

论中国现代民族声乐



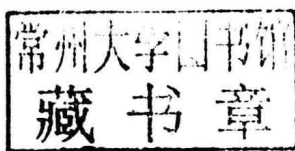
柏银星、陈工 编著

古吴轩出版社

中国·苏州

论中国现代民族声乐

柏银星 陈工 编著



古吴轩出版社

中国·苏州

图书在版编目 (CIP) 数据

论中国现代民族声乐 / 柏银星, 陈工编著. — 苏州:
古吴轩出版社, 2017.3

ISBN 978-7-5546-0893-7

I. ①论… II. ①柏… ②陈… III. ①民族声乐 - 研
究 - 中国 - 现代 IV. ①J616.2

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第042247号

责任编辑: 洪 芳

见习编辑: 陆九渊

责任校对: 蔡时真

责任照排: 刘 浩

书 名: 论中国现代民族声乐

编 著 者: 柏银星 陈工

出版发行: 古吴轩出版社

地址: 苏州市十梓街458号

邮编: 215006

Http://www.guwuxuancbs.com

E-mail: gwxcs@126.com

电话: 0512-65233679

传真: 0512-65220750

出 版 人: 钱经纬

印 刷: 苏州市大元印务有限公司

开 本: 787 × 1092 1 / 16

印 张: 7

版 次: 2017年3月第1版 第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5546-0893-7

定 价: 36.00元

作者简介

柏银星，毕业于苏州教育学院音乐系。现为江苏省音乐家协会会员，苏州市音乐家协会会员，苏州市钢琴学会理事，苏州市总工会合唱团、万寿宫男声合唱团艺术总监、指挥。与陈工合著《浅谈歌唱艺术》。

陈工，曾任苏州非金属矿工业设计研究院室主任，《非金属矿》杂志主编，业绩被原人事部收入《中国人才辞典》第一卷，与柏银星合著《浅谈歌唱艺术》。

内容提要

我国的民族声乐艺术经过改革开放 39 年的历史进程，有了显著的发展和进步。《论中国现代民族声乐》一书就是对这段历史的一个简要的回顾，具有重要的历史意义。本书还对今后的发展前景，及如何不断提升民族声乐艺术的水平，做了有一定深度的探索，也是有现实意义的。

本书参考了国内外五十多位专家、教授的论著，全面反映了各个方面的观点，包括一些重大的分歧与主要的争论，内容丰富多彩，引人入胜。谨供读者参阅，以期共同对我国民族声乐艺术进行研究探讨，为将其艺术水平进一步提升而努力。

目 录

第一章 对本书命题中“中国现代民族声乐”涵义の設定·····	1
第一节 简述我国民族声乐发展历史的三个阶段·····	1
第二节 我国民族声乐的若干文化属性·····	5
第三节 原生态与学院派的关系·····	7
第四节 本书对“中国现代民族声乐”含义の設定·····	9
第二章 对汉字字音及语句的处理·····	11
第一节 声母（亦称子音）的发音·····	11
第二节 韵母（亦称元音、母音）的发音·····	12
第三节 字的声调·····	13
第四节 将汉语语音归纳划分为十三个韵脚（称十三辙）·····	14
第五节 咬字、吐字的方法·····	15
第六节 歌唱中对汉语语句的处理·····	16
第七节 现代民族声乐对字、句处理的概况·····	17
第三章 语言与曲调的关系·····	23
第一节 传统的“词曲协调法”的语言与曲调的关系·····	23
第二节 “歌词语调发展法”·····	23
第三节 “音乐主题发展法”·····	24
第四节 随着时代的发展，要探讨新问题、新方向·····	25
第五节 字正与腔圆这两者的关系·····	26

第六节	中国歌曲的衬字运用	27
第四章	对声带与发声的掌控	29
第一节	对声带的调控是科学发声的关键	29
第二节	嗓音的类型及对歌手的鉴别	30
第三节	声带发声的原理	32
第四节	真声、假声与混合声的区分及功能	34
第五节	对歌声音色的探讨	35
第六节	探索几种不同的发声方法	39
第五章	对歌唱共鸣的处理	43
第一节	共鸣的原理	43
第二节	共鸣对歌唱的重要意义	44
第三节	喉腔与喉咽腔共鸣的作用	45
第四节	胸腔共鸣	46
第五节	口腔共鸣	47
第六节	鼻腔共鸣	48
第七节	头腔共鸣	49
第八节	面罩共鸣	50
第九节	混合共鸣	51
第十节	现代民族声乐艺术对歌唱共鸣的要求	52
第十一节	哼鸣练习在声乐学习中的多功能效应	53
第六章	歌唱的呼吸与气息	56
第一节	歌唱对呼吸及气息的要求, 与平时的要求有原则性的区别	56
第二节	胸式呼吸法	57
第三节	胸腹式呼吸法	58
第四节	腹式呼吸法	59
第五节	对高强而稳劲气势的需求与控制	61
第六节	对气息有各种不同的需求与控制	62

第七节	我国著名声乐大师沈湘教授关于呼吸的论述·····	63
第八节	学生在呼吸方面存在的一些问题与解决·····	64
第九节	需要培养一种良好的呼吸感觉·····	64
第七章	民族声乐艺术的情感表现·····	66
第一节	情感表现是民族声乐自古以来的核心内容·····	66
第二节	情感的认知与歌曲内容的统一·····	67
第三节	情感的内心体验与外部表情动作的统一·····	67
第四节	按乐谱上各项规则来表达情感所采用的一些手段·····	68
第五节	用声乐技巧恰如其分地表达作品要表达的情感·····	75
第六节	举例分析演唱《我爱你，中国》如何演绎歌曲的感情·····	76
第八章	我国民族声乐艺术的审美内涵·····	78
第一节	歌词是歌曲内容的核心·····	78
第二节	音乐是歌曲的灵魂·····	79
第三节	演唱的美在声乐艺术的审美中显得尤为重要·····	82
第四节	伴奏音乐是整个歌曲作品创作和表演的有机组成部分·····	84
第五节	表演是声乐的外观·····	85
第九章	民族声乐与美声唱法的比较·····	86
第一节	民族声乐与美声唱法在字正、腔圆方面的比较·····	86
第二节	民族声乐与美声唱法在发声处理上的比较·····	87
第三节	民族唱法与美声唱法在共鸣方面的比较·····	88
第四节	民族唱法与美声唱法在呼吸与气息方面的比较·····	89
第五节	民族唱法与美声唱法在语言、音乐及表演等方面的比较·····	89
第六节	要根据歌曲的风格、韵味来运用适当的唱法·····	91
第十章	编者的感言·····	93
第一	，要珍爱、继承并不断发展我国宝贵的民族声乐遗产·····	93
第二	，“字正腔圆、声情并茂”是我国民族声乐审美的最高标准·····	93

第三,对声带的调控是科学发声的关键·····	93
第四,要运用好整体共鸣来发出优美的歌声·····	95
第五,要用充足而流畅的气息让歌声飘起来·····	95
第六,要适应不同历史阶段的时代特性来推进民族声乐艺术的发展··	96
第七,感谢五十多位专家、教授的论著所给予我们的帮助和指教·····	98
第八,致中国音乐家协会一个建议·····	99
参考文献·····	100



第一章 对本书命题中“中国现代民族声乐” 涵义の設定

第一节 简述我国民族声乐发展历史的三个阶段

第一，古代传统民族声乐的发展

一、古代传统民族声乐包含的内容：

它包含戏曲、曲艺及民歌等多种形式的演唱。戏曲是把音乐、舞蹈、文学等多种艺术形式集于一身，现各地戏曲种类多达 300 多种，它把古代歌唱的理论和实践，都完整地体现出来。

二、古代民族声乐及戏曲的主要功能：

古时人们看戏，很注重听故事的发展情节。在广大农村，多建有戏台子，丰富了人们的精神生活，滋养了大家的心理与情感。同时，也有封建社会宣传伦理道德观与君臣关系的教育功能。

三、古代民族声乐的审美标准：

（一）从明代魏良辅的《曲律》“曲有三绝：字清为一绝，腔纯为二绝，板正为三绝”可知，把“字正”放在第一位，这是与它的文化功能分不开的。为了让听众把故事的情节听清楚，获得情趣和教益，也就需要着重注意吐字清晰、语言准确、发音标准。

（二）第二个标准是要求“腔圆”。而且，字与腔之间的关系，是紧密相连的，其表现是：

1. 首先是要求字正，然后才是要求腔圆，即在字正的前提下，才考虑腔圆。





2. 腔圆与字正还是一个从属的关系,即“以字行腔”“声随字发”,这是规定歌曲的旋律走向必须与字的四声相一致,以求让听众把歌词听清楚,便于理解和接受歌词的意思。所以腔圆也是为字正服务的,这既使字与腔有机地融合在一起,表现出一种很自然的、天然的美感,同时也使旋律创作向前发展和提高,也就受四声的束缚,影响着人们对旋律艺术美感的探索 and 追求。这是中国历史和文化发展的客观现实,是不可逆转的,但是值得总结的,我们要提取并发扬其正面的要素,研究并改进其负面的因素。^①

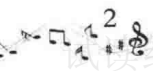
第二, 从开展学堂乐歌活动、延安时期, 至建国十七年的发展

一、开展学堂乐歌活动及相应的音乐启蒙教育之后,西方的乐器及演奏法、记谱法和基本音乐理论知识被逐步介绍进来,而且,乐歌的广泛传唱从文化心理上影响和改变着传统的音乐审美听觉取向和习惯,在唱歌行为、演唱方法上给人们一个新的观念。例如,电影《城南旧事》插曲《送别》,是李叔同根据美国 J.P. 奥特威的曲调填词的,一直传唱到今天。刘天华 1927 年在国乐改进社成立的发刊词中说:“一国的文化,断然不是抄袭别人的皮毛就可以算数的,反过来说,也不是死守老法,固执己见,就可以算数的,必须一方面采取本国固有的精粹,一方面容纳外来的潮流,从东西的调和与合作中打出一条新路来,然后才说得得到进步两个字。”老一辈从事声乐表演及教育的音乐人,正是带着这样的思考,并在演唱与教学的实践过程中,在中西的融合之中,艰苦探索,才逐渐促使我国的传统民族声乐开始进入新的民族声乐的转型期。

二、“九一八”事变后,抗日救亡运动风起云涌,抗日救亡歌咏遍及全国,如冼星海的《救国军歌》、聂耳的《义勇军进行曲》等,激起全国人民的爱国热情,齐心协力一致抗日,发挥了伟大的历史性的功用。

三、延安时期,毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》指出“文艺从属于政治”,“文艺为政治服务”,“要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分”。随着一批革命民歌,特别是新歌剧《白毛女》的问世,它们的题材、音乐风格及其演唱风格等都与以往有所不同,如果用传统的

^① 以上部分地参考了胡郁青《论中国民族声乐的发展与中国社会的现代转型》,见《中国音乐》(季刊)2007年4期。





“大白嗓”停留在唱清楚内容的层面上，势必与它的风格、音乐性质不符，达不到应有的戏剧效果与审美效应。这就决定了需要一种不同以往的声音色彩及歌唱理念。为此，编导们起用了原来唱西洋唱法的王昆与孟于来唱歌剧中具有浓郁中国民族风格韵味的咏叹调、重唱、合唱，这直接导致了后来被史学界称之为“新歌剧唱法”，这也是对新民族声乐的发音方法、演唱风格进行的一系列积极的探索和实践。

四、建国初期。

(一) 在建国初期，发生在声乐艺术中的“土、洋之争”，就是对于如何处理中西关系问题的第一次观念上的大碰撞，两者逐步互有影响，民族唱法“洋为中用”，逐步地向美声唱法借鉴。

(二) 在“反右斗争”和“大跃进运动”之后，我国的民族声乐艺术开始走进了高等音乐学府，在演唱方法和演唱风格上，开始了全面而细致的理论研究和教学实践。在1957年，文化部提出“我们的历史任务是努力创造社会主义民族的声乐文化，对西洋欧洲唱法要民族化，对民族传统唱法要继承、学习，进一步发展、提高”，又一次复苏了“土、洋结合”，相应地涌现了大批演唱方法讲究、民族风格鲜明、深受各族人民喜爱的民族声乐作品及歌唱家。他们的音域更加宽广，音量、力度更富有穿透力，音质、音色更具表现力。到二十世纪六十年代又创演了《江姐》《洪湖赤卫队》《刘胡兰》等一批优秀歌剧。

(三) “文革”时期，音乐艺术也遭到了史无前例的打击与摧残，中国民族声乐艺术遭到了厄运，完全放弃了艺术的审美标准和对歌唱声音的完美追求，使刚刚迈开步伐的中国民族声乐在政治斗争浪潮中被淹没了。

第三，改革开放至今的发展

一、音乐艺术在民主政治的真正确立、经济的迅速发展、思想的大解放中，迎来了一个真正的春天。在民族声乐演唱方面人才辈出，如吴雁泽、彭丽媛、蒋大为、殷秀梅、宋祖英等，他们在借鉴西洋唱法、协调处理民族唱法与西洋唱法之间的某些矛盾并将两种唱法相互融合方面取得了一定的成功。他们的演唱状态积极、气息悠长、音域宽广，高音演唱轻松自如，集中、明亮，富有穿透力。

二、二十世纪七八十年代，全国大多数音乐学院建立了民族声乐专业，



在教学内容、教学管理等方面都已日趋完善。培养出来的学生已输送到全国各级各类艺术表演团体及音乐院校，发挥了无法估量的作用。如著名的民族声乐教育家王品素教授，站在客观的立场上对西洋唱法与民族唱法进行分析、研究，终于探索出一套符合我国民族发声方法、发声规律的声乐教学方法。在她几十年的教学中，先后为汉族、蒙古族、满族、维吾尔族、藏族、苗族、土家族等 23 个民族培养输送了如才旦卓玛等一批批经过正规系统训练、具备较高艺术修养又有突出鲜明民族个性的声乐人才。

三、中国民族声乐想要进一步拓宽自己的发展空间，冲出国门，走向世界，就迫切需要系统的科学理论作为学科支撑。而在民族声乐教育领域已苦苦探索多年的金铁霖教授所提出的关于中国民族声乐教学七字标准，及民族声乐训练的先共性、后个性的训练过程，和从自然到不自然再到科学的自然三步走等理论，为中国民族声乐在二十一世纪的发展注入了新的动力。^①

这七字标准就是“声、情、字、味、表、养、象”。声是指科学的演唱方法和声音技巧；情是指声乐演唱中作品的情感表现；字是指歌唱中语言，就是吐字；味是指演唱声乐作品的风格和韵味；表是指歌唱中的表演和形体动作；养是指培养和提高演唱者全面的艺术修养，包括音乐素养和文化素质；象是指声乐演员的形象、台风和气质。这七个字，基本上涵盖了人民群众对民族声乐演唱的审美要求。声乐学习者要从这七个方面使自己得到提高、完善。^②

四、全国如内蒙古、新疆、西藏、云南、贵州、广西、吉林等各地区少数民族的多姿多彩、各富特色的民族歌咏，都有极大的发展，尤其是中央电视台举办“青歌赛”，开展原生态唱法比赛以来，真是百花齐放、春色满园，这是历来所没有的，极大地丰富了 56 个民族的文化生活，振奋了广大人民的民族精神。

^① 以上参考胡郁青《论中国民族声乐的发展与中国社会的现代转型》，《中国音乐》（季刊）2007年4期。

^② 金铁霖主编《中国音乐学院继续教育全国推广教材（民族声乐③）》，中国青年出版社，2014年。



第二节 我国民族声乐的若干文化属性

第一，我国民族声乐是本国传统音乐文化的延续和发展

一、它是本国传统音乐文化的延续与继承。

(一) 它延续、继承了我国戏曲艺术的精华，它具有群众文化与高雅艺术相融合的特性，还具有深刻的文学性与艺术性。

(二) 它还吸收了我国演唱艺术的演唱方法，如咬字与润腔等，具有韵味更强、更浓的风格，和民族艺术神韵。

二、发展不是简单的继承，而是随着时代的发展，人们不断增大作品的难度，不断提高演唱的技术、技法、技巧，及咬字、润腔等，也就摒弃了一些简单的、陈旧的东西，使整个声乐艺术不断提高、升华。例如，二十世纪三十年代，在延安革命根据地，创作演出了如《兄妹开荒》《夫妻识字》等歌舞曲，反映了边区军民生活的精神面貌，成为中国民族歌剧的雏形。1945年中国第一部歌剧《白毛女》，则是中国歌剧发展史的里程碑。到五六十年代又创作演出了一批深受人民群众喜爱的歌剧，如《小二黑结婚》《江姐》《洪湖赤卫队》《草原上升起不落的太阳》《乌苏里船歌》《草原之夜》等。这些作品不仅是对演唱方法、技术、技巧和润腔的提高，也拓展了民族声乐艺术的文化内涵，提升了艺术的品位。这些作品不是普通民间歌手所能驾驭的，而是要求演唱者具有科学、合理的演唱方法和较深厚的艺术修养。

第二，汉民族与各少数民族的音乐文化的融合是中国民族声乐生成的重要条件

一、中国民族声乐艺术，是由以汉族文化为主体、以少数民族为特色的五彩斑斓的、多元性的、相互融合、交汇所生成的声乐艺术。

二、我国民族声乐继承了中华文化的特征，以汉族文化和各少数民族文化为丰富养料，从而使民族声乐艺术具有厚重的文化根基。而中华民族的文化特征和文化根基，又决定着民族声乐的基本走向。

三、中华文化特有的文化内涵，决定了民族声乐的气质和内在规定性；中华民族特有的审美取向，决定了民族声乐的艺术神韵和受众的欣赏习惯；中华各民族的音乐风格，决定了民族声乐的表现形式和音乐属性；汉民族



和其他少数民族的语言，决定了民族声乐的音乐本质；中华文化的地域性特征，决定了民族声乐的演唱风格多元化的特点。这一切，决定了民族声乐的演唱方法。

第三，我国民族声乐具有鲜明的地域特点

一、我国民族声乐艺术吸纳了各地区的音乐文化，包括黄河流域、长江流域、塞外、青藏、东北及岭南等众多地区的音乐文化。各种地方剧、说唱和各地的民歌，无不带有鲜明的地方色彩，如山西梆子、豫剧、东北地方戏、山东琴书、天津时调、苏州评弹、扬州清曲、凤阳花鼓、陕北信天游及青海花儿等。

二、各个不同地域的各民族的不同方言，孕育了具有不同风格的声乐演唱。声乐表现是与不同地区的语言、语调、语气、语言习惯相吻合的，为表现不同地域、语言、方言而引起的声乐风格变化，使民族音乐始终具有原创的动力和鲜灵的个性。

三、新中国成立后，民族声乐多元的地域性特征日益展示出各自的艺术魅力，同时，不同地区的声乐通过相互间不断的学习、交流融汇，借鉴其他地域音乐文化的长处，使本地区的音乐文化在鲜明的个性中增添了共性的艺术感染力，为全国各族人民所喜爱。

第四，我国民族声乐艺术是一种与西方声乐艺术并立的音乐文化艺术

一、中国民族声乐艺术与西方声乐艺术都是人类共有的艺术财富，中国民族声乐艺术与西方声乐艺术是两种并立的声乐艺术。

二、一般来说，东方音乐较为注重旋律发展，注重韵味，创作注重感觉；西方音乐较为讲究和声，讲究技巧，创作讲究理性。进入二十世纪后期，东西方音乐文化都更为理性，追求旋律美、和声的凝重、音乐的逻辑思维等。所不同的是，东西方文化有着不同的审美取向和民族语言。这是文化的本质所决定的。由于东西方音乐分属于两种不同的文化，所以，其音乐的本质属性也就不同。^①

^① 以上摘录自刘辉《再论中国民族声乐的文化定位的问题》，《中国音乐》（季刊）2006年1期。





第三节 原生态与学院派的关系

第一，发展过程中存在不同的看法是自然的、正当的、有益的。问题的提出以王磊《关于“民族唱法”之我见》一文较有代表性。他认为：“说到民族唱法，似乎就是指那种甜、脆、亮、细的音色，一说到民族唱法的代表人物，似乎就是指那几位按照学院派的审美模式和审美标准打造出来的，无论在发声方法还是音色效果及演唱方式都如出一辙的歌星，以致让人感到多姿多彩的民族唱法已不复存在，只有学院派的民族唱法一统歌坛。学院派审美标准的普遍化、媒体化，已导致了一花独放的恶果，这是值得我们深思的。”^①这是2002年提出来的。

第二，看问题要从不同的角度做较全面的分析。该文又从另一个侧面认为：“1. 学院派它那甜美、纯净、亲切的音色，不仅带给人们新的审美体验和艺术享受，而且还让人感到时代的气息。它能代表民族歌唱艺术发展的一个方面，但并不是全方位，不能用它的审美标准来评判和衡量其他风格的民族唱法，更不能将其他风格的民族唱法统一在它的审美范畴而使其丧失艺术个性。2. 我们并不否定其应向学院派学习借鉴，也不否定学院派对其进行艺术整合指导，但这必须是在保持和发扬民族声乐艺术的个性、保持其美学品质的前提下进行，最终达到不断提高民族唱法的艺术性，使其多姿多彩的目的。事实上，包括才旦卓玛在内的许多民族歌唱家，都受过音乐学院专家教授的训练和指导，但他们并未失去自己的艺术个性。”

第三，该文是反映了不少专家、歌唱家、媒体人的意见的，对我国民族声乐的前进和发展方向是很有参考价值，值得重视和研讨的。有不同的意见或争论，是正常的、应该的，是很好的事情，值得鼓励和支持，这是“百花齐放、百家争鸣”方针的体现。“青歌赛”开展原生态唱法比赛，也反映了有关领导部门对此的认可和扶持。

第四，就这个问题，谷新健在《对民族声乐风格的哲学思考》中，从历史发展的角度做了分析：二十世纪六十年代的“十年动乱”，造成了各行各业的思想混乱，传统民族声乐的传承受到了冲击。之后，随着欧洲声乐教育家、歌唱家的不断来访，欧洲技法与民族技法共性风格的结合进一

^① 摘录自王磊《关于“民族唱法”之我见》，《中国音乐》2002年4期。





步深入。美声技法被充分重视，传统民族唱法却走进了低谷。戏曲、曲艺、传统民歌的观众正在减少，有些品种已经失去了生存空间。彭丽媛的演唱模式出现后，企图在民族歌坛显山露水的歌手们找不到突破彭丽媛模式的新路子，便一再模仿她的风格，造成了民族歌坛风格单一、千人一面的局面。这就是两种风格的发展失去平衡而造成的后果。^①

第五，金铁霖《民族声乐教学的现状及创新——在“2005 全国民族声乐论坛”上的学术报告（徐天祥整理）》^②中说：“1. 原生态是根，是源泉，是基础。民歌也属于原生态。很多民族声乐的专业人士都下去采风，听原始民歌，进行吸收和发展创造。学校也开设了民歌课、戏曲课、曲艺课，我们必须这么做，二者之间并没有什么矛盾，学校从没有说过原生态不能存在，我们一直很重视对传统声乐的挖掘和整理，做了很多工作。2. 科学性是怎么来的？它继承民族传统声乐基础，学习总结，不断创新，当然还有个借鉴问题，小平同志说市场经济不是资本主义独有，社会主义也可以有市场经济。同样，不能说科学方法是美声的，民族音乐也可以用科学方法。我们用科学方法发展的是中国音乐，而不是变成西洋唱法。3. 掌握科学方法可以有更宽的音域，更好的声音，表达手段更多，两三个八度的音域比一个八度表现力度要强很多。很多新创歌曲难度很大，如果没有科学性，这些歌曲就无法演唱。宋祖英在维也纳唱《孟姜女》，歌词外国人不懂，但唱完之后掌声如雷，音乐和艺术听懂了，声音听懂了。如果科学性做得非常好，咬字非常清晰、方便，有表现力，科学性与民族性是没有矛盾的。4. 彭丽媛早期用真声多的混合声，宋祖英是假音多的混合声，张也学过花鼓戏，正好是真假各半的混合声。有人说训练出来的歌手千篇一律，但她们几个就不一样，训练方式、使用方法和训练效果都是不一样的。”

第六，廖昌永《在 2005 年全国民族声乐论坛上的发言》^③（夏侯晓昱整理）中说：“1. 我觉得原生态对我们来说是母亲，是养料，学院派与原生态是鱼与水的关系，将二者完全割裂开是不可能的。我认为学院派是搞音乐科研工作的，其工作是从个性中发现共性从而保持这种共性，从而找

① 乔新建《对民族声乐风格的哲学思考》，《中国音乐》2002年3期。

② 金铁霖《民族声乐教学的现状及创新——在“2005年全国民族声乐论坛”上的学术报告（徐天祥整理）》，《中国音乐》2005年1期。

③ 廖昌永《在2005年全国民族声乐论坛上的发言》，《中国音乐》2006年1期。

