

# 声乐演唱 艺术与声乐 美学研究

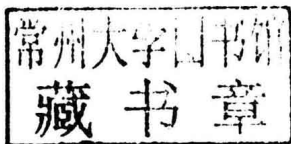
李艳◎著



九州出版社  
JIUZHOU PRESS

# 声乐演唱艺术与声乐美学研究

李艳 著



九州出版社  
JIUZHOU PRESS

## 图书在版编目 (CIP) 数据

声乐演唱艺术与声乐美学研究 / 李艳著. -- 北京 :  
九州出版社, 2017. 9

ISBN 978-7-5108-6182-6

I. ①声… II. ①李… III. ①歌唱法-研究 ②声乐艺术-音乐美学-研究 IV. ①J616

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 252635 号

## 声乐演唱艺术与声乐美学研究

---

作 者 李 艳 著

出版发行 九州出版社

地 址 北京市西城区阜外大街甲 35 号 (100037)

发行电话 (010) 68992190/3/5/6

网 址 [www.jiuzhoupress.com](http://www.jiuzhoupress.com)

电子信箱 [jiuzhou@jiuzhoupress.com](mailto:jiuzhou@jiuzhoupress.com)

印 刷 北京京鲁数码快印有限责任公司

开 本 787 毫米×1092 毫米 16 开

印 张 7.625

字 数 170 千字

版 次 2017 年 9 月第 1 版

印 次 2017 年 9 月第 1 次印刷

书 号 978-7-5108-6182-6

定 价 38.00 元

---

# 前 言

近年来，随着中国文化事业的日益繁荣，专业音乐院校和各高校音乐学院迅猛发展，音乐教学和人才培养呈现一派生机勃勃的景象。音乐教学实践的深入致使相关的理论著作也多了起来，特别是声乐技术、声乐学、声乐艺术史等方面的著作更是汗牛充栋。不可否认，一切艺术形式都是以一定的技术水平，甚至是高超的技术水平为基础的，没有技术就不可能谈及艺术，如同不懂得建筑技术的人就不可能成为建筑艺术家一样。可以说，技术是建筑基础而艺术是高层建筑，艺术是超越了技术并将技术包含在其中的表现方式。基于这种认识，我们就应该从艺术的视角来看待艺术，以美的眼光来认识美。在声乐演唱艺术中亦应如此，并以此为依据进行新的研究。

本书从审美视角对声乐演唱艺术进行新的研究和发掘，以美的塑造为原则，对艺术表现中的多个方面、环节，包括语言美、形象美、音色美、情感美等进行说明。美是艺术的精神实质，是艺术的核心追求，许多声乐演唱艺术著作通常从业务层面对声乐艺术表现进行介绍，而没有将声乐表演艺术上升到，确切地说是回归到，它的本质属性上来。这样难免使艺术降格为技术，使艺术丧失它本应有的美感。美的欣赏是一种哲学，这种哲学将主观精神、理念同感性表现形式的高度结合视为美的真谛。所以仅从技术层面上对声乐表演艺术进行研究不能不说是一种美的本性的缺失。因此，编者以恢复声乐表演艺术的美学本质为出发点和落脚点，以声乐表演艺术的必要技术为基础，以技术和审美的高度结合为要求，编写了本书。

在研究声乐表演艺术方面，由于研究视角的变化，我们面前展现的就是一幅全新的画面，本书的特色就体现在用全新的眼光看待声乐表演艺术。本书确立了艺术活动的目标，即追求美、塑造美，并以此为指引较为全面地说明了表演各环节应当注意的技术要领和情感要素。可以说，在同领域著作中，本书的内容和风格独树一帜。

本书是在前人相关研究成果的基础上完成的，没有各相关领域实践和理论就不可能有本书的成果，在此向所有对本书的编写提供帮助的专家学者表示感谢。由于编者水平有限，本书在各方面难免有不足之处，真诚欢迎读者予以指正。

著者

2017年9月

# 目 录

第一章 走进声乐艺术	1
第一节 中西声乐艺术发展史	1
第二节 声乐艺术的学科属性与基本属性	9
第三节 声乐艺术的基本概念	14
第四节 声乐艺术的特征	17
第二章 声乐演唱的基础理论	22
第一节 声乐演唱的体裁	22
第二节 声乐演唱的流派	31
第三节 声乐演唱的技巧	36
第三章 声乐美学概述	39
第一节 声乐美学的学科隶属关系	39
第二节 声乐美学的构成要素	47
第三节 声乐艺术美的本质论	52
第四章 声乐美学与声乐演唱	60
第一节 声乐艺术的美学意念	60
第二节 声乐演唱之美探究	68
第三节 声乐演唱艺术中的声乐美学原则	75
第四节 声乐美学在声乐演唱中的应用	78
第五章 声乐艺术的语言美	83
第一节 汉语的音韵	83
第二节 声乐演唱中的字音美及起音美	92
第三节 声乐艺术的歌词构成方式	98
第四节 作品歌唱中的美学处理	104
参考文献	113

# 第一章 走进声乐艺术

## 第一节 中西声乐艺术发展史

### 一、中国声乐艺术的发展史

#### (一) 原始社会时期的声乐发展

原始氏族社会在人类的历史长河中，经历了漫长的发育阶段——石器时代。从 200 万年前的智人站立打造石具开始一直到公元前 2400 年的尧舜国家的建立为止，人类从蒙昧、野蛮、文明的原始氏族跨越了由低级、中级到高级的三个伟大时代。早在 4000 多年以前的中国远古时代，歌唱就和诗、乐（器乐）、舞一起产生了，并且声乐产生在器乐之前，传说伏羲时有“网罟之歌”，神农时有“扶犁之歌”。相传在大禹治水时，他的情人涂山氏之女，就给禹唱过一首情歌，只有四个字：“候人兮猗”。中国最早的声乐故事或许就出于此处了。

人类真正意义的歌唱概念的出现，绝不晚于 18000 年前的北京山顶洞的旧石器晚期智人。他们钻燧取火，以火驱走洞穴中野兽和寒潮，择居而息；他们用火围猎禽兽，又用火烤熟而食，以增进自身的体质，接受一切考验和挑战；他们烧焦瓦土成陶埙、土缶，钻孔兽骨作哨骨哨笛，吹打出清脆悦耳的音乐，踏节而歌，围着篝火唱歌跳舞奏乐，分享狩猎的幸福。人类进化和进步因此一步步迈向新的阶段，蒙昧期逐渐远去，野蛮时代又是一个新的到来。

史传中生于天水，长于新（乐）市，卒于淮阳的伏羲氏，实质上是原始人群部落的象征性代表性头领，是“教民构木为巢”的古圣人，是远古歌唱及原始古乐的创始人。代表渔猎时代的太昊伏羲氏，相传是蛇身人首，曾在母胎中孕育 12 年。“太昊师蜘蛛而结网”（《抱朴子·对俗》），“作结绳而为网罟，以佃以渔，盖取诸离”（《易·系辞下》）。因此有《伏羲网罟之歌》传世，以教民田渔劳作，兴修水利：“河出图，洛出书，圣人则之。”画八卦，作古易，因此有《伏羲古易》卜歌词集传世，以教民“仰观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，”预测人生，以通神明；他“削桐为琴，灼土为埙”，拟之万物之情。他还与女娲捏一把黄土塑造千万个你我人类，并创造了笙簧和琴瑟乐器，又创作了受女权影响的母亲和儿童的原始歌谣，同时还创作出传说中的乐歌

《驾辩》等。

五帝时代，是原生态歌乐舞的迸发时期。三皇母系人祖社会孕育了最原始的歌唱及歌谣，而五帝父系英雄时代则酝酿了最初原生态的歌舞乐及古乐。新石器时代的迈进，也就是文明时代原始社会大门的开启。原始人以相同的血统、生活、语言、图腾、信仰、习俗结合人群，组成氏族部落；又以多人群（部落）拥有共同的语言、共同的地域、共同的经济生活、共同的文化思想和共同的图腾信仰来达成共同的氏族联盟。就是这些氏族部落和氏族联盟，带领先民进入了文明历史的新石器时代，因此也称为父系原始社会的英雄时代。考古学家认定处于新石器（夹有少量青铜器出现）的时代，距今有10000多年至4000多年的历史，是中华的彭头山文化、沙苑文化、裴李岗文化、磁山文化、大溪文化、青岗山文化、新乐文化、龙山文化、河姆渡文化、仰韶文化、半坡文化、马家窑文化、屈家岭文化、良渚文化等的五帝原始氏族社会。它的真实性和古籍史料的可靠性被越来越多的地下考古文物证实。而在这个史籍有记载的时代，以炎帝、黄帝、尧帝、舜帝、禹帝等“五帝”为代表，还有蚩尤、共工、颛项等氏族大首领，皆是华夏大地杰出的强胜的代表性英雄，也是中华各民族共同的渊源和远古姓氏的先祖。他们为演义上古神话历史，为创作先民歌谣古乐，为排演创世史歌、洪荒史诗、远古歌谣、大型乐舞和以骨为哨、以石为磬的乐器及音律做出了伟大的创史贡献。

中国各氏族崇敬的祖先，以农耕肇启中华人文的神农氏炎帝（其后传八世：帝临魁、帝承、帝明、帝直、帝嫫、帝哀、帝榆罔）。南方出身的神农于是开始教民播种五谷并因地制宜。“神农作蜡祭，以赭鞭鞭草木，尝百草，始有医药”。亲尝百草滋味，水泉甘苦，令民知何趋何避。炎帝还发明了医药、农耕、针灸等技术，创造性地发明了九井相连的水利灌溉技术，还制定并颁布施行历法；同时，神农削桐为琴，结缔为弦，作五弦琴，琴长三尺六寸六分，上分五弦，曰：宫，商，角，徵，羽；炎帝命刑天作《扶黎》即《大黎之歌》，经“土鼓”相伴，先民在渔猎农耕后表现出了丰收的喜悦；并亲自创作了涵盖上知天文、下识地理、中通人文的《连山易》这部百科歌集。

中国各氏族崇拜的祖先，以冶炼创发物质文明的古天子蚩尤为帝（其后裔有九黎、八十一氏族、三苗）。“铜头铁额”的侏面蚩尤，利用天时地利，借助当地的地理、气候、水源等优势，发明“有苗”的谷物种植，逐渐由采集、渔猎、游牧过渡到农耕发展。其兵器乃金铸之，并造立兵杖刀戟大弩，威名震于天下。创制较精美的陶器、玉器、金器，促进手工业发展。“蚩尤对苗民制以刑”，首创刑法纲令，严明纲纪。他还创演传授了神圣的《巫雒歌》，乐曰“下谋”。在母系氏族末期对女祭司、女祖神的尊称为“下谋”，今译为《萨满之歌》。蚩尤大帝是中华史上的侏神、战神和农神，也是中国远古时代的物质文明建设的缔造者。

中国各氏族以征战启蒙文化的始祖轩辕氏黄帝（其后世有祝融氏、颛环、帝喾等氏族领袖）的形象特征来推崇祖先，其相貌奇特，生有四张脸，打仗时能观察八方来进行指挥、征战、开疆、拓土。“黄帝与炎帝战于阪泉之野”，黄帝有猛兽凶禽助阵，炎帝能举火为兵，双方打得“血流飘杵”，日月无光，后以炎帝溃败而结束战争。后“蚩尤惟始作乱”，率领铜头铁额的七十二弟兄和青面獠牙的魑魅魍魉，再与黄帝在“涿鹿之野”决一死战。战神蚩尤被天神应龙战败而殊死。轩辕氏“始作车，横木为轩，直木为辕”；创“五桥五麾阵”法，造釜甑，造火食，始蒸谷为饭，烹谷为粥，并以云为图腾，创造乐舞

《云门》等。黄帝时代，音乐盛行，伶伦创歌曲，玄女作夔牛鼓，荣将作律吕，垂作钟磬，和葛天氏的“三人操牛尾，以歌八阕”闻名于世。史皇作图，仓颉作书，羲和占日，常仪占月，嫫祖养蚕，岐伯善医。因而他又称为中华文化的始祖。此后还发生了共工与颛顼争帝等战争，留有伟大历史诗篇——乐舞。

以天下为公，推行民主立国和禅让制度而闻名的陶唐氏——尧帝（约公元前 2350 年），时处中华考古的龙山文化，即黑陶文化时期。在尧帝的统帅下，伯益作井，巫咸作医，咎（莱）耜作采，鲧作城郭，和氏制历法，建立了大尧帝国的都城。20 世纪末，在山西省襄汾县陶寺考古发掘中证实：早在 4400 年前后，这里就是迄今为止中国最早建立的国家之“尧都”。从陶寺遗址发掘的世界最早的青铜器、文字陶片和城池屋基来看，完全具备世界史学公认的国家起源的三大标志：文字、金属、城市。“唐虞国界，吴为荒服”（《论衡·恢国宣汉》）。“昔在陶唐德盛化钧”。“唐虞之文，其鼎盛乎”（刘勰《文心雕龙·时序》）。“筑城以卫居，造郭以居人，此城郭之始也。”“筑城造郭，以为国固”中国最早的国家及权力由此确立。

大尧帝国，繁荣昌盛，国泰民安，安居乐业，政治民主，以天下为公的禅让制度都得以弘扬。太平盛世，原始声乐事业蓬勃发展，历时有巫咸作鼓，母句作磬。始有人用金、石、丝、匏、土、革、竹、木制乐器，称八音，创有“大章”（又称“大咸”咸池）等乐舞，以歌尧德。还有老人击壤于街衢和伊耆氏的蜡祭歌等流传于后世。

以仁德教万民的中华始祖有虞氏——舜帝（约公元前 2260 年），是四岳各方部落首领“推舜继尧”的“禅让”帝王。他“立始祖、二昭、二穆、五庙”。他多次巡狩祖国大好河山及泰山、衡山、华山、恒山、嵩山等五岳。始行柴祭，以祀山神。后崩葬于九嶷山。他大公无私，知人善用，启用禹、皋陶、契等 22 位贤才，设天下十二州，统一音律与度量衡器，整饰吉、凶、宾、军、嘉等礼仪；宣扬伦理，祥和社稷；夷狄始作酒，宽刑简政，鼎新刑法，巡查全国。使人民安居乐业；八方宾客，络绎途中，将国家治理得井井有条，人心所向。“帝舜弹五弦之琴，以歌南风”（《绎史》卷十《尸子》）。因而古乐齐鸣，“舜造箫，夔作乐”，亲创传世大型乐舞《大韶》（亦称《九韶》《箫韶》《韶箭》《韶虞》等）。流传 1800 年后，春秋时代的一代人师孔子听《韶》乐后竟“三月不知肉味”，对其赞不绝口：“尽善尽美”；当时创作的大型乐舞还有《干戚舞乐》等。由此被周王朝作为国祭并定为六代乐舞之一。

以土埋洪水定九州而闻名于世的夏后氏——禹帝，姓姒，名文命，约公元前 2180 年，时处龙山文化后期。禹“治洪十三载，三过家门而不入。”使其妻涂山氏空唱情歌：“候人兮猗”；他作“黑染其外，而朱画其内”的祭器（与当时的龙山文化“崇黑”是一脉相承的），常奏被其所杀的防风氏之防风吉乐，以为祭乐；他“治水土，涉山川，病足，故行跛也……而俗巫多效禹步”（《明·帝王世纪》）。如今巫步多禹步，舞步系禹步；他功高九鼎，以命皋陶作乐舞《夏龠》，以歌颂禹帝的盖世功绩。

这种古老的思想情感，引发彼此之间真善美的共鸣。虽然那时“歌乐而无转”，没有所谓的调式调性，歌唱也极为简单，一字一音表一意。甚至在没产生语言之前，就有了情绪的宣泄、歌唱的展示、意愿的表达、情感的交流、共鸣的快感等声乐内涵。这是最原始最简朴最美妙最直接的人类歌唱现象。



## （二）秦汉时期的声乐发展

先秦时期，声乐艺术得到进一步发展。先后出现了许多的民间歌手与声乐教师。据《列子·汤问》记载，战国时期曾有一著名声乐家兼声乐教育家秦青，其歌声可谓是“声振林木，响遏行云”，薛谭等皆出于他门下。孔子编定的中国最早的一部诗歌总集《诗经》，共305篇，其中有300篇是流传于民间歌唱的歌词。中国第一位伟大的爱国诗人屈原的《九歌》等许多“楚辞”名篇，也都是可以歌唱的歌词。

至汉代，声乐艺术继续发展。据《汉书·礼乐志》所载：“汉武帝立乐府，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诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九京之歌。”<sup>①</sup>其中，当时的“乐府”和“相和歌”，都是声乐作品的代表。

## （三）唐、宋、元、明、清时期的声乐发展

隋、唐时期，经济、文化的繁荣发展推动了声乐艺术的发展。特别是唐玄宗时期，国家设立了“教坊”“梨园”等音乐机构，演唱体裁分“燕乐”与“大曲”等数种。唐诗中的许多篇章，都是可以演唱的“歌词”，如大诗人李白的《行路难》《长相思》《日出入行》《天马歌》《梁甫吟》《将进酒》《蜀道难》等，就分别与乐府中的“相和歌辞”“杂曲歌辞”“鼓吹歌辞”“郊庙歌辞”等曲调相对应；而他的《清平调词三首》，其中的“清平调”就是唐代大曲名。他在《赠汪伦》一诗中所描写的“李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声”中的“踏歌”，则是唐代一种民间演唱形式，即手拉着手，双脚踏着拍子唱歌。

宋代，按曲牌填的词，又称“长短句”，成为可以演唱的歌词的一种重要形式。每一种曲牌都有固定的字数、平仄、格式、曲谱。同时产生了以不同宫调组成的大型声乐套曲——诸宫调。宋末的词人兼作曲家姜白石（夔），创作出新曲调——自度曲，《白石道人歌曲集》中的17首歌曲，多数为他的创作歌曲，他在文字旁标注上工尺谱，成为中国声乐史上第一部有完整词谱的声乐艺术的重要文献。

元代，是中国声乐艺术的鼎盛时期，其重要标志就是元杂剧的演唱艺术。元人周德清所著的《中原音韵》一书，系统地总结了演唱艺术，首倡“平分阴阳，入派三声”之说，即将每韵部的字均按阴平、阳平、上、去四声排列，入声分别派上阳平、上、去三声。这部书成为中国声乐史中声韵学的重要文献。另一位元人燕南芝庵所著的《芝庵唱论》，是一部戏曲音乐论著，书中列举了唐宋至元代著名曲调以及各地曲调的流行情况，并对曲调的取材、风格进行分析，还论及运腔、吐字、发挥个人特长等具体演唱技术、技巧等问题。此书是中国戏曲音乐的重要文献，其可贵之处，在于它是中国第一部论述声乐艺术的专著，因此被后人简称为《唱论》。《唱论》强调了声乐艺术的独特魅力，提出了“丝不如竹，竹不如肉”的观点，“肉”者，即人之演唱器官也。与此同时，还提出演唱时“声要圆熟，腔要彻满”与“凡人声不等，各有所长”等艺术主张，都是正确的。

明代，中国声乐艺术无论是在实践上还是在理论上，均获得了丰硕成果。其重要标

<sup>①</sup> 唐琳. 声乐教学泛论 [M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2004.

志，是两部《曲律》：一部是明代著名作曲家兼音乐理论家魏良辅所著的《魏良辅曲律》，也称《南词引正》；另外一部是明人王骥德所做的《方诸馆曲律》。这两部《曲律》都是中国声乐史上重要的文献。此外，尚有明代皇族朱权所著的《太和正音谱》、明人蒋孝编的《南九宫谱》、明人沈璟编的《南九宫十三调曲谱》、明人沈宠绥著的《弦索辨讹》、明人程明善编的《啸余谱》等，充分显示出声乐艺术与声乐理论的成熟。明万历年间，意大利传教士利玛窦来到中国，将天主教的教堂音乐等西方音乐传入中国，对中国的声乐艺术产生了很大影响。

清代，声乐艺术与理论研究也得到了相应的发展，清人吕士雄、杨绪、刘璜、唐尚信合编的《南词定律》，庄亲王允禄编纂的《九宫大成谱》、奕清等编的《钦定曲谱》，叶堂编的《纳书楹曲谱》，殷桂深原稿、张怡庵校订的《六也曲谱》，王锡纯、李秀云编的《遏云阁曲谱》等，也都是重要的声乐文献。

#### （四）近、现代的声乐发展

随着近代中国封闭大门的打开，西方的声乐也在此时迅速传入。中国的声乐艺术也走上一条兼收并蓄、中西结合的新的艺术道路，揭开了声乐史的新篇章。吴梦非、萧友梅等中国音乐教育的先驱者，在中国先后创办了中国第一批声乐学校或音乐学校，聘请从国外留学归国的周淑安、应尚能和苏石林（俄籍）、拉普（德籍）等一批外籍的声乐专家、教授讲课。先后培养出中国第一批声乐艺术人才，其中著名的有喻宜萱、蔡绍序、葛朝祉、斯义桂、周小燕、郎毓秀、韩德章、张权、沈湘、高芝兰、郑兴丽、张莉娟、王品素、廖一明、胡雪谷、程希逸、周碧珍、魏启贤、温可铮、王福增等。堪称桃李芬芳，百家争鸣。

到了现代，特别是新中国成立之后，中国的声乐艺术得到了空前的大发展，中国的声乐演唱与声乐教育，加强了全球一体化的艺术交流，进入到世界的声乐大系统之中，许多歌手在世界各种声乐大赛中获得最高奖项，涌现出许多世界级歌唱家。如郭淑珍、叶佩英、迪里拜尔、黄英、王秀芬、王昆、郭兰英、鞠秀芳、才旦卓玛、楼乾贵、施鸿鄂、吴雁泽、刘维维、郭颂、胡松华、何纪光、罗天婵、关牧村、梁宁、詹曼华、刘秉义、黎信昌、杨洪基、廖昌永等。

中华民族声乐艺术源远流长，在中国音乐发展的历史中，声乐的源流也自然内含其中。作为音乐化的语言艺术，从广义范围上讲，它在词作、曲作、演唱上既是本体的沿革，又是共同汇涌成声乐演变发展的流程。探究源流的目的在于准确地把握民族声乐。在发展的过程中不断探索，温故而知新，在实践中不断创新，成就了民族声乐的优异缔造传统。声乐史学是一门缜密系统的建设工程，为了继往开来，我们要在弘扬优秀民族声乐文化的基础上，去开创新适应新时代的声乐艺术，使中国声乐艺术史全面记载着中华民族声乐艺术的历史创造，并使中国声乐学派中的民族性发扬光大。

## 二、西方声乐史

西方声乐是以声乐为主导形式的音乐艺术，从世界范畴去观察或聆听，那是一座人声艺术的宝藏，它所蕴含的美妙动人的歌声，是无与伦比的人类创造。对世界声乐艺术史的概括是一项工程巨大的科研任务，因此我们仅以“西方”为涵盖的地域，以时代或世界

为沿革,理顺声乐作家、作品、表演、教学等声乐的文化历史,来探究西方声乐艺术的成长轨迹。

### (一) 古希腊、古罗马的声乐艺术

人类最古老的文化产生于欧、亚、非三大洲的交汇处,这里是古老音乐文化的中心。现代欧洲文化的源头是古希腊文化。公元前12世纪到公元前3世纪是古希腊音乐文化的繁荣时期,包括荷马时代、古典时代及希腊时代。

“荷马时代”指公元前12—8世纪由原始社会过渡到阶级社会的时期,这个时期具有两部以历史事实为基础的、在民间广泛流传的作品《伊利亚特》和《奥德赛》相传为公元前9—8世纪的盲人荷马所作。从两部史诗中可以看出,古希腊音乐文化与古希腊人的生活是紧密相连的。古希腊人重视音乐和体育,他们认为音乐可以陶冶心灵,体育用以锻炼身体,因此从公元前776年在奥林匹亚开始的、每四年一次的运动竞赛中也同时出现了诗歌吟唱、器乐演奏等比赛。

“荷马时代”以后,反映不同地区生活的抒情诗也随之产生,主要是由奥洛斯的乐器伴奏并运用具有不同地区特色的歌调来演唱,这些歌调的感情表现特点不尽相同。古希腊调式就是从这些歌调中产生的。

公元前5世纪是古希腊艺术发展的黄金时代,产生了新的艺术体裁——希腊悲剧(古希腊“悲剧”一词语源是“山羊之歌”)。它是由祭祀剧发展而来的。古希腊悲剧由对白和音乐(朗诵调独唱和合唱)组成,是带史诗性和抒情性的独唱曲和合唱曲的音乐戏剧,间或插入舞蹈。当时出现了三位伟大的悲剧作家:埃斯库罗斯(公元前525—公元前456年)、索福克里斯(公元前496—公元前406年)、欧里庇得斯(公元前480—公元前406年)。他们的创作对后世文化产生了深远的影响,尤其是戏剧和音乐方面。

喜剧的产生关乎于当时群众性的祭祀歌舞狂欢。阿里斯托芬(公元前450—公元前388年)就是当时一名著名的古希腊喜剧作家。在他的喜剧作品中,他利用群众性的合唱,诙谐讽刺的歌曲和轻快的音乐作为手段,更为鲜明地反映了当时的社会主题。

古希腊音乐是单音音乐,人们毫无和声观念,因此在悲剧、喜剧中出现众多的“合唱”也仅仅是齐唱而已。“三位一体”是由古希腊音乐、诗歌、舞蹈组成的。当时主要的体裁形式有悲歌、颂歌、饮酒歌、婚礼歌等。

古罗马音乐文化承袭了古希腊音乐文化遗产,但它却失掉了希腊音乐中的道德意义和教育作用,更加强调其娱乐性。一方面,古罗马音乐出现了反映人民内心感情的民间创作,这些民间创作是来自街头巷尾、田野乡村的歌谣,叙事诗,饮酒歌,婚礼歌,神话故事,谚语等。这些歌谣详细介绍了人民的生活状态、反映人民的情感,给这一时期的抒情诗人带来了深远的影响。

另一方面,由于古罗马帝国的对外侵略,扩展疆土,大批来自欧、非、亚的乐师、歌手和艺人以奴隶身份进入古罗马成为贵族们的奴仆,同时在这些掳掠来的民间艺人中出现了一批专业歌手,这些歌手经过严格的专业训练,具有高超的演唱及演奏技巧,他们是奴隶主享乐的工具。

## （二）中世纪的声乐艺术

欧洲中世纪是欧洲封建社会制度产生、发展和衰落的历史阶段。而欧洲中世纪的音乐文化实际上指的是5—14世纪文艺复兴之前的封建社会初期和全盛时期的音乐。中世纪的音乐文化又可称为基督音乐文化。随着罗马帝国的崩溃瓦解，各封建国家相继灭亡。中世纪时期，基督教逐渐成为统治者的手段，325年君士坦丁大帝公开承认基督教并确认它为国教，基督教成了封建主重要的思想支柱。教会比国家或其他社会集团，都有更强大的统治权力。在那个时代，包括哲学的各种学问和艺术都为教会服务，中世纪的音乐由于基督教而取得了不寻常的发展。他们用权力来压制、排挤世俗音乐的发展。但是世俗音乐不断地从宗教音乐中汲取技术营养，在结构、织体、记谱法等方面不断创新，从而促进了自身发展繁荣。

中世纪初，罗马是欧洲音乐文化中心。初期的基督教，由于国家不同，人们的传统习惯和礼拜仪式也有所不同，音乐也就随着礼拜仪式的多样而各异。5世纪末，罗马教皇格里哥利一世（590—604年）对基督音乐进行了改革，格里哥利在任职期间根据流传的大量宗教歌曲，选取出许多典型的歌词，确立为“教堂歌调”，订立许多演唱规则，不准擅自改动，在各种教仪上演唱，并编成“唱经本”（Auliphonaire）通令各地教会广泛使用。“唱经本”被用金链子系在罗马的圣·彼得大教堂的祭坛上，成为一部经典。

格里哥利圣咏是单声部的，被称为“单旋律圣歌”（Plainsong）（又译作“素歌”），它吸取了古代东方、古代希腊的音调和当时民间旋律的特点而形成，因此旋律线的变化是其最优美的地方，它的唱词是拉丁语，内容选自圣经。按自然音阶进行，后逐渐形成了不同的调式。

根据旋律和演唱特点的不同，格里哥利圣咏可分为宣叙调性和旋律调性。宣叙调性实为有曲调性的吟诵，歌唱时基本上是歌词的每个音节唱一个音符，其特点是同样一个音高重复若干次。这种吟唱法，仅限于朗读福音书、祈祷文、圣经文、唱诗篇等。另一种旋律调性。演唱时可以是每一个字对一个音符，也可以每个音节唱数个音符。主要是用于唱颂歌、赞美歌、弥撒曲等，曲调优美、流畅。

圣咏歌调庄严、肃穆、朴实无华，古代在“女人在教堂应守缄默”的教堂观念下，圣咏歌调是专给男声唱的，因此圣咏歌调是为男子自然声区而制成的。演唱中既没有嘹亮的、宽广激昂的高音，也没有强烈的重音起音，又没有轻巧灵活的跳音和华丽的装饰音或快速乐句，因此演唱不要求十分高超的技巧。只是在自然声区做平稳、均匀、不带微颤的吟唱，但它却要求清晰的发音和吐字，要求按统一的规定来分乐句。因此，随着时间的推移，其独特的演唱风格也就应运而生。

## （三）文艺复兴时期的声乐艺术

14—16世纪的欧洲文艺复兴时期，欧洲文化得到了繁荣发展。文艺复兴并不是古代文化的简单复兴，它是在以新时代精神反对、背弃以神为中心的封建教会思想，突破宗教思想统制，借助对欧洲时代传统文化艺术的“复兴”，通过继承沉没已久的文化传统创建新的文化，从而在历史上形成的一个新的文化建设运动，文艺复兴实质上是思想和文化上的一场反封建大革命。

这个时期的阶级斗争有两种表现：一方面是代表封建社会制度的封建贵族阶级与天主教会的斗争，另一方面是新兴的资产阶级、城市平民反抗地主和农奴主的斗争。人文主义者主张一切以“人”为本，来反对神的权威。这是因为“中世纪把意识形态的其他一切形式都合并到神学中”，从而“一般针对封建制度发出的一切攻击必然首先就是对教会的攻击”。人文主义者承担了资产阶级在文化思想领域内反封建斗争的任务。旧的思想文化宣扬的是忍耐妥协、禁欲主义与神学世界观，而新的思想文化就是要打破、反对禁欲主义和来世思想，资产阶级就肯定现世生活，肯定人有追求财富和个人幸福的权利，歌颂爱情，要求解放个性，并多方面发展个人才智，提倡冒险精神。

在这个时期，意大利、法国、德国、英国及西班牙出现了空前未有的文学艺术的繁荣，形成了各自的文学艺术传统，出现了达·芬奇、杜勒、路德、马基雅弗利等一大批巨人。在文艺复兴思潮的推动下，欧洲音乐文化得到了很大的发展。欧洲的世俗专业音乐因此而空前繁荣，其发展大致经过了三个阶段：第一阶段是14世纪预示文艺复兴精神的“新艺术”音乐；第二个阶段是15世纪所出现的尼德兰音乐；第三个阶段是16世纪文艺复兴时期的音乐。

#### （四）17世纪至20世纪的声乐艺术

此时期美声乐派得到更大的发展，1637年，蒙特威尔第在威尼斯创办世界第一家公众歌剧院，演出歌剧《奥菲欧》《尤利西斯的归来》等。

此时期的美声乐派以意大利为中心，又形成了其分支流派。其中主要有：①威尼斯乐派。以蒙特威尔第为领军人物。如果说佩里和卡契尼是歌剧抒情音乐的创始人，那么蒙特威尔第则是歌剧戏剧音乐的创始者。佛罗伦萨是歌剧的发源地，威尼斯却使歌剧得到了更深远的发展。蒙特威尔第在演出中使歌剧演唱走上了“花腔”之路。②佛罗伦萨乐派。最初只是歌剧乐派中的一个小组，以当时女歌唱家弗朗西斯·卡契尼为代表人物。其特点不拘泥于自然、朴素的演唱，更追求甜美、柔和、典雅、优美、抒情风格。代表剧目有《达美妮》《犹丽狄契》等。③罗马乐派。代表人物是作曲家卡瓦里埃，他原是佛罗伦萨人，后定居罗马。受宗教思想的束缚较大，其代表作是《灵魂与肉体》，一部寓言式的歌颂封建道德的歌剧。在形式上模仿佛罗伦萨乐派，但在舞台布景、装置、服装上追求富丽豪华的风格。④那波里乐派。以作曲家兼歌唱家斯卡拉蒂为代表，重视声音的明净、音质的优美、声韵的华丽，使美声乐派走向一个新的发展阶段。

19世纪时期声乐最大的特点是以奥地利作曲家舒伯特和德国作曲家威柏为代表的浪漫主义乐派的兴起，创作出有别于歌剧的新的艺术歌曲，其特点是：歌词大多采用著名诗人的抒情诗，注重音响色彩的明暗对比，讲究配器织体的细腻处理是印象派的手法。调性被解体，结构失去对称，音响讲究控制，节奏追求多变及十二音技法，整体序列主义的产生和演奏意义的提高，人们称其为“点描派”“先锋派”“新潮派”等是现代音乐的特征，音乐发展到21世纪，可以说在创作上进入了五彩斑斓、百花齐放的新时代。因为艺术歌曲的演唱大多用钢琴伴奏，因此不需要宏大的音量，以演唱技巧为主。此时期还有意大利美声乐派著名声乐艺术家卡鲁索。

20世纪，西方工业文明进入了成熟发展阶段。本时期各种声乐风格流派争奇斗艳，各领风骚，同时也使美声乐派在竞争中日臻科学与完善，取得了演唱与理论的双丰收。生

产力的不断发展,给人们的思想带来了很大的影响。尤其是声乐教育家加尔西亚父子,他们相继执教75年,培养出大批的男女歌唱家。此时期最著名的歌唱家当属“世界三大歌王”:意大利的帕瓦罗蒂、西班牙的多明戈、卡雷拉斯。

工业文明对人们思想的冲击同时也渗透到了文化艺术领域。多元化的社会,造就了多元化的文化形态、作为声乐艺术本身,当然也会不可避免地打上那个时代的烙印。在20世纪以前,音乐风格多以时期划分,如文艺复兴时期、巴洛克时期、古典时期、浪漫时期等,每个时期里,总是有那么一种占统治地位的音乐风格,但是,自从印象派德彪西之后,就出现了音乐上多种风格、多种流派竞相争艳的局面。在20世纪的声乐表演舞台上,除了仍旧保留着传统的歌剧与艺术歌曲的剧目以外,还出现了以理查·施特劳斯、拉赫玛尼诺夫为代表的“新浪漫主义歌剧”;以德彪西、拉威尔等人为代表的印象主义歌剧;以斯特拉文斯基、巴托克、兴德米特为代表的“新古典主义歌剧”;勋伯格、贝尔格为代表的“表现主义歌剧”;达尔贝特、夏邦蒂尔为代表的“真实主义歌剧”以及法雅、格拉那多斯、柯达依等人创作的富于浓厚民间色彩的歌剧和以《猫》《西贡小姐》等为代表的集中了多种艺术形式、运用新的商业运作手段而产生的美国百老汇音乐剧,等等。

因此,20世纪的歌剧就不可能像17—19世纪那样,单纯地用一种风格来演唱,当然,就更不可能把他们归在一个大类里。比如,新浪漫主义、新古典主义、真实主义、印象主义以及音乐剧和民间风格歌剧,其中有些曲目,像新浪漫主义的一些作品、不少的音乐剧作品,演唱流派尚有规律可循,但大多数已完全抛弃了传统的唱法,像音乐剧中的RAP(说唱)、表现主义歌剧中的“说白”等,甚至有的还没有形成一个固定的规律或传统,尚处于探索阶段。随着时间的推移和考验,它们慢慢地或自生自灭,或发扬光大。

## 第二节 声乐艺术的学科属性与基本属性

### 一、声乐艺术的学科属性

#### (一) 声乐范围的界定

广义的声乐不但指目前音乐生活中存在的演唱歌曲、歌剧、音乐剧,也应该包括戏曲、曲艺的演唱,因为戏曲、曲艺也是以人声为乐器演奏的音乐。可是在民众约定俗成的概念中,声乐这个词从来不用在戏曲和曲艺表演上面,出现了声乐只包括歌曲、歌剧、音乐剧演唱的一种狭义的概念。你说某人是搞声乐的,老百姓就认为是唱歌的或教唱歌的,绝不会想到唱戏上去。一个曲艺演员如向他人介绍自己说:“我是搞声乐的。”那也非引起误会不可。这种约定俗成有它的历史根源。

在中国从古代到近代的历史中根本不存在“声乐”这个词。民歌就在百姓的嘴上,没有职业演员自生自灭,当然也没有专业名称。戏曲和曲艺中的演唱虽有职业演员,但民间都按小种类名称称呼他们,如“唱戏的”“唱梆子的”等,对曲艺中的歌唱演员往往称为“唱大鼓的”或俗称为“唱唱儿的”(第二个“唱”字是名词,指唱段)。直到清末民

初新式教育中出现学堂乐歌，特别是20世纪20年代有了高等专业音乐教育以后，唱歌才成了一种专业，也才有了“声乐”这个名词。于是这个词被大家当作了唱歌和唱歌剧的专有名词。在西方国家不存在这样的特殊问题，他们把京剧称为“北京歌剧”，把唱歌和唱戏看成一码事。

## （二）声乐和声乐学

仅说“声乐”二字指的是音乐表演艺术的一种，从事声乐表演要具备音乐基础知识和技能、发声、歌唱语言和表演的能力以及相关的知识和修养，目的是在演唱时创造性地把声乐作品变为实际音响和形象。而加上一个“学”字就是把声乐作为一种艺术现象、一种对象来进行研究，以使声乐成为一门科学。从古到今，从中到外有大量的声乐表演活动和大量的个别课程进行声乐技能、表演方法的口传面授，这些都是声乐实践而不是科学研究，而只有在这些实践的基础上把现象和经验条理化并找出规律性的内容又上升到理论的活动才称为科学研究。声乐学是研究声乐艺术内涵、外延全部内容的本质和规律的科学，研究的根据是声乐实践的历史和现状，研究的目的是把握声乐实践的健康发展并根据社会发展的要求把声乐实践提高到新的水平。

声乐是音乐艺术的一个种类，具有明确的学科属性。在高等教育的学科分类中，音乐与美术、戏剧、电影、舞蹈、广播、电视同属于艺术学。在音乐艺术的学科体系中，一般分为音乐理论、音乐表演两大类。在高等音乐教育的学科专业设置中，分为音乐表演、音乐学、作曲与作曲技术理论三个专业，其中音乐学、作曲与作曲技术理论属于音乐理论类。音乐表演类的专业，又分为声乐、钢琴、器乐（含管乐、弦乐、民乐、打击乐及手风琴等）等若干类别。每一个专业均有其自身的学科属性与艺术特征。

人类的发声与歌唱是一门科学。艺术化的嗓音是通过科学的发声方法训练，将包括呼吸、发声、共鸣、咬字吐字等各种技能技巧完美地融为一体而形成的，这是声乐艺术表现的基础。声乐艺术的表演活动，在表达作品思想内容、艺术意境、音乐主题、语言韵律、风格特点等方面充满艺术性与创造性，是一个审美实践的创造过程。

声乐作为一个专业学科，包含声乐理论、声乐训练、声乐鉴赏、声乐表演、声乐教学等，这是一个系统的学科体系。学习声乐，要以科学的态度，把艺术性与科学性有机地结合起来，在声乐实践活动中理解掌握科学原理，进行严格有序的科学训练，探求与掌握符合艺术发展规律的方法，从而驶向声乐艺术的理想彼岸。

## 二、声乐艺术的基本属性

### （一）音乐与文学

声乐艺术作为音乐的一个不同表现形态，首先具有时间艺术的显著特征，它是音乐与诗、词的综合体。这也是我们一般认识中的声乐艺术的构成方式。从艺术形态学的角度看，音乐与文学（诗、词）分属两个不同的艺术形态，但它们具有相同的存在方式即时间。

#### 1. 时间艺术

作为时间艺术，其物化的结构形式主要指在一定时间过程中的延续和展开过程。音乐

与诗、词所提供的艺术形式，都是具有一定程序性的时间存在，即起始、高潮、尾声，在一定的过程中唤起欣赏者的审美期待和审美体验。其艺术内涵和情感表达被限定在一个特定的时间流程中，并以动态的方式加以实现。这一基本的属性是两者结合的前提条件。

## 2. 表现内容和形式方面

音乐是非再现性艺术，而诗、词具有明确的语义功能，这是它们在表现内容和形式方面所不同的一面。仅从音乐角度看，音响的再现能力同它的情感表现可能性相比要狭隘得多，因为音响是人的体验的直接表现者。人在叫喊、欢笑、哭泣、呼吁中就已经在表现自己，并且通过音响同自己交往这些情绪，而在说话中人把音响变成表达和交际的最细腻的工具，赋予词汇以补充它的含义内容的情感荷载。语言的音调方面就成为这种补充信息的载体，它经过多次的中介，终于产生了音乐的音调构造，并且使音乐能够把非再现原则作为自己的艺术语言的基础。

作为诗或词，它所依靠和表现的是诗或词的内容。因为文学最擅长表达的是抽象的思想，它能够使读者或听者联想到某种抽象的意象、性质和关系。还可以表达人的内心活动，诸如内心思维和想象等，因而它可以表达理性的逻辑。假如我们要确切地说明音乐跟诗艺的基本区别，那么我们必须指出，音乐的作用是先从感官的刺激、神经的游戏开始，经过情感的激动，最后才到达精神的领域；至于诗艺，它开始唤起概念，通过概念影响情感，最后在感官的参加下，达到完善或堕落的最后阶段，二者的途径是相反的。其一是物质的精神化，另一是精神的物质化。如果声乐艺术在没有语义因素导引的前提下，它仍然是单一的乐音运动形态，仍然具有音乐在本体存在的内容与形式方面的所有特征。也正是这种音乐本质特征的特殊性，使一支旋律可以配以多段不同内容的歌词进行演唱（如分节歌）。

## 3. 语言音乐化

声乐艺术作为人声唱出的带有语言的音乐从构成方式上界定了语言音乐化的艺术表现的质的规定性。这里涉及了诗或词的有声表现的问题。黑格尔认为，声音在诗里一般是一种独立的感性客观存在物，作为情感思想和观念的单纯符号，正因为它是这种符号，它就具有本身固有的外在性和客观性。诗或词的有声表现，是它与音乐所共同的。音乐的基本目的是把音调仅仅作为音调去构成“形象”，而文字本来就有它固有的、自在的目的。虽然，音乐和文学的相似性在于两者都用有声的语言来达到表情目的。但这种相似性只在表达情感这一阶段上有效，因为抽象的哲理性的陈述如“我思，故我在”是无法用音乐来表达的。

声乐艺术中歌词的有声表现，包括语音、音节、语义，也即诗化的语言。语音强调了歌词语言的有声性，但有声性并不完全是其与音乐结合的唯一条件。作为能入乐的歌词，一方面，它要尽量避免使用生涩怪僻的字句与深奥难懂的词语；另一方面，要接受声乐作品表演时间的制约，它与可读的书面语言有着明显区别。而语音音节中的声、韵、调的有机结合，加之构词叠韵等特点。尤其是声调的变化，不断增强歌词语言有声表现的音乐性。这正是作为歌词语言构成的特殊性。

因而，可以得出这样的结论：从物质构成材料看，诗、词语言有声表现（口头表述）的物质材料、存在方式、接受方式及表现方式等与音乐的音响表现具有较多的相似性和一



致性。这种关系源自人类早期诗、歌、舞三位一体的共生性。两者的区别是：诗、词语言的音调无确切的高低关系，音乐音调却有相对准确的高低关系构成，诗、词语言有声表现之主要功能是表义（也有辅助表情作用），音乐音调之主要功能是表情；诗、词语言的有声性没有独立的形式意义（只是它的物质外壳），音乐音调不仅具有独立的形式构成关系，而且集内容与形式于一体。这恐怕就是音乐与诗、词既可结合又可转化的基本条件。

## （二）声乐艺术的构造方式

### 1. 声乐艺术的整体构架

从整体上看，音乐有音乐的构造方式，诗、词有诗、词的构造方式。而当两者相互融为一体时，最终所形成的是一种新质构造，即声乐艺术构造。从构成关系看，声乐艺术并不像我们通常认识的那样简单、清晰。它的整体构架如下。



可以看出，声乐艺术的整体构成是由多种因素决定的。除上述的音乐与诗、词外，还必须有第三个因素即演唱者，它是声乐艺术表现过程的关键性环节。从表面看，三种因素似乎已成为声乐艺术内在的、有机的、不可分割的整体存在。但从某种意义上讲，它们却又是相对独立的存在。在脱离了声乐艺术这个前提之后，歌词本身便可以诗或词的形式存在，音乐便以纯音乐的形式流动，而演唱虽然看起来是为声乐艺术这一特殊表现形式而存在的，然而，正是由于有了人声的表现和情感的抒发，才有了声乐这一特殊艺术表现形式的诞生。为此，人声的演唱首先应该是独立的、有意义的。声乐艺术既然能融诸多因素为一身，并形成一个新的有机整体，这就说明各种因素在相对独立的意义上又存在相互结合的最佳契合点。这种契合不是简单的拼凑，而是一种必须经过主观化设计和选择的思维创造过程，必须是在尊重各自独立性基础上的创造。

显然，声乐艺术中的歌词有别于纯文学作品，其音乐（主要指旋律）从构思到形成也与纯器乐作品的旋律有着明显差异。声乐旋律的形成（通常情况下）是以歌词为依据的，它不同程度地受着歌词的制约。也就是说，曲作者的主观意愿不能脱离歌词意境所限定的范围，必须尊重词作者主观意愿的选择，从而达到某种契合与统一。而器乐旋律的形成则是自由的、充分体现曲作者主观意愿的创作过程。由于人声的加入，声乐旋律无论在节奏、音型、旋律线的运行轨迹上，还是在和声、复调的横向、纵向的发展中，都显示出它以人声为基点的创作原则。也就是说，它不可能超出人声表现的阈限，这是其一。其二，旋律没有明确的内容表现，只有不同的情绪，相同的旋律如果配上不同的歌词，其乐思便发生质的变化，这是由声乐艺术的歌词内容所决定的。而纯器乐作品中的旋律表现，其乐思（实为一种情绪）是相对不变的。其三，声乐旋律注重横向的发展，注重旋律线条的起伏变化与流畅性。而纯器乐旋律除了横向的广度外，还必须加强纵向的深度，这是由它们各自不同的发音器（即乐器）的性能所决定的。

由于构成因素的繁多与复杂，使声乐艺术从总体上形成了一个由繁到简的过程。每一个构成因素对全局整体而言，都是其新质构造中必不可少的。因此，声乐艺术既不是音乐