

歌曲写作探析

GEQUXIEZUOTANXI

曹晓凤 编著



哈尔滨地图出版社

歌曲写作探析

GEQU XIEZUO TANXI

曹晓凤 编著

哈尔滨地图出版社

· 哈尔滨 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

歌曲写作探析/曹晓凤编著.——哈尔滨:
哈尔滨地图出版社, 2004.11
ISBN 7-80529-959-5

I. 歌... II. 曹... III. 歌曲写作 IV. J604

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 130531 号

哈尔滨地图出版社出版、发行

(地址: 哈尔滨市南岗区测绘路 2 号 邮政编码: 150086)

大庆油田有限责任公司勘探开发研究院制图出版室印刷

开本: 850 mm×1 168 mm 1/32 印张: 8 字数: 200 千字

2004 年 11 月第 1 版 2004 年 11 月第 1 次印刷

印数: 1~1 000 定价: 20.00 元

前 言

学习歌曲创作有很多途径，一种是先系统地学习歌曲做法，然后再进入到歌曲创作中；另一种途径是向名作名家的作品学习歌曲写作，在实践中掌握歌曲创作。笔者走的就是后一条路，业余作者也是大多从后一种方法上路的。

20 世纪 80 年代中期开始，我对一些优秀歌曲的做法技巧发生了浓厚的兴趣，撰写了这部书中的每一篇既独立又有联系的文章，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，或来自著名作家，不管选读某篇或总览全部，都会从中得到启发，成为一本具有一定风格的歌曲写作教材。

本书前一部分就不同的体裁做了详细的分析，后一部分结合名家的作品谈了自己的看法，仅供参考，希望得到专家和同行的指导与批评！谢谢！

作 者

2004 年 11 月

目 录

第一章 歌曲创作中的创新	1
第二章 歌曲音乐形象的模拟设计	6
第三章 一字一音和一字多音	12
第四章 漫谈音乐语言的语法	17
第五章 歌曲创作中功能性与色彩性特点的体现	23
第六章 歌曲创作中叙唱性旋律和咏唱性旋律的设计	28
第七章 动音在歌曲创作中的运用	34
第八章 邻音关系的结音在歌曲创作中的运用	39
第九章 起调毕曲时的呼应手法	45
第十章 歌曲创作中的润腔手法	52
第十一章 旋律写作中的“调色”手法	56
第十二章 旋律运动中的动力因素	60
第十三章 旋律中的不和谐形态	63
第十四章 词曲结合的同步法和异步法	66
第十五章 歌曲旋律雷同化的产生原因及其对策	72
第十六章 歌曲段落的连接方法	76
第十七章 乐段结构的补充与扩充	81
第十八章 音乐数板在歌曲创作中的运用	85
第十九章 歌曲旋律的散处理	90
第二十章 五度音的运用	94
第二十一章 旋法基本规则浅谈	97
第二十二章 用音别致出奇制胜	100
第二十三章 歌曲转调的类型	103
第二十四章 通俗歌曲中得二度转调	107
第二十五章 通俗歌曲中的伴唱手法	112
第二十六章 通俗歌曲中男女共唱的处理手法	120
第二十七章 歌谣体歌曲旋律的写作	124

第二十八章	五度相生与五声调式	129
第二十九章	挖掘民歌中的闪光手法	135
第三十章	东北风格的民歌和歌曲	142
第三十一章	《黄土高坡》中特性旋法的贯穿	149
第三十二章	《酒干倘卖无》的模进手法	152
第三十三章	《让世界充满爱》的旋律特色	155
第三十四章	歌剧《江姐》中的主题歌和江姐唱段中起调毕曲 的关系	159
第三十五章	施光南歌曲中民间音调的运用	166
第三十六章	施光南歌曲中的节奏处理手法	171
第三十七章	施光南歌曲种重复、再现手法的运用	175
第三十八章	王酩歌曲中的偏音运用特点	181
第三十九章	王酩歌曲中的变化重复手法	186
第四十章	王酩歌曲中的主题乐句的结构形式	191
第四十一章	谷建芬歌曲中的节奏特点	194
第四十二章	谷建芬歌曲中复乐段的运用特点	196
第四十三章	少儿合唱《祖国的爱》(李名方)	199
第四十四章	王立平的三首获奖电影歌曲	204
第四十五章	徐沛东歌曲的旋律特点	208
第四十六章	刘青歌曲的旋律特点	212
第四十七章	孟庆云歌曲旋律评析	217
第四十八章	歌曲与戏曲的完美结合	223

第一章 歌曲创作中的创新

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），但有时可以犯越这个法规，貌似段落不清，实际上因此而获得了新意。如《中国、中国，鲜红的太阳永不落》（朱南溪曲）中的创新现象：

$\dot{1}$ $\underline{5\ 3\cdot 4}$ $\underline{5}$ | $\dot{1}$ $\underline{\dot{2}\cdot\dot{1}}$ $\underline{6\ 5}$ | $\underline{2\ 2\cdot 3}$ $\underline{4\ 6}$ | $\underline{5\cdot 4}$ $\underline{3\ 2}$ $\underline{3 -}$ |
中国中 国 壮丽的山河 长江 奔腾 昆仑 巍峨
 $\dot{1}\cdot\dot{1}$ $\underline{5\ 3\cdot 4}$ $\underline{5}$ | $\underline{5\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}\ \dot{1}}$ | $\underline{\dot{2}\cdot\dot{2}}$ $\underline{5\ 4}$ $\underline{3\ 2}$ $\underline{\dot{1}\ 7}$ | $\underline{6\ 7\ \dot{1}}$ $\underline{\dot{2}\ 5}$ |
共产党领 导 崭新的国家 处处盛开社会主义花 朵中
 $\dot{5} - -$ $\underline{3\cdot 4}$ | $\underline{5 -}$ $\underline{5\ 4}$ $\underline{3\ \dot{1}}$ | $\underline{\dot{2}\ 6\ 5}$ $\underline{3\cdot 2}$ | $\dot{1} - -$ ($\dot{5}$ |
国 中 国 鲜红的太阳永不 落

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

二、对于“收尾有序”的创新

乐句落音的“收尾有序”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：

6· $\dot{1}$ 53 | 6· $\dot{1}$ 53 | 6·6 567 | 6 0 | 63 333 |

毛主席的战士最听党的话 哪里需要到

5·6 53 | 2221 765 | 6 0 | 6· $\dot{1}$ 53 | 6· $\dot{1}$ 53 |

哪里去 哪里艰苦哪安家 祖国要我守边卡

6666 567 | 6 0 | 2221 765 | 6

扛起枪杆我就走 打起背包就出发

这首歌的每句落音都为调式主音，犯越了“收尾有序”的原则，违背了调式运动的规律，貌似平淡无味，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：

33 35 | 3·2 | 16 12 | 3 0 | 33 35 | 6 56 |

社会主义好 社会主义好 社会主义国家

66 61 | 2 - | 3·2 1 | 1·6 5 | 3·5 32 | 1·2 12 |

人们地位高 反动派被打倒 帝国主义夹着尾巴

3 61 | 5 - | 3·5 35 | 6 65 | 6 - | 3 2 3 | ...

逃跑 了 全国人民大团结 掀起了

这是一首宫调式歌曲，但旋法围绕角音开始，虽然犯规了，但是由于宫调式中渗透了角调式，使这首齐唱柔中带钢，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：

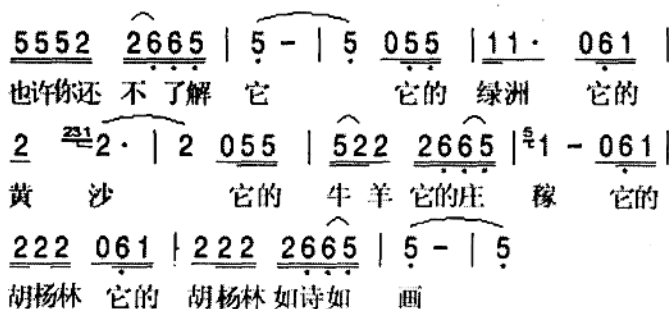
0 0 03 3223 | 0 0 03 33i | 6 - 0 [♯]i6i |
 高 高 的 山 长 长 的 水 我 不 知
 2̣ · 2̣3̣ 5 · ị2̣ | 66 5656 | 3̣5̣ 3223 |
 哪 天 起 心 中 总 想 和 你 在 一 起 昨 天 的 风
 0 0 03 33i | 6 - 0 [♯]i6i | 3̣ · 2̣3̣ 2̣ · ị2̣ |
 明 天 的 雨 我 不 知 哪 年 起 童 年
55 ị2̣ị2̣ 6 0 |
 往 事 总 是 连 着 你

照理“和你在一起”的“起”字应为句逗而使层次分明，而现在“起”字不做长停顿，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“结构形式”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

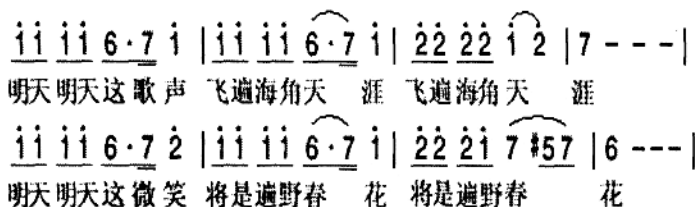
新。如《你会爱上他》(士心曲)中的A段:



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做特殊处理，如《年轻的朋友来相会》（谷建芬曲）中的A段：

5 33 33 3 | 33 2123 3 | 53 332 1 | 22 216 5 |

年轻的朋友们 今天来相会 荡起小船儿 暖风轻 轻 吹

5 1 1 62 2 | 33 3432 2 | 55 33 221 51 | 1

花儿香 鸟儿鸣 春光惹人醉 欢歌笑语绕着彩云飞

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。

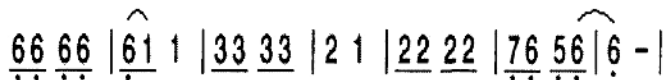
以上介绍了一些主要的犯越“作曲法”中的清规戒律的现象。这些都是在“知法”和“懂法”基础上的犯越。“法规”还得学习、掌握。但法无定法，规无定规，在某些方面的冒犯和超越还应大力提倡，这样做才能使旋律推陈出新。然后才能使“作曲法”不断完善、丰富、发展。

第二章 歌曲音乐形象的模拟设计

衡量某一歌曲作品是否成功的重要依据是看其音乐形象是否准确、逼真、鲜明、生动。那么，设计好歌曲中的音乐形象是创作中至关重要的环节，所谓音乐形象就是运用音乐语言，通过节奏长短的有机结合，乐音高低的有序连接，速度、力度的有致变化，刻画出具有鲜明特点的艺术形象。设计歌曲的音乐形象，由于有歌词的参照，比设计纯音乐的音乐形象方便得多。只要根据歌词中提供的各种外露形态，运用疏密的节奏、跌宕的音势、张弛的力度、急缓的速度，进行有的放矢地模拟，然后经欣赏者的通感、联想，使歌词中表达的一幅幅栩栩如生的画面得以展现出来，这就是音乐形象的模拟设计法，也是歌曲创作中行之有效的思维方式，既先找其“型”后使其“象”。

歌曲创作中常用的模拟形象的方法有以下四种

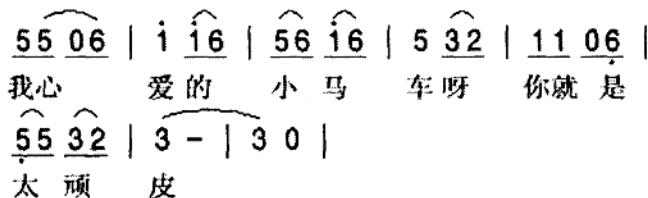
1. 声态模拟。音乐是听觉艺术，对于有影响表现的歌词，用声态模拟来设计音乐形象是最有其表现特长的。如二胡曲《空山鸟语》，唢呐曲《百鸟朝凤》都是成功的声态模拟作品。当然，自然界的音响难以用音调十分写实地表现出来，但能象征性地描绘出来，如风声、雨声、动物的鸣叫声、日常的呼唤声、大海的咆哮声、山谷的回声等，都能入木三分地加以刻画。如歌词中有声态表现的内容，可以抓其不放，设法模拟。如《三月里的小雨》中的声态模拟：



三月里的小雨 淅淅淅淅 淅淅 淅淅淅淅 下个不停

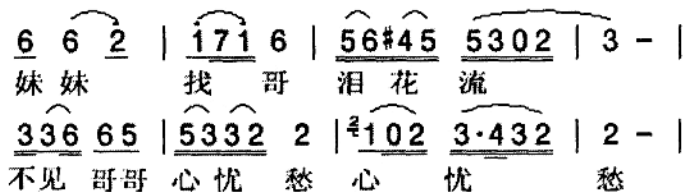
作者抓住歌词中“淅淅淅”的象声词，通过平直的音调，短促的节奏，进行逼真的声态模拟。

2.动态模拟。旋律是乐音有规律运动的结果，旋律又是在时间的动态中诉诸听觉，所以，能模拟歌词中的各种动态，特别是表现有节奏动态的歌词内容，如马儿奔驰，车儿行驶，心儿迸跳，人儿雀跃，可刻画缓慢的爬行，也可描绘急速的飞翔，可刻画登高万仞，也可描绘一泻千里……。通过对节奏、速度、音势的调节都能惟妙惟肖地把这些动态表现出来。如《我心爱的小马车》中的动态模拟：



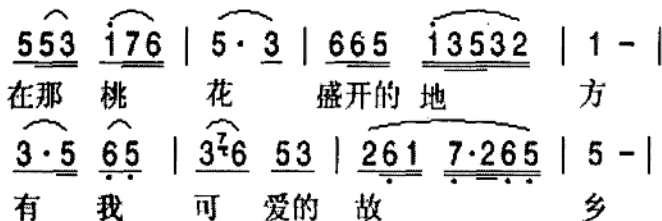
作者抓住了“小马车”的行进动态，通过欢快的速度、规整的节奏较准确地刻画出：小马车“活泼、可爱”的音乐形象。

3.情态模拟。音乐长于抒情，能恰如其分地表现出各种复杂的感情。每首歌词也总会流露出某种情绪：有的赞颂，有的讽刺，有的亲切，有的惆怅，有的诙谐，有的悲痛，有的欢快，有的深沉，有的热情，有的冷漠，有的坚定，有的活泼……这些错综复杂的情感都可以用音乐手段加以模拟。如《妹妹找哥泪花流》中的情态模拟：



作者通过缓慢的速度，委婉的旋法，及休止符的运用，刻画出“妹妹找哥”时的那种惆怅、忧郁、悲切的情感。

4.景态模拟。景态是静止的，虽不是音乐表现的长处，但情随景生，情景交融，面对特定的环境，通过描绘、叙述，总能表现出一定的情感特征。如明朗的景象，灰暗的景象，清晰的景象，朦胧的景象，再如小桥流水，高山大海，桃红柳绿，车水马龙，再如荒凉的沙漠，繁华的都市，烟囱林立的工厂，丰收在望的农村……都可以用旋律勾画出来。例如《在那桃花盛开的地方》中的景态模拟：



作者抓住“桃花盛开”的景态，通过舒展、跌宕的旋律，刻画出一个令人向往，使人迷恋的故乡形象。

音乐形象的设计不仅要“形似”更重要的是达到“神似”。所以，在模拟设计音乐形象的同时，更要考虑到形神兼备的统一，避免只是低层次的自然模仿，只能达到音乐形象的准确、逼真，而要向高层次的意境深处追求，从而达到音乐形象的鲜明、生动。所以，在音乐形象模拟设计时还要注意以下两方面的问题。

一、歌曲客体审视时的复杂性

1.外露状态的丰富性。一首歌词并非只孤立地表现出一种势态，往往声态、动态、情态、景态交织在一起，这就是歌词客体表现出外露状态的丰富性。歌曲创作时，可从给人印象最深刻的一种势态着手设计，并综合其他势态一起考虑，特别是情态贯穿切不可疏忽。如《回娘家》中的音乐形象：

5 - $\dot{1}$ · $\dot{1}$ | 6 3 - 35 | 66 66 60 60 | 6 - - - |

风 吹 这 杨 柳 (么) 刷拉拉拉拉 拉 拉

5 - $\dot{2}$ $\dot{1}$ · $\dot{1}$ | 6 3 - 3 $\dot{1}$ | 22 22 20 20 | 2 - - - |

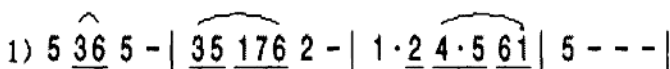
小 河 的 流 水 (这) 哗啦啦啦啦 啦 啦

这首歌词中有“刷拉拉”“哗啦啦”的声态，有“风吹”“流水”的动态，有“杨柳”“小河”的景态，更有“回娘家”时那种喜滋滋、甜蜜蜜的情态表现，作者从抓情态着手，兼顾声态、动态、景态的描绘，使音乐形象准确、逼真、鲜明、生动。

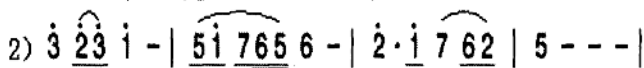
2. 外露状态的差异性。同一种势态在不同的场合下，所表现出的程度也不会一样的，这就是歌词客体表现出外露状态的差异性。在进行模拟设计时，就要抓住这种差异性，才能使音乐形象独具个性，例如《马儿啊，你慢些走》、《战马奔驰保边疆》这两首歌，作者抓住了“马儿”的动态，由于这个动态在不同的景态和情态中进行，前者是“游马”，后者是“战马”，前者是“慢走”，后者是“奔驰”，前者是“流连忘返”，后者是“一往无前”，虽然旋律迥异，但音乐形象都达到准确、逼真、鲜明、生动。

二、创作主体参与时的复杂性

1. 内隐心态的渗透性。每首歌词的外露状态一旦找到，在模拟设计音乐形象时，总会渗透作者的心态意向，既采取什么态度来刻画这些外露状态，是拥护，还是反对，是赞美，还是嘲讽，甚至于在同一心态上的感受程度，都会随着对歌词的深入理解而达到更准确地把握。例如《毛主席走遍祖国大地》这首歌，在确定了赞颂情态的模拟前提下写出的主题。

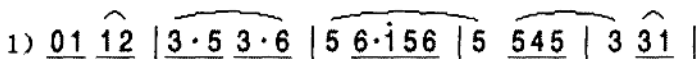


毛 主 席 走 遍 祖 国 大 地

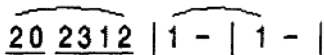


毛 主 席 走 遍 祖 国 大 地

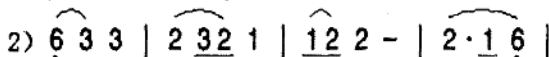
2.内隐心态的独特性。每种态势模仿虽有约定俗成的大致方法，但由于作者内隐心态的独特性，如独特的角度，独特的构思，独特的手法，所以，即使是模拟同种势态的旋律，总会五光十色，各放异彩。如施光南和唐柯分别谱写《祝酒歌》这首歌：



美 酒 飘 香 啊 歌



声 飞



美 酒 飘 香 歌 声 飞

这两首歌音乐形象的设计都达到了准确、逼真、鲜明、生动的境界，由于作者内隐心态的独特性，所以旋律无论在节奏、节拍、旋法、调式、句幅、律动等方面都迥然不同。

要运用好音乐形象的模拟设计法，必须要做好下三方面的工作：

1.分析大量的优秀歌曲，积累这些歌曲在势态模拟方面的成功经验和常用手法，以便在创作时选择运用。

2.认真分析歌词内容，注意歌词中外露状态的丰富性和差异性，确定主要势态的模拟，注意其他势态的糅合。

3.积极参与创作者的主观能动意识，发挥作者的独创性，变被动模拟为主动设计，努力使音乐形象准确、逼真、鲜明、生动。

这些都是音乐形象模拟设计的大致内容，有兴趣的作者不妨可以试试，能否使你的思维有根据，构思有目的，设计有方法，鉴别有标准。