

目 录

前 言	(1)
上篇：中国古典诗词艺术歌曲赏析的基础知识	(1)
一、中国艺术歌曲概述	(2)
二、中国古典诗词艺术歌曲概述	(3)
(一) 中国古典诗词艺术歌曲的发展渊源	(4)
1. 古代艺术歌曲	(4)
2. 民国时期的古典诗词艺术歌曲	(6)
3. 中华人民共和国成立后的古典诗词艺术歌曲	(7)
(二) 中国古典诗词艺术歌曲(传谱)的音乐类别	(7)
1. 姜白石歌曲	(8)
2. 魏氏乐谱	(8)
3. 太古传宗	(8)
4. 九宫大成南北词宫谱	(9)
5. 纳书楹曲谱	(9)
6. 碎金词谱	(9)
7. 琴 歌	(9)
8. 明清杂曲	(10)
三、中国古典诗词艺术歌曲多层次的音乐创作方式	(10)
(一) 译 谱	(10)
(二) 填词配调,依曲填词	(11)
(三) 旧词谱新曲	(12)
四、中国古典诗词艺术歌曲多元化的演唱风格	(12)
(一) 典雅的吟诵演唱风格	(13)
(二) 民族化的演唱风格	(13)
(三) 美声化的演唱风格	(14)
(四) 流行化的演唱风格	(15)

下篇：中国古典诗词艺术歌曲的演唱与实践 (16)

五、中国古典诗词艺术歌曲在演唱中的运用 (16)

(一) 了解古典诗词的艺术特征 (16)

1. 诗词体裁的艺术特征 (16)

2. 诗词音乐的韵律特征 (16)

3. 诗乐相融的人文情怀特征 (16)

(二) 分析相关背景，剖析歌词内容 (17)

(三) 深入歌曲意境，注重演唱布局 (17)

(四) 把握歌曲情趣、曲风和韵味 (17)

(五) 用声要适度，音色要多元 (17)

(六) 六十首作品演唱实践讲解 (18)

先秦

1. 关 雎 选自《诗经·周南》 王嘉实曲 (19)

2. 伐 檀 选自《诗经·魏风》 王嘉实曲 (27)

3. 无 衣 选自《诗经·秦风》 应尚能曲 (38)

4. 鹿 鸣 选自《诗经·小雅》 [清]《自远堂琴谱》 许 健译谱 王嘉实配伴奏 (43)

5. 湘 君 [战国]屈 原词 傅雪漪曲 胡廷江配伴奏 (48)

6. 山 鬼 [战国]屈 原词 傅雪漪曲 任 卓配伴奏 (57)

汉

7. 长相知 [汉]乐府民歌 石 夫曲 何新荪配伴奏 (66)

8. 苏武牧羊 古 曲 张肖虎配伴奏 (70)

9. 涉江采芙蓉 《古诗十九首》之一 罗忠镕曲 (74)

10. 胡笳十八拍 (第一、四、十二、十六拍)
..... [明]孙丕显《琴适》谱 关德权据 [明]《绿绮新声》打谱 茅匡平配伴奏 (78)

六 朝

11. 子夜四时歌 (声乐套曲) 选自《乐府诗集》晋、宋、齐辞 金 湘曲 (89)

唐

12. 登鹳雀楼 [唐]王之涣诗 刘念劬曲 (115)

13. 长相思 [唐]李 白诗 马思聪曲 (122)

14. 黄鹤楼·送孟浩然之广陵 [唐]李 白诗 刘文金曲 邱晓娜配伴奏 (129)

15. 忆秦娥 [唐]李 白诗 吕常伟曲 (134)

16. 静夜思 [唐]李 白诗 高为杰曲 (140)

17. 悯 农 [唐]李 绅诗 张肖虎曲 (146)

18. 春 晓 [唐]孟浩然诗 黎英海曲 (152)

19. 秋之歌 (绝句三首) [唐]杜 牧诗 罗忠镕曲 (157)

(1) 山 行	(157)
(2) 南陵道中	(158)
(3) 寄扬州韩绰判官	(159)
20. 清 明	[唐] 杜 牧诗 傅 晶曲 (166)
21. 忆江南	[唐] 白居易诗 常肖梅曲 (170)
22. 花非花	[唐] 白居易诗 黄 自曲 (174)
23. 阳关三叠	[唐] 王 维等词 夏一峰传谱 王震亚配伴奏 (177)
24. 渔歌调 (渔翁)	[唐] 柳宗元词 《梅庵琴谱》曲 王华谱配伴奏 (185)
25. 秦王破阵乐	[唐] 《凯乐歌辞》石大娘传五弦谱词 何昌林译谱 茅匡平配伴奏 (189)
26. 枫桥夜泊	[唐] 张 继诗 黎英海曲 (194)
27. 别亦难	[唐] 李商隐诗 何占豪曲 (198)
28. 咏 柳	[唐] 贺知章诗 张肖虎曲 (202)
29. 别董大	[唐] 高 适诗 傅雪漪曲 黎 芳配伴奏 (207)

五 代

30. 相见欢	[南唐] 李 煜词 张肖虎曲 (211)
31. 虞美人·春花秋月何时了	[南唐] 李 煜词 周家声曲 (217)

宋

32. 清平乐·惜春	[宋] 黄庭坚词 顾淡如曲 (223)
33. 西江月·夜行黄沙道中	[宋] 辛弃疾词 [清] 《九宫大成南北词宫谱》 傅雪漪改编 李 勇配伴奏 (228)
34. 水调歌头	[宋] 苏 轼词 周家声曲 (233)
35. 大江东去	[宋] 苏 轼词 青 主曲 (240)
36. 满江红	[宋] 岳 飞词 古 曲 杨荫浏配伴奏 (247)
37. 声声慢	[宋] 李清照词 张肖虎曲 (252)
38. 凤凰台上忆吹箫	[宋] 李清照词 [清] 《九宫大成南北词宫谱》 傅雪漪整理 崔 巍配伴奏 (258)
39. 鬲溪梅令	[宋] 姜 夔词曲 杨荫浏译谱 樊祖荫配伴奏 (264)
40. 醉吟商小品	[宋] 姜 夔词曲 杨荫浏译谱 樊祖荫配伴奏 (268)
41. 古 怨	[宋] 姜 夔词曲 周家声配伴奏 (271)
42. 玉梅令	[宋] 姜 夔词 [宋] 范成大曲 吴大明配伴奏 (276)
43. 暗 香	[宋] 姜 夔词曲 茅匡平配伴奏 (281)
44. 疏 影	[宋] 姜 夔词曲 张肖虎配伴奏 (286)
45. 扬州慢	[宋] 姜 夔词曲 张肖虎配伴奏 (293)
46. 长亭怨慢	[宋] 姜 夔词曲 黄晓飞配伴奏 (301)
47. 淡黄柳	[宋] 姜 夔词曲 吴大明配伴奏 (306)
48. 凄凉犯	[宋] 姜 夔词曲 高为杰配伴奏 (310)
49. 杏花天影	[宋] 姜 夔词曲 杨荫浏译谱 王震亚配伴奏 (315)
50. 鹧鸪天·犹恐相逢是梦中	[宋] 晏几道词 周家声曲 (320)

51. 我住长江头	〔宋〕李之仪词 青 主曲 (327)
52. 钗头凤	〔宋〕陆 游词 戴于吾曲 (334)
53. 南乡子·登京口北固亭有怀	〔宋〕辛弃疾词 〔清〕《碎金词谱》佚名改编 柴 钰伴奏 (339)
54. 采桑子·别情 (琴歌)	〔宋〕吕本中词 顾淡如曲 (344)

明、清

55. 湘妃怨	〔明〕谢琳《太古遗音》琴谱 关德权打谱整理 王嘉实伴奏 (348)
56. 圯桥进履	〔明〕《风宣玄品》卷二 许 健译谱 王嘉实伴奏 (354)
57. 小阳关三叠	〔明〕铁笛道人传词曲 许 健打谱 金 湘伴奏 (359)
58. 红豆词	〔清〕曹雪芹词 刘雪庵曲 桑 桐伴奏 (369)
59. 渔 翁 (道情)	〔清〕郑 燮词 王震亚记谱、伴奏 (374)
60. 沁园春·恨	〔清〕郑 燮词 应尚能曲 (378)

参考文献	(383)
------------	-------

后 记	(386)
-----------	-------

上篇：中国古典诗词艺术歌曲赏析的基础知识

在中国古代文学作品中,许多诗词并非一般意义上的“诗歌”,而是与音乐结缘的“歌和诗”。《诗经》、《楚辞》、汉魏乐府、唐诗、宋词、元曲等都属于这一范畴。《尚书·尧典》说:“诗言志,歌咏言,声依咏,律和声。”就说明了古代艺术诗乐一体、歌诗同源的规律。遗憾的是,由于古代没有保存音响资料的技术和设备,加之古人记谱方法的不完善,许多古代“歌诗”或曲谱失传,或遗存曲谱难以精确破译,致使许多原本入乐的中国古代“歌诗”失其本色,变成了今天文字意义上的“诗歌”。曾经萦绕在古人耳畔的多少美妙旋律散佚在古老的历史长河中,留给今人的是无穷无尽的喟叹。

20 世纪,朱谦之、任半塘、杨荫浏等前辈学者在“歌诗”研究领域倾注了大量心血,取得了丰硕的成果。进入 21 世纪后,诗歌理论界、音乐理论界的许多专家和学者在这一领域继续开拓,取得了新的成果。张晓农所著《中国古代声乐艺术》(中华书局,2003 年版)一书从声乐体裁角度对中国古代雅乐、俗曲、琴歌、吟诵调等多种声乐艺术的特征、风格及演唱特色做了细致分析;赵敏俐、吴相洲等人撰写的《中国古代歌诗研究——从〈诗经〉到元曲的艺术生产史》(北京大学出版社,2005 年版)一书从艺术生产史的角度,对从《诗经》到元曲的中国古代歌诗艺术做了重新审视与评价。随着有关“中国诗歌与音乐关系”“中国文学与音乐关系”等学术研讨会的接连召开,以及《中国诗歌与音乐关系研究》(学苑出版社,2005 年版)论文集的出版,不仅使中国古典诗词在跨学科研究上取得了新突破,而且也使中国古典诗词艺术歌曲的创作和演唱逐渐活跃起来。在诸多文学家、作曲家、歌唱家的通力合作下,推出了一系列不同风格的古典诗词艺术歌曲,使古典诗词这一艺术形式呈现多元化发展态势。比如,在古典诗词的音乐创作中就包含三个方面内容:首先是古人词古人曲,即把古籍中幸存的律吕谱、减字谱、俗字谱等歌诗古谱进行整理与破译,再现古代歌诗昔日之风,如南宋时期的姜夔(姜白石)既是一位杰出的词人,也是一位杰出的作曲家。姜夔对于音乐史的主要贡献就是留给后人一部有“旁谱”的《白石道人歌曲》(六卷),这是流传至今的唯一一部带有曲谱的宋代歌集,被视作“音乐史上的稀世珍宝”。通过学者们的破译,我们今人就能演唱姜夔作词、作曲的许多歌曲了。其次是填词配调,即为失传曲谱的古代文辞配以本调之外的其他曲谱,使之成为可歌的声乐作品。这在 20 世纪之初学堂乐歌的创作中是司空见惯的。第三是旧词谱新曲,即当代作曲家依据自己的理解为中国古典诗词重新谱曲。在演唱上更是风格多样,各领风骚:1. 民族化的演唱风格。演唱者主要采用民族、戏曲唱法,音乐具有浓郁的民族特色与古典意味,以显现中国古代诗歌艺术所特有的民族风韵。2. 美声化的演唱风格。多以钢琴伴奏为主,演唱者对作品诠释主要以美声唱法为基础,注重音乐的中西贯通与艺术交融。3. 流行化的演唱风格。主要从流行、时尚的角度着眼,注重演唱的现代审美感受,追求一种现代的古典美,演唱者注重声音的流行化造型。4. 典雅的吟诵演唱风格。即古代文人雅士根据中国古典诗词的节奏、音韵特色率性清唱的一种演唱风格。演唱者在前人清吟的基础上记谱整理并加以演唱,属于古诗词特有的演唱方式,等等。由此可见,中国古典诗词艺术歌曲的演唱呈现的是多元化发展的活跃态势,体现的是演唱者不同的理解与不同的演唱风格。

20 世纪 20 至 40 年代是艺术歌曲这一声乐作品形式引入中国的重要时期,中国作曲家们将这种西方

音乐体裁与中国古典诗词结合在一起,创造了古典诗词艺术歌曲这种新的艺术歌曲形式。中华人民共和国成立后,现代创作艺术歌曲也呈现出蓬勃发展的趋势,无论是歌词、伴奏、创作技法,还是演唱特点都表现出比较宽泛的时尚性和前瞻性。由于这些古典艺术歌曲一直以来都有着较高的艺术价值,在我国歌曲创作的历程中占有重要的地位,并且以其融古代文学与现代音乐文化于一体的特色,已经成为中国声乐艺术不可或缺的一部分。随着声乐艺术的不断发展,我们用现代声乐技术重新演绎中国古典诗词艺术歌曲,旨在对中国古代流传下来的歌诗进行整理、加工或艺术再创作,恢复其音乐特质,使之再度成为诗与乐相结合、可供演唱、可供欣赏的精神产品的艺术演绎活动。

一、中国艺术歌曲概述

“艺术歌曲”在《中国大百科全书·音乐·舞蹈卷》“歌曲”词条中是这样解释的:“18世纪末19世纪初,欧洲盛行一种抒情歌曲,通称艺术歌曲。其特点是歌词多半采用著名诗歌,侧重表现人的内心世界,曲调表现力强,表现手段及作曲技法比较复杂,伴奏占重要地位。”^①可见,这里的“艺术歌曲”概念有其特定的时间范畴——18世纪末19世纪初这短短的几十年;有其特定的空间范畴——主要指德奥艺术歌曲及法国艺术歌曲;有其特定的形态范畴——以抒情歌曲为体裁代表的相对短小的音乐形态为主;有其特定的艺术特征——以著名诗词为歌词,钢琴伴奏是整首歌曲的重要组成部分,它是舶来品。

“中国艺术歌曲”除了具有西方艺术歌曲以上这些特征外,还具有自身特定的内涵与外延。

从内涵的规定性来看,中国艺术歌曲这个概念不是一个可以望文生义去理解的广义概念,它是一个有着特定的时间、空间、受众群体、艺术特征和形态范畴的狭义概念。它是继承了德奥艺术歌曲的创作手法和风格特征,同时又结合了我国传统音乐特点与语言特征的产物,注重与中国传统文化相结合,与我国民族风格、民族气质以及民族情感的表达方式相结合,包括吸收民间曲调、传统戏曲的元素等,它是经过中西音乐文化的多次碰撞与交融后逐步发展起来的,经过引进模仿、学习借鉴、吸收融合等多个阶段后形成的一种音乐体裁和演唱风格。

从外延的外化形式来看,中国艺术歌曲这个概念是指作曲家在各个时期创作的具有一定艺术性的独唱歌曲(不是特指某个时期的作品),例如汉代以来的吟唱诗词琴歌《胡笳十八拍》,唐宋诗词中与音乐结合的古曲《阳关三叠》,南宋时期姜夔创作的《杏花天影》《鬲溪梅令》《扬州慢》,以及元代散曲等曲目,都属于中国艺术歌曲。这些古代艺术歌曲在其发展、演变过程中带有鲜明的时代特征和浓郁的民族特色,为我国近代艺术歌曲的发展奠定了良好的基础。又如学堂乐歌这一运用欧、美、日一些流行歌曲的曲调填上新词在新式学堂中教唱的音乐形式,是我国近代艺术歌曲创作的真正开端,对中国艺术歌曲的发展起到了推动作用。譬如李叔同曾将李白《清平调》(云想衣裳花想容)与《行路难》(金樽清酒斗十千)两首歌诗的文辞均配以美国艺人曲调《罗萨·李》的曲谱,还将《涉江》(即《古诗十九首》之《涉江采芙蓉》)的文辞配以英国民歌《安德森,我的爱人》的曲谱,只在曲调上做了一点小的改动,成为当年的流行乐歌。以学堂乐歌的创始人沈心工为例,他于1904至1907年编的《学校唱歌集》(三集)中,绝大部分都是采用日本歌调的中文填词歌曲,其中最早的一首学堂乐歌《体操》(后更名为《中国男儿志气高》)的曲调即来自日本歌曲《手戏》。20世纪初,在我国“维新变法”等革新思潮的影响下,赵元任、青主等留学归国的青年学子将欧洲艺术歌曲的作曲技法与创作风格运用在中国古典诗词歌曲创作中,形

^① 《中国大百科全书·音乐·舞蹈卷》,中国大百科全书出版社,1989年版。

成了真正意义上的歌词意义深邃、曲调优美典雅、有钢琴伴奏,以及由专业演唱者演唱的中国艺术歌曲。20世纪30至40年代有更多的音乐家投入到了艺术歌曲创作的领域,如黄自、应尚能、李惟宁、贺绿汀、陈田鹤、刘雪庵、江定仙、马思聪、陆华柏、夏之秋、丁善德等作曲家,在借鉴外国艺术歌曲表现手法的同时,又注意与我国的民族语言、民族气质和民族情感表达方式相结合,创作了大量不同题材、不同形式的优秀艺术歌曲,如《大江东去》《教我如何不想他》《我住长江头》等,这些作品是中国艺术歌曲创作的开拓者们留给我们最宝贵的财富。

从上述对中国艺术歌曲概念的外延描述看,中国艺术歌曲概念的外化延伸显然是以特定的文化内涵为主体,以不同时期的艺术创作为辅助,以融合西欧作曲技法和本土传统音乐元素的创作歌曲为补充,构成了具有特定时空文化特征的中国艺术歌曲类型体系。也许,正是因为这些概念的外化,使人们对中国艺术歌曲的概念最终成为一个内涵与外延都相当模糊的概念,产生了诸多的误解,从而一直都成为学术界争论的焦点。

既然艺术歌曲有其自身的艺术特征和美学规范,即“区别于民谣,由作曲家采用著名诗篇创作而成,其诗词寓意深刻,格调高雅,音乐构思精细,和声、织体、调性布局严谨,伴奏部分有深刻的描写、渲染作用,词、旋律、伴奏有机地融为一体,五线谱记谱,常用钢琴伴奏演唱,是音乐会演唱的主要声乐体裁。”^①如果淡化这种特征或没有特征了,艺术歌曲这种音乐体裁和演唱风格还会存在吗?毕竟,艺术歌曲的体裁特征并非哪个音乐理论家凭空想出来的,而是近两个世纪以来在艺术歌曲发展与实践中形成的。

尽管在不同的历史时期我国作曲家都创作出了大量的优秀声乐作品,但是,正如特定文化以约定俗成方式赋予的特殊意义一样,对中国艺术歌曲概念的理解也不能望文生义,不能随意拓宽概念,否则就没有体裁、风格之分了。我们今天所理解的中国艺术歌曲概念,是一个有着特定文化内涵和外延的狭义概念,是一种特定的歌曲体裁,而不仅仅是具有一定艺术性的歌曲或独唱曲的泛称,因此,不是所有艺术质量较高的歌曲,包括抒情歌曲、创作歌曲、合唱歌曲、民歌、流行歌曲、影视歌曲都可归入艺术歌曲的范畴,都可称为艺术歌曲。

既然“艺术歌曲”已成为一个特定的音乐学概念,我们就应该尊重其原本的含义,只有坚持艺术歌曲原有的品质和内涵,才不会失去艺术歌曲本身应有的价值和意义,由此,我们理解的“艺术歌曲”是指声乐创作的一种专门体裁和演唱风格,它以其创作的专业性、伴奏与声乐的并重性、内容的文学性、风格的优雅性而成为一种具有鲜明个性、深刻寓意和高雅格调的音乐艺术形式。“中国艺术歌曲”除了艺术歌曲这些本身的艺术特征外,是一个有着特定时间、空间、受众群体、艺术特征和形态范畴的狭义概念。它是继承了德奥艺术歌曲的创作手法和风格特征,同时又结合了我国传统音乐特点与语言特征的产物,是经过中西音乐文化的多次碰撞与交融后逐步发展起来的,是经过引进模仿、学习借鉴、吸收融合等多个阶段后形成的一种音乐体裁和演唱风格。“中国古典诗词艺术歌曲”“中国近代艺术歌曲”和“中国现代艺术歌曲”都分属于“中国艺术歌曲”,是“中国艺术歌曲”不同时期、不同创作、不同演唱风格的多样呈现。

二、中国古典诗词艺术歌曲概述

“中国古典诗词艺术歌曲”的发展可以追溯到春秋时期,它历经了《诗经》、《楚辞》、汉魏乐府、律诗、

^① 胡仲刚《声乐教学曲库 中国艺术歌曲选(1949—1965)》上册,人民音乐出版社,2004年版。

词体歌曲、琴歌、元散曲、明清小曲等不同体裁的演变，是历代声乐艺术的结晶。中国古典诗词艺术歌曲这个概念的外延涵括极广，以时间为标准，可以将其划分为“古代艺术歌曲”“民国时期的古典诗词艺术歌曲”“中华人民共和国成立后的古典诗词艺术歌曲”；以音乐产生和传承的文化属性为标准，可以将其划分为《姜白石歌曲》《魏氏乐谱》《太古传宗》《九宫大成南北词宫谱》《纳书楹曲谱》《碎金词谱》“琴歌”“明清杂曲”等多个层面的音乐类别；以音乐创作方式为标准，可以将其划分为“古人词古人曲”“填词配调，依曲填词”及“旧词谱新曲”等几大类别；以演唱风格为标准，可以将其划分为“典雅的吟诵演唱风格”“民族化的演唱风格”“美声化的演唱风格”，以及“流行化的演唱风格”等，这些多元化的风格形态和文化内涵，充分显示出中国古典诗词艺术悠久的“多源一体”文化的博大沉雄。通过重新演绎中国古典诗词艺术歌曲，我们对古典诗词的理解有了质的飞跃，比如，通过《关雎》，我们了解到《诗经》是我国的第一部诗歌总集，分为“风”“雅”“颂”三部分，都因音乐得名；通过《杏花天影》，我们了解了南宋的词人姜夔，他是一个自度曲者；通过《孔雀东南飞》，我们知道了在汉乐府民歌中，这是一首根据真实人物故事创作的长篇叙事民歌，等等。此外，通过一首歌，还可以了解一个民族的文化史，一个朝代的兴衰史。

（一）中国古典诗词艺术歌曲的发展渊源

中国古典诗词艺术歌曲是指以我国古典诗词为载体，经作曲家创作，并用钢琴或管弦乐队为其伴奏，具有很高文化内涵和艺术价值的一种声乐作品形式。分古人词古人曲、古人词今人曲两大类。由于历史的原因，目前我们尚能看见的古代艺术歌曲（琴歌、词曲）乐谱，仅是清代乾隆年间的《九宫大成南北词宫谱》及后来道光年间的《碎金词谱》等，其余绝大部分古代艺术歌曲的音乐部分已经遗失，只有诗词均以文学的形式流传下来。而今人的古诗词、新编，则是当今作曲家结合新的创作意向和方法，借鉴、研究我国古代声乐艺术，如昆曲、琴歌等传统声乐创作歌曲，在吸收西洋作曲技法的同时，通过不断实践、改进，探索出的和我国传统歌唱艺术风格紧密融合，形成的一种具有中国古典特色和风格的艺术歌曲形式。其在演唱上带有新的光彩与特色的声乐演唱风格。

中国的古典诗词是中华民族灿烂的文化瑰宝，它语言精练，立意含蓄，诗味隽永耐赏，无论是《诗经》《楚辞》及乐府诗集中收录的作品，还是唐诗、宋词、元曲及明清小曲等，都是诗歌与音乐的完美结合，蕴含了丰富的思想，具有高贵典雅的气质。正是由于其文化内涵的丰富多彩和音乐风格的多元，这里欲从中国古典诗词艺术歌曲的发展历史入手，先对中国古典诗词艺术的渊源作一个纲要性的介绍，为振兴和发展古典诗词艺术歌曲寻找根源和依据，也为其后音乐类别的描述和具体作品的赏析建立一个粗略的背景参照。

中国古典诗词艺术歌曲的发展以时间为序，可分为古代艺术歌曲、民国时期的古典诗词艺术歌曲、中华人民共和国成立后的古典诗词艺术歌曲。

1. 古代艺术歌曲

根据中国历史典籍的记载得知，远在史前时代，中国大地上就已经有歌声与乐声在飘荡。原始歌谣、《诗经》《楚辞》、汉魏乐府、唐诗、宋词、元曲等，它们在我国的文化历史中一直闪耀着民族艺术的光辉，特别是汉魏乐府、唐诗、宋词、元曲这四种韵文体的诗歌艺术，生生不息地滋润着中华民族的文化沃土，许多佳作名句千古流传，艺术魅力经久不衰。

《诗经》是我国最早的一部诗歌总集，收集了西周初年至春秋中叶五百多年的诗歌 305 篇。先秦时代通称为“诗”或“诗三百”，汉代起称《诗经》，成为儒家的经典。《诗经》分为“风”“雅”“颂”三部分，

都因音乐得名。“风”是地方乐调,共有十五国风,绝大部分是各国民间歌谣。“雅”是周代贵族所作的乐章,分“大雅”和“小雅”,“大雅”多朝会宴享之作,“小雅”多个人抒情之作。“颂”是用于宗庙祭祀而兼有舞蹈的乐歌。我们由《诗经》的十五国风得知,周代民间的爱情歌曲极为美丽动人:爱之自由如《郑风·溱洧》的“维士与女,伊其相谑,赠之以芍药”;爱之奔放如《陈风·东门之粉》的“东门之粉,宛丘之栩,子仲之子,婆娑其下”;爱之悱恻如《周南·关雎》的“求之不得,寤寐思服。悠哉悠哉,辗转反侧”,等等。《诗经》多为四字句,其中也有少量多字句,它基本采用赋、比、兴的手法,在结构上多使用重章叠句,回环往复,反复吟咏,富有音乐的旋律和节奏,为我国古代诗词歌曲的发展奠定了基础。

“楚辞”即公元前四世纪到公元前三世纪之间,由楚国的屈原、宋玉等人在民间歌谣的基础上进行加工创造而成的一种新诗体,作品打破了《诗经》四言为主的格调,篇幅较长。《诗经》收集的基本上是北方的民歌,它的地域分布,以渭河流域为起点,黄河流域为中心,边缘也触及汉水和长江。《诗经》的十五国风中没有楚风。而《楚辞》作品都是“书楚语,作楚声,纪楚地,名楚物”的,具有浓郁的南方地方色彩。汉代人把这种别具风格的文体称之为“楚辞”,以后又称为“骚体”。《楚辞》中屈原的《九歌》是一个包含了十一首歌曲的套曲,这些歌曲“都是借着人神的关系描写男女恋爱的心情”。与《诗经》中直抒胸臆的北方民歌比较,以《九歌》为代表的长江流域民歌更加富于浪漫、美丽的想象,在环境、人物及其心理的描述上更加细腻。《诗经》与《九歌》一北一南,如双壁并立、交相辉映,代表着先秦时期中国音乐上的最高成就。

乐府本是汉代设立的一个掌管音乐的机构,后人便把这个机构搜集和演唱的歌辞,称之为乐府。汉代的乐府诗,既有贵族文人的创作,也有相当一部分民歌,其中大部分是南朝乐府机构搜集的民歌,属于清商曲词类,计吴声二十余种,曲调三百二十六首;西曲三十余种,曲调一百四十二首;祭祀神祇的神弦曲十一首,其中的西曲是宋齐年间流行于荆襄一带的民歌,多是水上行旅客商的情歌,基调健康明朗而又婉约缠绵,风格清丽,表现细腻。涉及的地区几乎遍布全国,但流传下来的只有四十多首,大多搜集在北宋郭茂倩编的《乐府诗集》中。在汉乐府民歌中,艺术成就最高的作品当数《孔雀东南飞》,这是一首根据真实的人物故事创作而成的长篇叙事民歌,它的出现标志着汉乐府中的叙事诗发展到了高峰。

中国古代音乐发展到唐代,达到了一个崭新的高度。隋唐时期,由于国家重新归于统一,统治者在艺术上兼容并蓄,不仅唐代诗词繁荣(中国古典诗词发展的高峰),在音乐上还制定了重俗轻雅的文化政策,使得唐代音乐呈现出欣欣向荣、百花齐放的昌盛局面,特别是宫廷中盛行的燕乐(尤其是燕乐中的“大曲”)是这一时期中国音乐兴盛繁荣的标志。然而,也正是因为隋唐宫廷(燕乐)形式上的铺张华丽与内容上的贫乏呆板并存,耗尽了它一度旺盛的遗传生命力,导致从秦汉至隋唐绵延千年的歌舞伎乐繁盛时代的衰落与终结,从而使各民族民间音乐(曲子)从边缘地带逐渐崛起成为中国音乐文化的主流。“曲子”是隋、唐、五代之间对广泛流行于城镇和农村集市的民间歌曲的总称谓,它的主体是劳动人民,所以广为当时的乐工、歌伎、文人所喜爱,并在音乐活动中使用。白居易诗句“古歌旧曲君休听,听取新翻《杨柳枝》”,说明曲子音乐的填词改编式创作和传唱在当时文人与乐伎的交际中是非常时髦的行为。唐代乐伎和文人对曲子的创作和传播是唐代曲子得以兴起和繁荣的重要因素之一,也正因为文人们参与了创作,使这些曲子增加了民歌以外的艺术性,成为艺术性较高的艺术歌曲。这一时期的曲子音乐不仅对宫廷音乐、文人音乐和宗教音乐产生了重大影响,而且孕育出了数量众多、风格各异的戏曲和曲艺等音乐种类。

宋代以“词”著称。在文人士子的主动参与下,宋代的民间“曲子”发展为“词”,成为宋代音乐与文学的代表形式。隋唐的城市民歌“曲子”在进入宋代之后,一方面在民间以传统的创作与传播方式继

续存在和发展,另一方面也由于其“繁声淫奏,殆不可数”(王灼《碧鸡漫志》)的广泛流行,引起了文人士子的注意和兴趣,进而积极地参与到曲子的创作和传播中来,写了大量的曲子歌词,导致曲子(其歌词称为“曲子词”,简称“词”)在宋代的高度繁荣。此时还出现了词人创作的自度曲(如姜夔的自度曲)和歌伎与乐工自创的曲调。这一时期的作品更注重词与音乐的完美结合,而且作曲家的创作已经流露出鲜明的个性(如姜夔、柳永、周邦彦代表“婉约派”,苏轼代表“豪放派”),代表作有姜夔的《杏花天影》、苏轼的《念奴娇·赤壁怀古》等。除了曲子流行外,还出现了将几首曲子(称“曲牌”)连缀起来演唱的“套曲”,称为“唱赚”——杨荫浏先生称之为“宋代流行的最高的艺术歌曲形式”。“唱赚”大致有“缠令”和“缠达”两种类型。

元代音乐发展的突出成就是“杂剧”和“南戏”。“杂剧”是继承了唐代歌舞戏和参军戏的传统,并以宋代的曲子为基础而形成的独立戏曲种类。杂剧的音乐通称“北曲”,这其中包括源自唐宋年间的曲子、大曲、词调、诸宫调、少数民族曲调等多种成分,真是广纳博采、荟萃一体,由此而形成中国戏曲音乐两大结构类型中“曲牌体”模式的基本形式。杂剧音乐的主要形态特点是应用七声音阶,字多调促,风格遒劲。“南戏”产生于浙江永嘉(今温州)的民间,音乐主要来源于南方民间流行的小曲、歌谣,同时也吸收了当时民间的“唱赚”,以及此前的词调和歌舞大曲的音乐。南戏音乐通称“南曲”,其主要形态特点是应用五声音阶,字少调缓,风格柔婉。在演唱上,南戏不像杂剧那样只由主角一人演唱,而是所有的角色都能单独演唱,还有对唱、齐唱等南方各民族民歌中最常见的歌唱形式。宋、元两代是中国戏曲艺术形成和趋于成熟的时期,也是中国音乐史上以南北曲为中心的音乐开始形成并得到发展的一个重要时期。

明清时期的音乐主要以城市民歌小曲最为繁荣,有“俗曲”“俚曲”“时调”“时曲”“小曲”“小唱”“小调杂曲”等。“小曲”在结构形式上并不一定短小,它有大有小,有长有短,“小”仅指它的表演形式比较简单,是相对戏曲、散曲而言。明代文人对明代的城市小曲评价是很高的,明人卓珂月曾有一段被广为引用的话,足以说明当时的文人对俗曲的高度赞赏:“我明诗让唐,词让宋,曲让元,庶几《吴歌》《挂枝儿》《罗江怨》《打枣竿》《银绞丝》之类,为我明一绝耳!”小曲的歌词大多是明清文人从民间收集的民歌,并采用民间语言的形式写作成诗词的,比较著名的有明代的刘效祖、冯梦龙,清代的徐大春、招子庸、黄遵宪等。同时,明清的说唱和戏曲更是呈现出空前的发展盛况,中国戏曲和曲艺音乐也由此进入了日当亭午的鼎盛之期。此外,职业化的音乐创作也得到全面发展,主要体现在对前世曲谱的整理和对前世艺术歌曲的梳理,为中国古典诗词艺术歌曲的传播起了重要的作用。主要的曲谱有《九宫大成南北词宫谱》《碎金词谱》等。明清时期的音乐,上承宋金元,下启近现代,这一时期所积淀下来的丰富音乐遗产为近代音乐的良好发展奠定了坚实的基础。

2. 民国时期的古典诗词艺术歌曲

当今的学术界把这一时期归入中国近代艺术歌曲时期。由于历史原因,中国大部分优秀的古代音乐已经遗失,但诗词部分却以文学的形式流传了下来。从清朝末期开始,西方音乐思潮和作曲技法传入中国,中国的作曲家们将这些遗留下来的古代诗词与西方的作曲手法结合在一起,创造了中国古典诗词艺术歌曲这一独特的声乐作品形式。

20世纪是中国传统音乐文化一个前所未有的突变时期,西方音乐的闯入给中国传统音乐文化带来了深刻的历史性变化。首先,东西方音乐的相遇、碰撞与融合,丰富了中国音乐的风格和体裁资源,造就了一大批中西混合风格的中国音乐作品。如20世纪上半叶第一次国内革命战争时期的“工农革命歌曲”,抗日战争时期的“救亡歌曲”,以及五四运动之后专业创作的“艺术歌曲”。此外还有将失传曲谱的古代

文辞配以本调之外的其他曲谱,使之赋予别调而成为可歌之声乐作品,如学堂乐歌,等等。其次,随着西方音乐的进入,西方模式的教育机构和专业化的创作队伍的出现,使得由个体独立进行音乐创作的特定创作方式逐渐成为中国音乐创作的主要方式。如1920年成立的北京女子高等师范学校音乐体育专修班,“北京大学附设音乐传习所”“北大管弦乐队”“国立音乐院”等音乐社团和音乐教育机构纷纷成立,为艺术歌曲在中国的发展奠定了基础。这一时期的作曲家有青主、黄自、刘雪庵、谭小麟、应尚能、贺绿汀、冼星海等,他们将西方先进的音乐理论和作曲技法与中国传统音乐有机地结合起来,对传统的古典诗词进行再度谱曲,创作了一大批既具有中国特色、同时又追求民族性特征的艺术歌曲,使古典诗词重新焕发出昔日的光辉。主要作品有:青主的《红满枝》《我住长江头》(李之仪)、《大江东去》(苏轼);黄自的《花非花》(白居易)、《点绛唇·赋楼登》(王灼)、《南乡子·京口北固亭有怀》(辛弃疾);刘雪庵的《红豆词》(曹雪芹)、《春夜洛城闻笛》(李白);贺绿汀的《静夜思》(李白)、《菩萨蛮》(李白);冼星海的《忆秦娥》(李白);谭小麟的《自君之初矣》(张九龄)、《正气歌》(文天祥)、《彭浪矶》(朱希真);应尚能的《无衣》(选自《诗经》)、《我依词》(管道声)等,这些古典诗词艺术歌曲在文化内涵上注重语言与古诗词的韵律美,保留了丰富的中国文化气质;在音乐创作上注重中国民族音乐与西方多声部音乐的融合,以及将西方艺术歌曲的体裁形式与中国古典诗词相结合;在表演形式上注重钢琴伴奏的艺术性和演唱风格的民族性。它们是中国艺术歌曲创作的精品,对今后的音乐创作风格、技法等都产生了深远的影响,是我国古典诗词艺术歌曲创作的第一个黄金时期。

3. 中华人民共和国成立后的古典诗词艺术歌曲

这一时期的中国古典诗词艺术歌曲创作主要集中在“文革”以后,从20世纪80年代开始,中国古典诗词艺术歌曲的创作进入了第二个黄金时期,作曲技法和音乐语言都有了较大突破,创作风格呈多元化发展趋势,其主要创作特点是运用现代作曲技法,追求民族风格。这一时期用古诗词进行创作的作曲家有罗忠镕、黎英海、江定仙、丁善德、孙慎、秦西炫、马思聪、刘文金、金湘等人,他们通过不懈的努力创作了一大批风格多样、脍炙人口的艺术歌曲。如罗忠镕的《涉江采芙蓉》就创造性地运用了西方现代十二音技法,谱写了我国第一首五声性十二音作品,开创了中国序列音乐创作之先河,成为中国第一首在古典诗词艺术歌曲创作中最早运用这种技法的代表作。在黎英海的《枫桥夜泊》中可以清晰地看到民族五声调式和现代作曲技法在作品中的大量运用,以及钢琴伴奏与歌词血肉相连的技术处理。这首曲子运用了钢琴伴奏低音声部双持续音的“钟声”、装饰性的“流水声”和高声部旋律音型的“吟诵”,完美地表现了该曲的意境,对歌曲的声音造型、景色描绘、形象刻画、情绪渲染等起到了非常重要的作用,这首歌曲也被誉为是“新时期艺术歌曲的代表作”,并荣获“80年代中国艺术歌曲创作比赛金奖”。此外,这一时期的作品还有顾淡如根据宋代黄庭坚的词谱曲的《清平乐·惜春》,何占豪根据唐代李商隐的诗谱曲的《别亦难》,马思聪根据唐代李白的诗谱曲的《长相思》,丁善德根据屈原的诗谱曲的《橘颂》,金湘根据《乐府诗集》中的辞谱曲的声乐套曲《子夜四时歌》等。这些开拓性的诗词音乐作品不仅丰富了古典诗词艺术歌曲的内涵,也为中国古典诗词音乐创作提供了范本,它们都是中国古典诗词艺术歌曲园地里的朵朵鲜美的奇花。

(二) 中国古典诗词艺术歌曲(传谱)的音乐类别

中国古典诗词艺术歌曲,顾名思义,它包含了文学知识和音乐知识。这要求我们不仅要了解它的文化内涵、体会诗词意蕴,还要理解它在音乐中不同类型的风格特征,从而能更深入地理解其内在的艺术价值。从前面内容的描述中可以看出,历代流传下来的各种体裁的韵文、诗歌相当多,题材也非常广泛,

形式更是丰富多样,但是,从音乐方面来看,诗词与乐谱(旧谱)并存的就很少。目前较早的旧谱只有南宋时期姜夔的《白石道人歌曲》十七首,其余的多为明清两代配的乐谱,这部分是古人整理、破译、保存的原谱,我们称之为“传谱和译谱”。这些由古人作词古人创作的歌曲反映了当时的社会文化背景和当时的音乐创作整体风格,为我们当今演唱和研究中国古典诗词艺术歌曲提供了历史依据和宝贵文献。由于乐谱失传,大量的乐歌变成了今天的文学作品。但是,在我们近代音乐家的努力下,经过整理和破译,仍然保留了许多珍贵的乐谱。

早在20世纪50年代,杨荫浏、阴法鲁合作的《宋姜白石创作歌曲研究》即是如此,通过记谱符号、音阶形式、宫调系统、绝对音高等方面的细致研究,将南宋著名词家姜夔之自度曲《杏花天影》《暗香》《疏影》等遗存古谱破译为线谱。此外,叶栋、王迪、钱仁康、傅雪漪等一批专家和学者也在古谱破译方面做出了突出贡献。

笔者在此主要参照傅雪漪先生所划分的“传谱”类别,进行描述性的梳理。

自南宋以来,中国的古代音乐“传谱”主要分为八类:

1. 姜白石歌曲

姜夔(1154—1221),字尧章,别号白石道人,南宋文学家、音乐家,饶州鄱阳人(今江西省),擅长诗词及书法,尤以写词著名。他不但工于诗词,并能作曲,著有《白石道人诗集》《白石道人歌曲》等。他现存的词有八十多首,多以抒写个人身世及离别相思之情为主题,也有一些游记和写景咏物之作。现在他的词集里尚有由他本人自注的工尺旁谱词十七首(其中自度曲十四首,为古曲《霓裳中序第一》《醉吟商小品》填词二首,为挚友范成大作曲的《玉梅令》填词一首),另有祀神曲《越九歌》十首(旁缀律吕字谱)和琴歌《古怨》一首(减字谱),这些都是研究宋词音乐的重要资料,在音乐史上具有重大价值。

姜夔的词讲究音律和炼句,刻意求工而不流于浮艳轻靡,以清幽冷寂为其特点。他的词表现方式比较含蓄委婉,意境深远,音调谐婉。有关《杏花天影》,白石道人自己于此词的小序中写道:“丙午(宋孝宗淳熙十三年,1186年)之冬,发沔口(陕西,汉水上游),丁未(1187年)正月二日,道金陵。北望淮楚,风日清淑,小舟挂席,容与波上。”可见这首词曲是作者沿长江从中游到下游(今南京附近)的旅途偶感。当时正是南宋偏安江南,淮楚为金人占据,因此,作者在曲中隐约透露出爱国及愤世之情。此外,《扬州慢》《暗香》《疏影》《长亭怨慢》也是姜夔的歌曲中最有代表性的作品。

2. 魏氏乐谱

《魏氏乐谱》的著者为魏皓,字子明,长崎人,其曾祖名双候,任明朝乐官。魏皓得益家传,自幼学艺,尤善音乐,妙解音律,自谓此乐唯吾家传之,终为泯灭,不亦惜乎。《魏氏乐谱》共五十首,是明代后期流传下来的乐谱。崇祯末年避乱,魏皓抱着乐器渡海到日本,并以家传乐曲入京都教学,学者百余人。为了减少乐谱传抄错误,魏皓在日本朋友的帮助下选刊五十首,定名为《魏氏乐谱》。这些乐谱大部分以中国古诗词为内容,如果演唱则以笛为主要伴奏乐器,单独演奏则以箏为主。作品有《杨白花》《长歌行》《秋风辞》《桃叶歌》等。

3. 太古传宗

《太古传宗》是以琵琶为伴奏的传统清唱曲谱集。琵琶调,是清代汤斯质、顾峻德根据明代流行于江南的琵琶弦索曲调,配上歌词编辑而成的一部工尺乐谱。原谱最初是明末清初江苏苏州的一位音乐爱好者汤斯质与谱曲师顾子式选用明末流传的弦索谱逐加考订,并从《雍熙乐府》(明嘉靖年间,郭勋编辑之戏曲、散曲选集)、《词林摘艳》(明代张祿编辑之戏曲、散曲选集)等书中选出一些散曲、散套补配唱词,

编作《琵琶调宫词》二卷,题名为《太古传宗》。然而,惜事未竣而顾子式病故,谱传于其侄孙顾峻德。其后与汤斯质共同参订,更专门为弦索歌唱者指明应用字音和口法的《弦索辨讹》,与元代王实甫《北西厢记》合参。书成未及刊行,而汤、顾二人又相继去世,乾隆初年汤之甥徐兴华、顾之弟子朱廷镠始得将此乐谱重新加以校订印行。

全书详注工尺、板眼,系竖行谱,可以体会到明代弦索弹唱的一些处理手法和演唱风格,如《小梁州》《梧桐树》《山丹花》《忆别》等。^①

4. 九宫大成南北词宫谱

《九宫大成南北词宫谱》简称《九宫大成》,是清朝的一部戏曲音乐曲谱集。清代乾隆六年(1741年),和硕庄亲王允禄奉旨开办“律吕正义馆”(系音乐理论编写机构,集中当时宫廷和民间的乐工、艺人进行音乐理论编写活动),开始组织周祥钰、邹金生等人编纂此书。历经五年后,于乾隆十一年(1746年)编成。全书五函八十二卷,收录四千四百六十六首乐曲,如《凤凰台上忆吹箫》《忆王孙》《浪淘沙》《一剪梅》等。

曲牌的文辞内容选用了唐、五代、宋、元代词人的词,金、元诸宫调,宋、元、明的南戏、唱赚、北杂剧等不同时代、不同来源、不同宫调和文体的唱段,是研究散曲、清曲和剧曲的重要音乐参考资料。

5. 纳书楹曲谱

《纳书楹曲谱》是由清代苏州叶堂编著,成书于乾隆五十七年(1792年),全书正集四卷、续集四卷、外集两卷、补遗四卷,以及汤显祖之《玉茗堂四梦》十卷、《西厢记全谱》两卷两部专集,共二十六卷。全书均只收集曲调而不附科白,详载工尺但在节拍方面不标头、末眼(即 $\frac{4}{4}$ 拍唱段不划出第二、第四拍)。在《纳书楹曲谱》中曾有说明:“板眼中另有小眼,原为初学而设,在善歌者自能生巧,若细细注明,转觉束缚,今照旧谱,悉不加入。”可见,演唱者对行腔的繁简、音符的长短,可随个人的理解,依词情曲意来安排。《纳书楹曲谱》的唱腔细致考究,为后世清唱家所宗。作品有《牡丹亭还魂记》《南柯记》等。

6. 碎金词谱

《碎金词谱》由清代谢元淮编辑。谢元淮,字默卿,湖北松滋人,曾任江苏仪征同知。此书共收唐、五代、宋、元词八百七十九首,加上谢元淮本人的《碎金词》《养默山房诗余》,共收词九百九十三首。基本上所有“词谱”的旋律完全依照《九宫大成》的规格,并用昆腔来唱南北曲的旋律和词调。作品有《渔歌子》《一斛珠》《声声慢》等。

7. 琴歌

“琴”在春秋时代就已经成为广泛应用的乐器了。单独弹奏为“琴曲”,以琴伴唱为“琴歌”。“琴歌”是声乐、器乐、文学三方面高度结合的一种歌曲体裁。现存最早的琴歌曲谱是宋代姜夔创作的《古怨》(骚体琴歌,是姜夔晚期的作品)。当时宋朝偏安江南,对金人强占北方领土采纳反战派不收复失地的主张。作者有感于国土沦丧、山河破碎、世事昏暗,联系自己凄苦的身世,借“古怨”为题,创作这首歌曲,以托自己的怨恨和凄情。

琴歌一方面从民间歌曲取材,经过不断流传、加工和提高,保持了与劳动人民思想、语言、音调、感情的血肉联系;另一方面,它继承了古代“弦歌”的传统,经文人之手雕刻,根据诗词内容和吟诵歌唱的需要,把很多优秀的诗词谱成委婉动听的琴歌,并利用古琴演奏的特殊手法加以润色,如右手的“托、擘、抹、挑、勾、剔、摘、打”等指法,加上左手技法“吟、进、退、注”等对余音的不同处理,以及“撮、扫、轮、

^① 樊雯璽《试论歌唱家王苏芬教授的中国古典诗词歌曲演唱风格与技巧》,中国音乐学院2008级硕士研究生论文。

滚”等多弦得音和迅速的同音反复运用,使古琴的表现力具有独特的东方韵味,展现了不同的情趣和意境。而在演唱中,吟唱风格的表演和琴的弹奏手法相辅相成,融为一体,显现出琴歌演唱的独特韵致,丰富了艺术的表现力。《阳关三叠》《凤求凰》《渔歌》《胡笳十八拍》等,这些作品都是琴坛上传唱不衰的精品,具有很高的艺术价值。

8. 明清杂曲

明清杂曲主要指“俗曲”“俚曲”“时调”“时曲”“小曲”“小唱”“小调杂曲”等,是在民歌基础上发展而成的歌曲,它结构细腻精巧,演唱配有伴奏,深受民众欢迎。明清杂曲的歌词大多是明清文人从当时的民歌中汲取新鲜有益的养料、采用民间语言的形式而写成,其中,绝大部分是描写男女爱情,以及社会生活、人伦道德的作品,具有一定的现实意义。明人袁宏道把这类俗曲看作是诗的独创性和真实性之“真髓”的延续,作品有《道情》《挂枝儿》《打枣竿》《银绞丝》等。

从以上对“传谱”的分类描述中,我们可以清楚地感知“传谱”中不同的诗词风格和不同的演唱内涵,因此,对于过去的“传谱”,我们在重新演绎时还必须注意以下几个方面。

首先,我们今天所见到的“传谱”,旋律记载都比较简单,但是,不同时期、不同曲牌、不同形式和不同风格的演唱也应该有不同的演唱方法,所谓“乐之框格(基本旋律)在曲,而色泽(润腔、唱法、风格)在唱”。这就要求演唱者依歌词之文义、内容、词采,随个人的理解,依词情曲意安排音符的长短,在行腔方面予以适当的润色,或繁或简,可朴可华。对于任何“传谱”或“译谱”,当我们今天把它的声音形象重现于舞台上的时候,必须做到先从文学上、思想上、韵律上深刻理解词句的内涵,再对曲谱进行分析、选择、比较。

其次,有些“传谱”由于记谱乐工是按乐器演奏的固定把位记录,往往比演唱(首调演唱的旋律)差一个大二度,如《魏氏乐谱》中的《月下独酌》,《九宫大成南北词宫谱》中的某些北曲唱段,打谱时必须订正。此外,有些曲谱由于乐工手抄本有误,或流传中发生讹舛,还有原为器乐曲,勉强配上歌词等诸多原因,出现唱词在旋律中的字位不正、语气语调不准、句读节奏不当等情况,应该予以整理纠正。

再则,有些“传谱”或由于全曲都是散板,曲调“平直无意致”,或器乐曲配上歌词又不妥当,这类乐谱如果拿来演唱,也可加以改编处理。

总之,在译唱“传谱”时,可以因需制宜、因时制宜、因人制宜地对传统曲谱去粗取精,去伪存真,有所创新。只要没有失去特色,没有失去民族风格和艺术个性,就是继承和发展的辩证统一。

三、中国古典诗词艺术歌曲多层次的音乐创作方式

中国古典诗词艺术歌曲在音乐创作上大致有三种方式。

(一) 译 谱

即研究古籍中幸存的律吕谱、减字谱、俗字谱等歌诗古谱以及相关资料,通过对中国古代歌诗演唱资料的整理与破译,力图恢复古曲原貌,再现古代歌诗昔日之风采。比如20世纪,杨荫浏、阴法鲁合作的《宋姜白石创作歌曲研究》就把遗存古谱破译为线谱,为今天的声乐教学提供了珍贵的范本。还有叶栋、王迪、钱仁康等一批专家和学者也在古谱破译方面做出了突出贡献,使得今人有幸领略昔日宋代词调歌曲的魅力风采。

近年来,在中国古代歌诗曲谱破译方面也取得了很多重要成果。2004年,由中国时代音像出版有限公司出版发行的《中国古典音乐欣赏》系列唱片可谓中国古代音乐研究方面精品成果荟萃的一套经典唱

片,包括先秦汉魏六朝、唐、宋、元、明、清六部分,所收曲目来自中国唱片总公司历年的积累,由杨荫浏、叶栋等人译谱,如《胡笳十八拍》《玉树后庭花》《菩萨蛮》(平林漠漠烟如织)、《杏花天影》(绿丝低拂鸳鸯浦)、《扬州慢》(淮左名都)、《山坡羊》(潼关怀古)、《渔歌调》《板桥道情》等,演唱者为姜嘉锵、单秀荣、傅雪漪等名家。这套唱片制作水准精良,以中国音乐发展史为线索,展现了中国古代音乐研究的系列成果,也反映着中国古代歌诗艺术再生产在译谱方面的部分精品成果。

此外,2001年,词曲学家刘崇德出版了《中国古代音乐经典丛书》包括《乐府歌诗古乐谱百首》《唐宋词古乐谱百首》《元曲古乐谱百首》三部,这是他继《九宫大成南北词宫谱》和《碎金词谱》两部古代乐谱书籍译谱出版之后的又一力作。三部书稿均附有唱片,将书中部分曲谱破译成果转化为有声艺术,供研究与欣赏,具有独特的学术价值。2003年,刘崇德又出版了《燕乐新说》,力图揭示燕乐真貌兴盛五百年来谓之“绝学”的曲学,真可谓劳作不辍,功不可没。

《凤凰台上忆吹箫》是由傅雪漪老师整理改编的译谱,原曲见于清代的《九宫大成南北词宫谱》。虽然它是昆曲乐工所配谱,但是曲调流畅,文辞意境得到较好的体现。经过傅雪漪老师的不断探索,伸展了旋律节奏,加强了字词间的润色变化,在行腔和间奏方面予以多层次的渲染,丰富了人物内心的思绪,堪称译谱之佳作,成为今人演出的必唱曲目之一。

(二) 填词配调,依曲填词

“填词配调”指因曲谱失传而为中国古代歌诗之文辞配以本调之外的其他曲谱。既有古代曲谱,又有西洋曲谱,在配调时有可能对所选曲调做适当的调整与改动,为曲谱失传的中国古代歌诗文辞配以中国古代流传下来的其他乐调。比如杨荫浏在五四运动时期,将岳飞的《满江红》(怒发冲冠)之歌词配以元代萨都刺的《满江红》(金陵怀古)之曲调加以传唱,使之随同战火的燃起蜚声大江南北。又如夏一峰与中国艺术研究院音乐研究所的研究人员将李白的《关山月》(明月出天山)之文辞配以古琴家王鲁宾所传琴曲《关山月》之曲谱,成为一首词曲完美结合的琴歌传唱开来。

而用西洋曲调为中国古代歌诗文辞配唱,这种特殊的做法出现在20世纪初叶。例如“李叔同曾将李白的《清平调》(云想衣裳花想容)与《行路难》(金樽清酒斗十千)两首歌诗的文辞均配以美国艺人曲调《罗萨·李》之曲谱,还将《涉江》(即《古诗十九首》之《涉江采芙蓉》)的文辞配以英国民歌《安德森,我的爱人》的曲谱,只在曲调上做一点小的改动,成为当年的流行乐歌。”^①这种中西合璧的制曲方式在今人看来有些不可思议,不过在20世纪之初学堂乐歌的创作中却是司空见惯,这种新型的音乐文化形式,在近代中国音乐史上被视为新音乐形态产生的标志。通过学堂乐歌的传唱和以学堂乐歌为主的学校音乐教育,向中国大众尤其是学生较系统地输入西方音乐知识,如介绍简谱、五线谱知识等。以学堂乐歌的创始人沈心工为例,他于1904至1907年所编的《学校唱歌集》(三集)中,绝大部分都是采用日本歌调的中文填词歌曲。据钱仁康先生《学堂乐歌考源》一书考证,最早的一首学堂乐歌《体操》(后更名为《中国男儿志气高》)的曲调即来自日本歌曲《手戏》。此外,德、法、英、美等国家的许多歌调在当时也被填上中国歌词用以演唱,其中也有古诗词。由此可见,中国古代歌诗文辞配以西洋曲谱演唱是西方音乐进入中国后,在五四新文化运动的影响下,以及国人传播西洋音乐、改造国乐的背景下兴起的,它是“拿来主义”的特殊产物。

“依曲填词”指创作者依据历史流传中逐渐成形的曲调(或曲牌),填入与音乐格律和结构相应的歌

^① 仇海平《中国古代歌诗之艺术再生产发展现状分析》,《艺术百家》2008年第2期。

词——历代的文人歌曲（如宋代的文人词歌）、传统音乐的唱腔创作（如戏曲与曲艺的唱腔），大多采用这一创作方式。当然，不同的创作个体在依曲填词的创作过程中，或因其属于不同的地域文化体系，而对音乐风格做出某些特殊选择，或因对同一曲调的兴趣、爱好、记忆、演唱技术条件等的不同，以及所填歌词的字数、句式、音律等因素的差异，而导致了音乐的形态甚至风格发生大小不等的变化，这也可看作一种改编式或变奏式的再创作。

（三）旧词谱新曲

指当代作曲家依据自己的理解为中国古典诗词重新谱曲。旧词谱新曲，这种做法古已有之，例如唐代王维的绝句《送元二使安西》，原为当时一首广为传唱的歌诗，但原有曲调并未流传下来，后出现了《渭城曲》《阳关三叠》等诸多不同的演唱版本。元代以前相关乐谱无存，元代以后留存的《阳关三叠》琴谱版本就有三十余种。

20 世纪，中国近代作曲家中有不少人开始了为古诗词谱曲创作的探索，内地如青主、黄自、刘雪庵、赵元任、江文也、冼星海、黎英海、马思聪、张肖虎、罗忠镕、戴于吾、金湘、高为杰、刘文金、傅雪漪等，香港和台湾如吕泉生、屈文中、阿镗、陈能济、古月、刘家昌、翁清溪、陈扬等，他们都创作了许多优秀的古典诗词艺术歌曲。

在 20 世纪初叶，一些从国外留学归来的音乐家，如黄自、赵元任、萧友梅、青主等开始投入新音乐文化的创作中，他们尝试采用西方的作曲技法，运用和声、复调等多声部表现手法去表述音乐，冲破了中国传统音乐中单声部表现的手法，写下了一批注重汉语普通话的语言美与古诗词的韵律美，在创作手法上与中国古典诗词相结合，在文化内涵上突出中国文化气质的上乘作品。比如黄自、赵元任等人较为注重古诗词的声调韵律，强调所作曲调应与古诗词声韵谐和，如黄自的《花非花》和《点绛唇·赋登楼》，赵元任的《老天爷》等；而青主则主张音乐旨在表现诗词意境，强调所作曲调必须脱离诗之羁绊，如他创作的《大江东去》和《我住长江头》等，这两种创作主张都给后来的中国古代歌诗艺术再生产创作活动带来了直接而深刻的影响。

到 20 世纪后半叶，中国古典诗词创作又出现了新的创作高峰。黎英海在 1982 创作的《唐诗三首——〈春晓〉〈枫桥夜泊〉〈登鹳雀楼〉》、马思聪的《长相思》、张肖虎的《相见欢》、罗忠镕的《秋之歌（绝句三首）——〈山行〉〈南陵道中〉〈寄扬州韩绰判官〉》、金湘的《子夜四时歌》（声乐套曲）、刘文金的《黄鹤楼·送孟浩然之广陵》、戴于吾的《钗头凤》、高为杰的《静夜思》、何占豪的《别亦难》等，他们在老一辈古典诗词艺术歌曲作曲家们所确立的中国民族风格与西方作曲技法相结合的艺术歌曲原则上，把中国传统的音阶、调式、音腔与民族和声运用得更加娴熟，特别是罗忠镕，他创造性地运用西方的十二音作曲技法与我国五声民族调式结合，谱写出了我国第一首“五声性十二音”的作品（《涉江采芙蓉》）。这些作品充分体现了中国古典诗词艺术歌曲创作的又一发展，为弘扬中华民族优秀传统文化做出了贡献。

此外，一些执着于中国传统音乐创作的香港和台湾的音乐人，如吕泉生、屈文中、阿镗、陈能济、古月、刘家昌、翁清溪、陈扬等人也谱写了大量优秀的古典诗词艺术歌曲，这些作品在海峡两岸广为流传，再加上著名歌星邓丽君、徐小凤、崔苔菁、凤飞飞等人内敛、婉约、清丽的演唱，以其浓郁的古典韵味和丰富的文化内涵受到了全国观众的欢迎和喜爱。

四、中国古典诗词艺术歌曲多元化的演唱风格

诗词是静态的，音乐是动态的。音乐因诗词的意境而引发作曲家和听众的美妙遐想，诗词也因音乐

的阐释,使自身的内涵达到更高的境界。演唱者是实现这两者价值的传导者,毕竟,这一切都需要通过演唱者的诠释和表达来呈现。

中国古典诗词艺术歌曲的演唱不同于其他声乐作品,为了表现中国古典诗词艺术歌曲的思想境界和文化内涵,中国古典诗词艺术歌曲在演唱上始终贯穿着“声韵、字韵、情韵、意境之美”这条主线,这是由中国古典诗词艺术歌曲本身的特点和气质决定的,因此,如何演唱古典诗词艺术歌曲也同样有它自身的技术要求和风格差异。目前,中国古典诗词艺术歌曲演唱风格呈多元化发展态势,主要有四种风格类型。

(一) 典雅的吟诵演唱风格

“吟诵”是吟唱和诵读的合体。既是中国古代诗文固有的声音形式和诵读方式,也是其主要的创作方式和文化传承方式。吟唱指有曲调的读法,诵读指没有曲调的读法。每一首诗,每一篇文,都是既可吟唱也可诵读的,“吟诵”是中国古典诗词中特有的一种演唱风格。古代歌诗的唱诵原有两种方式:一为演唱,多有乐器伴奏,甚至有伴舞;二为吟诵调,清吟而不用乐器伴奏。吟诵调是古代文人雅士根据中国古典诗词的节奏、音韵特色率性清唱的声乐小品,大多是“以乐从诗”“依声填词”,且一字一音、简洁明朗。这种独特的歌诗演唱方式在古代文人圈中极为盛行,是古代文人音乐中的最高代表和核心。到了近代,随着旧式学堂、私塾的消失,以及普通话的推广,吟诵调这门“绝学”也几近消亡。老一辈专家学者如赵元任、查阜西、傅雪漪、启功、王力、林庚、文怀沙、霍松林等人均擅为之,而一般人对此早已陌生。

作为古典诗词艺术歌曲演唱方式之一,今天的吟诵歌曲并非不加伴奏的简单清吟,而是在旧式清吟的基础上做一定的艺术处理,增加些许演唱的旋律性,配以简洁的伴奏,使之成为较为完善的声乐作品。如琴歌演唱者何怡女士,2013年在北京成立了“南熏工作室”,在全国各地多次举办琴歌演唱会,她表演的《阳关三叠》《秋风词》《关山月》《维清》等多首古代琴歌和文人吟唱歌曲,都是在前人清吟的基础上记谱整理后加以配器和演唱的,属于古典诗词艺术歌曲在原有基础上的演唱方式,颇有新意。再如,现代人对《枫桥夜泊》的演唱也体现出了现代人对吟唱的诠释,在《枫桥夜泊》的演唱中,寥寥四句歌词“月落乌啼霜满天,江枫渔火对愁眠。姑苏城外寒山寺,夜半钟声到客船”就把由半夜传来的钟声所引发的满怀愁绪描写得淋漓尽致。曲调空灵悠远,惆怅的情绪是全曲的感情基调。在演唱的处理上,很多人都运用了犹若浮丝的弱声和半歌半诵的吟唱方法,尤其在演唱每句末“天”“眠”“寺”“船”等音时,更是体现了古代吟诵之腔的典雅之美。

“吟唱”既吟亦唱,非常具有民族特色,它简洁明朗的特征,不仅体现了古典诗词“和、静、清、远”的演唱风格,更体现了吟诵从内到外所表现出的内涵、文雅、朴素,没有炫技,音色沉稳、悠远的演唱特点。毕竟,吟唱是古代文人“自娱性”的一种音乐行为方式,追求的是一种内心独白和思想情感的交流,演唱者也是欣赏者。张晓农在其《中国古代声乐艺术》一书中对吟诵调做了专节介绍,并大声疾呼对于这种颇具中国特色的演唱艺术应加以足够的重视与挽救。但是,要继承发展古典诗词吟唱艺术确非易事,还需深入研究探索。

(二) 民族化的演唱风格

演唱者主要采用民族、民间、戏曲唱法,音乐具有浓郁的民族特色与古典意味,凸显出中国古代诗歌艺术所特有的民族风韵。

民族化的演唱风格注重“韵味”,即语言的美(文体、词意、声韵、情感、语气语调)和旋律的美(唱腔、节奏、速度、强弱、顿挫、断连、收放、吞吐、滑擞、吟揉、装饰)。韵味绝不是只凭乐谱和音符予以表