

音乐知识丛书 1

# 歌曲创作讲座

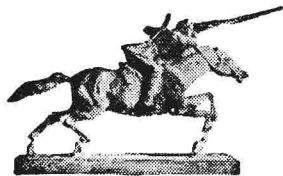
唐 诃 著

解放军文艺出版社

音乐知识丛书 1

# 歌曲创作讲座

唐 诃



解放军文艺出版社

一九八七年 · 北京

音乐知识丛书 1

**歌曲创作讲座**

唐 诃著

解放军文艺出版社出版（北京西什库茅屋胡同甲3号）

二二〇七工厂印刷·新华书店北京发行所发行

•

开本787×1092毫米1/32·印张6 1/4·字数60,000·乐谱96面

1983年10月第1版·1987年7月北京第2次印刷

印数7,501—17,500

ISBN 7-5033-0013-2/J·4

书号8137·001 定价1.35元

# 我所得到的启示

(代序)

张卓娅

唐诃同志是我国广大人民群众所熟悉和热爱的作曲家，是我们青年一辈音乐工作者的老师。在我未认识他以前，他已成为我学习作曲的启蒙人。我曾从他那些深入人心、脍炙人口的作品中，获得了最早的、活的歌曲作法知识；也激起了我对民族音乐的浓厚兴趣。多年来，他的作品和理论文章使我不断得到新的启迪。

一九八二年《解放军歌曲》在《歌曲创作札记》专栏里，连载了唐诃同志探讨歌曲创作的文章，引起很多同志的关注。我仔细阅读了他的每一篇札记，并把它作为宝贵资料保存下来。这是作曲家从创作实践到理论总结的飞跃，是几十年创作经验的结晶。

唐诃同志有丰富的创作经验，通晓了歌曲创作的规律，善于提纲挈领地將歌曲创作中最关键的问题提出来，并给予正确的回答。《歌曲创作札记》中，不仅讲到歌曲创作的技巧、方法、经验，更重要的是贯彻着他在几十年斗争生活中逐步形成的创作思想和音乐艺术观。从书中可以使人明显地看到，他的音乐创作活动与人民的生活是紧密联系在一起的。对于他说来，音乐来自人民，为了人民，以人民的需要和喜爱为他创作的出发点和最终目的。

这本书集中了歌曲创作中的调式应用、节奏处理、音乐语言的继承和发展、曲式结构、音乐形象的特质等重要问题。他的归纳方法和理论阐述掌握了内容与形式、继承与发展、创作过程中主观与客观等关系的辩证法。这是本书的特点和可贵之处。它可以使初学者避免堕入形式和技法的迷境，有利于引导读者在较短时间内进入创作之门。

唐河同志认为调式是音乐思维的基础，必须遵循调式逻辑，强调调式对歌曲的制约作用，养成在调式规范中进行音乐思维的习惯，同时又讲到决不可墨守陈规把调式看作是一成不变的教条，应用调式，贵在创造。我认为，这些观点不单对初学者是重要的，它对有经验的作者来说也是一条不可忽视的规律。各个民族的音乐有各自不同的调式，调式已成为区别不同民族音乐的重要特征之一。我们作曲者遵循这一规律，是保证音乐作品具备民族特点、风格、色彩，使作品能为广大群众乐于接受的一个基本条件。离开了这个基础，就离开了正道。他所讲的有关调式的综合应用，已为很多创作实践所证实。他例举了自己成功的作品，揭示了歌曲旋律结构的“奥秘”，这些经验和方法如应用得当，既可以使曲调组织严密，风格鲜明，又可以丰富歌曲的艺术形象。

关于音乐的另一个要素——节奏问题，唐河同志作了概括的论述，他用生动的谱例简要说明了节奏的依据以及歌曲节奏与生活、语言节奏的相互关系；并较详尽地谈了处理节奏的五种做法。这是他根据多年创作经验归纳出来的带有普遍性的问题。尽管处理节奏有层出不穷的办法，

但我认为，如能解决好他所讲的五个重要问题，确可以使音乐的运动流畅，形成特点，富有动力。这些经验对于作曲是有实际价值的。

音乐语言是音乐表达感情、思想、意境的重要元素。要搞好歌曲创作，必须在音乐语言方面下一番功夫。唐河同志的这个观点或许谁都不会反对，但在实践之中就大不一样了。有的同志是真重视对民族音乐语言的继承和发展，以毕生的精力去学习、积累、创造。这样的作曲家，他的作品必定具有生命力，对人民会有较大的贡献。唐河同志就是这样一位作曲家，他几十年的音乐生活与作品雄辩地证实了这一点。这一节文章是他多年生活所得出的真知灼见。我自己虽也认识到这个问题的重要性，但实际上化的功夫很少，对民族民间音乐往往是浮光掠影，一知半解。这篇札记启示我，要象唐河同志所说的那样，一步一步走，一点一滴学，天长日久进行积累，用我们民族丰富的音乐语言来滋养自己。

在解决歌词与音乐的关系构成曲式的问题上，唐河同志分析：有人主张“歌词主体论”，有人主张“音乐主体论”，但他认为，歌曲应该是歌词与音乐的“矛盾的统一”，两者是相辅相成的，承认各自的独立性，经过合理结构，在作品中成为统一体。我认为这是很正确并符合实际的观点。据我看，歌曲创作最深的功夫就在于求得歌词与音乐这个矛盾的统一，解决好这个矛盾就能产生比较完美的歌曲。如果是“歌词主体论”，很可能使音乐成为歌词的附庸，削弱了音乐的功能，致使歌曲难于记忆和流传；如果是“音乐主体论”，很可能造成词曲游离，音乐

流于肤浅和形式。《长征组歌》的创作，在解决歌词与音乐的矛盾方面是最有说服力的，他既忠实于歌词所提供的基本形象，又对歌词的结构、格局作了很大的突破，充分发挥音乐的效能，使用各种不同的曲式结构方法，使词曲两者结合起来成为一个新的整体。这正是歌词与音乐的矛盾，通过作曲家创造性的劳动得以解决而获得新的艺术生命的范例。

唐河同志在讲到音乐形象问题时，有这么一段话：“音乐是‘感于哀乐，缘情而发’，就是描写景物，也要将客观的景物化作主观的情思，才能抒发出来。从这种意义上说，音乐形象不过是‘心灵化’了的声音，是主观认识与客观现实的统一。”这段话剖析了创作过程中作者的自我状态，敲开了艺术创造的核心。我想，要谱写出有感情、有意境、有形象的音乐来，关键即在于这种主客观的统一。如果作者不能借助丰富的想象力，不能“投入角色”，不能“设身处地”把客观景象化为主观的情思，就很难创造出生动的音乐形象来。反过来说，一个作曲者如果真正理解并做到主客观统一，他的创作也就开窍了，得法了。唐河同志在文章的最后把一切手段的运用都归结到音乐形象塑造上面来，是点到了问题的中心。

唐河同志去年九月到南京来，临行时偶然谈起他的《歌曲创作札记》，他问我读后有什么感想，当时来不及详谈。这篇短文，就作为我学习“札记”后向他所做的汇报和回答吧！

1982.12.于南京

# 目 次

|                    |           |
|--------------------|-----------|
| 我所得到的启示 (代序) ..... | 张卓娅 ( I ) |
|--------------------|-----------|

|                 |       |
|-----------------|-------|
| 第一章 调式的应用 ..... | ( 1 ) |
|-----------------|-------|

|                   |       |
|-------------------|-------|
| 第一节 调式的一般概念 ..... | ( 1 ) |
|-------------------|-------|

|                   |       |
|-------------------|-------|
| 第二节 调式的制约作用 ..... | ( 9 ) |
|-------------------|-------|

|                   |        |
|-------------------|--------|
| 第三节 调式的实际应用 ..... | ( 11 ) |
|-------------------|--------|

|                 |        |
|-----------------|--------|
| 第二章 节奏的处理 ..... | ( 40 ) |
|-----------------|--------|

|                     |        |
|---------------------|--------|
| 第一节 处理节奏的三个依据 ..... | ( 40 ) |
|---------------------|--------|

|                     |        |
|---------------------|--------|
| 第二节 处理节奏的五种做法 ..... | ( 43 ) |
|---------------------|--------|

|                      |        |
|----------------------|--------|
| 第三章 音乐语言的继承和发展 ..... | ( 72 ) |
|----------------------|--------|

|                      |        |
|----------------------|--------|
| 第一节 弄清来源, 长期积累 ..... | ( 73 ) |
|----------------------|--------|

|                      |        |
|----------------------|--------|
| 第二节 继承发展, 灵活运用 ..... | ( 84 ) |
|----------------------|--------|

|                 |        |
|-----------------|--------|
| 第四章 曲式的结构 ..... | ( 94 ) |
|-----------------|--------|

|                        |        |
|------------------------|--------|
| 第一节 从歌词的内容出发结构曲式 ..... | ( 95 ) |
|------------------------|--------|

|                        |         |
|------------------------|---------|
| 第二节 同样结构的词与不同的曲式 ..... | ( 103 ) |
|------------------------|---------|

|                         |         |
|-------------------------|---------|
| 第三节 我国民间音乐曲式的某些特点 ..... | ( 110 ) |
|-------------------------|---------|

|                   |         |
|-------------------|---------|
| 第五章 音乐形象的特质 ..... | ( 116 ) |
|-------------------|---------|

|                     |         |
|---------------------|---------|
| 第一节 音乐形象的综合性质 ..... | ( 118 ) |
|---------------------|---------|

|                     |         |
|---------------------|---------|
| 第二节 音乐形象的运动性质 ..... | ( 122 ) |
|---------------------|---------|

|            |                                 |                |
|------------|---------------------------------|----------------|
| <b>第六章</b> | <b>歌曲的修改与加工</b> .....           | <b>( 131 )</b> |
| 第一节        | 《牡丹之歌》四种曲谱的由来 .....             | ( 131 )        |
| 第二节        | 《让人们生活得更美好》是怎样脱<br>俗的 .....     | ( 142 )        |
| 第三节        | 《丁香花说：我爱你》的两个方案<br>.....        | ( 149 )        |
| 第四节        | 《窗口的蔷薇花》从民歌脱胎的过<br>程 .....      | ( 155 )        |
| 第五节        | 从《我祝愿你》来看旋律修饰与表<br>达感情的关系 ..... | ( 162 )        |
| <b>附录：</b> | <b>初探我国现代军歌之形成</b> .....        | <b>( 167 )</b> |

## 第一章 调式的应用

人们在谈论一首优秀歌曲时，常常会说：这首歌有特点。歌曲的特点，自然是由多种因素造成的；但主要是曲调。而曲调的发展与变化，又必须在调式的规范之内。所以说，优秀歌曲也必须是创造性地应用了有特色的调式，构成美妙动听的旋律，因而，群众爱听、爱唱，便于记忆，容易流传。

### 第一节 调式的一般概念

调式是指构成一定音列的形态、格式、性质而言，它以某一音为主，使高低不同的音都围绕主音有规律地进行活动，从而产生不同的旋律。

音阶则是构成各种调式的素材。而调性，在习惯上则包含了调式、音阶与调高。我国古代有“十二律旋相为宫”可得八十四调的说法，是指七声音阶中的每个音，均可作为主音，而得七个调式；乘以十二律，即得八十四调。平常我们论及调式时，多以主音的唱名命名，如“1”调式、“2”调式、“5”调式等；或叫“15”调式、“52”调式；还有反调式，如“51”调式、“25”调式等等。为了避免称谓上的矛盾和概念上的混乱，我总

是以我国传统的宫、商、角、徵（zhǐ读止）、羽来命名调式；这里主要讨论这五种民族调式在歌曲创作中的实际应用。

我们可以沿用欧洲大小调音阶中各音级的名称：主音、上主音、中音、下属音、属音、下中音和导音。主音具有相对的稳定性；属音和下属音是调式的骨干音，有对主音的支持力；其它各副音稳定感较差，但有环绕主音运动的向心力；导音与主音为小二度关系，它极不稳定，有导入主音的倾向。但上述各音级的功能同我国民族调式中各音级的功能不尽相同。如五声宫调式中没有下属音4；在七声宫调中又有清乐七声宫调（即1 2 3 4 5 6 7），雅乐七声宫调（即1 2 3 \* 4 5 6 7），燕乐七声宫调（即1 2 3 4 5 6 b7）三种，其中清乐七声宫调式虽有4音，但它不是调式中的骨干音，对主音的支持力也是有限的；除了清乐、雅乐七声宫调式和雅乐七声徵调式和某些地区少数民族音乐的调式外，其它调式的导音与主音之间都不是小二度关系，它也就减弱了导入主音的功能；而五声音阶中， $\underline{6}-1$ 和 $3-5$ 是小三度关系，在宫调式和徵调式中，反而有导入主音的倾向。这些都是我国民族调式中的特殊性，在我们应用调式进行创作时应注意到这一点。

简谱调号只能标明调高，不能标明调式，如 $1=C$ 、 $1=G$ 等仅指唱名的“1”和音名的C或G是同音高的。我认为应以采用音名与调式音级名称相结合的方法来标明音高和命名调式为宜。如C调五声音阶：



音阶唱名：1 2 3 5 6

音名：C D E G A

调式音级名：宫 商 角 徵 羽

其五个调式的命名，以宫为主音构成的调式称C宫调式，以商为主音构成的调式称D商调式，其余三个调则是E角调式、G徵调式、A羽调式。又如 $\flat E$ 调的五声音阶。



音阶唱名：1 2 3 5 6

音名： $\flat E$  F G  $\flat B$  C

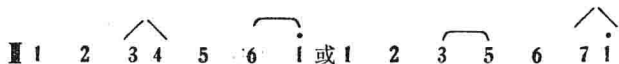
调式音级名：宫 商 角 徵 羽

以宫为主音构成的调式称 $\flat E$ 宫调式，以商为主音构成的调式称F商调式，其余三个调式是G角调式、 $\flat B$ 徵调式、C羽调式。

十二律各调的调式称谓可类推。

每个调式都有几种不同的音阶形态，如宫调式：

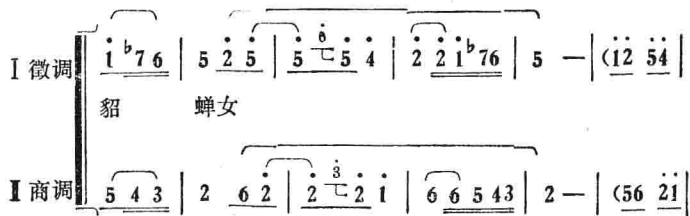


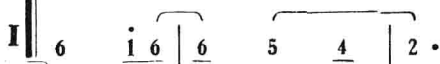
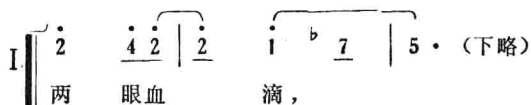
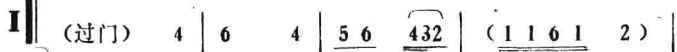
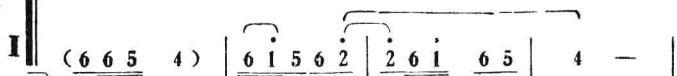
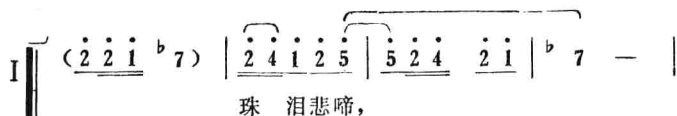
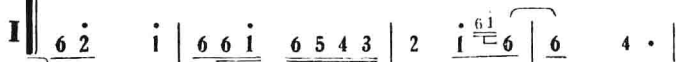
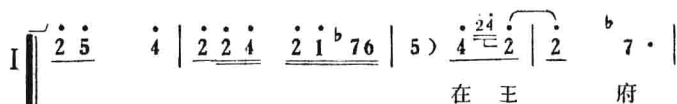


I 是宫调五声音阶，II 是宫调七声音阶，III 是宫调“六声音阶”，但此称谓并不通行，因为，其中偶然出现的“4”或“7”，多作为三度间音（4 是 3—5 的间音，7 是 6—1 的间音）。这两个音如作为经过音、倚音或助音出现的话，并不改变五声音阶的性质，这就是所谓的“五声性”。

其它各音级的调式，都有着各自不同的音阶排列形态，在徵调中除了上面的三种外，还有一种近似我国古代燕乐的音阶。在西北民歌和属于秦腔系统的戏曲音乐中，常把五声徵调（即 5 6 1 2 3）叫做“花音调”（或“欢音调”）、把同宫系统的七声徵调叫做“哭音调”（或

“苦音调”）。它的音阶形态是：5 6  $\flat 7$  1 2 3 4，其特点是主音与上方的三音是小三度或稍大于小三度的关系。此种调式音阶在现代作品中也常见，如《兄妹开荒》、《夫妻识字》等。在简谱上也可以用两种调式记谱，如山西蒲剧《连环计》（唐诃记谱）：





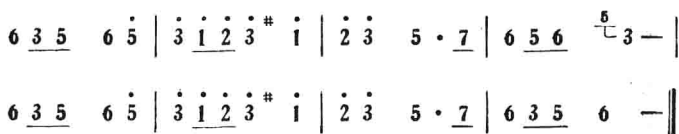
两种记谱演唱效果相同，但由于一些戏曲乐队不习惯变弦转调的方法，而用类似固定调唱名法，这样，“花音调”与“哭音调”相互转换时十分方便。

羽调式中除了三种音阶外还有西洋音乐中常见的旋律

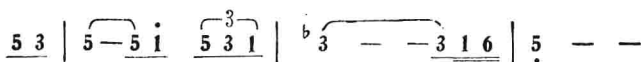
小音阶（上行是  $\dot{6} \dot{7} \dot{1} 2 3^* 4^* 5 6$ ，下行是  $6 \flat 5 \flat 4 3 2 1 7 \cdot 6$ ）和和声小音阶（即  $\dot{6} \dot{7} \dot{1} 2 3 4^* 5 6$ ）这两种音阶在我国现代作品中也能见到。

在我国丰富多彩的民歌和戏曲音乐中，有时也出现诸

如  $\sharp 1 \sharp 2 \flat 3 \overset{\uparrow}{4} \overset{\uparrow}{\sharp 5} \overset{\downarrow}{6} 7$  等颇有特色的音。如哈尼族民歌：

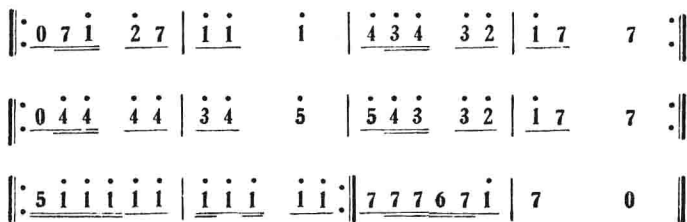


又如苗族民歌：



这两首民歌中的  $\sharp 1$  和  $\flat 3$  都很突出。不过，这种由特色音构成的特殊音阶，常常是基于演奏上增加色彩和演唱上突出语言的需要，当然会使调式顿生新鲜感；但一般说来，改变调式性质的可能性不大。

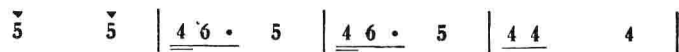
除了五种民族调式外，在新疆维族音乐中也有以变宫（7）为主音构成的调式，如喀什民歌《帕萨瓦衣》：



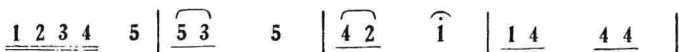
这种调式在汉族音乐中极少见。

以清角（4）为主音构成的调式，只是在理论上存在，“旋相为宫”的八十四调中有此调式；但在创作实践中则很少单独使用。在一首乐曲中，出现以清角为宫，就有明显的下属调的感觉。如《小小画家》（黎锦晖词曲）：

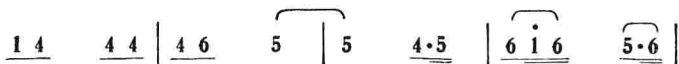
$$1 = F \quad \frac{2}{4}$$



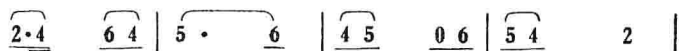
喂！      喂！    不要    扒，    不要    扒，    停停      停！



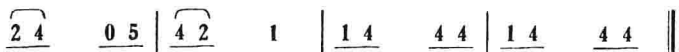
我要问问    你    贵      姓    大      名？    唔汪      汪汪！



唔汪      汪汪！    我姓      狗，              我的      名      字



也      叫      狗，              狗              就      是      我，



我      就      是      狗。    唔汪      汪汪！    唔汪      汪汪！

从谱面看是 $\flat B$ 清角调式，而实际上是 $\flat B$ 宫调式，仅仅是记谱不同而已。

西藏〔朗玛〕音乐商调式《宗巴囊松》的结尾，突然落在4上（即 $\underline{2 \ 6 \ 5 \ 6 \ 4 \ 0}$ ），乐曲只要进到这个音，歌舞

就告一段落。这可以说是一种终止式，但是，能否叫做清角调式呢？尚待研究。

又如河北戏曲河西调的女腔〔八句娃娃〕（唐河记谱）：

1 =  $\flat$  B (胡琴定 5 2 弦)  $\frac{2}{4}$

$(\underline{3\ 3\ 3}\ \underline{2\ 1} \mid \underline{5\ 5}\ \underline{5\ \dot{1}} \mid \underline{6\ \dot{1}\ 6\ 5}\ \underline{3\ 2} \mid \underline{1\ 5}\ \underline{5\ 5} \mid$   
 $\underline{2\ 3\ 2\ 3}\ \underline{2\ 1} \mid \underline{5}) \overset{3}{\square} 5 \mid \underline{0\ \dot{1}}\ \underline{6\ 5} \mid 5 - \mid$   
 张 月 娘，  
 $\underline{2\ 4}\ \underline{4\ 2} \mid 0\ 5\ \underline{6} \mid 6\ 4 \mid \underline{5\ 6}\ 5 \mid$   
 用 目 瞧，  
 $\underline{5}\ \underline{2\ 4} \mid 0\ 5\ \underline{4} \mid 6\ 5 \mid 5\ \underline{2\ 4} \mid$   
 我 打 量， 我  
 $0\ 5\ \underline{4\ 5} \mid \underline{\dot{1}\ 6}\ 5 \mid 5\ 5 \mid 5\ \underline{2\ 4} \mid$   
 二 嫂， 二 嫂 嫂  
 $\underline{4\ 5}\ \underline{4\ 5} \mid \underline{\dot{1}\ 6}\ 5 \mid 5\ \underline{6\ \dot{1}\ 6} \mid \underline{0\ \dot{1}}\ \underline{6\ 5} \mid$   
 长 得 十 分  
 $\underline{6\ 4}\ \underline{5\ 5} \mid \underline{0\ \dot{1}}\ \underline{6\ 6} \mid \underline{6\ 6}\ \underline{5\ 5} \mid \underline{2\ 4}\ \underline{6\ 7\ 6\ 5} \mid 4 - \mid$   
 俏。 噢