

中外声乐史概论 与作品赏析

ZHONGWAI SHENGYUESHI GAILUN YU ZUOPIN SHANGXI

姚青 欧阳蓓蓓 党维波 编著



吉林大学出版社

中外声乐史概论 与作品赏析

ZHONGWAI SHENGYUESHI GAILUN YU ZUOPIN SHANGXI

姚青 欧阳蓓蓓 党维波 编著



吉林大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中外声乐史概论与作品赏析 / 姚青, 欧阳蓓蓓, 党维波编著. — 长春: 吉林大学出版社, 2012. 4

ISBN 978-7-5601-8274-2

I. ①中… II. ①姚… ②欧… ③党… III. ①声乐—音乐史—世界②声乐—音乐欣赏—世界 IV. ①J616

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 075447 号

书 名: 中外声乐史概论与作品赏析

作 者: 姚青 欧阳蓓蓓 党维波 编著

责任编辑: 孟亚黎 责任校对: 崔晓光

吉林大学出版社出版、发行

开本: 787×1092 毫米 1/16

印张: 16.75 字数: 407 千字

ISBN 978-7-5601-8274-2

封面设计: 王菊红

北京市登峰印刷厂 印刷

2012 年 4 月第 1 版

2012 年 4 月第 1 次印刷

定价: 36.00 元

版权所有 翻印必究

社址: 长春市明德路 501 号 邮编: 130021

发行部电话: 0431—89580026/28/29

网址: <http://www.jlup.com.cn>

E-mail: jlup@mail.jlu.edu.cn

前言

声乐,作为人类共有的一种文化现象具有十分悠久的历史,并已经走过了漫长的历程。今天,随着现代科学技术的发展,各种不同风格和体裁的音乐已经渗透到社会生活的各个角落,成为当代人生活中不可缺少的有机组成部分。对于很多人来说,能够从广播、电视、唱片、录音和网络中听到几首自己喜欢的歌曲,使感官得到某种愉悦也许就已经满足了。可是也有一些人想了解各种类型传统声乐的源流和基本特点,中外各个时代音乐的历史、主要作曲家的创作风格及其形成的原因等知识,这也正是本书的写作目的。

阅读是一件愉悦的事情,尤其是阅读历史。历史让人们明白:什么是文化,什么是真理,什么是人性的善美,什么是人类思想的真谛。而声乐艺术的历史,则教导我们塑造美好的生活。

《中外声乐史概论与作品赏析》概括地介绍了中外声乐的发展进程,力求简明扼要地阐述各个历史时期的风格特点和重要作曲家及著名作品。全书分上篇和下篇两部分。上篇为中国部分,使读者对我国声乐的成就及其多元化发展态势有一个细致的了解;下篇为外国部分,对西方音乐的主要事件、整体状况进行横向的分类叙述。本书在写作过程中立足于文化史、艺术史的大背景下展开中西方声乐艺术发展过程的阐述,从声乐文化的角度来分析西方传统音乐发展历史中的各种现象,力求广泛、概括地介绍各个历史时期的不同声乐艺术风格,介绍各种声乐题材的代表作者以及他们的作品,介绍产生不同声乐风格与流派的社会背景,揭示声乐作品在不同社会历史时期所具有的人文精神与审美特征。与此同时,尽力避免过多地涉及较深的音乐技术理论分析,注重对读者音乐感性认识的培养,使之在了解中西方音乐发展脉络与文化特性的同时,也进一步提高其音乐审美鉴赏能力。

全书由姚青、欧阳蓓蓓、党维波撰写,具体分工如下:

第七章第三节、第八章、第九章、第十二章、第十三章:姚青(陕西师范大学);

第六章、第七章第一节至第二节、第十章、第十一章第一节至第五节:欧阳蓓蓓(广州大学);

第一章至第五章、第十一章第六节:党维波(黑河学院)。

综观本书不难发现,这是一部可读性较强的作品。一般人对历史性著作往往存有一种印象,觉得它莫测高深,很难读懂。但在本书的写作过程中作者力求给人以一种清新、朴实的感觉。它既无哗众取宠之心,也无故弄玄虚之意,只求行文清晰流畅,论述简明易懂。

由于作者学识浅薄,时间和水平有限,书中难免出现纰漏,恳请读者、先辈、同行批评指正。

作者

2012年3月

目 录

上篇 中国部分

第一章 远古至先秦时期的音乐	(1)
第一节 古代的声乐艺术	(1)
第二节 古代歌舞、器乐及音乐理论	(8)
第二章 秦、汉至南北朝时期的声乐	(17)
第一节 秦、汉时期的声乐	(17)
第二节 三国、两晋、南北朝时期的声乐	(20)
第三节 秦、汉至南北朝时期的声乐作品及赏析	(23)
第三章 隋、唐、五代时期的声乐	(25)
第一节 民间俗乐	(25)
第二节 宫廷燕乐	(27)
第三节 隋唐五代时期的声乐作品及赏析	(29)
第四章 宋元时期的声乐	(35)
第一节 宋代时期的声乐	(35)
第二节 元代时期的声乐	(42)
第三节 宋元时期的声乐理论	(45)
第四节 宋元时期的声乐作品及赏析	(48)
第五章 明清时期的声乐	(52)
第一节 民间歌舞、说唱	(52)
第二节 戏曲音乐	(60)
第三节 明清时期的声乐作品及赏析	(62)
第六章 近现代时期的声乐(上)	(68)
第一节 近现代民歌、说唱、戏曲音乐的沿革及发展	(68)
第二节 西洋音乐的传入与学堂乐歌	(76)
第三节 中国声乐事业的初步建设及发展	(90)
第七章 近现代时期的声乐(下)	(102)
第一节 抗战时期及建国后的声乐	(102)
第二节 近现代歌剧的起源及发展	(109)
第三节 近现代重要作曲家及其作品赏析	(120)



下篇 外国部分

第八章 17 世纪前的声乐	(145)
第一节 古代社会的声乐	(145)
第二节 中世纪的声乐	(151)
第三节 世俗声乐的发展及兴盛	(157)
第四节 文艺复兴时期的声乐	(160)
第五节 巴洛克时期的声乐	(165)
第六节 歌剧的诞生	(166)
第九章 17—18 世纪上半叶的声乐	(168)
第一节 意大利歌剧	(168)
第二节 吕利与法国歌剧	(171)
第三节 波赛尔与英国歌剧	(173)
第四节 德国歌剧	(175)
第五节 康塔塔与清唱剧	(175)
第六节 阉人歌手的兴起与消亡	(179)
第七节 17 世纪的杰出作曲家及其声乐作品	(181)
第十章 18 世纪下半叶的声乐	(187)
第一节 喜歌剧的发展	(187)
第二节 格鲁克的歌剧改革	(190)
第三节 法国大革命时期的歌剧	(194)
第四节 18 世纪杰出作曲家及其声乐作品	(195)
第十一章 19 世纪上半叶的声乐	(203)
第一节 韦伯和德国浪漫主义歌剧	(203)
第二节 舒伯特及其艺术歌曲	(206)
第三节 罗西尼及其歌剧作品	(210)
第四节 贝利尼、唐尼采蒂和意大利歌剧	(214)
第五节 梅耶贝尔和法国大歌剧	(217)
第六节 格林卡和俄国民族歌剧及声乐作品	(220)
第十二章 19 世纪下半叶的声乐	(224)
第一节 德、奥的声乐	(224)
第二节 威尔第及其意大利歌剧	(228)
第三节 法国作曲家及其歌剧	(231)
第四节 俄国及其他国家的作曲家和声乐作品	(235)
第十三章 19 世纪末 20 世纪初的声乐	(244)
第一节 意大利的歌剧	(244)
第二节 德彪西及法国的声乐作品	(248)
第三节 俄国、(前)苏联的声乐作品	(250)
第四节 其他国家的声乐作品及赏析	(255)
参考文献	(261)

上篇 中国部分

第一章 远古至先秦时期的音乐

第一节 古代的声乐艺术

一、远古时期的音乐起源

我国是世界上音乐文化发展最早的国家之一,古音乐文化发展较早的世界文明古国还有埃及、印度、巴比伦、腓尼基、巴勒斯坦等亚洲、非洲国家。欧洲音乐萌芽期晚于亚洲、非洲,以古希腊音乐文化发展最早。

我国音乐文化的发展可以追溯到新石器时代。20世纪80年代中期,在河南省舞阳县贾湖村遗址中出土的七音孔和八音孔的18支骨笛,经物理测定成器年代应在8000年左右,经过对音高的测定,已具七声音列的音律结构。由此可以看出,当时的人们无论在音律计算和工艺制作都已经达到了相当高的审美水平。同时,也将中国音乐的可证历史延伸得更远。

人类的进化是不断劳动的结果,人类在进行创造物质财富劳动的同时,也创造着精神财富。音乐起源于劳动的学说,应该从上述基本观点加以考虑。我国古代文献有关音乐起源的记载(大多是传说),反映的是音乐起源于多源的观念。

(一)音乐作为一种精神力量的需要而产生

原始人为了求生存,必须与险恶的大自然做斗争,在不能战胜大自然和客观环境时,就产生需要精神力量的支助,后来逐渐演变成巫术,原始音乐的传说反映出这种形态。下面举出两例:

昔阴康氏之始,阴多,潜伏而湛积,阳道壅塞,不行其序,民气郁阏而滞著,筋骨瑟缩不达,故作为舞以宣导之。^①

(从前阴康氏开始治理天下的时候,阴气弥漫,潜伏而且凝聚着,阳气受到壅塞,不能按照应有的秩序运行,人民的生气郁抑而呆滞,筋骨收缩而不舒展,所以制作舞蹈来疏导它。)

^① 《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》。



昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气蓄积、万物散解，果实不成，故士达作为五弦瑟以来阴气，以定群生。^①

(从前，远古朱襄氏治理天下的时候，经常刮大风，因而阳气过分旺盛，各种东西涣散解体，草木果实都结不成，所以士达制作五弦的瑟，用以引来阴气，用以安定人们的生活。)

以上两段传说是原始人与旱灾、水灾斗争过程中所需要的精神力量，这是音乐起源的一个重要方面，也是原始音乐重要的社会功能。原始人把精神力量神秘化，就演变成巫术。

(二) 音乐直接起源于劳动生产过程

直接从劳动生产过程形成的音乐主要是劳动号子，它是有了集体劳动才会产生的，所以它起源稍晚。《吕氏春秋·淫辞》最早有劳动号子的记载：

今举大木者，前呼舆謦，后亦应之。此其于举大木善矣。

(现在抬举大木头的人，前面的人呼叫“舆謦”，后面的人就应和他。这样做对于举起巨大的木头是很有利的。)

《淮南子·道应》的记载显然是依据《吕氏春秋》：

今夫举大木者，前呼“邪许”，后亦应之，此举重劝力之歌也。

(三) 对自然声音模仿而产生音乐

《吕氏春秋·古乐篇》记载：

昔黄帝令伶伦作为律。……次制十二笛，以之昆仑之下，听凤凰之鸣，以别十二律。

(从前黄帝派伶伦制作乐律……，接着又制作十二个筒体，拿着它到昆仑山的下面，听着凤凰的叫声，用以划分十二律。)

帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以作歌，乃以麋鞀冒缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。

(尧立为帝以后，就叫质制作音乐。质就仿效自然界的各种声音来作歌，就用麋鹿的皮革冒在瓦缶的口上用来敲击，还拍打或击打石片，用以模仿“上帝”玉磬的声音，用以引来百兽跳舞。)

大自然不少鸟类的鸣叫是有固定音程的，如杜鹃、百灵等，三度、四度音程是最常听到的，所以原始音乐音程的形成有可能模仿鸟鸣的因素。最古老的吹奏乐器骨笛和陶埙，其发音高度也与鸟鸣非常相近。至于《吕氏春秋·古乐篇》记载的关于黄帝时伶伦作乐曾经“听凤凰之鸣，以别十二律”，说法虽不合理，但可能是从音乐形成过程中曾模仿过鸟鸣声这一观念延伸过来的。

(四) 为表达感情和娱乐而产生音乐

远古人类也是有感情的，在青海大通县孙家寨发现的距今 5000 余年的，有舞蹈图像的彩陶，舞者互相拉着手跳舞，这就是感情的表达方式。远古人类在获得猎物以后，常常聚集在一起以歌舞庆贺，也就是娱乐，现在世界上比较原始的民族中仍然可以看到这种迹象。《吕氏春

^① 《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》。



秋·音初篇》记载了四段民歌起源的传说,都说明歌曲是由于表达感情的需要而产生。如“北音”一段就是其中一个充满感情的音乐传说:

有娥氏有二佚女,为九成之台,饮食必之鼓。帝令燕往视之——鸣若隘隘。二女爱而争搏之,复以玉筐;少选,发而视之,燕遗二卵,北飞,遂不及。二女作歌,一终……燕燕往飞……实始作为北音。

(娥氏有两位美貌的女子,造起九重的高台来住在上面,饮食的时候必定要有鼓乐。“上帝”叫燕子去看看她们——燕子鸣声“隘隘”地去了。这两个女子十分喜欢它,因而争着扑住它,用玉筐合着;过了一会,揭开筐来看它,燕子留下两个蛋,往北飞去,从此不再回来。这两个女子做了一首歌,第一段说……燕子燕子往哪儿飞……这就是最早的北方民歌——民间音乐。)

二、民歌的产生与发展

中国的歌唱艺术植根于中国的土壤,由各民族共同创造。伴随着中国历史的发展而形成的中国民族声乐艺术,体现了中华民族的艺术特点、欣赏习惯和审美意识。数千年来它积累了浩瀚的曲目,创造了独特的演唱技法,形成中国的演唱形式和风格特点,并造就了无数深受人民爱戴的歌唱家、声乐教育家。它是中国音乐文化的重要组成部分。

民歌是人民大众创造的歌曲,它伴随着民族历史的进程不断地变化。民歌植根于民间,长期在人民中间流传,依靠人们口传心授,在世代相传中获得发展、演变和丰富。它具有自然、纯朴、优美的特点,体现了一个民族的性格特征、心理素质和审美情趣。它表达了各个历史时期人民的心声,在人民中有着极其深厚的基础。中国歌唱艺术是以民族唱法为主体,以民族语言为基础,以行腔韵味为特长,并以形体表演混为一体的情、声、字、腔相映生辉的综合演唱艺术。在长期的发展中形成“声情并茂,字正腔圆,神形兼备,唱表结合,载歌载舞”的二度创作原则。

只要翻开我国的文化发展史,不难看出,东西方文化有其不同的发展过程。我国古代各民族的音乐文化就有很高的发展。在殷、商、夏、周时期,中国的音乐包括声乐已相当繁荣,声乐活动的规模已相当大了。由于我国地域宽广,民族众多,语言丰富,因此我国声乐发展史不得不与我国的民间演唱形式、民族传统艺术的发展联系在一起,从而了解我国声乐艺术发展的悠久历史。

传说中的五帝时代,黄河中下游一带的地区称为夏地,夏地生活的部落叫华。以华夏之地为中心,社会文明逐渐发展,形成了我国最重要的文化发祥地。从石器时代直到夏商两代,我国社会形态从原始社会逐渐过渡到奴隶社会,生产力水平累积,提高到了当时世界的较高水平。生产力的提高带来了物质财富的丰富和积累,同时也促成了社会成员开始分化,并最终形成了奴隶主阶级和奴隶阶级这两大利益对立的社会阵营。社会生活的各个方面反映了社会制度的演变,社会制度的特点在社会群体的活动中体现出来。音乐活动也不例外。

我国先民的音乐生活大致是从石器时代的早期狩猎、采摘等劳动环境中自发产生的。原始音乐与劳动生活有着密切的联系,相传为黄帝时作的《弹歌》^①,是反映狩猎生活的:

^① 东汉赵晔《吴越春秋》



断竹，续竹，飞土，逐宍(音“肉”，意亦同)。

(把竹子砍断，把竹子接好，发出泥制的弹丸，以追射动物。)

这首歌曲反映了从制作工具到射杀猎物等一系列狩猎过程，真实再现了渔猎社会的生活场景。从其工具制作的精致程度来看，至少应属于磨制石器——即新石器时期的原始民歌，所以作为黄帝时代的歌曲应该是可靠的。这种最初阶段的原始民歌，其演唱仅限于个别人在社会生活中自觉或不自觉地吟唱或者诵唱。

《礼记·郊特牲》记载的一首古代祭歌，似乎是用呼喊、恳求的音调唱出来的，歌词是这样的：

土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。

(土壤回原位，流水入深谷，昆虫别出来，草木生长在润湿的地方。)

《易经·贲》中记载了一首歌词是反映古代抢亲的婚姻制度的：

贲如，皤如，白马翰如；匪寇，昏媾。

(那骑着装饰美丽，打着盘旋，纯白色的马的人，他不是强盗，而是去结婚的。)

《吕氏春秋·音初篇》中有一条关于氏族社会时期古老恋歌的记载：

禹行功，见涂山之女。禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌。歌曰：“候人兮猗！”……

(禹巡视治水之时，途中娶涂山氏之女。禹没来得及与她举行结婚典礼，就到南方巡视去了。涂山氏之女就叫她的侍女在涂山南面迎候禹，她自己于是作了一首歌，歌中唱道：“等候着人啊”……)后人将涂山之女所作称为《候人歌》。通过此歌，足见情歌在古代歌曲中占有重要的地位。

到了周代，周王朝为了实施礼乐制度，设置了我国历史上第一个礼乐机构——春官^①。春官中有大司乐、乐师、大师等乐官、乐式 1400 多人，分别负责音乐教育、传授乐艺、表演和其他音乐事务。另外还有专管少数民族音乐舞蹈的，由此可看出当时音乐文化的繁荣。

随着社会生活及社会制度的不断发展，在民间以民歌为主的音乐生活也得到了很大的发展，民歌的题材内容也越来越丰富，周朝统治阶级为了通过民歌来观察和了解民意，以及通过掌握民歌来为自己的统治利益和宴享典礼等生活服务，确立了一种收集民歌的制度，谓为“采风”(访察采集风物人情等)。“采风”搜集下来的歌词“风”与古老的祭祀歌曲“颂”，以及贵族所创作的歌词“雅”，在春秋末期，经过一些人的选择形成“诗三百”的集子，后世称之为《诗经》。孔子曾以它做音乐教材向他的弟子传授。

《诗》是我国第一部入乐诗歌总集，后来《诗》被作为儒家经典，才称为《诗经》。由于《诗》在周代是入乐的诗篇，所以先秦文献中，又称这些入乐诗歌为“歌诗”。含今本《诗经》中收有自西周初至春秋大约 700 年的人乐诗歌 305 篇，内容分风、雅(大雅、小雅)、颂三部分。其中“风”大多是春秋时的 15 个诸侯国的民歌，也包括部分西周时的民歌。这些歌谣，大多具有下层劳动者的思想意识，反映了爱情、婚嫁、劳动等各种民俗生活。其歌辞中大量在句末使用“兮”字——民间歌唱的一种拖腔。演唱形式上，15 国风中的歌谣本是“徒诗”，即无伴奏的民间歌

① “以官府之六属举邦治。一曰天官，其属六十，掌邦治……，三曰春官，其属六十，掌邦礼……”《周礼》所载“六府”，至今仍无法确证为实体，所以“春官”只能认为是设想的礼乐机构。



谣。“雅”是贵族阶层宴享场合的社交、礼仪歌曲，内容大体为叙述周代政治盛衰的史诗。“颂”是用于宗庙祭祀时所用乐舞的唱辞，内容上为歌颂先王文治武功，宣扬王权的乐歌。“雅”和“颂”是统治阶级造作的入乐诗篇，歌词大多结构整齐，采用四言体，带有民歌中分节歌的某些特点。在演唱形式上，“雅”和“颂”通常是由乐队伴奏的入乐诗歌，即“乐诗”。

“风”是《诗经》的精华部分，这些民歌充满了浓厚的生活气息，其题材丰富，表现的情感也多种多样，有轻松愉悦，深沉悲痛，慷慨激昂，明快爽朗，曲折迂回等各种情绪。演唱的形式有独唱、对唱、歌和等多种形式。《诗经》首篇《关雎(周南)》(谱例 1-1)是一首求偶歌，大致是周初的作品，情绪上欢乐而略带急迫。孔子曾两度加以评论：“关雎，乐而不淫，哀而不伤。”“师挚之始，关雎之乱，洋洋乎，盈耳哉。”这首民歌可能采用的是一种歌和的形式，即由歌唱与帮腔构成的群唱形式，很多民歌采用上述歌和的演唱形式。据《吕氏春秋》记载，周庄王十二年(公元前 685 年)，管仲在鲁被俘，他在被解送回齐时对拉车的役夫说：“我为汝歌，汝为我和。”使之不觉疲劳而尽快到达齐地，从而免于被鲁人追杀，这里所用的即是“歌和”的形式。

谱例 1-1

《诗经·国风·周南》

《风雅十二诗谱》

杨荫浏译谱黄祥鹏改订

关 关 雎 鸠， 在 河 之 洲。 窈 窕 淑 女， 君 子 好 逑。

参 差 荇 菜， 左 右 流 之。 窈 窕 淑 女， 寤 寐 求 之。

求 之 不 得， 寤 寐 思 服， 悠 哉 悠 哉， 辗 转 反 侧！

参 差 荇 菜， 左 右 采 之。 窈 窕 淑 女， 琴 瑟 友 之。

参 差 荇 菜， 左 右 芣 之。 窈 窕 淑 女， 钟 鼓 乐 之。

(关雎译文:关关叫着的水鸟,伫立在水中的沙洲。那苗条贞静的姑娘,将是这青年的好对象。长短不齐的荇菜,忽左忽右地捞取它。那苗条贞静的姑娘,睡梦中还在追忆她。想她想不到呵,睡梦中反复地思念她!老在想呵,老在想呵,翻来覆去地难入睡。长短不齐的荇菜,忽左忽右地采摘它。那苗条贞静的姑娘,我将弹琴鼓瑟亲近她。长短不齐的荇菜,忽左忽右地选择它。那苗条贞静的姑娘,我将鸣钟击鼓欢迎她。)

在南方,“楚声”代表了战国时代兴起的荆楚民歌和一部分利用楚民歌曲调填词的创作歌曲。《宋玉·对楚王问》记载:

客有歌于郢中者,其始曰《下里》、《巴人》,国中属而和者数千人;其为《阳阿》、《薤露》,国中



属而和者数百人；其为《阳春》、《白雪》国中属而和者不过数十人，引商刻羽，杂以流徵，国中属而和者不过数人而已。

其中的论述，不仅反映了当时楚地民间歌唱艺术的繁盛事实，反映了唱与和的演唱形式，而且反映了当时歌唱已有层次高低之分，间接说明了歌唱者中出现了专业化倾向。在演唱和歌曲表现的技巧上，甚至涉及了调式调性的变化。（“引商刻羽，杂以流徵”）。在北方，时代稍晚的战国末期，燕太子丹使荆轲刺秦的史实记载见于《战国策·燕策三》：

高渐离击筑，荆轲和而歌。为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰：“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复返！”复为慷慨羽声，士皆瞋目，发尽上指冠。

此中也反映了当时的歌唱家已很注意调式调性变化对歌唱表现的重要意义。

公元前4世纪，出现了伟大诗人屈原（前340—前278），他的作品收入在《楚辞》中，这部书大部分是可唱的歌词，其中《九歌》、《离骚》、《天问》、《招魂》都是很好的歌曲。《九歌》原来是楚国南部（现在的湖南）民间祭祀时唱的一套歌曲。屈原在它的基础上进行了加工，写成了充满生活气息和浪漫色彩的艺术作品。《九歌》的“九”字不是实指，而是成数、总数的意思。它共包含11首歌曲，依着所祭的不同神鬼，有着不同的标题：

东皇太一——叙述祭天神的排场；云中君——祭女性的云神的歌；湘君——祭湘水男神的歌；湘夫人——祭湘水女神的歌；大司命——祭主寿命的男神的歌；东君——祭太阳神的歌；少司命——祭主寿命的女神的歌；河伯——祭男性的河神的歌；山鬼——祭女性的山神的歌；国殇——祭颂阵亡烈士的歌；礼魂——祭祀结束时所唱的歌。

其实，这些祭神的歌，完全没有神秘的气氛，而是充满了人间的感情，这些人性化了的神几乎都在谈恋爱，她们有的甚至还为失恋而痛苦。

三、民间歌唱家及声乐理论

在有文献记载的春秋战国时期，出现了一些杰出的民间歌唱家，他们对音乐文化特别是声乐演唱在人民群众中的传播，产生了重要的影响。《孟子·告子》记载：

昔者王豹处于淇而河西善讴；绵驹处于高唐而齐右善歌。

（淳于髡对孟子说，在他以前，由于卫国有一位叫王豹的名歌手住在淇水边上，所以河西一带的人特别善于歌唱；齐国因为有一位叫绵驹的名歌手住在高唐地方，所以齐国西部的人也特别善于歌唱。）

这则故事记载的是优秀歌手对社会音乐活动的普及和推广所起到的促进作用。《列子·汤问》中所记载的关于韩娥、秦青、薛谭的史实，则反映了当时声乐艺术发展到了相当高的水平，以及职业歌手和声乐教育的情况：

薛谭学讴于秦青，未穷青之技，自谓尽之，遂辞归。秦青弗止。饯于郊衢，抚节悲歌，声振林木，响遏行云。薛谭乃谢求反，终身不敢言归。秦青顾谓其友，曰：“昔韩娥东之齐，匱粮过雍门，鬻歌假食。既去，而余音绕梁，三日不绝，左右以其人弗去……”

秦青是一位技艺高超的歌手，以教唱为业。他的学生薛谭认为自己已经掌握了老师的所有技巧，就要求回家。于是，秦青在郊外为他送行，并为他唱了一支歌“声振林木，响遏行云。薛谭乃谢求反，终身不敢言归。”后来，薛谭终于超越了秦青，成为一名优秀的歌手。



韩国著名女歌手韩娥，以善于唱情著称。她到达齐都临淄，在雍门卖唱，竟然达到“余音绕梁，三日不绝”的效果。后来她受到欺侮，伤心地痛苦起来，令当地人伤感得连饭都吃不下。韩娥为了报答乡亲们，又唱了一支欢快的歌，当地人们一齐鼓掌欢笑。韩娥善于用歌唱表达自己的感情，而“余音绕梁，三日不绝”也成为成语，沿用至今。

除了秦青、薛谭和韩娥外，还有许多著名的音乐家，如连成、俞伯牙、钟子期、雍门周等。当时还有许多连名字都无法知道的音乐家，能被历史记录下来的仅是沧海一粟。然而正是有了这些无名的音乐家，才创造出了春秋战国时期如此繁荣的音乐景象。

关于声乐表演的理论方面，春秋时即已有人们可以依据各自的性格特点选择自己最适于表达的歌曲这样的论点，见载于《礼记·乐记·师乙篇》中孔子的学生子贡与鲁国乐工师乙的问答之中。师乙这位专职音乐家，谈到歌唱技术时曾说：

故歌者，上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，勾中钩，累累乎端如贯珠。

（歌唱者，声音向上要如举重物，反之则像向下沉落；曲调的转折应干脆断折，休止应如枯木一般静寂无声；硬的曲折变化，应如折尺一般，转变突然，软的曲折变化，则像弯曲的线条一样不着痕迹；声音连接进行，要端正流畅得像一条线串成的珍珠。）

这段史料说明当时歌者已注意到唱歌的气息运用和演唱的严格性。

另外，刘安《淮南子》中在对韩娥、秦青的歌唱艺术进行分析时，认为关键在于他们有内心的思想情感需要表达，这种思想情感到了无法抑制的程度，冲出来而成歌声。正因为韩、秦二人能按内容的要求来控制声音的清浊变化，而非简单追求声音外在的美，所以才能做到既有声音外在的美，也能具备神奇的艺术魅力，深深打动人心。在《韩非子·外储说》右上第三十四曾有如下记载：

夫教歌者，使先呼而诎之。其声及清徵者，乃教之。一曰，教歌者先揆以法：疾呼中宫，徐呼中徵。疾不中宫，徐不中徵，不可谓教。

这段史料说明当时歌唱教师在选择学生时，对声音的素质有着严格的要求。

四、说唱音乐的形成

说唱音乐是我国传统的艺术形式之一，它是文学、音乐、表演三者结合的艺术，也是我国民族民间声乐演唱的一个重要组成部分。它以带有表演动作的说唱来叙述故事、塑造人物，表达人们的思想感情，反映社会现实生活。其中说唱故事和唱故事是说唱音乐的主要表现手段。

在战国时期，出现了独特的、说唱形式的《成相篇》，其作者是哲学家荀况（约前 298—前 238）。其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。在演唱形式上，采用的是一种叫做“相”的打击乐器打着节奏伴唱。“相”又叫舂牍，是用几尺长（一二尺至六七尺不等）、几寸直径的粗竹筒制成的一种乐器，奏起来是用两手捧着“相”击地面，打出节奏。这个分三段的相当长篇说唱本子，包含着几乎完全同一节奏形式的 56 次重复。中间除了在极少数局部音节上增减个别音节外，有 50 次重复，都与基本节奏完全一致。



谱例 1-2

词: 请 成 相 在 之 殃 愚 音 愚 音 堕 贤 良。
句逗:

人 主 无 贤 如 鼓 无 相 何 休 休。

这种说唱的音乐表演形式直到汉末后来都未见发展的明确记载。

第二节 古代歌舞、器乐及音乐理论

一、乐舞的产生与发展

乐舞的发展,是原始社会音乐艺术发展中的重要部分。考古学家在青海省大通县孙家寨发现了一只距今 5000 余年(正处于五帝时代)的彩陶盆,盆内壁绘有三组舞者,每组五人,手挽手列队跳舞,姿态优美,富于节奏感和情感力量,舞者头上有下垂的发辫或装饰物,身后拖着一条小尾巴,可能是扮演鸟兽的装饰物。这只彩陶印证了我国关于远古时期乐舞的传说,是乐舞形象印证的最早实物。据《吕氏春秋·古乐篇》记载:

昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阙——一曰《载民》;二曰《玄鸟》;三曰《遂草木》;四曰《奋五谷》;五曰《敬天常》;六曰《达帝功》;七曰《依地德》;八曰《总禽兽之极》。

(从前葛天氏时候的乐,三个人拿着牛尾巴,踏着脚唱八首歌——一叫《载民》;二叫《玄鸟》;三叫《遂草木》;四叫《奋五谷》;五叫《敬天常》;六叫《达帝功》;七叫《依地德》;八叫《总禽兽之极》。)

葛天氏部落的先民们用牛尾巴作为道具,踏着脚唱诵八首乐舞中的祭歌。祭歌的题材内容反映了我们的祖先在祭天地、敬鬼神(图腾崇拜)的原始宗教活动(乐舞)中,对部族繁衍,草木禽兽等生活资源大量生长的重视和期望;同时也反映了先民们企望通过以“乐”(乐舞)的神秘感应力量为载体,沟通“天、地、神、人”之间的联系,达到使部落兴旺强大的良好愿望。这段记载完整而生动地反映了原始氏族社会乐舞中的形式与内容。特别是在形式上,与上文所提到的孙家寨彩陶盆中,所描绘的五人连臂,载歌载舞的原始乐舞十分相近,也许这正是我们祖先早期乐舞的真实写照。

(一)巫风舞及戏剧的萌芽

在石器时期,由于社会生产力极为低下,人们认识和探索世界的能力十分有限。在渔猎、采摘及原始农业,以及劳动之余的生息休养等过程之中,对外围世界的产生和发展变化,对人的生老病死,对梦和其他思维现象等各种各样的事物,产生了各不相同的认知要求和生活理想。作为部族整体则有对部族(氏族)繁衍、强大的需要,对生产生活物质的需要,对部落成员



的生与死的喜悦与担忧,天灾病祸的恐惧,等等。这些个体或部落整体在物质和精神方面的需求,引起了部落成员的思考。当这种自觉或不自觉的思考逐步反映到部落活动中并成为集体的意志以后,就慢慢以原始宗教的面貌出现在部落集体的欢庆和祭祀仪式中,产生了原始的乐舞——巫风舞。

在内容上,巫风舞是用祈求上天,神鬼以及图腾偶像保佑部落繁衍壮大、祈求丰收和胜利、祈求消灾避祸,或者祭祀神鬼,让祖先的亡灵和死去部落成员得到安息等作为形式和目的的。在形式上,是在劳动过程中某些形式的基础上演变而来的,甚至有时直接采用了某些劳动的动作。在声乐的表演形式上,更多的可能是以几个人一齐演唱的集体化装表演为主,歌唱本身和歌者本身的舞蹈构成了乐舞表现手段的两个最重要方面。这种边唱边跳的化装乐舞,其表演形式直接为接下来的六代乐舞奠定了基础,并且隐含了后代歌舞、戏剧的萌芽。

到了春秋时代,巫风舞中的化装表演有了进一步的发展。据《史记·滑稽列传》记载,楚庄王在位的时候,优孟把自己化装成已经死去的楚相孙叔敖,其表演从语言到行动与孙叔敖十分相像,以至于楚王以为孙叔敖又起死回生了。优孟借用歌唱和戏剧化表演感动了楚庄王,使其善待孙之子。在这里优孟的表演已属一种代表人物性格的角色扮演,而且综合利用化装、语言、动作以及歌唱等艺术手段来装扮(塑造)特定人物,达到了一定的艺术效果。其表演已经具备了后来戏剧所有的一些因素,特别是化装、角色表演等因素。

(二) 乐舞的发展

氏族社会末期的五帝时代,已是中国第一个阶级社会——奴隶社会形成的前夜。进入夏禹王朝以后,在奴隶制国家的王权统治下,乐舞作为社会上层建筑领域文化活动中最显著的艺术活动,其性质和服务功能出现了相应的变化。从增强部落向心力的工具,转变成了阶级统治的工具,从在原始宗教、礼仪活动中用于图腾崇拜或对神、鬼、祖先的祭祀,转变为对王权统治思想、政治制度权及奴隶主君主或英雄人物的崇尚与歌颂,为阶级统治服务。“王者功成作乐”成为这类乐舞创作的指导思想,反映出了奴隶主阶级在原始乐舞基础上,创作歌功颂德,宣扬政治思想的礼仪性乐舞、以夸耀统治阶级文德武功的指导思想。

周代乐舞主要流行于上层社会,它是礼乐中十分重要的艺术形式。当时民间也有自己的乐舞,其中一些也传到上层社会,如旄人掌教的散乐。周代乐舞,大致可分五类:

①六代乐舞——简称“六舞”,大多是先代传下来的古乐舞,包括《云门》、《咸池》、《韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》。六代乐舞也称六舞,由最高乐官大司乐亲自掌教,它们最受统治者重视。这种乐舞由舞蹈、歌唱、器乐结合而成。

②小舞——规模较小的乐舞,有帔舞(舞者手执彩绸而舞)、羽舞(舞者手执羽毛而舞)、旄舞(舞者手执牦牛的尾巴而舞)、干舞(盾牌舞)、人舞(舞者挥长袖而舞)等。它们由乐师掌教。

③散乐、夷乐——民间乐舞,由旄人掌教。

④四夷之乐——当时王朝四周各部族的乐舞、歌曲,由鞮鞻氏掌教。

⑤宗教性的乐舞——包括天旱时求雨用的舞雩和每年秋季驱除瘟疫时所用的雩舞。

(三) 代表性的乐舞

在这一阶段,最具代表性的是六代乐舞:黄帝时代的《云门大卷》(《云门》);尧时代的《大



咸》(《咸池》);舜时代的《大磬》(《韶》);夏代的《大夏》;商代的《大濩》;以及周初创作的《大武》。六代之乐舞表演者手持器物以显示威仪,演出之时动作平稳徐缓,声调平静和畅。这种具有戏剧意味的典礼性质的乐舞,由于沿用了传统的载歌载舞形式,动作和缓且声调平和,造成了庄严肃穆,安宁和谐的气象,引起了身历其境者崇高、壮美的情感体验。

①《云门》:《云门》乐舞是黄帝时代以歌颂“云图腾”为主题的著名乐舞,它代表了氏族部落对这一图腾赞美与崇拜的心声。《左传·昭公十七年》中的记载:“黄帝以云为祀”。传说中,黄帝时代以云为图腾,认为“云”是黄帝氏族的保护者,祥和的象征。因此,人们就去赞美、崇拜他,为他举行崇拜仪式。在长期的氏族部落生活中,人们也就自然产生了对“云图腾”的信仰和崇拜。在原始社会中,“图腾”,也就成为了最早出现的宗教信仰。

②《咸池》:咸池是天上西宫星名,古人称他是西方日落之处,认为他主管五谷。尧帝部落的人用乐舞《咸池》祭祀这一西方神灵,意在祈求五谷丰登。《咸池》是这一时代的代表性乐舞,《庄子·天运篇》曾描述它“充满天地,苞裹六极”,极富浪漫主义气息。

③《韶》:古乐舞中以舜的《韶》最著名,是原始社会艺术水平最高的古代乐舞,是一部宗教性的乐舞。由于他的伴奏乐器是用若干管编排起来,伴奏乐器后人称作“箫”(排箫),因此,他又称之为《箫韶》。这个乐舞是由多个部分组成,以歌唱与乐舞不断交织发展而成,结构庞大,富于变化,因此,又被称为《九韶》、《九歌》、《九辩》(古代的九字不是实数,是形容“多”的意思)。这部作品不只是九个部分,还有更长,具体是多少段还没有清晰的考证结果,但它的高潮部分在第九段。这部作品的结构庞大而多变,表达内容丰富,被人们称之为古代乐舞中的典范作品,据说乐舞进入高潮时有扮演的凤凰出现。《韶》乐至春秋时仍可演出。

公元前544年,吴国季札在鲁国看到了《韶》的演出后,称赞说:“德至矣哉!大矣!如天之无不帡也,如地之无不载也。”^①大意说:内容伟大极了,像天一样覆盖着一切,像地一样负载着一切。比季札稍晚的孔子在齐国听到《韶》乐演出后,认为获得了一次很高的艺术享受,以至“三月不知肉味”,并说:“不图为乐之至于斯也。”“韶尽美矣,又尽善也。”“尽美”、“尽善”是古人最早提出的评价艺术作品的准则。

④《大夏》:内容是赞颂禹治水功绩的。古乐舞以颂天、颂神转向颂人,这是内容上的重大变化。这个乐舞也有九段,用籥伴奏,故又称“夏籥九成”。

⑤《大濩》:为歌颂商汤武功的乐舞。

⑥《大武》:是为庆祝伐纣胜利而作,内容写武王伐纣的军事行动。

二、乐器

乐器的发展与生产力有着密切的关系。比如,有些原始乐器是从生产工具演化来的。磬是石庖丁的演化,埙和骨笛最早可能是捕鸟时模仿鸟鸣用的工具。又如,只有在青铜铸造业发展的情况下,才会出现铜鼓与铜钟。这一阶段,乐器的种类主要是吹奏乐器和打击乐器。至于弹奏乐器,据有关文献及西周时期琴、瑟使用的情况推断,商代可能已有琴、瑟的雏型,但因尚无考古的实证,只能存疑。

^① 《左传·襄公二十九年》。



(一)原始社会至夏、商时期的乐器

原始社会至夏、商时期主要乐器,打击乐器有:

①鼓:鼓是我国已知最早的打击乐器,最古老的鼓为土鼓,用陶土制成,后有木鼓,到商代才有铜鼓。现存较早鼓的实物有山西陶寺夏文化遗址出土的鼉(tuó)鼓,和甘肃永登出土的土鼓。制造工艺水平最高的为商代的双鸟饕餮纹铜鼓。

②磬:磬为石器时代产生的一种打击乐器,由石材制成。《尔雅》中对磬的形状是这样描述的:“形似犁关,以玉石为之。”现存较早的磬为山西陶寺和夏县东下冯出土的夏磬,其制作工艺很粗糙,其音高分别为 $\sharp C^4$ 和 $\sharp C$ 。1950年于河南安阳武官村出土的商代虎纹大石磬,制作工艺水平极高,音色柔美,发音略高于 $\sharp C^1$ 。

③编磬:由几个不同音高的磬编成一组,可演奏简单的旋律。现存河南安阳出土的编磬以三枚组成,铭文分别为“永启”、“天余”、“永余”。

④钟:目前发现最早的钟为陶钟,出土于陕西长安县客省庄龙山文化遗址,长方形直柄,另外,河南三门峡庙底沟也出土陶钟,它们属新石器时代的产物。到商代,由于青铜器的发展,于是有了铜铸的钟。商代已有多种类型的钟,从演奏法上有悬鸣、执鸣、植鸣不同的钟。同属于钟类的有钟、饶、铸、镛(大钟)等。

⑤编钟:用几个不同音高的钟编联起来演奏,就成了编钟。目前发现商代的编钟与编磬一样,均为三个一组。

⑥编饶:殷墟妇好(妣辛)墓出土有五件一组的编饶。

此外,打击乐器还有缶、铃、摇响器(或称响球,这是新石器时代较多使用的陶制乐器。一般为球形或半球形,中空,内装陶丸或石粒,摇之哗哗作响)等。

原始社会至夏、商时期主要乐器,吹管乐器有:

①骨笛:目前我国考古发现最早的骨笛是在河南舞阳县附近的贾湖出土的。1986年5月第一次发现,至1987年6月又再次发现数批,前后共18支。这些骨笛是用猛禽的肢骨在其一面钻孔而成,有八孔笛、七孔笛、六孔笛、五孔笛,其中以七孔笛居多,其音阶结构至少为六声音阶,也有可能为七声音阶。这种骨笛距今约8000年,是竖吹的乐器。

②骨哨:1973年在浙江余姚县河姆渡氏族社会遗址出土,经过专家对骨哨实物的物理测定,距今约有7000年的历史,属于新石器时期的遗物。在发掘的过程中共发现160余支骨哨,长在4~12厘米不等,多为1~3孔,两端开口,任何一端都可做吹孔用。还有一种为中间空为吹孔,其他孔为按孔,两端开口分别用左右两个拇指堵住(类似现存少数民族的口笛),只能吹出简单音调,比河南舞阳出土的骨笛落后。

③埙:埙是以陶土为主要材料制成的吹奏乐器,一般成平底、卵形,也有其他各种形状,制作材料有陶土、石、骨等。现出土原始乐器中,埙的数量很多。目前发现最早的埙为浙江余姚县河姆渡出土的只有一吹孔的埙,距今6000年以上。根据出土的埙表明,新石器时代的埙发展至二音孔,商代埙则发展至五音孔。从最早吹单音到小三度,发展可吹奏五声音阶、七声音阶,可发八个连续半音。埙在我国还有其他地方相继发掘出现,如西安市东郊的半坡村,山西省万荣县荆村等地均有发现。