

向名作·名家

学作曲

歌曲作法探析51题

歌曲作法探析51题

杨瑞庆 著



作者简介

1948年生。中国音乐家协会会员，苏州市音乐家协会副主席，现在江苏省昆山市文化馆从事音乐创作和辅导工作。曾出版《歌曲创作90题》、《听歌·唱歌·写歌》、《通俗歌曲创作漫谈》、《歌曲创作探索》、《歌坛散论》、《歌曲旋律100年》、《简谱自学教程》等音乐专著。先后在《中国音乐》、《音乐研究》、《交响》、《乐府新声》等刊物上发表过数十篇音乐论文。

前 言

学习歌曲创作可有多种途径。一种是先系统地学习歌曲作法,然后再进入到歌曲创作中去;另一种是向名作和名家的作品学习歌曲作法,在实践中掌握歌曲创作。笔者走的是后一条路,业余作者也是大多从后一种方法上路的。

八十年代中期开始,我对一些优秀歌曲的作法技巧发生了浓厚的兴趣,曾撰写出数百篇具有研究性、评论性的短文,后接二连三地在刊物发表,由于文章一题一议,具有很大的参考性和实用性,所以很受读者欢迎。九十年代初,在这些发表文章的基础上编选了《歌曲创作 90 题》,由北岳文艺出版社出版,一经面市,马上售空,后再版重印,也难以满足读者需要。这些市场行情给予我极大的鼓励。

著名音乐家周大风先生在《歌曲创作 90 题》的“序”中曾勉励我要继续写些这种受读者欢迎的短文,在适当的时候再结集出版。在读者和专家的鼓励下,这几年又发表了不少有关作法研究的短文。每一篇文章都是向读者介绍一种值得借鉴的创作方法,或来自优秀作品,或来自著名作曲家,不管选读某篇或总览全部,都会从中得到启发,成为一本别具一格的歌曲作法教材。感谢江苏文艺出版社的大力支持,能为之结集出版,取名为《向名作、名家学习作曲》(歌曲作法探析 51 题)推荐给广大读者。

全书由五十多篇文章组成,均在省以上刊物发表。有的介绍一种手法,有的揭示一种规律,有的评析一首歌曲,有的寻觅某位作曲家的创作特点。由于时代在发展,作曲技法也在不断完

善、更新。从标题中就可以看出本书的篇名角度独特,领域开拓。以三篇介绍通俗歌曲创作技法的文章为例,先后涉及“男女共唱”、“二度转调”、“伴唱手法”等新潮手法,这是一般作曲书上少有论述的内容。施光南、王酩、王立平、谷建芬、徐沛东、孟庆云、刘青等深受群众欢迎的作曲家,他们的歌曲何以会脱颖而出,独树一帜呢?后部分的一篇篇短文会向读者分别介绍他们擅长的一个个闪光的手法,值得我们在创作时借鉴、运用。

愿本书能为业余作者提供一点帮助,这是笔者所盼望的。

杨瑞庆

1999年4月20日

1. 浅谈歌曲创作中的创新问题·····	(1)
2. 一字一音和一字多音·····	(6)
3. 歌曲音乐形象的模拟设计 ·····	(11)
4. 漫谈音乐语言的语法 ·····	(17)
5. 歌曲创作中功能性与色彩性特点的体现 ·····	(22)
6. 歌曲创作中叙唱性旋律和咏唱性旋律的设计 ·····	(26)
7. 动音在歌曲创作中的运用 ·····	(31)
8. 邻音关系的结音在歌曲创作中的运用 ···	(36)
9. 起调毕曲时的呼应手法 ·····	(42)
10. 歌曲创作中的润腔手法·····	(47)
11. 旋律写作中的“调色”手法·····	(51)
12. 旋律运动中的动力因素·····	(56)
13. 旋律中的不和谐形态·····	(59)
14. 词曲结合的同步法和异步法·····	(62)
15. 歌曲旋律雷同化的产生原因及其对策·····	(68)
16. 歌曲段落的连接方法·····	(73)
17. 乐段结构的补充与扩充·····	(78)
18. 音乐数板在歌曲创作中的运用·····	(82)
19. 歌曲旋律的散处理·····	(87)
20. 五度音的运用·····	(91)
21. 旋法基本规则浅谈·····	(94)
22. 用音别致 出奇制胜·····	(97)
23. 歌曲转调的类型 ·····	(100)
24. 通俗歌曲中的二度转调 ·····	(104)

25. 通俗歌曲中的伴唱手法	(108)
26. 通俗歌曲中男女共唱的处理手法	(116)
27. 歌谣体歌曲旋律评析	(120)
28. 五度相生与五声调式	(124)
29. 挖掘民歌中的闪光手法	(130)
30. 苏南民歌的柔性特点分析及其运用 ...	(137)
31. 一石激起千重浪	(147)
——简评《黄土高坡》中特性旋法的贯穿	
32. 模进手法的威力	(150)
——浅评《酒干淌卖无》	
33. 既有统一又有对比的组曲	(153)
——评《让世界充满爱》的旋律特色	
34. 主题贯穿的典范	(157)
——剖析歌剧《江姐》中的主题歌和江姐唱段中起调毕曲的关系	
35. 采来民间妙音 谱出时代佳曲	(163)
——浅谈施光南歌曲中民间音调的运用特点	
36. 都有一副好骨骼	(168)
——浅谈施光南歌曲中节奏处理手法	
37. 反复出现 印象深刻	(172)
——浅谈施光南歌曲中的重复、再现手法的运用	
38. 偏中见奇 偏中见新	(179)
——浅谈王酩歌曲中的偏音运用特点	
39. 韵依依 情绵绵	(183)
——浅谈王酩歌曲中的变化重复手法	
40. “起承转合”的妙用	(188)
——浅谈王酩歌曲中主题乐句的结构形式	

41. 琅琅上口 娓娓动听	(191)
——浅谈谷建芬歌曲中的节奏特点	
42. 素材简练 脉络清晰	(193)
——浅谈谷建芬歌曲中复乐段的运用特点	
43. 童心 知心 爱心	(196)
——简评李名方少儿合唱曲集《祖国的爱》	
44. 群众所爱 民心所向	(201)
——浅评王立平的三首获奖电影歌曲	
45. 低音区衬腔的魅力	(206)
——兼评徐沛东歌曲的旋律特点	
46. 亲切 平易 有序 简洁的歌	(209)
——简评刘青歌曲的旋律特点	
47. 民族风 通俗味	(215)
——孟庆云歌曲旋律评析	
48. 歌曲与戏曲的完美结合	(220)
——评姚明的戏歌旋律特色	
49. 分唱时独领风骚 合唱时群情振奋 ...	(227)
——肖白男女声群唱歌曲旋律赏析	
50. 不规则中有规则	(234)
——试析《黄孩子》、《阿姐鼓》的旋律特点	
51. 粗听——朴实无华 细品——引人入胜.....	
.....	(239)
——简评王佑贵歌曲的旋律特点	

浅谈歌曲创作中的创新问题

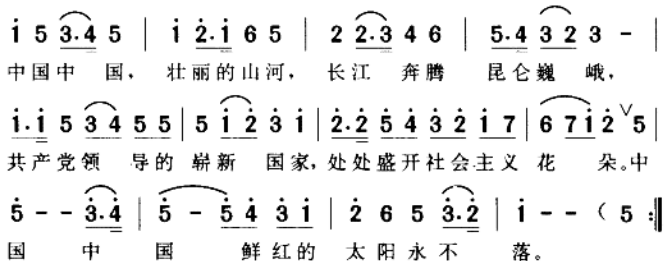
艺术创作本没有“法”，也没有“规”，只是很多人都这样创作，又被很多人接受，有人就在前人的优秀作品中总结出了一些带共性的经验，就形成了法则和规律。这些，当然是具有重要参考价值的宝贵财富，但如果从此以后大家都这样亦步亦趋地知法守法，懂规遵规地创作，那么艺术就不能发展，创作出的作品也会味同嚼蜡。人类对客观世界的认识也在不断深化，对艺术的审美需求也在不断丰富，如果在创作中，能对前人总结出的法规有所犯越的话，就可能独具个性而获得新鲜感。

歌曲创作也同样如此。古今中外的“作曲法”不计其数，它为我们写出符合统一与对比要求，符合形式美要求的歌曲提供了依据和经验。但创作毕竟具有创造性质，并不像音乐中的“记谱”，书法中的“临帖”，美术中的“写生”那样，具有“仿制”的雷同感，它需要不落俗套，独辟蹊径，灵活多变，独具一格，既要在意料之外，又要在情理之中，这就需要在知法情况下的“犯法”，懂规情况下的“越规”，才能达到令人耳目一新的境界。现将一些优秀歌曲中的犯法、越规现象作一粗浅剖析，以供创作时参考。

一、对于“段落清晰”的创新

“段落清晰”是歌曲创作中的重要法规。大多歌曲有两个以上段落连结起来而构成各种曲式，段与段之间要求划分清晰，一

般以稳定的终止式为标志(乐段结束音常是较长时值的主、属音),但有时可犯越这个法规,貌似段落不清,实际上因此获得了新意。如《中国中国鲜红的太阳永不落》(朱南溪曲)中的创新现象:



这是一首小型的主副歌两段体曲式。照理“朵”字可落“ $\dot{1}$ ”或“ $\underline{5}$ ”而使段落清晰,而作者一反常态,落在了较不稳定的上主音“ $\underline{2}$ ”上,而使发展一气呵成。

二、对于“收结有序”的创新

乐句落音的“收结有序”的原则是从调式运动的稳定开始,发展到不稳定,再收结到稳定。这样不但符合调式运动的特点,而且由于落音变化,而使旋律生动。但请看《毛主席的战士最听党的话》(李金生曲)中的乐句落音情况:



这首歌的每句落音都为调式主音,犯越了“收结有序”的规则,违背了调式运动的规律,貌似平淡乏味,但因此而风格别致。

三、对于“调式稳定”的创新

旋律写作时,调式一旦确定,就要重用主、属、下属音,而使调式清晰、稳定。但有时并不围绕这些骨干音,而使调式发生渗透。如《社会主义好》(李焕之曲)中的创新现象:

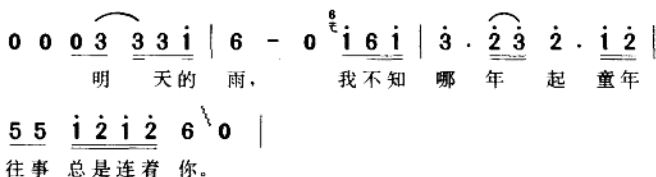
$\underline{3} \ \underline{3} \ \underline{3} \ \underline{5} \mid \overset{\frown}{3} \cdot \underline{2} \mid \underline{1} \ \underline{6} \ \underline{1} \ \underline{2} \mid 3 \ 0 \mid \underline{3} \ \underline{3} \ \underline{3} \ \underline{5} \mid \overset{\frown}{6} \ \underline{5} \ \underline{6} \mid$
 社会主义 好, 社会主义 好, 社会主义 国家
 $\underline{6} \ \underline{6} \ \underline{6} \ \underline{1} \mid 2 - \mid \underline{3} \cdot \underline{2} \ 1 \mid \underline{1} \cdot \underline{6} \ \underline{5} \mid \underline{3} \cdot \underline{5} \ \underline{3} \ \underline{2} \mid \underline{1} \cdot \underline{2} \ \underline{1} \ \underline{2} \mid$
 人民地位 高, 反动派 被打倒 帝国主义 夹着尾巴
 $3 \ \overset{\frown}{6} \ \underline{1} \mid 5 - \mid \underline{3} \cdot \underline{5} \ \underline{3} \ \underline{5} \mid \overset{\frown}{6} \ \underline{6} \ \underline{5} \mid 6 - \mid \underline{3} \ \underline{2} \ \underline{3} \mid \dots$
 逃 跑 了, 全国人民 大团 结, 掀起了

这是一首宫调式歌曲,但旋法围绕角音展开,虽然犯规了,但是由于宫调式中渗透了角调式,使这首齐唱歌曲刚中带柔,不同凡响。

四、对于“层次分明”的创新

旋律写作中要求层次分明,即乐句有明显的停顿感,特别是词曲同步的旋律更要求乐句的句逗与词句的句逗相符。切忌句与句之间“眉毛胡子一把抓”,而显得层次零乱,条理不清。但有时却有意使层次发生错位,而能产生新意。如《山情》(李海鹰曲)中的创新现象:

$0 \ 0 \ \underline{0} \ \underline{3} \mid \overset{\frown}{\underline{3} \ \underline{2} \ \underline{2} \ \underline{3}} \mid 0 \ 0 \ \underline{0} \ \underline{3} \mid \underline{3} \ \underline{3} \ \underline{1} \mid 6 - 0 \overset{6}{\underset{5}{\underset{4}{1}}} \ \underline{6} \ \underline{1} \mid$
 高 高 的山, 长 长的 水, 我 不 知
 $\underline{2} \cdot \overset{\frown}{\underline{2} \ \underline{3}} \ 5 \cdot \mid \underline{1} \ \underline{2} \mid \underline{6} \ \underline{6} \mid \underline{5} \ \underline{6} \ \underline{5} \ \underline{6} \mid 3 \overset{\vee}{5} \mid \overset{\frown}{\underline{3} \ \underline{2} \ \underline{2} \ \underline{3}} \mid$
 哪 天 起 心中 总想 和你在一 起, 昨 天 的风



照理“和你在一起”的“起”字应为句逗而使层次分明，而现在“起”字不作长停顿，紧接下句，虽然层次不清，但由于层次错位，而使节奏生动、有趣。

五、对于“结构程式”的创新

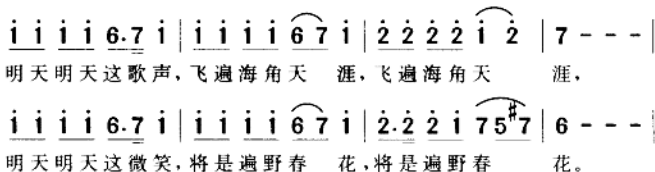
乐段的结构形式很多，有的是两句型呼应结构的程式、符合对称、平衡的原则；有的是四句型复乐段结构的程式，符合统一中求对比的原则；有的是四句型起承转合结构的程式，符合对比中求统一的原则，所以，乐段写作时，一般较注重结构的程式化，这样可获得较满意的审美效果。但有时可打破某种程式，而令人耳目一新。如《你会爱上它》(士心曲)中的A段：



这是一个“起承转合”结构的框架，由于“承句”不按原程式，应与“起句”保持运动的统一性，而实际写得对比性较强，变为“起转合”的功能，使旋律不落俗套。

六、对于“音调跌宕”的创新

旋律写作时,要求音调跌宕起伏,形成曲线状而使旋律优美动听。但有时为了特殊需要,可在一段旋律中持续某一音区(不使音调过大地起伏),能获得特殊效果。如《歌声与微笑》(谷建芬曲)中的B段:



这段旋律围绕在三四个音中周旋,并不跌宕,由于持续在高音区,而使歌曲情绪高涨,气氛热烈,因此,获得了高潮。

七、对于“节奏疏密”的创新

节奏的发展原则应该是疏密相间。时而短节奏加强紧张度,时而长节奏削弱紧张度。长时间的短节奏会使人紧张,长时间的长节奏会使人有拖沓感。但为了特殊需要也可特殊处理。如《年轻的朋友来相会》(谷建芬曲)中的A段:



这个乐段一反节奏疏密的规律,通篇短节奏(因此产生了三拍子的音乐主题)却获得了生气勃勃的艺术效果。

以上介绍了一些主要的犯越“作曲法”中的清规戒律的现象。这些都是在“知法”和“懂规”基础上的犯越。“法规”还得学

习、掌握。但法无定法，规无定规，在某些方面的冒犯和超越还应大力提倡，这样做才能使旋律推陈出新。然后才能使“作曲法”不断完善、丰富、发展。

2. 一字一音和一字多音

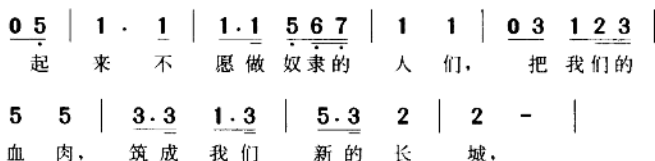
旋律与歌词的有机结合就形成了歌曲。歌词中的某一字在旋律中的设置位置可称作字位。有时字位排列密集，一个字由一个乐音演唱，这就是一字一音的词曲结合方法；有时字位排列稀疏，一个字由两个以上的乐音演唱，这就是一字多音的词曲结合方法。歌曲就是凭靠这两种不同的词曲结合形态，而撑起了歌曲的结构框架。

一字一音是歌曲创作中最基本的词曲结合方法，歌曲音调源于生活音调，大多歌词可用一字一音去表达。由于旋律中的速度不同，时值不同，旋法不同。所以，表达的情绪也会随之不同。

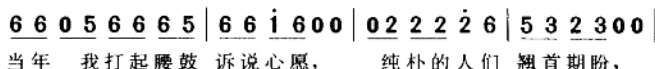
较慢速度的一字一音形态，具有稳健、深沉的特点。如《渔光曲》(任光曲)中的词曲结合情况：

……	6	-	-	5		1	-	1	6		5	-	-	<u>3 5</u>		6	-	-	-	
	早			晨		太		阳	里		晒			渔		网				
5	-	-	3		6	-	6	3		2	-	-	5		1	-	-	-		
迎					面			吹		过			来		大			海		风

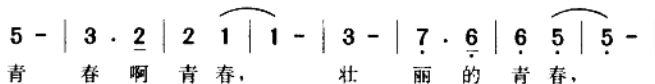
中等速度,特别是进行速度的一字一音形态,具有雄壮、坚定的特点。如《中华人民共和国国歌》(聂耳曲)中的词曲结合情况:



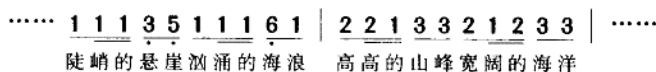
稍快速度的一字一音形态,具有活泼、紧张的特点。如《心愿》(伍嘉冀曲)中的词曲结合情况:



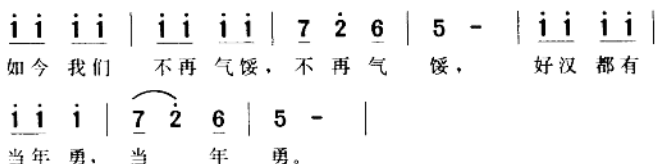
较长时值的一字一音结合形态,具有庄重、抒情的特点。如《青春啊青春》(王酩曲)中的词曲结合情况:



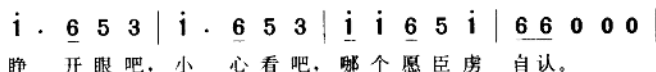
较短时值的一字一音结合形态,具有跳跃、紧凑的特点。如《战士第二个故乡》(沈亚威曲)中的词曲结合情况:



同音进行的一字一音,强调了节奏感,而削弱了字调的高低变化。如《中华美》(郭成志曲)中的词曲结合形态:



有高低起伏的一字一音，能大致表现出字调的特点，如《万里长城永不倒》(黎小田曲)中的词曲结合情况：



通过以上一系列谱例的分析解剖，可以看出一字一音可以是慢速或快速的，可以是长时值或短时值的，可以是同音或非同音进行的，并且，每次一字一音形态的出现，总是这三方面因素综合，所以，一字一音也蕴藏着丰富的表现力。

如果说一字一音主要表现歌词节奏感的话，那么，一字多音主要表现出歌词的音调感。因为歌词中的每一个字都分别具有四声字调，为了达到字正腔圆的演唱效果，就必须依字行腔。特别是我们民族非常讲究字调的韵味，所以民歌风的歌曲更多地运用这种一字多音的词曲结合方法。请看以下两个谱例——

如《珊瑚颂》(王锡仁、胡士平曲)中的词曲结合情况：



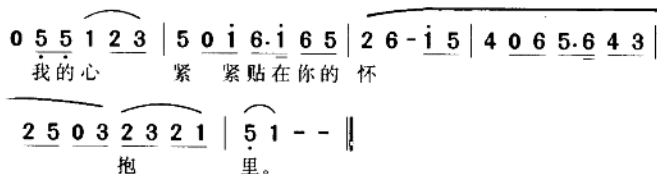
又如《汾河流水哗啦啦》(高如星曲)中的词曲结合情况:



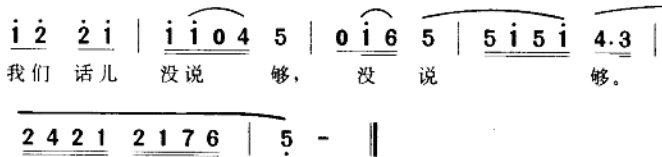
这两例中,差不多每字都表现出一字多音、字正腔圆的特点,也可以看出一字多音大多构筑在速度中等的音调上,且大多是一字二音、三音或四音的,也可大致表现出字调的起伏特点。

在一字多音的运用中,可以对歌词中的某一字进行夸张,出现了一个字占用很多乐音的形态,赋予了这个字的华彩性的表现。对词句中部某一字的乐音夸张,称作甩腔;对词句末尾字的乐音夸张,称作拖腔。这也是我们民族常用的一字多音的词曲结合方法。请再看以下两例——

如《祖国啊,我永远热爱你》(李正曲)中的词曲结合情况:



又如《月亮走,我也走》(胡积英曲)中的词曲结合情况:



这里,前者为“怀”字的甩腔,后者为“够”字的拖腔,都是一字多音的特殊运用。

一字一音与一字多音是词曲结合的两大类型。如果歌曲中只用一字一音的词曲结合方法,就会显得紧张有余,松弛不够;只用一字多音的词曲结合方法,就会显得流畅有余,紧凑不够,所以歌曲创作中常交替运用这两种方法,使字位疏密相间,宽松结合。

一种是一字一音与一字多音的分段结合。由于词句大多是前紧后松的语气,所以较多运用先一字一音,后一字多音的分段结合法。请看以下两例——

如《黄土高坡》(苏越曲)中的词曲结合情况:

2 2 2 2 5 2 5 | 5 . 4 3 2 - |
我家 住在 黄土 高 坡,

又如《我们是黄河泰山》(士心曲)中的词曲结合情况:

5 5 5 5 7 2 3 2 | 1 . 2 | 1 2.5 5 2 | ¹⁷1 - |
我 漫步 黄河岸 边,

4.4 4 1 4 4 5 | 6 5 4 4 3 | 2 5 5 2 2 1 | 7 1 2 . |
浊 浪 滔 天 向 我 呼 唤,

这两例中的词句最后一字“坡”、“边”、“唤”都采用一字多音,其余大多为一字一音。

另一种是一字一音与一字多音的交替运用,时而吐字紧凑,时而运腔抒情。一般说,词句中词组的自然节奏也是前紧后松的,所以词组的第一字常一字一音,后一字常一字多音。

如《弹起我心爱的土琵琶》(吕其明曲)中的词曲结合情况: