

声乐教学曲库

中国作品
第2卷

中国歌剧

曲选

上册

人民音乐出版社

J642.5/5
:2(1)
2005

声乐

中国作品 第2卷

中国歌剧曲选 上册

教学

声乐艺术教育丛书·《曲库》编委会编

主编：储声虹 徐朗 余笃刚

本卷主编：郑景宣

副主编：朱振山 樊其光

人民音乐出版社

曲库



图书在版编目 (CIP) 数据

中国歌剧曲选 / 郑景宣主编. — 北京 : 人民音乐出版社, 2005. 6

(声乐教学曲库. 中国作品; 第2卷 / 储声虹等主编)

ISBN 7-103-02834-6

I. 中… II. 郑… III. 歌剧-乐曲-中国-选集
IV. J643.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 093444 号

选题策划: 聂希玲、王建卫

责任编辑: 刘 滢

特约编辑: 聂希玲

责任校对: 颜小平、沙 莎、张顺军

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 16 开 6 插页 44.75 印张

2005 年 6 月北京第 1 版 2005 年 6 月北京第 1 次印刷

印数: 1—3,040 册 (上、中、下册) 定价: 73.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

本 卷 序

《中国歌剧曲选》是《声乐艺术教育丛书·曲库》中国作品之卷二。

本卷选编了自 20 世纪 40 年代以来的歌剧选曲 100 首,囊括了近四十部歌剧。

其中,有选自 1942 年至 1948 年的歌剧《秋子》、《白毛女》、《赤叶河》等。

选自 1950 年至 1959 年的歌剧《王贵与李香香》、《小二黑结婚》、《刘胡兰》、《草原之歌》、《红霞》、《洪湖赤卫队》等。

选自 1960 年至 1965 年的歌剧《刘三姐》、《红珊瑚》、《江姐》、《阿依古丽》等。

选自 1979 年以来的歌剧《傲蕾·一兰》、《伤逝》、《深宫欲海》、《原野》、《党的女儿》、《张骞》、《马可·波罗》、《苍原》等。

纵观这 100 首歌剧选曲,不啻于回顾了整个中国歌剧的发展史。从 1920 年黎锦辉创作演出了中国第一部儿童歌舞剧《麻雀与小孩》,到 1942 年才出现黄源洛作曲的中国第一部大歌剧《秋子》,本《曲选》正是以歌剧《秋子》作为开篇选曲的。

正如所有艺术品种的发展一样,中国民族歌剧亦是经过几十年的发展逐渐成熟起来的,特别是到了 20 世纪 80 年代至 90 年代初,一大批优秀的歌剧展现在中国舞台上,从戏剧内容到表现形式,从浓郁的民族风格到高超的创作技巧,都有着不可估量的艺术价值和很强的艺术生命力,令人目不暇接,为之振奋。

其中有些歌剧先后获得过国家文华大奖、文华音乐创作奖、中国戏剧节优秀剧目奖、“五个一工程”奖、全国电视“星光杯”奖等多项奖励。有些歌剧在国内演出达百场以上,还有几部歌剧曾在港、澳、台、新加坡、美国等地演出,受到观众和演艺界专家、同仁们的好评。

20 世纪 80 年代是个非常的年代,特别是党的十一届三中全会之后,邓小平理论开始得以实施,中国社会才逐渐打破了“左”的思想和路线的桎梏,进入了改革开放的新的历史时期。随着社会的大变革,歌剧舞台也迎来了百花齐放、多姿多彩的春天。压抑多年的老歌剧艺术工作者,和躊躇满志、相机待发的中青年音乐工作者,都呐喊着冲上了中国歌剧舞台,多种风格、多种流派,一时间热闹非凡。也就是在这十几年的大变革中,在建设有中国特色社会主义主旋律的号召下,才产生了《伤逝》、《原野》、《深宫欲海》、《苍原》、《张骞》、《党的女儿》等戏剧性强,以及音乐风格俱佳的优秀作品,每部歌剧都留下了不少好的唱段,好的宣叙调和咏叹调,为广大声乐工作者所传唱,为人民群众所喜闻乐见,在中国歌剧发展史上,写下了光辉的一页。

歌剧之为歌剧,首先应能唱起来,有人唱,演员爱唱,观众爱听,不然就站不住,不能留传后世。

《曲选》中所选的歌剧按音乐风格大体可分三类:一类是民族风格很强,主人公一般用民族声乐唱法演唱的歌剧,如《白毛女》、《红珊瑚》、《党的女儿》等;另一类是基本上用美声唱法演唱的歌

剧,如《原野》、《马可·波罗》、《张骞》等;还有一类是音乐剧类型的歌剧,如《芳草心》等。这些歌剧大胆地运用了欧洲歌剧形式和作曲技法,从歌剧内容出发,从中国自己的民族形式出发,写出了中国人的气质、中国的音调,用音乐展现出剧中人物性格。改革开放的大好形势给剧作家和作曲家们创造了良好的机遇和条件,引发了他们的创作激情和新的思考。

旋律是音乐的灵魂,有了好的旋律才有艺术的生命力,动听的生动旋律已经为中国现代作曲家们所重视,他们认识到,纯粹地耍技巧是没有生命力的,在这一点上,技术是第二位的;首先要激发出有中国感情风格的旋律,再吸收西洋手法,使旋律拓展开来。

一部好的歌剧必须要有鲜明的民族风格,及其地域、历史和时代的特色。

对歌剧中的主人公,对每个主要人物音乐主题的构思,旋律的发展都离不开民族的传统,民族的审美观。有的作曲家在歌剧创作中对宣叙调、咏叹调的写法,结合民族风情,走出了一条新路。很多故事、情节的发展,都靠宣叙调介绍,靠咏叹调发展,有对比、多样性。这个问题的探索和逐渐解决,使中国歌剧大大前进了一步。

《曲选》之为选粹,这些作品在中西结合的关系上是成功的,既是民族传统的,又是洋为中用的。

应该感谢剧作家和曲作家们的辛勤劳动,他们往往在创作的过程中,常常使自己进入戏里,进入情境、进入角色,苦苦不能自拔。也正是这样长时间的积累,音乐方如泉水般流淌出来。那些脍炙人口的优美唱段是在极度兴奋中跃然纸上,甚至是和着泪水写出来的,是用心血筑成的。

歌剧《党的女儿》就是这样一部优秀的大歌剧。《曲选》中收进了该剧中的三个主要唱段,即主人公田玉梅的三段咏叹调:《血里火里又还魂》、《天边有颗闪亮的星》、《万里春色满家园》。这部歌剧是继《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《江姐》三部歌剧后,又一部成功的民族歌剧。在音乐语汇风格上,采用戏曲的板腔体,主要是北方的戏曲音乐,也吸收了一点南方的民歌音调。应该说,《党的女儿》有的唱段在创作上是有长足进步的,使民族歌剧在音乐创作上又有所发展和创新。其中几段咏叹调演唱所达到的技巧难度,是过去的民族歌剧中的唱腔所不及的。《万里春色满家园》这样的咏叹调,歌词可谓塑造人物的长诗,运用了几种板腔,节奏变化复杂,旋律优美而悲壮,是民族声乐难得的唱段。在民族声乐演唱上,没有相当的功力,没有高水平的演唱技巧,是决不能胜任的。我们完全可以这样讲,《万里春色满家园》这样的咏叹调,其特色、难度可以同外国一些歌剧的咏叹调相比拟。在这套《曲选》中,我们还可以从《伤逝》、《原野》等歌剧选段中,找到高难度演唱的佳作。

实际上,中国歌剧事业的振兴和发展,也伴随和促进了中国声乐艺术的发展。反过来说,中国声乐艺术的发展也为中国歌剧事业的发展提供了最好的条件,即:层出不穷的优秀演员,在国内外各种声乐比赛获奖的青年歌手,多年来在歌剧这块艺术田地里辛勤耕耘的歌唱家,歌剧表演艺术家,以及音乐院校不断培养出来的优秀学生。

《曲选》所编集的曲目主要是用民族声乐和美声两种方法演唱。可以说,这些歌剧选曲都可以列入声乐学习的教材,不但为专业音乐院校、师范学院音乐系提供了较为系统的声乐教材,也为专业文艺团体提供了演唱作品,这是编者做了一件大好事,值得称道。

国外不少音乐院校在声乐教学上和学习程序上,往往让学生先学习演唱古典歌曲、艺术歌曲,到高年级才演唱歌剧咏叹调。我们有少数音乐院校的老师不顾学生的基础,不知道循序渐进

的规律,从低年级就开始让学生练唱高难度的大段的歌剧咏叹调,欲速不达,拔苗助长,往往事倍功半。这当然是需要我们的声乐老师引以为戒的。

我们可以在学习和演唱《曲选》这些唱段中,学会融情于歌声中,学会驾驭声音,用声音做画笔,在歌声中,在人物中,在情景中,拟情画意。学风格,学韵味,学咬字、吐字、润腔、行腔、用气,丰富自己的表现力,使自己的演唱方法、技巧更上一层楼,日臻成熟。

对于一个声乐演员,特别是音乐院校的学生,《曲选》的确是一套好教材。中国的声乐曲目是非常丰富的,对于系统学习声乐的学生来说,起码应该涉猎到几部分。如根据民歌改编的歌曲、古代歌曲、近现代艺术歌曲、民歌风的创作歌曲、影视歌曲、歌剧选曲,还应有像戏曲、曲艺学习的唱腔段子。这里面,无论是民族声乐唱法,还是美声唱法,无论演唱者是男高音,男中、低音,还是女高音,女中、低声,都可以在这本《曲选》中找到自己演唱的曲目,且曲目的难度也可分出初、中、高三个等级。

过去有的业余音乐爱好者想演唱,苦于没有曲谱,现在有了《曲选》,可以在众多的歌剧唱段中遨游了,这对于歌剧事业的宣传和普及起到了极好的作用。这就是《曲选》的社会功能。

是为序。

金铁霖、刘建华

2003 年

教 学 总 论

一、20 世纪中国歌剧艺术的历史发展

居 其 宏

20 世纪中国歌剧艺术,无论从其发展过程看,还是从其艺术特征看,都或隐或现地呈现出某些阶段性特点。根据这些特点,我们不妨把 20 世纪的中国歌剧艺术(本文以歌剧剧作者为叙述主线)大致分为四个不同的发展时期,即摸索期、定型期、成熟期和变革期。从这四个不同时期的歌剧剧作者到整个歌剧事业,在语言、风格、观念、结构形态诸方面既相互联系显出历史承继性,又彼此区别各具特点,显示出发展的时代性及其辩证扬弃的过程。

自然,中国歌剧剧作的发展与中国声乐艺术的发展历来存在着极为亲密的联系。作为歌剧综合艺术组成元素之一的声乐艺术不但在我们本民族的歌剧舞台和歌剧作品中获得了展现自身魅力的广阔空间,而且从中发现了一个藏量甚丰的曲目宝库。本书——《中国歌剧曲选》作为《声乐艺术教育丛书·曲库》中国作品第二卷所收录的百首作品,便是从 20 世纪 40 年代以来各个历史时期所诞生的大量歌剧作品中精选出来的,因此具有相当的权威性和代表性,而且也在一定程度上反映出我国作曲家在推动和发展歌剧声乐艺术方面所作的努力和取得的成就。

因此,按照历史发展顺序对中国歌剧艺术的整体沿革轨迹作一扼要的梳理和描述,将会有助于使用本卷的高等艺术、师范院校声乐专业师生从宏观上把握中国歌剧的发展脉络,了解作品产生的时代背景及其艺术特点,以便更准确地理解和表现作品。此外对于广大歌剧及声乐爱好者的学习、欣赏也很有价值。

摸索期(1920—1942)

在 20 世纪中国音乐史上,黎锦晖作于 1920 年的儿童歌舞剧《麻雀与小孩》堪称中国歌剧的滥觞。此后,黎氏在整个 20 年代共创作了 12 部儿童歌舞剧,其中的《葡萄仙子》、《月明之夜》、《小小画家》成就最高,影响最大。

黎氏儿童歌舞剧是第一次鸦片战争以来东西方文化相互撞击、彼此融合的产物,也是伟大的“五四”新文化运动的一个有机组成部分。它以民主与科学作为其主题倾向和文化内涵,通过浅显、生动、极易为少年儿童理解和接受的故事及人物,宣传新思想、新道德、新文化,反对旧道德、旧礼教和封建文化对人性的束缚;在艺术上,这些作品以说、唱、舞相结合的形式表演一个相对完整的故事,音调来自民间,但不是原有曲调的简单照搬,而是运用西洋作曲技法给予一定程度的改造与发展,使之具有新的精神气质,以适应新内容的表现要求。由于它的形式活泼新颖,音调亲切悦耳,故事完整动人,在当时不但很受中小学生的欢迎,而且其影响广及全社会。

黎氏儿童歌舞剧创造了一种既不同于西洋古典歌剧,又不同于我国传统戏曲,但又与它们两者均存在着深刻血肉联系的新型音乐戏剧样式,这一样式已经具有了歌剧艺术的主要特征,从而完成了歌剧艺术在我国从无到有的过程。

1934 年,聂耳的《扬子江暴风雨》问世。这

是一部在我国歌剧史上具有重要意义的作品。它采取了不同于黎氏儿童歌舞剧的创作思路,即直接在话剧这个外来形式的基础上,加进一组歌曲穿插其间,因而首创了“话剧加唱”这一在中国歌剧史上极为特殊也极为普遍的歌剧类型。1935年初,聂耳又在《回春之曲》中对这种歌剧类型作了进一步探索。此后许多歌剧作品争相效尤,形成一种气候,并且给此后的中国歌剧创作以很大的影响。

在全面抗战开始到1941年底太平洋战争爆发之前的上海“孤岛时期”,国立音专部分师生同留居上海的爱国戏剧家合作,利用日本侵略军尚未进入租界的特殊条件,连续创作演出了几部类型不同而均具有爱国寓意的歌剧作品,其中有陈田鹤作曲的小歌剧《桃花源》,张昊作曲的歌唱剧《上海之歌》和钱仁康作曲的《大地之歌》等。

在大后方,一批学习西洋音乐的作曲家开始了借鉴西洋歌剧的经验并按照其形式规律创作作为一种样式的中国歌剧的实验,诞生了《秋子》、《西厢记》、《苗家月》、《荆轲》等作品,其中以黄源洛作曲的《秋子》成就最高,影响最大,亦最具代表性。可以说《秋子》是我国第一部具有大歌剧风格,并取得较高成就的歌剧作品,成为中国歌剧史上这一风格类型最早获得社会认可的开山之作。

当然,在30年代与40年代之交,这类大歌剧风格的作品尚在草创和摸索初期,大多在艺术上不够成熟,其实际影响多未超出都市知识阶层的范围;在借鉴与创新、内容与形式等一些基本美学命题方面亦未得到很好的解决。但它们在运用西洋近代作曲技法表现中国的故事和人物方面,在运用西洋大歌剧的音乐表现体系来揭示戏剧冲突、推进情节发展、塑造人物性格方面,作了许多有成果的探索,并在某些领域内(如在咏叹调的创作及发挥重唱、合唱和乐队的戏剧性表现力等)则达到了那个时代我国歌剧音乐创作的最高成就。

在延安,出现了《农村曲》(向隅作曲)和《军民进行曲》(冼星海作曲)这两部描写抗日根据地新生活、新人物的歌剧作品。尤其是作

于1938年的《农村曲》,在延安连续公演15天,观众达4万余人次,足见该剧在当时的规模之盛和影响之大。

总起来看,中国艺术家在1920—1941年这二十余年对于歌剧艺术的探索及其成果,大致表现在下列诸点:

一、使歌剧艺术在中国从无到有,生根开花,谱写了中国歌剧史的最初篇章;

二、开创了歌舞剧,话剧加唱,大歌剧这三种不同的风格类型,并给后世的歌剧创作予巨大影响;

三、诞生了《小小画家》、《秋子》等中国歌剧史上第一批优秀作品,并通过这些作品推出了像张权这样的中国第一代歌剧表演艺术家,促进了我国音乐艺术的发展。

定型期(1943—1956)

在1942年延安文艺座谈会之后,延安文艺家们纷纷响应毛泽东的号召,深入民间,在群众中发掘文艺宝库。他们很快发现,一种被称为“秧歌”的民间歌舞形式在当地群众中极为流行,有着悠久的历史 and 广泛的影响。于是他们便着手利用这种旧形式来表现新内容,这种探索形式当时称为“闹秧歌”。在这个基础上,一种新型广场歌舞短剧——秧歌剧,便蓬勃发展起来。

秧歌剧的开山之作是1943年在延安创作演出的《兄妹开荒》(安波作曲)。这是一出始终只有两个角色的情节简单的小型歌舞喜剧。音乐以陕北民间音调为基础进行创作,风格、语言有强烈的民间性和陕北地方色彩,格调明朗活泼,风格清新独特,演员既歌且舞,又说又唱,颇有一种崭新的生活气息和艺术情趣充溢其间。

《兄妹开荒》在延安上演后,立即受到广大抗日将士和群众的热烈欢迎,迅速风靡陕北并逐渐扩展到各抗日根据地,掀起一个以创作演出秧歌剧为特点的歌剧热潮,史称“秧歌剧运动”。在这个热潮中,涌现出大批秧歌剧作品,按其音乐语言和音乐风格来分析,大致可分为

两种类型:

一种是沿着《兄妹开荒》的路子,音乐除创作外大多采用“旧曲填词”的作法,代表作如马可编曲的《夫妻识字》等。另一种是从军队中发展起来的秧歌剧,为表现军旅生活和战士情感的需要,突破“旧曲填词”的模式,加大了音乐的创造性成分。如《刘顺清》的音乐采用战斗式群众歌曲风格,并运用了合唱形式;《杨勇立功》则在运用器乐描写战争气氛方面也作了卓有成效的探索。

这种结构短小,情节简单的秧歌剧,虽有因陋就简、机动灵活的优点,但也因其容量过小,无法表现更深刻、更复杂的生活内容。于是,使秧歌剧走上大型化、专业化,已成为不可逆转的潮流。艺术家们开始创作情节复杂,人物众多,音乐语言新颖的大型秧歌剧。《周子山》便是其中最值得注意的作品之一。但秧歌剧的发展进程表明,《周子山》的出现不过是其中一个中继站而已,只有在1945年《白毛女》(贺敬之、丁毅等编剧,马可、张鲁、瞿维等作曲)出现,中国歌剧史上这个秧歌热潮才达到了它的最高点,由此完成了从秧歌剧到新歌剧的历史性嬗变。

《白毛女》第一次使用了“新歌剧”这个概念并不是偶然的。因为它具有此前的歌剧创作而不可能有或虽有某些萌芽但尚未发展到具有充分意义的独特之点,即:它在中国歌剧史上第一次较为完满地达到了深刻的历史内容和大型音乐戏剧形式的统一;时代精神与民族风格的统一;继承民族传统和借鉴外来文化的统一;曲折复杂的戏剧情节与相对完整的音乐表现的统一。它不但鲜明地提出了而且较好地解决了作为歌剧主人公的劳动群众艺术形象的塑造任务,第一次实现了歌剧艺术各个构成要素之间的大体平衡。它在咏叹调、宣叙调的民族化探索上,在运用民族音乐语言并使之具有戏剧性和现代气息以塑造有血有肉的人物形象诸方面,均为此后的歌剧音乐创作提供了极为宝贵的成功经验。毫无疑问,《白毛女》作为一件音乐戏剧作品仍有其弱点和不足,但就那个时代的中国歌剧创作而言,《白毛女》的出现确实

是一桩继往开来的大事件,在我国歌剧史上树立起了一座丰碑,标志着我国歌剧经过长期的艰苦摸索找到了自己独特的发展道路。《白毛女》结束了一个时代——秧歌剧时代,开创了另一个新时代——新歌剧时代。

《白毛女》的出现和成功极大地鼓励了歌剧艺术家,他们从中认识到(尽管这种认识还带有素朴的性质),运用话剧式的戏剧结构,民族民间音调源泉,中西结合式的音乐戏剧发展手法(即兼用传统戏曲中的板腔发展模式、曲牌联缀模式及西方音乐中的主题贯穿发展手法),来表现中国民众的生活、命运与抗争。这也是《白毛女》获得成功的重要原因。于是,一大批沿着这个创作路数继续前行的歌剧作品便接二连三地涌现出来,其中最为著名的是《赤叶河》(高介云等作曲)和《刘胡兰》(罗宗贤等作曲)等。

1949年中华人民共和国成立之后,新歌剧艺术的战略重心已由农村转移到城市。1953年,中央文化部对全国文工团进行整编,成立了包括中央实验歌剧院和上海等地的实验剧院在内的11个专业歌剧院团;此后又提出了建立专业化、正规化的剧场艺术的任务;在创作实践上,则主要致力于学习传统戏曲,创造新歌剧的探索。于是,新歌剧与传统戏曲的相互关系问题就成为了当时歌剧界面临的中心课题之一。事实证明,我们在这方面的实践有不少成功的经验,但也有某些失误和教训。

取得成功的最有说服力事实,是大批优秀作品的涌现,其中较重要的有:《王贵与李香香》(梁寒光作曲)、《星星之火》(李劫夫作曲)、《刘胡兰》(陈紫等作曲)、《小二黑结婚》(马可等作曲)、《草原之歌》(罗宗贤等作曲)等。

在这个阶段的歌剧中,《小二黑结婚》和《草原之歌》具有无可争议的代表性。

作曲家马可在《小二黑结婚》的音乐创作中,自觉地追求在地方戏曲的基础上发展新歌剧。全剧音乐选择了山西梆子、河北梆子、河南梆子和评剧(亦称“落子”)为基础进行创作,出现了基于传统又创造性地发展传统的新的歌剧音乐语言和风格。这种后来被人们概括为以

“三梆一落”为基础创作新歌剧音乐的做法,由于《小二黑结婚》自身的成功和行政力量的极力推行,而对当时和其后的歌剧创作产生了很大影响,而且这种影响并非总是积极的,尤其在指导思想把《小二黑结婚》的“三梆一落”创作经验模式化,甚至发展出诸如在某地方戏的基础上发展新歌剧之类的清规戒律强行要求人们遵奉,其影响的消极性极为显著。在1957年初召开的新歌剧座谈会上,纠正了歌剧创作中的某些戏曲化倾向。会后许多作曲家在处理歌剧向戏曲学习或借鉴时,注意保持歌剧艺术的独立品格,并出现了像《红霞》(张锐作曲)、《红珊瑚》(王锡仁、胡士平作曲)这一类较优秀的作品。

《草原之歌》则代表了这一时期另一种创作方式所取得的成果,这种方式突出的特点是以西洋歌剧的结构原则为基础,以主题贯穿为音乐的戏剧性展开手法,并以美声唱法作为歌剧声乐阐释的方法。这一创作方式可以追溯到《秋子》等大歌剧风格的作品作为自己的前驱。虽然,在新时期到来的最初几年,这种创作方式在中国歌剧史上一直不占主导地位,属于非主流派风格,但它却具有顽强的生命力,在中国歌剧史的各个发展阶段上都有优秀作品问世。

成熟期(1957—1979)

1957年歌剧座谈会之后,我国歌剧创作的风格视野更为广阔,在依然关注歌剧与戏曲关系的同时,也为歌剧与话剧、中国歌剧与西洋歌剧相互关系的处理上作了多方面的探索。

值得注意的是,这个时期依照西洋歌剧的结构与写法创作演出的《望夫云》(郑律成作曲),是在《秋子》模式和1957年“歌剧应以音乐为主”(黄源洛语)的主张遭到严厉批判的情况下于1962年在北京首演,这在当时是很需要胆略和勇气的。1966年初首演的《阿依古丽》(石夫、乌斯满江作曲)是自《秋子》以后二十余年来在大歌剧风格掌握上和创作技法上成就较突出的作品。可惜它在为政治服务的观念影

响下,包含了太多的“左”的口号以至于很难在今天重新上演了。

1959年首演的《洪湖赤卫队》(张敬安、欧阳谦叔作曲)和1964年首演的《江姐》(羊鸣、姜春阳、金沙作曲)不但是中国歌剧史上两部最重要的作品,而且也是新中国成立以来我国当代歌剧创作最高成就标志,它们在中国人民心目中享有与《白毛女》同样崇高的地位。可以说,这两部作品在五六十年代的辉煌成功,表明我国歌剧创作和整个歌剧艺术事业均进入成熟期。

在这个阶段,歌舞剧《刘三姐》取得了巨大的成功,这部根据广西民间传说改编创作的歌舞剧,极具生活气息,诗句机敏灵巧,富于幽默感;音乐几乎完全依照广西民歌加工填词而成,音调简洁质朴、优美亲切、通俗上口、易于流传,因而极受欢迎。这种载歌载舞、健康活泼的艺术形式,在中国歌剧史上可以追溯到黎锦辉的儿童歌舞剧和延安的秧歌剧,只不过《刘三姐》发展了这种形式,将它大型化了,使之更加复杂和完整,但在音乐上依然保持了真挚质朴的风格以及短小的分节歌式的歌谣体的结构。

“文革”把中国歌剧拖入了浩劫中。“文革”结束后,彻底停滞了10年之久的歌剧创作开始复苏,其重要标志是1979年有近10部大型歌剧作品(全部都是新作)进京参加国庆30周年的献礼演出,其中《星光啊星光》(傅庚辰、扈邑作曲)、《启明星》(李井然作曲)、《刑场上的婚礼》(吕远作曲)等剧还获得了文化部奖励。但其中多数作品在美学观念上未能根本摆脱“文革”思潮的影响,加之理论准备与艺术准备均不充分,因此在艺术上大多比较粗糙。

变革期(1980至现在)

自中共十一届三中全会以后,中国社会便进入了改革开放的新时期,包括歌剧艺术在内的文化艺术领域无不经历着一场伟大而深刻的变革。对于歌剧界来说,艺术观念的更新以及由此引起的风格嬗变与形态重构,既使在整

个文艺界不算最激烈,也是相当痛苦的。以《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《江姐》为代表的主流派风格,像矗立在中国歌剧史上的三座高峰,是那样的难于超越,而艺术辩证法又要求当代人必须超越前人,堂堂正正地亮出自己的创新旗帜,社会环境更不允许我们只满足于踏着前驱者的脚印学步。于是,严峻的环境逼迫,强烈的变革要求、执着的因循意识这三者之间发生了激烈抵牾,不同见解的争论、不同流派的实验都在高速运行。新时期的歌剧舞台几乎成了各种歌剧观念、风格、流派、技法的大展厅,大凡中外歌剧史上有过的,没有过的或者西方现代主义戏剧形形色色的实验,像走马灯似的在我们的舞台上扮演来去匆匆的过客,短短十余年间,数以百计的歌剧,音乐剧新作吵吵嚷嚷地上演了,然而曾几何时,便又偃旗息鼓,悄然无声……请不要以为这种种实验是徒劳无益的,恰恰相反,我们在整个躁动不安的 80 年代所作的艺术操练,正是歌剧艺术在新的社会条件下获取新生命必然经历的阵痛。也恰恰是经历了这些艺术操练和生命阵痛之后,我们才会有《伤逝》(施光南曲)《原野》(金湘曲),才会有《从前有座山》(刘振球曲)和《马可·波罗》(王世光曲),才会有《狂人日记》(郭文景曲)和《苍原》(徐占海等曲)的出现。

《伤逝》是施光南在 20 世纪 80 年代初的曲作,也是这位英年早逝的作曲家按照西方大歌剧的结构模式及戏剧性展开手法创作的第一部歌剧。在剧中,施光南对于运用声乐手段揭示人物内心冲突,展开戏剧性矛盾,不仅十分擅长,也颇具艺术效果,其中涓生与子君的几段咏叹调非常动人,这也是此剧音乐最具光彩的部分。不足之处是他的乐队音乐写得似乎不够精致和完美,留下一些遗憾。

刘振球的《深宫欲海》、《从前有座山》和汉城版的《安重根》,是这位以创作歌剧为主的作曲家十余部歌剧与音乐剧作品中最有价值的部分,也反映出作曲家在最近十年中歌剧创作中的三级跳,每一跳都跃上一个新高度。这三部作品体现了刘振球良好的舞台感觉及用音乐展开戏剧性的才能。

金湘是个大器晚成的作曲家,他的音乐戏剧才华只有到了 80 年代后期在《原野》中才得到了充分展现的机遇,并且一鸣惊人,引起世人瞩目。纵观《原野》,无论在整体构思的完整性、有机性,音乐展开的戏剧性、音乐结构的连贯性和动力性,各种音乐形式运用的纯熟和彼此连接的自然流畅方面,不但高出《伤逝》一筹,而且雄踞整个 80 年代。他在 90 年代前期创作的《楚霸王》,从纯然音乐的角度看确有一些很有价值的探索,但戏剧的激情被削弱了,音乐陈述的动力性较《原野》大为逊色,大量凝固停滞的音乐场面使歌剧几乎成了化妆音乐会。

王世光的《马可·波罗》与他的第一部歌剧《第一百个新娘》相比,面临的创作课题要艰巨得多,所取得的成就也更为显著。《马可·波罗》在音乐的戏剧性展开上显得更为完整、更有逻辑性,对歌剧综合性的理解和驾驭更见功力。可惜,由于剧本和导演存在着不少问题,削弱了此剧的艺术感染力。

徐占海的《归、去、来》及《苍原》是新时期大歌剧创作中两部相当重要的作品。相比之下,《苍原》的音乐更具有戏剧性。雄浑、壮阔是这两部歌剧音乐的共同特色,所不同的是《苍原》又多了几分浪漫与柔情。

在这个时期,大歌剧风格的作品如《阿里郎》、《仰天长啸》、《张骞》、《鬼雄》、《屈原》、《徐福》、《特洛伊琉斯与克瑞西达》等,均在音乐创作上取得了不同程度的成就。

我以为,从观念、风格、技法的角度看,有两部作品不能不提:一部是张卓娅、王祖皆等人的《党的女儿》,一部是郭文景作曲的《狂人日记》。《党的女儿》在音乐风格和语言上强调“座北朝南”,即以北方的戏曲板腔为基础,加进南方的歌谣体,形成本剧音乐风格及戏剧展开的立足点。很显然,这种风格特点对于我们并不陌生,以往的许多歌剧如《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《江姐》等已将这种风格与结构模式发展得相当完善。而《狂人日记》则与此完全不同。郭文景基于对“找回真实的戏剧性状态”的追求,一反以往歌剧那种美的旋律和美的歌唱

观念,而采用了一种全新的歌剧表现手法:一、完全弃绝咏叹和传统的旋律观念,其音调是从具体的语言、语调中自然生发和延伸而来,因此通篇都是吟诵性的曲调;二、打破传统的调性观念,根据内容的需要自由运用多种作曲技法;三、认为美声唱法不是表现戏剧性的真实状态,而要求演唱者以生活的本真状态表演。当然,这种风格特点在相当程度上已经和西方现代主义歌剧(如贝尔格的《沃采克》)齐头并进了,对于大多数中国专业观众而言,《狂人日记》则具有某种超前性。

就我国严肃大歌剧的创作风格定位而言,我们前面所提到的那些作品均处于《狂人日记》的超前性与《党的女儿》的传统性之间。

其实,新时期的歌剧创作,除了严肃大歌剧的风格之外,艺术家们还发现了另一片蓝

天——音乐剧,并且在短短的十余年间推出三百余部新作,其中一些较为优秀的作品如《搭错车》、《芳草心》、《山野里的游戏》等。由于音乐剧是一种通俗性、娱乐性的都市艺术,因此从声乐艺术和声乐教学的角度来讲,其中有价值的曲目是不多的。不过,就唱法而言,音乐剧虽然以通俗唱法为主(如《征婚启事》、《人间自有真情在》等),但由于内容表现的需要,它也常常采用民族唱法(如《秧歌浪漫曲》、《芳草心》等),有时会兼用美声与通俗(如《请与我同行》)或民族与通俗(如《山野里的游戏》)唱法,也有时甚至将三种唱法在一剧中兼用(如《夜半歌魂》)。高度声乐化的,难度大、技艺性强,具有声乐教学价值的声乐曲目在我国音乐剧中诞生,尚有待时日。

二、中国歌剧艺术的声乐教学

余 笃 刚

一

我们从《20世纪中国歌剧艺术的历史发展》一文中已经概括地了解了中国歌剧艺术发展的历史脉络,及其不同时期的艺术特征。作为中国歌剧艺术的声乐教学,也是随着歌剧艺术的创作与表演而不断进化与发展的。中国歌剧艺术作为引进西方的一种艺术形态,虽然历史不是十分久远,但已经逐渐形成了中国歌剧艺术的民族化传统,并在审美的民族心理方式上,形成了民族审美意识的基本定势,也在剧目与曲目的流传上产生了深广的审美价值与广泛的审美影响。中国歌剧艺术的声乐教学随着时代的进步与各种条件的具备,逐渐得到了稳步的发展。建国以来不少的音乐院校成立了声歌系,并将中国歌剧声乐曲目作为声乐教学的必学或必唱的教材,不仅取得了一定的教学

经验,同时也提高了对中国歌剧艺术声乐教学的认识。

首先,中国歌剧艺术的声乐教学丰富了声乐教学的内容与形式。中国歌剧声乐曲目,作为一种特定的戏剧性声乐形态,它是中国声乐教育的主要教学曲目之一,具有戏剧性人物的唱腔创造本身丰富了声乐音响造型的性格化色彩。鉴于中国歌剧内容的现代性、当代性,具有紧密联系时代生活的特点,同时也提高了审美教育的内容。而从艺术形式的表现来看,无论是歌剧艺术的整体构成,亦或作为音乐会演唱曲目的表演,它都为声乐教学曲目建设提供了宝贵的来源。

显然,中国歌剧艺术的声乐教学为中国歌剧艺术表演人才的培养奠定了相应的专业基础,一大批经过长期艺术实践的优秀歌剧的剧目与曲目,成为歌剧表演人才进行专业学习与锤炼的经典。那脍炙人口的唱段与引人入胜的

戏剧情节,不仅已成为歌剧声乐的教学基础,同时在中国歌剧教育事业的发展中发挥了重要作用。

此外,中国歌剧艺术的声乐教学是完善中国民族声乐学派创立与成长不可缺少的条件。作为民族声乐学派的标志,它应总括民族声乐的所有形态,并依此概括出它的总体特征。为此,中国歌剧艺术的声乐教学所承担的艺术教育任务是不容忽视的。

二

要提高中国歌剧艺术的声乐教学质量与效果,并把握它的教学规律与方法,是完成教学与培养任务的保证。因此,首先掌握歌剧艺术的基本特征是十分必要的。

歌剧是以戏剧性为主的声乐形态,主要以戏剧体裁为结合载体,它虽是综合性的视听与时空艺术,但声乐在其中发挥了主导的艺术功能与作用。它以角色的歌唱推动戏剧情节的发展,剧中的唱段随着戏剧情节与人物性格的发展而产生了戏剧性的变化。这类作品中的唱段不像艺术歌曲中泛指“我”、“俺”、“咱”、“我们”、“咱们”等非具体人物,而大都是以人物或角色的性格化唱腔为表现形态。演员在扮演某一角色时,其唱腔要符合戏剧人物在情节中抒情达意的方式,即以直接进入角色,以代人立言的方式歌唱。

同时,具有戏剧性声乐形态还包括富有戏剧性的声乐旋律。就其内涵来说,广义是指具有戏剧性情节的声乐作品,其中不仅包括戏剧性色彩,而且民歌或艺术歌曲中富有强烈戏剧情节性的作品,也具有这种旋律特征。所谓“戏剧性”,一般来说是指人物性格与情节变化的矛盾冲突,因此狭义的声乐旋律是指主题音调中综合着两种以上不同性格的主题特征,形成旋律表现的对比或矛盾冲突,从而表达较为复杂与强烈的思想感情,在一定程度上还指人物性格与唱腔表现的戏剧性色彩。

就歌剧来说,富有戏剧性的声乐旋律是“音乐戏剧作品”,这里包含两种内涵,即:戏剧

的音乐性与音乐的戏剧性。所谓“戏剧的音乐性”,主要是指歌剧在刻画角色的思想感情和性格,表现矛盾冲突和剧情的发展过程中,使最好的抒情手段——音乐,充分发挥其作用,使歌剧情节的内含实质通过音乐形象思维和逻辑结构,并通过音乐的语言和形象进行有效地确定和展开。而所谓“音乐的戏剧性”,则意味着歌剧音乐要适宜于有视觉立体感的人物的内心世界的再现,以及他们意志、感情变化的深度、广度和强度。歌剧的音乐不同于一般音乐(纯器乐、交响乐等)之处就在于它来自情节,从属于情节,同时又在不断推动情节发展的过程中确定了情节。因此,歌剧音乐中的乐句、乐段、曲式、结构、音调等风格特色,各种力度变化、调性变化、节奏变化以及运动休止等所形成的节奏韵律,都要根据人物的思想、意愿、气势、气质,体现情感的、心理的戏剧矛盾发展的需要,而恰当地发挥作用。音乐的戏剧性作品应该是有着特定性格人物形象的绚丽多彩的生动画卷,是活生生的人物的心理动作、形体动作、语言动作和音乐动作相互渗透所结合形成的音乐戏剧性动作体系,这就是作为歌剧的戏剧性旋律,即旋律的戏剧性所表现的特定内容。

可见,歌剧作为歌唱性为主的戏剧作品,是在规定的戏剧性情节发展与具体人物的特定环境中展开叙事或抒情来表达丰富的思想感情的。如歌剧《白毛女》中《恨是高山仇是海》这一唱段,就是喜儿在重见仇人黄世仁时,所抒发出的不可遏制的满腔仇恨、悲愤难平的心声;而《江姐》中《我为共产主义把青春贡献》的唱段,则是江姐受尽磨难、坚贞不屈,在英勇就义前所表达出的一个共产党员视死如归的革命气节和崇高誓言。可以看出,戏剧性人物唱腔中的心理活动与情感变化,十分生动地表现在音乐的旋律之中,显示了这种表演形态的特殊性。

此外,在旋律的戏剧表现中,人物的形体动作同样是其表演的重要因素。它的表演往往是在说或唱中同时进行的。这样,它的旋律,尤其是节奏就不可能在语言动作的语气、语势中

体现,并与形体动作相适应。无论是先有说、唱,后有动作,还是先有动作,后有说、唱,或是说、唱与动作同时进行,它都对音乐的戏剧性表现提出了至关重要的艺术要求。

三

在歌剧声乐教学中,根据以上所述的歌剧体裁特征,去把握教学的规律与方法是我们特别应当重视的内容。

在歌剧声乐教学中首先应该把握并协调好“三位一体的二度创造统一”。“三位一体”,是指作为表演艺术的歌剧是集演唱者、创造工具和角色三位一体的二度创造表演艺术。这就是指演员本人既是创造者又是创造工具;还要按照歌剧作品的要求塑造出具有一定性格色彩的形象或角色来,才能完成二度创造任务。

首先,作为演唱者,教师要引导其深入分析、研究作品,把握作品的时代背景、情节脉络、人物关系、主题思想,尤其是其所要扮演角色的人物性格特征等等。总之,要将无声的戏剧人物的书面唱腔通过演唱者的二度创造变成有声的艺术形象,并直接诉诸欣赏者的视听。

其次,演唱者的嗓音或形体动作是表现的工具或材料。作为创造工具或手段材料,这时声乐教师就要判断演唱者“工具或材料”的特点。比如从嗓音条件来看,它的声部和音色是否符合剧中人物的特征,他的外形条件是否接近剧中人物的外在形象特点以及作品的演唱风格、人物性格气质等,还要把握曲目本身的难易程度,演唱者能否适应,以求使“工具或材料”与所塑造的对象既能基本吻合,又能自然适度。当然,作为歌剧全剧或片段的表演是与音乐会式的独唱选段表演有区别的。音乐会的演唱属于“清唱”性质,没有贯串全剧的情节性与形体动作的表演要求,但唱腔嗓音条件的适应还是必须予以要求的,以便能创造出既符合作品的不同表演方式的效果,又能充分展示“工具或材料”的创造功能。

最后,创造者既要把握好自身“工具或材

料”的适应性与创造特点,又要塑造出符合作品的“角色”来。作为声乐教师,就要帮助学生在分析体验的基础上,让学生能进入戏剧的规定情景,体验他并不熟悉或没有经历过的生活与感情,装扮或表演规定情境中的各种人物,显示出人物的个性特征,并在设身处地的声腔造型中代人立言,唱角色之心情、抒角色之心声。比如同是女高音,却能在不同的角色声腔上展现出不同的性格特征。例如歌剧《刘胡兰》中的刘胡兰、《白毛女》中的喜儿、《小二黑结婚》中的小芹,同是农村中年轻的妇女形象,但她们具有不同的性格。刘胡兰刚毅果敢,显示出共产党员的大无畏气概;喜儿饱受屈辱压迫,逐渐练就了她的反抗意志;小芹则平易温顺,表现出她单纯稚嫩的性格特点。这些在演唱的性格特征上出现的同样是女高音的不同风格要求,演唱者在演唱中适应各自的声音性格化的表现。声乐教师可以运用对比唱段让学生感觉不同的声腔性格特点。

把握并调剂好“三位一体的二度创造统一”,实际上是以角色的形象、唱腔造型和形体动作来显示的,所以要在唱腔与动作上下工夫,这是提高歌剧表演艺术的关键。

四

如果说歌剧艺术是以歌唱为主导因素的戏剧艺术的话,那么气韵生动的声腔造型该是它美学原则的主要标志。歌剧艺术的声乐教学中心是围绕着歌唱的声腔美为教学目标的。声腔美首先要具备创造音质美的基础,音质自然是要具备先天的基本条件,经过一定的声腔训练才能逐步达到演唱的可能,因此教师要结合每个学生的音质、音色、音域和具体声部的情况,有针对性地根据唱段的难易程度选择曲目。若是演唱全剧的学生,还要根据歌剧导演的总体艺术构思,进行唱段的教学训练。

在训练中要特别注意字音美的表现,要求咬字和吐字准确、清晰、生动。练唱前,要求学生朗诵歌词,并注意出字、引长、收声、归韵的位置和方法,以便为依字行腔的训练做好准

备,这是因为我们所说的“气韵生动的声腔造型”以行腔美为最终目的。

行腔美是以气韵生动的抒情达意为目的。所谓“气韵生动”是中国古典艺术理论中源于画论的经典,但可泛指文艺作品的形象表现,具有丰富的神气与浓郁的韵味。所谓“神气”指的是精神与气质,即所谓“神者气之主,气者神之用,神只是气之精处”(刘在魁:《论文偶记》),我们如果把气看作是生命的运动,那么在艺术创造中讲求“气韵生动”,也就是“气”中有神才能生动,才有“艺术”的生命。歌剧的声乐教学要达到气韵贯通、神情逼真,才能有声情并茂的艺术效果,这需要经过具体的训练才能达到。

首先,要注重行腔的音乐性。依字行腔中要进行乐句的语言处理,轻重强弱、高低抑扬、快慢疾徐、顿挫连断及其语气、语势,都要根据音乐与情节的戏剧性判断来进行全面的分析与处理,并在练唱中安排气口,做到音乐的丰富变化。

其次,要把握行腔的结构性。根据曲式的变化要求,分析出段落层次之间的衔接与呼应。因为“气韵生动”本身就已经提出了整个唱段谋篇布局的要求,谋“气韵”之篇、布“生动”之局,起始、引发、高潮、结局,必然有一个通体的声音美的声腔造型结构,一字一句都有讲究。

此外,更重要的是要达到行腔的抒情性。其实“气韵生动”的内涵绝非单纯是形式感的要求,歌剧声腔的造型首先要有丰厚的情感内涵,才能显示出气韵之中的神情或神韵,所谓“动情即动气,情动而气生”,说明气随情生,情随气转。也就是民族传统声乐艺术所要求的“望义知义,因义生情,以情引气,因气出声,用字行腔,声情并茂”,它高度概括了“义—情—气—字—腔”的声腔造型规律。这也是声乐教师在歌剧教学中所遵循的民族声乐音响造型的审美要求,由此而引导学生在“语音与乐音”、“语感与乐感”的融合中创造出富有“韵味”的效果来。“语音与乐音”的融合是指语言与音乐的完美统一;“语感与乐感”的融合是指

学生在歌词的语感中领悟情意,并以此为基础,通过“乐感”发挥来展示声腔造型的效果,以达到“韵味”的境界。

所谓“韵味”的境界,即指歌唱的自然含蓄、韵律显现、节奏盎然,令人悠然神会,但觉绵绵不尽,余味无穷的审美境界。其审美意蕴是由“韵”而产生的审美趣味,既有“韵”的独特审美的品格,又含有“味”的特定审美体验。浓郁的韵味,显示了歌唱艺术多方位的音响效果,音响声韵完美,而又婉转动听。这就要求气沉丹田、以气托腔、底气充足、气息贯通、发声运气酣畅自如,高音处挺拔而雄壮有力,低音处隽永沉吟有度,高低变化和谐自然。所谓“长腔要圆活流动,不可太长,短腔要简径找绝,不可太短”(明·魏良辅:《曲律》),使歌唱中各种旋律、节奏的变化得到尽善尽美的发挥。同时“韵律”还包含着演唱风格的体现,在歌剧作品中有以民族唱法演唱为主的歌剧,如《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《江姐》、《党的女儿》等;还有以美声唱法为主的歌剧,如《伤逝》、《屈原》、《原野》、《马可·波罗》等;其次以音乐剧形式表现的歌剧,如《芳草心》、《山野里的游戏》、《请与我同行》等。无论演唱哪一类型的歌剧,都能体现出不同风格演唱的品味韵律。

这就要求在歌剧的声乐教学中,除了进行歌唱基本功的基础训练外,还要把握剧目或曲目的风格特征,在确定学生的基本嗓音条件,如声部、音域、音质等属性后,要有针对性地进行因材施教。歌剧声乐教学实践表明,无论哪一种唱法,它的核心问题还是“音乐化语言”的表达问题,也就是无论哪种唱法,其音乐旋律的色彩与表现,都是为美化语言与表情服务的,各唱法之间也都有共性存在:民族唱法是在民族语言的特质中形成它的特征,而美声唱法也由于不同民族语言的特点,展现了不同声乐学派的特殊表现力。用美声唱法来表现汉语语音时,它的旋律节奏特质也就有了相应的变化。我们所论及的“美声唱法的民族化”问题,其实在很大程度上是指“美声唱法的民族语言化”问题。为此,在不同风格的歌剧唱法的声乐教学中,我们既要把握教学对象的唱法类型,

给予系统、科学的训练,也不妨在不影响嗓音特质的情况下尝试多种风格的唱法。

我们从彭丽媛的嗓音训练中可以得到启发。彭丽媛是较典型的民族唱法的歌唱演员,而金铁霖教授仍然以美声唱法的一些方法对其进行教学。我们在她硕士毕业的音乐会上可以听到,她演唱的西方歌剧的咏叹调同样具有魅力。这就表明,美声唱法的训练并不影响民族唱法的发挥,反而可以在声腔造型中创造出更绚丽的色彩,而它的中心仍然是如何发挥民族语言抒情达意的功能。

就此,在中国歌剧声乐剧目与曲目的教学选材中,我们可以既掌握嗓音条件的基本类型,也可以有选择地选些不同风格的作品进行教学,以调节和丰富声腔创造的表现力。

以美声唱法为主的歌剧,如《伤逝》、《屈原》、《原野》等,其中的唱段在吸收美声唱法特点的表现中,使唱段的歌唱性有了较大的提高,具有了咏叹调的显著特征。大幅度的声腔旋律变化、跌宕起伏的曲式结构以及更加深广的抒情空间,使它的演唱增加了一定的难度,其中呼吸的调节、共鸣的集中、语言的润饰、行腔的技巧等都为教学提出了新的课题。但无论难度多大,我们在教学中的核心问题还是在依字行腔中把握语言与音乐融合的方法。既要体现出语音的特质,又要融合音乐的变化,所谓“起末过度,温簪鬓落”(元·燕南芝庵:《唱论》),有着演唱中各种润腔、创腔中体现出浓郁的韵味风格。

总之,要在歌剧演唱中充分发挥出余音缭绕、美不胜收“听”、气韵生动的声腔造型效果,创造出“动人的声韵,醉人的音”的声腔美来。

五

表演艺术都离不开形体动作,歌剧的声乐教学虽然主要依靠歌唱的音响去诉诸人们的听觉,但同样要通过形体动作的表演来辅助或烘托声情的艺术创造。形体动作作为无声的体态语言,早已成为表演艺术中传情达意的重要手段。歌剧演员的一举一动、一招一式关系着

歌剧声乐舞台形象的表现。在歌剧表演中,无论演员自身或角色的创造,都对形体动作有相应的艺术要求。歌剧的声乐表演,一种是全剧或片段的演出,形体动作要进入角色的创造中,把握整体的贯串性,始终如一地“扮演”到底;另一种是音乐会的独唱、重唱、对唱等表演,这种演唱只是唱段瞬间的虚拟表演,既然无需角色的化装,也就无需进入具体场景的贯串动作,但都需要形神兼备的形体创造。

形体动作包括形体与动作两个方面。就形体来说包括体型与体态。一般情况下,声乐演员体型的各个部分都要具有和谐匀称的比例,胖瘦高矮能有一个适度的协调,尤其是面部容貌与表情应具有端庄、自然、优美动人的表现,因为歌剧演员在进入角色创造中必须面对观众进行交流。除了戏剧性的性格演员在体型上可能有特异表现外,作为歌剧声乐独唱等形式的表演者,体型的优美自然会在视觉中产生辅助效应。其次是体态,体态是身体的姿态。体态是静态与动态的有机结合,它是人体造型美的结果,是根据不同体裁形式与具体内容、情节变化的要求而变化形体动作的,在以内在心理情感为动力的形体造型动作中,创造出形神兼备的形体动作形象来。

“形神兼备”属于中国古典美学的范畴,“形”是指外在的形象、体态,“神”是指内在的精神与心灵。“形”处于表层,“神”处于深层,“神”必借“形”才能外现,“形”必含“神”才有生气。在中国歌剧艺术的审美创造中,由形入神是由表及里的深化过程。歌剧声乐表演的形体动作要求在形象体现中,既要有形似的外观体现,又要有神似的本质表现。即形似取象、神似取心,“象”是外在的,“心”是内在的,取心要取其精神、取其气质。应该说歌剧的表演是以动态为主的表演,音乐会的歌剧独唱表演是以静态为主的表演,但二者仍都需以动、静结合来体现形神兼备的艺术要求。在符合内容表达的要求下,动作要简洁明快,动静和谐。动态中要有节奏韵律感;静态中要有自然端庄的体型美。表情姿势、风度仪表、身段扮相、装束服饰,都在形体动作中起到相辅相成的作用。在歌剧

表演中,无论是体现或是体验的表演动作,都应在形体动作的动静结合中展现出神形兼备的风采。

综上所述,我们从中国歌剧艺术声乐教学的意义及其基本特征,在教学中掌握“三位一体的二度创造”、“气韵生动的声腔造型”与“形神兼备的形体动作”等宏观方面概括了中国歌剧声乐教学的基本规律与方法。作为《曲库》中的《中国歌剧曲选》,我们在每个剧目的简介或每个曲目的“教学演唱提示”中,都有微观切入的具体分析,为教学提供了可供参考的演唱要求,以便在教学中运用。

歌剧艺术的声乐教学牵涉到多种因素与学科的教学体系或内容。作为综合性的艺术形态,歌剧对剧本分析的文学教学、曲调分析的音乐教学、歌唱掌握的声乐教学、戏情发展的表演教学、对舞台调度等的导演教学等等都有

一定的要求。总之,它是艺术的审美教学,既包含着艺术审美的鉴赏与分析,更体现着艺术审美的体验与创造,它要在多学科的综合教学中完成教学任务。由此可知,歌剧艺术的声乐教学不是单纯的独立的教学任务与形式,它要在与其他学科的共同学习中来提高教学质量与效果。同时采用现代化的各种教学手段,如观摩演出,观赏分析录音、录相等,都可以让学生在深入角色的过程中提高演唱能力。

中国歌剧艺术的声乐教学及表演等虽然已经有了一定的教学经验,但尚未形成完整的教学体系,无论是它的剧目与曲目的建设规模,还是它在教学中所形成的基本规律以及它的教学理论的研究,都有待于我们在今后的教学实践中不断地再实践、再总结、再探索、再提高,以期能有意识地去建立中国歌剧艺术的声乐教学体系。