

少年儿童歌曲 写作技法

贺 林 编著

山东文艺出版社

1988年·济南

少年儿童歌曲写作技法

贺林 编著

※

山东文艺出版社出版

(济南经九路胜利大街)

山东省文艺社出版发行 山西临汾地区印刷厂印刷

※

787×1092毫米32开本 6.125印张 127千字

1990年9月第1版 1990年9月第1次印刷

印数: 1—6500

I S B N 7—5329—0099—1

J·12

定价:2.35元

写在前面的话

这本小册子，是把1958年举办的“歌曲创作学习班”的讲稿，和1964年举办的“少年儿童歌曲创作学习班”的讲稿整理编写而成。当时参加学习班的学员，多是厂矿、企业，机关和中小学专职音乐教师及少数幼儿园的教师。这些学员通过学习和创作实践，不少人已写出一些较有水平的群众歌曲和少年儿童歌曲。这些，都使我这个学习歌曲创作，边学边干的群众音乐启蒙教育者得到很大的欣慰。

也因工作关系，从1981年春夏以来，我又把本书内容抽出若干部分为“济南市小学音乐教师短训班”和济南市几个区少年之家和区小学音乐教研组组织的教研活动进行讲授。受到参加学习的同志们的鼓励。所以我才有意把上述两个讲稿进行再次整理。

书中关于少年儿童特点的探讨，很可能是班门弄斧，但作为一个问题提示，进行学习和研究总是有益的。也算是一个从战争年代受党培养从实际工作中成长起来的老音乐工作者，对少年儿童一代健康成长关怀的心意吧。这是其一。

其二，书中采用的例曲，尽可能是大家熟悉的少年儿童歌曲和其他有代表性的歌曲。通过和较多的中小学音乐教师的接触，了解到他们的实际情况，因而，本书在行文上力求通俗易懂，以便于他们自学。

本书在编写过程中，得到济南市艺术馆领导和同志们的帮助支持；得到山东省艺术馆音乐科和山东艺术学院孙继南教授的帮助指导；得到山东文艺出版社有关编辑同志的热情帮助和支持，特在此一并致谢。

因本人水平有限，在论点、论证、举例各方面很可能有不妥之处，请音乐界前辈和同行们批评指正，以便修订。

贺 林

1982.10.于泉城

目 次

写在前面的话

一、作曲是怎么回事？具备什么条件的人可以学习作曲	1
二、音乐的特点和歌曲的作用	3
三、热爱少年儿童，研究、掌握少儿特点、大胆进行创作	5
四、构成曲调的两个要素——节奏和旋律	12
什么是节奏？	12
节奏是从那里产生的？	13
节奏的变化	15
正规节奏	15
不正规节奏	15
节奏和歌词语言的关系	17
什么是旋律？	18
旋律进行的形态	18
(1) 级进	18
(2) 跳进	19
(3) 同音重复进行	24
(4) 分解和弦进行	25
五、歌曲的构造 (一)	26
(1) 什么是乐汇？	26

怎样培养乐汇?	28
(2) 什么是乐节?	28
(3) 什么是乐句?	30
正规乐句	32
不正规乐句	32
乐句的附加部分和乐句的重复	35
六、歌曲的构造 (二)	38
(1) 乐段、什么是乐段?	38
(2) 单乐段及其结构类型	38
(3) 单乐段的扩充	39
(4) 不正规乐段	40
(5) 复乐段	42
(6) 复乐段的扩充	45
七、歌曲的开始音、停顿和终止法	48
(1) 歌曲的开始音	49
(2) 停顿	49
(3) 终止法	50
完全终止、半终止	50
不完全终止、终止的重复	51
八、为歌词谱曲中一些问题的处理	56
(1) 词和曲的关系	56
(2) 关于节奏方面的处理	56
切分音的应用	57
装饰音的应用	58
附点音符的应用	59
休止符的应用	60

(3) 关于旋律方面的处理·····	60
(4) 关于拍子方面的处理·····	62
(5) 关于速度和力度的处理·····	64
(6) 关于音域和调子的处理·····	65
(7) 创作歌曲如何定调? ·····	65
九、主题发展法 (一) ·····	67
(1) 什么是主题? ·····	67
(2) 重复法·····	68
完全重复·····	68
变化重复·····	69
装饰重复·····	70
(3) 移位法·····	71
严格移位·····	71
自由移位·····	72
反向模进·····	73
连环模进·····	74
(4) 变节奏旋律不变·····	75
节奏伸长法·····	76
节奏缩短法·····	77
(5) 变旋律节奏不变·····	78
向外扩展法·····	78
向内压缩法·····	80
十、主题发展法 (二) ·····	82
(6) 对比法·····	82
节奏对比·····	82
音量对比·····	85

音色对比·····	88
速度对比·····	91
节拍对比·····	94
调式、调性方面的对比·····	97
(7) 主题发展法的综合运用·····	99
十一、歌曲的基本形式(曲式) ·····	106
一部曲式·····	106
单二部曲式·····	111
单三部曲式·····	116
多段体曲式·····	120
变奏曲式·····	120
附:关于“副歌”的写作·····	123
十二、高潮的处理 ·····	127
什么是高潮?·····	127
形成高潮的节奏方法·····	132
形成高潮的旋律方法·····	134
十三、前奏、间奏和尾声的写作 ·····	139
前奏·····	139
间奏·····	144
尾声·····	146
十四、少年儿童歌曲音乐语言的特点及其应用 ·····	149
(1) 关于少年儿童歌曲音乐语言的一些特点·····	149
(2) 关于少年儿童歌曲写作中应注意掌握的问题·····	156
十五、学习歌曲创作经验和作好歌曲加工修改 ·····	160
十六、向民间音乐学习、深入生活、创造完美的音乐	

形象.....	173
后 记.....	186

一、作曲是怎么回事?具备什么条件的人可以学习作曲

我们讲歌曲创作，主要是研究群众歌曲、特别是少年儿童歌曲创作方面的一些基础知识。使没有系统学习过音乐的人，在具备了基本条件后，通过本书的学习，能初步掌握群众歌曲、特别是少年儿童歌曲创作方面的基础知识，学习歌曲创作。

作曲是一种社会现象，是人们用音乐形式来表达他对客观事物的看法。人民要求我们的作曲家，用忠于现实生活，但又高于现实生活的艺术作品去歌唱、鼓舞、赞美新事物，揭露、讽刺腐朽事物。这就是我们通常所讲的阶级性在音乐、歌曲方面的反映；所以，我们提倡社会主义现实主义的创作方法。

给一首歌词或诗谱上曲子来演唱，是为了更集中，更具体，更生动，更形象地表达歌词的内容。歌曲是语言的艺术加工，是思想感情的升华。歌曲创作的基本原则是：依凭歌词的主题思想和内容的感情，根据朗诵时所形成的音调的高低，长短，快慢，轻重等等，用乐谱形式具体地记录下来。作曲不是高不可攀的，但也不是轻而易举的。作曲是一门科学。它和其他艺术形式一样，有着自己的规律，我们学习歌曲创作，就是学习掌握这个规律。作到有计划、有目的、有意识反映现实生活，克服无知的盲目性。

那么学习歌曲创作应该具备什么条件呢？首先要掌握普通的乐理知识，并具备记录简谱的能力，在这同时要有一定的生活体验，并演唱过一些歌曲和民歌，具备这些条件的人，都是可以学习歌曲创作的。当然具备了这些条件不等于就能写出优美动听的、为人们所喜爱的歌曲来。

我们认为：有了先进的思想和厚实的生活基础，如何用丰富的“乐汇”——音乐语言表现出来，而且表现的好，是要有一段艰辛的过程，也可以说，精湛的作曲技巧是在实践中磨炼出来的。

我们学习歌曲作法不是目的，是手段；歌曲作法的理论和技巧可以帮助创作，但不能完全依赖它，像熟读文法和修词学一样，未必就能写出成功的文学作品。因此词曲作者、头脑要敏锐，要善于扑捉时代的最强音，深入生活，体验、观察，丰富自己的音乐语汇，并随时记录下因受某一事物影响而产生的旋律和音型。

实践证明，在多学多写的同时，要善于分析我国和世界知名作曲家的作品，从中得到教益；那怕见到一首歌词别人已经为其谱曲了，你喜欢这首歌词，可以再为其谱曲，然后进行对照，找出个人作品的差距，学习人家的处理手法。甚至一首歌词用多种手法进行处理写作，只有这样才能使自己的作曲水平逐渐得到提高。

二、音乐的特点和歌曲的作用

音乐是一种时间性的艺术。这就是它的特点。而它的姊妹艺术像绘画、雕塑、建筑等则是一种空间性的艺术。

歌曲是音乐艺术中最有群众性和战斗性的艺术形式。像我国的《义勇军进行曲》、《大刀进行曲》和法国的《马赛曲》都有着无可估量的战斗作用，历史上有多少共产党员和革命志士高唱《国际歌》走向刑场，使敌人胆颤心惊。抗日战争中有多少爱国者和青年，高唱抗日战歌，昂首挺胸走向抗日战场，建国后，人们则通过歌声，表达对社会主义祖国的热爱。通过歌声反映人们唱英雄、学英雄的雄心壮志，通过歌声来鼓舞人们的劳动热情。

有一些抒情歌曲，不但能使人们心旷神怡，消除疲劳，而且能起到陶冶人们的性情，规范人们的情操的作用。总之，歌曲是人们生活内容中重要的组成部份。

我国著名音乐理论家李凌同志曾提到音乐艺术的八种社会功能。第一：是直接为当时的革命需要或当时的社会实践服务的。如《马赛曲》、《国际歌》、《义勇军进行曲》等。第二：是歌颂人们的理想，向往美好的愿望的。第三：揭露旧社会的黑暗，人世不平，和对丑恶的现象加以针砭，如歌剧《茶花女》《白毛女》等。第四：表现男女之间相爱，或对爱情的渴望，或感到爱情幸福的不易获得。第五：

怀念革命先烈、英雄人物，追忆过去一切为正义事业而奋斗的英雄行为，光辉业绩和高尚的品德。第六：歌唱友谊，思念亲友，或对亲人的悲欢离合，如《阳关三叠》等。第八：只是悠扬悦耳，如广东音乐的一些曲目。听了使人产生快慰，也能产生一种作用。

以上八种社会功能是泛指音乐方面，当然也包括歌曲在内。此外，在劳动、特别是集体劳动中，歌曲（号子）又起着组织人们、统一行动和消除疲劳的作用。在打夯、拉纤、拉车、装卸、搬运劳动中明显的表现出来。

歌曲在对少年儿童进行爱国主义、集体主义、社会主义、共产主义教育和革命理想、道德和守纪律教育中可以起到潜移默化的作用。在满足少年儿童喜爱歌唱这一娱乐形式的同时，增强美的教育，使他们更加热爱祖国和人民、热爱党和社会主义，热爱科学和劳动，热爱生活。实践证明，这是一种比较方便、行之有效、容易被他们接受，并容易取得一定效果的方法。

三、热爱少年儿童，研究、掌握 少儿特点，大胆进行创作

少年儿童是祖国的未来和希望，是共产主义事业接班人。关心少年儿童的成长，就是关心国家和民族的前途。我们不仅在物质生活方面给他们关心照顾，同时要为他们创造丰富的精神食量来满足他们的要求。

一首好的少年儿童歌曲，往往会在孩子们的心里留下不可磨灭的印象，使他们在得到美的享受中，得到共产主义的教育，播下理想的种子。

要写好少年儿童歌曲，首先要热爱孩子，关心孩子，细心观察他们的生活习惯，研究、掌握他们的心理状态、爱好和特点。如《中国少年先锋队队歌》曲作者寄明同志，《我们要做雷锋式的好少年》曲作者李群同志，《小鸭子》和《幸福的种子寄远方》曲作者潘振声同志，《我爱祖国的大自然》和《敲起鼓鼓向前进》曲作者李嘉评同志等，就是本着这些原则，从事少年儿童歌曲创作的，他们的作品深受孩子们的喜爱和欢迎，是值得我们很好地学习的。

关于少年儿童的特点，我们想从下面几个方面进行研究和探讨。

我国心理学家和少年儿童工作者，把儿童心理发展的全过程，划分为六个阶段，即：

乳儿期（0岁—1岁）哺乳期。

婴儿期（1岁—3岁）托儿期。

学龄前期（3岁—6、7岁）幼儿园时期。

学龄初期（6、7岁—11、12岁）小学时期。

少年期（11、12岁—14、15岁）初中时期。

青年初期（14、15岁—17、18岁）高中时期。

研究少年儿童特点，要注意研究儿童心理发展和年龄的阶段性。

儿童心理的发展同其他任何事物的发展一样，是一个不断地矛盾的统一，由量变到质变的过程。社会实践证明：社会生活环境对人的心理的形成和发展，是起决定作用的。人的心理状态不是天生的，而是后天形成的。这一论断告诉我们在学龄前期、学龄初期、小学时期，对儿童进行正面教育的重要性。这些根本性的概念，就是我们研究、掌握少年儿童特点，进行少儿歌曲创作的基本依据的重要方面之一。

每个人都有自己的童年、少年、青年、壮年、老年期，这是个自然规律。我们的少年儿童时期的生活，现在回想起来，大概还历历在目，甚至其中某些场景至今在脑海里，仍然留有深刻的印象。不过，随着时间的流逝，由于客观环境长期地、潜移默化地影响和主观条件的变化，人们逐渐习惯于新的生活方式，看问题的角度，思维方法，情趣爱好，个性特点，以及行为的表达方式等等方面，都和儿童少年时代不同了，从而逐渐失去儿童的特点。如成年人喜欢听轻音乐，而孩子则喜欢看木偶戏；成年人习惯于默默地思考问题，而孩子却爱不停的发问；成年人想慢慢的行走，孩子却要快快地跑；成年人愿在平坦的大路上迈步，而孩子却爱在崎岖的小路上蹦跳……总之，成年人和孩子生活在一起时，

会出现许多互不适应的地方，一些矛盾和冲突亦经常由此引起。如果要求孩子适应成年人的生活方式，是不应该也是不可能的。否则孩子就会变成没有少儿特点的，缺乏朝气的“小大人”、“小老头”。所以热爱孩子，关心孩子，在此基础上才能作到了解孩子，研究他们的心理特点和规律。

笔者因工作关系、从1964年至今断断续续地在济南地区城乡多次举办过小学、幼儿教师音乐训练班，多次召开过市区的中、小学音乐教师座谈会，听取他们的意见和要求，到中小学去教唱歌，听音乐课，辅导过合唱队，为中小學生写过歌曲。本文试图就学龄前期（幼儿园时期）学龄初期（小学时期）和少年期（初中时期）进行些研究。

我国心理学家吴凤岗讲：“学龄前儿童的思维以具体形象思维为主，而少年时期的学生的思维则以抽象逻辑思维为主”。

学龄前期儿童还处于“小孩子”的地位，他们有时也想当“大哥哥”“大姐姐”，瞬间却为一件玩具和“小弟弟”“小妹妹”打起架来。这个时期的孩子评价自己或别人，完全依教师家长的评价为转移。他们“善于”评价别人，而不“善于”评价自己，且评价也很不稳定。这是他们的特点。

进入学龄期，是小学生和少先队员了，他们在照顾其他“小朋友”方面象个“大哥哥”“大姐姐”，他们较能控制自己的行为，对较小的孩子，具有一定的“耐心”，具有一定的指导和影响的作用。他们在评价自己或别人时，虽有自己的看法，但老师和家长的评价，对他们仍有决定性影响。

进入少年期，孩子评价自己和别人的独立性大大增强，他们认为自己是“大人”了，一切事情可以独立完成，在一般情况下，很少要求别人来指导。这又是少年的特点之一。

上述这些特点和变化，只是一般地谈论少年儿童的心理发展情况。我们还要看到，由于各种条件的变化和影响，孩子的心理不仅会表现出年龄的差异，也会表现出个性的差异，性别的差异，甚至于地区的差异等等。如：学龄前儿童爱看木偶戏，童话剧，学龄期儿童、尤其是男孩子则喜欢看战斗故事片和“小人书”。女孩子爱看舞蹈，男孩子则喜欢听相声……靠山的喜欢爬山，靠海的喜欢游泳。同样都是小学学生，但高、中、低年级的孩子特点不同。一般说：小学低年级儿童，具有学龄前期儿童的某些特点。而高年级儿童则开始具有某些少年期孩子的特点了。

从活动方式上看，学龄前期儿童以游戏为主要活动方式，学龄期儿童以学习为主要活动方式。

学龄前期儿童以单人个体活动为主。在游戏中喜欢模仿、学习成人的活动，但内容简单，一般是些比较具体的东西。如开汽车、开火车、当大夫给病人看病，当妈妈给孩子洗澡等等思维方面的具体形象，这些全是凭借具体形象的联想进行的。

学龄期儿童进入小学后，学习活动内容逐步扩展，深度也大大增加，他们开始学习较系统的知识，了解一些自然现象的本质，理解了一些常见的社会现象。如“好人”“坏蛋”等等。

少年期系指11、12岁—14、15岁这段时期，大体上是学生

们上小学高年级和初中的阶段。它是少年向青年期转化的过渡时期，他们具有独特的生活环境和学习条件，其本身的生理、心理发展、变化大，变化快，具有明显的年龄阶段特征。他们既不同于小学生，又不同于高中的青年，具有半幼稚，半成熟的特点。

少年热情奔放，精力旺盛，他们对人生充满美好的理想，但他们对社会和自然的看法极其肤浅。他们的人生观也极不成熟，缺乏正确的判断力。他们喜欢交朋友，但不能正确判断谁是真正的朋友。他们喜欢学英雄、当英雄，但常常把冒险当成勇敢，把蛮干当成英雄行为。他们在行动上常常带有很大的盲目性，看问题片面，感情容易冲动，富于激情。对少年的这种主动性积极性很高的特点，我们应予以注意，同时应以正面教育为主。

少年儿童歌曲作家潘振声同志在谈少年儿童歌曲特点时曾讲：1—3岁，属婴儿期，他们讲不出话来，就会哭鼻子，他们不具备音乐表现能力，所以，少年儿童歌曲不包括他们。4—6岁属幼儿期，他们只是掌握了一般的生活语言，所以他们的音乐语言应是简单的。7—11、12岁孩子属小学学生期。如细分，可分为低年级即1—2年级，中年级3—4年级，从小学5—6年级到初中1—2年级为少年期，他们是能用歌唱这种音乐语言进行说话的。

对学龄前幼儿园的孩子创作歌曲，音域一般不要超过八度。速度要求徐缓，音型要求简单，要有口语化的旋律，童话般的内容。给幼儿园大班孩子写作歌曲，音域可写九度，旋律要优美，要口语化，速度可稍快，适当增加些三拍子歌曲，增加些小歌舞和表演唱，以适应孩子们的特点。但要

注意多间奏，用形象化的音响，使孩子们借动手势、动作、表情和眼神等来表现。

7、8岁（小学一、二年级的）孩子，音域可写8度。

9、10岁（小学三、四年级的）孩子，音域可写10度。

五、六年级至初中一、二年级即11、12岁孩子，音域可写8—11、12度。

为保护孩子的嗓子，13岁—15岁，从生理上讲一般属变声期，在这阶段为他们写的歌，音域应在九度以内为好。

上述这些精辟的论述，说明除了要创作儿童歌曲，不但要了解孩子们的生理特点，而且更重要的是细致入微地去洞察孩子们的心理状态；否则，就不可能进行更好的创作。所以，我们不能认为少年儿童歌曲短短的几句创作简单、容易。应该说，为少年儿童写作歌曲，不简单，不容易，虽然仅仅短短的几句，因为除了必须具备一般歌曲创作知识外，还要着重体现、刻画少年儿童的特点，塑造完美的少年儿童音乐形象，虽然短短的几句，但既要概括又要具体体现孩子的精神状态，真正作起来是不容易的。

实践证明，为孩子们创作歌曲时，要注意掌握以下几个方面：

①语言要简炼，内容要生动、形象，情绪上要向上、开朗、活泼，以进行正面的教育为主。

②根据孩子们对外界事物有新鲜感和喜欢模仿的特点，在满足其娱乐活动的同时，始终应有意识的进行美育和求知欲的教育。

③孩子是没有真正的自始至终的发自内心的痛苦和悲

伤。孩子们就是有伤心事，其痛苦和悲伤，过一阵就忘了，照常玩。创作少年儿童歌曲应该表现孩子的欢乐情绪。

④要利用孩子十分热爱周围人和事物的特点，对其进行爱祖国、爱人民、爱科学、爱劳动和团结、诚实、勇敢、活泼的教育。

⑤根据孩子年龄特点及天真无邪、幼稚和基本生活在童话世界里的特点，进行自然科学和社会科学基础知识的教育。

四、构成曲调的两个要素

——节奏和旋律

节奏和旋律是构成曲调的两个要素。

什么是节奏？节奏是塑造音乐形象的基本表现手段。节奏是指组织起来的、包括多种时值的音的强弱、长短关系，即时值关系。节奏是音的长短，在音乐上一种有规律的运动，它包含了强弱、快慢、长短等各种性质。这种性质就是力度关系（强弱关系）、速度关系（长短和快慢关系）。强弱具体表现在拍节上，长短具体表现在音的时值上，快慢则表现在乐音即旋律的速度上。

节奏是相同的时值和不同时间值的乐音（有时包括噪音）有规律的运动。节奏赋予曲调以活力。节奏是决定一首歌曲（乐曲）生命的主要因素之一，它在少年儿童歌曲中尤其重要。

我们在日常生活中，无论干什么都有一定的节奏。如人体的呼吸和脉搏的跳动，走路，划船，骑马，搬运，火车的运行等等，甚至战争和群众场面，以及人的喜怒哀乐都有它自己的规律。可以这样讲：种种外在的和内心感情的活动和发展，都有它本身的规律性。这种相同或不相同的规律，表现在音乐艺术上，就产生了音乐进行的律动，即节奏上的运动。

歌曲的节奏，是把庞杂繁多的生活现象组织起来，集中

起来，提炼出来，成为歌曲的节奏。

节奏是歌曲的骨骼。它对歌曲的表现能力起很大的作用。有时用同样的旋律，但节奏不同，表现出来的感情则不同。如：3 2 两个音，可给人不同的感觉。

① 3 2 ||

② 0 3 | 2 0 ||

③ 3 2 0 ||

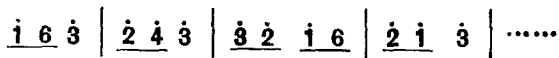
第一个例子，给人以稳定、扎实的感觉。第二个例子给人以坚决有力的感觉。第三个例子给人以柔和抒情感觉。所以同是两个音符，节奏不同，表现出的情绪也不同。

节奏是从那里产生的？节奏是从生活和劳动中产生的。一定的生活环境、一定的生活方式，会产生一定的节奏。如：黄河上的船夫号子和海上的渔民号子就有所区别；草原上和内地的人们的节奏规律就不一样；工人和农民的节奏规律就不一样；居住在山区和平原上的人们的节奏规律就不一样。就是生活在同一地区的人们因经济条件、生活方式和客观事物的影响，其节奏特点也不完全一样。

歌曲中的节奏，不应该是人们日常生活中自然节奏的模仿和照搬，而要概括、集中、提炼。

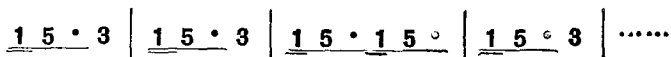
节奏基本上是建筑在歌词（人的语言）节奏基础上。如：“唱起来，跳起来，学习完了多愉快”，根据歌词的节奏，很自然的会得出（× × × × × × × × × × × × × × ×）的节奏。根据这种节奏，我们再给配上高低不同

的音，便成了一首歌曲。如：



唱起来，跳起来，学习完了多愉快。

如：歌曲《大鸡蛋》开始四小节，描写母鸡生蛋后的叫声，“咕大大”。只要我们留神母鸡生蛋后的叫声，并体会词句本身的节奏，会很自然的流露出这样的节奏：× × × × × ×再配上高低不同的音，便成了一句有特点的歌曲。如

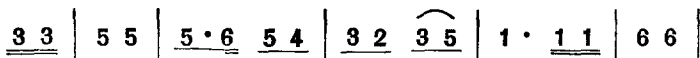


咕大 大 咕大 大，咕大 咕大 咕大 大，

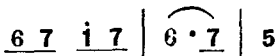
这种对现实生活中节奏模仿的运用，是节奏的表现方法之一，但不是唯一的。有时为突出某一种感情，就需要在歌词原来节奏基础上，加以必要的变化和发展。如

《我们是光荣的少先队员》

潘振声 曲



我们 现在 努力 学习 锻炼 身 体，我们 将来



要去 建设 祖 国，

这个例子，“祖国”两个字，突出的拉长了词句原有的节奏，使人感到“我们现在努力学习、锻炼身体”有一个明确的目的，就是“将来建设我们的祖国”。如按歌词原来的节奏不加伸展的话，便是：

3 3 | 5 5 5 6 | 5 4 | 3 2 3 5 | 1 · 1 1 |

我们 正在 努力 学 ， 锻炼 身 体， 我们

6 6 6 7 | 1 7 6 7 | ♯ ·

将来 要去 建设祖 国。

这种处理法虽然可以，但显得平淡。把“应予突出的”“努力”两个字和“将来”两个字，未能突出，因而不能很好的把“将来”建设祖国的崇高目的，鲜明地表达出来。

节奏的变化：节奏的变化是无穷无尽的。总的可把它概括为“正规节奏”和“不正规节奏”两种。使用节奏时要注意：凡与人的生理节奏（呼吸、脉搏跳动）相一致的节奏属和谐的节奏；相反的节奏，则带有一定的刺激性，在少年儿童歌曲节奏的安排上，要特别注意这一点。

正规节奏：在一小节内，强拍上放着较长的音，或在拍子中强的地方，把一拍分为两个小部分时，第一部分作较长的音。在弱拍上放着较短的音，或在拍子中弱的地方，把一拍分为两个小部分时，第二部分占较短的音。如：

二 拍子：× ×× || ×× ×× || × · 0 || × — ||
 × × || × × 0 ||

三 拍子：× × || × × × || × · ||

在小节内按排着相同时值的音，不论每拍一音或数音，还是数音一拍，都属正规节奏。

不正规节奏：在强拍上或拍子中较强的部分，放着较短

的音，在弱拍或拍子中较弱的部分，放着较长的音，即强拍上的音短于弱拍上的音。

不正规节奏，并不意味着不好，不能用，相反它是节奏表现上重要方法。在使用时，如能根据下列原则，给以适当的重复、再现，效果会更好，达到前后调和统一的目的。即：

①在次一个音型上反复再现。

②在次一小节中反复再现。

③在相应的小节中反复再现。

相应的小节系指在四小节乐句中，第一、三小节或二、四小节。在八小节乐段中系指第一、五小节或二、六小节。如：

《大鸡蛋》

刘饶民词 向前曲

<u>1 5 . 3</u>		<u>1 5 . 3</u>		<u>1 5 .</u> <u>1 5 .</u>		<u>1 5 . 3</u>	
咕大		大，	咕大		大，	咕大		咕大
不正规		再现		不正规		再现		第一小节再现

《雪 花》

沈云词 彭一叶曲

<u>5654</u>	<u>3 2</u>		<u>1 3 2</u>	1		<u>5654</u>	<u>3 2</u>		<u>1 3 2</u>	1	
雪花	雪花		你	别	忙	请	你	帮	我	盖	新	房
不正规		不正规		相应再现		相应再现						

象下列例子亦属不正规节奏。如：

$$\begin{array}{c} \underline{x \ x} \ x \mid \underline{x \ x} \ x \mid \\ \underline{5 \ 5} \ i \mid \underline{5 \ 5} \ 1 \mid \end{array}$$

节奏和歌词语言的关系：日常生活中语言节奏和音乐（歌曲）的节奏是有区别的。音乐节奏是人们语言规律性集中概括的升华。音乐节奏是根据歌词语言本身的节奏加以扩张和加工而成。所以它们的关系是极为密切的。由于音乐节奏本身有它自己的规律性，一但结合的时候，如果只照顾语言的流畅，可能会损伤音乐形象的完整，以致成为一些杂乱无章拼凑的东西；反过来讲，如果单纯强调音乐完整流畅，而不注意语言的规律性，可能破坏了生活语言的易解的规律性，写出来的歌曲拗口。因此，在写作歌曲节奏安排上，要考虑整个歌曲的统一和完整；不可因一个词而影响整首歌曲。

那么在歌曲创作中，先写节奏呢，还是先写旋律？对这个问题的回答不是绝对的。这是每个曲作者的习惯问题，有的先写节奏，有的节奏旋律一起来。经验证明：一首好的歌曲，往往是节奏和旋律同时涌现出来的。如我国著名音乐家李焕之在介绍创作经验中曾谈到《社会主义好》这首歌曲就是这样创作的。所以，有了较满意的节奏，它会帮助你发展成为好的旋律。

节奏的安排，是活跃着的创作激情而产生的，它不是机械的单纯理性工作。少年儿童的歌曲，应选择能表现他们思想和生活特点的节奏，要善于从他们的语言（包括涵意）情绪，语气，语调和词句的字里行间，找出最有代表性的、最

有表现力的生动、活泼的节奏进行创作。

什么是旋律？旋律即曲调。系按一定音高、时值和音量，有机地联结起来的单声部进行。旋律是许多高低、长短不同时值的音，合乎节奏安排的连续进行和有组织的活动。旋律是音乐的灵魂，是刻画音乐形象的主要手段。人们根据生活中的音响（风雨声、雷鸣、鸟叫、欢呼、哭泣、劳动中的呼号等）按照需要有组织概括提炼出来，丰富人们的想象，用来表现人们的思想和情感。

旋律进行的形态：分级进、跳进、同音重复进行、分解和弦进行四种。

①级进：是按照音阶各个音固定的排列，作上行、下行或交替进行。 如：

《早操歌》

管桦词 瞿希贤曲

5 3 · 2 | $\overset{\frown}{1}$ $\overset{\frown}{5}$ | $\underline{6 \cdot 7}$ 1 2 | $\overset{\frown}{3 \ 4}$ 5 | ……

天 上 的 朝 霞，好 象 百 花 开 放，

《夏令营旅行歌》

刘文渺词 何方曲

$\underline{1 \ 2}$ $\underline{3 \ 4}$ | 5 $\underline{6 \cdot \underline{1}}$ | $\overset{\frown}{7 \ 6}$ | 5 — | ……

我 们 奔 向 美 丽 的 地 方，

这种上行的级进，在情绪上是上升、开朗的。

《纪念碑》

马可曲

$\dot{1}$ $\dot{1}$ $\underline{6}$ | 5 5 | 4 $\underline{\underline{4\ 2}}$ | 1 — | $\underline{\underline{2\ 1}} \flat \underline{\underline{7\ 6}}$ |

千万的人民排成队，垂下了

5 — | $\underline{\underline{2\ 1}} \flat \underline{\underline{7\ 6}}$ | 5 — | ……

头、眼含着泪，

这种下行的级进，在情绪上是下降、低沉的。

《我们去参观农场》

5 $\underline{\underline{1\ 2}}$ | $\underline{\underline{3\ 4}}$ $\underline{\underline{5\ 4}}$ | $\underline{\underline{3\ 0}}$ $\underline{\underline{2\ 0}}$ | $1 \cdot \underline{0}$ | 5 $\underline{\underline{1\ 2}}$ |

我们沿着小河旁，行进在

$\underline{\underline{3\ 4}}$ $\underline{\underline{5\ 4}}$ | $\underline{\underline{3\ 0}}$ $\underline{\underline{2\ 0}}$ | $3 \cdot \underline{0}$ | ……

绿色的草地上，

这种上行又下行的级进手法，一般具有平稳、流畅的效果，不善于表现强烈、激荡的情绪。

《我是草原小骑手》

刘雅华词 汪景仁曲

6 3 | $\underline{0}$ $\underline{\underline{6\ 3}}$ | $\underline{\underline{5\ 6}}$ 7 | 6 6 | $\underline{\underline{3\ 3}}$ $\underline{\underline{6\ 6}}$ |

马儿带我向前飞呀，风儿在我

$\underline{\underline{6 \cdot 1}}$ 1 | $\underline{\underline{6 \cdot 1}}$ | 6 — | ……

身边吼呀，

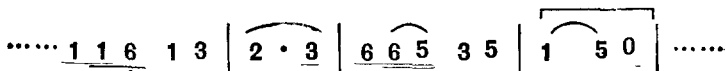
这种上下交替的级进，易于表现感情上的起伏。

②跳进：是旋律进行中，音与音相隔三度或三度以上的连续进行。相隔三度音（1—3、2—4）的跳进称为“小跳”。在旋律进行上处处可用。相隔三度以上音的跳进，你

为“大跳”。为少年儿童作曲时，应特别注意运用得当，要照顾到儿童、特别是幼儿歌唱时的困难，所以不可连续大跳。一般作法是：大跳之后，向相反的方向进行。跳进是音阶进行中一种冲撞形式，跳进后，如不向相反的方向进行，抵消它的冲击力量，就会破坏了音乐的和谐性。所以愈是大跳愈要转回。如果在一个调子中主要的几个音（指主音、属音、下属音、1、5、4）允许，跳进后在原音上停留或再跳亦可以。如：

《南泥湾》

贺敬之词 马可曲



到处 是庄 稼 遍地 是牛 羊，

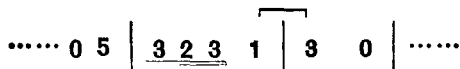
现分别讲述各种音程跳进和转回形式的规律和特点：

三度跳进：主要指大三度（3—1、4—6）的进行。

小三度（一般称级进1—3、3—1）在1调式中很强烈的进行，可用在句终处。如：

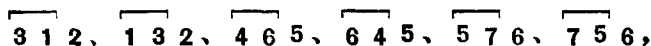
《中华人民共和国国歌》

田汉词 聂耳曲



最 危 险 的 时 候，

大三度跳进后转回的形式有：



四度跳进：最常用的四度跳进及转回形式有：

$\overline{1\ 5\ 6}$ 、 $\overline{2\ 6\ 1}$ 、 $\overline{3\ 7\ 2}$ 、 $\overline{5\ 2\ 3}$ 、 $\overline{6\ 3\ 5}$ 、 $\overline{2\ 5\ 3}$ 、
 $\overline{3\ 6\ 5}$ 、 $\overline{5\ \dot{1}\ 6}$ 、 $\overline{6\ \dot{2}\ \dot{1}}$ 、 $\overline{7\ \dot{3}\ \dot{2}}$ 。

四度跳进在少年儿童歌曲中用得很多。如：

《解放军叔叔还在站岗》

陈镒康词 郑律成曲

$\overline{1\ 5\ 0}$ | $\overline{1\ 5\ 5}$ | $\overline{6\ 6\ 5}$ $\overline{6\ 7}$ | $\overline{1\ 3\ 0}$ | $\overline{2\ 6\ 0}$ |

晚 霞 收 起 了 灿 烂 的 光 芒， 晚 风

$\overline{2\ 6\ 6}$ | $\overline{2\ 6\ 6}$ $\overline{4\ 3}$ | 2 — | $\overline{3\ 3\ 1}$ | $\overline{3\ 3\ 4}$ |

传 送 着 醉 人 的 花 香， 你 听 绿 叶

$\overline{5\ 4\ 3}$ | $\overline{2\ 6\ 0}$ | $\overline{5\ 1\ 7\ 6}$ | $\overline{5\ 1\ 1}$ $\overline{2\ 7}$ | 1 — |

沙 沙 地 响， 我 们 在 轻 轻 的 歌 唱。

四度跳进，夹在一个同音之间也常用。如：

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

五度跳进：最常用的五度跳进及转回形式有：

$\overline{2\ 5\ 6}$ 、 $\overline{3\ 6\ 1}$ 、 $\overline{5\ 1\ 2}$ 、 $\overline{6\ 2\ 3}$ 、 $\overline{1\ 5\ 3}$ 、 $\overline{2\ 6\ 5}$ 、
 $\overline{3\ 7\ 6}$ 、 $\overline{5\ \dot{2}\ \dot{1}}$ 、 $\overline{6\ \dot{3}\ \dot{2}}$

如：

《早操歌》

管桦词 瞿希贤曲

…… 0 5 7 2 | 4 3 | 3 2·2 | 6 5 | 5 — | ……

早晨的风呀 多么清爽，

用连续五度跳进，要注意，除特殊效果需要外，一般不用。

在两个级进音中间，夹上一个四度或五度的跳进也可以。如：

1 5 2、2 5 1、1 5 2、2 5 1、2 6 3、3 6 2、
2 6 3、3 6 2、5 2̣ 6、6 2̣ 5、5 2 6、6 2 5

六度跳进：在六度跳进中，大六度在情绪上表现得极为强烈；小六度则不象大六度那么宽阔。如：

大六度跳进：1—6、6—1、4—2̣、2̣—4、
5—3̣、3̣—5

小六度跳进：3—1̣、1̣—3、6—4̣、4̣—6、
7—5̣、5̣—7

《彩色的四季》

颂今词 望希贤曲

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

啦啦啦啦 啦啦， 啦啦啦啦 啦啦， 春天来了，

3 5 3 | 2 — | ……

春天来了，

《红领巾成长全靠党》

群智词曲

5 3 | 1 2 3 0 | 5 5 $\overline{1\ 3}$ | 5 — | ……

青 青 小 松 树， 生 长 靠 太 阳，

七度跳进：只是在小七度之间进行效果为好。它是大二度进行的一种变化形式，效果并不十分强烈。如：

2 3 5 (2 3 5)、3 2 1 (3 2 1)、5 6 1 (5 6 1)、
6 5 3 (6 5 3)、5 4 3 (5 4 3)

《小苦恼之歌》

刘厚明词 马可曲

…… 2 3 2 3 | 5 6 | 2 3 2 | 1 — ||

决 心 永 远 不 动 摇，不 动 摇。

《快乐的晚会》

沙鸥词 瞿希贤曲

…… 5 4 | 3 — — | 5 · 6 5 6 4 4 3 — | ……

小 红 花 埋 怨 没 有 邀 请 她

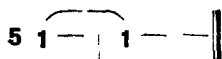
八度跳进：八度跳进效果是坚定的、带有呼喊性，有很大程度的冲击性。如：

《可爱的学校》

刘厚明词 瞿希贤曲

…… 5 5 5 3 · 3 | 1 2 — | …… 5 5 5 3 | 2 3 2 |

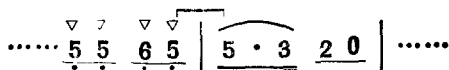
领 进 知 识 的 海 洋， 决 不 辜 负 祖 国 的



期望。

《快乐的节日》

管桦词 李群曲

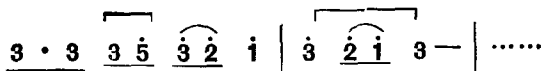


跳啊 跳啊 跳 啊!

八度以上的大跳，在儿童歌曲中一般不用，在少年歌曲中一般少用。八度以上的大跳，是奔放的激情的手法。如：

《打莲成》

绥远民歌

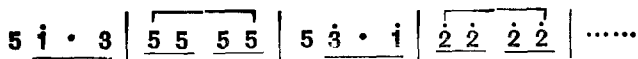


过 了 一 个 大 年 头 一 天，

③同音重复进行：在旋律进行中，把某一个音重复使用（变化节奏或不变化节奏）叫“同音重复进行”。同高度的音反复重复使用，往往产生紧凑、紧张、热烈的效果，表现进取和向上的情绪。如：

《登 山》

田地词 王鸿德曲



跨 过 了 多 少 小 河，越 过 了 多 少 乡 村，

《幸福的列车》

潘振声曲

2 . 2 2 2 | 5 . 5 5 5 | 6 5 6 5 | 6 5 . |

快 快 向前，快 快 向前，向前 向前 向前！

④分解和弦进行：把同一个和弦的各个音，反复使用来构成旋律，这种进行方法称“分解和弦进行”。它可以组成一个乐汇、一个乐句、一个乐段，甚至可以构成一首完整的曲调。如：

《愉快的春游多么好》

晓岭、白洁词 魏群曲

1 3 1 5 | 1 3 1 5 | 1 3 5— | 4 6 4 1 | 4 6 4 1 |

花儿开了，鸟儿叫了，多么好，山变青了，水变绿了，

5 4 3— |

多么好；

《这是什么？》

儿音词 朱德诚曲

5 1 3 1 | 5 1 3 1 | 5 0 5 0 | 5— | 5 1 3 1 |

嘀嗒 嘀嗒 嘀嗒 嘀嗒 当 当 当， 嘀嗒 嘀嗒

5 1 3 1 | 2 0 2 0 | 5— |

嘀嗒 嘀嗒 当 当 当，

五、歌曲的构造（一）

要研究歌曲的构造，就要研究它的各个组成部分（单位）。音乐的结构形式，一般称为曲式。曲式是为表现音乐内容服务的，它不是僵死、呆板的。曲式可以因内容的需要对原有的形式有所突破和发展。

歌曲的基本结构单位是乐段。它是乐曲中最基本的具有独立性的完整单位；能表达一相对完整的音乐思想。一首歌曲所以最少要由一个乐段构成，是因为只有乐段或比乐段更大的音乐结构形式，才能表现完整的乐思和思想内容。

乐段是由乐汇、乐节、乐句构成的。现分述如下：

（1）什么是乐汇？乐汇也称“动机”。乐汇是歌曲（乐曲）组织上最小的单位，它包括两个音节，即从强拍到弱拍，或从弱拍到强拍。乐汇象语言里的词汇一样重要，虽然它短小并且不完整，但有起码的表现力。“语言”在文学上起重要作用；音乐上就是由乐汇组成的“音乐语言”。

歌词语汇的强弱关系，是乐汇的节奏基础。语汇上是从强到弱的节奏，在音乐上便从强拍开始；语汇上是从弱到强的节奏，在音乐上便从弱拍开始。如：

《我和小树来比赛》

谢芳（七岁）词 黄虎威曲

$\widehat{5\ 3}\ 3\ |\ \widehat{3\ 1}\ 1\ |\ \widehat{1\ 5}\ \widehat{5\ 1}\ |\ 3-|\ \dots\dots$

春 天 我 把 小 树 栽，

《前进吧！八十年代小主人》

沈玉真、齐放词曲

$\dots\dots \underline{\dot{3}\cdot\dot{3}}\ |\ \dot{3}-|\ \dot{3}\ \underline{\dot{2}\cdot\dot{1}}\ |\ \dot{2}-|\ \dot{2}\ \underline{\dot{2}\ \dot{1}}\ |\ 7\ 6\ 5\ |$

前 进 吧！ 前 进 吧！ 八 十 年 代 的

$7\ \dot{1}\ |\ \dot{2}-|\ \dot{2}\ \dots\dots$

小 主 人

乐汇有时不一定有明显的停顿，如：

《翻身骑上小飞马》

李国卿词 黄佩勤曲

$\dots\dots \widehat{5\ 6\ \dot{1}}\ 5\ 5\ |\ \widehat{2\ 4\ 2\ 1}\ 2\ 2\ |\ \widehat{5\ 6\ \dot{1}}\ 5\ 5\ |$

跑 呀 跑 呀， 跑 呀 跑 呀， 跑 呀 跑 呀，

$\widehat{2\ 4\ 2\ 1}\ 2\ 2\ |\ \dots\dots$

跑 呀 跑 呀，

乐汇在一个字上面，有时也包含了从强到弱、从弱到强的节奏上的变化。如：

《花朵和园丁》

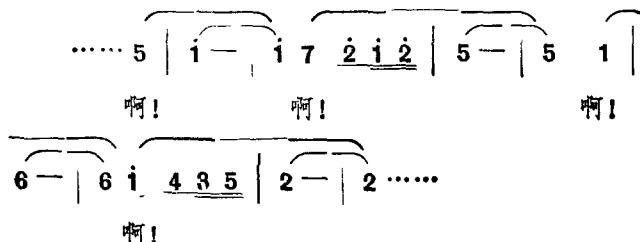
程逸汝词 茹银鹤曲

$\dots\dots 5\ \dot{1}\ |\ \dot{3}\cdot\dot{1}\ |\ \overset{\nabla}{7}\cdot\overset{\nabla}{7}\ \overset{\nabla}{\dot{1}}\ \overset{\nabla}{7}\ |\ 6-|\ \dots\dots$

啊！ 啦 啦 啦啦 啦！

《在周总理劳动过的地方》

金波词 王玉田曲



怎样培养乐汇？音乐语言和生活语言一样，是在人类历史的长河中，在生活实践和社会实践中逐步发展丰富起来的。音乐语言是不停留、逐渐向前发展的；特别是在政治变革或新生事物诞生时冲击着生活，则更为明显。培养乐汇的办法不外是：

①从生活中吸取营养，虚心地学习民间音乐，学习掌握已经形成的民族和地区音乐特点。

②学习聂耳、冼星海为代表的音乐家的作品，掌握并发展五四以来形成的民族革命音调。

③学习借鉴我国古代和西洋音乐的代表作品、名著，开阔视野，加以吸收、消化，达到古为今用、洋为中用的目的。

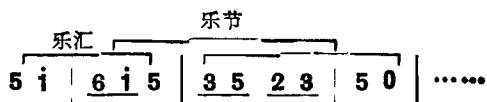
④要善于多听多唱，并注意随时记录下在生活中个人脑海里所涌现出的音调（动机），以备今后创作中应用。经验证明：这是培养、积累音乐语汇行之有效的方法之一。

（2）什么是乐节？大于乐汇的单位叫“乐节”。它和文学作品中的“逗点”的用法一样。在 $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ 拍子歌曲中，一

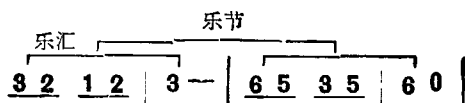
般由两小节或四小节构成，在 $\frac{4}{4}$ 拍子中，一般由一小节或两小节构成。如：

《一分钱》

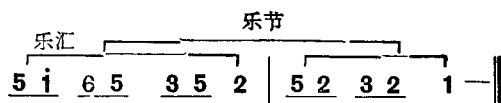
潘振声词曲



我在 马路边，捡到 一分 钱，



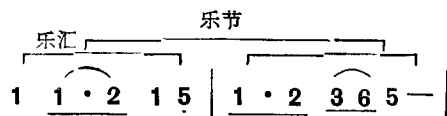
叔叔 拿着 钱， 对我 把头 点，



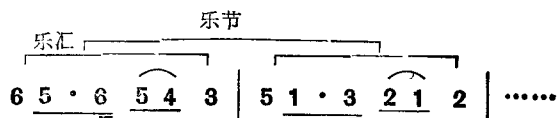
我高 兴地 说了 声 叔叔 再 见！

《五星红旗我爱你》

曹善同曲



五 星 红 旗 我 们 爱 你，



爱 你 的 鲜 艳，爱 你 的 美 丽。

(3) 什么是乐句？大于“乐节”的组织单位叫“乐句”。它可以是二小节，四小节，八小节或十六小节方整性的乐句，也可以是三小节，五小节，六小节，七小节，九小节、十小节非方整性的乐句。不论是方整性乐句或非方整性乐句，它可以从任何一个和弦音开始，结束于任何一个和弦音。由于它乐思不完整，通常一个乐句不能独立地成为一首乐曲。

乐句比乐汇、乐节，有相对的独立性和完整性。同语言相比，乐汇是“单词”，乐句是“句子”。乐句的长短，一般是根据歌词的词意来决定的。如 $\underline{1\ 1\ 5} \mid \underline{1\ 2\ 3} \mid$ 给人的感觉在表达感情上不圆满，如再加上 $\underline{5\cdot\ 3}\ \underline{2\ 1} \mid 2\text{——} \mid$

才能给人以较圆满的感觉，这就是乐句的完整性表现。

从乐汇到乐节，再到乐句这个发展，可以看出“作曲就象说话一样”。

乐句在 $\frac{2}{4}\frac{3}{4}$ 拍子的歌曲中，一般由四小节或八小节构成；在 $\frac{4}{4}$ 拍子的歌曲中，一般由两小节或四小节构成。尽管音乐上的乐句和语言上的语句有极大的共同性，关系十分密切，但它们还是有区别的，因为音乐语言毕竟是生活语言的艺术提炼和加工。乐句本身也有它一定的表现规律；当它表达了一个较为完整的和较独立的乐意后（表现在旋律和节奏上），常常和生活中说完一句话一样，需要停顿一下，在音乐上则称为“休止”。我们看下面的乐句形式：

《我们多么幸福》

金帆词 郑律成曲

$\underline{1\ 3}\ 5\ 5\ |\ 6\ 5 -\ |\ \dot{1}\ 5 -\ |\ 6\ 5 -\ |\ \dots$

我 们 的 生 活 多 么 幸 福，

《我们要做雷锋式的好少年》

杨因词 李群曲

$\underline{5 \cdot 5}\ |\ \overset{>}{\dot{1}}\ \overset{>}{5}\ |\ \underline{6 \cdot 5}\ \underline{4\ 3}\ |\ \underline{2\ 5 \cdot 4}\ |\ \underline{3 -}\ |\ \underline{3\ 0}\ \dots$

我 们 要 做 雷 锋 式 的 好 少 年，

《中国少年先锋队队歌》

周郁辉词 寄明曲

$\dot{1} -\ |\ 5\ 3\ |\ 1\ 2\ |\ 3\ 5\ |\ \underline{6 \cdot \dot{2}}\ |\ \underline{\dot{1}\ 7\ 6}\ |\$

我 们 是 共 产 主 义 接 班

$\underline{5 -}\ |\ 5\ \dots$

人，

《听妈妈讲那过去的事情》

管桦词 瞿希贤曲

$e\ |\ 5 \cdot \underline{3}\ |\ \underline{2 \cdot 5}\ \underline{3\ 5}\ |\ \underline{2\ 1}\ \underline{6\ 1}\ |\ \underline{5\ 0}\ 3\ |\$

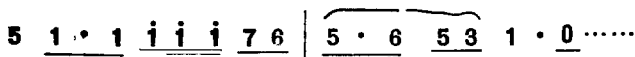
月 亮 在 白 莲 花 般 的 云 朵 里 穿

$\underline{2 -}\ |\ 2\ \dots$

行，

《燕 子》

吴扬词 马可曲



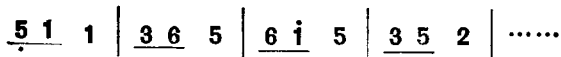
燕子 在 蓝色的 天空 飞 翔，

从结构形式上讲，乐句又分为“正规乐句”，和“不正规乐句”。

正规乐句：正规乐句在 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 拍子中一般由四小节构成。也有八小节的乐句。在每小节有两个强拍出现的 $\frac{4}{4}$ 拍子中，有时是两小节。正规乐句在结构上整齐、均衡，给人以平衡的感觉。尤其适合在少年儿童歌曲中使用。如：

《种葵花》

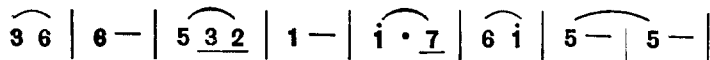
王重农词 兰力曲



大红旗，山坡插，红领巾 种葵花，

《火车向着韶山跑》

张秋生词 薄兰谷曲



阳光 灿烂 照 车 厢，

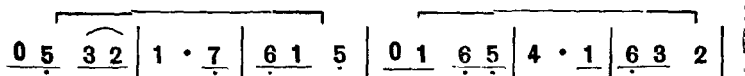
.....

不正规乐句：所谓“正规”和“不正规”乐句，是乐句相对的名称，并不表示乐句的好坏，也不意味着乐句不正常或不合理等现象；它是音乐上一种表现手段。有些音乐形象，在正规乐句中得不到完满的表现时，用不正规乐句却得到较圆满的表现。不正规乐句是从正规乐句发展变化而来

的。它是为了适应歌词中词句的需要，即为强调或夸张歌词中某一语汇而产生的。不正规乐句，通常小节数不相等，常见的有三小节、五小节、六小节、七小节。在少年儿童歌曲中是经常用的。如：

《祖国象妈妈一样》

晨枫词 苏文进曲

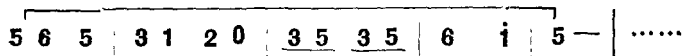


我是 田 里 一棵 苗， 祖 国 的 土 地 是 温 床。

.....

《大红花》

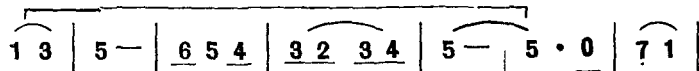
袁鹰词 瞿希贤曲



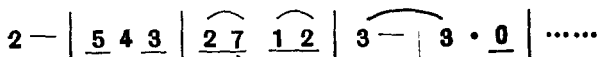
大 红 花 真 美 丽， 我 爱 我 的 好 阿 姨。

《校园深夜静悄悄》

焦可强词 王悦曲



老 师 劳 累 了 一 天， 晚



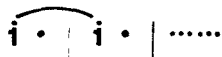
上 又 熬 了 多 半 宵。

《祖国的春天来到了》

王森词 茹银鹤曲

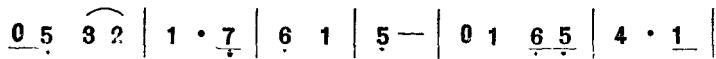


长 大 把 祖 国 建 设 的 更 加 美

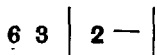


好。

上述诸例，如不像现在这样采用不正规乐句处理，而改用正规乐句处理，效果较原来的处理则逊色的多了。第一例如写成：



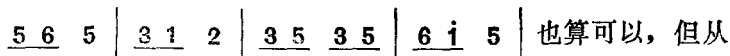
我 是 田 里 一 棵 苗， 祖 国 的 土 地



是 温 床

虽然可以，但显得平和，缺少儿童歌曲的跳动感和口语般的特点；所以不如原来处理得好。

第二例如写成：



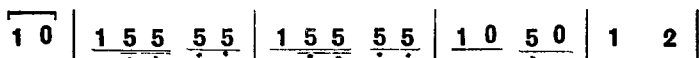
大 红 花 真 美 丽， 我 爱 我 的 好 阿 姨，

口语化方面看，特别是强调小朋友对好阿姨的热爱情绪方面就感到不足了。这主要是因为“好阿姨”三个字突出不够所造成的。第三例《校园深夜静悄悄》显然是首少年歌曲。这些懂事的孩子，是如何的尊敬、爱戴自己的老师。如把现在的12小节压缩到八小节来表现，感情上不会像现在这样表现得深刻感人。

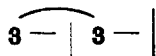
乐句的附加部分和乐句的重复：乐句所以需要附加部分和重复，是为了更好地表达歌词的情感和意境。歌词中短小的引句、衬句得到充分的表现，使之形象化，这是为了更好地塑造音乐形象的一种手段。对乐句附加部分和乐句重复的使用，要注意按需要因地制宜的原则。乐句附加部分和乐句重复的手法，在少年儿童歌曲中使用的较多。如：

《前进！少先队员》

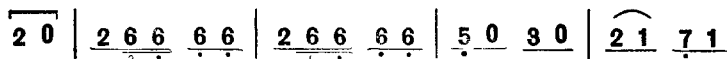
杨春华词 刘青曲



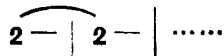
看！ 呼啦啦 啦啦 呼啦啦 啦啦 红 旗 迎 风



扬，



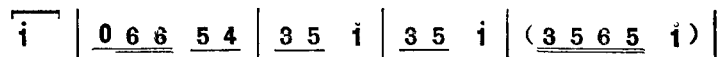
听！ 哒哒哒 哒哒 哒哒哒 哒哒 号 声 多 嘹



亮，

《值日生歌》

管桦词 郑律成曲



哎！ 我们 小组 多么 好，多么 好！

……

乐句附加部分类似上述例子很多，象冼星海作曲的《在

太行山上》“看吧”“听吧”就是。乐句附加部分的引句，加在乐句前面，它不属于乐句的本体。

另一种乐句附加部分在乐句的后边，以增加劳动气氛和动性。如：

《炭夫歌》

塞克词 冼星海曲

…… 6 6 5 3 | 5 3 0 | 5 • 5 6 0 | 3 3 2 1 |

从早烧到晚哪！哟呼咳！越穷越是

2 1 0 | 5 • 5 6 0 | ……

忙呵！哟呼咳！

乐句的重复：乐句的重复，是一种朴素的表现手法。由于它完全用模拟性的重复，加深了某些词句和整首歌曲的感染力。乐句重复的手法，在少年儿童歌曲中用的较多，它通过全句重复或部分重复的手法，以达到紧张、欢快、热烈的效果。如：

《新鲜空气吸个饱》

何树柏曲

6 5 6 5 | 6 • i 5 | 6 • i 5 | 3 2 3 5 |

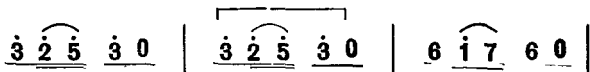
(领)小猴 白胖 起得早(合)起得早(领)空气 新鲜

3 i 2 | 3 1 2 | ……

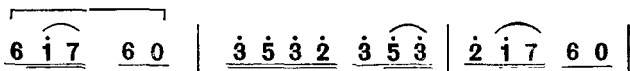
身体好，(合)身体好。

《生产大合唱》“酸枣刺”

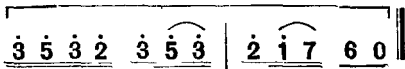
塞克词 冼星海曲



(甲)你放哨，(乙)你放哨，(甲)我站岗，



(乙)我站岗，(甲)防止汉奸鬼子进村压，



(乙)防止汉奸鬼子进村庄！

六、歌曲的构造（二）

（1）乐段：

什么是乐段？乐段是乐曲中最基本的具有独立性的完整单位，能表达一相对完整的音乐思想。最常见的乐段由两个乐句或四个乐句组成；也有整乐段一气呵成而不能划分的乐句，或由许多乐句组合而成。其结构特点是：平衡、匀称，象我们生活语言中，有问句，有答句一样。我国民歌中，有不少用这种形式组成的歌曲。全曲虽然只有八小节或十六小节，它短小精悍，乐意集中，虽篇幅不大，但结构紧凑，组织严密，全曲有对比有呼应。乐段也可以是一首歌曲或一首大型乐曲的一个组成部分。乐段平衡、匀称的特点，正适合表现儿童歌曲特别是幼儿歌曲，所以这种形式在少年儿童歌曲中用的较多。

乐段又分单乐段、不正规乐段和复乐段等形式。

（2）单乐段及其结构类型：单乐段是由两个乐句组成的，通常称为前乐句和后乐句。两个乐句之间象问答一样相呼应。这种表现形式很朴素。其结构类型一般有两种：

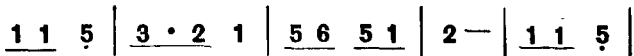
①平行结构。

②对比结构。

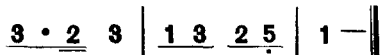
平行结构的特点是：前后句基本上一样，只是在结尾休止处稍加变化。如：

《剪指甲》

儿歌 丘刚强曲



小鸭 叫 呷 呷 呷，叫我 剪指 甲， 小鸟 叫



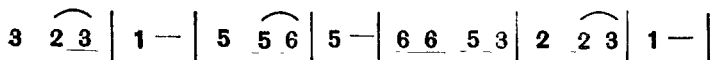
吱 吱 吱，叫我 刷牙 齿。

对比结构的特点是：前后两个乐句没有明显的联系，后乐句是顺着前乐句而发展的。但它给人一种连贯、完整的感觉。这种形式在少年儿童歌曲中用的较多，它较平行结构在单乐段的短小歌曲中给人以多变化而又连贯和完整的感觉。

如：

《小公鸡》

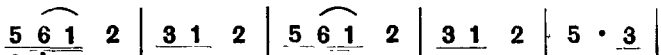
钟灵词 瞿希贤曲



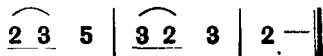
小公 鸡 起的 早，伸长 脖子 高声 叫。

《雪花飘》

陈歌辛词曲



白雪 花 象鹅 毛，飞得 低，飞得 高，冻 得



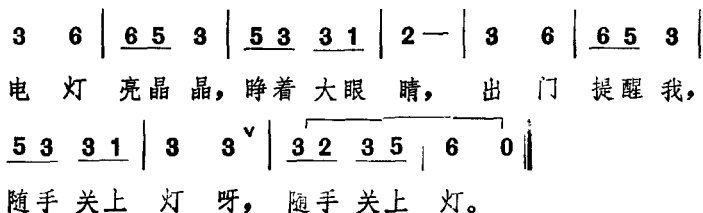
麻 雀 吱 吱 叫。

(3) 单乐段的扩充：单乐段的扩充，也称作“拉长了

的单乐段”。单乐段所以要扩充，就象我们日常说话一样，有时觉得意思表达的还不够十分明确和完整，对某句话需要再强调一下，就在原来基础上进行扩充。单乐段的扩充部分，起着加强和丰富曲调和词意的作用。如：

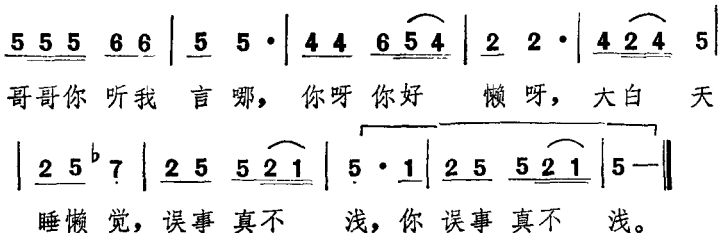
《关电灯》

伊国桐词 纪宇曲



秧歌剧《兄妹开荒》

安波曲



要注意：单乐段在扩充时，一般重复后乐句，很少重复前乐句；如重复前乐句，后乐句一般要重复；否则容易给人以不完整的缺腿感觉。

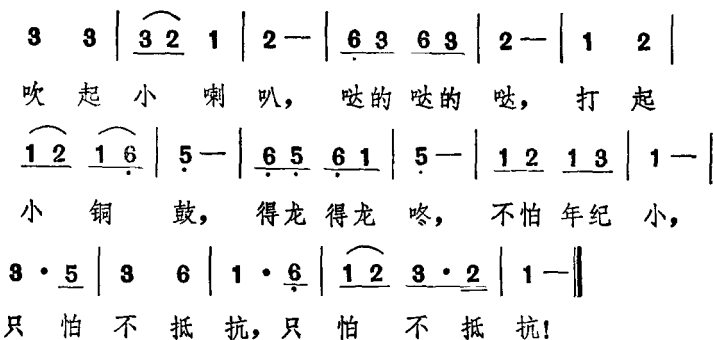
（4）不正规乐段：不正规乐段，是曲调重要的表现形式之一。这种形式表现种类很多，不拘一格。它的产生是为了适应不正规乐句和歌词表现上的需要。它的特点是：在表

现方法上有着极大的自由和灵活性，因而它有着较强的表现力。

不正规乐段，是在单乐段或复乐段基本形式上，采用扩充或紧缩的手法而形成的。如：

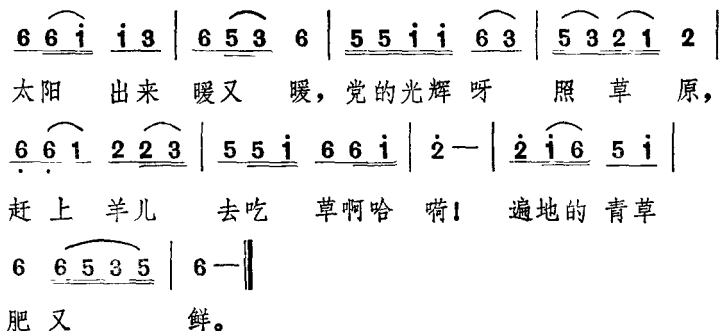
《只怕不抵抗》

麦新词 冼星海曲



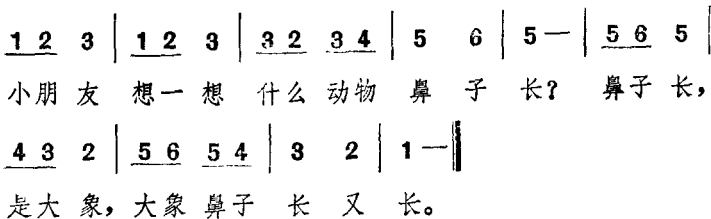
《牧童之歌》

吴均民词曲



《小朋友，想一想》

潘振声词曲



上述三例，例一因为突出强调了“只怕不抵抗”一句，而形成了不正规乐段。例二因增加了“啊哈嘴”的衬词，突出表现了牧童的欢乐情绪，而形成了不正规乐段；如去掉“啊哈嘴”的衬词，感情上的豪迈感和草原上的辽阔感则嫌不足。例三，是用唱游形式，口语般的音调把“鼻子长”和“长又长”拉长了，而形成不正规乐段。这首歌曲一唱就会使我们联想到是给幼儿园小班和中班的小朋友唱的，音域只有六度，旋律采用重复和级进手法，为我们学习写作幼儿歌曲提供了较好的范例。

我们在创作中，如遇到散文诗式的歌词，或情绪波动强烈的歌词，需要突破正规乐段时，就用不正规乐段来处理。

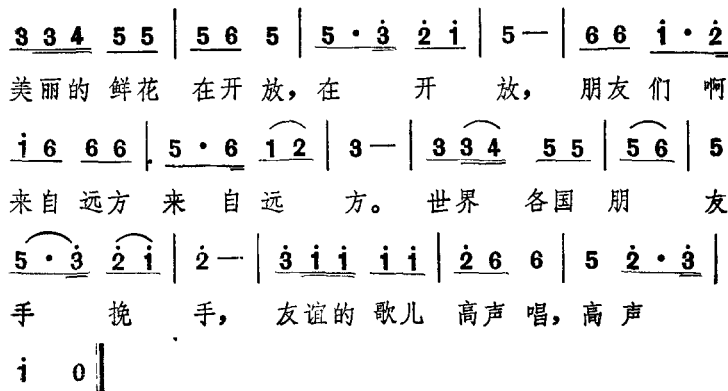
前述“平行结构”和“对比结构”，在单乐段、复乐段中皆有。“平行结构”则富于曲调的统一性和连贯性；“对比结构”则富于变化性和发展性。在歌曲构思写作和修改中，应明确：没有变化的统一，曲调往往容易陷于单调和平淡；而不顾统一的变化，曲调则往往容易流于凌乱。

(5) 复乐段：复乐段是由四个乐句构成的。其公式是A、B、C、D=复乐段。复乐段因结构较长，在表现

情绪的发展上和表现歌词内容方面，较单乐段有着更强、更丰富的表现能力。复乐段不是由两个无联系的单乐段加起来的，虽然它们可以称作两个乐段，（如一、二句称前乐段，三、四句称后乐段）但它在内容和情绪的表现形态上，都是一个不可分割的整体；无论去掉前乐段或后乐段，都不可能象单乐段那样独立存在。如：

《友谊花开万里香》

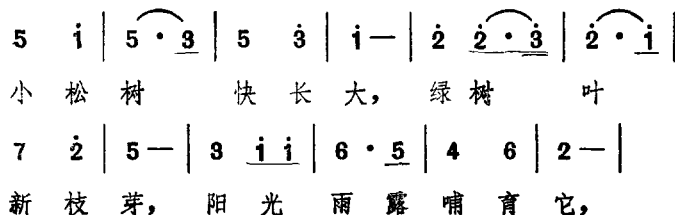
叶伟词 伟才、叶伟曲

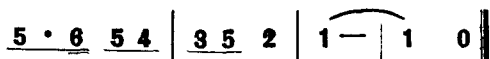


唱。

《小松树》

傅庚辰词 傅晶、李伟才曲





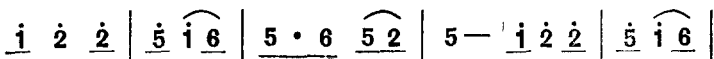
快 快 长 大 快 快 长 大。

复乐段在少年儿童歌曲中用得较多。在群众歌曲和队列歌曲中用得也较多。这就是因为它既短小精悍，又较完整的表达了乐思，塑造了一定完美的音乐形象，容易被群众所掌握，所以受到少年儿童和群众的欢迎。

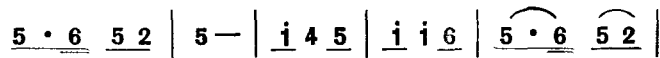
上面两个例子是用A + B + C + D的形式，由四个不同乐句组成的歌曲。在现实生活，我们接触到的中外歌曲中，不完全限于这一形式，在形式上则有所变化和发展；如陕北民歌《三十里铺》是用A + A + B + C的形式构成，即第二句重复了第一句的特点。像苏联乌克兰民歌《乌克兰之歌》则是第四句用变化重复的特点而构成的，即A + B + C + 变化B。像我国的云南民歌《红河波浪》则是第三句重复了第一句，第四句变化重复了第二句的特点而构成，即：A + B + A + 变化B。复乐段的表现形式不只这一些，我们要在掌握它的特点的同时，在创作实践中，不断有所创新。现把上述诸歌抄录如下，供分析参考用。

《三十里铺》

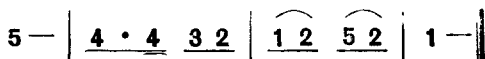
陕西绥德民歌



提 起(个) 家 来 家 有 名， 家 住 在 绥 德



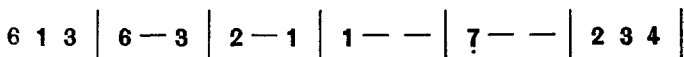
三 十 里 铺 村， 四 妹 子 爱 上 那 三 哥



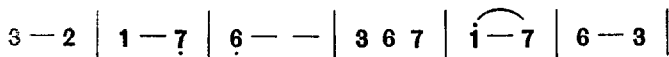
哥，他是我的知心人。

《乌克兰之歌》

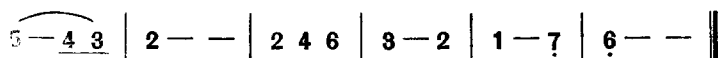
乌克兰民歌



在乌克兰辽阔的地方，在那清



清的小河旁，长着两棵美丽的

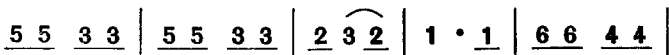


白杨，这是我们可爱的故乡。

（6）复乐段的扩充：系指全乐段的反复，或反复其中一部分。一般用法是反复最后一部分。在形式上有时附加前奏，或在最后一个乐句重复之前，加入一个过渡性的（或发展的）片断。复乐段的扩充是一种加强人们的印象突出和强调某些词句的重要的表现手法。像《东方红》（陕北民歌）中的“呼儿嗨呀”、《南泥湾》中“唱一呀唱”和“好地方”等句的重复，就是复乐段的扩充手法中的一种。如：

《小鸭子》

潘振声词曲



咱们队里养了一群小鸭子，我每天早上

6 6 4 4 | 3 5 3 | 2— | 1 1 1 | 1 1 6 1 |

赶着 它们 到池塘 里， 小鸭子 向着 我

4 4 4 5 | 6— | 7 7 6 | 5 5 4 | 3 2 3 4 | 5— |

嘎嘎 嘎地 叫， 再见 吧 小鸭子 我要 上学 了，

7 7 6 | 5 5 4 | 3 3 2 2 | 1— ||

再见 吧 小鸭子 我要 上学 了。

《铁路工人运输忙》

汪锡林词 陈金艇曲

5 1 5 1 | 3 2 1 | (3 2 1 | 3 2 1) | 5 5 3 1 |

火车 火车 呜呜 响， 一节 一节

2 2 2 | (5 5 3 1 | 2 2 2) | 3 · 3 3 2 | 1 2 3 |

长 又 长， 前 头 装 的 优 质 钢，

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

后 头 装 的 丰 收 粮， 实 现 四 个 现 代

6— | 5 6 5 3 | 2 · 1 2 3 | 1— | 1 0 ||

化， 铁 路 工 人 运 输 忙。

《捡豆豆》

儿歌 马可曲

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

花 花 袄， 黑 扣 扣， 鞋 头 的 蝴 蝶

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

绒 线 绣， 清早 出门 下地 去， 我 和 同 学

1 6 1 | 2 · 3 2 · 3 | 5 · 6 5 · 6 |

捡 豆 豆， 捡 呀 捡 呀 捡 呀 捡 呀

1 · 6 5 1 | 4 3 2 | 2 · 3 5 6 | 3 2 3 6 |

哎 咳 哎 咳 哎 咳 哟， 我 和 同 学 捡 豆

1 · 2 | 1 — ||

豆。

《嘀嗒》

金本词 黎英海曲

^P 6 5 0 | 6 5 0 | 3 3 3 5 | 2 1 2 3 | 5 — |

嘀 嗒， 嘀 嗒， 水 龙 头 漏 水 啦，

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

快 快 关 好 它， 快 快 关 好 它， 不 能 浪 费

2 1 2 3 | 1 — | ^P 6 0 | ^P 6 0 0 | ^{P P} 5 0 0 |

一 滴 水 呀， 嘀 嗒，

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

水 龙 头 不 漏 啦， 再 也 不 嘀 嗒。

七、歌曲的开始音、停顿和终止法

前面我们讲了歌曲写作上一些基础知识。在这里我们认为有必要明确两点。第一：音乐是为了表现内容，不能只考虑音乐上的所谓美，而忽视了能否表现其内容；这个根本问题一定要牢记，否则容易走上形式主义的弊端。第二：我们主张形式和内容的统一，形式服从于内容。因此，歌曲写作的基本着眼点是：

①根据歌曲整个情绪的需要。

②根据歌词内容的需要。

③根据音乐语言的基本规律。

以上三点是相互联系不可分割的整体，如片面强调哪一点，都是不妥当的。

为了更好的研究歌曲的开始音、停顿和终止法，我们必须首先要了解“音阶进行的自然倾向”。音阶在曲调中活动、即这一音阶进行到另一个音，是有它的倾向和特性的。

在大音阶的七个音中，一般分为两种：一种是“静音”，一种是“动音”。静音是指1、3、5，即主音、三音、五音，构成了主三和弦；其特性是静止感强。动音是指7、6、4、2，这几个音具有动的性质，有要求进行到静音的倾向。

解决这几个音进行的倾向是：七度上行至八度，比下行

至第五度好一些。六度下行至第五度，比上行至第八度音近、为更好。四度上行至五度，或下行至三度均可。二度上行至三度，或下行至一度皆可。这种进行的方法，一般称为“正规进行”。如超出上述进行方法，则称为“不正规进行”。以上讲的是音阶进行的基本倾向。但世界之大，人类的智慧和物质、精神文明方面飞速前进，如只局限于此，歌曲创作岂不滞死；所以我们在掌握了正规进行法的同时，要敢于越过它，用不正规进行法大胆创作，闯出一条新的路子来。

在小调音阶的进行上，除了六、七度在上行、下行上有所变化外，其余音原则上和大调的进行方法一样。

（1）歌曲的开始音：一首歌曲（乐曲）从任何一个音上开始都可以。但为了表明调性，一般开始于音阶的主音（第一音）属音（第五音）和中音（第三音），其中使用主音、属音作开始音较多。在大音阶歌曲中，多用1、3、5中任何一个音作开始音。如：《团结就是力量》这首歌曲，是以主音（1）开始的。《中华人民共和国国歌》和《歌唱祖国》是以大音阶的5音开始的。我们在歌曲创作中到底用哪一个音作开始音，要根据具体情况、根据需求和前面讲的原则来定，不能生搬硬套。

（2）停顿：一首歌曲是由若干个乐汇、乐节、乐句有机地组织起来的，它象我们日常生活中说话一样，在句与句之间需要停顿，否则容易出现冗长的句子，不易演唱，也使人难以理解。所以我们要善于处理歌曲中句与句之间的停顿。

在少年儿童歌曲中，尤其要注意这种停顿的处理，因为少年儿童在气息控制上、生理发育上、开朗善动方面都要求

作好停顿的处理。所以说，停顿处理的好否，是少年儿童歌曲创作中，表现少年儿童特点的方法之一。

停顿的方法一般用“休止”、“音的延长”和“节奏型的重复”三种。

（3）终止法：在歌曲（乐曲）内，乐句、乐段及全曲的末尾所作的停顿叫“终止”。

终止是整首歌曲乐句与乐句之间，乐段与乐段之间，在表现思想内容，表现情绪上相联系、相呼应的一种手段。

歌曲的终止形式是多种多样的。一般常见的有四种。即：“完全终止”、“半终止”、“不完全终止”、和“终止的重复”。尤其多见的是“完全终止”和“不完全终止”两种。

完全终止：主音在调式中有着强烈的明显的稳定性。如进行着的曲调停顿在主音上时，就产生了强烈的终止感，所以称为“完全终止”。完全终止一般用在独立乐段的最后和一首歌曲最后的终止上。

也有的把它用在歌曲中间乐句结束处，这种用法一般较少，所以不多见。如在歌曲中间停顿处，过多地使用它，会减弱歌曲发展的动力，给人过多过大的终止感觉，造成歌曲发展上的困难和使歌曲前后产生割裂的现象。

总的说，这首歌曲是什么调式，终止音最好终结在该调式的主音上面，否则，总使人有不满足、不圆满的感觉。

半终止：半终止是指用与主音关系最密切的第五度音——属音作终止。它多用于乐段中间句的停顿上，因为歌曲在进行了一半左右的地方，已表达了所要表达的内容的一部份，还要继续往下发展，而属音没有主音的强烈的稳定性，所以

歌曲中间句的停顿上多用属音。

从和弦关系上看，属音在1调式中，包括了5、7、 $\dot{2}$ 三个音，7音在大调中是导音，有强烈的急待解决的要求，所以在半终止上用属和弦的诸音，给曲调后来的发展，准备了条件。

不完全终止：不完全终止是指在一首较长的歌曲里，其终止音如果老用主音、属音，曲调会显得单调平淡，因此需要扩大一些范围，另找其他音作歌曲停顿的终止音。这样作，在表现内容上更为丰富多样，富于变化，给人以新鲜感觉，感情上更为细腻，在创作方法上带来很大的自由。

终止的重复：终止的重复法，与上面讲的情况相反。它的特点是在歌曲中，一连几个终止，都重复在一个相同的终止音上面，除最后的完全终止外，它多用于分句上。这样作，既是为了表达歌词语气和情绪的需要，也是为了前后有特点的连贯，即在变化中保持其特点。如：

《我有一个小书库》

刘晴词 沈亚威曲

1 3 | 1 3 | $\underline{\underline{6 \quad 1}}$ | $\overset{1}{7} \overline{\underline{6 \cdot 0}}$ | $\underline{6 \quad 1 \quad 2}$ | 3 3 |
我 有 一 个 小 书 库， 里 面 的 书 儿
 $\underline{6 \quad 1}$ $\underline{3 \quad 1}$ | $\overline{\underline{6 \cdot 0}}$ | $\underline{6 \quad 6 \quad 1}$ | $\underline{3 \cdot 5}$ | $\underline{6 \quad 1}$ 3 | $\overline{\underline{6 \cdot 0}}$ |
真 丰 富。 连 环 画 小 人 书，
3 5 | 1 6 | $\underline{6 \quad 3}$ $\underline{2 \quad 1}$ | $\underline{6 \quad 0}$ |
童 话 诗 歌 也 充 足。

《是我们少年儿童》

方羽曲

5 i | 7 · i 2̣ | 5 · 4 3̣ 2̣ | 3 0 | 2 2̣ 3̣ |
 谁 的 歌 声 那 么 嘹 亮, 谁 的
 5 · 6 7 | 2̣ · i 7̣ 6̣ | 5 0 | 5 i | 7 · i 2̣ 2̣ |
 眼 睛 闪 着 光 芒, 谁 是 未 来 的
 5 · 3̣ 6̣ | 6 — | 5 3̣ · 2̣ | i 7̣ 6̣ 5̣ | 6 · i 2̣ |
 人 民 战 士, 祖 国 的 建 设 者 和 保 卫
 2̣ · 5̣ | 3̣ · 2̣ | i · 7̣ 6̣ | 5 · 5̣ | 6 · 5̣ |
 者, 是 我 们 少 年 儿 童, 是 我 们
 6 · 7̣ 2̣ | i — ||
 少 年 儿 童。

这是一首由六个乐句组成的扩充的复乐段歌曲，除最后终止在主音（1）上外，其余均用半终止和不完全终止音来作句子的停顿，这种作法，给人一种一气呵成的感觉。如将上述半终止和不完全终止音改用主音、属音作中间句子的终止，曲调则会显得平淡、呆板，毫无少年儿童富有朝气、坚定自豪的特点了。

总的讲：我们在歌曲的停顿和终止的写作上，要注意歌曲的结构，注意句子的结构，注意歌曲的思想内容，注意感情的表达方式方法。采用多种停顿的写法（半终止和不完全终止）是为了使曲调写的生动活泼，避免因用同一个格式所

造成的呆板、枯燥和乏味。

在安排句子停顿时、要注意以下三个方面：

①注意语调：因为汉语的语调除贯穿整个句子外，尤其显示在句末的音节上。我们常常把表示疑问、愤怒、命令、号召的句子读得前低后高；常常把表示旨定、感叹、请求的句子读的前高后低。这种为表达思想感情而出现的语调的高低，必然会反映在曲调的表情上，特别在句末停顿上应表达这种语气才对。

②注意安排节奏上的呼吸和停顿，来显示音乐的层次和感情表现上的语调。即前面所讲的经常用休止符或用延续音来体现句子的呼吸。

③注意掌握各句子之间的关系，层次要清楚，什么地方停留主音上，什么地方停留属音、下属音上，要很好的进行设计和布局。

在终止的安排上，要注意从歌曲表现的全局出发，要为主题思想服务。

①各乐句的终止音力求变化，注意从变化中求统一的例子也很多。如：

《红星歌》

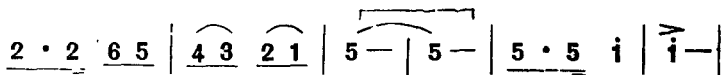
邬大为 魏宝贵词 傅庚辰曲

5 · 5 5 6 | 5 — | 6 3 2 | 1 — | 1 · 1 6 | 6 · 1 |

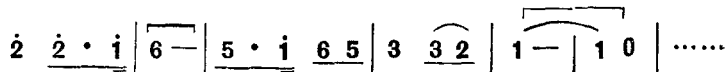
红 星 闪 闪 放 光 彩， 红 星 灿 灿

6 5 4 3 | 2 — | 5 · 5 1 | 1 — | 6 6 · 5 | 3 — |

暖 胸 怀， 红 星 是 咱 工 农 的 心，



党的光辉照万代。 红星是咱



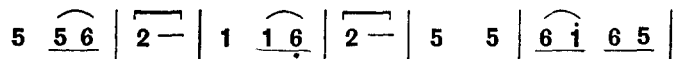
工农的心，党的光辉照万代。

这段由六个分句组成的歌曲，其各分句终止音是1、2、3、5、6、1，因六个分句结束时的音调近似、自然，而保持了全曲的统一。

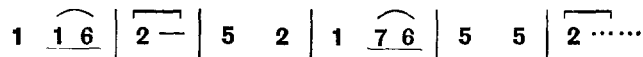
②曲调停顿处，用相同的终止音或曲调，例子也很多。
如：

《东方红》

陕北民歌 李有源词



东方红，太阳升，中国出了个

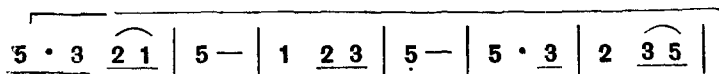


毛泽东；他为人民谋幸福

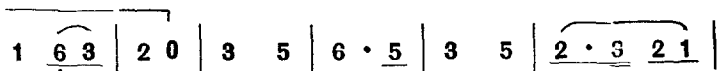
③曲调结束时，要在“结”字上下功夫，给人以深刻的印象。要力求概括全曲的情绪，把前面重要曲调片断，用种种手段予以重复，点明主题，是歌曲终止写作上最基本的方法之一。如：

《学习雷锋好榜样》

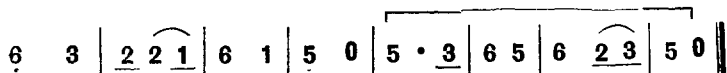
洪源词 生茂曲



学 习 雷 锋 好 榜 样， 忠 于 革 命



忠 于 党， 爱 憎 分 明 不 忘 本，

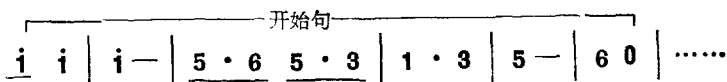


立 场 坚 定 斗 志 强， 立 场 坚 定 斗 志 强。

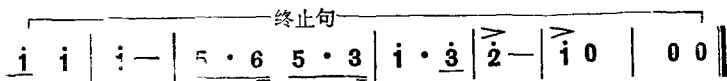
这首歌曲的最后一句至结尾，是概括了歌曲开头八小节曲调的主要因素而写成。另一种形式是在终止时采用歌曲开头时曲调的片断加以发展、变化而成。如：

《大刀进行曲》

麦新词曲



大 刀 向 鬼 子 们 的 头 上 砍 去，



大 刀 向 鬼 子 们 的 头 上 砍 去！(喊声)杀！

八、为歌词谱曲中一些问题的处理

前面我们已就写作一般短小的歌曲的基础知识作了研究。为歌词谱曲不可避免地要碰到许多具体问题，对这些问题如何进行处理？现分如下几个方面进行研究。

（1）词和曲的关系：一首好的歌曲，不仅曲调好。而且必须有好的歌词。词和曲是歌曲这种艺术形式的两个基本组成部分。

苏联音乐家库马兹曾比喻词曲关系，好象“钠”和“氯”两种化学元素结合在一起时，化合成“盐”一样；它们相互弥补缺点，来共同达到统一的目的。这充分说明了词曲关系密切，相互影响，不可分割。词使歌曲的内容充实，形象、生动；曲使歌曲感染人们的情绪，能够为人们所接受。就歌曲而言，曲调如无歌词，就不可能写出形象生动富有感染力的音调来，歌词如无曲调，就不可能通过乐音表现出应有的气氛和情绪来。词和曲的关系就是这样珠联璧合，相辅相成的。

（2）关于节奏方面的处理：歌曲的节奏，基本上是以歌词的节奏为基础的；为了适应和突出音乐的特点，要把歌词中重要的词汇和单字，放在强拍上，给予较长的时间；把一般或不很重要的字，放在弱拍上，给予较短的时间。这种手法，是通过单字和单词突出地表现内容的方法之一。

如“我爱我们的新国家”一句，曲调用 $\underline{5\ 4}\quad \underline{\dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}}$

$\underline{\dot{2}\ \dot{1}\ 7}\quad \underline{6\ 5}\quad \dot{1}-$ 因节奏的不同，能处理成三种不同的效果。

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

我 爱 我 们 的 新 国 家。

② $5\quad | \quad \underline{\dot{4}\cdot\dot{3}}\quad | \quad \dot{2}\quad \dot{1}\quad | \quad 7\quad \underline{6\ 5}\quad | \quad \dot{1}-||$

我 爱 我 们 的 新 国 家。

③ $5\quad | \quad \underline{\dot{4}\cdot\dot{3}}\quad | \quad \dot{2}\quad \underline{\dot{1}\ \dot{1}}\quad | \quad 7\quad \underline{6\ 5}\quad | \quad \dot{1}-||$

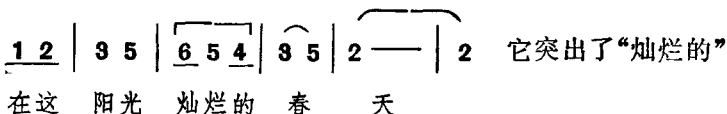
我 爱 我 们 的 新 国 家。

上面三个例子给人的印象是：第一个例子，词曲结合尚可，但感到节奏有些密集，不能充分抒发对新国家的爱。第二个例子节奏处理上较第一个例子好，但第三小节“的新国”三字强弱拍位置安排上不好。第三个例子处理的较好，它突出地强调了“我爱”和“新国家”，感到在感情上得到充分的发挥。

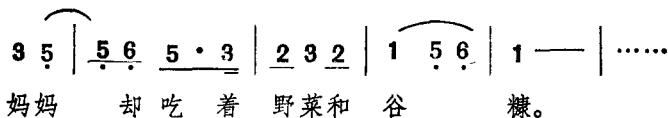
在节奏安排上要注意：在同一乐句的旋律中，一般不宜用时值相差得太大的音符，以免影响歌曲旋律的流畅。但有时为表现特殊效果（如呼喊、拼杀等）或用于终止处也可例外。但在少年儿童歌曲写作中，这点更应注意，否则，会增加歌曲演唱上的难度，而不易被他们接受，以至于失掉少儿歌曲的特点。

切分音的应用：切分音是一种反强弱手法，它能表现

一定的力度，增强曲调的气氛；是突出和强调个别词句的手段之一；它适宜表现乐观、热烈、生气勃勃的情绪。如《我们要做雷锋式的好少年》（杨因词、李群曲）第二句



三个字，强调了时代感。再如：《听妈妈讲那过去的事情》（管桦词、瞿希贤曲）从44小节后几次出现

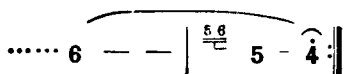


的旋律，后边用同一旋律的词是：“妈妈却穿着破烂的单衣裳”；“又冷又饿跌倒在雪地上”；“妈妈才盼到今天的好光景”。这种反复使用同一音调的手法，不仅突出了倾诉广大劳动妇女在旧社会苦难生活的特别音调；同时在运用手法上，也形成了该曲的独特风格。切分音在少年儿童歌曲中，使用上应慎重，尤其不可连续使用，否则，孩子们不易掌握。在幼儿歌曲中一般不要用。

装饰音的应用：装饰音是一种装饰性增加色彩的手法。它能使不同情绪和意境的歌曲，更加显示出抒情的、悲哀的、雄壮的特点来，装饰音使原有旋律，给人以更强烈的感染。如：

《快乐的晚会》

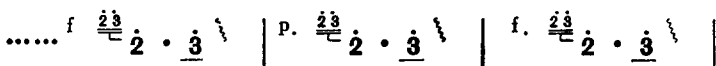
沙鸥词 瞿希贤曲



啊!

《山区人民唱山歌》

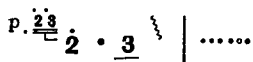
江西童谣邱刚强编曲



哟 嗨，

哟 嗨，

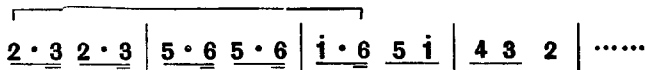
哟 嗨，



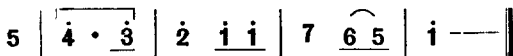
哟 嗨，

装饰音在成人歌曲中用的多，在少年儿童歌曲用的较少，在幼儿歌曲中不用。

附点音符的应用：附点音符在歌曲中能增强音的力度，加强语气表现，是解决音调平淡，便于掌握旋律的手法，在进行曲和队列歌曲中显得十分重要。在群众歌曲和少年儿童歌曲中，为了表现坚定有力的情绪或优美动人的旋律，都离不开附点音符。如《捡豆豆》中“捡呀，捡呀”附点音符的应用，和《我爱我们的新国家》附点音符的应用就足以证明这点。例如：



捡呀 捡呀 捡呀 捡呀 哎咳 哎咳 哎咳 哟



我 爱 我 们 的 新 国 家

休止符的应用：休止符是强调节奏效果的手段，它的重要性，不仅在乐句上起“逗点”作用，而且是刻画音乐形象，增加力度的重要的手法。运用得当，可以达到“此处无声胜有声”的效果。如《中国少年先锋队队歌》（周郁辉词、寄明曲）“不怕困难，不怕敌人，顽强学习，坚决斗争”的休止运用，表达了孩子们的坚强意志和钢铁般的决心。《我们的田野》（管桦词、张文纲曲）开头两句“我们的田野”和“碧绿的河水”休止半拍起，则给人以宽广的优美感。

（3）关于旋律方面的处理：关于旋律进行的特点，前面在旋律进行的形态中已经讲过了。在此我们着重研究歌曲的旋律和汉语文字四声的关系。我国汉语文字单音字的特点之一，在于它的四声，即：“平、上、去、入”。如把四声弄错了，“方”字可能听成“纺”字、“防”字、“放”字；“东方红”可能听成“董放翁”。我国汉语单音字的另一个特点是“任何一个字音，必须有一个母音跟着。”

我国声乐家、音乐教育家应尚能教授分析我国汉语文字四声和歌曲旋律的关系时说：在我们日常语言中，汉语单音文字，字与字的结合，产生了不同的轻、重、高、低的字音来；歌曲旋律的轻、重、高、低必须和文字上的自然存在的轻、重、高、低完全吻合起来，否则，容易使人听不懂或发生误解。

在两个字的结合中，一般说来，往往是第一个字的字音重，第二个字的字音轻。如：“妈妈”、“天天”、“月亮”、“人人”等。在旋律进行上，如不注意这点

打倒

反动派

那么，两个字，哪一个字应放在旋律较高的位置上，哪一个字应放在旋律较低的位置上？一般说来：上声字，应该放在旋律进行中较低的位置上由低而高；去声字，应该放在旋律进行中较高的位置上；平声字较容易处理，入声字按目前我国推广的普通话，已归入其他三声里去了。

我们现在用的四声则是：“阴平、阳平、上、去”。我们掌握了普通话，会很自然地发现字与字之间高低不同的趋势。

但在两个字结合上，也有第二个字的字音是较重的。如：“小鸟”、“大路”、“举重”等。

在处理字与字结合上，如超过了两个字的时候，也可用上面的方法来分析和寻求字与字之间轻重高低关系。

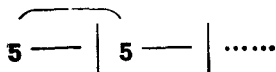
如果我们明确了字的四声，并以此作基础，再根据歌词内容所要表达的意境来创作旋律，自然会使歌曲旋律和汉语文字紧密地结合起来。词汇和音韵是向上的，或要求表现向上的情绪的，应配以较高的、向上的旋律；相反，就可以配以较低的、平行的或向下进行的旋律。 如：

《我是一个小司机》

儿歌 彭一叶曲

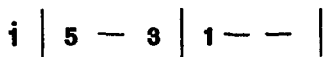
5 6 5 | $\dot{1}$ — | 5 6 5 | 3 — | 1 1 1 2 | 3 6 |

板凳 高， 板凳 低， 我 是 一 个 小 司



机。

再如：



团 结 起 来，

从各方面看《我是一个小司机》处理得较好，较口语化，也较形象。而“团结起来”这一句用这样的旋律，在处理上，不仅没有起到号召的作用，反而破坏了这一召唤性的词，所以不好。

旋律向上级进时，是表现紧张、有力、上升、高昂、开朗的感情，但语气不肯定，急需要得到肯定的回答。旋律向下级进时，是表现下降、低沉、松弛的感情，但语气带有回答和肯定的感觉。旋律的跳进，能表现出情绪的急变，带有冲击性、兴奋和活跃的感觉。所以旋律跳进的距离愈大，感情变化愈明显。如：《中华人民共和国国歌》歌词中“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”“前进！前进！前进进！”跳进就是明显的例子。

(4) 关于拍子方面的处理：拍子是歌曲中有规律性的强弱关系的循环，是经过集中组织之后的节奏的具体表现形态。一首歌曲的曲调，必须在一定范围内的拍子中进行，否则，会使人感到杂乱无章。定出拍子，划出小节，使各音在强弱关系上规律化，这就是拍子的作用。在少年儿童歌曲和群众歌曲中，常用的拍子有二拍子、四拍子、三拍子。而六拍子、九拍子、十二拍子用的较少。

二拍子：每小节有两拍，第一拍强，第二拍弱。这是和我们日常生活中的节奏有着密切联系的一种基本节奏形式。一强一弱不断交替，产生了一种强烈的节奏感。这种拍子，适于表现明快、活泼、紧张、热烈、坚定、有力的感情。少年儿童是好动的，因而曲作者常用二拍子来表现孩子们活泼、跳动的感情。二拍子一般指 $\frac{2}{4}$ 拍子； $\frac{2}{2}$ 拍子因极少用，所以从略。

四拍子：每小节四拍，第一拍强，第二拍弱，第三拍次强，第四拍弱，因它每隔四拍才出现一个强拍，所以节奏性不很强烈。

四拍子适宜表现雄伟、庄严和颂扬的词意，在情绪上则能产生浑厚、稳定、沉着的感情。

四拍子一般指 $\frac{4}{4}$ 拍子。在实际应用中应注意一点，除特殊需要外，在 $\frac{4}{4}$ 拍子中，第二、三拍子之间，节奏一般不可变化（如： $\underline{\times \times} \underline{\times \times}$ ），否则会影响四拍子的基本规律。

三拍子：每小节三拍子，第一拍强，第二、三拍弱。三拍子强弱交替比较柔和，所以适合表现天真、轻快和柔和、温存的感情。三拍子是人为的节拍，在少年儿童歌曲中 $\frac{3}{4}$ 拍子用的较多， $\frac{3}{8}$ 拍子用的较少。

六拍子：每小节六拍，第一拍强，第四拍次强，其余二、三、五、六拍弱。一般常用的六拍多是 $\frac{6}{8}$ 拍子，它比 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{3}{8}$

拍子更为柔和，所以多用于表现柔和细腻的感情。六拍子强弱交替不那么明显，少年歌曲用的较少，幼儿歌曲则不用。如：

《小池塘》

郑律成曲

$\overset{\frown}{1 \quad \underline{6}} \quad \underline{5} \quad 1 \quad 1 \quad | \quad \overset{\frown}{1 \quad \underline{6}} \quad \underline{5} \quad 1 \quad 1 \quad | \quad \overset{\frown}{2 \quad 5} \quad \underline{3} \quad \overset{\frown}{2 \quad 5} \quad \underline{2} \quad |$
我 是 一 个 小 池 塘 呀， 池 中 水 汪

$\overset{\frown}{1 \cdot 1} \quad \underline{0} \quad | \quad \underline{3} \quad \underline{3} \quad \underline{1} \quad 1 \quad | \quad \underline{2} \quad \underline{2} \quad \underline{\underline{2 \quad 1}} \quad 2 \quad \underline{2} \quad | \quad \underline{4} \quad \underline{4} \quad \underline{2} \quad 2 \quad |$
汪， 每 天 只 有 白 云 向 我 问 好， 风 儿 跟 我

$\overset{\frown}{3 \quad 4} \quad 5 \cdot \quad | \quad 6 \cdot \quad 5 \cdot \quad | \quad \overset{\frown}{4 \cdot \quad 3} \quad 2 \quad | \quad \underline{2} \quad \underline{3} \quad \underline{5} \quad \underline{2} \quad 1 \quad | \quad \dots\dots$
玩 笑， 小 野 兔 在 身 边 吃 草。

上述各种拍子的使用，只是就一般规律而言，不能绝对化，在创作实践中，可根据需要，灵活运用，必要时在歌曲进行中，中途可变换拍子。

“一拍子”和“散拍子”（散板）：一拍子每小节一拍，强拍。它连续发出强音，适于表现激动、慷慨、激昂的情绪。散拍子是说唱和近似于朗诵音调的形式，节拍无规律性，宜表现强烈激昂的感情，这两种拍子形式，少年儿童歌曲中一般用不着，多用于戏曲音乐和说唱音乐中。

（5）关于速度和力度的处理：速度是指快慢，力度是指强弱。它们的变化，是表现歌曲情绪的重要手段。

在速度方面：中速一般具有平坦、舒适和庄严的效果。快速一般具有热情、激昂和急燥不安的效果。慢速一般具有安

静、辽阔、松弛、沉寂和肃穆的效果。少年儿童歌曲为便于表现少年儿童特点，一般采用中速和稍快速度为好。

在力度方面：突然的强弱变化，效果是显著的。在少年儿童歌曲中一般少用，为了加强音乐感染力，可适当应用，但在幼儿歌曲中则不用。

(6) 关于音域和调子的处理：音域在这里是指从低到高的歌唱音域，勉强喊出的声音，不属我们讲的歌唱音域。不按实际情况要求音域过宽，很容易损害孩子们的声带，这在我们为少年儿童创作中应牢牢记住。

一般儿童的歌唱音域是：

4—6岁（学龄前幼儿园）是c调的 $\mathbf{3} \text{——} \mathbf{\dot{1}}$ ，六度。

6—9岁（小学低、中年级）是c调的 $\mathbf{1} \text{——} \mathbf{\dot{1}}$ ，八度。

9—12岁（小学中、高年级）是c调 $\mathbf{1} \text{——} \mathbf{\dot{2}}$ ，九度。

12—15（小学高年级和初中一、二年级）是c调 $\mathbf{7} \text{——} \mathbf{\dot{3}(\dot{4})}$ ，十一、二度。

上述音域只是就一般情况而言，但往往因地区和孩子们健康情况不一样，有所差异。我们应因地因人制宜，不可强行，以便保护好孩子们的声带。另外，为12—15岁孩子写作歌曲时，要注意到孩子们是否处在变声期，如发现处在变声期，以用小学中、高年级的音域为宜。

(7) 创作歌曲如何定调？歌曲创作上定调的方法有两种。一种是先定调，再写作。一种是歌曲写完后定调。

先定调是在歌曲写作前，设计出这首歌曲在那些音上活动，最高音是什么？最低音是什么？先定出调子。这种创作方法，作曲者必须充分熟练地掌握不同调的音响特点，达到充分利用和表明调性的作用。一些知名的作曲家在创作时多

用这种方法。

后定调是把歌曲全部写完后，根据歌曲演唱对象的音域来确定调子。必要时根据调子对歌曲进行修改。这种方法，对初学歌曲创作的同志，较为实用，待有一定创作经验后，逐步的改用先定调的创作方法进行创作为好。

九、主题发展法(一)

歌曲(音乐)是一种通过音的运动来表现其内容的艺术。音乐主题的发展,是音乐表现内容、塑造艺术形象的一种特别重要的手段。

主题发展法是一种技巧性的、在艺术上进行加工的手法。音乐(歌曲)光有主题不行,还必须把它加以充分的发展,才能表现其完整的内容,才能形成一种完美的音乐作品。

(1) 什么是主题?歌曲的音乐主题是音乐作品中最生动、最集中、最典型、最具有代表性的音乐形象。音乐主题是具有相对完整和独立意义的乐曲旋律。主题有其自己的特性,能表达一定的思想感情、性格特点,并可用作乐曲发展的基础。主题有时是一个乐汇,有时是一个乐句,在大型乐曲中,也可能是一个完整的乐段。音乐主题不论其长短,歌曲(乐曲)的发展,都应当以它为根据,采用不同形式贯彻到全曲中去,塑造出典型的、完整的、鲜明的艺术形象。

在一首小型的音乐作品或群众歌曲中,一般只有一个音乐主题。这种情况,在民歌、群众歌曲和少年儿童歌曲中是常见的。但在一首大型的音乐作品中(大合唱、歌剧、交响乐等)则是由一个或两个以上的音乐主题有机地组织发

展而成。

歌曲（音乐）创作不能离开主题，如离开这个中心，左一句、右一句，前后拼凑，就必然会产生前后不接、杂乱无章的现象。

歌曲的音乐主题的发展手法是很多的。什么时候用那一种？怎样选择？一般原则是这样：（一）根据歌曲整个情绪的需要；（二）根据歌词内容的需要；（三）根据曲调本身发展的需要和可能。

若从基本规律方面来分析，可概括为两大类：即“重复”和“对比”两种。为使初学歌曲创作的同志获得较全面的主题发展方面的基础知识，我们分“重复法”、“移位法”、“时值伸缩法”、“对比法”和“主题发展的综合运用”等方面来阐述。

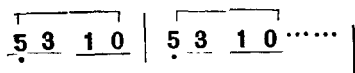
（2）重复法：围绕主题，将曲调中重要部分反复使用叫“重复法”。重复法是开展乐意最朴素、最简单的一种常用手法。这种反复一次或数次的手法，是为了达到加强印象的目的。

重复法一般又分为“完全重复”、“变化重复”和“装饰重复”三种。

完全重复：完全重复又称“严格重复”，它把歌曲中某一音型或某一乐句，照原样重复一次或数次。完全重复具有强调的意义，有坚定不移的、强劲有力的特性。如：

《吹起小喇叭》

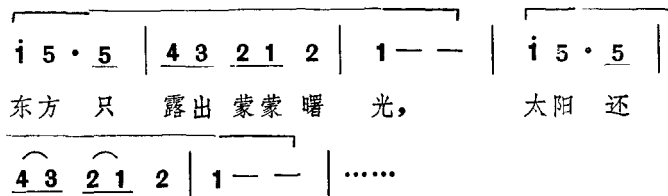
陈镒康词 贺林曲



哒的 哒， 哒的 哒，

《我知道叔叔为啥这样》

谷音词 成敦曲

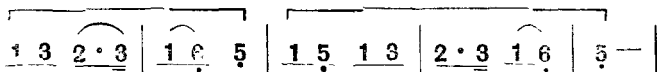


没 有 升 上，

变化重复：变化重复具有灵活性和丰富多样的变化手法。在歌曲创作中，时时要注意并考虑到词曲的结合，既不能只为了音乐效果突出而把一些字生硬地挤到一块；又不能只照顾歌词而把音乐旋律（节奏）的完整性、统一性破坏了，“变化重复”是解决这个问题比较适宜的方法之一。如：

《不是小姑娘》

章辉词 吴扬曲



柳树下， 小河旁，荷叶底下 住个 小姑 妮，

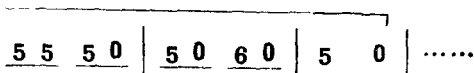
.....

《小小螺丝帽》

孙愚词 陈少林曲



(领)路边有 颗 螺 丝 帽, (齐)路边有颗

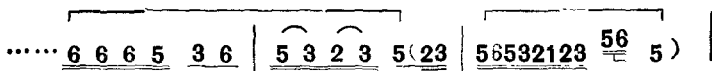


螺 丝 帽, 螺 丝 帽,

装饰重复: 根据表现的需要, 在重复某一音型或某一句时, 在原来曲调上加以装饰, 使之达到既重复又变化的目的, 称装饰重复。装饰所用的音, 可能是经过音, 也可能是倚音; 使用它的目的在于使歌曲在保持原来的特点的情况下, 富于变化, 更加丰富多彩。使用的时候, 要看需要和可能, 如使用的得当, 不仅可以达到上述要求, 并且可以使歌曲增加很大的风趣和特色; 如使用不当, 则容易产生矫揉造作的感觉。如:

《动物园里真好玩》

电台集体词 潘振声曲

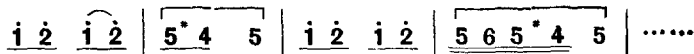


长颈鹿的脖子 够 着 天

……

《一根扁担》

民 歌



杨柳青 花儿红 兹格 兹格 嘹啦啦 啦 崩

装饰重复这种手法，少年儿童歌曲中用的较少，但不是不用。

“装饰重复”和“变化重复”的区别是：变化重复是用原有的旋律，部分的加以变化，在时值（节拍）上，给以拖长或缩短，形成变化；装饰重复则是用原有旋律，在原有节拍的时值内给以装饰性的重复。

为少年儿童创作歌曲，应多采用“重复法”，这种创作手法，既容易为他们所接受，又容易收到一定效果。

（3）移位法：移位法也称“模进”。它是在重复节奏的情况下，将曲调移高或移低反复再现。它既保持了音调性格的轮廓，又在旋律上有新的展现，因而具有推进、展开的积极因素，可以形象化地表现前进、发展的内容，表现思想情绪的不断高涨。

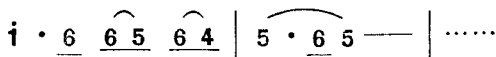
移位法有四种类型：即“严格移位”、“自由移位”、“反向模进”和“连环模进”。常用的是“严格移位”和“自由移位”两种。

严格移位：把一个音型、一个乐句的节奏、曲调进行上的音程关系，完全不变的移高或移低几度。如：

歌剧《白毛女》

“太阳出来了”

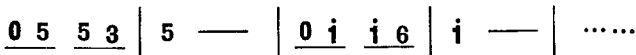
1	<u>1 6</u>	1 2		5 — — —		5 · 3	<u>3 2</u>	<u>3 1</u>	
太	阳	出	来	了，		哟	嘿	依	哟
2 ·	<u>3 2</u>	— —		4	<u>4 2</u>	4 5		1 — — —	
哟！				太	阳	出	来	了，	



哟 嚯 依 哟 嚯!

《春天来了》

李重光词曲



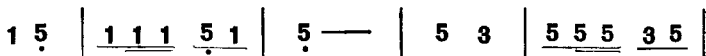
春 天 来 了, 春 天 来 了,

上述两例，每例的第二句较第一句移高四度，表现了向上和充满希望的情绪。严格移位如用的恰当，给人的感觉是：既保持原来的曲调特点，进行中有变化，达到又新鲜、又有特色的目的。如用的不当或太多，会破坏调性和乐曲的统一，这是应切实注意的。

自由移位：“自由移位”和“严格移位”，其共同点都是把原有音符群移高或移低，不同点是，自由移位，移位后的旋律的音程关系和原来的旋律音程关系可以不完全一样；或者说，它保留了原来的节奏曲调形式，移高或移低，而不管音程度数的大小。自由移位，因给曲作者在表现歌曲情绪的手法上以更大的自由，所以在群众歌曲和少年儿童歌曲中，多采用这种手法进行创作。如：

《小号手的歌》

陈维博词 吴克辛曲



我 是 勇 敢 的 小 号 手, 走 在 队 伍 的 最 前

3 — | ……

头，

《绿色的祖国》

管桦词 郑律成曲

1̣ · 1̣ 1̣ 2̣ | 1̣ 5 6 7 | 1̣ — | 1̣ 0 | 5 · 5 5 6 |

荒 山 野 岭 种 植 松 杉 果 树， 河 边 路 旁

5 4 3 4 | 5 — | 5 0 | ……

栽 下 垂 柳 白 杨

反向模进：“反向模进”又称“反行模仿”、“反行移位”或“倒影法”。其特点是：把后面的曲调与前面的曲调，向相反的方向模仿进行。

反向模进又分“严格反向模进”和“不严格反向模进”两种。严格反向模进，在当前较流行的歌曲中例子少见，但在西洋古典乐曲中（像巴哈1685—1750作品中）有，我国多用不严格反向模进。如：

《四季》合唱套曲“夏夜”

张俊词 鲍元恺曲

…… 5 — 1̣ 2̣ | 3̣ — — | 3̣ — 2̣ 1̣ | 5 — — | ……

萤 火 虫， 忙 不 停

《最可爱的人回来了》

丁力词 马晨曲

5̣ 4̣ 3̣ | 1̣ — — | 6̣ 7̣ ị | 5̣ — — | ……

春 来 了， 花 开 了，

《在太行山上》

桂涛声词 冼星海曲

3̣ 3̣ · 2̣ | ị 6̣ 2̣ | 6̣ — | 6̣ 6̣ 2̣ | ị ị · 2̣ |

我 们 在 太 行 山 上， 我 们 在 太 行 山

3̣ — | ……

上，

连环模进：这种手法，是把某一音型的片断，向同一个方向作不间断的连续的发展（即模进），它象索链一样，一环扣一环地互相衔接，使曲调在情绪上逐步发展成高潮。

这种手法与“严格模进”、“自由模进”不少地方很相似，有时甚至是这些手法“混合而成”。连环模进和它们之间很大的不同点是：连环模进是不间断地连续地向着一个方向进行，即曲调上行或下行发展。

连环模进主要使用在乐段或整首歌曲进入高潮处；所以它又是形成歌曲高潮的一种发展手法。如：

《中国人民解放军进行曲》

公木词 郑律成曲

…… ị · 3̣ 5̣ 5̣ | 3̣ · 5̣ ị ị | 5̣ · ị 2̣ 2̣ | 3̣ · ị ị |

从 不 畏 惧， 决 不 屈 服， 坚 决 抵 抗， 直 到 把

5 5 5 | 6 · i 2̇ | 2̇ 5 0 | ……

反动派 消灭 干 净，

《我们在红旗下茁壮成长》

陈梅顶等词 茹银鹤曲

……1̇ · 3̇ | 5 3 | 1 1̇ · 4̇ | 6 4 | 2 3̇ · 5̇ | i i |

好 好 学 习，天 天 向 上，迎 着 朝 阳

7 6 5 | 2̇ — | 2̇ ^v i · 2̇ | 3 — | 3 2̇ · i |

奔 向 前 方， 好 好 学 习，天 天

7 2̇ | 6 5 · 5 | 6 7 | 2̇ 2̇ 5 | i — | i ……

向 上，迎 着 朝 阳 奔 向 前 方。

连环模进这种表现手法，在器乐曲中用的较多，在古典乐曲和现代乐曲中更为多见，它既能够使乐曲的发展达到外在的统一，又能够使乐曲在情绪的发展上发生内在的联系。

连环模进这种手法，少年歌曲可多用，儿童歌曲少用，幼儿歌曲一般不用。

(4) 变节奏旋律不变：“变节奏旋律不变”是一种“节奏伸缩重复手法”。即把前面已进行的旋律，把原来的节奏拉长或缩短来进行曲调发展的手法。这种手法给人一种既保留了旋律原有特点，在发展中又有变化的感觉。

这种手法又分为“节奏伸长”和“节奏缩短”两种。

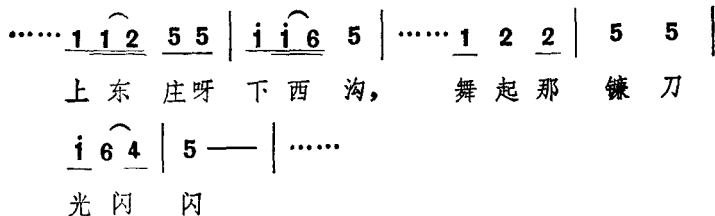
变节奏旋律不变的手法，在器乐曲中用的较多，在群众

歌曲和少年儿童歌曲中都能用到。

节奏伸长法：如：

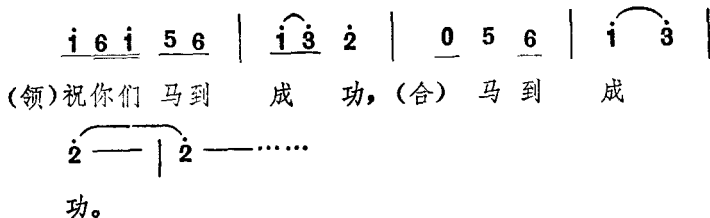
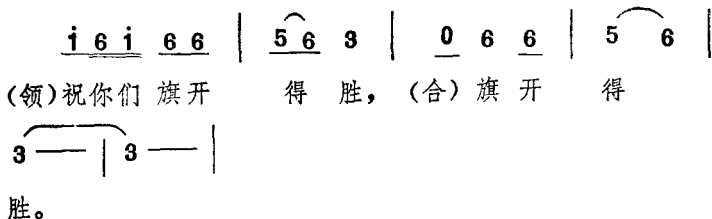
《喂的猪儿肥油油》

张秋生词 樊祖荫编曲



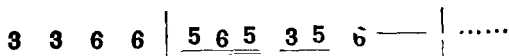
歌剧《星星之火》“出征舞曲”

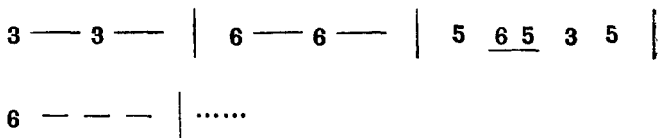
劫夫曲



《红旗歌》

蒙古民歌





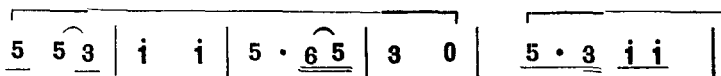
节奏伸长法也称“增时法”或“伸展重复”。它用伸长原来节奏（曲调）的一部分或全部，以加强其表现力；而旋律大致不变或完全不变。

节奏缩短法：节奏缩短法也称“减时法”或“缩短重复”。它使用原有的旋律，压缩原来的节奏的一部分或全部，以加强其表现力。它既能收到旋律上重复的效果，又能使情绪显得紧张、热烈；它不仅加深了前乐句旋律的印象，给人以新鲜的感觉，而且产生了使曲调继续要求向前发展的趋向。

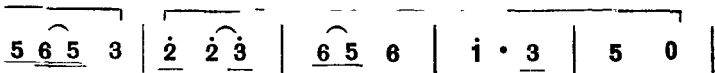
这种节奏缩短的手法，在少年儿童歌曲中使用的不多。如：

《咱们工人有力量》

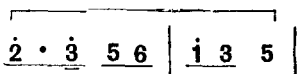
马可词曲



咱们工人有力量，咳！咱们工人



有力量。每天 每日 工作 忙，咳！



每天 每日 工作 忙。

《毛主席在头前走》

关岫云曲

5 5 3 | 3 · 5 | 3 · 2 | 1 2 3 | 3 · 5 3 2 |
 一 面 大 旗 迎 风 摆。 一 面 大 旗

1 2 3 | 2 2 3 | 5 · 3 | 2 · 1 | 6 1 5 |
 迎 风 摆， 工 农 队 伍 站 成 排，

5 · 3 2 1 | 6 1 5 |
 工 农 队 伍 站 成 排。

(5) 变旋律节奏不变: “变旋律节奏不变”和“变节奏，旋律不变”，都是歌曲(乐曲)主要发展的方法之一。

“变旋律，节奏不变”也称“节奏重复法”。这种手法，在曲调发展上应用的很普遍。

由于前后在节奏上不变或基本上不变的特点，而在旋律上则有规律的进行变化，所以还是能给人一种既统一又连贯的感觉。但在应用上应注意旋律本身进行上的一般习惯和规律(即本书第四章中“旋律进行的形态”所述)，否则会破坏这种统一和连贯性。这种手法，在少年儿童歌曲中用得较多。

向外扩展法，如：

《生活在一家》

孟昭慧词 袁家浚曲

5 1 1 1 | 3 3 1 | 5 3 3 3 | 5 5 3 |

小朋友 笑哈哈，笑哈哈呀 笑哈哈，

《黄河大合唱》“保卫黄河”

光未然词 冼星海曲

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

端起那 土枪 洋枪， 挥动那 大刀 长矛，

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

保卫 家乡、保 卫 黄河、保卫 华北、保卫 全中

1 — ||

国。

《红太阳照山河》

潘振声词曲

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

红大 阳，照山 河， 照 山 河， 小朋友

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

多快乐， 多 快 乐。 大家 来唱 歌 呀，

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

唱个 什么 歌？ “没有 共产 党 就 没有 新中

1 — |

国”。

向外扩展法是一种“音程扩展”的方法。其特点是它以一个音或几个音为支点，在旋律进行中发展，使音程逐渐扩大。

这种方法在器乐曲中使用的很多；特别是在处理高潮时使用它很有效果。它能使乐曲情绪步步走向高峰，使歌曲（乐曲）感情得到充分的表现。

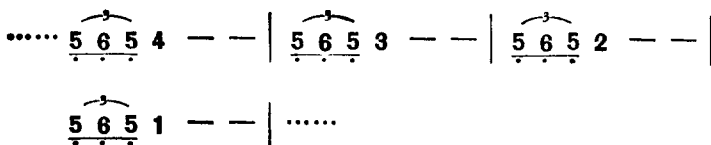
上述三例，都有支点。《生活在一家》 $\underline{5}$ 是支点。《保卫黄河》则是用 $\underline{5\ 3\ 5}$ $\underline{6\ 5}$ 和 $\underline{5\cdot 6}$ 作支点进行发展的。

《红太阳照山河》 $\underline{5\ 3\ 3}$ 是支点。

向内压缩法：这是一种“音程减缩”的方法。其特点是以一个音或几个音为支点，使旋律在进行中，把音程逐渐地向内压缩，达到表达其内容的作用。这种手法在器乐曲和大型作品中用的较多，在群众歌曲和少年儿童歌曲中用的不十分多。如：

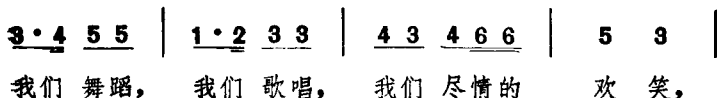
《蒙古小夜曲》

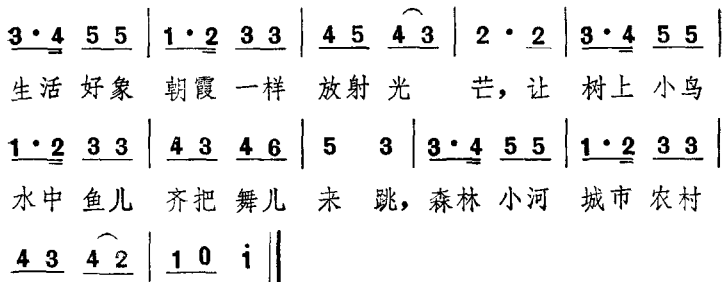
蒙古民歌



《我们舞蹈，我们歌唱》

李名方词曲





同声 歌 唱。 咳！

上述两个例子各有特点：《蒙古小夜曲》是用三连音 $\underline{\underline{\underline{5 \ 6 \ 5}}}$ 作支点，使音程在旋律进行中向内压缩。《我们舞蹈，我们歌唱》用 $\underline{3 \cdot 4} \quad \underline{5 \ 5} \mid \underline{1 \cdot 2} \quad \underline{3 \ 3} \mid$ 作支点，使旋律在盘旋中向内压缩而结束。

变旋律节奏不变，所包含的向外扩展法和向内压缩法，在为少年儿童歌曲写作中是用得着的。我们必须掌握它的特点，灵活运用，才能收到理想的效果。

十、主题发展法（二）

（6）对比法：对比的手法，是一切艺术形式主要的表现手段之一；通过对比，达到突出和强调思想内容的目的。对比的手法在音乐创作和演出中极为重要。这种行之有效的表现手段，无论在群众歌曲、队列歌曲、少年儿童歌曲，还是在大型的声乐、器乐作品中，都是不可缺少的重要的表现手段。

对比法在歌曲创作中分：“节奏对比”、“音量对比”、“音色对比”、“速度对比”、“节拍对比”、“调式、调性方面的对比”。

节奏对比：节奏对比是乐句与乐句，乐段与乐段，或乐句与乐段之间，使用时值长短不同的节奏，产生对比的一种手法。这种手法，可以使乐曲的发展产生一定的动力；使乐曲的展开富有广阔的余地。如果使用得好的话，会有“伸展重复”和“缩短重复”的特点；但节奏对比和它们之间不同的特点是：节奏对比可以不重复前边曲调；它比“伸展重复”和“缩短重复”在发展上有更大的灵活性和自由性。如：

《我们美丽的祖国》

张名河词 晓丹曲

5 5 6 5 | 3 2 1 2 3 | 2 6 7 1 | 5 — — |

什么地方 四季常 开 鲜艳的花 朵？

1 2 3 | 5 6 5 | 4 6 6 3 | 2 — — | 3 — 4 |

我们的祖 国 美丽的祖 国。 亲

5 — 3 | 1 7 2 1 | 6 — — | 1 7 6 | 5 — 5 |

爱 的 叔 叔 阿 姨， 象 蜜 蜂 一 样，

4 4 3 2 | 3 — — | 6 — 6 | 4 — 6 | 5 · 4 3 4 |

辛 勤 的 劳 动 花 丛 中， 为 我

5 — — | 6 4 2 | 5 3 1 | 7 0 5 2 | 1 — — |

们 创 造 那 甜 蜜 的 生 活。

5 · 6 5 6 5 | 4 · 5 4 5 4 | 3 — 5 | 6 · 4 3 2 |

啦啦啦啦啦 啦啦啦啦啦 啦啦啦啦啦

1 ^{1.} — — :|| $\frac{2}{4}$ 1 ^{2.} — — | 5 5 · 5 | 1 — | 1 — |

啦！ 啦 啦啦啦 啦！

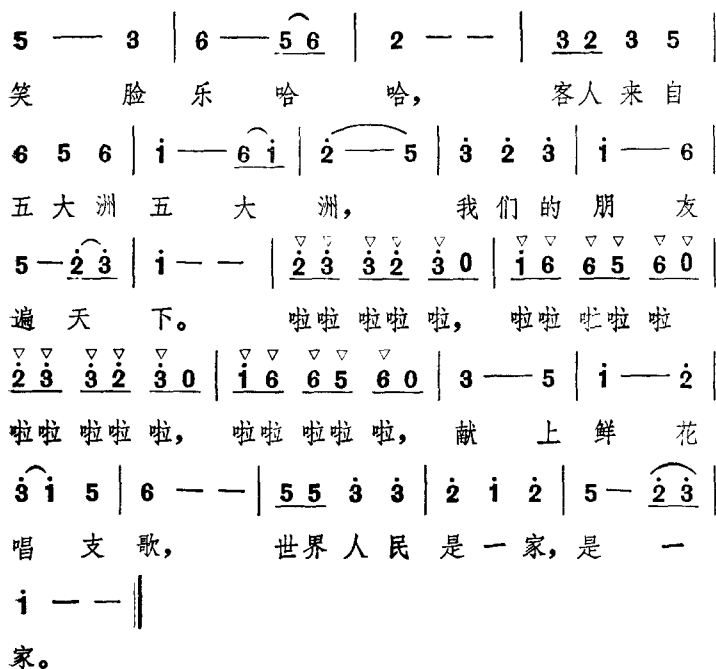
1 0 ||

《我们的朋友遍天下》

张秋生词程金元曲

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

朵 朵 鲜 花 象 彩 霞， 张 张



上述两首歌曲，其节奏对比的特点是：《我们美丽的祖国》的基本节奏是：×××× | ××××× | ×××× | × — — | 进行发展的，它和 × — × | × — × | ×××× | × — — | 形成对比，继而采用跳动性的活跃的节奏 ×·×××× | ×·×××× | 进行对比；最后用 × — × | ×·×××× | × — — | 结束。

当第二段歌词结束时，最后五小节用 $\frac{2}{4}$ 拍子，加快速度，使歌曲推向高潮结束。这样使整首歌曲节奏上有松有紧，有张有弛，形成对比，较好的反映了孩子们热爱祖国，热爱生

活，热爱亲人的感情。

《我们的朋友遍天下》的基本节奏是： $\times \times \times | \times - \times |$
 $\times - \times \times | \times - - |$ 进行发展，从第十七小节开始用 $\times \times \times \times$
 $\times 0 | \times \times \times \times 0 |$ 这种较密集活泼跳动的节奏，和前面的
 节奏形成对比，然后又用 $\times - \times | \times \times \times | \times - - |$ 进行发展，
 逐步推向高潮。

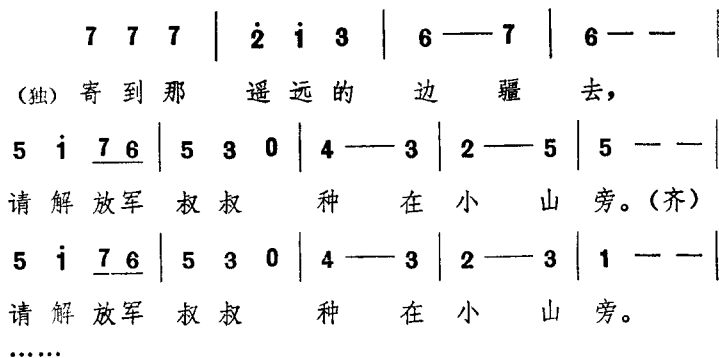
这种手法，在少年儿童歌曲中用得很普遍，我们要很好的加以运用。

音量对比：这是一种运用音量的大小，达到强弱对比的手法。一种是在歌曲上标明的强(f)弱(p)记号，另一种是用领唱与齐唱(合唱)来达到音量上强弱对比的目的。
 如：

《幸福的种子寄远方》

潘振声词曲

1	3	5		$\dot{1}$	—	7		6	7	$\dot{1}$	5	—		5	—	
(独)	美	丽	的	花	朵	散	出	芳	香	,						
											$\dot{3}$	$\dot{2}\dot{3}$	$\dot{1}\dot{2}$	5	—	
										(齐)	啊!					
1	4	6		5	—	3		4	3	2	3	—		3	—	
(独)	幸	福	的	种	子	寄	向	远	方	,						
											$\dot{1}$	76	56	3	—	
										(齐)	啊!					



《小小螺丝帽》

孙愚词 陈少林曲



3 5 3 | ……

捡起来，

《小号手之歌》

黎汝清词 金复载曲

2 3 · 1 | 6 6 6 1 | 6 · 5 6 3 | 2 0 |

(领) 军 号 哒哒哒 吹，来 了 游 击 队，

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

革 命 红 旗 迎 风 舞 呀， 奋 勇

5 0 3 0 | 2 0 | 5 5 5 3 | 5 5 5 2 |

杀 白 匪。(齐) 的 的 的 哒， 的 的 的 哒，

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

的 的 的 哒 的， 哒 哒 哒 哒， 奋 勇 杀 白

2 0 | ……

匪。

上述三个例子，《幸福的种子寄远方》和《小小螺丝帽》基本特点是领(独)唱齐唱。《幸福的种子寄远方》个别地方用了少量的和声，后边用领唱齐唱，直至形成高潮。《小小螺丝帽》用一句领唱，一句齐唱的形式，显得更加活跃，歌曲后半部分全部用齐唱直至结束。《小号手之歌》开始的乐段用领唱形式出现，两句后，又加入了齐唱“的 的 的 哒，的 的 的 哒”重复“奋勇杀白匪”，使该乐段终止。这种处理手

法，使整个乐段显得活泼热烈，又显得完整、统一、和谐。三段词经反复演唱后，加入合唱和领唱、合唱形式，使歌曲直至推向高潮。

实践和经验告诉我们，运用音量对比，是创作和演唱少年儿童歌曲重要的表现手法之一，我们应很好的加以运用。

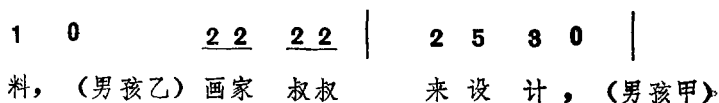
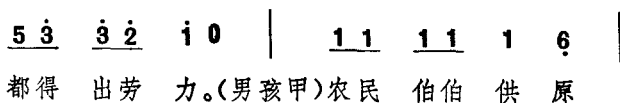
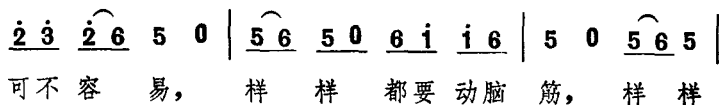
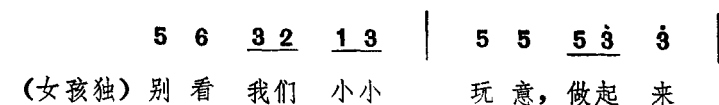
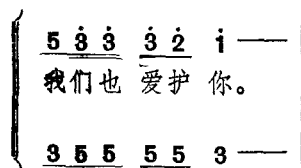
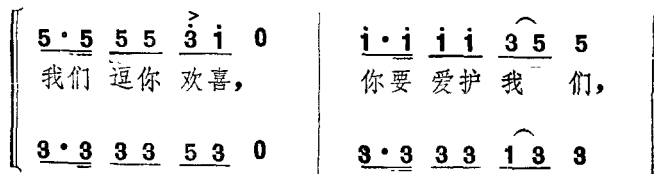
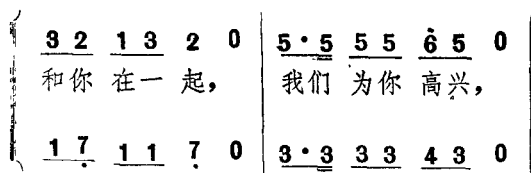
音色对比：这是一种使用不同音色获得发展的表现手法。它常常在乐句与乐句之间，有时也在乐段与乐段之间，或乐句与乐段之间使用。这是运用音色不同的特点，在相同、基本相同的旋律中，有时是完全不同的旋律中，产生强烈的对比效果。如男声和女声的对比，高音和低音的对比。

这种表现手法，在器乐曲中使用得最多。在群众歌曲和大型声乐作品中也经常使用，但在少年儿童歌曲中，除少年儿童歌曲可采用男女声的对比外，在儿童歌曲特别是幼儿歌曲中，不存在这种音色上的对比。因较小的儿童，都是童声，形成不了音色上的对比。如木偶影片《小梅的梦》插曲“玩具歌”（靳文词、丁善德曲）却用了合唱和男孩、女孩领唱再合唱的形式进行创作的。如：

木偶影片《小梅的梦》“玩具歌”

靳文词 丁善德曲

<p>5 6 5 0</p> <p>我们是</p> <p>3 1 3 0</p>	<p><u>5 5 5</u> <u>6 i</u> 5 0</p> <p>可爱的小玩具，</p> <p><u>3 3 3</u> <u>1 3</u> 3 0</p>	<p><u>i · 6</u> <u>5 3</u></p> <p>天 天</p> <p><u>3 · 4</u> <u>3 1</u></p>
--	--	--



6 · 6 6̇ 6̇ 5 6 3 | 2 5 3 2 3 2 6 | 1 — 0 0 |

工人叔叔来完成，做成可爱的小玩具。

.....

《小树叶》

刘饶民词 亚君曲

5 3 3 1 | 7 2 2 | 5 — 6 | 3 4 5 |
(男)小树叶 我问你，(合)啊！ 啦啦啦，

2 5 5 4 3 | 1 3 3 | 2 — 3 | 7 · 1 1 |
(男)什么人给你穿红袄？(合)啊！ 啦啦啦，

1 4 4 | 7 6 6 | 5 — 6 | 3 4 5 |
(女)小朋友 秋来了，(合)啊！ 啦啦啦，

2 5 5 4 3 | 1 3 3 | 2 — 3 | 7 · 1 1 ||
(女)霜公公给我穿红袄。(合)啊！ 啦啦啦。

《黄河大合唱》“怒吼吧！黄河”

光未然词 冼星海曲

…… 3 2 1 2 3 | 1 6 — | 3 2 1 2 3 5 3 2 |
(女高)五千年的民族，苦难真不
6 — — | 4 3 2 3 4 | 4 3 6 — | 6 — — |
少，(男高)铁蹄下的民众，

3 5 3 2 3 5 3 2 | 1 — — | ……

苦 痛 受 不 了，

速度对比：速度对比，是歌曲创作和演唱过程中一种十分重要的表现手法。它常在乐段与乐段之间，乐句与乐句之间或乐句内使用。它用渐快、渐慢、突快、突慢等不同的速度来表现不同的情绪，使歌曲的情绪得到非常鲜明的对比效果，达到突出的表现歌曲的思想内容和性格情绪的目的。如：

《人民英雄纪念碑赞歌》

崔晓光词 尚德义曲

中速稍快

…… 5 | 3 · 5 | 2 1 2 3 1 | 5 — 5̣6̣ 6̣ 5̣ |

(前奏) 火 红 的 太 阳 照 耀 着

2 · 2 2 3 | 1 6̣ 6 | 5 — | 5 6 · 6 | 5 · 3 |

天 安 门 广 场， 人 民 英 雄

1 2 3 3 5 6 1 | 3 · 5 2 1 | 7̣ 6 5 | 2 — |

纪 念 碑， 沐 浴 在 灿 烂 的 阳 光。

2 5 | 5 · 3 | 1 4 5 | 6 · 6 6 | 6 6 6 | 5 · 4 4 |

我 戴 着 鲜 艳 的 红 领 巾， 站 在 壮 丽 的

3 2 | 0 6 5 4 | 3 · 1 2 3 | 6 — | 1̣ 2 3 | 4 2 6 5 |

碑 前 心 潮 滚 滚 翻 波

渐慢

稍快

浪。 我看到 烈士们 高大的

身影， 我听到 《国际歌》 高昂雄 壮。

被压 迫的 奴 隶 高举 长 矛， 反 侵 略的

英 雄 挥 舞 刀 枪。 革 命 战 争 的 烽 火

燃 遍 祖 国 大 地， 五 星 红

渐慢

旗 在 天 安 门 广 场 高 高 飘

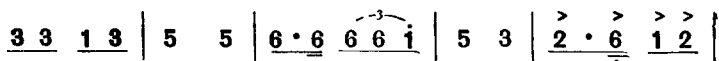
扬。啊， 人 民 英 雄 纪 念

碑， 永 远 矗 立 在 我 们 的 心

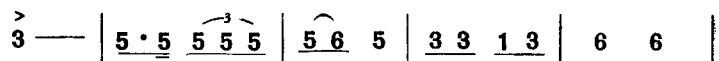
稍快 进行速度

上。 继 承 烈 士 的 遗 志，

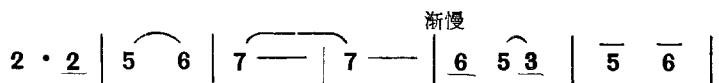
(间奏)



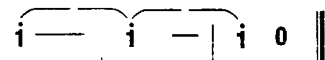
满怀革命理想，踏着先辈的足迹，阔步向前



方。继承烈士的遗志，满怀革命理想，



高举红旗，阔步向前



方。

这首歌的开始句“火红的太阳，照耀着天安门广场，人民英雄纪念碑沐浴着灿烂的阳光”，用中速稍快的速度演唱，当唱到“我戴着鲜艳的红领巾，站在壮丽的碑前心潮滚滚翻波浪”时，用渐慢的速度演唱，表示对革命先烈的缅怀和崇敬。当演唱到“我看到烈士们高大的身影，我听到国际歌高昂雄壮”时，则用稍快的速度演唱，到“人民英雄纪念碑，永远矗立在我们的心上，”又转成渐慢的速度，在“继承烈士遗志，满怀革命理想”直到歌曲结束前，形成高潮时，才采用行进的速度，以表现出“继承烈士遗志、满怀革命理想，高举红旗阔步向前方”的坚定意志和决心。

这首少年独唱歌曲，速度变化如此多，是根据歌词内容需要而定的。在较长或大型的作品中，运用速度的变化来表现内容和感情，是一种十分重要的表现手段。就是在短小的少年儿童歌曲中，运用速度的变化形成对比，来表现其内容

和感情，同样是十分重要的。这点无论从创作表现角度，还是表演表现角度上看都十分重要；没有对比，就显得平铺直叙，没有起伏，缺少感染力。但不要为对比而对比，要根据需要而用，对比手法，要用的得当。否则，容易形成忽快忽慢，前后脱节、零散和不统一。

节拍对比：运用不同的节拍所产生的不同的强弱关系来进行对比，其效果也是十分显著的。少年儿童歌曲多运用这种方法。这种对比手法，常用于乐句与乐句之间、乐段与乐段之间。如：

《老师，您早》

金本词 刘青曲

$\frac{2}{4}$

5 0 1·2 | 3 — | 5 0 1·2 | 3 — | 2·2 2 1 |

阳 光 照， 花 儿 笑， 我 背 书 包

2 5 0 | 5 — | 5 — | 6 · 6 | 4 6 | 5·6 4 3 |

上 学 校。 见 了 老 师 敬 个

2 — | $\frac{3}{4}$ 5 1 — | 3 1 — | 2 5 — | 6 4 — |

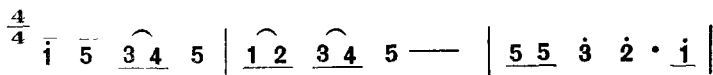
礼， “老 师 您 早！ 老 师 您 好！”

$\frac{2}{4}$ 2 · 3 | 5 — | 1 · 3 | 2 6·5 | $\overset{\text{渐慢}}{\overset{\frown}{1}} — ||$

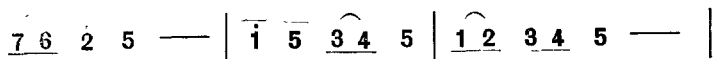
老 师 夸 我 有 礼 貌。

《祖国，祖国，我爱你》

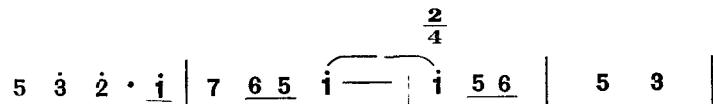
洪源词 唐河曲



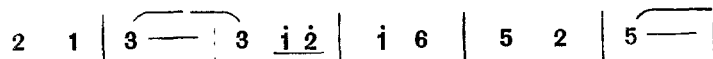
祖 国 祖 国 我 爱 你， 我 们 是 你 的



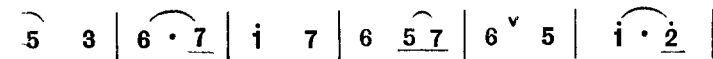
好 儿 女， 生 在 你 的 红 旗 下，



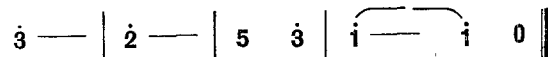
长 在 你 的 怀 抱 里。 从 小 懂 得



爱 和 恨， 从 小 不 怕 风 和 雨，



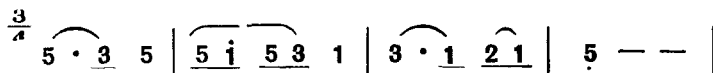
斗 争 当 中 长 成 人， 千 斤



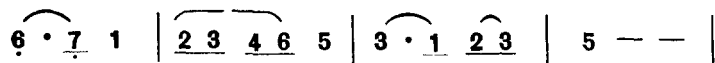
重 担 担 得 起。

《杜鹃花送给铁道兵叔叔》

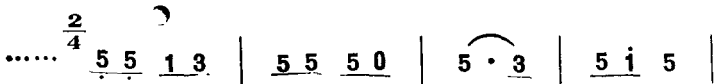
苏叔阳词 杨春华曲



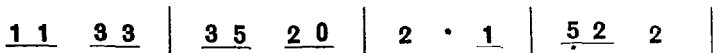
春 风 吹 遍 小 山 洼，



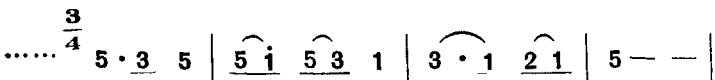
山 坡 开 满 杜 鹃 花，



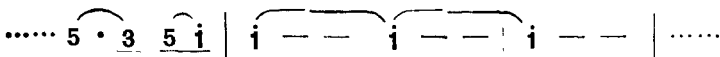
冬天 你们 来山 洼， 咳！ 来山 洼，



搭起 帐篷 安下 家， 咳！ 安下 家，



一 束 束 火 红 的 杜 鹃 花，



开 红 花。

上述三例，用节拍进行对比，各有特点。

《老师，您早》这首儿童歌曲基本拍子是 $\frac{2}{4}$ 的，从第13小节“老师您早，老师您好”用 $\frac{3}{4}$ 拍子，充分描绘了孩子们对老师——辛勤的园丁的热爱和尊敬。感情真挚，形象生动感人。最后一句“老师夸我有礼貌”仍用 $\frac{2}{4}$ 拍子，表现了孩子们得到老师赞扬后，兴高彩烈的欢快情绪，所以说歌曲中 $\frac{3}{4}$ 拍子用得好。

《祖国，祖国，我爱你》头八小节用 $\frac{4}{4}$ 拍子，与 $\frac{2}{4}$ 拍子

相比，显得略慢一点，表现了孩子们对伟大神圣的祖国的无比热爱和崇敬的心情和光荣、自豪感；从第九小节至结束用 $\frac{2}{4}$ 拍子，与 $\frac{4}{4}$ 拍子相比，显得稍快，则反映了孩子们对伟大祖国所表示出的决心和信心。

《杜鹃花送给铁道兵叔叔》开始句“春风吹遍小山洼，山坡开满杜鹃花”用 $\frac{3}{4}$ 拍子，反映了山区孩子们对人民铁道兵那种欢快、亲切的情绪。后边“冬天你们来山洼，搭起帐篷安下家”用 $\frac{2}{4}$ 拍子，反映了孩子们对人民铁道兵指战员顶风雪、冒严寒、不怕苦、不怕累，为山区人民铺设铁路，用汗水浇灌红了杜鹃花的感激、炽热情绪。

调式、调性方面的对比：

调式：按照一定关系组织起来的一组音（一般在七个音之内）并以某一个音为中心音（即主音），组成一个体系，这个体系叫“调式”，如五声徵调式、七声宫调式等。

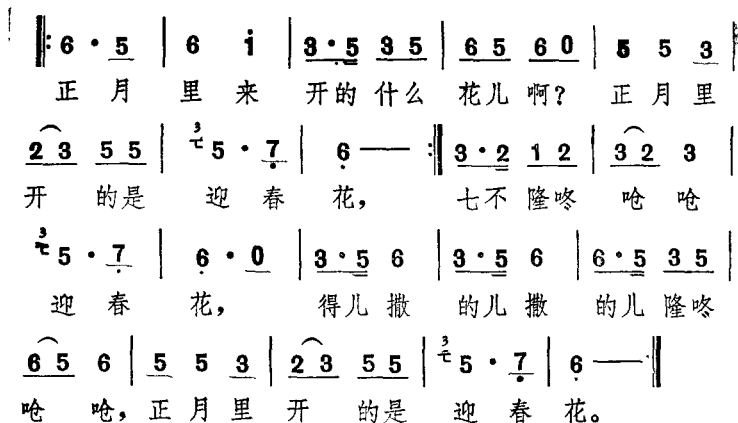
调性：指调式类别与主音高度的总称。如以C为主音的大调式，叫C大调；以a为主音的小调式叫a小调，以G为主音的徵调式叫G徵调等。

运用调式、调性的变换形成对比，是大型或较长的声乐、器乐作品的表现手法之一。它多用在情绪转折变化的地方。在少年歌曲中用得较少，儿童歌曲更为少见。

调式、调性的对比，分三种：即“调式对比”、“调性对比”、“调式、调性同时变换的对比”。如：

《对花》

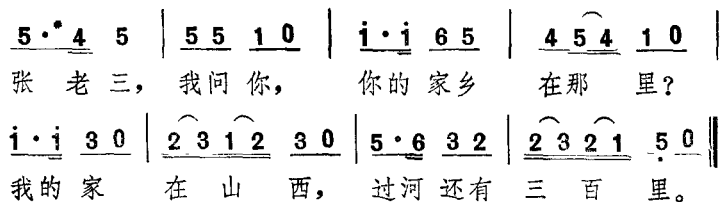
河北民歌



这是一首用调式对比的民歌。歌曲的第一、三句用的五声羽调式 $6 \ 1 \ 2 \ 3 \ 5 \ 6$, 第二、四句则用的是 $6 \ 7 \ 2 \ 3 \ 5 \ 6$ 交替进行的。再如:

《黄河大合唱》“河边对口曲”

光未然词 冼星海曲



这是一首用调性对比的歌曲, 用的是五声徵调式。第一句的调式是: $1 \ 2 \ 4 \ 5 \ 6 \ \dot{1}$, 第二句是: $5 \ 6 \ 1 \ 2 \ 3 \ 5$, 它们之间的主音位置不同, 第一句在 1 音上, 第二句在 5 音上, 因而成功地塑造了两个来自不同的地区、不同性格的人物的形象的音调, 形成调性的对比。

关于调式、调性的对比,我们只是简要地略加介绍,因为在少年儿童歌曲中用得太多。调式、调性同时变换的对比手法,以及转调、大小调对比手法,在少年儿童歌曲中用不着,均从略。

(7) 主题发展法的综合运用:

上述种种主题发展法,都是歌曲(乐曲)创作上的表现手段。应该指出的是,一首歌曲并不是单用某一种表现方法来处理,而是根据需要,根据情绪的发展,综合使用一至几种方法,使歌曲达到表现思想感情的目的。

总的说,在一首短小的歌曲中,由于表现的内容和情感单纯一些,所以发展方法比较简单,而在大型作品和较长的作品中,因表现的内容较丰富,所以发展的方法,大都是综合使用。

现选用两首大家熟悉的、又有代表性的歌曲进行分析,以说明主题发展法在歌曲创作中的综合运用。如:

《蒙古小夜曲》

蒙古民歌

① ② ③

6 1 2 3 | 2 1 6 — | 6 1 2 3 | 2 1 6 — | 6 1 2 3 2 1 6 |

火红太阳 下山啦, 牧羊姑娘 回来啦, 小小羊儿跟着妈,

④ ⑤ ⑥

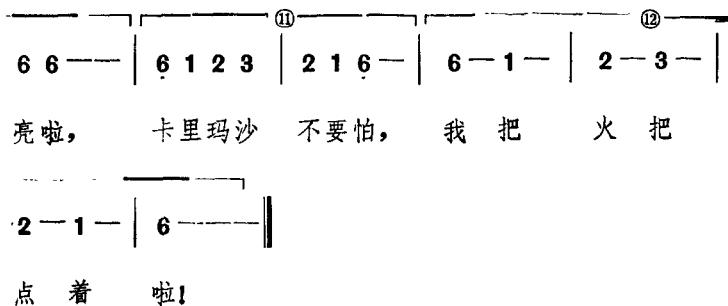
6 1 2 3 2 1 6 | 6 1 2 3 | 2 1 6 — | 5 6 5 4 — |

有黑 有白 也有花, 你们可曾 吃饱吗? 啊!

⑦ ⑧ ⑨ ⑩

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

啊! 啊! 啊! 大 星 星

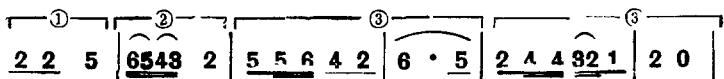


《蒙古小夜曲》是用一个音乐主题，运用多种发展手法谱写成的蒙古民歌，一看便使人感到重复的地方很多，但对各种发展方法安排得当，中间又适当地运用了变化乐句，所以这首歌曲不但没有造成重复的烦琐感，反而更加突出了这首民间歌曲的特殊风格。

为便于说明问题，按这首歌曲小节音符上面所标数字，具体分析一下：①是主题；②是主题的完全重复；③④是主题的变化，用的缩短手法；⑤是主题的再度出现，以后又巧妙地加入了一个变化的过渡乐句；⑥使歌曲得到变化，增加了不少色彩；⑦⑧⑨是在⑥的基础上，采取了向内压缩的发展手法，给人以优美柔和的感觉；⑩ 3 — 2 1 | 6 6 — — | 是主题 6 1 2 3 的倒转运用，从而产生了过渡和引导的作用；⑪回到主题，主题的重复。⑫是主题用伸长变化手法，综合了前面各种发展变化手法，从而产生了圆满终止的效果。

《娘子军连歌》

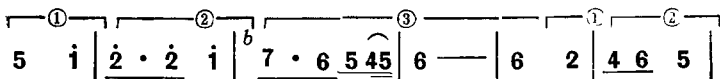
梁信词、黄准曲



向前进，向前进 战士的责任重， 妇女的冤仇深。

——主题（甲句）—— 主题发展（乙句）——

第一乐段（A）



古 有 花 木 兰 替 父 去 从 军， 今 有 娘 子 军，

——主题扩充（甲句）—— 对称

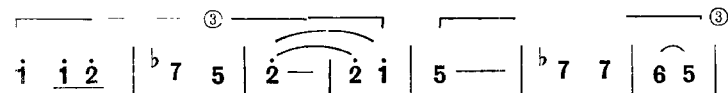
第二乐段（B）



扛 枪 为 人 民。向 前 进， 向 前 进！

（乙句）—— 主题再现（甲句）——

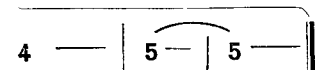
第三乐段



战 士 的 责 任 重， 妇 女 的 冤

——主题发展（乙句）——

（转回A）

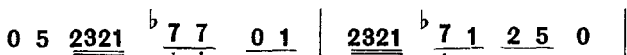


仇 深！

创作歌曲时，音乐主题的产生和发展，一般有两种作

法：一种是在作曲时，根据歌词感情的需要，涌现出主题（动机），随着主题的出现，便立即发展下去，一气呵成，构成全曲；另一种是先有主题（这个主题可能选自某一首民歌代表句，或日常生活中动机乐汇的积累），然后再进行发展，构成全曲。一般说来，在创作短小的群众歌曲时，第一种作法比较适宜。进行民歌改编，或要创作较大型的歌曲时，可采用第二种作法。

确定音乐主题是十分重要的事。有了音乐主题，如何发展，这就关系到它的规律和风格的问题。如要写一首进行曲式的歌曲，主题是 $2\ 2\ 5 - | 6\ 4\ 5 - |$ 往下发展， $2\ 5\ 4\ 3\ 2 | 1\ 6\ 2 - |$ 就比较自然，有一往直前的倾向，这就较好地掌握了进行曲或原有主题的规律和风格，如发展成



虽然调式上还算统一，但其风格已经不是进行曲，而是近似民间戏曲音乐或民间吹奏乐了。因此，音乐主题在发展时，必须注意保持它风格的统一，否则，会弄得不伦不类。

音乐主题的发展，既要掌握其规律和风格，也要考虑到它受各种因素的影响。首先是歌词的影响，歌词的语言和情感对音乐主题的发展有促进作用和制约作用。现拿《娘子军连歌》作例，进行分析：

$\overbrace{2\ 2\ 5}^{\text{主题}} \quad \quad \overbrace{\underline{6543}\ 2}^{\text{主题音调的发展}} \quad \quad \overbrace{\underline{5\ 5\ 6}\ 4\ 2}^{\text{主题音调的发展}} \quad \quad \overbrace{6\ \cdot\ 5}^{\text{主题音调的发展}} \quad \quad \overbrace{\underline{2\ 4\ 4}\ \underline{321}}^{\text{主题音调的发展}} \quad $	
$\underline{2\ 2\ 5} \quad \quad \underline{6543}\ 2 \quad \quad \underline{5\ 5\ 6}\ 4\ 2 \quad \quad 6\ \cdot\ 5 \quad \quad \underline{2\ 4\ 4}\ \underline{321} \quad $	
向前进，向前进！战士的责任重，	妇女的冤仇
$\underbrace{\hspace{10em}}_{\text{上句}} \quad \underbrace{\hspace{10em}}_{\text{下句}}$	

2 0 |
深。

上述这样处理，使人觉得自然、顺劲、口语、有性格、且能抒发了娘子军战士的感情。如改为：

2 2 5 | 6543 2 | 5 6 4 2 6·5 | 2 4 3 1 2 |

向前进，向前进！战士责任重， 妇女冤仇深。

这种处理法，虽然比原来的处理是“对称”了，但对歌词中，应该强调的“责任重”和“冤仇深”在感情表达上就很不够，也因“战士责任重，妇女冤仇深。”节奏过于密集，演唱费力别扭，因而也就影响了塑造这些女战士的光辉形象。

歌词开始的“向前进，向前进！”就奠定了进行曲式的音乐主题的基础，其感情是勇往直前的。这就要求曲作者不仅要写出进行曲的风格，同时要在音乐主题的发展中，塑造出鲜明的、娘子军女战士的光辉形象。

上述问题说明歌词对音乐主题的发展，指出了方向，起到促进作用；同时，又要求音乐主题必须按照歌词句法和感情进行发展，这就是歌词对音乐主题的制约作用。

旋律和节奏的变化，对主题的发展也有直接影响。《娘子军连歌》第一乐段（A）音乐主题是由①②两个小的音型组成。第二乐段出现了和主题不同的节奏形式，即把

① X X X | ② X X X X X | 变成了 ③ X X X X X | X 0 |

这是采用节奏上的变化，而在音调上。仍然保持了 2 5 6 2

各个音的相互关系，所以它在风格、调式、调性、音阶（基本上是五声羽调）关系，显得十分统一。

第二乐段(B) $5 \quad \dot{1} \quad | \quad \underline{\dot{2} \cdot \dot{2}} \quad \dot{1} \quad | \quad \overset{\flat}{7} \cdot 6 \quad \underline{5 \ 4 \ 5} \quad |$

6 — | 是把主题 $\underline{2 \ 2 \ 5}$ | 转到下属音调，发展成为新的乐句。在节奏上，不仅把①的特点运用进去，而且把第二乐句③的特点，也综合进去。接着出现了和甲句完全对称的乙句而构成的第二个乐段。把 $\overset{\flat}{7}$ 还原后，又转回了原调，用下属音5作半终止，为下边音乐主题发展创造了条件。这一段是用音乐主题的节奏特点和音调进行的特点，把 $5 \ \dot{1} \ \dot{2} \ 5$ 即原调的 $2 \ 5 \ 6 \ 2$ 求得统一，用新的调性来发展变化的。

这些作法，使歌曲感情向前发展了一步，它突出地表现了娘子军女战士的英俊威武。

第三乐段(A)是主题进入了下属音调，并结束在该调上。在节奏上，用出现弱拍起，第二乐句的前半句比原来的乐句伸展了一倍，后半句却伸展了两倍，在结束时，用了全曲的高音区，造成了高潮，这就进一步表现了红色娘子军战士斗志昂扬的情绪和气势。这一段，虽然调性和节奏上变化很大，但在旋律上，却没有作任何变化。

通过分析，我们可以看出，这首歌曲的曲调是统一的，但又是变化的。它的巧妙处，是在变化中求统一，在统一中讲变化。它的组织结构也是十分严密的。

音乐主题发展中的变化和统一，是作曲技巧方面的一个根本性的问题；它们是互相矛盾对立的，但又是相互依存的统一体。如就歌曲音乐主题发展的两种基本手法：重复法和

对比法而言，没有重复，歌曲的发展就不能统一；没有对比，歌曲的发展就缺少动力，就很难表现丰富复杂的生活内容。就是说，没有统一就无所谓变化；没有变化也就失去了统一的对象。

形象地讲，譬如一片湖面，这湖面有时是微波荡漾，有时是狂澜骤起，但无论怎样变化，总有个范围——就是这个湖的范围。若一直无变化，湖面则成了死水一潭的臭水湾。

初学作曲的人，往往不是过于统一，就是过于变化。解决这个问题，首先在理论上明确，然后在实践中勇于探索，求得逐步解决。

我国清代李笠翁在其曲话中曾讲：“曲者趣也，变则新，不变则腐；变则活，不变则板。”这是值得我们深思的。

十一、歌曲的基本形式(曲式)

音乐艺术是用来反映和表现人类现实生活的一种手段，歌曲（乐曲）则是音乐表现内容的一种形式和工具。由于现实生活是纷纭繁杂的，而且在不断的向前发展着运动着，所以其表现生活内容的歌曲（乐曲）的形式，也就不断变化和发展。歌曲（乐曲）所形成的各种不同的表现形式，这些形式，一般称为“曲式”。

曲式指乐曲的结构形式。曲调在发展过程中形成各种段落，乐曲的曲式结构就是研究这些段落形成的规律性，研究它们的类型、特点以及句、段之间的相互关系等等。

曲式分①主调曲式：有一部曲式，单二部曲式，单三部曲式，复三部曲式，回旋曲式，变奏曲式，奏鸣曲式，奏鸣回旋曲式以及自由曲式等。②复调曲式：赋格曲（段）各种卡农，创意曲，复调变奏曲等。③套曲曲式：组曲，奏鸣，声乐套曲等等。

曲式如此繁多，根据群众歌曲和少年儿童歌曲的实际需要，我们着重讲述主调曲式中的一部曲式、单二部曲式、单三部曲式、多段体曲式、变奏曲式。现分述如下：

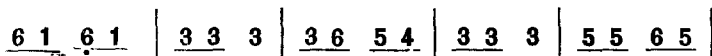
一部曲式：乐曲基本形式之一。由一个乐段构成的乐曲曲式。也称“一段体”、“一段式”。它短小、精炼，但完整而独立，能表达出完整的思想内容。它的结构形式灵活多

样，即可作为大型乐曲的一个组成部分，也可作为一首歌曲（乐曲）而独立存在。一部曲式，包括单乐段和复乐段。

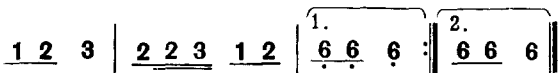
如：

《我是一个小画家》

之哲词 刘少流曲



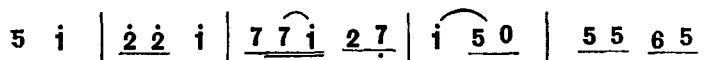
我是一个小画家，画了一朵大红花，大红花儿



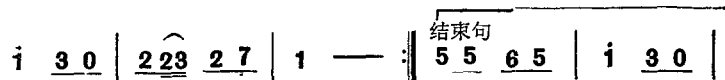
献给党，我们的心里乐开花。乐开花。

《我爱雪莲花》

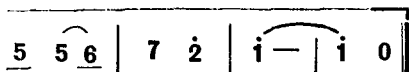
赵超越词 黄虎威曲



我叫萨依拉，生在天山下，从小爱爬
弹起冬不拉，手捧雪莲花，献给边防
我爱雪莲花，雪山把根扎，我学边防



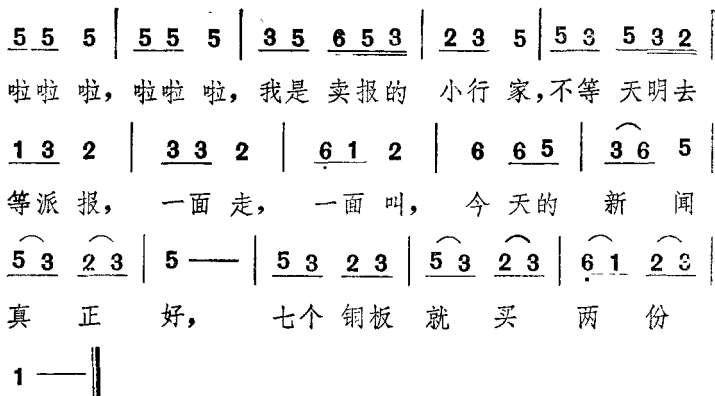
山哟，采来雪莲花。我学边防军哟，
军哟，叔叔请收下。
军哟，长大保国家。



长大保国家。

《卖报歌》

安娥词 聂耳曲



报。

上述三个例子，《我是一个小画家》和《我爱雪莲花》是由两个乐句构成的单乐段的儿童歌曲。

《小画家》有九小节，实际上是八小节，第八、九小节，是演唱上变化重复的两小节。

《雪莲花》是由十四小节组成，除去结束句六小节，只有八小节。结束句是歌曲的第五—第八小节的变化重复。

《卖报歌》是由十六小节、四个乐句构成的复乐段少年儿童歌曲。是一首比较典型的、具有代表性的、四个乐句组成的复乐段的例子。它象我国古典诗一样，分“起、承、转、合”。这是一种由对偶结构发展而成的四句体歌曲，它本身已具备了开始、呼应、发展、概括等方面的表现因素。

“起、承、转、合”是我国民族曲式结构原则之一。

“起句”即呈示句，是包括动机在内的、主题最初的陈述，是全曲音乐发展的基础，开始句。

“承句”即巩固句，通过重复或变化重复来巩固主题，达到呼应和承前启后的作用。

“转句”即发展句，它是这种结构的主要特征句、重点句，使音乐发展得到进一步展开。

“合句”即结束句，把前边表现的内容进行总结，以结束全段音乐。

《卖报歌》“啦啦啦，我是卖报小行家”，是“起句”。“不等天明去等派报，一面走，一面叫，”是“承句”。“今天的新闻真正好”，是“转句”。“七个铜板就买两份报”，是“合句”。

另外，象我们熟悉的《三大纪律八项注意》和陕北民歌《咱们的领袖毛泽东》等歌曲，在结构上的起、承、转、合特点，都是很明显的。

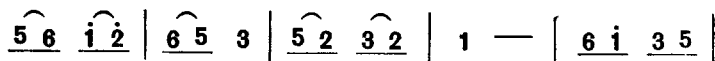
一部曲式的歌曲，在我国民歌和在创作歌曲中，采用很多。如：陕北民歌《东方红》《绣金匾》和冼星海作曲的《二月里来》等均是。

反映千变万化的现实生活的歌词，有时不很规整，句子长短不齐，近似散文诗，在谱曲时，如采用单乐段、复乐段及其扩充等手法，仍不能奏效时，也可突破这种形式，加以发展和变化。所以在一部曲式歌曲中，有两个乐句组成的；三个乐句组成的；四个乐句组成的；五个、六个乐句组成的。如：我国国歌《义勇军进行曲》和《大刀进行曲》以及中国民歌《箫》均属“多乐句一部曲式”。国歌是由七个乐句构成。这七个乐句，无法从任何地方分段，是一个不可分

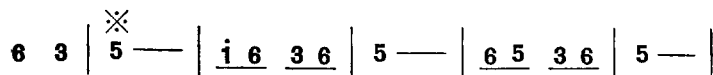
割的整体，情绪上一气呵成。

《箫》

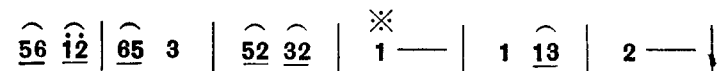
中国民歌



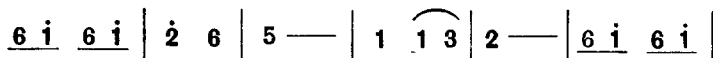
一 根 紫 竹 直 苗 苗， 送 与 宝 宝



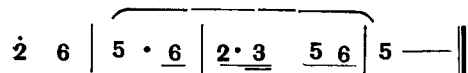
做 管 箫， 箫 儿 对 正 口， 口 儿 对 正 箫，



箫 中 吹 出 胜 利 调。 小 宝 宝，



哟 底 哟 底 学 会 了， 小 宝 宝 哟 底 哟 底



学 会 了。

这首民歌，也是一首多乐句一部曲式的歌曲。歌曲的第七小节和第十五小节（即标有※记号处）有分段落的可能，但在感情上，却是连续的不便分段；所以它也是多乐句的一部曲式的歌曲。

通过上述例子，提出一个值得注意的问题：就是我们在分析作品时，既要注意歌曲的段落，又要注意歌曲感情的连续性，不能靠只数小节数来区分段落，而忽视了这个重要方

面。

单二部曲式：由两个乐段构成的乐曲形式称“单二部曲式”，也叫“二段体”，用A+B图式表示，在歌曲创作中广泛运用。单二部曲式的第一个乐段在音乐上具有鲜明的初步陈述性质，材料简单，结构方整，情绪稳定，具有进一步展开的要求和发展的可能性。第二个乐段可以是再现性，也可以是对比性；分为有再现的单二部曲式和没有再现的单二部曲式两种。有再现的单二部曲式的第二个乐段，分为前后两个小段落，前段是对比部分，也称“中段”（特点是不能独立，它不同于三部曲式的“中段”。）后段是再现部分，再现第一乐段主题材料的片断，也称“再现段”。在我们熟悉的歌曲中，《人民海军向前进》属于有再现的单二部曲式结构；《毛主席走遍祖国大地》属于没有再现的单二部曲式结构。

二部曲式和复乐段不同点是：复乐段前后乐段是一个不可分割的整体，前后乐段在曲调表现方式上也是一致的。二部曲式歌曲却是由具有明显的独立性的两个乐段结合而成。所谓独立性，主要指它表现乐意的完整性。从终止式上看，两个乐段，都有其完全终止。（也有在第一段终止处作转调处理。）

这样说，是否任何两个不同的一段体的歌曲（一部曲式）合起来，就等于二部曲式的歌曲呢？当然不是。在分析歌曲时，根本问题是要注意分析内容。二部曲式歌曲前后两段关系密切、它们所含乐意、内容是一致的，但它们的表现方式则有所不同。

一般说，前后两个乐段的长度同等，以保持其充分的平

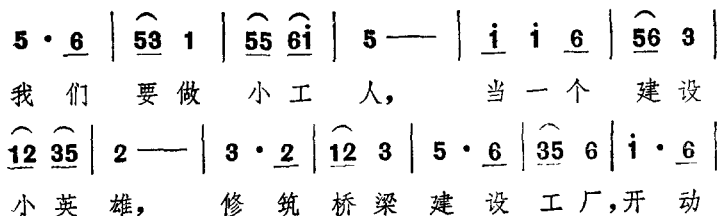
衡。但也有时因乐意发展的需要，对后一个乐段加以适当扩充，进行变化和发展，这也是允许的。

二部曲式的歌曲，第一乐段常常是陈述性质较重，第二乐段则常常是承接第一乐段乐意，作更加奔放的发挥，在感情上显得更加热烈。所以有很多歌曲，第一乐段用领唱或齐唱的形式，第二乐段（往往是副歌部分）多用齐唱或合唱，使之相互形成显明的对比。如：

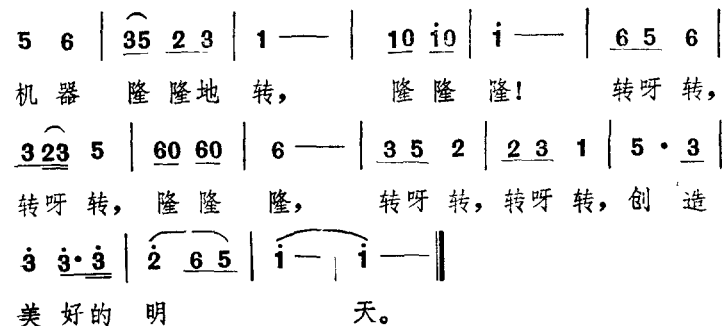
《我们的理想》

刘文渺词 何方曲

A



B



《少年，少年祖国的春天》

李幼容词 寄明曲

A (前奏)

5·6 ||: 5 — | 3·1 | 2 5 0 | 0 5 1 2 |

我们 欢 乐 的 笑 脸， 比 那

3 3·3 | 6·5 | 3·1 2 | 2 — | 2 5·6 | 5 — |

春 天 的 花 朵 还 要 鲜 艳； 我 们 清

3·1 | 2·3 6 0 | 0 5 1 2 | 3 6 | 5 — | 3·1 2 |

脆 的 歌 声， 比 那 百 灵 鸟 还 要 婉

1 — | 1 1 |

转。 谁

B

6·6 | 6 6 6 7 | i 7 6 | 5 0 | i 5 0 | 0 3 |

见 了 我 们 都 要 称 赞， 少 年， 少

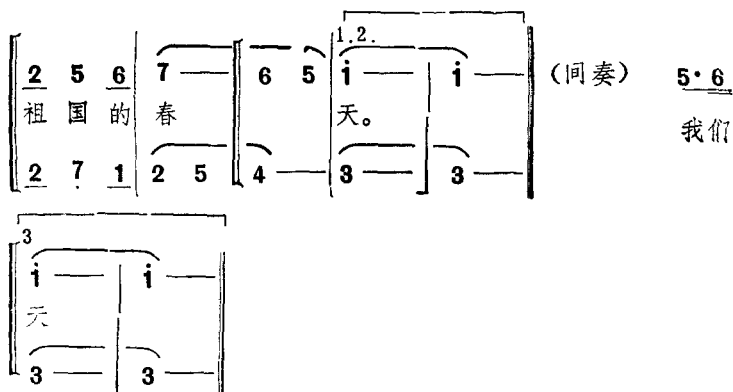
4·4 | 4 4 4 5 | 6 5*4 | 5 0 | 3 3 0 | 0 1 |

3/4 2/4

1 0 2 2 3 | 2 7 6 | 5 0 | i 5 0 | 0 3 | 10 0 |

年，祖 国 的 春 天。 少 年， 少 年，

1 0 7 7 6 | 6 5*4 | 5 0 | 3 3 0 | 0 1 | 10 0 |

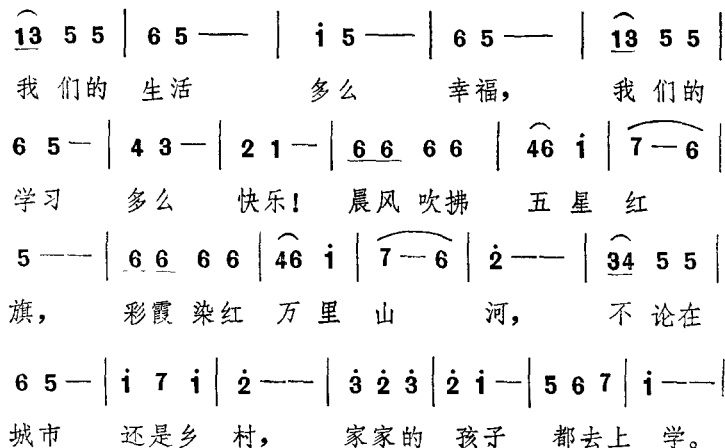


(该曲只抄第一段词，二、三段词略)

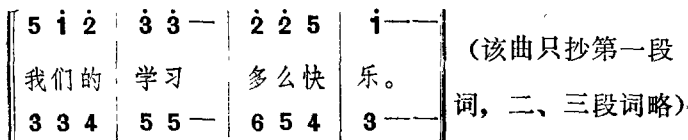
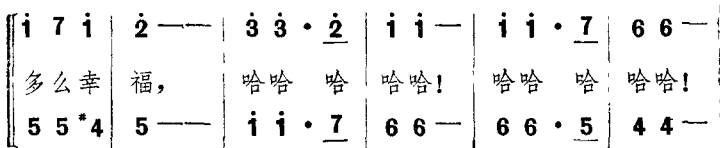
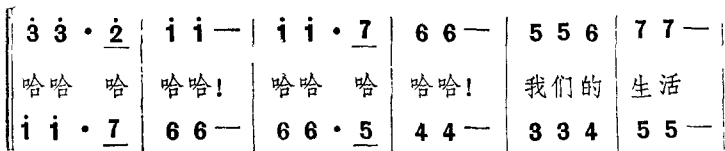
《我们多么幸福》

金帆词 郑律成曲

A



B



二部曲式的歌曲, 在群众歌曲和少年儿童歌曲中用得很多。上面三个例子, 就是二部曲式的少年儿童歌曲。不少二部曲式的歌曲一、二两个乐段形成对比。一般第一乐段采用回忆、叙述或优美、抒情手法, 第二乐段多采用热烈、欢快、跳跃、坚定、有力的手法, 以形成对比。

二部曲式的歌曲(乐曲)在主题使用上, 大致有三种发展类型。

第一种: 两个乐段的主题材料一样, 或基本上一样; 第二乐段只是把第一个乐段的主题加以变化(并适当的加入些新的材料), 它们之间没有强烈的对比。象《我们的理想》就属这方面的例子。

第二种：第二个乐段开始就与第一个乐段形成鲜明的对比（这种对比，有时不很规律，甚至是些片断和不稳定和弦），然后把第一个乐段的主题再现出来，这种形式一般称它为“带再现的二部曲式”。如《我们多么幸福》就属这方面的例子。

第三种：前后两部分的主题材料各不相同，第二部分用新的主题材料构成。这种形式，一般称它为“不带再现的二部曲式”。如《少年，少年，祖国的春天》便属这方面的例子。

单三部曲式：用三个乐段组成的曲式结构称“单三部曲式”，用A + B + A图式表示。单三部曲式从有再现的单二部曲式扩充、发展而来。其中A段是主题的陈述，B段称“中部”，属对比性展开，再现的A段是第一部分的完全再现或变化再现。由于内容要求的不同，表现手法也各不相同，而“中部”又分为“连贯发展性”与“对比发展性”两种。前者有不太明显的对比，基本上属贯串性的发展；后者则对比性强烈。如歌曲《苍山歌声永不落》属“连贯发展性”的中段，《延安儿女心向毛主席》属“对比发展性”的中段。第三部分的再现段也分“静止性再现”和“发展性再现”两种。前者全部或大部分重复第一部分的旋律；后者则变化重复或有所发展。如歌曲《我爱北京天安门》属静止性的再现，《我为伟大祖国站岗》属“发展性再现”。由于歌词内容的需要，旋律不作再现而是作进一步发展，这就构成了A + B + C的结构，称为“没有再现段的单三部曲式”。类似这种单三部曲式，由于没有再现段，各段之间的对比不宜太强烈，并且在音调、节奏等方面还需要保持其统一性。如

《油田的早晨》等歌曲就属这种类型。

单三部曲式的歌曲，实际上是由两个不同的乐段构成，是二部曲式的扩充，为加强乐意，使前后乐段相呼应，又让第一段重复出现，使之与第二段形成对比。它们每一段的结束，一般都用圆满的终止手法。

单三部曲式的歌曲，对于第一段的再现手法，归纳起来，一般有如下三种：

①静止的再现：这种类型的结构特点，主要是第三段再现时，毫无变化的重复。它和第一段（A）的主题一样。如《歌唱祖国》（王莘词曲）和《我爱北京天安门》（金果临词、金月苓曲）就属这方面的例子。

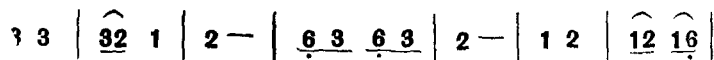
②发展的再现：这种类型的单三部曲式歌曲，因情绪发展的需要，在第三段再现时，把它加以变化重复，使它得到发展的动力。如：《流民三千万》（塞克词、冼星海曲）和《井冈山山下种南瓜》（孙海浪词、颂今曲）就属这方面的例子。

③缩短的再现：实际上是变化的再现。这种类型的单三部曲式的歌曲，往往前两段（主要是第二段）在情绪上已经得到充分的发挥，因此，再现时，为使歌曲情绪更加紧凑集中，所以只再现第一段之主要部分代表性乐句就够了，不必全部再现。如《黄河大合唱》中“黄水谣”（光未然词、冼星海曲）和《光荣灯》（李劫夫词曲）就属这方面的例子。

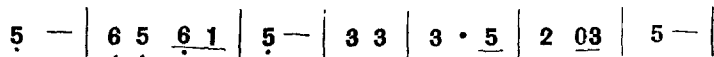
《只怕不抵抗》

麦新词 冼星海曲

A

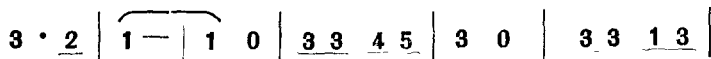


吹起 小喇叭， 达的达的达！ 打起 小铜

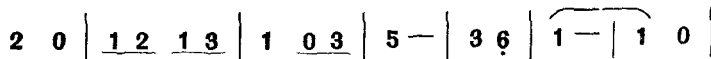


鼓 得弄 得弄 冬！ 手拿 小刀 枪，冲 锋

B

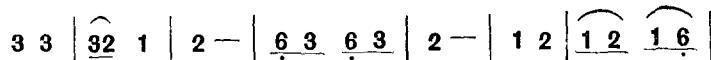


到 战 场。 一刀 斩汉 奸， 一枪 打东



洋！ 不怕 年纪 小， 只 怕 不抵 抗！

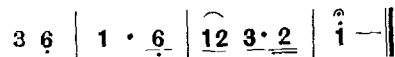
C



吹起 小喇叭， 达的达的达！ 打起 小铜



鼓， 得弄 得弄 冬！ 不怕 年纪 小， 只 怕



不抵 抗，只 怕 不抵 抗！

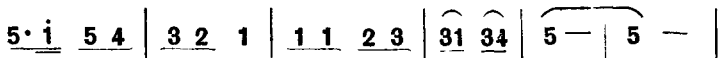
这个例子，第一乐段是由四个不正规乐句组成。第二乐

段是由 4 + 6 这样的小节组成的两个乐句。第二乐段，无论在节奏上还是在音型上，和第一乐段都起到对比的作用，但在乐意发展上仍保持着一定的连贯性。第三乐段是第一乐段的变化再现，前两乐句是完全重复，后乐句根据歌词的需要，作了必要的变化。作者很巧妙地运用了第二乐段的音型，加强了乐曲内在联系，显得更为统一，同时也使得“不怕年纪小，只怕不抵抗”这个主题，更加鲜明地表达了出来。这是一种在第三乐段变化较多的有代表性的例子。

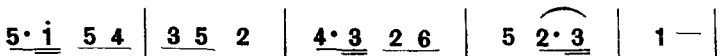
《我爱北京天安门》

金果临词 金月苓曲

A

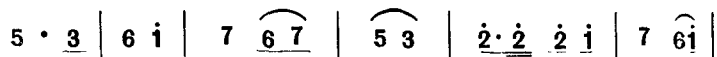


我 爱 北 京 天 安 门，天 安 门 上 太 阳 升，

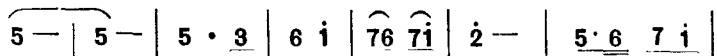


伟 大 领 袖 毛 主 席，指 引 我 们 向 前 进。

B



我 爱 北 京 天 安 门，天 安 门 上 太 阳



升，伟 大 领 袖 毛 主 席，指 引 我 们

C

2̣ 5̣ | ị— | ị 0 | 5̣·ị 5̣ 4̣ | 3̣ 2̣ 1̣ | 1̣ 1̣ 2̣ 3̣ |
向 前 进。 我 爱 北 京 天 安 门， 天 安 门 上

3̣1̣ 3̣4̣ | 5̣— | 5̣— | 5̣·ị 5̣ 4̣ | 3̣ 5̣ 2̣ | 4̣·3̣ 2̣ 6̣ |
太 阳 升， 伟 大 领 袖 毛 主 席， 指 引 我 们

5̣ 6̣7̣ | ị— | ị 0 ||
向 前 进！

类似这种静止的再现手法，例子较多。如：《唱支山歌给党听》（焦萍词、践耳曲）《山丹丹开花红艳艳》（陕北民歌）等就是。

多段体曲式：多段体曲式也叫“自由体曲式”是由四个或四个以上的对比性乐段组成。其图式是A + B + C + D + E……，在歌曲中，由于歌词内容的需要（即歌词较长，内容丰富），自由体曲式能从更多的方面去表现主题形象，使整个歌曲的情绪发展具有层次；由于它段落多，主题不反复，所以要注意各段落之间的联系，防止有零散、杂乱的感觉。如《黄河大合唱》中的“黄河颂”（光未然词、冼星海曲）《毕业歌》（田汉词、聂耳曲）都属这种曲式结构。

这种多段体曲式，在说唱音乐中用得最多。少年歌曲用得着，儿童歌曲不用。

变奏曲式：变奏曲的原则是：采用同一主题材料，根据乐曲的发展要求加以变化重复，形成主题——变奏₁——变奏₂——变奏₃——变奏₄……的曲式结构。即：

5 — | 3 — | 3 — 5 | i — i | 7 — | 6 — 6 |

南 洋! 你 椰 子 肥, 豆 蔻

5 — | 2 5 3 | 2 1 2 | 3 3 3 | 5 — | 2 — |

香, 你受着 自然的 丰富的 供 养,

2 — 2 3 | 5 — 3 | 2 2 2 | 1 — 2 | 3 — | 3 2 3 |

但在 帝 国 主 义 的 剥 削 下, 千 百 万

A²

5 5 3 2 | 5 6 5 | i — | 5 — | 5 | 5 5 5 |

被压 迫者 都 闹 着 饥 荒。 再 会 吧,

5 — | 3 — | 3 — 5 | i — i | i 7 6 | 6 — 6 |

南 洋! 你 不 见 尸 横 着 长 白

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

山, 血 流 着 黑 龙 江? 这 是 中 华

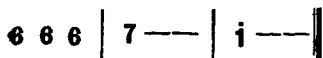
A³

5 5 3 | 2 — | 2 — | 5 5 5 | 5 — | 3 — |

民 族 的 存 亡! 再 会 吧 南 洋!

i i i | i — | 5 — | 3 3 3 3 | 5 — 5 | 6 — 5 |

再 会 吧, 南 洋! 我 们 要 去 争 取 一 线



光明的 希 望。

《告别南洋》是由 $A + A^1 + A^2 + A^3$ 公式组成。变奏曲式常用于器乐曲和大型的乐曲。在少年歌曲中一般不用。

附：关于“副歌”的写作：

带副歌的歌曲，在少年儿童歌曲和群众歌曲中是常用的形式。它的结构形式在二部曲式中已作了研究，为进一步理解掌握它，所以再专题讲述。

这种形式的歌曲，一般分为两个部分：即：“主歌”部分和“副歌”部分。我们常见到的演唱形式，主歌常由一人或数人领唱，副歌则由全体齐唱、合唱。主歌歌词每段各异，多是叙说内容性的，而副歌歌词只有一段或少变化的几段词演唱时重复。所以给人的感觉是，副歌带有概括性特点。主歌和副歌关系密切，它们之间既要有对比，又要有统一；也可以说是讲对比，但无主次，形象并置上面。所以写带有副歌的歌曲，比写一般歌曲较复杂。

①副歌与主歌音乐主题的处理：副歌比主歌更要具有简洁、集中和平易的特点。如何使得副歌和主歌取得联系和统一？一般是运用重复或变化重复的方法，即在副歌后半部分，重复或变化重复主歌主题材料；而副歌的前半部分用新的材料或主歌主题材料加以发展而成。如：

故事片《英雄儿女》插曲“英雄的赞歌”

公木词 刘炽曲

主歌部分: $5 \cdot 5 \quad 3 \dot{1} \quad 5 \cdot 6 \quad 3 \quad 2 \quad 1 \quad | \quad 2 \quad 3 \quad 5 \quad \overset{\text{w}}{2} \quad 1 \quad 6 \quad 5 - |$

(女独) 风 烟 滚 滚 唱 英 雄,

$1 \cdot 2 \quad 3 \quad 5 \quad 6 \quad 5 \quad 3 \quad 5 \quad | \quad 5 \cdot 3 \quad \overset{2 \quad 3}{\text{w}} \quad 2 \quad 1 \quad 2 \quad 3 - |$

四 面 青 山 侧 耳 听 侧 耳 听,

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

晴 天 响 雷 敲 金 鼓, 大 海 扬 波 作 和 声,

$0 \quad \dot{1} \quad 7 \quad 6 \quad 3 \quad | \quad 5 \quad \overset{6 \quad 7}{\text{w}} \quad 6 \quad 5 \quad 6 \quad 2 - | \quad 2 \quad 6 \quad \dot{1} \cdot \dot{2} \quad | \quad \dot{3} \cdot \dot{2} \quad \dot{1} \quad 3 \cdot 5 \quad |$

人 民 战 士 驱 虎 豹, 舍 生 忘 死

$6 \quad 2 \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad 6 \quad 5 - |$

为 革 命。

副歌部分: $0 \quad 3 \quad 5 \quad 6 \quad \dot{1} \cdot 6 \quad 5 \quad | \quad 3 \quad 5 \quad 6 \quad 6 \quad 1 \cdot 2 \quad |$

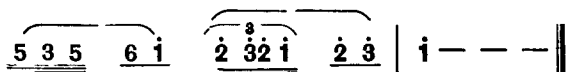
(合) 为 什 么 战 旗 美 如

$3 - 3 \quad 6 \quad 5 \quad 6 \quad | \quad \dot{1} \quad 3 \quad 3 \quad 5 \quad \overset{6}{\text{w}} \quad 7 \cdot 6 \quad | \quad 5 - 5 \quad 6 \quad 6 \quad \dot{1} \quad |$

画, 英 雄 的 鲜 血 染 红 了 它, 为 什 么

$2 \cdot 3 \quad \dot{1} \quad 7 \quad 6 \quad 5 \quad | \quad 6 - 6 \quad 6 \quad \dot{1} \quad 2 \quad | \quad 3 - \quad 7 \cdot 6 \quad |$

大 地 春 常 在, 英 雄 的 生 命



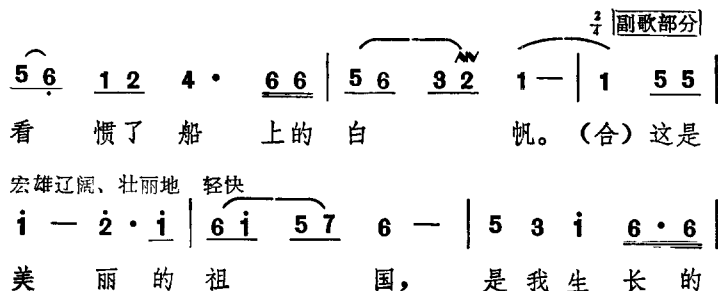
开 鲜 花。

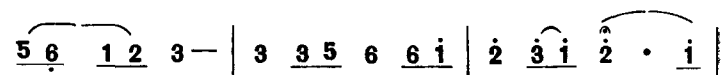
②副歌与主歌的对比处理：主歌用领唱，副歌用合唱，这种演唱形式本身就有对比因素。另外，在主歌和副歌之间用变换曲调性质的手法，以达到表现歌曲思想内容的目的。如：

影片《上甘岭》插曲“我的祖国”

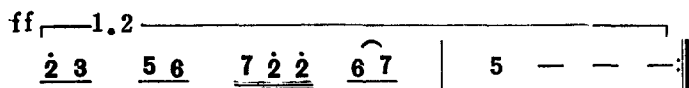
乔羽词 刘炽曲

优美、亲切地、稍慢

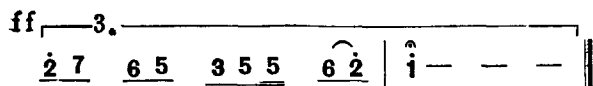




地 方， 在这 片 辽 阔 的 土 地 上，



到 处 都 有 明 媚 的 风 光。



到 处 都 有 和 平 的 阳 光。

通过上例可以看到主歌是用稍慢的速度，唱出优美、亲切的抒情感情；而副歌则用稍快的速度，表现出宏伟、辽阔、壮丽情感。通过这种对比手法，达到表现歌曲内容的目的。

③副歌的结构处理：有的歌曲歌词多达三、四段，一首曲调反复唱几次，为减少其终止感，处理在五度（属音）或其他音上终止，待最后结束句再用完全终止。

主歌副歌次序排列不定，有的先出现主歌，然后出现副歌，如：歌曲《我的祖国》就是。有的先呈现副歌，然后再进入主歌。如：歌曲《歌唱祖国》（王莘词曲）就是。

十二、高潮的处理

什么是高潮？高潮是一首歌曲（乐曲）情绪上发展的高峰顶点，是表现歌曲（乐曲）主题思想最集中、最突出、最紧张、最能扣人心弦的地方。乐曲随主题的发展、逐步上升到感情最饱满、感染力最强的地方，使听众对全曲留有完满深刻的印象。

高潮可出现在歌曲（乐曲）的前面开始部分，也可出现在歌曲的中间，但绝大多数布置在歌曲最后临近终止处。高潮所以出现在歌曲（乐曲）后半部分和临近结束的地方，这是由于音乐主题思想大都要有个出现、展开的过程，然后到达高潮。

短小的歌曲（乐曲）由于内容精炼、集中、往往没有明显的高潮。歌曲（乐曲）越长越大，高潮就越明显、突出，对高潮的处理越显得重要。各种音乐的表现因素，如节奏、节拍、速度、力度、旋律、和声、调式、调性、音色、音区等等，通过它们的发展和变化，均可以促成歌曲（乐曲）高潮的形成。如：

《咱们从小讲礼貌》

刘风词 李群曲

5 ̇ 5 | 3 4 5 | 6 5 3 | 1 3 2 |

晨风 吹 阳光 照， 红领 巾 胸前 飘，

6 6 1 | 2 · 3 | 5 5 6 5 | 3 0 2 0 | 1 — |

小朋友呀欢欢喜喜进学校。

5 i | 3 4 5 | 6 6 5 | 5 i | 3 4 5 |

见了老师敬个礼，见了同学

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

问声好：“老师您好！”

i 5 | 5 3 · 4 | 5 0 | 6 5 3 1 | 2 2 2 |

“同学您早”！团结友爱心一条，

6 1 2 5 | 3 1 2 | 1 — | 1 0 0 ||

团结友爱心一条。

《我爱小鸟我爱花》

陈磊词 张冲曲

5 i 3 2 | 1 — | 6 5 i 6 | 5 — | i · i 6 5 |

我爱树上鸟，鸟儿喳喳叫，爸爸说我

3 5 6 | 5 · 6 3 2 | 1 — | i · i 6 5 |

象只鸟，歌儿唱得好。爸爸说我

3 5 6 | 5 · 3 5 6 | i — ||

象只鸟，歌儿唱得好。

上面这两首歌曲，高潮就不十分明显。这是属于短小歌曲高潮不十分明显的例子。

为了把这种类型的歌曲处理好，演唱好，要注意两点：一是随着歌曲旋律的高低、快慢，给予适当的夸张，以增加起伏感觉。二是在歌曲终止的结束句，速度适当放慢，并增加些力度，使人有完全终止的感觉。

在一些较长的歌曲和大型乐曲中，高潮是明显的、突出的。如：

《中国少年先锋队队歌》

周郁辉词 寄明曲

…… 3 · 2 | 1 1 | 2 · 1 | 2 · 3 2 | 5 · 4 |

向 着 胜 利 勇 敢 前 进， 向 着

3 · 3 2 3 | 5 · 5 5 6 | 5 5 5 | i — |

胜 利 勇 敢 前 进 前 进， 向 着 胜

————— 高潮点 ————— 高潮区 —————

i · 2 | 3 · 3 2 i | 2 0 | 3 5 · 6 | 3 · 3 2 i |

利 勇 敢 前 进， 我 们 是 共 产 主 义

6 0 7 0 | i — | i 0 ||

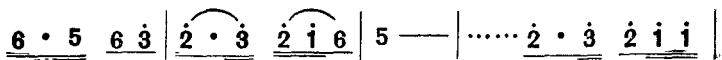
接 班 人。

影片《闪闪的红星》插曲“红星照我去战斗”

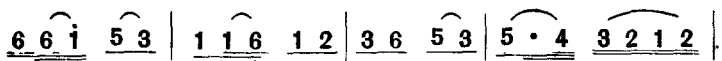
集体作词 傅庚辰曲



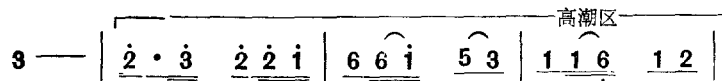
小 小 竹 排 江 中 游，



巍 巍 青 山 两 岸 走， 砸 万 恶 的

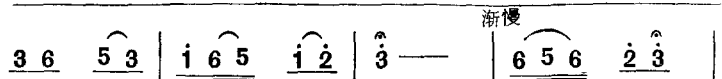


旧 世 界， 万 里 江 山 披 锦 绣 披 锦

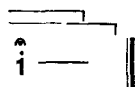


绣。 砸 碎 万 恶 的 旧 世 界， 万 里 江 山

——高潮点——



披 锦 绣， 万 里 江 山， 披 锦



绣。

在一般群众歌曲和少年儿童歌曲中，高潮可能是一、二个音，也可能是某一旋律的片断，歌曲高潮常常出现在全曲最高音上，但最高音不一定是高潮，这是因为形成歌曲的高潮，需要音乐上各种表现手段多方面的配合。高潮点一般放在强拍上，其音的时值相对的讲比较长。

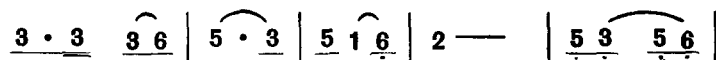
在通常情况下，一首歌曲（包括较大型的音乐作品）只有一个高潮。但在较长和规模较大的音乐作品中，可分为高

潮区和高潮点。在一些情绪变化较多，篇幅较长分段落的歌曲（乐曲）中，又分为高潮和总高潮。如：

《唱支山歌给党听》

蕉萍词 践耳曲

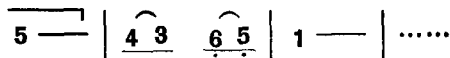
A



唱 支 山 歌 给 党 听， 我 把

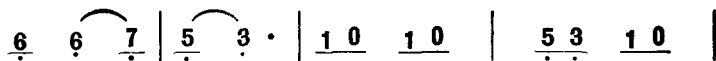


党 来 比 母 亲， 党的 光

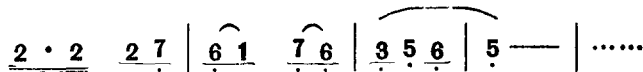


辉 照 我 心。

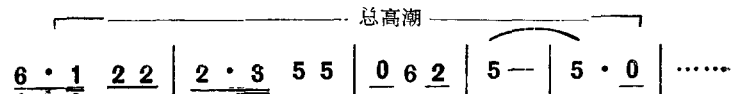
B



旧 社 会， 鞭 子 抽 我 身，



母 亲 只 会 泪 淋 淋，



夺 过 鞭 子 夺 过 鞭 子 揍 敌 人！

[C]

$\underline{3 \cdot 3} \quad \underline{3 \hat{6}} \mid \underline{5 \cdot 3} \mid \underline{5 \hat{1} \hat{6}} \mid 2 - \mid \underline{5 \hat{3}} \quad \underline{5 \hat{6}} \mid 1 \cdot \underline{2} \mid$
 唱 支 山 歌 给 党 听， 我 把 党 来
高潮

$\underline{3 \hat{5}} \quad \underline{7 \hat{6} \hat{5}} \mid 6 - \mid \cdots \cdots 0 \quad \underline{2 \hat{3}} \mid \underline{6 \cdot 5} \quad \underline{4 \hat{6}} \mid 5 - \mid$
 比 母 亲， 党的 光 辉

$\underline{4 \hat{3}} \quad \underline{6 \hat{1}} \mid 2 - \mid 0 \quad \underline{5 \hat{3}} \mid \underline{5 \cdot 6} \quad \underline{1 \hat{2}} \mid \overset{85}{\underline{3 -}} \mid 3 \cdot 0 \mid$
 照 我 心， 党的 光 辉

$\underline{4 \cdot 5} \quad \underline{6 \hat{5} \hat{4}} \mid \overset{\circ}{\underline{5}} - \parallel$
 照 我 心。

类似例子不少，如《歌唱祖国》高潮在歌曲中间出现，在“英雄的人民站起来了，我们团结友爱坚强如钢”句中，高潮在“英雄的人民站起来了”一句上面；而在歌曲最后结束处，又有一个高潮的出现。

歌曲（乐曲）形成高潮的方法很多；象节奏、旋律、调性、速度、力度，以及伴奏等都是形成高潮的主要因素。现就从节奏、旋律上形成高潮的手法进行研究。

形成高潮的节奏方法：就是通过短促的节奏与长节奏的对比，或长节奏与短促节奏的对比而造成高潮，其中包括了速度的对比，以帮助形成高潮。如：

《奔向四个现代化》

陈镒康词 慕寅曲

…… 5 . 5 1 3 | 5 5 3 | 2 . 3 2 1 | 7 6 5 |

为了革命学文化，什么困难都不怕，

1 1 | 6 . 5 | 4 6 | 5 — | 4 6 5 0 | 4 6 5 0 |

翻身骑上小飞马，哒哒哒、哒哒哒、

4 6 6 5 6 | 4 6 6 5 6 | 5 5 4 | 3 . 1 | 5 2 3 |

哒哒哒 哒哒 哒哒哒 哒哒 奔向四个现代

1 — | 4 6 6 5 6 | 4 6 6 5 6 | 5 6 5 6 |

化。 哒哒哒 哒哒 哒哒哒 哒哒 哒哒 哒哒

5 6 5 6 | 5 6 | 5 — | 5 — | 5 0 ||

哒哒 哒哒 哒哒 哒哒。

《快乐的晚会》

沙鸥词 瞿希贤曲

3 . 5 3 5 | i — — | 3 . 5 3 5 | 7 — 6 6 |

啊！

啊！

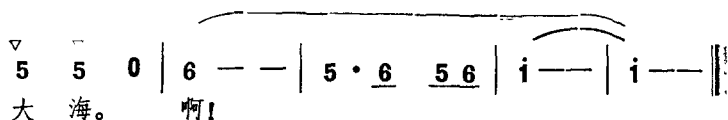
多么

6 7 . 6 | 5 5 0 5 | 6 7 . 6 | 5 5 0 |

幸福的晚会，啊！ 快乐的晚会，

5 6 5 4 3 2 | ∇ 5 ∇ 5 0 | 5 6 5 4 3 2 |

这是神话般的世界，这里是欢乐的



《黄河大合唱》“怒吼吧！黄河”

光未然词 冼星海曲



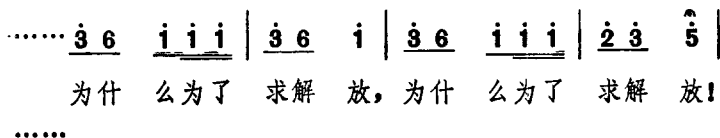
上述三个例子。第一、三例是用同一节奏和旋律，通过速度的变化（渐快手法）形成高潮。例二是保持了一定的节奏、音型，通过速度逐渐加快的手法，最后再用拉长节奏的方法形成高潮。通过上述三例，我们可以明显得看到通过速度的变化而形成高潮的重要性。

形成高潮的旋律方法：旋律形成高潮的方法，是用全曲最高的音和较高的音，或突然用大跳的方法形成高潮。其方法是由低逐渐上升至最高音造成高潮。从音调上看，高潮部分的音调一般都较高，从音区方面看，高音区的旋律常常带有紧张、热烈的气氛，能增强形成高潮的效果。也可以这样说：旋律形成高潮的方法，主要是使旋律活动由低而高，一

一直发展到顶点；其音量也自然跟着加强，使之逐渐形成高潮。如：

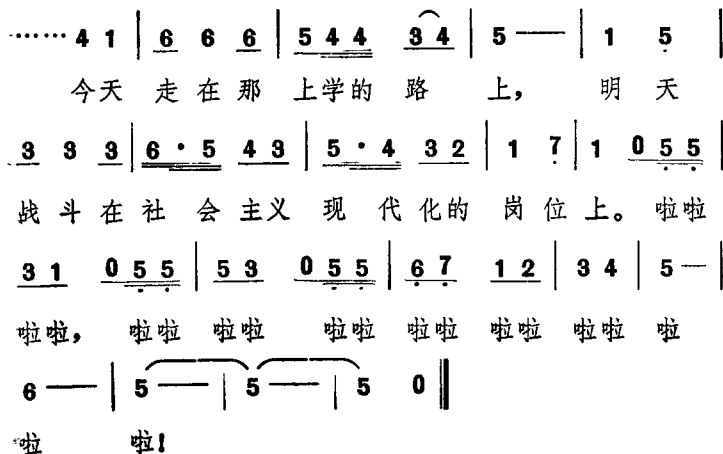
《咱们工人有力量》

马可词曲



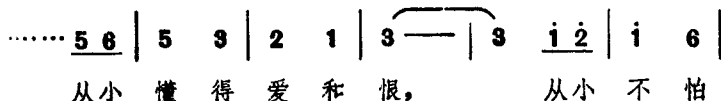
《走在上学路上》

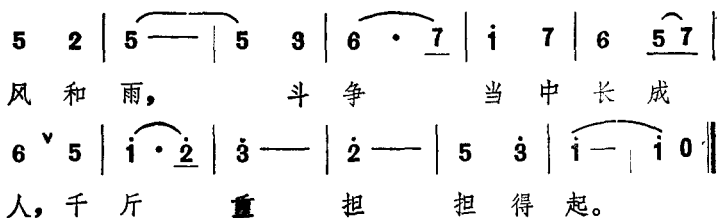
程逸汝词 王以卓曲



《祖国，祖国我爱你》

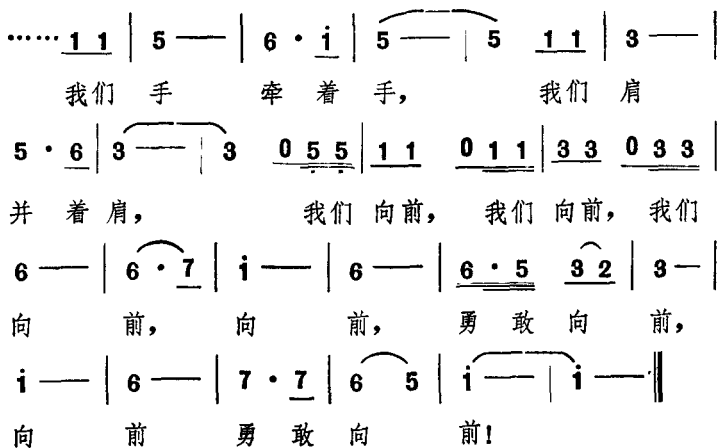
洪源词 唐河曲





《红领巾之歌》

叶影词 陈良曲



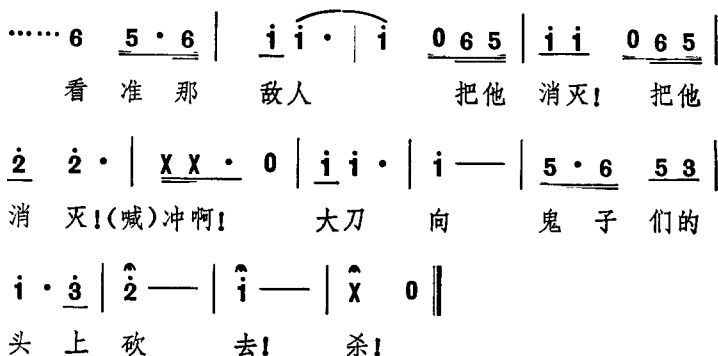
上列诸例：第一、二、四例是用旋律的方法形成高潮的。第二、四例，不仅在旋律上由低而高逐渐上升一直发展到顶点，同时也采用节奏方法进行对比，用短促和拉长的节奏形成对比。这种方法是把旋律形成高潮的方法和节奏形成高潮的方法的混合使用。第三例，是用大跳的方法形成高潮的。

除用节奏方法和旋律方法形成高潮外，还可以用调性变换的方法和在歌曲高潮点上出现呼喊声、口号声达到高潮的顶点。

利用调性变换的方法形成高潮，在少年儿童歌曲中极少使用，所以从略。但在歌曲高潮区和高潮点上出现呼喊声、口号声，这种形成高潮的手法，在一般群众歌曲和少年儿童歌曲中，时有使用。如：

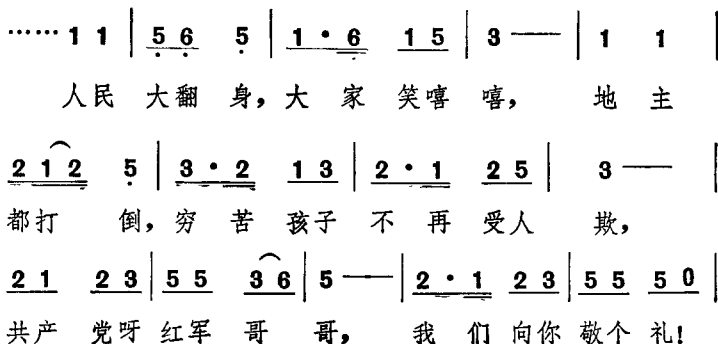
《大刀进行曲》

麦新词曲



《儿童团放哨歌》

金帆词 瞿希贤曲



5 5 5 0 | 0 XX · | XX · X ||

敬个 礼! 敬礼! 敬礼! 敬礼!

歌曲高潮的处理是个技巧问题，谱曲时，事先应有所计划和设计，把高潮处理得更好。

十三、前奏、间奏和尾 声的写作

歌曲的前奏、间奏、尾声是表现歌曲思想内容，塑造歌曲音乐形象的重要手段之一。对一首歌曲是否需要前奏、间奏、尾声，要根据歌曲内容需要而定。

前奏： 在歌声未出现前，由乐器将这首歌曲的主题思想、调式、调性、情感、风格、音调的高低、力度的强弱、速度的快慢等方面预示给听众，使演唱者在节奏、速度和音高方面进入歌曲所要求的意境中去，这个引子，称之为“前奏”。

前奏的作用，是揭示歌曲内容，酝酿歌曲情绪。其写作方法通常是选用歌曲中最典型、最有概括性的一部分，加以发展变化而成。前奏的写法，有如下几种手法。如：

①用歌曲结束部分的曲调作前奏。

《国际歌》前奏

欧仁·鲍狄埃词 比尔狄盖特曲

($\dot{3}$ | $\dot{5}-\dot{4}\cdot\dot{3}$ | $\dot{2}\cdot\dot{3}\dot{4}\underline{\dot{0}\dot{4}}$ | $\dot{3}\cdot\dot{3}\dot{2}\cdot\dot{2}$ |

(英 特 尔 那 雄 那 尔 就 一 定 要 实

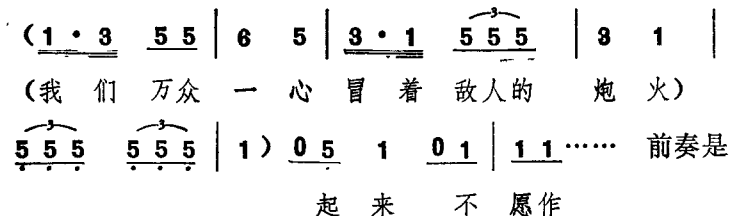
$\dot{1}-1$) 5 | $\dot{1}\cdot\dot{7}$ $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ $\underline{5\dot{3}}$ | $6\cdots\cdots$ 前奏是用了

现。) 起 来 饥 寒 交 迫 的 奴

该歌曲中“英特尔那雄那尔就一定要实现”句的音乐。

《中华人民共和国国歌》前奏

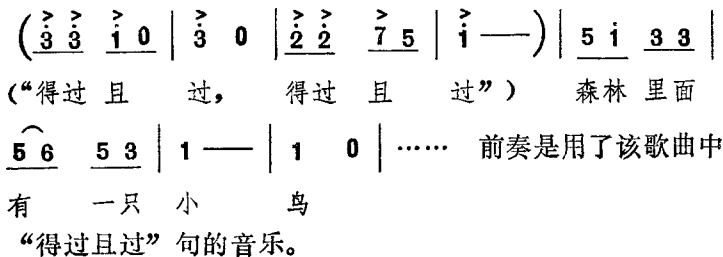
田汉词 聂耳曲



用了该歌曲中“我们万众一心，冒着敌人的炮火”句的音乐发展而成。

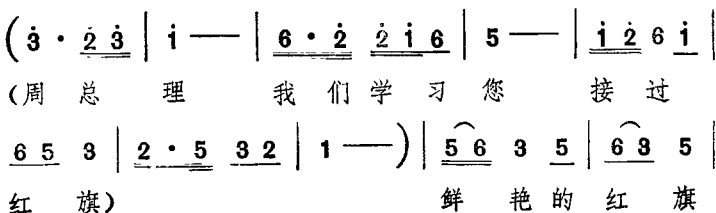
《小鸟的歌》前奏

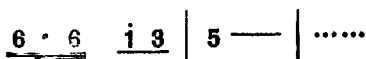
金帆词 赵行道曲



《周总理和我们亲又亲》前奏

高峻词 张乃诚曲





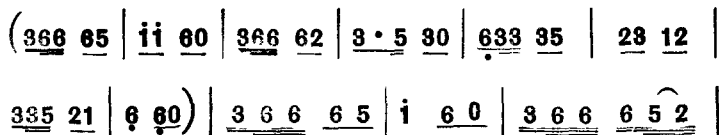
映 呀 映 领 巾

前奏是用了该歌曲中“周总理，我们学习您，接过红旗句的音乐发展而成。

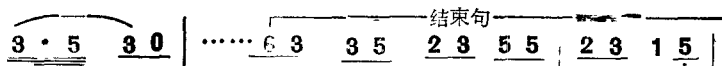
② 把歌曲内容的素材，加以集中概括，作适当的变化，用歌曲开始部分和结束部分的曲调作前奏。如：

《在祖国幸福成长》前奏

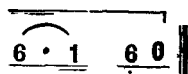
王森词 龚耀年曲



可爱的小马驹哟 扬蹄在草原



上 我们就象小马驹在祖国幸福

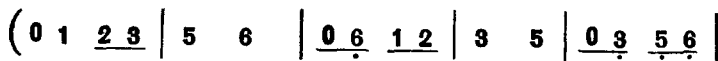


成 长。

前奏是选用了该歌曲开始句和结束句，稍加变化而写成。

《让我们荡起双桨》前奏

乔羽词 刘炽曲



(小船儿推开、 让我们荡起)

1 3 | 2 3 2 1 7 | 6 6 6 | 6 0 6 0 | 6) 6 1 2 |

让 我们

3 · 5 | 3 1 2 | 6 — | ……

荡 起 双 桨。

《我和爷爷数第一》前奏

吉林民歌 周逸枫曲

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

(我们 拣了 一筐 粪 你才 催人 起)

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

老公 鸡， 你还 啼， 我们 已早

5 — | 5 5 3 5 | 6 6 5 3 | 2 5 3 2 | 1 — | ……

起。 我们 拣了 一筐 粪， 你才 催人 起。

《在红军伯伯身边》前奏

管桦词 李群曲

(1234567 | 1̇ — | 5 — | 6 6 5 | 4 6 1̇ | 5 · 5 |

(为 了 人 类 的 解 放)

1 2 3 6 | 5 5 3 | 2 3 5 2 | 1 —) | 0 5 6 5 |

(领) 高 高的

1 3 6 | 5 — | 0 6 5 3 | 1 6 5 | 1 3 5 |

山 峰， 眺 望着 无 边的 海

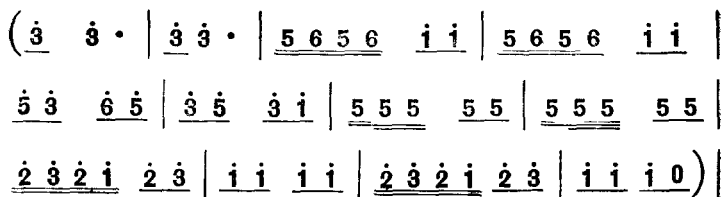
2 ——— | ……

洋。

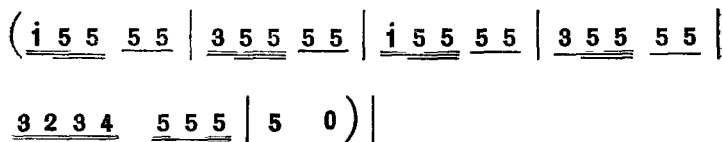
③ 用形象性的模拟音调作前奏，它新鲜、生动、形象、感染力强。这种形式多为少年儿童歌曲采用。如：

《小司机》前奏

张东方词 苏勇曲



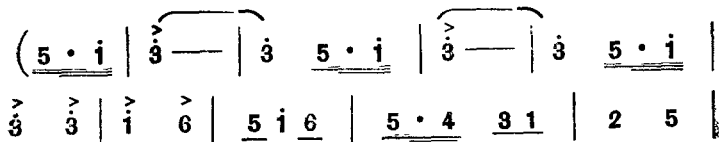
《小朋友和火车》前奏

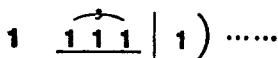


《小司机》和《小朋友和火车》是两首模拟汽车和火车启动和运行时的音响曲调，它既形象地展现了汽车和火车在运行时的节奏，同时又加上汽车的喇叭声，用来引起演唱者和听众的联想。

《少年运动员进行曲》前奏

钟高渊词 林立良曲

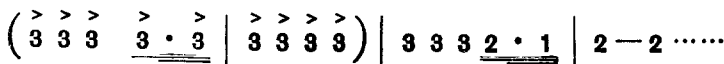




这是一首模拟号声的前奏，它召唤、鼓舞少年运动员为祖国为人民进行刻苦的锻炼，昂首挺胸前进。

④ 用主和弦、属和弦，或用主音、属音，连续弹奏出的音型作前奏。如：

《世界民主青年进行曲》



世界各民族的 儿 女

这种形式的前奏，在我国群众歌曲和少年儿童歌曲中用的较少，在国外，象苏联一些国家用的较多。

写作前奏时应注意的几个问题：

①前奏在歌曲开始部分，是负有引出歌声的任务，因此它本身不宜作过多的发展；对复杂细腻情绪的表现，应主要依靠歌声来反映，而不是依靠前奏，不要有喧宾夺主感。

②前奏在情绪上、调性上、节奏上、速度上应与即将开始的歌声紧密连接起来。

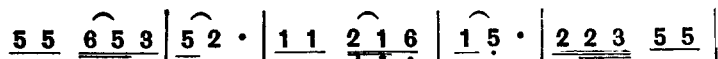
③为较长的歌曲和大型声乐作品或带有故事情节的歌曲写作较长的前奏，结束时要有终止感为好。

间奏：在歌曲、戏曲音乐中，在歌声间歇处，由伴奏乐器演奏的曲调叫间奏，有的称“过门”。间奏负有改变调式、调性，变换速度、力度，转换情绪以及陪衬动作表演等作用。间奏可以把前后曲调联系起来，起“承前启后”的作用。在较长的歌曲中，还可以给演唱者以休息的机会。间奏是歌曲段落和情绪转折的桥梁，它补充前乐段音乐上未完乐

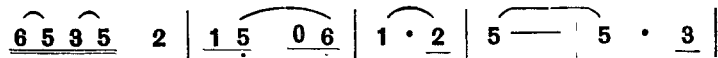
意，使之作圆满的结束，又给即将出现的后面的乐段作预备，把乐段引出来。如：

《放鸭娃小唱》

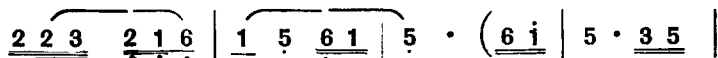
杨炼词 张有光曲



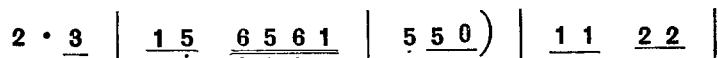
我是放鸭娃，驾着小竹筏，长长的竹篙



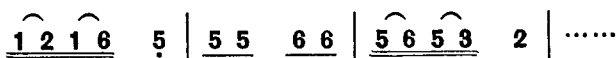
手中摆，点碎水中的



五彩霞。



山青水香

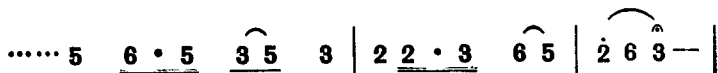


春光美，草长鱼多好放鸭。

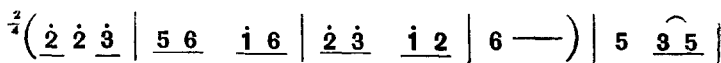
另一种类型的间奏，在歌曲情绪转折处起到承前启后作用，使前后乐意连接起来。如：

《黄河大合唱》“黄水谣”间奏

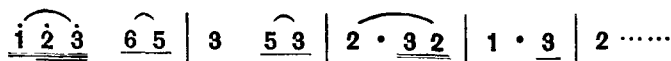
光未然词 冼星海曲



丢掉了爹娘回不了家乡，



黄 水

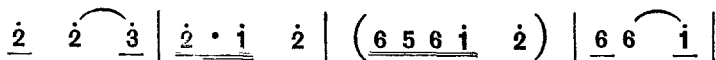


奔 流 日 夜 忙， 妻 离 子

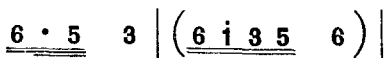
再一种间奏是为弥补曲调中之不足，补充曲调未尽乐意，或增强情绪渲染气氛。如：

《新年大合唱》间奏

冼星海曲



打 呀 打 起 鼓， X X X X X 敲 呀



敲 起 锣！ X X X X X

在间奏时转调，在我国目前少年儿童歌曲中极少用，故从略。

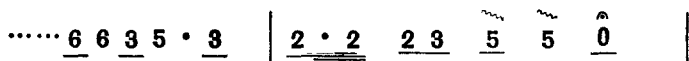
尾声：在歌曲中，声乐演唱结束后由器乐演奏乐曲结尾部分称“尾声”。

尾声的作用是曲作者感到所要表达的乐趣未尽，或者为了使曲调结束的更圆满，给人留下一个深刻的印象。

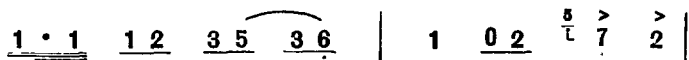
尾声的作法：在乐曲完全终止之后，再从主调开始，通过多次重复主和弦或利用临时转调而成为主调的引伸。尾声的规模不一，可以从几个和弦到高度发展的结构。

《星期天》尾声

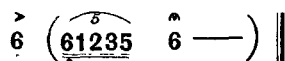
吴扬词 唐河曲



我急急忙忙 说了一声 再见（白）敬礼！



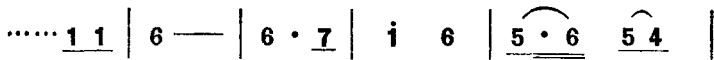
我 还 要 去 过 队 日，啊 上 公



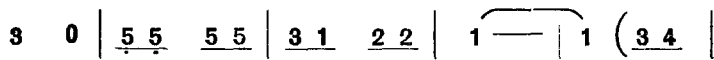
园儿！

《浪花亲我的脚丫》尾声

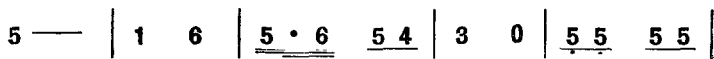
程宏旺、王林然词 寄明曲



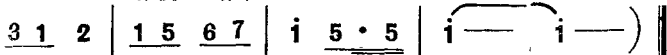
雪 浪 花 一 个 接 呀 接 一



个， 都来 亲亲 我的 小脚 丫。

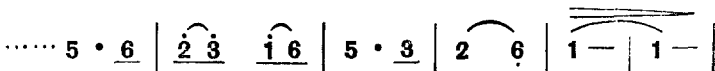


(渐慢、渐轻……………)

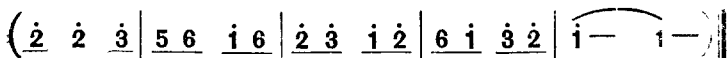


《黄河大合唱》“黄水谣”尾声

光未然词 冼星海曲



妻 离 子 散 天 各 一 方！



写作尾声应注意的几个问题：

①尾声的写作必须在全曲主要内容、情绪发展的基础上构成，不用新的内容，否则象间奏，结束效果不显著。

②歌曲的内容已经表现的较充分较完整的情况下，不可再写作尾声。

③除特殊需要，尾声应结束在终止音上。

歌曲的前奏、间奏、尾声是为表现歌曲内容服务的，是歌曲不可分割的一部分。不要为用而用，要根据需要而定。前奏、间奏、尾声在表演唱中用的较多。

十四、少年儿童歌曲音乐语言的特点及其应用

（一）关于少年儿童歌曲音乐语言的一些特点：

少年儿童歌曲是专供少年儿童演唱和欣赏的，无论歌词和音乐（旋律、节奏、和声、速度、力度等等）都要用儿童语言来表达；少年儿童歌曲是为少年儿童服务的，就要用儿童语言来反映生活反映理想，用儿童语言来诉说世界和事物，用儿童语言来表达情操和趣味，用儿童语言来评议是与非、美和丑。因此少年儿童歌曲中的音乐语言，是有它自己的特征的。其表现是：

第一：重复音多。重复的形式分如下三种。

①单音重复：如：

《恭喜你》

聪聪词 赵行道曲

$(\underline{5\ 5\ 3\ 3} \mid \underline{5\ 5\ 1\ 0} \mid \underline{\dot{1}\ \dot{1}\ 6\ 6} \mid \underline{\dot{1}\ \dot{1}\ 5\ 0} \mid \underline{5\cdot 6\ 3\ 2} \mid$
 $\underline{1\ 0}\ \underline{1\ 0}) \mid \underline{5\ 5}\ \underline{3\ 3} \mid \underline{5\ 5}\ \underline{1\ 0} \mid \underline{\dot{1}\ 0}\ \underline{6\ 0} \mid$
 过新年呀 一月一， 一月
 $\underline{5\text{---}} \mid \underline{4\ 4}\ \underline{3\ 3} \mid \underline{5\ 5}\ 2 \mid \underline{3\ 0}\ \underline{1\ 0} \mid 2\text{---} \mid$
 一， 家家都是新日历，新日历，

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

张张都象贺年片，贺年片，小朋友呀

7 7 6 0 | 5 0 6 0 | 1̇^v 5 5 | 5 ……

恭喜你，恭喜你！恭喜你

《祝你新年好》

张俊词 鲍元恺曲

5 5 · 5 | 5 3 0 | 5 5 · 5 | 5 3 0 | 4 4 · 3 |

新年的钟声 咣咣的敲，快乐的

4 6 0 | 5 5 2 | 5 — | 6 6 · 6 | 6 4 0 |

心啊 蹦蹦地跳，拉起了琴儿

6 6 · 6 | 6 4 0 | 6 4 6 | 5 5 1̇ | 5 4 3 2 |

唱起了歌，大家齐欢笑迎新年

1 — | ……

到。

《小鸭子》

潘振声词曲

5 5 3 3 | 5 5 3 3 | 2 3 2 | 1 · 1 | 6 6 4 4 |

生产队里养了一群小鸭子，我每天上学

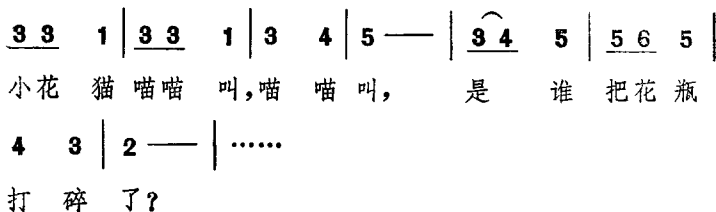
6 6 4 4 | 3 5 3 | 2 — | ……

赶着它们到池塘里，

②乐汇重复：如：

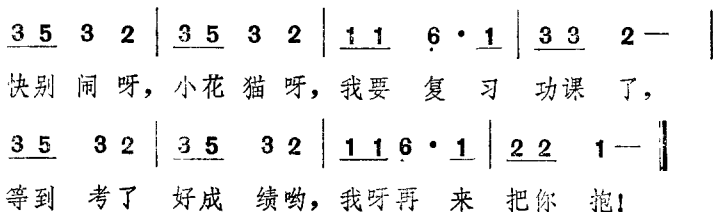
《好孩子要诚实》

国丁词 嘉评曲



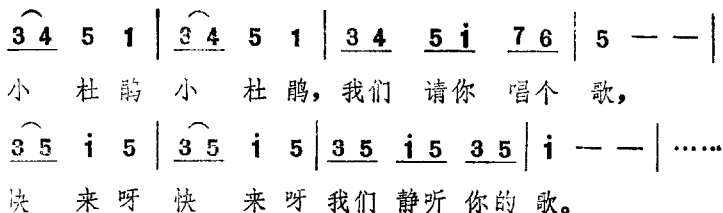
《我要复习功课了》

徐祖伟张东方词 茅光里曲



《小杜鹃》

谷诃词曲



③乐句重复：如：

《嘀哩嘀哩》

望安词 潘振声曲

3 3 3 1 | 5 5 0 | 3 3 3 1 | 3 0 | 5 5 3 1 |

春天 在那 里 呀？ 春天 在那 里？ 春天 在那

5 5 5 | 6̣ 7̣ 1̣ 3̣ | 2 0 | 3 3 3 1 | 5 5 0 |

青翠 的 山 林 里， 这里 有红 花 呀，

3 3 3 1 | 3 0 | 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 5̣ 4̣ 3̣ 1̣ | 5̣ 0̣ 3̣ 0̣ |

这里 有绿 草， 还 有那 会唱 歌的 小 黄

2̣ 1̣ 0 | 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 5̣ 4̣ 3̣ 1̣ | 2̣ 5̣ | 1̣ 3̣ 0 |

鹂。 春 天在 青 翠的 山 林 里，

5̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 5̣ 4̣ 3̣ 1̣ | 5̣ 0̣ 3̣ 0̣ | 2̣ 1̣ 0 ||

还 有那 会唱 歌的 小 黄 鹂。

《小燕子》

王路 王云阶词 王云阶曲

3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 5 — | 3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 5 — | 1̣ · 3̣ 2̣ 1̣ |

小 燕 子， 穿 花 衣， 年 年 春 天

2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 5 — | 3̣ · 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 1̣ 2̣ 5̣ 6 — |

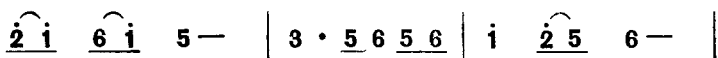
来 这 里， 我 问 燕 子你 为 啥 来？

3̣ 2̣ 1̣ 2̣ — | 2̣ 2̣ 3̣ 5̣ 5̣ | 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ — |

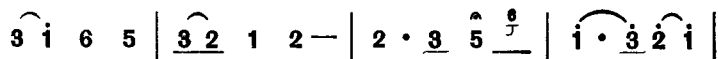
燕 子 说， 这 里 的 春 天 最 美 丽。

3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 5 — | 3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 5 — | 1̣ · 3̣ 2̣ 1̣ |

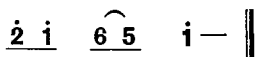
小 燕 子， 告 诉 你， 今 年 这 里



更 美 丽， 我 们 盖 起 了 大 工 厂，



装 上 了 新 机 器， 欢 迎 你 长 期

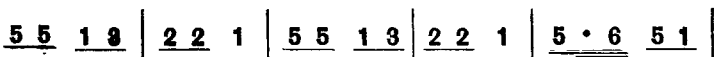


住 在 这 里！

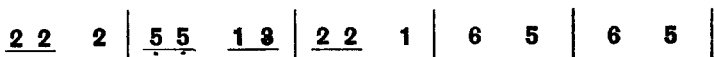
4

《知了，蜜蜂不一样》

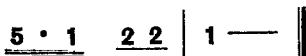
王子玉词 寄明曲



知 了 知 了 落 树 梢， 一 天 到 晚 唱 高 调， 一 天 到 晚
小 小 蜜 蜂 起 的 早， 嗡嗡 嗡嗡 飞 远 了， 一 天 到 晚



唱 高 调， 原 来 啥 也 不 知 道。 知 了 知 了
忙 又 忙， 采 花 酿 蜜 真 勤 劳。 小 蜜 蜂 真 勤 劳



只 会 唱 高 调。

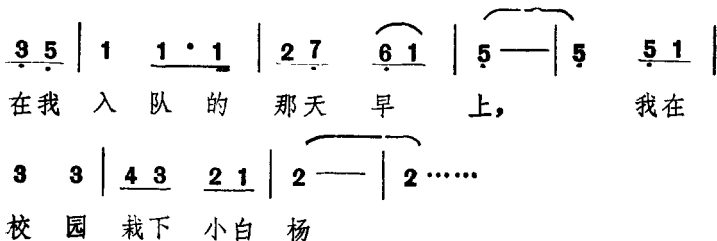
贡 献 真 不 少。

上述重复手法（单音重复、乐汇重复、乐句重复）使少年儿童歌曲曲调流畅、朴实，同时把少年儿童天真的语气、生动地表现出来。

第二：在旋律进行发展中，使用小跳多。如：

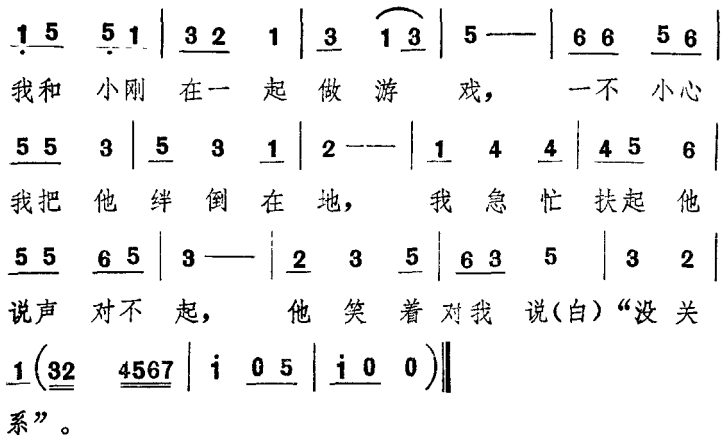
《可爱的小白杨》

杨春华词 王莘曲



《“对不起”！“没关系”。》

王五田词曲



上述例子说明，使用这种旋律上小跳进行的方法，对塑造少年儿童活泼爱动的性格，起了极好的作用。

第三：在旋律发展上多采用模进手法。如：

《共产儿童团歌》

革命民歌

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

准备好了吗？时刻准备着，我们都是

3 5 2 3 5 — | 1 3 · 1 2 5 | 1 3 · 1 2 5 |

共产儿童团，将来的主人必定是我们，

2 3 5 6 5 | 3 5 2 3 1 — ||

嗒 嗒嗒 嗒 嗒 嗒嗒 嗒嗒 嗒。

《跳绳游戏舞》

党兰词 贺林曲

5 1 1 5 | 3 3 4 5 | 3 2 1 | 5 — | 5 1 1 5 |

太阳出来 笑红了脸 暖 又 暖，小朋友

3 4 5 | 2 · 4 3 2 | 1 — | 1 · 1 1 1 | 4 — |

意志坚，不怕天气寒，我们一起跳，

6 · 6 4 5 | 6 — | 5 1 1 5 | 3 3 4 5 | 2 4 1 3 2 |

大家一起玩，战胜了寒冷 迎来了春

1 — ||

天。

这是两首用模进手法写成的少年儿童歌曲。《共产儿童团歌》由两个乐句组成，前后两句的节奏完全一样：只是两个乐句的最后一小节的终止音不同。

《跳绳游戏舞》是一首十六小节的儿童歌曲。前两句用既重复又有变化的手法进行的，九至十二小节用展开的手法，

十三至十六小节系重复第二乐句（五至八小节）的手法用来结束，以达到在变化中求统一的目的。

综合上述这些特点，我们认为是有其共性的；这就是音乐语言与生活语言结合的较好，同时与少年儿童的性格特点有着密切的关系。

儿童在生活语言中使用重复音较多，如“戴帽帽”、“吃饼饼”、“小猫猫”等等，而反映在少年儿童歌曲音乐语言中，也多用重复。这是少年儿童歌曲中音乐语言的特点之一。

在旋律进行中，多采用小跳的手法，有时是连续采用小跳的手法，它能生动地反映出少年儿童活泼好动的性格。这是少年儿童歌曲中，音乐语言的特点之二。

因儿童共有的特点是单纯、天真、必然导致少年儿童歌曲在旋法上的简洁、质朴。这是少年儿童歌曲中，音乐语言的特点之三。

（二）关于少年儿童歌曲写作中应注意掌握的问题：

我国少年儿童歌曲作家潘振声同志曾多次提出，写作少年儿童歌曲（词曲方面）语言要准确。这是写好儿童歌曲的一个十分重要的问题。所谓准确的儿童语言，系指少年儿童在概念上还弄不清楚的、和某些似乎接近儿童语言的成人说的话和音调，不能算儿童语言。不少人往往以此种语言为儿童进行创作、结果不能为孩子们接受。

生活中我们会发现，有的孩子由于受成人的影响，也喜欢唱成人喜爱唱的歌曲，但他们唱不全、唱不好，更谈不上理解词意和表达乐思了。这是因为成人唱的歌曲，其词句和乐句的组成是按成年人的语言和理解能力写出来的，这是孩

子不能理解和不能完全接受的。如：《洪湖水、浪打浪》这首歌曲孩子们都愿唱，但却唱不对，唱不好，因为象“浪打浪”这样的歌词，不是儿童的语言。孩子们在生活中看到和接触到的是用手打、棍子打、枪打、石头打、所以象“浪打浪”不能为孩子们理解，不属于儿童语言。

为便于分析，现从三个方面谈《洪湖水，浪打浪》：

①该曲乐句长。用中速来演唱这一歌曲的乐句，孩子们的气息达不到。

②该曲演唱上难度大。如“湖”字，音乐上用了四连音 6i63，是三度接四度的跳进，又是一字多音和切分节奏相结合的旋律，这些美化和抒情的写作手法，系成人歌曲音乐语言的一种，与少年儿童歌曲的创作手法不一样，所以不易被少年儿童接受。

③该曲旋律起伏的线条幅度，虽然没有超过少年和高年级孩子的音域（5——i十一度）但其曲调进行的风格，属成年人而非少年儿童的思想感情。所以我们要熟悉掌握少年和儿童。儿童又分幼儿和学龄期儿童，在年龄、知识水平和语言方面的特点和区别，不能“以大充小”，不能把幼儿园孩子们的语言用在少年歌曲中，这点十分重要。现举一首反映幼儿生活的歌词如下：

（一）早早起，窗开开，

风儿婆婆请进来，

给我空气多新鲜；

我吸一口多爽快。

(二) 早早起，窗开开，

太阳公公请进来，

给我阳光多温暖；

舒舒筋骨长的快。

这首歌词使人感到语言混乱，有些语言显然不是学龄前孩子们的话，如：“空气多新鲜”、“多爽快”、“多温暖”和“舒舒筋骨”等就是。另方面，使用儿童在生活语言中善用重复字（音）的特点不恰当，使人感到做作。如：“早早起，窗开开”，把本意“早上早起，窗儿开开”特点给呆板化了。

通过上述歌词，我们试图说明，少年儿童歌曲就是少年儿童歌曲，成人歌曲是不能代替少年儿童歌曲的；同时也指出了在儿童歌曲歌词创作上“以大充小”的问题，以期引起注意。

上面我们研究了为少年儿童歌曲创作中应注意掌握的问题。为学有目标，我们选一些优秀的少年儿童歌曲，把其特点概述如下：

安娥作词、聂耳作曲的《卖报歌》反映了三十年代在大风雨里满街跑的卖报的孩子们的心声，准确的儿童语言，是这首歌曲的艺术生命力至今不衰的原因之一。麦新作词、冼星海作曲的《只怕不抵抗》是作者熟悉、掌握了抗日战争时期，我国儿童关心国家危亡的心声而创作出来的。金帆作词、郑律成作曲的《我们多么幸福》是作曲家运用我国《国歌》的主题音调，谱写出孩子们在祖国怀抱里幸福成长，发自内心的欢笑声。沙鸥作词、瞿希贤作曲的《快乐的晚会》是作者遵循准确的儿童语言的原则下勇于探索新路，把四三拍子的节奏，写得如此丰富多变化，给我们以极大的启迪作

用。管桦作词、李群作曲的《快乐的节日》，作者通过准确而优美的儿童语言展现了孩子们欢度节日时的快乐的形象。管桦作词、张文纲作曲的《我们的田野》，作者用亲切动听的儿童音乐语言，赞美了祖国锦绣河山和美丽的风光。周郁辉作词、寄明作曲的《中国少年先锋队队歌》反映了亿万共产主义接班人，向党、向祖国、向人民发出的铿锵誓言。

建国三十多年来，我国许多音乐家，继承我国少年儿童歌曲创作的传统，借鉴外国儿童歌曲创作中的有益经验，为我国孩子们创作了许多优秀的歌曲，它们用准确的儿童语言来诉说世界和事物，反映了孩子们的生活和理想，表达了孩子们的情操和趣味。这些都是我们应该好好学习，认真研究、积极探索的。

十五、学习歌曲创作经验和 作好歌曲加工修改

进行歌曲创作，首先遇到的问题是歌曲创作的“工序”问题。

每个人的创作“工序”不一样，所以创作工序无固定程序。因为每位作曲者的政治思想水平高低不同；对生活感受的程度不同；作曲技巧熟练程度不同；每个人的爱好和惯用手法也不同，因而创作“工序”也各异。但总有个基本程序。

当我们在选择歌词和准备动笔的时候，首先要解决一个问题：这首歌曲演唱出去，将要达到一个什么样的目的？是写给谁唱的？这些问题明确了，才能作到有的放矢。

为某一首歌词谱曲，作曲者首先要热爱这首歌词，然后有一个吟诵和分析歌词的过程，这个过程也因人而异，可长可短。在吟诵和分析歌词过程中，首先应抓住歌词的基本感情，找出哪些是重点词句，考虑用什么样的风格、什么样的曲式来写？如何强调那些重点词句？歌曲高潮设计在那里？从想象到文字要反复进行推敲，这是一个艰苦的过程。

同时，要联想到你生活中、类似歌曲中所熟悉的音乐形象，在反复吟诵歌词时，你所要塑造的形象好象活跃在你眼前，以至于用这些形象的口吻、气息、动作、神态和音调唱出你所要写的歌词的曲调来。这是一种创作方法。

另一种方法是：作曲者在吟诵和分析歌词时，进行理性的分析，写出创作设计文字稿，标出重点句，记下句子轻重音和节奏，标明旋律起伏线，高潮出现的位置，以及风格、特点等等，然后集中精力酝酿创作，象戏剧演员进入戏剧中的角色一样，把吟诵时形成的音调，选择感情最饱满时涌现出来旋律记录下来，过后再依构思和创作设计时所要求表现的曲调基本感情等方面的问题进行整理、修改。

这两种（实际上是一种）创作方法，对初学作曲的人无疑是很重要的启迪。这种创作方法，可以应用，但不是唯一的创作方法。

知名的作曲家着手创作时，由于他们日常工作、学习中音乐素材积累丰富，运用自如，加上内心充满激情，一口气写完一首歌曲，一气呵成的例子很多。象人民音乐家聂耳创作《义勇军进行曲》，作曲家朱践耳创作《唱支山歌给党听》就是这样。

作曲家唐诃同志在《谈歌曲创作的“工序”》一文中说：“……创作工序不一样，也不能规定一个固定的做法。

当你选择了歌词之后，首先要抓住它的基本感情，然后进入塑造音乐形象的过程——即塑造什么样的典型形象？用什么音调去刻画它？采用什么样的表现手法等等。

这些过程、有些是相继产生的，有时是同时产生的。至于节奏、拍子、调式、调性、高潮、曲式等等也会相应的得到解决，有时甚至是自然形成的。

塑造音乐形象，要选择适当的音调去表现，这是解决歌曲创作上一般化的问题；如有了有特点的音调，不去创造性

的发展它，保持不了它的特点，仍然会流于一般化。所以，要创造鲜明的、具有民族风格的音调，要靠日常对生活的观察和对民间音调的积累和消化。”

作曲家肖民同志在《歌曲创作，要塑造音乐形象》中写道：“……塑造音乐形象，是一个比较复杂的问题。

就音乐创作的基本条件——生活、思想、技巧三方面来说，塑造音乐形象不单纯是个生活问题，也不是纯写作技巧问题。塑造音乐形象，必须依靠作曲家思想、生活、技巧几个条件的总和以及它的相互作用；塑造音乐形象这个任务必须贯彻在整个创作过程中，它不是在创作过程中某一个阶段提出来的，而在别的阶段可以不去考虑它。

我认为写曲子的时候，要以塑造音乐形象为纲。紧紧抓住要表现的主题思想来处理一些技巧上的问题，即用音乐手段来处理一些技巧上的问题。

我自己亦常碰到在没弄清歌曲主题思想是什么的情况下，感情还没充分准备好的时候动手写作，其结果是音乐形象不鲜明，音乐缺少独立性。”

为我国少年儿童创作了很多优秀歌曲的作曲家李群同志在《要善于抓住生活中那些典型的音调和节奏》一文中说：

“……写作歌曲时，自己内心要有真实感，要有激动的情绪，即要有灵感。

我们搞创作的同志如回想一下，自己认为写得好的歌曲，创作时情绪是饱满的，感情是活跃地，是自然的流露，是心里有话要说，而不是没话找话说。 ⑤

但应知道，搞歌曲创作，只靠有灵感，热情是不够的，更重要的是，要基于自己对生活的正确观察和理解，要善于

从生活里抓住那些典型的音调、节奏、情绪，抓住这些特征，才能创作出更集中，更鲜明的音乐形象来。”

以上论述，从不同的角度介绍了一首歌曲创作过程和心得体会；阐明了克服歌曲创作上一般化的一些作法，并着重论述了搞歌曲创作，塑造音乐形象的重要性及其作法。

青年作曲家王酩同志在《歌曲创作的“口语化”方法和感情线的布局》一文中写道：“……为解决思维方面的僵化、习惯势力的束缚和它在歌曲题材、词汇、乐汇、旋律等方面的影响；我选用了“口语化”的方法。即：尽量使音乐语言通俗、流畅、新颖，使音乐具有个性。在词曲结合上、力求贴切，字正腔圆，容易上口，又使音调在语言基础上有所升华。

歌曲旋律中感情线的布局也很重要。我写《边疆泉水清又纯》一歌，在开始处，我就使它洋溢着热情，流露出亲切感，之后使旋律迂回伏下，接着用衬字的舒展，把旋律推到一个高点上，之后收头。这样的布局，我觉得它符合我国听众的欣赏习惯和音乐美感的规律。

对《妹妹找哥泪花流》和《绒花》两首歌曲感情线的布局，先从诉说开始，使诉说激动人心，然后再用衬词倾诉，以渲染诉说激起的深情。实践证明，注意感情线的布局，歌曲写出来就有层次、有起伏，听众就能随着歌曲感情线而变换。

有些歌曲演唱完了，听众还没有跟着进入感情中去，这说明其作品感情线在布局和处理上不好。”（

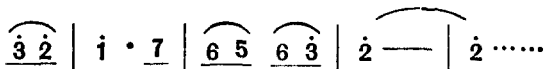
王酩同志在歌曲创作上“口语化”和感情线的布局方面作了有意义的探索。在目前这是克服歌曲创作上僵化，增强群众观点，带有创作方向性的现实主义创作方法之一。应引

起足够的重视使之逐步得到解决。

歌曲创作是一种辛勤的脑力劳动。不少人为某首歌词先后谱写几首曲子（尽管这些曲子有时大同小异，或有完全不同的风格和处理），但过几天，当你再拿起所谱写的曲子演唱时，如仍能有写作曲调时的感情和激情，那么这首曲子在基本感情上是站住脚的；这首曲子可以作为进一步加工整理和修改的基础。否则这首曲子是失败的。

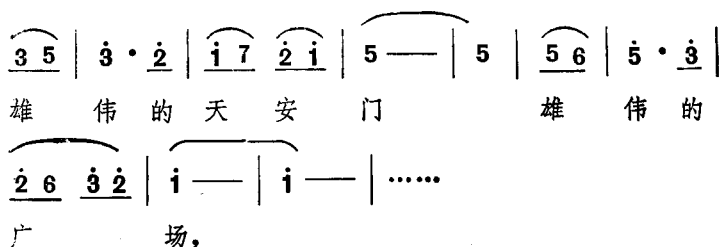
古今中外，歌曲创作上一气呵成的例子固然很多，但歌曲写完后进行加工整理和修改，这也是歌曲创作（包括文艺创作）的一条必经之路，其例子也多得屡见不鲜。一些知名的作曲家在介绍创作经验时，也常常谈到它；看来，这可能是歌曲（文学艺术）创作的特殊规律！

关于歌曲加工和修改：为了说明问题，现列举我国知名作曲家的在群众中流传、为大家熟悉的歌曲为例。苏夏同志谈到有关“歌曲修改”时，曾以歌曲《雄伟的天安门》（乔羽词、梁克祥曲）为例，指出作者力图采用新鲜的音乐语言，朝气蓬勃的情绪，表达全国亿万人民群众对党和祖国的无限深情。初稿第一句的音调是这样处理的：

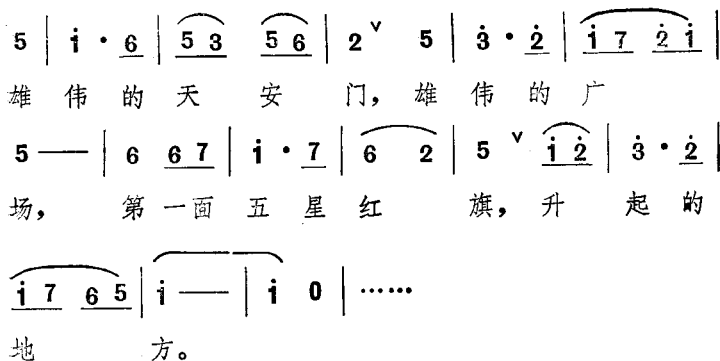


雄 伟 的 天 安 门

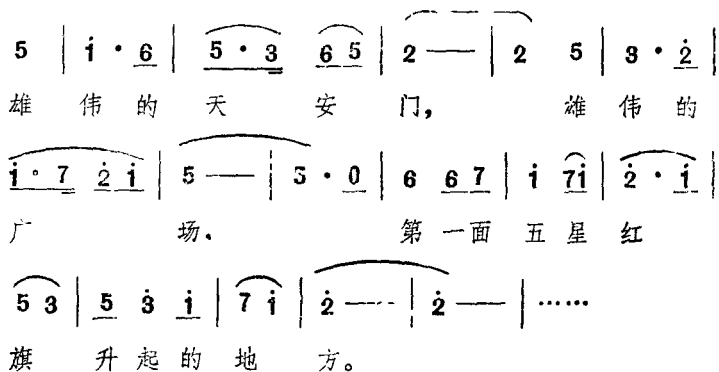
用这样的音调，作者自己感到不够新鲜，表现感情方面也比较平淡；而歌词内容，要求的是更强烈，更富于激情的曲调来表现；因此，曲作者在第二稿中改为这样的处理：



这一稿采用大幅度的跳进和不断起伏的曲调，是表达了一定程度的革命激情，但使人感到不够亲切 不够深情。怎样把革命的激情和革命的抒情有机地结合起来，效果才会更好。同时，第二稿在曲调进行上，一下子把音域拉得那么宽，不留有余地，对下面曲调进一步展开也不利。为了使曲调写得更豪迈些，更群众化些，曲作者在第三稿中尝试着把音调写成进行曲风格：



第三稿具有清新的音调，饱满的激情，这是好的方面，但总感到在情绪上还不够舒展。后经过曲作者第四次再进行加工，把进行曲风格予以抒情化，把节奏适当拖长放慢，修改为发表演唱时的曲谱：

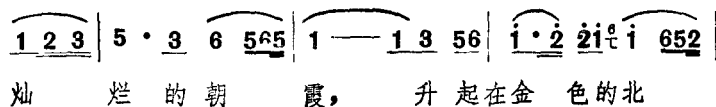


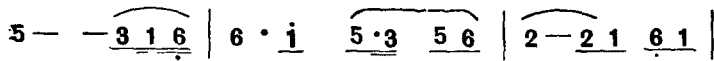
歌曲《北京颂歌》（洪源词、田光、傅晶词）是一首歌颂伟大祖国首都北京的歌曲。通过歌颂北京，来抒发全国亿万人民群众对党和伟大祖国的无限热爱的感情。这是这首歌曲的主题思想。

词曲作者在讨论艺术构思时，认为这首歌曲的音乐，必须有鲜明的时代气息；宏伟的气派、奔放的革命激情；要用抒情、新颖、生动的音乐语言来描绘一幅壮丽、雄伟、绚烂的图景。

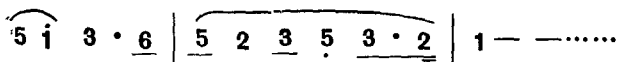
在音调选择上，作者认为不应以某一民族或某一地区的民歌为基础，而应创造性的用有鲜明民族风格、有光彩的、有感染力的音乐语言。

歌曲开始是描绘首都清晨五、六点钟时的晨景。曲调要求宁静、庄严、优美、有气魄、以景抒情。曲调的初稿是：



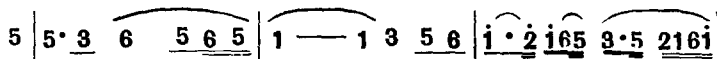


京， 庄 严 的 乐 曲， 报 导 着

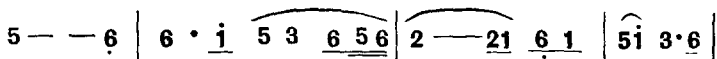


祖 国 的 黎 明。

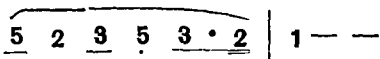
初稿的音乐，歌曲的基本形象是抓对了。其缺点是有些句子和总的音乐形象不相称，雄伟、壮丽的特点少。第二句末，曲调近似藏族民间音调 and 全曲音乐风格不统一。第三句在“乐曲”两个字上，试图用“东方红”的音调，想法是好的，但为了使曲调更有变化，还是使它又象又不象为好。于是曲作者，对曲调作了如下的改动：



灿 烂 的 朝 霞， 升 起 在 金 色 的 北



京， 庄 严 的 乐 曲， 报 导 着 祖 国 的



黎 明。

上例在“灿烂”“庄严”两大句的句首，都用了八度跳进作开始音，显得刻板。还是用作者最初构思第一句时，用分解主和弦的进行作开始好，1 3 | 5 · 3 6 5 6 1 | 1 它和后来写了多少个开头相比较，还是这个开头更合乎第一部分总意境。

第二大句句首，用 $\underline{1\ 6} \mid 6 \cdot \underline{\dot{1}}$ 作开头，既有气派，又有变化，也达到两句相对称的要求。

为了使情绪表达得更准确，对细节进行了必要的加工。如第三小节改为 $\underline{3\ 0\ 5} \quad \underline{\underline{2\ 1\ 6 \cdot \dot{1}}} \mid 5 - -$ 在这里十六分休止符的出现，使感情增加了动性，给音乐发展增强了动力。把“祖国的”三个字曲调改为 $\underline{3} \quad \underline{5\ \dot{1}} \quad 7 \cdot \underline{6}$ 在语调上显得更加亲切些。

在第二部分的第一段歌词中，描写的浩浩东海，莽莽昆仑；这起伏的群山，奔腾的河流，这雄伟壮丽的艺术形象，正引起英雄儿女引吭高歌，为抒发这种奔放的一泻千里的豪情，作者为这段歌词谱写了如下两个曲调：

(1)
 $(\underline{6\ \underline{5\ 6}} \mid \underline{1 \cdot 2} \quad \underline{3\ 2\ 3\ 5} \quad \underline{6\ 5\ 6\ 7}) \mid \dot{1} - - - \mid$

啊！

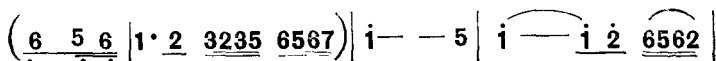
$\underline{\dot{1}\ \dot{2}\ \dot{1}} \quad \underline{\underline{6\ 5\ 2}} \quad 5 - - \mid \underline{6\ 6\ \dot{1}} \quad \underline{\dot{2}\ \dot{1}} \quad \underline{3 \cdot 1} \quad \underline{\underline{5\ 6\ 5}} \mid$

北京啊北 京！ 浩瀚的 东海 向你 欢呼，

$\underline{3\ 3\ 5} \quad \underline{6\ \dot{1}} \quad \underline{5 \cdot 1} \quad \underline{\underline{2\ 3\ 2}} \mid \underline{1\ 6\ 1} \quad \underline{2\ 3} \quad \underline{5 \cdot \underline{3\ 5}} \quad \underline{6\ 6} \mid$

巍峨的 昆仑 向你 致敬！英雄的 儿女 满怀 激情，
 ……

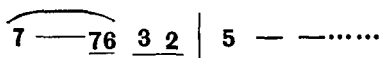
(2)



啊! 北 京 啊 北



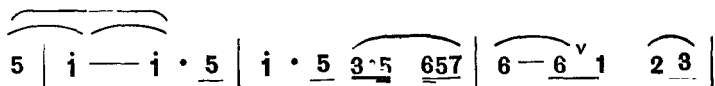
京! 浩 瀚 的 东 海 向你欢呼, 巍峨的昆



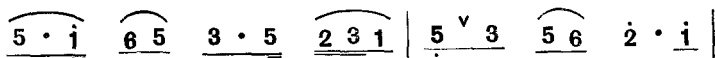
仑 向你致 敬。

这两个曲调, 气派宏大, 情绪对头。看起来第二个比第一个是更好一些, 但在感情起伏上缺乏层次, 不够亲切。

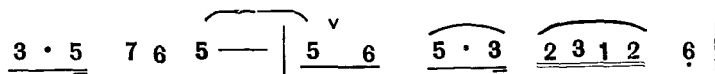
后来曲作者把“啊”字处理成从弱拍开始, 在音调上改为从属音到主音, 并吸收了《黄河大合唱》中“黄河颂”的写法, 加以发展。如:



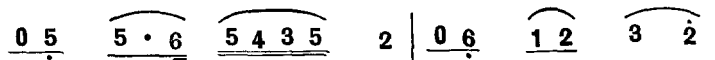
啊! 北 京 啊 北 京! 浩 浩



东 海 向 你 欢 呼, 莽 莽 昆 仑



向 你 致 敬, 英 雄 儿 女



满 怀 激 情, 引 吭 高

1.

$\dot{1} \cdot \underline{56} \quad 3 \cdot \overset{v}{5} \quad \underline{6 \dot{1} 6} \mid \dot{2} - - - \mid \overbrace{3 \cdot 5 \quad 2 \quad 3} \quad 1 \mid$

歌 把 你 赞 颂， 你

$\underline{5} - - 6 \mid \underline{3 \cdot 6} \quad \underline{5 \quad 6} \quad 3 \mid \overbrace{2 \quad 3 \quad 2} \quad \underline{1 \quad 6} \overset{v}{} \mid$

是 祖 国 的 心 脏，

$\underline{5 \cdot 6} \quad 1 \quad 2 \mid \overbrace{3 \cdot 5 \quad 6 \quad \dot{1}} \quad 5 \mid 6 - - - \mid 6 - - - \mid$

团 结 的 象 征，

$\underline{6 \cdot 5} \quad 1 \quad 3 \mid \overbrace{2 - - 3} \overset{v}{} \mid \underline{5 \quad 5} \quad \underline{3 \quad \overset{A}{1}} \quad 5 \mid$

你 是 人 民 的 骄 傲，

$\underline{3 \quad 3} \quad \underline{6 \quad 5} \quad 3 \quad 2 \mid \underline{0 \quad 6} \quad \underline{5 \quad 1} \quad 2 \mid \overbrace{3 \cdot 2 \quad 3 \quad 2} \overset{v}{} \mid$

胜 利 的 保 证； 你 是 我 们 心

$\underline{\dot{1} - - 7} \mid \underline{6 \quad 2 \quad 3} \quad 5 \mid \underline{7 \cdot \underline{2}} \quad 6 \quad 7 \mid 5 - - - (\underline{3567\dot{1}2}) \parallel$

中 一 颗 明 亮 的 星。

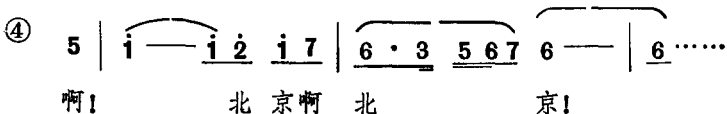
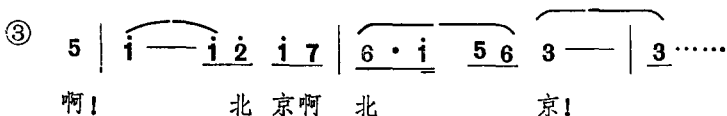
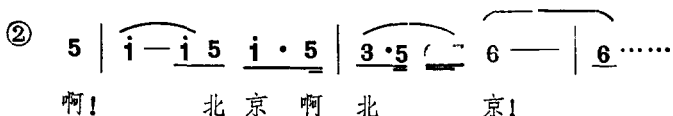
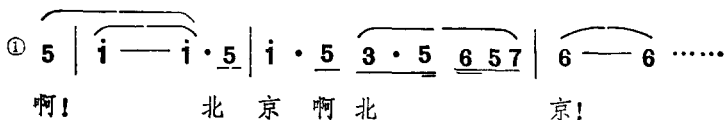
2.

$\underline{\dot{1} \cdot \underline{6 \quad 5}} \quad \underline{3 \cdot 5} \quad \underline{6 \quad 2} \mid 5 - -$

遍 村 镇 城 乡。

这个段落的音乐形象是清楚有感染力的，在细节上，可稍再进行加工，效果为之更好。

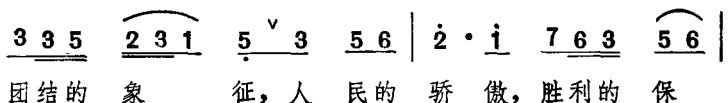
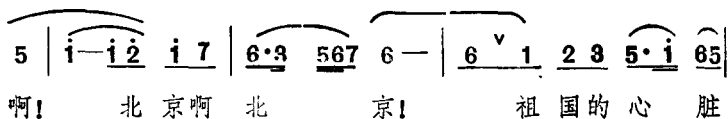
为写好开头，曲作者写了几个方案：

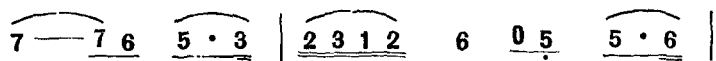


这四种写法，相比之下，第四种好。它在音乐表情上更丰富，更亲切，更真挚，词曲结合上好，节奏上舒展。

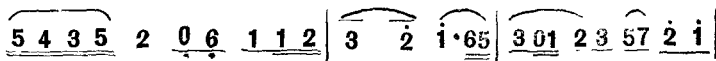
第二部分歌词（即：“你是祖国的心脏，团结的象征”……那段）是表现歌曲主题思想的重要部分。因音乐上松散、显得全曲太长，因此作者把这段音乐删掉了，同时把第一段词也删去，而用第一段词的曲调配上这段歌词。

即：

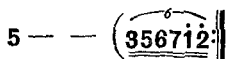




证。 各 族 人 民 把 你



赞 颂， 你 是 我 们 心 中 一 颗 明 亮 的



星。

这首歌曲的最后部分，在写作过程中因改动不大，在此从略。

通过上述两首歌曲的创作修改过程，可以充分证明，认真创作，精心修改对搞好歌曲创作是多么重要。应该说，认真创作，精心修改是搞好歌曲创作的前提，不能有所偏废。一些有成就的作曲家在创作上尚且如此，那么认真创作，特别是精心修改，对初学作曲的人，就显得更加重要了。

对歌曲进行修改的方法是多种多样的。除了曲作者本人反复进行修改外，还可以找歌词作者商量修改，倾听词作者意见，看曲调是否真正的反映了歌词所要求表达的思想感情；曲作者要真正领会词作者的意图和要求及一些具体意见。实践证明，词曲作者真诚无间的合作是搞好歌曲创作的方法之一。在有条件的地方，还可以请有经验的作曲家进行指导。

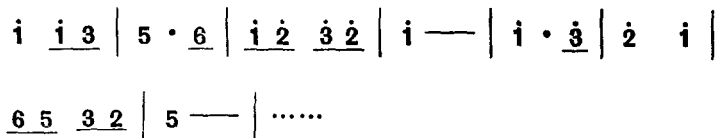
再一种作法是，当个人作品经反复修改可以定稿时，把歌曲拿到群众中去教唱，倾听群众意见，根据群众意见对歌曲进行修改。

十六、向民间音乐学习、深入生活、创造完美的音乐形象

向民间音乐学习，是解决歌曲（音乐）创作民族化、群众化的关键性问题。不论是搞群众歌曲创作，队列歌曲创作，合唱交响乐创作，歌剧舞剧创作，还是搞少年儿童歌曲创作都是如此。实践证明，这是一条必行之路，行之有效的路，应引起我们高度重视。

学习民间音乐，一种办法是学习已收集整理的民间音乐资料，另一种办法是亲自到民间去收集记录民间音乐（民歌），要能作到和群众共同劳动、体会群众的思想感情，学习群众的音乐语汇就更好了。这不仅是创作技巧和创作方法问题，更重要的是个创作思想、创作方向的问题。一些知名的作曲家正因为这样做了，所以才写出为群众欢迎的歌曲（乐曲）来。

在我国不少地区流行的一首民歌：



这是一首很轻巧的民间小调，人民音乐家冼星海，根据歌词的需要，只用它开头的一个乐汇，用重复的方法，发展

成《黄河大合唱》中“保卫黄河”一歌的 $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ | 5 — |

$\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ | 5 — | 音调。用这种音调，发展成为一首雄壮、有力的进行曲风格的曲调。

作曲家时乐濛同志写的《英雄们战胜了大渡河》是用了几种素材进行创作的。开始一段(引子除外)就用一首四川民歌。如：

《放牛调》

四川民歌

$\underline{5\ 5\ 6}\ \underline{5\ 5\ 6} : \underline{5}\ \underline{6}\ \underline{\dot{1}} \mid \underline{5\ 6\ 5}\ \underline{\dot{4}\ 5} : \underline{5\ 6\ 5\ 6}\ \underline{5\ 6\ 6} \mid$

清早 起来吆 去 呀 放 牛 哟 噢，一根那个 田坎吆

$\underline{\dot{1}\ 6\ \dot{1}}\ \underline{6} \mid \underline{5\ \dot{1}}\ \underline{6\ 5} \mid \underline{5\ 6\ 2}\ \underline{4} \mid \underline{5\cdot 6}\ \underline{4\ 5} \mid$

苏三 姐，你呀 我呀 妹 娃 子，盼 出 头 吆

$\underline{5\ 4\ 2} \parallel$

二嫂 哟

这首民歌在“大渡河”中用得很好，好就好在用得恰到好处，它亲切、有特点。

当歌曲描写到船只进入激流时，则出现了许多从“川江号子”中选择出的五个音调：

① $\underline{6}\ \underline{\dot{1}}\ \underline{\dot{1}} \mid \underline{6}\ \underline{\dot{1}}\ \underline{\dot{1}} \mid \cdots$

嗨 吆 吆 嗨 吆 吆

$$\textcircled{2} \quad \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{i} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{i} \mid \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{i} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{i} \mid \dots\dots$$

嗨 咗 嗨 咗 嗨 咗 嗨 咗

$$\textcircled{3} \quad \underline{6 \ 6} \mid \overset{\cdot}{i} \overset{\cdot}{6} \mid \underline{0 \ 6 \ 6} \mid \overset{\cdot}{i} \overset{\cdot}{6} \mid \dots\dots$$

嗨 咗 嗨 咗 嗨 咗 嗨 咗

$$\textcircled{4} \quad \overset{\cdot}{6} \ 6 \mid \overset{\cdot}{6} \ 6 \mid \dots\dots$$

嗨 嗨 嗨 嗨

$$\textcircled{5} \quad \underline{\overset{\cdot}{6} \ \overset{\cdot}{i} \ \overset{\cdot}{i}} \ 6 \mid \underline{\overset{\cdot}{6} \ \overset{\cdot}{i} \ \overset{\cdot}{i}} \ 6 \mid \dots\dots$$

嗨 咗 咗 嗨 嗨 咗 咗 嗨

这首歌曲，由于较集中的运用了四川民间音乐的素材，将大渡河流域的地理风貌、历史上红军抢渡大渡河的背景充分反映出来，成功地展现了波澜壮阔的场面，塑造了无私无畏勇往直前的英雄形象，深深地打动人们的心弦。

作曲家生茂同志创作的《学习雷锋好榜样》，是吸收了民歌“北方小调”中的亲切感和“满江红”中的昂扬特点作素材，并把平时对英雄人物的学习感受概括集中起来，赋予新的思想内容和时代精神，创作了这首为群众喜闻乐唱的歌曲。如：

《北方小调》

$$\begin{array}{l} \underline{i \ 2} \quad \underline{i \ 6} \mid 5 \text{ — } \mid \underline{3 \ 5} \quad \underline{2 \ 1} \mid 5 \text{ — } \mid \underline{5 \ 6} \quad i \mid \\ \underline{6 \ 6} \quad \underline{5} \mid \underline{3 \ 5} \quad \underline{2 \ 1} \mid 2 \text{ — } \mid \underline{2 \ 3} \quad 5 \mid \underline{6 \ 5} \quad \underline{3 \ 2} \mid \\ \underline{1 \ 6} \quad \underline{5 \ 3} \mid \underline{2 \ 3} \quad \underline{2 \ 1} \mid \underline{1 \ 6} \quad 1 \mid \underline{2 \ 3} \quad \underline{2 \ 1} \mid \underline{1 \ 5} \quad 6 \mid \end{array}$$

5 — ||

《满江红》

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

《学习雷锋好榜样》

洪源词 生茂曲

5 · 3 2 1 | 5 — | 1 2 3 | 5 — | 5 · 3 | 2 3 5 |

学 习 雷 锋 好 榜 样， 忠 于 革 命

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

忠 于 党。 爱 憎 分 明 不 忘 本，

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

立 场 坚 定 斗 志 强， 立 场 坚 定

6 2 3 | 5 0 ||

斗 志 强。

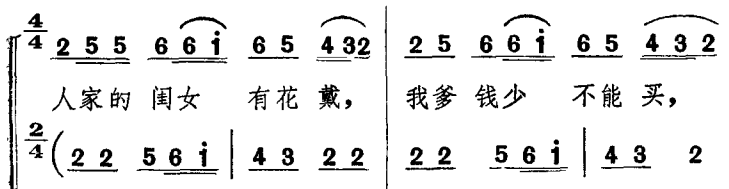
为进一步说明问题，现把当前在歌曲创作中，运用民间音调的两种作法分述如下：

第一种方法：依据已有的民歌曲调为基础，掌握其风格、特点发展而成。曲调和原民歌大体相符，只有小的变化。如：

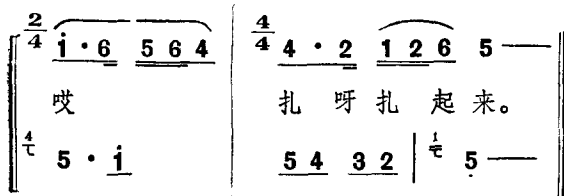
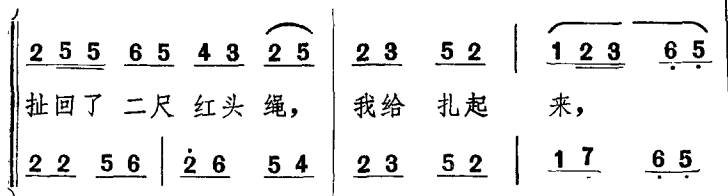
(1) 在原曲调上采用加花手法：

歌剧《白毛女》选曲

“扎红头绳”之一



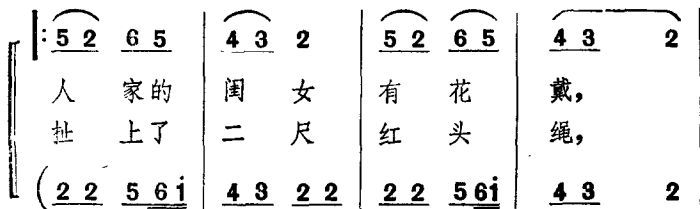
(山西秧歌:《捡麦根》曲谱)



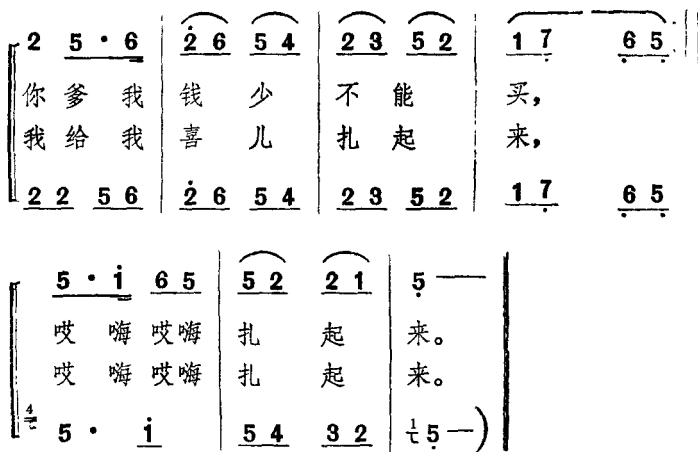
(2) 在原曲调上采用简化手法。

歌剧《白毛女》选曲

“扎红头绳”之二



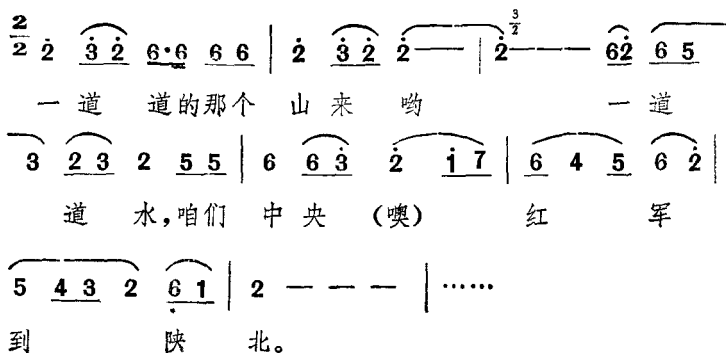
(山西秧歌《捡麦根》曲谱)



(3) 把原曲调在节奏上加以伸展的手法:

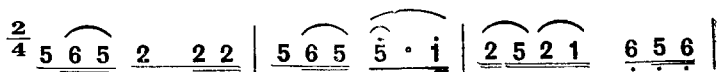
《山丹丹开花红艳艳》

陕甘民歌

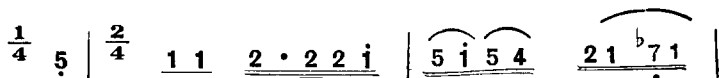


《信天游》

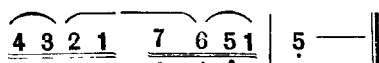
陕北民歌



鸡娃 子(那个) 叫来 (哟) 狗娃 子(那个)

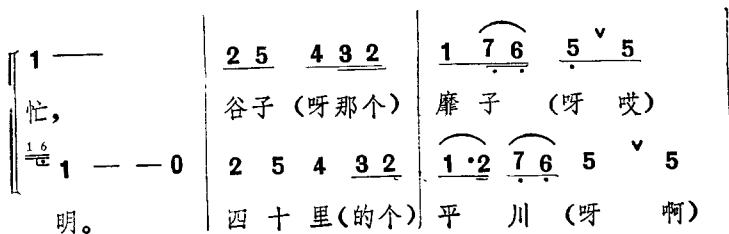
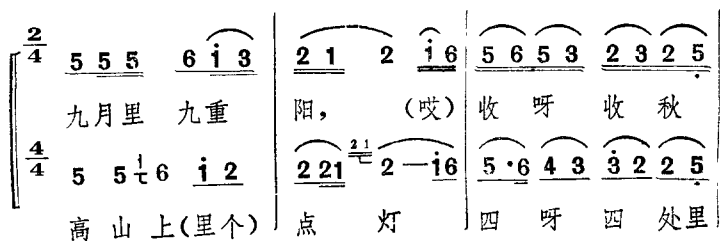


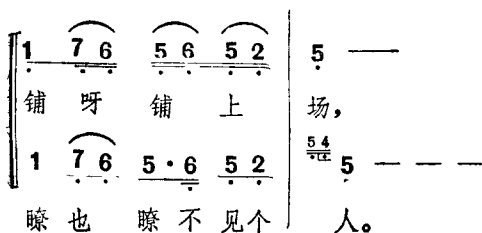
咬, 当红 军 的那个 哥 哥 (哟)



回(哟) 来 了。

(4) 把原曲调在节奏上加以压缩的手法:

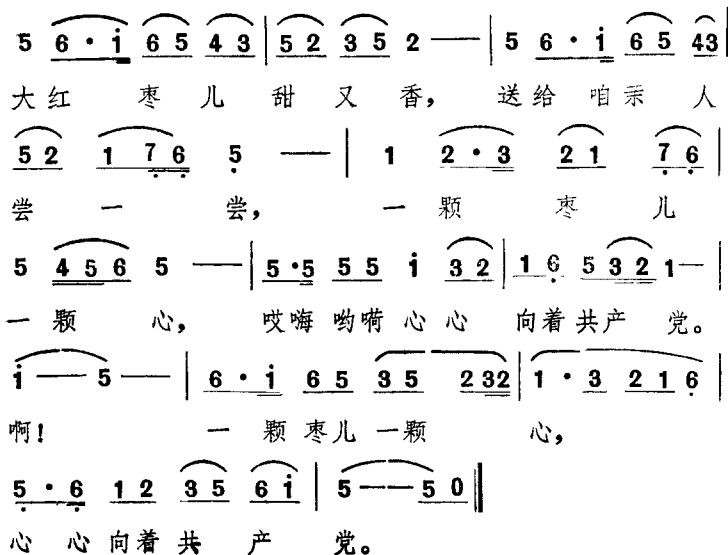




(5) 新创作的曲调和原民歌曲调风格上大致相符,但抓住原民歌中一些有特点的曲调,作较大的发展变化。如:

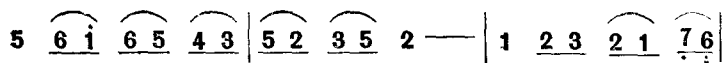
舞剧《白毛女》选曲

“大红枣儿送亲人”

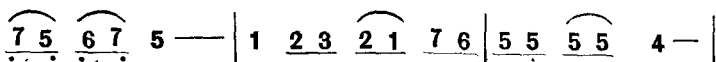


《好八路》

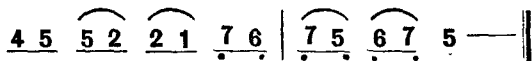
河北民歌



一阵烟来一阵土，打得那鬼子



回了原府，老百姓他们都钻了山腰，

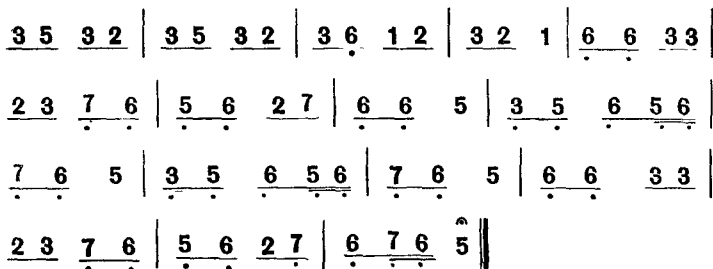


咳咳哟 八路军啊真英豪。

(6) 吸取一、二首民歌中曲调的片断，作歌曲曲调发展的基础，写出新的曲调。歌曲《社员都是向阳花》是用几首民歌《李玉莲调》为基础进行创作的。

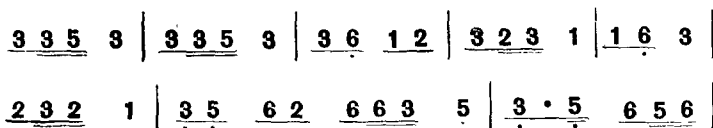
《李玉莲调》

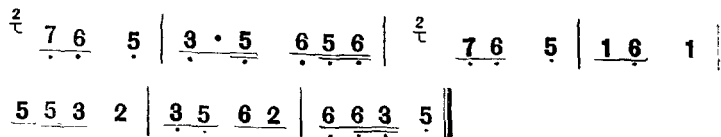
安徽民歌



《李玉莲调》

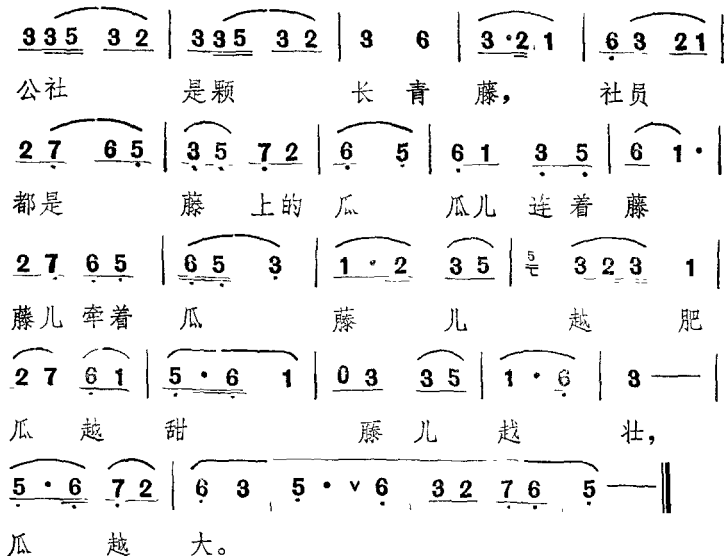
河北民歌





《社员都是向阳花》

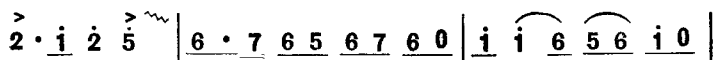
张士燮词 王玉西曲



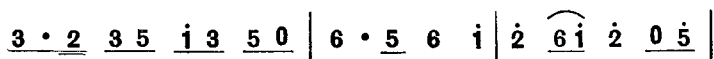
第二种方法：吸收一至几个地区的音调特点，或者是一至几个民族的民间音乐的音调特点，进行创造性的发展，创作出新的曲调。这类例子，象前面例中冼星海作曲的《黄河大合唱》中“保卫黄河”，生茂同志作曲的《学习雷锋好榜样》等就是。在解放战争时期流行的歌曲，《打得好》（王杰词、钱耳曲）是用河北民歌《对花》为基调进行创作的。现对照如下：

《打得好》

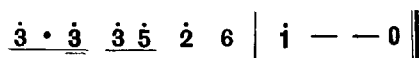
王杰词 践耳曲



打得好来，打得好来打得好，四方 八方



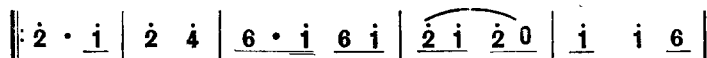
传捷报来传捷报。到处都在打胜仗，咳



捷报如同雪花飘。

《对花》

河北民歌



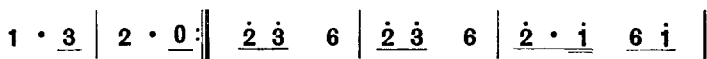
正月里来甚么花儿开，正月里

迎春花开为的谁们戴，子弟兵



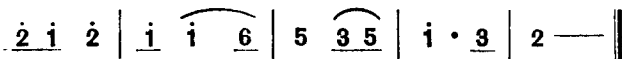
开的是迎春花。七不隆咚锵咚锵

英雄戴起来。七不隆咚锵咚锵



戴起来，得儿撒得儿撒得儿撒得

戴起来，



锵咚锵子弟兵英雄戴起来。

《打得好》这首歌曲，虽有原民歌痕迹，但已是面貌全非，它吸收了原民歌节奏进行特点，以第一小节的乐汇作基础，进行发展创作，表达了亿万人民群众和英雄战士，对战斗胜利的吹呼声、喝采声。

除上述两种方法外，还有一种方法：就是没有以某一特定民间音乐为素材，而是曲作者长期学习民间音乐的感受积累，可以得心应手地写出具有鲜明的民族风格的歌曲。如：《在希望的田野上》（晓光词、施光南曲）《在那桃花盛开的地方》（郭大为等词、铁源曲）就属于这方面的例子。

学习和运用民间音调，越来越多地引起广大作曲者的注意和重视。著名音乐家李焕之同志认为：“民间音乐是音乐创作的重要基础”。这一论点，已被无数事实证明是十分正确的。

学会从民间音乐中吸取营养，学会在创作中运用它，要有几个先决条件：

①从接触民间音乐到多接触民间音乐，使它成为我们曲作者音乐生活中重要内容。

②要喜爱民间音乐，使它成为我们所喜爱的音乐中的一个品种。

③理解民间音乐，让它成为我们曲作者进行音乐思维的重要方面之一。

实践和事实证明，用民间音调对表现题材并不存在所谓有局限性，它同样可以表现雄壮、广阔的战斗生活。

另外，用某一个地区或某一民族的音调作基调所创作的歌曲，能否会受到其他地区 and 民族欢迎的问题，事实证明这个问题业已得到解决。这是因为“民间音乐，虽然有其地方

性，但也有它的共同性”。

关于新与旧的问题，即民间音乐旧词旧形式这种“旧瓶”能否装“新酒”的问题，作曲家唐诃同志认为：新的东西，是从旧的基础上产生的。没有旧的基础，新的东西不能凭空产生。群众歌曲和少年儿童歌曲，必须以革命音调（即五四以来的音调）和民间音调为基础。不管怎样发展变化，它必须是中国风格的，发展和变化是为了表现今天的生活和人。音调可以改动，节奏可以加强，音调本身应给予新的因素但其发展。强调学习运用民间音调，并不是要我们把今天的音乐创作局限在民间音乐原有的原始形态上，而应加以变化发展，正象国画大师齐白石先生讲的那样：“妙在似与不似之间”。

总之，我们应很好地学习和掌握民间音乐，掌握它的音乐语言（音调）、特点、风格和表现手法等，创造性地运用到自己的创作中去，使我们的作品具有鲜明的民族风格，时代特点，更好地为孩子们服务；为四化建设、为美育、为创建社会主义精神文明、为振兴中华作出应有的贡献！

1958年3月、第一稿。

1964年6月、第二稿。

1981年12月、第三稿。

1983年6月、修正定稿。

后 记

《少年儿童歌曲写作技法》经过几稿的增删，现已定稿。我想在后记中作如下说明：

（1）这个小册子，是从1957年以来，个人自学诸家《歌曲作法》及有关音乐报刊上发表的音乐专题论文的读书笔记、结合个人工作实践和心得体会编写而成。

本书第十五、十六两章“学习歌曲创作经验和作好歌曲加工修改”、和“向民间音乐学习，深入生活、创造完美的音乐形象”等系学习苏夏同志著《歌曲写作》一书有关章节的论点、实例、结合个人学习、实践心得体会删节写成，特予说明。

（2）本书是歌曲创作特别是少儿歌曲写作方面的基础知识工具书。它的主要对象是掌握了乐理基础知识而想学习歌曲创作的中小学音乐教师，少年之家音乐工作者、文化馆（站）音乐工作者，及水平较高的幼儿园的教师的自学书籍。

本书内容、虽经几次讲授且收到较好的效果，但作为出版物效果怎样有待于时间和各方面的验证。因此，欢迎批评、指正。

1983年6月
于济南