

音乐学院图书馆藏书

H3-1/
7C1e 33

20805

音樂知識叢書

怎樣創作歌曲

安波等著
甄伯蔚輯



人民音樂出版社

13-9 204
20805

20805

音樂知識叢書

怎樣創作歌曲

安波等著

甄伯蔚輯

人民音樂出版社

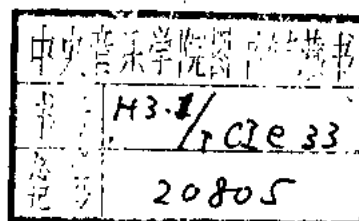
一九五二年九月初版
上海造 0001—3000 册

人民教育出版社

上海河南中路三二八號

總 005287 32開 304面 59,000

版權所有 不准翻印



目 次

歌曲創作的幾個基本問題.....	安 波.....	1
✓ 歌詞與曲調的關係.....	王震亞.....	21

作曲技術

談節奏.....	孫 慎.....	30
談旋律.....	孫 慎.....	48
主題的處理.....	聯 抗.....	69
✓ 怎樣寫輪唱曲.....	王震亞.....	75
二部旋律作法的第一種.....	桂 子.....	83

作風研究

聶耳作品的特點.....	麥 新.....	87
星海歌曲研究劄記.....	盛禮洪.....	95

創作經驗

對‘咱們工人有力量’的創作體會·····	馬 可···	103
關於‘淮海戰役組歌’的創作問題·····	沈亞威···	111
關於‘哈人養活哈人’的作曲經過·····	葉 林···	123
我怎樣寫‘農代會上唱一唱知心話’的·····	王建中···	134
關於‘白毛女’的音樂·····	馬可等···	140
歌劇‘紀念碑’曲作的嘗試·····	安 波···	143
歌劇‘王貴與李香香’的創作經過·····	梁寒光···	158
略談‘乘風破浪解放海南’的音樂創作·····	施明新···	162
舞劇‘和平鴿’音樂的創作經過·····	張定和···	167
談童話歌舞劇‘幸福山’的音樂創作·····	莊 映···	171
如何寫好戰士的歌曲·····	何 仿···	177

創作歌詞

談談歌詞的寫作·····	馬 英···	183
對兒童歌詞創作上的幾點意見·····	許青彥···	166

歌曲創作的幾個基本問題

· 安坡 ·

前 記

我們不斷地接到許多青年音樂工作者的來信，在他們的信裏充滿了熱忱與渴望，要求告訴他們一些作曲的道理。在幾次座談會上及講課中，許多同志以同樣的熱情提出了同樣的問題。例如：作曲的基本法則是什麼？沒有學過作曲法能不能作曲？怎樣才能判別曲子的好壞？為什麼有的歌曲很流行，有的羣衆就不喜歡唱？怎樣才能表現羣衆的感情？為什麼我們下了鄉還表現不出來？怎樣才算民族化？學習民歌該怎樣的學法？這與創作有無關係？書店裏賣的作曲法可不可以看？為什麼我們費了很大的力量也寫不出好的歌曲來？有什麼好的作曲法給我們介紹幾本罷！沒有，你講幾條也行！

這就是廣大青年音樂工作者及初學作曲者所一致提出的問題。這呼聲的後面有兩點東西：一是感覺作曲太神祕，太難，甚至有點可怕；二是雖然覺得難，却有無限的熱情，想追求一點正確的方法。他們要求學習作曲的熱忱是極動人的。

本來，這些主要問題是應該由一些作曲經驗豐富的人來回答的。我在這方面經驗也不多，我這篇文章只想申述一下自己的意見，與初學作曲的同志們討論討論，並以此就教於經驗豐富的老作家，這就是本文的動機。

因篇幅所限，文中只能談到一些基本觀點與方法，許多實例都無法引證，這又是必須請讀者原諒的。

從古到今，在一切藝術創作中都有兩種方法存在：一種是從表現生活思想情感出發的，一種是從表現形式本身出發的。前者基本上是現實主義的創作方法，後者基本上是形式主義的創作方法。前者常是人民大眾或是與人民大眾生活利益暫時取得一致的階級所採用的方法，後者則是反人民大眾的，或與人民生活利益相游離了的階級所採用的方法。前者常屬於歷史上進步的階級，而後者則常屬於歷史上沒落的階級。譬如說資產階級吧，當它在歷史舞台上還扮演著進步角色的時候，它就出現了許多現實主義的大藝術家；但當它發展到帝國主義的垂死階段時，形式主義便成為他們創作上的主要標誌。這一基本趨勢在音樂藝術中表現得特別明顯。如十七、八世紀，西歐資產階級正在新興發展的時代，便出現了像貝多芬、亨特爾、海登那樣偉大的音樂家。但到了廿世紀末的時代，資產階級的音樂藝術就走上了可悲的形式主義的道路，以至於出現



了什麼無調主義，多調主義等主張。

因此，我們從資產階級那裏，就找不到一本研究如何表現人民思想情感的作曲法，要麼就是千篇一律的從形式研究形式，並以此研究出來的“法則”與“規律”視為金科玉律，除了歷史上的大音樂家以外是誰也不敢破壞的。要不說什麼音樂是“靈界的語言”“天才的產物”，便必說作曲是難而又難的工程，不學會和聲學，對位法，曲體學，管弦樂法等便休想過問作曲！

這就是我們許多年青音工者對作曲感到害怕的來源。

雖然，形式主義的作曲法在中國也統治了一些年代，儘管在今天也還有人在不加批判地販賣陳貨，但是正確的作曲法却不是那些。真正正確的作曲法是存在於長期的人民大眾的創作實踐中，也存在於真正為人民服務的音樂工作者的創作實踐中。這一部“作曲法”雖然至今還沒有完全寫出來（其實也有人着手以新的觀點去寫了。如煥之的“作曲教程”——尚未出版，瞿希賢的“歌曲作法簡明教程”——發表於新音樂雜誌，已出單本）但其內容却是異常豐富，生動的。

這是因為，音樂藝術與其他藝術一樣，是脫離不了人類物質生活的觀念形態之一。“是人民生活在人類頭腦中的反映和加工的結果”。（毛主席語）不錯，在藝術的共同本質中，音樂還有它自己的特質，（它的特質是更着重地表現了人民的典型情感。）但脫離了人民生活，不去表現人民的情感，便必然不是音

樂，或說是壞音樂！

因此擺在我們作曲者面前的是兩條道路，兩種方法：現實主義的與形式主義的。究竟選擇那一條呢？即使我們是初學，也是必須首先弄明確的問題。這就好像從小就學着彎腰走路，長大了腰難直起來的。

二 提議

如果我們選擇了現實主義的道路，那麼現實主義的法則，特別是無產階級的新現實主義的法則會給作曲者指出寬廣的道路的。

我們現在主要的是學寫羣衆歌曲。如果說一些必須的條件已經具備了的話（註），那麼現實主義的方法能指示給我們什麼呢？我以為主要的是以下三個基本問題：

第一，是如何去體現羣衆生活情感的問題。 *（思想感情）*

第二，是如何去運用與創造羣衆的音樂語言問題。 *（音樂語言）*

第三，是如何把羣衆的特定的生活情感，用羣衆音樂語言很好地組織起來的問題。 *（按照羣衆情感去組織）*

一、為什麼必須要體現羣衆的生活情感呢？這是因為音樂的主要內容是人民生活中所產生的熱烈的情感。如果沒有情感的波動，便沒有樂音的波動，也就沒有什麼節奏與旋律。樂記上說：“凡音者生人心者也，情動於中故形於聲，聲成文謂之音”。這並不是唯心論，而是唯物論的說明了音樂的特質，可惜到

現在還有不少的人相信着音樂創作只是組織音符的技能，認為其他藝術創作必須去生活，而音樂則無須。因之他們習慣於關在屋裏做着音符排列的遊戲，或者獵奇式的尋找一兩句民歌予以變化發展，實際上，他所做的終究也不過是遊戲而已。

② 爲什麼又必須運用與創造羣衆的音樂語言呢？這是因爲音樂是一種語言藝術。首先，音樂本身就是人類生活中不可缺少的第二種語言，它與普通語言，是一雙孿生的姊妹，共同來完成溝通人與人間的思想與情感的任務。其次，音樂語言不僅是傳達感情的手段，而且也是表現感情的直接結果。樂記上說：“情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之。嗟嘆之不足，故詠歌之……”這不又是很明確的說明了音樂與語言相輔相成的關係麼？

如果肯定了這一條真理，那麼便可以想見運用與創造羣衆音樂語言是何等重要的關鍵問題！譬如聽人說故事，說者使用語言的好壞及是否易懂常是聽者是否喜歡的決定因素。這尤如打電話，當思想通過語言變成了電流以後，電線便起着決定作用了。

但是遺憾的是，我們許多“正統的”作曲家很不重視，甚至卑視着這一問題，在中國，司空見慣的現象是：“聲樂家”可以終生唱着連他自己也不甚明白的外文歌，而不肯唱一個中文的。“作曲家”可以把外國的音階樂彙視爲神聖，依樣葫蘆地按在中文歌詞上，而把中國人民所原有的音樂語言視爲“下賤”

“低級”，不屑一顧。對外國的國民樂派就十分稱讚，對自己的民族音樂則要求“世界化”。只可惜他們（中國資產階級的音樂家）一連化了二三十年，却依然沒化出什麼來，除了極少數的音樂學生之外。

③ 為什麼我們還必須把羣衆的感情以羣衆的音樂很好的組織起來呢？這是因為一切藝術，沒有組織的過程（概括與集中），便沒有完成表現的過程，也就只是素材，不是藝術。歌曲創作當然也不能例外，相反地由於歌曲的特點的要求（要求在短促的時間內與有限的樂句中能與文字結合無間地表現出最突出的最集中的一段情感），還需要更多更精細的工程。與文學所不同的，只是文學創作要求以文字做媒介物把人民生活組織在文學體裁內；而音樂創作則要求以音符為媒介物，把人民的情感組織在節奏旋律與音樂體裁中。

由於我們反對形式主義的作曲法，有人便誤會我們根本不要任何形式了，這真是天大的誤會，我們常見許多羣衆歌曲雜亂無章，甚至“自由發展”，却也印了出來，發了下去，這應該說是我們羣衆歌曲創作中的最大缺點，也因此而引起了某些“正統”作曲家之譏。是的，我們必須在這一方面去學習，也在形式方面去學習，以積累我們的經驗與奪取技巧。但卻又必須指出：這一種學習又決非買幾本形式主義作曲教科書所能解決問題的，因為雖然都是要研究形式，方法却是有原則差別的。

以上就是我們必須研究這三個基本問題的理由。

(註)雖說作曲不是難事,但如果不只要求口頭創作,在學作曲之前是必須具備一些起碼的條件的。如:(一)有識譜,聽音,記譜的能力。(二)普通樂理知識。(三)能唱會若干首歌曲,積蓄一定的樂彙等。

二、如何表現羣衆一般的生活情感與特定的典型的生活情感
三

那麼,如何去體現羣衆一般的生活情感與特定的典型的生活情感呢?當初學或提出這個問題時,最感困惑的是所謂“情感”與“典型情感”的難以捉摸,彷彿是視而不見,聽而不聞,來無影去無踪的。其實“情感”要抽象的說倒是個抽象的概念,若通過具體的觀察,它便是具體的存在。“情感”不是別的,它只是人與客觀事物發生接觸時的一種情緒上的反映。(如小孩看見玩物,獵人看見獵物,便自然流露出喜悅的感情)所謂“典型情感”也不是別的,它只是社會中的一個集團對於客觀事物在情緒上的共同反映。(如勞動人民熱愛勞動,統治階級討厭勞動;中國人民對毛主席一致的擁戴,對蔣介石則切齒的痛恨等)。很明顯地,情感是與思想分不開的。魯迅先生說“明確的是非,熱烈的愛憎”,反之,是非不明確,愛憎便難分明。又說:“在現在這可憐的時代(指國民黨統治時代),能殺才能生,能憎才能愛,能生與愛才能文”。這是說愛憎的高點是生殺的鬥爭,有了生殺的鬥爭,才能有深刻的愛與憎的文藝。從此可知,

熱烈的情感又是從階級矛盾生活鬥爭的深處產生的。

有人以為情感是多變多異，無法分辨，也有人以為情感樣式雖多，却有一定的類型，如世人所云“七情六慾”。但實際上，人類情感雖然非常複雜却又是可以辨認的。

高爾基說過，“人是千差萬別的”。我們作者彷彿處於“人們圓舞的圈中”，無時無地不在動着；然而馬列主義却給我們一件法寶，使我們可以從如許複雜的“圓舞”中得到辨認的能力，這法寶首先就是“階級觀點”，我們可以從階級的不同上看出基本的情感形態的實質。

魯迅先生說：“自然，‘喜怒哀樂，人之情也’。然而窮人絕無開交易所折本的懊惱，煤油大王那會知道北京檢煤植老婆子的辛酸，飢區的災民大約總不去種蘭花，像闊人的老太爺一樣，賈府上的焦大也不愛林妹妹的……”（“硬譯”與“文學的階級性”）。

這是說階級不同，其愛憎亦必不同。另外還要知道情感形態儘管類似，其實質亦不相同。如老子愛兒子，不論富人與窮人看來形態是差不多的，但仔細分析其實質，就知道完全是兩回事。如農民喜歡他的兒子去揀大糞，誇他勞動生產；地主的兒子喜歡揀大糞，則必然挨他老子的罵了。

✓用階級的觀點去分析情感是一條主要的標準，但却不是唯一的標準。我們還要學會從時代的角度去辨認情感的新舊，從民族的，地方的角度去辨認情感表現形態之差異，當然我，

們還必須去觀察一個人的一時一地對於一事一物的情感表現形態。特別在進入具體的創作過程時，必須有這樣深刻而細密的體驗才行。

體現羣衆情感是我們作曲者的頭等重要問題，要說需要技術，這便是作曲所必需的頭等技術。但可惜目前我們的音樂創作中還流行着嚴重的“入股傾向”（或叫做“一般化”吧！）缺乏民族色彩或陳腔濫調這已够嚴重，甚至有的連工農兵也不分，硬要叫農民以軍歌來唱耕地，要戰士以小調來唱進軍，要麼是“民歌風”的，要麼是“進行曲風”的，再多一種“風”都沒有了，這就是不去體驗羣衆情感的必然結果。

✓有人說，這一點我們早就明白了，只是我們到了羣衆中去，也仍然抓不到體驗的門徑，這便如何是好呢？我們認為，第一、是因為我們沒有很用心去體驗和記憶羣衆對一定事物情感反映的自然形態。作為一個作曲者，腦裏是應該儲蓄着很多人民的喜怒哀樂的印象的，因為這些印象常常就是創作的動機與情緒的材料。第二、是因為我們忘了去學習更重要的課題——人民羣衆表現情感的藝術形態。（如各種勞動的直接呼聲，人民哀樂的即時歌唱等）這是我們更重要的材料，因為這些原始的藝術形態就是一切高級藝術的底層，這就是毛主席所說的，“它是一切加工藝術取之不盡用之不竭的唯一的源泉”。

但是，即使以上兩點都作到了，也還是不完全的。因為這還只是純客觀的一面，而缺少與作曲者主觀一面的統一。事實

上，純客觀的創作只是主觀主義的變形。因之還必須要求我們作者的情感與羣衆的情感交流融合在一起！正如魯迅先生說的“我們革命的文學家（作曲家更應如此——筆者）至少是必須和革命共同着生命，或深切感受着革命的脈搏的”。

四

如何去運用羣衆的音樂語言及創造羣衆化的音樂語言呢？

音樂語言對作曲的重要性既如前述，現在要進一步研究的是：音樂語言從何處去學？怎樣才是運用與創作羣衆化音樂語言的好方法？

我們既然了解了音樂語言與語言是一對孿生的姐妹，便可知語言是音樂語言形成的主要根據。

雖然音樂語言發生於語言之前，但它却是完成於語言之後的。最古的音樂，最多不過是有節奏的勞動呼聲罷了（魯迅稱之爲“吭唷吭唷派”），但由於語言的發展，音樂語言也有了發展：語言有了各種的語氣，腔調，音樂語言也有了各種的語氣，腔調；語言有了完備的形式，音樂也有了完備的形式；語言形成了各民族的體系；各民族的音樂也有了不同的調式及風格了。同樣的理由，不同的階級既有了不同性質的語言——“官腔”和“土話”，音樂上也有了“聖樂”（中國俗叫雅樂）與“俗樂”之分了。

所以說，我們要學習音樂語言，就不能不去學習語言，研

究語言！要掌握羣衆音樂語言，就必須去學習羣衆的語言！

資產階級的作曲家是常常把音樂語言絕對化的，而從虛無縹緲中去尋找他的旋律。也有的非常注意這一問題，甚至在逐字的聲韻上去考究，然而可惜的很，他們所看起的只是乾癟了的“官腔”，因之生動豐富活潑的音樂語言他們也是找不到的。

但僅從語言裏去找音樂語言還是很不夠的，可憐而有限的，最好的方法是去學習人民羣衆已從生活中創造出來的音樂語言。這便是向民間音樂學習！

西歐與俄國的真正有勳績的音樂家是沒有一個人不懂得這條真理的。貝多芬寫‘月光曲’的傳說，查伊可夫斯基傾聽民歌的故事，都是膾炙人口的。休曼說：“你要審聽一切的民歌呀！它是一切曲調最好的寶泉，你可以因此而認識各民族的特性”。我想休曼，舒伯特所以在當時歌謠曲創作方面達到了登峯造極的地步，是與這種藝術思想分不開的。

在我們中國短短的新音樂歷史中，同樣地說明了這一真理。盡人皆知，聶耳，星海同志他們就是最懂得也最肯向民間音樂學習的人。

提到應該向民間學習，今天似乎不論何種出身的音工者都不反對了，問題是：“到底應該怎樣去學習呀？”事實偏偏是：西洋古典音樂家既沒有這方面的著述，而中國也還缺少這方面有體系的理論與方法。這也許就是許多“正統”音樂家予以

輕視，許多未入學習門徑的音工者徬徨的理由罷？

其實，對於作曲者來說，這理論與方法都是早已有了的。如：

“我們音樂工作者研究民歌，不是爲研究而研究，真正的目的還是創作，研究民歌不過是創作與參考的材料與根據。必須吸收民歌的精華，創造真善美的民歌。要真正創造民歌，必須要經過實際生活與鬥爭，跟工農兵多接近才成，我們可以創作，但不是靠天才，而是靠自己吃苦耐勞的精神，這是創作的基本條件”。

“我們研究民歌，是爲了要去更真實更生動地反映大眾的生活，大眾的語言，通過民歌去了解民衆，以作新歌曲的參考，並且吸收民歌的優良藝術要素來創作更豐富的，偉大的，最民族性，同時也是最國際性的歌曲和樂器曲，我認爲要建立民族新音樂，研究民歌是不可少的一部份重要工作，是音工者最重要工作的一環”。（星海：“民歌與中國新興音樂”）。

這一段話，已經就是很完整的理論與方法了。這是星海同志個人經驗的總結，也可以說是一切成功作曲家的經驗與總結。他的方法與形式主義者不同，他是要我們通過人民的實際鬥爭生活去熟悉民歌，去了解民歌，他是要我們通過創作實踐去掌握民歌，去運用民歌。這是完全合乎馬列主義的。

然而在現在，我們却看到許多錯誤甚至好笑的民歌學習方法：

如有人自己懶於或不屑於直接向人民羣衆學習，却專門