

总主编 余丹红



全国高等院校音乐教育专业系列教材  
专业技能课程

杨 徐 编著

# 声乐 中国卷

CHINESE  
VOCAL MUSIC



上海音乐学院出版社



J616/91

总主编 余丹红



全国高等院校音乐教育专业系列教材  
专业技能课程

杨 徐 编著

---

声乐  
中国卷  
CHINESE VOCAL MUSIC



上海音乐学院出版社

图书在版编目 ( CIP ) 数据

声乐·中国卷 / 杨徐编著.

—上海: 上海音乐学院出版社, 2013.9

(全国高等院校音乐教育专业系列教材)

ISBN 978-7-80692-810-3

I. ①声… II. ①杨… III. ①歌曲-中国-选集-高等学校-教材

IV. ①J652

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第184858号

丛 书 名 全国高等院校音乐教育专业系列教材

总 主 编 余丹红

策 划 洛 秦

书 名 声乐·中国卷

编 著 杨 徐

责任编辑 鲍 晟

封面设计 赵荣琴

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路20号

印 刷 上海天华印刷厂

开 本 640×1000 1/8

印 张 28.25

字 数 谱文208面

版 次 2014年10月第1版 2014年10月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-80692-810-3/J.863

定 价 55.00元

本社图书可通过中国音乐学网站 <http://musicology.cn> 购买



# 全国高等院校音乐教育专业系列教材

## 编 委 会

总主编

余丹红

顾 问

江明惇 林 华 倪瑞霖

刘靖之 洛 秦 孙维权

本教材系上海市教委第四期本科教育高地项目



# 总序

20世纪80年代以来，我国音乐教育领域产生了一系列深刻的改变：以德国奥尔夫教学法传入为契机，我国音乐教育领域开始了放眼世界的旅程，从最初对西方教学法直指人心的震撼，慢慢扩展到对音乐教育学整个学科领域的探究，音乐教育学领域宽广博大的研究范畴开始呈现：音乐教育史、音乐教育心理、脑科学与音乐教育、音乐教育管理、音乐教育比较研究、音乐课程论、音乐教育评估、音乐教育社会学与人类学、音乐教育哲学、音乐治疗等——学科意识由此觉醒，音乐教育学领域开始进入空前发展阶段。以往音乐教育学科的专业归属问题曾经长期地困扰着从业者，至此，已基本形成共识，实现了学科的自我认定。以上海音乐学院音乐教育系为代表的音乐教育专业构筑了课程体系的重建过程，提倡在学生拥有扎实过硬的音乐技能，全面、深入地掌握音乐理论的前提下，以音乐教育学理论与实践系列主干课程统筹全局，使学生明晰本学科的目标与任务、手段与方法，从而完成高质量的教师教育工作。

本系列教材的出版是若干年学科构建思考之后的集体探索与积累，表明了音乐教育领域开始进入实质性的内涵建设阶段。本套教材主要由三大部分构成：一是“专业主干课程”，内容涉及学科框架的基本理论与实践，是围绕本科教学大纲而进行编撰的教材，如《音乐教育学教程》、《音乐教学法教程》、《音乐教育史教程》、《音乐教学设计教程》、《音乐教育心理学教程》等。二是“专业技能课程”，下分音乐技能类及音乐基础技术理论与实践类。音乐技能如《钢琴》（包括法国卷、德奥卷、中国卷、美国卷、俄罗斯卷、西班牙卷、拉丁美洲卷、中欧四国卷、双钢琴卷、四手联弹卷等）、《声乐》（包括法国卷、德奥卷、中国卷、英美卷、俄罗斯卷、意大利卷、重唱卷等）；音乐基础技术理论与实践主要围绕上海音乐学院音乐教育系的特色课程，如《作曲技术理论综合教程》、《节奏与打击乐教程》、《上海音乐学院女声合唱团合唱曲集》（Ⅰ,Ⅱ,Ⅲ）、《西方合唱发展史》等。三是“音乐教育理论研究论丛”，如《中国学校音乐课程发展》、《音乐教育研究论文集》、《德国音乐教育》等。我们始终认为，音乐技能是教师教育的重要基石，没有过硬的技术与对音乐作品的透彻理解，就很难成为真正意义

上的合格音乐教育者！这套教材在编撰过程中力求贴近课堂教学，尤其在音乐技能教材上能够体现教师教育专业特征，在编撰思路与方式上与表演专业教材有所区别。同时，加大各类知识信息量，开拓读者自主学习的途径。

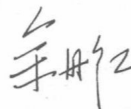
本套教材的撰写者主要是上海音乐学院音乐教育系在职教师。上海音乐学院是我国最早设立高等音乐教育学科专业的高校之一，早在1927年即已成立师范科。1997年，上海音乐学院以音乐教育系的名称重建音乐教育专业。该专业依托上海市深厚的城市文化底蕴与上海音乐学院坚实的音乐基础，组建了一支具有强大凝聚力的教师队伍，他们不仅有着扎实的专业背景，也有着孜孜不倦的钻研精神，在音乐教育学学科发展的道路上铺筑进阶之石。同时，本套教材的编撰者还包括音乐教育系外聘教师，他们分别是来自德国的Wolfgang Mastnak教授，中国香港的刘靖之教授，美国的马淑慧教授，意大利的Aurelio Porfiri教授等，他们本着共同推动音乐教育学学科发展的意愿，长期在上海从事音乐教育工作，从未计较个人得失，在此表示由衷的感谢与敬意！

本套教材的顾问为我国音乐教育领域内的资深教授：江明惇先生任上海音乐学院院长期间，兼任音乐教育系第一任系主任，对上海音乐学院音乐教育专业的重建与发展起到关键作用；林华教授不仅执导音乐教育专业硕士研究生，还为音乐教育系女声合唱团走向世界给予具体指导；倪瑞霖先生、孙维权先生长期为音乐教育专业学生授课，担任研究生指导委员会委员，对学科的发展起到了十分积极的推动作用；音乐学家、出版家洛秦先生对音乐教育专业的学科发展给予无私支持，使得本套教材的出版得以顺利进行。同时，感谢上海市教委高教处、上海音乐学院教务处对学科建设的大力支持，才使得本套教材的编撰计划得以顺利启动。

音乐教育事业是一项需要全社会关注与支持、同时对和谐社会的构建有着重大作用的事业。它所承载的不仅是音乐学科知识的传授，还承载着人格培养的重大责任。成功的音乐教育可给予多元情感体验，从而使人拥有更为丰富的人生。虽然它不能一鸣惊人，也不能创造直接的物质财富，然而正是这种“润物细无声”的潜移默化功用，才真正体现出“百年树人”的意蕴。

这，也就是本套教材最终指向的理想与目标。

上海音乐学院音乐教育系主任

 教授

2010年12月28日

# 前言

我国幅员辽阔、民族众多，在悠久的历史长河中，声乐艺术和众多音乐艺术门类相互影响，互为促进，不断蓬勃发展，融汇古今，推陈出新，形成了深受中国百姓珍爱的、丰富多样且风格迥异的声乐体裁及歌唱形式。

在西欧声乐艺术及教学方法传入我国的半个多世纪以来，中国的声乐工作者为了中国声乐学派的建立、发展和完善，作了大量研究和探索。其间，既有对美声(Bel Canto)唱法的借鉴与结合，也有对传统戏曲、曲艺技艺的吸收和运用；既有咬字、吐字方面的深度研究，也有气息问题的讨论；既有对民族民间歌曲的高度重视，也有过演唱技法的“土”、“洋”之争……正是有了声乐工作者们长期以来不懈的努力，才使得今天的中国声乐乐坛呈现出斐然的成绩。

## 千古遗韵 余香醉人——古曲及古代声乐艺术集萃

唐宋是我国古代声乐艺术高度繁荣的时期。丰富的民间曲调促进了诗人的文学创作，而相反从文学角度来看，唐诗宋词的创作也大力推动了歌曲艺术的发展。声乐作品曲词相和能够更为细腻、丰满地抒发胸臆，歌唱的体裁、形式、品种更为丰富多彩，曲子、琴歌、歌舞大曲、词体歌曲……这些经过文人雅客谱词、吟咏的作品，都属于我国民族传统音乐中文人音乐的一部分。它们有的以琴歌的形式得以保存，如唐代王维的《阳关曲》、柳宗元的《渔翁》等；有的以民歌形式在民间流传，或为戏曲、曲艺吸取；也有少数辑入曲谱集流传今世，如宋代姜夔的《白石道人歌曲》等。

从以下几个方面可以追溯我国古代声乐艺术的发展脉络：

1. 众多古籍中留存下的宝贵的声乐理论，如论及声乐教学的：“夫教歌者，先呼而出之，其声及清微者，及教之。一曰：教歌者先揆以法，疾呼中宫，徐呼中微，疾不中宫，徐不中微，不可谓教。”（《韩非子·外储说右上》）。“宽而静，柔而正者宜歌颂；广大而静，疏达而信者宜歌大雅；恭俭而好礼者宜歌小雅；正直清廉而谦者宜歌风；肆直而慈爱者宜歌商；温良而能断者宜歌齐。”（《礼记·乐记》）。论及演唱技巧的：“故歌者，上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。”（《礼记·乐记》）。不正确的演唱状态：“有唱声病：散散，焦焦；乾乾，冽冽；哑哑，嘎嘎；尖尖，低低；雌雌，雄雄；



短短, 愁愁; 浊浊, 赳赳。有: 格嗓, 囊鼻, 摇头, 歪口, 合眼, 张口, 撮唇, 撇口, 昂头, 咳嗽。”(南芝庵《唱论》)。

2. 留存的一批珍贵的、具古代雅韵的声乐作品。减字谱、工尺谱等记谱法的出现以及明代印刷术的广泛使用, 使一些古代声乐作品以词谱共存的形式得以传世, 如《白石道人歌曲》(宋代姜夔所作词曲谱集, 律吕字谱记录的词调歌曲《越九歌》10首, 燕乐字谱[俗字谱]记谱的词调歌曲17首, 减字谱记写的琴歌《古怨》)、《风雅十二诗谱》(南宋赵彦肃以律吕字谱记录的12首诗经乐谱)、《风宣弦品》(明代朱厚燯编辑的古琴谱, 书中收曲达101首, 其中32首为琴歌)、《浙音释字琴谱》(明初年龚稽古编的琴谱, 其中个别为传统琴歌, 如《阳关三叠》是现存最早的版本)、《九宫大成南北词宫谱》(清乾隆年间乐工周祥钰、邹金生、徐兴华等人奉旨编辑, 内容包括唐宋歌舞大曲、唐宋词曲、宋元南戏、诸宫调、元明清散曲等, 收录曲牌及变体共4466首)等。

3. 历朝历代出现过众多的优秀歌唱家。有“声振林木, 响遏行云”的秦青(《列子·汤问》), “余音绕梁, 三日不绝”的韩娥(《列子·汤问》), 也有唐代的永新一曲歌罢, “至是广场寂寂, 若无一人”, 明代的卢纲歌声“如神虎之啸风, 雄而且壮”。这些文献资料集中阐释了中国古代声乐的教学理念、艺术形象、审美体验……值得今天的声乐工作者们投入精力进行更加深入的研究。

本曲集的古曲部分, 选集了古代流传下来的译谱歌曲7首, 这些作品体现了中国古代歌曲的艺术品质: 文辞考究, 音乐精美, 意韵幽远。

中国古诗词极强的音乐性, 主要表现在文体、句逗、声调, 以及格律、韵辙等方面, 由诗至词的演进又更为强化了这一特性。其以精练之字词书写意之美, 托景物寓深远之意。因此演唱古曲之先应注重对作品背景的了解及风格的研究, 细致解析其平仄对仗、遣词和律的特征, 以及咏物言志、借事托意的内涵。在反复吟诵中品寻其味, 多接触和感受如古琴、洞箫等古典器乐曲, 汲取古老戏曲艺术的神气精髓。做齐了这些作业, 才能把握好古曲演唱时尤须注意的几点: 声音的控制、节奏的顿挫疾徐和咬字吐音。

## 繁花竞放 奇珍璀璨——中国民歌

歌唱与人民生活的密切关系可以追溯到远古的原始社会, 《吴越春秋》中记载的《弹歌》: “断竹, 续竹, 飞土, 逐穴”, 相传为黄帝时期流传的歌谣; 《吕氏春秋·古乐》中有关于“昔葛天氏之乐, 三人操牛尾, 投足以歌八阙”的记载; 而一首只有四字歌词的“候人兮猗”, 由大禹时期的涂山王之女所唱, 可以说是我国有文字记载的最古老的情歌。以上这些都是有文字记载的最早的民间歌曲。

中国史上第一部诗歌总集《诗经》, 汇集了西周到春秋中叶(公元前11至

6世纪)流行的诗歌305首,其中最主要的内容就是160篇“国风”,即当时各国的民间歌谣。汉代设立专门的音乐机构“乐府”,收集整理并制定乐谱的众多民间歌谣,被称为“乐府诗”。遗憾的是,这些歌曲历经千载,留给后人的只有诗词之神韵而未余歌谱遗音。

明清的民歌,号子、山歌、小调等体裁丰富,且都有较大的发展。当时阶级矛盾和民族矛盾的尖锐化,使得具有民主性和进步性的民间歌曲大量产生,它们所反映的内容相当广泛,语言朴实生动,音乐表现力也非常丰富。建国后在民间搜集到的民歌,绝大部分都是这一时期流传下来的。

民歌风格部分的歌曲既包括原汁原味的民间歌谣,又有直接选用民间曲调为创作素材改编、发展的新民歌,还有一些是融入民族或地方性音乐语汇的创作作品。它们都明显带有某一民族或地区的音乐特征,体现出地方或民族的语言传统、民俗文化,具有强烈的地域、人文特色。

演唱民歌作品,除了较好地运用发声技巧外,还需要认识以下几点:

首先,民歌的文化特质中所蕴含与折射出的和谐、乐观、勤劳纯朴、自强不息等品格都是中国传统文化精神的内核与精华;民歌以自成一体、独树一帜的艺术风格,在时间长河中始终忠实反映着的“自然、社会、人”的发展状态,从而积淀下厚重的历史感。因此,演唱须做到:饱含民族自豪感,把对作品的再创作过程建立在尊重人民的创造、保存音乐的原生艺术精神的前提之上,在情感与气质上保持乡土气息和人文风貌。

其次,民歌以真动人。民歌是创作者和演唱者于现实生活中的一种直接的情感表达方式,它总是浸润着人们独特的性情、审美习惯以及和自然生态的紧密关系。所以,演唱时须在感情投入与表达上做到:求真,不造作,不媚俗。

## 美韵流芳 国粹新声——戏曲、曲艺

结合声乐演唱的曲艺与戏曲形式在宋代、元代先后呈现出完整的表演形态,出现了诸宫调、唱赚、鼓子词、南戏、元杂剧等不同的表演种类。

曲艺是中华民族各种说唱艺术的统称,由民间口头文学和歌唱艺术经过长期发展演变而成,是以“口语说唱”来叙述故事、塑造人物、表达思想感情、反映社会生活的表演艺术门类。我国现存的200多个曲种,多数都形成于清代中叶以前,如弹词、鼓词、道情、琴书等。

戏曲艺术是我国传统的戏剧形式,是融诗歌、音乐、舞蹈、武术、杂技、戏剧表演等于一体的高度综合性的艺术形式。戏曲音乐吸收了民族、民间的声乐和器乐之精华发展而来,由唱腔和器乐两部分构成。明末清初,在昆、弋两腔继续流行争胜之际,又产生了新的声腔——梆子腔、皮黄腔等。新老声腔相互影响、合流,推动了京剧的问世,众多地方剧种也相继诞生,戏坛呈现一派百花竞

放之景象。

20世纪80年代,经过长期的探索与实践,一种兼具民族性与时代感的歌曲形式——“戏歌”应运而生。其遵循歌曲创作的原则,取曲艺或戏曲音乐为素材,歌戏融汇,韵味别致。

戏曲、曲艺风格歌曲部分选取了戏歌及富有歌曲特点的戏曲唱段5首,使选曲的风格面大大拓宽。

就气息与发声的要求而言,戏曲演唱与声乐演唱有很多的共性,可以互相借鉴;而戏曲、曲艺风格的把握主要是体现在韵味的准确和到位上,这与戏曲演唱对“字正”的严格要求有着十分密切的关系。掌握好咬字、吐字、行腔的技法就能够获得“字正腔圆”的演唱效果。几种技法的要点是:咬字要有稳定的气息支持,避免只用唇齿的力量;喷口字要恰到好处,轻了没有劲头,重了就把字“吃”了;每个字都要非常清楚地送到听者的耳朵里。吐字要舒缓而不紧不慢,要清晰悦耳,要能准确抒发人物的情感。气息和力量要用得均匀,不能有跳顿感。行腔要柔,力度适中,一般形容为“抹着唱”;腔的运行要送而不挤等。

## 时代抒怀——近现代声乐发展与创作辑要

19世纪下半叶,经历了两次鸦片战争的中国揭开了近代史的篇章。声乐艺术的发展亦随社会形态、思潮的变迁,迈进了新的阶段。作为封建统治象征的雅乐,在群众生活中基本丧失了实际影响与意义,渐渐走向衰亡。像昆曲、琴歌这样来自民间俗乐的“雅部”,也处于不断衰落的状态。民歌、曲艺、戏曲则生机勃勃,日益壮大。

19世纪末,维新派文人梁启超提出:“盖欲改造国民之品质,则诗歌音乐为精神教育之一要件。”众多新式学堂开设了音乐课,提倡给少年学子教唱一种新式歌曲——学堂乐歌,这些歌曲大多以外国曲调填词而来,如《送别》(李叔同编)、《拉纤行》(沈心工编),也有少量为创作歌曲,如《美哉中华》(沈心工词、朱云望曲)。这一近代声乐作品中的新生事物,被看作我国新音乐文化萌芽的标志。

整个20世纪,我国音乐文化领域经历着东西方音乐的交汇、冲撞与融合。专业音乐教育从初创到发展、提高、规模渐扩的近半个世纪里,基本沿用了西方的教学体系。美声唱法在三四十年代开始在国内传播开来,一批在国外学成归国的歌唱家执起教鞭,开始为中国歌坛培养新生力量。早期举办过个人或与学生共同举办音乐会的有应尚能、喻宜萱、郎毓秀、蔡绍序等。

抗战爆发后,音乐创作的民族性引起了音乐家们的普遍重视,许多歌曲利用民众熟悉的民间曲调来填词,美声唱法的歌唱家也纷纷演唱这样的新创作作



品来宣传抗战，鼓舞士气。大批音乐工作者来到抗日民主根据地，开展根据地及后来解放区的音乐运动，形成了全国抗日歌咏的活动中心。以“鲁迅艺术学院”（简称“鲁艺”）为代表的各种艺术教育机构也相继建立，培养和锻炼了一批优秀的作曲家和歌唱家，如郑律成、李劫夫、安波、马可、刘炽；王昆、李波、郭兰英等。

建国初期，专业音乐教育得到重视与发展，最先建立起来的中央音乐学院和上海音乐学院，教学体制与经验大多借鉴前苏联的模式。表演团体则逐渐由初期的“文工团”形式向专业化、正规化、剧场化转移。一次声乐艺术界的“土”、“洋”之争在此大背景下展开，围绕着如何提高我国声乐艺术的问题，主张以科学性、世界性的“洋唱法”为基础来提高的一方，和主张以群众性、传统性的“土嗓子”来发展的一派，在理论教学、创作与演唱实践方面展开争论，其结果对我国当代的声乐艺术发展影响颇深，裨益匪浅。一部分音乐院校相继创设民族声乐系、科；曲艺、戏曲演员和民间歌手作为专家走上讲台；涌现出汤雪耕、王品素、姜家祥等民族声乐教育家，培养了一批风格迥异、个性鲜明的歌唱家，如鞠秀芳、何纪光、才旦卓玛、吴雁泽、郭颂、李双江；民族声乐歌唱家频频在国际性音乐比赛中获得大奖……论战双方都从中获益，并得到了基本统一的结论——发展与提高中国的声乐艺术，需要学习、借鉴外来的先进经验，更需要学习、继承传统，使其在新时代绽放魅力之光。

改革开放以后，声乐的国际学术交流十分活跃，“请进来，走出去”，专业声乐教育全面开花，硕果累累。我们的专业教学队伍颇具实力，黄友葵、喻宜萱、周小燕、高芝兰、沈湘、张权、郭淑珍、王品素、温可铮等教授在声乐教学上成果丰硕，美声唱法歌手开始在国际比赛中频获佳绩，国内活跃着众多深受群众喜爱的青年歌唱家。中国歌坛呈现出一派繁荣的新气象。

我国近现代的声乐作品创作，着重提及以下几类：

### 1. 艺术歌曲

我国艺术歌曲的创作初始于“五四”运动时期。在新文化运动的推动下，作曲家们开始关注采用欧洲作曲技法与中国传统音调、民族和声相结合的新型歌曲创作手法。萧友梅和赵元任是最早投入实践并突显出影响力的作曲家。萧友梅的创作手法较为保守，他的音乐大多节奏平稳，旋律起伏不大，作品结构方整，篇幅较短，代表作有《问》；赵元任是一位修养颇深的语言音韵学家，他一生都保有着浓厚的音乐情节，在业余时间创作了百余首音乐作品，其艺术歌曲代表作有《教我如何不想他》、《也是微云》。在这之后，艺术歌曲的创作与演唱愈加广泛，黄自是1930年代较具影响力的作曲家，他的作品精致、典雅，结构严谨，旋律流畅，富于浪漫的古典气质，歌曲代表作有《春思曲》、《思乡》、《玫瑰三愿》等。20世纪初在艺术歌曲创作方面有所建树的重要作曲家还有青

主、李惟宁、陈田鹤、刘雪庵等。

我国还有一部分艺术歌曲，具有鲜明的本土化个性特征，它们或为特定历史时期产生的抒情叙事性歌曲、颂歌体歌曲，或为优秀的传统民间歌曲，后经作曲家配写钢琴伴奏，艺术性更为提高。如瞿希贤为聂耳的《铁蹄下的歌女》配写伴奏，张栋为张寒晖的《松花江上》配写伴奏；丁善德为四川民歌《槐花几时开》、新疆民歌《玛依拉》配写伴奏，屠冶九为内蒙爬山调《阳婆里抱柴瞭哥哥》配写伴奏。

## 2. 流行歌曲

我国流行歌曲的创作，最早可以追溯到20世纪三四十年代黎锦晖、陈歌辛等人的作品。从建国至“文革”结束的几十年间，流行歌曲的空间极度萎缩至近乎绝迹，之后才在港台流行歌曲的影响下开始重获活力，特别是改革开放后，流行音乐的市场快速形成，优秀的作曲家、歌手大量涌现，并出现了一批批优秀的流行歌曲作品。其中有一些是我国特有风格的流行歌曲作品，如1980年代末的“西北风”歌曲《黄土高坡》、《我热恋的故乡》、《信天游》；戏歌类的《唱脸谱》、《前门情思大碗茶》、《中国功夫》；少数民族特点浓郁的如《阿姐鼓》、《天堂》……还有一些严肃题材的佳作，如《你是这样的人》、《让世界充满爱》、《绿叶对根的情谊》、《丹顶鹤的故事》等。

## 3. 歌剧

我国的歌剧艺术的萌芽，普遍认为是20世纪初，在“五四”新文化运动影响下产生的，由黎锦晖创作的一批儿童歌舞剧。之后的三四十年代，歌剧发展较为缓慢，但仍有一些适应时代并具有探索性质的作品出现，如《扬子江暴风雨》（田汉、聂耳）主要是话剧加唱的形式；《秋子》（黄原洛）、《西施》（陈歌辛）、《上海之歌》（张昊）等为借鉴西洋歌剧创作手法，力图解决音乐戏剧化的问题。在此同时，延安兴起了新秧歌运动热潮，主张继承民族艺术传统，以群众喜爱的载歌载舞的戏剧形式结合新的音乐创作技法，产生了《兄妹开荒》（安波）、《夫妻识字》（马可）等新秧歌剧。

1945年大型歌剧《白毛女》的问世，开启了“民族新歌剧”的时代。民族歌剧是以戏剧为主体，根据戏剧脚本编配音乐；以歌唱为主，同时注重台词和表演；以继承民族艺术传统为其重要的基础，同时借鉴欧洲大歌剧的创作技法，所创造的新的音乐戏剧模式。它既不同于西方歌剧，也非中国戏曲的延续。《刘胡兰》、《小二黑结婚》、《草原之歌》、《红珊瑚》等剧在20世纪中叶相继问世，随后又有两部堪称经典的民族歌剧——《洪湖赤卫队》、《江姐》搬上舞台，它们广泛借鉴了戏曲板腔体音乐创作的经验，以丰富的民间音乐为素材，写就了大量极具感染力的唱段，如《洪湖水，浪打浪》、《没有眼泪，没有悲伤》、《红梅赞》、《绣红旗》、《五洲人民齐欢笑》……人物刻画鲜明，剧情

发展流畅。

1980年代以后,歌剧创作获得复苏,大量新作品推出,其中的《芳草心》、《伤逝》、《深宫欲海》、《原野》等皆为佳作,它们大多突破了先前“民族歌剧”的模式,创作手法更为新颖,尤其是《伤逝》和《原野》,在表现手法、创作技巧上都有成功的尝试,可以说很好地融合了之前歌剧创作的两种风格,即偏重借鉴西方歌剧的结构模式与作曲技法,以及侧重民族民间音乐传统。近三十年来,中国歌剧创作的两条路子还在走,而且各又出现较有影响力的新作,如:《张骞》、《苍原》、《党的女儿》、《野火春风斗古城》、《雷雨》等。

综合风格部分所辑的曲目,不同于民歌风格突出地域、民族(指少数民族)化特征,古曲突出时代审美特征,也不同于曲艺、戏曲突出地方及曲种特征,这些作品都是以中国汉族通用的普通话音调创作,具有中国传统音乐提炼出的风格、气质,它们反映了中国人民的时代精神风貌,符合我国人民传统的审美观。

对于此类歌曲的演唱,只要有较为稳定的技术技巧支持,就能够较好地把握。在此想要提醒歌唱者应着重培养、掌握的能力——其建立在对作品的准确理解以及演唱中诚挚的情感投入之上——艺术想象能力,这是表演艺术二度创作过程中不可缺少的重要能力,即对艺术作品的心理把握能力。正如黑格尔所说:“创作就是艺术想象活动。最杰出的艺术本领就是想象。”每首歌曲都有所描写的人物或情景,只有演唱者将自己代入到作品的人物,置身于作品的情景之中,才能产生真实、强烈的情感,进而成就深切动人的演唱效果。歌者的个人修养在这一环节得到充分体现,对现实生活细致的观察与感受,视野与知识面的开阔,乃至审美观的进步(包括对声音、音乐、情感、形象的审美),无不直接影响着对作品的理解力、创造性想象及艺术表现力。凭此一环,艺术想象力的高低、优劣之分自然明了。

## 结语

风格的含义在不同学科中有着不一的解释。通常所说的艺术风格,是指艺术家或团体在艺术实践中形成的相对稳定的艺术风貌、特色、作风、格调和气派,由具体的艺术形式体现出来,可分为艺术家风格和艺术作品风格两类。

中国歌曲的创作受到作曲家个性、创作时代、音乐语言的地域性、民族性等多方面因素的影响,所体现出的艺术特征是鲜明的、多样的、多层次的。

落实到歌曲的二度创作——演唱实践上,强调演唱对作品风格的把握和表现,其核心是纯正性,即按照歌曲作品的原有风格进行演绎,要求歌者从吐字、行腔、润腔、音色等诸多方面去处理演唱风格的问题,而不是任凭表演者的随心所欲,把任何作品都唱成一个风格、一种样式。笔者认为,中国声乐作品的演



唱, 风格高于技巧却又依附于技巧, 掌握相当水平的歌唱技巧是把握好演唱风格的前提, 而艺术表现 (包括对艺术风格、情景内容、思想感情等的准确把握与表现) 则是嗓音训练的最终目的, 将作为最终评判歌者艺术高度的标准。

杨 徐

# 目 录

## CONTENTS

总 序 / 余丹红	1
前 言	3

### 古 曲

渔翁道情	[清] 郑 燮词 王震亚编曲/3
渔歌调	[唐] 柳宗元词 据《太古遗音》改编 杨霖希配伴奏/6
乌夜啼·石榴	[元] 刘 铉词 傅雪漪编曲 杨霖希配伴奏/9
南乡子·登京口北固亭有怀	[宋] 辛弃疾词 据《碎金词谱》改编 柴 钰配伴奏/13
阳关三叠	[唐] 王 维等诗 夏一峰传谱 王震亚编配/17
杏花天影	[宋] 姜 夔词曲 杨荫浏译谱 王震亚编配/23
胡笳十八拍	[汉] 蔡文姬词曲 查阜西打谱定律 沈德皓、张 剑记谱 盛 茵配伴奏/27

### 民歌风格歌曲

刮地风	甘肃民歌/39
绣荷包	四川民歌 沈传薪配伴奏/42
我的家在日喀则	藏族民歌 登 巴改编 但甫功配伴奏/45
一朵鲜花鲜又鲜 (电影《阿诗玛》插曲)	葛 炎、刘 琼词 罗宗贤、葛 炎曲 谢 明配伴奏/48

- 安宁州····· 云南民歌 鞠秀芳改编 胡岳明配伴奏/51
- 百灵鸟你这美妙的歌手····· 哈萨克族民歌 黎英海改编/54
- 美丽的沙拉干追····· 刘莹词 戈鸣曲 余卓群配伴奏/59
- 心上人像达玛花  
 ······ 藏族民歌 李刚夫改词 杨青、薛明曲 高铃配伴奏/62
- 二泉映月····· 陈闳词 王建民曲/66
- 我的家乡沂蒙山  
 ······ 朝中、左云、黄凌词 金西曲 王再一配伴奏/71
- 又唱浏阳河····· 郭天柱词 邓东源曲 吴慰云配伴奏/75
- 崖畔上酸枣红艳艳····· 刘成章词 王建民曲 王月明配伴奏/79
- 哈达似的白云····· 倪维德词 魏薇曲/85
- 咪彩背水过山崖····· 徐演词 义鸣曲 明笳咨铍配伴奏/92
- 情歌(选自歌剧《苍原》)····· 黄维若、冯柏铭词 徐占海、刘晖曲/96
- 永远的花样年华(选自歌剧《野火春风斗古城》)  
 ······ 王晓岭词 张卓娅、王祖皆曲/102

### 戏曲风格歌曲

- 惜别离(选自越剧《孔雀东南飞》)  
 ······ 佚名词 卢炳容曲 何新荪配伴奏/113
- 梨花颂(选自京剧《大唐贵妃》)  
 ······ 翁思再词 杨乃林曲 鞠秀芳改编 杨霖希配伴奏/116
- 我的中华····· 阎肃词 姚明曲 李勇配伴奏/123
- 卜算子·咏梅····· 毛泽东词 孙玄龄曲 殷承宗配伴奏/128
- 蝶恋花·答李淑一····· 毛泽东词 赵开生编曲/135

### 综合风格歌曲

- 何年何日再相逢····· 王文山词 林声翕曲/143
- 阳关三叠····· [唐]王维诗 黄永熙曲/146

星月交辉·····	饶昌懋词	李中和曲	/150
清平乐·春归何处·····	[宋]黄庭坚词	陈田鹤曲	/154
最后一个梦·····	张鸿西词	陆在易曲	/157
望宝岛·····	屈 塬词	印 青曲	姜哲新配伴奏/160
花溪水·····	时乐濛词	陆祖龙曲	谢 明、汤 明配伴奏/165
玫瑰三愿·····	龙 七词	黄 自曲	/169
让世界赞美你·····	吴善翎词	朱良镇曲	刘继军配伴奏/172
我愿是那棵白杨·····	于 之词	刘敦楠曲	/177
你是这样的人(电视专题艺术片《百年恩来》主题曲)			
·····	宋小明词	三 宝曲	/181
雨中岚山——日本京都·····	周恩来词	金 湘曲	/185
这就是我的祖国·····	卢咏椿词	陈述刘曲	/191
林中的小鸟在歌唱·····	顾 工词	施光南曲	/195
三进酒(选自歌剧《深宫欲海》曲选)·····	冯柏铭词	刘振球曲	/199
别了家乡的明月(选自歌剧《深宫欲海》曲选)·····	冯柏铭词	刘振球曲	/202
<b>附 录 曲目程度索引</b> ·····			206
<b>后 记</b> ·····			208