

施

音乐教育

人民音乐出版社编辑部
天津市音乐家协会 编

斌

音乐教育论坛

人民音乐出版社编辑部
天津市音乐家协会 编

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

音乐教育论坛 / 人民音乐出版社编辑部, 天津市音乐家协会编. — 北京: 人民音乐出版社, 2005. 5

ISBN 7-103-03067-7

I. 音… II. ①人… ②天… III. 音乐教育-文集
IV. J6-4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 067518 号

责任编辑: 赵书亮

责任校对: 颜小平、袁 蓓

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

A4 15.25 印张

2005 年 5 月北京第 1 版 2005 年 5 月北京第 1 次印刷

印数: 1—1,540 册 定价: 27.00 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

目 录

来自战争的沉思

- 浅谈肖斯塔科维奇《第八交响曲》独特和声的表现意义 宫晓霞(1)
- 论歌唱欣赏的审美创造 杨海源(8)

音乐审美欣赏

- 关于音乐名作课程中审美能力的培养 周 琛(13)
- 瓦格纳乐剧理念探析 林 萍(16)
- 复音音乐:西方宗教文化精神的显现 马 晨(23)
- 关于民族音乐学与音乐民族学的思辨 宋慧华(26)
- 中国民歌的历史沿革及其风格特征 殷 莹(33)
- 关于河北梆子声腔的几点思考 殷 莹(36)
- 天津民间打击乐曲考 王 静(39)
- 天津民间打击乐器考 王 静(43)
- 器乐亦造型 周玉申(47)
- 麦克道威尔的生平、创作与风格 李 林(50)
- 浅谈流行音乐与民间音乐及艺术音乐之比较 宿志华(55)
- 首调唱名法在视唱练耳教学中的结合运用 王 莹(58)

- 演奏肖邦《夜曲》,感悟钢琴弹奏中的音色问题 冯 键(61)

优秀的教材 经典的音乐

- 门德尔松 g 小调第一钢琴协奏曲演奏分析 钱丽娜(65)
- 钢琴艺术指导与音乐审美 吕晓明(68)
- 谈钢琴艺术的音乐表现 张 佳(72)
- 声乐钢琴艺术指导之我见 沈舒文(75)
- 试论对中国钢琴教学的思考 冯 炜(79)
- 中国钢琴作品的教学现状研究 王 佳(81)
- 论钢琴即兴伴奏的性质与教学 王 欣(87)
- 我对俄罗斯钢琴教学的一些体会 沈舒文(91)

II

成人初学钢琴知识的探讨	鲍常光(95)
对少数民族声乐若干问题的思考	杨海燕(98)
歌唱气息的理论与实践问题	杨海燕(101)
论声乐套曲《妇女的爱情与生活》的音乐与演唱	毛 慧(105)
准确把握歌曲《娄山关》的演唱感情基调	王 路(109)
论声乐作品演唱中的艺术表现	柳 宁(111)
“非科学”的科学	
——论声乐教师第二语言的效能	李清资(115)
论俄罗斯艺术歌曲的课堂教学	张文浩(118)
请给原生态民歌演唱一席之地	赵 晶(122)
关于民族声乐沿革发展的几点看法	姜德贤(125)
中国民族声乐作品现状分析之我见	张 伟(128)
高等艺术院校音乐教育专业声乐教学改革辨析	张 伟(132)
高师教学中的思考	
——高师声乐小组课开设的必要性	侯轶男(136)
哼鸣之微探	侯轶男(139)
美声唱法的审美观念	王 莹(142)
试论才旦卓玛、胡松华、刘秉义三位老歌唱家的演唱特点	
.....	王 莹(145)
适度产生美	
——论“度”在歌唱艺术中的美学价值	刘雅丽(150)
对声乐初学者的教学应重视基本功	康德妹(154)
论声乐表演专业学生考试中的心理恐惧问题及解决方法	康德妹(157)
二胡发展之我见(一)	刘尊海(160)
二胡发展之我见(二)	刘尊海(164)
从箏曲创作与箏技创新窥探箏艺发展历程	杨 益(168)
东北扬琴演奏技巧的概述及运用	李 云(172)
关于琵琶演奏技法训练的几点见解	刘 宏(175)
琵琶的昨天与今天	刘 宏(178)
浅议民族音乐及其乐队的生存与发展	王 萍(182)
浅谈器乐演奏之心理因素	
——关于联想和想像	张 巍(185)

民族音乐文化在艺术教育中的位置与作用

——指导大学生民乐团的思考与实践 李亚美(189)

多媒体教育技术对艺术教育课程模式改革理论的探究 宋慧华(192)

随风潜入夜 润物细无声

——对高师音乐教育专业现状的思考与展望 林 萍(197)

音乐师范教育职前与职后一体化的探索 冯 炜(201)

奥尔夫教学原则与体育舞蹈节奏律动教学 田宏玲(204)

漫谈加强大学生的音乐素质教育与修养 曹宏凯(207)

管窥美国小学音乐教育 王 佳(210)

意大利音乐教育的特点及给我们的启示 王宏健(214)

小提琴的悬指揉弦演奏法 黄文浩(218)

对手风琴演奏巴赫作品的几点认识 于云静(220)

吉他音色的调整 杜文林(224)

气声演奏法在萨克斯演奏中的应用 宁大勇(228)

论爵士鼓在现代流行音乐中的作用及我在演奏中的几点体会 黄文浩(230)

小提琴的安装 杜文林(232)

后 记 (237)

来自战争的沉思

——浅谈肖斯塔科维奇《第八交响曲》独特和声的表现意义

宫晓霞 (天津音乐学院)

苏联作曲家德米特·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇(Dmitri Dmitrievich Shostakovich)一生创作了15部之多的交响曲,被人们誉为20世纪伟大的交响乐作曲家,其作品结构庞大、内容深刻,具有很高的哲理性。

在第二次世界大战期间法西斯德国大举进攻苏联,苏联人民保卫祖国顽强斗争的精神激发了肖斯塔科维奇的创作灵感,写下了三部战争交响曲,《第七交响曲》(《列宁格勒交响曲》1941年创作)直接描写苏联人民反抗法西斯的斗争;《第八交响曲》(1943年创作)反映了战争的悲怆和痛苦,以及对战争和恐怖的沉思;《第九交响曲》为庆祝战争胜利结束而作,乐曲感情丰富、轻松愉快、真实地反映战后苏联人民的心情。

在这里我主要论述的是肖斯塔科维奇创作的《第八交响曲》和声语言方面的特殊表现意义。我之所以选《第八交响曲》这首作品来分析,是因为其独特的和声语言在战火愈演愈烈的时刻从另外一个角度展示了人们的内心世界。《第八交响曲》创作于1943年,同年11月4日首演于莫斯科(姆拉文斯基指挥苏联国家交响乐团演奏)。这个时期,正是苏联卫国战争从战略防御转向战略反攻阶段,法西斯必将灭亡,正义的人民正充满信心地走向胜利。然而,肖斯塔科维奇所看到的不仅仅是胜利的喜悦,而是看到了战争给人们带来无法弥补的灾难和创伤。他以对法西斯的无比仇恨,对遭受牺牲的巨大民族的悲痛之情创作了这部作品。

年轻的俄罗斯史学家奥尔洛夫称《第七交响曲》是一部“英雄的编年史”,《第八交响曲》是一个“哲理的悲剧”。虽然两部交响曲本质是涉及相同主题,但有一个重要的区别:《第七交响曲》是战争的描述,是一个自发的反应——可以和报导或者记录片相比;而《第八交响曲》则是对战争及其恐怖的沉思。它表达了成熟的思索,它更辛酸、更深沉及更强烈地向往和平……真正的和平,不是喧嚣的庆祝胜利。以下是我对《第八交响曲》和声表现意义的一点认识。

一、调性扩张给旋律带来异彩纷呈的表现意义

肖斯塔科维奇在这部作品中,调式调性的使用不同于传统的大小调体系,也不同于早期的教会调式,更不同于同时代的其他作曲家。他比较注重声部横线条的旋律变化。通过扩大调内变化音级的领域,来扩展音乐的表现力。并通过在短时间内引入远关系调域音,来表现这种悲剧色彩的无限扩大及强烈。

例1



第一乐章引子主题,由低音区弦乐器演奏。音响凝重、浑厚、略带复调的手法与音区的对比使得声场深远、宽阔。这段主题由两部分材料组成,即材料一、材料二、两句材料上下呼应。主题形象表现出严峻、坚定、悲怆而富有朗诵调的意味。调性建立在以C为主音的调式音高体系上,通过一系列的留音,增加了调内变化音级,扩大了c小调的调性领域。也许这便是肖斯塔科维奇打破传统调式风格的关键所在,旋律风格独特的秘密所在。但不管怎样说,其音响的独特性还是令人惊叹的。

首先,旋律虽然是带有小调的基本特征(I—Ⅲ级都是小三度的关系),这不难使我们把它与俄罗斯民族一贯偏爱小调的音乐风格联系起来,毕竟这是一部描写俄罗斯卫国战争即将胜利的交响曲。这部作品试图表现人民情感上的体验,反映战争的可怕悲剧。然而,俄罗斯小调通常描写很幽静很美好的个性,那为什么我们听到的这段主题却不然,尽管也是小调风格,但是它用留音来扩大的调内音级所带来的半音音级的增加,加强了音乐的悲剧色彩。主题材料:辅助音式的进行,使音乐迂回在狭音程之间C^bBCAC,第一次C—^bB向下大二度后返回、第二次C—A向下小三度后返回,而紧接着的从C—^bA向上小六度大跳的旋律及材料二的重复五度跳进的跟随,使音乐有了一种坚定感,想要冲出重围,坚决斗争的情感;并在节奏上采用一长一短复附点的形式,来表现哀叹的、哭泣的情绪,给音乐蒙上了一份忧愁感。这中间A与^bA的出现,不免在小调的基础上加上了多利亚调式的色彩。然而接下来两部分材料的反向级进更增加了自然调式内的变化音级:Ⅴ级、降Ⅴ级;Ⅶ级、降Ⅶ级。这种进行实质上是调性领域的扩张,它伸展了传统音乐的张力,通过这种张力来表现人民那种无法用言语来表达的、超乎寻常的悲伤。毫无疑问这种运用调性扩张的手法与其音乐

写法的结合,的确加强了音乐的悲剧性,使人联想到战争给人民带来的痛苦,及战争不止、斗争不息的爱国主义精神。

例2



呈示部开始后,在隐约可以听见的和声背景上,小提琴引出缓慢的第一主题。这是肖斯塔科维奇典型的紧张沉思式主题,小提琴的音色因弦乐器的近指板的演奏而显得暗淡无光,表现出一种颇受抑制的、严肃的感情。这段旋律仍保持以C为中心音的调式音高体系,但最关键的是三级音在前面一直没有出现,这样便在大调式与小调式的明确性上留下了悬念(因为传统和声在确定大小调的方式上都是以主音的上方大、小三度为标准的)。而这段主题在第九小节才出现了象征大调色彩的大三度E音,而E音的出现很短,仅一小节之后就出现了象征小调色彩的小三度^bE音,把音乐又带回暗淡的情绪。再从整段主题来看,调式中出现了两个Ⅱ级音(Ⅱ级与降Ⅱ级),降Ⅱ级音的应用如在大调中则表明为拿波里和弦,而应用在小调中则为弗里几亚进行。作者在这里故意将大小调各自的特性相互中合,这种中合表现在横向进行的主题当中,并使主题在多个可能的调性当中摇摆进行,这种摇摆进行与紧张沉思式的情绪非常吻合,从技术上突出了调中心音,丰富了调性扩张。在这里,大三度E音的出现使音乐倍加明亮,仿佛是战争前面有一道模糊的曙光,随后音乐又转入暗淡的情绪。另外从旋律的走向上来看,它是逐渐活跃起来的,而且在后面变得更加热情,它焦急的不断冲向高处,一再的重复C^bA^bBC,直到第三个高音C出现才下行五度返回。这几乎冲破了悲剧情绪的阻碍。这个主题的情绪色彩实在是异常丰富的,它在感情连续不断的发展中,推动着音乐前进。

例 3



作品第一乐章副部主题(67—95小节)。采用 $\frac{5}{4}$ 拍的节拍律动,在很缓慢的速度下进行,伴奏织体采用固定的切分节奏,改变了原有的节奏重音,从音响上,它一改前面主部主题多层、立体、纵深宽广的特性,以主调音乐为主的写法诉说着他内心的忧虑与憧憬,从而与主部主题形成鲜明的对比。再从主题旋律上来看,共分三个乐句,每一个乐句都是以E为调式中心音的。这三个乐句的旋律合在一起便是一条完整的E调半音阶,但每一乐句开始都保持属音、主音、属音BEB纯五度跳进返回的旋律,使听者感到有调性感,然而接下来的乐句变化音级的使用,又让人很难感受到调式的明确性。这是因为其引入了远关系调和弦音的结果。

如第一乐句从e小调开始,在第六小节便引入了远关系调 $\flat E$ 调的导七和弦,然而导七和弦并没有解决到 $\flat E$ 主和弦上,而是解决到同音级的E调上,这也正是第二乐句的开始。第二乐句则通过外音的形式扩大了调内音级,第三乐句同样开始于e小调,后三小节高声部则体现出以C为中心的调性,而低声部体现出以相差大三度的 $\flat A$ 为中心的调性。三个乐句都是从柔和的小调调性开始,但在后面短时间内变化,引入远关系调及变化音级加强了音乐上的不稳定因素,正是这飘忽不定的因素才使音乐蒙上一层不安,再加上在 $\frac{5}{4}$ 拍不平衡感的节奏的衬托下,虽然和弦结构还是运用传统的三度叠置(三和弦或七和弦),但还是按捺不住音乐压抑,心神不定的情绪。这正达到了作者要表现战争阴影的意图,表现出战争时人们紧张

而动荡的心理。

二、传统三度叠置和弦的运用及发展

19世纪末至20世纪,在和弦结构问题上,作曲家们在各自的音乐创作中不断求新,都尽量突破传统,以此来增强音响的特殊性用以表现各自音乐作品的特色。如斯克里亚宾、德彪西、巴托克都在传统三度叠置和弦基础上变化运用(如高叠和弦、各种变和弦),并大胆扩展传统和弦结构(二度叠置、四度叠置、五度叠置或二度四度叠置、四五度叠置等任意叠置组合而成的和弦)。而肖斯塔科维奇尽管也处于开拓创新的20世纪,却没有盲目地迎合时代的艺术风范,而是从他音乐自身的表现意义出发,在和弦结构上仍然保持传统的三度叠置结构,只是将其和弦复杂化,以朴素而又深刻的音乐语言淋漓尽致的表达出他内心的狂热与幻想,形成了他独特的艺术风格。那肖斯塔科维奇到底是怎样灵活使用这些传统和声手法,并使其有新的音响意义呢?下面请看几个例子。

1. 例如第五乐章,是运用传统三度叠置和弦的例子,而肖斯塔科维奇从音乐的写法上突出了和声色彩,以此来表现音乐。前面的第一到第四乐章整体情绪比较沉重,悲剧色彩鲜明,和弦的紧张度也较高。而第五乐章则象征着光明的到来,对生活充满希望,作者便以平静的非常传统的C大三和弦为和声背景开头、结尾。大三和弦那音响明亮而又富于正义感的性质,似乎带来了盼望已久的解救,整个乐章以大三和弦的性质为主就像一道金色的阳光,驱散了前面乐章中沉重的昏暗,带来了温暖和复兴;凶恶与不祥的魔力解除了,呆板、幻想的画面复活了,转变成一幅充满诗意的美丽风景画。

2. 附加音和弦(在原和弦的基础上附加的二度音)更增强了传统和声音响的不协和度,紧张度的拉力崩得更紧,给矛盾的音响带来了新的活力,使传统的稳定因素增添了新意。



例 4



第一乐章结尾处, 小号微弱地演奏出主部主题的片段, 定音鼓以滚奏的演奏方式持续 G 音, 而这时弦乐组担任的背景和声为 CGDE 和弦。音响层次清晰, 各声部独立性很强。结尾处的调中心音为 C 音, 如结束在 CGE 大三和弦上稳定性会很好, 调性的归属感也很强, 但肖斯塔科维奇没有这样做, 而是在传统的大三和弦上附加了根音上二度音 (或称三音下方二度音), 使其成为附加音和弦, 增强了音响的不协和度。另外还可将其看作是在 C 大三和弦上复合着五度音, 蕴涵着分层的意义, 分层的写法也是起加强音响不协和度的作用, 总之, 作者的目的是在不脱离传统和弦结构的基础上加强音响的不协和度、紧张度, 使稳定中含有不稳定的因素, 并借这种和声表现手法来反映战争时期人民既有坚定信念战斗到底的决心又不免心中惶恐, 战栗不安的情绪。因为战争是残酷的, 伤亡是难免的, 它注定这是一场悲剧。

例 5

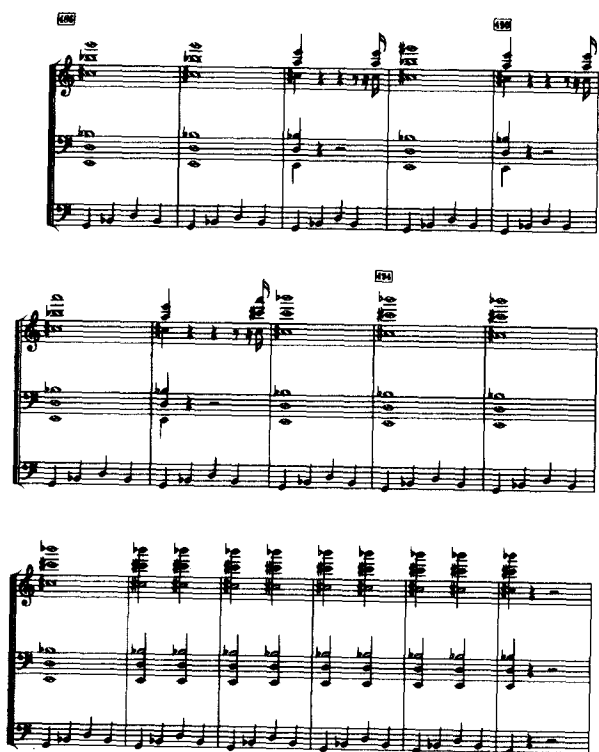


作品第二乐章与第三乐章均体现出谐谑曲的风貌。第二乐章在音响上, 从头至尾充满了愤怒与

冲击, 仿佛苏联人民在与法西斯浴血奋战。其主题的半音化和多处的附加音和弦是这一乐章的主要写作特点, 无论是音响的特点还是主题的个性它们都是在一定的和声与节奏的运动中表现出来的。尤其结尾那铿锵有力的节奏与不协和和声的结合使音乐变幻莫测。末尾三小节在三十二分音符快速上行至不协和的附加音和弦 $F^{\sharp}F^{\flat}AC$, 而后结束在 $\flat D$ 大三和弦上。从和声节奏来看前面不协和和附加音和弦演奏了两拍半, 占据了较长时间, 而后面非常协和的大三和弦则以半拍跳音较短时值结束, 但从力度来看, 后者则以 *fff* 的力度结束, 掩盖了大三和弦的协和度。这种协和与不协和的和弦在各种音乐基本要素的影响下, 充分体现出音乐的恶作剧和诙谐性, 揭露了敌人丑陋的一面, 讽刺了敌人形象。

3. 高叠和弦增强了音乐形象的悲剧性

例 6

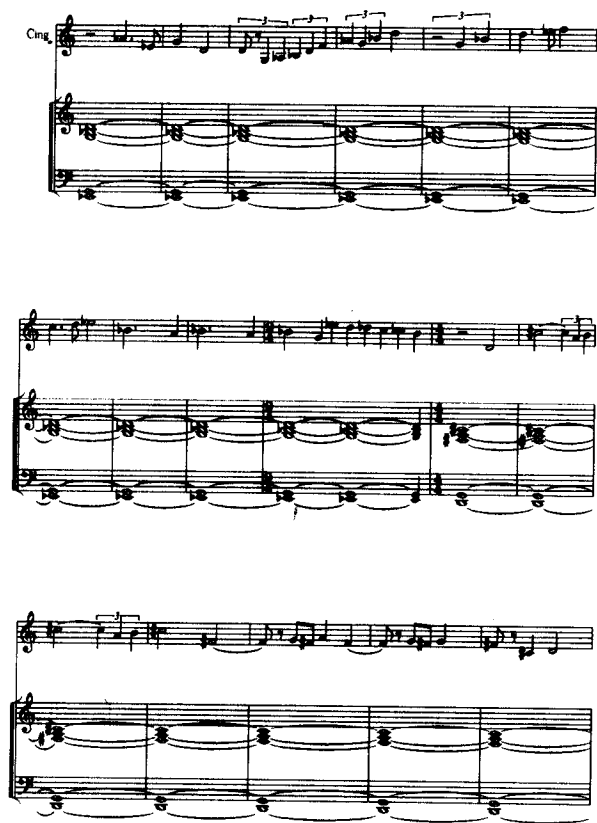


第三乐章谐谑曲的风味与第二乐章有所不同, 在情绪上它是第二乐章的延续与递进, 从主题

开始,便像马达式的机器人,疯狂的呼叫着,“毫无表情”。节奏从头至尾保持 4/4 拍,以四分音符为主。和弦的不协和度随着时间的推移在不断增强。尤其结尾,运用高叠和弦来加强音响的紧张度。定音鼓延续主题马达式的节奏(G $\flat$ B $\flat$ DB 一个音一拍)的同时,其他声部几乎全奏和弦音,这些和弦在空拍的拦阻下,走走停停,直到倒数第 9 小节省去空拍的阻挡,以整个乐队全奏渐强推至 EGD $\flat$ B $\sharp$ C 和弦结束,力度达到 *fff*。而这些和弦恰恰是不协和的高叠和弦 EGD $\flat$ B $\sharp$ C(当然也有称其为 E 的附加五音二度音的减七和弦)。但不管怎样说,其音响的不协和却反映出敌人凶残、狠毒的内心。从而也深刻地表达出肖斯塔科维奇在这一乐章中要体现的悲剧性的音乐形象,同时也为第四、五乐章整体音乐形象的延续和深化作了充分的铺垫。

三、持续音丰富了音乐形象多侧面的表达

例 7



第一乐章的高潮部分过后,由弦乐组担任背景和声,英国管演奏主题。表现了战争过后一片凄凉、荒芜、宁静的场面。这是一段很传统的主调写法的旋律,英国管那暗淡,略带悲剧色彩的音调演奏了三句主题旋律,情绪逐层上涨,直将音乐推到



副部主题再现。这种情绪的推进,除了在旋律的写法上表现出来,在和声上则是通过多音持续的背景和声而做到的。如第一句(300—310小节),运用 $\flat E$ 大七和弦持续,第二句(311—321小节),运用附加G音的D大七和弦持续,第三句(322—338小节),则运用附加G音的 $\flat D$ 大七和弦持续。从这些持续和弦的根音关系来看 $\flat E-D-\flat D$,表现为下行级进,极有推动力,从和弦的结构来看随着附加音的引入,音响变得愈加不协和,推动了音乐向前发展。而另一方面作者在配器上通过减少乐器来减弱音响,表现战争过后寂静的场面,然而战争过后的景象不只是宁静,还有令人无比的辛酸、哀伤与悲惨。这种哀伤与悲惨则是通过多音和弦的不协和音响持续所体现出来的。

四、线条级进式进行增强了音乐形象内在的紧张度

线条级进式进行(平行进行)是肖斯塔科维奇在这部作品中惯用的和声写作技法,它不同于桑桐先生《和声学教程》中叙述的线条式进行,也不同于我的导师姚盛昌先生在《巴托克线式对位的和声基础》一文中阐述的线式对位(这两者都体现出更加浓郁的复调对位式写法,各个线条可以有自己的节奏特点,音程关系也可以多种多样)。而肖斯塔科维奇所谓的线条级进式进行是指在音乐进行当中以二度的音程关系、节奏一致斜向上行或下行级进,这种写法可用在一个声部或同时用在多个声部中,同样也体现出多声复调的思维,从而推动音乐发展,刻画出复杂多变的音乐个性。

例 8



第一乐章 25—31 小节,伴奏声部为级进上行。高声部为一段清晰的旋律,与之对应的伴奏声部由弦乐和小号来担任,这一片段音乐的和声进行采用三度双音的半音级进上行 $\flat A^{\flat}C$ 、 $\flat B^{\flat}D$ 、 BD 、 $C^{\flat}E$ 、 $\sharp CE$ 、 DF 、 $\sharp D^{\sharp}F$ 、 EG 、 DF 。开始和弦为 $\flat A^{\flat}C^{\flat}E$ 小三和弦,结束为 DFA 小三和弦。此处主题,开始和结束和弦都为协和和弦,而中间的过程性和弦与高声部延留音的用法形成复调对位式的写法,使音响极不协和,并在紧张度的驱使下音乐产生了内在的动力,由此可见,不一定只有传统的功能和声才能产生紧张度并给以解决,推动音乐发展。而线条级进式的写法同样能做到这一点。这种写法既有推动力,音响又很新鲜,用以表达 20 世纪战争时期人们极度矛盾、复杂的内心感受非常贴切。而接下来这段旋律的最高点 $C^{\sharp}$ 的出现恰与低声部的 EG 形成大六和弦,虽然大六和弦本身并没有极度的紧张感,但由于小提琴使用极高音区声音自然带有紧张性,使这段音乐在小高潮部分仍有一定的冲击力。它体现了作曲家写作手段的高明,灵活运用各种因素,时刻表现战争的悲剧性、哲理性。

五、持续音与线条级进式进行的结合丰富了音乐形象空间的对立感

例 9



低音 A 持续与上方声部连续平行级进上行的四六和弦结合使用,上方声部的四六和弦分别为大四六或小四六和弦。由于低音声部为 A 音的持续使这些和弦在音响上发生了变化,音响很不协和,尤其从低音与上方和弦根音的关系来看,即呈现出 $A^{\flat}E$ 减五度、 AE 纯五度、 AF 小六度、 AG 小七度、 $A^{\sharp}G$ 大七度、 AA 纯一度。致使音响的不协和

度一直在变化,然而A音的持续又给音乐以很好的稳定感。他灵活运用传统复调思维,丰富了传统音响层次的写法,这些动中有静、静中有动的结合体现出自由序进的特点。使音响有一种潜在的、强大的推动力,借以体现矛盾、焦急的战争心理。

例 10



这是第一乐章的结尾。从持续音与平行级进写法上来看,此处共分三层,第一层管乐担任持续双音CG音的演奏,第二层由小提琴演奏旋律声部,而第三层为一系列平行的下行级进,由弦乐组在中、低音区演奏背景和声,这里的级进进行扩大了调式音级,丰富了调式色彩,增加了音响的不协和度。从和声的角度来看,这三个层次的写法体现

了肖斯塔科维奇对整体音响线条的把握性。这一乐章的结尾调性是以C为中心音的调式音高体系,第一层次持续双音CG音具有典型的传统持续音的特点,主、属双持续音的功能性很强,为巩固以C为中心音的调性起决定作用。第二个层次由小提琴演奏旋律声部,虽然旋律的调性扩展了,但调性的中心音还是C音,这与第一层的主、属双持续音很吻合。而第三个层次弦乐组担任的背景和声声部是一系列的下行线条级进式进行,线条级进式进行的起始音仍为C音,而内部则是以三个声部同时下行二度(包括全音、半音)级进进行的旋律,级进进行所产生的调外音级体现了调性的扩张,扩张的音级领域丰富了原有传统调式的色彩,伴以级进下行的线条增强了音乐的表现力。持续音与线条式平行进行的结合,很显然是作曲家出于一种特殊的艺术表现目的而刻意构思的。它体现了音乐的动静结合特点,“静”代表着稳定,“动”代表着不稳定,这两种写法的结合扩大了传统的和声意义,下行级进体现了心境的复杂与悲剧性,增强了乐曲的哲理性和人民内心的失落感,而持续音的稳定因素则象征着苏联人民坚定信念走向胜利。

总之,肖斯塔科维奇在这部作品中,没有盲目求新,而是用其在传统和声基础上稍加变化的独特和声语言来表达他的内心独白。在他的笔下,任何和声技术都服从于音乐,任何音乐都服从于他的内心感受。肖斯塔科维奇的音乐正如他的心灵一样——纯洁、朴素、深刻、凝重。他用交响乐的形式来表达战争给他及他的血肉同胞带来的心灵创伤和全世界人民对战争的憎恶以及对和平的企盼。整部作品极富感染力和震撼力,反映了历史进程的哲理性。他的音乐风格是自19世纪末以来出现的多种音乐潮流中独具一格的。正像他曾说过的:“交响音乐具有最深刻的内容,它是音乐王国的统帅。”

论歌唱欣赏的审美创造

杨海源 (天津师范大学艺术学院)

内容提要:

在歌唱审美活动中,歌曲创作、歌曲演唱和歌唱欣赏是其审美实践的三大环节。在传统的文艺理论中,人们习惯于将歌曲创作称为一度创作,将歌曲演唱称为二度创作,但却很少有人将歌曲欣赏称为三度创作。这实际是忽略了歌唱欣赏的审美创造功能所致,本文在此对歌唱欣赏的审美创造功能进行分析,认为歌唱欣赏的审美创造源自于歌唱听觉刺激及由此产生的生理、心理感受反映,欣赏审美创造必始于欣赏感知基础上产生的思维想像和联想,最终完成于歌唱艺术欣赏的形象思维与理性感受。

关键词:

歌唱欣赏 想像 联想 审美创造

在现代社会里,随着美学理论与艺术实践的发展,审美在人的精神活动中的功能已越来越为人们所重视。歌唱艺术实践的三大环节,即歌曲的创作、演唱和欣赏。如果,歌唱审美艺术实践创造活动的任何一个环节的缺失,都必然会影响歌唱审美创造的完整性。

传统音乐学理论对歌唱艺术实践的歌曲创作与演唱环节的审美创造功能,早已得出明确的结论。声乐作品创作是歌唱审美创造活动的第一阶段,它是词、曲作者在高度概括、提炼人的物质、精神内涵的基础上,以语言和人声音乐为物质材料,审美地表达、展示自身和他人内心世界的一种创

造活动。虽然,声乐作品创作的最终形式只是以书写符号记录的乐谱,但它却为歌曲演唱提供了蓝本,解决了一个从无到有的歌唱审美环节问题,因此人们通常习惯于将歌曲创作称为一度创作。声乐演唱作为歌唱审美创造活动的第二阶段,它是歌唱者根据声乐作品词、曲作者的一度创作成果,运用自己熟练的歌唱发声技巧和表演技能,以嗓音歌唱的音乐声响形式,物化、诠释声乐作品的审美创造活动。声乐演唱解决的是将书面形式的声乐作品物化为人声歌唱音响,从而在作品创作与声乐欣赏间充当中介桥梁。由于声乐作品为歌唱者提供的仅仅是一个演唱蓝本和技巧表现依据,作品的规定性并不能确定歌唱艺术的所有细节,因此如何正确、合理、准确地解释作品,更好地展示作品艺术魅力,就成了歌曲演唱审美创造的重要内容,同时也为演唱创造留下了广阔的空间。所以人们通常习惯于将作品演唱称为二度创作。

关于创作与演唱这两个环节的审美创造,前人曾留下大量的著述。但在很长一段时期内,对于歌唱实践的第三环节即歌唱欣赏环节究竟是否存在着音乐审美创造,或欣赏本身是否也是一种创造这个问题,却很少引起人们的足够重视。所以,我们很少听到有人将欣赏活动称为“三度创作”。然而,在20世纪60年代逐渐兴起的“接受美学”的影响下。“随着对音乐审美实践研究的不断深入,人们已越来越清楚地认识到,音乐欣赏活动中的主体创造性是音乐审美实践不可缺少的组成部分。”^①而关于欣赏本身就是一种特殊的音乐审美

创造活动的观点,也逐渐为人们认可、接受。以下,本文拟对声乐欣赏的音乐审美创造机制进行探讨。

一、歌唱欣赏的听觉刺激

音乐欣赏是指“通过音乐的聆听,引起听者自身的情感、审美和理智等方面的相应反应,从而使音乐完成其社会功能的音乐实践活动。”^②在音乐欣赏活动中,聆听是欣赏的前提条件,“要学会聆听,进入音乐。”^③声乐欣赏作为音乐欣赏活动的一个有机组成部分,同样需要依赖听觉活动的支持方能感知、理解、欣赏歌曲,才能体味、感悟、领略歌曲的内涵。因此,研究歌唱欣赏的审美规律,首先应当研究歌唱审美的一般听觉规律。

歌唱欣赏始于歌唱听觉刺激。歌唱听觉刺激是歌唱者的嗓音歌唱声响信号作用于欣赏者的听觉器官和听觉神经系统的结果。同为听觉欣赏,歌唱欣赏的内容与器乐欣赏又有所不同,其间的差异主要是由听觉信号的性质差别所致。歌唱声响信号之所以不同于器乐信号,主要在于歌唱声响信号中包含着器乐声响信号中所没有的语音信号。因此,人们既可以借助歌唱音乐音响传递非语义化的音乐信息,又能够通过唱词的语音声响传递语言信息。

歌唱音响中的音乐声响和语音声响,在作用于人的听觉器官时所使用的是同一听觉机制。它们都作用于听者的听觉器官,引起耳鼓振动,且由中耳听小骨系统将振动通过耳蜗内感觉细胞,经听神经传至大脑皮质听觉区,为听觉分析器处理、认别后,才形成听觉的。所不同的是,歌唱声响中的音乐信号主要用于激起人的情绪反应,引发情绪体验,激发人的音乐感受和音乐形象思维;而歌唱声响中的语音信号则主要用于激起人的语言逻辑思维,并通过语言逻辑思维激发人的情感、情绪和其他思维意识活动。这表明,尽管上述两类听觉信号的听觉刺激方式和听觉生理机制基本相同,

但二者在作用于欣赏者的听觉心理时,却促成了不少相同的心理体验和感受反映。比如,在第十届全国青年歌手大赛中,同一位选手的现场演唱,同坐一排的的评委和专家的现场评分各有区别,但对于作品优秀且演唱水平突出的选手,从评委到场外观众的评分都要靠前。这说明,优美的歌唱声响给聆听者听觉刺激反映后,声乐内行都会予以良好的歌唱审美评价。

二、歌唱欣赏的内心审美感受反映

当歌唱声响信号作用于听者的听觉器官并为听者所接受时,听觉刺激即宣告成立。然而,听觉刺激的客观存在,并不意味着歌唱听觉审美活动已完成。歌唱欣赏的听觉审美活动,是在歌唱声响信号刺激引起听者的生理激发反映和心理感受反映,并激活人的大脑思维意识活动时,才真正开始。

歌唱听觉刺激激发出的听觉感受通常可分为两个层面:一是歌唱音乐声响的物理刺激为听者的肌体带来的生理和心理上的舒适感、愉悦感,这是一种良性听觉生理刺激诱发的本能听觉感受反映;二是人的听觉分析器在接受歌唱音乐声响和语音声响信号听觉刺激时,在人的大脑思维机制作用下诱发产生的歌唱听觉思维感受反映,这是一种与理性思维相关联的歌唱审美情感、情绪反应。在第一个层面中,歌唱声响因其声音品质的优劣,音色的明暗刚柔,力度的强弱,速度的快慢,旋律的畅涩,音调的高低,节奏的长短和声音的协和与不协和等各种音乐因素的差异,使其在作用于听觉感觉器官时,可能导致截然不同的听觉生理感受的应激反映。这就是动听悠扬、优美悦耳的嗓音歌唱声会使人身心愉快、惬意;而生硬晦涩、粗糙凄厉的嗓音会使人肌体紧张、僵硬,情绪烦躁不安的真实原因。因为,通过聆听音乐可以“把听觉转化为情感情绪的体验,并产生符合这一情绪状态的肌体运动,产生发自内心的动作反应。”^④在第

二层面中,大脑思维意识活动是关键的作用因素。从理论上讲,导致第二层面听觉感受反映的作用因素,不仅有音乐因素,还有语言因素。各种音乐因素(如音高、音强、音值、音色、节拍、节奏、旋律、和声、曲式等等)的综合作用所诱发的听觉思维,使听赏者可以通过音乐本身客观具有的表情性、模仿性、象征性、暗示性及隐含其中的音乐逻辑,来揣摩音色的意韵,体味音乐的情感,领略音乐的形象,产生歌唱音乐听觉的思维感受反映。而歌唱语言因素的作用,则会使倾听者产生相应的语言思维应激反映,促成与歌词语言内容相关的思维意识活动。语言因素可以激发欣赏者的情感情绪反映,引导抽象思维,激活理性心理思维意识活动,沟通形象思维与逻辑思维的联系。语言因素的介入使音乐因素与语言因素形成互补,促成音乐表情性和语言形象的完美结合,帮助人们开拓思维想像、联想乃至幻想的空间,丰富歌唱听觉感知反映的内涵。所以,我们在声乐教学中,除对歌唱者的呼吸、共鸣、咬字吐字等科学发声方法训练外,尤其对声乐作品词曲内涵的理解与处理颇为重要,以歌声中音乐与语言的完美结合,创造性地表达出歌曲的思想内容,演唱时以情带声、以声传情,达到声情并茂,以磁性的声音、真挚的情感感染欣赏者。总之,借助音乐思维和语言思维,一方面可以帮助欣赏者完成语义性的音乐听觉刺激向语言化的思维意识、知觉意识的转换,实现由音乐感知向理性思维的飞跃;另一方面还可以帮助欣赏者在语言思维的基础上借助音乐思维展开幻想的翅膀,拓展思维的疆域。

三、歌唱欣赏的审美想像、联想

歌唱欣赏的审美创造活动的实质性开展,与建立在歌唱听觉感知基础上的想像、联想等创造性的思维活动密切相关。

在歌唱听觉欣赏活动中的想像,一方面是丰富多变的歌唱音乐音响与欣赏者自身情感和想像

的相互交融,使得欣赏者可以“把一个外在于自己的客体(指声乐作品),变为主体感受的一部分,”^⑤从而构成欣赏者的创造想像;另一方面欣赏者也可以根据唱词语言的描绘,借助思维的帮助,再造出新形象,从而形成欣赏者的再造想像。《蝴蝶夫人》中“晴朗的一天”,歌中微弱高亢的音调代表了所期盼的心上人在远方的海面上,而歌剧《白毛女》中杨白劳低声悲痛呼唤的喜儿正睡在他身旁……音乐首先是歌者的想像而后是听者的想像。

歌唱欣赏活动中的联想同样是由歌唱音乐音响和语言声响激发出来的。因为“当音乐与语言结合为一体进入声乐形态领域的时候,”可以“使其音乐的联想范围与情感体现的准确度与鲜明性得到充分显现。”^⑥在欣赏过程中,人们可以通过聆听音乐音响,体味嗓音的音韵美和音乐的张弛运动感,感受与音乐张弛运动形成同构效应的生命张弛运动和情感张弛变化,进入音乐表现的特定情绪,并据此产生音乐联想,沟通由音乐音响向其他事物转换的想像联系。人们还可以通过倾听歌唱语音声响,体味歌词语言的文学意境美,了解事物的形象特征和事物发展的来龙去脉,把握人物的思维感情、情感情绪,感受场景、环境和情境氛围,沟通语言概念与真实的自然界和人类社会事物的形象联系,形成不同事物间的联想切换,还能促成由歌唱听觉表象向包括视觉、触觉、动觉、嗅觉、味觉等各种知觉记忆表象的联想。正如王维的“劝君更尽一杯酒,西出阳关无故人,”写下了《阳关三叠》这一千古绝唱,其中饱含对友人依依惜别的深情,又有对旅途艰辛的担忧和对前途的关心,壮怀中有悲凉之意,惜别中有关注之情,勾起欣赏者强烈艺术感染后的种种联想。

想像与联想之间有种种区别,但二者在心理上所共有的从旧有表象向新形象过渡的特点,使它们同样具备了思维创造的功能特征。在实际歌唱欣赏活动中,每位欣赏者都可以针对即时听觉

基础上建立起来的歌唱听觉表象,依据自己的生活阅历、文化素养和思维习惯等引起想像或联想,帮助自己的心理由歌唱听觉表象向内心视觉表象和其他感觉、知觉表象进行思维转换,在大脑中构建起新的思维形象,从而更好地理解、认识、感知和欣赏声乐作品。另一方面,想像、联想本身的不固定性,又使得不同欣赏者在倾听同一歌唱音乐音响材料,或是同一个人在重复感知同一歌唱音乐音响材料时,可以获得不尽相同的听觉感受,产生情感情绪的种种细微变化,形成不同认知和理解。例如,在全国青年歌手大赛中,评委对同一参赛歌手的演唱评分各不相同,这就体现出不同欣赏者在感知同一演唱声响时,通过自身的想像和联想,产生不同的审美角度,出现不尽一样的歌唱鉴赏,形成不尽相同的认知和评判。因而比赛合分时,去掉最高分和最低分以缩小欣赏个体的审美差异。所有这些,从不同侧面证实了歌唱听觉的想像和联想活动确实具有鲜明的思维创造功能特征,而这一创造功能又对歌唱艺术审美活动的开展具有突出重要的意义。

四、歌唱欣赏的形象塑造

歌唱听觉审美活动的形象塑造是歌唱审美创造的核心内容之一,也是歌唱审美终极目标的最终价值实现。因为,在歌唱艺术活动中,欣赏必须通过积极主动的歌唱听觉感知活动来参与歌唱艺术的审美创造。而全部歌唱审美创造的完结,则只能在欣赏者接受歌唱听觉刺激,并借助思维想像、联想的帮助,在脑海中塑造出新形象时,始于歌曲创作的歌唱审美创造才能最终告一段落。在这里,无论是作为歌唱艺术一度审美创造的声乐作品词曲创作,还是作为二度审美创造的歌曲演唱表现,都是直接针对或指向作为三度审美创造的歌唱欣赏活动的。倘若离开了歌唱欣赏的听觉审美创造,前两度创作都将会失去最终作用对象而变得毫无意义。因此,歌唱听觉思维的形象塑造,是歌唱审

美创造的最终结果,是歌唱艺术的审美价值体现。

歌唱欣赏审美活动本身并非只是一种单纯的歌唱倾听活动,并非只是一种欣赏者被动的听觉感知接受行为。歌唱欣赏是一种音乐审美体验活动,“它与一般的听觉认知反应有着本质不同,确切地说,这是一种‘审美的聆听’,人们从这种聆听所要获得的并不是对某一外在客体物质属性的认识,而是要借助于这个知觉中的客体,把自己内心的某些感受释放出来”^⑦在某种意义上,歌唱欣赏作为一种“审美的聆听”,其目的就是要通过这种聆听,借助以听觉感知为基础的听觉思维想像和联想活动,依据歌唱音响提供的线索,对音乐声响表象材料进行形象分析、形象整理、形象重组、形象综合,在听者的大脑中重新进行形象设计,塑造出全新的歌唱审美艺术形象。

歌唱欣赏的艺术形象审美创造的个体差异十分突出,这种差异通常是由欣赏者的个人的生活阅历、文化知识、音乐修养和其他综合素质等方面的差别造成的。比如,歌曲《九里里山疙瘩十里里沟》描绘了丰收热闹场面,洋溢着喜悦之情。但中国歌唱家在德国演唱这首歌时,德国人听了不这么认为,反而觉得这是一首曲调极其哀怨的悲歌,催人泪下,这是由于文化背景和语感表现的不同而出现的歌唱欣赏审美创造的差异。尽管在欣赏听觉感知阶段的形象塑造,会因欣赏者个体素质和即时心理状况的强烈反差,而形成千差万别的变化,导致由歌唱音响激发生成的内心形象与一度创作中词、曲作者内心的原创形象和二度创造演唱者内心的再生形象间的各种明显差别。但诸如此类的差异,丝毫也不会影响三个层面的形象创造为人们所带来的精神上的享受和心理情感宣泄的快意。然而,这些差异对人们个性心理品质的培养实属有益,本文认为在欣赏教学中充分发挥学生的求异思维,让欣赏者大胆突破传统理念,大胆地去想像和联想,在领略声乐演唱的艺术性和