



声乐理论基础

SHENGYUE LILUN JICHU

马俊芳 编著

河南大学出版社



声乐理论基础

马俊芳 编著

河南大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

声乐理论基础/马俊芳编著. —开封:河南大学出版社, 2004. 10

ISBN 7-81091-249-6

I. 声... II. 马... III. 声乐—理论—高等学校—教材 IV. J616

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004) 第 082710 号

书 名 声乐理论基础

作 者 马俊芳

出 版 人 王刘纯

责任编辑 丁 璐

责任校对 叶 青

封面设计 刘广祥

责任印制 苗 卉

出 版 河南大学出版社

地址: 河南省开封市明伦街 85 号

邮编: 475001

电话: 0378-2864669(行管部)

0378-2825001(营销部)

网址: www.hupress.com

E-mail: bangong@hupress.com

经 销 河南省新华书店

印 刷 河南省诚和印制有限公司

版 次 2004 年 10 月第 1 版

印 次 2004 年 10 月第 1 次印刷

开 本 787mm × 1092mm 1/16

印 张 9

字 数 230 千字

印 数 1-1000 册

ISBN 7-81091-249-6/J · 77

定 价: 18.00 元

(本书如有印装质量问题请与河南大学出版社营销部联系调换)

目 录

第一部分 音乐历程

| | |
|-----------------|---|
| 序 | 1 |
| 第一章 古代音乐 | 1 |
| 第二章 近代音乐 | 5 |
| 第三章 新时期音乐 | 7 |

第二部分 声乐知识

| | |
|-----------------------|----|
| 第一章 人体发声器官 | 9 |
| 第二章 人声 | 13 |
| 第三章 歌唱呼吸 | 14 |
| 第四章 歌唱发声 | 19 |
| 第五章 歌唱技能 | 21 |
| 第六章 歌曲处理 | 25 |
| 第七章 歌唱常见毛病及纠正方法 | 28 |
| 第八章 嗓音保健与疾病防治 | 31 |
| 第九章 歌唱心理 | 34 |
| 第十章 歌唱者修养 | 35 |
| 后记 | 35 |

第三部分 参考曲目

| | |
|---------------------|----|
| 第一章 初级阶段曲目 | 37 |
| 一、中国歌曲 | 37 |
| 1. 花非花 | 37 |
| 2. 南泥湾 | 37 |
| 3. 牧羊姑娘 | 38 |
| 4. 跑马溜溜的山上 | 39 |
| 5. 北京的金山上 | 40 |
| 6. 渔光曲 | 41 |
| 7. 二月里来 | 43 |
| 8. 草原上升起不落的太阳 | 43 |
| 9. 延水谣 | 44 |
| 10. 红梅赞 | 45 |
| 11. 洪湖水,浪打浪 | 46 |
| 12. 浏阳河 | 48 |

| | |
|-------------------------|-----------|
| 13.大海啊故乡 | 48 |
| 14.弹起我心爱的土琵琶 | 49 |
| 15.驼铃 | 50 |
| 16.长城长 | 51 |
| 17.雁南飞 | 52 |
| 18.我的祖国 | 53 |
| 19.半屏山 | 54 |
| 二、外国歌曲 | 55 |
| 1.摇篮曲 | 55 |
| 2.尼娜 | 56 |
| 3.念故乡 | 57 |
| 4.在路旁 | 57 |
| 5.我亲爱的 | 58 |
| 第二章 中级阶段曲目 | 59 |
| 一、中国歌曲 | 59 |
| 1.小河淌水 | 59 |
| 2.边疆的泉水清又纯 | 60 |
| 3.草原之夜 | 61 |
| 4.二月里见罢到如今 | 63 |
| 5.教我如何不想她 | 64 |
| 6.我爱梅园梅 | 65 |
| 7.小白杨 | 67 |
| 8.乌苏里船歌 | 68 |
| 9.一道道水来,一道道山 | 70 |
| 10.啊!中国的土地 | 72 |
| 11.我骑着马儿过草原 | 73 |
| 12.北国之春 | 74 |
| 13.说句心里话 | 76 |
| 14.想亲娘 | 77 |
| 15.故乡是北京 | 78 |
| 16.父老乡亲 | 80 |
| 17.英雄赞歌 | 81 |
| 18.在那桃花盛开的地方 | 82 |
| 19.多情的土地 | 83 |
| 二、外国歌曲 | 85 |
| 1.三套车 | 85 |
| 2.听,听,云雀 | 86 |
| 3.小夜曲 | 87 |
| 4.不要责备我吧,妈妈 | 89 |

| | |
|----------------------|-----|
| 第三章 高级阶段曲目 | 90 |
| 一、中国歌曲 | 90 |
| 1. 满江红 | 90 |
| 2. 我爱你, 中国 | 91 |
| 3. 那就是我 | 92 |
| 4. 走西口 | 94 |
| 5. 恨是高山仇是海 | 96 |
| 6. 绣荷包 | 98 |
| 7. 沁园春·雪 | 100 |
| 8. 兰花花 | 102 |
| 9. 我为共产主义把青春贡献 | 105 |
| 10. 五洲人民齐欢笑 | 108 |
| 11. 思乡曲 | 110 |
| 12. 祝酒歌 | 111 |
| 13. 回延安 | 113 |
| 14. 木兰从军 | 115 |
| 15. 乌苏里江 | 118 |
| 16. 杨白劳 | 120 |
| 17. 我爱你, 中华 | 122 |
| 18. 忆秦娥·娄山关 | 123 |
| 19. 孟姜女 | 125 |
| 20. 小白菜 | 128 |
| 二、外国歌曲 | 130 |
| 1. 啊, 我的太阳 | 130 |
| 2. 为艺术, 为爱情 | 131 |
| 3. 美妙的时刻将来临 | 132 |
| 4. 月亮颂 | 134 |
| 5. 星光灿烂 | 136 |

第一部分 音乐历程

序

音乐，作为艺术，在其广阔的历史文化前景上揭示了各类音乐活动的产生、演化与发展。阐述音乐艺术现象，成就特征，即音乐史的研究。它不仅要对文献史料、历史文物等文化遗迹中反映的历史文化现象加以分析、归纳，并且还进一步揭示其历史发展的规律。

音乐，无时无刻、无处不在地美化着我们的生活，在人文生活领域不断地积累发展，和其他艺术门类一样，首先我们面临的是起源问题。在起源问题上专家们各持一端，各抒己见。其中最重要的说法有两种：其一，劳动起源说。认为音乐是伴随人类文明的成长起源、发展而来。其二，认为它起源于人体本身所具有的功能性的“律动”，使人们体验到一种和谐美的快感。由此，专家、学者都试图以研究史学的态度方法，勾勒出音乐的产生、演变、发展的轨迹，揭示其内在的、独特的发展规律和艺术现象。而本文的写作，仅想以纲要的形式，兼顾知识性、趣味性向社会一般读者，乃至专业、非专业的音乐工作者，提供一些历史轨迹。

综观其发展的规律性，以时间作为划分音乐发展过程的依据，这样与其他学科史学划分是类似的，并且借鉴前人的经验，等于站在别人肩上而对音乐事业略尽微薄之力。音乐大致经历了古代、近代及现代三个主要的发展过程。

第一章 古代音乐

一、原始社会时期的音乐

由历史学所发现的文物、文献中反映出原始社会音乐时期的近似年限为公元前 6000—前 2000 年。因为音乐的出现，并非一蹴而就，而是和其他事物一样符合产生发展的规律，经过漫长的演变、发展，最终初具形成。《吕氏春秋·音初篇》的记载反映出最初的歌曲形式，也就是说，这是最早关于声乐起源的史料记载。《吕氏春秋》载录了古代氏族时期，涂山氏女所作的《侯人歌》：“侯人兮猗”四字歌词中，仅以前两字“侯人”表达一种心愿或内心的意愿，而加上“兮猗”是为了表达强烈感情所发出的感叹，一种情感的宣泄，也被后人分析说此是“孕而未化的语言”，“音乐的萌芽”，反映了歌曲产生音乐、音调与语音声调相融的关系，可称做古老的情歌。

而根据东汉《吴越春秋》记载的，传说是在黄帝时的《弹歌》，被后人称是最古老的原始歌谣，其词曰“断竹，续竹，飞土，逐肉”。反映出了史前氏族社会的狩猎场景，记录了从工具制作到猎取食物的各个片段，其艺术形式简洁、明快，富有较强的节奏感，在音乐史上被看作较成熟的古歌。

古代的神话传说中，黄帝曾杀夔龙，用皮作鼓，声震万里。这是神话中的人物和神话中的器具，黄帝用鼓指挥作战打败炎帝，可以说是最早的乐器。但传说仅仅是传说，不足以信服，而《吕氏春秋·古乐篇》曾记载“帝尧丘，乃命质为乐，质乃效山林溪谷之音以作歌，乃以麋鞞冒缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽”。这样的记录有力地讲述古人用兽皮蒙于缶上制出了鼓之类乐器，且用石片磨制成为一种原始的敲击乐器，据此对“山林溪谷之音”的模仿，此为古人自发的对美的追求，也是劳动、生产过程中协调、协作的需要，并且进而成为生活娱乐的一种方式，原始的音乐艺术就这样渐渐形成。

考古学发现的大量的音乐器材，成为音乐方面极其有力的佐证，并对音乐史学的研究提供了有力的实证素材，极大地促进了音乐这一艺术学科的长足进步。陕西西安半坡村考古工作中所发现的两枚呈橄榄形的陶埙，可说是保存完好，且音位精确的远古乐器。其中一个一音孔陶埙能吹出 f^2 、 $^b a^2$ 两个音，呈现出小三度的音程关系，而河南舞阳贾湖新石器早期遗址中发现有成批的骨笛，具有七个音孔，可吹奏出具有音列结构的音阶。所有的考古学资料显示，早于远古时代的氏族社会，人类社会中就出现了我们今天所说的“音乐”，这是全人类共同努力的成果，不分中外、东西的地域，音乐没有界限，虽然表现形式可能会不尽相同，但其内容和中心思想的表达都是反映人类美好心愿和对美的不懈追求。历史留下的文献资料和文物实证都是当时音乐发展轨迹有力的佐证，沿着古人艰难蹒跚的步履，我们欣赏的是今天色彩纷呈、丰富艳丽的音乐艺术世界。先人给我们做了良好的开端，我们的努力结出了硕果。

二、商周时期的音乐

此阶段为奴隶制王国时期，并且达到全盛，自此人类已摆脱原始的蒙昧而进入文明时代。伴随社会文明的进步，社会各个方面都有了新的变化，这里我们主要阐述本时期音乐的演变。随着私有制的建立、王权的绝对确立，远古的巫师、巫舞和娱神的祭祀已转变为对王权统治者的歌功颂德、宫廷贵族阶层享受的乐舞，由娱神娱天变为人神共娱和统治权贵的自娱自乐，这是音乐艺术的关键性转折，因为这样极大地促进了音乐的创新和进步。另外根据《礼记·明堂位》记载，商代已出现了“瞽宗”，它被称之为最早的音乐教育设施，而到周代就更加完备并且具有了规模，并设立“大司乐”这一独立的音乐机构，此为人类最早的音乐教育机构，有专职的乐官掌握，负责典礼、表演、教育等众多的管理，进而演变出一定的音乐等级制度。《礼记·内则》中有“十有三年，学乐，诵诗，舞《灼》；成童，舞《象》，学射御；二十而冠，始学礼”的记载，充分证实了音乐教育制度的完善，也为音乐的进步奠定了基础。

三、春秋战国时期的音乐

周以来，宫廷宴享宾客的音乐称为“燕乐”，其在使用上分为“房中乐”与“堂上乐”等不同的编列形式。战国早期曾侯乙墓中的乐器、乐队，为我们展示了当时乐队编配的形式与规格，采取《小雅》的诗乐形式，通过诗言志，以演唱乐歌的方式表达个人的情感志趣，当时称之为“歌诗必类”。如《诗经》中记载民间歌经相当普及，当内容涉及社会生活的各个方面，然而最具影响的民间音乐“郑卫之音”的风行成为春秋新兴民俗音乐“新声”的代表，但被维护雅乐的人斥责为“淫乐”，其巨大的影响从侧面反映了以“郑卫之音”为代表的新兴音乐的生命力。

史料记载了一些歌唱和声乐演唱技艺及教学理论，如《孟子·告子》“昔者王豹处于淇而河西善讴，绵驹处商唐而齐右善歌”。《宋玉·对楚王问》“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》、《姽露》，国中属而和者数百人”；都证实了当时民间歌唱活动的普及程度。而如《列子·汤问》“薛谭学讴于秦青”事，则可说明已有私人传授歌唱技艺的教学活动。如描写歌唱技术理论的《乐论·师之篇》：“故歌者，上如抗，下如坠；曲如折，止如囊木，倨中矩，句中钩；累累乎端如贯珠”。一种细腻感性体验的声乐演唱。《韩非子》关于声乐教学的理论“夫教歌者，使先呼而诘之，其声及清徽者，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”也足以说明当时乐教理论的成熟和严格的教学态度。

值得一提的是最早的乐歌总集——《诗经》的编撰，它是周期宫廷乐官“采诗”制的产物，是民间歌谣经采诗乐官或编删者的文字雅译，在一定程度上改变了原貌。来源广，时间跨度长，但押韵范围却一致，显然是加工而致，《诗经》的完成有一个采录、合乐、删订及统一修改的过程，并且分为《风》《雅》《颂》三部分。风指民俗生活中的风歌谣曲。雅分大雅、小雅是宴饮中的文人乐歌，大雅谓之庙堂之音。颂则为祭祀乐歌。由《诗经》乐歌的歌词看，其曲体结构基本上是在分节歌形式的基础上，通过加上叠句、引子、换头、尾声手法构成各类曲体结构。《九歌》，是浪漫主义先锋屈原由沅水一带民间祭神仪式中的古老乐歌体裁而创作，共十一篇，自迎神乐歌始，至送神乐歌终，从歌词看其音乐形式有弹瑟叩钟的器乐演奏，有舒缓安歌等乐舞场面，并且以其方言为基础，形成长短参差，形式自由，五言嵌一“兮”字的诗体。

这一时期乐律学上“三分损益法”的产生及运用是当时最重大的成果，其计算方法为以某弦长作为基础依次乘以 $2/3$ 、 $4/3$ 的因数而逐一得到各律的振动强度，此法亦称“五度相生”法，最早在《管子·地员篇》、《吕氏春秋·音律篇》中均有记载。

四、秦汉时期的音乐

“乐府”宫廷音乐机构的设置，在秦代便已开始，在汉武帝时空前繁荣。乐府音乐在传统音乐的基础上吸收民间俗乐以及外族外域音乐的成份，更重要的是采集四方民歌，使其得到整理、集中，更好的收藏流传。如史书记载：《汉书·礼乐志》“高祖乐楚声，故房中乐楚声也”。《晋书·乐志》“张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒曲》。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐”。这些记载是音乐曲调汇集、融合、改编、制乐的一个侧证。汉乐府的主要形式是和歌，以汉代北方民间谣曲，在徒歌的基础上，加上丝竹伴奏而发展起来的乐歌形式。它最初的艺术形式是和和大曲，以歌唱、舞蹈、器乐综合一体的艺术表演形式，结构是“艳—曲—趋”，也可以说引子、发展、高潮三部分。另外一种是鼓吹乐，以打击乐器和吹奏乐器为主，起初是北方游牧民族的音乐生活，后传入与汉族融合，形成规模宏大，品类较多的音乐体裁。鼓吹乐在种类上有鼓吹与横吹，它们对后世音乐影响很大。

考古学文献关于乐器的发现是喜人的，如马王堆三号汉墓出土的六孔横吹单管乐器，汉文献记载的三孔羌笛，胡笳，箜篌，琵琶等等。

这一时期在乐律学方面成就最大的是京房(前 77—前 37 年)提出六十律的律制，想突破十二律制的限定，将三分损益法连续推演至六十律，以此解决前人计算中黄钟不能还原的难题。《汉书·艺文志》录有一种与歌诗演唱相应的谱式“声曲折”，而明道藏《玉音法事》中曲线谱，

以大字书辞，细字书声，其间以曲折细线联之，以表示演唱时音势的曲折升降，此或可视为古代“声曲折”的传承谱式。

音乐美学巨著《乐记》成于西汉，总结和发展了先秦以来的儒家音乐思想，吸取前人的思想资料，形成较完整的音乐思想体系，成为古代音乐美学思想史上影响最深的巨著之一。它从音乐与政治(礼与乐)，音乐的内容与形式(德与艺)，音乐的审美娱乐与道德教育(道与娱)等方面的诸多关系及“感于物而动”命题，乐的内涵等多个问题进行了阐述，用儒家的核心思想解决了以上诸多问题和关系，其根本是必须以伦理道德为依据。在对乐的认识上，以快乐的情感特征，诗乐舞综合一体，具有道德属性内容三方面作为乐的完整内涵。

五、魏晋南北朝时期的音乐

这一时期，音乐在其传播、影响、交流、融合中得到不断地发展。音乐出现繁盛，并且不断创新，这是当时的历史大环境造成的，如战争掠夺、通商、通婚、大规模的移民，都促使音乐交流，另外佛教传入中土，宣讲教义，以歌舞伎乐表演方式结合讲唱经文以吸引听众。北魏《洛阳伽蓝记》中“常伎女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管嘹亮，谐妙如神，以是尼寺，丈夫不得入。得住观者以为至天堂”。另有《高僧传》载有汉氏间曲调来唱经。

乐律方面，公元274年，乐律学家荀勖在晋太乐府与下属乐官、笛工协助下共同完成大致符合三分损益律十二律音高的十二支竖吹笛，以替古乐仪式中的钟磬定律，解决了管口校正问题，其“管口校正”理论为古代律学理论的实践作出了杰出贡献。另外，南朝乐律学家何承天在三分损益律的基础上创造了有十二平均律倾向的“新律”，以等差分配的方式解决了黄钟还原的律学问题，适应了器乐演奏中合乐的需要。

魏晋音乐家嵇康(223—263年)著成音乐美学论著《声无哀乐论》，对音乐审美的特殊现象、规律进行了深入的分析，他着重论述的审美心声关系，大致分为5个层次：

1. 认为乐音及其运动形式具有自然谐和的本质属性，
2. 认为乐音与人的情感之间具有“无常”的关系，
3. 认为乐音对人的哀乐情感只起到“发滞导情”的作用，
4. 认为人在音乐审美体验中获得哀乐情感，非音声赋予的而是自己生活中的情感体验，由于其导情作用才得以流露出来，
5. 认为音乐不能表现哀乐情感，但能对人心理上产生躁静的影响。他一方面鲜明地批评儒家的音乐观，力求肯定人的审美主体地位，另一方面他将思想集中在对音乐审美规律特殊性问题的分析探讨上，并提出有价值的音乐美学概念，打破西汉以来经学陈腐沉闷的气氛，以此为转折点，在思想界引起巨大反响。

六、隋唐时期的音乐

音乐经历了长期的演变和发展，随着隋唐盛世的到来，又达到了历史高峰，成就十分显著，如同唐诗宋词于文学史上的地位一样，“曲子”直根于世俗音乐生活中展现出了唐代的一种繁荣盛貌。

另外，“燕乐”、“歌舞大曲”、“歌舞戏”等都得以成熟的发展，其中尤以集歌曲、舞蹈及器乐为一体的“大曲”即“一般舞大曲”为唐代音乐体裁的居首地位，成为我国“乐”的综合表演艺术形式达到全盛时期的一个重要标志，而对后世影响力最大的是大曲《霓裳羽衣曲》，唐诗人白居易所著的诗篇《霓裳羽衣舞歌》中曾对此乐舞的表演与结构做出了详细的注解与描述。

此外，隋唐时期佛教活动日益频繁盛大，而且佛教僧侣传播佛理所采取的民众易接受的方式是结合中国世情风貌而采用的一种讲唱艺术，把佛教故事用通俗的方式运用民间曲调表演出来以吸引听众，自此引导出使音乐走向另一种成熟形态的演唱方式，即为我们所讲的另一种讲唱方式——俗讲。其散韵相间，早期内容均与佛教故事相关，然流传至后代，则以《王昭君变文》及《孟姜女变文》为其主要的讲唱内容面向平民大众。

这一时期，音乐技术理论也有了长足的进展，如唐段安节《乐府杂录》中记载的声乐演唱理论，“歌者，乐之声也，故丝不如竹，竹不如肉，迥居诸乐之上……善歌者，必先调其气，氤氲自脐间出，至喉乃噫其词，即分抗坠之音。既得其术，既可致遏云响谷之妙也”，这是最早的关于运用丹田之气的声乐理论论述。

七、宋金辽时期的音乐

由于宋文化异常活跃，更使音乐的进步具有优越的条件，使得各个乐种、乐曲、乐律、乐理、声乐等得到了很好的延续、保存和发展进步。其中词乐的创作得到极大的发展，成为一种新的音乐体裁，并继而成为主流，即宋代的词调音乐，其创作过程是“先乐而后词”，创作特点在不同程度上反映了音乐作品的极其丰富性。伴随着经济的空前发展，民间文艺日益繁荣，戏曲的发展也日渐成熟起来，并由戏曲的表演特点及声腔的不同分为南戏与北杂剧两大类，而北杂剧又分滑稽戏与歌舞戏两种类型。宫廷乐队基本继承唐代的风格，拉弦乐器在乐队中开始占据重要的地位。至元朝，相继有声乐演唱理论《唱论》及第一部写作曲韵的论著《中原韵》成书问世。

八、明清时期的音乐

民歌广泛流行，人人习之，人人喜听，可与唐诗、宋词、元曲相比形成明代音乐的一绝。民俗时调中表现摆脱封建礼教寻求个性解放的倾向突出，男女爱情生活的描写更为世态风情变异的一种标志。乡间歌调入城市，在民歌的基础上，在演唱及乐器等方面更进一步地丰富了内涵，从而形成别具一格的城市流行歌曲形式，成为市民文化生活的重要组成部分。说唱音乐从流行于南方的弹词至风行于北方的鼓词，形成两大主题，民间歌舞以花鼓、采茶等为最，戏曲方面则以海盐腔、余姚腔、戈阳腔、昆山腔等四大声腔为主流，伴随着海上“丝绸之路”的开辟及对外贸易的不断扩大，西乐也得以良好的传播，与传统的民族音乐进行交流融合，使音乐得以迅速地创新和发展。

第二章 近代音乐

中国近代音乐，由1840年鸦片战争到1949年中华人民共和国的成立，近百年的发展演变，经历了深刻的社会变革和文化转型时期，而西方音乐在这个阶段也被大量地介绍到中国，融入中国，并以民族的、大众的、喜闻乐见的形式展现在国人同胞面前，吸收了各种音乐之长，充实了本民族的新音乐形式。

民歌，这一传统音乐中的支流，成为民俗音乐中广泛传唱、发展的音乐体裁，成为民俗生活中必不可少的组成部分，随着社会各领域的不断发展变化而不断产生新的民曲民谣，如《大

举旌旗》(广西),《洪秀全起义》(山东),《捻军大战十二月》(河南),《引狼入室的李鸿章》(蒙古),《可恨洋人害中原》(江苏),《矿工苦》(河北),《十怨厂山歌》(苏州),《提起哥哥走西口》(山西),《逃水荒》(湖北),大多根据各地民间曲调加以改编后填词而成。辛亥革命以后,很多表现现实生活情感的城市小调如《五更调》、《张考生》、《孟姜女》及《凤阳花鼓》等也出现于民间。从创作手法上看,新民歌与小调的创作是以流行曲调填词改编,但在流传过程中也受地域方言等影响而发生了变异。

说唱音乐方面在清末以来也获较大发展,有代表性的曲种如山东大鼓、京韵大鼓和苏州弹词等。清之前山东大鼓活跃在农村,光绪年间进入济南等城市后,为了适应其唱腔吸收了戏曲声腔和小曲。著名的大鼓艺人谢大玉被推为“四大玉”之首,而京韵大鼓的发展在刘宝全、白云鹏之后。有综合各派之长,根据自己嗓音条件而创立以苍凉悲壮见长的“少白派”白凤鸣和以音宽情浓见长的“骆派”骆玉笙等。不同时期都有精湛的艺人创立支派,名目繁多、举不胜举,各时期的作品都反映出了当时民众喜闻乐见的审美心理。

戏曲方面,在近代的发展中最突出的剧种是京剧。在清代地方戏高度繁荣的基础上汇合徽、汉二调并集其他声腔之长,以皮簧声腔为主体与北京方言相结合,经徽、汉、京三派皮簧艺人的共同努力,形成在音乐唱腔、表演艺术方面皆具独特风格的剧种。同治、光绪年间出现了名列“同光十三绝”的第一代京剧表演艺术名家和代表不同流派的宗师谭鑫培、汪桂芳、孙菊仙等,形成了扎根京、津、沪,放射全中华的局面,使得京剧成为由古代社会进入近代社会最后一个成就甚高、影响广泛的戏曲剧种。京剧成熟期代表性剧目有《连环套》、《恶虎村》、《铁公鸡》等艺术精美、思想内容适合满清统治需要的剧目,优秀剧目有《打渔杀家》、《李陵碑》、《岳母刺字》、《秦琼卖马》等。汪笑依、潘月樵、夏月珊、夏月润、梅兰芳、欧阳予倩等一些京剧艺术家接受了一些新文艺思想,大胆革新,在艺术方面与思想内容方面的创作革新对后世京剧表演艺术的提高做出了巨大贡献。

值得一提的是在大剧种定型的同时,各地的地方小戏也得到蓬勃发展,其中尤以评剧、楚剧和越剧较为突出。农民剧作家成兆才等人改莲花落为平腔,以此奠定了评剧的基础。1926年在第一次国内革命战争的影响和党的帮助下,原自湖北的花鼓戏,进入武汉“血花世界”公开演出,成立“楚剧演员训练班”,其剧目有《南归》、《灾民泪》、《除暴安良》等。越剧,原浙江嵊县名“的笃班”的地方小戏,五四前后进入上海,吸收传统的戏剧表演形式称“绍兴文戏”,以《梁祝哀史》等剧目奠定改革基础,逐渐影响深远。

另外,五四前后,随着东西方文化的大融合,我国南北大城市中成立有一些专门从事民乐演奏的各类社团,较重要的有“天韵社”、“国乐研究社”(1919)、大同乐会(1920)、霄霖国乐会(1925)、云和乐会(1929)、上海国乐研究会等。在对传统乐曲整理、研究、改编和民乐曲谱的刊行以及对民族乐器的改革与制造方面都大有裨益,如“大同乐会”的柳尧章等将琵琶曲《夕阳箫鼓》改编为民乐合奏曲《春江花月夜》等。这些社团团结了一些名家,培养了新人,但同当时新文化运动疏远,其艺术观点趋于保守。

民族器乐在民间也有着广泛的社会基础,但民乐艺人社会地位较低下,著名的无锡艺人华彦钧(阿炳)和河南艺人杨元亨是其中典型代表。阿炳在二胡与琵琶演奏上有相当造诣,保存作品有二胡曲《二泉映月》、《听松》,琵琶曲《大浪淘沙》等。而杨元亨在管子及唢呐演奏上享有盛名,作品有《放驴》、《拿天鹅》、《小二番》等。广东音乐作为新型民间器乐,由名

人严老烈、何柳堂等人整理改编了不少传统曲目，五四后的吕文成、易剑泉等人组织“素社”、“广东国乐研究会”也创作出大量地方特色的民乐合奏曲，如《鸟投林》、《步步高》、《华胥英雄》、《平湖秋月》等。30年代后广东音乐商业化，“歌舞音乐”加入电吉他、萨克斯管等乐器，受到西方文化的一些不良影响，产生了不少肤浅的作品。

第三章 新时期音乐

新文化运动，唤醒了72万民众，唤起了民众争取民主自由的信念，大量西方作品被翻译、介绍过来，并结合中国的传统形式得到了很好的融合和创新，包括政治、文化、经济等等诸多方面。现代专业音乐创作在五四后才真正有所发展，各类音乐社团纷纷成立，培养了大批专业的音乐人才，为中国革命音乐事业的建设和发展培养了大批业务骨干，如萧友梅、赵元任、刘天华、贺绿汀、江定仙等，这些高水平的专业人才于国家危难时在党的领导下都发挥了不可替代的作用。我国第一代小提琴家马思聪，1937年写作小提琴独奏《第一回旋曲》、《内蒙组曲》，标志他的创作走向成熟，此后的《第一交响》（1941）、《西藏音诗》（1942）、《20首抗战歌曲》、《民主大合唱》（1946）、《祖国大合唱》（1947）、《春天大合唱》（1948）等歌颂祖国、向往光明的大型声乐作品，在民主斗争中起到了鼓舞人心的作用。

在长期的民主革命斗争中，音乐起到了积极的促进作用。第一次国内革命战争时期的工农运动和第二次国内革命战争时期各红色革命根据地都产生了大量的工农革命歌曲，如1921年北京长辛店唱出了《五一纪念歌》、《北方吹来十月的风》等。京汉罢工中产生的《奋斗》、《京沪罢工歌》，“五卅运动”中传唱的《工人歌》、《最后胜利定是我们的》等，工农歌曲如广东的《农会歌》、《田仔骂田公》，广西《东兰有个韦拔群》、《个个妇女都改装》，湖北的《土劣逃难》、《困龙也有上天机》等，还有瞿秋白1923年创作的《赤潮曲》，贺绿汀1927年创作《暴动歌》等等，当时极为流行。

革命根据地政权对民歌的宣传作用非常重视，1929年“古田会议决议”中毛泽东规定由“各政治部负责征集并编制表现各种群众性的革命歌谣”，推动了根据地民歌的发展。红军成立各种文艺工作团，对音乐起到了促进作用。

“左联”成立于1930年，在刊物中刊载介绍苏联革命音乐和马克思的音乐观，呼吁创造能为人民大众所接受的大众化的“新兴音乐”。1932年为适应抗日救亡建立左翼音乐组织，由聂耳、李健、老志诚成立音联；1933年聂耳、田汉、任光参加“苏联之友社”音乐小组，组织“中国新兴音乐研究会”；1934年聂耳、田汉、任光、安娥和吕骥正式成立上海左翼剧联音乐小组，在创作方面获得丰硕的成果。田汉编剧作词、聂耳作曲的《扬子江暴风雨》话报型小歌剧在沪演出获极大成功。《渔光曲》、《大路歌》、《自由神》等一大批电影主题歌和插曲被群众广为传唱。1936年初，在中共中央“八一宣言”的召唤下成立了词曲作者联合会和歌曲研究会等组织，创作了《救国军歌》、《五月的鲜花》、《救亡进行曲》、《心头恨》、《上起刺刀来》等大批的救亡歌曲。1937年，“七七事变”揭开了全面的抗战序幕，把救亡歌咏运动推向高潮，其艺术形式多样，民族风格鲜明，《武装保卫山西》、《保家乡》、《游击队歌》、《军民合作》、《长城谣》、《打击汉奸》、《巷战歌》、《丈夫去当兵》、《在太行山上》等传唱于长城内外，大江南北。

此时期无产阶级新音乐运动中产生了一大批的音乐家，以聂耳、冼星海为其代表。聂耳（1912—1935）一生共创 37 首歌曲，其作品多为优秀之作，以《开矿歌》、《开路先锋》成名，他是音乐史上第一位成功表现工人阶级英雄形象的作曲家。爱国歌曲是他影响最广的一部分，如《毕业歌》、《前进歌》、《自卫歌》及后来成为国歌的《义勇军进行曲》，皆具有鲜明的时代特色，号召性音调与果敢节奏，在群众中广为传唱。其创作的抒情歌曲《飞花歌》、《铁蹄下的歌女》、《告别南洋》、《梅娘曲》、《塞外村女》及儿童歌曲《卖报歌》，都充分体现了聂耳的创作天才，在作品中体现出浓郁的民族色彩，音乐形象鲜明，结构严密，提高了群众歌曲的艺术价值。冼星海（1905—1945）在短促的十余年创作生涯中产生了丰富的作品，并且坚持了聂耳确立的革命音乐创作方向，使革命热情和音乐形象统一，思想深刻性与艺术易解性统一、民族风格与现代音乐技巧统一，《黄河大合唱》是其代表之作，凝聚了他的卓越才能和杰出创造性，被称之为民族解放运动的音乐史诗。在马克思主义艺术理论指导下，冼星海对中国音乐理论的建设做出了伟大贡献，被称为“人民的音乐家”。

随着历史的进步，我们的音乐事业有了可喜的进展，发展演变至今已经达到了空前的繁荣，我们现在所做的是沿着历史的足迹，试着探求前辈的艰难历程，站在前人的肩上俯瞰远方，我们要感谢前人的努力，为我们创造了有利的环境和条件。谨献此书，希望能为音乐事业略尽绵力，为音乐爱好者和专业人士提供一些求知线索。

第二部分 声乐知识

人类拥有卓越的语言能力，能通过歌唱表达出各自的思想情感，富于表现力、感染力，所以说，人声的歌唱“有时比单纯的用音乐所达到的效果还要强烈”。歌曲是由音乐和诗歌结合在一起，构成一个整体来表达思想感情的艺术形式，音乐使歌词的意义和作用得以发挥与强调。歌词是作曲者创作的主题，而音乐是作曲者对主题的感受与态度。如果说歌词是表明要“说明什么”？那么音乐则是要表明“怎样表现”。所以应该把歌曲主题清楚地表达出来，使人充分欣赏。要达到这一目的，最重要的是歌唱者要深入体会歌曲的内容及表现方式，其次按照音乐的高低、长短、强弱、快慢确切地把歌词唱出来，因此，正确把握声音与音乐的结合点成了声乐课题的又一重要内容。

第一章 人体发声器官

声乐是一门科学的艺术。歌唱者把自己身体内部器官与有关发声器官按生理机能运动的自然规律，组合成一个完整的“乐器”，这和其他乐器一样必须具备三个因素：动力、振动体、共鸣器。就人而言，肺部呼出的气息是动力，声带是振动体，而腔体是共鸣器。声带振动的频率决定声音的高低，振幅的大小决定声音的强弱。唱高低强弱不同的音时，歌唱器官应作出相应的调整。唱高音时，呼气压力较大，声带缩短变薄，振动频率快，口腔上部共鸣的比例较大。唱低音时，呼气压力较小，声带张力小，并拉长和变厚，振动频率慢，口腔下部共鸣比例较大。但由于人体结构稍有差异，又形成声音音色、音质、音量的不同。所以在未掌握科学的发声方法时切忌盲目模仿训练，否则，时间长了会养成坏习惯，有损自我美音。

一、呼吸器官

呼吸器官包括口、鼻、咽、喉、气管、支气管、肺、胸腔及膈肌(横膈膜)，如图1所示。

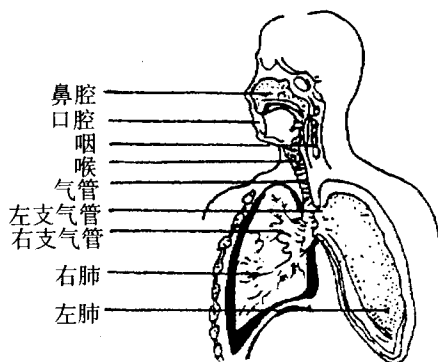


图1 呼吸器官

呼吸是人类说话歌唱的原动力。气息从鼻、口腔吸入，经过咽喉、气管、支气管分布到左右肺气泡中，然后经相反过程从口鼻呼出，这就是发声和维持生命的呼吸运动。

1. 肺

肺分左右两侧，如图 2 所示。

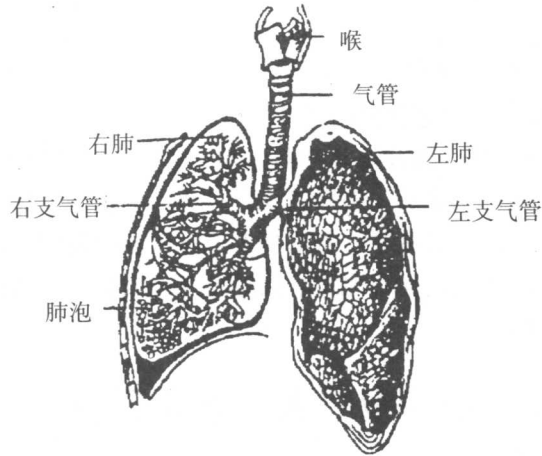


图 2 肺

它由许多弹性纤维的上皮组织组成，右肺有三叶，左肺两叶，几乎占据整个胸腔，是呼吸和储存气息的地方。肺器官由许多支气管连着末端的肺泡组成，吸气扩大，呼气收缩，但肺本身不会扩大和缩小，它依靠肺外部由肋骨和肋间肌组成的胸廓和肺底部分隔胸腔和腹腔、如一个倒置的碗形的横膈膜及膈肌底下腹肌的扩张和收缩来完成呼吸运动。吸气时，膈肌中心向上隆起的圆顶下来，肋骨向外扩张，胸廓向前上升，空气由口鼻，经咽喉、气管、支气管进入肺部，呼气时，肋间肌放松，胸廓容积缩小，膈肌圆顶上升。呼吸是发声的动力又是把声波传导至三个共鸣腔的媒体，对歌唱发音质量的优劣起着决定性作用，因此，掌握发声原理的生理结构、掌握呼吸技巧至关重要。

2. 胸腔

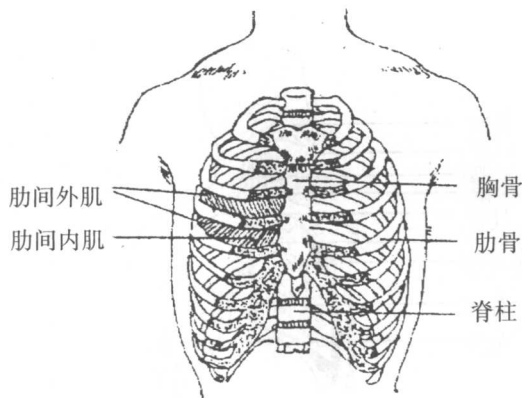


图 3 胸腔

胸腔是肺的保护腔，由十二对弓形的肋骨组成，形成胸廓，肋骨间有助间内外肌，是呼吸的主要肌肉。

3. 横膈膜

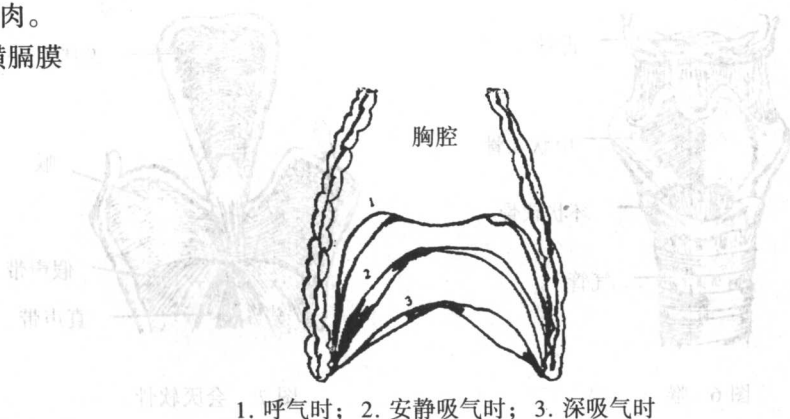


图4 横膈膜

在肺下边缘依附于脊柱和肋骨上那一大片结实的肌肉是横膈膜，当收缩时，横膈膜就拉下去，胸腔就扩大，可以帮助吸气，松弛时就缩上去，帮助呼气。相互配合完成呼吸运动的肌肉是肋间肌、膈肋、胸锁乳突肌、前斜角肌、后斜角肌、胸小肌、前锯肌、胸大肌、上后锯肌、斜力肌、腰力肌、骶棘肌等，相互协作完成呼吸过程。

歌唱时的呼吸与平时说话的呼吸有所不同，平时说话的呼吸比较平静、浅，只是少量气息的出入，一次呼吸只要三秒钟左右，一分钟呼吸二十次左右；而歌唱呼吸就不同了，它要求吸气深，量大，速度快并且无声，呼气均匀缓慢，保持吸气时的状态和感觉，遇到较长的乐句，一次呼气可长达十几秒甚至二十几秒钟，而一首歌的高低强弱，抑扬顿挫，就全靠呼气肌群和吸气肌群坚强和灵活的运动才能完成。

二、发声器官

发声器官主要包括喉头和声带，喉头内部有两片对称的韧带，我们称之为声带。声带是人类发声的振动体，它的表层是黏膜，由非常薄的韧带组成，非常具有弹性(如图5)。

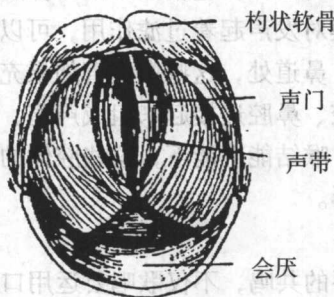


图5 声带

声带不发声时是分开的，左右两片呈三角形的空间，称之为声门，气息经过声门时引起振动，声带就闭合挡气而发音。

而喉头位于颈椎四、五、六节的前面，舌根与气管间，上连舌骨下接气管，由一些软骨和