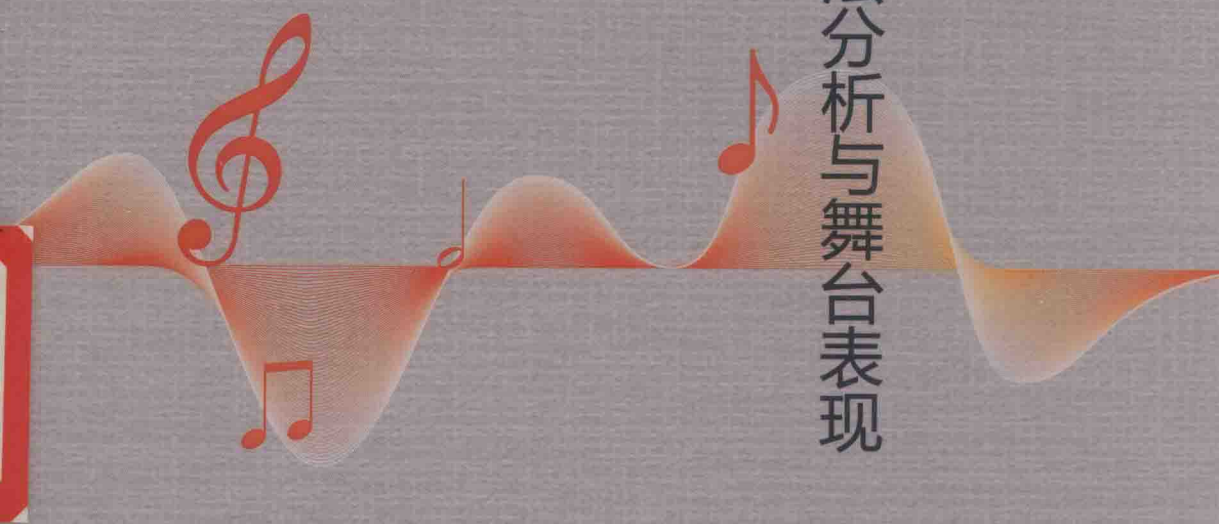


刘玉洁 著

民族声乐艺术唱法分析与舞台表现

MINZU SHENGYUE
YISHU CHANGFA FENXI YU WUTAI BIAOXIAN



电子科技大学出版社

University of Electronic Science and Technology of China Press

民族声乐艺术唱法分析与舞台表现

刘玉洁 著



电子科技大学出版社

University of Electronic Science and Technology of China Press

· 成都 ·

图书在版编目(CIP)数据

民族声乐艺术唱法分析与舞台表现 / 刘玉洁著. --
成都: 电子科技大学出版社, 2019.5

ISBN 978-7-5647-7020-4

I. ①民… II. ①刘… III. ①民族声乐—声乐艺术—
民族唱法—研究—中国②民族声乐—声乐艺术—舞台艺术
—研究—中国 IV. ①J616.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 105384 号

内容简介

近些年来, 我国的民族声乐事业得到了蓬勃的发展。随着中西方声乐文化交流的不断加强, 我们越来越清楚地意识到“只有民族的, 才是世界的”。本书围绕中国民族声乐中的戏曲唱法、曲艺唱法、原生态唱法以及美声唱法与民族唱法融合产生的新民族唱法等展开分析, 从而为促进我国民族声乐的发展贡献自己的绵薄之力。本书脉络清晰, 结构分明, 对于学习者了解和掌握各类唱法具有很好的参考作用。

民族声乐艺术唱法分析与舞台表现

MINZU SHENGYUE YISHU CHANGFA FENXI YU WUTAI BIAOXIAN

刘玉洁 著

策划编辑 杜倩 刘愚

责任编辑 李燕芬

出版发行 电子科技大学出版社

成都市一环路东一段 159 号电子信息产业大厦九楼 邮编 610051

主 页 www.uestcp.com.cn

服务电话 028-83203399

邮购电话 028-83201495

印 刷 三河市铭浩彩色印装有限公司

成品尺寸 170 mm × 240 mm

印 张 16.75

字 数 217 千字

版 次 2019 年 9 月第 1 版

印 次 2019 年 9 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5647-7020-4

定 价 70.00 元

版权所有, 侵权必究

前 言

民族声乐艺术作为我国历史悠久的艺术文化,是中华优秀传统文化不可或缺的一部分,它在传统文化的基础上拥有丰厚的文化底蕴,在发展过程中去其糟粕取其精华,成为今天繁荣的景象,在意料之外,也在情理之中。金铁霖老师曾总结我国民族声乐已发展为集“科学性、民族性、艺术性、时代性”于一身的声乐艺术,发展过程受到诸多外界因素的影响,这其中就有融入“戏曲元素”的戏歌,受曲艺影响的歌曲,具有中国特色的美声歌曲,少数民族歌曲以及通俗歌曲等。戏曲和曲艺含有多个剧种,且每个剧种都有不同的唱腔与演唱方法,这些唱法对民族唱法起着基础性的作用,打开了民族声乐的初级唱法阶段。

具有科学性与时代性的美声唱法于 1840 年前后传入我国并与我国传统的民族声乐唱法产生了剧烈碰撞,直接影响了我国民族声乐唱法的发展方向和演唱方法。我国是一个具有 56 个民族的多民族国家,多民族的风俗文化也造就了多民族的音乐文化,这些少数民族音乐文化中的歌曲对我国民族声乐的唱法也起到了不可忽视的作用。

进入 21 世纪以来,通俗歌曲极易被大众接受,带给听众许多震撼,以迅雷不及掩耳之势抢占了广大听众的听歌阵地。无论是戏曲唱法、曲艺唱法、美声唱法、民族唱法还是通俗唱法都以其各自特有的艺术风格、表现形式及演唱特点焕发出勃勃生机。然而,这几种唱法并不是泾渭分明,不可逾越的。本书将围绕这几种唱法以及它们的借鉴与融合等方面加以分析和论述,希望为未来民族声乐的发展尽一份微薄之力。

当今,人们的审美需求是多方面的,作曲家、歌唱家的世界观、生活经验和创作个性是千差万别的,特别是当代声乐创作题材和体裁的不断开拓,为歌唱者提供了表达内心情感的广阔天地,一大批表现爱国情、民族情、亲情、友情、爱情、恋情、乡情、风情等的作品应运而生,为此,我们提倡在多元视野中发展中国民族声乐唱法,这是民族声乐繁荣的需要。各种唱法在发展中,要学会宽容、学会探索、学会比较、学会借鉴。无论是“文明冲突”还是“文明对话”或是“文明共存”,各种唱法都应确立自己的风格,同时包容他人。正如陈自明教授所说:“剔除了偏见后,我们就可以按照各种音乐文化的特征来认识世界各地的民族音乐,就能发现无数晶莹剔透、闪闪发光的音乐瑰宝,就能聆听绚丽多姿,几乎是无穷无尽的音乐世界。一个新颖、令人神往的世界音乐百花园将出现在人们面前,使人们为之惊叹、迷惑、思索、倾倒、心醉。只有这样,我们才能拓宽民族声乐发展的途径,丰富民族声乐的内涵,与世界多元文化接轨。

作者

2019年1月

目 录

第一章 绪 论	1
第一节 民族声乐艺术的美学特征	1
第二节 科学、民族、多样性的民族声乐发展之路	8
第二章 中国传统声乐之戏曲唱法	13
第一节 戏曲艺术的发展沿革	13
第二节 戏曲唱法的剧种风格	31
第三节 戏曲唱法特点与唱腔设计	38
第四节 戏曲唱法舞台表演艺术风格	55
第五节 经典戏曲唱段选介	62
第三章 中国传统声乐之曲艺唱法	71
第一节 曲艺艺术的历史渊源	71
第二节 曲艺唱法的曲种风格	86
第三节 曲艺的唱法特点与唱腔设计	101
第四节 曲艺唱法舞台表演艺术风格	110
第五节 经典曲艺唱段选介	114
第四章 中国传统声乐之原生态唱法	120
第一节 原生态唱法的界定与民歌发展	120
第二节 原生态唱法的地域风格特点	145
第三节 原生态唱法的发声特征	150
第四节 原生态唱法的表演艺术风格	166
第五节 经典原生态作品选介	177

第五章 借鉴西洋美声唱法的新民族唱法·····	188
第一节 西洋美声唱法在中国的传入与发展·····	188
第二节 西洋美声唱法歌唱发声特点与技巧·····	189
第三节 民族唱法与美声唱法的借鉴、融合 ·····	221
第四节 新民族唱法的舞台表演艺术风格·····	227
第五节 经典新民歌作品选介·····	229
参考文献·····	255

第一章 绪 论

中国的民族声乐历史悠久,它是以人声唱出的音乐曲调和语言相结合来表达思想感情、表现艺术形象的艺术形式,有着旺盛的生命力和广泛的群众性。民族声乐之所以易于为广大受众所接受,就在于它不仅能像器乐那样凭借音色、音高、速度和节奏体现乐思,而且还能通过音乐的语言,直接表达一定的思想内容,艺术地传情达意。本章将对民族声乐艺术的美学特征及科学、民族、多样性的民族声乐发展之路展开论述。

第一节 民族声乐艺术的美学特征

一、民族声乐的演唱美学

声乐艺术是一种综合性艺术,它的艺术创造包含了多方面的造型手段与环节。在声乐美的总体构成中,蕴含着美的各种因素,既具有综合体中的个体美,也具有个体美融合为一体的综合美,而个体美之间又凝聚着承接性与统一性。”^①

(一) 民族声乐演唱美学的变化

声乐演唱美学从早期到晚期,经历了很多方面的变化,例如在音乐方面经历了由“曲本位”到“唱本位”的转换;在研究对象

① 余笃刚.声乐艺术美学[M].北京:高等教育出版社,1993.

上经历了由宏观向微观、由“总体”向“细节”的转换；在思维方法上经历了由“形象描述”到“心理表述”的转换；在研究手法上经历了由“原理性”到“技术性”、由“抽象性”到“具体性”的转换等。但是，最重要的还是在理论轴心上的转换，即在音乐本体（或内容）由“情志”到“情节”的转换。

1. 从“志”到“情”

中国古代声乐演唱理论是建立在音乐理论基础之上的，在总体上受着音乐美学基本原理的制约。作为声乐本体而言，古代主要着眼于“志”与“情”的方面。而且，声乐演唱本体和内容随着历史的演变也有一个明显的转换。

最早对歌唱本体与内容进行表述的是《尚书·尧典》：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”这里的志是指思想感情，永即长，声即曲调，由宫、商、角、徵、羽五声构成；律指十二律吕，是五声形成的规律。这句话的意思是：诗是用来表达人的意志的，歌是以加长语音（吟咏）来突出诗的内容的，曲调是使随着加长了的语音（诗意）而起伏波动的，而音律则是用来使歌声和谐动听的。志、诗（言）、歌、声、律五者成为一个连锁性的表现与被表现、决定与被决定的关系，其中“歌”是“永言”，即对诗进行吟咏性的变化，而诗的内容又是“志”，所以，歌的内容自然也是“志”。这样的定义涉及歌的形态和特殊性，但只是一般的叙述，没有加以突出和强调。

到《乐记·师乙篇》，对歌的定义便转向其特殊性的强调：“故歌之为言也，长言之也。说（悦）之，故言之；言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之、足之蹈之也。”这里不仅说歌是“长言”，而且指出其“长言”的原因是“言之不足”，也就是说，歌的独特之处，就是诗所无法表现的东西；歌之所以会出现，是因为诗显示出了它的局限性，歌正好可以弥补这一局限。但是，作为表现的内容来说，歌与言（诗）一样，还是“志”。它既表现着“言”的内容（志），又获得“言之不足”的

品格和魅力。这里对歌的特殊性的凸显,是声乐认识上的一个重要发展。

再到《毛诗序》,对歌的定义又引入“情”的概念:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗,情动于中,而形于言;言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之、足之蹈之也。情发于声,声成文,谓之音。”相对来说,这是一个十分完整的定义,既涉及诗、歌、声、音、舞等艺术形态,又涉及志和情等内容的范畴。特别值得注意的便是“情”的提出。情与志既相通,又有一定的区别。因为从诗来说,志为内容是合适的,但就歌(声)而言,则“情”更为合适。所以才说:“情发于声,声成文,谓之音。”到这里,以“情”为主要内容的“心”本体论的出现,标志着中国前期声乐本体论的正式完成。

2. 从“情志”到“情节”

这样的声乐本体论持续了很久,到北宋时仍然没有改变。例如王灼《碧鸡漫志》中说:“人莫不有心,此歌曲所以起也。”又说:“故有心则有诗,有诗则有歌,有歌则有声律,有声律则有乐歌。”(《卷一》)还是传统的“心”本体。直到明清时期,由于声乐广泛运用到戏曲之中,声乐理论也要依附于戏曲理论而再次生长。戏曲中的歌同单纯的歌不同,它是伴随着戏剧的故事情节而出现,并为情节和情节中的人物服务的。所以,此时的声乐演唱,其基础便逐渐由“情志”转到“情节”上来。

这个转换,较早体现在明末清初李渔的《闲情偶寄》中,他写道:“唱曲宜有曲情。曲情者,曲中之情节也。”提出“情节”作为唱曲的根据,其原因就是在戏曲中的演唱是服务于剧情的。所以,“解明情节,知其意之所存,则唱出口时,俨然此种神情。”若“口唱而心不唱,口中有曲而面上、身上无曲,此所谓无情之曲,与蒙童背书,同一勉强而非自然者也。虽板腔极正,喉、舌、齿、牙极清,终是第二、第三等词曲,非登峰造极之技也。”正确的做法是:“得其义而后唱,唱时以精神贯串其中,务求酷肖。”这样,才能“变死

音为活曲,化歌者为文人”。他认为这里的功夫,全“在‘能解’二字”(《演习部》)。“能解”,就是能够理解唱曲的情节。

李渔的“情节”论后来被戏曲论者普遍接受。例如徐大椿就十分强调唱曲时“情节”的重要,他在《乐府传声》中写道:“唱曲之法,不但声之宜讲,而得曲之情为尤重。”这个“情”,就是指“情节”。把握曲情,就是把握曲中情节的发展和人物的心情意态。所以,“必唱者先设身处地,模仿其人之性情气像,宛若其人之自述其语,然后其形容逼真,使听者心会神怡,若亲对其人,而忘其为度曲矣。”他认为,一剧的唱腔可能与别剧相同,但所表现的曲情则是独一无二的,所以“必先明曲中之意义曲折,则启口之时,自不求似而自合”。而那些“止能寻腔依调者,虽极工亦不过乐工之末技,而不足语以感人动神之微义也”(《曲情》)。此外如清末黄幡绰、王德晖、徐沅澈等也是在情节的意义上讲情的。黄幡绰主张“按情行腔”,强调的也是“当时情理如何,身段如何,与曲合之为一,斯得之矣”。这“曲”便是戏曲之“情节”(《梨园原》)。王德晖、徐沅澈则直接表明:“曲有曲情,即曲中之情节也。解明情节,知其中为何如人,其词为何等语,设身处地,体会神情而发于声,自然悲者黯然魂销,欢者怡然自得,口吻齿颊之间,自有分别矣。”(《顾误录·审题》)

3. “情节”与“情志”之关系

从“情志”到“情节”,似乎是一个大的转换,有着质的不同:情志只是人的内心的一种状态,而情节则是人的行为的一个连续性的过程。一为内在,一为外在;一为精神,一为事件;一为主观,一为客观。实际上,它们又有着紧密的联系:情节包含着情志,决定着情志,生成着情志;而情志又总是以特定的情节为依据,并以其为动力的。之所以要用“情节”取代“情志”,主要是因为以下几个方面的原因。

(1)此时的声乐是在戏曲的框架内被讨论的,而戏曲的生命是情节,即人物和故事的发展。

(2)在戏曲中,情志是需要特定的情节来限定的,情志的特定表达必须符合特定人物和情节的发展需要,没有情节,就会失去演唱的分寸感。

(3)使用情节更能够体现戏曲表演中的整体意识,有利于从戏剧的矛盾冲突及其解决这一整体需要中处理情志及其音乐表现。

(4)情节较为具体,它包含着丰富的细节,适宜于戏曲演唱时表演;而情志较为抽象,不足以满足戏曲表演的需要。

不过,虽然在戏曲演唱理论中“情志”已经转换为“情节”,但在演唱中所直接要把握和处理的,还是蕴藏在情节中的情感。

从本质上说,情节说并未改变情志说的内涵,在戏曲中仍然体现着“永言”说和“言之不足”说。因为,在戏曲中,正是在“言”(宾白)不足以表达思想情感的时候,才需要“咏歌”(唱)的出场。尽管如此,从情志到情节的这样一个变化,也是我们不能忽视的。

(二)民族声乐演唱的声腔美

在声乐美的艺术构成中,演唱的声腔美是声乐美的主导因素。声腔的体现归结为“色泽”二字。声腔色泽的美作为有声形态美的声音造型,是由声腔的音质美、吐字美和行腔美等共同实现的,并且具有声音本体综合构成的特点。

民族声乐声腔的字音美也是声腔美的重要构成。就中国民族声乐艺术而言,依字行腔的声音造型方法,就包含了全部字音美的方法与技术总和。根据情感表达的需要,掌握与处理字的轻重强弱、高低抑扬、快慢疾徐、顿挫连断等语气、语势,往往也构成歌唱家润腔的依据。

要进行声乐审美特征的研究,似乎不可绕开这样的元素分析。因为,对于词作的研究必须要了解“词情的产生过程”;对于曲作的研究要了解“曲情的产生过程”;对于作为二度创作的声乐表演来说,“声情之产生过程”才是最终需要重视的。从而词情、曲情、声情构成了声乐艺术美的抒情结构。声乐艺术美的魅力最

终是通过抒情来达到的,声乐艺术是词、曲、唱的结合。因此,词、曲、唱的结合固然不会走向音乐的消解,但要穷尽其中的奥妙是要歌唱者去充分领悟的。

所以,我们的前人在论述声乐问题时往往采取简约的诗意风格,如“声中无字,字中有声”,可以说是建立在对声乐艺术审美把握的基础上的。

二、民族声乐的旋律美

民族声乐美的魅力,主要取决于曲作的旋律美。曲调的整体构成,又包括旋律、节奏及和声等。其中,旋律音调是基础,声乐的普及与推广也主要依靠旋律音调的朗朗上口和情感风格的易感明快。音调美首先应该与歌词所提供的情感或情绪特征相适应,或是热情欢快,或是庄严雄伟,或是哀婉伤感,或是悲痛欲绝等,都要在深入挖掘词意的同时,掌握住情感的基调这一总的趋势。

歌曲的分类有多种形式,从旋律、和声及节奏在歌曲创作中的地位 and 重要性这一角度也可尝试对歌曲进行划分。譬如传统歌曲旋律特别强调“人声性”,其情感内涵是建立在古典之雅致基础上的;多声部作品就特别讲究和声的编织与协调,具有“原生性”和“学院性”倾向;至于节奏,在非洲等原生住民的音乐中或现代流行音乐创作中占有重要地位。

文学的语言美和曲调的旋律美构成了声乐作品的无声形态,它最终还需要通过演唱来完成它的有声形态。因此,旋律美本身还直接衍生出演唱的声腔美。旋律美受到语言音韵的制约,它与语言音韵的结合所形成的语气声腔的规定性则是声腔美的渊源。

三、民族声乐表演的形体美

在民族声乐表演艺术中,无论演员自身或角色的创造,都分

别对形体及其动作有美的造型要求。这种造型美的体现是根据作品内容与情节表达的需要在不断运动与变化中实现的,它是演员的体形美、体态美、风度仪表美、性格气质美等有机的艺术创造。

首先是形体美。一般来说,形体包括体形与体态,作为独唱等形式的表演者,体形的优美在视觉美的观感上不可能不对听觉美产生辅助效应;其次是体态美,体态是身体姿态的静态与动态的有机结合,作为表演艺术来说,它是人体造型美的创造。无论是哪种形式的演出,都应根据内容表达的需要进行适当的处理,既不可墨守成规,也不宜喧宾夺主。

其次是风度仪表美。风度仪表是体形、体态美的升华。声乐演员在舞台上的形象风韵、表情姿势、仪容笑貌、谈吐举止、身段扮相、装束服饰,乃至演唱的运字行腔等构成了演员总的艺术风度与仪表的美。

最后是性格气质美。它是由人的精神美德、知识才能、艺术才华与美的气质等形成的,是演员内心情感形之于外的言行举止之美。它要求声乐演员不仅在艺术创造中展示自己独具一格的个性特点与艺术气质,同时还要在进入角色的规定情景时,能够准确体现人物的性格特征与气质。

形体动作不仅与语言动作配合发挥传情达意的作用,同时它自身也可以说是无声的语言,在声乐艺术美的创造中同样具有举足轻重的作用。

综上所述,我们认为民族声乐的审美特征一方面蕴含在歌唱之中,“声乐性”的多寡强弱是其标尺,声与情是其核心;另一方面是由声乐的客观因素体现的,词与曲的格调韵味起着风向标的作用。

第二节 科学、民族、多样性的民族声乐发展之路

一、科学性的民族声乐发展之路

科学性的民族声乐发展首先体现在声乐教育上。声乐教育研究主要包括声乐课程研究、声乐技术研究和教学研究三个方面。就目前的情况来说,课程研究还是一个新事物,还需要广大的声乐教师投入更多的精力。对于普通本科院校的音乐系而言,每个声乐教师都应该使自己成为课程研究的专家,因为“课程是对教学的目标、内容、活动方式和方法的规划和设计,亦即课程方案(或教学计划)、课程标准(或教学大纲)和教材中的教学内容、教学目标和教学活动”。这样一来,它也就自然包括了第三个方面——教学研究的内容。而声乐技术研究一直是受到教师们重视的方面,只是往往由于知识和见识,在一些人的心目中难以形成正确的概念,这对于一个教师是极其可怕的。因此,对声乐技术的研究,我们更要强调“基本”二字。从教育科学的意义上说,对教学的科学把握还体现在对声乐学习的预成性和生成性的把握上。

二、民族性的民族声乐发展之路

中国民族声乐艺术世界化不同于经济全球化的一个根本特点,就在于它是以民族化为基础。声乐艺术的世界化强调各民族声乐文化的合理性为前提,尊重其发展道路的特殊性,本质上是主张民族化和多元化的。建构中国声乐学派要辩证对待声乐艺术的民族性与世界性。一方面是世界声乐艺术的发展离不开各民族声乐艺术的发展并必须在民族声乐艺术的发展中得到表现和实现,另一方面是各民族的声乐艺术只有保持和发展自己的特

殊理论内容和民族形式,才能贡献于世界声乐艺术的发展,立足于世界声乐之林。

对于当代中国的民族声乐研究来说,强化声乐研究的民族化走向,有两个基本的方面:一是要从根本上消除对于中国传统声乐文化的拒斥和虚无主义态度,使中国的声乐研究与发掘和弘扬中国传统文化思想精华更加自觉有机地结合起来,使之具有更加扎实丰厚的民族文化内容;二是要使中国的声乐研究与当代中国人的生产生活紧密联系与结合,充分体现先进文化的要求,在中华民族的现代文化创造中提升和创造具有时代特色和民族特点的声乐内容。^①

三、多样性的民族声乐发展之路

(一) 多元音乐相互融合

早在 20 世纪下半叶,许多具有少数民族风格和特色的民族声乐作品即已脍炙人口、常唱不衰,如我们所熟知的《乌苏里船歌》,是老一辈歌唱家郭颂与赫哲族人民长期交往,吸收了赫哲族的民间曲调创作完成的一首经久不衰的音乐经典。施光南创作的《打起手鼓唱起歌》《吐鲁番的葡萄熟了》等极具代表性的音乐作品,都是曲作者通过观察和借鉴少数民族的音乐特点进行创作的,完美地融合了少数民族特有的音乐风格、音乐节奏、旋律特点等,运用广大人民群众所熟知的音乐形式表现出来。在作品中我们不仅能体会到少数民族特有的民族风情和民族性格,而且在音乐旋律中,我们更可以清晰地感受到不同民族间的地域特点和民族习俗。

在多元文化的积极倡导下,人们越来越多地感受到“混血”能够带给我们民族更新鲜、更健康的遗传因素。像陕北的“信天游”、青海的“花儿”、东北的“二人转”、江南的小调、蒙古族的“长

^① 余笃刚,蔡远鸿.声乐教育学[M].上海:上海音乐出版社,2009.

调”“呼麦”、维吾尔族的“木卡姆”“麦西来普”、苗族的“水腔”、彝族的“海菜腔”等等。这些不同民族、地域的演唱,在语言、音调、嗓音的运用等方面,都有着各自不同的演唱技巧和风格。^①中国现代民族声乐艺术的绚烂成果正是借助这些丰富多彩、各具特色的少数民族音乐文化中的独特亮点,确立起多样化、多元化的民族音乐形象,向世人展示了丰富多彩、持续健康发展中的民族声乐艺术。这种民族音乐的融合,既丰富了我国民族音乐地创作,增加其多样性以满足各族人民对音乐的广泛需求,又能积极地弘扬少数民族的音乐文化,使更多的人了解少数民族的风情,促使更多的人喜爱少数民族音乐,加强各民族之间的沟通与交流,促进民族大家庭的融合。

(二) 多元唱法相互融合

民族音乐的表现有着不同的手段和方法,唱法就是其中之一。民间唱法的融合,是“多元”中的一个层面。不同民族风格的唱法之间的融合,如果从文化的角度来讲,那将是一个大范围的研究和探讨。

文化这一词汇几乎包含了社会生活的各个层面,是对人类思想和活动法则的系统的总结。在日益频繁的国际交流与合作中,可以找到更多与本国文化发展具有相关联、相联系的因素加以运用。与世界文化的接轨,推动了我国现代文明的进步,在继承传统民族文化的基础上,更新民族思维方式、价值体系和心理素质等,建立起现代意识下的民族文化个性。

任何一个民族音乐的流传与发展,都离不开歌者的演唱传播,无论是传统民族声乐发展过程中的民间歌手,还是新的历史时代下培养出来的专业歌唱家,对于我国民族声乐艺术文化的传播与发展都起到了至关重要的作用。人们在听到各具特色的旋律曲调的同时,也会发现歌者的演唱同样存在着各异的风格。或高亢,或粗犷,或柔美,或细腻,这些声音不仅是地域文化的一种

^① 黄琦. 对中国民族声乐界定的思考 [J]. 浙江艺术职业学院学报, 2006 (02).