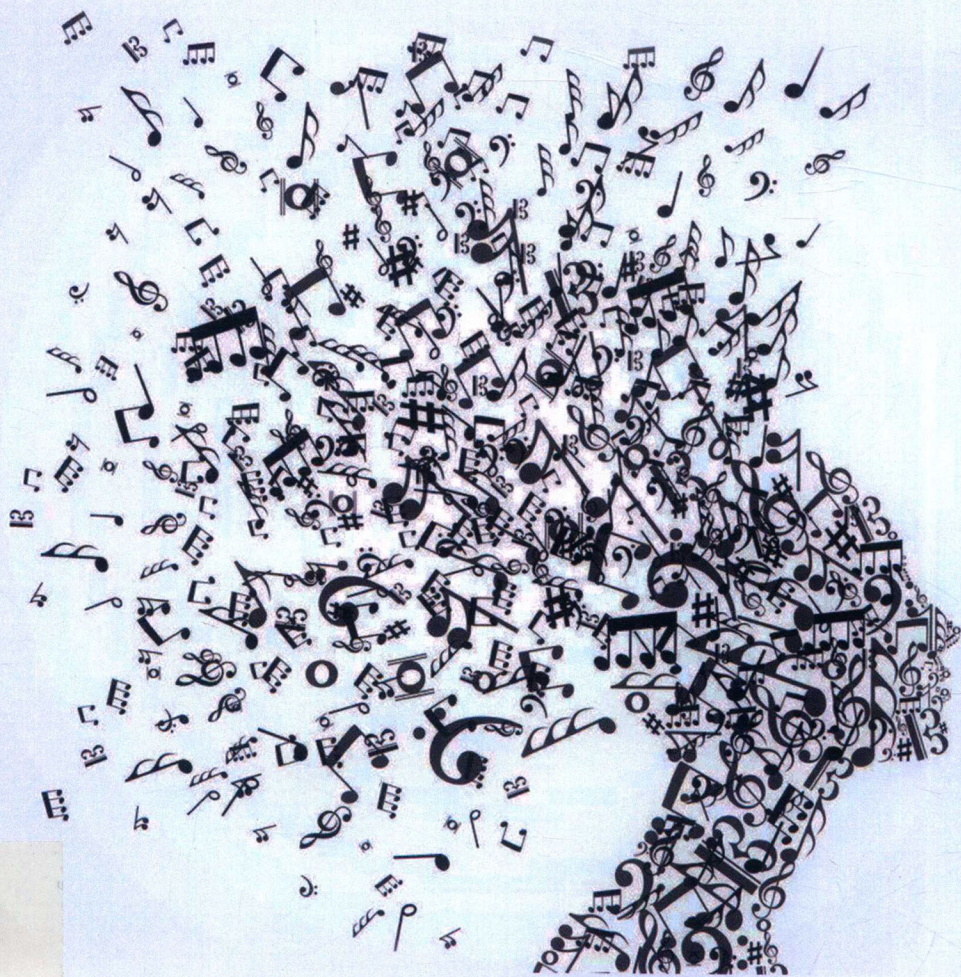


音乐创作与声乐表演

苏祥玲 关庆珍 全义琨 著



 吉林美术出版社 | 全国百佳图书出版单位

苏祥玲简介

苏祥玲 (CIP) 目次

音乐创作与声乐表演

苏祥玲 关庆珍 仝义琨 著



吉林美术出版社 | 全国百佳图书出版单位

图书在版编目 (CIP) 数据

音乐创作与声乐表演 / 苏祥玲, 关庆珍, 全义琨著. -- 长春:
吉林美术出版社, 2017. 8

ISBN 978-7-5575-2916-1

I. ①音… II. ①苏… ②关… ③全… III. ①音乐创作—研究②声乐艺术—表演艺术—研究 IV. ①J604②J616.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第196693号

音乐创作与声乐表演

Yinyue Chuangzuo Yu Shengyue Biaoyan

作 者	苏祥玲 关庆珍 全义琨
责任编辑	于丽梅
装帧设计	瑞天书刊
开 本	710mm×1000mm 1/16
字 数	300千字
印 张	22.25
印 数	1—1000册
版 次	2018年3月第1版
印 次	2018年3月第1次印刷
出版发行	吉林美术出版社
地 址	长春市人民大街4646号
网 址	www.jlmspress.com
印 刷	北京虎彩文化传播有限公司

ISBN 978-7-5575-2916-1

定价: 67.00元

苏祥玲简介



苏祥玲，女，1979年10月22日生，汉族，毕业于武汉音乐学院，讲师。2006年留武汉音乐学院演艺学院任教至今。曾获威尔第国际歌剧比赛南方赛区美声组一等奖、第一届国际歌剧比赛暨罗马国际音乐比赛总决赛美声专业组二等奖等，在权威学术期刊上发表论文《浅析舞台实践对音乐学院通俗专业学生的重要性》、《美声、民族与通俗相融之研究》、《声乐阶段教学理念的几点思考》等等数十篇，参与编写了教材《通俗歌曲演唱基础教程》。

关庆珍简介



关庆珍，锡伯族青年女高音歌唱家 哈萨克斯坦国立音乐学院声乐表演艺术硕士研究生学历。新疆艺术学院声乐讲师、音乐教育教研室副主任。新疆音乐家协会会员、声乐学会副会长、合唱学会理事。乌鲁木齐市第十四、十五届人大代表。2003年由学院派送中央音乐学院进修深造，2004年赴意大利参加意大利歌剧演唱，2008年考入哈萨克斯坦国立音乐学院声乐系声乐表演艺术专业硕士研究生。2011年7月以全优的成绩毕业回国留校任教至今获得孔雀杯全国艺术高校声乐大赛等诸多奖项，成功举办多场个人独唱音乐会及校内外的各种演出活动。

全义琨简介



全义琨，女，1990年2月出生。2006年9月至2010年6月就读于安徽师范大学音乐学专业，2010年9月至2013年6月在安徽师范大学音乐学院攻读硕士研究生，研究方向合唱与指挥。2013年至今从教于周口师范学院音乐舞蹈学院，主持完成过多项省市级课题。

图书在版编目 (CIP) 数据

音乐创作与声乐表演

音乐创作与声乐表演

编委会

主 编 苏祥玲 关庆珍 全义琨

副主编 吴剑锋 周立清

关庆珍

关庆珍，女，1963年生，吉林人，毕业于吉林艺术学院声乐系，现为吉林艺术学院声乐系教授、声乐教研室主任。从事声乐教学、演唱及声乐创作工作三十余年。曾出版声乐教材《声乐基础》《声乐技巧》《声乐表演》等。主持完成《声乐教学大纲》《声乐考级教材》等教材编写工作。多次参加国内外声乐比赛，获得多项奖项。现为吉林艺术学院声乐系教授、声乐教研室主任。

印 数 1—1000册

版 次 2018年3月第1版

印 次 2018年3月第1次印刷

出 版 吉林出版集团有限责任公司

地 址 吉林省长春市人民大街4646号

邮 政 编码 130021

电 话 0431-85551111

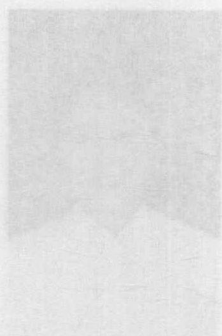
网 址 www.jlpp.com.cn

ISBN 978-7-5517-2516-1

定价：37.00元



关庆珍



前言

对于任何想要了解复杂而多方面相互关联的音乐发展规律的人来说,毫无疑问应当努力学习掌握音乐分析的技能。只有对音乐深入而准确地进行多角度、多层次的分析,才可能真正理解与把握作品的艺术真谛及其所运用的全部技术手段与匠心所在。而这种分析与研究,最终将使我们从人类音乐文化宝库,特别是历代伟大作曲家们流传至今的音乐作品中获得教益和启示,进而使我们有所发明和创造。

声乐表演艺术是一门结合于脑力、体力、想象力、表现力的综合艺术,声乐表演艺术与所有的艺术门类一样,都服从于一定的审美意识,讲求美学原理。那么,就必须建立起一个标准,这个标准能让我们去衡量、判断某个作品的美或不美。在声乐表演艺术与美学之间找出他们科学和哲理上的依据,运用哲学的思辨对声乐表演艺术中的美学规律进行逻辑的论证,从而使声乐表演艺术中的美学规律上升为科学的高度,达到一种真理性的认识,这不仅有助于人们对声乐表演艺术中的美学原理的认识,同时也可丰富声乐表演艺术中的美学内涵。

中国民族声乐艺术是表达人们思想的感情艺术,真是情感的表达及运用熟练巧妙地技巧,并且通过没得声音结合正确的审美取向,以追求民族声乐艺术的个性美,展示东方音乐的神韵,将这些有机巧妙地结合,以构成独具魅力的民族声乐体系;随着民族声乐艺术的不断发展和进步,民族唱法的概念也得到了很多人士的认可,其理论与实践也逐步得到完善和发展。

合唱艺术的普及与提高,离不开合唱指挥。无论是在我国还是世界范围内,群众性的合唱活动和基础性的普及工作,都离不开众多业余指挥工作者的辛勤劳动和参与,因为专业智慧的数量远远不能满足社会的需求。所以,培养业余合唱指挥是普及和提高群众合唱水平的最佳途径。

众所周知,智慧并不是一般视觉上的打拍子,它是用肢体语言来传达

内心情感的一门艺术，具有很强的专业特性。做到用手势说话、用手势传情只能说是掌握了指挥工作的一部分，而更深层次的工作时要揭示作品的内涵，把作品所赋予的精神形象通过内心的情感反应，用手势表达出来，它涉及到诸多因素，从文学到音乐、从形象到情感、从设想到实际等等方面，都是随着知识的不断丰富和实践经验不断积累而逐步提高的。

本书共二十九章，合计 35 万字。由武汉音乐学院的苏祥玲担任第一主编，负责第一章至第六章、第九章至第十章的内容，合计 10 万字。由来自新疆艺术学院的关庆珍担任第二主编，负责第七章至第八章、第十一章至第十八章的内容，合计 10 万字。由来自周口师范学院音乐舞蹈学院的全义琨担任第三主编，负责第二十三章至第二十九章的内容，共计 10 万字。由来自河南工程学院的吴剑锋担任第一副主编，负责第十九章和第二十二章的内容，合计 2 万字。由来自广东省珠海市艺术高级中学的周立清担任第二副主编，负责第二十章和第二十一章的内容，合计 3 万字。

在本书的编写过程中，我们参阅了大量国内外教材和论著等文献资料，由于篇幅有限，恕不一一列出，在此对这些文献的作者一并表示诚挚的谢意。同时，由于编者水平和能力所限，书中难免存在错误与遗漏，我们诚恳地希望各位专家、学者和广大读者批评指正，特别是希望任课教师和使用本教材的同学们能够提出宝贵意见，以便今后进一步完善。

目 录

第一章 音乐的分析与创作绪论.....	1
第一节 音乐的形成.....	1
第二节 乐思陈述的层次.....	3
第三节 旋律的音调基础和表现力.....	9
第二章 旋律的节奏和节拍.....	12
第一节 节奏与节拍的作用.....	12
第二节 节奏的重要类型.....	14
第三章 旋律的调式与调性.....	27
第一节 大小调调式体系.....	27
第二节 西欧特种调式.....	35
第三节 我国民族的五声性调式.....	38
第四章 旋律的音高——旋律线.....	46
第一节 进行中的音程和方向.....	46
第二节 旋律型.....	51
第三节 高潮.....	56
第五章 旋律运动的逻辑.....	61
第一节 逻辑的含义与四阶段运动.....	61
第二节 三阶段与二阶段的运动.....	67
第三节 运动阶段的级差.....	69
第六章 旋律中其他表现手段.....	71
第一节 其他基本表现手段.....	71
第二节 和声与织体.....	76
第七章 声乐演唱与教学中辩证关系研究的理论依据及现实意义.....	81
第一节 理论依据.....	81
第二节 现实意义.....	85
第三节 研究方法.....	87

第八章 声乐演唱与教学中的辩证关系界定.....	88
第一节 声乐演唱中的辩证统一问题.....	88
第二节 声乐教学中的辩证统一问题.....	108
第九章 如何处理声乐演唱与教学中的矛盾问题.....	117
第一节 声乐学习的循序渐进原则.....	117
第二节 声乐演唱的个性与共性原则.....	118
第三节 技术与艺术结合的原则.....	120
第十章 歌唱的创造性思维教学.....	123
第一节 创造性专业声乐教学人才的品质特征.....	123
第二节 歌唱创造性思维教学的特征与原则.....	125
第三节 歌唱创造性思维教学的模式.....	127
第四节 歌唱创造性思维教学策略.....	130
第十一章 我国民族声乐的发展历程.....	137
第一节 传统民族声乐.....	137
第二节 近、现代民族声乐.....	139
第十二章 对当下我国民族声乐发展新趋势的思考.....	143
第一节 当下民族声乐演唱的新特征.....	143
第二节 对民族音乐发展的大众化趋势的审视.....	145
第三节 对当代民族声乐审美取向的思考.....	149
第十三章 民族声乐概念诠释.....	154
第一节 “依字行腔”.....	154
第二节 “声情并茂”.....	156
第三节 “乐感”.....	157
第四节 音乐修养底蕴.....	157
第十四章 民族声乐表演的审美规律解读.....	159
第一节 从《音腔论》看“依字行腔”的必然性.....	159
第二节 古典唱论与“声情并茂”.....	161
第三节 “对比统一”规律视角下的“乐感”.....	163

第四节 音乐文化素养与演唱实践的关系.....	164
第十五章 民族声乐作品表演中的审美内涵诠释.....	165
第一节 以黎英海的作品为例.....	165
第二节 以王祖皆、张卓娅的作品为例.....	170
第三节 以王志信的作品为例.....	174
第十六章 从审美角度对民族声乐表演学科的设想.....	176
第一节 重视《音腔论》的理论指导.....	176
第二节 从对比统一的规律入手培养学生的“乐感”.....	178
第三节 强化综合性音乐文化素养的培养.....	180
第十七章 民族声乐艺术之“声”与“情”.....	182
第一节 “声”是民族声乐的基础.....	182
第二节 “情”是民族声乐的核心.....	183
第三节 二度创作之“情感”投入.....	184
第四节 民族声乐中“字”“声”并重.....	188
第十八章 民族声乐艺术之“美”与“韵”.....	197
第一节 民族声乐艺术之“美善合一”.....	198
第二节 民族声乐艺术的个性美.....	200
第三节 民族声乐对“韵味”的审美追求.....	201
第四节 民族声乐对戏曲的吸收与借鉴.....	202
第十九章 “声、情、美、韵”的融合.....	204
第一节 以声传情, 声情融合.....	204
第二节 以美生韵, 美韵合璧.....	207
第三节 “声情美韵”浇灌民族声乐艺术之花.....	210
第二十章 民族声乐表演与音乐剧歌曲表演的异同.....	211
第一节 民族声乐.....	211
第二节 音乐剧.....	213
第三节 民族声乐与音乐剧表演之异同.....	216
第二十一章 指挥的形成与任务.....	218

第一节 合唱指挥的形成与意义.....	218
第二节 合唱指挥的任务.....	219
第三节 声部的分配与组织.....	224
第四节 曲目的选择.....	229
第五节 伴奏.....	230
第六节 合唱队形与排列.....	232
第二十二章 合唱的声音.....	237
第一节 统一.....	237
第二节 均衡.....	240
第三节 和谐.....	246
第二十三章 合唱指挥必备的歌唱知识.....	252
第一节 声乐基础知识.....	252
第二节 音韵常识.....	259
第三节 关于童声训练中的几个问题.....	266
第二十四章 排练艺术.....	268
第一节 制定发展目标和排练计划.....	269
第二节 科学规划实施步骤.....	271
第三节 排练中的艺术性.....	273
第二十五章 指挥的点与线.....	276
第一节 敲击点.....	277
第二节 弹上点.....	279
第二十六章 常见拍子的指挥图式.....	282
第一节 二拍子.....	282
第二节 四拍子.....	284
第三节 三拍子.....	286
第四节 六拍子、九拍子.....	288
第五节 混合拍子及其他拍子.....	289
第二十七章 指挥中的几个技术要点.....	294

第一节 起拍.....	294
第二节 收拍.....	296
第三节 附点节奏、切分节奏、前倚音及休止符的指挥手势.....	302
第四节 合拍法与分拍法.....	306
第二十八章 分手指挥.....	309
第一节 右手的指挥任务.....	309
第二节 左手的指挥任务.....	310
第二十九章 关于作品的处理.....	315
第一节 题材与体裁.....	315
第二节 附点音符与休止符的表现特点与处理.....	317
第三节 音乐中的强弱对比.....	322
第四节 音乐中的快慢对比.....	329
第五节 音乐中的连、断对比.....	333
第六节 音乐中的重音处理.....	337

所必需的发声条件是音区、力度、表情法和音色,而具有某种音高关系和特定组织形式的音响体系,则使乐音具有了某种调的属性,这些条件使乐音在横向结合中产生出单音线条,在纵向结合中产生和声与织体,从而为音乐的表现提供了各种可能性。

因此,节奏、节拍、速度、音区、力度、表情法、音色、调式和调性就成为音乐的基本表现手段,其中任何一项都不能独立存在;任何一种手段的实施,都必须与其他若干手段结合起来。我们只能在抽象的逻辑思维中将它们一一分割开来加以观察和研究,音乐的基本表现手段在乐音的纵横向结合中所形成的乐音线条,和声和织体则可称做音乐的整体表现手段,它们可以分开来加以单独观察和研究,也可以相互结合起来,因为它们本身就是各种基本表现手段的综合。

各种音乐的表现手段,在有组织和有机地极为多样的结合中,按照某种适应于表现思想内容所需要的形式发展时,就形成所谓乐思陈述的结构形式或音乐语言。我们可以把这种乐思的陈述结构比作文学语言中的各式

第一章 音乐的分析与创作绪论

第一节 音乐的形成

从音乐发展史上来看,在极其多样的音响世界中,不是任何音响都能用来构成音乐。只有经过人类的音响实践。依据音响的科学基础、历史地形成具有一定音高关系和特定音响体系中的各音,才能用来构成音乐。这就是构成绝大多数有调性行乐和无调性音乐基础的乐音。

乐音在一定的条件(时间、发声、音律体系等)以及这些条件的相互结合中,有机地组织起来,通过表演媒体,使人们通过听觉感受所表现的某种内容、这就是音乐艺术区别于其他艺术的特点。

在表现一定的内容时,乐音所必需的时间条件是节奏、节奏和速度;所必需的发声条件是音区、力度、表情法和音色;而具有某种音高关系和特定组织形式的音响体系,则使乐音具有了某种调的属性:这些条件使乐音在横向结合中产生出单音线条,在纵向结合中产生和声与织体,从而为音乐的表现提供了各种可能性。

因此,节奏、节拍、速度、音区、力度、表情法、音色、调式和调性就成为音乐的基本表现手段,其中任何一项都不能独立存在;任何一种手段的实施,都必须与其他若干手段结合起来。我们只能在抽象的逻辑思维中将它们一一分割开来加以观察和研究。音乐的基本表现手段在乐音的纵横向结合中所形成的乐音线条、和声和织体则可称做音乐的整体表现手段,它们可以分开来加以单独观察和研究,也可以相互结合起来,因为它们本身就是各种基本表现手段的综合。

各种音乐的表现手段,在有组织和有机地极为多样的结合中,按照某种适应于表现思想内容所需要的形式发展时,就形成所谓乐思陈述的结构形式或音乐语言。我们可以把这种乐思的陈述结构比作文学语言中的各式

各样的句子，它们按照所要表达的内容需要，有机地前后连贯起来形成一篇文章或文章的一部分。一首音乐作品或乐曲的一部分也是由各种各样的乐思陈述结构按照思想内容发展的需要，有机地前后连贯起来而形成的。

随着音乐的发展，一首作品通常可划分出若干段落；乐思各种陈述结构也会随着这种发展进行交换或改变它们之间的关系——融合或分断开来。有计划有层次地将这些段落从发展上组织起来，就产生一首作品或作品的某一部分的曲式结构。因此乐思陈述结构和作品的曲式结构是两个相互依赖并存的方面，在任何情况下都不能把它们从概念上混淆起来，但在分析作品时，可把它们独立分开来加以研究。

各种音乐的基本表现手段和整体表现手段的下属分类型是极其多样的，它们之间的结合是无穷无尽的，这就使它们在表现上具有无限的可能性。因此在适应每一个具体内容时都形成其自身独特的结合形式；反过来每一种具体的结合形式又都是为表达某一特定内容服务的。这里我们看到在内容的主导作用下形式和内容的完满统一。当然形式的含义要比目前音乐表现手段的结合更为宽泛。因此总的说来“作品分析”的基本任务，就是研究作品的内容如何通过具体的形式揭示出来，如何进行发展，以及如何由于内容的改变和发展而引起形式的改变与发展。

第二节 乐思陈述的层次

音乐形成的最基本阶段是乐音按照各基本表现手段发挥作用的条件，在进行横向过程中所形成的声部进行。声部进行是一切音乐运动的基础，可以说没有声部进行就没有音乐。

声部进行公其原始的形态中，本身是最少具有表情意义的音乐语言。在与其他声部作比较时，它只满足在多声音乐中成为和声织体运动的一个组成部分。如果声部进行具有独立表情意义，它就可获得旋律（曲调）的意义。因此旋律是一种特殊的声部进行，它以单一声部的形式担负乐思的陈述。在许多情况下它是唯一的乐思陈述的承担者，其他声部进行不具有独立的表情意义。

乐思的陈述还可采用一个以上的旋律（间时间或不同时间）相结合起来的方式。这时主要的或前景的旋律可以是一个或两个与次要的或背景的旋律区别开来。旋律在其完满表达思想情感的形态中、是音乐整体表现手段的实体，它本身就是许多音乐基本表现手段的有机结合。因此旋律的表现形式是多种多样的。虽然我们可以找到许多建立在不间断旋律发展或连接基础上的乐曲，但我们已经不能再说旋律是无所不在的。旋律是音乐表现的重要基础之一。音乐的内容在绝大多数的情况下是通过旋律或旋律的对比来表达的。

许多大型音乐作品，如交响乐、交响诗、奏鸣曲和赋格曲等，其中经常有一两个旋律具行特殊的音乐内容、具有表情特点和形象的集中性。它们之间在调性、素材以及性格上常有十分密切的内在联系或结合关系。乐曲整体的发展从内容到形式都以这些旋律为基础。我们称它们为主题或副主题。而其他的旋律不仅在表情意义上，而且在结构上都显得不十分独立或仅仅为了铺垫、陪衬主题或副题而存在。因此，主题不同于一般的旋律，它是在特定的音乐发展的条件中，从内容到形式都具有独立特点的旋律；

在整首乐曲中负担着并决定着音乐发展的主要内容。主题的含义应该是这样的，而不应该脱离具体的产生条件，抽象地、一般地广泛应用。只有在这样的特定条件中，主题在乐曲中各方面所表现的特点才与一般旋律区别开来。

我们常会见到“引子主题”“结束部主题”或“连接部主题”等说法。但这里“主题”的含义是旋律或曲调，相对于旋律或曲调之外的织体或和声而言。因为我们可以举出无数的例子来说明某一乐曲中的旋律，比如某一民歌，无论在其内容和音调特点上都可能不亚于另一首乐曲中的主题。

主题的这种特殊功能和地位，经常导致它在外形式上或陈述结构上更加完整统一，并采取相应的规模，也使它在相应的铺垫中出现在乐曲的显要部位。在许多小型作品中，整首乐曲就建立在统一连贯、结构完整的旋律上，没有其他对比旋律，因而就没有主题与一般旋律或副题之间的分别。然而在这样的情况中，乐曲的成形往往基于旋律开头部位所特有的动机或基础核心（音调），或基于原始起句的展开或引申发展；正像陈述结构本身的成型与发展，也以同样的方式发生那样。因此动机就成为主题赖以成长和决定其性格面貌的主导因素。在那些没有明显动机凝聚的主题中，这种任务将由基础音调来承担。

如果说主题在整首乐曲中占有特殊的表情地位，赋予乐曲以独特的性格面貌，那么可以认为动机在整个主题中占有特殊的表情地位，赋予主题以独特的性格面貌。因此动机的概念应该是：赋予主题以独特的性格面貌，具有特殊表情含义的音调进行的凝聚形式。然而动机在结构形式上、规模上不但比主题小得多，而民无定量。它在主题中或乐曲中要比主题在乐曲中更有活力和善变。

既然动机是一种表情功能范畴的概念，那么就会在表情特性及其程度上表现某种相对性。因此有时候明确的主要动机与不十分鲜明的次要动机，以至一般的音调进行之间不可能绝对划分清楚；同时典型动机的数量也不可能完全确定。动机有时候像主题那样有相当明确的轮廓，与前后的陈述

结构段分开来，有时又与其他动机或一般音型片断紧密毗连在一起。这时它或者变成一个统一贯连的大型动机，或者成为没有独立意义的几个小型动机——下属动机——的联合。因此动机规模有大有小，大型动机的音乐材料可以是统一发展，也可以是小型动机的毗连。

与此有关，动机可以是复杂的或简单的。即使是它内部并无明确的下属动机毗连，本身也可能表现出多种音调的融合。因此，对于复杂动机的结构规模常有不同的看法。可以认为它是包括少有特点的音和旋律进行在内的结构整体，也可以认为是最具特征性进行的动机核心。动机的规模和复杂性也需要在相对的概念中做判断。因为动机是在极为不同的音乐条件下成型和存在的。

动机所特有的表情素质，它们的特殊的功能作用决定着它们在第一次出现之后，经常要进行各种各样的发展，表现出极为旺盛的生命力来。从完整的一首乐曲的范围来看，有时主题中的动机只在主题内部进行发展或只在主题的外部进行。然而显示动机发展的力度，统一、联系整首作品，以及揭示作品形象内容和戏剧发展的巨大主导组织作用，乃是首先在主题内部进行最初的呈示性发展，而在乐曲的后面各个曲式部分中再进行积极继承性发展和真正展开性发展的多层次多级别的动机贯穿发展。这在奏鸣交响音乐中体现得尤为明显。试分析下例中动机在不同范围内的发展情况：

例 1-1 贝多芬：bE 大调《第四钢琴奏鸣曲》Op.7，第三乐章

这是第三乐章开始的 bE 大调第一大部分。中间部分是一个对比 f 小调部分。前面 4 小节无论是从旋律线的流动性质或从和声的统一终止式上来看，都可认为是统一的大型动机。但从其前后所使用的音型不同来看，又可分为两个较小的动机（a 与 b）；后面还出现了 c 与 d。不难看出 a 与 b 在主题中（第一部分）是主导的动机，c 与 d 是辅助的一般音调。b 动机由于其鲜明的音调和节奏特点，又使它更加突出起来，因此使用最多，变体形式发展最多。同时最明显的是它的长度的量度各有其法：除了它原始四个四分音符长度外，在主题内还有三种在不同的节奏条件下不同规模的变