

全国普通高等院校音乐专业教材

胡郁青 总主编

声乐 *Shengyue*

(精选五线谱本·外国二)

本册主编 胡郁青 王岱超 华明玲

本册编委 王跃珍 张小勇 田彬华

国家一级出版社
全国百佳图书出版单位

西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

全国普通高等院校音乐专业教材

胡郁青 总主编

声乐 *Shengyue*

(精选五线谱本·外国二)

本册主编 胡郁青 王岱超 华明玲

本册编委 王跃珍 张小勇 田彬华

国家一级出版社
全国百佳图书出版单位

西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

图书在版编目(CIP)数据

声乐. 精选五线谱本. 外国. 2/胡郁青主编. —
重庆:西南师范大学出版社, 2010. 12

全国普通高等院校音乐专业教材
ISBN 978-7-5621-5059-6

I. ①声… II. ①胡… III. ①声乐曲—外国—高等学
校—教材 IV. ①J616②J652

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 216844 号

全国普通高等院校音乐专业教材
声乐(精选五线谱本·外国二)

本册主编:胡郁青 王岱超 华明玲
本册编委:王跃珍 张小勇 田彬华

总 策 划:周安平 李远毅

选题策划:周 松 贾 晖

责任编辑:谭 震

封面设计:周娟 钟琛 

版式设计:王玉菊

出版发行:西南师范大学出版社

经 销:全国新华书店

印 刷:重庆东南印务有限责任公司

开 本:640mm×940mm 1/8

印 张:30

版 次:2011 年 6 月第 1 版

印 次:2011 年 6 月第 1 次

书 号:ISBN 978-7-5621-5059-6

定 价:39.00 元

打击盗版 保护知识产权

正版图书封面选用特种纸
正文选用淡黄色胶版纸
封底贴有激光防伪标志
全书内文采用双色印刷

本书部分选用作品,因未能联系上作者
其稿酬已转至重庆市版权保护中心

地址:重庆市江北区洋河一村78号国际
商会大厦10楼

电话:023-67708230 67708231

全国普通高等院校

音乐专业教材

编委会

BianWeiHui

顾 问 金铁霖

总主编 胡郁青

副主编 安冰冰 郭亚飞 谭 勇

编 委(按拼音排序)

安冰冰	陈 林	陈 万	丁晓红	冯 坚	关继文
古全林	郭亚飞	侯宝平	胡郁青	黄小惠	李德隆
李蜀果	李 勇	刘 韧	刘云松	毛 波	毛亚雄
彭绍文	卿 泽	冉 涛	谭 勇	汪黎明	王岱超
王 宏	王 晓	肖 萍	肖 珣	杨 文	曾晓安
张 铭	张小勇	赵大刚	赵 琳	赵 英	赵 勇
郑毅峰	周先明	朱名燕	朱新天		

胡郁青

中国是驰名世界的文明古国,有文字可考的历史就有 4000 余年,而对于有着 8000 余年可以有实物考证的音乐历史而言,其发展的轨迹则更为久远。从音乐的角度回望,历史会折射给我们无穷的遐想和深刻的启示。中国素以“礼乐之邦”而著称,所谓“礼乐之邦”,就是一个民族重视包括音乐在内的一切文化教育,视文化教育为安邦立业的重要手段与措施。从某种意义上讲,从音乐产生的那一刻起,就已经拉开了音乐教育的帷幕,并在实践中传承、发展和丰富着中国音乐的音声形式与文化审美内涵。

众所周知,教育随着人类社会的产生而产生,并随着社会的发展而发展。自春秋以来,从孔子的“乐教”开始,2000 多年实践经验的沉淀,更是丰富了我国音乐教育思想的内涵,它对于我国乃至世界教育的发展都起到了重要的作用。

教育者、教育对象、教学内容和教材是教育的四个不可或缺的因素,音乐教育也不例外。纵观中国古代音乐教育的历史,音乐的教学内容因各个朝代的政治方针、文化政策、民族传统、审美习俗等不同,而表现出历史的延续性和因变化发展而带来的多样性。自西周以来,礼乐制度的建立,使音乐教育在国家行政法制的保障下以制度的形式而确立。其主要的授课内容有乐德、乐语、乐舞等方面,而音乐教习中所使用的教材即是《诗经》。长久以来,《诗经》便以其在音乐和文学上的独特魅力影响着中国的音乐教育和音乐文化。它作为中国历史上第一部诗歌总集,由于当时没有出现记谱法,音乐无法以书面形式得以保存,而仅以诗歌这一文学体裁流传下来,因此人们往往将其看成是一部诗歌集。但是无论是在西周,还是在春秋,《诗经》中的诗歌都是可以入乐歌唱的,它们都是与乐曲共同存在的。从这种意义上说,《诗经》不仅是我国第一部诗歌总集,而且还是我国第一部官学体系下的音乐教材。如果说在西周之前的音乐教习内容大多是以乐官、音乐教习者的言传身教来体现的话,那么《诗经》的出现则开辟了音乐教育内容以书本教材作为范本的先河。在此之后,无论是在官学体系下还是在私学中,作为文本形式的音乐教材都发挥着巨大的作用,使得自春秋以后的 2000 多年中中国传统音乐在最大程度上得到传承和发展。

自本世纪以来,中国音乐文化在深刻的社会变革中,发生了新的文化转型,尤其是在与西方音乐文化的交流和碰撞中形成了新型的音乐教育体制,伴随着新的教育体制,音乐教育包括教材也发生着巨大的变化。1904 年初正式公布了由张百熙、张之洞、荣庆共同制定的《奏定学堂章程》,从而确立了新的音乐教育在新式学校教育中的地位。沈心工、李叔同、曾志忞等人对我国新式学校音乐教育也做出了贡献,他们选取欧美的音调进行填词,改编歌曲、创作歌曲,为学校普通音乐教育编写音乐教材,如沈心工的《学校唱歌集》、李叔同的《国学唱歌集》,曾志忞的《教育唱歌集》等,这些唱歌集作为音乐教材深受当时中小学教师和学生的喜爱,同时也促进了我国普通音乐教育的发展,使学校音乐教育更加深入人心。辛亥革命以后学校音乐教育的普及以及在“五四”新文化运动影响下建立起来的许多新型音乐社团,为中国新型专业音乐教育机构的建立开辟了道路。大量培养音乐教师和其他各种音乐人才已经成为社会需求,吴梦非、刘质平、蔡元培、萧友梅等教育家对我国早期高等专业音乐教育的建设和发展作出了贡献。萧友梅作为中国近代专业音乐教育之父,为我国专业音乐教育事业的发展和提高殚精竭虑,成为我国近现代专业音乐教育的拓荒者。30 年代以后,一批

杰出的音乐家如黄自、应尚能、周淑安、黄友葵、喻宜萱、周小燕、郎毓秀等先后登上了我国乐坛,并全心投入到专业音乐教育的领域,为20世纪中国音乐教育的发展作出了贡献。特别是1927年成立的“上海国立音乐院”(后更名为“上海国立音乐专科学校”),培养了大批的专业音乐人才,他们代表了我国当时音乐教育的最高水平,是他们揭开了中国近现代音乐教育的篇章,对我国20世纪后半叶音乐教育的发展产生了巨大的影响。

建国以后,特别是改革开放以来,中国专业音乐教育得到极大的发展。以中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院等为代表的专业音乐院校,代表了我国专业音乐教育的最高水平,培养出了国际级的音乐人才。除了专业音乐院校,各师范院校及综合类大学都相继设置了音乐系科。而音乐教材建设也成为学校音乐教育的一个重要部分,在此方面,人民音乐出版社、上海音乐出版社以及全国各大学出版社等都在音乐教材的编写出版方面作出了贡献。西南师范大学出版社从20世纪80年代中期以后,异军突起,陆续组织编写出版了一批高质量、影响较广的音乐教材,为我国高等院校的音乐教育发展以及教材建设作出了贡献。

当前,随着我国高校的扩招,学生水平的参差不齐,也给教师的教学和教材建设带来了一定的困难。为此,西南师范大学出版社经过缜密的调研,组织国内音乐教育方面的专家编写出版了《全国普通高等院校音乐专业教材》,这套教材根据不同院校教师、学生的实际情况而编写,突出了针对性、实用性、完整性、全面性,包括声乐、钢琴、器乐、理论、舞蹈、综合等几大板块,基本覆盖了音乐学科的所有课程。这套教材既适用于普通音乐系科的学生使用,也适用于开办音乐专业时间不长的学校使用。

回顾中国音乐教育的历史以及在音乐教材编写方面所走过的历程,是为了让我们更清楚地认识到中国音乐教育发展的脉络。中国音乐教育之路该如何延伸,以及如何编写优质的专业音乐教材,发挥音乐教材在中国专业音乐教育事业中所起到的作用,是当今一个值得研究的重要课题。“大鹏一日同风起,扶摇直上九万里”。相信中国音乐教育事业的前程会更加辉煌,让我们共同携起手来,为中国音乐教育事业的发展作出更大的贡献。

(胡郁青:教授、硕士研究生导师,四川省教育学会音乐专业委员会理事长,成都大学艺术学院院长)

引论	001
虽然你冷酷无情 [意]卡尔达拉曲 尚家骧译配	007
被禁止的音乐 [意]加斯托尔多尼曲 尚家骧译配	012
请你别忘了我 [意]E. 库尔蒂斯曲 尚家骧译配	019
魔王 [德]歌 德词 [奥]F. 舒伯特曲 尚家骧译配	024
菩提树 威廉·缪勒词 [奥]F. 舒伯特曲 邓映易译配	034
小夜曲 列露斯塔普词 [奥]F. 舒伯特曲 邓映易译配	041
月夜 爱申多尔夫词 [德]R. 舒曼曲 周 枫译配	046
徒劳的小夜曲 莱茵河下游民间歌词	050
奈尔 L. D. 里乐词 [法]G. 福 雷曲 蒋英译词 黎信昌配歌	055
北方的星 罗斯托普齐娜词 [俄]格林卡曲 水夫译配	060
云雀 库科里尼克词 [俄]M. H. 格林卡曲 薛范译配	063
老班长 贝朗瑞词 [俄]A. C. 达尔戈梅斯基曲 佚名译配	067
跳蚤之歌 [德]歌 德词 [俄]M. H. 穆索尔斯基曲 戈宝权译词 郑兴丽配歌	075
夜莺与玫瑰 科里乔夫词 [俄]里姆斯基-科萨科夫曲 张洪模译配	081
别唱,美人 [俄]普希金词 [俄]C. B. 拉赫马尼诺夫曲 徐 朗译配	084
春潮 丘特切夫词 [俄]C. B. 拉赫马尼诺夫曲 张秉慧译配	089
母亲教我的歌 A. 海杜克词 [捷]A. 德沃夏克曲 尚家骧译配	095
索尔维格之歌 易卜生词 [挪]E. 格里格曲 邓映易译配	098
每逢那节日到来 [意]威尔第曲 周 枫译	103
吉尔达的场景 选自歌剧《弄臣》	
咱俩一样 [意]威尔第曲 周 枫译	107
里戈列托的宣叙调 选自歌剧《弄臣》	
亲切的名字 [意]威尔第曲 周 枫译	112
吉尔达的咏叹调 选自歌剧《弄臣》	
沸腾的激动心灵 [意]威尔第曲 朱小强译	120
阿尔弗雷多的咏叹调 选自歌剧《茶花女》	
他也许是我渴望见到的人 [意]威尔第曲 朱小强译	126
薇奥莱塔的咏叹调 选自歌剧《茶花女》	
永别啦,过去的美梦 [意]威尔第曲 朱小强译	137
薇奥莱塔的咏叹调 选自歌剧《茶花女》	
普罗旺斯陆地和海洋 [意]威尔第曲 朱小强译	144
亚芒的咏叹调 选自歌剧《茶花女》	

- 148 主人,请听我说 [意]普契尼曲 周 枫译
柳儿的咏叹调 选自歌剧《图兰朵》
- 150 柳儿,你别悲伤 [意]普契尼曲 周 枫译
王子的咏叹调 选自歌剧《图兰朵》
- 155 今晚不能入睡 裘塞佩·阿达米词 [意]普契尼曲 储芳冷译配
卡拉夫的咏叹调 选自歌剧《图兰朵》
- 159 为艺术,为爱情 [意]普契尼曲 周 枫译
托斯卡的祈祷 选自歌剧《托斯卡》
- 163 奇妙的和谐 [意]普契尼曲 周 枫译
卡瓦拉多西的咏叹调 选自歌剧《托斯卡》
- 167 星光灿烂 [意]普契尼曲 周 枫译
卡瓦拉多西的咏叹调 选自歌剧《托斯卡》
- 171 人们叫我咪咪 [意]普契尼曲 蒋 英、尚家骧、邓映易译
咪咪的咏叹调 选自歌剧《艺术家的生涯》
- 178 来到你身旁 [意]普契尼曲 苗 林、刘诗嵘译
咪咪的咏叹调 选自歌剧《艺术家的生涯》
- 182 漫步街上 [意]普契尼曲 蒋 英、尚家骧、邓映易译
米寒塔圆舞曲 选自歌剧《艺术家的生涯》
- 187 多么冰冷的小手 [意]普契尼曲 苗 林、刘诗嵘译
罗多尔夫的咏叹调 选自歌剧《艺术家的生涯》
- 194 晴朗的一天 [意]普契尼曲 蒋 英、尚家骧、邓映易译
蝴蝶夫人的咏叹调 选自歌剧《蝴蝶夫人》
- 199 永别啦,爱恋的家 [意]普契尼曲 朱小强译
平克尔顿的咏叹调 选自歌剧《蝴蝶夫人》
- 202 哈巴涅拉舞曲 [法]比 才曲 曾育然译 邓映易配
卡门的咏叹调 选自歌剧《卡门》
- 208 斗牛士之歌 [法]比 才曲 李维勃译配
埃斯卡米里奥的咏叹调 选自歌剧《卡门》
- 217 这是你扔给我的花朵 [法]比 才曲 周 枫译
何塞的咏叹调 选自歌剧《卡门》
- 222 你也知道他,妈妈 [意]玛斯卡尼曲 周 枫译
桑图扎的浪漫曲 选自歌剧《乡村骑士》
- 226 穿上那戏袍 [意]列昂卡瓦洛曲 周 枫译
卡尼奥的咏叹调 选自歌剧《小丑》





声乐(精选五线谱本·外国一)和声乐(精选五线谱本·外国二)共选录了近70首艺术歌曲和近40首歌剧咏叹调。这些作品包括了不同国家、不同民族、不同历史时期的传世佳作,脍炙人口,久唱不衰。它包括了意、法、德、俄等国家的部分经典作品。歌剧咏叹调和艺术歌曲作为美声唱法的两种不同表现形式,回顾它们的发展历史,我们不难看出,随着时代的发展、历史的演变以及不同时期人们审美需求的差异,歌剧咏叹调和艺术歌曲伴随着唱法的发展,几百年间积累了浩如烟海的作品,它是人类音乐文化史上一颗颗璀璨的明珠,是人类文化智慧的结晶。

一、歌剧历史发展概述

美声唱法作为西方长期的主流声乐艺术,伴随着歌剧的产生发展至今,历经了一个漫长而曲折的发展过程。歌剧诞生在16、17世纪之交的意大利佛罗伦萨,是著名的欧洲文艺复兴的产物。由于歌剧集中了音乐、戏剧、器乐的优势,具有很强的艺术表现力,从17世纪初开始,欧洲社会各阶层都利用这一综合艺术体裁来反映他们的要求,各种风格不同的歌剧乐派也就在这样的历史条件下形成了。17世纪意大利四大歌剧乐派包括:佛罗伦萨歌剧乐派、罗马歌剧乐派、威尼斯歌剧乐派和那不勒斯歌剧乐派。意大利歌剧诞生于佛罗伦萨,成长于威尼斯,成熟于那不勒斯。17世纪末意大利歌剧的重心从威尼斯转移到那不勒斯,直至18世纪中叶以那不勒斯为中心形成那不勒斯乐派,那不勒斯乐派的歌剧对欧洲音乐艺术产生了深远的影响,到了18世纪简直称霸欧洲。值得一提的那不勒斯乐派的创始人A·斯卡拉蒂对歌剧的发展做出了重要的贡献,确立了歌剧咏叹调ABA的基本形式,这种形式支配了18世纪并一直影响了以后的歌剧创作。但他的创作由于单纯在发展优美的旋律和抒情性上下工夫,忽略了歌词内容,并将歌剧咏叹调类型化,使歌剧创作手法成了公式化的俗套,导致歌剧演唱开始注重炫耀技巧的歌唱风格。歌唱家们不注重歌剧本身的内容而一味追求炫耀高超的演唱技巧,形成了阉人歌手的歌唱时代,这一时代被称为“美声唱法的黄金时代”。

意大利歌剧首先传至德国。1627年,H·许茨根据德文译本,重新谱写了《达芙妮》,并在汉堡公演。以后,在慕尼黑、汉诺威、杜塞尔多夫等地相继上演了意大利歌剧。早期的德国歌剧,均属意大利风格。17世纪后半叶,德国汉堡成为歌剧发展的中心,凯泽尔从1695年起担任汉堡歌剧院的首席作曲家,他创作了100多部歌剧,试图把德国文化因素和意大利歌剧传统融合起来。他的歌剧咏叹调有的比意大利歌剧更绚烂瑰丽,有的则更严肃深刻,而且注重管弦乐队在歌剧中的作用。

1645年,意大利歌剧传入法国,使法国人对歌剧产生了浓厚的兴趣,但同时也引起审美观和政治上的敌意。法国人开始上演运用本国语言和诗歌的歌剧,同时还吸收了话剧和芭蕾的传统,使之形成具有法国民族形式的法国歌剧。代表人物有吕利和拉莫。吕利将意大利歌剧与法国宫廷芭蕾结合起来,创造了“抒情悲剧”的样式,其特点主要是强调戏剧性,插入芭蕾,大量运用合唱、器乐,重视舞台美术。在声乐方面,吕利将“咏叹调”歌曲化,“朗诵调”富有法国韵味。

在英国,歌剧受到来自意大利和法国的双重影响。17世纪英国宫廷中盛行的是对话与芭蕾并存的“假面剧”。在英国更受平民欢迎的是18世纪上半叶兴起的“民谣歌剧”。民谣歌剧后来因法国歌剧的引进而逐步衰落。

18世纪出现的喜歌剧是一种颇受人们喜爱的音乐戏剧形式,为欧洲的歌剧艺术注入了新的活力。在意大利喜歌剧是与传统的正歌剧不同的声乐体裁,意大利正歌剧的发展深受宫廷的影响,题材多是神话和历史,主角是君王



或英雄,演出形式也带宫廷娱乐趣味。而18世纪的喜歌剧是在启蒙主义思想影响下出现的,它一反意大利正歌剧的“矫揉造作”而追求“自然”的艺术表现。剧中人物常是社会下中下层,场景是大众十分熟悉的日常生活,句词幽默口语化,音乐较通俗并带有民族特点。

意大利的喜歌剧是在幕间剧的基础上发展起来的。佩尔戈莱西的《女仆作夫人》是第一部意大利喜歌剧,这部独立的喜歌剧最初是作为幕间剧分为两部分,穿插在他本人的三幕正歌剧《高傲的囚徒》幕间演出的。18世纪下半叶,喜歌剧在意大利有较大发展并流行于整个欧洲,皮钦尼在《好姑娘》中吸取了正歌剧的手法,音乐融入了一些严肃的抒情性。帕伊谢洛的《塞维利亚理发师》是罗西尼以前的最佳作品。奇马罗萨的《秘密婚姻》由于生动地表现了人们社会等级价值观念的转变而引起轰动。

在法国,1752年一个意大利歌剧团把《女仆作夫人》带到巴黎演出,激起了法国文化界的“喜歌剧之争”。“皇家音乐学会”为一方以捍卫“法国民族传统”为口号,反对这种艺术形式;狄德罗、卢梭等一些启蒙思想家为一方,热情赞扬这种大众化的歌剧体裁。卢梭还综合意大利喜歌剧及法国传统的集市戏创作出法国的喜歌剧《乡村卜者》。

其他国家也有类似的艺术形式。英国很早就出现了以《乞丐歌剧》为代表的叙事剧。德国18世纪下半叶形成了一种有对、有唱,音乐以德国歌曲为基础的小型“歌唱剧”。

18世纪中叶,那不勒斯风格的正歌剧在欧洲广泛流行,它的表演形式日趋呆板,歌唱演员过分炫耀声乐技巧而破坏了戏剧的连贯性。这与启蒙时代倡导的“质朴、自然”的艺术原则是大相径庭的。一些有见地的歌剧艺术家提出,要改变意大利正歌剧音乐与戏剧关系僵化的现状。在后来形成的这场改革运动中,最重要的一位人物是格鲁克。格鲁克的歌剧改革认为:歌剧声乐的旋律要去除不必要的装饰,音乐必须在戏剧的支配下简洁地陈述出来;千篇一律的返始咏叹调形式,如果破坏了剧词的连贯性就不应采用;序曲的基调应与整个戏剧的基调相吻合;简洁和清晰应是歌剧音乐永远追求的原则。他先后创作了《奥尔菲斯与尤里狄茜》、《阿尔切斯特》、《帕里与海伦》等歌剧,实践了他对歌剧改革的一些设想。

歌剧是莫扎特最喜爱的创作领域,他毕生所作的20余部歌剧包含了各种体裁类型,如德语歌唱剧《巴斯齐安和巴斯齐安娜》、《后宫诱逃》;意大利正歌剧《路契奥·西拉》、《伊多梅纽》、《托蒂的仁慈》;意大利喜歌剧《假女园丁》等。最优秀的是1785—1791年间所作的三部喜歌剧《费加罗的婚礼》、《唐·乔凡尼》、《女人心》和一部德语歌唱剧《魔笛》,前者使喜歌剧达到前所未有的高度,后者为德国民族歌剧树立了不朽的丰碑。

在格鲁克歌剧改革运动、法国大革命、拿破仑帝国城市文化生活发展的影响下,巴黎成为19世纪上半叶欧洲歌剧艺术的中心。大革命时期,巴黎的中产阶级亲身经历了从受压迫到获得解放的过程,所以他们偏爱“拯救歌剧”,其情节常是忠诚的爱人甘冒一切危险去拯救身陷囹圄的英雄,如凯鲁比尼的《两天》和贝多芬的《费岱里奥》。

19世纪20至30年代巴黎出现了大歌剧。这是一种四或五幕的大型歌剧,史诗或历史性内容,追求跌宕的情节和轰动的舞台效果,尽量在歌剧中穿插芭蕾舞、大场面,运用大合唱和大管弦乐队。法国作家奥柏20年代末创作了《波蒂奇的哑女》,30年代有重要影响的大歌剧作曲家是迈耶贝尔,他的作品有《恶魔罗勃》、《胡格诺教徒》、《先知》和《非洲女郎》等。法国大歌剧对意大利、德国歌剧发展都产生了影响。

19世纪60年代,迈耶贝尔式的大歌剧兴盛的时代已经过去,两种新的歌剧品种迅速发展起来。轻歌剧是娱乐性较强的歌剧品种,多取材于日常生活,偏重讽刺揭露,结构短小,以独幕居多。它保持法国喜歌剧以说白代替宣叙调的传统,采用独唱、重唱、合唱、舞蹈等形式,并广泛运用当时流行的曲调。这一题材的奠基人是德裔法国作曲家奥芬巴赫。其代表作品有《地狱中的奥菲欧》、《美丽的海伦》、《蓝胡子》、《巴黎的生活》、《热罗斯坦公爵夫人》,晚年创作浪漫歌剧《霍夫曼的故事》。另一种歌剧品种是抒情歌剧,抒情歌剧多取材于文学名著,规模和风格处于大歌剧和轻歌剧之间,强调用真挚的音乐语言来表达感情。常采用歌曲、舞曲、进行曲等通俗的音乐体裁,有较强的法国特征。主要作品有托玛的《迷娘》、古诺的《浮士德》和《罗密欧与朱丽叶》、马斯内的《曼依》和圣桑的《参孙与达里拉》。另外,比才的《卡门》是这一时期最为成功的作品,也是法国歌剧里程碑式的作品,他抛弃了神话或感伤的情节,朝着现实主义方向发展。

19世纪意大利音乐家把创作的注意力都集中于歌剧体裁,因而19世纪意大利歌剧的发展历史也就是19世纪意大利音乐的历史。19世纪意大利歌剧发展没有德奥或法国音乐中的激进浪漫主义的倾向,它更多的遵循了民族的审美习惯和歌剧体裁的传统向前演进,浪漫主义因素只是逐渐地渗透进意大利歌剧发展中的。19世纪上半叶意大利著名的歌剧作曲家和作品有罗西尼的《塞维利亚理发师》、《奥赛罗》、《意大利女郎在阿尔及尔》、《威廉退尔》等,多尼采第的《爱的甘醇》、《拉美莫尔的露琪亚》、《唐帕斯夸莱》、《军中女郎》、《宠姬》等,贝里尼的《梦游女》、《诺尔玛》、《清教徒》等。威尔第的《纳布科》、《伦巴第人》、《欧那尼》、《麦克白》、《弄臣》、《游吟诗人》、《茶花女》、《西西里晚祷》、《假面舞会》、《命运的力量》、《唐卡洛斯》、《阿依达》、《奥瑟罗》、《法尔斯塔夫》。威尔第一生的创作代表了意大利19世纪下半叶歌剧发展的历史。

19世纪末,现实主义文艺思潮在意大利兴起,作家卡普安纳和维尔加分别在理论和创作实践上为现实主义奠定了基础。现实主义作家主张从当代生活中选取题材,描述真正发生的事实,客观地再现生活,作品以社会下层的小人物为主人公,注意通过社会环境烘托人物心理。在这种文艺思潮的影响下,意大利出现了现实主义歌剧。主要的作品有马斯卡尼的《乡村骑士》,莱翁卡瓦洛的《丑角》以及普契尼的《玛依莱斯科》、《艺术家的生涯》、《蝴蝶夫人》、《托斯卡》、《图兰多》、《西部女郎》以及“三联剧”《修女安杰丽卡》、《外套》、《贾尼斯基基》。

19世纪上半叶,德国仍然处在政治上的分裂状态。拿破仑战争之后民族意识的增强,促使作曲家们要求发展一种更通俗、更现实和更具民族特征的歌剧,以对抗长期以来在德国宫廷上演的意大利正歌剧。他们把眼光转向祖国的自然风光,中世纪传奇和民间故事,常表现善和恶的斗争。大自然的壮丽景象为舞台增色生光,有时森林树木、山水动物会在剧中起重要作用。音乐上效法本国的歌唱剧,采用德语对白,不用宣叙调,歌曲常为分节歌形式,旋律带德国民歌风格,管弦乐色彩丰富。德国浪漫主义歌剧的主要作品有韦伯的《自由射手》、《阿丽安特》、《奥伯龙》。韦伯以后,不少德国作曲家从事歌剧写作。从《自由射手》到《罗恩格林》产生了至少有500余部歌剧,起着从韦伯到瓦格纳的传承作用。

瓦格纳是19世纪下半叶影响最大、引起争议也最大的浪漫主义作曲家。他在歌剧史上延续了格鲁克的歌剧改革,继承了莫扎特、贝多芬和韦伯确立的德国民族歌剧的传统。他不仅把德国浪漫主义歌剧发展至顶峰,同时以综合艺术的理想对传统歌剧进行了一场惊心动魄的改革。他力图创立一种新型的歌剧,完美地实现浪漫主义综合艺术的理想。他把自己的歌剧称为“乐剧”。他认为:乐剧是一种戏剧、诗歌、音乐高度融合的体裁,其中戏剧是最终目的,音乐只是手段。乐剧中诗的基础应是民间幻想创造出来的神话、传说,因为他们表现的是永恒和不朽。音乐形式不再像传统歌剧那样,采用割裂戏剧的分曲结构(咏叹调、宣叙调、重唱、合唱),而应成为连续不断的整体;他发展了一种咏叙性的无穷尽的旋律。交响乐队是乐剧音乐统一的重要支柱,在交响音乐中,主导动机象征着人物、情感、思想,而声乐旋律只是音乐织体中的一个声部。充分体现瓦格纳乐剧观点的作品有《特里斯坦与伊索尔德》、《尼伯龙根的指环》、《神界的黄昏》,他的重要作品还有《名歌手》和《帕西法尔》。

同时,民族主义在其他国家,主要是俄国和捷克的兴起,产生了激动人心的效果。俄罗斯歌剧一贯师法意大利;1836年,格林卡奠定了俄罗斯歌剧的基础。格林卡的继承者有穆索尔斯基、鲍罗廷和里姆斯基—科萨科夫。穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》是这一时期最有创新、最典型的俄罗斯风格作品。柴科夫斯基则倾向于以西欧音乐为蓝本建立他的抒情风格。在捷克,斯美塔那虽被评论家攻击为“瓦格纳风格”,但他的《被出卖的新嫁娘》一鸣惊人,盛行不衰。

二、艺术歌曲发展概述

18世纪的法国大革命虽以封建复辟告终,但它为后来的一个世纪提供了反抗压迫的方式,也赋予音乐家要求挣脱约束、获得自由和表露个性的精神。这是新的时代精神,它使音乐家与社会形成了新的关系,音乐家的地位从奴仆一跃成为时代的先导,音乐文化的接受者从有教养的贵族和教会移到富裕的中产阶级,公开音乐会成为主要



的音乐实践形态。这样,一方面音乐家为了争取听众,求得理解,促使音乐朝着技艺高超和富丽堂皇的方向发展;另一方面,音乐家又深感很少能找到理想的听众而与现实距离愈来愈远,凭借“内在的冲动”创作,使自我表白和亲密交谈的艺术倾向盛行于整个浪漫主义时期。艺术歌曲是这一风格特征的重要体现。

在欧洲,18—19世纪时,所有抒情歌曲都统称为艺术歌曲。其最大特点是歌词多采用著名诗歌,着重表现人的内心世界,刻画人的思想情感,音乐表现力强,表现手段与作曲技法比较复杂,伴奏占重要地位。艺术歌曲深受浪漫主义作曲家的喜爱。

在德、奥,艺术歌曲被称为“里德(Lied)”。从舒伯特开始,把器乐提高到与声乐同等重要的地位,使音乐和诗歌之间达到均衡。此后,舒曼、勃拉姆斯、马勒、沃尔夫等都在这一领域中耕耘和收获,使德奥艺术歌曲在19世纪西方音乐中居重要地位。艺术歌曲是舒伯特全部创作的中心。在大约15年时间里,写下600余首歌曲。主要作品有《纺车旁的葛莱辛》、《野玫瑰》、《暮春》、《魔王》、《死神与少女》、《鳟鱼》等,还有两部声乐套曲《美丽的磨坊女》、《冬之旅》和后人用他的作品编成的《天鹅之歌》歌曲集。继舒伯特之后,在德奥艺术歌曲的发展史上又出现了一位杰出的浪漫主义作曲家——舒曼,他的作品充满了浓郁的抒情性,富于想象又含有诗的韵味。其主要代表作有歌曲集《桃金娘》、《爱之春》等,声乐套曲《妇女的爱情与生活》、《诗人之恋》。勃拉姆斯是继舒伯特和舒曼之后杰出的艺术歌曲作曲家,他一生采用了59个诗人的诗词总共写了380多首歌曲。主要作品有《爱的忠诚》、《铁匠》、《星期日》、《摇篮曲》、《徒然小夜曲》、《林中恬静》等,他还写了一部声乐套曲《玛哥罗涅的浪漫曲集》。沃尔夫在艺术歌曲领域中也占有重要地位,他的歌曲特别重视歌词的语气即自然的语言重音,歌曲形式自由。主要作品有《少年时代歌曲集》(12首)、《各种诗人歌曲集》(31首)、《莫立克歌曲集》(53首)、《歌德歌曲集》(51首)、《意大利歌曲集》等。马勒也是非常重要的艺术歌曲作家,他遵循舒伯特、舒曼的传统,把艺术歌曲组合成套曲,并采用管弦乐队伴奏,人声与管弦乐队构成细腻精湛的统一体。他的主要作品有《流浪少年之歌》、《儿童们的奇异号角》、《亡儿之歌》、《吕科特诗5首》、《大地之歌》等声乐套曲。

法国艺术歌曲被称为“melodie”和“chanson”,柏辽兹、杜帕克、福莱均有优秀之作。柏辽兹是第一位把法国艺术歌曲称作“melodio”的作曲家,他突破传统的分节歌的结构,1840年用法国诗人戈蒂叶的诗为词,写成声乐套曲《夏夜》共7首,是他最优秀的艺术歌曲。19世纪下半叶,法国作曲家福莱对发展法国艺术歌曲做出了重大贡献,他的音乐创作体裁广泛,但以创作艺术歌曲而闻名于世。他的作品结构简明,曲调优美流畅,情感含蓄,和声色彩丰富。一共创作了100多首歌曲,如《月光》、《梦后》、《摇篮》、《乃尔》等都是他非常精致、优美而略带伤感的优秀抒情歌曲。19世纪末叶,法国浪漫主义作曲家杜帕克虽然只创作了16首歌曲,但他在艺术歌曲领域却是与福莱齐名而享有盛誉的杰出人物之一。他创作的歌曲情感深刻而富有感染力,常采用半音化手法,其音乐风格、和声语言均具有特色。歌曲内容则多属于爱情的悲伤情结,也有对自然景色的描述。他创作的一首《忧郁之歌》是世界艺术歌曲宝库中的精品。

致力于发展民族文化的东欧、北欧作曲家也十分珍爱艺术歌曲这一体裁,他们选取民族诗人的优秀诗歌为词,有的歌曲深情动人,有的歌曲力图接近语言音调,抨击和揭露社会丑恶现象。他们的代表作家有俄罗斯的格林卡、达尔戈梅斯基、“强力集团”、柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫等。捷克民族乐派的斯美塔那和德沃夏克,挪威的格里格和芬兰的西贝柳斯。他们创作的优秀代表作品有格林卡的《记得那美妙瞬间》、《心中燃烧着希望的火焰》、声乐套曲《告别彼得堡》;达尔戈梅斯基的《老班长》、《九品文官》;里姆斯基—科萨科夫的《夜莺与玫瑰》、《不是从高处吹来的风》;穆索尔斯基的《跳蚤之歌》、巴拉基列夫《东方浪漫曲》、鲍罗廷的《睡公主》、居伊的《焚毁的信》,柴科夫斯基的《明朗的白天》、《你什么也别谈》、《又痛苦又甜蜜》、《在热闹的舞会里》、《我们祝福你们,森林》,拉赫玛尼诺夫的《在幽静的夜里》、《别唱,美人》、《春潮》、《丁香花》等。德沃夏克的《我爱情的歌声在黄昏中荡漾》、《母亲教我的歌》,格里格的《天鹅》、《我爱你》、《在优美的夏季黄昏时分》、《索尔维格之歌》,西贝柳斯的《黑色玫瑰》、《芦苇沙沙》等。

三、歌剧咏叹调和艺术歌曲的歌唱特点

由于歌剧和艺术歌曲产生在不同的历史时期,这使得歌剧咏叹调的演唱和艺术歌曲的演唱形成了自身独特的美学规范。虽然两者都使用美声唱法作为歌唱方法,但由于内容、形式、题材的不同,两者在发声状态、呼吸运用、共鸣的比例、音乐的表现等方面存在着差异。

(一)发声状态

演唱歌剧的发声状态是以混声为主,结实明亮的歌声中能明显地感觉到有力饱满的气息控制。歌剧演唱中气息的柱状感特别清楚,喉咙、咽壁都始终处于最大的挺立状态,演唱时各声区都始终带有较浓的胸声,声音焦点位置居中偏后(歌剧作品不同会有所调整),声音厚实而集中,穿透力极强,演唱时声音线条粗而结实,多用明亮的音色,全声运用居多。艺术歌曲的发声状态也是以混声为主,但多强调轻机能,富有弹性、有控制的气息始终支持着抒情柔和的歌唱,演唱时各声区都带有胸声,但听觉上不很突出。歌唱时喉咙、咽壁始终处于开放状态,声音焦点位置居中偏前(咽壁力量不如歌剧演唱中用的多),声音抒情而集中,穿透力较强,演唱时声音整体线条较清晰,用稍明亮的音色和有控制的音量混声演唱,含蓄而富有理智。

(二)呼吸运用

在歌剧咏叹调的演唱中,为了保持声音的持久性和致远性,常采用胸腹式的呼吸方式,以最大限度地调动演唱者的腔体和共鸣,使声音能充分地表现戏剧性的张力,穿透乐队传到每个观众的耳朵。而艺术歌曲则不同,由于艺术歌曲的演唱场所一般不如歌剧院大,伴奏大多用钢琴伴奏,因此,不一定需要宏大的音量,歌唱家们多采用半声和弱声来营造效果,这使得在演唱艺术歌曲时的气息压力远不如咏叹调那样足。

(三)共鸣比例

歌剧咏叹调和艺术歌曲的共鸣用法上存在着根本的差异,一般来说,咏叹调的共鸣腔用得比艺术歌曲多,由于咏叹调的演唱要追求宏大的音量,强调重机能,较多的使用胸声,咽壁力量较大,高音采用关闭唱法,咽腔的使用和气息搭配尤为重要,可以理解为全身歌唱。而艺术歌曲演唱以抒情见长,歌唱者要有多样的音色和细致的语调,因此艺术歌曲演唱注重轻机能,即头声用的比例较多,有时为了追求自然地效果,到了换声区仍然敞开着唱或直接换假声。

(四)音乐表现

歌剧是综合性的艺术,它除了有宏大优美的声音外,还有布景、灯光、服装、动作、道具以及乐队的烘托,加之有精彩的戏剧剧情,较易取得戏剧效果。而且,歌剧演员在全剧中只扮演一个角色,歌剧庞大的结构为演员进入角色、深化人物性格提供了较大的空间,一个演员在第一幕没有发挥好,还可以在第二幕、第三幕再深入、再挖掘。而艺术歌曲结构简单、规模较小,在钢琴的伴奏下主要依靠音乐表现、语言表达及声音控制三方面的综合运用来表现作品内容。并且,艺术歌曲是音乐和诗歌的结合,其歌词的含蓄性和诗化境界为演员的演唱造成了一定的难度,如果没有高度的艺术修养和全神贯注的艺术感染力,是很难表现出艺术歌曲的意境的。

四、选编声乐(精选五线谱本·外国一)和声乐(精选五线谱本·外国二)的目的和意义

(一)艺术性

面对几百年来浩如烟海的西方歌剧咏叹调和艺术歌曲作品,我们力求有重点、有代表性地选编从16世纪末到现代这400年间不同时期、不同风格的歌剧咏叹调和艺术歌曲。这些作品都是历经时间考验留存到今天,仍为大众所喜爱艺术精品,有很高的艺术价值。在整个曲目的选编上,一方面体现其时代性、艺术性,同时又强调了作品的代表性。

(二)教学性

如前文所述,由于歌剧咏叹调和艺术歌曲歌唱特点的不同,使得歌剧咏叹调和艺术歌曲在美声唱法的教学中

各显其能,为声乐学习者全面掌握声乐技巧、准确把握作品时代风格、增强演唱者的艺术修养起到了举足轻重的作用。在选编上尽量采用了按声部相对集中和按作品的演唱难度进行分类选编的办法,为师生在不同教学阶段选择作品提供便利和参考。

(三)综合性

在我国,歌剧选曲要么散见于各类歌本之中,对声乐教师和学生的查找造成诸多不便;要么多为简谱排印,省去伴奏部分,这对于演唱者体会歌曲情感、营造歌曲气氛,对于体现咏叹调的规范性和艺术性上都大打折扣。还有的歌剧选曲以声部分类,选曲过于专业。艺术歌曲也有类似情况,多为单个作曲家的艺术歌曲作品集,如舒伯特歌曲集、勃拉姆斯歌曲集等,或者出版作曲家的艺术歌曲套曲,如舒伯特的《冬之旅》、《美丽的磨坊女》、《天鹅之歌》;舒曼的《诗人之恋》、《妇女的爱情与生活》等。这些歌曲集非常系统,适合专题性研究,但教师在教学中要选择不同时期、不同风格流派、不同声部的作品时,需要查阅大量的资料。所以,在选编声乐(精选五线谱本·外国一)和声乐(精选五线谱本·外国二)时既注意到作品相对的系统性,又将大量的优秀曲目集中编选,既具有综合性又具有便捷性。

(四)文献性

声乐(精选五线谱本·外国一)和声乐(精选五线谱本·外国二)中的作品是我们从大量的声乐作品中精心挑选的有代表性的佳作。这些作品按照时间顺序,选自于不同时期、不同国度、不同作曲家的作品,通过这些作品可能有助于声乐学习者了解歌剧及艺术歌曲的发展脉络,也便于学生在学习西方音乐史论时了解、查阅作品。

今天,美声唱法在我国早已深入人心,众多专业的、业余的声乐学习者潜心地研究它、学习它,力图获得更加完美的声音,塑造更加完美的艺术形象。而学习演唱外国艺术歌曲和歌剧咏叹调则是达到这一艺术境界的必经之路。希望《外国声乐作品》(五线谱)能给你带来帮助,这也正是编者的美好愿望和意图所在。

编者



006

声乐(精选五线谱本·外国二)



虽然你冷酷无情

Sebben, crudele

[意] 卡尔达拉曲
尚家骧译配

Allegretto grazioso ♩ = 84

p smorz.

p

Seb - ben, cru - de - le, mi fai lan - guir, —

虽 然 你 对 我 冷 酷 无 情,

p

cresc.

sem - pre fe - de - le, sem - pre fe - de - le ti

我 永 远 爱 你, 我 的 心 永 远 忠

più cresc.

cresc.

più cresc.

rit. *a tempo*

vo - glio a - mar.

诚 又 坚 定。

a tempo *deciso* *p*

rit.



mf *cresc.*

Seb - ben, cru - de - le, mi fai lan -
虽 然 你 对 我 冷 酷 无

mf *cresc.*

f *rit. assai*

guir, sem - pre fe - de - le ti vo - glio a -
情, 我 的 心 永 远 忠 诚 又 坚

f *dim.* *rit. assai*

a tempo *mf* *cresc.*

mar. Seb - ben, cru - de - le, mi fai lan - guir,
定。 虽 然 你 对 我 冷 酷 无 情,

a tempo *mf* *cresc.*

f *rit. assai* *a tempo*

sem - pre fe - de - le ti vo - glio a - mar.
我 的 心 永 远 忠 诚 又 坚 定。

f *dim.* *rit. assai* *a tempo*

p

Con la lun - ghez - za del mio ser - vir
我 一 片 赤 诚 始 终 不 渝，

p

f

la tua fie - raz - za, la tua fie - rez - za
总 有 那 一 天 你 铁 石 心 肠

f

sa - prò stan - car, la tua fie - rez - za
也 会 动 情， 铁 石 的 心 肠，

rit. *a tempo*

sa - prò stan - car. 情。

rit. *a tempo* *f*