

20世纪
中国民族声乐
文化引论

郭建民 赵世兰 赵燕 / 著



万卷出版公司

VOLUMES PUBLISHING COMPANY

20世纪中国民族声乐文化引论

郭建民

赵世兰、赵燕 / 著



万卷出版公司

©郭建民 2004

图书在版编目 (CIP) 数据

20 世纪中国民族声乐文化引论 / 郭建民等著. —沈阳:
万卷出版公司, 2004.2

ISBN 7-80601-618-X

I. 2... II. 郭... III. 民族声乐 - 研究 - 中国
IV. J616.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 012805 号

出版发行: 万卷出版公司

(地址: 沈阳市和平区十一纬路 25 号 邮编: 110003)

印刷者: 大连理工印刷有限公司

经销者: 全国新华书店

幅面尺寸: 140mm × 203mm

字数: 210 千字

印张: 15

印数: 1 ~ 1000 册

出版时间: 2004 年 4 月第 1 版

印刷时间: 2004 年 4 月第 1 次印刷

责任编辑: 李英健 丁建新

责任校对: 孙明慧

封面设计: 刘萍萍

版式设计: 刘萍萍

定 价: 19.80 元

联系电话: 024-23284453 23284454

邮购热线: 024-23284454

E-mail: vpc@mail.lnpgc.com.cn

网址: <http://www.chinavpc.com>

前 言

中国民族声乐表演艺术以它鲜明迥异、充满东方神韵的审美品格，在20世纪蓬勃兴起，并逐步成为我国文化发展史上最值得骄傲的艺术现象之一。无论是涌现出的优秀歌剧演唱家、民族声乐演唱家、民间歌手还是少数民族演唱家、民族声乐教育家，无论他们在表演艺术实践还是在教学实践方面的探索与创新，都给我们留下了深刻的印象。就其在中国人民的文化生活中的地位和作用而论，民族声乐艺术不亚于“五四”以来任何一种新艺术形式，而且可以说是最广泛、最有群众性的艺术形式之一。越是到20世纪后期，这种繁荣和兴旺就越引人注目。然而与这种丰富的创作实践、表演实践和群众审美实践相比，民族声乐艺术的理论研究就相对滞后了，尤其是关于“五四”以来中国民族声乐表演艺术和教学艺术的整体性梳理、现状研究和前瞻性的发展分析更见滞后。

事实上，民族声乐艺术作为衡量一个国家和民族整体艺术水平的标志，已经得到整个社会的普遍公认。民族声乐艺术在社会公众审美活动中的地位也越见重要。民族歌剧、歌曲的创作、表演、生产和消费在我国文化发展格局中的战略地位愈益彰显。

正是由于这样的考虑，对20世纪中国民族声乐艺术进行一番梳理与总结、回顾与反思，从中引出一些带规律性的历史经验和艺术经验，便成为本书的核心议题。

本书没有依照某一时代、某一历史阶段流水式地梳理，也没

有就事论事或针对某一两位艺术家、教育家展开论述，而是从音乐审美的文化视野这个角度进行客观的、实事求是的对比、分析，并且每一章节都以相对独立的形式出现，包括对中国民族声乐艺术发展进程的回顾、对其艺术特征、审美特征的论述，以及对中国民族歌剧与西方歌剧的比较、对传统戏曲与民歌的综合研究，从中可以看出处于不同文化背景中或不同历史条件下民族声乐艺术文化的独特性。而中国民族声乐艺术之民族风格和时代特色正是在这种比较中更为鲜明地凸现出来。

本书的写作，是作者对多年演唱、教学心得体会以及学术研究收获的一次梳理和总结；同时，也广泛参考并吸纳了前辈和同辈有关民族声乐艺术研究的众多著述，从中获得很多启发和教益，重要的参考文献已在本书后面列出，谨表谢意。然而，20世纪中国声乐文化是极为深厚丰富的审美文化现象，更是当下正在发生、正在走向未来的活生生的现实。面对这样的研究对象，拙作无疑难免疏漏和谬误之处，尤其是对于中国当代民族声乐艺术发展过程中的热点问题、围绕某些演唱家、声乐教育家所展开的研究和评述，都是作者的一孔之见，仅供各位同行参考。我们恳切地希望大家多提宝贵意见和建议！

作 者

2003年11月10日

于辽宁师范大学音乐学院

目 录

前 言

第一章 “近源”与“多元”——中国民族声乐文化的传承发展 1

第一节 民族声乐艺术的“远源”与“近源”

第二节 40年代的延安：民族声乐艺术发展的推动与中心

第二章 民族歌剧表演艺术——20世纪20—60年代 22

第一节 中国歌剧表演艺术的萌生期

第二节 歌剧艺术的成熟与“戏歌综合”

第三节 50年代歌剧的繁荣与指导方针

第四节 歌剧第二次高潮与表演艺术

第三章 “文革”十年的声乐文化现象 45

第一节 “文革”初期的极端政治化

第二节 “样板戏”的串连效应与普泛化

第三节 “文革”后期的声乐文化现象——《战地新歌》和少数歌唱家的出现

第四章 20世纪80年代后的民族歌剧 56

第一节 80年代后民族歌剧发展概况

第二节 成功作品的分析

第三节 关于“民族歌剧”的若干类型

第五章 中国歌剧第三次高潮探讨 77

第一节 商品经济与众多艺术形式的竞争

第二节 值得认真研究的几个问题

第三节 第三次高潮出现的现实基础

第六章 新时期民族歌剧表演艺术 88

第一节 概述

第二节 “音域”的拓展

第三节 女声技巧与人物情感——以彭丽媛为例

第四节 男声角色与咬字形象化表现——以杨鸿基为例

第七章 民族歌剧基本成分：“歌”与“戏” 103

第一节 《白毛女》的音乐设计

第二节 “戏歌唱法”走向成熟

第八章 “戏歌综合”的美学特征 110

第一节 清晰晓义：“戏歌综合”的基本准则和出发点

第二节 动情感人：“戏歌综合”的美感核心

第三节 “戏歌综合”的今后发展

第四节 中西歌剧演唱艺术美学品格比较

第九章 “韵味”：民族声乐艺术的灵魂 126

第一节 “韵味”与传统戏曲艺术

第二节 字韵、声韵与情韵

第十章 20世纪民族声乐艺术“土”、“洋”关系之回顾 136

第一节 改“洋”从“土”

第二节 “土”、“洋”之争

第三节 “土”、“洋”自然相融

第四节 “土”、“洋”结合的理性自觉

第五节 “土”、“洋”分流新走向

第六节 “土”、“洋”结合声乐教学法

第十一章 民族声乐的艺术风格演变 161

第一节 时代风格与地域风格

第二节 声乐的民族区分与民族声乐体系

第三节 从“千人一面”到千人千面

第四节 建国后民族声乐演唱风格及代表人物

第十二章 民歌与民族声乐艺术 185

第一节 民歌改编的多种处理

第二节 王骆宾、王志信民歌改编、创作的启示

第十三章 从王品素到金铁霖——当代民族声乐教学艺术 196

第一节 王品素及其民族声乐教学艺术

第二节 金铁霖及其民族声乐教学艺术

附录 20世纪中国民族声乐艺术发展脉络——“五年左右周期”

大事记 218

注释 226

参考文献 235

后记 238

第一章

“近源”与“多元”——中国民族声乐文化的传承发展

在当今纷繁多样的舞台表演艺术中，中国民族声乐艺术以她特有的审美品格和绚丽多姿的动人形象独领风骚，在中国人民的审美文化中占据了不可替代的位置。然而，任何艺术形式的发生、发展都不是只由一种文化特质构成的。追溯民族声乐艺术生成、演变发展的历史，我们不难发现：她的风格独异正体现在其综合特质和鲜明的“多元血统”上。她构筑在中国传统戏曲、民歌的基础上，吞吐诸殊，并以西洋美声唱法为参照互融互补，形成了鲜明统一的个性。是“多元风格”给予了她恢宏的气象和勃勃的生机，铸造了她迥异的艺术品格，滋润了她充满神韵的民族风貌。同时，20世纪中国走向启蒙、走向革命、走向现代化的历史趋势及其在社会生活各个方面提出的要求，也给这近一百年的中国民族声乐艺术以内在的导引。在这样的背景下，我们也必须充分重视政治因素、意识形态强力推动的作用。

对20世纪初到建国初期中国民族声乐发展进程中的文化传承现象进行梳理与分析，有一些核心要素是可以统领这半个世纪的发展脉络的。其中，文化渊源、多元血统、时代推动、美学品格，是我们清理思路的一些关键词。

第一节 民族声乐艺术的“远源”与“近源”

一、传统民歌、戏曲的传承

中国民族声乐文化传统历史悠久，源远流长。中华民族的先民在生活和劳动中，一代又一代地倾诉着自己的喜怒哀乐，表达着对生活的美好追求，不断地创作出闪烁着激情和智慧的优美旋律、节奏，这正是早期中国民歌的雏形。经过祖祖辈辈积累、加工、创造的民歌，作为中国民族声乐艺术的主要载体，使民族声乐文化得以生成，并不断地演变发展。

民族声乐文化是整个中华音乐文化的一个重要分支。据记载，早在春秋战国时期，中国声乐文化就已经十分发达，出现过许多杰出的民间歌唱家。其中秦青、薛谭、韩娥、王豹、绵驹等，就是这一时期涌现出来的代表性的人物。尽管令人遗憾的是，由于技术条件的缘故，他们美妙的歌声和演唱曲谱当时不可能记录，也没有留传下来，但是，在一些文献史料和民间传说中，我们仍可以凭借文字记载，展开超越时空的想像，去体味那“声振林木，响遏行云”的美妙声音，去揣摩民间声乐艺术活动的动人场景。李迈编著的《中国历代音乐家》中，就根据《列子》记载而形象生动地描述了古代民间歌唱家韩娥的故事。

韩娥曾经到山东济南府旅游，盘费均用尽了，两手空空的，不知怎样才好。幸亏她拥有一副特殊的歌喉，于是自该城的闹区——壅门起，酌收“门票”后，即登台揭声而唱歌。

一时，铿锵、顿挫、抑扬、柔和、优美的声音，轰动了整座济南府，争先恐后前来一聆佳音的人们成千上万。

韩娥的盘资有了，歌声也留在万众的耳目中，于是她走了。她的音质有多佳？音色有多美？音量有多宏？可惜并没有时下录音

机可录下来，留给人们印象里的是“余音绕梁，三日不绝。”^[1]

在《孟子·告子》中有这样的文字：“昔者王豹处于淇而河西善讴，绵驹处于高唐而齐右善歌。”宋玉《对楚王问》这样说：“客有歌于郢中者，其始曰《下里》、《巴人》，国中属而和者数千人；其为《阳阿》、《薤露》，国中属而和者数百人。”这些记述，都说明了当时民间歌唱活动的广泛普及，当时这些有成就的民间歌唱家的艺术活动，不仅大大促进了世俗音乐生活的繁荣，使得民族声乐艺术在民间的影响日益加深，而且也为技巧总结和理论认识打下了坚实的实践基础。

精彩的歌唱，不仅会赢得众多的欣赏者，而且会引来仰慕者和学习者，这是非常自然的。所以，早期的声乐教学也随着声乐活动普及而日益丰富。声乐教学活动的出现不仅可以促进声乐艺术技巧的交流与提高，同时也使得歌唱技艺得到传承递进。《列子·汤问》中谈到“薛谭学讴于秦青”，说明当时已有私人传授歌唱技艺的教学活动。关于歌唱技术理论，《礼记·乐记》中写道：“故歌者上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。”这类对声乐演唱经验的描述与总结，正是建立在演唱实践的细腻感情体验的基础上”^[2]。由此我们可以推断：早期的民间歌唱技艺已达到很高的艺术水准，民间歌唱这种艺术形式已受到民众的广泛欢迎和关注。

诗经、楚辞、乐府诗、汉赋、唐诗、宋词、元曲、明清民谣等，它们或者本身就是各个历史时期的民歌样式，或者是源于民歌，后来才发展成为文人手中较为纯粹的文学体裁。诸如“相和歌”、“唐大曲”、“诸宫调”等歌唱形式以及唱赚、鼓词等说唱形式，都是中国早期民族声乐艺术的佐证。在燕南芝庵的《唱论》、魏良辅的《曲律》、沈宠绥《度曲须知》、李渔的《闲情偶记》和徐大椿的《乐府传声》等有关声乐理论著作中，我们也看到了中国传统的声乐艺术在声、情、字、腔等演唱要素方面，提出了带有浓郁经验色彩，为演出实践服务，富有民族特色的见解和理论

总结。

纵观几千年的中国音乐文化发展史，有一点值得我们充分注意，那就是传统民歌与戏曲在中国几千年古代音乐发展史上的分合关系，既相融相交又花开两枝，给我们留下了丰富的声乐艺术门类和实质相通的民族艺术精神。

民歌是从文化创始之初就同时产生的了。秦、汉、盛唐是中国封建社会发展的高峰，也是民歌兴盛和影响演变的高潮时期，各民族的民歌如雨后春笋不断生长，快速发展，广为传播。音乐与文学相结合，诗歌、散曲、套曲大量涌现。唐套曲、诸宫调等等则创造了故事性的大型说唱音乐。它们共同构造了中国民族音乐歌舞文化的高峰。

进入宋朝后，草原大漠文化与中原文化交融。南北交战，蒙古贵族进入中原，实现了中国统一。在大曲、诸宫调的基础上产生了杂剧、传奇，形成了中国的戏曲音乐新高峰。这是中国民族音乐文化十分重要的基础。多姿多彩的民间音乐民歌艺术，促成了用歌舞演故事，即戏曲的生成。在众多戏曲创作家、演员乐师的共同努力下，于民歌之外，又创造出了民族音乐歌舞文化的另一奇观。

以宋来划分民歌和戏曲两个阶段，无论是宋以前的民歌还是宋以后生成的戏曲，它们在中国近现代民族声乐文化发展史上都起着某种母体的作用，产生了重大而深远的影响。

随着戏曲艺术的繁荣与普及，从宫廷到民间，戏曲占据了主要地位。而酝酿了戏曲艺术成熟的民间音乐、民间歌手，却逐渐被遗忘、冷落，退到了更为底层的边缘位置上。民歌在为戏曲的生成奠定基础同时，却给自己的生存和发展造成了危机，历史的发展往往就是这样耐人寻味。但民族声乐的发展演进不可能忘记、也不可能丢掉作为源头、作为母体的广袤乡间田野上的民歌，它为中国现代民族声乐艺术的生成与发展提供了极为丰厚的直接营养。有论者指出：“诸如曲调、唱词、内容、音乐结构、衬词、衬

腔及特殊腔调的进行等因素,其形态千变万化、多姿多态。”^[3]我国现存的传统民歌,从文化的传承关系上讲,有相当多的部分来源于明清时期的民间歌曲和由其影响所产生的戏曲曲调。在音乐发展的长河中,悠久的历史文化变迁,民歌的社会文化功能的适应和改变,多向的文化交流与融合,多种民族与地方语言特点,音乐思维的传承和创造,如此种种人文因素,不仅造成了中华民族丰富多彩的音乐文化心理、音乐思维特征,同时也造成了中国民族声乐多姿多彩的音乐文化特点,并且奠定了中国民族声乐艺术后续发展的雄厚基础。

二、西洋声乐文化的渗透、融合

“明代万历十年(1582),意大利传教士利玛窦在宗教仪式中演唱圣咏。这大约是欧洲的声乐最早在中国出现。然而,系统的声乐艺术传入中国,据考察,最早到国外学习欧洲传统的意大利美声唱法的是声乐教育家、女高音歌唱家周淑安。她于1919年到美国纽约音乐学院学习声乐。1920年回国,在广东女子师范学校任教师,传授意大利美声唱法。正式有系统地传授意大利美声唱法则是1927年创立了上海音乐专科学校之后,意大利美声唱法才开始在中国得以传播,从而引起了中国声乐艺术文化的一系列的影晌与变革。”^[4]

作为民族声乐艺术的“近源”,西洋声乐的传入,首先改变了中国声乐人才的培养,对民族声乐艺术的发展和传承产生了深远的影响。

从秦汉到清朝,历代民族声乐人才的培养方式是师傅带徒弟,它靠两者之间口传心授。而封建社会中,学艺人多是贫苦人家子女,目不识丁。这种口耳相传的教学方式由于缺少对人体生理学的实际知识和人体生理功能训练的切实把握,对歌唱者的“声部”、“声种”、“行当”等养分问题很难说得透彻详尽,也只有靠口传心授,缺乏操作性,也缺少理论研究。在这种情况下,欧洲

声乐艺术的传入无疑给中国民族声乐文化的发展注入了新的活力。它以欧洲声乐艺术的教与学为参照,不仅具有坚实科学的依据,而且也使得自身朝向更为多元的构成方向发展成为可能。它不但更趋科学与规范,而且更走向开阔和丰厚。

具体看来,19、20世纪初之交,中西音乐文化的碰撞所促成的多元文化态势,已是一种现实的存在。“尽管当时中国音乐对接受西方音乐带有突如其来的被动性质,加之,当时的中国音乐界对西方音乐的骤然闯入缺乏足够的精神和艺术上的准备,因此,在中西音乐文化相互关系的处理上,在整体上胜利完成了中国音乐从传统格局向现代格局的战略转型与重构的同时,也留下了某些历史性的遗憾。”^[5]当时,这种中西碰撞和多元文化态势,并不限于少数歌唱家的“留洋”和“美声唱法”的传入,一个更具有影响的音乐文化现象是“学堂乐歌”的广泛兴起和“儿童歌舞剧”的创作、表演和流行。这两个中西音乐文化撞击之后的“混血儿”既带有外来音乐文化的痕迹,又在某些方面反映出民间特质。尤其是黎锦晖的“儿童歌舞剧”的创作,对促进萌生期的民族声乐艺术文化的进步,具有显著的意义。对此,我们一定要给予充分的重视,因为往往就是这样一些具体而微的事件和现象,由萌芽而发展,开创风气,满足了一个时代的内在需要,最终创造了历史。

所谓“学堂乐歌”,指的是19世纪末许多出国留学的知识分子熟悉了西洋音乐,归国后纷纷以日本和欧洲流行的曲调填写反映新思想的歌词,编写成新歌,并创办音乐杂志,发表新歌作品。此时,采用日本和欧洲教育体制的新式学堂在国内纷纷建立,而“乐歌”或“唱歌”一课又是各校普遍开设的课程之一。于是以西乐填新词的新型教材产生了。这些新型歌曲首先在中小学生中传唱,继而在广大国民中广泛传唱。1905年以后,这种新型学堂教唱新型歌曲的现象得到了极大的普及。一时谱新曲、唱新歌成为社会文化生活中的时尚。学堂乐歌的创作虽然大部分采用的是日本和欧美的流行曲调,但也有少部分歌曲运用了我国民间歌曲和

小调，如《采茶歌》、《祖国歌》和《缠足苦》等。其中李叔同1905年根据《新民丛报》上所载的歌词《大国民》所编写的《祖国歌》，就是以我国民间曲调来填词的学堂乐歌中比较成功的作品之一，曾受到广泛的欢迎。“本世纪初，从学堂乐歌一曲填词现象看，有译词也有古体词，它体现了多样性探索，其中不乏成功之作。在这个时期，无论是词或词曲的嫁接，都体现了我国歌曲创作的日趋成熟的一面，尤其是创作实践的两个理论问题影响深远，一是词曲关系问题，一是和声的民族化问题。”^[6]

例：《祖国歌》



值得一提的是：“沈心工学堂乐歌的创作在当时的影响也很大，可以说我国老一辈的音乐家，没有哪个不曾学过他的歌。黄

20 世纪中国民族声乐文化引论

自就说过他‘童年时爱唱不释的歌几乎全是先生创作’这样的话。”^[7]“沈心工的创作虽然主要是选用日本和欧美的学校歌曲、通俗歌曲、民间歌曲和儿童歌曲和曲调填词，但是在选曲时却照顾到本民族的审美习惯，其五声音阶的曲调就为数不少。特别值得一提的是，早在本世纪初他就开始注意到用‘群众’喜闻乐见的传统民歌来填配新词。如《缠足的苦》用的是《卖杂货调》，《采花歌》用的是《凤阳调》等。”^[8]

学堂乐歌的兴起和发展，使得西洋音乐文化知识和技能逐渐为我国人民所认识，同时也把民族民间音乐曲调纳入音乐创作之中。这种引进、改编、创作三位一体，互为促进，齐头并进的模式，为中国民族音乐的创作和发展奠定了基础。此外，学堂乐歌的发展，使当时国民音乐教育较为封闭保守的教育思想、教育观念以及较为传统、陈旧的教学内容等方面得到了充分的变革。它对于我国早期的民族音乐文化，包括在学堂乐歌启蒙下成长起来的我国著名音乐家、歌唱家产生了重要的影响。值得强调的是，引进日本、欧美的曲调进行填词改编，又发展到吸收本民族的民歌进行二度创作，这里面，我们可以看到引进的、民族的和时代的这三种要素的互为激活，相伴相生，融为一体，最终在整体上构建了中国近现代民族音乐文化的多元框架。这一点，直到今天仍显示得非常鲜明清晰。

20 世纪的“西乐东渐”促成了学堂乐歌的生成，而其后的五四运动不但为民主主义思想在中国得以广泛传播，更为西方音乐、戏剧、歌舞艺术在当时的中国音乐界繁衍提供了更为活跃的艺术氛围。1920 年黎锦晖依照西洋歌剧的结构模式，广泛吸收民间小调、民歌，创作了十余部儿童歌舞剧。黎锦晖不仅是 20 世纪初中国专业歌剧创作的拓荒者，也是将民歌、民间小调引入音乐创作的为数不多的作曲家。他所创作的一系列儿童歌舞剧，如《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》、《月明之夜》、《小小画家》等等，文字通俗易懂，情节发展适合儿童的理解力，音乐语言简练、生动、明

快，加之宣传民主与科学思想，反对旧制度和旧礼教，很快得以在都市民众中流传，产生了很大的社会影响。黎氏的创作，很好地发展沈心工、李叔同等音乐教育家在学堂乐歌方面重视儿童特点的优秀传统。但与学堂乐歌不同的是，“黎氏儿童歌舞剧的音乐创作，曾有意识地吸取了我国大量的民间音调（各地的民歌、小调以及戏曲、民间器乐的曲牌等等）。如在《麻雀与小孩》中，他就引用了民间器乐传统曲牌如《大开门》，城市小调如《苏武牧羊》、《银绞丝》等。此外在《明月之夜》、《葡萄仙子》等作品中，也吸取了不少传统的曲牌。这也是他的作品能那样迅速地在群众中流传的主要原因”。^[9]

由于黎氏的儿童歌舞剧音乐来自民歌、民间音乐，剧情又表现和刻画儿童的生活和心理，其演唱形式必然要求富于民族特色的自然、活泼、纯朴，并充满童趣。著名艺术家黎莉莉是当年黎锦晖教过的学生，她不仅参加了儿童歌舞剧的排练演出，并且受到了黎氏（因受到西方美学思潮而形成的“唯美”表演理论）的直接教诲。但是，其中她还谈到了黎先生经常提出一些“字真句明”、“求其天真”——“自然美”的教学要求。这使我们对于黎氏歌剧表演理论得到新的启示。因为，“字真句明”、“求其天真”是中国戏曲表演的理论范畴，因此，我们从中可认识到黎锦晖在歌舞剧表演中，在接受西方表演理论的同时还吸收了中国传统戏曲表演理论的另一面。关于这一点，作者认为既反映了黎锦晖先生在早期中国歌剧表演艺术理论探索、研究的两面性，同时，也体现了萌生期中国歌剧表演艺术，东西方文化碰撞、融汇的多元性。黎莉莉还谈到了对黎明晖（黎锦晖之姊妹）的印象，她对于黎明晖亲自做表演示范印象颇佳：“她的表演自如，体态优美，演唱感情真挚、丰富。我们常常一边表演、一边观摩她的演技，慢慢地也懂得了怎样表演，怎样演唱，怎样把握音乐和舞步的节奏。”^[10]

在后来的演出中，黎莉莉从歌唱到舞蹈动作的设计表演都力求达到黎锦晖所倡导的审美标准——唯美，即“人美、服装美、歌