

声乐艺术

王东方 马迪 侯俊彩 ◆ 编著

线装书局

声乐艺术

王东方 马迪 侯俊彩 编著

线装书局

图书在版编目(CIP)数据

声乐艺术/王东方, 马迪, 侯俊彩编著. —北京: 线装书局, 2008.7

ISBN 978-7-80106-803-3

I. 声… II. ①王…②马…③侯… III. 声乐艺术 IV. J616

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 097754 号

声乐艺术

编 著: 王东方 马 迪 侯俊彩

责任编辑: 杜 语 孙嘉镇

排版设计: 九棵树图文工作室

出版发行: 线装书局

地 址: 北京鼓楼西大街 41 号(100009)

电 话: 010-64045283 64041012

网 址: www.xzhbc.com

经 销: 新华书店

印 刷: 北京忠信诚胶印厂

开 本: 880mm×1230mm 1/32

印 张: 11.5

字 数: 309 千字

版 次: 2008 年 7 月第 1 版 2008 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 36.60 元

前 言

《声乐艺术》是一部了解声乐发展史,普及声乐知识,掌握声乐技巧的实用教材。内容主要包括中国声乐史、西方声乐史、歌唱的发声原理、歌唱的训练方法、人声的分类与声部介绍、民族美声流行原生态四种唱法介绍、歌唱体裁与演唱类型、歌唱表演的常识、歌唱艺术的语言表达方法、戏曲艺术、歌剧艺术、20 世纪西方声乐流派介绍等方面。

声乐是演唱者通过多方面的学习和实践,运用娴熟的演唱技巧和对音乐作品的深刻理解,声情并茂地表现音乐作品的一门艺术。

本书通过对中外声乐发展史、歌唱基本原理和方法、中外各时期声乐流派及优秀声乐作品的介绍,让读者进一步了解中外声乐发展的面貌、历史脉络、风格特征的演变,以提高自身的声乐理论素养,掌握系统科学的演唱方法,深刻理解声乐作品的内涵,具备丰富的歌唱表现力。

编者根据多年的教学经验,参考了大量的声乐理论文献,编写了此书。

由于编者水平有限,疏漏不当之处在所难免,恳请广大读者提出批评意见,以资今后改进。

编 者

2008 年 4 月

目 次

前 言	1
第一部分 声乐史	001
第一章 中国声乐史	001
第一节 远古到先秦声乐艺术	001
第二节 秦汉至南北朝声乐艺术	005
第三节 隋唐五代声乐艺术	009
第四节 宋元声乐艺术	013
第五节 明清声乐艺术	018
第六节 琴歌的发展	023
第七节 近现代民歌、说唱、戏曲音乐的沿革及发展	026
第八节 艺术歌曲的产生及发展	034
第九节 近现代群众歌曲发展	044
第十节 近现代歌剧的起源及发展	054
第十一节 近现代影视歌曲创作及发展	058
第十二节 流行歌曲的创作及发展	063
第二章 西方声乐史	066
第一节 17 世纪以前的声乐艺术	066
第二节 巴洛克时期声乐艺术	074
第三节 18 世纪声乐艺术	083
第四节 19 世纪的声乐艺术	094
第五节 20 世纪的声乐创作及演唱风格	109
第六节 现代美国音乐剧以及流行歌曲演唱	121

第二部分 声乐基础知识	131
第一章 歌唱发声器官	131
第一节 呼吸器官	131
第二节 发声器官	133
第三节 共鸣器官	134
第四节 其他器官	136
第二章 歌唱器官的作用	137
第一节 歌唱的呼吸	137
第二节 歌唱的共鸣	141
第三节 歌唱的姿势	143
第三章 歌唱教学的训练方法	146
第一节 技能训练	146
第二节 技巧训练	147
第四章 人声的分类与声部介绍	149
第五章 歌曲体裁与演唱类型	151
第一节 歌曲体裁	151
第二节 演唱形式	155
第六章 常见唱法介绍	157
第一节 美声唱法	157
第二节 民族唱法	168
第三节 流行唱法	181
第四节 原生态唱法	188
第七章 戏曲艺术	192
第一节 戏曲艺术的主要特点	192
第二节 四大声腔	195
第三节 主要剧种及名曲名段介绍	197
第八章 歌剧艺术	225
第一节 中国十大著名歌剧简介	225
第二节 外国十大著名歌剧简介	230

第九章 歌唱艺术的语言表达方法	235
第一节 说与唱的区别	235
第二节 歌唱中的汉语拼音	237
第三节 外语的元音与辅音	245
第四节 歌唱中的咬字吐字行腔方法	256
第五节 歌唱语言要领口诀	265
第十章 歌唱的表演常识	267
第一节 表演常识	267
第二节 怎样唱好一首歌	271
第十一章 嗓音保健常识	276
第十二章 声乐教师自身应具备的条件	279
第一节 声乐教师的道德修养	279
第二节 声乐教师的专业素质	283
第十三章 中外著名歌唱家简介	287
第一节 中国著名歌唱家简介	287
第二节 外国著名歌唱家简介	310
第十四章 20 世纪的西方声乐教学研究及流派	316
第一节 以威廉·莎士比亚等为代表的兰培尔蒂学派	316
第二节 马凯西夫妇等为代表的加尔西亚学说	319
第三节 以麓莉·雷曼等为代表的“靠前”学派	322
第四节 以斯坦雷·凯萨里等为代表的“靠后”学派	328
第五节 以怀特等为代表的实声学说	337
第六节 以苔特拉齐妮、卡鲁索等为代表的声乐论著	337
第七节 以范纳德为代表的新机理学派	349
第十五章 常见声乐术语	352
主要参考书目	354

第一部分 声乐史

第一章 中国声乐史

第一节 远古到先秦声乐艺术

一、民歌的产生与发展

民歌是人民大众创造的歌曲。它伴随着民族历史的进程不断地变化。它植根于民间,长期在人民中间流传,依靠人们口传心授,在世代相传中获得发展、演变和丰富。它具有自然、纯朴、优美的特点,体现了一个民族的性格特征、心理素质和审美情趣。它表达了各个历史时期人民的心声,在人民中有着极其深厚的基础。

我国先民的音乐生活大致是从石器时代的早期狩猎、采摘等劳动环境中自发产生的。人们在紧张的劳动过程中或之后不自觉地呼叫或低吟,某些音节在特定的环境中也许常常一再出现,并逐渐形成了原始的民歌,这些与劳动相关的原始民歌在人们的生活中被不断反复吟唱,曲调和歌词逐渐趋于固定,并一代代流传下来。

东汉赵晔《吴越春秋·勾践阴谋外传》中记载了一首歌曲《弹(音旦)歌》,据传为黄帝时代的民歌,其歌词仅有八个字:

断竹,续竹,飞土,逐宍,(音“肉”,意亦同)。

这首歌曲反映了从制作工具到射杀猎物等一系列狩猎过程,真实再现了渔猎社会的生活场景。这种最初阶段的原始民歌,其演唱仅限于个别人在社会生活中自觉或不自觉地吟唱或者诵唱。

随着社会生活及社会制度的不断发展,在民间,以民歌为主的音乐生活也得到了很大的发展,民歌的题材内容也越来越丰富。到了周代,统治阶级为了通过民歌来观察和了解民意,以及通过掌握

民歌来为自己的统治利益和宴享典礼等生活服务,确立了一种收集民歌的制度,谓为“采风”(访察采集风物人情等)。采风制度在客观上为我们保存和流传下来不少我国远古时期劳动人民集体创作的优秀诗歌(民歌),以及以民歌为基础的创作歌曲。

《诗经》是我国第一部入乐诗歌总集。据司马迁《史记·孔子世家》记载,春秋时鲁国孔子在周代政府收集的3000多首诗歌的基础上,在公元前5世纪编辑了一部包含305首歌辞的精选歌辞集。《诗经》的内容分风、雅(大雅、小雅)、颂三部分。其中“风”大多是春秋时的15个诸侯国的民歌,也包括部分西周时的民歌。这些15国风中的歌谣,大多具有下层劳动者的思想意识,反映了爱情、婚嫁、劳动等各种民俗生活。其歌辞中大量在句末使用“兮”字,这是民间歌唱的一种拖腔,在演唱形式上,15国风中的歌谣本是“徒诗”,即无伴奏的民间歌谣。“雅”是贵族阶层宴享场合的社交、礼仪歌曲,内容大体为叙述周代政治盛衰的史诗。“颂”是用于宗庙祭祀时所用乐舞的唱辞,内容上为宣扬王权,歌颂先王文治武功的乐歌。“雅”和“颂”是统治阶级造作的入乐诗篇,歌词大多采用四言体,结构整齐,带有民歌中分节歌的某些结构特点。在演唱形式上,“雅”和“颂”通常都是由乐队伴奏的入乐诗歌,即“乐诗”。

“风”是《诗经》精华所在,这些民歌充满了浓厚的生活气息,它的题材丰富,表现的情感也多种多样,有轻松愉悦,深沉悲痛,明快爽朗,曲折迂回,慷慨激昂,愁思慨叹等各种情绪。演唱的具体形式上,有独唱、对唱、歌和等多种形式。

在南方,“楚声”代表了战国时代兴起的荆楚民歌和一部分利用楚民歌曲调填词的创作歌曲。

二、民间歌唱家及声乐理论

在有文献记载的春秋战国时期,出现了一些杰出的民间歌唱家,他们对音乐文化特别是声乐演唱在人民群众中的传播,产生了重要的影响。这时期民间歌唱家有卫国的王豹,齐国的绵驹,“声振林木,响遏行云”的秦青,歌声能令人“余音绕梁,三日不绝”的韩娥、薛谭

等。

关于声乐表演的理论方面,春秋时即已有人们可以依据各自的性格特点选择自己最适于表达的歌曲这样的论点,见载于《礼记·乐记·师乙篇》中孔子的学生子贡与鲁国乐工师乙的问答之中。师乙这位专职音乐家,谈到歌唱技术时曾说:“上如抗,下如队(同“坠”),曲如折,止如槩木,倨中矩,勾中钩,累累乎端如贯珠”。

另外,刘安《淮南子》中在对韩娥、秦青的歌唱艺术进行分析时,认为关键在于他们有内心的思想情感需要表达,这种思想情感到了无法抑制的程度,冲出来而成歌声。正因为韩秦二人能按内容的要求来控制声音的清浊变化,而非简单追求声音外在的美,所以才能做到既有声音外在的形式美,也能具备神奇的艺术魅力,深深打动人心。

三、乐舞的产生与发展及戏剧的萌芽

在石器时期,由于社会生产力极为低下,人们认识和探索世界的能力十分有限。在渔猎、采摘及原始农业,以及劳动之余的生息休养等过程之中,对外围世界的产生和发展变化,对人的生老病死,对梦和其他思维现象等各种各样的事物,产生了各不相同的认知要求和生活理想。作为部族整体则有对部族(氏族)繁衍、强大的需要,对生产生活物质的需要,对部落成员的生与死的喜悦与担忧,天灾病祸的恐惧等等。这些个体或部落整体在物质和精神方面的需求,引起了部落成员的思考。当这种自觉或不自觉的思考逐步反映到部落活动中并成为集体的意志以后,就慢慢以原始宗教的面貌出现在部落集体的欢庆和祭祀仪式中,产生了原始的乐舞——巫风舞。

巫风舞的形式是在劳动过程中某些形式的基础上演变而来的,甚至有时直接采用了某些劳动的动作。在内容上,巫风舞是用祈求上天,神鬼以及图腾偶像保佑部落繁衍壮大、祈求丰收和胜利、祈求消灾避祸,或者祭祀神鬼,让祖先的亡灵和死去部落成员得到安息等作为形式和目的的。

在表演形式上,巫风舞所代表的原始乐舞常采用集体载歌载舞

的形式。青海省大通县孙家寨出土了一只只有舞蹈纹图像的彩陶盆,距今有 5000 多年,正处于五帝时代。该彩陶盆内壁绘有三组舞者,每组五人,手挽手列队跳舞,姿态优美,富于节奏感和情感力量。舞者头上有下垂的发辫或装饰物。身后拖一条小尾巴,可能是扮演鸟兽的装饰物。这只彩陶盆印证了我国关于远古时期乐舞的传说。据《吕氏春秋·古氏篇》记载:

昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阙——一曰“载民”;二曰“玄鸟”;三曰“逐草木”;四曰“奋五谷”;五曰“敬天常”;六曰“达帝功”;七曰“依地德”;八曰:“总禽兽之极”。

葛天氏部落的先民们用牛尾巴作为道具,踏着脚唱诵乐舞中的祭歌,他完整而生动地反映了原始氏族社会乐舞中的形式与内容。特别是在形式上,直接与上文所提到的孙家寨彩陶盆中,所描绘的五人连臂,载歌载舞的原始乐舞十分相近,也许这正是我们祖先早期乐舞的真实写照。

在原始乐舞——巫风舞中,声乐的表演形式更多的可能是以几个人一齐演唱的集体化妆表演为主,歌唱本身和歌者本身的舞蹈构成了乐舞表现手段的两个最重要方面。这种边唱边跳的化妆乐舞,其表演形式直接为接下来的六代乐舞奠定了基础。并且隐含了后代歌舞、戏剧的萌芽。

在巫风舞中的化妆表演,到了春秋时代有了进一步的发展。《史记·滑稽列传》记载的“优孟衣冠”的典故,其综合地利用了化妆、语言、动作以及歌唱等艺术手段来装扮(塑造)特定人物,达到了一定的艺术效果。表演已经具备了后来戏剧所有的一些因素,特别是化妆、角色表演等因素。

氏族社会末期的五帝时代,已是中国第一个阶级社会——奴隶社会形成的前夜。进入夏禹王朝以后,在奴隶制国家的王权统治下,乐舞作为社会上层建筑领域文化活动中最显著的艺术活动,其性质和服务功能出现了相应的变化。从增强部落向心力的工具,转变成

了阶级统治的工具,从在原始宗教、礼仪活动中用于图腾崇拜或对神、鬼、祖先的祭祀,转变为对王权统治思想、政治制度权及奴隶主君主或英雄人物的崇尚与歌颂,为阶级统治服务。在这一阶段,最具代表性的是六代乐舞:云门(黄帝)、大咸(尧)、大韶(舜)、大濩(音获,成汤)、大武(周武王)。六代之乐舞表演者手持器物以显示威仪,演出之时动作平稳徐缓,声调平静和畅。这种具有戏剧意味的典礼性质的乐舞,由于沿用了传统的载歌载舞形式,动作和缓且声调平和,造成了庄严肃穆,安宁和谐的气象。引起了身历其境者崇高、壮美的情感体验。

四、说唱音乐的萌芽

说唱音乐是我国传统的艺术形式之一,它是文学、音乐、表演三者结合的艺术。它以带有表演动作的说唱来叙述故事、塑造人物,表达人们的思想感情,反映现实生活。其中说唱故事和唱故事是说唱音乐的主要表现手段,它是我国民族民间声乐演唱的一个重要组成部分。

在战国时期,出现了独特的说唱音乐《成相篇》,作者是儒家哲学家荀况(约公元前 298 年~公元前 238 年)。“相”又叫春牍,是一种由数尺长的粗竹筒制作的打击乐器,演奏时以双手持之击地以成节奏。《成相篇》的内容大意是揭露统治者的愚蠢,要他们改变作风,行开明政治。在演唱形式上,采用的是用“相”击地作节奏伴奏的说唱形式。这个分三段的相当长篇说唱本子,包含着几乎完全同一节奏形式的 56 次重复。中间除了偶尔在极少数局部音节上增减个别音节外,有 50 次重复,都与基本节奏完全一致。

第二节 秦汉至南北朝声乐艺术

一、汉乐府

秦始皇嬴政统一六国以后,为巩固中央集权封建国家的政权,在文化方面采取了一系列革新的措施。统一思想,统一文字、货币和

度量衡等,力图规范化的政策和措施,为后世音乐思维和音乐文化的发展留下了有益的影响。秦并六国后,即于宫廷设有音乐机构“乐府”,集“六国”之乐于咸阳宫廷之中;将周代乐谱“大武”改名为“五行舞”等。秦朝两代帝王之所好均为世俗之乐,但民间音乐并没有通过政治力量的强大而得到较大发展。加之由于秦代从建立到被推翻不过十几年时间,所以在秦代,歌唱艺术几乎陷入停滞状态。

秦亡汉立,西汉政权承袭秦制,“乐府”机构得以保留。到武帝时,乐府机构得到了扩大和发展。汉乐府的职能主要是制乐以为宫廷活动服务;另外,是将文人歌功颂德的诗赋制配成曲,编演歌舞在宫廷中演出;汉乐府最有意义的工作是仿效周代进行采风活动,使乐府广泛吸收各地各族音乐,甚至包括少数民族和外域音乐。

《史记·乐书》谓“博采风俗,协比音律”,在民间采集入乐诗(歌诗)以作乐,乃是自周代以来的传统。汉武帝时期乐府所采集的各类诗歌(入乐诗或曰歌诗),据《汉书·艺文志》记载,有“歌诗二十八家,三百一十四篇”,涉及齐、楚、陕西、燕等近20个不同的地区,是我国古代仅次于周代的一次大规模地方音乐文化的收集和整理活动。汉乐府所收集的音乐几乎包括了当时所有各种音乐表演形式。汉魏南北朝时期,乐府歌曲大致可分为徒歌、相和歌、鼓吹乐、清商乐、吴歌和西曲等。

乐府建立之初,每当宴会、朝见、祭祀、宫廷娱乐等场合,常常都有70人合唱,由乐队伴奏的演出活动。

汉乐府的音乐几乎都来自各地民间。乐府的乐师们知道帝王后妃未必真正喜欢听那些内容空虚的马屁诗赋。为了取悦他们就必须采用民间音乐,而这些来自民间的歌曲当然常常采用的演唱方式是无伴奏形式,即所谓“徒歌”的演唱形式。

后来,乐府人员大大增加,乐府组织及乐师队伍也日渐扩大,成为国家很大一笔开支。因此,在宣、元、成、哀、平等五帝在位期间,都有“诏减乐员”之举,尤其汉哀帝(公元前6年~公元前1年在位)时,痛感贵族沉湎声色,奢侈荒淫,乃下诏取缔“郑卫之声”,大幅裁减乐

府唱奏演员计有 441 人,所保留的 388 人则只能演奏僵化刻板的典礼音乐。西汉后期这种因噎废食的举措既未能达到统治者“制节谨度,以防奢淫”的目的,而且由于矫揉造作的雅乐代替不了生机勃勃的民间俗乐,所以朝廷的举措亦并未能阻止民间音乐的蓬勃发展。从汉武帝公元前 112 年“定郊祀之礼……立乐府”,到汉哀帝公元前六年“罢乐府”,联绵“郑卫之声”,汉乐府作为朝廷专门的民间音乐收集、整理和演出机构,虽前后仅只 106 年,但对汉魏及之后我国音乐文化的发展起到了深远的促进作用。

二、从相和歌到清商乐

汉魏时代的民歌主要是“相和歌”。相和歌作为北方的民间歌谣,最初只是采用清唱无伴奏的形式,即所谓“徒歌”,后来衍化成清唱加帮腔(伴唱)的“但歌”。从徒歌到但歌再继续发展,逐渐成了“丝竹更相和,执节者歌”的名符其实的相和歌,即一人持“节”(节奏乐器)演唱,以弦管乐器为主的乐队伴奏的艺术歌曲演唱形式。相和歌在进一步的发展中,与舞蹈和器乐表演相结合,形成了歌舞性质的“相和大曲”,采用“艳一曲一趋或乱”的三部结构形式。

相和歌的创作方面,有直接采集自民间谣唱;也有由乐府乐工创作或在各地民间音乐基础上改编而成的;在上层统治阶级中,也有许多人创作相和歌。

秦汉之间,北方匈奴族不断侵扰中原以北的边境,秦汉以北、以西的边陲驻有重兵守卫。边塞将校习用当地各游牧民族的铙歌、笳歌,以壮声威。后来这种源自北地少数民族的乐歌渐渐用之于汉代宫廷及宗庙之中,形成了一种新的乐种——鼓吹乐。这种乐歌一般用由胡笳、短箫、铙、鼓、横笛等北地或西域传入的乐器组成的乐队伴奏。直接从匈奴传入汉族地区的鼓吹乐声音悲壮,十分动人。

鼓吹乐发展到了一定时期后,渐渐根据各自主要使用的乐器及应用场合不同,逐渐区分为鼓吹和横吹两大类型。前者以箫(排箫)和笳为主要乐器,用于仪仗进行,仍以“鼓吹”名之;第二类以鼓角为主要乐器,作为军乐,骑在马上演奏演唱,则称为“横吹”。两者之间的

区分,就整个鼓吹乐的发展来说,是相对短暂的。因为乐队乐器的编配,以及鼓吹乐的应用场合,在音乐的发展过程中,都是动态的,随时可能发生变化。

鼓吹乐在统治阶级那里主要的作用是作为壮军威的军乐以及典礼音乐。它一般都有歌词,是带有歌曲性质的音乐作品形式。

六世纪末,北魏统治者在与南方的战争中,又得到了南方所保存的以前的北方音乐和当时的南方音乐,并把它们带到了北方,予以重视,并且沿袭南方习惯,亦称为“清商乐”。自此以后,直到隋唐时代,无论南方北方,都称民间音乐为“清商乐”,简称“清乐”。清商乐是在南方民歌的基础上,继承了相和歌的传统而发展起来的新乐种。民歌中,往往可见游子情结、思慕惜别等情绪反映出来。作为清商乐的产生基础,南方各地的民歌尤以“吴歌”和“西曲”特别突出。

三、汉魏六朝的声乐表演艺术

汉代歌诗的声乐表演艺术是多姿多彩的。最简单的即所谓“徒歌”,这种形式犹如今日的“清唱”,这是一种古老的演唱形式,其特点是不用乐器伴奏。汉代徒歌在民间特别流行。汉歌谣采用多人演唱的形式,类似于今日的“齐唱”、“领唱”、“合唱”的形式。其中有规模盛大的众人齐唱。

汉代“但歌”是在“徒歌”基础上发展而成的一种新出现的演唱形式。但歌中也没有伴奏,采用清唱加帮腔的演唱方式,且人员配置较为固定。

相和歌经过乐府加工,发展成相和大曲,则从纯粹的声乐乐种,衍变成了歌舞音乐。

四、说唱和戏剧因素的发展

汉魏时期,产生了一些长篇叙事歌诗。其中汉族有《陌上桑》、《焦仲卿妻》、《孔雀东南飞》,北方少数民族有鲜卑族长篇叙事歌诗《木兰辞》等。这些长篇歌诗在当时究竟如何演唱,因缺少资料记载,现在难以确认在当时演唱这种长篇歌诗时,听众的理解与感受会如何随故事的发展愈加深刻化。但是,由内容、形式和演唱效果看来,

这类长篇叙事歌诗应当不是普通的一般歌曲,而更可能是说唱音乐了。《汉书·霍光传》中有云:“击鼓歌唱,作俳優。”四川成都天回镇出土的东汉击鼓说唱俑面部表情生动夸张,一副神采飞扬、手舞足蹈的神态。此二者反映出在汉代,说唱音乐已经相当流行和普遍了。

汉代百戏,上承周代散乐,是多种民间艺术的汇合。它包括了杂技、魔术、歌舞、角抵等多种艺术形式。在内容上,百戏中有与武术相关的多种花样,也有人物故事,鸟兽鱼虫等可化妆扮演。有时甚至有活动布景,这些因素与戏剧的特点相类似。

先秦时期出现了傀儡表演。这种最早用于丧事上的傀儡表演到了汉代,应用场合逐渐扩大,以至于宴飨娱乐等场合也可以演出。从傀儡戏作为汉代百戏的内容出现在娱乐场合,说明戏剧在此间开始进入萌芽并发展的阶段,只不过傀儡戏的表演中,声乐表演的成分还不很突出。除傀儡戏外,歌舞戏中故事情节的加强,表明歌舞表演的戏剧性因素越来越多,歌舞戏已经开始向音乐化戏剧方向发展。歌舞戏是南北朝末兴起的一种有故事情节,有角色化妆表演,载歌载舞,或同时兼有伴唱和弦管伴奏的戏曲雏形。这一时期歌舞戏的代表作品有《兰陵王入阵曲》(或称《代面》)、《钵头》(《拔头》)、《踏摇娘》等。其中《兰陵王入阵曲》讲述齐兰陵王高长恭骁勇善战,而容貌美丽若妇人,自嫌不足以威敌,乃刻木为假面,临阵著之,屡败北周军队之故事。

第三节 隋唐五代声乐艺术

一、宫廷燕乐

隋代虽历时只 37 年时间,但它结束了汉末以来 300 多年的割据分裂局面,促进了社会生产的发展和各民族文化的交流和融合。音乐文化上,隋唐时期的音乐,以汉魏六朝以来形成的风格各异、形式多样的音乐歌舞为基础,通过以丝绸之路为主的各种途径,沟通和融汇了东西音乐文化,博采众长,兼收并蓄,经过不断融合和创

新,形成了灿若星河的一代盛唐乐风。

隋唐的宫廷燕乐作为宫廷及统治阶层宴饮娱乐活动中歌舞音乐的总称,沿袭了历史上此类音乐的名称,以区别于祭祀典礼中使用的雅乐。燕乐的构成主要由汉族前代宫廷中采用的相和歌和清高乐、边地少数民族音乐和域外音乐三部分组成,分为各部各类伎乐。从表演形式上看,包括有歌舞大曲、声乐、器乐以及百戏和散乐等各种体裁的音乐表演。

隋唐宫廷燕乐的规模,在隋初为七部伎,包括清商伎、国伎(西凉乐)、龟兹伎、安国伎、天竺伎、高丽伎和文康伎(晋代伎乐)。炀帝大业年间改清商伎为清乐,文康伎为礼毕,另增疏勒乐和康国乐两部(康国指今乌兹别克斯坦境内的一个游牧部落),成为九部乐。唐初承隋制设九部乐,舍礼毕之名为燕乐(指包括《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》与《承天乐》在内的狭义范围)。太宗贞观年间增高昌乐而成十部乐。武皇时根据演出形式的不同又成二部伎,包括立部伎和坐部伎两类。

隋唐多部伎乐中的乐舞多数都保持了其原有的风格和演出形式,可以说是两代宫廷对汉族乐舞和西域乐舞以及域外乐舞的照搬和加工。坐立二部伎乐多为唐代的创作乐舞。唐宋以来词家常用的词牌“苏幕遮”即出于唐代天竺伎乐,系印度风格乐舞,汉名浑脱。舞者裸体赤足,各持油囊盛水,相互泼洒。表现了印缅等地泼水节习俗。《景云河清歌》是坐部伎燕乐,是用来歌颂贞观之治的政治颂歌。《秦王破阵乐》制于唐初,属立部伎乐,用以歌颂秦王(后来的太宗皇帝)于高祖武德三年(620年)平息刘武周叛乱的武功的乐舞。

歌舞大曲在隋唐宫廷燕乐中据有重要地位,代表了隋唐音乐文化的高度水平。这是一种综合器乐、声乐和舞蹈艺术形式,多段结构的大型乐舞。隋唐大曲在继承汉魏六朝时相和大曲与清商大曲的基础上,进一步吸收外来音乐和表演形式,形成了这种歌舞相叠、结构庞大、节奏复杂、速度多变的大型乐舞。其结构为三大部分构成:第一部分“散序”为散拍的器乐表演;第二部分“中序”是器乐伴奏,人