

21 世纪
音乐教育丛书

歌曲作法

Gegu Zuofa

赖登明 著

国家一级出版社
全国百佳图书出版单位

西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

21 世纪
音乐教育丛书

赖登明 著

歌曲作法

士弘校



常州大学图书馆
藏书章

国家一级出版社
全国百佳图书出版单位

西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

图书在版编目(CIP)数据

歌曲作法 / 赖登明著. — 重庆 : 西南师范大学出版社, 2013.1

ISBN 978-7-5621-6086-1

I. ①歌… II. ①赖… III. ①歌曲作法. IV. ①J614.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第290347号

21世纪音乐教育丛书

歌曲作法

赖登明 著

责任编辑: 王 菱

封面设计:  周 娟 钟 琛

出版发行: 西南师范大学出版社

地址: 重庆市北碚区天生路2号

网址: <http://www.xscbs.com>

邮编: 400715

经 销 者: 新华书店

印 刷 者: 重庆川外印务有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 17.25

版 次: 2013年1月 第1版

印 次: 2013年1月 第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5621-6086-1

定 价: 35.00元

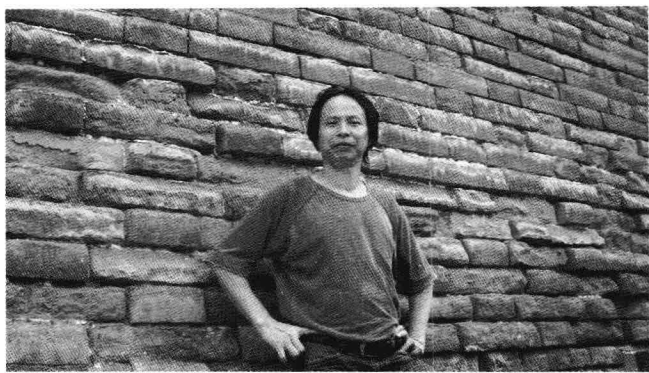
选用正版书 保护著作权

正版图书封面选用特种纸
正文选用淡黄色胶版纸
封底贴有激光防伪标志

本书部分选用作品, 因未能联系上作者
其稿酬已转至重庆市版权保护中心

地址: 重庆市江北区洋河一村78号国际
商会大厦10楼

电话: 023-67708230 67708231



赖登明简介

祖籍朱子故里，出生福建泰宁。先后就读于福建师范大学音乐系、厦门大学艺术学院，2006年获厦门大学文学硕士学位。2007年破格晋升副教授。2009—2010学年为中国音乐学院高级访问学者。系中国音乐家协会会员、中国音乐评论学会会员、中国民主建国会会员、三明市戏剧家协会常务理事、三明学院教育与音乐学院副教授。

主要从事音乐分析与写作、民族音乐与非遗保护的的教学和研究。主持省、市（厅）、校各级社科课题、教改项目、精品课程等10项，出版歌曲集三本、专著二部（合著一部）、教材一部，发表论文60余篇、作品60余首，其中，20余首作品在全国和省级征歌中获奖，获福建省第九届社会科学优秀成果奖一项。为三明市文联系统先进工作者、三明学院优秀科研工作者，被授予三明学院优秀骨干教师荣誉称号。

前言



从前,有位哲人说:一切从实际出发,实事求是。这就是要求我们做任何工作的时候,都要考虑时空条件,因时制宜,因地制宜。坚持一切以时间、地点、条件为转移,反对超历史、超时空的“左”的倾向,这是我们认识世界和改造世界的根本出发点。

后来,一个伟人又说:“哪种形式在哪个地方比较容易比较快地恢复和发展生产,就采取哪种形式;群众愿意采取哪种形式就应该采取哪种形式”。不管白猫还是黑猫,抓到老鼠就是好猫!

今天,讲以人为本。人是发展的根本目的,也是社会发展的根本动力。一切为了人,一切依靠人,二者的统一构成以人为本的完整内容。也即:不论使用什么方法、什么过程,只要把问题解决了就是好方法。

那么,《歌曲作法》教材的现状怎样?

改革开放之初,我国的《歌曲作法》教材大都使用简谱编写;1979年9月,中央音乐学院资深教授苏夏先生出版的《歌曲作法》,使用简谱;1981年3月,武汉音乐学院作曲系原主任曾理中教授、原院长童忠良教授出版的《二部歌

曲写作基本技巧》，使用简谱；1990年3月，人民音乐出版社著名作曲家、理论家秦西炫出版的《作曲技法浅谈》，使用简谱。曾几何时，社会上的人认为五线谱才是“专业”的标志，而简谱就是“业余”的象征。不论是“流行歌曲写作”教材、还是面对业余作者的读本，为了追求所谓的“专业性”、戴上了所谓的“专业”标签，少有例外的都开始用五线谱编写教材了。

这一切造成了《歌曲作法》课程教与学的困境。

首先，高校音乐专业连年扩招，新成立的音乐院、系如雨后春笋般燎原。在音乐考生的专业技能有所提高的同时，考生的音乐理论基础、甚至五线谱的视唱能力却普遍下降。媒体对“一夜成名”的各种音乐技能大赛不切实际地、片面地炒作，教育者与被教育者面对就业的压力，“名正言顺”地重视所谓的“技能”课，堂而皇之地删、减、并、停音乐理论课程。理论课被持续地边缘化，学生理论学习的兴趣和水平持续下降。

其次，音乐专业的视唱教学与音乐分析与写作的教学严重脱节。普通高校的视唱课主要采用五线谱固定调的教学方法，不重视学生的五线谱首调视唱能力，其结果导致学生首调视唱能力低下，并普遍缺乏调式、调性感。学生如果用五线谱创作歌曲，要不写的都是C调，要不写的就没有调。

另外，在我们的音乐生活中，我们还可以发现：

从歌曲传播的平面媒体来看，从中央到地方公开发行的几十种音乐类报刊，唯有中国音协主办的《音乐创作》使用五线谱，其他全部使用简谱。因为简谱实用，受众广。

从歌曲的受众来看，无论是民间使用、还是群众歌咏，无一例外地都喜欢用简谱。因为简谱简洁、方便。

从《歌曲作法》的教学来看，由于大部分的学生对五线谱首调视唱不熟悉，为了方便教学，不论是普通高校还是音乐院校的“歌曲作法”课，老师讲解谱例和学生课后做作业也大都使用简谱。这是因为，对于非作曲专业的绝大多数的中国学生来说，歌曲创作与分析都应该是首调的，因为简谱便捷。

直面歌曲作法的教学现状，看透这问题的实质和纠结所在，我们应如何面对？

第一，遵循“白猫黑猫”原则，我们的教学就是要以人为本，坚持以教学和学生为本。不论使用简谱还是五线谱编写教材，只要把问题解决了就是好教材。面对学生的理论基础普遍偏低、首调视唱能力普遍低下的困境，既然简谱是首调

的,有利于《歌曲作法》课程的教与学,我们就要逆风而行,撰写《歌曲作法》简谱教材!

第二,从实际出发,强调基础。本教材着重强调“旋律发展手法”“乐段结构的歌曲写作”“单二部歌曲的写作”等章节,补充了一般教材较少涉猎的“民歌改编”“二声部歌曲写作”以及“转调法”“统一法”“一句体乐段”和“歌曲的高潮”等章节,强调作曲技法由简到繁的解析和循序渐进的学习。我以为,所谓的技法理应包括民族的、现代的、还有流行的歌曲创作技法,抛弃庸俗的傲慢与偏见,融合和超越艺术与通俗的界线。

第三,按教育部2004年颁发的《全国普通高等学校音乐学本科专业课程指导方案》,《歌曲写作》课程已由原来的专业必修课程调整为专业选修课程,为限选课程第一组:(1)歌曲写作与改编;(2)小型乐队编配。《方案》明确要求音乐学专业学生必须选修其中一门,并具体规定为54学时,3学分,同时规定专业必修课程钢琴课6学分,包含歌曲伴奏。为了在有限的篇幅里突出歌曲写作的理论,在有限的时间内强调创作实践,教材删去了本课程与其他课程重叠和现阶段本课程也难以完成的“歌曲伴奏写作”和“四声部歌曲写作”部分。

第四,为了强化和保证教材的专业性,教材的编写和修订过程得到我的导师,中国音乐学院原院长、我国著名音乐理论家、作曲家、民族音乐学家樊祖荫教授的悉心指导。本教材借鉴和引用了樊老师《歌曲写作教程》的体系和理论,还参考了30年来出版的各类相关教材。从某种意义上说,本教材可以说是改革开放以来,我国歌曲作法教材领域众多专家、学者集体智慧的结晶。因为,只有在继承、发扬和总结前人经验的基础上、深入浅出地解析专业基础理论和各个环节,才是真正本质意义上的“专业性”。

本教材主要面向普通高校音乐专业学生,也可作为中等专业学校音乐教材和广大的音乐爱好者自学使用。教材选用了作者已陆续发表并即将结集出版的部分歌曲作为谱例和练习,但不是“标准答案”,更不是唯一答案,仅供借鉴和参考。

艺无止境。由于作者时间和水平受限,错误之处定难避免,恭请大方之家不惜赐教,以便再版时加以订正。

赖登明
壬辰年正月初三



前 言	1
第一章 歌词	1
第一节 歌词的声韵	1
一、汉字的四声	1
二、汉字的音变	2
三、诗歌的韵	3
第二节 歌词的结构	6
一、歌词的句式	6
二、歌词的段式	9
第二章 旋律及其要素	17
第一节 音调	17
一、音调的情感特征	17
二、音调的年龄特征	18
三、音调的性格特征	19
四、音调的风格特征	20
第二节 旋律线	22
一、同音重复	22
二、级进	24
三、跳进	26
第三节 节奏	34
一、节奏在旋律中的作用	34
二、节奏的组合及其表现特点	36
第四节 节拍	41
一、节拍的类型	41
二、节拍的运用	42



第五节 速度	45
一、速度与节拍、节奏的关系	45
二、速度在歌曲中的运用	46
第六节 调式	47
一、五声性调式	47
二、大调式与小调式	51
 第三章 词曲关系	53
第一节 语调与音调的关系	53
一、按字行腔,字正腔圆	53
二、“倒字”与“正字”	55
三、重音与轻音	58
第二节 词曲的节奏关系	63
一、节奏同步	63
二、破句	65
第三节 词曲的结构关系	66
一、结构同步	67
二、歌词结构的简化处理	67
三、歌词结构的扩大处理	68
第四节 词曲的形象关系	71
 第四章 歌曲音乐主题的写作	74
第一节 音乐主题的定义与类型	74
一、主题的定义	74
二、主题的类型	74
三、主题的数量	78
第二节 主题的构思	79
一、主题的情感定位	80
二、主题的风格定位	80
三、主题的演唱方法与演唱形式	81
第三节 主题的创作	81
一、从旋律线入手创作主题	82
二、从节奏入手创作主题	82
 第五章 旋律发展手法	86
第一节 重复法	86
一、重复	86

二、模进	91
三、变奏	95
四、贯穿	97
第二节 展开法	99
一、承递	99
二、紧缩与扩展	100
三、分裂与综合	102
四、引申	103
第三节 对比法	104
一、音调对比	104
二、节奏对比	105
三、调性对比	108
四、音区对比	110
第四节 转调法	112
一、调式交替	112
二、转调	116
三、离调	122
第五节 统一法	123
一、音调再现	123
二、调性统一	125
三、风格统一	125
 第六章 乐段结构的歌曲写作	 128
第一节 陈述乐思的基本结构形式	128
一、乐汇与动机	128
二、乐节	129
三、乐句	129
四、乐段	129
第二节 一句体乐段	130
一、作为独立的歌曲	130
二、作为其他更大型曲式结构的一部分	131
第三节 两句体乐段	131
一、平行式两句体	132
二、呼应式两句体	132
三、对比式两句体	132
第四节 三句体乐段	133
一、重复式三句体	133

二、引申式三句体	134
三、两句体的扩充与四句体的压缩	135
四、“起、开、合”与“起、平、落”结构	136
第五节 四句体乐段	137
一、起承转合式四句体	137
二、平叙式四句体	139
三、派生式四句体	140
第六节 五句体乐段	141
第七节 六句体乐段	143
第八节 多乐句乐段	144
第九节 复乐段	146
 第七章 单二部的歌曲写作	 149
第一节 有再现的单二部曲式	149
一、再现第一部分后半的材料	149
二、综合再现	150
第二节 没有再现的单二部曲式	152
一、引申式的对比	152
二、并置式的对比	153
第三节 带副歌的单二部曲式	155
 第八章 单三部的歌曲写作	 158
第一节 有再现的单三部曲式	158
一、派生式的中段	158
二、并置式的中段	161
第二节 没有再现的单三部曲式	164
 第九章 变奏曲式的歌曲写作	 168
一、变奏曲式的概念与结构特点	168
二、变奏曲分析	168
 第十章 回旋曲式的歌曲写作	 174
一、回旋曲式的概念与结构特点	174
二、回旋曲分析	174

第十一章 复二部曲式的歌曲写作	182
一、复二部曲式的概念与结构特点	182
二、复二部曲式的歌曲分析	182
第十二章 复三部曲式的歌曲写作	186
一、复三部曲式的概念与结构特点	186
二、复三部曲式的歌曲分析	186
第十三章 混合、自由曲式的歌曲写作	190
一、混合、自由曲式的概念与结构特点	190
二、混合、自由曲式的歌曲分析	190
第十四章 歌曲的高潮	195
第一节 高潮的表现形态	195
一、高音点的高潮	195
二、乐句形式的高潮	196
第二节 高潮的数量及位置	196
一、高潮的数量	197
二、高潮的位置	198
第三节 高潮的形成	199
一、旋律的方法	199
二、节奏的方法	200
三、转调的方法	200
第十五章 衬词	202
第一节 衬词的类型	202
一、衬字	202
二、衬腔	203
三、衬句	205
四、衬段	206
第二节 衬词的作用	207
一、表现地方色彩和民族风格	207
二、使音乐形象生动、有趣	208
三、表现劳动生活,调节劳动气氛	209
四、深化音乐主题,丰富音乐形象	210
五、影响歌曲结构	211

第十六章 歌曲的从属部分	213
第一节 前奏	213
一、前奏的作用	213
二、前奏的类型与写法	213
第二节 间奏	218
一、间奏的作用	218
二、间奏的类型与写法	218
第三节 尾声	221
一、尾声的作用	221
二、尾声的类型与写法	222
第四节 后奏	224
一、后奏的作用	224
二、后奏的类型与写法	224
 第十七章 民歌改编	228
第一节 改变原民歌的某些旋律和节奏	228
第二节 规范和整合民歌的音乐结构	230
第三节 用性格变奏手法改编民歌	231
第四节 整合不同性格的民歌	234
第五节 用多声部手法改编民歌	235
 第十八章 二声部歌曲写作	241
第一节 二声部歌曲写作基础知识	241
一、人声的组合方式	241
二、和声音程的构成及其运用	245
第二节 主调型二声部歌曲写作	247
一、和声式写法	247
二、衬托式写法	251
第三节 复调型二声部歌曲写作	253
一、对比式写法	253
二、模仿式写法	256
三、自由模仿	257
 参考文献	260
 后 记	261

第一章 歌词

在中国艺术史上,诗歌与音乐的联系十分密切。原始音乐的形式就是歌、乐、舞三位一体的乐舞。《礼记·乐记》:“言之不足,故长言之。长言之不足,故嗟叹之。嗟叹之不足,故不知手之、舞之足之蹈之也。”长言即歌。这几个部分有机结合,互为支撑,浑然一体。《诗经》被称为歌诗三百、咏诗三百、舞诗三百、乐诗三百,即其可以歌唱、可以吟咏、可以伴舞、可以合乐。诗就是歌。大约到了宋代,词成为诗歌的主流,依乐填词是词写作的规范形式。独立于音乐而又与音乐相关的词的创作,也逐渐发展为诗歌写作中一类专门的学问,它通常以诗歌的形式出现,因而有着诗歌艺术的特点。而现代意义上的歌词是二十世纪二三十年代以来逐渐形成的能歌唱的诗词,是语言文学的一种艺术形式,属音乐文学范畴。

了解诗词的人,常常把诗词的艺术特点与音乐的某些成分(如节奏、语调)相联系。因此,“歌词的音乐性”是人们常常谈论的话题。诗词艺术的音乐性常常体现在字里行间的某些一致与和谐的韵律上,体现在汉字的四声、平仄和结构上。歌词由若干个词句连接而成,这些词具有抑、扬、顿、挫的语调和阴、阳、上、去的字调,从中可以发掘出一定的节奏因素。而歌词中的词句又由各种词汇联结而成,歌词中的实词、虚词及歌词中所蕴含的语气、情感节奏,从中又可以体现出一定的旋律因素。除此之外,还有歌词的句式、段式等结构因素,它们都是乐句与乐段创作的基础,共同构成歌词的音乐性。

一般来说,歌词语言具有概括性和抒情性,具有凝练、集中的特点,在诗意表达上准确、鲜明并擅长抒情。结构上的句段层次分明,在字数、韵脚、声调、对仗等各方面有许多讲究。其中,汉字的四声,诗歌的音韵、歌词的节奏和结构等对歌曲创作有着直接的影响。掌握歌词的这些基本规律,对于歌曲创作有着基础性的意义。

第一节 歌词的声韵

歌词的声韵,通常包括汉字的四声、平仄和诗歌的韵,是歌词朗朗上口,听起来悦耳,易记易唱的基本条件。掌握汉字四声和平仄的分类特点,掌握轻声和儿化等音变规律,了解歌词声韵的高低、长短和押韵的规律,才能在歌曲创作的时候使语调与音调趋势一致,使字音和情感得到清晰的表达。

一、汉字的四声

汉语是有声调的语言,语音的高低、升降、长短构成了汉语的声调,而高低、升降则是主要的因素。这种语言声调上的上下起伏,能区别词义,直接影响语调的抑扬顿挫和音调的起伏,蕴含了旋律线的大体走向。汉语声调的这些特点,是不同于英语、法语、德语、俄语等非声调语言的特性。

古代汉语也有四个声调,但是和今天普通话的声调种类不完全一样。古四声分平、上、去、入四个声调。唐释处忠的《元和韵谱》对四声的调型描绘是:“平声哀而安,上声厉而举,



去声清而远,入声短而促”;大意是:平声是平的,上声是高的,去声是高而待悠远的,入声是短的。入声这个声调是一个短促的调子。现代江苏、浙江、福建、广东、广西、江西等地方言都还保存着入声。《康熙字典》前面载有一首歌诀,名为《分四声法》:“平声平道莫低昂,上声高呼猛烈强,去声分明哀远道,入声短促急收藏。”这种叙述是不够科学的,但是它也使我们知道了古代四声的大概。辨别古四声,是辨别平仄的基础,也是为古诗词谱曲的基础知识。

现通行的普通话四声从汉字古代调类演变而成,其声调分为阴平、阳平、上声、去声四个声调。四声分平仄两类:阴平、阳平为平声,上声、去声为仄声。这样分,是因为阴平和阳平的声音都比较长,没有降,有共同的特点,所以归入平一类,平是平直的意思;上声和去声的声音都比较短,有降,有曲折,也有共同的特点,所以归入仄一类,仄是窄促的意思。

中国文字,每个音节都包含有高低不同的四种声调,每种声调含义亦不同。拿“啊”字来说,当它读第一声“ā”时,语义是赞叹或惊异的。“啊,多美的夜晚!”当它读第二声“á”时,语义变了,所表现的是疑问或反问,“啊,你说什么?”在读第三声“ǎ”时,转化为迷惑不解之意,“啊,也许吧”。而读第四声“à”时,就成为应诺或醒悟了,“啊,原来如此”。

汉字同音的情况也很多,如音节“xiāng”,可代表“箱”字或“香”字;读第二声“xiáng”,就是“详”或“翔”字;读第三声“xiǎng”,就是“想”或“响”字了;读第四声“xiàng”呢?就变成了“象”或“项”字。

汉语有七大方言:北方方言、吴方言、湘方言、赣方言、客家方言、闽方言和粤方言,其声调各有特色。而我国各少数民族的语言,由于声腔的差异,在四声上的表现和使用也很不一样,使得各地区、各民族的民歌音调异彩纷呈。

二、汉字的音变

汉语自古就有“一字多音”的特点,而各民族语言之间的互动又使汉语这一特点不断发展,形成了汉语语音逐步趋于简化的规律。从时间上看,汉语的音变与古今语言的发展演变有关;从空间上看,又与汉语方言相关。汉语的音变,充分展示了汉语的魅力。

(一)轻声

轻声是汉字四声之外的一种特别声调。在词语或句子里,有的音节常常失去原有的声调而读成又轻又短的调子,这种又轻又短的调子就是轻声。轻声作为一种变调的语音现象,对某些词有区别词义和词性的作用。如:

对头 duì tóu (正确、合适,形容词)

对头 duì tóu (仇敌、对手,名词)

利害 lì hài (利益和损害,名词)

利害 lì hai (剧烈、凶猛,形容词)

买卖 mǎi mai (指做生意,名词)

买卖 mǎi mǎi (购物、卖东西,动词)

轻声的性质和声调的性质不同。声调决定音高,轻声决定音强和音长。轻声音节都有它原来的声调,例如“我们”永远读轻声,可是单独读这个字时要读阳平。“桌子”的“子”读轻声,“孔子、孟子”的“子”读上声。由此可见,轻声和声调是性质不同的两种语音现象。一个词语是否读轻声,大体上有如下规律可循:

1. 语气词“吧、吗、呢、啊”等读轻声。如:行啊、好吧、去吗。
2. 助词“的、地、得、了、过、们”读轻声。如:大的、写了、买得起。
3. 名词后缀“子、儿、头”等读轻声。如:桌子、罐头、头儿。

4. 方位词读轻声,如:天上、家里。
5. 重叠式动词的末一个音节读轻声。如:看看、写写。
6. 叠字名词末一个音节读轻声,如:哥哥、娃娃、星星。
7. 趋向动词读轻声。如:过来、过去、干起来。

(二) 儿化

普通话中有许多词汇的字音韵母因卷舌动作而发生音变,这种现象就叫做儿化。儿化的韵母就叫“儿化韵”,其标志是在韵母后面加上“r”。儿化后的字音仍是一个音节,但带儿化韵的音一般由两个汉字来书写,如活儿(huór)、老头儿(lǎo tóur)等。儿化音也具有区别词义、区分词性的功能。如:

画(动词)	画儿(名词)
活(形容词)	活儿(名词)
头(指脑袋、名词)	头儿(指领头的人、代词)

还有些习惯上的儿化,如“旁边儿”“话儿”“带个信儿”等。“今儿(今日)”“明儿(明日)”等的“儿”是“日”字变来的;“这儿(这里)”“那儿(那里)”等的“儿”是“里”字变来的。

在实际的儿化韵认读中,儿化音与其前面的音节是连在一起发音的,不宜分解开来读(即不可把后面的“儿”字单独、清晰地读出)。但在诗歌散文等抒情类文体中,有时为了押韵的需要,也可单独发儿化韵的音,如“树叶儿,月牙儿”。

用汉语创作歌曲,理应符合汉语的规律和人们的语言习惯。只有充分了解汉语的这些基本特点,才能在谱曲时将词曲、字音结合得顺畅、妥帖。

三、诗歌的韵

诗者,乃最富音乐性之文章,欲求其能歌咏动听,除了平仄声调上力求其合律外,尚须押韵,始能增加旋律之美。诗歌有韵,古今中外皆同。

(一) 韵

何谓韵?刘勰于《文心雕龙》云:“同声相应谓之韵。”按《辞海》的释文,泛指“和谐的声音”。在语言中,是指“一个音节的收音”。

汉字的一个音节由声母与韵母拼读而成,“音节的收音”,即指韵母。韵母可分为韵头(介音)、韵腹(主元音)、韵尾三部分。如“娘”niáng的韵母是iang,其中i是韵头,a是韵腹,ng是韵尾。每个韵母一定有韵腹,韵头和韵尾则可有可无。如“大”dà的韵母是a,a是韵腹,没有韵头、韵尾;“瓜”guā的韵母是ua,其中u是韵头,a是韵腹,没有韵尾;“刀”dāo的韵母是ao,其中a是韵腹,o是韵尾(实际发音为u),没有韵头。韵腹通常为整个音节中发音最响亮的部分,又称“主要元音”。

诗韵最早形成,在唐朝就已经有了很详细的《广韵》。宋词兴盛之后,有了词韵。而戏曲的十三辙,则是在明清时代形成的。十三辙是戏曲界常用的押韵工具,和现代汉语一致。为了便于押韵,人们把同韵的、可以相押韵的字归纳为若干韵部。根据现代北京语音的音系归纳的韵部,最常见的有十八韵和十三辙。

韵 辙 表

十三辙	十八韵	普通话韵母	例字
(一)发花	(1)麻	a, ia, ua	发、达、霞、家、画、瓜
(二)坡梭	(2)波	o, uo	坡、摸、多、国
	(3)歌	e	俄、车
(三)乜斜	(4)皆	ê, ie, üe	欸、斜、野、月、缺
(四)姑苏	(10)模	u	图、书
(五)一七	(5)支	-i[ɿ]、-i[ɿ]	私、自、志、士
	(6)儿	er	而、耳
	(11)鱼	ü	雨、区
	(7)齐	i	西、医
(六)怀来	(9)开	ai, uai	派、来、外、快
(七)灰堆	(8)微	ei, uei(ui)	飞、雷、推、回
(八)遥条	(13)豪	ao, iao	高考、笑料
(九)由求	(12)侯	ou, iou(iu)	口头、流油
(十)言前	(14)寒	an, ian, uan, üan	斑斓、先前、转弯、圆圈
(十一)人辰	(15)痕	en, in, uen(un), ün	根深、金银、温顺、均匀
(十二)江阳	(16)唐	ang, iang, uang	方刚、响亮、狂妄
(十三)中东	(17)庚	eng, ing, ueng(weng)	风筝、英明、翁、瓮
	(18)东	ong, iong	空中、汹涌

(二)押韵

韵母相同或相近的字叫“同韵”字。把同韵的字有规律地配置在诗词等韵文的句尾，就是押韵。近体诗押韵有较严格的规定，如“首句可押可不押，下句必押平声韵”。押韵是诗词等韵文的语言特点之一。

押韵是增强诗歌音乐性的重要手段，其主要作用是使声音和谐优美，吟诵顺口悦耳，便于记忆流传。歌词为了使声调和谐、容易记忆，对于押韵十分讲究。常见的押韵方式有以下几种：

1. 偶句韵

偶句韵，即指偶数句的句尾押韵。律诗是二四六八句押韵，绝句是二四句押韵。无论律诗还是绝句，首句均可以押韵或不押韵。这是成双句式的诗歌中最常用的押韵方式。偶句韵包括两种情况：

一种是只有偶数句才押韵，单数句不用韵。这使得单、偶句之间形成了“呼”与“应”的对比关系，而偶数句的押韵，又能起到全篇的统一作用。如柳宗元的《江雪》(偶句用“乜斜”韵)：

千山鸟飞绝，
万径人踪灭。(mie)
孤舟蓑笠翁，
独钓寒江雪。(xüe)