

21 世纪高师音乐教材

歌曲分析与写作

GEQU FENXI YU XIEZUO



西南师范大学出版社

21世纪高师音乐教材

歌曲分析与写作

GEQU FENXI YU XIEZUO

方智诺 编 著

西南师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

歌曲分析与写作/方智诺编著. —重庆:西南师范大

学出版社, 2000. 9

(高师音乐教材)

ISBN 7-5621-2422-1

I. 歌... II. 方... III. ①歌曲-分析-高等学校:

师范学校-教材②歌曲作法-高等学校:师范学校-教材

IV. J614

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 48877 号

21 世纪高师音乐教材

歌曲分析与写作

方智诺 编著

特约编辑: 秦 露 苏 勤

责任编辑: 贾 晖

封面设计: 向海涛

出版发行: 西南师范大学出版社

(重庆·北碚 邮编 400715)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 重庆科情印务有限公司

排 版: 华音工作室

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 18

字 数: 368 千

版 次: 2000 年 11 月 第 1 版

印 次: 2000 年 11 月 第 1 次印刷

印 数: 1~8 000

书 号: ISBN 7-5621-2422-1/J · 208

定价: 27.00 元

21 世纪高师音乐教材

编委会

主 审:周广仁 温可铮

主 任:周荫昌

副主任:冯鄂生 俞子正 黄瑀莹

编 委:

戴 雄(西南师范大学音乐学院)

高奉仁(北京师范大学音乐系)

杜晓十(首都师范大学音乐系)

陶 诚(华南师范大学音乐系)

康建东(西北师范大学音乐系)

冯德钢(南京师范大学音乐系)

张 慧(东北师范大学音乐系)

田晓宝(华中师范大学音乐系)

方智诺(哈尔滨师范大学音乐系)

俞 鹰(上海师范大学音乐系)

周跃峰(湖南师范大学音乐系)

郑锦扬(福建师范大学音乐系)

白陆平(西安音乐学院音教系)

董 灵(广西师范大学音乐系)

卢康娥(陕西师范大学音乐系)

胡郁青(四川师范学院音乐系)

李 丽(海南大学艺术学院)

王昌远(深圳大学艺术学院)

颜家成(西南师范大学音乐学院)

策 划:宋乃庆 譙述琼

总 论

自古以来，人们无时无刻不在歌唱着。把歌唱作为抒发人们感情的手段，同人类的历史一样久长。

靠人声直接演唱的歌曲，是音乐艺术的品种之一，是文学和音乐的完美结合。作为文学的歌词，作为音乐的旋律，二者相辅相成，相得益彰，共同完成着艺术形象的塑造和内心情感抒发的任务。

歌曲，以其短小精悍的形式。同时，由于“声音之道，与政通矣”（见先秦《乐记》），又使其成为与时代联系最好的艺术品种。

好的歌曲，首先要有好的歌词。因为在一般的情况下，歌词是歌曲的旋律写作的基础。只有那些意境深邃、语言生动、形象鲜明、“声诗并著”

（见李清照《词论》），既有诗的素质，又有歌的性能的“能唱的诗”，才能引发曲作者的创作欲望，激起曲作者的创作热情，挖掘出心中美的旋律。所以，好的歌词应该既可以同旋律结合成为一首好的歌曲，又是一首能离开旋律而独立存在的颇具审美价值的好诗。

好的歌曲，当然还应有好的旋律。歌曲中旋律的当展进行，既要符合歌词内容表现的需要，适应歌词的结构和语言特点，又应保持自己的音调风格的统一、气势的连贯，富于逻辑地有序发展。完美的歌曲旋律应该是离开歌词也能充分表现内容而独立存在的有机体。还应公允地指出，在一首业经演唱者二度创作后已被“树起”的优秀歌曲中，旋律的艺术表现能力应大于歌词，这也是歌曲体裁本身应具有的特性。

编 者

目 录

总 论

（上） 歌词常识篇

第一章 歌词的基本内涵	1
第一节 歌词的艺术特征	1
第二节 歌词的结构形式	7
第三节 歌词写作的常用手法	13

（中） 旋律分析篇

第二章 构成旋律的各种要素	20
第一节 旋律线	20
第二节 调式、调性	30
第三节 节奏、节拍	49
第四节 速度	63
第五节 音区	64
第六节 音色	65
第七节 响度（力度、音强）	66
第八节 表情法[演唱（奏）法]	66
第三章 主题及其发展的基本手法	69
第一节 歌曲的主题内涵	69
第二节 歌曲主题应有的“品质”	69
第三节 主题发展的基本手法	80

STREET ZOO

第四章 歌曲的主要结构形式	103
第一节 一部曲式.....	103
第二节 单二部曲式.....	122
第三节 单三部曲式.....	134
第四节 多部曲式.....	149
第五节 复二部曲式.....	153
第六节 复三部曲式.....	156
第七节 回旋曲式.....	170
第八节 变奏曲式.....	182
第五章 歌曲的高潮	194
第一节 高潮表现的形态.....	194
第二节 高潮的数目及位置.....	196
第三节 高潮的形成.....	199
第六章 歌曲的从属部分	203
第一节 前奏.....	203
第二节 间奏.....	209
第三节 后奏.....	210
第四节 引子.....	211
第五节 尾声.....	212
第七章 歌曲的常见体裁	214
第八章 歌曲的演唱形式、人声的分类及音域	217
第一节 歌曲的演唱形式.....	217
第二节 人声的分类及音域.....	218

(下) 写作实践篇

第九章 歌曲写作实践的相关思考	220
第一节 动笔前的若干思考.....	220
第二节 写作中的若干思考.....	221
第十章 歌曲写作技能技巧的基本训练	226
第一节 习作的示范写作.....	226
第二节 作曲家的“创作谈”.....	264
附：歌词 50 首	268
几点说明	281

（上）歌词常识篇

第一章

歌词的基本内涵

歌词，又被称为“歌诗”、“声诗”，它是一种供歌唱使用的“能合乐歌唱的诗”。在我国漫长久远的歌曲写作的历史长河中，歌词经历了“以乐从诗”和“以诗从乐”的不同阶段。但无论是“依词谱曲”还是“依曲填词”，歌词都以其独具的艺术特性，显现其应有的艺术价值，现在，“依词谱曲”已成为歌曲创作通常之法。学习歌曲写作的莘莘学子们的重要课题之一，便是如何审辨、选择（当然我们更期望着创作）歌词。而具备这种能力的前提，便是掌握一些起码的歌词常识。由于篇幅所限，我们在这里所谈的“常识”，其总的着眼点为：一首好的歌词，应具有哪些特性？应达到什么样的标准？

一首好的歌词，从其思想性而言，内容健康、能正确地反映生活，是其起码要求。当然，我们更提倡那些具有社会功利性，与人类进步理想相关联，能提高人们的审美情趣和品德素质，特别是同培养“四有新人”的价值取向相一致的作品。

一首好的歌词，从其艺术性而言，应具有一定的品位。从本质而言，歌词应是相对旋律而独立并显现其美感的诗。也就是说，诗所具有的艺术特质、表现方法，它都应该具有。只是它为了“合乐”，为了人声的“歌唱”，在语言、声韵、结构、表现手法等方面，在某种程度上，直接或间接地受到旋律的影响和制约而已（当然，它也在一定程度上影响、制约着旋律），这也是歌词被称为“歌诗”、“声诗”的缘故。

第一节 歌词的艺术特征

一首优秀的歌词，应是某些艺术特征的载体。常表现为：

一、主题的深刻性、集中性

主题的深刻性，在很大程度上决定着作品思想内涵的深度和艺术成就的高低，并与作品的集中性相关。歌词主题的深刻性，是词作者对生活深刻认识的直接反映，是对题材严格筛选和深入挖掘的结果。一首优秀的歌词，其主题的深刻性往往以一个好的立意来体现，“意高而文胜”，“意高”应是一首意念明确、蕴寓丰厚、脉络清晰、言简意赅的上乘之作的前提。如李幼容的词作《珠穆朗玛》，便是一首主题颇具深刻性的隽永别致之作。

“珠穆朗玛！珠穆朗玛！”

你高耸在人心，

你屹立在蓝天下；
你用爱的阳光抚育格桑花，
你把美的月光洒满喜玛拉雅。

珠穆朗玛！珠穆朗玛！

我多想弹起深情的弦子
向你倾诉着不老的情话：
我爱你，珠穆朗玛！
心中的珠穆朗玛！

珠穆朗玛！珠穆朗玛！”

词作中的珠穆朗玛，是以孔繁森为代表的当代英雄崇高的形象，人民公仆伟岸的化身。面对这样一首主题深刻、集中、立意新颖的对圣洁灵魂的颂歌，作曲家才有可能被感动，才有可能从心中流淌出一缕炽热、深情的乐思。

二、 形象的可歌性、可唱性

作为音乐形象的基础而存在的歌词，是可唱的诗。优秀的词作家，多以其对生活敏锐的审美感受，通过“思接千里”、“视通万里”的艺术想象和高度的艺术概括，在提高歌词形象的具体性和完美性的过程中，更善于把握音乐长于抒情的特点，重视形象的可歌性，赋予笔下的形象便于通过歌唱来抒发感情的素质，创造那些具有丰富情感的形象，以诱发、开掘出曲作者心灵深处的情感，激活其构思，促进那些动人旋律的产生。如柯岩的《周总理，您在哪里》，便是一首颇具形象可歌性的词作。歌词通过其独特的构思和充分的想象，把人们对周恩来——这位在人们心中丰碑永树的好总理——的深深思念之情，予以尽至的涌泻。“啊！周总理！我们的好总理！您在哪里？您在哪里？你可知道：我们想念您！”。歌词的起始，便将主题的旨意合盘抛出，是一种心灵深处的呐喊。“我们对着高山喊……我们对着大地喊……我们对着森林喊……我们对着大海喊……周总理！山谷回声……大地轰鸣……森林回答……大海回答……，他刚离去！他刚离去！”词作家展开想象的羽翼，翱翔于环宇之间，给歌词涂抹上浓烈的浪漫主义色彩。“周总理！我们的好总理！您永远活在我们的心里，您的人民世世代代想念您！”，词作家笔下的形象，既有具体性、完美性，又有可歌性。面对这首极具可歌性的杰作，作曲家按捺不住内心的激动，连夜和着泪水把内心的激情化作音符，就尽在情理之中了。

三、 情感的根本性、真实性

“情者歌之根，歌者情为本”，纵观无数优秀词作，虽然其题材不同，意向不一，但无不以真情取胜。因为这是歌词与“主要针对人的心情”（黑格尔语）的音乐艺术联姻的必备条件。那些直抒胸臆的词作，其情感的根本性、真实性，我们在前述的章节中已有所领略。就是那些叙事性的词、多于绘景写人的词、某些说理性的词，也绝非单纯地叙事、绘景、写人、说理，而皆是以其为桥梁，在客观的事、景、人、理的描写、叙述中，倾注浓烈的主观感情达到抒情的目的，所以才有“不重事理重情怀”、“一切景（理）语皆情语”，“借物生情”、“借景生情”、“情景交融”、“情理交融”之说。如《在那桃花盛开的地方》（郭大为、魏宝贵词）、《牡丹之歌》（乔羽词）、《十五的月亮》（石祥词）等，皆为化景物为情思之作；《歌唱二小放牛郎》（方冰词）、《听

妈妈讲那过去的故事》(管桦词)、《新货郎》(郭颂、秀田词)、《老房东查铺》(石祥、刘薇词)、《春天的故事》(蒋开儒、叶旭全词)等,是在对人物和事件的叙述中,寄托着主体的情感之作;而在《金梭和银梭》(李幼容词)、《滚滚长江东逝水》([明]杨慎词)中,前者在对太阳、月亮运行的形象描绘中,发出了“年青人,快发奋,黄金时代莫错过”的告诫;后者则是面对滚滚东去的长江水,发出的“逝者如斯夫”、“古今多少事,都付笑谈中”的感叹,皆是对人生哲理的某些叙说,为情、景、理三者的交融之作。

四、 语言的凝练性、通俗性

歌曲,是歌词与旋律有机结合的产物,其审美活动是要通过创作、演唱、欣赏等环节来实现的。因此,音乐具有的音响艺术、听觉艺术、时间艺术的特性,在一定程度上也制约了歌词叙事状物的功能,使其多为“心灵里创造的情绪”(卢梭语)的表达。加之歌词的篇幅又相对短小,需要以尽可能少的语言,引发尽可能多的情感反映,以便为旋律留有更大的抒情余地。为此,歌词需要其语言的凝练。又由于歌曲是唱给人听的,它一唱而过,应一听就懂,这就需要歌词语言的通俗性。一些颇有成就的词家提出的“深入浅出、明快畅达”,“明白如话、淋漓尽致”,“文而不文,白而不白、短而不短、浅而不浅”的见地,是歌词语言的凝练性、通俗性的恰当注解。李笠翁曲话中谈及的“辞贵浅显”,也是此意。

五、 节奏的鲜明性、确定性

节奏,这个有规律的运动,是一切“美”的形式的基础之一。作为便于入乐、便于歌唱,要同旋律的节奏——组织起来的音的长短关系有机结合的歌词,当然也离不开它的表现和效果。好的歌词应着眼于旋律的不同走势,强调节奏的鲜明性和确定性,以其明快工整、对比变化的多种姿态,适应着情感内容的深刻表现。

节奏的鲜明性、确定性,不仅体现在歌词语调的抑扬顿挫上,还体现在它的各部分(句、段)的对称、平衡,长短、大小,对比、统一的关系上。其具体内涵,将在有关章节中作必要的讲解。

六、 韵律的和谐性、明快性

由于歌词强烈呼唤着音乐性,其韵律的和谐、明快就更显重要。韵脚铿锵、琅琅上口,合辙押韵、易唱好记,是多数优秀歌词的特点(虽然歌词不一定押韵)。那么,何谓“辙韵”呢?

在我们的汉字中,每字为一个音节。一个音节一般由声(母)韵(母)两部分组成,当歌词句末字的韵母相同时,便称为押韵。而辙是韵的俗称,合辙、押韵其含义相同。如阎肃的《长城长》:

都说长城两边是故乡,
你知道长城有多长。
它一头挑起大漠边关的冷月,
它一头连着华夏儿女的心房。
太阳照,长城长,
长城雄风万古扬,
你要问长城在哪里?
就看那一身身绿军装。

例中的一、二、四、五、六、八句的尾字均押 ang 韵，读起来动听悦耳。

我国的辙韵，历史久长。由于“五四”运动以来白话文和新诗得以提倡与发展，以及随之而来的字读和语言的不断变化，语言学家不得不编制新的诗韵。现在为大家所遵循的“十八韵”和“十三辙”，便是1965年由中华书局上海编辑部编撰出版的《诗韵新编》中所规范的。

由于“十三辙”是“十八韵”的基础，为此，有必要先熟悉一下“十三辙”的有关知识。

“十三辙”，是把字数繁多、发音复杂、其韵母相同或相似的汉字归为十三种类别的结果。每个“辙”的称呼，均由同辙字中摘出两个同韵的字组成，只是韵母类别的名称，别无它意。

十三辙的类别，列表如下：

十三辙韵母表

十三辙	韵 母	用此韵的代表性词作
发花	a (啊) ia (呀) ua (哇)	《爱我中华》《美丽的草原我的家》《珠穆朗玛》
梭波	o (喔) e (鹅) uo (窝)	《金梭和银梭》《同一首歌》《一支难忘的歌》
乜斜	ê (欸) ie (耶) üe (约)	《忆秦娥·娄山关》《我爱你塞北的雪》《雾里看花》
姑苏	u (乌)	《这是一片热土》《我愿》《点点夜露》
一七	i (衣) ü (迂) er (儿) —i (日、知、资等字的母音)	《克拉玛依之歌》《长大后我就成了你》《周总理，您在哪里》《嘀哩嘀哩》
怀来	ai (哀) uai (歪)	《长江之歌》《请到天涯海角来》《走进新时代》
灰堆	ei (欸) uei (威)	《祝酒歌》《年轻的朋友来相会》《我热恋的故乡》
遥条	ao (熬) iao (腰)	《军港之夜》《小草》《吐鲁番的葡萄熟了》
油求	ou (欧) iu (iou) (优)	《马儿啊，你慢些走》《月亮走，我也走》《亚洲雄风》
言前	an (安) ian (烟) uan (弯) üan (冤)	《十五的月亮》《青藏高原》《我们是黄河泰山》
人辰	en (恩) in (音) un (uen) (温) ün (晕)	《父老乡亲》《我的中国心》《边疆的泉水清又纯》
江阳	ang (昂) iang (央) uang (汪)	《在中国大地上》《长城长》《大海一样的深情》
中东	eng (鞞) ing (英) weng (ueng) (翁) ong (轰字的韵母) iong (拥)	《美丽的心灵》《重整河山待后生》《草原之夜》

“十八韵”的划分，是将十三辙中几个韵音相近的韵辙再予细分，它们是：

1. 将“梭波辙”分为、“波 (o,uo)”韵和“歌 (e)”韵；
2. 将“中东辙”分为“耕 (eng,ueng,ing)”韵和“东 (ong,iong)”韵；
3. 将“一七辙”分为“其 (i)”韵，“余 (ü)”韵，“支 [i,含：知 (zhi)、吃 (chi)、诗 (shi)、日 (ri)、资 (zi)、词 (ci)、思 (si)]”韵，“儿 (er)”韵。

歌词的用韵，大体囿于上述两者的范围。

韵，有宽窄多少之分。每一个韵所含的常用字的数量多的，称宽韵；数量少的，称窄韵。发花、梭波、姑苏、一七、遥条、言前、人辰、江阳、中东属宽韵，乜斜、怀来、灰堆、油求属窄韵。宽韵中韵字最多的为言前、人辰、中东、江阳，窄韵中韵字最少的，属乜斜。

韵，有阳刚、阴柔之别。言前、人辰、江阳、中东韵，因其韵音宏亮，被称为“阳声韵”，而其余的九个韵，被视为“阴声韵”。上述各韵还因发音时，口腔、鼻腔共鸣的不同，发音响亮

程度的大小，而被细分为“洪亮级”、“柔和级”、“细微级”，依次为：言前、人辰、江阳、中东、发花、遥条、怀来、油求、梭波，一七、姑苏、乜斜。一般说来，“洪亮级”的辙韵，更适宜热烈奔放、慷慨激越之情的表达；而柔美舒展、委婉细腻的倾诉，则更多的使用“阴声韵”。

韵，还有平仄之说。因辙韵和平仄息息相关，所以汉语普通话中极为讲究声调的抑扬，以使字正意明。汉语中，同一个韵母构成的一个音节发音时的高、低、升、降，可构成不同字意的汉字，如方(fāng)、防(fáng)、纺(fǎng)、放(fàng)，其一、二、三、四声分别为阴平、阳平、上声、去声。在我国古体诗词和戏曲、曲艺中，阴平、阳平被称为平声，上声、去声被称为仄声。由于在两句成双的唱词中，平声字用于下句，仄声字用于上句，又分别被称为下韵、上韵。好的歌词，皆很重视但又不拘泥于押韵时的平仄关系，特别是写作分节歌式的歌词时，各节相同的顿逗部位、韵脚或尾字，多采用同一声调的字，以避免“倒字”现象的发生。如张藜的《篱笆墙的影子》、凯传的《青春啊青春》、阎肃的《军营男子汉》等。

韵，可一韵到底，即通篇句尾皆押同一韵。这在那些内容单一，篇幅短小的词作中多见。如王健的《歌声与微笑》：

请把我的歌带回你的家，(jī ā)

请把你的微笑留下。(xi à)

请把我的歌带回你的家，

请把你的微笑留下。

明天明天这歌声，飞遍海角天涯，(y á)

明天明天这微笑，将是遍野春花。(hu ā)

通篇句尾皆押在“发花”辙的韵上。

而在一些具有一定规模的词作中，为追求句子韵律的对比、变化，常为隔句押韵。即单数句不押韵，双数句押韵。因歌词的第一句尾字有“起韵”的作用，理应除外。如阎肃的《红梅赞》：

红岩上红梅开，(k ā i)

千里冰雪脚下踩，(c ā i)

三九严寒何所惧，

一片丹心向阳开。(k ā i)

红梅花儿开，(k ā i)

朵朵放光彩，(c ā i)

昂首怒放花万朵，

香飘云天外，(w à i)

唤醒百花齐开放，

高歌欢庆新春来。(l á i)

全词采用了隔句押韵的方法，押在“怀来”辙的韵上。

韵，可根据内容表现的需要、结构规模的大小，在同一首作品中使用几个韵。其转换多在词作的段落之间或分节歌词的分节之间。如乔羽的《人说山西好风光》：

人说山西好风光，(gu āng)

地肥水美五谷香，(xi āng)

左手一指太行山, (shān)
右手一指是吕梁; (liáng)
站在那高处望上一望, (wàng)
你看那汾河的水呀,
哗啦啦地流过我的村旁。(páng)

杏花村里开杏花, (huā)
儿女正当好年华, (huá)
男儿不怕千般苦,
女儿能绣万种花。(huā)
人有志气永不老,
你看那白发的婆婆
挺起了腰板也像十七八。(bā)

这首分节的歌词, 第一节合在“江阳”辙上, 第二节转换到“发花”辙上。又如田逢俊的《奋进腰鼓》:

头顶蓝天, 脚踏黄土, (tǔ)
龙腾虎跃迈开大步, (bù)
撼天动地豪壮威武, (wǔ)
前进着一个古老的民族。(zú)

黄土与红绸一起飞扬, (yáng)
鼓声和心声共同振荡, (dàng)
像江河浪涛滚滚东流,
像九天雷霆响彻四方。(fāng)
嗨嗨嗨甩开臂膀擂起战鼓,
嗨嗨嗨走向明天走向富强!(qiāng)

两段歌词押在不同的韵脚上, 第一段押在“姑苏”辙的韵上, 第二段转换到“江阳”辙的韵上。

还有一种连续转韵换辙的手法, 多在民歌和曲艺中见到。如李若冰等的《山丹丹开花红艳艳》:

一道道山来一道道水, (shuǐ)
咱们中央红军到陕北。(bēi)

一杆杆红旗一杆杆枪, (qiāng)
咱们的队伍势力壮。(zhuàng)

千家万户把门开, (kāi)
快把咱亲人迎进来。(lái)

热腾腾的油糕摆上桌, (zhuō)
滚滚的米酒捧给亲人喝。(hē)

围定亲人热炕上坐。(zuò)
知心的话儿飞出心窝窝。(wō)

满天的乌云风吹散。(sàn)
毛主席来了晴了天。(tiān)

千里雷声万里闪。(shǎn)
咱们的力量大发展。(zhǎn)

山丹丹开花红艳艳。(yàn)
毛主席领导咱打江山。(shān)

全词共有八个由上、下句构成的小段落，均在各组双句上自由转韵。(当然，这也是受民歌“信天游”两句一韵的影响)。其韵依次为“灰堆”、“江阳”、“怀来”、“梭波”、“梭波”、“言前”、“言前”、“言前”辙，巧妙的换韵，带来了多样的色彩与情绪，颇有艺术效果。

有时，还有“通韵”现象：即将韵母中主要元音相近、相似的字，如人辰辙和中东辙中的进(jìn)和京(jīng)、深(shēn)和升(shēng)字；因发音部位接近，收音相同的字，如一七辙和灰堆辙中的饥(jī)和累(lěi)，油求辙和姑苏辙中的流(liú)和露(lù)字；还有因方言发音的影响有些辙上的字，如怀来辙的开(kāi)和鄂、豫、皖的方言“界”(gài 普通话为jiè)字，皆可通韵。通韵可使韵脚字数扩大、遣词造句灵活。

称职的词作家在创作歌词时，十分重视挑韵选辙。他们会从作品的内容表现、作曲家谱曲、歌唱家演唱的需要出发，挑选那些适于某种情感的表达，咬字清晰、发音通畅(尽量多用开口音，谨慎地使用闭口音)、相对而言的“宽韵”作为词作的韵辙，以成功地进行创作。

通过上述韵辙知识的学习，会有助于我们审辨、选择(或创作)那些富于韵律美的歌词，挖掘出它们内含的情感与色彩的表现能力，写作出更为优美动听的旋律。

第二节 歌词的结构形式

歌词常是由几个部分(句、段)组成。

一、歌词的句式

歌词结构的基本单位——句式，表现多样，其基本的样式为七字句、五字句，这与我国历史悠久的民间诗歌、古诗中的“七言”、“五言”不无关系。如郑南的《请到天涯海角来》的第一部分：

请到天涯海角来，
这里四季春常在。
海南岛上春风暖，
好花叫你喜心怀。

此部分为 2+2+3 结构的七字句。

如梅少山等的《洪湖水浪打浪》:

洪湖水呀浪呀么浪打浪啊，
洪湖岸边是呀么是家乡啊，
清早船儿去呀去撒网，
晚上回来鱼满舱。

四处野鸭和菱藕，
秋收满畈稻谷香，
人人都说天堂美，
怎比我洪湖鱼米乡。

去除一些垫字、衬字，仍为七字句。

又如毛泽东的《七律·人民解放军占领南京》:

钟山风雨起苍黄，
百万雄师过大江，
虎踞龙盘今胜昔，
天翻地覆慨而慷。

宜将剩勇追穷寇，
不可沽名学霸王，
天若有情天亦老，
人间正道是沧桑。

这首格律体的词作，典型的 2（句头）+2（句腰）+3（句尾）的结构，且其顿数、句数、行数、韵脚、声调都有具体的规定。

如麦新的《只怕不抵抗》:

吹起小喇叭，
喀嘀喀嘀，
打起小铜鼓，
得隆得隆冬，
不怕年纪小，
只怕不抵抗。

吹起小喇叭，
喀嘀喀嘀！
打起小铜鼓，
得隆得隆冬！
手拿小刀枪，
冲锋到战场。
一刀斩汉奸，
一枪打东洋！
不怕年纪小，
只怕不抵抗！

全词皆为 2+3 结构的五字句。

如邹友开的《好大一棵树》:

头顶一个天，
脚踏一方土，
风雨中你昂起头，

冰雪压不服。
好大一棵树，
任你狂风呼，
绿叶中留下多少故事，
有苦也有乐。
好大一棵树，
绿色的祝福，
你的胸怀在蓝天，
深情藏沃土。

词中除每段的转句外，皆为 2+3 结构的五字句。

还有的词作，是七字句与五字句的混合运用。如郭大为、魏宝贵的《红星照我去战斗》是七字句（2+2+3 的结构）和五字句（2+3 的结构）的交织；而林汝为的《重整山河待后生》则为五字句（2+3 的结构）和七字句（2+2+3 的结构）对置。除此之外，尚有一些其他句式的表现，多为五字句、七字句的变体。如林中的《真是乐死人》的第一部分为六字句；叶辛的《一支难忘的歌》的第一部分为八字句；金帆的《我们多么幸福》为九字句；凯传的《高天上流云》的第一部分为十字句等等。还有一种被称为“垛句”的句式，是在基本格式的基础上，在句中插入成串的、由不同字数构成的词汇或分句的样式。如广征的《我热恋的故乡》结尾处“我要用真情和汗水，把你变成地也肥呀，水也美呀，地也肥呀，水也美呀，地肥水美”，乔羽的《爱我中华》结尾处“爱我中华，五十六族兄弟姐妹，五十六族语言汇成一句话；爱我中华！”均出现“垛句”，作曲家适时地利用垛句，造成炽烈、活跃的情绪，将歌曲推向高潮。

纵观歌词的写作，我们发现由于内容表现的需要，单纯使用某种句式写作全词的情况，在小型词作中多见；而在中、大型的词作中，混合使用多种句式写作全词的情况更为多见。这是由于如此可获得格式自由、节奏多样的机会，以利于内容的表现的缘故。如田汉的《义勇军进行曲》（1982 年 12 月 4 日始，为《中华人民共和国国歌》）：

起来！不愿做奴隶的人们！
把我们的血肉筑成我们新的长城；
中华民族到了最危险的时候，
每个人被迫着发出最后的吼声。
起来！起来！起来！
我们万众一心，
冒着敌人的炮火，
前进！冒着敌人的炮火，
前进！前进！前进！进！

这首不拘于传统的格律、无固定的格式，节奏自由，韵脚自然的词作，虽历经了 65 载的风云变幻，仍以其极富时代特点的警句，震撼着亿万富于良知的中国人民，成为近代词作中的传世珍品。

二、歌词的段式

歌词的段式，在一般情况下多是旋律段落形式的依据。所以称职的词作者在创作时，会充分考虑到词曲间相互依托、相互制约的因素，以便同曲作者顺畅地合作，完美地表现内容，塑造形象。

经过长期的艺术实践，在词、曲作家的默契下，歌词形成了以一段式、二段式、三段式和多段式为主的基本段式。歌词段式内在结构的不同，段内句数的不一，当然也带来了不同的节奏感。

1、一段式

只有一段歌词的段式。常有单节的歌词和分节的歌词的不同类别。在分节型的歌词中，因常是多段歌词使用同一旋律，所以要注意各段歌词情绪的统一，句式、词汇的对应，是那些内容高度集中，情绪较为单一的歌词常用的段式。一些短小精悍的群众歌曲、儿童歌曲等的歌词，如田汉的《义勇军进行曲》、麻扶摇的《中国人民志愿军战歌》为单节的一段式；阎肃的《绣红旗》、乔羽的《人说山西好风光》为分节的一段式。

2、二段式

由两个情绪明显不同的歌词段落构成的段式。常是同一内容不同侧面的表现。其中有单纯性的二段式和主副歌式的二段式的分类。如韩静霆的《今天是你的生日》属前一类型：

今天是你的生日，我的中国！

清晨我放飞一群白鸽，

为你衔来一枚橄榄叶，

鸽子在崇山峻岭飞过。

我们祝福你的生日我的中国，

愿你永远没有忧患永远宁静。

我们祝福你的生日我的中国，

这是儿女们心中期望的歌。（2、3段歌词略）

两段皆为三节的分节式的歌词，以新颖的构思，清新的语言，倾诉着华夏儿女对祖国的衷心祝福。又如劫夫的《我们走在大路上》：

我们走在大路上，

意气风发斗志昂扬，

共产党领导革命队伍，

披荆斩棘奔向前方。（2、3、4段歌词略）

向前进！向前进！

革命气势不可阻挡，

向前进！向前进！

朝着胜利的方向。

这是一首主、副歌式的二段式歌词。主歌，多为主题内容的具体描写，一般为分节式的歌词，此歌词的主歌为四段词。副歌，为主题的概括和升华，一般为单节式或大体相同的分节式，此歌词的副歌为单节式。又如李幼容的《少年，少年，祖国的春天》，也是一首主、副歌式的二段式歌词，其中主题为三段词，副歌除第一句词稍加变化外，后两句词完全相同。

3、三段式

由三个歌词段落构成的段式。它是由二段式发展变化而来。此种段式可有两种不同的表现：一，一、三两段是相同或基本相同的段落，而中间段落则与两端形成明显的对比，此种段式可标记为 ABA⁽¹⁾；二，一、三段不是相同或基本相同的段落，第三段是在第一、二段基础上的更高层次上的逻辑发展，中间段落仍与两端形成明显的对比，此种段式可标记为 ABC。例：《弹起我心爱的土琵琶》芦芒词

A. 西边的太阳快要落山了，

微山湖上静悄悄，

弹起我心爱的土琵琶，

唱起那动人的歌谣。

B. 爬上飞快的火车，

像骑上奔驰的骏马；