

南京航空航天大学

论文集

(二〇〇五年) 第31册

艺术学院

南京航空航天大学科技部编

二〇〇六年三月

艺术学院

目 录

序号	姓名	职称	系、所	论文题目	刊物/会议名称	年、卷、期
1	马韵斐	助教	音乐系	向人声韵致的贴近	《哈尔滨师范大学学报》	2005 年第 2 期
2	朱晓玲	助教	音乐系	“祭司”的使命——浅析影响李斯特创作钢琴改编曲的自身因素	《音乐天地》	2005 年第 2 期
3	朱晓玲	助教	音乐系	传递的过程——音乐教育和社会参与(译文)	《音乐教育》	2005 年第 2 期
4	黄莺	助教	音乐系	关于声乐基础理论课教学设置的思考	教育部主办高等学校艺术教育论文比赛获一等奖	会议论文 2005 年 6 月
5	黄晴葵	助教	音乐系	高校应重视民族音乐教育	中国教育导刊	2005 年 11 期
6	蔡伟	讲师	音乐系	美声精髓的权威阐释——感受贝尔冈奇大师班	南京艺术学院学报 音乐与表演	2005 年 5 期
7	蔡伟	讲师	音乐系	音乐中的灵感思维——基本形式与基本特性	人民音乐	2005 年 4 期
8	万骁	讲师	美术系	青绿山水化述微——兼谈我的创作理想	画刊	2005 年 6 期
9	王才勇	教授	美术系	Umbruch Oder Ubergang	An Dex Schwelle 德国“图像学国际学术研讨会 德国波鸿大学	2005 年
10	王宗英	讲师	美术系	明清仕女画的文化内涵	《美术与设计》	2005 年总 104 期
11	王宗英	讲师	美术系	明清仕女画的社会生成	《国画家》	2005 年 5 月, 总第 77 期。
12	王宗英	讲师	美术系	明清仿古文人画考略	《长江文化论丛》第三辑中国文史出版社	2005 年 10 月
13	王宗英	讲师	美术系	钱松鼎山水画的现实主义精神与人文关怀	2005 年中国百家金陵画展论文集 中国美术家协会、江苏省文联主办	2005 年
14	王晨	副教授	文化产业中心	创意企业产品特征及其生产决策研究	中国工业经济(重要核心)	2005 年第 7 期
15	刘灿铭	教授	美术系	当代书法发展特点及创作倾向	艺术百家(核心)	2005 年第 6 期
16	李向民	教授	美术系 文化产业研究中心	创意企业产品特征及其生产决策研究	中国工业经济(重要核心)	2005 年第 7 期
17	李伟	讲师	美术系	创新思维培养在设计艺术教育中的重	《艺术教育》	2005 年第 6 期

				要性		
18	李伟	讲师	美术系	展示设计中各类符号的特性与运用	《艺术百家》 (核心)	2005 年第 6 期
19	李伟	讲师	美术系	展示作品的信息传播系统及其特征	《装饰》 (核心)	2005 年第 11 期
20	李伟	讲师	美术系	论展示空间的语境营造	《美术与设计》	2005 年第 11 期
21	成乔明	讲师	美术系	论艺术管理的创新	《装饰》 (核心)	2005 年第 2 期
22	成乔明	讲师	美术系	精神经济时代的到来与政府对策	《中国工业经济》 (重要核心)	2005 年第 3 期
23	成乔明	讲师	美术系	艺术教育应当重潜性教育	《教育理论与实践》(核心)	2005 年第 22 期
24	成乔明	讲师	美术系	全力打造江苏艺术品 市场迫在眉睫	《江苏省 2004— 2005 年 文化产业蓝皮书》	
25	吴维敏	讲师	美术系	多媒体与现代教育	装饰 (核心期刊)	2005 年 12 月
26	吴维敏	讲师	美术系	艺术漫谈	艺术研究 (核心)	2005 年 12 月
27	邱世鸿	副教授	美术系	当代书法美学应高扬人文主义精神	书法导报	2005 年 27 期
28	邱世鸿	副教授	美术系	论新文人书法与文化精神	书画艺术	2003 年 6 期 2005 年中国文联 专刊选录
29	邱世鸿	副教授	美术系	老笔横扫壮千秋——略论易图境老人彩 墨花鸟的衰年变法	美术报	2005 年 11 月 26 日
30	郑旗	教授	美术系 文化产业 研究中心	关于中国美术教育的几点思考	《美术与设计》	2005 年 2 月 总第 104 期
31	胡静	讲师	美术系	《伊凡诺夫》的意义	戏剧 (核心)	2005 年第 3 期
32	胡静	讲师	美术系	《阳光》(剧本)	剧作家	2005 年第 5 期
33	胡静	讲师	美术系	论南国艺术精神与中国现代戏剧	《中国戏剧:从传 统到现代》 国际学术研讨会 论文集 南京大学、上海戏 剧学院主办	2005 年 7 月
34	胡静	讲师	美术系	“中国戏剧史”教学模式的探索	南京航空航天大 学学报 社会科学版	2005. 2

					高等教育研究	
35	胡媛	副教授	美术系	现代社会人类精神荒原的探索者—— 奥尼尔与乔伊斯创作现代性之比较	河北大学学报(社科版)	2005 年 12 月
36	胡媛	副教授	美术系	现代社会人类精神荒原的探索者—— 奥尼尔与乔伊斯创作现代性之比较	中国戏剧:从传统 到现代 国际学术研讨会 论文集 南京大学、上海戏剧学院主办	2005 年 7 月
37	胡媛	副教授	美术系	浅议普通高校艺术教育师资队伍建设	南京航空航天大学学报(社科版)	2005 年 9 月
38	陈云海	讲师	美术系	关于中国美术教育的几点思考	《美术与设计》	2005 年第 1 期
39	张筱膺	助教	美术系	诗化的艺术与白然——意大利艺术家 朱塞佩·佩诺内	世界美术	2005 年第 3 期
40	张筱膺	助教	美术系	回归真实?	世界美术	2005 年第 4 期
41	熊炜	副教授	美术系	油画笔触的发展与审美特性	美术研究	2005 年第 2 期
42	熊炜	副教授	美术系	论东方艺术独特的本性	文艺理论与批评 (核心)	2005 年第 6 期
43	熊炜	副教授	美术系	论中国绘画笔法与书法笔法	艺术百家 (核心)	2005 年第 6 期
44	熊炜	副教授	美术系	现代主义绘画的表现方法	装饰 (核心)	2005 年第 8 期
45	熊炜	副教授	美术系	中国画笔力的审美特性	文艺研究 (重要核心)	2005 年第 11 期
46	熊炜	副教授	美术系	中国画审美色彩观与哲学色彩观的冲 撞	美术观察 (核心)	2005 年第 12 期
47	熊炜	副教授	美术系	基础色彩课形式语言训练	北方美术	2005 年第 4 期
48	王生智	讲师	新闻传播学系	论作为文化产业的民营书店现状与 发展	《南京航空航天大学学报(哲社版)》	2005 年第 1 期;
49	王生智	讲师	新闻传播学系	谈民营书店的经营方向及策略	《出版发行研究》	2005 年第 1 期
50	王生智	讲师	新闻传播学系	司法腐败与媒体监督	《城市党报研究》	2005 年第 1 期
51	王生智	讲师	新闻传播学系	论媒体的不作为侵权行为	《山东视听》	2005 年第 2 期
52	王生智	讲师	新闻传播学系	新闻侵害公民与法人名誉权之辨	《新闻记者》 (核心)	2005 年第 10 期
53	王生智	讲师	新闻传播学系	用国家赔偿法规范新闻发言人的发言 行为	《声屏世界》	2005 年第 11 期
54	王生智	讲师	新闻传播学系	谁是色情、垃圾短信的受益人?	《青年记者》	2005 年第 11 期

55	王生智	讲师	新闻传播学系	市民社会理论：媒体发展的社会基础	《声屏世界》	2005 年第 12 期
56	肖平	教授	新闻传播学系	“过去的声音”：一个说者的视角、视点及其影像协作	《现代传播》 (重要核心)	2005 年第 6 期
57	肖平	教授	新闻传播学系	在触摸历史与实录变迁间转换	《中国电视》	2005 年第 9 期
58	肖平	教授	新闻传播学系	代言的现场：历史影像的制作基础及叙事策略》	《当代电影》 (核心)	2005 年第 9 期
59	肖平	教授	新闻传播学系	经济学视角下的电视频道专业化	《当代传播》	2005 年第 6 期
60	吴志斌	讲师	新闻传播学系	经济学视角下的电视频道专业化（第二作者）	《当代传播》	2005 年第 6 期
61	吴志斌	讲师	新闻传播学系	浅谈运用现代教育技术建构大学生的情商教育	《中国现代教育装备》	2005 年第 12 期
62	徐浩然	教授	新闻传播学系	利益均衡：和谐社会的重要内涵	人民日报 (重要核心)	2005 年 9 月 23 日
63	徐浩然	教授	新闻传播学系	公平正义是和谐社会的基础	光明日报 (重要核心)	2005 年 12 月 19 日
64	徐浩然	教授	新闻传播学系	品牌：企业价值创造系统的声誉资本	现代经济探讨	2005 年 2 期
65	徐浩然	教授	新闻传播学系	电视栏目品牌的集群效应	中国记者 (重要核心)	2005 年 5 期
66	徐浩然	教授	新闻传播学系	民营企业和谐发展的可能性危机分析	南京社会科学	2005 年总 212 期
67	徐浩然	教授	新闻传播学系	频道改版定位是关键	中国广播影视	2005 年 5 期
68	徐浩然	教授	新闻传播学系	明星代言与市场风险	中国广播影视	2005 年 7 期
69	徐浩然	教授	新闻传播学系	企业和谐发展的十大关系	当代经理人	2005 年 8 期
70	徐浩然	教授	新闻传播学系	产权问题与公司治理结构优化研究	市场周刊·研究版	2005 年 10 期
71	徐浩然	教授	新闻传播学系	中国企业发展安全十大危机分析与对策	国际融资	2004 年 10 期
72	徐浩然	教授	新闻传播学系	“超女旋风”给我们带来了什么	传媒观察	2005 年 10 期
73	徐浩然	教授	新闻传播学系	电视栏目受众导向成因分析	视听界	2005 年 5 期
74	刘未	助教	考古与艺术研究所	魏晋南北朝图象资料中的伞扇仪仗	东南文化	2005 年 3 期

[文章编号]1004—5856(2005)12—0092—05

向人声韵致的贴近

——胡琴形成与演进的美感机制

马韵斐

(南京航空航天大学艺术学院,江苏 南京 210016)

[摘要]中国古代以胡琴为代表的拉弦乐器的产生及发展似乎是一个历史问题,但同时也是一个美学问题。文章拟从审美观念的层面对这一乐器的形成与演进机制进行考察,以窥探一下胡琴历史的深层动因。

[关键词]胡琴;人声;美感

[中图分类号]J648.2

[文献标识码]A

一、背景:效仿人声的乐器观

“乐本效人,非人效乐。”^①这种将音乐看成对人声模仿的观念,是中国音乐的重要传统,并支配着中国乐器的创造和发展。只要对中国乐器的演进和更替稍作浏览,便能发现,它们的历史进程几乎都与模拟人声的程度有或多或少的联系。也就是说,中国乐器的发展,大体而言,是遵循着一条不断向人声贴近的道路。

这种崇尚人声的观念出现较早,在先秦时期已基本确立。《效特性》曰:“莫酬而工歌,发德也。歌者在上,匏竹在下,贵人声也。”《周礼·大师》曰:“大祭祀,帅瞽登歌,令奏击拊。”《小师》曰:“大祭祀,登歌击拊。”《尚书大传》曰:“古者帝王升歌《清庙》,大琴练弦达越,大瑟朱弦达越,以韦为鼓,不以竽瑟之声乱人声。”^②这些证明,在先秦时期,用人声歌唱,其地位是高于器乐的。这种状况直到唐代也未发生根本变化,且连乐器本身的品位,也常以与人声的远近来

衡量。如《乐府杂录》所说的:“歌者,乐之声也。故丝不如竹,竹不如肉,迥居诸乐之上。”

到了宋代,由于弓弦乐器的迅速发展和成熟,人们对器乐的认识也发生了重大的转折,其焦点是对“丝”即弦乐器的重新定位。人们发现,此时的“丝”(拉弦乐)与彼时的“丝”(弹弦乐)有很大差异,它的发声不是点状的,而是线状的,这是为了接近人声。正因为此,这种新型的乐器立刻受到人们的喜爱,成为当时人音乐生活中的重要角色,甚至进入宫廷演奏。沈括《梦溪笔谈》记载云:“熙宁中,官宴,教坊伶人徐衍奏嵇琴,方进酒而一弦绝,衍更不易琴,只用一弦终其曲。自此始为‘一弦嵇琴格’。”嵇琴即奚琴,是弓弦乐器胡琴的前身。《都城纪胜》中还有人用诗记述了丝乐的新气象:“奚人作琴便马上,弦以双茧绝清壮。高堂一听风雪寒,座客低回为凄怆。深入洞箫抗如歌,众音疑是此最多。可怜繁手无断续,谁道丝声不如竹。”^[1]再到元代,拉弦乐器的地位更是突出,它不但能匹

[收稿日期]2005-02-05

[作者简介]马韵斐,女,南京航空航天大学艺术学院教师。

敌其他乐器,与人声相比也毫不逊色。这一时期的散曲家张养浩在其《折桂令·咏胡琴》中写道:“八音中最妙惟弦……引玉杖轻笼慢捻,赛歌喉倾倒宾筵。”

由此可见,中国古代乐器的发展,从先秦的“歌者在上”、唐的“竹不如肉”到宋的“谁道丝声不如竹”、元的“赛歌喉倾倒宾筵”,“近人声”是一直为人们所推崇的总体特征,也是评判一件乐器优劣的标准之一。它已经成为中国传统音乐审美的一个重要特质,当然也就成为乐器创造与发展的指路标。看似简单的四段史料,所隐含的却是一种极为重要的信息,即中国乐器的发展始终循着贵人声这一法则向前行进。拉弦乐器的出现,为中国古代乐器的发展画上一个句号,完成了中国乐器史上的第一个圆圈。

但什么是人声性?笔者认为,首先是人声的歌唱性、连贯性和流畅性,其特点是音形的线条性。若再追问其根本,则应该是语言的音韵问题了。中华民族的语言属于汉藏语系,其音韵体系由声、韵、调三因素组成。就声、韵而言,与印欧语系差别不大,都是由声、韵组合成一个音节。^[4]真正能够体现中国特色的是“调”,即语音形态所作高低上下的变化。在北方语言系统中,通常有四种声调,即阴平、阳平、上声、去声。为了便于说明,语言学家把音的高低分为“低”、“半低”、“中”、“半高”、“高”五级,并由低至高,依次用“1”、“2”、“3”、“4”、“5”来表示,如以北京话为例,阴平为“5-5”调,阳平为“3-5”调,上声为“2-1-4”调,去声为“5-1”调。这种调的高低,说明中国语言是重音高变化的。^[2]正因为如此,使得中国语言与西方语言有了质的区别。西方印欧语系的语言如英语,在读音上有轻重变化而无声调变化,故其音形是点状而非线状,其音乐也是强调强弱节奏而并不讲究韵味。而中国语言的这种由声、韵、调(尤其是调)所组成的、包含着升降变化、因而呈现线的运动轨迹的语音形态,也必然对中国音乐发生影响,将它作为中国乐器所欲竭力追摹的“人声”。

二、胡琴的出现:对韵律的追求

胡琴的前身是奚琴,原为奚族人所用的乐器,大约在盛唐时开始在中原流行,后经过形制的改进,到北宋便演变为胡琴。

关于中国古代各个类型乐器的兴盛史,有研究者将其分为四大类型:敲击乐器、吹管乐器、弹拨乐器和拉弦乐器。敲击乐器是先秦时期乐器大家族的主体;吹管乐器是汉晋时乐器大家族的主体;弹拨乐器是唐代乐器大家族的主体;拉弦乐器是明清乐器大家族的主体。敲击乐器和吹管乐器分别奠定了音乐的节奏和旋律,弹拨乐器和拉弦乐器则分别对其深化。前者是完成音乐对丰富色彩的追求,提高了音乐色彩的表现力;后者是完成对音乐旋律韵味化的追求,提高了音乐在抒情、描写、叙述诸多方面的表现力。^[3]从宏观上看,这种描述能够成立。

据河南殷南墟出土的乐器实物和甲骨文字记载,在三千多年前的殷商奴隶社会时期,出现钟、磬、陶埙、石埙、骨埙、铜鼓、铃、铎、铙、缶、鼗、箫、和(大笙)、言(大箫)等十余种,其中敲击乐器即占到一半以上;周代所辑的《诗经》中,共载有29种乐器,其中打击乐器21种,吹乐器6种、弦乐器2种。^[4]不难发现,从上古到先秦时期,被人们广泛运用的多为打击乐器。这些乐器多数是由劳动工具演化而成,在音乐表现上有较大的局限性,除个别乐器如钟、磬等能在一定程度上以其音色来体现人声之韵外,其余乐器并不能满足中国人崇尚人声之韵的审美需求,即在基本旋律功能上也十分薄弱。

吹奏乐器的起源几乎同敲击乐器一样久远,据考古发现,早在八年前就已经有了骨笛,在六千七百年前就有了埙。^[4]到春秋战国时,吹奏乐器已在民间普遍使用,《战国策·齐策》就记载道:“临淄甚富而实,其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴。”但由于这一时期音乐活动的贵族性和宗教性,敲击乐器特别是编钟编磬始终占据主体位置,吹奏乐器也只能处于从属地位,直到两汉魏晋时期才得到充分的发展,一跃而占据乐器大家族的主体地位。如排箫,在南北朝、隋、唐各代的宫廷雅乐中都占有主要位置。^[4]与敲击乐器相比,除旋律功能大大增强外,吹奏乐器在人声化的道路上也向前迈进了一大步。它的管状气柱振动方式和以口吹气的演奏方式,使得柔和、圆润的音色和音的线条形态也更为接近人声。

比较而言,弹拨乐器的出现要稍晚一些,但

也十分古老。据记载,早在三千多年前的周代,就有了琴、瑟、箏^[4]等弹拨乐器。但弹拨乐器的发展还是稍晚于吹奏乐器,它是到了东晋以后,特别是唐代,由于西域琵琶的引进和改良,才进入鼎盛时期。唐代白居易的《琵琶行》、《五弦弹》等都对其发达的音乐形态作了记述,例如,后者对五弦琵琶的描写:“五弦弹、五弦弹,听者倾耳心寥寥。赵壁知君入骨爱,五弦一一为君调。第一第二弦索索,秋风拂松疏韵落。第三第四弦冷冷,夜鹤忆子笼中鸣。第五弦声最掩抑,陇水冻咽流不得。五弦并奏君试听,凄凄切切复铮铮。铁击珊瑚一两曲,冰写玉盘千万声。铁声杀,冰声塞,杀声入耳肤血寒,惨气中人肌骨酸。曲终声尽欲半日,四座相对愁无言。”^[5]由此可见琵琶艺术在唐代的兴盛。乍一看,弹拨乐器的点状发音与吹奏乐器的线状发音相比,似乎在人声化道路上后退了,其实并不尽然。弹拨乐器的自然发音状态虽然是点状的,但无论是哪一种弹拨乐器,都运用其特殊的左手技法使其发音变成线状,例如,古琴的吟猱绰注和古筝、琵琶用左手技法所生的滑音等。这些音时值虽然相对较短,但因其音高的快速变化,使它在对人声声调的表现中向前迈进了一大步。而且,就弹拨乐器演奏的自身变化来看,也是越到后来就越是重视左手技法,如古琴就是由唐朝以前的声多韵少逐渐地向宋以后的韵多声少演变。这一变化,也正反映了乐器在其发展过程中不断向人声接近的倾向。

吹奏乐器和弹拨乐器的发展趋向,几乎就是预告着乐器的新形态的出现。这两大类型的乐器,虽然都得到了鼎盛的发展,但其自身的局限仍然难以打破,一句“丝不如竹,竹不如肉”的断语,仍然把丝、竹乐器定位于人声之下。这似乎表明,人们对声韵的审美心理,仍需新型的乐器出现;乐器的新创造,还需在探求拟人声的轨道上继续前行。这前行的结果、新型的乐器,就是以胡琴为代表的拉弦乐器。拉弦乐器不仅在音形上是线状的,接近人声的,也不仅在音质上浑厚圆润,接近人的嗓音,即在技法上和旋律功能上,也能够以其丰富的滑音和敏活的运指来完美地展示人声韵律。《清稗类抄》对梅雨田演奏胡琴的一段文字最能够说明这一点:“胡琴以手能发音为佳(俗谓之手音。人之指肉有厚薄,

故音有高下。琴瑟贵甲肉之声,胡琴则纯贵肉音),梅体肥而肤润,故发音为天下第一。又性聪,闻声,辄能摹效(俗谓之耳音),深得神趣。……凡喉所能至,弦亦能至。柔之令细则如蝇,放之令洪则如虎,连之令密则如雨,断之令散则如风。……手指上下,急如风轮,密如蛇足。……如联珠并流,如轻环急转。”^[6]正是这种高妙的音乐功能,特别是拟人声的功能,才使得世人对弦乐器刮目相看,发出“谁道丝声不如竹”的反诘,才能够使后人不约而同地选择胡琴作为戏曲的最佳托腔乐器,以胡琴之声来修饰人声表现中的不足。

三、胡琴的发展:对声韵的贴近

在横察中国语言的音、韵、调,即人声性,纵观各种类乐器家族的兴衰、浮沉之后,我们不能不一边感叹生死轮回的无奈,一边又佩服中华民族本土音韵文化的强大力量。敲击乐器的出现,赋予了音乐人声语言的节奏,却大多无旋律;吹奏乐器的创造,带来了音乐人声语言的婉转流畅,但由于音色单纯,无法展示人声音韵的横向复杂性;弹拨乐器的再创造,虽然增强了音乐的色彩功能,能够“大弦嘈嘈如急雨,小弦切切如私语”,却也能“嘈嘈切切错杂弹,大珠小珠落五盘”^[7],人声之中连贯缠绵的融合性又被中断。尽管在一些乐器(如琴、箏)上可以通过左手技法奏出线状的变化音,但因其较为短促,故与人声音韵仍有一定距离。正在这时,轧箏出现了,这可以说是汉民族第一种拉弦乐器,它第一次改变了弹拨乐器的点状发音,在弦乐器上实现了真正意义上的线状发音,使乐器的音韵更接近人声。但是,轧箏演奏中左手指的无用武之地(轧箏在很长时间内,每弦只发一音,左手不参与落弦发音)^[1]与音线和音线之间常常出现的脱节,使它无法展示人声的横向复杂性,暴露出它的局限,因而未能得到充分发展。而几乎同时稍后,一种来自西部少数民族的奚琴在中原出现了。这种真正意义上的新型拉弦乐器,一出现便得到迅速发展,不久后便定型为马尾胡琴,随即又繁衍成庞大的胡琴家族。胡琴由拉弓所致出音的连贯性和流畅性、左手任意游离于弦间所生音乐语言的横向复杂性,都给胡琴音乐的人声化提供了十分有利的条件。

北周庾信在《听歌》中道:“协律新教罢,河阳始学归。但令闻一曲,余声三日飞。”余音缭绕,三日不绝。此歌声美得如火纯青。而“丝不如竹,竹不如肉”中褒美颂扬的人声也应具有“余音绕梁,三日不绝”的韵致吧!这种回旋荡气、余韵不绝、回味无穷的声韵审美观,正是拉弦乐器自身得以发展的最重要的美感机制。

唐代的奚琴,从拟人声的角度来说,在当时还存在着许多弱点,需要进一步的改良。这个改良工作在元明时期即已先后完成,到清代,则又在此基础上繁衍出各具特色的品种,形成胡琴家族。我们若回首稍加审视,就会发现,胡琴的这一改良正是遵循着人声化的道路进行的,其中意义较大的有以下几个环节:

1. 马尾弓

胡琴的祖先,奚琴,最早记载于日本《拾芥抄》所引《乐器名称》,其时正值中国五代后晋开运三年。在中国,最早记载奚琴形制的是宋代陈旸的《乐书》,内曰:“奚琴本胡乐也,出于弦鼗而形亦类焉。奚部所好之乐也。盖其制,两弦间以竹片轧之,至今民用焉。”从这一史料看出,早期奚琴无弓,是以竹片擦弦而发声的。至北宋,从“马尾胡琴随汉车,曲声犹自怨单于”的诗句,我们得知马尾弓的出现。有学者认为,这是地理环境促成的,因为奚族所居处所产竹子稀少,而作为逐水草而居的牧民民族,逐渐认识了马尾弓的优势,从而采用之。^[1]笔者以为,这可能是其原因,但只是外部原因。更为内在的原因应该是,竹片质地刚硬,擦弦之扬过于尖锐、紧张,与人声的柔和、圆润相距甚远;而马尾由蛋白质构成,^[1]质地柔韧,这种物理性质正迎合了人声的生理特点,更易于展现人声的柔润婉转。这是中国乐人在寻求乐器的人声效果方面所作出的最重要的成果。

2. 千斤

从《乐书》中的奚琴图所知,早期的奚琴是没有松纤线(即“千斤”)的,^[4]而明代尤子求绘《麟堂秋宴图》中有三人演奏乐器,图中为郑颈龙首,两弦,在琴杆上置有“千斤”。^[1]这说明至迟在明代,胡琴已经加上千斤。松纤线是用来固定弦长的,无松纤,或松纤线放置的位置不当,都会影响到音准的精确度;同时它又使两弦靠拢,使左手按弦运指更为方便,增强了音乐表

现的敏活程度和变化的细微复杂,有利于展现人声的声调变化。由此可见,松纤(千斤)亦是胡琴在人声化过程中的一个重要举措。

3. 膜

奚琴的共鸣膜最初是用什么做的,因为缺乏资料,无从得知。根据《乐书》所绘的图看,似乎是薄板或动物的皮如牛皮、羊皮等,从奚族作为游牧民族来看,他们主要以牧羊为生,故用羊皮作膜的可能性最大。羊皮作膜必须有一定的厚度,否则用久便会下陷,加以质地松软,故其声音必然较为朦胧,音色较木、较暗,与人声有一定的距离。不知在什么时候,人们改用现在仍在使用的蛇(蟒)皮,使音色有了质的变化。蛇皮的特点是:皮质光、滑、薄,且无伸缩性,用作琴膜,不仅牢固耐用,更重要的是其音色最接近人的嗓音:既有厚度,又有亮度,干净而又有质感。中国许多弦乐器(除各种拉弦乐器外,还有三弦等弹拨乐器等)后来都用蛇皮作膜,甚至连一些敲击乐器(如鼓)也蒙上蛇皮,原因即在此。

4. 弦

胡琴的弦,本为丝弦,早在南宋,我国已大批制造丝弦,^[4]但这种丝弦易断,音量小,不能说不是胡琴的一大缺陷,漫长的探求与实践,20世纪20年代,首先经吕文成改革,高胡采用了钢丝弦,^[4]至1950年,终由张子悦先生在二胡上也使用了钢丝弦,弦有韧性了,音色纯亮了,音量也扩大了,人们一直想把胡琴创造成最完美的歌唱性乐器的梦,终于最后实现了。

胡琴成为最佳的拟人声性乐器,就其社会性来说,最终是在同地方民歌戏曲的合作中完成的。一方面,是胡琴的近人声的特点使得众多戏曲选择它作为自己的伴奏乐器;另一方面,胡琴要做好戏曲的伴奏乐器,就必须具备良好的托腔功能。这两种力量互为动力,最终成就了其人声化的特点。

在胡琴与戏曲的结缘过程中,对胡琴音乐影响最大的仍然是各地的语言。由于中国幅员辽阔、民族众多,就汉族而言,虽然书面文字早已统一,但其语音仍然千姿百态,特别是由声韵不同所产生的差异,使各地音乐的声腔形态丰富多彩。语言学家曾对此进行过深入研究,并编制过《北京话和各主要方言声调对照表》^[8],

从中我们可以看到各地语音的调值差异是多么大,其变化形态又多么复杂微妙,如北方语调调值略高于苏州的吴方言区,福州、潮州的声调形态又比北京的复杂等。正是语言的差异,使得各地产生了以自身方言为基础的戏剧,如:吴方言区的锡剧,江淮一带的淮剧、扬剧,浙江一带的黄梅戏,广东的粤剧等,凡是有各自方言的地方,都有与之相对应的地方戏曲。为使戏剧的演出更具地方韵味,他们加入胡琴为主要伴奏乐器,并且在其长期的音乐实践中,不断探索,革新胡琴的形制,使其与唱腔更加吻合,终于形成各自的胡琴体制,繁衍出庞大的胡琴家族,如高亢飘逸的京胡、清亮纯厚的板胡、音色深沉的四胡、浑厚粗犷的坠胡、幽婉柔畅的二胡等等。胡琴家族的形成,标志着以拟人声为目的的拉弦乐器真正完备和成熟。

胡琴在由唐至今的一千多年中,屡经改革与发展,终于成为一件优秀的歌唱性拉弦乐器,

在演绎中华民族以“声韵”为主的艺术审美精神方面做出突出的贡献,从而跃居中国民族乐器之首。笔者认为,这种崇尚人声的审美取向必将成为胡琴继续前行的指针,并以其独特的魅力赢得世界性的声誉和地位。

注释:

①转引自:项阳著,《中国弓弦乐器史》,国际文化出版公司出版。

[参 考 文 献]

- [1]项阳.中国弓弦乐器史[M].国际文化出版公司.
- [2]杨荫浏,等.语言与音乐[M].北京:人民音乐出版社.
- [3]刘承华.中国音乐的神韵[M].福州:福建人民出版社,1998.
- [4]乐声.中国乐器[M].轻工业出版社.
- [5]朱易安.唐诗与音乐[M].桂林:漓江出版社.
- [6]清稗类抄·音乐·梅雨田善胡琴[Z].
- [7]白居易.琵琶行[A].
- [8]袁家骅,等.汉语方言概要[M].文字改革出版社.

责任编辑:思 动

Close to Human Voice

——The Development of the Aesthetic Mechanism of Huqin

MA Yun-fei

(Nanjing Aviation and Spaceflight University, Nanjing 210016, China)

Abstract: It seems to a historical issue concerning the development of the stringed instruments represented with Huqin, which is a aesthetic issue as well. The history of Huqin is studied here to see the historical power for the evolution from the aesthetic aspect.

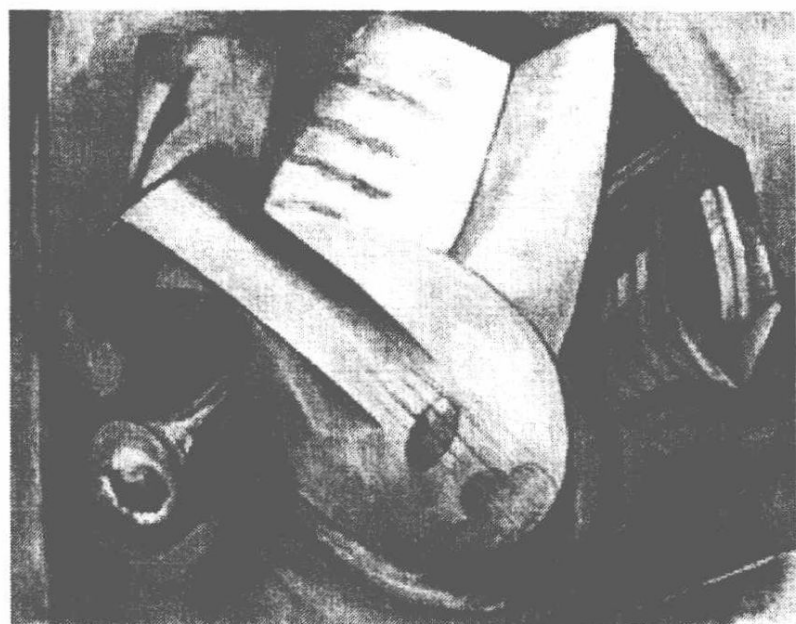
Key words: Huqin; voice; aesthetic feeling

音乐天地 2005.2
总 413 期



THE WORLD OF MUSIC

大师·名曲



“祭司”的使命

——浅析影响李斯特创作钢琴改编曲的自身因素

南京 朱晓玲

李斯特是欧洲浪漫主义时期一位享有特殊地位的音乐家。一方面他作为钢琴家，那炉火纯青、登峰造极的演奏技巧使其成为了时代的骄子，甚至有人称其为“世界第九大奇迹”。他极大地开发了钢琴技巧的表现力，对当时整个欧洲钢琴界的演奏风格产生了巨大的影响。他所创立的钢琴演奏原则亦几乎受到全世界的普遍公认。另一方面，作为钢琴曲作曲家，他用一种全新风格的语言来挖掘钢琴的巨大潜能，在令人眼花缭乱的高难度演奏技术的编织中，在这件“乐器之王”身上塑造出一个令人叹为观止的音

乐世界，使钢琴成为了“万能乐器”。

李斯特的钢琴作品主要分独创曲与改编曲两大类，而大量优秀钢琴改编曲的问世为李斯特赢得了“改编大师”的美誉。这些改编曲是李斯特根据其他作曲家的整部作品或主题进行缩编及改编的，也包括将他自己其他体裁的作品进行改编。这类作品有幻想曲、变奏曲、练习曲等，在其创作总量中占一大半，约达 350 多首。它们也常常成为众多钢琴家音乐会节目单上的上乘之选。李斯特为何热心于创作钢琴改编曲，这些改编曲又缘何受到观众极大的欢迎



呢？本文将从李斯特自身性格与艺术思想形成两方面进行分析。

与同时代音乐家肖邦内敛含蓄的性格相比，李斯特天生具有一种外向的、渴望征服的欲望，他追求的是一呼百应的效果。他在音乐会上首创侧对观众演奏，也是为了使观众能看到他那潇洒、夸张的演奏动作，令自己的情感与听众更好地沟通。舒曼说过：“听李斯特演奏，必须看见他的姿态动作，他绝对不能藏在幕后演奏，否则就有很大一部分诗意失掉了。”格林卡在谈到李斯特的钢琴演奏时也曾评价说：“李斯特是完全从追求外表的细致这个观点来操纵钢琴的。”在演奏中，为了赢得观众更多的掌声与欢呼声，李斯特经常会变换原作的演奏样式，或是改变速度，或是将简单的经过句复杂化，或是加入华丽的炫技片段，令整个音乐会现场沉浸在“音响和感觉的洪流”中。观众从李斯特的改编中获得了听觉与视觉上的最佳享受，李斯特也从观众们疯狂热烈的回应中得到了心理上的极大满足。

钢琴演奏会现场的轰动，使李斯特越来越迷恋于音响快速而富于表现力的效能，于是，他在演奏卓越的技巧方面就更加刻苦钻研了。当时在报纸上曾有一首描写李斯特的四行诗，流传甚广：“在所有的战士中，李斯特是惟一无可指摘的人，众人皆知，尽管他手执军刀，这位英雄，征服的只是十六分音符，杀死的只是钢琴。”这位钢琴大师用他高超绝伦、不可超越的演奏技巧征服了那个社会，垄断了那个时代。李斯特成了上层贵族中的宠儿，平民百姓中的明星，叱咤风云、不可一世。

对钢琴演奏技巧如痴如醉的追求，使李斯特日渐对纸上谈兵的枯燥工作心生厌倦，这就必然导致李斯特在音乐创作方面的懈怠，比利时音乐学家费蒂斯（F.Fetis, 1784—1871）感叹道：“天赋高超的李斯特先生，竟然把音乐变成如同杂耍或魔术一样，实在可惜。”舒曼也曾一针见血地指出：“他作为

一个钢琴家已攀登上惊人的高峰了，他的作曲才能却是落在后面。因此就经常产生两者不相适合的现象。”这种现象产生的直接后果便是：“也许是由于对自己的作品不满意吧，他（李斯特）仅仅运用别人的作品，用自己的技巧加以修饰……或者拿自己旧作品以改编，用最新颖的卓越演奏技巧把它们装点得更加华丽。”

这一阶段，也就是十九世纪中叶，李斯特创作了大量钢琴改编曲，主要有：根据柏辽兹《幻想交想曲》改编的钢琴曲（1833年）；根据帕格尼尼24首小提琴独奏随想曲中的6首及《B小调小提琴协奏曲》第三乐章《钟声回旋曲》改编的《帕格尼尼钢琴练习曲》（1838年）；根据舒伯特《流浪者幻想曲》改编的同名钢琴曲（1852年）；根据威尔第歌剧《弄臣》主题改编的音乐会独奏曲（1859年）以及根据瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》主题改编的钢琴曲（1867年）等等。

演奏现场或社交场合的李斯特尽情享受众星捧月、高高在上的生活，但独处的他在内心深处却也饱尝着无尽的痛苦。他深刻地感受到，自己只不过是上层贵族的高级奴仆罢了，大人小姐们对自己的追捧在很大程度上只是为了满足他们消遣娱乐的需要。他无法接受资产阶级贵族所谓的“正当而高尚的娱乐”要求，不愿意看到艺术沦为“大人们手里的揩桌布”。1837年，李斯特在给乔治·桑的信中写道：“他们根本不理解矛盾和乖僻，而这是从类似我那样的双重生活中所必然产生的。受成千种杂乱的爱好的折磨，伴以无限膨胀的需求……”李斯特深切地意识到，艺术应该有它更高的理想，艺术家应该完成更崇高的任务，他美好地希望着：把艺术作为“拥抱人类的一种神圣的力量，在人们的心灵中点燃和培养对与善相近的美的热情”。

然而，他的艺术追求和资产阶级、封建贵族的艺术趣味是格格不入的。虽然李斯特也常将巴赫、贝多

芬等大师的作品作为自己演奏会的保留曲目，也常创作出富含音乐诗意及内涵的钢琴作品，但效果并不理想。大多数听众的音乐领悟能力有限，他们希望看到的只是热闹的场面、华丽的技巧、夸张的动作，这就迫使李斯特不得不在演奏和创作中改编他人或自己的作品，靠行云流水般的华彩、震耳欲聋般的声势来迎合当时听众的需要。李斯特曾无奈地把自己比作是德国哲学家叔本华那篇有名的文章《批评、成功与声誉》中那个给一群瞎子放焰火看的焰火匠。这，也正是造成李斯特内心痛苦的症结所在。

相对于与生俱来的性格，李斯特艺术思想的形成则经历了较为复杂的过程。青年时代的李斯特在他生活的巴黎受到了许多思想流派的影响。其中早期受浪漫主义作家拉马丁的影响最大，李斯特在他身上发现了“用形象感染人”的思想，接受了拉马丁“艺术本身只有在感情和逻辑的情况下才会达到特殊的‘和谐’”的观点，也就是通常所提的内容和形式的统一问题。之后，李斯特又受到拜伦的浪漫主义诗歌和法国浪漫主义派的民主主义思潮的影响，在思想中注入了激情澎湃的革命斗志，甚至伏案谱写了革命交响曲。后来他还将这部交响曲的全部基本主题改编成了钢琴曲。同时，1830年的法国七月革命，使李斯特更多地接触到了空想社会主义，特别是圣西门学说。对学说中关于“艺术具有伟大的社会意义和艺术家具有崇高的‘祭司’使命”的思想坚信不疑。随着对这一学说的逐步深入了解，李斯特渐渐远离了带有鲜明保守倾向且娇柔造作的反动浪漫主义，向往自由民主，坚决同所有维护旧世界的思潮决裂。同时也形成了和圣西门主义者相近的艺术美学观点。

李斯特认为：“艺术是联系人们的巨大力量（真正的艺术不可能超越‘共同的兴趣’，为艺术而艺术是‘毫无意义的、不道德的’），艺术家是新社会理想的传播者，是人民的‘祭司’和勤务员。”“激发出自内心并保持在内心中的对真、善、美的亲切的

赞叹——这就是摆在艺术家面前的职责。”他深切地认识到，艺术家应该走在时代的前列，创建新的“人道主义”音乐，充分发挥音乐积极的、正面的社会功能，“激励人类向着未来不停地前进”。

李斯特对各种思潮的广泛接触，避免不了同各类杰出人物打交道。雨果、巴尔扎克、海涅、德拉克鲁阿、乔治·桑、大仲马、肖邦、柏辽兹、缪塞等等，都是李斯特家中的座上客。他们的思想对李斯特也产生了巨大的影响。其中雨果和李斯特可谓是一对“精神上的孪生兄弟”，他们都主张创立新的艺术原则和表达手段，坚决反对艺术手法的程式化，反对在艺术中搞规范化。他们试图寻找出路，将艺术从刻板的公式中解放出来，建立面向人民、面向世界的新的艺术。在相互激励中，李斯特终于从“通行文风盲从规则的藩篱中解脱出来，对音乐语言进行了‘浪漫主义改革’”，向“大人们”手中的“揩桌布”发起了挑战。

艺术思想日渐成熟的李斯特将自己的革新理念编织进他新创作的钢琴改编曲中。他找到了一种全新的钢琴语汇——管弦乐语汇，并将其移植到键盘上来，在钢琴上奏出了声势浩大、织体复杂、和声丰富的音响，极大地扩展了钢琴的表现领域与技术领域，创造出显示性的音乐。同时，李斯特还在音响中倾诉自己命运的秘密，在音乐中诠释内心的感悟。他开始在改编中倾向于其首创的“标题音乐”创作原则，将原作主题作为核心，然后赋予其全新的面貌。如此，众多优秀的歌剧主题、艺术歌曲以及交响乐主题都成了李斯特创作钢琴改编曲的来源。李斯特在改编中将原作的音乐思想与崭新的音乐形式有机地结合起来，并在原作中注入了自己对音乐的深刻体会，进行创造性的发挥，创作出完整的、合乎逻辑的、有组织的音乐，使大量古今音乐名篇通过李斯特之手，再次焕发出了生命力，获得了重生。♪

关于声乐基础理论课教学设置的思考

黄莺¹

摘要：目前国内的声乐教学以技能小课为主，有一定的局限性，师生对于歌唱的相关科学了解不够，而相关的科学研究已较为成熟，因此有必要也有可能开设一门声乐基础理论课，系统的教授与歌唱有关的生理、心理甚至物理学的知识，使声乐教学置于科学的基础之上，以提高教学效果，完善学科建设。
 关键词：声乐教学，基础理论课，生理，心理，科学，学科建设

Some Considerations on the Teaching Settings of Basic Vocal Theory Course

Abstract: The current inland small class vocal education commonly depends on traditional omnifarious breathing and vocalizing training that usually based on the teacher' s subjective experience. The teachers and students systemic knowledge about the singing physiology and psychology is inadequate. Actually the various vocal training has some relatively unified scientific theory and principles according to the vocality-related science research. Therefore, there is enough necessity and feasibility for a basic vocal theory course that including some systemic knowledge of vocal physiology, psychology and even physics. This could build a scientific foundation for vocal education, improving the teaching effect and enhancing the discipline construction.
 Keywords: vocal education, basic theory course, physiology, psychology, science, discipline construction

引言

每一门学科都应有自己的基础理论课，声乐学科也不例外，没有理论指导的实践通常带有盲目性。虽然，在目前的国际声乐理论界，“心理——机理教学法”^①已受到了广泛的认可，即要求歌唱者通过心理方法调控生理机能，使心理与生理有机的协调，从而达到歌唱的最佳状态；但是，大多数教师和绝大部分学生都还没有系统的声乐生理学和心理学知识作为理论基础，以至各种科学方法作用于实践的成果还不够显著。在诸多的声乐教学方法中，最有效的往往是他们能够理解的。声乐基础理论课，就是要让声乐学生系统的学习与专业相关的生理学、心理学甚至物理学知识，使只可言传不可意会的声乐教学变得更具体，更易于被理解和接受，让他们从心理和生理两方面提高自己的演唱能力，同时也培养学生的逻辑思维能力，教授方法论范畴的知识，让他们尽快掌握学习规律，摆脱盲目学习的现状和对教师的过分依赖等问题。

一. 开设声乐基础理论课的必要性

1. 开设声乐基础理论课是声乐乐器特殊性的必然要求

“歌者的嗓音器官是无与伦比的，因为它是集演奏者和乐器于一体的，一身二用的乐器。^②”既是主体又是客体，既是领导指挥系统又是运动制造系统，无论从哪个角度出发，歌唱者都应该对人体自身有一定的了解。首先让我们从生理的角度来看一下演唱者是如何进行自我调节的：

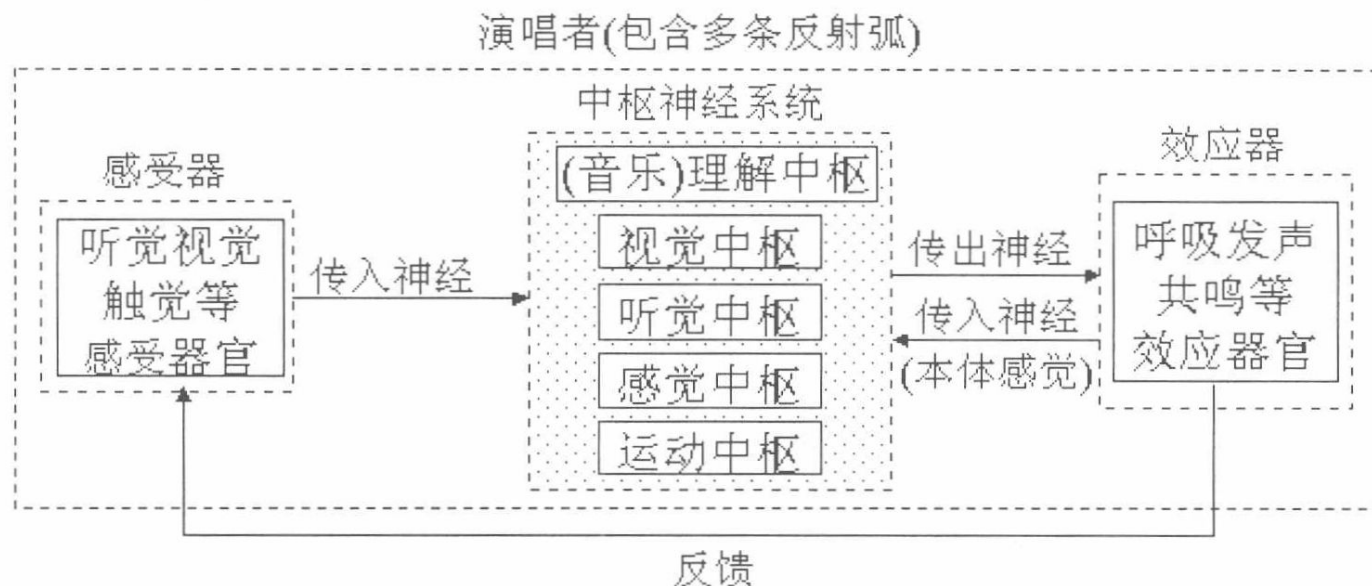


图1 从生理学角度看演唱过程

然而“歌唱是生理的，也是物理的，但归根结底是心理的^③。”歌唱的整个过程都离不开心理感受、心理体验等心理控制手段，“优美的歌声，是心理活动灵敏指挥歌唱发声器官在生理上做出反映的物质（音响）效果。”^④“而生理器官的外在表现，正是这些内在心理导向的艺术发挥。”^⑤歌唱心理自始至终（包括课前准备）都影响和支配着技能技巧及艺术情感的发生和发展。脱离了心理的调控，声乐的教和学将是盲目的。只有建立在心理机制与生理机能相互作用的基础上，声乐教学活动才能有章可循、有法可依的。因此系统的学习声乐学与生理学的交叉学科——声乐生理学以及声乐学与心理学的交叉学科——声乐心理学是声乐教学不应缺少的环节。

2. 开设声乐基础理论课是声乐教学现状的迫切需要

目前的声乐教学有一定的局限性，这包括授课模式、教学方法、生源情况以及师生的基础理论水平

首先是课时和方式的限制，一般一周一到两节一对一的小课，教师很难在有限的时间内系统的向学生传授声乐生理学和心理学知识，主要还是传统的呼吸、发声、歌唱训练。而我们的教学目的却是要让学生从心理和生理两方面找到自己最好最舒适的歌唱状态。

由于招生规模的不断扩大，如今学习声乐的也不再只是个别有天赋的人，很多学生因为各种各样的原因加入到声乐学习的大军中来，其中有一个不太体面的原因就是高中成绩不好，考不上别的大学，认为艺术类专业分数低好考，而唱歌又被认为是最“容易”的，这就造成了声乐学生的普遍素质不够高。绝大多数学生都因为培养逻辑思维能力的数理化不算分而过早的放弃了对它们学习，从而也就放弃了对逻辑思维能力培养的好机会，因而在声乐学习中不太善于理论知识的学习和积累，也就不能很好的用于自学实践，往往会养成过分依赖教师的习惯。“师父带徒弟”的方式的确可能培养出个别天才，但这种传统的教学模式不能满足如今已成规模的声乐教学。牺牲大多数普通学生的前途只成就几个天才绝对不是我国高等教育的宗旨。那么最好的办法就是提高学生的学习能力：除了技能学习以外还要学习理论，学会用理论指导实践，用前人在实践基础上提炼出来的理论和通过科学实验获得的成果指导自己的歌唱实践活动，达到事半功倍的效果。

客观的说,近年来高校声乐教师的理论水平在不断地提高,理论成果相当丰富。也有很多教师赞同并且尝试使用心理——机理教学法,但真正系统学习过相关知识并能科学运用于教学实践的教师却并不多,即使教师懂得不少,也不可能耗费宝贵的小课时间来系统的传授学生基础理论知识。还有一部分教师懒得在理论研究上花时间,虽然愿意采用新兴的方法,却不愿意花时间去研究它的科学原理,结果当然也不能尽如人意。置身于此的学生们也就很难正确的看待、学习和研究声乐理论,可以说绝大多数声乐学生几乎从来没有认真研究过声乐基础理论,虽然他们也时常会把一些“理论”名词挂在嘴边,比如“位置”、“打开”、“关闭”、“换声”等等,但是既不明了其确切的含义,也不管是否已经过时、被淘汰,是否已经被科学否定了,而进一步能够把获得的理论用于自我实践的更是少之又少。所以在招生规模不断扩大的今天,由专门的教师开设一门声乐基础理论课,让广大学生在声乐学习上不仅知其然而且知其所以然,是极为必要的。

3. 开设声乐基础理论课是完善声乐学科建设的重要组成部分

声乐学是研究声乐艺术内涵、外延全部内容的本质和规律的科学,研究的根据是声乐实践的历史和现状,研究的目的是把握声乐实践的健康发展,并根据社会发展的要求把声乐实践提高到新的水平。^⑥一门声乐技能小课不能代替整个声乐学科,还应包括其它一系列的相关课程。声乐基础理论课主要是向学生传授系统的声乐生理和心理知识,也包括一些简单的声学知识。声乐生理学、声乐心理学和声乐技巧学一样,都是构成声乐艺术最重要的、起骨干作用的学科,都是声乐艺术的支柱学科。

理论力量的产生是建立在科学性和规范性的基础上的。如今有关歌唱理论的书面材料并不匮乏,但是由于它们的说法各不相同而且分布零散,教师和学生还不能充分的利用它们。很多观念相同的理论因为使用不同的“术语”而看似矛盾,甚至造成了某些不必要的误解;还有一些既定的有效的方法只有口头论述,没有实验证明和资料记载,只能在少数学习者中传播,更多的学生享受不到它的好处。基于这两种情况,有必要对现有的理论进行梳理、归类 and 总结,实现理论的系统化。没有理论和方法不行,理论和方法太多太杂也不是好事,鉴别能力不强的学生往往会把老师和书上所说奉为“圣旨”,面对纷繁庞杂甚至相互矛盾的“圣旨”,学生们很难做出正确的选择。因此,开设一门基础理论课,把统一的歌唱原则和原理系统的交给学生,针对学生的普遍问题,选出最合适通用的方法,可以帮助学生避免对理论的盲目学习。

二. 开设声乐基础理论课的可行性

1. 相对统一的方法和原理使开设声乐基础理论课成为可能

基本的歌唱原则是统一的,大家对呼吸、发声、共鸣的要求也基本上是一致的,但为了达到这个统一的目的,每个教师却都有自己独特的方法、术语。因此在学生看来:教过他(她)的老师方法很不一样,书上说的也不一致,有的看起来甚至是矛盾的。如何让学生在纷繁复杂的方法面前保持清醒是相当重要的。开设声乐基础理论课,正是为了把歌唱的统一原则交给学生,帮助他们透过花样繁多的表面教学手段抓住统一的本质,揭示同一性。

虽然每个人的个性心理不同,心理感受也会有所差异,但歌唱活动中却有很多共同的心理调控方法。比如:调动歌唱欲望、克服紧张情绪、根据记忆规律背记歌词等等,虽然作用于每个人的效果会有大小差异,但这些心理学的方法对所有的声乐学生都应该是适用的,其结果都是向着同一个方向前进的,只不过存在快和慢的问题,而这个问题在任何一