



歌曲创作漫谈

● 龚耀年 著

湖南文艺出版社

歌曲创作

● 龚耀年 著
● 湖南文艺出版社

漫谈

歌曲创作漫谈

龚耀年著

责任编辑：王雨

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市河西银盆南路 67 号 邮编：410006)

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷

*

1996 年 5 月第 1 版 1999 年 5 月第 2 次印刷

开本：850×1168 1/32 印张：7

字数：120,000 印数：6,001—8,600

简易精装：ISBN 7-5404-1500-2
I·1192 定价：10.50 元

精装：ISBN 7-5404-1500-2
I·1192 定价：14.50 元

目 录

第 一 讲	歌词与音乐的关系	1
第 二 讲	人声的分类及常用音域	24
第 三 讲	抒情歌曲	37
第 四 讲	进行曲	50
第 五 讲	颂 歌	60
第 六 讲	叙事歌曲	70
第 七 讲	摇篮曲	80
第 八 讲	圆舞曲	91
第 九 讲	表演唱和歌舞曲	102
第 十 讲	诙谐歌曲和讽刺歌曲	113
第十一讲	艺术歌曲	127
第十二讲	通俗歌曲	160
第十三讲	儿童歌曲	176
第十四讲	前奏、间奏、尾声的写作	190
第十五讲	歌曲创作贵在实践	213
后 记		217

第一讲 歌词与音乐的关系

歌词与音乐的关系，也就是人们常说的词、曲关系，这是歌曲创作中最先遇到的课题。歌曲这门艺术，是诗歌与音乐的结合，顾名思义，“歌”占有很重要的位置，这个“歌”，可以理解为能唱的诗歌。一首好的歌词无疑是一首好的诗，它要有诗的意境，在艺术上应该有较高的品位。歌词应有它自身的美，虽然很多歌词是专为谱曲而写的，但它绝不是音乐的附属品，当它在谱曲之前和离开音乐以后，都应有其独立的艺术价值，能给人们美的享受。因此，作曲者对于歌词，不能等闲视之，处理好歌词与音乐的关系至关重要。

我很同意这样的观点——“好诗不一定都能成为好的歌词，但是好的歌词，应当是一首好的诗”。因为，歌词本身还应具备歌唱性，如果歌词完全依赖于音乐的翅膀，那就把歌词的作用与品格降低了。某种意义上说，歌词是歌曲的半成品，但它又是歌曲创作的依托与基础。因此，上面提到的那些对歌词作品的美学要求，不仅是歌词作者所孜孜追求

的，也应该是我们歌曲作者选择歌词时考虑的重要标准。

当然，好的歌词之所以能打动人心，最关键的是它真实感人。多年来，我们被歌词中的假话、大话、标语口号式的空话，坑害苦了。“文革”中出现的“常用歌词一百句”，就是这种公式化、概念化歌词的典型表现。这类歌词已失去了艺术生命力，听了以后非但引不起人们的共鸣、遐想，不能给人以鼓舞及艺术上的享受，相反，却让人木然，引起反感。在词坛上，也有一些歌词无病呻吟，扭捏作态，品位低下，让人难以启齿，感到恶心。我认为这两种倾向都是选择歌词时不可取的。

歌曲是歌词与音乐（曲调）的结合，但它绝不是简单的歌词加曲调，而是一种艺术升华，也可以说是一种化合。一首好的歌词被谱上动听的音乐以后，它的表现力远远超过歌词与曲调的本身，这样的例子在创作实践中是很多见的。歌词使音乐在内容的表达上更直接、更具体，而音乐又能使歌词产生更形象、更生动、更强烈的艺术感染力。用艺术手段经过作曲家缜密地思考、设计，并用音乐“唱”出来的歌词，往往比单纯用语言“读”出来的歌词，在艺术形象上更加直接，更加集中和凝练，从而更能打动人心。

歌词本身应具备歌唱性，这是曲作者选择歌词时十分重要的条件。虽然，这种歌唱性在尚未谱曲时，只是一种无声的歌唱，但在我们朗读歌词时，会产生一种内心歌唱的要求。反

之，如果朗读歌词时，并无内心歌唱的要求，这样的歌词就很难引起作曲者的共鸣，也无法激起其强烈的创作欲望。当然，这种歌唱性，不仅仅从节奏铿锵、声韵动听，以及格律与句式的对称、呼应等形式逻辑来考虑，更主要的是歌词内在的歌唱性，也就是富有诗意及音乐感的内涵，这是为作曲家提供在音乐思维的天地间驰骋的基础。歌词的内涵越丰富，越能启发作曲家激情奔泻的乐思，开拓、发掘歌词的精华。

有人以为作曲家喜爱的歌词，一般都是比较方整、押韵的。其实不然，在作曲的时候常会遇到这样的情况，有的歌词虽然外表很美，又有讲究的格律、声韵，但并不能引起我们的共鸣；而有的歌词虽然格律、声韵都很自由，犹如一首散文诗，但其内在的音乐感及歌唱性，却能引起我们的音乐共鸣，产生强烈的创作欲望，这就是歌词内涵歌唱性所起的作用。因此，选择歌词时，必须注意歌词内在的音乐感和歌唱性。

在这方面，无论是艺术歌曲，还是通俗歌曲的歌词中，不管是过去创作的，还是当今创作的，都有一批佳作可供我们借鉴和参考。

请看下面我比较喜欢的四首歌曲，它们的歌词（节录）产生于不同的年代，风格各异，却都拥有广大的听众。

玫瑰三愿 （龙七词 黄自曲）

玫瑰花，玫瑰花，烂开在碧栏杆下。

玫瑰花，玫瑰花，烂开在碧栏杆下。
我愿那妒我的无情风雨莫吹打！
我愿那爱我的多情游客莫攀摘！
我愿那红颜常好不凋谢！好教我留住芳华！

教我如何不想他

(刘半农词 赵元任曲)

天上飘着些微云，地上吹着些微风。
啊！微风吹动了我的头发，教我如何不想他？
月光恋爱着海洋，海洋恋爱着月光。
啊！这般蜜也似的银夜，教我如何不想他？
水面落花慢慢流，水底鱼儿慢慢游。
啊！燕子，你说些什么话？教我如何不想他？
枯树在冷风里摇，野火在暮色中烧。
啊！西天还有些儿残霞，教我如何不想他？

思 念 (乔羽词 谷建芬曲)

你从哪里来？我的朋友，好像一只蝴蝶，飞进我的窗口。
不知能做几日停留，我们已经分别得太久，太久。
你从哪里来？我的朋友，好像一只蝴蝶，飞进我的窗口。
为何你一去便无消息，只把思念积压在我心头。

.....

水 手 （郑智化词曲）

苦涩的沙吹痛脸庞的感觉，像父亲的责骂，母亲的哭泣，永远难忘记，年少的我喜欢一个人在海边，卷起裤管光着脚丫踩在沙滩上。总是幻想海洋的尽头有另一个世界，总是以为勇敢的水手是真正的男儿，总是一付弱不经风孬种的样子，在受人欺负的时候总是听见水手说，他说风雨中这点痛算什么，擦干泪不要怕，至少我们还有梦。他说风雨中这点痛算什么，擦干泪不要问为什么……

这四首歌词尽管风格不同，但它们的共同特点是真实、感人，很富有歌唱性又具有较高的艺术性。

《玫瑰三愿》借物抒情，笔调流畅，朴实无华，余韵留香；《教我如何不想他》借景抒情，天上，地上，月光，海洋……，这是一首动人的抒情诗，感情步步深入，情意绵绵——“教我如何不想他”；《思念》是乔羽先生前些年作词作，——对朋友的思念？——对恋人的思念？深情，含蓄，给听众留下了久远的思念；《水手》是台湾歌手郑智化先生创作的，写的是真实的生活感受，文字朴实、细腻，是一首很好的叙事诗，歌词的后半部分催人奋进，给人力量。

艺术创作贵在于新，歌曲创作怎样“出新”，是很多作者十分关心的，并在这方面下了不少功夫。比如，在音乐节奏上刻意创新，在曲调旋法上兼容并蓄，在调性、调式的处理

上独创一格，在前奏、间奏的安排上精心设计。而不少作者在歌词与音乐的关系上，作了巧妙、独到的处理，值得我们借鉴和学习。

比较而言，声乐创作不像器乐创作那样，在乐句结构上可以自由地随心所欲，因为它要受歌词的制约。在创作中，一般又都以歌词的句法结构，相对应地确定乐句的句法结构，作同步处理。而目前歌词的结构，大部分都是两段体或三段体，每段为四句、六句或八句的分节歌，在音乐结构上容易产生千篇一律的现象。因此，如何在结构上突破歌词的限制（包括乐句、乐段），将是使音乐创新的重要途径。

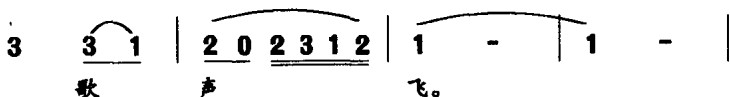
根据笔者的创作经验及在编辑、教学中所接触到的，在歌词与音乐的关系上，归纳起来还有以下几点值得注意：

1. 短的词句可以放开、拉长来谱曲，从而使歌词的内涵表现得更加充分。

如下例《祝酒歌》（韩伟词 施光南曲），按常例朗读时第一句歌词的节奏应为：

“美酒 飘香|歌声飞”共两小节，如果按照歌词的句式谱曲，音乐就显得十分平淡。作曲家施光南巧妙地把这一乐句作了扩充，并加了一个衬词“啊”字：

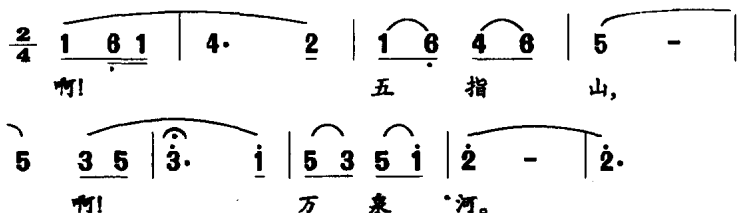




这一乐句长达八小节，歌曲一开始就以崭新的音响，为欢庆胜利祝酒歌唱。

有时为了强调某个词句，或者因为音乐结构上的需要（如歌词处于高潮、高点位置），也常采用把歌词拉长、放开的手法。

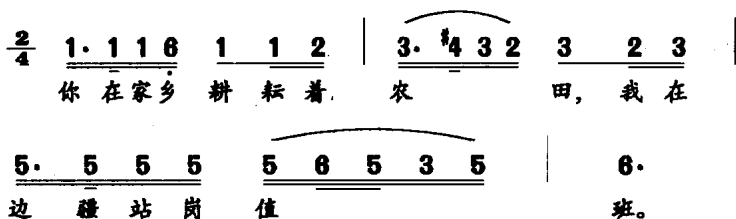
如下例《我爱五指山，我爱万泉河》（郑南词 刘长安曲）中的片断，按歌词朗读的节奏安排应为“啊！—|五指山，|啊！—|万泉河。”短而方整，共四小节。但是，这里正是作曲家安排的音乐上的高潮位置：



谱曲以后，音乐长度横跨九小节，把歌词放开了，使歌唱者能在高潮处，充分抒发情感。

2. 较长的词句可以紧缩、减短来谱曲，使音乐更加凝练、紧凑。

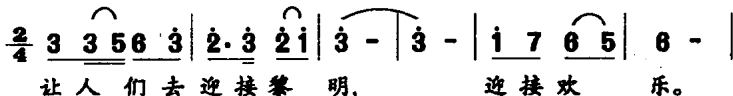
如下例《十五的月亮》(石祥词 铁源、徐锡宜曲)中的片断,根据歌词朗读的一般规律,四平八稳地念是这样的节奏安排,“你在 家乡|0 耕耘着|农田 0|我在 边疆|0 站岗|值班”共六小节,但作曲家把两句歌词放在了一个乐句中:



这样的安排,使乐句减少,音乐显得紧凑、活跃,与歌词的内涵也更加吻合。

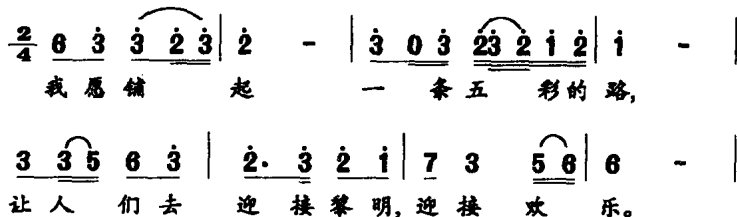
有时,为了使上下乐句取得平衡、对称,也可以把长句、多句歌词作紧缩处理。

如笔者作曲的《雨花石》(肖仁、徐家察词 龚耀年曲),歌词的第三句是“我愿铺起一条五彩的路”,第四句是一个长句“让人们去迎接黎明,迎接欢乐”,本来第四句也可写成扩充乐句,把“迎接欢乐”放在乐句扩充部分:



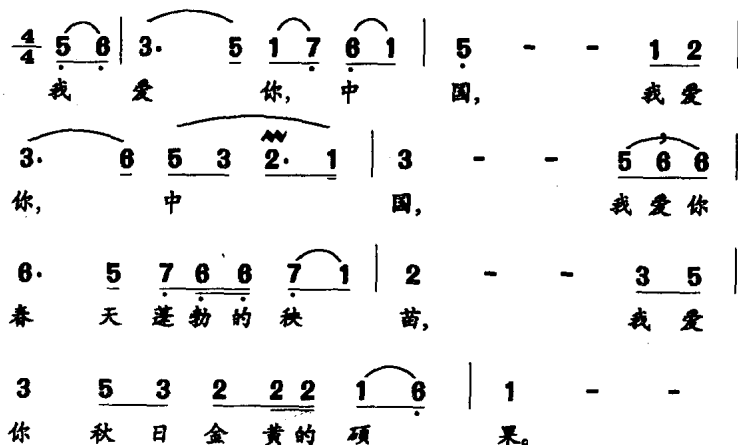
但在歌曲整体构思考虑时,这最后两句还要重复一遍,如果第四句扩充后,既不能与上句取得平衡、对称,再重复

一遍更显得拖沓、冗长，因此就把长句紧缩成一句，不作扩充，使上下连贯，一气呵成：



3. 把比较自由、灵活的歌词（包括散文体歌词），用相对规整的乐句来处理，使音乐更规范、统一。

如下例《我爱你，中国》（瞿琮词 郑秋枫曲）：



四句歌词长度不等，字数分别为 5+5+10+10，但作曲家成功地把字数相差一倍的词句，都谱作等长的一个乐句。虽然字数不同，听起来却并不别扭，而让人感到亲切、自然，旋律线条舒展流畅。

又如电视剧《爱你没商量》的主题歌（张和平词 王小勇曲）：

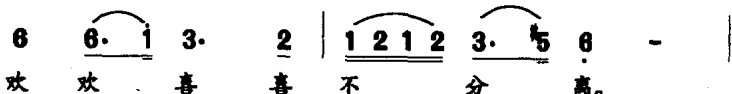
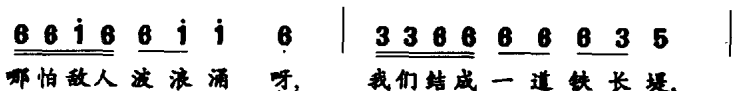
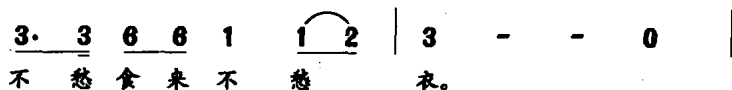
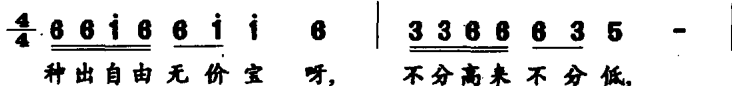
$\frac{4}{4}$ $\underline{6 \quad 1 \quad 6.}$	$\underline{0 \quad 6}$	$\underline{3 \quad 2} \quad \underline{3 \quad 3} \quad 0$	
自	从	遇 见 你	
$\underline{1 \quad 1 \quad 1.}$	$\underline{0 \quad 0 \quad 1}$	$\underline{5. \quad 5 \quad 5} \quad \underline{6 \quad 6} \quad 0$	
感 觉 了	生	命 更 可 贵，	
$\underline{3 \quad 5} \quad 3.$	$\underline{0 \quad 3}$	$\underline{3 \quad 3 \quad 7} \quad \underline{6 \quad 6} \quad 0$	
也 没	人	和 我 商 量	
$5 \quad - \quad 0$	$\underline{5 \quad 5}$	$\underline{5 \quad 5 \quad 2} \quad \underline{3 \quad 3} \quad 0$	
青	春 已	过 了 几 回。	

歌曲的开始部分歌词十分自由，没有标点、分句，曲作者用两个乐句、八小节把它规范起来，而第二乐句又是前面乐句的自由模进，使音乐相对地统一了。

在创作实践中，作曲家有时要把歌词的奇数句，处理成

音乐等长的对称句，这是要下一番功夫的。

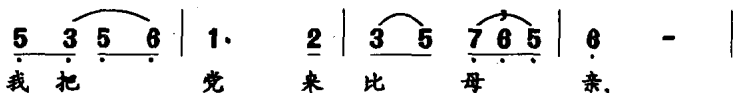
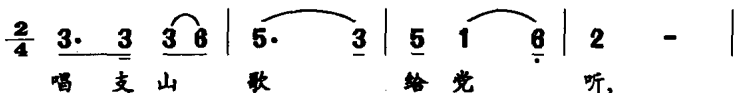
如《垦春泥》(田汉词 贺绿汀曲):

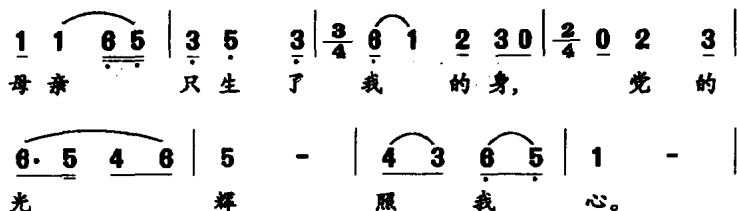


这是歌曲的后半部分，歌词由两个奇数句 3+3 组成，贺绿汀先生精心设计，结构成八小节组成的两个对称的大乐句。这样从音乐结构上看，也和歌曲前半部分统一了。

4. 歌词句式如果较为方整的话，谱曲时可作比较自由、灵活的处理，这样的音乐会使人感到新颖、动听。

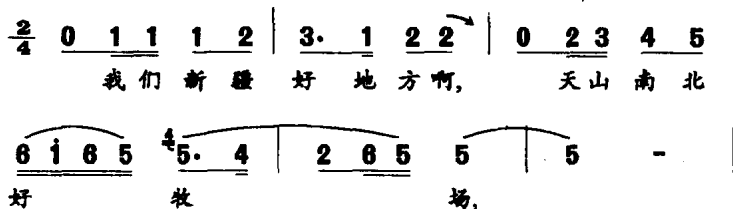
如下例《唱支山歌给党听》(焦萍词 践耳曲):

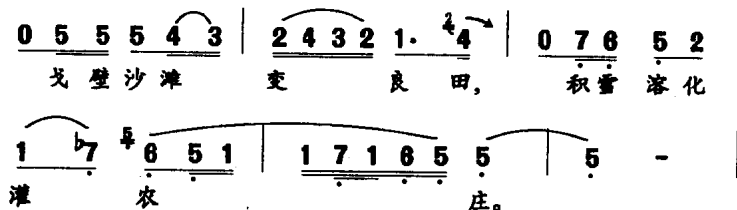




“母亲只生了我的身”这是第三句，作曲家打破了原来的方整结构，而在音乐上做了紧缩处理，使之变为三小节，而且把第三句结尾临时变为 $3/4$ 拍，采用了长词短谱的手法。第四句又扩展为五小节，把节奏放开了，采用了短词长谱的手法。这一短一长的处理，使音乐打破了原来的方整结构，更富有人情味。

又如下例《新疆好》（马寒冰词 刘炽曲），这首歌曾经风行全国，它的前半部分四句歌词比较规整，但作曲家在编写音乐时对节奏作了自由、灵活的处理，谱成了两个大乐句。





在结构上，歌词的第一与第三句，第二与第四句长度相对称，歌曲充分运用了短词长谱的手法，其句尾处的拖腔，很有新疆地方特色。

5. 要学会运用歌词的重复。

有时为了音乐结构上的平衡，需要重复歌词中的某个部分，有时为了突出某个词句或拟声、拟形地描述，也需要重复某个部分，以强调这个片断。重复可以用在句头、句中、句尾的任何部分，需要时也可以重复整句歌词。这种歌词的重复可以由词作家在歌词中提示，然而，更多见的是由作曲家自己决定的。

如下例《白云飘》（朱景和词 龚耀年曲），前两句歌词原来是“蓝蓝的天上一朵白云，慢慢地向我靠近”，我在创作构思时感到“慢慢地”太局促又加了一个“慢慢地”，作了拟形化的重复处理：

