

中央音乐学院系列辅助教材

Xi Yang

Sheng Yue

Fa Zhan Gai Lue

李维渤 编著

西洋声乐 发展概略



世界图书出版公司

西洋声乐发展概略

李维渤 编著

世界图书出版公司

西安 北京 广州 上海

167510

(陕)新登字 014 号

西洋声乐发展概略

李维渤、编著

樊鑫 马蕊 责任编辑

世界图书出版公司出版发行

(西安市南大街 17 号 邮编 710001)

建外印刷厂印刷

各地新华书店经销

开本: 850×1168 1/32 印张: 7.625 字数: 192 千字

1999 年 12 月第 1 版 1999 年 12 月第 1 次印刷

印数: 00001—3500 册

ISBN 7-5062-1815-1/J·34

Wx1815 定价: 12.00 元

《中央音乐学院系列辅助教材》 编辑委员会

主 编：王次炤

副 主 编：刘康华 张明智 李 峰

常务副主编：王凤岐 张栓才

编 辑 委 员：袁静芳 郭文景 杨 峻 刘培彦

黎信昌 李真贵 俞 峰 杨乃林

黄文清 刘玉其 李家琦 张芝兰

总 策 划：刘玉其 黄文清

发行；宣传：李家琦 姚 伟

序

一门学科或一种艺术门类的建设与发展，不能仅仅停留在经验或形态学层次，只有把它上升到理论和观念的高度才能使其发生质变，并推动其发展。音乐艺术，从实践的意义上看，它充满着经验和技能；但音乐历史的发展，每前进一步都离不开理论的创新和观念的变革。甚至可以说，正是在一种新观念的驱使下，或是一种新的思想潮流冲击下，才可能出现音乐史上不同的流派。从学术的意义上看，音乐艺术是一门学科，它需要对实践者不断积累的经验进行总结，特别是一些超越常规的经验和感受；另一方面，也应该在社会大文化的潮流中接受洗礼，注入时代的新鲜血液，并且通过学术建设来丰富自身的内涵。总之，音乐艺术需要不断总结，不断创新，需要重视自身的学术建设，尤其在音乐教育领域，更需要用系统的知识和创新的理念，去塑造一代又一代的音乐新人。

中央音乐学院从建院以来，一直十分重视学科建设，在近 50 年的办学过程中，学院的教师除编写出版了各专业的教材以外，还在各自的专业领域进行了较为深入的学术研究，或翻译和编写各种补充性的教材。这些研究成果和补充教材，都有不同程度的创新意义，作为全院各专业的辅助教学内容，对提高学院的教学质量起到了重要的作用。由于历史原因和出版上的困难，这些成果和教材，仅仅作为本院的内部资料在小范围内流通，这不能不说是一种浪费。为了更好地开发我院的学术资源，并进一步使学院的教学向社会开放，学院决定出版系列辅助教材，把我院教师多年来积累的教学成果和科研成果奉献给社会，为提高我国音乐教育水平和推动音

乐艺术发展发挥应有的作用。

在这套系列教材出版之际，我特别要感谢世界图书出版西安公司和中国国际文化艺术中心，正是由于他们的远见和社会责任感，才促使出版工作能够顺利进行。衷心希望我们的合作能产生广泛的社会影响，并使广大读者和教师真正从中获益。

中央音乐学院院长 王次炤

一九九九年六月于北京

序

开发中央音乐学院 50 年学术资源、合理利用科研成果、有效培育新型产业，从而为高等音乐教育和社会主义市场经济服务，这是中国国际文化艺术中心携手与国内最高音乐学府配合开展素质教育的一个重要标志。实践证明，中国国际文化艺术中心前瞻性地与全国高等艺术院校中唯一进入国家“211 工程”的中央音乐学院的项目合作，更加表明了我们对这一意义深远的跨世纪的系列工程的高度重视。

以立足本土文化艺术、传汲东方古老文明、研究现代文化艺术、积极开展国际交流为己任的中国国际文化艺术中心，在多年的工作实践中，积累了丰富的对外文化艺术交流经验，为中国的文化艺术逐步走向世界及让世界了解中国做出了突出的贡献。基于此，中国国际文化艺术中心首次与中央音乐学院及世界图书出版西安公司合作，以此拓展艺术产业领域，这也是中国国际文化艺术中心事业发展的一个重要体现。

我希望在未来的日子里，把中央音乐学院系列辅助教材做为系列精品推向院校、推向社会、推向市场，最终搏专家认可，引读者击掌。

新的世纪与千禧年正在向我们走来。面对新的纪元的开始，应该说我们对这项工作还需要从一定的高度来认识，还不断需要理论的指导和实践的检验。

我衷心期望《中央音乐学院系列辅助教材》编委会与世界图书出版西安公司密切配合，愉快合作，共同把这一目前在国内最具规

范、最具系统和最具权威的跨世纪的音乐系列辅助教材编纂工作圆满完成，以不辜负音乐专家、音乐教育工作者及广大读者的深情厚望。

是为之序。

中国国际文化艺术中心主任 张明智

一九九九年十二月于北京

前 言

歌唱是一种基本的、以人的嗓音表达感情的音乐形式，它源远流长，与人类文化一样久远。由于得到语言的辅助，它比任何其它艺术形式如舞蹈或其它器乐演奏都更适合表达特定的感情和概念。即使那些只为了抒发感情而无歌词的歌唱，由于嗓音本身内在的感染力，也使它成为人类感情交流既方便而又重要的手段。

在我国，自原始社会时期，歌唱就得到了充分实践和发展，祈天、祭神、劳动，以至谈情说爱都离不开歌唱。据说伏羲时代就有了反映捕鱼生活的“网罟之歌”；神农时代有描写耕耘的“扶犁之歌”。夏禹时代的“候人猗兮……”歌出情侣悬念之情。较晚的诗经、楚辞、乐府等都揭示出在我国漫长的社会生活中歌唱的发展与成就。就其形式来说也是多种多样的；有用琴或瑟伴奏的“弦歌”；用丝竹乐队伴奏的“相和歌”；用鼓角、铙、笛等伴奏的“铙歌”与“横吹曲”，还有“倚歌”等，不胜枚举。

欧洲文化主要渊源于古希腊文化和基督教文化。我们知道，在古希腊的日常生活中，歌唱就占有重要地位：婚丧嫁娶、祭神祈天等庆典活动中都有由男、女、老、少演唱并伴有乐器演奏和舞蹈的合唱，如在著名希腊史诗《伊利亚特》（Iliad）（约公元前 850 年）中就记载有载歌载舞的、歌颂太阳神阿波罗的合唱。约公元前 600 年，人们以合唱与拟态舞来歌颂酒神狄俄尼索斯（Dionysus），这种颂歌直接发展出了后来的希腊悲剧与喜剧。直到公元前四世纪，在这些戏剧演出中合唱一直是重要的组成部分。据说在早期的希腊

合唱中合唱队员可多达六百人之众，在后来的戏剧演出中的人数则要少得多：悲剧中约有十五人，喜剧中约有五、六十人。当然，在古希腊的音乐创作中并不全是声乐的，也有器乐的，如为三角竖琴、吉萨拉、奥罗斯以及更通俗的七弦里拉琴所写的乐曲，但主要的仍是声乐作品。

基督教渊源自犹太教。通过对犹太教的了解，在历史上，犹太民族可能比任何其它民族更重视音乐的演唱和演奏；各种庆典都是伴有音乐的，这在《圣经》的《旧约全书》中有充分地体现。在《旧约全书》中我们还可以看到在古时以色列人中就存在有组织完好的合唱，如《旧约》《尼希米记》第12章27-39节中所说“耶路撒冷城墙告成的时候，众民就把各处的利未人招到耶路撒冷，要称谢、歌唱、敲钹、鼓瑟、弹琴，欢欢喜喜地行告成之礼……我带犹太的首领上城，使称谢的人分为两大队，排列而行……。”犹太教的领唱者（hazan）制度为后来独唱歌手的先驱。

在欧洲，自古就有把唱得好看成是有文化的表现，并强调了歌唱中歌词的重要性。古希腊哲学家亚里士多德（Aristotle 公元前384-322年）曾摘引古希腊文学和宗教的传奇人物穆萨厄斯*（Musaeus）的话说：“歌唱是人类最美妙的欢乐。”希腊语法学家和百科全书编纂者阿特纳厄斯（Athenaeus，活跃于公元200年）也曾说：“承认无知并不丢脸，但拒绝歌唱却是丢脸的！”希腊哲学家柏拉图（Plato，公元前427？-347年）则认为：“曲调和节奏要适合歌词。”廷克托里斯（Tinctoris 公元约1435-1511？年）则认为，一个优秀的歌手首先应节奏准确、音准无瑕，吐字清晰，最后是一付优美的歌喉。

研究声乐与研究其它音乐不同，要困难得多，对古代声乐的研究更是如此。虽然在人类的音乐实践中声乐一直占有突出重要地

注：穆萨厄斯—古希腊文学和宗教人物，被认为是艺术女神缪斯（Muses）和太阳神阿波罗（Apollo）的门徒。

位，但作为一种乐器，歌手的歌喉随着歌手的逝世而消失，而其它乐器，如钢琴、提琴等，其演奏家虽然去世，但乐器本身却可留存下来；它们的独特音响仍可为后人所了解。西班牙大主教、百科全书编纂人伊西多尔（Isidore of Seville，约公元 559-636 年）曾写道：“除非人们能把噪音记住，它们将消失，因为人们是不能把它们记录下来。”这是为什么至少直到十九世纪，虽然有关噪音的资料，如噪音的类型，可以通过对曲谱的研究推断出噪音的音域，但它们所具有的特定音响，噪音与噪音之间的那些微妙不同，在唱机发明之前却无法为后人所了解。人们看到的而不是听到的只是一些含意不清的形容词，这使声乐研究处于微妙的境地。我们也许可以认为这是为什么音乐史的撰写更多是音乐学和音乐理论方面的，也不乏器乐的研究和论述，但对声乐，尤其是古代声乐，涉及噪音本身的论著则微乎其微。

下文主要介绍在西洋声乐艺术的沿袭与发展中主要有关独唱的演唱形式与演唱技巧等以及一些著名声乐家的简历与成就，不包括合唱与声乐文献的介绍与探讨。

目 录

前言	(1)
第一章 早期的声乐训练与发展	(1)
第一节 早期的声乐训练	(1)
第二节 童声的使用	(2)
第三节 假声歌手的出现	(3)
第四节 阉人歌手	(4)
第五节 反男高音	(11)
第六节 民间艺人的存在与发展	(15)
第二章 不同的声乐演唱形式	(19)
第一节 早期的舞台剧和牧歌剧	(19)
第二节 歌剧的兴起以及清唱剧、受难曲、康塔塔和弥撒曲	(21)
第三节 严肃歌剧与美歌	(30)
第三章 美歌——“歌唱的黄金时代”	(42)
第一节 美歌唱风与技巧	(46)
第二节 早期的阉人歌手	(52)
第三节 女声的崛起	(79)
第四节 男声的发展	(93)
第四章 十九世纪的声乐发展	(113)
第一节 大歌剧的兴起	(114)

第二节 戏剧性男高音的出现·····	(133)
第三节 艺术歌曲走上音乐会舞台·····	(143)
第四节 嗓音的科学研究·····	(144)
第五章 “第二个黄金时代” ·····	(147)
第六章 二十世纪声乐演唱的探索与演变·····	(182)
第一节 科学影响歌唱的时代·····	(183)
第二节 歌曲处理和唱风的演变·····	(185)
后 记·····	(227)

第一章 早期的声乐训练与发展

第一节 早期的声乐训练

在欧洲，歌唱的社会实践源远流长，但有系统的声乐训练，据所知可能始于四世纪，即教皇圣·西尔维斯特（St. Sylvester，公元314-336年）在罗马建立第一所正式的圣咏学校。在古时，人们为了表示对上帝的崇敬常常延聘最伟大的建筑师、雕塑家和画家修建宏伟的教堂；为了赞美上帝，圣咏的演唱也相应得到发展。为了唱得更好和克服发展了的圣咏演唱中的困难，有必要建立专业的圣咏学校（Scola Cantorum）以训练歌手。有些圣职人员对上帝如此虔诚，认为礼拜时会众的歌唱有损会堂的庄严气氛以至公元367年在拉欧蒂契教法会议（Council of Laodicea）上宣布“除唱赞美诗外，音乐礼拜的全部活动要由受过高度专业训练的歌手们所组成的圣咏队来担任。这就更进一步推动了正规的歌唱训练，圣咏学校为圣咏队员们提供基本的发声训练和音乐理论的学习。

在那时，圣咏学校的发展并不稳定。直到公元600年在本尼迪克特教派（Benedictine Order，建于公元529年）的教皇格列戈里一世（公元540?-604年，590-604年任教皇）——一位教堂音乐强有力的保护者——的大力支持和资助下，圣咏学校得到很大发展。他在拉特伦（Lateran）附近为学校建了两幢房子。一幢为歌

手和教士所用，另一幢成为孤儿院，有天才的孩子被送去接受音乐训练，通过九年学习他们被训练成为音乐家和声乐家。在这九年中他们要学习声乐艺术的各个方面而成为训练有素，充分掌握声乐技巧的歌手。

这种体制后来得得到很大发展并从这个学校派出了一些教师到欧洲各地进行辅导，如有一个到了英国；有两个到了查理曼的宫廷。在教堂和修道院中保持这类学校逐渐成为一种风气并一直延续到二十世纪。教皇庇护（Pius）十世在他 1903 年的《自动敕书》（Motuproprio）中曾说：“考虑到神圣的复调音乐和良好的圣诗演唱，只要可能，就要建立圣咏学校。”他还说：“让教士们建立这些学校并不难，甚至在小教堂和乡村教堂都可以建立……这将有损于训练孩子和青年人，是教诲群众的一种手段。”

第二节 童声的使用

自五世纪到七世纪，很多教皇都很关心宗教仪式和宗教音乐的修改。他们得到圣·本尼迪克特教派修道士们的大力协助。他们除了在继承犹太教的领唱制度而建立了领唱者（Cantor）的职位之外，还把五世纪初流行于耶路撒冷的童声合唱引入了西欧。早在九世纪后期在《音乐手册》（Musica Enchiriadis）中就谈到用童声唱最高声部。

教堂中使用童声有其历史背景。这里所说的童声只指男童声而言。在《圣经》《哥林多前书》14 章 34 节中圣·保罗曾说：“妇女在会中要闭口不言，……因为妇女在会中说话原是可耻的……。”在保罗给圣·提摩太的书信中还说：“女人要沉静学道，一味的顺服我，不许女人讲道，也不许他辖管男人，只要沉静。”（《提摩太前书》2 章 11 节）

在这里，我们无需评论这个禁令是否妥帖，但罗马教会对这个

禁令的解释却是武断的，女人不能在教堂中讲话也不许唱歌，所以在中世纪教堂中的圣咏队都是由男声和童声组成的，只有女修道院例外，允许妇女歌唱圣咏。这个禁令不只在罗马教会得到执行并被扩大到戏剧演出。在罗马，它一直延续到十八世纪后的许多年。当时的人们喜爱高音，在不允许妇女歌唱的情况下，使用童声是一种必然而又简便的补充。直至今日，在礼拜仪式中某些教派仍使用童声而不用女声。

中世纪的圣咏相当简单，用男童声唱高声部毫无困难，但至十六世纪后半叶，由于荷兰对位学家们的多声部歌曲的流行与复杂化，要求歌手们要有较高的音乐修养和技巧以及一定强度的嗓音。为达此目的，有必要对歌手加以特殊训练。但是对于男孩子们来说，当他们掌握了所需的修养和技巧之后很多人已不再是男孩子们了。那些仍保留有男孩子嗓音的人的演唱期也不过只有一、二年。这种不能令人满意的情况要求有一种歌手能代替他们，这就使假声歌手成为理想的替代者。

第三节 假声歌手的出现

并不只是欧洲男人喜欢使用假声。人类使用假声源远流长，至少早在八世纪在近东就盛行假声。从绘画中歌手的口形可以看出欧洲的歌手们使用类似的、带有鼻音的假声和歌唱风格。

随着八世纪摩尔人对西班牙的入侵，假声歌唱的艺术也被带到了西班牙并在那里得到高度发展。行吟诗人的兴起与此有关，同时也促进了假声歌唱的传播。为了满足新的复调音乐的需要人们开始使用假声歌手以增强对位的效果。他们很快弥补了童高音的不足，因为他们唱得更高，音量也较大。

在十六世纪，帕勒斯蒂纳（Palestrina，1524-1594年）的弥撒曲和经文歌大都是为假声歌手或童声所写，他们主要被用来唱最高

声部。

有一个时期假声歌唱是西班牙人的专利。在西斯廷教堂（Sistine Chapel，即教皇礼拜堂）中所聘用的假声歌手都是从西班牙来的。西班牙人好像发现了一种制造使用假声歌唱的男性女高音或女低音的秘密。他们的嗓音比一般假声优美并具有较大的音域与灵活性。有人争辩说他们的奥秘在于动手术，即阉割；认为西班牙的假声歌手实际可能就是一些阉人，只是称呼不同而已。

当时著名的假声歌手有克利斯托巴尔·莫拉列斯（Cristobal Morales, 1500-1553 年）和托马斯·路易斯·达·维多利亚（Thomas Luis da Victoria, 约 1548-1611 年）。西斯廷教堂的最后一位假声歌手叫基欧凡尼·蒂·桑托斯（Giovanni di Sanctos），一位西班牙人，逝于 1625 年。

1599 年两位意大利阉人歌手皮埃托·帕奥洛·弗里湟阿托（Pietro Paolo Folignato）和基罗拉莫·罗西尼（Girolamo Rossini）被西斯廷教堂所接受，从而一个阉人歌手统治歌坛的时代随着十七世纪新世纪的诞生而开始了。

第四节 阉人歌手

自约 1575 年至 1625 年，声乐史上两个最重大的发展就是阉人歌手的兴起与歌剧的出现。

前面提到的弗里湟阿托和罗西尼并不是在教堂也不是在西斯廷教堂最早歌唱的阉人歌手。一位西班牙女高音，弗朗西斯科·索托（Francisco Soto, 1539-1619）于 1562 年就被接纳进了西斯廷教堂的圣咏队，据说他就是一位阉人歌手。据说他的嗓音直到他去世仍保持着它的魅力。较早的阉人歌手还有杰科莫·斯巴诺列托（Jacomo Spagnoletto），可能是西班牙人和马蒂诺（Martino）。他们都是于 1588 年加入西斯廷教堂圣咏队的。