

含泪的歌声

杨东铭 著

福建教育出版社



作者近照



1994年11月作者参加中国传统音乐学会第八次年会，和为本书作序的中国音协常务书记冯光钰先生合影。



1964年作者的声乐老师——上海音乐学院黄钟鸣教授来榕时在西湖留影。



作者和夫人耿文莉合影

唱歌·写歌·评歌

——《含泪的歌声》代序

冯光钰

“台上三分钟，台下十年功”，说的是艺术劳动不为人知的艰辛。许多能在艺术上最终取得一定成就的艺术家，除了秉赋之外，无不付出了艰辛的劳动，经历过漫长而又痛苦的磨炼。

杨东铭（咚鸣）同志便是他们中的一位。

1954年杨东铭考进福州师范艺术科主修音乐，1957年调入福建省民间歌舞团任歌唱演员。此后一直在福建省歌舞剧院工作。担负过独唱、领唱、对唱、小组唱、表演唱，还当过长达九年的歌队队长。他的种种歌唱艺术实践都本着“深入民间”的指导思想。他经常都要抽很多时间学习南曲、芩剧、锦歌、莆田俚歌、畲歌、盘诗、闽西北山歌、南词、闽剧等等。专业的音乐训练与这些向民族民间音乐的学习，使他走上了从事民族民间歌唱艺术的道路。

大约从1959年开始，他在广泛学习民族民间音乐的基础上，开始了节目编创。当年，他参与编创并演出了莆田俚歌《夸冬瓜》、闽西客家《同年歌》、闽北山歌《打刀花》、《运木号子》，闽西竹板歌《八个兄弟》等。由他编创的《榨茶子歌》还由中国唱片社灌制成唱片，等等。

他还编创了不少作品，如《闽北山歌联唱》、《山区邮递员》（编词曲，福建省出版社出版），坐唱《铁骨红心》（咚鸣曲，颜庭寿、陈侶白词），获1978年福建省第一届“武夷之春”会演演出、创作奖。1979年广州太平洋音像公司录制了他和庭寿、周群编词曲的《姑娘采花给谁戴》。1984年他和钟振发编词曲的《各族人民一家亲》竹板歌由中国唱片社上海分社录制唱片。1986年他作曲的《小青蛙》（吴苏宁词）参加全国评奖。1987年他作曲的《元宵乐》、《唱吧！跳吧！小青蛙》获南京空军少儿文艺会演一等奖、二等奖。1990年12月参加“上海园林住宅艺术节征歌”，他作曲的《园林工人之歌》（邱泰斌、黄丽珍词）荣获了一等奖。

1993年，全国企业之歌征歌评奖活动在武汉举行，我应邀莅会。杨东铭作为获奖作者也来到武汉。在住地东湖宾馆我们相识。当时只

知他是一位作曲家。并不知他曾有过如此长的歌唱生涯。上述这些情况都是在后来的交往中慢慢得知的。

更让我想不到的是,他还撰写了这样多的有关音乐,尤其是歌唱艺术的文章。这便是已于1989年出版的声乐著作《金嗓子之路》和这本文集《含泪的歌声》。

这些文章他自谦为心得体会。但其中包涵着音乐创作、演唱与欣赏中的许多美学问题。如《论歌声美及其鉴赏》、《通俗歌曲演唱及格式塔心理学》、《无需到国外寻觅美学依据——也谈“哑唱”》、《对当前音乐美学的思考——兼谈音乐审美的“本体论”》、《审美是可以引导的》等等。

由于他长期生活在群众中间,又长期演唱民族民间歌曲,他的这本文集中的许多文章自然也涉及到许多有关民族民间音乐的问题。其中包括有演唱技法、风格特色的研究,民歌沿革研究等方面。他以《“山西醋”和“福建虾油”》为题,谈地域文化对民歌的风格的影响;《从特产小吃的“减化”谈起》对中国现代演唱谈了他的看法;另如《我国各民族民歌演唱中假声唱法的比较研究》、《民歌的范畴》、《饶有兴味的“路引歌”》等,则从宏观到微观对民歌的演唱技巧、范畴概念、语言特色等等进行了分析研究。他对居住福建的少数民族畲族民歌也有较深的研究。《丰富多彩的畲族民歌》、《畲族民歌中衬字、衬词、衬腔的运用》较完整地为大家介绍了这一民族民歌的特点。

他的这些文章来源于他的歌唱实践,但写作动机却是有感而发。他在给我的信中说:“最初我出于自身艺术实践的体会而写这些文章投稿。后来,……听到、看到了一些奇谈怪论,……其中有的属于改革中必定会产生的‘阵痛’,有的则属于‘沉渣泛起’……”,这些感触促使他“提笔写了一些评论文章。”

杨东铭关注着时代,关注着时代的音乐情况和群众的音乐生活。在《民歌唱法的走向》、《专业美声、民族唱法歌手的困惑》、《通俗歌曲的继承与借鉴》、《从社会学角度谈当代流行歌曲》、《真的一去不复返了吗?》等文章中可以看出他对当代音乐生活的思考。

杨东铭由唱歌而写歌而评歌,他的理论有丰富的实践作基础,持之有据,言之有情,论之成理。浓缩在这本音乐文集内的有57篇文章,呈现给读者的仅仅是“台上三分钟”,但为了演好这“三分钟”,他却倾注了10年、20年、30多年的心血。他是认真的,他是努力的。

这就是我读这本文集的心得。权为代序。

知他是一位作曲家。并不知他曾有过如此长的歌唱生涯。上述这些情况都是在后来的交往中慢慢得知的。

更让我想不到的是,他还撰写了这样多的有关音乐,尤其是歌唱艺术的文章。这便是已于1989年出版的声乐著作《金嗓子之路》和这本文集《含泪的歌声》。

这些文章他自谦为心得体会。但其中包涵着音乐创作、演唱与欣赏中的许多美学问题。如《论歌声美及其鉴赏》、《通俗歌曲演唱及格式塔心理学》、《无需到国外寻觅美学依据——也谈“哑唱”》、《对当前音乐美学的思考——兼谈音乐审美的“本体论”》、《审美是可以引导的》等等。

由于他长期生活在群众中间,又长期演唱民族民间歌曲,他的这本文集中的许多文章自然也涉及到许多有关民族民间音乐的问题。其中包括有演唱技法、风格特色的研究,民歌沿革研究等方面。他以《“山西醋”和“福建虾油”》为题,谈地域文化对民歌的风格的影响;《从特产小吃的“减化”谈起》对中国现代演唱谈了他的看法;另如《我国各民族民歌演唱中假声唱法的比较研究》、《民歌的范畴》、《饶有兴味的“路引歌”》等,则从宏观到微观对民歌的演唱技巧、范畴概念、语言特色等等进行了分析研究。他对居住福建的少数民族畲族民歌也有较深的研究。《丰富多彩的畲族民歌》、《畲族民歌中衬字、衬词、衬腔的运用》较完整地为大家介绍了这一民族民歌的特点。

他的这些文章来源于他的歌唱实践,但写作动机却是有感而发。他在给我的信中说道:“最初我出于自身艺术实践的体会而写这些文章投稿。后来,……听到、看到了一些奇谈怪论,……其中有的属于改革中必定会产生的‘阵痛’,有的则属于‘沉渣泛起’……”,这些感触促使他“提笔写了一些评论文章。”

杨东铭关注着时代,关注着时代的音乐情况和群众的音乐生活。在《民歌唱法的走向》、《专业美声、民族唱法歌手的困惑》、《通俗歌曲的继承与借鉴》、《从社会学角度谈当代流行歌曲》、《真的一去不复返了吗?》等文章中可以看出他对当代音乐生活的思考。

杨东铭由唱歌而写歌而评歌,他的理论有丰富的实践作基础,持之有据,言之有情,论之成理。浓缩在这本音乐文集的有57篇文章,呈现给读者的仅仅是“台上三分钟”,但为了演好这“三分钟”,他却倾注了10年、20年、30多年的心血。他是认真的,他是努力的。

这就是我读这本文集的心得。权为代序。

目 录

唱歌·写歌·评歌

- 《含泪的歌声》代序 冯光钰

*

*

*

论歌声美及其鉴赏

- 声乐美学初探 (1)
- 浅淡美声、民族、通俗唱法 (11)
- 原苏联歌唱学派初探 (14)
- 现代科学与声乐教学 (19)
- 戏曲唱法中的换声区训练 (23)
- 民歌唱法的走向

- 是衰亡、异化, 还是继承、发扬? (28)

民歌演唱的复苏

- 第三届中国艺术节观后感 (33)
- 我国各族民歌演唱中假声唱法的比较研究 (37)
- 歌唱技巧与乐器奏法 (57)
- 无需到国外寻觅美学依据
- 也谈“哑唱” (60)
- 从帕瓦洛蒂六十岁想到的
- 谈歌唱与嗓音保健 (62)
- “山西醋”与“福建虾油” (65)

从特产小吃的“减化”谈起

——中国民歌现代演唱随感 (66)

弘扬民歌演唱随感 (67)

新颖的尝试

——谈福建南曲三声部合唱《望明月》 (71)

异国情调和风格的结合

——听根据泰戈尔诗歌谱写的歌曲 (73)

* * *

丰富多彩的畲族民歌 (74)

畲族民歌中衬字、衬词、衬腔的特色 (82)

客家山歌的类别、演唱风格及流传沿革 (93)

关于民歌的范畴 (103)

饶有兴味的《路引歌》 (104)

真的“一去不复返”了吗? (107)

* * *

通俗歌曲演唱与格式塔心理美学 (109)

通俗歌曲的继承与借鉴 (112)

从社会学角度谈当代流行歌曲 (115)

关于“新面孔”与“旧面孔”

——歌坛小议 (117)

比“婆婆嘴”更啰嗦

——有感于一些通俗歌曲 (118)

专业美声、民族唱法歌手的困惑 (119)

有趣的音乐“兴趣周期”现象 (122)

*

*

*

含泪的歌声

- 卓别林与音乐艺术…………… (123)

现代西方哲学对音乐的影响…………… (127)

对当前音乐美学的思索

- 兼谈音乐审美的“本体论”…………… (130)

音乐的表情特征与人的主体价值

- 再谈音乐的主体性…………… (135)

鲁迅和音乐…………… (140)

陶冶人们情操的歌声

- 原苏联革命歌曲、抒情歌曲的丰富内涵及其在福建的流传
…………… (146)

音乐中的感情派与理智派

- 电视剧《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫》观后…………… (151)

“荒诞派”戏剧对音乐的影响…………… (152)

审美是可以引导的

- 福建省歌舞团巡回演出花絮…………… (153)

音乐与花儿…………… (154)

*

*

*

方兴未艾的旅游音乐文化…………… (156)

为“群众歌曲”辨析…………… (159)

浓郁的乡音 感人的旋律…………… (160)

小谈为古代题材电视剧谱写的音乐…………… (162)

印度电影音乐的魅力…………… (163)

日本音乐概况·····	(164)
走“空海之路”	
——日本“真言宗访华团”来榕小记·····	(165)
漫谈器皿演奏·····	(166)
《念故乡》一歌的由来·····	(168)
音乐家和作家·····	(169)
坚持各自的轨迹、勇于开拓	
——阅国内音乐期刊随感·····	(171)
改革开放的颂歌	
——《中国企业之歌》·····	(173)
在民间音乐的沃土上成长	
——记畚族歌唱家钟振发·····	(175)
冰冻三尺非一日之寒	
——记福建省歌舞团独唱演员施爱华·····	(178)
忆福建省月琴演奏家林朝俊·····	(181)
《王朝权演唱歌曲集萃》序言·····	(182)
回忆五十年代的福建中学生合唱团·····	(184)
我歌唱生涯的起步	
——几张老节目单引发的回忆·····	(187)
* * *	
音乐生涯留踪·····	(189)
跋·····	(209)

论歌声美及其鉴赏

——声乐美学初探

我国历代古典唱论对歌声美的要求,常用珠圆玉润、声调铿锵来形容。美好的歌声激人心扉,感人肺腑,李白在听了唐代(玄宗)的歌唱家演唱《何满子曲》时,赋诗道:“一曲四词歌八叠,从头便是断肠声。”《乐府传声》甚至强调,“欲求乐之本者,先从人声始。”^①

意大利一位声乐理论家认为,“表达人类感情的工具没有比人的声音更强烈,更有效果了,……有时甚至不依赖语言,当它完全让声音的内在音色及音调来表达时,也一样使人感动。”^②德国诗人、音乐理论家舒巴尔特(1739~1791),说了类似我国古代唱论中提到的“丝不如竹,竹不如肉”的观点:“歌唱好象国王坐在宝座上,围绕他的乐器好象他的庶民跪在他面前,……人的喉咙是剧作的第一个最纯洁的、最卓越的乐器。”^③因而对人的歌声美进行美学探索,无疑具有重要的价值。

一、人的声音美与歌声美

人的声音美一般泛指其本源的音质(包括音色、音域、音量等要素),噪音是否纯净,或宏亮、或柔美、或脆甜、或高亢,“声音首先冲进我们的耳朵,然后引起我们的兴趣,它原则上是以它的色彩和音质吸引人的。”^④

从物理学上解释,物体振动发出的谓之“声”,人的喉咙(包括声带等)通过气体冲击振动发出了“声”,结合语言器官等创造了“噪音”。美好的声音应该是均衡的、有规律的声带振动,反之只能称之为“噪音”,美好的歌声当然是建立在前者的基础上。

具有音色美的人,不一定就绝对具有能进行美好歌唱的能力。我们经常听到有些街头商贩发出了悦耳、具有穿刺力的叫卖声,可当他们哼起歌曲时,由于“五音不全”(音准、节奏等先天缺陷)就难以感人了;但具备音色美的人如果乐感好,就为歌声美创造了良好的学习前提。有位闻名美国奥尔良的黑人歌手,卖玉米商贩出身,由于噪音本质好,音乐感觉好,经过不懈努力,终于成名,每次演出都以吆喝《玉米调》开场,博得听众喝彩。

歌声美的更重要因素还取决于一个人的心理素质,即“具有丰富的心理储备和高度自动化动力型的人”^⑤——往往是歌唱大师们的心理共性。这些将在下述的论题中展示。

二、自由美的歌声

按康德的分析有两种美,即自由美和附庸美。“第一种唤做此物或彼物的(为自身而存的)美”;“第二种却以这样的一个概念并以按照这个概念的对象의完满性为前提。”^⑥

自由美的歌声可称之为原始的歌唱,它不经任何雕琢,发自内心,也不受任何歌唱技艺概念与规范的约束。这样的歌声多存在世界各地原始村落、深山、僻野歌手的演唱中,“这种天然的音乐,……它既没有什么深奥的学理,也没有遵循一定的规范,但它却表现得非常完美,并充满着感情:痛苦、喜悦、一切温柔和激烈的情绪、比较隐晦的或十分明确的表现。”^⑦普列汉诺夫在他的《论艺术》一文中,列举了许多非洲黑人的原始歌唱、舞蹈、击鼓节奏,感人至深,把人们带入神秘、玄妙、恐怖的气氛中。

舒巴尔特在他的《关于音乐美学的思想》导论中,高度的评价了人声自然美,“人声是自然的原音,而自然的所有其它声音,只是这个神圣的原音的遥远的回声。”他还说,“农民小姑娘的自然的歌唱,比世界上首屈一指的小提琴还要动人心弦。”^⑧

我国陕甘宁一带的“信天游”、“花儿”歌手,喊一声“兰花花她下轿来”,“哥哥你走西口啊!”立即催人泪下;而高山、深谷里的阵阵伐木、放排号子,会使人感到开垦的人在向山神表示崇敬的心情。

自由美的歌唱影响了许多作曲家的创作,舒曼从民歌手的自由美演唱中获得了“最美的旋律”;格林卡从童年时代起就倾听了许多农奴歌手的演唱,获得创作灵感;柴可夫斯基也是“从儿童时代就装满了一肚子的俄国民歌出奇的美”,“我来到了一所寺院,……听见盲人们伴着里拉琴而歌唱”,“我在第一钢琴协奏曲第一乐章中,也多多少少地用这种歌调”;李斯特也赞赏民歌演唱,“被一种完全独特的朴素气质所渗透”^⑨,民间歌手演唱的《白桦树》为柴可夫斯基的《第四交响乐》提供了主题;挪威民歌手演唱的《渔夫之歌》成了格里格歌剧《培尔金特》中的动机;匈牙利民歌手演唱的《流浪之歌》为李斯特《第十三匈牙利狂想曲》提供了主导音型。

正如舒巴尔特说的：“那没有任何训练就能很纯正地歌唱，那准确的辨别声音，那没有任何研究就知道一度和二度，靠自己的性格就有自己的风格，那具有清朗、丰富的嗓音的人，他才是真正的歌唱家。”^⑥哥德也说得深刻富有哲理：“就是歌也得回到单纯的语言。”^⑦自由美的歌唱往往和人们的生活有密切联系，婚、丧、喜、庆、思、怒、哀、乐都是歌唱内容。

早在十八世纪初叶，一位英国人记述了非洲一些原始的歌唱：“非洲民间歌手的任务之一，是跟随战士上战场，歌颂过去的赫赫战功，激励战士向先辈学习。”“安哥拉某些村落，……用吟唱的方式打官司，村民伴唱。”^⑧还有一位记者于1845年写了报导：“黑人们无师自通，……把诗歌和动作、音乐及道白融合在一起”，“发出一个我从来没有听过的音，一声持续、有力、悦耳、起伏的叫喊，最后以假声结束”，有些奴隶“饱含着痛苦和眼泪，哀伤的程度实在难以形容”^⑨地歌唱着。

自由美、原始的歌唱，“一方面如此紧密地与仪式和魔法联系在一起，它的审美的内容被严格的限制着，同时在另一方面，它如此紧密地与体力劳动相联系，它的形态和组织都是与仪式、劳动或表情的行为相关联的一种相当程度的体力活动的产物”，“假如音乐对原始音乐家或听众具有任何审美意义的话，多半也是被忽视的。”^⑩

三、传统艺术美歌声的丰富内涵

所谓艺术美歌声即指经过严格训练的优秀的歌唱。“嗓音功能和歌唱功能确实是上天赐与的，但是歌唱艺术家却不是生就的，他们是造就的。”^⑪艺术美歌声包含了对音色美、音量、音域、歌唱共鸣、音准节奏、语调感等方面高层次的要求。正如康德说的“附庸美”，即“作为附属一个特殊目的概念”，“按照这个概念的对象完满性为前提。”^⑫

艺术美歌声的首要前提是具有一定规范和一定准则的音色美，这种音色能穿透交响乐队“音墙”，为表现西欧古典歌剧角色以及艺术歌曲演唱服务。帕瓦洛蒂说：“我追求的是清彻而带金属声的音色，当然决不是太监那样的声音。”^⑬另一位著名男高音迪·斯泰芳诺（生于1921年）“能用丰满厚实、自由飞翔的声音，细致、多样的力度变化，强有力的声高潮，……丰富的音色色彩征服听众。”^⑭当著名女高音歌唱家近六十岁的比尔伊特·尼尔森（生于1918年）回到美国演出时，受到歌剧听众的狂热欢迎，“她那独具一格的声音——象激光一样的集中，金属般的

音质和高音区奇特的‘白’音色——发挥了震荡屋宇的威力。”^②

艺术美歌声中各国歌手的特殊性，也充分地体现在音色中，例如“黑人有自己特殊的性质，一种非常热情动人的东西”，多明戈也认为黑人歌唱家“声音中有特别的、发暗的东西，……你可以从唱片中听得出是黑人歌唱家。”“嗓音有特殊的丰富、快速颤动和精神因素的特色，……是福音、赞美诗、圣经等左右了他们的歌唱。”^③

艺术美歌声对音域有高标准的美学要求，十九世纪中叶男高音吉尔贝尔·路易·迪普列(1806~1896)唱出了歌剧中的高音C时，被歌剧听众誉之为“灵魂的歌声”；而当卡鲁索(1873~1921)唱出漂亮的高音时，普契尼问他：“是谁指使你唱出来的，是神吧！”^④《纽约时报》评述过帕瓦洛蒂(1935—)一次演唱，“那训练有素的声带唱高音时发出金属般的音响，……他唱出了圆润有穿透力的高音C，他在大都会歌剧院的演出，使纽约为之倾倒。”^⑤

帕瓦洛蒂也曾敏锐地分析听众的这种心理动向：“整个晚上唱得都不好，然而成功地唱出了带有胸腔共鸣的高音C，观众便会原谅你”，“唱《团队的女儿》要喷射出九个高音C才能赢得他们注意。”^⑥老练的听众“期待”的是他们早已熟悉的歌剧情节、段落、人物冲突的发展过程，和咏叹调中具有美学价值的高音C，“竞技性的歌唱鉴赏”无疑占据了重要位置。这和中国京剧优秀老生的演唱一样，一旦“企盼已久”的那个“嘎调”(高音c、e、f)出现，便迎来了满堂彩声。

艺术美歌声的“附庸概念”(举美声唱法为例)，还可从评著名女高音琼·萨瑟兰(1926—)演唱中得到启示：“高音区干净、清彻如银铃一般，使人想起长笛，中声区热情、充实使人产生双簧管沁入肺腑的歌唱的印象，而柔润、浑厚的低声区仿佛发自大提琴。”^⑦以银铃、长笛、双簧管、大提琴等乐器的“声音形象”来比喻萨瑟兰的嗓音魅力。

但艺术美的歌声如果不是发自心灵深处，而象康德说的：“歌声是按照音乐艺术的一切规则来演唱的，因为这后者，如果多次并长时间重复着，会令人深深厌倦”，康德还提到有些缺乏感受的花腔女高音模仿鸟的歌声时，“象今日对于夜莺的鸣声所做的那样，这对于我们的耳朵将是十分没趣的。”^⑧对于缺乏真情实感而使艺术美歌声逊色的现象，格律克也十分不安：“久远以来，由于歌唱家们考虑不周和爱慕虚荣，由于作曲家过分迎合听众，……他们使意大利歌剧从最华丽、最美妙的舞台演出变成一种最乏味、最可笑的东西。”^⑨

正由于警惕、厌恶上述匠艺性歌声的漫延,凡是具有天才的歌唱大师,总是十分强调艺术美歌唱的个性,发挥歌唱家们的创造性思维。著名男高音基利(1890~1957)说过一句名言“我不想当第二个卡鲁索,我要当的只是基利。”^②意大利女中音非奥伦萨·考索托(1935~)也认为,“我相信每个歌手一定要找到自己的音色或自己的声音”^③;美国女高音安娜·莫芙(1932~)也强调:“你必须是你自己”,“按照自己的声音条件去创造”^④;荷伯特·凯萨利说得更为生动:“歌手的整个存在必须始终在他的声音中,就如提琴家的整个存在必须在他的提琴中一样。”^⑤

黑格尔在他的《美学》中提到:“人的思想感情进入心理结构是产生美的前提”,“艺术美是由心灵产生和再生的美,心灵和它的产品比自然和它的现象高多少,艺术美也就比自然美高多少。”^⑥平庸的歌声仅仅是一种机械的发声生理操作,艺术美的歌声则是通过丰富的精神世界来创造的,“贝阿·莉丽只要念一念电话簿就能震撼观众。卡拉斯(1923~1977)能用一个简单的音阶叫观众着迷,音阶的每个音符都有它自身内容的戏剧性。”^⑦

如果说卡鲁索以其洪亮、丰满的高音表达了歌剧角色的威武气势;那么基利则以热情的柔和、文雅,洋溢生命的歌声抓住听众的心;如果说卡拉斯以能演唱抒情、戏剧女高、女中音甚至女低音声部,来表达角色复杂心态的“全能冠军”显现在舞台上,“为一个颤音或一个音阶找到意义,而据此正确表达快乐、忧愁、悲伤的感情,”^⑧那么伊丽莎白·施瓦尔茨考甫(1915~)则以其灵活、绚丽的花腔技巧,富有表情的语句重音,深刻表现了瓦格纳歌剧角色,使听众得到审美满足。

丰富的感情世界促使歌唱大师们,在竞争中以各自独特的歌风扬名于世。蒙塞雷·卡巴列(1933~)对于节奏、结构、语言似乎有些粗心大意,“可是能唱出使人心旷神怡的优美歌声”。^⑨迪托·斯基帕的“吐字十分有表现力,使他能造成一种他的声音十分洪亮的错觉,而他的降B是这样的丰满,没有任何人想到这个音是他的极限。”^⑩

帕瓦洛蒂的歌声是炽热的;基利的歌声是甜美的;卡罗索的歌声充满戏剧性直迫感;维克斯的歌声饱含突发的功力;享有“歌剧之王”称号的多明戈(1941~)的嗓音,给听众的声音“形象”是“锃亮的古铜色的”,热烈、亲切中“有一种能够从最浑厚的管弦乐队中,清楚地穿透出来的男性的力量。”^⑪美国哲学家罗森堡·哈罗德(1906~1978)说过:“艺术家是一个创造出一位艺术家的人。”上述歌唱大师们正是属于这样的