

中国 歌剧

声乐艺术的
理论探索与实践

邱雅洲 编著

图书在版编目(CIP)数据

中国歌剧声乐艺术的理论探索与实践 / 邱雅洲编著.

开封:河南大学出版社,2009.8

ISBN 978-7-5649-0006-9

I. 中... II. 邱... III. 歌剧—声乐艺术—研究—中国
IV. J822.21

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 095602 号

责任编辑 张玉梅

责任校对 张 弛

封面设计 马 龙

出 版 河南大学出版社

地址: 河南省开封市明伦街 85 号

邮编: 475001

电话: 0378-2825001(营销部)

网址: [www. hupress. com](http://www.hupress.com)

印 刷 河南郑印印务有限公司

版 次 2009 年 8 月第 1 版

印 次 2009 年 8 月第 1 次印刷

开 本 890mm×1240mm 1/16

印 张 23.5

字 数 647 千字

印 数 1-1000 册

定 价 48.00 元

(本书如有印装质量问题请与河南大学出版社营销部联系调换)

序

邱雅洲,1983年考入河南大学艺术系学习音乐表演专业,主修声乐,当时我正在从事“三女(茶花女、白毛女、七仙女)合作出新女”唱法的探索性研究及实践,雅洲立即加入了这个队伍,从此既要演唱西洋歌剧选曲,又要演唱中国歌剧选曲,也要演唱戏曲选段。1985年我们的新女——“假声位置真声唱法”通过了专家鉴定,成立了民族声乐研究室,聘任常香玉、吴雁泽为顾问,开始了有计划地更深入地研究。1986年河南省教委批准河南大学民族歌剧专业建立,同年招收第一届歌剧班的学生,我们的唱法有了试验基地,队伍得到壮大,开始排演歌剧。雅洲在西洋歌剧“蝴蝶夫人”中饰演女主人公巧巧桑,在中国歌剧“第一百个新娘”中饰演女一号新娘,得到了全面的实践与锻炼。1987年雅洲毕业留校,教学科研双肩挑。1988年参加河南省“黄河之滨”声乐比赛获民族唱法金奖,经选拔作为河南选手参加第三届全国青年歌手电视大奖赛,获得荧屏奖。1989年开始攻读硕士学位,学习期间,加重科研与演唱实践,但未完全脱离教学工作,以优异成绩获得硕士学位后于1995年作为访问学者赴白俄罗斯国立音乐学院交流学习一年,观看了多部歌剧,受益良多,对歌剧产生浓厚兴趣,归国后连续在豫剧“走出一线天”、音乐剧“中国蝴蝶”、歌剧“党的女儿”中担任声乐指导,通过排练演出活动的实践,激发起她对中国歌剧声乐艺术理论研究的信心和勇气。她在中国歌剧声乐岗位上辛勤耕耘22年的体会与心得似潮水般涌出,这无疑成为雅洲写作的依据和基础。

“十七大”提出了社会主义文化大发展、大繁荣的课题。这就给我们的歌剧事业提供了良好的机遇。随着我国综合国力的增强,人民物质生活和精神生活质量的提高,无论是声乐爱好者或专业声乐工作者都急切地希望尽快看到优秀的、群众喜闻乐见的中国歌剧,听到动人的中国歌剧核心唱段。雅洲的这本《中国歌剧声乐艺术的理论探索与实践》就是在这种客观情势下应运而生的。这本书是一部既有理论探索又有实践应用的论著,它的完成包含了作者大量的心血与寄托。作为她的导师,我希望她为宣传中国歌剧、普及中国歌剧所做出的极大努力能够得到歌剧界同仁及广大歌剧爱好者的关注,期盼歌剧声乐艺术在大家共同关心与支持下走向发展、走向繁荣、走向辉煌!

沈奇之

二〇〇九年四月九日

前言

任何事物的发展都不是一帆风顺的,这既是人所共知的自然规律,也是实实在在的客观现实。就中国歌剧而言,自 20 世纪 20 年代诞生以来,从艰苦摸索到逐渐成熟,再到变革创新,至今已走过近一个世纪的艰难历程。与其他艺术门类相比,中国歌剧自身的发展更显得曲折与艰辛,饱经种种磨难,历尽沧桑坎坷,终于在中国这块广袤的土地上,以其极大的感召力和独特的艺术魅力,倾倒了无数观众,成为了我们本民族当之无愧的特色文化艺术,为我国精神文明建设和社会发展起到了不可或缺的推动作用。这其中功不可没的当属歌剧中的声乐演唱部分了,许多歌剧唱段如《北风吹》、《洪湖水浪打浪》、《红梅赞》等等都是久唱不衰的经典作品,也成为这些作品所处时代的“流行歌曲”,几代中国歌剧人特别是歌剧表演艺术家们所积累的演唱经验也成为歌剧艺术中的宝贵财富。

但是,应该看到,目前的中国歌剧艺术特别是中国歌剧的声乐艺术虽然在“土”、“洋”唱法问题上已基本达成共识,追求科学的、合理的发声方法成为一条最基本的训练规则,可如何寻求科学的发声方法?科学的发声方法指导下所发的声音效果又是怎样?训练出来的声音是否符合中国听众的欣赏习惯?在理论研究与探索方面怎样形成全面的、系统的、规模化的体系?高校歌剧声乐教学方法、手段、教材等方面如何形成职业化、科学化、专业化、国际化的体系?为了回答这些问题,我们每一个从事歌剧声乐表演艺术的同仁们都应尽其所能、倾其全力,为中国歌剧事业的发展与繁荣,为开创中国歌剧声乐艺术的新局面贡献自己的一份力量。

本人多年从事声乐演唱及声乐教学工作,特别钟情于歌剧声乐艺术,但如何更深层次地探索研究中国歌剧声乐在演唱及教学中诸多具体问题,苦于知识、能力、写作水平等方面的欠缺,无力有所大的作为,只能把多年来的演唱、教学感想汇成一些文字,写出来与各位同仁们商榷,仅祈盼能起到抛砖引玉的作用,本人也就为之心满意足了。

该书共分五部分:

第一部分:《走进中国歌剧声乐艺术》。这是本人多年来从事歌剧声乐演唱及教学的理性感受的文字总结。共分四部分:(一)简单介绍歌剧特别是中国歌剧音乐的特点及中国歌剧演员需具备的基本素质,阐述声乐演唱和表演是相互补充、相互渗透之关系;(二)简单介绍武秀之教授早在 20 世纪 80 年代初就提出的“假声位置真声唱法”的“三结合”构想以及列举实例说明借鉴欧洲传统唱法在发声和共鸣方面充分发挥人声机能的科学性和继承我国民族声乐在用声、运气、润腔及咬字、吐字、收声归韵、声情结合、表

演程式等方面的优秀传统,两方面有机结合后便能够也已经成功地训练和培养了一大批优秀的戏曲表演和声乐演唱人才;(三)简单介绍了“假声位置真声唱法”的两个主要训练方法——“憋气”和“扒鼻子”,而由此训练出来的声音特别能体现歌剧声乐戏剧性、矛盾性的特质;(四)介绍形象思维在歌剧演唱中的重要功能,主要从语言形象、人物形象、声音形象、情景形象及角色的内心视像五个方面阐述歌剧演员应达到的最佳的美学境界。

第二部分:《中国戏曲选段》。在这一部分中选编有京剧、豫剧、曲剧三个剧种的优秀唱段,并对每一部戏曲剧情、每一首唱段大意在第五部分逐一作了简单介绍。选曲原则上尽量选取有强烈矛盾冲突、情节曲折的唱段以培养演唱者唱、念、做、打的全面表演素质和多种能力。

第三部分:《中国歌剧选段》。此部分所选编的作品均为剧目中具有历史与时代价值的代表唱段(片段),并在第五部分逐一作了简单的剧情介绍和唱段介绍;尽量兼顾不同的声部(男高、女高、男中、女中),尽量选取风格不同、既有演唱难度又有台词、形体表演的唱段或片段,积极进行歌、表、舞同步训练的探索与实践,培养全能型的歌剧声乐表演人才。

第四部分:《中国古典诗词歌曲、民歌、说唱及创作歌曲选》。传统的民族声乐艺术中蕴含着高超的演唱技巧,同时也蕴含着深厚的民族审美意识,书中精选的民歌、古曲、曲艺作品比重不大,对这些作品的学习研究,可以激发学生热爱民族民间音乐艺术的兴趣和热情,同时学习和掌握一定的中国民歌、古曲、曲艺演唱技巧、风格韵味。选编的创作歌曲占的比重较大,选取的每一首作品(其中有多首是本人首唱的作品)都具有浓郁的中国风格和高难度的演唱技巧,对提高演唱者的演唱能力及表现能力有较大的帮助。

第五部分:《中国戏曲、歌剧作品剧情简介、唱段简介》。简单介绍了第二、三部分所选编的每一部戏曲和歌剧的剧情及唱段梗概,让演唱者在演唱戏曲片段或歌剧选曲的同时,能对整部作品有个大概了解,从而对把握该唱段的人物形象、性格特征、情绪变化、风格韵味等方面有所帮助。

为适应现代声乐教学、演唱及比赛的需要,本书在曲目的选择上既注重题材的广泛性和体裁的多样性,又兼顾作品风格的鲜明和丰富性,选编了很大一部分难度较大的歌剧选曲、戏曲选段及创作歌曲,以满足培养高标准声乐人才的要求,也可以作为高等院校、文化艺术学校、戏曲学校声乐和戏曲专业人员及广大声乐爱好者的学习参考用书。

目 录

第一部分 走进中国歌剧声乐艺术	1
一、中国歌剧音乐的特征及中国歌剧演员的素质培养	1
二、建立中国特色的中国歌剧声乐学派——运用“假声位置真声唱法”的必要性与可能性	5
三、演唱中国歌剧声乐作品的具体方法及手段——“假声位置真声唱法”的具体运用	9
四、形象思维在歌剧演唱中的重要功能	12
第二部分 中国戏曲选段	16
1. 家住安源(京剧《杜鹃山》选段)	16
2. 人常言世上最苦是黄连(京剧《嫦娥》选段)	张永和词 朱绍玉曲 20
3. 只盼着深山出太阳(京剧《智取威虎山》选段)	22
4. 管叫山河换新装(京剧《智取威虎山》选段)	25
5. 智斗(京剧《沙家浜》选段)	27
6. 穷人的孩子早当家(京剧《红灯记》选段)	32
7. 都有一颗红亮的心(京剧《红灯记》选段)	33
8. 为人类求解放粉身碎骨也心甘(京剧《奇袭白虎团》选段)	34
9. 苏三离了洪洞县(京剧《苏三起解》选段)	38
10. 朝阳沟好地方(豫剧《朝阳沟》选段)	39
11. 我坚决在农村干它一百年(豫剧《朝阳沟》选段)	42
12. 黄连苦胆味难分(豫剧《杜鹃山》选段)	44
13. 清凌凌的水来蓝盈盈的天(豫剧《小二黑结婚》选段)	45
14. 浑身是胆雄赳赳(豫剧《红灯记》选段)	51
15. 做人要做这样的人(豫剧《红灯记》选段)	53
16. 女子们哪一点不如儿男(豫剧《花木兰》选段)	56
17. 怕的是好花难有百日红(豫剧《刘胡兰》选段)	57
18. 香魂塘·月朦胧(豫剧《香魂女》选段)	60
19. 婆母娘且息怒站在路口(豫剧《大祭桩》选段)	62
20. 洼洼地里头好庄稼(豫剧《李双双》选段)	67
21. 巴山蜀水要解放(曲剧《江姐》选段)	70
第三部分 中国歌剧选段	72
1. 歌剧《草原之歌》第三幕第二场片段	任萍编剧 罗宗贤曲 72
2. 杨白劳(歌剧《白毛女》选曲)	贺敬之词 马可等曲 黎英海改编 85
3. 恨是高山仇是海(歌剧《白毛女》选曲)	贺敬之词 马可曲 87

4. 欣喜的等待(歌剧《伤逝》选曲)	王泉、韩伟词 施光南曲	90
5. 涓生、子君的独唱与重唱(歌剧《伤逝》片段)	王泉、韩伟词 施光南曲	92
6. 张骞、阙云的独唱与二重唱(歌剧《张骞》第三幕选段)	陈宜词 张玉龙曲	101
7. 众人皆醉我独醒(歌剧《屈原》选曲)	韩伟、施光南词 施光南曲	112
8. 天大的重任我来挑(歌剧《党的女儿》选曲)	阎肃词 印青、季承曲	114
9. 田玉梅、桂英的独唱与二重唱(歌剧《党的女儿》第四场片段)	阎肃等词 王祖皆、印青、季承等曲	117
10. 一道道水来一道道山(歌剧《刘胡兰》选曲)	海啸词 陈紫曲	126
11. 五洲人民齐欢笑(歌剧《江姐》选曲)	阎肃词 羊鸣、姜春阳、金沙曲	128
12. 我心永爱(歌剧《玉鸟“兵站”》选曲)	妮南、冯柏铭、王晓岭词 张卓娅、王祖皆曲	132
13. 你是我心灵的港湾(歌剧《芦花白·木棉红》选曲)	冯柏铭、贺东久词 张卓娅曲	135
14. 小白花呀你真傻(歌剧《星光啊星光》选曲)	张思恺、所明心、谢友良词 傅庚辰、扈邑曲	137
15. 看窗外洒满五月的阳光(歌剧《芳草心》选曲)	向彤、何兆华词 王祖皆、张卓娅曲	138
16. 你是我,我是你(歌剧《原野》选曲)	万方词 金湘曲	139
17. 情歌(歌剧《苍原》选曲)	黄维若、冯柏铭词 徐占海、刘辉曲	141
18. 去追随我亲爱的戈桑(歌剧《启明星》选曲)	王伟民词 李井然曲	142
19. 海风阵阵愁煞人(歌剧《红珊瑚》选曲)	赵忠、钟艺兵、林荫梧、单文词 王锡仁、胡士平曲	144
20. 没有眼泪,没有悲伤(歌剧《洪湖赤卫队》选曲)	湖北省歌舞剧团《洪湖赤卫队》创作组词 张敬安、欧阳谦叔曲	146
21. 不能尽孝愧对娘(歌剧《野火春风斗古城》选曲)	王晓岭词 张卓娅、王祖皆曲	149
22. 乡谣(歌剧《野火春风斗古城》选曲)	王晓岭词 张卓娅、王祖皆曲	152
23. 智慧“亚克西”(歌剧《第一百个新娘》选曲)	胡献廷、徐学达词 蔡克翔曲	153
24. 黑龙江畔洁白的玫瑰花(歌剧《傲蕾·一兰》选曲)	丁毅、田川词 王云之、刘易民曲	154
25. 醒来吧,我的好兄弟(大型情景交响音乐《木兰诗篇》选段)	刘麟词 关峡曲	156
26. 木兰花(大型情景交响音乐《木兰诗篇》选段)	刘麟词 关峡曲	159
27. 大地春来早(歌舞剧《清明上河图》选曲)	李林、徐瑛词 莫凡曲	165
28. 蝶双飞(音乐剧《中国蝴蝶》选曲)	居其宏词 周雪石曲	168
29. 与君共舞(音乐剧《中国蝴蝶》选曲)	居其宏词 周雪石曲	170
30. 玛噶央金与达瓦的二重唱(音乐剧《香格里拉》选曲)	欧阳逸冰词 邹野曲	172
31. 天边外(音乐剧《金沙》选曲)	关山词 三宝曲	175

第四部分 中国古典诗词歌曲、民歌、说唱及创作歌曲选 177

1. 春晓	[唐]孟浩然诗 黎英海曲	177
2. 长相知	[汉]乐府民歌 石夫曲	178
3. 板桥道情	[清]郑板桥词 道情	178
4. 满江红	[宋]岳飞词 杨荫浏曲	179
5. 南乡子(登京口北固亭有怀)	[宋]辛弃疾词 据《碎金词谱》改编	180
6. 月满西楼	[宋]李清照词 苏越曲	181
7. 胡笳十八拍	[汉]蔡琰词 [明]《琴瑟》传谱	182

8. 天路	屈塬词 印青曲	183
9. 远情(电视剧《乔家大院》主题曲)	易茗词 赵季平曲	184
10. 青藏高原	张千一词曲	185
11. 放风筝	唐跃生词 方石曲	186
12. 在那东山上	苍央加措词 张千一曲	187
13. 高高太子山	赵大纲词 克义曲	188
14. 故乡的小路	陈克正词 崔蕾曲	188
15. 教我如何不想他	刘半农词 赵元任曲	189
16. 草原之夜(电影《绿色的田野》插曲)	张加毅词 田歌曲	190
17. 时光	龚爱书词 马殿银曲	191
18. 理想的翅膀	度心词 王和声曲	192
19. 知道不知道	山西民歌	193
20. 摇篮曲	东北民歌 郑建春填词编曲	194
21. 想亲亲	山西民歌 张文秀、刘铁铸编曲	195
22. 你见过雷公山的山顶吗	苗族民歌 晓生编词曲	196
23. 拉骆驼的黑小伙	敏岐词 张颂曲	198
24. 中国的春天	刘麟词 王志信曲	199
25. 多情的土地	任志萍词 施光南曲	200
26. 你是否来过拉萨	李森词 王胜利曲	201
27. 杏花沟	李贵词 孟宪增曲	203
28. 你好,春天	金敬词 施光南曲	204
29. 家乡有棵相思柳	韩伟词 施光南曲	205
30. 故乡雨	赵越词 禹永一曲	206
31. 吐鲁番的葡萄熟了	瞿琮词 施光南曲	207
32. 祥云飘绕的土地上	晨枫词 楚兴元曲	208
33. 我们的祖国甜花香	王持久词 郭峰曲	210
34. 母亲河	刘麟词 王志信曲	211
35. 杏花湾	张东辉词 赵永顺曲	212
36. 父亲的草原母亲的河	席慕容词 乌兰托嘎曲	214
37. 故乡是北京	阎肃词 姚明曲	215
38. 前门情思大碗茶	阎肃词 姚明曲	217
39. 一曲长歌(电视剧《啼笑姻缘》主题歌)	任卫新词 刘以健曲	218
40. 归帆	王战报词曲	219
41. 没有共产党就没有新中国(戏歌联唱)	曹火星原词曲 李连壁编词曲	221
42. 卜算子·咏梅(京剧唱腔)	毛泽东词 孙玄龄曲	223
43. 清江放排	曾令鹏词 胡克曲	225
44. 辽河从我家门前流	胡宏伟词 龚荣光曲	226
45. 编花篮	河南民歌 吴国祥编词编曲	227
46. 绣荷包	陕北民歌 白秉权编曲	230
47. 赶路的中国	韩雪词 继平、宗英曲	232
48. 长鼓敲起来	李洁思词 金凤浩曲	235

49. 瑶山青 麦展穗词 陈述刘曲 236
50. 蓝色爱情海 樊孝斌词 印青曲 237
51. 师恩如歌 佟文西词 左翼建曲 239
52. 黄河渔娘 甲丁词 徐沛东曲 240
53. 春——祖国的春天(声乐组曲《祖国四季》之一) 瞿琮词 郑秋枫曲 241
54. 乌苏里江 乌白辛、王双印词 汪云才曲 243
55. 日月之恋 王光池词 朱嘉琪曲 245
56. 生命之星 赵建词 徐肇基曲 246
57. 太阳的儿子 陈玉国词 朱良镇曲 247
58. 峨嵋酒家 梁上泉词 士心曲 248
69. 大森林的早晨 张士燮词 徐沛东曲 250
60. 我像雪花天上来 晓光词 徐沛东曲 251
61. 嘉陵江上 端木蕻良词 贺绿汀曲 252
62. 三峡情 湛明明、湛泉中词 马骏英曲 253
63. 祖国,慈祥的母亲 张鸿喜词 陆在易曲 254
64. 黄河颂 光未然词 冼星海曲 255
65. 祖国永在我心中 赵兰词 尚德义曲 257
66. 思念 维吾尔族民歌 258
67. 乌苏里船歌 赫哲族民歌 郭颂、胡小石词 汪云才、郭颂编曲 259
68. 再见了,大别山(选自声乐套曲《大别山抒怀》) 王和泉词 雷远生曲 260
69. 怀念战友 高峻词 徐锡宜曲 262
70. 眷恋 贺东久词 张卓娅、王祖皆曲 263
71. 桃花红 杏花白 刘麟词 王志信曲 264
72. 苗岭的早晨 白诚仁词曲 266
73. 我爱这川里的牡丹 佚名词曲 270
74. 昭君出塞 张名河词 孟庆云曲 272
75. 希望的星 梁春林词 孟宪增曲 273
76. 海 韩伟、鲍和平词 士心曲 274
77. 永恒的彩霞 溯延词曲 275
78. 可可西里的故事 刘麟词 王志信曲 276
79. 喀什噶尔女郎 郑楠词 田歌曲 278
80. 断桥——小青的歌 阎肃词 张卓娅、王祖皆曲 280
81. 贵妃醉酒 王晓岭词 张卓娅、王祖皆曲 282
82. 渔舟唱晚 刘麟词 王志信曲 284
83. 感天动地慈母情 石顺义词 王祖皆、张卓娅曲 286
84. 中国新世纪 石飞词 史志有曲 287
85. 回三峡 贺沛轩词 张卓娅、王祖皆曲 289
86. 海恋 陈晓涛、陈勇词 陈勇曲 291
87. 两地曲 王森、朱良镇词 朱良镇曲 293
88. 永远跟党走(电视连续剧《一切献给党》主题歌) 李峰词 印青曲 294
89. 你是这样的人(大型电视艺术片《百年恩来》主题歌) 宋小明词 三宝曲 295

90. 归来的星光	石靖词 朱良镇曲	296
91. 我幸福,我生在中国	刘薇词 羊鸣曲	297
92. 小白菜	河北民歌 于学友编曲	299
93. 大黄河	任卫新词 姚明曲	301
94. 叫声妹妹泪莫流	山西民歌 赵越词 景树建编曲	303
95. 我站在铁索桥上	顾工词 方韧曲	306
96. 江河水	东北民歌 李直心词 穆传永编曲	308
97. 玛依拉变奏曲	哈萨克民歌 胡廷江改编	310
98. 彩云与鲜花	张鸿西词 陆在易曲	313
99. 妈妈的歌	彭文祥词 郝士达曲	314
100. 巴黎圣母院的敲钟人	志向词 尚德义曲	316
101. 母亲河,我喊你一声妈妈(大型电视系列片《黄河》主题歌)	姚明词 杨震曲	317
102. 那就是我	晓光词 谷建芬曲	319
103. 我爱五指山,我爱万泉河	郑南词 刘长安曲	320
104. 拾彩贝	樊帆、镇江词 樊帆曲	322
105. 山西牧歌	安在彪词 张沛曲	323
106. 断桥遗梦	韩静霆词 赵季平曲	324
107. 鹰翔	阎肃词 姚明曲	325
108. 东方的太阳,东方的月亮	崔云良词 臧云飞曲	326
109. 别姬	阎肃词 张卓娅、王祖皆曲	327
110. 你的形象立在百姓心间	冯建科词 杜继平、刘宗英曲	330
111. 为你歌唱	叶旭全词 李小兵曲	331
112. 军营飞来一只百灵	赵思思词 姜一民曲	333
113. 牧笛	召永强词 尚德义曲	334
114. 华夏飞天	夏劲风词 孟勇曲	335
115. 湘山楚水总是情	夏劲风词 孟勇曲	337
116. 美丽凤凰	肖正民词 孟勇曲	340
117. 扯开嗓子一声喊	石顺义词 孟勇曲	341
118. 梦中有条河	谭仲池词 孟勇曲	343
第五部分 中国戏曲、歌剧作品剧情简介、唱段简介		344
一、中国戏曲选段简介		344
二、中国歌剧选段简介		350
参考文献		362
后 记		363

第一部分 走进中国歌剧声乐艺术

一、中国歌剧音乐的特征及中国歌剧演员的素质培养

中国歌剧,顾名思义就是指中国的用音乐展开的戏剧艺术。西洋歌剧自 20 世纪初叶进入中国后,在近一个世纪的时间里与中国的戏曲艺术融合,形成了现代的中国歌剧。中国歌剧在借鉴西洋歌剧艺术表现手段的同时,有机地融入了中国戏曲艺术的表演程式与中国民族音乐的元素。因此,在论及如何正确认识和理解中国歌剧之前,首先要深入了解一下歌剧(opera)概念的内涵与外延。

从狭义上讲,歌剧一般是指欧洲式的传统歌剧,它起源于 16 世纪末的意大利。这一时期的歌剧曾以抒情、优美、宏大与正统的气势占领欧洲,被人们称之为意大利正歌剧。而广义的歌剧所包含的内容就丰富多了,它是指将音乐(声乐与器乐)、戏剧(剧本与表演)、文学(诗歌)、舞蹈(民间舞与芭蕾)、舞台美术等融为一体的综合性艺术,歌剧音乐部分通常由咏叹调、宣叙调、重唱、合唱、序曲、间奏曲等组成(有时也用说白和朗诵),诸如轻歌剧、歌舞剧、音乐剧、真实主义歌剧、少女歌剧以及日本的能乐等等,都属于歌剧的范畴。以此定义推之,大凡是由中国音乐与中国戏剧结合起来的各类传统戏曲,从某种程度上讲,也应该被列入歌剧的范畴。

歌剧是一门完整的艺术,它的综合性是组成歌剧艺术必不可少的重大保证。歌剧艺术的综合性,主要表现在它是由音乐(其中主要以声乐和管弦乐为主)、戏剧(主要指文艺脚本)、美术(美化舞台空间、渲染戏剧气氛的艺术,包括人物的服装、化装等)、表演(表达剧情的技巧、方式,也包括与剧情有关的舞蹈)等内容所组成。其中音乐在歌剧中是起到美化作用的主要力量,它可以将许多抽象的情绪给予很好地抒发与表露;而戏剧则是表现剧情的主要力量,它能形象化地表现歌剧中具体的一些概念。音乐与戏剧的完美结合,促成了歌剧艺术上的完美性。在西方,很多歌剧对音乐的重视胜于对戏剧的重视。西方大多数歌剧艺术家们认为,歌剧中的音乐才是表现歌剧最主要、最直接的力量性因素。而对音乐的高度要求又带来了对演唱者、演奏者表现技巧、技术上的高度要求。从这个角度出发来讲,重音乐、重演唱(奏)技巧是西洋歌剧本身最为显著的特点之一。而单就演唱而言,自 17 世纪以来美声演唱作为歌剧表演的声音载体,数百年来为欧美各国所通用。

什么是中国歌剧呢?最突出、最首要的特点就是歌剧艺术在中国文化大背景下的“中国”特色。即它首先是中国人的创作、中国人的故事、中国人的语言,必须是适合中国人的艺术口味,尊重中国人的欣赏思维定式,满足中国人的审美情趣,符合中国作为社会主义初级阶段的特殊国情,但这还远远不够,中国歌剧还应拥有更为丰富的内涵,即必须具有独特的品格和气质,能够准确演绎中国人的生活与情感,体现中国的文化精神,拥有中国灵魂,是可以中文唱响世界的,最大限度地体现中国的气派、营造中国歌剧艺术的特殊氛围,能够拥有最广大的中国观众乃至世界观众,成为人类共享的歌剧。

列宁说过:只有民族的才是世界的。每一个学派或流派可大也可小,规模和影响也有强有弱。歌剧在意大利诞生之后,百年内便在意大利国内形成了佛罗伦萨派、威尼斯派、罗马派等歌剧流派;百年后,在世界上又有了意大利歌剧、德国歌剧、法国歌剧、俄罗斯歌剧等派别。以发展的眼光看,除了要建立中国歌剧的流派外,我们还应当鼓励形成各类中国歌剧派别,如由不同地域形成的派别,由不同作曲家形成的派别,由不同的歌剧表演艺术家形成的派别等等。中国歌剧能否走上世界歌剧舞

台的中央,不仅关系到中国歌剧概念的能否确立,也将标志着中国歌剧的发展是否能上升到一个新阶段。因为,中国歌剧是一个必须放置在世界范围里才能成立的概念,而不仅仅是一个国家或一个民族的偏于一隅的剧种概念。中华民族在几千年的文化艺术流变历程中,除了本土文化(国内戏曲曲种、中国民歌)的自然生成外,更以海纳百川的胸怀,移植、嫁接、吸纳了众多的外来文化艺术(包括国外各民族、各地区之间),并将其融入我们民族的艺术血液中,进行消化、吸收,深深地烙上了中华民族的印迹,经过时代和人民的检验,成为我们本民族当之无愧的特色文化和艺术主流。作为中国戏剧艺术的一种新的类别,中国歌剧正是在继承传统与吸收外来文化的基础之上形成的一种衍生型的中国特色艺术,自从新歌剧《白毛女》这一里程碑式的作品问世以来,中国歌剧开始了走向世界的新征程。

中国歌剧艺术饱经沧桑,已历经了将近一个世纪的磨砺。它同 20 世纪以来我国发生的历次伟大思想解放运动是紧密相连的。从政治角度看,大体分三个阶段,即“五四”新文化运动促使我国歌剧艺术的萌生;延安文艺整风运动使我国歌剧艺术获得巨大的发展;十一届三中全会的思想路线使它走上了多样化的广阔道路,至今已发展成集各种舞台造型艺术、歌唱艺术、现代化电子音响合成技术等多种艺术密切结合的综合性艺术。回顾历史可以看到:我国的歌剧艺术已经从无到有,逐步发展并绽放出璀璨的光彩,为我国的精神文明和社会发展起到了不可或缺的推动作用,同时,也使我国的歌唱艺术事业达到了新的高峰。从发展角度看,按照历史顺延的脉络和整体沿革的轨迹,经过了探索(1920—1942)、定型(1943—1956)、成熟(1957—1979)、变革(1980 至现在)四个阶段的辩证扬弃、巨浪淘沙后日臻完善,形成了极具中国特色的歌剧艺术;从艺术形式的整体性方面来看,已经形成了一定的框架和模式,大体上可分为以下几个类型。

(一) 以中国传统戏曲、民歌作为自己的主要参照系,试图通过继承和发展戏曲音乐的戏剧化手法和戏曲表演的程式化手段来解决歌剧音乐及表演的戏剧性问题。这是根据中国观众长期的视觉、听觉欣赏习惯,针对中国歌剧怎样走中国化道路而创作的符合这种习惯、具有针对性的一种表现方式。可以说,中国歌剧自 20 世纪 20 年代诞生以来,从艰苦摸索到逐渐成熟,再到变革创作,至今已走过近一个世纪的曲折历程。在中国这块古老的大地上,中国歌剧以其极大的感召力和独特的艺术魅力倾倒了无数观众。中国歌剧之所以取得如此辉煌的成绩,与其对中国传统戏曲的吸收和借鉴是密不可分的。这类作品中的优秀剧目如《小二黑结婚》(田川等编剧,马可等作曲)、《白毛女》(贺敬之、丁毅编剧,马克、张鲁、瞿维、刘炽、李焕之等作曲)、《红霞》(石汉编剧,张锐作曲)、《红珊瑚》(赵忠等编剧,王锡仁、胡士平作曲)、《窦娥冤》(吕朋编剧,陈紫、杜宇等作曲)、《党的女儿》(阎肃、王俭、贺东久、王受远编剧,王祖皆、张卓娅、印青、王锡仁、季承、方天行作曲)、《拉郎配》(老舍编剧,王文田改编,刘源作曲)等等,都在这方面创造了许多宝贵经验。

(二) 以西洋大歌剧作为自己的艺术参照系,这是对西洋歌剧特点及其音乐配器等方面的具体学习和应用的一种表现方式。这类歌剧试图运用主题贯穿发展的音乐戏剧化原则,调动各种音乐表现手段,让音乐更深入、更广泛地介入到戏剧冲突中去,通过宣叙调、咏叹调的变换和自由组接,使音乐成为推进戏剧矛盾、揭示人物内心世界的重要力量。半个多世纪以来,歌剧艺术家们在这方面所做的探索也很多,并涌现出一大批优秀作品如《王贵与李香香》(于村编剧,梁寒光作曲)、《草原之歌》(任萍编剧,罗宗贤作曲)、《望夫云》(徐嘉瑞编剧,郑律成作曲)、《阿依古丽》(海啸编剧,石夫、乌斯满江作曲)、《伤逝》(王泉、韩伟编剧,施光南作曲)、《苍原》(黄维若、冯伯铭编剧,徐占海、刘晖作曲)等。

(三) 以聂耳的《扬子江风雨》作为自己的艺术参照系,试图在话剧结构中插入某些唱段(一般为短小的分节歌)来解决歌剧中戏剧因素和音乐因素有机结合的问题。这类作品通常人们称之为“话剧加唱”类型,这是一种在探索中国歌剧艺术形式时带有的创造性与尝试性的表现方式,也是根

据中国百姓长期的思维方式而创作的一种歌剧类型。西方歌剧就本质上讲属于音乐作品,戏剧情节和人物角色只起到为音乐形式(独唱、重唱、轮唱等)的展开提供依托的作用,它不以展开戏剧情节为表现目的,而是借助戏剧情节的展开来让音乐得到充分的表现,它的剧情多是人们熟知的题材,如神话传说、文学名著等。而中国歌剧则是一种用歌唱为主要表现手段的戏剧样式,演唱之外需加以适量的对白、独白(中国百姓喜欢说唱的艺术形式如说书、京韵大鼓、河南坠子等),表演上也较多融进了某些话剧、戏曲、说唱的肢体表演元素,戏剧情节的展示比西洋歌剧重得多。多年来,这种类型的探索很多,作品数量不少,但这种“话剧加唱”的模式始终未能解决音乐与戏剧的有机结合问题,在歌曲写作上又缺乏聂耳的才气和功力,因此大多归于失败,“文革”后出现的《星光啊星光》(张思恺、所明心、谢友良编剧,傅庚辰、扈邑作曲)应该算是其中的佼佼者了。

(四)以民间歌舞、小调剧或黎锦晖的儿童歌舞剧为自身的艺术参照系,通过有说有唱、载歌载舞的形式,在剧情展开中插入根据既有的民歌、小调素材加工、整理、提炼、改编的唱腔和唱段,来推进剧情、塑造人物。这类新型歌舞剧的形式自由活泼,唱段的篇幅短小,音调朴素亲切,一般不追求强烈的戏剧性,而以抒情性、风俗性见长,适宜表现轻松活泼的喜剧性题材,其优秀代表作《刘三姐》在20世纪60年代初曾风靡全国,深受群众欢迎。

(五)以歌剧《白毛女》的创作经验作为自己的艺术参照系,在观念和艺术表现手法上坚持以内容需要为一切艺术构思的出发点,既不受制于任何手法,又不拒绝任何手法,只要作品内容需要,西洋歌剧手法、戏曲板腔手法、戏曲说唱表演手法、话剧手法、民歌演唱手法等都可博采众长、兼收并蓄,并加以消化吸收,变成自己的血肉,为我所用。这类作品由于艺术视野的开阔,表现手法的丰富多彩,可选题材不受局限。因此,几十年间这类作品有了极大的发展,实现了历史性的跨越——美学上趋于成熟,创作、表演手法更加完善,舞台整体效果、歌剧综合美感日渐完整统一。这种类型歌剧作品的代表作有《洪湖赤卫队》(朱本和、杨会召等编剧,张敬安、欧阳谦书作曲)、《江姐》(阎肃编剧,羊鸣、姜春阳、金砂作曲)。笔者认为,近几年创作的《悲怆的黎明》(孔远编剧,关峡作曲)、《木兰诗篇》(刘麟编剧,关峡作曲)、《中国蝴蝶》(居其宏编剧,周雪石作曲),也应该归到此类歌剧作品类型中。

此外,还有不同民族根据自身文化特色创作的各类中国民族歌剧。

到了新时期,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,其主要目标是探索音乐构思与戏剧构思、音乐结构与戏剧结构更完美、更有机的结合途径与方法,探索音乐艺术在歌剧总体结构中主导地位的确立以介入戏剧、推进戏剧的有效手段,探索音乐的叙事性、抒情性、冲突性这三种戏剧品格以及它们的有机结合和相互转换在歌剧中的表现意义和应用技巧,探索重唱、合唱和交响乐队在歌剧音乐戏剧化过程中的地位、作用以及艺术魅力,即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有《护花神》(黄安伦作曲)、《伤逝》(施光南作曲),随后是《原野》(曹禺原著,万方编剧,金湘作曲)、《仰天长啸》(郁文编剧,萧白作曲)、《阿里郎》(金京连、金哲学编剧,崔三明等作曲)、《归去来》(丁小春编剧,徐占海作曲),到了20世纪90年代之后,又有《马可·波罗》(胡宪廷、王世光编剧,王世光作曲)、《楚霸王》(金湘作曲)、《孙武》(黄小权等编剧,崔新作曲)、《张骞》(陈宜编剧,张玉龙作曲)、《苍原》(黄维若等编剧,徐占海等作曲)、《鹰》(刘锡金作曲)、《阿美姑娘》(陈耕等编剧,石夫作曲)等作品。就其思想性、艺术性和歌剧综合美的高层次、高水准的完美结合来说,《原野》、《苍原》、《张骞》可视为新时期严肃大歌剧创作的高峰。

另一种是俗化趋势,即以欧美音乐剧的既有经验作为参照体系,同时从中国民间歌舞剧如花灯戏、采茶戏、花鼓戏等传统艺术中吸取养分,探索在中国发展我们自己的具有流行风格音乐剧的途径。这方面最早的成果是20世纪80年代初的《现在的年轻人》(刘振球作曲)、《风流年华》(商易作

曲)和《友谊与爱情的传说》(徐克作曲),《芳草心》(向彤、何兆华编剧,王祖皆、张卓娅作曲),其主题歌《芳草心》曾经是一首在人民群众中广为传唱的流行歌曲。此后,这类探索贯穿于20世纪整个八九十年代,如《茉莉啊茉莉》、《雁儿在林梢》、《日出》等,公演过的新剧目不下百部,但鲜有成功者。

以上各种歌剧类型的出现,说明了歌剧这种艺术表现形式在中国的发展已经形成了一定的普及性,达到了一定的纵深度,每种类型都是针对一定的艺术现实,面对一定的群体需要而创作的,各有各的特点。可以说,中国歌剧在繁荣中国文艺舞台的同时,也在推动自身的进步,每一部成功的新作品在形式上和内容上都进行着中国歌剧自我品质确立的探索和尝试。但无论何种类型的歌剧,中国歌剧大都是以戏剧性为主的音乐形态,是音乐戏剧。音乐和戏剧两方面孰轻孰重,两者均不可偏颇。所以中国歌剧的创作原则是:为题材做音乐化的选择,同时,反对淡化戏剧的不良倾向,歌剧不仅需要剧作家遵循一般的剧作原则,还要遵循音乐与戏剧的结合后使之丰富又互相制约的原则。歌剧的一切艺术特点都是由音乐和戏剧的结合引起的,音乐由于戏剧的加入而使音乐戏剧化,戏剧因为音乐的加入而使戏剧音乐化。中国歌剧要求作曲家为戏写音乐,也要求剧作家为音乐写戏,必须将音乐、戏剧及两者结合后的艺术效应放在一起综合思考。只有以剧本为基础,以人物为核心,以音乐为主导,着力解决好音乐的戏剧性和戏剧的音乐性这一对主要矛盾,用歌剧的特殊方式去寻求主题的深化,塑造鲜活的人物,推动戏剧的展开,才能创作出优秀的中国歌剧作品。其中,声乐演唱是其必不可少的第一表现要素,声乐演唱在歌剧表演中发挥着主导的艺术功能和作用。歌剧中的声乐部分与一般声乐作品有着相当大的区别,从歌剧本质上讲,一般意义上的声乐表现过程只需要完成一首歌曲所规定的音乐形象就可以了。多半时候,同一首歌可以由不同的人去演唱,没有严格的声音形象、人物形象等因素的限制,每个演唱者可以根据自己的理解,表现歌曲的精神与内容。而歌剧中的声乐则不同,歌剧中的声乐有着严格的人物确定,每一个角色必须有合适于表演这个角色的声乐演唱者担任,对每一段声乐作品内容的表达,不仅仅只限定在一首歌的内容表达之中,而是与整部剧前后的情节、事件、情绪、情感都有着密切地关联,并相互地制约和影响。可见,歌剧中的声乐演唱,必须在规定的戏剧性情节发展与具体人物的特定环境中展开叙事或抒情来表达丰富的思想感情。因此,歌剧中的声乐唱段从其与整部作品的关系来讲,很少有其绝对意义的独立性;而从一种音乐的表达形式来讲,有些唱段则可以从整部作品中独立出来,成为一首相对独立的声乐作品,用于在音乐会上演唱。

歌剧声乐的特性决定了歌剧演员的声乐演唱与艺术表演是分不开的,从人物角色来讲,声乐与表演几乎构成了歌剧舞台表现的全部内容。歌剧演员这种独特的声乐表现状态要求歌剧演员不但要具备声乐演员那样的演唱素质,同时还要具备像话剧演员、戏曲演员、舞蹈演员那样的肢体表演素质。歌剧演员演唱时,歌声中所表现出的不仅仅是歌曲内容中所规定的情感与情境,它需要在具有声情并茂的演唱的前提下,还要具备剧中某一人物的特性,如性格特点、行为习惯、思想感情等,这就要求演唱者演唱的歌声中需有具体的人物可指,有具体的情节联系,有着戏剧中人物的确定性。作为演唱者,则要深入分析、研究作品,把握作品的时代背景、人物关系、主题思想,尤其是所要扮演角色的人物性格特征等。必须将无声的戏剧人物的书面唱腔通过演唱者的二度创作变成有声的艺术形象,并直接诉诸欣赏者的视听感觉。演唱者声乐表现中的一切动作、行为、表情包括舞台上的一切行动调度,都是根据剧情人物、情节的需要而同声乐一起进行的共同体现。因而,歌剧演唱者的表现状态不完全是在单纯的声乐训练中所能够给予解决并建立的,它还需要有表演训练,甚至舞蹈训练的积累。歌剧演唱者的一举一动、一招一式、举手投足关系着歌剧声乐舞台形象的表现,形态美是歌剧表演的又一个不可或缺的标准。也就是说中国歌剧演员必须是长袖善舞、能言善道、形神兼备、俯仰得体的,能丝丝入扣地把握住歌剧表演的中心环节,达到信手拈来、挥洒自如的表演境界,这既是他们自身的最高追求,也是他们的最高境界,这几个方面的有机结合,才能够培养出能歌

善舞的复合型、全能型声乐人才,造就出优秀的中国歌剧表演艺术家,才能与目前社会艺术市场的需求接轨,才能达到现代观众对声乐人才的审美需求标准,带给观众美的享受和精神世界的愉悦。从更深层意义上讲,才能创造出艺术作为文化产业的社会效益与经济效益。

二、建立中国特色的中国歌剧声乐学派——运用“假声位置真声唱法”的必要性与可能性

中国歌剧的特点决定了歌剧演唱者必须具备良好的演唱素质和表演素质。在科学文化发展的历史进程中,人们来不断发掘自身发声器官的表现潜能,追求美好的声音色彩。由于每个时代的审美理念各有差异,各个时期对歌唱者的音色美感要求也有所不同。当前,在民族声乐演唱方面(包括歌剧演唱),如何建立和完善具有中国特色的歌唱学派,走中国特色的声乐实践道路,是摆在每一个致力于中国歌剧演唱及教学的同仁面前的首要问题,具体来讲,就涉及了用什么样的方法发出什么样的声音效果来演唱中国歌剧的问题。

关于这个问题,我们敬爱的周恩来总理生前就曾经说过:“现在实践中已经产生了三种唱法,一种是茶花女(西洋传统唱法),一种是白毛女(民族唱法),一种是七仙女(戏曲唱法),三种可以并存嘛,将来也许这三女合作之后,会产生一个新的什么女。”周恩来总理形象地指出了三女合作的道路是建立具有中国特色的中国声乐学派的必由之路。在周总理讲话精神的启发下,中国民族声乐学会副会长、河南大学著名声乐教授武秀之,把毕生精力投入到民族声乐艺术的演唱、教学和科研工作中,立志从事“三女合作出新女”的研究,积极探索、大胆实践,在极其艰苦的条件下,克服种种困难,以巨大的艺术勇气,广泛继承、借鉴中外优秀唱法和声乐教学成果,创造性地开展民族声乐研究,经过多年坚持不懈的努力,将西洋美声发声方法运用于河南戏曲发声的改造研究,用独特的思维、创新的手法,把自己的声乐教学理念根植于中原广袤的艺术沃土,成功地研究出了一种新的声乐训练和演唱方法——假声位置真声唱法(即“三结合”唱法),它是集我国的民族唱法、戏曲唱法和西洋传统唱法为一体,在继承我国传统唱法优秀部分的基础上,吸收他长、补己之短而形成的一种既科学合理、又不失其民族风格和个性特征的声乐演唱方法,这一开声乐演唱艺术先河的创造性实践,为中国的声乐演唱艺术写下了具有历史意义的光辉一笔。

当然,“三结合”不是三种唱法的简单拼凑和排列,也不是割断历史、抛开传统另搞一套,更不是用一种方法代替另一种方法,而是三种唱法的有机融合,是在掌握共性的基础上发挥各自特点,把歌唱建立在更牢固的基础上的“结合”,做到能“中”能“洋”、“中”中有“技”、“洋”中有“法”(“中”指中国的民族声乐作品,“洋”主要是指欧洲传统的艺术歌曲、歌剧等,“法”和“技”指声乐演唱技巧和演唱方法)。遵循“三结合”唱法的具体要求所发出的声音不僵不抖,不虚不暗,圆润而富有弹性,结实而不乏柔韧。采用“三结合”唱法的演唱者,在借鉴西洋发声方法的基础上结合中国戏曲、中国民歌咬字、吐词、行腔等方面的技巧,形成了自身风格独特的、字正腔圆的中国唱法。这种演唱方法既能传达美的歌声、表达人物情感,又可以展示中国语言特有的音乐韵味,这种歌唱方式,同时也体现了中国音乐旋律委婉、优雅深邃的品格。

也许有人会提出疑议:多少年来我们都是把唱法分为“美声唱法”、“民族唱法”、“戏曲唱法”等多种类型的,怎么可能把多种风格、多种韵味的作品用一种方法来演唱呢!可“三结合”唱法就是这么奇妙,它能让凡学过它的每一个人长出三个喉咙:一个唱洋的、一个唱民的、一个唱戏曲的(甚至还可以唱通俗)!著名音乐评论家田青说:“假如有人对你说,一种新发明的茶壶有三个壶嘴,倒进水后,从第一个壶嘴里会倒出意大利卡波奇诺;从第二个壶嘴里会倒出来西湖龙井;从第三个壶嘴里会倒出热腾腾的河南红焖羊肉的汤汁,你会相信吗?当我应武秀之和居其宏之邀去中央音乐学院听

河南大学艺术系“三结合”唱法汇报音乐会之前,我绝对不信世界上会有这样一种茶壶,听过这场音乐会之后,我信了。”

“三结合”如何这样神奇?其实道理很简单:

(一) 尽管各种唱法从表面上看有所不同,但各种唱法的发声原则是一致的。实际上,美声、民族也好,戏曲、通俗也罢,它们的发声基本原则是一致的,科学的发声原理是相同的。对于人体发声机制,我国古书上早有记载:“夫咽喉者,生于肺胃之上,喉者空虚主气息,出入呼吸为肺之系,乃肺气之通道也。”“喉咙者气之上下者也,会厌者音声之户也,悬雍垂者声之关也,颧颞者分气,之所泄也。”从科学角度研究人类发声机制就是:歌唱的乐器就是人体本身,它以呼吸作为原动力,声带的振动作为声源,共鸣腔所起共鸣使声音放大,美化人声,最后由语言器官(主要是口腔壁及口腔所包括的器官)的密切配合,产生了不同的元音、辅音并形成语言,这是任何一种唱法、任何一个歌唱家所共同遵循的发声原理,它不分国界、不分年龄、也不分性别。

具体讲,民族传统唱法要求“丹田气”的呼吸法,及上丹田、中丹田、下丹田要贯通(整体呼吸),这与西洋传统唱法中要求的胸腹式联合呼吸法基本上是一致的,只是说法不同,用气的方法、技巧不同,呼吸压力大小不同而已。《礼记·乐记》中记载:“故歌者,上如抗,下如对,曲如折,止如蘖木,倨中矩,勾中钩,累累乎端如贯珠。”意思是指:歌唱声音的向上进行,要像向上高举;声音的向下进行,要像向下沉落;声音的转折要像折断那样干脆;声音的休止,要像枯萎的树木那样的寂静无声;硬的曲折变化,要像折线那样的突然转变;软的曲折变化,要像曲线那样没有痕迹;声音的连续进行,要准确得像一条线串成的一串珍珠。关于音色的明暗问题,民族唱法要求声音明亮、清纯、优美、圆润,西洋唱法更反对闷暗、虚散、苍白而无生气,只是由于人种、体魄,特别是语言、用气等方法的不同,导致音色上稍有差别罢了,我们在演唱不同风格、不同韵味的声乐作品时,区别自然会因作品的旋律、语言,包括情感表现的要求而显现出来;另外,在歌唱的共鸣问题上,共鸣的声学规律和共鸣的功能是共同的,各种唱法都应该遵循,对任何学派都没有例外也不可能例外。至于如何具体运用共鸣的声学规律,发挥共鸣器官的功能,涉及歌唱者生理、心理等许多方面因素,存在着不少可变因素,不可能制定出一个统一的标准,列出一张规格表来,有它的特殊性、多样性和个别性,这一点也就恰恰给歌唱形成多种音色和表现方法、甚至个人的演唱风格提供了可能和空间。

(二) 各种唱法的目的和审美标准是相同的。从古到今,从中国到外国,歌唱既普遍又重要。歌唱的语言、风格虽然千差万别、千变万化,但歌唱的目的是相同的,不论唱我们的民歌小调,还是唱西洋歌剧咏叹调,目的无外乎是为了通过作品表达思想情感,展现时代风貌。世界上不表达任何思想感情的声乐作品是没有的,即使有也一文不值,也就是说,表情达意是一切歌唱活动的灵魂,只有当声音和表情同样的完美时,歌唱才可能被称之为“艺术”,才能被提升到美学高度,让人们享受美、同时赞颂美。人类对于喜怒哀乐各种情绪的表现方法基本上是相同的,只是由于各国或各地区的地理条件、历史渊源、生活习惯、群众语言、审美标准等有很大的差异,人们对情感的表达方式、方法也就有所不同,反映在声乐作品中自然就会出现风格特点上的差别,如有的雄厚酣畅,有的抒情动听,有的清朗明快,有的含蓄婉转等等。但总体来讲,人们渴求、向往、追求美妙的声音的标准是相同的。

(三) 声乐实践证明不同唱法上的结合是可能的。多年来许多戏曲表演艺术家、歌唱家在唱法上自觉或不自觉地进行着声乐尝试或实践,他们成功的实例也证明,在唱法上进行“三结合”是可能的。

著名京剧表演艺术家、现代京剧《海港》中高志扬的扮演者赵文奎先生,通过常年累月的演唱探索和实践,在掌握准确的科学发声的基础上,不断借鉴学习、博采众长,不仅继承了京剧金派艺术的精华,而且吸收了其他流派中花脸行当的许多宝贵经验,表演风格质朴、真实,唱腔刚劲有力、声音明亮高亢。20世纪50年代,在德意志联邦共和国举行的国际青年联欢节上,他演唱的京剧《御花园》中的花脸唱段,不仅外国朋友听得懂,而且还赢得了许多世界著名歌唱家的高度赞誉,其中世界著

名男高音歌唱家朱塞佩迪·丝苔方诺称赞他是“世界性男高音”；位居“四大名旦”之首的著名京剧表演艺术家梅兰芳先生曾于1930年带团赴美国访问交流演出，并被美国波摩那学院和加利福尼亚学院授予“文学博士”学位，他是第一位将京剧艺术推向世界的中国人。从此，西方人称中国的京剧为“北京 opera”。梅兰芳开创的“梅派”戏剧表演艺术，与俄国斯坦尼斯拉夫斯基创立的演剧体系、德国布莱希特的演出流派并称“世界三大表演体系”。当梅先生那玲珑婀娜的身姿、气度雍容的举止、顾盼生辉的眉眼、婉转莺啼的唱腔、细致入微的表演出现在美国纽约、芝加哥等地的大剧场时，全场的观众为“贵妃”倾倒、为“虞姬”折腰，为那来自于异国东方、不知是什么唱腔的艺术沸腾了，西方媒体称梅先生是“东方的维纳斯”，是经上帝之手制造的一件“精妙无比的杰作”。这一现象说明，我们的戏曲唱法与西洋传统唱法两者之间有许多共同点，特别是京剧声腔，甚至使许多领略过她作为一种艺术声腔的无限魅力的外国朋友至今仍念念不忘、赞叹不已。但是，我国流派纷呈的戏曲艺术，在地域、习俗、物貌、风土、人情以及语言等构成戏曲艺术的重要因素之间却有着天壤之别的差异性。从一个方面来看，正是这些差异性繁荣着我国的戏曲艺术，形成了一个“百花齐放、百家争鸣”的多彩景象。但从艺术理论的统一性来看，正是这些差异性使我国各个剧种之间极难形成一套较全面、系统的戏曲声腔理论体系。对此，许多声乐表演艺术家从潜意识里运用着“三结合”，以它的实践成果昭示着艺术声腔理论统一的可能性和实用性。

吴雁泽，著名男高音歌唱家。他早年曾系统地学习过西洋传统唱法，演唱的外国声乐作品，令国内外的声乐同行拍手叫绝。为了学习花儿和蒙古长调等少数民族民歌的演唱技巧，他走遍了青海和蒙古的许多地方，听到就学，虚心求教，终于把经过他艺术处理的花儿和长调用在了他自己的演唱实践中。吴雁泽精心研习民族声乐理论和演唱技巧，把西洋传统唱法与我国民族传统唱法有机地结合在一起，同时还进行一系列的民族声乐研究演唱实践。他在《一湾湾流水》中运用的就是真假声混合的“花儿”演唱方式。他曾经说过：“中国民族声乐要名扬世界，就得唱‘美声’，这个美声不是我们声乐界所说的‘美声’，而是美妙的声音。不管你是什么地方，是什么民族，你的歌唱一定要让所有观众都感受到美。世界上有不同肤色不同民族，他们对美的标准都不一样，但是他们肯定有一条标准是一样的，那就是动听顺耳。如果我们把我们的歌曲演唱得非常动听，又顺耳，存在‘美声’当中，包括我们的民族唱法，也应该是我所说的‘美声’唱法。中国有中国的《夜莺》，俄罗斯有俄罗斯的《夜莺》。两个《夜莺》风格不同，但都是夜莺。中国云南有凤凰，国外也有美丽的鸟，但人们都欣赏，因为它们都漂亮。中国的民歌能够唱得很美，很顺畅，就能受到各地观众的喜爱。这一天的到来，就应该是我们立足民族，借鉴西洋，中西融合，最后的风格就是以我为主走出中国。这就是我们常说的中国声乐学派。在这方面努力时，我们的作曲家太重要了，要有很好的作品。现在时代在进步，过去我们唱一首外国民歌就了不起了，而现在多难的歌剧咏叹调照唱，歌剧《游吟诗人》中的21拍高音C照样可以拉。而我们的民歌也照样可以被世界所接受，卡雷拉斯来唱的《在那遥远的地方》也很不错。而《草原上升起不落的太阳》如果拿掉蒙古长调部分，外国人照样可以唱，当然，拿掉长调就没有中国草原的味道了，但不能说外国人不能唱、不喜欢。”如今，他宝刀不老，依然在各种大小演出场合充满激情地演唱国外高难度的声乐作品和民族韵味浓厚的中国作品。

吴碧霞，中国音乐学院青年教师，著名的青年歌唱家。吴碧霞的父亲是湖南花鼓戏剧团团长，在父母的言传身教下，吴碧霞从小受到了很好的民族民间音乐的熏陶与教育，而在演唱方面，父母借鉴戏曲手法，对她进行的系统训练，也使他受益匪浅。为了更好地探索中西结合的唱法，吴碧霞在师从民族声乐教育家金铁霖教授打下了坚实的民族歌曲演唱技巧基础后，转而拜师美声唱法教育家郭淑珍教授，潜心研习美声唱法，在短时间内掌握了意、德、俄、法、拉丁等八种语言。经过坚持不懈的艰辛努力，吴碧霞的声乐技巧在民族与西洋结合中达到了兼收并蓄的效果，在2000年11月获得中国第一届国际声乐比赛一等奖，2002年12月又获得了西班牙毕尔巴鄂国际声乐大赛一等奖，从