

中央音乐学院图书馆藏书

书号	I3/TCNC 1
总记登号	148698

82
I3

资料

音乐散论

● 于林青

音乐散论

● 于林肯

YINYUE SANLUN

● 中国文联出版社

音乐散论

于林肯 著

*

中国文联出版公司出版

(北京东单新开路胡同77号)

新华书店湖北发行所发行

湖北咸宁地区印刷厂印刷

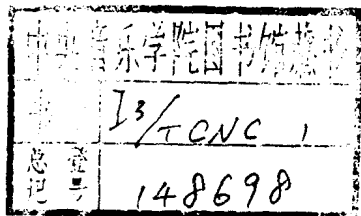
*

787×1032毫米32开本 6.75印张 2插页 145,000字

1987年7月第1版 1987年7月第1次印刷

印数: 1—2700册

统一书号: 8355·859 定价: 1.30元



目 录

歌唱艺术杂谈.....	1
1. 感人心者，莫先乎情.....	1
2. 词情与曲情.....	4
3. 字情与声情.....	9
4. 迁想妙得.....	12
5. 入曲三昧，在“巧”之一字.....	16
6. 歌唱艺术的美.....	21
7. 因宜适度，曲有微情.....	29
8. 一代之才，必有绝艺.....	30
9. 模仿与独创.....	36
10. 巧夫在诗外.....	39
试论星海同志的歌曲作品与民间音乐的联系	
.....	43
“靡靡之音”考辩.....	68
从小和尚爱老虎和大禹治水谈起.....	75
无情未必真豪杰.....	80
新风、花、雪、月赞.....	83
关于民歌的遐想.....	89
鄂西山乡，我听到了你的歌.....	94
在“花儿”的故乡听唱“花儿”.....	98
为轻音乐的健康发展推波助澜.....	107

从战士玩子弹壳谈起	106
战士教我们写歌	108
莫要“因噎废食”	110
豫剧源流考略	113
河南曲剧音乐的艺术魅力	124
太康道情音乐的艺术特色	146
略谈常香玉演唱的《水调歌头，粉碎“四人帮”》	156
试论豫剧唱腔发展变化的规律和方法	161
后记	213

歌唱艺术杂谈

一、感人心者，莫先乎情

“声情并茂”之说古已有之，用它作为对歌唱艺术的最高要求和对歌唱家的最高赞赏，自然是不难理解的，但要真正达到声情并茂，又谈何容易！我以为这里既有认识问题，也有方法问题。且不说那种认为声乐艺术就是“声、声、声，第四个还是声”的一类偏激观点，就是承认并愿意做到声情并茂的人，看法也不尽相同。例如有人会说：“声乐、声乐，当然强调声音！”或者还会有人说：“声情并茂，声还是第一位的嘛！”……因此就有所谓“以声带情”等一类说法。当然，如果在某些特殊情况下（例如在进行单纯的声音训练等），这样说，这样做，也都不为错，但我认为作为歌唱艺术，从根本上说还应该强调唱情。

我国最早的一部音乐理论著作《乐记》中曾说：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。”它的大意是说：音乐的产生，则是由于人类有能够产生思想感情的“心”，而人类思想感情的变动，则又是外界事物给予影响的结果。既然音乐是为了表达人们的思想感情而产生并存

在，这就从根本上阐明了音乐是以抒情为其主要特质的，歌唱艺术当然也不例外，所以才有“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。”的著名论述（见《毛诗序》）。也正因为如此，唱情之说才逐渐为更多的人所认识。

据元人燕南芝庵著《唱论》一书中记载：“三教所唱，各有所尚：道家唱情，僧家唱性，儒家唱理。”其实唱情者何止道家？那唱性、唱理的僧儒，以及那不属于道、儒、僧三家的各种人，又有谁不是为表达思想感情而歌唱呢？如果到过祖国边疆的兄弟民族生活地区，并亲自看到或听到他们用歌唱表达和交流思想感情的生动情景的话，这种怀疑就自然不会存在了。

当然，对于以歌唱为其职业的人，并不能忽视声音的训练，因为没有好的嗓子条件和扎实的基本功，也无法去进行演唱，但如果离开了唱情这个根本，去一味追求和卖弄他所谓的优美歌喉，那他最多只能得到一句“嗓子不错”的评语，而永远不能成为歌唱家的。这也正如黑格尔在《美学》一书中所说的那样：“艺术应该通过什么来感动人呢？一般地说，感动就是感情的共鸣。”恕我直言，我们有些歌唱演员正是因为不懂或不是真懂这个道理，所以才在歌唱艺术上无所作为。唐代著名诗人白居易就曾写过“古人唱歌兼唱情，今人唱歌唯唱声”的诗句作为对当时有些唱歌的人只唱声音没有感情的慨叹（见白居易《问杨琼》）。同时他又写下了“转轴拨弦两三声，未成曲调先有情。弦弦掩抑声声思，似诉平生不得志。……凄凄不似向前声，满座重闻皆掩泣”的诗句，高度赞扬了那感人深切的弹唱（见白居易《琵琶

行》），这些都更加深刻地说明了唱情的重要意义。作为声乐演员来说，这本来是容易理解的道理，他不仅要做到能够理解作品的思想感情，还要做到善于表达思想感情，即清代黄图珌在《看山阁集闲笔》中所说：“吐人所不能吐之情，描人所不能描之景”，否则还算什么演员和歌唱家呢？

试看我国歌坛上的许多老将和新秀，不管他们是学西洋唱法还是学民族民间唱法，不管他们属于何种流派和风格，在善于唱情这一点上则是共同的。例如著名的歌唱家郭兰英同志就说过：“无论演唱任何一首歌曲都要唱情，要唱出人物的感情，用自己内心炽热的感情去唱，如果要想感动别人，首先要感动自己。这就是我国传统戏曲声乐艺术中的‘声情并茂’和‘声为情役’了。”（见《中国音乐》81年第3期）。

也许有人会说：“你这些都是中国戏曲音乐那一套，我是学西洋唱法的！”我以为问题就在这里，试想，不管你是学什么唱法的，难道你不为中国老百姓服务吗？最近一个时期，我们常在一些音乐会上见到一种演员，他们为了标榜自己学洋学得地道，而特地让报幕员报道：“用×××语演唱”等等，但他们却根本不懂外语，甚至弄不清歌词大意和作品要表达的是什么感情，演唱起来不伦不类，让人感到莫名其妙。其实，我是不反对用外语演唱外国歌曲的，但却反对那种假洋鬼子思想和他们所采用的哄骗术。这种哄骗术既骗了老百姓，也骗了他们自己。殊不知，大凡真正学习洋唱法有所成就的人，以至外国的优秀歌唱家，也都是懂得唱情的重要和以情动人的。柴可夫斯基就曾辛辣地批评过俄国歌坛那些专门卖弄声音的人说：“那些小鸟们，只要嗓音，不

用整个心灵去歌唱”。世界著名的意大利歌唱家卡鲁索也说过：“我们知道，单单是声调美丽宏大，不能补赏其它缺点，每每是，歌声不十分雄大的声乐家，或者声音不十分美好的声乐家，由于语法掌握高超情绪处理深刻，能给人一种极佳的印象。”（转引自李凌著《音乐杂谈》）

说来奇怪，他的这种观点和我国清代徐大椿著《乐府传声》一书中所说的话几乎完全一样，他说：“唱曲之法，不但声之宜讲，而得曲之情尤重。”“唱者不得其情”，“即声音绝妙”，“不但不能动人，反令听者索然无味”。“若世之止能寻腔依调者，虽极工亦不过乐工之末技，而不足语以感人动神之微义也。”

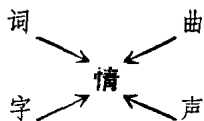
因此，我常常为那些声音条件相当不错而唯独不知唱情的歌唱演员而感到惋惜，他（她）们要都能明白感人心者莫先乎情的道理该有多好哇！因为“有是情斯有是声”（清·苏璟《春草堂琴谱》），“唯乐之不可以为伪”（见乐记《乐象篇》），愿有志于从事歌唱艺术的同志们共勉之。

这里只是说到关于唱情的一些认识问题，至于用什么方法达到声情并茂的问题，且待下文陆续进行具体研究，因为理解是一回事，表现则又是一回事。（在这一组短文的开始一篇的末尾，我愿说明，对声乐艺术我是个外门汉，文中所说难免有错误与不妥之处，愿意得到专门从事此项工作的同志们的批评指正。）

二、词情与曲情

我们都知道，歌曲是由词、曲两种因素结合而成的，就

是戏曲与说唱音乐，也有唱词与唱腔之分，因此歌唱者必须善于从深入理解词、曲所表达的思想感情入手，并以自己的演唱（主要运用声音和吐字等方面），恰当地把这种思想感情表现出来，否则，所谓唱情之说也不过只是一句空话而已。因为音乐是需要表演的艺术，当作曲家写完乐曲以后，音乐形象还没有全部完成，必须有演唱、演奏者的表演，并在听众心目中产生反响，这个艺术创作过程才算结束。因此，对于歌曲创作来说，写出词、曲仅是创作过程的第一步，而歌曲的演唱则是这个创作过程的第二步，在某种意义上说，则是相当重要的一步。我们不是常常遇到这样的情况么？一首已经得奖和受到好评的歌曲，由于某一演唱者的低能，使听众感到“此歌原来如此蹩脚！”反之，一首说得过去的歌曲作品，由于高手的演唱而使作品获得成功的例子也是屡见不鲜的。可见歌唱艺术的奥妙！古人所谓“乐之筐格在曲，而色泽在唱”的重要意义也正在这里（见明王骥德著《曲律》）。如果歌唱者“只能寻腔依调”，甚至做到“字正腔圆”，那也算不得上好的歌唱，根据我国历代的有关论述和许多歌唱家的艺术实践，我以为可以从词情、曲情、字情、声情等四个主要方面进行探讨，也可以用下图式来表示：



词与曲的结合产生歌曲，但词与曲毕竟又是两种不同的因素，因此演唱者不仅须要把二者作为一个整体去理解，又须要把二者逐次分开来加深理解。我国古代所谓“唱曲宜有曲情”者，即我所说的词情，因为他们的具体解释是：“曲情

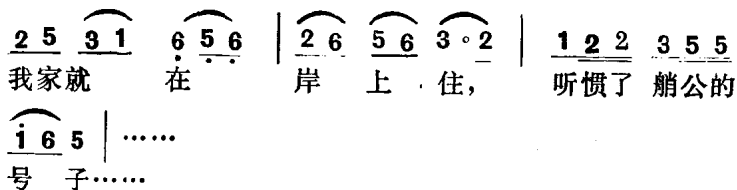
者，曲中之情节也。……欲唱好曲者，必先求明师讲明曲义……得其意而后唱，……变死音为活曲。”（见明·李渔《闻情偶寄》）清人王德辉、徐沅澂同著《顾误录》一书中也说过：“观今之度曲者，大抵背诵居多，有一生唱此曲，而不知所言何事，所指何人者，是口中有曲，心内无曲，此谓无情之曲，与童蒙背书无异。”意大利著名歌唱家卡鲁索则深有体会地说：“我唱的时候从来不想歌唱技术，我的舌头，我的咀等等，我完全集中于歌词的意义。”（见《歌曲》八二年二月号）

我认为词情者，不仅应当包括歌词的内容、句式和风格，更重要的是要弄清歌词表达的是什么感情与怎样表达感情，找出它的艺术特色，然后以恰当的方法把它表现出来。例如有的歌词长于抒情，有的歌词长于叙事；有的含蓄内在，有的通俗易解；有的用词细腻委婉，有的用词粗犷奔放；有的比较具体，有的比较抽象；……凡此种种，如果仅只一般地唱出，就没有什么味道了。我曾听一位民间艺人说过：“演唱要特别注意‘动情段儿’和‘扎心词’”，我以为他的理解是很实际的，也是很生动的。因为不管唱一首歌，还是歌剧的一个片段，它的词不可能是句句动人的，往往那关键性的句子，有着画龙点睛的作用。例如唱《黄河怨》中的“风啊！你不要叫喊，云啊！你不要躲闪”时，绝不能把它当作一般的风云随口演唱，而必须能够通过这一个普通的村妇，联想到祖国人民的苦难和愁怨。而在唱到“鬼子啊！你这样没心肝，宝贝啊！你死得这样惨”时，则憎爱与悲愤交集，要能催人泪下，才算唱得到家。郭淑珍同志演唱的《黄河怨》就获得了这样的艺术效果。

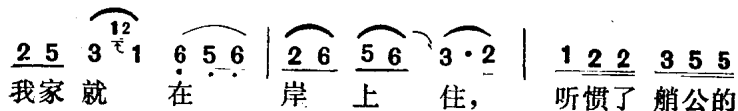
还应该强调指出的是，歌唱者要善于调动听众的感情，以唤起他们的共鸣，这种感情上的交流多半应着眼于词情。例如周总理逝世后，郭兰英同志改编演唱了陕北民歌《绣金匾》，当她唱到“鞠躬尽瘁为革命，我们热爱你”时不仅演唱者泣不成声，听众也为之无比感动。词情的作用不是显而易见了吗？

所谓曲情，即曲调的感情。曲情当然是不能脱离词情而孤立存在，但又必须承认它有其自己独特的艺术力量。对于真正的歌唱家来说，不仅应该对歌词进行细致地分析和理解，对曲调也要进行同样的研究和认识，否则要想体现它所包含的思想感情，是完全不可能的。对曲情的研究，当然应包括曲谱的音高、速度、结构、风格、表情术语等等，但更重要的是要注意古人所谓“做腔”的地方（出字之后的行腔，句中句尾的甩腔及衬字演唱的拖腔等等），这些地方往往是音乐感情比较集中，而又较易被人忽视的地方。例如郭兰英演唱的《我的祖国》中一些较短的歌腔就比较善于表达曲情。

原谱：



演唱：



176 5 |
号 子.....

如果我们仔细比较一下就可以知道，郭兰英同志在演唱时使用了一个装饰音，一个下滑音，一个经过音，仅仅如此，就使曲调的感情更加亲切、甜美、婉转。但这种有效的润腔方法往往不被年青的歌唱演员们重视。

再如张振富、耿莲凤同志的许多二重唱中，用衬字演唱的拖腔也都是很富有艺术魅力的。

《祖国一片新面貌》：

3 6 | 6 — | 6 — | 7 6 7 6 | 5 [#] 4 | 3 4 3 |

哎！

啊

2 · [#] 4 | 3 · [#] 4 | 3 2 | [#] 1 2 | 1 · 2 | 7 6 |

哎 啊

噢 哎 啊

6 ⁶ 3 |

哎

在一系列垛句式的短句之后，突然以舒展的、委婉的拖腔出现，除在音乐上造成明显的对比之外，也是演唱者抒发感情的广阔天地，这里虽然只是一些“啊”、“哎”、“噢”等衬字，但却是全部唱词含义的集中体现，给人以十分深刻的印象。

词情与曲情在许多情况下又是趋于一致的，这就要歌唱者善于去理解和表现它，古人所说的“务头”二字，尽管历来解释不清（最早见载元代周德清著《中原音韵》），但从

字面也可以理解为：重点注意（务）最紧要关节（头）的意思，它既包含了词情，也包含了曲情，如“可施俊语”及“俗之所谓‘做腔’处”等等，我以为是应该给我们一些重要启发的。至少，我们也应该做到唱什么，想什么；唱什么，象什么，否则自己无动于衷，又怎能感动听众呢？

三、 字情与声情

我国传统的歌唱艺术，历来讲究“字正腔圆”，这在戏曲与说唱音乐的演唱中，当然是十分正确的，但对歌曲的演唱来说，仅仅在一些说唱性较强的歌曲或使用“依字行腔”的原则创作的歌曲里，为了不使演唱中出现“倒字”现象，而使歌曲的音调与语言的自然声调溶合在一起时，才是有效的方法。对于那些不以此为准，并较多强调歌曲本身的旋律进行的作品，“字正腔圆”的原则就不一定完全实用了。根据许多人的艺术实践，我感到强调字情与声情则是具有更实际意义的一种见解。

讲到字情，在一般情况下与字正、字清并无矛盾，恰如古人所说：“学唱之人，勿论巧拙，只看有口无口。听曲之人，慢讲精蘊，先问有字无字。……常有唱完一曲，听者只闻其声，辩不出一字者，另人闷杀。”（见明代李渔著《闲情偶寄》）但如果能够进一步讲究字情时，那必须会使歌唱的吐字归韵达到更高的水平。

所谓讲究字情，如果从一般意义上说，应该是指每唱一个字都要带有感情，但从艺术的创作上讲则不然，我以为更重要的是应该特别注意哪些字具有重要的表情含义，哪些字

应该给予强调，哪些字需要用特殊的唱法等等。有人所说的“一字成趣”及，“吟安一个字，捻断数茎髭”的美谈，恐怕主要是指的就是这些字吧。

例如李双江同志演唱的《再见吧！妈妈》一歌中的“妈妈”二字，故意延长了头一个“妈”字的字头的时值，而第二个“妈”字则用了弱声唱法，并加了一个小“嗖儿”，这就使歌曲所要表达的革命战士在即将奔赴战场之际母子告别之情，表达的非常充分，这种感情是亲切和朴实的，因而也是非常深切和得体的。如果与某些演员演唱的影片《樱》中的插曲相比，差别就显现出来了，因为影片中的女主角虽然有日本血统，但毕竟是在中国长大，而且有过苦难经历的人，如果采用与日本影片《人证》中《草帽歌》的同样唱法，那显然是不妥当的。所以我国历来讲究审度，演唱中既要用情大胆又要用情适度，因为过与不及同为不佳。

在我看来，吐字与归韵并不是一回事，但许多演员只注意吐字而不懂得归韵时感情的表达，而那些优秀的歌唱家则是深明此道的。例如著名抒情男高音歌唱家吴雁泽演唱的《手捧红枣想总想》一歌中“总理为何不再来，谁知总理在何方”一句时，其中“来”字虽然有一个跨小节的拖腔，并有短暂的休止和停顿，由于他巧妙地运用了归韵（字尾不变），仍然使感情连绵不断。而在唱到“在何方”时，他不仅放慢了速度以弱声唱出，还在“方”字那里采用了“怯唱”的方法（即： $\overset{0}{\underset{\text{方}}{\text{5}}}$ ——）甚至还略带“气声”，这种

方法在戏曲与说唱中是较为常见的，艺人们称之为“巧唱”及“躲木头”，（意即躲梆子的敲击声），确实使人感到他

的演唱在感情的表达上是淋漓尽致和富有韵味的，给人以词尽意不尽之感。

讲到字情，我说它与“字正”不同，现在说到声情，我以为它也“腔圆”不尽相同，这里有两层意思。第一、因为在演唱中不一定处处要求“腔圆”。第二、每个歌唱者的嗓子条件的好坏，音域的高低，音量的大小，声音的条件都是各不相同的，但无论如何在以声传情这一点上则是完全一致的。例如著名表演艺术家周信芳同志就嗓音沙哑，而且音域不宽，但他却创立了麒派艺术。著名的意大利歌唱家卡鲁索也不是嗓子条件极好的人。能做到“因声而绘词”而不要“以声掩词”，不是更好了么？这里一个是“绘词”，一个是“掩词”，一字之差，作用却完全两样。我认为首先是认识问题，凡知道“诗以声为用”者，把声音当作工具和乐器，然后用它去描绘词意，传达感情。反之，则以卖弄声音为目的，字为声包，出字不清，旁人听去有声无词，竟至唱完，不知何意，还谈什么歌唱艺术呢？

这就接触到了声与字的关系问题。古人曾有：“当使声中无字，”“当使字中有声”之说（见明代王骥德著《曲律》），但有人说：“出字之后，再有工尺则做腔。……大都以字为主，腔为宾。”并说：“辨歌者工拙，若一闻喉音清亮，便击节称赏，人早知其为门外汉矣。”（见清·王德辉、徐源激《顾误录》）他们似乎一个较强调声，一个较强调字，但我以为可以用情把二者统一起来，以情为准，宜刚则刚，宜柔则柔；宜高则高，宜低则低；宜强则强，宜弱则弱。有时可以强调字，有时又可以强调声。尽管“声难兼备，音难兼美”，也可以做到“各有其美，各为其用”了。

例如李谷一同志唱的《边疆的泉水清又纯》一歌中，“边疆的歌儿暖人心”及“声声赞歌唱亲人”等句就较强调字情，而到中部以“哎”字唱出的拖腔处就较强调声情，因而听来极为动人。

但在有的情况下两者又是可以统一的，例如马玉涛同志演唱的《马儿啊！你慢些走》一歌中的许多处，都能使人真正感到有字有声，满腔满调。这一点和作品本身的特殊要求与演唱者的个人风格都有密切关系。而另外一些演员则与此相反，他们声音并不宏大但很会用（俗称“小号儿的”）吐字归韵细微精巧，也能收到“声淡而情深”的效果。例如著名抒情男高音歌唱家朱崇樾同志演唱的《蝶恋花》等歌就属于这个类型，许多人说他的演唱是“不大喊大叫，高谈阔论，而是轻言细语”地倾诉着内心的感情，他有时又会使用“半声”（或称“柔声”）演唱，使感情的表达更为含蓄细腻，别致、清新，他同样也创造了自己的演唱风格。这恰如明代朱权谈到当时“善歌之士”卢纲时，说他的声音“如神虎之啸风，雄而且壮，为当时之杰”，并形容他的声势“若腰鼓百面，以破苍蝇蟋蟀之鸣，万无一敌。”而说到蒋康之时则说他的声音“如玉磬之击明堂，温润可爱。”看来古人是深知艺术创作“不能以宫笑角，不能以白诋青”的（袁枚语）。只要能够表达歌曲的感情，做到“谈欢则字与笑并，论戚则声与泣偕”，至于你用什么方法，属于什么风格等就不是什么大问题了。

四、迁想妙得

艺术创作讲究“迁想妙得”，我的理解是：在艺术创