



民族声乐 艺术理论及 作品鉴赏

殷瑰姣
艾米拉古丽·阿不都卡德尔 编著

◎ 普通高等教育“十二五”公共艺术系列规划教材
◎ 大学生文化素质教育丛书



高等教育出版社
HIGHER EDUCATION PRESS

大学生文化素质教育书系
普通高等教育“十二五”公共艺术系列规划教材

民族声乐艺术理论 及作品鉴赏

Minzu Shengyue Yishu Lilun
ji Zuopin Jianshang

殷瑰姣
艾米拉古丽·阿不都卡德尔 编著



高等教育出版社·北京
HIGHER EDUCATION PRESS BEIJING

内容提要

本书分为上下两篇,共六章。上篇主要讲述了民族声乐艺术的基础理论,包括民族声乐的起源、发展与属性,民族声乐艺术的歌唱原理,民族声乐的唱法分析等。下篇主要讲述歌曲的演唱及作品鉴赏,在对歌曲的分析与处理作详细阐述后,选取了部分著名的民族声乐作品带领读者进行鉴赏,包括优秀民歌作品鉴赏、经典戏曲作品鉴赏和少数民族戏曲作品鉴赏等。

本教材的内容,兼顾了声乐艺术的发展、歌唱原理、唱法分析以及优秀作品鉴赏等,既适用于声乐专业学生学习,对于普通声乐爱好者,也是一本较好的参考读物。

图书在版编目(CIP)数据

民族声乐艺术理论及作品鉴赏/殷瑰姣,艾米拉古丽·阿不都卡德尔编著. —北京:高等教育出版社, 2013.3 (2014.1 重印)
(大学生文化素质教育书系)
ISBN 978-7-04-036890-1

I. ①民… II. ①殷… ②艾… III. ①民族声乐—声
乐理论—高等学校—教材②民族音乐—音乐欣赏—中国—
高等学校—教材 IV. ①J616.2②J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 014084 号

策划编辑 张卓卓
责任校对 刁丽丽

责任编辑 张卓卓
责任印制 朱学忠

封面设计 赵阳

版式设计 王莹

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街 4 号
邮政编码 100120
印 刷 北京玥实印刷有限公司
开 本 787mm × 1092mm 1/16
印 张 10.5
字 数 250 千字
购书热线 010-58581118

咨询电话 400-810-0598
网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>
网上订购 <http://www.landaco.com>
<http://www.landaco.com.cn>
版 次 2013 年 3 月第 1 版
印 次 2014 年 1 月第 2 次印刷
定 价 35.00 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换

版权所有 侵权必究
物 料 号 36890-00

序 言

《民族声乐艺术理论及作品鉴赏》一书的问世,倾注了两位作者的大量心血,是作者在长期的声乐教学实践中不断积累,探索和研究的成果。此书丰富了声乐理论,拓宽了声乐研究的领域,为民族声乐教育事业作出了贡献。

本书共有六章,内容全面系统,其中诸多的问题虽古今中外早有人论著,但作者们根据本人的教学实践和研究,不少的问题都有个人独特的见解,颇具新意。此书研究领域全面,既有广度也有深度。特别突出了“民族声乐艺术理论”在声乐教学领域中的重要性。书中写道:“发声不仅要做到字正腔圆,更要做到腔圆字正”,这也是我一贯强调的。声乐教学要注意系统的发声方法的培养,更要注意创造性思维的培养,创造性思维的培养来源于人类的实践活动,声乐学习者不仅要在声乐技巧上不断反复摸索实践,而且要加强社会的体验,生活的体验,以及文学素养的培养。努力学习人文学科,加强自身的修养,才能运用丰富的想象力和创造性思维进行演唱和教学工作。

作者殷瑰姣(花腔女高音)系湖北科技学院音乐学院副教授,作者艾米拉古丽·阿不都卡德尔(维吾尔族女高音)系新疆艺术学院音乐系声乐讲师。她们对声乐艺术有着执着的追求,一贯勤于钻研,治学态度严谨,教学尽心尽力,在教学的岗位上培养了一批批优秀的学生。作者约我作序,我欣然同意,愿将此书推荐给广大的民族声乐工作者。

金铁霖

2013年2月

前 言

声乐艺术理论是人们在漫长的歌唱实践中创造和建立起来的一门理论学科,它是历史的瑰宝。同时,中国的声乐艺术理论又是由中国声乐艺术的特殊美学思想所决定的,是中华民族特有的历史文化、心理特征、思维方式、表现方法、审美情趣在声乐艺术上的综合反映。我们要研究声乐艺术,就必须对其理论和审美进行深入的探究,挖掘出其思想精髓,只有这样才能全面了解声乐艺术理论知识,才能为我们的学习和创造提供帮助。

本教材系统全面地对民族声乐艺术理论进行了阐述,包括声乐的歌唱原理、各种唱法与演唱心理、舞台实践、歌曲鉴赏等,有助于人们深入领会声乐艺术理论的精髓和声乐艺术美的独特魅力,进而更加热爱声乐这门学问。这些可以说是本教材的独特价值所在,也是笔者撰写本书的初衷。

本书分为上、下两篇,共六章。上篇集中讲述了民族声乐艺术的基础理论,主要是:第一章讲述民族声乐的起源、发展脉络和属性等内容。第二章介绍声乐艺术的基础理论,包括歌唱的发生器官、姿势及表情处理,歌唱的呼吸、共鸣、发声以及咬字吐字等。第三章对民族声乐艺术的唱法进行了分析,包括演唱技艺、不同的声乐艺术演唱风格等。下篇在对歌曲的分析和处理做了具体阐述后,列举了一些著名的民族声乐歌曲进行鉴赏,包括优秀民族歌曲鉴赏、著名戏曲鉴赏和少数民族歌曲鉴赏等。

由于时间紧促、本人水平有限,本书必然存在许多不妥之处,还望专家、学者、同行以及读者朋友给予批评指正。

作者

2013年1月

郑重声明

高等教育出版社依法对本书享有专有出版权。任何未经许可的复制、销售行为均违反《中华人民共和国著作权法》，其行为人将承担相应的民事责任和行政责任；构成犯罪的，将被依法追究刑事责任。为了维护市场秩序，保护读者的合法权益，避免读者误用盗版书造成不良后果，我社将配合行政执法部门和司法机关对违法犯罪的单位和个人进行严厉打击。社会各界人士如发现上述侵权行为，希望及时举报，本社将奖励举报有功人员。

反盗版举报电话 (010) 58581897 58582371 58581879

反盗版举报传真 (010) 82086060

反盗版举报邮箱 dd@hep.com.cn

通信地址 北京市西城区德外大街4号 高等教育出版社法务部

邮政编码 100120

目 录

上篇 民族声乐艺术的基础理论

第一章 导论.....	3	第二节 歌唱的呼吸	31
第一节 民族声乐的起源	3	第三节 歌唱的共鸣	38
第二节 民族声乐的发展脉络	6	第四节 歌唱的发声	44
第三节 民族声乐的属性	19	第五节 歌唱的咬字吐字	57
第二章 民族声乐的歌唱原理	25	第三章 民族声乐的唱法分析	65
第一节 歌唱的发声器官、姿势及 表情处理	25	第一节 民族声乐的唱法概述	65
		第二节 民族声乐的演唱技艺	75
		第三节 不同民族的声乐演唱风格	80

下篇 歌曲的演唱及作品鉴赏

第四章 歌曲的分析与处理.....	87	第三节 新时期民歌鉴赏	104
第一节 歌曲分析与处理的几个方面	87	第四节 汉族传统民歌鉴赏	107
第二节 歌曲艺术处理的一般手法	91	第五节 少数民族歌曲鉴赏	125
第五章 优秀民歌作品鉴赏.....	94	第六章 经典戏曲作品鉴赏.....	139
第一节 革命历史民歌鉴赏	94	第一节 古代经典戏曲作品鉴赏	139
第二节 改编民歌鉴赏	100	第二节 近现代经典戏曲作品鉴赏	145
		第三节 部分少数民族戏曲作品鉴赏	157
参考文献	160		

上篇

民族声乐艺术的基础理论

- 第一章 导论
- 第二章 民族声乐的歌唱原理
- 第三章 民族声乐的唱法分析

第一章 导论

声乐艺术是人类热爱生活的一种音乐行为,一种人类文化现象。人类早期的声乐艺术只是一种简单的歌唱,随着社会的发展,歌唱逐渐发展成为一门独立的学科。声乐艺术反映了不同历史时期各民族人民的心声,展示了不同群体的文化特征、心理特征和民族特征。透过这些,我们可以去了解不同地域、不同民族的风土人情,了解生活在各种生活状态中的人类。

第一节 民族声乐的起源

一、歌唱起源的学说

歌唱是人类最古老的艺术形式之一,关于歌唱的起源有着多种学说。

1. 模仿鸟鸣说

最早提出该学说的是古希腊哲学家德谟克里特,他认为从天鹅和黄莺等歌唱的鸟身上,人类学会了歌唱。此说与中国古代《吕氏春秋》(《仲夏记·古乐篇》)中所载“效山林溪谷之音以歌”、“听凤凰之鸣以制十二律”的说法颇类似。同时,这也是达尔文在《人类的由来及性选择》(1871)中所主张的学说。

2. 语言扩展说

该学说是19世纪英国哲学家斯宾塞于1857年在其所著的《音乐的起源与功能》一书中提出的,该学说认为歌唱来自人的剩余精力,当人们的语言不足以表达情感时,乃扩大其语言的表现范围而歌唱。

在中国,早在汉初《诗大序》中即存在此学说:“在心为志,发言为诗,情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。情发于声,声成文,谓之音。”

3. 情欲性欲说

斯宾塞认为歌唱起源于人的动物本能或情感的表现欲。这与中国《乐记》“感于物而动,故形于声”的论述颇类似。

性欲说亦来自英国生物学家达尔文,他认为歌唱如同鸟兽用鸣叫求爱一样,人类的歌唱起源于性欲的表现。这一学说,同时还把他的模仿鸟鸣说解释得更加具体了。

4. 劳动节奏说

劳动节奏说来自于欧洲社会学家彪黑尔,他在《劳力与节奏》(1891)一书中认为,所有有规律的身体动作,必定形成一种节奏的形式,而同样动作的周期反复,必可以增加工作效率,因而人们寻找到这种可以减轻他们劳力的节奏——歌唱。根据此种理论,彪黑尔列举出许多不同民族大量的职业歌曲,如磨坊工人歌、纺织歌、舵工歌、纤夫歌等。

在中国,早在2000年前,刘安就注意到,有的歌曲是出自劳动的呼声,他在《淮南子》中说:

“今夫举大木者,前呼‘邪许’,后亦应之。此举重动力之歌也。”鲁迅在《且介亭杂文》中的《门外文谈·不识字的作家》中也谈到:“我们的祖先原始人,原是连话也不会说的,为了共同劳作,必须发表意见,才渐渐地练出复杂的声音来。假如那时大家抬木头,都觉得吃力了,却想不到如何表达,其中有一人叫道‘杭育杭育’,表达吃力的状态,那么,这就是创作……”这里说明了文学、艺术、语言、歌唱均起源于劳动。

除了上述几种说法之外,还有起源于恐惧、宗教等的其他学说。关于歌唱起源的学说都没有历史研究所需要的证据,拿不出确实的文物、音响资料以证明,只是古往今来的学者在“假说”的基础上的研究成果。但有一个无法忽视的事实,即歌唱是人类现实生活的产物。

早期的人类在传递信号时借助于强有力的呼喊,可以想见他们在与大自然的斗争中必须具备强有力的发声功能。由于他们具有强健的体魄,在与敌人及野兽的斗争中需要强声的呼喊以传递信号,加之他们几乎每天都在歌唱,使其具备强有力的发声功能。他们强大的呼吸量和健壮的声带,必然能发出较现代人类音量强大得多的声音;强大的呼吸机能,必然能在肺腔里形成较现代人更大的气压^①,再加以十分强大的助肌^②,因而能发出更高的声音、展现出更宽的音域。20世纪秘鲁的著名女高音歌唱家苏玛克,由于她的祖先是美洲的原始部落(印加王朝)的后裔,他们进入文明社会较晚,歌唱器官的功能退缩较少,所以她的音域极宽,宽达四个八度。音质既柔软,又洪亮而有威力。这也是一个有力的见证。

二、民族声乐称谓的由来

在20世纪之前,中国处于闭关自守的封建统治,与西方现代文明几乎隔绝,因而,只有“中华民族固有形态特征”的民歌、说唱、戏曲等声乐门类。20世纪初,西方声乐随着西方音乐进入中国,从而产生了具有不同文化背景的中华民族固有形态特征的中国声乐艺术和具有西方文化特征的西方声乐艺术。

20世纪初期,西方传来的音乐被称为“西乐”,中国本土音乐被称为“中乐”、“国乐”,辛亥革命时,由日本传来的“民族”一词在国内被广泛使用,不久,“中乐”、“国乐”便改称为“民族音乐”。为了将中西音乐区分开来,中国本土音乐便有了“民族音乐”的称呼。也就是说,凡属中国本土音乐都被称为“民族音乐”。但是中国本土声乐具体是什么时候被称为“民族声乐”的,并没有确切的资料可查。我们只能根据20世纪初中国音乐的发展历程,进行符合历史发展的推论,即民族声乐是在有了“民族音乐”称谓之后,为了将中西声乐区分开来而出现的称谓。同样的道理,凡属中国本土内的声乐都被称为“民族声乐”。综上所述,我们可以这样概括,民族音乐、民族声乐的称谓是伴随着西方音乐、西方声乐进入中国而产生的,其目的是将中西音乐、中西声乐区分开来。

西方声乐的到来,影响了民族声乐,并使其开始朝专业音乐的方向发展。所谓专业音乐,是指由作曲家个人完成的音乐创作,这种创作以作曲家个人的审美意识为主。音乐一旦被创作出来,一般是不允许改动的,演唱者就是尽可能地去完成作曲家的表现,在作品规定的范围内进行一定的创作处理(即二度创作)。西方音乐就属于专业音乐。中华民族固有的声乐形态本质上属

① 歌唱所用的是经过压缩的气流,随着音域的升高肺中的气压要逐渐升高。

② 即披裂肌,它们对改变声带的张力和声门的大小起重要作用。

于民间音乐。所谓民间音乐,主要指音乐的创作具有民间创作的性质。这与专业音乐恰恰是不同的,即演唱的曲调不是由某一作曲家个人创作出来的,而是民间音乐长期发展的产物,是世代集体创作的成果,凝聚着世代人民的艺术智慧。这种集体创作是以口头传唱方式,经过多人演唱创造形成的。演唱者同时也是作曲者,不同的演唱者在其演唱中会因个人的嗓音、语言和审美不同,形成不同于他人的演唱(创作),曲调也因为这种创作而发生变化。可见,民间音乐的显著特征就是“集体创作,不断衍变”。

由于受西方音乐创作方式——专业音乐创作的影响,民族声乐不管是从作品的创作,还是演唱,都已不同于中华民族固有形态特征的创作与演唱。民族声乐开始有了两种音乐性质的发展:一种是按照民间音乐的创作模式,具有民间音乐的性质,被称为传统民族声乐;一种是按照西方音乐的创作模式,具有专业音乐的性质,被称为现代民族声乐。这两个概念是相对的,也是相辅相成的。传统民族声乐有着数千年的发展历史,早已形成了独特的演唱技法、表现形式、丰富的曲目,以及有代表性的声乐表演艺术家。在新的历史时期,传统民族声乐以其丰厚的艺术底蕴,在表现现实生活,展现民族的精神风貌和思想情感中,发挥着积极的作用。现代民族声乐则在经历了从萌芽、趋向成熟和新的发展的过程中,一方面保持着与传统民族声乐密不可分的联系,一方面接受着西方声乐的影响。另外,《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》在“中国歌唱艺术”条目中这样写道:“……欧洲声乐艺术方始在中国得到推广和普及,对现代中国民族歌唱艺术的发展起到了积极作用。”这里所说的“现代中国民族歌唱艺术”,显然是指受到西方音乐影响发展起来的民族声乐。“现代”一词的采用,既标明了时代的特征,又含有表现形式上的差异。将受到西方声乐影响发展起来的民族声乐称为现代民族声乐,是符合民族声乐历史发展的客观事实,也是进行民族声乐理论研究的一种需要。传统民族声乐为现代民族声乐提供丰富而坚实的发展基础,西方声乐为现代民族声乐提供新的发展元素。

三、民族声乐的相关解释

在中国改革开放的背景下,民族声乐的理论研究逐步展开,有关民族声乐的概念探讨,亦呈现出百家争鸣的状况。可将对中国民族声乐的解释归纳为以下几种。

1. 第一种解释

一部分学者认为,以中华民族的一种语言和音乐风格表达中华儿女思想、感情的声乐作品及表演就属于中国的民族声乐。

石惟正在《中国民族声乐的范围、结构及其发展方向》学术报告中指出:“以中华儿女熟悉、喜爱的母语文学,以及音乐语言表达中华民族的思想、感情的声乐作品及其表演就是中华民族的声乐艺术。换言之,用中华民族的一种语言和风格以声乐形式表达民族思想、感情的艺术种类就是我们的民族声乐。”

2. 第二种解释

也有一部分学者认为,民族声乐这一概念有“民族”与“声乐”两层意思。“民族”指中华民族,包括汉族在内的56个民族组成的中华民族。“声乐”,是指民族的声乐,包含唱法(技术层面)和审美价值取向(文化层面)。

金铁霖在《金铁霖声乐教学》中提到:“民族声乐,是由传统艺术逐渐发展演变而来的,一是来源于中国戏曲、曲艺;二是来自民歌,从而形成了一种传统的民族唱法。”之后,金铁霖又说:“民

族声乐艺术,根植于中华传统音乐文化,来源于各族人民群众的生产生活,是地地道道的反映中国民族特色的一门艺术。”

3. 第三种解释

另外有一部分学者认为,中国民族声乐应该包括民歌、曲艺、戏曲等一切演唱艺术形式。

陈君凡在《中国古代民族声乐艺术的演进》中提到:“要研究中国古代声乐艺术,首先要解决的是中国民族声乐艺术概念的界定问题。‘民族声乐’的含义有两个方面,狭义地讲:它是指具有民族风格的声乐作品、歌唱技巧及表现特色;广义地讲:民族声乐是指民歌、说唱、戏曲等传统体裁的声乐形式及专业作曲家创作的各种民族声乐作品。”

以上三种解释虽然存在着一定的差异,但集中体现了中国民族声乐的内涵及范围,并且从不同角度作出了对中国民族声乐的理解。

第二节 民族声乐的发展脉络

一、中国古代民族声乐艺术的发展

1. 中国古代声乐艺术的发展

中国是一个文明古国,有着悠久的历史、宽广的地域、众多的人口和民族。在长期的历史发展中,各族人民共同创造了丰富的物质财富和包括民族声乐艺术在内的精神财富。今天的中国民族声乐艺术体现出了中华民族的艺术特点、欣赏习惯和审美意识。中国民族声乐艺术是中国音乐文化的重要组成部分,经数千年积累,形成了大量曲目,创造了独特的演唱技法,发展了中国的演唱形式和风格特点,造就了无数的演唱家、声乐教育家。

中国的文化发展与西方有着很大的不同,早在古代,中国音乐文化就有很高的成就。中国的民族声乐艺术最早可追溯到远古时期。在夏、殷商、周时期,中国的音乐包括声乐已相当繁荣,声乐活动颇具规模。由于中国地域宽广,民族众多,语言丰富,因此讲中国声乐发展史就不能不与中国的民间演唱形式、民族传统艺术的发展联系在一起,只有这样,才能从中了解中国声乐艺术发展的悠久历史。

(1) 夏商西周

社会的发展和人类的进步,推动了音乐艺术的较大发展。在中国的奴隶社会时期,音乐舞蹈就已经显得相当繁盛了。相传夏的末代暴君桀,有歌舞伎三万人之多。周王朝庞大的音乐机构——大司乐,这个机构管理音乐行政、音乐教育和音乐演出,当时已把演唱艺术作为音乐教育的主要内容之一了。由于有了专门的人才和机构,歌唱艺术成为统治者举行仪式和庆典时候的钟爱节目。据《周礼·春官·大司乐》记载,这个机构的官员和乐师最多时达1463人,另外还有专管少数民族音乐舞蹈的。除此之外,中国春秋时期经孔子编定的第一部民歌总集《诗经》是中国最早与声乐艺术有关的文献。它收录的作品有自周初至春秋中叶的近305篇,其中有300篇是流传于民间的可唱的歌曲。这说明中国声乐艺术从《诗经》开始,已从单一的“乐舞”形式中发展出来了。《诗经》被喻为中国民族声乐的源泉。

(2) 春秋战国

古代的著名歌手秦青大概是中国有文字记录的最早的职业歌手,但具体这种从事歌唱的职

业歌手是何时出现的,目前已难以稽考。据《列子·汤问》记载,古代传说有一位歌手,名叫秦青的很会唱歌,另一位歌手薛潭曾跟他学唱,自以为尽得其技,遂辞归。秦青送别于郊外,抚节引吭高歌,“声振林木,响遏行云”,显示了高超的技艺,使薛潭改变了主意,恳请留下继续学习。《列子·汤问》还记载了另一古代传说:有一名叫韩娥的女子,在去齐国的路上断了粮。为了活命,她在齐雍门前卖唱求食,歌声十分感人,给人留下了深刻的印象,有“即去而余音绕梁,三日而不绝”之感。

《九歌》在历史上流传了很久,各个时代都有不同内容的填词。现在的《九歌》是战国时期的楚国诗人屈原以先秦祭神的乐舞为体裁改作的,它可以说是中国有文字记载以来最早的祭神的宗教歌曲。《九歌》分11篇,中间除“东皇太一”“礼魂”“国殇”外,其余各篇中描写神与神、神与人之间倾慕的恋情,充满了浪漫主义气息。《九歌》中描写了楚国的山水、人物,形象地记录了一些古代的传说,很多内容都是根据南方民歌加工创作的艺术歌曲,唱时有多种乐器伴奏,歌中有叙述,有咏叹,是中国古代的大型声乐套曲,也是一部组歌。《九歌》在句式上突破了《诗经》常用的四音节,且错落有序,形成了以“兮”字为标志的特殊节奏。

总体来看,无论歌唱的技术,还是歌曲的体裁,声乐艺术在这一时期都有了长足的进步和发展。

(3) 汉代

汉代是中国音乐文化发展史上繁荣昌盛的时期,这个时期民族声乐艺术得到了较大的发展。《汉书·礼乐志》记载:“(汉武帝)立乐府,采诗夜诵,有赵代秦楚之讴。以李延年为协律都尉,多举司马相如等数十人造诗赋,略论律吕,以合八音之调,作十九京之歌。”乐府不仅是收集、整理、改编及创作的机构,同时也是中国历史上第一个规模庞大的歌舞团体。乐府的设置无疑对民族声乐的发展具有极大的促进作用。

与此同时,这一时期还出现了一种新的歌舞形式——“相和歌”。相和歌是中国汉朝北方民间广为流行的歌曲的总称,最早记载于梁沈约《宋书·乐志》:“丝竹更相和,执节者歌”。相和歌主要用于宫廷朝会,宴请、祭祀等场合,特点是演唱者边击节奏边唱,一般一人唱三人和,后来演变成说唱艺术。至今关于相和歌的曲谱记载已几乎没有,尚存的歌词内容比较复杂,有反映平民生活、爱情、反对征战等。从曲调上来看相和歌分为引、曲、大歌三个部分。声乐的部分主要在“曲”中,一般分为吟叹曲与诸调曲两大类。伴奏乐器是多样的,包括箏、瑟、箏、笛、笙、筑及打击乐。汉代相和歌到魏晋时仍有较大发展,直至隋唐时才逐渐消亡。从声乐艺术的角度看,相和歌是在汉朝形成的一种比较大型的声乐艺术形式,它同样是在民歌演唱艺术的基础上逐步发展而成的。

最值得一提的是汉朝叙事歌体的出现,它可以说是声乐演唱艺术上的一大进步。另外,琴歌在汉朝也得到了极大的发展。

(4) 南北朝时期

这一时期,声乐艺术在承袭汉、魏相和歌和诸曲的基础上,吸收了当时的民间音乐,从而发展成为主要用于宫廷、官宦家的节庆和祭神活动的伎乐——“清商乐”。它的主要组成是吴声、西曲。由于地域与语言文化的差异,吴声、西曲分为歌曲、舞曲两类。吴声是今南京一带的民间徒歌,西曲则是今湖北一带的徒歌,两者风格较柔婉抒情。它们的伴奏乐器各有特色,吴声多用拨弹乐器,而西曲则用吹管乐器及打击乐,一般由一首或多首五言四句短诗组成的唱段构成。这一时期

的代表作有长篇五七言叙事歌《孔雀东南飞》、《木兰辞》等。

诗歌的不断繁荣和发展,促进了音韵学的形成,这对以后中国声乐艺术的发展起了很大的作用。唐以前的歌唱基本上是属于咏唱一类,也就是在语言的自然音调的基础上夸张、强调并加上一定的力度表现。到了唐代,咏唱发展为吟唱,促成了声乐艺术的一次质的改变。

(5) 唐代

唐代是中国历史上政治、经济、文化都繁荣昌盛的朝代,更是中国音乐艺术空前繁荣的时期,也是中国古典歌曲的发展时期。由于城市经济的繁荣,推动了文化的交流,国家也建立了“教坊”、“梨园”等音乐机构。“教坊”执掌俗乐,甚至散乐,是调教和训练艺人的地方;“梨园”则为乐舞机构,其中的演员分为坐部伎和立部伎两种演出形式。坐部伎人数较少,技艺较高,是在宫廷内担任演出的艺人。立部伎人数较多,是在宫廷外广场上演出的艺人,技艺要低于坐部伎,但如坐部伎中有人不合格即可降到立部伎。隋炀帝、唐太宗、唐玄宗等都爱好音乐或精通音律,特别是唐玄宗李隆基又能作曲又能打羯鼓。他精选了数百人在宫廷中亲自调教,因教坊设在宫中的梨园,“梨园弟子”以此为名。“教坊”、“梨园”的教育和“坐部伎”、“立部伎”的等级之分,对推动唐朝的民族声乐演唱艺术的发展有着积极的作用。

专门的音乐教育提高了乐工技艺,对声乐的发展影响很大。唐代宫廷音乐以燕乐为主。燕乐继承了乐府音乐的成就,并容纳了更多的外来音乐,加上隋、唐时期几位爱好音律的皇帝,使燕乐得到很大发展。唐代的诗歌形式发展成五七言绝律诗,由于它有平仄、协韵的规定,咏唱起来声调的高低抑扬,节奏的紧弛快慢,产生了有规律的变化,听起来更为优美和谐。

在乐府音乐成就的基础上,唐代吸收了外族音乐,逐渐发展成大型歌舞形式,即“唐代大曲”。唐大曲是一种宫廷俗乐歌舞,它包括歌唱、舞蹈、乐器等,是一种综合艺术形式。它的典型结构为三部分“散序—歌—破”,歌部主要由若干篇舒缓的歌唱构成,有时也有舞,如《霓裳羽衣曲》。歌词均由若干首五言或七言律诗相间组合而成,这些诗大都出自唐代大诗人之手。晚唐时又出现了“里巷之曲”,一些乐工在演唱之时又丰富和发展了它,突破了五七言绝律诗的整齐句法,诗人们不得不倚曲填词,从而产生了词这种体裁。

(6) 宋代

宋代的音乐文化整体来讲继承了汉乐府歌谣、唐大曲等丰富多彩的传统艺术,不仅将“词”发展到它的鼎盛时期,而且还创造了许多新的歌唱形式。其中,填词曲牌成为主要的歌唱形式。宋代在唐大曲基础上,发展了一种比唐大曲结构更复杂的以不同宫调的曲子组成的大型声乐套曲——“诸宫调”^①。再以很多套唱曲组成一个整体,由此发展成为戏曲的雏形——宋杂剧。宋杂剧是由唐朝流传下来的杂剧,综合了多种歌舞、杂技,有一定戏剧性因素的表演节目。从此原先以歌舞为主的歌唱艺术,演变成了以表演故事情节与人物为主的戏曲。诸宫调的代表作有董解元的《西厢记诸宫调》,通称《董西厢》,是中国古代优秀说唱文学作品之一,对后来王实甫作《西厢记》有很大影响。

由于新的内容和形式的需要,一些文人雅士和艺人进一步深入探索、研究声乐演唱方法的革新,并制定了一些相应的演唱规范,这为元代古典歌唱艺术的发展奠定了重要的基础。

据史料记载,宋代姜夔所作《白石道人歌曲》中,有词调 17 首,现在考证 17 首中多数为白石

^① 宋、金、元时期的一种大型说唱艺术。有说有唱,以唱为主。

自度曲,他创作的歌曲在文字旁注有工尺谱。至此,中国声乐作品就有了完整的词谱流传,《白石道人歌曲》也因而成为历史上研究古代歌唱的重要文献。

(7) 元代

元代文化艺术的发展在中国文化史上又是一个新的高峰。元代产生了内容通俗易懂、形式生动亲切的元曲,又叫元杂剧。元曲的演唱形式分为两种:散曲和戏曲。前者重唱,后者有唱有说,表现一定的人物、情节,塑造舞台形象。元曲深受人们喜爱,在文学、音乐上都有较高的成就。这一时期,与元曲同时并存的另一种艺术形式——南戏中,出现了独唱、对唱、接唱与多人合唱等形式,中国古典声乐艺术从内容到形式都有了更进一步的发展。

元曲的发展,促进了演员和剧作家的成长,名家辈出,一大批优秀演员的高水平艺术表演使得当时的北方舞台呈现一派繁荣的景象。同时,关汉卿、王实甫、马致远、魏君祥、郑光祖、白朴、郑廷玉、尚仲贤等剧作家也留下了许多脍炙人口的剧目,如关汉卿的《窦娥冤》、《救风尘》、《拜月亭》、《望江亭》、《单刀会》,王实甫的《西厢记》,马致远的《汉宫秋》,魏君祥的《赵氏孤儿》等都是不朽的杰作。

随着内容、形式的不断丰富,元曲的演唱艺术、歌唱方法、风格、声韵等都有了很大程度的提高,人们对歌唱艺术的研究也提升到一个新的高度。据记载,在元代周德清的《中原音韵》中除了讲如何作词之外,对歌唱中的语言也做了研究和论述。他根据元代北曲用韵,将其分为十九部。首倡“平分阴阳,入派三声”之说。此书反映了元代北方话的语音,是研究普通话语言的重要资料。对于歌唱艺术的发展和提高都有促进,当时一些北曲的作曲、演唱都以此为据。

元代燕南人士,自称元燕南芝庵的中国戏曲理论家所著的《唱论》归纳并总结了宋、元两代的演唱经验,堪称中国第一部论述歌唱艺术的专著。《唱论》充分地反映了当时声乐艺术的成就。它十分强调声乐艺术在音乐表现上的独特魅力,他提出“丝不如竹,竹不如肉”的观点,明确指出声乐艺术是表达感情最直接的手段,并因此而得出“取来歌里唱,胜向笛中吹”的结论。同时书中对演唱技巧、方法也有较深入的探索,在用嗓与行腔上,指出“声要圆熟、腔要彻满”,希望歌唱家在歌唱中要扬长避短,不可勉强为之,认为“凡人声不等,各有所长”。此外,《唱论》对呼吸技巧也有所论述。总之,《唱论》中的许多论点对我们今天的教学,仍然具有普遍的指导意义。

(8) 明代

昆曲是明代最有影响力的戏剧艺术,是戏曲中的主要剧种之一。明代南北各地产生了弋阳、海盐、余姚、昆山等四大声腔,其中,昆山腔是明代魏良辅以昆山南戏的曲调为基础,融汇众唱腔之长而创新的一种唱腔,其唱法清丽、轻柔、婉转,能细腻地表达感情,加强了歌唱性。昆山腔吸收了说唱艺术中用不同音色来表现不同人物的方法,而产生了生、旦、净、末、丑各种类型人物的不同唱法,丰富了声乐艺术的表现力。明代及清代前期是昆曲最繁荣兴旺的时期,清代中期以后,呈下降趋势。

明代的声乐理论也有很大的发展。明代魏良辅的《曲律》,从对演员的选择到学习歌唱的内容和步骤,唱曲的规格和用气,唱字行腔等都有论述,是一本很有价值的声乐专著,是中国最早而又最全面的戏曲理论著作。此外,朱权的《太和正音谱》中有专门的《词林须知》,沈宠绥的《度曲须知》论述了南北曲演唱技巧。这些都说明明代中国声乐艺术及声乐理论研究已经发展到相当高的水平。

(9) 清代

清初盛行折子戏,促使戏曲演唱走向成熟。京剧是清朝最具有影响的剧种,更是中国戏曲艺术的瑰宝,是戏曲艺术的集大成者。其前身为徽剧和汉剧。清乾隆年间(公元1736—1795)四大徽班进京,促进了戏曲各行当的演唱的成熟。清末京剧大发展,各地成立了各种科班,专门训练演唱人才,建立了一套严格的训练京剧演员唱、做、念、打等基本功的有效方法。此外,还积累了一大批优秀的京剧剧目,造就了一大批杰出的表演艺术家。

在前人研究的基础上,清代的声乐理论也取得了进一步发展,形成了许多精辟的声乐理论观点。清乾隆六年(1741)和硕庄亲王允禄奉旨编撰《九宫大成南北词宫谱》,在多个乐工的协助下,于乾隆十一年编成。全书共分82卷,收集了南北2094个曲牌,汇集了唐、五代、元、明、清的不同时期、不同风格、不同格律、不同乐种的词曲,连同变体共4466首,是研究散曲、清曲、戏曲音乐的重要参考资料。清代徐大椿的《乐府传声》,王德晖、徐沅澄的《顾误录》等都总结了中华民族歌唱艺术的经验和规律,记录了中国民族声乐绚丽多彩的形态。

此外,中国古代还有许多有关歌唱呼吸的论点,如“气沉丹田”、“善歌者,必先调其气”之说,其中许多理论被借鉴并沿用至今。同时,中国声乐艺术对语音的要求非常考究,建立了一套完整的训练方法和训练体系。不仅对声音训练有一套完整的严谨的规格,尤其把语言的训练也摆在一个相当重要的地位,如一个字的声调有四声,即阴、阳、上、去,每个字的唱出,要分五音、四呼、出声、收音等。

2. 中国古代声乐理论成果

(1) 歌唱的呼吸

① 呼吸的技巧

正确的呼吸是歌唱发声的原动力。歌唱的呼吸可分为三个过程:吸气、保持气息和呼气。

明代魏良辅在《曲律》中指出:“择具最难,声色岂能兼备?但得沙喉响润,发于丹田者,自能耐久。”此处“发于丹田”,是指将意识集中在腹部丹田处,感觉体内气息和能量从那儿释放出来,气息通畅、持久。唐代段安节《乐府杂录》中说:“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。即可致遏云响谷之妙也。”这里所说的“自脐间出”,可以理解为呼吸的支点;“至喉乃噫其词”,说明在发声之前就要准备好气息,不能盲目、忙乱地歌唱。

② 换气的技巧

元代燕南芝庵的《唱论》中说:“有偷气、取气、换气、歇气、就气,爱者有一口气。”“偷气”是指当唱腔连续不断或气息不够用时,不被人察觉地偷换半口气,不影响拍子和节奏;“取气”一般在较高的声腔中使用,利用原来的气口,急速吸气,有弹性地快速发声;“换气”是在每一乐句结束时或必须换气的地方从容地换一口气;“歇气”是在唱腔停顿之处将气息暂停,时间较长;“就气”是在没有休止符的地方靠缩短前一音的时值来换气;“爱者有一口气”是指要注意换气的技巧,在整个演唱过程中自始至终气息饱满,感觉很完整,像一口气完成的一样。

南宋张炎在《词源》中也有与《唱论》中气息理论类似的论述。他指出“忙中取气急不乱,停声待拍慢不断。好处大取气流连,拗则少人气转换”。

(2) 歌唱的发声

① 歌唱发声的规律与方法

在声乐演唱和学习的过程中,经常会出现诸多问题。例如,上高音时,很多人喜欢故意加大