

Zhongguo Jinxindai  
Yishu Gequ Fazhan Yu Yanchang Jiexi

Art song

# 中国近现代 艺术歌曲发展与演唱解析

刘佳 著

中国矿业大学出版社

China University of Mining and Technology Press

# 中国近现代艺术歌曲发展与 演唱解析

刘 佳 著

中国矿业大学出版社

## 内 容 提 要

本书通过对近百年间艺术歌曲在不同时期发展脉络的梳理,阐述了中国艺术歌曲产生和发展的基本过程,并对各时期部分作曲家的艺术歌曲演唱进行了解析。

本书可供读者了解 20 世纪以来中国近现代艺术歌曲的创作发展历程,对演唱各时期艺术歌曲提供音乐理论基础与演唱实践经验,可以作为学习声乐演唱的辅助指导书籍。

### 图书在版编目(CIP)数据

中国近现代艺术歌曲发展与演唱解析 / 刘佳著.

—徐州:中国矿业大学出版社,2018.12

ISBN 978 - 7 - 5646 - 4208 - 2

I. ①中… II. ①刘… III. ①艺术歌曲—音乐史—研究—中国—近现代②艺术歌曲—歌唱法—研究 IV.

①J642.5②J616.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 253541 号

- 书 名 中国近现代艺术歌曲发展与演唱解析  
著 者 刘 佳  
责任编辑 史凤萍  
出版发行 中国矿业大学出版社有限责任公司  
(江苏省徐州市解放南路 邮编 221008)  
营销热线 (0516)83885307 83884995  
出版服务 (0516)83884895 83884920  
网 址 <http://www.cumtp.com> E-mail: cumtpvip@cumtp.com  
印 刷 江苏凤凰数码印务有限公司  
开 本 787×960 1/16 印张 10.25 字数 204 千字  
版次印次 2018 年 12 月第 1 版 2018 年 12 月第 1 次印刷  
定 价 36.00 元

(图书出现印装质量问题,本社负责调换)

# 目 录

## 第一章 中国艺术歌曲的产生与发展/1

- 第一节 艺术歌曲的特征/1
- 第二节 中国艺术歌曲的雏形——学堂乐歌/9
- 第三节 中国艺术歌曲产生的时代背景/26
- 第四节 20世纪上半叶的中国艺术歌曲/29
- 第五节 中华人民共和国成立后的中国艺术歌曲/43
- 第六节 改革开放以后的中国艺术歌曲的发展/45

## 第二章 20世纪中叶前中国艺术歌曲演唱解析/53

- 第一节 萧友梅及其作品演唱解析/53
- 第二节 赵元任及其作品演唱解析/56
- 第三节 黄自及其作品演唱解析/60
- 第四节 青主及其作品演唱解析/67
- 第五节 陈田鹤及其作品演唱解析/74
- 第六节 刘雪庵及其作品演唱解析/80
- 第七节 江定仙及其作品演唱解析/86
- 第八节 贺绿汀及其作品演唱解析/89

## 第三章 20世纪中叶后中国艺术歌曲演唱解析/94

- 第一节 丁善德及其作品演唱解析/94
- 第二节 黎英海及其作品演唱解析/99
- 第三节 李劫夫及其作品演唱解析/104
- 第四节 罗忠镕及其作品演唱解析/107
- 第五节 尚德义及其作品演唱解析/113

- 第六节 郑秋枫及其作品演唱解析/120
- 第七节 施光南及其作品演唱解析/124
- 第八节 陆在易及其作品演唱解析/128
- 第九节 金湘及其作品演唱解析/133

#### 第四章 21世纪前后中国艺术歌曲演唱解析/138

- 第一节 徐沛东及其作品演唱解析/138
- 第二节 印青及其作品演唱解析/143
- 第三节 刘聪及其作品演唱解析/147
- 第四节 栾凯及其作品演唱解析/151

#### 参考文献/156

## 第一章 中国艺术歌曲的产生与发展

艺术歌曲,一般是指盛行于18世纪末到19世纪初,欧洲浪漫主义时期具有很强抒情性的一类歌曲的统称。它最早发源于德国,被称作“Lied”。在当时的德国,作曲家们十分青睐这种声乐体裁,创作出众多优秀的作品。随着作品的广泛传播,这一体裁也在欧洲其他国家生根发芽。法国、意大利、俄国、奥地利等国都有众多作曲家创作此类作品。

艺术歌曲的产生,经历一个必然的历史发展进程。欧洲文艺复兴后,在各类的宗教活动中,美声唱法逐渐发展到了一个新的高度。独唱作品在清唱剧、康塔塔及歌剧表演中都在逐渐地发展变化,而德国艺术歌曲无论在创作技法或是音乐表现上都具有很强的艺术性和抒情性,促进了美声唱法更进一步的发展。同样,美声唱法的推陈出新也催生了艺术歌曲体裁的产生。所以,众多音乐史学家或研究者,都将德国艺术歌曲,也就是“Lied”看成是艺术歌曲的起源。

### 第一节 艺术歌曲的特征

艺术歌曲产生之初,德奥创作技法一致坚持民族化音乐传统。随着艺术歌曲的传播,欧洲各国逐渐形成了各具民族特色的艺术歌曲。这些艺术歌曲普遍具有创作简约、精炼、细腻,调式调性多以欧洲大小调和十二音半音写作材料形成的“泛音式”等特点。中国艺术歌曲的创作中,作曲家们传承、模仿西方创作技法,巧妙地将中国民族音乐元素和创作手法有机结合,将中西方文化融合地恰到好处。在中国艺术歌曲的发展过程中,不难发现对于传统文化的继承具有共性。同一时代和历史背景的作曲家虽然有着各具特点、风格迥异的创作手法,但却都在作品中体现出典型的中国风格和时代性。直到20世纪80年代,作曲技法逐渐向多元化发展,出现了序列音乐、十二音技术理论等,并同时被运用到艺术歌曲的创作中。了解这些作曲技法、艺术表现手段、音乐结构特征与音乐形象的塑造,对演唱艺术歌曲有着理论支持和指导作用。

## 一、音乐与诗歌的完美统一

艺术歌曲是音乐与诗歌高度契合的一种音乐形式。通过音乐线条、节奏和框架的配合,将诗作所体现的精神、思想、情感和意境完美地再现出来,是艺术歌曲的基本特质和共同特征。无论中外,艺术歌曲的创作都离不开诗歌与音乐的完美统一。

在欧洲艺术歌曲创作领域中,众多的作曲家具有较高的文学修养和文化底蕴,所选取的诗歌有着深刻的思想性、深远的意境和饱满的抒情性。德奥艺术歌曲不仅采用文学性较强的诗作,作曲家还通过自己对诗作的理解、鉴赏,创作出迎合诗作所需意境的音乐,从而达到音乐与诗歌的完美统一。

德国作曲家舒伯特被后世称为艺术歌曲之王,其作品既有细致入微的音乐表现色彩变化又有亲切自然的抒情旋律,既表达深刻的思想又有内心无法表达的激情。他的作品主要选取诗人歌德、席勒和海涅的诗作。诗作均具有较深的意境,这也是很多作曲家选择诗作谱曲的一个共同点和趋势。舒伯特善于将简单朴素的民间曲调升华成情感细腻的艺术歌曲作品。如《菩提树》这首作品曲调就来自德国拜仁州民歌《玫瑰新芽》,歌曲采用了同主音大小调交替的创作手法,深化了诗作的意境,增加了作品的艺术性。

舒曼是一位极具才情的作曲家,其文学修养深厚,注重诗歌与音乐的高度融合统一。他主要选取的是海涅、彭斯、夏米梭、艾亨多夫等著名诗人的诗作。他的音乐创作织体丰富、和声色彩多变、具有神秘而诗情画意的意境。其作品中最具有代表性的就是他的声乐套曲《诗人之恋》《妇女的爱情与生活》,都具有诗化意境、音乐情感细腻的特点,在旋律中更多地加入了朗诵的因素,在演唱此类作品时应注意把握深层诗性意境的表达。

作曲家沃尔夫在艺术歌曲的创作上有别于以上两位作曲家。舒伯特表达的更多的是自我情感,舒曼表达的更多是幻想性的,都是主观性的抒情。而沃尔夫是继承发展诗化意境的同时,运用了客观抒情,不是自我为中心式的表达,是更为客观的表达和感受诗歌。沃尔夫称其创作的歌曲为“音乐诗”,突出了文学与音乐的综合性。这也是晚期浪漫主义艺术歌曲向现代转型的重要转折点。他追求的是原诗蕴含的意境情感忠实的再现,让音乐与诗歌能够从本真上达到统一,运用创新的音乐技法在保持诗歌原貌的基础上,实现客观抒情的表达。

这种诗歌与音乐的完美统一,不仅仅是在德奥,包括法国艺术歌曲、俄罗斯艺术歌曲都有着同样的考量。如法国作曲家福列的《月光》、俄罗斯作曲家格林

卡的《啊,不要诱惑我,我无法承受》等都是音乐与诗歌完美统一的代表性作品。

中国作曲家在艺术歌曲的创作上,同样考究且尊重诗歌与音乐的完美统一。早期的作曲家如赵元任、黄自、青主等人,多采用具有诗韵和意境的诗词作品为歌词。如赵元任的《教我如何不想她》、黄自的《春思曲》、青主的《大江东去》《我住长江头》等。他们的艺术歌曲音调优美且具有诗歌韵味,旋律流畅情感细腻,歌曲清新脱俗、典雅优美富有意境,做到了音乐与诗歌的完美统一。这些早期的艺术歌曲为新时期中国艺术歌曲的传承与创新起到了深远的影响。

因此不难看出,在艺术歌曲发展的过程中,中西方作曲家在对待音乐与诗歌完美统一性上有着几乎相同的见地,都对其统一性较为重视,力求音乐高度符合诗歌的意境需要,根据诗歌的结构布局和情感需求来进行音乐创作。

## 二、音乐具有戏剧性表现力

在艺术歌曲的创作中,戏剧性是一直存在的,表现在特定环境下人物的情感起伏、悲喜交加,体现了人情感的丰富性与复杂性。无论是德奥艺术歌曲还是中国艺术歌曲,都不乏具有戏剧性的作品,这同时也增加了作品的内涵性。

在这方面声乐套曲作品是最为见长的。如贝多芬的声乐套曲《致远方的爱人》就是具有开创性意义的一部作品。作品选自诗人雅伊泰勒斯的六首抒情诗,诗句比较直接地表白了对爱人的倾慕、对爱情的无限遐想和对自然景色的赞美。这一切都符合贝多芬内心的诉求,这一切的情感和抒怀都贴合作曲家内心的情感需要。于是,贝多芬创作了这部套曲。六首作品一气呵成,运用间奏衔接完成。每首曲目既有联系又有对比,形成了一个整体贯穿统一的音乐形象,情感与气氛的烘托也是一致的。音乐上无论是曲式、力度、速度、和声、旋律线条都很好地契合原诗,伴奏运用了不同的创作类型,有利于表现情感的变化和诗歌戏剧内容的推动,塑造出立体丰满的艺术形象。

长期以来,对于舒伯特的艺术歌曲学者们一直有多方面的研究,认为其作品中具有悲剧性。他在短小的作品篇幅中所表现出的内容已超过体裁本身所能承载的,他的作品具有触动心灵的真实性和人物形象的悲剧性。他的声乐套曲《冬之旅》是其艺术歌曲最具悲剧精神的代表性作品。全曲由 21 首歌曲组成,更像是带有音乐的戏剧,聆听作品仿佛被带入戏剧情境中。作曲家将人物的内心刻画的细致入微,将诗作中孤独、彷徨、寂寞、无助和对现实不满的流浪者形象描写得入木三分。离开负心的情人和伤心的地方,在冬日苍茫空旷的原



野上,听着呼啸的风声、雪中邮车的叮铃声,看着冰封的河水,穿过树林避开恶狗和乌鸦,此情此景触目伤怀,心中不禁悲情感慨。舒伯特抒发在避开繁华世界寻找心灵安宁的旅途中,感受到的人世凄凉和冷漠无情,表达了他与同时代、同阶层人的思想,为这部套曲增加了真实而生动的悲剧性。

除了声乐套曲之外,单独的艺术歌曲也不乏充满戏剧性因素的作品。如舒伯特的《魔王》,通过塑造不同人物形象,讲述故事情节,用音乐手法推动戏剧性发展。如《纺车旁的玛格丽特》运用了半音化的旋律突出戏剧性效果,用独立的伴奏织体与声乐部分的旋律线条形成对比,运用德国民间歌曲常见的变奏和重复手法,来切合原诗的分节和乐句。全曲伴奏部分始终与歌唱部分互相映衬,形成统一的情感氛围,通过加深刻画人物心理,增加全曲的戏剧性紧张度,表现了玛格丽特因爱情所产生的内心情感过程,作品音乐线条丰富织体饱满。

再如中国艺术歌曲《孟姜女》由王志信根据民间小调改编而成。歌曲讲述了孟姜女千里寻夫、辗转流离、悲情凄婉的悲剧故事。全曲加入了江南特有的婉转曲调将孟姜女内心的凄美独白呈现出来,感人至深、情真意切,让听者就孟姜女的种种悲惨经历有了深刻的感触,并产生强烈的情感共鸣。全曲规模较大从而表现内心复杂的感情,充分发挥了钢琴伴奏在音乐发展和旋律扩张上的作用,烘托出人物戏剧性的遭遇和情感起伏,凸显了孟姜女悲情性人物角色内涵。

### 三、音乐曲式结构的多样性

曲式结构对于音乐就像是鱼的骨架一样,是整个音乐的支撑和框架,是艺术思维的方法。欧洲的传统曲式有二部曲式、三部曲式、奏鸣曲、变奏曲、回旋曲、回旋奏鸣曲,等等。这些曲式适合各种音乐风格,在长期的创作中形成了逻辑严密、格式规范、合理统一的规律和格式。

在中外艺术歌曲的创作中,曲式结构是丰富多样的。以舒伯特为代表的德奥派继承了贝多芬、海顿、莫扎特等人的古典结构形式,常用二部曲式、三部曲式、传统分节歌和变奏分解歌的手法,以传统曲式为基础加以通谱贯穿发展式的结构。舒伯特较擅长使用复三部曲式,有利于刻画复杂的人物心理活动。舒伯特对于曲式结构的使用从不无目的的复杂化,后期他创作的分节歌歌曲要比其前期的贯穿发展式歌曲的手法有所进步和提升,更具艺术价值,体现了他灵活高超、融会贯通的创作技巧。

#### 1. 传统曲式结构的继承发展

传统曲式结构直到浪漫主义中晚期都一直在传承沿用,并得以发扬光大。

在勃拉姆斯的歌曲中,单曲结构沿用着传统曲式的结构,而套曲的结构则在复二部、复三部曲式与回旋曲式上有所突破尝试。匈牙利作曲家李斯特的作品曲式结构较之前的前辈作曲家有所突破和改变。他主要体现在除了沿用一些传统结构外擅长使用“巴尔形式”(AAB),《秋风萧瑟》《莱茵,美丽的河流》等都采用了这种创作手法。李斯特还创作过较大型曲式结构的作品,如《罗雷莱》采用了奏鸣曲式结构,基本完全脱离传统模式的结构,可以说是进阶版的奏鸣曲式结构。由此可见,李斯特是一位不愿受传统束缚有着创新意识,为符合作品情感需要敢于推陈出新、突破传统框架结构有探索性精神的作曲家,是一位极具才情和天赋的作曲家。

这种继承传统曲式结构的创作一直沿用至民族乐派兴起之时,作曲家们仍然坚持着。在作曲家格林卡、柴可夫斯基、穆索尔斯基、格里格、德沃夏克等人的作品中依然清晰可见传统曲式的框架结构,在此基础上融入民族特色和个人气质,得以区分出不同作曲家的创作风格与音乐特点。这种继承直到20世纪初期,在沃尔夫、马勒、理查·施特劳斯、福雷、德彪西、拉赫玛尼诺夫等作曲家的作品中不断沿用,但在创新的手段和表现手法上高于前辈作曲家。

### 2. 声乐套曲的结构布局

声乐套曲作为艺术歌曲形式中的一个分支,有其特有的结构模式和调性布局。套曲中的每首歌曲既各自独立又相互关联,在调式调性的运用上也是要符合情节和关联性需求。

如贝多芬的《致远方的爱人》,是一套结构完整具有精湛创作技巧的作品。每首作品的调式调性、速度与伴奏都经过逐一的细致设计,通过间奏曲将其衔接在一起形成了一个完整的作品。作品结构既有对比又有呼应,单一调性与多调性频繁出现,作曲家运用巧妙的创作手法表达了歌曲的内涵。舒伯特的《美丽的磨坊女》中运用了分节歌和复三部曲式两种框架形式。全曲的结构属于按照剧情展开的三个层面,作品运用了对比和再现的创作手法。再看舒曼的套曲《妇女的爱情与生活》,在曲式结构上借鉴了诗歌的结构,根据诗歌内容安排了呈示、展开、高潮的布局。歌曲间既有独立的结构又具有调性结构上的整体安排。套曲的曲式有对比、呼应,调性也有对比与首尾呼应,整体的内容和形式达到了统一,增强了戏剧性效果,音乐的展开抒情都极具合理性。

在中国声乐套曲的创作中,马思聪的《李白诗六首》无论是调性安排还是结构布局、旋律线条上都是中西合璧的创新探索。以并列多段体为基础,结构上有对比、变化再现和前后呼应的设计,使各曲间结构达到对称均衡。整部作品

基本保留了欧洲声乐套曲的曲式框架结构,并融入了中国民族元素。

由此可见,声乐套曲中每首曲目具有结构和调性上的独立性,但又互相关联、密切相关,具有统一的思想或音乐动机,运用框架结构与调性上的对比、展开、再现与呼应,进行音乐创作来配合诗作完整地表达思想内涵或内在情感。

### 3. 中国艺术歌曲曲式的中西合璧

中国艺术歌曲一直吸收、借鉴西方的创作手法、曲式框架结构和调式调性的布局,结合中国传统民族音乐结构和调性,创作具有浓郁民族特色和曲调的作品。20世纪初,萧友梅、黄自、赵元任等人学习西方的创作手法,并运用到中国艺术歌曲的创作中,结合中国民族音乐风格和结构特点,开拓了中国艺术歌曲早期发展的一片新天地。20世纪中期,谭小麟、丁善德、马思聪等人对民族音乐结构的学习和运用进入更进一步探索阶段。中华人民共和国成立后,在曲式的运用上更是中西交融、丰富多彩。

改革开放后,作曲家们将欧洲具有典型特征的曲式结构与中国曲式进行了更深层次的融合,并对部分曲式进行了创新性的发展。如施光南的《周总理,你在那里》,在曲式结构上介于三部曲式和奏鸣曲式之间。全曲有两个主题,两个主题有调性的对比,具有奏鸣曲结构特点,中间部分有戏剧性的展开,最后是缩减呈示部式的再现部。作曲家施光南对作品的整体构思是依据内容的需要来确定的,以作品内容需要为首位,从而能够更深刻地表现作品。这种创作理念也影响到了后来的很多作曲家。如尚德义的《科学的春天来到了》、瞿希贤的《走向绿洲》、施光南的《祝酒歌》都是较大型的多段体、复二部曲式结构,其中融入了西洋回旋曲式结构。可见作曲家们借鉴外来曲式的同时,在民间音乐结构上也吸收运用,令作品清新脱俗。

绝大部分的作品还是在中西结合的单二部与单三部曲式上的,如《我爱你,塞北的雪》《清晰的记忆》《送上我心头的思念》《多情的土地》等。这些作品大多是西洋二部曲式、三部曲式与民间二段体、三段体相融汇而成的作品。既有西洋曲式结构的对比、再现,又有民间音乐的“起承转合”结构,通过鲜明的对比来反映现实的生活状态和情感,将中西合璧的曲式结构搭建的既符合听者的欣赏程度又真切地反映了作品要传达的思想感情和深层含义。

## 四、音乐织体的多样性

艺术歌曲的音乐创作上除了曲式结构的多样性外,还有织体的多样性。这涉及调式调性、和声配置、旋律线条的特点等。这些都是艺术歌曲音乐创作中

对作品整体音乐效果具有重要影响的因素。

### 1. 调性的布局

在曲式结构的框架下,调性是一首作品的灵魂。调性的设计与变化对艺术歌曲创作中塑造艺术形象、拓展音乐线条、烘托歌词意境、抒发情感与构建结构框架具有至关重要的作用。调性有整体的布局也有局部的变化,这要取决于作品结构设计和音乐线条发展的需要,更要依据音乐内容的需要来进行设计变化。

欧洲浪漫时期艺术歌曲与中国近现代艺术歌曲的调性设计和变化都在逐渐的多样化。欧洲从单一调性到多调性、频繁使用大、小调式、旋律中使用大量的半音和三度转调等手段,调性的色彩可以说是丰富多彩,以二十四个大、小调调式为基础,篇幅短小的往往调性单一,如舒伯特的《野玫瑰》《摇篮曲》等。单一的调性布局在较大篇幅作品中也有出现,往往为了表现一个特定的人物形象、情感或气氛,如舒曼的《核桃树》、勃拉姆斯的《云雀之歌》、门德尔松的《乘着歌声的翅膀》等。

19世纪末民族乐派的兴起打破了一直以来调性的布局规律,作曲家们大多采用本民族的调式来进行创作,作品大多具有本民族的音乐风格。到了20世纪的现代派,所有的调性运用布局都发生了翻天覆地的革新与变革。勋伯格继承了瓦格纳的音乐思维走向无调性、十二音体系及序列音乐,传统的调性布局被顷刻颠覆。而后的沃尔夫、理查·施特劳斯、德彪西更是将这种创新继承发展了下去,为现代派音乐开辟了一条新的道路。

中国艺术歌曲的创作要晚于西方百年有余,在调式布局和调性设计上借鉴了欧洲的创作技法进行探索创新,加入中国传统音乐元素创作出具有中国民族风格的音乐。这种创新在某种程度上改造了欧洲创作技法。中国艺术歌曲在借鉴西方大小调的基础上,充分地融入中国五声调式,力求增加民族调式在作品中的塑造性和时代性。这也为后辈作曲家留下了宝贵的经验,开辟了中国艺术歌曲创作的思路。早期作曲家如黄自、赵元任、萧友梅等人,主张五声性调式音阶为基础风格特征,这为后来中华人民共和国成立后各时期作曲家创作思路起到了一个指导作用。而后的刘雪庵、陈天鹤、丁善德、谭小麟等人的调性设计受印象派影响较深,经常在作品中运用转调。人声部分旋律优美符合语言韵律,钢琴部分色彩丰富,成为烘托意境的主要手段。如丁善德的《爱人送我向日葵》、罗忠镕的《涉江采芙蓉》等。《涉江采芙蓉》开创性地运用了十二音序列音乐,在当时这种创作是极其罕见的。这首歌曲在使用十二音序列的同时,保留

了五声性的序列,使音乐具有五声性的风格。这种创作手法尤其突出了鲜明的民族特色,既表现了传统音乐的精髓,又具有时代的气息。

## 2. 和声的配置

和声部分的配置是影响作品艺术表现力的另一要素,了解掌握作曲家在艺术歌曲和声配置上运用的创作手法,同样有助于对作品风格特点的掌握。提及欧洲艺术歌曲的和声配置,不得不提的是舒伯特。他善于使用上下三级的离调转换,主调向三、六级的对置转换,不同调的音与和弦、不协和和弦或变化音的变化运用,增加作品的紧张感和色彩性,如《魔王》。舒曼善于使用大小调交替和模糊调性的离调、转调手法,使音乐具有丰富的和声色彩和表现手法,从而烘托作品意境和气氛,如《我会在梦中哭泣》。李斯特则探索了半音化和声,大量运用高叠置和弦、变音重属和弦,调性灵活、自由并伴有和声模糊的形态。他的和声配置风格在某种程度上继承了马勒、福列等人,并加以发展提升。浪漫时期的和声配置充满个性,民族主义音乐兴起后作曲家们融入本民族音乐元素,因此作品具有浪漫与民族性两个特征。如拉赫玛尼诺夫的《百合花》。20世纪后,和声配置得到了充分的发展,特殊和弦、不协和因素可谓是层出不穷。

中国艺术歌曲的创作受欧洲创作技法的影响,和声配置既要符合作品需要,又要具有鲜明的民族特色才能被大众所接受。以欧洲和声配置为主,加入中国元素使和声民族化,是所有作曲家努力的方向。如黄自的《卜算子》运用了民族调式特性音级,三种调式特性音级交替配以平行七和弦,这种和声既具有独创性,又具有浓郁的民族韵味。谭小麟的《彭浪矶》追求音乐旋律的五声性,作品采用四、五度音程叠置,在音乐中逐渐加强力度发展,运用了“和声起伏”的原则减弱和声的功能,增加和声的紧张度。丁善德善于运用大、小调双调式结合手法,或运用同主音自然大调式与带增四度的大调结合。和声织体注重复调手法,每个声部都有一个与主旋律风格一致的五声音阶声部互相衬托,使音响丰富而民族化,如《槐花几时开》《玛依拉》。

改革开放后,作曲家们在和声配置上以功能和声为基础进行变化发展,使其逻辑分明、条理清晰,色彩鲜明、音乐流畅,并加以中国风格的旋律,加强色彩和情感表达。如施万春的《送上我心疼的思念》、践耳的《清晰的记忆》、罗忠谔的《牵牛花》等。这些作品运用新的和声技法,具有时代气息和民族精神,体现了较高的艺术性和思想性。

## 第二节 中国艺术歌曲的雏形——学堂乐歌

追溯中国艺术歌曲产生与发展过程,不可不谈的就是学堂乐歌,它被认为是中国艺术歌曲产生的前身,是中国艺术歌曲的雏形阶段。它为中国艺术歌曲最终产生、发展提供了理论和实践的基础与经验。学堂乐歌,是一种随着新式学堂的建立而兴起的歌唱文化,一般指学堂开设的音乐(当时称唱歌或乐歌)课或为学堂唱歌而编创的歌曲。它是一种选曲填词的歌曲,起初多是由归国留学生用日本和欧美的现成曲调填词而成,后来也运用民间小曲或新创曲调。

西洋音乐的传入对学堂乐歌的产生具有一定影响。西洋音乐文化最早传入中国可大约追溯至唐代“景教”的圣咏咏唱,之后经元代、明代的天主教传教士传入我国,他们同时带来一些西洋的乐器如大键琴(当时称其为西琴)。到明末清初,还有德国的传教士来介绍西方古钢琴(大键琴的一种)的构造原理、演奏方法等。清康熙皇帝重用葡萄牙耶稣教会教士命其为宫廷的音乐教师,为配合教授还特意用汉语编写了《律吕纂要》;后又有意大利的传教士将欧洲乐谱、乐理的基本知识传入我国,这在康熙敕撰的乐书巨篇《律吕正义》之续篇《协韵度曲》中有详细的记录。在当时清朝的皇宫中,不仅开展过一些音乐活动,还上演过一部意大利的歌剧。这都为西方音乐传入我国埋下了伏笔,开辟了道路。但由于当时所有的活动仅限于宫廷或传教活动内,故传播的覆盖面有限,还不足以影响我国源远流长的传统音乐。

鸦片战争后,封闭了千年的国门被迫打开,有识之士和知识阶层呼吁对照欧洲体制进行改革的要求日益增长,这对西方音乐文化加速传播有推波助澜的作用。西方音乐不断地通过演唱基督教圣咏、新式军队建立与发展,以及新制学堂乐歌的开展而不断渗透推广到现实生活中的各个阶层中,从各个层面对中国的文化产生影响。19世纪下半叶,活跃在中国各地的各国传教士编印了各种各样的中英文圣诗集,有的中文歌词无谱有的连谱带词,有些是方言体有些是以国语编译,有的翻译沿用欧洲各基督教宗教歌曲,也有少量新编。这些圣咏通过宗教的方式传给信徒们。在这个过程中,西方的音乐、文化、演唱方式、乐谱等内容逐渐传入国内各个地方城市。据史料记载,影响的地区不仅是沿海,许多大中型城市都可查证有祖辈相传、演唱基督教歌曲的传统,可见其影响波及的范围之广。这一时期西方音乐在各地的教会中,不仅仅限于礼拜、唱圣诗的范围,一些宗教节日时还会举办专门的音乐会,演唱著名的宗教音乐作品(如

亨德尔的清唱剧《弥赛亚》等)。另外,在当时的一些教会学校中(如上海的“中西女塾”“圣玛利亚”女校,苏州的景海女校以及北京的育英、汇文中学的前身),还开设了学习钢琴的“琴科”,培养出许多热衷西方音乐的青年,同时提供给一些人在音乐上留学深造的机会。

除了教会对早期西方音乐文化传入国内有一定影响外,当时的新式军歌也对后来学堂乐歌的产生有影响和促进的作用。

中国自办的新式军乐队最早是在“甲午战争”之后,1898年袁世凯被任命操练新军时就建立了军乐队,并雇佣外籍的教员来任教。当时在袁世凯亲自编订的《兵略录存》就有对军乐队编制等相关要求。军乐队承担军中正式的迎送和操典仪式,这种形式后来被各个军团(如北洋军、奉军)和军校(保定陆军学校、广东黄埔军校)延续效仿。在军乐队中,旧式的鼓吹乐很快消失了,取而代之的是西洋铜管乐,这种现象在当时的一些学堂中也有出现,这说明当时西洋铜管乐这种艺术形式已经逐渐被人们接受。

军歌在我国古代的军队中就已有先例,一些名将也亲自编过军歌,如戚继光、曾国藩、张之洞等。辛亥革命前后,推行新式学校教育过程中,对青少年的“军国民教育”逐渐有所加强,在学堂乐歌中也出现了相当数量与军歌相似的歌曲。后期随着军乐队的发展,军歌几乎遍布各新军。冯玉祥任西北军要职时,就重视军歌对操练军队的作用,也创作、整理编辑过很多军歌。他根据训练和实战的需要,编写出士兵们通俗易懂的歌词(如《射击军纪歌》《战斗动作歌》《山地行军歌》等)。这些歌曲运用于操练的同时也达到给士兵进行思想教育的目的,如《国耻歌》《爱国歌》《爱百姓歌》《吃饭歌》《恢复共和歌》《爱国歌》《爱民歌》《爱同伍歌》《军人十诫歌》等。他的歌曲也不乏反帝反封建观点的体现,如《三民主义歌》《总理纪念歌》《真正革命歌》等。与学堂乐歌中的“军歌”一样,这些军歌常采用日本军歌曲调和我国民间曲调填词而成,如《冯玉祥军歌曲选》中多首歌曲运用了日本军歌《日本海军》和《凯旋》的曲调填词而成;《从军歌》和《行军歌》,均取自民歌《珍珠倒卷帘》等;《入伍歌》和《总理纪念歌》,采用了民间小调《苏武牧羊》。冯玉祥还采用西方基督教圣咏曲调和学堂乐歌曲调来填词,如:《忠勇歌》《战斗动作歌》曲调取自基督教圣咏《吹起号筒歌》;《国耻歌》曲调取自基督教圣咏《信徒精兵歌》;《军人争气歌》《军人十戒歌》曲调取自学堂乐歌《竹马》等。在军歌的编写上,与学堂乐歌相似的是他会依据原来歌曲的曲调,进行节奏节拍的变化,使其具有中国化的特点。在军歌的编写上,除了冯玉祥较具有代表性外,在各军流传的军歌还有南方革命军传唱的《武昌起义》《保孙

文坐南京》，北洋军传唱的吴佩孚编写的《登蓬莱阁》，奉军传唱的《太平洋》，北伐军传唱的《黄埔校歌》和《北伐军军歌》等等。

综上所述，这些西方教会圣咏的传唱和军歌的产生发展为中国新式教育中，学堂乐歌的产生和发展创造了环境和氛围，促进了西方音乐和文化的进一步传播推广。但是真正意义上西方音乐传入中国的实时性体现，仍应以学堂乐歌的产生更具代表性和时代性。

### 一、学堂乐歌的产生

随着新式学堂的建立而兴起的歌唱文化，在学堂开设音乐课或为学堂唱歌而编创歌曲，即学堂乐歌。中国近代新式学堂的产生和发展，是在中国社会特定历史背景和政治局面下，符合其内在发展逻辑合理性的。而中国近代的新音乐以学堂乐歌为代表，步入了一个新的阶段。学堂乐歌富有朝气的律动中，传达的是文化取向的外化彰显、精神内涵的乐观呈现，揭示了当时社会发展过程的人文风貌和时代印记，标志着新一代中国知识阶层推陈出新、吐故纳新的文化心态。因此，在探究其萌生的历史根源上，首先需要翻开历史的书卷，了解其萌生的时代背景、政治局面以及思想文化现状。

鸦片战争后的中国，受到了西方列强的侵略和压迫，无论是政治、经济、文化以及宗教，都受到了极大的冲击和创伤。中国传统文化的没落随着西方列强将中国大门打开的一瞬间爆发了。西方先进的武器、生产力让人们看到了更高层次的文明，同时对自身落后的传统经济、政治制度和文化产生了质疑，并重新审视。懦弱无能的清政府，签订了不平等条约，中国逐渐沦为一个半殖民地半封建的国家，一些思想进步人士意识到，西方资本主义的科技与文化，在许多方面都值得借鉴。中华民族要强大起来和生存下去，必须向西方学习、引进西方先进的科学技术，使中国重新强大起来。随之中国出现了洋务运动、维新变法、五四新文化运动等一系列富国强民的新文化运动。而学堂乐歌作为西方文化引入中国新式学堂教育的一个重要标志，它是伴随着新式学堂的建立孕育而产生的重要文化类型，是与社会生活密不可分的社会文化现象。

我国早期最早开设音乐课的学校多是外国传教士开办的，他们开设的课程内容丰富，不仅仅局限于“琴科”，在学习弹琴为主的同时还根据自身条件开设了声乐、弦乐、音乐史、作曲理论等课程。早期一些主张改良的洋务派官僚（如张之洞等）和具有维新主义主张的知识分子（康有为、梁启超、王国维等）对于音乐教育的重要性也有了更高的思想意识。由这些人创办的学堂都对音乐课纳



入学习课程范畴有所重视。如 1881 年张之洞创办的“三江师范学堂”聘请日本教师开设音乐课。1891 年康有为创办的“万木草堂”将音乐纳入西学课程。1898 年蔡元培创办的爱国女学正式设置唱歌课等。虽然我国学校音乐教育随着新式学堂的发展也逐步展开,但实际的大面积覆盖全国并未形成。

## 二、学堂乐歌的发展与特征

维新派代表人物康有为倡导大力推进文化改革和音乐教育,以梁启超为代表的维新派文人提倡在学校开设唱歌课,以向广大群众传播具有新内容的乐歌。一些爱国分子纷纷执笔创作歌词,如维新派学者梁启超、改革诗人黄遵宪、文人杨度等。其中有相当一部分歌词被配以歌谱传唱。1904 年,清政府制定《奏定学堂章程》,同意学堂中开设“乐歌”一课,学堂乐歌由此正式得名。20 世纪初期,一些留学日本的中国留学生,也加入到了推动学校歌唱的活动中,如沈心工、曾志忞等。沈心工 1903 年在上海等地为普通中小学创设唱歌课和编写学校歌曲。之后有大批回国的留日学生在国内多地开始了类似的活动,同时国内外的一些报刊陆续刊登有关新编学校歌曲和倡导发展新式学校音乐教育的文章。1904 年清政府废除了沿袭千年的科举制度,将各地书院改为中西学堂,一时间全国几十所高等学堂,几百所中等学堂,和成千上万的小学学堂如雨后春笋般出现,乐歌在学堂中迅速发展起来。

1912 年中华民国成立后,音乐课作为普通学校和师范学校必修课的学科制度才真正得以施行。但当时这一新型教育制度的实施速度是相对迟缓和滞后的,主要是由于仍处于清政府管理下的领导层的思想阻力和短时间培养出大量合格音乐教师存在的现实困难。虽然如此,当时的教育主管部门对于推行新的教育体制和发展音乐教育还是具有较高重视度的,制定和颁布了一系列的条例和法令,在沿海乃至内陆大中型城市还是有新的进展的。这些教育上的大力扶植建设都为推动学堂乐歌的发展奠定了重要的基础。如李叔同在浙江两级师范教学过程中创编了学堂乐歌,创作出了一首首广为传唱、深入人心的作品。又如四川省高等师范学校创设了“乐歌研修班”,聘请回国不久的叶伯任教,开设了一系列的音乐课程,并编写了不少的学堂乐歌。

学堂乐歌在当时的社会环境与政治思潮下,无论是洋务派还是维新派都认为推陈出新的教育制度和推广音乐课,从精神层面和思想意识上对人们爱国救国意识起到了醍醐灌顶的作用。维新派希望借此来达到对青少年资产阶级启蒙思想的作用,将学堂乐歌本身进行音乐普及教育和美育教育的作用,提升到