

上海音乐学院学术文萃 1927-2007
ESSAYS OF THE SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

表演艺术研究卷

PERFORMING ART

本卷主编 赵晓生

主编 杨立青

副主编 杨燕迪

徐孟东

执行副主编 洛秦



上海音乐学院出版社

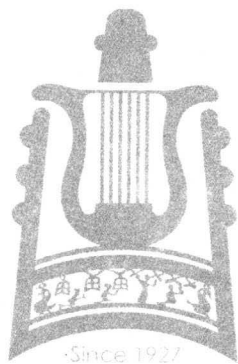
上海音乐学院学术文萃 1927-2007
ESSAYS OF THE SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

表演艺术研究卷

PERFORMING ART

本卷主编 赵晓生

J6/19
:6
2007



上海市教委音乐表演艺术教育高地建设项目资助

主编 杨立青

副主编 杨燕迪 徐孟东

执行副主编 洛秦



上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

上海音乐学院学术文萃:1927~2007. 表演艺术研究卷/
杨立青主编;赵晓生编. —上海:上海音乐学院出版社,
2007. 11

ISBN 978-7-80692-333-7

I. 上… II. ①杨… ②赵… III. ①音乐-文集②表演
艺术-文集 IV. J6-53 J812-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第162019号

丛 书 名 上海音乐学院学术文萃(1927~2007)

主 编 杨立青

副 主 编 杨燕迪 徐孟东

执行副主编 洛 秦

书 名 表演艺术研究卷

主 编 赵晓生

责任编辑 夏 楠 王 赛 李 绚

封面设计 帝王设计机构

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路20号

印 刷 江苏省通州市印刷总厂有限公司

开 本 787×1092 1/16

印 张 29.25

字 数 435千

版 次 2007年11月第1版 2007年11月第1次印刷

印 数 1-3,300册

书 号 ISBN 978-7-80692-333-7/J.321

定 价 75.00元

出 版 人 洛 秦

总序

杨立青

就本性而言,音乐是一种诉诸听觉的艺术,具有难以言传的特质。但在高等音乐院校里,她同时又是一门可以(且必须)“论说”的“学问”,甚至,其论与其说的水准还代表着一所大学学术品格的高下。因为,音乐艺术(无论作曲抑或表演)的价值体现,固然重在实践,贵于创造,但理解音乐艺术的本质,挖掘音乐作品的思想深度与广度,并引领学科的发展走向,使之具备文化与人文的意蕴和高度,却又离不开理论的抽象和升华。应当说,这是我们这一代人的共识。

今天,我们为上海音乐学院建院八十周年而编集这部六卷本的学术文萃,正是基于这样一个视角。它不仅仅着意于纪念与庆祝,而且,其中还包含着一层更深邃的意义,便是为了打开读者的视阈,进行一次跨越时空的梭巡,在不同时代的上音学者、师生“论音说乐”的文字中遨游,检视学科所达到的思想—人文高度,捋出一条学院的学术发展沿革的“文脉”,使人们对于上音之所以成之为上音,有一重更加真切的认识。

就时间跨度来说,这部文萃涵盖了自建院初始直至本世纪初近80年的时光;从稿源来看,它包括了从建院元勋、大思想家、大教育家蔡元培先生直至今天仍在就读的研究生在内的、来自不同学术层次的广大作者群;而文萃涉及的内容,则大体分属于音乐学理论、作

曲理论、中国音乐史研究(古代及近现代)、中国传统音乐研究、外国音乐研究及音乐表演艺术研究等多个领域,并依此分类,编为六卷;至于入选的不同文章所代表的思想、观念和论点,可以说,一定程度上比较客观地映射出了中国近现代音乐史和音乐思潮的一个重要侧面;这些文论,也相当充分地体现了“百花齐放,百家争鸣”的原则,具有典型的、善于吸纳多种养分的“海派文化”特征,由此而勾画出了上音学术园地的多姿多彩。

当然,由于篇幅的限制,一些具有重要历史意义和重大社会影响的“重量级”、“大部头”专著,在这里只能以节选的方式引用,甚至不得不忍痛割爱。再加以,任何集锦式的文萃,都只能起到“管窥”的功效,在搜集不同历史时期最具代表性的文论过程中,时时难免会有遗珠的遗憾。也许,所有的这些不足,只有待学院的九十周年校庆或百年华诞之时再行弥补了。此外,本文萃所收入的一些文章篇目是相关校友在走出校门后在其他工作岗位上的著述,但考虑到这些校友的学术影响力和学术建树,考虑到这些著述实际上进一步延续了上海音乐学院的学术传统和学术思想,所以我们本着“海纳百川”的初衷和目的,仍然收入这些文论,特此说明。

人们常说,上音有一个应当引以为自豪的传统,亦即:从她“开元”的“祖师”们——蔡元培、萧友梅、黄自起,到半个多世纪以来对中国音乐事业发展具有重要影响的学界巨擘——贺绿汀、丁善德、沈知白、钱仁康、桑桐、陈铭志,直至现今仍在第一线辛苦耕耘的许多专家、学者,他(她)们既是善于艺术实践与教学的“行者”,同时又是勤于学术研究与著述的“思者”。正是这种“形而下”与“形而上”(或者说,“行”与“思”)高度的有机统一,成就了上音的学术地位。置放于我们眼前的这部八十周年文萃,就是这方面的一个明证。我衷心希望,今日上音的莘莘学子自觉地继承这个优秀的传统,精于思索,努力实践,使学院的学科建设和学术发展再上台阶,走向更高的境界。

2007年10月22日

前言

赵晓生

上海音乐学院迎来了八十周年华诞。

从1927年“上海国立音专”成立以来,在声乐、民乐、弦乐、管乐、钢琴、民乐各类音乐表演艺术领域内,从这所亚洲最重要的音乐学院之一的校园内,走出一批又一批在中国乃至世界乐坛上活跃着的音乐表演艺术家。同时,他们又在各自领域内进行大量的研究工作,以论文形式总结了音乐表演艺术的规律和经验,是上海音乐学院80年所留下的一笔重要财富。

在一本文集中,要收录声乐、弦乐、管乐、钢琴、民乐这五个专业领域的论文,是有一定难度的。经过广泛搜集,这本文集大致反映了我院从老一辈音乐家到刚从学院毕业的研究生这样四、五代人的学术成果。

在声乐篇中,马革顺教授作为最年长者,以精湛的《各时期合唱作品的主要表现特征》总结了他在合唱指挥领域的精辟见解和深厚功力。周小燕教授德艺双馨,桃李满天下,她的两篇文章从宏观的和技术层面的两个不同视角,对声乐发展做出总结。温可铮、王品素、常留柱、鞠秀芳几位老教授,不但在祖国大地上响彻他们高昂的歌声,他们的文章也如行云流水、余韵绕梁。倪瑞林教授是声乐理论家,他的《美声唱法,它的发展轨迹及嗓音科学对其发声机理的若干

重要阐释》是他几十年来对美声唱法根本机理的深入思考和重要总结,值得认真研读。施维和李涛两位后继之秀关于戏曲和琴歌的论文,别开一番天地,为“声乐篇”增色。

《弦乐篇》收集了老一代教授的三篇文章。谭抒真、陈又新、赵志华是“文革”前我院弦乐学科的顶梁柱、带头人。他们的关于小提琴教学、培养人材、民族风格演奏手法的三篇论文,今天读来仍发人深省,极具启发作用。丁芷诺对基本功的总结,方蕾对揉弦技术的论述,使我们看到,近年来小提琴学科在世界屡屡扬威,在比赛中时时获奖,有其深厚的根基。在大提琴和低音提琴方面,陈鼎臣、林应荣、曹建、唐毅民等教授也留下了宝贵意见。

《管乐篇》略嫌薄弱,不但篇幅少,涉及的专业也不够宽。所幸朱起东教授关于管乐器发声原理、音准校正和复音演奏技巧的长篇文章,深入揭示了管乐发声、音准、复音的最基本技术,在理论上确立了铜管乐器演奏的坚实基础。

钢琴学科历来是上海音乐学院强项之一。在国立音专时期,就有以查哈罗夫为代表的外籍教授培养了第一批钢琴演奏家。80年来,上海音乐学院培养的出色钢琴演奏家无数。文革前,钢琴系有范继森、李翠贞、李嘉禄、吴乐懿四大教授担纲的四大教研组,文集中对范继森教授和李翠贞教授的纪念文章和李嘉禄教授遗作两篇,即是对那一段辉煌的追忆。作为后继的赵晓生、周薇、唐哲,则分别总结了他们对钢琴教学、实践理论的思考。侯颖君关于钢琴改编曲的重组的论文则反映了青年一代的当今思索。

民乐演奏领域的成果广泛反映了老一辈艺术家卫仲乐(琵琶)、林心铭(二胡)、孙文妍(古筝)、张念冰(三弦)、王永德(二胡)和徐超铭(笙)在吹奏、拉奏、弹拨乐器领域内的演奏、教学经验。其中徐超铭《笙演奏技术的创新——现代笙曲提出的挑战》尤其具有新意。

时过境迁,当年活跃在音乐演奏教学舞台的青年人,现在均已退休。对过去的回顾不仅为已经取得成就的赞叹,更重要的是拓展对未来的视野,激励我们以此为新的起点,开创更灿烂的未来!

丁亥芒种

凡 例

1. 本卷编辑了 1927~2007 年间部分上海音乐学院校友撰写的有关表演艺术研究方面的文章,并根据研究内容分为“声乐篇”、“弦乐篇”、“管乐篇”、“钢琴篇”、“民乐篇”五部分,每一部分按照作者的出生年月排序。

2. 本卷所收文章大部分为已发表的文章,文后均注明了文章原载出处及发表时间;对于部分从未发表过的文章,文后均注明“本文系初次发表”。

3. 为了《上海音乐学院学术文萃》六卷的体例统一,将每篇文章原文中的脚注均改为尾注,并根据“出版物文后参考文献著录规则”的有关规定,将尾注及参考文献的格式作了统一。

4. 为了《上海音乐学院学术文萃》六卷的体例统一,对每篇文章中外国人名の中译名作了统一。

5. 为了《上海音乐学院学术文萃》六卷的体例统一,对个别文章中的地名、音乐形式名称等按照现在的惯称作了调整及统一。

6. 为了确保本卷的出版质量,对于个别文章中的原文错误,经作者认定后在本卷中做了修正。

7. 由于篇幅的限制,经本卷主编认可,对本卷入选的个别文章在文、谱、图、表方面作了适当的删节或节选。

目 录

杨立青	总 序 / 01
赵晓生	前 言 / 01
	凡 例 / 01

声 乐 篇

马革顺	各时期合唱作品的主要表现特征 / 2
周小燕	当代世界声乐发展趋势给我们的启示 ——对声乐界若干问题的再认识 / 29
周小燕	男高音中声区和换声区的训练 / 36
温可铮	歌唱的呼吸 / 43
王品素	顺气顺字顺嗓子 / 51
常留柱	藏族民歌及其演唱技巧 / 57
鞠秀芳	探索求新——我是怎样学习、整理、演唱民歌的 / 77
倪瑞霖	美声唱法,它的发展轨迹及嗓音科学对其发声机理的若干 重要阐述 / 89

- 施 维** 戏曲音乐中唱腔与伴奏的关系问题 / 126
李 涛 中国古代琴歌的风格和演唱 / 141

弦 乐 篇

- 谭抒真** 小提琴教学的几个问题 / 160
陈又新 对培养小提琴演奏人才的几点意见 / 178
赵志华 关于小提琴民族风格演奏手法的探讨 / 183
丁芷诺 小提琴基本功十六题 / 205
方 蕾 小提琴的揉弦技术 / 225
陈鼎臣 关于巴赫六首大提琴组曲 / 233
林应荣 概念与训练——大提琴的基本功训练 / 244
曹 建 低音提琴的揉弦 / 256
唐毅民 低音提琴制作改革——把位设置及改进设想 / 260

管 乐 篇

- 朱起东** 管乐器发音的原理及复音演奏技巧 / 266
罗光鑫 提高铜管演奏水平及练习方法 / 274

钢 琴 篇

- 李嘉禄** 如何学习一首钢琴乐曲 / 284
李嘉禄 踏板的运用 / 294
张育青 钢琴教学中弱指的训练 / 315
巢志珏 李翠贞的钢琴教学 / 322
赵晓生 刻苦钻研业务 富有创造精神
 ——纪念钢琴教育家范继森教授 / 334
周 薇 西方钢琴教学理论的历史回顾与反思 / 339
唐 哲 斯卡拉蒂奏鸣曲的历史探索与风格诠释 / 350

- 唐丽娟 钢琴前奏曲的历史追踪及演奏探讨 / 359
侯颖君 论钢琴改编曲的重组 / 375

民乐篇

- 卫仲乐 我是怎样演奏《十面埋伏》的 / 410
林心铭 粤胡演奏中的加花与装饰 / 420
孙文妍 气与古筝演奏 / 432
张念冰 三弦教学 / 436
王永德 二胡教学二则 / 443
朱立夫
徐超铭 笙演奏技术的创新——现代笙曲提出的挑战 / 448



声乐篇

（女声）



各时期合唱作品的主要表现特征

马革顺

一个时代、一个民族、一个流派或一个人的文艺作品，都有其独具的风格特点。艺术风格的形成，是与当时社会的政治、经济、思想、文化有着密切的关系的。同时，与艺术表演技术技巧的发展以及乐器的制造性能也有直接的联系。一个合唱组织或合唱指挥，为了正确地解释和表现合唱艺术作品，就必然要探索合唱作品的艺术风格及其时代特点。

合唱作品的成型，可以说始于 15 世纪。15 世纪以前是以单旋律为主。15 世纪以后的合唱作品，从风格上来说基本上可以分为五个时期：文艺复兴时期（1400—1600）、巴洛克时期（1600—1750）、古典时期（1750—1820）、浪漫时期（1800—1900）及现代时期（1890—现在）。当然，风格的形成与发展是不能以年代来截然划分的。同年代的作品可能风格不同，一定的风格，可能跨越不同的年代。因此，对于一首合唱作品风格的确定，必须从作品本身来进行研究。

本文将从节奏、拍率、速度、力度、结构及表现形态等方面，对各个时期合唱作品的主要特征进行探讨。

文艺复兴时期

15 世纪以前，音乐主要服务于宗教的教义。但同时在民间，也成为一种抒发感情的活动。游吟诗人的音乐旋律偶尔也被教会所采用。人文

主义的兴起,削弱了宗教音乐的统治地位,一部分城市平民和文人开始考虑今生的问题而抛却了对来世的憧憬;宗教改革也直接影响了僧侣对教会音乐的控制,而开始使音乐走向民间。同时,尼德兰乐派的兴起及15世纪欧洲宫廷权力和财产的扩大,也影响了音乐的发展,印刷术的发明又进一步推动了音乐创作的兴起。这一切都促进了音乐艺术的繁荣,使这一时期的合唱艺术呈现出多样化的面貌。

文艺复兴时期合唱作品的特点:

1. 逐渐脱离教会调式而向大、小调发展。
2. 基本是复调音乐,各声部起着同等作用。
3. 作品是非节拍的,音乐节奏依从于歌词。
4. 声部模仿时常先后交错。
5. 非协和音的使用受严格限制,变化半音被避开。
6. 旋律仍受素歌(Plain Song)的影响。
7. 大量采用三拍子的旋律。

节奏与拍率

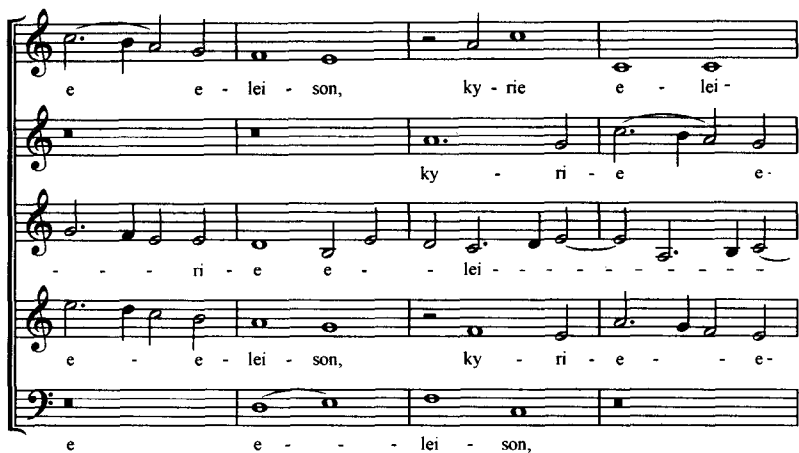
本时期的作品是非节拍的,音乐的重音以歌词的抑扬为依据,每小节第一拍为重音的规律,在这一时期几乎不存在。固然,在本时期后期,作品中已出现小节线,那仅仅是为了使歌者易于唱得整齐而已。若以今天的眼光来对待当时的小节线,就会损害了声部固有的流畅及节奏。如下例采自帕莱斯特里那的弥撒曲:Repleatur osmium Laude

谱例1

帕莱斯特里那的弥撒曲:Repleatur osmium Laude

The musical score is written for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) in a single system. The notation is in mensural style, typical of the Renaissance. The lyrics are written below the staves, aligned with the notes. The piece is a setting of the Mass, specifically the 'Repleatur osmium Laude' section.

Lyrics: — son, ky - rie e - lei - son, ky - ri - ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son, ky - ky - ri - e e - lei - son ky - - - ri -



上例每个音节都在小节的不同拍子上分别出现,若以小节划分强弱的概念来处理,就会混乱不已。因此必须依照歌词的强弱来安排旋律的抑扬。

速度

文艺复兴时期作品的速度,主要根据歌词的情绪,当歌词的一个音节形成一个音型(一个音节唱好几个音[melisma])时,节奏必须加以克制,使歌唱线条固有的美显示出来。也就是说,速度必须具有略微向前推进的感觉。演唱时,速度必须保持稳定,任何速度上的改变,只能根据歌词情绪的变化或是结构改变的情况而改变。段落之间速度的转换,必须根据歌词处理得非常精致而合理,以免损害作品的对称。

“渐慢渐弱”(Rallentando),在文艺复兴时期的作品中不存在。若有需要,往往变化在各段落本身,用扩大音符时值来取得这种改变。因此处理这类作品时应避开“渐慢渐弱”。

本时期的宗教作品必须处理得平稳流畅,乐句应有上升和下降的线条。如弥撒曲或经文歌就应严格限制,不允许速度有任何明显的自由。处理这一时期的世俗性作品,可以根据内容及歌词比较自由一些,如牧歌(Madrigal)等类作品。总之,避免速度上的改变,是表达本时期作品的准则。

力度

力度变化依歌的情绪而定。力度的变化往往与速度相联系,存在于段与段之间的对比中,在一个段落的内部力度的变化极为克制。由于协和音程的大量采用而缺少和声上的复杂性,因此这时期的作者很少想到“作品高潮”这一词。还由于声部的先后交错是这时期作品的特点,因此“终止式”是很不明显的,并因而减少了对力度的需要。

结 构

本时期的作品基本是复调性的,各声部组成相关联的水平线条,作品大多包括三至六个声部,也有超过六个声部的。这时期的作品,乍一看似乎某些部分也含有着主调性的成份,但仔细观察就可发现基本上是复调性的,为使声部流畅而常省略三音等。

从早期的杜费(Dufay)开始贯串整个一时期的复调作品中,模仿占有主要地位,由一个声部呈示主题,其他声部追随模仿。主题必须清晰显示,模仿的进入必须肯定而清楚,过分的强音必须避免,使之不掩盖其他声部。当其他模仿声部进入时,这个声部就必须退让,让新的模仿声部凸现出来。

表现形态

因大量采用协和音程(同度,三、五、六、八度及三和弦),非协和音程的采用是很谨慎的。只有在感情非常激动的地方才能有选择地使用。因此在表现上必须囿于一定限度,演唱时应感到深远而克制。

文艺复兴时期的作品已孕育着和声的特性,但正如前面谈到的,因为复调作品的缺少“间隙性”,而声部往往又前后交错、楔榫,因此终止感减少到极小的程度,终止要求非常隐藏。指挥时一定要找出一切前后交错的处所及延留的部分,并要求合唱团员彼此礼让、互相扶持。

文艺复兴时期的弥撒曲及经文歌的本质是非人格化的。演出时要有一种虔诚的气氛,不能掺进任何戏剧性的处理。即使在音乐会上演出,也应避免采用戏剧性及波动的人声。当时教堂的建筑已为形成这种渺远而升华的感受创造了条件。

这时期也是欧洲在音乐方面大交流的时期,对世俗音乐和牧歌(Madrigal)的表现可赋予一定的自由。当时的作者常根据歌词的意义发挥,把作品标上各种表现手法。如用跳音来表现欢乐;上行的乐句表示“天”,下行的乐句表示“地”;用增减三度音程度表示“忧愁”;非协和音程表示悲伤痛苦等。我们熟悉的拉索的《回声》,几乎察觉不出这一时期的风格痕迹。整个作品是主调性的音乐,转调频繁,力度变化幅度也很大。尽管这样,处理这种作品时仍要照顾该时期的特性,尤其在节奏上要保持严谨,力度的幅度也不能过分。指挥这一时期的世俗性音乐,既要避免枯燥,又要避免豪放,一定程度的抑制必须保持,特别在节奏的严谨方面。