



杭州师范大学音乐学院丛书


中国艺术歌曲教程

杨孜孜 郑 杰 赵丽萍 / 编著



上海教育出版社



 杭州师范大学音乐学院丛书

中国艺术歌曲教程

杨孜孜 郑杰 赵丽萍 / 编著

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国艺术歌曲教程 / 杨孜孜, 郑杰, 赵丽萍编著. — 上海: 上海教育出版社, 2009.10

(杭州师范大学音乐学院系列教材)

ISBN 978-7-5444-2578-0

I. 中... II. ①杨...②郑...③赵... III. 艺术歌曲—中国—师范大学—教材 IV. J614

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第151018号

责任编辑 朱艳林

封面设计 郑 艺

中国艺术歌曲教程(附 CD 一张)

编 著 杨孜孜 郑 杰 赵丽萍

出版发行 上海世纪出版股份有限公司

上海教育出版社

地 址 上海市永福路123号

邮 编 200031

网 址 www.ewen.cc

经 销 各地新华书店

印 刷 江苏启东人民印刷有限公司

开 本 890×1240 1/16

印 张 19.75

版 次 2009年10月第1版

印 次 2009年10月第1次印刷

印 数 1-3,000册

书 号 ISBN 978-7-5444-2578-0/J·0136

定 价 50.00元

中国应有自己的艺术歌曲体系（代序）

田耀农

欣闻杨孜孜诸君撰著的《中国艺术歌曲教程》即将付梓发行的消息不久，孜孜君突嘱余作序，未及作推允的思考，仓促之间便勉为其难了。为《中国艺术歌曲教程》作序之难，难在“艺术歌曲”概念的界定，如果艺术歌曲本来就是一个舶来品，也就无所谓中国的艺术歌曲了，而中国艺术歌曲教程也就子虚乌有了；如果中国本来就有艺术歌曲，那么中国艺术歌曲的概念是在何时形成的？其代表形态或典型作品有哪些等等，这些貌似简单其实难以回答的问题至今也没有形成共识性的见解。孜孜君作为一位具有务实精神的声乐教育家，已失去耐心消极地等待理论界关于“艺术歌曲”没完没了的讨论和商榷，他首先以《中国艺术歌曲教程》为名，把他自认为中国的艺术歌曲结集出版了，至于中国艺术歌曲形而上的问题就交由理论家和评论家们慢慢地讨论了。然而，孜孜君又嘱余作序，则余就无法像孜孜君那样潇洒洒洒、超超脱脱了，不得不直接面对“艺术歌曲”和“中国艺术歌曲”这些剪不断理还乱的具体问题。

一、关于艺术歌曲

在20世纪20年代，中国专业音乐教育奠基人之一的萧友梅先生将德语的“*kunstlied*”翻译为“艺术歌曲”之前，中国还没有艺术歌曲的称谓，所以，从这个意义上来看，艺术歌曲应该是外来的非中国本土的母语概念。但是，就像1902年严复把英语的“*logic*”翻译为“逻辑”以后，不能认为中国在此之前就没有逻辑概念一样，也不能简单地认为在“艺术歌曲”的称谓出现以前中国没有艺术歌曲的概念，而一个概念的意义所指内容，总是先于一个概念的语音能指形式出现的。所以，在艺术歌曲这个概念称谓出现之前，中国应该是有了艺术歌曲的存在的。

德语的“*kunstlied*”指向是十分明确的，一般指的是附有钢琴伴奏的单声部独唱歌曲。17世纪初，意大利作曲家们创作了数千首单声部独唱歌曲，这些歌曲既不同于民歌也不同于歌剧唱段，它们是独立的音乐作品。艺术歌曲的真正发祥地在德国，1736年在莱比锡出版的《普莱塞河上的缪司神》被认为是欧洲第一部艺术歌曲集。这本歌曲集中，有的是根据原有的键盘小曲填词的作品，有的是作曲家新创作的作品。18世纪下半叶，德国陆续出版了七百五十多集带键盘伴奏的艺术歌曲。使艺术歌曲风行于世的是奥地利作曲家弗朗茨·舒伯特（1797-1828），他一生创作了六百多首艺术歌曲。继舒伯特之后，德国作曲家罗伯特·舒曼（1810-1856）和勃拉姆斯（1833-1897）也都写下了许多脍炙人口的艺术歌曲。欧洲艺术歌曲的外延后来有所扩大，人们把歌剧的一些单独演唱的唱段也都视为艺术歌曲。艺术歌曲的主要特点是歌词多半采用著名诗歌，采用独唱的演唱形式，侧重表现人的内心世界，曲调表现力强，表现手法和作曲技术比较复杂，钢琴或其他器乐伴奏占有十分重要位置。艺术歌曲的特点可以概括为：

第一，艺术歌曲采用独唱的演唱形式。

第二，以钢琴作为特征性的伴奏乐器，而且钢琴与歌唱的地位同等重要。

第三，艺术歌曲的歌词通常与现实世界保持一定的时空距离，且多是著名诗人的经典之作。

第四,艺术歌曲的旋律是作曲家个人创作的,创作演唱旋律时通常是与钢琴伴奏的织体综合在一起考虑的,歌曲伴奏织体与歌曲旋律同等重要。

根据以上四个特点,艺术歌曲把源自教堂合唱、歌剧里的重唱或独唱区别开来了,把民歌中的独唱区别开来了,而且也把校园歌曲和流行歌曲区别开来了。

问题的复杂性在于,把具有以上特点的歌曲称之为艺术歌曲之后,其他歌曲如何称谓?用“非艺术歌曲”虽然比较容易区别,但是几乎没有人愿意称自己的作品为“非艺术”的作品。况且,其他歌曲大部分确实也应该是艺术作品。可见问题的症结在于“艺术歌曲”这个词组的前缀“艺术”。

德语的“kunst”和英语的“art”指的是艺术,德语的“lied”和英语的“song”也都指的是“歌曲”,所以,当年萧友梅把“kunstlied”译成“艺术歌曲”应该也是无可厚非的。不管什么艺术都是人工造成的,艺术德语的“kunst”和英语的“art”作为词根都有“人工的”含义,并且通常作为“人造”的前缀合成一大批“人造××”合成词。与“艺术”相对应的概念是“自然”,自然也就是非人工的意思。据此,余前些年曾对艺术作过一个定义:艺术是人工比照物质世界和精神世界虚拟、抽象、概括、夸张、模仿地创造理想化的具有审美价值形式的文化。而关于文化余也曾将其定义为:文化即人化。即在生物进化过程中一种动物从被称作人那天起凡在一个充分大的群体中共同采用的有别于其他动物的思维方式与行为方式的总和。艺术是由人工造成的,不仅艺术歌曲是人工造成的,其他歌曲同样也都是人工造成的,但是,艺术歌曲原本就是根据一个预先设计好了的模子,将其刻意制成的有钢琴伴奏的独唱歌曲样式,与之不同的如民歌是在日常生活中和生产活动中不经意地自然形成的歌唱形式,教堂里的歌曲是在宗教仪式中自然形成的,歌剧里的歌曲同样也是在剧情中自然(不是为了歌曲本身)产生的。可见,在人工制成的东西中,有一部分是按照既定目标特意制造而成的,另一部分是在其他制造活动中不经意地造出了无目的的衍生物或“副产品”,人们把后者也称为“自然”形成的。校园歌曲和流行歌曲虽然也是按照预先设计好了的模子,刻意制造而成的,但是由于艺术歌曲特有的高雅的歌词内容和超凡脱俗的贵族化的表演形式,还是把校园歌曲和流行歌曲排除在外,从这个意义上来说,所谓“艺术歌曲”实乃“高雅艺术歌曲”的简称。

二、关于中国的艺术歌曲

德国的艺术歌曲传到了欧美诸国和中国、日本、朝鲜、韩国、印度等亚洲国家以后,逐渐与当地的音乐相结合,形成了具有各国特色的艺术歌曲。但是,中国的情况却特别复杂,中国的艺术歌曲大致有三种类型:

第一,德国艺术歌曲传入中国以后,大约从20世纪20年代开始,萧友梅、赵元任、青主、黄自等一大批从西方学习了专门的作曲技术理论的青年作曲家们,借鉴西方艺术歌曲的写作方法,陆续创作了《问》、《教我如何不想他》、《卖布谣》、《我住长江头》、《玫瑰三愿》等早期艺术歌曲。中国早期的艺术歌曲与德国艺术歌曲的形态比较接近,还具有一些模仿的痕迹;“九·一八”事变后,聂耳、冼星海、贺绿汀等新一代作曲家创作了更多的具有抗日救亡歌词内容的艺术歌曲,如《梅娘曲》、《黄河颂》、《嘉陵江上》等。由于战争环境的恶劣,这个时期的艺术歌曲在形式上与德国的艺术歌曲在形态上有所不同,许多作品只有歌唱的旋律,而没有写钢琴伴奏,也有一些青年作曲家还没来得及学完作曲技术理论课程即投入到血与火的战场。这些艺术歌曲虽然没有写钢琴伴奏,但作品充满的爱国情感却比以往任何艺术歌曲更能引起时代的共鸣。新中国成立以后,随着条件的改善,众多作曲家写出了许多脍炙人口的艺术

歌曲，特别是新时期以来，中国的艺术歌曲出现了一个创作繁荣时期。

第二，由于中国专业音乐教育发展相对滞后，许多艺术歌曲的作曲家没有受过作曲专业的技术训练，他们创作了大量的艺术歌曲，却没有写钢琴伴奏；当有些艺术歌曲已经产生了重大的社会影响以后，通常由专人为这些歌曲另行编写了钢琴伴奏。这种情况在文革时期以及文革前的十七年中比较普遍，于是中国的艺术歌曲创作出现了协作分工和集体创作的创作模式，艺术歌曲的歌唱旋律由一人写作，而钢琴伴奏则另有人编配。

第三，在德国艺术歌曲还没有传入中国以前，中国早就有了与艺术歌曲类似的歌曲形式，这些歌曲形式，有的是古代文人歌曲，有的是词调歌曲或古琴琴歌等，同时，还有大量的传唱范围比较广泛的民歌等等。这些古代文人歌曲或民间歌曲主要也是在漫长的历史过程中自然形成的，当这些歌曲超越了时代的局限和地区、民族的空间局限以后，成为全国各族人民共同喜爱的对象，此时，一些学过专业作曲的音乐工作者，把这些具有经典意义的歌曲，编配上固定的钢琴伴奏。

这样，中国艺术歌曲至少可以有以下两条定义：

定义一：中国艺术歌曲即据中国某历史、区域原创歌曲之原型，参照西方艺术歌曲之模型，由现代作曲家再度改编创作的声乐作品。

定义二：依据西方艺术歌曲之创作理念和结构法则，主要由中国词、曲作家创作的中文歌词的声乐作品。

根据以上两条定义，中国艺术歌曲主要有以下的内在规定：

第一，独唱的演唱形式；歌唱方法和演唱风格比较一致。

第二，具有固定的钢琴或乐队的伴奏形式。

第三，歌词用中文写成，与现实生活保持一定的时空距离，具有高雅的艺术风格。

第四，旋律跌宕起伏的幅度较大，节奏宽广、速度适中，多采用抒情歌曲或颂歌的表现手法。

三、关于中国艺术歌曲的教程

声乐是人声的音乐艺术，艺术的生命在于创新，世界上没有两个人的音色是完全一致的，所以，声乐艺术是最富有个性的艺术。在艺术中，雷同是低劣的同义词。然而，声乐艺术的学习却又要求基本理论的科学性和基本方法的一致性。科学性的标志就是可证明性和可重复性，虽然重复是艺术的死敌，但是艺术教学尤其是声乐艺术的教学却必须要有可证明和可重复的科学教学体系。声乐艺术的学习因为歌唱发声特有的看不见、摸不着，只能通过模仿和体会去把握技术要领，所以，声乐学习必须要有一个相对准确和固定的模仿对象和体会对象，这个最佳对象也许就是艺术歌曲了。关于这一点，美国当代学者朗格，在《西方文明中的音乐》中有过精彩的表述：“德国艺术歌曲无论在技巧上或在原理上都不是什么新的东西，但是，它完全抛弃了旧的美学原理和先入为主的态度，把每一首歌曲放在一个独立的模子里进行铸造，就这一点而论，浪漫主义的德国艺术歌曲确实是开始了一个新的纪元。”^①正是因为艺术歌曲特有的这个“独立的模子”，从而使得声乐教学具有了一个可以作为依据的标准或者相对固定的模仿对象，声乐教学也因为有了艺术歌曲这个可证明、可重复的“模子”，才使得教学具有了科学性。虽然通过艺术歌曲“模子”的声乐教学，得到的是所谓“千人一声，千曲一面”的艺术单调和样板化的艺术雷同，

^①朗格著，杨燕迪等译：《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社，2001年版，第477页。

但是,通过艺术歌曲“模子”化的声乐教学,却可以建立起扎实的技术基础,有了艺术歌曲的歌唱基础,再去开拓声乐的艺术个性就有了坚实的物质基础。所以,艺术歌曲既是声乐学习的启蒙教材,也是声乐学习的主要内容。

杨孜孜、郑杰、赵丽萍都是杭州师范大学音乐学院的声乐教师,在多年的声乐教学中,积累了丰富的教学经验,《中国艺术歌曲教程》中收录的作品,既是中国艺术歌曲的主要代表性作品,也是中国声乐教学常用的作品。杨孜孜、郑杰、赵丽萍三位教师为选编的每首作品都撰写了作品的写作背景,分析了作品的技术要点,介绍了作品的艺术处理手法。《中国艺术歌曲教程》不仅为专业院校的声乐教学提供了实用性的教学素材,也是声乐爱好者学习声乐的良好自学教程。这本教程的出版,不仅是以作品的形式说明了中国艺术歌曲的外延和内涵,为中国艺术歌曲的创作、评论和学术研究提供了鲜活的材料和确凿的论据,而且为中国的声乐教学体系建设提供了新思路和新材料。愿《中国艺术歌曲教程》在中国艺术歌曲的创作、表演、教学中散发出清新的气息,在中国艺术歌曲的大花园中绽放出引人注目的花朵。

目 录

上篇 理论篇

第一章 欧洲艺术歌曲概述	(3)
第一节 欧洲古典乐派时期的艺术歌曲.....	(3)
第二节 欧洲浪漫乐派舒伯特、舒曼的艺术歌曲创作.....	(4)
第三节 欧洲浪漫乐派中后期代表人物的艺术歌曲创作.....	(5)
第二章 中国古代歌曲概述	(9)
第一节 中国古代歌曲类型概述.....	(9)
第二节 宋词的创作特征.....	(12)
第三章 新中国成立前的中国艺术歌曲概述	(14)
第一节 中国近现代艺术歌曲的诞生及背景.....	(14)
一、西方音乐的传入.....	(14)
二、学堂乐歌的传播及代表人物.....	(14)
三、中国艺术歌曲诞生的时代背景.....	(15)
第二节 20世纪二三十年代的艺术歌曲发展.....	(15)
一、20年代萧友梅、赵元任的艺术歌曲创作.....	(15)
二、30年代的艺术歌曲及代表作曲家.....	(16)
第三节 20世纪三四十年代中国艺术歌曲的新气象.....	(19)
一、创作题材与表现形式上的拓展创新.....	(19)
二、聂耳、冼星海、贺绿汀等作曲家的艺术歌曲创作.....	(20)
三、谭小麟、江文也等作曲家的艺术歌曲创作.....	(22)
第四节 20世纪上半叶中国艺术歌曲民族化的探索.....	(23)
一、音乐创作技法.....	(23)
二、钢琴伴奏.....	(24)
三、歌词语言与音乐的结合.....	(24)
四、创作类型与题材.....	(24)
第四章 新中国成立后的中国艺术歌曲概述	(26)
第一节 新中国成立后十七年的中国艺术歌曲发展.....	(26)
一、五六十年代中国艺术歌曲发展.....	(26)
二、丁善德、黎英海等作曲家的艺术歌曲创作.....	(27)
第二节 “文革”期间(1966-1976)的歌曲创作.....	(29)
第三节 改革开放后的中国艺术歌曲.....	(29)
一、改革开放后中国艺术歌曲的创作与发展.....	(29)
二、施光南、罗忠镕、尚德义、郑秋枫、陆在易等作曲家的创作.....	(32)
第五章 艺术歌曲的创作诠释与中国艺术歌曲的传承发展	(36)
第一节 艺术歌曲的创作特征与诠释.....	(36)

一、艺术歌曲的创作特征·····	(36)
二、中国古代歌曲诠释·····	(36)
三、艺术歌曲的诠释与欣赏·····	(37)
第二节 中国艺术歌曲的传承与发展·····	(38)
一、中国艺术歌曲的传承·····	(38)
二、中国艺术歌曲的推广与普及·····	(39)

下篇 分析与实践篇

一、古词体谱曲编配的代表性歌曲分析

1. 鬲溪梅令·····	[宋]姜夔词曲 杨荫浏译谱 王震亚编配	(43)
2. 杏花天影·····	[宋]姜夔词曲 杨荫浏译谱 王震亚编配	(46)
3. 阳关三叠(琴歌)·····	[唐]王维等词 夏一峰传谱 王震亚编配	(50)
4. 渔翁(道情)·····	[清]郑燮词 王震亚编配	(56)
5. 南乡子·登京口北固亭有怀·····	[宋]辛弃疾词 黄自曲	(59)
6. 采桑曲·····	古诗 陈田鹤曲	(61)
7. 大江东去·····	[宋]苏轼词 青主曲	(62)
8. 我住长江头·····	[宋]李之仪词 青主曲	(67)
9. 点绛唇·赋登楼·····	[宋]王灼词 黄自曲	(74)
10. 花非花·····	[唐]白居易词 黄自曲	(77)
11. 红豆词·····	[清]曹雪芹词 刘雪庵曲 桑桐配伴奏	(79)
12. 自君之出矣·····	[唐]张九龄词 谭小麟曲	(83)
13. 正气歌·····	[宋]文天祥词 谭小麟曲	(85)
14. 彭浪矶·····	[宋]朱希真词 谭小麟曲	(88)
15. 枫桥夜泊·····	[唐]张继词 黎英海曲	(91)
16. 涉江采芙蓉(《古诗十九首》之一)·····	罗忠镕曲	(94)
17. 苏武牧羊·····	蒋荫棠词 田锡侯曲 张肖虎配伴奏	(98)

二、“五四”以来至40年代的代表性艺术歌曲分析

18. 送别·····	[美]J.P.奥德威曲 李叔同填词编配	(100)
19. 问·····	易韦斋词 萧友梅曲	(103)
20. 教我如何不想他·····	刘半农词 赵元任曲	(105)
21. 卖布谣·····	刘大白词 赵元任曲	(111)
22. 也是微云·····	胡适词 赵元任曲	(113)
23. 西风的话·····	廖辅叔词 黄自曲	(116)
24. 玫瑰三愿·····	韦瀚章词 黄自曲	(118)
25. 春思曲·····	韦瀚章词 黄自曲	(121)
26. 天伦歌·····	钟石根词 黄自曲	(124)
27. 渔光曲(选自影片《渔光曲》)·····	安娥词 任光曲 陈贻鑫配伴奏	(128)
28. 梅娘曲·····	田汉词 聂耳曲 宋承宪配伴奏	(132)
29. 铁蹄下的歌女(选自影片《风云儿女》)·····	许幸之词 聂耳曲 瞿希贤配伴奏	(135)

30. 塞外村女(选自影片《逃亡》).....	唐 纳词 聂 耳曲 黎英海配伴奏	(138)
31. 松花江上.....	张寒晖词曲 张 栋配伴奏	(142)
32. 故 乡.....	张 帆词 陆华柏曲	(148)
33. 勇士骨.....	胡 然、映 芬词 陆华柏曲	(153)
34. 嘉陵江上.....	端木蕻良词 贺绿汀曲	(157)
35. 黄河颂(选自《黄河大合唱》).....	光未然词 冼星海曲 黎英海配伴奏	(161)
36. 黄水谣(选自《黄河大合唱》).....	光未然词 冼星海曲 刘 庄配伴奏	(168)
37. 黄河怨(选自《黄河大合唱》).....	光未然词 冼星海曲 刘 庄配伴奏	(173)
38. 思乡曲.....	戴天道词 夏之秋曲	(179)
39. 偶 然.....	徐志摩词 李惟宁曲	(183)
40. 白云故乡.....	韦瀚章词 林声翕曲	(186)
41. 怀念曲.....	毛 羽词 黄永熙曲	(189)

三、新中国成立以来至70年代的代表性艺术歌曲分析

42. 菩萨蛮·黄鹤楼.....	毛泽东词 罗 斌曲	(195)
43. 蝶恋花·答李淑一.....	毛泽东词 瞿希贤曲	(199)
44. 忆秦娥·娄山关.....	毛泽东词 陆祖龙曲	(203)
45. 沁园春·雪.....	毛泽东词 生 茂、唐 珂曲 周 进配伴奏	(210)
46. 岩口滴水.....	任 萍、田 川词 罗宗贤曲	(215)
47. 桂花开放幸福来.....	崔永昌词 罗宗贤编曲 卓明理配伴奏	(219)
48. 玛依拉.....	哈萨克族民歌 丁善德编配	(223)
49. 槐花几时开.....	四川民歌 丁善德编配	(227)
50. 一个黑人姑娘在歌唱.....	艾 青词 杜鸣心曲	(230)
51. 我站在铁索桥上.....	顾 工词 方 韧曲	(235)
52. 草原之夜(选自影片《绿色的原野》).....	张加毅词 田 歌编曲 宋承宪配伴奏	(242)
53. 科学的春天来到了.....	吕金藻词 尚德义曲	(246)

四、80年代以来的代表性艺术歌曲分析

54. 多情的土地.....	任志萍词 施光南曲	(254)
55. 我爱你, 中国(选自影片《海外赤子》).....	瞿 琮词 郑秋枫曲	(260)
55. 秋——帕米尔, 我的家乡多么美(选自组曲《祖国四季》之三).....	瞿 琮词 郑秋枫曲	(266)
56. 那就是我.....	晓 光词 谷建芬曲 盛 茵配伴奏	(272)
57. 江河万古流.....	苏叔阳词 王立平曲 刘 聪配伴奏	(277)
59. 盼.....	佚 名词 陆在易曲	(280)
60. 我爱这土地.....	艾 青词 陆在易曲	(285)

参考文献.....		(300)
-----------	--	-------

附录: 中国艺术歌曲作曲家代表作品创作年鉴.....		(302)
----------------------------	--	-------

后 记.....		(306)
----------	--	-------



上篇 理论篇



第一章 欧洲艺术歌曲概述

中国艺术歌曲真正走向艺术独立,成为专指性的艺术体裁,还要归功于20世纪初一批沐浴过欧风美雨的音乐家的学成归来。他们不仅带回了西方的作曲技法,而且把欧洲艺术歌曲这一艺术形式引进到我国,也因此艺术歌曲常常被认为是“舶来品”。了解艺术歌曲在西方的创生和发展也应该成为理解中国艺术歌曲的重要一环。

第一节 欧洲古典乐派时期的艺术歌曲

艺术歌曲形成于18世纪末19世纪初的欧洲,在德国称为“Lied”(意为歌曲,复数形式为Lieder),而后专指人声与器乐伴奏完美结合的独唱歌曲体裁。它在艺术风格和创作理念方面同其他的歌曲体裁有着明显的区别。“Lied”是属于室内乐范畴的一种音乐体裁形式,歌词多数采用著名诗人的作品。从它发展的历史来看,18世纪70年代至19世纪20年代古典乐派时期的海顿(J.Haydn,1732-1809)、莫扎特(W.A.Mozart,1756-1791)和贝多芬(Beethoven,1770-1827)都写过一些艺术歌曲。但古典乐派时期是器乐曲和歌剧为主的时代,艺术歌曲只是一般的歌曲创作形式,还没有成为独立的音乐体裁,这个时期的艺术歌曲没有真正独立发展。

古典乐派的代表人物莫扎特一生写了近40首艺术歌曲。在他创作生涯的各个时期里都创作过艺术歌曲,尽管他的这些作品在他浩瀚的音乐创作海洋中几乎微不足道,但他在抒情表现上的伟大天赋却使他的艺术歌曲成为了在舒伯特之前最杰出的作品。他对艺术歌曲最终成为浪漫乐派一种重要的音乐体裁产生了很大影响。莫扎特创作的艺术歌曲精品完全达到了浪漫主义时期艺术歌曲的水准和高度,它预示着艺术歌曲最终发展成为独立音乐体裁,并走向繁荣。

莫扎特的艺术歌曲伴奏与人声浑然天成。对于艺术歌曲的发展而言,最重要的是他对词与曲之间关系的敏锐感觉,卓有成效地表达了歌词的情绪和意味。莫扎特的艺术歌曲既有用德文歌词的,也有用法文和意大利文的;既有分节歌,也有通谱歌;既有民歌风格,也有强烈的戏剧性风格的作品。他在11岁就写下了带钢琴伴奏的第一首歌曲,是为J.P.乌兹的一首诗所谱写的《愉快的时光》。1775年,29岁的他首次见到歌德的诗歌,写了第一首德文的艺术歌曲杰作《紫罗兰》,在歌曲中他捕捉住了原诗措词微妙的差异,创作出一首具有戏剧性的艺术歌曲。他1787年创作的九首艺术歌曲包括了采用维斯幽默诗歌谱曲的《老妪》。作品中莫扎特用诙谐的音乐语言塑造了一个怨天尤人、唠唠叨叨的老太婆形象。而《路易丝烧毁不忠诚恋人的信》音乐极富戏剧性,伴奏音乐生动地描绘了火焰的形象。他的另一首艺术歌曲杰作《黄昏的感触》,歌词与音乐的融合使听者沉浸在对死亡的思考之中。

作为德奥艺术歌曲的先驱作曲家,另两位古典乐派的代表人物贝多芬和海顿的艺术歌曲创作与器乐曲和其他的音乐体裁的作品相比也同样不占有很大比例。但是贝多芬的艺术歌曲与他的交响乐相比,则体现了贝多芬音乐创作中少有的温柔和忧郁的一面。贝多芬的一生和他的音乐并非只有英雄气概,同样

也有着缠绵悱恻的儿女之情。贝多芬也是德奥艺术歌曲史上第一位把艺术歌曲发展为“套曲”的作曲家，他的《致远方的爱人》堪称西方“套曲”的滥觞之作。可以说从古典乐派开始，作曲家们开始选择一些著名诗人的作品进行艺术歌曲创作，如莫扎特的《紫罗兰》、《致克洛艾》，贝多芬的《阿德拉伊得》、《在幽暗的坟墓里》，海顿的《美人鱼之歌》等等。这预示了艺术歌曲这一种新的音乐体裁的萌芽。古典乐派的艺术大师把文学性很高的诗歌与音乐结合进行创作的这种手法，对最终形成浪漫派艺术歌曲这一独立的音乐体裁具有重大的影响。

第二节 欧洲浪漫乐派舒伯特、舒曼的艺术歌曲创作

18世纪末至19世纪初，欧洲掀起浪漫主义思潮，追求个性解放、强调个人情感的抒发成为文艺创作的主导思想，这为艺术歌曲的产生奠定了思想基础。艺术家们不再受宗教和政治势力的束缚，当时文学、绘画、戏剧的创作都充分表现了创作者追求个人的理想和人性解放的要求。这些理念对艺术歌曲的创作产生了深刻的影响，特别是诗歌创作中所蕴涵的浪漫情怀，拨动了作曲家创作的心弦，激发了他们的创作欲望。艺术歌曲这一音乐体裁，将诗歌与音乐完美地结合，作曲家把自己在诗歌中的阅读狂欢化作音乐的激情，迫切需要寻找一种新的艺术载体寄托自己的情感和理想。人声天然所具有的优势，吸引他们运用艺术歌曲这一音乐体裁表达对人性的关怀和抒写。人声与琴声的结合，共同表现诗歌中的意蕴和深刻含义，淋漓尽致地抒发个人感情，契合了当时的文艺思潮。艺术歌曲恰恰是这一前提和背景下发展独立起来的。

19世纪初，产生了真正具有独立意义的音乐体裁——艺术歌曲。其发展初期的形式以分节歌为主，并开始选用一些著名诗人的诗词进行简单的创作，钢琴伴奏的和声与织体只起到衬托旋律的辅助性作用，代表人物是第一柏林歌唱学院的作曲教师和第二柏林歌唱学院的赖夏特和车尔特。

浪漫乐派代表人物舒伯特(F.Schubert,1797-1828)是第一个把著名诗人的诗歌与音乐融合，并把人声和钢琴置于平等的地位，共同参与创作的作曲家。从1814年创作出第一首艺术歌曲《纺车旁的玛格丽特》到1828年病逝，他一生创作了六百多首艺术歌曲和三部声乐套曲(其中一部经后人整理成套)，被后人称为“歌曲之王”。他的艺术歌曲的歌词几乎都选自歌德、席勒、缪勒等著名诗人的诗，有极高的文学性。他的钢琴伴奏以全新的表现形式出现在艺术歌曲的创作中，彻底改变了以前艺术歌曲比较简单、基本以功能和声进行为主、节奏衬托人声的伴奏形式。他使钢琴的音乐更加丰富，不但与人声同样重要，有时甚至担当歌曲中的主要角色。他创造了富有表现力的浪漫主义音乐语言和丰富的表现手法，通过对原诗歌与音乐结合的再创作，不仅使原诗歌的艺术魅力得到了提高，而且使参与歌曲二度创作的诠释者和三度创作的欣赏者对原诗歌丰富的内涵产生了共鸣。这种艺术歌曲创作上的创新，对后人的艺术歌曲创作产生了深远的影响，就这一点，我们从舒曼和勃拉姆斯等人的艺术歌曲作品中便可窥见一斑。

1810年出生的舒曼(R.Schuman,1810-1856)是继舒伯特之后最有天赋的艺术歌曲继承者，一生中创作了259首艺术歌曲和两部声乐套曲。舒曼从小生活在具有浓郁艺术气氛的家庭中，十分崇拜德国浪漫主义诗人霍夫曼、鲍罗、海涅、卡米索等富于浪漫幻想的文学诗歌作品，一生受这类文学诗歌的影响很深，因此，他的艺术歌曲常带着强烈的主观感受和梦一般的幻想色彩。音乐上侧重于通过贴切的情感与心理状态描绘，使人沉浸在梦幻般的沉思和遐想中，陶醉在大自然的优美景色里，音乐形象鲜明生动地呈现出一种独特的“意境美”。

舒曼在艺术歌曲创作上各种元素的运用和发展,极大地提高了艺术歌曲在音乐创作和艺术价值上的地位,在艺术歌曲的创作上更加注重音乐与诗歌完美结合。在舒曼艺术歌曲中“钢琴伴奏与歌唱同样重要”的特点,得到了更加充分的展示,如《核桃树》,钢琴伴奏的琶音音型和反复出现的主题动机,把春风荡漾、树叶沙沙作响的诗意,以及青年人对爱情的幸福憧憬,表现得无比生动。舒曼是一位钢琴家,钢琴曲的写作经验十分丰富,这对他创作艺术歌曲的钢琴伴奏有着得天独厚的优势。为准确地塑造艺术歌曲中不同的音乐形象和意境,他在继承和发扬古典乐派严格的和声逻辑和调式调性功能的基础上,开始探索和声上的新思维,强调和声色彩上的变化,利用转调和离调以及模糊调性等手法,丰富了和声的色彩,在转调、变和弦的运用以及和声的色彩对比和半音化处理运用上,都有新的大胆创新。他还吸取了复调音乐的织体写作风格,加强了钢琴伴奏内声部的张力和流畅性,这些创作方法极大地丰富了钢琴在艺术歌曲中的表现力。舒曼的艺术歌曲,能够深刻准确地从独特的角度表达出诗歌的意境,旋律与语言音节、语调紧密地结合在一起。舒曼在艺术歌曲创作上的成就和他特有的浪漫主义气质和情怀,对欧洲艺术歌曲的发展产生了深远的影响。

第三节 欧洲浪漫乐派中后期代表人物的艺术歌曲创作

随着艺术歌曲的创作不断发展和影响不断扩大,越来越多的作曲家开始涉足这一领域,匈牙利著名钢琴家、作曲家李斯特在创作器乐曲之外,也创作了许多脍炙人口的艺术歌曲。他的抒情性与朗诵化的旋律特点,伴奏的乐队化效果,钢琴伴奏中极少重复人声,织体多样,和声上发挥色彩变化作用,也启迪了许多作曲家的创作。还有的作曲家毕其一生在艺术歌曲的创作上,如奥地利作曲家罗伯特·弗朗兹和胡戈·沃尔夫。晚期浪漫乐派德奥艺术歌曲创作上的代表人物主要有勃拉姆斯、理查·施特劳斯、马勒等人。这些著名的作曲家的艺术歌曲作品中,都或多或少透出前辈的影子。

弗朗兹·李斯特(F.Liszt,1811-1886)是著名的匈牙利作曲家、钢琴家、指挥家,19世纪浪漫乐派杰出的代表人物。他一生中创作了许多艺术歌曲。1823年李斯特旅居巴黎期间创作了根据法国大文豪雨果的诗谱写的《当我入梦》、《孩子,我若是皇帝》等艺术歌曲佳作;到了德国之后又创作了五十多首艺术歌曲,如《你是一朵鲜花》、《在莱茵河》、《罗累莱》等。这些格调颇高的作品在19世纪艺术歌曲创作中独树一帜,占有重要地位。李斯特有较高的文学修养,他喜欢采用各国著名诗人的诗来谱曲,为五种语言(德语、法语、英语、意大利语和匈牙利语)谱写的歌曲有八十余首,其中为海涅、歌德、席勒、霍夫曼、裴特拉克等著名诗人的诗歌谱写的德语歌曲有六十余首。李斯特力求创作出和诗的形象相适应的绚丽多彩的音乐形象,并运用了各式各样的歌曲类型、形式和结构。突破“古典”的结构形式,使其艺术歌曲的结构形式随着诗意的变化而改变,不受传统创作技法和规则的限制。他还将交响音乐化的“主题动机”变形的手法运用到歌曲中,打破“传统”和声、调性的逻辑,采用大量的变音和半音化的线条,极大地丰富和拓展了和声的色彩与结构,声乐部分和钢琴部分的结合非常完美。李斯特的艺术歌曲充分显示了他那相当迷人的诗意和天赋的抒情才能。

勃拉姆斯(J.Brahms,1833-1897),德国作曲家。他是继舒伯特之后最接近古典主义精神的作曲家之一,也创作了众多艺术歌曲的杰作。他的艺术歌曲旋律优美,节奏多变,结构清晰,织体丰富,创作技巧完善。艺术歌曲成为他音乐创作中颇受瞩目、极具光彩的部分。他的艺术歌曲主题大多是爱情、大自然和死亡。其创作风格质朴,富有深刻的哲理性,着重抒发个人的情感,善于描绘纤细、敏感、复杂、

内在的情绪。

勃拉姆斯艺术歌曲的音乐创作风格的形成与他的生活经历密切相关。他喜好用分节歌的形式,创作的艺术歌曲绝大部分是用分节歌的形式写成,例如《我的爱情常青》、《徒然小夜曲》、《萨福颂歌》等。作品大都篇幅短小、结构精致、内容丰富、艺术性强。简洁的分节歌,旋律流畅,音乐形象纯朴,充分流露出作曲家内心的真挚感情。

勃拉姆斯多样的旋律技法,创造了极富个人特色的广阔悠长的旋律,塑造了丰满生动的音乐形象。旋律的走向与语言的自然韵势有机结合,能够恰当确切地表达愉悦、压抑、哀愁等多种情绪。在他的艺术歌曲中,很少有篇幅较长的前奏,歌曲主体部分的钢琴伴奏和声新颖、织体丰富。多变的节奏,如附点音符、切分音、重音移位、三连音等,改变了节拍原有的律动,音乐效果更为复杂和生动。调式调性的灵活运用,产生了多种色彩的对比和变化,使歌曲更具感染力。

在歌曲创作上的民族性是勃拉姆斯音乐创作风格的又一特征。他搜集了大量民间歌曲并重新编配后出版,这些德奥各地的民间歌曲、舞曲,为他的音乐创作提供了用之不尽的源泉。勃拉姆斯创作了很多接近德国民歌旋律风格的艺术歌曲,通过民歌般的、亲切自然的旋律,塑造了极其丰富多样的形象。在音乐创作中,勃拉姆斯将德国、奥地利、匈牙利等国的民间音乐因素融合成了不可分割的整体,以其鲜明的民族性形成了自己的特有风格,反映出他与广大人民在精神上、情感上的相通与联系。

他一生共创作了两百多首艺术歌曲,一百八十多首民歌改编的艺术歌曲,采用了多达六十多位诗人的诗作作为歌词。勃拉姆斯从青少年时期就热衷于收集德国民歌,先后出版了七册《德国民歌集》。他致力于本民族的音乐风格的艺术歌曲创作,使他的艺术歌曲具有极强的民族性和生命力。

胡戈·沃尔夫(H.Wolf,1860-1903),奥地利作曲家,是继舒伯特与舒曼以后又一位极富创造力的德语艺术歌曲作曲家。他的作品所产生出的美感不同于前人,在艺术歌曲创作领域是一位“革新者”,作品具有独特的艺术魅力。他的艺术歌曲不像在他之前的浪漫派作曲家那样重新铸造情绪和思想,而是试图引导听众进入诗歌原作的境界。他对诗歌的意境和情感表达具有敏锐的感觉和洞察力,他酷爱诗歌的朗诵,具有用音乐反映歌词意境的独特天赋,达到了把自身置于诗歌中,与诗人共同创作的境界。他的创作能够把歌词节律与音乐的节奏巧妙地融合,作品的声乐线条带有宣叙调的性质;他对歌手和钢琴进行了重新分工,歌手以歌唱的方式吟诵诗歌,钢琴则负责体现诗歌中的情绪及起伏变化;伴奏独立于人声部分之外,但是又完全从属于歌词,所以沃尔夫称自己的作品是“为人声和钢琴所作的歌曲”;他从未把人声当作乐器来处理,钢琴伴奏部分不允许掩盖人声,所有这些都成为他的歌曲情绪的基调。沃尔夫的创作题材涉猎广泛,人物刻画细腻,钢琴伴奏手法新颖复杂,色彩丰富,有很强的戏剧性和表现力。沃尔夫是瓦格纳的崇拜者,瓦格纳的影响在他作品中的反映非常明显。如类似瓦格纳的管弦乐队效果,模仿瓦格纳的织体选择,和声上也有瓦格纳的影子,因此人们称沃尔夫是“艺术歌曲领域中的瓦格纳”。

沃尔夫1876年开始创作艺术歌曲,从1888年到1891年他根据默里克、埃兴道尔夫、歌德、盖贝尔、海泽、凯勒所作的诗谱写了两百多首歌曲。主要歌曲作品有《12首青年时代的歌》(1877-1878)、《各种诗人的歌曲集》(31首,1877-1897)、《默里克的歌曲集》(53首,1888)、《埃兴道尔夫的歌》(20首,1888)、《歌德的歌》(51首,1889)、《西班牙歌曲集》(30首,1890)、《意大利歌曲集》(两卷,第一卷22首,1891;第二卷24首,1896)、《凯勒诗歌曲集》(1891)和《米开朗基罗诗歌3首》(1898)。

古斯塔夫·马勒(G.Mahler,1860-1911),杰出的奥地利作曲家及指挥家。作为19世纪末20世纪初的音乐家,马勒的作品有明显的自传色彩,其中有许多都是个人情感和自身经历的音乐写照。他的作品

以哲理的思索、诗意的音乐语言，深刻地刻画了人类的情感和大自然的声音，同时还有他对生命和死亡的困惑以及内心世界的探索。他的作品乐队编制庞大，但为声乐作品的配器十分精妙，通过乐队各种乐器的不同组合，使音乐与人声的色彩表现更加丰富，乐队的音响丝毫不影响人声。他善于运用民间音乐和圣咏音乐进行创作，一生创作了四十多首艺术歌曲以及一部交响声乐套曲《大地之歌》，包括声乐套曲《青年旅人之歌》、《少年魔角之歌》、《丧子挽歌》等。

1884年，马勒创作了由四首歌曲组成的声乐套曲《青年旅人之歌》，歌词为马勒自己撰写。作品描写了一个被爱人抛弃的青年，漫无目的地出外流浪，寻求安慰，这首作品带有一定的自传性。四首歌曲贯穿着二拍子和四拍子的进行曲节奏和小调性的调性布局，随着“旅人”在途中的心理变化，不断变更调性，每一首歌曲都在不同的调上开始和结束。1892至1898年间，马勒从克雷门斯·布伦塔若与约阿希姆·阿尔尼姆汇集的德国民歌集《青少年的奇异号角》中选出12首民间歌曲，创作了一部民歌改编的钢琴伴奏声乐套曲，命名为《少年魔角之歌》。1892至1893年又为其中的七首歌曲编写了乐队伴奏。马勒的创作时常表现出民间风格，用淳朴的音乐语言表达歌词的内涵，如《谁想出了这首歌》和《莱茵的传奇》等。

马勒的交响性声乐套曲《大地之歌》(Das Lied von der Erde)，是根据汉斯·贝特格的《中国之笛》中李白、孟浩然和王维等所作七首德译唐诗创作的。《大地之歌》包括六个乐章：第一乐章《大地哀愁饮酒歌》(Das Trinklied vom Jammer der Erde)，歌词选自李白的《悲歌行》；第二乐章《秋夜》(Der Einsame im Herbst)；第三乐章《琉璃亭》(Der Pavillon aus Porzellan)；第四乐章《幸福的回忆》(Von der Schönheit)，歌词选自李白的《采莲曲》；第五乐章《春天里的醉汉》(Der Trunkene im Fruhling)，歌词选自李白的《春日醉起言志》；第六乐章《送别》(Der Abschied)，歌词选自孟浩然的《宿业师山房待丁大不至》和王维的《送别》。

理查·施特劳斯(R. Strauss, 1864-1949)，德国著名的作曲家及指挥家。理查·施特劳斯的作品富于生命力，充满热情，配器精妙，技法娴熟。他的早期作品具有典型的浪漫主义的特点。作为德国重要的艺术歌曲作曲家，他创作了两百余首艺术歌曲。歌曲旋律常由短小动机发展而成，和声新颖，钢琴伴奏常起到解释歌词的作用。他采用象征性的主题和变奏手法对事物进行写实性描写，与柏辽兹的“固定乐思”和瓦格纳的“主导动机”相类似，但更为细致入微。他发展了标题音乐中“音乐中的诗意，音乐中的表现”，歌曲伴奏创作上继承了柏辽兹、瓦格纳、马勒的乐队伴奏形式。其伴奏尽管乐队编制很大，但通过精妙的配器，恰到好处地烘托出人声部分，营造出亲切的室内乐气氛，从而形成了他独特的创作风格。他晚期的作品流露出一定的现代派倾向。

理查·施特劳斯在6岁时就写出了他的第一首歌，在此后近八十年的创作生涯中，他总共写了大约30组(套)由乐队或钢琴伴奏的歌曲，数量相当可观。按照歌曲风格，大致可分为两类，一类是继承了浪漫派抒情风格的传统作品，曲调优美、音乐热情、气质典雅秀丽；还有一类是宣叙式和咏诵式风格的歌曲，这些歌曲显然也受到了瓦格纳和与他同时期的沃尔夫的影响。艺术歌曲一直是理查·施特劳斯非常喜爱的创作体裁，虽然在中年以后歌曲写作比较少，然而在他逝世的前一年，理查·施特劳斯以《四首最后的歌》为他一生的音乐创作画上了一个完满的句号。

1946年理查·施特劳斯旅居瑞士，读到了约瑟·冯·艾申朵夫的诗歌《在暮色中》，《四首最后的歌》最初创作灵感来自于诗人晚年笔下的一对老夫妻对死亡的沉思，它与作曲家当时的个人处境形成强烈的共鸣。《在暮色中》这首歌曲直到1948年5月才完成，这期间他又被另一位诗人海曼·黑塞的三首诗所