

19世纪中叶德语艺术歌曲的美学分途与体裁分化

毛羽

[摘要] 19世纪中叶是德语艺术歌曲发展的关键分水岭。此前由舒伯特确立的、在词乐结合与钢琴织体上相对统一的艺术歌曲范式，在此时期呈现深刻的内部裂变，进而导向一种“美学分途”的格局。舒曼在晚期创作中突破分节歌的工整性，以节奏错位、织体变化和主导动机等手法，在诗节内部追求诗行间的多样变化，同时维系诗节间的内在统一，形成多样统一的结构特征。李斯特则以主题变形为核心技法，将单诗节歌曲拓展为对比鲜明的多段式结构，赋予简短歌词以宏大的音乐规模，实现了“单诗节的多诗节性”。沃尔夫深受瓦格纳“整体艺术品”观念影响，在歌曲中强化声乐的朗诵性，弱化旋律的歌唱性，使钢琴声部上升为戏剧性进程的承载者，并拓展了艺术歌曲的戏剧维度。勃拉姆斯则持守18世纪民歌理想，以精致简练的音乐语言回应同时代的歌曲扩张趋势，同时展现了历史主义与精致化并存的创作取向。这四种创作路径的并行发展，标志着艺术歌曲对舒伯特传统的超越，也导致其体裁内部一致性逐渐消解。正是在这种多元而对立的美学张力中，艺术歌曲的体裁边界日益模糊，为其在20世纪的进一步演变乃至解体埋下了伏笔。

[关键词] 艺术歌曲；舒曼；李斯特；瓦格纳；沃尔夫；勃拉姆斯；音乐体裁

中图分类号：J609.1;J601 文献标志码：A 文章编号：1001-5736(2026)01-0131-11

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2026.01.14

艺术歌曲是19世纪浪漫主义音乐中最具代表性的体裁之一。19世纪初，奥地利作曲家舒伯特融合柏林歌曲学派、维也纳古典乐派和南德叙事歌三种传统创作技巧，创作了大量兼具民歌质朴性与艺术表现力的作品，推动了艺术歌曲的诞生与发展。如果说舒伯特提升歌曲艺术性是以利德歌曲为基础的话，那么其依据歌词内容对歌曲旋律进行的细腻调整、提升钢琴声部的重要性，以及更多地运用贯穿作曲（通谱体歌曲）的写作手法，使歌曲更具鲜明个性，形成形式更加自由、结构更为拓展的歌曲形式，进而突破了传统利德歌曲的形式规整性，发展出更具自由性与朗诵性的歌咏风格。舒伯特的歌曲，通过更精准的配乐展现了歌词细节，营造出歌曲意境与氛围，极大

地提升了歌曲的艺术质量，创造了该体裁的第一次辉煌。这也促使歌曲成为浪漫主义音乐具有代表性的体裁之一，并为后世作曲家在歌曲中注入更丰富的艺术构思奠定了基础。

在舒伯特歌曲美学的启发下，19世纪30年代，艺术歌曲迎来了新的发展契机。随着浪漫主义美学观念的渗透，歌曲突破了古典主义理想的束缚，音乐语言越来越主观化。19世纪中叶以来，随着不同流派作曲家美学理念的逐渐显现，歌曲的差异日益显著，并产生新的发展方向：一是歌曲不再局限于自始至终相对统一的音乐内容与钢琴织体，而是转向规模更大、音乐语言更为多变的形式；二是在同期兴起的瓦格纳“整体艺术品”思想引领下，歌曲弱化了旋律的歌唱性，

作者简介：毛羽，博士，中央音乐学院音乐学系副教授。

转而强调声乐的朗诵性，更多地融入与“整体艺术品”相关的音乐手段；三是面对歌曲形式的扩张，19世纪下半叶，以勃拉姆斯为代表的作曲家，用更为精致、精简的音乐语言回应了歌曲的发展趋势。这些新的发展方向，不仅形成了歌曲发展的转折与转变，还在很大程度上摆脱了世纪之初舒伯特歌曲美学的传统与束缚，对音乐体裁的一致性构成了挑战。

一、分节歌内在的多样化：舒曼后期的歌曲

德国作曲家舒曼在浪漫主义时期艺术歌曲的发展历程中扮演了极为重要的角色。1840年被誉为舒曼的“歌曲年”，在这一年，他创作了包括声乐套曲《诗人之恋》和《妇女的爱情与生活》在内的上百首艺术歌曲，这些作品成为他艺术生涯的经典之作。舒曼通过大量歌曲创作实践，深刻诠释了他对歌曲体裁的理解：以音乐的力量揭示诗歌中难以言传的意蕴与情感^{[1] 25}。

到了19世纪中叶，舒曼的歌曲形式愈发自由。他在歌德百年诞辰之际，以歌德的诗作为基础，创作了艺术歌曲《谁向孤独屈服》（*Wer sich der Einsamkeit ergibt*），这首歌曲展现了更多歌咏的特质。歌德作为古典时代的德国文学巨匠，其诗歌在18世纪末至19世纪初受到音乐界推崇，吸引了众多作曲家为之谱曲。然而，到了19世纪30年代，在法国七月革命浪潮的推动下，欧洲文艺

界掀起了一股“古典时代的终结”的思潮^{[1] 22}。歌德的诗歌及贝多芬与舒伯特的音乐被视作旧时代的象征，逐渐被新时期更为激进的文艺理念和创作手法取代。

在这样的时代背景下，舒曼于1849年选择以歌德的诗歌为蓝本进行歌曲创作，用意颇为深远。一方面，他将歌德的诗歌视为永不褪色的经典和后世创作的不竭源泉，借此向这位文学巨匠致以崇高的敬意；另一方面，他还运用新的音乐语言为古典时代的诗歌重新配乐，通过凸显与世纪之初歌曲风格的差异，展现了艺术歌曲在新时代的新发展与新活力。

（一）《谁向孤独屈服》的词乐结构特征

从整体看，《谁向孤独屈服》的歌词篇幅并不长，但其音乐却蕴含了更为丰富的内容。旋律的朗诵性突破了诗词的格律，各诗节的写作手法相较于早期艺术歌曲呈现了更大的变化幅度。

诗歌共有3个诗节，其中前两个诗节在音乐上联系更为紧密，各诗行的旋律形态和节奏律动都存在明确的对应关系。

尽管歌曲记谱为四三拍，但只有第三诗行的音乐律动才严格遵循四三拍的规律。每个诗节的4个诗行在所占小节数上各不相同，打破了传统利德歌曲的音乐格律。在第一诗节中，第一诗行（第3—6小节）的歌词仅占据3小节，通过第3小节的长音符延长至第4小节，但并未填满整个第4小节（见谱例1）。

谱例1 舒曼《谁向孤独屈服》第3—6小节（第一诗节第一诗行）

歌词大意：谁向孤独屈服

The musical score consists of two systems. The top system shows the vocal line in bass clef, 3/4 time, with lyrics "Wer sich der Ein - sam keit er - giebt,". The bottom system shows the piano accompaniment in treble and bass clefs, 3/4 time, featuring triplets and a long note in the vocal line.

从重音规律看，德文歌词“Wer sich der Einsamkeit ergibt”（加粗、加下划线的音节为重读音节）更适配带有弱起的二拍子节奏。然而，通过三拍子的配乐，音乐不再强调歌词中的重音“sich”，而是转而强调“wer”（谁），从而赋予声乐更多的朗诵效果。同时，“Einsamkeit”（孤独）一词通过f小调主和弦得到突出强调。第二诗行

（第6—8小节）虽仅占2小节，但其中“ach”一词的切分节奏，与随后两个十六分音符的同音重复相结合，共同构成一个“附点四分音符加八分音符”的节奏型。该节奏组与后续“bald al-”对应的节奏组合在一起，形成两个二分音符时值的结构单元，从而在听觉上营造出近似四四拍的效果（见谱例2）。

谱例2 舒曼《谁向孤独屈服》第6—8小节（第一诗节第二诗行）

歌词大意：啊！他马上就要孤独

直至第三诗行（第9—13小节），音乐才在强拍上以“二分音符—四分音符”的节奏形态真正回归四三拍的律动。这一节拍与律动的稳定感仅短

暂维持，随即被第四诗行（第13—16小节）中闯入的切分节奏打破，进而形成先具有四三拍特征再转向四四拍律动的混合节拍效果。（见谱例3）

谱例3 舒曼《谁向孤独屈服》第9—16小节（第一诗节第三—四诗行）

歌词大意：每个活着的人，爱着的人，把他留给他的痛苦

通过上述处理手法，舒曼在歌曲第一诗节的配乐中实现了多重艺术效果。首先，声乐部分的节拍律动与歌曲设定的节拍之间形成错位，削弱了旋律因严格遵循节拍格律而产生的歌唱性，转而赋予其更接近自然语言而非诗歌语言的朗诵性与宣叙性特质。其次，4个诗行摆脱了传统音乐造型的一致性束缚，各自展现了鲜明的节奏特征：

第一诗行运用附点八分音符节奏；第二诗行采用同音重复模拟四四拍的律动；第三诗行回归规整的四三拍节奏型；第四诗行则以连续的切分节奏为主导。此外，第二诗节在延续第一诗节各诗行造型特质的基础上，实现了音乐表达的进一步凝练。具体而言，第二诗节通过保留第一诗节中标志性的声乐造型，维系了诗节间的内在统一性；

而在整体结构上，第二诗节以更为紧凑的规模，与第一诗节较为舒展的陈述方式形成对比。这种处理不仅增强了歌曲的结构自由度，也使其在一定程度上突破了19世纪上半叶利德歌曲强调的工整性与形式规整性的局限，展现了舒曼在艺术歌曲形式探索上的前瞻性。

（二）《谁向孤独屈服》钢琴声部的主导动机

钢琴声部在《谁向孤独屈服》中扮演了关键角色，其织体处理更趋于丰富与多变，精确呼应歌词营造的意境。如前所述，每个诗节中的4个诗行不仅具备形态各异的声乐旋律，其钢琴织体也彼此独立：第一诗行以右手奏出上行的八分音符分解和弦，第二诗行转为带有琶音装饰的柱式和弦，第三诗行以八分音符分解和弦构筑先上后下的拱形线条，至第四诗行则回归上行的八分音符分解和弦。钢琴织体与各诗行的词意内容紧密相连，从而被赋予明确的语义功能。随着乐曲推

进，当声乐再次演唱语义相同或相近的词句时，钢琴即以相同或相似的织体予以呼应。正因如此，与舒伯特或舒曼早期的艺术歌曲不同，《谁向孤独屈服》中钢琴声部的统一性不再依赖织体在时间上的持续一致，而是通过将歌词中的关键语义以主导动机式的手法进行处理来实现。

第一诗节声乐与钢琴的音乐确立了两个主导动机：用附点音型唱出“孤独”（Einsamkeit），并以钢琴柱式和弦表现人物陷入孤独的状态。这两个音型在音乐更为自由的第三诗节中得到了沿用，从而确保音乐的内容与思想并未因形式的扩展而失去其统一性。“孤独令我痛苦”中的Einsamen为Einsamkeit的语法变格形式，其在第35—36小节依旧采用附点节奏，是对第一诗节首行歌词节奏的再现与呼应；而“坟墓”一词同样使用了与前文“孤独”“我的痛苦”一致的节奏型，在语义与情感表达上保持一致。（见谱例4）

谱例4 舒曼《谁向孤独屈服》第35—36小节（第三诗节第四诗行）

歌词大意：孤独令我痛苦

此外，“啊！我在坟墓中将变得孤独”这一句（第39—42小节）中，钢琴采用的和弦一琶音式织体与第一诗节第二诗行“他很快就会孤独”的

织体相同，形成了对前者的回应。二者采用的合乎节拍规律的众赞歌织体，暗示了与宗教和死亡相关的深层内涵（见谱例5）。

谱例5 舒曼《谁向孤独屈服》第39—42小节（第三诗节第五诗行）

歌词大意：啊！我在坟墓中将变得孤独

如果说音乐内容的增加与拓展是作曲家们对传统艺术歌曲简单统一性美学要求的突破，那么，作曲家们在一首规模更大的歌曲中，通过主导动机的手法来统一相应的词乐内容，则是对歌曲美学传统的创新性继承。舒曼经过晚年的探索，在艺术歌曲的内容方面体现了内在统一性：诗节内部各诗行虽然存在差异，但各诗节之间保持了呼应。在此基础上，多诗节的歌曲便获得了更加自由的变化。

二、单诗节的多诗节性：李斯特对歌曲形式规模的拓展

李斯特早年以杰出的钢琴家身份闻名于世，他不仅具备超凡的钢琴演奏技巧，还创作了大量技巧性极强的钢琴作品。

此外，李斯特常以其他作曲家的歌曲、歌剧唱段为素材，凭借丰富的音乐想象力，在旋律中融入大量装饰性的音乐元素，创作出众多受欢迎的钢琴改编曲和歌剧幻想曲。这些钢琴改编曲将其他音乐体裁的特性巧妙地融入钢琴音乐创作，极大地拓展了钢琴音乐的表现力，并在歌剧幻想曲的思维层面取得了突出成就，对单乐章作品呈现多乐章性具有一定的促进作用。李斯特在钢琴改编曲领域的成就，也深刻影响了他创作的其他音乐体裁。其创作的交响诗、交响曲及艺术歌曲，均从钢琴改编曲的创作经验中汲取了灵感与技法，

进一步丰富了这些音乐体裁的表现力和艺术内涵。

(一) 艺术歌曲中的“进步”观：以《从天国来的你》为例

《从天国来的你》(Der du von dem Himmel bist) 又名《游子夜歌》(诗歌的中文翻译借鉴了钱春绮译本)，是李斯特根据德国诗人歌德的同名诗歌创作的艺术歌曲。该作品的第一版完成于1842年，仅比舒曼的“歌曲年”晚两年，却展现了李斯特在歌曲形式与创作理念上的显著拓展。李斯特的音乐创作始终秉持进步的历史观。在他看来，19世纪初和20世纪30年代的音乐已成为历史，音乐创作必须像社会发展一样不断追求革新与进步。因此，他的音乐在继承传统的基础上，致力于注入新的活力与元素，为流传下来的音乐体裁和形式赋予新的内涵。在音乐陈述方式上，李斯特凭借改编曲和幻想曲创作的卓越才华，擅长运用主题变形的手法，从一个相对凝练的主题或音乐材料出发，派生了复杂而宏大的结构，从而形成了其最具代表性的“单乐章的多乐章性”^[2]风格。

(二) 歌曲《从天国来的你》的词乐结构

在《从天国来的你》中，尽管歌词仅由单一诗节构成，但李斯特并未将歌曲的规模限制在狭小的范围内形成约束，这反而为歌曲提供了高度自由的音乐延展空间。李斯特将短小的诗节巧妙地拓展为三个部分，通过将旋律变奏与和声的进一步推进，强化了歌曲层次，形成了更为宏大的歌曲结构。(见表1)

表1 歌德诗歌《从天国来的你》与李斯特歌曲结构的对应

中文歌词	歌曲对应结构
你乃是从天而降。熄灭一切烦恼伤悲。谁有双重的愁肠，你也给他双重安慰。	第一部分
唉，我已经倦于浮生！管什么欢欣苦痛？	第二部分
甘美的和平。来进驻我的胸中！	第三部分

这首短诗虽然仅有1个诗节，却也包含了3个层次：前四诗行是对“你”(从后文可知是“甘美的和平”)的赞美；第五和第六诗行是“我”不无消极的慨叹；最后两个诗行是对“甘美的和平”

的深情呼唤，情感由赞颂、慨叹逐步递进至强烈诉求。李斯特的配乐巧妙地将这三个层次拓展为在音乐上含有“对比—统一”进程的3个音乐部分，并以旋律线条起伏强化张力。

第一部分（前4个诗行），作为对“你”的赞美，类似于某种外在的、客观的描述，尚未与主观的“我”建立联系（见谱例6）。在作品的前奏中，钢琴左手以八度化的半音进行，右手则在属准备和声的支持下，以十六分音符进行变化。而在作品的演唱部分（第8—10小节），钢琴采用三连音分解三和弦的织体，旋律从歌唱性逐渐过渡为

朗诵性。对重点歌词的强调体现在声乐第5—6小节的切分节奏及上跳六度出现的高音上，用以突出“忧愁的”一词（第13—14小节）。此外，配乐保留了简明质朴的美学风格，既没有对歌词进行大规模修饰，也不追求情感波澜，恰与“甘美的和平”相呼应；既营造了整体氛围，也为后文主旨进行了铺垫。

谱例6 李斯特《从天国来的你》歌曲引子与第一部分片段

歌曲开头



第8—10小节，引子结尾与第一部分开头

歌词大意：从天国来的你



第13—14小节

歌词大意：双重的愁肠



第二部分（中间两个诗行）揭示了“我”的心境，尤其是“苦痛”与“你”的甜美形成鲜明的对比。歌词开始重复，音乐在重复中逐渐推向高潮（ g^2 ），并通过下行七度和下行十度的大跨度进行，

极大地增强了音乐的表现力。下行十度以弗里吉亚进行 $e^1 - d^1 - c^1 - b$ 结束，与“痛苦与欢乐”的歌词形成呼应，进一步强化了李斯特的情感表达（第27—33小节）（见谱例7）。

谱例7 李斯特《从天国来的你》第27—33小节

歌词大意：管什么欢欣苦痛？

间奏结束之后，歌曲进入第三部分（对应最后两个诗行），在此完成了意象的升华：实现从天国而来的“你”与痛苦个体的“我”合二为一，也是“我”的救赎，故而这既是“你”的再现，也是对“苦痛”的解决。前奏的材料在此得到再现，从最初的全三音关系（第5—6小节）转为上

四度或下五度（升 $f^1 - b^1$ ），并融入歌唱声部（第51—52小节），实现声乐与钢琴、演唱与前奏的统一，预设和平到来的矛盾和解（见谱例8）。同一诗句的重复吟唱，增添了获得救赎的幸福之情。此外，第三部分再度运用了前两部分的音乐材料，从黑格尔辩证法视角看，这可以被视为在第一、

二部分基础上形成的“合题”，使整首歌曲在结构上达到了高度的统一与完整。

谱例8 李斯特《从天国来的你》歌曲引子与第三部分音型的比较

第5—6小节，歌曲前奏

第51—52小节

歌词大意：来进驻我的胸中

komm, ach komm in - mei - ne - Brust!

综上所述，歌曲《从天国来的你》将单诗节的诗歌拓展成了多诗节的音乐规模，其目的在于赋予诗歌更为丰富、饱满的音乐形象。主题变形手法的使用令主题一动机在音乐进程中展现既相互关联又相互区别的意义，为歌曲音乐内容的一致性提供了保障。传统简单统一性的歌曲美学，在此转变为不同段落音乐性格，通过辩证法达成对立统一。

（三）《从天国来的你》反映出新的歌曲美学

当李斯特创作《从天国来的你》第一版时，舒曼那种凝练、精简却又深邃、充满热情的歌曲美学已经深入人心。但李斯特显然已经孕育新的歌曲理想，突破了从舒伯特到舒曼一脉相承的歌曲传统。在李斯特的作品中，相对简短的歌词被赋予更大规模、更具延展性的音乐形式，为每一部分少量的歌词提供了更广阔的艺术表现空间。无论是声乐主题的性格，还是钢琴声部的织体，都呈现了大幅度的变化与对比。

与此同时，歌曲的演唱难度逐渐提高，这与18世纪下半叶柏林歌曲学派倡导的“允许每一个能够自然歌唱”的人能够驾驭^[3]的美学理念渐行渐远。这种变化显然源于歌剧咏叹调的美学观念，也与李斯特早年创作歌剧幻想曲的经验密切相关。在此，钢琴织体变得更加复杂，各段之间的间奏内容也更为丰富，这直接体现了李斯特作为钢琴

家的深厚功底。

除此之外，歌曲形式的幻想曲式拓展也是“单乐章的多乐章性”在歌曲领域的体现。一个诗节的歌词被配乐成具有鲜明对比的多段式结构，形成了“单诗节的多诗节性”。

三、沃尔夫：瓦格纳“整体艺术品”观念影响下的歌曲发展

（一）瓦格纳“整体艺术品”观念中的词乐关系对歌曲发展的影响

1849年，欧洲资产阶级民主革命失败后。积极参与革命、为建立新德意志国家而奋斗的作曲家瓦格纳因被通缉，被迫流亡至瑞士。在流亡期间，他深入回顾并反思了欧洲的历史与艺术史，并撰写了一系列理论著作，为后来的歌剧改革与乐剧创作奠定了理论基础。这些著作虽未直接涉及歌曲美学，但其中关于旋律与词乐关系的思想，随着瓦格纳乐剧在19世纪中叶后的传播，对其日后的歌曲创作产生了深远影响。

瓦格纳指出，在传统声乐作品中，旋律因过于强调自身的歌唱性而缺乏语言特性，与歌词处于相互分离的状态。从音乐角度看，这源于“独立音乐”（“独立音乐”这一术语最初见于瓦格纳对贝多芬《第九交响曲》的解说。其术语的历史

可追溯至18世纪下半叶后，甚至更晚），即不依赖语言、舞蹈或舞台排场，仅以乐音自身为目的的创作和聆听的音乐。瓦格纳认为，未来的、完美的艺术品必须摒弃旋律和歌词的分离状态，与其他艺术形式融合，形成“整体艺术品”。其中，音乐需与语言更有机地结合，旋律应放弃独立特质，借鉴语言特性构建语言腔调。在音高层面，语言腔调介入旋律写作；而在节奏、时值和格律方面，作曲家不再以诗歌对仗工整的“平方”乐句构思旋律，而是以言语的散文特质构思，使旋律走向散文化的音乐，即音乐散文。瓦格纳进一步阐释：“如果音乐家只关注旋律上的强化，但本身却忠实地再现了自然的语言表达，坚持把语言的腔调作为唯一能在语言和旋律之间建立自然和可理解的纽带的东西，他就因此全然扬弃了这首诗，因为他必须把重音从诗句中提取出来，作为唯一需要强调的东西，并放弃强调所有其他东西，无论是那些想象中的散文重音还是最后的韵脚。他就这样绕过了诗句，原因与聪明的话剧演员决定把诗句说成自然腔调的散文一样：然而，这样做，音乐家不仅把诗句，而且把它的旋律融入了散文，因为旋律中除了音乐散文外，没有其他东西了，它只是通过音调的表达加强了诗句融入散文的修辞腔调。”^[4]将语言腔调与音乐散文应用于声乐旋律创作，便形成了朗诵调（Deklamation）。这种写法不再追求旋律的歌唱性与规整性，而是更强调声乐的语言特性，这也成为瓦格纳思想对后世歌曲创作的核心切入点。

（二）沃尔夫的歌曲——《一幅老画》

19世纪下半叶，几乎没有作曲家或音乐领域能够完全脱离瓦格纳的影响（即便是因反对其理念而另辟蹊径，本质上也是一种影响）。在歌曲领域，奥地利作曲家沃尔夫受瓦格纳影响最深。他将瓦格纳的“整体艺术品”理念融入自己的歌曲创作中。瓦格纳认为，声乐表达的是角色的独白或对白，而连绵不断的器乐则是戏剧的精神进程。在这种声乐与器乐的对位中，声乐并不是要凌驾于器乐之上的，而是要以削弱歌唱性和旋律性的朗诵姿态与器乐融合，成为“整体艺术品”音乐戏剧的一部分。受此影响，沃尔夫艺术歌曲中的声乐与器乐关系也发生了变化。声乐与钢琴声部紧密结合，声乐线条也成为钢琴声部的有机延伸。沃尔夫《梅里克歌曲》第23首《一幅老画》（*Auf ein altes Bild*）便是典型例证。歌词“在夏日鲜花的绿色景观中。凉水、芦苇和甘蔗旁，看，这个无玷的小婴孩。在童贞女的腿上自由地玩耍！而在树林里，幸福感油然而生。啊，十字架的树干已经变绿！”描述了作者对一幅宗教题材画作的真实观感。

针对这一宗教题材的歌词，歌曲采用帕萨卡利亚式变奏结构，以众赞歌织体营造出宗教氛围。钢琴声部以4小节单元循环往复，构成歌曲的基础。声乐与钢琴声部之间呈现多种重关系，声乐或与钢琴低音保持一致，或与高音呼应，或通过切分与钢琴相差半拍，声部交织极具音乐层次感。（见谱例9）。

谱例9 沃尔夫歌曲《一幅老画》分析（第4—10小节）

The musical score for 'Auf ein altes Bild' (Measures 4-10) is presented in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a repeating four-measure pattern of chords. The vocal line is a declamatory recitation of the lyrics. The score is divided into three sections: 'a' (measures 4-6), 'b' (measures 7-8), and 'c' (measures 9-10).

Lyrics: In grü-ner Land-schaft Som-mer-flor, bei küh-lem Was-ser, Schilf und Rohr - schau, wie das Knäb-lein Sün-de-los frei

这种处理具有双重意义：一是声乐声部以较低连贯性穿插于钢琴的帕萨卡利亚中，而钢琴声部则上升为声乐线条的源头和基调，体现了瓦格纳音乐戏剧中精神性进程的理念。二是钢琴的帕萨卡利亚式演奏营造出歌曲的整体氛围，确保内容的统一性，契合歌曲的美学传统。这种看似与传统以歌唱性和声乐为主导的歌曲美学相悖的观念，通过拓展的配乐方式重新与歌曲美学传统达成了一致。

（三）“整体艺术品”观念影响下的场景式歌曲——沃尔夫的《告别》

早在18世纪末，叙述性和小型场景式的艺术歌曲就已出现。瓦格纳的“整体艺术品”观念，尤其是对朗诵调和音乐语言戏剧化的强调，为歌曲发展带来了新的可能性。在此过程中，声乐更多地被限定于日常言语的功能与特性。而朗诵调难以表达的部分，则由器乐来实现。对钢琴声部而言，这意味着其需为艺术歌曲提供更强烈、更具体、更生动的场景服务。当声乐对情感的表达减少时，钢琴则更多地直接营造情感氛围，并通过乐音和和声对歌词的特定内容加以强调。钢琴不再仅仅是声乐与歌词的背景，而是与歌词内容一同成为前景。

沃尔夫《默里克歌曲集》第53首《告别》是场景式艺术歌曲的典范。作品以第一人称叙事，描绘了文艺评论家拜访青年艺术家的情境。声乐以朗诵调贯穿始终，呈现了青年艺术家的内心独白和评论家的话语。钢琴则通过音乐织体刻画了场景与情绪。以半音化的单音织体和八度化营造漫长无聊的氛围，表现了评论家傲慢无礼的喋喋不休。当评论家冒犯性点评“我”的相貌时，钢琴以极具攻击性和威胁性的增三和弦突出“瘤”一词。歌曲结尾，“我”愤怒地将评论家推下楼梯，钢琴以音型模拟滚落的场景，最终以愉悦的维也纳圆舞曲收尾。

不同的音乐场景通过剧情线索串联成同一个整体，使歌曲内容从单一特性拓展为多种性格与氛围的连缀转变。同时，歌曲美学范畴也得以拓

展，在幽默与讽刺的主导下，被艺术歌曲将传统核心的“抒情—感伤”美学与第一人称视角下“史诗—戏剧性”美学相融合。从多场景结合与美学范畴拓展的双重意义上，艺术歌曲转变为在歌曲晚会上演的“整体艺术品”。

四、民歌理想引导下艺术歌曲的精致化：勃拉姆斯的歌曲

面对19世纪下半叶受瓦格纳影响下的音乐发展，勃拉姆斯明确表达了反对态度。这位以巴赫、贝多芬为榜样、与舒曼夫妇结下深厚友谊的作曲家，坚持以18世纪的音乐传统为标杆，跨时空继承传统，形成了“音乐的历史主义”风格。

在歌曲领域，勃拉姆斯认为，瓦格纳影响下的歌曲走向了错误的方向，纠正这一趋势的关键是回归18世纪的音乐传统。追溯艺术歌曲的起点，即18世纪下半叶第二柏林歌曲学派的民歌理想，重新探索其发展的可能性。秉持这一理念，勃拉姆斯在艺术歌曲创作中格外注重民歌的简单与质朴，又热衷于为德国民歌重新配乐，以此展现民歌的艺术化与艺术歌曲的民歌化。但这并不意味着勃拉姆斯的作品完全回归到18世纪下半叶“民间音调歌曲”的状态，而是以民歌的理念为指导，摒弃那些与之不相符的、繁冗复杂的音乐表现手段，同时保持精致的音乐构思。如根据诗人道莫尔的诗而创作的《八首歌曲》(Op. 57, 1871年)中的第4首《啊，回头看》(*Ach, wende diesen Blick*)，诗歌共有3节，每节仅3个诗行。在第一诗节中，第一诗行歌词在重复时被配以下行九度的进行(第3—4小节)，并在“面容”一词处延长时值以示强调(第4小节)。当旋律到达主音时，钢琴声部对应的是f小调的阻碍终止，消解了此处的终止感，并与第二诗行自然衔接。从第二诗行开始(第4—7小节)，钢琴声部引入新的三连音织体，直至诗节结束，该创作手法，为音乐情绪的推进增添了灵动的律动层次。(见谱例10)。

谱例 10 勃拉姆斯《八首歌曲》第4首《啊,回头看》第1—7小节

Ziemlich langsam

Singstimme
Ach, wen-de die-sen Blick, wen-de dies An-ge-sicht! Das

Pianoforte
espress.

Inn-re mir mit e-wig neu-er Glut, mit e-wig

第三诗行的重复使这一诗节最终形成4个诗行,并进一步拓展了钢琴三连音织体的规模。结合第一诗行宣言性的音乐姿态及与众不同的钢琴织体,第一诗行更像是歌曲的引子,与后面的3个诗行相分离,既精准表达了歌词,又使音乐结构变得更加精致和多层次化。

尽管勃拉姆斯反对19世纪中叶以来的新歌曲美学,并致力于延续18世纪下半叶的歌曲传统,但他并不是一个简单的歌曲创作复古主义者。他的歌曲并没有一味沿着李斯特与瓦格纳指明的方向推进,而是在18世纪民歌理想的基础上,有机地吸收了同时期歌曲美学的新观念,创作出既古朴精致又富有新意的艺术歌曲。他在晚年以《圣经》内容为歌词创作的《四首严肃的歌》,将巴洛克康塔塔的创作传统与浪漫主义声乐套曲的形式相融合,便是“音乐的历史主义”在歌曲领域的鲜明体现。

五、结语

从音乐体裁理论的角度看,艺术歌曲在形式、编制、美学与社会特性上保持相对统一的特征,这种一致性最初由社会功能决定。在音乐历史早期,经文歌、弥撒曲、牧歌等体裁均有明确的社会功能,这些功能对艺术歌曲的风格和形式提出

了刚性要求。但在18世纪下半叶之后,随着浪漫主义时期音乐美学与独立音乐观念的兴起与传播,音乐艺术品逐渐摆脱外在非音乐的社会功能约束,更多依据自身逻辑创作,以被聆听为核心目的。这一转变为作品的原创性与个性提供了美学理念与技术支撑,使音乐创作从体裁样例规范转向突破传统与规范。

艺术歌曲体裁的形成,得益于在规范性约束下大量歌曲作品对一致性的塑造。然而,随着更高的艺术性要求推动艺术歌曲的个性化发展,诸多相互对立的特性、倾向或理念开始并存于艺术歌曲的概念之下:精简与拓展、抒情性与戏剧性、感伤一诗意与幽默一讽刺、规整与自由、渴求进步与回溯历史……当一个概念的所指变得愈发多样化,以至于它不能再精准地标明某一特定的所指时,它便失去了作为概念的效力。同样,当艺术歌曲在19世纪中叶变得更为多样化时,其体裁的边界也逐渐模糊,为其在后世的解体埋下了伏笔。就此而言,19世纪中叶是艺术歌曲发展历程中一个至关重要的时期。在众多音乐家的深入探索之下,艺术歌曲不仅涌现了大量经典杰作,更在不同风格、流派与发展方向上呈现多样化的繁荣态势,折射出当时市民阶层音乐文化生活的丰富性与活力。此后,艺术歌曲沿着不同的路径继续推进,甚至逐渐向两极化方面发展:一方面,

部分音乐创作不满足于日益华丽的音乐语言，转向规模宏大的乐队歌咏，与交响曲的体裁形式及美学理想相融合；另一方面，作曲对歌曲简约性的极端追求催生了对浪漫主义盛期美学的反叛，孕育出20世纪初抽象、神秘乃至光怪陆离的新型歌曲。在这种多元而对立的美学张力中，艺术歌曲被推向了体裁解体的边缘。

参考文献：

[1]毛羽.“古典时代的终结”：论19世纪30年代的

音乐史转折[J]. 音乐生活, 2024(3).

[2]DAHLHAUS C. Die Musik des 19. Jahrhunderts: Vol. 5 [M]//DANUSER H, ed. Gesammelte Schriften in 10 Bände. Laaber: Laaber-Verlag, 2003: 234.

[3]REICHARDT J F. Musikalischer Almanach [Z]. Berlin: Unger, 1796: Abschnitt V.

[4]WAGNER R. Oper und Drama [M]//WAGNER R, Hrsg. Gesammelte Schriften und Dichtungen: Vol. 3-4. Leipzig: Fritsch, 1871-1883: 113-114.

Aesthetic Divergence and Genre Differentiation of Lieder in the Mid-19th Century

MAO Yu

Abstract: The mid-19th century represents a critical watershed in the development of the German Lieder. The previously established paradigm of the Lieder, formulated by Schubert and characterized by a relatively unified integration of poetry and music as well as a cohesive piano texture, underwent profound internal fragmentation during this period, leading to a configuration of "aesthetic divergence." In his late compositions, Schumann broke through the regularity of the strophic song, employing rhythmic displacement, textural variation, and leitmotivic techniques to pursue intricate diversity among poetic lines within the strophe while maintaining inner unity between strophes, thereby forming a structural characteristic of "diverse unity." Liszt, employing thematic transformation as his core technique, expanded the single-stanza song into a multi-sectional structure marked by sharp contrasts, endowing brief poetic texts with grand musical dimensions and achieving what may be termed "multi-strophic qualities within a single stanza." Profoundly influenced by Wagner's concept of "Gesamtkunstwerk," Wolf intensified the declamatory quality of the vocal part while diminishing its melodic lyricism, elevating the piano part to a bearer of dramatic processes and thereby expanding the dramatic dimension of the Lieder. Brahms, adhering to the 18th-century folk song ideal, responded to the contemporaneous trend toward expansion in the genre with a refined and concise musical language, simultaneously exhibiting a creative orientation in which historicism and sophistication coexisted. The parallel development of these four creative paths not only signified a transcendence of the Schubertian tradition but also precipitated the gradual dissolution of the genre's internal consistency. It was precisely within this pluralistic and antithetical aesthetic tension that the generic boundaries of the Lieder became increasingly blurred, laying the groundwork for its further evolution and eventual disintegration in the 20th century.

Keywords: Lieder; Schumann; Liszt; Wagner; Wolf; Brahms; musical genre