

MUSIC

音乐鉴赏

◎ 主 编 谭建光

副主编 孙月红 李旭开 吕 薇



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

音乐鉴赏

主 编 谭建光
副主编 孙月红 李旭开
吕 薇



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐鉴赏 / 谭建光主编. —杭州: 浙江大学出版社, 2010.9
ISBN 978-7-308-07968-6

I. ①音… II. ①谭… III. ①音乐欣赏—高等学校—教材 IV. ①J605

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 180073 号

音乐鉴赏

主编 谭建光

责任编辑 余健波

封面设计 刘依群

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 杭州求是图文制作有限公司

印 刷 德清县第二印刷厂

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 22

字 数 549 千字

版 印 次 2010 年 9 月第 1 版 2010 年 9 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-07968-6

定 价 45.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571)88925591

编 委 会

主 编 谭建光

副主编 孙月红 李旭开 吕 薇

编 委 (按姓氏笔画排名)

王文霞 石 瑾 丘 毅 刘 慧

刘文铮 刘声超 伍 艳 米黎燕

沈 略 李 歆 邹雅菁 张 凯

张雅琳 高 洁 唐 博 唐亚平

傅 洁 颜春英 谭立琴 欧阳锡威



序

音乐欣赏的本质就是一种主观的审美活动。我们将欣赏音乐的过程分为三个不同的层面:感官的欣赏、情感的欣赏和理性的欣赏。感官的欣赏是比较初级的欣赏,主要表现为听者仅凭感官就判断一首音乐作品或音乐片段是否好听,这种判断主要停留在音乐的表面,诸如:快与慢,强与弱,高与低,和谐与刺耳等等;而情感的欣赏则是听者对音乐作品的更深层面做出的情感反应,如:听完音乐之后所引起的快乐的、忧伤的、激动的或是沉思的情感体验。这种欣赏就要求听者具有一定的音乐知识、音乐涵养和丰富的想象力;理性的欣赏是高级层面的欣赏,当代美国著名心理学家莫蒂默·卡斯曾经说过:“一个完整的音乐体验应包含以下两个部分:对音乐产生心理上的感情反映,以及产生能揭示作品意图的逻辑认识过程。”理性的欣赏要求欣赏者具备更多的音乐知识和技能,不仅要对音乐作品的历史和文化有深入的了解,而且要对音乐中的和声、复调、配器、曲式、视唱练耳等知识有一定的认识,才能对一首音乐作品进行比较全面的理解,在欣赏的同时获得完美的艺术享受。

本书的书名叫做《音乐鉴赏》,主要是由于以下几点原因:

1. 人们对待艺术有三种基本的审美态度,即:欣赏、鉴赏、批评。欣赏更多的是一种感官上的审美行为,听觉比较直接地引起听者的精神愉悦、并产生美感。鉴赏则是指听者对艺术作品进行鉴别与判断。具有很强的思辨性,鉴赏是比欣赏更具有主观性和理性的审美行为。批评则是欣赏者从个人的美学角度出发,通过感性的认识、理性的鉴别,更加深入地理解作品,不仅认识音乐的音响运动,还能充分把握音乐作品的外在形式特点、内在精神内涵以及深刻的社会意义和美学价值。美国著名教育家、音乐家科普兰曾说过,“一个理想的听众同时置身于音乐之中,又置身于音乐之外,既欣赏它,又批判它……”。由于本书面向的是广大音乐专业的在校学生和部分音乐爱好者,所以在分析和介绍音乐作品的时候,把对待音乐的审美态度定在了鉴赏这个层面上,希望读者和听众在理解作品的同时能充分发挥个人的主观审美思维和想象力,较为专业和完整地把握每首音乐作品。

2. 从素质教育的角度来说,音乐鉴赏不仅仅是听音乐,更多的是学到很多

相关的音乐知识。前苏联著名教育家苏霍姆林斯基认为:“音乐是培养道德文明和智慧的重要条件之一。”比如:要欣赏一首贝多芬的钢琴奏鸣曲,听者可以学习到关于奏鸣曲的体裁来源、大致的曲式结构,作品所处时代的历史背景、音乐风格、作曲家的生活背景等等。这些相关知识其实并不需要听者具备高深的音乐理论就能被理解。因此,音乐鉴赏活动对于提高广大听众的音乐素养和文化内涵方面是大有益处的。21世纪开始的音乐教育大改革,提出了以“审美”为核心的改革方案,具有非常现实的意义。素质教育实施方略中也把“美育”放在了十分重要的地位。音乐鉴赏就是引导听众从音乐中发现美、感受美和评判美。这也是中国当代素质教育中非常重要的一个环节。

3. 从音乐专业的角度来说,无论是从事声乐、器乐还是理论研究的音乐工作者们,都需要向前辈音乐家们的经典作品学习,多听经典,并从各个方面全面地理解作品。专业音乐工作者们不仅要在自己狭小的专业圈子里寻找灵感,而且要从美学角度、社会历史角度等其他不同角度来分析和理解这些经典之作,这样才能提高个人本专业的修养和技能。音乐鉴赏需要融合各个领域的音乐知识,学会鉴赏音乐更能激发专业音乐人才在自己音乐创作和表演方面创造性和想象力。鉴赏和批评是专业音乐工作者都必须具备的音乐审美能力。

为了促进我国各层次专门音乐人才的成长,适应音乐文化发展的需要,提高音乐教师、音乐表演和音乐研究人员的理论水平和综合素质。我们编写了《音乐鉴赏》这本书。此书所选的音乐作品都是音乐史上具有深刻艺术价值的不可朽之作,纵观古今,并将经典与现代融合在了一起,充分体现了“全”、“精”、“新”、“美”这四大特点。“全”是指此书综合了音乐的各个领域和体裁的音乐作品,形式丰富、风格多样,图谱并茂,人物鲜活,体现了传统和现代审美的结合;“精”是指选材经典,本书不仅选有国内外音乐巨匠留下的历史悠久的传世之作,而且选有近现代的音乐家创作的名作佳篇,这些作品在各个体裁领域都很具有代表性;“新”是指此书编写手法新颖,语言通俗,内容拒绝了死板的说教,将音乐知识和音乐故事结合起来,寓学于乐,适应现代社会快节奏生活中的音乐工作者和音乐爱好者学习与阅读,让读者在轻松和愉悦中获得音乐知识。“美”是指本书的编写过程中始终遵循审美的原则,将音乐作品中的各种美感分析得十分透彻,所选作品都具有很高的美学价值与艺术价值。

在编写过程中,编者翻阅了大量的资料和文献,既力求使学生在最短的时间获得较全面、较系统的音乐知识,又注重兼顾不同读者的个性化需求,对于提高个人的审美能力和音乐修养有很大的帮助。希望读者能在具有创造性的音乐鉴赏活动中进一步领略到音乐作品的价值与美感。

谭建光

2010.8.18

目 录

中 国 篇

- 第一章 声乐音乐鉴赏
 - 第一节 艺术歌曲
 - 第二节 歌 剧
 - 第三节 民族民间歌曲
- 第二章 器乐音乐鉴赏
 - 第一节 乐器分类
 - 第二节 器乐演奏形式及乐曲欣赏
- 第三章 舞蹈音乐鉴赏
 - 第一节 绪 论
 - 第二节 舞蹈艺术的基本理论
 - 第三节 汉族民间舞蹈介绍
 - 第四节 少数民族舞蹈鉴赏
 - 第五节 中国古典舞蹈
- 第四章 中国曲艺与戏曲音乐鉴赏
 - 第一节 中国曲艺音乐
 - 第二节 中国戏曲音乐

外 国 篇

- 第一章 声乐音乐鉴赏
 - 第一节 艺术歌曲
 - 第二节 歌 剧
- 第二章 器乐音乐鉴赏
 - 第一节 乐器分类
 - 第二节 器乐演奏形式及乐曲欣赏
- 第三章 舞蹈音乐鉴赏
- 第四章 音乐剧音乐鉴赏

音乐家

第一章 作曲家

第一节 中国作曲家

第二节 外国作曲家

第二章 指挥家

第一节 中国指挥家

第二节 外国指挥家

第三章 演唱家

第一节 中国歌唱家

第二节 外国歌唱家

第四章 演奏家

第一节 中国演奏家

第二节 外国演奏家

参考文献

中 国 篇



第一章 声乐音乐鉴赏

第一节 艺术歌曲

艺术歌曲(Art song)这一名称起源于18世纪末、19世纪初的德国,由于当时欧洲文学的发展已进入浪漫主义时期,作曲家们要求音乐艺术也应该像文学那样自然、朴实的反映人们的思想感情,为区别于民谣,作曲家采用一些艺术性强的著名诗篇为歌词进行创作,从而产生了早期的艺术歌曲。胡仲刚先生在《声乐教学演唱曲库第五卷》“教学总论”的注释中写道:“艺术歌曲其诗词寓意深刻,格外高雅,音乐构思精细和织体、调性布局严谨,伴奏部分有深刻的描写,渲染作用,词、旋律、伴奏有机地融为一体,五线谱记谱,常用钢琴伴奏演唱,是音乐会演唱的主要声乐体裁。”

一、中国艺术歌曲的历史发展

继封建统治阶级的“洋务运动”失败以后,在“维新变法”的影响下,在梁启超等人强调音乐对思想启蒙和对国民改造的巨大作用的影响下,“今日不从事教育则已,苟从事教育,则歌词一科,实为学校中万不可缺者”,^①当时全国广泛推广在学校开设“乐歌”,这一时期的这一文化现象史称“学堂乐歌”。学堂乐歌在我国的兴起,为我国艺术歌曲的创作与发展奠定了重要的基石,“学堂乐歌”可以视为我国艺术歌曲的始祖。准确地说,我国艺术歌曲兴起于20世纪20年代,它与新文化运动的发展有着密切的联系。受“五四”运动的影响,肖友梅、赵元任等一些从国外归来的有志之士,为积极建设我国的新音乐文化而努力,他们在介绍和传播西洋优秀艺术歌曲的同时,开设尝试着用西洋作曲技法来创作中国风格的歌曲,通过努力他们创作出很多优秀的艺术歌曲,如《问》、《教我如何不想他》、《卖布谣》等。随着音乐事业的发展,30年代初,黄自的《玫瑰三愿》、江定仙的《春晓》、刘雪庵的《春夜洛城闻笛》等一定数量的艺术歌曲较好地体现出我国的民族文化和民族风格;30年代中后期,在左翼文化路线下的救亡歌咏活动中,歌曲内容充满了反帝的革命激情,反映了强烈的时代精神面貌,代表作有任光的《渔光曲》、聂耳的《梅娘曲》、《铁蹄下的歌女》等等。随着抗日战争的全面爆

^① 胡郁青,《中外声乐发展史》,西南师范大学出版社,2007年8月版,第204页

发,张寒晖的《松花江上》、郑律成的《延安颂》、冼星海的《黄河怨》、《在太行山上》等这些具有强烈的时代气息的作品是40年代我国艺术歌曲的典型代表。新中国成立后,音乐事业得到了较好的发展,国家大力兴办高等艺术院校、多次举办文艺调演、歌曲评奖、演唱比赛等,出现了许多优秀的艺术歌曲,如:罗宗贤的《岩口滴水》、吕远的《克拉玛依之歌》、田歌的《草原之夜》、施光南的《祝酒歌》、郑秋枫的《我爱你,中国》、尚德义的《科学的春天来了》等等。

随着政治、经济、文化的不断发展,“我国的文学艺术适应时代和人民的要求,与革命、建设和改革的伟大实践相结合,走过了不断发展、与时俱进的不平凡的历程”^①。在改革开放至和谐社会的历史进程中,艺术歌曲的创作紧贴时代主题,始终以歌咏理想信念、美好生活、精神文明等健康向上的题材为内容,出现了《中国的春天》、《走进春天》、《走进新时代》、《我爱我的祖国》、《中国,我属于你》、《中国永远收获着希望》、《送给妈妈的茉莉花》、《祝福祖国》、《长大后我就成了你》、《母亲河,我喊你一声妈妈》、《北京颂歌》、《我幸福,我生在中国》、《火把节的欢乐》、《举杯吧,朋友》、《爱情湖》、《蓝色爱情海》、《五星红旗》、《战士为国守安详》、《我爱这土地》……

二、中国艺术歌曲的特征

1. 体裁多样

我国的艺术歌曲在创作体裁上形式丰富、声部齐全,除常见的独唱、重唱、合唱曲外,还有声乐随想曲、花腔女高、男中低声部等等,其中大多作品是与钢琴伴奏相得益彰,也有与小提琴协奏,与二胡、箫、扬琴、交响乐队、民族管弦乐队等相配合。

2. 内容丰富

作品内容丰富,具有强烈的民族精神和时代精神,通过歌曲来歌颂党和人民、赞美祖国河山、宣扬时代精神、咏叹爱情生活等等,词曲作者在创作中紧跟时代脚步、坚持与时俱进,充分体现了人民群众积极向上的情怀。

3. 创作多元

在艺术歌曲的创作技法上体现出多元化和多样性,结合我国大众的审美情趣,我国艺术歌曲的绝大多数作品属于调性音乐创作,在结合西方近现代作曲技法和我国传统民族音乐的同时,多种创作技法与元素并用,致使我国的艺术歌曲呈现出旋律优美动听、和声调性色彩丰富、曲式结构合理多变等精彩纷呈的艺术风格。

三、作品欣赏

1. 《教我如何不想他》

由刘半农作词,赵元任谱曲的《教我如何不想她》是我国“五四”时期具有代表性的艺术歌曲,在我国乐坛上影响较大。这首歌自问世以来,一直以它优雅的风格和深刻的爱情意味打动着人们,不仅成为音乐会经常上演的曲目,而且被定为音乐院校声乐学生的必修曲目。

《教我如何不想她》的歌词是我国近代著名的语言学家、文学家、诗人、“五四”新文化运

^① 江泽民同志2001年12月18日《在全国作曲第六次全国代表大会、中国文联第七次全国代表大会上的讲话》



动的代表人物刘半农先生在欧洲留学时于1920年创作的,当时我国正处于“五四”新文化运动时期。曲作者赵元任是我国近现代著名的语言学家、文学家、音乐家,他的艺术造诣很高,在美国留学时曾选修作曲和声乐,并广泛涉猎西欧古典音乐和现代音乐。《教我如何不想她》是他的代表作之一,也是他自己最喜爱的一首歌,这首歌曲创作于1926年,并于1928年收录、出版在《新诗歌集》中。

《教我如何不想她》音乐形象鲜明,风格新颖,曲调优美流畅,富于抒情性。在写作技巧上作者既借鉴了欧洲近代音乐的创作手法,又保持了中国传统文化的音乐特色,歌词字音语调与旋律音调相统一,曲调既富于韵味,又十分口语化,具有独特的风格。对《教我如何不想她》这首歌我们更多的理解为爱情诗,表达的是作者客居他国对自己爱人的思恋之情,该诗词通过对自然景物的描绘,寄情于景,深沉而委婉地表达了自己的情感与心声。

整首歌词可以分为四段,每段分为两大句,其中每段的第一句描写的都是大自然的景物,而第二句则通过景与人的互动,勾起了作者的思恋情怀,引出心灵深处的呼唤:“教我如何不想她?”通过歌词画面我们清楚地看到了“春”、“夏”、“秋”、“冬”四季的景色,无论四季如何交替,景物如何变换,总能触动作者的弦,想起心中的“她”。在这首歌里面我们没有看到一个“爱”字,但我们能感受到作者的“爱”是深刻而持久的,他的“爱”走过了白天黑夜、四季岁月,是经过了时间与空间的考验的。

如果说歌曲的旋律是音乐的灵魂,那么演唱的声腔就是主宰灵魂的上帝。因为,音乐是时间的艺术,只有演唱才能使音乐真正得到表现和存在。演唱声腔运用的得当与否,对歌曲旋律美的表现至关重要。因此,在声乐作品的欣赏过程中,我们要善于欣赏演唱声腔的运用与表现。总体说来,《教我如何不想她》这首艺术歌曲要求演唱者要注重共鸣腔体的整体运用,声音要求偏美声化。歌曲演唱开始,起音是高挂在头腔里面的,中等音量,述说般的描写出大自然“春天”的美丽景色。唱到“啊”字时,在整体共鸣的基础上以胸腔共鸣为主,以显示出感叹的语调是发自内心深处。在“微风吹动了我头发”这句的演唱中,特别注意高位置的运用,在唱到“发”这个字时,我们能清楚地感觉到声音的力度、声带的张度、气息的深度是很讲究的,其共鸣腔体要求丢胸腔重头腔,声音要有明显的亮点,在“发”字的后半部分音量应该弱下来,但气息要求不变、声音位置不变。句尾的“点题句”——“教我如何不想她?”的演唱更是发自内心的,那是主人公对爱人思恋之情的自然流露,因此要求声腔的协调运用,以更好地展现出声音的自然美。第二、三段的演唱声腔大体上与第一段相同,但“点题句”歌唱的情绪较第一段都要激动些。在第四段中,前一句是以胸腔共鸣为主,注重声音的“管道”和“厚度”,最后一句是整首歌的最高潮,情绪也是最激昂的,演唱者在这个时候一般都会放声高歌,头腔中金属般的声音是极具震撼力的,随着尾奏以强音量结束全曲。

2.《玫瑰三愿》

《玫瑰三愿》是一首久唱不衰的精致的艺术作品,是黄自歌曲的代表作之一。本曲作于1932年,歌曲以拟人的手法,借“玫瑰”的“三愿”表达了作者对恶势力的不满以及对受欺凌弱者的同情。歌词耐人寻味,意蕴深远。

黄自先生在本曲的创作上,非常注重艺术性,在作曲技术的处理上作出了精心的构思,对钢琴伴奏设计的贴切细致,鲜明的音乐形象及丰富的和声语言表现出诗情画意与内心情感的完美交融。黄自先生的《玫瑰三愿》与他创作的《春思曲》、《思乡》等艺术歌曲,是我国

30年代学院式的艺术歌曲创作进入一个成熟期的里程碑式的代表作。^①

3.《黄鹤楼送孟浩然之广陵》

“故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州，孤帆远影碧空尽，唯见长江天际留”。这是李白的七言绝句，全诗28个字，使人联想到繁花似锦的景色，在浩荡的长江里有一叶孤舟向东渐渐远去的自然景象，诗人李白站在江边不忍离别的情景。作曲家刘文金谱曲的《黄鹤楼送孟浩然之广陵》一定程度上吸取了我国戏曲——昆曲的音调，具有鲜明的民族特色。在钢琴的伴奏中，作者融入民族乐器古筝的“倚音”、“琶音”演奏技巧，仿古性很强，意境很深。这首歌曲用词精练，音韵动听，全曲押在“油、求”韵上，更显得送别时依依不舍的情怀，起承转合一气呵成，富有诗意，唱起来朗朗上口，意味幽深。

全曲分为两段：前段慢板适中，多装饰音，抑扬顿挫，在低音区持续而后逐渐拉开，显得开阔宽广；后部分行板稍慢，多送别节奏，人声和乐器声交相呼应，洋溢着对友人的深情厚谊。最后一句音乐更加宽阔，在低音区上形成歌曲的高潮，既体现出诗人豪迈开阔的胸襟，凝结着对友人的真挚情谊，又表达了诗人依依惜别的情怀。

歌曲的第一句要用吟唱的味道演唱，音色圆润明亮、语言清晰细腻、行腔曲折委婉，唱出作者自然流畅潇洒和依依不舍的心情。“故人”原谱是 $\underline{65} \quad \overset{5}{6} \quad 1$ ，我们在演唱中如果用吟唱技术吟出这个旋律 $\underline{6^{676}} \quad \overset{5}{6} \quad 1$ ，就会非常生动自然，又突出委婉深情，在唱“故人”的“人”字和最后一句的“天”字应该向宽母音唱，用气息的有力支托把字送出来，以显示出万里长江的浩淼、宽阔；“西”字的高音“3”上波音应唱成高音 $\overset{32}{3}$ ，咬住字头，啃住“i”母音的高位置和明亮音色；第二句中两处“烟花”和“下”运用民族润腔的“歇音”技巧，表现出一种潇洒自在和风流倜傥的风度，更显示出当时诗人轻松自然、眉飞色舞的坦荡心情和开阔胸怀；歌曲的第二部分更是要唱得像行云流水一样，把对友人的留恋惜别真情，自然而然地抒发出来。尤其是最后一句“天际流”的“流”字对母音的声韵上颇有讲究，要做到“咬字吐词，以字传情”，使音乐开阔宽广、流畅潇洒、意境悠远。本曲在咬字吐词上，要特别讲究对“楼”、“州”、“流”三个声调悠扬的韵脚进行很好的表达，要强弱错落有致，抑扬顿挫，棱角分明，吟诵得清晰自然、风格准确。

4.《火把节的欢乐》

《火把节的欢乐》作于1981年，首发于1982年。这是一首富含彝族风格，流传广泛的花腔女高音歌曲。火把节，据传是为纪念率众抗暴而殉难的邓瑛召首领的慈善夫人而举行。自每年农历六月二十四日起，夜以继日，持续三天，届时的彝族村庄将到处是火的海洋，情景蔚为壮观。这首歌曲描写的就是彝族人民最为隆重而传统的火把节的场面，在结构上采用的是带再现的三段体结构。

5.《我爱这土地》

《我爱这土地》是一首使用象征的手法，以一只鸟生死眷恋着土地形象、抒发了深沉而真挚的爱国情感的歌曲。诗人艾青用“嘶哑”来形容鸟儿鸣唱的歌喉，深刻地表达了诗人为祖国前途、命运担忧，心力交瘁的情状。

歌词是诗人艾青的著名诗作，写于抗日战争初期（1938年），当时日本侵略军连续攻占了华北、华东、华南的广大地区，所到之处疯狂肆虐，妄图摧毁中国人民的抵抗意志。中国人

^① 胡郁青，《中外声乐发展史》，西南师范大学出版社，2007年8月版，第214页



民奋起抵抗,进行了不屈不挠的斗争。在国土沦丧、民族危亡的关头,作者满怀对祖国的挚爱和对侵略者的仇恨,写下了这首慷慨激昂的诗,它集中展现了艾青对祖国的一片赤诚之爱,为了表达自己对土地最真挚深沉的爱,他把自己想像成是一只“鸟”,不知疲倦地围绕着祖国大地飞翔,永不停歇地为祖国大地歌唱,既唱出大地的苦难与悲愤,也唱出大地的欢乐与希望;即使死了,也要将整个身躯融进祖国的土地中,以表示自己对土地的深沉之爱。

本曲感情强烈而内在,基调深沉而忧郁。可以说,时代的投影与真实的感受相结合,使得这首歌曲的感情显得极为真诚,更具感染力,能很好地拨动读者的心弦。在歌曲的开头,作者把“我”假设为一只“鸟”的形象,而且这“鸟”是饱受磨难、喉咙嘶哑的鸟,随着音乐旋律的递进,展开了对鸟儿歌唱对象的描述,它们是:土地、河流、风、黎明。从四个歌唱对象来看,它们都是长期遭受风雨打击、悲愤满怀、奋力抗争的形象,与后面鸟儿献身于土地的精神正相吻合,这就强化了作者所要表现的“爱土地”、“爱祖国”的主题。起始两句:“假如我是一只鸟,我也应该用嘶哑的喉咙歌唱。”作者借用鸟的简单朴素的语言倾泻他的胸怀,形容词“嘶哑”,已不能再唱出美丽悦耳清亮动听的歌声,但这“嘶哑”的歌声正能抒发对土地义无反顾的真诚和执著。“这无止息地吹刮着的激怒的风”一句象征着中华民族不屈不挠的反抗精神,神州土地养育了中华民族,也养育了一种坚韧不屈的民族精神。“无止息”暗寓反抗精神的传承,“刮”、“激怒”表示力量的强大,由悲土地之苦难转入赞土地的抗争。“那来自林间的无比温柔的黎明”一句可以看作是斗争前景的象征,也可以更“实”一点,看作是充满生机的解放区的象征,伟大的民族解放战争的象征。“然后我死了,连羽毛也腐烂在土地里面。”作者没有沉溺于对“温柔”恬静的“黎明”的欣赏中,为了把自己的爱永远留给土地,他作出了上述郑重庄严的献身抉择。“为什么我的眼里常含泪水?因为我对这土地爱得深沉……”如此朴实无华的两句诗,娓娓唱来却能让人潸然泪下;“常含”与“深沉”相照应,一个问句,看似诗人自己也在迷惑,实则在表达所爱至深的感情;结尾的省略号使得意境幽远深邃,颇有余音绕梁三日不绝之势。

第二节 歌 剧

一、中国歌剧的发展史

歌剧是一门综合了音乐、舞蹈、戏剧、文学、舞台美术等艺术为一体的综合性艺术,起源于16世纪末的意大利,随后以其特有的艺术魅力传遍世界各地。中国歌剧的源头可以追溯至宋元时期的戏曲艺术,以歌舞、道白并重的戏曲形式已经具备了歌剧的性质,但还不是真正的歌剧。虽然在20世纪初的中国大地上也曾有过欧洲大歌剧的演出,后来也有中国的艺术家试着创作过欧洲模式的大歌剧,但是,那时候中国的经济和文化,都不具备发展欧洲大歌剧的土壤,更缺乏观众基础,所以当时欧洲模式的大歌剧,在中国仅仅是昙花一现,而中国歌剧的真正萌芽则顺着历史的脚步往后走到了20世纪初。“五四”时期以后,中国的一些音乐家开始尝试以中国民族音乐为基础,借鉴西洋歌剧的创作手法来创作中国歌剧,即一种具

有中国特色的,综合音乐、诗歌、舞蹈等艺术而以歌唱为主的戏剧形式,因有别于中国传统歌剧——戏曲,故亦称之为新歌剧。

黎锦辉,这个出生望族的湖南籍音乐家,开启了中国歌剧的新篇章。他于20世纪二三十年代创作的儿童歌舞剧《麻雀与小孩》、《小小画家》等,在当时的中国曾产生了巨大影响,并为中国歌剧创作开了先河。黎锦辉的作品大都自编剧本和歌词,音乐语言通俗易懂,简洁明快。其歌舞剧制作在音乐的性格化与戏剧化方面进行了有益的探索,并具有浓郁的民族风格,在不同程度上反映了“五四”运动所倡导的科学民主的精神。随后,从30年代中期起,中国歌剧进入到了探索期,不同体裁、不同题材的歌剧相继出现,上海、重庆一些专业作曲家在创造民族歌剧方面作了不同方式的探索,出现了诸如《西施》(陈歌辛,1935)、《桃花源》(陈田鹤,1939)、《上海之歌》(张昊,1939)、《大地之歌》(钱仁康,1940)、《沙漠之歌》(王洛宾,1942)等作品,其中大多借鉴西洋大歌剧的创作经验,力图解决音乐戏剧化问题。在这些作品中,成就较高、影响最大者,当推黄源洛的《秋子》。不久,在延安秧歌运动基础上产生的载歌载舞、新颖活泼的秧歌剧,如《兄妹开荒》(安波作曲)、《夫妻识字》(马可作曲)等,改变了中国歌剧艺术的发展方向并且直接孕育着大型歌剧《白毛女》(马可等作曲)的诞生。

《白毛女》在我国歌剧史上是一部里程碑式的作品,它标志着中国歌剧终于寻找到了自己独特的发展道路,形成了一种独特的、被称之为“民族新歌剧”的音乐戏剧模式。实际上,“民族新歌剧”是在群众运动中诞生的,更确切地说,是为了宣传的需要而产生的。因为中国传统戏曲,不适合现实内容的表达,而中国观众又最喜爱并习惯于载歌载舞的戏剧形式,艺术家们才创造了一种崭新的音乐戏剧形式,即“民族新歌剧”。“民族新歌剧”既不是西方传统歌剧在中国的翻版,也不是中国戏曲的延续,它是在继承民族艺术传统的同时又借鉴欧洲大歌剧的创作技法,从而创造出的一种新的音乐戏剧模式。“民族新歌剧”的特点首先是以戏剧为主体,有了剧本之后再配以音乐,其次是不但注重歌唱,更加注重道白和表演,它的演唱是基于自然的发声方法。歌剧《白毛女》的成功,在于当时它以全新的内容、全新的形式、全新的视角、全新的音乐以及全新的演唱,创造了一种为广大群众非常喜闻乐见的音乐戏剧品种,特别是由于它的大众性,与群众现实生活紧密地联系,它的演出效果在当时恐怕是任何音乐戏剧所难以比拟的,其演出场次和观众不计其数。继《白毛女》之后,又出现了《刘胡兰》(罗宗贤等作曲)、《赤叶河》(梁寒光作曲)等优秀剧目。后来歌剧史家把从《兄妹开荒》到《白毛女》、《刘胡兰》、《赤叶河》等优秀剧作在短时期内连续出现称为“第一次歌剧高潮”。

中华人民共和国成立后,我国歌剧创作走上了多元化的道路:一种是继承戏曲传统,代表性剧目有《小二黑结婚》(马可等作曲)、《红霞》(张锐作曲)、《红珊瑚》(王锡仁、胡士平作曲)、《窦娥冤》(陈紫等作曲);一种是以民间歌舞剧、小调剧或黎氏儿童歌舞剧作为参照系,创作新型歌舞剧,其代表作为《刘三姐》;一种是以话剧加唱作为自己的结构模式,其代表作为“文革”后出现的《星光啊星光》(傅庚辰、扈邑作曲);一种以传统的借鉴西洋大歌剧为参照系,代表作有《王贵与李香香》(梁寒光作曲)、《草原之歌》(罗宗贤作曲)、《望夫云》(郑律成作曲)、《阿依古丽》(石夫、乌斯满江作曲);最后一种是以《白毛女》创作经验为参照系,在观念和手法坚持以内容需要为一切艺术构思的出发点,既不受制于、也不拒绝任何一种手法,只要内容需要,可以兼取西洋歌剧手法、板腔手法或话剧加唱手法。这种创作模式有两部歌剧杰作——《洪湖赤卫队》(张敬安、欧阳谦叔作曲)、《江姐》(羊鸣、姜春阳、金砂作曲),足可证明其卓有建树。



文革十年是中国艺术停滞的十年,中国歌剧也没能走出历史的逆流,一直到改革开放后,中国文艺才得以复苏,但是歌剧人才已经严重流失,歌剧队伍也渐显老化,可是歌剧工作者们毫不气馁,重整旗鼓。剧院先是恢复过去的一些保留歌剧剧目,接着便启动歌剧新作品的创作工作,随着改革开放敞开了久久封闭的国门,港台文艺和国际文化交流的展开,使歌剧艺术家们打开了眼界,无论是创作方法、艺术风格,还是审美取向,都有了极大的改变。特别是轻歌剧和音乐剧的引进,使新创演的剧目均在原有的艺术模式上迅速突破,这就自然地使“民族新歌剧”的称谓不再被沿用。当时所创演的歌剧新作,无论是《白毛女》模式,或西方歌剧模式,或轻歌剧模式,以及音乐剧或歌舞剧模式的作品,统统被称之为中国歌剧。特别是80年代接连不断的全国歌剧汇演,催生了歌剧新作品的涌现,仅中国歌剧舞剧院便接连推出了一大批歌剧新作品,诸如《星光啊星光》、《韦拔群》、《救救她》、《贺龙之死》、《月娘歌》、《古兰丹姆》等等,这段时期被称为“第二次歌剧高潮”。

此后,由于歌剧生存环境的变化和艺术观念、歌剧趣味的发展,歌剧创作出现了明显的两极分化的趋势:一种是雅化趋势,即沿着严肃大歌剧的方向继续深入开掘,把歌剧综合美感在更高审美层次达到整合均衡作为主要的艺术探索目标。这种探索的早期成果是《护花神》(黄安伦曲)、《伤逝》(施光南曲),随后是《原野》(金湘曲)、《仰天长啸》(萧白曲)、《阿里郎》(崔三明等曲)、《归去来》(徐占海曲),最值得一提的是歌剧《伤逝》和《原野》的问世,开始突破了民族新歌剧原有的模式,翻开了中国歌剧新的一页。到了90年代之后,又有《马可波罗》(王世光曲)、《安重根》(刘振球曲)、《楚霸王》(金湘曲)、《孙武》(崔新曲)、《张骞》、《苍原》(徐占海等曲)、《鹰》(刘锡金曲)、《阿美姑娘》(石夫曲)等作品。另一种是俗化趋势,即把美国百老汇音乐剧作为参照系,探索在中国发展我们自己的通俗音乐剧的途径。这方面最早的成果是80年代初的《我们现代的年轻人》(刘振球曲)、《风流年华》(商易曲)和《友谊与爱情的传说》(徐克曲),此后这类探索贯穿于整个八九十年代,公演过的新剧目不下百部,但鲜有成功者。

进入到新世纪,中国歌剧发展又迎来了新的机遇和挑战。中国歌剧人总结以往的经验教训,认为凡是创造性地发扬新歌剧的优良传统、借鉴新歌剧的成功经验创作出的歌剧作品就会受到欢迎,凡是缺乏创新意识,一味模仿欧美古典大歌剧或音乐剧之路的最终都走向失败。在此基础上,中国歌剧人既努力挣脱旧的歌剧模式,又力图寻找一条歌剧振兴之路,创作出了如《悲壮的黎明》、《司马迁》、《八女投江》、《野火春风斗古城》、《江姐》等优秀剧目,中国歌剧舞台出现了新的曙光。

中国几千年的文明史给我们留下极其丰富而珍贵的艺术宝库,从中国传统戏曲到民族民间音乐,从曲艺表演到各地民歌,他们为中国歌剧打下了厚实的基础,我们有理由相信,中国歌剧会创作出更璀璨的作品留给世人。

二、中国歌剧赏析

1. 《白毛女》

此歌剧作品是在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的精神指引下、在延安新秧歌运动基础上创作的第一部具有中国气派的新歌剧,1945年4月为向党的第七次代表大会献礼,首演于延安,剧本由延安鲁迅艺术学院集体创作,由贺敬之、丁毅执笔,马可、张鲁、瞿维

等作曲,根据民间传说《白毛仙姑》改编、创作而成,通过杨白劳和喜儿父女两代人的悲惨遭遇,深刻揭示了地主和农民之间的尖锐矛盾,愤怒控诉了地主阶级的罪恶,热烈歌颂了光明的新社会,其主题思想是“旧社会把人逼成鬼,新社会把鬼变成人”。

《白毛女》全剧分五幕十六场,将诗歌、音乐、舞蹈紧密结合在一起。在歌剧结构上,《白毛女》吸取了民族传统戏曲的分场方法,场景变换多样灵活。在语言上,《白毛女》继承了中国戏曲的唱白兼用的优良传统,对白是提炼过的大众化口语,自然、淳朴,常使用民间谚语、俗语或歇后语。如穆仁智说的“穷生奸计,富长良心”,“吃不了兜着”,“胳膊抗不过大腿”,就是富于性格的口语,有民族特色。歌词凝练、深刻,一般采用传统戏曲唱段中句句押韵的方式,音韵和谐、铿锵,朗朗上口;同时学习了民歌和传统戏曲中抒情写意的方式,大量使用比喻、对偶、排比、比喻等修辞手段,增强了语言的表现力。在表演形式上,《白毛女》借鉴了古典戏曲的歌唱、吟诵、道白三者有机结合的传统,不仅学习了中国传统戏曲的表演手段,适当注意舞蹈身段和念白韵律,同时还学习了话剧中台词的念法,既优美自然,又接近生活,以此来表现人物性格和内心活动,推动剧情发展,剧中的独白和对话虽然在歌剧中居于次要地位,却是一种重要的辅助手段,可以贯穿许多主要情节,和音乐歌唱结合得紧密自然,如喜儿出场就是用歌唱叙述了戏剧发生的特定情境:“北风吹,雪花飘,雪花飘飘年来到。爹出门去躲账整七天,三十晚上还没回还。大婶子给了玉菱子面,我等我的爹爹回家过年。”然后用独白向观众介绍了身世和家庭。其他人物,如杨白劳、黄世仁、穆仁智也都在出场时,通过歌唱作自我介绍,有的地方也用独白叙述事件过程,人物对话在采用话剧的表现方法的同时,也注意学习戏曲中的道白。在音乐上,《白毛女》采用北方民间音乐的曲调,吸收戏曲音乐,借鉴西欧歌剧的创作经验来编制音乐,作者用河北民歌《青阳传》的欢快曲调所谱写的“北风吹,雪花飘”来表现喜儿的天真和期待;用深沉、低昂的山西民歌《拣麦根》的曲调塑造杨白劳的音乐形象;用河北民歌《小白菜》来表现喜儿在黄家受黄母压迫时的压抑情绪;用高亢激越的山西梆子音乐凸现喜儿的不屈和渴望复仇的心情等等艺术处理,这些都是在民间音乐的土壤上生出的永恒旋律。《北风吹》节奏轻柔、舒展,曲调亲切动人,塑造了喜儿活泼、淳朴、天真无邪地向往幸福的形象,也表达了她盼望爹爹归来的急切心情。《扎红头绳》节奏欢快、活泼、喜悦,曲调流畅、优美,它与《北风吹》主题配合得天衣无缝,充分表达了喜儿心中盼望、喜悦的心情。《太阳出来了》宽广、明亮、兴奋而充满希望,如太阳光芒四射,激奋、有力显示了已经解放的人民的力量。

《白毛女》继承了中国民族音乐传统,借鉴了西洋歌剧形式技法方面的成功经验,开创了中国民族歌剧的崭新道路,成为民族新歌剧的代表作品,不但在中国广泛演出,还到东欧和苏联巡回演出,也曾被蒙古国家音乐剧话剧院翻译演出,后来又被日本改编为芭蕾舞剧,成为中国现代最有影响的舞台剧目之一。直到现在,仍然是中国歌剧舞剧院的保留剧目之一。

2. 《洪湖赤卫队》

该剧由朱本和、张敬安、欧阳谦叔、杨会召、梅少山等联合编剧,张敬安、欧阳谦叔作曲,1959年10月作为湖北省向国庆十周年献礼剧目首次进京演出,一炮走红,从此成为中国民族歌剧瑰宝。我国老一辈党和国家领导人周恩来、董必武、贺龙、陈毅等都欣赏过该剧的精彩演出,并给予高度评价。剧本描述的是在第二次国内革命战争时期,湘鄂西工农红军与国民党反动派及地主进行斗争的故事,塑造了支书韩英、赤卫队长刘闯等生动形象。具体剧情是:彭家墩乡党支部书记韩英和大队长刘闯,根据县委指示,率赤卫队主动撤退,民团组织白