

声乐论文集

音乐出版社



声乐论文集



——

声乐论文集

《人民音乐》编辑部编

音乐出版社

北京

声乐论文集

《人民音乐》编辑部编

音乐出版社出版(北京和平门外西琉璃厂170号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第063号

新华书店北京发行所发行

1959年8月北京第1版

1959年8月北京第1次印刷

787×1092毫米 32开 5³/₄印张, 115,000文字

统一书号:8026·1187

印数:00,001-3,640册 定价 0.80元

內 容 提 要

这本论文集編选了最近几年来有关声乐問題的文章共 12 篇, 这些文章大部分曾发表于《人民音乐》。現为了便于参考研究, 特編成专集出版。

目 次

一、有关民族傳統唱法的理論和学习体会

繼承与发扬民族声乐艺术传统	舒 模	1
民族传统声乐的教学方法	肖 曙	19
京剧的练声方法	傅雪漪	41
从山西梆子看传统的中国唱法	郭兰英	51
谈歌唱的咬字、吐字和处理語言的方法	湯雪耕	57
决心向民族传统唱法学习	郑兴丽	67
演唱风格与民族語言	邹环生	72

二、有关西洋傳統唱法的理論和教学原則

苏联声乐专家梅德維捷夫声乐教学中的几个重要的 教学原則	湯雪耕执笔	84
尤瑟夫·劳特声乐教材	李书年整理	107
西欧声乐技术和它的历史发展	蔣 英	128

三、有关歌唱生理卫生問題

論歌唱者的工作制度和嗓音的保护(摘要)	B. H. 彼得洛夫	155
扁桃腺的摘除对歌唱的影响	刘从心	170

一、有关民族傳統唱法的理論和學習体会

繼承与发揚民族声乐艺术傳統

舒 模

一 历史悠久的声乐藝術

一切民族的声乐艺术，最初都是起源于人民生活与劳动过程中所产生的民歌，我們是个具有几千年历史文化的国家，从我們的祖先起，就是一个很爱歌唱与舞蹈的民族。古书上早就記載着：“男女有所怨恨，相从而歌。飢者歌其食，劳者歌其事。”（《公羊传》宣公十五年何休注）而“咏歌之不足，則不知手之舞之足之蹈之。”（《詩大序》）几千年来，我們的祖先創作了非常丰富的各种形式的民歌。

詩經、楚辞、乐府、唐詩、宋詞、元曲等都是过去各个时代歌唱的主要艺术形式，它們也都是从民歌的土壤中生长起来的，由于宋以前的乐譜大部分沒有留传下来，留下的只有文学部分。其中有的是原来民間的人民口头創作，更多是詩人模仿民歌形式經過加工的艺术作品，《詩經》，是孔子（紀元前551-479）从古代留传下来的三千多首民歌中 选編的一部民歌集，《史記》《孔子世家》云：“古者詩三千余篇，及至孔子去其重，取其可施于礼义者三百五篇，孔

子皆弦歌之，以求含、韶、武、雅、頌之音，礼乐自此而述，以备五道，成六艺。”《楚辞》是伟大的诗人屈原（纪元前 343-277）吸取楚国民歌的营养，加工创作的艺术诗歌。王逸《九歌章句序》说：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞，以乐诸神”。九歌里的《湘君》、《河伯》、《山鬼》等都是神的名字，所以《九歌》也就是祭神的歌唱。乐府，是“汉武帝（纪元前 140）立乐府，采诗夜诵，有赵代秦楚之讴，以李延年为协律都尉。多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九京之歌”。（汉书礼乐志）而乐府诗歌，到了南北朝（376-589）时期，演变为具有丰富人民性的长篇五七言叙事歌唱，如《孔雀东南飞》、《木兰辞》等，就是这种歌唱形式的代表作。唐代（618）也就是继承了这种诗歌形式产生了五七言绝律诗的歌唱，它的体式结构较长篇叙事歌唱更严紧而有规律。同时唐代由于吸收外族音乐而发展的大型歌舞形式——“大曲”，其中歌唱部分有慢板之排遍若干遍。据王灼《碧鸡漫志》“云凉州排遍，予曾见一本，有二十四段，后世就大曲制词者，类从简省；而管弦家又不肯从首至尾吹弹。”这种大型歌唱形式的出现，说明歌唱艺术在这个时期已有相当高的发展，到了晚唐，民间有所谓“里巷之曲”产生了，同时一些乐工在演唱中，将原有曲调加以丰富发展，而原来句法整齐的五七言诗与新的曲调配合不上，诗人们就不得不按新的曲调格式来填词，于是词的歌唱体式就产生了，到了宋代（906），唱词就成为主要的歌唱形式了。同时继承唐代大曲并吸多种乐曲形式而发展的一种比“大曲”结构更复杂的“诸宫调”也产生了。它以很多不同宫调的曲子连成为一套

唱曲，再以許多套唱曲組成一個正體。在內容方面，它有較完整的故事情節與眾多人物出現，如董解元的《西廂記》、無名氏的《劉智遠》等，因此，它使歌唱藝術，從歌舞形式，進入表現故事情節與人物的階段了，這時與滑稽戲及競技遊戲混合在一起的戲曲演唱形式——宋雜劇已出現了。

同時唱賺、鼓詞等民間說唱音樂，也有了較大的發展。

北宋末年，金人已佔據中原，宋亡，蒙古民族又來統治中國，由於外族音樂的影響，民間又有了新的歌唱出現。同時，又由於蒙古統治者對漢族歧視很深，漢人地位很低，一些讀書人，這時就不得不與一般市民一樣的生活了，因此也就有了接觸人民生活、語言以及民間文學的機會，於是結合民間新的曲調，就產生了內容通俗易懂、形式生動親切、反映人民生活並為人民所喜愛、易於接受的一種新的歌唱藝術形式，這就是對我們民族聲樂藝術發展深有影響的元曲。

它的演唱形式有兩種：一是散曲，一是戲曲（元雜劇），尤以後者，有唱、有白，不僅表現人物故事，還要塑造舞台形象。同時與元雜劇並立的南戲（永嘉雜劇），更出現獨唱、對唱、輪唱（接唱）及多人合唱等形式，這促使我們民族聲樂藝術，從內容到形式又獲得進一步的發展。

到了明代（1368），南方各地產生了弋陽、海鹽、余姚、昆山等腔的演唱形式，其中昆山腔在演唱技術上是有很大的創造與貢獻。弋陽腔，到了明代末葉，為了演唱能使聽眾易懂，加了滾唱滾白，唱腔中夾有近乎口語化的誦唱，唱詞通俗，又有人聲幫和，適宜廣場高

台演出；因此深得群众欢迎，流传地区很广，它流传到各地方，更能随时随地结合群众的爱好而演变成种种不同的形式，这乃是使近代地方戏曲有多种多样形式出现的原因之一。它流入安徽，演变成“太平腔”、“四平腔”，后来又形成徽调二黄。另一路流入陕西，就演变成秦腔梆子；后来的山西、河南、河北等梆子都属于这一系统。湖北的襄阳调，据说乃是秦腔到了湖北，与湖北地方歌唱结合演变而形成的，又名西皮。它与安徽的二黄调在汉口汇合，发展成为汉调皮黄——汉剧。汉调皮黄，流入北京发展为今天的京剧。川剧的胡琴；滇剧的襄阳、胡琴；湘剧、桂剧的北路、南路以及粤剧的梆子、二王等，都是吸收皮黄调而发展的。而今天的湘、川、赣、闽、潮州等剧种的高腔，都仍保持弋阳腔的演唱形式，有的则加了丝竹伴奏。在各种大型地方戏曲演唱形式相互影响下，以地方山歌、小曲等基础发展的各种小型戏曲、说唱形式，也如雨后天春笋般地产生了。五四以后，欧洲传统声乐艺术又传入了中国，这种新的歌唱艺术形式的出现，使得我们民族声乐艺术内容，锦上添花，更为丰富。

二 多种多样的演唱风格

声乐艺术演唱风格的形成，是与地理环境、语言声调、人民生活习惯以及感情表现方法等因素分不开的。我们民族声乐艺术的演唱风格，自古以来就具有一定的特点。远在战国时代即有“燕赵多慷慨悲歌之士”的说法，《宋书乐志》载：“周衰有秦青者善謳，……抚节悲歌，声振林木，响遏行云。”这时北方歌唱已具有高亢的特点了。南方的歌唱；《后汉书注》薛君章句云：“南夷之乐曰

南，四夷之乐，唯南可以和于雅者。”《荀子》荣辱篇有“君子安雅”；章太炎诗《始终论》说：“六代之乐，孔子独美韶、武……武有南音，韶亦流入于南故也。”孔子是以“平和中庸”为准则的，故南音一定是较温和的。六朝时，江浙一带民间的所谓“吴声歌曲”，就是以宛转柔和的特色而风行一时。到了元代继承唐代歌唱艺术发展的宋杂剧，由于与北方“里巷之曲”结合形成的北曲及南方山歌小曲结合而形成的南曲兴起以后，南北演唱风格就更其显著了。魏良辅《曲律》云：“北曲与南曲大相悬绝，有磨调弦索调之分，北曲字多而调促，促处见筋，故词情多而声情少；南曲字少而调缓，缓处见眼，故词情少而声情多。北力在弦索，宜和歌，故气易粗；南力在磨调，宜独奏，故气易弱。……北曲以遒劲为重，南曲以宛转为重，各有不同。”同时北方乐曲用的是七声音阶，南方则用的是五声音阶。因此演唱及表现方法也各异。徐大椿《乐府传声》云：“北曲主断；南曲主连。……南曲之唱，以连为主；北曲之唱，以断为主，”所以南北曲所表达的情绪，也使人产生不同的感觉，徐文长南词叙录云：“听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志。……南曲则舒徐绵渺，流丽婉转，使人飘飘然丧其所守不自觉。”这是古人根据过去时代的情况将我们民族声乐艺术演唱风格概括分为南北两个特点，实际也仅限于黄河流域与长江中下游一带的演唱风格。虽然概括不够全面，主要的还是为了使演唱者能够理解并便于掌握与表现南北不同的演唱风格。元：《芝庵唱论》有：“南人不曲，北人不歌”的忌条。这里的曲，是指的北曲，歌则是南方的宛转曼声的南曲。可见自古以来，我们对演唱风格的掌握要求很高。

今天的情况又有所不同了，首先我們已是個多民族的国家，每个民族的演唱都有它自己独特风格，这就形成我們有多少民族，即可能有多少种不同的演唱风格存在。而同样是汉族，所处的就有辽阔的草原、峻峭的山地、无际的平川及河湖交織的魚米之乡等等不同的环境，語言风俗习惯也有其大同小异之处，因此不仅省与省的演唱有所不同，而同一个省内的各地区的演唱也各具地方特色。加之自宋代起，由于城市商业經濟比以前更加发达，人口增多，为了适应市民及小市民阶层需要文化娱乐，城市中就出现勾栏、瓦市（类似现在的天桥）一类的专供市民娱乐的场所，民間职业艺人随之增多。首先說唱音乐，得到很大的发展，而說唱的内容，大多是历史故事与民間传说。它們都有曲折而复杂的故事情节，以及构成故事情节的各种各样的人物，这些人物的性别有男女，年龄有老少，品质有忠誠奸猾，性情有溫柔刚暴，身份有士农工商、君侯将相等等等之不同，說唱者，又多由一人担任，为了通过演唱将这些人物表现得形象而生动，演唱者就不得不根据现实生活中男女老少声音的不同，演唱时模拟不同的音色来加以区分，同时从丰富的生活經驗中，对各种人物的观察体会，在声音技巧的运用上也需要創作刻划各种人物音乐形象的表现方法，于是民間声乐艺术中各种唱法的区分以及多种多样的表现技巧創造的萌芽，从民間說唱中显露出来。当以歌、舞、白、表演溶和于一炉的戏曲艺术形式逐渐形成后，由于它須要通过具体的人物形象来反映生活，因此各种类型的角色——生、旦、淨、丑需要有明确的分工，不仅外形需要化装，演唱者的音色为了与外形統一，也要有所区别，由于这样的要求，

就促使在我們民族声乐中,以不同音色来区分不同类型人物的各种演唱方法得到发展。尤其到了明代嘉靖(1522)隆庆(1567)間,原来学唱北曲的魏良輔,以昆山地方唱南戏的声調为基础,吸取当时流行的弋阳腔与海盐腔的唱法,精心鉅研,融汇众之所长,創造一种新的声腔名“水磨調”也就是昆山腔。它的唱法流丽清柔而宛轉,能够更細致地表达感情。这种具有抒情性的声腔兴起后,对舞台演唱起了很大影响,舞台上唱的部分更加强了,同时角色名目,所飾人物及服装表演等也更倾向于与历史故事的配合,因此对演員以不同音色、唱法来区分各种类型人物的要求越来越高,于是吸取說唱中以不同音色变化来区分人物的因素,不断加工創造,各种类型人物的唱法就逐渐形成了。同时,明代的工商业发达与进步,也超越过去任何一个朝代,除对海外的大量貿易外,国内的商业市场也很繁荣,当时国内大商业都市达三十三处之多,随着都市的繁荣就有大量的适应市民需要的江湖戏班及私家班社产生,因此职业艺人增多,人才輩出,在相互竞争鉅研中,演唱技术也随着提高。尤其到了清初,盛行将一出戏中精彩的几折抽出单独演唱,这样就給演員在演唱技巧上有更多創造与发展的机会。在乾隆年間,四大徽班到北京时,各門角色都已齐全,这时以不同的音色、唱法与表现方法来区分各种类型人物的演唱,显然早已达到較成熟的阶段了。同时我們民族戏曲还有个特点:如皮黃、梆子剧种只有二三十个基本板腔,演員要运用这些較固定的板腔来表现不同的戏,不同的人物,不同的思想感情及演唱不同的唱詞时,就不能不有所变化,因此很多艺人为了更真实的表达不同人物的思想感情,就根据

自己声音条件,在基本板腔的基础上,对唱腔及各种表现技巧进行创造与发挥,这样不仅使在民族声乐艺术中占着重要地位的戏曲演唱艺术,出现了多种演唱技巧,发展了多样的唱法与不同的风格,对丰富我们声乐中声音色彩起了很大作用。由此使得我们民族声乐艺术更具有多种多样极为丰富的特点。而多种多样不同特点的唱法与风格,又都是从广大群众生活基础上产生,经过长期的发展逐渐形成的,因此它们又都具有我们民族歌唱风格中的朴素、含蓄、优美以及准确而生动地美化语言、深刻而细腻地表达与反映人民生活感情等特点。长时期来,已成为群众所喜闻乐见的形式了。它培养了我们对于声乐欣赏上的民族习惯,也包涵了我们对演唱风格的民族审美观点。所以对于这些不同唱法或不同风格的民族演唱艺术,我们只能适应它并逐渐地丰富它与发展它,而不能脱离它或武断地改变它。此外,也正是这种具有丰富特点的民族风格,使我们的歌唱艺术区别于其他各国歌唱艺术,并丰富了世界声乐艺术的宝库。

三 表现语言, 美化语言

声乐艺术之可贵,在于它是直接通过清晰而美化语言来表达人们生活情感的,它与听者的内在情感发生直接的交流,感人更深。我国古代即有“丝不如竹,竹不如肉”的说法,同时每当表演时,都是“歌者在上方,匏竹在下。”将歌唱者置于较突出的地位。

美的声音、清晰的语言、真实的感情,以及运用熟练的技巧将三者有机的融和为一个艺术整体,既能表达人们复杂的生活感情,

又能給人以美的感动,引起內心的共鳴,这是声乐艺术最高的要求。因此語言就成为声乐艺术重要的組成部分了。我們民族語言,是具有与其它民族不同的特点;是单音节的字,一字一音一义。而一个字音又包含着声母、韵母与复合韵母組成的因素。为了区别同声韵的单音字意,每个字本身又有高低抑扬不同的声調。这种字的声、韵、調的特点,就使得我們民族語言产生了非常自然而丰富的音乐性与美的特質。而在歌唱艺术中,透过清晰而美化的語言,既能表达生活感情,又能將我們民族語言的美的特質表现出来,就成为我国历代声乐家們所精心钻研的課題了。在这方面他們从实践到理論做出了极有价值的貢獻。

远在后汉时,由于翻譯佛經,受了印度梵文的影响,初步接触与了解到一定声韵字母及反切等作用,但是它的应用还只限于僧侶,尚未被文学家所掌握。根据我們民族語言的特点,将字的声、韵調进行較有系統的分析与研究成为一門科学;还是从四——六世紀南北朝代所产生的音韵学开始,虽然当时,还未被声乐家有意識的应用到歌唱艺术中来,但它对以后我国声乐艺术的发展是起了很大的作用。唐代絕律詩由于有了平仄,協韵的规定,誦唱起来,声調的高低抑扬,节奏的紧弛快慢,产生較有規律的变化,听起来給人更为优美而協調的感觉,这显然是音韵学对声乐艺术所起的直接影响。到了元代,南北曲时期,由于戏曲演唱艺术有了发展,为了演唱中能更清晰的表现語言,于是在字的声調上,从調平仄,进而講求分四声,四声中又有阴阳之分。同时我国第一部純粹为歌唱要求的韵譜——《中原音韵》,由高安人周德清于元泰定甲子

(1324)写成了。它不仅丰富了我国音韵学的内容，同时也说明我们民族声乐艺术在这个时期，对于演唱中如何更准确掌握民族语言的特点，已经产生了较有系统的理论了，而这种理论的产生，是在音韵学的基础上结合了演唱实践而来的。由于当时政治中心在北方，《中原音韵》是以北方语言为标准的。到了明代，政治中心南移，于洪武八年(1375)由浙江浦江宋濂，安徽全椒乐韵凤等编撰《洪武正韵》。它们不同之处是北方无入声。入声派入其他三声中，南方有入声，于是唱曲的就有“北向中原”与“南宗洪武”之说了。

昆山腔兴起，由于这种清柔宛转，缓慢而流丽的声腔，为了能更细致地来表达感情以及突出语言美的特质，同时使歌声还能传送的远，于是根据字的声、韵因素，将每个字分为字头，字腹，字尾三部分，字头(子音)部分根据发音时所用的着力点不同，又分为喉、舌、齿、牙、唇五个部位，谓之“五音”。而引长声响的字腹(母音)，必须有一定的口形来规范着，就归分为开、齐、撮、合四种口形，所谓四呼，在字尾，也即一字结尾时，又根据韵母的不同，分为穿鼻、抵颚、闭口、直喉、从声、展辅、敛唇等收声之法，并将所有字的韵母，归分二十一韵，后改并为十九韵；也即东鍾、江阳、支思、齐微、鱼模、皆来、真文、寒山、桓欢、先天、宵豪、歌戈、家麻、车遮、庚青、尤候、侵寻、监咸、廉纖等所谓十九韵。

到了清代，皮黄等地方剧种，由于唱词更接近口语，经常用到的字韵不象昆曲那样多，同时又为了让演员更便于掌握声韵，将十九韵简并而为十三韵，也就是今天各地方戏曲与说唱较普遍采用的所谓十三辙，即：一七、发花、也斜、人辰、言前、中东、江阳、尤求、

么条、姑苏、灰堆、怀来、梭波等。实际也就是原来存于民间演唱中的自然韵辙，不过没有这样系统的分类。后来皮黄剧到了北京，演唱中虽然仍保持湖北安徽一带字的声调，字音则采用了不少北京音，由于京字少穿齿的尖音，为了有些同声韵的字便于分清，依照中原音韵，就有了“尖团字”之分，同时又为了使某些字唱起来，音易发而声清美，如将支思韵中一部分字，以昆曲的齐微韵来唱，于是又有了所谓“上口字”出现，总之千百年来，民族声乐家们，对于在演唱中如何掌握字的声、韵、调的特点，从实践中进行不断地研究与创造，无非是为了演唱时的吐字清晰，声音好听，传送得远，能够更准确地表现民族语言美的特质，更细致地表达生活情感。因此，历代声乐家对演唱时吐字清晰，无不提出严格要求；宋代张炎《词源》中即有：“腔平字侧莫参商，先须道字后还腔。”明代魏良辅《曲律》云：“曲有三绝；字清为一绝”，清代李笠翁的《闲情偶寄》云：“学唱之人，勿论巧拙，只看有口无口。听曲之人，慢讲精粗，先问有字无字。字从口出，有字即有口，如出口不分明；有字若无字，是说话有口，唱歌无口，与哑人何异哉。”所以民间艺人学唱，首先是从念白入手，字念准了才能唱。而今天的戏曲与说唱的演员，谁都知道演唱时，“四声不可不分，平仄不可不调”“辙韵不合，则不堪入耳”。并以此作为评定演唱好坏的首要标准。很多优秀的民族歌唱家的演唱，之所以能够动人心弦，感人肺腑，正是由于他们准确的掌握了我们民族语言美的特质，运用熟练的技巧，以清晰优美而生动的语言，深刻而细致地表达了生活情感。

如此说来，传统演唱中，是否只注意字而不讲求声乐的美呢？