



民族声乐理论 与艺术实践

丁爱华 主编



河南大学出版社

民族声乐理论与艺术实践

主 编 丁爱华

副主编 张艳丽 吴 岚

周 洁 赵金霞

河南大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

民族声乐理论与艺术实践 / 丁爱华主编. —开封:河南大学出版社, 2008.10

ISBN 978-7-81091-879-4

I. 民… II. 丁… III. 民族声乐-研究-中国 IV. J616.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 145337 号

责任编辑 郑华峰 胡长瑞

责任校对 郑华峰 胡长瑞

封面设计 余 宁

出 版 河南大学出版社

地址: 河南省开封市明伦街 85 号

邮编: 475001

电话: 0378-2825001(营销部)

网址: [www. hupress. com](http://www.hupress.com)

印 刷 河南省诚和印制有限公司

版 次 2008 年 10 月第 1 版

印 次 2008 年 10 月第 1 次印刷

开 本 889mm×1194mm 1/16

印 张 14

字 数 395 千字

印 数 1—1000 册

定 价 42.00 元

(本书如有印装质量问题, 请与河南大学出版社营销部联系调换)

目 录

第一章 民族声乐的声型及唱法	1
第一节 声乐与民族声乐	1
第二节 民族声乐的几种声型	3
第三节 民族声乐的几种唱法	4
第二章 中国传统声乐的历史发展脉络	7
第一节 古歌舞时代	7
第二节 戏曲时代	11
第三章 建国前的声乐教育(1919—1949)	13
第一节 声乐教育的萌芽(20世纪20年代)	13
第二节 声乐教育的壮大(20世纪30年代)	16
第三节 抗日战争时期的声乐教育(20世纪40年代)	18
第四章 建国以来民族声乐的辉煌历程	23
第一节 著名歌唱家的歌唱艺术	23
第二节 民族歌剧的发展	25
第三节 改革开放以来民族声乐的繁荣	27
第五章 民族声乐的艺术范畴	31
第一节 民族声乐的审美特征	31
第二节 我国民族声乐审美意识的传承	35
第三节 戏曲与民族声乐	37
第四节 民族声乐的艺术特点与规律	38
第五节 民族声乐的审美取向	40
第六节 民族声乐的艺术创作	42
第六章 民族声乐教学篇	45
第一节 声乐学科的特点、学习方法及课程结构	45
第二节 歌唱的呼吸	47
第三节 打开喉咙,稳定喉结位置	52

第四节	歌唱的共鸣	55
第五节	发声练习	57
第六节	声音技术训练	61
第七节	嗓音保健	64
第八节	语言训练“十三辙”	67
第九节	民族声乐的演唱技法	74
第七章	歌唱艺术素质的培养	78
第一节	心理素质的培养	78
第二节	综合能力的培养	79
第八章	歌唱表演	82
第一节	歌唱表演中的目光语	82
第二节	歌唱表演中的手势和台风	83
第九章	美声唱法与民族唱法之比较	87
第一节	中西音乐之比较	87
第二节	美声唱法与民族唱法之比较	89
第十章	多元文化中的声乐教育	94
第一节	声乐教育人文化	94
第二节	声乐唱法多样化	96
第十一章	女声曲目精选	98
1.	马桑树儿搭灯台	湖南桑植民歌 98
2.	茉莉花	河北民歌 98
3.	别董大	[唐]高适词 傅雪漪曲 99
4.	杏花天影	[宋]姜夔词曲 杨荫浏译谱 100
5.	枫桥夜泊	[唐]张继词 黎英海曲 100
6.	长相知	[汉]乐府石夫曲 101
7.	荷花梦	江雪词 王志信曲 102
8.	江山	晓光词 印青曲 103
9.	送给妈妈的茉莉花	刘麟词 王志信曲 104
10.	崖畔上酸枣红艳艳	刘成章词 王建民曲 105
11.	遍插茱萸少一人	刘麟词 王志信曲 107
12.	妈妈,您快留步	徐恩志词 刘青曲 108
13.	芦花	贺东久词 印青曲 109
14.	春江花月夜	古曲 王健词 110
15.	又唱浏阳河	郭天柱词 邓东源曲 111

16. 纳西篝火啊哩哩	高峻词 龙飞曲	112
17. 槐花海	刘麟词 王志信、刘荣德曲	114
18. 母亲河	刘麟词 王志信曲	115
19. 爱情是什么	马金星词 姜延辉曲	116
20. 祖国之恋	屈塬词 印青曲	118
21. 报答	石顺义词 羊鸣曲	119
22. 昭君出塞	刘麟词 王志信曲	120
23. 眷恋	贺东久词 张卓娅、王祖皆曲	123
24. 送瘟神	毛泽东词 王志信曲	124
25. 斑竹泪	肖正民词 孟勇曲	127
26. 中国新世纪	石飞词 史志有曲	130
27. 桃花红杏花白	山西民歌 刘麟词 王志信曲	131
28. 亲吻祖国	雷子明词 戚建波曲	133
29. 红旗颂	车行词 戚建波曲	135
30. 我的士兵兄弟	石顺义词 臧云飞曲	136
31. 峡江情歌	牟廉玫词 王原平曲	137
32. 长鼓敲起来	李洁思词 金凤浩曲	139
33. 飞天	陈克词 徐景新曲	140
34. 我心永爱 轻歌剧《玉鸟兵站》选曲	妮南、冯柏铭、王晓岭词 张卓娅、王祖皆曲	142
35. 美丽家园	石顺义词 王咏梅曲	145
36. 木兰从军	刘麟词 王志信曲	147
37. 山寨素描	余致迪词 孟勇曲	152
38. 断桥遗梦	韩静霆词 赵季平曲	154
39. 玛依拉变奏曲	哈萨克民歌 胡延江改编	155
40. 千古绝唱	魏冠名词 王超曲	158

第十二章 男声曲目精选

1. 羊肚子手巾三道道蓝	陕北民歌	160
2. 这搭搭没人咱亲口口	陕北民歌	160
3. 难活不过人想人	山西民歌	161
4. 阿瓦尔古丽	维吾尔族民歌	162
5. 情姐下河洗衣裳	侗族民歌 邓承群改编	162
6. 亲圪蛋下河洗衣裳	山西左权民歌 张文秀改编	164
7. 长城永在我心上	高泽顺词 陆祖龙、王晓君曲	166
8. 什么也不说	刘世新词 孟庆云曲	167
9. 当兵的人	王晓岭词 臧云飞、刘斌曲	168
10. 儿行千里	车行词 戚建波曲	169
11. 母亲	车行、张俊以词 戚建波曲	170

12. 咱老百姓	云 剑、张俊以词 戚建波曲	171
13. 口碑	石顺义词 杨青山曲	172
14. 父亲	车 行词 戚建波曲	173
15. 家和万事兴	石顺义、郁钧剑词 刘 青曲	174
16. 我们的祖国甜花香	王持久词 郭 峰曲	174
17. 无悔的选择	李幼容词 曹 进曲	176
18. 为你歌唱	叶旭全词 李小兵曲	177
19. 跟你走	张 海词 左翼建曲	179
20. 故土情	廖 永词 赵季平曲	180
21. 喀什噶尔女郎	郑 楠词 田 歌曲	181
22. 爱在天堂	贺东久词 印 青曲	182
23. 鹰翔	阎 肃词 姚 明曲	184
24. 天路	屈 塬词 印 青曲	185
25. 一湾湾流水	甘肃民歌 程 云编词曲	187
26. 叫声妹妹泪莫流	赵 越词 景建树曲	188
27. 妈妈的歌谣	程 森词 徐沛东曲	191
28. 西部赞歌	屈 塬词 印 青曲	193
29. 西部放歌	屈 塬词 印 青曲	194
30. 西部情歌	屈 塬词 印 青曲	197
31. 西部扬帆	陈 彦词 赵季平曲	199
32. 格桑美朵	车 行词 饶荣发曲	201
33. 大江南	赵季平词 廖 勇曲	203
34. 把一切献给党	李 峰词 印 青曲	204
35. 来香巴拉看太阳	周国庆词曲	206
36. 大黄河	任卫新词 姚 明曲	207
37. 我像雪花天上来	晓 光词 徐沛东曲	209
38. 国风	贺东久、孙中明词 印 青曲	210
39. 清江放排	曾令鹏词 胡 克曲	212
40. 举杯吧朋友	任 毅词 肖 白曲	214
参考文献		216
后记		217

第一章 民族声乐的声型及唱法

第一节 声乐与民族声乐

我国拥有 56 个民族,是一个历史悠久、地域广阔、人口众多的文明古国,也是世界上少有的弦歌遍地、乐声彻天的国家。在数千年的历史发展中,音乐艺术有着极其辉煌的成就。我国民族声乐艺术是在我国人民的劳动、宗教、爱情、教育等活动中产生的,是人们赖以传情达意的一种音乐语言方式。随着社会经济的发展、社会制度的不断变革,音乐形式也不断变化与发展。从乐府、格律诗、词曲、戏曲、曲艺到近代歌曲,民族声乐在漫长的历史进程中不断演变,用民族智慧和民族精神铸成了一座巍峨的丰碑,屹立于世界音乐文化之林。

一、声乐及其演唱形式

歌唱是以人的嗓音为乐器来表达思想感情的艺术形式,专业上称为声乐,以区别于用器乐来表达人的情感的音乐形式。声乐有歌词,能更直接地表达人的情感。大多数声乐作品体裁短小,易于为普通老百姓传唱,所以声乐作品浩如烟海、多不胜数。声乐是音乐中最敏感的部分,任何民族的任何人都不会无视自己本民族的声乐,民族声乐在任何国家的音乐文化中都占有重要的位置,它的积淀是一个国家文化发展的标志之一。因此,理解本国民族音乐并试图去理解异族文化中的声乐,就成为每个音乐人首要的也是最直接的目标。每个民族声乐文化中共同的东西,形成了各民族声乐的共同文化内涵。一种声音之所以区别于另一种声音,最根本的原因是它们立足于不同的文化背景,声乐正是在自己民族文化的土壤中得以生存和发展并保持自身的独特性的。

声乐的演唱形式有:

- (1)独唱,包括男声独唱、女声独唱、童声独唱。
- (2)齐唱,包括男声齐唱、女声齐唱。
- (3)合唱,包括混声合唱、无伴奏合唱、男声合唱、女声合唱、童声合唱。
- (4)重唱,包括男声四重唱、女声二重唱、男女声二重唱。

二、歌唱包括哪几方面

歌唱是由气、声、字、腔、情组成的,气、声、字、腔是手段,情是目的。

(1)音色。音色纯净、圆润、明亮、松弛、通透。不同的歌唱风格对音色的要求是不一样的。歌唱是音乐与语言的综合体,在汉语普通话的基础上形成了民族唱法的审美特征,即甜、脆、圆、亮、水,在欧洲语言的基础上形成了美声唱法的审美特征,即丰满、圆润、宽厚,带有金属般的色彩和力度。

(2)音量。即声音的力度是否能大能小,声音的强弱变化是否自如,发强音时能否做到不冲不炸,发弱音时能否做到清晰稳定。歌唱者通过呼吸控制声音,能够使歌声能强能弱、刚柔并济。

(3)音域。要有一定的音域。可以通过科学的训练、刻苦的练习来扩展音域。有的人只能唱一个八度或十度以内的音域,能演唱的曲目就会受到很大局限。

(4)语言。五音是指唇、齿、舌、喉、牙五个发音部位,五音不全的人是学不好声乐的。歌唱语言是以汉语普通话为标准的,说得好才可能唱得好,清晰的语言是歌唱的基础。

喉音:g、k、h。

舌音:z、c、s、a、t、n、l、zh、ch、sh、r。

牙音:i、q、x。

齿音:f。

唇音:b、p、m。

我国传统音韵学根据吐字过程中口腔的不同形态,将韵母分为四类,即开口呼、齐齿呼、合口呼、撮口呼,简称“四呼”。

开口呼:a、o、e、ai、ei、ao、ou、an、en、ang、eng、ong。

齐齿呼:i、ia、in、iao、iou、ian、iang、ing、iong。

合口呼:u、ua、uo、uai、uei、uan、uen、uang、ueng。

撮口呼:ü、üe、üan、ün。

(5)感情。情为歌之魂,歌唱的技术是为情感服务的,音乐情感的表达是歌唱审美的最高境界。因此,要加强文化修养,准确表达各种情感。

三、民族声乐的界定

民族声乐从广义上说是各民族演唱的声乐艺术,包括民歌、戏曲、曲艺、歌剧四个方面。它既继承了戏曲、曲艺、民歌和歌剧声乐艺术中的精华,又吸收了欧洲科学的发声方法。它以中国文化为背景,以民族语言为基础,以科学发声为原理,是声情并茂、字美腔活、韵味浓郁、身形兼备、唱表结合、浑然一体的歌唱表演艺术,代表着民族气质、民族个性以及广大人民的欣赏习惯和审美标准。狭义上的民族声乐是指以中国音乐艺术院校中民族声乐专业为代表,在继承发扬中国传统演唱艺术的精华与特点、借鉴吸收欧洲美声唱法的歌唱理论和发声优点的基础上而形成的独树一帜的具有科学性、民族性、艺术性和时代性的新民族歌唱艺术。它的唱法比原来的民族民间唱法音域宽、音色柔和,讲究高位置、深呼吸,主张真假声结合,吐字清晰,声音圆润明亮,富于立体声的效果。它的演唱路子宽,适应性强,除可以演唱风格特点较强的歌曲、歌剧等作品外,还可以演唱包括艺术歌曲在内的各类新创作的声乐作品以及各种民族传统声乐曲目、戏曲唱段等。民族声乐是一种既不同于中国的戏曲、说唱,又不同于欧洲的美声唱法的新型声乐。

四、民族声乐的社会作用

音乐文化说到底是人化和化人,音乐和音乐的学术探究是人类怀着乡愁寻找精神家园的本真活动。民族声乐是中国人民喜怒哀乐的反映,是中国人民心灵的倾诉。人们通过歌唱表达在苦难生活中的呻吟、对幸福生活的向往、对美好爱情的追求、对信仰的崇拜,沟通人与人之间的复杂情感。

中国民族声乐是中华民族音乐文化的重要组成部分,是中华民族文明的象征。这种闪耀着中华灿烂文化的演唱艺术,以其独特的艺术魅力活跃在中国的舞台上,深受广大人民群众的喜悦,在人民群众的音乐生活中占有相当大的比重,起着其他艺术形式所不能替代的作用。中国民族声乐继承了中国传统文化的特征,以丰富的汉民族文化以及各少数民族文化为养料,具有厚重的文化根基。中国民族声乐是从中国传统文化这块沃土上发展起来的,是中国传统音乐文化的延续和发展。人类的文化是不断地发展着的,而发展是由不断的死亡和重生组成的。在中国现代历史上,中国民族声乐在特定的社会、历史和人文条件下,通过吸纳、借鉴西方声乐艺术,在歌唱方法、表演形式、声乐教育理念等诸多方面,都获得了一次新的提升,可以说中国民族声乐是中国传统声乐在新的历史条件下的再现、升华和发展。中国民族声乐经过继承、借鉴,开始发生质的嬗变,成了一门与传统不同亦有别于西方的声乐艺术,也是一种与西方声乐艺术并立的音乐艺术。

第二节 民族声乐的几种声型

目前,中国民族声乐的唱法虽然没有被公认的声音种类区别,但却形成了包括男女声在内的四种声型,即以真声为主、以假声为主、真声与假声混合以及真声与混声相接的声型。

一、以真声为主的声型

以真声为主的声型是指在说话本嗓的基础上、以经过了修饰和美化的艺术真声为主的声型。其特点是:发声时以两声带拉紧和靠拢的整体振动为主要活动方式,音的高低变化主要取决于声带张力的大小。因为真声主要是声带整体振动,所以声音效果结实粗犷,唱中、低声区比较方便自如,唱高音区则比较吃力,使用的音域比较低,但其效果并不压抑低沉,反而会在唱中声区时,就给人非常高亢之感。这种声型在其所能达到的音域范围之内有相当强的艺术感染力。

在此类声型中,有一种只有中、低音而无高音(女声高音到 d^2 左右,男声到 g^2 以下)的声型,还有一种能唱到一定的高音(女声高音到 g^2 ,男声到 a^2 左右)的声型。其发声时,两声带除尽量靠拢做整体振动外,还能做张力较强的边缘振动(但两声带间并不吹开缝隙,只掺进了适当的发假声时的振动方式)。京剧中的老旦,部分老生、花脸,评剧、沪剧、越剧、淮剧、黄梅戏以及北方地方戏、说唱曲种中的多数人,都属此声型。

二、以假声为主的声型

以假声为主的声型是指脱离了说话的本嗓(真声)、以假声为主要发音方法的声型。其特点是:发音时声带的张力不强,一旦受到呼气的冲击,两声带间即被吹开一条小缝,既有固体(声带边缘)振动,同时又有气体(呼气通过急速开闭的声门时,气体分子本身受到激活所产生的气波)振动,形成了这两种振动成分相结合的发音方式。两声带间的缝隙越大,气体振动的成分越多,假声的特点就越明显。声音比较虚柔纤秀,但不真实,唱高音比唱低音容易。

此种声型中,也有两种情形:一种是从高到低全部使用假声,低音比较虚弱无力;另一种是在低声区掺进声带整体靠拢的振动方式,音域就向下扩展了,如果发音过程中声带始终积极并尽量靠拢,也会发出有相当光泽和弹性的歌声。戏曲中男扮女的唱法,京剧、昆曲、汉剧、川剧中的青衣、花

旦、小生等的唱法多数属于此种声型。

三、真声与假声混合的声型

真声与假声混合的声型,低、中声区的真声中掺有很多假声的成分(真声假唱),音色柔和而不特别实、真;高声区的假声中,又混有很多真声的成分,声音明亮不太虚假(假声真唱)。其特点是:真中掺假,假中有真,整个音域里真假声始终混合在一起。它是真假难分的上有高、下有低和音域宽广的声音类型。

此种声型没有难的换声区或换音点,用嗓均衡而不太激烈,声音既明亮又柔和圆润,且灵活而富有弹性,是近些年来非常流行的并受到充分肯定的声型。民族新唱法多用此种声型。

四、真声与混声相接的声型

低、中声区真声成分多,高声区用混声,在下真、上混之间,用一段换声区或换音点把它们衔接起来使用的,即谓真声与混声相接的类型。它是由真声与真假混合两种声音形成方式和两种技巧的衔接使用演化来的(而真假声混合则是由真声与假声两种声音形成方式和两种技巧的混合使用演化来的)。其特点是:兼有以真声为主的声型和真声与假声混合的声型的优点,音域宽广,音色结实脆亮,可展现更加戏剧性的效果。但在上下转换时,为了不出现明显的换音现象,需要在换音之前,先揉进去一些即将换过去的那种声音的动作方式和成分,采取逐步过渡的方式,这种换音的技巧比较难掌握。如果上下过渡得好,声音也会统一流畅,而且会有更强的表现力。

这种声型的用嗓比较重,声带的活动始终积极而活跃。真声与假声混合的声型和真声与混声相接的声型从生理的角度讲并没有本质的差别,只有运动形式上的差异。评剧、豫剧、河北梆子、越剧、黄梅戏及许多说唱与民歌演员多用此种声型。

以上四种声型主要是以发音时声带的运动形式的不同来区分的。另外,每个声音的发出还需要与呼吸器官及共鸣器官有机配合,还会产生各种声型中的“大号”、“小号”、“粗犷奔放”、“高亢山歌”、“柔美抒情”等多种细致的分类。然而,无论是唱法也好,还是声型也好,它们的分类都不是绝对的,因为它们是紧密联系在一起的,人们很难找出能把它们截然分开的严格界限,现在这样划分只是为了说明它们相对存在的现实情况。

第三节 民族声乐的几种唱法

一、民间唱法(原生态)

民间唱法包括劳动号子、山歌、小调等。我国各民族、各地区都有丰富的民歌,这些民歌各有自己的特点。由于各民族、各地区人民有各自不同的生活、劳动方式,这些民歌又有各自不同的内容和形式,如田歌、渔歌、船歌、情歌等,演唱形式有独唱、对唱、重唱、群唱、一领众合等,从织体上来说可分为单声部、二声部以及多声部民歌等。

民歌主要是以口头文学、口头音乐的形式流传下来的,歌手常常触景生情,自弹自唱,即兴成分很大,很多民歌都是在世代的口头传唱中经过不断的加工修饰,才得以发展和定型的。民间唱法声

音质朴、自然,紧密结合当地方言语调,具有浓郁的乡土气息。多数民歌手都有天生的好嗓子,不用经过专门的声乐训练就可以唱。其中很多优秀的民歌手歌喉甜美,吐字亲切自然,有的真声用得较多,有的真假声相接或混合使用,他们在实践中摸索出了独到的润腔技巧和丰富的艺术表现方法,有丰富的演唱经验,是人民心声的代表,如演唱云南民歌的著名歌手黄虹、演唱西藏民歌的才旦卓玛、演唱东北民歌的郭颂、演唱湖南民歌的何纪光等。

二、戏曲唱法

戏曲在我国具有悠久的历史,它是集文学(剧本)、音乐、武术、杂技、表演、舞台美术等多种艺术手段于一身的综合性舞台艺术。戏曲是个总称,它包含的剧种繁多。我国是个地域广阔、民族众多的国家,各地区、各民族都有自己的地方剧种,1956年统计的结果表明我国的地方戏曲多达360余种。这些戏曲从声腔上基本上可分为高腔、昆腔、梆子腔、皮黄腔四大类,它们的语言不同,音乐旋律的构成不同,演唱方法和风格也不同,表演体系也各有自己的特色。

戏曲唱法是我国民族传统声乐的代表唱法。戏曲教育历史悠久,无论是在唱法、表演方面,还是在教学、理论方面,都早已形成自己完整的形态和艺术规范。戏曲在声乐上的一大贡献是角色行当的划分,这相当于欧洲歌剧的声部划分,唱、念、做、打都规范得十分细致。“五声”、“四呼”、“出声”、“收字”、“气沉丹田”、“字正腔圆”等经典之说都是我国戏曲在长期发展中总结出来的有价值的宝贵财富。这也说明我国民族声乐艺术早在数百年前,不论在技术方面还是在理论方面都有很高的水平、很完整的体系。可以说,戏曲艺术是我国声乐艺术的集大成者。

戏曲唱法的发声,采用大嗓、小嗓、大小嗓结合等几种声型,唱字讲究“口法”、“喷口”,对出字、归韵、收声、五音、四呼、十三辙、四声都有严谨的规定,主张“声要圆熟,腔要彻满”、“色泽在唱”等,因而形成了各种美化、润饰唱腔的技巧。各剧种都有独特的韵味。戏曲特别强调唱情,如“唱者先设身处地……而忘记其为度曲”、“一声唱到融神处,毛骨肃然六月寒”。

在形体表演上,生、旦、净、丑等各有本行当的手、眼、身、法、步,追求角色神似胜于追求形似,并通过程式性的动作和虚拟的表现手法表演故事。戏曲的演唱风格代表了我国深厚、独特的文化传统和美学取向。

戏曲音乐是戏曲艺术重要的组成部分,也是区分剧种的重要因素。戏曲音乐由歌唱和器乐伴奏两部分组成,源于地方曲调,并继承、糅合了民间歌舞的抒情性和说唱音乐的叙事特点。戏剧性的音乐手段,惟妙惟肖的人物性格,内容深刻而富有文采的唱词,以及脍炙人口、世代流传的故事题材,使戏曲唱腔广泛地流传开来。

京剧有梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云四大名旦,还有马连良、谭富英、裘盛戎、袁世海、周信芳等一大批优秀的艺术家。其他剧种也有一批受人尊敬的艺术家,如评剧的白玉霜、新风霞,粤剧的红线女、马师曾,越剧的徐玉兰、王文娟,川剧的阳友鹤、陈韦舫,黄梅戏的严凤英、王少舫,豫剧的常香玉、马金凤等。各个剧种的艺术家在艺术上的成就值得我们音乐工作者学习、研究,从他们身上我们可以看出我国几百年来戏曲发展的历程。

三、曲艺唱法

曲艺又叫说唱,是我国古代民间口头文学和歌唱艺术经长期发展而形成的一种独特的艺术形式,它是用来讲唱历史、传说、故事的艺术体裁,是音乐、文学、表演相结合的综合艺术形式。曲艺音乐以叙事功能为主,兼有抒情功能,与语言音调结合紧密。我国各民族以及民族内部各地区语言都不一致,在此基础上形成的各种说唱音乐就有多种多样的曲调,并具有浓郁的地方色彩。

我国的曲艺历史十分悠久,最早出现的唱本是公元前3世纪荀子的《成相篇》。汉魏有相和歌,唐宋时期有鼓子词、诸宫调、唱赚等曲艺形式,元、明、清又出现了更多的曲种,如词话、陶真、弹词、宝卷、道情、大鼓、琴书、牌子曲等。据解放后统计,我国的曲艺品种有340多种。

自古就有“北有大鼓,南有清音”之说,如我们常说的京韵大鼓、西河大鼓、四川清音、福建南音、河南坠子、山东琴书、陕北道情、四川渔鼓等。曲艺的品种很多,根据演唱形式、语言风格的不同,可将汉族地区的曲艺分为五类:鼓子词类、琴书类、弹词类、渔鼓类、牌子曲类。

曲艺一般采用独唱形式,由一个演员介绍环境、陈述故事、渲染气氛,所以曲艺演员比民歌、戏曲演员要求更高,要包罗万技。曲艺从声乐上来讲,说、唱、表都很重要,曲艺中说与唱有机地结合在一起,难以分开,因此曲艺艺术既是音乐艺术又是语言艺术。说唱不仅要求每个字的出声、归韵、收声完全准确,有娴熟的唱字技巧,声随字走,字要正、要真,并有崩、大、粘、寸、断的出字功,同时还要求发出的声音优美动听,具有抒情、戏剧性唱腔的功力,能生动地表现出本曲种的韵味,所以我们常以清晰的口齿、沉重的字、动人的声韵、醉人的音作为评价曲艺演员的标准。

我国少数民族地区有十分丰富的曲艺说唱,如维吾尔族的热瓦甫弹唱,蒙古族的好来宝,傣族的赞哈,白族的大本曲,彝族的四弦弹唱,佤族的铓锣弹唱,苗族的果哈,哈萨克族的冬不拉弹唱,壮族的唱师、蜂鼓、莫伦,侗族的琵琶歌,哈尼族的哈巴,朝鲜族的三老人,藏族的热巴,达斡尔族的乌春等。这些说唱艺术,反映了我国各族人民丰富多彩的生活。

四、民族唱法(民族歌剧)

民族唱法是指以我国艺术院校民族声乐专业为代表的,既不同于民歌、说唱、戏曲的演唱,又是在继承并发扬这些传统演唱艺术精华与特点的基础上,借鉴、吸收西欧美声唱法的歌唱理论和发声方法而形成的独树一帜的具有科学性、民族性、艺术性和时代精神特征的新民族歌唱艺术。它的演唱路子宽、适应性强,除了可以演唱民族风格特点很强的歌曲、歌剧以外,还可以演唱艺术歌曲,甚至欧洲歌剧和各国民歌,具有丰富的表现力,深受广大人民群众的喜悦。

第二章 中国传统声乐的历史发展脉络

关于中国民族声乐的起源,最早可以追溯到公元前 6000 年的母系氏族社会。《吴越春秋》记载的黄帝时期的“弹歌”和《淮南子》记载的“劳动号子”,是我国民族声乐的雏形。它们的演唱形式多以吆喝、呐喊为主,演唱方法原始,节奏简单。到了公元前 4 世纪,先后出现了我国历史上最早的诗歌总集《诗经》和屈原整理加工的诗歌集《楚辞》,使民族声乐作品在曲目与题材上更加丰富多样。虽然当时的民族声乐在演唱方法上与原始的氏族社会相比已有了很大的进步,但演唱时间越来越长,也给演唱者在演唱方法上提出了新的要求,这对民族声乐在发声技巧上的进步起到了推动作用。

第一节 古歌舞时代

一、夏商周时期

原始社会产生了语言之后,就出现了最早的歌唱形式——民歌。《吕氏春秋·音初》记载的氏族社会古老的恋歌《涂山女之歌》是我国有文字记载的第一首女声独唱,歌词只有简短的四个字“候人兮猗”,“候人”表明了具体的情境,“兮猗”相当于今天民歌中的感叹词。在新石器时代,作为先民重要的文化表达方式,原始乐舞这一集歌、舞、乐三位于一体的综合艺术形式,在当时发挥了巨大作用。氏族部落舜时期的代表性乐舞《韶》,在历史上赫赫有名,以至过了 1700 多年,孔子在齐国欣赏了乐舞《韶》的表演后,被那尽善尽美的场景所感动,竟然“三月不知肉味”。到了夏禹时代,乐舞的功能从氏族社会的主要用于图腾祭祀和对祖先、神灵的礼仪活动,转向对奴隶统治制度和君主的歌颂,乐舞的形式在夏商时期达到了前所未有的奢靡程度。商代巫风盛行,人们崇尚鬼神,商代乐舞就包含了神秘的宗教色彩。周朝建立了礼乐制度,开创了我国礼仪的先河。西周时期设立了我国最早的音乐机构,也可以说是世界上最早的音乐学校——“大司乐”,负责传授乐技、表演和其他音乐事务。周代的乐舞曾被作为教育的重要手段。

夏商周三代处于奴隶社会阶段,音乐主要是供奴隶主阶级欣赏的。当时宫廷内有许多音乐奴隶,专门从事演奏、舞蹈。相传,启喜欢在野外饮食,有万人挥舞长袖,为他翩翩起舞;桀有女乐 3 万人。奴隶主生前贪婪地享乐,死后还要用女乐来陪葬。

二、春秋战国时期

春秋战国时期是传统声乐艺术非常普及的时期，在宫廷和世俗音乐中产生了一种“新声”，即“郑卫之声”，或叫“郑声”。先秦文献记载，“郑声”集中在宫廷、贵族的享乐活动中。周朝建立了一种收集民歌的制度——采风，促成了《诗经》这部我国最早的诗歌总集的诞生。《诗经》收集了自西周初年（约公元前 1066）到春秋中叶（约公元前 570）共 500 多年间的各类音乐作品 305 篇，依据民间歌曲、宫廷乐曲和祭祀乐舞三类不同的内容和形式分为风（160 篇）、雅（105 篇）、颂（40 篇）三个部分。“风”的意思是声调，“雅”是正的意思（周代人把正声叫做“雅乐”，犹如清代人把昆腔叫做雅部，带有一种尊崇的意思），“颂”是用于宗庙祭祀的乐歌。其中《国风》收集的绝大多数是北方民歌。当时的南方民歌，除了散见于记载以外，只有楚国的《九歌》系统地收集、整理了一部分。《九歌》共有 11 篇，具有组歌的性质，是能充分体现楚辞特色的艺术作品，是屈原在被楚王流放途中根据楚国南部湘水、沅水一带民间祭祀仪式中的一套歌曲而创作的祭神乐舞歌词。

春秋战国时期的音乐家、歌唱家主要有：

师 旷 字子野，春秋时代晋国的乐师。他是一位盲人，听觉特别敏锐，对音调有极强的辨别能力，善弹琴，善于用琴音逼真地模仿大自然变化的声音，模仿得惟妙惟肖。

伯 牙 春秋时代的琴师，琴艺高超。传说他演奏古琴能使正在吃草的马仰起头来倾听而忘了吃草。有一次他演奏古琴时，他的好友钟子期在一旁欣赏。当伯牙演奏一首表现高山的琴曲时，钟子期说：“善哉，巍巍乎若泰山。”当伯牙又演奏一首描绘流水的琴曲时，钟子期又说：“善哉，洋洋乎若流水。”钟子期的心领神会，深深感动了伯牙。钟子期死后，伯牙觉得失去了知音，就摔破了古琴，再也不演奏了。

孔 子 字仲尼，春秋时代鲁国人。他不仅是我国历史上杰出的教育家，也是著名的音乐家。他的一生与礼乐分不开。孔子对音乐的贡献，主要表现在他对礼乐的编定并用礼乐教育后人上。孔子把音乐教育当做提高人的修养的一种手段，认为音乐与礼相配合，能净化人们的心灵，改良社会风气。

秦 青 歌手，后人推崇的歌唱家。他的歌声能够“声振林木，响遏行云”，吼一声“木叶皆坠”。这说明他的唱功是很高超的。他以教唱为业。有个叫薛谭的学生，跟他学唱期满，自以为尽得其技，遂辞归。秦青并不挽留他，但在“饯于郊衢”之时，他“抚节悲歌”，于是“声振林木，响遏行云”。薛谭听之大惊，自觉惭愧，遂改变主意，恳求秦青把他留下继续学习。据说他以后再也没有提出过回乡的请求。

韩 娥 又叫韩秦娥，女歌唱家。她是我国记载中最早的歌唱家，战国时期韩国人，歌技超绝。她曾在齐国雍门卖唱，歌声非常动人，以至于她离开三天了，人们还觉得她的歌声仍萦绕在雍门的梁檩上，这就是人们说的“余音绕梁，三日不绝”的典故。韩娥曼声哀哭，可使“一里老幼悲愁，垂涕相对，三日不食”。韩娥曼声长歌，则使众人“喜跃抃舞，弗不自禁”。雍门一带的人，由于学习了韩娥的歌唱，而以擅长歌唱著称。韩娥的歌唱说明我国古代就存在科学的唱法和感人的表演。

三、秦汉时期

秦汉时期，诗赋的发展促进了声乐的进步，声乐形式主要有大曲、相和歌、但歌、琴歌、铙歌。

秦汉时代处在封建社会的上升时期，融汇了其他各民族文化的汉族文化显得更加丰富多彩。声乐艺术有了新的发展，形成了新的艺术风格，音乐形式更加多样。汉武帝时期设立了中国历史上有名的音乐机构——乐府。乐府的主要任务是根据宫廷的需要，收集、整理各种民间音乐或创作新的

乐曲,在皇家的祭祀、庆贺、宴会等场合中演奏。乐府对民间音乐的保存、对专业音乐的发展起到了很大的促进作用。乐府主要的音乐体裁源自北方的相和歌,它不仅包括原始的民歌,还有根据民歌改编而成的艺术歌曲。相和歌最初只是民歌的清唱(即所谓的徒歌),后来衍化成清唱加帮腔,称为但歌,以后再发展,就构成了“丝竹更相和,执节者歌”的成熟乐歌形式。“节”是一种打击乐器,它和笙、笛、琴、瑟、琵琶、箏等一起为相和歌伴奏。汉代的相和歌继承了先秦乐歌传统,融合南北音乐风格,并逐步与舞蹈、器乐表演相结合,形成了歌舞性的相和大曲,它具有“艳一曲一趋”的三部曲式结构,代表作有《病中行》、《东门行》、《陌上桑》等。

汉朝出现了叙事歌曲,这可以说是声乐艺术史上一个极大的进步,《孔雀东南飞》就是典型的叙事歌曲。饶歌是通过丝绸之路引进的胡曲发展而来的,主要用于军队仪仗、庆典、祭祀等活动,要求乐器与男声齐唱相结合,可以说是我国大型交响合唱的先驱,它比欧洲的康塔塔(大合唱)早1000多年。琴歌是一种自弹自唱的声乐艺术形式,当时出现了司马相如、刘向、蔡邕等著名儒士琴歌唱家。

两汉时期的音乐家主要有:

李延年 中山(今河北定县一带)人,生于艺人之家,其父母兄弟都是宫廷乐人。他擅长音律,善作曲,能歌善舞,还注意吸收少数民族音乐来创作新的乐曲,得到了汉武帝的赏识。李延年多才多艺,为我国古代民族音乐的发展作出了重大贡献。

蔡邕 字伯喈,陈留圉(今河南杞县南)人,汉代的文学家和史学家,还是一位杰出的音乐家。他创作了五首古琴曲,被誉为“蔡氏五弄”。他写的《琴赋》,保存了当时流行的许多琴曲曲目。他的另一部作品《琴操》,记录了汉代以前的大量琴曲,其中包括《广陵散》、《幽兰》等名曲。蔡邕不仅精通古琴理论,还妙达音律,为我国古代琴曲的发展作出了很大的贡献。

四、魏晋南北朝时期

魏晋南北朝时期是北方音乐文化与南方音乐文化,少数民族音乐文化与汉族音乐文化,中原地区音乐文化与西域、西亚地区音乐文化大融合的时代。魏晋南北朝起到了上承秦汉、下启隋唐的历史作用,最能体现这种文化特征的音乐就是当时最重要的清商乐。和汉代的相和歌一样,它包含着民歌,也包含以宫廷音乐为主、在民歌基础上发展起来的具有“高文化”艺术内涵的歌曲。因此可以说清商乐既是秦汉以来音乐传统的余脉,又是后来隋唐音乐高度发展的“先声”。清商乐后来形成了两种新的乐种——吴歌、西曲,指的是江苏和湖北一带的民歌,歌词已经不是原来的内容,而是由文人采集编配或创作而成的。现存的吴歌、西曲几乎都是情歌,风格大都细腻婉转。

魏晋南北朝时期的音乐家主要有:

嵇康 字叔夜,他是魏晋时期有名的玄学家、文学家,同时又是一位精通音乐理论、擅长作曲与演奏的音乐家,他写的《声无哀乐论》是我国最早的一部音乐美学论著。嵇康肯定了音乐的娱乐作用和美感作用,大胆地否定了儒家所一贯提倡的音乐教化作用、道德作用。他反对无视音乐的艺术性而把音乐简单地与政治等同起来的观点。《声无哀乐论》所提及的音乐本质、音乐功能、音乐的审美感受等思想,与儒家提倡的音乐思想,构成了封建社会中音乐思想两大潮流的源头。在政治上,嵇康富有正义感,并敢于反抗。当权派司马氏为了篡夺帝位,肆意残害异己,嵇康对此深为不满。他过着隐居的生活,但最终还是被司马氏借故杀害了,当时他只有40岁。

阮籍 文学家、思想家、音乐家。他与嵇康一样,对当权的司马氏残害异己、阴谋篡位的行径深为不满,常借醉酒来逃避现实,消极反抗。《酒狂》是阮籍创作的一首借酒佯狂而宣泄心中不平的古琴曲,深刻地揭露了司马氏专权的黑暗,表现了作者内心的压抑和痛苦。

五、隋唐时期

隋朝统治历史短暂,仅仅 37 年,之后唐朝建立。唐朝统治的 300 余年中,由于政权的稳定,国内各民族的关系进一步加深,文化进一步融合。尤其是丝绸之路的进一步发展,使东西音乐文化的交流得到进一步加强。在魏晋南北朝文化背景下形成的各类音乐活动和多种音乐体裁,在新的文化环境中获得了新的生命力和广阔的发展空间。唐朝处在我国封建社会的鼎盛时期,当时的中外文化交流空前频繁。唐人敞开胸怀,广泛吸收各国民族文化艺术的精华,铸造出了耀眼夺目的大唐文明,对世界各国尤其是亚洲各国产生了重大的影响。唐首都长安是一个国际性大都市,被誉为“国际音乐城”。唐朝政府十分重视与世界各国的交流,专门设立了相关机构来接待各国使节和宾客。长安国学集中了高丽、百济、新罗、日本等国与吐蕃、高昌等地的学子数千人,通过他们,唐文化又传向四面八方。中外音乐文化的交流,使唐音乐吸收了外来的音乐精华。印度佛教音乐和西域音乐的传入,使唐音乐融入了许多异国情调,达到了我国古代乐舞发展的高峰。同时许多新乐器、新乐曲的流传,也使宫廷燕乐与民间音乐空前繁荣。

唐代的国家音乐机构更加完善。由于重视音乐创作与音乐人才的培养,许多艺术价值高的音乐、歌舞品种相继产生。唐代的民歌结构已摆脱最初的形式,成为一种新的艺术歌曲——曲子词。曲子词朗朗上口,市民们百唱不厌,文人们纷纷填写曲子词,这些曲子词经由民间歌手、乐工的选择、加工而逐渐定型。唱词成了唐代的音乐风尚。唐代音乐作品中广传后世的有《阳关三叠》,它以简朴的手法,创造了一个感人至深的诗画意境。任半塘的《敦煌歌辞总编》共收入唐五代曲子词 1300 多首,其内容反映了当时人民生活的各个方面。

变文是唐代佛教寺院用于宗教宣传的说唱形式,其名称源于佛教词汇。唐代的变文是我国说唱音乐的前身。

此外,唐代还设立了专门培养表演人才的音乐教育机构,如大乐署、教吹署、教坊、梨园等。唐大曲是唐朝宫廷表演的主要形式,唐代在表演艺术上产生了分工:声乐、器乐、舞蹈。

隋唐时期的歌唱家、音乐家主要有:

何满子 生卒年不详。唐开元年间(713—741)沧州(今河北沧县东南)人,唐代著名歌手。歌声婉转,擅长作曲。因故被唐玄宗处死,临行前作一曲以赎死,上竟不免。后此曲取名《何满子》,成了唐教坊名曲,直到 9 世纪前期仍在流行。白居易有《何满子》诗:“一曲四调歌入叠,从头便是断肠声。”唐文宗时,宫人沈阿翘为上舞《何满子》。唐武宗时孟才人在武宗御榻前唱《何满子》:“声调凄切,闻者莫不涕零。”唐贞元年间(785—804)年初,荆州有狂僧善唱此歌,并自填新词。

许和子 唐代宫廷女歌唱家,江西吉安人,因生于永新县,故又名永新。后选入宫内宜春院为乐伎,深受唐玄宗的赞赏,称其歌“值千金”。《乐府杂录》记载:一日唐玄宗赐大酺于勤政楼,观者云集,万众喧哗,玄宗欲罢宴。中官高力士献策说,只要命许和子出楼歌一曲,必可止喧。玄宗从之。许和子乃撩鬓举袂,高歌一曲,于是广场寂寂,若无人。可见她的声音的穿透力、共鸣性、音量都是当时无人能出其右的。安禄山叛乱后,许和子流落民间,从此生死不明。

李龟年 生卒年不详,唐开元年间(713—741)乐工,兄弟三人皆有盛名。龟年、鹤年善歌,彭年善舞,龟年又善奏羯鼓、善吹觱篥。安史之乱时,明皇幸岷山,李龟年奔江、潭,每遇良辰美景,为人歌阕,座中闻之无不掩泣罢酒。杜甫曾作《江南逢李龟年》诗:“岐王宅里寻常见,崔九堂前几度闻。正是江南好风景,落花时节又逢君。”李龟年的作品有《荔枝香》、《渭川曲》等。