

毛主席语录

我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。

一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢？作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。

我们的音乐专门家应该注意群众的歌唱。

希望有更多的好作品出世。

前 言

近年来,经常收到很多同志的来信,对学写革命歌曲有着强烈的愿望。他们都很想把工农兵群众在三大革命运动中的火热斗争生活和壮志豪情,通过歌曲表达出来,但因缺乏一定的歌曲创作知识,从而常常不知如何入手;还有的同志把歌曲创作看得比较“神秘”,总以为歌曲创作“很难”。

歌曲创作到底“神秘”不“神秘”?是否难以学会?不是!因为歌曲创作同其它一切文艺创作一样,都是来源于三大革命实践,是“一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”绝不是象林彪及一切资产阶级艺术家所鼓吹的那样:是凭所谓什么“天才”、“灵感”和“特殊才能”。我们广大工农兵群众,只要在丰富多彩的火热斗争中有了深刻的感受,有了用歌曲形式来表达人民生活的强烈愿望,并具备一定的音乐知识,都能够逐步在创作实践中学会和掌握歌曲创作。这一点,自全国解放以来,尤其是无产阶级文化大革命以来,涌现出大批工农兵业余作者和优秀的革命歌曲,就充分得到证实。

当然,要想很快学会和写好革命歌曲,也不是件轻而易举的事。首先要很好学习马列主义和毛泽东思想,积极参加三大革命运动,刻苦改造世界观,不断培养深厚的无产阶级感情和饱满的创作激情,同时还要认真学习革命样板戏的创作经验,掌握歌曲创作的一些方法。编写这本书的目的就是想介

绍一下写革命歌曲的一些基本知识，供初学写作的同志们参考，但决不能受本书知识的束缚。创作主要靠实践，广大工农兵作者只要以敢想敢干的精神，大胆创作，勇于实践，就一定能逐步提高自己的思想水平和创作能力。

在编写这本书的过程中，得到了上海市广大工农兵业余音乐作者和专业音乐作者的大力支持和热情帮助，并组织了多次座谈会，进行了反复的讨论和修改。可以说，整个编写的过程，也是自己学习提高的过程。但由于个人思想水平和能力有限，书中所谈的问题比较肤浅、不全面，甚至有这样或那样的缺点和错误，恳切地希望同志们批评指正。

作 者

一九七五年五月于上海

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	H31/ r C1e12
总登 记号	111770

目 次

前言

革命歌曲是无产阶级的战斗武器	1
革命歌曲必须塑造工农兵音乐形象	5
音乐语言从何而来	14
谱曲前必须认真研究和分析歌词	25
曲调的主要发展手法	39
歌曲的主要结构形式	77
曲调结构和歌词格式的关系	103
前奏、间奏、尾奏	116
努力实践 总结经验(结语)	130

附录

一、歌曲的调式	134
二、歌曲的音域和定调	146
三、歌曲的体裁	148

革命歌曲是无产阶级的战斗武器

一提起革命歌曲,我们立刻会想到举世闻名的《国际歌》,它是在巴黎公社的先进战士为建立历史上第一个无产阶级政权的斗争烈火中诞生的。这首被伟大导师列宁称之为“全世界无产阶级的歌”的《国际歌》,“反映了马克思主义的基本立场和观点,概括了无产阶级的历史任务、斗争方向和斗争目标,表现了无产阶级为解放全人类而斗争的大无畏精神。”(《红旗》1972年第12期“短评”)一个世纪以来,它那气势磅礴的旋律,把马克思的“全世界无产者,联合起来!”的伟大号召传遍五洲四海,给所有被压迫人民以鼓舞和力量;它那雄伟庄严的形象,显示了“奴隶们创造历史”的伟大力量;它那震撼大地的声音,成为无产阶级批判旧世界的犀利武器,动员和鼓舞了千百万共产党员和革命人民,为了共产主义的伟大理想,在战场上、在法庭上、在刑场上和敌人英勇斗争着、前仆后继前进着。它对国际工人运动和中国革命所产生的影响是难以估量的。无产阶级革命导师十分重视革命歌曲的作用,列宁在纪念革命战士欧仁·鲍狄埃的著名文章中,明确地指出了《国际歌》对于团结全世界无产者的伟大意义:“一个有觉悟的工人,不管他来到哪个国家,不管命运把他抛到哪里,不管他怎样感到自己是异邦人,言语不通,举目无亲,远离祖国,——他都可以凭‘国际歌’的熟悉的曲调,给自己找到同志和朋友。”

象《国际歌》一样，在中国革命斗争中所产生的大量革命歌曲，也“帮助了中国革命”：当日本军国主义向中国人民张开血盆大口，我中华民族面临生死存亡的紧急关头，《抗日战歌》、《大刀进行曲》、《到敌人后方去》等歌曲，紧密地配合了中国共产党的号召，动员了千百万中华儿女奔赴抗日的前线，鼓舞了人民抗战必胜的信心。当解放战争进入反攻阶段时，我军似秋风扫落叶，席卷千里，蒋军则兵败如山倒，陷入绝境。面对这大好的革命形势，革命人民由衷地唱出了《说打就打》、《打得好》等革命歌曲。而《咱们工人有力量》则反映了解放区的人民，以当家作主的姿态，为支援全国解放而努力生产时的情景，加速了革命形势的发展。当美帝国主义在新中国大门口燃起侵略战火时，英雄的中国人民志愿军高唱“雄赳赳，气昂昂”的战歌，跨过鸭绿江，同朝鲜人民并肩战斗，胜利地保卫了祖国。《我们一定要解放台湾》庄严地宣告了中国人民维护祖国统一和神圣主权的决心。在我们热火朝天、日新月异的社会主义建设中，《独立自主，自力更生》、《大寨红花遍地开》等歌曲，唱出了我们新时代主人豪迈的气概和立志改变祖国穷白面貌的雄心壮志，反映了英雄的中国人民顶逆流，抢时间，为粉碎帝修反的联合进攻而英勇奋斗的决心。在目前激烈、复杂的路线斗争中，《三大纪律八项注意》这支历史上发挥了巨大教育作用的红军歌曲，对批判林彪之流破坏党的团结，加强党和军队的思想建设，巩固党的一元化领导，更是发挥了新的作用。围绕肯定还是否定无产阶级文化大革命的两条路线斗争，广大工农兵满腔热情地唱出了《无产阶级文化大革命就是好》，充满革命大无畏精神的《毛主席率领我们反潮流》，

歌颂和阐明了毛主席指出的马列主义基本原则，它富有民族特色、刚强有力的音调，鼓舞着我们勇敢地批判旧世界，在尖锐复杂的斗争中坚持社会主义的方向。

回顾革命斗争的历程，给我们这样一个深刻的印象，那就是：革命歌曲始终与革命斗争紧密结合在一起，这种情况使它具有革命文艺的强烈的战斗性。它那短小精悍、为人民所喜闻乐见的形式；那感染力强、通俗易懂、流传迅速的特点，都赋予它光荣的使命，使它成为无产阶级进行政治工作和进行阶级斗争的有力武器。

歌曲是阶级意识形态的一种表现形式，是阶级斗争的一个前哨阵地，在这个阵地上，始终存在着两个阶级、两条路线的激烈斗争。

这种斗争集中反映在提倡表现什么阶级思想感情的歌曲上。我们无产阶级则强调歌曲是革命战斗的武器，广大工农兵在批林批孔和学习无产阶级专政理论运动中拿起笔，创作了大量感情炽烈、爱憎分明的革命歌曲，组织了千万人齐声高唱的专题群众性歌咏大会，用这种特有的表演形式，投入对林彪、孔老二的批判，支持了社会主义新生事物，坚持了无产阶级革命路线，保卫和发展了无产阶级文化大革命的胜利成果。而一切资产阶级及修正主义艺术家在歌曲创作上，历来却鼓吹什么“唯情论”、“娱乐论”、“无冲突论”。总是脱离内容地追求什么“风格”、“味道”、“特点”，在“抒情”的幌子下，让早已被批判了的资产阶级歌曲，改头换面，冒充革命作品重新抛出来，企图通过情绪的潜移默化，腐蚀和削弱人们的革命意志。这种反映在艺术上的要求和主张，实际上适应了新老资产阶

级和资本主义自发势力在意识形态中的需要。

凡此种表现,说明在歌曲创作的领域里,必须牢记党的基本路线,长期地批判林彪、刘少奇之流所散布的资产阶级反动观点,肃清其流毒,坚持无产阶级革命文艺的正确方向。

目前,在批林批孔运动普及、深入、持久发展的大好形势下,在革命样板戏带动下,上层建筑包括各个文化领域的社会主义革命正在前进,一个学习马克思主义关于无产阶级专政理论的运动正在展开。在毛主席革命外交路线指引下,我们加强了同全世界无产阶级和革命人民的团结,第三世界反对两霸的斗争日益发展,并且不断取得胜利,国家要独立、民族要解放、人民要革命的历史潮流奔腾向前。这样的大好形势,为歌曲创作提供了极其丰富的题材,也向我们提出了更高的要求:即用更热情、奔放的旋律,歌颂伟大的领袖毛主席和伟大的党、伟大的社会主义祖国,歌唱无产阶级文化大革命,歌唱社会主义新生事物;用更准确、鲜明、生动的音乐形象来反映大干社会主义革命的广大工农兵意气风发的精神面貌;用战斗的歌曲来批判林彪、孔老二的复辟倒退谬论;用更宏亮的革命歌声来抵制散发资产阶级臭气的坏歌,巩固和加强文艺领域里无产阶级对资产阶级的专政。

因此,创作革命歌曲是广大专业、业余歌曲作者的重大政治任务。让我们努力写出更多、更好的革命歌曲,鼓舞全国人民在毛主席革命路线指引下去迎接更大的胜利!

革命歌曲必须塑造 工农兵音乐形象

满腔热情,千方百计地塑造工农兵的英雄形象,是无产阶级文艺创作的根本任务,也是我们歌曲创作的根本任务。革命歌曲通过具体而生动的艺术形象,即歌词的文学形象和曲调的音乐形象的有机结合来反映革命人民的情绪和意志,反映工农兵的斗争生活。所以,当我们拿到歌词准备创作时,决不能机械地“依词填曲”,更不能脱离歌词内容漫无边际地自由发挥,而是要以歌词所提供的文学形象为基础,根据歌词表达思想感情的需要,调动音乐的各种表现手段,充分发挥音乐特有的表现功能,予以创造性的发展、引伸。学习革命样板戏的创作经验,有布局、有层次地酝酿完整的艺术构思,所塑造出的音乐形象既与歌词的文学形象相融合、相统一,同时,又更形象、感人地揭示歌词的思想内容,丰富和发展了歌词的艺术形象。好的革命歌曲,其曲调不但与文学形象相融合、相统一,而且本身也有相对独立的音乐形象。以《革命青年进行曲》为例,它的歌词是:

前进! 向前进!
革命青年们!
前进! 向前进!
革命接班人!

胜利在召唤，
 红旗在指引，
 沿着前辈开辟的革命大路，
 推动历史的车轮。
 人类在大风大浪中壮大成长，
 革命在烈火中前进。
 面对未来，
 肩挑重任，
 满腔热血，
 一颗红心，
 要和工农群众永远结合，
 向着胜利奋勇进军！

就这首歌词本身来看，已初步塑造了革命青年心胸宽广、朝气蓬勃、奋勇前进的文学形象。塑造完整、鲜明的音乐形象，则还需要通过旋律、节奏、速度、力度等诸方面音乐的特定手段来加以创造发展。《革命青年进行曲》的曲作者，就是以歌词所提供的文学形象为依据，抓住了这首歌的主要特点：即革命青年朝气蓬勃和奋勇向前这个特点，着力音乐形象的刻画。歌曲开始两个乐句是这样处理的：

5	1	1.2	3	3 4	5 .	6
前	进！	向前	进！	革命	青	年
3	0 1	4	4.5	6	6 7	i . 6 5
们！	前	进！	向前	进！	革命	接班人！

作者运用了向上展开的旋律和 “ $\underline{x} \quad | \quad x \quad \underline{x \cdot x} \quad |$
 $x \quad \underline{x x} \quad | \quad x \cdot \quad \underline{x} \quad | \quad x$ ” 这样坚定的基本节奏型贯穿全曲, 这种弱起的、结合附点音符的节奏, 是富有推进感的。这里节奏上三次推进和音乐上采用的模进手法, 不仅使音乐形象集中, 而且具有加强表现革命青年意气风发、斗志昂扬的战斗豪情的作用。全曲的形象是统一的、准确的、鲜明的。

歌曲如何塑造出准确、鲜明、生动的音乐形象呢? 这是歌曲创作要解决的重要问题, 需要通过认真学习毛主席的革命文艺思想, 不断改造世界观; 要学习和运用革命样板戏的创作经验, 来指导歌曲创作, 使我们作品的时代气息和思想感情对头, 性格气质也准确; 需要在艺术实践中不断摸索和总结, 提高观察、概括和提炼生活的能力, 不断丰富表现手法。下面根据个人的学习和体会, 谈谈歌曲在塑造音乐形象时应注意的几个方面:

一、根据典型环境典型人物来塑造形象

伟大革命导师恩格斯早就提出文艺创作应当“**真实地再现典型环境中的典型人物**”, 这说明典型化是马克思主义文艺理论的一个重要原则。革命样板戏的音乐在塑造无产阶级英雄人物的形象时, 就根据这一原则, 既高度概括了社会主义时期工农兵群众共同的先进本质, 又塑造了各个特定环境中的不同典型英雄形象。如: 方海珍和江水英同是社会主义时期工农群众的光辉代表, 在唱腔上都具有明亮、激昂、热情的特点。

但由于她两人的生活道路、具体经历和斗争环境的不同,使她两人又形成了各自独特、鲜明的个性。反映在唱腔特点上,方海珍是以挺拔豪放、细致热情见长,而江水英则具有农村干部那种忠厚朴实、平易近人的特点。这个原则同样适用于歌曲创作,因为歌曲也具有塑造人物形象的功能,而且主要是对人物群象的高度艺术集中,这就要求歌曲无论在篇幅上、语言上、手法上都要求更加概括,更加洗练,更加鲜明,更加有代表性,更需要强调在音乐中体现出时代、民族、场合等典型环境和各种不同身份的典型性格特点。如:

$\overset{>}{\dot{1}} \overset{>}{\dot{1}} .$	$\dot{1} -$	$\underline{5.6} \quad \underline{5 \ 3}$
大刀	向	鬼子 们的
$1 .$	$\underline{3} \quad \left \overset{>}{5} - \right $	$\left \overset{>}{6} \quad 0 \right $
头	上 砍	去!

当我们唱起《大刀进行曲》时,强有力的切分节奏、加强气势的夸张式的延长、干脆有力的收煞,造成带有强烈的火药味和爆发力的典型音乐性格,使我们眼前立刻展现出千百万抗日军民高举大刀、杀声震天、满怀深仇大恨向鬼子砍去的形象。这一爆发的、呐喊的音乐特征,正是抗日战争时期不甘做亡国奴,誓与日本鬼子血战到底的中国人民的典型形象。

我们把《大刀进行曲》和《中国人民解放军进行曲》作一比较的话,就很明显地可以看出不同典型环境所形成的不同典型形象:

《中国人民解放军进行曲》是反映解放战争时期，中国人民解放军响应毛主席“打倒蒋介石，解放全中国”的伟大号召，胜利转战大江南北的雄姿。当时，由于在毛主席亲自指挥下，人民解放军已经逐渐从小到大，由弱转强，在中国这一块土地上，推进了中国革命的车轮，使革命从胜利走向胜利。歌曲作者抓住了中国人民的革命斗争必定要走向胜利的历史趋势，通过具有明亮军号和坚定步伐等特点来贯穿的音乐形象，把人民武装从胜利走向胜利，以及他们威武雄壮、浩浩荡荡、无坚不摧的典型形象表现出来：

(一)

<u>1̣.1̣</u>	<u>1̣ 1̣</u>		<u>1̣</u>	<u>1̣ .</u>		<u>1̣ 1̣</u>	<u>3̣</u>	
向前	向前		向	前!		我们	的	
<u>5̣ 5̣</u>	<u>6̣</u>		<u>1̣ .</u>	<u>6̣</u>		<u>5̣ .</u>	<u>0̣</u>	
队伍			向	太		阳，		

歌曲一开始，模仿进军号的音型，气势磅礴地概括了中国人民解放军的革命气质。从“我们的队伍向太阳”起连续强调的、基本统一的附点、切分节奏特点，规整的句式和向上推进的音型，又生动地描绘了千军万马向前挺进的形象，如：

(二)

<u>1̣.3̣</u>	<u>5̣ 5̣</u>		<u>3̣.5̣</u>	<u>1̣ 1̣</u>		<u>5̣.7̣</u>	<u>2̣ 2̣</u>	
从无	畏惧，		绝不	屈服，		英勇	战斗，	
<u>3̣ .</u>	<u>2̣ 1̣</u>		<u>5̣.5̣ 5̣</u>	<u>6̣.1̣ 2̣</u>		<u>2̣</u>	<u>5̣</u>	
直	到把		反动派	消灭干		净，		

(三)

<u>5̣</u>	<u>3̣.2̣</u>		<u>1̣ 1̣ 1̣ 1̣</u>		<u>1̣.7̣ 6̣ 1̣ 1̣</u>		<u>5̣</u>	<u>5̣</u>	
同	志们		整齐步伐		奔向解放的		战	场，	

(四) $\underline{5.5} \underline{6.6} \mid \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{1} \underline{1} \mid \underline{2} \underline{3} \quad \underline{1} \mid \underline{2.2} \underline{2.2} \mid \underline{3} \underline{2} . \mid$

向前向前! 我们的队伍 向太 阳, 向最后的 胜利,

上述两首歌曲都是在革命斗争中产生的, 都充满着火热的战斗激情, 而且同样用的是大调式。但为什么给人以不同的印象呢? 因为它们所处的不同特定环境, 构成了歌曲上不同的典型形象和特点。

可见, 革命歌曲的时代特征和典型的音乐形象, 决不是凭空产生的, 而是由各个历史时期的特定环境来决定的, 是与我党在各个时期的基本路线和斗争任务有内在联系的。所以, 只有深刻理解我党在各个时期的基本路线, 把握住当时的斗争特点和革命生活的本质, 才能创造出准确、鲜明、生动、典型的音乐形象。

我们在创作歌曲时, 所以出现“一般化”和“雷同化”等现象, 一是因为我们深入生活不够, 抓不住生活的本质所致; 另一方面就是我们在塑造歌曲音乐形象时, 没有很好运用马克思主义关于“共性和个性对立统一”的原则, 写出的作品要么千篇一律, 彼此相同; 要么似乎也有特点, 但总感到没有把工农兵的典型形象概括出来。在这方面, 《战地新歌》上的许多歌曲为我们提供了宝贵的经验。如《妇女打坝歌》和《采药》这两首歌, 都是反映了社会主义时代, 特别是经过无产阶级文化大革命, 我国广大劳动妇女崭新的风貌, 音乐上都具有欢快明朗、热情豪迈的特征, 这正是我们这个时代新女性的典型特征, 是两首歌曲的共性。另一方面, 二者在自然环境、劳动工种、地区和民族等方面又有差异, 所以又形成了音乐上各自不

同的个性和风格。前者反映的是紧张而热烈的打坝劳动,其音乐具有劳动号子的特点,节奏短促有力,速度稍快,声部交叉进行,造成热烈紧张、刚劲有力的风格;后者是白衣战士爬山越岭的采药生活,旋律起伏跳动较多,速度稍慢,同时融合了白族姑娘舞蹈的节奏因素,形成了欢快跳跃的风格。前者取材于北方地区音乐风格的素材,塑造了北方劳动妇女的形象;后者的特定环境是云南白族地区,所以选用了具有白族浓郁风格的音调。

这里必须要注意:根据不同歌曲的要求,选择不同地区、民族的音调素材加以创作,是准确地塑造音乐形象的重要方面,切不可置本地区人民喜闻乐见的音乐语言而不顾,盲目、片面地追求所谓“异族情调”或“异乡风格”。有位业余作者写了一首《海岛战士多自豪》的歌曲,他选用了新疆地区的音调,结果就使人不明确:是海岛在新疆,还是新疆战士来到了海岛?这说明了作者没有弄清正确地选择音调素材和塑造音乐形象的关系,这种不顾内容单纯地去追求色彩、风格的现象,这是应当在歌曲创作中加以避免的。

二、突出中心,全面安排

革命歌曲塑造音乐形象,决不能见山说山,见水说水,谱到哪里算哪里,也不能平分秋色,试图把每一句都用“最佳”的乐句来表现。这就需要从歌词的主题思想出发,分析歌词内含的音乐性和可供充分发挥音乐特点的地方,抓住塑造音乐形象的几个主要环节,进行总的布局。也就是说,要通盘考

考虑,从表现思想内容出发,歌曲选用什么体裁、什么形式较适合?哪里该高,哪里该低?哪里紧张,哪里舒缓?哪里是高潮,哪里是铺垫?通过这样的分析酝酿,抓住中心思想,找出中心点与各部分的辩证统一关系和内在联系,使音乐形象既突出中心,又丰富多采;既有层次,又有逻辑性。

歌曲《人民军队忠于党》的作者,对如何抓住中心、进行全盘布局这一点上,曾深有体会地谈到:原来写这首歌时,由于没有吃透这首歌的中心思想,抓不住中心点,没有对整个音乐形象进行总的布局,所以在开始的“雄伟的井冈山”这一句上下了不少功夫,琢磨了很多不同的方案,力图表现出歌词的雄伟气概。如:

(一)

5	-	2 5	6	3	2	3	0
雄		伟	的	井	冈	山,	
1	2	3	6	5	-	5	0
革	命	战	旗	红,			

(二)

5	1	6	5	4	2 4	1	-
雄		伟	的	井	冈	山,	
2	1	4	6	5	-	i	-
革	命	战	旗	红,			

以上两例的音乐形象似乎都是雄伟的,但是写到“伟大的共产党,伟大的毛主席”时,因为前面的旋律已发展得很充分了,后面就无法再突出了。为要写好革命战士非常激动的心情,这两句就得重新考虑。后来作者在井冈山深入生活时,进一步

分析了歌曲的思想内容，认识到环境的雄伟并不是这首歌的中心思想，这首歌的中心思想是：我军从诞生到发展壮大，成为一支不可战胜的力量，成为无产阶级专政的坚强柱石，这光辉历程的每一步，都是由于党和毛主席革命路线的指引。所以在后来的修改稿中，作者紧紧抓住这一中心思想，对全曲作了全面的安排：

1	<u>5.6</u>		1 2 1		3 5 5 6		5 -		3 5 6 <u>1</u>	
雄	伟		井 冈 山		革 命 战 旗		红，		开 天 辟 地	
<u>5 6 5 3</u>		2 1 <u>6 1</u>		2	<u>3 5</u>		2 -		3 5 1 2	
第 一 回，		人 民 有 了		子 弟	兵。		从 无 到			
3 . 5		1	<u>2 3</u>		<u>6 5</u>		5 5 5 4 5		<u>6 1</u>	
有		靠	谁		人？		伟 大 的 共 产		党！	
<u>6 5 5 4 2</u>		5 -		<u>6 . 5 5</u>		<u>3 2</u>		<u>1 0</u>		
伟 大 的 毛 主 席，		伟 大 的 毛 主		席！						

这样，把高潮放在“伟大的共产党，伟大的毛主席”上，不仅突出了主题，同时，又根据歌曲总的形象来处理“雄伟的井冈山”、“红日照遵义”等有深刻政治含意的歌词，取得较好的效果。

音乐语言从何而来

歌曲的音乐语言究竟从何而来？歌曲创作的源泉是什么？对于这个问题，不同阶级有不同的看法。

历来中外资产阶级和修正主义艺术家，总是利用音乐语言的某些特点，散布唯心论，制造谣言和诡辩。竭力把音乐创作吹的神乎其神、玄而又玄，形而上学地谈什么音调形态，玩弄各种音响游戏，胡说什么“音乐是上界的语言”，“只可意会，不可言传”，音乐语言是来源于“灵感”，而这种“灵感”又是作家头脑中先天固有的，或“得之于天的”。也就是说，少数具有“天才”和“灵感”的作家，只要关在房子里“灵机一动”，或靠什么“密集的雨丝”、“思想的火花”就可以写出好作品来，根本用不着生活。他们散布这种谬论的目的，当然是为了垄断音乐创作这块上层建筑的阵地，为其政治服务。但是值得引起注意的是，许多同志至今却还不同程度地受到这种论调的影响。

比如有些同志，总以为音乐创作比较特殊，它不象绘画那样看得到，也不象文学描写的那样细致、具体，而音乐作者不深入生活也可以依据歌词所提供的形象，凭掌握一定的作曲技巧和民歌音调进行创作。还有的业余作者认为自己来自基层、本身就在生活中，不存在缺乏生活和对群众不了解的问题。

产生这些不正确看法的原因，主要是没有认识到深入生活的主要目的是改造作者的世界观，使之和工农兵的思想感

情打成一片，这样才能当好群众的代言人，这是从事任何艺术工作的人都必须正视的。文学作品为了通过人物言论、行动的描写来反映现实的矛盾冲突，体现党的基本路线，塑造工农兵英雄形象，必然要对生活中的工农兵有所熟悉和了解；绘画（尤其是摄影）为着表现工农兵的英姿神采，必须要接触工农兵。但是仅仅这样看，还没有抓住问题的本质，无论是文学、美术、音乐，都首先要使作者对其所表现的对象产生深厚的无产阶级感情，有强烈去反映的愿望才能表现好自己所要反映的对象。歌曲是直接表现工农兵的思想感情、性格气质的，是通过音乐语言来塑造工农兵形象的。所以在深入生活、熟悉工农兵的问题上，非但不能有什么“特殊”，而且同样显得极为重要。在歌曲创作中，没有革命的激情和高度的政治责任感，绝对创作不出工农兵欢迎的好歌来。有些歌曲虽然写得还通顺、完整，但是它的曲调与时代、形势有距离，或者它的音乐形象与歌词的文学形象是两回事，正说明了这个问题。比如有些想反映工人或农民的歌曲，听起来使人感到很象“学生腔”，这样的创作就不能认为是成功的。研究其原因，并不是缺乏写作知识和技巧，而是对工农兵的语言特点缺乏了解。有些同志虽然来自基层，具备学习社会、认识生活的有利条件，但是他没有充分利用这个有利条件，发挥主观能动作用，用马列主义、毛泽东思想去观察、了解、分析生活，抓住自己周围的典型人物和事件，使自己受教育、受感染。如果只看见一个具体单位的生活表面而没有抓住生活的本质，这只是“身在生活”中，而没有达到“深入生活”的目的。同时由于接触生活的面比较狭窄和局限，对我们时代工农兵极其丰富

的斗争生活理解不深。因此深入生活对来自基层的同志仍然是重要的。有些同志由于过去有一定的生活积累,在一段时间里,还能写出较好的作品。但是,社会主义革命和建设在不断发展,文化大革命以来的社会主义新生事物正在蓬勃成长,现实生活在不断发生着深刻的变化,革命的形势也在不断前进着。如果作者脱离了新形势下的工农兵生活,思想跟不上时代和工农兵前进的步伐,他的创作就一定会脱离现实,要么是似乎相识的“老面孔”,要么就是使人感到生疏的“生面孔”,没有什么新意可言。所以,深入生活和学习马列主义,对于任何从事歌曲创作的同志都没有例外。我们要克服创作中的雷同化、一般化,也只有在深入生活上下功夫。象《伐木工人歌》、《大寨人心向红太阳》、《我为伟大祖国站岗》这些歌曲,所以不一般化,受工农兵群众欢迎,就因为它们抓住了生活的本质,也因而具有各自的特色。正如伟大领袖毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中所教导的那样:“一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢?作为观念形态的文艺作品,都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺,则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏,这是自然形态的东西,是粗糙的东西,但也是最生动、最丰富、最基本的东西;在这点上说,它们使一切文学艺术相形见绌,它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。”总结创作上正反两方面的经验,使我们进一步体会到毛主席的这一教导,为我们指明了唯一正确的方向和道路。

从生活到艺术作品有一个转化过程,要避免创作中简单

地照搬生活的倾向。歌曲中表现来自生活的典型形象，其目的还是借以表现工农兵的精神面貌和思想感情。在《东方红》、《大海航行靠舵手》、《颂歌献给毛主席》这种体裁的歌曲中，表现思想感情的意义就更加突出。如果企图在歌曲中完全模仿生活中的某种音响或现象，不从整个歌曲的内容和塑造典型形象出发，那只能是失败的创作。我们塑造音乐形象必须根据毛主席的教导，努力使文艺作品中反映出来的生活“比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”

要学会从丰富的生活源泉中概括、提炼生活的能力，很重要的一点是学习马列主义、毛泽东思想，学习时事政治，提高政治敏感和识别能力。这一点恰恰是许多同志所容易忽视的，以为学习政治与歌曲创作没有关系，没有帮助。这种认识是非常错误的。因为配合党的中心任务进行宣传是歌曲创作的光荣职责，当前需要着重宣传什么，抓什么重大题材，要注意哪些政策界限和宣传口径，注意创作中的哪些倾向问题等等，都需要通过学习来解决。同时，只有通过学习，使自己站在无产阶级的立场上，才会从认识和感情上支持社会主义新生事物，热情地歌颂它。比如，毛主席指出“农业的根本出路在于机械化，”在我国农业以及工业、科研战线上，正在为解决“三弯腰”而努力，假如我们的创作却还在精细地描摹手工插秧的形象，还在以极大的热情歌颂这种将要被取代的劳动方式，对于贫下中农在插秧收割时的艰苦毫无体会，也就不能做到急贫下中农所急，想贫下中农所想，当然也根本谈不上通过歌曲为他们服务了。即使在歌曲中对手工插秧表现

得如何形象、栩栩如生,这样的歌曲也是我们不需要的、不提倡的。

要获得丰富的音乐语言,除了努力学习马列主义,不断深入生活、改造世界观和加强实践外,还要加强以下几个方面的学习:

一、学习和研究工农兵的语言

毛主席早就教导我们:“要向人民群众学习语言。人民的语汇是很丰富的,生动活泼的,表现实际生活的。”“如果连群众的语言都有许多不懂,还讲什么文艺创造呢?”歌曲创作也是一样,因为它是词曲结合的一种艺术形式,因而歌曲的音乐语言与群众的口头语言有着十分密切的关系。音乐语言的音调常常受口头语言音调的影响。歌曲的节奏也常常与语言的节奏有着密切的联系。如地方戏曲离不开地方语言;不同民族的语言,形成了各民族音乐不同的调式、风格和色彩;同一民族又由于不同阶级、阶层人的感情不同,语言的腔调也有所不同;反映到他们的音乐语言也必然有所差别;而同一阶级、阶层的人,又由于职业、年龄和性别的差异,他们说话的声音、语气的不同,表现他们的音乐语言也就多彩多异。而同是工农兵的语言,随着时代的发展,又不断地产生许多具有新的时代特点和风格的语言。因此,经常研究人民群众语言和音调的关系,找出它们新的特点和因素,努力反映到歌曲的音调上,才能使歌曲不仅富有强烈的时代气息,而且更加生动活泼,形象感人。

在歌曲创作中，有一些同志比较注意学习和研究工农兵的语言，因而反映在创作上有特点，受群众欢迎。如融合了苏北人民语言特点创作的《女社员之歌》，学习广东地区语言特点的《千万个雷锋接班来》，充满了浓郁的陕北地区语言特点的《延安儿女心向毛主席》，吸收了江浙地区语言特点创作的《加快步伐朝前走》、《田头批判会》等都不同程度地显示了学习的成绩。可贵的是这些歌曲的作者在创作中，不是抱虚无主义的态度，也没有被语言的特征所束缚，而是抓住了带本质的特点，使思想内容和风格特征有机地、自然融合成一体。就以《女社员之歌》来看，这首歌曲从劳动的角度（挑担的音乐形象），抓住了苏北劳动妇女精神焕发的形象，运用了苏北人民一些语言特点，从而典型化地概括和歌颂了江淮流域劳动妇女的光辉形象。《田头批判会》的创作实践还向我们阐明了歌曲创作中要传神，尤其要注意阶级、阶层的感情特点，抓住感情最强烈的词句，用特定民族、地区、时代的群众语调来谱写。由此可见，经常学习和研究工农兵的语言，是非常重要的。

二、向优秀的革命歌曲学习

革命斗争中产生的优秀革命歌曲，不仅充满着革命英雄主义和革命乐观主义，而且其形式也是丰富多样的。它们在力求做到革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一上，提供了许多宝贵的经验。学习和研究它们的创作经验，也可以从中得到启发和教益。

学习它紧密配合形势与任务，努力反映重大题材的传统。

如：《毕业歌》配合了抗日战争时期党的政治任务，号召千百万革命青年奔向抗战的前方，为挽救民族的危亡而战斗。其旋律和节奏蕴含着炽热的爱国主义精神和朝气蓬勃的战斗意志，使这首歌曲不仅在新民主主义革命中起了一定的作用，而且也是我们目前进行思想和政治路线方面教育的好教材，成为革命青年所热爱的歌曲之一。《毛主席走遍祖国大地》这首歌曲创作于我党第十次路线斗争中，作者以敏锐的政治嗅觉，选取了具有重大政治意义的题材，以舒展而雄伟的音调，坚定而有力的节奏，满腔热情地歌颂了伟大领袖毛主席，表达了革命人民在阶级斗争和路线斗争的惊涛骇浪中，紧紧团结在以毛主席为首的党中央的周围，夺取胜利的坚强信心。在当前批林批孔和学习无产阶级专政理论运动中，唱起这支歌，就感到十分亲切，它使我们牢记毛主席关于“要搞马列主义，不要搞修正主义；要团结，不要分裂；要光明正大，不要搞阴谋诡计”这一伟大教导，受到路线斗争的深刻教育，为巩固无产阶级专政，发挥了歌曲的战斗作用。

学习它强烈的民族风格和为工农兵喜闻乐见的形式。在这方面我国无产阶级革命音乐的先驱聂耳、冼星海等同志为我们作出了光辉的范例和榜样。他们不仅是用音乐为现实革命斗争服务的模范，同时也在创造民族音乐新风格方面，作出了重大的贡献。他们为了使音乐语言能为广大工农兵群众所理解，能打动他们的心坎，就不断刻苦地研究为人民所喜闻乐见的表现形式和民族民间传统音乐，通过批判、继承和革新，创造了丰富多彩的、具有民族新风格的歌曲。如《工农一家人》、《大路歌》、《到敌人后方去》、《二月里来》以及《黄河大合

唱》等，这些歌曲有机的融合了民族语言特点，使群众既觉得新鲜有感染力，又感到亲切而生动，曾极大地鼓舞了广大群众的爱国热情；今天，它们仍将激励着我国人民为社会主义革命和社会主义建设，为反帝反霸而英勇战斗。

学习它以革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法。这些优秀的革命歌曲，虽然其具体内容和体裁不同，但都抓住了火热斗争生活的各个角度和侧面，高度的概括了社会的本质和英雄的气质。《大路歌》以贯穿全曲的劳动号子“哼哟咳嗨咳！……”为背景，通过描写筑路工人“拉起铁碾齐向前”的劳动形象，显示了工人阶级的力量。铁碾象征着压在工人阶级身上的重担，由这形象的描写引出工人阶级和革命人民，决心在中国共产党的领导下，“推倒三座大山，填平苦难的深渊”、“团结战斗到明天”的革命思想，这就显得自然真切、通俗深刻和生动感人。歌曲中那坚实有力的号召性的音调，饱含了希望和力量，对美好的未来充满了信心。

当前受工农兵欢迎的歌颂毛主席、歌颂党、歌颂伟大祖国的一些好歌，如《北京颂歌》、《颂歌献给毛主席》等，在学习革命样板戏发展旋律的方法，打破一般的曲式结构，按内容需要来处理，在有机地揉合抒情和激情方面，在吸收革命历史歌曲写作经验方面，都为我们提供了新的经验。如《北京颂歌》，它在音乐语言及布局上，继承了某些革命历史歌曲的特点，创造性的运用了富有动力的旋律发展手法，它以宽广的音域和明快有力的节奏，热情地抒发了各族人民对伟大首都北京的向往、对毛主席的无限热爱、对无产阶级伟大理想的坚定信念。这些好的经验，是值得我们学习的。

三、坚持“古为今用，洋为中用”的方针， 批判地继承和借鉴我国民族民间音乐以及 外国音乐中有益的东西

毛主席教导说：“我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸收其中一切有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴。”

我国是一个多民族的国家，地区的广大，历史的悠久，这些情况造成了我国的民族民间音乐的异常丰富多彩，它是经过多少年来很多人演唱、无数次的修改补充，所以音调和表现手法是人民群众所熟悉的、所热爱的，因此，要创作出我国有民族特点的新音调，不应抛弃这个“遗产”，不能有“白手起家”的思想。必须注意的是，由于传统的民族民间音乐是旧时代的产物，尽管其中有不少是革命或健康的，但由于历代反动统治阶级的任意篡改、歪曲和利用，其中有不少也必然带有旧社会和剥削阶级意识的烙印，含有某些消极的因素。其中有些在一定历史条件下起过进步作用，但毕竟有一定历史的局限，在今天绝不能生搬硬套。因此，对民族民间音乐遗产批判地学习和继承的过程，必须是不不断改造的过程，必须立足于今天，立足于创造。毛主席说：“清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件；但是决不能无批判地兼收并蓄。”那些忽视无产阶级的需要，单纯追求色彩、风格，不加选择的滥用民歌，并不能算是创作，即使编的通顺也不难听，

但思想感情仍是旧的，那必定与今天的时代格格不入。在对待我国传统的民族民间音乐的问题上，必须贯彻毛主席提出的“古为今用”的原则，创作出的歌曲作品，不仅具有强烈的时代精神，而且有浓郁的民族风格。

一些较好的歌曲创作，都是在立足于反映社会主义的时代风貌，同时，又有着鲜明的民族风格。如《井冈山上太阳红》这首歌曲，在批判地吸取了江西采茶调和山歌某些音调、调式特点的同时，进行了突破和创新，创作出具有新内容、新音调的革命歌曲。又如《壮族人民歌唱毛主席》，就是在积极地吸收广西靖西地区民歌特点的基础上，成功地作了发展和创新，使民族音调有较强烈的时代气息，抒发了壮族人民对伟大领袖毛主席的热爱，表现了壮族人民自觉执行、捍卫毛主席革命路线的决心。《三大纪律八项注意》、《人民军队忠于党》、《我是一个兵》、《学习雷锋好榜样》、《军民团结向前进》等部队歌曲，在向民族民间音乐学习方面，都提供了宝贵的经验。每首歌曲的题材内容虽然不同，但它们都具有浓郁的民族风格，充满了革命英雄主义和革命乐观主义情绪，成了人民群众喜闻乐见的、具有中国气派的歌曲作品。

遵循伟大领袖毛主席关于“中国应该大量吸收外国的进步文化，作为自己文化食粮的原料”的教导，我们也应该批判的借鉴和吸取外国音乐文化的有益经验。

借鉴外国的东西，同样必须根据毛主席关于“洋为中用”的教导，立足于发展我们社会主义的民族文化。《千年的铁树开了花》这首独唱歌曲，在批判地借鉴西洋艺术形式方面，作了很好的尝试。它是一首以朴实而有民族特色音调为基础的

歌曲,根据内容上的特点和需要,歌曲批判地吸收了西洋歌曲中跳、顿音的表现手法和花腔女高音的演唱技巧,摒弃了那种为了哗众取宠而一味耍弄技巧的恶劣现象,使歌曲的内容同形式结合得很紧,生动地描绘了“如今聋哑人说了话,感谢毛主席恩情大”的激动心情,从而通过对这一有典型意义的新生事物的歌颂,充分显示出毛主席革命路线、社会主义制度的无比优越。形式为内容服务,是我们在借鉴时应当坚持的。

一些歌曲为了内容表现的需要,有意识地局部借鉴外国的音调,这与创作中无视民族特点的“洋腔洋调”现象,恰成鲜明的对照。如《毛主席走遍祖国大地》中,为了深入挖掘歌曲的思想性,成功地融化了《国际歌》的某些音乐素材。《阿尔巴尼亚,我亲密的同志和兄弟》、《中越人民友谊之歌》、《鲜血凝成的伟大友谊》、《中柬人民友谊之歌》、《中老人民友谊之歌》等歌曲,都较成功地把外国的某些音调同我国的音调巧妙地结合在一起,体现了我们与兄弟国家人民的战斗友谊。

总之,丰富的音乐语言是人民生活中不断创造和积累下来的,我们要下功夫去学习,按照反映社会主义社会,巩固无产阶级专政的要求来创造性地运用这些音调素材。如果没有生活,对人民群众的语言又不熟悉,那么写出来的作品必然是枯燥无味,缺乏感染力,也就不能很好地发挥革命歌曲的战斗作用。

谱曲前必须认真研究和分析歌词

一首歌曲的思想感情,音乐形象,以及曲式结构、调式、节奏、力度、速度等,都与歌词有密切的关系。曲调只有和歌词有机地结合起来,才能正确地表达特定的思想内容和塑造统一、完整的艺术形象。所以,在谱曲之前,认真的研究和分析歌词,是写好歌曲的必要条件。

一、怎样的歌词才算是好歌词?

根据毛主席关于“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”的教导,在评价一首歌词时,首先要看其政治内容是否正确?是否紧密地配合了党的基本路线和当前的斗争任务?是否反映出工农兵群众大干社会主义的精神面貌和英雄形象?同时也要看其在艺术形式上,是否能较好地表达政治内容?是否能产生较强的艺术感染力?是否能做到顺口、有韵、易记、能唱,便于广大群众接受,从而更好地发挥其战斗作用。如《毛主席走遍祖国大地》这首歌词:

1. 毛主席走遍祖国大地,
锦绣河山更加壮丽,
任凭征途风云变幻,
鲜红的太阳永放光辉。
(副歌)

2. 毛主席走遍祖国大地，
革命人民永远在一起，
亲切关怀鼓舞我们，
谆谆教导铭刻在心里。

(副歌)

3. 毛主席走遍祖国大地，
东风劲吹晴空万里，
革命航船乘风破浪，
英雄人民所向无敌。

副歌：

毛主席率领我们奋勇前进，
高举马列主义伟大红旗。
毛主席率领我们奋勇前进，
团结起来，争取更大的胜利。

这首歌词选取了毛主席视察大江南北的重大题材，热情地歌颂了毛主席革命路线的伟大胜利，表达了亿万人民在毛主席率领下奋勇前进的决心。这首蕴含着深刻政治内容的歌词，并不是通过一般标语口号式的语言来表达，而是通过形象而生动的艺术比喻，如：用“锦绣河山更加壮丽”来表现文化大革命的伟大成果，用“任凭征途风云变幻，鲜红的太阳永放光辉”来表现党内路线斗争的伟大胜利等等，再运用革命的现实主义和浪漫主义相结合的创作手法，鲜明而生动地展现了一幅伟大领袖毛主席率领全国人民从胜利走向胜利的壮丽图景。革命的政治内容，得到完美艺术的升华，采用通俗易懂的形式来表达，使作品的战斗力和艺术感染力就更加强烈了。

根据以上所述，体现在具体歌词上，就要求一首好的歌词应该具备下列这些特点：

(一)主题要鲜明突出。《毛主席走遍祖国大地》的全部内容都是紧扣主题的。又如《学习雷锋好榜样》这首歌词：

1. 学习雷锋好榜样，
忠于人民忠于党。
爱憎分明不忘本，
立场坚定斗志强。
2. 学习雷锋好榜样，
艰苦朴素永不忘。
愿做革命的螺丝钉，
集体主义思想放光芒。
3. 学习雷锋好榜样，
毛主席的教导记心上。
全心全意为人民，
共产主义品德多高尚。
4. 学习雷锋好榜样，
毛泽东思想来武装。
保卫祖国握紧枪，
继续革命当闯将。

第一段是写雷锋同志的坚定的无产阶级立场；第二段是写他踏踏实实艰苦奋斗的思想；第三段是写他树立为人民服务的无产阶级世界观；第四段是写他学习马列主义、毛泽东思想，不断提高无产阶级专政下继续革命的觉悟。总的来说，就是从根本上讲清了我们要向雷锋同志学习什么？把这些内容

用分节歌的形式点明出来，使人对“学习雷锋好榜样”的主题有较深的印象。

(二)既要概括、集中，又要具体、形象。如《战斗进行曲》这首歌词：

“我擦好了三八枪，
我子弹上了膛；
我背上了子弹带呀，
勇敢上前方。”

……

“我奋勇又当先，
我对准那蒋匪帮；
我一步冲上前呀，
叫他把刺刀尝！”

……

歌词用第一人称自豪的表白，表现一个有觉悟的革命战士，准备上前线杀敌时的革命英雄主义气概和革命乐观主义精神。它没有写很多英勇的战士，也没有去反映一个战士训练、行军、学习等各种丰富的生活过程。而是通过一个人物的特写，集中概括了解放战争期间，千百万手握“三八枪”战士的英雄形象。特别是最后几句：“别看它武器好，正义在我方！我擦倒一个，俘虏一个，擦倒一个，俘虏一个，缴获它几支美国枪！”非常典型、生动地说出了一个革命战士的心里话，显示了我军战士不仅是英勇善战的，而且是充满了革命乐观主义精神，由此反映出人民军队的本质。由于这首歌的形象生动、语言带劲，不仅战士爱唱，群众也欢迎。

(三)要顺口、有韵、易记、能唱。鲁迅先生在四十年前就说过：“诗歌虽有眼看的和嘴唱的两种，也究以后一种为好；可惜中国的新诗大概是前一种。没有节调，没有韵，它唱不来；唱不来，就记不住，就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位。”还说：“我以为内容且不说，新诗先要有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。”鲁迅先生虽指的是诗歌，但对歌词创作就更有其直接而深刻的意义。

我国古代和民歌的创作中，一向有词曲结合的好传统，好词不仅词意深刻，而且音韵优美，琅琅上口，内含音乐性，便于谱曲。谱出曲来，又易唱、易记，广为流传。今天，我们的歌词创作，也必须继承和发展这个传统，力求使我们的歌词创作都达到顺口、有韵、易记、能唱的要求。

顺口、有韵、易记、能唱虽然是属于歌词形式方面的问题，但内容决定形式，形式又反过来影响内容。如果我们的歌词不顺口，没有韵，记不住，谱出曲来又不好唱，不仅使广大人民难以掌握，容易忘记，而且会妨碍歌词政治内容的充分表达，削弱了歌曲的艺术感染力和战斗力，从而不能很好地占领阵地。所以要做到顺口、有韵、易记、能唱，不仅是个有没有群众观点的问题，而且是关系到巩固无产阶级专政的问题。

要做到顺口、有韵、易记、能唱，必须注意避免在歌词中运用一些生僻别扭的词和奇特古怪的句子，不断提炼生活中形象生动的群众语言；必须反对歌词中那种不讲究韵律、节调的倾向，要努力研究和学习我国诗词韵律、节调和词曲结合的规律，这样创作出来的歌词既生动形象，不一般化，概念化，又通俗易懂，音韵优美；既能眼看朗诵，又能谱曲传唱。如《一壶水》

这首歌词：

六月骄阳红似火，
我们爬山又越坡，
口干舌燥心里甜，
一路行军一路歌。
连长问大伙：
同志们渴不渴？
你一言，我一语，
齐把话来说。
要说渴真是有点渴，
嗓子冒烟脸冒火，
我能喝它一条江啊，
我能喝它一条河。
说不渴也不渴，
这点困难算什么，
祖国的江河在胸中，
我的心里荡清波。
连长把水壶递过来，
一股暖流涌心窝。
我传给你，你传给我，
全连同志尽情地喝，
一壶水，没喝完，
你说这是为什么？
小小水壶装着五湖四海，
盛着官兵团结的心一颗。

这首歌词通过简单而寓意深刻的情节、夸张而诙谐的语言，反映了革命军队“官兵团结的心一颗”的无产阶级感情和“这点困难算什么”的革命乐观主义精神，生活气息很浓。歌词的语言，吸收了我国说唱艺术的某些特点，基本上押的是“梭波”韵，非常口语化，既通俗易懂，形象生动，音韵又优美，顺口好唱，有着强烈的艺术感染力，也就便于在群众中流传。

除以上所谈，还应特别注意对歌词的内容要有一定的生活感受，如果勉强把自己毫无生活感受的歌词拿来，根据歌词的语调配上音符，那只是干巴巴的东西，不可能是首好歌。

二、拿到歌词后怎么办？

首先应作一番分析，把歌词“吃透”。拿来词就匆忙谱曲是不好的习惯，因为不充分分析歌词的思想性及所提供的形象基础，就抓不住个性而容易流于“一般化”，即使是一首好词，也不能谱成好曲。如：突不出中心，甚至还可能因搞错情绪、形象，而降低了作品的质量。分析可从以下几方面进行：

（一）首先分析歌词的内容。明确歌词所反映的主题是什么？感情是怎样的？歌词所提示的文学形象和特点是什么？中心在哪里？根据这些，选择恰当的体裁和歌曲的风格，并安排应强调突出的地方。如《山丹丹开花红艳艳》这首歌词，它的主题是：通过根据地乡亲们热情欢迎毛主席率领的红军队伍，欢呼革命根据地的建立和发展，歌颂毛主席关于建立革命根据地的伟大思想，表现根据地军民团结如一家的水乳交融的感情。

一道道的山来一道道水，
咱们中央红军到陕北。
一杆杆的红旗一杆杆枪，
咱们的队伍势力壮。

分析这首歌词的第一部分，我们发现它的特点是以景托情，借景抒情，采用了民歌常用的比喻的表现手法，内容表明是红军到了陕北，受到革命群众欢迎，因此作者选择了用陕北特有的《信天游》音乐来表现。

千家万户把门开，
快把咱亲人迎进来，
热腾腾的油糕摆上桌，
滚滚的米酒捧给亲人喝。
围定亲人热炕上坐，
知心的话儿飞出心窝窝。
满天的乌云风吹散，
毛主席来了晴了天。

歌词的中段用了富有感情色彩的迭字，如“热腾腾”、“滚滚”，以及“迎”、“捧”、“围”、“飞”等动态词，因此音乐也就需要把“热”的情绪烘托出来。这里运用衬字，对表现情绪能起很好的作用。总之，先要通过分析，抓住所要谱的歌词的特点：是热烈欢腾的，还是沉着静肃的？是劳动气氛的，还是战斗气氛的？是进行曲风格，还是抒情曲风格？是说唱音乐风格，还是民歌风格？是适合男声唱的，还是适合女声唱的？……这些都要根据内容而作适当的安排。《伟大的领袖毛泽东》和《井冈山上太阳红》这两首歌曲，都是歌颂伟大领袖毛主席的

作品，它们的特点就不一样，前者是雄伟而宏亮的进行曲风格；后者是热情奔放的民歌风格，这都与歌词特点有关。

(二)分析歌词的结构和节奏。有的同志在创作时，常常遇到曲子的句逗与歌词的句逗不一致的情况，音乐已经完整了，词却还有一句，这就是没有注意分析词的结构缘故。

一首歌曲的节奏，一般都建立在歌词的语言节奏基础上。如《工农一家人》：

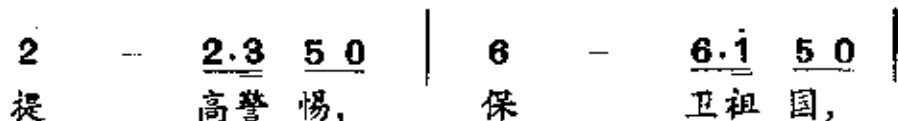
<u>工农</u>	<u>弟兄</u>		<u>们哪</u>	0	
<u>我们是</u>	<u>一家</u>		<u>人哪</u>	0	
<u>本是</u>	<u>一条</u>		<u>根哪</u>	0	
<u>都是</u>	<u>受苦</u>		人	0	

它的节奏就是旋律节奏的基础：

<u>1 1 1 23</u>		<u>5 5 0</u>		<u>3 3 3 3 53</u>		<u>2 2 0</u>	
工农弟兄		们哪，		我们是一家		人哪，	
<u>3.5 1.6</u>		<u>5 5 0</u>		<u>3.5 3.6</u>		<u>1 0</u>	
本是一条		根哪，		都是受苦		人，	

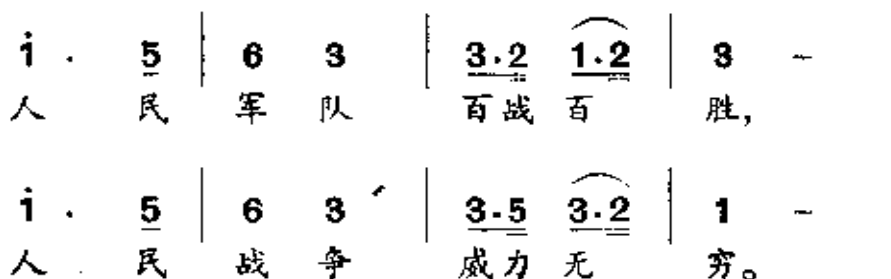
这里歌词的节奏和曲调的节奏近乎完全一致，使人感到象说话一样通畅、自然。

如果不注意歌词原有的节奏，打破了词句的合理组合，或者强调了不应强调的虚词，而应突出的字却没有得到强调，造成音节上强弱颠倒，效果就不好。如：

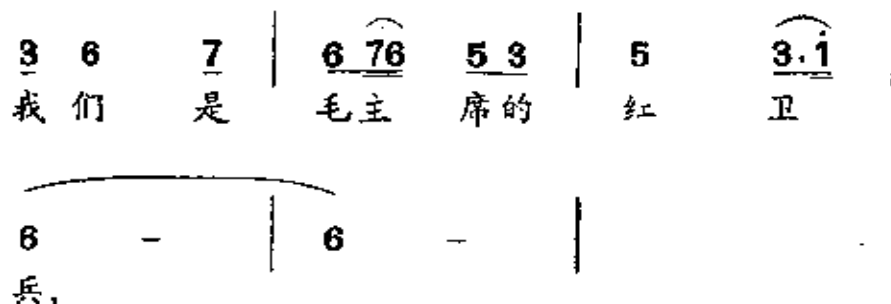


此例在音乐处理上虽有特点,但词组被拆开,意义就不明确或者转义了。“提高警惕,保卫祖国,”听起来好象“提,高警惕,保,卫祖国”。一般来说,谱曲处理时,重要的词(如名词或代词、动态词、容易“唱得响”的词,一个词组的前一个字,或者感情上特别需要强调的字)应当配置在强拍上,时值长一些,音调也相应高一些。连接词、虚词等不重要的字,一般放在弱拍上,时值也相对短一些。如:

〔例 1〕《到敌人后方去》



〔例 2〕《草原上的红卫兵见到了毛主席》



例 1 中“人民军队”和“人民战争”几个字都安排在较高的音区,时值充裕,节奏较强。例 2 中“红卫兵”三字也用这个方法加以突出。其中“是”、“的”等不须强调的字,都安排在弱节

奏上,时值较短,这样就能突出主题的要求。

乍看起来,歌曲的节奏是从歌词的节奏来的,实际上歌词的节奏和曲调的节奏都来自劳动和生活。人民群众生气勃勃的劳动生产都是有一定节奏的:如行军走路、刺杀投弹、炼钢打铁、纺纱织布、插秧收割、劈山开路、划船摇橹……等等。人们在三大革命斗争中的情绪也是有起有伏、有张有弛的,用音乐表现上的术语来说,也就是有长有短,有快有慢,有强有弱,有动有静。歌曲的节奏就是把生活中各种不同的节奏,经过艺术加工提炼,更有逻辑地、更集中地组织起来,塑造形象和抒发感情。

[例3]《我为革命放木排》

快
 $\underline{\dot{7} \cdot \dot{7}} \quad \underline{\dot{7} \ 5} \quad \underline{\dot{6} \ \dot{6}} \quad 0 \quad \left| \quad \underline{\dot{7} \cdot \dot{7}} \quad \underline{\dot{7} \ 5} \quad \underline{\dot{6} \ \dot{6}} \quad 0 \quad \right|$
 绕暗礁呀,(嘿哟) 推石崖呀,(嘿哟)

$\underline{\dot{3} \cdot \dot{3}} \quad \underline{\dot{3} \ \dot{1}} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{2}} (\underline{6712}) \quad \left| \quad \underline{\dot{3} \cdot \dot{3}} \quad \underline{\dot{3} \ \dot{1}} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{2}} (\underline{6712}) \quad \right| \dots\dots$
 波上跃呀,(嘿哟) 水里穿呀,(嘿哟)

这是劳动的节奏。它抓住了放木排劳动中某种节奏特点,把它提炼成“ $\underline{X \cdot X} \quad \underline{X \ X} \quad \underline{X \ X} \quad 0$ ”的节奏型,用以表现放木排工人劳动时战斗的豪情。

在《解放军野营到山村》中,巧妙地融合了锣鼓的某些节奏特点:“ $\underline{0 \ X} \quad \underline{X \ X} \quad \underline{X \cdot X} \ X$ ”,形象地描绘了贫下中农敲锣打鼓欢迎子弟兵到山村的热烈场面和动人情景:

〔例 4〕《解放军野营到山村》

欢腾、热烈地

<u>0 5</u> <u>3 5</u> <u>3.2</u> 1	<u>0 6</u> <u>5 6</u> <u>3.5</u> 1
把 锣 鼓 敲 起 来,	把 火 把 举 起 来,
<u>0 i</u> <u>6 i</u> <u>6.5</u> 4	<u>0 5</u> <u>3 i</u> <u>3.2</u> 1
把 新 房 腾 出 来,	把 热 炕 烧 起 来,

上述两例中的节奏,都是在歌词所提示的生活的基础上,有意识的加以反复和贯穿。有时,这种节奏型的应用可以表现得很突出,如《大路歌》(参看例 14);也有的不那么明显,为了内容上、感情上表现的需要,在符合歌词的节奏的前提下,创造出更有特色的、生动而鲜明的音乐节奏。如《大刀进行曲》,“大刀”是这首歌的中心,是中国人民大无畏革命精神和反帝决心的形象体现,它凝聚了劳动人民的阶级仇、民族恨。所以歌曲一开始就用了切分音突出“大刀”二字。“向”字如果按一般处理,可以在弱拍上带过,作者却在这里创造性地用它来延伸、加强“大刀”在低音区切分造成的气势,是恰到好处的。后面又把“砍”字拉长,然后强有力地收煞在“去”字上。这样,生动地描绘了大刀挥舞的形象,从“大刀”表现了中国人民无坚不摧的决心和力量。我们还可以在《翻身道情》中看到夸张的作用。这里如果完全依语言原来节奏,不容易表现出歌词内容所需要的饱满热烈的情绪,由于加入衬词,造成篇幅的拉宽和节奏上与“阳”、“山”两字的延长构成强烈对比,就造成了非常开阔而热烈的意境。

〔例5〕《翻身道情》

5	2		<u>2</u>	-		2	5		<u>3.2</u>	1	
太	阳					一	出		来	哎	
$\frac{1}{4}$	<u>2.2</u>		$\frac{2}{4}$	<u>2 5</u>	<u>5 3</u>		<u>2 3</u>	<u>2 3</u>			
	哎咳			哎咳	哎咳		哎咳	哎咳			
<u>2 3</u>	<u>2 3</u>		<u>2 3</u>	<u>2 3</u>		<u>2 0</u>	<u>2 0</u>		2	-	
哎咳	哎咳		哎咳	哎咳		咳	咳		咳		
(<u>5 55</u>	<u>5 5</u>		<u>2 3</u>	5		<u>2 3</u>	5)	<u>3 2</u>	5	
									满	山	
<u>5</u>	-		<u>1 6</u>	<u>5 3</u>		<u>2.1</u>	<u>1 6</u>		5	-	
			红	哎		哎咳	哎咳		呀,		

以上两例都从内容出发,合理地夸张了(不是违背了)歌词语言的节奏,进行了新的艺术创造,这样的处理方法是值得学习的。

从以上各例中可以清楚的看出:不同的音乐节奏可表现不同的内容和风格,因此,也就有着各种不同的艺术感染力。同样的一首歌词,其旋律音调相差不大,只是采用了不同的节奏处理,就会有不同的效果。另外还需注意:在一首短小的歌曲中,节奏不宜变化过多,否则会导致节奏素杂,不能明确地把中心思想表达出来。所以应根据歌词所表现的内容,抓住

其规律性的基本节奏，通过重复和变化，使它贯穿全曲，以塑造典型而完整的音乐形象。

(三)注意歌词语言的声调。歌词语言的声调(即阴、阳、上、去)与歌曲旋律有着密切的关系。一首好的歌曲，其旋律的进行和语言的自然声调是基本一致的。歌词的语言必须和音乐有机的结合起来，才能悦耳、动听、上口、易记。如果谱曲时只管曲调进行的通畅，不顾歌词的语势、语气和字的四声，把歌词置于音乐的从属地位，这样就违反了语言的自然规律，容易造成不必要的“倒字”，使唱者绕口，听者费解，甚至误解歌词的内容。

谱曲时注意曲调的进行与词的自然音调基本一致，并不要求绝对强调语言的四声，完全机械地按语言的声调去安排音符。如果旋律只是歌词语势、语气和字调的“直译”，那么音乐必然平铺直叙，成为毫无性格的音符堆积，没有艺术感染力。在处理好字调与曲调关系方面，革命样板戏的创作积累了丰富的经验，为我们提供了很好的学习榜样。有时在服从歌曲情绪发展的需要，或塑造音乐形象需要的情况下，可以有不合四声的特殊处理，遇到这种矛盾情况时，也尽可能采用相近的声调，或用润腔帮助“正”字。总之，不能因此造成曲解词意。注意旋律与歌词音调的统一，又不能因此而受局限、束缚。必须注意各自的自行规律和辩证统一的关系。

曲调的主要发展手法

每首歌曲的曲调都是一个完整的有机组织，是一个矛盾的统一体。它的各部分(句与句、段与段)之间，都应是互相呼应、互相联系和互相影响的。因此，根据歌曲内容需要，用发展手法展开曲调，能使歌曲的情绪在一个主线贯串下，有层次、有逻辑地向前发展；使整个曲调具有完整和统一性；表现的思想感情更集中、更概括，音乐形象的刻画更加典型化。

假如不会运用发展手法，就容易产生这种现象：一是总觉得七个音符不够用的，越写越高，叫人无法演唱；二是老感到素材太少，拚命用新素材，结果短短一首歌曲堆积了不少素材，使整个歌曲结构松散，逻辑混乱，毫无层次，缺乏内在联系。结果，事与愿违，不能把感情充分地表达出来。

那么曲调如何发展呢？

我们知道，一首歌曲的曲调，大都是由第一句或前几句(有时是前二句、前四句)为基础发展而来的。因为它常常体现了全曲的基本特点和风格，与整个音乐构思有密切的关系。如果第一句情绪、风格不对，形象不准，不动听、不感人，依它发展下去，也不能写好歌曲。因此，当我们分析了歌词的中心思想之后，就应进一步研究和琢磨歌词的典型环境和典型性格，深入到歌词所提示的形象中，根据自己的生活感受去综合考虑歌词的特点，选择典型、确切的节奏和音调，写好第一

句。如：

〔例6〕《抗日战歌》

乐 句			
<u>1̣. 1̣</u> <u>1̣ 1̣</u>	<u>1̣</u> 0	<u>5̣. 5̣</u> <u>5̣ 6̣</u>	3 0
跟着毛主席， 万众一条心，			

这首歌曲的首句，一开始就节奏鲜明、情绪激昂，抑扬顿挫，铿锵有力，形象地刻划了抗日军民万众一心紧跟毛主席，高举红旗向前进的音乐形象。其它歌曲的首句，如：

〔例7〕《毕业歌》

<u>1̣. 3̣</u> 5	<u>6̣. 5̣</u> <u>3̣ 1̣</u>	2 —
同 学 们 大 家 起 来，		

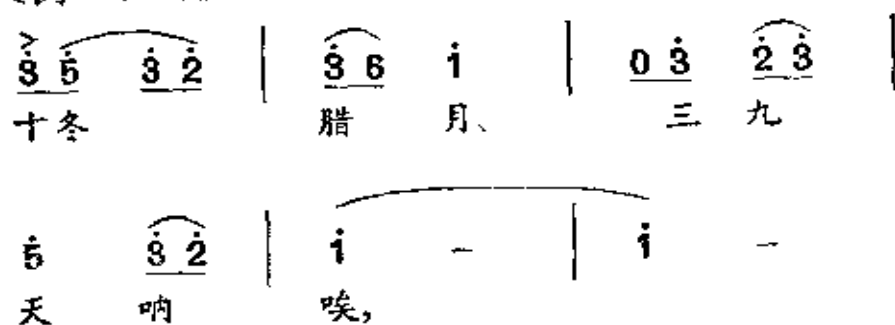
〔例8〕《井冈山上太阳红》

<u>1̣ 6̣1̣</u> <u>1̣ 6̣ 6̣ 1̣</u>	<u>2̣ 3̣ 3̣ 3̣ 3̣</u> 3̣ . <u>2̣ 3̣</u>
井 冈 山 上 (哟 哟 哟 哟 咳)	
<u>1̣ 3̣</u> <u>2̣. 3̣</u>	<u>2̣ 1̣ 6̣ 5̣</u> 6̣
太 阳 红 罗 哟，	

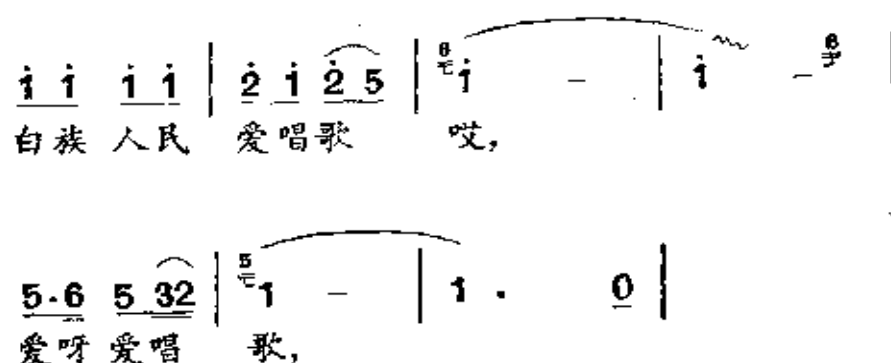
〔例9〕《延安窑洞住上了北京娃》

<u>2̣. 3̣</u> <u>2̣ 2̣ 1̣</u>	<u>6̣ 5̣ 3̣</u> <u>2̣+1̣</u> 2̣	2̣ . <u>3̣ 2̣</u>
山 丹 丹 (那个) 开 花 (哟 那个)		
<u>1̣ 7̣ 6̣</u> <u>5̣ 2̣ 4̣ 5̣</u>	6 —	
赛 朝 霞，		

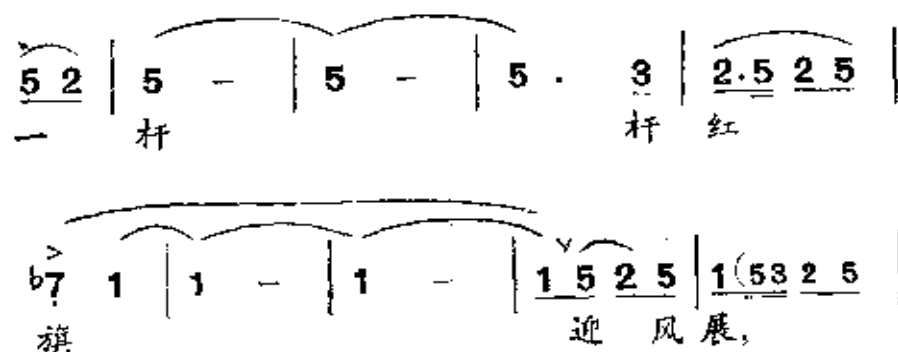
〔例 10〕《咱们生产队的半边天》



〔例 11〕《苍山歌声永不灭》



〔例 12〕《学习大寨换新天》



这些特点鲜明、生动感人的第一句,往往包含了整个歌曲的特点,为歌曲后面的发展提供了一定的根据。特别由上、下句构成完整乐段的歌曲中,第一句的作用更突出重要:

〔例 13〕

喜 儿 哭 爹

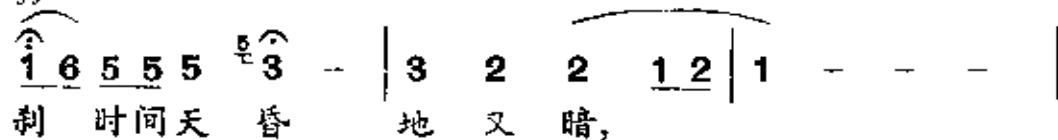
1 = A $\frac{5}{4} \frac{4}{4}$

革命现代舞剧《白毛女》伴唱歌曲

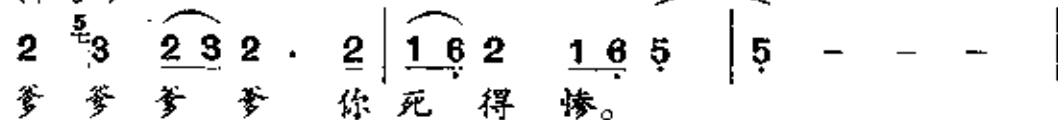
无比悲愤 速度自由

(上句 1)

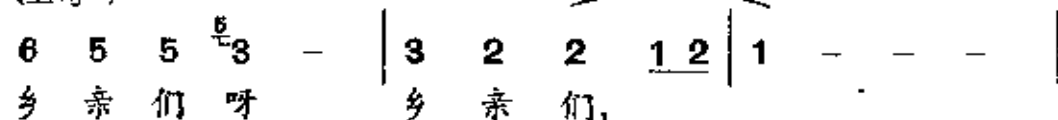
ff



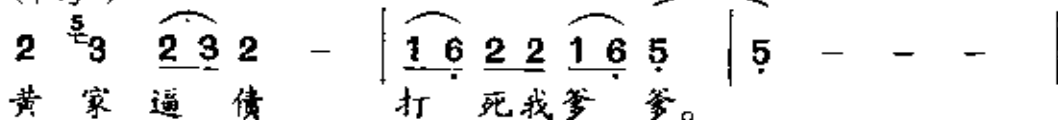
(下句 1)



(上句 2)

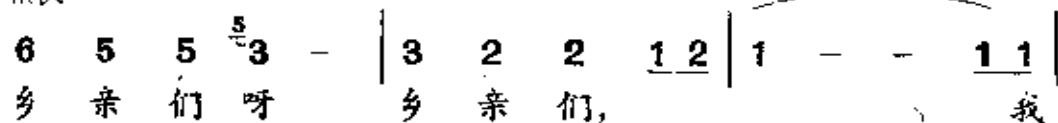


(下句 2)



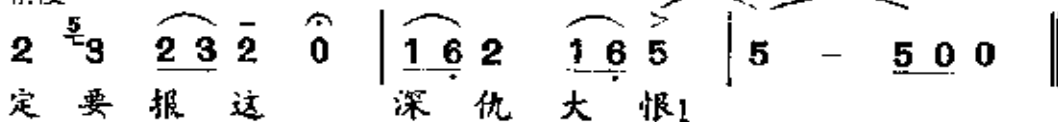
(上句 3)

稍快



(下句 3)

稍慢



即使篇幅较大、结构较复杂的歌曲,后面的音乐素材往往都是在第一句或前几句的基础上发展而成的,抓住第一句或前几句的特点加以发展,是写好歌曲的重要环节之一。如:

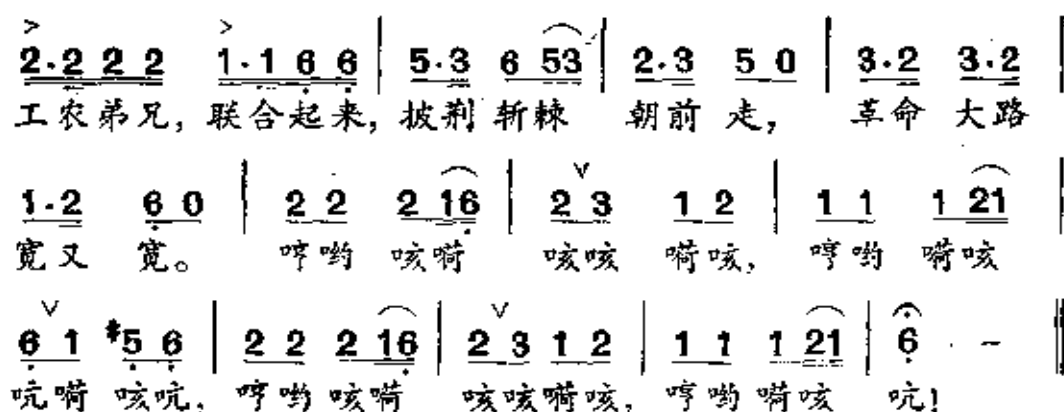
〔例 14〕 大 路 歌

1=F $\frac{2}{4}$

聂耳曲
集体重新填词

坚毅地

$\underline{2\ 2\ 2\ 1\ 6}$	$\overset{\vee}{2\ 3}\ \underline{1\ 2}$	$\underline{1\ 1}\ \underline{1\ 2\ 1}$	$\overset{\vee}{6\ 1}\ \overset{\#}{5}\ 6$
哼哟 咳哟	咳咳 哟咳,	哼哟 哟咳	吭哟 咳吭!
$\underline{2\ 2}\ \underline{2\ 1}$	$\underline{3\ 1\ 2}\ \overset{\vee}{3}\ 5$	$\underline{1\ 2\ 3}\ \underline{5\ 3}$	$\underline{1\ 2\ 3}\ \underline{0\ 2\ 1}$
我们 大家	同心 干,(哟	哟咳) 力量	如天, 拉起
$\underline{3\ 3}\ \underline{1\ 2\ 1}$	$\underline{6\ 1}\ \overset{\#}{5}\ 6$	$\underline{2\ 2}\ \underline{2\ 1}$	$\underline{3\ 1\ 2}\ \overset{\vee}{3}\ 5$
铁碾 齐向	前。(哟 咳吭)	铁碾 压碎	旧世 界,(哟
$\underline{1\ 2\ 3}\ \underline{5\ 3}$	$\underline{1\ 2\ 3}\ \underline{0\ 2\ 1}$	$\underline{3\ 3}\ \underline{1\ 2\ 1}$	$\underline{6\ 1}\ \overset{\#}{5}\ 6$
哟咳) 修筑	大路, 创造	工农 新人	间。(哟 咳吭)
$\overset{>}{2\ 2}\ \overset{>}{2\ 2}\ \overset{>}{3\ 3}\ \overset{>}{3\ 3}$	$\overset{>}{2\ 2}\ \overset{>}{2\ 2}\ \overset{>}{1\ 1}\ \overset{>}{6\ 6}$	$\underline{5\ 3}\ \underline{6\ 5\ 3}$	
工农弟兄, 一齐奋战,	工农弟兄, 一齐奋战,	推倒 三座	
$\underline{2\ 3}\ \underline{5\ 0}$	$\underline{3\ 2\ 3\ 5\ 5}$	$\underline{6\ 5\ 3}\ \underline{2\ 0}$	$\underline{5\ 3}\ \underline{6\ 5\ 3}$
大 山,	填平苦难的	深 渊,	跟着 中国
$\underline{2\ 3}\ \underline{5\ 0}$	$\underline{3\ 2}\ \underline{3\ 2}$	$\underline{1\ 2}\ \underline{6\ 0}$	$\overset{>}{2\ 2}\ \overset{>}{2\ 2}\ \overset{>}{3\ 3}\ \overset{>}{3\ 3}$
共产 党,	团结 战斗	到明 天。	工农弟兄, 联合起来,



那么歌曲的发展手法又有那些呢？

应该说创作实践中有很多丰富的发展手法，把它归纳起来，大致常用的主要有以下几种类型：

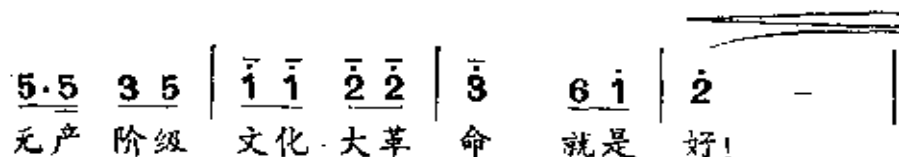
一、重 复

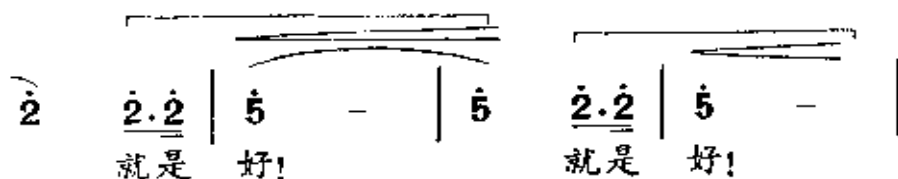
在歌曲中，为了反复强调或集中表现某些内容和感情，而采用重复曲调中某一部分的发展手法，来加深人们的印象，这就是重复的手法。使用重复的手法，能充分地利用素材，使歌曲的整个音乐形象和风格得到统一。重复手法主要有：

(一)完全重复(也称严格重复)。即原封不动的重复手法，在歌曲中运用得比较多。

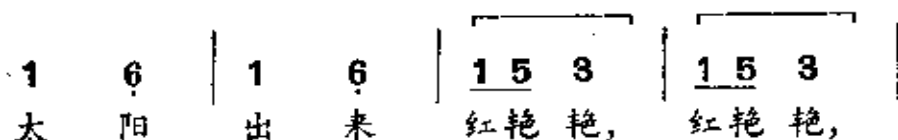
根据表现内容的需要，有时词曲都重复，往往会得到性格更突出，感情表达更充分的效果。如：

〔例 15〕《无产阶级文化大革命就是好》

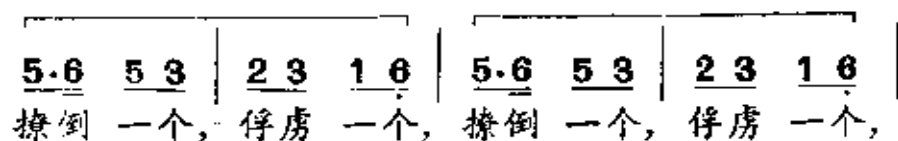




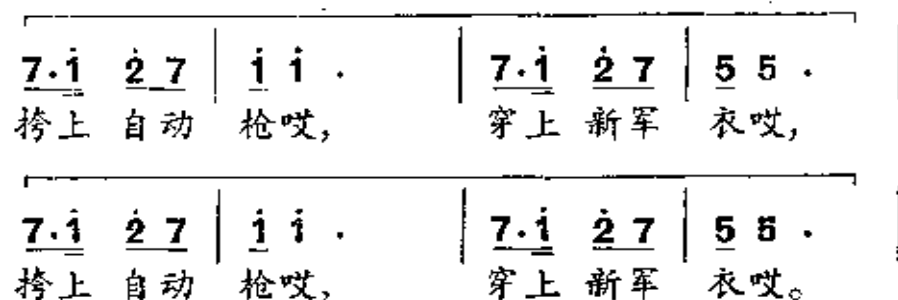
〔例 16〕《长大当个好社员》



〔例 17〕《战斗进行曲》

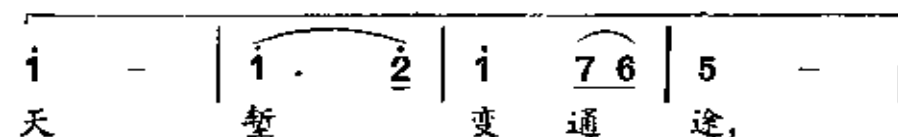


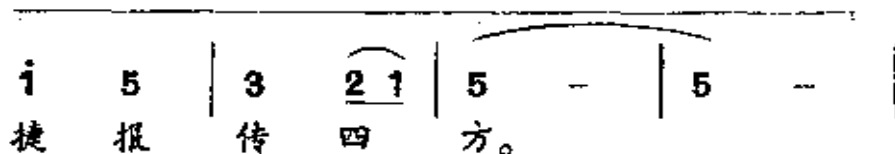
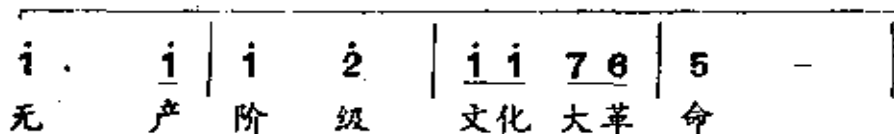
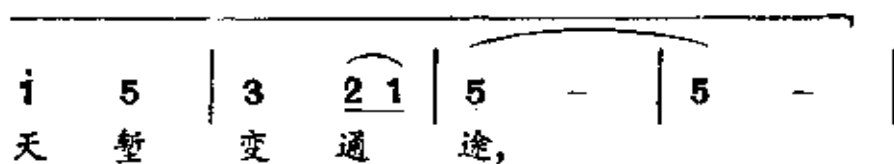
〔例 18〕《真象一对亲兄弟》



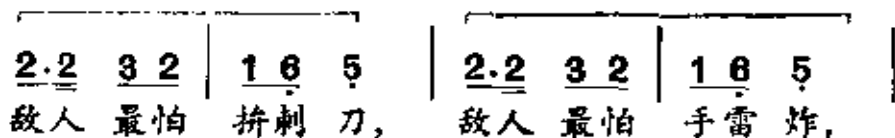
曲调重复,歌词不重复。除了音乐形象集中的意义外,往往用于歌词内容有密切内在联系(如比喻、对仗、递进、对比等)的地方。由于曲调的重复,又加强了这种内在有机联系,使思想感情进一步深化。

〔例 19〕《巍巍钟山迎朝阳》

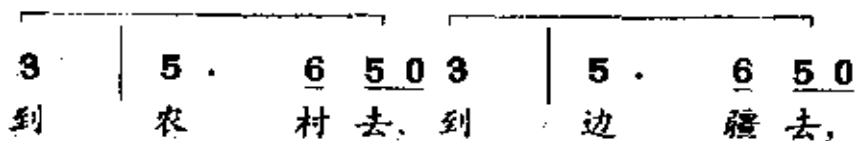




[例 20]《敌人怕啥咱就练啥》



[例 21]《到农村去 到边疆去》

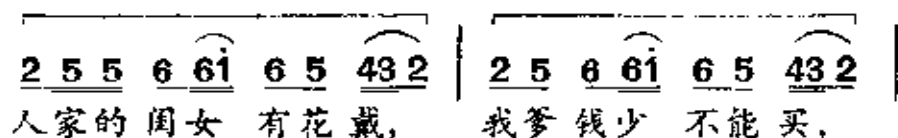


在民歌体比喻、对仗的歌词中,用重复曲调的手法是比较妥贴自然的。

[例 22]《咱们的领袖毛泽东》

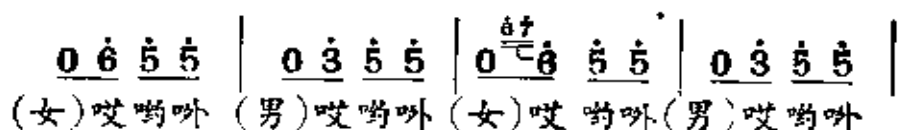


〔例 23〕《扎红头绳》

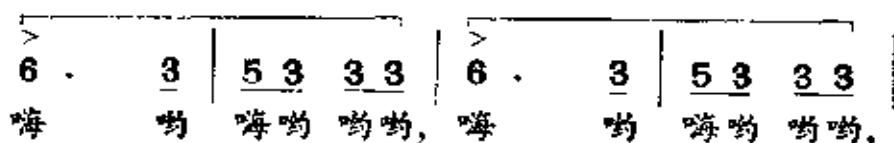


加入衬词进一步抒发感情、烘托气氛时,用重复的旋律也有一定的效果。如:

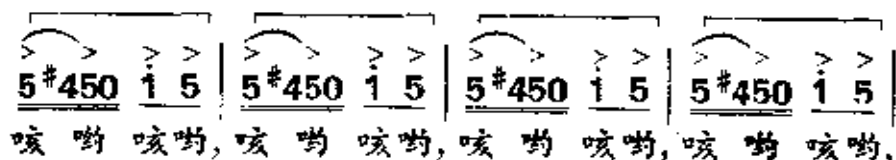
〔例 24〕《沿着社会主义大道奔前方》



〔例 25〕《长大当个好社员》



〔例 26〕《妇女打坝歌》



从以上各例中可以看出,一个基本乐句,往往因为运用了完全重复的发展手法,突出了内容,加强了感情的表达,并且给人以较深的印象。但是,由于每首歌曲表现内容的不同需要,如果都采取完全重复,那么旋律就缺乏发展和推动力,所以在重复中又有变化重复。

(二)变化重复。即对原来基本曲调,进行各种变化的重复。它较之完全重复对旋律的开展有更大的意义。变化重复的方法一般有以下几种:

第一种:局部重复。是对一个乐句中的某一部分加以重复。最常见的是重复其尾部或头部。在上下句结构中,用局部重复构成呼应,使歌曲既有统一的思想感情,又能使这种感情向前发展,或构成完整段落。如:

[例 27]《颂歌一曲唱韶山》

$\dot{3}$	$\dot{3}\dot{5}$	$\dot{2}$	$\dot{1}$	$\dot{2}\dot{1}\dot{6}\dot{5}$	$\dot{3}$	$\dot{5}$	$\dot{6}$	$\dot{1}$	$\dot{2}\dot{3}\dot{5}\dot{2}$	$\dot{3}$	$\dot{3}$.
颂歌				一	曲		唱	韶		山哪哎,		

$\dot{3}$	$\dot{3}\dot{5}$	$\dot{2}$	$\dot{1}$	$\dot{2}\dot{1}\dot{6}\dot{5}$	$\dot{3}$	$\dot{5}$	$\dot{6}$	$\dot{3}$	$\dot{2}\dot{1}\dot{6}\dot{3}$	$\dot{5}\dot{6}$	$\dot{5}$.
韶山				红	日		多	温		暖哪哎。		

[例 28]《打靶歌》

2	$2\ 1$	6	$6\ 1$	3	$2\ 1$	6	0
子	弹是	战	士的	铁	拳	头,	

5	$5\ 3$	2	$3\ 5$	2	$2\ 1$	6	0
钢	枪是	战	士的	粗	胳膊	膊,	

在歌曲创作中,有许多灵活运用的杰出例子。如:

〔例 29〕

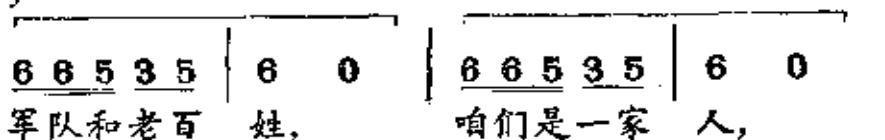
军民团结一家人

1=F $\frac{2}{4}$

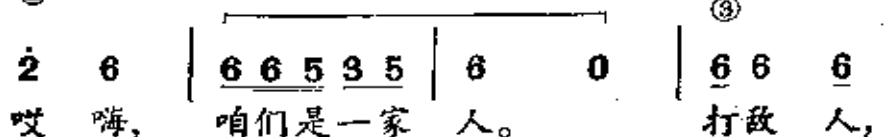
(选自革命现代舞剧《白毛女》)

斗志昂扬 快速 ♩=152

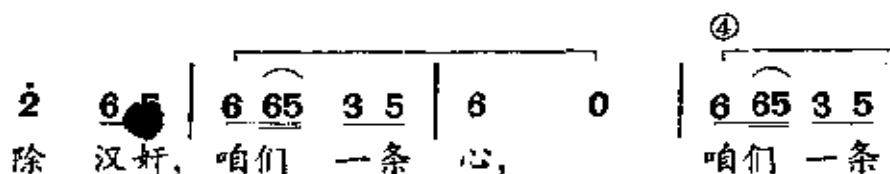
①

f

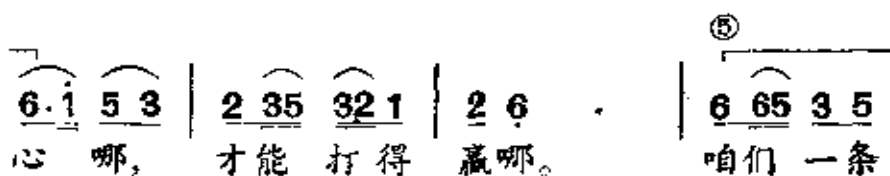
②



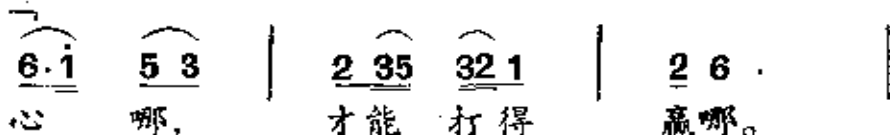
③



④



⑤

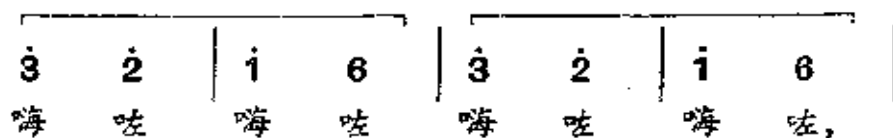


这首歌曲的五个乐句中,第一句头、尾是完全重复的两个分句,二、三句的尾部和四、五句的头部都重复了第一句的这个头(或尾)。一、二、三、四句是不同方式的变化重复,第五句又是严格的重复,塑造了结构严谨、感情饱满的形象。

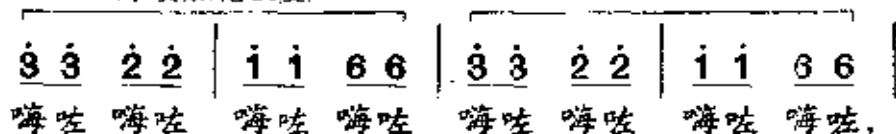
第二种:加花重复(也称装饰重复)。即在原来基本曲调

的基础上,运用经过音、倚音或其它装饰音,加以装饰、加花。
如:

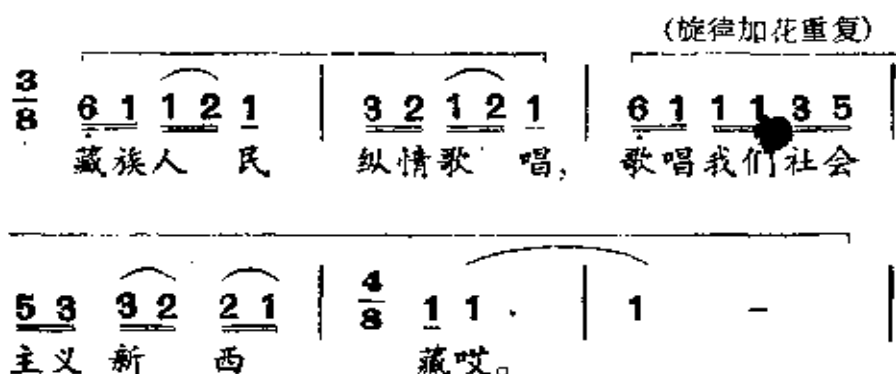
〔例 30〕《开 山 歌》



(节奏加花重复)



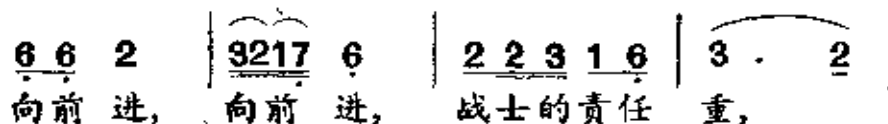
〔例 31〕《歌唱我们的新西藏》

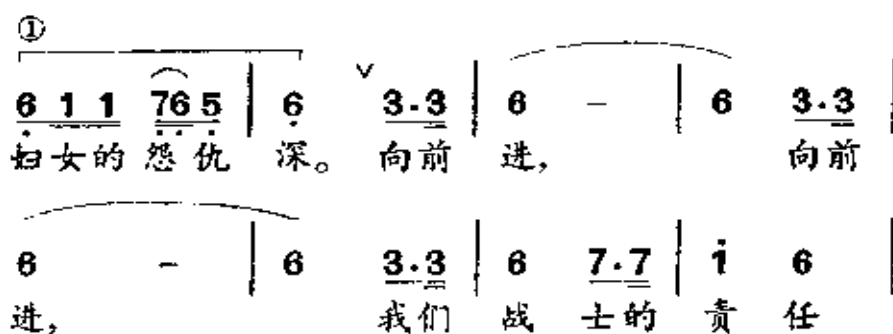


经过加花重复后,劳动气氛和藏族人民欢欣鼓舞的喜悦心情,得到更充分的描绘和渲染。

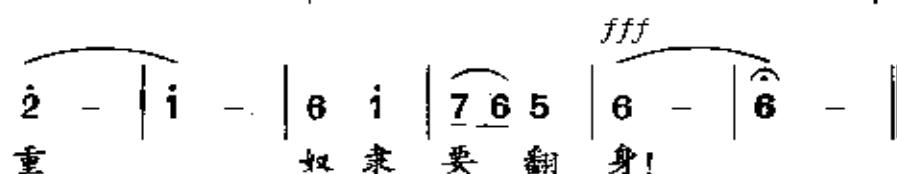
第三种:扩大重复。指用拉宽的节奏,变化原来的曲调。
这种手法往往用于高潮处。如:

〔例 32〕《红色娘子军连连歌》





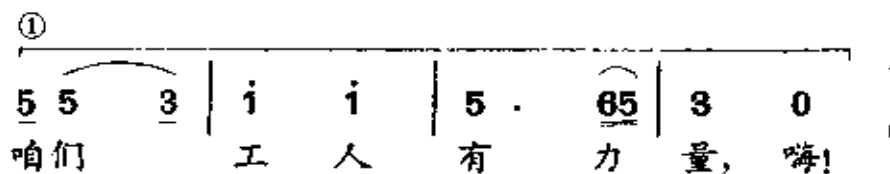
② (扩大重复)



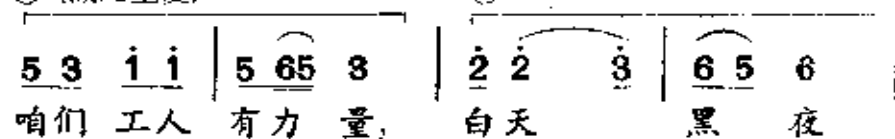
这种拉长重复的手法,使这首终曲更加雄壮有力,气势磅礴,从而表现了武装的革命妇女在党的领导下,前仆后继,英勇斗争,向着解放的路上迅跑的英雄形象。

第四种:缩短重复。在领唱与合唱相呼应的形式中,常常采用这种手法。如:

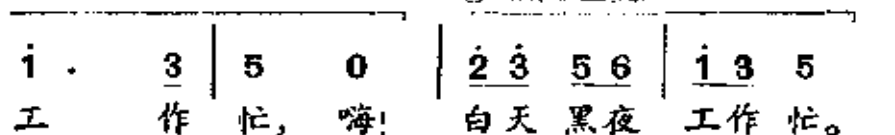
[例 33]《咱们工人有力量》



② (减缩重复)

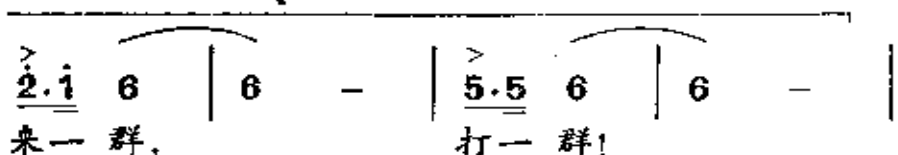
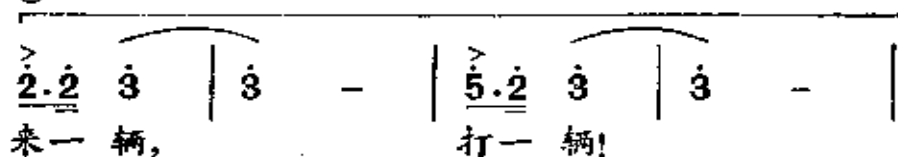


③ (减缩重复)

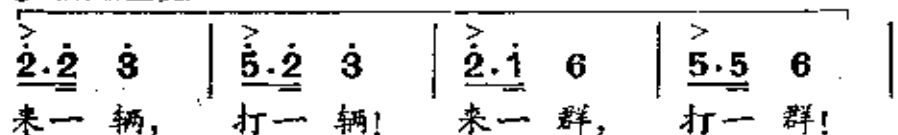


[例 34]《打 虫 克》

①



② (减缩重复)



由于缩短重复,曲调更集中,加强了力度,给人印象深刻。

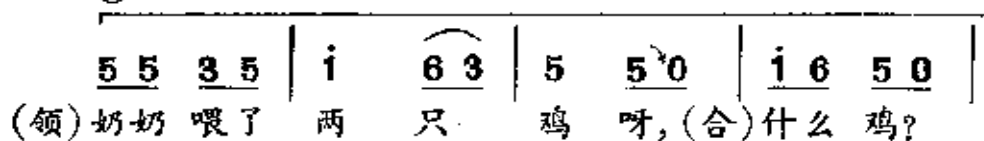
第五种:节奏重复。这种重复方法在歌曲中运用得比较多,很有效果。旋律发展变化了而节奏仍给人留下统一的印象,使性格很突出。

[例 35] 喂 鸡

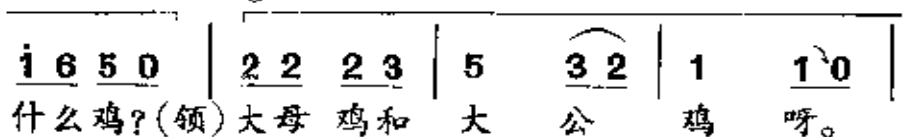
王志安词

王 健曲

①



②



③

3 2 1 0	3 2 1 0	1 1 1 2	3 1 7
(合)大母 鸡,	大公鸡。(领)	一只 白天	忙 下

④

6 6 0	1 7 6 0	1 7 6 0	5 5 5 3
蛋 呀,(合)哎咳 哟,	哎咳哟,(领)	一只 清早	

2 1 6 1	2 2 0	3 3 2 1	
喔 喔	啼 呀,(合)	一只 清早	

6 5 6 2	1 1 1	1 0
喔 喔	啼, 喔喔	啼。

这首歌以“X X X X | X X X | X X 0 | X X X 0 | X X X 0 |”的节奏重复始终,保持了儿童语言的特点,丰富的旋律变化,整个歌曲(四段词)表现了公社儿童夸耀集体经济时认真、可爱的神气。

在《红太阳照边疆》中,始终贯穿重复着“X X X X X”这一基本舞蹈节奏,使整个歌曲沉浸在热烈、欢舞的气氛中,表达出各族人民对毛主席的爱戴:

〔例 36〕 红太阳照边疆

1 = $\flat A$ $\frac{4}{4}$

韩允浩原词
金凤浩曲
集体改词

热情地

6 6 5 3 6	3 - - -	5 3 3 2 1 6
红 太 阳 照 边	疆,	青 山 绿 水 披 霞

2 - - - | 2.3 3 3 3 2 | 1 1 6 2 3 3 |
光, 长 白 山 下 果 树 成 行,

1 2 1 6 5 3 | 6 - - - | 1.2 2 2 2 2 2 2 |
海 兰 江 畔 稻 花 香。 劈 开 高 山,

6 3 3 1 2 2 | 1.3 3 3 3 3 3 3 | 2 5 5 2 5 5 |
大 地 献 宝 藏; 拦 河 筑 坝, 引 水 上 山 岗。

3 6 - - | 6 - - - | 5 6 6 . 5 |
哎 咳! 延 边 人 民

3 3 3 2 1 3 | 6.2 2 2 2 1 3 | ³2 - - 3 |
斗 志 昂 扬, 军 民 团 结 建 设 边 疆。

6 6 6 . 5 | 3 3 3 2 1 3 |
毛 主 席 • 领 导 我 们

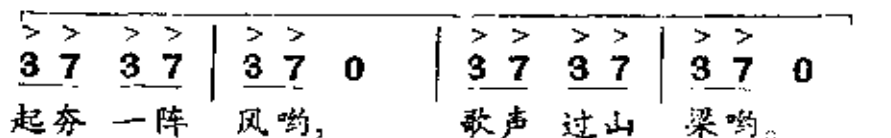
1 2 1 6 5 3 | 6 - - - ||
胜 利 向 前 方。

二、模 进

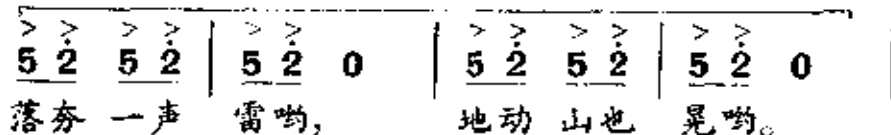
模进是在不同的音高位置上模仿前面的音调进行，是重复的进一步发展。在歌曲中间部分，运用这种发展方式与基本曲调造成积极的对称和呼应。同时也是推向高潮时常用的手法之一。模进主要有严格模进、自由模进和反行模进三种：

(一)严格模进。在保持原旋律音之间的音程关系和节奏不变的基础上，把某一旋律整个移高或移低几度，构成严格模进。

[例 37]《妇女打坝歌》

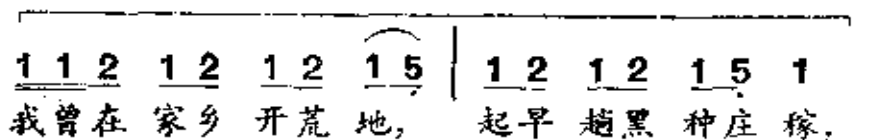


(三度严格模进)

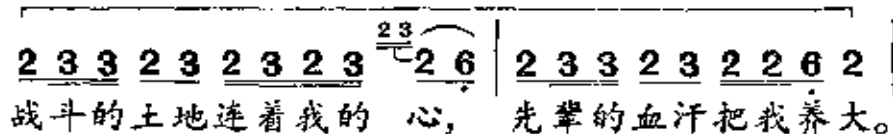


这是三度音程的严格模进。模进后加强了紧张而热烈的劳动气氛。此外还有其它音程的严格模进，如：

[例 38]《骑马挎枪走天下》

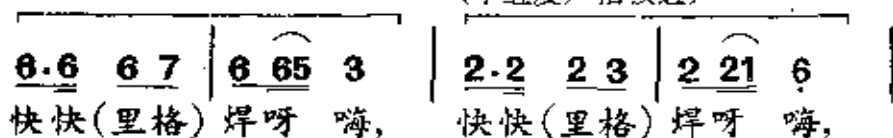


(二度严格模进)



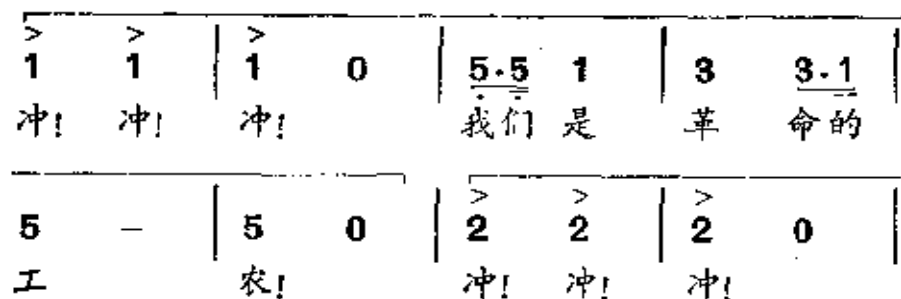
[例 39]《女电焊工之歌》

(下五度严格模进)

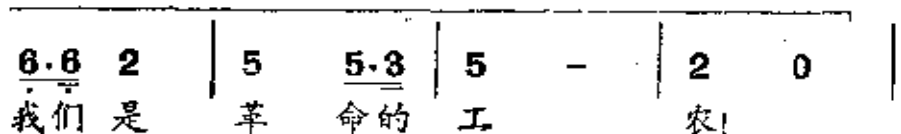


(二)自由模进。这种模进不象严格模进那样把旋律的每个音都同样的移高或移低几度,而是有较大的灵活性,便于旋律的展开和感情的发展,这在创作实践中是比较多用的发展手法。如:

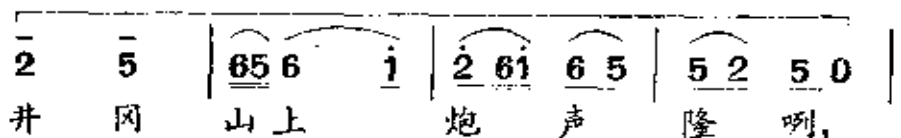
[例 40]《工农革命歌》



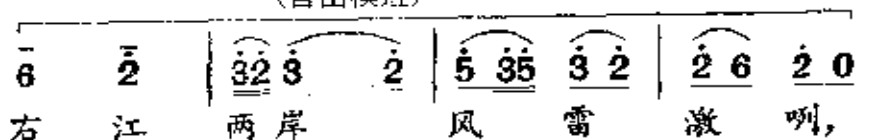
(自由模进)



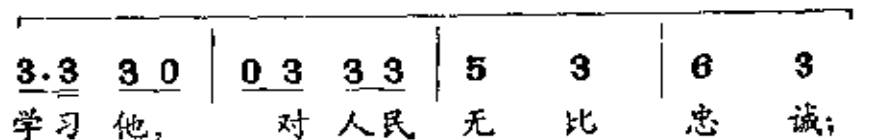
[例 41]《壮族人民歌唱毛主席》



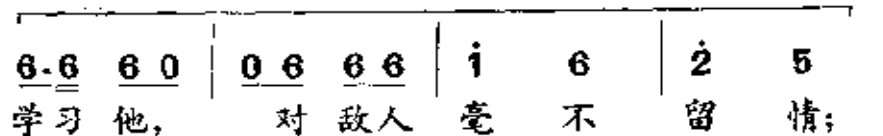
(自由模进)



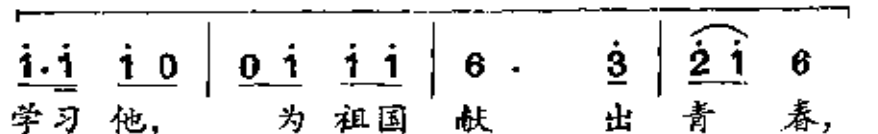
[例 42]《接过雷锋的枪》



(自由模进)

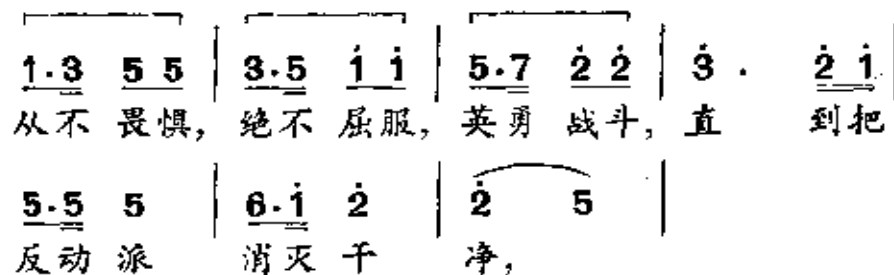


(自由模进)



从上例可以看出：模进的连续运用，可以使情绪高涨起来，这样处理方式是造成歌曲高潮的基本手法之一。又如：

[例 43]《中国人民解放军进行曲》



(三)反行模进。这种发展旋律的手法，不同于上述其它手法，它主要是使旋律进行的上行或下行的方向改变了，结果使旋律面貌有很大变化，往往造成情绪上更大幅度的呼应。如：

[例 44]《翻身道情》

5	2		2	-		2	5		3.2	1	
太	阳					一	出		来	哎,	
(下行)			(上行)								

[例 45]《欢呼无产阶级文化大革命的伟大胜利》

5.	5	1	1	2	1 2		3	-	-	-	
方	里	东	风	飘	红		旗,				
5 → 1 → 2 → 3 (上行)											
5.	3	2	1	7	6 1		5	-	-	-	
凯	歌	嘹	亮	震	大		地,				
5 → 3 → 2 → 1 → 7 → 6 → 5 (下行)											

在运用反行模进的发展手法时, 特别要注意与内容形象的统一, 绝不能单纯的为了反行模进而生搬硬套, 搞音调游戏, 出现内容与形式相矛盾, 以至生硬呆板的旋律。

三、对 比

歌曲的情绪是向前发展的, 为了更好地表达歌曲的思想内容和塑造音乐形象, 或者由一种情绪转到另一种情绪时, 在节奏的松紧、音区的高低、速度的快慢、力度的强弱、调式的转换等方面, 有时需要运用对比的手法, 来更好地发展旋律。

对比手法, 就是对立统一发展规律的具体体现。在对比

的乐汇、乐句以至乐段之间,必须保持内在的有机联系。常见的对比发展手法主要有以下几种:

(一)乐句的对称与呼应。即在上下句之间,往往节奏上基本相同,音调上则有很大的对比和变化。这种上下句构成的乐段较之重复(非严格重复)构成的乐段要丰富、完整得多。如:

[例 46]《工农一家人》

①	②
$\underline{1\ 1}\ \underline{1\ 23}\ \ \underline{5\ 5}\ 0\ $ 工农弟兄们哪,	$\underline{3\ 3\ 3\ 3}\ \underline{3\ 53}\ \ \underline{2\ 2}\ 0\ $ 我们是一家人哪,
$\underline{3.5}\ \underline{1\ 6}\ \ \underline{5\ 5}\ 0\ $ 本是一条根哪,	$\underline{3.5}\ \underline{3.6}\ \ 1\ 0\ $ 都是受苦人,

这里很明显的可看出四个分句之间对称与呼应的关系。
 “ $\underline{3\ 3\ 3\ 53}\ |\ \underline{2\ 2}\ 0\ |$ ”的下行进行是对“ $\underline{1\ 1}\ \underline{1\ 23}\ |\ \underline{5\ 5}\ 0\ |$ ”上行进行的呼应,构成第一乐句。第二乐句中
 “ $\underline{3.5}\ \underline{1\ 6}\ |\ \underline{5\ 5}\ 0\ |$ ”与“ $\underline{3.5}\ \underline{3.6}\ |\ 1\ 0\ |$ ”
 在更大幅度上构成呼应。这两句在节奏上、篇幅上是对称的,它们落音的稳定与不稳定也构成了呼应的关系。

对称呼应是一种重要的发展旋律的方法。各乐句之间能保持对称和呼应,各乐段之间又有对比,就会使一首歌曲层次清楚,段落分明,逻辑性强,好听易记。如果不注意乐句的对称与呼应,句子想长则长,想短则短,忽而强拍起,忽而弱拍起,就象一个人说起话来前言不搭后语,一个问题还没说清楚就又扯到别的问题上去,这样的曲子必然是杂乱无章,不但不

能把歌词主题思想生动而确切地表达出来,而且还难唱、难记、难听。

当然,在创作中注意对称的基本规律,并不是把对称与呼应当成教条和死板的公式,束缚自己的手脚,对称与呼应是相对的,有条件的。首先歌词并不都是一样对称的,即使是对称的歌词,由于情绪的要求,也不一定在音乐上作对称处理,也可以有变化和发展。因此,曲调的结构却是千姿百态的,是随内容风格而异的,尤其是在独唱歌曲和戏剧性较强的歌曲中,歌曲的结构形式往往是很丰富的。

(二)节奏长短的对比。歌曲节奏的长短对比是变化无穷的,它可以使歌曲的发展产生动力。如果一首歌曲的节奏自始至终都是短促的,或从头到尾都是徐缓的,就缺乏感人的力量,不可能塑造各种生动的音乐形象。即使在一些形象单一的歌曲中,往往也还是要用一些不同的手法加以烘托和对比。如:

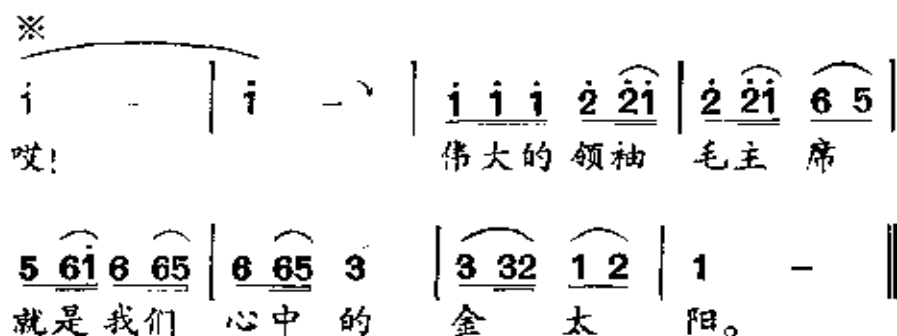
[例 47] 北京有个金太阳

1=F $\frac{2}{4}$

西藏民歌

$\underline{5 \ 6\dot{1} \ 6 \ 6\dot{5}} \mid \underline{6 \ 6\dot{5}} \ 3 \mid 6 \ \underline{6\dot{5}3\dot{5}} \mid \overset{5}{\underset{\cdot}{3}} - \mid$
 北京有个金太阳,金太阳,

$\underline{5 \ 6\dot{1} \ 6 \ 6\dot{5}} \mid \underline{6 \ 6\dot{5}} \ \underline{3 \ 1} \mid 2 \ \underline{3\dot{2}1\dot{2}} \mid 1 - \mid$
 照得大地亮堂堂,亮堂堂。



全曲是以“X XX”的节奏为基础,然而在三、四小节和七、八小节重复歌词的地方,在节奏上已与前两小节有对比的因素,而在※处四拍长音的出现,则与前段大体是紧凑的节奏“X XX X XX | X XX X | X XXXX | X — |”形成了更加鲜明的对比,使全曲更舒展连贯,增加了活力。

又如《工农一家人》这首歌曲,它同《北京有个金太阳》不同,《北京有个金太阳》是在乐段内部使用了节奏对比手法,而《工农一家人》则是乐段与乐段之间使用了节奏对比的手法。前部分的基本节奏是“X X X XX | X X 0 |”,而后部分(从 $\frac{4}{4}$ 拍开始)的节奏突然变成“X . X X X | X — X 0 |”,这同前部分形成了非常明显的对比,节奏扩展了一倍,更显得高亢豪迈,气势磅礴。

可见,节奏长短不同的对比,对加强感情的变化是很重要的。要根据内容的需要,对节奏应有所安排和设想。

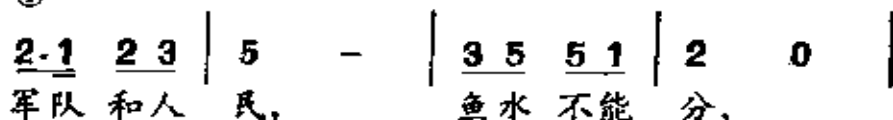
(三)音区高低的对比。曲调不能老在一个音上,否则不成为曲调。同样,一首歌曲也不能老在一个音区进行,或者每个乐句都向同一方向进行(向上或向下),这样都会使人感到平淡无味。如果为了表现激情,不分主次地让大部分旋律

都在高音区进行,结果就突不出中心,仍然造成新的平淡的局面。

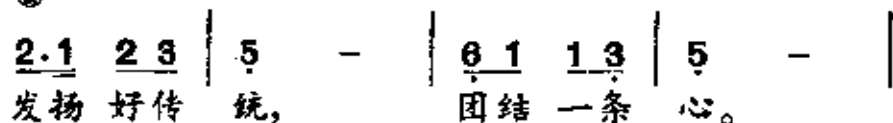
一首好的歌曲,其旋律必然是有目的、有层次地适当运用高低、起伏的对比。《唱支山歌给党听》、《大海航行靠舵手》都是如此。在《唱支山歌给党听》中,不仅中段回忆旧社会时与前后在音区上有强烈对照,而且它的第一、二句的处理也是很成功的例子,根据歌词内容,运用了高低不同的音区,把对党抑止不住的感情极其深厚、亲切地表现出来了。又如:

[例 48]《军民团结向前进》

①



②



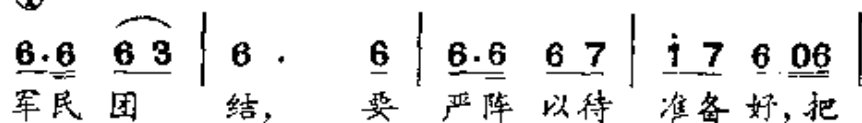
这首歌曲的第一句“军队和人民,鱼水不能分”是在较高音区唱出;第二句“发扬好传统,团结一条心”就移到低音区。通过音区高低的对比,既突出了第一句的挺拔,又加强了第二句的亲切感,具有较强的艺术感染力。

(四)调式的交替、转换形成对比。(关于“调式”请参看“附一”)。这种不同于色彩的对比,它不仅使歌曲情绪的表达丰富多彩,并且增加了新的力度。

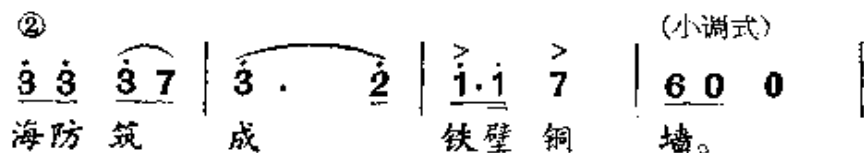
调式的交替和转换:是指在一首歌曲中不同调式的混合使用。如:

〔例 49〕《人民海军向前进》（第二段）

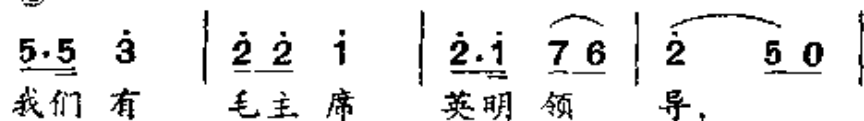
①



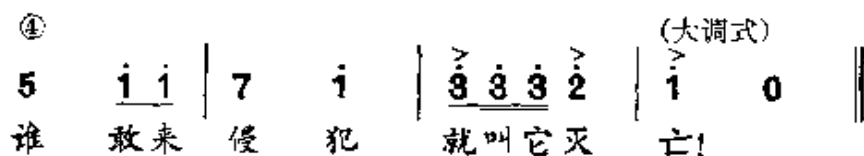
②



③

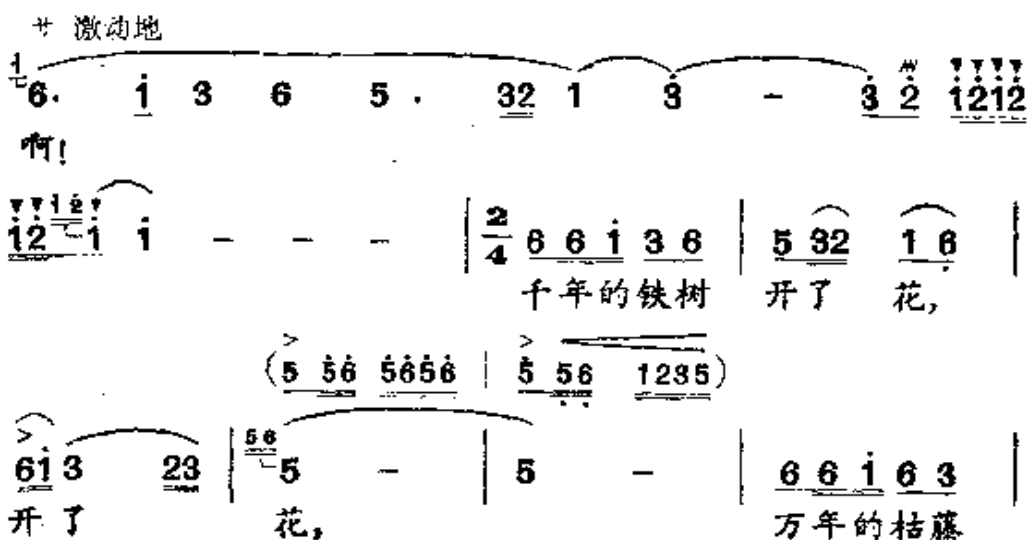


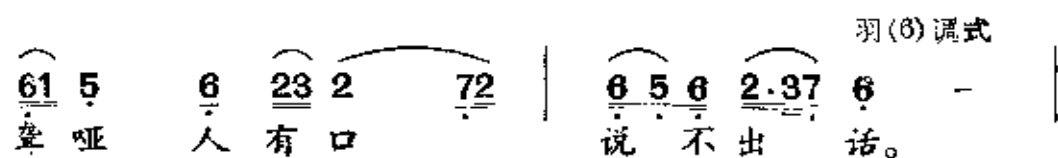
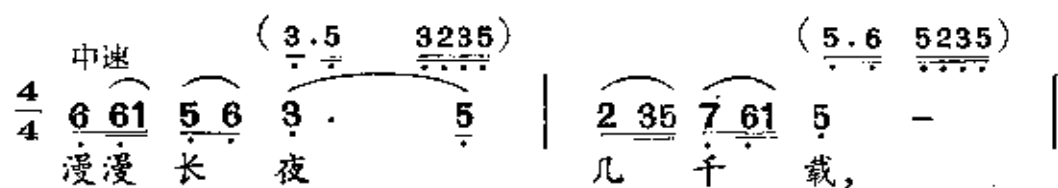
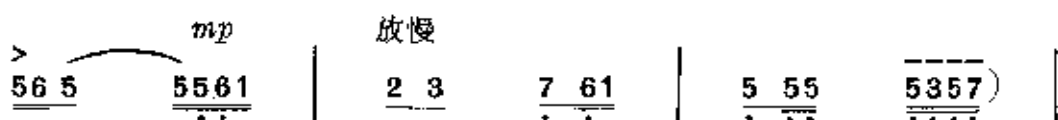
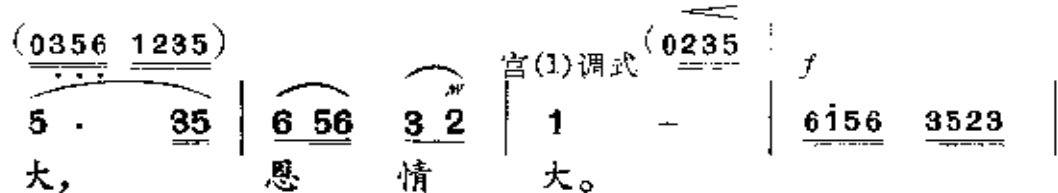
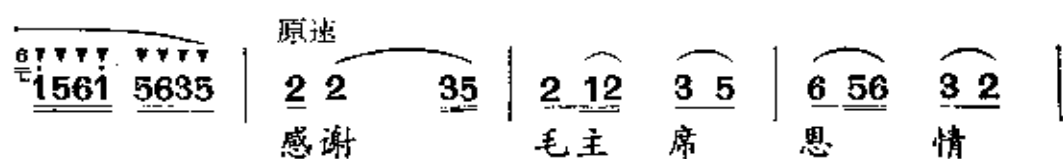
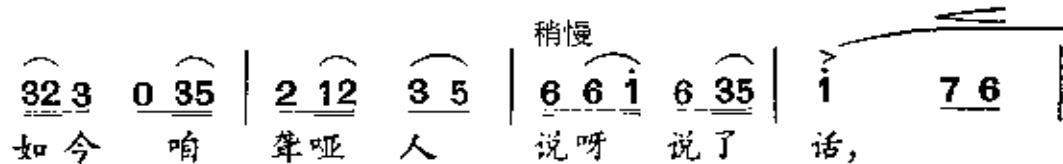
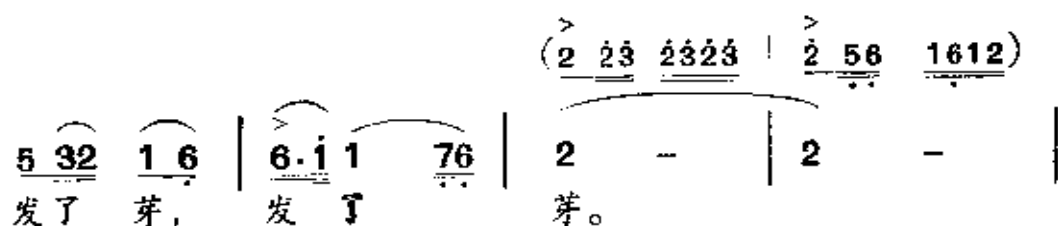
④



它是运用了小、大调式交替的手法。前两句给人明确的小调式的印象,而后两句又显然是大调式。又如:

〔例 50〕《千年的铁树开了花》





这首歌曲的第一部分是宫(1)调式,第二部分是羽(6)调式。通过调式的转换,在情绪上有很大的对比:第一部分是激动的心情对毛主席革命医疗卫生路线的衷心颂扬;第二部分是沉痛的心情对旧社会制度的控诉和批判。类似上例歌曲很多,如《工农一家人》采用了宫(1)、徵(5)调式转换;《时刻准备打》采用了羽(6)、宫(1)调式转换。

运用调式的交替和转换,须从思想内容和表达感情的要求出发,不能为了交替而交替,转换而转换。每一种调式有其独特色彩,但并不固定表现某种感情。又如:

〔例51〕 军民团结一家亲

1=A $\frac{2}{4}$

(选自革命现代舞剧《红色娘子军》)

亲切、热情 中速

(1=A)

<u>2 1</u>	<u>2 3</u>	$\overset{6}{\underset{\cdot}{5}}$ -	<u>2 1</u>	2	5 -
万泉	河	水	清	又	清,
<u>1 3</u>	<u>2 3</u>	1 - 5	5	<u>3 2 1</u>	2 -
我编	竹	笠	送	红	军。
<u>1 1</u>	<u>2 3</u>	$\overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \cdot$ 1	<u>2 1 2</u>	<u>3 5</u>	6 -
军爱	民	来	民	拥	军,
<u>6 5</u>	<u>4. 1</u>	<u>4 6</u> 5	<u>2. 3</u>	<u>2 1</u>	5 -
军民	团结	一家亲,	一	家	亲。
(<u>6 5</u>)	<u>4. 1</u>	<u>4 6</u> 5	<u>3. 5</u>	<u>1 2 3</u>	2 -

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

2 1 2 3 | 6 5 - | 2 1 2 | 5 - |
万泉 河 水 清 又 清,

1 3 2 3 | 1 5 | 5 3 2 1 | 2 - |
我编 竹 笙 送 红 军。

1 1 2 3 | 6 . 1 | 2 1 2 3 5 | 6 - |
军爱 民 来 民 拥 军,

6 5 4. 1 | 4 6 5 | 5 2 | 1 - |
军民 团结 打敌人, 打 敌 人!

转 1=D (前 4—后 1) 热烈地

1̇ . 5 | 1̇ 2̇ 5̇ | 3̇ - | 3̇ - |
红 区 风 光 好,

2̇ . 3̇ | 3̇ 2̇ | 1̇ - | 2̇ - |
军 民 一 家 亲。

2̇ 1̇ 2̇ 3̇ | 6̇ 5̇ - | 2̇ 1̇ 2̇ | 5̇ - |
万泉 河 水 清 又 清,

1̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 1̇ 5̇ | 5̇ 3 2 1̇ | 2̇ - |
我编 竹 笙 送 红 军,

5. 5 1̇ 2̇ | 3̇ 5̇ 2̇ | 1̇ - | 1̇ - ||
军民 团结 向 前 进。

这首歌曲前部分是 A 调,后部分是上四度的 D 调。转调之后(简谱中也按 D 调记谱),情绪更加热烈、明朗,形成了全曲的高潮。

(五)此外还有速度快慢的对比和力度强弱的对比等等。这两种对比(速度和力度)与演唱有很大关系,这里说明创作时,也要根据内容要求有所设想。

歌曲中往往因内容的需要,其速度有很大的变化,形成鲜明的对比。《山丹丹开花红艳艳》中段的快速,是为了生动的再现当年中央红军北上抗日到达陕北,受到当地人民热情欢迎的场面,以突出这首歌曲的主题。《翻身道情》中间突慢的一段,也是为“翻身”作鲜明的反衬。

造成力度强弱的对比因素很多。节拍上强拍弱拍造成的力度对比,旋律进行方向和节奏的密度造成的对比,以及音区自然的力度对比等等,都有助于表达比较丰富复杂的情绪。

四、高潮的处理与安排

歌曲曲调在不断向前发展时,必然出现高潮。这高潮常综合概括了整个歌曲的中心内容,因而也往往综合了各种发展手法。所以高潮的安排和处理是关系全局的,为了突出歌曲中心内容,需要通盘考虑。

首先是:高潮安排在那里?

根据大多数的创作实践,高潮一般出现在结尾或结尾之前。这主要是由于一首歌曲的主题思想大都需经过充分的叙述和展开之后,才能达到顶点的原因。如:

〔例 52〕《大刀进行曲》

$\dots\dots 6 \quad \underline{5.6} \mid \underline{\dot{1}} \dot{1} . \mid \dot{1} \quad \underline{0 \ 6 \ 5} \mid \overset{>}{\dot{1}} \overset{>}{\dot{1}} \underline{0 \ 6 \ 5} \mid$
 看 准了 敌人, 把它 消灭! 把它
 $\overset{>}{\underline{2}} \overset{>}{\underline{2}} . \mid 0 \quad 0 \mid \overset{>}{\dot{1}} \overset{>}{\dot{1}} . \mid \dot{1} \quad - \mid$
 消灭! (喊) 冲啊! 大刀 向
 $\underline{5.6} \underline{5 \ 3} \mid \dot{1} . \quad \underline{\dot{3}} \mid \overset{>}{\underline{2}} \quad - \mid \overset{>}{\dot{1}} \quad 0 \mid 0 \quad 0 \parallel$
 鬼子们的 头 上 砍 去! (喊) 杀!

这首歌曲的高潮是在结尾之前, 在两个坚定有力的模进短句(“把它消灭! 把它消灭!”)之后, 用了激愤慷慨的呐喊——“冲啊!”作为最后重复主题的开始, 形成了全曲的高潮。

〔例 53〕《草原上的红卫兵见到了毛主席》

$\dots\dots \underline{5 \ 5} \quad \underline{3} \mid \underline{2.3} \ 5 \mid \underline{3.5} \ \underline{5 \ 6} \mid \underline{1} . \quad \underline{6} \mid$
 草 原 上 人 民 歌 唱 您,
 $\underline{3.5} \ \underline{6 \ \dot{1}} \mid \overset{\wedge}{\underline{2}} . \quad \underline{\dot{1}} \mid \underline{7 \ 6} \ \underline{5 \ 3} \mid \overset{\wedge}{\underline{6}} \quad - \parallel$
 万 岁 万 岁 毛 主 席!

这首歌曲的高潮是在尾部。草原上的红卫兵见到了毛主席, 热血奔腾, 情绪鼎沸的激动心情, 全部凝聚在“万岁万岁毛主席”这一句上迸发出来, 这时高昂的旋律和节拍的自由延长, 把全曲推向了高潮。

那么又怎样造成歌曲的高潮呢?

手法是很多的。节奏、旋律、调式、调性、和声、力度、速度

等音乐各种表现因素的发展和变化，都能促成歌曲高潮的形成。各种表现因素也往往综合应用。比如：

将节奏拉长或缩短的手法，造成全曲的高潮：

〔例 54〕 无产阶级文化大革命就是好

1 = $\flat B$ $\frac{2}{4}$

上海工人文化宫
文艺学习班词曲

热烈、欢快、坚定有力

5 . 5 | $\dot{1}$ 5 | $\overset{>}{6.6}$ $\underline{6\ 6}$ | 5 0 |
无 产 阶 级 文化 大革 命 嗨

$\underline{5\ 3}$ $\underline{\dot{2}}$ | $\dot{1}$ 0 | $\underline{\dot{1}.\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}\ \dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}\ \dot{3}}$ $\underline{\dot{2}\ \dot{1}}$ |
就 是 好! 就是 好呀 就是 好,

$\underline{6\ \dot{2}}$ $\underline{6}$ | 5 0 | $\underline{3.3}$ $\underline{3\ 5}$ | $\underline{6\ .}$ $\underline{\dot{1}}$ |
就 是 好! 马列 主 义

$\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\ 5}$ | 6 — | $\underline{6.6}$ $\underline{6\ \dot{1}}$ | $\underline{\dot{2}\ .}$ $\underline{3}$ |
大 普 及, 上层 建 筑

$\underline{\dot{5}}$ $\underline{\dot{3}\ \dot{1}}$ | $\underline{\dot{2}}$ — | $\underline{\dot{3}.\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\ \dot{2}}$ | $\underline{\dot{3}}$ 0 |
红 旗 飘, 革命 大字 报, 嗨!

2̣.3̣ 2̣ 1̣ | 6 0 | 3̣ 3̣ 5̣ | 6 6 |
烈火 遍地 烧, 胜利 凯 歌

1̣ 6̣ 1̣ | 2̣ 0 | 3̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 3̣ |
冲 云 霄, 七亿 人 民

2̣ . 3̣ | 1̣ 5̣ 6 | 5̣ 5̣ 3̣ | 5̣ 5̣ |
团 结 战 斗, 红 色 江

3̣ . 5̣ | 2̣ 2̣ 3̣ 2̣ 6̣ | 1̣ - | 0 0 |
山 牢 又 牢。 文 化 大 革 命

0 0 | 0 0 | 0 0 | 5̣.5̣ 3̣ 5̣ |
好! 文 化 大 革 命 好! 无 产 阶 级

1̣.1̣ 2̣ 2̣ | 3̣ 6̣ 1̣ | 2̣ - | 2̣ 2̣.2̣ | (高潮)
文 化 大 革 命 就 是 好! 就 是

5̣ - | 5̣ 2̣.2̣ | 5̣ - | 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 0 |
好! 就 是 好! 就 是 好!

高潮处“就是好”的节奏比前面“就是好”的节奏拉宽了，而且在高音区作了多次重复，把全曲的情绪推向了高点，鲜明地表现了工农兵反对倒退，热情赞颂文化大革命的炽热感情。

用出现高音突出旋律的手法把全曲推向高潮是歌曲中用得比较普遍的手法。《国际歌》中“英特纳雄耐尔一定要实现”是全世界无产者最崇高的理想和信念，这里必然形成高潮。但是曲调的节奏没有什么变化，仍然贯串坚毅、沉着的“X | X - X X | X . X X ”的形象。它的高潮除了加以重复，主要是以高亢而雄壮的曲调，唱出了全世界无产阶级和劳动人民的革命心声，鼓舞人们为实现国际共产主义的崇高理想而英勇斗争。

又如在《浏阳河》结尾处，用了突然拔高八度的方法，同时速度也放慢一倍，造成气势，使歌曲得到饱满而有力的结束。

〔例 55〕《浏 阳 河》

<u>5</u> <u>1̇</u>	<u>6</u> <u>6</u> <u>5</u>		<u>3</u> <u>5</u>	<u>6</u> <u>5</u> <u>6</u>		<u>1</u> <u>1</u> <u>2</u>	<u>5653</u>	
歌唱	敬爱的		毛主	席，我们		心中的	红太	
<u>2.3</u>	<u>1</u> <u>2</u> <u>1</u> <u>6</u>		<u>5</u>	-		<u>5</u> <u>1̇</u>	<u>6</u> <u>6</u> <u>5</u>	
阳，	哦呀哦子		哟。			歌唱	敬爱的	

<u>3</u> <u>5</u> <u>6</u>	<u>5</u> <u>6</u>		<u>1</u> <u>1</u> <u>2</u>	<u>5653</u>		<u>2.3</u>	<u>1̇216</u>		<u>5</u>	-	
毛主席，我们	心中的	红太	阳，	红太	阳。						

(慢一倍)

这种手法在民歌风的歌曲中是常见的。如《东方红》、《咱们的领袖毛泽东》、《工农齐武装》等歌曲，都采用了这种手法。

在一些短小的歌曲和民歌中，其高潮不甚明显，但一般在

较长的歌曲中，高潮总是比较明显和突出的。有时甚至在一首歌曲的几个段落中，都出现一个突出的乐句，而全曲又有一个最集中、最饱满的高潮。

歌曲的高潮不是孤立的，而是在整个歌曲情绪不断发展中产生的。所以在处理和安排高潮时，要根据塑造音乐形象这个整体出发，使人感到自然，水到渠成。

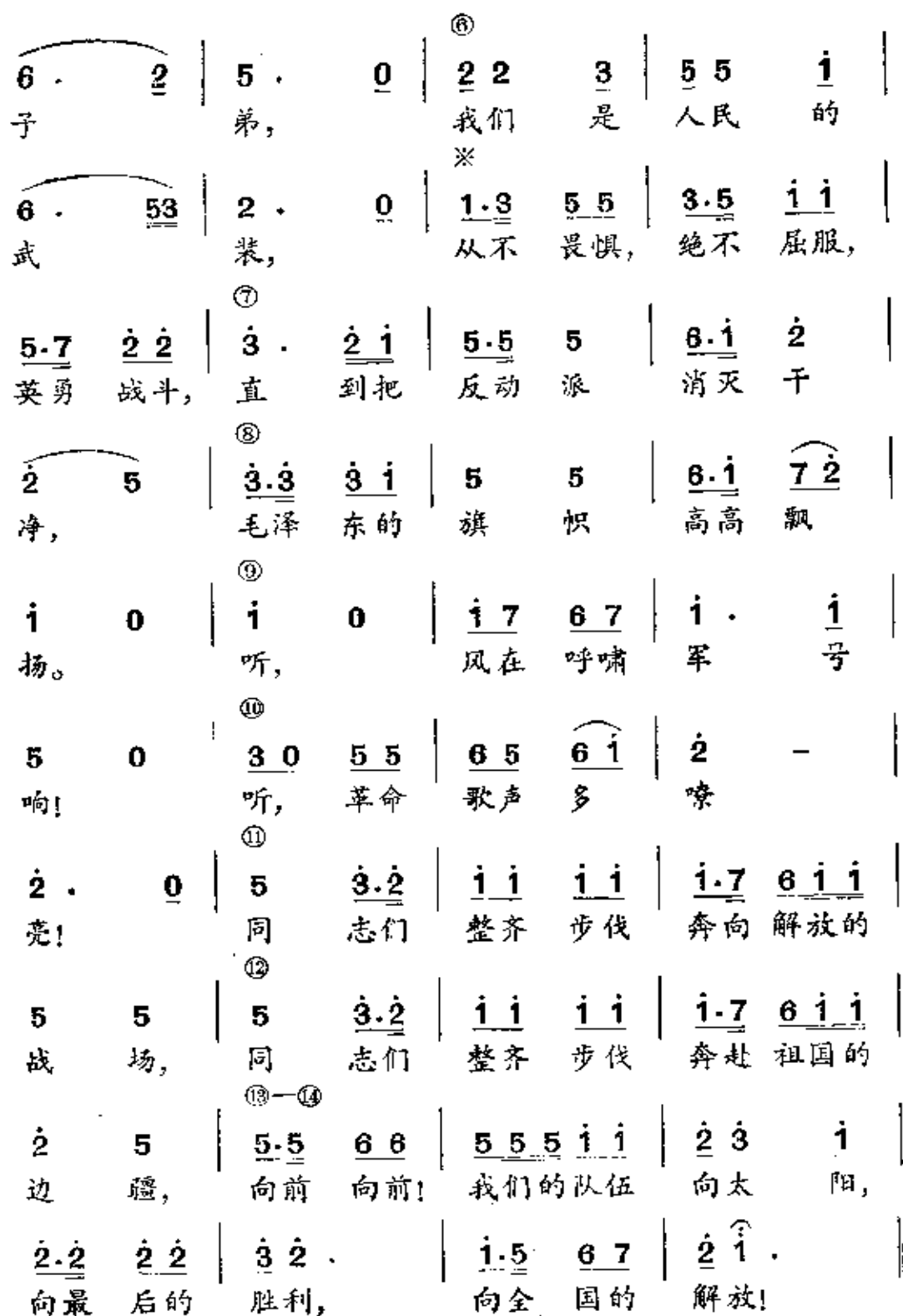
为了说明以上所谈的各种发展手法的具体应用，我们对下面这首歌曲做一综合分析。

〔例 56〕 中国人民解放军进行曲

1=C $\frac{2}{4}$

公 木词
郑律成曲

①			
<u>1̣.1̣</u>	<u>1̣ 1̣</u>	<u>1̣ 1̣ .</u>	<u>1̣ 1̣</u> <u>3̣</u> <u>5̣ 5̣</u> <u>6̣</u>
向前	向前	向前!	我们 的 队伍
②			
<u>1̣ .</u>	<u>6̣</u>	<u>5̣ .</u> <u>0</u>	<u>1̣ 1̣</u> <u>3̣</u> <u>6̣</u> <u>5̣.3̣</u>
向	太	阳,	脚踏 着 祖 国的
③			
<u>2̣</u> <u>-</u>	<u>2̣ .</u> <u>0</u>	<u>1̣ 1̣</u> <u>3̣</u> <u>5̣ 5̣</u> <u>6̣</u>	
大	地,	背负 着 民族 的	
④			
<u>1̣ .</u> <u>6̣</u>	<u>5̣ .</u> <u>0</u>	<u>1̣ 1̣ 3̣ 5̣ 5̣</u>	<u>6̣ 6̣ 5̣ 3̣ 3̣</u>
希	望,	我们是一支	不可战胜的
⑤			
<u>2̣</u> <u>-</u>	<u>1̣ .</u> <u>0</u>	<u>2̣ 2̣</u> <u>3̣</u> <u>5̣ 5̣</u> <u>1̣</u>	
力	量,	我们 是 工农 的	



这首歌曲为了表现“正义的事业是一定要胜利的”这一历史发展规律和战士英勇顽强的光辉形象,用雄壮的基调和“向前”的动力性节奏贯串全曲,成功地用歌曲塑造了伟大的人民军队的光辉形象。

歌词的前半部分明确地阐述了我军的性质,是毛主席率领下的工农子弟兵,后半部分进而鼓动着这支不可战胜的人民武装,高唱战歌,迈开胜利的步伐,去争取全中国解放的雄姿。歌词形象集中,基调高亢。根据词的内容和结构,可考虑音乐的大致结构有两段,但要注意从“向前”这个统一的形象出发,两个段落之间应当基本一致,一气呵成,不应造成截然不同的明显对比,使歌曲造成割裂。歌曲的高潮如果只安排在结尾处“向最后的胜利,向全国的解放”,还不能充分体现我们的队伍是由马列主义、毛泽东思想武装的素质,显然对歌曲的思想深度会有所损失。所以,根据内容和发展上的需要全曲出现了两个高潮。

全曲有一个高度凝炼的引子,用两小节高音上的同音重复和刚劲的节奏,造成张弓待发、志在千里的气势,为全曲奠定了雄壮有力的基调。它的高音区和最后一个音的延长,为全曲的进入作了充分的对比性的铺垫,把呼应手法用作主题的准备。

整个第一段的基本音乐形象都是由第一句来的,在附点节奏基础上发展成的第一句:“ $\underline{1} \ 1 \quad \underline{3} \mid \underline{5} \ 5 \quad \underline{6} \mid \underline{\dot{1}} \cdot \quad \underline{6} \mid \underline{5} \cdot \quad \underline{0} \mid$ ”,具体地描写了人民解放军坚定勇敢的形象。①—②、③—④句采用了局部重复,反复强调了“ $\underline{1} \ 1 \quad \underline{3}$ ”这一音型,⑤—⑥句也保持着基本节奏的特点,

但旋律有更大的开展,用这种相当集中统一的手法,表现了一队又一队步伐整齐、精神饱满的队伍源源向前开发的形象。

第一次高潮的组成,先是由※处连环式的三小节自由模进,在前面逐步开展的基础上,通过节奏的紧缩和音区移高,推出高点;再在高音区用基本上一致的两个乐句(⑦、⑧),加以重复,形成结构上的扩充,造成强烈的效果,用高潮突出了这支进行曲最具有思想深度的唱句:“直到把反动派消灭干净,毛泽东的旗帜高高飘扬”。

⑨、⑩两句是第二段与第一段的结合部,它要把已进入高潮的音乐继续发展下去,所以如果仍然回到第一段,就会缺乏向前的动力。这里用了一些新因素作为过渡,这种新因素可以看作是第二段对第一段局部重复的变化。新因素取材自第一句后半部,第二段以一小节对前段末小节的模仿进入,这都保持了全曲的集中和统一。第⑩句用上行的进行与第⑨句呼应,为全曲的高潮作了情绪上的准备。

全曲高潮处理得很充分:首先⑪、⑫句重复地结合引子的同音反复,紧缩了第⑨句的材料,以连续的“整齐步伐”,为“向最后的胜利,向全国的解放”的高潮,作了直接的铺垫。这两句使全曲高潮比前一高潮多八小节的铺垫,随后在⑬—⑭句又用连续的节奏紧缩和结构上的扩充(成七小节)造成高潮。这末句综合地运用了许多手法,比如“ $\underline{\dot{2}} \cdot \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{2}} \quad | \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{2}} \cdot \quad |$ ”是前一小节“ $\underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{1}}$ ”的扩大,它以更高昂的旋律与引子保持节奏上的统一,形成首尾呼应,它又得到“ $\underline{\dot{1}} \cdot \underline{5} \quad \underline{6} \quad \underline{7} \quad | \quad \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{1}} \cdot \quad ||$ ”的积极的对称呼应,这组对称呼应以变化(旋律)重复(节奏)的方式,保证了歌曲在强有力的呼

应中结束。

总之,我们可以看到,铿锵的音调不仅准确地反映了歌词的思想内容,而且与歌词内容统一的“向前”形象相一致。为了突出中国人民解放军的英雄形象,应用了两处高潮,在处理上是很有特点的。

通过上例分析可看到,曲调的发展手法是丰富多样的,同时也说明这些发展手法也是互相关联的。常常在一首歌曲里,采用多种手法混合使用的情况。因为发展手法和歌曲的内容有很密切的关系,歌曲的情绪在不断地展开,歌曲的曲调也就不断地在发展变化。发展不应是生硬的或者是缺乏相互的联系,它应是很自然的、有机的。这就需要作者对歌曲的主题和结构进行充分的考虑和细致的构思,然后再动笔写,这样才能使歌曲的组织达到统一完整的要求。

歌曲的主要结构形式

我国革命歌曲的创作,积累了许多丰富的经验,创造了为广大人民群众所喜闻乐见的形式,形成了丰富多样的歌曲结构类型。从目前群众中较流行的歌曲来看,大致可归纳为以下几种:

一、一段体

这种结构的歌曲比较短小,其一般由两个乐句或四个乐句组成。在此基础上扩充成的三个乐句和五个以上乐句的乐段,亦属一段体。

(一)由两个乐句组成的一段体,即由一个上句和一个下句构成呼应,这在我国民歌中是常见的。有些短小的分节歌也以此作为独立完整的段落。如:

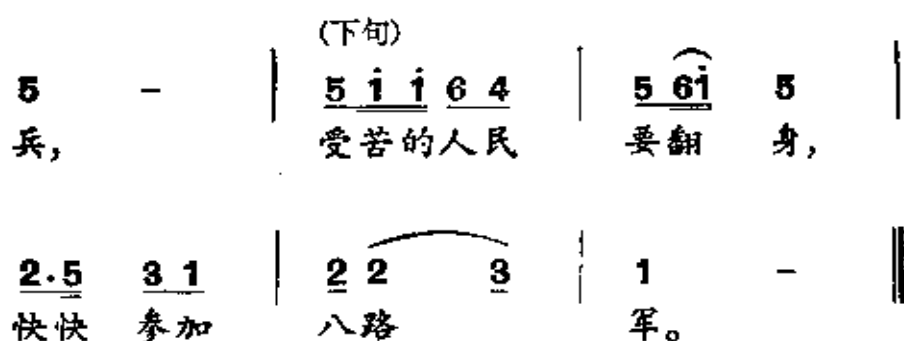
〔例 57〕 参加八路军

1=F $\frac{2}{4}$

革命现代舞剧
《白毛女》伴唱歌曲

激昂地 快速 ♩=160
(上句)

<u>1</u> 1	<u>5</u>		<u>3</u> 3	<u>1</u>		<u>5.1</u> <u>6</u> 4		<u>5</u> <u>5</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>1</u>	
老 乡	们,		老 乡	们,		八 路 军 是		人 民 的 子 弟	



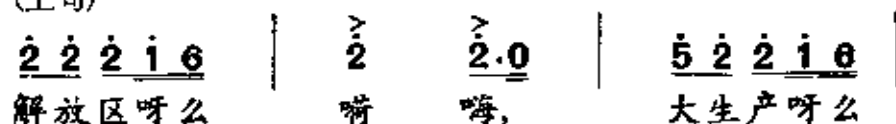
这里是由“局部重复”发展而成的两个乐句的一段体。头接尾的“局部重复”方式,加强了乐句内部的联系。紧密联系和呼应的上下句,与表现内容中“要翻身”就“快快参加八路军”的逻辑关系结合得很妥切。虽然短小,但情绪饱满,也很完整地把解放区老乡踊跃参加人民子弟兵的热烈场面呈现出来了。

[例 58] 军民大生产

1 = $\flat B$ $\frac{2}{4}$

陇东民歌
陕西文艺工作者集体填词

热烈、有力地
(上句)



这首歌的上、下句,内容是延续发展的,下句运用了一连串的衬词加以发展,使这首劳动号子的气氛更加热烈,节奏更加强劲,有声有色地再现了陕北解放区军民在毛主席“自己动手,丰衣足食”的伟大号召下,开展轰轰烈烈的大生产运动,战胜重重困难,发展和巩固革命根据地的动人景象。

以上两例,都不同地采用了句幅的扩充,这种扩充是根据内容和渲染气氛的要求造成的,它对于加强短小歌曲的完整性也起了很重要的作用。

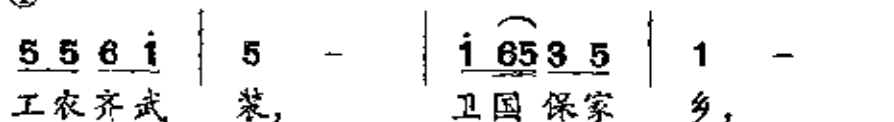
[例 59] 工农齐武装

1=G $\frac{2}{4}$

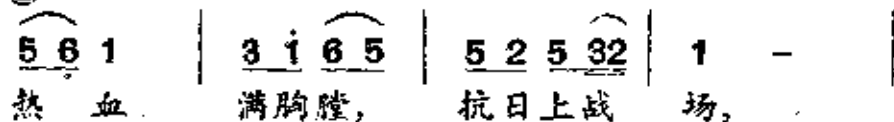
陕北民歌
陕西文艺工作者集体填词

威武雄壮 进行速度

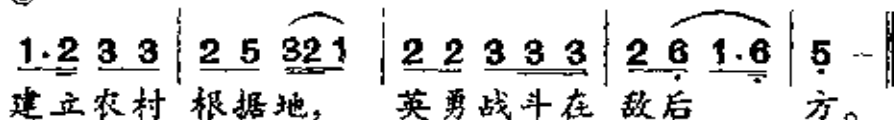
①



②



③



这首威武雄壮的抗日战歌的结构,是在两个乐句的基础上,根据歌词而扩充为三个乐句的一段体。第三句是前两句的继续发展,句幅和落音的变化,都使旋律得到更充分的发展。从而使第三句成为完整乐段的有机组成部分,没有给人多余的感觉。

〔例 60〕《战斗进行曲》

1=G $\frac{2}{4}$

自豪地

上句①

0 5 | 3 3 2 1 2 | 3 0 5 | 3.2 1 2 |
我 擦好了三八 枪, 我 子弹 上了

下句①

5 0 5 | 3 3 2 1 3 | 5 . 3 | 5 5 3 2 1 |
膛; 我 背上了子弹 带 呀, 勇敢 上前

上句②

2 0 5 | 3 3 2 1 2 | 3 0 5 | 3 3 2 1 2 |
方。 我 挎上了手榴 弹, 要 消灭那蒋匪

下句②

5 0 5 | 3 3 2 1 3 | 5 . 3 | 5 5 3 2 3 | 1
帮; 我 刺刀 拔出了 鞘 呀, 刀刀 闪闪 亮!

这首歌曲的后两句除了结束音外, 其它同前两句完全相同。它是在上、下句结构的基础上发展起来的, 相当于两对上、下呼应句, 具有复乐段的性质。这种重复结构的处理手法, 常可造成集中、突出的音乐形象, 它在多段体结构的歌曲中(尤其是副歌部分)经常被采用(可参看分析《反帝大军乘胜前进》、《军民团结向前进》、《我是一个兵》、《游击队歌》等)。

(二)由“起承转合”四个乐句组成的一段体。“起承转合”原先是文章结构的术语。“起”是开端;“承”是承接上文加以申述;“转”是转折;“合”是总结全文。后来,在说明音乐作品的结构时,也转用了这个术语,意思大体相同。这是我国传统

音乐结构中比较典型的一种结构形式，在歌曲创作中运用得相当普遍。如：

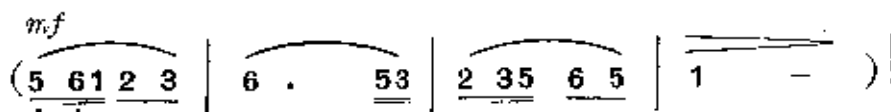
〔例 61〕 毛主席的话儿记心上

(故事影片《地道战》插曲)

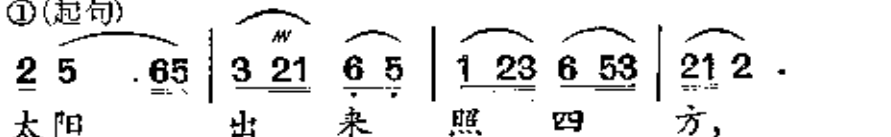
1=G $\frac{2}{4}$

傅庚辰词曲

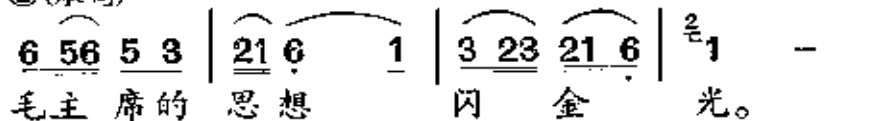
亲切、开朗地 中速稍慢



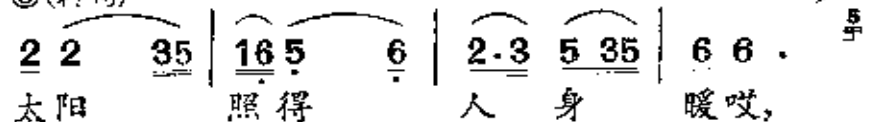
①(起句)



②(承句)



③(转句)



④(合句)



这首歌曲共四句,各句依次起着“起承转合”的作用。“起句”一开始就把亲切而开朗的感情显出来了;“承句”和“起句”一脉相承,在扩大“起句”末的音型“6 53 | 21 2 . |”的基础上更向前发展,两句的旋律进行、音区等特点相似,一呼一应。第三句同前两句不同,旋律向高音区开放,落音“6”明显地造成了不稳定,要求有更大幅度的发展和呼应,这首歌“转句”的作用是推出第四句的高潮。有时“转句”在旋律特点、句幅的紧缩、落音的不稳定性、以及调式色彩等方面,都有较大的变化。最后“合句”在更大的音域和句幅中,用变化一、二、三句的各种曲调因素,点出了“毛主席的思想光辉照得咱心里亮”的主题。《东方红》、《三大纪律八项注意》、《人民要武装》、《听话要听党的话》等,都属于这样的结构类型。例 57 虽是两句体,(四个小分句)但其结构原则也采用了“启承转合”。

如果在上例“合句”句幅扩充的基础上,进一步扩大成一个独立乐句的补充,这就成了由五个以上乐句构成的一段体:

〔例 62〕 学习雷锋好榜样

1=F $\frac{2}{4}$

洪 源词
生 茂曲

①

<u>5·3</u> <u>2 1</u>	5 -	1 <u>2 3</u>	5 -
学 习 雷	锋	好 榜	样,

②

5 . 3	2 <u>3 5</u>	1 <u>6 3</u>	2 . 0
忠 于	革 命	忠 于	党。

③

3	5	6 .	5	3	5	2.3	2 1
爱	憎	分	明	不	忘	本,	

④

6	3	2 2	1	6	1	5	0
立	场	坚	定	斗	志	强,	

⑤

5 .	3	6	5	6	2 3	5	0
立	场	坚	定	斗	志	强。	

这种扩充结构的情况,有时表现为重复第四句而构成五句的一段体;有时也表现为重复三、四句构成的一段体。下面这个例子是变化重复构成的七句,它与歌词的结构相一致:

〔例 63〕 毛主席率领我们反潮流

1=F $\frac{2}{4}$

上海市群众歌咏大会
筹备小组词曲

豪迈、有力

2	5	5	-	3 5	1	2 .	0
举	红	旗,		向	前	走,	
6 6 5		3.5 3 2		6 1	2	6 .	0
毛	主	席	率	领	我	们	反
							潮
							流。
1 6	5	6 .	1	2 1	2	3	5
反	复	辟,		反	倒	退,	
6.6 6 5		3 2	3	5	-	5	-
勇	往	直	前	不	回	头。	



由上所述，可见在“起承转合”四个乐句的基础上，根据感情发展的需要和歌词的长短不同，扩大为五个以上乐句的一段体是很多的，其中也有各种不同的类型，有的扩大部分是重复、变化重复构成，也有的是在一个情绪中一气发展而成。

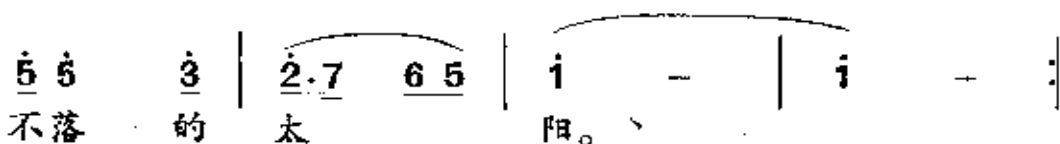
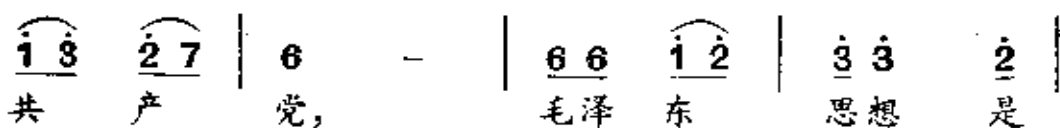
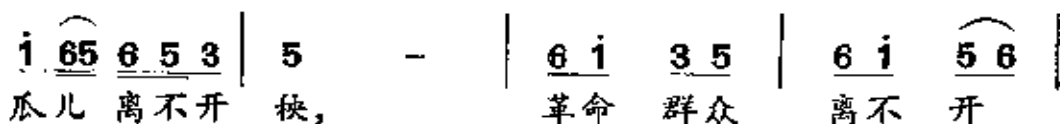
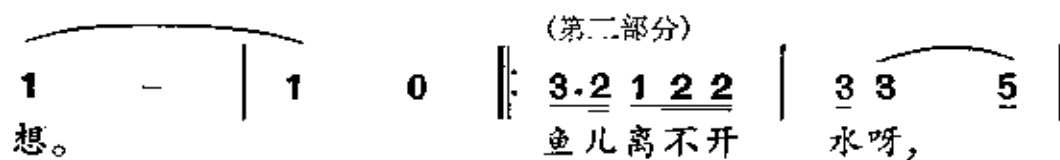
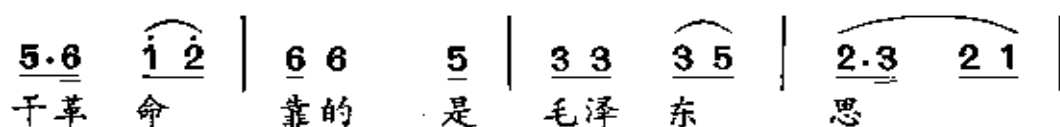
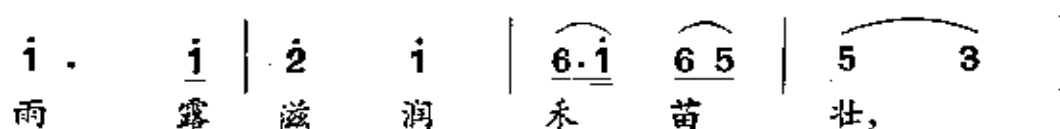
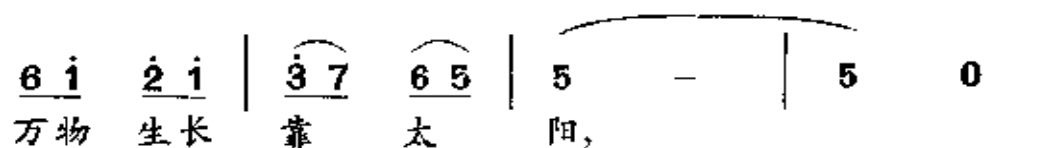
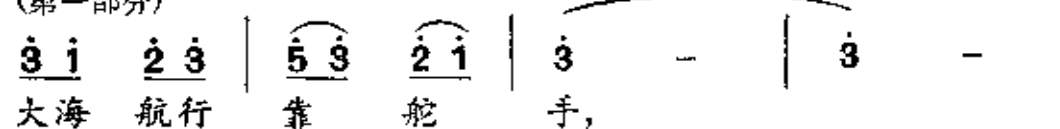
二、二段体

二段体结构的歌曲由两个明显的部分组成。第一部分的结束也是稳定的。但两个部分之间，思想感情的发展有着内在的连贯性，在表现上各有特点。常见的有以下几种：

(一)连贯发展的二段体。其第二部分不是第一部分的重复或扩大，而是延续发展。它们在音乐素材和情绪发展上，可以有较大变化，但具有内在联系。这种二段体结构与一段体的区别不仅在篇幅上较大，主要的是由于第一部分有明显的终止。如：

〔例 64〕

大海航行靠舵手

1 = C $\frac{2}{4}$ 郁 文词
王双印曲中速、稍快
(第一部分)

还可以分析《工农的子弟工农的兵》、《阳光灿烂照红旗》、《种葵花》、《我为革命多炼钢》等歌曲。

(二)主副歌式的二段体。(多数情形是主歌在前,副歌在后。)其副歌部分往往内容更集中,形象更鲜明,情绪更推进一层,因重复同一段歌词而增强力量。如:

〔例 65〕 反帝大军乘胜前进

1=G $\frac{2}{4}$

总政宣传队词曲
创作组

坚定、雄壮 进行速度
主歌

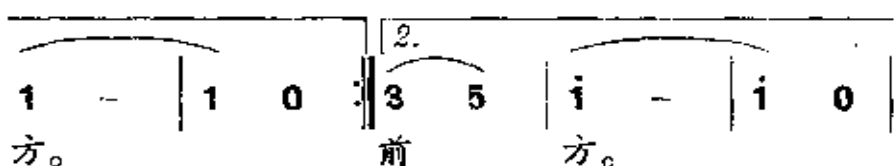
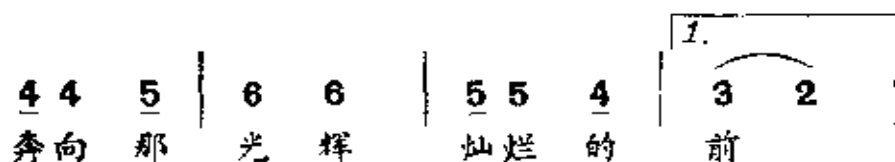
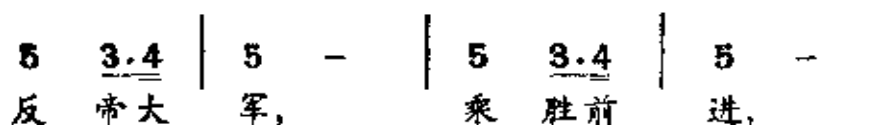
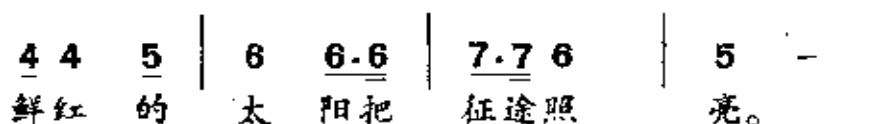
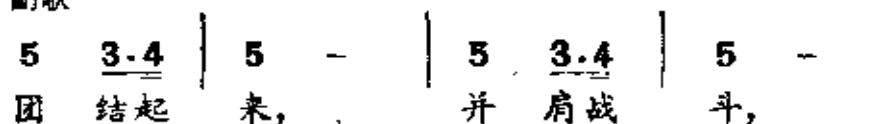
5	<u>1.2</u>	3	3	<u>2.1</u>	<u>7.1</u>	2	5
1. 火 红 的		战 旗		迎 着 风 暴		飞 扬,	
2. 革 命 的		怒 涛		汇 成 大 海		汪 洋,	

6	<u>6.7</u>	1	<u>7.6</u>	<u>5 5 5 3</u>	2	-
五 大 洲 的		到 处 是		反 帝 的 战		场。
万 恶 的		敌 人		必 定 灭		亡。

3	<u>3.4</u>	3	2	1	<u>7.1</u>	2	6
觉 醒 的		人 民		举 起 了		刀 枪,	
得 道		多 助,		失 道		寡 助,	

<u>5 1</u>	2	<u>3 4 5</u>	<u>3.1</u>	2	1	0
要 把 那		旧 世 界		彻 底 埋		葬。
历 史 的		规 律		不 可 违		抗。

副歌



这首歌曲的主歌是“起承转合”的四个乐句，副歌由于运用了“重复结构”，并且其高音区与第一段的对比较大，给人以深刻的印象。主歌雄壮而坚定，副歌则更显得明亮、壮阔，鲜明地体现出歌曲“团结起来，并肩战斗”，“反帝大军乘胜前进”的主题思想。

(三)带有重现因素的二段体。它与连贯发展的二段体不同，其第二部分往往在后段重复第一部分的某些部分。如：

[例 66]

万岁! 毛主席

1 = $\flat E$ $\frac{4}{4}$ 勤耕词曲
集体改词热情、欢欣
(第一部分)

5 1 2 3 4 | 3 1 3 2 1 | 5 . 5 6 7 2 |
金色 的太 阳 升起 在东 方, 光 芒万

1 - - - | 1 1 7 6 1 | 7 7 5 6 2 |
文。 东风 万 里, 鲜花 开 放,

5. 6 5 4 3 1 2 | 1 - - - | 1 4 4 4 6 |
红 旗象大 海 洋。 伟大 的导 师,

5 5 4 3. 4 5 | 2 2 3 4 6 | $\overset{6}{\underset{\cdot}{3}}$ - - - |
英明 的领 袖, 敬爱 的毛 主 席!

5 . 5 6 1 | 7 7 5 6 2 | 5. 6 5 4 3 1 2 |
革 命人 民 心 中 的太 阳, 心 中的红 太

(第二部分)

1 - - - | 1 1 7 6 7 2 | 1 - - - |
阳。 万岁 毛 主 席!

2 2 1 7 6 | $\overset{7}{\underset{\cdot}{5}}$ - - - | 1 . 7 2. 1 7 6 |
万岁 毛 主 席! 万 岁万岁万岁

(重现乐句)

5. 6 5 4 3 0 | 5. 6 5 4 3 1 2 | 1 - - - ||
万岁万万岁! 万岁万岁毛 主 席!

第二部分结尾处，重现了第一部分中二、四句的后半部，这种明显的重现保持了整个歌曲的完整统一。这样的例子还有《南京路上好八连》、《人民海军向前进》。后例的重现规模较大，完全地重复了第一部分的三、四句。

从以上各例可看出：二段体两个段落的连贯性，主要是由内容的统一和主题音调一致形成的；其相对独立性，主要是由每段的终止感形成的；其对比性则是由节奏和旋律的不同处理及音区、调式的灵活运用等诸方面因素形成的。

三、三 段 体

它的典型的形式是第一部分和第三部分相同或基本相同。中间部分与第一、三部分既有联系又有较明显的对比。三段体歌曲的结构类型主要有以下几种：

(一)第三部分是第一部分的完全重现。只是在结束处为了加强终止感，稍有个别不同。如：

〔例 67〕 我爱北京天安门

(儿童歌曲)

1=C $\frac{2}{4}$

金果临词
金月苓曲

热情、活泼
(第一部分)

5. <u>1</u> 5 4	3 2 1	1 1 2 3	3 1 3 4	
我爱北京	天安门，	天安门上	太 阳	

5 - | 5 - | 5. 1 5 4 | 3 5 2 |
升, 伟大 领袖 毛主席,

4. 3 2 6 | 5 2 3 | 1 - | 1 0 |
指引 我们 向前 进。

(第二部分)

5 . 3 | 6 1 | 7 6 7 | 5 3 |
我 爱 北 京 天 安 门,

2. 2 2 1 | 7 6 1 | 5 - | 5 - |
天安 门上 太 阳 升,

5 . 3 | 6 1 | 7 6 7 1 | 2 - |
伟 大 领 袖 毛 主 席,

5. 6 7 1 | 2 5 | 1 - | 1 0 |
指引 我们 向前 进。

(第三部分)

5. 1 5 4 | 3 2 1 | 1 1 2 3 | 3 1 3 4 |
我 爱 北 京 天 安 门, 天 安 门 上 太 阳

5 - | 5 - | 5. 1 5 4 | 3 5 2 |
升, 伟大 领袖 毛主席,

4. 3 2 6 | 5 6 7 | 1 - | 1 0 ||
指引 我们 向前 进。

这种歌曲是常见的, 又如《火车向着韶山跑》、《延安儿女心向毛主席》、《撒尼人民心向红太阳》等都是这种情况。

《歌唱祖国》是以副歌作为第一部分，最后仍终止在副歌上，这种副歌在前的情况比较少见。

〔例 68〕 歌 唱 祖 国

1=F $\frac{2}{4}$

王 莘词曲

壮大行进 中速

(55 | 5 . | 53 | 5 . | 55 | 5 4 | 3 2 |

副歌(第一、三部分)

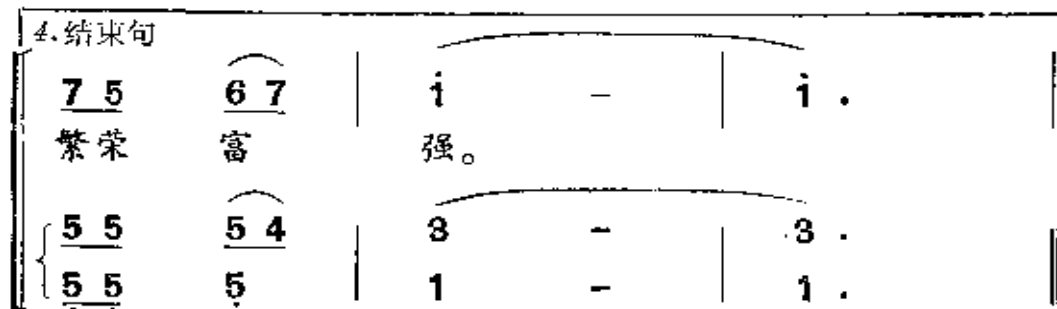
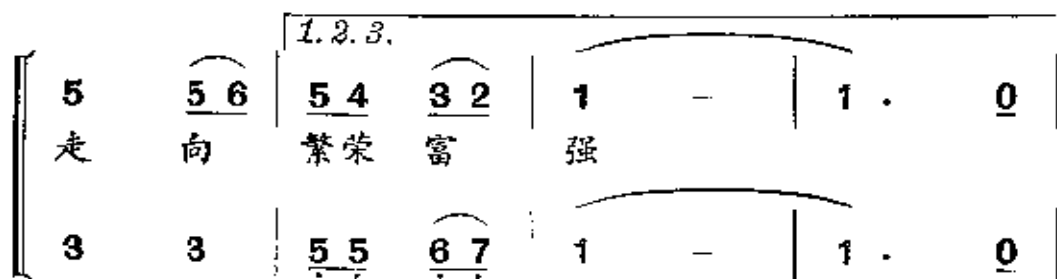
1) 5.5 | 1 5 | 3 1 | 5 . 6 | 5 |
五星 红 旗 迎 风 飘 扬,

[5.5 | i i | 6.5 4 6 | 5 - | 5 5.5 |
胜利 歌 声 多么响 亮, 歌唱
1.1 | 6 6 | 4.3 2 4 | 3 - | 3 5.5 |

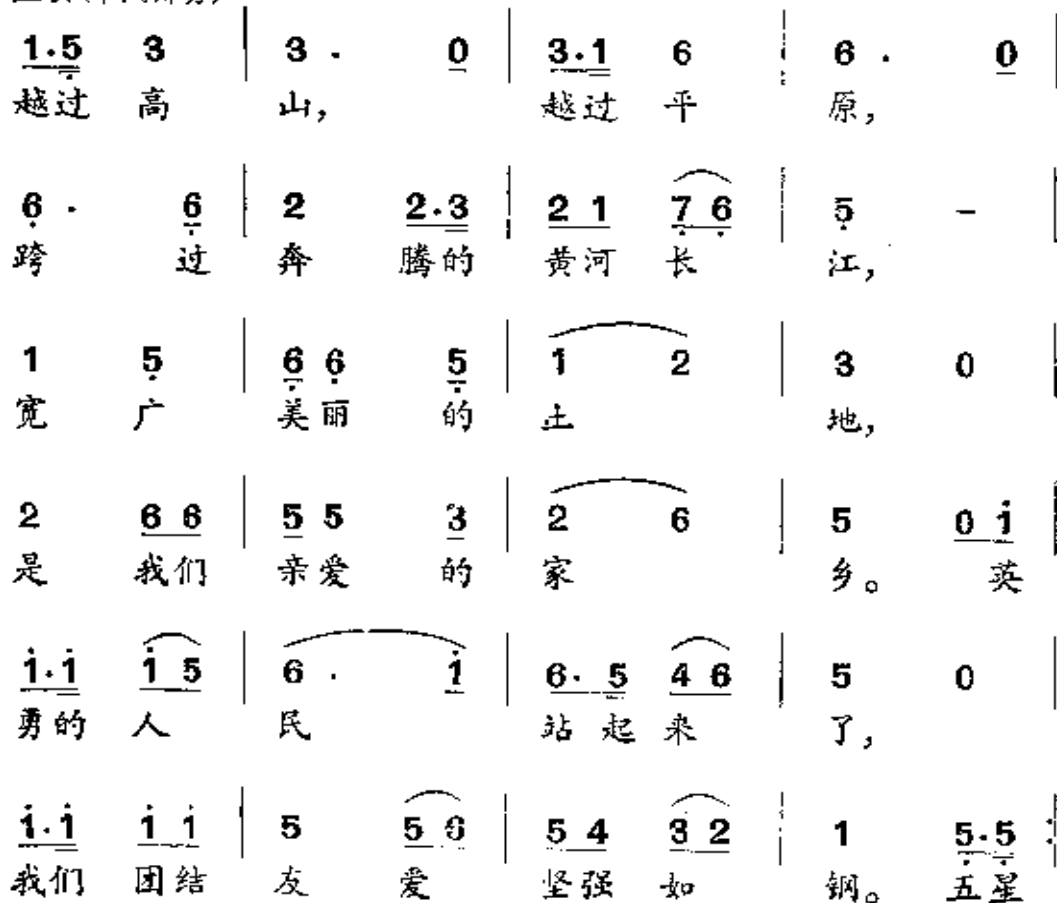
[6 6 | 2 2.2 | 5 . 4 | 3 5.5 |
我 们 亲 爱的 祖 国 从今
6 6 | 2 2.2 | 5 . 4 | 3 5.5 |

[5 5 6 | 5 4 3 2 | 1 - | 1 5.5 |
走 向 繁 荣 富 强。 歌唱
3 3 | 5 5 6 7 | 1 - | 1 5.5 |

[i i | 6 6.5 | 4 . 5 | 6 2.2 |
我 们 亲 爱的 祖 国, 从今
6 6 | 4 3.3 | 2 . 3 | 4 5.5 |



主歌(中间部分)



(二)有变化的重现。当第三部分重现第一部分时,或由于情绪进一步发展的需要,采用扩大补充的方法;或由于前两部分的情绪已有了较充分的发挥,重现时为使情绪紧凑集中,不再把第一部分完全重现,只重现其中一部分。如:

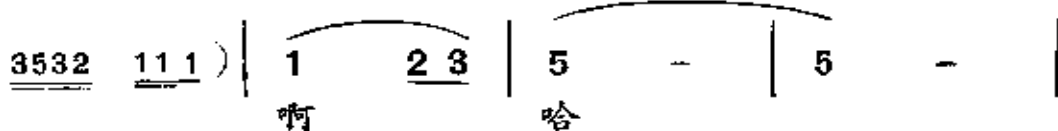
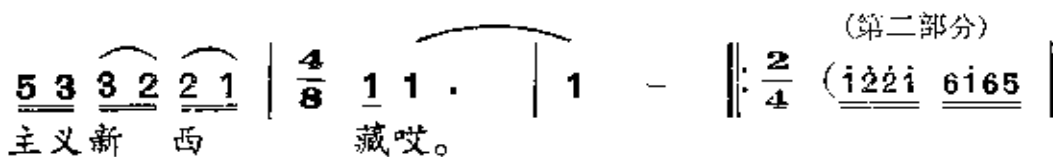
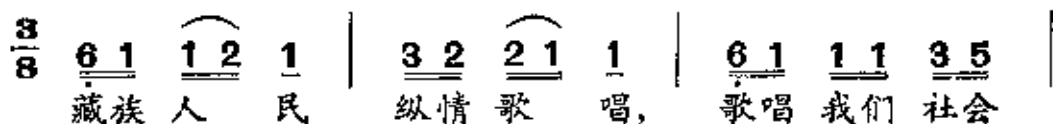
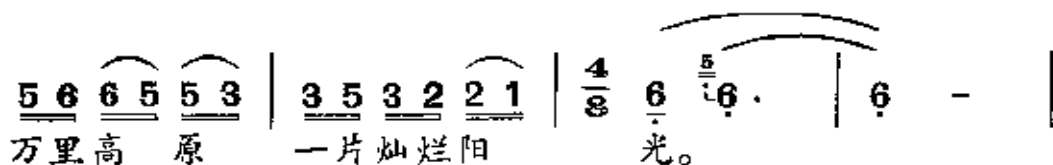
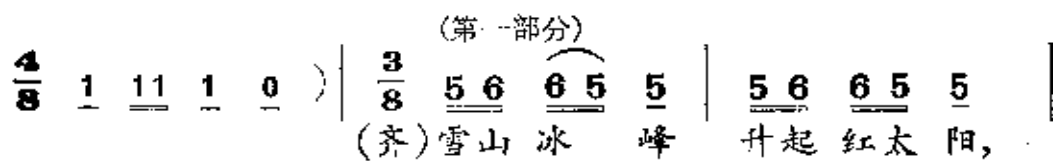
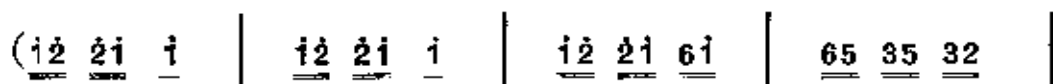
〔例 69〕 歌唱我们的新西藏

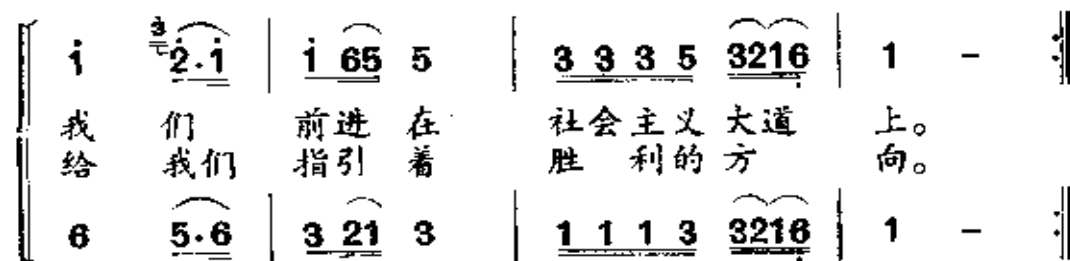
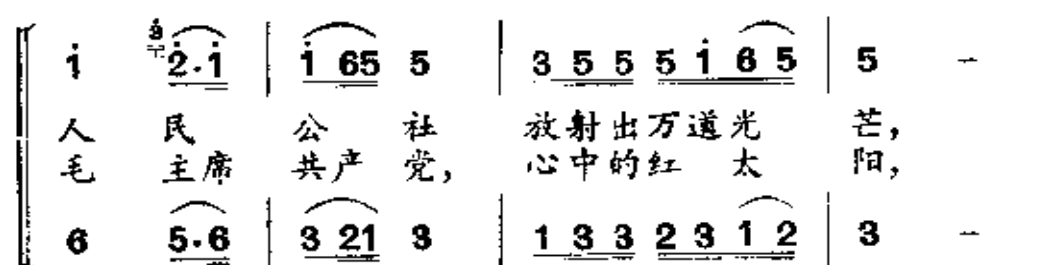
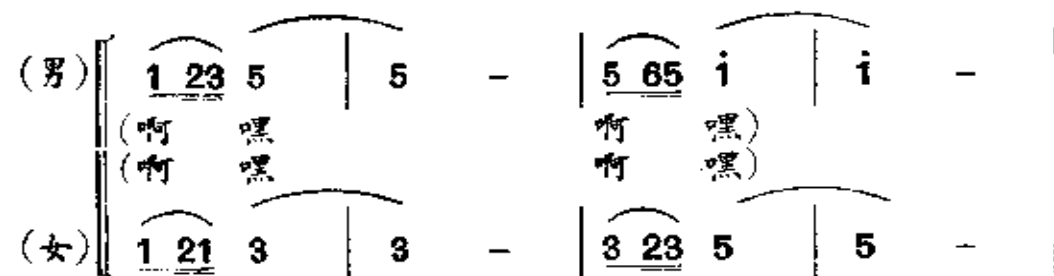
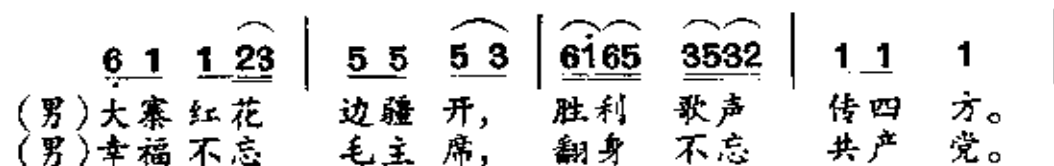
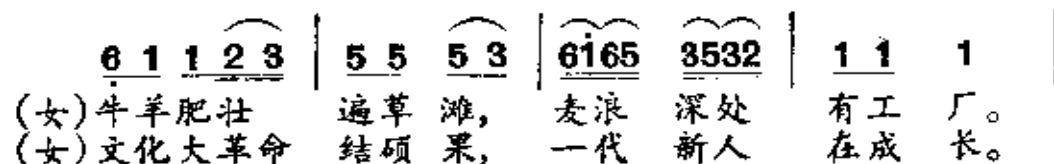
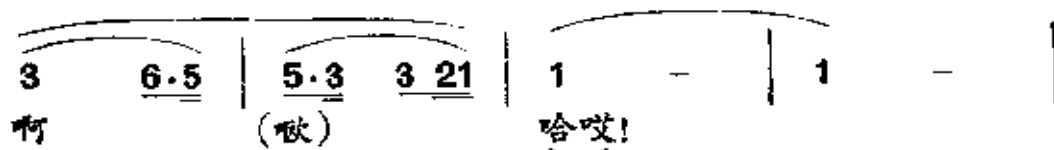
(男女声二重唱)

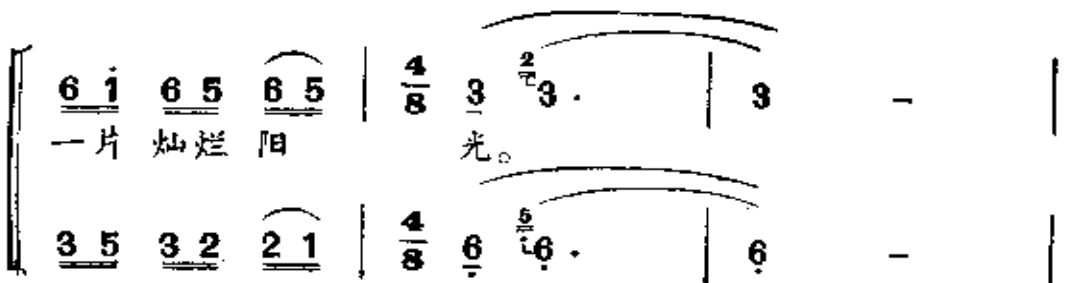
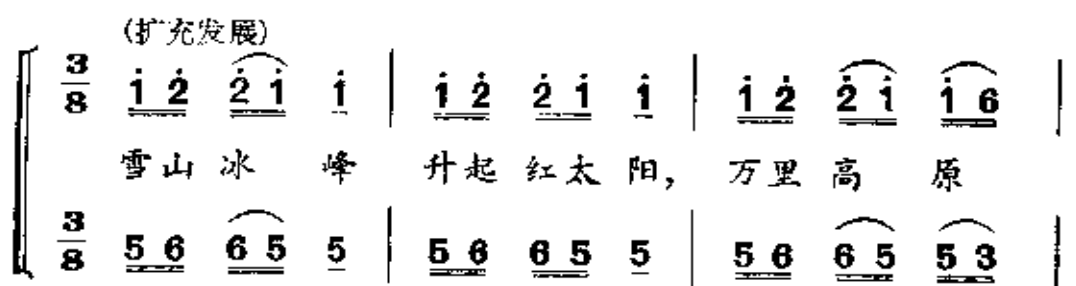
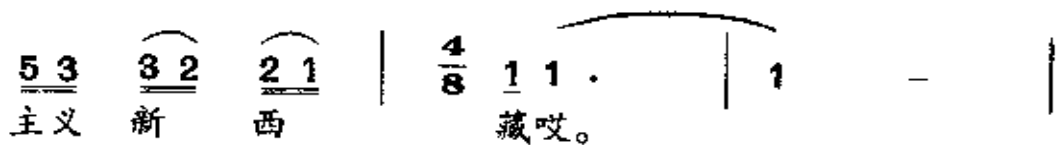
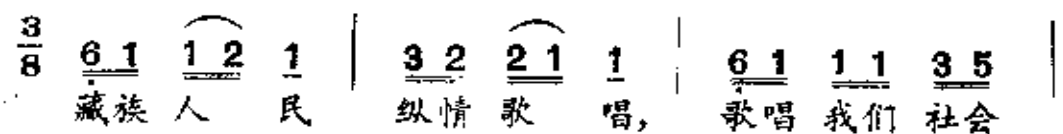
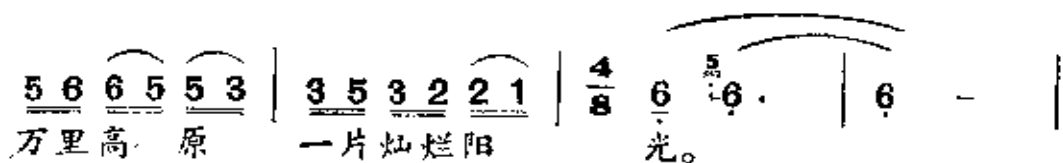
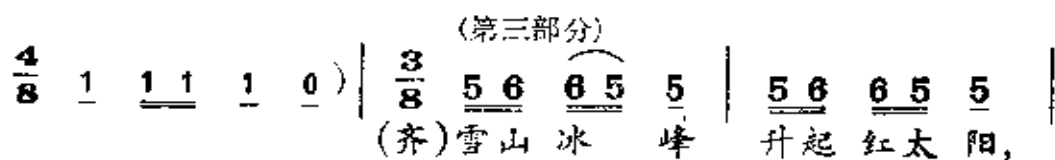
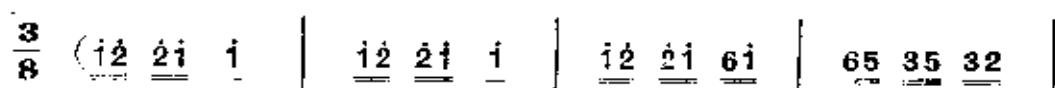
1=F $\frac{3}{8}$

王受远词
夏 康曲

欢快地







$\left[\begin{array}{c} \frac{3}{8} \end{array} \right.$	$\underline{\underline{6\ 1}} \quad \underline{\underline{1\ 2}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \quad \underline{\underline{3\ 2}} \quad \underline{\underline{2\ 1}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \quad \underline{\underline{6\ 1}} \quad \underline{\underline{1\ 1}} \quad \underline{\underline{3\ 5}} \quad $
	藏族人民纵情歌唱，歌唱我们社会
$\left[\begin{array}{c} \frac{3}{8} \end{array} \right.$	$\underline{\underline{3\ 5}} \quad \underline{\underline{5\ 6}} \quad \underline{\underline{5}} \quad \quad \underline{\underline{6\ 5}} \quad \underline{\underline{5\ 5}} \quad \underline{\underline{5}} \quad \quad \underline{\underline{3\ 5}} \quad \underline{\underline{5\ 5}} \quad \underline{\underline{6\ 5}} \quad $
$\left[\begin{array}{c} \frac{5}{8} \end{array} \right.$	$\underline{\underline{5\ 3}} \quad \underline{\underline{3\ 2}} \quad \underline{\underline{2\ 1}} \quad \quad \frac{4}{8} \quad \underline{\underline{1\ 1}} \quad . \quad \quad \underline{\underline{1}} \quad - \quad $
	主义新西藏哎。
$\left[\begin{array}{c} \frac{5}{8} \end{array} \right.$	$\underline{\underline{5\ 3}} \quad \underline{\underline{3\ 2}} \quad \underline{\underline{2\ 1}} \quad \quad \frac{4}{8} \quad \underline{\underline{1\ 1}} \quad . \quad \quad \underline{\underline{1}} \quad - \quad $
$\left[\begin{array}{c} mp \end{array} \right.$	$\underline{\underline{\dot{1}}} \quad - \quad \quad \underline{\underline{\dot{1}}} \quad - \quad \quad \underline{\underline{\dot{1}}} \quad - \quad \quad \underline{\underline{\dot{1}\ 0\ 0}} \quad $
	哎!
$\left[\begin{array}{c} \underline{\underline{3}} \end{array} \right.$	$\underline{\underline{3}} \quad - \quad \quad \underline{\underline{3}} \quad - \quad \quad \underline{\underline{3}} \quad - \quad \quad \underline{\underline{3\ 0\ 0}} \quad $

在这首歌曲的第三部分，用歌曲结构上扩充发展的手法，把歌词“雪山冰峰升起红太阳，万里高原一片灿烂阳光。西藏人民纵情歌唱，歌唱我们社会主义新西藏。”在新的高度上又重复了一遍，更强烈地反映了西藏人民在党和毛主席的关怀下欢快而激动的心情。

〔例 70〕 到农村去 到边疆去

1=C $\frac{4}{4}$

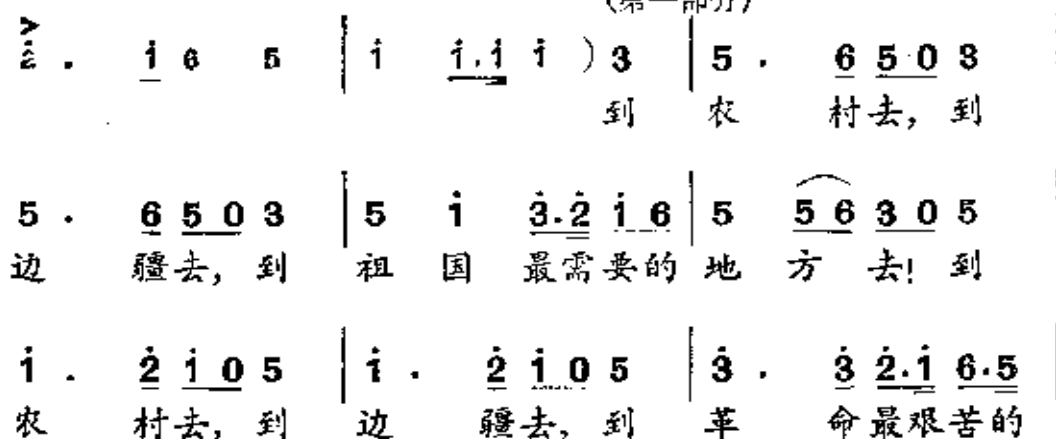
践 耳词曲

火热、有朝气 较快

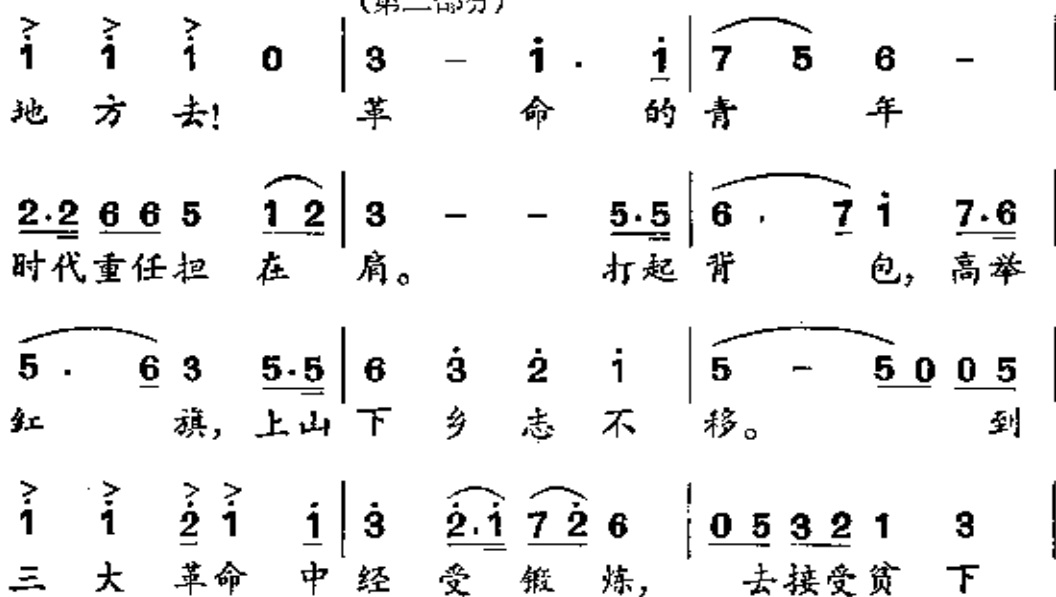
f

$\left(\underline{\underline{0\ 3}} \quad \underline{\underline{5\ \dot{1}}} \right.$	$\underline{\underline{\dot{3}}} \quad - \quad \underline{\underline{\dot{3}\ 0\ 3}} \quad \underline{\underline{5\ \dot{1}}} \quad \quad \underline{\underline{\dot{3}}} \quad - \quad \underline{\underline{\dot{3}\ \dot{3}\ \dot{3}}} \quad \underline{\underline{\dot{3}\ \dot{3}}} \quad $
--	---

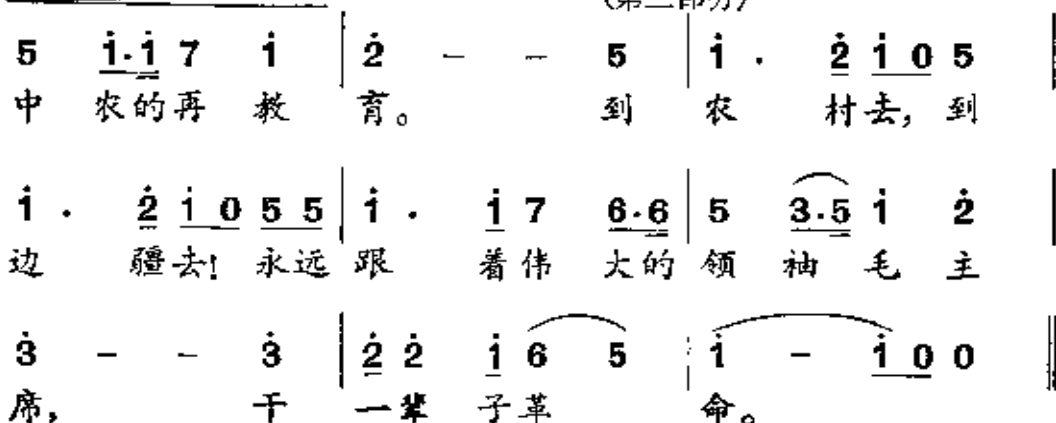
(第一部分)



(第二部分)



(第三部分)



缩短重现是二段体式的特点（就象《人民海军向前进》一样）。但由于上面这首歌曲的第二部分发展得很充分，所以虽然为与第三段有紧密的衔接，没有结束在稳定音上，但仍然是缩短重现的三段体。

（三）连贯发展的三段体。象二段体中类似的情况一样，根据歌词结构应分作三段，但由于歌词内容和结构，并不要求（或者也不允许）第三部分回到第一部分去，而需要根据第一、二部分的音乐素材，继续发展变化，完成统一的音乐形象。如：

〔例 71〕 我为祖国献石油

1=C $\frac{2}{4}$

薛国柱词
秦咏诚曲

欢快地

(3 2 3 2 1 | 7 6 7 6 5 | 3 5 6 7 1 7 1 2 | 3 2 1 |

5. 5 5 5 | 5. 5 6 5 6 7 | 1 1 1 5 1 | 1 1 1 5 1) |

(第一部分)

mf

5 5 1 1 | 3. 5 2 1 | 3 - | 3 2 |

锦绣 河山 美 如 画，

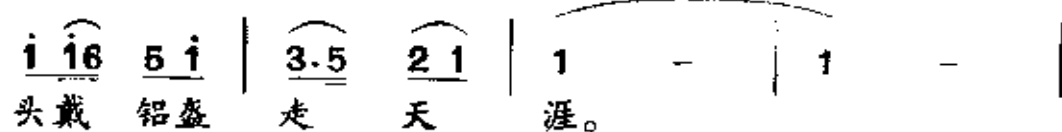
1 3 2 1 | 7 6. 5 | 5 - | 5 - |

祖国 建设 跨 骏 马，

f

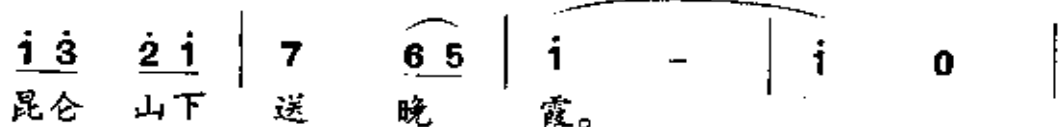
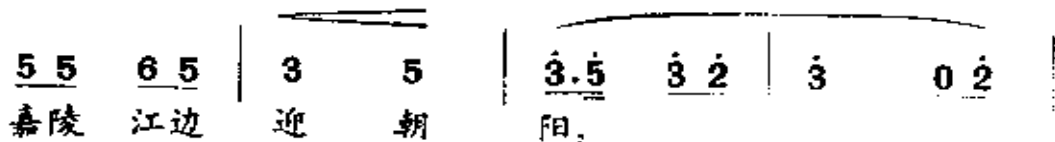
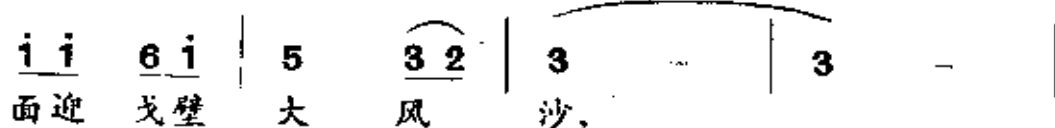
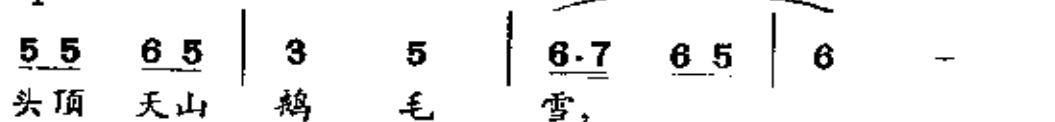
1 1 2 | 3 5 2 1 | 1. 2 6 5 | 5 3 0 |

我 当个 石油 工人 多 荣 耀，



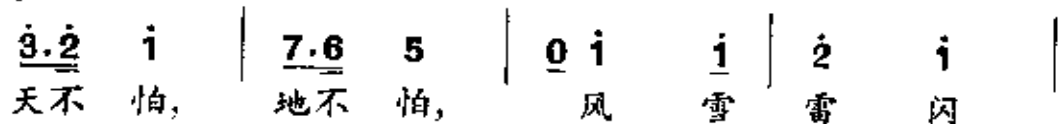
(第二部分)

mp

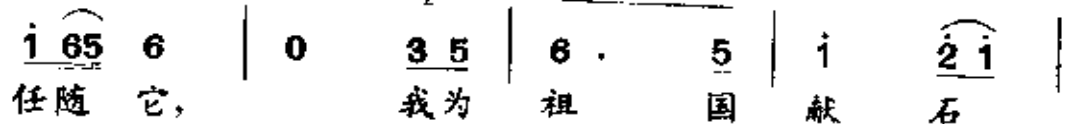


(第三部分)

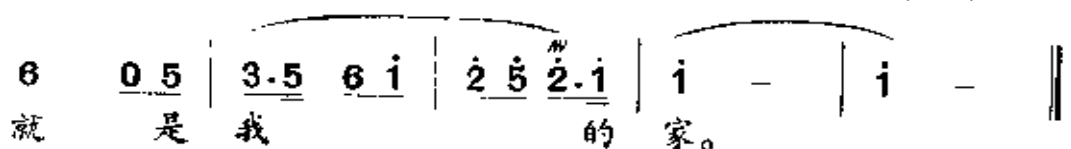
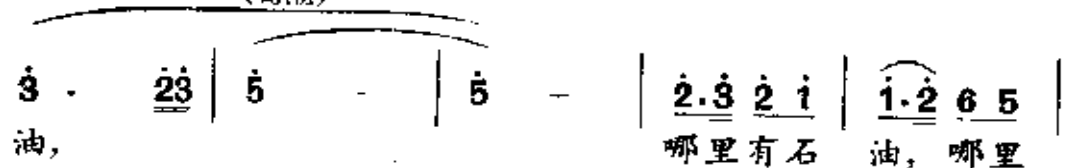
f



mp



(高潮)



显然,第三部分“天不怕,地不怕,风雪雷闪任随它”的革命精神和英雄气概,假如再用第一部分歌唱性的曲调来表现是不妥当的,所以用了新的材料推向高潮,把石油工人“哪里有石油,哪里就是我的家”那种热爱祖国的强烈感情和豪迈的性格,有层次、有联系地表达出来。

这种类型的歌曲还是很多的。如《伟大的社会主义祖国在前进》、《毛主席的恩情唱不尽》、《万岁!伟大的中国共产党》、《党的阳光照耀着祖国》、《伟大祖国胜利前进》等都是。

四、自由体

有很多歌曲由于歌词内容连贯的特点,其乐句接乐句,就象散文一样的自由发展,并无严格的对称、呼应关系,也没有明确的段落,这样的歌曲可称它为自由体。如:

[例 72] 新的女性

1 = $\flat E$ $\frac{2}{4}$

聂耳曲
集体重新填词

激昂地

$\underline{5.5}$ | $\underline{3\ 5}\ \underline{0\ 6}$ | $\underline{5}\ \underline{2.3}$ | $\underline{1}\ \underline{2}$ | $\underline{3}\ \underline{3}$ |
新的 女性 是 觉 醒的 劳 苦 大 众,

0 $\underline{5.5}$ | $\underline{3\ 5}\ \underline{0\ 5}$ | $\underline{6}\ \underline{5.3}$ | $\underline{2.2\ 2}$ | 0 $\underline{5.5}$ |
新的 女性 在 斗 争中 挺起胸, 冲破

$\underline{3\ 5}\ \underline{0\ i}$ | $\underline{6}\ \underline{5}$ | $\underline{6}\ \underline{5\ 3}$ | $\underline{6}\ \underline{-}$ | $\underline{6}\ \underline{0}$ |
牢笼, 要 砸 碎 千 年的 枷 锁,

1.1 6.1 | 0 3.2 | 1 2.3 | 2 - | 2 0 |
争取 解放, 赢得 妇女的 新 生。

6 3.2 | 5 5.5 | $\dot{1}$ - | 5 0 | $\dot{1}$ $\dot{5}$ |
联 合起 苦 难的 弟 兄, 战 斗!

0 1 2 3 | 3 3 | 5 2.2 | 6 5.3 | 2 - |
我们要 对 准 吃 人的 旧 制度 猛

5 0 | $\dot{1}$ $\dot{5}$ | 0 1 2 3 | 3 3 | 5 2 |
轰! 战 斗! 我们要 掀 起 世 界

3 6.3 | 5 - | 2 0 | $\dot{1}$ $\dot{1}$ | 6 6 |
革 命的 暴 风。 高 举 红 旗,

5 . 5 | 6 3 | 2 . 3 | 5 5 | 6 0 5 0 |
拿 起 刀 枪, 团 结 起 来, 英 勇

3 0 1 0 | 2 . 2 | 1 2 | 3 2 3 |
斗 争, 迎 着 曙 光, 勇 敢 向

5 - | 5 0 | 6 . 5 | 3 5 |
前 冲, 新 的 女 性

6 . 5 | $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{1}$ - | $\dot{1}$ |
勇 敢 打 前 锋!

这首歌曲塑造的是劳动妇女的形象；是觉醒了的妇女形象；是冲破牢笼拿起武器同敌人进行殊死搏斗的妇女形象；是挺起胸膛迎着革命风暴前进的妇女形象。从这一性格出发，不仅在音调和节奏上有强烈的战斗性，而在结构上也为了突出这一特点，有意造成一种无终止、勇往直前、一气呵成的气势。从歌词来看，它可分为好几个段落，而从音乐上来看，没有明显的终止，也可称它为一段体。全曲共九句词，各句长短也不一，短的八、九个字，长的廿五个字，很自由，不强调严格对称，但素材集中，高潮的安排、结构的对称呼应等方面，仍使歌曲保持连贯、完整。类似这种结构歌曲还有《伟大的领袖毛泽东》、《大刀进行曲》等。

总的说来，革命歌曲内容异常丰富，决定它所应用的结构类型也必然是异常多样的。以上介绍的几种，远不能概括实际创作中的各种结构形式。形式是为内容服务的，在反映新的内容的作品中，必然会由于内容需要而出现打破一般的结构类型的情况。

曲调结构和歌词格式的关系

有些同志在创作歌曲时，常会遇到这种情况：一首歌曲快要写完了，从音乐上来看，再写下去就有多余的感觉，可是歌词还没有全部谱上曲调。或是歌词都谱了，可是从音乐上来看，好象还没有完，缺少一点什么似的。

另外也还有这种情况：对一些格式比较自由的歌词，感到在曲调的结构上不好处理，可能会对词作者提出这样的要求：“能否请您把这句去掉几个字？”或者是：“能否请您再加上一句？”

更常见的是：对一些格式比较整齐的歌词，往往在曲调上处理得比较呆板，脱不出框框。

产生上述情况的主要原因是没有处理好曲调结构和歌词格式的关系（当然，有时歌词本身也可能存在一些问题，这可同词作者共同协商把它改得更好）。

曲调结构和歌词格式应是一种什么关系呢？它们应是统一谐调的，是又一致、又有区别。说“一致”，是因为曲调是在歌词内容的基础上创造出来的，它必须在歌词格式的基础上建立自己的结构；说“区别”，因为曲调不能只是歌词格式在音乐结构上的简单翻版，曲调有它自己的结构规律和表现要求。

为了更清楚地说明这个问题，我们可以从几首短小的歌词来看词曲结构关系的各种表现：

(一)词曲的结构是一致的。以《三大纪律八项注意》为例:

革命军人个个要牢记,
三大纪律八项注意:
第一一切行动听指挥,
步调一致才能得胜利;

这是很整齐的九字句的四句头。词的格式和曲调的结构都是对称的, 每一句词用两小节的一个乐句来表现: $\left\{ \begin{array}{l} 九 + \\ 2 \end{array} \right. + \left\{ \begin{array}{l} 九 + \\ 2 \end{array} \right. + \left\{ \begin{array}{l} 九 + \\ 2 \end{array} \right. + \left\{ \begin{array}{l} 九 + \\ 2 \end{array} \right.$ 。这种规律的乐句, 有利于表现强调纪律性的歌词内容。

(二)对称格式的歌词, 可配上不对称结构的曲调。以《我爱北京天安门》为例:

我爱北京天安门,
天安门上太阳升,
伟大领袖毛主席,
指引我们向前进。

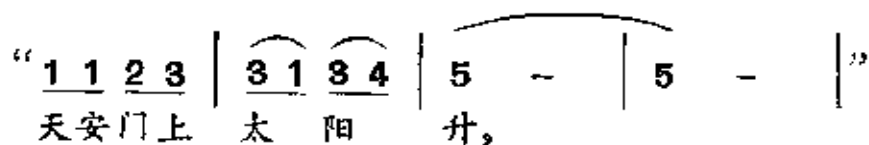
这四句词是典型的七字句。一般总会把它处理成四个对称的四小节乐句, 但作者根据儿童形象的特点和情绪需要, 一开始就出现了两小节的短句:

“ $\underline{5. \dot{1}} \quad \underline{5 \quad 4} \quad | \quad \underline{3 \quad 2} \quad 1 \quad |$ ”
我爱 北京 天安 门,

它欢跃的节奏和音调, 一下就给人一种天真活泼而又可爱的印象。

可是如果第二句仍然对称地用同样的节奏处理, 就会使人不仅听不清唱的什么, 而且还会破坏情绪和形象。所以第

二句的“太阳升”结合形象恰到好处地加以放宽而成为四小节的乐句：



由于出现了较宽的节奏，语气显得自然、亲切了。加上第三句和第四句相同的处理，这首歌曲形成了与词的格式不一的、气息连贯的两大句子（方整性的）的乐段：

$$\left\{ \begin{array}{c} \text{七} \quad \text{七} \\ \mathbf{6(2+4)+6(2+4)} \end{array} \right.$$

（三）不对称格式的歌词，可配上对称结构的曲调。以《时刻准备上战场》为例：

号声震天响，
刺刀闪闪亮，
加强战备练兵忙，
革命斗志昂。
一不怕苦，
二不怕死，
毛泽东思想把我们武装。
常备不懈，
保卫祖国，
时刻准备上战场！

从歌词上来看，是很不整齐的，但为了有队列歌曲的特点和表现革命战士的精神面貌，配上了对称结构的曲调：

〔例 73〕

时刻准备上战场

1=G $\frac{2}{4}$ 广州部队政治部
宣 传 队 词曲

<u>5.5</u>	<u>6 6</u>	5	0	<u>3 5</u>	<u>5 1</u>	2	0
号 声	震 天	响,		刺 刀	闪 闪	亮,	
<u>2.2</u>	<u>5 5</u>	<u>3 2</u>	1	<u>6.6</u>	<u>1 6</u>	5	0
加 强	战 备	练 兵	忙,	革 命	斗 志	昂。	
<u>5 5</u>	<u>4 5</u>	6 .	1	<u>2.3</u>	<u>2 1</u>	6	0
一 不	怕	苦,		二 不	怕	死,	
<u>2 2</u>	5	6	5	<u>3 3 2 1 3</u>	2	0	
毛 泽	东	思	想	把 我 们 武	装。		
<u>5.5</u>	<u>5 5</u>	<u>6.6</u>	<u>6 6</u>	<u>5.5</u>	<u>6 5</u>	<u>3 2</u>	3
常 备	不 懈,	保 卫	祖 国,	时 刻	准 备	上 战	场!
<u>5</u>	<u>5</u>	<u>6 5</u>	0	<u>2.3</u>	<u>5</u>	1	0
时	刻	准 备		上	战	场!	

分析它的结构是:

$$\begin{aligned}
 & \left\{ \begin{array}{l} \text{五 五} \quad \text{七 五} \quad \text{四 四} \\ 4(2+2) + 4(2+2) + 4(2+2) \end{array} \right. \\
 & \quad \quad \quad \text{十} \quad \text{八 七 七} \\
 & \quad \quad \quad + 4 + 4(2+2) + 4
 \end{aligned}$$

(四)以重复歌词的一部分来扩大曲调结构。这是常用的手法。以《丰收歌儿飞满山》为例:

苹果熟了红艳艳,
树枝压得弯又弯。
毛泽东思想照山村,
荒山变成花果园。

这也是七字句的四句头。作者用重复歌词的后两句,扩大了曲调结构:

[例74] 丰收歌儿飞满山

1=C $\frac{2}{4}$

柳 兵词
侯永信曲

<u>5 3 4</u> <u>5.3</u>		<u>5 3</u> <u>1</u>		<u>2.3</u> <u>2 1</u>		<u>7 2</u> <u>5</u>	
苹果 熟了		红艳 艳,		树枝 压得		弯又 弯。	
<u>1 1 2</u> <u>6 5</u>		<u>3 5</u> <u>6</u>		<u>5.1</u> <u>6 5</u>		<u>2 3</u> <u>1</u>	
毛泽东思想		照山 村,		荒山 变成		花果 园。	
<u>5 .</u> <u>3 4</u>		<u>5 6</u> <u>5</u>		<u>1 .</u> <u>6 5</u>		<u>1 2</u> <u>1</u>	
啦 啦啦		啦啦 啦,		啦 啦啦		啦啦 啦!	
<u>1 1 1</u> <u>2 1</u>		<u>6 5</u> <u>1 2</u>		<u>3 .</u> <u>2</u>		<u>3</u> <u>-</u>	
毛泽东思想		照 山 村,					
<u>1.3</u> <u>2 1</u>		<u>6 1</u> <u>5</u>		<u>6.3</u> <u>5 6</u>		<u>1</u> <u>-</u>	
荒山 变成		花果 园,		花 果 园。			

如果到第四句就停住,一定会感到不足,因此又加入了一个活泼的衬句,并把第五、四句词用新的曲调再唱一遍,把全曲推向高潮。这样,形象就更加生动了。虽然歌词只有四句,但曲调却扩大了五个四小节的乐句,形成了这样的结构:

$$\left\{ \begin{array}{ccc} \text{七} & \text{七} & \text{七} & \text{七} & \text{七} & \text{七} \\ 4(2+2) & + & 4(2+2) & + & 4 & + & 4 & + & 4 \end{array} \right.$$

(五)利用衬词塑造音乐形象,从而扩大了曲调结构,这在我国传统的民间歌曲中是常见的。由于应用了衬词,气氛得到更强烈的渲染,同时它也为音乐的充分舒展创造了条件,所以它是塑造音乐形象表达思想感情的一种重要的辅助手段,这在革命歌曲的创作实践中,也有不少这样的例子。以《女社员之歌》为例:

人民公社真正好哪,
我们妇女干劲实在高。

(以下略)

以上只有两句歌词,为了鲜明、生动的塑造我国社会主义农村劳动妇女的英雄形象,歌曲利用了大量具有苏北语言特点的衬词,充分地展开,突出了典型环境和典型性格,从而使曲调得到扩大:

[例 75]《女社员之歌》

<u>1 2</u>	<u>1 2</u>		<u>3 5</u>	⁵ / ₄ <u>3 3</u>		<u>3.2</u>	¹ / ₂ <u>2.1</u>		1 .	^v <u>1 2</u>	
人 民	公 社		真 正	好 哪,		哟 来	哟		喂!	我 们	
<u>3 32</u>	<u>1 2</u>		<u>1 2</u>	¹ / ₂ <u>1 2</u>		<u>2165</u>	5		1 .	^v <u>1 2</u>	
妇 女	干 劲		实 在	高 哪,		哟	哇		来!	哎	

$\underline{3\ 3}\ \underline{2\ 3}\ |\ \underline{3.5}\ \overset{\text{a}}{\underline{3.2}}\ |\ \underline{3.2}\ 1\ |\ \overset{\text{a}}{2.}\ \overset{\vee}{\underline{2\ 3}}\ |$
 咳咳 哎咳 哎咳 哟来 哟来 哟 喂! 我们

$\underline{3\ 32}\ \underline{1\ 2}\ |\ \underline{1\ 2}\ \overset{1}{\underline{1\ 2}}\ |\ \overset{\text{a}}{\underline{2165}}\ 5\ |\ 1\ -\ |$ (下略)
 妇女 干劲 实在 高哪, 哟 哇 来!

《翻身道情》中也有这样的例子(可参看例5)。

有的歌曲一开始就用衬词造成一种意境,然后引出歌词,因而扩大了曲调结构。如:

[例 76]《社员挑河泥》

$\underline{6\ 6}\ \underline{\dot{1}\ \dot{1}}\ \underline{6\ 5}\ .\ |\ \underline{6\ 3}\ \underline{2\ 1}\ 1\ .\ \underline{2}\ |$
 (领)哎呀 哟哎 哎嗨 咏呵

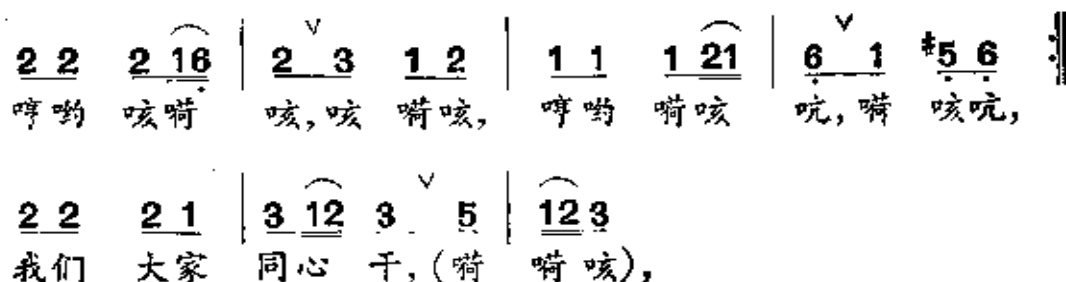
$3\ -\ \underline{632}\ \underline{1\ 6}\ |\ \dot{1}\ \overset{1}{\underline{6}}\ -\ -\ |$
 哎 咏哎 哎啊 咏 哟!

$\underline{6\ 6}\ \underline{6\ 5}\ \overset{5}{\underline{6}}\ -\ |\ \overset{1}{\underline{6\ 6}}\ \underline{6\ 5}\ \overset{5}{\underline{6}}\ -\ |$
 (男高)沙啦 啦子 哟, 沙啦 啦子 哟,

$\underline{6\ 6}\ \underline{6\ 5}\ \overset{1}{\underline{6\ 5}}\ |\ \underline{6\ 5}\ \underline{3\ 2}\ 1\ \underline{6}\ |$
 沙啦 啦子 哟, 沙啦 啦子 哟!

$\underline{3\ 3}\ \underline{3\ 1}\ \underline{6\ 6}\ 1\ |\ \underline{3\ 3}\ \underline{3\ 1}\ \underline{6\ 6}\ .\ |$
 社员 挑河 泥哎, 心里 真欢 喜哎,

〔例 77〕《大路歌》



〔例 78〕《打坦克》



还有的歌曲根据表现要求,在尾部运用衬词来造成一种特殊效果,因而扩大了曲调结构。如:

〔例 79〕《萨丽哈最听毛主席的话》

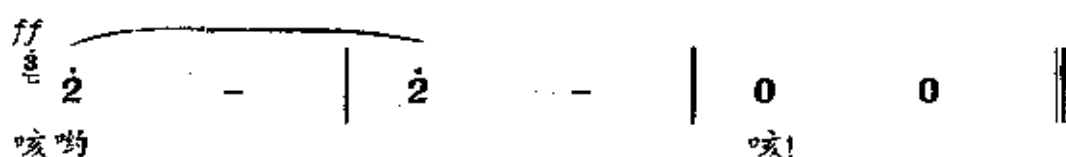


[例 80]《夜航之歌》

<u>1̣.6</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>5.2</u> <u>3</u> 1 - 1 <u>1̣.2̣</u> 3̣ -
保卫祖国 繁荣富 强。 哎嗨 嗨,
<u>4.4</u> <u>4</u> <u>3</u> <u>2.5</u> <u>6</u> <u>7</u> 1 - 1 0 0 0
3̣ <u>2̣.1̣</u> 6 - 6 - 0 0 0 0
哎嗨 嗨!
0 0 0 0 0 <u>1̣.2̣</u> 3 - 3 <u>2̣.1̣</u>
哎嗨 嗨, 哎嗨
0 0 0 0 { <u>1̣</u> - <u>1̣</u> -
嗨!
6 - 6 - { <u>6</u> - <u>6</u> -
嗨!

[例 81]《妇女打坝歌》

..... <u>5</u> <u>5</u> <u>5</u> <u>3̣</u> <u>2̣</u> - <u>1̣</u> <u>5</u> <u>1̣</u> <u>0</u> <u>3̣#230</u> <u>5</u> <u>3̣</u>
咱姐妹 一 心 献力 量。 咳 哟 咳 哟
<u>3̣#230</u> <u>5</u> <u>3̣</u> <u>5̣#450</u> <u>1̣</u> <u>5</u> <u>5̣#450</u> <u>1̣</u> <u>5</u>
咳 哟 咳 哟 咳 哟 咳 哟 咳 哟 咳 哟



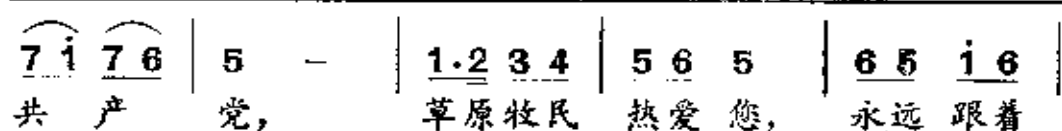
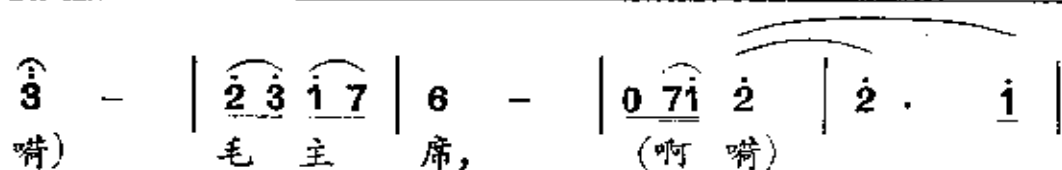
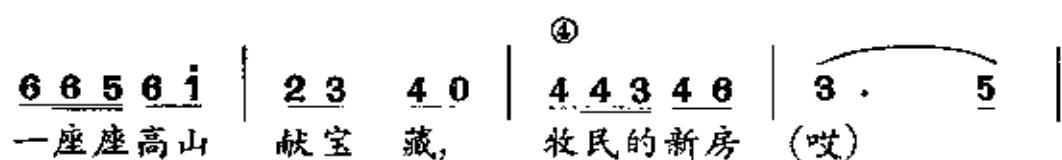
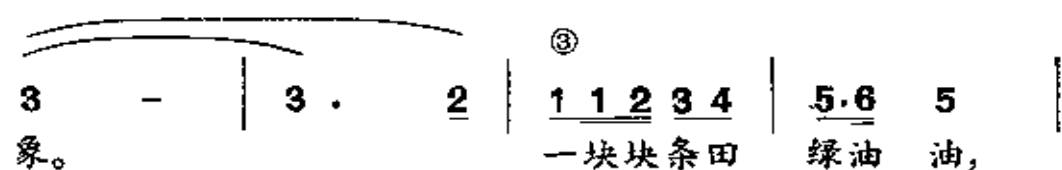
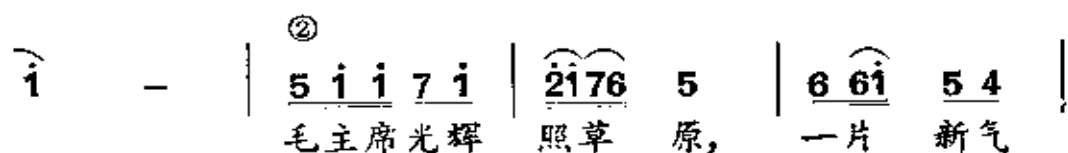
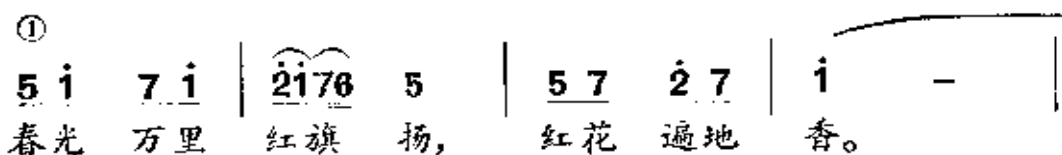
以上各例在运用衬词后，对塑造音乐形象和扩大曲调结构是很有效果的。运用衬词要注意形象的准确和安排得适当、自然。

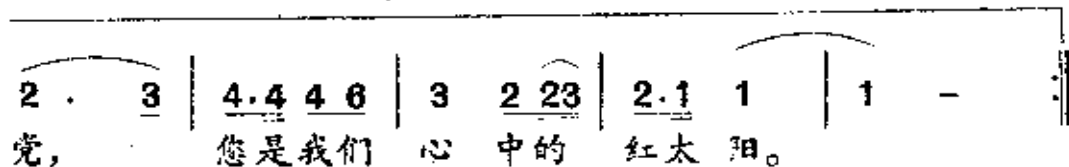
(六)为了使音乐形象更集中、概括，情绪更连贯、统一，用紧缩曲调结构的手法，打破原来的歌词格式。以《春光万里红旗扬》为例：

春光万里红旗扬，
 红花遍地香。
 毛主席光辉照草原，
 一片新气象。
 一块块条田绿油油，
 一座座高山献宝藏，
 牧民的新房电灯亮。
 毛主席，共产党，
 草原牧民热爱您，
 永远跟着党，
 您是我们心中的红太阳。

从歌词来看，前七句主要是描写我国社会主义大草原的一片新气象；后四句主要是歌颂党和毛主席的领导。为了准确地表达前七句兴奋的情绪和更加突出后四句中对党和毛主席的深厚感情，所以前七句词并未处理成七个乐句，而紧缩为四个乐句：

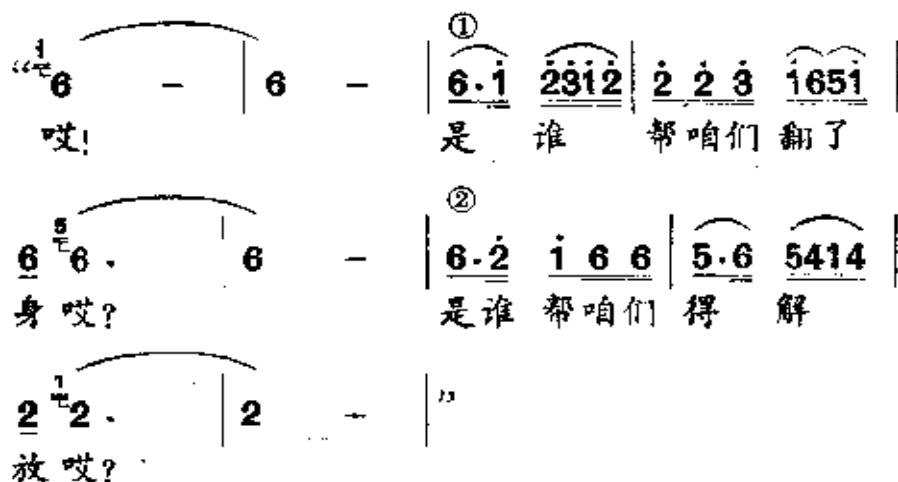
〔例 82〕《春光万里红旗扬》



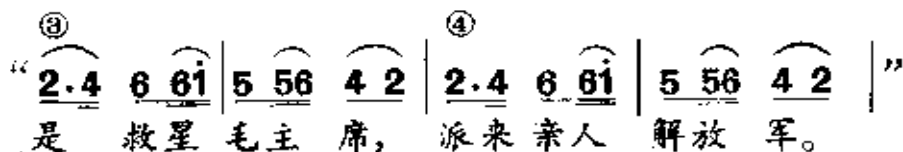


以上几种结构手法, 也可以结合起来使用。如: 小歌舞《洗衣歌》中的插曲, 是通过藏族人民帮助战士洗衣服, 班长帮助人民挑水等动人情节, 深刻地表现了解放军和藏族人民亲如一家的鱼水深情。

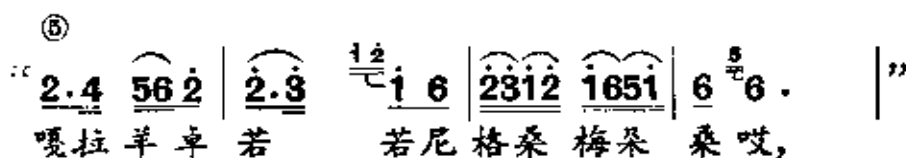
这首歌词基本上是属于七字句。开始两小节用一个衬字, 紧接着两句是四小节结构的亲切而优美的旋律:



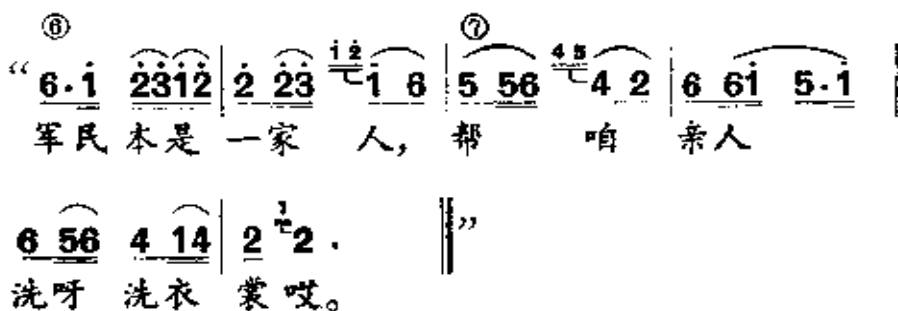
接下去情绪变得活跃起来了, 在节奏和结构上很自然地要求紧缩起来, 这时出现了两小节的短句:



为了更充分地表现出藏族人民对共产党和解放军的热情歌颂, 所以接着又加了热烈的衬句, 进一步来渲染感情和烘托气氛:



衬句的加入，不但扩大了曲调的结构，同时也构成了一种特殊的风格，从而使全曲更加鲜艳。最后，又以亲切、优美的旋律，唱出了歌曲的中心思想：



在这个例子中，可以看到，它综合了以上多种手法。

当然，在丰富的歌曲创作实践中，我们还会学到更多的手法，从较大结构的歌曲中，我们还可以看到各种手法的综合运用。但是在创作实践中，并不需要把这些手法当成生硬的规则来束缚我们的手脚，就是同一首歌词，也完全可能谱出几种不同结构的歌曲来，问题是哪种手法最能完美地表达歌曲的思想内容，就采用哪种手法。

前奏、间奏、尾奏

前奏、间奏、尾奏是整个歌曲音乐有机联系的组成部分。它不仅起着承上启下、铺垫、补充等使音乐丰富、完整的作用，而且对揭示音乐形象、充分表现歌曲的思想感情，有积极的意义。

一、前 奏

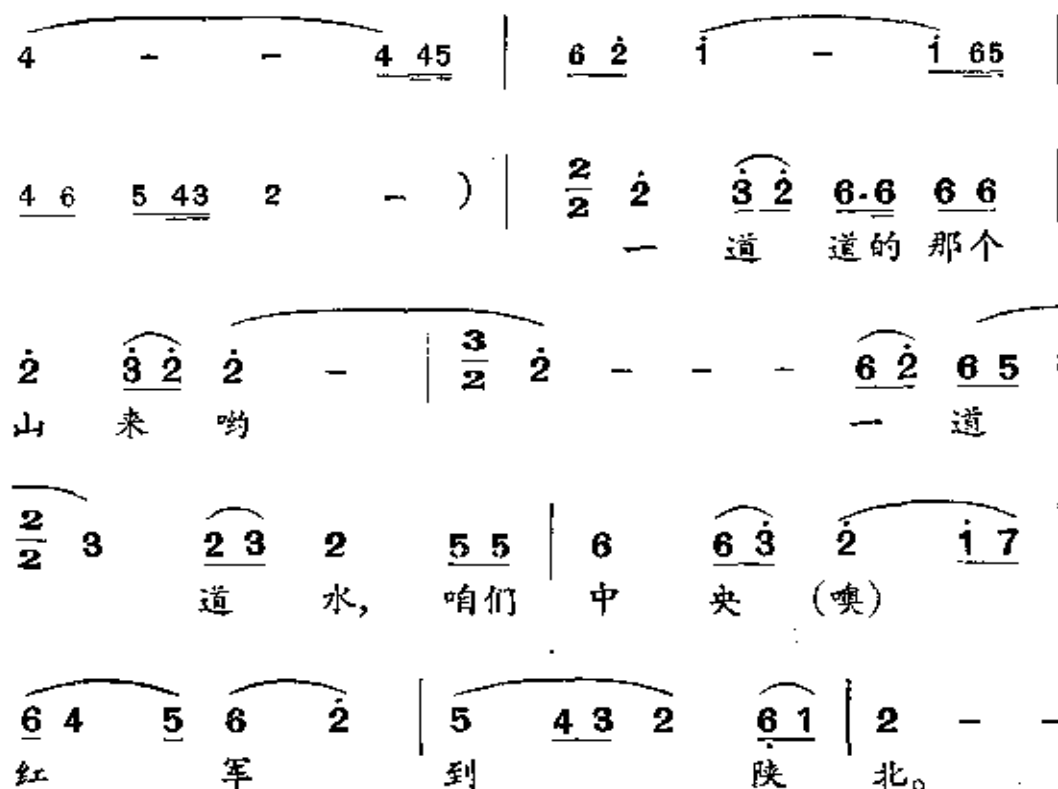
前奏(或称引子)用于歌曲的开始。它的音乐材料往往来自以下几个方面:

(一)根据内容需要,造成典型环境,为歌曲的出现作铺垫和准备。如:

〔例 83〕《山丹丹开花红艳艳》

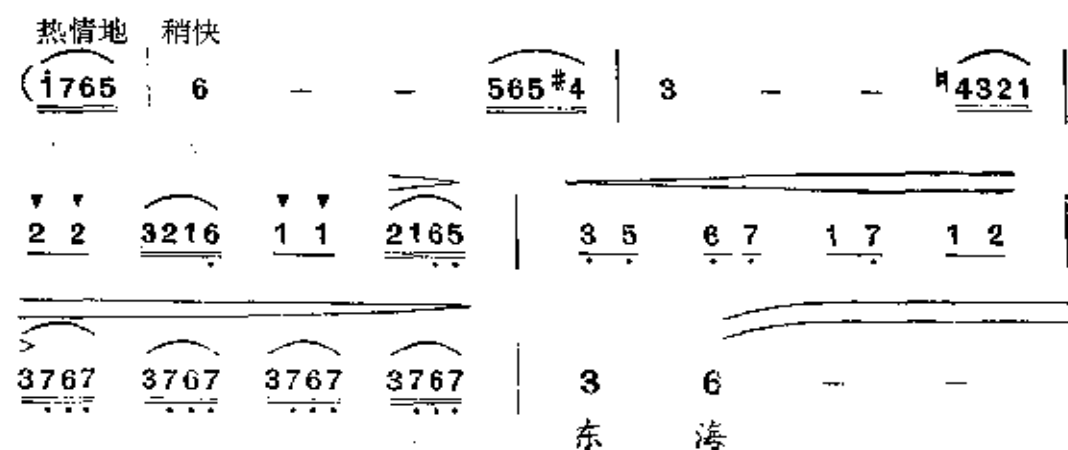
宽广、热情地

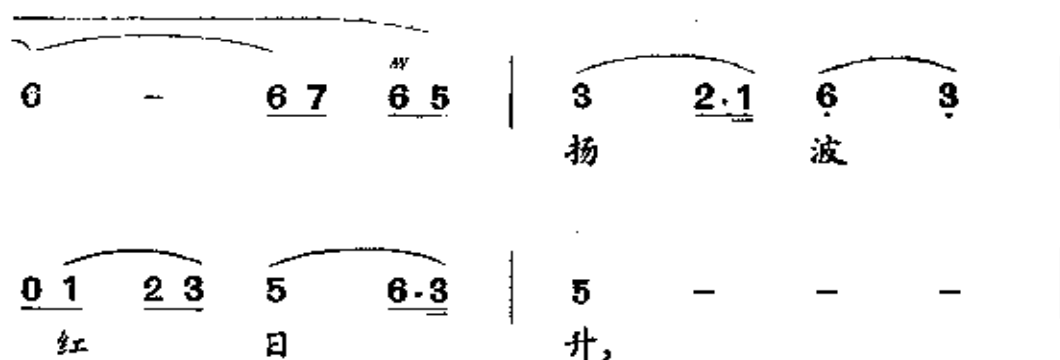
$(\hat{2} - - - \underline{\underline{2456\dot{1}}} \hat{2} - \overset{6\dot{2}}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}}} - \underline{\underline{2\dot{5}2\dot{1}}} \underline{\underline{2\dot{1}65}} \underline{\underline{256\dot{1}}}$
 $\overset{\dot{1}\dot{1}}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}}} - \overset{3\dot{0}}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}}}} - \underline{\underline{6\dot{2}65}} \underline{\underline{6532}} \underline{\underline{5235}} \underline{\underline{6\dot{2}53}} \hat{2} - - - |$
 $\frac{4}{4} \quad \underline{\underline{6.5}} \quad \underline{\underline{6\dot{1}}} \quad \hat{2} - | \underline{\underline{2\dot{5}2\dot{1}}} \underline{\underline{2\dot{1}65}} \quad \underline{\underline{6\dot{2}}} \quad \underline{\underline{6\dot{2}}} |$



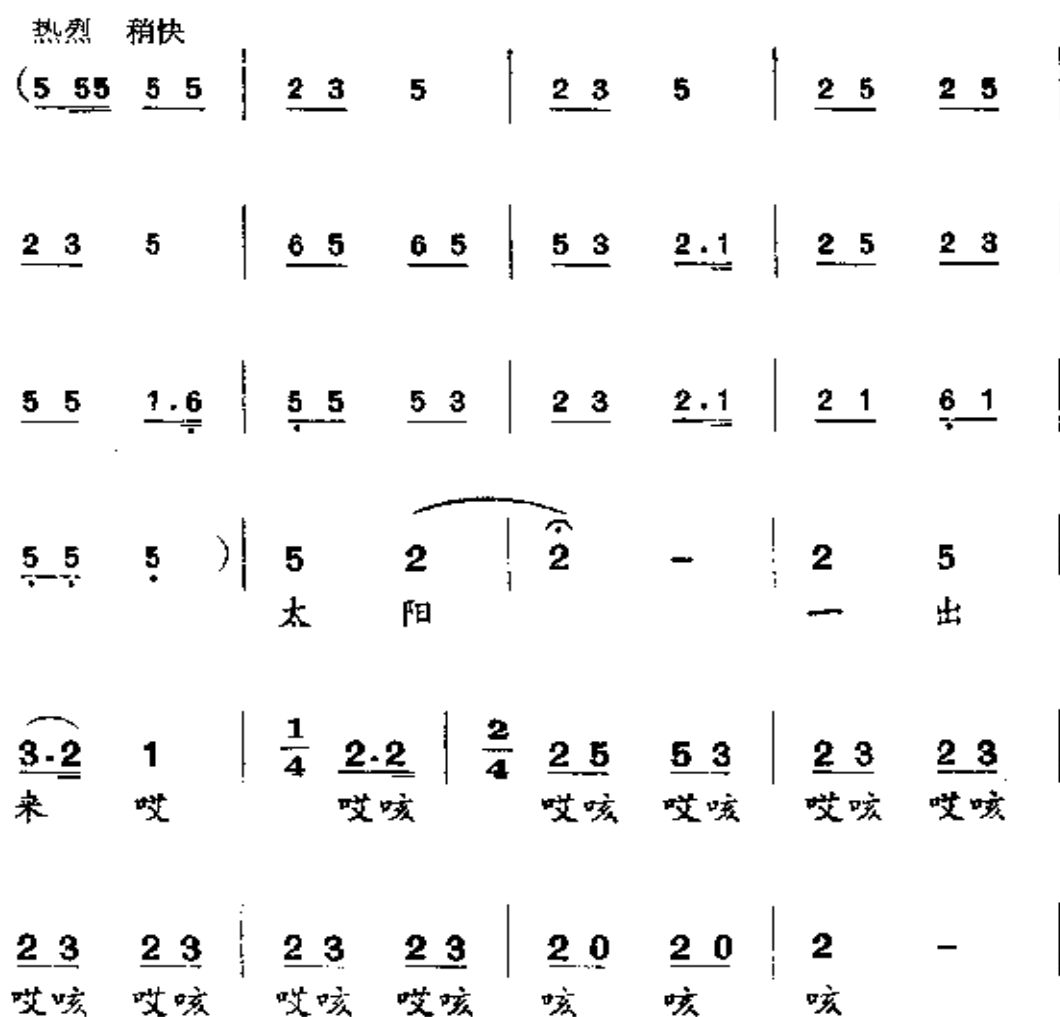
这段前奏写得很有意境, 它以高亢、悠扬的陕北风味《信天游》曲调, 展现了巍巍宝塔山、清澈延河水的图景, 把人们带到歌词所要叙述的中央红军受到革命群众欢迎的场景中。

〔例 84〕《颂歌献给毛主席》





[例 85]《翻身道情》



这两个前奏又分别为热情歌颂伟大领袖毛主席和陕北广大贫下中农欢庆翻身的热烈气氛,作了情绪上很好的铺垫。

[例 86]《女钻工之歌》

自豪 稍快

(5̣ 5̣ | 5̣ 5̣ | 5̣ 5̣5̣ 5̣ 5̣5̣ | 5̣ 5̣5̣ 5̣ 5̣5̣ |

5̣ 5̣ 1234 | 5 — | 5 . 55 | 1̣ 7̣ 6̣ 5̣ |

6̣ 5̣ 4̣ 3̣ | 5̣ 4̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 5̣5̣ 5̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 5̣ 5̣) |

1 5 | 1 3̣ 6̣ | 5 — | 5 — |

钻 机 隆 隆 响,

3 . 5 | 7 6̣ 1̣ | 5 — | 5 — |

井 架 刺 破天,

在女钻工亮相启口之前,由同音的节奏型及级进下行的曲调,提供了在女钻工操纵下钻机飞转的形象。

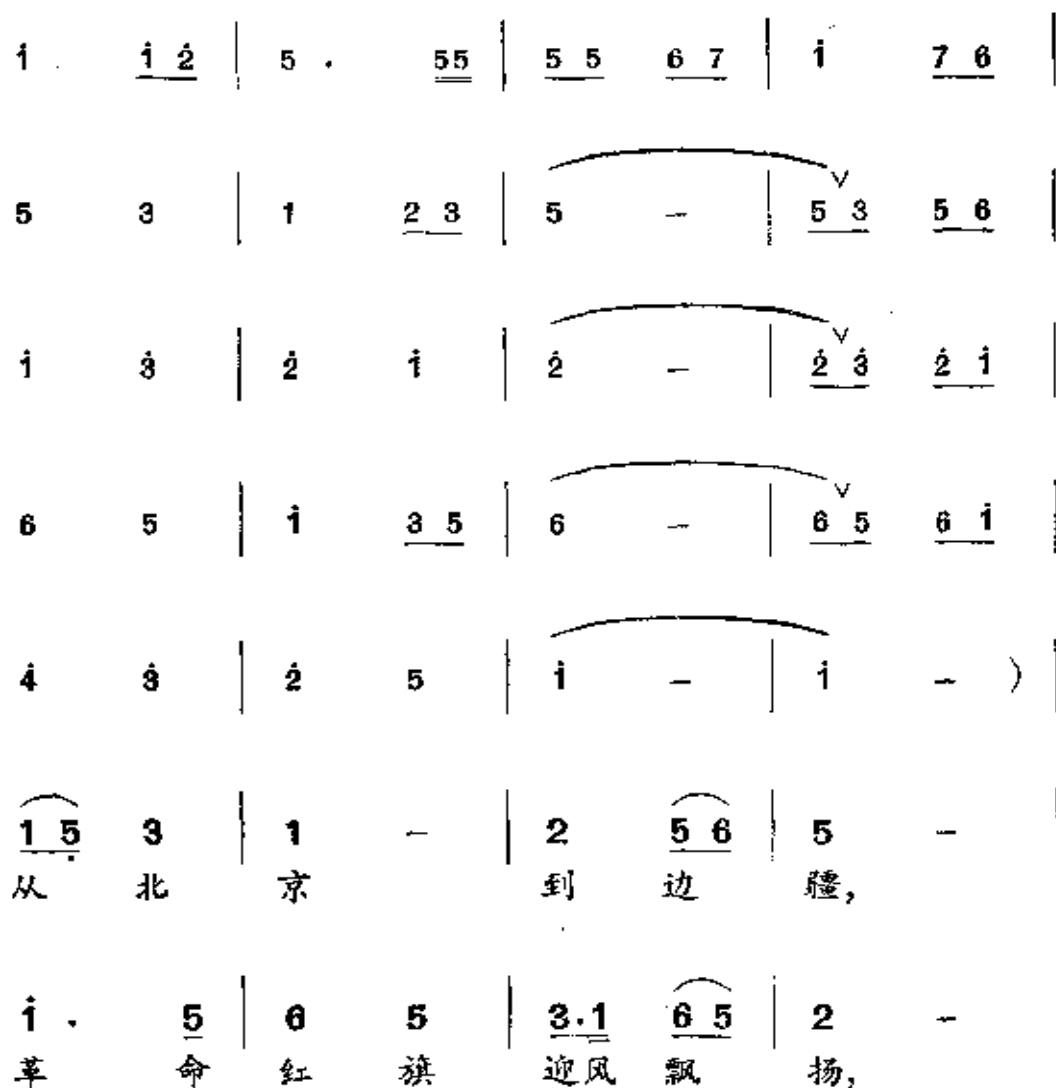
(二)用特定音调素材而写的前奏。如:

[例 87]《毛主席您是我们心中的红太阳》

激情满怀 进行速度

(4 . 44 | 4 1 4 5 | 4 1 4 5 | 4 — |

4 — | 5 . 55 | 5 2 5 6 | 5 2 5 6 |



这段歌颂毛主席的歌曲前奏，用音乐表达了歌词内容。一开始就创造性地揉合了《东方红》的音调，描绘了红日喷薄而出，照亮祖国辽阔壮丽的土地，到处呈现出一派生气勃勃的景象。从而引出革命人民满怀激情放声歌唱毛泽东思想的图景，抒发了对伟大领袖毛主席的无限热爱。

运用特定音调素材要特别注意：音调必须是群众都熟悉的；对一些有重大政治内容的素材，运用要慎重、严肃。

〔例 88〕《毛主席指引革命路》

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

1 . 2 3 6 | 5 - 6 5 6

$\frac{2}{4}$ i 55 5 6 | 5 55 5 6 | 1 55 5 6) | 5 3 6 5 . 6

毛 主 席

3 2 1 6 5 | 1 . 2 3 6 | 5 - - -

指 引 革 命 路,

稍快

(3 6 7 | 6767 6 3 | 2 5 6 | 5656 5 2)
1 11 6 5 | 2 5 3 5 | 3 66 6 6 | 1 6 2 6
3 66 6 6 | 1 6 2 6) | 3 6 7 | 6 76 5 3
 我们 是 毛主 席的
 5 3.1 | 6 - | 6 - | 2 5 3
 红 卫 兵, 从草 原
6.1 5 | 6.1 5 65 | 5 3 - | 3 -
 来 到 天 安 门。

它们的前奏是用歌曲的第一句素材写成的。例 88 在乐句后又接以三小节坚定有力的列车行进节奏作为过渡，引出宏亮而豪迈的歌声。例 89 在乐句的基础上，展示了骏马驰骋在广阔天地里的图景，与表现来自草原的特定环境配合得很好。

有时前奏也用歌曲中最重要而有特点的句子素材写成，通过前奏可加深印象：

[例 90]《阳光灿烂照红旗》

热情、歌颂

(5.5 | $\dot{1}$. 3 5 $\dot{2}$ | $\dot{1}.\dot{2}$ 6 5 3 0 2 3 |

6 5 5.5 3 2 | 1 - 1 5 1 3) |

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

伟 大 的 中 国 共 产 党，

由于分节歌有巡回反复的特点，用歌曲尾部写成的前奏，往往能起准备和定音启唱的作用。如：

[例 91]《浏 阳 河》

亲切、歌颂地

(5 $\dot{1}$ 6.5 | 3 5 6 5 | 1.2 5653 | 2 03 1216 | 5 -) |

5 $\dot{1}$ 6.5 | 3 5 6 5 | 1 1 1 2 5 6 5 3 |

出了 个 什 么 人 领导人民 得 解

2 03 1 2 1 6 | 5 - ||

放 啊 依 呀 依 子 哟？

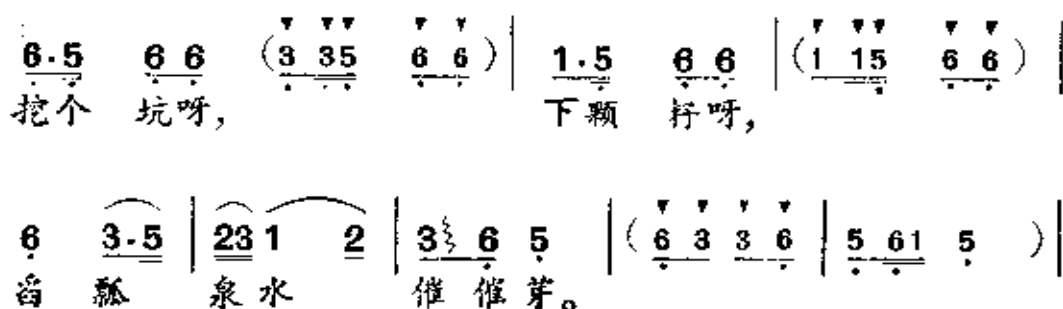
无论什么样的前奏，都要根据内容的需要，有目的地利用，而其音调、风格都要与歌曲有内在密切的联系。

二、间 奏

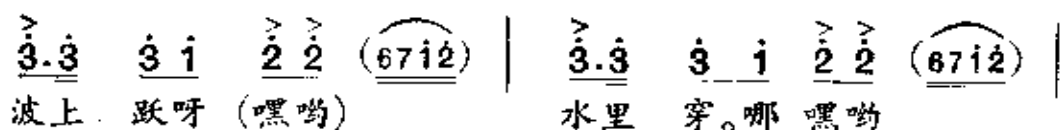
间奏(也称过门)是句与句、段与段之间的连接部分。它的结构虽然比较短,但能起到使曲调连贯、烘托情绪和补充形象的作用。常见的有以下几种用法:

(一)在一个乐句内或乐句之间,用间奏加深印象。有时这种小间奏造成稍顿的效果,使歌词得到从容不迫的叙述,给人以表演动作和联想的余地。如:

[例 92]《井冈山下种南瓜》

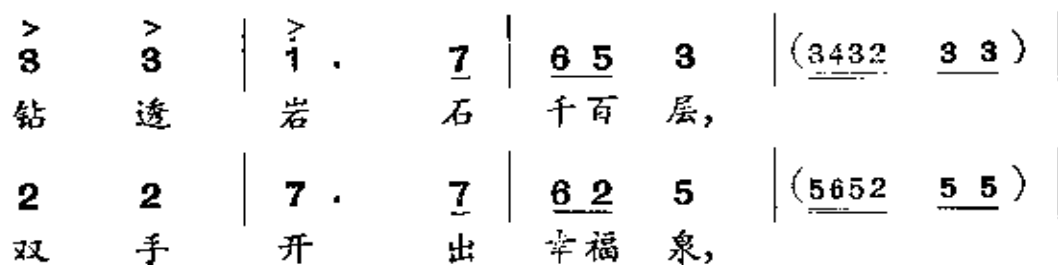


[例 93]《我为革命放木排》

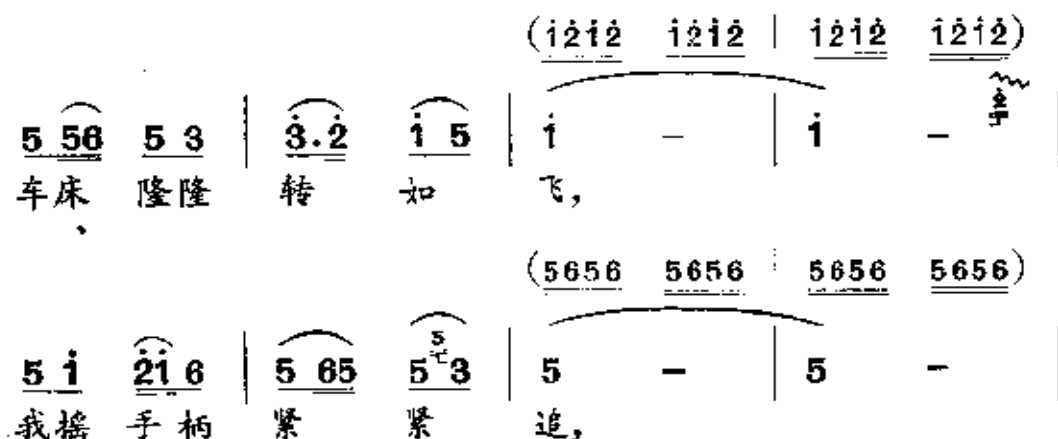


(二)在乐句或乐段之间利用间奏,造成音乐形象或节奏上的补充,避免情绪的割裂、中断。如:

[例 94]《女钻工之歌》



[例 95]《车 工 谣》



[例 96]《纺织工人学大庆》



(三)在节拍、调式调性、速度转换变化时,用间奏来连接,使情绪转换自然、有准备,也帮助演唱者掌握改变后的节拍、速度、音准等。如:

〔例 97〕《千年的铁树开了花》

稍快

..... 2 2 35 | 2 12 3 5 | 6 56 3 2 | 5 . 35 |

感谢 毛主席 恩情 大,

(0235) | *f* 6 156 3523 | 56 5 5561 |

恩情 大。

放慢

2 3 7 61 | 5 55 5357 | $\frac{4}{4}$ 6 61 5 6 | 3 . 5 |

漫漫 长 夜

(5.6 5235)

2 357 61 5 - | |

几 千 载,

这首歌曲是由稍快转为中速时,使用了间奏。通过速度的变化,转为对旧社会制度的控诉,使其情绪转接自然。

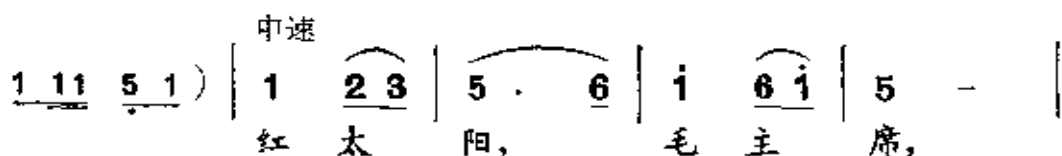
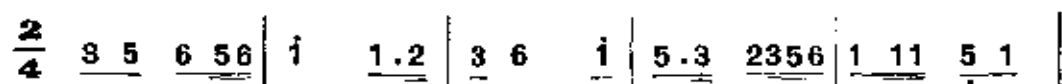
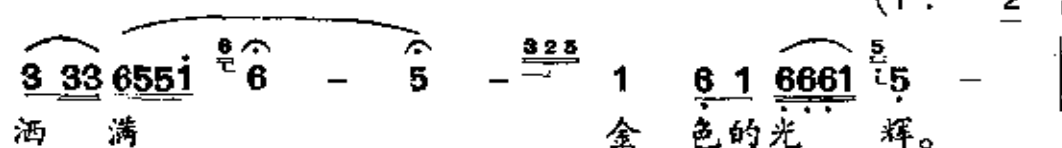
〔例 98〕《毛主席,草原人民热爱您》

1=A

..... 5 5 . 55 6 2 6 6. 6 662 6 5 3 - *v*

草 原

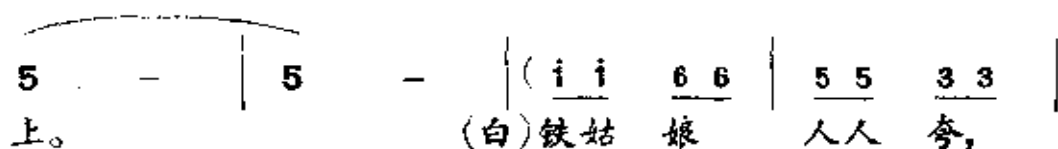
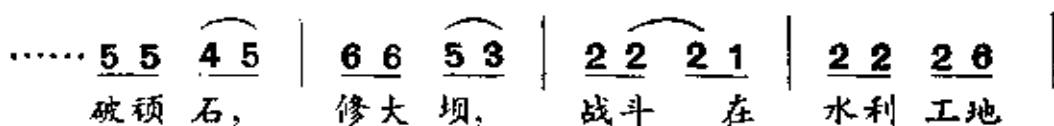
转 1=E
(前 5=后 1)
(1. 2 |

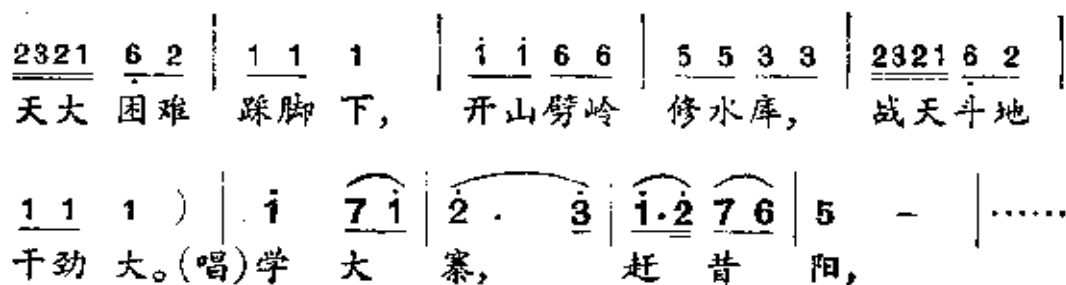


这首歌曲由 A 调转为 E 调时, 使用了间奏, 这样不仅在歌曲色彩上有对比, 而且能为演唱者做好充分的转调准备。

(四) 不少歌曲往往在情绪激昂处, 夹入数板, 使精神更焕发。有时在数板同时加入间奏, 使上下更连贯, 效果更丰满。如:

[例 99]《延河畔上的女石匠》



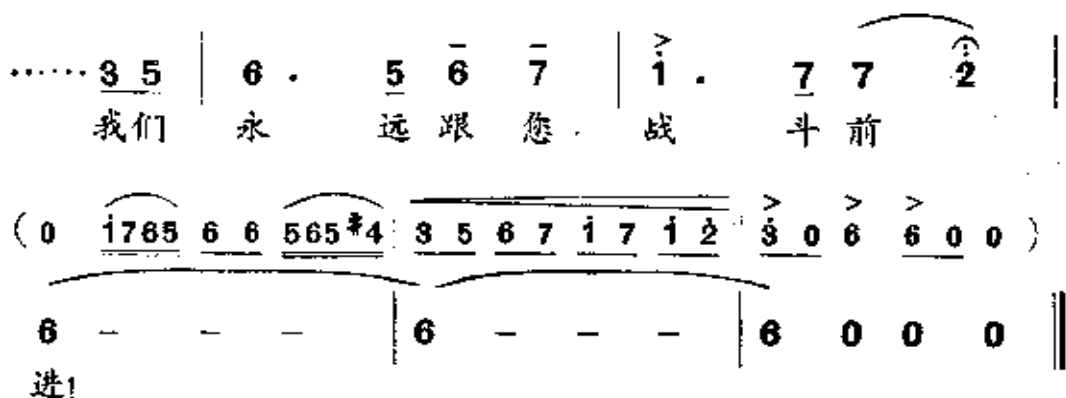


三、尾 奏

尾奏用在歌曲的结束。根据内容的需要,用来加强、补充和丰富歌曲的感情、风格,使歌曲更加圆满的结束。常见的主要有以下几种情况:

(一)在歌曲结束的长音中的尾奏。如:

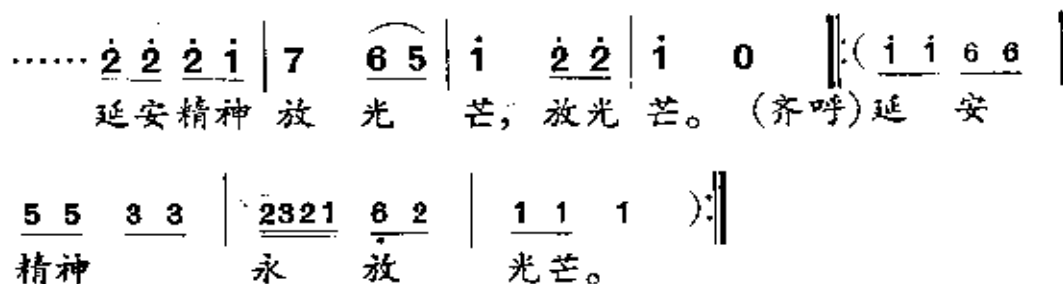
〔例 100〕《颂歌献给毛主席》



这首歌曲的尾奏,基本上再现了前奏的音型。它不但加强渲染了歌颂毛主席时的热情洋溢的感情,使歌曲在情绪高涨中结束,同时又与前奏有所呼应。

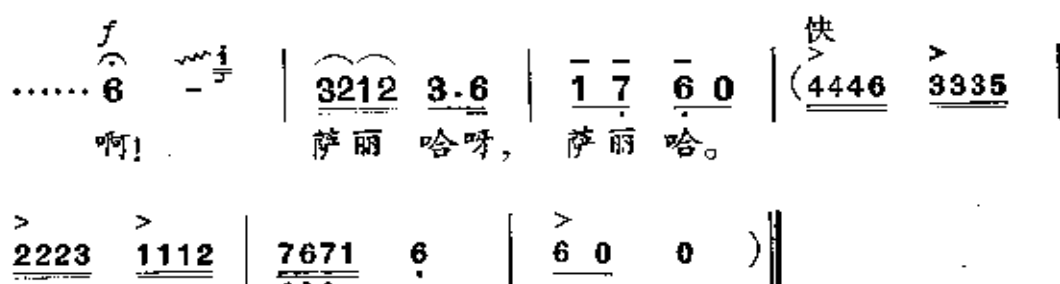
(二)在歌曲结束后的尾奏,往往有巩固结束感和给人加深印象的作用。如:

〔例 101〕《延河上的女石匠》



这首歌曲的尾奏是在器乐声和齐呼声中结束, 它突出了女石匠那种战天斗地的英雄气概和勇敢顽强的革命意志, 给人留下深刻的印象。

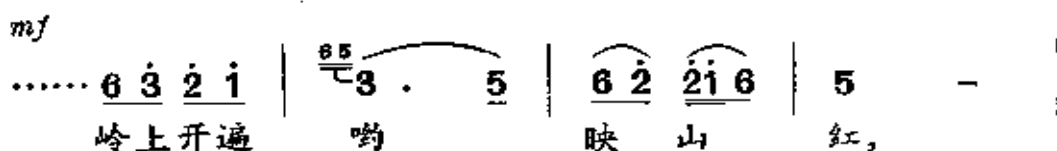
〔例 102〕《萨丽哈最听毛主席的话》

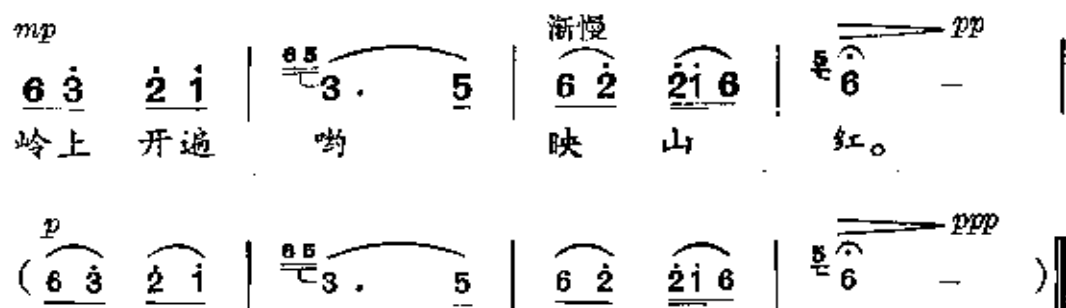


这首歌曲的尾奏突然变成了快速, 加强了萨丽哈 (女青年) 那种朝气蓬勃、热情可爱的音乐形象, 同时也起到巩固这首歌曲的结束感的作用。

有时不是为了加强结束感, 相反地需要造成无限的意境, 也运用尾奏:

〔例 103〕《映 山 红》(故事片《闪闪的红星》插曲)





这首歌曲的尾奏在渐慢、渐弱中结束。它是根据影片中冬子妈为代表的革命群众，对革命前途无限向往和充满信心的心情，用浪漫主义手法，进一步加深这种渲染，对表现革命群众坚定不移的信念，有很大的艺术效果。

以上所谈的前奏、间奏、尾奏是整个歌曲结构的一个组成部分，在创作时要全面的进行考虑和安排。每一首歌曲不一定都需要前奏、间奏、尾奏，这要根据歌曲内容和演唱形式的需要而决定，否则会给人一种多余、累赘的感觉，甚至还会产生相反的效果。

努力实践 总结经验(结语)

在结束前,还想就加强写作能力,提高作品质量谈一点看法。歌曲作品的质量是大家共同关心的问题,当一个作者拿起笔来创作的时候,总希望把作品写好,把对党和毛主席热爱的感情倾注出来,把工农兵在三大革命斗争中的火热生活和自己的激动的心情充分反映和表达出来,而广大工农兵群众,也特别希望看到有更多的工农兵新作者能写出较好的作品。这种愿望怎样实现呢?

有的同志努力把自己的精力花在翻书、研究写作技巧上,希望尽快地加强写作能力;也有的同志更是刻苦地写作,作品非常之多,可是写来写去,作品质量还是提不高。这是什么原因?

毛主席在《实践论》中教导我们:“实践的观点是辩证唯物论的认识论之第一的和基本的观点。”缺乏亲自的实践,前人、他人的经验,还不会变成自己的经验。这里所说的实践,不应当狭窄地理解为“谱曲”,而应当包括比如深入生活、改造世界观、分析歌词、明确重点、酝酿特点、写作和选择各种方案、在群众中试唱修改、检验社会效果、总结正反经验等整个过程。那种片面地研究写作技巧的做法,实际上是错误地把具体写作技巧当作实践的全部内容,往往忽视了其它提高写作能力的重要方面。

比如与作品质量关系密切的一个相当重要的方面是：通过实践不断提高认识生活、分析生活的能力。作者洞察生活的能力很差，他就不能从生活现象的千姿百态中理出头绪、抓住本质，更深刻、更正确、从而也更生动、更感人地把生活反映出来。即使歌词已经写好，可是理解不对、抓不住重点，也往往谱不好曲，塑造不出准确、鲜明的音乐形象，就象《人民军队忠于党》的作者所谈的那样。我们有些歌曲之所以写得“一般化”，主要原因是作品本身缺乏思想深度和鲜明生动的艺术形象，从作品中也反映出作者对生活的认识能力和思想的深浅。有位词作者在深入矿山期间，为工人写了一首《矿工歌》，其中有一句是“向大地取宝”，征求意见时，工人给改为“向大地夺宝”。因为“取”太轻巧了，不能把矿工大干社会主义的战斗情景和为社会主义贡献力量的心情表达出来。作者很有感受的说：“看起来‘取’、‘夺’只一字之差，但却反映了对生活理解的差距，虽然都是反映斗争生活，但是只有深切感到每一吨煤都不是轻而易举地挖出来，才真正抓住了精神实质，才有思想深度。从改一个字看到了同工人阶级在思想上的差距”。所以说，文艺工作者到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，是改造世界观的必经之路，我们一定要牢记毛主席谆谆的教导：我们的文艺工作者“一定要把立足点移过来，一定要在深入工农兵群众、深入实际斗争的过程中，在学习马克思主义和学习社会的过程中，逐渐地移过来，移到工农兵这方面来，移到无产阶级这方面来。只有这样，我们才能有真正为工农兵的文艺，真正无产阶级的文艺。”

毛主席最近还深刻地指出：“列宁说，‘小生产是经常地、

每日每时地、自发地和大批地产生着资本主义和资产阶级的。’工人阶级一部分，党员一部分，也有这种情况。”这一重要指示应当引起我们警惕和深思。我们搞创作只是作为伟大时代、伟大人民的记录员，而少数同志却把创作作为个人的“小生产”，深入生活怕苦、怕累，写的作品计较“你的”、“我的”；发表了趾高气扬，不发表则情绪低落；属于“他”的作品不准改，更不用说去虚心听取群众意见了。这些都是资产阶级世界观在创作过程中的暴露，是非常有害的。革命文艺创作要有利于巩固无产阶级专政，如果利用创作谋私利的话，那就与革命文艺工作者的使命背道而驰了。我们千万不能忘记资产阶级修正主义文艺黑线对作者的毒害，它们总是拚命反对文艺工作者深入生活、改造世界观，以个人名利为诱饵来引人上钩，把作者引向脱离生活的死胡同里。无产阶级文化大革命虽然摧毁了这条文艺黑线，但是，这套修正主义黑货发出的腐烂臭气，还会毒害我们队伍中的一些人，我们必须彻底批判，百倍警惕，努力改造世界观，牢固地树立为革命而创作的思想。

要创作出受工农兵欢迎的歌曲，还必须认真学习革命样板戏的创作经验。革命样板戏不仅在解决马克思主义世界观同革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法的关系上；在政治和艺术的关系上；在解决思想和形象、内容和形式的关系上；在运用一切艺术手段塑造高大、丰满的工农兵英雄形象的具体手法上，包括旋律发展手法等，都为我们创造了丰富的经验，值得我们好好学习。

要创作出为工农兵群众所欢迎的歌曲，在实践过程中一定要刻苦，要做到千锤百炼，精益求精。为了达到更好地为工

农兵服务的目的,在艺术上就应有一股“牛劲”,学革命样板戏创作中十年磨一戏的苦干精神。文艺创作是一项艰苦、细致的工作,不下苦功夫一举成功是没有的。即使是基础比较好的作品,也需要反复推敲、修改,才能逐步达到完美。一首歌曲写完,并不是创作全过程的终结,通过教唱、试唱,把作品拿到群众中去鉴定,广泛听取工农兵群众的意见,同他们一起推敲修改,从中总结提高,这才是符合实践第一观点的做法,也是繁荣和发展社会主义文艺创作的很重要的经验。

要创作出为工农兵群众所欢迎的歌曲,还应注意发展艺术形式和风格的多样性,努力贯彻毛主席关于“艺术上不同的形式和风格可以自由发展”的教导。因为工农兵的革命斗争生活是丰富多彩的,他们的要求也是多种多样的,再说每个作者的表达方式和写作风格也是有所不同的,因此,在为工农兵服务的文艺方向指导下,我们的歌曲创作应当做到百花齐放。

总之,我们一定要牢记毛主席的伟大教导:“人类总得不断地总结经验,有所发现,有所发明,有所创造,有所前进。停止的论点,悲观的论点,无所作为和骄傲自满的论点,都是错误的。”要总结创作中成功的经验,也要总结失败的经验。俗话说得好:“失败是成功之母”,用唯物论的反映论去仔细分析,摸索规律,克服薄弱环节。写好了,进一步提高认识,写不好,也学到了东西。不断清除刘少奇、林彪一类骗子在创作问题上散布的唯心论。通过反复实践、反复认识、提高思想和写作水平,丰富经验,从而不断提高作品的质量,为贯彻执行毛主席的无产阶级革命文艺路线,为巩固和加强无产阶级专政,为积极促进和繁荣社会主义文艺创作而努力奋斗。

附 录

一、歌曲的调式

我国是个多民族的国家,由于语言特点、生活习惯、地理及气候条件的不同,形成了丰富多彩的民族音调,因此,也就构成了各自不同的调式。决定一首歌曲的风格和特点,有多方面的因素,其中调式是很重要的因素之一。研究和掌握我国民族调式的特点,对歌曲创作是有帮助的。

那么什么叫调式呢?

围绕一个中心音的一系列音,互相间构成一定的音程和倾向关系,这些固定关系的总和,就叫做调式。调式的中心音叫主音,主音与其它音关系不一样,就形成不同的调式。

怎样识别一首歌曲是什么调式?

一般说可以看一首歌曲最后的结束音(不是绝对的)。如结束音是“2”,就是商(2)调式。因为“2”音是商(2)调式中的主音,在所有调式音中是最主要、最稳定的音,其它各音都倾向于它,结束在主音上能给人以完全终止的感觉。如:《东方红》这首歌曲的主音是“5”,它在全曲中出现的比较多,比较重要,其它音都围绕和倾向于它,最后又结束在主音“5”上。所以这首歌曲的调式是徵(5)调式,按音高低的顺序排列起来,便组成以“5”音为主的“5 6 7 1 2 3 5”的音阶。

调式与地区语言的特点有着紧密的联系,由于支持音(除主音外的重要骨干音)的不同,以及惯用的音调组合和排列关系不同,形成了各种各样独特的风格。我国的调式是相当丰富的,其中由五个音组成的五声调式是常用的。1、2、3、5、6这五个音,都可能作为调式的主音,因此就形成五种基本的调式:

宫(1)调式: 1 2 3 5 6 $\dot{1}$

商(2)调式: 2 3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$

角(3)调式: 3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$

徵(5)调式: 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$

羽(6)调式: 6 $\dot{1}$ 2 3 5 6

请看下面几首歌曲:

[例 104] 林彪、孔老二都是坏东西

1=D $\frac{2}{4}$

烁 渊、立 大、晓 峰
茹 银 鹤 曲

稍快

<u>6 6</u>	<u>3 5</u>	6	0	$\dot{1}$	<u>3 2</u>	1	0
叛徒	林	彪、		孔	老	二,	
6 .	$\dot{1}$	$\dot{1}$	<u>3 2</u>	5	—	5	0
都	是	坏	东	西。			
3	5	5	6	1 .	2	3	0
嘴	上	讲	“仁	义”,			

5 6 1 | 5 3 | 2 - | 2 0 |
 肚 里 藏 诡 计,

3 . 5 | 6 - | 1 1 1 5 | 6 - |
 鼓 吹 “克己 复 礼”,

5 6 1 | 3 3 2 | 1 - | X 0 |
 一 心 想 复 辟。 呸!

1̇ 1̇ | 1̇ - | 2̇. 1̇ 6 5 | 6 - |
 红 小 兵 齐 上 阵,

5.5 6 1 | 3 2 3 | 5 - | 5 0 |
 大家 都来 狠 狠 批!

1̇ 1̇ | 1̇ - | 2̇. 1̇ 6 5 | 6 - |
 红 小 兵 齐 上 阵,

5.5 6 1 | 2̇ 5.6 | 1̇ - | 1̇ 0 0 ||
 大家 都来 狠 狠 批! 咳!

这是五声音阶的宫(1)调式。音阶的排列是: 1 2 3 5 6 1̇。《加快步伐朝前走》、《女社员之歌》、《八月桂花遍地开》、《我是一个兵》等,都属这个调式。

[例 105]

野营训练好

1=G $\frac{2}{4}$

北京部队政治部宣传队词曲

朝气蓬勃地

2 .	<u>3</u>		<u>2.1</u>	<u>6</u>		<u>5.5</u>	<u>3 1</u>		2	0	
野	营		训 练	好,		千 里	红 旗		飘,		
<u>5 5 5 6 6</u>			<u>5 5</u>	<u>3</u>		<u>2.2</u>	<u>2 3</u>		5	-	
毛 主 席 挥 手			指 方	向,		士 气	万 丈		高。		
6 .	<u>5</u>		<u>3</u>	<u>3</u>		6 .	<u>5</u>		<u>3</u>	<u>3</u>	
顶	风		冒	雪		吃	大		苦	哇,	
2 .	<u>1</u>		<u>6</u>	<u>1</u>		3 .	<u>1</u>		2	0	
爬	山		涉	水		耐	大		劳。		
<u>5.5</u>	<u>6</u>		<u>5.5</u>	<u>3</u>		<u>2.2</u>	<u>3 3</u>		<u>1 1</u>	<u>6</u>	
练 思	想,		练 作	风,		继 承	我 军		好 传	统。	
<u>2.2</u>	<u>2 3</u>		<u>5 .</u>	<u>3</u>		<u>6.5</u>	<u>3 1</u>		2	0	
这 样	训 练		好,			这 样	训 练		好!		

这是五声音阶的商(2)调式。音阶的排列是: 2 3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ (2 以下的音“5”、“6”仍属于这个调式内的音, 围绕“2”这个主音)。类似这种调式的歌曲还有《毛主席夸咱女民兵》、《打坦克》、《延安窑洞住上了北京娃》等。

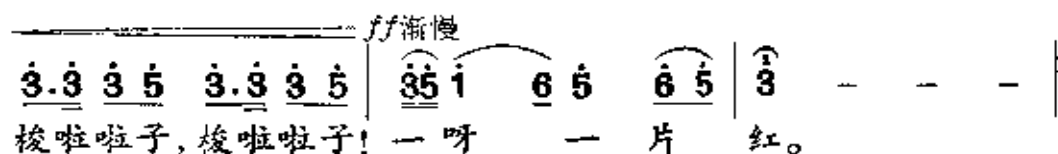
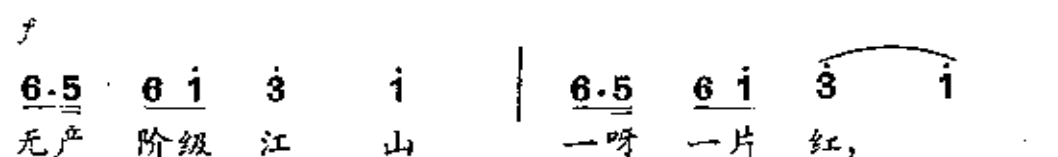
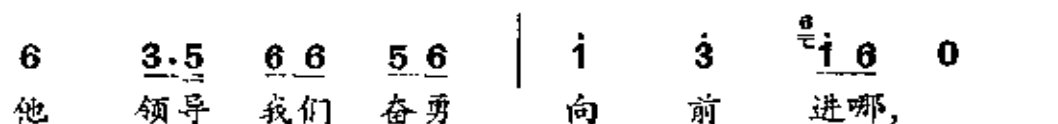
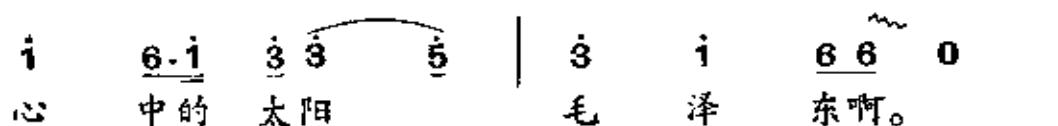
[例 106]

天上太阳红彤彤

1 = $\flat B$ $\frac{4}{4}$ 湖南革命歌曲征集小组改词
宋 扬曲

热烈地 稍快

(<u>$\dot{3} \cdot \dot{3}$</u>	<u>$\dot{3} \dot{3}$</u>	<u>$\dot{3} \dot{5}$</u>	<u>$\dot{3} \dot{1}$</u>		<u>$6 \cdot 5$</u>	<u>$6 \dot{3}$</u>	<u>$\dot{1} \dot{3}$</u>	<u>$\dot{1} 6$</u>	
<u>$6 \cdot 5$</u>	<u>$6 \dot{1}$</u>	$\dot{3}$	$\dot{1}$		<u>$6 \cdot 5$</u>	<u>6</u>	$\dot{1}$	<u>$\overset{3}{3} 5 6$</u>	
$\dot{1}$	6	$\dot{1}$	6		<u>$\dot{1} \cdot 6$</u>	<u>$\dot{1} \dot{5}$</u>	<u>$\dot{3} \dot{3}$</u>	0	
天	上	太	阳		红啊	红彤	彤呢,		
$\dot{1}$	<u>$6 \cdot \dot{1}$</u>	<u>$\dot{3} \dot{3}$</u>	<u>$\dot{5}$</u>		$\dot{3}$	$\dot{1}$	<u>$6 \cdot 6$</u>	0	
心	中的	太阳			毛	泽	东啊。		
6	<u>$3 \cdot 5$</u>	6	<u>$5 \cdot 6$</u>		$\dot{1}$	$\dot{3}$	<u>$\overset{6}{\dot{1}} 6$</u>	0	
他	领导	我	们		得	解	放啦,		
<u>$6 \cdot 5$</u>	<u>$6 \dot{1}$</u>	$\dot{3}$	$\dot{1}$		<u>$6 \cdot 5$</u>	<u>6</u>	$\dot{1}$	0	
人民	翻身	当	家		作	主	人,		
<u>$\dot{3} \cdot \dot{3}$</u>	<u>$\dot{3} \dot{5}$</u>	<u>$\dot{3} \dot{3}$</u>	<u>$\dot{1}$</u>		<u>$6 \cdot 5$</u>	<u>$6 \dot{3}$</u>	<u>$\dot{1} 6$</u>	0	
依呀	依子	哟呢			呀	呀子	哟啊!		
<u>$6 \cdot 5$</u>	<u>$6 \dot{1}$</u>	$\dot{3}$	$\dot{1}$		<u>$6 \cdot 5$</u>	<u>6</u>	$\dot{1}$	0	
人民	翻身	当	家		作	主	人。		
$\dot{1}$	6	$\dot{1}$	6		<u>$\dot{1} \cdot 6$</u>	<u>$\dot{1} \dot{5}$</u>	<u>$\dot{3} \dot{3}$</u>	0	
天	上	太	阳		红啊	红彤	彤呢,		



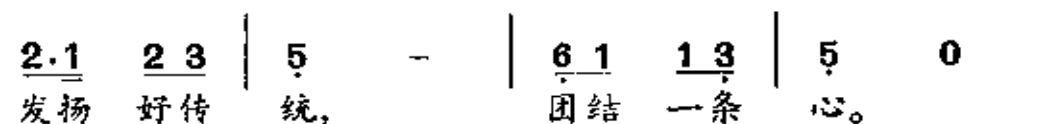
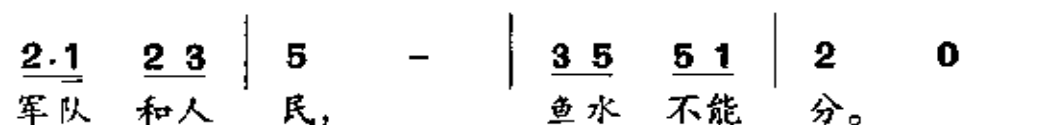
这是五声音阶的角(3)调式。音阶的排列是: $3\ 5\ 6\ 1\ 2\ 3$ 。这种调式的歌曲很少,在民歌中也不多见。

〔例 107〕 军民团结向前进

$1=G\ \frac{2}{4}$

陈克正、高俊词
晓河曲

亲切、热情 进行速度



2.2 2 1 | 2 3 5 | 3 . 2 | 1 6 1 |
 共同 建设 锦绣 河 山, 同志 们!

5 . 6 | 3 2 1 | 5.6 1 | 6 0 |
 并 肩 筑 起 钢铁 长 城。

6 5 3 | 2 2 | 6 5 3 | 2 2 |
 军 爱 民 哪, 民 拥 军 哪,

3.3 3 2 | 1 6 | 5 5 6 | 5 0 |
 高举 红旗 向 前 进, 向前 进。

6 5 3 | 2 2 | 6 5 3 | 2 2 |
 军 爱 民 哪, 民 拥 军 哪,

3.3 3 2 | 1 6 | 5 - | 5 0 ||
 高举 红旗 向 前 进。

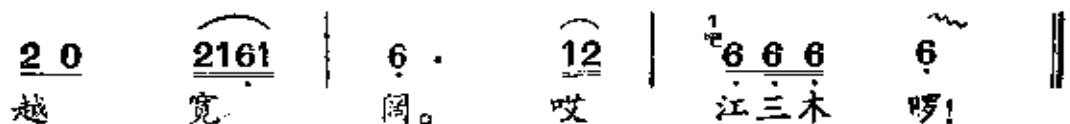
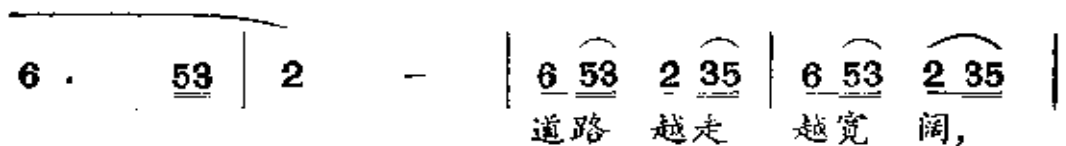
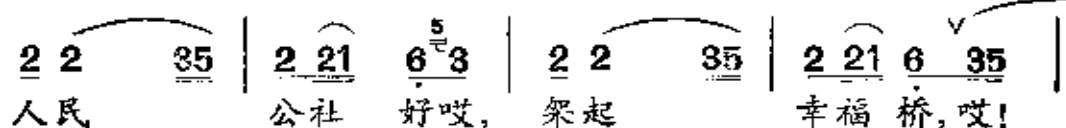
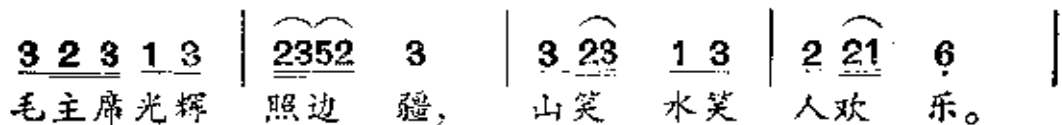
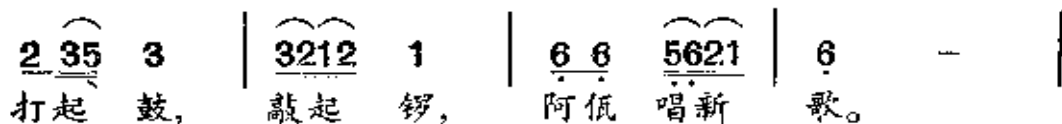
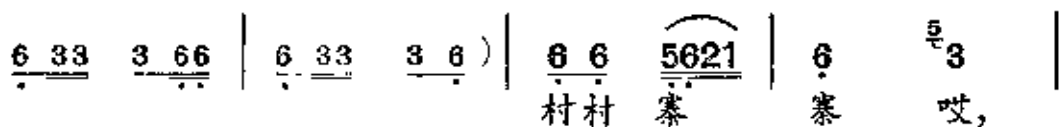
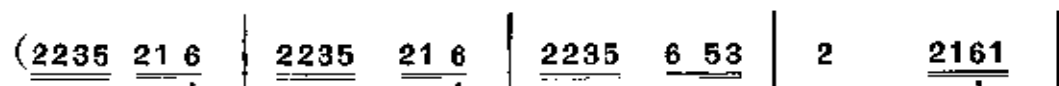
这是五声音阶的徵(5)调式。音阶的排列是: 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ 。这种调式的歌曲也比较多。如《工农齐武装》、《学习雷锋好榜样》等都是。

[例 108]

阿侬人民唱新歌

1=A $\frac{2}{4}$ 杨正仁词曲
集体改词

热情、欢快地



这是五声音阶的羽(6)调式。音阶的排列是：**6 1 2 3 5 6**。这种调式的歌曲也很多。如《井冈山上太阳红》、《军民团结一家人》、《我是公社小牧民》、《秋收起义歌》等。

中国的音阶不完全是五声音阶，六声音阶和七声音阶也是相当普遍的。它同五声音阶的区别是：在五声音阶的基础上，还分别或同时出现了“**4**”(或 $\sharp 4$)、“**7**”(或 $\flat 7$)这两个调式音(不是偶然的经过、辅助、装饰音)。如：

[例 109] 枪杆子永远听党指挥

1 = $\flat B$ $\frac{2}{4}$

魏宝贵、鄧大为词
刘 邦 曲

豪迈、有力 进行速度

$\dot{2}$ $\dot{1}$ $\underline{6}$ | $\underline{5.2}$ $\underline{5\ 6}$ | $\dot{2} \cdot$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ 0 |

军 旗在 阳 光 下 放 光 辉，

$\dot{2}$ $\dot{1}$ $\underline{6}$ | $\underline{5.6}$ $\underline{5\ 2}$ | $\underline{5.5}$ $\underline{5\ 6}$ | 5 0 |

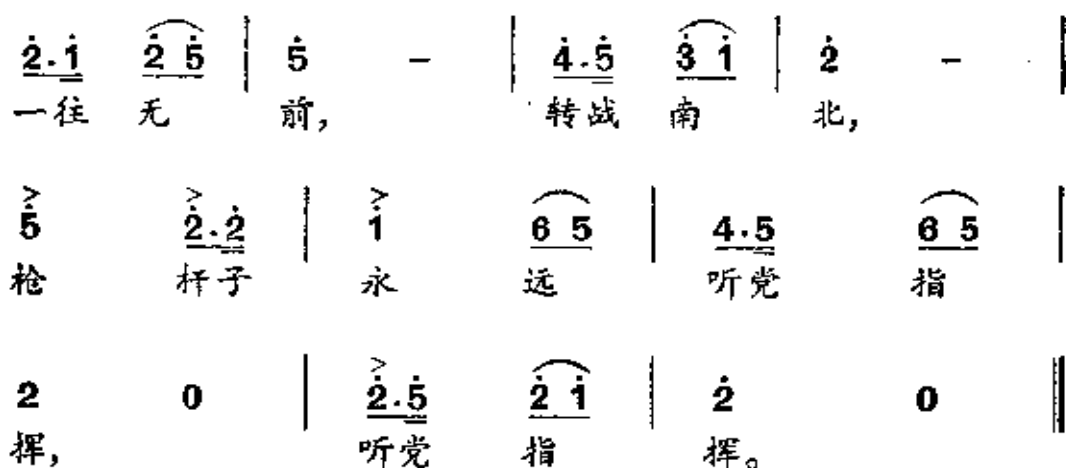
我 们是 无 产 阶 级 革 命 军 队。

6 $\dot{2}$ | $\underline{\dot{2}.3}$ $\underline{\dot{2}\ \dot{1}}$ | $\underline{6.6}$ $\dot{4}$ | $\dot{3}$ $\dot{2}$ |

枪 林 弹 雨 中 跟 着 党 前 进，

$\underline{6\ 2}$ $\dot{3}$ | $\dot{1}$ $\underline{6\ 5}$ | $\underline{4\ 5}$ $\underline{6\ 5}$ | 2 0 |

万 里 征 途 上 无 坚 不 摧。



这是六声音阶的商(2)调式。音阶的排列是: $2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ \dot{1} \ \dot{2}$ 。其中“4”音也同其它音一样重要。类似这种歌曲还有《“三落实”指示永放光芒》、《时刻准备好》等。

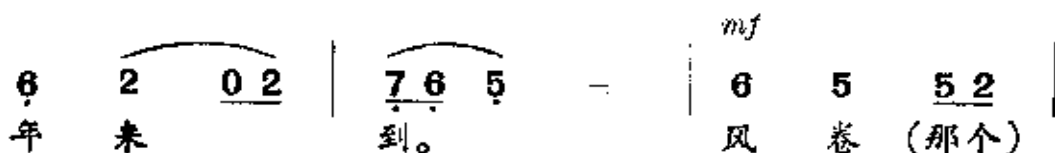
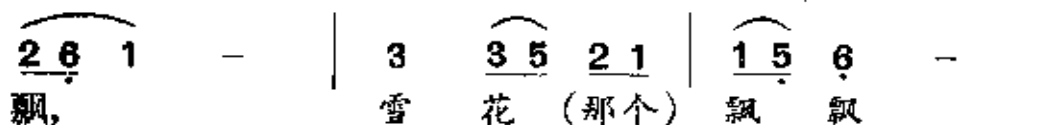
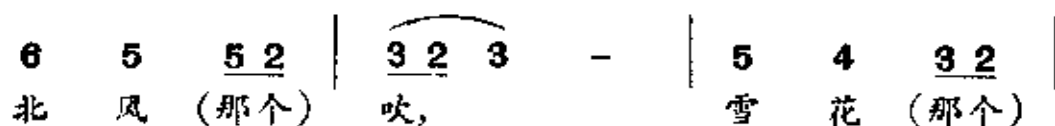
[例 110] 北 风 吹

$1=G \frac{3}{4} \frac{2}{4}$

(选自革命现代舞剧《白毛女》)

纯朴、喜悦 $\text{♩}=60$

mp



$\underline{3\ 2}\ 3\ - \quad | \quad 5\ 4\ \underline{3\ 2} \quad | \quad \underline{2\ 6}\ 1\ - \quad |$
雪 花 在 门 (那个) 外,

$2\ 1\ 2 \quad | \quad \overset{\text{稍快}}{\underline{\underline{\frac{2}{4}}\ 3.5}}\ \underline{3\ 2} \quad | \quad \underline{6\ 6}\ 1 \quad | \quad \underline{7\ 6}\ 5 \quad |$
风 打 着 门 来 门 自 开。

$\underline{1.3}\ \underline{2\ 3} \quad | \quad \underline{\underline{3535}}\ 6 \quad | \quad \underline{1.1}\ \underline{1\ 1} \quad | \quad \underline{61\ 6}\ 1 \quad |$
我盼 爹爹 快回 家, 欢欢 喜喜 过个 年,

$\overset{\text{渐慢}}{0\ 2}\ \underline{1\ 2} \quad | \quad \underline{3.5}\ \underline{3\ 2} \quad | \quad \underline{6\ 6}\ 1 \quad | \quad \underline{7\ 6}\ 5 \quad | \quad 5\ - \quad ||$
欢欢 喜喜 过个 年。

这是七声音阶的徵(5)调式。音阶的排列是: 5 6 7 1
2 3 4 5。类似这种歌曲还有《延安儿女心向毛主席》等。

〔例 111〕 咱们的领袖毛泽东

1=G $\frac{2}{4}$

陕 北 民 歌
陕西文艺工作者集体改词

热情洋溢

$5\ 5 \quad | \quad \underline{\dot{1}\ 5}\ 4 \quad | \quad \underline{2\ 5}\ \underline{\dot{b}7\ 1} \quad | \quad 2\ - \quad |$
高 楼 万 丈 平 地 起,

$5\ 5 \quad | \quad \underline{\dot{1}\ 5}\ 4 \quad | \quad \underline{2\ 5}\ \underline{\dot{b}7\ 1} \quad | \quad 2\ - \quad |$
盘 龙 卧 虎 高 山 顶,

$\underline{\dot{1}\ 6}\ \underline{\dot{1}.6} \quad | \quad \underline{5\ \dot{1}}\ \underline{6\ \dot{1}} \quad | \quad 5\ \underline{4\ 2} \quad | \quad 5\ - \quad |$
边 区的 太阳 红 又 红,

$\underline{2\ 2\ 2\ 2\ 5}$ | $\underline{2\ 1}$ $\underline{\flat 7\ 6}$ | $\underline{5}$ - | $\underline{1\ \flat 7}$ $\underline{1}$ |
 边区的太阳 红 又 红, 咱们 的

$\underline{2}$ - | $\underline{5}$ - | $\underline{2}$ $\underline{3\ 2}$ | $\underline{1\ .}$ $\underline{3}$ |
 领 袖 毛 泽 东,

$\underline{2\ 1}$ $\underline{\flat 7\ 6}$ | $\underline{5}$ - | 结束句 | $\underline{1\ \flat 7}$ $\underline{1}$ | $\underline{2}$ - |
 毛 泽 东。 跟着 咱 领

$\underline{5}$ - | $\underline{2}$ $\underline{3\ 2}$ | $\underline{1\ .}$ $\underline{3}$ | $\underline{2\ 1}$ $\underline{\flat 7\ 6}$ | $\underline{5}$ - ||
 袖 毛 泽 东, 毛 泽 东。

这也是七声音阶的徵(5)调式。音阶的排列是: $5\ 6\ \flat 7\ 1\ 2\ 3\ 4\ 5$ 。这种带“ $\flat 7$ ”调式的歌曲在陕北地区比较多。如《学习大寨换新天》等。

以上介绍了我国常用的几种主要调式,此外常见的还有大调式、小调式,这是“4”和“7”都独立使用的两种七声调式。我国是一个幅员广大的多民族国家,还有一些很有特点的调式不一一介绍了。

由于各地区的生活习惯和语言特点的不同,所以惯用的音调和调式中强调的音也就不一样。虽然同属一个调式,其情绪和风格可以大不相同。《延边人民热爱毛主席》和《草原上的红卫兵见到了毛主席》同属羽(6)调式,但前者是具有朝鲜族风格的音调,后者是具有蒙古族风格的音调。《国际歌》与

《万岁！毛主席》同属大调式，但是前者是具有欧洲风格的音调，后者是具有我国维吾尔族风格的音调。

为了使歌曲稳定结束，结束音常用主音。但有时也不完全是这样，在我国许多民族民间音乐中，也有结束在三度或五度音上的，给人以余味无穷的感觉。如苏州评弹，乐曲本是

“ 3 2 3 5 | 1 3 | 5 5 | 3 5 1 | ”

很明显是宫(1)调式，但是结束时，却不是1(do多)，而成为

“ 3 2 1 1 | 2 5 3 || ”，很有艺术效果，值得我们在

歌曲创作中研究和学习。

二、歌曲的音域和定调

歌曲的音域(最低音到最高音)一般不要超过十一度，最好在十度以内(C调的1— $\dot{3}$ 即C—E，是一般成年人大致能适应的音域)。如果音域太宽，就会造成不好的效果：或是低音低不下去，唱起来一点劲儿也没有；或是高音高不上去，伸长了脖子还够不到，光使劲儿没声音。这两种现象都会妨碍歌曲内容的表达。调定得恰当，才能响亮地唱出歌曲中最高的音到最低的音。初学作曲的同志，往往总感到七个音不够用的，越写越高，其音域也就越来越宽。之所以产生这种现象，除了缺乏布局和不善于辩证地处理旋律的高低外，不太懂得歌曲的音域和定调的关系也是原因之一。

定调的处理方法，一般都是在创作之前先选好调子。当然也有写完之后，感到不合适而有所改动。不管采用那种方

法，它的原则都是根据歌曲中的最高音和最低音，确定主音的音高。我们可以把最高的音对准 E，然后按唱名“6 5 4 3 ……”依次倒数到“1”，看这个“1”（do 多）对准的是什么音名（即 C、D、E、F、G、A、B 等），再看一看低音是否太低，如太低可将主音适当调高一些，这样也就可以确定应该是什么调了。如《大刀进行曲》的最高音是“ $\dot{3}$ ”，最低音是“1”（ $\overset{\text{十度}}{1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}}$ ），音域是十度，正好是 C 到高八度 E，因此给它定的调高应该是 1 = C。《战斗进行曲》的最高音是“6”，最低音是“5”（ $\overset{\text{九度}}{5\ 6\ 7\ \dot{1}\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6}$ ），音域是九度，如果 6 = E 的话，那么依次往下推，它的调高就应该是：1 = G。请看下图所示：



1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ (《大刀进行曲》)
 $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{7}$ $\underset{\cdot}{1}$ 2 3 4 5 6 (《战斗进行曲》)

因为歌曲演唱的对象和形式不同，所以音域也不一样。上面所谈的是一般群众歌曲（成年人唱，同时照顾男、女声）的音域。如果是儿童歌曲的音域，最好更小些，大约在八度左右。如《小小螺丝帽》的最高音是“6”，最低音是“6”，是八度。独唱歌曲的音域比较宽些，但最好不要超过十三度。如《延安儿

女心向毛主席》的最高音是“ $\dot{2}$ ”，最低音是“ $\dot{5}$ ”，共十二度。花腔女高音的音域可更大些，如《千年的铁树开了花》的最高音到“ $\dot{5}$ ”，最低音到“ $\dot{3}$ ”，共十七度，超过了二个八度（十五度）。

三、歌曲的体裁

歌曲的体裁一般是指歌曲的样式和类别，如颂歌、劳动歌曲、队列歌曲、抒情歌曲、叙事歌曲等。无论那种体裁的歌曲，都是在一定的社会生活条件下，通过大量艺术实践而形成的，并且随着历史前进而不断丰富、发展着。

颂 歌

指歌颂性的歌曲。如对伟大领袖毛主席，对伟大、光荣、正确的中国共产党，对伟大的社会主义祖国，对国际主义友谊，对无产阶级英雄人物热情歌颂方面的歌曲。

颂歌由于内容不同，有的突出庄严宏伟的气概；有的突出亲切的感情；有的则以热烈奔放、激情洋溢为特色；也有的结合几个方面来表现。如《东方红》、《毛主席您是我们心中的红太阳》、《颂歌献给毛主席》、《毛主席走遍祖国大地》、《万岁伟大的中国共产党》、《万岁毛主席》、《歌唱祖国》、《井冈山上太阳红》、《颂歌一曲唱韶山》等。

劳 动 歌 曲

大多数是指反映劳动生产方面的歌曲。这类歌曲同劳动

有密切的关系，它的基本特点是形式比较简洁，规律性强，节奏比较明显而整齐，大都吸取了各种类型的劳动号子的基本节奏，曲调也比较朴实而有力，有浓厚的劳动气息。它不仅反映劳动生产的热情气氛，起着鼓舞劳动情绪的作用，而且具有统一劳动节奏的作用。如《军民大生产》、《大路歌》、《黄河船夫曲》、《伐木工人歌》、《我为革命放木排》、《妇女打坝歌》、《社员挑河泥》等。

队 列 歌 曲

队列歌曲一般能适合队伍在行进时演唱。节拍强弱分明，动力性较强，速度适中，节奏上的特点使它擅长表现意气风发、斗志昂扬的精神面貌，能给人以鼓舞，有较强的群众性和战斗性，因此，在我国革命歌曲中，队列歌曲是被采用得最多的。它及时的配合着革命的形势和鼓舞着人民的战斗意志。如《三大纪律八项注意》、《我是一个兵》、《说打就打》、《大刀进行曲》、《战斗进行曲》、《我们一定要解放台湾》、《革命青年进行曲》、《工农兵，革命路上打先锋》、《军民团结向前进》、《抗日战歌》、《毛主席率领我们反潮流》等。

抒 情 歌 曲

这类歌曲的主要特点是气息宽广而激昂，旋律舒展而澎湃，节奏徐缓而稳健，并且有极为多样的快慢、强弱变化。

用抒情歌曲来反映我们工农兵丰富多彩的战斗生活和他们火热般的阶级感情，同样是时代赋予我们的任务。如《我为祖国献石油》、《唱支山歌给党听》、《我为伟大的祖国站岗》、

《为咱亲人补军衣》、《山丹丹花开红艳艳》等抒情歌曲，它抒发了我们无产阶级的战斗豪情，革命友情，军民鱼水情等，深受广大工农兵的欢迎和喜爱。

抒情歌曲与其它歌曲仅仅是体裁上的差别，决不能片面地认为其它体裁的歌曲就是不抒情的，抒情歌曲就是战斗性不强的。从根本上来说，音乐就是一种表达思想感情的艺术，任何体裁的革命歌曲，如果缺乏充沛的思想感情，就根本不能成立。同样的有些体裁侧重于抒情，但这并不妨碍其战斗性的发挥，它们是辩证统一的，只不过是“刚中有柔”和“柔中有刚”的不同侧重运用而已。

叙 事 歌 曲

这种体裁的歌曲是从我国民间的叙事民歌和说唱音乐的基础上发展起来的。它的主要特点是通过概括性的曲调来叙述一个英雄人物的先进事迹或成长过程，或一个事件的具体过程，使听者从中受到教育。这类体裁的歌曲，其结构形式比较自由，在曲调上大都吸收了我国民歌或说唱音乐的风格。如《回延安》、《当年老李回乡来》、《老房东“查铺”》、《不忘阶级苦》、《学习白求恩》等。

在实际创作中，体裁是适应内容灵活运用的。有很多歌曲常在一种体裁的基础上，插入另一种体裁。如《毛主席走遍祖国大地》，这是一首热情洋溢的颂歌，但在第二段中，作者运用了坚定有力的进行曲。有时还可以看到，在同一段歌曲中，同时结合着两种以上的体裁的特点。如《歌唱祖国》，它是进行曲和颂歌的结合；《当年老李回乡来》，是叙事歌曲和抒情歌

曲的结合；《北京颂歌》是颂歌与抒情歌曲、进行曲的结合。不同的内容决定了不同的体裁。在深入反映丰富多彩、生气勃勃的社会主义革命和建设的各个侧面，抒发工农兵宽阔的胸怀和革命激情中，革命歌曲的体裁也必然呈现更加丰富多彩的面目。