

西洋歌剧与美声唱法

XIYANGGEJUYU MEISHENGCHANGFA

——外国声乐教学曲目精选

主编 胡建军 吴一帆
黄红辉 方良



江西高校出版社

前 言

西洋歌剧是16世纪末、17世纪初,随着文艺复兴时期音乐文化的世俗化而应运产生的一种综合音乐、诗歌、舞蹈等艺术,以歌唱为主要表现手段的戏剧形式。美声唱法则是一种随着西洋歌剧的诞生而产生的一种音质优美圆润、音色甜美柔和、发声自如流畅、具有咏叹性风格、能体现高难度技巧的歌唱方法和演唱风格。具有悠久灿烂历史的西洋歌剧与美声唱法是欧洲声乐艺术的精粹,是人类艺术宝库中的瑰宝,它所积淀下的丰厚经验,对世界各国的声乐艺术都产生了巨大的影响。

古人云:“欲明大道,必先知史”,为使声乐学子知史明道,亦为我国声乐事业的发展和繁荣提供借鉴和启示,编者广泛参考了中外学者有关西洋歌剧和美声唱法的大量论著,分古希腊、古罗马、中世纪、文艺复兴等时期论述了西洋歌剧诞生前的欧洲声乐艺术;分佛罗伦萨歌剧、罗马歌剧、威尼斯歌剧论述了西洋歌剧的诞生与初步发展;分正歌剧、喜歌剧、大歌剧、轻歌剧、抒情歌剧论述了歌剧的类型;分浪漫乐派、民族乐派、现实主义、印象主义、表现主义、新古典主义论述了歌剧的流派;分法国歌剧、英国歌剧、德国歌剧、俄国歌剧、捷克歌剧、匈牙利歌剧、波兰歌剧、罗马尼亚歌剧论述了欧洲各国的歌剧;分亨德尔、格鲁克、莫扎特、贝多芬、马斯卡尼、列昂卡瓦洛、普契尼、罗西尼、唐尼采蒂、贝利尼、威尔第等论述了重要的歌剧作曲家;分美声唱法的诞生、美声学派的黄金时代、美声学派的新时期论述了美声唱法的发展;分加尔西亚的“声门冲击”学说、杜普雷的“掩盖唱法”、尚·德·雷斯克的“面罩唱法”、兰培尔蒂的传统教学法、丽丽·雷曼为代表的共鸣学派、斯坦雷及凯萨里为代表的“靠后学派”、怀特等人代表的“实声学说”、威廉·范纳德为代表的“心理—机理学派”、马凯西夫妇等继承者为代表的加尔西亚学派等论述了各种声乐流派及嗓音研究;还介绍了各时期的声乐理论文献。

编者在该书的上篇“西洋歌剧与美声唱法”中,系统全面地介绍了西洋歌剧的诞生、分类、流派的形成、发展演变、重要的歌剧作曲家以及美声唱法的形成、发展、流派和代表人物。既有专业性,又有可读性。希望能帮助有志于了解西洋歌剧和学习美声唱法的人士,较全面地了解西洋歌剧与美声唱法及欧洲声乐历史进程中的发展脉络、重大事件、流派特点和兴衰经验。希望能对声乐工作者和声乐爱好者的知识积累与素质提高有所裨益,希望能对歌者的外国声乐作品的演唱与教师的声乐教学有所帮助。但限于水平,该部分必有遗漏和不当之处,敬盼专家和读者不吝赐教。

古今中外异彩纷呈的声乐作品是人类文化艺术宝库中的瑰丽奇葩。编者在该书的下篇“外国声乐教学曲目精选”中,精选了外国声乐教学曲目百余首,其中大多是声乐教师在教学中经常采用的,是具有一定代表性和典范性的经典教材。除独唱歌曲外,还收录了少量的齐唱、对唱、重唱歌曲,这些具有较高艺术价值和较强教学价值的声乐精品,滋养了一代又一代的声乐学子,也还将在今后的声乐教学中继续发挥作用。在此,编者谨代表那些在声乐园地中辛勤耕耘的教师和声乐瀚海中遨游求索的学子,向为世界声乐艺术和声乐教学的发展做出了不可磨灭的贡献的作曲家、词作家和译配作家们表示深深的敬意。编者已通过中国

音乐著作权协会向部分曲目的译配作家转付了稿酬,中国音乐著作权协会未受理的部分曲目和临时增补的部分曲目的稿酬尚未付出。由于译配作家的地址不祥和编者的时间关系而未及时收到稿酬的译配作家,请通过出版社与编者取得联系,稿酬即奉,不情之请还望得到译配作家们的理解与谅解。在此,编者谨向那些暂未收到稿酬的译配作家们致以深深的歉意。

为保证声乐教学的科学性、规范性和系统性,便于声乐教师合理地把握教学进度,有效地根据教学要求和循序渐进的原则,由浅入深地,有针对性地选用教学曲目,编者根据曲目的难易程度,将这批经典教材分为五级。改变了长期以来声乐教学中存在的教学规格模糊,进度不明确,教材不规范,选材随意性突出的不利局面。对于歌唱演员的专业学习和高师、中师的声乐教学,以及音乐爱好者的业余学习都具有较好的参考价值。

由于水平有限,书中不足、疏漏、失误之处在所难免,恳请广大读者提出批评意见,以资今后改进。

编 者

1999年12月

目 录

西洋歌剧与美声唱法

一、西洋歌剧诞生前的欧洲声乐艺术

..... (2)

1. 古希腊时期的欧洲声乐艺术
..... (2)

2. 古罗马时期的欧洲声乐艺术
..... (3)

3. 中世纪时期的欧洲声乐艺术
(教会音乐) (4)

4. 中世纪时期的欧洲声乐艺术
(世俗音乐) (6)

5. 文艺复兴时期的欧洲声乐艺术
..... (8)

二、西洋歌剧与美声唱法的诞生 (10)

1. 西洋歌剧的诞生 (11)

2. 美声唱法的诞生 (13)

3. 16.17 世纪的声乐文献 (15)

三、18 世纪的西洋歌剧 (18)

1. 正歌剧 (18)

2. 喜歌剧 (20)

3. 法国歌剧 (21)

4. 英国歌剧 (24)

5. 德国歌剧 (25)

四、18 世纪的著名歌剧作曲家 (27)

1. 亨德尔 (27)

2. 格鲁克的歌剧改革 (28)

3. 莫扎特 (31)

4. 贝多芬的歌剧《菲德里奥》
..... (33)

五、美声学派的黄金时代和声乐理论著作

..... (34)

1. 美声学派的黄金时代 (34)

2. 培特罗·托西的《观点》 (37)

3. 古典意大利美声学派 (38)

4. 曼契尼的《关于花腔唱法的
一些想法和实践体会》 (39)

六、19 世纪的西洋歌剧 (41)

1. 大歌剧 (41)

2. 轻歌剧 (42)

3. 抒情歌剧 (44)

七、19 世纪重要的意大利歌剧作曲家

..... (46)

1. 罗西尼 (46)

2. 唐尼采蒂 (48)

3. 贝利尼 (49)

4. 威尔第 (51)

八、浪漫乐派的歌剧 (54)

1. 早期浪漫乐派的歌剧 (54)

2. 中期浪漫乐派的歌剧 (56)

3. 后期浪漫乐派的歌剧 (58)

九、民族乐派的歌剧 (60)

1. 俄国歌剧 (60)

2. 捷克歌剧 (64)

3. 匈牙利歌剧 (66)

4. 波兰歌剧 (67)

5. 罗马尼亚歌剧 (69)

十、现实主义歌剧 (69)

1. 马斯卡尼 (69)

2. 列昂卡瓦洛 (70)

3. 普契尼 (71)

十一、美声学派的新时期和声乐理论著作

..... (73)

1. 美声学派的新时期 (73)

2. 巴齐斯特·贝拉的《歌唱艺术》 (76)	2. 表现主义歌剧 (88)
3. 曼戈齐·加拉等编著的《音乐学院歌唱法须知》 (77)	3. 新古典主义歌剧 (90)
4. 阿列克西斯·加罗德的《歌唱法》 (78)	4. 欧洲各国的歌剧作曲家 (91)
5. 曼什坦的《波洛尼亚学派贝那基的歌唱法体系》 (78)	十四、20 世纪的各种声乐流派 (93)
6. 其它有关声乐的著作 (79)	1. 以马凯西夫妇等继承者为代表的加尔西亚学派 (93)
十二、19 世纪的四大声乐流派 (80)	2. “面罩唱法”的残余影响 (94)
1. 加尔西亚的“声门冲击”学说 (80)	3. 以丽丽·雷曼为代表的共鸣学派 (94)
2. 杜普雷的“掩盖唱法” (83)	4. 以斯坦雷及凯萨里为代表的“靠后学派” (95)
3. 尚·德·雷斯克的“面罩唱法” (84)	5. 以怀特等人为代表的“实声学说” (96)
4. 兰培尔蒂的传统教学法 (84)	6. 以威廉·范纳德为代表的“心理—机理学派” (96)
十三、20 世纪的西洋歌剧 (87)	7. 20 世纪的科技发展与噪音研究 (98)
1. 印象主义歌剧 (87)	

外国声乐教学曲目精选

一级

故乡的亲人 (102)
念故乡 (102)
照镜子 (103)
渴望春天 (103)
土拨鼠 (104)
喀秋莎 (104)
红河谷 (105)
我爱你 (105)
老黑奴 (106)
摇篮曲 (106)
云雀 (107)
流浪者 (108)
美丽的梦中人 (109)
流浪 (110)
野玫瑰 (111)
樱花 (111)

二级

在路旁 (112)
不要责备我吧,妈妈 (112)
我亲爱的 (113)
爱挑剔的大姑娘 (114)
尼娜 (115)
莎丽楠蒂 (115)
梭罗河 (116)
宝贝 (116)
海鸥 (117)
春天年年到人间 (118)
鳟鱼 (119)
在我心里 (120)
我爱你 (122)
摇篮曲(勃) (122)
你好象一朵鲜花 (123)
小夜曲(托) (124)

乙男、乙男好宝贝 (125)

多么幸福能赞美你 (126)

三级

吉普赛女郎之歌 (128)

圣母颂 (129)

雪绒花 (130)

莫斯科郊外的晚上 (130)

小夜曲 (131)

菩提树 (132)

母亲教我的歌 (133)

绿树成荫 (133)

玛莱卡莱 (134)

北方的星 (135)

月飞山——英雄山 (136)

波斯恋歌 (136)

暮春 (137)

阿玛丽丽 (138)

夜莺 (138)

致克罗埃 (140)

我心里不再感到青春火焰燃烧

..... (141)

紫罗兰 (142)

一片丹心 (144)

假如我的歌声能飞翔 (144)

乘着歌声的翅膀 (145)

请告诉我 (146)

四级

负心人 (149)

妈妈 (150)

啊,我的太阳 (151)

月亮颂 (152)

玛丽啊玛丽 (153)

桑塔露琪亚 (154)

伦敦德里小调 (154)

爱之神,快来安慰我 (155)

神奇的月光 (156)

卡地斯姑娘 (157)

亲爱的爸爸 (158)

重归苏莲托 (158)

安东尼达浪漫曲 (159)

走进这神圣的殿堂 (160)

唐璜小夜曲 (162)

故乡的骄傲 (163)

你不要忘记我 (164)

莲花 (165)

我专门会抓小飞鸟 (166)

富尼古利—富尼古拉 (168)

五级

你想要跳舞,我的小伯爵 (170)

漫步街头 (172)

再见吧,我的生命 (173)

爱火在燃烧我的心 (176)

他的名字真可爱 (178)

真教我不知怎样好 (180)

来打我吧,好马塞托 (182)

好妈妈 (184)

冰凉的小手 (186)

燕子 (188)

不许睡觉 (190)

让她相信我 (190)

珠宝之歌 (192)

她容貌长得真可爱 (196)

穿上那服装 (198)

悲歌 (199)

从前你扔给我这朵花 (200)

连斯基的咏叹调 (202)

我心花怒放 (204)

那地方你知道吗 (206)

你知道吗? 好妈妈 (208)

每个礼拜天早上 (210)

阿芒咏叹调 (211)

偷洒一滴泪 (212)

饮酒歌 (214)

女人哪真会变 (216)

铃鼓在我手中摇 (218)

为艺术,为爱情 (222)

老人河 (223)

春天来到了人间 (224)

春潮	(225)
费加罗的咏叹调	(226)
没有尤丽狄茜怎么活	(228)
花之歌	(230)
阿勒路亚	(232)
索尔维格之歌	(234)
啊,多么奇妙的和谐	(235)
哈巴涅拉舞曲	(236)
斗牛士之歌	(238)
伏尔加船夫曲	(240)
当晴朗的一天	(242)
夜莺与玫瑰	(243)
苏萨宁的咏叹调	(244)

天上星光多灿烂	(245)
人们叫我咪咪	(246)
我来了,你们大家请让开	(248)
再见吧,可爱的家	(253)
他的声音多温柔	(254)
活泼的小仙人随微风飞翔	(258)

重唱

小路	(259)
含苞欲放的花	(260)
纺织姑娘	(261)
阿里郎	(261)
深深的海洋	(262)
小杜鹃	(263)

西洋歌剧与美声唱法

西洋歌剧是综合音乐、诗歌、舞蹈等艺术,以歌唱为主要表现手段的一种戏剧形式。因时代和地区的不同,分为正歌剧、喜歌剧、大歌剧、轻歌剧、乐剧等类型。西洋歌剧由声乐演唱和器乐演奏两方面组成,通常包括咏叹调、宣叙调、重唱、合唱、序曲、间奏曲、舞曲及舞蹈场面等,有时也用说白和朗诵,是一种用声乐和器乐表现剧情的戏剧作品。近四百年来,歌剧一直是音乐节目中最有吸引力的形式之一。

西洋歌剧中的咏叹调是一种旋律性较强,用以集中表达人物内心活动的抒情唱段。通常篇幅较大,音域宽广,技巧复杂,曲调优美,富有抒情性或戏剧性,一般是带有深厚感情的歌曲。它是观众所期待的,是观众为之喝彩的,也是观众能牢记的。一首咏叹调,由于本身的美,甚至在脱离剧情时也有感染力。所以,常作为独立的音乐作品单独演唱。

西洋歌剧中的宣叙调则是一种以语言音调为基础,旋律性不强,节奏自由,伴奏简单,具有吟唱性质的曲调。其中干唱宣叙调是带有一定音高的道白,多在人物对话时使用,常出现同音反复。另一种带伴奏的宣叙调,是一种音乐性较强的朗诵,多用在人物的独白中,也常用于咏叹调之前,起引子的作用。

西洋歌剧中的序曲是在歌剧演出开始前演奏的、目的在于向观众暗示歌剧主题或介绍歌剧故事梗概的纯器乐性乐曲,也可作为独立的音乐作品单独演奏。有许多西洋歌剧现在已经很少演出,但它们的序曲却流传不衰,始终是管弦乐中的珍品。

西洋歌剧中的间奏曲,则是插在歌剧幕与幕、场与场之间演奏的乐曲,对剧情发展分别起衔接、过渡或缓冲、加剧等作用。

西洋歌剧中感情的冲突与各种类型的人物紧密相关,并由人声的对比体现出来。女高音、女中音、女低音与男高音、男中音、男低音相对应。如果剧中的女主角是女高音,那么她的情敌通常就是女低音。花腔女高音的音域通常为 c_1-e_3 ,甚至更高。音色清脆、声音灵活、婉转、富有弹性,带有乐器色彩,性质近似长笛,在演唱颤音和快速经过句时最为灵活。戏剧女高音的声音力度大,具有能激动人心的特点。音色宏亮、坚实、有力,极适合于表现强烈的感情。抒情女高音则文雅、温柔。音色柔和、优美、甜润而富有诗意。男高音的音域通常为 $c-c_2$ 。按音色的特点也可细分为抒情男高音和戏剧男高音。音色爽朗、嘹亮。德国歌剧使需要耐力、辉煌的技巧和表现力的英雄男高音得以普及。女中音的音域通常为 $a-a_2$ 。音色特点介于女高音与女低音之间。高的女中音近似戏剧女高音,低的女中音近似女低音。女低音的音域通常为 $f-f_2$ 。音色较女高音和女中音宽厚、丰满、雄浑、坚实。男中音的音域通常为 $A-a_1$ 。音色特点介于男高音与男低音之间。按其特点也可分为音色接近戏剧男高音的抒情男中音和低声区与男低音相近的戏剧男中音。男低音的音域通常为 $F-f_1$,或更高或更低。按音色特点也可分为抒情男低音和深厚男低音等。在所有人声中,以男低音最为低沉浑厚。

一、西洋歌剧诞生前的欧洲声乐艺术

1. 古希腊时期的欧洲声乐艺术

西洋歌剧的源头一直可以追溯到远久的年代——古希腊时期。这是欧洲文化的一个重要时期,哲学、美学、科学、教育、雕塑、建筑、文学、诗歌、神话、戏剧、音乐全面发展。

正如现代人把音乐当成人类心灵的诗歌一样,古希腊人将各种美德都归之于音乐。他们认为,音乐具有感召心灵的神奇威力。柏拉图甚至建议把真正优美的歌曲用法律的形式固定下来,使其成为典范的模式。毕达哥拉斯认为音乐是由数学规律支配的音高和节奏体系,是能够影响宇宙的一种力量。亚里士多德则认为音乐能够影响意志和性格。音乐的教化作用、陶冶品性的作用,被提到一个无以复加的高度。音乐教育成为真正的国家大事。

在古希腊具有至高无上地位的音乐中,声乐在诸形态中占了头把交椅。虽然音乐理论在这一时期取得了不凡的成绩,但这一成就大多是通过声乐得以展现的。

公元前12至8世纪,作为欧洲文化发祥地的古希腊,正处于由氏族社会向奴隶社会过渡的时期,在艺术上被称为古希腊的荷马时期。这一时期,人们在从事生产劳动和进行社会活动时,都离不开唱歌和跳舞。除了不同职业的人在不同场合演唱的纺织歌、磨粉歌、采葡萄歌、牧歌、丰收歌、婚礼歌、饮酒歌、凯旋歌、挽歌外,也出现了艺术性的歌唱。这就是由职业艺人以讲究格律的传统曲调“诺莫斯”来吟诵的以荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》为代表的神话史诗。艺人们用里尔琴或基萨拉琴伴奏,自弹自唱。荷马史诗在内容上讲述的是迈锡尼时代的贵族战争,在形式上则表现为行吟诗人为贵族演唱的诗歌。这些在当时广泛流传的音乐和诗歌相结合的大型创作的思想内容、人物形象和题材特点,对后来西洋歌剧的形成有着直接的影响。总的来说,这一时期的艺术性歌唱,从本质上是贵族文化,首先是为贵族服务的。

公元前8至4世纪,是古希腊奴隶制度巩固发展的时期,在艺术上被称为古希腊的古典时期。这一时期,随着商业的发达,兴起了许多城邦,从而带来了新的思想感情和理想要求。因此,在这一奴隶制社会的文化生活中,体现出了相当的民主性,这是随着奴隶制经济的繁荣而形成的公民民主政治在文化艺术领域的反映。最具代表性的是由包括公民群众在内的社会各阶层人士广泛参与的祭神活动。这是因为希腊的神与东方的神有着明显的区别,他们在感情、性格、行为、理念上更接近于凡人,甚至也犯凡人式的错误。正是由于希腊神话这种人性化、平民化的特性,使祭神活动很容易引发城市自由民的共鸣和参与。规模和影响最大的祭神活动是四年一度的雅典娜女神的祀祝节。这一活动是全民的狂欢节。在庆祝游行的各类活动中,合唱、音乐比赛、朗诵比赛、舞蹈等艺术形式和竞走、赛车等体育项目,吸引了广大市民。他们既是观众,又是表演者。许多声乐演唱是随着人们热烈情绪的增长而即兴表演的。祀祝节的各类演唱活动,使声乐走出了贵族宫廷和宗教场所,获得了广泛的民众性和不朽的活力。由于有数以百计的盟国使节参加,这一节日实际上成为一次各国文化的交流活动,对欧洲各国音乐的发展有着积极的影响。仅次于雅典娜女神祀祝节的是每年春季的酒神庆典活动,以演出悲剧和喜剧为主。“悲剧”一词的原意是“山羊之歌”,人们在参加节庆祭酒神时,披着羊皮,化装成酒神的侍者,吹起清脆的长笛,敲起低沉的羯鼓,饮酒高歌狂舞。在当时三个重要的悲剧作家埃斯库罗斯、索福克利斯和幼里庇底斯的剧作里,经常运用

歌曲、合唱的形式来解释情节,揭示思想内容。剧中许多对话也是用音乐伴奏的。有时出场人物也以乐器伴奏独唱一些抒情歌。抒情歌的音乐简洁含蓄,具有强烈的抒情性和戏剧性,有的旋律灵活,具有独唱因素。雅典的酒神庆典活动通常在能容纳数万观众的、依山建筑的圆形剧场中举行,剧场拥有供合唱队用的乐池和演剧用的舞台。“喜剧”的产生亦和当时群众性的酒神庆典祭祀歌舞有关。它由当时盛行的一种狂欢游行的“Komos”和“Oide”歌构成。后来,这种歌有了发展和加工,逐渐形成了大型的喜剧。阿里斯托芬是一个重要的古希腊喜剧作家。在他的喜剧作品中,群众性的合唱、诙谐讽刺幽默的歌曲、抒情的独白和咏叙轻快欢愉的音乐等运用得很多。无论是悲剧还是喜剧,其中的演员都是男子,在饰演女角色时,便戴上面具。与雅典娜女神祀祝节的街头艺术或广场艺术相比,酒神庆典的戏剧演出更富有舞台艺术的魅力。可以说,是酒神庆典的戏剧孕育了以后的欧洲歌剧。公元前7世纪,斯巴达城邦成为古希腊的音乐中心,音乐家泰尔潘德还在斯巴达创办了希腊第一所音乐学校。

公元前4至2世纪,是古希腊艺术上的希腊化时期。全民性的集体的音乐艺术,逐渐变成了突出个人的音乐艺术,强调的是个人艺术的发展,逐渐失去了原有的和谐性。出现了专业演员、歌唱家,出现了新的音乐手法,出现了乐器的改革,出现了音乐美学、音乐理论。这一时期,男声已经分成了各种类型。1. Netoiide——高音,特点是技巧华丽,善于演唱流畅的、类似于咏叹调式的曲调。2. Mesoide——中音,唱流行歌曲或参加合唱。3. Batoide——低音,悲剧表演者。古希腊时独唱声乐歌曲的表演者往往也就是词曲作者本人。他们用一些拨弦乐器伴奏,自弹自唱。这一时期的伟大歌手兼作曲家,有伊维克、瓦克西里德、梅索梅特、平达、捷潘德尔、斯捷希卓拉、克谢诺克里塔、克利奥曼那、捷奥那和女歌手罗克尔的诺西达等。对于他们的演唱方法,我们无从得知,但显然当时已经有了一套有一定科学依据的声学理论。同时,这些歌手的每次演唱既是因循了传统,又是在重新创作,他们基本上遵循的是以没有固定记谱的即兴表演为主的歌唱模式。

总之,古希腊的声乐作品主要是合唱。而且无论何种合唱都只限于齐唱或者是八度重唱。作为一种大胆而复杂的表现手法,他们只是在男声声部中加进了童声,而再多的声部则用器乐伴奏的形式来加强。除了合唱外,古希腊悲剧的演出中也出现了独唱,甚至许多独白都是用独唱来表现的,这成为后来歌剧中的宣叙调的雏形。古希腊声乐作品的主流是抒情歌曲,体裁主要为悲歌、颂歌、婚礼歌、祭祀歌、情歌、饮酒歌等,与古希腊的政治文化生活紧密相关。古希腊以节庆活动为主要表现场所的声乐演唱,大多是具有朗诵特点的宣叙调,并具有诗歌的韵律特点的鲜明的节奏,以及与爱情、劳动、大自然等有关的丰富流畅的旋律,这些特色与古希腊声乐作品的题材有关。古希腊声乐作品的题材主要取材于神话和诗歌。

2. 古罗马时期的欧洲声乐艺术

公元前146年,古希腊被古罗马吞并。随着希腊的艺术珍品被掠夺,大批的歌手、乐师被俘虏,“希腊化时代”的音乐与建筑、哲学、宗教仪式、文化商品等一起,也被“输入”罗马帝国,并很快取代了意大利本土音乐。这一时期,虽然以铜管乐为主的器乐得到空前的发展,但声乐依然是音乐的主要表现形式之一。

在古罗马,城市的发展,促使帝王贵族过着更加奢侈豪华的生活,而奴隶们却陷入了极度的饥饿与贫困之中,这是古代奴隶制度得到充分发展的阶段,也是它的最后一个阶段。

当时的文学艺术也出现了两种迥然不同的表现。一是民间创作的歌谣、叙事诗、神话故

事等。声乐在街头巷尾、乡村田野找到了自己赖以扎根和生长的土壤。在古罗马的民间艺术活动中,婚礼歌、饮酒歌、士兵歌等,是社会下层的“保留曲目”。这些歌谣反映了人民的生活和情感,并对这一时期的抒情诗人产生了重大影响。一是在奴隶主建筑的神殿、城堡中产生的消遣作乐的艺术。声乐成为统治阶层消遣娱乐的工具。大型合唱队和乐队风靡一时,盛大的音乐节和比赛争相举办,达官显贵们用高额酬金炫耀自己的富有,编制庞大的铜管乐队为合唱队进行伴奏。声乐的主旋律是统治阶层的奢华生活和罗马帝国的尚武精神。帝国的统治者往往是音乐的赞助人,喜欢扮演歌唱家的尼禄王甚至企图获得音乐家的荣誉。贵族和祭司以熟悉音乐,哪怕只是音乐术语,来显示自己的身份与修养。直至罗马帝国进入衰退时期,这种奢华的声乐风气才得以抑制。

当时的古罗马,歌唱艺术相当普遍,逐渐出现了一批专业歌手,他们最早来自那批被掳掠的艺术家。这些歌手有着高超的演唱及演奏技巧,其中一些还享有很高的知名度。可以说,这批歌手是音乐社会化工分后产生的第一批“歌唱家。这时的古罗马,已有三类歌唱教师。1. Vociferarii——训练噪音音域的扩张和噪音的力度。2. phonasii——进一步改善噪音的质量(教声乐共鸣的教师)。3. Vocales——教音准及艺术表现(声乐美学)。

公元前 31 年,罗马帝国建立。在公元 314 年,罗马教皇西尔维斯特曾建立过一所歌唱学校。随后在意大利全境和北方诸国也陆续开办了类似的学校。

公元 476 年,西罗马帝国灭亡后,欧洲进入了封建统治的中世纪。在这一漫长的时期内,奴隶制度土崩瓦解,封建国家取而代之,教会与封建主相互依托,以基督教为主的宗教精神统治了社会的一切领域,宗教统治成为中世纪的标签。在中世纪,音乐在艺术中占据首位,被称为七大文艺之冠,并把它看作是“最高尚的现代科学”。欧洲中世纪的音乐,可分为教会音乐和世俗音乐两大类。

3. 中世纪时期的欧洲声乐艺术(教会音乐)

欧洲中世纪的教会音乐是纯粹的声乐。因此,教会音乐的发展,在一定程度上促进了声乐技术的发展。

最早的基督教歌曲起源于犹太教音乐,是从耶路撒冷经小亚西亚向西传播到欧洲,此间一个重要的“中转站”是拜占廷。拜占廷最优秀和最有特色的声乐典范作品,是根据圣经内容进行诗意发挥的赞美诗。赞美诗是最初的宗教歌曲。宗教歌曲从罗马圣咏起进入了鼎盛时期。公元 306 年至 337 年是罗马圣咏时代。教皇君士坦丁纳斯确定基督教为国教,并试图规范各地教会的圣咏歌曲。是米兰大主教安普罗修斯迈出了第一步,他收集改编了大量的教会歌曲,定名为“安普罗修斯圣咏”,并在罗马等地开办音乐学校,推广他的圣咏。200 年后,罗马圣咏进入一个全新的时期:格列高利时代。圣咏的统一,在经过几代教廷的努力后,终由格列高利完成。

格列高利于公元 540 年出生在罗马元老院之家,加冕教皇后,称格列高利一世。公元 590 年,格列高利将收集整理的传统圣歌编成圣咏唱经本,作为经典固定下来。这一圣咏汇集了几几乎所有宗教歌曲的精华,是欧洲宗教音乐创作的典范,体现了当时世界声乐艺术的杰出成就。格列高利并于该年重建罗马歌唱学校,每个学员要接受长达 9 年的声乐训练,以奠定演唱及其它音乐基础,为教皇唱诗班培养诵唱圣咏的歌唱人材。

格列高利圣咏的节奏自由松散,没有重音,没有小节线,歌词的每一个音节有唱一个音

的,也有唱几个音的,每个字音均为长音。圣咏的旋律庄严朴素,既无和声伴奏,也无须高超的演唱技巧,只是在男声的自然声区(a—g²)中作平直、均匀、声音中无微颤的单旋律的齐唱或领唱。由于格列高利圣咏庄严、朴素、宽广、流畅,因此也被称为“素歌”。

尽管教会的清规戒律不容许在单声部的格列高利圣咏上加入别的声部,但从9世纪开始,不甘寂寞的教会音乐家们就不断尝试把格列高利圣咏处理成多声部的结构。最早的尝试是以圣咏旋律为“固定歌调”,在它的下方加上平行五度或平行四度的声部,称为“奥尔加农”,这是最早的复调音乐作品。亦有四个声部的“奥尔加农”,实质就是不同音区的几个声部,在相隔纯五度或纯四度的几个调上,同时演唱一个歌调。后来,教会音乐家开始在以圣咏旋律为“固定歌调”的下面,一个音对一个音地反向或斜向配以另一曲调,称作“第斯康图斯”,意为“不同的歌曲”。再后来,法国人把这两个声部倒置,“固定歌调”成了低声部,“第斯康图斯”成了主旋律。这就推翻了数百年来圣咏对旋律的垄断,获得了创作旋律的自由。“第斯康图斯”也不再是一个音对一个音地去配合“固定歌调”,开始以一个长的音符去配几个短的音符,使得旋律更加活泼、流畅。“奥尔加农”也发展为加装饰音的快速走句,使旋律益趋华丽,亦被称为“华丽的奥尔加农”。

音乐性质与风格的改变,使得演唱也益趋复杂,尤其是由于“华丽的奥尔加农”的出现,逐渐形成了一种“加花”的演唱技术。演唱声部也逐渐得以形成与固定。演唱时,圣咏主旋律由音量较大的成人男高音担任,所以,男高音(Tenore)一词是从拉丁文 Tenere(保持)变化而来,意为保持圣咏主旋律。在它之上有一个高音声部,演唱最高的“第斯康图斯”,称为 Soprano。由于欧洲中世纪的教会唱诗班里少有女声,当时这一声部主要由男童声演唱(中文译成女高音声部)。男低音(Basso)是“低的”或“基础”的意思,这个声部是后加上的。划分声部是声乐发展中的一大进步,比起齐唱来,它可以更好地发挥人声不同声部的特长与技巧。

这一时期的歌唱学校都是教会办的。除罗马歌唱学校外,8世纪时,在美兹和苏阿松也有教会办的歌唱学校,教皇阿德里安一世把罗马歌唱家彼得和罗曼送给卡尔大帝,他们就成了这所歌唱学校最初的教师。瑞士的圣加利亚修道院和图拉修道院也设有这类学校。到9世纪和10世纪时,在法国的第戎、土拉、坎佩尔、沙特尔、内韦尔等城市内也都有了歌唱学校。这些学校都以教授声乐为主,主要是负责培养和训练男童或成年男子成为教堂歌唱家。但那时的歌唱教学全凭经验口授,声乐艺术随着它的代表者的死亡而消失,很少为后代留下什么记录。

在有关古代至15世纪的艺术歌唱史的文献资料中,只有寥寥数篇谈到专业声乐教学方面的个别见解。如勃爱齐亚(470—527)指出:“声音是传到听觉的空气中的震动”;“呼吸制约着声音的延续”;“发展噪音的方法甚多,要看人们是在唱歌还是在说话”;“噪音可以或多或少地加以扩张”,但“人的噪音就像人体一样,有其上下无法逾越的限度(指音域)”;“以科学为根据的技能和由智慧所操纵的听觉好像是管理歌唱艺术的两个机构”。根据秦齐阿里诺(1555)说法,帕杜安斯基(10世纪)曾企图确定发出不同音高时的准确位置:“do音形成于肺, re音在咽的底部, mi音在咽的上部, fa音在口盖, sol音在舌部和齿部, la音在唇部”。这一论点说明当时的歌唱家已经对发声器官的功能发生了兴趣。莫拉弗斯基(13世纪)认为:歌唱时不宜改变声区(胸音和喉音不应当轮流出现),应从中间的几个音开始歌唱,并在全部音域中保持音色的统一。“噪音应当是高亢的,高亢的声音远处方能听清;噪音应当是柔美

的,声音柔美元能感染听众;噪音应当是清晰嘹亮的,清晰嘹亮的声音方能萦绕于耳际。”在那个时候,鼻音和喉音也被认为是缺点。

从公元6世纪到16世纪这一“早期声乐教育时期”里,意大利成为声乐教育的发源地和中心,声乐教育的载体相继建立,声乐教学的体系初步形成,歌唱的技法日益得到重视并趋向科学,职业的声乐教育家群体业已产生。声乐教育之所以在这一时期开始形成,一方面是由于声乐教育自身有着一个从自然到自觉再到必然的渐进的发展过程,另一方面由于文艺复兴时期社会分工的更加细化使得声乐教育作为一门独立学科应运而生的条件与时机都已成熟,而更直接的原因是复调音乐的兴起对演唱者提出了前所未有的多种歌唱技法上的要求。声乐作品在音域上的大大扩展,装饰性花腔和切分音的出现,使以往的自然发声法在新曲目前相形见绌。树立新的歌唱理念,研究新的歌唱方法,成为时代的需要。

不论是在声乐教育的起步阶段,还是在经历了几个世纪以后,意大利都居于世界声乐教育的中心,居于领先地位,其中的原因是多方面的。一是因为在文艺复兴时期,意大利始终是欧洲声乐艺术的“圣地”,集中了欧洲各国最先进的声乐艺术和最优秀的声乐人才,积累了丰富的歌唱实践经验,最先走上声乐教育之路。二是因为意大利的这种领先地位和崇高声誉,得到各国的公认并以其为楷模。三是因为意大利的作曲家一般也是歌唱家,他们既能创作歌曲,又能站在歌唱者的角度去思索、研究、总结和教授歌唱方法。四是因为意大利人较其它国家的人更具有浓厚的抒情气质和先天的嗓音条件。五是因为意大利的语言建立在母音的基础上,较其它语言更富于流畅性和音乐性。

4. 中世纪时期的欧洲声乐艺术(世俗音乐)

中世纪与教会音乐并存的世俗音乐的创作者、表演者和传播者是浪迹江湖的流浪艺人和巡游各地的行吟诗人。他们自己作诗、作曲,自己演唱、演奏,把音乐从一个角落带到另一个角落,从一个国家带到另一个国家。德国、法国、英国都有这种流浪艺人。

流浪艺人演唱的这些早期的世俗歌曲和宗教歌曲之间的旋律界限还不十分清晰,但旋律基本上是新创作的。特别是歌曲的内容出现了离经叛道的倾向,歌词的语言也不再是基督教的拉丁文,而采用了各地的方言。

到10至11世纪,流浪艺人渐渐集中到城市,组成了行会,取得了法律的保障和教会的承认。12世纪行吟诗人兴起后,流浪艺人常常受雇于行吟诗人,做他们的伴奏员、帮手和随从,有时还代替行吟诗人演唱。

行吟诗人吟唱世俗歌曲和民间歌谣,既是诗人,又是音乐家。他们从民间歌曲中汲取营养,丰富和激发创作灵感。他们的出身大多是贵族,骑着马到处巡游,演唱情歌、牧歌、小夜曲等。法国历史上第一个行吟诗人是阿坤廷公爵纪尧姆九世(1071—1127)。英国的狮心王理查(1159—1199)也是最早的行吟诗人之一。他原是法国的阿坤廷公爵,后来到英国去做国王。

行吟诗人的歌曲旋律创作,一反格列高利圣咏那种散文诗般的松散自由的节奏,尽可能注入丰富多彩而又明快活泼的节奏。他们确定了六种节奏型,其中包括3/4节拍和6/4节拍,一般一首歌曲只有一种节拍。

行吟诗人的歌曲形式结构,相当多姿多彩和新颖巧妙。有情节简单的叙事歌,也有多个角色的戏剧风格的叙事歌;有哑剧形式,也有“歌伴舞”形式。歌曲的题材也较为广泛,涉及

政治、道德、爱情、骑士生活等,还有在歌曲中以辩论形式出现的社会问题。其中,“田园恋歌”是受人喜爱的属于戏剧叙事歌类的一种体裁,大多描写骑士向牧羊女求爱的故事。

当时最著名的行吟诗人首推亚当·勒伯。他以曾在宫廷中演出田园恋歌类型的戏剧叙事歌而名噪一时。行吟诗人的主要代表人物还有马卡博鲁、莫塞、柯兰以及瓦尔纳的君主尚帕涅等。德国也有行吟诗人,由于他们所唱的大多是爱情歌曲,所以也被称为“爱情歌手”。传说1207年,爱情歌手曾在爱森纳赫(德国西南部城市)附近的瓦特堡举行过一次唱歌比赛。瓦格纳的乐剧《汤豪塞》就是以此为题材而创作的,剧中的爱情歌手在历史上都确有其人。

乐剧《汤豪塞》叙述了这样一个故事:在瓦特堡附近有一座维纳斯堡,里面住着爱与美之神维纳斯和一群妖冶的女仙。她们最大的乐趣就是以美貌来引诱瓦特堡的歌手做自己的俘虏。汤豪塞就是一位被诱进维纳斯堡的迷宫里的爱情歌手。但他最终厌倦了维纳斯堡的迷醉生活,回到了尘世。他准备加入去罗马巡礼的队伍,求教皇赦免他堕入迷宫之罪。当他得知自己曾经爱恋过的瓦特堡郡主的侄女伊丽莎白由于他的出走而十分忧郁时,更加痛悔以往的堕落,听从郡主和一群身为武士的爱情歌手的劝告,重回瓦特堡。在瓦特堡举行的歌咏比赛会上,众歌手以平淡的词句赞颂着贞洁的爱情,而汤豪塞忽然记起了在维纳斯堡见过的妖冶迷人的美女,竟不能自持,毫无顾忌地高声赞颂起维纳斯来,若不是伊丽莎白舍身相救,他必定丧身于众武士的剑下。在汤豪塞获准赴罗马赎罪后,伊丽莎白久思成病。而汤豪塞的罗马之行也未能如愿。教皇开除了他的教籍,认为他的罪无法赎清,就如他的手杖无法长叶一样。当汤豪塞从罗马归来,正遇上给伊丽莎白送葬的队伍,他伤心地倒在她的棺木上死去。这时,又一批巡礼者带回了汤豪塞的手杖,那上面不仅长出了绿叶,还开了花,说明汤豪塞的罪过获得了赦免。

14世纪以后,爱情歌手的艺术传统被名歌手,亦称师傅歌手所继承。迈森(德国西南部城市)的海因里希·迈森(约1260—1318)是最后一个爱情歌手,也是第一个名歌手。名歌手以城市中产阶级为主体,不再到各地漫游,而是在城市定期举行演唱会,评选优秀歌手。歌曲的演唱既有宗教歌曲节奏缓慢的风格,也有行吟诗人随意“加花”的特点。

名歌手在行会中的地位是通过各种唱歌比赛,按照严格的评分标准来评定。据17世纪德国学者瓦根宰尔(1633—1708)的传述:“还不熟悉唱歌规律的,称为学徒;掌握了这些规律的,称为学友;能够唱五、六个以上曲调的,称为歌手;能够按照现成曲调写歌词的,称为诗人;能够自己作曲的,称为师傅。”唱歌比赛除了评定地位外,也要评出获奖者。行会有一种规典,其中列举着32种有特别名称的应该规避的错误。依纽伦堡的习惯,裁判员共有四人,一人审查歌词是否与《圣经》上的意思相合,一人批评其词藻,一人批评其韵律,一人批评其曲调。听到一个错处,裁判使用粉笔在石板上划一个记号,记号最少即犯规最少的一人获奖。

瓦格纳在创作他的乐剧《纽伦堡的名歌手》时,从《纽伦堡年鉴》中找到了师傅歌手的名字。歌剧中的鞋匠汉斯·萨克斯(1494—1576,据说写过诗词六千余首,以缝鞋为业,后人于1874年在纽伦堡替他立了纪念像)、金匠波格纳、面包师科特纳、铅匠纳赫蒂加尔、毛皮匠福格尔格藏和市政府书记员贝克美瑟都是历史上确有其人的师傅歌手。

《纽伦堡的名歌手》叙述的是:青年武士瓦尔特爱上了伊娃,但伊娃的父亲已经答应把伊娃嫁给下次唱歌会上的获奖者。于是瓦尔特不得不要求参加名歌手的行会。但他的人要

求由于他那不受成规约束的歌唱而未获批准。只有鞋匠萨克斯发现了瓦尔特身上蕴含的那种能使墨守成规的迂腐的艺术走向新理想的力量。他制止了瓦尔特与伊娃的私奔企图,并帮瓦尔特修改了他得自梦中的一首歌曲。在比赛会上,瓦尔特终获众人的赞赏,不仅被允许加入行会,还赢得了伊娃。这部戏是瓦格纳对深有成见、眼光狭窄的批评界的抗争。剧中的瓦尔特是艺术的新展望的化身,是艺术理想的勇士,处处受到传统规则与方法的阻碍与拘束。瓦尔特的胜利就是瓦格纳的胜利。因此,对瓦格纳批评得最苛刻的批评家汉斯利克在听瓦格纳朗诵这个剧本的时候,只听了一幕就起身离开,他甚至认为这个剧本是对他个人的侮辱。

师傅歌手的行会始于中世纪末期,活跃于文艺复兴和巴洛克时期。德国南部城市乌尔姆的行会直到1839年才最后解散。流浪艺人、行吟诗人和师傅歌手演唱的都是单声部的单音音乐。

中世纪声乐艺术的两大分支——宗教歌曲和世俗歌曲,并不是此消彼长、相互排斥的。在严肃的宗教歌曲长时期潜移默化影响下,世俗歌曲在凸现其民众性、风俗性、情趣性特点的同时,接受了宗教歌曲高雅的一面;宗教歌曲也从世俗歌曲中丰富了音乐创作的语言和节奏,推动了自身的发展。宗教歌曲和世俗歌曲好比两条并行的河流,时而各自奔腾,时而交汇一处。

5. 文艺复兴时期的欧洲声乐艺术

从中世纪通向巴洛克时代的过渡时期是文艺复兴时期。新兴的资产阶级作为一种新生力量在历史上出现,产生了新的思想和文化。他们宣传“人文主义”思想,要求从教会统治下解放出来。他们从古代艺术中获得了极大的启发与鼓舞,要求恢复古希腊的灿烂文化,恢复古希腊的文明。欧洲各国出现了空前未有的文学艺术的繁荣。文学和造型艺术的文艺复兴(约1300—1600)肇始于14世纪初的意大利,音乐的文艺复兴(约1430—1600)则肇始于15世纪前半叶的荷兰南部、比利时和法国北部。16世纪的历史学家认为文艺复兴是古代文化,特别是古希腊文化的复活。其实,古希腊音乐久已绝响,且无迹可寻,所以欧洲音乐的文艺复兴,与其说是古希腊音乐的再生,不如说是长期以来为神学思想所束缚的理性的觉醒和人性的复苏。

14世纪上半叶,法国作曲家菲利普·德·维特里主教发表了题为《新艺术》的音乐论著。虽然这是一部论述作曲法的著作,但它的产生与世俗音乐和声乐有着十分紧密的关系。在当时欧洲的音乐中心巴黎和佛罗伦萨,受当时流行的这一较新的音乐思想——“新艺术”观点的影响,几乎所有激进的音乐家都试图在创作上打开一条新路。不久,“新艺术”就已成为这一时期包括声乐在内的音乐艺术的代名词。从时间段上看,新艺术主要是指14~15世纪也就是文艺复兴运动初期的法国与意大利的音乐艺术。从内容上看,它是复调音乐在新时期的发展和革新。从数量上看,这一时期创作的新艺术派的世俗歌曲大大多于宗教歌曲,即使是仍用于宗教仪式的歌曲也已逐步世俗化了。

马肖(约1300—1377年)是法国最重要的新艺术作曲家。他的单声部歌曲继承了法国北部行吟诗人的传统。这类作品被称为“维勒莱”。他还写了几十首复调维勒莱、回旋诗、叙事诗,这些作品明显显露了新艺术的倾向,与古代社会的歌曲有着迥然不同的风格。这种风格突出地表现在感情的投入和描绘上,独唱声部通过精雕细琢而富于变化的旋律,抒发了真

挚的情感。

马肖以后的14世纪晚期的法国声乐作品,主要有独唱的叙事歌和维勒莱等。歌词大都是由作曲家自行创作,绝大多数为情歌,不少作品旋律玲珑剔透,和声色彩细腻,歌曲幽雅精致,是最上乘的贵族艺术的精品。

以佛罗伦萨为代表的意大利声乐,显然受到了法国新艺术思想的影响,创立了以复调音乐为主的音乐体系。在歌曲创作中常采用猎歌、牧歌、舞蹈歌等体裁。

14世纪意大利最著名和最具影响力的作曲家是郎迪尼(约1325—1397年)。郎迪尼童年因患天花而双目失明,但这并没有阻碍他成为一位博学多才的杰出音乐家。他的音乐天赋与演奏乐器的精湛技巧,几乎到了神话般的境界,深受人们的敬仰。郎迪尼的歌曲不仅声乐旋律华美绚丽,而且配有悦耳迷人的和弦。

这一时期的意大利歌曲,已十分注意和声的运用,突出旋律的优美,强调感情的作用,开始有意识地考虑作品如何更全面地发挥歌唱家的优势,更充分地展现歌唱家的才能。

欧洲进入15世纪后,法国和意大利的声乐处于相对平稳的发展期,英国的声乐艺术异军突起,为声乐发展史添上了浓重的一笔。

邓斯泰布尔(约1390—1453年)是英国具有新音乐风格的复调乐派创始人与代表作家。在流传至今的70多首作品中,约一半以上是声乐曲。他的作品采取复调类型的手法,注重创作优美清晰的旋律,特别突出高声部的华丽线条和装饰色彩,并能根据歌词的内容决定曲式的轮廓。他的作品大多是用新音乐风格创作的经文歌,既是等节奏型结构的典范,又具有感人肺腑的旋律,体现出英国人对丰满充实的音响的偏爱。他的世俗歌曲的旋律抒情而富有表现力,和声轮廓清晰,反映了英国音乐的特色风格。

15世纪中叶,在欧洲大陆北部地区的法国勃艮第公爵的势力范围内,歌唱活动十分活跃。这在很大程度上归功于勃艮第公爵们对音乐艺术的重视与支持。

勃艮第时期的主要作曲家是意大利人迪费(约1400—1474年)。他一生的大部分时间生活在勃艮第地区,担任过教堂歌咏队的歌手、指挥和唱诗班的指导,并出任过教堂的要职。他是教堂音乐和世俗音乐的大师,创作生涯长达50多年,写了大量的弥撒曲和经文歌。

勃艮第时期的另一位著名的作曲家是班殊瓦(约1400—1460年)。他十分擅长歌曲的创作,是杰出的尚松大师。他的作品以表达绵绵幽思和讲究旋律美丽与音色优美见长。他的歌曲展现了文艺复兴初期,人们幻想一种精神解脱的内心世界。

15世纪以后,欧洲进入了尼德兰音乐时代。这一时期形成的尼德兰乐派延续了几个世纪,对复调音乐的最终形成起了巨大作用,把复调音乐的创作推向了高峰。在这一时期,声乐走上了职业专业化、演唱技巧化、组织多元化的立体发展之路。

在尼德兰时代,许多音乐家开始尝试一种专业作曲家的生活,歌曲的词、曲作者开始分工,作曲成为一个专门的职业。这在很大程度上表现为他们既是为艺术而创作,更是在为谋生而工作。

当时出现了大批的专业歌手或歌唱家,演唱技巧得到重视并达到相当精彩的水平。如海因里希·伊萨克、诺斯坎·德·普雷、约翰内斯·玛蒂尼、加斯帕·范·韦尔贝克、卢瓦赛·孔佩尔等。这些歌唱家有很多人在教皇圣乐团供职,或在贵族组织的音乐班子及赞助中心里工作。他们接受各地的邀请,四处进行声乐演唱活动,不论是男演员,还是女演员,个个声音悦耳动听,技巧高超娴熟,演唱激动人心,深受各阶层人士的欢迎。

当时还出现了多层面、多系统的歌唱组织和音乐团体,主要是教堂唱诗班和宫廷合唱团。真正意义上的合唱成为尼德兰时代声乐艺术的显著标志。尼德兰时代的合唱曲目大多数是无伴奏的,即使有器乐的部分,也只是演奏人声空缺的声部。其基本题材都与宗教相关。形式主要有两种:一是轮唱,第二声部与第一声部的旋律相同;二是四重唱或五重唱。

这一时期的音乐创作,虽然有些已经包含有主调音乐的因素,但仍然属于复调音乐。音乐体裁也主要是声乐,一些器乐体裁也是按照声乐模式进行的。因此,欧洲13—16世纪的声乐艺术是以多声部的复调合唱为主要表现形式,其中尤以16世纪的无伴奏合唱最为精彩。在当时,独唱并不盛行,这与童声的音量太小,难以致远,音域狭窄,发声技巧不足等原因有一定关系。

总之,在文艺复兴时期这漫长的发展道路上,进步的音乐家不断向教会势力、向艺术创作方法上的经院哲学似的繁琐倾向以及手工业式的技艺倾向进行了斗争,终于使音乐挣脱了宗教神权的千年羁绊,在斗争中获得了音乐创作上的空前繁荣和发展,从而迈入了独立的世俗音乐的历史进程。

这一时期,声乐艺术取得了巨大成就:

随着世俗音乐的飘起,以抒情歌曲为主的声乐作品极大地丰富了声乐体裁,并第一次占据了声乐曲库的首席,以往宗教歌曲占绝对优势的局面被打破。世俗歌曲成为市民在家庭、集会、聚会中的主要娱乐形式。

复调音乐的发展和完善,使主调音乐应运而生,重唱与大型合唱的多声部音乐进入辉煌时期,声乐品种由单一走向多元。声乐作品的题材和篇幅也都大大扩展,旋律更富有个性,和声意识与运用更加自觉,甚至出现了四重唱、五重唱。

作为人文主义思想的一个重大成果,音乐与文学结成联盟,作曲家开始依据歌词的意义而不是套用现成的曲调去创作歌曲。

声乐与歌剧开始分离,歌剧的兴起是文艺复兴时期的一个重大成果,对以后歌剧的发展具有深远的影响。

作为历史的一种进步,器乐摆脱了从属于声乐的附庸地位,开始独立登上乐坛,这就迫使声乐加快确立与完善自身的更为清晰准确的概念。

涌现出大批杰出的专业歌唱家和音乐家,出现了以创立民族特色、普及声乐艺术为己任的各种声乐流派和歌唱组织。

因此,文艺复兴时期特别是16世纪,无疑是声乐发展史上一个具有革命性意义的、取得史无前例成就的重要里程碑。

二、西洋歌剧与美声唱法的诞生

17世纪开始,欧洲进入了由封建社会向资本主义社会过渡的时期。正当整个欧洲忙于迎接一个新社会时,音乐艺术领域也发生了一场革命,这就是音乐史上的巴洛克时代。

巴洛克音乐时代是文艺复兴运动在新历史环境中的继续。文艺复兴时期音乐艺术的先进理念和优秀成果毫无例外地被巴洛克时代所传承。

巴洛克时代开始形成主调音乐;诞生了现代意义上的和声学和大小调体系;造就了蒙泰威尔第、吕利、亨德尔、巴赫等一批音乐巨匠;产生了奏鸣曲、协奏曲等新的音乐体裁。而它