



民族声乐理论研究与实践探索

王芳 王华 屈琳◎主编

民族声乐理论与实践探索

王 芳 王 华 屈 琳◎主 编



九州出版社
JIUZHOU PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

民族声乐理论研究与实践探索/王芳, 王华, 屈琳

主编. —北京: 九州出版社, 2018. 8

ISBN 978-7-5108-7483-3

I. ①民… II. ①王… ②王… ③屈… III. ①民族声乐—声乐理论—研究—中国 IV. ①J616.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 215019 号

民族声乐理论研究与实践探索

作 者 王芳 王华 屈琳 主编
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
电子信箱 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 8.5
字 数 220 千字
版 次 2018 年 8 月第 1 版
印 次 2018 年 8 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5108-7483-3
定 价 60.00 元

★版权所有 侵权必究★

前 言

中国民族声乐海纳百川,无论是在观念上、形态上,还是演唱风格、文化内涵上,在世界声乐之林中都独具特色、独树一帜。中国民族声乐丰富多彩,然而翻开历史,针对民族声乐的理论著作却少之又少,绝大部分都是以西方声乐为主体,或是以汉族声乐为主导。关于现代民族声乐中许多概念的界定,依然十分模糊,也多因缺乏严谨的理论而难以经受社会实践检验和证明。因此对于民族声乐理论研究与实践的探索就变得愈发的重要,基于此,特编写了《民族声乐理论与实践探索》一书。

本书共分为两个部分,第一部分主要叙述了民族声乐的基本理论,包括民族声乐的理论概述、民族声乐的基本属性、民族声乐的体裁形式、民族声乐的歌唱理论、民族声乐的语言理论等;第二部分主要讲述民族声乐的相关实践探索,包括传统民歌的实践探索、民族艺术歌曲的实践探索、民族歌剧的实践探索等。本书将理论与实践紧密结合,同时对民族声乐中一些常被忽视,但实则十分重要的理论进行了详细阐述。

本书汇集了国内外多方文献资料,以期能够更加完整地展现相关内容,对于所参考的专家研究成果,在此表示由衷的感谢。由于编者能力有限,加之时间仓促,在资料的收集和编撰的过程中或有疏漏之处,敬请各位读者指出以便修改。

编 者

2018年6月

目 录

第一章 民族声乐的理论概述	(1)
第一节 民族声乐的基本概念	(1)
第二节 民族声乐理论的研究概况	(8)
第二章 民族声乐的基本属性	(14)
第一节 民族性与地域性	(14)
第二节 时代性与民众性	(17)
第三节 多元性与一体性	(20)
第三章 民族声乐的体裁形式	(25)
第一节 民族声乐的主要体裁与表现形式	(25)
第二节 民族声乐体裁形式的历史性与时代性	(37)
第四章 民族声乐的歌唱理论	(42)
第一节 民族声乐歌唱理论基础	(42)
第二节 民族声乐的歌唱技巧及训练	(47)
第五章 民族声乐的语言理论	(59)
第一节 民族声乐语言理论基础	(59)
第二节 民族声乐语音及其训练	(61)
第三节 声乐语言的咬字和吐字	(71)
第六章 传统民歌的实践探索	(76)
第一节 传统民歌的基本概述	(76)
第二节 传统民歌的分类方式	(81)
第三节 传统民歌的演唱技巧	(88)
第七章 民族艺术歌曲的实践探索	(94)
第一节 民族艺术歌曲的发展与特征	(94)
第二节 民族艺术歌曲的创作与演唱	(101)
第八章 民族歌剧的实践探索	(108)
第一节 民族歌剧的基本概述	(108)
第二节 民族歌剧的演唱技巧	(123)
参考文献	(129)

第一章 民族声乐的理论概述

第一节 民族声乐的基本概念

一、民族声乐的界定

我国是一个历史悠久、地域广阔、人口众多的东方文明古国，在几千年的历史长河中，各族人民留下了丰富宝贵的文化遗产，我国民族声乐艺术便是其中光辉灿烂的精神财富之一。民族声乐，从广义上说是各民族具有本民族文化特质和具有浓郁地域特色的一种声乐演唱艺术，它包括历史上各个不同民族的歌唱艺术，既包括西方民族的声乐，也包括东方民族的声乐；既包括传统声乐，也包括近现代、当代的声乐。从实践经验来看，过去人们对中国民族声乐唱法的概念过于狭隘的理解，已向更加宽泛的方向拓展。这不仅反映了中国声乐界的观念、思维方法和声乐理论表达三个方面，随着社会结构变动而发生变动的趋势，也反映了声乐界在理论与实践上向更科学、更先进、更广泛阶段的自觉攀登。简而言之，民族声乐包括了各民族不同的演唱形式和不同的演唱方法。如我国民族声乐的民歌、戏曲、曲艺三个方面，都是以中国文化为背景，以民族语言为基础，以科学发声为原理，是声情并茂、字美腔活、韵味浓郁、身形兼备、唱演结合、浑然一体的歌唱表演艺术，代表着民族气质、民族个性以及广大人民的欣赏习惯和审美标准。

狭义上的民族声乐是指中国的民族声乐，既包括汉族声乐，也包括少数民族声乐；容纳了民歌、戏曲，以及近现代创作歌曲等演唱形式。其可分为民间歌唱、民间说唱、戏曲演唱和民族新唱法四大类。

民族新唱法不但继承了戏曲、曲艺、民歌声乐艺术中的精华，还吸收了欧洲科学的发声方法，因此民族新唱法不同于戏曲、曲艺、民歌的演唱，而是在继承并发扬了这些传统演唱精华与特点的基础上，借鉴、吸收西欧美声唱法的歌唱理论和优点而形成的具有科学性、民族性、艺术性和时代精神特征的新民族歌唱艺术。它一方面继承发扬了传统的民歌演唱（也包括戏曲演唱和曲艺演唱），另一方面也吸收了西洋美声唱法的精髓，由两者融会贯通而成。

二、民族声乐的本体特征

我国的民族声乐是各族人民按照自己的习惯和爱好，创造和发展起来的演唱艺术。它产生于人民之中，继承了民族声乐的优秀传统，在演唱形式上是多种多样的，演唱风格具有鲜明的民族特色，语言生动、感情质朴。因此，民族声乐在群众心中已深深扎根，成为人们不可缺少

的精神食粮。民族声乐演唱的主要特点为：口咽腔的着力点比较靠前，口腔喷弹力较大；以口腔共鸣为主的同时也掺入头腔共鸣；咬字发音的因素转换较慢，棱角较大，声音走向横竖相当，声音点面合适，字声融洽；声音色调明亮，声音个性强，以味为主，手法变换多样；音色甜、脆、直、润，气息运用灵活，以真声为主，声音听起来甜美，吐字清晰，气息讲究，音调多高亢。艺术特征主要表现为诗情美、旋律美、声腔美、韵味美、色彩美、润腔美。

（一）声音构成

从声乐艺术的声音构成来看，民族声乐艺术的声音构成与音乐的物质构成材料之间，似乎没有什么区别。因为作为一种物理现象的声音，其音高、音量和音质等物理属性是不会改变的。但是，民族声乐艺术的声音构成是人体发声器官与心灵表现的契合，其特征是在这种发声与心灵不断契合过程中所形成的。这种以人体的发声器官作为表达心灵感受的表现方式，从本质上反映了歌唱与人的密切关系。基于此，中国的民族声乐与中国人有密切的联系。中国的民族声乐是以中国的传统哲学、美学、文化为背景，以中国传统音乐文化为基础，以中国母语为基点，以中国式的音乐形态、风格特点、音乐观念和音乐审美习惯为支撑点，来表现出中国民族声乐的独特价值和审美特征。如汉语是中国的通用语言，中国的民族声乐艺术，其歌词主要是以汉语语言为基础而构成的。在中国传统民族声乐艺术中，词曲相合是声乐艺术始终追求的目标。汉语语言语音以声、韵、调为显著特征，语音本身就具有表情作用，汉语语音的特征使汉语语言具有某种旋律性的特点。因此，中国民族声乐艺术从创作到演唱都与汉语语言特征紧密结合，创作也根据汉语语言的特征选择歌词的表达方式，旋律符合语言发音的特征，演唱更是要注意语言发音的准确、咬字的清晰以及字、声、腔、韵的完美结合。声乐浸化着语言，语言溶解着声乐，两者相互联系、密不可分。生动清晰的语言是概括和表达歌曲思想内容、刻画动人的艺术形象、深化音乐主题，使歌声富有感染力的极其重要的因素。

中国民族声乐艺术无论是传统的还是现代的，都是以中国的主体语言——汉语为语言基础进行创作和演唱的，它符合汉语的语音特征，这是界定中国民族声乐艺术范畴的一个基本点。然而，中国民族声乐艺术绝不仅仅是用汉语演唱，它还包含了中国各民族、各地方语言的演唱。

（二）时间特征

从声乐艺术的时间特征来看，民族声乐是音乐的时间与诗、词有声表现过程的融合。诗词的有声性表现是通过民族语言来完成的，而民族语言的有声表现，往往与民族音乐的历史密切相关。

中国是世界上音乐文化发展最早的国家之一，在漫长的历史进程中，声乐艺术在不同时期、不同社会历史条件下，有着不同的发展状况和表现方式。

民族声乐的时间特征，是一个不断进步和发展的过程，它展示出各民族的声乐历史发展状况。随着时代的发展、社会的进步，有目的地、科学地、全面系统地推进中国民族声乐艺术的发展，我们仍需持续性地做大量的工作。

（三）情感特征

声乐艺术是音乐与诗、词相契合的综合艺术，其艺术情感表现则是两者所共有的显著特

征。艺术情感是人的一种高级社会情感,由艺术家体现在所“创作”的作品中,通过听众、读者的感知而被传播和表达,并成为自身的体验。

我们说,声乐艺术的魅力产生于诸多因素,但最主要的是取决于声和情两个方面。声,即歌唱发声,它要求演唱者自如地掌握各种歌唱发声技巧;情,即歌唱中的表情达意,它要求演唱者有掌握并揭示声乐作品中思想感情的能力。

对于声乐艺术情感特征,早在中国古代就有相关的阐述。中国传统唱论是中国古代文化中具有独特美学价值的声乐理论遗产,蕴含着丰富的美学思想。“声情并茂”可以说是中国传统唱论的基本美学法则之一。唱论强调歌唱艺术的情感抒发,认为情是人内在的精神美,是歌唱艺术中的主导因素。情为声之本,声为情之形。声是情的外在物象、条件和手段;情以取声,声以抒情,声情是互为表里的歌唱艺术整体。明代王世贞提出“辞情与声情”的戏曲美学观点,辞情指歌辞所表达的情感,声情指歌声所表达的情感。清代李渔在《闲情偶寄·演习部·解明曲意》中提出“唱曲宜有曲情,曲情者,曲中之情也。”论述了演唱艺术中技术与内容,表现与体验融合一致的关系,把体验、内容放在首要位置,提出演唱应与形体、面部表情互相配合、协调一致的传达人物情感的观点。

中国现代音乐美学思想在中国古代音乐美学思想的基础上受到了19世纪西方浪漫主义情感论美学思想的影响,这种情感论音乐美学思想是一种将情感表现视为音乐艺术本质所在的美学思想。在这种美学思想的影响下,自20世纪80年代以来,中国民族声乐艺术表现出“词情、声情、曲情相融合”的美学特征。总之,从中国民族声乐艺术的情感特征来看,它是由诗情、曲情、声情的产生而组成的。

(1) 诗情是指词作者主观上对客观的认识和感受而获得的一种心理冲动,再将这种心理冲动转化为概念性的词或词组而加以描述的民族情感状态。

在中国的诗林文海中,诗词作者抒写主观对客观的认识和感受的作品为数不少,他们都以生动形象的语言来抒发和表达民族情感。如“间关莺语花底滑,幽咽泉流冰下难”“银瓶乍破水浆迸,铁骑突出刀枪鸣”(白居易《琵琶行》)从诗句中我们可以感受到莺鸟鸣叫的明丽,冰下泉流的滞涩回环,银瓶爆裂的激越,刀枪碰击的铿锵的诗情,使读者把语言符号转化为听觉表象,如闻其声、如临其境。诗人运用了多种文学表现手法来刻画音乐形象,以表达和抒发情感。

(2) 曲情的主要特征体现在:其一,律动性。它通过音乐的基本组织手段(旋律、节奏、节拍、和声、复调、曲式、配器、调式、调性)的有机结合,组成情感生活的音调摹写。其二,整体性。即诗情与曲情的契合关系,达到诗情向曲情转化的过程。其三,变化性与阶段性。音乐情感通过歌词情感的具体化表现方式,显示出民族声乐艺术情感的整体性特征,以变化不同的情感阶段来达到整体表现意义的。诗情和曲情在同化和顺应的原则上,构筑起作品的情感特征,这一特征恰恰是民族声情产生的基础。

(3) 声情主要指的是演唱。从艺术活动的三个阶段(创作、表演、欣赏)来认识,声情的主体是表演阶段,它是沟通创作与欣赏阶段的中介和桥梁,是对民族声乐艺术作品的民族音乐特征和歌曲演唱的民族特色的演绎。我国56个民族的音乐风格五彩斑斓,这与不同的地域、语言、习俗等相关联。如居住于高原雪山的藏族同胞,质朴敦厚、粗犷坚强,其歌声多宽广舒展、悠扬奔放;位居大西北天山下的维吾尔族,热情爽朗、潇洒风趣,其歌声活泼跳跃、热情欢快;居住于北方大草原的蒙古族强悍豁达、豪爽刚毅,其歌声悠扬辽阔、高亢舒展;生活在

西南高原的少数民族，其歌声明亮朴实、高亢清秀；又如江南地区的汉族歌曲，抒情秀丽、委婉优柔等。

（四）审美特征

声乐艺术是音乐艺术的重要组成部分，是人类文化中最古老的艺术形式之一。作为具有鲜明文化品质的艺术形式，声乐艺术有着独立的审美个性。中国传统声乐艺术与欧洲古典声乐艺术有着许多相似的审美思想，但从声乐艺术体裁及表现形式上来看，二者又存在着鲜明的审美差异。不同的声乐艺术的审美价值取向，取决于不同民族的文化审美观，而不同的文化审美观则是在不同民族特殊的历史背景和文化传统影响下形成的。中国和西方声乐艺术都萌发于人类社会的早期，它们所反映出来的传统声乐审美理念，不仅具有人类历史发展阶段的文化共性，还具有各自民族文化的独特性。

任何一种歌唱艺术及其演唱方法都是建立在本民族文化传统及审美情趣基础上的。我国民族声乐艺术是受到中华民族的情感、语言文化、音乐风格及审美意识的制约而逐渐发展起来的。中国民族声乐与西方的声乐艺术在结构形态和审美心理上存在着极大的差别，这些差别决定了我国民族声乐艺术在演唱方法上具有独特的艺术特征。

从美学的角度来看，民族声乐审美作为探索现代声乐艺术所特有的美与审美的普遍规律的一个标准，它隶属于音乐美学。音乐美学就其性质来说，既可以说是用美学的观点和方法来研究音乐艺术的美和审美的学科，也可说是音乐学中侧重于研究音乐艺术的基本规律的一门基础性的理论学科。建立民族音乐美学体系，展开对民族声乐审美本质、实践规律、价值和功能以及构成方式的研究具有重要的现实意义和战略意义。

民族声乐审美受音乐美学思想的制约。其审美体系，必须是在高度生产力的基础上建立人与自然的和谐统一、在民主政治的基础上建立人与人的和谐统一、在个体本位的基础上建立个体与群体的和谐统一，最后，在这三者统一的基础上建立新的和谐合一。众所周知，一切艺术都是由人所创造，都是因人而存在的。因此，确立人的主体性是其根本原则。树立正确的音乐美学思想，不仅仅停留在借鉴方法、吸取其技巧上，更要注重建立主体音乐美学体系。这个体系应该具有民族特色。此外，还要注重音乐文化及美学的现代化与人的现代化关系的思考。人创造文化，文化反映了人。文化的现代化，离不开人的现代化，没有人的现代化，文化的现代化（包括音乐美学的现代化）乃至一切现代化都只是一句空话。为了人的现代化，职业从事民族文化遗产的人必须先行现代化，这就意味着他必须具备超越精神、参与精神和独立的人格与意志。

民族声乐表演往往是民族个体主观化的一种活动，感性因素很大，与科学的严密逻辑与理性认识不同，它具有强烈的主观感性色彩。如在声乐比赛上常常可以看到评委、表演者和观众各自持有不同的审美评价标准；对历史上不同民族、不同的风格与流派的表演评价标准就更是多种多样。民族声乐表演是一度创作（作品）与二度创作（演唱）的融合，常常体现在表演者与作品之间存在着时间上的差异性，这似乎阻碍了两者的统一。但是从表演的创造意义上讲，它所表现的是对作品主题的不同演绎，既有传统沿革又具有传统创新的意义。因此，民族声乐表演中存在历史性与时代性的辩证统一，我们要寻找两者之间的平衡关系和相应的平衡点，而不是使它标准化、绝对化和统一化。

三、民族声乐的文化内涵

(一) 民族声乐的人文精神

任何一种艺术形式都不能脱离人文精神而存在。只有具备了人文精神,艺术才具有内涵和灵魂。

民族声乐之所以能够担当“民族”二字,就是因为民族声乐在发展过程中,绝对不是孤立和封闭的,而是受到了社会各个方面的影响,同时,也以自己的力量影响着社会的各个方面。

在古代经济尚不发达,当时的社会是以农业文明作为主体的经济模式,因此当时的民族声乐的主要内容大多是歌颂劳动人民的勤劳和控诉贪官污吏的剥削的。随着历史的发展,每个时代的民族声乐都有自己的特点。

随着社会的高速发展,民族声乐形式也开始出现异彩纷呈的局面,但是,我们必须客观地看到,无论怎样发展,中国民族声乐所包含的文化内涵和中华人文精神始终没有被消亡过。

中华人文精神,可以说是中国乃至全世界华人的共同价值观的凝聚和体现。任何一种精神,都需要一种载体来承载和体现,只有这样,才能让人们明确认识和体会到中华人文精神,否则人文精神只能虚幻地居庙堂之高,而不能被江湖之远所接受。

民族声乐正是人文精神的最好载体。以群众喜闻乐见的秧歌为例,我们不难看出,在舞动的秧歌中,可以充分体现中华民族的传统审美以及种种营造喜庆的手段,而这些手段的最终目的是为了以最低的成本、最健康的方式,达到让人们积极乐观生活的目的。另外,民族声乐作品经常会在声乐作品当中运用诗词,这不仅仅是为了让声乐作品更加优美流畅,更是为了传承我们的经典文化,从而达到传承人文精神以及对我国博大精深的文化底蕴进行赞美的目的。

除此之外,声乐作品当中,还经常会将传统人文精神与现代音乐创作意识相互结合,也就是通过对某种民族乐器的模仿、对某些历史故事的描绘以及对民间艺术的配合运用等,从多角度折射和体现中华人文精神。

我国是一个多民族国家,每个民族或者地区都有自己独特的文化,也有属于本民族或者地区的独特的人文精神,这些民族或者地区独特的人文精神大都通过民族声乐来进行传承和体现。如新疆民歌《达坂城的姑娘》体现了维吾尔族人民的热情和豪迈;西藏民歌《北京的金山上》体现了藏族人民的质朴和感恩;广西民歌《山歌好比春江水》体现了广西各民族人民的淳朴和对家乡的热爱;蒙古族民歌《草原上升起不落的太阳》体现了蒙古族人民粗犷豪爽的性格……这些体现恰恰就是人文精神的重要折射。

人文精神不仅体现在民族声乐的歌词和曲风中,还体现在传统乐器的使用上。民族声乐当中经常使用的钹、铙、锣、箫、竹笛、古筝等一系列的传统器乐,不仅有效增加了声乐作品中的中国特色,还使音乐有效地表现出中国独特的意境和情感,从而让听众直接地感受到中华人文精神的博大精深。

但是,在声乐作品创作当中,我们还要注意一点,那就是人文精神的体现,绝对不是简单掺杂一点所谓的“中国元素”就万事大吉,而是要对中华优秀传统文化怀有深刻的敬畏之心,否则就容易走入“丑化”甚至“玩笑化”的误区。

民族声乐之所以有其无穷的魅力和活跃的生命力,不仅仅是由于其旋律的优美以及歌词的

感人,更是由于其深厚的文化内涵和人文精神。正是因为这种文化内涵和人文精神才使得民族声乐凭借强大的精神力量穿透我国不同民族之间的文化障碍、语言障碍乃至地域风俗差异,从而让民族声乐在世界舞台上至今都具有强大的生命力。

(二) 民族声乐的艺术之美

在百花齐放的艺术世界当中,声乐是人类社会的重要艺术形式之一,中国民族声乐也是如此。民族声乐之所以美妙,首先是因为它有强大的艺术美,民族声乐的艺术美主要体现在以下几个方面。

1. 民族声乐的语言之美

正如前文所说的,任何一种声乐形式,其本质都是语言与音乐的结合,所以,语言美就成为所有声乐形式的美的基础。尤其是对于注重字正腔圆的中国民族声乐来说,歌词之美的基础就是歌词要具有诗一般的文学形态,也就是说歌词不但要整齐,而且要押韵。但仅仅是整齐押韵这些表面文章并不能构成民族声乐的语言美。民族声乐的语言美还意味着民族声乐要有充实而高尚的内容,如歌颂祖国的大好河山、歌颂民族英雄的高尚情操等。除此之外,民族声乐的语言美还体现在歌词的凝练之美,民族声乐的歌词之所以美,就是因为歌词能够以最少的语言描述精彩壮阔的现实生活,创造准确优美的音乐艺术形象,从而达到“吟咏之间吐纳珠玉之声”的艺术效果。

2. 民族声乐的旋律之美

旋律是民族声乐的灵魂,对任何一种声乐形式来说,旋律都是声乐艺术的核心组成部分。一般说来,民族声乐的旋律美包括民族声乐的节奏之美、音调之美以及和声之美。

所谓节奏之美,指的是用音乐的长短、强弱、快慢等各种变化来体现声乐作品中所包含的感情和精神,从而传达给人一种律动的美感。

音调之美不仅仅是构成声乐作品旋律的基础,也是体现声乐作品感情色彩的重要因素之一。

民族声乐中的和声,能够运用不同的声部和音调,配合、烘托出声乐作品本身的旋律之美和情境之美。对于很多民族声乐作品而言,和声并不是必需的成分,但是,正是因为和声的出现才让民族声乐的诗性美得到了更好地展现。

3. 民族声乐的声腔之美

声腔美是以演唱为主的民族声乐的艺术美的重要组成部分,声腔之美包含艺术实践者的音色之美、吐字咬字之美以及行腔之美。

音色之美,是由民族声乐作品的艺术实践者本身的一系列条件所决定的,艺术实践者的音色不仅仅决定演唱效果的优劣,还决定了是否能够正确表达声乐作品当中所蕴含的感情和精神。

吐字咬字之美的前提是字正腔圆。字正腔圆不仅仅是对歌词的“成全”,更是对听众的尊重。只有这样,才能将歌词清晰送达每一个听众的耳朵当中,才能让听众体会到歌词的诗词之美和民族声乐当中蕴含的人文精神。

行腔之美,是指在演唱过程当中,在保证字音准确的前提下,让字与字之间、句子与句子之间连接圆润流畅,从而保证了民族声乐悠扬婉转的特点。

4. 民族声乐的形体动作之美

在民族声乐的表演实践当中,尤其是在戏曲和说唱艺术的表演过程中,尤其要注重民族声乐的形体动作之美。

民族声乐的形体动作之美,不仅仅体现在艺术实践过程中演员的仪态、仪表以及动作美,还体现在民族声乐表演者的妆容和服装之美。

但是,妆容和服装之美不是绝对,更不能一味追求服装和妆容的完美和华贵,而是应该与声乐作品的内容和情境乃至舞台相和谐。如演唱民族声乐作品《歌唱祖国》的时候自然要身着晚礼服或其他比较正式的演出服装,但是大型民族声乐作品《白毛女》演出的时候,就要求演员要穿上带有补丁的衣裳,只有这样,才能让民族声乐作品的内容和情境乃至舞台布景达到和谐统一。

民族声乐的艺术美不仅仅是其本身的重要特点,也是其传承的保障和基础。

(三) 民族声乐的社会功能

任何一种艺术形式都不能脱离社会独立存在,所以民族声乐的一项重要功能就是社会功能。

民族声乐的社会功能主要体现在认知功能、教育功能和审美功能三个方面。

1. 民族声乐的认知功能

在远古时代,人们记录劳动经验和社会道德的最主要的方式就是将这些内容编撰成歌曲进行演唱,从而得以代代相传,让后代可以通过声乐作品来了解本民族的历史和英雄人物。

例如,蒙古族民歌《鸟枪诉功》:这首歌曲,以富有蒙古族情趣的歌词和节奏,同时运用蒙古族特有的语言,给一代又一代的蒙古人展示了一个能文能武的蒙古族英雄的形象。

由此可见,民族声乐的认知功能不仅仅体现在劳动经验及传统的继承上,更体现在对本民族文化的认知上。

2. 民族声乐的教育功能

民族声乐的教育功能,是指民族声乐作品能够对人们起到思想教育和道德教育的作用。这一点,在我国历代的民族声乐作品中都受到了重视。即使到了现代,声乐作品以及其他的艺术形式仍然具有巨大的思想教育和道德教育作用。周总理曾经在新中国成立后多次在各种场合做出指示,艺术家应当让人民从自己的作品中“得到鼓舞,受到激励,奋发起来”。

时至今日,民族声乐仍然具有其独有的教育功能,这种教育功能不仅仅要求艺术家要有高超的专业技能,而且要求民族声乐创作者有强烈的社会责任感和使命感,只有这样,才能创作出积极向上,引领社会正能量的作品。

3. 民族声乐艺术的审美功能

关于民族声乐的审美功能,我们可以从以下几个方面来论述。

首先,民族声乐的认识、教育功能中,实际上已包含着前辈和周围人潜移默化地渗透的审美功能,如很多的民族声乐作品往往具有“愉悦情性”和“畅神”的作用。

其次,从民族声乐作品的形式角度看,民族声乐作品的社会功能不仅仅体现在对技能和道德观念的传承,还体现在民族声乐作品能够以一种和谐的气氛来潜移默化地影响人们的情绪,从而让人们情绪稳定舒畅,更利于社会的发展和稳定。沃林格(Worringer)在提及艺术对人

的影响的时候曾经说过：“我们更多地看到的是这样一种活动，这种活动把特别容易唤起人们功利需求的外在世界的单个事物从其对其他事物的依赖和从属中解放了出来，并根除它的演变，从而使之永恒。”

最后，民族声乐作品虽然是基于人的思想对现实生活的反映，但是同时能够对人的思想进行改造和引领，而这正是民族声乐作品审美功能的重要体现。正如马克思所说：“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏艺术美的大众。”从这个角度上说，优秀的民族声乐作品完全可以通过自身的传承及传播，培养和提高人们高尚的艺术趣味和对美的认识能力。从这个意义上讲，审美作用同样也是民族声乐对人们起到的认知作用和教育作用。

值得注意的是，民族声乐的社会功能固然可以分为三个方面，但是这三个方面不是相互孤立的，而是彼此有着紧密联系的。民族声乐作品想要实现其社会功能和教育功能，就必然要感染人的情绪，陶冶人的情操，而不是单纯的教化。要起到这些效果的前提就是民族声乐作品要源于生活，让人感同身受，这就意味着，社会功能和教育功能的实现必然要有民族声乐的审美功能作为基础和保障。

第二节 民族声乐理论的研究概况

一、民族声乐的理论构建

进入 20 世纪以后，随着科学技术的迅猛发展，各学科的研究领域不断扩展，为各学科的分支学科的发展，提供了坚实的理论基础，许多分支学科和边缘学科发展速度之快是前所未有的。作为艺术学领域研究的主要形态之一的音乐学，也承载着历史的重任。音乐学研究领域不仅兴起了许多分支学科，而且出现了学科间更加细密的分工倾向，推进了音乐学的研究领域不断向着深度和广度拓展。民族声乐是音乐艺术中的主要艺术形态，它始终渗透在音乐的发展之中，甚至渗透在其他艺术形态之中，如戏剧艺术、曲艺艺术、影视艺术、舞蹈艺术等等。

就音乐研究的内容来看，主要包括器乐和声乐两大形态，而声乐艺术是最能直接抒发人们内心情感的心灵语言。在音乐艺术领域里，声乐艺术占据着重要的地位。在已经进入信息化时代的今天，声乐艺术更是以它强大的艺术生命力渗透在社会生活中，可以说，民族声乐已经成为人们日常生活中不可或缺的精神文化。民族声乐艺术应该是音乐艺术领域里研究得最广泛、最重要的内容，是人类文化遗产不可切割的重要组成部分。由于声乐艺术是语言和音乐完美结合的艺术，而语言具有鲜明的民族性，因此，不同民族语言就会形成不同的民族声乐风格，承载着不同的民族情感与民族文化。各民族的声乐艺术在音乐的语汇中体现着民族音乐的元素，在形式上也呈现着民族的气质，也就更加具有民族的特质。

显然，民族声乐的发展和实践是音乐研究的重要领域，世界许多著名的音乐学家对民族声乐文化都有深入的研究，巴托克（Bartók）和柯达伊（Kodaly）是匈牙利著名的作曲家、音乐学家，他们一生致力于民歌的研究，不仅系统地提出了民歌的分类方法，还在民歌研究的基础上，注重音乐形态的分析与社会文化相结合，强调多学科、综合性的研究。巴托克的《斯洛伐克的民歌》、柯达伊的《匈牙利民歌的分节结构》等多部民歌研究专著，对民族音乐学的理论

建设具有积极的促进作用和指导意义。英国和美国的一些著名音乐学家,对民族音乐的研究多是从民歌开始的,从民歌的研究中,探讨各民族音乐的发展规律。不同文化语境状态下的民族声乐有很大的差异性,其形成、发展以及存在的方式纷繁复杂,这对我们研究民族声乐的发展规律提出了新的挑战,因此,建立和完善民族声乐研究的学术体系就显得十分必要。

近年来,我国对民族声乐的关注随着“原生态唱法热”“民间音乐热”“回归寻根热”的社会思潮而此起彼伏,有关介绍评价原生态唱法现象、民歌、民间歌手的文章不断涌现,中央电视台还推出了《民歌·中国》栏目。人们从约定俗成的民族民间音乐、民歌研究中发现了一些规律性的表现,并做了大量收集、整理等资料性的基础工作。全国相继成立了“中国民族声乐艺术研究学会”和“中国少数民族声乐学会”等民族声乐学术研究组织,不间断地开展相关学术研究活动和理论建设,取得了系列学术成果。同时,全国范围内的民族声乐和民歌演唱比赛、研讨会、展演活动层出不穷,而不同规模和层次的选秀活动也极大地促进了业余声乐艺术活动的开展。有组织地培养、包装并进行各种艺术表演实践,使一些歌手逐渐成为成熟的歌星。其中一些民间歌手或市井街头的演唱者如“旭日阳刚”“西单女孩”等等引起媒体的重视,登上了电视舞台,他们质朴、自然的歌唱,赢得了人们的普遍欢迎,极大地提高了声乐艺术的普及,丰富了人们的精神生活。由此可见我国民族声乐的繁荣程度。

但是,在民族声乐繁荣发展的同时,也带给我们许多思考。我们在关注民族声乐现象的同时,却忽视了民族声乐的基础理论研究。因此,加强民族声乐学的学科建设应是音乐学术界的历史重任。民族声乐学如同其他学科的建立一样,需要从基础研究入手,通过发现、发掘、考察、调研、采风及个案分析、分类研究、专题研究等多种形式,从而进入民族声乐学理论的广泛学术领域。在经历半个多世纪的学科建设历程中,我国几代学者付出了艰辛,做了大量的基础研究工作,发表和出版了一批有较高学术价值的著作和论文,提出建立民族声乐学的学科,可以说已具备了一定的理论基础。

改革开放以来,我国民族声乐取得了显著的成绩,特别是民族声乐的表演与教学实践,取得了可喜的成果。但不可否认的是,民族声乐理论研究仍滞后于实践,致使民族声乐在发展中出现了许多失衡的文化现象,比如唱法上的混乱、审美系统的失控、创作系统的格式化等,都阻碍了我国民族声乐体系的建立。一个学科体系的建立,必须有深厚的理论支撑,因此,我们必须全方位地进行民族声乐理论的研究,从而加快中国民族声乐体系的建立。我国民族音乐学的研究从20世纪70年代初始,到80年代中期的学科建立,再到90年代以后的发展,今天它已经成为一门独立的学科,它的理论构建和研究方法,对民族声乐学的学科建设将具有指导意义。因此,民族声乐学的学科建设是有理论基础的。

事实上,我国民族声乐的理论研究可追溯至元代。燕南芝庵著的《唱论》是我国最早的声乐理论专著,虽然全篇只有三千字左右,但却全面地论述了戏曲演唱的一些基本问题,并提出了富有卓见的声乐美学主张,充分反映出我国民族声乐的高度发展和深厚的理论研究基础。继《唱论》之后,明代魏良辅的《曲律》、王骥德的《方诸馆曲律》、沈宠绥的《度曲须知》、清代李渔的《闲情偶寄》、徐大椿的《乐府传声》等声乐论著,都是我国民族声乐发展和理论研究的宝贵财富。从这些声乐理论专著中可以看出,以歌唱审美为中心是我国民族声乐理论研究的基本特点,发声技巧、歌唱语言是其研究的主要内容,融入了我国古代的音乐审美思想。中国古代民族声乐理论的发展,离不开戏曲艺术的繁荣发展,它是伴随着宋元戏曲的形成而发展的,体现了我国民族声乐的美学思想,至今仍是我国民族声乐研究的珍贵历史文献。

其实,中国民族声乐理论研究,是与声乐艺术实践紧紧地联系在一起的,它始终是民族声乐工作者关注的焦点。新中国成立后,中国民族声乐得到了空前的发展,取得了很多的学术成果。特别是改革开放至今,随着中外音乐文化的交流,新的民族声乐学术视角的不断涌现,使民族声乐的创作、表演与理论研究成果呈现出繁荣的景象。20世纪70年代末80年代初,是民族声乐演唱的大发展时期,出现了许多具有民族特色的声乐作品,如《祝酒歌》《再见吧!妈妈》《太阳岛上》《浪花里飞出欢乐的歌》《乡恋》等优秀歌曲,推动了我国民族声乐的健康发展。

进入21世纪后,中国民族声乐艺术在走向世界的艺术征途中不断取得令人瞩目的成果,一批华人歌唱家在世界各地演出并参与音乐会与歌剧院演出实践。随着世界文化的交流和科学技术的发展,各学科的研究得到了空前的发展,特别是艺术学科的跨学科研究取得了空前的拓展,民族声乐的跨学科研究也引起了普遍的重视。当我们从美学、民族学、社会学、语言学、文化学、教育学的角度对民族声乐进行研究的时候,会得到很多的艺术启示,进而激起我们进行学术研究的欲望。

民族声乐本身就带有交叉学科性质,具有人文的特征和其他相关学科的多层内涵,在民族声乐的发展过程中,必然与民族学、语言学、社会学、民俗学、艺术学、美学、历史学、教育学等相联系。因此,研究民族声乐学必须具备相关各学科的基本知识,民族声乐学作为相对独立的学科,必须具备基本的概念体系和学科构成因素。民族声乐学的提出是当前世界民族声乐发展的必然,但在我国作为基础研究已有很长的历程,只不过学术界一直沿用“民间唱法”“民歌”“民族唱法”的概念,对民族声乐的研究,只是停留在现象、分类、个案的层面,或是对民族声乐本体进行单一的探讨。在几次全国性民族声乐的研讨会上,学者们仍以民族唱法的争论为热点,而作为民族声乐学的学科建设缺乏应有的学术深度。这为声乐学术界提出了一个严峻的课题,要想使“民族声乐学”在学科上得以成立,必须借助于有关学科补充自身理论发展的不足。

二、发声演唱技术理论的研究

此类文献资料构成了50多年来声乐文献的主体,是民族声乐理论研究文献中之重点。代表性文献主要有1979年姜家祥的《民族唱法探索》、1980年丁雅贤的《对民族唱法的认识与体会》、1985年白秉权的《民族唱法的两个基本功》、1994年李桂林的《关于民族声乐声音训练的几个问题》、1997年石惟正的《声乐发声时的五态统一》、2006年《音乐探索》第3期《中国民族声乐歌唱方法探讨》、2007年《音乐生活》第7期《论民族声乐演唱的二度创作》等。

发声演唱技术理论研究具体包括:

- (1) 发声器官与机能;
- (2) 发声训练与发声机能;
- (3) 呼吸与气息;
- (4) 发声共鸣;
- (5) 语言与风格;
- (6) 技术处理与艺术表现;

(7) 综合性技术研究。

总体来说,发声训练与发声方法研究,又可分为三类情况:一是研究、介绍、借鉴西洋美声唱法的发声方法与训练方式,结合中国民族语言、艺术风格等特征,展开探索、研究;二是继承、整理、运用京剧、昆曲等中国传统艺术歌唱发声与训练方法,结合现代科学理论,对传统遗产进行新的诠释与补充;三是挖掘、整理、学习包括少数民族在内的中国民间歌唱发声方法与训练方式,使之进一步科学化、系统化。总之,根据学者们普遍的看法,中国民族声乐的唱法是继承传统民歌、戏曲的唱法之精华,大胆吸收欧洲美声发声法,具有音域宽广、声音圆润明亮、咬字发音亲切动人、演唱风格淳朴优美等特点。中国唱法的美声标准,在声音观念上要求甜、脆、圆、亮;在发声方法上要求气息、声带和共鸣灵活变化,协调配合,用嗓合理,持久耐用;在声音效果上要求音域宽广,伸缩自如,穿透力强;在声音与其他歌唱手段的关系上,则是先动情而后发声,以情带声,以声传情,声情并茂,声随字发,声随腔行。中国民族歌唱的发声与西洋唱法的发声有共同性,又有自身的特殊性。

(一) 气息的运用

中国民族唱法有吸气深、存气多、运气足、用气活等特点。在中国古代音乐典籍上已有“气动则声发”“气沉丹田”“善歌者必先调其气”等记载。在气息的运用上强调下述4点:

(1) 讲究气口。气口是中国民族唱法中用来说明吸气点和吸气方式的术语。中国民族声乐的曲调结构复杂,有时一字数音,一腔数板,必须在正常的气口外,补充一些气口。如有时为了美化唱腔,常在附点音符和切分音的长音之后加进临时气口;或者为了渲染音乐气氛和感情的高潮,在适当的地方加上临时的感情气口等等。使用气口的方式除一般歌唱吸气的方法外,还需采用偷气(不让人察觉的吸气)、抢气(在短时间内的急速吸气)、快吸气、慢吸气、浅吸气和深吸气等。

(2) 气息的支持。中国民族唱法在声带使用上张力较强,共鸣比较集中,采用以腹式呼吸为主的胸腹式联合呼吸法,其呼吸对抗力量的集中点(支撑点)在脐上至腰间,这样便于贮存气息,控制呼气,以灵活地支持发声。

(3) 气息的控制。在呼气发音时,气流外围的肌肉(吸气肌肉群)始终做到与气流相反方向的下沉运动,以此形成与呼气动作明显对抗的力量,起到节制呼气,保护声带,发挥充分共鸣和变化音色的作用。

(4) 气息的灵活运用。除经常使用的基本呼气方法之外,还要做灵活变化的呼气训练,以便在声带和共鸣的配合下,完成各种不同的润腔发声。如润腔中的“嗽音”是一股较粗散的气流,刹那间冲破声门的阻力迸发出来;“顿音”是呼气在支点处做半顿半连的、弹性的对抗运动形成的;其他如“截音”“颤音”“沉音”等的呼气使用方法也都各不相同。

(二) 声带的运用

中国民族唱法对声带的使用较重,要求声带的功能强,音质坚实、脆亮,有利于咬字和唱词。

(1) 声门积极靠拢闭合,主动向下挡气,使呼出的气流最大限度地转化为声波,使发音集中明亮。

(2) 保持声带的弹性和运动中的平衡,以此来减轻声带的负担与疲劳,获得更多的谐音振

动,以便与头腔共鸣相共应,产生全面的广泛的共鸣效果。

(3) 声带振动的灵活多变,如声带可做不同张力、厚薄、长短、整体与边缘等各种不同程度的振动,以及振动幅度的大小、声门不同程度的闭合等,从而奠定发出各种不同声音的物质基础。

(三) 共鸣的运用

使用各种不同的共鸣方法来变化音色和音量,润饰唱腔,表达情感。

(1) 全面平衡地使用共鸣腔体。

(2) 共鸣腔体的使用适度。总的说来,中国民族唱法的共鸣腔管相比欧洲唱法要细一些和短一些,喉、咽腔并不开得太宽,喉结相对稳定,发出的声音比较集中、结实、明亮,便于咬字行腔。

(3) 打开喉咙,抬起软腭,放松下巴,在咽腔形成一个良好的泛音共鸣(即鼻腔、头腔共鸣),使声音更加通畅甜美。

(4) 两种共鸣焦点的使用。中国民族唱法的歌唱家们在演唱中通常采用两种共鸣焦点。一个共鸣焦点是指鼻腔、头腔共鸣的最高位置——固定共鸣焦点,这是永久性的,是演唱中始终保持的,起保证头、鼻、胸共鸣的作用;另一个共鸣焦点是指在演唱的行腔韵味中临时形成的特殊共鸣焦点——游走共鸣焦点,是形成中国民族唱法中各种特殊风格、韵味的主要技法。

三、声乐表演基础理论研究

声乐表演基础理论研究中具有重大理论意义的论文有百余篇,如1959年的《应该重视音乐表演艺术的理论工作》、1962年周枫的《注意声乐表演艺术的特点》、1986年罗小平的《音乐表演再创造的美学原则》、1995年张密丽的《声乐表演中的形、神、性及其创造》、2003年《音乐研究》第3期《中国少数民族声乐艺术的定位与发展》、2006年《乐府新声》(沈阳音乐学院学报)第3、4期《试论〈唱论〉关于声乐技法的阐释及其对中国民族声乐发展的影响》、2008年《音乐研究》第2期的《民族声乐技法的历史变迁》等,是该类别文献中的代表文章。这类文章具体包含四方面:(1)歌唱表演艺术理论;(2)歌唱家与歌唱表演艺术实践;(3)古代声乐表演理论与艺术实践;(4)声乐伴奏及其他。

另外,歌唱家及其艺术实践评说、研究也是民族声乐表演基础理论研究内容之一,在民族声乐实践领域涌现出的歌唱家有很多,他们为民族声乐的实践和理论探索做出了巨大的贡献,并且以其演唱中浓郁的民族特色得到了大众的喜爱。如郭兰英嗓音甜美、音域宽阔、吐字清晰、行腔富于韵味,具有浓郁的中国民族歌唱特色。由于她少年时受过戏曲演员的严格训练,艺术功底很深,她的演唱兼蓄神、情、形、声、腔、字六艺之美。她所扮演的人物,达到了歌唱与表演的高度和谐统一,为中国新歌剧表演体系的建立做出了开拓性的贡献。她演唱的歌曲《南泥湾》《翻身道情》《绣金扁》《妇女自由歌》以及电影《上甘岭》插曲《我的祖国》、歌剧《刘胡兰》中的《一道道水来一道道山》等都具有浓郁的民族风格和鲜明的地方特色,在全国广为流传,并已成为我国民族声乐中的经典之作。马玉涛的歌声宽厚洪亮而淳朴,气息充实而稳定、共鸣丰满、音色统一、感情细腻、声情并茂,善于演唱我国民族风格较强的创作歌曲,她演唱的《马儿啊,你慢些走》等歌曲广为流传。吕文科音色清脆明亮,音域宽广、朴实无