

中国艺术教育特长培训

● 谢伦灿 著

歌唱表演名师指点

GECHANGBIAOYAN MINGSHI ZHIDIAN

湖南出版集团 湖南电子音像出版社

中国艺术教育特长培训·歌唱表演名师指点

编 著 者：谢伦灿
责任编辑：东 方
责任校对：李道元 谌弟雍
封面设计：杨柳洋

出 版：湖南电子音像出版社
社 址：长沙市展览馆路 66 号新闻出版大厦
邮政编码：410005
电 话：0731—2231197 传真：0731—4456373

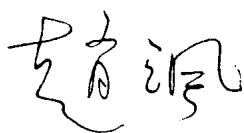
选题策划：金千年音乐工作室
营销策划：大鹏湘音出版有限责任公司
绘谱排版：金千年文化教育科技有限公司音乐数据处理中心
印 刷：长沙市银都教育印刷厂

音 频：喻 珂
视 频：王建平 梁纶翰
制作合成：曾 彪
影棚提供：麓山国际实验学校
经 销：全国各地新华书店
总 监 制：巫皖平
出 品 人：谢柳青

开 本：880×1230 1/16
印 张：11.5
版 次：2001 年 7 月第一版
印 次：2001 年 7 月第一次印刷
印 数：1——5000 册（盘）
ISBN 7—88479—037—8
ISRC CN—F10—01—0028—0/V·J6
定 价：32.00 元（光盘配书）

若有质量问题，请直接
与本社出版科联系调换
电话：0731—2221146

序



创新教育,是时代向我们提出的命题。

科学技术的飞速发展,使日益激烈的国力竞争的焦点,集中表现在人才的培养上;培养具有创新意识的高素质人才就成为我们教育所奋斗的目标。

创新教育,又是素质教育的核心内容,一个人的创新意识、创新精神和创新能力的培养和获得,必须通过有效的教育手段来实现。

“艺术”可以净化人的心灵,陶冶人的情操。更重要的是:它还能启迪人丰富的想象力和创造力,音乐艺术在这方面更具有其独特的功能。爱因斯坦正是在自己演奏小提琴的过程中构思着《相对论》,最终成为举世瞩目的科学家;我国地质学家李四光,也是在自己演奏小提琴美妙音乐的遐想中,思考了“大陆板块学说”,从而创立了新的地质学派,找到了“陆相地质贫油说”的片面性……无数事实都证明,艺术教育可以促进创造型的高素质人才的培养。党和国家领导人江泽民、李岚清等多次讲话都提到要加强艺术教育,要为国家培养高素质的创新人才。

越来越多的人认识到了艺术教育的重要性,看到了艺术教育对于人的创新意识培养的不可或缺性。于是就有了各种类型的培训学校的产生,也就有了各种不同的与“考”有关的教材的问世。在当前不断升温的各种名目繁多的“考级”热潮的裹挟下,更多的希望获得一门技艺的学子和家长,在名目众多的“教材”中,不知所措,不知何为。

我们知道,艺术教育虽然也是学校教育的一部分,但素质教育是与应试教育相对而提出来的。如果热衷于整体素质全面提高和创新意识的培养的学子们在获得艺术素养时,还是围绕着各种各样的“考”来寻找坐标的话,显然与大教育思想的培养初衷相违。这样,也就同时向我们提出了一个命题,即怎么样

让学子们获得一门特长而不为“考”所烦,不为“考”所累。有没有一种教材,是专门为艺术教育服务,以提高素质为前提和目标的?这就正是我们要做的事了。为了满足社会对艺术教育日益增长的需求,金千年音乐工作室约请了从事艺术教育的专家编写了这套《中国艺术教育特长培训·名师指点》丛书,目的是想让希望得到特长培训的学子们在花钱少的情况下能够有专业的指导。经过将近三年的努力,这里推出的是第一批次,有40个品种。全套教材出齐估计有80个品种,包括了声乐、器乐的各个门类。这套教材是为艺术教育特长培训而专门编写的,既考虑专业的系统性,也照顾到了青、少年的可接受性、趣味性和实用性;教材立足于一切从“零”开始,每个步骤、每个环节、每首曲目,都有详实而精到的提示和指点,同时,配套教材的纸介质出版物,又拍摄了示范演唱版的教学VCD,一并奉献给读者。只要按照教材和VCD教学盘的示范要求去做,相信会取得不同程度的进步。

《中国艺术教育特长培训教材·名师指点》丛书,是一套经过严格招标确定作者队伍的大丛书(今后还将陆续推出其他品种),所有担任这套丛书单本教材撰写的作者,都必须是从事艺术教育第一线工作的资深人士,他们中有的是教授、副教授,有的是国家一级、二级演(唱)奏员等,应该说都是具有丰富的教学和演出经验的专家。我们认为,只有保证了作者队伍的基本素质,才可能让希望得到特长培训的学子们得到专业的内行的指点。

说了这么多,其实应该将选择权交给我们的读者朋友了。有了自己正确的选择,也就等于找好了学校,请好了老师。认真地、刻苦地从头学习,经过一段时间的训练,相信一定会有成效的。

由于丛书作者不在同一地方,对于丛书的体例在认识和理解上存在着一些差异,因而丛书内在风格(表述)上有一些不同或不一致,这是很难免的,好在丛书的立意就是“特”,因而也不必太在乎行文的一致性。总体而言,我赞成金千年工作室和出版社这方面的努力,相信这套书的出版于我们中国的艺术教育事业会有所推动,我期盼着这种努力会有好的回报。

2001年6月18日

序言作者为原中央音乐学院院长、
教育部全国艺术教育委员会主任

目 录

上篇：技巧理论篇

第一章 歌唱表演艺术应该是既唱又演的艺术	(1)
第二章 歌唱表演艺术的统一原则	(3)
一、忠实原作与力求创新的统一	(3)
二、声乐技巧与表演技巧的统一	(5)
三、“形”与“神”的统一	(6)
四、“虚”与“实”的统一	(8)
第三章 歌唱表演艺术的综合性	(10)
一、歌唱演员综合素质的培养	(10)
二、歌唱表演与其他艺术的关系	(15)
第四章 歌唱表演艺术的分类与特征	(18)
一、美声唱法 唱是灵魂、演是精髓	(18)
二、民族唱法 语言、动作、情境的三合一	(21)
三、通俗唱法 个性展示的表演形式方兴未艾	(24)
四、戏剧唱法 表演程式化与演员的再度创作	(26)
第五章 歌唱表演艺术的形体语言解读	(30)
一、手势的运用	(30)
二、台步的发挥	(37)
三、眼神的使用	(39)
四、话筒的规范	(43)
五、台风的把握	(47)
六、服饰的选择	(48)

第六章 歌唱表演艺术的心理谋略	(51)
一、怯台之起因	(51)
二、怯台的一系列反应	(51)
三、解救的方法	(52)
第七章 歌唱表演艺术的音乐意境与歌曲艺术处理	(55)
一、演唱者对音乐意境、音乐形象的确定	(55)
二、歌曲的表演处理	(57)
第八章 歌唱表演艺术的情感表达	(61)
一、歌曲的情感把握	(61)
二、情感技巧的运用会使歌唱表演艺术丰富多彩	(63)
三、以情托声、声情并茂	(64)
第九章 歌唱表演艺术中歌唱语言的形象魅力	(68)
一、科学的吐字方法	(68)
二、不科学的咬字方法	(68)
三、赋予形象,语言要有充分的表现力	(70)
四、含意深邃,使观众有充分的想象余地	(71)
第十章 优雅的台风是不说话的艺术	(73)
一、不雅台风列举	(73)
二、把握大舞台,塑造好形象	(74)

下篇:实战运用篇

第一章 戏曲曲艺类	(75)
谁说女子不如男	(75)
坚决要求上战场	(77)
第二章 歌剧、艺术歌曲类	(80)
多么幸福能赞美你	G.B 博诺思奇尼 曲 尚家骧 译配(80)
冰凉的小手	普契尼 曲 李凌 配歌(83)
魔王	歌德 原诗 舒伯特 曲 尚家骧 译配(85)
黄河怨	光未然 词 冼星海 曲(88)
偷洒一滴泪	罗马尼 词 唐尼采蒂 曲 周枫 译配(90)
教我如何不想他	刘半农 词 赵元任 曲(92)
没有眼泪,没有悲伤	《洪湖赤卫队》创作组 词 张敬安 欧阳谦叔 曲(94)
清粼粼的水来蓝莹莹的天	胡沙 田川 词 马可 曲(98)

我爱你,中国	瞿琮 词 郑秋枫 曲	(101)
当晴朗的一天	伊里卡·贾柯查 词 普契尼 曲 戈宝权 郑兴丽 译配	(103)
为艺术,为爱情	普契尼 曲 阎一鹏 译 文征平 配	(105)
那就是我	晓光 词 谷建芬 曲	(107)
秋-帕米尔,我的家乡多么美	瞿琮 词 郑秋枫 曲	(109)
第三章 中外民歌类		(111)
阿玛利丽	卡奇尼 曲 尚家骧 译配	(111)
桑塔·露琪亚	I.科特劳 曲 邓映易 译配	(114)
重归苏莲托	G.库尔蒂斯 词 E.库尔蒂斯 曲 尚家骧 译配	(116)
伏尔加船夫曲	俄罗斯民歌 佚名 译歌	(118)
拉网小调	日本民歌 施鸿鄂 译配	(120)
星星索	印度尼西亚民歌 张英荣 译词 廖一明 吴歌 配歌	(121)
三套车	俄罗斯民歌 高山 译词 宏扬 配歌	(123)
红河谷	加拿大民歌 J.卫尔 词 范继淹 译配	(124)
尼罗河畔的歌声	埃及民歌 朱宝勇 改编	(125)
澧水船夫号子	湖南民歌	(127)
马桑树儿搭灯台	湖南民歌	(134)
牧歌	内蒙古民歌	(135)
阿拉木汗	新疆民歌	(135)
第四章 通俗情歌类		(137)
月亮代表我的心	孙仪 词 翁清溪 曲	(137)
我的中国心	黄霑 词 王福龄 曲	(138)
是否	罗大佑 词曲	(140)
跟着感觉走	陈家丽 词 陈志远 曲	(141)
掌声响起来	陈桂芬 词 陈进兴 曲	(142)
其实你不懂我的心	陈桂珠 词 童安格 曲	(144)
一场游戏一场梦	王文清 词曲	(145)
绿叶对根的情意	王健 词 谷建芬 曲	(147)
特别的爱给特别的你	陈家丽 词 伍思凯 曲	(148)
烛光里的妈妈	王健 李春莉 词 谷建芬 曲	(150)
附录一 歌唱表演的形式和声乐分类		(152)
附录二 演唱表情术语		(154)
附录三 中外开设歌唱表演专业的音乐院校名录		(159)
一、国外		(159)
二、国内		(164)

附录四 主要参考文献	(165)
一、词典、大系、集成、手册部分	(165)
二、声乐技巧部分	(165)
三、舞蹈及表演技巧部分	(166)
四、声乐音韵学部分	(166)
五、复印资料、期刊及论文部分	(166)
后记	(167)

第一章 歌唱表演艺术应该是既唱又演的艺术

演唱在很多人的印象中只是将一首作品完整地唱出来,能做到吐字清晰,节奏平稳,发声准确就可以了。这样是比较肤浅的。因为演唱除唱之外,演也包括了优雅的台风,对作品的处理以及情感投入等方方面面。唱是一门大学问,演也具有同样的重要性。

我们知道,演唱表演是从音乐作品创作中分离出来的,一直被人们称为二度创作。因此,演唱表演必须对一度创作的成果——以乐谱歌词为存在形式的演唱作品,进行认真的研读和准确的解释,并以此作为二度创作的依据。那么,演唱表演的实质意义就不仅限于对一度创作的忠实传达和再现,更为重要的是它必须体现出表演者的创造水平。在现代科学技术发达的条件下,已经出现了能够演唱声乐作品的机器人,然而人们之所以仍然喜爱由活生生的人所进行的演唱表演,其根本原因就在于演唱表演是由具有不同个性的人所从事的创造性活动,人们欣赏演唱不仅仅是在欣赏声乐作品,同时也在欣赏演唱表演的创造。

演唱表演是赋予声乐作品以活的生命的创造行为。严格说来,当词曲作家的生动乐思以乐谱形式记录下来的时候,就已经抽掉了它活的灵魂,所剩下的只不过是没生命的乐音符号和死板的词。而把乐谱和词变成有血有肉的活的音乐,使其重新获得生命的就是演唱表演。著名男高音普拉西多·多明戈是一个非常注重演唱表演,多才多艺的歌唱家,他曾说:“当我为别人作品去服务时,充当演唱者的我必定消失而无声无息吗?……回答只能是截然的‘不’!”他举例说:“就拿我演唱《茶花女》第三幕中那首二重唱《亲爱的巴黎女郎》时,我全神倾注于威尔弟的天才创造,我倾注我全部的情感和表演水平,尽可能地表达作曲家威尔弟苦闷之中的那些热情、美妙、忧伤和期待。”《纽约时报》曾赞誉多明戈的演唱是,一

位非常高贵的真正绅士,在用表演作为吸引女人的磁石。……他的演唱魅力简直能举起帝国大厦。

歌唱表演艺术家们通过唱和演,把音乐的美沁入千千万万听众的心灵之中,使他们在音乐的熏陶下,心地变得更高尚、更纯洁,使歌唱家本人的灵魂得到升华,使所有人由于有了音乐而感到生活更充实,更有意义,演唱表演完美结合的作用也正是在这里得到最充分的体现。

第二章 歌唱表演艺术的统一原则

一、忠实原作与力求创新的统一

演唱表演作为二度创作的基本性质,决定了它必须兼顾忠实原作与力求创新两个方面,并尽可能做到二者的协调与统一。

任何一部声乐作品,都属于一定的历史时代与风格范畴,在体裁形式与表演内涵上也都有其各自的规定性。充分了解词曲作家的历史时代与风格范畴,切实把握音乐作品体裁形式与表现内涵的规定性,是演唱表演获得真实性的保证。

表演忠实原作,必须把乐谱作为基本依据加以认真对待。乐谱是作曲家创作意图的直接记录,随着记谱法的日趋完善,许多作曲家倾向于尽可能详尽地把自己的创作意图加以表示,因此对于词曲作家写下的歌谱进行认真的研读与揣摩,对于获得真实性的演唱表演是至关重要的。然而,我们也并不同意某些音乐家把歌谱作为唯一的依据,把演唱表演真实性的追求仅仅局限于照谱演唱的观点。在我们看来,乐谱固然重要,但是不应把它孤立起来,对作曲家美学观点和创作意图的探讨,对作品产生的历史时代和风格范畴的研究,同样是不可忽视的。

演唱表演者必须从更广阔的视野,在更高的层次上去处理和把握音乐作品,只有把音乐作为在特定历史时代产生的文化意识,作为其有丰富内涵的人生艺术加以体验,才能真正获得音乐表演的真实性。演唱表演作为二度创作,仅仅具有对原作的忠实再现还是不够的,它还必须与表演者的创造性相结合,实现忠实原作与力求创新的统一,才能真正完成演唱表演的艺术使命。或许可以这样说,忠实原作是演唱表演创造的基础,而力求创新才是决定演唱价值高低的关键所在。

从对演唱表演的客观需求来说,听同一部声乐作品,人们是喜欢不同演唱者把这部作品演唱得一模一样呢,还是喜欢他们的演唱各具特色呢?显然,答案只能有一个,是后者而不是前者。像对其他艺术的要求一样,人们对于演唱表演也是喜欢多样化和丰富多彩,而不喜欢单调和千篇一律,喜欢发展创新,而不喜欢停滞不前。从音乐自身的特性来说,波兰音乐家茵格尔顿提出的新阐释派的著名理论是颇具启发性的。这种理论认为:象绘画那样的“原作”在音乐中是不存在的,音乐作品本身只能提供一个多层次的未定点,只有通过一次次的表演才能使其得到真正的实现。音乐作品不是一个固定不变的模式,而是在一次次表演中实现的变体。每一个变体都包含有表演者的独特创造,并使作品成为表演者和词曲作者共同创造的艺术复合体。赋予创造性的音乐表演,使得同一部作品的每一次出现都具有不同的艺术魅力,就像晶莹的宝石通过不同的光线折射散发出不同的光彩一样。俄罗斯音乐家季莫欣在评述当代两位著名女高音歌唱家扮演多尼采蒂的歌剧《拉梅尔穆尔的露琪娅》女主人公的不同表演时指出:“卡拉斯倾心于崇高的激情,使露琪娅这一角色的解释有气魄和激昂的表现,她的主人公完全不是一个纤弱无力的人物,她不屈从于命运,而和命运作斗争。”“萨瑟兰创造的形象则比较抒情,比较温柔……从歌剧一开始就使人明确了,这是一位高傲的、体态威严的姑娘,她象一朵娇嫩的鲜花,在贪婪、自私、冷漠的气氛中,不可避免的必须会凋谢。”正是由于表演者的独特创造,才使得同一部音乐作品和同一个角色获得不同的艺术表演,体现出音乐作品为表演艺术所具有的特殊魅力。

当然,演唱表演,并不是置作品于不顾,而是在忠实于原作精神的基础上,发挥表演者的创造个性,是音乐表演的忠实原作与力求创新的结合。

当我们谈到演唱表演的创新时,不能不考虑到业已形成的演唱表演传统的影响问题。也就是说,音乐作品经过历代的演唱解释,特别是经过一些著名的表演艺术家的创造,已经逐步形成了相对稳定的表演传统,这种传统通过唱片、录音、录相以及相关文字资料等保存下来,并对后来的演唱表演发生影响。应该说,这种影响有它积极的一面,即可以作为学习的楷模,给后来者以启发和借鉴,成为他们向更高境界迈进的新起点。但是另一方面这种影响也会形成一种巨大的惰性力量,压抑和束缚后来者,诱使他们成为传统的俘虏,只会亦步亦趋地模仿,忘记自己的创造,或是有人对这种传统稍有突破,即被视为异端而被加以排斥。当然,对于初学者来说,出于对某些杰出的表演艺术家的爱好和崇拜,在一段时间内竞相模仿他们,也是难以完全避免的。只是需要注意,盲目的模仿和有意识的学习和借鉴是不同的。作为一个演唱表演者,即使是在学生时代也应该有清醒的自我意识,要善于根据自己的条件,借鉴那些能够有助于发展自己表演的方法,而最后的目标仍是赋予个性的创造,逐步的形成自己的表演风格。

宋代琴家成玉间的《琴论》中说:“余尝谓琴者,非十年不可成功,惟其至精至熟,乃有新奇声,亦须参考诸家,择其善者从之可也。至于胸中自得,殆不可以言传。”这说明音乐表演要真正获得自己的个性是不容易的,必须要“至精至熟”,同时也要“参考诸家”,“择其善者从之”,但最终还是要有自己的“胸中所得”,只有这样才能真正形成自己的表演个性。与此

相关的是现代社会的“明星意识”的问题。大家崇拜明星,继之而来的是竞相模仿明星。明星固然有其闪光之处,人们喜爱他们也是很自然的。但是这种崇尚明星的风气也有它浅薄、庸俗的一面。闪光的并不都是金子,同时美的东西也并不只有金子。如果一个音乐表演者为“明星意识”所左右,很可能会使自己陷入盲目性,或好高骛远、不切实际,或自惭形秽、失掉信心,这是非常不利于音乐表演者的成长的。如果一个演唱表演者是忠实于艺术的,那么他就应该有信心,通过不懈的努力,找到并实现自己的艺术个性。声乐作品并不是只有一种处理方法,演唱表演也不是只有一个模式。表演者只有在忠实于原作精神的同时,充分发挥自己的创作个性,实现演唱表演的忠实原作性与力求创新性的统一,才能真正进入演唱表演的理想境界。

二、声乐技巧与表演技巧的统一

出色的声乐技巧与完美的艺术表现在演唱表演中是相辅相成的、缺一不可的。没有声乐技巧根本谈不到艺术表现。反之,脱离了艺术表现,声乐技巧也将失去它自身的存在价值。二者的完美统一是演唱表演的又一重要原则。



图 1

技巧在演唱表演中的重要作用是无需赘述的。可以说,古今中外一切卓有成就的声乐表演艺术家,无一不具有高超与独到的声乐技巧。本世纪最杰出的女高音歌唱家卡拉斯,之所以能在声乐与歌剧表演艺术中取得举世无双的卓越成就,是与她掌握了非凡的歌唱与表演技巧分不开的。她在传统的美声唱法的基础上,融抒情、花腔和戏剧女高音于一体,被称为全能女高音,同时在她的表演剧目中还包括《卡门》这样的女中高音角色。

中国传统演唱表演学也非常讲究技巧。传统唱论中关于运气吐字、起调行腔、高低抑扬、缓急顿挫的诸多论述,都体现出对表演技巧的高度重视。所谓“声振林木,响遏行云”、“余音绕梁,三日不绝”的歌唱技巧,早已被传为佳话,写成诗句。

声乐技巧对于演唱表演来说,的确是非常重要的、必不可少的,然而它却并不是演唱技巧获得成功的唯一条件,更不是演唱表演的目的。说到底,它只不过是演唱表演的手段,只有

当声乐技巧为艺术表现的目的服务,并且获得与艺术表现的完美统一时,它才真正实现其自身的价值。特别是现代,由于声乐教育的正规化和系统化,掌握高超的声乐表演技巧的青少年大有人在,但是真正能成为声乐表演艺术家的却并不多见。有些声乐演唱者虽然掌握了高超的表演技巧,但是他们的表演技巧只是无灵魂的空壳,炫耀技巧实际上成为他们演唱表演的主要目的。他们的表演虽然也能以其技巧的高超与华丽而眩人耳目,搏得一时的掌声与喝彩,但终究会因为缺乏艺术表演与内在生命而令人感到乏味,这样的声乐演唱者其实不过是一些音乐匠人而已。而优秀的表演艺术家却与此不同,他们的表演并不以炫耀技巧为目的,而是把高超的声乐技巧完全融合于深刻的艺术表现之中,真正作到了二者的完美统一,他们的音乐表演不仅给人以审美的愉悦,而且以其丰富的精神内涵与情感表现而动人心弦、启人心智,前面提到的女高音歌唱家卡拉斯,她的卓越成就当然并不仅仅限于杰出的歌唱技巧而特别在于她非常重视和讲究歌唱和表演艺术,特别是表情性。正如她自己所说的:“首先,美声是表情。而单有一个美丽的声音是不够的,你必须将你的声音粉碎成千块,使它为音乐的需要服务。作曲家为你写下了音符,而歌唱家必须把音乐和表情放进这些音符中,我们一定要将作曲家原来希望的千种色彩和千种表情添加上去。”中国传统声乐美学既很重视声乐技巧,也非常讲究艺术表现。传统唱论中的“唱歌兼唱情”与“声情并茂”,“得之心而应之手”等,都是主张把演唱技巧与艺术表现完美结合起来的至理名言。

声乐技巧与表演技巧的统一,作为演唱表演的另一项重要统一原则是具有普遍意义的,它无论对于任何时代、任何种类的演唱表演都是普遍适用的,也是使演唱表演达到至善至美境界的切实保障。

三、“形”与“神”的统一

演唱表演艺术中的形神统一是一个常谈常新的问题,许多艺术家在表演艺术中的形神创造,已经随着艺术生命的成熟而不断完善,这对我们声乐工作者有很大的帮助,形神统一是演唱表演统一原则中重要的一环。



图 2

艺术形神兼备的要求,既强调形神统一来源于客观现实生活,同时也要求艺术在反映生活过程中,发挥艺术家的主观能动作用。

与西方艺术相比,中国艺术特别强调传神。有时甚至不惜“遗貌取神”,来满足人们的审美要求。这是艺术源于生活高于生活的要求引出的结果。艺术太似生活,就不能高于生活。艺术要高于生活,就要对生活原型有所变形抽象。否则,就只是单纯的模拟生活,而不是艺术创造性,实际上在我国各种传统艺术中都有所体现。

中国音乐较之西洋音乐,在和声、复调上不够发达,而中国音乐在腔调、声韵上却非常丰富。这种声腔的不同,体现的就是演唱者各自的理解不同,对演唱“神韵”追求不同。中国音乐演唱表演艺术主要专注于单旋律线条跳动的美。特别注重发挥律动时各种音色、节奏的快慢变化,以产生其独特的“神韵”,丰富其旋律的内涵。孔子的所谓“三月不知肉味”,说的就是孔子在齐闻得韶乐后,音乐的神韵一直旋绕着他的思绪,使他久久不能忘怀,“乐味”取代了“肉味”。

作为表演艺术的演唱,神似的要求不仅在其音乐表演艺术中要体现出作品的上述两个方面,而且,表演还要表现表演者自己的审美情感,精神气质和品格修养,只有将这三方面的要求贯注于音乐表演,才能达到行神兼备,使其演唱犹如“画龙点睛,破壁飞去”,充满着生命的活力。

“情”,是指表演主体对声乐作品所蕴集着的事情的体现。声乐作品是一定社会生活在词曲作家头脑中反映的产物。词曲作家对社会生活的万事万物都有自己强烈的感情,当他们再现和展示生活时,必然要表现创作家的自身情感。他们在整个创作过程中,从选取题材,确定主题直到塑造形象,始终伴随着他们的喜怒哀乐。在音乐形象表现了音乐家肯定或否定的倾向时,渗透着音乐家的喜爱和憎恨。可以说,一切优秀的音乐作品,都离不开音乐家的情感个性的孕育。

演唱是以声乐形象表达思想感情来反映现实生活的。这是作为声乐艺术的音乐不同于其他艺术的一个基本特征。声音对于人的情绪有着强烈的激发作用,它能迅速而直接地引起人们的情感反映,自古以来就是人们传达感情的极好材料。纵观“音乐术语表”,除了表示速度的术语外,其余绝大部分术语都是表“情”的,更何况速度本身也含有表情的意义呢。因此,音乐表演艺术要研究,要达到形神兼备的境地,首先要求表演者在表现作品时,反映出音乐作品中所蕴集的情感。其次,作为表演者本身也应是充满情感地投入到他的二度创作中去。假如一个演唱者不能以情带声,以声传情,在演唱表演过程中“无动于衷”,他的表演必然失败。

声乐作品的“形”是指音乐中有组织、有规律的节拍、节奏、速度、音高等因素所构成的音乐音调。词曲作家们用这些音乐造型的因素来表达自己的神思情感、艺术思想、审美判断、风骨气质等。他们所塑造的各不相同的音调之“形”,也是由于他们所寄予的“神”的不同结果。无论是施光南和聂耳的声乐作品,还是普契尼与柴可夫斯基的声乐作品,他们都是以各自民族的音乐习惯、艺术思维、文化背景,以及按各自的生活经历来抒发心中所思的。而

正是这些的特点不同、深浅不同、长短不同、力度不同,所以,他们各自所塑造的音乐旋律之形态也就各不相同。

试想一下,演唱者如果对乐谱所规定的节拍、节奏、音高、强弱等因素不能在他的表演中如实的体现,怎样还能谈得上反映出词曲作家的意图、以及歌谱所要求表现的思想感情和艺术境界呢?我们常遇到这样的情况:当一个演唱者在演唱 Cadenza(华彩乐章)时,由于他的气息运用、喉头位置、支撑点的控制等出了问题,高音出现了尖叫声,音也不准了,换腔走调,听起来可谓“不堪入耳”,使人“难受不已”。这都是演唱表演者的技术技巧方面出了问题,不能很好地完成塑造声音形象的要求,“形”且不似,何谈传“神”呢?

由此看来,演唱表演艺术中的“形似”是其“传神”的前提,“以形写神”([晋]顾恺之语)方能形神兼备。

四、“虚”与“实”的统一

诗歌中的“重在对偶,妙在虚实”(明·谢榛《四明诗话》);戏剧中的“出之贵实,用之贵虚”(明·王骥德《曲律》)。都从不同的角度和层次涉及“虚实”问题。虚实在演唱表演中是相互存在的。

一切艺术的美,都是直接诉之于感觉,同时又是超越感觉的。声音是实的,它是把听众引向音乐所表现的美的艺术意境的物质媒介,这种艺术意境是虚的,是由声音所唤起的,但又不是单纯凭耳朵就能感知的,它需要借助于心理体验和思维能力。在一度创作即词曲作家创作作品的过程中,首先是现实生活中的客观存在“实”,作用于人的主观意识“虚”,具体的生活体验和音乐创作中的参照物是“实”,其抽象提炼、艺术构思则是“虚”。在二度创作即演唱表演中,作品对于表演者来说,具有实的意义,而表演者对它的理解则具有虚的意义。表演者的艺术“创作”活动,也是虚与实的对立统一。作品提供的信息与表演者自身的生活和艺术经验,这些既成事实是“实”的方面,表演者依据自己对作品的理解所进行的艺术构思和创作,则属于“虚”的方面。这创作的结果即表演的实际演出,也是虚实的对立统一体,其实际表演的音响运动是“实”的方面,其造成的艺术意境,则是“虚”的方面。

面对一首演唱作品,表演者需要作两方面的工作,就是:

(一)化实为虚

乐谱上的各种符号是已经固定在那里的“实”物了。表演者化音符为情思,就是化实为虚的过程。这就要求表演主体对乐曲的旋律、歌词、曲式、风格等进行分析,要尽量客观如实,表演者据此,在自己的知识结构制约下,进行艺术的形象思维,将眼中之谱化为“内心听觉”即表演者头脑中听到的活生生的音乐,这音乐“塑造”的艺术境界,就是“情思”。“化实为虚”是演唱表演艺术中的重要一环。演唱表演者的知识结构、生活经验、音乐及文化修养

(包括作品分析的能力、美学、乃至历史、文学基础等等)各个方面都在化实为虚的过程中起着作用。由于每个表演者的心理积淀不同,在他们各自的眼中的音乐符号虽然一样,但在他们每个人心中升起的音乐则是各异的。之所以说这个环节重要,也是因为它制约着下一个音乐表演手段化,即化虚为实的过程。

(二)化虚为实

音乐家对作品的理解和对现实生活的体验,必须通过具体可感的音乐表现出来,化虚为实,就是“化情思为音乐”。演唱表演艺术中化虚为实,表现为将心境物化,把看不见、摸不着、听不见的思想感情、艺术构思、审美心理等用具体的物质形态——音响表现出来,化无声为有声。从这个意义上说,无形的思想感情、艺术情趣是“虚”,具体可闻的音是“实”。化虚为实,就是把无形的精神性的意识形态,通过演唱表演技术手段,化为生动的可以感知的客观存在的物质性的声音。

在演唱手段化的过程中,同样存在着“虚”与“实”。在这一过程中,应该说,表演家与作曲家、词作家的呕心沥血相比并不逊色,不仅要把握作品的整体、局部,实际上,是对每一个音的“音头”、“音腹”、“音尾”的细节也不能轻易放过。音乐手段的方方面面,都要作刚柔紧松、藏露隐显、凹凸舒敛、抑扬顿挫、轻重疾徐的选择、比较、处理。才能使声乐作品呈现出虚实相涵、阴阳相济的美妙境界。

在声音的表现上“虚”与“实”也是相对体现的,不可能有绝然的界限。如果单一的强调实音或单一的强调虚音,而排斥作为对立面的另一方,那么这个发音系统必将走向极端而僵化。而且在实际上,那种绝对虚或绝对实的声音都是不可能得到的。有许多事例证明:单方面强调虚音而排斥实音,其结果使声音越唱越空虚、软弱无力,而且不能持久,虽然在音域方面能得到某些好处,但就整个发音系统来看损失却很大,主要是使声音本质丢失,音色暗淡。反过来,单方面强调实音而排斥虚音,虽然能使音色明亮、音量较大,但往往在音域方面要受到局限,声音表现力贫乏,音响发直,而且喉音较重。甚至可能出现喉音气管性病变,所以,两者的关系只能相辅相成。

在演唱表演艺术中,由于“虚”,才能达到“虚静”、“恬淡”之境界。由于“实”,才能表现出鲜明、刚健、广大、辉煌、壮丽之美。而只有“虚”与“实”的对立统一巧妙结合,才能达到使虚实交相辉映、互为中和、刚柔相济、气韵生动、形神兼备的境界。