

民族声乐作品赏析

编著 赵薇

哈尔滨地图出版社

民族声乐作品赏析

MINZU SHENGYUE ZUOPIN SHANGXI

编著 赵 薇

哈尔滨地图出版社

· 哈尔滨 ·

图书在版编目(CIP)数据

民族声乐作品赏析/赵薇编著. - 哈尔滨:哈尔滨地图出版社,2006.8

ISBN 7-80717-454-4

I. 民... II. 赵... III. 民族声乐—音乐欣赏
IV. J616.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 106678 号

哈尔滨地图出版社出版发行

(地址:哈尔滨市南岗区测绘路2号 邮编:150086)

哈尔滨市动力区哈平印刷厂印刷

开本:787 mm × 1 092 mm 1/16 印张:10.75 字数:275 千字

2006 年 8 月第 1 版 2006 年 8 月第 1 次印刷

印数:1~1 000 定价:24.00 元

前 言

本书从民族声乐的历程中阐述了古代民歌及建国后的发展状况,立足于民族声乐歌唱发声的基本原理中有表现性的理论成果,对歌唱的生理、心理基础、语言咬字,作品风格及审美要求等基本要素加以阐述,以古典声乐论著为依据,分析古代声乐审美思想的重要理论意义。论述中国民族声乐,继承民族传统和借鉴西欧美声唱法所形成的演唱特点及审美趋势。另外,重点以民族声乐作品演绎为手段,分别对传统民歌、创作歌曲、艺术歌曲、歌剧体材,进行演唱分析。对每个作品的演唱风格、呼吸、吐字,曲式结构、技巧等方面进行具体的解析,力求准确,通过这些有代表性作品的演示,能够提高学习者的艺术品位、审美情趣和歌唱能力。

作者

2006年8月

目 录

第一章 中国民歌的历史发展概况·····	1
第一节 民歌的历史演变·····	1
第二节 民歌的价值·····	2
第二章 民族声乐在其发展中的审美变迁·····	3
第一节 传统的单一性或空枢性倾向(建国以前) ·····	3
第二节 交融中的融合性或同一性倾向(1949~1978) ·····	5
第三节 发展中的个性化或多样化倾向(1978至今) ·····	7
第三章 中国古典声乐论著中的民族唱法的特点 ·····	10
第一节 关于歌唱的咬字 ·····	10
第二节 关于歌唱的呼吸、发声及共鸣·····	11
第三节 关于歌唱的情感表现及润腔的处理 ·····	12
第四节 中国声韵学是中国民族声乐的基础理论之一 ·····	13
第四章 我国传统音乐文化的德民族性 ·····	15
第一节 传统音乐民族性历史的发展 ·····	15
第二节 发展地继承民族传统的捷径 ·····	16
第三节 民族声乐如何去继承和借鉴 ·····	17
第四节 民族唱法理论的科学性 ·····	18
第五节 民族声乐的个性训练 ·····	19
第五章 发展 21 世纪民族声乐的表演·····	21
第一节 形象美、气质美和风度美的协调统一·····	21
第二节 民族声乐表演风格 ·····	21
第三节 民族声乐追随时代勇于创新 ·····	23
第四节 民族声乐作品谱例解析 ·····	24
一、茉莉花·····	24
二、雨不洒花花不红·····	28
三、放风筝·····	29
四、包楞调·····	31
五、五哥放羊·····	34
六、赶牲灵·····	41
七、赶牛山·····	43
八、点绛唇·赋登楼·····	46
九、牧羊姑娘·····	49

十、渔光曲·····	52
十一、燕子·····	56
十二、拾彩贝·····	58
十三、飞蛾·····	62
十四、心上人像达玛花·····	67
十五、岁月悠悠·····	70
十六、那就是我·····	75
十七、又唱浏阳河·····	79
十八、春江花月夜·····	81
十九、牛郎织女·····	91
二十、飞天·····	99
二十一、兰花花·····	106
二十二、赶墟归来阿哩哩·····	115
二十三、木兰从军·····	120
二十四、七月的草原·····	132
二十五、火把节火把·····	137
二十六、小白菜·····	140
二十七、不幸的人生·····	146
二十八、万里出色满家园·····	156

第一章 中国民歌的历史发展概况

第一节 民歌的历史演变

原始民歌的形式,有独唱的、对唱的、群唱的。我国少数民族地区,至今仍保留着数千年来传统的民歌表现形式。周朝王室在巡查各地时,实行“采风”收集各邦国民歌作为了解民情的资料。春秋时孔子所编选的《诗经》三百余首,其中的《国风》就是各邦国的民歌。

为什么偏选择采录民歌这个办法呢?是传播思想观点、喜怒哀乐的,就是口头的民歌传唱了。一唱人们就可以听到,所以采风就成了访查民情、社会动态的首要方法了。这也是中国号称礼乐之邦的一个重要侧面。中国的音乐,就是在这样的社会背景下发展起来的。汉朝朝廷采集各地民歌,从政治思想上是为了巩固其统治。除了通过采录民歌了解各地的人民动态之外,加工整理过的乐府诗歌为其所用。有两点,一是用作皇室的文化活动和欣赏娱乐,演出节目;二是加工修改之后,再返回民间使其发生宣传和影响。就音乐文化来说,汉武帝时,建立了汉乐府,这在音乐史上应说是件大事,也标志着我国的音乐发展进入了一个新的历史时期。汉乐府的成立,与声乐艺术的发展大有关系。事物总是有其两面性。虽然朝廷设立乐府是要通过采风访查民情,以加强王朝的统治,稳定江山社稷,这是建立乐府的本来主旨。但另一方面,我们也不能因此而否定它在音乐发展中的历史价值;不能抹杀它在音乐艺术方面的辉煌成就。当我们回顾古代音乐发展的情况时,我们不能不承认,汉武帝在位的时候,不但乐曲新创作多,即使声乐作品也不少,如《关山月》、《胡笳曲》、《焦仲卿妻》、《广陵散》,以及琴歌中的许多“操”、“引”等。也可以说虽然乐府解体,汉乐府的成就,对后世的音乐发展仍然起着重要的影响。

我国历史悠久,号称礼乐之邦,当然音乐的成就常常综合地多方面体现。就声乐的形式而言,始出创造了文明之时,就有了民歌。同时,在人民的文化生活中,也存在着歌舞的活动。在部落和国家的庆典、祭祀活动中,都举行大的歌舞。

在中国进入封建社会后,作为多民族的大国,音乐文化的普及和创新日趋多样、日趋繁荣。大曲(包括器乐、歌曲、舞蹈的综合形式),成为当时最流行的形式。新创作的音乐与文学相结合的诗歌、散曲、套曲也大量涌现,各族民间的民歌一直生长流传。在盛唐之后,发生了社会大动荡。经过一百多年东西南北的大混战,到了宋朝才有了一段和平时期,恢复了生产,艺术上又有了新的发展,创造了长短句的唱词;创造了南北音乐结合的相和歌。这时就有了演唱“鼓词”的职业艺人。艺人们以宫调为首发展了套曲诸宫调,创造了故事性的大型说唱音乐。从宋朝起,中国的历史进入了草原大漠文化与中原文化交融的新时期。经过南北交战,蒙古贵族入主中原,实现了全中国的统一。由于宋、元、明经济的增长,城市的发展,中国的音乐也进入了一个新的发展阶段。在大曲、诸宫调基础上,产生了杂剧、传奇,形成了中国的戏剧音乐的新高潮;戏曲文学、戏剧、音乐、舞蹈、美术各种艺术手段相结合的综合艺术。戏曲音乐是音乐高度

发展的结晶,是音乐与语言相结合的最高成就。

历代声乐文化的发展,是历代诗词作家、乐曲作家的辛勤创造,是血泪凝成的历史。声乐艺术作品,是语言艺术(诗词)与音乐艺术相结合的结晶。在艺术创作全过程中,歌唱者是语言、音乐相结合的最终体现者。浩瀚的诗词被保留了下来,成了宝贵的文化艺术遗产;相比之下曲谱被保留下来的就少得多;至于歌唱家演唱的声音,这最生动、最美妙的声乐,则飘逝无存了。这当然主要是当时科学技术水平所限,声音无法被记录下来,它是我国民族声乐史上无法弥补的损失,也给声乐研究造成了的极大困难。

第二节 民歌的价值

生活是一切艺术的源泉。民族音乐,既要研究它的形式,又要研究它的内容。把两者有机地结合起来分析,我们认为技巧不能脱离一定的内容而存在,不能孤立地从形式上看问题,民歌是任何音乐种类的创作源泉,而民歌又直接源于生活。

民歌是民族音乐的重要体裁之一,它直接反映一个民族的历史、社会、劳动、风土人情、爱情婚姻、日常生活。在其他传统音乐体裁的形式和发展上,民歌起着积极的作用,许多歌舞、曲艺、戏曲和民族器乐的品种是直接或间接在民歌基础上发展起来的。如各地的“花灯”、“花灯戏”、“花鼓戏”;说唱音乐中的牌子曲类、琴书类、杂曲类中的大部分曲种;“河北吹歌”等乐种以及许多民族乐器曲牌,如《梳妆台》、《剪剪花》等均由民间歌曲发展移植或改编而来。民歌曾哺育过文人、音乐家和职业艺人,今天仍然是作曲家不可缺少的养料。聂耳的《塞外林女》、《码头工人歌》、《大路歌》;冼星海的《黄河大合唱》中的《黄河船夫曲》、《河边对唱曲》、《黄水谣》等。歌剧《白毛女》的主题取材自河北民歌《小白菜》、《青阳传》,山西民歌《捡麦根》;歌剧《洪湖赤卫队》采用湖北省洪湖地区的民歌《襄河谣》等。电影音乐作曲家雷振邦的《冰山上的来客》成功地运用了塔吉克族民歌《古丽别塔》;《五朵金花》成功地运用了云南民歌。

第二章 民族声乐在其发展中的审美变迁

马克思主义认为,社会存在决定社会意识,社会意识又反作用于社会存在。审美意识与人类一切意识现象一样,一开始就是社会的产物,而且只要人们还存在着,它就仍然是这种产物。由一切事物都是运动的发展的规律,我们可以肯定地说民族声乐伴随着时代的发展而发展,不同时期自然有不不同的内涵和不同的审美情趣,而与此相关的审美理想、审美经验、审美心理都在有意或无意地发生着变迁。毋庸讳言,我们今天要讨论和分析的题目,是相当宽泛的,涉猎到的问题只是分析并具有一定的倾向性,不是结论,目的是为了研究、发掘、继承和发扬我国民族声乐艺术的优秀传统;为创立、发展、繁荣、振兴中国民族声乐学派尽自己的一点微薄之力。

第一节 传统的单一性或空枢性倾向(建国以前)

每个民族,每个地区乃至每个国家,由于语言特征、风土人情、生活习惯、欣赏习惯、以及人民的文化素质等差异,产生了千姿百态丰富多彩的艺术风格,并充满着生活气息及乡土气息,世代相传,沿袭至今。民族民间歌曲风格的产生也是由各民族的语言及生存条件决定的,问题在于如何评定诸多民歌的唱法,例如,中国古曲、山歌、小调、号子等,我们56个民族的民歌,各有其不同的风格和讲究,是否可以说我们有56种唱法呢?原来也许任其自然,但现在就不能这样一概而论了,因为我们已有了较为科学的演唱方法和训练手段。民族唱法的定义是什么呢?广义说包括中国的戏曲、说唱、民歌和带有这三类风格的创作歌曲的唱法。狭义地讲,是指演唱民族风格较强的声乐作品时所用的技术方法和规律,或者说由广义基础上发展成的一种演唱风格,这种风格用于演唱民歌及改编民歌、民族风格较强的创作歌曲,从作品到唱法都区别于欧洲传统唱法。

建国以前,民族声乐没有形成气候,也没条件,处在土生土长中,演唱民歌、小曲、曲艺的像是跑单帮似的,即使进了大剧场,也不可能在大城市建立什么团体,没有谱子和理论,学习只能是口授心传、一板一眼、一字一句的学习。这种唱法在当时是主流,我们常称为传统唱法(这里特指民歌)。这种唱法,真声用得多、风格性强、音域不宽广,表现力和持久力都受到局限,声音清脆,缺少泛音。音乐的织体表现为单音乐,没有伴随主旋律的和声、除了复杂的节奏性的打击乐伴奏之外,旋律本身特别细腻和微妙,听起来非常清晰,很容易听懂,仅从以上两点来说明传统的单一性倾向未免有些牵强。我们不妨对历史的文化背景及传统唱法作粗线条的考察。翻开中国历史,1949年以前,中国是个半封建半殖民地的国家,鸦片战争前,完全是封闭的以小农经济为主的封建专制国家,政治落后,经济落后,文化也相对落后,广大的劳动人民世代受苦,历代如此,在这样的境况下,中国声乐艺术从诗经、楚辞、乐府、绝句、律诗、词曲、戏曲到近代歌曲,在饱受战机,满目疮痍的历史进程中,不断演变、发展、创造是何等艰难啊。我一贯认

为传统唱法为我们提供了宝贵的财富和有价值的声乐文献,应该继承和发展。传统唱法在这个历史阶段的审美倾向显示了特有的单一性和空框性。为什么呢?众所周知,审美趣味的好与否,发达与不发达,往往与人类社会某个时期的政治、文化、经济的发达与不发达有关,而一个人的审美趣味发达和不发达取决于一定的文化修养和知识水平。同时,政治和经济的落后还可能使人们的审美趣味趋于低级水平。例如,这一时期,人们往往偏爱最鲜艳和最耀眼的色彩,音乐上偏爱响亮和活泼的曲调,从音乐的创作,音乐的结构织体到演唱方法都是比较单一朴素的,容易被人们接受,呈现出一种单线条的音乐思维,从表演者到观众双方的制约来看都反映了这种特殊趣味。另外,由于专治的严酷现实,人们为发泄不满采用隐蔽的含蓄的表现手法,达到一种高度写意的空框性境界。我们再从审美的倾向性或心理定向(称为社会性偏爱)来分析,人们在社会实践中综合了无数次的审美经验之后积淀而成的这种倾向和定向,它不仅取决于人们在其生活劳动的社会环境,也取决于人们经常欣赏和接触的艺术传统和艺术风格。这种心理定向一旦形成,便积淀在人们的无意识的深层和个性之中。如果音乐作品的结构与这种心理结构在倾向上和定向上达到一致,它们便能契合无间,从而引起精神上的极大愉快,反之,便引不起心灵的反应或引起厌恶的反应。在封建社会中,职业歌唱的出现与生产发展是分不开的,它们形成了两个分支:一支是宫廷歌手侍奉皇帝,农民和一般市民并不喜欢宫廷歌手的演唱,而欣赏民间艺人的演唱,这是另一支脱离生产的专业歌唱队伍,他们走村串巷,到茶楼、酒肆去卖唱,或人户说唱,大家围成一圈,或聚集在土台前,唱完演完向地上自由扔钱或管饭吃。农民和市民喜欢听民间艺人的演唱,达官贵人喜欢听宫廷歌手的演唱,这是由于两种不同的审美倾向和心理定向决定的。后来地方民歌逐渐发展成地方戏曲,如河南梆子、山西梆子、秦腔、广东粤剧昆曲、冀东皮影、评戏等,这些戏曲深深扎根于群众之中,一方面演唱具有方言特色和本土个性,一方面故事内容取之于民,而除此之外,别无其它形式的音乐艺术种类供人们欣赏,因此这种无数次的审美经验久而久之就积淀下来了。难怪在偏僻山村的农民至今还喜欢听戏,对现代的音乐形式(包括美声唱法)不甚感兴趣。那么结论便是长时期的演唱形式的单一倾向酿造成审美倾向和心理定向的单一倾向。自然审美的单一性趋向还因为生产力发展缓慢,封建伦理观念、封建礼教。封建礼教束缚着审美的发展,使审美观念长期依附于封建的礼教和封建的哲学。如果我们进一步追根寻源便可发现我们祖先独特的审美学说对后世的影响。中国的艺术(包括音乐)受孔子、老子、庄子影响,从来不讲究逼真,是“不似之似”的艺术,主要表达胸中之逸气,在艺术技法及表现形式方面是能见出物之形体的半抽象。试比较孔子与庄子的观点:庄子认为从音乐中听到的真正的声音根本就不是“音乐”,更不用说这些声音所模仿和表现的世俗的感情,真正的音乐存在于“道”中,这种“道”与日常喜怒哀乐的感情无关,它是宇宙,人及人的精神的精髓,是生而有之的东西。因此,对音乐的审美体验不需要后天的知识和生活感情体验,只要摒弃欲念,归件返真,只要返回到宇宙的“一”便达到最高的审美快乐境界了。“听之不闻其声,视之不见其形,充满天地,苞裹六极”及“一盛一衰,文武伦经,一清一浊,阴阳调和……一死一生,一债一起……能短能长,能柔能刚,变化齐一,不主故常”(《庄子·天运篇》)。庄子这种笼统模糊富有神秘意味的理论,对后来音乐的影响是很大的,中国音乐思维的单线条及空框性皆是这种理论所至。这种乐思听似简单,实则抽象。孔子则认为音

乐是人的普遍感情的表达。“乐可以知己”，它还是一种认识自己，认识和改造社会、陶冶人的心境和交流思想感情的工具。是一种以理节情，情理结合的平衡说。孔子认为乐有淫乐、雅乐之分，“万紫之夺朱也；恶郑声之乱雅乐也”（孔子的《阳货篇》）。他认为作为民间音乐的“郑志”是丑的，而为统治阶级歌功颂德的雅颂之声才是美的。可见孔子对音乐的审美体验，不仅且在于某种人类内在情感与形式、节奏与秩序的统一，他还进一步看到了其中暗示的人格和特定社会内容，在他看来音乐的审美不仅有情感的参与足有理性对这种内容的理解。与庄子相比，孔子的理论显得清晰易懂，然而却有将审美观念加以限制之嫌，限制民间音乐的发展，维护统治阶级的“雅乐”。孔子的平衡说及他对音乐的重视程度对后世音乐发展起到了积极推动作用。但是，由于历史的局限，孔子时代还是以含蓄，简炼为美的。古代以竹简刻字，费时费工，受此传播工具的限制，中国传统文学以言简为妥，以含蓄为贵，讲求“中和之美”，吞吐有致，余韵悠长。音乐的发展受此影响颇深。在中国，除孔、老、庄之外还有荀子的“虚以静说”，有刘勰的“虚静说”，唐代的“神似说”，宋代的“极致说”，王国维的“境界说”，这些都与“虚”“静”“似”有关系，都表达了空框性的审美观。尤其是佛教传入中国，影响是不能忽视的，佛教中“静思妙圆、体自空寂，如是功德，不己世求”的禅，也讲求一个“静”。后世乐人为达此境界，逐渐形成了独特音乐审美趣味和准则。如果我们假设综上所述的审美倾向为定式，那么这个定式几乎统霸了封建时代。故特定的文化背景产生其特有的审美标准，传统“审美单一性倾向或空框性倾向”是这个背景中衬出的影子，而民族声乐在此期间正是这个影子的一个部分。

第二节 交融中的融合性或同一性倾向(1949~1978)

建国后，民族声乐自20世纪50年代进入部分艺术院校成为一门独立的专业，情景就发生了变化。从中音近现代史考察，20本世纪初期，西洋的歌唱形式和方法传入中国，新式音乐教育进入前沿，音乐学府的创立，为中国声乐文化增添了丰富的色彩，注入了新鲜血液，审美趣味的转变已露端倪，逐渐形成其氛围。西洋唱法以其科学系统的优势，在学院中占据了主导地位。于是两种唱法在教学实践和歌唱实践中，不可避免地出现了相互影响、相互补充、相互交流以及相互矛盾的现象。“土”“洋”之争就是从建国后开始的，或者更早一些，延安时期就出现“土”“洋”之争。客观地说，这种矛盾是不能回避的，也正是这“矛盾”“相争”使民族声乐的发展在主客观上成为可能。黑格尔有一段出色的名言，他说：“凡是始终都只是肯定的东西，就会始终都没有生命。生命是向否定以及否定的痛苦前进的，只有通过清除对立和矛盾，生命才变成对它本身是肯定的。如果它停留在单纯的矛盾上面，不解决那矛盾，它就会在这矛盾上遭到毁灭。”因此我们只有把“土”“洋”两种唱法及审美的标准放在特定的时期，放在同一平面来进行客观比较分析，才有可能发现矛盾双方的同一性及各自固守的个性实质，从而找到它们之间的桥梁（即交融点）。西洋唱法能在中国的土壤中存活，并在学院中占主导地位，除政治、经济、文化的进步外，一方面说明它有一套科学的、系统的发声训练体系，一方面也证明了审美观不是千古不变的东西。当人们的环境和条件变化了，当人们接触到新的、更好的唱法和声音观念，以及更好的艺术作品和艺术风格时，如果他是实事求是的，不抱什么偏见的话，他的审美观也

是会慢慢地变化的。下面我们进行客观的比较,由于产生、发展不同,时代背景的不同,两者各有其特点。民族唱法的特点表现在:(1)注重声音的民族特性,由于民族的审美习惯,大多喜欢真实、明亮、靠前的音色。(2)语言十分讲究,强调咬字、吐字,并有成套的咬字方法。(3)特别强调风格、韵味。(4)注重声情并茂,在情、声、字、味、形方面要求全面。(5)歌唱时共鸣腔的整体运用不多,局部共鸣使用频繁,声音比较亮而开朗。(6)由于歌唱时始终把“发音带”调整得比较短小,音色随音高的变化一般也比较小。(7)唱中音区用近似说话的气息歌唱,声音较为亲切自然,呼吸压力不大,唱高音多采用真声唱法。(8)口腔共鸣运用较多,颤音运用快而细,声音集中。(9)声带及喉肌的紧张度较强。(10)讲究丹田之气,多采用胸式呼吸。不强调喉位稳定,而根据作品风格需要,允许喉咙上下挪动,喉位偏高,喉咙开度相对小一些。(11)局部共鸣用得较多,音色明亮,亲切、自然,不喜欢暗的音色,音域不算宽,但上下流动很大。为了让字吐得更清楚,嘴形呈“扁平状”。西洋唱法也叫美唱法(准确说他是美好的歌唱),它的特点是:(1)有一套科学的系统的发声训练方法。(2)讲究整体共鸣,充分发挥人声的共鸣腔体作用,因而,它的音量宏大,穿透力强。(3)注重高、中、低三个声区的统一,音域广宽,声音幅度大,强调声音的连贯,流畅、柔美,重视音色的圆润、明亮、悦耳、发音纯净。(4)讲究音乐的表现及作品的风格。(5)讲究声音的管“状”及竖向运行,有垂直感,并采用混合共鸣(真假声混合)。(6)声部齐全(分类细致又科学)。(7)音色变化明显。声带和喉部肌肉的紧张度小,要求喉部在稳定的基础上充分打开。(8)由于上下声区的贯通,音域扩展快,一般歌唱者均能达到二个八度或二个半八度。(9)多运用胸腹式联合呼吸或复式呼吸,气息流畅、自如、讲究声音托在气上。(10)保证胸声对上下声区的支持,母音讲究圆,嘴形多呈“圆形”。以上的比较还不够充分,说实话美声学派,世界上公认为是最科学、最优秀的一种歌唱流派,为弃繁琐之嫌,我们仅作部分比较。于是,我们是否可以得出这样一个结论:美声唱法较重共鸣、音质,演唱易偏重唱“声”,是一种“高雅和寡”的声乐演唱形式;而民族声乐唱法则讲究“字正腔圆”,吐字清晰,以字带声,唱时易偏重唱“词”,可谓“雅俗皆宜”。更准确地说美声唱法注重歌唱的语言,民族唱法注重生活的语言,因此,元音安放的地方不同,这是两者审美观不同的缘故。那么两者的结合点在哪里呢?我们暂且不作结论。因为我们不能只对比唱法而离开历史背景,正如黑格尔所说:“在过去时代,艺术家由于它所隶属的民族和时代,他所要表现的实体性的内容,势必局限在一定的世界观以及其内容和表现形式的范围之内……。”著名声乐教育家周小燕先生也曾在《当代世界声乐发展趋势给我们的启示》一文中,对这一时期的声乐界概况和教训有过详细的论述。由于当时形势所迫,文艺为政治服务成为绝对,左倾路线要求“土”“洋”唱法一律为工农兵服务,“结果是‘土’‘洋’之争,实际上是各执一端,相互指责,双方都缺乏冷静科学的分析,对对方和自身的历史现状、专业特点、技术体系等,都还缺乏足够深入的理解和掌握,因此,根本不可能争出什么名堂来,倒是造成了很多的误解和很大的思想混乱。”这一时期要求美声唱法“民族化”,由于概念和界限不清,五花八门,有的戏曲化,有的民族化,有的“样板戏”化,严重违背了生理与艺术规律要求,大批专家和歌手投入了史无前例的“大实践”中,有人说这是一次大失败,我看来未必,因为有心的人们总不免要在历史洪流的冲碰中磨合中悟出真谛。那就是两种唱法以暗流的方式在交融,一方面在内容和形式上的交融,另一方面两者之间在认真考察对

方,在技术和艺术上相互学习,双方在实践中不断总结整理重新审定了自己的发展方向。“大实践”使“洋为中用”在最基本点上成为现实,而这基本点正是我们要找的结合点。从历史的客观角度来说,两者的交融是在互有保留的前题下进行的,美声唱法在表演工具“乐器”不“改型”不“变种”的情况下,努力以中国作风、中国气派为追求目标,从而焕发出民族的光彩;民族唱法在演唱风格及歌唱特有的语言韵味不变不改型的情况下,努力学习美声唱法的优点及训练体系,从而使歌唱“乐器”更科学更具有表现力。它们之间的融合(尽管没有完全)还表现为同为时间的艺术,同为音乐与诗、词完美的结合形式,民族文化,东方特有的气质使之在发展方向上趋向同一。实际上,这一时期学习两种唱法的学生,在院校里用的基本乐科教材都是西洋传统体系,这是前所未有的,尤其对民族唱法的学生来说更具有意义,使他们在审美观上发生了变化,音乐思维变得立体丰富了。再从当时创作作品来看,充分证明了交融后的审美变化。作品取材民族的音型、调式及旋律主题,采用西洋的创作技法,使之更加丰厚、鲜明、动人,立体的织体使民族风格更具有冲击力和热情,配器的使用也使民族特点更加绚丽多彩。这种融合性的审美特质显示了过去时代所缺乏深刻音乐哲学思考和对精神世界的重新认识。民族歌剧的出现也证明了这一点,代表作品是《洪湖赤卫队》《江姐》,尽管还有话剧加唱之嫌,但是不能不说是一个飞跃。一方面是新生活、新的时代、新的观众产生新的歌剧观念和审美理想,要求这种飞跃,一方面是主导性的美学思潮使歌剧创作广泛吸收了西洋歌剧及中国戏曲的种种优长,取得了很高的成就。从唱法到音乐形式都表现了这种融合性的特质及其审美意义上的升华,以致文艺在政治斗争干预的情况下,这两部歌剧的故事和人物是那样激动人心家喻户晓,它们的音乐和那著名的唱段是那样优美迷人,妇孺皆知,出现了人人争唱“洪湖水”,处处都闻“红梅赞”的盛况。这种现象说明了什么呢?说明民族声乐的发展是时代审美的需要,是“土”“洋”之争效应产生的必然结果,是社会生活和历史实践对人们培养了审美需要的结果。同时也表明融合性的审美理想来自于特定历史条件人们深厚的生活基础,从而形成了一个民族的艺术所共有而区别于别的民族艺术的鲜明的民族风格及民族特色。我们说民族声乐在这一特定时期的交融发展中,逐渐开始走向成熟,以致于后来民族声乐研究及教学进入了新的高一层的领域。缺乏民族特色的艺术,很难受到群众的欢迎;缺乏科学性的指导,就不能发展。“交融”正是历史的选择,也是审美意识的集中体现。实践证明,民族声乐审美理想的民族特性,在“交融”和“同一”的发展中,显现出它的魅力和生命力。

第三节 发展中的个性化或多样化倾向(1978 至今)

20 世纪末是中国走向世界,世界进一步了解中国的时代。改开放使中国在政治、经济、文化等方面发生了巨大的变化,发展速度迅猛,文艺也出现了空前的民主和层出不尽的艺术内容和形式。老百姓在这当中感受到了前所未有的欣喜,市场经济这个有力的杠杆作用,使人们逐渐摆脱了过去化整为一的模式,而从自己的经历和实践总结中,自由快速地选择个自的审美趣味目标,其中不乏有由于环境、地位、财富的变化,快节奏地更换目标者。信息时代拓宽了人们的视野,电视机、盒式录音机、录像机等现代大众传播媒介在广大城乡的普及,多种通俗文艺、

流行音乐、娱乐音乐等市民文化的涌入,使信息量高出原来的成千上万倍。在惊喜和审美感受的大量投入消耗之后,情趣自然是趋向个自文化背景下的归宿。然而这个归宿的要求是经历过密集筛选后更高层次的要求,远非想像中那么容易归纳整合。伦纳德·迈耶在他的《音乐艺术和思想》一书中,在考察了科学、艺术和哲学的当前形势后,得出了这样的结论:“我们的文化——全世界的文化——现在是,而且将继续是多样化的。风格及技术的多样化和从谨慎的保守到肆意实验的各种流派将一起存在下去。”他还说:“如果我们的时代看来是一个危机的时代,那么,它之所以如此是因为我们错误地理解了当前的形势和它的可能出现的结果。当我们认识到各种风格继续并存的可能并承认多样化给我们带来的乐趣时,‘危机’就消失了。于是问题变成,不是这一风格是否将成为最理想的风格,而是这一精心创作的具体艺术作品是否有挑战性和是否能够使人欣赏。”迈耶的话是有道理的,市场大潮中人们审美意识出现了散点式的个性化倾向并不奇怪,重要的是审美客体必须具有鲜明的个性色彩,并符合审美主体的需要,才能摆脱生存危机。

从审美客体的角度来看,在日新月异的时代中,在中西文化进入了大交融的时代中,原汁原味的传统民族声乐已不能被现代人,尤其是年青人完全接受。更何况作为现代化的一个负极,欧洲文化中心论观点仍在威胁着我们民族音乐文化特性的延续,在这种境况下,我们充满信心地说民族声乐以其特有的机制,以鲜明的个性化色彩,增强了自身的竞争能力。那么这个个性化色彩表现在哪里呢?正如金铁林教授所说的“科学性、民族性、艺术性、时代性”是当今民族声乐发展的宗旨,只有民族的,才是世界的。民族声乐在教学方面,已基本形成自己的训练体系,尽管在诸多方面还需要不断的完善。但比过去时代,除强调民族性外,还加强了科学性和艺术性,从创作和演唱看都有鲜明的时代感。就民族声乐本身来说,由于幅员辽阔的版图,地域性风格差异,多样化的性格特色依然存在,有着生命力极强的底蕴。众所周知,任何一种审美理想,都可以从其产生的社会条件得到说明,就一个民族、一个时代的审美理想来说,都有其普遍性的一面。都可以从其所反映的社会存在中找到衡量它的客观标准,同时审美理想既然随着社会实践的发展、社会存在的不同而发生变化和相互区别,因而也就不存在什么永恒不变的、绝对的标准,而只能是历史的具体的标准。基于这个原理,民族声乐在其发展中选择了自己美的追求及欣赏习惯,同时它又来自于人们变化了的观念、思维和生活节奏映出的审美感受。“科学性与艺术性”体现了审美客观的标准,“民族性与时代性”体现了审美个性,其根本上适应了散点式的个性化审美倾向。金铁林教授还进一步阐释了民族声乐在教学和演唱中的标准,用“声、情、字、味、表、养、象”七个字概括,使民族声乐的审美个性具体化。这一时期涌现出了大批的优秀演唱家,或者说是培养出了一大批中国民歌和具有民族风格创作歌曲的优秀演唱家,许多作品在听众中广为流传,他们的美学风格和演唱技法日臻完善,从理论和实践方面有了全新的提高,从而使民族声乐向着高层次、高水平发展迈进了。中国声乐学派正是在这种情况下提出的。这不正说明了民族声乐发展中审美的变迁吗?“艺术家的才能既然从过去某一既定的艺术形式的局限中解放出来而独立自由了,他就可以使任何形式和材料都听他随心所欲地指使和调度了”(黑格尔《美学》第M卷379页)。人们还记得前些年流行乐坛的“西北风”、“信天游”等作品一炮打响,红遍全国,还有后来许多以西北民间音乐为材料创作的作

品,其强烈的阳刚之气,粗犷、豪放的性格,表现了激越的情怀,风格里蕴含着勃勃生机和对严酷自然的抗争,这些作品是因为具有了鲜明个性,才赢得了观众。民族声乐的发展经过杂交、融合、借鉴、扬弃短处、增进长处,进而达到百花生长,以其强烈的审美个性逐渐走向世界。

从审美主体角度来看,也有着鲜明的个性色彩。审美感受的个性差异、趣味、爱好的多样性,普遍存在于历史的各个时期。但是,对民族声乐的审美感受却出现了始料不及的差异,尤其在城镇的现代人中显得比较突出。作为一门新的学科无疑在经受着严峻的考验。人们在审美活动中所表现出来的一种审美倾向性,是一定社会的审美的倾向性,又是一定社会的审美理想的具体表现。审美理想作为美的理想,与世界观有密切的联系,直接间接地受世界观的制约,反映着人们的实践要求、愿望和需要,而最终被决定于一定社会物质生活条件。在充分体现个人才能的今天,物质丰富了,节奏变快了,市场的瞬息万变产生了无形的压力,从化一为整集合变为化整为零的集合生存方式、穷富差别的出现,信仰受到空前的冲击,尤其在现代物质基础下,工业化的标准件大生产进一步走向了后工业的高信息高科技,电脑的联网可在瞬间完成最新信息的传递,标准化之路越走越快捷,顺路而走,必然丧失自我。以上这一切必然反映在人们的审美感受中,虽然历史的客观标准无法逾越审美的个性法差异,对今天的现代人来说比以往任何时候都显著。其特点是审美趣味多向性,参与性、本真性、刺激性、自娱性、实用性、运动性、易变等。关于审美感受的个性差异及多样性的存在是不能讨论的。也就是说,如果审美主体没有个性、审美感受的丰富性也就不能存在。有的人喜欢民族唱法,有的人喜欢美声唱法,有的人喜欢原汁原味民族民间歌曲,有的人喜欢创作歌曲,有人喜欢怀旧,有人对作品技巧的特点敏感,有人特别主观,有人富于联想,有人喜欢对音乐作品作各种悲痛、快乐等性格的感受,更别说大批的现代青年倾向于流行通俗歌曲(民族声乐的特质已渗透到通俗唱法之中,有的称它为偏民族通俗唱法,这也是一种变迁)。但是,个人生活在社会之中,一方面有其个人独特的生活经验,同时在这些经验的偶然中,又必然受着社会的客观规律的制约,因此,可以说审美感受的个性差异与审美感受的客观标准是统一的,审美意识的具体心理活动与审美意识普遍的社会本质是统一的。我们已有大量民族声乐作品代表了中华的整体精神需求、蓬勃顽强的生机和大量情调各异的作品,从南柔北刚的特点出发,充分反映现代人的生活,那么,我们将从根本上符合审美意识的现实客观规律,从而赢得广大听众。

第三章 中国古典声乐论著中民族唱法的特点

第一节 关于歌唱的咬字

明代魏良辅所著《曲律》中言：“曲有三绝，字清为一绝，腔纯为二绝，板正为三绝。”这里的“绝”是指歌唱的绝技。他将“字清”列为三绝之首，是不无道理的。声乐艺术有别于其它音乐艺术的特殊性，就在于它是通过人的语言来表达歌曲的，因此，清晰的语言应是听众通过歌曲的内容并与演唱者产生情感交流的关键。宋代张炎所著的《词源》中说：“腔平字则莫参商，先须道字后还腔”这里的“参”（读音为 shen）和“商”是指天空中两颗星的名字，“参商”在这里表示分离的意思。也就是说歌唱的声音（包括润腔）和歌唱的咬字吐字的关系是不分离的，但二者之间，咬清字应先于唱好声音。清代李渔在《闲情偶寄》中说：“学唱之人，无论巧拙，只看有口无口……，字从口出；如出口不分明，有字若无字，是说话有口，唱曲无口，与哑人和异哉？”生动而具体地说明了歌唱吐字的重要性。

如何在歌唱中做到“字清”，其中有些什么规律，怎样来掌握？清代徐大椿在《乐府传声》中是这样说的：“天下有有形之声，有无形之声。无形之声，风雷之类也；其声不可为而无定。有形之声丝竹金鼓之类也；其声可为有而定。起形何等，则其声亦从而变矣。欲改其声，先改其形，形改而声无改也。惟人之声亦然。喉、舌、齿、牙、唇谓之五音；开、启、撮、合谓之四呼，欲正五音，而不于喉、舌、齿、牙处着力，则音必不真；欲准四呼而不习开齐撮合之势，则其呼必不清。所以欲辨真音，先学口法。口法真，则其字无不真矣。”这段话的意思是说，天底下的声音，有有形和无形之分，风和雷之类的声音属于无形的声音，这种声音不是人为所能控制所能定形的。而乐器的声音是有形的，它的声音可以由人为的制定而定形，随它的形状而定的。想要改变乐器的声音，就要改变它的形状，形状改变了它的声音是不可能改变的。人的声音也是属于有形的声音，喉音、舌音、齿音、牙音、唇音称为五音（指咬字和吐字的字头部分，即声母的发音的四大类）。要想准确地念好归类五音的所有字的开头，却不在喉、舌、齿、牙、唇各个发音部位上用力气，那么发音肯定不准确。徐大椿还说：“必须字字响亮，一字之音必有首腹之尾，必首腹尾音已尽，然后再出一字，则字字清楚。”

有关字的读音的四个声调，明代王骥德着《方诸馆曲律》中说：“四声者，平、上、去、入也。平谓之平，上、去、入总谓之仄。”魏良辅的《曲律》中说：“五音以四声为主，四声不得其宜，则五音废矣。平上去入，逐一考究，务得中正，如或苟且舛误，声调自乖，虽具绕梁，终不足取。”所谓四声，就是平声、上声、去声、入声这四个声调，平称为平声，上声、去声、入声总称为仄声。字是由几个声调来表明其意思的，如果字的声调不准确不适当，字的意思就全错了。平上去入每一个声调的念法都要十分讲究，必须准确，如果不准确而且有错误，声调就会不顺当不和谐，虽然声音响亮好听，终究是不完美的。

“字头、字腹、字尾”论,在明朝沈宠绥的《度曲须知》中的《收音问答》一节中已有明确的提及。此种提法不能表示字音的结构,只能说隐示了字音的结构。因汉字没有拼音成字的字母,但实际上有象征性代替字母的字音,因此字面看不出,也就不能表示出声、韵的字母。这给演唱时“吐字”说明了道理,有极大困难。如果说“凡敷演一字,各有字头腹字尾”,是不符合我国汉语字音的构成特点,因为我国汉语字音的构成特点比较复杂,不能笼而统之,故每个并不能是具备字头、字腹、字尾三个组成字的结构部分。因为还有声(母)独立成字、韵(母)独立成字的情况存在。有的字,只有字头、字腹,而无字尾。如独立发音成字的复韵母,如“哀”、“安”、“鸭”等字均无字尾。因此说,全以字头、字腹、字尾来论断演唱中吐字的音读规律,还有些不够清晰、不够全面。“出声、归韵、收音”,作为演唱吐字清晰的规律,要比“字头、字腹、字尾”更能说明问题,也符合汉语国音字母声、韵的音理实际,也比较科学。“出声”是指演唱一个字音,声母(既辅音)唱出时,口腔有关成声器官运动的状态。比如“埋”(mai)字,是由双唇和闭,然后用气流吹开双唇,发出 m 声母。m 声母的发出,还不能说明将要发出的是什么字音。

“归韵”是指一个字母唱出时的韵部名称,这也是一个字母结构的重要组成部分。韵部不仅能说明一个字音形成什么字,而且从字面上还包含着一定的字义。只有声韵结合才能说明你唱的是什么字音。这个韵母的唱出,在演唱时的专用术语即称“归韵”。比如“埋”字,就要归韵到“ai”韵母。只有唱出“ai”韵母,才是“埋”字的正韵,也才能辨别是唱的“埋”字。根据每个字韵母的不同,还个自有不同的结束收音法,这也形成了不可随意转变的规律。这个规律中,也包括了非常复杂的不同情况。下面举例说明:一种是,无音可收的字,如单韵母或单韵母相拼合的字音。收音时只能在原口形的保持下,将声音稍作一断(即极短暂的停顿),即转下一字,字音无不清真。一种是,有音可收的字。这也分两种情况:(1)是从该字字面显示出与收音的音响统一,我们再以“埋”字为例。“埋”字字母的拼合,最后显示出的是“i”音,因此,所收的音恰与字尾字母的音吻合,都是“i”音。如把这一种收音的情况作一归纳的话,那就是凡遇韵母“ou”、“ai”、“ei”与声母拼合的字母,就必须收与韵母尾音相同的音响(或收 i,或收 u)音。以上的美学要求和有关唱词演唱过程、方法,就是歌唱音韵学的基本框架。

第二节 关于歌唱的呼吸、发声及共鸣

中国民族传统声乐理论,不仅讲究“字”的美,也非常讲究“声音”的美。怎样运用正确的呼吸、发声和共鸣的技法来取得优美动听的歌声,是这些经典声乐论著的又一个重要组成部分。“夫气者音之帅也,气粗则音浮,气弱则音薄,气浊则音滞,气散则音弱。”(陈彦衡《说鲜》)这是说气息是声音的统帅,呼吸急促声音就漂浮不实,呼吸微弱声音就薄。呼吸过重,声音就不流动,不灵活。呼吸的用力点不集中,声音就轻弱没有力量。要使歌唱的声音饱满圆润,就必须十分注意运用好呼吸技巧,讲究气息要绰绰有余,不能让人听起来有力竭之感,同时有要求用气的节省适当,最少的气息达到最好的声音效果。由此可见,传统的唱论对歌唱乐句间的换气是十分讲究的。所谓歌唱呼吸时的“气口”,不仅仅是为也。“换者,呼少而吸足也。歇者,保也。就者,取也。”《词源》中还说:“忙中取气急不乱,停声待拍慢不断,好处大取气留连,拘则少