

音乐自学丛书·作曲卷

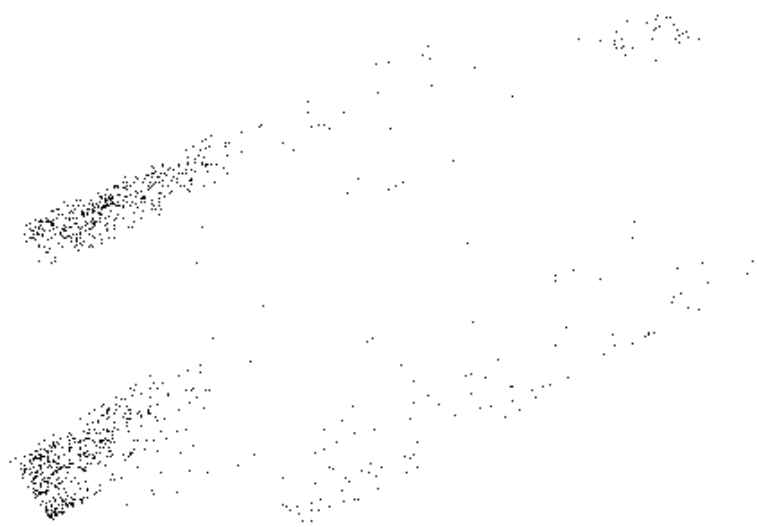
歌曲写作教程

陈国权 著



人民音乐出版社

音乐自学丛书·作曲卷



步
吴

歌曲写作教程

陈国权 著

161361

责任编辑：吴 朋

责任校对：张志羽

歌曲写作教程

陈 国 权 著

人民音乐出版社出版发行

（北京翠微路2号）

新华书店北京发行所经销

北京朝阳隆昌印印厂印刷

850×1168毫米 32开 190千字 3插页 8.5印张

1992年12月北京第1版 1996年7月北京第3次印刷

印数：9,346—17,910册

ISBN 7-103-00976-7/J 977 定价：13.70元

前 言

本书以一般歌曲、艺术歌曲和通俗歌曲为主要研究对象，适宜于开始进行歌曲写作并熟练掌握五线谱，以及有初步和声知识的读者阅读。

本书分为上、下篇。上篇是从拿到歌词以后，如何一步步写下去，亦即结构是如何一句一句、一段一段的延展下去作为主线的，因而结构布局，曲调和歌词的结合以及一般性的歌曲写作技巧是上篇的主要内容。下篇则是对有关歌曲体裁以及写作的一些技术性内容进行阐述。

应当说明，本书既然是一本自学教程，故在前面基础单元和一些常用歌曲结构（如一段体、两段体、三段体和多段体）均有供读者试笔的习题。前面几章还有习题解答提示。所谓习题，是从实践的角度，让读者更好地掌握书中的内容；所谓解答提示，也仅仅是说明习题写作的一种可能性而已。著者相信读者们对这些习题所做的作业将超过这些解答提示，当会是合乎规律的。

此外，著者认为要提高歌曲写作能力，还必须提醒几点：

一、要广泛地接触和哼唱歌曲。歌曲写作虽然有许多技巧规律可遵循，但其本质却是沿着感性思维的轨迹而前进的，技巧规律可以引导和制约创作，但绝不能代替这生动活跃、变化万千的创作过程。因而对于歌曲创作的初学者来说，在开始阶段要依托对生活的感受以及对歌曲（包括民歌）的熟悉程度。

写作歌曲的起步，好像一个咿呀学语的孩子，这些儿童们是完全未学过修辞语法就开始了说话的。他们主要得力于模仿——模仿成人和别的儿童的语言，然后在渐渐成长和熟悉掌握一定语言能力之后，才去学习语法修辞来进一步提高语言能力的。

此外，我们还希望初学者们不仅学唱，还要更多的背会一些歌曲。不是说“熟读唐诗三百首，不会写来也会吟”吗？模仿是起步，创作是目的，没有开始的模仿，便没有将来的自由翱翔，而模仿往往依据熟读、背唱，因而决不可仅仅停留在“视唱”——有谱能唱，无谱即忘——的水平。

二、对古今中外的优秀歌曲要进行分析、揣摩。要分析这些歌曲如何表达人们的思想感情、词人的思绪，作曲家的感怀是如何通过音符来表现的。

要分析揣摩这些作品的整体情况，如歌曲的风格特点，体裁特征，以及不同的风格，体裁又如何影响旋律、节奏等的构成。所谓整体情况当然还包括它的布局——全曲的抑扬顿挫，以及结构轮廓，段落或乐句之间的既联系又变化的关系等。

还可以揣摩歌曲里有哪些引人入胜的佳句，甚至是某个动机、乐汇与歌词结合得特别贴切、准确的精采之处。

不夸张地说，通过揣摩别人的作品来学习写作，有时比向教科书学习还来得便捷。不信你拿一首熟悉的歌曲，先把曲调放在一旁，把它的词集中起来，试着哼唱谱曲，然后同原曲比较一下，看看在布局上，结构上，旋律上……有何不同。我相信你会大有收获的。“比较”是一种学习，而且是很有成效的学习。

三、必须进一步学习掌握歌曲写作的规律技巧。一个作曲者仅仅凭感性，凭所谓“创作冲动”来写作，就会存在这样的毛病：作品松散，信口开河，节奏平庸，旋律单调。虽然可能有一两个

动听之处，但却被杂乱无章的音符所包围。因而从爱好歌曲写作到学会歌曲写作，重要的一步是需要认真阅读一些关于歌曲作法的书刊、文章，从歌曲的体裁类型，风格特点，歌唱形式到节奏构成，旋律发展，调式特征，节拍运用，结构规律以及词曲结合的种种技巧等等，都应该悉心钻研，融会贯通。

有关歌曲写作的书刊一般有两类，一类是创作经验的介绍，一类是教科书式的教材。两种类型各有其特点。经验之谈不能代替教材系统、全面并具有基础意义的作用；教材也概括不了作曲家们切身体会到的生动的创作经验之谈。教材只是总结一些规律性的东西，但要写出有特点，有个性的歌，仅靠“法”是不行的，这需要作者对生活感受的积累，需要创作经验的积累，以及对民歌、曲艺及中外古今优秀作品的学习、借鉴。

本书由于篇幅所限，在引用谱例时，有些歌曲只摘用片段，所有多段歌词的歌曲只摘用一段词。为了让读者能了解全曲，更好地领悟被摘出的谱例，许多作品标明了出处，并且尽量将所采用的谱例集中在一定范围内的某些歌曲出版物中，这些出版物有：

《声乐曲选集》（高等师范院校试用教材五线谱本，附钢琴伴奏）里所包含的《中国作品》（一）（二）（三）集，《外国作品》（一）（二）集，人民音乐出版社1986年版。

《群众歌曲》（建国三十年声乐作品选，简谱本），人民音乐出版社1985年版。

《中国名歌222首》（简谱本），中国文联出版公司1984年版。

《外国名歌201首》（简谱本），人民音乐出版社1981年版。

《中外抒情歌曲300首》（简谱本）（一）（二）（三）集，上海文艺出版社出版。

目 录

前 言	(III)
-----	---------

上 篇

第 一 章	歌曲写作的整体构思	(3)
第 二 章	主题乐句的写作	(10)
第 三 章	旋律发展手法	(31)
第 四 章	乐段结构歌曲的写作(上)	(48)
第 五 章	乐段结构歌曲的写作(下)	(59)
第 六 章	两段体歌曲写作	(80)
第 七 章	三段体歌曲写作	(106)
第 八 章	多段体歌曲写作和歌曲结构布局	(131)
第 九 章	固定音调和固定节奏的贯串发展	(151)
第 十 章	前奏(引子) 间奏 后奏(尾声)	(158)

下 篇

第十一章	曲调与声调	(183)
第十二章	装饰变音 色彩变音 离调 特性调式变音和 调转	(191)
第十三章	拖腔 重复歌词 衬词	(209)
第十四章	歌曲的常见体裁	(219)

第十五章	艺术歌曲特征.....	(226)
第十六章	通俗歌曲特征.....	(245)
附录一	男女各声部音色 音域和定调 演唱形式 演唱风格.....	(252)
附录二	部分习题解答提示.....	(256)
后 记	(265)

07163/50

上 篇

第一章 歌曲写作的整体构思

§ 1. 什么是整体构思

写作歌曲总是从第一句写起，第一句怎样写？要根据歌词的要求以及全曲的音乐构思来加以考虑。因此，当我们拿到一首歌词时，先不要匆匆忙忙就开始谱曲，而是要将歌词仔细通览几遍，对全曲的音乐情绪要求、运用怎样的音乐风格、运用怎样的歌曲体裁与演唱形式，以及全曲的曲式结构安排等方面来一个“整体构思”。

一首好的歌词，往往有着音乐情绪的内涵，是轻快的，还是沉重的？是舒展的，还是急促的？是锐进的，还是缓慢的？是明朗的，还是朦胧的？是宏大的，还是细腻的？是柔和的，还是高亢的等等。

一首好的歌词也往往在音乐语言风格上对作曲者有所启迪。音乐风格是一个较难限量的概念。我国创作歌曲一般有几种情况：一是创作因素较多，属于广义民族风格范围的音乐风格，如《黄河颂》、《我爱你中国》；二是民族特色比较突出，属于狭义民族风格范围的音乐风格，如《十五的月亮》、《二月里来》；三是为某一特定民族、地区所特有的风格，如蒙古族的《草原上升起不落的太阳》、苗族的《苗岭连北京》、陕北地区风格的《回延安》、山西地区风格的《人说山西好风光》等。用什么样的音乐风格为一首歌词谱曲，是用创作因素较多的写法，还是用民族传统较多又

并不限定在哪一民族，哪一地区的风格；或者是特指的某一地区，某一民族的风格，也是通盘考虑的一个重要方面。

歌曲体裁是一个广泛的概念，在歌曲的整体构思中，起着重要的作用。常说的歌曲体裁，一般是指音乐的某种性格特征类型，如：抒情歌曲、队列群众歌曲、舞蹈性歌曲、叙事歌曲、劳动歌曲、幽默诙谐歌曲等。此外人们也使用“艺术歌曲”、“通俗歌曲”、“歌谣体”、“朗诵体”等概念来作为歌曲体裁的分类（关于歌曲体裁，我们还将在以后专门进行介绍）。

同歌曲体裁有关的还有歌曲的演唱形式，如独唱、重唱、小合唱、合唱、齐唱等；歌曲的演唱声部及音质特色，如各种性格的男女高音、中音、低音等；歌曲的演唱风格，如美声唱法、民族唱法、以及所谓“通俗唱法”等。

对歌词进行谱曲时，如何安排词曲的曲式结构，这也是整体构思的重要内容。最常见的歌曲结构有一段体、两段体（图式为AB）、三段体（图式为ABA、ABC）和各种多段体。歌曲结构常受歌词结构的制约。一句词写一句曲，一段词写一段曲，我们称之为“词曲结构同步”，因为词曲结构基本相符。但词与曲的结构也常有不一致的现象，如两句词写一句曲，一段词写成两段体等等，这种现象我们称之为“词曲结构不同步”。

歌曲结构的构思还应当包括旋律句法的处理，主题材料的发展，对比再现的安排，高潮的形成，以及引子（前奏）、间奏、尾声（后奏）的写作等。

§ 2. 同一首歌词的不同整体构思

当我们初步了解到整体构思的基本内容后，还必须注意到一首歌词多种处理的可塑性问题。有些歌词只能处理成某种音乐情绪，只能运用某种歌曲体裁，某种音乐风格；而有不少歌词却有

可能写作成众多样式的体裁，多种多样的音乐风格，即使是结构，也可能进行各种曲式的安排。因而对待这些可塑性较大的歌词，我们一方面可以先将歌词进行各种设计处理，另一方面也可以从写第一句——即主题句开始，试试用各种体裁，各种音调来写作，然后从中选取比较满意的一种进而发展成全曲，从而确定全曲的整体轮廓。

同一首歌词处理成不同体裁，不同音乐风格和曲式结构，从而显露出音乐情绪的差别，这是音乐创作中的常见现象，例如晓光作词的《那就是我》就有好几首不同的谱曲。

例 1-1

那就是我

晓 光 词
小 模 曲

稍快

我 愿 意 做 乡 间 的 小 河，
还有 河 边 吱 吱 唱 歌 的 小 鸟；
如 果 有 一 朵 浪 花 向 你 微 笑， 妈
妈， 那 就 是 我， 那 就 是 我。

这首歌具有欢悦、活跃的情绪特点，洋溢着纯真、质朴的情绪；它的音乐风格是一般创作歌曲音调；它的歌曲体裁属于通俗的抒情歌曲，简单易唱，旋律语调感较强；它的节拍为 $\frac{2}{4}$ ，速度稍快；它的结构是一段体，并且是一段旋律，四段歌词的典型分节歌类型。而另一首《那就是我》则有许多不同。

例 1-2

那就是我

晓 光词

谷建芬曲

稍慢 舒展而自由地

我思恋 故乡的小河， 还有

河边吱吱唱歌的水 磨 噢！

妈 妈， 如 果有一朵浪花 向你 微笑， 那

就是我， 那 就是我， 那 就是我。

我。 我思恋 故 乡的 渔

火， 还有 沙滩 上 美丽 的 海

滩， 噢！ 妈 妈 如 果有一叶 风帆 向你

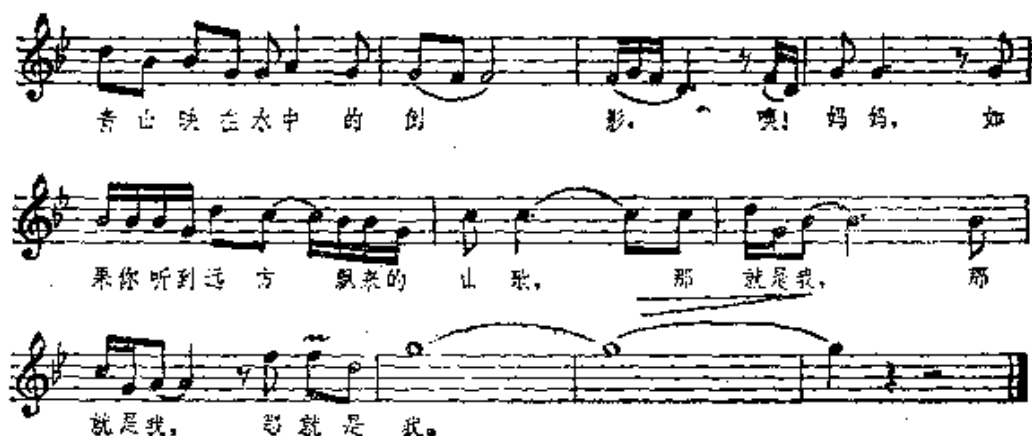
f 转快

驶 来， 那 就是 我， 那 就是 我， 那 就是

我， 就 是 我。

mp 无限思念

我思恋 故 乡的 明月， 还有



这首歌同例 1—1 在音乐的整体构思上有较大差别。它的音乐情绪热切、激情；它虽然也属于一般创作歌曲风格，但艺术特征较多；它的节拍、速度比较自由，旋律的吟诵特点表达了喁喁独白，梦魂萦绕的情绪，它的音乐结构是容纳量较大、有对比发展和再现统一的三段体。中间段落的激情和两端段落的深沉，形成了明显的对比。

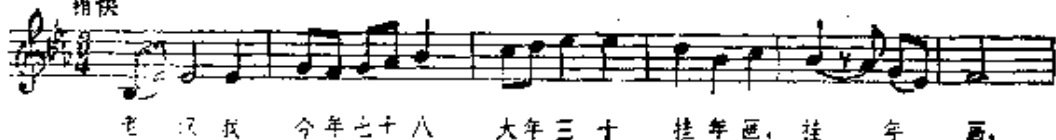
同一首词写成差异很大的歌曲，此类例子甚多，这里可以看出作曲家们对歌词的不同理解，以及对音乐情绪、风格、体裁、结构等方面的不同的构思安排，对一首歌曲的写作是具有前提性意义的。

习 题

一、判断下列歌曲主题句和歌词之间，在音乐情绪、风格、体裁上有哪些不一致。



(2) 稍快



老 汉 我 今 年 七 十 八 大 年 三 十 挂 年 画， 挂 年 画，

(3) 稍慢



喜 能 登 校 唱 欢 歌， 记 者 来 访 上 山 坡，

(4) 中速、稍停



如 果 你 是 大 海， 我 就 是 那 海 岸， 海 岸，

(5) 中速



我 的 语 言 不 是 梦， 我 的 语 言 不 是 风，

二、写作歌曲主题句

首先对下面歌词《春风颂》进行整体构思，看看有可能写成哪些体裁及风格。在结构上又大体如何布局，并按这一要求写作多个不同的主题句。主题句一般是指歌曲开始的第一句或第一、第二句。它的写作对写好整首歌曲有重要意义，一首歌曲的特点和魅力，常常首先通过主题句来体现；而且主题句对以后全曲的发展起着种子的作用，因此必须认真构思和写作多一些主题句，然后再加以选择。写作主题句时，根据需要可以加衬词，可以重复歌词。

春 风 颂^① 吴天瀚

春风，春风，温暖的春风，

^① 见《词刊》1985年第1期第3页。

我唱一支歌把你赞颂，
你悄悄走来，脉脉含情——
唤醒了沉睡的种子，
弹响了小河的琴声，
染红了枝头的花朵，
吹绿了无边的田塍。
啊，春风，温暖的春风，
你给万物带来了勃发新生。

(本章习题解答提示见附录二)

第二章 主题乐句的写作

音乐结构中，具有独立表现意义的基本单位是乐段，而乐段正是由若干乐句组成的。乐句如语言中的“句”一样，有着一定的表现功能。上一章我们提到过主题乐句的写作，对于全曲的形成具有重要意义。主题乐句的写作除了根据歌曲的整体构思的要求之外，还要根据音乐基本表现手段的特点——旋律、节奏、调性、调式、速度、力度、音区以及结构句法来进行写作。

§1. 节奏的安排

掌握节奏样式的多少，是能否写出多样、丰富、生动、有特点的主题句的重要基本功之一。在上章里，一句词写多个不同曲调主题句的作业，有些读者写来写去办法不多，原因主要是对歌曲体裁特点了解得不够的同时，还因为对节奏样式掌握得太少。下面我们仍以“春风，春风，温暖的春风”这句歌词为例，来设计几种节奏样式。不过应当说明：

第一，歌曲创作实践的程序是多种多样的。一首歌曲的产生，多数人是先有词再谱曲；但也有人先作曲再填上词；为歌词谱曲时，有的人是先划好歌词节奏再配上旋律，不过更多的人是旋律和节奏同时考虑，一并产生。这样同时写作的方式在旋律与节奏的结合上，更为贴切、生动，更为多样。为了说明节奏问题，我们在这里姑且用先划歌词节奏的办法。

第二，歌曲中的歌词节奏比之朗诵语言节奏在伸缩幅度上，

要夸张和丰富得多，如果拿来朗诵，大约是：

例 2-1



而作为歌词节奏还远不止下面列举的样式：

例 2-2

(1)



(2)



(3)



(4)



(5)



(6)

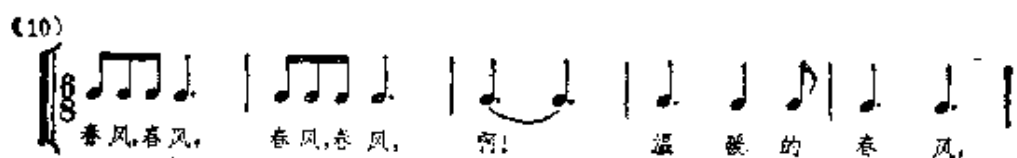


(7)

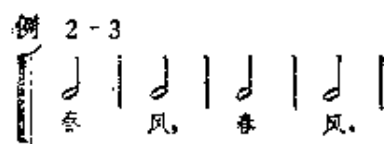


(8)





上面的样式仅举十例，如果把歌词与旋律同时进行思考，再把节拍、速度因素加进来，所得到的节奏样式还要更多。这样的歌词节奏划分只是轮廓性的，当歌词与曲调结合后，一种歌词节奏又可以配上多种旋律节奏。我们以节奏平稳、单一的例2—2之(2)来说明。歌词节奏是：



曲调节奏有可能写成：



歌词节奏还常常在为词谱曲的过程中，受到歌词重复（句重复、词组重复）和加进衬词的影响而更加丰富多样起来。如 2—2 之（5）、（6）、（10）就重复了句首词组“春风，春风”，例 2—4 之（6）和附录二第二章习题解答二第五首《风之歌》就加进了衬词。

歌词节奏常常具有一定的体裁特征。如队列歌曲常常是均衡的，强弱拍清晰交替或带有附点音符的节奏；劳动歌曲则在夹杂劳动呼号的衬词中，节奏轮廓鲜明，顿挫有力；而自由、舒展的散体节奏，又往往为山歌、朗诵体、抒情歌曲所常用；至于舞蹈性歌曲，不管是二拍子的欢快性格还是圆舞曲般的旋转韵律，或者是各种民间舞曲的缤纷神采，还是现代舞中的洒脱遒劲，都有其鲜明的节奏特征。例如新疆风格的节奏：

我国民间风格的抒情歌曲，还常可见到“曲不切分，词切分”的节奏处理，它有着一种独特的韵味：

例 2-5

众手浇开幸福花

孔祥雨撰
唐 词曲

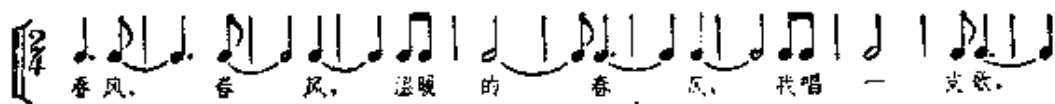


知 音



此外，在写作主题句时，要注意歌词节奏的长短、轻重，做到自然、顺畅。下面的处理由于违反了歌词的自然节奏，可能不太自然：

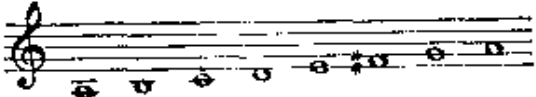
例 2-5

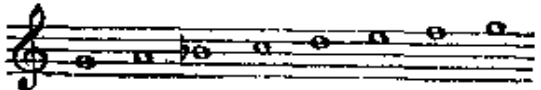


当然，有些当代通俗歌曲在歌词节奏处理上，偏重使用切分，从而使音乐具有某种动感和语态的特点，那又另当别论。

§ 2. 调式的安排

调式是歌曲创作的又一重要因素。我国歌曲创作常用的调式有大、小调式（一般指七声音阶），宫、商、徵、羽调式（一般指五声或六声音阶）以及具有某些特征音的其他调式，如含有 $\sharp \text{VI}$ 级

音的羽调式  含有降Ⅲ级音

的徵调式 

“春风，春风，温暖的春风”这句词的可塑性较大，虽然用民间风格的调式、旋律写作未尝不可，不过它是自由诗体，词意飘逸，宽阔，因而下面主要用大小调式（或宫、羽调式）来举例说明选择调式的多样性。下例旋律的节奏选自例2—2之（4）。

例 2-7

中速

大调:

春风, 春风, 温

暖的春 风,

小调式

春风, 春风, 温

暖的春 风,

速度自由地

大调式

春风, 春风, 温

暖的春 风,

节奏选自例2-2之(5)

例 2-8

活跃地

大调式

春风, 春风, 春风, 春风, 温

暖的春风, 我唱一支歌,

小调式

春风, 春风, 春风, 春风, 温

暖的春风, 我唱一支歌,

在创作实践中，许多人尝试多用几种调式来设计主题句，然后再从中选取。选取的标准是：调式色彩同歌词形象、情绪比较吻合的；调式风格同歌词的民族、地区风格要求符合的；调式进展同全曲的发展及对比相适宜的。

§ 3. 旋律的构成

旋律又称曲调，它由音高和节奏相结合而成，是歌曲主要的表现要素。

旋律在进行方向有上行： $\sim\rightarrow$ ，下行： $\sim\leftarrow$ ，平稳进行： $\sim\sim\rightarrow$ 。在进行方式上常见的有：

1. 重复音进行，即旋律为相同音的反复。

例 2-9



此例是德沃扎克歌剧《水仙女》中的一首咏叹调的尾声，低音区的重复音进行，宛如痴情梦幻般的喃喃自语。

例 2-10

怒 吼 吧 ， 黄 河

相当宽广的行板 光未然词
冼星海曲

向着全世界 劳动的人 民， 发出 战斗的警 号！

此例选自《怒吼吧，黄河》的最后部分，在这里合唱各声部同节奏的重复音进行，既是庄严的号召，又有排山倒海般的气势。

2. 级进进行，即旋律为音阶式的或上或下进行。

例 2-11

毕 业 歌

四 汉词
聂 耳曲



此例选自聂耳的《毕业歌》，级进上行的进行具有昂扬的性格，又有着严峻的提问语调感情。

例 2-12

哈巴涅拉舞曲



这是比捷歌剧《卡门》中卡门演唱的咏叹调片段。从高音区开始，半音级进下行的旋律有浓郁的吉普赛特色，表现了吉普赛女郎放荡不羁的性格。

3. 跳进进行，即旋律(或旋律骨架)为三度以上的跳进。

例 2-13

婚 礼 合 唱

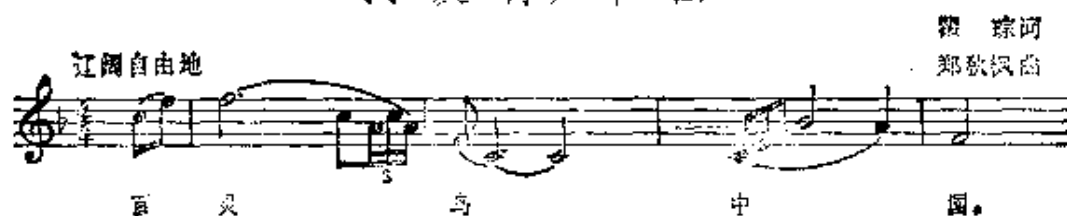


此例选自格林卡歌剧《伊凡·苏萨宁》，这首《婚礼合唱》以 $\frac{5}{4}$ 的节拍，女声合唱的音色，以及充满生机的跳进进行，描绘了迷人的春天景色。

4. 和弦分解进行，即旋律为各种三度结构和弦的分解进行。

例 2-14

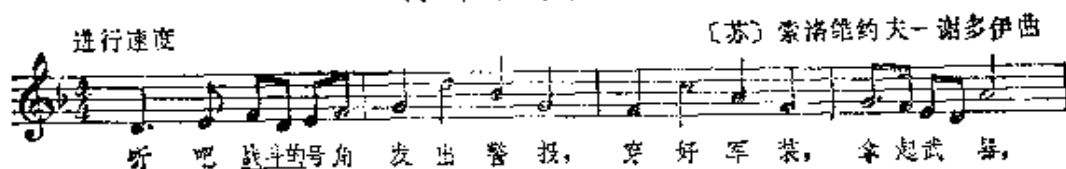
我 爱 你，中 国



这是歌曲《我爱你，中国》的引子，从高音区直落低音区的和弦分解进行，宛如置身于辽阔广袤的蓝天下舒畅的情绪。而最后的分解属七和弦还具有终止意义。

例 2-15

青 年 团 员 之 歌



这首激越、壮烈的战斗歌曲，以两次上扬的三和弦分解进行（IV级和Ⅲ级），表现了歌词的号召性特点。

5. 回音进行，即旋律为“波状”、“锯齿状”的“回音形式”。

例 2-16

黄 水 谣



此例摘自《黄水谣》的第一个段落。整个第一段旋律优美、情绪明朗，这句曲调采用回音写法，又有着波涛起伏的描绘特点。

6. 递音进行，即前拍后半拍的音是后一拍正拍上的同一音，音之间有“递交”的特点。

例 2-17

鼓浪屿之波

张黎、红曙词

钟立民曲



“递音进行”往往起到软化棱角的作用，从而带有柔和、恳切的语调感。上例《鼓浪屿之波》正是利用递音进行塑造了这种思念、诉说的情绪。

前面我们例举了六种进行方式，应当说明旋律的各种进行方向和进行方式都不可能孤立存在，而总是结合在一起综合运用的。例如上行或下行之后常接以反向进行；跳进之后常接以反向的级进进行；级进之中嵌有跳进，跳进之中嵌有级进等等，从而总是保持着幅度大小不一，起伏相间的旋律波浪形状状态。

旋律进行的方向和方式同一定的表现特征相联系。一般来说，向上进行常伴随着力度的增长和情绪的扬起；向下进行常伴随着力度的递减和情绪的沉寂；级进进行比较平稳，跳进进行有力度和棱角感等等。我们仍用为“春风，春风，温暖的春风”这句词所谱写的一些曲谱来作为例子。

下面例子是主要用级进进行写作的曲调：

例 2-18



可以将此例同例 2-8 大调式的例子相比较，可以感到例

2—18级进较多，进行方向比较平稳，因而性格含蓄、柔和。而例2—8跳进较多，曲调开始部分向上的进行方向比较明显，曲调性格显得明朗、热情。

我们再用例2—7大调式的旋律，改写为向下进行来比较一下他们在性格上的差异：

例 2-19



显然例2—7大调式旋律由于在高中音区较多，性格开朗奔放，而例2—18由于大幅度的中低音区进行，及旋律线的向下方伸展，性格显得深沉、浓郁，而且具有中、低音声部的音色感了。

但旋律的表现功能在旋律进行方向、进行方式方面也不能绝对化，不能孤立的理解和运用，它还同许多因素如节奏、力度、速度、调式以及歌词处理和演唱处理等在一起融合而成。因而常常见到虽是旋律上行却伴随弱力度，虽是下行却伴随强力度，虽是级进进行，却显得昂扬有力，虽是跳进进行，却显得柔和婉约，这样的例子也是屡见不鲜的。

《渔光曲》的旋律跳进尤多，由于速度较慢，力度较弱，节奏较为悠长，冲淡了音程大跳的棱角，因而情绪显得柔和、平静。

例 2-20

渔 光 曲



《革命青年进行曲》中间连续下行级进，这是力度的积累，以为激扬的迸发作准备，因而，这里的下行却伴随着沉着坚定的力度感：

例 2-21

革命青年进行曲

集体唱
旧歌曲

朝气蓬勃地

胜利在召唤，红旗在指引，革命的前途，革命的大路，推动历史的车轮。

旋律写作还要注意在同一调式，同一节奏情况下，主题乐句也可能有不同的起点音区。多尝试在不同起点音区来写作主题句，可以拓宽我们的写作思路。

例 2-22

(1)

春风，春风，春风，春风，温暖的春风，

(2)

春风，春风，春风，春风，温暖的春风，

(3)

春风，春风，春风，春风，温暖的春风，

不同的起点音区，情绪也有不同，并直接影响乐句的展开。起点音区不同还会影响到歌曲的音域、定调以及由什么声部音色(高音、中音、低音)来演唱等。这些都应当在写作时一并考虑。

主题乐句的写作,还必须注意和善于利用歌词四声声韵和字、词读音轻重所给予旋律的启迪。一般来说,主题句最好不“倒字”,在歌曲一开始就便于歌者的表现和听众对歌词内容的辨认,领悟曲调的动人之处。当然,我们为歌词谱写曲调,不能仅仅是将歌词四声作曲谱上的机械移植,那样将会失去音乐自身的表现特征,但如果“倒字”太多,生硬晦涩,就会丧失掉歌曲的魅力。(关于声调与曲调问题,本书还将在第十一章给予较为细致的阐释。)

§ 4. 句法的安排

乐句的长度没有精确的界限,常需根据歌词的句法,乐句自身情况以及同下一乐句甚至是全曲句法的平衡等种种关系,联系起来进行判断和划分。一般说来,一个乐句在复拍子里是两小节、四小节,也有八小节的长度;在单拍子里是四小节、八小节,也有到十六小节的长度等。

乐句的长度为四小节或八小节(复拍子有时为两小节,单拍子有时为十六小节)时,我们称之为方正性乐句。乐句的长度为其他小节数如三、五、六、七、九等,称为非方正性乐句。由长度相等的方正性乐句组成的乐段称为方正性乐段。但如果其中有一句或多句在长度上不相等或者其中有一句或多句为非方正性乐句,则称为非方正性乐段。(如四句乐段中,各句长度小节数为四、四、八、四或五、五、五、五都属于非方正性乐段。)

歌曲中的主题乐句,属于方正性乐句的较为常见,但由于音乐表现的需要,也可以是非方正性乐句。

方正性乐句可见例 1—1;例 2—10,例 2—15,例 2—17,例 2—20 等。

非方正性乐句除了参看例 1—2,例 2—7,例 2—8 外,还可见下列各例:

例 2-23

满山红叶似彩霞



这个主题句有五小节，显然是由于加进了拖腔衬词“哎”扩大的乐句长度，从而获得与电影人物形象相适应的山歌风格。

例 2-24

梅岭三章



这个主题句有三小节，这是因为在“断头今日”处运用了宽节奏和拖腔来表现一种傲然巍立的情绪，从而使长度成为不方正。如果把它处理为方正乐句，这个主题乐句在情绪的表达上则变得过于平庸和粗浅了。如下例：

例 2-25



例 2-26

沿着社会主义大道奔前方



这个主题句共十小节，它运用了我国劳动歌曲中丰富多样的衬词，再加上甩腔，生动地塑造了一个奔放、豪爽的赶车人的音乐性格。

歌曲主题句的写作在词曲句法关系上一般是一句词一句曲，“词曲结构同步”。如前面举过的许多例子，但是也有两句词或多句词谱一句曲（或一大句曲）的“词曲结构不同步”的情况。词曲在句法上的不同结合方式，又会形成不同的歌词节奏。

下例的主题句便是两句词谱一句曲。

例 2-27

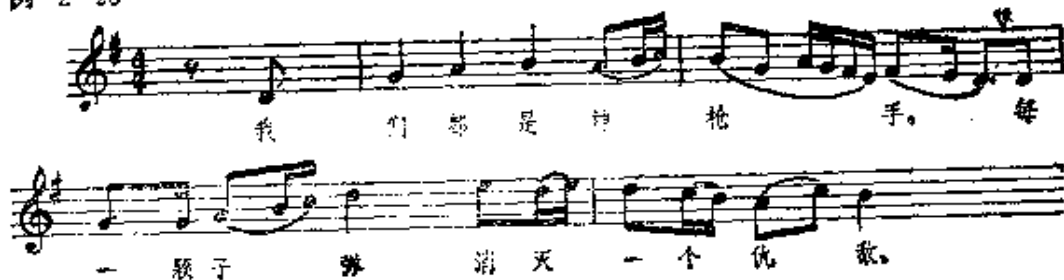
游 击 队 歌

贺绿汀词曲



由于两句词一句曲，它的歌词节奏显得紧密而富有弹跳感，如军鼓鼓点，如行军脚步，敏捷、迅疾。如果拘泥于一句词一句曲的句法构思呢？

例 2-28



虽然曲调没有改变，但歌词节奏变得松散宽长，原来神出鬼没的游击队形象有可能变成了一般的进行曲，这样，歌曲效果也丧失了生动、跳跃的特点。

歌曲主题句，一般是指歌曲开始时的首句，但在一句内含有两分句（亦即一分句一句歌词）的大句结构里，歌曲主题句的范围

也常常指一大句而言，在歌曲写作时，主题句的概念也应作相应的伸展。

例 2-29

清晰的记忆

田 农词
钱 耳曲

清晰 稍慢

一大句（主题句）

1分句

我虽然 没有 丰富的 阅历，

2分句

却 有 清晰 的 记忆，

3分句

二大句

当 鲜艳 的 红 领 巾 飘 在 我 胸 前，

4分句

好 像 红 旗 在 心 中 升 起，

上例有四个分句，由于一、三分句开头写法一致，又可以把一、二分句归纳为一大句，三、四分句归纳为二大句，从而使这个乐段有些相似于传统复乐段结构。这里的主题句范围亦扩展到有两句歌词的整个一大句。

在具体进行创作的时候，如果主题句与第二句衔接得比较紧凑，可将第二句同主题句一起构思写作，因而在本章的分析主题作业中，有些就把主题句和第二句一并列出，目的是把我们的写作思路拓宽，构思容量加大，这对于我们的创作是有好处的。

以上我们从节奏、调式、旋律、句法等角度讲到主题乐句的一些写作技法问题，要写出有特点、有个性，又容易为群众喜听

或乐唱的歌曲并非易事。旋律写作的创造性问题应是作曲者孜孜以求的，本教程充其量只能在某种程度上解决技法、技巧，至于创作特点问题则只有靠我们从生活中提炼音调，向民族民间音乐学习，向古今中外一切优秀的传统和作品学习，再加上作者的辛勤劳动才可能达到。

习 题

一、分析下列歌曲主题句。

要求首先熟悉以至背唱这些歌曲主题句，然后从音乐形象、情绪，音乐风格、体裁以及主题句在节奏、调式、旋律、句法、词曲结合等方面的运用，或者进行综合的分析，或者进行侧重某一方面的分析。下列歌曲曲调有些超越了主题句范围，也可一并进行分析。

(1) 中速 《花 溪 水》
时乐濛、陆祖龙词曲

清清的花溪水 绕村向东流

(2) 轻快辽阔 《白 帆》
放 平词
谢功成曲

江上传来了 和平的风，和平的风

(3) 《祖国啊，春常在》
凯 传词
王 酷曲

火样的情，火样的爱，

两颗心中燃起火焰

(4)

《红杉树》

茅晓峰词

沈传新曲

中速 深情



(5)

《草原之夜》

宗加毅词

田 歌曲

中速 优美抒情地



《饮酒歌》

[意] 皮阿威词

[意] 威尔第曲

(6)

稍快活泼



《风之歌》

[苏] 库 玛 奇词

杜那耶夫斯基曲

(7)

勇敢活泼



《你好像一朵鲜花》

[德] 海 涅诗

[匈] 李 斯 特曲

(8)

柔和 感伤地



(9)

《嘉陵江上》

端木蕻良词

贺 绿 汀曲

中速



(10)

《蓝天上的云》

马 诒 华词

李 承、晓 霖曲

小快板 清新 明朗地



二、临摹歌曲主题句。

为了帮助读者开拓写作主题句的思路，建议读者进行临摹歌曲主题句的练习。将习题一的《花溪水》、《白帆》、《草原之夜》、《饮酒歌》、《风之歌》等歌曲主题，填入歌词“春风，春风，温暖的春风”（或加上后一句“我唱一支歌把你赞颂”）然后第二步大体参照原曲的节奏样式，重新写作旋律。写作时，歌词可稍加调整，可重复词组，可加进衬词，在长度上可超出原主题句。此外，可再选择你熟悉的其他歌曲主题句同样办理，所选择的歌曲应当在形象、情绪、体裁及节奏、句法等方面与所填歌词大体相适应。

临摹歌曲主题句步骤和方法如下。

第一步选用《祖国啊，春常在》主题句填入歌词：



第二步参照原曲节奏样式重新写作旋律：



还可选用《我爱你，中国》填入歌词：



参照原曲节奏样式重新写作旋律：



进行这种临摹工作，对我们学习创作，打开构思主题句的思路，很有好处。这相当于美术学生临摹美术作品，相当于初学毛笔字时临摹描红。这种临摹当然不是目的，而仅仅是学习的一个过程，绝不能代替创作。但是让初学作曲者知道并有意识地运用这种方法向中外古今的优秀作品学习，是必然会有所收益的。

三、自行为下列歌词写作主题乐句。

1. 旋转起来，太阳

旋转起来，月亮

(《词刊》1987年第2期第15页)

2. 带着你凝重的爱

我走了，走向远方

(《词刊》1987年第2期第14页)

3. 清粼粼的河水飘过寨

红艳艳的山茶岸边开

(《词刊》1987年第2期第11页)

4. 高原啊！我来了(回声)我来了

雪山啊！我来了(回声)我来了

冰川啊！我来了(回声)我来了

大江之源啊！我们来了(回声)我们来了

(《词刊》1987年第1期第10页)

(本章习题解答提示见附录二)

第三章 旋律发展手法

有了一个满意的主题句后，如何沿着它的线索发展下去，这是歌曲写作又一重要课题。旋律的发展问题，贯串在写作整首歌曲的自始至终，还同全曲的布局、结构等方面密切关联。不过它首先表现在主题句后面的第二句的写作，表现在两段体、三段体、多段体里新段落开始时的旋律发展，也表现在一些乐节和短小的旋律片段之间的写作。当然一个乐段内，第三、第四句如何写，也是旋律发展问题，不过这将是下一章的内容。本章的重点是第二句如何写作。

旋律发展手法有两大类。一是后句和前句为对称性关系的发展手法。两句之间节奏相似，音调相近，用“原样重复”、“重复变化”、“模进”、“节奏重复”等发展手法都属于此类。在歌曲开始或新段落开始，使用对称性的发展手法，常能获得均衡感。当歌词的两句间为重复、重复变化、排比、对仗的关系时较多使用这种发展手法。

另一类是非对称性关系的发展手法，它的情况与对称性相反，两句之间节奏一般不相似，第二句是第一句的自由伸展，这种发展手法有绵延、衍展、气息悠长的发展特点。

§1. 原样重复

原样重复是主题句最简单的发展手法，第二句完全相同于第一句。

例 3-1

游 子 吟

魏 传词
马 丁曲



例 3-2

科罗拉多河上的月光

(美) 艾里埃河曲



上面例3-1和例3-2第二句与第一句完全相同，这不仅重复肯定了主题句的音乐形象，而且处于歌曲开始，常有一种积累和等待下面的音乐进入再进行发展的期待感。需要强调的是，并不是任何一个主题句都需要或者可能应用原样重复来发展的，这里的主题句比较凝练，具有重复的价值，音乐结构上比较规整，常有从属音起到主音止的轮廓(如《游子吟》、《打起手鼓唱起歌》)。也有其他的起止音关系，如《科罗拉多河上的月光》是从Ⅲ级音起到主音止，《白帆》(第二章习题一之2)从属音起到属音止。

在新段落开始处，也有不少使用原样重复的例子。

例 3-3

吐鲁蕃的葡萄熟了

原 琼词
施光南曲



上例处在歌曲的第二段开始位置。它的歌词是对仗关系。这里同歌曲开始处的原样重复不一样，歌首位置有“起”和最初陈述特点，因而音区不太高，力度不太强。而新段落开始处的原样重复，音区可能较高；常有激情和高潮感，而原样重复正是得到了这种突出强调的效果。

在一些乐节之间，如乐段的转句或结束句也常使用原样重复，这种短促的原样重复，在乐段内常有对比和积累的特点，如下两例：

例 3-4

太 湖 美

任红举词
龙 飞曲



例 3-5

大海一样的深情

刘 麟词
刘文金曲



下面是另一种类型的重复手法，即反复重复某一乐节以至乐汇来达到高潮，这是常见手法。

驼 铃

任志萍词

马骏英曲



上例处在歌曲的第二段，旋律渐渐从低音区向上延展，第九、十小节“今天延伸的林带”的旋律在第十一、十二小节给予重复，随后一小节的乐汇又重复了两次，然后在第十五小节节奏放宽，最后进入高潮。这种通过重复达到高潮的例子还可参阅《桂花开放幸福来》（崔永昌词，罗宗贤编曲，《群众歌曲》第31页），这首歌在最后也是通过重复、模进达到高潮而结束。

§ 2. 重复变化

重复变化是旋律发展中应用得较多的手法，它的特点是“开始相同，后面变化”，“开始相同”的范围有长有短，长可以长到除第二句的终止音不同外，其它均相同，短可以短到只有开始一、两小节相同，其他都已变化。“重复变化”两句之间常常形成问答关系，即第一句停顿在不稳定音级，第二句停顿在较稳定音级。此外“后面变化”除了旋律变化外，第二句常常还在结构上有些扩展增长。

例 3-7

罗 雷 莱

〔德〕海涅原诗
〔德〕西尔歌曲

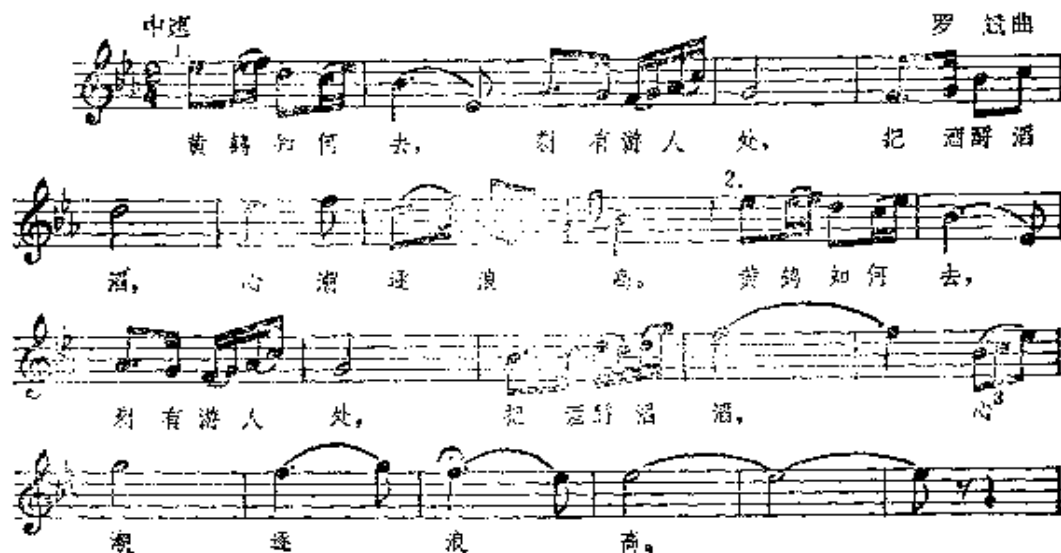


上面是一个典型的“重复变化”和两句呈问答式关系的例子，两句相同范围比较长，仅最后几个音不同。第一句停顿在上中音 e^1 ，而第二句终止在主音 c^1 。

例 3-8

黄 鹤 楼

毛泽东词
罗 筠 曲



在结束段落，为了加强结束感，常常重复词、曲，并且在最后扩大长度，甚至形成结束高潮。例3—8便是这种情况，这是全曲的第二段，音乐可以看成两大句结构，第二句再重复一次歌词，而曲调开头重复了四小节之后，从“把酒酹滔滔”起开始变化，旋律向上扬起，节奏拉散，在“心潮”处形成高潮，并扩充结构（第

一句九小节，第二句十三小节)，很有气势的结束全曲。

§ 3. 模进

旋律的模进，其本质还是重复，是主题模式放置在另一个高度上的重复。模进手法的运用，同“原样重复”、“重复变化”一样，常用在歌曲开始主题句的发展，新段落开始的发展以及一些乐节、动机等旋律片段中，歌曲中句与句之间有严格模进，但更多的是不严格模进，因为严格按照音程级数、度数来模进，旋律风格不易协调，有时会引起调性的混乱，而且句与句之间关系往往是“开始模进，后面离开”，成为“自由模进”。比较严格的模进除了在乐句之间外，更常见于较短小的乐节、动机之间。

例 3-9、

小小的礼品

较快的快板 〔阿根廷〕瓜拉尼词曲

今天是你的生日, 亲爱的妈妈,

我献给你洁白而美丽的鲜花,

上例第二句是第一句上方四度的严格模进。

例 3-10

母亲教我的歌

中速 海丰克词

当我幼年的时候, 母亲教我歌唱,

当我幼年的时候, 母亲教我歌唱,

上例的第二句是第一句下方二度的严格模进。旋律情绪较为柔和、深情。

例 3-11

清晨，我们踏上小道

韩先杰词
谷建芬曲



上例是歌曲的第二段，这个段落是两大句结构，第二大句是第一大句的上方三度模进，但最后两小节离开了第一句转入到主音的终止。此外，句内还同时包含有小范围的三和弦分解的下二度模进，即：第一句：



第二句的 ，使得这里的

音乐素材在变化时又显得集中、精练。第二乐段连续进行模进还可参阅《玫瑰三愿》（龙七词，黄自曲，见《中国名歌 222 首》第 25 页）。

短小旋律片段的模进常处于乐段的转句和进入高潮前的积累位置，这里的歌词也常是重复、排比、对仗的关系。

例 3-12

在太行山上

桂涛声词
冼星海曲



南 泥 湾

贺敬之词
马 可曲



我们再看一个通过连续模进形成积累到达高潮的例子。

例 3-13

骑马挎枪走天下

张永枚词
彦 克曲

慢板 近似朗诵逐渐加快

我曾在家乡开荒地，我曾在家乡把船划，每寸土地连着我的心，家乡的山水把我养大。

为了解放我把仗打，毛主席领我们到长白山下：

地冻三尺不觉冷，北方的大哥送我棉鞋和靴，千里行军不觉苦。

这是一个近似说唱音乐中数板的例子，大多为一音一字，一小节一句词，两小节一句曲调。它的模进从第一小节 g^1 开始，第三节移高二度，在 a^1 音上，一小节过门后，第六小节移高四度在 d^2 音上，一层一层地向上推进，在“千里行军不觉苦”形成一个宽广而舒展的高潮。

§ 4. 节奏重复

前面提到的重复、重复变化、模进都伴随着节奏的重复。本节讲的“节奏重复”，是指仅仅重复节奏，而旋律进行和前句没有直接联系的情况。这种节奏重复由于两句之间节奏相同，仍然保持着彼此呼应相通的气息，而且由于旋律有所变化，更显得相得益彰。不过还应该注意，在实际创作里，各种发展手法并非单一

孤立的使用，比如“节奏重复”，也有可能在某些片段同时结合运用重复、模进、自由延展等发展手法。

例 3-14

勘探队之歌

佟志贤词
晓河曲



这里的两句歌词是对仗关系，节奏大体相似，但旋律没有采取重复模进的手法，第一句一、二小节旋律的走向是 a^1-d^1 ，而第二句开始的旋律走向是八度扬起，然后下到 e^1 ，到第三小节“吹动了……”和“洗刷了……”两句之间倒是出现了片断重复，但紧接着又有了不同：第一句进行到属音，第二句进行到主音。

我国创作歌曲里，第一、二句运用这种节奏相似，旋律无直接联系的手法写作的不少，例如《没有共产党就没有新中国》、《草原上升起不落的太阳》、《女飞行员之歌》、《驼铃》（任志萍词、马骏英曲）等。

在歌曲其他结构位置，用某种有特点的节奏音型进行重复来形成贯串、积累，还可见下面的例子：

例 3-15

乘胜追击

韦明词
亚威曲



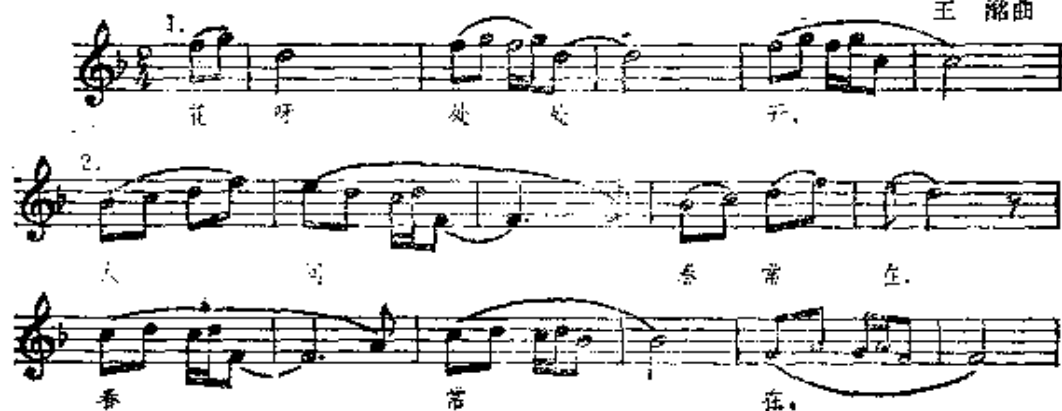


此例在歌曲的第二段落，这里连续重复了六次 $\text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩}$ 节奏，旋律线从开始逐渐向上攀援，形成一种坚韧不拔的性质，在后面“包围它，歼灭它”（也是节奏重复）达到高潮，从而生动地塑造了艰苦行军，乘胜追击的音乐形象。

例 3-16

祖国啊，春常在

凯传词
王路曲



此例也是歌曲的第二段落，歌词仅有两个五字句，旋律第一句五小节，第二句十一小节。它的有特色的节奏型 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 是从“花呀”的动机演化出来的。第四、五小节给予变化重复并下行扩展停在 c^2 音。“人间春常在”是第二句，调性有下属色彩，在第七小节的音型前加进一小节级进上行的进行（即歌词“人……”处），随后接以向下模进五度的进行，然后第九到十二小节将这个旋律承接过来，分解成 $2 + 2 + 2 + 2$ 的乐节，并在第十三到第十六小节，将整个旋律线条逐渐稳定在主音上。此例重复方式

较为灵活，并且在节奏重复时伴随着音调的重复、展开，使音乐进行婉转而有层次，具有既深情又激动的特点。

§ 5. 自由延伸

自由延伸是非对称性的发展手法。非对称性的主要特征在于后句在节奏上、音调上、或多或少离开前句的影响，并引起结构的延伸。

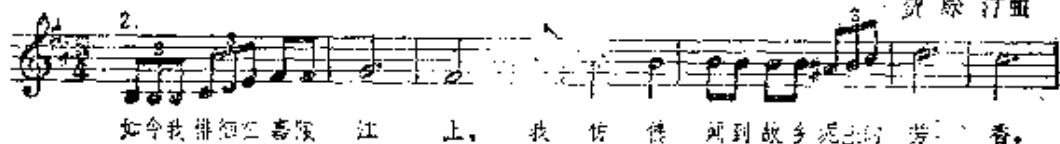
歌曲旋律的构成，结构的安排，发展的方式都同歌词句法有着紧密关系。当两句之间歌词是重复句、排比句、对仗句时，两句旋律除了有可能处理为非等长关系外，常处理为“对称性”关系，当歌词是自由诗体、长短句、非对仗性的七字句等时，旋律除了可能处理为“对称性”外，也常有可能处理为自由延伸的非对称性发展手法。

例 3-17

嘉陵江上

端木蕻良词

贺绿汀曲



(主题句见第二章习题一第9条，上面曲谱为第二句)

这首歌曲的第一段，在句法上可以按两句歌词一句曲的近似大句句法来分，这样同旋律的气息较为符合。第一句旋律趋势是从上到下，从高音 d^2 下降到低音 b ，表现了沉重和痛诉的感情。而第二句的旋律趋势恰恰反过来，从低音 b 渐渐往上伸展经过 d^2 停顿在 $\sharp c^2$ 音上，表现的却是沉痛中对故土的回忆和神往。在节奏上，第一句开始处节奏拉宽，有如惊呼般的语调，而第二句开始却是低音区三连音的节奏，有如诉说般的性格，一、二句在节奏上发展比较随意、自由，旋律差别也较大，使两句成为非对称性

的关系，属于典型的自由延伸发展手法。

为了进一步让读者感受“对称性”和“非对称性”的不同发展类型特点，我们再看一个例子：

例 3-18

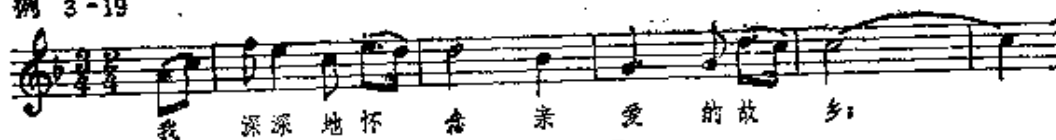
啊！故乡

词 戚词
曲 吕其明



此例第二句在节奏上和第一句差异较大，成为非对称性的自由延伸发展手法。如果在不变动音高的情况下，把第二句节奏处理为相同于第一句节奏，成为“节奏重复”手法时，曲调给人们的感觉是不同的：

例 3-19



显然它过于规整、均衡，破坏了原曲那种悠然神往、绵绵情思的意境。

§ 6. 旋律进行幅度的扩大和收缩

旋律发展手法上，还有一种保持某种音调或某个音为基点并改变其后面音调或音程关系的发展手法。这种在旋律进行中，音程幅度变化的发展手法有扩大和收缩两种。

例 3-20

海港之夜

〔苏〕丘 尔 金词

〔苏〕索洛维约夫—谢多伊曲



上例以第四拍后半拍的 d^1 音(属音)为基点，由开始的八度跳进旋律幅度逐渐收缩为七度、六度，到第三小节进行方向虽有些改变，但还是保持了旋律级进下行的趋势。第二句开始变成九度跳进，再收缩为八度，最后也保持了级进下行到主音结束。在这个例子里，虽然两句开始有不少跳进进行，但由于有基点音的联系，由于上方隐伏下行的线条，使旋律性格显得从容、轻柔。

例 3-21

男子汉宣言

日本歌曲



上例以在第三、四拍上环绕着属音进行的音调为基点，它的停顿音先在 a^1 ，接着是级进上行，逐渐扩大同基点旋律幅度的隐伏进行： $b^1-c^2-d^2$ 。这个基点音调有口语的性格，同时上方级进的隐伏旋律有着柔和的情绪，两者结合，相当准确地表达了一种恳切的感情。

例 3-22 开始是全曲的高潮，接着在第五小节六号处，旋律的基点音在强拍上的 c^2 音，其后半拍隐伏有 a^1 、 b^1 、 g^1 、 f^1 的进行。后来，基点音移到第七小节后半拍上的 c^1 音(见六号处)，这里在

打起手鼓唱起歌

施光南曲

[illegible]

§7. 承接发展

例 3-23

雄鸡高声叫

1. 雄鸡 雄鸡 高 呀 高 声 叫, 叫 得

2. 安 波 曲

太 阳 红 又 红, 身 强 力 壮 的

3.

4. 小 伙 子, 怎 么 能 够 在 热 浪 浪 中 出。

上例第二句句首是第一句句尾的旋律材料，第三句句首是第二句句尾材料，而第四句句首是第三句句尾材料，句句相叠、环环相扣，成了典型的首尾承接发展方式。

例 3-24

雁 南 飞

李 俊词
李伟才曲



这是一首情意绵绵的抒情歌曲。开始第二句从第一句承接的旋律材料，为三个音的旋律片段，在第三句之后变化成了只承接一个音，恰当地表现了这种眷恋难舍的感情。

本章列举了七种旋律发展手法，其实发展手法非常丰富多样，远非这些类型所能全部概括。同时，各种手法之间常常是参错结合，变化万千，而且特别在创作实践中，许多旋律可能这样发展，也可能那样发展，并无绝对规则可遵循，这常常依靠作曲者对旋律走向的感觉体会来写作。总之，不懂得发展手法常会杂乱无章，而拘泥于这些手法则会缺乏活力。

此外，在本章的习题里，要求读者作一些发展手法练习，同时在习题解答里，我们也写了一些供读者参考、对照的发展手法例子。应当说明的是，举出这些发展的例子，只是为了说明发展手法的多种可能性。

习 题

一、分析下列歌曲旋律发展手法。(以下歌曲的主题句曲谱均已在本书第二章习题：“分析下列歌曲主题句”列出。下面曲谱为这些歌曲的第二句，读者需将主题句和第二句连在一起进行分析。)





(第一句见第二章习题一第5条)



(第一句见第二章习题一第8条)

二、用重复变化、模进、节奏重复、自由伸展, 承接发展等主题发展手法, 为下列主题句续作第二句。主题句歌词为: “春风、春风, 温暖的春风,” 续作第二句的歌词为: “我唱一支歌把你赞颂” (这里应说明, 并不是所有手法都适应这个主题句的发展需要, 但作为基础练习应当都作些尝试, 以熟悉和区别这些发展手法)。

主题句:



(本章习题解答提示见附录二)

第四章 乐段结构歌曲 的写作(上)

乐段是音乐结构中具有独立表现意义的基本单位。

乐段由乐句组成，声乐曲乐段的句数多少差别较大，从一句两句到七、八句以上不等。不过乐段内部各句之间没有大的对比，并且除了乐段最后的终止外，乐段内各句都不具有段落性的终止，这些是确定乐段的重要依据。乐段是各种较大结构构成的基础，如两段体、三段体、多段体都由乐段组合而成。同时，乐段又可以成为独立的歌曲结构。这种由一个乐段构成的歌曲，在曲式上称为一段体或一部曲式。从本章起，我们进入完整的一段体的歌曲创作。在这一章我们将要研究乐段范围内，一首歌曲从开始到发展、转折、收束的整个过程。同时我们还要研究词曲在结构上的结合和处理。

歌曲创作除了少数是先有曲后填词外，我国的普遍创作习惯还是先有词后谱曲的二度创作过程。这个为词谱曲过程除了表现在如何写旋律，如何发展主题外，还突出地表现在如何处理词曲的句法，如何在结构上有机地结合这样一个问题上。一般说来，曲的句法是受词的句法所制约的，歌词作者也往往在歌词里给作曲者设计和暗示用什么样的结构来写作。在初学作曲者的有些作品中，由于违反歌词的自然句法，使人感到章法紊乱，文理不通；而有些则相反，由于过于受词的制约，词有多少，曲也只能有多

少，不会重复词，不敢加衬词，也不敢压缩歌词的节奏，虽然看来句法通顺，但有时却流于刻板。在第二章里我们提出了：“词曲结构同步与不同步”的概念，一句词谱一句曲，一段词谱一段曲，这是同步，是常态现象；而两句词谱一句曲，一段词谱两段曲等不同步的情况，虽不属于常态，但运用得当，会给歌曲增添不少情趣和特色。

组成乐段的乐句数目不等。其中以四句歌词写成的四句乐段最为常见，下面我们以四句词的不同处理方式来说明乐段范围内词曲结合的各种情况，给读者提供一些结构处理和句法安排的经验。

四句结构的乐段，它的各个乐句之间关系比较多样，有 $a b c d$ （或 b 或 d ）即所谓“起、承、转、合”式； $\overline{a b} \overline{a c}$ 即所谓两大句式；还有 $a a b c$ ， $a b a b$ 等等。而其中起承转合式和两大句式运用得最为广泛。

§1. 起、承、转、合的方正四句乐段

作为时间进程的音乐艺术，在表现过程上常常具有“陈述——展开——收束”的轮廓。在声乐范围内，由于我国古体诗词对许多民间歌曲和专业创作歌曲的影响，这种轮廓又表现为“起、承、转、合”的结构特点。

“起、承、转、合”乐段的第一句是“起句”，即主题句。第二句是“承句”，是从第一句之后运用种种发展手法发展而来。第一、二句比较均衡，小节长度大都相等。第三句“转句”出现一定的变化和转折，如旋律线的变化；新的节奏因素出现；句停顿音形成的调式色彩（如宫调式歌曲，第三句停顿在羽音，形成羽调式色彩）；以及停顿处往往节奏紧凑以便连接进入第四句等等。第四句为了完整地结束，或者出现高潮，或者回顾第一、二句的音调，

甚至完整出现第二句,形成a b c d的句法等等。“起承转合”可以写成四句等长的方正性乐段,也可以在段落的后部(第三、四句)或段落的前部(第一、二句)改变句的长度,写成不等长的非方正乐段。

例 4-1

花 非 花

白居易词

黄 自曲



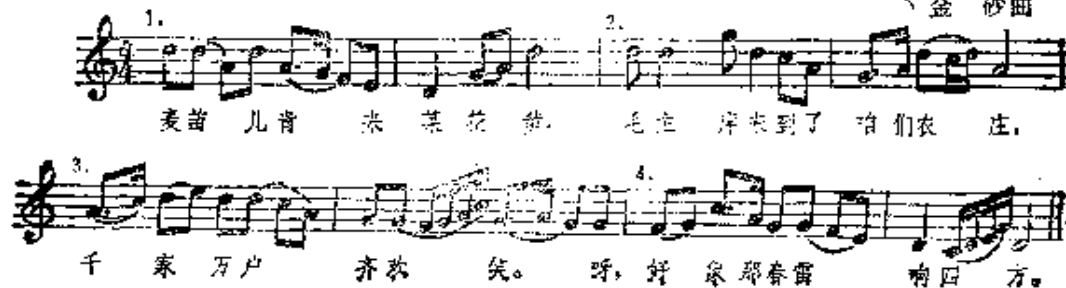
为古体诗词谱曲,早在20年代,我国老一辈作曲家如青主、黄自等人就已经开始,并且留下了许多精采之作。《花非花》就是其中之一首。这首诗意深邃、含蓄,有层“朦胧”的色彩,它的节律整饬兼以错综,极富抑扬顿挫之美感。这首歌曲用五声音阶写成,第一、二句有一个旋律波浪,后落在商音,第三句转句旋律扬起落在羽音,然后第四句为了表现词意的意境,音乐处理得很细腻,旋律从高音区模进下来,突然七度下落到羽音,像是难以抑制的一声感叹,最后怅惘地唱出“无觅处”时,加以任意延长和力度渐弱的处理而结束。

例 4-2


毛主席来到咱农庄

张士燮词

金 砂曲



这首歌曲感情朴素，有鲜明的民歌风格，它的结构很规整，全曲是商调式六声音阶，各句之间运用“承接发展”手法写成。即第一句停顿在商音；第二句接着从商开始，后停顿在羽音；第三句又接着从羽音开始，后停顿在徵音；第四句“好像那”的音调来自“齐欢笑”，最后低四度模进终止在主音上。

我们再看看这首歌的第三句转句的写法。这首歌一、二、四句的停顿音都是二分音符长节奏，而第三句停顿处却是八分音符的短节奏 ，这里不仅将“齐欢笑”的歌词表现得很形象，而且作为转句，要求有不稳定感，从而活跃地、自然地进入第四句“合”句。这种在第三句停顿处节奏细分的情况，还可见《三大纪律八项注意》、《幸福不会从天降》等歌曲。

四句乐段要写得有特点，写好转句很重要，仅以落音为例，如宫调式在转句常落羽音，而冼星海的《二月里来》却落在角音，《我愿是只小燕》落在变宫音。至于旋律、节奏的变化更是举不胜举。

我国创作歌曲有许多使用自由诗体来写作的方正或非方正的四句乐段，如《一个黑人姑娘在歌唱》（见本书第十六章第二节）的第一个乐段，《我爱这蓝色的海洋》的第一个乐段等（这些歌曲在音调风格上具有较多的创作歌曲特点）。

外国歌曲中也有不少四句的乐段结构。它们在句法关系上比较多样，如四句关系为a、b、c、a的《夜莺》；a、b、c、d的《母亲教我的歌》和《芒比》；a、a、b、a的《菩提树》；a、a、b、b的《小夜曲》（舒伯特曲）等等。

〔本节参阅曲目〕

《二月里来》（塞克词，冼星海曲）

《声乐曲选集》中国作品（一）第58页。

《思乡曲》(瞿琮词, 郑秋枫曲)

《声乐曲选集》中国作品(三)第82页。

《我爱这蓝色的海洋》(胡宝善, 王传流词, 胡宝善曲)第一个乐段。

《群众歌曲》第208页。

《夜莺》([俄]捷尔维格词, 阿里亚比叶夫曲)第一个乐段。

《声乐曲选集》外国作品(一)第243页。

《母亲教我的歌》(海杜克词, [捷]德沃扎克曲)

《声乐曲选集》外国作品(一)第193页。

《菩提树》([奥]舒伯特曲)第一个乐段。

《外国名曲201首》第184页。

§ 2. 四句乐段的扩充和补充

歌曲创作中, 为了表现音乐情绪, 为了旋律发展更为充分, 常常需要突破结构方正性可能带来的呆板感觉, 而将某些乐句加以伸长或缩短(缩短比较少见)。在四句乐段里, 第一、二句也有突破方正性的写法, 而第三、第四句变化更多。突破方正性写法, 一是扩充, 即在终止前扩大句的长度, 一是补充, 即在终止后再扩大句的长度。

“扩充”可见歌剧《红珊瑚》插曲《珊瑚颂》的第四句:

例 4-3

珊 瑚 颂

赵忠、钟艺兵、林荫梧、单文词
王锡仁、胡士平曲

扩充

风 里 浪 里 把 花 开 放

此例把原来可能在第四小节的终止经过扩充, 推延到第六小节, 使第四句扩充了长度, 使整个乐段各句长度为: 4、4、4、

6 (小节数), 从而成为非方正性乐段。

“补充”可见歌曲《亲人送别金沙滩》的第四句:

例 4-4

亲人送别金沙滩



这里的第二小节已经终止在主音, 但为了渲染“说不完”的绵绵情意, 进行了补充, 再补充, 将原来两小节长度的第四句, 扩大到五小节的长度。

在乐段第一、二句扩大长度、突破方正性的作品, 如我们在第二章第四节里举过的例子《满山红叶似彩霞》、《沿着社会主义大道奔前方》。此外, 第二章习题中提到的《红杉树》在突破方正性上也很有特点。这首歌是两段体, 第一段四句结构, 各句长度为 7、8、4、6 (小节数), 第一、二、四句都比方正性的四小节长度要扩大了。一、二句的扩大是出于要表现歌词内容载歌载舞, 飘逸、舒展的音乐情绪的需要。第三句收缩回到四小节为一句是因为经过一、二句的舒张节奏之后, 这里需要稍紧凑, 以产生一定对比, 而第四句长度又稍为拉开为六小节, 则是为了较充分地收束第一个乐段:

例 4-5



歌曲《同心携手建乐园》是一首有表演唱特点的女声小合唱。音乐是地道的北方风格。歌曲为四句乐段，但由于一、二句节奏拉宽，三、四句歌词有重复又有衬词的加入，使每句都比较长大。小节数为6、7、7、16。主题句以 $7 \text{ } \underline{\underline{\quad}} \text{ } \underline{\underline{\quad}} \text{ } \underline{\underline{\quad}}$ 节奏为特点贯串全曲。它的第二句是第一句的自由伸展，第三句重复词：“唧唧喳喳”节奏较密，在羽音上的逗留具有转句的特点，第四句很长，歌词重复，衬词大幅度加入，节奏逐渐收紧积累，最后形成了一个欢乐、谐趣的高潮。

例 4-8

同心携手建乐园

史俊等词
杨绍铅曲

1. 燕子那个飞呀 飞上天呢。

2. 篱笆红霞挂门前，

3. 唧唧喳喳，唧唧喳喳，唧唧喳喳，把喜报。

4. 喜气盈门 得儿哟哟 呀儿哟哟

得儿哟哟 呀儿哟哟 得儿哟哟 哟哟哟哟 哟哟哟哟 哟哟哟哟

喜气盈门 笑呀么笑声甜哟。

〔本节参阅曲目〕

《送上我心头的思念》(柯岩诗, 施万春曲)

第一段, 《声乐曲选集》中国作品(三)第38页。

《我站在铁索桥上》(顾工词, 方韧曲)

第一段, 《群众歌曲》第227页。

《我的祖国》(乔羽词, 刘炽曲)

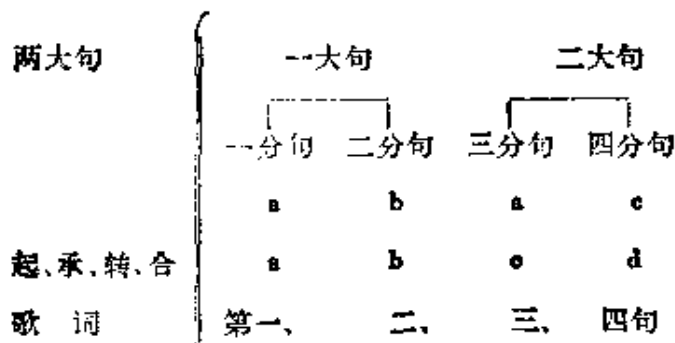
第一段, 《中国名歌222首》第69页。

《小夜曲》([奥]舒伯特曲)

第一段, 《外国名曲201首》第193页。

§3. 两大句乐段

四句词, 四句曲还有一种相当常用的两大句(包含四分句)的乐段结构。它同起、承、转、合四句乐段的句长一样, 一分句相当于一句, 其主要不同在于: 起、承、转、合的第三句为转句, 在乐段内起对比的作用; 而两大句的第三(分)句, 却同第一句一样, 从而形成了一、二句合在一起, 成为一大句, 三、四句合在一起也成为一大句的情况。图示:



两大句结构类似外国乐曲中的复乐段结构。法国作曲家古诺的《春天》A段就是一个明显的复乐段结构:

例 4-7

春 天

〔法〕古 诺曲

冬天过去春天来临, 大地上芳草如茵,



这个复乐段很方正。四小节为一个分句，八小节为一大句，每大句呈现出 $2 + 2 + 4$ 的常见结构规律。第一大句落在属音，第二大句落在主音。这是外国古典复乐段的典型终止方式。它的旋律波浪有幅度逐渐增大的发展规律，如第一、二小节 $bd^1 - bb^1$ ，第三、四小节 $bd^1 - bd^2$ ，第五、六小节 $f^1 - f^2$ ，因而使音乐情绪显出逐渐增长的对春天的渴望的热情。

黄自为王灼《点绛唇》谱写的歌曲也类似这种两大句结构。

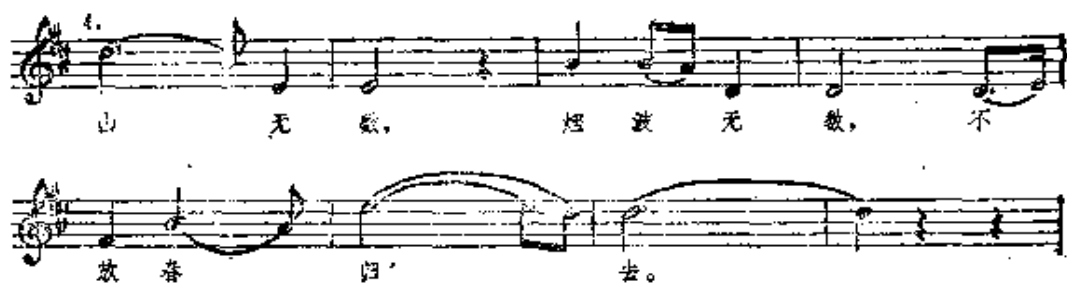
例 4-8

点绛唇——赋登楼

王灼词

黄自曲





这是一首非常出色的为古诗谱写的歌曲，它的旋律优美、激昂，既有鲜明的民族风格，又不拘于现成的民歌、戏曲音调，表现了诗词豪放、幽婉的感情性格。其中第三、四小节和第九、十、十一小节带有棱角的跳进很有特色。

这首歌不完全像例4—7那样有明显的复乐段特征，它的第一大句不终止在属音，而是终止在Ⅵ级音上。此外，这首歌的主要特点是曲调同歌词结合得十分吻合贴切，丝丝入扣。请读者将第二大句和第一大句作一些比较，看看后来第三、第四分句由于不同的歌词引起曲调的一些微小变动处理，就可看出作者为古诗谱曲在音韵四声方面的周到和细心。

〔本节参阅曲目〕

《天伦歌》(钟石根词，黄自曲)

第一乐段，《中外抒情歌曲300首》第2集，第17页。

《清晰的记忆》(田农词，践耳曲)

见本书例2—29；全曲见《声乐曲选集》中国作品(三)第25页。

《绒花》(刘国富、田农词，王酩曲)

《中外抒情歌曲300首》第2集，第25页。

《党啊，亲爱的妈妈》(龚爱书词，马殿银曲)

《声乐曲选集》中国作品(三)第23页。

习 题

一、分析有关章节中提供的参阅曲目。

二、为下列歌词写作四句乐段（一段旋律，两段歌词的分节歌方式），要求写作方正性四句乐段；扩充、补充四句乐段以及类似《红杉树》、《同心携手建乐园》的非方正性乐段。

人 生

流水

（一）白云悠悠，飘向天涯尽头；
流水匆匆，脚步永不停休！
小路漫漫，每天有人行走；
月光升起，又送一片温柔……

（二）岁月悠悠，送走多少春秋；
人生匆匆，更有几多追求？
征程漫漫，希望总在心头；
爱心常在，青春永远相守。

三、为下面歌词谱写两大句乐段。

祖国只有你最知道我的心

杨庭安

我喜欢在茫茫荒原的黎明，
踩落满天的星辰；
我追求在风雪迷漫的森林，
留下第一串脚印。

（歌词全文见《词刊》1987年第1期第5页）

第五章 乐段结构歌曲 的写作(下)

§ 1. 词曲结构不同步的乐段(之一)

词曲结构不同步处理是歌曲创作的常见情况。对四句词的乐段有各种“不同步处理”的可能。其中之一是在歌曲第三(转)句或第四(合)句压缩歌词节奏，两句词一句曲，使节奏紧凑起来。二是用加入衬词或者重复歌词的办法将四句词写成五句、六句，甚至两段体的歌曲。这也是一种扩充，但不是句长的扩充，而是句数的增加甚至引起段落性的扩充。

例 5-1

唱得幸福落满坡

陕西商州民歌
史 掌 记曲

中板

南山岭上南山坡，

南山岭上唱山歌，

3. 唱得红花朵朵开，唱得果树长满坡，

4. 唱得果树长满坡长满枝。

我们用一种词、曲句法图式来表示这首歌的结构（词用一、二、三、四。曲用1、2、3、4），

曲	1	2	3	4
词	一	二	三四	四

歌曲的第三句位置（转句），两句词一句曲，两小节一个气息，显得活跃，紧凑，有转句的不稳定感。民间将这种结构称为夹句。如果我们在这里依旧是一句词一句曲，词曲结构同步就显得有些平板而缺乏生气了。



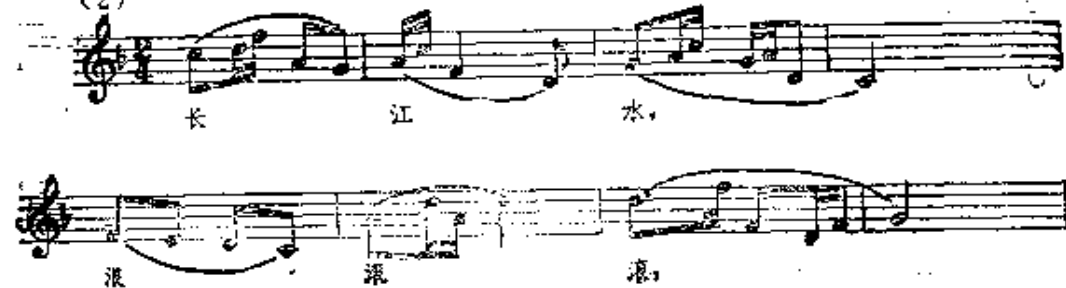
从上例可以看出，在旋律不动一音的情况下，由于歌词节奏的紧凑或松散所带来的不同表情意义。为了让读者注意“歌词节奏”问题，我们再举一个一种曲调三种不同歌词节奏的例子来说明之。

例 5-2

(1)



(2)



(3)



第一种是一句词一句曲的一般抒情歌曲，叙述性格；第二种歌词节奏宽疏了，一句词拉宽成两句曲，有种幽怨、婉诉之情；第三种节奏紧凑，两句词一句曲，性格活跃、生动。在这里曲调基本未动，但词的节奏变更了，引来表情颇大差异，可见歌词节奏的重要作用。

下面我们再看看用重复歌词来增加句数的情况。

例 5-3

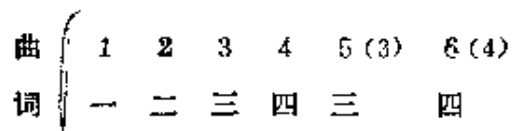
听妈妈讲那过去的事情

管 梓词
程希贤曲。

慢板 有感情地

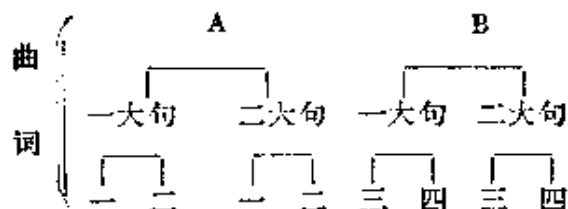
月 亮 在 白 云 般 的 云 朵 里 穿
行， 晚 风 吹 来 一 阵 阵 快 乐 的 歌 声，
我 们 坐 在 高 高 的 谷 堆 旁 边， 听 妈 妈
讲 那 过 去 的 事 情。 我 们 坐 在 高 高 的
谷 堆 旁 边， 听 妈 妈 讲 那 过 去 的 事 情。

上例是这首歌曲的第一段。词曲结构的图式：



这是一首抒情性的叙事歌曲。主题句从中高音起往下滑动与“月亮在穿行”的歌词形象浑然一体。第三句旋律扬起，第四句旋律停留在属音，避开了在第二句已落过的主音。然后第五、六句词曲基本重复第三、第四句，唯最后终止在主音上。此例将四句词写成六句曲，将音乐进行充分的发展，在情绪表达和结构美感上得到满足。

歌曲《永远和你在一起》(王燕樵词曲)的歌词处理方式却另具特色，它的结构图式是这样的：



这首歌也是四句词，但重复方式与前例不同，以两句为一个单位来进行重复、扩延，结构成为两段体歌曲。

〔本节参阅曲目〕

《打倒四人帮，江山万代红》(刘薇词，李遇秋曲)第一段

《群众歌曲》第102页。

《真是乐死人》(林词，生茂曲)

《群众歌曲》第173页。

《我为祖国守大桥》(奎及词，田歌曲)第一段

《中外抒情歌曲300首》第2集，第143页。

《太阳岛上》(刑籁、王立平词，王立平曲)第一段

《中国名歌222首》第114页。

《学习雷锋好榜样》(洪源词, 生茂曲)

《群众歌曲》第92页。

§ 2. 词曲结构不同步的乐段(之二)

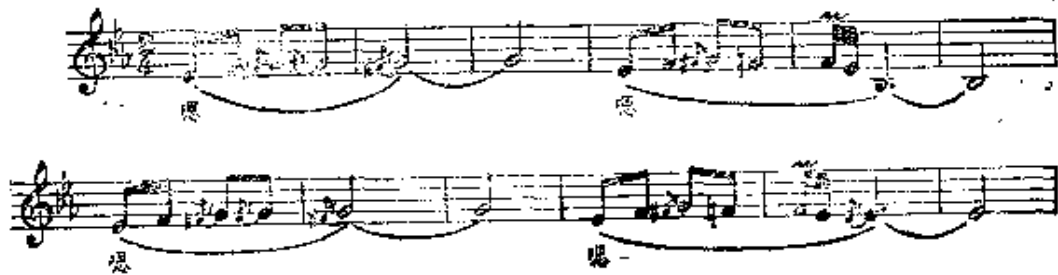
在四句歌词的基础上加上衬词或加入短句, 再加上歌词的重复, 是用来扩大歌曲结构, 形成词曲结构不同步的又一重复手法。例如歌曲《花香鼓舞》(陈除词, 商易曲)就是在第四句终止后加入衬词句,



再重复第四句,



将全曲扩大成为六句结构的。歌曲《角落之歌》(张弦、凯传词, 王酩曲)则是在第四句歌词完结后, 加进两个衬词句来扩大结构, 并通过这个衬词句来进一步表现歌曲的感情:



歌曲《妹妹找哥泪花流》又有不同。

例 5-4

妹妹找哥泪花流

凯 传词
王 酩曲





这首歌的词曲结构图式:

曲	1	2	3	4	5:	尾声
词	一	二	三四	衬词 四	衬词	

它的特点是: 四句词在加入衬词后写成五句曲, 最后又用衬词形成尾声。

歌曲一开始音区就比较高, 有呼唤的语气特点。在第三小节, 第七小节里休止符的运用有哽咽、抽泣的表情。在第三句曲调处, 第三、第四句歌词收紧(如“夹句”), 两句词一句曲, 突出

了急切的诉说语气。第四句曲调为一“啊”衬词，从诉说的第三句一跃而为感情充分抒发的第四句。这里旋律在高音区盘旋而下，缠绵悱恻，然后第五句旋律又重复第四句词“花开花落几春秋”在高音区回顾了第一、二句曲调因素。尾声有三个衬词“啊”、“嗯”、“啦”，有三个乐节，乐节之间是较为严格的模进。在这里运用衬词作为抒情歌曲的弱结束写法，往往可以取得意境深远，余音袅袅的效果。

下面再举一个特殊的例子。

用加入衬词来扩大曲式结构，不仅用来增加乐段内的句数，甚至还可以扩大到增加段落，将一段的歌词谱写成两段体的歌曲。

例 5-6

嘀 哩 嘀 哩

崔 安词

潘振声曲

春天在哪里呀？春天在哪里？春天在那
青翠的山林里，这里有红花呀，这里有绿
草，还有那会唱歌的小黄鹂。
嘀哩哩，嘀哩 嘀哩哩， 嘀哩哩哩哩 哩， 嘀哩哩 嘀哩
哩哩哩 哩哩哩哩哩哩， 春天在青翠的



《啁哩啁哩》的歌词只有四句，但歌曲为两段体结构，它的词曲结构图式：



它的A段为四分句，两大句结构，主题句音调短小简易，适合儿童演唱，它那向下进行的和弦分解进行比较有特点，B段开始由两句“啁哩哩”衬词来谱写的，这个衬词活跃、生动，有儿童的口语性格。这里曲调两小节为一个单位，不严格地向下模进了三次之后，进入有再现性质的第三句。第三句、第四句的歌词相当于A段的第二、第四句，音乐只采用了A段的第四句或稍加变化，或照搬，从而有再现的感觉。

〔本节参阅曲目〕

《游子吟》(凯传词，马丁曲)

《中外抒情歌曲300首》第3集，第335页。

《高高太子山》(赵大纲词，克义曲)

《声乐曲选集》中国作品(二)第12页。

《洁白的羽毛寄深情》(凯传词，施光南曲)

《中外抒情歌曲300首》第1集，第352页。

《我愿是只小燕》(梁和平、柳成词，梁和平曲)

《歌曲》1981年第1期第22页。

§ 3. 词曲结构不同步的乐段(之三)

“词曲结构不同步”也还表现在将歌词句法收紧写成“两句词

一句曲”甚至“四句词一大句曲”的情况。这种词曲不同步，我们曾在第二章 § 4 “句法的安排”里提到过。下面再通过两个例子来看看这种有特点的处理办法。

例 5-6

伊犁河，我的母亲河

程 璇词

程希贤曲

快慢自由地

我赶着羊群走向伊犁河，美丽的草场让我留恋。

牛羊吮着母亲的乳汁，伊犁河水哺育了我。

上例是歌曲的开始段落，曲调高亢，感情奔放。歌曲的句法比较自由。歌词为四句，但第一、二、三句词的音乐都没有明显的停顿，而且为了表现动态和活跃的第二、三句的词意，歌词节奏相应收紧，一小节一句词，直到第四句词音乐才舒展开来。这样就形成了“四句词一大句曲”的特殊的结构形态，加上这里的旋律从开始挺拔的高音开始，渐渐推进向下，形成一个大的旋律下行波浪，一气呵成，充分表现了生气勃勃的伊犁河景色。

例 5-7

三月茶歌

党永庵词

施光南曲

中板 亲切地

年年有个三三三，采茶姐妹上茶山。手挽茶篮

云中走，喜采新茶乐陶陶。

上例也是四句词，为了表现欢乐轻快的“上茶山”，歌词节奏

比较紧凑，并且旋律上以前三小节为种子，随后压缩成两小节（第三、四小节），又再压缩成一小节，并反复了四次（第六、七八、九小节）之后才终止在主音长音上。这里虽然四句歌词，但音乐节节相连，成了“四句词一大句曲”的结构特点。

〔本节参阅曲目〕

《早晨》（〔苏〕乌索夫填词，〔法〕比捷曲）

《外国名歌201首》第249页1—8小节。

《印度客商之歌》（〔俄〕贝尔斯基词，李姆斯基-科萨科夫曲）

《外国名歌201首》第264页1—6小节。

§4. 词曲结构不同步的乐段（之四）

以一句或一个短小词组为基础，加入衬词和反复歌词写成完整的一段体或两段体结构的歌曲，在有人物形象和故事情节作为依托的电影、电视、广播剧里，常常运用这种写法。它简化了歌词，充分发挥音乐的作用，有助于突出主题内容，并且让听众发挥更多的想象余地。

例 5-8

诚实的眼睛

杨延晋、薛靖词

徐景新曲

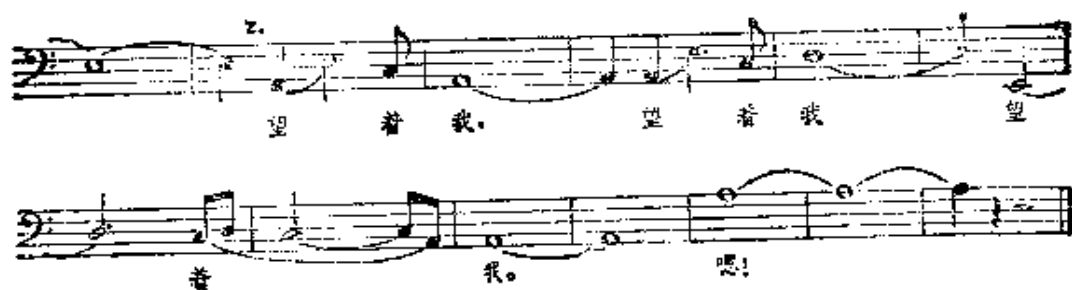
中速 深沉 感情真挚

望着我，望着我，你是诚实的

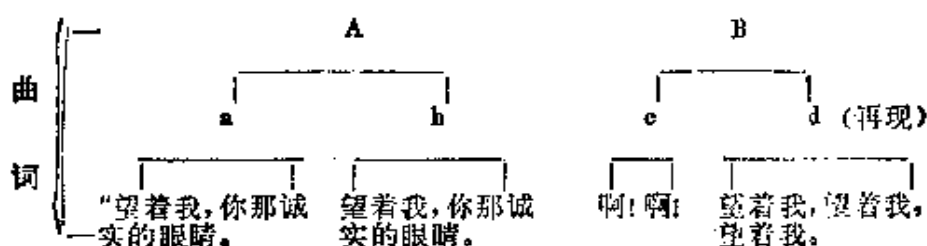
眼睛。望着我，望着

我，你那诚实的眼睛。啊！

B1



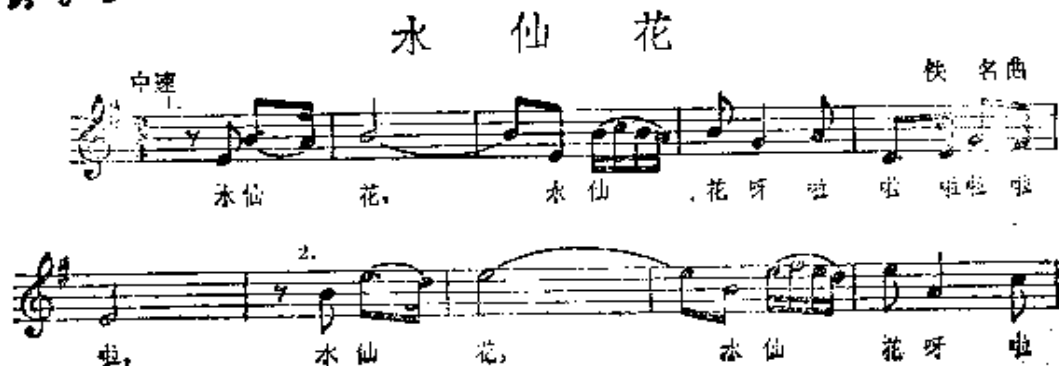
《诚实的眼睛》歌词仅一句，它的安排是这样的：



这是一个相当完整的两段体结构。A部分有两句，两次采用完整的这句歌词。曲调上，两句是重复和模进关系。B部分的前部使用衬词“啊”，曲调在高音区，并且节奏拉宽，和A段有对比，后部仅用“望着我”三个字，音乐有再现，后来节奏再放宽，并在音区上扩延到最低音E，以发挥男低音的特点。最后意味深长地用M(嗯)衬词在低音区结束。

例 5—9 仅有“水仙花”一词，由于音乐本身的抒情性质以及“啊”、“啦”衬词的烘托和抒发感情作用，不仅突出了“水仙花”一词，而且在表现方式上更显得含蓄、深远，给音乐留出了更广阔的表现余地。

例 5—9





§ 5. 两句乐段

两句乐段在我国民歌和戏曲音乐中可以大量见到，人们常将第一句称为上句，第二句称为下句，上句句尾一般落在不稳定音级，下句则终止在主音。

例 5-10

一心向着毛泽东

山西民歌
苏琴编词



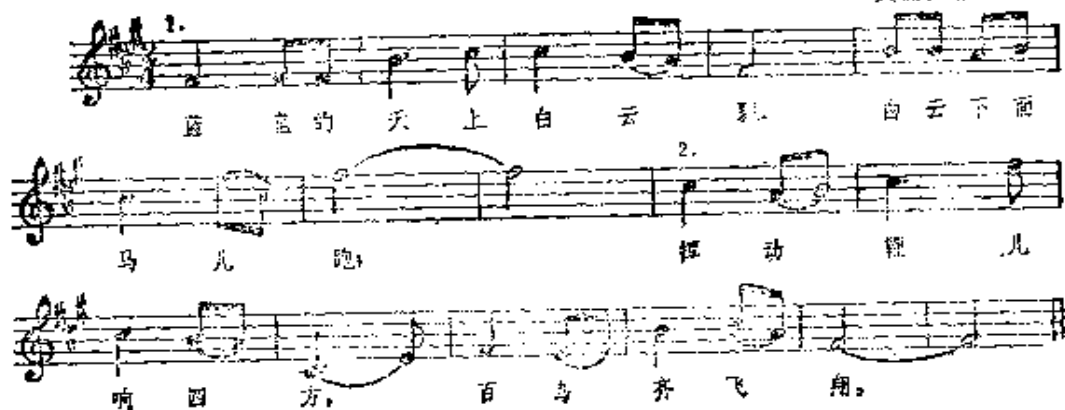
上例是一个相当典型的两句结构，两句之间是重复变化关系，上句落在徵调式的属音，下句落在主音上，其中第一、第三小节的六度跳进（角—徵）和随后的七度向上跳进（角—商）很有特色。

我国创作歌曲运用两句乐段结构写成独立作品的较为少见，《草原上升起不落的太阳》具有这种结构的特点。

例 5-11

草原上升起不落的大阳

美丽其格词曲



上例由于第七、八小节和第十五、十六小节在终止气息上相似，因而自然地形成八小节为一句，共两句的乐段。这里虽然两句同落主音，但前句落高八度，后句落低八度，仍有不同程度的终止意义。这首歌具有浓郁的内蒙风格，旋律逶迤起伏，律动幅度宽阔，其中第七小节的“跑”字，第十三小节的“方”字，曲调处理很有特色，虽然这里与歌词四声“倒字”，但却富有鲜明的形象描绘特征，仍属成功之笔。

两句乐段的外国歌曲较为多见，如下例：

例 5-12

我 爱 你

〔苏〕格里格曲





上例两句之间是重复变化的发展关系，第二句有较大的扩充，使全曲成为 $5 + 8$ (小节数) 的结构。歌曲主题句开始是柔和的，以级进进行为主的旋律，后面有一个附点节奏的激动地跳进进行。第二句正是运用了这个附点节奏来进行扩充，并且在不断模进向上的发展中，将感情推向高潮而结束。

两句乐段作为较大曲式(如两段体、三段体)的一部分，在外国古典歌曲以及我国某些创作歌曲里可以看到。同许多古典乐曲一样，两句也是大多保持“重复变化”的关系，并且第一句常落属和弦各音或音阶其他音级；第二句常落在主音形成收拢性乐段，或者落在其他音级形成开放性乐段。如例 3—7《洛雷莱》、例 6—8《摇篮曲》及《故乡的亲人》(〔美〕福斯特曲) 等歌曲的第一段。

例 5-13

故乡的亲人

〔美〕福斯特曲



§ 6. 六句乐段

六句乐段在我国歌曲创作中比较多见。由于不同的歌词情况，六句乐段的处理方式也比较多样，有的呈现出四句加两句

(4+12)的轮廓，有的呈现出对比，展开以至再现的特点。

例 5-14

在那桃花盛开的地方

邹大为、魏宝贵词
铁源曲

明媚地 深情自由些

1. 在那桃花盛开的地方，

2. 有我可爱的故乡。

3. 桃树倒映在明净的水面。

4. 桃林怀抱着的村庄，啊！故乡

5. 生我养我的地方，无论我在哪里就站岗，

6. 总是把你深情地向往。

这首歌曲的歌词有七句，作曲者处理为这样的结构轮廓：

曲	1	2	3	4	5	6
词	一	二	三	四	五	六七

歌曲的前四句相当于一般的起、承、转、合四句乐段，第五句歌词插入衬词“啊”，曲调随着在这里扬起，并形成高潮。歌曲的第六句容纳了第六、七句词，因而结构稍长，在这里作曲者充分利用四声，给上声字“你”、“守”来了一个颇有特色的向下八度跳进，最后经过来自第四句结束的拖腔旋律，进入终止，形成了

“四句加两句”(4 + 2)的结构轮廓。

例 5-15

冰 凌 花

郭兆曙词
顾希坚曲

$\text{♩} = 60$ 中速

猛烈的 我看见 一朵朵 冰凌花

冰凌花 冰凌花 盛开在 田野上 地, 伸出 金黄的

花瓣, 飘落在 清香的 花 瓣上

挺立在 冰刀丛 中, 啊

报告 春天 来临的 消息

上例是歌曲的中段主题。六句词六句曲，第一、二句是典型的“重复变化”发展手法，具有主题陈述性格；第三、四句旋律向低音区展延，与一、二句有对比；第五句旋律扬起，在自由的甩腔处形成高潮；在第六句回顾第一句的音调，完满的结束这个乐段。

〔本节参阅曲目〕

《绣红旗》(阎肃、羊鸣词，姜春阳曲)

《中国名歌222首》第148页。

《草原之夜》(张加毅词，田歌曲)

《中国民歌222首》第95页；《声乐曲选集》中国作品(二)第56页。

《边疆的泉水清又纯》(凯传词,王酩曲)

《中国民歌222首》第112页;《声乐曲选集》中国作品(三)第111页。

《打起手鼓唱起歌》(韩伟词,施光南曲)

《群众歌曲》第60页;《声乐曲选集》中国作品(三)第71页。

《人说山西好风光》(乔羽词,张棣昌曲)

《中外抒情歌曲300首》第1集,第192页。

《太湖美》(任红举词,龙飞曲)

《中外抒情歌曲300首》第2集,第167页。

《在泉边》([朝]崔露沙词,尹升镇曲)

《外国名歌201首》第50页。

§ 7. 多句乐段

七句、八句和更多句数的乐段统称为多句乐段。句数虽多但各句都没有明显的终止,显得一气呵成,从而有其独特的结构表现特点。写作多句乐段时应注意,在通常容易写成终止的地方(如第四句词),要有意避开,尽量保持句句相扣的特点。

我国30年代,由于自由诗体的发展,也影响了用这些诗词写作的音乐结构。那个时期可以见到不少这种多句乐段歌曲。显然这种句与句之间层层推进的结构表现功能,对于表现急促、激越的情绪是有其意义的。这个时期的多句乐段歌曲可参看:聂耳作曲,孙师毅作词的《新的女性》、《开路先锋》;星海作曲,光未然作词的《黄河颂》和《黄水谣》的第一部分;张曙作曲,刘半农作词的《干、干、干》等。

青主根据北宋诗人李之仪的《卜算子》写作的《我住长江头》在结构上也是一首相当典型的多句乐段歌曲。这首歌的结构图式是这样的:

曲	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
词	一 二 三 四 五 六 七 八 五 六 七 八 五 六 七 八

例 5-16

我住长江头

〔宋〕李之仪词
育 主曲

不太慢的慢板

1. 我住长江头， 2. 君住长江

3. 尾， 4. 日日思君不见君，

5. 共饮长江水。 6. 此水几时

7. 休？ 8. 此恨何时已？

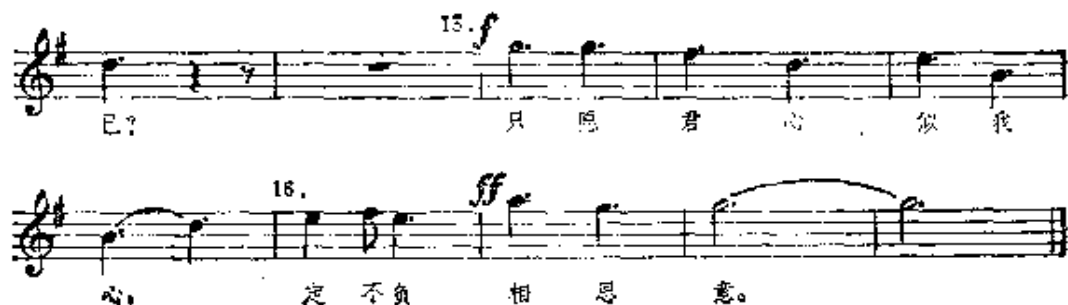
9. 只愿君心似我心， 10. 定不负相思

11. 意。 12. 此水几时休？

13. 此恨何时已？ 14. 只愿君心

15. 似我心， 16. 定不负相思意。

17. 此水几时休？ 18. 此恨何时



这是一首“词曲结构不同步”的乐段，全曲八句（上下阙）词，但后面又将下阙重复了两次，共十六句词，音乐也是十六句，但除了第十六句终止落在主音外，前面各句均无段落性的终止，在通常处理为乐段终止的第四句（上阙）结束处（即“共饮长江水”）落Ⅱ级音上，并无终止意义。此外，各句都保持一种节奏韵律，一种旋律类型，使旋律句句相扣，绵延不息，在结构功能上也帮助了歌曲中思念、诉说情绪的表达。同时为了避免“多句乐段”可能产生的松散感，还在第九句、第十三句出现了同主题句相近的音调，以加强全曲的统一。

〔本节参阅曲目〕

《在樱花盛开的时候》（西彤词，黎英海曲）

《中外抒情歌曲300首》第2集，第219页。

《大海一样的深情》（刘麟词，刘文金曲）

《群众歌曲》第81页。

《弯弯的小路》（唐与中、刘鸿毅词，刘保忠曲）

《中国名歌222首》第126页。

《鄱阳湖，春天的睛睛》（陈特明词，颂今曲）

《中外抒情歌曲300首》第3集，第124页。

习 题

- 一、分析有关章节中提供的参阅曲目。
- 二、为下面四句结构的歌词谱写“词曲结构不同步”的乐段。

情 意

王宝林

你给我三月鲜花的温情，
我给你九月枫叶的赤诚。
等待你的是夏绿的壮美，
陪伴我的是冬雪的纯真。

- 三、按指定情绪和衬词为下面歌词词组写成乐段范围歌曲。

1.“母亲、祖国，祖国、母亲”

情绪为赞颂、深沉，衬词为“啊！”。

2.“小河，欢乐的小河”

情绪为欢快、活跃，衬词为“啦啦啦”。

- 四、为下面歌词谱写六句乐段（一段曲两段词）。

眼 睛

一 芳

那是一片神奇的森林，
温柔地覆盖荒芜的大地；
那是一条激荡的小溪，
深情地滋润枯萎的野菊。
你那一双火热的眼睛，
温暖我孤独的心。

那是一个蔚蓝的天地，

骄傲地放飞快乐的鸽群；
那是一阵晶莹的香馨，
自由地逍遥崭新的生命。
你那一双明亮的眼睛。
唤醒我沉睡的心。

五、为下面歌词谱写多句乐段。

帆 之 歌

王致桢

说什么，大海渺茫，没有边，
君不见，大海之上，扬起帆。
任暴风扑面，
任惊涛拍天……
海呀，海有海疯狂的野性，
帆啊，帆有帆不沉的信念。
有海，就有帆！
有帆，就有岸！

第六章 两段体歌曲写作

歌曲写作中，运用得最多的结构是两段体，两段体由两个乐段组成，常用“AB”来表示前后两个乐段。

两段体的第一个乐段——A段，相当于我们上章讲到的一般乐段，句法上常常是四句、两大句、两句、六句等结构。但是，两段体的第一个乐段和独立歌曲的乐段并不完全相同，主要不同在于：它比独立乐段平稳，有陈述特点，一般不出现高潮（高潮常在第二段），也没有“积累式”的进行。本章将主要讲述第二段——B段的写作特点，以及它与A段的种种关系。

§ 1. 两段之间各种不同程度的对比

A段和B段常常需要不同的写法来形成对比，以推动乐思的发展。对比程度的大小要根据歌词的要求，根据全曲的规模和布局构思来确定，并以此来选择第二段——B段在旋律、节奏、音区，以至体裁、速度，演唱方式方面的写法。

对比为一般程度的两段体，两个乐段在体裁、速度、音乐情绪相同的情况下，音区、节奏、调性和旋律等方面写法有所不同，两段体歌曲大都属于这种对比类型。

变奏、派生的两段体中的第二段，或在节奏型，或在音调上，常从A段派生而来，从而使两段之间保持着较多的联系，仅在音区，旋法或调性色彩上有若干变化。这些变化有时也会或多或少的影响到音乐情绪的变化和对比。

比较大的两段体，往往是由不同体裁，不同速度，不同节拍，不同的音乐情绪的两个乐段构成的。

下面先来看看一般对比的两段体歌曲。

例 6-1

祖国，慈祥的母亲

张鸿喜词
陆在易曲

缓慢 从容地

A 一大句 1. 谁不爱自己的母亲，用那

二大句 3. 滚烫的赤子心灵，谁不爱自己的

4. 母亲，用那滚烫的赤子心灵。

B 1. 亲爱的祖国，慈祥的母亲，长江黄河奔腾着

2. 奔腾着，我们对您的深情。

3. 忠诚。啦啦啦 啦啦啦 啦啦啦 啦啦啦

4. 啦啦啦 啦啦 啦啦啦啦 啦

这首抒情歌曲规模不大，歌词很简练，全曲两段歌词，每段

歌词仅四句（A两句B两句），曲作者将音乐处理成了一个具有一般对比性质的两段体结构。

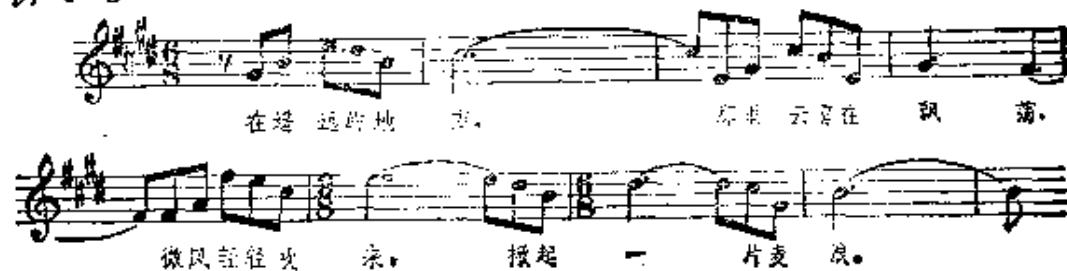
A段，旋律比较平稳，各句从弱拍或后半拍进入，一些切分节奏同语调般的吟咏特点相结合，有着深情的如同倾诉似的情绪。

B段进入处同A段形成对比，在情绪上激动、热烈，有高潮感，这里音区较高，节拍为 $\frac{3}{4}$ ，旋律较短促，两小节的模进下行以及随后的承接发展方式都与A段有许多不同，但这些写法形成的对比又局限在不改变体裁，不改变速度，不改变音乐形象的范围之内，因而成为许多两段体歌曲所共有的特点。

这首歌曲在写作上还有另外两个特点，一是在B段进入时，旋律引用了A段的重要音调素材（见谱例“——”处），二是最后还设计了用感叹词“啦”来演唱的尾声，形成深情的、渐渐消失的弱结束写法。

变奏派生式的两段体歌曲，如苏联歌曲《在遥远的地方》（丘尔金词，诺索夫曲）的A段主题旋律是：

例 6-2



它的B段开始旋律是：

例 6-3





这里可看出 $\frac{1}{2}$ 的音型贯串AB两段,B段只是在音区上,在旋法上有些不同而已。

变奏派生式的歌曲也可能有较大的对比,如歌曲《景颇山上丰收乐》(李晴海作词编曲,集体改词)的A段主题是:

例 6-4



B段开始的旋律把这个主题换成 $\frac{6}{8}$ 节拍,并且后面旋律有了变化发展,使其具有了热烈的情绪:

例 6-5



这样两段之间的对比,比上例要大得多,现仍属于变奏派生的发展手法。

对比较大的歌曲可以以《苏尔维格之歌》为例,这是挪威作曲家格里格著名代表作品《培尔·金特》第二组曲中最后一首。浪子培尔·金特的恋人苏尔维格坐在家乡的小屋前,盼望着他返回故乡而唱的一首歌曲。

例 6-6

苏尔维格之歌

〔词〕易卜生词

〔曲〕格里格曲

稍慢 A 1.

冬 天早过去, 春 天 不再回 来, 春 天 不再回 来, 夏

天也将消逝, 一 年 年地等 待, 一 年 年地等 待; 但

我始终深信, 你 一 定 能回来, 你 一 定 能回来, 我 曾经答应你, 我要

忠诚等待你, 等 待 着 你 回 来。 啊

稍快 B

啊

啊

啊

啊

啊

下面用分类对照的办法来看看这首歌曲两段之间的差异与对比(见下页表)。

通过下面的对照可以看出《苏尔维格之歌》AB 两段从情绪到各种基本音乐要素的运用, 都存在着比较充分的对比。我国歌曲中, 如《我的祖国》(乔羽词、刘炽曲)的AB两段也是属于这种较大对比的写作构思。

	A 段	B 段
情 绪	叙述地、忧伤、凄惻地。	稍明朗, 惆怅中有幻想、憧憬的感情。
歌 词	分节歌, 有实义性歌词。	仅用“啊”衬词, 虚义字。
节 拍	平稳的 $\frac{4}{4}$ 节拍。	较为活跃的 $\frac{3}{4}$ 节拍。
速 度	稍慢 $\text{♩} = 72$ 。	稍快 $\text{♩} = 120$
句 法	四句结构方整, 四小节一句, 句之间关系为 a, a, b, *。	三句结构不方正, 句之间为 c, d, d 的关系, 后面有 #g 音上的高潮。
调 性	a 小调。	A 大调, 与 A 段为同主音大小调转换。
旋 律	以级进上、下行为主, 有“逆音”和许多变化音。	都是自然音级, 开始围绕高音属音进行, 后来有上、下行和三和弦分解进行, 以及装饰音的点缀, 还有花腔式的旋法。
节 奏	平稳的四分、八分音符为主, 每句都从弱拍(第四拍)起。	节奏活跃, 宽长的二分音符和短促的附点音符、八分音符相结合, 第二、三、四句都起于第二拍, 形成切分。
伴 奏	大多为平稳的音型和“合唱型”织体, 有较复杂的和弦和变化音进行。	音型式 $\text{♩} \text{♩}$ 的衬托, 织体单纯, 并且一直在简单的主、属音上持续。

	A 段	B 段
歌 词	七字句为主, 传统格律诗风格。	自由诗体。
情 绪	叙述, 描绘, 抒情性。	概括、赞颂性。
体 裁	民族歌谣体的抒情歌曲, 用领唱形式。	颂歌抒情歌曲, 用合唱形式。
速 度	较慢	较快
节 奏	强拍起, 以八分音符平稳进行为主。	第一句弱拍起, 八分音符为主, 有任意延长。
句 法	四句乐段, 第四句扩充。	四句乐段, 第三句形成高潮。
音 区	中低音区为主。	多在高音区逗留, 上升下降幅度较大。

§ 2. 再现与不再现的两段体

第二段(B段)的句法比第一段(A段)多样, 两句、三句、四句、五句、六句不等, 但一般大致可分为“前部”、“后部”(如B

段有四句，一、二句为前部，三、四句为后部)。通常B段的前部总是和A段有着程度不同的各种各样的对比，而后部在音乐材料上有两种情况，一是继续沿用B段前部的，用A段有对比的材料写作下去直到终了。我们称这种情况为“不再现的两段体”。二是在后部返回A段的材料中(通常是A段的一半长度)，A段旋律再次出现。我们称这种情况为“再现的两段体”。如果再现A段的旋律没有达到A段的一半长度(如A段是四句，B段仅再现一句)一般不称为“再现”而称为“回顾”。

例 6-7

兰 花 与 蝴 蝶

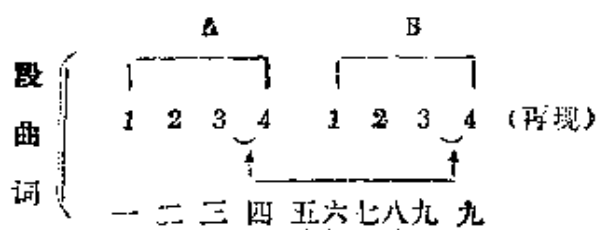
张士燮词
谷建芬曲

稍慢 亲切

1. 兰花美哟兰花香，台湾兰花
2. 花中王，在山谷，花林间
3. 碧叶飞舞金花放。
4. 兰花与蝴蝶兰，常与百花争芬芳，我爱台湾兰花美，
5. 花的山那花的港。啊祖国的宝岛啊
6. 我的家乡，祖国的宝岛我的家乡。

3. (回顾)

这首歌有两段词，共有九句，它的词曲结构是这样的：



这首歌曲的A段有四句，以曲调平稳，含有抒情性格为特征，主题句的节奏 $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 颇具特色。B段的音乐也是四句，它的前部（即第一、二句）同A段有明显对比：一是词曲节奏紧凑，A段一句词占两小节，这里却一句词占一小节；二是这里音区较低，如果说A段在中音区有幽雅、赞美的情绪，那么这里却是浅吟、叙述的性格；三是调性从A段宫调式（ $1 = \flat B$ ）转到这里的属方向（ $1 = F$ ）羽调式。歌曲的后部（即第三、四句）再现A段。作为再现前的准备，歌词“花的山那花的港”处，旋律级进向上进行，逗留在 c^2 音上期待进入再现— d^2 音。再现也有若干变化，和A段的第三、第四句相比，有一个弱拍的 f^1 音引入，接着借用了第一句的附点节奏，同时旋律上还对“我的家乡”加以强调，并且形成了全曲的高潮。

只“再现”A段某些片段，而未达到A段长度一半的情况称为“回顾”，回顾是歌曲统一集中的重要手法，广泛运用在歌曲创作中的范例如：

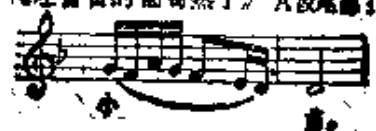
例 6-8

《鼓浪屿之波》A段尾部：



例 6-9

《吐鲁番的葡萄熟了》A段尾部：





李斯特的《你好像一朵鲜花》则是将A段主题句在B段尾部回顾。

例 6-10

A段主题句：



不再现的两段体歌曲比较多见，如例5—1《苏尔维格之歌》以及下面的一个例子：

例 6-11

小 夜 曲

〔法〕雨 果词

〔法〕古 诺曲





小夜曲是古典抒情歌曲的重要体裁，具有抒情、幻想的气质。古诺作曲的《小夜曲》是一首不再现的，A段、B段都各为三句结构的歌曲。这首歌曲的 $\frac{6}{8}$ 节拍旋律，带着温柔的脉动，从开始级进上行到属音之后蜿蜒下行，呈现出一个优美的旋律波浪，尤其在句末下行跳进到低音 c^1 很富特色。乐句与乐句之间的间奏有些像和弦分解，节奏较密，如同给歌者伴奏的华彩。歌曲第二句重复变化句尾 b^1 音，明确转到属调，乐句的间奏也整个升高了五度。第三句从第二句尾部材料承接过来，再次强调 g^1 音后终止在属音。B段也有三句，音乐性格同A段明显不同。第一句有两个相同的乐节，开始弱起的六度跳进以及随后装饰和音阶上行的华彩特点，使音乐情绪显得活跃，流露出愉悦的陶醉感。第二句四度向上到高音 f^2 ，在这里形成全曲高潮后，旋律温柔地下行停顿在主音上。第三句是花腔写法，先是属七和弦的向上分解进行，然后是属九和弦的分解并上行直到最后的结束高潮，从而将全曲怡然欣喜的感情表现得十分突出。这首不带再现的两段体歌曲以其优美的旋律，真挚的感情以及音乐结构句法、曲调写作的特点，成为小夜曲体裁中最著名的作品之一。

〔本节参阅曲目〕

《游击队歌》(贺绿汀词曲)

《贺绿汀合唱曲集》第18页。

《长城谣》(潘予农词, 刘雪庵曲)

《中国名歌222首》第50页;《声乐曲选集》中国作品(一), 第38页。

《啊, 故乡》(周威词, 吕其明曲)

《中外抒情歌曲300首》第2集, 第257页。

《勘探队之歌》(佟志贤词, 晓河曲)

《群众歌曲》第117页。

《小夜曲》(〔意〕德里戈作曲)

《外国名歌201首》第266页。

《吉普赛女郎之歌》(〔俄〕柴科夫斯基作曲)

《中外抒情歌曲300首》第1集, 第406页。

§ 3. 分节歌和副歌

一首歌曲如果用一段旋律演唱两段以上的歌词, 通常称这种形式为“分节歌”; 如果一段旋律演唱一段词, 全曲自始至终曲调没有反复, 常称这种形式为“通谱歌”。

两段体歌曲有一种“分节歌”和“副歌”的类型, 它的第一段为分节歌形式, 一段旋律演唱两段以上的词, 并且这里的词曲常有叙述、呈示性格。它的第二段为副歌形式, 即一段旋律只演唱一段词, 并且词曲常有概括、总结的特点。第一段常采取领唱、齐唱形式, 第二段常采取合唱、齐唱形式, 全曲大体成为“一领众唱”的特点。因而尤其在一些群众、集体性歌曲中, 分节歌副歌不仅是一种重要歌曲形式, 而且还具有某种体裁特点的概念。

应当说明, “副歌”的“副”并不等同正副的“副”, 也不是附属的“附”。“副”这个字并不准确, 它的实质应当是重复的“复”, 为

了照顾习惯，这里仍称“副歌”。

例 B-12

我们走在大路上

进行速度 劫 夫词曲

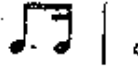
我们走在大路上

上，意气风发斗志昂扬，共产党领导革命的

队伍，披荆斩棘奔向前方。向前进！向前进！

进！革命气概不可阻挡，向前进，向前进

进，就奔向光辉的远方。

这首歌曲的 A 段有四句，各句都是弱起节奏，旋律的昂扬起伏有着奋进、豪迈的性格。B 段是副歌，高音区的  节奏有鲜明的号召特点。这里的歌词有总结、概括的意义，由合唱唱出更是增加了副歌的分量。

歌曲《我的祖国》(乔羽词，刘炽曲)B 段的三段歌词虽然有些变化，不完全符合“一段旋律一段歌词”的典型副歌概念，但由于从词到曲都具有总结、概括特点，仍可以看作“副歌”的类型。

〔本节参阅曲目〕

《勘探队之歌》(佟志贤词，晓河曲)

《群众歌曲》第117页。

《快乐的人们》〔苏〕杜那耶夫斯基曲)

《外国名歌201首》第54页。

《神圣的战争》〔苏〕阿·亚历山大罗夫作曲)

《外国名歌201首》第15页。

《歌唱吧，鸭绿江》〔朝〕李慎彦曲)

《外国名歌201首》第25页。

《海港之夜》〔苏〕索洛维约夫-谢多伊作曲)

《外国名歌201首》第52页。

《明天会更好》(李寿全词，罗大佑曲)

《通俗歌曲》1987年3月号，第20页。

§ 4. 两段体歌曲的结构规模

同一种结构类型的歌曲，但在篇幅上长短不一，甚至规模悬殊，常易引起读者的迷惑不解。一般来说，乐段数量逐渐增加，规模也逐渐增大。但是由于具体作品的句数、小节数、拍数(如以四分音符♩为一拍)的多少不一，有些由乐段构成的歌曲比两段体歌曲要长大，两段体比三段体歌曲要长大，这也是常见现象。即使是同一种结构，在长度上差别很悬殊也是常有的。

如舒伯特的《摇篮曲》传统上认为是一首带再现的两段体歌曲，A段和B段各有两句，每句的词、曲都只有两小节长度($\frac{4}{4}$ 节拍)，全曲共八小节。

例 6-13

摇 篮 曲

〔奥〕舒伯特曲

行板 A1. 2.

睡吧睡吧 我的小宝贝， 妈妈的双手 轻轻摇着你，

B1. 2.(再现)

摇篮摇你 快快安睡， 夜已安静 故里多温暖。

当代通俗歌曲《垄上行》也是带有再现的两段体，但它无论词或曲的容量要比《摇篮曲》长大得多。全曲共六十四小节（ $\frac{3}{4}$ 节拍），两段各有四句或四分句（A段为两大句结构），每句长度为八小节，句内分别包含有两或三个乐节。全曲的歌词共十九句，除A段第三分句和B段第四句为三句词一句曲外，其余各句都是两句词一句曲，这首歌如此宏大的规模，都组织于结构清晰的两段体里，反映了当今许多歌曲（尤其是通俗歌曲）在结构上扩大句长的幅度，拓宽结构容量的一个特点。

例 6-14

垄 上 行

庄 奴 词
吴智强 曲

A-大句1.

我 从 垄 上 走 过， 垄

上 一 片 秋 色， 枝 头 树 叶 金

黄， 风 来 声 瑟 瑟， 仿 佛 为 季 节 讴

二大句3.

歌。 我 从 乡 间 走

过， 总 有 不 少 收

4.

获。 田 里 稻 穗 飘 香， 农 夫 忙 收



我们在这里提出“结构规模”问题，目的是提醒在为歌词谱曲设计全曲结构时，要善于灵活的驾驭结构的类型，判断好歌词与音乐结构之间的可容量，掌握好句的或长或短幅度的写作技巧，而不要过于固守所谓“典型曲式”、“典型句法”，从而束缚了生动的旋律写作和多种多样的结构构成。

§ 5. 两段之间的收拢与开放

两段体的歌曲，第一段终止在主音，使AB两段之间有某种分隔感，我们称之为收拢性终止。反之，第一段不在主音终止而是

停顿在属音或者停顿在其他音级，我们称之为开放性终止。

收拢性两段体的例子如例6—1《祖国，慈祥的母亲》，例6—7《兰花与蝴蝶》，例6—9《苏尔维格之歌》等。

开放性两段体除例9—11古诺的《小夜曲》，例6—22《大海和白云》外，还如〔俄〕格林卡作曲的《安东尼达浪漫曲》的A段后部和B段开始是：

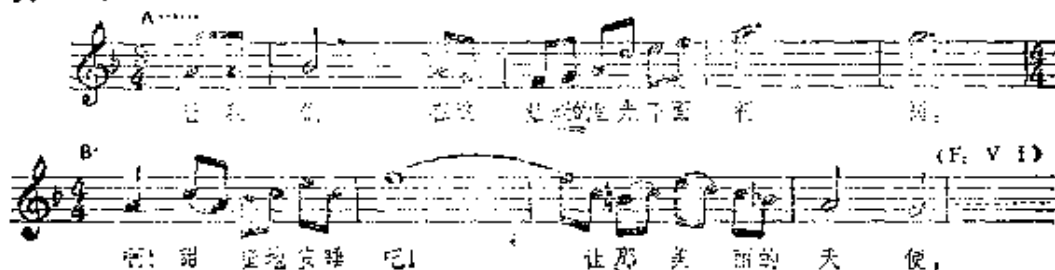
例 6-15



这是B小调的歌曲，A段没有在主音终止，而是停顿在属音（见六处），B段接着也从这个音开始。

又如〔法〕戈达作曲的《约赛兰摇篮曲》的A段尾部和B段开始是：

例 6-16



这是F大调歌曲，A段落音在属和弦的五音上（见六处），然后在解决到主和弦时，旋律已进入了B段。

一首两段体歌曲是采取收拢性还是开放性的方式，这要看音乐本身的需要而定，音乐创作中的各种手法类型，本身并不存在

高低之分，只有适不适宜的差别，但是初学作曲者在处理一个以上的乐段(两段体、三段体等)时，往往把前面乐段落音拘守在主音，而缺乏对落音的多种可能的尝试，这不利于创作思维的发展和手法上的多种锻炼。

〔本节参阅曲目〕

《军港之夜》(马金星词，刘诗召曲)

《中外抒情歌曲300首》第3集，第170页。

《浪花里飞出欢乐的歌》(秀田、王立平词，王立平曲)

《中外抒情歌曲300首》第2集，第287页。

§6. 两段之间的音区、节奏和主题对比

两个以上乐段组合的歌曲(两段体、三段体、多段体等)，在乐段之间的音区、节奏对比较多样，例如当A段在中低音区时，B段常从中高音区进入，反之，当A段在中高音区时，B段则常从中、低音区进入；当A段节奏属于偏紧或一般状态时，B段开始处节奏则稍宽；反之，A段节奏较宽或属于一般状态时，B段开始处节奏常稍紧凑。此外，B段在高中音区时，同时用节奏紧凑来表现急切情绪；或者AB两段虽音区相同，但由于节奏以及旋法不同形成主题对比等情况也经常可以见到。

一、A段音乐性格平稳，旋律在中低音区，节奏为一般状态或偏紧时，常要求B段的音乐性格转换成或者激情，或者舒展，同时将旋律上升到中高音区，节奏偏宽长来同A段形成对比，这里还常常运用衬词(如“啊”)和歌词短句来加强情绪的发挥。

例 6-17

祖 国 之 爱

张 黎 词

蔡咏诚、李延忠 曲



例 6-18

西沙，可爱的家乡

苏斯雄词
吕远曲



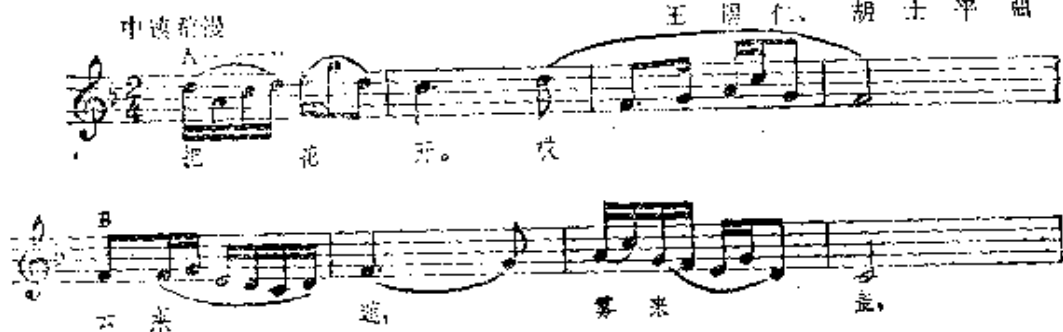
上两例可看出A段尾部到B段开始，有明显的音区和节奏转换，A段都停顿在中低音区的主音，然后跳进（八度、七度）到高音区，同时节奏拉宽，形成宽展、悠扬的性格。

二、A段音乐为一般状态或音区偏高时常要求B段转换为低唱浅吟的旋律性格，音区常偏低，节奏常偏紧，同A段形成一定对比。

例 6-19

珊 瑚 颂

赵忠、钟艺兵、林荫梧、单文词
王 国 仁、 胡 士 平 曲



例 6-20

我爱祖国的蓝天

周 肃词
羊 鸣曲



三、A段为一般的平稳叙述状态，但B段由于歌词内容要求音乐转换为急切、激动的情绪时，常可见到B段在低音区的、节奏紧凑的，同时又是速度变化了的主题，同A段形成突出的对比。

例 6-21

日 落 西 山

田 汉词
张曙曲



《日落西山》的A段用近似散板山歌风格对恋人予以细致、生动的描述。B段突然转换为“要打鬼子可就顾不了她”的急促、决断的内容。这里音乐速度加快，节奏由散板转为节拍轻重分明，旋律从A段最后的 d^1 音九度跳进到 e^2 音，并且句法短促，以两小节为一组，进行了模进，比A段有了许多发展、对比。

例 6-22

大 海 和 白 云

姚 辉 云 词
吴 崇 生 曲



《大海白云》这首歌曲借喻“海上白云无论飘向那里，形影总离不开海上”，来表现“中华儿女无论走到哪里，总忘不了自己故乡”的内容。歌曲的A段节奏悠长、舒展，A段尾部落在导音这个很不稳定的音级上，然后音乐转换到B段时，四度跳进到高音 d^2 ，这里三连音的紧凑节奏和持续在高音区的旋律进行，像是充满激情的呼唤，将情绪推向一个新的层次和意境。

四、A段主题和B段主题虽同处一个音区，但由于节奏和旋律的不同写法而形成对比，这种情况在两段体歌曲里比较多见。

下面我们来看看作品例子。

例 6-23

左边是桥右边是桥

A段主题句：
圆舞曲速度

〔波〕 格勒特希合恩曲

每天早晨当我乘车看见

B段主题句

我来爱的故，左边有桥，右

边有桥，在维罗纳河的上面，

上例A段虽是 $\frac{3}{4}$ 节拍，但由于切分引起重音的挪动，有二拍子的节拍感觉，显得生动、雀跃。B段的音区相仿，但转换为典型的圆舞曲节奏，原来A段的旋法是音阶上下行，而这里变为和弦分解，音乐情绪增加了稍为庄重的，但又是欢快的成分。A段和B段互为映衬、互为对比，很有特色。

〔本节参阅曲目〕

《浪花里飞出欢乐的歌》(秀田、王立平词,王立平曲)

《中外抒情歌曲300首》第2集,第287页。

《送你一把泥土》(涂敏恒曲)。

《小夜曲》([法]古诺作曲)本书例6—11。

《椰岛之歌》([印尼]伊士玛伊作曲)

《外国名歌201首》第36页。

§7. 两段之间的调性对比

许多歌曲两段之间没有调性变化,也没有调色彩的变换,如前面举过的例子《我的祖国》、《我们走在大路上》(例6—12)、《祖国之爱》(例6—17)、《西沙,可爱的家乡》(例6—18)、《红珊瑚》(例6—19)、《左边是桥右边是桥》(例6—23)等。

有不少歌曲在B段进入时,或者有程度不等的调性色彩对比,或者有到新调的转换。B段转调之后,有些在B段后部仍回到原调,有些则最后结束在新调上。

属于转调的情况,我们将在第十二章关于转调的章节里阐述,在这里只着重看两段之间调性色彩对比的若干实例。

两段之间不通过间奏过渡的直接调性色彩对比,往往表现在属方向、下属方向以及关系大小调等近关系的调性之间。

到属方向的调性色彩对比,在外国古典歌曲中比较常见,如《洛雷莱》的B段开始时旋律大都逗留在属和弦各音上(A段见例3—7)。

例 6-24



到下属方向的对比也比较多见,下例的B段开始处相当典型。

例 6-25

摇篮曲



到关系小调的对比除了如例6—20《我爱祖国的蓝天》外还可
见下例：

例 6-26

人民海军向前进



到关系大调的对比如下例：

例 6-27

海港之夜



§8. 两段体的高潮

歌曲一般都有程度不同的高潮。高潮的形成主要是音区较高、
节奏放宽(有些歌曲节奏保持一般状态)，并且有一个或长或短的
准备。

高潮的位置可能性比较多。人们认为结构美学(建筑、绘画)
的黄金分割点在全长的0.618处，音乐高潮位置的选择也同这个认

识有些相似。例如四句乐段的高潮常处在第三句尾，第四句开始处；两段体的高潮往往处在B段位置；三段体的高潮大都处在第二段后部或再现段前部。不过作为时间艺术的音乐也并非绝对如此，尤其是在歌曲中，高潮的形成常常与歌词的感情内容发展相关。

从许多歌曲作品来看，高潮有三种情况：一是在B段开始进入时形成高潮；二是经过积累大约在B段中、后部形成高潮；三是在歌曲最后，往往出现一个挺拔的高音，然后进入结束。

在B段进入时形成的高潮有对比的特点。这是因为B段进入时，往往在高音区，节奏宽展，充满力度感，这种B段“开始高潮”拔地而起，力度感也相当充分，从而为许多篇幅适中的两段体歌曲所常用。前面我们引用过的谱例如例3—3《吐鲁蕃的葡萄熟了》、例6—1《祖国啊，慈祥的母亲》，例6—12《我们走在大路上》、例6—17《祖国之爱》、例6—18《西沙，可爱的家乡》，例6—22《大海和白云》等都属于这种情况。

“积累性高潮”往往在B段的后部。不管B段进入时是从低音区进入（如例6—7《兰花与蝴蝶》）还是从高音区进入（如刘炽的《我的祖国》），这种高潮都有一定的准备、积累和推进的过程，它比之“对比性高潮”要更典型、更充分。写作这类高潮，难度不在“高潮点”，而在到达顶点之前的推动。

我们来看一首朝鲜歌曲《越飞山》：

例 6-28





这首歌曲的A段是一个两句为“模进”和“节奏重复”关系的乐段，它的音区比较低，节奏较舒展，有叙述描绘的抒情性，又有雄伟、沉着的性格。B段从A段的旋律发展而来，但是随着歌词内容的改变，又有了突出的发展；B段的结构可以看作四句即：2、2、4、4（小节数），开始时节奏收紧两小节一句，紧凑的连续的八分音符和附点音符充满活力，在这里已经感到了到达高潮的积累和推进。这首歌曲的高潮形成，有明显的“阶梯感”，如果说整个A段是在低音区孕育着激情的第一台阶，那么B段的第一句（1、2小节）成了第二台阶，接着第二句（3、4小节）将第一句的节奏进行重复，并通过不严格的模进将旋律从第一句的 g^1 音推进到了 c^2 音，接着在这两句密节奏的冲击下，第三句挺进到高音 f^2 ，更为重要的是，这里突然改变节奏为弱拍起（带附点），并且随后将节奏拉宽，形成高扬的充满动力的气势，从而让旋律登上了冲刺高潮的最后台阶，果然旋律经过三连音到 d^2 音后，级进上行挺进到全曲最高音 g^2 （ d^2 音的上四度解决音），形成一个挺拔的高潮点（见六处）。高潮之后，旋律很快下降，最后第四句再现A

段的一半，成为典型的再现两段体的结构。最后在充满感情的深沉的情绪中结束。

这首歌曲到高潮的积累相当典型，它的积累台阶呈现出：



模进上行的轮廓。虽然歌曲创作的高潮写法非常丰富多彩，但《越飞山》的严谨的写法是可以给我们以启发的。

“结束高潮”处在全曲临近结束处，为了取得辉煌、光彩的强结束效果，有时由作曲者谱写，有时也由演唱者根据自己的声音条件加进去。这种结束高潮如我国歌曲《祝酒歌》最后一句：

例 6-29



《马儿啊，你慢些走》最后一句：

例 6-30



〔本节参阅曲目〕

《驼铃》(任志萍词，马骏英曲)

《中外抒情歌曲300首》第2集，第166页；

《声乐曲选集》中国作品(三)第103页。

《春潮》([俄]朱切夫词，拉赫玛尼诺夫曲)

《外国名歌201首》第273页。

《沁园春·雪》(毛泽东词, 生茂、唐诃曲)

《群众歌曲》第290页。

习 题

一、分析有关章节中提供的参阅曲目。

二、为下列歌词谱写两段体歌曲。

祖 国 的 名 字

于 峰

您和蓝天连在一起，
您和太阳连在一起，
您写在我的心上，
您印在我的血液里。
无论我走到哪里，
都不能把您抹去，
我闭上了双眼，
就会出现在我的梦境里。

大 地 深 情

广 征

夕阳装扮着黄昏的面容，
山也朦胧，水也朦胧，
一片枫叶悄然飘落，
飘落一片岁月，一片火红。
这是一片有过收获的金秋，
这是一片有过热恋的生命。
枫叶将化作泥土默默消融，
化作一片大地深情。

第七章 三段体歌曲写作

§ 1. 三段体歌曲的结构类型及各段关系

三段体歌曲由三个乐段组成。三个乐段之间的关系有两种情况，一种是普遍见于各种音乐作品的ABA类型，这种类型由于第三个乐段再现第一个乐段而称为再现的三段体。另一种是ABC类型，它的第三个乐段不再现第一段，而是出现新主题段落，故称为不再现的三段体，这种类型较为少见。

三段体的第一段(A段)又称为陈述段或开始A段。它的构成相当于两段体的第一段，规模不大，常为结构平衡的四句、两句或四句以上的乐段。

三段体的第二段(B段)又称为中间段或对比段。它的构成以及与A段的对比情况和两段体AB两段的对比相似。不过，三段体的B段比两段体的B段结构和写法更为多样、自由，有更多的结构容量。因为再现两段体的对比部分仅占B段的一半，它的对比程度不可能很大，也不会独立于结构之中。不再现的两段体的B段主要意义是在对比之后，还要引向全曲的结束。而再现三段体的B段本身是一个单独的乐段，结构相对独立，可以进行充分的对比，然后依托于再现段来实现统一。

再现和不再现的三段体，主要依据第三段的不同写法来划分。再现A段还可以进一步分为：完全再现，旋律变化再现，结构变化再现等不同情况。不再现三段体ABC三个段落承接而来，渐

次发展，往往在C段形成高潮来结束全曲。

§ 2. 中间段的写作——一般性的对比写法

中间段的写作，首先要根据歌词的要求确定好中间段的音乐情绪、体裁以及力度、速度的大致轮廓；确定好中间段同两端A段的对比幅度，然后再根据A段旋律顺流而来的趋势安排好音区、节奏、调性等方面的变化，写好B段进入时的对比，以及回到再现前的准备。

关于A段和B段的对比，我们在“两段体歌曲写作”的章节中谈到的段落之间有关音区、节奏、调性、旋法各方面的对比和转换，这些对于本章和下一章中的“多段体歌曲写作”都同样适用。

大量的三段体歌曲常表现在B段和A段为同一体裁，同一速度，音乐情绪大体相似的情况下，在音区、节奏、旋法、调性以及句法构成等方面形成一般性对比写法。

晓光作词，魏群作曲的《祝你快乐》（见《天津歌声》1986年4月号第7页）是这类歌曲比较突出的例子。它的A段节奏紧凑，旋律气息短促，曲调以级进进行居多，并且每句、每乐节都是第二拍后半拍起，这种弱起的“抑扬格”节奏，性格较为活跃。

例 7-1



这首歌曲的B段与A段的情绪大体相似，虽然A段偏于活跃，B段偏于舒展，但都是明朗、欢愉的性格。两段速度同一，体裁同一。它的中段的主题是这样的：

例 7-2



从上例还可看出B段和A段同时又存在许多不同。例如B段比较悠长，高音起伏跌宕，幅度较大，旋法大都是和弦分解，并且节奏上每句都是强拍进入。B段的宽扬的词曲节奏和A段的短促词曲节奏是它们之间的主要对比。

§ 3. 中间段的写作——派生和发展的写法

这种写法的主要特征是，B段将A段的主要音调和节奏特点较多的保持下来，并根据A段的主题材料进行若干变化、发展。比较典型的例子是晓光作词，谷建芬作曲的《那就是我》（全曲见例1—2）。例7—3将A、B两段旋律并置在一起，以便进行比较。

这首歌后来完全再现了A段，经过B段对比之后的再现，对确立全曲的主要音乐形象，对统一全曲有着重要意义。在音乐美学

例 7-3





中, 人们对音乐的感受离不开必要的重复, 但重复可能仅仅是量的叠加, 而对比后的重复(即再现)则可能产生质的增值。

再现三段体结构派生发展的中段写法, 还可参看《原乡人》(庄奴词, 汤尼曲)。

§4. 中间段的写作——较大的对比写法

对比较大的三段体往往在中段有情绪上的或速度上的或体裁上的变化。在我国歌曲中, 比较典型的如《山丹丹开花红艳艳》, 它的A段为抒情的山歌风格, $\frac{2}{2}$ 、 $\frac{3}{2}$ 节拍宽长的节奏, 悠扬飘逸。B段是快板舞蹈歌曲体裁, 表现对中央红军的热烈欢迎, B段的调式、旋法以及主题的旋律骨架同A段相似, 甚至也具有主题的“派生发展”性质, 但由于体裁、速度、节拍、节奏的变化, 使两个乐段之间成为较大的对比类型。下面是这首歌曲各段音乐主题(再现段略):

例 7-4





《黄水谣》(光未然词, 冼星海曲)的A段是抒情歌曲体裁, 有歌谣特点。B段音乐情绪截然相反, 速度转慢, 音乐换成 $\frac{4}{4}$ 节拍, 旋律在低音区吟哦时, 像是沉重的叹息, 在高音区申诉时, 又像是悲愤填膺的谴责, 以至发展到最后高潮时:



连续的四度下行, 更表现了一种怆然的怨诉情绪。

下面是这首歌曲各段音乐主题:

例 7-5





《唱支山歌给党听》(蕉萍词, 践耳曲) A段是民间歌谣体的抒情歌曲体裁, 慢板速度, 结构为起、承、转、合的四句乐段。B段和A段之间有着不同的音乐情绪和音乐形象。B段自身有两种音乐体裁, 开始:“旧社会鞭子抽我身……”速度放慢, 沉痛地诉说, 使歌曲体裁变为具有叙事歌曲性格。接着从“共产党号召我闹革命……”起, 音乐速度转快, 这里又具有若干进行歌曲体裁性格。当歌曲进行到高潮后, 歌曲转回再现段。

下面是这首歌曲各段音乐主题(再现段略):

例 7-6

亲切深情如说话地

A段

我 把 党 来 比 母 亲。

痛苦而仇恨地

B段

每 亲 只 会

中板激昂

苦 过 鞭 子



§ 5. 中间段的结构容量

三部曲式的中间段在结构容量上可能比较简单，也可能比较复杂庞大。简单的仅有两句、四句，如下例：

例 7-7

愿 望



此例A段两句共八小节。中段开始转到关系小调 $\sharp f$ 小调，两小节重复后，第五小节“啊，我要永远永远”已具有再现前的连接作用，这里为自由节奏，经过散板式的朗诵风格，随后回到再现段。整个B段仅五小节——两句左右的长度。

而不少三段体歌曲的中段为了充分表现音乐内容，可以将容

量扩展得很大，甚至可以分为若干阶段，《唱支山歌给党听》的中段就有两种体裁、两个阶段的特点。

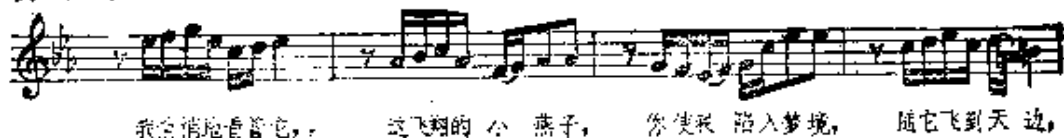
法国作曲家阿古阿作曲，艾尔斯作词的《燕子》属于中段规模宏大的歌曲。它的A段为两大句结构，共十六小节。第一大句八小节落在属音，第二大句落在主音。A段旋律的一个特点是： $\frac{6}{8}$ 节拍的第二、第四个音为下方助音以及由此而来的其他变化。A段主题句如下：

例 7-8
行板



B段可以分为三个阶段，共二十九小节。开始的旋律带有朗颂调性格，旋律进行变为一小节一个小停顿，充满短促的、感叹般的语气：

例 7-9



这里调性已转到c小调，虽然后面也有一个明确的终止，但这八小节旋律并不独立，更像引入的性质。

B段的中心是一个无词的段落，这里仅用“啊”衬词来表现人们的憧憬，向往和幻想的感情。

例 7-10



这里的音乐是典型的花腔写法：级进的、和弦分解式的旋律

进行方式，模进的发展手法，连音、跳音的演唱方法等等，一直到最后一串半音阶下行，再经过顿音到颤音(tr~~~~)停顿在c小调主音上，然后再进入中段的第三个阶段。

第三个阶段是中段到再现段的连接写法，先是伴奏和独唱的对答，这里调性渐渐回到 $\flat E$ 大调的属音($\flat B$)，接着从 $\frac{2}{4}$ 拍子起，旋律一直围绕着属音和属功能运行。后来，经过一个急速地级进下行的旋律后，逗留在属音上，并经过装饰性的颤音到高音区的 $\flat b^2$ 音回到A段再现：

例 7-11



A段再现后还有一个尾声，音乐经过华彩性地发展后，结束全曲。

中段结构较为复杂的情况还可见中国歌曲《萨瓦河畔的姑娘》(韩伟词，施光南曲)，歌曲的A段主题是这样的：

例 7-12



歌曲的中段转到A大调。开始有八句词曲描述萨瓦河畔的这位姑娘如何演唱歌颂中国、南斯拉夫人民的友谊。随后在歌声终止处，插入一个纯器乐演奏的八小节的段落，来渲染这载歌载舞的场景。而后又接进一个独唱演唱的花腔式的旋律，这里既是高

潮又是连接句，节奏自由，无拘无束，婉转舒扬，在充分抒发后进入再现。

例 7-13

§3. 再现段的写作——完全再现与旋律变化再现

再现段是带再现的三段体曲式的特征，它对于概括全曲，肯定主要音乐形象并取得完满的结束感有重要意义。再现有如下几种。

一、完全再现。A段完全再现可用“Da Capo”或“D. S.”的标记来省略记谱。A $\begin{matrix} \text{FiNe} \\ \parallel \end{matrix}$ B $\begin{matrix} \text{Da capo (D.S.)} \\ \parallel \end{matrix}$ 即B段唱完后，从头再回到 $\begin{matrix} \text{FiNe} \\ \parallel \end{matrix}$

处结束，如〔俄〕柴科夫斯基作曲的《春天》（《外国名歌201首》第255页）、〔阿根廷〕柯尔德罗词曲的《阿娜依》（《外国名歌201首》第19页）、中国歌曲《歌唱祖国》回到A段最后结束时，虽然有三小节的终止写法，但仍可算做“完全再现”。

二、旋律变化再现。旋律变化再现有两种情况。一是再现段进入时与开始A段相同，变化只在再现段的后部；二是再现段一进入就有了变化。

变化在再现段后部，往往是为了发展乐思或者为了终止的需要，如下例。

例 7-14

悲 歌

加 列维阿
(法) 马斯涅曲

慢板 忧伤地

啊 春 天 早 已 消 逝， 明 媚 春 光 早 已 一 去 不 复

返！再 不 见 蔚 蓝 的 空， 再 听 不 见 小 鸟 们 快 乐 的 歌

唱。 我 再 不 能 快 乐 了， 我 的 爱 人 离 开 我 远 去

了， 啊， 即 使 春 天 又 来 临 也 枉 然！ 你 不 再 与 它 同 归，

往 日 欢 乐， 美 好 春 光 不 复 回！ 在 我 心 中 都 已 幽 暗 冰

凉， 都 已 凋 谢！ 永 远 消 远！

这首歌曲将真挚的感情，忧伤的思绪表达得十分动人。它的A段是一个两句之间为完全重复关系的乐段，它的主题句以忧郁的半音下行和在 节奏上的向下自由模进为特点。

B段是三个比较短的乐句，开始一、二句一再逗留在 b^1 音上，有G大调色彩，第二句用附点节奏来加以装饰的旋律成为其特点之一，第三句“啊！即使春天又来临也枉然！”，这里隐伏声部的音阶下行对于表现悲伤情绪也很有意义。

再现段的主要变化在第节二句，这里在旋律上进行了发展，并形成充满力度感的高潮。它的素材来自B段第二句，原来逗留在 b^1 音上的旋律这里发展到高四度的主音上，加上色彩的 $^b f^2$ 音和减五度音程进行，以强力度唱出“在我心中都已幽暗冰凉”，充满悲痛的情绪。高潮后，曲调怆然的下行到主音，最后以伤感惆怅的情绪在高音区弱力度结束。

旋律变化再现的另一种情况是，再现段一进入，主题句就有了变化，这种变化再现往往效果更强烈，常常是为了在新的层次上强调突出A段主题。

让我们来比较地看看两首歌曲的开始A段和再现A段主题句：

例 7-15

我站在铁索桥上

顾 工 词
方 初 曲

豪放地 *mf*

开始 A 段

我 站 在 铁 索 桥 上,

再现 A 段

我 站 在 铁 索 桥 上,

例 7-16

我为伟大祖国站岗

魏 宝 贵 词
刘 邦、铁 源 曲

自豪 舒展地

开始 A 段

手 握 一 杆 钢 枪,



上两例在再现时，例7—15比原来开始A段高五度，例7—16高八度，这里的音程扩展，将音乐形象塑造得更加壮丽巍峨。

贾启明词，屠咸若曲的《夜歌》在再现A段将主题发展得更远：

例 7-17

开始A段：



B段有两个主题：





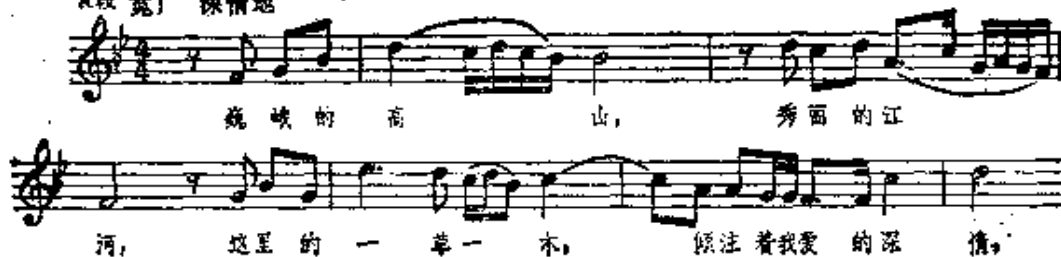
这是一首母亲献给战士的歌。整首歌曲由开始A段宁静的夜的描绘发展到激动的B段，“让我唱一支歌，冲破夜的沉静，愿这歌声飞到边疆，告诉祖国的战士，因为他在风雪中放哨……”，在这里，作曲者将“因为他在风雪中放哨”以后的歌词，作为再现A段来处理。这里的歌词内容、音乐情绪和开始A段已大不一样，这必然影响到再现A段的许多变化。比如旋律移到了高音区，歌词节奏较紧密，从而使A段情绪由原来的宁静变为激情的赞颂。此外，结构上也变化为两大句，两次突出“因为他在风雪中放哨”的词句。另外，虽然开始一、二句停顿在 c^2 音，保持了开始A段的落音特点，但一直到最后第四句“……睡得这样安静”才较为完整地再现了原来A段的第四句：“温暖如春”，让音乐回到抒情安静的情绪结束。

《夜歌》的再现段虽然有了不少变化，但可以看出它的基础还是开始A段，仍属于再现三段体，但如果再现段离开得更远的话，就有可能成为ABC不再现的三段体结构。

邓尔博词曲的《倾注着爱的深情》(见《歌曲》1984年7月号第23页)就是这样一种特殊的处理办法,歌曲的第三个段落虽然歌词再现,并且开始“巍峨的”曲调音相同,但由于那里的音乐有了体裁上的发展变化,第三段完全离开了开始A段,成为不再再现的三段体。

例 7-13

A段 宽广 深情地



B段



C段 (歌词再现, 音乐不再现)



这首歌曲的A段为抒情性的旋律, B段是3拍子的曲调, C

§ 7. 再现段的写作——结构变化再现

一般情况下，再现段不改变开始A段的基本结构，但由于音乐的发展，由于歌词的改变，再现时也可能有结构的变化。

扩充再现。A段再现时，将结构扩大，将音乐进一步伸展，以取得更充分的收束效果，便形成扩充再现。

例7—15提到的《我站在铁索桥上》再现时不仅旋律变化，而且由于增加“概括性”歌词，影响到结构扩展了九小节。由于前面四句歌词相同，这里特将两段并列来看看再现段如何变化发展。

例 7-19

开始A段

我站在铁索桥

再现A段

上，桥身在轻轻地摇

我站在铁索桥

晃，头上飘过二郎山的云，脚下滚着

白浪。

大渡河的

白浪。啊！在这

英雄的土地上我要高声，我要高声歌唱。

上例可以看出歌词“大渡河的白浪”处，开始A段停顿在属上，而再现段则处理到Ⅲ级音，然后扩充结构，并在“歌唱”处推进到“结束高潮”而收束全曲。

柴科夫斯基作曲的歌剧《叶甫根尼·奥涅金》中的《连斯基咏叹调》(见《声乐曲选集》外国作品(二)第234页)在再现时,由于人物的悲剧性格的发展,由于歌词的变化,音乐结构大大扩充了,开始A段两句长度为8+11(小节),再现段扩充为8+19(小节),在第二句的扩充里,还出现了全曲最高潮,并且在调性上进行了丰富的变化处理,从而成了典型的扩充再现。

减缩再现。再现段仅再现开始A段的一部分,将结构进行缩减,使再现段起到既能保持全曲统一,又具有某种“尾声”的意义。如中国歌曲《黄水谣》再现时由七个乐句缩减为两个乐句,音乐形象也完全不同于开始A段,由歌谣风格的描述性质,变化到痛苦、申诉的情绪。

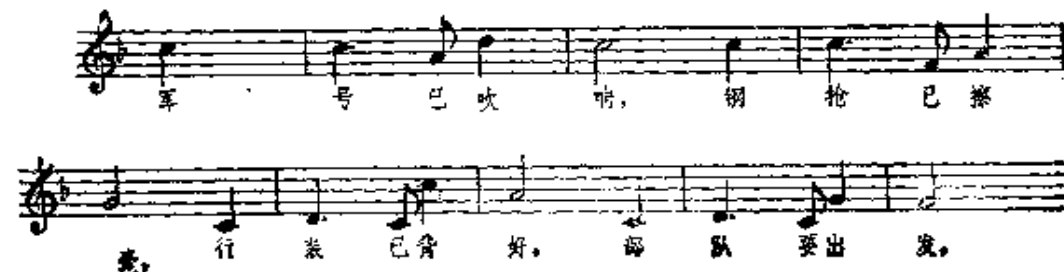
倒装再现。再现时先再现A段的后部,后再现它的前部(如A段有四句,先再现第三、四句,后再现一、二句)称为倒装再现。如歌曲《再见吧,妈妈》(陈克正词,张乃正曲见《群众歌曲》232页)的A段主题句充满深情和眷恋的感情:

例 7-20



而它的第三、四句节奏紧凑,音调昂扬,表达的是战斗的豪情:

例 7-21



音乐发展到再现段时，由于音乐要在深情告别和队伍渐渐远去的意境中结束，在这里倒装再现，先再现第三、四句，将主题句“再见吧，妈妈”放在最后，并一再重复后，将音区移到高音区渐弱结束。

倒装再现的歌曲还可参阅门德尔松作曲的《威尼斯船歌》（见人民音乐出版社1979年版《外国歌曲》第2集，175页）。

§ 8. AB段综合再现

这种再现在三部曲式的器乐曲中比较常见。声乐作品如〔法〕列·德立布作曲的《卡地斯城的姑娘》是一首难得的例子。

例 7-22

卡地斯城的姑娘

〔法〕德立布曲

小快板

我们曾去过斗牛场，那天空多么晴朗。咱三对小伙儿大姑娘，草地上跳起舞来，响板声十分亮。小伙子你说，我模样可迷人，我的这条裙子合身不合身。



这是一首十分风趣的幽默歌曲，活泼、生动，综合有叙事、诙谐、舞蹈和演唱上的“花腔”特点。A段是一个两句乐段，主题特点是一个后半拍起的属音到高八度的分句终止音的上行进行，每句的句尾都有一个多姿的拖腔，第二句旋律还间插有一些有棱角感的七度、八度、四度、六度的跳进进行。B段句幅比较短，有口语特点， $\sharp f^1$ 、 $\sharp c^2$ 和 $\sharp d^2$ 及其他变化音更是使旋律增加了些调皮、逗趣的色彩。再现A段具有综合性质，第一句再现了A段，主题后 $c^2 - \sharp d^2$ 的二度进行同B段第二句 $\sharp c^2 - \sharp d^2$ 有些相似。再现段的第二句直接来自B段的第三句那个用“啊”衬词演唱的旋律。第三句又出现了A段主题，但随后出现的是“啦啦啦”的新的旋律材料，这里 $\sharp f^1 - \sharp g^1$ 二音活跃地反复着，后来在歌词“卡地斯城的姑娘喜欢别人来奉承”处，旋律八分音符的级进上行停在 d^2 音，最后

接以风趣的花腔，热烈结束全曲。

〔再现三段体参阅曲目〕

《茶山新歌》(梁上泉词，铁珊曲)

《声乐曲选集》中国作品(二)第38页。

《送上我心头的思念》(柯岩诗，施万春曲)

《中国名歌222首》第101页；《声乐曲选集》中国作品(三)第38页。

《姑娘生来爱唱歌》(金重词，朱里千曲)

《群众歌曲》第49页；《声乐曲选集》中国作品(二)第22页。

《台湾，你可听见》(王森、尤奋词，践耳曲)

《中外抒情歌曲集300首》第2集，第211页。

《泉水叮咚响》(马金星词，吕远曲)

《中国名歌222首》第132页。

《春之歌》([俄]鲁宾斯坦作曲)

《外国名歌201首》第241页。

§ 9. 不再现的三段体

不再现的三段体不如再现的三段体多见，这是由于ABC三个段落的三个主题，没有再现段来统一它们，因而在结构上可能产生不完整的感觉得。但由于有歌词贯串其间和音乐自身的发展逻辑，也可以起到统一作用，因而运用这种曲式来写作的歌曲，也有许多成功之作。

比较典型的例子是《我为祖国守大桥》(奎及词，田歌曲)，它的歌词有三个段落，三个段落有一条渐次发展的线索。A段主题句是：

例 7-23





这是自然环境的描绘，有静态的感觉，弱拍起及随后强拍的长节奏，有平稳坚定的节奏特点，主题句的旋律昂扬上行，有着同歌词内容一样的巍然屹立的气势。B段主题句是：

例 7-24



从B段起开始有了动态感，这是通过战士的眼光对过往的列车的描述，这段音乐节奏变为强拍起，有进行曲的性格，也有叙述的特点。C段主题句是：

例 7-25



C段的音乐，情绪活跃，在开始就拉宽的长音之后，紧接以快速紧凑的节奏和急速上、下行的旋律进行构成了奔腾激越的音乐性格。

纵观全曲可以看出，虽然没有再现段，但由于“静—动—奔

弛”的渐次发展，有着合理的内在发展逻辑。此外A、B、C每段的结尾，都由一个相同的音调来贯串，起着统一、收拢的作用。

例 7-26



不再现的三段体还较多地运用在说唱、民歌风格的歌曲里，这是由于说唱和民歌风格在结构上常受到板式“渐延”发展的影响，如慢板到中板到快板，或中板到慢板到快板等。歌曲《看见你们格外亲》（洪源、刘薇词，生茂曲）就是采用这种板式发展的。

它的A段有抒情的描绘性的陈述特点，开始音区较高，中板速度：

例 7-27



B段慢板速度，音乐有叙述性格：

例 7-28



这里从开始低音区的低吟浅唱到后来“刀劈狗汉奸，枪击敌人头”之后，节奏紧凑，叙事性更为明显。B段的句数较多，如果与歌词结构同步来算，两小节为一句，有十一、十二句之多。

C段，情绪欢快，有喜庆特点，旋律同A段有些联系：

例 7-29



这段的句数也很多，在第七句“想亲人，望亲人”之后的转折颇有新意。C段在最后“党的恩情说不尽”之后转为慢板，这是我国说唱、戏曲传统民族器乐的收束特点，又称“散收”。旋律在高昂热情的情绪中唱出点题句“见了你们总觉得格外亲”而结束。

[本节参阅曲目]

《我为祖国献石油》(薛柱国词，秦咏诚曲)

《群众歌曲》第111页；《声乐曲选集》中国作品(二)第28页。

《一道道水来一道道山》(海啸词，陈紫曲)

《中国名歌222首》第144页；《声乐曲选集》中国作品(一)第104页。

习 题

一、分析有关章节中提供的参阅曲目。

二、为下面歌词谱写再现三段体歌曲。

白 云

丁小春

你总是默默无声，默默无声，
高高地飘在我的头顶。

见我徘徊在思乡的小径，
你就托起明月一轮；

见我摸索在探求的黑夜，
你就擦亮满天星星；
见我攀援在崎岖的山道，
你就搅起温柔清风；
见我跋涉在茫茫的大漠，
你就洒下绿色甘霖。
白云，你无所不在，又难寻行踪，
你漂游不定，却无比真诚。

你总是默默无声，默默无声，
慢慢地飘过我的头顶。

三、为下面歌词谱写不再现三段体歌曲（一段曲两段词的分节歌形式）。

久 久 沉 默

唐跃生

也许我该唱一支歌，
从心灵的角落，
从漫漫的长路，
唱给你，我的久久沉默。

那是夜深处星光的闪烁，
那是睡梦里滔滔的长河，
那是孤独里静静的花朵，
那是寂寞中永恒的寄托。

啊，时光如水，爱是不尽的源头，
沉重的生活有你山峰般的巍峨。

也许我该唱一支歌，
送给你一朵勿忘我，
白色的花，蓝色的花，
片片是我无尽的诉说。

那是远方窗口明亮的灯火，
那是故乡清清流淌的小河，
那是依然漫无止境的道路，
那是我不再哭泣的往事思索。

啊，时光如水，爱是不尽的源头，
爱的深处是我的久久沉默。

第八章 多段体歌曲写作和 歌曲结构布局

由四个以上乐段组成的歌曲称为多段体。多段体歌曲在段落组合关系上，不像两段体、三段体有明显的组合规律，由于段落多，组合自由，显得丰富多样。其中运用得比较多的多段体结构有由乐段反复变化而来的变奏曲体： $AA_1A_2A_3\cdots\cdots$ ；由两段体扩大而来的复合两段体： $A\ B\ C\ B$ ；由再现和不再现三段体扩大而来的回旋曲体： $ABACA$ ；再现四部曲体： $ABCA$ ；再现多部曲体；由不再现三段体扩大而来的并列曲体： $ABCD\cdots\cdots$ 。

本章将采取介绍和分析具体作品的办法来讲述各种类型的多段体歌曲。

§1. 变奏曲体

有些多个段落的歌词，它每段的基本格式和某些部位的歌词彼此相同，使段与段间具有与排比句相似的特点，如例1—2《那就是我》就是这种情况。对于这种歌词除了我们在两段体、三段体的章节里提到过的可以写成派生、变奏的对比类型外，还可能写成与歌词相应的变奏曲体。

“变奏”一词来自器乐作品，它既有体裁的概念，也有发展手法的含意。声乐变奏同器乐变奏有相同之处，如主题的陈述及随后保持主题骨架的同时进行的某些变化、发展。但声乐由于歌词的影响，由于人声演唱的条件，它的变奏不同于器乐变奏里常见

的“加花”、“装饰”，而有时表现为各句节奏大体相同，甚至有些句子还可保持不变的情况。

著名语言学家、作曲家赵元任作曲的《教我如何不想他》是一首比较自由的，综合有变奏曲体、三段曲体两种结构特点的歌曲。这首歌曲在曲调和歌词声韵的结合上非常出色，可以作为词曲声韵结合的范例。

它的歌词有四段，格式完全相似。每段有四句，第一、二句为景色的描绘，插入感叹词“啊”后，第三句是由景到情的感情的触发和过渡，然后第四句都是点题句“教我如何不想他”。

例 8 1

教我如何不想他

刘半农词
赵元任曲 A

中速

天

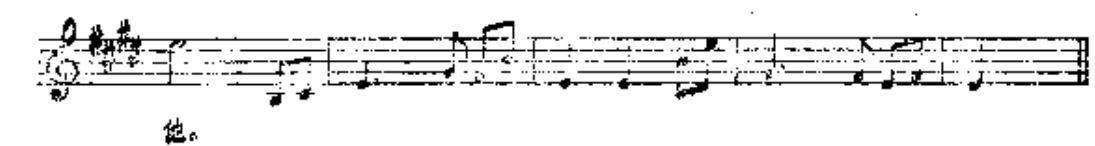
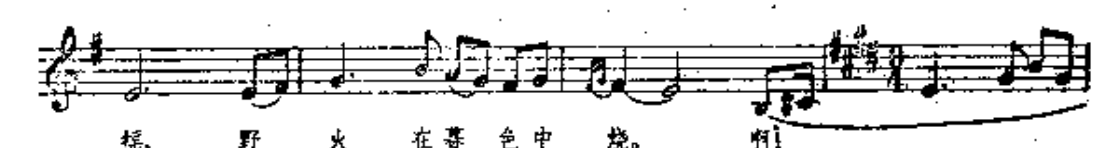
上 飘 着 些 微 云， 地 上 吹 着

些 微 风。 啊， 微 风

吹 动 了 我 头 发， 教 我 如 何 不 想 他？

月 光 恋

爱 着 海 洋， 海 洋 恋 爱 着 月 光。



A₁: 第一句曲调平稳, 围绕着中音区属音进行的旋律, 语感很强, 给人以似凝眸, 思念的感触。第二句是第一句的修饰重复。第二句之后插入衬词“啊”, 这里旋律从低音区悠然升起, 仿佛从内心深处发出的一声轻叹, 然后进入第三句。第三句情绪有些激动, 出现了小高潮, 然后紧接第四句“教我如何不想他”这句旋律与歌词既自由又贴切的结合, 既富有民族特色, 又不乏迷人的魅力。

A₁: 这个变奏的变化主要在第一、第二句和第四句。开始旋律线移到中音区, 从A段的b¹音移到了e¹音, 感情变得深沉、醇厚。但结构基本节奏仍相同于A。后面衬词“啊”和第三句的旋律与A相同, 而第四句整个移高了五度, 落在b¹音上。

A₂: 这个变奏开始的一、二句轮廓相似A₁的第一、二句, 都是围绕着主音e¹的进行, 但衬词“啊”却来了个调性变化, 开始转到同主音的e小调后, 第四句再转到了G大调, 并且虽然还同样是A段第四句的旋律, 而调性的变化、对比使音乐带上了迷茫、怅惘的色彩。

A₃: 间奏后, 曲调从e小调开始, 第一、二句低音区里色彩阴暗的旋律, 更是深化了不安怆然的情绪。而从衬词“啊”处回到了E大调, 在明朗的大调性上重新出现这句旋律时, 仿佛思绪豁然开朗, 歌曲最后在这明朗而又更加动情的气氛中, 将第四句转到高音区, 结束在高音主音上。

整首歌曲的结构相当严谨, 同时它又充满抒情气质。由于主题音调的贯串, 以及全曲既是变奏曲体轮廓, 又有旋律和调性的对比和再现, 从而构成三部性轮廓的布局手法。

另外, 有些歌曲虽然不是典型的变奏曲体, 但却是用变奏方法将前面主题的节奏轮廓加以保持来进行旋律变奏的。著名的《渔

光曲》(安娥词, 任光曲)就具有这种特点。

《渔光曲》有三个乐段, 它们各句大都是 $\text{♩} \quad \text{♩} \mid \text{♩} \quad \text{♩} \mid \text{♩}$

$\text{♩} \mid \text{♩}$ 的节奏形态, 并且每段的第四句旋律也大体相同:

例 8-2



〔本节参阅曲目〕

《杨白劳》(贺敬之等词, 马可等曲, 黎英海改编)

《声乐曲选集》中国作品(一)第93页。

《永远不能忘》(卞化兵词, 付庚辰曲)

上海文艺出版社《付庚辰歌曲选》第114页。

§ 2. 复合两段体

两段体的典型结构图式是: AB, 在此基础上加入新的前段, 然后最后又返回B段便形成 $\overbrace{A} \quad \overbrace{B \quad C} \quad B$ 复合两段体, 即B段相同的两个两段体结构。这种结构又还具有以乐段为基数的大型“起、承、转、合”的格局, 即: $\left[\begin{array}{cc} \overbrace{A} & \overbrace{B} \\ \text{起} & \text{承} \end{array} \right] \left[\begin{array}{cc} \overbrace{C} & \overbrace{B} \\ \text{转} & \text{合} \end{array} \right]$

施光南作曲的《祝酒歌》是这种结构的典型歌曲。这首歌的歌词很长, 歌词为七字句共二十四句, 即每段四句共六段。作者把它作了这样的安排, 使其成为既有对比又有统一的复合两段体:

曲词 $\left[\begin{array}{cc} \overbrace{A} & \overbrace{B} \\ \text{一(段)} & \text{二(段)} \end{array} \right] \left[\begin{array}{cc} \overbrace{C} & \overbrace{B} \\ \text{五(段)} & \text{六(段)} \end{array} \right]$
 $\left[\begin{array}{cc} \overbrace{A} & \overbrace{B} \\ \text{三(段)} & \text{四(段)} \end{array} \right]$

A: 从“美酒飘香歌声飞”到“杯中洒满幸福泪”, 这个四句乐段词曲同步, 但不等长, 音乐上使用行腔和衬词将整齐的七字句歌

词处理为不整齐的音乐(四句,小节数为 8 + 7 + 4 + 6)从而具有朗诵、吟哦的性格,表现了感叹,舒畅的情绪。

B: 从“咪咪咪”的衬词到音调都有新疆歌曲风格,这个乐段词曲节奏紧凑、活跃,同A段对比,有一定的舞蹈歌曲体裁特点。

C: “今天畅饮胜利酒”音乐素材取自西藏民歌,高亢、激情。第二句旋律是第一句的完全重复,然后为了顺畅地进入B段,第三句旋律从高音区逐渐下降,回到同A段第四句一样的曲调,然后自然地进入B段。

B: 完全同前面的B段。

尾声: 这里带有总结收束性质,曲调仅两句,主题来自B段。开始提高八度出现“咪咪咪”,然后旋律昂扬地挺进到高音 $\flat b^2$,成为全曲的高潮,然后用A段第四句尾部结束音调,热烈、欢快地收束。

这种复合两段体结构还可见《生活是这样美好》(瞿琮词,郑秋枫曲):

例 8-3

A段

路边的花朵, 树上的小鸟, 听我快乐地歌唱。

B段

哆哆咪咪法咪咪咪, 啦啦啦啦啦, 哆哆咪咪法咪咪咪, 啦啦啦啦啦。

C段

歌唱田野, 田野是这样美丽。

〔本节参阅曲目〕

《延安颂》(莫耶词, 郑律成曲)

《中国名歌222首》第4页。

《我爱五指山, 我爱万泉河》(郑南词, 刘长安曲)

《群众歌曲》第230页。

§ 3. 回旋曲体

回旋曲体的重要特点是, 有一个起主导作用的多次出现的“主部”段落——A, 以及间隔出现的数量不一的不同“插部”——B、C、D……等。其中最典型的是五个部分的回旋曲体: ABACA。

声乐作品使用这种结构远不如器乐作品多见, 它的主部(A)常常比较方正, 陈述性比较突出。它的插部(B、C……)可能变化较多、比较活跃, 结构容量大小不一。人们熟悉的印度歌曲《丽达之歌》([印]塞连特尔词, 桑凯尔·扎伊吉尚曲)是相当典型的一首, 它有各自相对完整的七个段落: ABACADA, A部分主题是:

例 8-4



这是一个多次重复乐汇的旋律, 它在低音区上, 律动幅度不大, 同执著的节奏一起构成沉吟和喁喁独白的特色, 由于回旋曲式的主部反复出现, 使它郁郁幽思的性格贯串全曲。B、C、D各个插部从各个角度, 各个不同层次来表现主人公的思念以及爱的失望和苦闷。同时B、C、D各段尾部都有一个大致相同的短短的歌腔乐汇:

例 8-5



它既有印度歌曲风格，又像是主人公的感伤和叹息，对于全曲的统一起了重要作用。

俄罗斯作曲家达尔戈梅斯基为伟大的俄罗斯诗人普希金的诗歌《深夜的微风在飘荡》谱写的浪漫歌曲是一首五个段落的回旋曲体（见《俄罗斯抒情歌曲集》〔第1集〕，音乐出版社1959年版，第30页），原来的诗歌自身就是ABACA的结构安排，音乐在细部结构上作了些细致的处理。下面我们来看看A段。

例 8-6



歌曲的A段是全曲主要形象， $\frac{6}{8}$ 拍子的旋律气息悠长，围绕着属音 g^1 的幅度不大的旋律波浪，有着空荡和静谧的意境。A段词曲都仅有两句，第一句停顿在属音，第二句旋律幅度上升到高音 c^2 ，随后和以主和弦各音为其骨架，气息更加宽广地终止在主音上。A段在词曲结构上并不完全同步，呈现出 $\left[\begin{array}{c} \text{曲}^1 \\ \text{词}^1 \end{array} \right] = \begin{array}{c} 2 \\ \text{词}^2 \end{array}$ 的格式。这种重复第二句词的样式，不仅A段，B、C两段也是如此。下例是歌

曲的B段:

例 8-7

快中板

看 金 色 的 月 亮 升 起, 听 远
处 传 来 吉 他 声, 那 是 西 班 牙 年 轻 的
姑 娘 倚 靠 在 那 阳 台 上。 那 是 西 班 牙 的
姑 娘, 倚 靠 在 那 阳 台 上, 倚 靠 在 那 阳 台 上。

在B段里, 诗人的目光从深邃的柯瓦达尼维尔河移到了近处的一幅美丽的画面——在月亮的照耀下, 一位西班牙年轻姑娘靠在阳台上弹奏着吉他……。这里的音乐转到了明朗温暖的同主音大调上, 速度为快板, $\frac{3}{4}$ 节拍的旋律比较活跃, 加上节奏自由多变, 音乐从A段的吟咏性格转换成浪漫歌曲风格, 表现了诗人的热情。

B段最后经过三小节间奏, 音乐又完全地回到了A段, 然后进入中板的C段, 下例是歌曲的C段:

例 8-8

中板

亲 爱 的 姑 娘 倚 去 窗 纱, 象 那 五 月 一 样 明
朗, 你 的 小 脚 你 伸 到 铁 栏 杆 的 外 面



C段转换到关系大调 bE 大调上,使全曲为典型的回旋曲式调性布局——〔A 主调 B 同名调 A 主调 C 关系大小调 A 主调〕这里虽然又是 $\frac{3}{4}$ 节拍,但舞曲般的旋律同B段性格有明显的不同。第一句开始有一个重要的音调动机,这个动机带有呼唤的语气,它或者原形,或者变化,多次出现,后来第二句旋律更加宽展,还回顾了B段某些旋律片段,从而表现了诗人热烈的追求和爱慕!

最后歌曲又回到A段,一音未改的再现后结束。

§ 4. 带再现的多段曲体

这种结构从再现三段体发展而来,它保留开始的陈述段和最后的再现段,再将中间段落扩大为两段: B、C,甚至三段: B、C、D,形成ABCA等带再现的多段体的结构。

我国歌曲《革命熔炉火最红》(朱田、程化栋词,张五露、陶嘉舟曲)不仅音调来自戏曲、曲艺,而且全曲的结构构思——由慢板到中板再到快板的发展线索,也是与戏曲、曲艺一脉相承。不过最后回到A段予以再现,倒不是戏曲、曲艺的典型结构,而是受到歌曲创作的影响,用来完整地统一全曲。

这首歌的A段是起、承、转、合的四句乐段,每句都从“闪板”

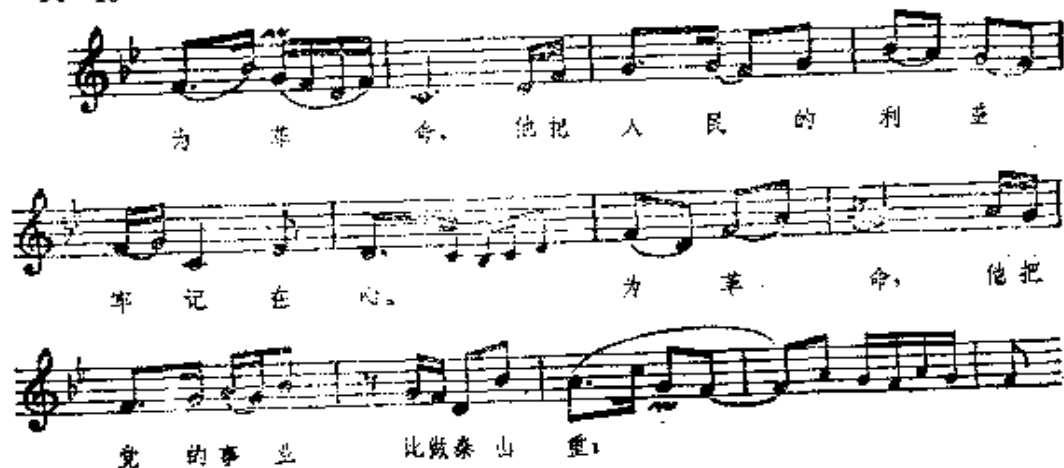
开始，各句的长度也很自由，高亢的旋律充满热情和赞颂的性格。它的主题句是这样的：

例 8-9



A段之后，歌词有七个排比句：“为革命……”这个排比句有步步推进，层层发展之感。作曲者将前四句处理为慢板的B段，再将后三句处理为 $\frac{1}{4}$ 节拍即流水板的C段。B段抒情流畅，富有歌唱

例 -10



B段后来逐渐向上发展进入C段：

例 8-11





C段里，渐快的速度，铿锵有力的节奏，渐渐将歌曲推向高在“献出一颗火热的心”到达顶点之后返回到再现段。

再现A段在旋律上有些变化，一是段内不再重复歌词，二是减少了拖腔，三是第三、四句歌词格式有变化，七字句和四个字一组的短句，短促有力，音乐也作了相应的发展，运用先是两小节一组的模进，后是一小节一组的模进，在“胸怀祖国”处加以扩展形成激昂的气势收束全曲。

〔本节参阅曲目〕

《节日的晚上》(安娥词，李金声曲)

《群众歌曲》第25页。

《八月十五月儿明》(吕远词曲)

《群众歌曲》第93页。

§ 5. 并列多段体

一般说来，两个有对比关系的并列段落(A、B)在音乐的对比和统一的平衡上比较适宜。三个(ABC——不再现三段体)、四个(ABCD——并列多段体)结构的分离感增多，容易沦为零散、松垮，往往需要借助词曲构思的完整性，段落之间的局部重复，变奏以及某些音调的贯串来统一全曲。

并列多段体常见于段落较多，情绪奔放、激情，不拘一格地

21-1-82

(1)

A

同学们 大家

B

我们是英雄好汉 还是好汉?

C

我们今天英雄好汉 英雄好汉!

D

我们今天英雄好汉 英雄好汉!

(2)

(3)

为自由诗体诗词所谱写的歌曲中。

聂耳作曲，田汉作词的《毕业歌》具有A.B.C.D并列多段体的轮廓。四个段落除了C段终止在属音，其余三个段落均终止在主音。

《毕业歌》的A段是个四句乐段，某些音调特点多次贯串在B、C、D其他三个段落，使全曲形成一气呵成，既有变化发展，又有统一完整的感觉。我们来看看这三个主要音调特征在各个段落的运用情况（见例8—12）：

光未然作词，冼星海作曲的《黄河怨》也是一个并列多段体结构的例子。这首歌的歌词规模宏大，悲愤的感情宣泄如江涛澎湃，动人心魄，因而在音乐结构的形成，曲调的展开上，恣意纵横，自由衍展，形成一首直贯而下、绵延而去的并列多段结构的歌曲。

它的A段速度较慢，节奏自由，具有叙述性格，主题句缓缓下行，第二句反向之后停顿在羽音上，这里充满了哀怨的情绪：

例 8-13



第三句歌词“黄河啊”处的附点音符富有力度感，并在全曲起着贯串作用。

B段比较紧凑，开始连续几小节的附点节奏和下行的旋律动机，有着沉重而愤然的性格，尤其是第三句“宝贝啊，你死得这样惨”节奏松散下来，旋律下降到最低的b音，更是充满深深的痛楚。

例 8-14



C段是全曲的一个转折, 从叙述到向狂风、向乌云、向黄河的哭诉, 将全曲推向高潮。

例 8-15



D段从歌词“今晚我要投在你的怀中”进入, 波浪起伏的旋律, $\frac{6}{8}$ 节拍密集的节奏, 急切的情绪, 特别是在“丈夫啊, 在天边, 地下啊, 再团圆。”连续的附点音符, 辗转推进, 在歌词“把这笔血债清还!”的最高音 b^2 音处, 将代表着灾难深重的中华民族的这位妇女宁死不屈的感情, 作了最为淋漓尽致地表述。

纵观全曲, 由于词曲在叙述过程中的情绪表达层层推出, 进展有序; 由于在全曲贯串使用某些音调和有特点的附点节奏, 所以全曲虽然段落较多, 但仍然显得完整统一, 一气呵成。



〔本节参阅曲目〕

《鸟翅》(常荣词, 刘庄、延生曲)

《歌曲》1984年2月号封4。

《夜半歌声》(田汉词, 冼星海曲)

《中外抒情歌曲300首》第1集, 第33页。

《周总理, 你在哪里》(柯岩词, 施光南曲)

《群众歌曲》第40页。

§ 6. 歌曲的结构布局

我们在第一章研究过歌曲的整体构思——即全曲音乐情绪的确定, 风格的确定, 体裁类型的确定以及全曲结构布局安排等四个方面的问题。现在当我们比较系统地接触了众多的作品, 并且分析了它们的结构类型和特点之后, 有必要回过头来再复习一下关于对歌词进行结构处理时的各种布局的可能性的问题。

一首歌词的结构处理是多种多样的, 不同的安排对歌曲的表现力有重要的影响。那么, 根据什么来确定歌曲的结构呢? 一是根据歌词自身提供的预示和可能, 二是根据在写作过程中, 旋律发展状况, 发展趋势的要求。结构安排常常是在动手写作之前有一

个大体的设想，但动笔之后，音乐自身的运动规律又有可能发展或改变原来的设想。

下面我们试着对两首歌词进行一下动笔之前的各种安排。（歌词旁边是各种结构方案，读法顺序自上而下，同歌词顺序并行，如《祖国，祖国》右边第3种为：A、B、A、结构。《柳絮飘飘》右边第6种为A、B、C、B结构。）

祖 国 祖 国

郑 南

	1.	2.	3.	4.		5.
I. 祖国是一座山，						
从上古屹立到今天，	A	A	A	A		A
祖国是一条河，						
从今天奔流到永远。						

加衬词：“啊……”

重复词：“从今天……”

II. 祖国是个爱神，						
爱你爱我没有终点，	A	A	B	B		A
祖国是颗寒星，						
照亮心也照亮眼。						

加衬词：“啊……”

重复词：“照亮心……”

III. 祖国是一个家，						
祖祖辈辈结下血缘，	A	B	A	C		A
祖国是两个字，						
内涵却富有万语千言。						

加衬词：“啊……”

重复词：“内涵却……”

柳絮飘飘

党永庵

——甲 类——

5. 4. 3. 2. 1.

——乙 类——

6. 7. 8. 9. 10

I

A	A	A	A	一、柳絮飘飘，柳絮飘飘，	A	A	A	A
				二、她捧着绿色的梦笑了，笑了！				
	B	B	A	三、向解冻的泉水笑了，	B	B	A	B
				四、向雨中的燕子笑了，				
				五、向喷香的原野笑了，				
				六、向开花的山谷笑了。				
	C	A	B	七、她笑了，笑了，	B	B	B	A
				八、把欢乐撒向天涯海角。				

II

A	A	A	A	一、柳絮飘飘，柳絮飘飘，	C	A	C	A
				二、她撑开洁白的伞去了，去了！				
	B	B	A	三、向沉睡的戈壁去了，	B	C	B	C
				四、向广阔的大道去了，				
				五、向巍峨的大坝去了，				
				六、向无边的荒原去了。				
	C	A	B	七、她去了，去了，	B	C	B	A
				八、去把那新的生活寻找。				

《柳絮飘飘》这首词在结构上给谱曲的暗示，显然是一段曲两段词的格式。在词左边第1、2、3、4、5种结构安排都属于这种格式，我们把它们归为“甲类”。但是也可以打破词作者的“制约”，把两段各八句歌词合成十六句歌词，作为多段体来处理。也就是右边第6、7、8、9、10种结构安排，我们把它们归为“乙类”。

结构样式安排的可能性是相当多样的，如果加进衬词，或者大幅度地重复歌词，还可以增加不少结构安排的可能性。下举两例，希望能给读者以举一反三的启发，增强作曲者在处理歌词结构时的思维能力。

习 题

一、分析有关章节中提供的参阅曲目。

二、为下面歌词谱写多段体歌曲，具体用何种结构，由读者自行决定。

海 恋

郑 南

如果你是大海，
我就是那海岸，
接受你爱的冲击，
我心中浪花飞卷。

如果你是海岸，
我就是那航船，
依偎在你的身边，
享受那幸福温暖。

如果你是航船，
我就是那风帆，
随着你乘风破浪，
旅途颠簸也喜欢。


如果你是风帆，

我就是那绳缆，
系着你，伴着你，
随着你一同向前。

第九章 固定音调和固定节奏的贯串发展

在歌曲写作中，有时也运用具有某种特征的音调或节奏来贯串全曲。这不仅突出体现了某种乐思，而且可以达到素材凝结、集中的效果。运用这种手法，对采用什么音调或节奏，要认真选择和精心设计。它们应当是具有能够集中体现歌曲情绪的、有特点的、易记忆的、顺畅的，并且符合音乐发展或者贯串全曲的要求等特征。

§1. 固定节奏的贯串

运用某种具有特色的节奏贯串全曲，便是“固定节奏”。杜那耶夫斯基作曲，库玛奇作词的《快乐的人们》（见《外国名歌201首》第54页）就是这种手法的一个范例。这是一首分节歌、副歌的两段体歌曲，作曲家在全曲贯串使用了  的节奏。这个节奏活跃、生动，充满青春的活力，它的A段和B段的主题是这样的：



例 9-1





显然, 这里两段之间的对比不是节奏的对比, 而主要是音调的对比。

我国歌曲《在一起》(彝族民歌词, 曹美韵曲, 见《群众歌曲》第27页。)是贯穿使用固定节奏的典型例子, 它的固定节奏是:

, 有时变形为 , 具有西南少数民族舞曲节奏特点。

这首歌的歌词结构均为“……在一起”的排比句, 共十四句。歌词格式的影响是形成节奏贯串的主要原因。这首歌以四个“……在一起”为一个乐段, 全曲共为以一种节奏发展的, 有变奏性质的四个段落, 各段开始如下:

例 9-2

第一段
中板 优美抒情地

星星和月亮 在一起, 珍珠和玛瑙 在一起,

第二段

汉 彝民族 在一起, 鱼儿和水 在一起,

第三段

太阳和光明 在一起, 春天和温暖 在一起,

第四段



毛主席呀 和 人民 在一起， 靠 党的心 啊 永远和党在一 起。

可以看出，第一段以三音列进行((d¹. #f¹. a¹)来构成曲调；第二段，旋律向上方进行，并且有了属方向(a. #c¹. e¹)的伸展；第三段情绪变得开朗，和旋律向下属方向(g¹. b¹. d²)的扩展分不开；第四段为高潮，旋律发展到了高音#f²，结构有些扩充，以便形成结束。

固定节奏贯串的作品还可参阅例 6—2《在遥远的地方》的



节奏；第二章习题分析歌曲主题句第 7 条《风之歌》的

节奏以及《渔光曲》的

§ 2. 固定音调的贯串

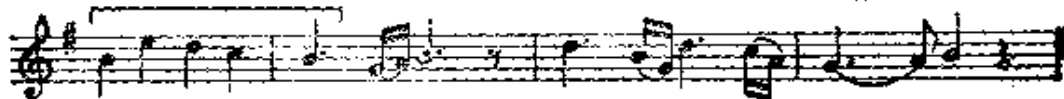
运用某种具有特性的音调来贯串全曲，便形成“固定音调”。格林卡作曲，库科里尼克作词的《百灵鸟》是一个五个乐句的乐段结构；每一句的开始小节，几乎都用了同一个富有表情的音调。

例 9-3

纯朴而有生气 中速



听这歌声多嘹亮，响遍天空大地，



歌声好象清泉水，永远流动不息。



田野上的百灵鸟，对着它的伴侣，



这个音调的原形及变形共出现六次之多。歌曲的第三句有些模进发展，但各句的后部及句终止进行变化较多，体现了既有统一，又有一定变化的写作技巧。

苏联现代歌曲《谁来替我回答》(帕赫姆托娃作曲)也运用了固定音调，但和上例不同，它的贯穿音调不在句首而在每句句尾。

例 9-4



这首歌曲为四乐段结构，每句的后部都是充满感叹情绪的固定下行旋律。各句前面小节也有些相似：第二句重复第一句，第三句旋律有些扬起，第四句第二小节是第三句第二小节的上方二度模进，全曲显得十分精练。

郭沫若作词，陈啸空作曲的《湘累》结构比较长大，全曲具有比较自由的重复变化和延展的旋律发展特点，但由于多次出现嵌入许多乐句后部的一个旋律，不仅强调了词意，渲染了情绪，而且贯串全曲取得了统一的效果，我们来看看这首歌曲开始的片段。

例 9-5

泪珠儿要流尽了，爱人呀还不回来呀！我们从春
望到秋，从失望到夏，望到海枯石烂了，爱人呀还不回来
呀！我们为了他，泪珠儿要流尽了，我们为了他，
寸心儿要破碎了，爱人呀还不回来呀！

如果说上例是在句之间有机地嵌入“固定音调”的话，印度歌曲《拉兹之歌》（〔印〕塞连特尔词，〔印〕桑凯尔·扎伊吉尚曲）则是以一个短小的乐汇来发展全曲的。我们先来看看这首再现三段体歌曲的A段和它的“主题乐汇”。

例 9-6

到处流浪，到处流浪，命运唤我奔
向远方，奔向远方，到处流浪

“到处流浪”的乐汇音程幅度很小，弱起节奏具有口语感，它不论在民族风格上，还是表情意义上都很有特色，因而作为旋律发展的种子贯串全曲，下例是它在歌曲中段的种种变化情况。

例 9-7

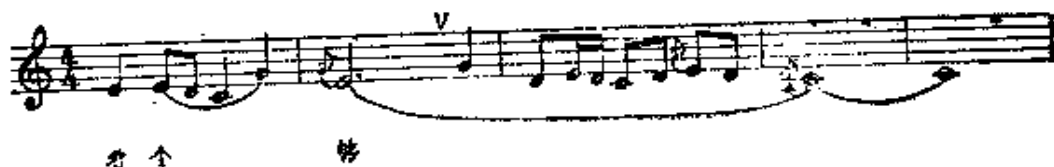


音调贯串还可以运用在各个段落的尾部，以便联接、统一全曲。

如另一首印度歌曲《丽达之歌》的所有插部部分((B.C.d)，都在各段尾部贯串了  这个富有感情特征的音调。

我国歌曲《马儿啊，你慢些走》(李鉴尧词，生茂曲)是一个有较为长大规模的两段体歌曲，它的A段第二句出现了一个十分有特色的拖腔，渲染和抒发了赏心悦目的情绪。

例 9-8



这个拖腔后来作为固定音调在 A段尾部再次出现，随后在 B段尾部和最后终止处(这里高八度)又稍有变化地出现，从而成为贯串全曲的固定音调。

第十章 前奏（引子） 间奏 后奏（尾声）

歌曲的前奏、间奏、后奏统称为歌曲的“附属结构”，附属结构不但对歌曲的完整性、连贯性起重要作用，有时还是内容表现上不可缺少的组成部分。

前奏又称“引子”，间奏又称“过门”，后奏又称“尾声”，它们主要由乐器演奏，但就准确的结构功能来说，不少歌曲的引子与尾声并不一定都是用乐器演奏的，有的歌曲还存在由人声演唱的引子部分和尾声部分。

§ 1. 前 奏

前奏的主要作用是导入歌曲，预示歌曲的情绪、音调、调性、速度等。前奏有种种不同写法。

一、比较简单的前奏是将歌曲的伴奏音型先行出现，成为“音型前奏”。在古典歌曲里，小夜曲、摇篮曲、船歌等体裁常先出现音型前奏，在有些歌曲里，模拟某种形象的节奏音型也常常先行出现。

贺绿汀的《游击队歌》前奏音型活跃跳动，有小军鼓的特点，由弱力度奏出时，还具有敏捷机警的性格，对于歌声的进入起了很好的衬托作用。

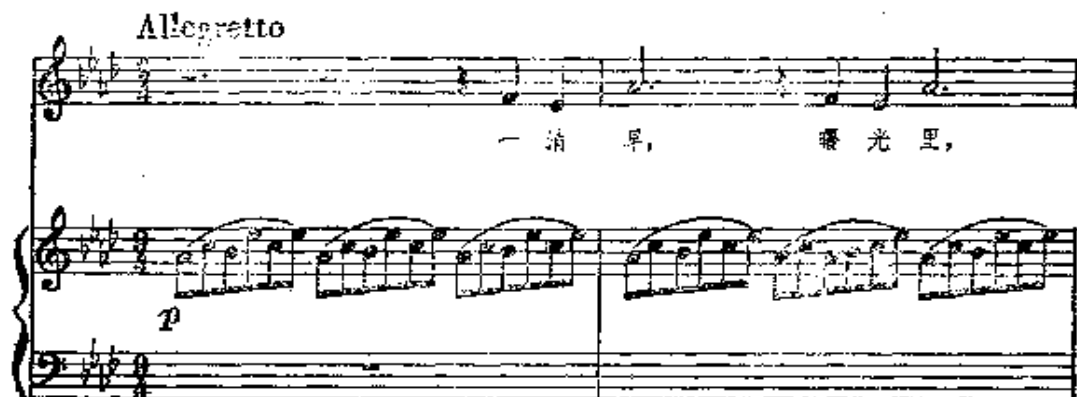
拉赫玛尼诺夫作曲的《丁香花》，前奏音型由五个音构成，它既是音型又带有旋律性，可以称为“旋律化节奏音型”。这组音在

例 10-1



中音区，有轻盈、颤动的特点，像是清晨花枝叶片上面露珠的滚动，又像是丁香花在晨风中轻轻摇曳的妩媚姿态的描绘。

例 10-2



德彪西作曲的《木马》有一个十分生动的模拟木马转动的前奏。同单纯的节奏音型前奏的情况不同，这里的前奏材料较多，也并不是单纯的将歌唱伴奏的音型提前。前奏开始有两小节的A音上的颤音，然后第三小节加入三连音节奏 $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$ ，有一种好像转动得不太畅达的谐趣特点。这个进行后来进而变为单个和弦由中、低音区交替出现，产生不断地压缩和积累感，引出了歌声。



二、出现旋律的前奏更为多见。常见的办法是摘取歌曲中的一句、两句或一段旋律。

摘取歌曲首句(即主题句)来作为前奏,可以直接提示歌声的进入,但由于前奏和歌声两次出现,歌曲主题常会产生累赘、不顺畅的感觉,因而要注意处理好前奏与歌声进入时交接之处的写作。

黄自的《玫瑰三愿》前奏共四小节,开始时的两小节旋律完全摘自歌声的开始句,然后在第三、四小节即引向终止(借用略经变化了的全曲终止进行)。这样就使前奏与歌声之间有一明显的间隔。

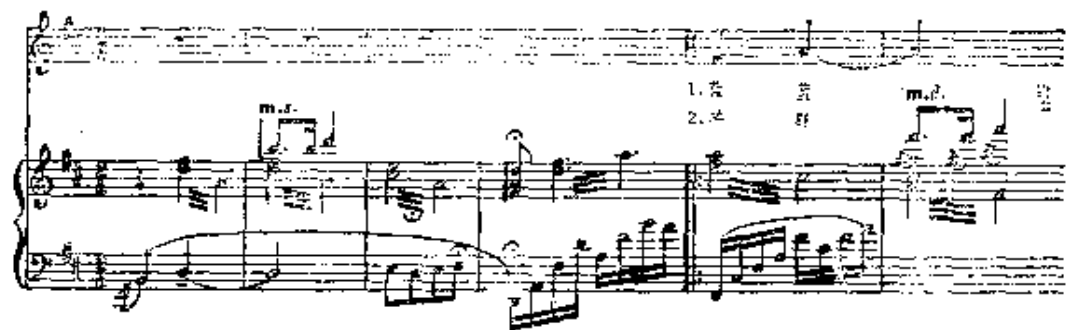
内蒙民歌《牧歌》(宋承宪伴奏)的前奏旋律,摘自歌曲的前部和尾部。开始音乐布满广阔的钢琴音区,旋律在低音区八度奏出,接着在低音区以附点节奏呼应后,钢琴的上行、下行琶音和旋律参错出现,构成了一个广袤无垠、莽莽草原的意境。转为 $\frac{2}{4}$



节拍后，钢琴写法反转过来，先在低音区奏出来自歌曲尾部的旋律，接着在低音区呼应后，经过一小节上行琶音引入歌声。

摘取歌曲后部旋律作为前奏，比摘取歌曲首部旋律要多见。这是因为歌曲后部旋律在全曲常处于突出、强调，甚至是高潮位





置。它在前奏出现常给人以强烈的印象，并且随后进入往往是较弱力度的、陈述性格的歌声，这时又有一种对比和反衬效果，因而从这种前奏到歌声的出现可能比较顺畅、自然，而且写作也比较简便，所以为许多歌曲，尤其是通俗歌曲所常用。

王酩作曲的《边疆的泉水清又纯》的前奏旋律就是来自歌曲后部的高潮旋律。前两小节旋律处于中音区，后来移到高音区八度奏出，引出歌声。

例 10-6



三、有不少歌曲的前奏是由作曲家根据歌曲的意境和某些特征音调来进行设计的，这种前奏并不简单地摘引歌曲旋律，而是力图赋予它更多的艺术性和独立性，使前奏在歌曲中具有更为突出的意义。

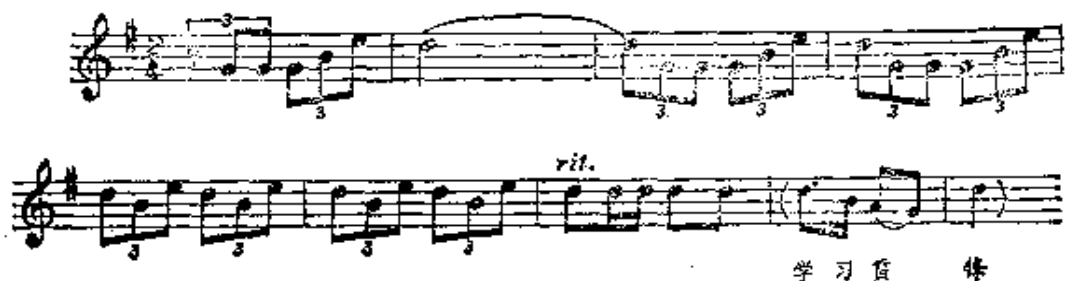
《学习雷锋好榜样》(洪源词，生茂曲)是一首简练的队列歌曲，这个前奏就是模拟军号的号角声，同时里面也嵌入了歌曲后部的音调：

例 10-7



并在逐渐趋紧的进行之后自然地引出了歌声。

例 10-8

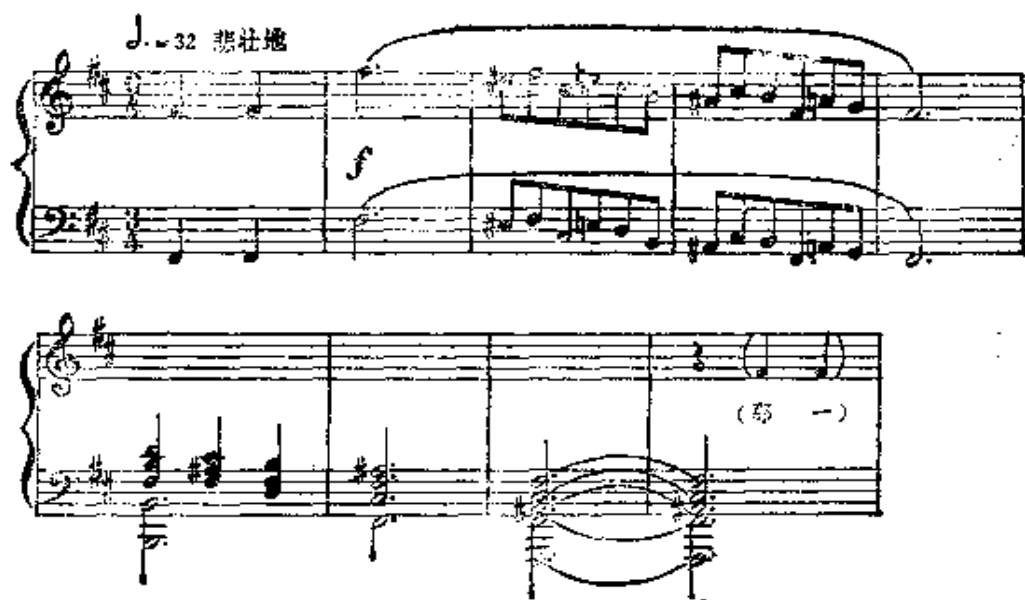


贺绿汀作曲的《嘉陵江上》前奏一开始八度向上的跳进，便是歌曲主题($\sharp f^1-d^2$)的扩展。它突出地刻画了惊呼、怨愤的心情，而后一直下行到了低音属音。在这沉重、凄怆的气氛中，引出了孤独徘徊的主人公的痛楚的歌。

外国古典歌曲极为重视歌曲前奏及整个伴奏的写作，并且在许多声乐浪漫曲和歌曲中，前奏成为不可缺少的很有艺术性的一个部分。

具有世界声誉的《跳蚤之歌》(歌德诗，穆索尔斯基曲)的前奏

例 10-9



塑造了一个栩栩如生的跳蚤形象，并贯穿整首歌曲，时而用钢琴演奏，时而用人声唱出，对全曲有不可缺少的重要意义。

例 10-10



上例第一、二小节是俄罗斯风格的歌曲主题，第三小节以后，尤其是五、六小节活跃的节奏，有装饰音、变化音，并且有断音

演奏等旋律出现时，栩栩如生的跳蚤形象跃然纸上。

〔本节参阅曲目的前奏部分〕

《我爱你，塞北的雪》(王德词，刘锡津曲)

《声乐曲选集》中国作品(三)第76页。

《走向绿洲》(任志萍、瞿琮词；瞿希贤曲)

《声乐曲选集》中国作品(三)第96页。

《吐鲁蕃的葡萄熟了》(瞿琮词，施光南曲)

《声乐曲选集》中国作品(三)第107页。

《唱支山歌给党听》(蕉萍词，践耳曲)

《声乐曲选集》中国作品(二)第1页。

《菩提树》(缪勒词，舒伯特曲)

《声乐曲选集》外国作品(一)第115页。

《魔王》(歌德词，舒伯特曲)

《声乐曲选集》外国作品(一)第138页。

《燕子》(艾尔斯曲，阿古阿曲)

《声乐曲选集》外国作品(一)第170页。

《苏尔维格之歌》(易卜生词，格里格曲)

《声乐曲选集》外国作品(一)第196页。

《夜莺与玫瑰》(科里乔夫词，李姆斯基-科萨科夫曲)

《声乐曲选集》外国作品(一)第235页。

§ 2. 间 奏

篇幅短小、单一的歌曲一般不必用间奏。较大型的歌曲以及某些体裁(如表演唱、叙事歌曲)使用间奏较多。

间奏的曲式位置有用在乐节、乐汇之间，有用在句与句之间，乐段与乐段之间，还有用在分节歌前段歌词与后段歌词之间。

间奏就其作用与性质来说，有间隙作用，转换作用和展开作用等。

间隙作用的间奏大都是重复前面旋律，起到补充和加强前面旋律，形成一定终止，并且给歌者以歇息，给音乐情绪以深化的作用。舒伯特的《摇八音琴的老乞丐》（见《古典抒情曲集》第71页）每唱一句都有间奏（见例10—11）。

舒伯特的这首歌曲是用间奏——模拟八音琴的琴声作为歌声的间隙，来表现这位老乞丐的形象的。歌声和琴声都是同一种节奏，显得那样呆滞、孤寂，表现了作曲家刻画人物形象的才能和对贫苦人民充满同情和善良的胸怀。

例 10-11

Andante

在那村后有个 摇琴的老乞丐，

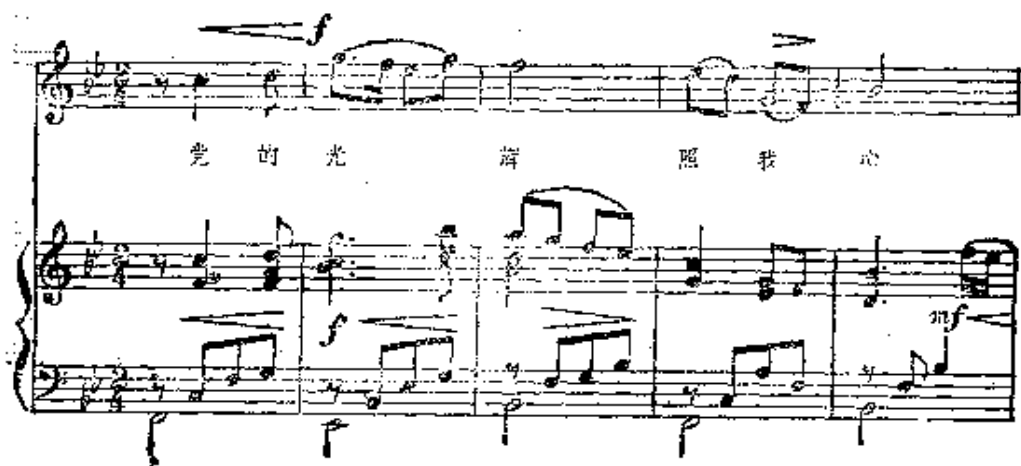
用他冻僵的手指 勉强尽力摇，



间隙作用的间奏在我国和外国歌曲中十分常见，我们在先前各章曾举过的谱例中如《教我如何不想他》、《小夜曲》（舒伯特曲）等都属于这种情况。

转换作用的间奏常处在段与段之间，长度可长可短，视歌曲在情绪和音乐转折的需要而定。朱践耳的《唱支山歌给党听》从A段到B段的转换过程见例10-12。

这首歌A段到B段从明朗的山歌风格到阴郁的叙事风格，情绪变换较大。这里用了四小节间奏来过渡到B段，间奏开始先是变化重复A段尾句旋律，随后节奏拉宽，在间奏的第三小节用“闪板”——强拍后半拍进入，转换了速度，并出现Ⅲ级和弦分解的例10-12





各音(d¹、f¹、a¹)为B段羽调式色彩作了准备。

这首歌从B段返回A段还有一个长度更充分的间奏。

例 10-13

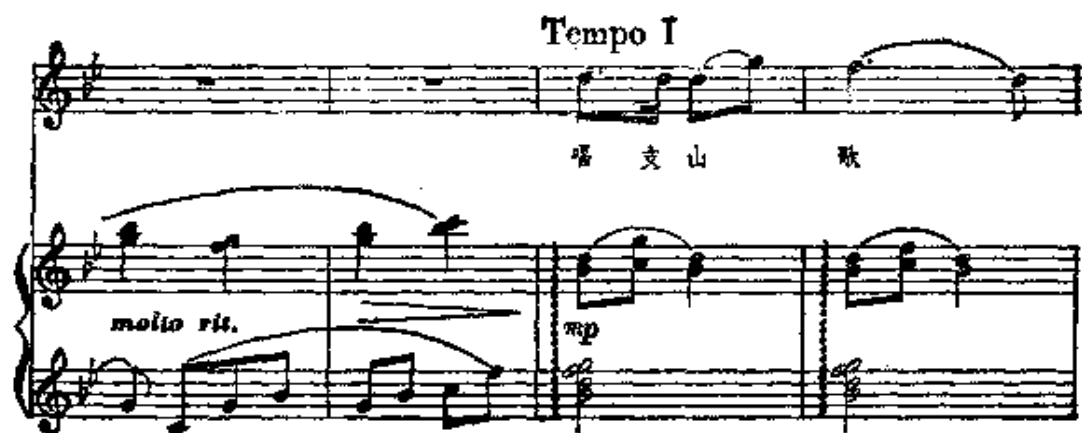
ff

换 敌 人

ff

mf

rit.

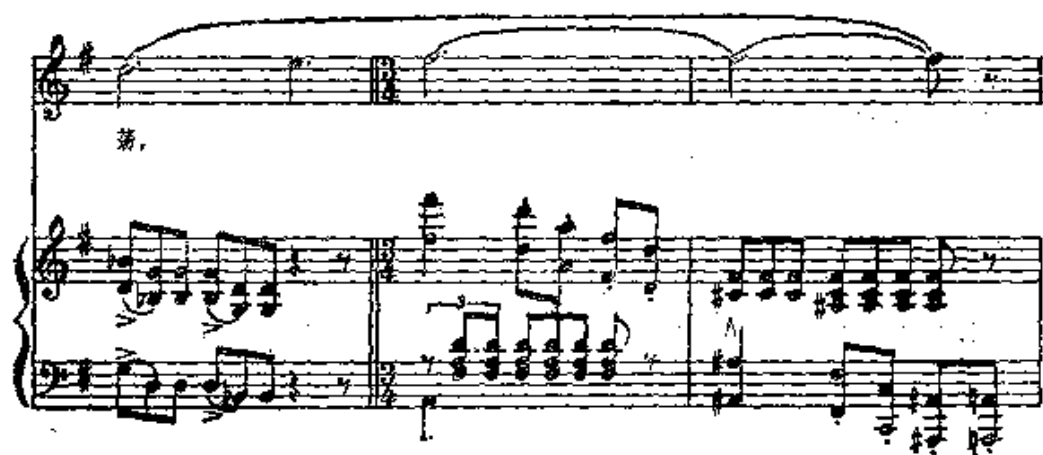


B 段的后部音乐类似进行歌曲，速度较快，作曲家设计了上面的间奏，以便音乐返回抒情的山歌风格，从快速度返回到较慢速度。这个奏间的前两小节十六分音符的回音下行旋律，是 B 段的延伸，后面转为 $\frac{3}{4}$ 节拍后，也是通过“闪板”把节奏拉宽，然后从 d^2 音级进上行引入歌曲的再现。

展开作用的间奏，是为了用具有更充分表现力的伴奏，将歌曲情绪再作进一步的深化展开。下例可以说是一个典型，这是李斯特作曲的《罗累莱》（见音乐出版社1962年版《李斯特歌曲选》）第35页中一个片段：

例 10-14







李斯特作曲的《罗累莱》全曲是A、B、C、D、A 再现五部多段体。上例便是在C--D段之间充满发展动力的间奏。我们先看看C段的歌词：“有一位最美丽的女郎，坐在那岩石上，她梳着金黄的头发，那首饰闪着光；她一面用金梳梳妆，一面在歌唱，歌声是多么迷人，使人心神激荡。”这个段落的歌声，在最后“荡”字处形成高潮，而钢琴以ff力度承接这个高潮而来，并继续用一连串的半音向上转调模进（从D到bE到E），将音乐推向一个更高的顶端，把“使人心神激荡”的情绪进行了更充分的抒发。高潮之后旋律以#e、#g、d、b的减七和弦分解下行（同前奏相似），音乐渐渐平息，转入D段。

〔本节参阅下列曲目的间奏部分〕

《思乡曲》（戴天道词，夏之秋曲）

《声乐曲选集》中国作品（一）第45页。

《我站在铁索桥上》（顾工词，方韧曲）

《声乐曲选集》中国作品（二）第15、17页。

《送上我心头的思念》（柯岩诗，施万春曲）

《声乐曲选集》中国作品（三）第39、40页。

§3. 后 奏

歌声结束时，如何用伴奏来补充加强终止，如何用伴奏来深化发展歌曲的情绪，如何最后留下一个精致的余味无穷的结束，这在艺术性质比较强的歌曲创作中，是很值得注意的问题。下面我们来看看几种不同的后奏情况：

一、用和弦、音型、织体、音阶、琶音等音乐写法来补充、衬托强调终止，或者在引向终止的同时，延续和深化歌曲的意境。

鲁宾斯坦的浪漫曲《夜》在歌声结束时，钢琴用和弦分解向上渐弱进行，并随后在中音区、低音区补充两个主和弦而收束。

例 10-15

The musical score for Example 10-15 consists of two systems. The first system shows a vocal line in treble clef with the lyrics "我 爱 你 呀!" and a piano accompaniment in grand staff. The piano part features a descending arpeggiated chord in the right hand and a more active bass line in the left hand. The second system shows the vocal line ending with a whole note, while the piano accompaniment continues with a series of chords and arpeggios, including a prominent octaved eighth-note pattern in the right hand, before concluding with sustained chords in both hands.

施光南的《吐鲁番的葡萄熟了》全曲贯串着维吾尔族手鼓节奏，最后歌声在低音区幽静地出现终止长音的同时，伴奏以手鼓节奏音型为背景连续进行了四小节，这里力度渐渐消失，最后在高音区轻轻奏出空五度和弦而收束。

例 10-16



歌曲《春天来了》(钱维道曲)是典型的热情情绪和强力度收束的写法。它的特点是在终止音出现前，人声有一个自由延长的高音，这里伴奏或者全部休止，或者用颤音来加以烘托（如下例第四小节），当终止长音出现时，伴奏同时以快速的音阶或和弦分解或自高到低，或自低到高形成一个波涛汹涌的气势，再接以有力的和弦来收束全曲（见例10—17）。

二、在后奏中出现主题旋律也形成一种“回顾”，这使主题的形象更为突出，使全曲更为完整统一。

黄自的《春思曲》在歌声终止前的后奏里，由钢琴中低音区重

例 10-17

春天来了! 春天来了! 春天

来 了!

8

(快一倍)

ff

The musical score is written in 8/8 time. The vocal line (top staff) has a melody that repeats the phrase '春天来了! 春天来了! 春天'. The piano accompaniment (bottom staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system includes a piano fortissimo (*ff*) marking and a tempo change instruction '(快一倍)' (twice as fast) indicated by a dashed line and the number '8'. The third system continues the piano accompaniment.

新奏出了歌曲开始时与歌声相隔八度的主题句旋律，深化了“潇潇夜雨滴阶前，寒衾孤枕未成眠”的春思心境。例10—18是这首歌的开始，例10—19是这首歌的后奏。

例 10-18

Adagietto 优美地 *p*

潇 潇 夜 雨

滴 阶 前，

例 10-19

pp

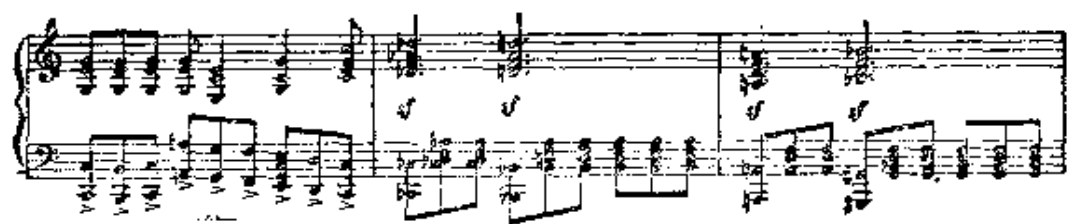
寒 衾 孤 枕 未 成 眠。



三、在后奏里将歌曲结束时的情绪和意境作进一步深化，使后奏成为又有展开，又有趋向终止的具有重要意义的一部分。

柴科夫斯基作曲的《明朗的白天》有一个规模庞大的后奏。《明朗的白天》是一首有高度艺术性的浪漫曲，表现了作者深沉、真挚、炽热的爱恋。歌曲最后唱道：“明朗的白天或是阴暗的日子，一直到我的生命快要完结，一直到我进入坟墓的时候，我的思想，我的感情，歌声和力量，都献给你……”。后奏在歌声的结束高潮之后，继续用 *fff* 力度激情地奏出歌曲主题句旋律：

例 10-20



这首歌的后奏开始引入歌曲主题句，由于强力度和丰满的织体写法，音乐具有强大不可遏制的冲击力。从第五小节起旋律有了变化，在左右手交错出现旋律的同时，和声也逐渐复杂起来。尤其在第十一小节右手为 $\text{♩}, \text{♩}$ 节奏时，一连串的七和弦模进下

行，同时低音从 $\flat c$ 音半音下行到主音：

例 10-21



这种半音(可能夹有全音)向下进行的方式在柴科夫斯基的许多交响乐作品里，常用来表现巨大悲剧性的，矛盾不安的心理描写。作曲家在这里也运用了这种手法，可见这首歌曲的后奏在表现意义上具有多么巨大的分量。后奏的后面部分准备进入终止，这里在主音和五音持续的基础上，将重属导七和弦先以上、下行琶音形式，后以邻音形式同主和弦对照出现，然后在低音轻轻颤动的背景下，节奏越来越稀松，力度越来越弱，音乐渐渐平息下来直至结束。

〔本节参阅下列曲目的后奏部分〕

《玫瑰三愿》(龙七词，黄自曲)

《声乐曲选集》中国作品(一)第21页。

《乌苏里船歌》(郭颂、胡小石词，汪云才、郭颂曲)

《声乐曲选集》中国作品(二)第45页。

《我爱你塞北的雪》(王德词，刘锡津曲)

《声乐曲选集》中国作品(三)第79页。

《菩提树》(缪勒词，舒伯特曲)

《声乐曲选集》外国作品(一)第122页。

《燕子》(艾尔斯词，阿古阿曲)

《声乐曲选集》外国作品(一)第175页。

《苏尔维格之歌》(易卜生词，格里格曲)

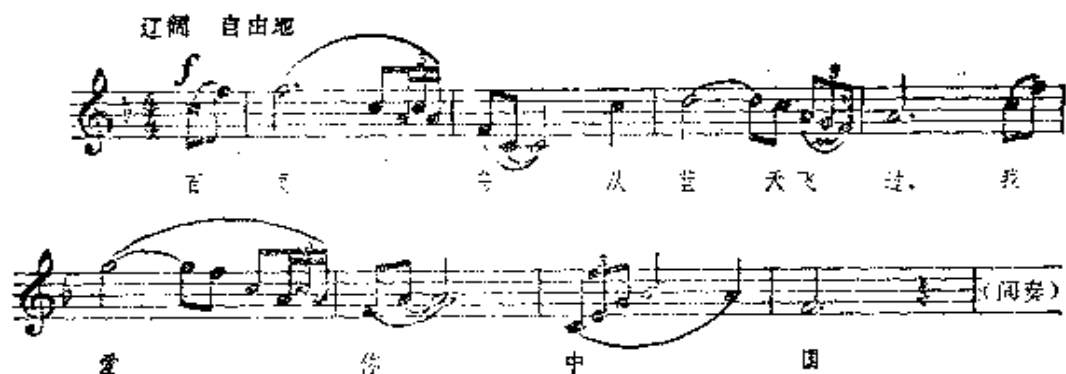
《声乐曲选集》外国作品(一)第199页。

§ 4. 人声演唱的引子和尾声

由人声演唱的引子、尾声在结构功能上同器乐演奏的前奏、后奏相似，但在表现上则另有其特点。

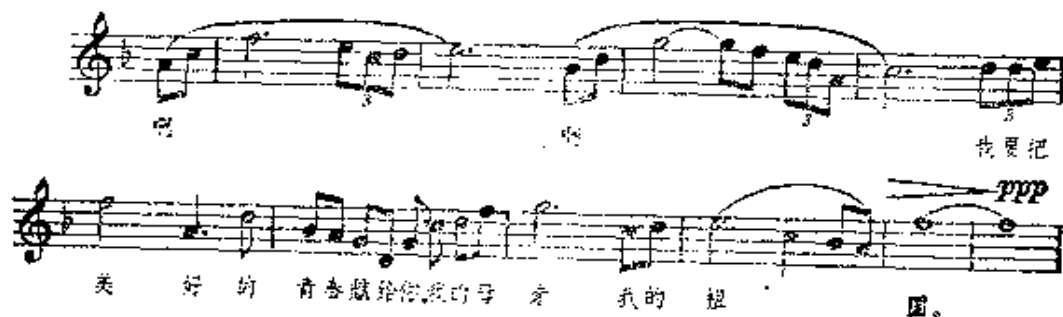
歌声演唱的引子常为散板节奏，具有宽广悠长的特点。如《我爱你，中国》(瞿琮词，郑秋枫曲)的开始部分：

例 10-22



歌声演唱的尾声常有补充、深化主体结构和加强全曲结束感的意义，下例是《我爱你，中国》的尾声，歌词是主体结构中最后一句的重复，音乐经过衬词“啊”的赞颂后，在“我要把最美的歌儿献给你”处，将旋律提高并推进到高潮，从而使情绪得以发展和深化，完满地结束全曲。

例 10-23



〔本节参阅下列曲目的引子、尾声部分〕

《祖国啊，慈祥的母亲》(张鸿喜词，陆在易曲)

见本书例6—1。

《乌苏里船歌》(郭颂、胡小石词，汪云才、郭颂曲)

《中国名歌201首》第70页。

《妹妹找哥泪花流》(凯传词，王酩曲)

见本书例5—4。

《弯弯的小路》(唐与中、刘鸿毅词，刘保忠曲)

《中外抒情歌曲300首》第2集，第176页。

《连斯基咏叹调》(普希金词，柴科夫斯基曲)

《外国名歌201首》第256页。

下 篇

第十一章 曲调与声调

§1. “字正”与“倒字”

我国普通话的语音声韵有四种：第一声阴平，第二声阳平，第三声上声，第四声去声。同时由于词、字的作用不同，还有重读、轻读之分。四声和读音轻重对旋律的音高和节奏有一定的影响和制约，不过在富有经验的作曲家手中，四声音韵和读音轻重并不是歌曲写作的一种束缚，而是可以帮助和牵引、提炼出娓娓动听的曲调的启迪。

毛泽东词，沈亚威曲的《人民解放军占领南京》和张明权词，瞿希贤曲的《拂晓的灯光》的曲调与歌词四声结合得非常贴切、准确，这种四声和曲调吻合的情况，我们称之为“字正”。

例 11-1



例 11-2





对面那熟悉的小窗里啊，却为什么还亮着灯光？

此外，在黄自的《花非花》、《玫瑰三愿》、《点绛唇》，赵元任的《老天爷》、《卖布谣》，《西洋镜歌》，聂耳的《梅娘曲》、《铁蹄下的歌女》，星海的《夜半歌声》以及当代的许多优秀歌曲里，声调与曲调的完美结合得到了充分的体现。

“字正”是曲与词在声韵结合上的基础，对于生动地表达词意，对于加强歌曲的美感，对听懂词义都是有重要意义的。但音乐不是，也不可能完全作为语调四声高低的机械的“翻译”，它有自身的美感，有自己的发展规律，因而在许许多多歌曲里（包括前面提到的歌曲）“字正”和“倒字”两者常常是参错地结合在一起，来表达和塑造整体的音乐形象的。尤其是有些曲调片段虽然“倒字”，但由于符合读音轻重的规律，符合曲调发展的要求，又另有其合理性的一面，因而也很常见。

曲调音高和进行与歌词声调不同，称为“倒字”。

还是《人民解放军占领南京》这首歌曲，它的高潮的曲调最高音处就是“倒字”的。

例 11-3



因为“老”字是上声，声调较低，这里却处理为最高音。这是为了塑造一个宽广、舒展的音乐形象，为适应旋律发展的自然趋

势，虽然“倒字”，也在所不惜了。

为了音乐情绪的需要，为了曲调起伏走向的需要而“倒字”的又一个例子是郑秋枫作曲的《颂歌献给毛主席》开始的主题句：

例 11-4



上例“东海”的“海”字为上声，但这里曲调却高扬，“扬波”的“波”字为阴平，但曲调却低落。不过这里旋律一开始的 $c^2 - f^2$ 四度跳进，节奏宽展，以及跟着旋律向下迂回，对于构成一个浩瀚、宽阔的意境，很有好处。因而虽然“倒字”，也成为次要问题了。

又如王酩作曲的《绒花》主题句也有数处“倒字”。

例 11-5



这里“有朵”、“美”、“花”和第二句“青春”都属于“倒字”，但它们是嵌在“世上”、“那是”、“吐芳华”这些属于“字正”的“框”里，而且加上旋律对感情和语气的表达，这些“倒字”地方并不觉得怎样别扭。这首歌曲的B段最后：

例 11-6



“芳”字是“倒字”的，但嵌在“字正”的“一路芬”和“满山崖”之中，也无伤大局，并且“芬芳”处六度跳进下行，正是形成了一种感怀赞叹的语气，适合音乐形象塑造所需要。与此同理，再看整个B段“绒花”二字，虽全属“倒字”：

例 11-7



这样点题的重要词汇，听起来当然不能说是在词曲结合上是最上乘的处理，但也许正因为整个曲名就是《绒花》，故亦当无大妨碍。类似这种服从于音乐情绪的需要，服从于旋律趋势的需要而形成的“倒字”，在歌曲里比比皆是。

赵元任的《教我如何不想他》是曲调与声调结合的具有典范意义的歌曲，从整体来看，它的韵味、语感、情绪以及细致的表情、抑扬顿挫的处理都是贴切吻合的，但从细部来看，又是有许多变化以至同四声不符，属于“倒字”的处理。而这些表面的“倒字”又是寓于合理的内核之中。这里的合理主要表现在语气的处理以及重读轻读的安排上。

例如歌曲的重要的点题句“教我如何不想他”，“我”和“想”字是第三声，应当低起，“他”字为第一声应当高扬，可是四次出现的这句词几乎都是“倒字”的：

例 11-8





教我 如何 不想 他

这里需要注意，“我”和“想”字，在词义上是应当给予强调的，被强调的字往往读音较重，音区也可能较高。此外，就旋律的需要来看，这句词的表达应当有婉转、动听、感人的效果，如果仅为“字正”而使旋律平板、单调，则无法表达这句歌词的情调、意境，那就本末倒置了。

§ 2. 词曲声韵结合的一般规律

从上面一些例子可看出，词的四声与曲调的结合，在“字正”与“倒字”的问题上，并不是绝对的，在这里我们可以注意到词曲声韵结合上的一些要点：

一、“字正”是常态，“倒字”是非常态。

二、可以允许的“倒字”往往一是由于词的轻读和重读的要求，二是由于音乐情绪的旋律的要求，三是由于曲调发展趋向对旋律的要求；四是虽有“倒字”，但嵌在许多“字正”的“框”里的条件下，因而这种“倒字”具有“合理性”和“无需避免性”。当然凡不具有合理性的，并且可以避免的“倒字”还是应当尽量避免，但仅仅为了不“倒字”而削弱曲调的可听性和表达能力则是不可取的。

三、不同体裁、不同风格的歌曲，对此有不同程度的要求。一般说来，说唱音乐风格（如《八月十五月儿明》、《革命熔炉火最红》），朗诵体音乐风格（如谷建芬作曲的《那就是我》，朱践耳作曲的《清晰的记忆》），民族歌谣体风格（如《十五的月亮》、《边疆的泉水清又纯》），古体诗词风格（如《花非花》、《点绛唇》、《知音》）等要求“字正”较多，而一般特点的创作歌曲风格、通俗歌曲

风格和借鉴欧美宣叙调风格的歌曲在“字正”和“倒字”的问题上则比较自由。

四、不同曲式位置也有不同程度的要求。一般说来，主题句、高潮以及结束，要求有较多的“字正”，其他结构位置则较为自由。

五、在音乐的强调位置，较长的音乐时值，音区里的高音区和低音区对“字正”要求较高，在音乐的不突出位置，时值较短的音，音区里的中音区则比较随便。

六、歌词重复时，只要其中有一次以上是“字正”，其他“倒字”也属无妨。

例 11-9



这首歌(《中国，中国，鲜红的太阳永不落》)中“中国”这个词屡次出现，“中”为阴平，“国”为阳平，而这里四次出现，后三次全属“倒字”，但由于有前面“字正”的为依据，后面虽然“倒字”也不影响歌词的表达。

七、我国戏曲、说唱音乐有许多处理字与曲的经验，例如‘先倒后正’，‘先正后倒’等，它们在并无损害表达词意的情况下，又丰富了唱腔的办法，就很值得作为歌曲创作的借鉴。下面看看一些歌曲是如何运用这些办法的：

例 11-10




“深”字在开始的 f 音时，字是“倒”的，但随即进行到 $\dot{3}$ 音后，却转为“字正”了。

“先正后倒”可见下例对“我”字的处理：

例 11-11



上例“我”字开始“字正”，后来到高音区后实际已“倒字”。但

如果改成  虽不“倒字”，但却失去

了自豪激扬的性格，成为平庸之笔了。

八. 分节歌(一段旋律，两段以上的曲)的词曲结合，常以第一段词的四声音韵作为谱曲的依据，不过其他段的歌词与曲调矛盾太大时，也常另谱曲调，并用括号标在词上方：

例 11-12



上例节二段词“老大娘”和“飞吧”将曲调作了少许调整，词曲贴切、自然多了。

§ 3. 唇齿音、辅助词的运用

曲调与声调的结合,除了四声音韵外,还应当注意下列两点:

一些唇齿音的字,如“日”、“驰”、“是”、“知”等不宜放在高音,更不宜在高音区延长,像下面的例子就会给演唱者带来许多困难。

此外,有些辅助词如“的”、“得”、“地”也不宜放置在高音区、强拍和较长节奏。如:

例 11-14



例 11-13



例 11-15



例 11-16



第十二章 装饰变音 色彩变音 离调 特性调式变音 和转调

§ 1. 装饰变音

装饰变音运用得比较广泛，有助音变音、经过变音等方式。

1. 助音变音

助音变音一般多处在基本音级上方或下方半音位置下，而且多出现在弱拍，并随后进行到基本音级。黄自作曲，吴宗海作词的《热血歌》里， $\sharp c^1$ 、 $\sharp f^1$ 音就是助音变音。

例 12-1



约·斯特劳斯作曲的《春之声》里， $\flat e^1$ 音、 $\sharp c^1$ 音也是助音变音。

例 12-2



2. 经过变音

经过变音常指在两个基本音级之间的经过性半音。如舒伯特作曲的《魔王》里的 $\sharp b^1$ 、 $\sharp c^2$ 音,就是处在自然音级里的经过变音。

例 12-3



李姆斯基-科萨科夫作曲的《印度客商之歌》里有许多模仿所谓“东方音调”的经过变音,如 $\sharp c^2$ 、 $b b^1$ 和后面的 $b a^1$ 音。

例 12-4

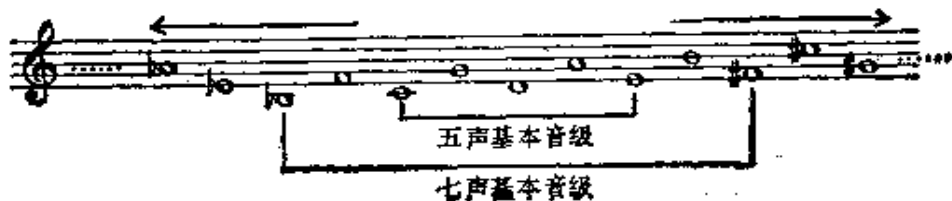


上述两种装饰变音往往综合运用,如例13—2开始的变音大都属于助音变音,而第三小节的 $b g^2$,第四小节的 $\sharp e^2$ 音则属于经过变音。

§2. 色彩变音

歌曲创作中,在大体一种调性范围内,运用色彩变音来丰富旋律的表现力,是相当常见的办法。在一般的调式音阶中,各音之间远近关系可参看下面图示,图示的中间为基本音级,两端向升号和降号的不断发展离基本音级越来越远:

例 12-5



可以看出，以基本音级为基础，在一定位置加入或强调升号方向自B音以外各音，或降号方向自F音以外各音，就可取得基本音级以外的变音来丰富歌曲调性色彩。

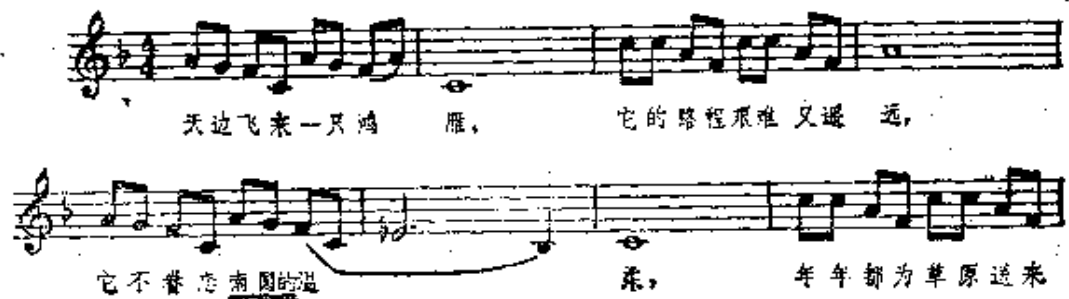
带有调式色彩的变化音称为色彩变音。《请月娘带去我的问候》(宋乔、方石曲)的第一个乐段里，每句的后四小节将Ⅲ级音降低(见★处)，用来表现一种思恋、忧郁的感情，来同前四小节还原Ⅲ级音的明朗、温暖的情绪形成色彩性对照。

例 12-6



王酩作曲的《鸿雁》在歌曲的后部第十三小节也出现了 \flat Ⅲ级和 \sharp Ⅲ级的对置(见★处)，从而具有柔和、深情的和较为明朗的两种情绪对比。此外，第六小节的 $\flat e^1$ 音(见★处)，也很有特点，已有了“离调”的倾向。

例 12-7





§ 3. 离 调

在歌曲进行中，短暂的离开本调称为“离调”，因离调而出现的变化音称为“离调变音”。离调不同于转调，它离开本调时间很短，常常很快回到本调上来，如瞿希贤作曲，乔羽作词的《新的长征新的战斗》：

例 12-8



上例第三小节的 $\sharp B$ 音是到属调(C大调)离调的临时导音，接着在第五小节又返回F大调。

杜鸣心作曲的《一个黑人姑娘在歌唱》在结束前的一个离调片段如例12—9所示。

这里有到小IV级(a小调)的离调，此外还有 $\flat VI$ 级到V级的连接和小III级到VI级的连接等，但这些变化一直都保持在E大调性内，从而形成离调的效果。

例 12-9

一个是多么舒服, 却在不住地哭!

(和弦轮奏) I, I, I, IV, V

一个是多么可爱,

I, III, IV

在五声音阶和某些七声音阶的歌曲里,突出强调下属音(fa)、属音(sol)以及下属和弦、属和弦分解进行的旋律也可以产生一定的离调效果。如刘炽作曲的《我的祖国》:

例 12-10

听惯了纺车的号子, 看惯了船上的白帆。

又如宋杨作曲的《农民对唱》:

例 12-11

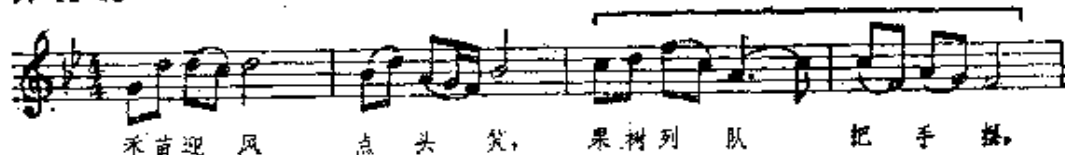
这几天我 心中压了一块石头, 为的是抽壮丁, 保长说抽中了我。

当兵我不愿意, 出钱也出不起, 孩子媳妇你想一想我 怎么不着急,

上两例☆号处强调下属音 (bB), 调性有下属方向的色彩感觉。

向属方向游移的例子可见郑秋枫作曲，郭兆甄作词的《拖拉机开进苗山寨》：

例 12-12



上例第三、四小节旋律以属和弦的分解进行为基础，使调性具有属方向（即F宫调）的调性色彩。

§ 4. 特性调式变音

歌曲中有不少变化音属于各种特定调式的变化音级，如旋律小调的 $\sharp VI$ 级（ $\sharp fa$ ）、 $\sharp VII$ 级（ $\sharp Sol$ ），和声大调的 $\flat VI$ 级（ $\flat La$ ）等等。

此外如 $\sharp VI$ 级羽调式：

例 12-13



在我国歌曲创作中运用较多，这种调式同我国戏曲（如昆曲）和一些古典乐曲有紧密联系，如昆曲《长生殿·弹词》：

例 12-14



歌曲《大海一样的深情》（刘麟词，刘文金曲）运用了这种调式。

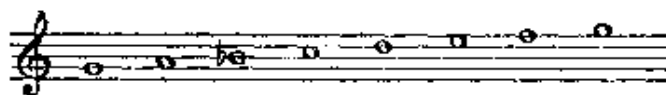
例 12-15



除上例外,《送上我心头的思念》(柯岩诗,施万春曲)、《橄榄树》(三毛词,李泰祥曲)等也是用这种调式写作的。

bⅢ级的徵调式也有所运用;

例 12-16



这是我国陕西一带的戏曲民歌中具有特点的调式,如陕西民歌《姐儿担水》:

例 12-17



运用这种调式写作的歌曲如《黄河对我说》(李严词,薛凡曲);

例 12-18





如前所述， \flat Ⅲ级的徵调式，在我国北方（以陕西地区为代表）的民间音乐戏曲里是十分普遍的调式。上例的作曲者用这个调式来表现“黄河儿女”的形象是有一定依据的。

这种调式的歌曲还可见《秦川好》（朱文洲词，贾允常曲，见《歌曲》1982年第2期第30页）以及秧歌剧《兄妹开荒》（安波曲）等。

§ 5. 转 调

声乐作品中，常运用调性的转换来丰富和扩大音乐的表现力，转调和一般的色彩变音或者离调不同，它往往确立在新调，并且在新调的篇幅较长。

歌曲中的转调有下列情况：

一、将前面旋律直接移到新调上来，构成直接对比的新的调性色彩，这在歌曲创作中也比较多见。如舒伯特的《年轻的修女》（见五线谱本《古典抒情歌曲集》第129页）：

例 12-19





在这里音乐为了表现“暴风雨穿过森林”，“屋宇震动”，“雷鸣咆哮电光闪亮”的环境下，年轻修女激动而又压抑的内心世界，运用了这种色彩对比鲜明的移调方式转调。开始音乐在f小调，后来直接移到 $\sharp f$ 小调，并且在乐段后部还有从 $\sharp f$ 小调VI级 $\sharp D$ 音到f小调VI级 $\flat D$ 音，再到属音C，半音下行造成了阴暗的色彩。

勃拉姆斯的《徒然的小夜曲》(见五线谱本《古典抒情歌曲集》第248页)在调性对比上处于段与段之间，两个段落的旋律形态完全一样，仅调性不同。

例 12-20





这里是一段男女对唱, 女声是明朗的大调色彩, 接着男声旋律移到同主音小调上, 调性色彩变成具有柔和、恳切、哀求的语调特点。

二、歌曲转调在写作上比较困难的是靠歌声自身构成的所谓旋律转调。

常见的歌曲旋律调往往是同音转调, 即后调开始的音从前调结束的音承接而来, 转换成新调。这种转调比较便于演员的歌唱。例如《教我如何不想他》第三段(即A₂)第二句停顿在E大调主音上, 下面即承接此音而来, 用e小调主三和弦分解转到了e小调:

例 12-21



这首歌曲的第四段为（即A₃），从c小调转回E大调也是同音转调：

例 12-22



舒伯特的《听，听，云雀》也用了类似同音转调的方法：

例 12-23



前面乐段开放性终止在C调的属和弦上，然后下一个乐段的开始转到**A**，前调的属音等于后调的导音直接转了过去。然后在下一句通过**E**和 $\sharp E$ 音的交替对照转回原调：

例 12-24



通过共同的属音进行转调，是同主音大小调转换的常用办法，例6—6《苏尔维格之歌》就是用共同属音E，从a小调转到A

大调去的。

三、利用相同的旋律片段进行，改变其中的调性特征音而转到新调是旋律转调取得自然流畅进行的常见办法。舒伯特的《小夜曲》从d小调转到D大调就是采用这个办法的：

例 12-25

Modreo

在那明 亮 月 光下 面 树 林在沙 沙的响。

树 林在沙 沙的响， 没 有 人 来 打 扰 我 们

亲 爱 的 别 顾 恋， 亲 爱 的 别 顾 恋。

四、用自由延展、自由模进的方式来写作旋律转调，常常使转调比较自然、流畅，从而为写作歌曲旋律转调所常用。

拉赫玛尼诺夫的《春潮》具有这种转调特点。

例 12-26

Allegro vivace

春 天 来 了！ 春 天 来 了！ 我 们 是 春 天 的 信

使， 为 春 天 的 降 临 传 捷 报。

meno mosso

春 天 来 了！ 春 天 来 了！

这是歌曲的第二段开始，在狂喜的“春天来了”的呼喊之后，为了使情绪继续推进，并到达顶点，运用了转调的办法。原调是 $\flat E$ 大调，第四小节 $\flat D = \sharp C$ 音成为 $\sharp F$ 大调的属音后，在伴奏奏出的 $\sharp F$ 、 K_4^6 、 D_7 和弦的支持下，旋律延展开去，通过向上和弦分解进行到最高音 $\sharp A$ 形成高潮。然后 $\sharp A = \flat B$ 又转回原调。

柴科夫斯基的歌剧《叶甫根尼·奥涅金》中的主角连斯基的著名咏叹调，是一个心理描写达到淋漓尽致的作品。连斯基和奥涅金决斗前，面对着一去不复返的爱情的春天，面对着不测的未来，唱出这支扣人心弦的悲歌。

这首咏叹调的再现段里，有一处通过自由模进构成的连续转调，并且音乐到达高潮以及高潮之后也是通过转调模进渐渐平息下来的。

例 12-27

亲 爱 的 人， 想 望 的 人， 你 来 你 来！ 想

ff Andante

望 的 人， 我 永 远 属 于 你， 我 永 远 属 于 你， 你

rit. p

来， 你 来， 我 日 夜 等 待 着 你！ 你 来 你 来， 我 属 于 你！

转调是从再现段的扩充开始的。连斯基深情的呼唤：“亲爱的人，想望的人……”处，调性在 e 小调上，接着向上模进三度到 G 大调，旋律又向上模进三度后， $\flat E$ 音四度跳进到 $\flat A$ 音，转入 $\flat A$ 大调。这里音区最高，旋律节奏拉宽，伴奏变为



音型，并且用两个f的力度等音乐手段在这里形成全曲高潮，将连斯基充满激情而又伤感的思念作了充分的揭示。随后歌词“我永远属于你……”处，旋律逶迤而下，三和弦分解的旋律，半音模进，黯然下行，这里较为复杂的调性变换表现了主人公凄怆的情绪。调性经过B、 $\sharp A$ 、a、E及e小调的重属和弦和属和弦最后解决到主和弦时进入了感情怅然若失的尾声。

五、段落之间的转调和调性色彩对比，除了我们在第五章曾接触过的一些情况外，利用伴奏作为歌声转到新调或再转回原调的桥梁，也是常见的情况。

女声合唱歌曲《白帆》（放平词，谢功成曲，见人民音乐出版社1959年版《歌唱祖国》第118页）从A段到B段转调就属于这种性质。

例 12-28

The musical score is presented in two systems. The first system contains three staves: a vocal line in treble clef with lyrics, a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The tempo is marked '♩ = 60'. The lyrics are: 你 们 要 停 泊 的 地 方， 停 泊 的 地 方。 The second system contains three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The score illustrates a modulation from A major to B major, achieved through the piano accompaniment.



这首歌的A段在A羽调上，它的B段旋律开始在 $\sharp f$ 羽调（这里和声却配以 b 羽主和弦，形成旋律和和声双重调式的现象），后来正式转到 b 羽。从A段的A羽到B段的 $\sharp f$ 羽，相差三个调号，这里钢琴运用模进的办法经过一个升号、两个升号、三个升号转到B段 $\sharp f$ 羽上。

从 b 羽的B段回到A羽的再现也是通过钢琴的模进来构成的，不过这里没有其他声部的和声因素，仅仅是旋律上的转调模进进行。在谱例的第四小节处，钢琴从高音区飘然而下，音色晶莹、玲珑，很好地描绘了“白帆”的形象，接着再通过类似于音阶的上行引出了再现段。

展开了纯洁的花瓣，雪白的花瓣。

白帆啊，在帆影中

〔通过钢琴间奏作转调过渡的参阅曲目〕

《思乡曲》(戴天道词，夏之秋曲)

《声乐曲选集》中国作品(一)第44页。

《我站在铁索桥上》(顾工词, 方韧曲)

《声乐曲选集》中国作品(二)第14页。

《在这幽暗的坟墓里》(卡巴尼词, 贝多芬曲)

《声乐曲选集》外国作品(一)第93页。

六、段落间的转调大多是与曲式变换同步进行, 即新调同新段落一起开始。再现也包括调性的同时再现。但有些歌曲的转调同曲式转换并不同步, 而在前段的后部就开始了转调。如〔意〕奇阿拉作词作曲的《西班牙女郎》(见《外国名歌201首》第278页)。

例 12-30

圆舞曲速度

她那双迷人的眼睛, 抓住了。

人们的心。啊, 每天

每夜我愿在她身旁。

上例在A段尾部, 调性已转到B段F大调的属调——C大调上, 为B段的正式转调作了准备。

德里戈作曲的《小夜曲》(见《外国名歌201首》第266页)是在A段后部转到属调, 而在B段又返回原调。

例 12-31

歌唱着我们的爱情, 甜蜜地歌唱, 歌唱着



此外，有些歌曲转调之后，不再返回原调，而在新调结束。
如《西班牙女郎》、《小夜曲》(舒伯特曲)等。

第十三章 拖腔 重复歌词 衬词

§ 1. 拖 腔

一字多音的行腔对于发挥音乐自身的表现力有着独特的意义。“行腔”有短有长，我们这里所指的拖腔乃指较为悠长的，常常是一句歌词里最后一、两字行腔而言。

例 13-1



上例引自歌剧《洪湖赤卫队》中的《洪湖水浪打浪》，除此例之外，在主要借鉴戏曲、曲艺的歌剧里，如《红珊瑚》、《江姐》中均有不少这种动人的拖腔唱段。

我国民族风格的创作歌曲里，也有不少运用拖腔，让音乐来充分渲染歌词，从而获得十分动人效果的例子。这种拖腔或者飘逸、或者吟哦，总带着我国民族语感所特有的韵味。如具有我国北方风格的《马儿啊，你慢些走》（参看例 9—8）。

《祖国一片新面貌》（石祥、刘薇词，生茂曲）则是一个将衬词和拖腔结合起来的例子。这里的音乐素材来自云南民歌，经过了作者的提炼和发展，其中的 $\sharp \text{VI}$ 级音（ $\sharp c$ ）的羽调式，风格很突

例 13-2



《西沙，可爱的家乡》B段尾部的拖腔更是跌宕、逶迤，富有鲜明的特色。

例 13-3



上例的主导节奏是 $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}$ ，调性开始在下属方向游移，最后停留在商调式的主音上。拖腔安排在句尾倒数第二个字“家”上，直到终止才出现“乡”字。

黄淮、吕其明作曲，乔羽作词的《舟中琵琶》(故事片《杜十娘》插曲)是一首富有江南韵味的歌曲，两段体结构，A段各句和B段第二句都有长短不一的拖腔，它对于表现人物内心细致的感情、

例 13-4

舟中琵琶

乔 羽词
黄准、吕其明曲

一支琵琶一叶

舟，琵琶是在舟的左舷，

往西只觉天

地远，今日才见大江

流。

B: 第二遍作唱)

长携手，天地久，到白头，

问君家乡路几

许？岸上灯火是瓜州。

许岸二灯火是瓜州，是瓜州。

思绪以及形成古代仕女的忧戚、悱恻的情调起了重要的作用。

§ 2. 歌词的重复

歌曲写作时，常根据音乐发展和音乐本身的顺畅与完整性，将歌词进行必要的处理。其中加入衬词以及对歌词进行重复，是最常见的处理方式。在本书第四章乐段的写作里，我们曾举过用四句词写作多句曲、写作两段体的各种例子，在本节里我们再看一些有关的例子。

在全曲或乐段结束位置重复最后一、二句词，常可以得到强调词意，加强终止感的效果。如《在希望的田野上》（晓光词，施光南曲）：

例 13-5



《一支难忘的歌》（黄辛词，黄淮曲）第一段的尾部，两次重复歌词“汇成歌”，并且后来还形成了一个感伤色彩的拖腔来加强段落的终止。

例 13-6



在歌曲其他位置重复歌词，有些是为了取得节奏的活跃，打破过于拘泥的歌词节奏来更好地表达词意。

施光南作曲，汤昭智作词的《假如你要认识我》第一句、第二句，先将歌词节奏收紧，一句词仅两小节，随后再重复词尾，这样形成的一种“弛”、“张”相间的韵律使得节奏活跃，并且还具有叙述性格的语调感：

例 13-7



如果上例一、二小节，五、六小节的歌词节奏不收紧，不构成重复歌词，就会显得平铺直叙一些：

例 13-8



有些歌曲是为了强调和突出一些重要的词句、词汇而重复歌词。瞿希贤作曲，乔羽作词的《新的长征，新的战斗》就有这样的处理，一处是在歌曲前部，重复“精神抖擞”，突出昂扬的情绪。

例 13-9



同样在后部全曲高潮处，重复了“团结”、“战斗”的号召性词
汇。

例 13-10



生茂作曲，林中作词的《真是乐死人》是一首带有幽默情绪的战士歌曲。在歌曲的后部是通过重复歌词来渲染欢愉和诙谐气氛的。

例 13-11



§ 3. 衬 词

衬词同人们的生活，同我国民间歌曲传统有紧密的联系。衬词的运用有些是词作者设计的，更多则是作曲者根据需要而加上去的。衬词的运用对音乐意境的渲染，对感情的表达，对音乐风格的构成都有十分重要的意义。

衬词的使用有如下情况：

一、在民歌风格的歌曲中，作为歌词字句的“衬垫”，这种衬



模仿布谷鸟的《布谷鸟，你叫迟了》(王学陶诗，戈人改词，鲁颂、陈贲曲)：

例 13-15



三、衬词的使用也具有一定的地区和民族特点。人们比较熟悉的有新疆维吾尔族的“咪咪咪”(如《草原之夜》)；彝族的“赛洛里”(如《姑娘生来爱唱歌》)；蒙古族的“啊哈嗨哟”(如《如美丽的草原我的家》)；景颇族的“哎哟哎”(如《景颇山上丰收乐》)等等。此外，还有赫哲族的“阿郎赫尼娜”；壮族的“尼嘞”；佤族的“江三木啰”；藏族的“巴扎嘿”等。

四、衬词往往还有一定的情绪特征。如歌颂、感怀、抒发的情绪常用“啊”，如《黄河颂》：

例 13-16



又如例10—23《我爱你，中国》中“啊！我要把美好的青春献给你，我的母亲，我的祖国”；例12—15《大海一样的深情》中“啊！台湾”等。

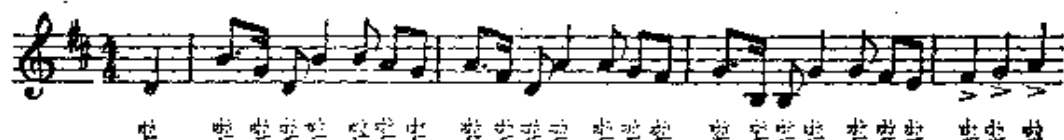
思索温柔的情绪常用“嗯”（鼻音M），如《叫一声哥哥快回来》（许友夫曲）：

例 13-17



欢快、轻松、抒发的情绪常用“啦啦啦”（La）如《我亲爱的妈妈就是祖国》（范丙士词，谷建芬曲）：

例 13-18



此外，如《春天里》的“朗里格朗”，苏联歌曲《蜻蜓之歌》里的“阿巴里里代啦”，日本歌曲《聪明的一休》里的“格的格的”，《天车姑娘》里的“阿哩哩哩”，《假如你要认识我》的“啊咪咪咪”以及用唱名作衬词的《打靶归来》、《生活是这样美好》等等，都是用来表现生动、轻快情绪，并且各具特点，别具一格，给歌曲增加了魅力。

表现劳动的衬词特别多样，如聂耳的《大路歌》：

例 13-19



哼呀咳哟 哟(咳哟咳) 哟呀哟呀 哟(咳哟咳) 大家一齐
 流血汗!(哟 咳 咳!) 为了 活命, 那管 已晒筋骨 酸(哟哟咳!)

此外, 运用民歌改编的各种劳动歌曲如号子, 衬词更是多见。

第十四章 歌曲的常见体裁

歌曲的体裁即歌曲的类型。不同的体裁具有不同的音乐特征，因而也有不同的表现功能。了解和掌握歌曲体裁特点，对于歌曲写作有重要意义，这点我们曾在本书第一章阐述过，现在我们主要来看看我国歌曲中常见的体裁情况。

“体裁”是一个不很确定的概念，可以从不同角度来划分。如从艺术特点来分，则有抒情歌曲、队列群众歌曲、歌舞歌曲、叙事歌曲、幽默谐趣歌曲、劳动歌曲等；从年龄特征来分，则有儿童歌曲、青年歌曲；从篇幅来分，有多乐章的声乐套曲（大合唱、组歌、联唱）和一般的独唱歌曲等等。本章按艺术特点的角度而不以篇幅、年龄的角度来阐述。

体裁的划分及其艺术特点，都只能是相对的，而不能绝对化。有的歌曲很容易听出是什么体裁，但有的歌曲兼有两种以上的体裁特征或一首歌曲既不明确属于这种体裁，又很难说是属于哪种体裁，这并非罕见现象。此外，体裁的确定有些主要是根据音乐因素，而有些又主要凭据歌词因素或两种因素的结合。

§ 1. 抒情歌曲

抒情歌曲是当代人们最熟悉、最喜爱的歌曲体裁，抒情歌曲以音乐最擅长的感情抒发功能为特征，在人们的音乐生活里受到了最广泛的注意。

抒情歌曲的容量较大，在题材内容上极为广泛，不管从群体

还是个体的角度，只要是抒发人的内心感情的歌曲，大都有抒情的特点。对生活的思索，对理想的追求，对祖国家乡的讴歌，对亲人和情人的爱恋，对大自然的赞叹，对人类博爱的胸怀，抒情的、哲理的、伤感的、崇高的，都可为抒情歌曲所容纳。在音乐构成上，快速度、慢速度，各种节拍，各种节奏都可广泛运用。在演唱方式上除了主要是独唱外，还有各种组合的重唱、小合唱、抒情性的合唱等。在声部和演唱风格上，男声、女声、高音、低音，西洋美声唱法、民族民间唱法、通俗唱法都可在抒情歌曲领域里得到充分的运用和体现。

抒情歌曲根据不同的写作手法还可分别具有如下的几种体裁特点。

1. 艺术抒情歌曲

这类抒情歌曲即通常所指的艺术歌曲。艺术抒情歌曲由于歌词的深层内涵，写作的较高技巧以及伴奏在表现上的重要作用，因而有着较高的美学欣赏价值。本书第十五章“艺术歌曲特征”就是以这类歌曲为主要研究对象的。

这类歌曲如本书举过的外国歌曲《小夜曲》、《苏尔维格之歌》、《燕子》、《悲歌》、《深夜的微风在飘荡》以及中国歌曲《黄水谣》、《玫瑰三愿》、《叫我如何不想他》、《我爱你，中国》、《祖国啊，慈祥的母亲》等。

2. 民族歌谣体抒情歌曲

这类抒情歌曲在旋律、节奏、调式、歌词句式和音乐气质上具有我国民族歌谣的性格。其中如扬抑格（即每句大多为强拍开始）的节奏，均衡的句法，旋律的线条美，词曲的音韵结合以及大都用具有民族民间特点的唱法等等均是它的鲜明特征。这类歌曲如我们在前面所举过的《在那桃花盛开的地方》以及《十五的月

亮》、《唱得幸福落满坡》、《送别》、《草原上升起不落的太阳》等。

3. 通俗抒情歌曲

这类抒情歌曲通俗浅显，易于传唱，在词曲，演唱上比较接近人们的生活。它同民族歌谣体抒情歌曲主要不同在于它具有较多的创作歌曲风格，旋律进行同语调结合比较紧密。它的节奏更为多样，有“校园歌曲”式的均衡、平稳节奏，也有大量运用切分的给人以动荡感觉的比较自由的节奏。演唱上大都为所谓“通俗唱法”，或者兼有这种风格的其他唱法。这类歌曲如《年轻的朋友来相会》、《大海啊故乡》、《游子吟》、《请到天涯海角来》以及《故乡的云》、《我的中国心》等。

4. 颂歌抒情歌曲

这类抒情歌曲在歌词内容上大多为歌颂祖国，歌颂英雄人物，歌颂理想和美好生活等。音乐上宽阔浩大，富于激情。旋律的起伏比较大，节奏也较为舒展，有些歌曲还运用领唱、合唱的演唱形式。这类作品如《我的祖国》、《我爱你，中国》、《北京颂歌》、《清晰的记忆》等。

5. 朗诵抒情歌曲

创作歌曲风格的朗诵体，歌词常为字数长短不一的自由诗体，旋律有比较自由的朗诵语调和节奏随意性较强的韵律，即使有些歌曲歌唱性较强，但也大多是如说如歌、如吟如唱的性格。在音乐上常使用抑扬格节奏（弱拍或后半拍起）、三连音节奏以及重音不完全吻合节拍规律的节奏等。曲调同四声可能结合得较紧，但有时却大量运用同音反复，形成诉说式的喃喃语调性格。《渔歌》（韩伟词，施光南曲）的一些片段具有十分典型的朗诵体特点。

《待时歌》（罗贯中词，王酩曲）富有鲜明的我国古典歌曲的吟

例 14-1



诵韵律特点，表现在调式风格、琴曲韵味、旋律进行、人声帮腔等方面。

例 14-2



§ 2. 队列群众歌曲

这种歌曲结构短小、旋律易唱、节奏简明有力，或者有进行步伐的节奏，或者有热烈欢快情绪，大都以鲜明的集体群象为特征，因而大都为齐唱、领唱合唱的演唱形式。这类歌曲在我国革命战争年代和当今社会主义建设时期起着鼓舞人民、组织人民的巨大作用。著名的歌曲如《工农兵联合起来》、《义勇军进行曲》（田汉词，聂耳曲）、《毕业歌》（田汉词，聂耳曲）、《团结就是力量》（牧虹词，芦肃曲）以及解放后的《歌唱祖国》（王辛词曲）、《我们走在大路上》（劫夫词曲）、《学习雷锋好榜样》（洪源词，生茂曲）、

《打靶归来》(牛宝源、王永泉词,王永泉曲)等。

§ 3. 歌舞歌曲

这种类型的歌曲大都具有欢欣轻快、优美舒展、载歌载舞的特点。舞曲有特定的节拍和伴奏音型,而更多的歌舞歌曲不一定从属于那一种有固定名称的舞曲,只要情绪欢快、音乐优美,有可以舞蹈的节奏韵律,都可以纳入这种类型。歌舞歌曲同抒情歌曲有许多相通之处,尤其是悠长气息的旋律配以舞曲特点的伴奏音型时,这两者常常融为一体,具有十分迷人的魅力。人们熟悉的我国歌舞歌曲如《春暖花开》(郭小川词,巩志伟曲)、《采茶舞曲》(周大风作词编曲)、《摘一束玫瑰送与你》(凯传词,施光南曲)等。

§ 4. 叙事歌曲

叙事歌曲以叙事为特征。较大型的叙事歌曲常有人物和故事情节,较小型的在歌词上、内容上也常有一定的叙事特点和人物身分。

我国较大型的叙事歌曲在音乐风格上更接近说唱、戏曲和民歌,是歌曲化了的说唱音乐。它表现在歌词特点上,旋律风格上以及多段落的或者是联曲体结构,或者是板式结构等方面。这类作品如《八月十五月儿明》(吕远词曲)、《王大妈要和平》(放平、张鲁词,张鲁曲)以及《平汉路小唱》、《晋察冀的小姑娘》等。

较小型的叙事歌曲不一定有情节性,往往是叙事与抒情特点相结合,叙中有情,情中有叙。如歌谣体与多段词分节歌结合的《妹妹找哥泪花流》(凯传词,王酩曲)、《歌唱二小放牛郎》(方冰词,劫夫曲),说唱与民歌风格的《看见你们格外亲》(洪源、刘薇词,生茂曲)、《老房东查铺》(石祥、刘薇词,唐诃、生茂曲),创作风格的《听妈妈讲过去事情》(管桦词、瞿希贤曲)。

§ 5. 幽默诙谐歌曲

这类歌曲轻松谐趣、生动活跃，在音乐上民族风格比较鲜明，演唱上常常或加入说白，或作些夸张的处理。我国这种歌曲的创作还不多。《古怪歌》（宋扬词曲）、《茶馆小调》（长工词，费克曲）产生在旧中国，歌曲对当时黑暗统治进行了辛辣的讽刺。50、60年代则常将谐趣与某些人物形象联系在一起，通过带有幽默格调的演唱，表彰那些普通劳动者。这类歌曲如《俺是快乐的饲养员》（杨小彬词，穆传永曲）、《歌唱光荣的八大员》（洪源词，晨耕曲）等。近年来创作的《戒烟歌》（瞿琮、任红举词，毕庶勣编曲）、《搬家》（谷建芬词曲）、《笑比哭好》（冯述词，马丁曲）、《济公活佛歌》（张鸿西词，金复载曲）则表现了人们对不良现象的批评和对美好事物的善良的愿望。

§ 6. 劳动歌曲

这种歌曲往往伴随着某种劳动情景、情绪、劳动节奏和号子。除了歌词内容外，由相应的衬词构成的劳动号子和音调在歌曲中有突出的意义。演唱方式除独唱、齐唱外，一领众和的方式由于同劳动号子有紧密联系，更是经常运用。

我们熟悉的劳动歌曲如《大路歌》（孙瑜词，聂耳曲）、《码头工人歌》（蒲风词，聂耳曲）、《咱们工人有力量》（马可词曲）、《英雄们战胜了大渡河》（时乐濛编曲）、《丰收歌》（黄素嘉词，朱南溪、张慕鲁曲）以及上海乐团改编演出的《盪水船夫号子》等等。

上面我们介绍了我国歌曲创作中常见的六种体裁。这里应当着重指出的是，正如我们前面所讲，体裁的分类只是一个泛指概念，具有一个稳定的，但不是绝对的区域划分。体裁之间的互相渗透、交叉，使有些歌曲在体裁特征上界限模糊，而具有体裁的兼有性。

比较明显的“兼有性”表现在一首由两个以上乐段构成的歌曲中，这个段落具有这种体裁特点，另一个段落又具有另一种体裁特点。如《我的祖国》A段为运用歌谣体抒情方式，B段则为颂歌性质的抒情方式；《唱支山歌给党听》两端乐段是歌谣体抒情歌曲，中段则是叙事歌曲，后来还兼有队列歌曲的体裁特点；《山丹丹开花红艳艳》两端乐段属于山歌风格的抒情方式，而中段则具有舞曲体裁特点。

比较深层的“兼有性”表现在一首歌曲同时就具有两种以上体裁的特征、气质。如《在希望的田野上》（晓光词，施光南曲）就同时兼有抒情歌曲、队列行进歌曲，以及劳动歌曲多种体裁于一身。少数民族歌曲常常融抒情与舞曲于一体，《伟大的北京》（买买提塔提力克词，奴尔买买提曲）、《党的光辉照延边》（张黎词，金凤浩曲）就兼有了这两种体裁。此外，兼有叙事与抒情，兼有诙谐与叙事等等情况，都说明歌曲体裁一方面有其各自不同特点，另一方面又可能互为渗透，从而模糊体裁之间的分界，成为交叉，融合的兼有多种特点的体裁。

第十五章 艺术歌曲特征

§ 1. 古典艺术歌曲

艺术歌曲有广义和狭义的解释。广义来讲，有较多艺术性的如上章所提到的朗诵性抒情歌曲、颂歌抒情歌曲、叙事歌曲以及一些民族歌谣体歌曲有可能纳入艺术歌曲范围。狭义来讲，艺术歌曲（Art Song）只是指那些具有浪漫曲风格的，艺术手法比较考究的，表现题材多偏重于感情领域的，钢琴伴奏写作比较细致的，多属于独唱形式来演唱的那样一类歌曲。

艺术歌曲是伴随着浪漫主义艺术特征之一——文学在音乐中作用的兴起而兴起的。浪漫主义时期艺术歌曲的歌词绝大多数是诗人们的作品——诗，如歌德、海涅、席勒等人的诗作。选用诗或者具有诗的气质和品格的歌词来谱曲，是艺术歌曲的特征之一。因为诗在构思上的凝练、精巧，容量上的广博、深邃，意境上的幽婉、玄远，结构句法上的自由，不拘一格，从而有充分的蕴含量提供音乐尽其一切手段进行开拓和表现。因而写作艺术歌曲的第一个步骤是必须选取有足够艺术价值的诗词。

艺术歌曲的写作技巧比较细腻，也比较丰富多样。一般来讲，艺术歌曲在曲式上除了常见的结构外，篇幅可能较大，较为自由，不受传统格式的约束。在旋律上有些作品注意旋律美和旋律细致的感情表现；有些则注重吟咏和朗诵特点，并且由于语调化的影响，乐句的气息或长或短，游弋自如。艺术歌曲在节奏

上自由多样，通常规律性的强弱交替并不一定那么鲜明，而不正规的节奏如三连音、切分、弱起(抑扬格)可能较多运用。艺术歌曲在调性和声上涉猎范围比较广，往往运用远、近关系的转调交替，频频出现的变化音，闪烁着各种色彩的调性对比。来映托歌曲的丰富的感情和意境。在演唱上要求歌者必须有一定的音乐素养与歌唱技巧，表现上具有深度。

艺术歌曲的另外一个特征是对伴奏作用的理解和伴奏(通常是钢琴)的写作。艺术歌曲的伴奏远远超越一般民俗歌曲的伴奏的概念。钢琴伴奏(或再加上一件弦乐或管乐的劲奏，或是后来发展的乐队伴奏)在写作构思上相对的独立性和以人声无法比拟的音乐手段来揭示整首歌曲形象的重要性，已使钢琴成为组成艺术歌曲这种体裁不可缺少的部分。正如保罗·亨利·朗格评论沃尔夫的艺术歌曲创作时所说：“诗是用一种生动的、讲话式的歌曲吟诵出来的，但有完美的诗韵，而钢琴则负责体现诗中的情绪及其起伏变化。这种作品的音乐的真髓在钢琴的部分中，所以沃尔夫称他的作品为‘为人声和钢琴的歌曲’而不是‘带钢琴伴奏的歌曲’，这是完全正确的。这样的伴奏在音乐上是独立于人声部分之外，但又完全从属于歌词的(《十九世纪西方音乐文化史》第372页)。”钢琴以其丰富的织体，变化多样的和声，或离或即的复调以及层见叠出的音色，或者对歌声进行烘托，或者将诗词中约隐约现的情景给以揭示、补充，从而显示出钢琴的重要地位。

综上所述，富于诗意的歌词，优美动情的旋律和富有表现的钢琴伴奏，是艺术歌曲写作的三种重要特征。鉴于本书在前面的许多章节曾以许多中、外艺术歌曲和具有艺术性的其他歌曲为研究对象，进行了写作技巧上的探讨和归纳，因而本章将侧重从全局性的写作布局和技巧来分析一些优秀的艺术歌曲。

俄罗斯伟大诗人普希金有一首脍炙人口的诗《别唱吧，美人》。俄罗斯作曲家格林卡、李姆斯基-科萨科夫、拉赫玛尼诺夫都为它谱写过歌曲。这三首歌曲虽然歌词一样，但音乐大为不同，各有千秋，这里我们来分析一下格林卡和拉赫玛尼诺夫的作品。

普希金原诗有四段词，第四段与第一段相同，相似于ABCA的格式。拉赫玛尼诺夫的歌曲是按照原词格式来谱曲的，而格林卡则将原词删简，仅留下第一、第二段，写成一首实际上是一段曲两段词的分节歌形式(记谱未用反复记号)。

例 15-1

别唱，美丽的人儿

(格鲁吉亚歌曲)

Andantino
p

普希金词
周枫译

别 唱，美 丽 的 人 儿，别 唱，那 悠 哀 的 格 鲁 吉 亚 的 歌 曲；

2
它 们 会 使 我 回 想

起 另一种生活, 在这 海岸, 这 远的海

pp

(反复) 1.

岸。 哦 你 悠 悠 的 歌 声 使 我 迷 离 草 园。

p

2

想 起 月 亮, 你 如 今 使 我 回 想



这首歌曲的曲式为简短的、原样反复一次的、两句乐段结构。

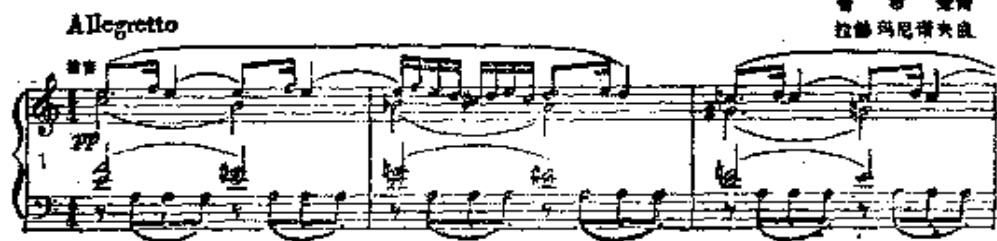
每句两个乐节，两句四个乐节呈现出 $\overset{1}{a} \overset{2}{a} b b$ 的句法轮廓，后面还加上一个从属和弦到主和弦的扩充。全曲类似一般的世俗歌曲，没有什么复杂的戏剧性情节，由于旋律的多次级进下行以及乐段后面对小调的强调，歌曲有种淡淡的忧郁的情绪，而 $\frac{6}{8}$ 节拍和类似圆舞曲的伴奏音型又使歌曲具有城市浪漫曲的气质。

拉赫玛尼诺夫的作品音乐处理则要复杂得多。精巧的构思，通谱歌的形式（即与“分节歌”相对应的一段词、一段曲、无段落反复的形式），较为复杂的旋律和伴奏写作技巧，使这首歌曲具有典型的艺术特点。

例 15-2

别唱吧，美人！

作品 4 之 4



A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains the first line of the melody and accompaniment. The second measure contains the second line. The third measure contains the third line. The score is written in a clear, legible font.

7

A

B

别唱吧, 我的美

10 人！ 来唱那英雄的赞歌。这是他的

13 歌 使 我 们 起 他 的 生 活

pp *B meno mosso*

16 古 海 涛 浪 起

mf

cresc. *f* *a tempo*

19 唉！ 你 凄 凉 已 经 吹 来， 使 我 回 忆 起 那 些 日 的 草

pp *rit.* *dim.*

22 原， 展 开， 还 有 那 些 在 月 光 下 的 孤 单 少 女！

Meno mosso

24

a tempo cresc.

我又和你相见了，却把可

27

是这曲调又记起，任你歌唱，

29

dim.

那可 是这曲调重温在我的梦中。

31

A f ten. *dim.* **222**

则唱起我的爱人！则唱那凄婉的 愁容

34

吉正歌，这悲壮的 送别 回忆 离 别


38



这首歌的第一个特点，是作者把这首诗处理为“通谱歌”，它和格林卡处理为乐段反复的“分节歌”的结构构思不同，这可以从下面的图式清楚看出：

格林卡		拉赫玛尼诺夫	
音乐	A A	音乐	前奏 A B A 后奏
歌词	一、~~~~ 二、~~~~	歌词	一、~ 二、~ 三、~ 一、~

拉赫玛尼诺夫这首歌的前奏在音乐形象上有独立意义。它的旋律特征在于：上助音和后来围绕骨干音的装饰进行；节奏上的附点和连线形成的绵延气息；在调式上的旋律小调和自然小调的交融；旋律句法上，以两小节为一个单位的三度向下模进以及最

后在主音的逗留；同时色彩忧郁的三个内声部，半音和音阶下行以及左手演奏的，一直保持着的主题音的连续敲击（）等等，不仅突出了音乐的“异域情调”，而且构成了苍凉、凄楚、悱恻的性格，从而激起了诗人的呼唤和怅惘的回忆。

歌曲的A段从第九小节开始，在钢琴的琶音背景下，诗人在高音区以不可遏制的感情唱出“别唱吧，我的美人……”这里的曲调节奏自由，富于吟诵特点，又具有歌唱的性格。乐段的第二句“这悲惨的歌……”旋律直接摘自前奏，不过由人声唱出更增加了其迷人的魅力。这里的伴奏，低音持续在自然小调Ⅲ级，同时内声部有着许多半音滑动的均匀的二分音符和八分音符进行背景，给了歌声很恰当的衬映。

歌曲的中段，从两小节的间奏开始。间奏的旋律宛如一声激励的长叹，它从高音区开始经过一些切分、装饰音以及变化音形成的增减音程进行，逐渐向低音区跌落，然后低八度重复后，引出了歌声。


B段可分为两个阶段，歌词的安排上，开始是普希金原诗的第二段，后来阶段是原诗的第三段。第一阶段从十九小节开始，旋律律动幅度不大，具有显著的朗诵调性格，伴奏则将前奏的旋律素材加以集中，以一小节为单位，反复变化来伴随这激动的旋律。

接着第二十四小节，间奏又出现了，不过它连同和声已移低了五度，随后进入的是中段的第二阶段。这里的调性转到d小调，旋律上下起伏，逐渐增长，准备引向高潮。这里的伴奏具有激动的如浪涛翻卷的冲力，然后在第三十小节“但你歌唱……”处冲向了全曲的顶点。这里在高音区的长音，伴奏以十六分音符连续敲击的节奏，声部逐渐聚拢的不协和音响，使这里的高潮更显

露出炽烈的悲剧性格。随后，巨大的激情消退了，浸透着哀怨的歌声渐渐下行，伴奏接着在中音区奏出一个短小的间奏，在它那充满同情和婉惜的下行旋律之后，引出了再现段。

再现段的最大特点是将前奏的音乐和再现段叠交在一起。

再现段

它的第一句相同于原来 A 段，但接着钢琴直接

切入，原样演奏前奏时，这里的歌声另外演唱一个在低音区飘悠着的，隐伏着半音下行的来自前奏内声部的旋律带。在这里，音乐实际上已进入后奏，这里的歌声只是背景而已，它飘浮在钢琴演奏的“美人的歌”上方，很富魅力。这里前奏的再次出现，形成了前奏 A B A 后奏的首尾呼应部局。

钢琴的后奏同前奏基本相同，不过第四十五小节时，旋律移到了低音区，并在主音上反复吟哦，同时内声部的变化半音下行，低声部的持续进行，使音乐在忧郁和神秘的色彩中渐渐消失……。而最后用 *mf* 力度奏响的，人们熟悉的主和弦琶音又出现了，这让人们回忆起诗人惆怅忧烦的心境，又使全曲得到了完整统一。

拉赫玛尼诺夫的《别唱吧，美人》是一首优秀的艺术歌曲，从对诗的处理，从旋律的构成，而尤其在构思上，不仅抒发了“我”的思绪，而且用钢琴生动地表现了“美人的歌声”，两个形象互为依托、对应，从而在充分表现了诗的意境的同时，又给人浮想联翩的美的享受，从这里可以看出这首歌所具有的高超写作技巧和杰出的美学价值。

§ 2. 我国艺术歌曲

我国的艺术歌曲创作，在20、30年代赵元任、黄自、谭小麟等人的许多作品中就已经开始。赵元任的《教我如何不想他》(刘

半农词),黄自的《天伦歌》(钟石根词)、《点绛唇》(王灼诗)、《玫瑰三愿》(龙七词),谭小麟的《别离》(郭沫若诗)、《春雨春风》(〔宋〕朱希真词)以及后来冼星海为古体诗词谱曲的《白头吟》(卓文君诗)、《卜算子》、《蝶恋花》(苏轼诗)等等。这些都是我国早期艺术歌曲的开拓性作品。

黄自的《思乡》(韦瀚章词)是他的艺术歌曲十分杰出的一首。这首歌意境深远,艺术手段丰富。全曲结构为两段体,有不长的前奏、间奏和后奏。

例 15-3

思 乡

市廛琴调
黄 自曲
A 2/4
徐 悠

Andante

天 涯 游 子 才 过 了, 独 自 个 无 在 家。

更 原 堪 堪 外 路 难。

是：“不 知 归 去！”

a con anima cresc.
是 太 了

con anima
rit.
a tempo

poco a poco
万 种 闲 愁。

f pincta
酒 杯 斟 满 同 举 杯 一 饮

f colla voce

a tempo
渺 渺 烟 波 是 否 向 南 汉？

p
我 愿 与

a tempo
pp
p

他 同 金！

f colla voce
morendo

钢琴前奏是主题旋律的提示。歌曲主题由乐节组成，开始的变化助音有表情细腻的语感，而后旋律的微微起伏，强拍上的有着“叹息”语气的倚音，以及旋律渐渐向下的模进，使歌曲流露出忧郁的情绪。这里的伴奏写作也比较细致，第一、二拍和弦分解向上进行，接着第三、四拍递音下行，这样构成的音型充满温存的感情。第一个乐段之后的间奏，模仿了杜鹃的鸣叫，阵阵“不如归去”的啼声，惹起了主人公“万种闲情，满怀别绪”。这里的伴奏写法也变得丰满起来，连续八分音符和高低音部反向进行，将音乐渐渐推向高潮——“问落花，随渺渺微波是否向南流”，旋律从强烈的高音径直往下跌落，随后在羽音上保持着询问和叹息的语调，这时伴奏又再现了开始乐段的富有感情的音型，在这里有一种对问语回答的期待感，钢琴和歌声互相交织着、衬映着，将游子的一片思乡之情诉说得真挚动人。

解放后，我国作曲家如瞿希贤、杜鸣心、朱践耳等，也相继写作了不少艺术歌曲。其中杜鸣心的《一个黑人姑娘在歌唱》（艾青诗），是一首有着深刻意义的歌曲。歌曲通过对一位黑人姑娘的描述，控诉和谴责了资本主义社会的种族歧视。

例 13-4

一个黑人姑娘在歌唱

Andantino

A *mp* I

艾 青 诗
杜 鸣 心 曲

在 那 楼 梯 的

1 啊 上 新 白 天 地 地

7 地 十 七 十 八 岁 一 边 走 一 边 歌

10 呀 心 里 想 什 么 歌 呀

13 她 唱 的 可 是 什 么 歌 她 能 唱 一 个

16 孩 儿 唱 的 是 什 么 歌 呀

poes più morte B sop

19 这不是他的儿子。

22 也不是她的兄弟， 这是她的

25 个工人，他给人看管孩子。

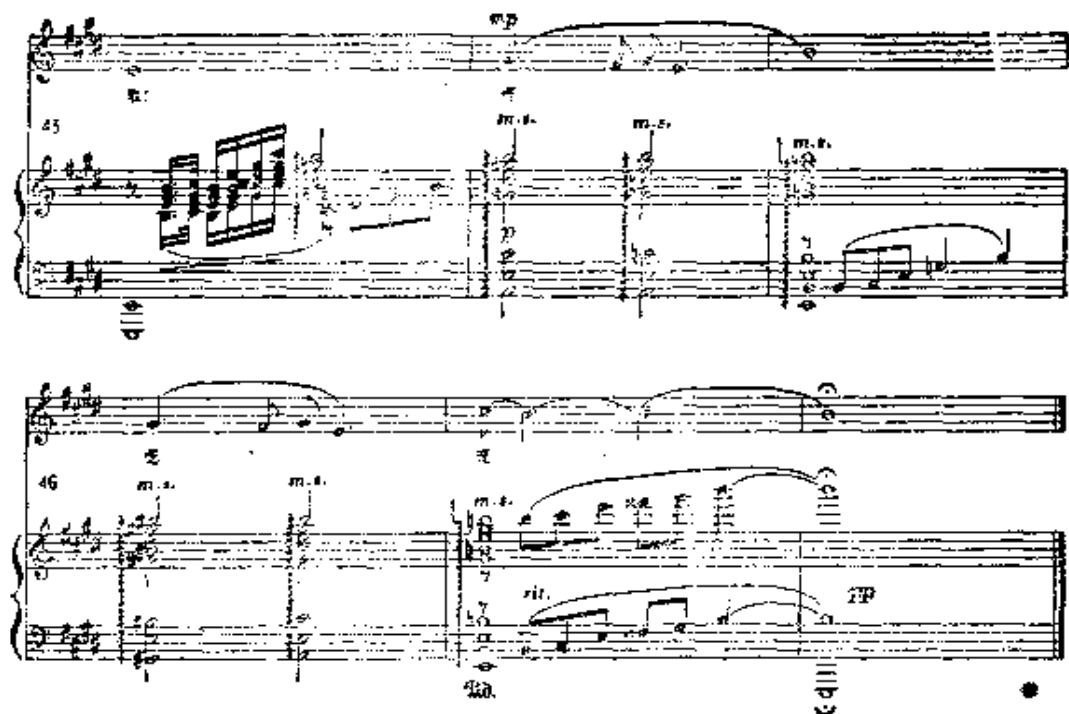
28 一个是一样的黑，黑得象黑裡

31 水， 一个星 样的白， 白

34 碎 泉 的 星。 一个星 么新

37 星。 你 在 不 住 地 哭。

40 一个星 么可 怜。 神 是 咱 欢 乐 的



这是一首女中音独唱的两段体歌曲，A段四个乐句，B段六个乐句。它的句法比较规整，全曲都是两小节一个乐节，四小节一个乐句的均衡结构，并且句与句之间节奏轮廓也相似，每句都是以 $\text{♩} \cdot \text{♩}$ 附点节奏开始，句与句之间有着“节奏重复”和“变奏发展”的特点。这样的均衡结构和节奏构成，同这首歌的摇篮曲体裁，歌谣体性格有关。

歌曲的音高幅度不宽，全曲音域仅十度 ($b-d^2$)，但是由于充分运用调性色彩变化，使得旋律蕴含着丰富的表现力，具有十分感人的力量。

这首歌曲的伴奏是典型的逐渐增长的写法。歌曲开始为了衬托歌声的叙述性格，伴奏用了柔和的“合唱型”的织体写法。后来，随着歌曲的发展，伴奏也作了相应的、比较复杂的变化。

歌曲的A段情绪较为平静，旋律主要建立在五声音阶的基础上。第三句（第十一小节起）句尾的旋律有到a小调的离调进行，

第十六章 通俗歌曲特征

“通俗歌曲”这一概念同样有广义和狭义的区别。广义的通俗歌曲，泛指那些通俗、简明，易于普及传唱的歌曲，包括队列群众歌曲，民族歌谣体抒情歌曲，通俗抒情歌曲，诙谐幽默歌曲，舞蹈歌曲等等。狭义通俗歌曲实际上是一种风格概念，是指那些运用“通俗唱法”并手持话筒演唱的，使用以电声乐器（吉他、低音吉他、电子音响合成器或电子琴、爵士鼓）为主的乐队来进行伴奏的那种流行歌曲。本章叙述的主要是这种狭义的通俗歌曲。

通俗歌曲的艺术表现特点，主要是强调生活化与大众化。歌曲的题材内容和表现角度常常同人们生活感情和心态比较贴近；而修饰不多的演唱风格，比较随和，往往让人们在欣赏的同时还可以用来自娱；它的歌词大都朴素如语，而且结构简明，旋律流畅，节奏自然，因而易于传唱和普及，从而在歌曲体裁中具有广泛的群众性。

通俗歌曲在性格上有两大类别，一类是速度较慢，抒情性较多的所谓“抒情歌”，一类是速度较快，力度感、动态感较强的所谓“劲歌”。抒情的通俗歌曲有些具有歌谣特点，如《我的中国心》、《甜蜜蜜》、《外婆的澎湖湾》、《三月的小雨》等等；有些则具有朗诵调的特点，如《春光美》、《雾之恋》、《千言万语》等。劲歌大都和西方流行音乐以及许多舞曲节奏相联系，即所谓“爵士音乐(jazz)风格”、“摇摆乐(Swing)风格”、“摇滚乐(Rock)风格”、“迪

斯科(Disco)风格”等。乐队的伴奏也都有鲜明的流行音乐特征。

§ 1. 节 奏

通俗歌曲在节奏上的形态比较多样。一般来说,同民歌联系较多的歌谣风格节奏比较平稳,而同国外流行歌曲联系较多的则常常使用大量的切分节奏。这种切分节奏使用主要来自美国黑人音乐“拉格泰姆”(Rag Time)的影响,它有着自由、随意、奔放不羁、节律上的摇晃摆动感。不过在实际作品中,平稳的和切分的、歌谣体的和动态感的,种种节奏特点有时是交融渗透在一起来使用的。

我们来看看通俗歌曲的节奏状态实例:

例 16-1

祈 求

献给世界和平年

刘志文词

解承强曲

展 风 轻 轻 吹 拂 春 天 的 绿 柳, 抚 平

人 间 无 尽 的 离 恨 和 伤 痛。 多 少 善 良 的 心 埋 藏 了

丑 恶 的 根 源, 友 爱 在 每 个 人 心 里 长 留。

上例有着大量的切分进行,但由于它建立在 $\frac{4}{4}$ 节拍的均匀的伴奏音型上,并且由于它自身的规律性(如每句在第四拍后半拍起,并且除第四句外,前三句都用 和 来收束),仍然充满从容不迫但又有节奏棱角的叙述性格。

切分节奏是通俗歌曲一大特点,我国歌曲《请到天涯海角来》,

《让世界充满爱》、《蓝天上的白云》等都借鉴了这一节奏特点。

§ 2. 旋 律

许多歌谣体的通俗歌曲有明显起伏的旋律线，而不少通俗歌曲由于强调同生活的联系，强调词曲结合的口语感，在旋律上往往有一种如说白、吟哦、高喊的性格，这种旋律一字一音，歌腔（拖腔）较少。它的旋律流动幅度较狭小，曲调常常表现为同音反复或级进，有起伏的环绕、乐汇的模进以及偶尔插入的跳进。下例便是一首口语感很强的，如喃喃诉说般的歌曲。

例 16-2

让我们看云去

快 名词曲



有不少通俗歌曲，既有朗诵特点，又同我国音韵四声和抑扬顿挫的读音结合得比较贴切，这是一种既有语调感，又有旋律特点的进行。《千言万语》这首歌便具有这种特点。

例 16-3

千 言 万 语

尔 英词
古 月曲



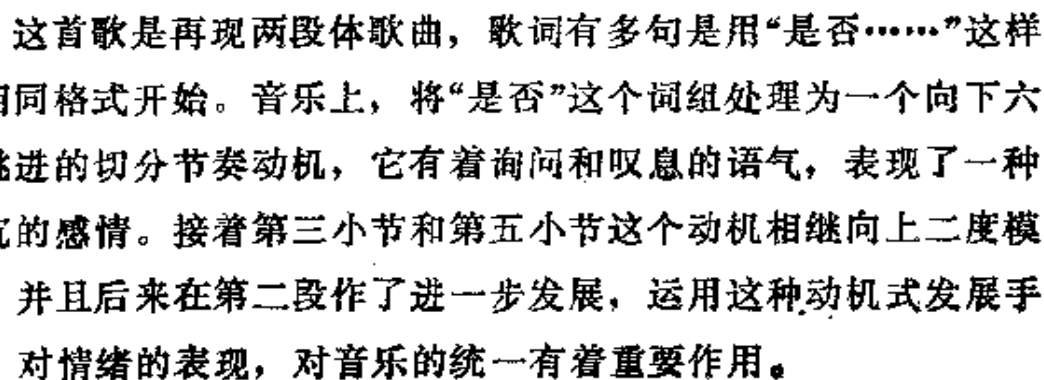
16-4

是 否

中速 稍慢

罗大佑词曲

A52:



§ 3. 结 构

通俗歌曲的结构安排比较多样，我们前面讲过的各种曲式都可能运用，不过尤其突出的是对两大句结构以及再现两段体的使用比较广泛，除了例6—14《垄上行》和例16—4《是否》外，人们熟悉的通俗歌曲如《我的中国心》、《小村之恋》、《请跟我来》、《月亮代表我的心》等都属于这种结构。

此外，分节歌形式(常常是一段旋律，两段词)和段落、乐句的反复，也常常使用，尤其是结束句的重复时，伴随着逐渐消失的力度处理，更是多见。

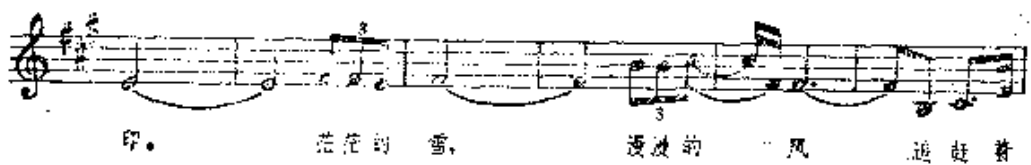
§ 4. 通俗歌曲的艺术性探索

近年来我国的通俗歌曲创作出现了向艺术化进行探索的趋势，一批具有个性的作品如《追寻》(贺东久词，阎冬林曲)、《父亲》(陈小奇词，毕晓世曲)、《让世界充满爱》(郭峰词曲)、《春天的钟》(苏叔阳词，王酩曲)、《默契》(向彤词，张卓娅曲)等事实上已经开拓出了一种“严肃”的或“艺术性”的通俗歌曲品种。这些歌曲题材广泛，有的气魄宏大，有委婉深沉，体裁多为朗诵体。

《追寻》的歌词像一首动人的诗，通过意境丰富的词句，表现了在严酷的冬天里对春天的执着的追求向往，从而成为具有严肃意义的哲理性的通俗歌曲。

例 16 6





这首歌曲为两段体结构，它的前奏音乐素材来自B段尾部，从 $\sharp C$ 音到 $\sharp C$ 音的调性色彩变化，潜藏着力度的增长。后来有力地向着高音 $\sharp c^3$ 的进行，激起了向往春天的巨大热情，进而引出了歌唱部分。

A段旋律有咏叹、朗诵的特点，结构为六句。第五、六句重复第三、四句的歌词，曲调为上方的四、五度模进。

B段直接在高音区进入，一开始的五度向上跳进($a^1—e^2$)是A段开始($a—e^1$)的高八度。“心跳是生命的鼓点”曲调在高音区，加上加重音的力度处理，有着强烈奔放的性格，然后在“不倦地追寻”处，调性有同名小调(a 小调)的交替变换。“雪野下面，草正萌芽”的情绪还比较柔和、细致，而随着 $\sharp c^2$ 到 $\sharp c^2$ 的直接转换，色彩为之一亮，音乐突然变得明朗起来，在高音区反复的 $\sharp c^2—d^2—e^2$ 三个音的进行，像是为春天的即将到来疾呼高喊，进而将音乐推向了顶峰。

这首歌曲的一大特征是从开始到最后，有一个明显的力度增长，表现了深刻的、不可遏止的追求和向往的一种力度美。这种深层的美感和音乐的各种形态——旋律的、节奏的、调性的等等，都说明这首通俗歌曲具有了显著而又严肃的艺术探索。

附录一:

男女各声部音色

写作歌曲除了应当熟悉歌曲的各种类型外，还要懂得男女声各声部的音域和音区特点，熟悉不同唱法的表现风格特点，这对于我们的创作思维、写作布局、旋律安排等都有重要意义。

人们的嗓音按照不同音色，不同音域，一般可分为女高音、女中音、女低音、男高音、男中音、男低音。

1. 女高音

女高音还可细分为抒情女高音、花腔女高音和戏剧女高音。我国人民比较熟悉的是前两种。

抒情女高音的音色优美明亮，歌唱性很强，《我爱你，中国》、《清晰的记忆》、《我爱梅园梅》就是由这一类型的抒情女高音所演唱的。

花腔女高音的音域可能比一般女高音还要高几度。花腔女高音音色清亮灵活，最大特点是能在高音区运用花腔技巧来演唱或者是音阶上下行，或者是琶音上下行，或者是回音，或者是“音程扩大或收缩”，或者是音程大幅度的跳进等，来表现欢快、热烈活跃的情绪。著名的花腔女高音歌曲如《夜莺》（〔俄〕阿里亚比叶夫作曲）、《燕子》（〔法〕阿古阿作曲）。

2. 女中音

女中音的音色温厚、浓郁，有种深沉的美感，著名的女中音独唱歌曲如《打起手鼓唱起歌》、《一个黑人姑娘在歌唱》、《吐鲁番

的葡萄熟了》、《美丽的草原我的家》等。

3. 男高音

男高音也可以分为抒情男高音和戏剧男高音。

抒情男高音音色明朗、清亮、优美。

戏剧男高音的音色比抒情男高音要雄壮刚劲、有力，善于表现幅度较大的强烈的感情。男高音演唱的著名歌曲如《嘉陵江上》、《松花江上》、《再见吧！妈妈》、《啊，我的太阳》（〔意〕卡普阿曲）、《连斯基咏叹调》（〔俄〕柴科夫斯基曲）等。

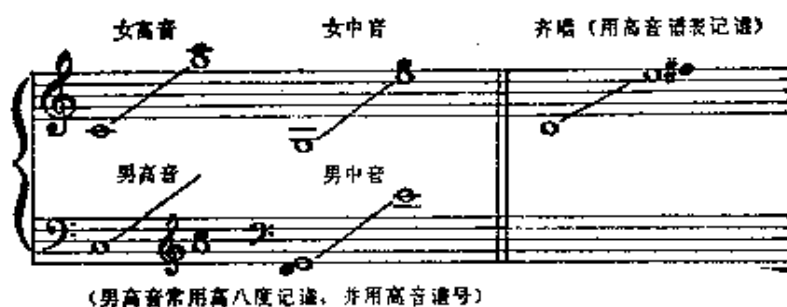
4. 男中音和男低音

男中音的音色厚实、深沉、宏伟。

男低音的音色比之男中音更加浓郁、深厚。如《黄河颂》、《老人河》、《跳蚤之歌》、《诚实的眼睛》等都是人们常听到的由男中、低音演唱的歌曲。

音域和定调

歌曲的定调要根据各声部音域的范围特点来定。下面我们用一张大谱表来大致划分各种声部的音域范围（白符头为常用音域，黑符头为不常用音域）：



当歌曲最低音是“sol”，最高音是“do”时，查此表可看出，如果给男、女中音或低音演唱，可唱C或D调；如果给男、女高音演唱则可定为F调或G调；如果给齐唱又可定为 $\flat E$ 或E调。当你写

的歌曲最低音是“do”，最高音是“mi”时，查此表可看出如果给男、女中音或低音演唱可定为G或A调，男女高音则可定为C调或D调，给齐唱又可定为C调或 \flat B调。

有些独唱歌曲由有较高声乐技巧的男女高音演唱时，音域可以扩展到极端音。而为一般群众写作的通俗歌曲、队列歌曲，音域不要超过十度、十一度。

总之音域问题因人而异，上述定调标准只是就一般情况而言。

演唱形式

演唱形式一般有独唱、小组唱、合唱、齐唱、群唱诸种。

重唱通常使用的是二重唱(女声二重唱、男声二重唱、男女声二重唱)，三重唱(女声三重唱由一名女高音、一名女次高音、一名女中音组成，男声三重唱由一名男高音、一名男次高音、一名男中音组成)，四重唱(常见男声四重唱，由两名男高音，一名男次高音，一名男中音组成)。

小组唱又称小合唱，每集约十人左右，其中高、低音各一半，常见的是男声小合唱、女声小合唱。

合唱是一种人数较多的演唱形式，常分为二部、三部和四部合唱。混声四部合唱由女高音、女低音、男高音、男低音组成。此外，还有女声四部合唱，男声四部合唱。二部合唱有两种形态，一是男声唱一个声部、女声唱另一个声部的男女声合唱。如星海作曲的《在太行山上》；二是混合二部合唱，高音部(女高、男高)唱一个声部，低音部(女低、男低)唱另一个声部。

齐唱也是一种人数较多的演唱方式，齐唱不分声部，大家同唱一支旋律，在演唱中虽然其中有轮唱的处理(如《社会主义好》)，但仍然属于齐唱范围。

群唱是近年来发展的一种歌唱形式，由许多演员同在台上演唱，每人轮流独唱一两句，之间常插入齐唱部分。这种演唱方式有群体的热烈、明快感，又有鲜明的个性特点。

演唱风格

演唱风格由不同的歌唱方法所形成。现在人们常常提到的有“美声唱法”、“民族唱法”、“通俗唱法”等。

“西洋美声唱法”有严格的声乐训练体系，重视发声的科学性，讲究声音的纯正光彩、力度、气息、共鸣位置等。这种唱法有明确的声部概念和分类。本书提及的艺术歌曲、一般创作歌曲许多是适宜这种唱法来演唱的，如例6—1《祖国，慈祥的母亲》，例8—1《教我如何不想他》，例8—13《黄河怨》等。

“民族民间唱法”在我国有悠久的历史 and 传统，它在戏曲、说唱、民歌等艺术品种中积累了丰富的行腔吐字经验。本书提及的例4—2《毛主席来到咱农庄》，例7—27《看见你们格外亲》，例8—9《革命熔炉火最红》等就属于这种唱法风格的歌曲。

关于“通俗唱法”，它的提出人们还有许多不同意见，一方面它存在于音乐生活中，另一方面它又缺乏如同前两种唱法那样足够的体系性的依据，因而作为一种演唱类型的存在，还需进一步讨论和探索。运用这种唱法演唱的歌曲在本书中如例6—14《垄上行》以及第十六章中所举各例。

附录二:

部分习题解答提示

第一章习题解答提示

一、判断下列歌曲主题句和歌词之间，在音乐情绪、风格、体裁上有哪些不一致。

1. 歌词是夜色的形象，“声声竹箫”有抒情气质。但歌曲却处理为明朗的进行曲体裁，音乐情绪不符合歌词的要求。

2. 歌词有农村特点，而歌曲却是一般城市歌曲风格。虽然音乐情绪是欢快明朗的，但人物形象不像老大爷而像儿童或青年演唱的圆舞曲体裁。

3. 仅从主题句的两句歌词来看，这可能是表演唱或叙事歌曲体裁，而且“喜鹊登枝唱欢歌”情绪应该是欢乐的。但现在却写成中、慢板速度的颂歌抒情歌曲。此外音乐风格应当具有农村特点，现在却是一般创作歌曲风格。

4. 歌词意境有一定深度，具有比较宽广清雅的气质。而这里民族歌谣体的旋律可能显得浮泛、单薄，缺乏相应的性格。

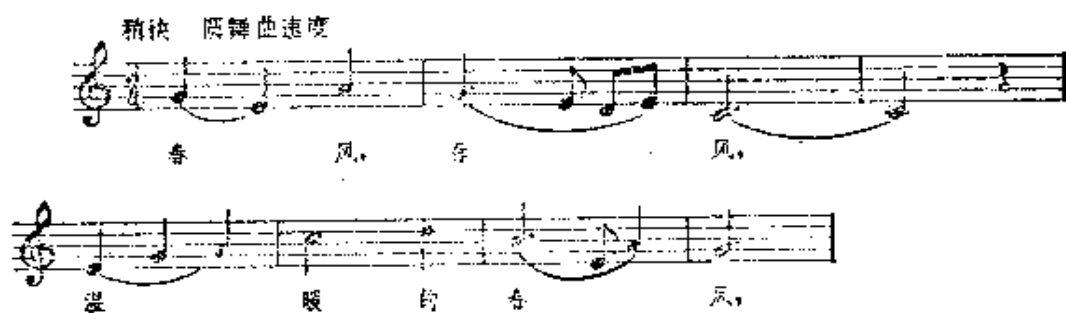
5. 这显然是自由诗体的、感情色彩比较浓烈的歌词性格，音乐的节奏过于方正，缺少棱角，如果换成节奏自由的朗诵调写法，歌词的感情表达会较为恰当。

二、《春风颂》这首歌词可塑性较大。体裁上可以写成抒情歌曲(包括歌谣体抒情歌曲、通俗抒情歌曲、颂歌抒情歌曲等)，舞蹈性歌曲(圆舞曲、民族舞曲、其他舞曲等)，甚至队列歌曲。演唱形式上可以写成独唱、重唱、合唱，为各种声部音色写作都可。

这首歌词在音乐结构上可以处理为两段体,也可以处理为三段体。

下面为几种主题句样式:

1. 舞蹈性歌曲



2. 颂歌特点的抒情歌曲



3. 歌谣体抒情歌曲



4. 一般抒情歌曲





第二章习题解答提示

一、分析下列歌曲主题句。

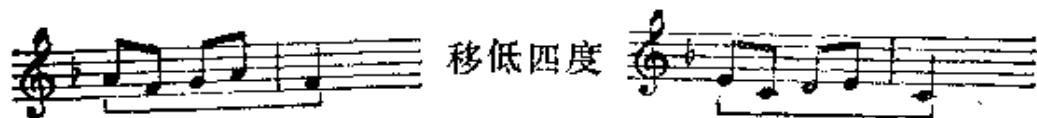
1.《花溪水》主题乐句是一个歌谣体类型歌曲，具有江南民歌风格。歌词七字句，词曲节奏完全同步。旋律和歌词声韵结合得很自然，第一小节 $b e^1$ 到 $b e^2$ 的八度跳进，到第二小节并向上扬起，显得舒展、激扬。此外，曲调中的装饰进行富有民间歌曲特点。

2.《白帆》是一个很有特色的主题句， $\frac{6}{8}$ 节拍的律动，女声合唱的音色和旋律幅度的波形起伏，构成一个同歌词意境完全吻合的飘逸、舒放的音乐画面。这里歌词节奏较细，几乎一音一字，句法上重复句尾“和平的风”模进下行旋律从角音起又回到角音上等都很新颖。

3.《祖国啊，春常在》主题句的音乐素材比较简洁，如第一、

二小节： 的八度跳进和后面类似回

音的进行。这两个素材具有深邃而又热切、含蓄而又激情的性格。第三、四小节重复，第五、六小节节奏收紧，然后将旋律



短短八小节可以看出这个主题句的音乐素材和发展颇为洗练，集中。

4.《红杉树》这个非方正的(七小节)主题句的特点是在舞蹈音

型伴奏下，以宽节奏旋律里的小托腔来形成载歌载舞的性格。它的旋律风格有较多外来因素，这和旋律小调的调性有关，也适应了歌颂中美两国人民友谊的需要。

5.《草原之夜》是一首边陲情调的描绘夜色的歌，旋律围绕在中低音区的主音上吟哦。歌词节奏比较宽松，小小的曲调波浪，几个优美精巧的托腔形成了悠雅、细腻韵味，也形成了非方正的(六小节)的乐句结构。

6.《饮酒歌》是一首欢快活跃的歌，这是由有旋转感的 $\frac{3}{8}$ 节拍，稍快的速度，旋律开始的连续向上六度进行以及在向高音区的装饰进行和第七、八小节的装饰小花腔等因素来形成的。这里的主题句为第一大句，它的第一分句旋律高扬，第二分句旋律下行，这两条旋律的对比，也增添了不少疏狂阔达的情绪。

7.《风之歌》主题句的特点很鲜明，连续不断的附点节奏充满活力，贯串全曲。它的旋律线一开始便是主和弦的分解上行，到了高点后通过回音式的模进下行，接以乐节间的重复节奏和自由模进进而发展下去。这是“进行曲”类型里一首很富特色的作品。

8.《你好像一朵鲜花》主题句很有个性，开始的向下跳进和随后的级进进行，使音乐情绪如吐如诉，显得真诚动人。这个主题在全曲起着贯串的作用。

9.《嘉陵江上》是一首典型的朗诵体体裁的歌曲，调性为旋律小调，开始的六度跳进像是主人公的惊呼，又像是激愤的痛诉，随后旋律级进上下行，宛如主人公陷入沉重的叹息和黯然神伤之中。

10.《蓝天上的白云》的节奏、旋律都是典型的通俗歌曲特点。主题句的素材主要在一、二小节，第二拍开始的节奏处理，第二小节曲和词的富有特点的切分写法，和弦分解构成的旋律等等，

使歌曲具有活跃、欢快和某种动态感。

二、临摹歌曲题主句。

《花 溪 水》

第一步



春风, 春风, 温暖的春风, 我唱一支歌把你赞颂。

第二步



春风, 春风, 温暖的春风, 我唱一支歌把你赞颂。

《白 帆》

第一步



春风, 春风, 温暖的春风,

第二步



春风, 春风, 温暖的春风,



我唱一支歌把你赞颂。

《饮 酒 歌》

第一步



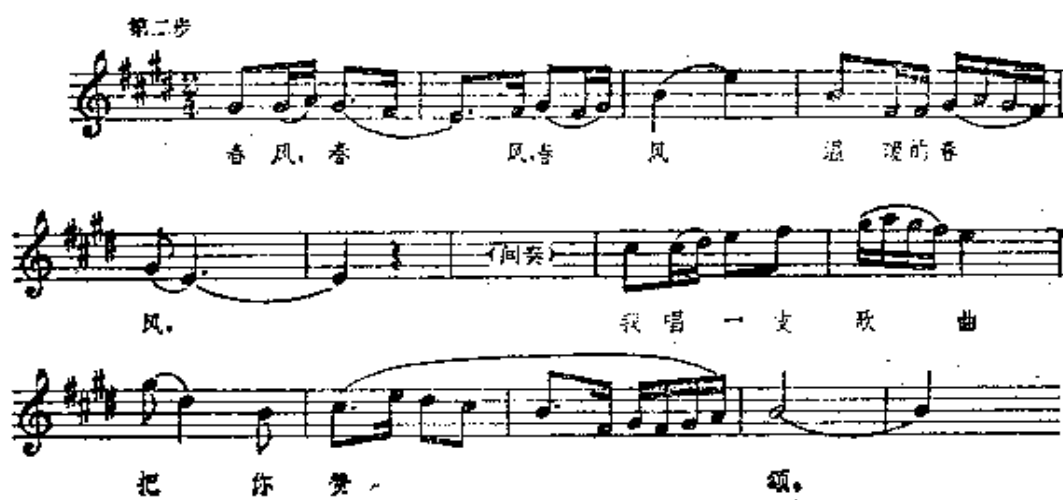
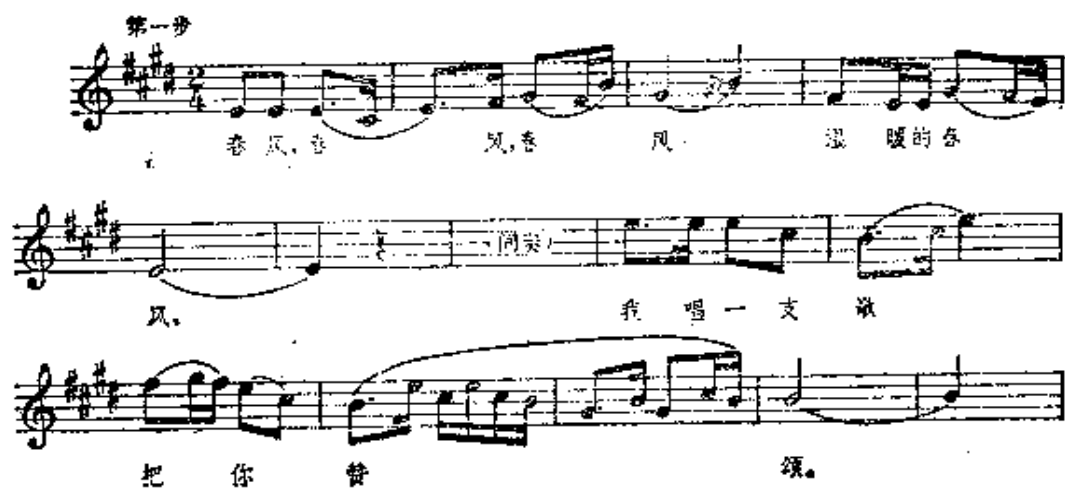
春风, 春风, 春风, 温暖的



春风, 我唱一支歌把你赞颂。



《草原之夜》



《风之歌》





第三章习题解答提示


一、分析下列歌曲旋律发展手法。

1.《白帆》采用“原样重复”手法，由于第二句歌词变为“移动”两个字，因而在曲调上增加一点细致的变化。

2.《祖国啊，春常在》第二句旋律几乎是第一句的严格高四度模进，只在“雾也开”处为适合歌词发音，将八度向上跳进改变为高音向下级进下行。高四度模进的结果使第二句完全转入下属调，这里情绪激动、昂扬，成为开放的，不终止在本调上的乐段。

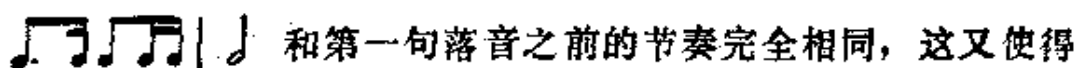
3.《红杉树》用的是“节奏重复”的发展手法（两句不同之处

在第一句第二小节节奏较细  第二句第二小节变

成 )，第一句后部的旋律线条是从属音上行到主音，而

第二句后部旋律线条则是从高音主音下行到属音。这种节奏相似，旋律离开的发展手法使两句仍保持着相通的、对称的气息。

4.《草原之夜》第二句虽然在有些地方节奏与第一句保持着联系,但从整句来看已属于“自由延伸”写法。第二句开始是第一句音调的高八度进入,然后主要在高音区进行,通过“琴声”的两小节拖腔,婉转地落到属音上。第二句落音之前一小节的节奏:



和第一句落音之前的节奏完全相同,这又使得两句之间存在着某些节奏相似的特点。

5.《你好像一朵鲜花》第二句是第一句的上二度严格模进,调性从原来A大调转到b小调,但在第二句的后部,旋律离开模进转到 $^{\sharp}f$ 小调,旋律级进上行到 $^{\sharp}f$ 小调和弦的五音。这首歌曲在这里使用严格模进而形成转调,这对于表现歌曲深邃、含蓄的情绪起了重要的作用。

二、用重复变化、模进、节奏重复、自由伸展、承接发展等主题发展手法为下列主题句续作第二句。

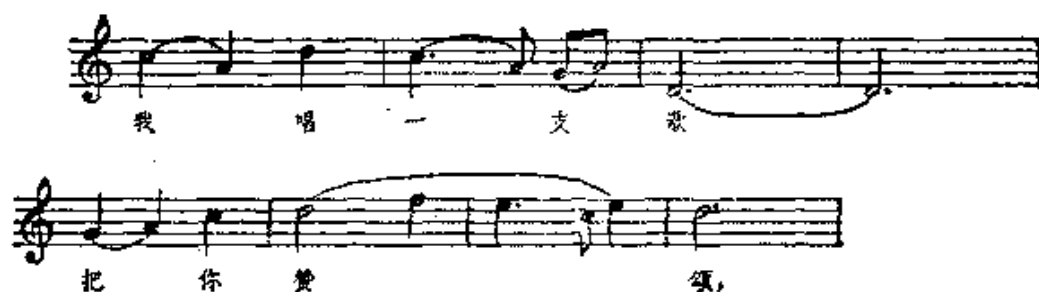
主题句:



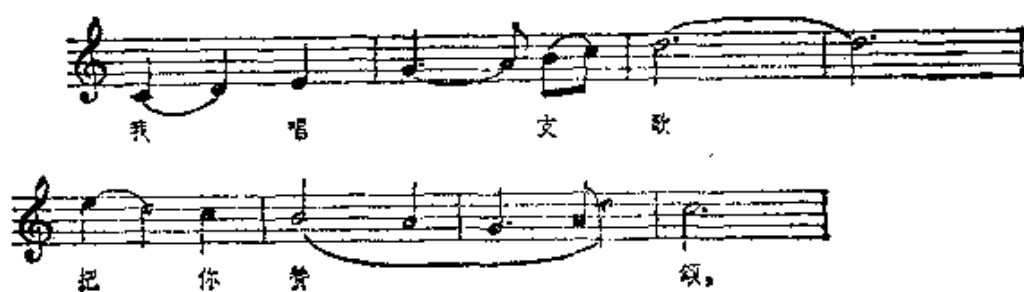
用“重复变化”写作第二句:



用“模进”写作第二句：



用“节奏重复”写作第二句：



用“自由延伸”写作第二句：



用“承接发展”写作第二句：



后 记

音乐创作是一个相当复杂的劳动，它需要生活感受，也需要感情的进击。在技巧问题上有些是可以诉诸于文字，而有些却是难以进行条理性的阐述——所谓只可意会，难以言传。

正如本书前言中所说明的，关于歌曲写作，过去众多的书刊、论著多偏重于分为各个专题——音调、节奏、调式、结构、展开方式等逐个进行解剖性的教学。本书根据著者给专业学生和业余作曲爱好者教学的体会，以结构层次发展来作为循序渐进的依据。当然，从这种角度来写作的教材仍无法概括歌曲写作的全部技巧，它的得失如何还有待教学实践的进一步检验。

有人说过：“歌曲作法，会的人不学也会，不会的人学了也还是不会。”此话当然不妥，但也道出了编写歌曲写作教材的种种难处。如果本书能给“会的人”和“不会的人”提供一些对这门学科进行思索和研究的线索，能对本书的读者提供一些帮助，那就是著者最满意的结果了。

作 者

1987年10月