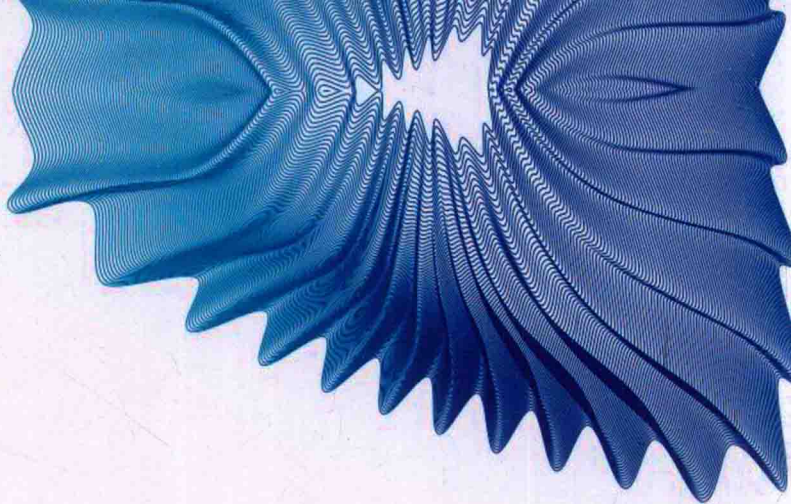




中国民族声乐艺术的 发展与风格定位

徐丹丹 著

ZHONGGUO MINZU SHENGYUE YISHU DE
FAZHAN YU FENGGE DINGWEI



东北师范大学出版社

NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS

中国民族声乐艺术的 发展与风格定位

徐丹丹 著



东北师范大学出版社
NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中国民族声乐艺术的发展与风格定位/徐丹丹著
—长春:东北师范大学出版社,2018.1

ISBN 978-7-5681-4131-4

I. ①中… II. ①徐… III. ①民族声乐—声乐艺术—
研究—中国 IV. ①J616.2—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 020378 号

☐责任编辑:张志文 ☐封面设计:崔 蕾
☐责任校对:周玉娇 ☐责任印制:顾 伟

东北师范大学出版社出版发行
长春净月经济开发区金宝街 118 号(邮政编码:130117)

电话:0431—84568127

网址:<http://www.nenup.com>

北京亚吉飞数码科技有限公司制版

北京亚吉飞数码科技有限公司印装

北京市昌平区回龙观镇黄平路 19 号院 4 号 207

2018 年 5 月第 1 版 2018 年 5 月第 1 版第 1 次印刷

幅面尺寸:170 mm×240 mm 印张:17.25 字数:224 千

定价:46.00 元

前 言

中国民族声乐艺术是一条川流不息的大河,从萌生至今,在不同时期以不同的姿态呈现在世人面前。在经过数千年的发展融合后,终于以全新的艺术形象跻身于世界乐坛之列,并以其独特的风格在中华大地上广为传播,对中华文明的进步产生了强大的推动作用。在这个发展的过程中,无论是前进还是倒退,都是事物发展的必然规律,是历史的结果。因此,从历史的角度对中国民族声乐艺术的历史沿革进行梳理具有很强的现实意义。在未来面对我国民族声乐教育事业时,能够提供充分的理论依据。鉴于此,笔者撰写了《中国民族声乐艺术的发展与风格定位》一书。

本书以中国民族声乐艺术的历史沿革与艺术风格作为研究的对象,利用文献研究法、描述性研究法、比较法等研究方法,针对中国民族声乐艺术从古代的形成直至今天的发展脉络进行梳理,并对在发展中出现的不同艺术风格,如戏曲与曲艺唱法艺术风格、原生态唱法艺术风格、民族唱法艺术风格给予定位、归纳和总结。

全书共分为两部分,第一部分为中国民族声乐艺术的发展,主要包括第一、二、三章,该部分论述了各个朝代民族声乐艺术的发展概况。第一章论述远古时期简单、原始、朴素的声乐艺术萌芽,处于民族声乐艺术初步发展时期的周朝,民族声乐艺术繁盛时期的汉唐时代,民族声乐艺术蓬勃发展的宋元时代以及以戏曲艺术为民族声乐艺术主流的明清时代。笔者认为,中国民族声乐

艺术要得到全面发展,必须继承我国古代留下的丰厚遗产。第二章以时间为顺序,主要论述了中国近现代民族声乐艺术的发展进程及其取得的成就。第三章主要论述了新中国成立后民族声乐艺术的发展及其取得的成就。这一部分还包括中国民族声乐艺术的未来展望。第二部分为第四、五、六章。该部分主要论述了民族声乐艺术在发展中出现的不同艺术风格,主要包括传统民族声乐艺术风格、原生态唱法艺术风格、民族唱法艺术风格。在这部分内容中,作者对各种风格进行了定位,并结合自身的演唱经验,以具体民族声乐作品为例,论述自己对演唱多元化的认识和体会。希望此书对声乐学习者起到借鉴和启发的意义,并为民族声乐艺术的繁荣发展起到积极的推进作用。

笔者在撰写本书时,得益于许多同仁前辈的研究成果,既受益匪浅,也深感自身所存在的不足。笔者希望读者阅读本书之后,在得到收获的同时对本书提出更多的批评建议,也希望有更多的研究学者可以继续对中国民族声乐艺术进行研究,推动中国民族声乐艺术的发展。

作者

2017年10月

目 录

第一章 中国民族声乐艺术的历史渊源	1
第一节 中国民族声乐的起源与发展	1
第二节 汉唐时期的歌舞乐与歌唱艺术	9
第三节 宋元时期的声乐艺术	29
第四节 明清时期的声乐艺术	44
第二章 中国近现代民族声乐艺术的发展	54
第一节 西洋美声唱法的传入及其发展	54
第二节 学堂乐歌的兴起与发展	62
第三节 近现代传统声乐艺术的新发展	68
第四节 近现代艺术歌曲的发展	75
第五节 近现代歌剧艺术的发展	91
第三章 当代中国民族声乐艺术的繁荣与未来	103
第一节 中国民族声乐艺术的初步繁荣与艰难发展	103
第二节 中国民族声乐艺术的繁荣发展	117
第三节 中国民族声乐艺术的未来展望	141
第四章 中国传统民族声乐艺术风格	143
第一节 戏曲唱法及风格研究	143
第二节 曲艺唱法及风格研究	168

第五章 中国原生态唱法艺术风格	192
第一节 原生态唱法的界定	192
第二节 原生态唱法的地域风格	193
第三节 原生态唱法的发声风格	198
第四节 原生态唱法的表演艺术风格	204
第六章 中国民族唱法艺术风格	221
第一节 民族唱法的界定与形成来源	221
第二节 民族唱法的审美艺术风格	222
第三节 民族唱法的发声风格	224
第四节 民族唱法的表演艺术风格	250
参考文献	263

第一章 中国民族声乐艺术的历史渊源

中国民族声乐艺术是中国文化不可分割的一个组成部分,声乐艺术史研究是中国文化艺术史的一门分支学科。中国民族声乐艺术的历史源远流长,对其展开研究,深入剖析各个历史时期的音乐形态,不仅可以使人们更加深刻地认识音乐的本质,还能从各个层面、各个角度展现中国民族声乐的历史风貌。

第一节 中国民族声乐的起源与发展

一、原始社会时期的声乐起源

音乐,作为人类的一种社会现象,是伴随着人类的出现而产生的,是人类社会发展到一定阶段的产物。在自然界当中,声音产生的因素比较多,既有物质的,又有各种生物的,无论是哪一种,它们都对原始音乐的产生起到了一定的促进作用。中国自古就流传着许多有关远古歌唱的传说。

《吴越春秋》中记载了这首相传是黄帝时的《弹歌》,歌词:“断竹、续竹、飞土、逐穴。”这八个字的歌词为我们描述了人们砍断竹子、做成弯弓、弹出泥丸、追逐飞禽野兽的整个捕猎过程。幸运的是,这首精练的二言四句体歌谣的古老性和真实性在 20 世纪末的一次民间歌曲调查中得到证实。1998 年 6 月,编写《中国民间

歌曲集成·江苏卷》的音乐工作者赴江苏张家港市港口镇考察,搜集了一首古老的山歌《斫竹歌》,是由一位 71 岁、不识字但会唱很多山歌的老农张元元所唱,他说这首歌幼年时跟父亲学会,没有改动过。这首歌的曲谱如谱例 1-1 所示,从这首山歌的歌词来看,其主体与《吴越春秋》记载的八个字歌词十分相近,只是在演唱中会加入一些山歌中常用的“嗯哨”或“嗯哨嗨”这样的衬词。

例 1-1

《斫竹歌》

河阳山歌(江苏省张家港市)



总体来说,歌唱起源于人类的劳动生活。它不仅是原始社会劳动生活交流的产物,也是原始人类初始语言外延发展的产物。在原始社会时期,音乐、舞蹈、诗歌起初是三位一体的艺术形式,经过千百年社会历史的沿革和文化艺术的发展,才逐渐分离成为各自独立的艺术形式。

二、先秦时期的声乐发展

先秦时期(公元前 21 世纪至公元前 221 年)是指自秦朝建立之前的历史时代,具体是夏朝至春秋战国时期。这一时期中国主要的声乐艺术表现形式为歌舞、诗歌、说唱等。

(一)夏、商时期的歌舞艺术

公元前 21 世纪,夏朝建立,中国逐渐进入奴隶社会。在奴隶社会时期,音乐是奴隶主用来祭祀等重大典礼的歌曲,主要用来宣扬奴隶主统治的合理性。据传该时期最著名的歌舞代表作是

《大夏》。

这个乐舞也有九段,用簫伴奏,故又称“夏簫九成”。2002年春,国内专家在香港市场上发现一件西周中期的青铜器“遂公盨”,上面铸有10行98字的长篇铭文,内容记述了大禹治水及其德行。这件文物将大禹治水的文献记载提前了近700年,而且证明了大禹治水不是传说。因此,《大夏》这部乐舞存在的历史真实性应是毋庸置疑的。

又如相传《候人歌》是夏禹时期的一首情歌。歌词只有“候人兮猗”四个字。这种声音,便是音乐的萌芽,也是孕而未化的语言。

夏末,汤灭夏朝建立商朝。该时期的音乐与巫有着密切的关系。例如《雩舞》是商民族盛行的求雨舞。有时商王还亲自参加祭祀活动,亲自跳祈雨的舞蹈。甲骨卜辞中还有一条十分有趣的占卜文字:“癸卯卜,今日雨,其自西来雨?其自东来雨?其自北来雨?其自南来雨?”(郭沫若《卜辞通纂》)仿佛是巫覡们祈雨时边歌边舞唱的一首占卜歌曲。

商代音乐真正进入文明的盛期是在定都安阳以后(前13至前11世纪),特别是到纣王统治时期。奴隶主阶级的奢侈享乐已达到极限,他们建“鹿台”,设“肉林”“酒池”,还让乐师作“新声”(即“北里之舞,靡靡之音”)。

据文献记载,夏商时期具有音乐专长的人物众多,夏代有制作《夏龠》的皋陶;商代有商汤时代制作《大濩》和《晨露歌》的伊尹,商纣时有制作“北里之舞,靡靡之乐”的师延,武王伐纣前夕,“抱其乐器而奔周”的太师疵、少师强等。同时,商民族的巫师(在男曰覡,在女曰巫)实际上具有很高文化水平,本身能歌善舞,是职业的音乐舞蹈家,同时能卜凶吉,预言未来,有着很高的社会地位。太戊时的巫咸,祖乙时的巫贤,都是执政的大臣。他们对夏商音乐文化的发展做出了一定的贡献。

(二)西周、春秋、战国时期的声乐艺术

西周至春秋战国时期(公元前 11 世纪至公元前 221 年)是我国民族音乐文化发展的第一个高峰期,这个阶段的民族声乐及音乐思想等方面,都体现出十分强劲的发展势头。

1. 周朝的礼乐

礼乐制度是指古代为维护君臣上下等级秩序而建立的一套文化典章制度,以求达到尊卑有序远近和合的统治目的。周朝的礼乐制度是以礼仪和音乐的等级化为核心的一种文化制度。周代用乐等级森严,不唯选用曲目上有严格的规定,于乐器编配和舞队人数上也有严格之区分。据相关的史料可知,在西周时期,天子可以享用 64 人表演的乐舞,诸侯可以享用 48 人表演的乐舞,卿大夫可以享用 32 人表演的乐舞,而士只能享用 16 人表演的乐舞。这样的等级规定是不允许随意变更和僭越的。同样,“乐悬”是指悬挂钟磬多寡的规格。在西周时期,规定天子可以四面悬挂钟磬,诸侯则享用三面悬挂的规格,卿和大夫享用两面排列,士只允许排列一面。这种“乐悬”制度,也完全是由等级森严的宗法制度所决定的。制作的音乐,则是“雅乐”。《史记·周本纪》记载:“周公之时,作《周官》,兴正礼乐,度制于是改,而民和睦,颂声兴。”这就是一般所说的周公“制礼作乐”。周公旦奠定了西周前期礼乐制度的基础,后来这种制度在西周时期不断得到完善,对于西周近 300 年间社会统治秩序的稳定起到了积极作用。

2. 周朝的采风制度及《诗经》

周朝出现了“采风”制度,它是收集民歌的制度。其目的主要是通过民歌来察看平民百姓的反映和对统治者的情绪,同时利用民歌来统治社会。但现实主义的民歌,与统治者的意图是有矛盾的。为了使它们适合自己利用,统治者对民歌不得不有一定的政

策。从周朝开始，统治者对民歌所采取的政策如下。

第一，通过采风以掌握民歌；第二，派专人修改民歌，然后由统治者自己审查那些已经修改的民歌；第三，进行有着政治目的的选别和运用；第四，利用民歌的音乐形式来抒写统治阶级方面的思想感情，如《诗经》中《大雅》和《小雅》中间的歌曲；第五，对某些民歌，掩盖其原来意义，对之进行歪曲的解释。虽然收集的民歌经过了选别和修改，它仍然因此而为我们保存和传承了不少劳动人民集体创作的优秀诗歌，只要能揭开其表面笼罩着的迷雾，剔除其歪曲的成分，我们仍然能够从中看到现实主义的早期源头。即使在那些由统治阶级文人所写成的诗歌中，有些也对统治阶级自己的坏事进行了揭露和讽刺；而且在语汇的提炼、描写的细致、形式的多样等方面，在我国歌曲继承和发展的道路上，仍有着一定的贡献。

在采风制度下收集的民歌，经春秋时孔子的删订，形成了我国第一部诗歌总集《诗经》。最初称《诗》，被汉代儒家奉为经典，乃称《诗经》，也称《诗三百》，它收有自西周初到春秋中叶五百多年的入乐诗歌，一共 305 篇。《诗经》里的内容，就其原来性质而言，是指歌曲的歌词。《诗经》在古代与音乐和舞蹈的关系密切，是毋庸置疑的。

《诗经》分《风》《雅》《颂》三部分，其中收集了从西周初期到春秋末期共 500 多年间的各类音乐作品。这三类诗歌，就其写作的风格和所用的语汇来看，也有着相当的区别。《风》用的语汇，比较通俗明了，写作的风格也比较朴素、自然、流利。《雅》所用的语汇比较丰富，在心理和形象的刻画上比较细致，篇幅也比较长。可以看出，在艺术上已经过专业的提高。《颂》，一般来说，语汇比较简省，语义比较晦涩，句法不如民歌那样整齐。

《诗经》歌曲的演唱多采用重章叠句的形式加强抒情效果。在《诗经》歌曲的演唱中，歌词与曲调配合密切，普遍采用回环复沓、重章叠唱的形式。每曲由若干章组成，每章字句基本相同，只

是对应地更换几个词,反复咏唱,造成回环往复、层层递进的艺术效果,以强化感情的抒发。这种民间歌谣的特点,在《国风》和《小雅》的民歌中使用最为普遍。^①

3. 战国时期的《楚辞》

大约在战国时期,南方出现《楚辞》,并在文体上形成了一律用一个助词“兮”的独特的“骚体”。在当今,《楚辞》一般指战国时期,楚国诗人屈原依据楚国民间歌曲填词的诗集。《楚辞》是战国时期楚文化的典型代表,它以“皆书楚语、作楚声、纪楚地、名楚物”的遵旨呈现出浓郁的地方特色。关于楚声,《吕氏春秋·侈乐》篇中曾有“楚之衰也,作为巫音”的评价。《楚辞》中除《九歌》《招魂》《大招》为纯粹的巫歌外,其余《离骚》《九章》《远游》等篇也无不使用巫的语言,显而易见是受到当地巫风的影响。

楚南民间历来有“信鬼而好祠”的风俗,“其祠必作歌乐鼓舞以悦诸神”,被放逐该地的诗人屈原,“出见俗人祭祀之礼,歌舞之乐”,因“其辞鄙陋”而作《九歌》,“上陈事神之敬,下见己之冤结,托之以风谏”。

该作品由 11 篇组成^②,除最后两篇外,其余九篇都是祭祀神灵的。《东皇太一》是祭天神或迎神曲,《云中君》是用来祭云神的,《湘君》是用来祭湘水男神的,《湘夫人》是用来祭湘水女神的,《大司命》是用来祭司人寿命之神的,《少司命》是用来祭司人子嗣之神的,《东君》是用来祭日神的,《河伯》是用来祭黄河神的,《山鬼》是用来祭山神的,《国殇》是用来祭阵亡将士的,而《礼魂》是送神曲。表演《九歌》时,用杂以丝竹的钟鼓乐队来伴奏,其大型祀神歌舞曲的风貌可见一斑。

《楚辞》中还记录了一些乐章音节之名,如“少歌”、“倡”(即

① 张晓农. 中国声乐艺术史[M]. 上海:上海音乐出版社,2015.

② 《东皇太一》《云中君》《湘君》《湘夫人》《大司命》《少司命》《东君》《河伯》《山鬼》《国殇》《礼魂》等。

唱)等,这也证明了其中的诗篇全是可以用来歌唱的“楚声”。其中,初见于《商颂·那》,后现于《大武》和《周南·关雎》之“乱”,在《离骚》《抽思》《九章》之《涉江》《哀郢》《招魂》《怀沙》等篇中均有运用。“乱”通常出现在篇尾,其辞大都有总结的意味,与之相和的音乐想来应是全曲的高潮所在。

4. 春秋战国时期说唱音乐的始祖——《荀子·成相篇》

如今中国有几百种用来讲故事的歌曲,我们称为曲艺,即说唱音乐。在春秋战国时期,人们从事舂米或夯地等劳作时,往往随杵而歌以相劝勉。杵一类的劳动工具后演变为乐器相或舂牍,用于击节伴唱。在民间,也同样遵循着“邻有丧,舂不相”的风俗习惯。战国后期,儒家代表人物荀子为推行其政治主张,模仿这种源自劳动歌曲的民间说唱,写下了《荀子·成相篇》,它的内容是揭露统治者的愚蠢,要他们改变作风,施行开明的政治。这个目前所知最早的说唱底本分为三大部分,共 56 段,基本上每段都有相同的句式,也就意味着每段都有相同的节奏形式。现节录其首段为:

例 1-2

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} \times & \times & \times & | & \times & \times & \times & | & \times & \times & \times & \times & | & \times & \times & \times & | & \times & \times & \times & \times & | & \times & \times \\ \times & \times & | & \times & \times & \times & \end{array}$$

请成相,世之殃,愚暗愚暗堕贤良,人主无贤,如瞽无相,何怅怅!

由此看来,《荀子·成相篇》可能是在打击乐的伴奏下,用同一个短小、明快的曲调反复歌唱的,有些类似后世的快板书。清人卢文《荀子集解》指出:“审此篇音节,即后世弹词之祖。”因而《成相篇》被认为是我国最早的说唱音乐的唱词,被曲艺界推崇为后世弹词说唱之祖。

5. 春秋战国时期戏曲艺术的端倪——倡优

春秋战国时期,民间出现了从事祭祀活动职业化的人,既“巫”。这种巫觋歌舞的表演对后世戏曲的产生和发展起着重要的影响。而另一方面在宫廷和贵族中又出现了“优”。优是中国戏曲和曲艺中最早的专业演员,他们为中国戏曲和曲艺的发展积蓄了强有力的底蕴。后来社会上又出现了以歌舞表演为主的“倡优”、以词令小调表演为主的“俳优”和以乐器表演的“优伶”,他们也统称为“优人”。他们都为戏曲和曲艺的发展奠定了基础。

战国时期的倡优是由女乐与优人组成的一类歌舞表演型人物。女乐是由巫演化而来的身为奴隶的歌舞演员。优人则是宫廷或贵族豢养的通过表演以娱人的残疾人。这一时期出现了专供各国君王娱乐的瞽矇和俳优。瞽矇和俳优都是一些身体有残疾的奴隶,由于他们丧失了劳动能力,奴隶主就让他们从事一些力所能及的工作,其中包括各种演唱活动。优人均由男子充任,他们能歌善舞、多才多艺,以歌舞百戏和说唱调笑表演事君,是专供贵族服务的职业艺人,他们的表演均有乐器伴奏。

该时期在各国王身边除了瞽、矇、瞽之外,还有一些地位低下以娱乐为本职的优、俳、倡,他们在以滑稽调笑事君中,常有谏讽时政的表现。楚庄王时的优孟、秦始皇时的优旃均为当时有名的宫廷优人。从历史文献记载可知,优孟衣冠、优旃讽谏不仅是先秦说唱形式,也是后世戏曲的原始形态。司马迁《史记·滑稽列传》记载了优孟衣冠的故事,优孟出色的扮演和天才的模仿被视为戏曲艺术的端倪。^①

6. 春秋战国时期的歌唱理论

关于歌唱的技术,乐工师乙曾在《礼记·乐记》称:“故歌者,

^① 张晓农.中国声乐艺术史[M].上海:上海音乐出版社,2015.

上如抗,下如队,曲如折,止如橐,倨中矩,句中钩,累累乎端如贯珠。”

法家韩非曾提到当时声乐教学中鉴别初学者的一种方法,大意是说,使学习者先试试发声,然后向他提出较难的要求;如他的声音能达到第五度的高八度音,那就可以教他。又曾提到教唱歌者应该要求学生符合某些有关正确发音的标准。^①从这些可以看出,那时候在歌唱艺术上已达到了一定的高度。

第二节 汉唐时期的歌舞乐与歌唱艺术

一、秦汉时期的声乐艺术

公元前 221 年,秦始皇统一六国,结束了战国割据称雄的局面,建立了封建集权大一统的秦王朝。然而,仅仅维持了十几年的统治,便进入了“楚汉相争”的时代。公元前 206 年,汉高祖刘邦在楚汉战争中获胜,建立了西汉王朝。之后一直到公元 220 年,在长达 400 余年的时间里,社会长期基本处于和平状态,在社会、经济、文化、外交等方面都取得了十分巨大的成就,也缔造了一个以多民族歌舞音乐并存为其特征的灿烂辉煌的音乐多元化时代。

(一)秦汉乐府机构的建立

秦汉时期隶属于少府(掌宫廷供奉之用)的音乐机构,沿袭至隋代。其所掌以俗乐为主,主要职能是收集民歌、编创歌曲,培养

^① 《韩非子·外储说左下》第三十四:“夫教歌者,使先呼而诎之。共声及清微者,乃教之。一日,牧歌者先揆以法:疾呼中宫,徐呼中徵。疾不中宫,徐不中徵,不可谓教学。”

音乐人才。汉乐府的建立,对我国汉族民间音乐的收集整理以及促进汉族和各少数民族人民之间的文化交流、融合起到了积极的作用。

汉武帝时为全盛时期,从事宫廷音乐的人员达千人之多,主要领导人是协律都尉李延年。李延年,西汉音乐家,宫廷音乐机构领导人(协律都尉),中山(今河北定县)人。他“性知音,善歌……每为新声变曲,闻者莫不感动”,“创作有《郊祀歌》十九章,并根据张骞从西域带回的胡曲《摩诃兜勒》改编创作了《新声二十八解》用作军乐,成为当时横吹曲的代表作。

公元前7年,汉哀帝对乐府机构进行了裁减,至使乐府由盛变衰。作为音乐机构的乐府渐趋衰落,但封建政权建立类似机构的传统却存在得相当久远。

(二)秦汉时期的民间歌谣

公元前214年左右,秦政府为了防匈奴侵略,加重了对人民的压迫,曾发动五十万人增筑长城,民间就产生了《筑城曲》。^①西汉初年吸取了秦亡的教训,经济达到高度繁荣境地。但汉武帝时,对人民的剥削又渐渐加重了。从记载中可以看出,当时担任劳役的人们,生活十分悲惨,他们唱的歌叫作《劳歌》。因为《劳歌》的音调十分“哀切”,统治阶级就把它直接搬到丧事中间去应用,而另外给予《挽歌》的名称。

汉武帝时,匈奴人有一首歌述说他们战争中所受的损失。其歌词为:

亡我祁连山,
使我六畜不蕃息。
失我焉支山,

^① 《乐府诗集》转引《淮南子》:“秦发卒五十万筑修城,西属流沙,北系辽水,东结朝鲜。中国内郡挽车而饷之。因有《筑城曲》。”