

歌曲 作法

傅天满 编著



贵州人民出版社

歌 曲 作 法

傅天满 编著

贵 州 人 民 出 版 社

责任编辑 张 奇

封面设计 石俊生

歌 曲 作 法

傅天满 编著

贵州人民出版社出版

(贵阳市延安中路9号)

贵州新华印刷厂印刷 贵州省新华书店发行

850×1168毫米 32开本 15印张 320千字

1985年11月第1版 1993年5月第2次印刷

印数1—2,000

ISBN7-221-02645-9/J.80 定价：7.00元

前 言

歌曲是广大人民群众特别喜爱的一种音乐艺术形式，它有着概念明确的歌词和鲜明的艺术形象，易于为人们所理解和接受。一首富有感染力的好歌，能迅速而有效地激起人们相应的情绪反应，引起人们感情的共鸣。如音调铿锵的进行曲能激发人们万众一心、团结战斗的革命激情；宏伟庄严的颂歌能使人们面对祖国、民族、英雄、河山等崇高、壮丽的形象产生敬仰、热爱的感情；轻快活泼的舞蹈歌曲能使人手舞足蹈、欢欣鼓舞；优美健康的抒情歌曲不仅能给人以美的享受，而且还能使人的心灵受到启迪，从而培养和陶冶人们高尚的道德情操，如此等等。由于歌曲艺术具有这种动人的感情力量和强大的社会功能，从而使她在众多姐妹艺术中，被公认为是一种具有最广泛的群众性和最强劲的艺术生命力的音乐形式。

歌曲作法作为一门独立的学科，不仅早已列为音乐院校作曲专业的必修科目，而且在高、中等师范院校的音乐专业和各种形式的音乐师资培训班中，也是一门重要的课程。至于广大业余歌曲作者，他们在创作实践中，更渴望获得有关歌曲作法的较为系统、全面的知识。为了适应上述要求，笔者将近年来在教学中编写的《歌曲作法》讲义修订出版，期能满足社会需要于万一。

辩证唯物主义认为：“发展是对立的统一”，“一切对立的成份都是这样，因一定的条件，一面互相对立，一面又互相联结、互相贯通、互相渗透、互相依赖”。（引自毛主席著作《矛盾论》）笔者力求用上述观点作为本书写作的指导思想，用以阐述歌曲创作中的基本艺术规律。

在歌曲创作中，词与曲即是一个对立而又统一的有机整体。

在音乐方面，除旋律与节奏这一对相互制约、相互依赖的矛盾之外，就它们自身而言，还有诸如节奏的稀疏与密集、悠长与短促，曲调的跳跃与平稳、昂扬与婉转，以及速度的快与慢，调式色彩的明与暗，曲式结构的繁与简，主题发展手法的简练与复杂，调性的单一与变化，等等，无不体现着矛盾的双方既互相排斥又互相依赖的对立统一的辩证法则。

歌曲作法，就是讲歌曲创作的规律，这个规律无非是前人创作实践经验的归纳和总结。但我们应该看到，已有的作品固已成千累万，而新作品则又有如“不尽长江滚滚来”，因此对歌曲创作规律的归纳、总结，应该是一个不断的运动 and 发展的过程，既要认识和遵循固有的规律，又不能墨守陈规，被它束缚了手脚，还要根据发展了的艺术实践探索新的规律。我们要运用互相制约、互相依赖，不断变化、不断发展的辩证观点去看待各种表现手段之间的关系，否则就会导致在某些新作品、新手法面前陷入困惑不解的境地，在创作实践中只能陈陈相因，循“规”蹈“矩”，不敢越雷池一步。之所以某些初学者产生学了作曲法反而不敢作曲的苦恼，其原因恐怕就在这里。为此，我恳切表示，本书只是笔者关于“如何创作歌曲”这个课题的一己之见，切望它不至于成为一种框框束缚了初学者的手脚，窒息了他们生动活跃的创作灵感。

此外还有几个问题要略加说明：

一、关于歌曲写作中整体与局部的关系。我主张所有的写作练习都应以整体写作为主，仅在个别章节（如主题及其发展）可适当采用片断的写作练习。这样将有助于培养和树立在创作中从内容出发，重视音乐形象塑造的观念。本书第一章“概论”就是根据这种认识而安排的。

二、关于主题的确定和主题的发展的关系。在歌曲写作教学中，过去和现在都把主题的发展手法这一内容放在突出的位置，这无疑是对的；但是对音乐主题本身是否符合歌词的内容，形

象是否鲜明这个重要的前提，则似乎还缺乏足够的重视。我接触过很多歌曲习作，主题的旋律写来也还动听，主题发展的手法也不错，可就是主题的形象与歌曲的内容相游离，以至于不得不推翻重来，令人十分惋惜。基于这种情况，本书第三章在主题发展法之前，增加了“主题及主题形象的确定”一节，把它作为解决这一课题的关键。这样安排还有一个好处，可以免去“歌曲体裁”的章节；因为正确选定歌曲的主题，是准确处理歌曲性格的基础，而歌曲的性格实质上就是歌曲体裁特性的体现。

三、关于歌曲创作中吸取民族民间音调问题。这是关系到歌曲艺术的民族化、群众化的重要课题。在已见于发行的歌曲作法书籍中，苏夏同志的《歌曲写作》列入了“民间音乐的吸收和运用”的章节，这是十分可贵的。在笔者多年的教学实践中，也把对民族民间音乐的学习贯穿到整个作曲教学过程之中，为此加入了“民歌的改编和创新”一章；为了突出本地区的地方民族特点，在谱例选用上故以贵州民族民间音乐为素材进行改编的作品为主，在此特予说明。

四、本书此次再版，特别增加了第八章“通俗歌曲的写作”。因为，近些年来通俗歌曲越来越受到音乐界的重视和广大群众尤其是青年的喜爱。作为一种特定的体裁形式，究竟它有什么特点，在音乐写作上有什么值得借鉴的地方，如何进一步促进通俗歌曲的提高和发展，这无疑是值得探讨并为大家所感兴趣的问题。笔者在这里作了一些粗略的介绍和分析，仅供参考。

贝多芬曾有“音乐当使人类的精神爆发火花”的名言。如若本书对有志于歌曲创作的同志写作水平的提高有所增益，能鼓励他们写出爆发出精神火花的歌曲作品，用以为祖国的“四化”建设服务，笔者将感到莫大的欣慰。

由于水平有限，本书的不当和错误之处，敬希同行和读者给予批评指正。

目 录

第一章 概论——从词到曲写作上的几个基本问题	(1)
一、歌词的语言节奏与音乐节奏	(1)
二、歌词的语言声调与音乐旋律	(8)
1. 语言的四声与旋律 2. 歌词的词意与旋律	
3. 歌词的情绪与旋律	
三、歌词的基本结构与音乐结构	(15)
1. 语言的词汇与音乐的乐汇 2. 歌词的句式与乐句 3. 歌词的段落与乐段	
第二章 歌曲的音乐形象的塑造	(50)
一、旋 律	(52)
1. 上行级进 2. 下行级进 3. 平稳进行	
4. 跳跃进行 5. 同音反复	
二、节 奏	(89)
1. 短促紧凑的节奏型 2. 徐缓松弛的节奏型	
3. 短长组合的节奏型 4. 长短组合的节奏型	
5. 混合型节奏	
三、调式调性	(112)
1. 单一调式 2. 交替调式 3. 转调	
第三章 主题及主题旋律的发展	(152)
一、主题及主题形象的确定	(152)

二、主题形象的不同类型与表现特征	(157)
1. 抒情性的旋律主题 2. 造型性的旋律主题	
3. 叙述性的旋律主题 4. 戏剧性的旋律主题	
三、主题旋律的发展手法	(181)
1. 重复 2. 模进 3. 变奏 4. 自由衍	
展 5. 对比 6. 再现	
第四章 歌曲中高潮的处理	(232)
一、以突出个别的表现手段形成高潮	(232)
二、综合较多的表现手段形成高潮	(237)
三、运用调性对比的方法形成高潮	(244)
四、运用声部变化的方法形成高潮	(247)
第五章 歌曲的曲式结构	(256)
一、一部曲式	(257)
1. 单乐段 2. 复乐段 3. 多乐段	
4. 分节歌	
二、单二部曲式	(288)
1. 划分为主歌和副歌的单二部曲式 2. 不划	
分主歌、副歌的单二部曲式 3. 单二部曲式	
歌曲的复杂化	
三、单三部曲式	(312)
1. 完整再现的单三部曲式 2. 变化再现的单	
三部曲式 3. 不带再现的三部曲式 4. 单	
三部曲式歌曲的复杂化	
四、回旋结构与多部结构在歌曲创作中的运用	(332)
1. 回旋曲式 2. 多部曲式	

第六章 前奏、间奏、尾声	(346)
一、前 奏	(346)
1. 前奏的作用 2. 前奏的具体写法	
二、间 奏	(356)
1. 间奏的作用 2. 间奏的具体写法	
三、尾 声	(364)
1. 尾声的作用 2. 尾声的具体写法	
第七章 民歌的改编和创新	(368)
一、在原有民歌基础上的改编和发展	(369)
1. 在原民歌基础上的移位模仿 2. 在原民 歌基础上的节奏压缩与扩展 3. 节奏与音调 的同时变化和发展 4. 原型与衍变交替进行 的发展手法	
二、采用民歌音调作为素材的改编发展	(385)
1. 用于歌曲开始, 具有典型音调贯穿全曲的作 用 2. 用于歌曲的开始、中间和结束以保证 风格的统一 3. 用于曲尾以起加强和巩固风 格的作用	
三、汲取民歌音调而予以溶化创新	(399)
第八章 通俗歌曲的写作	(407)
一、歌词的选择	(407)
1. 关于歌词内容的题材属性 2. 关于歌词 的表现手法特征	
二、通俗歌曲的节奏运用	(411)
三、通俗歌曲的体裁与风格特征	(428)

1. 劲歌型体 2. 抒情体 3. 吟诵体

4. 叙述体 5. 综合体

结 语

附 记

第一章 概 论

——从词到曲写作上的几个基本问题

歌曲是歌词的文学形象，同曲调的音乐形象相结合的综合艺术。

作为歌曲写作学习的开始，也就是如何把一首歌词谱写成曲的一些基本问题，如有关歌词的语言节奏、声调韵律、组织结构，以及歌词的不同思想感情，在与音乐结合时的一些基本规律，则是初学者需要首先明确和解决的问题。

本章重点，即从歌词的语言节奏与音乐节奏，歌词的声调与音乐旋律，歌词的基本结构与音乐结构进行初步分析，并要求学者通过本章的学习，即能迈出实践的第一步，边学习边实践，在实践中逐步深入提高。

一、歌词的语言节奏与音乐节奏

什么叫节奏？简单地说，节奏是一种有规律的运动现象。如人体脉搏的跳动，钟表“滴达、滴达”的走动，以及部队行进时“戚嚓戚嚓”的步伐声等等，都是最简单的节奏现象。

当然，在艺术领域中的节奏，要比这些复杂得多。如歌词的节奏，它不仅具有语言延续的运动，而且在音节的长短、强弱、快慢等方面，都具有规律性的反复这一重要特征。所以有的把节奏叫做“律动”，这可谓对节奏涵义的高度概括。

试看下列歌词：

韶 山 | 冲 里 | 灯 一 盏，

革 命 | 惊 雷 | 震 云 天；

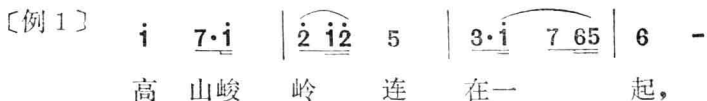
八 角 | 楼 上 | 灯 一 盏，

红 旗 | 漫 卷 | 井 冈 山。

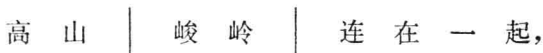
这四句歌词，每句都是七个字，而每句可划分为三个音组，每组的音节又都是前两组两个字（双音节），后一组三个字（三音节）；每句又都有一些较重和较轻的字，它们的位置也都在相同音节的字上（>表示较重的字）。所有这些，反映出了它们在音组、音节划分的长短上，强弱的反复上都具有一定的规律性，因而当我们朗诵起来时不仅韵律规整，而且强弱分明，有鲜明的节奏感。当然，在创作歌曲中，并不是所有歌词在句子的字数上、音组的划分和音节的长短上，都排列得这么整齐，而是允许有多种变化。但是作为歌词来说，无论怎么变化总应具有较强的韵律感，否则像散文一样，就会给谱曲带来某些困难了。

什么是音乐的节奏呢？一般说来，它除具有相同于歌词的语言上的长短、强弱方面的规律性反复外，就是它的延续、运动，乃是在有音高变化的条件下进行的。

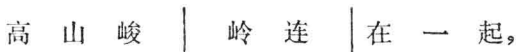
当我们认识了歌词节奏和音乐节奏这一共同规律性，那么将歌词进行谱曲时，即应注意词、曲在节奏关系上的互相关系，其中包括音组、音节、重音等的配合，否则将会使歌曲出现别扭、拗口、难唱等情况。如下例：



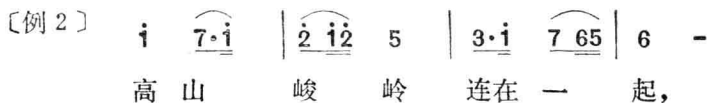
这里在曲调上是没有什么问题的，但当词、曲结合在一起时就感到不自然，原因就在于歌词节奏没有在音乐上得到很好的配合，而是互相脱节。这一句的语言节奏本应是：



这句歌词分为三个音组，前面两个音组是双音节的，而现在却成了：

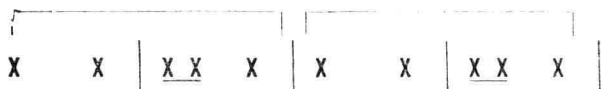


所以它听来难懂，唱来拗口，别扭得很，同时也影响了歌词意思的表达。如果将词曲节奏配合作如下调整，就自然、易唱，词意的表达也清楚得多了：

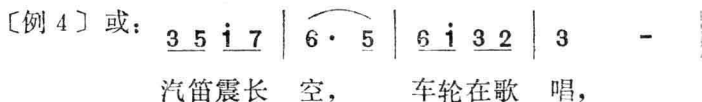
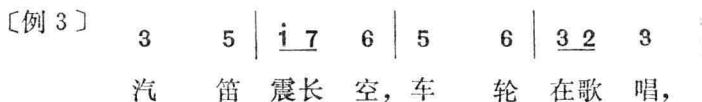


在词曲结合时相互间的节奏关系是须要注意的，但不能只单纯地去照顾如何不违背歌词的音组、音节的划分，而不分析歌词的思想感情，不照顾音乐的独立性和艺术性，这样写出来的东西就会机械、单调，缺乏生气，这也是不可取的。

例如“汽笛震长空，车轮在歌唱”这样两句词，简单地按其音组、音节的划分，可把这五个字处理为前二后三，或前四后一：



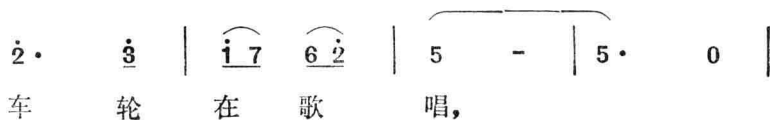
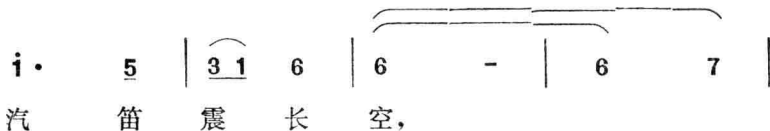
根据这样的节奏安排谱写成曲，如：



这两种处理，单从歌词的节奏来说，无疑是照顾得较周到的。可是它太口语化了，或者说是太自然主义了，仅仅做到将歌词节奏硬搬到了音乐上去，所以显得毫无生气，毫无艺术感染力。

根据既照顾歌词的基本节奏，而又考虑歌词的思想感情的原则，将上面歌词改为如下的处理：

〔例 5〕 (1) 1=C $\frac{2}{4}$



(2) 1 = C $\frac{2}{4}$

5̣ 1̣ | 3̣ 6̣ 5̣ | 5̣. 0̣ | 6̣. 5̣ | 4̣ 3̣ 5̣ | 2̣. 0̣ |
汽 笛 震 长 空, 车 轮 在 歌 唱,

(3) 1 = F $\frac{2}{4}$

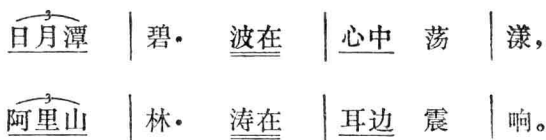
5 - | 5̣. 6̣ | 3̣ 2̣ 3̣ | 1̣ 5̣ |
汽 笛 震 长 空,
3̣. 2̣ | 1̣. 2̣ 3̣ 6̣ | 5̣ - | 5̣. 0̣ |
车 轮 在 歌 唱,

以上几种处理的共同特点,是较好地体现了歌词开阔而高昂的情绪,显得生气勃勃,当然也还可以有其它的处理方式。但这已可使我们认识到,不违背歌词的语言节奏是基本的,抓住歌词的思想感情才是最重要和本质的方面。

有时,甚至为了情感的需要,即使出现个别的节奏处理与语言节奏相矛盾,但只要情绪对头,比按一般处理更能生动感人,那就不必去强求一字一音的吻合,减弱音乐的艺术表现。例如《台湾同胞我的骨肉兄弟》开始的第三、四句:“日月潭碧波在心中荡漾,阿里山林涛在耳边震响。”照一般的语言节奏可以划分为:

日 月 潭 | 碧 波 在 | 心 中 荡 | 漾,
阿 里 山 | 林 涛 在 | 耳 边 震 | 响。

然而我们看作者，在“碧波”与“林涛”处改变了语言的自然组合方式，处理为：



这种突破一般语言组合规律的处理方式，作者在这里不是表象的保持了这四句节奏的统一，更重要的是使深刻而饱满的情绪得到了贯穿，不致因迁就语言节奏而使情绪遭到破坏。

〔例6〕《台湾同胞我的骨肉兄弟》

1=D $\frac{4}{4}$

刘 邦曲

深情地 稍慢

$\overset{1}{1} \overset{2}{2}$	$5 \cdot \overset{6}{6} \overset{3}{3} \overset{2 \cdot 1}{2 \cdot 1}$	$\frac{2}{4} \quad 1 \overset{\vee}{3} \overset{5}{5}$	$\frac{4}{4} \quad \dot{1} \cdot \underline{\underline{\dot{3} \dot{3}}} \underline{\underline{\dot{2} \dot{2}}} \underline{\underline{\dot{1}}} \underline{\underline{6 \cdot 5}}$	
我	站 在 海 岸	上，把	祖 国 的 台 湾 省 遥	
$5 - - \overset{6 \ 6 \ 2}{6 \ 6 \ 2}$	$\dot{1} \cdot \underline{\underline{6 \ 6}} \underline{\underline{5 \ 6 \ \dot{1}}} \underline{\underline{6 \cdot 5}}$	$\frac{2}{4} \quad 6 \overset{\vee}{5} \overset{5 \ 6 \ \dot{1}}{5 \ 6 \ \dot{1}}$		
望。	日 月 潭	碧 波 在 心 中	荡	漾， 阿 里 山
$\frac{4}{4} \quad 3 \cdot \underline{\underline{2 \ 3}} \quad \underline{\underline{5 \ 3}} \quad \underline{\underline{2 \cdot 1}}$		1 - -	(下略)	
林	涛 在	耳 边	震	响。

词、曲在节奏上的相互关系除上述外，尚须注意下面几点：

第一：歌词中的词汇具有不同的强弱感，一般应将强的词汇放在曲调的强拍上，或者是弱拍的前半拍。

〔例 7〕 《工农的子弟工农的兵》

1 = C $\frac{2}{4}$

赵 兴曲



第二：重要的字或词汇，也以放在强拍上为宜，使之词意突出。如下列在“八一”、“灿烂”、“升起”、“飘扬”、“革命”等词汇，都放在强拍位置上，并大都使用附点或切分来加以强调，使强弱益加鲜明，起到了突出作用。

〔例 8〕 《“八一”军旗向太阳》

1 = C $\frac{2}{4}$

毕 庶 勤 曾 健 曲

