

71
404073

文藝工作學習文選

第五輯

作 曲 勸 程

李煥之著

中南軍區第四野戰軍政治部文化編印

作曲教程

第一部 曲調作法

第一章 緒論..... (1)

- (一) 音樂是一種語言。
- (二) 音樂語言的科學。
- (三) 從羣衆中來，回羣衆中去。

第二章 歌曲形式..... (42)

- (一) 從歌曲入手。
- (二) 樂句的構成。
- (三) 最短小的歌曲形式。

第三章 曲調的構成..... (52)

- (一) 構成曲調的兩個因素。
- (二) 語言的節奏與音樂的節奏。
- (三) 旋律中語言的因素。

第四章 節奏的生活基礎..... (75)

- (一) 音樂節奏的來源。
- (二) 一定的情況產生一定的節奏。
- (三) 生活節奏的概括的表現。

第五章 節拍形式..... (94)

- (一) 節拍的基本形式及其發展。

165726

中央音樂學院

李惟寧

(二) 混合的與複合的節拍形式。

(三) 節拍的性能。

第六章 節奏的性質 (122)

(一) 節奏與語言的表現。

(二) 特性的節奏。

(三) 節奏的統一與變化。

第七章 旋律——生活中的聲音 (163)

(一) 一定民族的生活情感的表現。

(二) 創造新生活的聲音。

(三) 語調的表現。

第八章 旋律的進行 (199)

(一) 旋律進行的各種形態。

(二) 旋律的句法。

(三) 結束法之研究。

第九章 調式的構成 (247)

(一) 調式問題的關鍵。

(二) 中國音階的特質。

(三) 調性之研究。

第十章 調式的使用及其發展 (294)

(一) 調式與感情。

(二) 調式的發展。

(三) 轉調。

(完)

作曲教程

第一章 緒論

(一) 音樂是一種語言

有人把音樂弄成很玄妙，很高貴，認為音樂是上界的語言，「凡夫俗子」是沒有資格問津的。「黎民百姓」更沒有福氣來欣賞這天上的聲音。也就有一批搞音樂的人，頗為自視不凡，似乎他的音樂才能是「天賦」的，是多麼了不起的「天才」，而自己儼然是「天之驕子」了。

音樂真的是這樣玄妙，而音樂家真的是這樣高貴嗎？這是過去統治階級所造成的事實，有許多的音樂學生深受這種思想的毒害，而這樣的自信心，在中國就有這樣一批搞音樂的人，在口頭上，文字上，和行動上，都極力進行着音樂的「高尚化」和「特殊化」，他們言必稱希臘，學着洋人弄巴哈(Bach)做爸爸。雖然他們口口聲聲「推廣中國音樂教育和音樂生活」，但推了二十餘年，這種「音樂教育」和「音樂生活」卻僅僅「廣」及少數音樂學生中間，對中國四億七千萬同胞來說，這種音樂的確是够特殊的了，至於「高尚」那不過是「特殊」階級的優哉悠哉的玩物而已。

音樂雖乎是一種語言，但既然是語言，就必然有所表達，必然反映

一定的思想的，或情緒的內容，也必然被人所了解和使用。所以它決不是什麼「上界的」從天上掉下來的神言鬼語，而必然產生在人間。語言是作為人與人之間的勾通思想與情感的媒介，他是由於人們生活的必需而產生的，依靠它，人們可以互相表情達意。音樂也是作人類表達思想情感的一種方式，他的產生可以說和語言是同時的分不開的。原始人類用簡單的一些聲音來表情達意，他們或而叫喊呼號，或而呢喃呻吟，說是講話也吧，歌唱也吧，他都是作為人表情達意的一種手段。由於人類生活向前進步，這種表情達意的方式，也必然跟着進步的，由簡單的聲音發展為說話和歌唱，說話逐漸為表情達意的主要方式，因為他可以明確的表達一種意思，而歌唱更多是傳達人們喜怒哀樂的情緒。但歌唱雖不如說話那樣詳盡，具體的說明一種思想，然而在傳達某種感情時，却要比說話直接而生動，所以歌唱也成了一種普遍的表達情感的手段。也可以說歌唱是另一種形態的語言。

有人說中國的文盲多而「音盲」（指不懂音樂的人）更多，這種是把西洋音樂當着音樂的正統，他已經忘記了他自己是中國人而認外人作祖宗的，硬叫中國老百姓聽洋曲洋調，那必然百分之百是「音盲」。事實上却並不如此，「音盲」不僅不多，除非他是個聾子，可以說全中國沒有一個聽不懂音樂的人，這話並不是誇大，因為音樂和生活是結合的很緊密的，人類的生活離不開生產勞動和社會鬥爭，而有勞動就有音樂，有鬥爭就有音樂，即使是原始民族也是如此。農民在勞動過程中創造他們的勞動歌曲，南方有「踏秧歌」，北方有「吆號子」，船夫有「拉絳歌」，建設工人有「打夯歌」，漁民也有漁民的歌曲，廣東沿海的蛋民，就有極豐

富的歌調……。中國廣大農村中，更是普遍的傳誦着，無數勞動人的歌調和戲曲，在這些音樂中，傾吐着廣大農民的痛苦和希望（這裏面雖反映了不少封建統治下所給予農民的愚昧和落後）。當農民覺悟起來和封建主進行鬥爭時，鬥爭的歌曲也就自然會產生。

中國第一次大革命後的十年內戰，工農紅軍，所到之處，農民自己創造了許多土地革命的歌曲。

這許許多多的音樂，能夠說這是「音育」所創造的嗎？這許許多多的歌曲能夠久遠的流傳在民間，如果沒有廣大的羣衆基礎，是很難想像的事，音樂並不如有些人所說的那樣玄妙而高貴，他和語言一樣，普遍的爲人們所了解和掌握，那一個農民聽不懂他鄉土的歌調呢？正像我們都能聽懂鄉土的語言一樣，除非是從小就在異鄉長大才會對鄉土的聲音是隔膜的。這裏又說明了音樂不僅是一種普遍的能夠爲人人所了解和掌握的語言，而且是有民族和地域的界限的，正如同語言有民族和地方的界限一樣，所謂「中國話」並不是單一的語言，而是各地方言的總稱，每一省份，每一地區都流行着他們自己的語言，廣東話只能在廣東流行，到河北就吃不開，同樣的，音樂語言的普遍性，並不是指任何一種音樂都能在各處通行無阻，而是說任何一種音樂，都有他的聽衆，而任何人都能起碼聽懂一種音樂。所以曾經有人說「音樂是國際的語言」這是一種謊謬的論調，他不過是企圖以西洋資產階級的音樂來代替一切的藉口而已。由於各民族、各地區的生活感情、語言和風俗習慣的不同，在音樂上是自然會產生民族性和地方性的差異。這事實，我們不僅不可以抹煞，而且應該重視各民族獨具風格的音樂語言，這種語言是根深蒂固的，

傳統的和某一民族的生活情感密切的相聯系的。

(二) 音樂語言的科學

每一種語言都有他獨自結構上的規律，雖然漢文只有一種，但方言却是五花八門，複雜而豐富。音樂上同樣如是，每一省份每一地區的民間歌曲和戲曲，却是獨具風格，各自稱為體系的。也許外國人聽來，中國音樂却是一個味道，但中國人却能仔細的分辯出這是南路調，那是北路調，這是梆子那是皮簧戲。每一地區的民間音樂，除了語言不同之外，還有它獨自的結構上的規律。

研究各個民族，各個地區的音樂語言的規律，並研究如何掌握這種規律，來從事音樂的創作，這是一門科學，這門科學我們就稱為『作曲法』。所謂作曲，就是學會如何使用音樂語言來表情達意。

作曲曾經被一些高貴的音樂家們視為神聖不可侵犯的事業。所以有許多愛好音樂的青年都不敢輕易問津。如果你要學習作曲的話，他們就先搬出一套名目繁多的什麼『和聲學』『對位法』『曲體學』『器樂法』『管弦樂法』等等來嚇唬人，你必需得一套套的什麼『學』都啃一下，啃他個三年五年再談作曲。這樣把作曲弄的玄妙不堪，弄的僅成為極少數所謂『天才』的人物所獨享的東西。

自從中國有了新音樂運動以後（指九一八事變後的救亡歌詠運動）音樂和中國的民族解放運動密切的結合起來了，廣大羣衆需要用音樂來動員，並組織起來。這時迫切的需要大量的新生富於戰鬥性的歌曲，因此有許多的革命知識青年，大膽的從事新音樂的創作，那些自命不凡的

音樂家們，當然要責難和謾罵起來了，因為這不是冒瀆了「作曲」的尊嚴了嗎？但責難謾罵決不會把新音樂罵跨的，相反的，有鬥爭就有音樂，這是生活和藝術必然的結合，只要鬥爭繼續下去，鬥爭的歌曲，就必然愈唱愈響，愈唱愈多，這樣在新音樂運動以後，作曲這門學問，可以說逐漸的普遍起來了，大家開始認識到原來作曲並不是凡人不可問津的了不起的事。

但新音樂運動以來已經有十餘年的歷程，創造上的收穫雖甚多，而作為指導創作實踐的理論體系，却還沒有建立起來，現在新音樂工作者，普及全國各地，創造的經驗沒有交流，創造上尚有許多問題，都未能解決，因此目前在作曲理論上的研究是很迫切的。有許多音樂工作者，想學習作曲又苦於沒有教本，於是就遍閱所有的「作曲法」「歌曲作法」之類的書籍。但讀後對實際的幫助甚少，總是不得要領，甚至讀了「作曲法」反而不敢作曲的大有人在，這原因，是值得來檢討的。

「作曲法」在中國的出現已經有三四年的歷史，它是跟隨着西洋音樂同時輸入中國的。三四十年的在中國出版的「作曲法」為數不下十餘種，有的是翻譯的，有的是著作的，但奇怪的是這十餘種「作曲法」中所談的問題可以說大致相同，有的幾本是翻版書，不過換一換版式和作者而已，每書的序言中都說着，作曲是不可教誨的「是靈感」是「天才」的產物，作曲家必須具備「和聲學」「對位法」「曲體學」「器樂法」的修養，……等諸如此類的論點。開卷第一章則必然是「動機」「樂節」「樂句」「樂段」「主題」……。談到動機必然有「完全的動機」和「不完全動機」，談到動機的發展必然是「重覆法」「增時法」「減

時法』『倒轉法』『變位法』……等。『樂節』必然是兩小節，『樂句』必然是兩樂節，『樂段』必然是兩樂句……。接着必然是『主題』的發展了。談到歌唱形式時必然是『段體』『兩段體』和『三段體』較大的形勢必然是『迴旋曲』『朔拿大』『組曲』……等。必然的所謂『規律』是很多的，以上所舉不過是一小部份，此外如曲調進行必然要分『和聲的』『旋律的』，上行曲調必然表現希望，下行曲調必然表現『失望』，音程的使用必然『要限制』增音程和減音程，或是某些不協和音程，音階必然分長音階和短音階，長音階必然表現快樂，而短音階『必然』是表現悲哀。C調『必然是莊嚴』的，E調必然是『放歌風』的，E調必然是『銀澀的』……。

差不多每本『作曲法』都重覆着諸如此類的問題所舉的例子也差不多都要從『快樂的家庭』到貝多芬莫扎爾得，修伯特……等。大作家的作品，已經重覆了三四十年了，現在還在繼續努力重覆下去，似乎西洋十八九世紀的音樂才算音樂！除此以外，世界上就沒有其他音樂似的，硬要中國人模倣『寫洋調』正好比叫中國學生作文，明明是『你到那裏去』卻偏要學生寫成『那裏你去？』無怪乎中國學生不得要領，反而『不敢作曲』了！

這一類『作曲法』正是西歐學院派音樂教育在中國的翻版的人說：『西歐的音樂理論是科學的，我們應該用西洋的科學方法，來建立中國音樂。』

真是科學的嗎？曾經有過許多的青年給『科學』兩字唬住了，西歐資本主義社會固然有許多科學文明，但卻要提防『盲目崇拜』呀！

什麼是科學呢？實事求是就是科學，換句話說：合乎實際而目指導實際就是科學。其理是簡單明瞭，用不着強辯巧辯的，西歐資本主義的音樂和中國人民大眾的音樂就是兩個不同的實際。

西歐資本主義的音樂文化能合乎中國人民的實際需要嗎？無疑的是個『不』字。

其次我們不否認西歐學院的音樂教育是有一些科學成份的，但如果說他們的作曲理論是『科學』的話，那就不敢贊同了，說是形式邏輯的還不多，因為科學的方法必須是全面的客觀的，合乎實際的機械的，公式化了的理論。為什麼說C調才是莊嚴的呢？國際歌是降B調的，不也很莊嚴嗎？如果把中國的打牙牌小調用C調唱，難道就莊嚴了嗎？為什麼短音階表現悲哀呢？『馬賽曲』中間轉到短調，不但不悲哀而且還雄壯得很！如果說下行的曲調就是表現失望，那末寫一首歡樂的歌曲，就真是難於設想了：一首歌曲同用上行的旋律，那怕是世界有名的女高音加黑庫奇再世也不會有這樣高的歌喉的吧！這些都是不合乎客觀的機械論點。再者，這類『作曲法』的作者，對音樂文化的觀點是很狹窄的，片面的，他們總是以所謂『藝術歌曲』或『純正音樂』的立場來分析作品，羣衆歌曲和民間音樂是不在他們眼內的，他們的所謂『作曲』必須是出之大師之手，民間歌曲，那能算是創造呢？但試問『藝術歌曲』和『純正音樂』能有多少聽羣？全世界各個民族廣大的勞動的羣衆卻有他們自己的音樂，他們用勞動和鬥爭來創造生活，創造自己的文化，人民大眾才是世界的主人，而人民大眾的音樂才配稱為音樂的正統。如果『作曲法』不是以研究人民大眾的音樂語言的規律作為主要內容的生活，那

麼這種作曲法就是不合乎實際的，不是全面的，客觀的，科學的理論，而必然是片面的，機械的，形式主義的論調。

(三) 從羣衆中來，回羣衆中去。

音樂不是國際語言，而作曲的學問，就不可能有國際通用的教本，每一個民族有他們自己音樂語言的規律，也就有不同的作曲法。雖然研究規律的方法是共同的，同樣需要科學的方法，但因為實際情況不同，因而研究出來的實踐的辦法也就不一樣。

中國人民大眾的音樂文化都有着悠久的傳統，它和人民大眾的生活有着深厚的血統關係。要建立中國新的音樂文化，就決不能離開那有着廣大羣衆基礎的舊的音樂，研究這兩個實際規律，總結其經驗，就是目前我們作曲理論的中心內容。

新的音樂文化雖只有十餘年，但却有着豐富的失敗與成功的經驗，從聶耳開始，中國才算是有了人民大眾的新的音樂創作，經過了救亡歌詠運動，國防音樂運動進入了抗戰歌詠運動階段。而在抗戰時期的後期，更突進一步以嶄新的形態出現的秧歌運動，這系新音樂創造的道路是十分曲折的，它是從與城市的廣大產業工人和青年相結合開始，繼而走向農村，在與農民的接觸中，發生了創作上的某些偏向，如不熟悉農民的語言情感，對農民的傳統音樂語言，不夠重視以及洋八股學生腔等，最後經過了從思想上來檢討克服了主觀主義和洋八股的創造方法，才逐漸的和農民羣衆相結合。這一過程正是知識份子走向革命和農民羣衆結合的思想轉變過程，其優良的傳統是我們要繼續發揚的，其失敗於痛苦

的經驗又是我們今後創造的教訓。

對於中國舊有音樂文化，我們要分清什麼是人民大眾的，和什麼是非人民大眾的，在中國曾經有人標榜着『民族主義』的音樂和『國粹主義』，前者僅強調所謂中國風味，他們以為凡是中國味道的曲調都可以說代表中華民族的音樂，如『長恨歌』（章翰章詞，黃自曲），『怒髮冲冠』（古曲，劉雪丁和聲），『目蓮救母』（黃自和聲），『玉門出塞』（羅家倫詞，李維寧曲）……等。後者則以保存國粹為號召，組織國樂研究會，舉辦國樂演奏會，把琵琶視為國樂之王，希望也能在『國際樂壇』上佔一席之地。要用這些音樂代表中華民族是談何容易？『長恨歌』所代表的不過是代表中國士大夫階級的思緒——纖弱幽雅，濃濁的宗教氛圍，而所謂國樂之王的琵琶，也將成為博物中的古董：這些所謂『民族主義』『國粹主義』的音樂都是僵死了的東西，但是有人却把他從死人堆裏挖出來，美其名曰『樂教的復興』『這是古代封建君王的遺產，都為今世的新封建主所善於利用，這就是非人民大眾的中國舊音樂為我們所不取的。

什麼才是人民大眾舊的音樂呢？凡是反映中國人民大眾在封建統治下的思想情緒的音樂，都屬於這舊的範疇。在這舊的音樂中，有許多封建的毒素，是很必然的事情，這是長期的殘酷的，封建統治所造成的東西，它的被視為舊範疇的音樂，也就因為它有了這一因素。但這音樂卻代表了一個民族的苦難，反映了舊時代的人民大眾生活情感的各個側面，它是人民大眾在勞動與鬥爭中所創造出來的能唱說他們痛苦和希望的語言，這種語言，今天仍然為廣大的羣衆所熟悉，所了解，這就是今天

廣泛的流傳在民間的歌謠曲和戲曲，這一部份的音樂文化，是我們所重視的。從羣衆中來到羣衆中去是我們的創造態度和創造方法也就是我們創造道路的方向。

怎樣「從羣衆中來呢？」這是一個向羣衆學習的問題，這裏面包括兩方面的意義，一方面的意義就是說要了解羣衆生活熟悉羣衆的生活，在思想感情上要與羣衆打成一片，這是作曲家思想改造問題，另一方面要了解羣衆的音樂語言，這就是要向民間音樂學習，研究其語言的本身規律及其與生活的關係，這是一。其次要總結新音樂以來的創作經驗，這也是了解羣衆語言中的一個重要部份。因為新音樂創造運動，就是新歌曲與羣衆結合的過程，羣衆對新歌曲喜愛與否，是衡量我們是否了解羣衆的生活情感和是否掌握了羣衆語言的最明確的準則，簡單地說從羣衆中來，就要虛心的向羣衆學習，並且總結我們工作中的經驗。

怎樣「回到羣衆中去」呢？這是一個如何爲羣衆服務的問題。這也包含了兩方面的意義，一方面是在能掌握羣衆的音樂語言的過程中如何去表現羣衆新的勞動和鬥爭的生活，如何去歌頌羣衆中的新的英雄，另一方面是如何使我們新歌曲真正爲羣衆所了解所愛好，而且成爲他們生活中不可缺少的一部份，或爲一種組織的力量指導羣衆如何去創造他們新的生活。

在向羣衆學習當中，應該把思想感情羣衆化放在第一位，這是首要的問題，語言只是作爲一種表現手段來學習，因爲我們所說的要重視民間音樂，新的音樂語言，必須從民間音樂語言的基礎上蛻化出來，這和「民間形式源泉」論，是不能混爲一談的，「民間形式源泉」論，是把

民間形式當中，作藝術的泉源，而把藝術的生活內容扔到一邊，這是違反我們現實主義創造方法的。我們把民間的音樂語言當作新的語言基礎。從語言本身出發來說是如此，因為歷史是不能分割的，新的事物必須從舊的基礎上生長起來，但羣衆的生活思想感情卻仍然是我們藝術創造所根據的東西，當我們掌握了羣衆舊有的音樂語言來反映新的生活時，這新的內容將改造了舊的語言，豐富了舊的語言，而使它發展成爲新鮮活潑的表現形式，反之，如果我們把民間舊形式當作藝術創作的泉源，那麼我們的創作必然成了僵死的東西，因為在這樣創作的過程中，無疑的是在向民間舊形式模仿從舊形式到舊形式，結果是舊形式的重覆。形式如果失去生活內容，它是否有什麼意義呢？不但是新的語言表現形式無從產生，而且還不如舊的民間藝術有其本身的藝術價值，因為民間固有的藝術仍不失爲生活藝術作品啊！從羣衆中來和回到羣衆中去，又是分不開的兩個方面，如果不『從羣衆中來』，就無法『回到羣衆中去』，不向羣衆學習，根據什麼爲羣衆服務呢？這樣的服務是得不到羣衆擁護的，反之如果沒有到羣衆中去的決心，自然就談不到從羣衆中來，沒有爲羣衆服務的精神，就不可能而且也不必要去向羣衆學習了。

這是我們藝術創作的最基本的，同時又是最高度的方法和原則，只有實在的遵循着這條道路前進才能使我們的創造真正爲羣衆所理解，爲羣衆所愛好，而且爲羣衆所掌握。 ——完——

第二章 歌曲形式

(一) 從歌曲入手：

作曲是音樂創造的總稱，它包含的範圍是很廣的，從聲樂曲到器樂曲，是兩大類別，而每類又包含各種形式，聲樂曲中所包含的大小形式，就不下十餘種，歌曲形式是聲樂中較基本的一種形式。民歌是屬於歌曲形式的，因為它結構單純，是最有帶羣衆性的歌曲形式。

舊的作曲法都是從器樂曲入手，即使音樂不算是器樂曲，也是所謂『純音樂』就是僅從音樂本身入手，和語言是不發生關係的。雖然有許多『作曲法』也談到歌謠曲體問題，但它僅是從音樂本身章句的分析，和語言毫無關聯，在中國有一些『作曲家』：在他們『留洋』的時候，學會了『作曲』，他們寫過了『朔拿大』(Sonata)寫過了管絃樂曲，甚至有寫過『交響樂曲』的，但他們寫歌曲時，却發生了許多不合情理的地方，而這些不合情理的地方，他們本人是不理會的，而且也不發覺它的，這是一種奇怪的現象，也可以說是一種反乎尋常的現象。爲什麼能產生這種現象呢？究其原因是由於他們『作曲』的過程是逆轉的過程。他們整天假在『音符』中間兜圈子，每天可以寫幾十條至幾百條『作曲練習曲』，這些『作曲練習』全是一些音符連接起來的東西，他們從外國書本中背熟了所有的音符連接的法則，耳朵聽熟了西洋有名的『大樂曲』，有時也稱帶有語言的音樂，但他們並不欣賞那語言的藝術，而單

獨細聽那些迷人的『音符』就滿足了，他們學的是所謂『純音樂』和社會生活不發生關係，和語言也不發生關係，無怪乎所寫的也只能是『純音樂』了。

什麼叫做『逆轉』的過程呢？這就說他們學作曲不是順乎音樂的情理，而是逆乎音樂的情理，順乎情理的音乐是和生活相結合，和語言相關聯的音樂，較原始的形式是歌唱，而歌唱必然是音和語言的結合。樂器的發明還在歌唱比較發達以後，而樂器曲的高度發展，則還是近二百餘年的事，音樂和語言結合的歌曲形式，不僅是音樂的較原始的形式，而且是自人類有史以來，一直到今天仍然是最大多數人最熟習而最易掌握的音樂形式，它和生活的關係最鮮明。近二百年的樂器音樂的高度發展，是多少和廣大的社會生活相結合的。

所以要學習作曲，要從歌曲形式入手，無論從音樂的發展來說是如此，從今天廣大羣衆的需要來說，也是如此。

有人說寫歌曲比單純寫一個調子難，因為它受歌詞的限制，但也有人說單純的寫曲調要比寫歌曲難，因為不容易捉摸，這兩種說法都是有根據的，說單純寫曲調容易的人，他一定覺得單寫曲調很自由，不受任何東西的束縛，只要自己覺得怎樣好聽就怎樣寫，真是海闊天空，任由自己的意志去駕御，說寫歌曲容易的人，他又是從另一個角度來了解的，他一定覺得寫歌曲有依靠，有一定的詞意可以提供，而且易於被歌詞所啓發而產生的曲調，這樣不至於海闊天空，不知何去何從。後一種說法是比較實在的，前一種說法則比較脫離實際，這樣作曲容易與羣衆脫節，因為音樂的創作是在企圖反映某種生活內容，表達一定的思想感情

，說歌曲較難寫，其難就在於音樂與生活結合之難。而事實上如果用單純的曲調來表現一定的生活內容時，那將較歌曲更難。願意海闊天空，無拘無束來作曲的人，老實說這種人是不贊成音樂為羣衆服務的，他一定覺得音樂是作曲家主觀意志的表現；服務羣衆是『粗淺的』『要不得的』。說歌曲難寫不過是一種藉口而已。

比較地來說，還是從歌曲的寫作入手較容易掌握的，而且有一個最大的好處，就是學會如何用音樂表情達意鍛鍊我們用音樂來表達生活。將來如果需要寫器樂曲時也就不至於海闊天空，無所事從，而能站穩立場，為羣衆而創作了。

（二）樂句的構成：

本章所指的歌曲形式，是從廣義來說的，並非一般『作曲法』上所指的『曲體』，所謂一段體，二段體，三段體之類，凡是較短小的用歌唱來表現的形式都叫歌曲形式。

學習作曲和學習寫文章是一樣的，在還沒有完全掌握一種語言不能充分說出一種較完全的思想之前，必先學會寫作意思簡單的一句話或兩句話。

音樂上的句，我們叫它作『樂句』——樂句和文字上或語言上的一句話和一句詩的意義是相通的。但關於文字上的『句』，曾經有兩種解釋法：第一種是一句要包含一個完全的意思，一句話當中包含了兩個以上的短句，短句的意思是不完全的，要把幾個短句連結起來，才能表達一個完全的意思。在說話的時候，每兩短句之間略有中斷，在文字上則

用標點符號「，」把它們分開，每一整句說完時間歇較長在文字上用「○」來表示。第二種解釋是無論意思完全與否，凡是說話有中斷的地方，能夠表達一部份意思的都叫一句，這「一部份」雖不完全，却有它的獨立性。這種解釋是合乎中國人的習慣的，不過有人說這樣不科學，不如舶來的「標點符號」明確。但爲了在音樂上分析的方便起見，我覺得不妨採取第二種句法；同時對於歌詞上的句法，爲了統一起見，也可以採用第二種，在這小小地方來講究科學與否，對於研究作曲是不妨礙的。

音樂上如何來識別「句」呢？如果僅從曲調本身來說是很難給製定一條定律的，祇能從音樂的氣氛，音的進行的趨勢來決定，但這對於初學作曲的不易捉摸，所以要分析音樂上的「句」，最好是和語言聯繫起來分析，因爲音樂的句法和語言的句法是相關聯的。

歌曲中的語言部份和日常的語言有區別，它是有一定的格式，有一定的組織，適宜於歌唱的語言，通稱爲歌詞，結構上的特徵是每一句的長短是有規律，比較整齊的，常見的歌詞的句法，有兩種基本的格式，就是「七字句」和「十字句」就像古詩的「七言」或「五言」一樣。但古詩的詞句和生活中的語言是遊離的，所以它的「五言」或「七言」的格式可以弄成十分的嚴格，而民歌中的詞句是口語化的，雖說是「七字句」或「十字句」，但由於虛字眼及襯字構語的使用，「七字句」常常成了八個字，九個字，甚至十幾個字，它並不是十分嚴格的，而是比較自由的，不過字數的增加並不會影響它的基本格式，因爲所增加的都是詞句的枝節而已。舉例說：

〔例一〕 三邊民歌「媳婦受折磨」

| | | | | | | | |
|---|------------------|---|---|---|------------------|---|---|
| 5 | $\widehat{2\ 1}$ | 7 | 5 | 1 | $\widehat{2\ 4}$ | 2 | — |
| 太 | 陽 | 出 | 來 | 照 | 山 | 坡 | |

〔例二〕 察哈爾民歌「對花調」

| | | | | | | | |
|--------------------|--------------------|---|---|--------------------|--------------------|-------|----|
| $\underline{5\ 3}$ | $\underline{2\ 3}$ | 5 | 5 | $\underline{5\ 3}$ | $\underline{2\ 3}$ | 5 | — |
| 正(得兒) | 月(得兒) | 裏 | 來 | 什 | 麼 | 花(得兒) | 開? |

〔例三〕

| | | | | |
|--|-------------------------------------|--------------------------|--|-----------------------|
| $\underline{\overset{\cdot}{2}\ \overset{\cdot}{2}\ \overset{\cdot}{5}}$ | $\underline{6\ \overset{\cdot}{1}}$ | $\overset{\cdot}{\cdot}$ | $\widehat{\underline{\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{1}}\ \underline{\overset{\cdot}{2}\ \overset{\cdot}{1}}}$ | $\underline{6\ 5\ 0}$ |
| 鷄 | 娃 | 子 | 叫 | 來 |
| 狗 | 娃 | 子 | 咬 | |

這三個例子都是七字句，但字數的多少却各不相同，例一是不多不少剛好的七個字，例二有十四個字，例三有九個字，但例二中就有三個「得兒」這個襯字，有它和沒有它對於詞意是沒有影響的，剩下來的只有八個字，「正月裏來什麼花開？」這裏面什麼兩個字又僅佔一個字的地位，實際上是個七字句，例三中有兩個「子」字這是虛字眼，在語言中是附屬的東西，所以實際上也是七字句，再看下面「十字句」的例子：

〔例四〕 陝北革命民歌

| | | | | | | | |
|--------------------|-------------------------------------|---|---|--|--------------------|---|---|
| $\underline{5\ 5}$ | $\underline{6\ \overset{\cdot}{1}}$ | 5 | — | $\underline{\overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{5}}$ | $\underline{3\ 5}$ | 1 | — |
| 全 | 國 | 動 | 刀 | 兵， | 一 | 齊 | 來 |
| 出 | 征， | | | | | | |

〔例五〕 察哈爾民歌「走西口」

| | | | |
|--|--|---|-----|
| $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}$ | $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6}$ | $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{6}$ | 5 — |
| 威豐又五年 | 年 | 世事出了一個 | 全 |

〔例六〕 陝北道情「十字調」

| | | | |
|---------------------------------------|------------------------|-----------------------------|------------------------------|
| $\underline{5\ 5} \overset{\cdot}{1}$ | $\underline{5\ 5} \ 2$ | $\underline{5 \cdot 5} \ 5$ | $\underline{6\ 5\ 3\ 2} \ 1$ |
| 周子山 | 這幾天 | 好不厭 | 煩 |

這三個例子除了例五有十二個字外，其餘的都不多不少十個字，例五的「出了一個」祇佔兩個字的地位，仍然是十字句。

所以「七字句」和「十字句」不能從字數來決定，而必須從字的結構來分析，作為句的構成單位的是「語彙」，譬如例一是由「太陽出來」和「照山坡」兩個語彙連合而成。「七字句」與「十字句」的不同就在於語彙的構成上有所不同，構成「七字句」的兩個語彙是四個字和三個字的結合，是一個「四三」句子，例一，例二和例三都是屬於這一格式，而構成「十字句」的語彙則有兩種樣式，一種是「五字句」如例四和例五就是。另一種就是「六四句子」（或稱「三」三，四句子）例六就是。

音樂上的句和語言上的句一般地說是統一的，以上所舉六個例子，都是一個樂句，每一樂句也有一定的構成單位，叫做「樂彙」，凡是語言到了一個語彙的地方，音樂上也就是一個「樂彙」，譬如例一的「太陽出來」是一個樂彙，而曲調上「 $\underline{5\ 2\ 1} \mid \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{5} \mid$ 」就是一個「樂彙」。又如例四的「全國動刀兵」是一個語彙，曲調上的「 $\underline{5\ 5} \ \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \mid$ 」也同樣是一個樂彙。從例一到例五，每句歌詞都是包括

兩個語彙，因此每樂句也都有兩個樂彙，例六和其他不同，因為是『三，三，四句子』包含三個語彙，所以曲調上也就很自然分成三個樂彙。每一個樂彙能夠鮮明地分開來，這是由於每一語彙在意義上都有相對的獨立性，因此在說這句話時，必然在語氣上把這兩個語彙略為分開，在音樂上要表達這句話時，也必然會吻合他的語氣，所以每一樂彙也都有它的相對獨立性。

七字句和十字句還有一個不同的特徵就是：七字句的兩個語彙連接得較緊密，它是一氣呵成的，不能十分鮮明的分開；而十字句的語彙則比較有些間隔，『五五句子』事實上是兩個五字句，『六四句子』也是兩個短句，只是第一短句又分兩個更小的語彙，而這一個特徵在音樂上是同樣存在的，譬如例一 $5 \quad 2 \quad 1 \quad | \quad \dot{7} \cdot \dot{5} \quad | \quad 1 \quad 2 \quad 4 \quad | \quad 2 \text{ — } |$ 的和例四 $5 \quad 5 \quad 6 \quad \dot{1} \quad | \quad 5 \quad \text{ — } \quad | \quad \dot{1} \quad 6 \quad 5 \quad 3 \quad 5 \quad | \quad 1 \quad \text{ — } \quad |$ 的或例六 $5 \quad 5 \quad 1 \quad | \quad 5 \quad 5 \quad 2 \quad | \quad 5 \cdot 5 \quad 5 \quad | \quad 6 \quad 5 \quad 3 \quad 2 \quad 1 \quad |$ 的都不相同，例一的音的進行是一氣呵成的，兩個樂彙不能十分的鮮明分開，例四和例六則不同，例四前兩小節和後兩小節是同一類型的樂彙，例六的前兩小節是同一類型的兩個樂彙，後兩個小節則是另一類型的樂彙，樂彙與樂彙之間同有着顯明的間隔。陝西北部民間流行着一種『道情戲曲』，這種戲曲有兩種基本的調子，叫『七字調』（亦稱『本調』）和『十字調』。

〔例七〕 陝北道情『七字調』

| | | | |
|------------------------------|---|---|--|
| $5 \quad 2 \quad \text{ — }$ | $\widehat{5 \quad 6 \quad 5} \quad \widehat{3 \quad 2} \quad 1$ | $(2 \quad 5 \quad 5 \quad 6 \quad \dot{1} \quad \dot{6})$ | $\widehat{3 \quad 2} \quad 2 \quad \text{ — }$ |
| 減租 | 為 | 的 | 呀 |
| | | | 大家 |

$\frac{1\ 2}{\text{好}} \quad \frac{5\ 3}{\text{哎}} \quad \frac{2 \cdot 6}{\text{哎}} \quad \frac{1\ 6}{\text{唉}} \quad \left| \quad \frac{5}{\text{啾}} \quad \left(\frac{2\ 1}{\text{}} \quad \frac{6\ 1}{\text{}} \quad \frac{5}{\text{}} \right) \quad \left| \quad \text{—————} \quad \right|$

〔例八〕 陝北道情『十字調』

$\frac{2}{\text{政}} \quad \frac{2}{\text{府}} \quad \frac{5}{\text{裏}} \quad \text{————} \quad \left| \quad \frac{6\ 5}{\text{下}} \quad \frac{3\ 5}{\text{命}} \quad \frac{2}{\text{令}} \quad \text{————} \quad \left| \quad \frac{5}{\text{來}} \quad \frac{5\ 6}{\text{把}} \quad \frac{5\ 1\ 2}{\text{租}} \quad \right|$
 $\frac{5}{\text{減}} \quad \frac{3\ 2}{\text{哎}} \quad \frac{1}{\text{呀}} \quad \text{————}$

這兩種調子說明了曲調的結構和詞句結構的關係，同時也說明了七字句和十字句是詞句的兩種基本格式，總括七字句和十字句的構成，在語彙上有三種樣式：三字，四字和五字。『六四句子』中的六字不過是兩個三字的結合而已。但，民間歌曲的歌詞，結構並不是清一色的，七字句和十字句常常有這種情形，根據這兩種基本格式而產生了各種混合的格式，如九字句，八字句，六字句，十字句，甚至十二字句，這些混合格式的產生而混合七字句和十字句中的語彙而成的。例如：

〔例九〕 陝北新編民歌『移民歌』

$\frac{5}{\text{}} \quad \frac{5\ 6}{\text{}} \quad \left| \quad \frac{2}{\text{}} \quad \text{————} \quad \left| \quad \frac{1}{\text{}} \quad \frac{1\ 6}{\text{}} \quad \left| \quad \frac{2}{\text{}} \quad \text{————}$

〔例十〕 甘肅民歌『對花』

$\frac{6 \cdot 5}{\text{七}} \quad \frac{3\ 5}{\text{八}} \quad \left| \quad \frac{6}{\text{生}} \quad \frac{\cdot 1}{\text{}} \quad \left| \quad \frac{6\ 5}{\text{花}} \quad \frac{3}{\text{兒}} \quad \left| \quad \frac{5}{\text{紅}} \quad \text{————}$

〔例十一〕 陝北民歌『藍花花』

| | | | |
|-------------------------|--|-------------------------|---|
| <u>6 7</u> <u>6 6 5</u> | <u>6 7</u> $\overset{\frown}{\underset{\cdot}{6}}$ | <u>5 6</u> <u>3 3 2</u> | $\overset{\frown}{1}$ $\underset{\cdot}{6}$ \cdot |
| 五谷子(那個) | 四苗子 | 數上高粱 | 高 |
| <u>2 2 3</u> 5 | <u>3 6</u> <u>5 3</u> | <u>2321</u> <u>5 6</u> | $\underset{\cdot}{6}$ — |
| 一十哪 | 三省(哟) | 數上藍花花 | 好 |

〔例十二〕 察哈爾民歌『摘花樹』

| | | | |
|-------------------------|---------------------------|---------------------------|-------------------------|
| <u>5 5</u> <u>6 5 3</u> | <u>2 • 3</u> <u>5 2 1</u> | <u>7 • 2</u> <u>2 1 6</u> | $\underset{\cdot}{5}$ — |
| 青棵綠水兒 | 長的好哎(呀) | 紅點是花 | 樹 |

例九是個六字句，是由兩個三字句組成的，例十是八字句，是一個五字和一個三字的語彙組成的，第二句是九字句，前兩小節是四字，後兩小節是五字，例十二是十二字句，由一個七字和五字所組成，前兩小節的七個字還不能算一句，因為後面接着還有一個陪襯的五字語彙，這些例子在曲調的結構上，也都能和這些各種不同的語彙相統一。

從以上的所舉例子看來，每樂句都是四小節，這是否說樂句的長短有一定的標準呢？舊的作曲法上都幾乎規定了樂句是由四小節構成的，這一條規律只能說明了曲調的結構的一般性，但並非是一條絕對的定律，機械的這樣規定是不必要也是不可能的。因為由於歌詞在情感，語氣上的需要樂句常常有短於四小節的，或長於四小節的，譬如下面的五個例子：

〔例十三〕 長江下游船夫調『鬥歌』

| | | | | | |
|--------------|--------------|--------------|------------|--------------|---|
| <u>2 3 5</u> | <u>3 2 1</u> | <u>1 • 2</u> | <u>3 5</u> | <u>3 • 2</u> | 1 |
| 小 | 小 | 鯉魚 | 紅 | 點 | 鯉 |

〔例十四〕 立煌民歌『手扶欄杆』

| | | | | | |
|--------------|------------|----|------------|--------------|---|
| <u>1 1 1</u> | <u>1 2</u> | 3 | <u>2 2</u> | <u>5 3 2</u> | 1 |
| 什麼 | 是 | 出頭 | 尖 | 又 | 尖 |
| | | | | 呀？ | |

〔例十五〕 陝北民歌『店家婦女』

| | | | | | |
|------------|------------|------------|---|--------------|---|
| <u>5 5</u> | <u>3 5</u> | <u>6 3</u> | 5 | <u>5 3 2</u> | 1 |
| 鷄叫 | 頭聲 | 夜不 | 明 | 咿兒 | 喲 |

〔例十六〕 陝北民歌『賣雜貨』

| | | | | | | | | | | |
|-------------|------------|---|---|---|--------------|---|---|---|---|------------|
| <u>6 1̇</u> | <u>3 5</u> | 6 | 3 | 5 | <u>6 3 5</u> | 6 | 5 | 5 | 6 | <u>5 3</u> |
| 你 | 這 | 個 | 小 | 三 | 這 | 大 | 夫 | 別 | 調 | 戲 |

6 0
奴

〔例十七〕 陝北民歌『攪工調』

| | | | | | | | | | |
|------------|------------|---|---|---|------------|------------|------------|---|---|
| <u>1 2</u> | <u>5 3</u> | 2 | — | 5 | <u>3 2</u> | <u>1 2</u> | <u>1 6</u> | 5 | — |
| 攪工 | 人兒 | 雞 | | 哎 | 喲 | 攪工 | 人兒 | 雞 | |

另外還有一些特殊的例子如：

〔例十八〕 察哈爾民歌『賣菜』

| | | | | | | | | | |
|------------|------------|-------------|----|------------|------------|--------------|----|------------|------------|
| <u>6 6</u> | <u>6 6</u> | <u>1̇ 3</u> | 5̇ | <u>6 6</u> | <u>5 6</u> | <u>5 5 3</u> | 2̇ | <u>2 3</u> | <u>2 3</u> |
| 日頭 | 上來 | 照山 | 紅 | 担上 | 担子 | 出(了個)城 | 今天 | 不 | 到 |

| | | | | | | | | | |
|-----|---|----------|---|---|---|-----|-----|---|------|
| 5 3 | 5 | 6 7 6 | 5 | 5 | 3 | 2 1 | 7 6 | 5 | — |
| 旁處 | 去 | 哼 | 咳 | 啣 | 一 | 心 | 想 | 到 | 杏子村。 |

這一首「賣菜」歌完全是由短句構成的，歌詞本身是四句七字句但爲了表現出賣菜的「啣咳聲」每一末句都很緊湊，祇是在第一二末句最後一音略爲延長而已。陝西北部也有「賣菜」的小歌曲，末句的結構相仿，可以作比較的研究，（有「V」記號的地方，就是一末句）

〔例十九〕 陝北民歌「賣菜」

| | | | | | | | |
|-------|-------|-------|------|-------|-------|-------|-------|
| 2 2 | 2 5 | 2 2 1 | 7 1 | 2 | — | 5 5 3 | 2 2 1 |
| 家住 | 邊區 | 陝甘 | 寧(兒) | (啣) | — | 高廟 | 還山上 |
| 6 6 5 | 4 5 6 | 5 | — | 5 • 6 | 1 2 2 | 1 7 6 | 5 |
| 有家 | 門(兒) | 啣) | — | 若 | 要 | 問我的 | 名和姓 |
| 4 3 2 | 1 | 1 | 5 | 1 • 2 | 5 6 5 | 4 3 2 | 1 |
| 我名 | 兒 | 就 | 叫 | 常 | 玉 | 德 | — |

這兩首「賣菜」在末句的構造上基本是一樣的，所不同的就在第一和第二兩末句各多了一小節，這並不是詞句的字數多了，而是加用了襯字的緣故，這襯字爲了表現「啣咳聲」和例十八的兩個延長音是同樣的效果的。

下面一個例子在樂句構造上也是同一性質的：

〔例二十〕 陝北革命民歌「劉志丹」

| | | | | | | | | | |
|------|-------|-------|-----|------|-------|-----|-----|--------|---------|
| 1̣ 6 | 5 • 4 | 5 1 | 2 | 1̣ 6 | 5 5 4 | 5 1 | 2 | 1̣ • 6 | 1̣ 2 |
| 正月 | 裏 | 來 | 颯 | 春 | 風 | 陝 | 北 | 出 | 了 |
| 個 | 劉 | 志 | 丹 | 劉 | 志 | 丹 | 來 | | |
| V | | | | | | | | | |
| 4 6 | 5 | 5 | — | 5 | 4 | 2 | 1 6 | 5 | 1̣ 1̣ 6 |
| 是 | 清 | 官 | | | 他 | 帶 | 上 | 隊 | 伍 |
| 上 | 呀 | 么 | 上 | 橫 | | | | | |
| V | | | | | | | | | |
| 5 | 4 2 | 1 2 4 | 2 1 | 7 6 | 5 | — | | | |
| 山 | 一 | | 心 | 要 | 共 | 產 | | | |

這首歌詞是由四個七字句附加一個五字所構成，在樂曲的結構上前面三句全是短句，最後一個七字句，和五字句作成一個較長的句子，因為最後的五字句是補充七字句的詞意，在音樂上把這兩字句一氣連成。

樂句的構成及其對詞句的聯系的一般規律如上所述，這規律說明樂句的組織並不是一定不變的，不能拿一定的尺度來衡量；它必需是根據所表現的內容來決定，而作為樂句組成部份的樂彙，也是如此。

舊的『作曲法』上以『動機論』來說明末句以至曲調的構成，它的基本論點有二：第一曲調的最小構造要素是動機，第二動機作種種展開，便構成了曲調。動機二字含義，可以解釋為『原因』，人想吃飯的『動機』是肚子餓了，要喝水的『動機』是口渴了……。

那麼曲調的『原因』是什麼呢？這個問題本是很不通的，但『動機論』者却可以回答說：曲調的原因（動機）就是曲調開頭的幾個音，那麼既然開頭的幾個音是『因子』的話，曲調當然以它為基礎。根據這幾個音的形態高低長短而作種種的所謂『重覆』『增時』『減時』『倒轉』『變位』……展開法了。如果音樂要發揮其表情達意的作用的話，

一切動機都應歸於內容的需要，而不是音樂本身另有「動機」在。「動機論」是形式主義的理論，它只是教人在音符中兜圈子，耍把戲而已。

(練習一) 根據某一種格式的詞句作樂句練習。

(三) 最短小的歌曲形式

樂彙是樂句中的單位，而樂句又是歌曲形式中的單位，只有一樂句不能成爲歌曲，因爲一個歌曲必須能表達一個完整的內容，而一樂句的意思，祇是一部份的，不完全的。

最短小的歌曲是由兩個樂句組成的，一個上句和一個下句。

〔例廿一〕 『媳婦受折磨』

| | | | | | | | | |
|-----|---|------------|---|---|---|------------|----|---|
| 上句： | 5 | <u>2 1</u> | 7 | 5 | 1 | <u>2 4</u> | 2 | — |
| | 六 | 四 | 七 | 五 | 一 | 四 | 坡 | |
| 下句： | 5 | <u>2 1</u> | 7 | 5 | 1 | <u>2 1</u> | 5 | — |
| | 有 | 一 | 媳 | 婦 | 受 | 折 | 磨! | |

〔例廿二〕 陝北民歌『信天遊』

| | | | | | | | | |
|-----|------------|---|--------------|---|--------------|------------|------------|---|
| 上句： | <u>6 6</u> | 6 | <u>2 1 2</u> | 3 | <u>6 6</u> | <u>5 6</u> | <u>5 3</u> | • |
| | 天 | 上 | 下 | 雨 | 地 | 下 | 滑 | |
| 下句： | <u>6 6</u> | 6 | <u>2 1 2</u> | 3 | <u>5 3 2</u> | <u>1 2</u> | 6 | — |
| | 自 | 己 | 跌 | 倒 | 自 | 己 | 爬 | |

上面兩首短歌的形式，是民間歌曲中很普遍的一種形式，由一個上句和一個下句組成，單獨只有上句或下句是不完全的，聽了總覺得不够滿足，這兩樂句倒底有什麼不同呢？使他們連接起來而能表達出來完整的意思的因素在那裏呢？這是值得研究的。

上面所舉的兩個例子是比較樸素而單純的，如果比較一下它們上句和下句的關係，我們將發現例廿一的上下句幾乎完全相同，所差異的只是最後的兩個音，例廿二則差異稍大，是前半樂句相同，後半樂句不同。對照例廿一的情形來看，似乎上下句的差異太小了，是否能把這差異取消呢？我們不防將上句重覆一次，或將下句重覆一次，唱唱看！

〔例廿三〕

| | | | | | | | |
|---|------------------|---|---|---|------------------|----|---|
| 5 | $\widehat{2\ 1}$ | 7 | 5 | 1 | $\widehat{2\ 4}$ | 2 | — |
| 太 | 陽 | 出 | 來 | 照 | 山 | 坡 | |
| 5 | $\widehat{2\ 1}$ | 7 | 5 | 1 | $\widehat{2\ 4}$ | 2 | — |
| 有 | 一個 | 媳 | 婦 | 受 | 折 | 磨。 | |

〔例廿四〕

| | | | | | | | |
|---|------------------|---|---|---|------------------|----|---|
| 5 | $\widehat{2\ 1}$ | 7 | 5 | 1 | $\widehat{2\ 1}$ | 5 | — |
| 太 | 陽 | 出 | 來 | 照 | 出 | 坡 | |
| 5 | $\widehat{2\ 1}$ | 7 | 5 | 1 | $\widehat{2\ 1}$ | 5 | — |
| 有 | 一個 | 媳 | 婦 | 受 | 折 | 磨。 | |

這兩個例子聽起來所得到的印象是什麼呢？例廿三將叫人感覺到『老是沒完』，而例廿四則又令人討厭『老是重覆』，沒有這樣差異是不行的，這差異雖小而關係却甚大啊！『音樂』的藝術和語言的藝術，是各有奧妙不同的，這首短歌的歌詞共有十五段，內容寫在封建制度下的作媳婦的苦境，是很能感動人的一首歌詞，在處理這卅句詞的音樂僅僅用大同小異的兩句曲調不但不覺得不夠，而且表現得也很能打動聽者的

情緒，這兩句詞所表現的痛苦的情緒，完全通過了兩句曲調，集中的表現出來。這裏說明了音樂的音和文字的字，是有不同的用法的，文字的每一個字都代表着固定的意義，而音樂的每一個音孤立起來時是沒有意義的，必須連接許多音才能表達意義，所以『媳婦受折磨』這首歌的兩樂句，雖然所用的音是絕大部份相同的，但它却有着很小的一點不同的進行，這就是使這兩個末句表現了不同的意義。

現在讓我們具體的來分析這兩末句的關係吧！例廿一和例廿二雖然在上下句的差異的程度上不一樣但其主要差異是相同的，這主要的地方就在每一句的結束音上。例廿一每一句的結束音是 2 和 5，音程關係是五度，例廿二每句的結束音，3 和 6 也是五度音程的關係，這一個五度音程的關係，使這兩句樂句產生了『起』與『落』的性質，唱過了上句只是個開端，唱過了下句才覺得終了，至於這結束音前面的音的差異是由於詞句和曲調進行的趨勢，如何才能流暢地和結束連接起來，根據這些而有不同的使用，（關於音的高低長短的使用法，後面再詳談）

但這五度關係並不是上下句關係的一個絕對定律，另是一般地規律的一種，此外尚有不同的規律如：

〔例廿五〕 山西『河曲小調』

| | | | | | | | | |
|---|---------------------------|---|---|-----|---|---|-----------|----|
| $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6}$ <u>大紅</u> | $\overset{\cdot}{2}$ 呀 | $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}$ <u>公鷄</u> | 呀那麼 | $\overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{2}$ | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$ <u>窗</u> | <u>台上</u> | 臥， |
| $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6}$ <u>八路</u> | $\overset{\cdot}{2}$ 軍 | $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}$ <u>進村</u> | 莊那麼 | $\overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{2}$ | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$ <u>好</u> | <u>紅</u> | 火 |

〔例廿六〕 三邊民歌『信天遊』

| | | | | | | | | | | | | |
|-----------------------|-----------------------|-----------------------|--|---|---|--|-------------------------------|-------------------------------|--|---|---|--|
| $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{5}}$ | | 5 | 5 | | $\underline{\dot{6} \dot{5}}$ | $\underline{\dot{3} \dot{5}}$ | | 1 | — | |
| 乾 | 哥 | 哥 | | 穿 | 上 | | 一 | 身 | | 青 | | |
| $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{5}}$ | | 2 | 2 | | $\underline{\dot{2} \dot{1}}$ | $\underline{\dot{6} \dot{1}}$ | | 5 | — | |
| 好 | 像 | 個 | | 張 | 生 | | 對 | 鶯 | | 鶯 | | |

〔例廿七〕 陝北民歌『信天遊』

| | | | | | | | | | | | | |
|-------------------------------|-----------------------|--|--|-------------------------|--|---|-------------------------------|---|--|----|---|--|
| $\underline{\dot{6} \dot{6}}$ | $\underline{\dot{6}}$ | | $\underline{\dot{2} \# \dot{1} \dot{2}}$ | 3 | | 5 | 3 | 5 | | 6 | — | |
| 遠 | 遠 | | 照 | 見 | | 好 | 像 | 個 | | 你 | | |
| $\underline{\dot{6} \dot{6}}$ | $\underline{\dot{6}}$ | | $\underline{\dot{1} \dot{2}}$ | $\underline{3 \dot{3}}$ | | 5 | $\underline{\dot{1} \dot{2}}$ | | | 6 | — | |
| 恨不 | 得 | | 長 | 上個 | | 翅 | 膀 | | | 飛。 | | |

〔例廿八〕 陝北民歌『信天遊』

| | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------------------|-------------------------------|-----------------------|-------------------------------|-------------------------------|-----------|-----------|-------------------------------|-------------------------------|---|-------------------------------|---------------|---|--|
| $\underline{\dot{2}}$ | $\underline{\dot{2}}$ | $\underline{\dot{5}}$ | | 6 | $\dot{1}$ | | $\underline{\dot{6} \dot{1}}$ | $\underline{\dot{2} \dot{1}}$ | | 6 | 5 | 0 | |
| 鷄 | 娃 | 子 | | 叫 | 來 | | 狗 | 娃 | 子 | 咬 | | | |
| $\underline{\dot{5} \dot{2}}$ | $\underline{\dot{2} \dot{1}}$ | | $\underline{\dot{6} \dot{5}}$ | $\underline{\dot{3} \dot{5}}$ | | $\dot{1}$ | $\underline{\dot{2} \dot{1}}$ | | | $\underline{\dot{6} \dot{5}}$ | $\dot{\cdot}$ | | |
| 當紅 | 軍的 | | 哥哥 | (是) | | 回 | 來 | | | 了 | | | |

這四個例子上下的關係也是很普通的，例廿五是2和5是一個四度，但事實上是五度的轉回，這和例廿一的2和5是一樣的，不同的就是上句的2不在下句的5上面，而是在它的下面，例廿六是1和5，這才是真正的四度關係。例廿七和例廿八雖然是同樣的關係，前者是一度後者是八度，在音程的性質上是沒有差別的，但用在結束音上時却有不同的效果。

這裏有一個新的問題，就是結束如果相同時，上下句應如何來區別，（這裏所指的是一度而不是八度。）例廿八就是一個相同的例子，如果將它和其它各例比較一下，它所異於其它例子的是除了結束音相同之外，其餘大致相同，甚致完全相同（例廿五就是），這一個僅比較說明上下句的關係，主要是表現在結束音的不同上，其它各音盡管很多相同或完全相同都不會影響上句和下句的關係，但如果結束音相同時，那麼前面音的進行就不是一、二個音的不同就能把上下句區別開來的，所以在民間歌曲中，四度及五度的結束關係較比普遍一些，一度及八度也很平常，但不如四度與五度之常見。除了這四種上下句的結束關係外，也還有別的音程關係，如二度，三度，六度，或者七度，但這些不是十分普遍的。

上下句除了結束音比較有些規律以外，其它音的進行是很自由的，以上舉的例子都是上下句大致相同的多，但上下句完全不同也是很平常的，如：

〔例廿九〕 察哈爾民歌『糊席片』

| | | | | |
|-----------------------|-------------------------|-----------------------|--------------|--|
| <u>5 6</u> <u>5 3</u> | <u>5</u> <u>2 3</u> | 5 <u>6 1</u> | <u>2 1</u> 2 | |
| 家中（那個） | 無 產 | 租 地 | 種 | |
| <u>2 5</u> <u>2 5</u> | <u>3 2 1</u> <u>6 1</u> | <u>2 6</u> <u>5 6</u> | 5 — | |
| 打下（那個） | 糧 食 | 交 租 | 米。 | |

〔例卅〕 甘肅民歌『信天遊』

| | | | | |
|-----------------------|---------------------|-----------------------|-----|--|
| <u>0 5</u> <u>3 2</u> | <u>2</u> <u>2</u> • | <u>5 2</u> <u>1 2</u> | 5 0 | |
| 走 一個 | 三 邊 | 十幾（啣嚙） | 天 | |

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|--|-----------|---|---|--|-----------------|------------------|--|----|---|--|
| 6 | 3 | 2 | | $\dot{1}$ | 6 | • | | $\overline{64}$ | $\overline{543}$ | | 2 | — | |
| 頭 | 一 | 站 | | 站 | 在 | | | 走 | 馬 | | 灣! | | |

〔例冊一〕 山西民歌「交朋友」

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|---|-----------|---|-----------|---|---|---|----|--|---|---|--|
| 5 | 6 | $\dot{2}$ | | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | | $\dot{1}$ | 6 | $\dot{1}$ | 3 | | 2 | — | | | | |
| 河 | 裏 | 的 | | 石 | 頭 | | | | 房 | 簷 | 上 | 的 | | 瓦 | | | | | |
| 5 | 6 | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1}$ | 6 | 5 | | 3 | • | 3 | 2 | 3 | | 5 | — | |
| 你 | 不 | 嫌 | 我 | | 脚 | 大 | 呀 | 哎 | | | 我 | 不 | 嫌 | 你 | 疤! | | | | |

這一類的例子還可以舉出許多，上下句的相同與否是沒有一定的音符本身的原則的，就是說在什麼情形之下要相同，在什麼情形之下不相同，決定的因素只有根據內容。無論是相同或是相異都同樣可以表達出豐富的感情。

關於這種短歌的歌詞格式，它和音句中的詞句一樣是多樣的，雖然同樣是兩音句，而歌詞的結構却有七字句和十字句及其他混合格式。除了以上所舉的例子大部份是屬於七字句以外常見的還有以下一些樣式：

〔例冊二〕 關中民歌「十桂香」

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|-----------|-------------------|--|------------------|-------------------|-----------------|---|---|---|------------------|-----------------|---|---|--|
| 6 | $\dot{1}$ | $\overline{6665}$ | | $\overline{661}$ | $\overline{6165}$ | | 6 | 5 | 5 | | $\overline{16}$ | 5 | | |
| 一 | 桂 | 香 | | 燒 | 分 | 了 | | 風 | 調 | 雨 | | 順 | | |
| 4 | 2 | 5 | | 6 | $\dot{1}$ | $\overline{65}$ | | 4 | 5 | $\overline{616}$ | | 2 | — | |
| 二 | 桂 | 香 | | 燒 | 分 | 了 | | 國 | 泰 | 民 | | 安 | | |

〔例冊三〕

| | | | | | | | | | | | |
|------------------|------------------|---|---|-----------|---|---|------------------|-------------------|-------------------|---|--|
| $\overline{216}$ | $\overline{253}$ | | 2 | $\dot{1}$ | 6 | | $\overline{235}$ | $\overline{3216}$ | $\overline{6542}$ | 5 | |
| 初 | 一 | 到 | 十 | 五 | | 十 | 五 | 月 | 兒 | 高 | |

| | | | | | | | |
|-------------|---------|-------------|---------|----------|-------------|---------|----|
| 6̣ 2̣ 5̣ 6̣ | 2̣ • 1̣ | 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 4̣ • 5̣ | 6̣ 6̣ 1̣ | 6̣ 5̣ 4̣ 3̣ | 2̣ • 5̣ | 2̣ |
| 春 | 風 | 擺 | 動 | (楊呀) | 楊 | 柳 | 稍。 |

〔例卅四〕

| | | | | | | | |
|-------|----------|-----|---------|--------|------|--------|----|
| 5 5 | 1̣ 1̣ 6̣ | 5 — | 1̣ 6̣ 5 | 3 5 | 1 — | | |
| 南風 | 絲溜溜的 | 吹 | 來了個 | 變工 | 隊， | | |
| 1 2 2 | 3 3 | 2 5 | 3 2 1 | 2 2 | 2 6̣ | 1 • 6̣ | 5̣ |
| 今年的 | 雨水 | 實在 | 好 | 苗苗(長呀) | 長的 | 好。 | |

〔例卅五〕 陝北秧歌『瞎子算命』

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|------|------|--------|------|
| 6̣ 6̣ 1̣ | 3 5 | 6̣ 6̣ 1̣ | 3 5 | 6̣ | 1̣ 3 2 | 1 — |
| 太陽 | (呀哈) | 出來 | (呀哈) | 一 | 點點 | 紅 |
| 5 5 | 6̣ 6̣ 5̣ | 3 5 | 1 2 | 3̣ 5 | 2 1 | 6̣ — |
| 瞎子 | 先生 | 去算 | 命 | 出了 | 一回 | 門。 |

上面四個例子的歌詞結構是最常見的幾種，有單純十字句的（例卅二），有『五五句』和『七字句』的混合（例卅三），有五五句和七五句子的混合（例卅四），也有七字句和七五句的混合（例卅五），形式是多樣的，而音樂上仍然是最短小的歌曲形式。

這些格式的使用原則是很自由的，某一種格式並不代表一種固定的內容，以上一些分析，只是從結構來着眼的，至於如何把音組織成爲能够表達的曲調，還須慢慢來研究，這些分析並沒有要製定一種格式或規定一些教條來讓大家死守它，而只是說明民間音樂語言中的最粗淺的最單純的一種結構規律，這種短歌形式在民間是流傳最廣最直接和人民生活感情打成一片的，像南方的『山歌』北方的『信天遊』或『藍靛片』

這都是老百姓給這種形式的命名，各地叫法不同，而含義却不差什麼，『山歌』或『信天遊』都顯示一種自由而開闊的山野氣息，正是勞動人民能自由而痛快地表達出心裏的聲音的一種形式，『信天遊』就是『信口歌唱』到處流傳的意思，『爛席花』也正說明他不是什麼高貴的音樂，而是像『爛席片』一樣普遍的和勞苦大眾的生活感情相結合的，這種短歌形式是單純而樸素的，而所反映的內容却十分豐富。

這種形式在新的音樂創作上還很少見，冼星海的『生產大合唱』和『黃河大合唱』中會出現過這種短歌形式：

〔例卅六〕 生產大合唱 塞克，星海

| | | | | | | | |
|-----------------------|-------|---|-----------------------|--------------------------|-----------------------|-----------------------|--------------------------------------|
| $\underline{3\ 2\ 5}$ | 3 | $\underline{\underset{\cdot}{6}\ 1\ 7}$ | $\underset{\cdot}{6}$ | $\underline{3\ 5\ 3\ 2}$ | $\underline{3\ 5\ 3}$ | $\underline{2\ 1\ 7}$ | $\underline{\underset{\cdot}{6}\ 0}$ |
| 酸 棘 刺 | 尖 又 尖 | 牧 人 | 來 到 了 | 黃 河 | 邊 | | |

〔例卅七〕 河邊對口曲 光未然，星海

| | | | | | | | |
|---|--------------------|--------------------------|--------------------|--|--------------------|--------------------------|----------------------------------|
| 甲： $\overset{\#}{5}\ 4$ | $\underline{5\ 0}$ | $\underline{5\ 5}$ | $\underline{1\ 0}$ | $\underline{\overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{1}}$ | $\underline{6\ 5}$ | $\underline{4\ 5\ 4}$ | $\underline{1\ 0}$ |
| 張 老 三 | 我 問 你 | 你 的 家 鄉 | 在 那 裏 ？ | | | | |
| 乙： $\overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{1}$ | 3 | $\underline{2\ 3\ 1\ 2}$ | 3 | $\underline{5\ \cdot\ 6}$ | $\underline{3\ 2}$ | $\underline{2\ 3\ 2\ 1}$ | $\underline{\overset{\cdot}{5}}$ |
| 我 的 家 | 在 山 西 | 過 河 | 還 有 | 三 百 里。 | | | |

〔例卅六〕雖只有四個小節長，但却已包含了兩個樂句（兩小節一樂句），可以說一首完整的短歌。例卅七是由一個問句和一個答句構成，僅有問句或僅有答句都是不完全的，這兩個例子是新歌曲中較優異的例子，這種形式我們應該更多創作，尤其在農村中，它是農民最易於接受的一種形式。

第三章 曲調的構成

節奏與旋律概說

(一) 構成曲調的兩個因素：

「曲調」是什麼？簡單的說，曲調就是許多不同音的連續，在這許多不同的音的連續中，存在着三種現象：第一種是音的高低的不同，第二種是音的長短的不同，第三種是音的強弱不同，曲調要能發生表情達意的作用，就不能缺少這三種現象的任何一種，沒有一首歌曲老是一個音重覆下去的，也沒有一首歌祇用許多不同的音而老是一拍一個音不斷的連續下去的，更沒有一首歌曲雖然用了許多抑揚頓挫分不出字句的輕重來，這三種現象是不可分割的，它們相互交織成一個整體，這個整體就是曲調。

爲了分析和說明的需要，我們把這三種現象，分別爲二，即「旋律」和「節奏」。第一種現象屬於前者，第二種第三種則屬於後者，也就是說，旋律就是高低不同音的連續，節奏就是強弱不同，長短的音的連續，旋律和節奏就是構成曲調的兩個因素。

旋律這個詞兒，本來就是曲調的同意語，洋文就叫做「Melody」，但習演上都把它使用來代表音的高低，成爲曲調的一部份，這樣曲調中的音的長短強弱和音的高低，才獲得了適當的節名而能相對的分開來研究。

在構成曲調的兩個因素中，「旋律」所包含的內容是比較單純的，它僅指音的高低的連續，而節奏這一因素所包含的內容則曾經有過一些不同的見解，有人說：「節奏」只能代表音的長短的連續，而不能包括音的強弱，音的強弱可以另外命名為節拍，從這樣說來曲調的構成除了旋律和節奏之外，還得加上節拍。

究竟節奏所包含的內容是僅限於「長短」呢？還是強弱都有？這個問題解答，如果只以音樂本身來追求，是得不出結果的，必須以一般的概念去了解，因為節奏這個詞兒，並不是僅用於音樂藝術領域的在其他的藝術領域以至生活裏面都存在着節奏的因素，在文字上一幅畫的綫條、輪廓、色彩，也流貫着節奏，在演劇上，讀台詞上，動作或某一場面，都受一定的節奏所支配。

譬如讀一首歌詞，如果寫的前方戰士們的英勇鬥爭，讀起來一定語氣雄渾悲壯，每一個字每一個音韻都是緊湊的堅實的，如果寫的是悲悼的事，是陣亡將士們，那末讀起來，都是悲痛的，一定要用沉痛的語氣來表現。

又譬如演劇，演的是八路軍打勝仗，老百姓來慰勞，這種場面中一定充滿着歡騰和鼓舞，每一句台詞，每一個動作，都表現出興奮和熱烈。但如果演的是大後方反動統治下的老百姓的生活，一方面是催糧要款，抓丁拉夫，姦淫殺燒……表現出反動統治的極端橫暴和獸性，一方面是飢餓，貧困，賣兒，賣女……這又表現出被壓迫者的或而悲慘無力或而痛迫憤激，……。

這裏面存在着各種各樣的節奏，或緊湊，或堅實，或沉暴，或橫暴

，或無力，或憤激，無論表之於聲音，或見之於行動，都是說明一種運動的性質。

至於我們生活裏，更是到處都有節奏，小的如生理上的呼吸，脈膊以至日常的起居。大的如生產運動中墾荒、播種、打鐵、搖船、打夯……以至於社會鬥爭。譬如人聲呼吸的均勻或急促，生活起居的有秩序或凌亂，農民鋤地的沉着和結實，鐵匠打鐵的激烈有力……等，這些就是在生活中的節奏，也同樣是說明一種運動的性質。

無論朗誦、演劇、起居、勞動，都是一種運動，都是有規律的運動，它介紹了或強、或弱、或長、或短、或快、或慢的各種性質，這種有規律的運動，就是節奏。

這就是我們一般對節奏的解釋。音樂的節奏同樣可以解釋為音的種種有規律的運動。所以它同樣包含有強弱，長短，快慢各種性質，並不是隨意的只限於長和短，在這種種性質中歸納起來，不外乎二個要素，一個是力的關係，一個是時間的關係，強弱關係是屬於前者，長短快慢則屬於後者，力的關係在音樂上就是節拍。

爲什麼要獨給「力的關係」以專用名詞，而其它的要素就沒有專用名詞呢？這是因爲力的關係在節奏裏面是比較基本的東西，音的長短的連續必須建立在一定的強弱關係上面。

譬如讀歌詞，如果每一句的每一個字，完全沒有輕重的分別，那是不可能把歌詞的情緒表達出來的。又如戰士們唱歌時總要踏着步唱，或者是行進的時候唱，才能把歌子唱的很有勁。因爲步法的節奏就是強弱強弱……不斷的反覆，把握出強弱的時

候才能把歌子唱好。

中國民間戲曲的演唱上板眼很重要，音樂和戲詞的節奏完全掌握在打梆子和打拍的人的手中，略有差錯，演員的情緒即爲之打斷。

這些都是說明力的關係在節奏中的重要性。

至於旋律和節奏的關係（相互的），留待下章研究。

（二）音樂的節奏與語言的節奏

節奏是曲調構成上的要素之一，那末節奏的產生根據什麼呢？當我們唱歌子的時候，我們的情緒會跟着歌曲的節奏的抑揚頓挫而起伏，我們的情感會受到歌曲喜，怒，哀，樂所支配。這就是歌曲的節奏所具有的情感的力量。節奏的產生必須要根據情感的需要，但是歌曲的節奏並不單指曲調中的節奏，他同時還包含了語言的節奏，就是音樂的節奏和語言節奏相結合的統一體。如果歌中音樂的節奏和語言的節奏處理的不一致時，這歌曲一定不能收到表達情感的效果。因為這樣使的歌曲節奏本身產生盾矛，顯得支離破碎，這樣的歌曲唱起來很拗口，不但唱歌的人本身不受他的情感上的支配，反而討厭唱這種歌曲。所以說音樂的節奏和語言的節奏的關係是非常密切的。音樂的節奏要起組織情感的作用，就不能不和語言的節奏取得一致，而語言的節奏也必須經過音樂的節奏，來發揮它組織情感的力量。

因此在了解音樂的節奏的情感基礎之前，必須首先掌握它和語言的關係。

語言中存在一種自然節奏，這種節奏由於各個民族的語言之不同而

有不同的規律，這規律決定了各個民族音樂節奏具有其特性的重要因素之一，比較原始的音樂節奏是和語言的自然節奏結合的特別密切，表現的特別強烈的，中國的民間音樂就是一種萌芽狀態的藝術，他在節奏的處理上，十分單純，十分語化。第二章裏所列舉的例子都是十分簡單的處理法。

如（例廿一歌詞）：

| | | | | | | | | | | |
|---|------------|---|------------|---|------------|---|---|---|------------|---|
| 5 | <u>2 1</u> | 7 | 5 | 1 | <u>2 4</u> | 2 | — | 5 | <u>2 1</u> | |
| 太 | 陽 | 出 | 來 | 照 | 山 | 坡 | | 有 | 一 | 個 |
| 7 | 5 | 1 | <u>2 1</u> | 5 | — | | | | | |
| 媳 | 婦 | 受 | 折 | 磨 | | | | | | |

如果我們先撇開曲調，而單讀這兩句歌詞時，我們將發現到：第一、在讀完第一句時自然要停頓一下，然後再讀第二句。第二、每一句歌詞的每一個字都有輕有重，重都落在每個歌詞的第一個字上，每句結束的時候也有重音。如：

> > > > > > > >
 太 陽 出 來 照 山 坡 。 有 一 個 媳 婦 受 折 磨 。

（>表示強意，○表示停頓一下）

這是七字句的格式，讀起來每一個字佔一拍時間，重音均兩拍出現一次，第二句是八個字，但是一個讀起來也僅佔一拍的時間。強弱的關係仍是七字句的。這一首歌詞的節奏主要是強弱關係，長短的差異不多，每句歌詞結尾處的停頓，是強弱關係所必須的，如果不停一下，兩個強拍緊接一起，就不能表示出詞意已到了一個段落。『○』這是句讀的節

奏，第二句的「一個」讀成二個短音，一方專是「一個」所代表的內容，在這一句內，並沒有什麼特出的意義，用不到多佔一拍，另一方面如果每個讀成兩拍，就要破壞了語言本身的輕重的規律性，因為前者都是隔一拍一次強聲，這裏突然隔兩拍出現一次，就把強弱的有規律的出現給搗亂了。

再如例四的：

> > > >
全國動刀兵。 一齊來出征。

和例六的：

> > > >
周子山這幾天好不厭煩。

例四的是五五句子，例六的是六四句子，由於它的語彙的構成上和七字句不同，因為它的節也不同，五五句子是個短音句，在結尾處都必須稍有停頓，和七字句一樣。但每個短句所包含的意義，却祇相當於一個語彙，因此每一個字的時間就不能像字句一樣佔一拍，而很自然的把兩字讀成一拍。六四句子是三個語彙組成的，前兩個語彙是三個字，節奏相同，各帶一個重音，後一個語彙是四個字，除了第一個字帶重音外，最後一個字因為是一句的結束，也帶上重音，這兩種句法，從強弱的關係來說和七字句是一樣的，同樣隔一拍一個強聲，但在時間的關係上就不同了，下面是這三種句法在時間關係上的比較：

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 七字句： | x | x | | x | x | | x | x | | x | — | | | | |
| 2 五五句： | x | x | x | x | | x | — | | x | x | x | x | | x | — |
| 3 六四句： | x | x | x | | x | x | x | | x | x | x | | x | — | |

這裏說明了中國語言的節奏中，最基本的規律是：每一個詞或每一個語彙中的第一個字都帶有強聲，而每一句的結束也帶強聲，因此在中國民間歌曲中，大部份都是強聲起強聲落的，而很少是弱聲起弱聲落的。這一條基本的規律和西洋語言的節奏是不同的，中國的語言是單綴音的緣故，每一個字只發一個音，而西洋的語言却是拼音文字，每一個字所包含的音節不等，重音（Accent）常常不放在第一音節上，而且在句讀的節奏上，由於主要的詞和語彙常常不在句首，所以起於強聲的亦甚少。如：『國際歌』中的一句：

（例五十八）

$$\frac{4}{4} \quad 5 \quad | \quad \overset{\cdot}{3} \text{—} \overset{\cdot}{2} \ 5 \quad | \quad \overset{\cdot}{1} \text{—} \ 7 \cdot \underline{7} \quad | \quad \dots\dots$$

In — ter — national — e

僅僅『Internationale』一詞就佔了八拍，如果譯成中文，則不過是『國際』二字，而且不必從弱拍起。又如：

（例卅九）Btanm “the mountains are steep”

$$\frac{2}{4} \quad \overset{\cdot}{1} \quad | \quad \overbrace{\overset{\cdot}{3} \cdot \overset{\cdot}{4}} \quad \underline{\overset{\cdot}{3} \ \overset{\cdot}{1}} \quad | \quad \overbrace{\overset{\cdot}{2} \cdot \overset{\cdot}{3}} \quad \overset{\vee}{\overset{\cdot}{2} \ 7} \quad | \quad \overbrace{\overset{\cdot}{1} \cdot \overset{\cdot}{2}} \quad \underline{\overset{\cdot}{1} \ 6} \quad | \quad 7$$

the mountains are steep the mountains are cosd

這是兩個短句，每句都是弱拍起，因為強拍不在第一個字上，如果用中國語來說時就是『峻峭如山』，一開頭就是強聲。

這就是中國語言的節奏和西洋語言的節奏基本不同的地方，因之表現在音樂節奏上時，西洋音樂和中國音樂也就有基本不同的特徵。過去有許多翻譯成中文的外國歌曲，詞和曲常常在節奏上發生矛盾的現象的

就是這個緣故。所以一般都說翻譯比填詞難，其難就在如何使中國的語言將節奏吻合於西洋音樂的節奏。就以蘇聯的歌曲來說，大部份在詞讀的節奏上都是從弱拍起強拍收的。

(例四十) Danajessky 『卡豪夫卡』

5 | 5 3 1 5 1 3 | 5 2 7 5.....
 太陽 下是 熱 烈的 夜 晚是 漆 黑的

(例四十一) 『我們是鐵匠』

0 5 1 2 | 3 — 0 5 1 2 | 3 3 0 2 1 2 |.....
 我們 是鐵 匠 是年青的 力量 我們 製造

(例四十二) Tenfmane 『一人為大家，大家為一人』

0 3 6 5 : 4 3 2 7 3 2 | 1 1 0 3 6 1 |.....
 戰爭戰 爭 燃 起 了 無 數 的 烽 火 不 論 是.....

(例四十三) Dokrass : 『假如明天戰爭』

3 6 | 1 1 7 6 5 1 | 3 3 2 1 2 3 |.....
 假如 明 天 戰 爭 假 如 敵 人 進 攻 那 廣 闊

上例說明了一個不能澈底解決的節奏的矛盾問題，我們將會感覺到例四十的語言的節奏，如何修改了曲調的節奏，原來的節奏是：
 × | × × × V × × | × × × ×但唱中文時節奏即為：
 × × × × V × | × × × × × × × |了。

這種修改是不得已的，這樣修改雖然不能澈底解決問題（因為句讀的關係仍然是矛盾的，『太陽下是』和『夜晚』按中文的輕重律，應

該先強後弱，現在恰是先弱後強）。但除此再沒有更恰當的辦法使它配上。例四十一以下的三個例子，則有相反的情形，歌詞的節奏遷就了曲調的節奏，因而產生了違反中國語言規律的情形。如『我們是鐵匠』『戰爭』『明天戰爭』和『敵人進攻』等地方，按中國語言的節奏，應該是：

1. $\underline{\text{xx}} \text{ x} \mid \text{ x } \text{ x} \mid$
 我們是 鐵 匠
2. $\underline{\text{xx}} 0 \mid \underline{\text{xx}} 0 \mid$
 戰 爭 戰 爭
3. $\underline{\text{xx}} \text{ x} \mid \text{ x } \underline{\text{xxx}} \text{ x} \mid \text{ x}$
 明 天 戰 爭 敵 人 進 攻

但爲了不被壞原來曲調的節奏，就只好委屈一下中國的語言了。

在翻譯歌曲中發生的這些情形是情有可原的，如果我們是根據中國的語言來作曲，而會發生類似的情形的話，那就是犯不了應該犯的錯誤，這種錯誤在民間歌曲中是不會有的，但却有許多作曲家犯了這個錯誤。

○舉例如下：

（例四十四）何安東『全國總動員』

| | | | | | |
|---|-----------|-------------|--------------|---------|----|
| 5 | 1̇ • 3 | 5 • 3 | 2 • 2 5 5 | 1 0 0 3 | |
| | 動 員 | 動 員 | 全 國 要 總 動 員， | 反 | |
| | 2 • 2 2 5 | 6 • 5 | 3 • 3 3 • 1 | 3 0 3 | …… |
| | 對 暴 軍 侵 佔 | 掙 脫 壓 迫 鎖 鍊 | | | |

（例四十五）吳伯超『我們都是小飛行家』

般現象，而沒有去研究產生這種現象的本質——音樂與語言的關係，於是這現象被公式化了。

例四十七雖然不是從弱拍起，但其中在節拍方面的處理上仍然因襲了西洋音樂的節奏，『挽救危亡，爭得民族解放』一句中，中國語言的節奏本應該作如下的處理：

| | | | | | | | | | | | |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|
| 1. | x | x | x | x | • | x | x | x | x | • | |
| | 挽 | 救 | 危 | 亡 | | 爭 | 取 | 民 | 族 | 解 | 放 |
| 2. | x | x | x | x | • | x | x | x | x | x | |
| | 挽 | 救 | 危 | 亡 | | 爭 | 取 | 民 | 族 | 解 | 放。 |

這兩種節奏都是語言的自然節奏，如果照例四十七的處理這種節奏，就被破壞而成如下的樣子：

| | | | | | | | | | | | | | |
|-----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--|
| 0 = | x | x | x | — | x | x | x | x | x | x | x | — | |
| | 挽 | 救 | 危 | 亡 | 爭 | 得 | 民 | 族 | 解 | 放 | ！ | | |

它的錯誤完全在『挽救』及『爭得民』兩個地方，這完全是爲了顧全音樂節奏本身的『西洋進行曲』化而破壞了語言的節奏。

也許有人認爲祇要字能聽清楚就得了，何必規定這樣嚴格呢？這種說法在原則上是沒錯的，處理歌曲的節奏應該是多樣的，同一句歌詞，在兩個作曲者手中可以有兩種處理，但有一個基本的規律，却是任何作曲者都必須重視而不能違反的，這就是語言節奏的基本規律，——強弱關係。作曲者創作自由，祇有在這個原則下才能得到發揮，否則將和歌詞脫離關係。

遵守語言的強弱關係，並不等於說，在節奏上的處理就沒有活動的

餘地，更不等於說中國的歌曲就不可能從弱拍起，比如例四十七的歌詞可以有以下的幾種處理，而不違反語言的強弱關係。

- (1) $2 \quad \overbrace{3 \ 4} \quad | \quad \overbrace{5 \ 4} \ 3 \quad | \quad \underline{2 \cdot 3} \ \underline{4 \ 3} \quad | \quad \overbrace{2 \cdot 1} \ 1 \quad |$
 挽 救 危 亡 爭 得 民 族 解 放!
- (2) $2 \quad \overbrace{3 \ 4} \quad | \quad \overbrace{5 \ 4} \ 3 \quad | \quad \underline{2 \cdot 3} \ \underline{4 \ 3} \quad | \quad \overbrace{2 \cdot 1} \quad | \quad 1 \text{ — } ||$
 挽 救 危 亡 爭 得 民 族 解 放!
- (3) $\underline{2 \ 3 \ 4} \quad | \quad \overbrace{5 \ 4} \ 3 \ \underline{2 \cdot 3} \quad | \quad 4 \ 3 \ \overbrace{2 \cdot 1} \quad | \quad 1 \text{ — } ||$
 挽 救 危 亡 爭 得 民 族 解 放!

這三種處理法都不違反語言的節奏，第一種是語言的自然節奏，第二種是根據語言的自然節奏而加強其結束的地方，這樣使最後一字落在強拍上，較之第一種處理要有勁一些，第三種處理法似乎不合規律，但仔細分析起來，不過是強調語彙的某一部份的處理法。每一個詞本身的強弱關係，還沒發生顛倒的情形；如『挽救』及『爭得』兩個詞都放在弱拍上，但『挽』和『爭』却是佔弱拍中的強聲，較之『救』和『得』是強些，這樣來處理的目的，一方面是把『危亡』和『民族解放』特別強調，同時也爲了和原曲前二小節的節拍能夠連接起來。

- $1 \cdot \underline{5} \quad \underline{1 \cdot 2} \ \underline{3 \cdot 4} \quad | \quad 5 \text{ — } 3 \ \underline{\underline{2 \ 3 \ 4}} \quad | \quad \overbrace{5 \ 4} \ 3 \ \underline{\underline{2 \cdot 3}} \quad |$
 四 萬 萬 的 大 衆 起 來 挽 救 危 亡 爭 得
- $4 \ 3 \ \overbrace{2 \cdot 1} \quad | \quad 1 \text{ — } \cdot 0 \quad |$
 民 族 解 放!

原曲作了這樣的修改，就可以避免詞曲在節奏上的矛盾。

這說明了語言節拍中的基本規律，是可以伸縮的，而且也可以有從弱拍起的情形，節拍如何伸縮，這是一個情感的處理問題，這留待後面再談，這兒就弱拍起的問題再談一談。

在中國民間歌曲中，起於弱拍的也有，但與西洋音樂中起於弱拍的處理有不同的情形，如：

(例四十八)

| | | | |
|------------------|----------------------------------|--------------------------|--------------------------------|
| 5 | 5 5 5 2 1 | 2 $\overset{\cdot}{1}$ 2 | 6 1 $\overline{2 \cdot 3 2 1}$ |
| (說) 花 | 花(一個大) | 枕 頭 | 不 願 (一個大) |
| $\overline{6}$ 5 | 5 $\overline{5 5 2 \cdot 3 2 1}$ | 2 | 5 6 |
| 枕 | (是) 一 心 (要一個) | 參 | 加 是 |
| 1 | $\overline{2 1}$ | $\overline{6}$ 5 0 | |
| 八 | 路 | 軍。 | |

(例四十九) 陝西道情『一支梅』

| | | | |
|------------------|----------------------|--------------------------------|---------|
| $\overline{5 5}$ | $\overline{3 2}$ 3 — | 2 5 $\overline{3 \cdot 5 3 2}$ | 1 6 1 — |
| (那個) 天 | 上 | 共 呢 | 有 啊 呢 |

這兩個例子雖然都起於弱拍，但從歌詞來看，起於弱拍的字都不是正文而是襯字，如果去掉這弱拍的音和字並不妨礙這兩首曲調的完整性，這弱拍的性質帶有預備拍的意義，並不是由於語言上的關係所產生的，西藏有許多舞蹈歌曲都帶有預備拍，它的作用是預示舞蹈的開始。

(例五十) 西藏民歌：

| | | | |
|----------|--------------------|----------------------|---------|
| 1 | $\overline{2 3 5}$ | $\overline{5 5 4 5}$ | …… (下略) |
| (al) gon | | se sps…………… | |

這弱拍(al)是由於舞蹈上的需要而產生的。

還有另一種情形較為常見一些：

〔例五十一〕『白毛女』插曲（調寄河北『青陽傳』）

| | | | | | | | | | |
|--------------------|--------------------|--------------------------------------|-----------------|--|----------------------------------|--------------------|-----------------|--------------------|--------------------|
| $\underline{0\ 3}$ | $\underline{2\ 3}$ | $\underline{\underset{\cdot}{6}\ 1}$ | $\underline{2}$ | $\underline{2\ 5}$ | $\underline{3\ 5}$ | $\underline{3\ 2}$ | $\underline{1}$ | $\underline{1\ 2}$ | $\underline{1\ 2}$ |
| 我 | 盼 | 爹 | 爹 | 心 | 又 | 急 | | 爹 | 爹 |
| | | | | | | | | | |
| $\underline{3\ 5}$ | $\underline{3\ 2}$ | $\underline{\underset{\cdot}{6}\ 6}$ | $\underline{1}$ | $\underline{\overset{\cdot}{7}\ \overset{\cdot}{6}}$ | $\underline{\overset{\cdot}{5}}$ | | | | |
| 回 | 來 | 心 | 歡 | 喜 | | | | | |

〔例五十二〕『山西秧歌』『牡丹花』

| | | | | | | |
|--------------------|--------------------|--------------------|---|--|--------------------|--------------------------|
| $\underline{0\ 1}$ | $\underline{1\ 2}$ | $\underline{5\ 2}$ | $\overset{21}{\underset{\cdot}{\vee}}\underline{5}$ | $\underline{\overset{\cdot}{5}\ \overset{\cdot}{5}}$ | $\underline{6\ 5}$ | $\underline{1\ 2}$ |
| 家 | 住 | 在 | 臨 | 縣 | 宋 | 家塔村 |

〔例五十三〕陝北秧歌『河南通』

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------|--------------------|--|-----------------|--|--|--|--------------------|--------------------|--------------------|-----|---|---|---|---|-----|
| $\underline{0\ 6}$ | $\underline{3\ 5}$ | $\underline{\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{3}}$ | $\underline{5}$ | $\underline{\overset{\cdot}{3}\ \overset{\cdot}{3}\ \overset{\cdot}{5}}$ | $\underline{\overset{\cdot}{3}\ \overset{\cdot}{2}}$ | $\underline{\overset{\cdot}{3}\ \overset{\cdot}{5}}$ | $\underline{6\ 5}$ | $\underline{5\ 6}$ | $\underline{3\ 5}$ | ... | | | | | |
| 太 | 陽 | 兒 | 下 | 來 | 一 | 點 | 兒 | 紅 | 么 | 呀 | 咳 | 照 | 見 | 那 | ... |

這種節奏的處理在各地民歌中都可以發現，他的特點就是在每一句或每一樂句的開始處，避免強拍而從後半拍起。這樣不使曲調流於生硬，因為這些詞句原可以起於強拍的。

| | | | | | | | | |
|-----|-----------------|--------------------|--------------------------------------|---|-----------------|--------------------|--------------------|-----------------|
| (1) | $\underline{3}$ | $\underline{2\ 3}$ | $\underline{\underset{\cdot}{6}\ 1}$ | $\underline{2}$ | $\underline{5}$ | $\underline{3\ 5}$ | $\underline{3\ 2}$ | $\underline{1}$ |
| | 我 | 盼 | 爹 | 爹 | 心 | 又 | 急 | |
| | | | | | | | | |
| (2) | $\underline{1}$ | $\underline{1\ 2}$ | $\underline{5\ 2}$ | $\overset{21}{\underset{\cdot}{\vee}}\underline{5}$ | $\underline{5}$ | $\underline{6\ 5}$ | $\underline{1\ 2}$ | |
| | 家 | 住 | 在 | 臨 | 縣 | 宋 | 家 | 塔村 |

(3) 6 3 5 | 6 3 5 |

太 陽 兒 下 來

但這樣不如弱拍起的生動活潑，這一種弱拍起的處理，在民歌中是較普遍的。

如果拿新音樂運動以來所產生的歌曲比較一下，我們會發現新的歌曲普遍的存在着從弱拍起的情形，這是由於歌詞的語言不同於舊有的民間歌曲中的語言。有許多新的語彙的使用，是舊有民歌中所沒有的，尤其是富有戰鬥性的號召和呼聲，如「起來」「前進」「爭取」「向前」……等，爲了加強其呼喚的力量重第二字，因此在音樂上更處理成起於弱拍，落於強拍的節奏：

〔例五十四〕

(聶耳)『義勇軍進行曲』

5 | 1 0 1 | 1 1 5 6 7 | 1 1 |

起 來！ 不 願 做 奴 隸 的 人 們！

〔例五十五〕 (同上)

5 | 1 • 1 | 3 • 3 | 5 — |

起 來 起 來 起 來！

〔例五十六〕 星海『青年進行曲』

3 | 2 — | 5 6•5 | 1 — | 1 0 |

爭 取 勝 利 的 明 天

〔例五十七〕 星海『一二九紀念歌』

| | | | | | | |
|---|-----|-----|-------|-----|-----|-----|
| 5 | 3 — | 3 — | 5 3 1 | 2 1 | 6 — | 6 — |
| 前 | 進！ | | 祖國的 | 孩 | 子 | 們！ |

〔例五十八〕 星海『青年進行曲』

| | | | |
|-------|------------|------|------|
| 5 5 3 | 1̣ 6̣ • 1̣ | 2̣ — | 2̣ — |
| 只有向 | 前 | 向 | 前 |

這些弱拍的處理都是十分得當，而且是十分必要的，但這不是說處理這一類的語彙時非從弱拍起不可，如果在語氣很緊湊的情況下，從強拍起更恰當些。如：

〔例五十九〕 鄭律成『八路軍進行曲』

| | | | |
|---------|---------|---------|-------|
| 1̣ • 1̣ | 1̣ • 1̣ | 1̣ 1̣ • | |
| 向前 | 向前 | 向前 | |

在新的歌曲中，歌詞的語法也和民歌的語言不同，常常用一些虛字在句首，這樣也增加了音樂上的弱拍使用。

〔例六十〕 聶耳『碼頭工人歌』

| | | | | |
|---|---------|-------|---------|-----|
| 1 | 1 1 • 2 | 3 0 3 | 3 2 • 1 | 2 0 |
| 從 | 早 到 | 夜 從 | 夜 到 | 早 |

〔例六十一〕 張曙『保衛國土』

| | | | | | |
|---|-------|---------|-----|------|--------|
| 2 | 5 5 5 | 7 6 • 5 | 5 — | 1̣ — | 1̣ • 0 |
| 向 | 敵 人 做 | 英 勇 的 | 反 | 攻， | |
| 為 | 人 民 做 | 敢 死 的 | 先 | 鋒， | |

(例六十二) 張曙『洪波曲』

| | | | | |
|------------|-----|----------------|-----|-------|
| <u>5 5</u> | 5 4 | 5 <u>0 5 5</u> | 5 1 | 2 0 |
| 我們 | 戰 | 黃 河 | 我們 | 戰 淮 河 |

(例六十三) 星海『新時代的歌手』

| | | | | |
|--------------|----------------|-----------------------|-------------------------|-----------------------|
| <u>5 • 5</u> | <u>6 5 3 5</u> | <u>3 5</u> <u>0 1</u> | <u>2 3</u> <u>3 2 1</u> | <u>2 2</u> <u>0 1</u> |
| 我 | 們 | 新時代的 | 歌手， | 有 鋼鐵 一般的 歌喉 用 |
| <u>2 • 3</u> | <u>2 • 1</u> | <u>6 1</u> | 0 | |
| 鋼 鐵 | 般 的 | 歌 聲， | | |

這些弱拍的處理都是合乎中國語言的規律的，有時候沒有用虛字，而由於語言的重點的關係，亦產生了從弱拍起的情形如：

(例六十四) 聶耳『新女性之二』『天天歌』

| | | | | |
|--------------|---------------------|-------------------------|--------------|-------------------------|
| <u>1</u> | 1 <u>0 6</u> | <u>1 • 6</u> <u>5 5</u> | <u>3 6</u> 5 | <u>1 • 6</u> <u>1 2</u> |
| 天 | 天 眼 | 不 見 光 陽 | 趕 做 工 | 無 分 雨 雪 |
| 3 • 3 | 3 <u>0 2</u> | <u>1 6</u> <u>5 5</u> | <u>6 5</u> 3 | <u>1 • 6</u> <u>3 2</u> |
| 風 天 | 天 耳 | 只 聽 機 器， | 鬧 轟 轟 | 聲 聲 震 耳 |
| 1 • <u>6</u> | <u>6</u> <u>0 5</u> | <u>6 3</u> <u>3 5</u> | <u>6 6</u> 5 | <u>1 • 1</u> <u>6 1</u> |
| 聲 天 | 天 心 | 掛 着 家 中 | 樣 樣 空， | 生 活 遍 人 |
| 2 • 3 | 3 <u>0 3</u> | <u>5 3</u> <u>2 2</u> | <u>1 2</u> 3 | <u>3 3</u> <u>2 6</u> |
| 兒；天 | 天， 手 | 跟 着 機 器 | 忙 轉 動 | 一 點 不 能 |

1 • 0

鬆。

這首歌，每一句都有兩個地方是從弱拍起的，一個是每句的起頭『天天』，另一個地方是緊接着『天天』之後的『眼』『耳』『心』『手』，這兩個地方都不是虛字，也不是襯字，而是爲了表現那沉重的語氣，必須在每個『天天』之後略爲停頓，因此起於弱拍，比起於強拍較爲合適，如果起於強拍的話，將成下面的情形：

| | | | | | | | |
|----------|----------|----------|--|--------------|------------|----|-------|
| <u>1</u> | <u>1</u> | <u>6</u> | | <u>1 • 6</u> | <u>5 5</u> | | |
| 天 | 天 | 眼 | | 不 | 見 | 陽光 | |

這樣似嫌太急促了些，不能充份表現出那沉重的情緒，至於『眼』『耳』『心』『手』幾處，則爲着『不能，只聽，掛着，跟着，』等勞動生活而把他們放在強拍，把『眼』『耳』『心』『手』放在弱拍，這都是由於語氣的重點所必需的。

這些都是爲了說明弱拍起對於中國語言並不是不可以的，最基本的原則，就是要根據語言的需要，在處理歌曲節奏的時候，必須重視語言的節奏的規律，這樣，強起也好，弱起也好，才能發揮其表達感情的效能。

三、旋律中語言的因素

節奏表達情感，首先要通過語言，而旋律要表達情感，同樣也要通過語言。

全世界的音樂語言所包含的內容是無限富豐的，這豐富性是由於音

樂文化普遍的深刻地和一切民族的社會生活密切的結合着，它反映了全人類生活各個側面的緣故，但是做爲音樂藝術的表現手段的材料——樂音（Tone）都不外七個本位音（或稱自然音）『do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si』及五個變化音（七個本位音的升降者），七個本位音是構成旋律的主題，變化音的使用是從屬的，（所謂『無調派』和『多調派』不過是少數有關階級出奇制勝，超脫現實生活的個人的幻覺而已）。這簡單的七個音，能够產生如此豐富的內容，就不是簡單的事情。

這七個音的連續，成爲種種有組織的有機體——這就是旋律，我們根據什麼原則來使用這七個音呢？最根本的就是根據情感的需要，但音樂的最初並不是獨立地來表達情感，而是和語言結合着表現情感的，因此它首先要和語言取得一致。

任何一種語言，都有一定的腔調，語言的腔調不是一般性的東西，而是具有濃厚的地域色彩，這種具有特性的語調，給於了各個民族的音樂，具有了表達情感的獨特的方式和規律，這是構成音樂上民族風格的重要因素。

旋律的表達情感的開始的方式，就是根據內容的需要而給於語言以煊染，對語調做適當的誇張，而成歌唱的表現形式，我們可以從日常生活中，找到許多例子來說明這一點。譬如：

（例六十五）（冀中）

| | | |
|-------|---------------|--------|
| 5 ——— | 6 ——— 6 ——— | 5̇ ——— |
| 熱 | 麻 | 糖 |

(例六十六) (北平)

| | | | |
|---------|----------------|-----------------------------|-----|
| 1 2 3 2 | 1 1 <u>6 5</u> | 1 1 ⁶ <u>6 1</u> | 2 — |
| 桂花糖來 | 糖包 脆 | 白糖面 | 包 |

(例六十七) (廣東)

| | | | |
|-------|--------------|-----------------------|-----|
| 2 2 1 | <u>2 2</u> 1 | <u>5 2</u> <u>6 5</u> | 1 — |
| 粒粒 脆 | 粒粒 脆 | 鹹乾又鹹 | 脆 |

這三個例子都是叫賣的聲音，可以說是一種原始的歌唱者爲什麼要『唱』出來，而不是說出來呢？這首先是爲了使自己的叫賣引起了人們的注意，因此必須把聲音拉長用一定的聲調唱出來。同時這聲調爲了要把叫賣的內容清楚的傳達出來，因此又很自然地在那語音的腔調十分吻合。又如：

(例六十八) 廣東『挑夫』的呼聲

| | | | |
|-------------|--------------|---------|-------------|
| 2̇ 6̇ 1̇ 1̇ | 2̇ 1̇ 1̇ 5 6 | 3 3 5 0 | 6 6 5 0 ……… |
| 頂硬上呵 | 鬼叫你 窮呵 | 哎喲 喘！ | 哎喲 喘！ |

(例六十九) 陝北『打牛來』

| | | | |
|---------------|-------|-------------|------|
| 3̇ 3̇ 2̇ 2̇ — | x x 0 | 3̇ 3̇ 2̇ 2̇ | 2̇ — |
| 打牛來 | dach | 快快 打牛 | 來 |

| | | | |
|-------|----------|---------------|----------|
| x x 0 | 2̇ 2̇ 5̇ | 3̇ 3̇ 2̇ 2̇ — | 1̇ 6̇ 5̇ |
| pach | 山 上 有 | 狼 來 了 | 快 回 去 |

(例七十) 廣東『催眠歌』

| | | | |
|-----------|--------------|--------------|------------|
| 1 2 3 2 — | 1 2 2 1 6̇ — | 1 2 6̇ 2 1 2 | 1 6̇ 1 2 — |
| oi 姑 乖 | oi 姑 大 | oi 大 姑 仔 | 嫁 後 街 |

| | | | |
|----------|-----------------|--------------------------|------------------------|
| 6̣ 2 1 2 | 6̣ — • 1 | ³ 2̣ 5̣ 2̣ 6̣ | 6̣ — ⁷ 6̣ 1 |
| 後 得 有 | 賣? 看 | 鮮 魚 鮮 肉 | 賣 又有 |
| | | | |
| 3 2 1 — | 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 — | 2 6 3 5 | 1 2 3 2 — |
| 鮮 花 戴 | 戴 唔 Soi | 丟 落 床 頭 | 老 鼠 拉 |

這三個例同樣是比較始原始的歌唱，它較之叫賣的聲音顯然是更完整一些，但它仍然是生活的呼聲。簡單而樸素，還是沒有經過加工的自然形態的藝術，祇是爲了產成生活中的某種目的補助語言的不足，而自發的用聲調唱出來，它仍然是在語言腔調的基礎上用音調加以渲染而已。

這幾個例子說明了施律的產生是如何吻合語言的腔調同時又如何表現着那語調，它是帶有多麼強烈的語言的因素，當這種自然形態的聲調被加工而提高成爲一種完整的藝術形式時，這語言的因素，仍然是強烈的表現着，這一點，我們可以從民間音樂中的地方色彩來說明。

無論是民歌或是戲曲，都強烈的帶有每一地區的語言的特點。譬如：

(例七十一) 福建民歌『十二步』

| | | | |
|------------------|-------------|-------------------|------------|
| 6̣ 1̣ 6̣ 1̣ 6̣ — | 1̣ 6̣ 3 2 — | 3 5 6 1̣ 6̣ | 2̣ 3̣ 6̣ — |
| 二 步 啊 | 送 哥(啊) | 到 床(啊呢) | 邊 啊 |
| | | | |
| 1 1 2 3 6̣ | 1 1 2 3 2 1 | 7̣ 2̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3̣ | 6̣ 1̣ 6̣ — |
| 雙 啊 手 (啊) | 牽(啊)來(啊伊咯) | 我 兄 呢 | 哥 啊 |

(例七十二) 貴州山歌

$\underline{6\ 5}\ \underline{6\ \dot{1}}\ | 6\ \underline{\dot{2}}\ | \underline{\dot{1}\ \dot{2}}\ | \underline{\dot{2}}\text{---}\ | \underline{6\ \dot{1}}\ \underline{\dot{2}\ \dot{2}}\ | 6\ \underline{\dot{1}\ 6}$
 太陽 出來 照 坡 脚(呢) ——— 情郎 哥哥 去 當

$\underline{6}\ \underline{5}\ | 5\text{---}\ | \underline{6\ \dot{2}}\ \underline{6\ 6}\ | \underline{\dot{2}}\ \underline{\dot{2}}\ | \underline{\dot{1}\ 6}\ 5\ | \underline{6\ \dot{1}}\ \underline{\dot{2}\ \dot{2}}$
 兵 (呢) ——— 有心 不要 他 前 去 呀 抗日 工作

$\underline{6}\ \underline{\dot{1}\ 6}\ | \underline{6}\ \underline{5}\ | 5\text{---}\ |$
 誰 担 承(呢) ———

(例七十三) 山東吹驢

$\underline{1\ 1}\ \underline{5\ 5}\ | \underline{5\ 5}\cdot\ | \underline{6\ 6\ 6}\ \underline{\dot{1}\ 6\ 5}\ | 5\text{---}\ | \underline{1\ 1\ 1}\ \underline{5\ 5\ 5}\ |$
 俺 有 一 條 小 驢 整 日 俺 也 不 騎 今 天 俺 高 了 興

$5\text{---}\ | \times\ \times\ 0\ | \underline{1\ 1}\ \underline{3\ 5}\ | 5\text{---}\ |$
 (得兒打) 吹 上 去 趕 集

(例七十四) 冀中『張美英』

$\underline{3\ 5}\ \underline{\dot{1}\ 6}\ 5\ 5\ | \underline{3\ 5}\ \underline{\dot{1}\ 6}\ 5\ 5\ | \underline{2\ 3}\ \underline{5\ 3}\ \underline{2\ 3}\ \underline{2\ 6}\ | 1\ 1\ |$
 張 美 英(响) 進 花 園 呵 更 深 夜 靜 呵

$\underline{6\ \dot{1}}\ \underline{3\ 2}\ 1\ 1\ | \underline{3\ 5}\ \underline{\dot{1}\ 6}\ 5\ 5\ | 2\ 2\ 1\ \underline{5\ 3}\ | \underline{2\cdot 6}\ \underline{1\cdot 0}\ |$
 鷄 不 叫 啊 狗 不 咬 啊 鼓 打 三 更 啊

$\underline{6\ \dot{1}}\ \underline{3\ 2}\ \underline{1\cdot 0}\ | \underline{3\ 5}\ \underline{\dot{1}\ 6}\ 5\ 5\ | 1\ \underline{5\ 3}\ \underline{2\ 3}\ \underline{2\ 6}\ | 1\ 1\ |$
 綢 羅 裙 掃 花 妝 啊 格 支 支 的 響 啊

(例七十五) 冀西『四不調』

| | | | | | | | | | |
|------------|-----------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|---|---|
| 2 | — | $\widehat{2\dot{1}}$ | $\widehat{2\dot{2}}$ | $\widehat{2\dot{3}}$ | $\widehat{2\dot{1}}$ | $\widehat{6\dot{1}}$ | $\widehat{6\dot{3}}$ | 5 | — |
| 呢 | | 緊 | 打着 | 鼓 | 來 | 慢 | 敲 | 鑼 | |
| $\dot{1}6$ | $\dot{1}$ | $\widehat{1\dot{3}}$ | 5 | $\widehat{5\dot{1}}$ | $\widehat{6\dot{5}}$ | $\widehat{5}$ | 2 | — | |
| 有 | 一 | 件 | 大 | 事 | 說 | 上 | 一 | 說 | |

(例七十六) 山西『苦伶仃』

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|
| 4 | $\widehat{3\cdot 6}$ | $\widehat{5\dot{3}}$ | # | 2 | — | # | 4 | $\widehat{3\cdot 6}$ | $\widehat{5\dot{2}}$ | 1 | $\widehat{7\dot{6}}$ | $\widehat{3\cdot 6}$ | $\widehat{5\dot{1}}$ |
| | 家 | 住(兒就) | 在 | | | | | 大 | 容(兒就) | 城 | | 古 | 樓 |
| | $\widehat{2\dot{1}}$ | $\widehat{7\dot{6}}$ | $\widehat{2\cdot 3}$ | $\widehat{2\dot{6}}$ | 5 | — | | $\widehat{7\cdot 3}$ | 2 | $\widehat{3\cdot 6}$ | $\widehat{6\dot{3}}$ | | |
| | 東 | 家 | 有 | 家 | 門 | | | 小 | 奴 | 家 | 名 | 兒 | 就 |
| | $\widehat{3\dot{2}}$ | $\widehat{3\dot{2}}$ | $\widehat{2\dot{5}}$ | $\widehat{7\cdot 3}$ | $\widehat{2\dot{1}}$ | $\widehat{7\dot{6}}$ | $\widehat{5\dot{6}}$ | $\widehat{5\dot{1}}$ | 5 | — | | | |
| | 田 | 秀 | 英 | 苦 | 命 | 的 | 外 | 人 | | | | | |

(七十七) 陝北『摘南瓜』

| | | | | | | | | | | |
|----------------------|----------------------|---------------|---|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|
| $\widehat{2\dot{1}}$ | 2 | $\widehat{2}$ | — | $\widehat{2\dot{5}}$ | # | $\widehat{4\dot{5}}$ | 2 | $\widehat{1\dot{2}}$ | $\widehat{5\dot{2}}$ | $\widehat{3\dot{1}}$ |
| 我 | 老 | 漢 | | 名 | 字 | 就 | 叫 | 李 | 洪 | 太(呀麼咳) |
| 1 | $\widehat{5\dot{1}}$ | $\widehat{1}$ | — | $\widehat{2\dot{5}}$ | $\widehat{2\dot{1}}$ | $\widehat{6\dot{5}}$ | $\widehat{1\dot{6}}$ | 5 | — | |
| 常 | 年 | 年 | | 種 | 瓜 | 呀 | 嘴 | 常 | 年 | 年 |
| | | | | | | | | 賣 | | |

(例七十八) 綏遠『割莜麥』

| | | | | | | | | | | |
|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----|---|
| $\widehat{3}$ | $\widehat{3}$ | $\widehat{1}$ | $\widehat{1}$ | $\widehat{6}$ | $\widehat{1\dot{1}}$ | $\widehat{6\dot{0}}$ | $\widehat{1\dot{1}}$ | $\widehat{6\dot{0}}$ | 1 | 2 |
| 哥 | 哥 | 在 | 山 | 頭 | 上 | 斯 | 斐! | 斯 | 斐! | 割 |
| | | | | | | | | | | 莜 |

| | |
|---|---|
| 5 ——— 5 0 | 2·2 2 3 1 1 ³ 6 2 2 2 2 |
| 麥 | 小 妹 妹 在 山 抵 下 白 格 伶 瓏 |
| ³ 1 1 ¹ 6 2·2 2 2 | ³ 1 1 ¹ 6 1 1 6 0 1 1 6 0 |
| 小 手 手 | 紅 格 油 油 珊 瑚 珠 戈 丟 戈 丟 |
| 1 2 5 ——— 5 0 | |
| 創 山 藥 | |

(例七十九) 河南『耍洋片』

| | |
|---------------------------------|--|
| <u>5 1</u> <u>1 6 1</u> 5 ——— | <u>5 3 2 1 2</u> <u>1 · 2</u> <u>1 2 2 5 5</u> |
| 住 裏 邊(那麼) 瞧 | 往 裏 邊(那麼) 觀 王 小 二 趕 鄉 |
| <u>2 1 7</u> 1 1 ——— | |
| 算 好 看 | |

從上面一些例子，我們會感覺到每一個地區和別一個地區的民歌是

有着各不相同的情調的，也就是說每個地區的民歌，都有強烈的地方色

彩。這些地方色彩在音樂上的形成，如果脫離了語言，就無從去理解它

甚至有時離去了語言，曲調本身就似乎失掉了生命一樣。譬如例七十三

如果單獨哼那句旋律時，將是多麼單調而乏味，但這簡單的音的連續，

通過那歌曲唱出來時，却又顯得多麼富於特色呵！這裏所講的『語言』

不是所謂『國語』而是方言。用國語來唱民歌是顯不出民間音樂的特色

的，唱河北的民歌還勉強將就，唱西北一帶的民歌時，就使得曲調本身

毫無生氣，如果唱南方的民歌，尤其是廣東福建一帶的民歌，那簡直就是牛頭不對馬嘴。這就是語言對於旋律會有密切的關係。

以上所舉的都是民歌，如果從戲曲音樂觀察時，語言和旋律的關係，將表現得顯明

(例八十) 郿部(陝西)『五更鳥』

| | | | | |
|-------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|--|--------------------------------------|
| 5 ^b 7 [•] | 5 ^b 7 [•] | 5 6 5 2 | 5 — | 5 7 1 |
| 一 更 | 一 點 | 正好 一思 | 眠 | 忽聽得 |
| 2 4 2 1 | 2 1 1 ^b 7 1 | 5 [•] — | 5 6 5 2 | 5 — |
| 蚊 虫 | 鬧了 一聲 | 喧 | 蚊虫 我的 | 親 |
| 2 1 ^b 7 1 | 5 [•] — | 1 [•] 6 5 2 | 5 4 2 1 | 2 2 2 4 6 |
| 蚊虫 我的 | 兄 | 你在 門外 | 叫 | 我在那舖房 |
| 5 [•] — | 5 6 5 4 | 5 ^b 7 [•] | 5 [•] 6 5 4 | 5 ^b 7 [•] |
| 聽 | 聽得 奴家 | 傷 心 | 聽得 奴家 | 痛 心 |
| 5 [•] 6 5 4 | 5 5 ^b 7 [•] | 5 [•] 6 5 4 | 5 [•] 5 ^b 7 [•] | 5 6 5 4 |
| 傷傷 心 | 疼疼 心 | 紅綢 被子 | 鴛鴦 枕 | 鴛鴦 枕上 |
| 5 6 5 4 | 2 2 4 2 1 | 2 7 ^b 5 [•] | 5 4 0 1 | 5 4 2 1 |
| 淚淋 淋 | 思想 奴家 | 有情 人 | 哎呀 哎 | 呀 |
| 2 5 2 1 ^b 7 1 | 2 5 2 | 1 [•] 6 5 4 | 5 [•] — | (1 [•] 2 5 1 [•]) |
| 越思 越想 | 越 啣 傷 | 心 麼 噯 哎 | 啣 | |
| 5 4 2 1 | 2 5 2 1 7 1 | 2 5 2 | 1 7 6 5 1 | 5 —) |

| | | | | |
|------------------------------------|---|-------------------------------------|--|---|
| $\dot{1} \dot{2} \overset{b}{7} 5$ | $\dot{1} 5 0$ | $\dot{1} \cdot \overset{b}{6} 5 2$ | 5 — | $\overset{b}{5} \cdot \overset{b}{6} 5 4$ |
| 娘 問 | 孩 兒 | 什 麼 虫 兒 | 叫 ？ | 你 給 為 娘 |
| 5 2 1 | $\overset{b}{2} \overset{b}{2} \overset{b}{2} \overset{b}{5} 7$ | 5 — | $\overset{b}{5} \cdot \overset{b}{6} 5 2$ | $\overset{b}{5} \overset{b}{7} 0$ |
| 說 | 為 娘 的 才 知 道 | 孩 兒 | 言 說 | 娘 呀 |
| $\dot{1} \cdot \overset{b}{6} 5 2$ | $\overset{b}{5} \overset{b}{7} 0$ | 5 4 4 | $\overset{b}{2} 4$ $\overset{b}{2} 1$ | $\overset{b}{4} \cdot \overset{b}{4} 4 4$ |
| 孩 兒 言 說 | 媽 呀 | 一 更 裏 | 蚊 虫 | 嗡嗡 嗡嗡 |
| $\overset{b}{2} 4 2 1$: | $\overset{b}{5} \overset{b}{7} 1$ | $\overset{b}{2} 2 \overset{b}{5} 2$ | $\overset{b}{7}$ $\overset{b}{1} \overset{b}{6}$ | 5 — |
| 嗡嗡 嗡嗡 | 直 叫 得 | 到 了 一 | 更 | (下略) |

(例八十一) 臻腔(陝西)『哭音二六』

| | | | | |
|---|---|--|---|---|
| 呀 快 | $\overset{b}{1} \overset{b}{7} \overset{b}{6} 5 -$ | $\overset{b}{1} \overset{b}{2} \overset{b}{5} \overset{b}{4} \overset{b}{3} 2 -$ | $\overset{b}{5} \overset{b}{4} \overset{b}{3} 2 \overset{b}{4} \overset{b}{3}$ | $\overset{b}{2} 1 \overset{d}{7} 6$ |
| 我 好 | 羞 慚 | 呀 | | |
| 5 — | $\overset{b}{5} (\overset{b}{7} \overset{b}{6})$ | 5 $\overset{b}{1} \overset{b}{2}$ | $\overset{b}{4} \overset{b}{4} \overset{b}{2} \overset{b}{4} \overset{b}{2} \overset{b}{4}$ | $\overset{b}{2} \overset{b}{1} \overset{b}{2} \overset{b}{1}$ $\overset{b}{7} \overset{b}{6} 5$ |
| 5 $\overset{b}{1} \overset{b}{2}$ | $\overset{b}{5} \overset{b}{2} \overset{b}{4} \overset{b}{3}$ | 2 $\overset{b}{2} \overset{b}{5}$ | $\overset{b}{5} \overset{b}{4} \overset{b}{4} \overset{b}{2} \overset{b}{5}$ | $\overset{b}{1} \overset{b}{2} \overset{b}{4} \overset{b}{3}$ $\overset{b}{1} \overset{b}{2} \overset{b}{2} \overset{b}{5}$ |
| 1) 1 | $\overset{b}{1} 0 \overset{b}{7}$ | $\overset{b}{1} \overset{b}{7} \overset{b}{6}$ | 5 0 | $\overset{b}{1} \overset{b}{6} 5$ $\overset{b}{5} 0 \overset{b}{1} \overset{b}{2}$ |
| 徐 | 翠 連 來 | 好 呀 呀 | 羞 的 | |
| 5 $\overset{b}{4} \overset{b}{3}$ | $\overset{b}{2} \overset{b}{4} \overset{b}{2} \overset{b}{1}$ | $\overset{b}{7} \overset{b}{2} \overset{b}{5}$ | $\overset{b}{7} -$ | $(\overset{b}{4} \overset{b}{3} \overset{b}{2} \overset{b}{4})$ $\overset{b}{2} \overset{b}{1} \overset{b}{7} \overset{b}{5}$ |
| 慚 呀 | | | | |
| $\overset{b}{5} \overset{b}{4} \overset{b}{2} \overset{b}{5}$ | $\overset{b}{1} \overset{b}{2} \overset{b}{7}$ | 5 $\overset{b}{1} \overset{b}{2}$ | $\overset{b}{5} \overset{b}{2} \overset{b}{4} \overset{b}{3}$ | 2 $\overset{b}{2} \overset{b}{5}$ $\overset{b}{5} \overset{b}{4} \overset{b}{4} \overset{b}{2} \overset{b}{5}$ |

$\dot{1} \dot{2} \dot{4} \dot{3} \mid \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{5} \dot{1} \mid 5 \mid 5 \quad \flat 7 \mid \dot{5} \dot{4} \dot{3} \mid \dot{2} \quad \dot{1} \mid$
 大 不 該 門 外 呀

$\dot{2} \dot{5} \dot{7} \dot{6} \mid 5 (\dot{1} \dot{2} \dot{4} \dot{2} \dot{1} \mid 5) \mid 7 \mid \dot{2} \quad \flat 7 \mid \dot{1} \quad \dot{6} \quad \dot{1} \mid \dot{6} \dot{5} \quad 4 \mid$
 做 針 線 那 相 公 進 門

$\dot{5} \dot{5} \dot{2} \mid 5 (\dot{1} \dot{7} \dot{6} \mid 5) \mid 5 \mid \dot{5} \quad 0 \quad \dot{5} \mid \dot{4} \quad \dot{4} \dot{3} \mid \dot{2} \quad \dot{1} \mid$
 人 呀 瞧 見 難 免 背 後 呵

$\dot{2} \dot{1} \dot{7} \dot{6} \mid 5 (\dot{2} \dot{1} \mid 5) \mid \dot{2} \mid \dot{2} \quad 0 \quad \flat 7 \mid \dot{2} \quad \dot{1} \mid \dot{6} \dot{5} \quad 4 \mid$
 說 閒 話 又 說 長 來

$\dot{5} \dot{5} \dot{4} \mid 5 (\dot{7} \dot{6} \mid 5) \mid \dot{5} \mid \dot{5} \quad 0 \quad \dot{4} \mid \dot{2} \quad \dot{4} \mid \dot{2} \dot{1} \quad \dot{7} \dot{1} \mid$
 又 呵 道 短 何 人 與 奴 辨 屈

$5 (\dot{2} \dot{4} \dot{2} \dot{1} \mid 5) \mid 5 \mid \dot{2} \dot{5} \quad \flat 7 \mid \dot{5} \quad \dot{2} \mid \dot{5} \quad \dot{2} \dot{5} \mid \flat 7 \quad \text{—} \mid$
 冤 這 才 是 手 不 動 紅 啊

$0 \quad \dot{1} \mid \dot{2} \dot{5} \quad \flat 7 \mid 0 \quad \dot{1} \mid \dot{1} \dot{5} \quad \flat 7 \mid 0 \quad \dot{1} \mid \dot{4} \quad \dot{2} \quad \text{—} \mid$
 啊 紅 啊 啊 紅 呵 啊

$\dot{2} \quad \text{—} \mid (\dot{2} \quad \dot{2} \mid \dot{2} \quad 0) \mid \dot{2} \quad \dot{5} \mid \dot{2} \dot{1} \quad \flat 7 \mid \dot{2} \dot{5} \quad \flat 7 \mid$
 紅 自 一 呀 哎 呀

$\dot{1} \quad \dot{2} \mid \dot{4} \quad \dot{2} \dot{5} \mid \flat 7 \quad 6 \quad 5 \mid 4 \quad \dot{5} \mid \dot{6} \dot{5} \quad 4 \mid (\text{下略})$
 哎 自 染 啊 哪 哈 啊 哈 哎 呀

(例八十二) 甘肅道清『花音慢板』

領
..... $\overset{\wedge}{5\ 1}$ 3 | 2 — | 5 — | $\overset{V}{3}$ — | $\overset{V}{2 \cdot 3}$ | 1 · 2 |

天有(呢 啊) 道 (呢 啊)
 地有(呢 啊) 道 (呢 啊)

5 . 6 | 5 (6 5 6 5) | 6 1 6 1 | 6 7 6 7 5 5 | 2 1 6 1 | 5 1 6 1 5 |

5 2 2 | 3 6 | $\overset{1}{7}$ —) :|| $\overset{II}{3\ 5\ 3\ 2}$ | 1 —) |

領
3 3 2 | 3 6 | 6 (5 1 6 5 | 5 2 3 3 2 | 1) | 5 2 2 5 |

我有道 儘 出 的 清風細雨

5 (5 1 6 5 | 5 2 3 5 2 3 | 5) | 3 3 2 | 3 3 2 | 1 (5 1 6 5 |

地 有 道 儘 出 的

5 2 3 6 | 5) | 5 5 3 | 3 6 5 3 | $\overset{合}{3 \cdot 5 3}$ | 2 · 3 2 |

五 谷 的 豐 呢 登 啊 —

1 5 | 1 6 1 | 1 2 3 6 | 5 | (下略)

噢 啊

(例八十三) 山西梆子『三娘教子』

(5 5 3 2 | 1 5 | 6 3 | 5 6 5 | 3 2 | 1) 2 |

老

5 2 | 2 5 2 1 | 7 — | 2 · 5 | 7 — | 0 5 |

哥 哥 莫 要 哭 噯 陶 聽

$\underline{\dot{2}\dot{3}}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ 7 | 6 5 | $\dot{1}$ 2 | $\underline{\dot{2}0}$ $\underline{76}$ | 5 — |
 三 娘 把 話 兒 細 對 你 表

0 $\dot{2}$ | $\dot{3}$ $\dot{2}$ | 7 $\dot{2}$ | $\dot{1}$ 7 | 7 $\dot{2}$ | $\underline{\dot{2}5}$ 7 |
 天 不 幸 你 家 東 入 命 喪得 早

7 $\dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{2}$ | 7 $\dot{2}$ | 7 — | 7 $\dot{2}$ | 6 5 |
 又 多 虧 老 哥 哥 千 里 遙 遙

7 $\dot{2}$ | $\dot{2}$ 6 | 5 — | 0 $\dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ 7 |
 搬 屍 受 勞 二 大 娘 親 姨

$\underline{70}$ 2 | $\underline{55}$ 7 | $\underline{70}$ 5 | $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{1}$ 7 | 6 5 |
 改 嫁得 早 所 留 下 小 奴 才

7 7 | 7 $\underline{\dot{2}\dot{2}}$ | 5 — | 0 $\dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{2}$ |
 這 麼 樣樣 高 玉 春 娥 對 天

$\dot{1}$ 7 | $\underline{70}$ $\dot{2}$ | 5 7 | $\dot{1}$ 7 | 5 $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ |
 我 把 真 心 表 我 情 願 在 機

7 6 | 7 $\dot{2}$ | $\dot{2}$ 3 | 5 — | 0 $\dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{2}$ |
 房 教 養 兒 曹 你 問 我

$\dot{1}$ 7 | $\dot{2}$ 7 | 0 $\underline{\dot{2}\dot{2}}$ | $\underline{\dot{2}5}$ 7 | $\underline{70}$ 5 | $\dot{2}$ 5 |
 母 子 二 人 因為 何事 吵 背 書

| | | | | | | | | | | | |
|---|-----|---|---|---|---|---|-----|-----|-----|---|-----|
| 6 | — | 6 | 5 | 0 | 7 | 7 | 2 | 5 | — | 0 | 2 |
| 不 | | 會 | | | 把 | | 他 | 教 | | | 念 |
| 2 | 5 | 7 | — | 0 | 2 | 5 | 7 | 7 0 | 2 | 5 | 2 |
| | 將 | 書 | | | 通 | 忘 | 了 | | 誰 | 知 | 道 |
| 1 | 7 | 6 | 5 | 7 | 2 | 2 | 3 | 5 | — | 0 | 2 |
| 小 | 奴 | 才 | | | 把 | 學 | | 來 | 逃 | | 手 |
| 2 | 5 | 1 | 7 | 6 | — | 1 | 7 1 | 2 | — | 0 | 5 |
| | 執 | 家 | 法 | | | 來 | 訓 | 教 | | | 小 |
| 2 | 2 1 | 1 | 7 | 6 | 5 | 7 | 6 | 0 | 2 | 5 | — |
| 奴 | 才的 | 言 | | 無 | | 更 | | | 放 | | 刁 |
| 0 | 2 | 2 | 2 | 1 | 7 | 7 | 0 | 2 | 5 | 7 | — |
| | 你 | 看 | 他 | 人 | 小 | | | 心 | 不 | 小 | |
| 0 | 3 | 2 | 2 | 6 | — | 5 | — | 6 | 5 6 | 7 | 6 |
| | 講 | 出 | 那 | 語 | | 來 | | 賽 | 一 | 把 | 鋼 |
| 5 | — | 0 | 2 | 5 | 2 | 1 | 7 | 6 | 5 | 1 | 7 1 |
| 刀 | | | 未 | 開 | 言 | 先 | 把 | 他 | | 親 | 娘 |
| 2 | — | 0 | 5 | 2 | 3 | 1 | 7 | 6 | 5 | 7 | 2 |
| 叫 | | | 叫 | 得 | 我 | 玉 | 春 | 娥 | | 心 | 如 |

| | | | | | | | | | | | |
|------------------|-------------------|----------------------------|-----------|-------------------|-----------|-------------------|--------------------------|-----------|----------------------------|-----------|-------------------|
| $\dot{2}$ | $\dot{3}$ | 5 — | 0 | $\dot{6}$ | $\dot{5}$ | $\dot{5}$ | $\dot{5}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1}, \dot{7} \dot{6}$ | | |
| | 火 | 燒 | | 老 | 哥 | 哥 | 聽 | 此 | 言 | | |
| $\dot{1}$ | $\dot{7} \dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\dot{2}$ | $\dot{5}$ | 0 | 0 | $\dot{6}$ | $\dot{5}$ | $\dot{3}$ | $\dot{5}$ | $\dot{2} \dot{5}$ |
| | 惱 | 也 | | 不 | 惱 | | 氣 | 得 | 我 | 混 | 身 |
| $\dot{1}$ | 7 | $\overset{\cdot}{6}$ 7 0 0 | $\dot{2}$ | $\dot{2} \dot{5}$ | $\dot{3}$ | $\dot{2} \dot{6}$ | $\overset{\cdot}{6}$ 5 — | (55 55) | | | |
| | 上 | 下 | 心 | 如 | 刀 | 心 | 絞 | | | | |
| $\underline{65}$ | $\underline{36}$ | 5 — |) | | | | | | | | |

(例八十四) 河南高腔『五板』

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--|---|-------------------|-------------------|---|---|---|------|---|----|------|---|---|---|
| (武場略) | 6 6 6 | $\underline{5 6}$ 6 | $\underline{5}$ | 5 • | (五打鑼) | $\underline{3}$ $\underline{3}$ $\underline{6}$ | | | | | | | | |
| | 王 | 老 | 漢 | 鋤 | 罷 | 地 | 回 | 家 | 回 | 家 | 吃 | | | |
| 6 — | (兩打鑼) | $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ | $\underline{5 6}$ | 5 | $\underline{5}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ | 5 | 0 | | | | | | | |
| | 飯 | | 我 | 老 | 漢 | 鋤 | 罷 | 地 | 回 | 家 | 吃 | 飯 | | |
| $\underline{6 5}$ $\underline{6 6}$ | $\underline{3 6}$ $\underline{6 5}$ | $\underline{3 5}$ | 5 | 5 | 0 | (三打鑼) | $\underline{3}$ $\underline{3}$ $\underline{3}$ | | | | | | | |
| | 只 | 累 | 得 | 我 | 兩 | 臂 | 痛 | 兩 | 腿 | 發 | 酸 | 走 | 一 | 個 |
| $\underline{6}$ $\underline{6}$ $\underline{6}$ | $\underline{3}$ $\underline{3}$ $\underline{6}$ | 6 (兩打鑼) | 5 | 6 | 6 | $\underline{5}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ | 5 | 0 | | | | | | |
| | 坡 | 來 | 我 | 轉 | 一 | 個 | 灣 | 擦 | 擦 | 汗 | 用(噢) | 目 | 觀 | |
| $\underline{7}$ $\underline{7}$ $\underline{7}$ | 7 $\overset{\cdot}{7}$ $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$ | $\overset{\cdot}{7}$ (一打鑼) | 6 | $\underline{6 6}$ | $\underline{5 6}$ | $\overset{\cdot}{6}$ 5 — | | | | | | | | |
| | 觀 | 見 | 我 | 兒 | 啊 | 妻 | 受 | 苦(噢) | 磨 | 面。 | | | | |

上面五個例子，都是戲曲中的一些片斷，但它的旋律（唱腔）可以

看出來是如何與詞的語調取得一致而產生了唱腔上的變化，例八十一和八十三表現得最顯明，它們在曲詞的結構上不過是一個上句和一個下句，但由於歌調的關係，每次唱上句和下句時，總有些不同的地方，這裏又說明了，不僅每個地區之間各有不同的風格，而且就在任何一種民間音樂，本身也不是千篇一律的，而是很細緻地表現着不同的語詞，產生了旋律上的千變萬化本來是同一個調兒，但可以唱成兩個樣兒。

譬如：

(例八十五) 椰郵(甘肅)『崗調』

| | | | | | | | | | |
|------------|-----------------------|------------------|---|-----------|-----------|---|------------|-----|------|
| 5 | $\dot{1}\cdot\dot{6}$ | $\dot{1}\dot{1}$ | 5 | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | 3 | 5 | 5 0 | (過門) |
| 走 | 上 | 的 | 前 | 來 | 身 | 施 | 禮 | 呢 | ! |
| $2\cdot 3$ | 5 | $\dot{1}\dot{6}$ | 5 | 5 | 5 | 6 | $3\cdot 5$ | 1 0 | (過門) |
| 問 | 母 | 親 | 吃 | 氣 | 呢 | 爲 | 何 | 情 | ? |

(例八十六) (全上)

| | | | | | | | | | | | |
|---|------------|--------------|---|--------------|------------|------------|-----|--------------|----|---|---|
| 3 | $6\cdot 5$ | $3\ 6$ | 3 | $6\ 6$ | $6\ 3$ | 5 | 5 0 | (過門) | | | |
| 見 | 母 | 親 | 吃 | 氣 | 呢 | 在 | 上 | 呢 | 邊 | 坐 | 呢 |
| 3 | $\dot{1}$ | $5\ \dot{1}$ | 3 | $\dot{1}\ 6$ | $5\cdot 6$ | $3\cdot 2$ | 1 | $5\ \dot{1}$ | 過門 | | |
| 我 | 妻 | 一 | 旁 | 哎 | 淚 | 不 | 啊 | 乾 | | | |

這兩段旋律，很迫切的表現了這段歌詞的不同語調，也就是表現了兩種情緒。有人認為民間戲曲表現情感上是公式化的僵死的，譬如一首『慢板』隨便什麼內容都同樣配上去用。這樣不能發揮歌詞的感情。這種說法上有一面道理。固然民間戲曲受了一定形勢所限，但是我們更

應當看到無數民間藝人的創造工作，這使得舊的戲曲，不但沒有僵死，而是天天都在發展着。民間藝人在他的演唱過程當中，並沒有拘泥於一定的音的進行，而是首先注意到詞句的語調和情感，這樣他在唱腔上的變化是十分富于生氣的。以上所列舉到的民間歌和戲曲都爲的是說明語言因素對於旋律的重要性，凡是語言較接近的地區，音樂的風格也比較相近，如果語言體系絕然不同的話，那麼音樂上的風格也必然有了基本上的差異。西歐音樂與中國音樂在表現形式和表現方法上差異雖不能說語言的分歧是主要的原因，但至少也是重要因素之一。

中國語言是有地域界限的，但這界限並不是由於各地語言在體系上的不同，無論發音上或語法上都可以找到些共同的規律，所以在音樂的風格上，各地的民間音樂也並不是絕然分歧的，無論在樂曲的結構上或音樂的節奏上，都沒有基本上的差異，而祇是在旋律的進行上的差別表現得多些。這主要是各地音不一樣，語調不一樣的緣故。民間地方性可以說主要的是表現在旋律上，下面的例子可以說明這點。

(例八十七) 甘肅鄜雲『金紐絲』

| | | | | | | |
|---|---|--|---|---|--|-----|
| $\widehat{4\ 2\ 5} \ \underline{1\ \bullet\ 2}$ | $\underline{\overset{4}{\curvearrowright} 2\ 5} \ \overset{b}{7}$ | $\overset{\bullet}{1} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{4\ 3\ 2}$ | 1 | 0 | $\underline{5\ 2\ 5} \ \underline{1\ 2} \ \underline{\overset{4}{\curvearrowright} 2\ 5} \ \overset{b}{7}$ | |
| 蠢才(阿的)下跪 | 呵 | 地 | 流 | 平 | 你叫他 | 賊人呵 |

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|------------------------|---|---|------------------------|---|---|----|---|
| $\overset{\curvearrowright}{5\ \bullet\ 6} \ \overset{\curvearrowright}{4\ 3\ 2}$ | 1 | 0 | $\overset{\bullet}{5} \ \overset{\curvearrowright}{1\ 6} \ \overset{\curvearrowright}{5\ 6\ 4}$ | $\overset{\bullet}{i}$ | 0 | $\overset{b}{2\ 5} \ \overset{\bullet}{7\ 1}$ | $\overset{\bullet}{5}$ | 0 | $\overset{\curvearrowright}{5\ \bullet\ 2} \ \overset{\curvearrowright}{4\ 3\ 2}$ | | |
| 且 | 平 | 身 | 女兒 | 親生 | 養 | 媳婦 | 是 | 外 | 人 | 我的 | 娃 |

$1\ 2\ \underline{\underline{6\ 5}} \mid 5\ 5\ \underline{\underline{4\ 6}} \mid 5\ 5\ \underline{\underline{4\ 2\ 4}} \mid 1\ 1\ \underline{\underline{2\ 1\ 7}} \mid 1\ \text{—}$
 跪 罰 呀 娘 害 心 痛 呢

(例八十八) 河南曲子『金紐絲』

$\underline{\underline{1\ 1\ 2}}\ 1 \mid \underline{\underline{1\ 5}}\ \underline{\underline{5\ 4}} \mid 2\ \underline{\underline{7\ 2}} \mid 1\ \text{—} \mid \underline{\underline{1\ 5}}\ \underline{\underline{5\ 4}} \mid \underline{\underline{2\ 2\ 3}}\ \underline{\underline{2\ 1}} \mid 2\ \underline{\underline{7\ 2}} \mid 1\ \text{—}$
 那 一 天 我 打 你 那 門 前 哪 過 隔 門 我 看 見 你 正 在 洗 腳

$\begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array} \underline{\underline{1\ 5}}\ \underline{\underline{5\ 5}} \mid \underline{\underline{6\ 5}} \mid 4\ \cdot\ 2 \mid \underline{\underline{2\ 3\ 2\ 1}}\ \underline{\underline{7\ 2}} \mid 1\ \text{—} \mid \begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array} \underline{\underline{2\ 7}}\ 1 \mid \begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array} \underline{\underline{3\ 2}}\ \underline{\underline{1\ 1}}$
 一 個 小 白 臉 在 你 那 床 頭 坐 你 二 人 咕 咕 嚶 嚶
 你 拉 着 他 的 手 他 給 把 話 說

$\underline{\underline{1\ 1}}\ \underline{\underline{5}} \mid \underline{\underline{6\ 5}} \mid 4\ \cdot\ 2 \mid \underline{\underline{2\ 3\ 2\ 1}}\ \underline{\underline{7\ 5}} \mid 1\ \text{—}$
 說 些 什 麼 哪 哈 一 一 呀 哈。

這兩首詞曲都叫『銀紐絲』儘管是格式上是相同的節奏上的處理也是相同的（由於每句字數的關係，當然不能相同得一模一樣）但都在旋律上表現了主要的差異，這兩首調兒，正表現了兩種方言的腔調，代表了兩種口音。

這樣差別的存在是很重要的，一方面它是中國的音樂在表現手法與風格上，都顯得多樣而豐富，同時（這是主要的一面）它將更親切更真實地反映各地人民的生活情感，所以今天我們的音樂創造活動，應該把創作地方性歌曲作為主要的內容，應該讓各地的民間音樂獲得充分的發展，這才能徹底使歌曲中國化民族化。

根據方言來作曲，還是近四五年普遍的注意，四五年的新音樂創作，是以國語為主，這和當時新音樂運動的發展是相關的因為當時新的歌曲，

是在廣大青年知識份子及部隊中流行，還沒有流行農村中，雖然在抗戰初期或在救亡歌詠階段已有各別的作曲做過一些嘗試如星海的『頂硬上』（參看例六十八）和民族精神（陳銘樞作詞）

（例八十九） 廣東口語

| | | | | |
|---|-------|------|-----|------|
| $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ — $\dot{3}$ $\dot{2}$ \cdot $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{0}$ | | | | |
| 凡人就口大 | 大家頂硬上 | 疎藍 | 盡地堡 | |
| $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{0}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{0}$ $\dot{6}$ \cdot $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ \cdot $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{0}$ $\dot{2}$ \cdot $\dot{6}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ | | | | |
| 盡地堡 | 都那嗎 | 拔山起海 | 雖堅話 | 死命相拚 |
| $\dot{6}$ \cdot $\dot{1}$ $\dot{5}$ $\dot{0}$ $\dot{3}$ \cdot $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ \cdot $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ | | | | |
| 奈我何 | 珠江水長 | 五嶺山高 | | |
| $\dot{1}$ \cdot $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ \cdot $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{0}$ $\dot{3}$ \cdot $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{0}$ | | | | |
| 我的靠着那 | 祇要吐吐氣 | 天地撞破 | | |
| $\dot{3}$ \cdot $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{0}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ — | | | | |
| 撞破撞破 | 丟那媽 | 怕什麼？ | | |

以及上海工人自己曾經用上海話作過曲，但這些嘗試并未引起更多作曲者的注意，抗戰後作曲者從城市走入農村在創作的風格上有了新的發展，那就是開始注意到旋律的地方性，如：

（例九十） 天藍詞，呂記曲『開荒』

| | |
|---|----------|
| $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ \cdot $\dot{6}$ — $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{2}$ — | |
| 開荒(ie)開荒 | 前方的戰士要軍糧 |
| 織布(ie)織布 | 前方的戰士要衣服 |

$5^{\#} \underline{45} | 6 \underline{\dot{2}\dot{2}} | \underline{\dot{2}\dot{2}} \underline{\dot{1}\dot{2}} | 6 \cdot \underline{\dot{1}} | \underline{\dot{2}\dot{4}} | \underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{6}} | 5 - - |$
 大 嫂 嫂 老 爹 爹 丈 夫 妹 妹 不 要 惦 記 他 呀

$5 \cdot 5^{\#} \underline{45} | 6 \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{2}\dot{2}} \underline{\dot{1}\dot{4}} | \underline{\dot{2}\dot{1}} | 6 \cdot \underline{4} | \underline{\dot{2}\dot{1}} | \underline{6\dot{1}} \underline{54} | 2 - |$
 我 們 努 力 耕 織 不 少 他 們 穿 吃 打 敗 鬼 子 好 回 家

這是一首具有陝北情調的歌曲，當時在這一方面的創作並不限於個別的作者如鄭律成的『寄語阿郎』星海的『識字種地』煥之的『春耕謠』等……

(例九十一) 寄語阿郎

$\underline{2\overset{3}{3}4} 5 - - | \underline{6\overset{3}{7}} \underline{654} 2 - - | \underline{5\overset{3}{6}} \underline{1} 2 - - | \underline{\overset{3}{3}\overset{2}{2}\overset{1}{1}6} 5 - - |$
 延 河 水 長 又 長 彎 彎 曲 曲 到 前 方
 $\underline{\overset{1}{1}\overset{1}{1}} \underline{\overset{2}{2}\overset{3}{3}\overset{2}{2}\overset{1}{1}} | \underline{6\overset{1}{1}} 6 | \underline{55} \underline{\overset{1}{1}6} | 5 \underline{654} | \underline{\overset{2}{2}} - - | \dots\dots$
 多 夢 流 水 寄 相 思 帶 個 信 兒 給 阿 郎

(例九十二) 『識字種地』

$\underline{6\overset{4}{4}2} \underline{21} | \underline{6\overset{1}{1}} \underline{6\overset{0}{0}} | \underline{6\overset{4}{4}3} \underline{21} | \underline{6\overset{1}{1}} \underline{6\overset{0}{0}} | \underline{2} \underline{2} \underline{7\overset{6}{6}} |$
 打 退 鬼 子 不 容 易 三 年 五 載 打 下 去 勝 利 是
 $\underline{6\overset{\cdot}{\cdot}5} \underline{35} | \underline{2\overset{1}{1}} \underline{6\overset{\cdot}{\cdot}} | \underline{3\overset{5}{5}3} \underline{1\overset{6}{6}} | \underline{2} \underline{2} \underline{4} | \underline{6\overset{7}{7}} \underline{6\overset{3}{3}0} |$
 坐 着 等 不 來 等 不 來 我 們 要 識 字
 $\underline{5} \underline{5} \underline{6\overset{5}{5}} | \underline{6\overset{1}{1}} \underline{3\overset{0}{0}} | \underline{2} \underline{2} \underline{2} | 6 \underline{6\overset{0}{0}} | \underline{5} \underline{5} \underline{5\overset{6}{6}} |$
 我 們 要 種 地 開 荒 種 地 那 怕 沒

| | | | | | |
|------------------|------------------|-------------------------|----------------------|------------------------|---|
| $\widehat{2\ 1}$ | $\widehat{6\ 0}$ | : $\underline{3\ 3\ 5}$ | $\underline{6\ 2}$. | $\widehat{5\ 6\ 3\ 3}$ | $\widehat{\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{3}\overset{\cdot}{2}}$ $\widehat{\overset{\cdot}{3}}$ |
| 糧 | 食 | 識 | 寫 | 要 | 明 |
| | | | | | 白 |
| | | | | | 抗 |
| | | | | | 日 |
| | | | | | 抗 |
| | | | | | 日 |

| | | | | | |
|--------------------------------------|-----------------|------------------------|--------------------|-----------------|---|
| $\widehat{6\ \overset{\cdot}{1}\ 6}$ | $\underline{6}$ | $\underline{5\cdot 6}$ | $\underline{4\ 2}$ | $\underline{6}$ | — |
| 火 | | 道 | | 理 | |

(例九十三) 春耕謠

| | | | | | | | | | | | |
|---------------------------------|---------------------------|-------------------------------------|---|---|------------------|------------------|---|--------------------|------------------|---|---|
| 5 | 1 | $\widehat{2\ 1}$ | 2 | 5 | $\widehat{3\ 2}$ | $\widehat{2\ 1}$ | 5 | $\widehat{5\ 4}$ | $\widehat{5\ 6}$ | 5 | 2 |
| 你 | 一 | 鏟 | | 我 | 一 | 鋤 | | 用 | 力 | 開 | |
| ^b $\underline{1\ 7}$ | $\widehat{1\ 2}$ | 1 | 5 | 2 | $\widehat{1\ 2}$ | 4 | 2 | $\underline{0\ 4}$ | $\widehat{5\ 6}$ | 5 | 2 |
| 用 | 力 | 墾 | | 千 | 百 | 萬 | 畝 | 荒 | 土 | 地 | |
| $\underline{2\ 2\ 5}$ | $\underline{6\ 5\cdot 3}$ | ^b $\widehat{1\ 7\ 1\ 2}$ | 5 | — | | | | | | | |
| 變 | 成 | 青 | 葱 | 的 | 田 | 園 | | | | | |

這些歌曲的作者，都在企圖用陝北的音樂語來表現，如果僅從旋律上來比較一下時，『開荒』『寄語阿郎』在音的使用上都有較明顯的規律，那就是用 2 和 4 作為一個特點，而『識字種地』和『春耕謠』則顯得旋律上的風格不成熟，如果從他們與歌詞來看時，後面兩首的作者是企圖在表現那陝北言語的語調，尤其是『識字種地』類的好些地方如：『打退月』『勝利』『識字種地』『明白』以及結束處都表現作者努力在捕捉那語言的腔調。但結果是由於作者對陝北語言運用很隔膜的缘故以致表現出來的並沒有陝北的地方色彩，而顯得生硬，相反的『開荒』『寄語阿郎』的作者，都是在企圖從旋律本身去尋求陝北語言的特有規律，這企圖是部分作到了的，尤其是『開荒』是比較有特色的『寄語阿郎』則和陝北情

調尚有一些距離。不過這兩首從旋律的和語言的結合上來觀察時，還能在注意旋律中照顧到語言。不過由於作者對陝北語言也是不熟悉的緣故，所以並不能生動的表現語言的特色，而更多是在旋律上表現了地方性寄語。阿郎在注意語調上是較差的，因此顯得生硬些。

上面這些情形，是在作曲者還沒有掌握到某一地區的語言的規律時所發生的，下面我再舉出幾首較成熟的作品來比較地研究一下：

(例九十四)『開會來』

安波作

| | | |
|----------------------|---|-------------------------------------|
| 甲 | | 乙 |
| 5 5 6 <u>3 2 1</u> | $\overset{\cdot}{1}$ $\overset{\#}{6}$ 4 5 5 — | <u>5 6 5</u> <u>2 5</u> |
| 親家你 打從 | 那達兒 來? | 鄉政 府 |
| 2 5 $\overset{b}{7}$ | 甲 <u>1 2</u> <u>1 2 3</u> 1 3 2 3 | 乙 <u>1 2 3</u> <u>6 5 3</u> |
| 開會 來 | 開會 商討的 什麼的事 | 三 言 兩 語 |
| <u>2 3 1 6</u> 5 | 甲 <u>2 3 2 1</u> $\overset{b}{7}$ $\overset{\#}{4}$ 3 5 | <u>5 5 4</u> $\overset{\cdot}{1}$ 6 |
| 講不明 的 | 講不明 白 也要 明白 | 耐心的 解釋 |
| <u>5 6 3</u> 2 | 乙 (<u>5 6 5 3</u> <u>5 6 5 3</u>) $\overset{\cdot}{1}$ 3 5 <u>6 5</u> | 5 " 5 <u>2 5</u> |
| 才 應 該 | 親家你 說的 那兒的 話喲 | 只因爲 問題 |
| 0 5 <u>6 5</u> | 1 — | ……………下略 |
| 事 多 太復 | 雜(解釋) | |

(例九十五)『有吃有穿』

張魯作

| | | | |
|---|---------------------------------|----------------------|----------------------|
| $\overset{q}{7}$ $\overset{\cdot}{1}$ 5 | <u>7</u> $\overset{\cdot}{1}$ 5 | <u>5 5 6</u> 4 2 1 | 0 <u>5 6 4</u> 4 4 |
| 紡 車 紡 車 | zen 啊 zen 的 響 | | 哎 呀 響 的 |

| | | | | | | | | | |
|-----------------------------|-----------------------|---------|-------------------|-----------|---------------------|--------|-------|-------|-----|
| 5 6 4 | 4 4 | 5 • 6 | 4 4 | 4 • 5 | 4 4 | 2 • 4 | 1 2 | i̇ | 0 |
| 咳 呀 嚮的轉 的 嚮的響 的 轉的轉 了 一個嚮 | | | | | | | | | |
| 5 | ^b 7 • 1 | 2 5 | 7 | 2 2 1 | ^b 7 1 | 5 | 6 • 5 | | 4 5 |
| 拿 起那棉 捲 壹個 unog nong 捏 的 緊來 | | | | | | | | | |
| 5 5 | ^b 7 | 4 5 5 | 6 5 3 1 | 4 4 5 | 7 | i̇ • 6 | i̇ 6 | 5 6 5 | 4 |
| 抽的 歡 紡出的線 格 胆胆 格下 線線明 閃 閃 | | | | | | | | | |
| 4 • 5 | 4 5 | 6 5 4 5 | ^b 7 | ……………(下略) | | | | | |
| 織 的 布 來格展 展 | | | | | | | | | |

(例九十六)『吳滿有挑戰』

賀敬之詞，馬可曲

| | | | | | | | | | | |
|-----------------------|-------|-----|-----|-----|-------|---|-------|-----|-----|-----------|
| × | 6 • 5 | 6 5 | 6 5 | 3 5 | 6 • 5 | 6 | 6 • 5 | 6 5 | 3 5 | ……………(下略) |
| 咳吳 家 菜園太陽出 吳 滿有下 了挑戰書 | | | | | | | | | | |

(凡有人記號者不是強聲而是表示該音高不必很準確的唱出須近乎語言的自然聲調)

上面三首作品都是在抗日戰爭的第五個年頭以後繼續產生的，它們在表現手法上的共同特點是：作者已經比較熟習了陝北的語言而且都是注意到如何從音樂上來表現那語調這樣來處理的結果使得旋律和語言的關係特別密切因此也能十分生動的來表現出那語言所要求表現的情緒。

以上的情形是根據一個地區的經驗來說明旋律上的地方色彩形成，如果沒有作曲者的對地方語言的掌握所謂地方色彩是和語言節脫的也就自然的表現得生硬或甚至拗口。

根據地方語言來作曲時必須注意語調同樣的根據口語（實際上是北平語的脫胎）來作曲時必須注意口語的語調，這在救亡歌曲或抗日歌曲雖都有一些比較優秀的例子這裏我想特別提出來談一談的是聶耳的歌曲雖然他所作的旋律多少受了南洋音樂的影響但這並沒有妨礙他對中國語言的表現就以義勇軍進行曲為例很可以說明這點。

（例九十七） 田漢詞 聶耳曲

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------|-----|-------|-----|-------|---|-----|-------|-------|---|-----|---|---|---|---|---|
| 5 | 1 | 0 1 | 1 1 | 5 6 7 | 1 | 1 | 0 3 | 1 2 3 | 5 | 5 | | | | | |
| 起 | 來 | 不 | 願 | 做 | 奴 | 隸 | 的 | 人 | 們 | 把 | 我 | 們 | 的 | 血 | 肉 |
| 3 | 3 | 1 3 | 5 | 3 | 2 | 2 | 6 | 5 | 2 | 3 | | | | | |
| 築 | 成 | 我 | 們 | 新 | 的 | 長 | 城 | 中 | 華 | 民 | 族 | | | | |
| 5 3 | 0 5 | 3 2 3 | 1 | 3 | 0 | 5 6 | 1 1 | 3 | 3 | 5 5 | | | | | |
| 到 | 了 | 最 | 危 | 險 | 的 | 時 | 候 | 每 | 個 | 人 | 被 | 追 | 着 | 發 | 出 |
| 2 2 2 | 6 | 2 | 5 | 1 | 1 | 3 | 3 | 5 | | | | | | | |
| 最 | 後 | 的 | 吼 | 聲 | 起 | 來 | 起 | 來 | 起 | 來 | | | | | |
| 1 | 3 | 5 5 | 6 | 5 | 3 | 1 | 5 5 5 | 3 | 1 | 5 | 1 | | | | |
| 我 | 們 | 萬 | 眾 | 一 | 心 | 冒 | 着 | 敵 | 人 | 的 | 砲 | 火 | 前 | 進 | |
| 3 | 1 | 5 5 5 | 3 | 1 | 5 | 1 | 5 | 1 | 5 | 1 | 0 | | | | |
| 冒 | 着 | 敵 | 人 | 的 | 砲 | 火 | 前 | 進 | 前 | 進 | 前 | 進 | 進 | | |

這歌曲多少具有了西洋進行曲的作風，但這並不說它是西洋音樂的摹倣，相反的他的旋律是如何吻合着中國語言（口語）的抑揚表現着那語調，尤其在「起來起來起來」一句是充分地發揮了詞句所要表現的情緒

○又如：

(例九十八) 『新的女性』

孫師毅詞

| | | | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| <u>5 • 5</u> | <u>3 5 0 6</u> | 5 <u>2 • 3</u> | 1 2 | 3 3 | 0 <u>5 • 5</u> |
| 新 的 | 女 性 | 是 生 產 的 | 女 性 | 大 眾 | 新 的 |
| <u>3 5 0 5</u> | <u>6 5 • 3</u> | 2 2 | 0 <u>5 • 5</u> | <u>3 5 0 1</u> | 6 5 |
| 女 性 | 是 社 會 的 | 勞 工 | 新 的 | 女 性 | 是 建 設 |
| <u>6 6 5 3</u> | 6 — | 6 0 | (下略) | | |
| 會 的 前 | | 鋒 | | | |

這是『新女性』最後一首的前三句，每句都以新的女性起句緊接着是三句各不同的詞意，作者把新的女性處理以同樣的樂彙其他部分則按照語調的不同而或起亦伏在旋律上注意語調的表現，可以說是聳耳的歌曲中的一大特點。因此他的歌曲都很清晰地將詞意傳達出來，要清晰地將詞意傳達出來這是注意語調的第一個目的，這點說來似乎很簡單，但有許多作曲者常常忽視了這點而把聽不清楚的責任推給演唱者，事實上演唱者當然有責任，但主要的責任首先是作曲者應該擔負的，像下面的情形是必須避免的。

(例九十九) 陸草柏作『抵抗』

| | | | | | | | | |
|--------------|----------|--------------------|-----|--------------------|----------------|-----|-----|----------------|
| <u>6</u> | 6 • | <u>6</u> | 6 • | <u>3 4 2</u> | <u>2 4 2 1</u> | 6 | 6 • | <u>7 • 3 3</u> |
| 奮 起 | | 奮 起 | | 為 火 線 | 生 存 而 | 奮 起 | | 血 可 流 |
| <u>3 • 7</u> | <u>7</u> | <u>7 • 3 3 • 6</u> | 6 — | <u>6 • 2 2 • 5</u> | 5 — | | | |
| 頭 可 斷 | | 大 地 不 可 | 棄 | 國 恥 終 當 | 洗 | | | |

(例一百) 何安東作曲『奮起救國』

| | | | | | | | | | |
|-----|--|---|--|---|--|----------------------|-----|-------|--------|
| 5 | $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{3}$ | $\overset{\cdot}{2}$ | $\overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{2}$ | # 4 | 5 ——— | 5 ——— |
| 我 | 勞苦民 | 衆 | 士 | 兵 | 莫不憤 | 恨 | 填 | 膺 | |
| 5 0 | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{0}$ | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{0}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{\cdot} \overset{\cdot}{3}$ | 7 | 6 | 5 | ……(下略) |
| 來 | 時機已逼 | 精誠團 | 結 | 死 | 裏 | 求 | 生 | 存 | ! |

(例一百〇一) 杜矢甲作曲『好日子』

| | | | | | |
|---|---|---|--|----|--|
| 3 | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{\#}$ | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{0}$ | $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{5}$ | —— | $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{\cdot} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{0}$ |
| 蘇 | 聯 | 打 | 德 | 國 | 打 |
| 德 | 國 | 希 | 特 | 勒 | 妖 |
| 怪 | 快 | 滅 | 亡 | 5 | ——……(下略) |

(例一百〇二) 向隅作曲『百團大戰』

| | | | | |
|-----|--|--|---|--------|
| 4 5 | $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{\cdot} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3}$ | ……(下略) |
| 爲 | 開 | 闢 | 反 | 攻 |
| 的 | 道 | 路 | | |

(例一百〇三) 鄭律成作曲『準備反攻』

| | | | | |
|---|---|---|---|--------|
| $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1}$ | ……(下略) |
| 猛 | 攻 | 擊 | 呀 | |
| 猛 | 攻 | 擊 | 呀 | |

例九十九和一百的兩個例子是曲調上的『全盤西化』對中國語言的語調根本就丟到腦後去了，所以唱給中國人聽時簡直就像洋人學中國語一樣可笑，例一〇一企圖通過那特異的旋律來詛咒法西斯的滅亡，但結果是由於脫離了語言而單從音的進行去尋求特點以致顯得怪聲怪調。例

一〇二和一〇三雖然毛病不大但却會引起嚴重或可笑的誤會『反攻』會聽成『反共』而猛攻擊會以為是『猛公鷄』呢！

這都是由於忽略了旋律中語言的因素而發生的錯誤誤成瑕疵，但另一方面却不要過份地注意了語調而把『四聲』當作旋律的唯一依據，這時又產生另一偏向曾經有這樣的情形爲了吻合語調于是在作曲之先把詞句中每一字的音節——陰陽賞聲——用線條的起伏來表示，然後根據這線索來填上音符，有人想寫某一地方性曲調，但不懂得方言，於是請教別人然後根據那語言的聲調填上了相近的音符而成旋律。這種情形的發生一方面是由於對語調的誤解而來，以為語調就是四聲，實際上四聲固然和語調有關係，但四聲的存在是孤立的無機的一個字，孤立起來時是『賞聲』而當它被放在一句話成一個詞兒中時却常常會變化的如『打倒』一詞，分開時都是『賞聲』但結合起來時『打』字却會成『陽平』這無論在國語或各地方言都是如此，另一方面旋律和語調的關係不是刻板的絕對的，不是每一個字都可以表示以一定的音符的，否則音樂還有什麼存在的價值呢？說話和唱歌還有什麼區別呢？要知道語調僅僅是構成旋律的因素之一啊！

第四章 節奏的生活基礎

(一) 音樂節奏的源泉

歌曲中音樂的節奏首先要和語言的節奏聯得一致這是從語言和曲調的關係來說是如此，但這兩者的關係都必須建立在生活情緒的基礎上，換句話說要根據感情的需要來決定用什麼節奏。

第三章曾經強調語言對於節奏的重要性這是提醒我們不要違反語言的自然節奏，但這語言的自然的節奏，對於音樂的自然節奏只是一個因素而已，它並不能決定音樂的節奏的具體形態，任何一個七字句或五字句語言自然節奏是千篇一律的，或者是『太陽出來照山坡』或者是『正月裏來是新年』或者是『全國動刀兵』或者是『攬工人兒難』都可以千篇一律地處理成 $\times \times \mid \times \times \mid \times \dots \mid$ 或『 $\times \times$ $\times \times$ 』這樣來處理節奏，只能作到和語言的節奏不發生矛盾，但對於歌詞的情感都不一定能充分地表現出來，所以要使音樂的節奏能發揮其表現情感的作用，就必須在語言的基礎上更進一步的去掌握那情感所需要的節奏。

有人說音樂中所用的材料是我們日常生活中所沒有的，這種說法，是看不見生活對於音樂的根源關係，是企圖把音樂從生活中游離出來，我們的認識可是相反的音樂中所用的材料是生活中存在着的，作曲者在他的生活實踐當中要善於去理解生活和音樂的關係，節奏是音樂的要素之一，也就是音樂中所用的一部份材料，這一材料和生活有啥關係呢？

在西北高原上老百姓農閒時節就吆了毛驢馱鹽去或辦貨去在趕脚的生活中他們總喜歡唱這樣首歌調。

(例一〇四) 陝北民歌『信天遊』

| | | | | | |
|-------------------------------|-------------------------|---|-------------|---|---|
| $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ | $\widehat{6}$ $\dot{1}$ | $\widehat{6}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | 6 5 2 | $\dot{5}$ $\widehat{\dot{2}}$ $\widehat{\dot{1}}$ | $\widehat{6}$ $\widehat{5}$ $\widehat{6}$ |
| 一 道 道 | 水 來 | 一 道 道 | 山 | 翻 山 | 過 水 |
| $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\widehat{6}$ $\dot{5}$ | | | |
| 走 | 三 | 邊 | | | |

當你走在原野上你會從遠處聽到漫長而嘹亮的脚戶們搖蕩地坐在馱背上伴着那鈴嚮時而發出一兩聲吆喝，自由的唱着那動聽的歌調，當你聽到這歌聲你不覺得這可是他們生活中的聲音麼？那聲調多麼幽遠廣漠而那節奏又是多麼自由而漫長啊？於是你了解了他們的生活然後再來體味那聲調和節奏時，那幽遠而廣漠的自由而漫長的音樂節奏，不正是他們生活的節奏麼？

在南方每到初夏時節農民割麥插秧的時候或者在秋初割稻刈草的時候，在田野裏瀰漫着一種也是漫長的山歌調子。

(一〇五) 南京北固鄉『山歌』

| | | | | | |
|---|-----------------------------|-------------------------------------|--------------------------------------|-------|-----------------------|
| $\widehat{3}$ $\widehat{2}$ $\widehat{3}$ $\widehat{5}$ | $\widehat{6}$ 5 6 | $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 6 | $\widehat{5}$ \sharp $\widehat{4}$ | 5 — | $\widehat{6}$ 0 0 |
| 山 歌 | 好 唱 | 口 難 | 開 | 呀 | |
| $\widehat{1}$ 6 $\dot{1}$ | $\widehat{1}$ $\dot{2}$ 3 | $\widehat{2}$ 3 $\widehat{1}$ 6 | $\dot{1}$ 5 | 6 — | $\widehat{6}$ 0 0 |
| 櫻 桃 | 好 吃 | 樹 栽 | 雞 | 呀 | |

| | | | | | | | | | | |
|-----|-------|-------|--------|-------|-------|----|-----|-------|-------|----------|
| 6 5 | 6̇ 1̇ | 2̇ 3̇ | 1̇ | 2̇ 1̇ | 2̇ 3̇ | 2̇ | 6̇ | 1̇ 6̇ | 1̇ 2̇ | 6̇ 5̇ 4̇ |
| 呀 | 啼 | 呀 | 呼 | 啼 | 櫻 | 桃 | 好 | | | |
| 5 | • 0 | 6 5 | 6̇ 1̇ | 2̇ 3̇ | 1̇ 6̇ | # | 5 4 | 5 6 | 5 | — |
| 吃 | 樹 | 雞 | 栽 (Lo) | 呀 | 呼 | 啼 | | | | |

如果你在田塍間走過，從遠處傳來了這一陣陣的歌聲或者是來自那田邊的山凹裏，或者是來自那亂草叢叢的小山嶺這歌聲會使你的感情格外的開闊而明朗，那聲調是多麼悠揚而那節奏却又是帶有多麼漫長而自由的特質！這節奏不正也是勞動人民的健康而開闊樸素而明朗的田野生活所具有的特質嗎？

在黃河邊上船夫們的生活是和黃河分不開的，他們的生活中也產生了他們歌頌黃河的歌曲，他歌唱了黃河的雄偉也就是歌唱了他們自己戰鬥的生活，下面是船夫們自己創作的歌曲：

（例一〇六） 黃河上遊（陝西）船夫李思敏作
（稍慢）

| | | | | | | | | | |
|-------|-------|-----|-------|-------|-------|-------|----------|------|------|
| 2̇ 5̇ | 1̇ 6̇ | 5 — | 2̇ 5̇ | 2̇ 5̇ | 2̇ 5̇ | 2̇ 1̇ | 6̇ 5̇ 6̇ | 1̇ — | 2̇ — |
| 你 | 曉 | 得 | 天 | 下 | 黃 | 河 | 幾 | 十 | 幾 |
| 幾 | 十 | 幾 | 道 | 灣 | 口 | 幾 | 十 | 幾 | 隻 |
| 幾 | 十 | 幾 | 個 | 船 | 合 | 哪 | 來 | 把 | 船 |
| 來 | | | | | | | | | |

當你聽到這高亢的歌聲，如果你到過黃河的話你將會被那遼闊的有
力節奏而激起了你的想像，好比是你站在高山之嶺，瞻望着黃河的急流
洶湧澎湃那起伏的波浪將會有你的情緒激起了。

一種遼闊的雄渾的感覺，這感覺是如此有力和興奮，這就是你當時
的情緒的節奏，這節奏正和那船夫的歌聲中所表示出來的一樣——遼闊
——雄渾而有力，星海他的黃河大合唱中也同樣的表現了這種節奏。

(例一〇七) 『黃水謠』(漫長的)

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|--|---|-----|-----|---|---|---|---|---|---|
| 5 | 3 5 | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}$ | 6 5 | 3 | 5 3 | 2 · | 3 | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3}$ | $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1}$ | 5 | — |
| 黃 | 水 | 奔 | 流 | 向 | 東 | 方 | | 河 | 流 | 萬 | 里 |
| | | | | | | | | 長 | | | |
| $\overset{\cdot}{5}$ | — | $\overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$ | 1 · | 3 | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6}$ | 5 | — | $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2}$ |
| | | 水 | 又 | 急 | | 浪 | 又 | 高 | | 奔 | 騰 |
| $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2}$ | $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5}$ | 2 | — | ……(下略) | | | | | |
| 叫 | 嘯 | 如 | 虎 | 狼 | | | | | | | |

要是你走下山而渡黃河的時候，你的情緒又將生起了不同的狀態，
你會被那船夫們的和驚濤駭浪搏戰吶喊呼號聲所震撼着，那是多麼驚心
動魄緊張而激烈啊，這不正是星海在他的船夫黃河曲所表現的節奏嗎！

(例一〇八)

| | | | | | | | | | | |
|--|--|----------------------|---|---------------|--|--|--|---|--|--|
| $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}$ | · | $\overset{\cdot}{2}$ | — | $\frac{3}{4}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}$ | : | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}$ |
| 咳 | 哟 | …… | | | 划 | 哟 | 划 | 哟 | 划 | 哟 |
| | | | | | | | | | 划 | 哟 |
| $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}$ | : | $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}$ | · | $\overset{\cdot}{2}$ | — | ……下略 | | | |
| 划 | 哟 | | 划 | 哟 | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |

上面這些例子，我們只要仔細的去分析那音樂的節奏的性質，我們將不難明白他，如何與生活的情緒的節奏相吻合。

如果離開了生活情感的內容這些歌曲的節奏能表現得如此動人麼？如果作曲者不從生活實踐中去理解體驗生活的節奏，他將根據什麼來安排那音的強弱和長短呢？離開了生活，音樂的表現將失去了生命，而只有從生活出發，音樂的節奏才有了源泉——那是豐富而生動用之不竭、取之不盡的。

（二）一定的情況產生一定的節奏

生活的節奏是音樂節奏的深泉，所謂生活的節奏是包括着生活中的各個側面，有時是生活中的某些具體事件所存在的節奏，有時是離開了具體事件，而表現為思想的或情緒的節奏，歌曲中的節奏，有的是屬於前者，而更多的屬於後者。比如『黃河船夫曲』和『黃水謠』雖然所表現的主題都是黃河，但由它表現的側面不同，因此它們在節奏的性質上也不同，『黃河船夫曲』是表現生活中的具體事件——渡河，所以他必須掌握住渡河時那種緊張激烈的節奏，『黃水謠』並不是直接由表現黃河的流水！而是表現那通過了人的思想情緒所反映出來的黃河的雄偉而遼闊的氣魄，因此它的節奏是漫長而雄渾的。

當然所謂具體事件中的節奏和思想情緒的節奏，並不是絕然分開的，表現着具體事情的時候，必然表現了一定的情緒，而思想和情緒的節奏也必然是在一定的情況下產生的，一般的說，表現某種具體的節奏比較易於掌握，比如寫勞動歌曲，勿論是開荒，打夯，或者是織布，只要了

解了勞動的具體過程，就能知道應該用什麼樣的節奏合適。關於表現某種思想的和情緒的節奏時，就常感覺到不易于捉摸，而流于平板化，一般化，比如『大刀向鬼子們的頭上砍去』要用什麼節奏才能充分表現出那對敵人的仇恨呢？根據歌詞的最一般的讀法吧！

| | | | |
|-------------------------------|---|---------|---------|
| $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $5 \cdot \underline{6}$ $\underline{5 3}$ | 1 3 | 5 6 |
| 大 刀 向 | 鬼 子 們 的 | 頭 上 | 砍 去 |

這樣似乎嫌平淡了些不够恨，換一種樣式試試……

| |
|-------------------------------|
| $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ |
| 大 刀 向 |

| | | | |
|-------------------------|-------------------------|---------|---------|
| $5 \cdot \underline{6}$ | $5 \cdot \underline{3}$ | 1 3 | 5 6 |
| 鬼 子 | 們 的 | 頭 上 | 砍 去 |

把『鬼子們的』力量加強，但似乎力量用的不是地方，但如果把『砍去』加強了呢？

| | | | | |
|-------------------------------|---|---------|-------|---------|
| $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $5 \cdot \underline{6}$ $\underline{5 3}$ | 1 3 | 5 — | 6 0 |
| 大 刀 向 | 鬼 子 們 的 | 頭 上 | 砍 | 去 |

這樣比較好些，但仇恨的感情，仍未充分表達出來。在這種情形下，如果把情緒的節奏從字面上去揣摩時，是不會得到滿意的結果。上面說過，任何的思想情緒，都是在一定的情況下產生的，如果離開了具體的情況，而孤立的去捉摸，那情緒就難免流於空洞抽象。

因此在處理『大刀向鬼子們的頭上砍去』這一句的時候，就必須瞭解到這種對敵人的仇恨的情緒，是在戰場上沖殺的時候表現的最尖銳的，如果能從戰士們在戰場上沖鋒陷陣的情況中去體味那情緒的節奏時，將不難發覺下面的處理法是很適切的。

【例一〇九】

| | | | | | |
|---|------------------------|---|-----|-----|------------------------|
| $\overset{\cdot}{1}$ $\overset{\cdot}{1}$ • | $\overset{\cdot}{1}$ — | $\underline{5 \cdot 6}$ $\underline{5 3}$ | 1 3 | 5 — | $\overset{\cdot}{6}$ 0 |
| 大 刀 | 向 | 鬼 子 們 的 | 頭 上 | 砍 | 去 |

大刀向三個字的特別強的安排，不正是那戰場上衝殺之聲嗎！

這強烈的節奏不正是對民族敵人的仇恨的最尖銳的表現麼？

還有另一種情形，那就是類似的一種思想情緒可能發生在不同的情況下，因此就必須注意到如何從節奏的處理上加以區別。

比如『敵人一天不消滅，鬥爭一天不停歇』這句歌詞，雖然它所表現的情緒同樣是對敵人的仇恨，但這句歌詞是一首輓歌裏面的，這種仇恨情緒的產生不是在戰場上衝殺的時候，而是在追悼我們的革命先烈的情況下，這情緒不是猛烈的爆發出來的，而是在沉痛悲憤之中所迸發出來的，因此這情緒的節奏就決不能被表現成如下的形態。

| | | | | | |
|--|------------------------|------------------------|------------------------|---|---|
| 5 5 | 3 • 5 | 6 $\overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{1}$ — | $\overset{\cdot}{1}$ $\overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{1}$ • $\overset{\cdot}{2}$ |
| 敵 人 | 一 天 | 不 消 滅 | 鬥 爭 | 一 天 | 不 停 歇 |
| $\overset{\cdot}{1}$ $\overset{\cdot}{2}$ $\overset{\cdot}{3}$ | $\overset{\cdot}{3}$ — | | | | |
| 不 停 歇 | | | | | |

這樣處理顯得很生硬，和那種悼念的氣氛極不調和，如果我們想到在追念裏面，我們每個人是一種什麼心情，當我們在那極其沉痛的氣氛中想起了革命的長期性和艱苦性，我們將以最大決心和毅力追隨我們的先烈，為革命的勝利而流盡最後一滴血。這種情緒是堅定的，但却又是沉重的、韌性的，所以表現這種情緒的節奏，也必須具有同樣的性質。

【例一一〇】 『輓歌』

艾青詞、呂驥曲

$\underline{5 \cdot 5} \quad \underline{3 5} \quad 0 \quad 6 \quad \dot{1} \quad | \quad \dot{1} \quad 0 \quad \dot{1} \dot{1} \quad 0 \quad \dot{2} \quad | \quad \dot{2} \dot{2} \quad \dot{1} \dot{2} \quad \dot{3} \quad \text{—} \quad | \quad \dot{3} \quad \dots \quad |$
 敵 人 一 天 不 消 滅 鬥 爭 一 天 不 停 歇

這節奏的處理是很出色的，他有效的使用了休止符的分法，來表現那沉着堅忍的仇恨情緒。

一定的情況，產生一定的思想情緒，也產生了一定的形態的節奏。這就是我們處理節奏的方法和原則，應該避免孤立的去捉摸集中思想情緒的節奏，更應該避免僅從字面上或僅從一個語彙上去安排節奏。曾經發生過這樣的情形，在一首歌詞中有『追喲』『追喲』一句，它是表現戰士們在追擊着潰敗的敵人，但作曲者不知從什麼地方獲得了靈感，而

把他處理成如下的樣式 $\underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1}} \quad \underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1}} \quad | \quad \underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1}} \quad \underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1}} \quad \dots \dots \dots$
 追 喲 追 喲 追 喲 追 喲 $\dots \dots \dots$

作曲者並沒有了解這一句是應表現什麼，似乎它只想到應該緊張一些，至於『追什麼』和『怎樣追』是沒有想到的，如果單獨的唱這一句，聽起來不僅絲毫沒有追擊殘敵的意味，恐怕還會誤會是在追兔子呢？西洋有位作曲家叫 Weber 的，他寫了一首獵人合唱，裏面恰是用了同樣的節奏。

【例一一一】 Weber 獵人合唱

$\dot{1} \quad \underline{5 \dot{3}} \quad | \quad \dot{1} \quad \underline{5 \dot{3}} \quad | \quad \underline{\dot{5} \dot{4} \dot{2}} \quad \underline{\dot{5} \dot{4} \dot{2}} \quad | \quad \underline{\dot{5} \dot{4} \dot{2}} \quad \underline{\dot{5} \dot{4} \dot{2}} \quad | \quad \dots \dots \dots$
 You 追 追 Xou 追 追 追 追 追 追 追 追

他所表現的却的確是在追兔子，但如果用的節奏來表現追擊敵人則

個人嫌輕鬆了些，好在這歌曲還有其他的詞句可以來說明是在追擊敵人，不然將會造成多麼大的誤會呢！

所以如果我們處理節奏時，不根據於詞句中表現的一定情況下的一定的思想情緒，而僅從文字本身去捕捉那節奏時，一定表現得很不生動很不具體，甚至很不恰當的。

作曲者本身必須善於從歌詞的字裏行間去體會那情緒的節奏，而且要透過那詞句和生活中各種事件聯系起來。要作到這一點，作曲者就必須在創作之外，經常能注意生活中的各種事件，留心各種事情。

這不僅對於從事於文學工作的是如此，對任何一個從事於藝術創作工作的都必須如此，一方面是豐富了自己對生活的理解，同時也豐富了在藝術上的表現能力。除此以外，一個作曲者，還需要正確的理解生活的基礎上，更細密的觀察羣衆生活中的一切節奏，正如同文學家注意觀察羣衆的情緒心理狀態——畫家注意觀察農民的輪廓——綫條——演員觀察人物的性格、動作體態、和聲調等——一樣，要使這觀察生活的工作成爲經常性的意識的工作，這樣通過了不斷的向生活實際的學習，從羣衆生活中獲取了靈感，積蓄了素材，而當我們創作的時候，就自然會深透那詞句而和一定的生活內容聯系起來，這樣節奏的處理才能獲得豐富的內容，才能有力的說明生活，表現感情。

聾耳的歌曲在這方面是值得我們學習的，他所創造的勞動歌曲，都是經過了對勞動大衆的生活情緒的深刻的觀察和體驗。在他的「碼頭工人」中用了下面的節奏來傳達那生活在重壓下的呼喚！！

（例 1 1 2）

田漢作詞

| | | | | |
|-----------|-------|-------------------|-------------------|-------------------|
| 3 3 • | 2 2 • | (3) (3) 1 1 2 3 0 | (3) (3) 3 3 3 2 0 | (3) (3) 2 2 2 1 0 |
| 搬 哪 | 搬 哪 | 咳 咳 喘 喘 | 咳 咳 喘 喘 | 咳 咳 喘 喘 |
| | | | | |
| 6 6 6 1 0 | | | | |
| • • • | | | | |
| 咳 咳 喘 喘 | | | | |

他用了切分音 $\times \times \cdot$ 和三連音 $\times \times \times$ 來說明碼頭工人是生活在重重的壓力下，正如同歌詞所表現的一樣。

都往我的身上壓吧，爲着每頓吃不飽的飯，這種節奏是他從觀察碼頭工人的生活中獲得的，他一方面表現了那搬運的勞動節奏，同時也表現了搬夫們的情緒的節奏，又如他在「新女性」的第一節「回聲歌」裏面全曲用了 6/8 的節奏。

(例 1 1 3)

| | | | | |
|-----------------|---------|-------------|-----------|----------|
| (稍慢沉鬱) (汽笛聲) | 5 5 5 • | 6 1̇ 5 • | 3 2 3 5 5 | 6 5 3 5 |
| | 頭 回 聲 | 響 翁 翁 | 穿 腳 的 人 們 | 都 還 在 夢 |
| 2 • 2 • | (汽笛聲) | 3 3 3 • | 1 2 3 3 • | 4 3 2 1 |
| 中 | | 二 回 聲 | 趕 路 匆 匆 | 街 頭 燈 影 |
| 2 • 5 5 | 6 5 3 • | 3 3 3 3 3 3 | 5 5 5 • | 6 5 6 1̇ |
| 暗 夜 色 | 正 朦 朧 | (汽笛聲) | 三 回 聲 | 進 場 就 開 |
| 5 • 6 6 | 5 5 3 • | 3 2 2 5 | 1 • 1 • | |
| 工 東 方 | 魚 肚 白 | 太 陽 還 沒 | 紅 | |

這連綿不斷的節奏貫串了全曲，從這節奏的進行中，使我們感覺到，在夜色朦朧中，冗長的汽笛聲隱約可聞，這正是女工的生活的一個側面，作者就從這生活的側面去掌握那女工的情緒的節奏。

又如他在「打磚歌」中用了極單純的節奏。

(例 1 1 4)

田漢作詞

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|---|-----|---|-----|-----|-----|---|-----|-------|-----|---|---|---|---|
| 1 | 1 | 5 | 6 | 3 | 3 | 1 | 3 | 5 5 | 3 1 3 | 5 5 | 5 | | | |
| 今 | 天 | 打 | 磚 | 明 | 天 | 打 | 磚 | 從 | 早 | 到 | 晚 | 不 | 分 | 班 |
| 3 2 | 3 | 1 2 | 3 | 5 5 | 3 1 | 2 3 | 1 | | | | | | | |
| 臂 | 骨 | 痛 | 腰 | 骨 | 酸 | 打 | 磚 | 爲 | 了 | 要 | 吃 | 飯 | | |

全曲沒用一個休止符，一方面表現了勞動本身的「叮叮噹噹之聲」，同時也說明了那種「今天打磚明天打磚」一天到晚打下去，一輩子打下去的工人的生活情緒。

這些歌曲在節奏上的處理，都表現了作者對於勞苦大眾的生活有了深刻而細密的觀察，才能如此具體的形象地表現了生活，同時更由於作者自己的思想上感情上和勞動大眾的生活情緒取得了共鳴，因此才能正確而有力的說明了生活，後一點特別重要的。這是作曲者觀察和體驗生活時的立場問題，要能和勞苦大眾站在一起，在思想感情上打成一片，這樣才能對生活獲得深刻的理解。

(三) 生活節奏的概括的表現

生活中的節奏到處都存在着，但當它被通過音樂的形態來反映時，却不是毫無選擇的瑣碎表現出來。無論是生活中的具體事件或思想情緒要想把全部過程的節奏完全表現出來，有時是不可能的。譬如，反映勞動的生活，開荒也好，鋤地也好，打鐵也好，打夯也好……。勞動本身的節奏，是較之其他的節奏要規律些，但勞動的全部過程中，並不是毫沒有快慢不同，和強弱不同的情形，開荒有時要停頓一下揩揩汗，鋤地有時一鋤沒有鋤淨，還得接着又是一鋤，打鐵有時一錘打斜了沒力量

沒有用對，打夯有時砸慢了一點，或者砸的特別重些……諸如此類的情形，這些都是勞動過程中的偶然的事情而勞動本身一般性的運動是規律的，如果在音樂的節奏中要把這些偶然的動作也加入其中將會顯得很突然。

又比如表現某種思想情緒，或者慶祝戰鬥勝利時的狂歡，或者是在堅苦環境下的沉着堅定或者是仇恨敵人的殘暴，或者是哀悼戰友的犧牲……等。

如果要把在每一個情況下的情緒的節奏，很細節的在音樂上來表現，音樂本身將變成不能歌唱的東西，因生活中情緒的節奏，雖然是有規律的運動，但這規律性并不十分鮮明的，不像音樂的節奏是具有了一定的形態——長短強弱——的運動。

所以生活的節奏，在音樂上的反映不是自然主義的，必須經過綜合的過程，作曲者從生活實際中，從他的正確觀察生活中，掌握生活的節奏規律性，把偶然的東西去掉，而把必然的特徵集中起來。這也就是揚棄的過程。

作曲者要表現的是生活節奏的主要部份，把瑣碎的支節拋棄掉，這綜合的過程在藝術上叫「藝術的概括」。

同時這概括性，不在那一個人身上而是概括大多數人或某一部份的思想情感，換句話說，節奏所表現的情感不單是某一個人身上的，而是羣衆性的，代表着一定階級的思想情感的。這也就是所謂「典型的情感」。

因此優秀的歌曲其節奏不但生動而具體的表現情感，而且要典型的

表現情感，這概括性的節奏是包含了下面幾個特點：

第一、具有概括性的節奏是帶有普遍性和特殊性的，普遍性和特殊性似乎是互相矛盾的兩個概念，但都是統一的存在於一種節奏中，所謂普遍性是指節奏所表現的情感內容，不是某個人的，而是普遍的存在於某一階級生活中，特殊性則是節奏所表現的是生活中某一種重要的側面，那階級的生活全面就是說，待有特殊性的，突出的一面，比如在聶耳的

(例一一五)『賣報歌』中

| | | | | | | | | | |
|------------|------------|------------|------------|------------|--------------|------------|------------|------------|--------------|
| <u>5 5</u> | 5 | <u>5 5</u> | 5 | <u>3 5</u> | <u>6 5 3</u> | <u>2 3</u> | 5 | <u>5 3</u> | <u>5 3 2</u> |
| 嗷嗷 | 嗷 | 嗷嗷 | 嗷 | 我是 | 賣報的 | 小行 | 家 | 不等 | 天明 |
| <u>1 3</u> | 2 | <u>2 3</u> | <u>2·1</u> | <u>6 1</u> | 2 | 6 | <u>6 5</u> | <u>3 6</u> | 5 |
| 去派 | 報 | 一面 | 走 | 一面 | 叫 | 今 | 天的 | 新 | 聞 |
| <u>5 3</u> | <u>2 3</u> | 5 | —— | <u>5·3</u> | <u>2 3</u> | <u>5·3</u> | <u>2 3</u> | <u>6 1</u> | <u>2 3</u> |
| 真 | 正 | 好 | | 七 | 個 | 銅 | 板 | 就 | 買 |
| | | | | | | | | 兩 | 份 |
| 1 | —— | | | | | | | | |
| 報 | | | | | | | | | |

第二，富有『概括性』的節奏是單純的洗練的所謂『單純』是和『繁瑣』對立的，這是兩種決然不同的表現方法，繁瑣的表現方法會使節奏雜亂無章』如：

(例一一六)麥新詞、星海曲『九一八紀念』

| | | | | | | | | | |
|------------|---|--------------|------------|---|---|------------|---|------------|------------|
| <u>1 1</u> | 0 | <u>2 1 2</u> | <u>3 2</u> | 5 | 0 | <u>3 2</u> | 1 | <u>3 2</u> | <u>1 2</u> |
| 起來 | | 全國的 | 同胞 | 們 | | 今天 | 是 | 第五 | 年的 |

| | | | | | | |
|-------------------------|-------------------------|----|----|-------------------------|-------------------------|-------------------------|
| 3 | 2 | 1 | 0 | <u>1 1</u> <u>1·6</u> | <u>1 2</u> 3 | <u>3 3 2</u> <u>3 2</u> |
| 九 | 一 | 八 | | 不抵抗 | 不抵抗 | 失去了田地 |
| <u>5 3</u> <u>3·2</u> | 1 | —— | | < <u>1 1</u> <u>1 1</u> | > <u>2 2</u> <u>2 2</u> | <u>3 3 2</u> <u>3 2</u> |
| 山河 | 幾百 | 萬 | | 三年準備 | 五年準備 | 死去了兄弟 |
| <u>6 5</u> <u>3·2</u> | 2 | —— | | <u>1 1 1</u> | <u>3 2 1</u> 3 | 2 0 |
| 姊妹 | 千 | 千 | 萬 | 沒有了 | 東北的 | 豆米 |
| <u>2 2 2</u> | 4 | —— | | 4 0 | <u>1 1</u> <u>1 2</u> | >>> <u>5 5 5 0 0</u> |
| 華北的 | 棉 | | | 毛 | 我們 | 大家吃不飽 |
| 3 · 3 | 2 | 0 | | <u>2 1 2</u> <u>3 2</u> | 1 0 | <u>3 3 1</u> |
| 穿不暖 | | | | 我們的生命 | 啊 | 天天在 |
| <u>2 = 1</u> <u>3 2</u> | 2 · 3 | | | 5 0 | <u>1 1 ·</u> | <u>3 5 ·</u> |
| 被人槍殺 | 殘 | | | 害 | 快快 | 起來 |
| 1 0 | <u>2 1 2</u> <u>3 2</u> | | | 5 · 3 | 2 0 | <u>1 · 1</u> 1 |
| 吧 | 全國的 | 工農 | 商 | 學 | 兵 | 救自己 |
| <u>3 · 3</u> 2 | <u>1 1</u> <u>1 · 2</u> | 1 | —— | | <u>1 · 1</u> <u>1 1</u> | <u>1 1</u> 3 |
| 救民族 | 聯合 | 戰 | 綫 | 下 | 奮鬥到底 | 奮鬥抵 |
| 5 | <u>3 2</u> | 0 | | <u>3 3</u> 2 | <u>3 2 1</u> | 6 |
| 抗 | 今天 | | | 紀念這 | 慘痛的 | 九 |
| 5 | 6 | 6 | 6 | | <u>2 2 3</u> | <u>6 5 2 3 3</u> |
| 一 | 八 | | | | 明天 | 成 |
| | | | | | 中華 | 民族的 |

| | | | | | | | | | |
|----------|---|----------|------------|---|---|---|--------------|----------------|---|
| <u>3</u> | 2 | <u>3</u> | <u>5 3</u> | 2 | 1 | — | <u>2 • 3</u> | 1 [•] | — |
| 一 | 切 | 地 | 得 | 到 | 自 | 由 | 解 | 放 | |
| 1 | — | | | | | | | | |

這歌曲的節奏不能明確地把中心的情感表現出來，雖然作者在某些地方是注意從節奏上來加強其情感，如『我們大家吃不飽』和『慘痛的九一八』等處，把這些個別地方孤立起來是有他獨到之處的。但這些即使是出色的處理，也不能彌補全曲節奏的缺陷——祇注意某些枝節，或個別字眼，而全曲所要表現的情感內容是渙散的、支離的，它給於聽者的感覺是雜亂無章的。

單純的表現方法是明確的，集中的，雖然它在節奏的形態上並沒有多少變化，但却能鮮明的表達出來。比如：

(例一一七) 星海作曲『游擊軍』

| | | | | | | | | | | | |
|-----|------------|-----|------------|------------|------------|---|---|------------|------------|------------|------------|
| 0 | 0 | 0 | 0 | <u>3•1</u> | 3 | 1 | 0 | <u>5•3</u> | 5 | 3 | 0 |
| chi | chu | chi | cha | 三 | 個 | 五 | 個 | 一 | 羣 | 兩 | 羣 |
| 1 | <u>1•3</u> | 5 | 0 | 1 | <u>6•1</u> | 5 | 0 | <u>1•1</u> | 1 | <u>3•3</u> | <u>5 5</u> |
| 在 | 草 | 原 | 上 | 在 | 高 | 山 | 頂 | 我 | 們 | 是 | 游 |
| 6 | — | 5 | 0 | 5 | <u>3•5</u> | 2 | 0 | 3 | <u>2•3</u> | 1 | <u>0 3</u> |
| 弟 | 兄 | 化 | 整 | 為 | 零 | 化 | 零 | 為 | 整 | 不 | |
| 5 | — | 6 | <u>6•6</u> | 5 | 5 | 5 | 0 | ……………(下略) | | | |
| 怕 | 敵 | 人 | 的 | 機 | 械 | 兵 | | | | | |

這歌曲的節奏十分單純，它的前半部只用了 $\underline{x \cdot x} \times | \times 0 |$ 的節奏形勢及其變化，而能把游擊隊作戰時忽隱忽現機動神速的情況，活現的表達出來，如果將這兩種表現方法相比較時，我們會感覺到，作者處理第一首歌曲時是沒有經過綜合的過程的，它只是平舖直叙的寫下來，遇到某些重要的句子，則稍加強調而已，並沒有把全國人民對東北淪陷的沉痛，對國民黨政府不抵抗主戰的憤慨情感，從節奏上加以概括，使能鮮明的表達出來。

第二首歌曲則有着正相反的情形，作者能夠掌握到游擊戰術的機動性，抓住游擊隊員在作戰中機警的隱蔽的特點，這特點在音樂的節奏上獲得了概括的表現。

所謂『單純』是從表現上的方法來說，而不能解釋為『單純』簡單是和內容的『豐富性』對立的。並不因為表現方法和表現形式的單純而認為內容是簡單的，相反的正因為他手法是單純，因此能洗練的明確的說明某種生活內容收到『一針見血』的效果，它是把豐富的生活內容壓縮在單純而洗練的形式中。從（例115）這歌曲的節奏中，它把報童們整天在大街小巷中奔走叫喊的生活節奏很形象的反映出來，雖然這只是報童生活中的一個側寫，但却是重要的一面，它對報童的全部生活內容來說，是突出的一面，他能鮮明的把報童生活情感表現出來，他又是帶着普遍性的。

又如例 113 的『回聲歌』中的節奏，它又表現了女工生活中的一個側面，……上工，通過那連綿不斷的節奏，使人感覺到冗長的汽笛聲在催促着，這汽笛聲，對那享福的人們是無關痛癢的，但這感情却概括了

無數女工的生活情感呢？

第三，單純的表現方法要求着節奏的規律性。音樂節奏本身就是有規律性的運動，但這裏所指的規律性，不是單純的強弱和長短的有規律性的組合，這是音樂性節奏的最起碼的條件。所謂節奏的規律性，是如何把生活的節奏，更鮮明的組織在音樂的節奏中，使音樂的節奏成爲生活節奏的集中表現。

規律性，可以解釋爲組織性，缺乏規律性的節奏就不能有組織的表達情感，即使節奏的各個部份是具有特點的。

（例一一八）凌鶴詞，丁燾曲『時代進行曲』

| | | | | | | | |
|---|--|---|--|---|---|---|-----------------------|
| $\underline{5\ 5\ 5}\ \underline{1\ 5}$ | $3\ 1$ | $\underline{2\ \bullet\ 1}$ | $\underline{2\ 2\ 3}\ \underline{4\ \bullet\ 3}$ | $\overbrace{4\ 6}$ | 5 | $\underline{5\ 0}\ \underline{5\ 5\ 5}$ | |
| 時 代 在 進 行 | 進 行 | 不 止 | 爲 我 們 一 刻 | 停 留 | | 世 界 在 | |
| $\underline{6\ \bullet\ 5}\ \underline{4\ 3}$ | $\underline{2\ 2\ 3}\ \underline{4\ \bullet\ 3}$ | $\overbrace{4\ 2}$ | 5 | $5\ 0\ \underline{5\ \bullet\ 5}$ | $\underline{5\ \bullet}\ \underline{6\ \bullet}\ \underline{5\ \bullet\ 5}$ | | |
| 從 歸 翻 新 | 中 國 在 從 夜 | 到 明 | | 祖 和 父 | 受 盡 了 | | |
| $\underline{6\ 5}\ 0$ | $\underline{6\ 5}\ \underline{1\ 5}$ | $\underline{0\ 3\ 1}\ \underline{6\ 5}$ | 0 | $\underline{2\ 2}$ | 2 | — | |
| 欺 凌 | 欺 凌 欺 凌 | 直 到 如 今 | | 弟 兄 們 | | | |
| $\underline{3\ 3\ 2}\ \underline{1\ 3}$ | 5 | 2 | 0 | $\underline{2\ 2}$ | $\underline{2\ 2\ 1}\ \underline{3\ 1}$ | $\underline{6\ \bullet\ 5}\ \underline{4\ 2}$ | |
| 我 們 要 努 力 | 翻 身 | | | 更 爲 | 兒 孫 們 爭 取 | 新 時 代 的 | |
| 5 | 3 | 0 | $\underline{1\ 1\ 1}$ | $\underline{5\ 1}$ | 3 | $\underline{1\ 0}\ \underline{2\ 2\ 1}$ | $\underline{2\ 3}\ 4$ |
| 光 明 | 世 界 在 | 從 舊 翻 | 新 | 中 國 在 | 從 夜 到 | | |
| $\underline{2\ 0}\ \underline{5\ \bullet\ 5}$ | 5 | — | $\underline{0\ 3\ 1}\ \underline{6\ 5}$ | $\underline{0\ 3\ 3}\ \underline{6\ 6}$ | $\overbrace{5\ 3}$ | 0 | |
| 明 弟 兄 們 | | | 切 莫 停 留 | 跟 着 時 代 | 前 進 | | |

2 0 5 0 |
前 進

它用了連續的八分音符，企圖表現時代在前進，不肯為我們一刻停留的不斷前進的節奏，但這生活的節奏的規律性，並沒有被組織在全曲節奏的進行中，而僅在一二兩句。因此全曲所表現的情感是不連貫的，不集中的，也就失去了節奏的概括的能力。

節奏的規律性，常常表現為一定節奏形態的震覆。如：

(例一一九) 聶耳的『開路先鋒』的後半段

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------|------------|--|------------|------------|--|---|---|---|--------------|---|--|---|---|---|--------------|------------|---|--|--|---|--|---|--|---|---|
| | <u>0 6</u> | | <u>5•5</u> | 3 | | 2 | — | | <u>1•1</u> | 1 | | 3 | — | | <u>3 1 2</u> | 3 | | | | | | | | | |
| | 看 | | 嶺 | 塌 | | 山 | | | 崩 | | | 天 | | | 翻 | 地 | 動 | | | 炸 | | 倒 | | 了 | 山 |
| 3 | — | | <u>5•5</u> | <u>3 2</u> | | 1 | — | | <u>5 5 5</u> | 1 | | 1 | — | | <u>3•3</u> | <u>2 2</u> | | | | | | | | | |
| 峰 | | | 大 | 路 | | 好 | | 開 | 工 | | | 挺 | | 起 | 了 | 心 | 胸 | | | 團 | | 結 | | 不 | 要 |
| 1 | — | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 鬆 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

它僅用了，x•x x | x — 的節奏而反覆的唱着，却顯示出克服困難的不可阻撓的力量，對改造舊社會充滿了信心，作者一方面對人民大眾的力量有了深刻的認識，同時用極其有力的節奏形態概括了這情感。

這單純的節奏形式，不僅明確的表現這力量，具有說服力量的某種節奏形式的重覆並不等於其情感內容的重覆，實際上是加強其對某種生活內容的表現。

重覆不限於以樂聲爲單純重覆，也常常有樂句重覆的情形，它的作用是一樣。如：

(例一二〇) 俯拾詞，星海曲『前進』

| | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|----|-----|-----|----|----|----|---|---|---|---|
| 1 | 1 | 1 | 2 2 | 3 5 | 5 | 5 | 2 | 2 | 2 | | |
| 有 | 槍 | 就 | 一齊 | 挺起 | 槍 | 沒 | 槍 | 就 | | | |
| | | | | | | | | | | | |
| 3 3 | 5 6 | 1̇ | 1̇ | 1̇ | 1̇ | 1̇ | 1̇ | 6 | 5 | 5 | 3 |
| 一齊 | 挺起 | 刀 | 刀 | 槍 | 都 | 沒 | 有 | 就 | | | |
| | | | | | | | | | | | |
| 2 2 | 3 3 | 6 | 5 | 5 | 5 | | | | | | |
| 一齊 | 挺起 | 拳 | 頭 | | | | | | | | |

節奏的規律性，並不完全表現爲重覆的形式，常常並不根據一定的節奏形態來反覆，而是以前後節奏的連貫，取得了規律性，比如：『義勇軍進行曲』

全曲節奏重覆的地方很少，出現在『起來——。』以後（見例77）兩句中，前面四句的節奏雖然沒有表示一律的格式，但情感的表現都是連貫的，如果將它和例118比較一下『時代進行曲』的缺陷是在於句與句之間的斷續，而『義勇軍進行曲』是流暢銜接的。

這是句的節奏的規律性，如果句繼之間失去了規律性也就是說失去了連貫性，它就沒有能力把情感組織起來。

規律性是節奏的組織力量，它是節奏能完整的鮮明的來概括生活的重要特性。

第五章 節拍形式

(一) 節拍的基本形式及其發展

節拍形式就是強弱一定的組合形態，各種節拍形式中，二拍子就是基本的形式，這種強弱間隔出現，是我們生活中最普遍存在着的。

第三章中關於語言的自然節奏所列舉的例子，曾經說明了這點，無論是七字句，五五字句四六字句，在音樂上都被組織在二拍子的節拍形式中，在中國民間歌曲中，二拍子是佔絕大多數，強弱的間隔出現，不僅普遍存在於生活中，而在音樂上也是最單純最普遍的而且是最基本的形式。

但這種單純的節拍形式，並不是永遠停留在較原始的階段，它常常根據語言和生活感情的需要而發展的，在民間歌曲中，常常會發現有些歌曲的某些部份在節拍上起了變化的情形。如：

例121. 楊洲民歌

| | | | | | | | | | | |
|------------|-------------------------------|---|---|------------|-------------------------------|------------|------------|-------------------------------|------------|---|
| <u>6 5</u> | <u>6 $\dot{1}$</u> | 3 | 0 | <u>6 5</u> | <u>6 $\dot{1}$</u> | 3 | 0 | <u>3 2</u> | <u>3 5</u> | |
| 什麼 | 東西 | 圓 | | 圓 | 上了 | 天 | | 什麼 | 東西 | |
| 6 | • | 6 | 6 | $\dot{2}$ | $\dot{1}$ | <u>6 5</u> | <u>3 5</u> | <u>6 $\dot{1}$</u> | 5 | 0 |
| 圓 | 圓 | 在 | 水 | | | 邊 | | | | |

雖然在小節的劃分上同是二拍子，但是後四小節實際上已不是二拍子，因為『在水邊』三個字，如果按着語言的自然節奏來劃分拍子時是

『 × × | × 0 | 』但民間作曲家卻不受這節拍的限制，爲了充分表現那語氣而增加了音的使用，同時又把時間擴大了一倍，這樣突破了原來

二拍子的形式而產生了新的節拍：3 2 3 5 | 6 6 | 6 2̣ 1̣ 6 5 |
 什麼東西圓圓在水

3 5 6 1̣ 5 0 |
 邊？

這是從二拍子擴大而成爲四拍，但這只是部份的擴大，全曲基本上仍是二拍子。有時並不擴大一倍，而只擴大一拍的時間，如：

例122. 『日兵將』（陝北蓮花調）

| | | | | |
|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------------|--------------|
| <u>3 2</u> <u>3 2</u> | <u>3 5</u> 1 | <u>1 6</u> <u>1 6</u> | <u>5 6</u> 5 | <u>5 3</u> 5 |
| 抗日 戰爭 | 出英 雄 | 千個 萬個 | 數不 清， | 同胞 們 |
| | | | | |
| 3 5 <u>1̣</u> | <u>3 2</u> <u>1 6</u> | <u>2 3</u> 5 | — <u>5 • 6</u> <u>5 3</u> | |
| 齊 來 | 打 日 | 本 呀 | 三 朵 花兒 | |
| | | | | |
| <u>2 3</u> <u>2 1</u> | <u>6 5</u> <u>5 3</u> | 2 • 3 | 2 0 | ……（下略） |
| 開 呀 | 一 朵 蓮 | 花 | | |

這首歌只有一個小節是三拍，按語言的節奏本來是兩拍『打日 本呀』但老百姓唱這個曲子時，總在這個地方不多不少延長一拍，如果不延長這拍，對情感的表現就會受到限制，這是二拍子發展爲三拍子的例子。

但上面兩個例子仍是二拍子的，只是由於部份的需要而發展爲四拍子或三拍子，這種發展還沒有顯著的規律，它是自由的，根據某一部份

情感上的需要而起的變化。

如果二拍子做進一步的發展時，新的節拍形式將會產生出來，下面兩個例子都說明了二拍子的發展逐漸的具有了顯著的規律。

例123. 『自由農夫王老三』

| | | | |
|-----------------------------|-----------------------------------|-----------------------------|---|
| $\dot{1}$ $\dot{3} \dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{3} \dot{1}$ — — — | $\dot{3}$ $\dot{2} \dot{3}$ | $\dot{1} \dot{6}$ $\dot{5}$ — — — |
| 自 由 的 | 農 夫 | 王 老 | 三 |
| $\dot{1}$ 5 | $\dot{1}$ 3 — — — | 5 $\dot{6} \dot{1}$ | $\dot{3} \dot{2}$ $\dot{1}$ — — — |
| 他 家 | 住 在 | 太 行 | 山。 |
| 2 3 | 5 5 — — — | $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{2} \dot{6}$ $\dot{5}$ — — — |
| 太 行 | 山 裏 | 英 雄 | 多 |
| 5 $\dot{1}$ | $\dot{6} \dot{5}$ 3 — — — | 2 5 | $\dot{3} \dot{2}$ $\dot{1}$ — — — |
| 前 程 | 遠 大 | 沒 有 | 邊 (下略) |

(註：這首曲子節奏的劃分和原作者的分節法有些出入，我所根據的原譜是『歌創造』十五期上所刊的，那是四分之二的拍子，據說還有四分之三的拍子，可惜沒有見到這譜子，不過從歌詞的強弱關係來說，我覺得還是作如上的分節法似較合適。)

例124. 『河北民歌』 (小白菜)

| | | | |
|---------|-----------------------------------|---------|-----------------------------------|
| 5 3 | 3 2 — — — | 5 3 | $\dot{3} \dot{2}$ $\dot{1}$ — — — |
| 小 白 | 菜 呀 | 地 裏 | 黃 呀 |
| 1 3 | $\dot{2} \dot{1}$ $\dot{6}$ — — — | 2 1 | $\dot{7} \dot{6}$ $\dot{5}$ — — — |
| 三 歲 | 兩 歲 | 沒 有 | 娘 呀 |

這個例子都具有同樣的規律，就是每隔一小節新的節拍出現一次，例123是二拍子和四拍子交錯出現，124則是二拍子和三拍子交錯着，他們的歌詞的節奏基本是二拍子的：

| | | | | | | | | | | | | |
|-----|---|-----------|--|---|----|--|---|---|--|----|----|--|
| (1) | x | <u>xx</u> | | x | x | | x | x | | x | 0 | |
| | 自 | 由的 | | 農 | 夫 | | 王 | 老 | | 三， | | |
| | x | x | | x | x | | x | x | | x | 0 | |
| | 他 | 家 | | 住 | 在 | | 太 | 行 | | 山 | | |
| | x | x | | x | x | | x | x | | x | 0 | |
| | 太 | 行 | | 山 | 裏 | | 英 | 雄 | | 多 | | |
| | x | x | | x | x | | x | x | | x | 0 | |
| | 前 | 程 | | 遠 | 大 | | 沒 | 有 | | 邊 | | |
| (2) | x | x | | x | x | | x | x | | x | x | |
| | 小 | 白 | | 菜 | 呀， | | 地 | 裏 | | 黃 | 呀， | |
| | x | x | | x | x | | x | x | | x | x | |
| | 三 | 歲 | | 兩 | 歲 | | 沒 | 有 | | 娘 | 啊 | |

音樂的處理不過是在二拍子的基礎上，規律它每隔一小節把第二拍擴大一倍或二倍，雖然這種處理的手法是很樸素的；但它却使得這兩首曲調在表現情感上很舒暢，如果按二拍來處理時

| | | | | | | | | | | | | |
|-----|-----------|---------------------|--|---------------------|-----------|--|-----------|---------------------|--|---------------------|-----------|--|
| (1) | $\dot{1}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ | | $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{1}$ | | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ | | $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ | |
| | 自 | 由的 | | 農 | 夫 | | 王 | 老 | | 三 | | |
| | $\dot{1}$ | $\dot{5}$ | | $\dot{1}$ | $\dot{3}$ | | $\dot{5}$ | $\dot{6}$ $\dot{1}$ | | $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ | |
| | 他 | 家 | | 住 | 在 | | 太 | 行 | | 山 | | |
| | 2 | 3 | | 5 | 5 | | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | | $\dot{2}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ | |
| | 太 | 行 | | 山 | 裏 | | 英 | 雄 | | 多 | | |

| | | | | | | | | |
|-----|---|-----------|------------------|-----------|---|---|------------------------------|-----------|
| | 5 | $\dot{1}$ | $\widehat{6\ 5}$ | 3 | 2 | 5 | $\widehat{3\ 2}$ | 1 |
| | 前 | 程 | 遠 | 大 | 沒 | 有 | 邊 | |
| (2) | 5 | 3 | 3 | 2 | 5 | 3 | $\widehat{3\ 2}$ | 1 |
| | 小 | 白 | 菜 | 呀 | 地 | 裏 | 黃 | 呀 |
| | 1 | 3 | $\widehat{2\ 1}$ | $\dot{6}$ | 2 | 1 | $\widehat{\dot{7}\ \dot{6}}$ | $\dot{5}$ |
| | 三 | 歲 | 兩 | 歲 | 沒 | 有 | 娘 | 啊 |

這樣，感情的表現將被束縛在二拍子的形式中，而得不到發揮，這果然是根據表現感情的需要而突破了單純的節拍形式，產生了新的節拍，雖然這種新的節拍還不完整，但却已看到它是在向着複雜的節拍發展的趨勢。

上面兩例的變化，只是擴大小節的最後一音而產生的，下面再舉出兩個另一形式的例子來做比較的研究：

例125. 『陝北民歌』(太平年)

| | | | | | | | | | | |
|-----------------|---|-----------------|---|---|---------|------------------------|---|------------------|---|------|
| $\underline{1}$ | 1 | $\underline{2}$ | 5 | — | \cdot | $\widehat{3\ 5\ 3\ 2}$ | 5 | $\widehat{1\ 3}$ | 2 | 0 |
| 一 | 更 | 子 | 裏 | | | 來 | 點 | 明 | 燈 | |
| $\underline{1}$ | 1 | $\underline{2}$ | 5 | — | \cdot | $\widehat{3\ 5\ 3\ 2}$ | 5 | $\widehat{1\ 3}$ | 2 | 0 |
| 高 | 點 | 上 | 明 | | | 燈 | 照 | 新 | 人 | (下略) |

例126. 『陝北民歌』(送大哥)

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|-----------|---|---|---|---|
| 5 | 5 | 4 | 5 | — | $\dot{1}$ | 5 | 4 | 2 | — |
| 我 | 送 | 大 | 哥 | | 紅 | 柳 | 坡 | | |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|---|---|---|----|---|---|----|----|---|----|---|---|---|---|--|
| 5 | 5 | | 4 | 5 | — | | 1̇ | 5 | 4 | | 2 | — | | | |
| 紅 | 柳 | | 坡 | 上 | | | 紅 | 柳 | | | 多 | | | | |
| 1̇ | • | 6 | | 1̇ | 6 | | 5 | 1̇ | | 4 | 5 | | | | |
| 紅 | 朶 | | 褲 | 兒 | | | 拉 | 下 | | 馬 | | | | | |
| 2 | 4 | 2 | 1 | | 6 | 1 | — | | 2 | — | 6 | | 5 | — | |
| 我 | 問 | | 大 | 哥 | | | 多 | 會 | | 來。 | | | | | |

例125的每個樂句的第二小節都是二拍子擴展到四拍子，它不是單擴大第二小節，而是把小節中的二拍同時擴大一倍而成四拍子，例126是從二拍子擴大成三拍子，它不僅延長小節的最後一音，而且是緊接着延長了次小節的第一音，兩個三拍子的出現不是交錯的，而是緊相連的，這兩個例子的處理法，產生了和『小白菜』不同的效果，它已不像『小白菜』那樣簡單，而是更發展的，更富於變化。

以上一些例子都只是說明，二拍子是在發展中，但都還沒有發展成完整的新的節拍形式。完整的四拍子和三拍子在民間音樂中並不是沒有，只是較少而已，下面的四例都是很好的對照：

例127. 陝北道情（快十字詞）

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|-----|----|--|----|----|-----|----|---|----|-----|-----|---|---|-----|---|---|---|---|--|
| 2 | 2 | 2 | 5 | | 1̇ | 1̇ | 3 | 2 | | 1̇ | 1̇ | 1̇ | 5 | | 6 | 5 | 3 | 2 | 1 | |
| 焦 | 家 | (個) | 女 | | 在 | 庭 | (個) | 前， | | 用 | 目 | (個) | 觀 | | 看 | 哎 | 呀 | | | |
| 1̇ | 1̇ | 1̇ | 1̇ | | 3 | 1̇ | 1̇ | | 1 | 6 | 3 | 2 | | 1 | 6 | 5 | | | | |
| 又 | 觀 | (個) | 見 | | 老 | 賤 | 婆 | | 照 | 得 | (個) | 可 | | 憐 | (呀) | | | | | |

例128. 陝北道情（慢十字）

2 2 5 | 5 5 6 2 — | 5 5 6 5 — | 6 5 3 2 1 — |
 人 生 在 塵 世 上 何 我 爲 貴 (哎 呀)

5 2 1 2 — | 5 2 1 2 5 2 1 | 1 6 5 6 1 5 3 | 2 6 1 6 5 |
 父 的 骨 母 的 血 價 值 千 金 (哎 呀)

例129. 陝北民歌(三十里舖)

1̇ 2̇ 2̇ | 5 1̇ 6 | 5 • 6 5 2̇ | 5 — | 1̇ 2̇ 2̇ |
 崔 家 灣 出 了 個 崔 世 俊 在 龍 灣
 5 1̇ 6 | 5 • 6 5 2̇ | 5 — | 1̇ 4 5 | 1̇ 1̇ 6 |
 工 廠 裏 當 主 任 三 哥 哥 當 了 個
 5 • 6 5 2̇ | 5 6 5 | 4 • 4 4 2̇ | 1 2 5 2 | 1 — | 1 0 ||
 勤 務 兵 急 得 妹 妹 心 個 垂 垂 痛

例130. 陝北民歌(三十里舖)

1̇ 2̇ 2̇ | 5 1̇ 6 | 5 6 5 2̇ | 5 • |
 崔 家 灣 出 了 個 崔 世 俊
 1̇ 2̇ 2̇ | 5 1̇ 6 | 5 6 5 2̇ | 5 • |
 在 龍 灣 工 廠 裏 當 主 任
 1̇ 4 5 | 1̇ 1̇ 6 | 5 6 5 2̇ | 5 6 5 |
 三 哥 哥 當 了 個 勤 務 兵
 4 4 4 2̇ | 1 2 5 2̇ | 1 • | 1 0 0 ||
 急 得 妹 妹 心 個 垂 垂 痛

例127和例128同是『十字詞』即歌詞的格式同是十字句，旋律進行也大同小異，主要差別是在節拍上，『快』和『慢』正標明了兩種節拍的性質及其關係，十字的歌詞在『快』讀的時候是二拍子的（參看例六）。而在『慢』讀的時候恰好把二拍子的時間擴大一倍而成四拍子的。

例129和例130是同一首歌曲的兩種形式，前者是老百姓平時所唱的樣子，但偶而也聽到過後者，這是一個很合適的例子，可以說明三拍子和二拍子的關係，不過這例子和『小白菜』有不大相同的情況，那就是在時間上有些差異，『小白菜』中的三拍子比較原來的二拍子增加了一個四分音符的時間，而三十里舖的三拍子卻比二拍子減少了一個八分音符的時間，這種差異不是主要的並不妨礙我們來說明三拍子和二拍子的關係，因為二拍子擴大二分之一的時間或減少四分之一的時間而成的兩種三拍子，只是在時間的快慢上有所差異，而強弱組合的性質基本上一致。

在勞動生活中，我曾經發現了和『三十里舖』的兩種節拍形式相類似的兩種形式，那就是打鐵和織布，當兩人合打一鐵的情況下，如果是比較沉重的勞動，用的是較大的鐵錘，那麼打鐵的節奏如下進行着的：

$$\frac{2}{4} \cdot \begin{array}{cc|cc|cc|} \times & 0 & \times & 0 & \times & 0 & \times & 0 \\ \text{甲} & \text{乙} & \text{甲} & \text{乙} & \text{甲} & \text{乙} & & \end{array} \dots\dots\dots$$

兩人的鐵錘是交錯的打着，形成二拍子，如果是不十分沉重的勞動，用的較小的鐵錘的話，那麼這打鐵的節奏就進行的急促一些：

$$\frac{3}{8} \cdot \begin{array}{ccc|ccc|ccc|} \times & \times & 0 & \times & \times & 0 & \times & \times & 0 \\ \text{甲} & \text{乙} & & \text{甲} & \text{乙} & & \text{甲} & \text{乙} & \end{array} \dots\dots\dots$$

兩個人的鐵錘並不是平均的落下去，而是減少了甲錘的時間，每兩錘後停止一錘的時候，這樣在時間上比前一種情況減少四分之一，而在強弱的組合上形成了三拍。織布熟練不熟練表現出兩種勞動節奏：

$$\begin{array}{cccc|cccc|cccc|cccc} \frac{2}{4} & \cdot & \times & & \times & \times & \times & \times & \times & \times & \times & \times & \times & \times & \dots & \dots & \dots & \dots \\ & & \text{梭} & & & \text{梭} & & \text{梭} & & \text{梭} & & \text{梭} & & \text{梭} & & & & & \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc|cccc|cccc|cccc} \frac{3}{8} & \cdot & \underline{\times} & & \underline{\times} & 0 & \underline{\times} & & \underline{\times} & 0 & \underline{\times} & & \underline{\times} & 0 & \underline{\times} & & & & \\ & & \text{梭} & & & \text{梭} & & \text{梭} & & \text{梭} & & \text{梭} & & \text{梭} & & & & & & \end{array}$$

第一種節奏是技術不熟練的，而第二種是技術熟練的。

這兩種勞動節奏也是兩個很合適的例子，來說明二拍子和三拍子的關係。至於二拍子發展成爲四拍子還有另一種情況，這種情況不是時間的擴大而是強聲相對的減弱。如：

例 1 3 1 • 聶耳作『自立歌』

$$\begin{array}{cccc|cccc|cc|c} 1 & \underline{\underline{5}} & \underline{\underline{6}} & \underline{\underline{5}} & \underline{\underline{1 \cdot 6}} & \underline{\underline{1 2}} & 3 & 0 & 3 & \text{—} \\ \text{拿} & \text{起} & \text{一} & \text{切} & \text{拿} & \text{得} & \text{到} & \text{的} & \text{槍} & \text{上} \\ 2 & 0 & \underline{\underline{5}} & \underline{\underline{6}} & 1 & \underline{\underline{6 5}} & 2 & \text{—} & \underline{\underline{6}} & \underline{\underline{0}} \\ \text{前} & & \text{我} & \text{們} & \text{沒} & \text{有} & \text{了} & \text{豆} & \text{米} & \end{array}$$

這曲調原可按二拍子分節法。但作者爲了表現那種沉重堅定的情緒，而不需要過份激烈，因此，把兩個強聲，加強第一個強聲，減輕第二個。如：

$$\begin{array}{cccc|cccc|cc|c} 1 & \underline{\underline{5}} & \underline{\underline{6}} & \underline{\underline{5}} & \underline{\underline{1 \cdot 6}} & \underline{\underline{1 2}} & 3 & 0 & 3 & \text{—} \\ & & & & & & & & & \end{array}$$

2 0 | 6 5 | 1 6 5 | 2 — | 6 • 0 ||

從以上的情緒看來，由於中國社會長期停滯在封建社會裏，音樂文化不能獲得高度的發展，因此，民間歌曲的節拍形式，絕大多數還未脫離原始的簡單形態，而只有少數的民歌，是突破了簡單的形式發展成爲完整的四拍子和三拍子（尤其是三拍子更少見，四拍子倒平常一些。）更多的是從二四拍子發展到四拍子和三拍子的痕跡。

至於東西洋音樂中，四拍子和三拍子都已有了高度的發展，有時甚至比二拍子用的還要多，二拍子三拍子和四拍子，在西洋音樂中已處在同等的地位。所以一般的都把這三種拍子看做基本的節拍形式，但從中國的實際情形來說二拍子却是最基本的。

（二）混合的與複合的節拍形式

混合的節拍形式在中國民間音樂中是常見的，第一節已列舉了混合拍子的例子，但它只說明了二拍子是向着三拍子和四拍子發展着，這種說明並不是企圖把混合拍子當做過度的節拍形式。

混合的節拍形式，雖然不像單純的節拍形式那樣規律性顯明，但也有其本身的規律性和完整性，如果一首歌曲中只有各別的樂句，出現不同的節拍，這只是局部的發生了變化而已，還沒有形成混合的節拍形式

混合的節拍形式的結構成爲兩種情況：第一種是兩種以上的節拍形式或規律的交錯出現，上節中所舉例 1 2 3，1 2 4，1 2 5 和 1 2 6

等例屬於第一種情況。第二種情況是不規律的，混合拍子，在民間音樂中可以發現更多。如：

例132. 『陝北民歌』

| | | |
|----------------|----------------|---------------|
| $\frac{5}{8}$ | $\frac{3}{8}$ | $\frac{5}{8}$ |
| 1 <u>6</u> 5 | 5 5 3 | 5 1 |
| 七 歲 上 | 賣 了 奴 | 小 花 |
| $\frac{3}{8}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{5}{8}$ |
| 5 3 5 | 3 2 <u>1 6</u> | 5 • 5 6 5 0 |
| 幾 天 來 | 長 了 | 十 六 歲 |
| 2 | 4 | $\frac{5}{8}$ |
| <u>1 6</u> 3 2 | 1 — | 5 • 5 6 5 0 |
| 哎 | 哟 | 十 六 歲 |
| | | 春 來 哼 咳 |

例133. 『河北民歌』(走河東)

| | | |
|---------------|-----------|---------------|
| $\frac{5}{4}$ | 2 | $\frac{4}{4}$ |
| 2 5 3 2 2 | 4 | 1 — 3 3 |
| 家 住 呀 哈 哈 | 山 東 你 就 | 靠 河 |
| $\frac{2}{4}$ | | |
| 6 • 3 | 3 2 1 2 | 1 — …………… (略) |
| 沿 呀 | 一 個 哟 兒 哟 | |

這兩個都是不規律的混合拍子，它所包含的節拍形式常常是在三種以上，而且是沒有一定的出現的規律，這種節拍形式的形成，可以說是

更自由的表現感情的結果，它的每一字每一音節的一方面固然要遵守語言的自然節奏，同時却又依據演唱情緒而自由伸長或縮短它的時間，這在表達感情上往往有自然流露的特點。但這並不是說其它較規律的節拍形式在表達感情上就不自然了，所謂自然流露，是指它更接近了語言的自然節拍××××……的性質，如果比較起來說這種不規律的混合拍子在民間音樂中並沒有佔多數，它只是某種性質的音樂形式（如：戲曲，大鼓，說書，及敘事歌曲等）中比較常用的，因為敘事歌曲的節奏要求和語氣的自然形態的節奏更結合的緊些。如：

例134. $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{1}{4}$, 『白毛女』

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|-----------|-----|-----|-----|-----------|-----------|-----|-----|---|---|-----------|-------------|-----------|---|---|
| $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | 6 | 5 6 | 5 | 5 | 2 | 5 | 1 | • | 5 | 6 | 5 | 5 1 | 2 | |
| 楊 | 大 | 伯 | 死 | 了 | 一 | 月 | 多 | 喜 | 兒 | 在 | 黃 | 家 | | | |
| 1 | 5 | 6 | 5 | • | 5 | $\dot{1}$ | 6 | 5 6 | 5 | 5 | 2 | 5 | • | | |
| 受 | 折 | 磨 | 我 | 眼 | 的 | 眼 | 淚 | 流 | 不 | 完 | | | | | |
| 5 | 5 | 2 | 1 7 | 6 5 | 1 | 5 | 6 | 5 | • | 0 | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | 6 | 5 | |
| 家 | 裏 | 的 | 日 | 月 | 真 | 難 | 過 | 仇 | 難 | 報 | 來 | | | | |
| 0 | 5 | 2 | 5 | • | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | 6 | 5 | 6 | 5 | 3 | 5 | $\dot{1}$ | • | |
| 恨 | 難 | 消 | 王 | 大 | 春 | 心 | 中 | 似 | 火 | 燒 | | | | | |
| $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | 6 | 5 6 | 5 | 5 1 | 6 5 | 5 4 | 3 2 | 1 | 1 | 2 | 5 $\dot{1}$ | 6 5 | | |
| 今 | 天 | 到 | 黃 | 家 | 去 | 看 | 喜 | 兒 | 狗 | 腿 | 子 | 守 | 住 | 門 | 我 |
| 5 | 1 | 2 3 | 5 | — | | | | | | | | | | | |
| 進 | 不 | 了 | | | | | | | | | | | | | |

這是戲曲中的一段，雖然短也出現了三種節拍形式，如果看做爲一般的歌曲形式來處理時，很可用單純的節拍形式，但它是歌中的一小部份，它更需要和當時的戲劇情緒、人物情緒、語氣等相結合，因此這種處理是合乎生活的自然形態的節奏，而更細節的表現了某一種情緒的節奏。

但在一般的歌曲形式中，在必要的情况下，也並不是不要這種節拍，如果那首歌曲所表現的情緒是富於變化的，使用這種節拍也是很適當的。如：

例135. $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$,

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|-------|-----|---|----|---------|-------|-------|-----|-------|-------|-----|-----|---|---|--|
| 3 | — | 5 | • | 3 | | 1̇ | 6 5 | 3 2 | 1 2 | | 3 | — | • | | |
| 折 | | 斷 | | 了 | | 千 | 年 | 的 | 火 | | 樹 | | | | |
| 2 | — | 3 | • | 5 | | 6 | 6 5 | 3̇ | 2̇ 7̇ | 6 3̇ | | 5 | — | • | |
| 推 | | 倒 | | 了 | | 萬 | 丈 | 的 | 高 | | 樓 | | | | |
| 0 3 | 3 3 | 2 2 | | 1̇ | 1̇ • 1̇ | 6 1̇ | 0 | 6 6 | 2 7 | 6̇ | | | | | |
| 我 | 們 | 的 | 幾 | 位 | | 人 | 民 | 的 | 領 | 袖 | | 遇 | 了 | 難 | |
| 0 3 | 3 2 | 1 2 | 3 | | 2̇ | — | 7̇ 2̇ | 3̇ | 2̇ 7̇ | 6 • 5 | 3 5 | 6 7 | | | |
| 千 | 萬 | 人 | 民 | 悲 | | 痛 | | 不 | 抬 | | | | | | |
| 6 | | | | | | | (下略) | | | | | | | | |

頭

這是一首輓歌，它表現噩耗傳來，「千萬人民不抬頭」的極度悲痛的情緒，這種情緒是不正常的，這種十分悲痛的情況下唱出來的聲音是

很合乎難限制在一定的節拍和形式中的。

在例 1 3 4 中，曾出現了 $\frac{1}{4}$ 的節拍，這種節拍在不規律的混合拍子中是經常遇到的，這正是由於不規律的混合拍子的特性所產生的，因為又是『混合』又是『不規律』可見其強聲和弱聲的交錯是沒有一定的組織形式的，而甚至可以兩個強聲緊相連出現，這種情形是把弱聲給省略了。 $\frac{1}{4}$ 的拍子就是在這種情況下產生的，下面的例子更可以說明這種情況。

例136. 歌劇『白毛女』之一段

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|----------|------------|---|------------|------------|------------|---|------------|------------|---|
| 2 | 2 | 5 | — | 5 | — | 5 | <u>5 5</u> | 5 | <u>5 3</u> | 2 | 1 |
| 多 | 虧 | 了 | | 二 | 嬀 | 子 | 她 | 把 | 我 | 放 | 出 |
| 2 | | 1 | <u>1 1</u> | 1 | <u>1 6</u> | <u>5 5</u> | <u>5 1</u> | 5 | | <u>5 5</u> | |
| 門 | | 出 | 洞 | 中 | 生 | 產 | 權 | 且 | 安 | 身 | 吃 |
| 5 | 3 | 2 | 1 | 2 | | <u>1 1</u> | 1 | 6 | 5 | 1 | |
| 吃 | 冷 | 吃 | 供 | 獻 | | 怕 | 見 | 太 | 陽 | 怕 | 見 |
| 5 | | <u>6</u> | <u>5</u> | 5 | 3 | 2 | 1 | 2 | | <u>1 1</u> | |
| 人 | | 苦 | 撐 | 苦 | 熬 | 兩 | 三 | 年 | | 不 | 像 |
| 1 | 6 | 5 | 1 | 5 | 0 | (下略) | | | | | |
| 鬼 | 來 | 不 | 像 | 人 | | | | | | | |

這首歌雖然基本是二拍子，但由於 $\frac{1}{4}$ 拍子的出現不是局部的而是貫穿全曲的，這已經帶有混合拍子的性質，它是劇情上的需要，每句語尾及語首都縮短一拍的時間，這樣更適合於表達那緊湊的語氣， $\frac{1}{4}$ 拍

子不是正常的節拍形式，不過也曾經被規律的使用過，這種情形無論中國或西洋音樂中都存在着，這是節奏特別強烈的表現，美國左翼作曲家會使用這種節拍表現作戰的激烈節奏。（因為手頭沒有這曲譜，無法舉出實例）在中國戲曲中也總有一部份曲調是有板無眼的，事實上就是只有強聲沒有弱聲，也就是 $\frac{1}{4}$ 的拍子，這種曲調所表現的大部都是激烈的，或者是慷慨的，激昂的情緒。

規律的混合拍子比較長的為作曲家所使用，尤其是五拍子的，中國的作曲家們使用得不少，如：趙元任的『賣布謠』

$\frac{5}{4}$, 例137.

| | | | |
|---|-------------------------------------|---|-------------------------------------|
| $5 \cdot \underline{6} \ 5 \ \dot{1} \ -$ | $5 \cdot \underline{6} \ 3 \ 5 \ -$ | $5 \cdot \overbrace{3 \ 5} \ \overbrace{6 \ \dot{1}} \ \overbrace{3 \ 5} \cdot$ | $3 \cdot \underline{5} \ 2 \ 3 \ -$ |
| 嫂 嫂 織 布 | 哥 哥 賣 布 | 賣 布 買 米 | 有 飯 落 肚 |

作者用的四分之五的拍子來處理，一方面是歌詞的格式有關係——四字一句的自然節奏常常是五拍子的——但作者另一方面企圖以這樣的節拍形式來形象織布詩穿梭的節奏。星海在他的「九一八」民衆大合唱中也用了 $\frac{5}{4}$ 的節拍。

例138.

| | | |
|---|---|---|
| $2 \ 3 \ 5 \ \dot{1} \ \underline{1 \ 3 \ 5} \ 6 \ 5 \ 3 \ 0$ | $\overbrace{2 \ 3} \ \overbrace{1 \ 2} \ \overbrace{6} \ 3 \ - \ -$ | $2 \ 3 \ 5 \ \dot{1} \ \underline{3 \ 2 \ 1 \ 5} \cdot \ 3$ |
| 九 月 十 八 | 半 夜 裏 | 月 亮 正 照 |
| $3 \ \underline{2 \ 3 \ 2 \ 3} \ 2 \ 0 \ \overbrace{2 \cdot 3}$ | $2 \ 1 \ \underline{6 \ 5} \ \underline{6} \ - \ -$ | $\overbrace{6 \ 5} \ \overbrace{1 \ 6 \ 5} \ 3 \ - \ -$ |
| 好 村 落 | 九 月 十 八 | 九 月 十 八 |

| |
|---|
| $\overbrace{2\ 1} \quad \overbrace{1\ 2} \quad \underset{\cdot}{6} \quad - \quad - \quad \quad \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\cdot}{1} \quad \underset{\cdot}{6} \quad \overbrace{5\ 5} \quad \overbrace{5\ 3} \quad \overbrace{1\ 2} \quad \quad 2 \quad - \quad - \quad - \quad \overbrace{2\ 3} \quad $ |
| 半 夜 裏 月 亮 正 照 好 |
| $\overbrace{5\ 6} \quad \overset{\cdot}{1} \quad \overbrace{6 - 5 - 5} \quad \overbrace{6\ 4} \quad \quad \overbrace{3 - - -} \quad 3 \quad - \quad - \quad \quad (\text{下略})$ |
| 山 河 |

這節奏和河北民歌『小白菜』有着相近的性質，它同樣的表現了漫長的淒涼的情緒，不同的是『小白菜』是較為單純的五拍子（三拍和二拍，分寫是由於強聲的關係）而這一段則除了強弱結合形式外，節奏有着較多的變化。

規律的混合拍子正因它強弱聲的組合有着較鮮明的規律，所以比較的能把某一種情緒集中的表現出來，這就是它和不規律的混合拍子所具有不同的特質。

關於複合的節拍形式它是相對着三種單純的節拍形式——二拍子、三拍子和四拍子——來說的。六拍子、九拍子和十二拍子就屬於這類（嚴格的來說，應該是複二拍子、複三拍子複四拍子。）

複拍子可以說是較為發展的節拍形式，在西洋音樂中它已是相當普遍，但在中國民間音樂中還很少見到十分完整的複合拍子，根據目前材料恐怕是很難找到的；不過十分完整的雖然不易找到，但具有複拍子的特性的節奏，却散見在民間歌曲和戲曲中。

什麼是複拍子的特性呢？

複拍子不同於混合拍子，混合拍子在節奏的性質上較為多樣的，這

就是說混合拍子是包括了兩種拍子以上的性質，而複合拍子的性質都是比較完整而突出的，這就是說三連音節奏的特性，這一特性在某種混合拍子中曾經出現過，如例 1 3 2，1 3 4 例中 $\frac{3}{8}$ 的節奏就是具有三連音的性質。

中國語言節奏的自然形態，除了每個語彙是強聲外，在每一個語彙中各個字的時間關係常常因字的多少而有區別，如果第一個語彙是三個字組成的話，往往三個字是均等的。如：

- (1) $\underline{\times} \underline{\times} \underline{\times}$ $\underline{\times} \underline{\times}$ (2) $\underline{\times} \underline{\times} \underline{\times}$ $\underline{\times} \underline{\times}$
 我們的 歌聲 不斷的 鬥爭
- (3) $\underline{\times} \underline{\times} \underline{\times}$ $\underline{\times} \underline{\times}$ 。
 火紅的 太陽

有時在一句詞中有兩個以上的三個字組成的語彙相連接時，就出現了連續的三連音的節奏，譬如在審錄中的一句：

- $\underline{\times} \underline{\times} \underline{\times}$ $\underline{\times} \underline{\times} \underline{\times}$ $\underline{\times} \underline{\times} \underline{\times} \underline{0}$ $\underline{\times} \underline{\times} \underline{\times} \underline{\times}$
 夢想起 王金龍 三哥哥 身落何方

例130.『三十里鋪』的詞有很多處理成三拍子也是因為它的大部份是三個字組成的。

如果句末的語彙是四個字組成的話，往往兩三個字的時間也是均等的，第三節中所舉的例子有些四個字組成的語彙，正是這樣的節奏：

- (1) $\underline{\times} \underline{\times} \underline{\times}$ $\underline{\times} \underline{\times} \underline{\times} \underline{\times}$ (例83)
 天不幸 你家東人
- 回
 (2) $\underline{\times} \underline{\times} \underline{\times} \underline{\times}$, $\underline{\times} \underline{\times} \underline{\times} \underline{\times}$ (例84)
 家吃飯 轉一個灣

這前三個字均等的節奏也是屬於三連音的性質的，也都出現這樣的節奏：

(1) $\times \underline{\times} \times$; $\times \underline{\times} \times$ (例132)
 七 歲 上 小 花 園

(2) $\times \underline{\times} \times$ (例83)
 念 得 書

(3) $\times \underline{\times} \times$ $\times \underline{\times} \times$ (例84)
 擦 擦 汗 用 目 觀

這種節奏有兩個強音——第一字與第三字，而第一第二兩個字的時間是相當於三連音的節奏（或者說是 $\frac{3}{8}$ 的節奏）

這些語言的自然節奏都帶有三連音的性質，它們在音樂的節奏上同樣表現了這些特性。如果這些特性被規律的組織起來時自然就形成了 $\frac{3}{8}$ 的或複合的節拍形式。如：

$\frac{6}{8}$ 例139 河北『念佛調』

5 5 6 0 | 6 3 2 0 | 5 5 5 6 0 | 6 3 2 0
 進 廟 門 把 頭 磕 叫 聲 彌 陀 保 佑 我

$\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$ 5 5 6 | 5 6 5 6 | $\dot{1}$ 6 5 | 5 6 | $\frac{3}{8}$ 6 2 2 0
 保 佑 我 一 家 大 小 哎 呀 呀 同 安 樂 咳

這是民間音樂中比較完整的複合拍子的例子，還有一首很短的六拍子的民歌，但沒有詞（因為記錄時很倉促只把譜子記下了）不能很明確的說明它的節奏如何形成的，全曲如下：

例 1 4 0

陝北民歌（佚名）

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|
| 2 | 2 | 2 | 2 | 1 | 6̣ | 2 | 3 | 2 | 0 | 2 | 1 | 6̣ | 5 | 0 | |
| 5̣ | 5̣ | 6̣ | 2 | 2 | 1 | 6̣ | 5̣ | 3̣ | 5̣ | 5̣ | 6̣ | 5̣ | 3̣ | 2 | 0 |

如果這首歌的紀錄，可靠的話，這可以說是民間音樂中罕見的一首 $\frac{6}{8}$ 的例子，不過從其它民間音樂的資料中找到和這首相適的（可以說是基本相同的）曲調：

例 1 4 1

陝北民歌『店家失女』

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|----|----|----|
| 2̣ | 2̣ | 2̣ | 1̣ | 6̣ | 2̣ | 3̣ | 2̣ | 2̣ | 1̣ | 6̣ | 5 | 5 | 5 | 6̣ | 2̣ | 2̣ |
| 鷄 | 叫 | 頭 | 餐 | 夜 | 不 | 明 | 伊 | 兒 | 啣 | 還 | 不 | 見 | 王 | 二 | | |
| 2̣ | 5 | 6 | 5 | 3 | 2 | | | | | | | | | | | |
| 喂 | 牲 | 口 | 呀 | 兒 | 啣 | | | | | | | | | | | |

把這兩個例子比較一下就可以看出二拍子和六拍子的關係了。

雖然複拍子在中國民間音樂中很少見，但在新的創作中早在救亡時代就已出現，當時這種節拍形式的使用還是從西洋音樂中吸取過來的，聶耳的新女性的第一段就是複拍子，還有其他作家都使用了這節拍形式，從這些作品看來，雖然受了西洋的影響，但却能和中國的語言的規律相結合。

處理複合拍子基本上和處理單拍子沒有多大出入，它對語言節奏的表現，仍然和處理二拍子、六拍子和四拍子的原則一樣，就是根據語言節奏的規律。不同的就是把每一拍處理成三連音或是快三拍子的節奏，每一小節好像是複合了二個（六拍子）三個（九拍子）四個（十二拍子

)三拍子而成的。譬如：

$\frac{6}{4}$ 例 1 4 2 會雨音作曲『山寮』

| | | | |
|----------------------------------|--|---|---|
| $5 \cdot \underline{6}$ | $5 \ 3 \text{ ---}$ | $\overbrace{3 \cdot 5} \ \underline{6 \ 5} \ 6 \text{ ---}$ | $6 \text{ ---} \ \overset{\cdot}{2} \ \overset{\cdot}{1} \ \overbrace{6} \ \underline{5 \ 5} \text{ ---}$ |
| 春 季 裏 來 | | 春 風 吹 | 花 開 草 長 |
| 1 --- | $2 \ 3 \text{ ---}$ | 3 --- | $1 \ \overbrace{6 \ 5 \ 5 \ 3 \ 2}$ |
| 蝴 蝶 飛 | | 夜 夢 | 猶 未 了 |
| $\overset{\cdot}{2} \text{ ---}$ | $\overset{\cdot}{1} \ \overbrace{6 \ 5 \ 3 \ 5}$ | 2 --- | 5 --- |
| 布 穀 聲 | | 聲 催 | |

因爲是慢的速度，所以用 $\frac{6}{4}$ 的拍子來處理，每小節複合了兩個拍而成，按歌詞的節奏原可以處理成的拍子如：

| | | | |
|------------------------------------|------------------------------------|-------------------------------|------------------------------------|
| $\times \times \times \text{ ---}$ | $\times \times \times \text{ ---}$ | $\times \times \times \times$ | $\times \times \times \text{ ---}$ |
| 春 季 裏 | 春 風 吹 | 花 開 草 展 | 蝴 蝶 飛 |

現在是強聲不變，只是每二拍子中延長一拍的時間，這樣適合於表現那傷感的情緒又如：

$\frac{6}{8}$ 例 1 4 3. 賀綠汀作曲『搖船歌』

| | | | |
|---|---|---|--|
| $3 \ 3 \ 5 \cdot \underline{5}$ | $6 \cdot \underline{5} \ \underline{0}$ | $\overset{\cdot}{1} \ \overset{\cdot}{1} \ 5 \ 5$ | $6 \cdot \underline{5} \ \underline{0}$ |
| 莫 把 船 兒 | 翻 了 | 莫 把 船 兒 | 翻 了 |
| $\widehat{5 \ 6} \ \widehat{5 \ 3 \ 1}$ | $\widehat{6 \ 5} \ \underline{6 \ 5} \cdot$ | $\widehat{5 \ 6} \ \widehat{5 \ 5 \ 3}$ | $\widehat{2 \ 3} \ \overset{\cdot}{2} \ \overset{\cdot}{1} \cdot$ (下略) |
| 努 力 | 向 前 搖 | 努 力 | 向 前 搖 |

三拍子——輕快活潑的，抒情的；

六拍子——輕快而搖擺，蕩深的。

因為節拍形式僅祇節奏的骨幹，它的特性是強和弱聲的結合關係，僅僅通過強和弱聲的各種形態來表現感情是無能力的，必須同時具有音的長短的組合，及速度的規定，才發生其表現感情的效能。所以二拍子可以表現激烈的情緒，但也可以表現緩慢的柔和的情緒；四拍子可以表現平靜安樂的情感，但亦可以表現跳蕩的甚至是強烈的情緒；三拍子可以表現輕快活潑的情緒，但亦可以表現沉重的或者是呼號的情緒；六拍子可以表現搖擺蕩漾的情緒。但亦可以表現壓制的甚至沉重的情緒。

節拍形式的特性，不在其本身包含表現各種情緒的性能，而是在其強弱的組合上所表現的特性，以及其相對的速度上的關係。

作曲家在處理節拍時首先必須注意如何充分地掌握這特性，音的長短的組合是否適合某種節拍，往往有些歌曲的節拍，標記是 $\frac{4}{4}$ 或 $\frac{3}{4}$ 但實質上却沒有表現出這些節拍的特點。譬如：

$\frac{3}{4}$ 例 146。 章枚作曲『萬里長征曲』

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------|------------------------|--------------------|-----------------|---|--------------------|--------------------|------------------|--------------------|--------------------|------------------------|--------------------|---|---|---|---|
| 1 | 3 | 5 | 5 | 6 | $\widehat{5\ 6}$ | $\underline{3\ 5}$ | $\widehat{3\ 6}$ | 1 | $\underline{1\ 2}$ | $\underline{1\cdot 2}$ | 3 | | | | |
| 我 | 們 | 是 | 中 | 華 | 民 | 族 | 的 | 男 | 兒 | 同 | 作 | 萬 | 里 | 長 | |
| $\widehat{3}$ | — | $\underline{2\ 2}$ | 3 | 3 | $\underline{2\ 3}$ | 1 | 2 | $\underline{1\ 2}$ | $\underline{3\ 2}$ | $\widehat{3\cdot 1}$ | $\underline{6}$ | | | | |
| 征 | | 月 | 黑 | 雲 | 湧 | 風 | 清 | 鳥 | 鳴 | 茂 | 盡 | 風 | 霜 | 雪 | 雨 |
| $\underline{6\ 1}$ | $\underline{6\cdot 5}$ | $\underline{6}$ | $\underline{6}$ | — | $\underline{6}$ | $\underline{6}$ | $\underline{6}$ | $\underline{5\ 3}$ | 3 | 2 | $\underline{3\ 1}$ | | | | |
| 那 | 怕 | 頭 | 山 | 難 | 越 | 報 | 國 | 仇 | 殺 | 盡 | 汗 | 奸 | 爭 | 取 | |

| | | | | | | | | |
|------------|------------|------------|------------|------------|-----|--------------|-------|------------|
| <u>3 2</u> | <u>6 1</u> | 1 | <u>3 2</u> | <u>3 6</u> | 5 | <u>7</u> — 6 | 5 5 | <u>6 5</u> |
| 自 由 | 平 等 | | 收 復 | 東 北 | 田 園 | 大 | 家 都 是 | |
| 3 | 3 | <u>2 4</u> | <u>1 3</u> | <u>2 6</u> | 1 | <u>3 2</u> | 2 | <u>5 7</u> |
| 同 雞 | | | 同 類 | 相 煎 | 雪 恥 | 在 眼 | 前 | |

從這曲調本身來似乎很有規律，但我們把它放在四拍子的節拍形式中也未嘗不可以：

| | | | | | | | | | | |
|-------------|-------------|--------------|------------|------------|------------|------------|------------|---|------------|------------|
| 1 | 3 | 5 | 5 | 6 | <u>5 6</u> | <u>5 3</u> | <u>3 6</u> | 1 | <u>1 2</u> | <u>1 2</u> |
| 我 們 是 | 中 華 民 族 的 | 男 兒 同 作 萬 里 | | | | | | | | |
| 3 | 3 | — | <u>2 2</u> | 3 | <u>3 2</u> | <u>3 2</u> | 1 | 2 | <u>1 2</u> | <u>3 2</u> |
| 長 征 | 月 黑 雲 湧 風 清 | 鳥 鳴 受 盡 風 霜 | | | | | | | | |
| <u>3 1</u> | <u>6 6</u> | <u>1 6 5</u> | <u>6 6</u> | — | — | 6 | 6 | 6 | <u>5 3</u> | |
| 雨 雪 那 怕 天 山 | 雞 越 | 報 國 仇 殺 盡 | | | | | | | | |
| 3 | 2 | <u>3 1</u> | <u>2 3</u> | <u>6 1</u> | 1 | (下略) | | | | |
| 漢 奸 爭 取 自 由 | 平 等 | | | | | | | | | |

從歌詞的要求說，這分節比原來的分節法似更適合些，節拍的使用如果失去它本身的特性，不僅節拍本身失去其表達情感的效用，而且影響全曲的特性也不能明確的表現出來。

從比較的意義上來說，節拍的特性在表現某種情感上也有某種限度的能力，一個曲調往往能用兩種節拍形式來表現，但只有一種是合適的。譬如聳耳的自衛歌（例 1 3 1）要用 $\frac{2}{4}$ 來分也未嘗不可，但這樣一來就把曲調表現得激烈些，那種沉着堅忍的情緒就不如四分之四的拍

子更能表現出來，反之，適合用 $\frac{2}{4}$ 拍子的曲調，如果用 $\frac{4}{4}$ 的拍子來表現，效果就要差一些，如『大刀進行曲』或『義勇軍進行曲』（見例 199 和 97）就只能用 $\frac{2}{4}$ 的拍子來表現。 $\frac{4}{4}$ 和 $\frac{2}{4}$ 是特性較接近的兩種拍子。而有些作曲家則慣於用 $\frac{2}{4}$ 的拍子，這些都會是創作上的限制。

雖然比較說，各種節拍有使用適合與不適合的情形，但任何一種拍子本身絕不應限制在表現某種情緒，節拍本身是不包含任何一種情緒和性質的。

它的使用必須根據全曲節奏的構成，有些較有特性的，如： $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{3}{8}$ 和 $\frac{6}{8}$ ，常常被人以成見待之，以為四分之三的拍子只能表現『抒情』的『柔美』的情緒，但事實却不然，賀綠汀的『新中國』雖用的四分之三拍子，但表現了有力的進行節奏。

例 147 • 賀綠汀『新的中國』 $\frac{3}{4}$

| | | | | | | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|-------------------------------------|-------------|-------------------------------------|-------------------------------------|-------------------------------------|---|
| $\underline{\dot{5} \cdot \dot{5}}$ | $\underline{\dot{3} \cdot \dot{2}}$ | $\underline{\dot{1} \cdot \dot{6}}$ | $\dot{5}$ — | $\underline{\dot{5} \cdot \dot{5}}$ | $\underline{\dot{1} \cdot \dot{1}}$ | $\underline{\dot{3} \cdot \dot{4}}$ | $\underline{\dot{3} \dot{2} \dot{3} \cdot \dot{4}}$ |
| 進 呵 | 進 呵 | 同 胞 們 | | 驚 醒 起 來 | 奔 向 | 前 進 | 鐵 蹄 |
| $\underline{\dot{5} \cdot \dot{5}}$ | $\underline{\dot{6} \cdot \dot{5}}$ | $\dot{5}$ | $\dot{4}$ | $\underline{\dot{5} \cdot \dot{5}}$ | $\underline{\dot{4} \cdot \dot{3}}$ | $\underline{\dot{2} \cdot \dot{3}}$ | $\dot{1}$ —…… |
| 已 經 | 聲 聲 | 踏 緊 | 無 數 | 同 胞 | 在 呻 吟…… | (下略) | |

蘇聯內戰時期有一首歌曲名『戰鬥開始了』也是用了四分之三的節拍，表現了呼號的吶喊的節奏，同時也是進行的節奏。

例 148 • 蘇聯紅軍戰士集體創作 $\frac{3}{4}$

| | | | | | | | | |
|-----------|-------------|-------------------------------------|-------------|-----------|-------------|-------------------------------------|-----------|-------------------------|
| $\dot{3}$ | $\dot{3}$ — | $\underline{\dot{2} \cdot \dot{7}}$ | $\dot{2}$ — | $\dot{4}$ | $\dot{3}$ — | $\underline{\dot{2} \cdot \dot{2}}$ | $\dot{1}$ | $\underline{0 \dot{2}}$ |
| 聽 吧 | | 工 人 | | 戰 爭 | | 開 始 了 | 快 | |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|---|---|-----------------|-----------|-----------|-----------|--------------------|---|-----------|---|-----------------|---|---|---|
| $\dot{2}$ | 6 | • | $\underline{7}$ | $\dot{1}$ | $\dot{2}$ | $\dot{3}$ | 0• $\underline{3}$ | 3 | $\dot{1}$ | • | $\underline{7}$ | 7 | 6 | 0 |
| 丟 | 開 | 你 | 的 | 事 | 情 | 集 | 合 | 吧 | 準 | 備 | 出 | 發 | | |
| 5 | 5 | • | $\underline{4}$ | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1}$ | 0 | 6 | 5 | • | $\underline{4}$ | 4 | 3 | 2 |
| 勇 | 敢 | 的 | 作 | 戰 | 爲 | 了 | 蘇 | 維 | 埃 | 政 | | | | |
| 3 | 6 | • | $\underline{7}$ | $\dot{1}$ | $\dot{2}$ | $\dot{3}$ | 0• $\underline{3}$ | 3 | $\dot{1}$ | • | $\underline{7}$ | 7 | 6 | 0 |
| 權 | 要 | 團 | 結 | 成 | 一 | 個 | 人 | 和 | 敵 | 人 | 決 | 一 | 死 | 戰 |

$\frac{3}{8}$ 的拍子也不如有些人認爲的，祇能是輕快的節奏，聃耳的『新女性』中第五段『奴隸們起來』就用了 $\frac{3}{8}$ 的拍子：

例 149 • 『奴隸們起來』 聃耳 $\frac{3}{8}$

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|-----------------|---|-----------------|-----------|-----------------|---|-----------------|---|-----------------|------|---|---|-----------------|
| 5 | $\underline{5}$ | 6 | $\underline{6}$ | 5 | • | 3 | $\underline{2}$ | 1 | $\underline{6}$ | 5 | • | 6 | $\underline{5}$ |
| 富 | 貴 | 不 | 能 | 移 | | 威 | 武 | 不 | 能 | 屈 | | 一 | 死 |
| 6 | $\underline{7}$ | 6 | • | $\dot{1}$ | $\underline{6}$ | 3 | $\underline{5}$ | 2 | • | (下略) | | | |
| 無 | 大 | 雞 | | 做 | 工 | 不 | 再 | 窮 | | | | | |

(註：此歌速度按原作的意思想慢，但根據其情感上的需要却應該唱得稍快，才能表現那堅定不移的精神。)

它不但不輕快，而且是表現了堅定不移的氣魄，毫無活潑之感：星海的『九一八民衆大合唱』中也用這種節奏表現那時對國民黨不抵抗主義的憤恨。

例 150 • 星海『九一八大合唱』之三 $\frac{3}{8}$

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|---|-----------|---|-----------|-----------|-----------|-----------|---|-----------|---|---|---|---|---|
| $\dot{2}$ | • | $\dot{2}$ | • | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | • | $\dot{2}$ | • | 5 | • | 6 | • |
| 只 | | 恨 | | 當 | 年 | 的 | 長 | | 官 | | 不 | | 該 | |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|
| 1̣ | • | 2̣ | • | 6̣ | 5̣ | 7̣ | 6̣ | • | 1̣ | • | 1̣ | • | 2̣ | • |
| 低 | | 頭 | | 來 | 求 | 和 | | | 妥 | | 協 | | 投 | |
| 2̣ | • | 5̣ | 7̣ | 6̣ | • | 2̣ | • | 2̣ | • | 3̣ | • | 2̣ | • | |
| 降 | | 沒 | 出 | 路 | | 堅 | | 決 | | 抗 | | 戰 | | |
| 7̣ | 6̣ | 7̣ | 5̣ | • | | | | | | | | | | |
| 不 | | 得 | 活 | | | | | | | | | | | |

這兩首歌曲，使用了八分之三的拍子，可以說是一種新創造，它打破了已往的成見，而賦予了八分之三的拍子更豐富的表現。

至於六拍子，提起它總容易使人想到那『一葉扁舟水上蕩漾』的情調，因為在西洋音樂中用六拍子來表現『水』似乎是定型了的，但六拍子表現『水』也只能表現那平靜的一面，除了表現『水』之外，也還有它更寬廣的內容，聶耳在『新女性』中用它來表現低壓的情緒，（見例113）呂驥在『畢業上前綫』中表現那同志間友愛互勉的心情：

例 151 • 呂驥『畢業上前綫』 6/8

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|------|----|----|----|----|----|----|------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|--|
| (上略) | 5̣ | 5̣ | • | 5̣ | 5̣ | 3̣ | 1̣ | 3̣ | 5̣ | 6̣ | • | 2̣ | 2̣ | 5̣ | 4̣ | 3̣ | 2̣ | 6̣ | • | |
| | 學 | 間 | 總 | 不 | 易 | 求 | 得 | 完 | 全 | 要 | 在 | 工 | 作 | 中 | 去 | 鍛 | | | | |
| 5̣ | • | 1̣ | 1̣ | 4̣ | 5̣ | 6̣ | 6̣ | 6̣ | 1̣ | • | 1̣ | • | 2̣ | 3̣ | 5̣ | 5̣ | | | | |
| 鍊 | | 困 | 難 | 已 | 經 | 逼 | 到 | 了 | 眉 | 間 | | | 誰 | 有 | 心 | 意 | | | | |
| 1̣ | 2̣ | 3̣ | 2̣ | • | 2̣ | • | | | | | | | | | | | | | | |
| 長 | 期 | 鑽 | 研 | | | | (下略) | | | | | | | | | | | | | |

星海在『九一八大合唱』中和『茫茫的西伯利亞』中都用 $\frac{6}{8}$ 的拍子，前者是一首東北義勇軍進行曲後者是放逐到『西伯利亞』的『囚徒』們的漫長而沉重的呼聲。

例 152 • 星海『九一八大合唱』之四

$\frac{6}{8}$

| | | | | |
|-------------------------------------|------------------------|-------------------------------|------------------------------|------------------------|
| <u>6</u> 0 <u>6</u> 0 | <u>1̣</u> 5 5 <u>6</u> | 3 • 5 • | <u>6</u> • <u>6</u> • | 2 • 3 • |
| 自 從 | 東 北 | 淪 亡 | 後 | 人 民 |
| <u>5</u> • <u>5</u> <u>6</u> | 3 • 4 • | <u>5</u> • <u>5</u> • | <u>6</u> 0 <u>6</u> 0 | <u>1̣</u> 5 5 <u>6</u> |
| 紛 紛 | 動 干 | 戈 | 義 勇 | 軍 隊 |
| 3 • 5 • | <u>6</u> • <u>6</u> • | 2 • 3 • | <u>5</u> • <u>5</u> <u>6</u> | 3 • 2 • |
| 到 處 | 有 | 山 地 | 森 林 | 好 出 |
| <u>1</u> • <u>1</u> • | 3 • 3 <u>5</u> | <u>6</u> 5 5 <u>4</u> | 2 • 2 • | <u>4</u> • <u>4</u> • |
| 沒 | 軍 中 | 大 半 | 是 莊 稼 | 人 |
| <u>5</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>4</u> | 3 • 5 • | <u>6</u> • <u>6</u> • | <u>6</u> 0 <u>6</u> 0 | <u>1̣</u> 5 5 <u>6</u> |
| 工 人 學 生 | 也 還 | 多 | 結 成 | 抗 日 |
| 3 • 5 • | <u>6</u> • <u>6</u> • | <u>1̣</u> 5 <u>6</u> <u>3</u> | <u>5</u> • <u>5</u> <u>6</u> | 3 • 5 • |
| 大 聯 合 | 打 倒 | 鬼 子 | 享 安 | |
| <u>6</u> • <u>6</u> • | | | | |

寧

例 153 • 星 海『茫茫的西伯利亞』

6/

| | | | | |
|-----------|-----------|-----------|-------------|----------------|
| 6 6 6 5 | 6 5 3 • | 3 ——— | 3 ——— | 5 3 6 5 |
| 茫 茫 的 | 西 伯 利 亞 | | | 是 俄 羅 斯 |
| 3 5 4 3 | 3 ——— | 3 ——— | 5 ——— | 5 • 5 6 3 |
| 受 難 者 的 | 攻 堡 | 多 | 少 | 英 雄 的 |
| 5 ——— | 5 • 0 • | 5 • 6 3 5 | 4 • 4 3 2 3 | 5 ——— |
| 將 士 | 被 消 滅 在 這 | 萬 里 的 | 途 | |
| 5 ——— | 6 5 5 5 | 6 5 3 • | 5 ——— | 6 3 ——— |
| 徑 刺 刀 又 | 那 樣 的 | 無 | 情 | |
| 6 • 6 3 | 5 3 6 • | 6 ——— | 6 ——— | 3 5 • 5 3 5 |
| 戰 子 又 抽 的 | 緊 | | | 每 個 人 民 |
| 6 ——— | 5 0 | 5 • 5 5 | 6 5 3 2 | 3 ——— • |
| 身 上 | 是 一 | 片 血 痕 和 | 淚 | |
| 1 ——— • | | | | |

痕(下略)

這些例子都說明了，節拍形式的使用可以十分自由而寬廣的，節拍形式一方面固然是節奏的骨骼，同時也可以說是節奏之所由表出的形態，一切的節奏都必須通過一定的節拍形式表現出來，作曲者對於各種節拍形式的運用，只有在根據全曲節奏構成的特性，來選擇一定的節拍形式時，才能使節奏完整而統一地表現了情感。(第五章完)

第六章 節奏的性質

(一 節奏與語氣的表現)

節奏要表現情感，常常是根據語氣來處理，因為語言的節奏，常因為語氣的不同，而有長短的不同。

但語氣在音樂的節奏中，所要表現的應和日常生活中語言的語氣有區別，這區別不是基本上的區別。

這區別就是音的長短的排列不僅較之語言的節奏有明確的規律，而且在同時間上要比語言的節奏長一些，這一點可以把練子嘴（板話）的節奏，和歌曲的節奏作一比較：

例154. 王佩吉作『宋家川』

(練子嘴)

| | | | | | | | |
|----|--------|----------|------|----------|---------|------|---------|
| xx | xxx | xx | x0 | xxx | xx | xx | x0 |
| 玉皇 | 頂上個 | 按火 | 炮 | 吳堡縣 | 城裏 | 剛探 | 到 |
| xx | xxx | xx | x0 | xxx | xxx | xx | x0 |
| 城牆 | 打了(各的) | 稀拍爛 | 下宋 | 宋家川 | 丟炸 | 彈 | 中 略 |
| xx | xx | xx | x | xxx | xxx | xx | x0 |
| 一營 | 押住 | 二營 | 過 | 三營把 | 鬼子們 | 活抓 | 住 日本家 |
| .6 | i .6 | i .6 | i .6 | 5 3 2 | i .6 | i .i | 6 5 6 6 |
| 他 | 要在 | 軍波上(Zou) | 停 | 玉皇個(Zou) | 頂上(Zou) | 停够不成 | |

(此曲為陝北宋家川老鄉宋佩吉所作)

前後的節奏在時間上是顯著的不同，按詞句的格式，同是七字句，但唱的節奏比唸的節奏長一倍，這是歌曲節奏最通常的處理法，那就是每個字以一拍的時間唱去，無論是民歌或創作中，都存在着這規律，為什麼在音樂上通常一拍一個字呢？這是歌曲的節奏在時間上是語言與節奏的誇張的出現，聲音要表達情感，必須通過一定的時間舒展開來。唱歌必須在時間上有使感情得以引伸和擴張的餘地，如果音樂的節奏和語言的節奏，一樣的短促的話，音樂所表現感情動力，無疑的將受到時間上的限制。

在這個普通規律上，再根據語氣或感情上的需要而伸張或壓縮其節奏。

一般的說，短促的節奏，如不是由於特殊的需要，——更多是語氣上的需要——是不輕易使用的。這就是說，不要因為用了短促的節奏而妨礙了情緒的表現。有些初次作曲而沒有什麼經驗的作曲者，常常會把節奏排的喘不上氣來；

例155.

| | | | | |
|-------------------------|-------------------|-------------------|-------|-----------|
| 6 6 $\dot{1}$ 5 3 | 6 6 $\dot{1}$ 5 | 5 3 5 6 $\dot{1}$ | 5 3 2 | 3 2 3 5 5 |
| 三月 裏來 | 刮春 風 | 姐妹們送郎 | 去參 軍 | 王生 叫兒 |
| $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ 5 | 6 2 $\dot{1}$ 6 5 | 3 2 3 | | |
| 打老 蔣 | 二嫂 勸夫 | 參 了 軍 | | |

這是按着練子嘴的節奏來歌唱，結果歌子唱完了，聽衆還沒有聽清楚那曲調情趣。但如果要有特性用短促的節奏來表現一定的語氣時，它的效果是不同的。

例156.

| | | | | | |
|-----------------------|-----------------------|-----------------------|---------------|-----|-----------------------|
| <u>5·5</u> 5 3 | <u>5·5</u> 5 3 | <u>5·5</u> 5 3 | $\dot{1}$ · 6 | 5 — | <u>6·6</u> <u>6 5</u> |
| 奮鬥抵抗 | 奮鬥抵抗 | 中華民族 | 不 | 會 | 亡 |
| <u>6·6</u> <u>6 5</u> | <u>6·6</u> <u>5 6</u> | $\dot{1}$ · $\dot{2}$ | $\dot{3}$ — | | |
| 奮鬥抵抗 | 中華民族 | 不 | 會 | 亡! | |

這是以一連三小節的 $\times \cdot \times \times \times$ 的短促節奏來表現那短促的語氣，通過這語氣表現了那不斷的鬥爭，不斷的前進的節奏，又如：

例157. 光未然，星海『新時代的歌手』

| | | | | | |
|-----------------------|------------------------|-------------------------|-------------------------|-----------------------|-------------------------|
| | <u>5·5</u> <u>6535</u> | <u>3 5</u> <u>0 1</u> | <u>2 3</u> <u>3 2 1</u> | <u>2 2</u> 0 | <u>6·5</u> <u>3 5</u> |
| | 我們新時代的歌手 | 有 | 鋼鐵一般的歌喉， | 鐵的隊伍 | |
| <u>1·2</u> <u>3 5</u> | <u>2·3</u> <u>5 6</u> | <u>2 3 5</u> <u>3 2</u> | <u>5 3</u> 0 | <u>2·3</u> <u>6 5</u> | <u>6 5 3</u> <u>2 1</u> |
| 鐵的拳頭 | 建設鋼鐵 | 一般的中華民族 | 建設鋼鐵 | 一般的中華 | 民族！ |
| <u>3·6</u> | 5 | 5 — | | | |
| 民 | 族！ | | | | |

這節奏在某些地方，較之上例更短一些，它用了較多的十六分音符，在『鐵的隊伍』處也一連用了三小節 $\times \cdot \times \times \times$ 節奏，它組成十分堅強，十分鏗鏘的聲音，這正是那鋼鐵的語氣和聲調的表現，又如：

例158. 星海『可是我問你』

| | | | | | | | | | |
|------------|-----|------------|-----|-----------------------|------------|-------|----------------|---|------------------|
| <u>2 3</u> | 1 | <u>2 6</u> | 5 | <u>3 3</u> <u>2 3</u> | <u>3 2</u> | 1 | <u>1 1 1 2</u> | 1 | <u>3 3 1 2</u> 1 |
| 走私 | 貨真便 | 宜 | 奸商人 | 貪小 | 利 | 可是我問你 | 織來一匹布 | | |

$\underline{3313} \quad 2 \quad | \quad \underline{1 \cdot 1} \quad \underline{31} \quad | \quad \underline{2126} \quad \underline{5} \quad | \quad \underline{1 \cdot 1} \quad \underline{23} \quad | \quad \underline{5432} \quad 1 \quad | \quad \underline{36} \quad \underline{12}$
 賺得幾毛幾要知敵人拿了他的錢立刻來城他抱子彈一顆顆
 $\underline{36} \quad 1 \quad | \quad \underline{65} \quad \underline{32} \quad | \quad \underline{5432} \quad \underline{23} \quad | \quad 1 \quad \text{---}$
 一顆顆將來都是打在你的亡坎裏：

這例子以十六分音符的連接出現是它的特點，是很出色的，它的每一個音符的時間，是十分恰當的，跟着那語氣或緊或鬆，它把節奏間的語氣表現得十分理直氣壯，同時也十分表現出那對奸商的切齒情緒，尤其是最後一句，每一個字都十分堅決有力的吐出來。

在民間歌曲和戲曲中，常常要由於那帶有敘述性質的語氣而用較短促的節奏：

例159. 陝北秧歌

$\underline{5 \cdot 5} \quad \underline{33} \quad | \quad \underline{555} \quad | \quad \underline{6 \cdot 6} \quad \underline{6\dot{2}} \quad | \quad \dot{1} \quad \text{---} \quad | \quad \dot{1} \quad \dot{1} \quad \underline{6} \quad | \quad \underline{553}$
 說了你的伶俐就罵了你個呆 這麼個秧歌
 $\underline{6\hat{1}} \quad \underline{65} \quad | \quad 5 \quad \text{---} \quad | \quad \underline{6\hat{1}} \quad \underline{6\hat{1}} \quad | \quad \underline{6\hat{1}} \quad \underline{6\hat{1}} \quad | \quad \underline{6\hat{1}} \quad \underline{32} \quad | \quad 3 \quad \underline{6\hat{1}}$
 考上奴來 你知道 楊州城裏 幾十幾道街 幾道
 $\underline{6\hat{1}} \quad \underline{32} \quad | \quad 3 \quad \underline{6\hat{1}} \quad | \quad \underline{6\hat{1}} \quad \underline{32} \quad | \quad 3 \quad \underline{6\hat{1}} \quad | \quad \underline{6\hat{1}} \quad \underline{32} \quad | \quad 3 \quad \underline{6\hat{1}}$
 長幾道 短幾道 角落幾道 灣幾道 直通陽關 道幾道
 $\underline{6\hat{1}} \quad \underline{32} \quad | \quad 3 \quad \underline{\hat{1}\hat{1}} \quad | \quad \underline{\hat{1}\hat{1}} \quad \underline{\hat{1}\hat{2}} \quad | \quad \hat{1} \quad \underline{65} \quad | \quad \underline{633} \quad | \quad \underline{556}$
 又通鼓樓 街街裏 賣的什麼貨 誰家的門上是
 $\underline{65} \quad \underline{6\hat{1}} \quad | \quad 5 \quad \text{---}$
 掛金牌。

從第九小節到二十二小節是一連串板語的節奏，這節奏用來表達那一連串的問話的語氣是適合的，如果用一拍一個字唱出就嫌鬆懈了，綏遠的一首民歌中，也用一連串的短音。

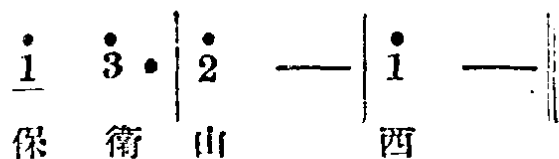
例160. 綏遠民歌『悲親』

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|-----------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|---|-----------|-----|---|---|---|---|---|---|---|---|
| $\dot{1}$ | $\hat{1}$ | 6 | 3 5 | 5 5 | 3•5 | 2 1 | 6 | — | 7 6 | 6 | 3•5 | 3 5 | | | | | | | | |
| 你 | 給 | 他 | 小 | 啦 | 親 | 親 | 稍 | 上 | 一 | 句 | 話 | 你 | 就 | 說 | 三 | 天 | 三 | 夜 | | |
| 3•5 | 3 5 | 3•5 | 3 5 | 3 5 | 3 5 | 3 5 | 3•5 | 3 5 | 3 5 | 6 | $\hat{1}$ | 5 | 3 | | | | | | | |
| 沒 | 吃 | 沒 | 喝 | 不 | 說 | 不 | 道 | 不 | 言 | 不 | 語 | 面 | 黃 | 肌 | 瘦 | 但 | 想 | 他 | 呀 | 親 |
| 2 | — | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 親 | 。 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

這不是問語，而是一連串的敘述的語氣，他是十分單純地用 $\times \bullet \times$ $\times \times$ 一種節奏，不斷的反覆，這很有趣的用法，這種催一的節奏，也已為新的歌曲作者所喜愛使用的，但使用的較早而且較出色的是跳的。

例161. 保衛山西

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-------------|-----|-----------|-----------|-----------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | $\dot{3}$ • $\dot{3}$ | $\dot{3}$ 0 | $\dot{3}$ • $\dot{3}$ | $\dot{3}$ 0 | $\dot{3}$ • $\dot{3}$ | $\dot{3}$ • $\hat{1}$ | $\dot{2}$ 1 | 0 | $\hat{1}$ | $\hat{1}$ | $\dot{2}$ | | | | | | | | | |
| | 只 | 有 | 戰 | 只 | 有 | 拚 | 才 | 能 | 死 | 裏 | 求 | 生 | 拿 | 起 | | | | | | |
| $\dot{1}$ 5 | 6 5 | 6 5 | 6 5 | 6 5 | 3 5 | 6 5 | $\dot{1}$ 1 | 0 1 | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | | | | | | | | | | |
| 所 | 有 | 的 | 鐮 | 刀 | 斧 | 頭 | 尖 | 刀 | 銅 | 刀 | 頭 | 鳥 | 槍 | 鐵 | 尺 | 土 | 砲 | 來 | 保 | 衛 |
| $\dot{3}$ • $\dot{2}$ | $\dot{1}$ 2 | $\dot{3}$ • $\dot{2}$ | $\dot{1}$ 2 | $\dot{3}$ • $\dot{2}$ | $\dot{1}$ 2 | $\dot{3}$ • $\dot{2}$ | $\dot{1}$ 2 | 0 | 0 | $\dot{1}$ | $\dot{2}$ | | | | | | | | | |
| 我 | 們 | 父 | 母 | 兄 | 弟 | 姊 | 妹 | 生 | 命 | 財 | 產 | 田 | 園 | 土 | 地 | 武 | 裝 | | | |



這首歌與例160的節奏相近，但已不是表現那種纏綿的情感，而用來適調的表現那戰鬥的決心，這一方面帶有一連串的敘述的語氣，同時這些短音的連續，更能表現那激昂的情緒。

以上的例子，都是短音有效的用法，它是根據語氣的需要而使用的，除了特殊的情形外（例如156.157）短促的節奏，常常是祇表現在一首歌曲中，因為普遍使用短音不僅失去其特有的效果，而且將歌曲的節奏陷於平鋪直敘了。根據語氣的需要，歌曲的節奏也可以適當擴張而使用漫長的節奏。最常見的長音的使用是爲了每一句的結束，或全曲的結束。這在進行曲中用的較多，如：

例162. 孫慎『救亡進行曲』；

| | | | | | | | | | | |
|-------|----------------|----|-------------|-----------|-----|-------------|-------|-------|---|---|
| | 4̇ 4̇ 3̇ 2̇ 2̇ | 1 | 5̇ 3̇ — | 2 | 0 | 5̇ 5̇ 6̇ 5̇ | | | | |
| | 拿起我們的 | 鐵 | 錘 刀 | 槍 | | 走出工廠 | | | | |
| 1 | 1 | 5 | — | 3 | 0 3 | 5̇ 4̇ 3̇ 2̇ | 1 | 5̇ | 1 | 2 |
| | 田 莊 課 | 堂 | 到 前 綫 去 吧 走 | 上 民 族 | | | | | | |
| 3 | 5̇ 3̇ | 2 | — | 1 | 0 | 5̇ | 3̇ 2̇ | 1̇ 2̇ | 3 | 2 |
| | 解 放的 戰 | 場 | | 把 舊 世 界 的 | 強 盜 | | | | | |
| 5 | — | 1 | 0 | | | | | | | |
| | 殺 | 光! | | | | | | | | |

這種句子的長音在救亡歌曲中用的很多，它易於表現有力的肯定地語氣『有時爲了加強某一個語氣，而突出地擴張某一個音的時間』如：

例163. 聶耳『新女性』之四

| | | | | | |
|-------|---------|-------------|---------|----------|------------|
| | 6̣ • 6̣ | 1̣ 6̣ 5̣ 0̣ | 3̣ • 5̣ | 6̣ 6̣ 6̣ | 5̣ • 6̣ 1̣ |
| | 我 | 們 | 要 | 自 | 重 |
| | 不 | 做 | 寄 | 生 | 虫 |
| | 我 | 們 | 要 | | |

| | | |
|------|------|-------|
| 6̣ — | 2̣ — | |
| 勞 | 動， | |

例164.

| | | | | | |
|-------|-------|---------|-------|---------|------|
| | 5̣ 5̣ | 1̣ 1̣ • | 5̣ 5̣ | 3̣ 1̣ • | 5̣ — |
| | 不 | 作 | 奴 | 隸 | 打 |
| | 斷 | 鐵 | 鍊 | 走 | |

| | |
|------|---------|
| 5̣ — | 6̣ 5̣ • |
| 向 | 前 |
| | 去 |

這些長音的使用，使得這語氣在全曲中十分突出的表現出來，有時長音在全曲中某一部分是節奏的主要形態，它是爲了特殊情緒的氣氛而使用的，如：

例165. 田漢、聶耳『打長江』

| | | | | |
|-------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| | : 5̣ — 6̣ 5̣ | 1̣ — 5̣ 0̣ : | : 1̣ — 5̣ 5̣ | 3̣ — 2̣ 0̣ : |
| | 天 | 快 | 要 | 晚 |
| | 哪 | ! | 田 | 快 |
| | 要 | 乾 | 哪 | |

| | | | |
|--------------|--------------|-----------------|--------------|
| : 5̣ — 6̣ 5̣ | 1̣ — 5̣ 0̣ : | : 3̣ • 5̣ 6̣ 5̣ | 3̣ — 2̣ 0̣ : |
| 禾 | 快 | 要 | 枯 |
| 哪 | 棉 | 花 | 快 |
| 要 | 殘 | 哪 | |

每一個長音都是每句中主要的字，每一句的節奏都是一樣的。從詞句的內容看來，它是要表達出『天』『晚』『田』『乾』『禾』『枯』『棉』『殘』，因此它的語氣是爭取時間防旱的呼喊，這聲調是這種長的節奏所表現的，又如：

例166. 張庚、呂驥『安眠歌』

| | | | |
|----------|-----------|---------|---------|
| (上接魯迅輓歌) | 3 - 3 - | 3 - 5 - | 5 - 3 5 |
| | 願 你 | 安 息 | 安 |
| 6 - • - | 6 - 6 - | 6 - 5 - | 6 - 6 5 |
| 息 | 願 你 | 安 息 | 安 息 在 |
| | 3 - 3 - | 3 6 5 3 | 2 - • - |
| | 願 你 | 安 | 息 |
| | • 3 - • - | (下略) | |
| | 息 | | |

詞祇是簡單的一句話，節奏的處理也很單純，但另一方面是表現那對死者的無限悲悼，語氣是漫長的，同樣長音的連續進行，造成一種安靜的悲抑的情緒氣氛。

長音的使用還可更多樣的表現，以上是根據語氣的需要來處理的。

單獨的使用短音或長音都不是太通常用的，更多的是各種長短音的混合使用，因為語氣是富於變化的，而歌曲的節奏也必須能適當地結合長短音在一起，豐富其表現能力。根據語氣來處理節奏，自然會避免節奏死板雜亂。在任何一句話中，語氣是有重點的，這重點，有時表現在

某一個字，有時是表現在某一語言上，表現這重點的節奏，不一定都用二拍以上的音，如星海的『熱血』。

例167. 『熱血』 星海曲、田漢詞

| | | | | | |
|---|-------------------|-------------|---|-------------------------|------------------------------|
| $\dot{3} \cdot \underline{\dot{2} \dot{1}}$ | $\dot{2} \quad 6$ | $6 \quad 0$ | $\dot{3} \cdot \underline{\dot{2} \dot{1}}$ | $\dot{2} \quad \dot{3}$ | $\dot{1} \quad 0 \dots\dots$ |
| 誰 | 願意 | 做 | 奴 | 隸 | 誰 |
| | 願意 | 做 | 牛 | 馬 | |

這兩句詞的重點是在誰字上，這是帶有否定意義的問句的語氣。音樂的節奏，除了對『誰』字處理以較長的音符外，對『做奴隸』及『做牛馬』兩個語音也表現的十分乾脆，而不是猶疑不決的。又如聶耳的『前進歌』：

例168. 田漢、聶耳 『前進歌』

| | | | |
|-------------------|-----------------------------|---|---|
| $\dots\dots\dots$ | $0 \quad 5 \quad 3 \quad 5$ | $\dot{1} \cdot \dot{1} \quad 6 \quad \dot{1}$ | $\dot{2} \cdot \dot{2} \quad \dot{1} \quad \underline{\dot{3} \cdot \dot{1}}$ |
| | 讓 | 我們 | 鑄 |
| | | | 成 |
| | | | 一 |
| | | | 座 |
| | | | 鐵 |
| | | | 的 |
| | | | 長 |
| | | | 城 |
| | | | 把 |
| | | | 強 |
| | | | 盜 |
| | | | 們 |
| | | | 都 |
| | | | 趕 |
| | | | 盡 |
| | | | 讓 |
| | | | 我們 |
| | | | 鑄 |
| | | | 成 |
| | | | 一 |
| | | | 座 |
| | | | 鐵 |
| | | | 的 |
| | | | 長 |
| | | | 城 |
| | | | 向 |
| | | | 着 |
| | | | 自 |
| | | | 由 |
| | | | 的 |
| | | | 路 |
| | | | 前 |
| | | | 進 |
| | | | ! |

這兩句詞的重點在『鐵的長城』『趕盡』及『前進』四處雖然所用的音符最長的不過是符點四分音符，但由於其餘的都是較短促的節奏，因而能說這是重點襯托出來。尤其在結尾之前用了休止符，顯出『前進』二字的堅實有力。

在歌詞中語氣常常因加明了襯字而顯得更有變化，這些襯字也豐富

了節奏的處理，而更能生動地表現那語氣，譬如歌劇『白毛女』的第一曲，『北風吹、雪花飄』一句，因為加了襯字，而有了較生動的處理：

例169,

| | | | | | |
|-------|----------------|----------------|----------------|----------------|-------|
| | 6 5 <u>5 2</u> | <u>3 2</u> 3 — | 5 4 <u>3 2</u> | <u>2 6</u> 1 — | |
| | 北風(那個)吹 | | 雪花(那個)飄 | | |

如果不用襯字，節奏只能較平板地成了如下的格式：

| | | | | | |
|-------|---------|----------------|---------|----------------|-------|
| | 6 5 • 2 | <u>3 2</u> 3 — | 5 4 3 2 | <u>2 6</u> 1 — | |
| | 北風 | 吹 | 雪花 | 飄 | |

一個字加了連接綫而唱三個或兩個音和一個字唱一個音的節奏是有着不同的性質的，前者是圓滑進行的，而後者活潑一些。

歌詞中加用了襯字是更口語化的表現，而音樂的節奏，也因襯字的處理，而成爲表現感情的不可缺少的部份。如下面的例子：

例170. 陳橋、蘆蕭『羣衆力量大如山』

| | | | | | | | | | |
|--------------|------------|--------------|----------------|-----|------------|------------|----------------|---|---|
| <u>1 1 2</u> | <u>1 6</u> | <u>5 • 1</u> | <u>6 5 3 2</u> | 5 5 | 5 <u>1</u> | <u>1 3</u> | 2 <u>2 1 6</u> | 5 | 5 |
| 羣衆的 | 力量大 | 如 | 山 | 哪 | 配合 | 來打 | 游擊 | 戰 | 哪 |

| | | | | | | | | | |
|------------|------------|------------|------------|-----|--------------|----------------|---|--------------|------------|
| <u>1 1</u> | <u>1 5</u> | <u>1 2</u> | <u>3 2</u> | 2 3 | 5 • <u>1</u> | <u>6 5 3 2</u> | 5 | 5 5 <u>1</u> | <u>1 5</u> |
| 轉彎 | 兜圈 | 忽隱 | 忽現 | | 鬼子 | 迷花了眼 | 哪 | 錯把 | 游擊 |

| | | | | | | |
|---|--------------|---|---|---|---|------|
| 2 | <u>2 2 2</u> | 3 | 6 | 5 | 5 | (下略) |
| 隊 | 當作那 | 火 | 兵 | 團 | 哪 | |

例171. 那也、規夫「國民黨一團糟」

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------------|-------------------|---------------------|-------------------|---|---|-------------------|-------------------|---|-------------------|-------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| $\dot{1} \cdot \dot{2}$ | $\dot{1} \dot{1}$ | $\dot{1} \dot{6} 5$ | $\dot{6} \dot{1}$ | 5 | 5 | $\dot{1} \dot{6}$ | $\dot{5} \dot{1}$ | $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3}$ | $\dot{1} \dot{6}$ | $5 5$ | | | | | | | | | |
| 國 | 民 | 黨 | 啊 | 那 | 個 | 一 | 團 | 糟 | 哪 | 那 | 個 | 一 | 團 | 糟 | 啊 | 一 | 團 | 糟 | 呵 |
| $\underline{1 \dot{6}}$ | $\underline{5 5}$ | 5 | 0 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 一 | 團 | 糟 | 呵 | | | | | | | | | | | | | | | | |

例172. 陳強「提防鬼子來搶衣」

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------------|---------------------|-------------------|-------------------|-------------------------------------|-------------------------------|-------------------------|---------------------|---|---|---|----|---|---|---|---|
| $\dot{1} \cdot \dot{6}$ | $5 \dot{1} \dot{1}$ | $\dot{1} 3$ | 5 | $\dot{1} 3$ | 5 | $\underline{6 \cdot 5}$ | $\underline{3 6 6}$ | | | | | | | | |
| 山 | 藥 | 蛋 | 那 | 麼 | 大 | 呀 | 哈 | 大 | 呀 | 哈 | 小 | 麥 | 麵 | 那 | 麼 |
| $\underline{5 1}$ | 2 | $\underline{5 1}$ | 2 | $\underline{\dot{1} \cdot \dot{6}}$ | $\underline{\dot{1} \dot{1}}$ | $\dot{1}$ | $\widehat{6 5}$ | | | | | | | | |
| 香 | 呀 | 哈 | 香 | 呀 | 哈 | 砲 | 樓 | 上 | 的 | 鬼 | 子 | | | | |
| $\underline{3 0 5}$ | $\underline{3 0 5}$ | $\underline{3 0}$ | $\underline{5 0}$ | $\underline{1 1 1}$ | $\underline{1 \dot{6}}$ | 5 | — | | | | | | | | |
| 鬧 | 呀 | 鬧 | 呀 | 鬧 | 飢 | 荒 | 那 | 麼 | 一 | 呀 | 噹! | | | | |

這些襯字都表現了各種特性的節奏，第一首是每句語尾都加用一個「哈」字，音樂的句法也都用「××」這樣的節奏結尾，這比較用「×——」的長音的節奏來結尾更能表現力量大，而且也更表現了自信的語氣。第二首使音樂的節奏成了切分的形式及八分音符連續的性質，「可」字的存在是語氣得以表現出來的因素，而音樂的節奏也能通過這些襯字發揮那語氣，同時也表現了「老鼠過街」「人人喊打」的情緒。第三首襯字在音樂上表現了較多樣的形態，僅僅是「山藥蛋大」「小麥麵香」「砲樓上的敵人鬧飢荒」的兩句詞，都處理成這樣生動活潑的節奏，他把那瞧不起鬼子的語氣，十分細膩的表現出來。這些例子在音樂節

奏上的表現能力，一多半是用那些襯字的處理而獲得的。如果去掉這些襯字，將使音樂的節奏，成了殘缺的現象。

在民間歌、戲曲中，襯字成了不可缺少的部份，它是普遍地存在於每一首歌曲中。民間音樂的節奏，也因此而更口語化，更自然而流暢地表現了語氣，有時襯字是十分形象地表現了生活，而音樂的節奏也獲得了更形象化的表現如第三章例78的節奏用的連續來形象那割麥和刨山藥的動作，這種表現是很細緻而生動的。

作曲者必須善於掌握語言的各種語氣的表現，它是處理節奏的根據之一。

(二) 特性的節奏

在語言的基礎上，作曲者還必須善於選取各種有特性的節奏的使用，爲了更鮮明更有效的表達一定的情感。

節奏的特性，不能僅從其表現形式來了解。

如果僅從長短音的各種組合的形態來區分其性質，未免絕對了些。因爲長音和短音的各種組合形式，在音樂創作中是極其豐富，而變化無窮的，要想給長短音的使用製定一些法則，是不可能的事情。曾有人唱試的做過，他把節奏的特性歸納爲四類型，並且規定了它們各自表現了某種情感。如下：

「長短」相結合，有和平穩靜的效果。

「短長」相結合，有活潑憧憬的效果。

「短短」相結合，有興奮熱烈的效果。

「長長」相結合，有威嚴靜肅的效果。

事實上節奏的性質，並不是這麼簡單的四種形態所可以包含的，而且這四種類型中，任何一類都不能絕對的表現某種情緒同時兩類不同的節奏形式，也可能表現相近的情緒，這種歸納的方法是把節奏的處理簡化了的。同是一長二短，如果是切分的節奏，他和正常的強弱關係，有兩樣的效果，它也因節拍形式的構成而有區別。：

(1) | 5 — 6 5 | $\dot{1}$ — 5 0 | 1 — 5 5 | 3 — 2 0 |

(2) | 0 5 — 6 | 5 $\dot{1}$ — 5 | 0 1 — 5 | 5 3 — 2 |

(3) | 5 — 6 5 | $\dot{1}$ — 5 | 1 — 5 5 | 3 — 2 |

我們能說這三種節奏形態是同一性質嗎？當然是不可能的，但長音和短音排列的次序是一樣的。

有時，節奏的外形是十分平板而簡單，似乎是毫無特性的節奏，但這種節奏，却常常有着特殊的表現能力，因為他的特性就在它的節奏的單純中表現出來。如：例 1 7 3。

(上接第五章一三一例) 唐納、聶耳『自衛歌』

| 1 $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{1} \cdot \dot{6}$ $\dot{1} 2$ $\dot{1} 3$ 0 | 3 — 2 0 |
拿 起 一 切 拿 得 到 的 子 彈 上 前

| $\dot{5}$ $\dot{6}$ 1 $\dot{6} \dot{5}$ | $\dot{6} \cdot \dot{7}$ 1 · 0 | $\frac{2}{4}$ 3 · $\dot{4}$ | 5 3 |

我 們 沒 有 了 土 地 誓 為 民 族

| | | | | | |
|-------|--------------|------|-----|----------------|----------------|
| 2 3 | 0 <u>3 4</u> | 3 1 | 2 1 | 0 <u>5 • 6</u> | 1 <u>3 • 3</u> |
| 犧 牲 | 齊 向 | 強 權 | 奮 鬥 | 我 們 | 要 決 心 |
| 5 3 | 1 • 0 | 2 2 | 3 3 | 5 • 4 | 3 <u>2 3</u> |
| 救 自 己 | | 不 要 | 害 怕 | 拿 定 | 堅 強 的 |
| 1 — | 2 0 | 5 3 | 2 1 | 5 • 1 | 3 <u>1 2</u> |
| 主 意 | | 對 準 | 敵 人 | 舉 起 | 所 有 的 |
| 1 — | 3 0 | (下略) | …… | | |
| 武 器 | | | | | |

第一第二兩句在節奏上似乎還有些變化，而 $\frac{2}{4}$ 以後就沒有什麼變化了，然而由於它的單純，表現那堅決的意志非常集中，非常突出，這就構成了它的特色。蘇聯內戰時期的有名歌曲，「我們是紅色的戰士」，也表明了類似的節奏：

例 174 •

亞歷山大洛夫作曲

| | | | | |
|------------------------|------------------|------------------|------------------|---------|
| 5 | 1 1 2 <u>6 7</u> | 1 1 0 5 | 3 1 6 <u>5 4</u> | 5 — • 6 |
| 我 們 是 紅 色 的 戰 士 | 保 衛 貧 窮 人 民 | 保 | | |
| 4 • 4 4 <u>3 2</u> | 3 — <u>6 4</u> | 3 • 2 <u>1 7</u> | 6 — • — | |
| 護 他 們 的 田 地 房 屋 和 自 由。 | | | | |

從這節奏中，步伐的節奏是十分沉着堅定的表現出來。

有時同一類型的節奏却表現着不同的情緒，譬如短音的連續除了直接地表現語氣之外，它還有其它的組合形態，常有用短音來表現愉快活潑的情緒。

例 175 • 賀敬之「樂旅行軍」

| | | | |
|---|---|-------------------------|-----------------------------|
| $\dot{1} \dot{1} \dot{1} \quad \dot{1} 5$ | $3 \ 3 \ 3 \quad 2 \ 1$ | $2 \ 2 \ 2 \quad 2 \ 6$ | $2 \ 2 \ 2 \quad 2 \ 6 \ 6$ |
| 今天在 山西 | 明天在 河北 | 敵人在 那裏 | 敵人在 我們的 |
| $5 \quad \text{—}$ | $\dot{1} \dot{1} \dot{1} \quad \dot{1} 5$ | $3 \ 3 \ 3 \quad 3 \ 1$ | $2 \ 2 \ 2 \quad 2 \ 6 \ 6$ |
| 家 | 今兒在 河南 | 明兒到 山東 | 日夜都 不停止 |
| $6 \ 6 \ .$ | | | |
| 行 軍 | | | |

這曲調所表現的情緒是輕快，不過對詞的內容來說，似嫌過於輕鬆了些，又如：

例 176 • 賀綠汀：「游擊隊歌」

| | | | |
|---|---|---|------------|
| $\underline{5 \ 5}$ | $\underline{1 \ 1} \quad \underline{2 \ 2} \quad 3 \quad \underline{2 \ 3 \ 4}$ | $3 \ 1 \quad \underline{2 \ 1 \ 7 \ 6} \quad \overbrace{7 \cdot 6} \quad \underline{5 \ 5 \ 5}$ | |
| 我們 | 都是 神槍手 | 每一顆 子彈 | 消滅一個 仇 敵我們 |
| $\underline{1 \ 1} \quad \underline{2 \ 3 \ 4} \quad 5 \quad \underline{6 \ 5 \ 6}$ | $5 \ 3 \quad \underline{2 \ 4} \quad 3 \cdot \underline{5}$ | $\underline{1 \ 1 \ 1} \quad \underline{2 \ 2 \ 3} \dots$ | |
| 都是 飛行 軍 那怕那 山高 水又深 在 密密 d 樹林裏 | | | |

這是十分輕快活潑的情緒，如果內容不是描寫游擊隊而是表現兒童們天真的活潑地做着游擊隊的遊戲的話，那會是很適合的，這兩個例子的節奏都是作者有意識地表現一種輕快的情緒，可以作為使用短音的個參考，蘇聯有兩首「青年歌」，同樣以短促的節奏處理，但却表現兩種特性的節奏。

例177. Aporiaenko 集體作曲

| | | | | | | | | | | |
|----|-------|-------|-------|-------|-------|----|-------|----------|-------|-------|
| 5̣ | 5̣ 5̣ | 3̣ 5̣ | 3̣ 2̣ | 1̣ 7̣ | 6̣ 6̣ | 5̣ | 2̣ 6̣ | 2̣ 3̣ 4̣ | 5̣ 4̣ | 3̣ 2̣ |
| • | • | • | | • | • | | • | • | • | • |
| 哎 | 咳 | 嗽 | 我 | 們 | 新 | 時 | 代 | 的 | 青 | 年 |
| | | | 勇 | 敢 | 健 | 壯 | 我 | 們 | 畫 | 開 |

| | | | | | | | | |
|-------|----------|----------|-------|----|-------|-------|-------|-------|
| 1̣ 7̣ | 6̣ 7̣ 1̣ | 2̣ 2̣ 2̣ | 2̣ 2̣ | 5̣ | 0̣ 5̣ | 4̣ 3̣ | 2̣ 1̣ | |
| • | • | | | | | • | • | |
| 時 | 代 | 站 | 在 | 鬥 | 爭 | 的 | 最 | 前 |
| | | | | | | | | 線 |
| | | | | | | 誰 | 說 | 我 |
| | | | | | | | | 們 |

例118. Donayesky作曲

| | | | | | | | | | | | | |
|-------|-------|-------|-------|-------|----|----|----|-------|-------|-------|-------|-------|
| 5̣ 5̣ | 1̣ 1̣ | 1̣ 1̣ | 1̣ 1̣ | 7̣ 1̣ | 2̣ | 7̣ | 5̣ | 5̣ 5̣ | 4̣ 4̣ | 4̣ 4̣ | 4̣ 4̣ | 3̣ 4̣ |
| • | • | • | • | • | | | | • | • | • | • | • |
| 大 | 路 | 上 | 灰 | 塵 | 飛 | 揚 | 我 | 們 | 大 | 步 | 前 | 進 |
| | | | | | | | | | | | | 我 |
| | | | | | | | | | | | | 們 |
| | | | | | | | | | | | | 精 |
| | | | | | | | | | | | | 力 |
| | | | | | | | | | | | | 飽 |
| | | | | | | | | | | | | 滿 |
| | | | | | | | | | | | | 奔 |
| | | | | | | | | | | | | 放 |
| | | | | | | | | | | | | 着 |
| | | | | | | | | | | | | 無 |
| | | | | | | | | | | | | 限 |

| | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| 5̣ | 3̣ | 1̣ | 1̣ 1̣ | 6̣ 6̣ | 6̣ 6̣ | 6̣ 6̣ | 5̣ 4̣ | 5̣ 5̣ | 5̣ 5̣ | 5̣ 5̣ | 4̣ 3̣ |
| • | • | | • | • | • | • | • | • | • | • | • |
| 歡 | 笑 | 像 | 照 | 着 | 我 | 們 | 的 | 太 | 陽 | 像 | 飄 |
| | | | | | | | | | | | 着 |
| | | | | | | | | | | | 歌 |
| | | | | | | | | | | | 聲 |
| | | | | | | | | | | | 的 |
| | | | | | | | | | | | 風 |
| | | | | | | | | | | | 雨 |
| | | | | | | | | | | | 自 |
| | | | | | | | | | | | 由 |

| | | | | | | |
|-------|-------|-------|-------|----|----|------------|
| 4̣ 3̣ | 2̣ 1̣ | 7̣ 5̣ | 6̣ 7̣ | 2̣ | 1̣ | 1̣ 0̣ (下略) |
| • | • | • | • | | | |
| 光 | 明 | 火 | 熱 | 的 | 青 | 年 |
| | | | | | | 無 |
| | | | | | | 限 |
| | | | | | | 前 |
| | | | | | | 程 |

這兩首歌曲的節奏，有它們共同的地方，那就是跳動的樂觀的情緒。但由於它們產生的時代不同，而表現了兩個時代青年的生活感。前者是在社會主義建設的前期，戰鬥的任務還是十分艱巨的，因此它的表現偏於健壯和剛強的情感。而後者是產生於社會主義建設的後期，天空是明朗的，活潑的愉快的，因此所表現的情感較以前活潑而明快。

短促的節奏，有時却表現相反的情感，如：

例119. 王震之、呂驥「大丹河」

| | | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|------|-----|----|-----|---|-----|---|---|-------|
| 5•5 | 4 5 | 6•6 | 5 6 | 1̣•6 | 5 6 | 5 | 3 2 | 1 | 2 3 | 5 | — | |
| 莊稼 | 糧食 | 給人 | 糟踏 | 硬拉着 | 活人 | 當牲 | 口 | | | | | |

例180. 安娥、星海『路是我們開』

| | | | | | | | | | |
|-------|------|-----|-------|-----|-----|------|-------|-----|-----|
| 5•5 | 5•3 | 5•4 | 3 0 | 2•3 | 2•1 | 1•7 | 6 0 | 6•6 | 6•5 |
| 路是 | 我們 | 開 | 哎 喲 | 樹是 | 我們 | 栽 | 哎 喲 | 摩天 | 樓是 |
| 3•5 | 6 1̣ | 6•5 | 6 3 | 5 | • 3 | 2321 | 6•1 | 6 | — |
| 我們 | 親手 | 造起 | 來 哎 喲 | | | 造起 | 來 哎 喲 | | |
| | | | | | | | | | |

這兩首歌曲，由於速度較慢，表現了另一特性的節奏，第一首是以 $\times \cdot \times \times \times$ 節奏的連續，表現那痛恨的情緒，它的主要特點是在附點音符上。後首更以附點音符的連續出現為其特色，這樣更容易表現那沉重的勞動的節奏。又譬如長音的使用除了語氣的需要以外，它也有各種表現形態，但長音的使用，常常是插入一些短音，而仍以長音為主。長音常被用來表現那嚴肅的崇高的情感。這常常是帶有宗教意味的西洋作曲家，就善於這樣作法。如：

例180. J.H. 『天地創造曲』

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------|------|------|-------|------|------|-------|----|----|----|-----|-----|------|---|----|---|----|----|
| | 1̣ | 1̣ | — | 1̣ | 1̣ | 3̣ | — | 3̣ | 3̣ | 3̣ | — | 3̣ | — | 3̣ | — | 3̣ | 3̣ |
| | Die | Hin- | meler | Zah- | Len | bie | Eh | — | Te | fot | tes | und, | | | | | |
| | 2 | — | 3̣ | — | 3̣ | — | 3̣ | — | 3̣ | — | 3̣ | — | • | — | | | |
| | sei- | ne | Han- | be | Werk | Zeift | an | | | | | | | | | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $\overset{\cdot}{3} - \overset{\cdot}{2} -$ | $\overset{\cdot}{2} - \cdot$ | $\overset{\cdot}{2} - \overset{\cdot}{1} -$ | $\overset{\cdot}{1} - - \overset{\cdot}{1}$ |
| Zeigt an | | das | Fir ma- |
| $\overset{\cdot}{1} - \overset{\cdot}{1} -$ | $\overset{\cdot}{1} - - \overset{\cdot}{1}$ | $7 -$ | $\overset{\cdot}{1} -$ |
| ment Zeigt an | das Fir | | ment |

(下略)

例181. Beetnoyen. 『神道的威嚴』

| | | | | |
|---|---|----------------------------|--|----------------------------|
| 6 | $\overset{\cdot}{1} - 5 -$ | $3 - 1 \overset{\cdot}{3}$ | $\overset{\cdot}{3} - \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{1} - 7 5$ |
| 仰 | 望 | 蒼 | 空 | 呵 |
| | 世 | 塵 | 多 | 可 |
| | 憐 | 宇 | | |
| | $\overset{\cdot}{4} - \overset{\cdot}{2}$ | $7 - 5 -$ | $\overset{\cdot}{1} - \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7}$ | $\overset{\cdot}{1} - 3$ |
| | 宙 | 呵 | 神 | 道 |
| | 多 | 威 | 嚴 | 陸 |
| | $3 - \cdot 3$ | $3 - 3 3$ | $4 - 4 4$ | $4 - 1 4$ |
| | 地 | 在 | 歌 | 頌 |
| | 海 | 洋 | 也 | 在 |
| | 詠 | 讚 | 來 | |
| 并 | $4 - 6 -$ | $7 - \cdot -$ | (下略) | |
| | 世 | 人 | 民 | |

這種濃厚的宗教情緒的表現方法，常常會影響我們用長音來表現今天的戰鬥情緒，有些新作曲的作曲者用長音來表現沉着的或者是雄厚的情緒，但却沒有成功。如：

例182. 安娥、任光『民衆的武裝』

| | | | | |
|----|---------------|---|---------------|-----------|
| …… | $2 - \cdot 2$ | $\overset{\cdot}{1} - \overset{\cdot}{2} -$ | $6 - \cdot 3$ | $2 - 3 -$ |
| | 爲 | 爭 | 自 | 由 |
| | 爲 | 謀 | 解 | 放 |

| | | | | | | |
|--|----------|------------|---------|----------|----------|------|
| 6̣ — • 4 4 | 3 — 4 — | 6̣ — • 5 5 | 4 — • 5 | | | |
| 爲 | 收復 | 失地 | 爲衛保家 | | | |
| <table border="0" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">6̣ — • —</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">6̣ — • —</td> <td style="padding: 5px;">(下略)</td> </tr> </table> | | | | 6̣ — • — | 6̣ — • — | (下略) |
| 6̣ — • — | 6̣ — • — | (下略) | | | | |
| 鄉 | | | | | | |

例183. 天藍、星海
『九一八大合唱』

| | | | | |
|------|---------|----------|----------|-----------|
| (上略) | 5 — • — | 5 — • — | 6̣ — • — | 5 — • — |
| | 長 | 期 | 抗 | 戰 |
| | 5 — • — | 6̣ — • — | 5 — • — | 6̣ — 6̣ — |
| | 困 | 難 | 多 | 要將 |
| | 5 — 4 — | 2 — 1 — | 2 — • — | (下略) |
| | 困 | 難 | 來 | 打破 |

第一首爲企圖表現沉着戰鬥情緒，第二首企圖表現堅持長期抗戰的情緒，但這長音的使用過于多要表現力量是困難一些。長音的表現力量如果和短音混合起來使用或者在某一個樂聲較突出的使用，他的效果會好一些。如；

| | | |
|------------|-----------------|------------|
| 例184 | 游擊軍 | 先珂，星海 |
| 6̣ 6̣ • 5̣ | 3 1̣ | 2̣ 2̣ • 3̣ |
| 搶他的 | 軍火 | 要他的 |
| 命 | 我 | 我 |
| 3̣ — | 2̣ • 3̣ 2̣ • 3̣ | 2̣ — |
| 們 | 老 | 百 |
| 們 | 姓 | 姓 |
| 1̣ 1̣ | 6̣ 6̣ | 6̣ 6̣ |
| 三 | 個 | 五 |
| 個 | 個 | 個 |

| | | | | | | | | | |
|---|--------------|------|---|---|---|---|---|------------|------------|
| 5 | <u>5 • 6</u> | 5 | — | 3 | — | 2 | — | <u>1 1</u> | <u>6 1</u> |
| 千 | 萬 | 羣 | | 幹 | | 上 | | 一 | 兩 |
| • | | | | | | | | | |
| 2 | — | (下略) | | | | | | | |
| 年 | | | | | | | | | |

這兩處長音的使用是十分突出地，所以它表現雄厚的力量，如果以長音為主而和短音混合使用的話，也較易于表現雄厚的力量，如：國際歌的第二段

| | | | |
|---------------|--------------------|--------------------|----------------------|
| 例 1 8 5 | 國際歌 | P, Dlgertex! | |
| | <u>3 • 2</u> | <u>1 — 5 • 3</u> | 6 — <u>4 0 2 • 1</u> |
| | 這 是 | 最 後 的 | 鬥 爭 團 結 |
| $\frac{7}{7}$ | 7 — 6 5 | 3 — • 3 | 5 — <u>4 3</u> |
| | 起 來 | 到 明 天 | 國 際 蘇 |
| | <u>2 • 3 4 0 4</u> | <u>3 • 3 2 • 2</u> | 1 — • 0 |
| | 維 埃 | 就 一 定 要 | 實 現。 |

又如共產黨國際進行曲的前段裏結尾

| | | | |
|-----------|-----------|-----------|------------|
| 3 | 1 — 1 • 1 | 7 7 0 7 | 4 — 4 • 4 |
| 工 廠 | 怒 吼 | 起 來 | 隊 伍 集 合 |
| 3 3 0 3 | | 6 — 7 • 6 | 5 — 3 • 3 |
| 起 來 | 向 着 | 鬥 爭 的 | 前 綫 挺 |
| 1 — 4 • 2 | | 7 7 0 | (中略) 0 • 3 |
| 進! | 英 勇 | 挺 進 | 前 |

| | | | |
|---|----|-----|-------------|
| 4 | 3 | • 3 | 6 7 — 0 • 3 |
| 進 | 普羅 | 列 | 塔利亞 為 解 放 自 |
| 6 | — | 0 | |
| 己 | | | |

這兩首的節奏的使用是相近的，都是在強拍上使用長音接着以四分附點音符，這和長音的性質也差不多。這種節奏所表現的力量是雄厚的，浩大的，而不是激烈的，雖然這兩首都是外國歌曲，但這種節奏的處理法可作為我們創作的參攷。

在冼星海的作品中、除了以上所舉的例子外，還有些作品在使用長音上是特有的手法。如他的黃海盜中

例 1 8 7

吳永剛作詞

| | | | | | | |
|-------|---|-----|-----------|---------|-----------|-----|
| 6 | 5 | 6 0 | 6 — | 3 6 | 5 1 | 6 — |
| 老 | 子 | 生 | 長 | 在 | 海 | |
| 2 3 | 5 | — | | 5 • 5 6 | 6 0 2 • 1 | |
| 邊 | | | | 打 | 魚 幸 | |
| 2 | 2 | — | 6 | 1 | 3 5 3 | 2 — |
| 苦 | 魚 | 稅 | 變 | 海 | | |
| 2 1 6 | 5 | — | 5 0 3 • 5 | 6 | 1 | — |
| 上 | 另 | 有 | 自 | | | |
| 2 1 | 6 | — | 1 6 5 | 5 | — | |
| 由 | 天 | | | | | |

這是明朗遼闊，浩大的氣魄的表現手法，他表現了漁夫的雄渾而粗獷的生活情感。又如他的九一八大合唱的第二段和第三段的某些部份：

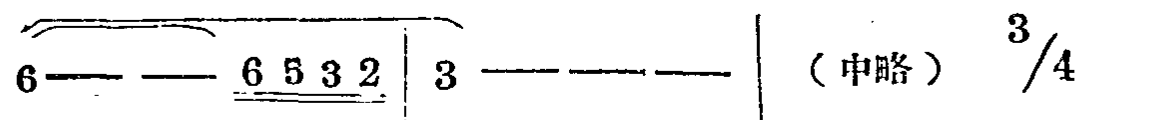
例188

天星作詞

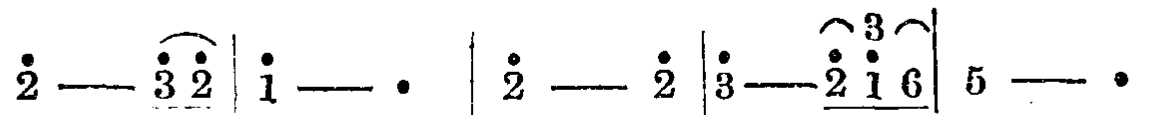
| | | | |
|----------------|----------------|--------------------|----------------|
|1 | 5 — 3 | <u>6 • 6</u> 6 • 5 | <u>3 2</u> 5 — |
| 東 | 北 | 的 | 老 百 姓 百 千 萬 |
| 5 0 <u>1 2</u> | 3 — 3 | 3 — 3 | 2 — 3 |
| 那 | 家 | 沒 | 爹 沒 娘 沒 |
| 1 — 1 | 7 — <u>6 1</u> | 3 5 — | 5 0 0 |
| 兒 沒 | 女 沒 | 老 婆 | |
| | <u>1</u> 5 — | 6 6 — | 7 — 6 |
| | 東 北 | 同 胞 | 真 正 |
| 5 — | <u>1</u> 5 — | 6 6 — | 5 6 — |
| 好 | 東 北 | 地 方 | 真 廣 |
| <u>1</u> — | <u>1</u> — | <u>6 1</u> | 5 — 6 |
| 闊 | | 真 廣 | |
| <u>1</u> — | <u>1</u> — | | |
| 闊 | | | |

例189

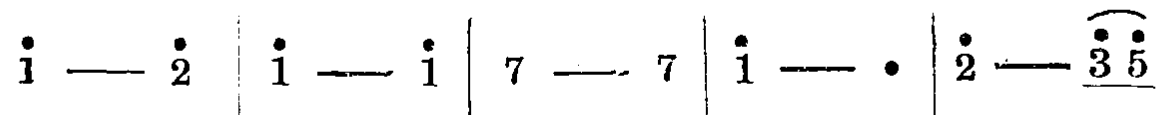
| | | |
|----------------------|------------------|----------------------|
| <u>3 1 2</u> — | <u>2 6</u> 1 — — | <u>6 5 3 5</u> 6 — — |
| 傷 心 | 東 北 | 三 行 省 |
| <u>1 • 6 5 • 3 5</u> | <u>6</u> 1 — — — | 2 — — — <u>5 7</u> |
| 建 立 魄 | 像 | 滿 洲 |



國



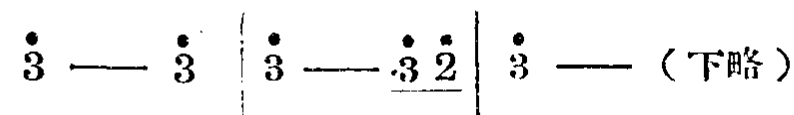
九 一 八 年 年 一 般 過



如 今 已 是 九 年 多 大 好



山 河 敵 人 佔 千 萬 人 民



在 流 落 流 落

這兩首中長音的用法兩種，一種是用在每一個語彙的尾音，第二種用法是在每一個詞的第一個字。它們在性質基本是一致的它們都表現了作者對東北同胞和東北廣大土地深厚的感情。第一種節奏存在于第一首中，他表現了東北人民的良善與東北土地的廣大，節奏是開闊而深沉的；第二首的前兩句的節奏中較為漫長的，作者的沉痛的情感比較顯著的表露出來，當轉入節拍時，情感也比較激動但却仍帶着無限感慨。這種漫長的節奏是帶有十分深沉的性質的，它隱藏着作者內心的無限的對東北同胞的感情，也可以說漫長的節奏不僅表現了東北地方的廣闊，而且含蓄着驕傲的東北同胞的血淚深重的苦難。作曲者的這種表現手法是十分能夠發揮這種節奏的特性的。

從以上長音使用的例子看來，它的表現形式是多樣的，有時是單純的連續，有時是和短音相混合。而和短音相混合使用表現的感情不是先長後短或是先短後長，它們表現的感情不是絕對的，要同時和速度及強聲的配合才能够顯出節奏的感情來。

除了長音和短音的較有特性的使用外。其他的節奏形態及性質還存在着十分多樣的，這些很難給予分爲什麼類型，是先長後短呢？還是先短後長。這裏面可以提出研究的是間斷的節奏和變化的節奏。

間斷的節奏是由休止音符的各種用法所構成的。休止符的用法一般的是爲了加強其前面或後面的節奏，當然休止符也要常常用在句末，那是句讀的節奏所須要的。但也可以說爲了使句讀的節奏更明確起見，嚴格地說來、休止符常常是語氣的需要而用的，但同時它也排成了各種特性的節奏。

下面的例子是加強休止符前面的節奏的各種形態；

| | | |
|---|----------------|---------------|
| <p>例 1 9 0</p> <p>..... 1 • 2 3 4 5 6 $\dot{1}$ 0 3 5 $\dot{1}$ 0 </p> <p>我 們 還 是 選 擇 戰 還 是 降 ？</p> | <p>畢業歌</p> | <p>陳瑜、聶耳</p> |
| <p>例 1 9 1</p> <p>$\dot{1}$ $\dot{1}$ 0 1 2 1 5 4 0 $\dot{2}$ $\dot{2}$ 0 6 $\dot{1}$ 6 </p> <p>前 進 ！ 中 國 的 青 年 挺 戰 中 國 的</p> | <p>青年進行曲</p> | <p>田漢、星海</p> |
| <p>4 2 </p> <p>青 年</p> | <p>例 1 9 2</p> | <p>反投降進行曲</p> |
| | | <p>朱子奇、向隅</p> |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|--|--------------|--------------|---|-----------|---|--|--------------|---|--|------------|------------|---|---|---|---|
| 5 | 5 | | <u>0 5 5</u> | <u>6 5 5</u> | | $\dot{1}$ | 5 | | <u>3 • 5</u> | 1 | | <u>0 3</u> | <u>5 6</u> | | | | |
| 鋼 | 鐵 | | 是 | 從 | 烈 | 火 | 中 | | 鍛 | 鍊 | | 出 | 來 | 的 | 祖 | 國 | 在 |

7 6 7 (下略)

艱難的

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------|------------|--------|---|---|--|--------------|------------|---|---|---|--|--------------|------------|---|---|---|
| 例 1 9 3 | 百團大戰進行曲 | 朱子奇、向隅 | | | | | | | | | | | | | | |
| <u>3 • 1</u> | <u>2 1</u> | | 0 | 0 | | <u>1 • 5</u> | <u>6 5</u> | | 0 | 0 | | <u>1 5 5</u> | <u>6 5</u> | | | |
| 戰 | 鼓 | 冬 | 冬 | | | 軍 | 號 | 響 | 亮 | | | 戰 | 鬥 | 的 | 烽 | 火 |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|---------------------|---------------------|---|-------------|--|-----------------------|---------------|--|---|---|--|--|--|--|
| 例 1 9 4 | 勝利的旗幟在飄揚 | 唐云波、塞克 | | | | | | | | | | | | |
| | $\dot{3}$ $\dot{5}$ | $\dot{3}$ $\dot{2}$ | | $\dot{1}$ — | | 6 | 6 | | 0 | 0 | | | | |
| | 新 | 氣 | | 象 | | 自 | 由 | | | | | | | |
| $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | | 0 | 0 | | $\dot{2}$ • $\dot{3}$ | # $\dot{4}$ — | | | | | | | |
| 平 | 等 | | | | | 解 | 放! | | | | | | | |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|------------|-----------|-------|-------|------------|------------|---|-------|--|------------|-----------|---|--|--|--|
| 例 1 9 5 | 魯迅輓歌 | 張庚、呂驥 | | | | | | | | | | | | |
| 3 | 6 | 6 | | <u>0 7</u> | <u>1 7</u> | | 6 • 7 | | <u>1 2</u> | $\dot{3}$ | | | | |
| | 啊 | 導 | 師 | | 啊 | 同 | 志 | | 你 | 死 | 了 | | | |
| <u>0 3</u> | $\dot{3}$ | | | | | | | | | | | | | |
| 在 | 艱 | | | | | | | | | | | | | |

這六個例子包含了半拍的，一拍的和二拍的休止符，它們都是加強了前面的節奏如第一者是加強了「戰」字和「降」字的節奏、第二首是加強了「前進」和「挺戰」的節奏、第三首是加強「鍛鍊」和「鋼鐵」，第四首是加強「戰鼓冬冬」和「軍號響亮」、第五首是加強了「自

由「平等」的節奏。

第六首略有不同，雖然和第三首一樣是加強前半拍的休止，但第三首的力量是表現在他的前面，而這首的前半拍休止是由於情緒上的悲傷，因此這種節奏的間斷正造成情緒上的波動，這和第四章例 170 的節奏有相近的效果，同時他也加強了導師和死了的懷念的追悼的語氣。

如果休止符是很有規律的出現，它將構成各種有特殊性的節奏如；

例 196 九一八大合唱 天藍，星海

| | | | | |
|---|--|--|--|--|
| <u>5 0</u> <u>3 0</u> <u>1̇ 0</u> <u>6 0</u> | | <u>5 6</u> <u>5 3</u> <u>5 1̇</u> <u>6 0</u> | | <u>5 0</u> <u>3 0</u> <u>1̇ 0</u> <u>6 0</u> |
| 中 原 大 地 | | 田 血 戰 | | 華 南 華 北 |
| <u>5 6</u> <u>5 3</u> 2 — | | <u>5 0</u> <u>3 0</u> <u>1̇ 0</u> <u>6 0</u> | | <u>5 6</u> <u>5 3</u> <u>6 0</u> <u>5•5</u> |
| 起 烽 火 | | 抗 日 烽 火 | | 照 世 界 法 西 |
| <u>3̇ 0</u> <u>2̇ 0</u> <u>2̇ 0</u> <u>1̇ 0</u> | | 5 — — — | | |
| 陣 綫 將 突 破 | | | | |

例 197 民主進行曲 張庚、劉熾

| | | | | | | | | |
|-----------------------|--|------------------------|--|-----|--|-------|--|-----------------------|
| <u>2 0</u> <u>2 0</u> | | <u>4 0</u> <u>2 0</u> | | 5 — | | 2 0 | | <u>3 3</u> <u>5 5</u> |
| 民 主 | | 民 主 | | 民 | | 主 | | 中 國 人 民 |
| 2 6̇ | | <u>1 1</u> <u>1 6̇</u> | | 5 0 | | | | |
| 爲 你 | | 流 過 多 少 | | 血 | | | | |

例 198 黃河船夫曲 光未然·星海

| | | | | | | | | |
|------------------------------|--|-----------------------|--|-----------------------------|--|-----------------------------|--|-----------------------------|
| <u>1̇ 2̇</u> <u>1̇ 2̇ 6̇</u> | | <u>5 6</u> <u>5 0</u> | | <u>0 2̇</u> <u>1̇ 2̇ 1̇</u> | | <u>0 2̇</u> <u>1̇ 2̇ 1̇</u> | | <u>0 2̇</u> <u>1̇ 2̇ 1̇</u> |
| 英 雄 哪 | | 莫 胆 寒 | | 哎 划 哟 | | 哎 划 哟 | | 哎 划 哟 |

例 1 9 9

閻老西訴苦

..... | 5 4 5 | 6̣ 1̣ 5 | 0 6 4 4 | : 0 3 2 2 : |

見 了 那 老 蔣 他 哭 哇 他 哭 哇

5 6 5 | |

哭 訴 冤

這四個例子休止符的用法有兩種形態，前二個例是出現在每拍的后半拍，這樣每拍有顯著的間斷，形成斷音似的節奏，但却要比斷音有力，斷音一般也是比較得快的，如：

例 2 0 0

歌唱解放區

賀敬之

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

解 放 區 的 人 民 有 吃 有 穿

1 • 1 6 1 5 | (此語應寫為；)

有 吃 有 穿

∨ ∨ ∨ ∨ | 1 • 1 6 1 5 |

2 3 2 2 | 有 吃 有 穿 有 吃 有 穿

這是輕鬆愉快的節奏，而上面前兩例的節奏是為加強每個音符的力量，但這二例仍各有區別，第一例較為明快而興奮，充滿着信心地，壯健的進行節奏。它含蓄着全國人民從四面八方起來打擊敵人的沸騰的情緒，第二例則速度較慢，因此它表現得較為沉着。帶有慷慨的同時却是堅忍地為爭取民主不怕流血犧牲的情緒。至於第三例的節奏是每一小節把強聲的前半拍休止，而帶有波動起伏的性質，但這二例它各有不同，

前者是爲了表現那激烈的動盪划船的勞動節奏，因此那半拍的休止，一方面使得節奏很急促，咳字帶有了喘氣的聲音同時使得休止前的『划』更激烈一些。後者的節奏則由於速度與力度都不如前者快和激烈，它僅從那節奏的斷續來表現那『閻老西』哭喪着狼狽相，這是帶有諷刺和瞧不起的意味，如果把上面兩種休止符前半拍和後半拍混合起來，同時也是有規律的出現時，會產生于另一種性質的節奏，如：

| | | |
|---|--|---|
| 例 2 0 1 | 陳田鶴 | 巷戰歌 |
| $\underline{\underset{\cdot}{6}} \underline{\underset{\cdot}{5}} \underset{\cdot}{6}$ 脚少 落 | $\underset{\cdot}{6}$ 0 $\underline{\underset{\cdot}{6}} \underline{\underset{\cdot}{5}}$ $\underset{\cdot}{6}$ 地 輕輕 呼 | $\underset{\cdot}{6}$ 0 $\underline{0 3}$ $\underline{2 5}$ 吸 緊 搗着 |
| $3 \underline{3 0} \underline{0 1} \underline{\underset{\cdot}{6} 1}$ 武器 掩 藏着 | $\underset{\cdot}{6}$ $\underline{\underset{\cdot}{6} 0}$ $\underline{0 5}$ $\overset{\frown}{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6}}$ 身 體 從 黑 暗 | $1 \underline{1 0} \underline{0 2} \underline{3 1 2}$ 深 巷 從 荒 涼 |
| $3 \underline{3 0} \underline{0 2} \underline{3 2 3}$ 轟 地 從 破 窗 的 窗 口 | $5 \underline{5 0} \underline{6 3} \underline{5 3 5}$ 從 高 聳 的 | $6 \cdot \underline{6 0} \dots\dots\dots$ 屋 背 |

這節奏表現那沉着氣掩藏好，準備着猛烈的巷戰的機警而低微的腳步聲。休止符的第二種用法是加強突出的節奏。這種表現法較爲單純一些。它被用於前一種節奏告一段落，準備後一種節奏更鮮明的開始之前或是在結尾處，就是用休止符來加強結束節奏的力量，尤其 1 6 0 例更是明顯些，它是在一段緊接熱烈的節奏之後休止了一小節然后又以十二分有力的節奏，結束了最后一句，又如下面的例子；

| | | |
|-----------|---|--|
| 例 2 0 2 | 反投降進行曲 | 子奇 • 向隅 |
| (上略)..... | $\underline{\underset{\cdot}{5}} \underline{\underset{\cdot}{5}}$ 我們 | $\underline{\underset{\cdot}{6}} \underline{\underset{\cdot}{5}} \underline{\underset{\cdot}{6}}$ $\underline{1 1}$ $\underline{\underset{\cdot}{6}} \underline{\underset{\cdot}{5}}$ $\underline{1 1}$ $\underline{2 1 2}$ $\underline{3 3}$ 要不是 願做 奴隸 我們 要不是 自我 |

| | | | | |
|---|--------------------------------|--|---|--|
| $\underline{1\ 1}\ \underline{2\ 2}$ 滅亡 就要 | $0\ \underline{0\ 2\ 2}$ 就要 | $\underline{5\ \cdot\ 5}\ \underline{6\ 6}$ 團 結 一 致 | $\underline{7\ 7}\ \underline{6\ 6}$ 反 對 投 降 | $\underline{5\ \cdot\ 5}\ \underline{6\ 6}$ 爭 取 進 步 |
| $\underline{0\ 5\ 5}\ \underline{7\ 5\ 7}\ \overset{\frown}{6}$ (下略) 堅 持 抗 戰 到 底 | | | | |

例 2 0 3

反 攻

煥 之

| | | | | |
|---|--|---|---|---------------------------------|
| $\dots\dots\ \underline{5\ 5}\ \underline{6}$ 從 此 | $\overset{\frown}{\overset{\cdot}{1}\ \cdot\ \overset{\cdot}{2}}$ 人 | $\overset{\cdot}{3}\ \text{—}$ 民 | $\overset{\cdot}{3}\ \cdot\ \overset{\cdot}{3}\ \overset{\cdot}{2}\ \overset{\cdot}{6}$ 要 把 主 人 | $\overset{\cdot}{1}\ 0^*$ 當， |
| $0\ 0$ | $\overset{\frown}{\overset{\cdot}{3}}\ \overset{\frown}{\underline{5\ 5\ 5}}\ \overset{\cdot}{3}$ 火 紅 的 太 | $\overset{\cdot}{3}\ \text{—}$ 陽 | $\overset{\frown}{\overset{\cdot}{2}\ \cdot\ \overset{\cdot}{1}}\ \overset{\frown}{\overset{\cdot}{6}\ \cdot\ \overset{\cdot}{1}}$ 出 東 | $5\ \text{—}$ 方 |
| $\overset{\frown}{\underline{6\ 6\ 6}}\ \overset{\cdot}{2}$ | $\overset{\cdot}{2}\ \text{—}$ 民 | $5\ \overset{\frown}{\overset{\cdot}{3}\ \cdot\ \overset{\cdot}{1}}$ 齊 歡 | $\overset{\cdot}{2}\ \text{—}$ 唱 | $\dots\dots\dots$ |

第一例是爲了表達那語氣轉折點而休止。這是用在「要不是：如何如何」「就要」，這裏「就要」怎樣暫時沒有上文，用休止符使聽衆定一定神然後以大聲唱出「就要團結一致」……。這是從否定的情緒轉入肯定的情緒間的節奏的間斷，它是結束前面加強後面的表現手法，第二例也是使前後的情感獲得更充滿的連貫，使後面的情緒獲得更充實的更鮮明的表現。這些用法都是很有效的。變化的節奏是指節奏的轉移而產生了特性多樣的，最常見的是「×××」這種節奏在民間音樂和新的創作中都很普通地使用着，這一方面是語言的因素所決定的。同時這樣節奏如被規律的使用時將構成較有特性的節奏，如星海在黃河大合唱中使用的：

例 2 0 4 怒吼吧黃河 星海

| | | |
|---|--|--|
| $\dots\dots \overline{5\ 6\ 7} \cdot \underline{\dot{1}\ 0} \overline{\overset{\circ}{6}\ 5}$ 啊 黃河 | $5 \text{ ——— } \overset{\circ}{\overset{\circ}{5}} \underline{1\ 2} \underline{3\ 4\ 5}$ 怒 吼 吧 怒 吼 吧 | |
| $\underline{6}\ \overline{5\ 3}$ 怒 吼 | $6 \text{ ——— } \dots\dots\dots$ 吧 | |

這例子出現兩種切分音「 $\overset{\circ}{\overset{\circ}{5}}$ 」處表現激烈的叫喊聲，「 $\overset{\circ}{\overset{\circ}{5}}$ 」處則以連續的切分節奏表現那怒潮似的情緒，它帶着急劇的和起伏動蕩的性質，呂驥在『聶耳輓歌』中也使用了這種節奏

例 2 0 5 聶耳輓歌 呂驥、孫師毅

| | | |
|--|--|--|
| $\dots\dots \underline{6 \cdot 6} \underline{\dot{1} \cdot 7} \underline{6} \text{ ——— } \underline{\dot{1}\ \dot{1}\ \dot{1}\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{2}} \underline{\dot{1}\ 6\ 6\ 5}$ 心 力 不 圖 勞 聽 千 萬 人 唱 着 你 譜 寫 的 | | |
| $3\ 3 \dots\dots\dots$ 雄 歌 | | |

這節奏同樣帶有起伏的性質。他表現了作者對聶耳的情感從悲傷到激動。本來這歌詞的節奏並不是非用切分音不可的，而作者却是有見識地使用它在節奏上產生新的特性以更適當的表現那情感。如果將 204 例中「 $\overset{\circ}{\overset{\circ}{5}}$ 」及「黃河」的切分節奏規律地或連續地使用時，那是強有力的呼喊的節奏，如：

例 2 0 6 『火反攻』 煥之

| | | |
|--|--|--|
| $\dots\dots 2\ 2 \underline{5}\ \underline{5} \cdot 6\ 6 \underline{2}\ \underline{2} \cdot \underline{5\ 3 \cdot 5}$ 團 結 起 來 打 倒 魔 王 團 結 | | |
|--|--|--|

| | | | | | |
|------------------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-------------------|
| $\dot{3}$ $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ 0 |
| 起 | 來 | 打 | 倒 | 魔 | 王 |

例 2 0 7

『保衛國土』

張曙作

| | | | | | | | | |
|---|---|-------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| 1 | 1 | $\dot{1}$ — | $\dot{5}$ | $\dot{1}$ | $\dot{5}$ | $\dot{2}$ | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ |
| 同 | 胞 | 們 | 起 | 來 | 起 | 來 | 保 | 衛 |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|---------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| $\dot{1}$ | $\dot{5}$ | $\dot{5}$ | $\dot{0}$ | $\dot{2}$ | $\dot{5}$ | $\dot{5}$ | $\dot{5}$ | $\dot{7}$ | $\dot{6}$ | $\dot{5}$ | \dots | $\dot{5}$ | $\dot{5}$ | $\dot{1}$ | $\dot{3}$ |
| 國 | 士 | 向 | 敵 | 人 | 作 | 英 | 勇 | 的 | 起 | 來 | 起 | 來 | | | |

| | | | | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|---------|---------|
| $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | \dots | \dots |
| 起 | 來 | 同 | 胞 | 們 | | |

第一例是每隔一小節出現一次切分節奏，第二例則是連續的而且使用更短促更激烈的節奏的連續，這是前一種節奏的發展，這種節奏之所以強有力是由強聲出現，是緊相連的，這就是說用這種節奏是使某一種樂彙中的某兩個字，都是強烈而急促地唱出。

切分的節奏有時是避去強聲不用而用弱聲代替了強聲的位置，這種節奏形態通常是『×××』，這是中國民間音樂中較常見的節奏的變化，他常常不是語言的節奏所決定的，而是因為這種節奏增加了許多特性，使節奏不致於平板。

民間戲曲中如河北梆子的『流水板』，秦腔中的『二流板』趕腔都不在梆子上（不在強拍上）這不是因為詞句的第一個字都是弱聲，而是為了求得節奏上的更高於變化，而用切分的節奏。（參看第三章八十一例）在新創作中也有些作者十分喜歡用這種節奏，而且用得較有特色。

如：

例 208 九一八大合唱

星海

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|---|---|--|-----------|-----------|--|-------|-----|--|---|---|---|---|-----------------------|-----|--|-----------|-----------|---|
| 0 | 3 | 5 | | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | | 5•6 | 3 0 | | 0 | 2 | 3 | | 5 | 6 | | 7•6 | 5 0 | |
| | 莫 | 說 | | 東 | 北 | | 老 | 百 | | 姓 | | 都 | 是 | 善 | 良 | | 好 | 欺 | 侮 |
| 0 | 6 | 6 | | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | | 6 5 6 | 6 0 | | 0 | 2 | 2 | | $\overbrace{3 2 1}^3$ | 2 0 | | $\dot{2}$ | $\dot{3}$ | |
| | 他 | 們 | | 不 | 做 | | 亡 | 國 | | 奴 | | 不 | 過 | 牛 | 馬 | | 苦 | | |
| $\dot{1}$ | 6 | 5 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | 生 | 活 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

用這種切分音來代表那帶有小分感慨的進行節奏還是創舉，這和民間戲曲中以京戲中的慷慨悲歌的節奏是相仿的，蘇聯有一首抒情的歌曲也使用了這種節奏，不過它所表現的是輕快活躍的情緒。

例 209

漁夫曲

Hun CgevsAy

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|-----------|---|---|---|--|-----------|---|---|---|---|---|-------|---|---|---|---|
| 0 | 1 | $\dot{7}$ | | 6 | 6 | | 0 | 1 | 2 | 3 | — | | 0 | 3 | 2 | 1 | 1 |
| | 在 | 那 | | 河 | 畔 | | 漁 | 區 | 旁 | | | | 漁 | 夫 | 們 | 哪 | |
| 0 | 3 | 4 | 5 | — | | | 0 | 4 | 4 | 4 | 4 | | 0 | 3 | 3 | 3 | 3 |
| | 張 | 着 | 網 | | | | 漁 | 的 | 側 | 背 | | | 閃 | 閃 | 發 | 光 | |
| 0 | 2 | 2 | 2 | 3 | | | $\dot{1}$ | 7 | 6 | • | 0 | 0 | | | | | |
| | 好 | 像 | 白 | 銀 | | | 一 | 樣 | | | | | | | | | |

變化的節奏還有其他的表現形態，如連續的切分音「××××」等這些是不甚常用的。尤其在歌曲中這種節奏也不易歌唱。有時從曲調本身來看是正常的強聲法，但由於配調上的關係也產生和切分法相連的效果。

例2 $\dot{1} 0$ 『大丹河』 王震之

| | | | | | | |
|---|-------|---|----------------------|---|-------|-----------------------------------|
| $\overset{\circ}{\dot{1}} \overset{\circ}{\dot{1}}$ | $6 5$ | $\overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{\dot{1}} \overset{\circ}{\dot{1}}$ | $6 5$ | $3 \quad 2 \quad \dots\dots\dots$ |
| 大丹 | 河 | 水 | 滾 | 流 | | |

這裏面『丹』字和『滾』字是從第一拍後半拍連續到第三拍。這樣使得這兩個字，也帶上了強聲而不能把那憤激的情緒表出。這種用法也是使節奏更富於變化的方法。

以上所舉的例子是說明如何掌握節奏的特性，及其使用，這些例子祇是較優秀的作品中的很少的一些片斷特性的節奏並不限於以上所舉的一些形態。我們除了向民間學習，向新音樂創作中優秀的成果學習外，還必須善於正確的理解生活觀察生活來創作豐富的節奏的表現。

(三) 節奏的統一與變化

作曲者必須善於掌握語氣，必須善於從生活中創造多樣的節奏，而且還要善於完整而統一的處理節奏的各種形態。

在一首短歌中，節奏常常是較為單純的，因為他所表現的內容也較單純的緣故。譬如聶耳的『打磚歌』（見第四章114例）僅十小節，節奏形式祇用很簡單的兩種： $\times \times \mid \times \times \mid$ 和 $\underline{\times \times} \quad \underline{\times \times}$
 $\mid \underline{\times \times} \quad \times \mid$ ，因為這兩種節奏用來表現那泥水工人的生活節奏已經够很明確的了。如果再愁其中求得變化是不必要的，實際上它本身已經有了些變化的（前鬆後緊）又如民間歌曲樂句的節奏也常常是單純的，譬如：貴州山歌的節奏（見第三章七十六例；它是由四樂句的構成的，各樂句的節奏是相同的，祇是第三句的結尾略有變化，其餘的每句節

奏都是 $\underline{\times \times} \underline{\times \times} \left(\times \times \left| \begin{array}{c} \times \\ \text{~~~~} \end{array} \right. \times \text{——} \right) \left| \times \text{——} \right|$ 因爲山歌的特徵就是它的漫長的聲調，因此它的節奏也主要地把『漫長』的山野氣息完全表現出來。又如星海的『抗敵先鋒歌』

例 2 1 1 『抗敵先鋒』 塞克、星海

| | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|---|-----|---|-----|---|----|---|----|-----|-----|
| 5 | 6 | 6 | 5 3 | 6 | —— | 5 | 0 | 3 | 3 | 3 | 2•1 |
| 國 | 土 | 在 | 我 | 們 | 腳 | 下 | 敵 | 人 | 在 | 我 | 們 |
| 3 | —— | 3 | 0 | 5 | 5 6 | i | —— | i | 0 | 2•1 | 7 6 |
| 眼 | 前 | 救 | 亡 | 的 | 責 | 任 | 担 | 在 | 我 | 們 | |
| 6 | —— | 5 | 0 | 6 | 6 5 | i | —— | 2 | —— | 2 | —— |
| 兩 | 肩 | 全 | 國 | 的 | 大 | 衆 | | | | | |
| 3•2 | i 6 | 5 | —— | i | —— | i | 0 | | | | |
| 推 | 着 | 我 | 們 | 向 | 前 | | | | | | |

這歌曲的節奏也是很單純的，它的每一樂句節奏的特徵是相同的，那就是結尾的節奏 $\left(\times \text{——} \left| \times \quad 0 \right. \right)$ ，但在『全國大眾』處略不同，不過節奏的性質基本上沒有甚麼差異。

上面的情形是說明在較短的歌曲中共節奏的統一更多是從同一節奏的形態的重覆而獲得的，這在第四章第三節中曾經說到過節奏的重覆除了樂句的重覆和樂彙的重覆外，小節的重覆也是常見的，這在本章前兩節所舉的例子中都可以找到。（如 1 9 5 例 1 7 8 例正如第四章中所說

的，節奏的重覆是爲了更鮮明更集中地表現某種情感。因此節奏的重覆不是從形式上着眼，而必須以能說明一定的內容爲原則。但有些作品中，作者是比較形式的注意使用着同一形態的節奏。如：

例 2 1 2 舞台戰綫歌

$\dots\dots\dots \dot{1} \underline{0 \underline{6} \underline{5}} \mid 3 \underline{1 \underline{2} \underline{3}} \mid \underline{5 \underline{0}} \underline{5 \underline{0}} \mid \dots\dots\dots \dot{1} \underline{0 \underline{6} \underline{5}}$
 誰 甘心 作 異族的 奴 才 誰 願意

 $3 \underline{1 \underline{2} \underline{3}} \mid 5 \quad 5 \mid \dots\dots\dots$
 看 自己當 塵 埃

例 2 1 3 哀悼一位民族解放戰士 陳田鶴

$\dots\dots\dots 1 \text{ — } \mid \underline{1 \underline{7}} \underline{6 \sharp 5} \mid \underline{6 \underline{6 \cdot 6}} \mid \underline{3 \cdot 4} \underline{3 \underline{0}} \mid 3 \text{ — }$
 攻 長埋了我們的戰士名

 $\underline{3 \underline{2}} \underline{1 \underline{7}} \mid 1 \underline{1 \cdot 1} \mid \underline{5 \cdot 6} \underline{5 \underline{0}} \mid \dots\dots\dots$
 字 應該 用 鮮 血 寫 上

例 2 1 4 何士德作曲

$\underline{5 \cdot 5} \mid \dot{1} \cdot \dot{1} \mid \underline{\dot{1}} 5 \cdot \mid 3 \quad 4 \mid 5 \text{ — } \mid 0 \underline{3 \underline{3}}$
 我們 站 在 父子 嶺 上 向着

 $6 \cdot \underline{6} \mid 6 \underline{5 \cdot 6} \mid 4 \quad 2 \mid 3 \text{ — } \mid \dots\dots\dots$
 東 方 守 望

這三首例子都是同一節奏形態的兩樂句，作者是爲求得曲調本身的對偶，而沒有更多注意語言的節奏是否也能對偶。因此：它們的第一句

都是處理得較好或者還可以的，第二句的節奏就不適應於歌詞的要求了。或者是語彙與樂彙不統一，如第二首，或者是節奏本身還有力，但妨礙了語氣自由表現，如第一首，或者是詞句的字數少了，而音樂節奏，都勉強地把它拉長，因而顯得累贅，這些都是由於過於重視音樂本身的節奏的重覆，以求得形式上的對偶所致。這種情形下節奏的重覆是不能強求的，如果字數不整齊或語彙及語氣的表現不一致，則在音樂處理上也可以不必一致的，它們在節奏上是統一的，可以從變化中的連貫性來取得。有時節奏的處理和語氣未發生接觸，但却流于平板，無生命的情形也是要注意避免的：

例 2 1 5 『民族至上』 劉雪厂

| | | | | | | | | |
|-------|--------------|------------|--------------|------------|------------|--------------|--------------|------------|
| …………… | <u>5 5</u> | <u>1 1</u> | <u>5 5</u> | 3 | <u>5 5</u> | <u>3 3</u> | <u>2 1</u> | 2 |
| | 不問 | 工農 | 兵學 | 商 | 不問 | 漢滿 | 蒙回 | 藏 |
| | <u>5 • 5</u> | <u>5 5</u> | <u>5 5 4</u> | <u>3 3</u> | <u>2 2</u> | <u>2 2 3</u> | <u>2 2 1</u> | <u>7 6</u> |
| | 我 | 們 | 都 | 是 | 皇 | 帝 | 的 | 子 |
| | 5 | ……… | ……… | ……… | 同 | 在 | 中 | 華 |
| | • | ……… | ……… | ……… | 的 | 土 | 地 | 生 |
| | 長 | ……… | ……… | ……… | ……… | ……… | ……… | ……… |

也許是歌詞的關係吧？——那是很無聊的大漢主義的論調，這種論調本身是毫無力量的因而音樂的處理也是極其平凡無聊的，是爲了更集中的表現情感，如果不能達到這效果時，就可以從變化來求得節奏的更豐富的表現。

節奏的變化常常是用對比的手法處理，這就是說用兩種不同的節奏形態鮮明地表現情感的發展或某種情緒的兩個方面如：

例 2 1 6 向着列寧、斯大林的道路行進 呂驥、可夫

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|---|-----------|-----------|-----------|-----------|-------------------|---|-----------|-----------|-----------|---|-----------|---|---|--|-------|
| 3 | — | 3 | • | 3 | | 6 | 6 | | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | 7 | 6 | $\dot{1}$ | | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1}$ | 7 | $\dot{2}$ | | | | |
| 長 | | 江 | | 在 | | 呼 | | 號 | 長 | 江 | 在 | 呼 | 號 | 長 | 江 | 在 | 呼 | 號 | | | | | |
| $\hat{3}$ | $\hat{2}$ | $\hat{3}$ | | $\dot{1}$ | $\dot{2}$ | $\dot{3}$ | | ○ | ○ | | | | ... $\dot{1}$... | | 6 | • | $\dot{1}$ | | | | | | |
| 長 | 江 | 在 | 呼 | 號 | | | | 黃 | 河 | 在 | | | | | | | | | | | | | |
| $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | $\dot{4}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | | $\dot{1}$ | 7 | $\dot{1}$ | | $\dot{1}$ | 7 | 6 | | |
| 咆 | 哮 | 黃 | 河 | 在 | 咆 | 哮 | 黃 | 河 | 在 | 咆 | 哮 | 黃 | 河 | 在 | 咆 | 哮 | 黃 | 河 | 在 | 咆 | 哮 | | |

它表現的內容不過是『長江在呼號』『黃河在咆哮』，但都用兩種節奏形態來表現，這對比的手法就是為更全面地表現這種一方面正是雄厚，偉大氣魄，同時却又是奔騰澎湃的情緒，所以作者用長音的節奏表現前者，用短音的節奏表現後者，這樣獲得了節奏的變化。

用節奏的對比來表現情緒的展開是更常用的。這種對比有時存在於樂句與樂句之間，如聳耳的『打磚歌』中的兩種節奏就是一種對比的手法，第一樂句是以十分單調的節奏來表現那『叮噠』之聲，第二樂句則以較短促的節奏來表現那泥水工人的被壓迫被剝削的不滿情緒，這兩種節奏所表現的情緒是互相區別的，同時又是互相連系的，有時對比的節奏的對比存在於樂段與樂段之間，如；

例 2 1 7 『中國共產黨怎麼樣』 張魯

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-------------|-----------|-----------|-----------|-------------|-----------|-----------|-----------|--|
| $\dot{6}$ | $\dot{6}$ | | $\dot{6}$ | $\dot{5}$ | $\dot{4}$ | | $\dot{5}$ | $\dot{6}$ | $\dot{4}$ | $\dot{2}$ | | $\dot{5}$ | (| $\dot{1}$ | $\dot{2}$) | | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | |
| 我 | 說 | 他 | 是 | 天 | 上 | 的 | 星 | 我 | 說 | | | 我 | 說 | | | 我 | 說 | | |
| $\dot{6}$ | $\dot{1}$ | $\dot{5}$ | | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{3}$ | | $\dot{6}$ | (| $\dot{5}$ | $\dot{6}$) | | $\dot{6}$ | $\dot{6}$ | | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\dot{6}$ | |
| 他 | 是 | 夜 | 里 | 的 | 燈 | 我 | 說 | 他 | 是 | | | 我 | 說 | 他 | 是 | | | | |

| | | | | | | | |
|---------------------------|---------------------------|-------------------------------|-----------|-------------------------------|-------------------------------|-------------|-------------------------|
| $\dot{1}$ $\underline{6}$ | $\dot{1}$ $\underline{5}$ | 6 (5 6) | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | 5 5 6 | 3 5 | 3 2 |
| 野 | 山 | 的 | 火 | 我 | 說 | 他 | 是 |
| | | | | | | 山 | 上 |
| 1 | — | $\dot{6}$ $\dot{1}$ | 5 6 | 5 $\sharp 4$ | 5 | 2 5 | 2 5 |
| 松 | | 比 | 星 | 還 | 要 | 亮 | |
| | | | | | | 比 | 燈 |
| | | | | | | 還 | 要 |
| | | | | | | 明 | |
| $\dot{1}$ $\underline{6}$ | $\dot{1}$ $\underline{6}$ | $\dot{1}$ | 3 | 2 5 | 5 2 | 5 1 2 | 1 (2 5 2 5) |
| 比 | 火 | 還 | 要 | 熱 | | 比 | 松 |
| | | | | | | 還 | 要 |
| | | | | | | 清 | |
| 5 1 2 | 1) | $\dot{6}$ $\dot{1}$ | (5) | $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ | 6 | 3 2 | 3 2 |
| | | 我 | 說 | 他 | 是 | 天 | 上 |
| | | | | | | 的 | 應 |
| | | | | | | 我 | 說 |
| | | | | | | 他 | 是 |
| | | | | | | 水 | 里 |
| | | | | | | 的 | 龍 |
| $\dot{6}$ $\dot{1}$ | 6 5 | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | 5 5 6 | 5 |
| 我 | 說 | 他 | 是 | 人 | 間 | 的 | 寶 |
| | | | | | | 我 | 說 |
| | | | | | | 他 | 是 |
| | | | | | | 五 | 月 |
| | | | | | | 的 | 櫻 |
| | | | | | | 比 | 應 |
| | | | | | | 還 | 要 |
| 5 $\sharp 4$ | 5 | …… (下略) | | | | | |
| 雄 | | | | | | | |

這例子共有三個樂段零兩小節（不完全），它的中心內容就是歌頌中國共產黨的偉大英雄，用各種事物來做比擬，這三個樂段用了三種節奏，這是根據語氣的變化及情緒的發展而使用的。

蘇聯的歌曲上在使用對比的手法上是值得參考的，下面是比較顯明表現這種對比的例子。

例 218 「遠東青年軍」 V. 拉脫它爾

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|---|-----|-----|-----|-----|---|-----|-----|-----|-----|---|-----|-----|-----|---|--|
| 6 | 3 | 3 | 1 | | 2 | 4 | 3 | 6 | | 4 | 3 | 2 | 5 | | 3 | 2 | 3 | — | |
| 青 | 年 | 紅 | 軍 | 勇 | 敢 | 前 | 進 | 治 | 桑 | 湖 | 畔 | 建 | 功 | 勳 | | | | | |

$\overset{\circ}{4} \cdot \overset{\circ}{3} \ 2 \ \overset{\circ}{5} \mid \overset{\circ}{3} \cdot \overset{\circ}{2} \ 1 \ 4 \mid \overset{\circ}{2} \cdot \overset{\circ}{1} \ \overset{\circ}{7} \ \overset{\circ}{3} \mid \overset{\circ}{1} \ \overset{\circ}{7} \ \overset{\circ}{6} \text{---}$
 蘇聯東方游擊兵團不怕艱險不怕難

$\overset{\circ}{1} \ \overset{\circ}{7} \ \overset{\circ}{6} \ \overset{\circ}{5} \mid \overset{\circ}{1} \cdot \overset{\circ}{5} \ \overset{\circ}{5} \ \overset{\circ}{4} \ \overset{\circ}{4} \ \overset{\circ}{2} \ \overset{\circ}{3} \ \overset{\circ}{1} \mid \overset{\circ}{3} \ \overset{\circ}{3} \ \overset{\circ}{2} \ \overset{\circ}{1} \ \overset{\circ}{2} \ \overset{\circ}{5} \ \overset{\circ}{5}$
 不怕難哎意志是我們的太陽不消沉也不暗淡

$\overset{\circ}{1} \ \overset{\circ}{5} \ \overset{\circ}{5} \ \overset{\circ}{4} \ \overset{\circ}{4} \ \overset{\circ}{4} \ \overset{\circ}{4} \ \overset{\circ}{3} \ \overset{\circ}{3} \mid \overset{\circ}{2} \ \overset{\circ}{1} \ \overset{\circ}{1} \ \overset{\circ}{1} \ \overset{\circ}{7} \ \overset{\circ}{7} \ \overset{\circ}{6} \mid \overset{\circ}{6} \text{---} \ \overset{\circ}{3} \ \overset{\circ}{3} \ \overset{\circ}{3}$
 機關槍是我們的朋友來打倒日本鬼哎機關槍

$\overset{\circ}{3} \text{---} \ \overset{\circ}{6} \ \overset{\circ}{6} \ \overset{\circ}{6} \mid \overset{\circ}{6} \text{---} \ \overset{\circ}{3} \ \overset{\circ}{3} \ \overset{\circ}{3} \ \overset{\circ}{0} \mid \overset{\circ}{4} \ \overset{\circ}{4} \ \overset{\circ}{3} \ \overset{\circ}{2} \ \overset{\circ}{6} \ \overset{\circ}{6}$
 哎機關槍哎機關槍齊來打翻日本

$\overset{\circ}{6} \ \overset{\circ}{0} \mid \dots\dots\dots$
 鬼

例 2 1 9 『同盟國進行曲』 索斯塔可維奇

$\overset{\circ}{0} \ \overset{\circ}{5} \mid \overset{\circ}{5} \ \overset{\circ}{6} \ \overset{\circ}{5} \mid \overset{\circ}{4} \ \overset{\circ}{3} \ \overset{\circ}{2} \mid \overset{\circ}{1} \ \overset{\circ}{5} \mid \overset{\circ}{5} \ \overset{\circ}{0} \ \overset{\circ}{5} \mid \overset{\circ}{1} \ \overset{\circ}{2} \ \overset{\circ}{3}$
 太陽在天空現出笑容大地發現

$\overset{\circ}{4} \ \overset{\circ}{3} \ \overset{\circ}{2} \mid \overset{\circ}{5} \text{---} \mid \overset{\circ}{5} \ \overset{\circ}{0} \ \overset{\circ}{5} \mid \overset{\circ}{5} \ \overset{\circ}{6} \ \overset{\circ}{5} \mid \overset{\circ}{4} \ \overset{\circ}{3} \ \overset{\circ}{2} \mid \overset{\circ}{1} \ \overset{\circ}{5}$
 雄壯歌聲全世界的人民都高唱

$\overset{\circ}{5} \ \overset{\circ}{0} \ \overset{\circ}{5} \mid \overset{\circ}{4} \ \overset{\circ}{3} \ \overset{\circ}{2} \mid \overset{\circ}{5} \ \overset{\circ}{4} \ \overset{\circ}{2} \mid \overset{\circ}{1} \text{---} \mid \overset{\circ}{1} \ \overset{\circ}{0} \mid \overset{\circ}{1} \ \overset{\circ}{2} \cdot \overset{\circ}{3}$
 慶祝新世界的誕生同盟國

$\overset{\circ}{4} \cdot \overset{\circ}{6} \mid \overset{\circ}{5} \cdot \overset{\circ}{3} \mid \overset{\circ}{1} \cdot \overset{\circ}{1} \mid \overset{\circ}{6} \text{---} \mid \overset{\circ}{4} \text{---} \mid \overset{\circ}{5} \text{---}$
 萬眾一心打倒敵人

| | | | | | | | | |
|---|------------|---------|--------------|--------------|---|---|---|---|
| 5 | <u>0 1</u> | 1̣ • 1̣ | <u>7 • 6</u> | <u>5 • 3</u> | 6 | 5 | 4 | — |
| | 向 | 自 | 由 | 解 | 放 | 新 | 世 | 界 |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|--|
| 2 | — | 1 | — | 1 | — | |
| 前 | | 進 | | | | |

這兩個例子的節奏表現了鮮明的重覆與對比，重覆的節奏有在於每樂段中，而對比的部份則在新的樂段。第219例前段是較雄健的節奏，後段則較跳動而興奮，結尾的節奏略有變化，但這變化是基于第二種節奏而發展的；第二例却是相反的情形，前面是歡呼跳躍的節奏，是輕快而明朗的，後段是較為沉雄而堅實，表現了同盟國陣營的宏大。這種節奏的表現手法對於情感的集中而鮮明的表現是十分有效的。

節奏的對比使情感的變化獲得明確的表現，但有時情感的發揮只是局部，而不需要對比的部份，這種情況可根據原有的節奏局部的壓縮或擴張來表現。如：2 1 1例的第十七小節，如果按着前面的節奏形式來重覆時只能處理一拍，但根據情緒發展的需要，應該佔四拍的時間，因此他的擴張使節奏在單純中有變化的部份，這是全曲情緒的最高點，它是顯著的。但由於它充分的發揮了情緒，而十分連貫的表現了情感，又如第三章中72例的第三句的節奏比它的前後的句都短了一小節，因為這一句的語氣是情緒的轉折點，他必須和第四句連得緊些，因此它的節奏被壓縮了一小節，這樣在全曲中產生了部份的變化，而使得情緒的發展十分自然而流暢。一般的說節奏的對比常常是處理較長的歌曲時才用的

。而短小的歌曲則更多的局部的變化就夠了。總之，無論是節奏重覆，對比和局部的變化，都以表現感情的需要為處理的根據，只有恰當地，完滿地使一定的生活情感獲得充分的表現時，節奏才能獲得其統一完美的表現形態。（第六章完）

第七章 旋律——生活中的聲音

(一) 一定民族的生活情感的表現

節奏的素材可以從生活中找到，而旋律的素材也到處存在於生活中

有人說生活中的聲音是噪音不是樂音(Tone)，因為它沒有一定的振動數，這種說法是從純物理學的觀點來看音樂，而把音樂和生活相脫離，不發生關係。其實如果論振動數的話，生活中的聲音不見得就全是噪音，勞動人民的呼聲(不是勞動歌曲)是有一定的音調的，叫賣的呼聲也有一定音調的。反之，音樂中的聲音也不見得全是有一定振動數的，鞮道搗鼓、敲鑼的聲音因為它們發音不純而不認為是音樂嗎？

從廣義來說：旋律並不是生活以外的一種聲音，而也是生活中的一種聲音，祇是這種聲音不同於叫賣聲、勞動呼聲的自然形態的存在，它是和語言文字一樣是一種觀念形態(或稱意識形態)的存在，這就是說它是由於生活的需要而成為生活情感思想意識的一種表現形態。

人類自有歷史的記載以來，旋律就已成爲一定民族的生活情感的表現，民歌的旋律——『勞動民衆的口頭創作』(高爾基語)，它總是親切的伴着歷史成爲『社會生活在廣大藝術概括上的反映』(同上)，從旋律的表現形態來分析時，它具有鮮明的一定民歌的獨特的色彩和進行的規律，它和一定民族的語言有着不可分的關係(見第三章)，從旋律的

表現的生活情感來看，更是一定民族的社會生活中最親切的聲音，換句話說要表現一定民族的思想情感是不能離開那具有濃厚民族色彩的旋律的，因為旋律的民族色彩的形成並不僅僅依賴形式上的要素——特有的調式及進行的規律而獲得的，相反的這種旋律進行的特有規律及調式，是根據於民族的生活情感及其語言的因素的形成而發展的。

關於旋律與語言的關聯還在第三章中，已詳細的說過。但語言的因素只是構成民族性的一個部份，而不是唯一的要素，因為旋律的存在並不以表現語言為目的。而是以和語言相結合來反映一定的社會生活為目的，任何一首民歌或戲曲的旋律，除了帶有一定的語言腔調之外，它本身還帶有一定的情緒和一定的氣氛，譬如一首『山歌』或一首『信天游』的旋律，它固然有着一定地域的語言的特色，但如果離開了歌詞，旋律本身仍能表現出那遼遠的、漫長的山野氣息，仍然帶有僕素的勞動人民的健康的情感。如果旋律僅以表現語言為目的，那麼音樂將成為很單調的而且是不必要的了。正如有人把語言的腔調視為旋律所由產生的根據，以為作曲可以依靠於語言的腔調而獲得，而把音的進行拘泥於腔調的音節上，這樣就把旋律從表現情感的作用降低到僅僅作為裝飾語言的工具了，這種旋律將失去其表現情感的能力，而成為語言的附庸。

因此，旋律上的民族風格的形成不以旋律進行上的特有色彩為其全部內容，而是特有的表現手法，表現了一定民族的生活情感，才是民族風格的全部內容。

旋律的表現情感和語言的表情達意有其不同的地方：語言的性能是比較概念，要說明一種事物不是只有一種語言才能說明的，一部描寫中

國農村生活的小說可以翻譯成各國的文字而為各國人們所了解。而一部具有民族風格的音樂作品，它是深刻地表現中國人民的生活情感的，那就不可能翻譯成外國的音樂語言，因為外國的旋律只能表現其本國人民的生活，中國的旋律也只能表現中國人民的生活；如果用『山歌』或『信天遊』的旋律去表現西歐的農村生活，或者去表現蘇聯的農民，都是十分可笑的，同樣地如果用亞拉伯風味的旋律來表現中國西北高原的廣闊悠遠的情調，或者用俄羅斯的『伏爾加船夫曲』來表現中國四川嘉陵江上的船夫的生活，這同樣是牛頭不對馬嘴的事情。

這就是旋律的性能不同於語言的地方，因為旋律所表現的不是概念而是形象，它直接地把每種生活情感通過一定的音的進行而展開在聽者面前，離開了一定的音的進行，活生生的形象就消失了，改換了音的進行的形態，形象也就改變了。所以要表現一定民族的生活情感就不能脫離那特有的旋律上的表現手法。

中國民間音樂的旋律，只表現了中國舊社會中人民大眾的各種生活情感的。它並不是像某些人所認為的：用『打牙牌』或『採妹』一類城市小調所能代表的。民間音樂旋律是決不能用『淫蕩』或『低級趣味』來概括，相反的，它對廣大的社會生活的各個側面，對廣大勞動民衆的生活情感，都在藝術的概括上得到了反映，如果用民間的成語來說的話，那就是它表現了人民大眾的『喜怒哀樂』『悲歡離合』。從前面六章中所例舉的民間歌曲，已經說明了這點。這些例子中有反映封建壓迫下的奴隸生活如廿一例的旋律，那是痛苦而壓抑的呼聲，又如例十七（這例沒有完），它的全曲如下：

| 例 2 2 0 | 陝北民歌 | 『攪工』 |
|--|--|--|
| $\dot{1} \dot{2} \quad \dot{5} \dot{3} \quad \quad \dot{2} \quad \text{—}$ | $\dot{5} \quad \overset{\frown}{\dot{3} \dot{2}} \quad \quad \dot{1} \dot{2} \quad \dot{1} \dot{6} \quad \quad 5 \quad \text{—}$ | $\dot{1} \dot{2} \quad \dot{5} \dot{3} \quad \quad \dot{2} \quad \text{—}$ |
| 攪工 人兒 雞 | 哎 喲 攪工 人兒 雞 | 攪工 人兒 雞 |
| $\dot{1} \quad \dot{2} \dot{2} \quad \quad \dot{5} \quad \overset{\frown}{\dot{3} \dot{2}} \quad \quad \dot{1} \dot{2} \quad \dot{1} \dot{6} \quad \quad 5 \quad \text{—} \quad \quad \dot{1} \dot{1} \dot{1} \quad \dot{1} \dot{5}$ | $\dot{1} \dot{2} \quad \dot{1} \dot{6} \quad \quad 5 \quad \text{—} \quad \quad \dot{1} \dot{1} \dot{1} \quad \dot{1} \dot{5}$ | $\dot{1} \dot{2} \quad \dot{5} \dot{3} \quad \quad \dot{2} \quad \text{—} \quad \quad \dot{1} \dot{1} \dot{1} \quad \dot{1} \dot{5}$ |
| 正 月裏 上 工 | 十月裏 滿 | 受的是牛馬 |
| $\overset{\frown}{6 \ 7} \quad \overset{\frown}{6 \ 5} \quad \quad \overset{\frown}{5 \ 6 \ 6} \quad \overset{\frown}{5 \ 3} \quad \quad 2 \quad \text{—} \quad \quad :$ | $2 \quad \text{—} \quad \quad :$ | $2 \quad \text{—} \quad \quad :$ |
| 苦 | 吃的是豬狗 飯 | 吃的是豬狗 飯 |

這裏把那受剝削的奴隸生活的痛苦十分低沉的唱出來。又如例 7 6 『苦伶仃』那是和『媳婦受折磨』相近的內容和情感，但它的旋律裏能激起聽眾的情緒，據說這曲子在山西的西北部無數次的演唱中，聽者無不爲之落淚。

也有反映勞動人民的勞動情緒的，如例 105 和 103 不僅那節奏是漫長的遼寬的，而那旋律也是十分明朗十分高亢而且奇偉（如『船夫曲歌』）又如下面的例子：

| 例 2 2 1 | 四川渠縣農歌『踏秧歌』 | |
|--|---|--|
| (領) $\overset{\frown}{6 \ 5} \quad 6 \quad \text{—} \quad \quad \overset{\frown}{3 \ 6} \quad \overset{\frown}{5 \ 3} \quad \quad 2 \quad \overset{\frown}{5 \ 3} \quad \quad \overset{\frown}{3 \ 5} \quad \overset{\frown}{3 \ 2} \quad \quad \overset{\frown}{6 \ 5} \quad 5$ | $2 \quad \overset{\frown}{5 \ 3} \quad \quad \overset{\frown}{3 \ 5} \quad \overset{\frown}{3 \ 2} \quad \quad \overset{\frown}{6 \ 5} \quad 5$ | |
| 太陽 呵 落土 喂嘿 | 嘿 又落 光 喲 噲 呵 老板 呢 | |
| $\overset{\frown}{3 \ 6} \quad \overset{\frown}{5 \ 3} \quad \quad 2 \quad \overset{\frown}{3 \ 5} \quad \quad \overset{\frown}{3 \ 2} \quad \overset{\frown}{5 \ 3 \ 2} \quad \quad (\text{合})$ | (合) $\overset{\frown}{5 \cdot 5} \quad \overset{\frown}{3 \ 5} \quad \quad 6 \quad \text{—}$ | |
| 葫豆 喂呃 呃 才端 | 出來 喲 噲 呵 ~ 喲 喲 噲 喝 | |
| $\overset{\frown}{5 \cdot 3} \quad \overset{\frown}{6 \ 5} \quad \quad 3 \quad \text{—}$ | $3 \quad \text{—}$ | |
| 喲 呵 ~ 喲 呵 | 喲 呵 ~ 喲 呵 | |

(領) 例 2 2 2

陝西鄜縣『吆號子』

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|-----------|--------------------|--------|-----|-----------|-----------|--------------------------|------------------|-----------|---------|-----------|-----------|-----------|---|
| $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\underline{6\ 5}$ | $5\ 5$ | 3 | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\underline{6\ \dot{1}}$ | $\widehat{2\ 3}$ | $\dot{2}$ | \cdot | $\dot{5}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1}$ | |
| 我 | 唱 | 那 | 個 | 一 | 來 | 喇 | 誰 | 對 | 我 | 的 | 一 | 喇 | 什 | 麼 |

(合)

| | | | | | | | | | | |
|------------------|-----------|------------------------|--------------------|-----|---|-----------|-----------|-----------------|-----|-----|
| $\widehat{5\ 6}$ | $\dot{1}$ | $\widehat{2\ \dot{1}}$ | $\underline{6\ 5}$ | 5 | — | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\underline{6}$ | 5 | 6 |
| 開 | 花 | 在 | 水 | 裏? | | 喇 | 嗚 | 咳 | 嗚 | |

| | | | | | | | | | | | |
|--------------------|--------------------------|-----------|---|-----------|--------------------------------|--------|--------------------------|-----------------------------------|-----|---|----|
| $\dot{1}\ \dot{1}$ | $\underline{6\ \dot{1}}$ | $\dot{2}$ | — | $\dot{2}$ | $\underline{\dot{1}\ \dot{2}}$ | $5\ 0$ | $\underline{\dot{1}\ 0}$ | $\underline{\dot{2}\ \dot{1}\ 6}$ | 5 | — | |
| 喇 | 嗚 | 咳 | 嗚 | 喇 | 嗚 | 咳 | 嗚 | 喇 | 嗚 | 咳 | 嗚, |

例 2 2 3

淮南『栽秧號子』

(合)

| | | | | | | | | | | | |
|------------------------|---|--------------------|-----------|--------------------|-----|-----------|--------------------------------|--------------------|--------------------|---|---|
| $\overset{3}{\dot{2}}$ | — | $\underline{1\ 6}$ | $\dot{1}$ | $\underline{1\ 3}$ | 2 | $\dot{5}$ | $\underline{\dot{5}\ \dot{6}}$ | $\underline{1\ 3}$ | $\underline{2\ 1}$ | | |
| 嗚 | | 日 | 出 | 啊 | 東 | 方 | 啊 | 紅 | 一 | 點 | 哪 |

| | | | | | | | | | | | |
|-----------------------|--------------------|-----------|--------------------------------|-----|--------------------|-----|--------------------|-----------|---|---|---|
| $\underline{6\ 6\ 6}$ | $\underline{1\ 6}$ | $\dot{5}$ | $\underline{\dot{5}\ \dot{6}}$ | 1 | $\underline{1\ 2}$ | 5 | $\underline{5\ 3}$ | $\dot{2}$ | — | | |
| 做 | 呀 | 麼 | 做 | 的 | 嗚 | 做 | 呀 | 嗚 | 做 | 嗚 | 嗚 |

這些都是農民在勞動時所唱的歌聲，那是十分健康而開朗的，同時也帶有不同地區的情調，雖然第一首多少反映了一點租佃關係，流露了對『老板』的情緒是不滿的，但旋律並不直接表現那不滿的情緒，而更多的是表現了勞動本身健康的情緒、氣氛。雖然農民的『生活是受壓迫無保障的，但民歌中的主人翁，總是克服世間一切不幸的勝利者。』(高爾基語)

在民歌中常常通過了男女間婚姻問題的不自由來反映封建社會中的不合理的社會制度，這些民歌的旋律是十分豐富十分細緻而多樣的表現

了農民的生活情感，如各地的『民歌』『信天游』和『爛泥片』等他們常是通過了男女間的感情而牽扯到對各種生活事件的看法，從這些歌曲所表現的生活內容的豐富性以及其旋律進行的多樣性來看，這是它們之所以能廣泛而久遠地為廣大的農民羣衆所喜愛的緣故。

有時，對社會的反乎情理的事情並不直接表現出來而是以一種幽默的手法來反映如：

例 2 2 4 河北民歌『十不開』

| | | | |
|-------------------------------------|-------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|
| 5 • 6 $\widehat{6 \dot{1} 3}$ | 1 • 3 $\widehat{2 \dot{1} 2}$ | 5 • 6 $\widehat{6 \dot{1} 3}$ | 5 • 6 $\widehat{5 6 \dot{1}}$ |
| 高 粮 樹 哇 | 哈 哈 哈哈 | 高 又 高 哪 | 哈 哈 哈哈 |
| 5 • 6 $\widehat{6 \dot{1} 3}$ | $\dot{1} 5$ $5 3$ | 1 • 3 $\widehat{2 6 \dot{1}}$ | 5 6 $\dot{1} \dot{1} 3 3$ |
| 高 粮 樹 上 | 結 櫻 桃 哇 | 哈 哈 哈哈 | 鳳 凰 下 了 一 個 |
| 5 • 6 $\dot{1} 3$ | 1 • 3 $\widehat{2 \dot{1} 2}$ | 5 • 6 $\dot{1} 3$ | 5 6 $\dot{1} 3$ |
| 天 鵝 蛋 哪 | 哈 哈 哈哈 | 低 下 頭 來 | 抬 頭 瞧 呀 |
| 1 • 5 $\widehat{2 \dot{1} 2}$ | $\dot{1} \dot{1} 3$ 5 | 6 $\dot{1}$ 3 3 | $\underline{6 6 5}$ $\underline{6 5}$ |
| 哈 哈 哈哈 | 東 西 街 | 南 北 走 哇 | 世 界 上 看 見 |
| 6 $\dot{1}$ 3 | 1 • 3 $\widehat{2 \dot{1} 2}$ | $\dot{1} \cdot \dot{1}$ $\dot{1} 6 5$ | $\widehat{3 5 6}$ 5 |
| 人 咬 狗 | 哈 哈 哈哈 | 拿 起 狗 來 吧 | 打 磚 頭 |
| 6 • 5 $\underline{6 5}$ | 3 6 3 • 2 | 1 • 3 $\widehat{2 \dot{1} 2}$ | (稍快) |
| 他 叫 磚 頭 | 咬 了 手 呀 | 哈 哈 哈哈 | |
| $\dot{1} \cdot 6$ $\dot{1} \dot{1}$ | 3 6 5 | $\dot{1} \cdot 6$ $\dot{1} \dot{1}$ | $\underline{3 6}$ 5 3 |
| 我 說 謔 來 | 他 就 猛 | 三 伏 天 氣 | 立 了 冬 呀 |

| | | | |
|---|---|----------------------------------|---|
| $\underline{1 \cdot 3} \quad \underline{2 \overset{\frown}{1} 2}$ | $\underline{\overset{\cdot}{1} \cdot \overset{\cdot}{6}} \quad \underline{\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1}}$ | $\underline{3 \cdot 6} \quad 5.$ | $\underline{\overset{\cdot}{1} \cdot \overset{\cdot}{6}} \quad \underline{\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1}}$ |
| 哈 哈 哈 哈 | 說 我 謝 來 | 我 就 謝 | 大 年 初 一 |
| $\underline{3 \ 5} \quad \underline{3 \ 2}$ | $\underline{1 \cdot 3} \quad \underline{2 \overset{\frown}{6} 1}$ | | |
| 立 了 秋 哇 | 哈 哈 哈 哈 | | |

歌詞完全說的反話，旋律以一種『不了了之』的情調來表現，當然這是一種對待那社會上不平現象的消極情緒，『反正就是那麼一回事』而一笑了之的態度，這正是表現了封建社會中農民的一方面的思想情緒，雖不滿但却還沒到反抗的地步。

然而壓迫和剝削到忍無可忍的時候，農民羣衆必然要起來反抗，這時他們的思想情緒是突進了一步，這表現在他們鬥爭的歌曲中，是十分雄健的。

例 2 2 5。 陝北土地革命民歌『天心順』

| | | | | |
|-----------------|---|-----------------------------|---|----------------------------------|
| $5 \quad 2$ | $\underline{5 \ 5} \quad 2$ | $\underline{5 \ 2} \quad 5$ | $\underline{1 \ 6} \quad \underline{5}$ | $5 \ 5 \quad \overset{\cdot}{1}$ |
| 紅 軍 | 共 產 黨 | 天 心 順 | | 全 世 界 |
| $5 \ 1 \quad 2$ | $\underline{2 \ 6} \quad \underline{1 \ 6}$ | $5 \quad \text{—}$ | | |
| 老 百 姓 | 都 隨 紅 軍 | | | |

這旋律十分淳樸有力，這表現農民鬥爭的情緒十分堅決，而鬥爭的方向十分明確，羣衆所追求的真理是很單純的——擁護幫助我們翻身的，打倒剝削我們的！

總之，農民的歌曲所表現的內容是很廣泛的，這些歌曲在旋律上的表現手法也是多樣的，而且具有特殊的不同於其他民族的旋律與色彩。

離開了這年代久遠的根深於中國社會的特有的表現手法，也就不可能表現如此深刻與豐富的生活情感，換句話說這些旋律上的特有的風格不單純是形式上的因素，而是和一定的生活情緒不可分離，當你聽到一首家鄉的歌曲，你就會如回到家鄉，聞到那泥土的香味一樣。一定的民族風格的旋律，它是在一定民族的生活土壤中生長出來的，離開了那土壤，它就失去了生命。

(二) 創造新生活的聲音

旋律的民族風格既然不僅是形式上的要素所能形成的，那麼，當社會制度改變了，廣大的勞動羣衆在生活上翻身了，羣衆的思想情感也起了變化的時候，原有的旋律的表現方法也隨着要被突破而發展爲新的民族風格，因爲舊的音樂語言，它帶有了舊社會的生活情感，而不能滿足新的生活所要求表現的，必須創作如何能夠表現新生活的旋律。

如何創造呢？

新的民族風格的旋律的追求是中國近代音樂創作上的共同傾向，許多作曲家都在努力使自己的作品具有新的民族風格的旋律，然而在方法上却表現了許多分歧。有人認爲中國人可以寫外國調子，這是作曲家的創作自由，只看它本身是否音樂，而創作的對象祇是創作的條件，這是意見分歧之一。

也有人認爲利用民歌創造成爲民衆所喜歡的新民謠。我們的目的是在動員民衆，教育民衆，提高民衆的水準，但這不能算是中國新音樂，至多也只能算是新音樂的一部份，這是意見分歧之二。

又有人認爲：新的民族風格的旋律，今天還不可能產生，因爲當我們還沒有把民間音樂研究出一個結果的時候，要創作新的民族化的曲調，是不三不四的，這時我們可以也只好選擇我們所熟習的表現手法來表現，這是意見分歧之三。

還有人認爲：只要能够表現情感，它的內容是中國的，那就是新的民族化的旋律，這是意見分歧之四。

更有人認爲：我們要創造新的表現手法，新的民族風格，它不同於西洋音樂，因爲西洋音樂從巴哈到現在的斯特勞斯（R. Strauss）用長短音階構成的音樂都被發掘殆盡了，新的作曲家却得另尋出路，但它也不是純粹的民謠趣味，把新的旋律限制在一個很小的圈套以內，或者把中西音樂溶合起來，另外成功一種新的旋律也未始不可，這是意見分歧之五。

以上五種分歧的意見，實際上可以歸納爲三種方法：第一種是『二元論』的方法，前三個意見屬之；第二種是『內容主體論』的方法，第四個意見屬之；第三種是『形式主體論』的方法，第五個意見屬之。這三種方法都是圍繞着『新』的創造而發生的。

所謂『二元論』的方法，表面上不否認新的民族風格，應該是中國氣派的，但却不承認它的新音樂的全部或主要內容，或者是認爲西洋風的律旋也可以寫；或者把中國氣派寄托在希望中，目前還是寫自己所喜愛的趣味，或者是認爲被民衆所接受的民族風的旋律是新音樂中很不重要的一方面；而重要的內容似乎是什麼管弦樂、大歌劇（Opera）之類了，這種方法的骨子裏却是在否定中國氣派，因爲民族風格是被放在一

個不重要的或者是不現實的地位上，而佔上風的却是西洋風格的或者是什麼『自己所熟悉的手法』（也就是西洋風的代名詞），根據這種方法論而作曲的作家們是經常在大寫特寫其歐化的旋律，而間或寫一兩首民歌風的小曲作為點綴，所以表示他的為民衆服務之精神，似乎音樂的主要任務不是『動員民衆』『教育民衆』似的。

所謂『內容主體論』的方法，事實上是說不通的，什麼是旋律的內容呢？歌詞麼？如果是這樣簡單的話，民族風格的產生是太容易了，凡是歌詞寫的都是中國人的事情，而旋律也就不分青紅皂白都成為新的民族形式，那麼同是一首進行曲的歌詞，却可以因作曲者不同而寫成歐化的，意大利風，或西班牙風，西伯利亞風，印度風，日本風，甚至是摹倣蘇聯的風格，這許多『風』都因歌詞而成為中國風了，也許這種方法論的思想不在此，而是說旋律所表現的情感才算是內容，所以說：『只要能表現情感就行，這原則是誰都同意的，問題是什麼樣的情感，有人以為『旗正飄飄』和『抗敵歌』（發白作）是表現了中國大眾情感的，情感是表現了，但是否能代表中國廣大羣衆的情感呢？『桃花紅』不也表現了情感麼？『國民黨』歌不也表現了情感麼？應該分別有的是資產階級的享樂的情感，有的是統治階級的裝腔做勢的情感，但這些我們都不承認它們是新的民族風格的旋律。

所謂『形式主體論』是從形式上追求『新』的方法，以為形式是新穎的就是『新』的了，這種方法是常常走到出奇制勝的道路上去，這是把『新』形式和『新』的內容相游離的形式主義的方法。

總之，這些創造『新』的方法論基本的缺陷是沒有把握住新的風格

所由產生的新的生活情感，以及新的旋律所由發展的音樂語言的體系。

目前我們要創造能夠表現新社會生活的旋律，不能忘却了我們創作的對象，也就是說我們的歌曲是表現誰與爲誰而創作。『農民——這是現階段中國文化運動的主要基礎……所謂大衆文藝……離開了三萬萬六千萬農民而談大衆文藝，大半成了空話。』（毛澤東），不要把創作的對象僅僅看做是創作條件之一，如第一種分歧的意見那樣離開了這創作的重要根據來談創作上的『新』不過是空談而已。

要表現新的翻了身的農民的情感，是不能把所有的農民藝術的語言的體系完全破壞的，換句話說：新的農民的音樂語言新生活的旋律不是另外創造出來的，不是憑空產生出來的，它必須以舊有音樂語言爲基礎而改造和發展，農民羣衆在鬥爭中所產生的歌曲（如225例）就是在原有的音樂語言的基礎上突進了一步的，雖然它在旋律的進行上，和舊有的民歌的規律是完全相同，但它却表現了新的力量，新的戰鬥的情感，這是舊有民歌的風格所沒有表現過的，這種新的旋律的產生，在農民自己來說是很自然的，那是新的生活情感要求表現的結果。同時，農民對自己原有的音樂語言體系十分熟悉，常常不是十分意識的從利用舊的旋律中自然而然地就使得舊的旋律改變了樣子。

目前我們的歌曲作者，對農民音樂的語言大都是不十分熟悉的，甚至是很隔膜的，在這種情況下，創造新生活旋律的任務却又是担在我們肩上，因此，我們首先必須熟悉農民音樂的旋律的規律，同時在創作中改進和發展它，這中間也必須吸取外來的音樂語言的表現手法來豐富我們的新的音樂語言。

如何熟悉民間的音樂語言及如何吸取外來旋律的表現手法，這是創造新的民族風格的旋律中兩個主要的問題，關於前者，我們可以發現在熟悉民間音樂的方法上也是有分歧的；有的是『生吞活剝』的方法，曾經有的歌曲者，想從無數民歌的旋律中，尋找樂彙的各種形態而想從其中歸納出一些規律來，這是一種急於求成的辦法，這樣『熟悉』的結果是把民間音樂的表現力剝奪了的。因為對任何一種音樂語言如果沒有感性的認識和對旋律的進行與表現生活情感的的關係了解，單純從音的進行本身來找旋律，而會無所收獲的，這樣『熟悉』之後要運用在創作上常常是失去原有民歌旋律的那種生動和豐富的表現力，而成了十分生硬而刻板的語言。如

例 2 2 6. 馬思聰作曲『民主大合唱』

| | | |
|---|---|---|
| $\dot{1} \cdot \quad \underline{\dot{1}\dot{1}} \quad \underline{\dot{1}\dot{1}} \quad 0$ | $\dot{1} \cdot \quad \underline{\dot{1}\dot{1}} \quad \underline{\dot{1}\dot{1}} \quad 0$ | $\dot{1} \cdot \quad \underline{6} \quad 5 \quad \underline{\dot{1}6}$ |
| 東 方 的 暴 君 | 東 方 的 暴 君 | 統 治 我 們 |
| $\underline{54} \quad \underline{52} \quad 1 \quad 0$ | $55 \quad \underline{422} \quad \underline{5\dot{1}5}$ | $\dot{1} \quad \underline{\dot{2}\dot{1}} \quad \overset{b}{7} \quad -$ |
| 六 千 年 | 這 個 狂 暴 的 傢 | 伙 呀 |
| $\dot{1}5 \quad \underline{42} \quad \underline{5\dot{1}5} \quad \underline{42}$ | $\underline{17} \quad 1 \quad 0 \quad 0$ | |
| 我 們 都 叫 他 萬 | 歲 爺 | |

這是想根據陝北『鄜鄜』歌曲的旋律進行的特點而創作的，但如果將它和『鄜鄜』的旋律一比較的話，原來的富於色彩的情調顯得暗淡無光甚至有『南腔北調』之感。

也有一種叫『熟讀唐詩三百首，不會吟詩也會吟』的方法，這是由於聽得多唱得多，自然就熟悉民歌旋律的情調而『順口成調』了，有些

作者由於比較熟悉民間音樂而表現在作品中的流暢的自然的民間風格，但常常因為只是熟悉，在創作時是『順口成調』的方法，所以帶有較多的甚至在基本上是舊的清調。如：

例 2 2 7 彭慧、安波『八杯茶』

| | | |
|--|--|---|
| $\underline{\dot{6} 1}$ $\underline{\dot{5} \dot{6}}$ 1 ——— | $\underline{\dot{6} 5}$ $\underline{\dot{6} \dot{1}}$ 5 ——— | $\underline{\dot{5} \dot{6}}$ $\dot{1}$ 6 5 |
| 一(啲)杯子茶 | 敬 我的爹 | 我 去 當 兵 |
| $\underline{5 2}$ $\underline{5 3 2}$ 1 ——— | $\underline{\dot{6} 1}$ $\underline{\dot{5} \dot{6}}$ 1 ——— | $\underline{2 3}$ $\underline{5 6}$ 3 • 2 |
| 上前線 呀， | 哎啲 哎啲 呵 | 你 在 家 中 |
| $\underline{1 2}$ $\underline{3 2}$ 5 • 6 | $\underline{\dot{5} \dot{5}}$ $\underline{\dot{6} \dot{5}}$ ——— | 5 $\underline{5 6}$ $\underline{3 2}$ 1 |
| 好 種 田 呀 | 哎 咳 子 啲 | 漢 奸 土 匪 |
| $\underline{6 5}$ $\underline{\dot{6} \dot{1}}$ 5 ——— | $\underline{5 6}$ $\dot{1}$ 6 5 | $\underline{5 2}$ $\underline{5 3 2}$ 1 ——— |
| 你要 留 神 | 儘 着 力 量 | 幫 助 人 呀 |
| $\underline{\dot{6} 1}$ $\underline{\dot{5} \dot{6}}$ 1 ——— | $\underline{2 3}$ $\underline{5 6}$ 3 • 2 | $\underline{1 2}$ $\underline{3 2}$ 5 • $\underline{\dot{6}}$ |
| 哎啲 呀啲 呵 | 救 國 人 人 | 有 責 任 呀 |
| 1. $\underline{\dot{5} \dot{5}}$ $\underline{\dot{6} 2}$ 0 : | 2. $\underline{\dot{5} \dot{5}}$ $\underline{\dot{6} \dot{5}}$ ——— | |
| 哎 咳 子 啲 | 哎 咳 子 啲 | |

這是具有山東民歌風格的旋律，如果作一首民歌的話，那是很完整的，但從新的生活情感的表現來要求時就顯得很不夠，因為那旋律所表現的情緒，有着較多的舊的因素，不過這種熟悉民間音樂的方法，比較前一種是進了一步的，祇是由於作者在創作時不能根據新的生活情感的要求而使那舊的語言獲得新的表現力，因此這是停在舊的語言的清調中，這

是對舊的語言已有了感性的認識，但還應該提高到理性認識的階段，換句話說還沒有進一步去分析和掌握那語言的表現方法。

還有一種方法叫做『主題的發展』這是受了西洋作曲的毒害所致，它是超階級的運用語言，沒有經過對民間音樂的熟悉和研究過程，就想從民歌中抽出一個樂彙或樂句而再運用那西洋的作曲技術來『發展』一下，有一位作曲家曾這樣說過：『……大鼓却于我新鮮的感覺，節奏旋律都很奇特而自由，……我記錄了最有特性的幾句旋律，其中之一用在第二小提琴鋼琴奏唱曲的慢音裏。』又說『……我開始進入利用民歌來創作的途徑……我獲得處理民歌的經驗解釋起聲，民歌與我互相影響成就是音樂創作……我總是選擇着那些有着突出的特性的民歌作我寫作的動機，我有的採用一個二個或三個旋律，或甚至只有一二小節的動機。』『歸納起來，民歌給我的影響是它的本質、色彩、特點、至獨特的風味，而我則以之納入某一歌曲式裏頭，以和聲及作曲技巧去處理它。』

這是以民歌的旋律作者創作的根據，甚至是成了創作的源泉的創作方法，在西洋作曲家中爲了尋找特點音樂趣味，據新音樂而到處從富於民歌色彩的歌詞中獵奇似的尋找『特性』的旋律，再加上作曲者主觀幻想的發展，而成爲『新派』作品了，這種有害的創作方法對於我們音樂的創作也曾經發生過影響，有些不熟悉民間音樂的作者爲了獲得民族風格而從民歌中抄襲某些樂彙來作曲，這樣發展出來的作品常常是缺少豐富的情感的表現的。如：

例 2 2 8 . 賀敬之、杜矢甲『朱總司令下命令』

| | | | | | | | | | |
|-----|--------------|----|--------------|----|--------------|-------|---|--------------|--------------|
| : 5 | <u>3 • 5</u> | 2 | <u>6 1</u> | 5 | <u>3 • 5</u> | 2 | 0 | 5 | <u>5 • 3</u> |
| 朱 | 總 | 司 | 令 | 下 | 命 | 令 | | 一 | 聲 |
| 進 | 鄉 | | 村 | 進 | 大 | 城 | | 四 | 面 |
| | | | | | | | | | 八 |
| | | 1. | | 2. | | | | | |
| 2 | <u>1 • 3</u> | 2 | 0 | 2 | 5 | 1 | — | 5 | <u>1 • 2</u> |
| 令 | 天 | 下 | 聞 | 動 | 驚 | 鳴 | , | 啼 | 解 |
| 方 | 都 | 出 | | | | | | | 放 |
| 3 | 5 | 2 | — | 3 | 5 | 5 • 1 | | <u>2 • 1</u> | <u>2 • 3</u> |
| 軍 | 解 | 放 | | 軍 | 勝 | 利 | | 向 | 前 |
| 2 | 5 | 3 | <u>1</u> | 1 | <u>2</u> | 0 | | 它的『主題』 | — (|
| 進 | 前 | 進 | 進 | | | | | | |
| 5 | <u>3 • 5</u> | 2 | <u>6 • 1</u> | 5 | <u>3 • 5</u> | 2 | 0 |) | |

——是從綏遠民歌『栽柳樹』中選出來的，原曲如下：

例 2 2 9 . 綏遠民歌『栽柳樹』

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--------------|---|----------|---|----------|---|------------|---|--------------|------------|---|---|---|---|
| 5 | <u>3 5</u> | 2 | <u>1</u> | 6 | <u>1</u> | 5 | <u>3 5</u> | 2 | — | 2 | 2 | 1 | 6 | 1 |
| 大 | 河 | 畔 | 上 | 栽 | 柳 | 樹 | | 哥 | 哥 | 的 | 小 | 妹 | | |
| 2 | (<u>3 5</u> | 2 | 0) | 1 | 1 | 6 | 1 | 5 | 3 | 5 | 3 | 2 | 2 | 6 |
| 子 | | | | 再 | 看 | | | 二 | 妹 | 子 | 走 | 上 | 兩 | |
| 1 | 5 | — | 2 | 2 | 5 | 2 | 2 | 5 | (<u>2 6</u> | <u>5 5</u> | 5 | 6 | 1 | |
| 步 | | | 走 | 兩 | 步 | 扭 | 兩 | 扭 | | | | | | |
| 2 | 2 | 7 | 6 | 5 | — |) | | | | | | | | |

原曲所表現的是男女之間的情感，這旋律是優美而富於吸引力的，但被選用後雖然勉強能把詞接上去，而總覺得不是很自然的結合，況且它的發展已經離了題的，後面兩句顯得和前面脫節了，這樣把民歌的旋律，放在創作歌曲中間，倒底有什麼意義呢？第一它們之間在情緒上沒有什麼共通之處？第二民歌的旋律的特殊色彩並不能被保存反而被支解了，如果這樣就能創造出新的民族風格的旋律來這就未免太膚淺了。

另外有一種方法似乎和這種『主題發展法』相近，那就是根據原有的民歌加以改編，使它能適合新的情感的表現。但這種方法和『主題發展法』有着基本的差異，而就是出發點不同，它不是從獵奇的態度出發，而是以表現情感的需要出發，我們可以舉些例子來說明：

例 2 3 0 歌劇『白毛女』曲調之二

| | | | | | | | | | | | |
|---|-----|-----|-----|---|---|---|---|-----|-----|---|---|
| 6 | 5 | 5 2 | 3 2 | 3 | — | 5 | 4 | 3 2 | 2 6 | 1 | — |
| 北 | 風 | 那 | 吹 | 雪 | 花 | 那 | 飄 | | | | |
| 3 | 3 5 | 2 1 | 1 5 | 6 | — | 6 | 2 | 0 2 | 7 6 | 5 | — |
| 雪 | 花 | 那 | 飄 | 年 | 來 | 到 | | | | | |

例 2 3 1 (同上)之卅一

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|-----|---|---|-----|---|-------|---|---|---|-----|---|
| 6 | 5 | 5 3 | 3 | 2 | 2 2 | 2 | 1 | — | 2 | 3 | 2 3 | 2 |
| 昨 | 天 | 黑 | 爹 | 爹 | 回 | 到 | 家 | 心 | 中 | 為 | 事 | |
| 1 | 6 | 2 | 1 | 6 | 5 | 5 | | | | | | |
| 不 | 說 | 話 | | | | | | | | | | |

例 2 3 2 (同上)之四十五

| | | |
|---|---|--|
| 2 2 3 2 — | 5 $\widehat{5 3}$ $\widehat{2 3}$ 2 1 — | 3 $\widehat{2 3}$ 2 $\overset{1}{\underline{\quad}}$ 6 — |
| 進他家來 | 幾個月啊 | 口含黃蓮 |
| $\underline{1 6}$ 2 $\underline{1 6}$ 5 — | 6 $\underline{5 6}$ 5 3 — | 5 $\widehat{3 2}$ $\widehat{2 3}$ 1 — |
| 過日月啊 | 先是罵來 | 後是打啊 |
| 2 3 $\widehat{2 3}$ $\widehat{5 \cdot 6}$ — | 1 $\underline{6}$ $\underline{5 3}$ 2 — | |
| 一天到晚 | 受折磨啊 | |

這三首都根據河北民歌『小白菜』（見第五章例）改編的，只有例232前半截基本上是『小白菜』的原曲（略加裝飾進行）。這些改編曲之所以根據『小白菜』來發展並不是由於看中了它的特點，而是因為『小白菜』所表現的是受後娘折磨的孩子的悲慘而淒涼的情緒，它反映了封建壓迫下的痛苦的生活情感，這情感和『白毛女』的主人公——喜兒的遭遇有共共通之處，從這生活內容的處理出發，這使『白毛女』中所改編的曲調不是形式上的追求，而真實地充分地表現了被壓迫者的情感，而且這些曲調還能根據劇情的發展而又有不同的改編法，尤其是開始兩曲已帶有較多的創作的成份，事實上這些改編却帶有創作的性質而不是僅從形式上模仿的，『白毛女』中還有許多曲調都是根據這一種方法來改編的，它給於了民間音樂者許多新的因素。

當然像『白毛女』的創作方法並不是就是十全十美的，反之我們只能說這是『差強人意』的辦法，這是由於作者尚不能十分熟悉地掌握民間旋律的表現方法時的一種補救的辦法，因為『白毛女』所表現的生活內

容，大部份是舊社會中的階級關係，根據舊有民歌來加以改造發展還覺得合適，如果表現新的生活情感時就會覺得不夠而且往往是不合適的。

民間音樂的旋律當然都是舊的生活的反映，但却還有一小部份是帶有明快而健壯的情緒的，這一部份旋律往往被羣衆自己用來配上新內容的歌詞。在陝甘寧邊區的秧歌運動中，也爲新的音樂工作者利用了一些較明快而健康的調子如：『勞軍歌』、『打倒法西斯』、『減租會』等曲子』。這些旋律用來表示解放區的人民生活情感而不見得不合適，它們的旋律如下：

例 2 3 3 安波配曲『勞軍歌』（寄調『打黃羊』）

| | | | | | | | | | |
|--|------------------------|-------------------------|------------------------|-------------------------|--------------------|------------------|-----------------|-----|---|
| $\widehat{3\ 5}$ | $\widehat{6}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\underline{6}$ | $\widehat{5\ 3}$ | $\widehat{5\ 1}$ | $\underline{6}$ | 5 | — |
| 正 | 月 | 裏 | 來 | | 是 | 新 | 春 | | |
| $\widehat{3\ 5}$ | $\underline{6\ 6}$ | $\underline{1\ 6}$ | $\underline{5\ 3}$ | $\underline{2}$ | $\underline{2}$ | $\underline{3}$ | $\underline{2}$ | — | |
| 趕 | 上了 | 豬 | 羊 | 出 | 啊 | 了 | 門 | | |
| 5 | $\wedge \underline{6}$ | 5 | $\wedge \underline{6}$ | $\underline{5 \cdot 3}$ | $\underline{5\ 6}$ | $\underline{1}$ | — | | |
| 豬 | 啊 | 羊 | 啊 | 送 | 到 | 那 | 裏 | 去 | |
| $\underline{\underline{\underline{6\ 1}}}$ | $\underline{2\ 2}$ | $\underline{3\ 2}$ | $\underline{1\ 6}$ | $\underline{5}$ | $\underline{5}$ | $\underline{6}$ | $\underline{5}$ | — | |
| 送 | 給那 | 英 | 勇的 | 八 | 呀 | 路 | 軍 | | |
| $\underline{2 \cdot 1}$ | $\underline{2\ 3}$ | $\underline{2 \cdot 3}$ | | $\underline{5 \cdot 3}$ | $\underline{5\ 6}$ | $\underline{1}$ | — | | |
| 嗨 | 哪 | 梅 | 翠 | 花 | 嗨 | 哪 | 海 | 棠 | 花 |
| $\underline{\underline{\underline{6\ 1}}}$ | $\underline{2\ 2}$ | $\underline{3\ 2}$ | $\underline{1\ 6}$ | $\underline{5}$ | $\underline{5}$ | $\underline{6}$ | $\underline{5}$ | — | |
| 送 | 給那 | 英 | 勇的 | 八 | 呀 | 路 | 軍 | | |

例234 賀敬之配詞『打倒法西斯』

(調寄：『領唱秧歌』)

(領)

| | | | | |
|----------------------------|----------------------------|------------------------|---------------------------|----------------------|
| <u>3</u> 2 <u>3</u> | <u>5</u> 5 <u>6</u> | <u>1̇</u> <u>6̇ 3̇</u> | <u>1̇</u> ——— | <u>3̇</u> 7 <u>6</u> |
| 唱 的 是 | 打 倒 | 法 西 斯 | | 蘇 聯 的 |
| <u>5</u> <u>3</u> <u>5</u> | <u>6</u> <u>5</u> <u>6</u> | 5 ——— | <u>xxx</u> <u>xx</u> | × 0 |
| 紅 軍 | 打 了 勝 仗 | | | |
| 6 <u>1̇</u> | 6 <u>1̇</u> • | <u>1̇</u> 6 <u>5</u> | 3 ^v <u>6 3</u> | <u>5 6</u> <u>1̇</u> |
| 莫 索 里 尼 | 垮 了 台 | 哎 呀 | 希 特 勒 | |
| <u>1̇</u> <u>1̇</u> | <u>6•5</u> <u>6</u> | 5 ——— | <u>xxx</u> <u>xx</u> | × 0 |
| 跌 倒 | 爬 不 起 來 | | | |

(合)

| | | | | |
|-----------------------|---------------------|-------------------------------|---------------------|---------------------|
| <u>3•5</u> <u>2 3</u> | <u>5</u> • <u>6</u> | <u>1̇</u> <u>1̇</u> <u>1̇</u> | <u>1̇</u> <u>1̇</u> | <u>6•5</u> <u>6</u> |
| 哎 麼 一 呀 | 噠 | 希 特 勒 | 跌 倒 | 爬 不 起 |
| 5 ——— | | | | |
| 來。 | | | | |

例235 陝北通情平調『減租會』

| | | | | | |
|-------------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|---------------------------|
| <u>(555)</u> <u>5 5</u> | <u>2 3</u> 5 | <u>2 3</u> 5 | <u>6 5</u> <u>6 5</u> | <u>5 3</u> <u>2 1</u> | <u>2 5</u> <u>2 3</u> |
| <u>5 5</u> <u>1 6</u> | <u>5 5</u> <u>5 5</u> | <u>2 3</u> <u>2 1</u> | <u>2 1</u> <u>6 1</u> | 5 • 5 • | |
| 5 <u>2</u> ——— | 5 2 5 | <u>3•2</u> <u>1</u> | <u>2 2</u> <u>5 3</u> | <u>5</u> <u>5</u> | <u>2•(3)</u> <u>2•(3)</u> |
| 太 陽 | 一 出 隨 來 | | 哎 咳 咳 哎 | 咳 哎 咳 哎 | |

| | | | | | | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|---|-------------------------------------|---|-------------------------------------|---|-------------------------------------|
| $\overset{5}{2 \cdot 3}$ | $2 \ 0$ | 2 — | 2 — | $\overset{\curvearrowright}{3 \ 2}$ | 5 | $\overset{\curvearrowright}{1 \ 6}$ | $\overset{\curvearrowright}{5 \ 3}$ |
| 咳 咳 | 咳 | 咳 | | 滿 | 山 | 紅 | |
| $\overset{\curvearrowright}{2 \ 1}$ | $\overset{\curvearrowright}{1 \ 6}$ | 5 ($\overset{\curvearrowright}{5 \ 3}$ $\overset{\curvearrowright}{2 \ 1}$) | $\overset{\curvearrowright}{6 \ 1}$ | $\overset{\curvearrowright}{5}$ | $\overset{\curvearrowright}{3}$ | 5 | $\overset{\curvearrowright}{3 \ 2}$ |
| 咳 | 咳 | 呀 | | | 共 | 產 | 黨 救 |
| $\overset{\curvearrowright}{1 \ 6}$ | 5 | 3 | $\overset{3}{\curvearrowright} 6$ | $\overset{\curvearrowright}{5 \cdot 3}$ | $\overset{\curvearrowright}{5 \ 3}$ | $\overset{\curvearrowright}{2 \cdot 5}$ | $\overset{\curvearrowright}{1 \ 6}$ |
| 咱 | 翻 | 了 | 喇 | 嘴 | 啣 | 身 | 咳 咳 呀 |

這三首歌曲的旋律各有不同的特質，第一首十分明朗而愉快，也十分親切，第二首的旋律是富於變化的，它是老百姓每年正月裏鬧秧歌都唱的，它的唱詞是即興編唱的『觸景生情』說些吉利話，根據演唱者的情緒和才能，而在旋律上有許多變化，它基本上具有紅火熱鬧的情緒，第三首表現了特殊的風味，十分高亢而粗獷，它是十分健康的旋律，像這種旋律的情感和今天解放後的農民的生活情感並沒有基本上的矛盾，所以配上新詞以後並不覺得不合適，而且在演唱時再加些工，唱起來也很能發揮那歌詞所要求的情感，這樣，這些本來是舊的語言（但比較健康的）通過了新的生活的表現而被再創造了的，這些旋律的再創造，在今天來說是有意義的，它已不同於『舊瓶新酒』的內容與形式有着不調和的情形，在羣衆的音樂文化自覺地出發的今天（在解放區），這一部份旋律的新生帶有從舊語言過渡到新語言的橋樑作用。

但是像這些舊有旋律的再創造以及『白毛女』歌劇中的改編，並不是目前新的創作工作的主要內容，這些都帶有過渡性質的辦法，因為這些能夠適用於今天需要的是佔極少一部份，而且目前的實際需要我們反映

的是太豐富了，除了更加緊地熟悉今天還普遍流傳在民間的各種音樂旋律，同時不斷應用在創作中再沒有其它方便的辦法能夠滿足實際的需要的，換句話說就是要加強學習舊的旋律的表現方法，來創造新的旋律。

新的旋律到底和舊的旋律在表現形態上有什麼不同呢？

這種區別有時是很顯著的，但有時却又沒有多大差異，這要看作者創作的手法及其所表現的生活內容而定。

正確的反映了生活的新的旋律已經有十餘年的歷史，它的表現形態是很多樣的，有的是從外形上和舊的旋律找不到什麼區別。如：

例 2 3 4 馬可作曲『打倒法西斯』

| | | | | |
|--|--|-----------------------|---------------------------------|--|
| <u>5 5 5</u> <u>6 5</u> | <u>3 5</u> <u>$\dot{1}$ 6</u> | 5 • $\dot{1}$ | <u>6 $\dot{1}$</u> 5 | <u>5 5 5</u> <u>6 5</u> |
| 天 上 的 烏 雲 | 遮 太 陽 | 遮 太 陽 | | 地 上 的 法 西 斯 |
| <u>3 5</u> <u>$\dot{1}$ 6</u> | 2 • 3 | 2 0 | <u>2 3 3</u> <u>5 6</u> | <u>5 6</u> 1 |
| 太 猖 狂 | 太 猖 狂 | | 吃 人 的 肉 來 | 喝 人 血 |
| <u>2 2 3</u> <u>5 6</u> | <u>5 6</u> 1 | $\hat{1}$ $\dot{1}$ 6 | 5 5 3 | <u>6 $\dot{1}$</u> <u>3 2</u> |
| 要 在 世 界 上 | 稱 霸 王 | 要 在 世 界 上 | | 稱 霸 |
| 5 — | $\dot{1}$ • $\hat{1}$ $\dot{1}$ 6 | 2 — | $\dot{1}$ • 6 | <u>5 $\dot{1}$</u> <u>6 3</u> |
| 王 | 全 世 界 的 | 人 | 民 | 團 結 |
| 5 — | <u>3 • 5</u> <u>2 3</u> | 5 — | $\dot{1}$ — | <u>6 • 5</u> <u>3 2</u> |
| 起 | 一 心 | 消 | 滅 | 法 西 |
| 1 — | | | | |
| 斯 | | | | |

這是十分具有民間風格的旋律，如果要從旋律的進行上找出和民間音樂有什麼不同的進行是不可能的，它沒有什麼超越了民間旋律的進行規律的地方，但它已具有了表現新生活的特質，那就是紅火有力的情緒，它之所以具有這新的表現力是作者根據情緒的需要而運用其熟練的民間旋律的表現手法——表現那紅火熱鬧的運動的旋律進行。

但新的旋律往往也帶上了外來語言的因素，因而表現了它與民間音樂的旋律進行有了較鮮明的差異。如：

例 2 3 7 公木、鄭律成：『八路軍進行曲』

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------------|-------------------|-------------------------|-----------------|-----------------|-------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-----------------|-----------|-------------------------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|---|
| $\dot{1} \cdot \dot{1}$ | $\dot{1} \dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1} \cdot$ | $\underline{1}$ | 1 | 3 | $\underline{5}$ | 5 | $\underline{6}$ | $\dot{1}$ | \cdot | $\underline{6}$ | | | | |
| 向 | 前 | 向 | 前 | 我 | 們 | 的 | 隊 | 伍 | | 向 | | 太 | | | | |
| 5 | 0 | $\underline{1}$ | 1 | $\underline{3}$ | 6 | $\underline{5}$ | 3 | 2 | — | 2 | | 0 | | | | |
| 陽 | | 脚 | 踏 | 着 | 祖 | 國 | 的 | 大 | | 地 | | | | | | |
| $\underline{1}$ | 1 | $\underline{3}$ | $\underline{5}$ | 5 | $\underline{6}$ | $\dot{1}$ | \cdot | $\underline{6}$ | 5 | 0 | $\underline{1}$ | $\underline{1}$ | $\underline{3}$ | $\underline{5}$ | $\underline{5}$ | |
| 背 | 負 | 着 | 民 | 族 | 的 | 希 | | 望 | | | 我 | 們 | 是 | 一 | 支 | |
| $\underline{6}$ | $\underline{6}$ | $\underline{5}$ | $\underline{3}$ | $\underline{5}$ | 2 | — | 1 | 0 | $\underline{2}$ | 2 | $\underline{3}$ | $\underline{5}$ | $\underline{5}$ | $\dot{1}$ | \cdot | |
| 不 | 可 | 戰 | 勝 | 的 | 力 | | 量 | | 我 | 們 | 是 | 善 | 戰 | 的 | | |
| (a) | | | | | | | | | | | | | | | | |
| $\underline{6}$ | \cdot | $\underline{2}$ | 5 | 0 | $\underline{2}$ | 2 | $\underline{3}$ | $\underline{5}$ | 5 | $\dot{1}$ | $\underline{6}$ | \cdot | $\underline{5}$ | $\underline{3}$ | | |
| 前 | | 衛 | | | 我 | 們 | 是 | 民 | 衆 | 的 | 武 | | | | | |
| 2 | 0 | $\underline{1 \cdot 3}$ | $\underline{5}$ | $\underline{5}$ | $\underline{3 \cdot 5}$ | $\underline{\dot{1} \dot{1}}$ | $\underline{5 \cdot \dot{1}}$ | $\underline{\dot{2} \dot{2}}$ | $\dot{3}$ | \cdot | $\underline{\dot{1} \dot{1}}$ | | | | | |
| 裝 | | 從 | 不 | 畏 | 懼 | 決 | 不 | 屈 | 服 | 永 | 遠 | 抵 | 抗 | 直 | 到 | 把 |

| | | | | |
|--|--|---|---|--|
| <p>5 5</p> <p>日 寇</p> <p>(b)</p> <p>6̣.1̣ 7̣ 2̣</p> <p>高高 颯</p> <p>5 0</p> <p>響</p> <p>5 3̣.2̣</p> <p>同 志們</p> | <p>6̣.1̣ 2̣</p> <p>趕出 國</p> <p>1̣ 0</p> <p>揚 聽</p> <p>3̣ 0 5.5</p> <p>聽 抗戰</p> <p>1̣.1̣ 1̣ 1̣</p> <p>整齊 步伐</p> | <p>2̣ 5 0</p> <p>境</p> <p>1̣ 0</p> <p>聽</p> <p>6̣.5 6̣ 1̣</p> <p>歌聲 多</p> <p>1̣.1̣ 6̣ 1̣ 1̣</p> <p>奔 向 解 放 的</p> | <p>3̣ • 1̣ 1̣</p> <p>自 由 的</p> <p>1̣.7 6 7</p> <p>風 在 呼 號</p> <p>2̣ —</p> <p>嘹</p> <p>5 5 5 3̣.2̣</p> <p>颯 場 同 志們</p> | <p>5 5</p> <p>旗 幟</p> <p>1̣ • 1̣</p> <p>軍 號</p> <p>2̣ 0</p> <p>亮</p> |
| (d) | | | | |
| <p>1̣.1̣ 1̣ 1̣</p> <p>整齊 步伐</p> | <p>1̣.1̣ 7 1̣ 1̣</p> <p>奔 向 敵 人 的</p> | <p>2̣ 5</p> <p>後 方</p> | <p>5.5 6 6</p> <p>向 前 向 前</p> | <p>5 5 5 1̣ 1̣</p> <p>我 們 的 隊 伍</p> |
| (e) | | | | |
| <p>2̣ 3̣ 1̣</p> <p>向 太 陽</p> | <p>2̣.2̣ 2̣ 2̣</p> <p>向 華 北 的</p> | <p>3̣ 2̣ 0</p> <p>原 野</p> | <p>1̣.5 6 7</p> <p>向 塞 外 的</p> | <p>2̣ 1̣.</p> <p>山 崗</p> |

這是帶有較多西洋進行曲風的旋律，它較之聾耳的『義勇軍進行曲』在與中國語言的結合上略差一些，不出這旋律在士兵中間是流行的，而且它的較多洋味的進行是普遍地為士兵們修改了的，差不多凡有用『7』的地方都被唱成另一種進行。如：

1. 在(a)處被改爲 『6 • 3 | 5 0』
2. 在(b)處被改爲 『6 1̣ | 2̣ 3̣ | 1̣ 0』

3. 在(c)處被改爲 $\dot{\underline{1}} \cdot \dot{\underline{1}} \quad 6 \quad 7 \quad | \quad \dot{\underline{1}} \quad \cdot \quad \dot{\underline{1}} \dot{\underline{1}}$
4. 在(d)處被改爲 $\dot{\underline{1}} \cdot \dot{\underline{1}} \quad \dot{\underline{1}} \underline{6 \dot{\underline{1}}} \quad \dot{\underline{2}} \quad 5 \dot{\underline{1}}$
5. 在(e)處被改爲 $\dot{\underline{1}} \cdot \underline{5} \quad 6 \quad \dot{\underline{1}} \quad | \quad \dot{\underline{2}} \quad \dot{\underline{1}} \cdot \dot{\underline{1}}$

這樣一改使得全曲帶有較多的中國氣派。全曲旋律進行的特點是用『135』三個音串結中間插以『2』和『6』，這種特點是屬於西洋作曲法上的和弦的分解進行，不過作者使用時多少中國化了的，這一首例子說明新的旋律吸取了外來的語言的因素可以豐富舊的旋律的表現，但這種吸取不該是形式上的摹仿，如某些歐化的歌曲，因為形式上的摹仿是不適合中國語言習慣的，而結果是不為羣衆所接受。『八路軍進行曲』之所以能在士兵中間流行，是由於它的旋律，是中國化地吸取了西洋旋律的表現方法，只有個別的樂聲是硬搬過來的，因而和羣衆的經驗相抵觸。

新的旋律必須吸取外來的語言，但這不是主要的，因為不依靠外來的因素，仍然可以產生表現新生活的旋律，雖然在救亡運動中有過不少優秀的歌曲是吸取了西洋旋律的表現法的，如聶耳的『開路先鋒』『畢業歌』等，但這些旋律如果作為表現農民的話就是不合適的，而農民舊有的旋律祇要經過改造，同樣可以表現十分強有力的情緒如『人心順』（例225）和『打倒法西斯』（例226）。

曾經有人要把『民族風格』和『小調風』混淆起來，這種觀念是必須改變過來的，即使是民間舊的旋律也不可能以『小調風』來概括的，

何況是已經新生的民間音樂語言呢？『小調風』的觀念是對民間音樂的偏見，認為民間的旋律都是不健康的，甚至認為都像『孟姜女』『打銅鑼』一類的東西，有人在作曲時總喜歡考慮這樣的一個問題：『倒底要寫成小調風』的呢？還是『救亡歌曲』風的呢？這是對新音樂創作的道路還沒有明確認識所致，以為這兩種風是代表新音樂創作的風格，事實上『救亡歌曲風』和『小調風』只能說是創作上的『一般化』的偏向，而新音樂創作從開始——澎湃的歌曲——就是中國氣派的，其發展過程中雖然有歐化學生腔以及向民間小調摹仿的作品，這些都不是代表正確的作風，今天廣大羣衆所需要的新的旋律。不是所謂『救亡歌曲風』的重覆或『小調風』的摹仿，而是新鮮活潑的、健康的、中國氣派的旋律。

也有人認為：如果將來廣大農民羣衆的文化水準普遍提高以後，新的民族風格的旋律，一定不是今天的民間音樂的旋律，這種認識中是把未來的音樂形式過早規定了，將來的事情還得從目前的情況來發展的，將來的旋律提高到什麼程度是決定於我們目前的創作是否在『工農兵的語言基礎上來提高，能否『沿着工農兵的道路』來發展。

（三）語調的表現

到底什麼是旋律的表現方法呢？

旋律是音的高低的有機的組合，如何把這些高低的音組織起來，使能表達一定的情感，這種方法往往使人感覺到難於捉摸，除了應該與語言的音韻和腔調結合，而且是有一定的民族氣派之外，到底什麼樣的音

才能表達什麼樣的情感呢？

歌曲既然是音樂與語言結合的統一體，那麼音調的表現情感也離不開語言的聲調——簡稱為『語調』。

所謂語調，第三章中曾經談到過，但那只是語調的一部份——語言的腔調，除此之外，語調還包含了更多的內容，那就是由於所要表達的內容與情緒而產生的語言的抑揚頓挫。因一地區語言有着同一的腔調，而同一的腔調却表現着千變萬化的語調，因為人們每講一句話都帶有一定的內容，也就包含了一定的情感，如果是表現他內心的愉快，他的語調一定是明朗而輕快的，如果是表現他的不幸的遭遇，他的語調必然是低沉而壓抑的，如果是控訴反動派的罪惡行爲，那麼他的情緒是憤恨的，而語調也必然是非常的激動，又如是報導一個勝利的消息，那情緒興奮的而語調必然是高亢或甚至是狂歡的呼喊；在我們的生活中，語調的表現是十分豐富的，它是直接地表現了人們的各種各樣的情緒，一首好的歌詞，也必然能夠表現出那活生生的語調。

作曲者必須鑒於透過調句去體會和掌握那豐富的語調，這是旋律表現情感的一個重要的方面，也就是旋律如何表現情感的十分具體的一種根據，因此語調的抑揚和旋律的抑揚是統一的，表現高亢的語調就要用較爲高亢的旋律，表現低沉的語調，就要用較爲低沉的旋律，總之一首好的旋律，它必然能生動的表現語調。

我們可以從各個作曲家的較爲成功的歌曲來證明這點。

星海在『黃河之戀』中表現了焦急的語調：

¾ 例：2 3 8 星海：『黃河之戀』

| | | | | |
|---------------------------|-------|-----------------------|-----|----------------|
| <u>3 3 2</u> 1 0 | 0 0 | 2 • <u>1 6</u> | 5 — | <u>5 5 5 5</u> |
| 追兵來了 | | 可奈何 | | 娘呵我像 |
| <u>6 5 3</u> <u>2 3 4</u> | 3 • 5 | <u>6 5</u> <u>2 3</u> | 5 — | ……(下略) |
| 小鳥兒回不了窩 | 回 | 不 | 了 | 窩 |

這首旋律處理得很帶戲劇性，那旋律所表現的和那詞句的語調是很吻合的，它表現了在萬分緊急「兩頭無路後有追兵」的情況下所發出來的呼喊。

聶耳在『自衛歌』中表現出另一種旋律：

例：2 3 9 自衛歌

| | | | | | |
|------|-------|-----|----------------|----------------|-----|
| (上略) | 3 | 1 3 | 5 — | 3 • 1 | 2 2 |
| | 上 | 前 | 綫 | 去 | 大 |
| | 起 | 驅 | 逐 | 我 | 們 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 2 0 | 5 5 | 0 5 6 | 5 <u>5 • 3</u> | 2 3 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | 5 • 3 | 2 3 | <u>2 3</u> 5 | 1 — | 1 |
| | 1 0 | 3 3 | 1 <u>2 • 3</u> | 2 2 | 0 5 |
| | 去 | 今 | 天 | 是 | 被 |
| | | | | | |

例：2 4 0

呂驥『自由神』

| | |
|--|-------------------------------|
| $\frac{3}{4}, \frac{2}{4}, \dot{1} \dot{1} \dot{1} \underline{5 5} \mid 6 \underline{6 \cdot 5} \mid 3 \quad 3 \mid 2 \underline{2 2} \underline{1 2}$ | 莫 依 戀 你 那 破 碎 的 家 鄉 莫 珍 借 你 那 |
| $3 \underline{2 \cdot 3} \mid 5 \quad 5 \mid 6 \cdot 5 \underline{3 \cdot 5} \mid \dot{1} \quad \dot{1} \mid \dot{2} \cdot \dot{1} \underline{\dot{6} \cdot \dot{1}}$ | 空 虛 的 夢 想 按 住 你 那 創 傷 挺 起 你 的 |
| $\dot{3} \quad \dot{3} \mid \frac{2}{4} \mid \dot{2} \cdot \underline{\dot{2}} \mid \dot{3} \quad \dot{2} \mid \dot{1} \underline{\dot{2} \cdot \dot{1}} \mid \underline{6 6 0}$ | 胸 脯 爭 回 我 們 民 族 的 自 由 |
| $5 \text{ — } \mid \dot{1} \quad 0 \parallel$ | 解 放 |

這語調是逐步上升，一句比一句激動，一句比一句有力，直到最高點；最後以堅決的語氣結束了這一段，通過這語調，它把當時中國青年知識份子那種奮勇的革命的烘熱的情緒表現得淋漓盡緻。

星海在他的『反攻』中表現了熱烈的吶喊：

例：2 4 1

星海『反攻』

| | |
|---|---------------------------------|
| $3 \mid \underline{5 \cdot 6} \underline{5 0} \mid \underline{\times \times \times} \quad 0 1 \mid \underline{2 \cdot 3} \quad 2 0 \mid \underline{\times \times \times} \quad \underline{0 \dot{5} \dot{5}}$ | 從 右 邊 去 左 邊 去 從 右 邊 去 右 邊 去 我 們 |
| $\underline{1 \cdot 2} \underline{5 0} \mid 5 \cdot \underline{6} \mid 5 \text{ — } \mid \underline{\times \times \times} \quad \underline{\times \times \times}$ | 要 打 回 去 打 回 去 打 回 去 |
| $\underline{\underline{\times \times \times}} \quad 0 \mid$ | 打 回 去 |

川音很乾脆，但却十分熱烈，在『我們要』一句中特別地強調了『要』字，表現了十分堅決的語調。

張魯在『小車歌』中表現了愉快的語調：

例：2 4 2

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| $\dot{1} \cdot \underline{6} \quad 5$ | $\dot{2} \cdot \underline{6} \quad 5$ | $\dot{1} \underline{6} \quad \underline{5 \ 4 \ 4}$ | $\underline{5 \ 1} \quad 2$ | $\dot{1} \cdot \underline{6} \quad 5$ |
| 正 月 裏 來 | 是 新 年 哪 麼 | 啣 呀 咳 | 家 家 | |
| $\dot{2} \underline{6} \quad 5$ | $\dot{1} \underline{6} \quad \underline{5 \ 4 \ 4}$ | $\underline{5 \ 1} \quad 2$ | $\underline{\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{1}} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{1}}$ | $\downarrow \downarrow \quad \underline{7 \ 7} \quad \underline{6 \ 5}$ |
| 戶 戶 真 呀 真 呀 麼 | 真 高 興 | 正 通 過 勞 軍 | 運 動 月 | |
| $\underline{6 \cdot 5} \quad \underline{6 \ 5}$ | $\underline{4 \ 4} \quad 5$ | $\dot{1} \quad \underline{5 \ 0}$ | $4 \quad \underline{5 \ 0}$ | $\underline{\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{1}} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{1}}$ |
| 秧 歌 旱 船 鬧 的 歡 | 噠 噠 噠 噠 | 正 通 過 勞 軍 | | |
| $\downarrow \downarrow \quad \underline{7 \ 7} \quad \underline{6 \ 5}$ | $\underline{6 \ 5} \quad \underline{6 \ 5}$ | $\underline{4 \ 4} \quad 5$ | | |
| 運 動 月 秧 歌 旱 船 鬧 的 歡 | | | | |

它表現了陝甘寧邊區人民的豐衣足食的愉快的心情，這語調很開朗，很真摯，那是從老百姓心底裏流露出來的愉快。

張非在『張老漢』中也表現了愉快的語調：

例：2 4 3

張非『張老漢』

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| $1 \quad 1 \quad \underline{\underline{\dot{6} \ \dot{5}}}$ | $\underline{1 \ 2} \quad 1$ | $\underline{\underline{\dot{6} \ \dot{5}}} \quad 2$ | $3 \quad \text{—}$ | $\underline{0 \ 1} \quad \underline{\underline{\dot{6} \ \dot{5}}}$ |
| 張 老 漢 的 | 光 景 | 大 不 同 | | 一 籃 子 |
| $\underline{1 \ 2} \quad 1$ | $\underline{5 \ 3} \quad \underline{2 \ 5}$ | $1 \quad \text{—}$ | $\underline{0 \ 1} \quad \underline{\underline{\dot{6} \ \dot{5}}}$ | $\underline{1 \ 2} \quad 1$ |
| 黃 乾 糧 | 熟 騰 騰 | | 拿 起 了 | 黃 乾 糧 |

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---------|-----------|-------------|----------|---------|---------|-----|------|---|-----|---|--|
| 0 5 3 2 | 3 2 3 | 1̇ 6 1̇ | 6̇ 1̇ 6 5 | 3 1̇ 6 | | | | | | | | |
| 想 起 了 | 毛 澤 東 | 毛 澤 東 | 領 導 咱 們 | 過 光 | | | | | | | | |
| <table border="0" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center; border-right: 1px solid black; padding: 5px;">5 • 3</td> <td style="text-align: center; border-right: 1px solid black; padding: 5px;">2 3 5</td> <td style="text-align: center; border-right: 1px solid black; padding: 5px;">1 —</td> <td style="padding: 5px;">(下略)</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center; border-right: 1px solid black; padding: 5px;">景</td> <td style="text-align: center; border-right: 1px solid black; padding: 5px;">過 光</td> <td style="text-align: center; border-right: 1px solid black; padding: 5px;">景</td> <td></td> </tr> </table> | | | | | 5 • 3 | 2 3 5 | 1 — | (下略) | 景 | 過 光 | 景 | |
| 5 • 3 | 2 3 5 | 1 — | (下略) | | | | | | | | | |
| 景 | 過 光 | 景 | | | | | | | | | | |

這同樣是表現了老百姓翻了身的喜悅，但不同於『小車歌』的，是除了喜悅之外，還沒露出對毛澤東同志的無限敬愛和感動。這語調是出自張老漢的嘴裏，它並不是外表的興奮，而是內在的情感的流露，因此在語調上顯得較穩重些。

馬可在『哀悼殉難烈士』中（見135例）表現了低沉的語調，尤其在『遇了難』及『悲痛不抬頭』處，雖然有的音是較高的，但它是表現那樣悲憤的情緒極其高漲的時候，還是沉痛的語調的表現。

星海在『黃水謠』中表現了不同低沉的語調：

例：2 4 4 星海『黃水謠』

| | | | |
|-----------------|-----------|-----------------|---------------|
| 4/4 1 • 2 3 5 3 | 2 — 2 • 3 | 2 3 1 6 5 — | 5 • 6 1̇ 1̇ |
| 自 從 鬼 子 | 來 百 姓 | 遭 了 殃 | 姦 淫 燒 殺 |
| 2 • 1̇ 6 1̇ 6 | 5 — • — | 2 • 3 2 • 1 | 5 • 6 6 2 |
| 一 片 淒 | 涼 | 扶 老 携 幼 | 四 處 逃 |
| 1 — — — | …… (下略) | | |
| 亡 | | | |

同是低沉的語調，但却不同於『哀悼殉難烈士』，因為它不是沉痛，而是在沉重的語調中同時表現了對敵人的痛恨，『姦淫燒殺』一句是這種

語調最尖銳的地方，這兩種語調似乎比較相近，但本質上是不同的，前者是對革命領袖的殉難的悲不自勝；後者却是由敵人的殘暴所引起的憤恨與慘痛。

對於國民黨反動派頑固份子，投降主義者的陰謀的揭發，痛罵或諷刺，這方面的題材，在我們的歌曲創作中表現的不少，在語調的掌握和處理上，也都各有特色，各表現了一方面，如王華的『打擊頑固份子』

例：2 4 5 王華『打擊頑固份子』

| | | | | | | | | | | |
|-----------------|-----------------|-----------------|-------------------------------|-----------------|-------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|-------------------------------|-------------------|-----------------|
| $\times 0$ | $\times 0$ | \times | — | | $\dot{1} \cdot \dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | 0 | $\dot{1}$ | $\widehat{3 5}$ |
| 吓 | 吓 | 吓 | | | 頑 | 固 | 份 | 子 | 不 | 要 |
| 6 | 0 | $\underline{6}$ | 6 | $\underline{5}$ | 3 | 3 | $\widehat{1 2}$ | $\widehat{3 5}$ | 3 | 0 |
| 險 | | 調 | 轉 | 了 | 槍 | 口 | 來 | 對 | 內 | |
| $\underline{5}$ | $\widehat{5 3}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\widehat{3 5}$ | 6 | 0 | $\underline{\dot{3} \dot{3}}$ | $\underline{6 6}$ | |
| 妥 | 協 | 投 | 降 | 開 | 倒 | 車 | | 我 | 們 | 大 |
| $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1}$ | $\underline{\dot{3} \dot{2}}$ | $\dot{1}$ | 0 | $\underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1}}$ | $\underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1}}$ | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1}$ 0 |
| 齊 | 反 | 對 | 齊 | 反 | 對 | 齊 | 反 | 對 | 齊 | 反 |
| | | | | | | 對 | 對 | 對 | 對 | 對 |

這是一種理直氣壯的語調，強有力而且爽快，曾經有人認為這首歌有『潑婦罵街』的意味，這恐怕是『看不慣』的原故，也許他嫌這種語調太粗魯了吧，但反動派的卑鄙無恥非這樣罵是不痛快的。

星海在『打倒頑固份子』中表現了另一種罵的語調：

例：2 4 6

星海『打倒頑固份子』

| | | | | | | | |
|-------------------------------|---------------------|---|---------------|---|---------------------------------|---|-------------------------------|
| $\dot{1} \cdot \dot{5}$ | $\dot{1} \dot{6}$ | $\widehat{5 \ 3 \ 5 \ 6}$ | $\dot{1} \ 3$ | $\dot{2} \cdot \dot{3}$ | $\dot{2} \ \dot{1}$ | $\widehat{6 \ 5 \ 6 \ \dot{1}}$ | $\widehat{5 \ 1}$ |
| 頑 固 | 份 子 | 不 要 | 臉 勾 | 結 敵 | 人 怕 | 抗 戰 | |
| $\widehat{5 \ 5 \ 6}$ | $\dot{1} \ 3$ | $\widehat{3 \ 2 \ 3}$ | $5 \ 1$ | $\dot{1} \cdot \dot{2}$ | $\dot{1} \ 6$ | $\widehat{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{6}}$ | $\widehat{\dot{5} \ \dot{3}}$ |
| 要 妥 | 協 想 | 投 降 | 私 人 | 利 益 | 暗 打 | 算 | |
| $\dot{1} \cdot \dot{2}$ | $\dot{3} \ \dot{2}$ | $\widehat{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}}$ | $5 \ 6$ | $\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{1}$ | $\widehat{6 \ 5 \ 6 \ \dot{1}}$ | $\widehat{5 \ 3}$ | |
| 一 心 | 回 太 | 原 住 | 洋 樓 | 享 清 | 閒 | | |
| $\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{3}$ | $\dot{2} \ \dot{1}$ | $\widehat{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6}$ | $5 \ 6$ | $\widehat{\dot{1} \ \dot{2} \ 3 \ 5 \ 6 \ \dot{1}}$ | $\dot{5}$ | $1 \ 0$ | |
| 收 復 | 財 產 | 兩 萬 | 萬 兩 | 萬 萬 | | | |

這語調不是激動而是很冷靜的一點一滴的把閻錫山的作惡揭發出來，是深刻而又帶諷刺的語調。

下面的兩個例子又表現了不同上面的語調：

例：2 4 7

劫夫『國民黨一團糟』

| | | | | | | | | | |
|---------------------|---------------------|---------------------|---------------|---------------|---------------|-------------------------|---------------------|---------------|-----------------|
| $\dot{1} \ \dot{2}$ | $\dot{1} \ \dot{1}$ | $\dot{1} \ 6 \ 5$ | $6 \ \dot{1}$ | $5 \ 5$ | $\dot{1} \ 6$ | $5 \ \dot{1}$ | $\dot{3} \ \dot{3}$ | $\dot{1} \ 6$ | $5 \ 5$ |
| 國 民 | 黨 呵 | 那 個 | 一 團 | 糟 呵 | 那 個 | 一 團 | 糟 呵 | 一 團 | 糟 呵 |
| $\dot{1} \ 6$ | $\dot{5} \ \dot{5}$ | $\dot{5}$ | 0 | $5 \cdot 6$ | $3 \ 2$ | $2 \ 3$ | $5 \ 6$ | $\dot{5}$ | $\dot{5} \cdot$ |
| 一 團 | 糟 呵 | | | 壞 蛋 | 皮 子 | 真 不 | 少 呵 | | |
| (過門略) | $\dot{1} \ 2$ | $\dot{6} \ \dot{1}$ | $\dot{1} \ 6$ | $3 \ \dot{1}$ | $2 \ 2 \cdot$ | $\dot{1} \ \dot{6} \ 5$ | $3 \ 5$ | | |
| | 地 痞 | 流 氓 | 呀 還 不 | 算 哪 | 漢 奸 | 特 務 | | | |

$\overline{5\ 3\ 5\ 6\ 6\ \dot{1}} \mid 5 \text{ — } \mid \dots\dots\dots (\text{下略})$
 還有狗強 盜

例：2 4 8

煥之『騎虎又難下』

| | | | | | | | | | | | | |
|--------------------|--------------|-----------|-----------|---|--------------------|-------------------------|--------------------------------|-----------|--------------------|--------------------|--------------------------------|-----------|
| $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | 6 | $\dot{2}$ | $\overline{6\ \dot{1}}$ | $\dot{2}$ | — | $\dot{2}$ | — | — | $\dot{3}$ |
| 騎 | 虎 | 那 | 容 | 易 | 下 | 虎 | 難 | | 哎 | | | 咳 |
| $\dot{1}\ \dot{1}$ | $\dot{1}\ 6$ | 5 | 0 | | $\underline{5\ 5}$ | $\underline{5\ 6}$ | $\underline{\dot{2}\ \dot{2}}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1}\ \dot{1}$ | $\underline{6\ 5}$ | 6 | — |
| 騎 | 虎 | 難 | 下 | | 蔣 | 介 | 石 | 他 | 打 | 內 | 戰 | 沒 |
| | | | | | | | | | 沒 | 有 | 辦 | 法 |
| $\dot{1}$ | — | | | | $\underline{5\ 5}$ | $\underline{5\ 3}$ | $\underline{\dot{2}\ \dot{2}}$ | | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\underline{\dot{2}\ \dot{1}}$ | $\dot{2}$ |
| 哎 | | | | | 騎 | 虎 | 難 | 下 | 咳 | 騎 | 虎 | 難 |
| | | | | | | | | | 下 | | | (下略) |

這兩個例子和星海的『打倒頑固份子』似較相近，但還是不同的，那是在諷刺的語調中帶有瞧不起的意味，它說明反動派不行哪；已經到了『一團糟』『騎虎難下』的地步了，途窮日暮、山窮水盡，快要完蛋的時候了，但這種『瞧不起』并不完全是驕傲的語調，這語調的另一面却表現了人民力量的壯大。

以上一些例子，都是歌曲中表現語調比較突出的例子；如果是歌劇的話，雖然曲調有一定的格式，但也有它表現某種情緒的語調，新歌劇在這方面的創造似乎還不多，『白毛女』中有部份的曲調在語調的表現上是不錯。的

例：2 4 9
 $\underline{\dot{2}} \text{ — } 5 \dots\dots\dots 4 \dots\dots\dots 3 \dots\dots\dots 2 \dots\dots\dots 1 \dots\dots\dots$
 天 哪

3/4. > > > | > > > | >> > > | > > > |
 刀 殺 我 釜 砍 我 不該 這 樣 糟 踢 我

漸慢.....

1
 6 5 2 5 | 5 3 | 2 2 7 1 — | 1 • 2 2 1 2 1 6 | 5
 自從進 了 黃家 門 想 不到今 天

6 5 6 5 4 3 2 1 7
 娘生 我.....

2 1 3 2 1 7 6 5 4
 爹養 我.....

4/4 5 1 2 3. 2 | 5 2 5 4 3 2 | 1 — — —
 生我 養 我 爲 什 麼

6 0 6 0 6 0 6 6 6 | 6 6 6 6 4 6 5 6 | 6 6 5 1 2
 這 這 這 這叫 我 怎麼有臉 去見 人 這叫 我 怎麼

5 1 6 5 4 3 2 1
 活.....

這是在『喜兒』企圖上吊之前唱的：由於情緒上的激烈而悲痛，因而在語調上的變化也較多。這種表現語調的手法是共通的（關於戲劇音樂的手法這裏不詳細研究），但無論是歌詞或歌曲語調的表現都是重要的，它按旋律的表現有所根據，甚至更深刻些，而避免旋律流於一般化，平板化。

語調的表現是否能合於情感上的要求，這主要因作曲者的理解而有

所差異，如『延安頌』的前半段中：

例：2 5 0 鄭律成『延安頌』

| | | | |
|---------|------------|----------------|---------------------------|
| (上略) | 5̣ 3̣ 5̣ — | 2̣ 1̣ 1̣ — | 3̣ 3̣ 1̣ 1̣ 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ |
| | 啊 | 延 安 | 你這壯 嚴 雄 偉 的 古 |
| 6̣ — 0̣ | 5̣ • 5̣ 5̣ | 6̣ 7̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 1̣ 2̣ — (下略) |
| 城 | 到 處 傳 | 遍 了 抗 戰 的 | 歌 聲 |

這『啊延安』這兩小節的處理就已表現了作曲者對語調的處理不能適合於歌曲所要求表現的情感，這語調的表現是不够健康不够有氣魄的。

如果作品所表現的是不同的階級生活的話，那麼在語調的表現上，也有着不同的階級的風格，如趙元任的『教我如何不想他』以及黃白的『玫瑰三願』：

例：2 5 1 $\frac{3}{4}$ 趙元任『教我如何不想他』

| | | | |
|------------------|--------------|-------------------|------------------|
| 3 | 5̣ — 3̣ • 5̣ | 5̣ — 6̣ | 5̣ — — 5̣ — 3̣ |
| 天 | 上 飄 着 些 | 微 雲 | 地 |
| 5̣ — 3̣ • 5̣ | 5̣ — 1̣ 6̣ | 6̣ 5̣ — — | 5̣ — 5̣ 6̣ |
| 上 | 吹 着 些 | 微 風 | 啊 |
| 1̣ • 3̣ 5̣ 3̣ | 5̣ — 5̣ 5̣ | 3̣ 5̣ 6̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 1̣ • 3̣ 2̣ 5̣ |
| | 微 風 | 吹 動 了 我 頭 | 髮 叫 我 |
| 3̣ 2̣ 6̣ 1̣ 2̣ • | 1̣ — — | 1̣ …… (下略) | |
| 如 何 | 不 想 | 他 | |

例：2 5 2 $\frac{6}{8}$ 黃白『玫瑰三願』

| | | | | | | | | | | | |
|---|-------|-----|-----|-------|-----|-----|------|----------------|---------|---|---|
| 2 | 4 • 3 | 2 2 | 0 7 | 6 • 5 | 3 3 | 0 5 | 1̣ 5 | 5 [#] | 6 4 6 2 | 3 |) |
| 玫 | 瑰 | 花 | 玫 | 瑰 | 花 | 爛 | 開 | 在 | 碧 | 欄 | 桿 |

這兩首歌曲的作者是十分注意語調的表現的，尤其是趙元任的創造表現得較突出，但他們在語調的表現上和救亡音樂運動以後的新的音樂創造顯然有很大的差異，這主要的由於所反映的生活情感是屬於不同階級的緣故，上面兩首作品的語調是十分雕琢十分研究的，他們很注意某些字眼應如何使用音樂，才能表出他們所要求的情調，如第一首的『飄着些』和『吹着些』的『與』字以及第二首的『玫瑰花』的『瑰』字和『碧欄桿』的『欄』字，作者對這些字眼的特別加重其語氣——或者放在較顯著的地位，或者用較多較多的音，這些都使得語調更屬於『吟風弄月』的意味，這種語調的風格，顯然更屬於『上層的人們』所嗜好的。

我們要求旋律必須表現語調，為的是更真實更具體地表達那詞句的思想情緒，我們亦要求語調的表現要細緻，但這必須是基於羣衆的生活情緒。總之，語調的表現是旋律所產生的一個方向，而語調的掌握必須從正確的瞭解羣衆的生活情緒出發。

第八章 旋律的進行

(一) 旋律進行的各種形態

旋律的表現情感，並不以語調的表現為其全部內容，它在語調的基礎上是有它獨自表現情感的各種形態。

旋律進行形態上，可以區別為四種樣式：

- (1) 音階式進行(簡稱級進)。
- (2) 跳躍進行(簡稱跳進)。
- (3) 同音重覆。
- (4) 裝飾進行。

四種形態進行想根據什麼原則來處理呢？

西洋的作曲法中認為旋律進行須服從音關係的兩條基本法則，即是天然音階的法則與主要和弦的法則。所謂『天然音階的法則』是指旋律進行順着天然音階(長音階)的按度進行，而主要和弦的法則是指『旋律』依分解和弦的進行。如下：

(1) 5 | 6 5 4 | 3 4 3 | 2 1 7̣ | 1 — • ||

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

而『天然音階的法則』中又受着音階中各音的靜度和動度的傾向所支配。是什麼『靜度』和『動度』呢？所謂『靜度』——這是對着基音（音階的第一度）的關係是靜止的，沒有向動度進行的傾向的音，其自身是不動的，除非因了歌者的意志強使之動。第一度、第三度與第五度屬之。而所謂動度——這是除了靜度之外，其本身有着向靜度進行傾向的音度，比如物體的重心是傾向地心進行；又如左右擺動的擺錘，終歸於垂直的位置靜止。第七度、第六度、第四度與第二度屬之。所以凡是動度都有進向其最後的靜度上而行休止的傾向。這樣音階中各音進行的方向作以下規定：

（1）ti音上行進入do音；

（2）la音下行進入sol音；

（3）fa音下行進入me音；

（4）re音下行進入do音或上行進入me音。（以上引號中的論點皆出自美國該密斯著『曲調做法』一書。）

上面是西洋作曲法中給旋律所下的法律；如果按着這法律來作曲的話，就不會錯誤而是『出色的』，將永為曲調的製作上所採用的了。

這是企圖以物理學的觀點看音樂，是以數學的辦法來作曲，因此企圖把七個音都規定下一定的特性，那麼使用起來就像加減乘除一樣方便，二加二必然是等於四而不等於五。但音樂究竟不是物理或數學，它是藝術，是用七個音的有機組合來表現生活情感的，為什麼ti必須進行到do才是善良的正當的，而進行到la或sol或其他音是錯誤的呢？

對旋律的進行只能從形式上給予分一分類，而不必要也不能從形式

上給它製造法規，我們又是表現生活情感的要求來處理各種進行，而不必要也不可能從物理學（這還是舊範疇的物理學）或數學的觀點來說明來處理旋律各種進行。因此，在我們分析各種旋律的進行是否適當，或在創作中顧慮旋律的進行如何處理時，祇有客觀的檢查他們能否適當地、但却是生動地表現一定的生活情感。

根據這一條原則，我們對旋律進行的各種形態作為以下的分析研究：

旋律進行的第一種形態——音階式的進行。音階式的進行就是音像梯階一樣地連級起來，一級一級地向上或向下進行。由於各民族的音階調式構成上的不一致，因而音階式的進行，也就不能定出一個標準，如該舒斯把『天然音階』當做唯一的原則一樣。如果作曲者用的是三聲音階，那麼音階式的進行就不可能是按度進行，必然有短三度音程。如：

例 2 5 3 吳永剛、星海『拉犁歌』

| | | | | | | | | | |
|---------|-------|-----|---------------|---|-----|-------|---|-----------|-----|
| 6 | • 5 | 3 5 | 6 $\dot{1}$ | 5 | • 3 | 2 | — | $\dot{1}$ | • 6 |
| 嘿 | | 啲 | 拉 | 啲 | | 莫 | | 回 | |
| 5 | • 3 5 | 6 | • $\dot{1}$ 6 | 5 | — | | | | |
| 頭 | | 莫 | 回 | 頭 | | | | | |

例 2 5 4

| | | | | | | | | | | | |
|-----------------|-------------|---|-------------|---------------------|-------------|---|---|---------------------|-------------|---|---|
| $\dot{1}$ | • $\dot{1}$ | 6 | • $\dot{1}$ | $\dot{4}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ 6 | 5 | — | $\dot{4}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ 6 | 5 | — |
| 軍 | 隊 | 一 | 定 | 吃 | 得 | 飽 | | 吃 | 得 | 飽 | |

無論是音階的 3 — 5， 6 — $\dot{1}$ ； $\dot{4}$ — $\dot{2}$ ； 都是

音階中的靠近音，雖然都是短三度的音程，亦算是音階式的進行，第一個例子是上行和下行的音階的進行，第二個例子則全是下行的。如果作者用的是六聲音階或七聲樂階（參看第九章）的話，那麼音階式的進行就可能完全是級進了。如：

例 2 5 5 安波、劉焯『在邊區』

| | | | | | | | | | |
|-------|---|-----|---|-----|-----|-----|---|---|-------|
| | i | i 6 | 2 | • i | 2 i | i 6 | 5 | — | |
| | | | | | | | | | |
| | 邊 | 區 | 地 | 是 | 自 | 由 | 的 | 地 | |

例 2 5 6 天蘭、星海『九一八大合唱』

| | | | | | | | | | | |
|-------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|---|---|---|-------|
| | 6 7 | 1 2 | 3 4 | 5 6 | 7 6 | 5 4 | 3 | 3 | — | |
| | • | | | | | | | (| | |
| | 誰 | 人 | 不 | 是 | 勤 | 勤 | 儉 | 儉 | 快 | 快 |
| | | | | | | | | | 活 | 活 |
| | | | | | | | | | 過 | 過 |

這兩例的音階或進行完全是級進的，全音和半音的連續。

音階式的進行在新的創作裏很少全音句都用它來構成，像星海『九一八大合唱』中的用法是比較特殊的例子，他爲了把那黃河的語調有效的表現出來，而用逐漸上昇，但又不讓他表現得過於激動，馬上又用下行來加強那沉痛的情緒，這種用法是少見的，一般的是出現在某個樂章中，或和其他進行混合起來使用。

音階式的進行除了普通地出現的情形外，如果較有特性的使用時，它易於促成情緒的上昇或下沉，如『拉犁歌』中的 $\overbrace{3\ 5\ 6}^{\cdot} i$ 是爲了表現那十分艱苦的勞動，是在精疲力竭地用力拉，而『莫回頭』一句的進行更表現了艱苦的堅忍情緒，它把下行和上行交錯使用着，完全用下行的旋律，情緒上往往是下沉的。如：

例 2 5 7 安波、馬可『紀念碑』

..... $\dot{1}$ $\dot{1} \ 6$ | $5 \ 5$ | $4 \ \widehat{4 \ 2}$ | 1 — | $\widehat{2 \ 1} \ \underset{\cdot}{7} \ \underset{\cdot}{6} \ \underset{\cdot}{5}$ — |

千 萬 的 人 民 排 成 隊 垂 下 了 頭

$\widehat{2 \cdot 1} \ \underset{\cdot}{7} \ \underset{\cdot}{6}$ | 5 — | $1 \ \widehat{1 \ 2}$ | 5 — | $\underset{\cdot}{b} \ 7 \ \cdot \ \underline{1}$ |

眼 噙 着 淚 悲 哀 的 曲 子

$\widehat{2 \ 1} \ \underset{\cdot}{7} \ \underset{\cdot}{6}$ | $\underset{\cdot}{5}$ — |

不 住 的 吹

雖然所用的音和『在邊區』中的 $2 \ 1 \ \underset{\cdot}{7} \ \underset{\cdot}{6} \ | \ \underset{\cdot}{5}$ — | 一樣，但由於低了一個八度，同時速度也慢，所以特別顯得情緒很沉重。

上行的音階進行在表現那上昇的情緒，在西洋音樂中習慣的用法或者是歡欣鼓舞，或者是激動淒厲，但在中國民間音樂並不習慣用它，在新音樂的創作中雖然用了一些亦不十分常見，不過同樣我們可以根據情緒上的需要而吸取西洋音樂中的上行的音階進行方法。如：

例 2 5 8 星海『九一八大合唱』

..... $5 \cdot \ \dot{1} \ \widehat{6 \ 5} \ \overset{!}{3} \ 0$ | $0 \ 3 \ \widehat{1 \ 2} \ \widehat{3 \ 4} \ \widehat{5 \ 6}$ | 7 — |

東 北 人 們 都 武 裝 起 來

例 2 5 9 敬之、煥之『紅旗之歌』

$5 \cdot 4 \ 3 \cdot 2$ | $1 \ \dot{1}$ | $\dot{1} \ 0 \ 5 \ 5$ | $\widehat{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{3}}$ — | $\widehat{5 \ 3 \ 0} \ 2 \ 1$ |

迎 接 着 我 們 我 們 唱 起 歌 紅 旗 在

第一首是較長的音階上行，第二首是較短的音階上行，前者有逐漸加強的效果，後者則情緒突然開朗，又如第六章中 190 例的旋律也是爲了逐漸加強語氣而使用上行音階進行。

如果全曲以音階式進行爲主，甚至全部用它來構成時，往往有一種堅硬的或無力或是較美麗而圓滑的效果。如

例 260 東北民歌『雪花飄』

| | | | |
|--|--|--|---|
| <u>5356</u> <u>6[•]1[•]6</u> | <u>565</u> <u>3532</u> | <u>5356</u> <u>6[•]1[•]6</u> | <u>565</u> <u>3532</u> |
| 好一朶 九蓮 花 | 好一朶 九蓮 花 | | |
| <u>5</u> <u>5</u> <u>6</u> | <u>1[•]6</u> <u>5•3</u> | <u>532</u> <u>3532</u> | <u>1[•]6</u> <u>1</u> |
| 九 蓮 花 開 花 | 九個 疙 塔 | | |
| <u>231</u> <u>2•3</u> | <u>5</u> <u>65</u> | <u>235</u> <u>2321</u> | <u>6[•]5</u> <u>6[•]1</u> |
| 鋼刀 刁你就 割 不 | 斷 呀 巧和你 解開 了 | | |
| I | | II | |
| <u>23</u> <u>1[•]6</u> | <u>5[•]</u> <u>•</u> <u>1</u> | <u>2</u> <u>1216</u> | <u>5[•]</u> |
| 它 | 它 | | |

例 261 河北民歌

| | | | |
|---|--|---|---|
| <u>6[•]1[•]65</u> <u>3•5</u> | <u>6[•]1[•]65</u> <u>3</u> | <u>5[•]1</u> <u>65</u> | <u>1[•]612</u> <u>3</u> |
| <u>3235</u> <u>6[•]1[•]65</u> | <u>353</u> <u>21</u> | <u>1235</u> <u>21</u> | <u>6[•]•5</u> <u>6[•]</u> |
| <u>1[•]612</u> <u>3•2</u> | <u>1235</u> <u>21</u> | <u>6[•]•5</u> <u>6[•]</u> | |

這兩首幾乎（祇有極個別的地方不是）是全用音階式的進行着，第一首的旋律有圓滑、華麗而飄飄然的性質，第二首則是無力而憂愁的，一般的說這種性質的旋律要表現較為有力的情緒是比較困難的，但如果從節奏上來加強的話，那也不是不可能的。如：

例 2 6 2 天蘭、星海『軍民進行曲』

| | | | | | | | | | | | | | |
|-------------|--------------|--------------|--------------|------------|------------|------------|---|------------|------------|---|---|---|---|
| <u>5 0</u> | <u>6 0</u> | <u>1̇ 0</u> | <u>6 6</u> | <u>5 6</u> | <u>5 3</u> | <u>2 3</u> | 2 | <u>5 0</u> | <u>6 0</u> | | | | |
| 抗 | 戰 | 到 | 底 | 要 | 軍 | 民 | 合 | 作 | 在 | 一 | 齊 | 抗 | 戰 |
| <u>1̇ 0</u> | <u>2̇.1̇</u> | <u>2̇ 2̇</u> | <u>1̇ 2̇</u> | 6 | 1̇ | 2̇ | — | | | | | | |
| 勝 | 利 | 要 | 軍 | 民 | 合 | 作 | 來 | 爭 | 取 | | | | |

這曲調能夠表現出堅定的情緒，更多是靠節奏的力量。

旋律進行的第二種形態——跳躍進行。凡是非音階中相連的音的連續都是跳躍進行。

旋律進行的形態是較為多樣的，從音程的距離說可以分為大跳躍和小跳躍，從他的進行方向來說有向上跳躍有向下跳躍，跳躍進行常常是被使用着，但也常常很出色也顯不出特性。

較為平常的跳躍進行是小跳躍，它的音程範圍是五度以內的，由於音階式的進行不可能用得太多，所以常常插入一些跳躍進行，但這些雖然是極平常的跳進，而在聶耳的歌曲中都表現了它的特性，無論是三度四度或五度，尤其是四度跳進常常被很堅決有力地使用着。如下面的一些例子：

例 2 6 3 『打樁歌』

| | | | | | | | | |
|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|-------|
| <u>1•1</u> | <u>1 1</u> | <u>5•5</u> | <u>6 0</u> | <u>1•1</u> | <u>1 1</u> | <u>5•5</u> | <u>6 0</u> | |
| 拿 | 起 | 來 | 嚼 | 嚼 | 嚼 | 嚼 | 嚼 | |

例 2 6 4 『打長江』

| | | | | | | | | |
|-------|--------------|-------------|---------------|-----------|--------------|-------------|---------------|-----------|
| | <u>5 5 5</u> | <u>1̣ 5</u> | <u>1̣ 5 6</u> | <u>5̣</u> | <u>5 5 5</u> | <u>1̣ 5</u> | <u>1̣ 5 6</u> | <u>5̣</u> |
| | 打 | 通 | 了 | 江 | 水 | 吃 | 碗 | 飯 |
| | 哪 | 打 | 通 | 了 | 江 | 水 | 吃 | 碗 |
| | 哪 | | | | | | | 哪 |

例 2 6 5 『義勇軍進行曲』

| | | | | | | | | | | | |
|-------|------------|------------|--------------|------------|------------|---|-------|-----|--------------|---|---|
| | <u>3•3</u> | <u>1•3</u> | <u>5•3</u> | 2 | 2 | — | | 0 5 | <u>3 2 3</u> | 1 | |
| | 築 | 成 | 我 | 們 | 新 | 的 | 長 | 城 | 最 | 危 | 險 |
| | | | | | | | | | 的 | 時 | |
| 3 | | <u>3•1</u> | <u>5 5 5</u> | <u>3 0</u> | <u>1 0</u> | 5 | 1 | 5 | 1 | | |
| 候 | | 冒 | 着 | 敵 | 人 | 的 | 砲 | 火 | 前 | 進 | |
| | | | | | | | | | 前 | 進 | |
| 5 | 1 | 1 | 0 | | | | | | | | |
| 前 | 進 | 進 | | | | | | | | | |

例 2 6 6 『開路先鋒』

| | | | | | | | | | |
|-------|------------|------------|------------|------------|---|---|------------|---|-------|
| | <u>5•5</u> | 1 | <u>3•3</u> | 1 | 5 | — | 5 | — | |
| | 我 | 們 | 是 | 開 | 路 | 的 | 先 | 鋒 | |
| | <u>6•6</u> | 2 | 5 | <u>5•3</u> | 5 | — | 2 | 0 | |
| | 我 | 們 | 是 | 開 | 路 | 的 | 先 | 鋒 | |
| | <u>5 3</u> | <u>0 2</u> | 5 | <u>0 2</u> | 5 | 0 | <u>5 1</u> | 0 | |
| | 嘆 | 息 | 無 | 用 | 無 | 用 | 我 | 們 | |

例 2 6 7 『畢業歌』

.....6[•]1̣ 6̣5̣ | 3[•]1̣ | 5 0 | 6 6 0 5 | 3 1 5 | 5.....
 天 下 興 亡 巨浪 不 斷的 增 長

例 2 6 8 『自衛歌』

..... 1[•]6̣ 1 2 | 1 2 0 | 5[•]6̣ | 1 3[•]3̣ | 5 3 | 1 0.....
 拿 得 到 的 子 彈 我 們 要 決 心 救 自 己

5[•]1̣ | 3 1[•]2̣ | 1 — | 3 0 | 3 | 1 3 5 — |
 舉 起 所 有 的 武 器 上 前 綫 去

例 2 6 9 『新女性』

..... 6 3 2 | 5 5[•]5̣ | 1̣ — | 5 0 | 1̣ 5 | 5 2 |
 翻 捲 起 時 代 的 暴 風 暴 風 喚 醒

6 5[•]3̣ | 4 — | 5[•]0 | 1̣ 5 | 5 2 | 6 6[•]3̣ | 5 — | 2[•]0 |
 民 族 的 迷 夢 暴 風 造 成 女 性 的 光 榮

聶耳對於這些跳躍的進行使用是十分意識的。五度進行比較少些，它都是和『1』『3』兩音相接近的多。而『1——3』的進行常常是一種特色，很乾脆，毫不猶豫地。而『1 3 5』這分解和弦的使用，常常帶有十分肯定的語氣。它使人感覺不到什麼西洋風味。如有的作者所使用的：

例 2 7 0 呂驥『參加八路軍』

1 1 5̣ | 5 3 1 | 5[•]1̣ 6 4 | 5 6̣ 1̣ | 5 — |
 老 鄉 們 老 鄉 們 大 家 要 想 把 命 保

除了他在『義勇軍進行曲』中表現那軍號聲外，其他的用起來都很自然很合乎語言和情感的要求。至於四度的跳進，尤其是聳耳的特點，有時是用在樂句結束的樂音上，有時是一連串的用了好幾個四度跳進，這些使得聳耳的歌曲處處都充滿着堅決不移的情緒。

如果把小跳躍規律地使用時，也造成特殊的效果。

例 2 7 1 塞克、鄭律成『準備反攻』

| | | | | | | | | | | | | |
|-------|---|-----|-------|---|---|-------|-----|-------|---|---|---|-----|
| | 1 | (3) | 1 2 1 | 5 | — | 1 | (3) | 1 2 1 | 5 | — | 2 | 2 2 |
| | 槍 | | 鬼子的槍 | | | 奪 | | 鬼子的砲 | | | 男 | 女老 |
| 6 | — | 4 | 3 2 | 1 | — | | | | | | | |
| 少 | | 都 | 武裝 | 好 | | | | | | | | |

這是除了最後兩小節外，其它都是跳進都出現在小節前與小節之間，或者四度與五度，這樣使旋律進行顯得十分新鮮而愉快。

六度與六度以上的跳進都是大的跳躍。大的跳躍進行，易於突出地表現某種情緒，下面是六度跳進的例子：

例 2 7 2 安波、鶴童『魔鬼希特拉』

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|-------|-----|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|-----|
| 2 | 2 | 7 | 6 6 | 6 5 | — | 1 | 3 | 2 | — | 2 | 2 | 7 | 6 6 | 6 5 |
| 西 | 洋 | | 出 | 了 | — | 一 | 個 | 大 | — | 魔 | 鬼 | 他 | 的 | 名 |
| 希 | 特 | 拉 | | | | | | | | | | | | |

例 2 7 3 光未然、星海『保衛黃河』

| | | | | | | | | | | | |
|---|-----|---|---|---|-----|---|---|-------|---|---|-----|
| 1 | 1 3 | 5 | — | 1 | 1 3 | 5 | — | | 5 | 6 | 1 3 |
| 風 | 在 | 吼 | | 馬 | 在 | 叫 | | 萬 | 山 | 叢 | 中 |

$\underline{5 \cdot 3}$ $\underline{2 \cdot 1}$ | 5 . $\underline{6}$ | 3 — | 5 . $\underline{6}$ | $\overset{\cdot}{1}$ 3 | $\underline{5 \cdot 3}$ $\underline{2 \cdot 1}$ |
 抗日 英雄 真 不 少 青 紗 帳 裏 游 擊 健 兒
 5 . $\underline{6}$ | $\overset{\cdot}{1}$ — |
 逞 英 豪

例 2 7 4 光未然、星海『黃河頌』

$\underline{1 2}$ | 3 . $\underline{5 3}$ $\underline{2 \cdot 1}$ | 6 — . — | $\underline{5 3 5}$ $\overset{\cdot}{3}$ — |
 我 站 在 高 山 之 巔 浩 浩
 $\underline{2 \cdot 1}$ $\overset{\cdot}{2}$
 蕩 蕩

例 2 7 5 王華『戰鬥生產』

5 1 | 3 $\underline{5 \cdot 5}$ | 6 $\underline{5 \cdot 3}$ | $\overset{\cdot}{1}$ 0 $\overset{\cdot}{1}$ $\overset{\cdot}{1}$ | 4 $\underline{6 6}$ |
 敵 人 來 了 就 堅 決 的 打 敵 人 掃 蕩 也

例 2 7 6 王生、煥之『士兵歌』

..... $\underline{2 2 1}$ 6 5 | $\underline{6 5 5}$ $\underline{3 2}$ | 1 — | : $\underline{1 6}$ |
 我 們 是 人 民 集 合 的 武 裝 保 衛
 $\underline{6 5}$ 0 | 5 2 | $\overset{I}{5}$ — | 5 — :
 中 國 萬 年 長

這些例子中的六度跳進都各有不同的表現，有的爲了強調某一語彙（如例 2 7 2 及 2 7 6），或某一個字（如例 2 7 5）的明顯或力量；有的爲了表現跳動的活躍的戰鬥情緒（2 7 3 例）；有的爲了表現那崇高

的浩大的情緒（2 7 4 例）。但有時六度的突然下降，却造成一種悲抑的情緒，如 2 5 7 例的 $1 \quad \underline{1 \ 2} \quad | \quad 5 \quad \text{---} \quad | \quad \overset{b}{7} \cdot \dot{1} \quad |$ 似乎是在壓制住那種悲不自勝的情感。

七度和八度的跳進也是常用的。如：

例 2 7 7 桂濤聲、星海『太行山上』

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

山 高 林 又 密 兵 強 馬 又 壯

例 2 7 8 賀敬之、麥新『紅色的軍隊前進』

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

進 攻 為 保 衛 蘇 聯 給 敵 人

例 2 7 9 陝西中『吹號子』

5 5 3 | 2̇ — | 2̇ — | 5̇ · 4̇ 3̇ | 2̇ — | 2̇ — |

一 吹 呵 咳 吹 嗒 咳

例 2 8 0 劉熾『打夯歌』

..... 6 6 6 5 2 5 2 1 6 | 5 = 1̇ 6 4 4 |

蓋好了房子 大 家 盛

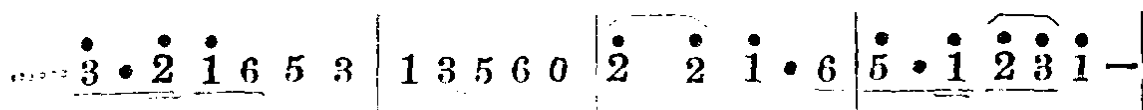
例 2 8 1 聶耳『畢業歌』

..... 0 1̇ 6 5 | 3 1 1̇ 0 | 0 5 1̇ 1̇ |

快 拿 出 力 量 担 負 起

例 2 8 2

柳清·呂驥「保衛祖國」

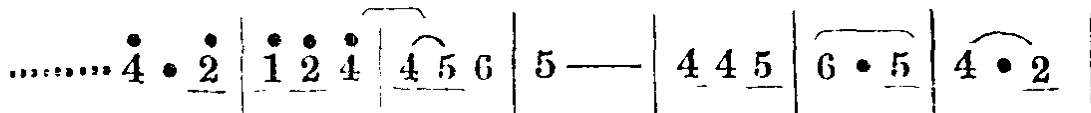


要 是 敵 人 侵 略 我 們 土 地 決 心 要 為 祖 國 戰 鬥

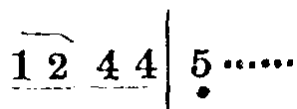
.....

例 2 8 3

安波·馬可「紀念碑」



為 了 百 姓 不 受 罪 悲 哀 的 曲 子



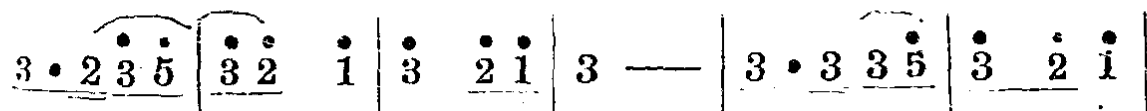
不 住 的 吹

這些七度和八度的跳躍進行，也各有不同的表現，有時是爲了促成情緒的展開(如277例)或加強某種語彙的力量，(如例278例281例282)但有時是爲了表現情緒的激動起伏(如283例)。

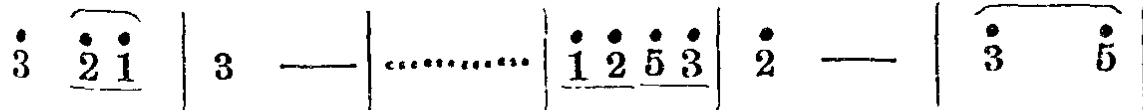
大跳躍在民間音樂中常常有超過八度的，這種進行常常是民間音樂的特有色彩的表現。如：

例 2 8 4

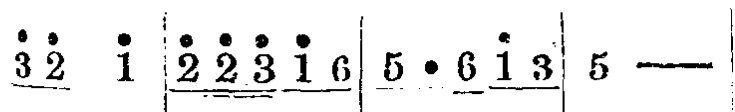
綏遠民歌「打連成」



還 了 一 個 大 年 頭 一 天 我 與 我 那 連 成 哥



來 拜 年 哎 吆 一 呀 咳 姊 妹



咧 交 拜 的 個 什 麼 年 麼 一 呀 咳

又如第三章中53例也有着同樣的跳進。這種進行所表現的不是爲了某一個字或是某一個話彙的需要，它是勞動人民健康而遼闊的情緒的概括，在演唱它是用了嘹亮的假聲來表現的，這更充分地表現了那高亢的原野的氣息。

如果跳進在全曲中是普遍而突出的話，他易於顯著的把搖蕩的、歡樂的情緒表現出來。如：

例 285 董慎五·張魯「還是邊區好」

5 3 5 6 $\hat{1}$ 3 | 2 · 3 | $\dot{1}$ $\dot{1}$ 6 5 2 5 | 1 6 5 | 2 3 5 1
 妹妹你穩穩的 坐 哥哥你用力的 推 咱 們的
 5 $\hat{1}$ 1 2 | $\dot{1}$ · 6 · 5 6 $\dot{1}$ | 1 · 2 | 4 · 2 1 2 4 | 5 — |
 日 子 過 嚮 過 的 美 過 嚮 過 的 美

例 286 賀敬之·馬可「勞軍歌」

$\overline{65}$ 3 | $\overline{65}$ 3 | $\overline{5\dot{1}}$ $\overline{32}$ | 1 · $\underline{6}$ | $\overline{56}$ $\underline{1\dot{6}}$
 出 得 門 來 向 前 進 咱 們
 $\overline{23}$ $\underline{5}$ | $\overline{53}$ $\overline{23}$ 6 | 5 — | $\underline{1\dot{6}}$ 5 | 5 2 · 3
 邊 區 好 光 景 擁 軍 本 是
 5 $\underline{63}$ | 2 · 3 | 5 2 3 | 5 1 | $\underline{3\dot{6}}$ $\underline{1}$
 大 事 情 姊 妹 勞 軍 走 呀 一
 $\underline{5}$ — | 1 1 2 | $\overline{3\dot{1}}$ $\overline{65}$ | $\overline{32}$ $\underline{1\dot{6}}$ | 5 · 3
 程 還 叫 上 張 家 倆 姊 妹

| | | | | | |
|-----|-----|-----|---|-----------|-----|
| 5 6 | 1 6 | 2 3 | 5 | 5 3 2 3 6 | 5 — |
| 跟上 | 李家 | 姊 | 妹 | 向 前 | 行 |

這兩首包括了各種形態的跳進，但第一首主要的跳進是七度與八度，它一方面表現那陝北語言的愉快的語調，同時它是「推小車」（秧歌小場）的搖蕩的節奏在旋律上的反映。第二首的跳進不如第一首的那樣大，它以五度六度進行為主，情緒同樣是歡快的，但不如第一首跳動。

以上所舉僅是跳進的較為普遍的一些形態，其它還有種種不同的表現，這里不能一一來說明，跳躍進行常常是被作曲家們所特殊的使用着的。有的作品的特殊風格也往往是依靠於一些特殊的跳躍進行而獲得的。但也有些作品由於過於追求那形式的特點而使得那些跳躍進行不能有效的表現一定的情感。如：

例 2 8 7 王亞平、杜矢申「抗戰的砲火」

| | | | | | |
|---|--------|-------|----|---|-------|
| 5 | 1̇ • 2 | 3 4 5 | 1̇ | 0 | |
| 抗 | 戰 | 的 | 砲 | 火 | |

例 2 8 8 塞克、鄭律成「準備反攻」

| | | | | | | | |
|-------|---------|-------|-------|---------|-------|----------|-------|
| | 3̇ • 3̇ | 2̇ 3̇ | 2̇ 1̇ | 2 — 6 — | 5 • 6 | 1̇ 1̇ 2̇ | |
| | 不 | 管 | 坦 | 克 | 車 | 和 | 火 |
| | | | | | | | 砲 |
| | | | | | | | 跳 |
| | | | | | | | 進 |
| | | | | | | | 戰 |
| | | | | | | | 壕 |
| | | | | | | | 裏 |

例 2 8 9 齊鳴、陳紫「擁軍歌」

| | | | | | | | | |
|-------|-----|-----|-------|--------|-----|-----|-----|-------|
| 5 • 2 | 4 2 | 1 6 | 5 • 5 | 1̇ • 5 | 4 2 | 1 2 | 5 — | |
| 要 | 是 | 沒 | 有 | 八 | 路 | 軍 | 中 | 國 |
| | | | | | | | | 那 |
| | | | | | | | | 裏 |
| | | | | | | | | 能 |
| | | | | | | | | 翻 |
| | | | | | | | | 身 |

例 2 9 0 馬思聰「民主大合唱」

$\dots\dots\dots 1 \cdot 1 \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} 0 \mid 1 \cdot 1 \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} 0 \mid \dots\dots\dots \overset{\cdot}{5} \cdot \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}$
 多 少 次 的 農 民 起 來 有 的 揚 起
 $\overset{\cdot}{5} \text{---} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \mid \overset{\cdot}{5} \cdot \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{5} \text{---} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \mid \overset{\cdot}{5} \cdot \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}$
 黃 巾 旋 有 的 名 字 叫 李 闖 有 的 結 了
 $\overset{\cdot}{5} \text{---} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \mid \overset{\cdot}{5} \cdot \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{5} \text{---} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \mid \dots\dots\dots$
 兄 弟 會 有 的 結 成 一 柱 香

例 291 許之喬·舒模「你家富貴我貧窮」

$\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} \text{---} \mid \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \mid 2 \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{1} \text{---}$
 你 家 富 貴 我 貧 窮 你 家 富 貴 貧 如 龍
 $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \cdot \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \cdot \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \mid \overset{\cdot}{5} \cdot \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1}$
 我 家 飢 寒 交 迫 難 渡 日 哎 哎 哎 嗚 富 也 不 常
 $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{6} \mid \overset{\cdot}{5} \text{---} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \mid 1 \text{---} \cdot 0$
 富 窮 也 不 常 窮 太 陽 不 在 一 家 門 前 紅
 $\dots\dots\dots \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \cdot \overset{\cdot}{2} \mid 1 \text{---} 2 \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \mid \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{5} \text{---} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}$
 哎 哎 嗚 你 家 居 官 靠 東 洋 我 家 無 田
 $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} \mid \overset{\cdot}{1} \text{---} \text{---} 0$
 無 地 只 有 動 刀 槍

這些例中比較突出的是後面兩首，前三首祇是個別的跳躍進行不自然，而後兩首則表現由作者的企圖從特殊的跳躍進行上獲得新的風格，290例的特點是旋律地使用九度及八度的跳躍進行，如果它是一音樂作

品的話，那是很有色彩的，也很有力量，但作為一首聲樂作品時却把語言支解了。291 一例的特點則表現在七度、四度、五度的連續跳進，從曲調本身來看，的確有一種特殊的情調，但這情調並沒有把歌詞所要求表現得——窮富之間的矛盾，窮人對富人的仇恨以及翻身的要求等——情緒表現出來；相反的由於這些跳躍進行是帶有造作的，不合情感要求的結果，使它表現了一種無力的情緒出來。

跳躍進行的表現力是豐富的，但却不能離開一定的內容或單靠作者的主觀來臆造，除了根據情感的需要而使用外，我們還可以更多的從民間音樂中來學習。底下是一首富有特別色彩的跳躍進行的一種旋律，它的特色是表現在它很細緻的表現了那情緒：

例 292 陝北民歌「小姑聽房」

| | | | | | | | | | | |
|---------------|-----------|-------|----------|---------|---------|---------|-----|-------|-------|---|
| 5 5 | 5 6 | 5 6 | 5 4 | 5 · | 6 | 5 | 0 | 2̣ 5̣ | 4̣ 2̣ | |
| 樵樓 | 上 | 打了一 | 更 | | | | | 哎 | | |
| 1 · | 2̣ | 5̣ 5̣ | 5̣ 2̣ 3̣ | 2̣ 3̣ | 5 · 6 5 | 5 5 | 3 2 | | | |
| 喲 | | 樵樓上 | 打了一 | 更 | | 小 | 哥 哥 | | | |
| 2 5 3 2 | 1 · 6 | 5 5 | 5 3 | 2 3 | 2 3 | 5 · 6 5 | 5 5 | 3 2 | 5 | |
| 今 | 晚 | 娶了一個 | 好 | 情 | 人 | | 今 | 夜 | 晚 | 上 |
| 2 3 2 1 4 6 5 | 1 4 5 3 2 | 1 6 | 2 · 3 2 | 2 5 3 2 | 1 · 6 | | | | | |
| 睡不着的 | 覺呀哈 | 去把那 | 房 | 來 | 聽 | | 哎 | | 喲 | |
| 5 5 3 2 3 2 3 | 5 · 6 5 · | 0 | | | | | | | | |
| 去把那 | 房 | 來 | 聽 | | | | | | | |

這旋律十足地表現了一個乖巧的小孩那種滿懷高興同時又帶着神祕的心情，當然這是舊的生活內容的表現，但它的處理手法是值得研究的。

旋律進行的第三種形態——同音重覆。這不是什麼特殊的進行，它出現在旋律中常常是很平常的，有時是一個音祇重覆一次，但有時却也有重覆兩小節，或樂句的情緒。後者是較有特殊的用法，但如果給時間的重覆用得很有規律或用在較顯著的地位也是很有效果的。

如果在每樂段或每樂句的結尾處重覆同音，會加強節奏的力量。如：

例 2 9 3 施誼·呂驥「自由神」

| | | | | |
|---------------|------------|-------|---------|-----------|
| 1̇ . 1̇ | 1̇ 6̇ . 5̇ | 3̇ — | 3̇ 0 | 2̇ . 2̇ |
| 穿 上 | 意 志 的 | 武 | 裝 | 踏 進 |
| 1 3 . 4 | 5 — | 5 0 | 6 . 6 | 5 6 7 |
| 天 生 的 | 戰 | 場， | 舉 起 | 自 衛 的 |
| 2̇ -2̇ | 1̇ 6̇ . 1̇ | 3̇ 3̇ | 2̇ . 2̇ | 3̇ 2̇ |
| 制 止 | 敵 人 的 | 猖 狂 | 爭 回 | 我 們 民 族 的 |
| 6̇ 6̇ 0 | 5̇ — | 1̇ 0 | | |
| 自 由 | 解 放 | | | |

例 2 9 4 銅鳴·孫慎「救亡進行曲」

| | | | | |
|-------------|-------------|-----|---------|-----|
| | 5 . 5 3 . 5 | 1 1 | 2 1 . 2 | 3 3 |
| | 千 萬 人 的 | 聲 音 | 高 呼 着 | 反 抗 |
| 4 . 3 2 . 3 | 5 5 . 1 | 6 6 | 4 4 . 3 | 2 — |
| 千 萬 聲 音 為 | 革 命 | 革 命 | 鬥 爭 而 | 歌 |

5 0 |

唱

這兩首的用法很相近。第一首是由每樂句的開始和結束的詞彙都以重覆同音來表現。第二首是每短句中末尾的詞彙處理以同音。這樣唱起來加強了節奏的力量，同時也響亮而鏗鏘，在民歌中也富有這種表現法：

例 2 9 5 甘肅民歌「推炒麵」

| | | | | | | | |
|-----------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|-------------------|---------------------------|---------------------------|---------------------------|-----------------------------------|
| $\dot{2} \dot{2}$ | $\dot{2} \dot{1} \dot{6}$ | $\dot{2} \dot{2}$ | $\dot{5} \dot{2}$ | $\dot{2} \dot{1} \dot{6}$ | 5 5 | $\dot{6} \dot{2} \dot{2}$ | $\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1}$ |
| 鷄叫 | 頭餐么 | 嘴 | 咳 | 叫二 | 餐來么 | 嘴 | 咳 |
| | | | | | | 月亮 | 來 來 |
| $\dot{6} \dot{6} \dot{6} \dot{1}$ | $\dot{2} \dot{2} \dot{2} \dot{2}$ | $\dot{5} \dot{5} \dot{5} \dot{4}$ | 5 | $\dot{6} \dot{6}$ | $\dot{6} \dot{5} \dot{3}$ | $\dot{2} \dot{2}$ | |
| 西拉拉拉 | 沙拉拉拉 | 索羅羅羅 | clei | 推炒 | 麵呀么 | 嘴 | 咳 |

它的特點是襯語用同音重覆來表現，有時其它的也出現了同音，但那並不顯著的，而襯語的同音重覆是十分有特色的，它使節奏十分鮮明。

如果每一詞彙或每一語彙用同音重覆來處理。如：

例 2 9 6 田漢、張曙「生活教育歌」

| | | | | | | | | | |
|-------------------------|-------------------------|---------------------------------|-----------|---------------------------|-------------------|---------------------------|-------------------|---------------------------|-------------------|
| $\dot{5} \cdot \dot{5}$ | 5 | $\dot{1} \dot{1} \cdot \dot{1}$ | | $\dot{7} \cdot \dot{7}$ | 7 | $\dot{2} \cdot \dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{6} \dot{6} \dot{6}$ | $\dot{1} \dot{1}$ |
| 同 學 | 們 | 別 忘 了 | | 同 胞 | 們 | 別 睡 覺 | 把 一 切 | 民 族 | |
| $\dot{2} \dot{2}$ | $\dot{7} \cdot \dot{6}$ | 5 | | $\dot{2} \dot{2} \dot{2}$ | $\dot{5} \dot{5}$ | $\dot{6} \dot{6} \dot{6}$ | $\dot{2} \dot{2}$ | | |
| 敵 人 | 都 打 倒 | | | 不 怕 他 | 水 深 | 不 怕 他 | 山 高 | | |
| $\dot{3}$ | $\dot{1} \cdot \dot{2}$ | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | | | | | | |
| 向 | 民 衆 | 報 告 | | | | | | | |

例297 孫瑜、聶耳『大路歌』

.....2 2 2 2 3 3 3 3 | 2 2 2 2 1 1 6 6 |
 大家努力 一齊向前 大家努力 一齊向前

例298 馮文彬、呂驥

.....3̣̣̣̣ 3̣̣̣̣ | 3̣̣̣̣ 0 | 6̣̣̣̣ 6̣̣̣̣ 7̣̣̣̣ | 2̣̣̣̣ 0 | 5̣̣̣̣ 5̣̣̣̣ |
 新中 國的 青年 準備 好在 今天 高 舉

這種使用法使得旋律表現情感特別強烈，語調顯得單純而有力。

以上的情形都還是較短時間的重覆，如果重覆的音從半樂句繼續到一樂句的話。如：

例299 煥之『大反攻』

.....3̣̣̣̣ 3̣̣̣̣ 3̣̣̣̣ | 3̣̣̣̣ — | 3̣̣̣̣ — | 5̣̣̣̣ 5̣̣̣̣ 5̣̣̣̣ 5̣̣̣̣ | 5̣̣̣̣ — | 5̣̣̣̣ — |
 光 芒萬 丈 光 芒萬 丈

5̣̣̣̣ 5̣̣̣̣ 5̣̣̣̣ 5̣̣̣̣ | 5̣̣̣̣ — | 4̣̣̣̣ . 4̣̣̣̣ | 4̣̣̣̣ 4̣̣̣̣ 0 | 2̣̣̣̣ . 2̣̣̣̣ | 2̣̣̣̣ 2̣̣̣̣ 0
 光 芒萬 丈 光 芒萬 丈 光 芒萬 丈

3̣̣̣̣ . 3̣̣̣̣ | 3̣̣̣̣ 3̣̣̣̣ | 0 | 2/4 5̣̣̣̣ — . — | 5̣̣̣̣ — . — |
 光 芒萬 丈 光 芒

5̣̣̣̣ — . — | 5̣̣̣̣ — . — | 5̣̣̣̣ — . — |
 萬 丈

例300 春喬、蘆肅『毛澤東之歌』

.....5̣̣̣̣ | 1̣̣̣̣ . 1̣̣̣̣ | 1̣̣̣̣ . 1̣̣̣̣ | 1̣̣̣̣ . 1̣̣̣̣ | 1̣̣̣̣ 0 6̣̣̣̣ 6̣̣̣̣ | 2̣̣̣̣ — |
 敬 愛 的 毛 澤 東 同 志 我 們 光

$\dot{2} \cdot \underline{\dot{2}} \mid \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2} \cdot \dot{2}} \mid \underline{\dot{2}} \cdot \underline{\dot{2}} \mid \dot{3} \quad \underline{\dot{2}} \mid \dots\dots\dots$
 榮 的 生 活 在 你 的 時 代

例 2 0 1 馬思聰『民主大合唱』

$\dot{1} \cdot \underline{\dot{1}\dot{1}} \underline{\dot{1}\dot{1}} 0 \mid \dot{1} \cdot \underline{\dot{1}\dot{1}} \underline{\dot{1}\dot{1}} 0 \mid \dots\dots\dots$
 東 方 的 暴 君 東 方 的 暴 君

例 3 0 2 冼星海『黃河大合唱』

$\dots\dots \mid : \underline{\dot{5} \cdot \dot{5}} \underline{\dot{5} \dot{5} \dot{5}} \underline{\dot{5} \dot{5} \dot{5}} \dot{5} \mid \dot{5} \text{---} \cdot \text{---} \mid \underline{\dot{5} \cdot \dot{5}} \underline{\dot{5} \dot{5} \dot{5}} \underline{\dot{5}} \text{---} \mid$
 向 着 全 世 界 勞 動 的 人 民 發 出 戰 鬥 的 警

$\text{I II IV III} \text{---} \mid \text{V} \text{---} \text{---} \text{---} \mid \dot{1} \text{---} \cdot \text{---} \mid \dot{1} \text{---} \cdot \text{---} \mid$
 號 號

這些例子都是長時間的同音的重覆，但由於節奏的處理不同，而各有不同的效果。第一首是開闊而明朗的；第二首是熱烈而崇高的；第三首是憤慨的控訴；第四首是戰鬥的呼喊。前兩首較慢，後兩首也有共同之處。如果同音重覆是放在漫長的或較慢節奏中時，音的重覆又產生了另一種效果：

例 3 0 3 塞克、星海『張曙挽歌』

$\underline{\dot{3} \dot{3} \dot{3}} \cdot \underline{\dot{4}} \mid \underline{\dot{3} \dot{4}} \underline{\dot{5} \dot{4} \dot{3}} \text{---} \mid \dots\dots\dots \underline{\dot{5} \dot{5} \dot{5}} \cdot \underline{\dot{3}} \mid$
 十 萬 人 的 心 千 萬 人 的
 $\underline{\dot{6} \cdot \dot{5}} \underline{\dot{4}} \text{---} \mid \dots\dots\dots$
 力 量

例304 田漢、星海『莫提起』

..... $\overset{3}{\cdot} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} 6$ | 6 — — — | 5 — — — | $\overset{\circ}{1} — — \overset{\circ}{1} 6$ |

鴨綠 江 上 鳴 咽的

$\overset{\circ}{1} — — —$ | $\overset{\circ}{1} — — —$ | $\overset{\circ}{1} — — —$ |

寒 潮

例305 孫師毅、呂驥『聶耳輓歌』

$3 — — \cdot 3$ | $3 — — \cdot 0$ | $3 — — \cdot 3$ |

風 在 呼 浪 在

$3 2 1 \overset{\cdot}{7}$ | $\underline{1 1 1} \overset{3}{2 1 2}$ | $3 — — \cdot —$ | $3 — — \cdot 0$ |

相 招 投入了 海洋的 懷 抱

$3 3 3 \cdot 3$ | $2 \cdot 2 1 2$ | |

被 吞 沒 在 水 的 狂 濤

在這種情況下，音的重覆是富有壓力的，它是悲抑而又沉重的心情的表現。

總之，同音重覆是有着加強某種情緒，使它更顯著的表現出來的效果。

旋律進行的第四種形態——裝飾進行，這是帶有變化節奏性質的旋律的進行。加用了裝飾音的旋律，不僅音的進行加上了裝飾，而節奏的性質也起了變化。這種旋律進行的形態不是普遍被使用的。

裝飾進行是富於韻調的表現手法，它常用在節奏十分強烈的旋律中

。如：

例306

安娥、星海『山茶花』

$\underline{1\ 1\ 1}\ \underline{\dot{6}}$ | $\overset{6}{\dot{6}}\ \dot{5}$ — | $\underline{\dot{3}\ \dot{5}}\ \underline{\dot{6}\ \dot{1}}$ | 2 | $\dot{6}$ | $\underline{\dot{2}}\ \dot{5}$ — |
 我們的 小 紅 好像 一朵 山 茶 花

$\underline{1\ 1}\ \underline{\overset{1}{\dot{6}}}$ | $\underline{\dot{3}\ \dot{5}\ \dot{6}}\ \underline{\dot{1}\ \dot{5}}$ | $\overset{5}{\dot{6}}$ — | $\underline{2\ 2}\ \underline{1\ 1}$ | $\underline{\dot{2}\ \dot{1}}\ \underline{\overset{3}{\dot{5}}}$ |
 五月 里 火似的開天 涯 鐵打 志氣 經得 磨

$\overset{7}{\dot{6}}$ — | $\underline{\dot{2}\ \dot{2}}\ \underline{1\ 1}$ | $\underline{\dot{3}\ \dot{5}}\ \dot{6}$ | $\underline{\overset{1}{\dot{5}}}$ — | 1 | $\underline{\dot{6}\ \dot{1}}$ |
 練 聰明 勇敢 誰能 比 她 她 不給

$\underline{2\ 1\ 1}\ \underline{2\ \dot{6}}$ | $\overset{3}{\dot{2}}$ — | 2 | $\underline{1\ 2}\ \underline{\dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}}\ \underline{\dot{2}\ \dot{1}}$ | $\underline{\overset{1}{\dot{6}}}$ — |
 關人們 流斗 米 她 只給 窮人們 把柴 加

$\underline{3}\ \underline{5}$ | $\underline{3}\ \underline{\dot{6}}$ | $\underline{\dot{3}\ \dot{2}}\ \underline{\dot{3}\ \dot{5}\ \dot{3}}$ | $\underline{\overset{5}{\dot{2}}}$ — | $\underline{1\ 1\ 1}\ \underline{1\ 2}$ |
 小 紅 小 紅 小 紅 呀 你五月里

$\underline{3}\ \underline{3}\ \underline{2\ 1}$ | $\overset{3}{\dot{1}}$ — | 1 — ||
 山 茶 紅 似 霞

例307

許幸之、聶耳『鐵路下的歌女』

$\underline{\dot{2}\ \dot{5}}$ | $\dot{6}$ — | $\overset{56}{\dot{5}}\ \underline{\dot{3}\ \dot{5}}$ | 3 — | $\underline{\dot{5}\ \dot{6}}$ | 5 — | $\overset{35}{\dot{3}}\ \underline{\dot{2}\ \dot{3}}$ |
 我們 到 處 賣 唱 我們、到 處 獻

$\underline{2}$ — | $\underline{\dot{0}\ \dot{5}}$ | $\underline{\dot{6}\ \dot{5}\ \dot{6}}\ \underline{\dot{3}\ \dot{5}}\ \underline{\dot{3}\ \dot{2}}$ | $\underline{\dot{5}\ \dot{6}\ \dot{5}}\ \underline{\dot{3}\ \dot{2}}\ \underline{\dot{5}\ \dot{3}}$ | $\overset{23}{\dot{2}}$ |
 舞 誰 不知道 國家 將亡 爲什麼 到處 當做 商

$\underline{1}$ — | | $\underline{\dot{0}\ \dot{5}\ \dot{6}\ \dot{1}}$ | $\underline{\dot{6}\ \dot{5}}\ \underline{\dot{3}\ \dot{2}}$ | $\overset{35}{\dot{3}}$ | $\underline{2}$ — | $\underline{\dot{0}\ \dot{3}}$ |
 女 高 牆 是 鐵 路 下 的 歌 女 被

$3 \underline{2 \cdot 1} \underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{2}} | 1 \text{ — } 0 ||$
 鞭 打 的 遍 體 鱗 傷

這兩首的裝飾進行表現得形態不完全一樣，前者是加用單倚音，後者則加用雙倚音，他們表現的情緒也不一樣，前者的裝飾使得語調的表現更其親切而柔和，後者則增加那痛苦的語氣。第一首所用的裝飾進行在一般裝飾音的用法中是比較富有語言的變化的，因為它與本音的音程關係比較是多樣的，從二度到五度根據語調的需要而使用。一般的作曲者只用二度或三度而少用（幾乎沒有）四度和五度，像星海這種用法很可以研究。

裝飾進行在表現形態及情感表現并不祇上面兩種，下面是其它，較有特性的用法：

例 3 0 8 田漢、星海『夜半歌聲』

$\underset{\cdot}{6} \text{ — } \cdot | 1 \text{ — } \underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5}} | \underset{\cdot}{3} \text{ — } \cdot | \overset{\frown}{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5}} \text{ — } \cdot | \underset{\cdot}{6} \text{ — } \cdot |$
 空 庭 飛 着 流 螢 高

$1 \text{ — } \underline{2 \cdot 1} | 2 \text{ — } \overset{\frown}{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{2}} | \overset{\frown}{3} | 1 \text{ — } \cdot | \dots\dots\dots | 3 \text{ — } 3 |$
 台 走 着 狸 麩 風 凄

$3 \text{ — } \cdot | \underset{\cdot}{6} \text{ — } \underset{\cdot}{5} | \overset{\frown}{1} | \underset{\cdot}{6} \text{ — } | \dots\dots\dots | \underline{3 \cdot 2} \underline{1} \underline{2 \cdot 3} |$
 凄 雨 淋 淋 我 只 有 一 息

$\underline{1 \cdot \underset{\cdot}{6}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{5}} | 1 \text{ — } | \dots\dots\dots | 2 \text{ — } \overset{\frown}{3} \underline{2} | 1 \text{ — } \cdot | 1 \text{ — } 2 \text{ — } \underset{\cdot}{6} |$
 尚 存 妳 是 山 上 的

6
1 — • | 3̣ | 6 — 1 | 2 — 1 | 3̣ 5 — • |
樹 你 是 池 中 的 水

5 — • | 1 — • | 1 — 1 | 2 1 • 6̣ | 2 — 1 7̣ |
我 是 那 水 上 的 浮

1
6 — • | (下略)

萍

例309 塞克、星海『生產抗戰』

2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 3̣ | 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ — | 2̣ • 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 1̣ 2̣ 6̣ |
二 月 裏 來 呀 好 風 光 家 家 戶 戶

3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 1̣ 1̣ 5̣ 2̣ 2̣ 6̣ | 3̣ 5̣ 1̣ 2̣ 5̣ 3̣ |
種 田 忙 指 望 着 今 年 的 收 成 好

例310 星海『黃河大合唱』

5̣ 5̣ 7̣ | 1̣ 0 6̣ 5̣ | 5 — | 6̣ 5̣ 3̣ | 6 — | 6 — |
啊 黃 河 怒 吼 吧

6 7̣ 1̣ 0 |

這些例子都出自同一作者之手，但却各有不同的表現。第一首用了許多「下倚音」（也有上倚音）它表現了深沉而低壓的情緒；第二首用了一些「雙倚音」，它是明朗而華麗的；第三首却表現了較熱烈的情緒，那是一種豁嘆的和呼號的語氣的表現。還有在第六章中 187 例的裝飾

音，却表現了十分厚實然而却十分自由廣闊，這些處理較出色的。

裝飾進行的作用正如它的名稱一樣，情感的表現並不由它來決定，它不過是對旋律加以裝飾和渲染而已。所以，如果使用不適當時，對於旋律是起了破壞作用的。如下面的情形：

例 3 1 1 蔡楚生、任光『迷途的羔羊』

$\frac{57}{\underline{\underline{c}}}$ 6 — $\overbrace{5\ 6\ 5}^{3}$ | 3 — • | $\frac{23}{\underline{\underline{c}}}$ 2̣ — $\overbrace{\dot{1}\ 2\ \dot{1}}^{3}$ | 6 — • |
 月 光 光 照 村 莊
 $\frac{6}{\underline{\underline{c}}}$ 2̣ — 2̣ | $\overbrace{3\ \cdot\ \dot{1}\ 6}$ |
 村 莊 破 落

例 3 1 2 李偉『打倒法西斯』

$\frac{\dot{1}2}{\underline{\underline{c}}}$ $\dot{1}$ — | $\underline{1}\ 1\ \underline{2}$ | $\underline{1\ 2}\ \overbrace{3\ 4}$ | 5
 聽 反 法 西 斯 的 號 角
 $\frac{23}{\underline{\underline{c}}}$ 2̣ — | $\underline{2}\ 2\ \underline{\dot{1}}$ |
 看 反 法 西

例 3 1 3 沙可夫、呂驥『向列寧斯大林的道路上前進』

$\dots\dots 6$ — | 6 • $\underline{\dot{1}}$ | 5 $\underline{6\ \dot{1}}$ | $\frac{54}{\underline{\underline{c}}}$ 3 • 0 | $\dot{1}$ — |
 全 中 國 大 地 在 怒 吼 全
 $\dot{1}$ • $\underline{7}$ | 6 $\underline{6\ \dot{1}}$ | $\frac{53}{\underline{\underline{c}}}$ 6 • 0 | $\frac{3}{4}$ $\underline{5\ \underline{5}}$ | $\frac{32}{\underline{\underline{c}}}$ $\dot{1}$ — |
 中 國 大 地 在 怒 吼 每 個 靈 魂

| | | | |
|--|--|---|--|
| $\dot{1} \cdot \dot{7} \ 6$ | $6 \cdot 6 \overset{65}{\curvearrowright} 4$ | $\dot{2} \cdot \dot{1} \ 7$ | $\dots \dots 5 \cdot 5 \overset{12}{\curvearrowright} 3$ |
| 每個心 | 每個市鎮 | 每個村 | 每個靈魂 |
| $\dot{4} \cdot \dot{3} \overset{23}{\curvearrowright} 2$ | $6 \cdot 6 \overset{71}{\curvearrowright} 2$ | $7 \cdot 6 \overset{56}{\curvearrowright} 5$ | $\dots \dots 4/4 \overset{3}{\curvearrowright} 3$ |
| 每個心 | 每個市鎮 | 每個村 | 向着 |
| $\dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{2}$ | $\dot{3} \text{ — } \dot{3}$ | $\overset{\dot{1}}{\curvearrowright} \dot{2}$ | $\overset{32}{\curvearrowright} \dot{1}$ |
| 列寧斯大林的 | 道 路 | 前 | 進 |

第一首的裝飾音是多餘的，不唱裝飾音比唱了還好（事實上這曲流傳出去後人們都唱成沒有裝飾音的）。第二首是用裝飾的音表現『聽』和『看』兩個字，但所表現的和詞所要求的是不符合的，這和第三首存在着同樣的情況。第三首用了許多雙倚音，有的在裝飾音處還配上了字，從他所加用裝飾進行的詞彙看來，本該是很多氣息的，然而裝飾音却把它們變化了，尤其是每個『心』每個『村』以及結束的詞彙上，都被表現成十分抒情十分美麗的詞句，和全曲的氣魄是極不相稱。一般地來說，裝飾進行用在進行的有力的旋律中是不適合的。

以上僅僅是旋律進行各種形態概略的分析，不很完全的、也許進行的形態都不能完全包括在內，因為單從形式上來歸納常常是不完滿不全面的。

（二）旋律的句法

旋律的句法是旋律作法的基本技術問題，句讀處理不適當，則全曲

旋律上的流暢與連貫性就談不到的。

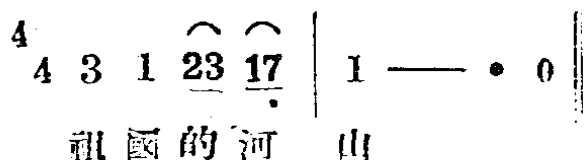
第二章中曾經談到關於樂句的構成問題，那只是從樂義與語義的關係上來分析的，至於旋律在句讀上如何組織了一定的情緒的表現，則還沒有許多表現方法值得研究的。

上一節關於旋律上各種形態的分析只是按各類型作比較孤立地來研究的，而這種類型實際存在並不是孤立的，它們是互相交結着或者是混合着出現的，這些使得旋律的句讀法獲得十分多樣的表現形式。

西洋作曲法中關於句讀的研究很少，從表現情感的需要來分析，一般的皆以『動機』的發展法作為句法的基本法則，這一點留在第一章和第二章中都會略加批判，而這種方法的厚害我們可以從下面例子來說明：

例 3 1 4 章枚『保衛武漢』

| | | | |
|---------------------------|---------------------------|---------------------------------------|------------------------------------|
| 1 5̣ 3 1 | 3 = 2 1 5̣ | 6̣ 1 4 • 3 | 2 1 5 — |
| 保 衛 武 漢 | 保 衛 武 漢 | 四 萬 萬 人 | 總 動 員 |
| | | | |
| 1 5̣ 3 1 | 3 • 2 $\widehat{17}$ 6̣ | $\frac{2}{4}$ 0 $\underline{7 1}$ | $\frac{4}{4}$ 2 3 [#] 4 2 |
| 堅 決 勇 敢 | 保 衛 武 漢 | 不 怕 | 艱 苦 不 怕 |
| | | | |
| $\overbrace{5 — 5 0 5 5}$ | 6 • $\underline{6 5}$ 4 2 | 5 • 4 3 1 | 4 • 3 2 7̣ |
| 難 | 拿 出 最 大 的 力 量 | 保 衛 武 漢 | 武 漢 重 要 |
| | | | |
| 1 2 3 — | 1 5̣ 3 1 | $\frac{3}{4}$ 5 $\underline{5 3 4 5}$ | $\widehat{6}$ — $\underline{5 4}$ |
| 如 心 肝 | 民 衆 起 來 | 保 衛 武 | 漢 保 衛 |



這旋律的進行簡單，作曲者處處小心翼翼，生怕觸犯了什麼大不諱的法則似的。他爲了按照『主要和弦』的法則，按照『自然音階』的法則，按照『動機』的『移位』『重覆』等法則而使得旋律變成了十分沉悶十分『守規矩』的可憐虫。這種句法的拘束由於不能按照情感的要求來處理，而是按照預定的一些公式和教條來處理的緣故。

要使句法的處理獲得生動活潑的表現，首先必須解除一切形式給於規限着的羈絆，注意形式上進行的法則，這並不是否定西洋音樂作品中各種表現形式的規律地存在，而事實上從中國民歌中某些句子的旋律進行，要把它解釋爲『動機』的『擴展』，『重覆』，『移位』等名堂也未嘗不可，但這樣分析的結果祇能給我們一些形式上的擺佈變化的辦法；至於這樣表現如何在表現情感中形成的，就一無所知了。所以處理句法必須注意句讀與情感的結合。

所謂『句法』就是在每一句中如何明確而適當地表達情感方法。

句法的處理首先必須注意句讀的重點，任何一句歌詞都有一個中心的意念，這就是每一句的重點，旋律進行就要如何顯著地把這重點表示出來，這重點有時候在一個詞彙上（兩個字或三個字），有時却是在一個字上。旋律上表現這方法也不一樣。有時只用較高的音，但有時是用較有力的進行。如：

例 3 1 5 塞克、星海『張曙輓歌』

..... 5 | 6·5 4 · 35 6 | 6 1̇ - 7 6 | 5 · 4 32 12 | 3̇ - · - |

却死 去 了 最需 要 的 你

例 3 1 6 盧肅『團結就是力量』

1̇ — | 5 3 2 | 1 5 | 3 0 | 1̇ — | 5 3 2 | 1 6 | 5 0 |

團 結 就 是 力 量 團 結 就 是 力 量

例 3 1 7 朋明『老百姓的救命人』

1̇ 1̇ | 5 · 3 | 1·2 3 4 | 5 0 | 6 6 | 5 · 3 | 2 3 | 2 0 |

八 路 軍 是 鐵 中 鋼 打 起 仗 來 硬 棒 棒

第一例的重點在『需』字上，旋律進行是最高點（同時也是最高的音）；第二例的重點在詞彙『團結』兩個字上，它是最高音，最響亮的表現出來；第三例的重點第一句在『八路軍』上，它是最高音，第二句的重點在結束處『硬棒棒』上，它却不是最高音，而是相當低的音，但由於進行上乾脆有力，因而表現了它的重點。不過一般地說來，重點常常以高音表現的多，重點處理不當或表現不得要領將使句讀的意義不明確：

例 3 1 8 鄭律成『延安頌』

..... 1̇ — | 1̇ · 1̇ 1̇ | 1 1 3 | 5 0 | 2̇ — | 2̇ · 2̇ 2̇ |

看 羣 衆 已 抬 起 了 頭 看 羣 衆 已

2 3 4 | 5 0 |

揚 起 了 手

例3 19 照鏡虹章『工人武裝自衛隊歌』

..... $\overbrace{6 \ 6 \ 5}$ | 6 5 | $\overbrace{6 \ 6 \ 5}$ | 6 5 • 4 | $\overbrace{3 \ 5}$ | 1 — |
 保 衛 城 市 保 衛 自 己 的 工 廠

例3 20 沉箭、徐曙『爭取和平』

..... $\overbrace{1 \ 6 \ 5}$ | 6 6 | $\overbrace{1 \ 6 \ 5}$ | 3 5 |
 人 不 犯 我 我 不 犯 人

第一例的兩句詞意是一樣的。其重點應該在『抬起了頭』與『揚起了手』處，但作曲者却把他們放在極不顯着的地位，唱過二句聽到只『看！羣衆已……』與『看！羣衆已……』，『羣衆已』怎麼樣了，就很含混的過去了。第二例和第三例存在着相同的處理法，作者都在企圖以大的跳躍顯示其重點，但却是吃力不討好，跳進反而發揮不出力量。

有詩句讀的重點並不祇一個地方，而是有兩個或兩個以上，每個詞彙都重要時就不應僅僅突出的表現一點，如下面的例子：

例3 21 星海『保衛黃河』

..... $\underline{3 \ 3 \ 5}$ | $\overbrace{\dot{1} \ \dot{1}}$ | $\underline{6 \ 6 \ 4}$ | $\overbrace{\dot{2} \ \dot{2}}$ |
 黃 河 在 咆 哮 黃 河 在 咆 哮

例3 22 王革『戰鬥生產』

..... $\overbrace{\dot{1} \ \cdot \ \underline{3}}$ | 6 5 | 1 • $\underline{\underline{6}}$ | $\overbrace{6 \ 5}$ |
 戰 鬥 生 產 戰 鬥 生 產

這兩例都是同一語彙的重覆而構成一句，前者重點都在咆哮上，因此旋律也都處以較響的進行；後者則每一詞都是重要的。但作者都不是處以響亮的音，而是分別強調它們，第一次強調了『戰鬥』，第二次是把『戰鬥』降低而顯示出了『生產』。這樣不僅表現了重點而且也有了層次。

其次，句法的處理要明確而簡練，這就是用音要恰到好處。有的作者爲了表現旋律的豐富或者求得前後旋律的對稱，而用了過多的音，雖然悅耳但不能明確或不適當地表現了情感；

例 3 2 3 沙可夫、呂驥『魯藝校歌』

| | | | | | | | |
|-------|-------|-----------|-------|--------|-------|-----|-------|
| | 1 • 3 | 5 • 4 6 5 | 7 5 6 | 1̇ 0 — | | | |
| | 奮 | 鬥 | 到 | 底 | | | |
| | 智 | 力 | 不 | 懈 | | | |
| | 1 2 1 | 7 1 | 3 4 3 | 2 3 | 5 6 5 | 4 5 | |
| | 唱 | 吧 | 唱 | 吧 | 唱 | 吧 | |

例 3 2 4 王華『戰鬥生產』

| | | | | | | | | | | | |
|-------|-------|-----|---|---|-------|-------|-----|---|---|-------|---|
| | 6 • 7 | 1 2 | 3 | 3 | 5 3 5 | 1 3 5 | 6 — | 5 | 0 | | |
| | 晉 | 察 | 冀 | 的 | 軍 | 民 | 越 | 打 | 越 | 勇 | 敢 |

例 3 2 5 鄧康、張非『咱們永遠在一起』

| | | | | | | |
|------|-------|---|-----|-------|-----|-------|
| 2̇ 6 | 1̇ 2̇ | 6 | 5 6 | 3 • 1 | 2 — | |
| 咱 | 們 | 永 | 遠 | 在 | 一 | 齊 |

第一例的處理華而不實，『奮鬥到底』表現的不够堅決，好象很勉強似的，『唱吧』過於花腔，不樸實，有點裝腔做勢；第二例和第三例有着同樣的缺點，就是結束的字裏很拖泥帶水，尤其是『敢』字更不要帶上尾音，這樣不够『堅決勇敢』的氣概，下面是句法明確而簡練的例子：

例 3 2 6 盧肅『擁軍公約』

| | | | | | | | |
|-------------------------------|-------------|---|---|-------------------------------------|-------------------------|-----------------------------------|---------------|
| $\dot{1} \cdot \underline{6}$ | 5 3 | $\underline{3 \dot{1}} \underline{6 5}$ | 6 0 | $\dot{1} \cdot \underline{\dot{1}}$ | $\dot{2} \dot{1}$ | $\underline{3 5} \underline{6 5}$ | |
| 我 | 們 | 邊 | 區 | 抗 | 日 | 老 | 百 姓 |
| 6 | 0 | $\dot{1} \cdot \underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{2} \cdot \dot{3}} \underline{\dot{2} \dot{1}}$ | $\dot{2} \underline{\dot{2} 6}$ | $\overbrace{5 \cdot 6}$ | $\dot{1} \cdot \underline{6}$ | 5 3 |
| 行 | 第 | 一 | 報 | 名 | 參 | 加 | 子 弟 兵 壯 大 邊 區 |
| $\dot{1} \underline{6 2}$ | $\dot{1}$ — | (下略) | | | | | |
| 八 | 路 | 軍 | | | | | |

句讀十分明確：旋律進行十分洗練單純有力，因此他表現的情感就不致於含混不清。

有的可以根據某一形態的樂句，原用重覆及發展來獲得更集中的表現，和星海的『保衛黃河』每一樂句都用同樣形態的兩個樂彙組成：

例 3 2 7

(1)

(2)

| | | | | | | |
|---------------------------------|-----|---------------------------------|-----|---|-------------------|-----------|
| $\dot{1} \underline{\dot{1} 3}$ | 5 — | $\dot{1} \underline{\dot{1} 3}$ | 5 — | $\underline{3} \underline{3} \underline{5}$ | $\dot{1} \dot{1}$ | |
| 風 | 在 | 吼 | 馬 | 在 | 叫 | 黃 河 在 咆 哮 |

(3)

| |
|--|
| <u>6</u> <u>6</u> <u>4</u> <u>2̇</u> <u>2̇</u> <u>5̇.6̇</u> <u>5̇ 4̇</u> <u>3̇ 2̇</u> 3̇ <u>5̇.6̇</u> <u>5̇ 4̇</u> <u>3̇.2̇</u> <u>3̇ 1̇</u> |
| 黃 河 在 咆 哮 河 西 山 崗 萬 火 高 河 東 河 北 高 粱 熟 了 |

(4)

| |
|--|
| 5̇ . <u>6̇</u> <u>1̇</u> 3̇ <u>5̇ 3̇</u> <u>2̇ 1̇</u> 5̇ . <u>6̇</u> 3̇ — 5̇ . <u>6̇</u> |
| 萬 山 叢 中 抗 日 英 雄 真 不 少 青 紗 |

(5)

| |
|--|
| <u>1̇</u> 3̇ <u>5̇ 3̇</u> <u>2̇ 1̇</u> 5̇ . <u>6̇</u> <u>1̇</u> — <u>5̇ 3̇</u> <u>5̇ 6̇</u> <u>1̇ 1̇</u> 0 |
| 帳 內 游 擊 健 兒 還 英 豪 端 起 了 土 砲 洋 槍 |

(7)

| |
|---|
| <u>5̇ 3̇</u> <u>5̇ 6̇</u> <u>5̇</u> <u>2̇ 2̇</u> 0 <u>5̇.6̇</u> <u>1̇ 1̇</u> 0 <u>5̇.6̇</u> <u>2̇ 2̇</u> <u>5̇.6̇</u> <u>3̇ 3̇</u> <u>5̇.6̇</u> |
| 揮 動 着 大 刀 長 矛 保 衛 家 鄉 保 衛 黃 河 保 衛 華 北 保 衛 |

| |
|--------------------------------------|
| <u>3̇.2̇</u> <u>1̇</u> <u>1̇</u> — |
| 全 中 國 |

全曲共七樂句組成，除了第四、五兩句外，其餘每句都是用樂彙的重覆及部份的發展來構成的，如果用西洋作曲法的『動機發展』來分析時是太『合用了』。第一句第三句可以說是『重覆法』第二句是『遷位法』，第六句和第七句可以說是『擴展法』，至於第四、五兩句可以說是每句用兩個『動機』組成，不過從這種種旋律的形態看來，基本上是樂彙的重覆，但某些樂彙由於情緒上的要求發展而根據前一樂彙加以擴展或提高，這樣使得每一句都有着較明確的句法。

其次，句法的處理要善於把旋律進行的多種形態組織起來成為有特性的旋律，這是句法中最豐富的表現形態，各個作家都有一些新的創造

，這是值得我們去研究的。如呂驥的『保衛祖國』

例 3 2 8

(1)

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------------|-----|-----|-----|-----|-----|--|-------------------------|-----|-----|-----|-----|-----|--|-----|-----|-----|---------|-----|--|-----|-----|-----|---|
| $\dot{1} \cdot \dot{1}$ | 7 | 6 | 5 | 6 | 3 | | $\dot{1} \cdot \dot{1}$ | 7 | 6 | 5 | 6 | 3 | | 1 | 2 | 3 | \cdot | 4 | | 5 | 6 | 7 | — |
| 拿着步槍向前走 合着脚步向前走 昂着頭 顛不停留 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

(2)

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------------|-----|-----|-----|-----|-----|--|-------------------------|-----|-----|-----|-----|-----|--|-----|-----|-----|---------|-----|--|-----|-----|-----------|---|
| $\dot{1} \cdot \dot{1}$ | 7 | 6 | 5 | 6 | 3 | | $\dot{1} \cdot \dot{1}$ | 7 | 6 | 5 | 6 | 3 | | 2 | 3 | 4 | \cdot | 5 | | 6 | 7 | $\dot{1}$ | — |
| 拿着步槍向前走 合着脚步向前走 昂着頭 顛不停留 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

(3)

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------------------|-----|-----|--|-----|-----|--|-------------------|-----|--|-----------|-----|--|-----|-----|----------|-----|--|-----|-----|--|-------------------|-----|-----------|--|-----------|-----|
| 3 | 3 | 1 | | 5 | 0 | | $\dot{1} \cdot 7$ | 6 | | $\dot{2}$ | 0 | | 2 | 2 | \sharp | 4 | | 5 | 0 | | $6 \cdot \dot{1}$ | 7 | $\dot{2}$ | | $\dot{1}$ | 0 |
| 我們的心 只有戰鬥 我們的槍 對準敵人頭 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

(4)

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|-------------------------|-----------|-----|-----|-----|--|-------------|-----|-----|-----|--|-----------|-----------|---------------|--|-----|-----------|-----------|-----------|-----------|-----|
| : | $\dot{3} \cdot \dot{2}$ | $\dot{1}$ | 6 | 5 | 3 | | $1 \cdot 3$ | 5 | 6 | 0 | | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1} = 6$ | | 5 | $\dot{1}$ | $\dot{2}$ | $\dot{3}$ | $\dot{1}$ | 0 |
| 要是敵人侵略 我們土地 決心要為祖國戰鬥 要是誰 擋住我們進路 粉碎他 一個不留 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

這是有兩種類型的句法，一種是用音階的下行（略有跳進）須上行構成的，一種是用跳進這級進互相構成了前者表現在第一句和第三句上，它並不是表現向上的和向下的情感，情緒的本身並沒有起伏的變化，它的急驅音階下行，和穩健的音階上行只是表現那堅定的步伐和情緒，後者的句法表現在第三和第四句，這兩句也還有着差別，第三句是以跳進為主，插入級進，而且跳進不僅存在於單音之間，還存在於樂彙之間，表現那英勇的戰鬥姿態；第四句則以音階進行為主，插入跳躍進行，它總合前面各句的特點，同時也在情緒的表現上做了總結的結束。雖

然這旋律還不够民族化，但他的表現手法是十分出色的。

又如星海的『黃水謠』它是級進跳進交互組成的用法：

A 例 3 2 9

5 3 5 | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{6} 5$ | 3 5 3 | 2 \cdot 3 | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1}$ | 5 —

黃 水 奔 流 向 東 方 河 流 萬 里 長

5 — | 5 \cdot $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3}$ | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6}$ | 5 — | $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2}$

水 又 急 浪 又 高 奔 騰

$\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5}$ | 2 — | | 6 \cdot 5 | $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$

叫 嘯 如 虎 狼 河 東 千 里

3 $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3}$ | 6 — | 5 $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} 0$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1}$ | 2 —

成 平 壤 麥 苗 肥 啊 豆 花 兒 香

B

$\overset{\cdot}{2}$ — | | 2 \cdot 3 2 1 | 5 \cdot 6 6 2 | 1 — — —

扶 老 携 幼 四 處 逃 亡

5 $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5}$ 3 | 2 $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{3}$ — | — 5 \cdot 6 | $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6}$

丟 掉 了 爹 娘 回 不 了 家 鄉 妻 離 子 散

5 \cdot 3 | 2 6 | 1 — ||

天 各 一 方

這也是兩種類型的句法，在囚段的每一樂句，基本上是音階式進行

，其中插入一些小的或大的跳進，尤其是『米』記號處，規律的級進和躍進交錯在一起，組成很有特性的句法，十分形象地表現出波濤起伏一瀉千里的氣概。在回則除音階式進行外，插入大的跳進，而且在低壓的情緒中帶着淒厲的激動，仇憤和悲抑交雜在一起，尤其在『鄉』字的連續同向四段跳進是十分擊動人心的，這是十分成功的民族風格的表現手法。

此外還有其他各種豐富的組合形式，我們可以從一些較優秀的作品中去研究和分析，而且還可以創造出更多地寫於特徵的句法。但這一些都必須以表現情感為前提，有些作品雖然在旋律上進行是有它獨創的地方，但却不能適當地表現一定的情感和內容。如：

例 3 3 0 劫夫『忘不了』

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|---|---|
| 3̣ | 3̣.2̣ | 1̣.3̣ | 2̣.7̣ | 6̣.7̣ | 6̣.2̣ | 5 | — | 1̣.2̣ | 6̣.5̣ | 3̣.1̣ | 6̣.5̣ | | | | | |
| 忘 | 不 | 了 | 五 | 月 | 七 | 日 | 那 | 一 | 天 | 定 | 縣 | 野 | 場 | 石 | 溝 | 的 |
| 3̣ | 5̣ | 6̣ | 3̣ | 2 | — | 2̣.1̣ | 2̣.3̣ | 5̣.6̣ | 1̣.3̣ | 2̣.1̣ | 6̣.1̣ | 2̣.3̣ | 5̣.6̣ | 3̣.2̣ | | |
| 大 | 慘 | 案 | 我 | 們 | 的 | 同 | 胞 | 流 | 盡 | 鮮 | 紅 | 的 | 血 | | | |
| 3̣ | 5̣ | 2̣.3̣ | 5̣.6̣ | 1̣ | 6̣.2̣ | 1̣.6̣ | 5̣ | 1̣ | — | | | | | | | |
| 也 | 留 | 下 | 美 | 名 | 萬 | 古 | 傳 | | | | | | | | | |

這句法的特點和『黃水謠』相近，但哀怨有餘，仇恨不足，作為一首哀悼的歌曲在情感的處理上是不夠的，這是由於這種句法過於軟弱，祇能表現悲哀而已。

旋律的句法如上所述，這些祇是句法處理上的幾個特點，而且還是

僅限於每一句的進行。但句法不能是孤立的，它是作為全曲進行上的部份，因此，除了每一句的句法需要注意外，還要使各句的聯系成爲一個完整的結構。這就需要根據全曲情緒上的要求發展來安排。（關於這一部份的技術問題，留待結構處理一章再談。）

（三）結束法之研究

結束法，亦稱靜止法（Cadence）它不僅指全曲結束，而且也包含了樂句與樂聲的結束，按這兩種結束法在全曲的作用來說，應分別名之爲『完全結束』及『中間結束』。

西洋作曲法生於結束法的規定是凡以音階的主音作結束的是『完全靜止』，而以其它音作結束的是『不完全靜止』（或稱爲『半靜止』）這完全是從形式來規定的，而不是根據全曲情緒的起落及結束來規定。如果從情感的表現來看時，凡是樂句或樂段的結束，無論它是以主音作結束或以其它音作結束，都稱爲『中間結束』，因爲它即使結尾在主音上仍然不是最後的結束全曲的地方，它祇是一個段的意思的結束而已。只有在全曲的最後結束、無論它是以主音或不是以主音作結束，但因他再沒有下文，已經把全曲的內容表達完了，所以都稱爲『完全結束』。

一般地說，全曲的結束多半是落在主音上，尤其在民間音樂中更是一種普通的規律（參看第九端）。但不以主音作為結束的也需要的，這是由於情緒的需要。樂句的結束一般地認是以主音以外的音作結束，但這也不是絕對的，它也是根據情感的需要作決定。

『中間結束』的使用也是旋律作法的基本要求之一，它是全曲情緒

採取中的是或轉折點，中間結束處理不當將使全曲情緒的處理受到影響，或者是前後不連貫，脫節，或者是平舖直敘，太沉悶了，或者是太囉嗦，老是重覆一個意思。

爲了避免樂句與樂句之間的意思的重覆，一般的是採用不同的結束音，以表示情緒是發展的。如：

例 3 3 1 寇文、丁辛『大清河北血淚多』

| | | | | | | | | | | | |
|--------------|------------|------------|--------------|------------|--------------|--------------|--------------|--------------|------------|--------------|--------------|
| 1 • | <u>2</u> | 3 | 5 | <u>6</u> | <u>1̇ 3̇</u> | <u>5̇ 6̇</u> | 5 — | 3 • | <u>1̇</u> | <u>6̇ 1̇</u> | <u>6̇ 5̇</u> |
| 大 | 清 | 河 | 呀 | 大 | 清 | 河 | 大 | 清 | 河 | 北 | 北 |
| <u>3 2</u> | <u>3 6</u> | 1 — | 1 | <u>1 2</u> | 6 | 1 | <u>5 • 3</u> | <u>2 1 2</u> | 3 — | 3 | — |
| 血 | 淚 | 多 | 從 | 前 | 鬼 | 子 | 鬼 | 似 | 狼 | 狼 | 狼 |
| <u>3 3 2</u> | 3 | <u>5 5</u> | <u>6 6 3</u> | 6 | <u>6 3</u> | 5 — | <u>1̇ 1̇</u> | <u>6̇</u> | <u>5 6</u> | <u>1̇</u> | <u>1̇</u> |
| 如 | 今 | 又 | 來 | 了 | 國 | 民 | 黨 | 修 | 蓋 | 那 | 崗 |
| 5 | <u>3 2</u> | 3 — | <u>2 2 3</u> | <u>5 6</u> | 5 | 5 | <u>6 2</u> | <u>1̇ 6̇</u> | <u>1̇</u> | — | — |
| 折 | 民 | 房 | 大 | 清 | 河 | 人 | 民 | 淚 | 汪 | 汪 | 汪 |

這例一共六句，完全結束除外共用了三個結束音『1、3、5』，相連兩樂句的結束音都是不同的，因爲每一句情緒都是發展的，前兩句是帶有『引子』的性質，底下四句是敘述。但中間結束的音也不能用的太多，除非情緒變化太大的情形下，否則會使句讀的關係失去了中心。

有時結束只用兩個也就十分能把情緒連貫起來。如：

例 3 2 2 刑也、劫夫『堅決打他不留情』

| | | | | | |
|---|-------------------------------------|-------------------------------------|-------------------------|-----------------------------|---|
| | $\dot{1} \dot{2} \dot{1}$ | $\widehat{65} \widehat{6\dot{1}} 5$ | $5 \cdot 6 \ 3 \ 2$ | $\underline{1 \ 2 \ 3} \ 1$ | $\underline{3 \ 2 \ 3} \ 5$ |
| | 國 | 民 | 黨 | 咱 | 看 |
| | 的 | 清 | 坑 | 害 | 中 |
| | 國 | 可 | 不 | 輕 | 事 |
| | 變 | 前 | | | |
| $\dot{1} \cdot \dot{1} \ 6 \ \dot{1}$ | $\widehat{65} \widehat{6\dot{1}} 5$ | $\underline{3 \ 2 \ 3} \ 5$ | $5 \cdot 6 \ 3 \ 2 \ 3$ | $\underline{1 \ 2 \ 3} \ 1$ | $\underline{3 \ 2 \ 3} \ 5$ |
| 一 | 黨 | 專 | 政 | 十 | 幾 |
| 年 | 事 | 變 | 后 | 消 | 極 |
| 抗 | 戰 | 整 | 八 | 年 | 到 |
| 今 | 天 | | | | |
| $\dot{1} \dot{1} \ 6 \ \dot{1} \ \dot{1}$ | $5 \ 6 \ \dot{1} \ \dot{1} \ 6$ | $5 \ 6 \ \dot{1}$ | $0 \ 3 \ 2 \ 3$ | $\underline{1 \ 2} \ 6 \ 5$ | $\underline{5 \ 6} \ \underline{3 \ 2}$ |
| 抗 | 戰 | 勝 | 利 | 他 | 紅 |
| 了 | 眼 | 看 | 他 | 紅 | 了 |
| 眼 | 奪 | 取 | 咱 | 勝 | 利 |
| 果 | 實 | 殺 | 害 | | |
| 1 | —— | | | | |
| 咱 | | | | | |

這一段的樂句結束音只有兩個，「5」「1」，因為這一段的內容並沒有太大的變化，它是用近乎快板的敘述語調，它只是到「紅了眼」才提高了八度，這一方面是由於語調提高了的原故，同時也是做為一段結束前的語氣的轉折點。

樂句結束也常有重覆的情形，重覆有時是關於語調的關係，但有時却有加重語氣的意思。如下面的例子：

例 3 3 3 陝北道情『西洋鏡』

| | | | | | | |
|---|-------------------------|---|-------------------------|-------------------------|---------------------|---|
| $5 \ 5 \ 6$ | $5 \ 0$ | $5 \ \widehat{3 \ 2}$ | $1 \ 0$ | $\underline{3 \ 2 \ 3}$ | $\underline{6 \ 1}$ | $\underline{3 \ 2} \ 1$ |
| 往 | 裏 | 頭 | 看 | 又 | 一 | 場 |
| 那 | 有 | 個 | 姐 | 夫 | 送 | 小 |
| $1 \ 0$ | $\underline{3 \ 2 \ 3}$ | $\underline{6 \ 1}$ | $\underline{3 \ 2 \ 1}$ | $1 \ 0$ | $5 \ 5$ | $\underline{3 \ 5} \ \underline{3 \ 2}$ |
| 姨 | 送 | 了 | 五 | 里 | 又 | 五 |
| 里 | 三 | 五 | 送 | 了 | 一 | 個 |
| $\underline{3 \ 2} \ \underline{6 \ 1}$ | $1 \ 0$ | $\underline{6 \ 1} \ \underline{6 \cdot}$ | $1 \ 0$ | $\underline{3 \ 2 \ 1}$ | $1 \ 0$ | $5 \ 5$ |
| 十 | 五 | 里 | 割 | 火 | 風 | 下 |
| 火 | 雨 | 二 | 人 | | | |

| | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|----|---|
| 3 5 | 3 2 | 3 2 | 6 1 | 1 | 0 |
| 睡在 | | 個古 | | 廟裏 | |

例 3 3 4 星海『黃水謠』

| | | | | | | | |
|-----|-----|-------|-----|----|-----|-------|-------|
| 5 | 3 5 | 1 2 3 | 6 5 | 3 | 5 3 | 2 • 3 | 1 • 3 |
| 黃水 | | 奔流 | | 向東 | | 方 妻 離 | |
| 2 | 1 | 6 1 | 2 3 | 2 | — | | |
| 子 散 | | 天各一 | | 方 | | | |

第一例雖有敘述性質的語調，它的每句的結束都重覆着『1』，聽起來却不單調，因為它的結束音雖然重覆，但旋律的進行却寫於語調的變化。第二例的句同用『2』音語束，它把第一句的情緒加深的發揮了。

但重覆的結束音在一段的歌曲里，不宜過多使用，使用的不得當則必然流於單調：

例 3 3 5 星海『五一節歌』

| | | | | | |
|-----------|-------|-----------|---------|-------------------|---------|
| 6 • 1 • 2 | 3 1 0 | 6 • 1 2 1 | 3 1 0 | 2 2 1 | 3 2 1 |
| 全 國 | | 工 人 | | 站 起 來 今 天 是 我 們 的 | |
| 6 • 1 2 3 | 1 — | 2 2 1 | 3 2 • 1 | 6 • 1 2 3 | 1 — |
| 五 一 節 | | 今 天 是 | | 我 們 的 五 一 節 | |
| 6 • 1 2 1 | 3 1 0 | 3 2 2 1 | 3 1 0 | 2 2 1 | 3 2 • 1 |
| 站 起 來 | | 站 起 來 | | 今 天 是 我 們 的 | |
| 6 • 1 2 3 | 1 — | | | | |
| 五 一 節 | | | | | |

像這種處理結束音的手法對於那內容是不適合的，因為要把紀念五一的情緒表現出來不是用一色的音調所能做到的。因此它顯得十分單調而沉悶。

在西洋作曲法中曾經規定着：不是最後結束便不能用主音，這種規定是太過於武斷的，它不僅不適合於中國的實際，同時也不適合於西洋的實際。有的歌曲作者，由於受了這種理論的影響，而不輕易的用主音做樂句及樂段的結束。如：

例 3 3 6 蔡其矯、盧肅『子弟兵戰歌』

| | |
|--|---------------------------------|
| $\underline{1 \cdot 5}$ 3 — 1 0 $\underline{\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{3} \cdot \underset{\cdot}{5}}$ $\underline{1 \cdot 1 \underset{\cdot}{5}}$ 1 $\underline{\underset{\cdot}{5} \cdot 1}$ | 向 前 挺 進 年 輕 的 子 弟 兵 勇 敢 的 |
| $\underline{3 \cdot 2 \underset{\cdot}{1}}$ $\underline{\underset{\cdot}{5} 1 \cdot 3}$ 5 • $\underline{\underset{\cdot}{6}}$ 5 ^V 1 $\underline{6 \underset{\cdot}{6} \cdot 5}$ $\underline{4 \underset{\cdot}{3} \cdot 1}$ | 子 弟 兵 快 樂 的 子 弟 兵 以 輕 快 的 步 伐 到 |
| 2 5 5 4 3 — 3 0 1 • $\underline{\underset{\cdot}{5}}$ $\underline{3 \cdot 1 \underset{\cdot}{5}}$ | 戰 鬥 裏 去 爲 了 土 地 新 |
| ^V 5 $\underline{6 \underset{\cdot}{6}}$ $\underline{3 \cdot 1}$ 2 2 ^V 0 $\underline{1 \underset{\cdot}{1}}$ 3 1 6 — | 生 爲 了 家 鄉 幸 福 爲 了 祖 國 光 |
| ^V 6 5 $\underline{6 \underset{\cdot}{6} \cdot 5}$ 4 3 $\underline{4 \cdot 3}$ 2 5 5 ^V 5 | 榮 把 親 愛 的 步 槍 放 在 肩 上 到 |
| $\underline{6 \cdot 5}$ $\underline{6 \cdot 5}$ 3 1 $\underline{2 \underset{\cdot}{1} \cdot 2}$ 3 1 $\underline{6 \cdot 6}$ | 戰 場 消 滅 敵 人 到 堡 壘 消 滅 敵 人 |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|----------|-----------|-----------|----------|-----------|-----------|----------|-----------|-----------|-----------|----------|-----------|-----------|----------|-----------|---|----------|-----------|
| 6 | <u>2</u> | <u>•1</u> | 2 | • | <u>1</u> | 5 | 5 | 5 | — | V | 0 | 3 | 1 | — | | | | |
| 到 | 城 | 市 | 消 | 滅 | 敵 | 人 | | | | | | 讓 | 歌 | | | | | |
| 5 | <u>6</u> | <u>•5</u> | 3 | V | 5 | 1 | — | 5 | <u>3</u> | <u>•3</u> | 2 | 0 | 1 | 6 | | | | |
| 聲 | 飛 | 起 | 來 | 使 | 天 | 地 | 全 | 回 | 應 | | | 我 | 們 | | | | | |
| 6 | • | <u>6</u> | <u>5</u> | 4 | <u>4</u> | <u>•5</u> | 2 | — | 2 | V | <u>3</u> | <u>•2</u> | 1 | • | 5 | 3 | <u>2</u> | <u>•1</u> |
| 戰 | 鬥 | 在 | 艱 | 苦 | 的 | 時 | 代 | 毛 | 澤 | 東 | 是 | 指 | 路 | 的 | | | | |
| 2 | 5 | 3 | 0 | 1 | 6 | 6 | • | <u>6</u> | <u>5</u> | 4 | <u>4</u> | <u>•5</u> | 2 | — | | | | |
| 北 | 斗 | 星 | 我 | 們 | 戰 | 鬥 | 在 | 祖 | 國 | 的 | 前 | | | | | | | |
| 3 | V | <u>3</u> | <u>•2</u> | 1 | • | 5 | 3 | <u>2</u> | <u>•1</u> | 2 | 5 | 5 | — | 5 | 5 | | | |
| 哨 | 總 | 司 | 令 | 是 | 勝 | 利 | 的 | 巨 | 鷹 | | | | | 我 | | | | |
| 5 | • | <u>4</u> | 3 | <u>3</u> | <u>•5</u> | 1 | • | 3 | 2 | V | <u>1</u> | <u>•6</u> | 5 | <u>1</u> | <u>•5</u> | 3 | 1 | |
| 們 | 是 | 鋼 | 鐵 | 的 | 子 | 弟 | 兵 | 子 | 弟 | 兵 | 還 | 有 | 什 | 麼 | | | | |
| 2 | 3 | 2 | — | 3 | 0 | 6 | • | <u>6</u> | 5 | 3 | 2 | • | <u>6</u> | | | | | |
| 不 | 能 | 戰 | 勝 | 萬 | 歲 | 萬 | 萬 | 子 | 弟 | | | | | | | | | |
| 5 | V | <u>5</u> | <u>•4</u> | 3 | 1 | 2 | 3 | 5 | — | 3 | V | 0 | 3 | • | <u>1</u> | | | |
| 兵 | 還 | 有 | 什 | 麼 | 不 | 能 | 戰 | 勝 | | | | 向 | 前 | | | | | |
| 6 | 5 | 5 | — | 6 | <u>5</u> | <u>•6</u> | <u>3</u> | <u>•4</u> | 3 | V | 1 | <u>1</u> | <u>•3</u> | <u>2</u> | <u>•1</u> | 5 | | |
| 挺 | 進 | | | 年 | 輕 | 的 | 子 | 弟 | 兵 | 勇 | 敢 | 的 | 子 | 弟 | 兵 | | | |
| 1 | <u>6</u> | <u>•6</u> | 5 | • | <u>3</u> | 1 | — | | | | | | | | | | | |
| 快 | 樂 | 的 | 子 | 弟 | 兵 | | | | | | | | | | | | | |

在這樣長的曲子，祇有最前面的第一句用了一次主音結束，其他所有的樂段及樂句（完全結束除外）樂句都十分意識地避免落在主音而在其他音上，這樣處理的結果是使得全曲在情感上似乎懸空的。有許多地方可以落在主音上，但却仍放到『5』或『3』上。使人感覺到一種不敢肯定的語氣，雖然旋律的連貫上並沒有什麼不流暢，但唱過了總覺得不很滿足。從這一例看來，中間結束應該把情感的發揮明確的表現出來，該當一段落的就不必害怕變用幾個主音。

同時結束音也不限制在某幾個音上，凡是音階中的音都可以作中間結束音，只要使感情不受拘束地同時是連貫的表現出來。正像第二章所說過的；有時句讀結束的關係是五度或四度，有時也可以是二度、三度、六度甚至七度；這些結束法在民間音樂中及新音樂創作中都有着豐富的表現手法，我們應該從其中吸取經驗。

其次是完全結束的處理問題。完全結束是全曲的終了，它必須能使情緒的表現獲得完滿的效果，除非是特殊的須要（如表現某種沒有完的情緒）。

完全結束不限於主音，不用主音結束也可以獲得完滿的效果如聶耳的『打長江』是結束在五度音以上（參看第十章第一節），星海的『反攻』也是結束在五度音上。

例 3 3 7 『反攻』

| | | | | | | | | | | | |
|-------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--|
| | 5 | 5 | 1 | 6 | • | 3 | 5 | — | 5 | — | |
| | 我 | 們 | 要 | 打 | 回 | 去 | | | | | |

例 3 3 8 『打倒汪精衛』

..... $\dot{1} \dot{1} \dot{1}$ $\dot{2} \dot{1}$ $\underline{6 5 3 5}$ 3 3 ———— ||

收復呀 一切 失 地

這些結束都很完滿地情緒抓住了。它們不用主音的緣故是因為這樣更能表現內容所需要的情感，如『反攻』用『5』結尾，更激烈響亮一些，而『打倒汪精衛』用『3』結尾，則帶有憤慨的情緒。又如星海的『拾土歌』是用『3』結尾的：

例 3 3 9 『拾土歌』

$\dot{1} \dot{2} \dot{1}$ $6 0$ | $\underline{5 6 5}$ $3 0$ | $\underline{2 3 5 6}$ 1 | $\dot{1}$ ———— | $\dot{1}$ ————

是 人 是 鬼 咱們回頭見 啲

$3 2$ $1 2$: | $\underline{1 2 3}$ $2 0$ |

咳啲咳 咳啲咳

『2』並不是主音，它是爲了特殊的需要——它是勞動的呼聲，不能因拘泥於主音的結尾而使那勞動的呼聲去遷就它，同時這表現了一種沒有完的情緒，雖然歌子唱完了，而勞動仍然在進行着似的。

一般地說，用主音結束是較普遍的，由於調性的關係，它更易於把全曲的情緒作結束。有許多作者爲打破結束的平板而極力要求新穎的結束法，創造了許多結束的進行形態。西洋的音樂作品由於其音階構成的關係，一般的都以『3 2 1』，『6 7 $\dot{1}$ 』或『2 5 1』做結，在中國新的音樂創作上由於民族風格的傾向，而在結束法上另尋新路，除了不用主音結束者外，都盡量使其進行新鮮一些，如張曙的某些歌曲：

例 3 4 0

..... 2̣ • 2̣ 2̣ 2̣ | 6̣ 6̣ 5̣ | 6̣ 2̣ | 1̣ — | 1̣ 0

最 後 勝 利 一 定 屬 於 我

例 3 4 1 『丈夫去當兵』

..... 1̣ — | 6̣ • 1̣ 6̣ 1̣ 6̣ | 2̣ 1̣ • | 1̣ 0

喊 殺 聲

例 3 4 2 『愛護傷兵』

..... 3 3 5 6̣ 1̣ | 2̣ • 3̣ 6̣ | 6̣ —

我 們 要 愛 護 傷 兵

例 3 4 3 『軍民合作』

..... 2̣ • 6̣ 1̣ 1̣ | 6̣ 2̣ 1̣ | 6̣ —

軍 民 合 作 好 生 存

前兩首是以『do』為主音的，後兩首是以『la』為主音的。這些結束法在今天看來不是很新穎的，還有些作品是以大跳躍作結束的：

例 3 4 4 呂驥『魯迅輓歌』

..... 5̣ • 5̣ | 1̣ 3̣ • 3̣ | 4̣ • 3̣ | 2̣ 1̣ | 1̣ — | 1̣ —

我 們 完 成 了 你 的 志 願

例 3 4 5 聯杭『播谷鳥』

..... 4 6 • 5 | 1̣ 1̣ • 1̣ | 1 1 —

孕 育 出 豐 富 的 果 實

例 3 4 6 煥之『紅旗的歌』

..... $\dot{1}$ $\underline{4 \cdot 5}$ | $\underline{6 \cdot 2}$ $\underline{\dot{1} \cdot 6}$ | $\underline{5 \cdot 4}$ $\underline{3 \cdot 2}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ ||

山 脈 和 河 流 迎 接 着 我 們

除了這些例子外，還可以找出許多。這些新的結束法的創造在今天看來，除了一部份例子（張曙的前兩首及呂驥的『魯迅輓歌』）還能合乎情緒的要求，其餘的更多是從形式上追求的。

也有一些作品是較具民間風格的，民間歌曲的結束法一般的都是下行的多，爲了使結束有力量和高吶一些而把結束音移高幾度結尾。如：

例 3 4 7 劫夫『堅決打他不留情』

..... $\underline{5 \dot{1}}$ $\underline{\dot{2} \dot{2}}$ | $\dot{2}$ ——— | $\underline{0 \dot{3}}$ $\underline{\dot{2} \dot{3}}$ | $\underline{\dot{1} \dot{2}}$ $\underline{6 \dot{5}}$ | $\underline{5 \dot{3} \dot{2}}$ | $\dot{1}$ ——— ||

毛 澤 東 哪 咱 們 都 一 定 能 戰 勝

例 3 4 8 史次歐『正月裏』

..... $\underline{5 \dot{5}}$ $\underline{3 \dot{2}}$ | $\dot{1}$ $\underline{\dot{2} \dot{6}}$ | $\dot{5}$ ——— ||

八 路 軍 呀 愛 百 姓

例 3 4 9 陳紫『擁軍歌』

..... $\underline{5 \cdot 2}$ $\underline{4 \dot{2} \dot{1} \dot{6}}$ | $\dot{5}$ ——— | $\dot{5}$ ——— ||

軍 民 舉 行 大 聯 歡

例 3 5 0 邊軍『民兵』

..... $\underline{6 \dot{6}}$ $\underline{\dot{1} \dot{1}}$ | $\dot{2}$ $\underline{\dot{2} \dot{6}}$ | $\dot{5}$ $\underline{\dot{5} \dot{3}}$ | $\dot{2}$ $\dot{0}$ ||

配 合 主 力 打 勝 仗 打 勝 仗

這四個例子的結束法，以『民兵』的結束法較爲自然而有力，『堅決打他不留情』亦還自然，但總覺得不是很有力量的，祇是把勝字提高了，『能够』兩字仍覺得不甚有力，其他兩首是比較不自然的。

從新音樂運動以來，在創作上結束法的使用，已經有了多樣的形態，尤其以『do』爲主音的結束法，更是用盡了一切進行的形態了，無論什麼音符（八度以內）的結束法，沒有不被使用過的，如果我們在處理結束法上仍然想從形式上去追求『新穎』那只有從八度以外去創造了，這樣發展下去是越『創造』越『離奇』，這條路是死路，千萬去不得的。在今天民族風格的創造工作中，結束法的確需要變更多的創造，但創造這種合乎情理，也就是說必須合乎表現情感的要求。我們除了進一步熟練地掌握民間音樂旋律的表現方法外，還必須從前人的或目前的優秀作品中研究這些作品的結束法的使用，這些優秀的作品在形式上常常是很自然而樸實的，並沒有什麼奇異的進行，然而他們表現在情感上都是出色的。結束法的處理只有根據這一原則——從表現多樣而豐富的出路情感出發，新的有時性的結束法必然產生出來的。

第九章 調式的構成

(一) 調式問題的關鍵

『調式』這概念在西洋音樂中是代表着某些不常見的音階的組織，如『教堂調式』，因此他被從『音階的概念』中分離出去。實質上音階和調式是同一事物的不同說法。照字面的解釋：音階是音的階梯（Scale），而調式則是調子的樣式（Mode），它們同樣是說明某種音高低的排列的關係（調式也有人譯成『旋法』即是旋律的法則）。

音階和調式在西洋音樂中的區別，可以說是普遍的與特殊的關係。音階是代表着某種較為普遍的音高的組織法則。如長音階和短音階：

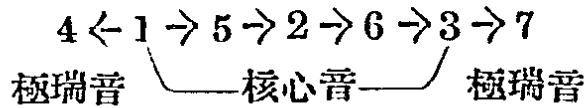
(1) 1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$
(2) 6 7 1 2 3 4 \sharp 5 6

兩種調式則代表着某種特殊的音高的組織法則，如西洋古代的教會調式：

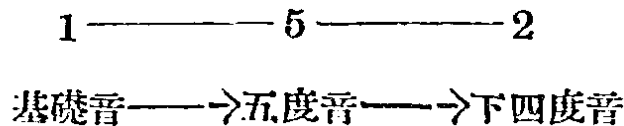
(1) 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ (Dorian調式)
(2) 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ (Phrygian調式)
(3) 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ (Lydian調式)
(4) 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ (Mixolydian調式)

無論是普遍的也好，特殊的也好，說是『音階』也罷，『調式』也罷，它們無非是說明各種不同音高的關係而已。

音階調式的構成，在西洋的音樂理論中有『五度構成』一說，即音階中各音是五度關係產生的。如：



由這種關係而產生的七個音，在西洋音樂學者名之為『天然音樂』。在中國古代的音樂理論中也有相類似的音階構成理論，那就是『三分損一、三分益一』之說，這是從某音為出發點，去求得音階，其它各音的方法，把管長若干寸所發的音高為基礎音，然後去掉其三分之一，留下的三分之二的管子所發出的音正是基礎樂的五度音，再把這發出五度音的管子增長其三分之一，這時所發的音又是這五度音的下四度音（即上五度的轉位）：



這樣一損一益的推算下去，其方法和西洋的『五度構成』說是相同的。

這兩種『音階構成』的理論，事實上只是『音響物理學』上的一種解釋而已，它並不能說明調式的構成和旋律進行上的關係，更不能根據這些說法作為創作旋律的法則。

音階調式的成立，祇能說是從無數的旋律中歸納出來的各種音的關係。旋律的進行常常是多樣而富於變化的，而音階調式却從這多樣的旋

律進行上歸納爲一種順序的音高的排列，這種序列的音高所能說明的旋律的特性是很有限的。同樣是一種五聲音階，其實際的存在從世界的範圍來說，却有東方和西方之別，如『蘇格蘭民歌』：

例（一）

$$\begin{array}{c}
 \begin{array}{|c|c|c|c|c|}
 \hline
 \underline{5 \cdot 1} \quad \underline{1 \quad 3} & \underline{2 \cdot 1} \quad \underline{2 \quad 3} & \underline{1 \cdot 1} \quad \underline{3 \quad 5} & 6 \quad \cdot \quad \underline{6} & \underline{5 \cdot 3} \quad \underline{3 \quad 1} \\
 \hline
 \underline{2 \cdot 1} \quad \underline{2 \quad 3} & \underline{1 \cdot 6} \quad \underline{6 \quad 5} & 1 \quad \cdot \quad \underline{6} & \underline{5 \cdot 3} \quad \underline{3 \quad 1} & \underline{2 \cdot 1} \quad \underline{2 \quad 3} \\
 \hline
 \underline{5 \cdot 3} \quad \underline{3 \quad 5} & 6 \quad \cdot \quad \underline{6} & \underline{5 \cdot 3} \quad \underline{3 \quad 1} & \underline{2 \cdot 1} \quad \underline{2 \quad 3} & \underline{1 \cdot 6} \quad \underline{6 \quad 5} \\
 \hline
 1 \quad \cdot & & & & \\
 \hline
 \end{array} \\
 \end{array}$$

這是西洋的五聲音階，和中國的五聲音階比較起來，音階的組織是一樣的，而旋律的進行上却大異其趣。從中國的範圍來說，也有南方北方，山地平原之別。

因此從創作上（從其他方面也是如此）的要求研究調式問題，決不能離開一定的旋律本身的特性，其語言的因素，其表現情感的方法，如果僅僅把旋律中的音按照其高低的順序歸納起來，說明其全音半音及其它音程的關係，這樣研究出來的音階調式是沒有什麼實際意義和創作價值的。

旋律有着濃厚的地方色彩，因之，各種調式的構成也應首先從旋律中語言的因素來了解，而中國的五聲音階調式的構成，也因地方性的不同而各有特殊性。

關於中國的音階調式問題，過去會有人從事研究過，但多半是根據中國古樂譜及典籍的記載來研究的，這種研究的結果，是把中國的音階調式歸納爲七聲音階和五聲音階兩種，其中五聲音階包含六十調，七聲音階包含八十四調，這就是所謂『十二律旋相爲宮』（即十二律輪流作音階的主音），而把『宮、商、角、徵、羽』（*do, re, mi, sol, la*）及『宮、商、角、變徵、徵、羽、變宮』（*do, re, mi, fa, sol, la, ta*）作爲中國五聲音階及七聲音階的基本調式。這種研究不如說是把古書的理論給以近代語的解釋來得恰當些，因爲這種五聲音階或七聲音階和目前存在於民間音樂的音階調式尙有不少差別，它不但不能說明中國音階調式的真正特性，更不能解決目前創作上的調式問題。

近十年來還有一部份音樂工作者，在着手研究民間音樂的調式，姑不論其研究方法的得失，這一研究工作較前者是進步的，有其現實意義的。但這一方面的研究在方法上是有值得考慮的地方，其中最顯著的一種方法，就是用西洋的音階調式理論來解釋中國民間音階調式。如天風在『綏遠民歌研究』一文中說：『在處理問題的時候，我是相當的採用了西洋進步的（？）音樂理論的。從這一種方法作爲基礎來研究中國的音階調式，是很容易作出牽強附會的結論的。因之天風對於綏遠民歌調式（也可以說是他對於中國調式的看法）的構成根據了如下的原則而分析：

（1）『除*ti*音之外，音階的每個音都可以爲主音或是結音。』

（2）『每個調式除主音外，最有力最主要的音是主音的五度音——屬音，但在3、4、5、6、7、 $\dot{1}$ 、 $\dot{2}$ 、 $\dot{3}$ 、這個調式中，因爲

Mi 的五度音 ti 不能當作根音而構成一個普通的和弦，所以『do』爲屬音。』

(3) 中國民歌調式的名稱，如上所述，是取其聲名之名的，例如以『do』開始，或以『ri』結尾，和以『do』的上行五度『Sol』爲中心音的叫做『do——Sol』調式。do——『Sol』開始和結尾，以『Sol』上行五度音『re』爲中心音的，叫做『Sol——re』調式……等：這樣所構成的調式稱爲『正調式』。相反的，以『Sol』爲開始音和結尾音，Sol的上行四度do爲中心音的，叫做『Sol——do』調式。Re爲開始音或結尾音，Re的上行四度音Sol爲中心的音，叫做『Re——Sol』調式……等。這樣的調式，稱之爲『變調式』，換言之，原：do——Sol』調的變調式爲『Sol——re』調，『sol——Re』調的變調式爲『re——Sol』調……等。

這三條原則和Prout的和聲學中論教會調式所說基本上是一致的，所不同的是名稱而已，這樣來分析中國調式是最方便不過的了。因爲不僅僅方法是現成的，連研究的結果也是現成的。祇不過是把西洋教堂調式的名目改變一下，套在中國民歌的身上而已。從這樣研究所得的結論看來，並沒有說明綏遠民歌在旋律進行上的特質。對於中國其他各地的民歌同樣也可以套上去。換句話說，這樣歸納出來的調式是失去了地方色彩的。

也曾經有人認爲中國音階是九聲音階，爲什麼是九聲音階呢？因爲上行時是 $\sharp 4$ 和 $b 7$ ，下行時則成 $b 4$ 和 $b 7$ ，如：

上行 1 2 3 [#]4 5 6 ^b7 [•]1
 下行 [•]1 ^b7 6 5 ^b4 3 2 1

如果把上行和下行的音按其順序排列起來，不就成了九聲音階了嗎

？

1 2 3 ^b4 [#]4 5 6 ^b7 [#]7 [•]1

這是一種『創作』，即使民間音樂有這種音階也是很少的，而且這歸納的方法也不能說明中國音階的特性。

在中國調式的問題上，我以為不必過急去求得結論，而且各地的調式自有其特性，不必強求從全國民歌中找出某些共通調式。

目前關於中國調式問題研究中，下面三個問題是比較主要的：

- (1) 中國音階是幾聲音階？
- (2) 中國音階的寫法。
- (3) 全音與半音的問題。

這三個問題都有過分歧的意見，有人認為中國音階是五聲的，而有人則否定這說法，有人認為寫譜法應盡可能避免用升降音，而用自然音，而有人則偏愛於某記譜法，有人認為中國音階是不平均律的。半音大於西洋的半音，而又有人認為這是聽音不準，樂器構造不科學的結果。

這三個問題中，音階的寫法不是主要的，只是技術問題，全音與半音的問題解決，寫法也就迎刃而解。

中國音階到底是幾聲音階呢？這個問題在目前我們還沒有充分佔有材料的情況下，是不可能做出滿意的答覆的，但中國音階是五聲音階的說

法，在今天看起是一種偏見，固然五聲音階在許多地方都佔了多數，但六聲音階和七聲音階也散見在民間音樂中，甚至在某些地區的某種音樂形式中，六聲或七聲音階是主要調式，如西北及華北一帶的戲曲都可以說明。不過調式問題的關鍵還不在到底是『幾聲音階』，而是各種音階調式表現在旋律進行上的特性，如果不了解這點，即使知道了有幾種音階、是幾聲音階，這對於我們創作上的民族風格的掌握可以說是沒有幫助的。

（二）中國音階的特質

五聲音階在中國是較為普遍常見的，尤其是華中一帶的民歌。過去有些外國音樂家們到中國來，總是獵奇似地把中國某城市某些小調當作是代表中國民族的音樂，甚至想以他們的『進步的技術』來『創造』中國的新的民族音樂。但這些音樂家們的工作是失敗了的，他們對於中國音樂是短視的，只看到很少的一點，還不是代表廣大農民羣衆的音樂，如『探親來』『孟姜女』等，他們輕易的就說『中國音樂是五聲音階的』，而且這種五聲音階也很簡單、平凡。某些中國的作家們也有着同樣的見解，他們認為要寫中國風味的曲調還不容易；只要不用Fa和Ti的音就行，所以中國的音階也被輕易的用1、2、3、5、6和6 1 2 3 5來包括。

這就是一種偏見，事實上五聲音階存在於民間音樂中是極其多樣的，祇就目前所有的材料看來，中國五聲音階表現為五種調式即do, re, mi, sol, la，五個音都可以是音階的主音，而構成一種五聲音階。如下：

- (1) 1 2 3 5 6
- (2) 2 3 5 6 $\dot{1}$
- (2) 3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$
- (4) 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$
- (5) 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$

這五種調式並不是同樣普遍地存在於任何一個地區，每種調式的形成都有它一定的地方性，尤其是和地方語言的特性，有着不可分離的關係，譬如在陝西、甘肅、山西、綏遠、察哈爾一帶的民歌 Sol 調和 re 調是主要的調式；而在河北、河南、山東一帶的民歌，do 調式却是主要的，因為 do 調式比較適合表現河北、河南、山東一帶的語言，而 Re 調和 Sol 調則比較適合高原地帶的語言。尤其南方民歌如廣東、福建一帶，其調式的表現幾乎就是語言的本色，如第三章例七十和七十一，Re 調和 Sol 調的構成正是由於語尾音的腔調所決定的。但每個地區除了主要的調式外，也還有其他調式的存在，如 la 調和 mi 調也都散見在各地的民歌中，尤其 la 調較為平常，在任何地區都不算太突出的調式，但它的存在都很普遍。mi 調在一般的民歌中不易發見，但絕不是絕對僅有的，恐怕是由於現有材料還不夠的緣故。下面是兩首很難得的相近的例子：

例 (二) 「察哈爾民歌」

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 3 $\widehat{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{1}}$ | 3 | 0 | $\widehat{\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{3}}$ $\widehat{\underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1}}$ | 6 | 0 | 6 | 6 | $\widehat{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{1}}$ | $\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5}$ |
| 于 漢 | 老 | | 住 江 西 | 他 | 家 | 哪 | 有 | 一 | 個 |

1 $\overbrace{6\ 5}$ | 3 0 | $\overbrace{6\ 5}$ 6 | $\overbrace{0\ 5\ 3\ 5}$ | $\overbrace{7}$ 2 2 | $\overbrace{2\ 7}$ 6 |
 大閨 女 閨 女 不 過 十 七 歲

$\overbrace{6\ 6\ 6}$ | $\overbrace{6\cdot 1\ 6\ 5}$ | 1 $\overbrace{6\ 5}$ | 3 0 | $\overbrace{6\cdot 1}$ $\overbrace{6\ 5}$ | 3 0 |
 未 會 哪 找 上 一 個 小 女 婿 哎 哎 哎 哎 哟

$\overbrace{6\ 6\ 6}$ | $\overbrace{6\cdot 1\ 6\ 5}$ | 1 $\overbrace{6\ 5}$ | 3 0 |
 未 會 哪 找 上 一 個 小 女 婿

例 (三) 陝北延川秧歌調

$\underline{\dot{3}}\ \underline{\dot{3}}\ \underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{5}}\ \underline{\dot{3}}\ \underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{3}\cdot\dot{5}}\ \underline{\dot{3}\ \dot{2}}$ | $\underline{\dot{1}}\ 6\ \cdot$ | $\underline{\dot{1}\ \dot{2}}\ \underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{5}}\ \underline{\dot{3}}\ \underline{\dot{1}}$ |
 $\underline{\dot{2}\cdot\dot{3}}\ \underline{\dot{1}\ 6}$ | $\underline{\dot{5}}\ \underline{\dot{3}}\ \cdot$ | $\underline{\dot{6}\ \dot{5}}$ 6 | $\underline{\dot{3}}\ \underline{\dot{3}}\ \underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{3}\cdot\dot{5}}\ \underline{\dot{3}\ \dot{2}}$ | $\underline{\dot{1}}\ 6\ \cdot$ |
 $\underline{\dot{1}\ \dot{2}}$ 3 | $\underline{\dot{5}}\ \underline{\dot{3}}\ \underline{\dot{1}}$ | $\underline{\dot{2}\cdot\dot{3}}\ \underline{\dot{1}\ 6}$ | $\underline{\dot{5}}\ \underline{\dot{3}}\ \cdot$ | $\underline{\dot{3}\cdot\dot{5}}\ \underline{\dot{3}\ \dot{2}}$ | $\underline{\dot{1}}\ 6\ 5$ |
 $\underline{\dot{1}\ \dot{2}}$ 3 | $\underline{\dot{5}}\ \underline{\dot{3}}\ \underline{\dot{1}}$ | $\underline{\dot{2}\cdot\dot{3}}\ \underline{\dot{1}\ 6}$ | $\underline{\dot{5}}\ \underline{\dot{3}}\ \cdot$ ||

從結構來看，他們是相似的，甚至可以說是相同的，每句的靜止音也都一樣，不同的是節奏上略有出入，旋律進行上第二首顯得高亢一些

mi調在華中、華南的民歌中似較多一些。下面是一首江西民歌：

例 (四) 江西民歌「十送」

$\underline{\dot{2}\ \dot{3}}$ $\overbrace{\underline{\dot{5}\ \dot{6}}}$ $\underline{\dot{2}}$ | $\underline{\dot{2}\ \dot{5}}$ $\underline{\dot{6}\ \dot{1}}$ $\underline{\dot{6}\ 0}$ | $\underline{\dot{2}\ \dot{1}}$ $\overbrace{\underline{\dot{3}\ \dot{5}}}$ 6 | $\underline{\dot{2}\ \dot{1}}$ $\underline{\dot{6}\ 5}$ $\underline{\dot{3}\ 0}$ ||
 一 送 情 郎 哥 坐 床 沿 哪 郎 要 起 去 姐 要 眠 呵
 郎 要 起 去 作 生 意 哪 姐 要 談 歡 趁 少 年 呵

| | | | | | | | | | | | |
|-----------|-----|-----|-----|-------------------|-------------------|-----|---------------------|-----|-------|---|---|
| $\dot{2}$ | 6 | 5 | 6 | $\dot{2} \dot{1}$ | $\dot{3} \dot{5}$ | 6 | $\dot{2} \dot{1} 6$ | 5 | $5 0$ | | |
| 哥 | 呵 | 妹 | 呵 | 姐 | 要 | 食 | 歡 | 趁 | 少 | 年 | 呵 |

這mi調構成上的特點，可以說是語尾腔調的表現，廣東內地的民歌由於語尾的自然節奏所形成的mi調是很平常的：

例(五) 廣東民歌

| | | | | | | | | | |
|-----------|-----------|-----|-----|-----|-----------|--------------|-----|-----|--|
| $\dot{2}$ | $\dot{5}$ | 3 | 5 | 6 | $\dot{1}$ | 5 | 3 | $—$ | |
| me | 人 | 鑼 | 鼓 | 呵 | oi | (詞意是背着人家的鑼鼓) | | | |

由於mi調在中國調式中是較為特殊的緣故，所以特別加以說明，但因掌握的材料有限，其中缺少華南民歌，這說明也是很不完全的。

mi調以外的四種調式，雖然都有在於好幾個省份中，但表現在旋律的進行上，各個省份都各有其特點。do調式存在於河北民間音樂中的是最為顯著的，尤其是河北中部，無論是弦字腔，大字腔，大秧歌等，戲曲以及大部份民歌，都是do調式的。這與平原的口音很吻合，下面是一段大字腔，和一段大秧歌的例子：

例(六) 大字腔「花腔」

| | | | | | | | | | | |
|-------------------------|-----------|-------------------------------------|-------------------|-----------------------------------|---------------------|-------------------|-------------|-------------|-------------------|---|
| (過門略) | $5 5$ | $\dot{3} \dot{2} \dot{1}$ | $0 5$ | $3 2$ | $\dot{1} \cdot (2)$ | $\dot{6} \dot{1}$ | $\dot{3} 5$ | $\dot{6} 5$ | | |
| | 李 | 俊 | 英 | 呃 | 離 | 開 | 了 | 娘 | 家 | |
| $\dot{3} \cdot \dot{2}$ | $\dot{1}$ | $(\dot{2} \dot{5} \dot{3} \dot{2})$ | $\dot{1} \dot{1}$ | $\dot{6} \dot{1} \dot{5} \dot{6}$ | $\dot{1}$ | $\dot{3} 5$ | $0 \dot{1}$ | $\dot{6} 5$ | $\dot{3} \dot{6}$ | |
| 村 | 呃 | | | | | 急 | 忙 | 趕 | 回 | 自 |

$\overbrace{5\ 3}$ $\overbrace{3\ 2}$ | $1 \cdot \overbrace{3\ 2}$ | $5 \overbrace{6\ 5\ 6}$ | $1 \overbrace{3\ 3}$ | $\overbrace{0\ 5}$ $\overbrace{3\ 5}$ |
 家 門 心 中 有 事 走 哇 的

$\overbrace{6 \cdot 1}$ $\overbrace{1\ 3}$ | $\overbrace{2 \cdot 2}$ $\overbrace{1\ 2}$ | $\overbrace{5 \cdot 3}$ $\overbrace{2\ 1}$ | $\overbrace{1\ 1}$ $\overbrace{6\ 1}$ | $\overbrace{2\ 1}$ \cdot ||
 快 哎咳 哎咳 哎咳 一順 大道 向 前 行 呢

(下略)

例(七) 『大秧歌』

$\overbrace{2\ 6}$ 1 | $\overbrace{3\ 1}$ $\overbrace{6\ 5}$ | $\overbrace{3\ 1}$ $\overbrace{6\ 5}$ | $\overbrace{1 \cdot 3}$ $\overbrace{2 \cdot 1}$ |
 年 輕 的 媳 婦 花 孤 朵 哎 呢

(兩 鑼) | $\overbrace{3\ 1\ 1}$ $\overbrace{6\ 5}$ | $\overbrace{3\ 5\ 3\ 2}$ $\overbrace{1\ 6}$ | $\overbrace{3\ 3\ 3}$ $\overbrace{1\ 2\ 5\ 3}$ |
 擋 不 住 風 擋 不 住 雨 我 看 他 准 不 調 你

$\overbrace{2 \cdot 6}$ $\overset{\cdot}{1}$ | (兩 鑼) | $\overbrace{3\ 2\ 6}$ 1 | $\overbrace{3\ 1}$ $\overbrace{6\ 5}$ |
 去 枕 頭 那 邊 上

$\overbrace{3\ 5\ 3\ 2}$ 1 | $\overbrace{3\ 1}$ $\overbrace{6\ 5}$ | $\overbrace{3\ 2}$ 1 | $\overbrace{5\ 3}$ $\overbrace{2\ 1}$ |
 一 句 子 話 兩 滴 子 淚 保 管 你

$\overbrace{1\ 5}$ $\overbrace{3\ 2}$ | $\overbrace{1\ 3}$ $\overbrace{2\ 6}$ | 1 — |
 準 洩 了 氣 呢

這兩個例子在旋律進行上，似乎都以do為中心，環繞着do而進行，不僅全曲結束在do上，而每一句的靜止音，也大部份在do上，甚至每個

樂彙也多半落在do上，這調式的形成很明顯的是語言的腔調所決定的。

re調和so調則現在陝西、山西的民歌中最為顯著，平原的人們總覺得山地的歌調聽不慣，因為山地口音似乎跳躍大一些，所以表現在調式上的特點是四度和五度的音程使用得較多，這就是re調和sol調所具有的特質。下面是兩首山西的民歌：

例(八) 山西民歌「信天遊」

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|---------------------|----------|---|------------------------|---------------------|---|----|------------|---|----|---|--|----------|---|----------|--|--|
| <u>5</u> | 2 | <u>2</u> | | <u>2</u> | (̣ [˙] 6̣) | | 6̣ | <u>2 2</u> | | 2̣ | — | | <u>5</u> | 2 | <u>2</u> | | |
| 洋 | 煙 | 那 | 開 | 花 | 四 | 片 | 片 | 白 | 爲 | 了 | 那 | | | | | | |
| <u>2</u> | (̣ [˙] 6̣) | • | | (̣ [˙] 6̣•6̣) | <u>2 2</u> | | 5̣ | — | | | | | | | | | |
| 歌 | 你 | 跳 | 爛 | 一 | 對 | 鞋 | | | | | | | | | | | |

例(九) 山西民歌「信天遊」

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|--------------|----------|----|------------------------|------------------------|-------|--------------|---|---|---|---|----|---|----------|--|--|
| ˙2 | <u>3̣ 2̣</u> | | ˙1 | 6 | | 6̣ 2̣ | <u>1̣ 2̣</u> | | 5 | — | | ˙2 | 3 | <u>5</u> | | |
| 玉 | 麥 | 子 | 開 | 花 | 一 | 個 | 簇 | 簇 | 毛 | 咱 | 二 | 人 | | | | |
| <u>6</u> | 6 | <u>6</u> | | (̣ [˙] 2̣ 6̣) | (̣ [˙] 3̣ 5̣) | | 2 | — | | | | | | | | |
| 爲 | 朋 | 友 | 拉 | 毯 | 倒 | | | | | | | | | | | |

第一首用音似乎還够不上五聲音階，這正是地方色彩最突出的表現，五聲音階的旋律不一定把五個音全用上，省去其中一二音的情形也是很多的……陝西腳夫常唱着如下的歌調：

例(一〇) 陝北民歌「腳夫」

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|---|--------------|---|---|---------------------|---|---|----------|--------------|---|---|---|---|--|------------------|---|------------|--|----------------|--|
| <u>5</u> | 1 | <u>1 1 1</u> | | 2 | (̣ [˙] 5̣) | • | | 5̣ 1̣ 5̣ | <u>2 1 2</u> | | 1 | } | 0 | | ^{3/8} 5 | 1 | <u>1 2</u> | | ^{3/4} | |
| 三 | 月 | 裏 | 的 | 個 | 太 | 陽 | 紅 | 又 | 紅 | 爲 | 什 | 麼 | 我 | | | | | | | |

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|----|---|---|---|---|---|---|---|--|
| 2 | 5 | 2 | 1 | 2̇ | 5 | 2 | 6 | 5 | 6 | 5 | — | |
| 趕 | 脚 | 的 | 人 | 兒 | 這 | 樣 | 苦 | 苦 | 苦 | 悶 | 悶 | |

這曲調大部份都用了sol、do、re三個音，而最後才用了兩次la。在第三章中曾舉過一首貴州山歌（例七十二），也只用了四個音，雖然也是la調式，但却跳躍不大，音域僅僅在五度範圍內，雖然也表現了山野廣闊高亢，但從這旋律進行上也表現了地方性的差異。

五聲音階的構成是否需要給以結束音及中心音的命名，如天風關於綏遠民歌所分析的那樣呢？我以為這樣對於每種調式的使用是一種限制，因為調式結束音及中心音並不完全是五度關係。第二章中說過的，調式中任何一音都可作靜止音。如果照天風的分析法，則中國五聲音階出現了名目繁多的調式。每種調都有五個名稱，如do調式必然按其中將音的不同而分別稱為『do——re』調，『do——mi』調，『do——sol』，『do——la』調，『do——do』調。這是很不必要的，因為中間靜止音的不同，只是句讀的情感的要求而不是調節性上的差異。所以更不必因為中間靜止音是五度和四度的不同而把同一調式分別為正調式和變調式。譬如下面兩個例子：

例（一一）

| | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|---|---|---|----|---|---|---|---|---|---|
| 5̇ | 5̇ | 5̇ | 5 | 5 | 5 | 3 | 2 | 1 | — | 2 | 6 | 1 |
| 一 | 對 | 對 | 鴨 | 子 | 一 | 對 | 對 | 鵝 | — | 一 | 對 | 對 |
| 2 | 2 | 2 | 1 | 6 | 1 | 5̇ | — | | | | | |
| 貓 | 眼 | 瞭 | 哥 | 哥 | 哥 | | | | | | | |

例(一二)

| | | | | | | | | | | | | |
|---|------------|--|--------------|------------|--------------|--------------|-----|-----|----------|---|------------|--|
| 5 | <u>3 2</u> | | 1 | 5 | <u>1 • 5</u> | <u>1 3 5</u> | 2 | --- | <u>3</u> | 5 | <u>3 2</u> | |
| 一 | 對對 | | 鴨 | 子 | 一 | 對 | 對 | 鵝 | | 一 | 對對 | |
| 1 | 5 | | <u>1 • 5</u> | <u>1 2</u> | <u>2</u> | 5 | --- | | | | | |
| 貓 | 眼 | | 瞭 | 着 | 哥 | 哥 | | | | | | |

同樣是sol音結束，旋律進行上用着同樣的五個音，分析其調式必然是sol調，只是中間靜止不同而已，它們絲毫沒有表現出是兩種調性。如果因為第一例的靜止音在do音而說它是do調的變調式，第二例才是sol調的正調式，這豈不是牽強附會麼？所以我以為每種調式的形成，很可以依其主音之名而名，名目上的繁瑣是不需要而且也是不合理的。

五聲音階表現在中國各地民間音樂中是多樣的，並不如某些人所認為的那麼平凡而單調，問題是從中國民間音樂中理解各種調式的實際存在及其具體表現。而不是從調式的公式出發。

中國的音階不完全是五聲音階，六聲音階和七聲音階也是相當普遍的。但這兩種音階除某些有了較高的發展的音樂形式外，都還不十分定型。

六聲音階的構成是在do, re, mi, sol, la五音之外，增加了ti音或fa音，根據現有的西北及華北一帶的民間音樂材料的記載：增加ti音的六聲音階較之增加fa音的六聲音階為數多一些，但這也是有地方特性的。前一種六聲音階存在於河北多，而後一種存在於西北，尤其陝西、甘肅兩省。

增加ti音的六聲音階一般地表現為兩種調式：

- (1) 1 2 3 5 6 7
 (2) 2 3 5 6 7 $\dot{1}$
 (3) 3 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$
 (4) $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ 1 2 3
 (5) $\dot{6}$ $\dot{7}$ 1 2 3 5

這五種音階以(1)、(4)、(5)三種較爲普遍，Re調如mi調的六聲音階較少，尤其是mi調則實際已經是六聲音階。下面是各種音階的實例：

例(一三) 河北民歌『十六想』

| | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------|--------------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------------|-----------------------------|----|---|---|---|
| $\underline{5\ 5}$ | $\underline{6\ 5\ 6\ 1}$ | $\underline{5\ 3}$ | 5 | $\dot{1}$ | $\underline{6\ 5}$ | $\underline{3\ 5}$ | $\underline{1\ 6}$ | 1 | $\underline{2\ \bullet\ 3}$ | 5 | | | |
| 一 | 想 | 二 | 爹 | 娘 | 爹 | 娘 | 無 | 主 | 張 | 孩 | 兒 | | |
| $\dot{1}$ | $\underline{6\ 5}$ | $\underline{3\ 5}$ | $\underline{6\ 1}$ | $\underline{2\ 3}$ | 1 | — | $\underline{1\ 3}$ | $\underline{2\ 3\ 2\ 1}$ | $\underline{7\ \bullet\ 6}$ | 1 | | | |
| 親 | 事 | 就 | 在 | 娘 | 身 | 上 | 哎 | 咳 | 怎麼 | 還不 | 買 | 嫁 | 奩 |

例(一四) 河北民歌『妓女告狀』

| | | | | | | | | | | | |
|-----------|--------------------|-----------|--------------------|---|-----------|--------------------|--------------------|--------------------|-----------------------------|---|---|
| $\dot{2}$ | $\underline{7\ 6}$ | $\dot{1}$ | $\underline{3\ 5}$ | — | $\dot{2}$ | $\underline{7\ 6}$ | $\dot{1}$ | $\underline{3\ 5}$ | — | | |
| 他 | 鄉 | 難 | 逃 | 求 | 生 | 活 | | | | | |
| 6 | $\underline{7\ 6}$ | $\dot{1}$ | $\underline{3\ 5}$ | — | 5 | $\underline{6\ 7}$ | $\underline{6\ 5}$ | 3 | $\underline{3\ \bullet\ 2}$ | 1 | — |
| 孤 | 兒 | 抓 | 走 | 老 | 婆 | 又 | 死 | 亡 | | | |

例(一五) 河北民歌『廿四表』

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--------------------|--------------------|---|-----------------------------|--------------------|--------------------|---|-----------------------------|--------------------|--------------------|---|---|---|---|---|
| 5 | $\underline{6\ 5}$ | $\underline{3\ 2}$ | 1 | $\underline{5\ \bullet\ 3}$ | $\underline{5\ 6}$ | $\underline{3\ 2}$ | 1 | $\underline{1\ \bullet\ 2}$ | $\underline{3\ 5}$ | $\underline{2\ 3}$ | 1 | | | | |
| 正 | 月 | 裏 | 姑 | 娘 | 表 | 了 | 一 | 個 | 表 | 表 | 了 | 一 | 對 | 花 | 鞋 |

| | | | | | | | | | | | | | |
|-----------------------|--|--|--|--|--|-----|---|--|-----------------------|---|----|---|---|
| $\underline{2\ 3}$ | $\underline{\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{1}}$ | 5 — | $\overset{67}{\dots}$ | $\underline{\overset{\cdot}{5}\ \overset{\cdot}{6}}$ | 1 | 1 | 5 | $\underline{\overset{\cdot}{5}\ \overset{\cdot}{6}}$ | $\underline{3\ 2\ 1}$ | | | | |
| 綉 | 得 | 巧 | 上 | 綉 | 鳳 | 鳳 | 雙 | 展 | 翅 | 呀 | | | |
| $\underline{2\ 3}$ | $\underline{2\ 5}$ | $\underline{\overset{\cdot}{7}\ \overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{5}}$ | $\underline{2\ 3\ 3\ 5\ 5}$ | $\underline{\overset{\cdot}{7}\ \overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{5}}$ | 2 | 2 | 1 | 2 — | | | | | |
| 烏鴉 | 鳥兒 | 落村 | 稍 | 翠花 | 花兒 | 在 | 水 | 上 | 飄 | 唉 | 呀 | 咳 | 呀 |
| $\underline{2\ 2\ 5}$ | $\underline{5\ 1\ 1}$ | $\underline{2\ 2}$ | $\underline{\overset{\cdot}{7}\ \overset{\cdot}{6}}$ | $\underline{5\ \overset{\cdot}{6}}$ | $\underline{\overset{\cdot}{7}\ \overset{\cdot}{6}}$ | 5 — | | | | | | | |
| 沙 | 木 | 頭 | 底 | 子 | 是 | 仙 | 人 | 過 | 橋 | 呀 | 哈哈 | 咳 | |

例(一六) 山東民歌『五更鳥』

| | | | | | | | | | | | | |
|--|--|--|--|-----------------------|--|--|--|--|--|---|---|---|
| $\underline{\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{5}}$ | $\underline{\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{5}}$ | 6 | • | 5 | $\underline{\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{5}}$ | $\underline{\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{2}}$ | 1 | — | $\underline{1\ 1\ 2}$ | | | |
| 一 | 啲 | 更 | 裏 | 來 | 月 | 兒 | 照 | 花 | 台 | 情 | 郎 | 哥 |
| $\underline{3\ 5}$ | $\underline{3\ 2}$ | $\underline{\overset{\cdot}{7}\ \overset{\cdot}{6}}$ | $\underline{\overset{\cdot}{7}\ \overset{\cdot}{6}}$ | 5 | — | $\underline{\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{7}}$ | $\underline{\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{5}}$ | $\underline{\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{7}}$ | $\underline{\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{5}}$ | | | |
| 定 | 計 | 今 | 天 | 晚 | 上 | 來 | 右 | 手 | 兒 | 端 | 起 | 了 |
| $\underline{\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{7}}$ | $\underline{\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{5}}$ | 3 | — | $\underline{1\ 1\ 2}$ | $\underline{3\ 5}$ | $\underline{2\ 3}$ | $\underline{\overset{\cdot}{7}\ \overset{\cdot}{6}}$ | $\underline{\overset{\cdot}{7}\ \overset{\cdot}{6}}$ | | | | |
| 一 | 壺 | 酒 | | 四 | 個 | 碟 | 子 | 端 | 上 | | | |
| 5 | — | | | | | | | | | | | |
| 來 | | | | | | | | | | | | |

例(一七) 河北民歌『妓女悲秋』

| | | | | | | | | | | | |
|--------------------|--|--------------------|---|-----------------------|----------------------|-----------------------|----------------------|-----------------------|-----------------------|----------------------|-----------------------|
| $\underline{6\ 5}$ | $\underline{\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{1}}$ | $\underline{7\ 6}$ | 5 | $\underline{6\ 5\ 6}$ | $\overset{\cdot}{1}$ | $\underline{7\ 6}$ | 5 | $\frac{3}{4}$ | $\underline{6\ 5\ 6}$ | $\overset{\cdot}{1}$ | |
| 皓 | 月 | 當 | 空 | 如 | | | | | | | |
| $\underline{3\ 6}$ | $\underline{3\ 3\ 2}$ | 3 | — | $\underline{3\ 2}$ | $\underline{3\ 5}$ | $\underline{6\ 5\ 6}$ | $\overset{\cdot}{1}$ | $\underline{3\ 5\ 5}$ | $\underline{6\ 5}$ | $\overset{\cdot}{1}$ | $\underline{6\ 5\ 3}$ |
| 畫 | 妓 | 女 | 無 | 客 | 獨 | 坐 | 在 | 青 | 樓 | | |

$\underline{5\ 5\ 3}\ \underline{5\ 6\ 3\ 2}\ \underline{1\ 3}\ | \underline{2\ 1\ 5\ 6} \text{ — } |$
 身 椅 欄 杆 綉 了 眉 頭

例(一八) 河北民歌『對花』

$6 \cdot \underline{5} | 6 \quad \dot{1} | \underline{3 \cdot 5} \quad \underline{3\ 5} | 6 \quad 0 | \underline{5\ 5\ 3} | \underline{2\ 7\ 2} |$
 正 月 裏 來 什 麼 花 兒 開 正 月 裏 開 的 是
 $5 \cdot \underline{7} | \underline{6} \text{ — } | \underline{3 \cdot 2} \quad \underline{1\ 2} | \underline{3\ 2} \quad 3 | 5 \cdot \underline{7} | \underline{6} \text{ — } |$
 迎 春 花 七 不 弄 冬 來 冬 來 戴 起 來
(下略)

上面六個例子，是三種六聲音階的實際表現，它和五聲音階不同的地方是增加了半音的使用，但這半音的存在並不像西洋長音階和短音階中那樣突出，因為從do到ti的進行用的並不多，這六聲音階的特點主要的不存在於半音中，而是由於語言的需要而豐富了音樂使用。『7·6·5』三個音在這六聲音階中很自然的結合在一起。這和西洋音階中的ti是大異其趣的，西洋音階中的的ti和do是經常不能分的，因為它是導音的作用，由於河北一帶語言腔調的關係，這種六聲音階的構成明顯的包含兩組音：『1·2·3』和『5·6·7』它們在音程上的關係同樣是長三度，語言的腔調也常常是表現在這種音程上的關係。

Re調的六聲音階在河北平原地帶很少見，在山地却可以找到：

例(一九) 察哈爾民歌『走西口』

$\underline{\dot{2}\ \dot{2}} \quad \underline{\dot{1}\ \dot{2}\ \dot{5}\ \dot{3}} | \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{1}\ 6} | \underline{\dot{5}\ \dot{6}\ \dot{5}\ \dot{3}} \quad \underline{\dot{2}\ \dot{2}\ \dot{1}\ 6} | 5 \text{ — } |$
 咸 豐 正 五 年 故 事 出 了 一 個 鮮

6 2̣ 2̣ 2̣ | 2̣ 3̣ 7̣ 6̣ | 5 5 6 | 7 7 7 6 5 3 | 2 — ||

出 在 咱 們 山 西 省 呀 么 府 呀 么 府 太 原

ti的出現不多，但却使旋律富於色彩，它和以上各例略有不同，那是一種連續的出現，但仍然不向do進行而是不行的。

這幾種六聲音階雖然主要的存在於河北一帶，但西北各省同樣可以找到，其中以Sol調的六聲音階較常見。下面是較為突出的幾個例：

例(二〇) 三邊民歌『走西口』

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

正月裏 娶過 奴 二月裏 走 西得(兒)口

1 • 2 3 3 | 2 3 2 3 1 | 2 2 3 1 6 | 2 2 3 1 6 |

早 知 道 你 走得兒)西 口 嘿 哎 哟 嘿 哎 哟

6 6 1 6 5 3 | 5 — ||

就 不 該 娶 過 奴

例(二一) 綏遠民歌『送雨扇』

6 6 3 | 6 6 3 | 6 • 5 3 5 | 6 — | 5 6 2̣ 7̣ | 6 — |

雙 手 推 開 門 兩 扇 那 是 一 呀 咳

3 3 6 • 5 | 3 5 3 2 | 3 1 2 | 3 — | 5 7 2 | 5 3 2 |

手 托 住 花 欄 牆 嘿 哎 哎 哟 淚 流 滿 腮

1 3 2 7 | 6 — |

那 是 一 呀 咳

例(二二) 山西『信天遊』

| | | | | | | | | | | | |
|----|--------------|----|--------------|----|---|------------|--------------|---|--------------|---|---|
| 5 | <u>3 2</u> | 1 | <u>7̣ 6̣</u> | 5̣ | 5 | <u>3 2</u> | <u>5 2 3</u> | 1 | <u>7̣ 6̣</u> | | |
| 正 | 月 | 裏 | 來 | 正 | 月 | 正 | 三 | 哥 | 哥 | 想 | 起 |
| 5̣ | <u>6̣ 1̣</u> | 5̣ | — | | | | | | | | |
| 串 | 門 | 門 | | | | | | | | | |

例(二三) 山西『信天遊』

| | | | | | | | | | | | |
|-----------------|---|----------------|-----------------|----------------|--------------------|---|---|---|---|---|---|
| <u>1̣ 6̣</u> | 5 | <u>1̣ • 2̣</u> | <u>3̣ 3̣ 3̣</u> | <u>2̣ • 1̣</u> | <u>2̣ 3̣ 2̣ 1̣</u> | 7 | 0 | | | | |
| 火 | 路 | 不 | 走 | 呀 | 么 | 繞 | 呀 | 繞 | 了 | 一 | 道 |
| <u>1̣ 1̣ 6̣</u> | 5 | <u>1̣ • 2̣</u> | 3̣ | <u>2̣ 1̣</u> | <u>2̣ 1̣ 6̣</u> | 5 | • | 0 | | | |
| 繞 | 繞 | 你 | 樹 | 樹 | 好 | 呀 | 好 | 麻 | 煩 | | |

這四個例子中，Sol的佔三首，la調的佔一首，Sol調中ti的出現不多，但很有特色，尤以山西幾首（還可以參看第三章中例七十六『苦伶仃』），ti音的使用很能表現出山西語言的特有的腔調，它如河北的六聲音階又是兩種情調。從它的進行來分析時，可能看出它不如河北民歌那樣分成兩組音，而是do和ti是常常相連接的，同時ti的跳躍進行也是一個特點，如『苦伶仃』中，ti向mi跳進兩次出現，下面再舉兩首ti的跳躍進行和連續進行的例子：

例(二四) 五台小調

| | | | | | | | | | | | |
|--------------------|--------------|---|----|-----------------|--------------------|----|---|--------------------|-----------------|---|---|
| 上略:..... | <u>3̣ 3̣</u> | 0 | 3̣ | <u>5̣ 3̣ 2̣</u> | <u>3̣ 5̣ 3̣ 2̣</u> | 1̣ | — | <u>3̣ 3̣ 3̣ 3̣</u> | <u>7̣ 3̣ 2̣</u> | | |
| 鑼 | 鼓 | 鑼 | 鼓 | 那 | 個 | 喧 | 天 | 才 | 把 | 那 | 個 |
| <u>1̣ 2̣ 1̣ 6̣</u> | <u>5 5</u> | 5 | — | | | | | | | | |
| 演 | 那 | 吧 | 嚶 | 嚶 | | | | | | | |

例(二五) 『山西文水小調』

| | | | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|--|--------------------|
| $\underline{0\ 1}$ | $\underline{\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{5}}$ | 5 | $\underline{\overset{\cdot}{3}\ \overset{\cdot}{2}}$ | $\underline{0\ 5}$ | $\underline{\overset{\cdot}{3}\ \overset{\cdot}{5}}$ | $\frac{3}{4}$ | $\underline{\underline{\overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{2}}}$ | |
| 八 | 路軍 | 打 | 日本 | 真 | 厲(R) | | 害 | |
| | | | | | | | | |
| $\underline{0\ 5}$ | $\underline{\overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{2}}$ | $\underline{5\ 1}$ | 2 | $\underline{5\ 1}$ | $\underline{\overset{\cdot}{7}\ \overset{\cdot}{6}}$ | $\frac{3}{4}$ | 5 | |
| 老 | 百姓 | 慰 | 勞 | 理 | 應 | | 該 | |
| | | | | | | | $\underline{\underline{\overset{\cdot}{2}\ \overset{\cdot}{3}\ \overset{\cdot}{2}\ \overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{7}\ \overset{\cdot}{6}}}$ | |
| | | | | | | | 婦救會 | |
| | | | | | | | | |
| $\underline{\overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{2}}$ | 5 | $\underline{\overset{\cdot}{5}\ \overset{\cdot}{1}}$ | $\underline{\overset{\cdot}{5}\ \overset{\cdot}{3}}$ | $\underline{\overset{\cdot}{2}\ \overset{\cdot}{3}\ \overset{\cdot}{2}\ \overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{7}}$ | $\underline{0\ 1}$ | $\underline{\overset{\cdot}{7}\ \overset{\cdot}{1}}$ | $\underline{2\ 5}$ | $\underline{2\ 2}$ |
| 去送 | 鞋 | 穿上 | 鞋子 | 跑的快 | 打 | 的個 | 日本 | 鬼子 |
| | | | | | | | | |
| $\underline{5\ 5}$ | $\underline{\overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{2}}$ | $\underline{\overset{\cdot}{7}\ \overset{\cdot}{6}}$ | $\overset{\cdot}{5}$ | | | | | |
| 跳了 | 東 | 海 | | | | | | |

第一首的 ti 不僅從 mi 跳躍，而且是從 mi 跳進，這完全是語言的需要產生的，第二首 ti 音出現得較多，更顯得 ti 音的重要，尤其在「跑的快」的尾音，它和例二三中的「繞了一道灣」的灣字，同樣以 ti 音作句韻的靜上，是語言的勝調的表現。

以上是 ti 音在六聲音階中使用的例子，在南方也一定可以找到這方面的材料，而且不一定會有不同的表現，但由於材料的限制，不能做更廣泛的研究。

六聲音階的另一種形態就是增加了 ti 音的各種調式，這種六聲音階似乎不如 ti 音那樣普遍，而且更多的是存在于西北一帶，根據現有的材料，這種音階有下面幾種調式：

(1) 1 2 3 4、5 6

(2) 2 3 4 5 6 $\dot{1}$

(3) $\dot{5}$ $\dot{6}$ 1 3 4 5

mi調和la調的增加了fa音的六聲音階一時還沒有找到，如果有的話也不普遍的，下面是四種調式的例子：

例(二六) 山西民歌「劈白菜」

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|---|--|--------------------------|-----------------------|--------------------|--------------------------|--------------------------------|-----------------------|---|---|---|---|---|---|---|
| $\underline{1\ 1}$ | $\underline{1\ \dot{6}}$ | $\underline{\dot{6}\ \dot{1}\ \dot{6}}$ | 5 | $\underline{\dot{6}\ 5}$ | $\underline{4\ 3\ 2}$ | 1 | — | $\underline{3\ 3}$ | $\underline{5\ 3\ 2}$ | | | | | | | |
| 一 | 芭 | 白 | 菜 | 哎 | 咳 | 咳 | 啲 | 來 | 劈 | 開 | 隔 | 壁 | 跳 | 進 | 來 | |
| $\underline{1\ 3}$ | 2 | $\underline{\dot{6}\ \dot{2}}$ | $\underline{\dot{1}\ \dot{2}\ \dot{6}\ \dot{1}}$ | 5 | — | $\underline{1\ 1}$ | $\underline{1\ \dot{6}}$ | $\underline{\dot{6}\ \dot{1}}$ | 5 | | | | | | | |
| 那 | 呼 | 咳 | 誰 | 也 | 認 | 不 | 得 | 個 | 誰 | 我 | 問 | 書 | 生 | 那 | 呼 | 咳 |
| $\underline{\dot{6}\ 5}$ | $\underline{4\ 4\ 3\ 2}$ | 1 | — | | | | | | | | | | | | | |
| 誰 | 也 | 認 | 不 | 得 | 個 | 誰 | | | | | | | | | | |

例(二七) 陝北民歌「光棍哭妻」

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--|---|--------------------------|---|---|--------------------------------|--------------------------|-----------------------|--------------------------|---|---|---|---|--|
| $\underline{\dot{2}\ \dot{5}\ \dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}\ \dot{1}}$ | $\underline{\dot{2}\ 5}$ | 6 | — | $\underline{\dot{2}\ \dot{5}\ \dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}\ \dot{1}}$ | $\underline{\dot{2}\ 5}$ | 6 | — | | | | | |
| 五 | 月 | 裏 | 來 | 五 | 端 | 陽 | 家 | 家 | 戶 | 戶 | 過 | 端 | 陽 | |
| $\underline{\dot{2}\ \dot{5}\ \dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}\ \dot{5}\ \dot{3}\ \dot{2}}$ | $\underline{\dot{2}\ \dot{1}\ \dot{6}}$ | $\underline{\dot{2}\ 4}$ | $\underline{\dot{6}\ \dot{6}\ \dot{6}}$ | $\underline{5\ 6\ 5\ 3}$ | $\frac{1}{4}$ | 2 | | | | | | | |
| 有 | 錢 | 的 | 粽 | 子 | 包 | 沙 | 糖 | 可 | 憐 | 我 | 光 | 棍 | | |
| $\dot{2}$ | $\underline{\dot{2}\ \dot{5}}$ | $\underline{5\ 6}$ | • | $\underline{4\ 3}$ | 2 | • | $\underline{5\ 6}$ | $\underline{\dot{1}}$ | $\underline{6\ 5\ 4\ 3}$ | 2 | — | | | |
| 受 | 稀 | 荒 | 咳 | 啲 | 孩 | 兒 | 的 | 媽 | 媽 | 呀 | | | | |

例(二八) 「走西口」

$5 \cdot 5 \ 5 \ 5 \ \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \ 5 \ 4 \ 6 \ 5 \text{ ———} \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \ 5 \ \overset{\cdot}{1} \ 3 \text{ :}$
 哥哥呀你走西口 哎咳 小那妹子我實在難

$\overset{2}{\text{七}} \ \overset{\cdot}{1} \cdot \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \ \overset{\cdot}{1} \text{ ———} \mid 2 \ 5 \text{ ———} \ \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \mid \overset{\cdot}{5} \ \overset{\cdot}{1} \ 3 \ \overset{\cdot}{2} \ \overset{\cdot}{5} \ \overset{\cdot}{1} \ 2$
 留 手拉 着那 哥哥的手

$\overset{\cdot}{4} \ \overset{\cdot}{4} \ \overset{\cdot}{2} \ \overset{\cdot}{4} \ \overset{\cdot}{5} \ \overset{\cdot}{2} \ \overset{\cdot}{1} \ \overset{\cdot}{1} \ \overset{\cdot}{6} \mid 5 \ \overset{\cdot}{4} \ \overset{\cdot}{5} \ \overset{\cdot}{6} \ 5 \text{ ———} \parallel$
 送呀 送到 大門 口 哎咳 啲

例(二九) 『陝北信天遊』

$5 \ \overset{\cdot}{6} \ \overset{\cdot}{5} \mid \overset{\cdot}{4} \ \overset{\cdot}{3} \ 2 \mid 5 \ \overset{\cdot}{6} \ \overset{\cdot}{5} \mid 1 \text{ ———} \mid 5 \ \overset{\cdot}{6} \ \overset{\cdot}{5} \mid \overset{\cdot}{4} \ \overset{\cdot}{3} \ 2$
 牽牛牛開花羊混素 二月裏見罷

$2 \ \overset{\cdot}{3} \ \overset{\cdot}{6} \mid 5 \text{ ———} \parallel$
 到如今

例(三〇) 甘肅民歌『織手巾』

$\overset{\cdot}{5} \ \overset{\cdot}{1} \ \overset{\cdot}{6} \ \overset{\cdot}{5} \mid \overset{\cdot}{5} \ \overset{\cdot}{1} \ \overset{\cdot}{6} \ \overset{\cdot}{5} \text{ :} \ 5 \ \overset{\cdot}{6} \ \overset{\cdot}{4} \mid 2 \text{ ———} \text{ :} \ \overset{\cdot}{5} \ \overset{\cdot}{3} \ 5 \mid \overset{\cdot}{1} \ \overset{\cdot}{6} \ \overset{\cdot}{1}$
 一條(一子)手巾(一子)織的兒新 上織新娘

$\overset{\cdot}{3} \ \overset{\cdot}{2} \ \overset{\cdot}{1} \ \overset{\cdot}{6} \mid 5 \text{ ———} \parallel$
 並新啲啊 床

這是 do、re、Sol 三種六聲音階，do 調的比較不普遍，從這幾首例中，ti 音的使用出現了兩種特性：第一種特性，或者是和 3、2、1 相連續，或者是和 5、6 相連續，構成四度或長三度的關係。這特性更多

存在于do調及及Sol調中，第二種特性：這主要的表現在re調中，fa和結束音是短三度的關係，以及它的轉回——長六度，這和la調相近，有時是相同的。

這幾種六聲音階在河北一帶也可以找到，但不甚普遍，而且表現了不同的特性：

例(三一) 河北民歌「落蓮花」

| | | | | | | | | | | | | | |
|--|-----------------------|-------------------------|-----------------------|------------|------------|---------------------------|----------------|-----------------------|---------------|-------------|-----|--|--|
| <u>6 6 5</u> <u>4 6</u> | <u>5 4</u> 3 | <u>6 6 5</u> <u>4 6</u> | <u>5 4</u> 3 | 5 | <u>5 6</u> | | | | | | | | |
| 好一朵 落蓮花 | | 好一朵 落蓮花 | | 滿 | 園裏 | | | | | | | | |
| <u>1̇ 6</u> <u>5 3</u> | <u>5 2</u> <u>3 2</u> | 1 — | <u>2 1</u> <u>3 2</u> | <u>5 3</u> | <u>5 3</u> | | | | | | | | |
| 鮮 花 | 賽 叻 不 過 | 它 | 我 有 | 心 那 | 採 花 帶 | | | | | | | | |
| <table style="width: 100%; text-align: center; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;"><u>2 3 3</u> <u>2 1 1</u></td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;"><u>6 6</u> 0 2</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;"><u>1 6</u> <u>5 6</u></td> <td style="padding: 5px;"><u>1̇ 6</u> 5</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">又 怕 那 看 花 人</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">驚 呀</td> <td style="padding: 5px;"></td> <td style="padding: 5px;"></td> </tr> </table> | | | | | | <u>2 3 3</u> <u>2 1 1</u> | <u>6 6</u> 0 2 | <u>1 6</u> <u>5 6</u> | <u>1̇ 6</u> 5 | 又 怕 那 看 花 人 | 驚 呀 | | |
| <u>2 3 3</u> <u>2 1 1</u> | <u>6 6</u> 0 2 | <u>1 6</u> <u>5 6</u> | <u>1̇ 6</u> 5 | | | | | | | | | | |
| 又 怕 那 看 花 人 | 驚 呀 | | | | | | | | | | | | |

例(三二) 河北民歌「算盤子」

| | | | | | |
|--------------------------|------------|------------------------|-----------------------|-----------------------|-------------|
| : <u>5 1̇</u> <u>6 5</u> | 4 | 5 | <u>3 2</u> <u>1 3</u> | 2 | —: |
| 大 年 下 | 初 | 一 | 頭 | 一 | 天 |
| <u>5 3</u> | 5 | <u>6 1̇</u> <u>6 5</u> | 6 | 2 | 4 |
| 再 過 | 了 | 初 二 | 那 哈 | 到 | 初 三 |
| : <u>2 3</u> <u>2 1</u> | <u>6 5</u> | 6: | <u>2 3</u> <u>2 1</u> | <u>2 3</u> <u>2 1</u> | |
| 小 佳 | 人 哪 | 巧 打 | 扮 | 巧 打 | 扮 呀 巧 打 扮 呀 |

$\underline{5 \overset{\cdot}{1}} \quad \underline{6 5} \quad | \quad 4 \quad 5 \quad \underline{3 3 2} \quad \underline{1 3} \quad 2 \quad \text{——}$
 小 小的 丈 夫 他把那 驢來 牽

這特性和ti音所產生特性相近，那就是在這樣中形 兩組音：『4、5、6』和『1、2、3』，同樣是長三度的音程關係，它的出現較之西北一帶的民歌似乎單純一些。

六聲音階除了上述兩種形態以外，也可能有其他的構成，這些都留待以後繼續研究。

至於七聲音階的構成，則更多的存在于戲曲及樂音曲的，這可以說是有了較高發展的調式。但民歌中也存在，三是不如戲曲中所表現的那樣定型。

七聲音階同樣的表現了濃厚的地方性，不能以某一種調式來概括中國的七聲音階的構成，如典籍上所記載的那樣。也不可能概括為上行和下行相互區別的七聲音階（九聲音階）。

七聲音階在華北及西北一帶多用於sol調及re調，其調式如下：

(1) $\underset{\cdot}{5} \quad \underset{\cdot}{6} \quad (\underset{\cdot}{7}) \overset{\sharp}{7} \quad 1 \quad 2 \quad 3 \quad 4$

(2) $2 \quad 3 \quad 4 \quad (\downarrow 4) \quad 5 \quad 6 \quad 7 \quad \underset{\cdot}{1}$

（凡有箭頭的表示略高或略低，高和低都小於自然半音。

第一種存在於河北，山西與河南，第二種則多存在於陝西及甘肅，但是各有各的特性。為例如下：

例（三三） 河北民歌『打新春』

| | | | | | | | | | | | |
|--------------------|--------------------|----------------------|--------------------|---------------------------------|--------------------|---|--------------------------|-----------------------|--------------------|---|---|
| $\dot{1}$ | $\dot{1}\dot{1}$ | $\widehat{6\dot{1}}$ | 5 | $\underline{3\ 5\ 5\ 6\dot{1}}$ | $\overline{76}$ | 5 | $\underline{3\ 2\ 1\ 1}$ | 2 | 0 | | |
| 正 | 月 | 吧 | 裏 | 來 | 打 | 罷 | 了 | 新 | 春 | | |
| | | | | | | | | 寡 | 婦 | | |
| | | | | | | | | 就 | 房 | | |
| $\dot{1}$ | 6 | 5 | $\widehat{3\ 2}$ | $\widehat{1\ 3}$ | 2 | — | $\underline{2\ 5\ 3}$ | $\underline{2\ 5\ 3}$ | $\underline{5\ 5}$ | 5 | |
| 中 | 啊 | 口 | 問 | 心 | 寡 | 婦 | 我 | 年 | 長 | 二 | |
| | | | | | | | | | | 十 | |
| | | | | | | | | | | 三 | |
| $\underline{6\ 2}$ | $\underline{7\ 6}$ | 0 | 6 | 2 | $\underline{7\ 6}$ | 5 | 2 | 2 | 1 | 6 | 2 |
| 歲 | | | 呀 | 兒 | 呀 | | 一 | 十 | 二 | 歲 | 嫁 |
| | | | | | | | | | | 過 | 的 |
| $\underline{7\ 6}$ | 5 | $\underline{6\ 5}$ | $\underline{4\ 4}$ | 5 | — | | | | | | |
| 門 | 呀 | 一 | 個 | 呀 | 兒 | 啲 | | | | | |

例(三四) 河北民歌『畫扇面』

| | | | | | | | | | | | | |
|--------------------|-----------------------|--------------------|---|---------------------|--------------------------|--------------------|---|---|---|--------------------|------------------|--------------------|
| 0 | 5 | 5 | 3 | $\widehat{6\ 3\ 2}$ | $\underline{2\ 5\ 2\ 4}$ | $\underline{3\ 2}$ | 1 | 0 | 2 | $\underline{6\ 1}$ | $\widehat{2\ 3}$ | $\widehat{2\ 1}$ |
| 天 | 津 | 城 | 西 | 楊 | 柳 | 兒 | 青 | 有 | 一 | 個 | 美 | 女 |
| $\underline{3\ 5}$ | $\underline{6\ 5\ 6}$ | $\underline{7\ 6}$ | 5 | $\underline{5\ 1}$ | $\underline{1\ 6}$ | 1 | 1 | 0 | 3 | $\underline{6}$ | $\underline{6}$ | $\underline{5\ 0}$ |
| 名 | 叫 | 白 | 俊 | 英 | 專 | 學 | 丹 | 青 | 會 | 萬 | 萬 | 呀 |
| (不略) | | | | | | | | | | | | |

例(三五) 山西『信天遊』

| | | | | | | | | | |
|--------------------|-----------------------|-----------------------|--------------------|-----------------------|--------------------------|-----------------------|--------------------------|---|---|
| 5 | 5 | $\underline{6\ 1\ 3}$ | $\underline{2\ 1}$ | 2 | $\underline{1\ 6}$ | $\underline{5\ 5\ 3}$ | $\underline{2\ 3\ 2\ 5}$ | 1 | — |
| 東 | 山 | 上 | 那 | 個 | 吳 | 燈 | 呵 | 西 | 山 |
| | | | | | | | | 上 | 明 |
| $\underline{2\ 5}$ | $\underline{4\ 3\ 2}$ | $\underline{1\ 7\ 6}$ | $\underline{5\ 5}$ | $\underline{1\ 7\ 6}$ | $\underline{5\ 6\ 5\ 2}$ | 5 | — | | |
| 四 | 十 | 里 | 那 | 個 | 平 | 水 | 呀 | 呵 | 瞭 |
| | | | | | | | | | 也 |
| | | | | | | | | | 瞭 |
| | | | | | | | | | 不 |
| | | | | | | | | | 見 |
| | | | | | | | | | 個 |
| | | | | | | | | | 人 |

例(三六) 山西民歌『狼牙山』

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|----------------|----------------|----------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|
| $\widehat{35}$ | $\widehat{6\dot{1}}$ | $\widehat{65}$ | $\widehat{43}$ | $\widehat{56}$ | $\widehat{23}$ | $\widehat{5\dot{1}}$ | $\widehat{63}$ | $\widehat{51}$ | $\widehat{7\underset{\cdot\cdot}{6}}$ | | | | | | | |
| 石 | 硤 | 裏 | 有 | 一 | 個 | 狼 | 牙 | 山 | 它 | 是 | 那 | | | | | |
| $\widehat{1\underset{\cdot}{3}}$ | $\widehat{5\underset{\cdot\cdot}{7}}$ | $\widehat{6\underset{\cdot\cdot}{5}}$ | $\widehat{6\underset{\cdot\cdot}{7}}$ | 5 | — | $\widehat{21}$ | $\widehat{7\underset{\cdot\cdot}{6}}$ | $\widehat{1\underset{\cdot}{3}}$ | 5 | | | | | | | |
| 鬼 | 子 | 的 | 要 | 命 | 山 | 三 | 八 | 五 | 族 | | | | | | | |
| $\widehat{6\cdot 5}$ | $\widehat{43}$ | $\widehat{32}$ | $\widehat{52}$ | $\widehat{32}$ | $\widehat{52}$ | $\widehat{21}$ | $\widehat{766}$ | $\widehat{6\underset{\cdot\cdot}{5}}$ | $\widehat{6\underset{\cdot\cdot}{7}}$ | | | | | | | |
| 老 | 二 | 團 | 么 | 哼 | 咳 | 哎 | 個 | 啲 | 啲 | 奪 | 了 | 鬼 | 子 | 的 | 輕 | 機 |
| 5 | — | | | | | | | | | | | | | | | |
| 關 | | | | | | | | | | | | | | | | |

例(三七)甘肅民歌『盼五更』

| | | | | | | | | | | | | | | |
|----------------|----------------|--------------------|---------------|----------------|----------------|----------------|---------------|----------------|----------------------------------|----------------------------------|----------------|---|---|---|
| $\widehat{22}$ | $\widehat{25}$ | $\widehat{4\cdot}$ | $\widehat{3}$ | $\widehat{22}$ | $\widehat{25}$ | 4 | — | $\widehat{22}$ | $\widehat{5}$ | $\widehat{62}$ | $\widehat{76}$ | | | |
| 一 | 呀 | 更 | 子 | 里 | 月 | 兒 | 照 | 花 | 台 | 忽 | 聽 | 那 | 郎 | 君 |
| $\widehat{55}$ | $\widehat{63}$ | 2 | — | $\widehat{22}$ | 6 | $\widehat{25}$ | $\widehat{3}$ | 2 | $\widehat{1\underset{\cdot}{6}}$ | $\widehat{2\underset{\cdot}{6}}$ | $\widehat{5}$ | | | |
| 今 | 夜 | 晚 | 上 | 來 | 叫 | 丫 | 環 | 忙 | 打 | 上 | 四 | 兩 | 酒 | |
| $\widehat{26}$ | $\widehat{22}$ | $\widehat{116}$ | $\widehat{5}$ | $\widehat{22}$ | $\widehat{16}$ | $\widehat{5}$ | — | | | | | | | |
| 中 | 銀 | 頭 | 兒 | 碟 | 子 | 急 | 忙 | 端 | 上 | 來 | | | | |

例(三八) 陝北民歌『鬧五更』

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------------|----------------------|-----------------|-----------------|-----------------|----------------|----------------------|---|-----------------|----------------|---|---|---|---|---|
| $\widehat{555}$ | $\widehat{6\dot{1}}$ | $\widehat{54}$ | 5 | $\widehat{556}$ | $\widehat{53}$ | $\widehat{21}$ | 2 | $\widehat{52}$ | $\widehat{56}$ | | | | | |
| 瞧 | 樓 | 上 | 打 | 一 | 更 | 瞧 | 樓 | 上 | 打 | 一 | 更 | 小 | 奴 | 家 |
| $\dot{1}$ | 5 | $\widehat{332}$ | $\widehat{532}$ | $\widehat{16}$ | $\widehat{1}$ | $\widehat{3\cdot 1}$ | 2 | $\widehat{555}$ | $\dot{1}$ | | | | | |
| 青 | 春 | 一 | 十 | 六 | 歲 | 整 | 今 | 夜 | 晚 | 睡 | 不 | 着 | 覺 | |

$\underline{2\ 3\ 2\ 1}$ | $\underline{\overset{\cdot}{1}\ 7\ 0\ 1}$ | $2\ \underline{1\cdot 6}$ | $\underline{5}$ — ||
 咱把那個 (哥)兒 等 哎咳 啲

這六個例子都是 Sol 調七聲音階，其中以山西的兩首為最明確，fa 音都出現的較多，它的特點是凡有 fa, ti 的地方旋律皆為音階式下行，很流暢，甘肅的一首也另有風味，fa 音和 ti 音的出現都很新鮮，尤以 fa 音較為突出。河北的一首和陝西的兩首都是不定型的，河北的 la 音不甚顯著，而陝北的多是 ti 音不太穩定，更富於語言的特色。

河南的曲子戲中，一部份的曲調也是 Sol 的七聲音階，但它的 ti 音由於語言的關係要比本位 ti 『6 7』低一些（低不到半音）。如：

例（三九） 河南曲

$5\ 5$ | $\underline{0\ \overset{\cdot}{2}\ \overset{\cdot}{1}}$ | $\overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{1}$ | 5 — | $\underline{4\ 4\ 4}$ | $\underline{2\ 2\ 2}$ |
 千 里 遙 遠 去 呀 逃 難 可 憐 我 逃 難 人
 $\underline{2\ 2\ 1}$ | $\underline{\overset{\cdot}{1}\ 5\ 0}$ | $\overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{1}\ 6$ | $5\ 5\ 3$ | $\underline{2\ 2\ 2}$ | $\overset{\cdot}{7}\ \overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{2}$ |
 無 人 照 管 餉 漢 子 不 知 道 餓 漢 子 飢 呀
 $\underline{\overset{\cdot}{2}\ 3\ 2\ 1\ 2}$ | $5\ 5$ | $\underline{5\ 5\ 4\ 2}$ | $\underline{2\ 2\ 1\ 6}$ | $\underline{5}$ — | (過門略)
 滿 台 呀 傷 心 淚 呀 不 乾 呀 咳 呀

例（四〇） 河南曲子『蝶落』

(獨)

$5\ 5\ 5$ | $\underline{\overset{\cdot}{1}\ 5}$ | $\underline{5\cdot 3}\ \underline{2\ 1}\ 1-$ | $\overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{1}\ 6\ 5\ \underline{5\ 2}$ | $5\ \overset{\cdot}{2}\ \overset{\cdot}{2}\ 1\ \cdot$ |
 月 明 星 哎 啲 稀 哪 哎 啲 那 一 那 哎 啲 哪 咳 啲

(獨)

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|---|---|----------------|---------------|---|-----------------|---------------|---|---|-----------|----------------|---|-----------------|-----------|----------------|---|---|---|---|
| $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | 5 | 3 | 2 | $\frac{2}{4}$ | 1 | - | 2 | 5 | 3 | 2 | $\widehat{11}$ | 2 | $\widehat{211}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | 6 | 5 | 4 | - |
| 冷 | 這 | 種 | 凄 | 呀 | 又 | 凄 | 哪 | - | 啲 | 那 | - | 啲 | 忽 | 然 | 聽 | | | | | | | |
| $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | 6 | 5 | 5 | - | $\widehat{21}$ | 2 | 5 | $\widehat{212}$ | $\frac{2}{4}$ | 1 | - | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ | 1 | 1 | 5 | $\widehat{32}$ | | | | |
| 門 | 外 | 有 | 人 | 這 | 叫 | 賢 | 妻 | | | | | | 有 | 人 | 這 | 叫 | 賢 | | | | | |

(獨)

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---------------|---|-----------------|---|---|---|---|-----------|-----------|---|-----------|---|---|-------------------|---|---|--------------|----------------|---|---|------------------|--|
| 1 | 1 | $\widehat{221}$ | 1 | 1 | 2 | - | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | 6 | $\dot{1}$ | 5 | - | $\underline{2.3}$ | 2 | 1 | \downarrow | $\widehat{71}$ | 6 | 5 | $\widehat{5521}$ | |
| 妻 | 呀 | 哎 | 啲 | 啲 | 啲 | 想 | 必 | 呀 | 的 | 是 | 奴 | 的 | 丈 | 夫 | 轉 | 回 | 啲 | | | | |
| $\widehat{1}$ | 6 | 5 | - | - | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 還 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

這種七聲音階已經和前面所舉的七聲音階有了調性上的差異，因為他的ti音和sol音已經不是長三度的關係，而是接近短三度，這種調式已和re調的七聲音階接近，如果把ti音降至 $\flat 7$ 就成了re調了，試看下面的對照：

- (1) $\dot{5}$ $\overset{p}{\dot{6}}$ $\dot{7}$ 1 2 3 4
- (2) 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$

陝西南部 and 甘肅南部所流傳的『郿鄠』戲曲中就是以這種調式為主的。從這調式構成的關係上很可以研究這兩種戲曲流傳上的關係，其相互間的影響。下面是re調的一些例子：

例(四一) 甘肅民歌『玩花燈』

$\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ | $\dot{5}$ — | $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ | $\dot{2}$ — | $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ |
 正 月 裏 來 正 正 月 風 吹
 家 家 戶 戶 玩 花 燈

$\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ \cdot $\dot{6}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ |
 燈的你就滴溜轉 啲 還是見我 乾 哥

$\dot{2}$ $\dot{5}$ | $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ — | $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ 0 | $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ |
 轉 回 還 啲 啲 啲 我的 親 啲 啲 我的

$\dot{1}$ 0 | $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ \cdot $\dot{6}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ |
 乾 啲 啲 我的 親 乾 哥 啲 活 活 的

$\dot{2}$ $\dot{5}$ | $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ — :||
 熬 死 我 啲

例(四二) 陝北民歌『四保擺工』

$\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{3}$ \cdot $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ — |
 道 天 皇 上 一 呀 喚 哎 坐 北 京 呵 喚 哎

$\dot{5}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ — |
 天 下 百 姓 楊 呀 楊 柳 青 賀 呀 太 平 一 呀 喚 哎

例(四三) 甘肅『郡縣』背宮

$\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ \cdot $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ |
 忽聽呵..... 婆的 婆 哎

| | | | | |
|---|--|---|---|---|
| $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6}$ | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6}$ | $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$ |
| 哎 咳 啲 | 一 啲 哎 | 聲 呵 | 的 | 的 |
| $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \text{—}$ | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{3}$ | $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{0}$ |
| 喚 | 吓 的 我 呀 | 胆 啲 哎 | 戰 | 戰 |

這調式和re調的六聲音階相差在多用了ti音，基本上所表現的特性是一樣的，那就是結束音和fa音的短三度關係。它表現在戲曲中如例四三的邯鄲調式已經十分定型了的，但這短三度的特性並不是十分固定的好像西洋短音階的短三度一樣，它常常根據旋律進行上的語勢而把fa音略為提高（高不到半音），這樣產生了和河南曲子戲中的ti音相近，如下例：

例（四四） 甘肅邯鄲『東涼』

| | | | |
|---|--|--|---|
| $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6}$ | $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \quad 2$ | $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}$ |
| 身 紅 上 | 火 紅 | 一 呀 子 | 啲 |
| $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3}$ | $\overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{1}$ | $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{6} \text{—}$ |
| 襖 一 | 件 | 那 哈 一 子 | 啲 |
| $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{2}$ | $\overset{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}$ |
| 八 幅 的 | 羅 裙 | 三 支 綠 葉 | 青 |
| $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{3}$ | $\overset{\cdot}{2} \text{—}$ |
| 依 呀 麼 哈 哈 | 緊 裹 麼 哈 哈 | 緊 腰 | 間 |

這例子共有四個fa音，三個都由於旋律進行上的語勢而升高一點。

以上四個例子中還有兩個是民歌的例子，它們雖然是同樣的調式，但也有些小出入，第一首的fa音都不是本位音，那是由於語音上的需要，第二首則fa音的出現不多，因此，它們在調性上表現的不如鄆鄆中那樣明確。

七聲音階在河北戲曲中，除了平劇外，基本上都還只是六聲音階，就以梆子來說，在唱腔中，其調式的構成是：『5 6 7 $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{5}$ 』，除了特調的情形外，fa音是很少出現的，但其伴奏部份却是七聲音階的。無論唱腔和伴奏，其出現fa音的地方（除轉調外）都要比本位fa高一些。如：

例（四五） 河北梆子『流水板』

| | | | | | | |
|------|---|--|-----------|-------------------|-------------------|-------------------|
| (上略) | $\hat{2} \hat{3}$ | $\hat{3} \hat{2}$ \uparrow $\hat{1} \hat{2}$ | $\hat{2}$ | $\hat{1} \hat{6}$ | $\hat{5} \hat{3}$ | $\hat{2} \hat{1}$ |
| | 在呀 | 房 中 | | 留 | 下 | 我和 |
| | $\hat{6} \cdot \hat{7}$ $\hat{6} \hat{5}$ | $0 \hat{4} \hat{3}$ $\hat{3} \hat{1}$ | 5 — | | (下略) | |
| | 妹 妹 | 二 | 入 | | | |

例（四六） (同上)

| | | | | | |
|------|-------------------------------------|---|-------------------------------------|-------------------------------|-------------------|
| (上略) | $\hat{3} \hat{3}$ | $\hat{1} \hat{3}$ $\hat{2}$ | $\hat{7} \hat{2}$ $\hat{7} \hat{6}$ | 6 | $\hat{3} \hat{5}$ |
| | 我們 | 二 人 | 自 那 | 時 | 我 |
| | $\hat{6} \hat{5}$ $\hat{6} \hat{1}$ | $\hat{6} \hat{5}$ $\hat{3} \hat{5}$ | 5 $\hat{3} \hat{5}$ | 0 6 5 | |
| | 參 加 | 撥 工 | 我 | 姑 嫂 | |
| | $\hat{6} \hat{1}$ $4 \hat{3}$ | $0 \hat{2}$ $0 \hat{3}$ \uparrow $4 \hat{3}$ \uparrow $4 \hat{3}$ | | $5 \hat{3}$ $\hat{5} \hat{1}$ | |
| | 二 | 人 | | 學 麼 勞 | |

| | | | | |
|------------------|---------------------|---|---|------|
| $\widehat{5\ 3}$ | $\widehat{2\ 3\ 2}$ | 1 | — | (下略) |
| 動 | 哪 | 咳 | | |

這和平劇的調式是相近的，平劇中無論是二簧和西皮，凡出現fa的地方也差不多要比本位fa高一些。但梆子中却出現一個比本位fa高一些的音（高不到半音）。這個是梆子調式中較顯著的富有語音的特性的音，也應該算是梆子調式中的一個音：

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|-----|---|---|---|
| 5 | 6 | 7 | i | ↑ | (i) | 2 | 3 | 5 |
|---|---|---|---|---|-----|---|---|---|

除Sol調和Re調外，七聲音階還有其他構成，如Do調及La調，其調式如下：

| | | | | | | | | | |
|-----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| (1) | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | ↓ | i |
| (2) | 6 | 7 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | |

下面是兩種調式的例子：

例(四七) 綏遠民歌『要女婿』

| | | | | | | | | |
|-----------------------|-----------------------------|--------------------|-----------------------------|---|---------------------|---------------------|---|------------------------|
| $\widehat{2\ 2\ 3}$ | $\widehat{2\ 1\ 6}$ | 1 | — | • | $\widehat{2\ 2\ 3}$ | $\widehat{2\ 1\ 6}$ | 1 | — |
| 今日也 | 盼女 | 婿 | | | 明日也 | 盼女 | 婿 | |
| 4 | $\underline{3\ \bullet\ 4}$ | $\underline{5\ 6}$ | $\underline{3\ 3}$ | | $\widehat{2\ 2\ 3}$ | $\widehat{2\ 1\ 6}$ | 1 | — |
| 尋 | 一個 | 小女 | 婿呀 | | 不稱 | 奴的 | 意 | |
| $\underline{1\ 6\ 1}$ | 2 | 4 | $\underline{3\ \bullet\ 4}$ | | $\underline{6}$ | 2 | • | |
| 奴 | 坐在 | 坑 | 頭 | | 上 | 呀 | | $\widehat{2\ 3\ 2\ 1}$ |
| | | | | | | | | $\downarrow\downarrow$ |
| | | | | | | | | $\underline{7\ 7}$ |
| | | | | | | | | 奴看他怎樣 |

1
的

例(四八) 河北民歌『妓女告狀』

| | | | | | | | |
|---|-------------------------------|---------------------------------------|-------------------|---|-------------------------|---|---------------------|
| $\underline{0 \dot{2}}$ | $\underline{\dot{2} \dot{1}}$ | $\underline{\dot{2} 6}$ | $\dot{1}$ | $\underline{0 7}$ | $\underline{\dot{2} 6}$ | $\underline{\dot{1} \cdot 3}$ | $\underline{5 6}$ |
| 初 | 一呀 | 十五 | 呀 | 廟 | 門兒 | 開 | 哎 哎哎 |
| $\underline{0 \dot{2}}$ | $\underline{\dot{2} 7}$ | $\underline{6 \dot{1}}$ | $\underline{6 5}$ | $\underline{\underline{3 5 6 \dot{1} 6 5 3}}$ | | $\underline{\underline{3 5}} \quad 2 \cdot$ | |
| 牛 | 頭哇 | 馬面 | 那阿 | 兩 | 邊 | 排 | |
| $\underline{0 5}$ | $\underline{5 4 5}$ | $\underline{6 \dot{1} 4}$ | 5 | $\underline{0 5}$ | $\underline{3 2 1 2}$ | $\underline{3 \cdot 7}$ | $\underline{6}$ |
| 判 | 官那個 | 手 | 拿 着 | 生 | 死 | 簿 | 呀 |
| $\underline{0 2}$ | $\underline{2 1 2}$ | $\underline{3 5 3}$ | 2 | $\underline{3 5 6 \dot{1}}$ | $\underline{6 5 3}$ | $\underline{5 3 2}$ | $\underline{0 3 2}$ |
| 小 | 鬼他就 | 拿 着 | 呀 | 勾 | 魂的 | 牌 | |
| $\underline{\underline{1 \dot{1} \quad 0 2 7}}$ | | $\underline{\underline{6 5}} \quad 6$ | | | | | |

這兩種調式的構成和西洋的長短音階是絕然不同的，像『耍女婿』的調式在中國民間音樂中也是不多見的，它的半音 3 4 和 7 1 就有區別：mi 和 fa 的連接很顯著，它是很準確的西洋式自然半音，然而它的前後的進行上却另有風味，在河南曲子戲中也有和這相同的調式，如第三章中例八十八『銀紐絲』就是，用的半音雖然一樣，但表現的特點是不同的，它的 fa 和 mi 幾乎是分開着使用的，而主要的是 ti 和 do 的進行，這和曲子戲中 Sol 一樣，是最能表現河南語言的特色的。

平劇中的do調和la調，由於fa的升高，而構成另一形態的七聲音階：

$$\begin{array}{cccccccc}
 (1) & 1 & 2 & 3 & \overset{\uparrow}{4} & 5 & 6 & 7 & \overset{\cdot}{1} \\
 (2) & \underset{\cdot}{6} & \underset{\cdot}{7} & 1 & 2 & 3 & \overset{\uparrow}{4} & 5 & 6
 \end{array}$$

當然七聲音階的構成不限於上述幾種，一定還有很豐富的調式存在於各地民間音樂中。而且中國的音階的特性從以上的分析所能說明的也是很有限的，這裏僅是提供在方法上的研究而已。

從上面各種音階調式分析看來，全音與半音的問題也是不成問題的，這就是說：對於中國音階『到底是平均律呢？還是不平均律呢？』這個問題，現在可以肯定的說是不平均律，如果充分的發揮民族音樂風格的話，鍵盤樂器就要發生困難。因此，半音存在於中國各種音階中是多樣的，有各種性質的半音，這些半音的使用，都以合乎語言的規律，能夠表現語言的特性為原則。

變化音的使用是中國音階中的重要特點，這些音並不是調式構成的，而是臨時變化的，它並不是普遍的存在於一種調式中，而是由於語言上的特殊需要而使用，這些音的出現比較自由，有時甚至接近語言的腔調而無法用一定的音樂表示，下面是一些變化音的例子：

例（四九） 東北秧歌

| | | | | | | | | | |
|---|------------|---|--|-----------|----------------------|-----------|----------------------|---|---|
| 6 | <u>6 5</u> | 3 | <u>3 $\overset{\cdot}{1}$</u> | 6 \cdot | <u>5[#]</u> | 6 \cdot | <u>5[#]</u> | 6 | — |
| 好 | 一 | 菜 | 莉 | 花 | 兒 | 開 | 哎 | 哟 | |

$\dot{1}\cdot\dot{2}$ $\dot{3}\dot{5}\dot{3}\dot{2}$ | $\dot{1}\cdot$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}\dot{3}$ | $5\cdot$ $\underline{6}$ | 5 ——— | (下略)

花 兒 開 花 落 哎 喲

例(五〇) 民歌『數花』

$\underline{6\ 6\ 5}$ $\underline{6}$ | $\underline{6\ 3\ 5}$ $\underline{3}$ | $\underline{6\ 6\ 5}$ $\underline{6\ 6\ 5}$ | $\underline{3\ 5}$ $\overset{>}{7}$ | $\underline{6\ 6\ 5}$ $\underline{6\ 6\ 5}$

麥 子 開 花 一 般 齊 那 有 個 姐 夫 娶 小 姨 落 花 生

$\underline{3\ 5}$ $\overset{<}{7}$ | $\underline{6\ 6\ 5}$ $\underline{6\ 6\ 5}$ | $\underline{3\ 5}$ $\overset{\uparrow}{7}$

果 個 皮 襖 裏 搗 了 個 大 冬 梨

例(五一) 察哈爾大腔秧歌『哈哈調』

(上略) $\overset{\wedge}{0\ 1}$ $\underline{6\ 1}$ | $\underline{6}$ $\underline{6}$ | $\overset{\#}{0\ 6}$ $\overset{\#}{1}$ | $\underline{6}$ $\underline{6}$ | $\underline{0\ 2}$ $\underline{6}$

人 家 有 夫 去 觀 燈 呀 哎 哈

$\underline{2\ 6}$ $\underline{1}$ | $\overset{\#}{0\ 3}$ $\overset{\#}{4}$ | $\underline{3}$ $\underline{3}$ | $\overset{\#}{0\ 3}$ $\overset{\#}{4}$ | $\underline{3}$ $\underline{3}$ | (下略)

哎 哈 咳 寡 婦 無 夫 觀 不 成 呀

這三個例中的『 $\overset{\#}{5}$ 』『 $\overset{\uparrow}{7}$ 』及『 $\overset{\#}{1}$ 』和『 $\overset{\#}{4}$ 』都是屬於變化音之類的，它們的出現使曲調更能表現那語言的特性，但却較特殊的音的使用，如果將這些音當作是構成調式中之——是不合適的，但因為音階調式都有一定範圍內的普遍性和不規律性，而這些變化音却只是在某些各別曲調中出現。

在中國的音階調式中，導音的形式是值得注意的，導音在西洋音階中的位置是十分顯著的，特別在旋律的結束處，它加強靜止的效果，當然中國音階的實際情況不能用西洋音階的規律來衡量，但從民歌及戲曲

的旋律進行上却也表現了這一特點。就是在曲調結束外，如果是從音階的七度音的主音進行的話，這七度音往上昇高半音或不到半音，這種升高是很自然的，更適合表現那語勢，這在六聲音階及七聲音階的例子中已經涉及一些，下面是更顯著的例子：

例（五二） 山西雁北民歌

| | | | | | |
|--|---|------------------------|--|-------|--|
| $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}$ | $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}$ | $\overset{\cdot}{2}$ — | $\overset{\cdot}{2}$ $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}$ | 4 0 | $\overset{\cdot}{2}$ $\overset{\cdot}{2}$ $\overset{\cdot}{2}$ |
| 騎 驢 不 | 騎 | 三 條 | 腿 | 交 朋 友 | |
| 5 | $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}$ | 个 $\overset{\cdot}{2}$ | 个 $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{4}$ | 5 — | |
| 不 | 交 個 | 洋 煙 | 鬼 | | |

但導音的性質還沒有成爲定型，它只是自然形態的存在着。

（三）調性之研究

調性即音階構成上的特有性質，每種調式都有它的特性，這特性有的是十分顯著的，有的別於其他調式，但有的特性並不單獨存在於某種調式中，而爲某幾種調式所共有。

在西洋的音階理論中把各種音階的性質區別爲兩種類型，即長調性和短調性。前者是音階的主音與第三者成長三度音程的關係，後者則是主音與第三音成短式段的音程，由於西洋音樂中具有了和聲的要素而使得這調性十分明確的表現出來。

在中國各種音階中，我們沒有必要把它們也劃分成爲兩小類的調性，因爲有一些調式不可能從三度音來區別（因爲沒有三度音），也有的

調式其主音與第三音的關係是屬於長三度與短三度之間的。中國音階的調性必須從他們的實際表現來理解。

音階的構成比較單純時，其調性不容易明確，往往在不同的調式之間表現了許多通性，而又往往是相同的調式時却表現了明確的差異。這種情形常常發生於各種五聲音階之間，我們對民歌調式的識別往往只能從結束音來肯定，至於曲調以何音起。曲中何音用的最多，以及樂句以何音為中心音等現象却無法歸納出其特有的用法。有人總想尋找出這種規律以作為分析調式及創作上的應用，但事實是不可能的，譬如下面的曲調：

例（五三） 山邊民歌

| | | | | | | | | |
|--------------------|----------------------|--|--|-------------------------------------|--|-------|--|--|
| $\underline{6\ 6}$ | $\overset{\cdot}{3}$ | $\underline{6\ 6}$ | 3 | $\underline{6\ \overset{\cdot}{3}}$ | $\overset{\cdot}{3}\ \overset{\cdot}{2}$ | 6 — | $\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{3}$ | $\overset{\cdot}{3}\ \overset{\cdot}{3}\ \overset{\cdot}{2}$ |
| 你媽 | 媽 | 打你 | 呀 | 不成 | 你個 | 才 | 這麼 | 大的 |
| $\underline{6\ 6}$ | 3 | $\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{3}$ | $\overset{\cdot}{2}\ \overset{\cdot}{3}$ | 2 — | | | | |
| 露水 | 你 | 穿 | 紅 | 鞋 | | | | |

如果根據其曲首音，中心音沒用最多的音來分析時，那麼曲首音是『6』中心音是『6』出現的最多的是『6』和『3』，不是『La』調就是『mi』調似乎是沒有疑問了，但其結尾音是『2』。是Re調式，但Re音只出現了四次，是全曲三個音中用得最少的一個。如果不認他是Re調式時却没有更適當的結尾音來代替，又如下面的幾個例子。

例（五四） 陝北民歌『盼五更』

| | | | | | | |
|-------------------|-------------------------|-----------------------------|---|-------------------------|-------------------|-------------------|
| $\dot{1} \dot{2}$ | $\dot{5} \dot{3}$ | $\dot{2}$ — | $\dot{5}$ $\dot{3} \dot{2}$ | $\dot{1} \dot{2}$ | $\dot{1} \dot{6}$ | 5 — |
| 一更 | 鼓裏 | 天 | 哎 喲 | 一更 | 鼓裏 | 天 |
| $\dot{1}$ | $\dot{2} \cdot \dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{3} \dot{2}$ | $\dot{1} \dot{1} \dot{2}$ $\dot{1} \dot{6}$ | 5 — | $\dot{5} \dot{6}$ | $\dot{5} \dot{6}$ |
| 想 | 起 | 我 | 男 人 | 常在那 | 外 | 面 |
| | | | | | | 出 門 |
| | | | | | | 幾 年 |
| $\dot{1}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1} \dot{2}$ $6 5$ | $\dot{5} \dot{5}$ $\dot{5} \dot{1}$ | $\dot{2} \cdot \dot{3}$ | $\dot{2}$ — | |
| 不 | 捨 | 洋 | 家裏 | 靠誰 | 養 | |

例(五五) (同上)

| | | | | | | | |
|----------|-------------------|-------------------|-----------------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|
| (前九小節同上) | $\dot{5} \dot{6}$ | $\dot{5} \dot{6}$ | $\dot{1}$ $\dot{3} \dot{6}$ | $\dot{6} \dot{1}$ | $\dot{6} \dot{5}$ | $\dot{5} \dot{6}$ | $\dot{3} \dot{5}$ |
| | 出 門 | 幾 年 | 不 捨 | 洋 | | 家 裏 | |

| | | |
|-------------------|-------------------|-------|
| $\dot{6} \dot{5}$ | $\dot{3} \dot{2}$ | 5 — |
| 靠 | 誰 | 養 |

例(五六) 陝北民歌『盼五更』

| | | | | | | |
|-----------|-------------------|-------------------------------------|-------------------------------------|-----------------------------|-------------------|-------------------------------------|
| $\dot{1}$ | $\dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{3} \dot{2}$ | $\dot{1} \dot{2}$ $\dot{1} \dot{6}$ | 5 — | $\dot{1}$ | $\dot{2}$ |
| 一 | 更 | 鼓 裏 | 打 一 | 點 | 想 | 起 |
| $\dot{5}$ | $\dot{3} \dot{2}$ | $\dot{1} \dot{2}$ $\dot{1} \dot{6}$ | 5 — | $\dot{3} \dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{2} \dot{5}$ | $\dot{3} \dot{2}$ |
| 男 | 人 | 不 得 | 見 | 面 | 你 | 出 門 |
| | | | | | | 外 |
| $\dot{3}$ | $\dot{5} \dot{6}$ | $\dot{1}$ — | $\dot{3} \dot{2}$ $\dot{1} \dot{1}$ | $\dot{5} \dot{6}$ | $\dot{1}$ | $\dot{6} \dot{5}$ $\dot{3} \dot{2}$ |
| 作 | 買 | 賣 | 忘 記 | 了 | 回 | 家 |
| | | | | | | 看 奴 |
| 5 | — | | | | | |
| 家 | | | | | | |

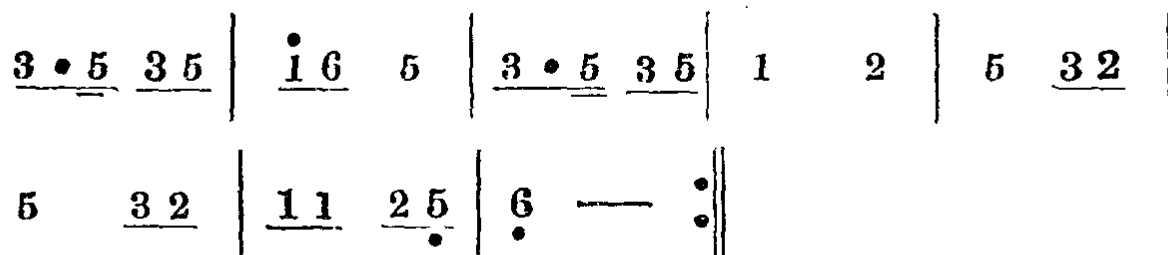
例(五七) (同上)

| | | | | | | | | |
|----------|---|---|---|---|---|---|----------------------------|------------|
| (前八小節同上) | $\overset{\circ}{\dot{1}} \overset{\circ}{6}$ | $\dot{1}$ | $\dot{2}$ | $\overset{\circ}{\dot{5}} \overset{\circ}{\dot{3}}$ | $\overset{\circ}{\dot{2}}$ | $\overset{\circ}{\dot{5}} \overset{\circ}{\dot{6}}$ | $\overset{\circ}{\dot{1}}$ | — |
| | 他 | 出 | 門 | 外 | 做 | 買 | 賣 | |
| | $\overset{\circ}{\dot{3}} \overset{\circ}{\dot{2}}$ | $\overset{\circ}{\dot{1}} \overset{\circ}{\dot{6}}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{3}$ | 5 | $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{2}$ | 1 | — |
| | 忘 | 記 | 了 | 回 | 家 | 看 | 奴 | 來 |

這四個曲調中，前兩首是相同的，後兩首是相同的，只是結尾有差異，嚴格地說來，這四首曲調基本沒有調性上的差異，在旋律進行上都用的差不多的音，特別是前兩樂句，但這樣一首差不多相同的地方旋律却表現為三種形式——do, re, Sol，可見這三種調式的調性是有許多共通性的。再如下面的例子：

例(五八) 河北民歌『對花』

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5 | $\overset{\circ}{\dot{1}}$ | $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5}$ | 4 | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{1}$ | 2 | — | 5 | $\overset{\circ}{\dot{1}}$ | |
| (詞略) | | | | | | | | | | |
| $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5}$ | 4 | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{3}$ | 2 | — | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{3}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{3}$ | 2 | 3 | 2 |
| $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6}$ | 5 | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{3}$ | $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{3}$ | 2 | 3 | 2 | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6}$ |
| $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6}$ | 5 | 1 | 1 | 2 | $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{1}$ | $\overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{2}$ | 1 | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6}$ | 5 |
| $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{2}$ | 1 | $\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{3}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6}$ | 5 | — | $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6}$ | 5 | |



這種旋律的結束音是很有趣的，全曲除了結尾外，任何一個樂彙都找不出la調的顯著的特徵來，如果不用la結尾，似乎也沒有什麼不可以，但它却很自然的落在La音上，如果說他的後面是轉調的話，但又沒有轉調的痕跡。

以上一些情形的發生、在民歌中雖然不是普遍的，但也不是很稀罕的，這原因我想是由於最單純的音階構成上，音之間的關係也較單純，不可能使每種調式各樹其幟，而只有在某種較突出的音關係上（如 m^i 調和 La 調五聲音階的結尾，就有別於其他五聲音階的結尾），才能够明確的區別它的特性，所以像上面的情形是很自然的事情。

但這並不是說 La 調 re 調和 sol 調就可以沒有區別了，實際上這區別的存在較之他們共用的情形還是多一些，因為大部份民歌的旋律由於它較遠的流傳下來已經比較定型了的，它們的結束音不是能隨意更動的，如第二節所舉的例 的 do 調、例 的 re 調、例 的 mi 調、例 的 la 調，這些例子都是有明確的調性的，這調性的表現並不是每一個樂彙，都是有特徵、因為許多相同的樂彙在不同的調式中都出現過，所以除了較有特性的音的關係外，樂彙本身常常是不能單獨表現出調性的。有時甚至在一導句的構成中也不易明確其調性，調式的特性主要是表現在句讀之間的關係上及其結束法上。

一般的說，民歌中的調性不如戲曲中表現的那樣明確，這原因一方面固然由於調性有了較高的發展，而同時也由於戲劇情節的要求，使得旋律與感情的關係更趨於定型。如平劇中根據各種板使用上的不同而表現了調性上的對比，其伴奏樂器分爲『6.3』『5.2』和『1.5』三種定弦法，這和調性是有一定的關係的，在陝西甘肅民間戲曲中，更明確的表現了調性上的對比，如秦腔與梆子兩種戲曲調式都存在着這種調性上的對比。如在用西洋的音樂術語來解釋時，可以說是中國式的長調性和短調性，但在中國老百姓却有更適當的標題，那就是『子音』（或稱哭音）和花音，這兩種調式的對比如下：

(1) 花音： 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ () $\dot{5}$

(2) 哭音： 5 6 b7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$

從這兩種排列法看來，似乎他們的區別是在主音與三度音之間，如果是這樣的話，那麼名之以長調性是可以的，但實際表現的差異還不在這裏，試比較下面花音和哭音的實例就可以了解：

例(五九) 秦腔『花音二流』

| |
|---|
| ($\dot{5}$ $\dot{3}$ $\underline{\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{5}\dot{3}}$ |
| $\underline{\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ $\underline{\dot{6}\dot{5}}$ ($\dot{1}$) $\dot{1}$ |
| $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{5}$ 0 $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ |
| 夜 晚 我 在 那 杜 家 睡 |

| | | | | | | | | |
|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|---|
| $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ — | (7 | $\underline{6 \dot{1}}$ | $\underline{5 6}$ | $\dot{1}$ | 7 | $\underline{6 \dot{1}}$ |
| 覺 | 呢 | | | | | | | |
| $\underline{5 6}$ | $\dot{1}$ | 5 | $\underline{\dot{5} \dot{6}}$ | $\underline{\dot{5} \dot{6}}$ | $\underline{\dot{3} \dot{5}}$ | $\underline{\dot{2} \dot{3}}$ | $\underline{\dot{5} \dot{6}}$ | $\underline{\dot{3} \dot{5}}$ $\underline{\dot{3} \dot{2}}$ |
| $\underline{\dot{1} \dot{2}}$ | $\underline{\dot{3} \dot{5}}$ | $\underline{\dot{2} \dot{1}}$ | $\underline{6 5}$ | $\dot{1}$) | 6 | $\dot{1}$ | 3 | 0 $\underline{\dot{3} \dot{2}}$ |
| | | | | | 那 | | 媳 婦 | · 直 |
| $\dot{5}$ | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | 6 | 5 | ($\dot{3}$ | $\underline{\dot{2} \dot{3}}$ $\underline{\dot{2} \dot{1}}$ |
| 哭 | 得 | 兩 | 眼 | 如 | 桃 | 呢 | | |
| $\underline{5 \dot{1}}$ | $\underline{\dot{3} \dot{5}}$ | $\underline{\dot{2} \dot{1}}$ | $\underline{6 \dot{1}}$ | 5 | — | | (下略) | |

『苦音二流』可參看第三章中例八十二。

這兩種調就是爲了對照上的方便而採用了固定寫法，其實是第二節中已經分析過的音階——『花音』相同於Sol調的大聲音階『哭音』則相同於re調的七聲音階，從這兩個實例看來，這兩種調式中，常用的音。如下：

(1) 花音 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$

(2) 哭音 5 $\flat 7$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$

ti音在花音中的出現不如其他五音多，而『哭音』中的te和re的出現並不顯著，常常是經過的，介於『4』和『2』及『6』和『5』之間，花音和哭音的構成都有這樣一個共通的特性，那就是音階的排列可以分成兩組音程關係相同的音羣，如『花音』的5 . 6 . $\dot{1}$ 和 $\dot{2}$. $\dot{3}$. $\dot{5}$ 是相同

的，『哭音』的 $5^{\flat} 7^{\cdot} 1^{\cdot}$ 和 $2^{\cdot} 4^{\cdot} 5^{\cdot}$ 是相同的，這構成了不同的特點，『花音』每組音羣是由二度和四度組成的，『哭音』則由短三度及四度組成的，這使得這兩種調式的調性幾乎在每個樂叢的進行中都表現出來，因此它們的差異很鮮明的，它們在表現戲曲情節中，就以這兩種鮮明的調性來代表兩種類型的情感，『花音』是明快的，輕鬆的，喜劇的，『哭音』則是壓抑的或悲壯，悲劇的，當然這兩種說法并不能完善的包括了它們的表現方法，實際的表現還要豐富的多。

這種情調對比同樣存在於郡縣中，從郡縣所用的曲調上也可分為為兩種調式，如秦腔所用的調式一樣，雖然老百姓並不以『哭音』和『花音』名之，但實際的用法是和秦腔一樣的，屬於哭音的例子前面已經列舉過一些（見第三章例八十例八十七及本章例 例 ），下面是屬於花音的例子：

例（六〇） 甘肅郡縣『前越調』

| | | | | | | | |
|-----------------------|---------------------------|-----------------------------|-------------------------|---|-------------------------|-----------------------|-----------------------|
| $\dot{1} \dot{1}$ | $\widehat{6 \dot{1} 6 5}$ | $\widehat{3 5 3 2}$ | 3 | $(\widehat{3 5 3 2} \widehat{3 5 3 2})$ | $\widehat{3 5 6 5}$ | $\widehat{1 1 1 3}$ | |
| 繼母 | 多 不 | 仁 | 那 | 哈 | 呢 | | |
| $\underline{2 1 6 5}$ | $\underline{1 1 1 2}$ | $\underline{1 5}$ | $)$ | $\underline{5 5 3}$ | 5 | $\dot{1} \dot{1} 6$ | $\underline{5 5 3}$ |
| 姜 | 秋 | 的 | 蓮 | 淚 | 紛 | 啲 | 嘴 |
| $\underline{2 2 3}$ | $\underline{2 1}$ | $\widehat{2 1 7 6 5 (2 3)}$ | | $\underline{2 3 5 6}$ | $\underline{1 1 1 3}$ | $\underline{2 1 6 5}$ | $\underline{1 1 1 2}$ |
| 紛 | 呀 | 哎 | 哎 | | | | |
| $\underline{1 5}$ | $)$ | $\underline{5 5 5}$ | $\underline{1 \cdot 2}$ | 3 | $\dot{1} \widehat{6 5}$ | $3 3$ | 0 |
| 手 | 拿 | 上 | 的 | 鑷 | 刀 | 哎 | 咳 |

| | | | | |
|-----------------------|---------------------------|-----------------------|-------------------------|-----------------------|
| <u>5 5 5</u> | <u>1 2 ^b 7</u> | <u>2 4</u> <u>2 1</u> | <u>7 7</u> <u>7 1</u> | <u>2 4</u> <u>2 1</u> |
| 走 啊 一 | 程 | | | |
| | | <u>3 3</u> <u>2 3</u> | <u>5 . 6</u> <u>5 1</u> | <u>6 5</u> <u>1 6</u> |
| | | | | |
| <u>5 1</u> <u>5 0</u> | | | | |
| 5 . 6 | 5 0 | | | |

下面是同一曲調的兩種表現：

(例六十二) 甘肅雜劇『探花』

| | | | | |
|------------------------------------|---------------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|
| <u>6 [•] 1</u> <u>6 5</u> | <u>6 5</u> 4 | <u>5 6</u> <u>4 2</u> | <u>5 5</u> 2 | <u>5 6</u> <u>5 4</u> |
| 正月 里 | 探花 呀 | 無呢 花 | 探呀 呵 | 二月 里 |
| <u>5 4</u> <u>2 1</u> | <u>2 4</u> <u>2 1 7 6</u> | 5 | <u>4 2 1</u> <u>7</u> | 5 5 4 |
| 探花 | 未開 呀 | 花 | 三月 里 | 桃 杏 花 |
| <u>2 4 2 2 1 7</u> | 1 . 0 | <u>1 . 2</u> 5 | <u>2 5</u> <u>7</u> | 4 <u>4 . 1</u> |
| 紅 似呢 | 火 | 要 探 的 | 刺 激 啊 | 四 月 |
| 4 | <u>2 6</u> | 5 — | (過門略) | |
| 開 姑娘 | 呵 | | | |

例(六三) (同上)

| | | | | |
|-------------------------|----------------|-------------------------|-----|----------------|
| <u>5 5 1</u> <u>6 5</u> | <u>1 6 4</u> 3 | <u>1 6 5</u> <u>3 1</u> | 5 2 | <u>1 1 6</u> 5 |
| 正月 里 | 探 花 | 無 花 納 | 探 | 二月 里 |

| | | | | | |
|---|--|---|-------------------------------|---------------------------------|-----------------------------|
| $\overbrace{6\ 3} \quad \overbrace{2\ 1}$ | $\overbrace{2\ 3} \quad \overbrace{2\ 1\ 6}$ | 5 — | $\overbrace{6\ 6\ 1} \quad 5$ | $(\overbrace{6\ 6\ 1} \quad 5)$ | |
| 採花 | 花未呀 | 開 | 三月 | 里 | |
| 3 | $\overbrace{5\ 3}$ | $\overbrace{2\ 3\ 2\ 3} \quad \overbrace{5\ 6}$ | 1 — | $\overbrace{2\ 3} \quad 5$ | $\overbrace{\dot{1}\ 6\ 5}$ |
| 桃 | 杏 | 紅 | 似 | 火 | 要探的刺薇 |
| 3 | $\overbrace{3\ \dot{1}}$ | 3 | $\overbrace{3\ 6}$ | 5 — | (過門略) |
| 四 | 月里 | 來 | 姑娘 | 啊 | |

和秦腔一樣，調性的差異是很顯明的，不過梆子中這兩種調性的使用都比較自由一些。除了少數的曲調外，調性的使用却不十分限制於某一種情感的表現。而且有的曲調雖然有『花音』和『哭音』兩種，但並不是完全地存在於同一地區（這恐怕是年代長了，因而失傳了的），因之，梆子的調性雖然有鮮明的對比，但却還沒有秦腔那樣定型能和感情相結合。

像秦腔和梆子這樣顯明的表現了調性的戲曲，其他地區也一定有類似的或不相同的表現方法。河南的曲子戲也似乎是（因為材料有限故未敢肯定）有兩種調性的對比。譬如第三章中例八十八的『銀紐絲』，同時也存在了另一種調式，如下：

例（六四） 河南曲子『銀紐絲』

| | | | | | | | | |
|---|--------------------|--------------------------------|-----------|---|-----|---|--------------------------------|--------------------|
| 5 | $\overbrace{5\ 3}$ | $\overbrace{\dot{2}\ \dot{1}}$ | $\dot{1}$ | $\overbrace{6\ 5} \quad \overbrace{3\ 2}$ | 1 0 | 0 | $\overbrace{\dot{1}\ \dot{1}}$ | $\overbrace{6\ 5}$ |
| 賢 | 妹 | 有 | 姑 | 前來 | 請 | 安 | | |
| 請 | 倆 | 洞 | 中 | 去把 | 酒 | 餐 | 吃酒 | 事已 |

| | | | | | | | |
|---|-----|-----------------|-----|-----|-------------|------|------|
| 3 | 5 • | 3 3 2̇ 1̇ 6̇ 2̇ | 2 | 1 • | 6̇ 1̇ 1̇ 6̇ | 5 1̇ | 1̇ 5 |
| 畢 | | 禮畢 轉回 | 迅 | | 回來路 | 酒醉 | 倒在 |
| 5 | 5 | 5 | 6 5 | 3 2 | 1 1 | 6 2 | 1 — |
| 地 | 呀 | 平 | 川 | 標鄂 | 一呀 | 哈 | |

這是do調式的兩種權威，也可以說是五聲音階和七聲音階的兩種調性，他們的比較如下

| | | | | | | | | |
|-----|---|---|---|-----|---|---|-----|----|
| (1) | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 1̇ |
| | | | | | | | ↓ | 1̇ |
| (2) | 1 | 2 | 3 | () | 5 | 6 | () | 1̇ |

這種調性的對比，雖不如秦腔和梆子那樣有着顯明的差異，但其七聲音階的調性因為突出的加用fa和ti也起了顯然的變化，從這兩例看來，其調性雖然不同，但情緒并不因而有悲意之分。這又和秦腔和梆子似乎有不甚相同的用法（至於這兩種調性如何具體地和劇情相結合的問題，用於材料不定不能做進一步的說明。）。

中國民間音樂中的調性問題是很值得研究的，調性的表現方法，調性與情緒的關係……等，都是調式問題中的重要環節（這個問題的深入研究，對我們目前創作上如何使調式是有重大意義的。這一節關於中國音階的調性的分析僅僅是一些初步的研究而已），目前做出全面的性，概括性的分析恐怕也是不可能的（九章全部完）

第十章 調試的使用及其發展

(一) 調式與情感

在創作上尋求調性的傾向，廿年來中國有許多作曲家都在努力着，不僅在救亡音樂的領域內是如此，救亡音樂以外的某些作曲家，也曾經嘗試中國調式的使用，如趙元任的一部份歌曲和黃自的少數歌曲都表現了這一點，趙元任是在努力使音調如何表現語調之中來創造調式；如他的初期作品『賣布謠』及後期作品『西洋鏡歌』：

例 劉大白詞，趙元任曲『賣布謠』

$\frac{5}{4}$ (1 5̣ 6̣ 5̣ 1 | //) | 5̣•6̣ 5̣ 1̣ — | 5̣•6̣ 3 5 — |
 嫂嫂織布 哥哥賣布

5̣. 3̣ 3̣ 6̣ 1̣ 3̣ 5̣ • | 3̣•5̣ 2 3 — | 5̣•6̣ 5̣ 1̣ — |
 賣布 買米 有飯落肚 嫂嫂織布

5̣•6̣ 3 5 — | 5̣ 6̣ 6̣ 5̣ 2̣ — | 1̣•2̣ 1̣ 3̣ 5̣ • |
 哥哥賣布 小弟弟袴破 沒布補袴

5̣•6̣ 5̣ 1̣ — | 5̣•6̣ 3 5 — | 5̣ 3̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 3̣ 5̣ • |
 嫂嫂織布 哥哥賣布 是誰買布

3̣•5̣ 2 3 — | 5̣ 3̣ 1̣ 5̣ — | 1 — 2 3 0 |
 前村財主 土布粗 洋布細

| | | |
|--|---|---|
| $\overset{\#}{3} \overset{\#}{4} 5 6 \text{ —}$ | $2 \overset{\#}{3} \overset{\#}{4} 5 \text{ —}$ | $3 \cdot 5 \quad 6 \quad 5 \quad \overset{\wedge}{\dot{1}}$ |
| 洋布便宜 | 財主歡喜 | 土布沒人耍 |
| $3 \quad 3 \overset{3}{5} \quad 2 \quad 1 \quad 6$ | $1 \text{ — } 6 \quad 0 \quad 0$ | |
| 餓倒了 | 哥哥嫂嫂 | |

例 施詛詞，趙元任曲『西洋鏡歌』

| | | |
|--|---|---|
| $5 \overset{53}{\curvearrowright} 5 \quad 3 \quad 5 \quad \overset{\wedge}{\dot{1} \cdot \dot{2}} \quad \overset{\wedge}{\dot{3} \cdot \dot{5}}$ | $\overset{\wedge}{\dot{2} \dot{1}} \quad \overset{\wedge}{6 \dot{1}} \quad \overset{\wedge}{6 \dot{1}} \quad \overset{3}{\curvearrowright} 6 \quad 5$ | $5 \quad 5 \quad 6 \quad \overset{\wedge}{\dot{1} \dot{1} \dot{1}} \quad \overset{\wedge}{6 \dot{1} \dot{1}}$ |
| 望里頭 | 看來望里張 | 單看這滿街的燈火 |
| $5 \quad \overset{\wedge}{\dot{1}} \quad \overset{\wedge}{6 \dot{1}} \quad 3 \quad 2 \cdot$ | $7 \cdot \overset{\wedge}{\dot{2}} \quad \overset{\wedge}{\dot{2} \dot{1} \dot{1}} \quad 7 \quad 6 \quad 7 \quad 0$ | $7 \cdot \overset{\wedge}{\dot{3}} \quad \overset{\wedge}{\dot{2} \dot{1} \dot{1}} \quad 7 \quad 6 \quad 5 \quad \overset{\wedge}{\dot{1}}$ |
| 輝煌地亮 | 嘿過來望里看 | 嘿過來望里張嘿 |
| $1 \quad \overset{\wedge}{1 \dot{2}} \quad \overset{\wedge}{3 \dot{5}} \quad 5 \cdot 5$ | $6 \quad \overset{\wedge}{\dot{1}} \quad 3 \quad 7 \quad 6 \text{ —}$ | $3 \quad \overset{\wedge}{3 \dot{3}} \quad \overset{\wedge}{3 \dot{3}} \quad \overset{\wedge}{3 \cdot \dot{3}}$ |
| 十里場有 | 九里荒 | 十個青年人 |
| $\overset{\wedge}{3 \cdot \dot{2}} \quad \overset{\wedge}{\dot{1} \cdot \dot{7}} \quad 6 \text{ —}$ | $6 \quad \overset{\wedge}{\dot{1}} \quad 6 \quad 0 \quad 3 \quad 5 \quad \overset{\wedge}{\dot{1} \quad 0}$ | $\overset{7}{\curvearrowright} 6 \quad 5 \quad 6 \quad \overset{\wedge}{\dot{1} \cdot \dot{3}} \quad \overset{\wedge}{\dot{2} \cdot \dot{6}}$ |
| 九個磅 | 賣力的有力 | 無處賣 |
| $5 \cdot 5 \quad \overset{\wedge}{5 \dot{6}} \quad \overset{\wedge}{\dot{1} \dot{2}} \quad \overset{\wedge}{\dot{3} \dot{5}}$ | $\overset{\wedge}{\dot{5} \dot{3}} \quad \overset{\wedge}{\dot{2}} \quad \overset{\wedge}{\dot{1}} \text{ —}$ | |
| 出門人 | 看你 | 向何方 |

從它們的調式的使用來看前者不如後者，『賣布謠』大部份的旋律的進行，表現了中國言語的特色的，但亦存在着西洋音樂的影響

如 $\overset{\#}{3} \overset{\#}{4} 5 6 \text{ —}$ | $2 \overset{\#}{3} \overset{\#}{4} 5 \text{ —}$ |，對於全曲的民族

風格來說是不調和的；『西洋鏡歌』不僅在語調的表現上，同時在中國

調式的掌握上都比較完整而統一，這兩首作品在趙元任的全部創作中是比較有進步意義的，但他們所表現的情感還祇是對勞苦大眾寄以同情而已。

黃自在中國調式的使用上和趙元任有不同的表現，他更多是從中國古樂中吸取素材，如他的『卜算子』：

例 蘇軾詞、黃自曲

| | | | |
|---|---------------|---|-----------|
| $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ 6 $\dot{1}$ | 5 — • — | 6 $\dot{1}$ 5 $\overset{5}{\curvearrowright}$ 2 | 5 — • — |
| 缺月 掛疏 相 | | 漏斷人 初 靜 | |
| 1 2 $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ | 6 5 • 5 • 3 | 6 $\overset{\curvearrowright}{5\ 3}$ 2 2 | 1 — 2 — |
| 誰見幽人 獨 往 來 | | 漂 渺 孤 鴻 影 | |

從調式的結構來看看民歌的『re』調五聲音階是相同的，但他所反映的生活內容，旋律所表現的情緒，看不到什麼進步意義，他的風格並沒有超出大家所表現的那種雅緻、幽靜，同時略帶消沉的氣氛，和民間的風格是有較遠的距離的。

在救亡音樂運動時代，新的作曲家中有意識地使用調式來創造的還不十分普遍，只有在少數的作曲家的作品中表現出來，如聶耳的少數作品及張曙的一部份歌曲。

聶耳對中國調式的使用較多的是do調和la調，這表現他的『大路歌』及『打長江』中較為顯著，前者是la調五聲音階，後者是do調五聲音階。如下：

例 孫翰詞『大路歌』

| | | | |
|-------------------------|---------------------------|---------------------------|---------------------------|
| <u>2 2</u> <u>2 1 6</u> | <u>2 3</u> <u>1 2</u> | <u>1 1</u> <u>1 2 1</u> | <u>6 1</u> <u>5 6</u> |
| Hen-a hai ho | hai(hai ho hai) | Hen-a ho hai | hai(ho hai hai) |
| <u>2 2</u> <u>2 1</u> | <u>3 1 2</u> <u>3 5</u> | <u>1 2 3</u> <u>5 • 3</u> | <u>1 2 3</u> <u>0 2 1</u> |
| 大 家 一 齊 | 流 血 汗(ho ho hai) | 爲 了 | 活 命 那 管 |
| <u>3 3</u> <u>1 2 1</u> | <u>6 1</u> <u>5 6</u> | (中略)..... | <u>5 • 3</u> <u>6 5 3</u> |
| 日 晒 筋 骨 | 酸(ho ho hai) | | 壓 平 路 上 的 |
| <u>2 • 3</u> <u>5 0</u> | <u>3 • 2</u> <u>3 5 5</u> | <u>6 5 3</u> <u>2 0</u> | <u>5 • 3</u> <u>6 5 3</u> |
| 崎 嶇 | 輾 碎 前 面 的 | 艱 難 | 我 們 好 比 |
| <u>3 • 2</u> <u>5 0</u> | <u>3 • 2</u> <u>3 • 2</u> | <u>1 • 2</u> <u>6 0</u> | (下略) |
| 上 火 綫 | 沒 有 退 後 | 只 向 前 | |

例 田漢詞『打長江』

| | | | | | |
|---------------------------|--------------|-------------------------|-----------------------|---------------------------|--------------|
| <u>1 1</u> <u>1 2 3</u> | <u>5 5 0</u> | <u>3 3</u> <u>3 5 3</u> | <u>2 2 0</u> | <u>3 • 5</u> <u>1 • 6</u> | <u>5 5 0</u> |
| 你 啲 你 打 樁 呀 | 我 啲 我 拉 繩 阿 | 我 們 不 靠 | 天 哪 | | |
| <u>3 • 5</u> <u>3 • 6</u> | 1 0 | <u>5 5</u> <u>1 5</u> | <u>6 6</u> <u>5 5</u> | <u>3 3 3 3</u> <u>2 6</u> | 1 0 |
| 我 們 不 求 神 | 只 靠 大 家 | 一 條 心 哪 | 只 靠 大 家 | 一 條 心 | |
|中略..... | : 5 — 6 5 | 1 — 5 0 : | 1 — 5 5 | | |
| | 天 快 要 晚 | 哪 | 天 快 要 | | |

| | | | |
|---|----------------------------|---|----------------------------|
| 3 — 2 0 : | 5 — 6 5 | $\dot{1}$ — 5 0 : | 3 • 5 6 5 |
| 乾 哪 | 禾 快 要 枯 哪 | 棉 花 快 要 | |
| 3 — 2 0 : | <u>5 5 5</u> $\dot{1}$ 5 : | <u>$\dot{1}$ 5 6</u> $\dot{5}$: | <u>5 5 5</u> $\dot{1}$ 5 : |
| 殘 哪 | 打通了 江水 | 吃 晚 飯 哪 | 打通了 江水 |
| : <u>$\dot{1}$ 5 6</u> $\dot{5}$: | | | |
| 吃 晚 飯 哪 | | | |

在『大路歌』中除了調式中的音外，還用了一個變化音『#5』，也許有人以為這是西洋的和聲短音階，所以曾經有人批評他這個音用得不合適，但如果從它作為一種呼聲的表現來看時，我認為這個#5應該從唱法上來加以研究，如果把這個音按照西洋短音階的風格來唱時，自然是不會合適的，如果把它唱成不甚穩定的接近勞動時的『吶喲』聲，帶着更多氣力把它唱出來，我以為是會比『#5』要來得更適宜些，『打長江』用的雖然是do調式，但却結束在Sol音下，這是為了表現那時候的聲調，不需要十分完滿的結束，它的調性並不從結束來肯定，因全曲裏有四段旋律是大同小異的，它們都已明確地表現了其調性，每段都以do作結束，是完滿的結束都表現自信的肯定的語調。

在『塞外村女』一首短歌中，聶耳使用了綏遠民歌風格的do調七聲音階：

例 聶耳作『塞外村女』

| | | | | | | | |
|-----------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|---|--------------|-----------|---|------------|
| <u>5 6 $\dot{1}$ 2</u> | <u>6 $\dot{1}$ 6 5</u> | <u>4 5 6 $\dot{1}$</u> | 5 | <u>4 4 6</u> | $\dot{5}$ | 5 | —— (過門略) |
| 採 | 了 | 蘑 | 菇 | 把 | 磨 | 推 | |

| | | | | |
|---------------------|-------------------|-------------------|----------------|----------|
| <u>2 4 2 4</u> 5 | <u>4 5 6 1̇</u> 5 | <u>2 5 3 2</u> 1̇ | 1 — | (過門略) |
| 頭 | 昏 | 眼 | 花 | 身 又 累 |
| | | | | |
| <u>5 5 5</u> 1̇ 3 5 | <u>4 4 5</u> 2 | <u>4 5 2</u> 1 1 | <u>7 1 2</u> 1 | |
| 有錢的 | 人家 | 團 團 | 坐 羊 羹 | 美酒 笑 顏 開 |

這一首例子是聶耳的作風更具有民間歌曲的風格的一首，這種風格是由於他表現了農村的生活而獲得的，他對民歌調式的掌握並不顯得生硬而是十分自然而流暢的。從上面的幾個例子看來，聶耳的全部作品中使用了民間音樂的調式雖然不多，但是很有特性地，十分樸素地使用了調式，旋律的進行十分單純，調性的表現十分明確。

張曙在新音樂作家中是獨具風格的，這風格的形成更多的是通過了調式的使用而表現出來，雖然他使用的調式並不老是中國『民間音樂』的調式，但却表現了他是在努力向着『民族化』的方向發展着的，而他的較成功的作品在調式的構成上則比較是民族風格的，他所使用的調式比聶耳的更較多樣些，除了la調和do調外，re調以及其他混合的調式他都用過，下面是他的歌曲的一些片斷，（因為手頭沒有完整的材料，有些歌只能憑記憶零碎錄下。）：

例 常任使詞『壯丁上前綫』

| | | | | | | | | | |
|---------------------------|----|-----|-----------------------|----|---------------------------|----|----|-----------------------|--------|
| <u>6̇ 6̇</u> <u>6̇ 6̇</u> | 3 | 3 | 3 | 0 | <u>1̇ 1̇</u> <u>1̇ 1̇</u> | 6 | 6 | 6 | 6 |
| 東洋 | 強盜 | 野 | 心 | 狂 | 姦淫 | 婦女 | 搶 | 錢 | 糧 |
| | | | | | | | | | |
| <u>3 5</u> <u>3 2</u> | 3 | 3 0 | <u>2 3</u> <u>2 1</u> | 1 | <u>6 0</u> | 1̇ | 1̇ | <u>6 5</u> <u>3 5</u> | |
| 佔我 | 們的 | 田 | 地 | 燒我 | 們的 | 村 | 莊 | 殺 | 我 們的 父 |

3 0 | 6 · 1̇ | 6 5 3 5 6 0 | 1̇ 1̇1̇ | 2̇ · 2̇
 母 炸 我 們 的 工 廠 我 們 要 拿 起
1̇ 6 1̇1̇ | 6 · 5 | 3 2 3 | 3 0 6 6 | 2̇ · 2̇ | 1̇2̇ 0 2̇
 斧 頭 鐮 刀 等 起 炸 陣 鋼 槍 一 齊 殺 上 前 去 把
1̇ · 1̇ 6 5 | 6 2̇ | 1̇ 0 || (下略)
 日 本 強 盜 都 殺 光

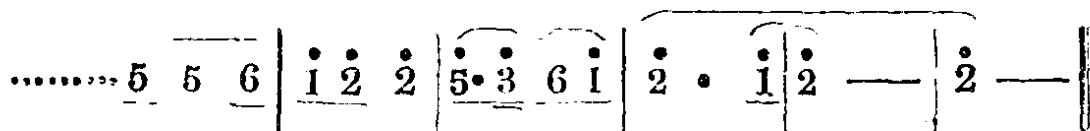
例 『丈夫當兵去』

3 · 2 1 2 3 | 2 1 2 · | 1 2 3 2 1 6 | 1 6 5 · | 5 3 5 6 1̇
 丈 夫 去 當 兵 老 婆 子 叫 一 聲 毛 兒 的 爹
5 3 2 1 2 | 5 3 5 3 | 5 1̇ 3 | 5 · 3 2 2 | 3 2 1 ·
 等 等 我 為 妻 將 你 送 一 程
 2 2 3 5 5 5 | 6 6 | 32
 我 說 你 去 打 賊 兵
6 1̇ 6 5 | 5 6 5 3 | 5 6 | 6 1̇ 2 · |
 你 在 外 邊 打 得 好
5 · 5 6 5 | 3 2 1 6 | 5 · 6 5 6 5 | 6 1 · |
 (缺詞)
3 · 1 6 3 | 6 1̇ | | 1̇ | | 6 · 1̇ 6 1̇ 6
 妻 子 安 家 庭 喊 殺



聲

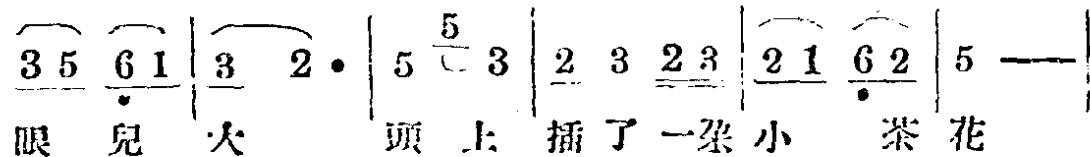
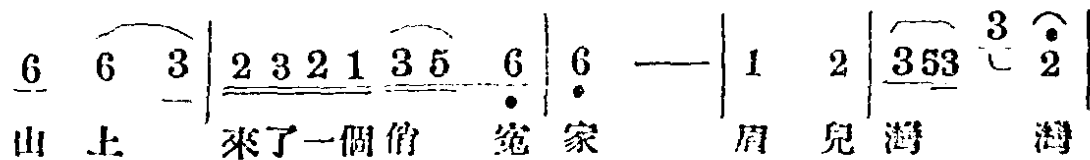
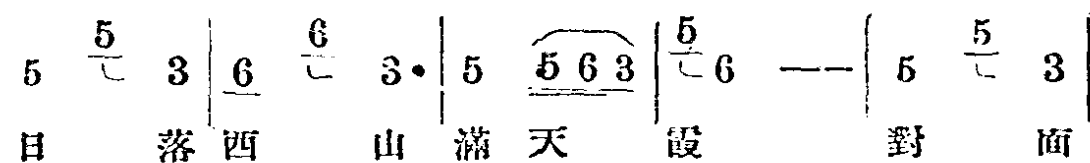
例 『老豺狼』



大家 一齊呵 趕 豺 狼

『壯丁上前綫』是1a調，但却不用1a結束而落在do音上，『丈夫去當兵』基本上是do調，其中也有轉調或混合調式的使用（這留待下兩節再談），『越豺狼』是Re調，後兩首在風格上比較接近民間歌曲，第一首則由於情緒上的要求，雖然用的是1a調，但表現的風格是和民間歌曲的風格有區別的。他在『日落西山』也用了1a調則根據其生活內的不同而接近於民歌的情調，（此曲也是憑記憶錄下的，可能有錯誤之處。）

例 『日落西山』



Crit.....

$\underline{5\ 5\ 5}\ \underline{5\ 5}\ | \underline{3\ 5}\ 6\ | 3\ 3\ 3\ 2\ 1\ | \underline{6\ 1}\ 2\ | \underline{5\ 5\ 5}\ \underline{3\ 3\ 3\ 3}$
 那一個 山上 沒有 樹 那一個 園裏 沒有 瓜 那一個 男子心裏

 $\underline{2\ 2}\ 3\ | 3\ \text{---} | 5\ 5\ | 6\ \underline{6}\ 3\ | 3\ \underline{2\ 3}\ | 5\ \underline{6\ 3\ 5}$
 沒有 伊 要 打 鬼 子 可就 顧 不 了
 6\ \text{---} |
 她

這首la調式的旋律很有南方山歌的情調，情緒很活潑而且表現了那十分開朗的語調。

除了聶耳和張曙以外，意識地使用某種調式的也還有其他作家尤其抗戰以後的歌曲創造，較多的作曲者都逐漸開始注意中國調式的使用。

抗戰初期表現在一些較流行的作品中是使用了do調ti調Soi和調，如下面幾個例子：

例 劉雪庵『長城謠』

$\underline{5\ 3\ 5}\ \underline{3\ 5}\ | \underline{\dot{1}\cdot 6}\ 5\ \text{---} | \overset{\textcircled{1}}{5\ \underline{6\ \dot{1}}\ 3\ 5\ 3}\ | \underline{2\cdot 6}\ 1\ \text{---}$
 萬里 長城 萬里長 長城 外邊是 故 鄉
 高粱 肥 大豆香

$\text{---} \overset{\textcircled{2}}{5\ 5\ \underline{6\ \dot{1}}\ 3\ 2}\ | 1\ \text{---} \text{---} | 2\ \underline{1\ 2}\ 1\ 2\ | 5\cdot 3\ 2\ \text{---}$
 遍地黃金少災殃 自從 大難平地起

$\overbrace{31} \quad \overbrace{23} \quad \overbrace{53} \quad \overbrace{56} \quad \dot{1} \quad 6 \quad \dot{1} \cdot 3 \quad | \quad 5 \quad 3 \quad 5 \quad \overbrace{3 \quad 5} \quad | \quad \dot{1} \cdot 6 \quad 5 \quad \text{—}$
 姦淫擄掠苦難當 苦難當 奔他鄉

$5 \quad 5 \quad 6 \quad \dot{1} \quad 3 \quad 2 \quad | \quad 1 \quad \text{—} \cdot \quad \text{—}$
 骨肉離散遭災難?!

例 舒模『軍民合作』

| | | | | | | | | | | | |
|-----------|-------------------------------|---|-------------------------------|-----------|---|-------------------------|---|---|-------------------------|-------------------------|-------------------------------|
| 6 | $\overbrace{5 \quad 3}$ | $\overbrace{6 \quad 0} \quad \overbrace{6 \quad 6}$ | 6 | 6 | 6 | $\overbrace{5 \quad 3}$ | 6 | 0 | 6 | $\overbrace{5 \quad 3}$ | |
| 嘿 | 噓 | 嘿 我們 | 軍 | 民 | 要 | 合 | 作 | | 嘿 | 噓 | |
| 6 | $\overbrace{6 \quad 6}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\overbrace{6 \quad 1}$ | $\dot{2}$ | — | 3 | • 5 | 6 | $\overbrace{\dot{1} \quad 6}$ |
| 嘿 | 我們 | 軍 | 民 | 要 | 合 | 作 | | 你 | 在 | 前 | 面 |
| 5 | — | $\dot{2}$ | • $\dot{1}$ | 6 | $\overbrace{\dot{1} \quad 3}$ | 5 | — | 3 | $\overbrace{2 \quad 3}$ | 5 | — |
| 打 | | 我 | 在 | 後 | 面 | 幫 | | 挖 | 戰 | 壕 | |
| $\dot{1}$ | $\overbrace{5 \quad \dot{1}}$ | 5 | — | $\dot{2}$ | $\overbrace{\dot{2} \quad \dot{1}}$ | 6 | — | $\dot{1}$ | $\overbrace{3 \quad 6}$ | 5 | — |
| 送 | 子 | 彈 | | 抬 | 傷 | 兵 | | 送 | 茶 | 飯 | |
| 3 | 3 | 6 | $\overbrace{6 \cdot 6}$ | $\dot{1}$ | $\overbrace{6 \quad 1}$ | 6 | 0 | $\overbrace{\dot{2} \quad \dot{2}} \quad \overbrace{\dot{2} \quad \dot{1}}$ | 6 | $\dot{1}$ | |
| 我 | 們 | 有 | 的 | 是 | 血 | 和 | 汗 | 大 | 家 | 同 | 心 |
| $\dot{2}$ | 0 | $\overbrace{\dot{2} \quad 0} \quad \overbrace{6 \quad 0}$ | 5 | 0 | $\overbrace{\dot{2} \quad 0} \quad \overbrace{6 \quad 0}$ | 5 | — | $\overbrace{\dot{2} \quad \dot{2}} \quad \overbrace{\dot{2} \quad \dot{1}}$ | | | |
| 幹 | | 嘿 噓 嘿 | | 嘿 噓 嘿 | | 嘿 | | 趕 | 不 | 走 | 那 |
| 6 | $\overbrace{5 \quad 6}$ | 6 | $\overbrace{6 \quad \dot{1}}$ | 6 | $\overbrace{6 \quad 5}$ | 6 | 0 | $\overbrace{\dot{2} \quad 0} \quad \overbrace{6 \quad 0}$ | 5 | 0 | |
| 鬼 | 子 | 心 | 不 | 甘 | 那 | 嘿 | | 噓 | 嘿 | 嘿 | |

$\dot{2}$ 0 6 0 | 5 0 | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | 6 $\widehat{65}$ | 6 6 1 | $\dot{2}$ $\widehat{\dot{2}\dot{1}}$ |

嘿 嚦 嘿 趕不走那 鬼 子 心 不 甘 那

$\dot{2}$ — :|

嘿

例 賀綠汀『保家鄉』

5 6 5 — | $\underline{123}$ $\underline{216}$ 5 — | $\underline{5\cdot6}$ 5 $\underline{5\cdot3}$ 5 |

同 胞 們 細聽我來講 我們的東鄰舍

$\underline{235}$ $\underline{321}$ 2 — | $\underline{2\cdot3}$ $\underline{23}$ $\underline{56}$ 5 | $\underline{235}$ $\underline{321}$ 1 — |

有一個小東洋 幾十年來練兵馬 東洋稱霸強

$\underline{1\cdot2}$ $\underline{35}$ $\underline{21}$ $\underline{61}$ | $\underline{5}$ $\underline{656}$ 5 — ||

一心要把中國亡 呀 咳

例 杜矢甲『淮河船夫曲』

$\underline{36}$ $\underline{53}$ | 6 6 0 | $\underline{6\dot{1}}$ 5 3 | 6 6 3 | $\underline{6\dot{1}}$ 5 3 | $\underline{22}$ $\underline{6}$ |

暴風雨呀 來了 暴風雨呀 來了 淮 河 的 水 呀 滾 滾 沸

$\underline{2}$ — | 2 0 3 | $\underline{56}$ $\underline{53}$ | $\underline{23}$ $\underline{15}$ | $\underline{6}$ — | $\underline{6}$ — |

騰 我們的血呀 滾呀 滾沸 騰

……(下略)

這四首歌曲雖然在抗戰初期都是較為流行的，但它們所起的作用都並不十分相同，從調式的使用來看，它們是流暢的表現了民族的風格的

，然而從它對於全國人民的抗戰情緒的反映來要求時就有了區別，這四首作品在表現情感上似乎可以分成兩種類型：『軍民合作』和『淮河船夫曲』是屬於比較健壯的，而『長城謠』和『保家鄉』則屬於傷感和悲痛一類，其中以『軍民合作』為較優秀之作，它不但在全國人民中有影響，而且有了國際的聲譽，它在使用調式上和聶耳有着共同的特性，那是比較樸素而新鮮地掌握了調性，因此它表現的情感也較為健康而明確。『長城謠』却是有着更多消極因素的作品，雖然他企圖表現那逃亡的慘痛而激發起抗戰的情緒，但由於旋律處理過于軟弱無力，因此它只有傷感的一面。『保家鄉』較之『長城謠』要強一些，它的風格更接近於民歌，因為歌調段數很多敘述民族的苦難，而所表現的是沉痛的情緒，但僅有沉痛是不夠的，這是由旋律限于兩樂句的緣故而不是調式的限制。『淮河船夫曲』是比較長的作品，這裏僅錄其兩個主要樂句，樂曲中途尚有轉調的地方，從它的調式的使用來看，也是比較樸素而明確的。

抗戰期間解放區的歌曲創作，在調式的使用上較之後方有着更多樣的表現，特別是使用於地方性的調式，在陝甘寧和晉綏的歌曲作者常常喜歡用re調或Sol調，而在晉察冀的歌曲作者却善於用do調，這是與當地民間歌曲的調式是相當接近的，如第三章中例九十的『開荒』就是re調的，這首歌曲是較早使用民歌調式的作品，它對當時創作上調式的使用起了先鋒作用，因為這樣的富于地方色彩的旋律的出現是十分新鮮的，它不但對解放區歌曲創作發生了影響，而且對於大後方的歌曲創作也起了帶頭作用，在這以前，調式的使用還未成為普遍的和十分意識的事情，而從『開荒』以後，引起了廣大歌曲作者的注意，同時這樣在

調式的使用上表現了創作方法上的分歧。

曾經有些歌曲作者十分注意調式的使用，甚至十分偏愛某種調式中某幾個音的連續，似乎這幾個音更造成特殊效果的緣故，有這樣傾向的作者，從他的作品中很自然而且很顯著地表現了調式的存在，表現了作者在尋求或者在創造一種富有特性的調式。如：

例 非岩肩、陳紫『我們向前進』

| | | | | |
|------------------------|---------------------------------|------------------|------------------------|--------------|
| <u>5 • 5</u> 4 2 | 6 <u>5 0</u> | <u>5 • 5</u> 4 2 | 6 <u>5 0</u> | <u>5 • 6</u> |
| 我 們 向 前 | 進 | 我 們 向 前 | 進 | 帶 來 |
| <u>1̇ 5</u> <u>4 6</u> | 2 4 | <u>5 • 6</u> | <u>1̇ 6</u> <u>5 4</u> | 6 5 |
| 自 山 給 | 人 民 | 帶 來 | 幸 福 給 | 人 民 |
| <u>5 • 6</u> | <u>1̇ 1̇ = 1̇</u> <u>6 5</u> 2̇ | — | <u>5 • 5</u> 7 | 6 |
| 帶 來 | 自 由 與 幸 福 | | 我 們 向 | 前 |
| 5 — | | | | |
| 進 | | | | |

例 天藍、杜矢甲『好日子』之一段

| | | | |
|---------------------------|------------------|---------------------------|---------------------------|
| <u>6 6 5</u> <u>6 6 5</u> | 6 0 <u>6 • 5</u> | 6 — | <u>3 3 5</u> <u>6 6 5</u> |
| 堅 持 抗 戰 | 五 六 年 | | 誰 最 辛 苦 |
| 6 0 <u>3 • 5</u> | 3 — | <u>3 3 5</u> <u>6 6 5</u> | <u>6 0</u> <u>6 • 3</u> |
| 誰 最 忙 | | 生 產 抗 戰 | 兩 任 |

5. ———— | 3 5 3 2 1̣ 6̣ | 5̣ • 3̣ 3 2 1 | 2 0 |

務 人 民 一 起 身 來 担 當

例 安娥、任光『民衆的武裝』

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

我 們 排 起 來 是 隊 伍 我 們

1 • 2 3 4 | 5 7 6 ——— | (3 • 3 2 3 | 1 1 6 ———)

散 開 來 是 農 民

2 ——— • 3 | 1 ——— • 2 | 5 7 6 ——— | 6 ——— • ——— |

舉 起 鋤 頭 來 耕 田 地

2 ——— • 3 | 1 ——— 2 ——— | 5 7 6 ——— | 6 ——— • ——— |

放 下 鑿 刀 去 殺 敵 人

……(下略)

很明鮮的每首歌都有它一定的調式，調性是明確的，旋律的進行都各有特點，這特點是很突出的表現出來，這些歌曲的作者似乎都在尋求新的民族風格的表現，如果從表現生活情感的程度來衡量它們的話，我們將會感覺到作者的注意力並不在情感的表現上，而是用心於那調式的特性如何表現出來，而且這些調式的構成，從音的排列上是看不出其特性的，其特性是表現在旋律的進行上；我們試分析一下這三首歌曲的旋律：他們在創造新風格的方法上也還有差異的，第一首的特點更多是作者主觀的『創造』，全曲不用 mi 而『4 ——— 2』的進行是主要的，最後

出現了一下 ti 音，企圖造成特異的感覺，而後兩首的特點則似乎是企圖造成從民歌中吸取特點，把這特點加以『創造』和發展，如第二首的『6 6 5 6』和『3 3 5 3』，第三首的『5 7 6』和『5 7 6』都是這樣的企圖，這只是想從幾個音的進行來創造風格，而沒有從調式和語言的結合以及情感的表現來着眼。

也有一些作品在調式上較完整一些，其特異的感覺較少，他們是從民間學習中得來的，但由於作者更多地照顧到調式的完整性，而妨礙了情感的表現。如：

例 塞克、呂驥『少年團』

| | | | | | | |
|-------------------------|-------------------------|-------------------------|-------------------------|-----------------------|------------|--------------|
| <u>2 2</u> | <u>6 5</u> · <u>4 6</u> | <u>5 0</u> <u>0 2 2</u> | <u>6 5</u> | <u>4 6</u> | <u>5 0</u> | <u>0 5 5</u> |
| 我們 | 少年 | 團員 | 一切 | 要 | 向 | 前 |
| 鍛鍊 | | | | | | |
| <u>5 0</u> <u>2 5 5</u> | <u>5·6</u> <u>2 5 5</u> | <u>5 0</u> <u>2 5 5</u> | <u>5·6</u> <u>2 5 5</u> | <u>1 1</u> | <u>2 2</u> | |
| 身 | 體 | 努力 | 學 | 習 | 努力 | 學 |
| 習 | 鍛鍊 | 身 | 體 | 大 | 家 | 全 |
| 是 | 革 | 命 | | | | |
| <u>5 5 2</u> | <u>1·2</u> <u>1 2 3</u> | 5 | (中略)..... | | | |
| 英 | 雄 | 的 | 好 | 子 | 弟 | |
| <u>0 1 2 1 2</u> | <u>1 2</u> <u>0 5 6</u> | <u>5 0</u> | <u>4 0</u> | <u>5 6</u> <u>5 5</u> | <u>5 4</u> | <u>5 6</u> |
| 要 | 改 | 造 | 這 | 世 | 界 | 全 |
| 靠 | 我 | 們 | 自 | 個 | 兒 | 全 |
| 靠 | 我 | 們 | 自 | | | |
| <u>2</u> | — | <u>2</u> | • | | | |
| 個 | 兒 | | | | | |

例 賀敬之、馬可『賀龍』

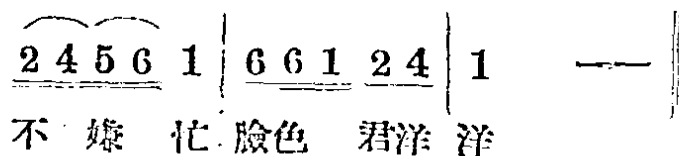
| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|------------|------------|------------|---------------------|-------------|--------------|---------------------|-------------|------------|------------|-------------|-------------|-------------------------------|---|---|---|---|---|
| <u>6 0</u> | <u>6 5</u> | 3 | <u>5•5</u> | <u>6 0</u> | <u>6 5</u> | 3 | <u>5 5</u> | <u>6 0</u> | 0 | 0 $\dot{1}$ | $\dot{1}$ 6 | | | | | | |
| 他 | 是 | 不 | 天 | 上 | 的 | 神 | 他 | 是 | 地 | 上 | 的 | 人 | 他 | 會 | 和 | | |
| 5 | 5 | <u>6 5</u> | <u>3 5</u> | 2 | <u>5 6</u> | 1 • 2 | 3 | 0 2 | <u>3 0</u> | <u>5 0</u> | | | | | | | |
| 你 | 我 | 住 | 在 | 一 | 個 | 村 | 他 | 的 | 家 | 靠 | 着 | 你 | 我 | | | | |
| <u>6 0</u> | > x | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{2}$ 0 | $\dot{1}$ •6 | $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{1}$ 6 | $\dot{1}$ | <u>6 6</u> | 5 | <u>3 0</u> | <u>5 $\dot{1}$</u> | | | | | |
| 近 | 哎 | 你 | 記 | 得 | 那 | 一 | 年 | 來 | 那 | 一 | 月 | 一 | 把 | 菜 | 刀 | 殺 | 仇 |
| $\dot{6}$ | — | (下略) | | | | | | | | | | | | | | | |
| 人 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

這兩首例子在調式上是完整的，但第一首過於注意旋律進行上，合乎調式構成上的要求，而第二首則過於偏愛那調性所表現的風格，因此對於那內容的表現來說就顯得生硬，和那詞句的結合是不自然的。

有時由於作者企圖掌握那民歌調式的特性，但是為不熟悉的緣故，而產生了旋律進行上生硬的情形。如：

例 戈亮作曲『臨參會小調』

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------------------|------------|---------------------|--------------|---------------------|---------------------|-------------|-------------------------------|-----------------------|-------------------------------|---|---|---|---|---|
| <u>6 6</u> | <u>5</u> | $\dot{2}$ $\dot{4}$ | $\dot{2}$ | <u>5 3 2</u> | <u>1 6</u> | $\dot{2}$ — | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ • $\dot{1}$ | <u>6 $\dot{1}$</u> | | | | | |
| 老 | 百 | 姓 | 幾 | 千 | 年 | 不 | 出 | 頭 | 今 | 天 | 出 | 了 | 頭 | |
| $\dot{1}$ $\dot{2}$ | <u>6 4</u> | $\dot{2}$ — | <u>5 5</u> | $\dot{1}$ | <u>6 4 6</u> | 5 | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ | <u>1 6 1</u> | $\dot{2}$ | | | | | |
| 有 | 自 | 由 | 自 | 由 | 的 | 講 | 話 | 自 | 由 | 的 | 選 | 呀 | | |
| $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{1}$ | 5 | <u>6 6 5</u> | $\dot{1}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ | 6 | $\dot{1}$ | 5 | — | | | | | |
| 自 | 由 | 的 | 選 | 呀 | 從 | 今 | 後 | 再 | 也 | 不 | 要 | 皺 | 眉 | 頭 |



這三首歌曲有一個共同的特點，就是fa音用的多，尤其是後兩首，這似乎是由於某些民歌調式的特性所影響的。作者企圖以fa音的使用上避免旋律進行上的一般化，或者想寫出帶有更多的地方色彩，但由於不了解民歌調式形成的根據及各種條件，所以使用起來總覺得它和全曲不統一，或者是fa音的存在很勉強，似乎是爲了fa而作曲的，第一首是屬於前種情況，單從某一樂彙或樂句是統一的，但全體的構成却有了不調和的感覺，這是由於作者尚不能掌握調式構成上的完整性，而顯得支離破碎，第二首和第三首則屬於後者，『2 4 5』和『4 2 1』的進行被當作一種唯一的特點而使用着，它們成了旋律進行上的目的似的，其它音都環繞了它們而進行，它們在旋律中的存在是不自然的，像這種處理調式不自然的情形，在不熟悉民間音樂的作者是常會有的，但上面的兩種情形應該更多的避免第二種情形的發生，因為那是從形式着眼來處理調式的，第一種只是不自覺的情形，作者並不是有意地從某種調式出發來作曲，他的不統一是由於不熟悉的緣故，但却比較樸素，沒有第二種那樣造作。

以上的各種情況都說明了作曲者們都在尋求新的民族風格的表現，但由於方法上更多拘泥於調式的形式上的特點的追求，因此阻礙了這些歌曲在情感上的表現，受到了調式的限制。

熟悉民間音樂在調式構成上的規律，是創作使用上的前提，但這規

律的掌握不是僅從形式來着眼的事情，調式的存在，應從它和語言結合的自然關係及其在反映各種生活情感時的具體表現，僅從幾個音的某種特殊進行，將不可避免地流於生硬的不自然的表現。

有時作者對於民間音樂的調式是很熟悉的，它表現在作品中是很流暢的，旋律和語言的結合也十分自然，這種情形較以上的生硬和不自然是進了一步，這就是說，僅做到像民間音樂一樣的流暢和自然是不够的，譬如下面的情形：

例 徐曙『成立聯合政府』

| | | | | | | | | | |
|-------------------|-------------|-------|-----------|-------------------|-------|------------------|---|----------|--------|
| $3 \cdot 5$ | $6 \dot{1}$ | 6 | 5 | $3 \cdot \dot{1}$ | $6 5$ | $\overset{3}{5}$ | — | (0 6 4 3 | 2 3 5) |
| 什麼樣的 | 湖 | 蘆 | 什麼樣的 | 飄 | | | | | |
| $3 \cdot \dot{1}$ | $6 5$ | 3 | 5 | $3 \cdot 6$ | $4 3$ | 2 | 1 | (0 5 4 3 | 2 3 1) |
| 什麼樣的 | 穀 | 種 | 什麼樣的 | 苗 | | | | | |
| $3 \cdot 6$ | $4 3$ | 2 | $\dot{1}$ | $3 \cdot 6$ | $5 2$ | 3 | — | (0 6 4 3 | 2 1 3) |
| 什麼樣的 | 政 | 府 | 百姓受 | 苦 | | | | | |
| $3 \cdot \dot{1}$ | $6 5$ | $3 2$ | 1 | $3 2$ | $1 2$ | $\dot{1}$ | — | (過門略) | |
| 什麼樣的 | 政 | 府 | 老百姓享 | 福 | | | | | |

例 鶴童『幫助蘇聯打德國』

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|---|-------------------------|-----------|---|-------|-----------------|-----------|-----------|-----------|---|---|
| $\dot{2}$ | $\dot{5}$ | $\dot{5}$ | $\dot{1}$ | 5 | $\dot{2} \cdot \dot{3}$ | $\dot{2}$ | — | 2 5 6 | $\widehat{5 5}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\dot{2}$ | 5 | — |
| 法 | 西 | 斯 | 強 | 盜 | 希 | 特 | 勒 | 壓 | 迫 | 工 | 農 | 動 | 干 | 戈 |

$$\begin{array}{c} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1} \quad | \quad \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{2} \quad | \quad \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \quad | \quad \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \text{---} : \end{array}$$

今 天 又 把 蘇 聯 攻 常 兵 的 厭 戰 都 不 願 打

前者是河北風格的，是do調六聲音階，fa音的使用很有河北風味，後者是陝北風格的，旋律也很有色彩，但它們僅僅停留在『像民間音樂』，而在感情的掌握與表現就感到不足，第一首是回答式的句法，但回答的內容和民間的『對花』是不一樣的，即使是問句也必須表現出人民對『成立聯合政府』的要求和信心，但這旋律僅僅給於聽者以自然和輕快的感覺。第二首在表現對法西斯的仇恨是十分不夠的，旋律僅僅爲了地方色彩而進行，雖然這兩首作品，具有流暢的自然的民間音樂的風格，但也是僅有外形而缺少充實的內容。

在調式上要表現新的民族風格，就必須兩方面都具備，而更重要的是從感情內容的要求出發，再根據地域和情況來選擇其有一定特性的調式，下面是使用調式較成功的例子：

例 劉薇、唐詞『罵閻西山』

$$\begin{array}{c} \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{2} \quad \underline{7} \quad | \quad \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{2} \quad \underline{6} \quad | \quad \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{6} \quad \underline{5} \quad | \quad \underline{6} \quad \quad \quad 0 \quad | \quad \underline{6} \quad \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{1} \quad | \\ \text{不 提 起 閻 西 山 心 不 恨 提 起 那} \\ \underline{6} \cdot \overset{\cdot}{1} \quad \underline{6} \underline{5} \quad | \quad \underline{6} \quad \underline{2} \quad \underline{1} \quad \underline{2} \quad | \quad 0 \quad \underline{4} \quad \underline{4} \underline{5} \quad | \quad \underline{6} \quad \underline{6} \quad \underline{5} \quad | \\ \text{老 灰 鬼 氣 煞 個 人 花 言 巧 語} \\ \underline{6} \cdot \overset{\cdot}{1} \quad \underline{6} \underline{5} \quad | \quad \underline{4} \quad \cdot \quad \underline{5} \quad \underline{6} \quad | \quad \overset{\cdot}{2} \quad | \quad \overset{\cdot}{1} \cdot \overset{\cdot}{1} \quad \underline{6} \cdot \overset{\cdot}{2} \quad | \quad \overset{\cdot}{1} \cdot \overset{\cdot}{1} \quad \underline{6} \underline{5} \quad | \\ \text{口 是 心 非 啣 哼 咳 通 敵 賣 國 陷 害 咱} \end{array}$$

2
們

—— (下略)

例 路由、安波「同勞動英雄看齊」

| | | | | | | | |
|-------------------------|-----------------------------------|-------------------------|-------------------------|------------|-------------------------|----------------------------|-------------------------|
| 5 | <u><u>1̣ 1̣</u> <u>1̣ 6 6</u></u> | 5 5 | 0 2 | 5 5 | <u><u>5 6 6</u></u> | <u><u>5 5</u></u> | 0 |
| 向 | 勞動英雄們 | 看齊 | 向 | 勞動英雄們 | 看齊 | | |
| <u>5 · 6</u> <u>5 4</u> | <u>5 · 6</u> <u>5 4</u> | <u>5 · 6</u> <u>5 4</u> | 5 | <u>7</u> | <u>1</u> | <u>2</u> <u>2</u> <u>5</u> | |
| 加 緊 生 產 | 不 分 男 女 | 加 緊 生 產 | 不 分 | 呀 | 男 | 呀 | |
| <u>2 5</u> <u>5 6</u> | 5 | —— | : 5 6 6 | 5 6 | 5 2 | 5 | <u>2 5 5</u> <u>2 5</u> |
| 男 呀 | 男 和 女 | | 哥 哥 在 前 面 | 開 荒 | 地 | 妹 妹 在 打 土 | |
| | | | 趕 上 那 英 雄 | 吳 滿 | 有 | 趕 上 那 馬 家 | |
| <u>1 5</u> | 1 : | <u>1 2 5</u> <u>6 5</u> | <u>1 2 5</u> <u>6 5</u> | <u>1 2</u> | 5 | <u>7</u> | 0 |
| 多 賣 | 力 人 人 | 呀 哈 | 能 做 呀 哈 | 勞 動 | 英 雄 | | |
| 兩 婦 | 女 | | | | | | |
| : 1 | 1 | <u>6</u> | 5 | —— | 5 5 5 | <u>1 3</u> | 2 |
| 努 力 | 努 力 | | 靠 咱 們 自 | 己 | 靠 咱 們 自 | | |
| 1 | <u>6 5</u> | <u>2 5</u> <u>6 5</u> | 5 3 | 2 1 | <u>6 5 6</u> <u>1 6</u> | 5 | —— |
| 己 | 呀 哈 | 哪 噯 | 哪 哈 | 一 呀 | 咳 咳 | 哪 哈 | 一 呀 哈 |
| | | | | | | | |
| | <u>6 5 6</u> | <u>1 6</u> | 5 | —— | | | |
| 哪 哈 | 一 呀 | 哈 | | | | | |

例 田野、叔夫「慶祝勝利」

| | | | | | | | | | | | | |
|------------|-----------|-----------|-----------|------------|-------------|------------|-----------|------------|-----------|--------|---|-----------|
| 5 | 5 | 3 | 6 | <u>1̇6</u> | 5 | • | <u>1̇</u> | <u>653</u> | 5 | (xxxx) | | |
| 慶 | 祝 | 勝 | 利 | | 過 | 新 | 春 | | | | | |
| 5 | • | <u>3</u> | 5 | 6 | 1 | • | <u>3</u> | <u>216</u> | 5 | (xxxx) | | |
| 家 | 家 | 戶 | 戶 | | 掛 | 紅 | 燈 | | | | | |
| 1 | 1 | <u>6</u> | <u>56</u> | 1 | <u>5•1̇</u> | <u>63</u> | <u>56</u> | 5 | — | 5 | • | <u>1̇</u> |
| 東 | 街 | 演 | 戲 | 又 | 跳 | 舞 | 西 | 街 | | | | |
| 6 | 5 | <u>32</u> | 1 | 2 | — | <u>2•3</u> | 5 | <u>61̇</u> | 5 | | | |
| 鑼 | 鼓 | 不 | 住 | 聲 | | 全 | 村 | 民 | 衆 | | | |
| <u>323</u> | <u>56</u> | 3 | • | <u>2</u> | <u>16</u> | 1 | (xxxx) | <u>2•3</u> | <u>53</u> | | | |
| 開 | 大 | 會 | 歡 | 迎 | | 勝 | 利 | | | | | |
| 2 | • | <u>1</u> | 6 | <u>16</u> | 5 | — | | | | | | |
| 歸 | 來 | 八 | 路 | 軍 | | | | | | | | |

例 血星、玉華「韓鳳節」

| | | | | | | | | | | | | |
|-------------|-------------|------------|-----------|------------|-------------|-------------|-----------|-----------|------------|-----------|-----------|----------|
| <u>6̇2̇</u> | <u>7̇6̇</u> | 1 | • | (<u>2</u> | <u>6̇2̇</u> | <u>7̇6̇</u> | 1 | — |) | 1 | 1 | <u>3</u> |
| 白 | 石 | 山 | | | | | | | | 白 | 石 | |
| <u>56</u> | <u>1̇2̇</u> | <u>7•6</u> | <u>56</u> | 1̇ | • | (<u>2</u> | <u>76</u> | <u>56</u> | 1̇ | — |) | |
| 山 | 上 | 草 | 發 | 青 | | | | | | | | |
| 5 | 5 | <u>3</u> | <u>23</u> | <u>45</u> | <u>32</u> | <u>12</u> | 1 | • | (<u>5</u> | <u>32</u> | <u>12</u> | |
| 白 | 石 | 山 | 下 | 有 | 個 | 銀 | 坊 | 村 | | | | |

| | | | | | | | | |
|----------------------|----------------------|--------------------------------------|--|----------------------|------------------|---------------------------|---------------------------|---------------------|
| 1 | —) | $\widehat{6\ 2}$ <small>•</small> | $\widehat{7\ 6}$ <small>• •</small> | 1 | — | $\widehat{6\ 5\ 5\ 3\ 2}$ | 3 | — |
| | | 銀 | 坊 | 村 | | 出了個大英 | 雄 | |
| $\overset{\circ}{1}$ | $\overset{\circ}{1}$ | 3 | $\widehat{5\ 6}$ | $\widehat{1\ 1}$ | $\widehat{4\ 3}$ | $\widehat{2\ 3}$ | $\widehat{5\ \bullet\ 6}$ | $\widehat{5\ 5\ 3}$ |
| | | 她 | 的 | 那 | 名 | 字 | 就 | 叫 |
| | | | | 韓 | 鳳 | 齡 | | 提 |
| | | | | | | | | 起 |
| $\widehat{2\ 3}$ | $\widehat{4\ 5}$ | $\widehat{3\ 2}$ | $\widehat{1\ 2}$ | $\overset{\circ}{1}$ | $\bullet\ 5$ | $\widehat{3\ 3\ 2}$ | 1 | 2 |
| | | 她 | 來 | 人 | 人 | 都 | 尊 | 敬 |
| | | | | 愛 | 人 | 人 | 愛 | 都 |
| | | | | | | | 尊 | |
| 1 | — | (下略) | | | | | | |
| 敬 | | | | | | | | |

優秀的作品並不只這一點，這幾首作品只是作為舉例而已，這四首歌曲的調式表現三個地區的風格——山西、陝西、河北，調式的使用上是很成熟的流暢的，它表現的情感也很充實，第一首是 Re 調旋律的進行，是很地道的山西口味，第二首是陝西的鬱寡調式，但後半段却已轉入另一種調式——Sol 調五聲音階，第三首是河北風味的五聲音階，第四首是河北大秧歌（定縣）的調式。雖然這那調式都是本來存在於民間音樂中，現在被用來表現新的生活新的情緒，而且表現得很好，他們的成功就是由於作者不僅熟練地掌握了調式構成上的規律，而且是從生活情感的要求出發來使用調式的，所以他們不致為調式所束縛。把這些歌曲和救亡音樂時代的聶耳的作品比較的來看，他們在創作方法上是一致的，而是再進一步的表現新的民族風格。

總觀上面所列舉的作品，說明了調式的使用如果不從生活情感的要求出發的話，它將成為僵死的形式，那是沒有藝術創造的價值的，同時

也說明了：各種調式構成的本身並不包含任何情緒的因素，每一種調式除了其本身音與音之間進行上的獨特的地方色彩外，並不能固定的表現某種情感。所以在我們使用調式時，不必拘泥於調性上的限制，如同西洋作曲法上關於長調和短調所規定的那樣：——長調表現『歡樂』，短調表現悲哀』，我們不否認每種調式有其一定的調性，而這調性有時是較適宜於表現某種情感，如『素腔』中的『花音』和『哭音』。但這並不是一成不變的。就以西洋音樂來說，長調和短調的表現力都是沒有限制的。蘇聯的羣衆歌曲很大的部份都使用了短音階，但那祇是說明了一種民族的特有的風格，而絲毫不帶悲觀的色彩，中國的音階調式同樣如此，在中國封建社會裏郡冪的調性更多是表現着悲劇式人物性格，而在新社會却爲我們的作曲者用來表現高度的農民翻身的情緒，生產勞動的熱情；定縣大秧歌的調性在封建社會更被人認爲是『粉』的，而現在被用來表現對人民英雄的親切的歌頌，這些都說明調式的表現情感，全在作曲者的創造，它因作曲者的創作方法，與技巧的不同而有不同的表現

（二）調式的發展

調式——旋律進行的規律性，它不是一成不變的，它將隨着新的社會生活的要求而發展着，同時也因外來的音樂文化的影響而發生變化。中國民間音樂的調式有它獨自的發展系統，而新的音樂創作則是在西歐音樂文化的影響下而開始的，從事新音樂創作的作者，也都或多或少的和西洋的音樂文化接觸過，這樣表現在新的音樂創作上的音階調式的使

用，絕大部份是受了西洋的長音階和短音階的影響，這影響深淺，當然因作者而有不同，但即使在民族風格的掌握較為優秀的作者中如聶耳和星海，也都有相當一部份作品是使用了西洋長音階和短音階的，但是這種影響多沒有使得新的音樂創作，走向洋化甚至是全盤歐化，除了少數作者中的少數作品比較帶有濃厚的西洋風味外，大多數的作者，在使用西洋的音階時都已經是中國化了的，這就是說，表現在新音樂創作中的西洋的音階已經是變了質的，它在旋律的進行上，不是表現着西洋的語言，而是和中國語言相結合的，它不是向着西洋的風格模仿，而是向着中國人民大眾的風格發展着。我們可以拿幾首作品來作一比較的研究：

例 尤心裁、江足仙『抗敵』

| | | | |
|----------------------------|---------------------------|----------------------------|----------------|
| 5 <u>1·2</u> <u>3·4</u> 5 | 6 <u>2·3</u> <u>4·5</u> 6 | <u>1̇·5</u> 5 <u>5·3</u> 3 | <u>2</u> 5 7 — |
| 受敵 | 侵凌 | 危我 | 河山 |
| | | 同 | 學一 |
| | | | 齊奮 |
| | | | 起 |
| | | | |
| <u>1̇·6</u> 6 <u>6·4</u> 2 | <u>5·4</u> 3 — | (下略) | |
| 負 | 起救 | 國重 | 担 |

例 陳瑜、聶耳『畢業歌』

| | | | | |
|----------------------------|-----------------------------------|-------------------------------------|--------------|----------|
| (上略)..... | <u>3·4</u> <u>5³55</u> | 6 · 7 | 1̇ 1̇ 0 | 2̇ 2̇ 1̇ |
| | 我們 | 今天 | 是 | 桃 |
| | | | | 李 |
| | | | | 芬 |
| | | | | 芳 |
| | | | | 明 |
| | | | | 天 |
| | | | | 是 |
| | | | | |
| <u>7</u> <u>7</u> <u>6</u> | 5 | 5 <u>1·2</u> <u>3³33</u> | <u>5</u> 6 3 | 2 2 0 |
| 社 | 會 | 的 | 棟 | 樑 |
| | | | | 我 |
| | | | | 們 |
| | | | | 今 |
| | | | | 天 |
| | | | | 是 |
| | | | | 弦 |
| | | | | 歌 |
| | | | | 在 |
| | | | | 一 |
| | | | | 堂 |
| | | | | 明 |
| | | | | 天 |
| | | | | 要 |

$\dot{2} \cdot \dot{1} \mid 6 \quad 7 \mid \dot{1} \dot{1} \quad \underline{6} \mid 5 \text{ —} \mid 5 \quad 0 \mid$ (下略)
 掀 起 民 族 自 救 的 巨 浪
 例 章翰草、黃自『旗正飄飄』

$\dot{1} \cdot \underline{\dot{7} \dot{1}} \quad 6 \quad 3 \mid 6 \cdot \underline{5 \ 4} \quad 3 \quad 3 \mid \underline{4 \cdot 2} \quad \underline{3 \ 0} \quad \underline{3 \cdot 7} \quad \underline{1 \ 0} \mid$
 旗 正 飄 飄 馬 正 嘯 嘯 槍 在 肩 刀 在 腰
 $\dot{7} \quad \underline{1 \ 2} \quad \underline{3 \ 4} \quad \underline{5 \ 6} \mid \dot{1} \quad 7 \quad 0 \quad 0 \mid \dots\dots\dots$
 熱 血 熱 血 似 狂 潮

例 星海『太行山上』

$\dot{3} \mid \dot{6} \cdot \dot{7} \mid \underline{\dot{1} \cdot \dot{6}} \quad 3 \mid 3 \text{ —} \mid 3 \quad 3 \mid 2 \cdot \underline{1} \mid$
 紅 日 照 遍 了 東 方 自 由 之
 $\dot{7} \quad \dot{6} \mid \underline{3 \cdot 2} \quad \underline{1 \ 7} \mid \dot{6} \text{ —} \mid \dot{6} \quad 1 \mid 6 \quad 0 \mid 1 \quad \underline{\dot{1} \cdot \dot{7}} \mid$
 神 在 縱 情 歌 唱 看 吧 千 山
 $\dot{6} \quad \underline{\dot{6} \ 0} \mid 5 \quad \underline{5 \cdot 4} \mid 3 \quad 3 \mid \underline{2 \ 2} \quad \underline{1} \mid 3 \quad 3 \mid \underline{1} \quad 3 \quad \underline{1} \mid$
 萬 壑 銅 壁 鐵 牆 抗 日 的 烽 火 燃 燒 在
 $2 \quad \underline{1 \ 7} \mid \dot{6} \text{ —} \mid \dot{6} \text{ —} \mid$ (下略)
 太 行 山 上

前兩首是長音階的，後兩首是短音階的，雖然在音階的構成上基本上是一樣的，但却表現了兩種風格，第一首和第三首在旋律進行上可以說是全盤歐化的，第二首和第四首則由於語言以及情感內容的關係，調

式所表現的風格，已帶上了民歌色彩，這兩首歌曲在聶耳和星海的作品中還是比較帶有西洋風的，和今天我們對民族風格的要求當然是有距離的，但在救亡歌詠時代，這種風格却較普遍地表現在多數的作品中。

由於當時歌曲作者的創作上的民族化的傾向，努力使自己的創作向民族氣派的旋律接近，同時，却又由於所受的西洋音樂文化的影響，這兩方面的結合，逐漸的在音階的使用上出現了新的形態，這新的形態，一般地表現為中國的五聲音階在旋律進行上受西洋進行曲的影響，而使中國的五聲音階帶上了新的特質。它雖不同於民間風格，但旋律的進行却有許多是接近民間歌曲的，不過由於它表現了強有力的情緒，而且有一部份樂彙是受了西洋音樂的影響，所以形成了這種音階的特性是介於中國與西洋之間，如下面的例子。

例 呂驥『五一歌』

| | | | | | | | | | | |
|-------------------|------------|--------------|--------------|--------------|-----|--|---|---|---|---|
| $\frac{5}{\cdot}$ | 1 ——— | 2 <u>2·3</u> | 1 · 2 | <u>3 3</u> 2 | 3 0 | | | | | |
| 起 | 來 | 全 | 國 | 的 | 勞 | 苦 | 姊 | 妹 | 兄 | 弟 |
| 5 | <u>3·5</u> | 1 · 2 | 3 <u>6·6</u> | <u>5 · 3</u> | 2 0 | 5 <u>$\frac{6·5}{\cdot\cdot}$</u> | | 我 | 們 | 要 |
| 今 | 天 | 是 | 五 | 一 | 今 | 天 | 的 | 五 | 一 | 我 |
| 1 | 1 | 1 <u>5·1</u> | 3 3 | 3 <u>1·3</u> | 5 5 | 6 <u>$\frac{5·6}{\cdot}$</u> | | 教 | 育 | 八 |
| 爭 | 取 | 八 | 點 | 鐘 | 工 | 作 | 八 | 點 | 鐘 | 教 |
| 5 | <u>3</u> | 2 ——— | 1 0 | (下略) | | | | | | |
| 五 | 點 | 鐘 | 休 | 息 | | | | | | |

| | | | | | | | |
|----------------|--------------|--------------|---|--------------|------------|----------------|-----|
| <u>1 1 1</u> | <u>3 3</u> | <u>1 1 7</u> | 6 | <u>3 • 2</u> | <u>3 3</u> | <u>1 2 1 7</u> | 6 |
| 逼着那 | 青年 | 當炮 | 火 | 逼着 | 老年 | 運軍 | 糧 |
| <u>6 6 6 6</u> | <u>7 5</u> | <u>6 • 3</u> | 5 | <u>3 • 2</u> | <u>3 3</u> | <u>1 2 1 7</u> | 6 |
| 炮火打死 | 丟山 | 坑 | 啣 | 運糧 | 累死 | 丟路 | 旁 |
| <u>3 2 3 5</u> | <u>1 • 2</u> | <u>3 • 2</u> | 3 | <u>1 • 2</u> | <u>3 1</u> | 7 | # 5 |
| 這樣活着 | 有啥 | 用 | 啣 | 拿起 | 刀槍 | 幹 | 一 |
| 6 | | | | | | | |
| 場 | | | | | | | |

前中段沒有什麼洋味，但到升Sol出現時，就顯得它與前後的不協調，最後又出現了一次，帶有更多的洋味，這升Sol的使用說明了作者在表現方法上的偏愛，在它的另一首歌曲中也出現了相類似的情形：

例 田漢、賀綠汀『墾春泥』

| | | | | | | | |
|----------------|----------------|------------|--------------|----------------|------------|----------------|-----|
| <u>6 6 1 6</u> | <u>6 1</u> | 6 | 5 • | <u>3 3 5 5</u> | <u>3 3</u> | <u>1 2 1 7</u> | 6 |
| 日出東來 | 又到 | 西 | 啣 | 軍民合作 | 墾荒 | 泥 | 呀 |
| <u>6 6 1</u> | <u>3 5 5</u> | <u>6 1</u> | <u>1 6 5</u> | <u>1 1 3 3</u> | <u>3 1</u> | <u>1 7</u> | 6 |
| 種出 | 挑花 | 紅滿 | 地 啣 | 種出 | 搏花 | 白滿 | 哇 啣 |
| (中略) | | | | | | | |
| | <u>6 6 1 6</u> | <u>6 1</u> | 1 | 6 | | | |
| | 那怕敵人 | 波浪 | 湧 | 啣 | | | |

| | | | | | | | |
|---------|-----|-----|----|---------------------------------|-------|---------|----------------------|
| 3 3 6 6 | 6 6 | 6 3 | 5 | 6 6 [•] 1 [•] | 3 • 3 | 1 2 1 2 | 3 [#] 5 6 — |
| 我們團結 | 一道 | 鐵長城 | 歡歡 | 喜喜 | 不 | 分 | 離 |

| | |
|--------------------------|--|
| (6 [•]) | |
| 嗚！ | |

這是一首很有湖南風味的歌曲，它的第一個升Sol用得合乎那語言的腔調的，但由於結束時用了一個不愉快的升Sol音，不但影響了調式上的統一，而且全曲的樸素健康的情緒也被它所破壞了，不過這種中西混合的音階祇是個別的情形，更多的還是表現為上面的音階的特性。

但這種風格在抗戰時期是大大地不能滿足廣大農村的需要，實際上也不足以表現農民的生活情感，所以歌曲作者們必須加強對民間音樂的調式的掌握。這時正如上一節已經談到的，歌曲作者開始較普遍地注意中國調式的使用。由於歌曲所表現的生活內容已非舊日的民間歌曲所能表現的，因之民歌的調式經過了新的作曲家的手必然增加了新的因素，而突破了原有旋律進行上的某些規律性。上一節所列舉的較優秀的作品，無論是新耳的或者是抗戰時期解放區的作品，都可以說是獲得發展了的調式。它們是經過了作者的創造的。『大路歌』和『打長江』在旋律進行的特點上和民歌有了較顯著的區別，而即使是像『向勞動英雄看齊』或『罵閻西山』這樣一類型的作品，雖然很難區別它們在調式的構成上和民歌的調式有那些音不同，這說明了作者是熟練的掌握了某種音樂語言，但它能生動地反映新生活內容，這就已經是很好的創作了。

調式的發展，除了像『向勞動英雄看齊』的情形外，必要時是可以從調式的構成上增加新的因素的，這新的因素有時是表現在旋律進行上突破了民歌中的某些規律。如：

例 賀敬之、劉巖『勝利鼓舞』

| | | | | | | | | | | | | | |
|-------------|-------|-------------|-------------|-------------|-----------|----|----|-------|---------|------|---------|---|---|
| 2̣ | 2̣ 1̣ | 2̣ | — | 6 | 6 1̣ | 2̣ | — | 5̣ | 3̣ 2̣ 0 | 5̣ | 3̣ 2̣ 0 | | |
| 正 | 月 | 裏 | | 刮 | 春 | 風 | | 延 | 河 | 岸 | 上 | | |
| 2̣ | 2̣ 6 | 5 | |略..... | | | | 5̣ | — | 6 | — | | |
| 草 | 青 | 青 | | | | | | 咳 | | 咳 | | | |
| 2̣ 2̣ 2̣ 6 | 5 | 0 | 5 | 5 6 | 3 3 2 0 | 5 | 5 | 5 | 5 | | | | |
| 紅 | 軍 | 大 | 反 | 攻 | 紅 | 軍 | 大 | 反 | 攻 | 前 | 進 | 一 | 程 |
| 5̣ 5̣ 5̣ 1̣ | 2̣ | 0 |略..... | | | | 5̣ | 3̣ | 2̣ 0 | 2̣ 0 | | | |
| 又 | 哇 | 又 | 一 | 程 | | | 咳 | | 咳 | 咳 | | | |
| 2̣ 1̣ 6 1̣ | 2̣ | 0 | 1̣ | 1̣ 2̣ | 3 2̣ 5 1̣ | 2̣ | 3̣ | 2̣ 3̣ | 2̣ 0 | | | | |
| 遍 | 地 | 花 | 兒 | 紅 | 紅 | 軍 | 的 | 旗 | 子 | 紅 | 哎 | 咳 | 咳 |
| 5̣ | 5̣ 3̣ | 2̣ 1̣ 2̣ 5̣ | 2̣ | — | 2̣ | — | | | | | | | |
| 勝 | 利 | 呀 | 才 | 能 | 享 | 太 | 平 | | | | | | |

這旋律充份地表現了新鮮活潑的民族氣派，它也是十分熟練地使用了Re調式，但却在某些進行上已經不同於民間歌曲，如其中有『※

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|----|----|----|----|---|---|-----|---|----|---|
| 6 | 2̇ | 5 | • | 0 | 6 | 2̇ | 5 | • | 0 | 6 | 1̇ | 2̇ | — | | | | | | |
| 屬 | 於 | 我 | | | 屬 | 於 | 我 | | | 屬 | 於 | 我 | | | | | | | |
| × | × | 2̇ | • | 2̇ | 2̇ | 2̇ | 6 | 6 | 5 | İ | • | 1̇ | 2̇ | × | 0 | Iİ | 6 | 2̇ | |
| 殺 | 啊 | 最 | 後 | 勝 | 利 | 一 | 定 | 屬 | 於 | 我 | 一 | 屬 | 於 | 我 | 屬 | 於 | 我 | 屬 | 於 |
| 1̇ | | | 1̇ | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 我 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

在旋律的進行上並不明顯的表現了它的調性，而似乎是有幾種調式同時存在。這些調式的混合却也不可能明顯地劃出界限來，有時似乎是Sol調，如 A 段，而緊接着又似乎進入了Re調，如 B 段和 C 段，但結束却落在Do上。我們不可能根據其結尾音而說是Do調，也不可能根據其較突出的部份而說是Re調，事實上作曲者在處理時並沒有意識地從某種調式出發。因此，他的處理是十分自由的，它不單純表現某種調性，而完全是根據情感內容的要求而很圓滿地把幾種調式混合起來，形成了一種新的調性，這新的調性是統一而明確地表達了情感。

有時由於作曲者對於某一地的音樂語言十分熟悉，而在他創作時，常常很自然地把這一地區民間音樂中的各種調式混為一體。譬如第三章中例九四「開會來」就是這種情形，它是具有濃厚的陝北風格，但作者並不是依照陝北某種調式而創造的，爲了表現那陝北的語調，作者根據那內容的帶有的敘述性質，而自由地混合了鄜鄜的民歌的旋律進行上的特性而創作。所以它有的地方出現了「 $b7$ 」，有的地方出現了「 $\#4$ 」，有的像鄜鄜，有的像民歌中的與其它的調式。也可以說他概括了陝北

民間音樂中的特性而形成了新的調式，它也是完整而統一的表現了情感的。又如上節中的『韓鳳齡』，它使用了定縣大秧歌中的樂彙只是開始一句，緊接着就已經不限制在大秧歌的調式中，但也說不上它是梆子呢？大鼓的呢？或者是其他戲曲的。它是概括了河北民間音樂中的特性而特立形成了完整的調式。這種形成是必然的事情，一方面固然可以使每一種民間音樂的調式獲得發展，但如果從更廣的範圍內使用調式而形成新的調式也是很必要的。

除了上述的情形外，各地的民間音樂的交流也是促成調式發展的因素。從實際工作中的經驗來看，某一地區的旋律流傳到了另一地區時，祇要他是生動地表現了新的人民大眾的情緒的話，它也會得到另一地區的羣衆的喜愛，當然這喜愛和他們喜愛鄉土的藝術仍是有程度上的區別的，而且也不應該因此而大大的搬運外來的音樂形式代替了發展本地原來的音樂的工作。如果這樣就錯了，我們就可以在創作中適當的採用其他地區的音樂語言，祇要是不破壞旋律本身的表現情感的統一時，這樣可以豐富某一地區的音樂語言的使用。是種調式混合的使用曾經表現在創作中：

例 施序、陳地『穿衣吃飯打東洋』

| | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|---|-----|------------------|-------|-----|-----|---|
| 5 | 2 | • 6 | 5 3 | 2 1 | 2 | — | 5 [•] 1 | 5 3 | 2 1 | 2 0 | |
| 聽 | 我 | 來 | 唱 | 一 | 個 | 歌 | 哎 | | | | |
| 2 1 | 1 6 | 5 | — | 1 6 | 5 | 1 6 | 5 | 5 • 3 | 5 6 | 5 3 | 2 |
| 歌兒 | 很平 | 常 | 穿 | 衣 | 吃 | 飯 | 打 | 東 | 洋 | | |

| | | | | | |
|--|--|--|--------------------------------------|--|--------------------------------------|
| $\underline{2\ 3}\ \underline{2\ 3}$ | $\underline{2\ 3}\ \underline{2\ 3}$ | $\underline{5\ 3\ 2}\ \underline{3\ 2}$ | $\overset{\frown}{1\ 6}$ | $\underline{6\ 5}\ \underline{6\ \dot{1}}$ | $\underline{5\ 6}\ \underline{5\ 3}$ |
| 共產黨的 | 十大政策 | 今兒個不全 | 唱 | 咱只唱那 | 減租減息 |
| $\underline{5\ 6}\ \underline{5\ 3}$ | $\underline{5\ 6}\ \underline{5\ 3}$ | $\underline{2\ 1}\ \underline{1\ \cdot 6}$ | $5\ \text{---}$ | $\overset{\frown}{1\ 6\ \dot{1}}$ | $2\ \underline{5\ 6}$ |
| 發展生產 | 擁政愛民 | 三大主 | 張 | 打日本 | 大夥兒 |
| $\underline{3\ \cdot 2}\ 1$ | $1\ \overset{\frown}{6\ \dot{1}}$ | $2\ \text{---}$ | $\overset{\frown}{6\ 2}$ | $\underline{2}\ \underline{1}\ \text{---}$ | $2\ \overset{\frown}{1\ \cdot 6}$ |
| 有窮也 | 有富 | 這 | 年頭 | 困難 | |
| $5\ \text{---}$ | $2\ \underline{5\ 6}$ | $3\ 2$ | $1\ \text{---}$ | $5\ \underline{6\ 6}$ | $\underline{5\ 5}\ 3$ |
| 多 | 大夥兒 | 相 | 照顧 | 莊稼漢 | 種地 |
| $\underline{3\ 3\ 2}\ \underline{1\ 2}$ | $3\ \text{---}$ | $\underline{2\ 2}\ \underline{5\ 5}$ | $\overset{\frown}{1\ 6}\ 5$ | $\overset{\frown}{5\ 2}\ \overset{\frown}{1\ 6}$ | $5\ \text{---}$ |
| 一輩子靠 | 命 | 沒減租的 | 一 | 定要減租 | |
| $\underline{5\ \cdot 6}\ \underline{5\ 3}$ | $\underline{2\ 1}\ 5$ | $\underline{5\ 6}\ \overset{\frown}{5\ 3}$ | $\underline{2\ 1}\ 5$ | $\underline{5\ 6}\ \underline{7\ 6}$ | $5\ \cdot\ \overset{\frown}{3\ 5}$ |
| 好地主 | 要減租 | 好租戶 | 要交租 | 一個呀嚦 | 咳嚦 |
| $6\ \text{---}$ | $\overset{\frown}{5\ 6}\ \overset{\frown}{5\ 3}$ | $\underline{5\ 6}\ \underline{5\ 3}$ | $\underline{2\ 1}\ \underline{1\ 6}$ | $5\ \text{---}$ | (下略) |
| 咳 | 打日本 | 窮人 | 還是 | 佔多數 | |

作者原企圖根據河南墜子的風味寫的，但結果都成了一種混合體的調式，從調式的構成上都沒有什麼變化，因為始終是 Sol 調，但都是河南墜子為主要的調式，混合了河北及陝北的旋律進行上的特別地而形成了新的風格，這種風格並不顯得不調和，也還是統一的。

從以上所述，調式的發展是必然的規律，根據所要表現的生活內容的要求，不可能死守舊的民間的或是外來的調式，而必須是吸取西洋音階中的某種特點，祇要能說明生活、反映新的羣衆的都無不可。所以

在救亡音樂運動中的歌曲其優良的民族風格的創造成果，我們都要繼承它，而且要發揚他，但是澈底避免和克服從形式着眼來看發展調式，從追求特點來『創造』新的風格，如上節所例舉的某些失敗的例子。祇要從新的生活出發，從表現羣衆的情感出發，我們必然會創造生動而豐富新的調式 and 新的民族風格。

(三) 轉 調

根據歌詞情感上的要求，有時需要在歌曲中途的某一樂彙，某一樂句、或某一段在調性上加以改換，這時就需轉調的方法。

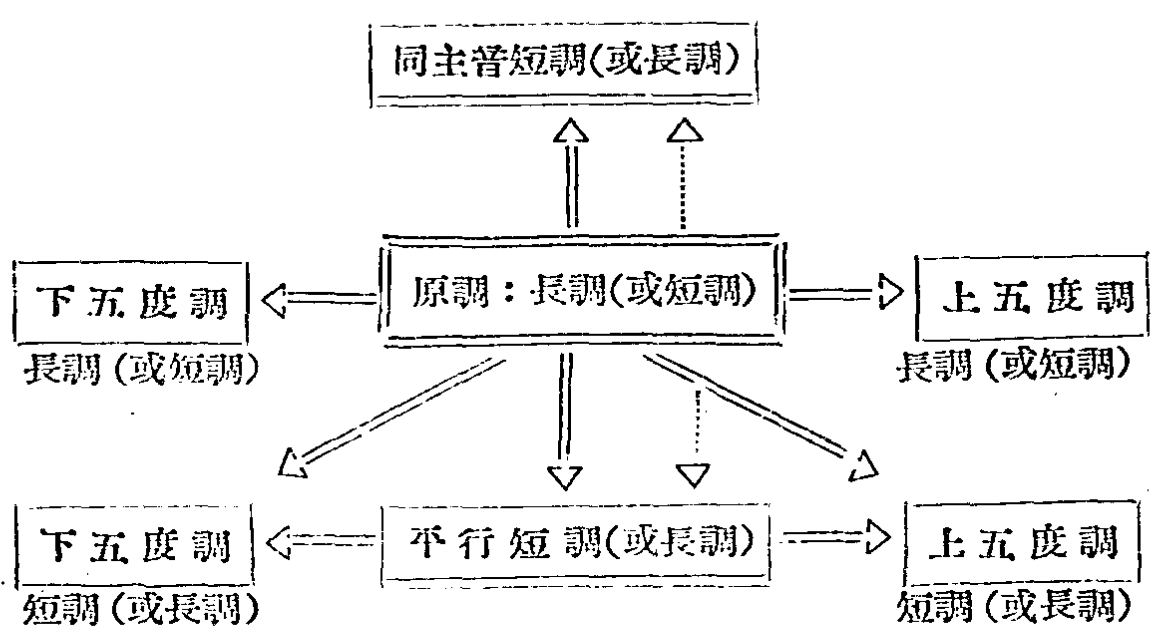
轉調在西洋作曲法上是一門專門的技術，那是因為西洋音樂中的和聲結尾更較為複雜的緣故，在中國新的音樂文化裏沒有發展到具有較高的和聲的要素的今天，同時，在民間音樂中也有為羣衆的傳統的轉調的方法，因此，對於西洋的轉調方法有加以批判接受的必要，但要批評的接受就必須首先了解其方法。

什麼是西洋的轉調方法呢？

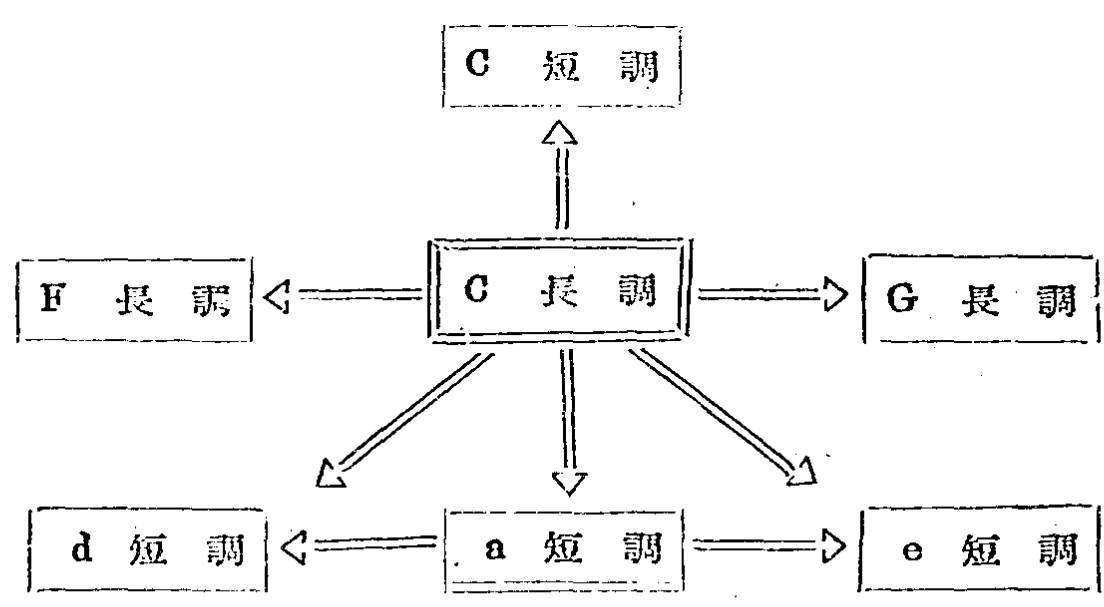
西洋的轉調方法可以歸納為兩種方式：一種是音階的移位，另一種是調式的變換，這兩種方式，還必須根據調子遠近的關係，而又有技術上的差異。

由於西洋音樂是七聲音階，而且是發展到較為定型的，中音關係已十分明確而固定的緣故，因此在一個八段之內的十二個調子（Key，不是調或調性）區別的遠關係調和近關係調，凡調子記號（按正譜上的升降記號來說）較接近的，也就是說兩調之間不同的音較少的是遠關係調

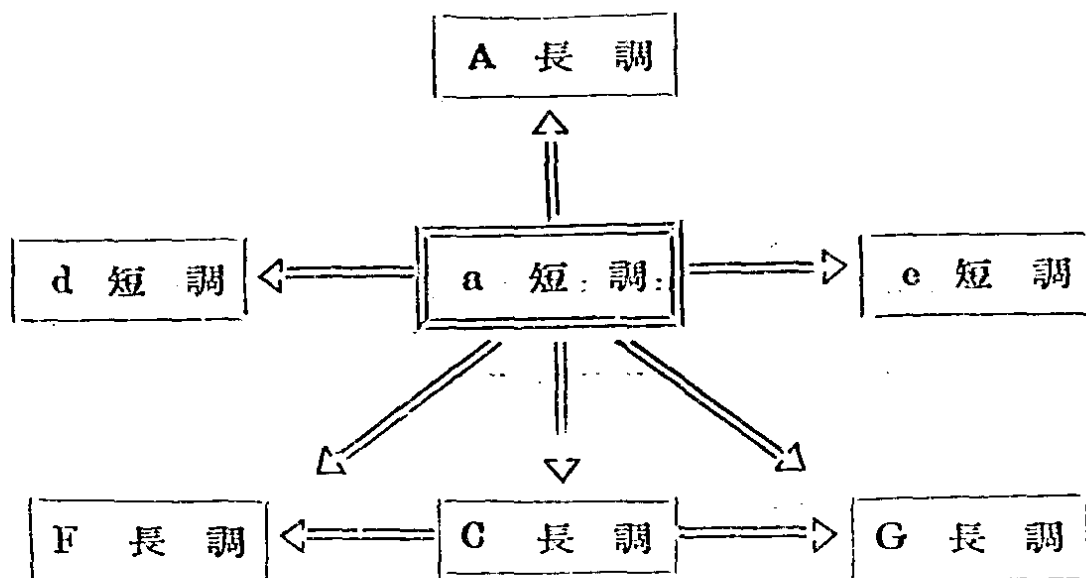
，其它的則是近關係調。下面是遠關係調的關係表：



如果原調是長調時（譬如 C 長調），那麼它的關係調就是：



如果原調是短調時（譬如 A 調），那麼它的關係就是：



其他調子的關係可以根據這樣關係推算，任何一個調（無論長短調）都可以有六個遠關係調，這些關係調和原調相差是一個升降記號，而只有同主音的關係長短調相差三個記號。這六個遠關係調的轉調，實際上已經包括了兩種方式的轉調法；從原調向上五度調或下向五度調轉調時，這時音階構成上的性質不變（因為都是長音階或者都是短音階），而只是音階的位置移高了五度或者是降低了五度（如 C 長調轉入 G 長調時是移高了五度，轉入 F 調是移低了五度），這是轉調的第一種方式。音階的移位，如果從原調轉入其平行關係調或同音關係調時，這時音階的性質就變了（因為是長調和短調的關係）。這是轉調的第二種方式，調式的轉換。

當旋律在進行中發生了轉調的現象時，常常會出現升降者，這是說

明音階中的中音關係轉移了，譬如旋律中出現了 $\sharp 4$ 或 $\flat 7$ 時，就等於把音階移高了五度或移下了五度。

(1) 原 調： 1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$

(2) 上五度調： 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\sharp 4$ $\dot{5}$

(3) 下五度調： 4 5 6 $\flat 7$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$

又譬如長調中出現了 $\sharp 5$ 或者是出現了 $\flat 3$ 及 $\flat 6$ 時，就等於把調式組織變動了：

(1) 原 調： 1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$

(2) 同行短調： $\dot{6}$ $\dot{7}$ 1 2 3 4 $\sharp 5$ 6

(3) 同主音短調： 1 2 $\flat 3$ 4 5 $\flat 6$ 7 $\dot{1}$

總之，升降音的出現使調性發生了變化，所以西洋音樂中的轉調常常把新調和原調不同的音引進來，以明確的表現新調的調。如下面的例子，是音階移位的轉調：

例 G調 Beethoven「崇高的愛情」

| | | | | | | | |
|-----------------------|---|-------------------|-------------------|--|----------------------------------|-------------------|--|
| (上略) | $\underline{3 \cdot 3}$ $\overline{4 3 4 2}$ | 2 | $\underline{1 0}$ | 0 | 0 | | |
| | 愛 着 我 | 一 | 般 | | | | |
| 0 | $\overset{\flat}{0} \underline{7 1}$ | $\underline{2 2}$ | $\underline{2 5}$ | $\overset{\sharp}{4} \cdot \overset{V}{6}$ | $\overset{V}{5} \underline{7 1}$ | $\underline{2 2}$ | $\overline{\overset{\sharp}{2} \overset{\sharp}{3} \overset{\sharp}{4} \overset{\sharp}{5}}$ |
| | 假如 | 我在 | 爲你 | 變 | 悶假如 | 我在 | 爲你 |
| $\overset{\sharp}{4}$ | $\overset{V}{4} \cdot \overset{V}{6} \overset{V}{5} \overset{V}{5}$ | $\underline{4 4}$ | $\underline{3 2}$ | $\underline{2 2 2}$ | 1 | (下略) | |
| 變 | 悶只 | 企求 | 得到 | 你的愛 | 憐 | | |

例 Beethoven 『崇高的愛情』

| | | | | | | | | | | | |
|------------|----------------|----------------|------------|------------------|------------------|------------|------------|------|---|---|---|
| G調 (上略) | 3 • 3 | <u>5 4 3 4</u> | 4 3 | 0 [♯] 1 | ^b 7 7 | 7 7 | | | | | |
| | 愛 | 着 | 我 | 一 | 般 | 我 | 祈 | 求 | 上 | 天 | |
| 6 | ^b 7 | <u>6 6</u> | <u>0 2</u> | <u>3 3</u> | <u>4 2</u> | <u>5 3</u> | <u>0 2</u> | (下略) | | | |
| 佑 | 護 | 我 | 們 | 求 | 上 | 天 | 佑 | 護 | 我 | 們 | 求 |

這是同一首歌曲中的兩處轉調，第一處升了fa音，調性的變化是明鮮的，如果用新調唱出來寫譜的話，就成了如下的進行：

0 3 4 | 5 5 5 [•]1 | 7 • 2 1 3 4 | 5 5 5 6 7 1 | 7 • 2 1 1

(回原調)

第二處降了ti音，也是顯著的換了一個調子成如下的進行：

0 [•]5 | 4 [•]4 4 [•]4 | 3 [•] 4 [•] | 3 [•] 3 [•] 0 6 | 7 7.....

第一次轉調是轉入上五度調D調，第二次轉調則是轉入下五度調C調，音階都是長調的調性，祇是移高五度或四度（下五度），從調意來看，這兩處轉調都是情緒上的轉折點，是語氣上要求變化的結果。

調式變換的轉調，在西洋音樂中主要是長調式和短調式，這兩種調性的對比是西洋音樂家們所喜愛用的，尤其是蘇聯的歌曲更是普遍地使用着長短調性的對比。如下：

例 『青色的夜晚』

| | | | | | | | | |
|-------|-----|-------|-----|-----|-----|-----|-----|---------|
| (d短調) | (a) | 6 1 | 3 4 | 3 1 | 7 6 | 5 3 | 6 7 | 3 — |
| | | • | | • | • | • | • | • |
| | | 青色的 | 夜晚 | 閃着 | 光 | 茫茫 | 大海 | 洋 |
| (b) | | 1 3 | 5 6 | 5 3 | 2 1 | 7 5 | 6 2 | 5 — |
| | | | | • | • | • | • | |
| | | 我們 | 再不 | 能 | 等待 | 黎明 | 初的 | 光 |
| | (c) | | | | | | | 6 7 1 2 |
| | | | | | | | | • |
| | | | | | | | | 你這 |
| | | | | | | | | 黑夜 |
| | (d) | 3 • 1 | 1 | 2 3 | 4 5 | 6 • | 5 | (下略) |
| | | | | | | | | |
| | | 快 | 沒開 | 海風 | 大浪 | 吹 | 呵 | |

例 『微笑』

| | | | | | | | |
|-------|-----------|-----------|-------|-------|-------|-----|-------|
| (c短調) | 3 3 | 6 5 | 4 1 2 | 3 3 | 3 3 3 | 6 5 | 4 1 2 |
| | | | | | | | |
| | 我們 | 既同 | 生我們 | 又同 | 長我們 | 渡過 | 海 |
| 3 • | 3 3 | 1 7 | 6 3 4 | 5 5 | 5 1 2 | 3 3 | 2 1 2 |
| | | • | | | | | |
| | 洋 | 你別 | 揚眉 | 哟我的 | 好兄弟 | 你別 | 唉聲 |
| | | | | | | | 嘆 |
| | | | | | | | 氣 |
| | | | | | | | 祖國 |
| # # | 6 5 4 1 2 | 3 3 3 3 3 | 4 3 | 1 7 6 | # | 1 • | 3 3 |
| | • | | • | • | | | |
| | 1 7 6 3 4 | 5 5 5 5 5 | 6 5 | 3 1 2 | • | 1 7 | 6 1 2 |
| | | | | | | • | • |
| | 開了花春光 | 浴着 | 它新的 | 世界 | 遼闊廣 | 大 | 人民 |
| | | | | | | | 在飛 |
| | | | | | | | 舞伙伴 |
| | 3 3 3 1 3 | 5 1 3 | 5 1 3 | 6 • | | | |
| | | | | • | | | |
| | 5 5 5 3 5 | 7 3 5 | 7 3 5 | 1 • | | | |
| | | | | • | | | |
| | 在歌唱 | 頭上 | 浮雲 | 在 | 蕩 | | |

這兩首都是從短調開始轉入長調的，第一首是轉入平行關係長調（從b短調轉入F調），它的轉調是樂句與樂句之間（a）與（b）及樂彙與樂彙之間（c）與（d），第二首是轉入同主音關係長調（從C短調轉

入 C 長調)，它是樂段與樂段的轉調。它們都是短調式和長調式的變換，但這種調性的對比，並不是表現情感的悲與喜的關係，第一首是以短調表現那深沉雄厚的語氣，而以長調表現那較為廣闊的、開朗的情緒。第二首以短調表現那同志間的友愛，這種情感是深切的，較為內在的，第二段則以長調來表現那祖國的自由而愉快的生活情緒，那是明快而遼闊的，這兩首在調性的使用上都有共通的地方，似乎短調較適宜於表現那深沉的內在的情緒，而長調則帶有明快的開朗的性質。

有時用長短調的對比來表現兩種不同的情緒也是必要的，舊俄作曲家達歌滋日斯基在『金色的浮雲』中，很細膩的使用了這種調性：

例 萊蒙托夫作詩『金色的浮雲』

| | | | | | |
|-----------|-------|---------|-------------|--------------------|------|
| (G短調)(上略) | 6 · 7 | ̇1 | 6 | 6 [#] · 5 | 6 2̇ |
| | 茫 茫 | 草 | 原 | 濃 霧 | 漸 漸 |
| ̇1 | 6 0 | 3̇ · 3̇ | 2̇ · 7 | 6̇ 1̇ | 7 6 |
| 消 散 | 金 色的 | 浮 雲 | 透 現出 | | |
| 7 | 5 0 | 3̇ · #5 | 6̇ 1̇ 4̇ 3̇ | 2̇ 1̇ | 7 6 |
| 曙 光 | 山 旁 | 蠕 動着 | 一 羣 | | |
| # 5 | 3 0 | 6 5 | 1̇ 3̇ 5 | 5 4 3 | 2̇ 5 |
| 白 羊 | 牧 女 在 | 羊 羣 | 中 奔 跑 | | |
| 3̇ 1̇ | 4 | 4̇ 3̇ | 2̇ 1̇ | 7 7 | 1̇ 6 |
| 歡 笑 祈 | 禱 上 帝 | 永 遠 賜 他 | 平 | 5 6 7 | |

•
i 0 (下略)

安

詩作者在這作品中似乎表現了兩種心情，在這首詩的前兩句就已經象徵着兩種情緒，在陰暗籠罩中湧出了一綫希望，作曲者處理這種情緒時是十分適當地而且是深刻地用兩種調性表現了兩種情緒的交錯出現，它開始於G短調，第二樂句轉入了bB長調（平行關係），第三句又回到原調，第四句轉入bB長調結束了這一樂段。

在那首有名的馬賽進行曲中，當唱到『鄉親任他們蹂躪時』，旋律從長調轉入同主音的關係短調：

例 G調

(上略) $\underline{\underline{5 \cdot 5 \cdot 7}}$ | 2 2 4 $\underline{\underline{2 \cdot 7}}$ | 2 1 0 1 $\overset{*}{d}$ 7 7 | $\overset{b}{6} \cdot \underline{\underline{1 \cdot 1 \cdot 7 \cdot 1}}$ |
可恨暴君在惡霸橫行率領為他的豺狼成

(轉入g) $\overset{b}{2} \text{---} \underline{\underline{0 \cdot 2}}$ | $\overset{b}{3} \cdot \underline{\underline{3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 5}}$ | $\overset{b}{2} \text{---} \underline{\underline{0 \cdot 3 \cdot 2}}$ | $\overset{b}{1} \cdot \underline{\underline{1 \cdot 1 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 1}}$ |
聚鄉親們任他們蹂躪日月無光那有自由

(轉回原調) $\overset{\cdot}{1} \underline{\underline{7 \text{---} 0 \cdot 5}}$ | $\overset{\cdot}{5} \text{---} \underline{\underline{5 \cdot 5 \cdot 3 \cdot 1}}$ | 2 --- (下略)
和平 勇士 武裝起來

(※外不是轉調，是帶有過度性質的變位音)『馬賽曲』是G長調，那是十分激昂而壯烈的，當旋律在中途轉入了G短調的時候這短調並不是悲痛的表现，『那是一個復仇的憤怒的爆發』。(羅曼羅蘭語)

以上兩種轉調的方式，在西洋音樂中的使用是廣泛而多樣的，幾乎是每一首短歌都很習慣的用了轉調，尤其是一小節的轉調更是普遍，而這種短暫的轉調，有時是沒有升降記號的如：

例 Schechter 『青年歌』

| | | | |
|----|-----------------------|----------------------------------|--|
| E調 | $\underline{1\ 1}$ | $6 \cdot \underline{5\ 4\ 3\ 4}$ | $\overbrace{5 \cdot 4}^{\sharp}$ $\underline{3\ 0}$ $\underline{3\ 3}$ |
| | 必定 | 先要克復 | 工 作 才能 |
| 2 | $\underline{5\ 6\ 2}$ | 5 | $\text{—} \cdot 0$ |
| | 戰 勝 敵 | 人 | (下略) |

雖然沒有升降音，但如果熟悉西洋音樂的規律，就會感覺着有一個 $\sharp 4$ 在隱伏着。這種短暫的轉調常常出現樂句的末尾，旋律作新調的完滿結束的進行，以顯示新調的調性。

除了以上的幾種轉調方法外，其它的表现形式是很多的，尤其是遠關係調的轉調還有許多技術上的差異，但樣式雖多，方法則不外是音階移位和調式的變換兩種。

在中國新的音樂創作中，較早是受了西洋音樂的影響，因而在轉調方法的使用也多半是西洋的方法。下面的例包括了三種轉調：

例 塞克、賀綠汀 『全面抗戰』

| | | | |
|------------|---------------------------------------|--|--|
| B4 (F調) | $\underline{0\ 5}$ $\underline{5\ 5}$ | $\underline{3 \cdot 2}$ $\underline{3\ 4}$ $5\ \underline{6\ 5}$ | $\underline{4 \cdot 3}$ $\underline{2\ 3\ 2}$ — |
| | 敵 人 從 | 那 裏 進 | 攻 叫 他 消 滅 在 那 裏 |

| | | | | | | | | | | | |
|--|-------|-------|--|-------|-------|---------|--|-------|-------|-----|-----|
| 3 3•2 | 1 7 | 2 1 | | 1 7 | 0 6 | 1•7 | | 7 6 | | | |
| 神聖的民族 革命 戰爭 已經 展開 | | | | | | | | | | | |
| 0 5 | 5 5 | 5 • 6 | | 5 • 4 | 3 2 | 1 — | | (b) | 0 6 | 6•1 | 4 4 |
| 我 們的 血 要 流 在 一 齊 快 武 裝 起 來 | | | | | | | | | | | |
| 0 4 | 4 • 5 | 6 6 | | 0 1 | 1 1 1 | 4 4 • 4 | | 6 • 6 | 5 5 — | | |
| 四 萬 萬 同 胞 用 我 們 的 血 肉 和 新 的 武 器(下略) | | | | | | | | | | | |

例 高雄·呂驥『一二八紀念歌』

| | | | | | | | | | | | |
|-----------------------------|---|-----|-------|-------|-------|-----|-------|-------|-------|-----|---|
| G調..... | | 4 | 4•4 | 3 • 2 | 1 | | 2 • 2 | 3 3 3 | 5 5 4 | 3 2 | |
| 戰 士 的 熱 血 會 經 拚 死 了 兇 惡 的 仇 | | | | | | | | | | | |
| 1 | — | (a) | 1 • 1 | b | 3 | 5 5 | b | 3 | 3 • 2 | 1 | — |
| 敵 我 們 英 雄 的 犧 牲 者 呵 | | | | | | | | | | | |
| 1 | 0 | (b) | 5 • 5 | 3 • 5 | 6 = 5 | 1 | 6 | (下略) | | | |
| 你 們 爲 着 民 族 生 存 | | | | | | | | | | | |

第一首的(a)處是G長調轉入它的平行短調——E短調，回原調後又在b處轉入下面度調——C調，雖然都不用升降記號，向旋律進行上却已表現了調性的變化。第二首僅在(A)處一樂句中轉入同主音短關係短調，(b)處馬上回原調，第一首的轉調是比較自然而流暢的，但(A)處的轉調，作者似乎是被西洋音樂的傳統的看法所束縛而非十分意識的轉調的，也可以說是沒有更多的照顧到情感上的須要而轉調，因為這短調

的進行過于軟弱，很明顯地是和那歌詞的內容是不相稱的，它把全國人民對抗戰的團結一致的情緒表現的有點消極的勉強。(b)處的轉調較好，「快武裝起來」一句，明顯的在情緒上躍進一步。第二首的轉調可以看出作者的用意是很明顯的，為表示對犧牲者的哀悼而轉調，從情感上的要求來看是需要轉調的。但轉調的方法却不完滿，不甚自然。顯得這一句短調在全曲中很突出很孤單，失去了和前後的情緒上的連貫性。

轉調方法在救亡歌曲中用得並不多，上面所舉的兩首的情形並不是普通的。不用轉調固然是為了照顧羣衆的接受程度，但有時却會響影歌曲更豐富的表現情感。常常有長五十六小節的歌曲沒有一個小節在調性給以變化的，當然有的歌曲雖然很長又沒有轉調而能表現得更好，但如能在調性的變化上給予情感更豐富的表現不是更好嗎？

轉調在歌曲中常常是需要的，問題是轉調的方法問題。西洋轉調方法固然很多樣，但能適用於今天的羣衆歌曲中是不多的，我們應該更多的從民間音樂中學習轉調的方法，這種方法才是羣衆所熟悉的，

中國民間音樂中的轉調方法同樣可以分音階的移位及調式的掉換兩種方法。

音階移位的轉調在民間歌曲和戲曲中多表現在fa和ti的用法。這和西洋音樂中的下五度的轉調在調性上是相近的，由於中國音階的特性，各種音階中都以dó•re•mi•sol•la為主要的音，而fa和ti的使用則根據地區而不同，一般的說，這兩個音出現都並不太多，而當這兩個音的任何一音比較有特性的出現在某一樂彙某一樂句或某一樂段時，常常是

轉調的現象，這轉調是不用任何升降音的。

在五聲音階中這種轉調法用的最多，如下面的例子：

例 河北民歌『四大景』

| | | | | | | | | | |
|---------------------------------|---------------------------------|---|---------------------------------|---------------------------------|-----------------------------------|---|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| $\dot{1}$ $\underline{6}$ | $\dot{1}$ $\underline{6}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ | $\underline{5}$ $\underline{3}$ | $\underline{5}$ $\underline{6}$ | $\underline{5}$ $\underline{3}$ 2 | $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ | | | |
| 春 | 景 | 你開 | 花 | 草 | 葉兒 | 青 | | | |
| | | ※ | | | | | | | |
| $\underline{5}$ $\underline{3}$ | 2 | $\underline{7}$ $\underline{2}$ | $\underline{7}$ $\underline{6}$ | 5 | — | $\underline{2}$ $\underline{7}$ $\underline{7}$ | $\underline{6}$ $\underline{7}$ | $\underline{6}$ $\underline{5}$ | |
| 大 | 姐 | 兒 | 年 | 長 | 一 | 十 | 八 | 樹 | |
| | | | | | | | | 葉 | |
| | | | | | | | | 變 | |
| | | | | | | | | 變 | |
| | | | | | | | | 是 | |
| $\underline{2}$ $\underline{7}$ | $\underline{2}$ $\underline{2}$ | $\underline{2}$ $\underline{3}$ | 5 | $\underline{5}$ $\underline{6}$ | 7 | $\underline{7}$ $\underline{6}$ | 5 | $\underline{5}$ $\underline{6}$ | $\underline{7}$ $\underline{2}$ |
| 天 | 生 | 的 | 俊 | 喚 | 油 | 頭 | 梳 | 戴 | 金 |
| | | | | | | | | 花 | 小 |
| | | | | | | | | 金 | 蓮 |
| | | | | | | | | | |
| $\underline{7}$ $\underline{6}$ | 5 | $\underline{2}$ $\underline{3}$ | $\underline{2}$ $\underline{1}$ | 2 | — | $\underline{2}$ $\underline{3}$ | $\underline{5}$ $\underline{5}$ | 6 | $\underline{6}$ $\underline{6}$ |
| 二 | 寸 | 八 | 喚 | 呀 | 呼 | 兒 | 咳 | 極 | 不 |
| | | | | | | | | 賽 | 那 |
| | | | | | | | | 仙 | 女 |
| | | | | | | | | 兒 | |
| 5 | $\underline{5}$ $\underline{1}$ | 2 | $\underline{1}$ $\underline{6}$ | 5 | — | | | | |
| 娶 | 到 | 家 | 一 | 呼 | 咳 | | | | |

例 河北民歌『對花』

| | | | | | | | | | | | |
|-------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| | $\underline{5}$ $\underline{3}$ | 2 | $\underline{7}$ $\underline{3}$ | 2 | $\underline{5}$ $\underline{3}$ | $\underline{5}$ $\underline{3}$ | $\underline{3}$ $\underline{2}$ | 1 | $\underline{2}$ $\underline{3}$ | $\underline{1}$ $\underline{6}$ | |
| | 妹 | 子 | 來 | 哥 | 哥 | 來 | 一 | 朵 | 一 | 朵 | |
| | | | | | | | 蓮 | 花 | 花 | 兒 | |
| | | | | | | | | | 未 | 曾 | |
| | | | | | | | | | ※ | | |
| 5 | — | $\underline{4}$ $\underline{5}$ | $\underline{4}$ $\underline{5}$ | $\underline{6}$ $\underline{5}$ | 4 | $\underline{4}$ $\underline{5}$ | $\underline{4}$ $\underline{5}$ | $\underline{6}$ $\underline{5}$ | 4 | $\underline{5}$ $\underline{3}$ | $\underline{5}$ $\underline{3}$ |
| 開 | | 七 | 不 | 龍 | 冬 | 哎 | 呀 | 咳 | 八 | 不 | 龍 |
| | | | | | | | | | 冬 | 哎 | 呀 |
| | | | | | | | | | 咳 | 一 | 朵 |
| | | | | | | | | | | 一 | 朵 |

| | | | | | | |
|--------------------------|---|--------------------|--------------------|-----------------|---|---|
| $\overset{\frown}{3\ 2}$ | 1 | $\underline{2\ 3}$ | $\underline{1\ 6}$ | $\underline{5}$ | — | |
| 蓮 | 花 | 花 | 兒 | 未 | 會 | 開 |

第一首用ti音的進行來取得轉調的效果，從『※』到『※』之間是轉入了新調，ti音用的很多，構成了『2 3 5 6 7』的調式，和原調的關係是一個上五度的關係，第二首是用fa來轉調，僅一樂句即回原調，但這一樂句在全曲中並得很有色彩，和原調是一下五度的關係。

比較地說，不僅五聲音樂中常常用，六聲音階和七聲音階中也常用。尤其在華北一帶的戲曲中，無論是河北梆子山西梆子和秦腔，都很有色彩的使用了這種轉調：

例 秦腔『哭音二六』

| | | | | | | | | | | |
|---------------------------|-------------------------------------|----------------------|--|--|--|--|--|--|--|--|
| 5 | $\overset{\ast}{b} \downarrow$ 7 | 5 | $\overset{\frown}{4\ 3}$ | $\overset{\frown}{2\ 5}$ | $\overset{b}{7}$ | 0 | $\overset{b}{5}$ | $\overset{b}{7}$ | $\overset{\ast}{5}$ | $\overset{\ast}{5}$ |
| 我 | 的 | 主 | 他 | 不 | 該 | 良 | 心 | 盡 | 喪 | 喪 |
| $\overset{b}{7\ 6\ 5}$ | 4 | $\overset{\circ}{5}$ | $\overset{\frown}{6\ 5}$ | 4 | $(\overset{\circ}{5}\ \overset{\circ}{7}\ \overset{\circ}{6}\ \overset{\circ}{1})$ | $\overset{\circ}{5}\ \overset{\circ}{6}\ \overset{\circ}{4}\ \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{2}\ \overset{b}{7}\ \overset{\circ}{6}\ \overset{\circ}{1}$ | | | |
| 啊 | 哈 | 哎 | 呀 | | | | | | | |
| $\overset{b}{5\ 6}$ | 4 | 5 | $\overset{\circ}{1}\ \overset{\circ}{2}$ | $\overset{\circ}{5}\ \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{4}\ \overset{\circ}{3}$ | 2 | $\overset{\circ}{2}\ \overset{\circ}{5}$ | $\overset{\circ}{5}\ \overset{\circ}{4}$ | $\overset{\circ}{3}\ \overset{\circ}{2}$ | $\overset{\circ}{1}\ \overset{\circ}{2}\ \overset{\circ}{4}$ |
| $\overset{b}{7\ 1\ 2\ 5}$ | $\overset{\circ}{1}$ |) | (下略) | | | | | | | |

例 山西梆子『快板』

(叫板略) | (55 5532 | 1 5 5 | 6 5 5 3 | 2·3 5 5 | 3 4 3 2 |

1) $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{6}$ | $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} 7 6$ | 5 ($\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5}$ | $\overset{\cdot}{1} 7 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} 6 5$ | $\overset{\cdot}{1} 2 \overset{\cdot}{1} 2 \overset{\cdot}{7} 6$ |
 我丈 夫

5) $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}$ | $\overset{\cdot}{2} 5$ 6 | $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2}$ 7 | 0 $\overset{\cdot}{2}$ 6 5 | 4 (4 4 5 | 6 5 4 |
 去 年 時 喪 了 命

55 $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} 6 5$ | $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1}$ 2 5 | 4) 0 5 | 0 $\overset{\cdot}{1}$ 7 6 | $\overset{\cdot}{1} 5$ 5 (下略)
 今 年 今 日

例 河北梆子

板轉二板..... $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2}$ | $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} 7 6$ | 5 = (5 5 5 |
 戴 烏 紗 A E E F:

$\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1}$ 6 5 | 3 6 5 | 6 5 6 | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1}$ 5 $\overset{\cdot}{1}$ 6 5 | 3 5 2 1 3 6 5 5 |
 × ×

5 —) $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}$ | $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}$ — — | $\overset{\cdot}{2}$ — 6 $\overset{\cdot}{2}$ |
 × 好 一 似 愁 人 的

0 $\overset{\cdot}{1}$ 6 5 | 4 (4 4 4 | $\overset{\cdot}{1} 6$ 5 $\overset{\cdot}{1} 6$ 5 4 | 6 5 6 | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1}$ 5 $\overset{\cdot}{1}$ 6 5 |
 帽

$\overset{\cdot}{1} 5$ 6 $\overset{\cdot}{1}$ 6 5 4 4 | 4 —) 5 3 | 5 $\overset{\cdot}{1}$ 3 2 | $\overset{\cdot}{1}$ —..... |
 穿 莽 袍

這些例子的fa音都是音階中的七度音，用它結束音時，顯然的已不是七度音的性質，而是新調的中間結束音，雖然fa音是原調音階構成中音，同時又沒有其它變化音的作用，這種轉調全憑其在旋律進行上的特性，調性的變換就是從這種有特性的靜止法顯示出來，這些所轉入新調和本調的關係不一定完全是四度的關係。秦腔中是五度關係調，fa在新調中是音階的三度音，相當于本調的降ti音：

本調： 5 6^b 7 1 2 3 4

新調： 2 3 4 5 6 7 1̇

在調式構成上仍然是哭音的調性，主音關係不變，只是移高了五度（或移低了四度）。

有時這種轉調的出現是樂段的全部移位，旋律的進行不變。如：

例 河北民歌『摘椒』

（正調）

| | | | | | |
|------------------------|--------------|-----------------|------------------------|-----------------------|---------------|
| <u>353</u> <u>2312</u> | <u>353</u> 2 | 1•6 <u>5653</u> | <u>216</u> 1 | <u>532</u> <u>532</u> | <u>1235</u> 2 |
| 姐在 | 園里 | 去摘 | 椒 | 二八佳人 | 手攔着腰 |
| <u>561</u> <u>3213</u> | <u>276</u> 5 | 5653 2 | <u>561</u> <u>2313</u> | <u>276</u> 5 | |
| 兩眼往上 | 瞟 | 兒 | 喲 | 兩眼往上 | 瞟 |

（反調）

| | | | | | |
|------------------------|--------------|-----------------|---------------------------|-----------------------|---------------|
| <u>616</u> <u>5645</u> | <u>616</u> 5 | 4 2 <u>1216</u> | <u>542</u> 4 | <u>165</u> <u>165</u> | <u>4561</u> 5 |
| 青的 | 是葉 | 綠的是 | 椒 | 彎着腰兒 | 够不 着 |
| <u>124</u> <u>6546</u> | <u>532</u> 1 | 1̇ 2̇ 1̇ 6̇ 5̇ | <u>2̇4</u> <u>6̇51̇6̇</u> | <u>532</u> 1 | |
| 刺兒插着 | 了 | 兒 | 喲 | 刺兒插着 | 了 |

本來是一個旋律，但當好幾段歌詞連起來時，交錯地出現着正調和反調，這樣給予了情緒上的變化。在河北定縣大秧歌中也存在着和這相同的轉調，不過那是不同的旋律，不同的角色所唱的，當他們互相對唱中保持着兩調的四度關係。

調式變換的轉調在民間音樂中比西洋音樂要多樣一些，西洋音樂轉調更多是依靠其半音關係變化的豐富來獲得調性上的變化，而中國民間音樂則由調式構成上的多樣性而常常由這一調式轉入另一調式產生了轉調的效果。如下面的一個例子：

例 甘肅『東路綉荷包』

| | | |
|---|---|---|
| $\frac{6}{2}$ $\underline{6\ 5}$ 6 $\underline{2}$ | $\underline{6\ 5}$ $\underline{4\ 3}$ 2 ——— | $\frac{6}{2}$ $\underline{6\ 5}$ 6 $\underline{2}$ |
| 正 月 子 十 呀 呀 | 五 | 十 五 子 月 兒 |
| $\underline{6\ 5}$ $\underline{4\ 3}$ 2 ——— | $\underline{6\ 2}$ $\underline{5\ 6}$ $\underline{2}$ ——— | $\underline{2\ 1}$ $\underline{6\ 5}$ 4 • 5 |
| 呀 高 | 春 風 呀 | 擺 動 ※ |
| 6 6 6 6 | $\underline{6\ 5}$ $\underline{4\ 3}$ $\underline{2}$ ——— | $\underline{3\ 5}$ $\underline{3\ 2}$ 1 • 0 |
| 揚 兒 柳 兒 | 呀 兒 稍 | 金 葉 的 頭 |
| $\underline{3\ 5}$ $\underline{3\ 2}$ 1 • 0 | $\underline{3\ 5}$ $\underline{4\ 2}$ $\underline{3\ 5}$ $\underline{4\ 2}$ | $\underline{2\ 2}$ $\underline{4\ 2}$ 1 ——— |
| 銀 葉 的 稍 | 金 鎖 銀 鎖 | 花 的 花 的 響 * |
| $\underline{2}$ • $\underline{7}$ 6 5 | $\underline{2}$ • $\underline{7}$ 6 5 | 6 6 6 $\underline{6}$ |
| 得 兒 冷 登 | 得 兒 冷 登 | 奴 的 哥 |

$\overbrace{6 \cdot 5 \quad 4 \cdot 3} \quad \dot{2} \text{ — } \|$
 哥 呀

例 陝北清道『一支梅』

$5 \quad 2 \quad 2 \quad 5 \quad 2 \quad | \quad 2 \cdot 5 \quad 3 \dot{5} \quad 3 \dot{2} \quad | \quad 5 \quad 1 \text{ — } \quad | \quad 5 \text{ — } \quad \overbrace{3 \quad 2 \quad 3} \text{ — } \quad |$
 忽 聽 是 那 老 太 咳 一 聲

$\overbrace{2 \quad 5} \quad \overbrace{1 \quad 6} \quad \dot{5} \quad | \quad \overbrace{1 \quad 6} \quad 1 \text{ — } \quad | \quad \overbrace{5 \quad 6} \quad \overbrace{5 \quad 6} \quad \overbrace{5 \quad 6} \quad | \quad \dot{5} \quad \quad \quad 0 \quad |$
 呵 哎 呀 請 哎 咳 呀 咳 哎 呀

$\overbrace{3 \quad 5} \quad \overbrace{3 \quad 2} \quad | \quad \overbrace{3 \quad 5} \quad \overbrace{3 \quad 2} \quad | \quad \overbrace{3 \quad 2} \quad \overbrace{3 \quad 7} \quad | \quad 6 \quad 0 \quad | \quad \overbrace{6 \quad 3} \quad | \quad \overbrace{6 \quad 3} \quad \overbrace{3} \quad |$
 但 不 知 請 咱 這 爲 何 情 行 步 來 在 個

*

$\overbrace{6 \quad 1} \quad \overbrace{6 \quad 5} \quad 3 \quad 0 \quad | \quad \overbrace{1 \quad 2} \quad 3 \quad | \quad 5 \quad 2 \quad 3 \quad | \quad \overbrace{5 \quad 3 \quad 2} \quad | \quad \overbrace{1 \quad 6} \quad 1 \quad |$
 經 堂 上 再 把 老 太太 問 一 呀

$0 \quad 5 \quad 3 \quad 2 \quad 3 \quad | \quad \overbrace{1 \quad 6} \quad \overbrace{5 \quad 1} \quad 3 \quad | \quad \overbrace{2 \quad 1} \quad \overbrace{6 \quad 1} \quad \dot{5} \text{ — } \quad |$
 哎 一 呀 哈 聲 呀 呵 哎 一 呀 哎 咳 呵

第一首是從re調轉入do調，當唱到「金葉的鎖」處，調性有了鮮明變化。第二首是從sol調轉入la調（la調作不完全的結束），調性也有了顯著不同。這種轉調不依賴半音關係的轉移，而全靠旋律的進行構成的調式。

但調式的變換有時也加用了變化音的，第九章關於「調性的研究另一節所說的花音和哭音的關係，當這兩種調式存在於同一旋律中時，就

| | | | | | |
|-----------|-----------|---------|---------|-------|-------|
| 5 • 6 3 2 | 1 • 6 5 6 | 1 — | 5 1 2 | 3 • 2 | 3 |
| 嗷 | 嗷 | | 五 | 更 | 的 金 鷄 |
| 4 • 4 4 4 | 2 4 2 1 | 2 4 2 1 | 2 4 2 1 | | |
| 咯 咯 咯 咯 | 咯 咯 咯 | 一個 | 兩個 | 兩個 | 三個 |

這是從『5 6^b 7 1 2 (3) 4』調式轉入『5 6 1 2 3』調式，
 十小節又轉回到原調式。

在山西秧歌中，也有加用升記號的同主音的轉調：

例 山西秧歌「二娘寫狀」

| | | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| 3 3 3 1 2 | 6 3 3 1 6 | 6 3 3 1 2 | 3 1 6 | 6 — |
| 好丈夫 | 顧不得 | 出頭露 | 面 | |
| 1 • 2 3 3 | 2 1 6 5 | 1 • 2 3 1 | 2 • 1 2 2 | 1 6 5 6 5 |
| 爲個生 | 顧不 得 | 更 換 | 衣 | 裳 |
| 5 — | 5 6 5 | # 4 6 5 | 5 7 # 4 | 3 2 7 • 6 |
| (新調) | 牛老 爹 | 家 住 | 正 | 定 |
| | 1 2 1 | 7 2 1 | 1 3 7 | 6 5 3 • 2 |
| 7 5 6 | 6 — | 2 • 7 3 | # 3 4 3 2 | 5 3 • 5 |
| 3 1 2 | 2 — | 5 • 3 6 | 6 7 6 5 | 1 6 • 1 |
| 府 | | 大 東 門 | 以內 | 有 他 的 |
| 2 6 5 # 4 | 3 6 5 | 5 — | | |
| 5 2 1 7 | 6 2 1 | 1 — | | |
| 家 | 門 | | | |

這是從Soi調式轉入do調式，調式的構成是不一樣的，但這兩調的主音却同在一音區別上。

中國民間音樂中的轉調如上述，從音的關係來說，不如西洋音樂的綜錯複雜，但調性的變化並不因其音關係的單純而有所限制，這只是由於中國民間音樂尚未獲得較高的發展，因而在風格上表現得較為樸素。但這些轉調方法究竟是中國老百姓所創造的。新的轉調方法必須以此為基礎，同時也根據羣衆的接受程度，吸取西洋的轉調方法。

新音樂的創作中掌握中國民間的轉調方法還是近四五年的事，不過它和調調式的使用一樣，這些轉調方法也是被發展了的，下面是使用轉調的一些例子。

例 白韋、李羣「何大媽」

| | | | | | |
|---------------------------------------|---|-------------------------------------|---|-------------------------|-------------------------------------|
| | $\dot{1} \dot{1} \underline{6}$ | $\widehat{5 \underline{6}} \ 5$ | $\underline{3 \dot{1}} \ 5 \ 3$ | 2 — | $\underline{2 \ 2} \ \dot{1}$ |
| | 八 路 軍 | 快 樂 | 她 才 把 心 | 安 | 八 路 軍 |
| $\underline{2 \ 5} \ 3$ | $\underline{6 \ 5} \ \underline{3 \ 2}$ | 1 — * | 4 $\widehat{4 \cdot 5}$ | 6 • $\underline{6}$ | $\dot{1} \ \dot{1} \ \underline{6}$ |
| 快 樂 | 她 才 把 心 | 安 | 何 大 | 媽 是 | 婦 女 的 |
| $\dot{1} \ \widehat{5 \cdot \dot{1}}$ | 6 0 * | $\underline{5 \ 2 \ 3}$ | 5 5 | $\underline{5 \ 1 \ 3}$ | 2 0 |
| 好 榜 | 樣 | 向 她 | 學 習 | 努 力 | 幹 |
| * $\underline{4 \ 4 \cdot 5}$ | 6 • 6 | $\dot{1} \ \dot{1} \ \underline{6}$ | $\dot{1} \ \underline{5 \cdot \dot{1}}$ | 6 0 | * $\underline{5 \ 2 \ 3}$ |
| 何 大 | 媽 是 | 擁 軍 的 | 好 模 | 範 | 向 她 |
| 5 5 | $\underline{\dot{1} \ 5 \ 6}$ | $\dot{1} \ 0$ | | | |
| 學 習 | 努 力 | 幹 | | | |

例 賀敬之、劉焱「勝利鼓舞」

| | |
|---|-------------------------------|
| 5 5 5 5 5 5 5 1 2 0 * (5 6 5 4 | 前 進 一 程 又哇又一程 |
| 5 6 5 4 5 6 5 1 2 0) 6 6 5 4 5 6 5 . 6 | 今 天 收 復 幾 個 |
| 5 2 1 . 2 1 6 6 5 4 6 5 . 0 5 . 3 | 鎮 明 天 奪 回 幾 座 城 |
| 2 0 2 0 (下略) | |

這是用fa音轉調的例子，第一首是do調式轉入它的上四度，第二首是re調轉入它的下五度，第一首轉調的效果是向上的，當fa音出現時，情緒突進了一步，『何大媽』的名字裏覺得特別鮮明。第二首的轉調似乎不如第一首明確，這是由於向下的，而且轉調開始於過門，但這轉調的效果不是表現更開朗的情緒，因為前後都是十分明快有力，十分高亢的，這裏是從情感上獲得『沉着應戰』的對比，所以向下進行有它特殊作用。

調式的變換在新的創作中也應用得較多，如：

例二 『一支槍』

| | |
|--|---|
| 3 3 3 2 3 1 6 5 . 5 5 5 5 0 6 6 5 | 什 麼 時 候 要 幹 就 什 麼 時 候 幹 自 從 咱 |
|--|---|

| | | | | | | | | | | | | |
|---|------------|-------------------------------|---------------------|-------------------------------|---------------------|---------|---|---|---|---|---|---|
| 3 | <u>3 5</u> | 6 • 7 | 3 0 | 6 6 7 | $\dot{1}$ $\dot{1}$ | 6 6 • 6 | | | | | | |
| 當 | 了 | 戰 | 鬥 | 員 | 身 | 經 | 過 | 大 | 小 | 百 | 來 | 次 |
| 6 | 0 | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{2}$ | $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{5}$ | | | | | | | |
| 戰 | | 那 | 一 | 次 | 不 | 是 | 衝 | 鋒 | 在 | 前 | | |

例一 『哀悼戰鬥烈士』

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------------------------------|---|-------------|---------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 0 6 $\dot{1}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ • $\dot{2}$ $\dot{1}$ 6 5 | 6 — 5 5 • 3 | $\dot{2}$ • $\dot{3}$ 3 0 | | | | | | | | | | | | | | |
| 我 | 們 | 受 | 盡 | 了 | 千 | 辛 | 萬 | 苦 | 英 | 雄 | 的 | 遺 | 志 | | | | |
| $\dot{1}$ — $\dot{1}$ • $\dot{2}$ | $\dot{1}$ 7 6 5 — | 5 — 0 0 | 3 3 $\dot{1}$ 6 • 5 | | | | | | | | | | | | | | |
| 永 | 遠 | 長 | 留 | | | | | | | | | | 哀 | 悼 | 死 | 難 | 的 |
| 3 3 | (下略) | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 英雄 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

例三 『輓歌』

| | | | | | | | | | | | | | |
|---------------|---------------------------------|-----------------------|---------------------|-----------------------------------|-----------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ 6 | $\dot{2}$ 6 5 | $\dot{1}$ • 6 5 3 | $\dot{2}$ • $\dot{3}$ $\dot{1}$ 3 | 2 — | | | | | | | | |
| | 去 | 完 | 成 | 未 | 盡 | 的 | 事 | 業 | | | | | |
| 2 2 | 5 6 • 6 | 4 5 | 2 0 2 | $\dot{2}$ — | $\dot{2}$ — | | | | | | | | |
| 你 | 們 | 留 | 下 | 的 | 武 | 器 | 准 | 飽 | 飲 | | | | |
| 7 5 • 7 | 6 0 | 6 6 3 | $\dot{1}$ $\dot{1}$ | 7 5 • 7 | 6 $\dot{2}$ | | | | | | | | |
| 敵 | 人 | 的 | 血 | 敵 | 人 | 一 | 天 | 不 | 消 | 滅 | 鬥 | | |
| $\dot{2}$ • 6 | $\dot{1}$ $\dot{1}$ • | 7 $\dot{3}$ $\dot{5}$ | 6 — | 6 — | 5 $\dot{2}$ $\dot{2}$ | | | | | | | | |
| 爭 | 就 | 一 | 天 | 不 | 停 | 竭 | | | | | 你 | 們 | 的 |

| | | | | | | | | |
|---|---|----|--|---|---|---|--|------------|
| 5 | 6 | 1̇ | | 4 | • | 5 | | (下略) |
| 名 | | | | 字 | | | | |

這三首歌曲是do • re • soi • la四種調式的使用，第一種是由la調轉入 Sol調，雖然新調很短，但永遠長流這四個字的氣概却已在調性上鮮明的表現出來。這和第三首的轉調上的效果是不同的，第三首是從re轉調入ia調，前面的調式構成上沒有什麼大的區別，但在旋律進行上表現了兩種調性，前者比後者較為低沉，後者較高昂，前者表現沉痛的悼念後者轉入對敵人的仇恨，到『不停竭』以後又轉回原調。第一首在轉調上在情緒的對比上是十分顯明的，因為全曲所表現的內容比較集中，因此在調性上不須要太明顯的對比，它從re調轉入la調，僅僅是在語言上的表現，那經過了鍛鍊的堅定不移的意志，接着以高亢的語調轉入原調。

有時也用轉調上的變化來表現兩個人物的情緒和性格，如冼星海的『河邊對口曲』，這是音階移位的轉調，因為第一句的調式和第二句的調式構成上是一致的： $1 (2) 4 5 6 \overset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6} 1 2 3$ ，從原調來看是新調的上五度調（即下四度），原調代表比較明朗的性格，而新調所表現的在人物上是比較壓抑的。

以上這些轉調方法的使用基本上是中國民間音樂的方法，但也有許多的創造，這更多表現在新調式的（？），因為新調式使用是民間風格所特有的，而這種調式的（？）祇要不使情緒的表現流於生硬是

因而多樣的結合各種調式在一首歌曲中

至於什麼情況下需要轉調，這須要根據情緒的變化和發展決定，這

是不能來肯定的。因旋律要表現情緒上的變化不一定用轉調方法，不是情緒的基本變化時也可以轉調。總之，調式的變化和旋律的進行及節奏使用是互相配合着的，根據表現生活情感的須要和效果來決定選擇那一種方法。

