



专升本

教育部师范教育司组织编写
中学教师进修高等师范本科(专科起点)教材

声乐艺术基础

主编 韩勋国



高等教育出版社

教育部师范教育司组织编写
中学教师进修高等师范本科(专科起点)教材

声乐艺术基础

主 编 韩勋国

编著者 (按姓氏笔画为序)

王如湘 孙静梅 秦 丹

翁思杰 韩勋国

高等教育出版社

内 容 提 要

本书是由教育部师范教育司组织编写的中学教师进修高等师范本科(专科起点)音乐专业声乐课教程。全书共八章,系统介绍了声乐艺术基础知识,声乐演唱的生理声学基础、语言基础、技能技巧训练、心理调控,声乐艺术的唱法流派,声乐艺术的审美,声乐作品演唱指导等方面的内容。本书基于尊重嗓音科学理论、注重教学实践经验、吸收相关学科知识、弘扬民族声乐文化的理念编写而成,语言生动朴实,具有很强的实用性,适合成人自学的特点。

图书在版编目(CIP)数据

声乐艺术基础/韩勋国主编. —北京:高等教育出版社,
2001

ISBN 7-04-009437-1

I. 声… II. 韩… III. 声乐艺术-基本知识 IV.
J616.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 86199 号

声乐艺术基础

韩勋国 主编

出版发行 高等教育出版社

社 址 北京市东城区沙滩后街 55 号 邮政编码 100009

电 话 010-64054588 传 真 010-64014048

网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>

经 销 新华书店北京发行所

印 刷 北京印刷一厂

开 本 850×1168 1/32 版 次 2001 年 7 月第 1 版

印 张 9 印 次 2001 年 7 月第 1 次印刷

字 数 220 000 定 价 9.80 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

前 言

声乐作为一门技能技巧性很强的艺术学科,在教学中,历来就是仁者见仁,智者见智,对其技术训练方法很难求得一个统一的认识。因此,在本书编著过程中,从提纲起草到分章撰写直到最后统稿,作者们本着各抒己见、求同存异、相互吸收的学术态度进行合作,才使本书得以编竣。

根据《中学教师进修高等师范本科(专科起点)教学计划》(试行)对本课程教学课时的规定,并依据专升本教学的实际情况,建议师生在使用本教材时参考如下的课时分配方案:

教 学 内 容	课 时 分 配				
	脱产	业余	函 授		
			面授	自学	合计
	36	36	36	72	108
第一章 声乐艺术基础知识, 结合第四章中的基础性发声训练阶段	3	3	3	6	9
第二章 声乐演唱的生理声学基础, 结合第四章中的基础性发声训练阶段	7	7	7	14	21
第三章 声乐演唱的语言基础, 结合第四章中的基础性发声训练阶段	4	4	4	8	12
第四章 声乐演唱技能技巧的训练	8	8	8	16	24
第五章 歌唱中的心理调控, 结合第四章中的基础性发声训练阶段	2	2	2	4	6
第六章 声乐艺术的唱法流派, 结合第四章中的技巧性发声训练阶段	2	2	2	4	6
第七章 声乐的审美, 结合第四章中的技巧性发声训练阶段	2	2	2	4	6
第八章 声乐作品演唱指导, 结合第四章中的技巧性发声训练阶段	8	8	8	16	24

编 者

2000 年 9 月

目 录

第一章 声乐艺术基础知识	(1)
第一节 声乐艺术的基本特点	(1)
第二节 声乐作品的体裁	(4)
第三节 声乐表演的形式	(12)
第二章 声乐演唱的生理声学基础	(15)
第一节 歌唱发声器官的基本构造与生理功能	(15)
第二节 噪音的类型与鉴定的方法	(29)
第三节 各类型噪音的声区结构与换声点	(35)
第四节 歌唱的声学原理	(38)
第五节 歌唱的发声原理	(42)
第三章 声乐演唱的语言基础	(69)
第一节 汉语语音的基本结构	(69)
第二节 汉语的音韵	(76)
第三节 歌唱咬字、吐词的基本规律与方法	(90)
第四章 声乐演唱技能技巧的训练	(99)
第一节 声乐训练的原则	(99)
第二节 声乐训练的方法步骤	(104)
第三节 噪音的科学保健	(161)
第五章 歌唱中的心理调控	(168)
第一节 歌唱心理调控的一般模式	(168)
第二节 歌唱中的感知觉调控	(169)
第三节 歌唱中的记忆调控	(173)
第四节 歌唱中的想象调控	(174)
第五节 歌唱中的情感调控	(179)

第六节 歌唱者的临场心态	(181)
第六章 声乐艺术的唱法流派	(185)
第一节 美声唱法学派	(185)
第二节 民族唱法学派	(198)
第三节 中国戏曲声乐学派	(204)
第七章 声乐艺术的审美	(213)
第一节 声乐艺术美的构成	(213)
第二节 声乐艺术美的类型	(217)
第三节 声乐艺术的审美评价	(221)
第八章 声乐作品演唱指导	(231)
第一节 声乐作品的选择	(231)
第二节 声乐作品的内容分析	(244)
第三节 歌唱者的艺术表现	(252)
附录一 意大利语语音常识	(273)
附录二 主要参考书目	(278)
后 记	(281)

第一章 声乐艺术基础知识

声乐是用人声唱出的带语言的音乐,是音乐与文学相结合的一种综合性艺术表演形式。在国外声乐专指歌唱,在我国则是歌唱、戏曲演唱和曲艺演唱的统称。它与音乐表演艺术的另一门类——乐器演奏艺术相比,有着语意表述直接、感情表达真切等优点。我国古代也早就有“丝不如竹,竹不如肉”的审美比较。因此,声乐从古至今一直是受广大人民群众喜爱的艺术品种之一。

第一节 声乐艺术的基本特点

一、语言与音乐高度结合

声乐艺术最突出的特征是语言与音乐的高度结合。声乐语言,从创作到演唱,应包含三个层面的内容。其一是词作者根据生活中的素材或已有曲调创作的具有典型性的文学语言——歌词。它的一个显著的特点就是富有音乐性,上口;其二是由曲作者依据歌词内容所创作的既能体现词意又富有艺术性的音乐语言——旋律音调;其三便是歌唱者通过自己对歌词与曲调的理解进行再创造,把这两种语言用艺术化的歌声生动地表演出来。

从歌曲旋律音调的构成特点看,它离不开语言的音调与韵律等因素。特别是一些民族特色、地方特色浓郁的民歌几乎可以认为是其民族语言或地方语言的延伸,只是它赋予了民族语言、地方语言音调以艺术夸张性、音乐性而已。因此,声乐艺术既是一门语言化的音乐艺术,反过来也是一门音乐化的语言艺术。它比单纯音乐性的乐器演奏艺术更富语意性,又比单纯的语言艺术如

评书、朗诵等更富音乐性。

二、艺术与科学的双重属性

声乐艺术在对于歌曲的思想内容、音乐主题的理解与表现上,在对于语言韵味与演唱风格的把握与表现上,体现出鲜明的艺术性;而对于发声、用气、共鸣、音准、节奏等歌唱技能技巧所涉及的内容,则又体现出严格的科学性。美国著名声乐教育家菲尔兹曾说:“艺术是创造,科学是严格。科学指导我们去理解,艺术告诉我们去实践。科学是精确、客观、分析、研究。艺术是主观臆想。”因此,我们在学习声乐时,不仅要摸索其中符合艺术发展规律的特定的思维方式与创作手法,同时还应通过严格而有序的声乐训练探求其中隐含的科学道理。从当代声乐艺术学科发展的趋势看,它已逐步涉及与相邻相关学科领域知识的交叉研究,如生理学、解剖学、嗓音医学、物理学、音响学等自然学科,文学、语言学、美学、心理学、史学、教育学等社会学科,以及表演学、音乐技术理论等艺术学科。

如果对声乐学科的双重属性认识不足,把声乐学习单纯定位在传统的技能技巧训练的模式上,不去充实更为广泛的文化与科学知识,那么,只能导致专业素质畸形发展,使自己所获得的知识与能力不能适应已经变化了的社会现实。这也正是我们在本章之所以首先阐明声乐艺术基本特点的起因。

三、心理与生理协同作用

有人说:“歌唱艺术,有一定之妙而无一定之规”,这是因为,歌唱发声器官除鼻腔、口腔等少部分生长在体表外,大部分生长在体内,既看不见也摸不着,这些体内器官的神经反应均不太敏感,因此,想要改造它们的性能并非易事。歌唱训练只能在人体高级神经系统(心理)支配下,通过调节体外器官的生理功能,获得某种符合声音发展规律的“生理感觉”后,去间接控制体内发声

器官,达到改善歌声质量的目的。这就是声乐教师们常常强调的,歌唱应是心理与生理协同作用的结果。因为歌唱不像乐器演奏者运用体表的手与嘴等器官那样可以随意曲伸,具有外形的可视性与操作的直感性,所以,声乐界的行业用语把学习歌唱技术称为“建立良好的发声感觉”。只有当歌唱者寻找到正确的歌唱“生理感觉”并经过一段科学的训练过程,使其形成一种生理上的条件反射后,才能稳固地获得理想的歌声。

但是,歌唱技巧的形成并非有固定的模式。这是由于每个人的发音器官构造不同,生活的环境与语言习惯各异,因而,对同一件事物的心理感受就会产生偏差。反映在对歌唱技艺的理解与掌握上就必然有所分歧。所以,歌唱也是一种心理创造,是通过人的精神来操纵的。“歌唱的技巧,就在于解决内和外的关系。内,在于练心,发挥主观情思的作用;外,在于练口,表现客观艺术的形象。”^①虽然每位歌手解决“内外关系”的途径与方法不尽相同,但是,达到内外统一,唱出优美歌声的目标是一致的。

当然,我们在承认千人千声,发声方法有差异的同时,还应该看到作为艺术化的种种歌声,又必然具有一定的规律性。这就是说,声乐艺术又必有一定之法。这也是自然辩证法中所说的,事物的共性存在于个性之中。多年来声乐教学的种种实践也有力地证明了这一点,即歌唱艺术的一些基本原理一旦为人们掌握便可产生一定的效益,这便是艺术共性,或称为科学性。

四、思想与情感的直接表述

歌唱艺术以抒发感情见长是自古以来人们认识这门艺术的较为突出的特点之一。古代早有记载:“男女有所怨恨,相从而歌。饮者歌其食,劳者歌其事。”(《春秋公羊传·宣公十五年》何休注)

^① 刘安煌《论歌唱技巧》,载白燕编《音乐的基本知识》第267页,中国文联出版公司,1989年。

又云：“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。”（《乐记》）歌唱艺术的美妙之处就在于运用音乐化的语言作为载体，把人们生活中的各种思想感情经过艺术夸张后，直截了当地抒发出来，当它们与听者内在思想感情发生某种交流而产生共鸣后，便会使人受到感动或感化。所谓“一声唱到融神处，毛骨肃然六月寒”（朱权《太和正音谱》）就是指的听了一种极富情感的歌声后，在内心引起共鸣而产生强大的艺术震撼力。因此，很多声乐家认为，歌唱艺术的最高品格，就是歌者心灵的再现。歌唱者用心灵去进行艺术创造，欣赏者才能领会其创意，以己之心感人之心，才能达到歌者与听者之间心心相通，共同完成艺术创造与艺术欣赏的全过程。如果歌唱不动情，那将失却维系歌者与听者之间的纽带，即使具有高超的发声技巧也毫无艺术价值。中国传统乐论历来的标准是：“音律美则音响感人，有意境则神色俱佳。重音律不重意境者，乐工之技；重音律重意境者，唱家之本领也。”

第二节 声乐作品的体裁

声乐作品属于声乐文化的一个重要组成部分，声乐作品的体裁与内容随社会的发展与声乐艺术的发展而不断拓宽范围。目前，一般认为，声乐作品的体裁大致可分为民歌、艺术歌曲、歌剧、清唱剧、康塔塔、素歌、弥撒曲、安魂曲、受难曲、经文歌、众赞歌、声乐套曲、声乐协奏曲、中国戏曲声腔等。

一、民歌(Folk song〔英〕)

民歌指在民间流传的富于地方色彩的歌曲。它大多经多人口头传唱而流传下来，并无严格的乐谱，也难以考知作者是谁（佚名），每位歌唱者都可以根据自己的意愿增补或删改歌词或旋律。民歌歌词通俗上口，旋律优美流畅，演唱时常常无伴奏或仅用一两件简单乐器伴奏。各民族民歌均体现出各个民族特有的情

感,也表现了各民族的社会生活风貌。其内容遍及宗教、爱情、战争、饮酒、娱乐、歌颂、讽刺、催眠、工作、景物等日常生活中的事物。

我国的民歌有着悠久的历史传统和丰厚的艺术资源。它产生于集体劳动者的口头中,因无文字与乐谱记载,具体已无法考证,仅以《诗经》中的《国风》为例,就收录了我国北方 160 篇民歌,虽仅是文字记载并无乐谱,但足已表明在公元前 11 世纪到 6 世纪,我国民歌在艺术上已相当完整、成熟。只是在 20 世纪之前,中国不用“民歌”这个名称。几千年来,民歌一直紧密地伴随着人民,表达着他们的思想、意志,记录着他们的历史,哺育着历代文艺家。从体裁式样上看,中国民歌大致可分为:山歌、号子、小调、舞歌、风俗仪式歌曲等。在近五十年来产生的新民歌中,又出现了进行曲与颂歌等体裁。另外,我国 56 个民族各自都有自己风格独具的民歌。中国的戏曲、曲艺、民族器乐等其他类别的民族民间音乐多是在民歌的基础上发展起来的。

二、艺术歌曲(Art song〔英〕)

艺术歌曲是作曲家根据一些优秀的诗词或歌词创作的歌曲。与民歌相比,它无论词还是曲都经过作者精心琢磨,并赋予技巧性的艺术处理。另一方面,艺术歌曲的伴奏音乐亦非常精美,大都能起到恰如其分地烘托演唱的作用。因此,作曲家在创作艺术歌曲时都把伴奏音乐的写作纳入歌曲整体艺术构思的一个重要组成部分。这种创造手法运用得十分典型的当推 18 世纪末、19 世纪初欧洲产生的德、奥浪漫主义艺术歌曲,或称为古典艺术歌曲。这其中不乏经典的传世之作,如奥地利作曲家舒伯特创作的《魔王》、《鳟鱼》;德国作曲家舒曼创作的《献词》、《月夜》等。随着音乐会演唱曲目的不断拓展与时间的推移,后人亦把一些小型隽永的歌剧选曲如《绿树成荫》、(亨德尔曲)、《我亲爱的》(乔尔达尼曲)以及某些经典的创作歌曲如《美丽的梦中女郎》(福

斯特曲)等统称为艺术歌曲,仅在时间上冠以“古典”或“近代”而已。

除此而外,在艺术歌曲范畴内,也包含着小夜曲、船歌、悲歌、摇篮曲等几种体裁。小夜曲(Serenada〔意〕),是中世纪产生的一种艺术歌曲体裁式样,指当时的游吟歌手在黄昏时分来到一些宅第的门外或窗下,向主人献殷勤或向自己钟情的小姐致意时所唱的歌曲,也称为夜歌。近代作曲家也有很多脍炙人口的作品问世,如舒伯特《小夜曲》、古诺《小夜曲》、勃拉姆斯《小夜曲》等。船歌(Barcarolle〔意〕),是最早产生于意大利水城威尼斯的一种艺术歌曲体裁式样。当地有一种文化风情,即船工们一边划着名叫“贡多拉”的尖头平底小船渡人,一边为船客们歌唱。18世纪以后,在欧洲各国的音乐家笔下,遂出现了描绘威尼斯风情的歌曲作品式样,并标有《威尼斯船歌》的字样。悲歌(Elegie〔希腊语〕),是一种对死者表示悼念的艺术歌曲。Elegie也可以译成为对情人唱的挽歌。英国有些著名诗人如斯宾塞、密尔顿、雪莱等所写的挽歌,都曾被谱成歌曲,这也是一种浪漫主义的表现手法,即用悲歌倾诉自己对生与死的感想,意义更为深刻。马斯涅的《悲歌》、贝多芬的《在这幽静的坟墓里》等作品均属于这种体裁。摇篮曲(Wiegenlied〔德〕),是艺术歌曲体裁中较为简单的一种,但它所表达的情感却往往十分动人、真切。从结构上看,摇篮曲旋律进行平稳,没有跌宕起伏,其伴奏多采用小幅摇摆音型,和弦大抵在主、属两级和弦间交替反复,但在这些特定条件限制下,作曲家们却能透过平淡创造绮丽的意境,特别是舒伯特、勃拉姆斯与莫扎特等音乐大师所写的三首摇篮曲,可谓传世极品,至今仍为歌唱者所推崇。

三、歌剧(Opera〔意〕)

歌剧是融音乐、戏剧、舞蹈、美术等为一体的一种综合性艺术。歌剧乐队除担任伴奏外,还担负着剧中《序曲》、《间奏曲》、

《舞曲》等的演奏。歌剧选曲的独唱体裁又分为咏叹调(Aria〔意〕)和宣叙调(Recitative〔意〕)两种。咏叹调是着重表现剧中人物在特定情景中的思想感情的中心唱段,其旋律均比较优美动听,技巧性较高;宣叙调又称为朗诵调,是用以代替对白的歌唱,节奏自由,曲调接近于朗诵。其余部分还有重唱、对唱与合唱等。歌剧可根据其内容与规模之大小划分为大歌剧、正歌剧和轻歌剧等类型。

(一) 大歌剧

大歌剧一般指那些气势恢宏且场面浩大、音乐庄重且乐队庞大、角色众多且无对白的歌剧。其内容多为历史悲剧或史诗性题材。表演时音乐始终不断,由乐器演奏贯串全剧,通常开幕有序曲或前奏曲,剧中由独唱、重唱、合唱组成,幕与幕之间用间奏曲来连接,有时,还根据剧情插入舞蹈场面(民间舞或芭蕾舞)。如法国作曲家比才的《卡门》与意大利作曲家威尔第的《茶花女》等歌剧。我国歌剧从20世纪40年代才开始起步,但在借鉴欧洲歌剧与继承民族戏曲的创作思想指导下发展很快。新中国成立后,更涌现出一大批优秀的民族歌剧,如《刘三姐》、《江姐》、《阿依古丽》、《苍原》等。

(二) 正歌剧

正歌剧一般指出现在17、18世纪以神话及英雄传奇故事为题材的意大利歌剧。通常由三幕组成。音乐仅由独唱性的宣叙调和咏叹调连缀而成,很少使用童声与合唱。后来,正歌剧体裁流传至西欧各国,18世纪中期开始逐渐衰落。

(三) 轻歌剧

轻歌剧涵义较广泛,有喜歌剧、趣歌剧、小歌剧等。一般把题材轻松、趣味性强(或含有愉快性因素或含有讽刺性因素的),曲调比较通俗,民族风格较为浓郁的歌剧统称为轻歌剧,如莫扎特的《费加罗的婚礼》、罗西尼的《塞维利亚理发师》等歌剧。

四、清唱剧(Oratorio〔意〕)

清唱剧是一种有鲜明故事情节与戏剧结构,但仅仅只清唱而无舞台动作表演的剧。其音乐表现形式类似于歌剧,采取独唱、重唱、合唱与管弦乐等综合表演。清唱剧起源于17世纪的意大利,初为世俗音乐,18世纪传入德国后所表现的内容便包含了《圣经》中的故事与世俗题材两大类。以宗教故事为题材的清唱剧又叫神剧。神剧的题材富有更强的史诗性,如作曲家亨德尔的著名的《弥赛亚》、《所罗门》等作品;海顿的《四季》、《创世纪》与门德尔松的《伊利亚》等作品。其中,《弥赛亚》、《创世纪》与《伊利亚》被后人喻为清唱剧(神剧)三大巨作。

五、康塔塔(Cantata〔意〕)

康塔塔为意大利语 Cantata 的中文译音,意为歌唱,是一种类似于大合唱的大型声乐套曲。17世纪产生于意大利。最初仅仅是用独唱形式演唱世俗叙事套曲,以咏叹调与宣叙调交替组成,用古钢琴伴奏或用古钢琴再加一种弦乐器伴奏。17世纪中叶传入德国后,便发展成为包括独唱、重唱、合唱等表演形式的大型声乐套曲,伴奏也扩大为管弦乐队,内容既有世俗题材亦有《圣经》中的故事。康塔塔与清唱剧颇相似,区别是规模较小,其题材往往偏重于抒情性风格,故事内容也较为简单。近现代作曲家也常用这种声乐体裁表现某些历史或现实题材。著名的作品有:巴托克的《世俗康塔塔》、普罗科菲耶夫的《亚历山大·涅夫斯基》、奥涅格的《圣诞康塔塔》与沃恩·威廉斯的《今日》等。

六、素歌(Plainsong〔意〕)

素歌是中世纪罗马教会的祈祷歌曲,也称圣咏,因罗马教皇格列高利一世统一了天主教的教仪教规后所制定的“格列高利圣咏”而得名。素歌的歌词都是散文体,曲调都采用单声部自由节奏

型,歌词中的音节或唱一个音,或唱多个音,或仅唱拖腔。

广义地讲,素歌也泛指罗马天主教和其他西方教会的祈祷歌曲,如法国高卢教会的高卢素歌、米兰的安布罗斯素歌、西班牙的莫萨拉布素歌,也包括拜占廷、叙利亚等东方教会的圣歌。

七、弥撒曲(Missa〔拉丁〕)

Missa 为拉丁文,中译音读弥撒。它是天主教在做弥撒时所演唱的复调性风格的声乐套曲。可分为普通弥撒曲、安魂弥撒曲、婚礼弥撒曲与主教弥撒曲等。其中,普通弥撒曲包含《天主矜怜颂》(Kyrie)、《荣福经》(Gloria)、《信经》(Gredo)、《三呼圣哉》(Sanctus)、有的还包括《祝福经》(Benedictus)、《羊羔经》(Agnus Dei)等五到六个乐章。作曲家均用拉丁文歌词谱曲。弥撒曲在16世纪仅仅是无伴奏合唱与重唱,到17世纪起采用管弦乐器伴奏,演唱不仅有合唱、重唱,还有独唱。如巴赫的《b小调弥撒曲》与贝多芬的《庄严弥撒曲》等。

八、安魂曲(Requiem〔拉丁〕)

安魂曲亦可译为《追思曲》,是一种用于天主教追悼仪式的合唱套曲,也是弥撒曲的一种类别。歌词多为拉丁文。18、19世纪成为管弦乐队伴奏的大型合唱曲,常常在音乐会中演出。安魂曲所用经文与弥撒曲不同之处即删去了《荣福经》,而代之以《末日经》(Dies Irae)、《天主耶稣经》(Domine Jesu)。如德国作曲家勃拉姆斯为其母亲所写的德文安魂曲《德意志安魂曲》。

九、受难曲(Passion〔拉丁〕)

受难曲是17、18世纪欧洲的一种纪念耶稣之死的宗教性经文歌曲,其题材内容来源于《圣经》中马太、马可、路加、约翰四福音书关于耶稣受难一事。如巴赫的《圣·约翰受难曲》(St. Jon Passion)与《圣马泰受难曲》(St. Matthew Passion)等。

十、经文歌(Motet〔拉丁〕)

经文歌是欧洲早期的宗教复调合唱曲,大约 12 世纪末产生于法国。最初是以一首拉丁文歌词的传统素歌为固定旋律的无伴奏复调合唱歌曲,同时在其旋律上方配以无歌词的曲调;13 世纪后,逐渐在其素歌性旋律的上方配以两首唱法文歌词的世俗曲调;15 世纪开始全用拉丁文,成为一种复调风格的无伴奏合唱曲。具代表性的作曲家有帕莱斯特里纳、巴赫等。

十一、众赞歌(Choral〔拉丁〕)

众赞歌是一种基督教多人合唱的赞美诗。宗教改革者马丁·路德(Martin Luther)将天主教的拉丁赞美诗译成德文,再配上简单上口的旋律,由德国音乐家瓦尔特(Johann Walther)等人编成混声四部合唱曲,其旋律在上方的高声部,再配以其他声部的和声,演唱起来既通俗又很有特点。16 世纪以后,作曲家常将众赞歌加以改编,用管风琴伴奏,其他乐器序奏。众赞歌在 17、18 世纪德国音乐中占有相当重要的地位。

十二、声乐套曲(Song cycle〔英〕)

声乐套曲是包含着若干首艺术歌曲的成套声乐曲。其中每首歌曲的内容既有相对的独立性又相互关联,全套声乐曲又总体反映某一主题。如奥地利作曲家舒伯特的著名声乐套曲《冬之旅》由 24 首艺术歌曲组成,《美丽的磨房姑娘》由 20 首艺术歌曲组成;另一奥地利作曲家舒曼的著名声乐套曲《诗人之恋》由 16 首艺术歌曲组成。

十三、声乐协奏曲(Concerto〔意〕)

声乐协奏曲是用人声取代乐器,用无词的独唱(Solo)取代器乐独奏,由大型交响乐队协奏的一种声乐体裁(亦可称为器乐

体裁)。如前苏联作曲家格里埃尔在 1942 年为花腔女高音与交响乐队所作的《声乐协奏曲》(作品第 82 号),首开了这一音乐体裁的先河。它不仅开拓了器乐协奏曲的表现领域,同时,也拓宽了声乐艺术的表现领域,使人声和乐队有机结合,使花腔女高音的各种演唱技巧得以充分发挥。在这首作品中,作曲家以抒情的笔触,着意揭示了苏联人民(特别是妇女)内在的精神美,以及他们在艰难困苦的战争岁月里,对光明必将战胜黑暗,正义必将战胜邪恶的乐观和自信。整部作品音乐由相互形成对比的两个乐章组成。

十四、中国戏曲声腔

中国戏曲声腔,是指在戏曲演唱中所采用的、以民间歌曲为基础构成的、具有浓郁的地方性风格色彩的曲调群,或者说是一种由演员口头传唱的独特的曲调系统。中国戏曲声腔的发展曾经历了一个漫长的过程。宋代南戏与元代杂剧,都是直接运用民歌演唱的,但由于它们兴起的地区一个在南方、一个在北方,所以一个称南曲,一个称北曲,这便是最早的戏曲声腔。到了明代,南北曲进一步演变为海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔等南曲四大声腔。由于四大声腔的相互竞争与消长,推动了明清两代戏曲的繁荣发展,随之又产生了梆子腔与皮黄腔两大新型的戏曲声腔。由它们又陆续繁衍出许多新的剧种。这种新声腔是我国民族民间音乐发展的重大成果,它为中国戏曲演唱艺术的发展开创了新的局面。中国戏曲的剧种目前已发展到 300 多个,其四功(唱、做、念、武)与五法(手、眼、身、法、步)大抵相同,区别惟在声腔。

戏曲声腔随剧本结构形式的演变而变化。如元、明时代的剧本结构都是以长短句的曲牌为基础构成的分场(或分曲)形式,因而,其声腔称为“曲牌联缀体”,从南北曲开始到现今的昆曲、高腔都采用这种结构形式。到了清代,由于梆子、皮黄的出现,剧本的结构形式变为以七言或十言的上下句为基础结构的分场形式后,