

新音乐文学视野下的词曲关系探究

——以萧友梅、易孺与黄自、韦瀚章的歌曲创作为例^{*}

金婷婷

[摘要]学堂乐歌运动催生了以现代歌曲为主要体裁的中国新音乐，以歌词为中心的中国新音乐文学呼之欲出。一般以为，中国新音乐文学产生于五四新文化运动时期，在20世纪30年代得以繁盛。在这一段时期，萧友梅、易孺以及黄自、韦瀚章合作的学校歌曲及艺术歌曲对中国现代歌曲的创作产生了深远影响，堪称为中国新音乐文学发展演进之缩影。从词曲关系观之，萧、易与黄、韦创作的现代歌曲，其共同特点是文言体与白话体的混用，以及基于西方传统和声理论背景的旋律配合，可总结为“文白间体”与“西调中用”。

[关键词]新音乐文学 词曲关系 文白间体 西调中用

〔中图分类号〕J609.2；I206.6〔文献标识码〕A〔文章编号〕1000-7326（2020）11-0151-10

音乐文学是指“以语言为工具，通过形象，具体地反映社会现实生活，表达作者思想感情。同时，它又具有与音乐结合为声乐作品的可能，最终以歌唱的方式诉诸人们的听觉”。^①从概念辨析的角度来说，凡用于各类声乐体裁诸如歌剧剧本，歌曲的歌词，说唱音乐、戏曲音乐的唱本，皆属音乐文学的范畴。在以古体诗词为主的中国传统音乐体制中，音乐文学这一概念的外延极其广泛。正如朱谦之在其专著《中国音乐文学史》中所说：“中国从古以来的诗，音乐的含有性是很大的，差不多中国文学的定义，就成了中国音乐的定义。因此，中国的文学的特征，就是所谓‘音乐文学’。”^②

“中国新音乐文学”属于狭义的音乐文学范畴，特指在学堂乐歌运动以来的新音乐发展过程中，由现代歌曲的歌词而组成的文学类别。中国现代歌词由初创至繁盛，促进了新音乐文学的产生。新音乐文学之新，在于其歌词从古典诗词嬗变为新体抒情诗；新音乐文学之新，还在于其所寄附的音乐语言从中国传统乐调突变为西洋风格的歌唱旋律。产生于20世纪之初的学堂乐歌，为中国新音乐产生的主要标志。伴随着学堂乐歌依曲填词的歌曲形式，产生了一批具有中国传统诗词神韵的歌词，但這些歌词并不是真正意义上的现代歌词。因此，学堂乐歌的出现也算不上是中国新音乐文学产生的标志。一般认为，中国新音乐文学的初创，始自五四新文化运动时期产生的一批歌曲。陈煜澜在其专著《现代音乐文学导论》中说：“新文化运动开始之后，歌词与新诗同质同构，像胡适、刘大白、刘半农、郭沫若、徐志摩等都在不同程度上应和了初期艺术歌词创作的浪潮。”^③到20世纪20—30年代，随着

^{*} 本文系国家社科基金艺术学一般项目“近代声乐艺术与中国歌诗传统关系研究”（20BD049）的阶段性成果。

作者简介 金婷婷，中山大学艺术学院副教授（广东 广州，510275）。

① 庄招华：《音乐文学概论》，北京：人民音乐出版社，2006年，第1页。

② 朱谦之：《中国音乐文学史》，上海：上海人民出版社，2006年，第32页。

③ 陈煜澜：《现代音乐文学导论》，郑州：河南人民出版社，2006年，第1页。

中国现代歌曲创作实践的经验积累,歌词得以从新诗中分离出来,新音乐文学得以初定。

发端于五四新文化运动的中国新音乐文学,有两种创作路径:一是赵元任为新诗谱曲,其中的新诗作者本身没有作歌词的自觉意识,二是萧友梅、黄自等人的创作,其歌词作者群中诸如易孺、韦瀚章等人都有明确的歌词创作意向。赵元任的歌曲创作以出版于1928年6月的《新诗歌集》为代表,这部歌集收录有为五四时期新体诗人胡适、刘半农、徐志摩、刘大白等人的诗作创作的歌曲14首。由于《新诗歌集》中的词作者较为广泛,加之这些新体诗在创作之初并不是为了“入乐”,基本上是为“说白”性质的朗诵而作,其歌词并不纳入新音乐文学的研究范畴。萧友梅、黄自等歌曲创作,情形则大不相同。萧友梅的歌曲创作以《今乐初集》(1922)、《新歌初集》(1923)与《新学制唱歌教科书》(1924)为标志,共收录有为易孺的歌词创作的歌曲73首。黄自的歌曲创作以《春思曲》(1934)、《复兴初级中学教科书·音乐》(共6册,1933—1935),收录有为黄自创作的歌曲28首。萧友梅创作的歌曲中的歌词,几乎全然为词作家易孺一人包办,黄自歌曲创作中的大多数为与词作家韦瀚章的合作。萧友梅、易孺与黄自、韦瀚章合作的歌曲基本上都是作为当时中等学校歌唱教材使用的,其规范性与普及性不言自明。故此,本文旨在通过探讨萧友梅、易孺与黄自、韦瀚章的歌曲创作中的词曲关系,以揭示中国新音乐文学初创时期的基本特色。

一、萧友梅、易孺的学校歌曲与新词曲关系的初建

萧友梅(1884—1940),广东中山人,年幼时在家乡接受新式学堂教育后,赴日留学7年,学习教育学兼修音乐(声乐与钢琴)。因与孙中山为世交,在留日期间加入中国同盟会。辛亥革命后,孙中山被推举为中华民国临时大总统,萧友梅被任命为总统府秘书,但不久因孙中山辞去临时大总统职务而去职,转赴德国留学又达7年之久。留德期间,萧友梅先后在莱比锡音乐院及莱比锡大学学习音乐学,于1919年获莱比锡大学哲学博士学位。在1920年学成归国后,萧友梅在北京女子高等师范学校音乐系、北京大学音乐传习所、北京国立艺术专门学校音乐系任教并主持教务工作,开启了将欧洲专业音乐教育体系引入中国的初步试验。1927年底,萧友梅在南京国民政府支持下,在上海创办国立音乐院。1929年,国立音乐院奉命改制为国立音乐专科学校。其间,萧友梅在时局动荡中坚持办学,初步建立起我国专业音乐教育体制,终因积劳成疾于1940年底病逝,被誉为中国专业音乐教育的开拓者与奠基人。作为中国现代专业音乐的开拓者,萧友梅以学校歌曲为主的新音乐创作也同样具有开拓的意义。在萧友梅创作的歌曲中,有81首歌曲的词作者为易孺。萧友梅与易孺的歌曲创作,一改我国学校歌曲惯用学堂乐歌中依曲填词的现象,为中国现代歌曲的发展开辟了一条新的道路。

易孺(1874—1941),广东鹤山人,幼年入广雅书院接受国学教育。与萧友梅一样,易孺早年留学日本,与孙中山为故交,曾参加中国同盟会,在南京临时政府总统府任秘书,之后,因孙中山辞职而去职。1921年,易孺在北京组织金石文学爱好者成立“冰社”,并被推举为会长。之后,与在北京大学音乐传习所任教务主任的萧友梅不期而遇,萧请其为新学制学校歌曲创作歌词,并为其在北京大学音乐传习所谋得国文教员一职。萧友梅到上海创办国立音乐院及国立音乐专科学校之后,易孺亦随之任教。从此,两人在创作学校歌曲方面合作长达10余年之久,在中国近现代歌曲创作史上立下初创之功。

萧友梅与易孺合作的学校歌曲有:1.《今乐初集》(1922年,商务印书馆)共21首,其中,除卷首曲为当时的“国歌”——《卿云歌》之外,其余20首均为易孺作词;2.《新歌初集》(1923年,商务印书馆)共25首,均为易孺作词,其中,开卷第1首《国庆》为《今乐初集》中同名歌曲的改编;3.《新学制唱歌教科书(初级中学用,1—3册)》(1924—1925,商务印书馆)共30首,均为易孺作词,其中,除《新学制唱歌教科书》中有2首歌曲分别与《今乐初集》《新歌初集》重叠之外,萧与易合作的学校歌曲共有73首。在1984年编辑出版的《萧友梅作品选》(人民音乐出版社)中,共收录萧友梅的音乐作品39首,其中,由萧、易二人合作的学校歌曲有33首,分别选自《今乐初集》7首、《新

歌初集》15首、《新学制唱歌教科书》11首。

不同于前期学堂乐歌,这些歌曲均配有钢琴伴奏,除了齐唱、独唱性质的歌曲外,还有二、三、四声部的合唱。正如萧友梅在《今乐初集》之“前言”——《编辑大意》中所说:“现在吾国学校所有歌集,其曲谱多采自外国,第填词者多非谙乐理之人,致词句每与乐句不能针对,此亦为吾国中小学生对唱歌一科兴味缺乏之一大原因。本集曲谱,纯是比按歌意创作而成,自无曲谱互舛之处。”^①《今乐初集》出版不久,北京大学音乐传习所在《北京大学日刊》上刊登“征集新歌歌词启事”。“启事”的开篇云:“今幸有泰西风琴钢琴之制,音备而复,谱律森严,抑习而可察,专而能工,佐歌诗之曼丽,尤呈其殊技,而不可或离。是新声可以籍存,而新歌又乌可以不继起者?”接着,提出对歌词创作的要求是“合新思想旧词藻组织而成,最为雅音”,“有音节的白话诗,亦甚乐受”等。最后提及学校歌曲创作的匮乏现状,“歌之教材,需要甚亟,除最近商务印书馆出有《今乐初集》外,求有适合之教材,稀如星凤”。^②

在萧与易合作的学校歌曲中,《问》(《今乐初集》第15首)这首歌曲从产生之日起,一直流传至今,成为我国现代艺术歌曲的代表作。^③这首歌曲之所以得以流传,主要是因为其歌词采用了五四时期所倡用的新体诗创作手法。如果从词曲关系的角度来分析其音乐结构,这首歌曲可以分为3个乐句。第1句:“你知道你是谁?你知道华年如水?”第2句:“你知道秋声,添得几分憔悴?”过渡:“垂!垂!垂!垂!”第3句:“你知道今日的江山,有多少凄惶的泪?”补充:“你想想呵,对!对!对!”(见谱例1)五四时期的知识分子,由于处于思想巨变的时代,往往有一种“今夕何夕”的思考。这种情怀,在《问》中得到了很好的体现。歌词中的每一段连用了直指人心的4个问号,表达了知识分子对于生逢其中的纷乱时局的种种忧患意识。在词曲结合上,该歌曲采用了G大调一段体结构,其中前三问的旋律均从属音开始,最后一问运用了三连音将音调推向高潮,其曲式结构不仅规整,且具有一定的灵活性。



谱例1 《问》(易孺词,萧友梅曲)

《踏歌》(《今乐初集》第13首)这首歌曲,用以表现亲朋好友联袂表演音乐时的欢娱之情,其歌词创作与《问》极其相似。可以想见,此时新音乐在中国的发展已过20个年头,其歌唱表演的主要模式应该是用钢琴伴奏的学校歌曲演唱。这里选用“踏歌”为题,却是沿用了中国传统文化中对特定音乐体裁的指称。“踏歌”之称起源于汉代,为以歌舞形式表现世俗生活中“欢愉”主题的文艺活动,即所谓“丰年人乐业,陇上踏歌行”。唐代李白《赠汪伦》有云:“李白乘舟将欲行,忽闻岸上踏歌声”,为其传承的写照。但在《踏歌》这首歌曲中,作者在表现欢愉之情的同时,却又表达出对于当下现实生活的隐忧——“今夕何夕?云胡不乐!”这里的“云胡不乐”源出自《诗经·郑风·风雨》中的“既

① 萧友梅:《〈今乐初集〉编辑大意》,易韦斋、萧友梅编:《今乐初集》,上海:商务印书馆,1922年。

② 《北京大学日刊》1922年10月11日。

③ 通常认为,中国艺术歌曲的开山之作作为青主创作的《大江东去》。根据作曲者回忆,《大江东去》创作于1920年,但首度发表时间却是1930年。

见君子，云胡不乐”，意指“既然见到了意中人，还有什么不快乐呢？”在《踏歌》歌词的最后，有“看看呵！盈盈！看看呵！亭亭！”“记着呵！丁宁！念着呵！娉婷！”而《问》歌词的最后是“你想想呵，对！对！对！”“你讲讲呵，脆！脆！脆！”显而易见，这两首歌词具有同构的特征（见谱例2）。不仅表现在歌词上，从旋律创作上来看，《问》与《踏歌》都是G大调的一段体结构。所不同的是，《问》运用了叙事风格的拍子，《踏歌》运用了舞蹈风格的拍子，两曲有着异曲同工之妙，说明萧友梅对西乐曲拍的选择和运用，也注意曲拍与词意的配合。



谱例2 《踏歌》（易孺词，萧友梅曲）

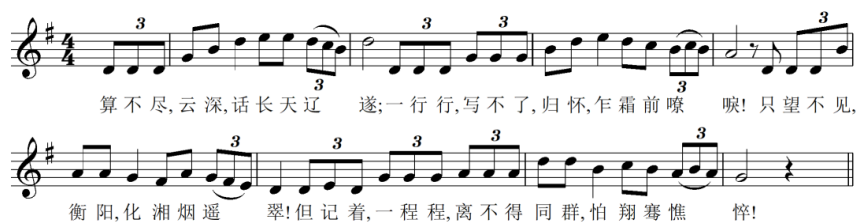
不过，易孺的歌词也并非尽善尽美，其最大的局限性就是文言色彩过重，比如《踏歌》。如今，《踏歌》已经基本上没有得到传唱。其原因可以从《问》与《踏歌》的对比中找到：《问》的歌词中基本上没有用典，词曲结合也显得通达、顺畅，更具大众化特色，因而更符合学校歌曲的传播特征。在词曲配合上，《踏歌》的某些地方显得急促而不够达意。如“我精神付汝光明”的旋律与词的配合尚且可行，但到第二段“是汝灿烂的春星”就显得有些拗口了。歌词最后几句中的“亭亭”“盈盈”“丁宁”“娉婷”等，都是古雅的形容词，词曲之间的拗口更为凸显。

曾经与易孺同为国立音乐专科学校国文教师的龙榆生，在其编选的《近三百年名家词选》中，收录有易孺的《霜花腴》《满江红》《虞美人》三首词。其中在易孺“小传”中对其艺术才华颇为欣赏，认为他“工诗、词、书、画，尤精篆刻”，其“填词务为生涩，爱取周、吴诸僻调，一一依其四声虚实而强填之，用心至苦”。^①由此可见，易孺的词以艰涩难懂为特色，这一特点在其歌词中时常有显现。如《南飞之燕语》（《新歌初集》第17首）之歌词：“算不尽：‘云深’，话长天辽邃！一行行，写不了：‘归怀’，乍霜前嘹唳！只望不见：‘衡阳’，化湘烟遥翠！但记着！一程程，离不得：‘同群’，怕翔骞憔悴！”这首歌词应该描写寒冬将至、群雁南飞的情景。其中第一段中有多处生僻的用典，往往让普通人产生一种不甚了了之感。实际上，第一段歌词的主要部分是一段五言诗：“话长天辽邃！乍霜前嘹唳！化湘烟遥翠！怕翔骞憔悴！”这里的“云深”“归怀”“衡阳”“同群”均为对古诗词的引用，故而加上引号。在旋律创作方面，与第一段歌词对应旋律是与诗词结构相一致的“起承转合”四句式段落结构（见谱例3）。但在实际演唱中，常常会让人觉得在词曲结合上有许多不尽人意的仓促感。可以说，正是这首歌词诗意浓厚、韵味十足的特点，却给旋律创作者留下了词曲结合的重重困难。又如《进行歌》（《新学制唱歌教科书·第一册》第9首）中歌词基本上是取材于《诗经·小雅》诸篇的拟作，易孺在其后的说明中认为，由于当时普通的进行歌的歌词不够雅正，故“以雅音正近时进行歌之俗滥”。^②歌词为：“既整厥伍，厥伐亦齐；驾言徂东，爰济于西。求我友声，之子奕奕；徒御不惊，会同有绎。湛湛录斯，

① 龙榆生编选：《近三百年名家词选》，上海：上海古籍出版社，1979年，第209页。

② 萧友梅、易韦斋编：《新学制唱歌教科书》第1册，上海：商务印书馆，1924年，第26页。

亦既湄兮；或群或友，坎坎鼓兮。维扬我武，是以有誉处兮！”



谱例 3 《南飞之燕语》(易孺词, 萧友梅曲)

当然, 易孺也并非全然食古不化, 他也意识到时代风气的变化, 在其歌词创作中还是试图融入白话因素。比如《留春之花》(《新学制唱歌教科书·第二册》第7首)的歌词, 主要描写在春夏之交的阴雨天气中杨花开放式的自然景观以及人们的感悟。在易孺的歌词中, 这首《留春之花》属于平易近人之列: “杏花消息雨声中, 匆匆! 怎春去也, 剩下春寒? 惺忪! 似漫天风雪, 埋没红阑, 溟濛! 绿葱葱, 新桐! 一丛丛, 草茸茸! 都被这留春的杨花, 阵阵封! 都被这留春的杨花, 阵阵封!” 这首歌词没有用典, 写景自然, 词意较为显豁, 但在形式上还是留有遵守古典声律的痕迹。这里的“匆匆”“惺忪”“溟濛”“融融”“疏慵”等虚词, 实际上是为了统一韵脚的需要而加上去的。即使舍去这些用以押韵的词, 上阕中从“剩下春寒”到“埋没红阑”, 下阕中从“偏为花忙”到“吹送余香”, 仍然还是各自押韵的——在用韵上体现出词作者严守古典声律规范的拘束之感。在旋律创作上, 萧友梅为这首歌词设计的旋律为两大句式的一段体结构(见谱例4)。从词曲配合上来看, 这首歌曲的第一大句的旋律, 除了“杏花消息雨声中”的“中”落在长音上, 其余的小句中落音均无长音, 没有形成句读感。而第二大句最后的“封”字上没有强位置上的长音, 使人感到没有结束的终止感。又如《诚求》(《新学制唱歌教科书·第一册》第10首)这首歌词就是如此: “‘博学’呀! 日月如流水, 智识如花。花开须得养根芽, 流水一去不还家。许多道理等着你发明他, 你不求学, 辜负了你的聪明也!” 这首歌词共有5个段落, 分别以“博学”“审问”“慎思”“明辨”“笃行”为题, 它们均出自《礼记·中庸》: “博学之, 审问之, 慎思之, 明辨之, 笃行之。”除了这些标题之外, 从最后的一个“也”字上, 也可以体悟出其歌词创作对于文言体的倚重。总之, 作为一个旧诗人的易孺, 尽管常常表现出向新诗创作靠拢的意愿, 但终究还是难舍对旧体诗词的依附, 在此时的“文白间体”歌词创作范式中偏向于文言体。



谱例 4 《留春之花》(易孺词, 萧友梅曲)

综上, 萧友梅、易孺的学校歌曲创作, 多为学校唱歌教材及其匮乏之时的应急之作, 体现了中国现代歌曲初创形态中“文白间体”“西调中用”的倾向。由于易孺的歌词创作中的文白混用而导致的歌词晦涩难懂, 加之萧友梅在谱曲时往往出现词曲配合不够灵活、结构较为单一的问题, 使得这些歌曲在词曲配合上不尽人意, 从而造成了“作品多, 流传少”的结局。

二、黄自、韦瀚章的学校歌曲与新词曲关系的发展

萧友梅、易孺的学校歌曲创作盛期是在20世纪20年代的北京时期。在萧友梅南下上海创办国立音乐院、国立音乐专科学校之后的上海时期, 由于萧更专注于学校管理工作, 加上易孺对于歌词创作

的热情开始消减,于是学校歌曲创作的责任由同在音专任教的黄自、韦瀚章承接下来。黄、韦的密切合作果然不负众望,在萧、易初创的音乐风格基础上推陈出新,造就了学校歌曲创作的又一个高峰。

黄自(1904—1938),上海浦东人,幼年在上海接受新式学堂教育,1916年入北京清华学校;1924年获庚子赔款助学金赴美留学,先后在俄亥俄州欧柏林学院、耶鲁大学学习心理学及音乐;1929年获作曲专业学士学位后,回上海沪江大学任教,1930年应萧友梅之邀,出任国立音乐专科学校作曲组专任教师兼学校教务主任,先后担任工部局音乐委员、教育部音乐教育委员会委员及中小学教材编订委员会委员等职。黄自在国立音乐专科学校教学期间,通过系统传授欧美作曲技术理论培养了一批有影响的本土作曲家,同时,黄自也在音乐创作特别是艺术歌曲创作方面留下了一批精品,被誉为中国近现代作曲理论的一代宗师。

韦瀚章(1905—1993),广东珠海人,幼年在家乡接受新式学堂教育,1918年在湖北武汉求学,1924年入上海沪江大学学习,后毕业于上海南洋高级商业学校;^①1929年在国立音乐专科学校任注册主任;1950年,任教于香港中国圣乐院,1959年,赴马来西亚婆罗洲文化出版社任华文编辑,1970年后定居香港。韦瀚章在国立音乐专科学校工作期间,由于在业余时间从事歌词创作且与黄自的成功合作,被世人誉为“野草诗人”,他遂将歌词创作视为一生的追求,创作的歌词达200多首。

黄自与韦瀚章合作的学校歌曲,见于1933—1935年间出版的《复兴初级中学教科书·音乐》(共6册)中。这套《音乐》教科书由黄自、张玉珍、应尚能、韦瀚章编著,在其中的“编辑大意”中,对编著者的分工有如是介绍:“本书乐理部分由张玉珍编辑,欣赏由黄自编辑,基本练习曲由应尚能编辑,歌词由韦瀚章编辑,至全部设计与编订由黄自担任。”^②这套《音乐》教材的唱歌部分一共收录歌曲69首,其中由黄自作曲的29首,由韦瀚章作词的14首,而黄与韦合作的有8首,分别是:《雨后西湖》《睡狮》《燕语》《农歌》《四时渔家乐》《秋郊乐》《采莲谣》《秋色近》。^③

唐代白居易的《忆江南》是依据唐代教坊曲名创作的,原曲名为“谢秋娘”,其诗体为每首5句:“江南好,风景旧曾谙。日出江花红胜火,春来江水绿如蓝。能不忆江南?”《雨后西湖》正是韦瀚章据此的拟作(见谱例5)。黄自运用精致的一段体来创作其旋律,其中的乐句划分与歌词的段落趋于一致。他在《复兴初级中学教科书·音乐》(第1册)的第22课“音乐欣赏”的讲述部分,对《雨后西湖》的介绍为:“本书第十九课《雨后西湖》是个雏形的艺术歌。伴奏起音,暗示雨过云收的快感。后半描写柳丝的摇曳与晴波的潋潋。全首还合歌辞清淡、清丽的风格,与湖上晴朗爽利的情景。”^④



谱例5 《雨后西湖》(韦瀚章词,黄自曲)

在前述萧友梅、易孺合作的学校歌曲中,曾有几首与燕子有关,其《燕·蝶》中描写燕子的歌词为:“暖烘烘一片春光,袅濛濛万缕垂杨;看匆匆燕子一双双,你来也忙忙,去也忙忙。浑不管杏花红出墙,又不问这是谁家新画梁。你草衔得芳、土啄得香,只办到你巢成,且莫理会西风怎样!”而韦瀚章的《燕语》,似为上述《燕·蝶》的姊妹篇。《燕语》描写了春归之燕筑起新巢的情景,分上、下两阕。

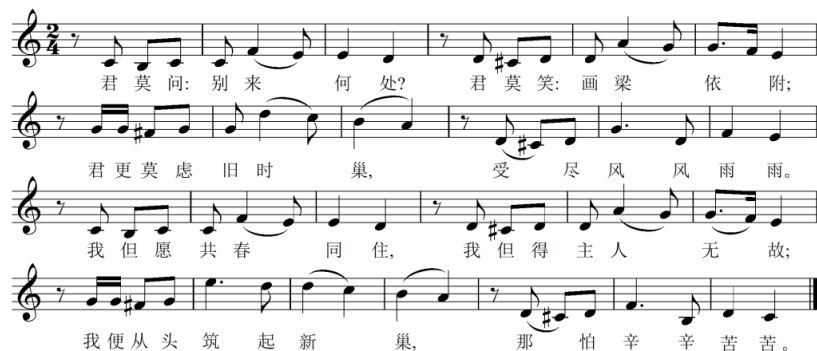
① 在《国立音乐专科学校校刊——音》1930年第3期《国立音乐专科学校教职员一览表》中,对韦瀚章的介绍为“韦瀚章,男,事务员,注册,上海南洋高级商业学校毕业”。

② 黄自等编著:《复兴初级中学教科书·音乐》(第1—6册)之《编辑大意》,上海:商务印书馆,1933年。

③ 在钱仁康《黄自的生活与创作》一书的“创作目录”部分,误将《九一八》(韦瀚章词,黄自曲)列入《复兴初级中学教科书·音乐》(第1册)中。

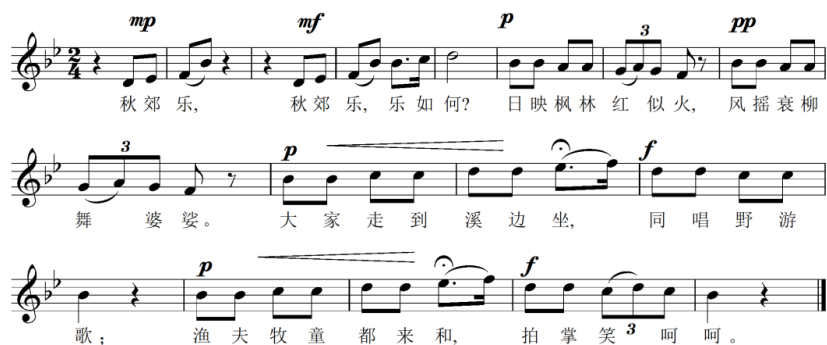
④ 黄自等编著:《复兴初级中学教科书·音乐》第1册,上海:商务印书馆,1933年,第63页。

上阕以主人对春归燕子的问候为题：你“别来何处？”我这里“画梁依附”，你那去年的旧巢已经破落不堪了；下阕以燕子对主人的回答为题：主人可别来无恙？我将不辞劳苦筑起新巢。与易孺那些描写燕子的歌词相比，韦瀚章的这首歌词在状物、拟人方面的意象却表现得更为通达。在《燕语》的旋律创作上，为了更为贴近歌词的表达，黄自将上、下两阕按照有变化的复乐段通谱歌形式来创作。这里的复乐段，实际上是一段体的变化重复。上下阕的一段体均分为4个句子，每个句子均为弱起的3小节。特别是在使用辅助变化音上，将“君莫笑”“君更莫”“那怕”中“笑”“虑”“怕”等实词放在变化音的解决音上，以增效吐字的处理。依此来看，与《雨后西湖》相比，《燕语》有着更浓的艺术歌曲风格（见谱例6）。



谱例6 《燕语》(韦瀚章词，黄自曲)

《秋郊乐》的歌词“日映枫林红似火”很容易使人联想到白居易《忆江南》中的“日出江花红胜火”的诗句，可见也是旧体诗的新拟。其旋律，在“秋郊乐”的“乐”字上，根据其字声的走向配以上行纯四度；在“大家走到溪边坐”的“坐”字上，同样依据其字声配以上行大二度；在“拍掌笑呵呵”中的“笑”字，也是同样处理的。在歌曲开始的“秋郊乐”处，还配以第二声部的八度模仿，以预示欢歌笑语在山谷中的“回响”。特别是在乐句间的强弱关系处理上，相应择取 *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp* 等力度级别，以增强歌曲的表现力（见谱例7）。



谱例7 《秋郊乐》(韦瀚章词，黄自曲)

《采莲谣》的歌词平铺直叙，描述了盛夏季节划船采莲的欢乐情景。其中除了“欸乃”二字是引用古诗的虚词之外，其余歌词都具有民谣特色。《采莲谣》的旋律创作，也同样具有平铺直叙的特点，在摇曳的拍子之下，绝少有变化音的出现，其节奏的变化不大，显示出摇曳之中的稳定、和谐之感（见谱例8）。

以上的分析，均为黄自与韦瀚章合作的为了适应中小学生学习唱歌而创作的小巧玲珑的学校歌曲。从新音乐文学的视角观之，黄、韦的学校歌曲创作在萧、易的学校歌曲基础上有了较大的进步，韦瀚章的填词虽然也以文言为主体，但更为浅白、自然、灵动，作曲者也注意字声和乐声的配合，旋律清新流畅，新词曲关系的结合更为紧密。在新词曲关系的创造方面，黄、韦合作的最主要成就，却是一批更为精致的艺术歌曲，以《思乡》《春思曲》为代表，这些艺术歌曲的产生，与萧友梅在国立音乐



谱例8 《采莲谣》(韦瀚章词, 黄自曲)

专科学校力倡的创作氛围相关。

三、30年代的艺术歌曲与新词曲关系的成熟

20世纪20—30年代, 萧、易、黄、韦吸收西洋作曲技法, 以学校歌曲创作作为起点所确立的新词曲关系, 得到了广泛的认同。不可回避的问题是, 因学校歌曲的受众面局限在学生群体, 词曲作者在创作时要首先考虑歌曲的教育意义, 不能在艺术的空间内充分地发挥, 且在歌词创作上更多地倚重了文言文, 没有适时与白话文接轨, 在一定程度上阻碍了新词曲关系进一步发展。为此, 自30年代开始, 萧友梅、黄自等又以国立音乐专科学校为中心, 在推广传唱学校歌曲的同时, 积极推动以审美为特征的艺术歌曲创作。这一探索过程在前期有较多波折, 但最终获得了成功, 其主要标志即为黄自、韦瀚章为代表创作的一批艺术歌曲。

黄自与韦瀚章合作的其他歌曲有《抗敌歌》《旗正飘飘》《九一八》《思乡》《春思曲》等5首, 特别是他们合作的我国第一部大型声乐套曲——清唱剧《长恨歌》, 是由韦瀚章以唐代诗人白居易的同名长诗为标题而创作的歌词。尽管黄自的歌曲创作中的歌词作者还有其他人, 但从流传至今的音乐作品的数量以及质量方面观之, 黄自与韦瀚章合作的歌曲无疑是他们创作生涯中的主体部分。

1930年, 萧友梅在国立音乐专科学校之内组织了乐艺社, 其发起人为萧友梅、胡周淑安、黄自、易孺、朱英、吴伯超等6人, 其宗旨为: “培植高尚优美之音乐, 凡旧乐的整理、新乐的创造与夫音乐的文学皆属焉。”^① 乐艺社承担着艺术歌曲创作的使命, 其宗旨也指明了艺术歌曲的发展方向和词曲关系的基本特色, 即要结合中西、新旧艺术文学, 做到融会贯通。易孺对乐艺社报以很大期待, 曾在《乐艺》季刊第1期上发表了两篇关于音乐文学的文章: 《“歌”的零碎商榷》与《“声”“韵”是歌之美》。在《“歌”的零碎商榷》一文中, 易孺认为在其时的音乐学校里, 用中文作歌的现实是“(一) 话体盛行, 文体破产。(二) 郑声充衢, 雅音寡和”。^② 不难发现, 此间的易孺没有从学校歌曲的拟古模式中走出, 仍表现出对文言体的倚重。其后, 易孺歌词创作的艺术激情不再, 遂于次年辞去了国立音乐专科学校的教职, 回归到对于金石文学的爱好之中。

易孺辞职后, 萧友梅又在国立音乐专科学校内成立了一个新体歌词创作的组织——歌社, 参与者有青主、傅东华、胡怀琛等。与易孺对旧体文学的坚守相反, 歌社的成立是基于“旧体文学, 既日与音乐脱离, 以失其普遍效能, 致不为人所重视。而新兴歌曲, 非径效欧风, 即相率为靡靡之音, 苟以迎合青年病态心理”, 故歌社“将谋文艺界音乐界之结合, 以弥补缺陷, 而从事于新体歌词之创造, 以蕲适应现代潮流”。^③ 而韦瀚章即为适应这一潮流的杰出者。

韦瀚章的歌词创作, 除前述学校歌曲之外, 较具影响的还有《春思曲》《思乡》, 均为长短句古诗词的拟作。^④ 《春思曲》歌词的上阕为: “潇潇夜雨滴阶前, 寒衾孤枕未成眠。今朝揽镜, 应是梨涡浅,

① 《乐艺社简章》, 国立音乐专科学校乐艺社《乐艺》季刊, 1930年第1卷第1号。

② 国立音乐专科学校乐艺社《乐艺》季刊, 1930年第1卷第1号。

③ 萧友梅、龙榆生: 《歌社成立宣言》, 《国立音乐专科学校校刊——音》1931年第13期。

④ 连同龙榆生创作的《玫瑰三愿》, 曾于1932年5月以《春思曲》之名由商务印书馆作为“国立音乐专科学校丛书”出版。

绿云慵掠，懒贴花钿。”描写女子独居的自怨自艾心态。下阕为：“小楼独倚，怕睹陌头杨柳，分色上帘边；更妒煞无知双燕，吱吱语过画栏前。忆个郎远别已经年，恨只恨，不化成杜宇，唤他快整归鞭。”描写她期盼与远方的爱人早日团圆的心声。《思乡》的歌词为：“柳丝系绿，清明刚过了，独自个凭栏无语；更堪那墙外杜鹃，一声声道：‘不如归去！’惹起了万种闲情，满怀别绪。问落花：‘随缥缈微波是否向南流？’我愿与他同去！”也是上下阕结构，描写春和景明之际对于故乡的思绪。与易孺所认为的“长短句最能入乐”的理念相一致，可以划归“词人派”一类。

韦瀚章的《抗敌歌》与《旗正飘飘》为爱国题材歌词，反映出“九一八”事变之后中华民族同仇敌忾的情绪。《抗敌歌》的歌词原本只有一段，由黄自作词，第二段歌词由韦瀚章根据第一段歌词的意蕴加上的。钱仁康认为，黄自在创作其第一段歌词之时，极可能受到了学堂乐歌时期一些爱国主义歌词的影响。如黄遵宪在《军歌》中，有“四千余岁古国古，是我完全土；二十世纪谁为主？是我神明胄”的诗句，冯樑的《惟我同胞》中，也有“谁入深山杀虎豹？惟我同胞；水迢大海探珍宝？惟我同胞”等类似的诗句。^①韦瀚章的《旗正飘飘》歌词创作于1932年“一·二八”事变之后，其中的“旗正飘飘，马正萧萧；枪在肩，刀在腰，热血似狂潮！”是从杜甫的《兵车行》中“车辚辚，马萧萧，行人弓箭各在腰”中引用出来的，而“戴天仇怎不报，不杀敌人恨不消”由《抗敌歌》中的“仇不报，恨不消”诗句引申而来。因此，后来的研究者常常将《抗敌歌》《旗正飘飘》看做黄、韦合作的爱国歌曲姊妹篇。韦瀚章创作的清唱剧《长恨歌》，其创作动机是为了“借古喻今”，提醒在国难深重的时代，如果政治不清明，就会引起民族的灾难，希望世道人心有所警惕。^②不仅表现在题材方面，在遣词用句上，都具有“文白间体”的特征。只不过，与易孺的不同之处是，韦瀚章在“文白间体”的创作特色上偏向于白话文，其歌词创作具有“收敛”的特征。

从旋律创作的角度来分析萧友梅、易孺以及黄自、韦瀚章合作的歌曲，其特色却是“西调中用”。由于萧友梅与黄自都具有在西方接受传统作曲技术理论教育的背景，为顺应学堂乐歌以来以西方乐理为支撑的新音乐的发展态势，他们在歌曲创作方面自然选择了以西洋作曲技法来创作旋律。以“西调”为特征的旋律创作，多以和声语言作为旋律主题及其发展的结构力。其中，旋律的表现要素将受制于和声语汇的形成与运用。如果和声语汇较为丰富，旋律的样态也可以随之而丰富，从而提高了与中文歌词相互配合的能力。在这一点上，与萧友梅相比，黄自的旋律创作无疑更为出色。

在萧友梅、易孺合作的歌曲中，由于萧友梅的和声语言仅限于欧洲传统古典和声，使得其旋律创作与歌词的配合受限。加之易孺在歌词创作中偏向于古诗词中的文言体，从而出现了一定程度上的“词曲分离”现象。从这种“词曲分离”现象中，可以解释为什么萧友梅、易孺合作的歌曲数量比黄自、韦瀚章合作的歌曲多得多，但流传下来的几乎只剩下《问》这一首的原因。孟文涛在《中国近现代歌曲创作史中一个特殊仅见事例——试议萧友梅与易韦斋合写歌曲中的词曲结合问题》一文中认为，在他们的歌曲中之所以产生“词曲分离”现象，极有可能是由于萧友梅先有“现成乐谱”，“再交予完全不懂西洋音乐旋法与句法的易韦斋去‘填词’的结果”。^③实际情况并非如此，易孺在《“声”“韵”是歌之美》一文中，首先讲到对于文学的嗜好是诗、词、曲三种，而它们与声与韵是须臾不能分离的，可惜由于前期创作的诗词“都不是唱品”，故而对声与韵并未留心。“谁知不妙，忽然遇着那能够用西国乐理来谱出中国文字而可以叫人在喉咙里根据表情的法子，居然可以将我的试作，唱出来了。当时诚然莫名其妙，无所喜惧。……到现在我有些知难而退了。”可见，这些歌曲的创作是先词后曲，但由于易孺的歌词常表现出“诗意盎然”的发散性，给词曲配合平添了些许障碍。

① 钱仁康：《黄自的生活与创作》，北京：人民音乐出版社，1997年，第41页。

② 周凡夫：《韦瀚章谈四十七年来的清唱剧〈长恨歌〉》，香港《音乐生活》1979年第178期。

③ 孟文涛：《中国近现代歌曲创作史中一个特殊仅见事例——试议萧友梅与易韦斋合写歌曲中的词曲结合问题》，《黄钟（武汉音乐学院学报）》2005年第2期。

在黄自、韦瀚章合作的歌曲中,得以流传下来的为数不少。其中《春思曲》《思乡》流传甚广,已成中国现代艺术歌曲精品。究其原因,主要是由于黄自使用的和声语汇主要是浪漫主义和声风格,从而形成的旋律更为丰富。另一方面,与易孺相比,韦瀚章在歌词创作方面的语言文字材料又更为集中。正因为如此,黄自和韦瀚章的艺术歌曲才得到了当时乐坛的肯定,也成为音乐史上不可磨灭的经典。以黄自的学生刘雪庵在《音乐杂志》上发表的短文《春思曲出版了》来加以补充说明,其中说道:“作曲者以他熟练的技巧,优美的才思,轻描淡写,自然露出一种深切感人的情绪。”“不仅词中的要点给他抓住,字音的配合异常调谐。”^①韦瀚章在《乐歌写作》一文中曾说:“我国已故作曲家黄自对于字音的配合,非常注意。他同时又注意到字句的轻重,配合适当的节拍。所以他的乐歌,不会令人听错了字,也寻不出破句来。我们听他的歌,都有悦耳、入心、动情的美感。诗词一经他谱上乐曲,就变成了一首乐歌,还像一幅木炭勾了轮廓的画,加上了色彩似的,再也不能与曲谱与伴奏分离了。”^②可以说,在词曲结合问题上,黄自、韦瀚章合作的艺术歌曲做到了“文白间体”与“西调中用”的异质同构,是中国西乐东渐以后的新词曲关系达到成熟的标志。

四、结语

由于20世纪20—30年代,萧友梅与黄自分别担任北京大学音乐传习所、上海国立音乐专科学校教务主任及专业作曲理论课程主讲教师,与他们密切配合的主要歌词作者易孺与韦瀚章分别担任这两所学校的国文教员,这就使得他们合作的歌曲具有典型意义。这种典型意义不仅表现在歌曲创作的技术方面,同时也表现在歌曲传播的效能方面。这两对歌曲的词曲作家的音乐创作,能够体现初创时期中国新音乐文学的基本面貌。在他们的示范与推动之下,中国新音乐文学创作呈现出蓬勃发展的生机。仅以歌词创作为例,在国立音乐院、国立音乐专科学校办学期间,师生们在《国立音乐专科学校校刊——音》上发表的歌词作品达250首以上。这些歌词的主题大体可以分为借景抒情、音乐感悟、励志与抗日4大类,其中词作者主要有易孺、韦瀚章、前人、龙榆生、青主、华文宪、刘雪庵、胡怀琛、邱望湘、吴茵因、张凤、胡然、沈秉廉、满福民、陈蓉馨、喻宜萱、陈玠、孤鸿、车述甫、黄聪等。这些作词者大多数为国立音乐专科学校的师生。如刘雪庵本为该校作曲专业学生,在国立音专的教学环境下,成为了词曲创作俱佳的音乐人才,其创作的歌词《踏雪寻梅》(黄自曲)留传至今。^③从萧友梅、易孺到黄自、韦瀚章,他们合作的歌曲创作中体现出来的“文白间体”与“西调中用”的词曲结合特征,使得中国现代歌曲创作具有中西通融的高雅特色,既继承了中国传统文化的“文采”,也承接了学堂乐歌运动以来新音乐发展的“脉动”,将中国现代艺术歌曲创作逐步推向成熟。

1937年全面抗战爆发后,由于中国新音乐走向了以“救亡”为主题的发展路向,使得中国现代歌曲创作向着民族化、大众化方向演进,中国新音乐文学的发展转向以“民俗化”为特色的方向。于是,那种20世纪20—30年代所形成的中国艺术歌曲创作潮流开始消解,直至今日也未能成为主流。在倡导“文艺复兴”的当下,分析中国艺术歌曲创作特色,总结其成败得失,对于继承中国艺术歌曲创作的“文脉”,推动新时代中国特色社会主义文化建设,将具有鉴往知今的重要意义。

责任编辑:王法敏

① 晏如(刘雪庵):《春思曲出版了》,国立音乐专科学校音乐艺文社《音乐杂志》1934年第1卷第1期。

② 参见乐林编:《通俗音乐手册》,台北:天同出版社,1982年,第167页。

③ 参见洛秦、钱仁平、张雄编订:《国立音乐院—国立音乐专科学校校刊集(1928~1937)·前言》,上海:上海音乐学院出版社,2017年,第6-7页。