

★ 军地俱乐部丛书
总策划：陈学建 总主编：金永吉

歌曲创作 自学教程

音乐基础系列教材

刘天礼 著



蓝天出版社

★ 军地俱乐部丛书
总策划：陈学建 总主编：金永吉

歌曲创作自学教程

音乐基础系列教材

刘天礼 著

 蓝天出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

歌曲创作自学教程 / 刘天礼著. —北京: 蓝天出版社, 2009. 4

ISBN 978-7-5094-0187-3

I. 歌… II. 刘… III. 歌曲作法—教材 IV. J614.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 053719 号

出版发行: 蓝天出版社

地 址: 北京市复兴路 14 号

邮 编: 100843

电 话: 66983715

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京奥隆印刷厂

印 数: 1-5000 册

开 本: 16 开 (787×1092 毫米)

字 数: 180 千字

印 张: 7.375

版 次: 2009 年 5 月第 1 版

印 次: 2009 年 5 月北京第 1 次印刷

定 价: 15.00 元

目 录

第 1 部分 作曲要领

第 1 章 作曲概论	(1)
第 2 章 旋律常识	(2)
1. 旋律的构成	(2)
2. 旋律的意义	(2)
3. 旋律的走向	(3)
4. 旋律的进行	(4)
5. 旋律的逻辑性	(4)
6. 旋律的独创性	(5)
(1) 风格调整	(6)
(2) 节奏调整	(6)
(3) 调式调整	(6)
(4) 体裁调整	(6)
(5) 旋律线调整	(6)
(6) 速度、力度调整	(6)
7. 旋律的创作	(7)
8. 旋律的发展	(8)
(1) 重复	(8)
(2) 模进	(9)
(3) 伸展节奏	(11)
(4) 紧缩节奏	(12)
(5) 加花变奏	(12)
第 3 章 歌曲常识	(14)
1. 歌曲的体裁	(14)
(1) 抒情歌曲	(14)
(2) 叙事歌曲	(14)
(3) 颂歌	(14)
(4) 进行曲	(14)
(5) 舞蹈歌曲	(14)
(6) 劳动歌曲	(15)
(7) 诙谐歌曲	(15)
(8) 说唱歌曲(英文 Rap)	(15)
(9) 民谣歌曲	(15)
(10) 摇滚歌曲	(16)
2. 歌曲的曲式	(16)
(1) 一段体	(16)
(2) 二段体	(17)
(3) 三段体	(17)

3.歌曲的调式·····	(17)
(1)西洋大、小调·····	(18)
(2)五声调式·····	(18)
(3)六声调式·····	(18)
(4)七声调式·····	(19)
(5)清乐调式·····	(19)
(6)雅乐调式·····	(21)
(7)燕乐调式·····	(21)
(8)同主音大、小调·····	(22)
(9)关系大、小调·····	(23)
第4章 歌词常识 ·····	(24)
1.歌词的特点·····	(24)
2.歌词的句式·····	(25)
3.歌词的段式·····	(26)
4.歌词的对称·····	(27)
(1)句式的对称·····	(27)
(2)段式的对称·····	(30)
5.歌词的立意·····	(32)
6.歌词的重要性·····	(33)
第5章 词曲结合 ·····	(35)
1.酝酿与构思·····	(35)
2.动机的设计·····	(35)
3.打造中心句·····	(36)
第6章 素材积累 ·····	(37)
1.中国民族音乐素材·····	(37)
2.世界民族音乐素材·····	(37)
3.中国创作音乐素材·····	(38)
4.世界创作音乐素材·····	(38)
5.港台创作音乐素材·····	(39)
第7章 歌坛现状 ·····	(40)
1.缺词·····	(41)
2.缺女词人·····	(41)
3.少曲·····	(42)
4.少女作曲家·····	(42)
5.缺少伯乐·····	(43)
第8章 作品的运作 ·····	(44)
1.配器·····	(44)
2.选择歌手·····	(44)
3.录音·····	(44)
4.复制·····	(44)
5.寄送·····	(45)
6.出版·····	(45)
7.上网·····	(45)
第9章 其他常识 ·····	(46)

1.备用专业	(46)
2.无本经营	(46)
3.简易小样	(46)
4.声乐常识	(46)
5.倒字现象	(47)
6.捕捉灵感	(47)
7.更换方案	(47)
8.创作积累	(48)
9.歌词的口语化	(48)
10.起、承、转、合	(49)
11.欧美风	(50)
12.日韩流	(50)
13.学而不思则罔	(51)
14.思而不学则殆	(51)
15.录音记谱	(52)

第2部分 配器要领

第1章 声部问题	(53)
第2章 节奏问题	(55)
第3章 电吉他	(61)
一、常识简介	(61)
二、华彩要领	(62)
三、节奏要领	(64)
第4章 合成器	(68)
一、背景衬音	(68)
1.完全的和弦衬音	(68)
2.琶音型和弦衬音	(70)
3.分解型和弦衬音	(71)
4.交替型和弦衬音	(72)
二、和弦衬音应用要领	(72)
三、背景节奏	(73)
四、主奏旋律	(74)
五、背景副旋律	(74)
第5章 电贝司	(75)
第6章 架子鼓	(82)
第7章 整体构思	(87)
一、确定节奏	(87)
二、电吉他与键盘的配合	(88)
三、对比手法	(93)
四、前、间、尾奏	(101)
第8章 电声乐队的记谱	(103)
第9章 其他	(105)
后记	(111)



第1部分 作曲要领

第1章 作曲概论

作曲家是天使，他常常免费带给人们愉快和欢乐。他创造的旋律是一份份珍贵的礼物，送给每一个人而不计较你的贫富与高低。美好的旋律总能使人们忘却忧愁、淡漠痛苦，憧憬未来、向往明天。美好的旋律能勾起你对童年的回忆，对往昔的留恋，对友谊的珍惜，对亲情的思念……

像“宇宙边际在哪里？”“时间起止在何时？”等问题一样，“旋律因为什么因素而动听或不动听？”也是一个人类未解之谜。两条几乎同样的旋律线，只有很小的差别，为什么一条特别动听，而另一条却特别难听？不同的两条旋律触动了人的哪根神经，使人感到好听或难听？这是有待于人类去探索的一个谜。任何一个作曲家都不可以轻易宣称已解开了这个谜。因为人类还远未征服它——旋律。我们对旋律的认知和掌握，可能只是沧海一粟、九牛一毛而已。我们对旋律创造的一些规律的认知和掌握的不确定性、不稳定性、不准确性、不可靠性、不普遍性……可以用来解释为什么无数著名作曲家一生中只能写出几条精彩绝伦、无比美妙的旋律。

有的朋友可能会问：“这不是不可知论吗？这不是无所适从吗？”我说不是的。我虽然说：“旋律为什么好听或不好听”是个谜，但是好听的旋律我们还是可以写出来的，写出好听的旋律的规律，我们人类也掌握了许多，只是每个人掌握的多少不同而已；写出的好歌数量多少不同而已；我们对这些规律的认识还处于模糊和不确定的阶段而已，而这并不影响我们为创造出人类美好的乐章而努力探索。

那么怎样才能写出好听、动人的旋律呢？有的人说心地善良的人才能写出来；有的人说受过苦的人才能写出来；有的人说音乐感好的人才能写出来；有的人说刻苦钻研的人才能写出来；有的人说受过系统的音乐教育、音乐知识渊博的人才能写出来；有的人说写出好旋律纯粹是一种侥幸、一种巧合、一种偶然……这些都有道理，但也都都不确定，这个问题同样是一个没有答案的谜。说到这里，我想我所能回答的就是我写给你们的一本书，我认为在作曲中应该了解的一些规律性的东西都写在里面了。掌握了这些要领，相信你就一定会成功！

第2章 旋律常识

1. 旋律的构成

旋律，就是我们平时所说的曲调。

旋律是由两个要素构成的：音高和节奏。如果把旋律比作是一个人的话，那么节奏就是骨架，而音高则是他的血肉。

旋律是单声部的进行，是有逻辑性的、可记忆的、可流传的。

2. 旋律的意义

旋律是音乐的第一要素，是音乐的基本语言，它体现着音乐的全部思想或主要思想，所以人们常说旋律是音乐的灵魂，是音乐的生命，是音乐的基础……

那么旋律作为音乐语言，与文学语言有什么区别呢？下面，就让我们来比较一下。

在文学语言中，最小的单位叫词素，由词素组成词汇，由词汇组成语句，由语句组成段落，再由段落组成文章。

在音乐语言中，最小的单位叫乐素，由乐素组成乐汇，由乐汇组成乐句，由乐句组成乐段，再由乐段组成乐章。

词素是一个字，如“平”。乐素则是一个音，如“2”。乐素与词素一样，是没有明确意义的。而由两个以上的词素组成的词汇，就有了一定的意义，如“平稳”、“和平”、“平淡”、“公平”……同样，由两个以上的乐素组成的乐汇，也有了一定的意义，如：“2 3”，是大二度上行、是级进式的、是一音一拍。如“3 1”，是大三度下行、是跳进式的、是一音一拍。

由几个乐汇组成的乐句和由几个词汇组成的语句一样，能相对明确地表达部分思想内容、情绪意境。乐句的长度一般为四小节。而由乐句组成的乐段，则可以完整地表达一定的主题思想、情节过程。乐段是音乐作品结构中的最小的单位形式，但乐段又是一个可以作为独立的、完整的单乐段音乐作品而存在。换句话说，单乐段是一个最小的音乐成品，它可以和大的音乐作品一样进入音乐世界。乐段的长度不一，四句、五句、六句、七句、八句都可以组成乐段。二句三句也可以组成乐段，但为数不多，著名的民歌“兰花花”就是由两个乐句组成的乐段。



3. 旋律的走向

我们这里所讲的旋律走向，是指整个乐句的旋律走向。乐句的旋律走向有六种，即上行、下行、平行、波浪式上行、波浪式下行、波浪式平行。下面我们看一下例子：

上行：1234 5，下行：5432 1，平行：1111 1，波浪式上行：1324 5，波浪式下行：5342 1，波浪式平行：1212 1 | 或 2121 2 |。

旋律的走向有局部和整体之分：如：1234 5 | 5432 1 | 1234 5432 | 1 - |

在此例中，第一小节是上行，第二小节是下行，第三小节是一拍上行二拍下行，而整个句子是波浪式平行。

波浪式进行有大、中、小波浪之分，从音程上看，二度是小波浪，三度是中波浪，四度以上是大波浪。

请看下面几个例子：

①小波浪式平行：1232 1232 | 1232 1232 | 1 - |

②中波浪式平行：1353 1353 | 1353 1353 | 1 - |

③大波浪式平行：1464 1464 | 1464 1464 | 1 - |

④小波浪式上行：1232 3454 | 5676 7121 | 2 - |

⑤小波浪式下行：2171 7656 | 5434 3212 | 1 - |

⑥中波浪式上行：1353 2464 | 3575 4616 | 5 - |

⑦中波浪式下行：1646 7535 | 6424 5342 | 1 - |

⑧大波浪式上行：1461 2572 | 3613 4124 | 1 - |

⑨大波浪式下行：2426 1315 | 6164 5163 | 1 - |

上面我们介绍了旋律的各种走向，那么，旋律的走向在音乐上有什么意义呢？一般简单地说，上行表示紧张、急促，下行表示松弛、舒缓，而平行则有两种截然不同的表示，如在稳定音上，会显得更加稳定。如《解放军进行曲》的结尾处：

3̇ 2̇ 0 3̇ | 1̇ . 5̇ 6̇ 7̇ | 2̇ 1̇ 0 1̇ 1̇ | 1̇ 1̇ 1̇ ||。如在不稳定音上，则显得更加不稳定，呈一种僵持状态而亟待上行或下行以获得解决。如《快乐之旅》中的一句：

0 4̇ 4̇ 4̇ 4̇ | 4̇ 4̇ 4̇ 4̇ | 4̇ 2̇ 7̇ 5̇ | 1̇ - |。从这两例看出，旋律的平行对该音有强调和加重语气的作用。波浪式上行、下行、平行的音乐意义与上面所述的非波浪式上

行、下行、平行的音乐意义是相符的，在此就不赘述了。

4. 旋律的进行

我们这里所讲的旋律进行，是指旋律中每两个相邻的音之间的音程进行关系，这种音程进行的关系共有三种：平行、级进和跳进。跳进又分三种：小跳、中跳和大跳。下面是各种进行的例子：

①平行：旋律中凡是同度进行都叫平行，如：

1·111 | 1 - | 或 3·3 33 | 3 - |。

②级跳：大、小二度音程的进行都叫级进，如：

1234 5 | 5432 1 | 1234 5432 | 1 - |。

③小跳：大、小三度音程的跳进都叫小跳，如：

1353 5 | 3531 3 | 1353 1316 | 1 - |。

④中跳：四度、五度音程的跳进都叫中跳，如：

2 5 2 6 | 2 - | 5 2 6 2 | 5 - | 2 5 2 6 | 2 5 2 5 | 1 - |。

⑤大跳：六度音程以上的跳进都叫大跳，如：

1 6 1 6 | 7 - | 7 2 7 3 | i - | 3 i 3 i | 2 - | 2 7 2 7 | 1 - |。

以上旋律中的各种音程进行在音乐上有什么意义呢？一般简单地说，音程越大，表示情绪波动越大，音程越小，情绪波动越小，同行进行，情绪最平稳。

5. 旋律的逻辑性

文学语言讲究逻辑性，音乐语言同样讲究逻辑性。由于没有文字或画面的注释，音乐语言的逻辑性就更加显得重要。只因旋律有了逻辑性，音乐才变得能表达思想、表达感情、表达事物的情节过程；只因旋律有了逻辑性，音乐才变得可理解、可欣赏、可流传、可记忆。

要使旋律（一句或几句）有逻辑性，就需要让旋律前后呼应、首尾相关、有问有答、有因有果。而要做到这一点，就需要我们遵循一些思维的规律，而这些规律，正是我们要学习和研究的，如后面讲到的“旋律的重复、模进、紧缩、展开、变奏……”，都是使旋律产生逻辑性的规律和手段。除了这些以外，当然还会有很多未被发现的种种规律和手段，这是需要我们去探索的。举一个小例子，如把七块整砖（常见的那种长形的砖）无规律地、随便地扔进一个空房间的地面上，然后让一个人开门看一会儿再关上门，这个人无法记住它们各自的方向、位置和彼此的距离等，除了“七块砖”这一信息外，什么都没



记住。如果再让他看上几遍，结果还是一样的，还是什么也没记住，也不可能回忆起来。可是如果你把这七块砖摆成一个长方形、或圆形、或“一”字形、或“T”字形、或干脆摆成“二工人”，这样有某种规律的形态，他只要看一眼就记住了，而且不会忘记。在音乐中，七个（或者说十二个）自然状态的音符，如果不按某种思维的规律进行编排、设计、加工、整理，同样会像那七块随便散落的砖块一样，是没有任何旋律上的意义的。

上面我们所说的“前后呼应、首尾相关、有问有答、有因有果”指的是什么呢？下面我们举一个小例子，这是一条完整的规律：

① 1234 5 | 5432 1 | 1234 5432 | 1 - |

在这个乐句中，前两小节是彼此呼应的，如果说第一小节是问，那么第二小节就是答，但答得不够充分、不够完整，原因是第二小节中的那个“1”是一拍，显得有些仓促，所以第三、第四小节就对第一、第二小节来了一个总结性的回答，所谓总结，就是第三小节中既有第一小节中的“1234”，又有第二小节中的“5432”，而后第四小节是一个两拍的终止音“1”，使“应答”显得充分、完整。

如果把这条旋律改成下面这样，就有毛病了：

② 1234 5 | 6543 2 | 1234 5432 | 1 - |

在这个病句里，第一、第二小节之间没有呼应关系，两小节是连续发问，而且是各问各的问题，但作为应答句的第三、第四小节只应答了第一小节，对第二小节未予理睬，等于把第二小节挂了起来，使其变成了一块增生组织，对肌体有害无益。但如果把这个病句改成下面这样就又没毛病了：

③ 1234 5 | 6543 2 | 1235 6543 | 2 - |

在这里，第一、第二小节虽然互不相干、各问各的，但第三小节把第一、第二小节总结了一下：既有第一小节的因素（1235 是 1234 5 的压缩），又有第二小节中的 6543，而第四小节是第二小节的呼应，总体看来，第三、第四小节是对第一、第二小节的呼应。需要注意的是，这个乐句是个问句，而不是个答句，因为它的尾音“2”是第二小节中那个“2”的重复和加强，是在继续发问。例①和例②都是答句。问、答句有时也称为上、下句。

以上对旋律的这种思考和分析，都属于旋律的逻辑思维范畴。

6. 旋律的独创性

世界上任何一段创作的旋律都应该具有独创性、排他性，都应该是绝无仅有、独



一无二二的，像每个人的面孔那样各不相同，以使我们能辨别张三不是李四。

由于音乐艺术的特殊性，使得旋律创作最忌雷同。在一个作品里，如有一两个与其他作品雷同的句子，那会立刻被感觉到、被发现，无处躲藏，使人下意识地、很自然地拒绝接受，使人在音乐氛围中突然走思、分神，使人不由自主地、不受控制地、很自然地去分辨“这两句像是哪首歌来的？怎么这么耳熟？”那感觉很像是在一次盛宴中吃下了两口异物，又像是松软的米饭中掺入的两粒沙子，破坏性很大，会使很好的作品变为残品。所以，我们在最初学习作曲时，就要尽早地认识到，雷同是作曲的大忌，是音乐作品的杀手，是我们最可憎的敌人。圈里人流传着这样一句话：“如果说和别人的作品雷同是没出息的话，那么和自己的作品雷同就是可悲了。”

那么怎样避免雷同呢？下面谈几个常见的经验。

(1) 风格调整

不要连续写同一种风格的歌曲。如刚写了一首陕西风格的，接下来就可以写一首其他地方风格的，如云南的、江苏的或新疆的。

(2) 节奏调整

不要连续写同一种节奏型的歌曲。如刚写了一首2/4拍探戈节奏的，接下来就可以写一首4/4拍的摇滚节奏的或3/4拍的华尔兹节奏的。

(3) 调式调整

不要连续写同一种调式的歌曲。如刚写了一首大调式的，接下来就可以写一首小调式的。

(4) 体裁调整

不要连续写同一种体裁的歌曲。如刚写了一首民谣式的，接下来就可以写一首舞曲式的或抒情曲式的。

(5) 旋律线调整

如刚写了一首旋律线起伏不大的歌曲，音程以级进和小跳为主，接下来就可以写一首旋律线起伏大一些的歌曲，适当地用一些中跳和大跳的音程。

(6) 速度、力度调整

如刚写了一首慢速、舒缓的较柔美的歌曲，接下来就可以写一首中速或快速的、较为激情的歌曲。

出自一人之手的作品，相互间风格多变、不雷同的范例也很多，这是值得我们学习和参考的。许多杰出的作曲家十分在意避免自我雷同的问题，从他们的作品中我们可以感觉到这一点。

如高枫写的《春水流》、《大中国》、《丰收》、《伙伴》、《笨小孩》等，这



在排除一切杂念、完全进入创作状态后，根据某种意境、或某种想象、或某种氛围、或某种情绪的感觉去捕捉、追逐能体现这种感觉的那个虚无缥缈的音乐形象。由于那个音乐形象是虚幻的、不稳定的、时隐时现的、瞬息即逝的，所以需要作曲者敏感、捷思、激情、亢奋，就是我们平时所说的要有灵感。灵感来了，思维就像生出了翅膀自由飞翔，很快就会发现、追上、捕捉到那个模糊的、似是而非的原始动机。最初获得的这个原始动机可能是不很完善、不很准确的（或在音型上或在节奏型上），但这都无关紧要了，有了它就够了，我们在以后的时间里可以从容地、反复地推敲、打造这个原始动机，使之完善起来，直到满意为止。

动机确定下来以后，一切就可以按照创作的程序进行了。这个程序就是把这个动机发展成一个乐句（发展的手法与旋律的发展手法是一样的，详情见下节）。这个乐句要求能体现未来这个作品的主要风格特点。有了这个句子，我们就要审视它是一个上句还是一个下句，如果是上句，我们再“补上”下句；如果是下句，我们再“补上”上句。有了上、下句，我们就要审视它们是一个乐段中的前两句还是后两句。如果是前两句，我们再“补上”后两句；如果是后两句，我们再“补上”前两句。有了这个乐段，我们就要审视它是适合做A段还是适合做B段；如果做A段，我们就要再发展出一个B段；如果做B段，我们就要再发展出一个A段。有了AB段，一个作品就完成了。作曲的一般程序就是这样。

8. 旋律的发展

(1) 重复

重复是旋律发展的最常用、最重要的手法之一。乐汇的重复、乐句的重复、乐段的重复都是随处可见的。

下面我们看一看乐汇重复的例子。

如刘德华演唱的《中国人》：

6̣. 1̣ 6̣ 5̣ | 6̣. 1̣ 6̣ 5̣ | 6̣ 1̣ 2̣ 1̣ | 6̣ - | 2̣. 3̣ 2̣ 1̣ | 2̣. 3̣ 2̣ 1̣ | 2̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 3̣ - |

在这八小节中，第二小节是第一小节的重复，第六小节是第五小节的重复。

如罗大佑的《恋曲1990》中的前奏：

3̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 3̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 3̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 3̣. 5̣ 6̣ 5̣ |

在这一句旋律中，第二、第三小节都在重复第一小节。

下面我们再看一看乐句重复的例子。有上、下句重复的情况，如雪村的《东北人都是活雷锋》，开头二句“老张开车去东北，”与“肇事司机耍流氓”就是上、下句的重复。张宇的《用心良苦》第一、第二句也是重复的。也有第一、第三句重复的情况，如张学友的《祝福》，A段中的第一、第三句是重复的：



第一、第四句重复的情况也可以见到，如《祝福》的引唱部分：



以上所举的都是整句重复的例子，但用得最多的是局部重复，如前半句重复，后半句不重复：高枫的《大中国》：



在这两个乐句中，第五、第六小节是第一、第二小节的重复，而第七、第八小节与第三、第四小节不重复。再如迪克牛仔的《有多少爱可以重来》：

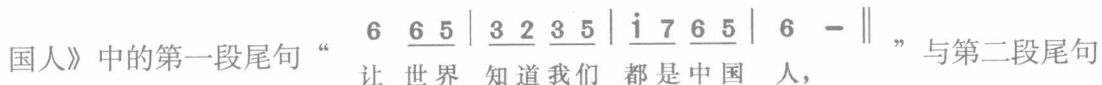


在这两个乐句中，第三小节与第一小节重复，而第四小节与第二小节不重复。

重复有严格重复与非严格重复之分，严格重复即重复与被重复部分完全一致。前面我们所举的例子都是严格重复。非严格重复是指重复与被重复部分有微小的变化，这种变化有时是音高上的，有时是节奏上的。如F4的《流星雨》中的第一句



是非严格重复。在这两个重复句中，第二小节中的第二拍音型有点儿不同。再如《中国人》中的第一段尾句



句中，后半句的节奏有所不同，第二段尾句的后半句节奏展开了。

(2) 模进

模进也是旋律发展的最常用、最重要的手法之一。乐汇的模进、乐句的模进、乐



段的模进也是随处可见的。

模进是指对一条旋律的音高移位式的模仿进行，所以也称为移位法。

模进也有严格模进与非严格模进之分。严格模进是指节奏完全相同、旋律线完全相同、音高不同的模进。

下面我们看一看乐汇模进的例子。

如苏联歌曲《山楂树》中的第三句：

5 - 5 | 5 4 3 | 2 - - | 6̣ - 7̣ | 1 7̣ 1 | 2 #1 2 | 3 - - | 3 - - |

在这个乐句中，第六小节是第五小节的模进。

再请看电影主题歌《地道战》：

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

村 与 村 户 与 户 地 道 连 成 片

在这两个乐句中，第二小节是第一小节的模进。

不大常见的情况是在一个乐句中，后半句是前半句的模进，如电影《小花》插曲《妹妹找哥泪花流》的前奏：

(0 6̣ ị | 3̣· 2̣ ị | 6̣· 3̣ 5̣ | 7̣· 6̣ 5̣ | 3 - | ị· 7̣ 6 5 | 5#4532 2 | 6̣· 3̣ 2̣ ị 7 6 5 | 6 -) |

在这两个乐句中，第一个乐句的后半句是前半句的模进。

歌曲《南泥湾》中也有这样的句子，如：

5 5 3 2 2 3 | 5 5 3 2 | 1 1 6 5 5 6 | 1 1 6 5 |

好 地 方 来 好 风 光 好 地 方 来 好 风 光

在这个乐句中，后两小节是前两小节的模进。

比较常见的情况是上、下句的模进，如李娜的《青藏高原》的前奏：

(3 7 | 6 - 6 7 5 3 2 | 3 - - 6 3 | 2 - 2 3 i 6 5 | 6 - - -) |

在这两个乐句中，下句是上句的模进。

再如王菲《相约九八》中的两句：

3̣ 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ ị | 2̣ ị 6̣· | 7 7 6 7 6 5 | 6 5 3· |

在这两个乐句中，下句也是上句的模进。

再如张宇的《用心良苦》中的两句：

5 5 6 5 | 5 5 6 5 | 5 5 6 | i i 6 5 5 3 | 3 2 2 3 2 | 2 2 2 3 2 | 2 2 3 | 5 5 5 3 2 | 2 ……



在这两个乐句中，下句也是上句的模进。

以上我们谈的都是严格模进的情况，下面我们再看看非严格模进的情况。我们所说的非严格模进，主要是指模进句在旋律线或节奏上与原句有一定的差别。非严格模进的应用非常普遍，也是随处可见的。下面，我们先看看乐汇非严格模进的例子：如张明敏的《我的中国心》中的一句：

0 3 | 5· 3 3· 3 | $\dot{1}$ · 6 6 6 6 $\dot{1}$ | 6 5 | 2 1 2 | 3 - - 0 3 |

在这一句中，第二小节是第一小节的非严格模进，因为这两小节的第四拍在旋律

线和节奏上都不相同。再如：《相约九八》中的半句： $\overset{\cdot}{6}$ $\overset{\cdot}{3}$ $\overset{\cdot}{2}$ · | 3 $\overset{\cdot}{2}$ $\overset{\cdot}{1}$ · | 在这

半句中，第二小节是第一小节的非严格模进，因为这两小节虽然节奏相同，但旋律线不同。

下面，我们再看看乐句非严格模进的例子：如邓丽君的《月亮代表我的心》前奏：

(5 - 5 3 2 1 | 3 - 3 6 1 3 | 6 - 6 4 2 1 | 7 - -) 5 |

在这个前奏中，第三、第四小节是第一、第二小节的非严格模进，因为两者的旋律线和节奏都不相同。再如刘德华的《东方之珠》中的开头两句：

$\overset{\cdot}{5}$ $\overset{\cdot}{6}$ | 1 1 1 - $\overset{3}{3}$ 2 1 | 5 - - 1 2 | 3 3 3· 5 3 2 1 | 2 - 0 5 5· 5 |

在这两句中，第二句是第一句的非严格模进，因为旋律线和节奏都不相同。再看苏联歌曲《红莓花儿开》中副歌的两句：

$\dot{1}$ 7 6 | 3 2 | 7 6 5 | 2 1 | 6 5 4 | 1 7 | 4 3 2 | 7 6 |

在这两句中，后四小节（下句）是对前四小节（上句）的非严格模进，因为虽然节奏相同，但旋律线不同。如果把这两句旋律理解为四个短句的话（每两个小节为一个），那么每个短句都是对其前面那个短句的非严格模进。

(3) 伸展节奏

把旋律的节奏展开，叫伸展节奏，也叫开放节奏。这是旋律发展的常用手段。

在黄格选的《春水流》中，A段向B段过渡时就采用了这一手法：

$\overset{\cdot}{5}$ $\overset{\cdot}{6}$ | 1 1 1 1 2 3 3 5 | 6 6 6 6 6 6 5 3 3 5 | 6 6 6 6 6 6 5 6 $\dot{1}$ 6 | 5 5 5 5 5 5 3 2 5 6 |

$\dot{1}$ · 6 $\dot{1}$ 5 $\dot{1}$ | 3· 2 3 5 3 | 2· 1 2 6 3 | 2· 3 5 5 6 | ……



前四小节是A段的密集节奏，后四小节是B段的开放节奏。

在刘德华的《中国人》中，结尾处也采用了这一手法：



在此例中，第三、第四、第五小节是对第二小节的节奏的展开。

(4) 紧缩节奏

把旋律的节奏压缩，叫紧缩节奏，也叫密集节奏。在崔健的《一无所有》中，A、B段的转换采用了这一手法：

$\underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{4}}$ | $\underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{2} -$ | $\underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} \underline{\underline{6}} \underline{5} \underline{5}$ | $5 - 0 0$ |
可 你 却 总 是 笑 我 一 无 所 有

$\underline{\dot{4}} \underline{\dot{4}} \underline{\dot{4}} \underline{\dot{3}} \underline{\dot{4}} \underline{\dot{3}} \underline{\dot{4}} \underline{\dot{3}}$ | $\dot{2} - 0 0$ | $\underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{\dot{3}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}}$ | $\dot{2} - 0 0$ |
为 何 你 总 笑 个 没 够 为 何 我 总 要 追 求

在此例中，前四小节是开放节奏，后四小节是密集节奏。

再如《黄河的水》中，A、B段也采用了这一转换手法：

$\underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{7}$ | $\dot{1} -$ | $\underline{3} \underline{3} \underline{3} \underline{3} \underline{3} \underline{4}$ | $5\cdot \underline{5}$ | $5\cdot \underline{5}$ | $4 \ 5$ |
河 水 虽 然 无 尽 头 又 能 载 得 几 多 愁 和 一 片 恨 悠

$6\cdot \underline{\#5} \underline{6}$ | $7 -$ | $7 \ 0 \ 3$ | $\underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{5}$ | $\underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{3}$ | $\underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{\dot{1}}$ |
悠 我 愿 意 带 着 春 天 的 风 来 到 你 源 头 让 黄 河 的 水 不 再

$6 -$ | $\underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{5}$ | $\underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{3}$ | $\underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{\dot{1}}$ | $6 -$ |
愁 我 要 洒 下 一 片 细 雨 落 在 你 四 周 让 黄 河 的 水 不 再 愁

在此例中，前九小节是较开放的节奏，后八小节是很密集的节奏。

(5) 加花变奏

把旋律在节奏或音型上加以美化、装饰，使其既不失本色，又添新的风采。有一种声乐上的“Solo”的感觉。

Solo即独奏的意思，后又加入了华彩的含意。华彩指那种精彩华丽的自由句，有即兴成分，旋律潇洒飘逸。Solo和变奏原是器乐用词，后引为声乐用词。声乐上的加花、变奏，或者说“Solo”既可以出现在无节奏的散板中，也可以出现在节奏中。