



XIFANG SHENGYUE
YISHUSHI LUN

西方声乐 艺术史论

朴玉敏 著

 吉林大学出版社

吉林大学哲学社会科学研究艺术学专项项目结项用书

(项目批准号: 2015QY050)

西方声乐艺术史论

朴玉敏◎著



吉林大学出版社

图书在版编目（CIP）数据

西方声乐艺术史论/朴玉敏著. — 长春: 吉林大学出版社, 2017.11

ISBN 978-7-5692-1292-1

I. ①西… II. ①朴… III. ①声乐艺术—音乐史—西方国家 IV. ①J616-091

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第285795号

书 名: 西方声乐艺术史论
XIFANG SHENGYUE YISHUSHI LUN

作 者: 朴玉敏 著

策划编辑: 邵宇彤

责任编辑: 邵宇彤

责任校对: 韩蓉晖

装帧设计: 林 雪

出版发行: 吉林大学出版社

社 址: 长春市人民大街4059号

邮政编码: 130021

发行电话: 0431-89580028/29/21

网 址: <http://www.jlup.com.cn>

电子邮箱: jdcbs@jlu.edu.cn

印 刷: 长春惠天印刷有限责任公司

开 本: 787 × 1092 1/16

印 张: 9.25

字 数: 125千字

版 次: 2017年11月 第1版

印 次: 2017年11月 第1次

书 号: ISBN 978-7-5692-1292-1

定 价: 37.00元

版权所有 翻印必究

目 录

第一章 古代社会、中世纪及文艺复兴时期的声乐艺术·····	1
第一节 古代文明时期的西方声乐·····	2
第二节 中世纪的西方声乐·····	3
第三节 文艺复兴时期及后期的变革过程·····	10
第二章 17—18世纪上半叶的声乐及歌剧艺术·····	16
第一节 17—18世纪意大利、法国、德国的歌剧艺术·····	17
第二节 亨德尔·····	27
第三节 格鲁克的歌剧改革·····	31
第三章 18世纪的声乐艺术·····	39
第一节 海 顿·····	40
第二节 莫扎特·····	44
第三节 贝多芬·····	54
第四章 19世纪上半叶的声乐艺术·····	60
第一节 韦伯和德国浪漫主义声乐·····	61
第二节 罗西尼及其声乐作品·····	63
第三节 贝里尼、多尼采蒂和意大利声乐·····	66
第四节 梅耶贝尔和法国的声乐·····	69
第五节 格林卡和俄国民族声乐·····	72
第五章 19世纪下半叶的声乐艺术·····	75
第一节 瓦格纳及其乐剧·····	76
第二节 威尔第及其歌剧·····	80
第三节 著名的法国作曲家和他们的声乐作品·····	96

第四节 俄国和东欧部分国家的声乐作品及作曲家	100
第六章 19世纪末至20世纪前叶的声乐艺术	111
第一节 意大利的声乐作品	113
第二节 法国、德奥及其他国家的声乐作品	125
第七章 19世纪至20世纪上半叶的声乐教育及优秀歌唱家	130
第一节 蓝佩蒂学派和加西亚学派	130
第二节 著名歌唱家	136
参考文献	144

第一章 古代社会、中世纪及文艺复兴时期的声乐艺术

声乐，是指利用人体先天带有的发声器官，通过不同状态下的空气刺激形成的不同音高与音色形式，并将之以某些顺序进行组合搭配所形成的有意义的、符合一定审美观点的声音序列。

声乐艺术的准确起源现在已经无从准确追溯了，有一种说法认为，声乐产生于语言之前，有的则认为产生于语言之后，然而大多数观点更倾向于声乐与语言是相互依存、共同发展的。目前多数人所熟悉的现代西方声乐艺术的代表基本以传统歌剧和各种特定的独唱、齐唱、合唱作品为主要内容。它们也是经过长久的潮流与审美洗礼之后保留下来的西方声乐形式中的精华部分。

歌唱这种技能是人类所独有的，它能将直白的语言以另一种更加生动、更具有情感渲染力的声音形式表现出来，而声乐则是将粗糙的“唱”在技术上加以深化和精雕细琢之后的产物，对于韵律、腔调、发音的美感有着更高水平的要求。关于歌唱的起源，有以下几个方面的说法：一是人类的声音，如哭喊声；二是模仿自然界中动物或自然现象中的声音；三是在祭祀等宗教活动及巫术中发出的声音；四是在劳动过程中产生的诸如劳动号子等有规律的节奏和声音。从现代的角度来看，在这方面，西方声乐艺术和我国的声乐艺术走上了两条截然不同的道路，我国的传统声乐艺术在形式上偏重于挖掘单个演绎者声音的表现力，在内容和旋律上，目前流传下来的种类中相当一部分依附于其所属的戏剧形式。而地方性的民歌则偏重内容的表现，对于声音的演绎效果一直没有

形成固定的研究和改革体系。而西方声乐在这方面却恰好相反,从声乐的概念形成起,它就处于一种颇为积极的演变过程之中。

第一节 古代文明时期的西方声乐

和东方声乐相似,最早的西方声乐也是从戏剧当中逐渐演变而来的,并且在直到今天为止的整个发展演变过程中,它与戏剧都是密不可分的一个整体。早在古希腊和古罗马时期,欧洲就已经拥有了面向社会各阶层的戏剧表演。公元前5世纪左右的古希腊,著名的雅典城作为当时的政治和军事中心,同时也是爱琴海沿岸最为著名的文化之都,就是在这里,诞生了西方最早的戏剧艺术。

一、古希腊

古希腊是欧洲文化艺术的发源地。古希腊文化有三个著名的时期,即:荷马时期(公元前12世纪—前8世纪左右),古典时期(公元前5世纪—前4世纪左右),希腊化时代(公元前3世纪左右至纪元初)。古希腊的音乐主要是声乐,而声乐主要以单声部歌曲为主,所谓的合唱其实就是齐唱。古希腊时期的音乐与诗歌是融为一体、密不可分的。公元前5世纪的希腊悲剧,是当时人们最喜欢的艺术形式。著名的戏剧作家包括:埃斯库罗斯(Aeschylus,前525—前456)、索福克勒斯(Sopcles,前496—前406)和欧里庇得斯(Euripides,前480—前406)。^[1]古希腊的戏剧表演场地通常都是在作为祭祀场所的祭坛里,周围的台阶就是观众们现成的席位。在雅典,最主要的表演场所,就是用于祭祀酒神狄奥尼索斯的祭坛。在当时所流行的各种戏剧类型中,参与表演的人数普遍都比较有限,一位演员在一场表演中需要扮演多个角色的情况屡见不鲜,为此要戴上不同面相的面具并更换服装来表现不同角色的特点。而作为一名新上场角色的铺

[1] 管谨义.西方声乐艺术史[M].北京:人民音乐出版社,2005.8页

垫和气氛烘托,在场间常常会有歌队在乐队伴奏下上场以相应内容的诗段或歌曲吟唱。古希腊的悲喜剧多数都取材于神话、传说和史诗中的典故与人物,其中角色经历和人物性质的经典性往往使表演变得更富于象征性意味,以便在没有什么悬念的情节之外进一步升华哲理和情感的成分,而当时戏剧中的歌咏表演方式也同样是围绕这种核心展开的。古希腊的声乐作品主要是抒情歌曲,古希腊有许多庆典活动,在这些活动中,人们广泛开展各类音乐及舞蹈体育项目的比赛,其中最为著名的节日有四年一度的雅典娜女神的祭祝节,以及每年春季的酒神庆典活动。

二、罗马帝国

而后,罗马帝国的兴起掀起了另外一段文化的繁荣时期,戏剧同样在这个跨越将近2000年历史的文化系统中占据着重要的位置。在这个阶段,歌唱在戏剧中所占有的比重逐渐增加,并被确立成了一种固有的形式,但它在整部戏中占据多数地位的情况仍然极少发生。可以说,在这两个时期,舞蹈和歌唱只作为一种穿插于表演当中的点缀出现,充当为戏剧增添效果的元素。这主要是因为,“唱”的表现方式相对于人们日常习惯的语言交流显得连贯而强势,内容也比较固定,大段地嵌入演唱的部分会压缩正常叙事部分的份额,因此在这一阶段的戏剧中表演,“唱”的艺术魅力还仅仅只显现出了它的冰山一角。而且令人遗憾的是,尽管各种有关于古希腊和古罗马时期的戏剧内容的文献和记录有许多有幸留存至今,然而,这种早期声乐类型的具体唱法与表现效果却因为年代过于久远而无法完整地再现了。但声乐和情节相结合的表演形式自此得以被正式奠定了下来,成了日后欧洲戏剧的一种基本结构。

第二节 中世纪的西方声乐

欧洲的中世纪是封建社会时期。从西罗马帝国灭亡,即公元476年开始,欧洲进入了中世纪时期,这是一个相对于前期拥有集中政治和文化

体系的罗马帝国时期显得颇为纷乱无序的年代。尽管由罗马帝国分裂而成的拜占庭帝国（东罗马帝国）在西罗马灭亡后仍然存留了沿袭自罗马共和时代形成的纪年标准和古希腊的文化系统，但其处于巴尔干半岛、偏向东南欧地区的政治中心，基本已经决定了这座在规模上依然庞大的帝国对于西欧地区文化影响力上的日渐离心和衰退。

与此同时，从西罗马帝国逐渐瓦解的时期开始，西欧地区的战乱就几乎没有停止过。西罗马衰败至毁灭的过程中，以日耳曼民族为主体的法兰克人日渐崛起壮大，趁前者濒临分崩离析的混乱阶段大量夺占了西罗马各处属地，形成以日耳曼人和罗马人为主体的法兰克国家群。公元486年，萨利昂法兰克的统治者克洛维一世率军击败原西罗马总督西格里乌斯，占领整个北高卢并建立了墨洛温王朝，同时吸收了西格里乌斯统治时期遗留下来的成熟政治制度与机构，在接下来的连年征战中基本统一了各大法兰克政权，使其领地扩张到了全高卢地区。这片统一的帝国虽然内部时有纷争，但基本上仍然保持了完整的格局，经过300多年的发展，最终在查理曼大帝手中发展到了巅峰。然而这个国家也由此盛极而衰，在查理曼去世之后，帝国的继任者与子嗣之间因为权力分配上的分歧而爆发了一场内战。结果，在公元843年，纠纷的三大主角，同时也是查理大帝的三个孙子共同签订了《凡尔登条约》，将帝国重新拆分为东中西三个王国。其中，中法兰克王国包含了今天的意大利大部分地区，由国王洛泰尔一世继承了皇帝的称号，东法兰克王国和西法兰克王国分别演变为了后来的德意志王国与法兰西王国。在一定程度上，这也预示了未来声乐艺术将会在这三个国家走上不同的发展方向。

纵览这段历史，除了偏安一隅的拜占庭帝国之外，可以说在中世纪从公元500年到公元950年左右的前半个时期，西欧的主要地区一直处于一种分裂和战乱的状态，频繁的政权属性更迭严重遏制和阻碍了民间生产生活的安定性，也导致了文化艺术在发展与进化上由于缺乏物质基础和官方意愿的支持而陷于一种持久的“营养不良”当中。根据近现代历史学家和文化学者的考证比对，受到持久战乱和社会制度、文化混乱交杂的影响，源自罗马时期、民间原生的戏剧形式逐渐变得越来越无法适

应社会背景。西罗马灭亡之初,其他民族虽然已经开始瓜分原属西罗马的版图,人们基本的生活方式与民族形态却还没有受到根本性的动摇,各种西罗马时期的祭祀活动和文化演出也因此仍然延续了一段时间。但是,在后期各个政权之间相互吞并的战争破坏了这种脆弱的平稳,加上瘟疫饥荒随战争流行,大量的城市、乡镇遭到破坏和废弃,人们被迫迁移并与其他民族混居,在精神上以往依赖的氛围在生活环境与文化背景双重改变的情况下被破坏殆尽,失去了统一的基础,致使包括早期声乐在内的大型戏剧艺术形式渐渐式微,被各种更为简单通俗的商业化表演形式如单人演唱、剑术、杂耍、马戏和小型滑稽戏所取代。但是,艺术的生命力使它们并没有就此默默地消亡,在这种历史背景下,宗教文化逐渐成了这些传统艺术赖以栖身的一片新空间。

中世纪的声乐分为两大类,一类是宗教与圣咏歌曲,一类是世俗歌曲。其中,宗教歌曲是中世纪音乐的主流,而世俗歌曲在宗教歌曲的夹缝中生存,并凭借自身的奋斗,占据了中世纪声乐艺术的一席之地。中世纪音乐对整个欧洲音乐艺术的发展起到了推动作用,主要的贡献在于,这一时期产生了记谱法及复调音乐,这就导致了东方与西方音乐在本质上有了重要区别,西方音乐朝着多声部方向发展,而东方音乐仍然循着单声部音乐的发展道路前行。

早在西罗马灭亡之前,天主教就已经成为当时罗马帝国唯一的合法宗教,具有相当的影响力,而到了克洛维一世建立法兰克帝国之后,在他本人以及后续多位君主的继承推动下,天主教更是成了战乱状态下西欧地区民众最主要的信仰类型。随着信众规模的扩展和各个区域性宗教组织的建立,为了更好地融入民间,教会对一些源于罗马人和其他民族传统、与天主教无关的祭祀节日和民俗文化元素采取了宽容和吸纳兼容的态度,转化归纳成为一个各民族和文化体系共用的内容,正是通过这个吸收的过程,带有较为明显的表演色彩的戏剧与声乐才逐渐成了当时天主教文化的一部分。实际上,早在公元五六世纪的阶段,天主教就已经开始了具有自己风格的音乐的创作活动,并出现了在弥撒仪式中通过单人或双人对吟对唱的方式诵读(或者说演绎)《圣经》中篇章、故

事情的行为。到了6世纪末,罗马教皇格里高利一世(Gregorius I)专门将当时出现的各种颂歌与礼仪歌共三千余首汇集成一部名为《唱经歌曲》的著作,这些歌曲后来被统一称为“格里高利圣咏”(Gregorian chant)^[1]。并在推行上述的这种结合政策的过程中进一步加大了各种仪式中运用希腊音乐和圣诗表演元素的比例,因此,这一阶段的文化吸收过程实际上应该被视为欧洲世俗戏剧和声乐与早期宗教演绎行为的一种彼此融合,而不是其中一种启迪了另外一种。而这种融会过程最终形成的,就是一种名为宗教戏剧的新产物。正是这种形式,让西方戏剧完成了历史上第一次适应社会背景的自我转变,从而继续存活和发展了下去。

中世纪的欧洲音乐,是在宗教音乐和世俗音乐的相互渗透和相互影响下共同发展的。就声乐本身而言,它生存的土壤在民间仍然广泛存在,即便是中世纪这个世俗文化的黑暗时期,也有着诸如在公元10世纪前后开始广泛出现的以自编自写曲词进行演唱的吟游诗人等等演艺人士。这一批以非宗教面目出现的声乐表演者的存在,具有保留声乐艺术在民间自然发展演变可能性的重要意义。

一、流浪艺人

公元10世纪,就有关于流浪艺人的史料记载。他们流浪于乡村和城堡间,进行歌舞、乐器和其他表演。尽管他们是一个被当时社会排斥的群体,但他们所创造的音乐却是欧洲世俗音乐的基础和源泉。

二、游吟诗人

十二三世纪,在法国出现了反映封建贵族骑士文化的音乐与诗歌,

[1] 格里高利圣咏:与教皇格里高利一世联系起来的独唱与齐唱素歌、合唱圣咏,后来成为罗马天主教堂的基本音乐。——《牛津简明音乐词典》,北京:人民音乐出版社1991.11

而游吟诗人便是这一文化的代表。游吟诗人起源于法国南部普罗旺斯，那里的游吟诗人被称作Troubadour，而北部的游吟诗人被称作Trouvere。他们既是音乐家又是诗人，所演唱歌曲的内容，大多是爱情歌曲，也有涉猎宗教和战争题材的作品；歌曲的形式仍然运用中世纪的教会调式；旋律上运用了一些变化音，近似于近代的大小调。

三、恋诗歌手

12世纪，在德国出现了恋诗歌手（Minnesinger），他们是受游吟诗人的艺术影响而产生的。

四、名歌手

14—16世纪，由德国城市的商人和手工艺者，逐步形成了带有等级制度的歌手群体，被称为名歌手（Meistersinger），他们的出现取代了恋诗歌手。

到了12世纪时，为了更好地实现与世俗文化的融合和宣传效果，从弥撒和修灵仪式上的圣歌单唱、对唱演变而来的有着更为复杂化剧情的“仪式剧”开始出现，也成了当时唯一具有正统地位的戏剧类型，宗教戏剧和声乐崛起的大门也随之而打开，无论是演员还是演唱者的个人发挥空间都随着剧情内容的增幅而得到了相当程度的扩展，用于匹配演出的歌唱环节作为宗教本身的一大特色而被给予了比之罗马时期更高的重视，由于歌喉属于先天性的特质，单人咏唱时，优秀的演唱者无法像演员一样可以被其他任意的人员代替，因此在这种背景下也诞生了一批比较具有名气的初期演唱者。在这一时期，为了体现宗教戏剧的效果，制造更符合剧情内容的氛围，绝大多数的剧目都是在教堂中进行表演的。教堂建筑内部空旷和幽静的环境为戏剧中咏唱部分的效果发挥提供了极佳的衬托，歌段基本可分为有伴奏和无伴奏两种类型，表演者以不同气息与声调对演唱段落的情感内容与辞藻加以修饰，但是系统程度上相较

于后期诞生的歌剧来说显得十分原始。

在演唱的曲目中,有纯粹由教会编撰的经文歌,也有来自民间的在旋律和内容上与之比较类似的歌曲。在这个过程中,从公元6世纪以来就一直在教堂歌咏之中占据绝对地位的圣咏形式,如单声部无伴奏的“格里高利圣咏”和以“奥尔加农”(Organum)为代表的早期复调咏唱在表现力上的不足与单调就逐渐暴露了出来,促使宗教戏剧的策划者和咏唱家们开始向更为复杂和富于内容的方向寻求改善它们的办法。尽管此时的咏唱者们对于声乐表现效果的探索还处于一个比较保守和粗糙的阶段,但是人们已经逐渐意识到,对“声”这一主观变量的运用与控制,是戏剧感染力的一项重要保证,声乐与戏剧的结合理念也由此开始转向了一个新的境界。12世纪中后期,巴黎圣母院的修道士们开始根据早期声部对位的概念在奥尔加农的基础上进一步改造圣咏的形式,不再强调“格里高利圣咏”在其中的核心地位,并将附加声部置于“格里高利圣咏”之上。形成了活跃多变的上方声部与平顺和缓的下方声部之间明显的对比效果。在一定程度上拓展了宗教圣咏的表现力。

十三四世纪,随着信众范围的进一步扩大,宗教戏剧开始尝试着进一步向世俗化的方向拓展,一方面将表演的场地移出了空间和人员有限的教堂,另一方面在最初被既定的、有限的曲目之外,开始允许来自信众和地区教会的剧本搬上宗教戏剧的舞台。在教会的鼓励下大量的宗教戏剧剧本开始涌现出来,这成了戏剧在中世纪前半个时期以来的韬光养晦之后,在宗教之外重新确立起自身影响力的一个分水岭。

受这种发展趋势的影响,14世纪中叶,民间出现的剧本已经形成了比较固定的几大种类,除了“圣徒剧”“耶稣受难剧”等典型的宗教内容戏剧之外,还出现了大量在情节上已经不再围绕宗教内容进行创作的剧目类型,如接近14世纪晚期出现的“神秘剧”以及民间题材的故事剧乃至爱情剧等等。这些剧目的表演相对于前面几种传统宗教戏剧有着更为开放和贴近生活的题材,内容以喜剧居多,节奏偏向紧凑,表演形式也显得比较夸张。一方面延续了一部分宗教戏剧的结构特点,一方面则比正统宗教剧更快更多地吸收着来自民间流传和新生的艺术元素。然

而,相对于在戏剧情节上的百花齐放,在当时属于拥有较高文化水平的人群欣赏范畴的声乐,却进入了一个沉寂的阶段。这主要是因为民间普通百姓对于平常习惯的语言道白更加容易接受,甚至有些地方的宗教剧还在剧情对白中加入了富有当地生活气息的方言和口音,提升了群众的接受和肯定程度。

对比来看,同一时期,在正统宗教戏剧类型中被应用较多的声乐歌咏,由于较为严肃庄重的内容和过高的姿态与格调,使它与一部分受众之间拉开了距离,换言之,这种艺术形式令它的受众群体之间呈现出了一定的阶级和属性差异。在戏剧从宗教重新走向世俗的趋势和潮流中,还大量保持着中世纪前期形式特点的声乐艺术改革步伐已经呈现出了落后于与它生息相伴的戏剧的端倪。不过,在当时的社会背景下,宗教在文化领域仍然有着无可置疑的主流地位和影响力,并且除戏剧之外,服务于正式宗教仪式仍然是咏唱艺术的一大作用。在这种背景下,宗教声乐艺术在戏剧变革进程中较为有限的动摇和转变幅度,反而使之在很大程度上保留和吸收了传统宗教音乐的特性,避免了在世俗化大潮中因为来自民间受众口味偏好方向的影响而过快地丧失原本秉持的性质。基于这一点,它逐渐走上了一条和纯粹属于戏剧表演范畴的声乐形式不同的发展道路,最为典型的例子,就是在举行弥撒仪式时使用的“弥撒曲”。

弥撒曲本质上是对早期天主教弥撒仪式中单声部圣咏的一种延伸和发展,在最初,虽然有很多作曲家为教会提供弥撒仪式的谱曲,但是多数时候仅限于其中的部分段落,很少有完整贯穿整段咏唱的。因为圣咏的内容有许多唱段是经历了数百年的历史传承之后作为经典出现的,后人不方便对其进行深入修改。不过,到了14世纪,宗教艺术的世俗化进入了一个新的水平,民间编写弥撒曲的范围也扩展到了从普通弥撒到安魂弥撒、从段落到整部的层面上。在14世纪出现的法国作曲家纪尧姆·德·马肖(Guillaume de Machaut),成了打破旧日观念限制,根据个人思想编写出整部弥撒曲的第一人。传说在1364年,为了庆贺当时的法国皇帝查理五世加冕,马肖创作了一篇《圣母弥撒曲》。这首作品是一部四声部的合唱作品,当中削减了格里高利圣咏式曲高和寡的清高、

空灵的成分，并打破了弥撒曲的常规，以围绕固定旋律基础进行修饰的世俗音乐创作思维融入了丰富的情感元素，由此形成的生动的表现方式更体贴而细腻地向观众们传达了每个段落中咏唱所包含的情感特点，将整部作品的通俗性提升到了一个里程碑式的境界。以这部弥撒曲演唱“信经”的段落为例，吟唱的节奏运行至此处有一个骤然的放慢，形成了显著的“留白”效果，这也成了之后诸如巴赫、莫扎特等作曲家在创作弥撒曲时借鉴学习的经典范例。

鉴于这部《圣母弥撒曲》的特殊性，后世有许多人认为，正是这部《圣母弥撒曲》使教堂咏唱真正具有了如同戏剧一样的演绎意味与功能，甚至可以说，这部弥撒曲甚至是“歌剧”这一声乐历史上最重要的表现形式的首次出现。从宏观角度来看，它的出现确实预示了这种变革的趋势。但是自马肖之后，西欧地区继承了这种早期人文主义创作理念的全面原创性声乐作品涌现出来的时期，主要还是在文艺复兴的思想在欧洲出现之后。

中世纪的声乐艺术中，包括宗教歌曲和世俗歌曲两大分支，然而它们并不是相互排斥的，而是在相互影响的过程中，不断使自身得到发展。

第三节 文艺复兴时期及后期的变革过程

经历了漫长的中世纪，欧洲声乐终于迎来了一个光辉的时代——文艺复兴时期。

在民间因为战乱和政权更迭导致的知识和艺术断层，天主教在欧洲文化界始终扮演着精神支柱和统治者的角色，一方面它鼓舞和支撑了这个荒芜时代民众的精神，另一方面却也钳制了思想的发展，因为它强制一切文化和艺术产品甚至哲学理论都必须遵从宗教划定的标准。但是到了14世纪后半期，西欧特别是意大利地区的社会经过多年的稳定发展，形成了较为充裕的物质基础，人们的生产生活水平不断提升，对于审美的多样化需求也随之而日渐迫切起来，宗教戏剧和从各种祭祀仪式发展

形成的文艺形式，所强调的内容变得越来越无法满足人们的需求，而与之相对的，却是教会一如既往严厉的思想管束。这引起了人们不满，一种以推动改变这种现状实现进一步思想解放的呼声开始在意大利地区兴起，与同一时间在这片地区出现的早期资本主义萌芽所倡导的自由贸易和财产私有相互呼应，成了文艺复兴运动起始的根本原动力。

文艺复兴运动的跨度从13世纪末开始，其影响力一直延伸至17世纪初期，可谓余韵弥久。其集中兴起于意大利地区，辐射的范围涵盖了整个东西欧，这其实只是一个比较笼统的说法。在14世纪初期，意大利还并不是一个完整的国家，在这片土地上，林立着多个大大小小的王国和城邦，这些地区彼此之间以及与来自更遥东西方的贸易和人口往来，使财富和文化元素不断交汇、沉淀，资本主义和市场经济的思想逐渐出现，成了推动和滋养当地民间艺术的内容向信仰需求以外的领域和用途扩展的动力。从中世纪以来形成的传统艺术形式过于强调信仰与道德而缺乏贴近人性与生活内容的特点，与人们日渐增长的感官需求之间的矛盾不断显现出来。尽管在此时传统文化仍然占据绝对主流，但受潮流趋势的召唤，世俗艺术开始了它顽强的崛起与复兴，情感和人文主义元素不断尝试着在艺术作品内容上占据更大的比例。同一时期，受这种潮流感召而开始大型化和连环剧化的宗教剧也在一定程度上肯定了人们对于感官刺激的追求。艺术领域全面进入了一个活跃而略显浮躁的新探索时期，这种探索比以往任何一个时代来的都要更加猛烈和激进，求新求变，成了所有有追求的艺术家创作的核心方向，为此，相当一部分专业的乐曲创作者开始由专注主流的宗教音乐转为关注自由度更高、表现余地更充分的世俗音乐艺术，这成了声乐悄然从宗教艺术回归世俗艺术潮流行列的一股东风。

意大利诗人但丁的《神曲》，标志着欧洲文艺复兴运动拉开了帷幕。音乐也从此摆脱了宗教神权的控制，从而向着世俗音乐的历程进发。

从14世纪末期开始，专业的声乐表演绝大多数时候服务于宗教仪式与宗教戏剧的特点虽然已经被人们所广为认知，但是到了文艺复兴时期，这种艺术形式所独具的表现力开始被艺术家们重新加以审视。如果

说绘画和雕塑、演奏都是通过第三方的纸张、雕材和乐器作为载体将创作者的思想转达给观众们，属于一种间接的表达，那么相对来说声音无疑就是一种直接的表达。尤其是基于同一种形式的文化背景时，歌唱这种源自人自身语言能力的表演技术能以更小的误差将表演者和创作者所希望表达的思想与情感传达到观众处，引起的共鸣和反响也必将更为强烈。由此可见，在人本思想开始活跃的大背景下，声乐艺术的再次崛起并非一种偶然。文艺复兴运动所倡导的是反封建、反教会的思想，这无疑对欧洲的声乐艺术发展起到了巨大的推动作用。

事实上，根据文献记载，在14世纪末的西欧民间，就已经有纯正发源于这一时期世俗背景下的一些歌唱形式出现了。在这个中世纪时代结束与新时代开始之间的过渡时期，诞生了“牧歌”“猎歌”和“舞蹈歌”等几种歌唱方式，从名字就能够看出，这三者完全是来源于日常生活当中的，具有比较浓郁的生活气息。这三者也成了14至16世纪之间世俗音乐采用较多的体裁，其中“猎歌”无疑是在内容上比较具有特色的一种，这种形式要求在演唱的过程中尽可能真实而完整地融入日常生活中的各种场景和环境下人与人之间的交谈往来，一递一答之间呈现出生动而富有生活气息的特点，辞藻不求华丽复杂，也几乎不出现反复演唱同样内容的情况，具有较强的情景演绎色彩。但真正意义上最具有艺术发展潜力的还是“牧歌”，这种歌唱方式起源于放牧者闲暇时清唱的小调，内容偏重抒发情感，题材从爱情到世事人情等等不拘一格，受众覆盖的人群也随之而十分广泛。并且在发展演变的过程中呈现出了较强的活力，结构上从初期词句间仅有基本的对称押韵，到后期结合了各地流行的诗歌段落形式而变为更加自由的插段式演唱，以适应各种现成的成文诗歌。伴奏也从最初的单一乐器逐渐演变为了以复调音乐为主、效果要求较高的形式。不夸张地说，在文艺复兴过程中的意大利地区，它实际上成了区别和并行于由宗教向世俗方向过渡的传统声乐艺术的另一种主要世俗声乐发展轨迹。

15世纪末期，在文艺复兴思想的感召下，包括意大利各地和周边国家在内的一些欧洲地区在绘画和雕塑、建筑等艺术作品的基础上将“人