

声乐教学曲库

中国作品
第4卷

中国艺术

歌曲选

(1920 - 1948) 上册

人民音乐出版社

声乐

中国作品 第4卷

中国艺术歌曲选 (1920-1948) 上册

教学

声乐艺术教育丛书·《曲库》编委会编

主编：储声虹 徐朗 余笃刚

本卷主编：冯康

副主编：徐青茹 黄正刚 竺惠芳 黄明水

人民音乐出版社

曲库



图书在版编目 (CIP) 数据

中国艺术歌曲选. 1920~1948 / 冯康主编. — 北京: 人民音乐出版社, 2003. 9 (2006. 10 重印)

(声乐教学曲库. 中国作品: 第4卷 / 储声虹等主编)

ISBN 7-103-02644-0

I. 中… II. 冯… III. 艺术歌曲-中国-选集
IV. J642. 5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 065149 号

选题策划: 聂希玲、王建卫

特约编辑: 聂希玲

责任编辑: 王建卫

责任校对: 张顺军

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码: 100036)

[Http://www.rymusic.com.cn](http://www.rymusic.com.cn)

E-mail: copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 16 开 2 插页 19.75 印张

2003 年 9 月北京第 1 版 2006 年 10 月北京第 2 次印刷

印数: 3,041—4,060 册 (上、下册) 定价: 35.70 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话: (010) 68278400

声乐艺术教育丛书·《曲库》编委会成员

主 编：储声虹、徐 朗、余笃刚

策划、执行主编：余笃刚

副 主 编：胡钟刚、颜蕙先、朱振山

编 委：(以姓氏笔划为序)

王凤岐、冯 康、朱振山、余笃刚、李寿增
周振锡、郑景宣、胡钟刚、徐 朗、韩再恩
储声虹、温恒泰、颜蕙先

本 卷 主 编：冯 康

副主编：徐青茹、黄正刚、竺惠芳、黄明水

导 言

《声乐教学曲库》是《声乐艺术教育丛书》的系列之一，由人民音乐出版社陆续出版，这标志着我国声乐艺术教育事业的教学曲目建设开始了一个新的里程。

《声乐教学曲库》首先突出了教学性。《曲库》的每卷由“教学总论”、“教学曲目”和每首曲目的“教学演唱提示”组成。它不仅进一步规范了教学内容，为教学曲目的教学针对性确立了一个科学的体系，以适应不同性质的教学选材，而且也适宜不同唱法的教学要求，具有根据教学对象充分选择曲目的余地，在相应的声乐体裁范围内，能广泛发挥它的教学作用。每卷的“教学总论”概括了一定历史时期与不同声乐体裁的艺术特征，并提示了根据不同教学对象的教学大纲阐明本卷的教学任务，对具体内容、体裁品种、风格特色、地域类别、唱法区分、难易程度等提示了具有针对性的教学要求。此外，还根据不同的教学特点，介绍了可供参考的教学方法与规律，给教学提供了启发性的指导。如果说“教学总论”是从系统宏观的视角把握每卷教学的普遍共性的话，那么每首歌曲的“教学演唱提示”则从微观视角去具体细致地介绍词曲作者、时代背景、主题思想、曲式结构以及教学演唱的疑难问题。无疑，它将为提高教学质量起到重要作用。

《声乐教学曲库》还明显地体现了文献性。《曲库》中的作品有的是大众喜闻乐见而久唱不衰的传世杰作，有的是在声乐艺术历史发展中产生过重大影响的作品，从而成为声乐教学和声乐演唱的保留曲目。作为教材，它显示了声乐教育在曲目上的坚实基础。

《声乐教学曲库》还具备鉴赏性。这是因为从声乐教学的全面培养任务来看，不仅是单纯的声音训练，或技能、技巧的把握，还要在声乐文化结构的整体上，提高学生的艺术素质。作为单声部的嗓音个别训练不能只满足于对本声部的部分曲目的运用，还应该让学生了解相应声部的艺术特点，和它在声音造型上的特殊色彩与风格，把握声区音色对比上的关联和互为作用。同时，让学生在广阔的声乐领域中，去欣赏、品评不同声乐作品的艺术魅力。这不仅是声乐教育素质培养的一种需要，同时也是他们以后将承担承上启下声乐教学的重要基础。

由中国音乐家协会声乐教育学会策划组织，由全国12所高等师范与音乐专业院校通力合作编撰出版的《声乐教学曲库》，是参考了《高等师范院校试用教材·声乐曲选集》，并在此基础上重新精心组织、编撰出版的。《声乐教学曲库》总计12卷，其中中国作品7卷，外国作品5卷，由中外古今一千余首优秀歌曲作品组成。它们分别是：

中国作品:

第1卷《中国民间歌曲选》:

源远流长的民歌,是声乐艺术的母体和民族民间唱法的渊源。通过丰富多彩、风格各异的民歌教学,为训练和培育民族声乐人才奠定了基础。所入选的作品既重视了中国不同民族民间歌曲的选材,更注意了在总体上贯彻不同专业教学大纲的要求。该卷由**湖南师范大学**主持编撰。

第2卷《中国歌剧曲选》:

中国新歌剧的历史虽不太长,但已基本形成了一定的历史传统。歌剧中的选曲在突出戏剧性,展示角色形象的声音造型与性格化上,具有独特的功能,是训练提高学生歌唱技能、技巧与声乐形象创造的重要教材。选编的作品以剧目发表演出的年代先后为序,选择了剧目中的具有历史与时代价值的代表唱段,具备了可供选择的同声部、音域、音色的教学要求。此卷分上下两册,由**中国音乐学院**主持编撰。

第3卷《中国古代歌曲 戏曲、曲艺唱腔选》:

实践证明民族声乐教学,必须使学生掌握一定的古典艺术歌曲作品以及戏曲、曲艺声乐唱段。这不仅使其掌握多种演唱风格,还能全面熟悉民族声乐的传统及其表现特征,在丰富的声腔训练与演唱的实践中去提高学生对我国声乐演唱艺术的全面把握。本卷在编选中强调了它的教学重要性,并精选出具有代表性的典型作品,以达到举一反三的目的。这一教学举措,旨在对声乐人才整体素质培养认识的提高。此卷由**天津音乐学院**主持编撰。

第4、5、6、7卷《中国艺术歌曲选》:

中国艺术歌曲四卷囊括了本世纪20—90年代后期几乎一个世纪的艺术创作歌曲。其中第4卷为中华人民共和国成立前的作品,第5、6、7卷为新中国成立后的作品。它不仅体现了一定历史时期的时代风貌,而且也记录了不同时代歌曲的艺术特色,为声乐教学提供了大量久经锤炼的曲目。在编选中我们既重视作品源远流长的时代背景和特色,更注重在突出教学性上发挥它的曲目作用。第4、5、6、7卷《中国艺术歌曲选》分别由**山东师范大学**、**西南师范大学**、**东北师范大学**、**武汉音乐学院**主持编撰。

外国作品:

第1卷《外国民间歌曲选》:

广泛丰富的外国民间歌曲同样是声乐教学的重要内容。那绚丽多彩的音乐旋律是世界声乐宝库的珍品,它所展示的声情意蕴,为声乐教学提供了取之不尽的曲目,它的歌唱性与抒情性为声乐的声腔创造奠定了坚实的基础。在编选中我们不可能尽其所有,则采取既要把握外国民间歌曲所属国家、民族、地域的广泛性,也要注重其广泛流传的国际性的原则进行筛选,使它成为中国声乐教学实践中不可缺少的选材之一。此卷由**星海音乐学院**主持编撰。

第2卷《外国歌剧曲选》:

外国歌剧,尤其是西欧一些国家的歌剧,不仅是声乐艺术整体创造中的精华,也是各民族声乐艺术发展的源流之一。它的声腔造型构成了美声唱法或学派的曲目基础。外国歌剧的咏叹调或宣叙调作为声乐教材,在中国经受了丰富的教学实践的检验,数十年来培养了大批歌唱家和声乐教育家,有的还跻身于世界歌坛,崭露头角,成为美声唱法的佼佼者。同时,在民族声乐艺术的教学中,如何运用美声唱法的经验与方法在我国也取得了可喜的成就,在美声唱法的民族化方面,我们已经或仍进行着可贵地实践与探索,为此,外国歌剧的教学曲目建设也就在这样一个意义上,显示了它的重要性。在编选中我们也按照歌剧本身发表和演出年代的先后,以角色出场先后为序列精选了具有教学性与鉴赏性的曲目,让它同样为适应不同培养任务的声乐教学服务。此卷分上下两册,由**首都师范大学**主持编撰。

第3、4、5卷《外国艺术歌曲选》:

浩如烟海的外国艺术歌曲,以它不同国籍、民族、地域及审美差异,显示了声乐艺术的世界性,它同样是民族声乐教学为掌握多彩声腔艺术的教学曲目。其中第3卷为18世纪前后的外国经典声乐作品,第4卷与第5卷分别为19世纪与20世纪的外国优秀声乐作品。在编选中我们充分把握其世界性及流传的广泛性,也注意到了它的民族风格的多样性及适应教学要求的针对性,使它在教学中发挥应有的作用。第3、4、5卷《外国艺术歌曲选》分别由**上海师范大学、哈尔滨师范大学、中央音乐学院**主持编撰。

综上所述,可以看出我们在逐步总结声乐教学经验的基础上,试图建立中国声乐教学的曲目体系。为此,它选材的声部、音域、音色、风格等,它的递进或循序渐进的教学难易层次或程度,它的教学内容的规范与把握,它的教学形式的多样与实施,它的科学性、系统性、整体性、曲目版本的准确性都是我们在编选中试图探索的重要课题。声乐教育事业与人才的培养,借助于教材的建设。《声乐教学曲库》的编撰与出版,不仅荟萃了全国有关的声乐教育家、歌唱家、词曲作家,以及其他众多的专家学者,而且集中了全国百余名老师参与编撰。它的歌曲的选择与译配,作品伴奏的创作与试奏;它的教学经验的研讨与归纳;它的教学演唱提示的撰写与编辑等等,都说明了全国声乐教育界团结奋进的大好局面。《曲库》所凝聚的不仅是编撰者对声乐教育事业的由衷之情,也凝聚了各方面同仁的心血与经验。正如人民音乐出版社所评价的“全书篇幅之大,动员力量之众,涉猎曲目之广泛,均是前所未有的。历史将会表现这一工作的巨大意义。”我们同样期待着这套《曲库》能发挥应有的作用。

《声乐教学曲库》编辑委员会

余笃刚执笔

1995年12月

教 学 总 论

黄 正 刚

《声乐教学曲库》中国作品第4卷《中国艺术歌曲选》编选的歌曲,包含了20世纪初至1949年9月建国前这一时期的以艺术歌曲为主的优秀的创作歌曲。

20世纪上半叶,是中国历史上大变革的时期。1911年满清封建王朝被推翻,1912年中华民国临时政府成立,特别是1919年的“五四”运动和1921年7月1日中国共产党的诞生,掀开了中国五千年文明历史上最伟大、最壮丽的篇章。中国共产党建立了红色根据地,领导了抗日战争和解放战争,推翻了三座大山,成立了中华人民共和国。伟大的时代,必然产生与之相适应的文学艺术。作为近现代中国音乐主体的歌曲,也一定刻上了时代的印记,并伴随着时代的脉搏,由产生而发展,由稚嫩而成熟。

19世纪末,帝国主义加紧对我国的侵略,民族危机严重,以康有为、梁启超为代表的资产阶级改良派文人,鼓吹变法维新,主张远学德国,近学日本,废科举,办新学,并阐述音乐对思想启蒙的教育作用,学堂乐歌随之应运而生。1903年后,各新式学堂陆续开设了唱歌课(这就是后来统称的“学堂乐歌”),其内容大部分是反映当时资产阶级及其知识分子要求学欧美科学文明,实现“富国强兵”、“抵御外侮”的爱国主义思想。但是,由于时代和阶级的局限,也夹杂着一些错误观点,如宣扬大国沙文主义、大汉族主义及一些封建道德观念,但这不是主流。学堂乐歌多为填词歌曲,曲调大部分选自日本、欧美的一些流行歌曲,用我国民间曲调填词反而很少,自创曲调的则更少。学堂乐歌的代表作家主要有沈心工(1870—

1947)和李叔同(1880—1942)等。本卷只选了李叔同的两首乐歌。李叔同是我国早期的话剧活动家、音乐美术教育家,他兴趣广泛,才华横溢,文辞秀美,其作品富于意境和韵味。他的大部分填词歌曲都是咏物写景的抒情歌曲,代表作品《送别》就是一首短小、简洁、唱来如怨如诉,充满惜别之情的艺术精品。学堂乐歌是中国音乐史上一个特殊的历史阶段的产物,它对我国以后的专业歌曲创作,产生了重要影响,具有积极的启蒙意义。

“五四”运动的爆发和中国共产党的成立,使中国革命由旧民主主义转向新民主主义。在“五四”新文化运动的直接影响下,我国的现代音乐文化才真正地发展和建立起来,而歌曲创作也进入了新的历史时期。这种建立与发展的历程,又主要集中在学校音乐和群众歌咏运动两方面。

20世纪20年代,中国工农运动蓬勃展开,随之产生了很多具有战斗风格的填词歌曲,如《工农兵联合起来》、《少年先锋队歌》等。而专业音乐家萧友梅、赵元任等也创作了很多传世之作。萧友梅(1884—1940),早年留学日本、德国,是我国高等音乐教育的创始人之一,是我国近代音乐的开拓者。他的歌曲创作大多数结构严谨,受德国抒情歌曲的影响,内容以抒发个人情怀、描写自然景物和学校生活为主。较好的有表现爱国主义的进行曲风格的《卿云歌》(词选自《尚书》,1921年)、《五四纪念爱国歌》(赵国钧词,1924年),特别是独唱曲《问》(易韦斋词,1922年),亲切纯朴、富有内在激情,曲中深沉的发问,表达了作曲家对祖国河

山破碎、军阀混战的深切忧虑。

赵元任(1892—1982),早年留学美国,学习文学,兼学音乐。近百首的歌曲创作,使他成为我国近代歌曲创作的先行者。作为语言学家,他强调歌曲旋律与声韵、语调的结合,主张旋律民族化、和声“中国化”及钢琴伴奏音乐的形象化,并为此作了很多探索和创新。其歌曲有不少具有鲜明的爱国主义思想和民主倾向,特别是对劳动人民生活的反映,如《劳动歌》(词选自“星期评论”,1922年)。还有反映对当时政治斗争和社会现实的看法,也有要求恋爱自由、个性解放的内容。他的歌曲形象鲜明、风格清新,有韵味,又十分口语化,具有独特的中国民族的艺术风格和魅力,对后世歌曲创作产生了深远的影响。如《教我如何不想他》(刘半农词,1926年),通过对自然景色诗情画意的描绘,引出“如何不想他”的主题,表达了一种要求恋爱自由、个性解放的心情。音乐呈多调性陈述,每段的点题词句,均选自类似京剧音乐的动机,听来十分亲切、自然,而具有民族特色。据赵元任回忆,词作者刘半农当时旅居伦敦,有“思念祖国和念旧之意”。这样,这首传世之作,即可理解为相思之情,又可诠释为思乡之意了。

这个时期还有一些音乐家写了许多优秀作品,如陈啸空的《湘累》(郭沫若词,1924年),音乐抒情、优美,富有民族特色及浪漫主义激情,颇受青年知识分子欢迎。

1927年“四一二”国民党反动派搞反革命政变,白色恐怖使“五四”运动以来的新文化运动进入低潮,也加剧了文化战线的分化。一部分人慑于蒋介石的反动的“文化围剿”,脱离了革命;另一部分人在中国共产党的领导下,或随工农红军深入农村,或在白区坚持斗争。

在革命根据地和工农革命运动中(包括以后的二万五千里长征),歌曲创作仍很活跃。当时,主要的歌曲形式是革命民歌和进行曲式的红军歌曲。如《少共国际师》、《共产儿童团歌》、《八月桂花遍地开》、《婚姻自由歌》、《工农革命歌》、《刘志丹》、《十送红军》、《盼红军》、《秋收暴动歌》、《打开米脂城》、《红军纪律歌》(即《三

大纪律、八项注意》)等,都较好地反映了革命根据地人民获得了自由幸福的新生活的喜悦和他们对革命、对党和领袖、对红军的热爱与歌颂,也较好地反映了工农红军的革命乐观主义精神、集体英雄主义精神及他们的战斗生活。“九一八”事变后,在敌后坚持斗争的东北抗日民主联军,也传唱出了如《血海歌》、《少先队歌》、《中韩民族联合起来》、《反日歌》、《露营之歌》等革命歌曲,很好地表现了在冰天雪地里坚持抗日的坚毅、沉着、乐观的东北抗联战士的英雄形象。这些歌曲虽然多数是填词歌曲,但它简朴、健康、朝气蓬勃、紧密联系革命斗争,从而确立了革命音乐的优秀传统和正确方向,并且,对以后的革命歌曲创作产生了重要的影响。

30年代初,我国一批新的、受过专门音乐教育的音乐家登上乐坛。其中如黄自、周淑安、应尚能、陈洪、马思聪等影响较大。

黄自(1904—1938),曾赴美国学习心理学与理论作曲,归国后,1930年起执教于上海国立音乐专科学校,是30年代我国著名的作曲家和音乐教育家。他的歌曲创作题材涉猎面广,如“九一八”以后创作的《抗敌歌》(黄自、韦瀚章词,1931年)、《旗正飘飘》(韦瀚章词,1932年)、《九一八》(韦瀚章词,1933年)、《热血歌》(吴宗海词,1937年)等,情感真挚,气势雄伟,较好地表现了当时爱国知识分子的强烈的反帝斗争的激情。而艺术歌曲(主要指18世纪末至19世纪初欧洲盛行的抒情歌曲,其特点是歌词多选用著名诗词,侧重刻划人的内心世界,作曲技法较复杂,强调旋律的表现力和伴奏的精美处理。)和一些专门为学生创作的教材性歌曲,是黄自作品中数量最多的体裁,如《点绛唇》([宋]王灼词,1934年)、《南乡子》([宋]辛弃疾词,1935年)把诗词的韵律与曲调的结合处理得非常细致。《点绛唇》音乐的宽广气势、明朗的情绪、民族的风格、浪漫主义的气息和《南乡子》音乐的豪壮的气派、澎湃的热情、爱国的信念,都曾给很多听众留下深刻的印象。至于他的《玫瑰三愿》(龙七词,1932年)、《花非花》([唐]白居易词,1933年)、《春思曲》

(韦瀚章词, 1933年)等,则是又一部分精心之作,特别是《玫瑰三愿》更受到听众的喜爱,成为音乐会的保留曲目。歌曲以玫瑰代言,表述了少女的三个愿望——对美好、和平与幸福的渴望,曲调清新,结构严谨,风格典雅,这些特征对后世的我国艺术歌曲创作产生了重要影响。

除黄自的作品之外,当时的优秀作品还有青主(1893—1959)的《我住长江头》([宋]李之仪词, 1930年)、陈洪(1907—2002)的《冲锋号》(陈洪词, 1932年)、《上前线》(秋竹词, 1932年)、应尚能(1902—1973)的《吊吴淞》(韦瀚章词, 1932年)、《燕语》(韦瀚章词, 1935年)、周淑安(1894—1974)的《纺织歌》([明]裴彼词, 1932年)、老志诚(1910年生)的《民族战歌》(高滔词, 1936年)、江定仙(1912—2000)的《静境》(廖辅叔词, 1933年)、陈田鹤(1911—1955)的《采桑曲》(古诗词, 1933年)、刘雪庵(1905—1985)的《长城谣》(潘子农词, 1936年)、张肖虎(1914—1997)的《声声慢》([宋]李清照词, 1933年)等,这些作家的作品,题材广泛,体裁多样,各具艺术风采。

1930年3月2日“中国左翼作家联盟”在上海成立,它给当时我国文化界中的一切进步人士以极大的鼓舞,“左翼音乐运动”及音乐界的抗日民族统一战线也随之形成。这个救亡歌咏作曲家群,“以现实主义的方法创作,以抗战为主题,以能被大众歌唱和接受为主要原则,以群众歌曲为主要体裁的小型声乐创作为中心,和其他新音乐工作者创作一起构成了中国近代新音乐文化的一大潮流。聂耳是这个潮流的突出代表。”^①

聂耳(1912—1935)的一生很短促,从事创作仅两年多,但却写出了歌曲35首。这些歌曲大致可分为四类,即救亡歌曲、劳动歌曲、抒情歌曲、儿童歌曲。“救亡歌曲”如《义勇军进行曲》(田汉词, 1935年)、《毕业歌》(田汉词, 1934年)、《前进歌》(田汉词, 1934年)等,聂耳对这些进行曲式的爱国歌曲倾注了极大的激情,使它们成为抗日救亡的战斗号角,代替大众的呐喊,表达了中国人民的信心和决心,推动了抗

日救亡运动。“劳动歌曲”如《大路歌》(孙瑜词, 1934年)、《开路先锋》(孙师毅词, 1934年)、《码头工人歌》(石灵词, 1934年)等,则反映了我国的劳动群众备受外国帝国主义和国内反动派双重压迫的苦难,也表达了他们内心的愤怒和仇恨以及迫切要求解放的意志和力量。以上两类歌曲,具有沉着有力、坚毅乐观的基调,通过不对称曲式结构、丰富多变的句式,尤其是短句、三连音、休止符的巧用,展示了一种青春活力和战斗精神。“抒情歌曲”如《铁蹄下的歌女》(许幸之词, 1935年)、《塞外村女》(唐纳词, 1935年)、《梅娘曲》(田汉词, 1935年),这些歌曲注意了民族风格和形式的创造,把抒情性和革命性很好地融合一体。特别是《铁蹄下的歌女》,以深切感人的旋律,生动形象地表现了旧社会被损害的女性的沉痛的控诉和内心深处蕴藏的爱国热忱。所以,歌曲是深情的、悲痛的,也是充满戏剧性的。他非常成功地塑造了一个典型的、受尽压迫折磨的、善良的中国妇女形象。“儿童歌曲”如《卖报歌》(安娥词, 1934年)等,则形象鲜明、生动活泼,揭示了旧社会生活的一个侧面,深受儿童欢迎。“在我国现代音乐发展史上”,能“准确而又深刻地反映我国的无产阶级形象的作曲家,聂耳是第一个人。而且直到今天,他的这些作品仍然不失其深刻感人的光彩”。他“在创作的方向和方法上是一位坚定的革命者。而且在艺术形象和艺术形式的创造上也是一位大胆的革新者”。他的“作品大多数都具有他自己所特有的风格特点和它们各自的独特个性。聂耳通过自己的创作体现了我国革命音乐的正确方向,并且初步解决了音乐如何为无产阶级政治服务,如何与广大群众相结合,如何表现各被压迫阶层的典型形象以及如何创造性地继承传统、借鉴外国来发展自己的新的民族音乐等问题”。从而“为我国‘左翼音乐运动’的开展和为我国人民大众的革命音乐的成长,树立了一面光辉的旗帜。”^②

在“左翼”音乐运动和抗日救亡歌咏运动中,还有冼星海、张曙、任光、麦新、吕驥、贺绿汀等人的创作流传极广,影响深远。他们除了创作过很多战斗性的群众歌曲外,还写有许多

感人至深的抒情歌曲,如张曙(1909—1938)的《日落西山》(田汉词,1937年),曲调流畅,节奏自由,具有较强的民族特色,并兼有山歌、进行曲、抒情歌曲多种体裁风格。任光(1900—1941)的《渔光曲》(安娥词,1934年),以真挚深切的感情、民族韵味的旋律,展现了一个朴实动人的渔民生活场景,情景交融,抒情委婉。吕骥(1909—2001)的《新编“九一八”小唱》(崔嵬词,1935年),用小调风格,委婉而沉痛地控诉了日本侵略军所欠下的滔天血债和国民党反动派的卖国罪行。

1937年“七七”芦沟桥事变,爆发了我国人民大众的全面抗战,众多的音乐工作者,投入了抗日宣传、战斗之中,创作了数量惊人的群众歌曲。这些作品内容上强调为民族存亡而斗争的中心主题,形式上突出民族化、大众化,体裁方面则主要是战斗性的群众歌曲(包括一些小型合唱曲),它从正面概括了当时人民群众的斗争生活和他们必胜的决心和信念。但是,那些抒发内心感情、反映群众遭受的苦难以及倾诉他们的愿望和企盼的抒情歌曲,仍然受到广泛的重视。如贺绿汀(1903—1999)的《嘉陵江上》(端木蕻良词,1939年),以较自由的节奏、口语化的旋律、不太方整的结构,使这首具有宣叙风格的独唱曲富有极强的戏剧性,充满了沉痛、悲愤之情。张寒晖(1902—1946)的《松花江上》(张寒晖词,1936年),表现了流亡关内的东北同胞对亲人、对故乡的怀念。他们悲愤交集,渴望赶走日本侵略者,收复富饶的、但已沦陷的故土,这痛心疾首的歌声,听来使人肝肠寸断。夏之秋(1912—1993)的《思乡曲》(戴天道词,1938年),以平稳的节奏、方整的结构、舒展而惆怅的音调,表现了背井离乡的游子对母亲、对家乡的思念之情。郑律成(1918—1976)的《延安颂》(莫耶词,1938年),以清新明朗的曲调,热情地歌颂了抗日的中心——革命圣地延安,充满浪漫主义的气息和战斗的豪情,在抗日歌曲中独树一帜,广为传唱。

在中国音乐史上,冼星海(1905—1945)的创作是杰出的,对我国音乐发展的贡献是巨大的。“冼星海之所以伟大,最根本的一点是,他

在创作思想和方向上,始终不渝地坚持了以聂耳为代表的无产阶级革命音乐的斗争传统,并且以自己的天才和毕生的努力进一步发展了这个传统。”^③他的创作,特别是歌曲创作,取材于社会现实生活,紧密联系当时的政治斗争,深刻地塑造了劳动群众的典型形象。音乐的感情强烈,语言通俗,节奏鲜明,结构简练,构思清晰,富有鲜明的民族特点、强烈的时代精神和浓郁的生活气息。其歌曲大致可分四类:一类是战斗性的进行曲,如《救国军歌》(塞克词,1936年)、《到敌人后方去》(赵启海词,1938年)等,以有力的节奏、富有号召性的旋律,表达了人民群众团结一心、不可动摇的抗日意志和英勇豪迈的气势与情怀。再一类是抒情性与战斗性结合的歌曲,如《在太行山上》(桂涛声词,1938年)、《赞美新中国》(光未然词,1938年)等,曲调舒展,气势雄壮,表达了一种信心和意志,是革命豪情的抒情性与坚定果敢的战斗性结合的典范。另一类是抒情性独唱歌曲(包含一些古诗词歌曲),如《夜半歌声》(田汉词,1936年)、《热血》(田汉词,1936年)、《黄河之恋》(田汉词,1936年)、《江南三月》(施谊词,1938年)等为舞台剧或电影的插曲,它们从不同侧面来反映特定人物的遭遇和内心世界。《夜半歌声》以凄婉、悱恻的旋律,反映了知识青年反封建的意识,充满激情与幻想;《热血》与《黄河之恋》表达了一种战斗意志与必胜信念,慷慨、悲壮;而《江南三月》则用清新、纯朴的民间音调,来抒发抗战妇女的爱国热忱。还有一类是反映工农群众劳动生活的劳动歌曲,如《渔光曲》(安娥词,1934年)、《拉犁歌》(吴永刚词,1936年)、儿童歌曲《只怕不抵抗》(麦新词,1937年)等,都较准确地表现劳动者的艰难境遇和达到对儿童进行爱国主义教育的目的。冼星海在歌曲创作方面另一个重要贡献是开创了表现我国人民革命斗争并具有民族风格和气派的大合唱创作之先河。在其创作的4部大合唱中,又以《黄河大合唱》流传最广,影响最大。这部作品以黄河为背景,歌颂了我们伟大的中华民族悠久而光荣的历史,展现了英雄的中国人民的如火如荼的抗日战争,表

现了他们坚强不屈的战斗意志,也鞭挞了日本侵略者的残暴,痛诉了我国人民群众的深重苦难。全曲8个乐章(7首声乐作品),基本建立在3个重要的音乐主题上:即象征斗争和力量的《黄河船夫曲》的主要动机、象征我们民族精神的宽广崇高和自由奔放的《黄水谣》的主题及《怒吼吧,黄河》中表现人民苦难的主题,它们各自独立,又交替发展,并紧紧围绕着全曲的主题思想——抗日、爱国而融合为完整的统一体。所以,这部作品在创作方法上强调了音乐形象塑造的多样性、丰富性,在风格、结构方面突出了内在的统一和集中,从而成功地运用了辩证的、交响性的发展原则,创造了具有民族气派和时代特征的我国的大合唱形式,也因此成为我国近代大型声乐作品的典范,成为我国近代合唱音乐创作史上的一座光辉的里程碑。其中两首独唱曲《黄河颂》和《黄河怨》,一直是歌唱家们的保留曲目,而《黄水谣》也一直受到音乐教育家们的青睐,成为高校声乐教学的基本教材之一。

1938年10月武汉失守后,汪精卫等亲日派公开投降,国民党右翼的投降活动也日趋活跃,抗日战争进入了艰难的相持阶段。这时,在“沦陷区”与国民党统治区,许多进步的音乐工作者在中国共产党领导下坚持创作,在条件极端艰苦的状况下,坚持用歌曲为社会、为斗争服务。这个阶段歌曲创作在内容上反映的是广大群众对日伪和国民党反动派的愤恨、抗议,及对民主、自由的迫切要求;在风格、体裁方面,出现了很多揭露性、讽刺性的歌曲及民歌改编曲。作曲家们向民间学习,受民间音乐的影响更深了。而在音乐语汇方面,那些战斗性的歌曲,就直接受到群众斗争中的激情语调的影响。如舒模(1912—1991)的《你这个坏东西》(舒模词,1942年)、《跌倒算什么》(舒模、李凌词,1944年)等歌曲,直接对反动政府的倒行逆施进行了无情的揭露和抨击,也表现了群众昂扬的斗志。歌曲短小紧凑,风格朴素爽直。宋扬(1918年生)创作的《古怪歌》(1945年)、费克(1917—1968)创作的《五块钱》(1945年)等歌曲,用漫画式手法,对黑暗的社会进行了深刻

的讽刺和鞭挞,诙谐夸张,曲调优美,形式生动。抒情歌曲方面,刘雪庵的《红豆词》([清]曹雪芹词,1948年),在知识青年中流传较广,影响较大。在抗日战争后期与解放战争时期的民主运动中产生了赵元任的《老天爷》(明末民谣词,1948年)、普萨(即罗忠谔1924年生)的《山那边哟好地方》(左弦词,1948年)等歌曲,表现了“国统区”人民的苦楚和愤懑,也反映了他们对解放区、对光明前途的向往。在说唱性、叙事性歌曲方面,费克的《茶馆小调》(长工词,1944年)最具有代表性,它用锋利的笔触,淋漓彻底地揭露了国民党消极抗战、积极反共、压制民主的反动行径,扩大了说唱性叙事歌曲的表现力,也使这类歌曲增强了群众性与时代精神。

在解放区,1938年延安成立了鲁迅艺术学院及其他各种艺术机构,1942年全党开展整风运动,毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》,革命的音乐工作者投身火热的斗争中,与工农兵相结合,掀起了《新秧歌运动》。此后,在新民歌创作和安波(1915—1965)的《兄妹开荒》(路由词,1943年)、马可(1918—1976)的《夫妻识字》(马可词,1943年)等秧歌剧的基础上,发展了中国自己的新歌剧《白毛女》(贺敬之、丁毅作词作剧,马可、张鲁、瞿维等作曲)。这期间,群众歌曲体裁的创作数量仍为最多。如刘炽(1921—1998)的《胜利鼓舞》(贺敬之词,1945年)、庄映(1919—1989)的《说打就打》(谢明词,1946年)、朱践耳(1922年生)的《打得好》(王杰词,1948年)等,都直接地反映了解放区军民对敌斗争的坚强意志和决心,也表现了他们对胜利的坚定信念和革命的乐观主义精神。再如王久鸣(1918年生)的《跟着共产党走》(沙虹词,1940年)、卢肃(1917年生)的《团结就是力量》(牧虹词,1943年)、曹火星(1924—2000)的《没有共产党就没有新中国》(曹火星词,1943年)等都较好地反映了解放区的民主团结的新的政治生活和军民鱼水关系、群众与党的深厚感情。另一些歌曲,如李焕之(1919—2000)的《民主建国进行曲》(贺敬之词,1946年)、马可的《咱们工人有力量》(马可词,1948年)等,则朝气蓬勃,反映了群众对自由、民主

的新中国的建立的渴望。马可的《南泥湾》(贺敬之词, 1943年)、李劫夫(1913—1976)的《歌唱二小放牛郎》(方冰词, 1942年)、莎莱(1923年生)的《纺棉花》(骆文词, 1948年)等歌曲, 生活气息浓郁, 民族特点鲜明。而徐曙(1914—1980)的《晋察冀小姑娘》(赵洵词, 1943年)、张鲁(1918年生)的《平汉路小唱》(贺敬之词, 1949年)等, 则进一步发掘了说唱音乐的特点, 在歌曲的形象性、戏剧性等方面作了更多的探索, 受到了群众的欢迎。

纵观上述, 这半个世纪内, 不同的时代, 不同的环境, 造就了许多不同的作曲家。而不同的时代、不同的环境, 又使这些作曲家们创作了很多不同题材和不同体裁的歌曲。《声乐教学曲库》中国作品第4卷《中国艺术歌曲选》, 就是在这浩瀚的歌曲海洋中精选了74首歌曲, 以应社会之需要。我们编选时注意了曲目的较广泛的适应性, 难易兼备, 能适应不同地区、不同唱法和不同程度的教学和演唱, 又能在声乐作品的鉴赏上有一定的启示作用。对于不同作曲家的作品和不同题材曲目的选择, 则既考虑全面性, 又不忘代表性与示范性, 如有聂耳、星海的作品, 也有萧友梅、青主的作品; 内容上既有描写工农、革命, 及抒写人生、自然的歌曲, 又有讽刺、抨击旧社会、旧制度的作品。所以, 选入的这些曲目, 从体裁方面看, 有艺术歌曲、抒情歌曲、劳动歌曲和叙事歌曲, 而大部分是艺术歌曲和抒情歌曲; 从歌曲的结构形式上看, 有分节歌(多段歌词用同一旋律, 或稍作变化——群众歌曲的基本结构形式), 也有通谱歌(每段歌词运用不同的曲调——艺术歌曲的基本构成形式); 从演唱形式上看, 有独唱歌曲, 齐唱、合唱歌曲, 又以独唱歌曲为主(因为本曲库主要是为服务教学的教材曲库, 而教学过程中, 又是以个人发声训练和艺术表现为基本手段的); 从教学的难易程度上看, 由于历史的原因(如社会需要、作曲技巧、演唱水平、群众欣赏习惯等), 本卷所含时期的曲目, 虽兼收各种程度的歌曲, 但却是以初级和中级程度为主。各种程度曲目相比, 大约是适合初级程度练习的曲目约占39%, 适合中级程度训

练的曲目约占45%, 而高级程度者, 仅约占16%。

本卷曲目, 由于中、初级程度的教材约占84%, 所以, 教学中则主要为中、低年级学生或初学者打基础时选用。这些歌曲音域不宽, 旋律和节奏平稳、流畅, 便于进行基础训练。对于各种声部、各类唱法, 也可以自由选用这些曲目, 为基本技能培训服务。至于那十余首音域较宽、起伏变化很大的高级程度的歌曲, 如冼星海的《黄河颂》、贺绿汀的《嘉陵江上》等, 则最适合训练男中音或戏剧男高音, 而星海的《黄河怨》、黄自的《玫瑰三愿》等则更适合抒情女高音的教学或演唱了。

为方便教学, 每首歌曲的右上方都标有音域, 并附有“教学演唱提示”于书后, 对于每首歌曲的时代背景、思想内容、曲式结构、风格特点、难易程度、适宜声部与教学、演唱时应注意的要领, 都有或详或简的、较为准确的分析, 以供参考。

在声乐教学、训练中, 当然回避不了“唱法”问题。

人们常说的“美声唱法”, 按意大利语字面意义讲: “bel canto”是“优美的歌唱。它既是一种发声方法, 还代表着一种演唱风格, 一种声乐学派”, 它强调采用“喉头位置较低的发声方法”, 要求具有“明亮、丰满、松弛、圆润”而又带“金属色彩的、富有共鸣的音质”, 注重“声区统一”, “句法连贯, 声音灵活, 刚柔兼备, 以柔为主的演唱风格。”^④ 自意大利歌唱家G. 卡奇尼(1550—1618)介绍这种唱法后, 在欧洲各国得到传播与发展, 4个世纪以来, 美声唱法的风格技巧随着时代发展、作品创新及与各国语言、各民族音乐风格相结合而得到广泛的、深层的发展, 至今盛行不衰, 成为众多歌唱家毕生追求和广大听众非常喜爱的演唱方法。

美声唱法于本世纪20年代传入我国, 当时以上海国立音专为中心, 聘请从国外留学归来的声乐专家周淑安(1894—1974)、应尚能(1902—1973)和俄籍声乐家苏石林教授美声唱法, 以后又有国外学有所成的黄友葵(1908—1990)、喻宜萱(1909年生)、周小燕(1917年

生)、郎毓秀(1918年生)、张权(1919—1993)、高芝兰(1922年生)等和国内培养的歌唱家如蔡绍序(1911—1974)、葛朝祉(1917年生)、沈湘(1921—1993)等在各地举行独唱音乐会,受到热烈欢迎。他们的演唱和教学,为欧洲的传统唱法在我国的推广、普及与发展打下了重要的、良好的基础。

美声唱法在我国真正地、广泛地传播与发展,却是在中华人民共和国建国以后。党和政府的高度重视,一系列文艺方针、政策的出台,各级专业音乐团体和艺术、音乐院校的建立,再加上频繁的中外文化交流,年轻歌手在国内外演出的成功和获奖,都促进了美声唱法在我国的发展,也深化了我们对美声唱法的研究与探索。

长时期以来美声唱法一直是高等音乐院校声乐教学中演唱方法的主流之一。

在我国深受人民群众喜爱的另一类演唱方法,是人们常说的“民族唱法”。本来,凡是民歌手、民间艺人、戏曲演员的歌唱,均属中国传统的民族唱法。但是,随着时代的发展,人们欣赏习惯、审美情趣的变化,现在所讲的“民族唱法”主要是指在我国戏曲、说唱、民间歌唱基础上发展起来的,吸收了美声唱法中有益于我们的成分的,能演唱民族歌剧、演唱有时代感的各类创作歌曲的,具有中国民族特色的歌唱。具体说:它“以民族唱法为主体,以民族语言为基础,以行腔韵味为特长,并与形体表演浑然一体的情、声、字、腔相映生辉的综合演唱艺术。在长期的发展过程中,形成了声情并茂、字正腔圆、神形兼备、唱表结合、载歌载舞的二度创作原则。”^⑥数千年的发展、创造,形成了我们中华民族的演唱形式和风格特点,积累了无数曲目,也造就了众多的、人民爱戴的歌唱家、声乐教育家,如当代的歌唱家(教育家):李波(1918年生)、张树楠(1921年生)、王品素(1923年生)、王昆(1925年生)、郭兰英(1929年生)、胡松华(1932年生)、朱逢博(1937年生)、才旦卓玛(1937年生)等,都曾为我们中国民族声乐学派的初创和发展,作出过重要的贡献。

中国民族唱法,也是我国高等音乐院校声

乐教学中演唱方法的主流之一。

本卷所选教材曲目,在不同的时代,不同的环境中,都产生过不同的审美效应(当然也包括为革命,为人民战争起过的宣传鼓动作用)。而在教学上,解放前后近一个世纪,特别是建国后教育大发展时期,多被专业音乐院校、师范院校音乐专业及中学、小学的基础音乐教学、普通大学的艺术选修课程定为各类教材,在为提高我国人口艺术素质和声乐专门人才培养中,发挥了不可估量的作用。

在选用本卷曲目教学时,采用的教学方法要因人而异,因材施教,不能固守某一种方法(或模式),各种教法应结合运用。初学时的打基础阶段,机理教学、比喻教学,乃至示范教学都是必需的。而在歌曲教学时,则应从总体上把握以情带声、声情并茂,既要唱“声”、又要唱“情”,并以“情”为主的教学方法。另外,无论在教学的哪个阶段,或运用什么教学方法,心理素质的培养是绝对不容忽视的。因为唱歌作为一种艺术行为,无时不在伴随着乐音的记忆、情感的表现与信心的建树。具体地涉及到本卷曲目的教学选用上,我们想提出以下几个问题,以供参考:

1. 初级程度的歌曲,可作基础训练用。不论是何种唱法,都要强调中声区的训练,要注意气息控制与正确发声的配合,应由浅入深,形象化地进行教学。

2. 多段歌词的分节歌形式的歌曲,对于各段歌词不同的内容、不同的情绪的变化,要在咬字、吐字、气息运用的基础上,从力度、速度诸方面作不同的情感处理。如聂耳作曲、唐纳作词的《塞外村女》,以对暮鸦、寒风与雪片的描绘,来抒写这位少女凄凉的处境和怨愤的心情,虽然歌曲每段结尾句的曲调相同,但情绪迥异。第一段结尾要唱出少女对贫富差距的愤懑与不平,第二段结尾要刻划出主人公的凄楚与悲怨,而第三段结尾则要表现出人们对最低生活水平的深切向往和企盼。

3. 教学中应强调把字唱正、唱美、唱活,要把歌词中的字音、语调融合到歌唱中去。如在精通音韵和声调的赵元任的《卖布谣》中,将频

繁出现的“买”、“卖”二字和连续演唱的“布补裤”三字的语音和旋律成功而巧妙地加以结合,使之成为后世的范例之作,也为我们在唱字与声韵方面的演唱和教学,打下了良好的基础。至于有一些歌曲为了表现上的需要,甚至出现倒字时,教学应突出重点词句,强调把字“唱活”了才好。

4. 对于不同曲式结构的歌曲,在情感、意境的表现上,演唱技巧的运用上,展开、起伏与高潮的布局方面,都要作周密审慎的安排。如同样是冼星海作曲、光未然作词的《黄水谣》和《黄河怨》,就要做与结构相适应的不同处理。《黄水谣》为歌谣式单三部曲式,第一乐段要唱得抒情、亲切,把人们带到对过去和平生活的回忆中去;对比乐段的沉重、悲伤的曲调,则要唱得有激情、义愤填膺;再现乐段表现的是黄河奔腾依旧,但人民的生活却遭到破坏,呈现一幅幅凄惨景象,歌声应在平稳、低沉的情绪中更慢、更黯然地结束,从而突出“谣”的特点。而《黄河怨》是4个乐段的复二部曲式,歌曲表现了一个失去丈夫和孩子并遭受日寇蹂躏的妇女对敌人残暴的兽行的强烈的控诉。起承转合的4段,像一条流水,连绵不断,浑然一体。第一乐段慢速,是被压迫者的哭诉,被污辱者的呻吟,音调悲痛、缠绵,情感深厚动人;第二乐段紧缩节奏,转小调式,出现了全曲的最低音,为心爱的宝贝的惨死悲痛欲绝,泣不成声;第三乐段渐强,变节拍并转回A大调,起伏的音调要唱得激情强烈,使人不禁感到夜幕中的风狂、云黑与水冷的境遇;第四乐段再变节拍,转小调,略带朗诵调式的旋律显示了女主人公一种以死反抗的决心,应唱出被污辱、被损害者要报仇雪耻的强烈愿望。这悲惨生命的最后呼喊,这具有“怨”的特点和愤的激情的歌声,定能激发人们奋起战斗的壮志豪情。

5. 对于歌曲的重点、高潮等处,可作局部精细的着意刻画,以发掘火花爆发点,使歌曲演唱得到升华。如星海的《黄河颂》的第二乐段,先后出现了三次“啊,黄河”的感叹句,第一次速度稍快,是一种叙述性的赞颂;第二次是

激情的甩腔,要处理成热情、激昂地对我们伟大的中华民族的英雄气概的颂扬;而第三次与前两次紧密相连,一气呵成,音调更加雄伟壮丽,要唱得强而渐慢,要以更宏伟、更豪放的情怀,衷心地对伟大祖国纵情讴歌。如此,力度一次比一次增强,情绪一句比一句高涨,从而把全曲引向最高潮。

6. 对于古诗词歌曲,要掌握词曲作者的背景材料,要对诗词的主题、意境有深刻的理解,以加深对诗词韵味的感觉,并在教学、演唱中加以表现。如刘雪庵的《红豆词》、黄自的《花非花》等,都应在细致研究、深层理解的基础上,结合适当的技巧,以唱出古诗词的词采、意境和古诗词歌曲的风格和韵味。

7. 本卷所集歌曲,根据人们的审美习惯,有的适合民族唱法,有的适合美声唱法,但这不是永恒不变的。因为作品能促进唱法的发展,演唱又能激发新作品的诞生,人们总是在实践、创造,再实践、再创造中产生新的作品,完善各种唱法,并也在改变着人们的审美观。

总之,在歌曲教学或演唱中,“声”是基础,“情”是主体,当声音训练有一定基础后,要在总体表现上提要求,下功夫,以达到词曲和谐、字正腔圆、声情并茂的声乐艺术理想境界。

本卷的编选,如果能为我国民族声乐体系的创建、为民族声乐教学曲目的建设稍尽绵薄,起到添些砖瓦的作用,当是我们编撰的最终任务与目的。

本文主要参考书目:

1. 汪毓和编著:《中国近现代音乐史》(人民音乐出版社,1994年10月修订版)
2. 孙继南、周柱铨主编:《中国音乐通史简编》(山东教育出版社,1991年3月版)
3. 夏野编著:《中国音乐简史》(高等教育出版社,1991年8月版)
4. 《中国大百科全书(音乐、舞蹈)》(中国大百科全书出版社,1989年4月版)

注 释:

① 引自孙继南,周柱铨主编的《中国音乐通史简编》第321页。山东教育出版社出版,1991年3月第1版。

② 引自汪毓和编著的《中国近现代音乐史》第154页和158页。人民音乐出版社出版,1994年10月北京第2版。

③ 引自汪毓和编著的《中国近现代音乐史》第191页。人民音乐出版社出版,1994年10月北京第2版。

④ 引自喻宜萱、尚家骧:《美声歌唱》(《中国大百科全书》音乐舞蹈卷,第438页)。

⑤ 引自舒模、丁雅贤:《中国歌唱艺术》(《中国大百科全书》音乐舞蹈卷,第857页)。

目 录

上 册

导 言

教学总论 黄正刚(1)

曲 目:

- A 1. 安眠吧勇士 田 汉词 范继森曲(1)
- B 2. 白云故乡 韦瀚章词 林声翕曲(6)
3. 毕业歌 田 汉词 聂 耳曲 杜鸣心伴奏(10)
- C 4. 采菱歌 田 汉词 聂 耳曲 杜鸣心伴奏(14)
5. 采桑曲 古 诗 陈田鹤曲(17)
6. 茶馆小调 长 工词 费 克曲(19)
7. 茶山情歌 佚 名词 聂 耳曲 王震亚伴奏(25)
8. 长城谣 潘子农词 刘雪庵曲(29)
9. 长相思 [唐]李 白诗 马思聪曲(32)
10. 春归何处 [宋]黄庭坚词 陈田鹤曲(37)
11. 春思曲 韦瀚章词 黄 自曲(39)
12. 春天里 关 露原词 贺绿汀编词作曲(42)
- D 13. 大刀进行曲 麦 新词曲 佚 名伴奏(46)
14. 大江东去 [宋]苏 轼词 青 主曲(49)
15. 大路歌 孙 瑜词 聂 耳曲 桑 桐伴奏(54)
16. 到敌人后方去 赵启海词 冼星海曲 佚 名伴奏(58)
17. 点降唇·赋登楼 [宋]王 灼词 黄 自曲(62)
18. 吊吴淞 韦瀚章词 应尚能曲(65)
- E 19. 二月里来 塞 克词 冼星海曲 黎英海伴奏(69)