

## 对中国艺术歌曲演唱的几点看法

郭 彪 郑国瑜

**本文提要** 本文作者结合自己的演唱实践,对艺术歌曲演唱中的唱声、唱情、声情并茂、“字正腔圆”,掌握与运用民族传统声乐表现方法等问题,提出了自己的看法。

本文作者系本校音乐系副教授。

艺术歌曲是一种艺术性较高,专业性较强的创作歌曲。它的演出形式是室内乐性质的,经常在独唱音乐会和小型音乐会上演唱。所以,它更加要求感情细腻,刻划精细,是一种“精雕细刻”的声乐艺术品。因此,对于艺术歌曲的演唱的确有其特殊的要求,而对于具有悠久的历史渊源,特殊的历史成因,交融吸收了西洋艺术歌曲特点的中国艺术歌曲的演唱,更有其自己的特点和规律。对于不同类型的作品,应采用相应的唱法为宜。

### (一)关于唱法的探讨

要唱好一首歌曲,要完整地把歌曲的内容、全部思想感情充分表达出来,规范扎实的基本功是必不可少的重要条件。一个歌唱家完美的声音处理,声乐技巧的充分发挥,是表现歌曲内容的重要保证。一般来说,受过训练的民族唱法和西欧传统唱法是适合演唱中国艺术歌曲的。当然,演唱者要根据本人的条件,技术特点、个性、水平、素质的不同来选择适合于自己的曲目。如民族唱法的歌唱者适合于演唱民歌风艺术歌曲或戏曲、曲艺风的艺术歌曲;而学习西欧传统唱法的歌唱者适合音域宽广、音色变化丰富,在歌曲中西洋技法运用较多的新创作艺术歌曲。但是,笼统地谈西欧传统唱法和经过训练的民族唱法是远远不够的。西欧传统唱法很多,有意大利美声唱法;德奥艺术歌曲及歌剧唱法;俄罗斯艺术歌曲和歌剧唱法;法国声乐学派唱法等……目前,在我国各高等音乐院校、在学术界、音乐界大家都比较明确,我们所讲的学习西欧传统唱法主要是指学习意大利的美声唱法(Bel canto)的发声技巧,演唱风格,以及上述各西欧国家的传统曲目。我们所指的美声唱法是指意大利的演唱技巧及演唱风格而言的,而不是西欧各国唱法的通称。在概念明确之后,我们应该清楚地看到美声唱法与德、奥艺术歌曲唱法是有区别的,而德奥艺术歌曲唱法与中国艺术歌曲的唱法也不尽相同。它们既有相同之处也有各自不同的特点和要求。意大利著名声乐大师贝基到中国讲学时,他曾对一位男高音歌唱家说过:“看你是唱意大利歌剧还是唱中国歌曲,如果唱中国歌曲的话,你现在打开喉咙的程度就够了。”他又曾说过:“我假如要唱艺术歌曲的话,要经过一个星期的嗓音调整。”可见,唱意大利歌剧与唱中国歌曲、唱艺术歌曲与唱歌剧在打开喉咙的程度、共鸣色彩的运用、音量、音色等各方面都有不同的要求,但它们在气息的运用、稳定的喉头、音色的纯正,高部位的共鸣位置、正常的音波、声区的统一等基本发声原理上又有许多共同之处。原封不动、一成不变地用意大利歌

剧唱法去唱西欧艺术歌曲就会感到味道不对、感情不够细腻、声音过于激越有力,影响艺术歌曲特定的内在意境,这也就是国际上许多以演唱意大利歌剧及意大利歌曲而闻名于世的大歌唱家如帕瓦罗蒂·卢奇安诺,普拉西多·多明戈等很少演唱德、奥艺术歌曲的重要原因之一。同样的,一个以演唱德、奥艺术歌曲而闻名于世的歌唱家菲舍尔·迪斯考,他毕生以演唱舒伯特·舒曼的艺术歌曲而饮誉歌坛。但他演唱的意大利歌剧咏叹调就显得有点黯然失色。无论在感情幅度上、声音力度上都有欠缺之处。由此可见,艺术歌曲在演唱的发声方面是有其独特的要求,而中国的艺术歌曲由于经常有着浓重的政治色彩、更具有气势恢宏、结构较大,音域宽度的特色。因此,在发声技巧的要求上不仅要有细腻的控制,严格的控制、也要有宽广的音域和较宏大的音量,这是其他各国的艺术歌曲中不多见的。例如:我们在音乐会中经常演唱的洗星海的《黄河怨》《黄河颂》《黄水谣》、张寒晖的《松花江上》等艺术歌曲就充分显示出上述的特点。演唱者必须有宽广的音域、坚实有力的高音、平稳匀称的气息,才能通过演唱把中华民族的英雄气概,抗日救国的决心以及对日本帝国主义的满腔怨恨充分表现出来。即便是一些结构较少的艺术歌曲,例如:《牧歌》、《嘎俄的丽》等在声音技巧的运用上也要求很高。特别是男声在演唱《嘎俄丽泰》一曲的最后一段时,为了充分体现出内心深处对情人的思念,从声乐技术上要求用半声(Mezzo Voce)。这种不同于假声的轻声技巧对于男声来说是一种高级技巧,如果演唱者不能掌握,歌曲内容就得不到完美的体现。用假声则显得音量微弱、情感飘浮;用真声则不易控制音量,声音不易轻柔连贯,不能充分体现出内心深处对情人的无限深情的思念。

## (二)关于如何正确对待“唱声”与“唱情”的关系,真正做到声情并茂的问题

从古到今,在声乐艺术领域中的一个极为敏感的问题就是“唱声”还是“唱情”的问题。早在唐代,大诗人白居易就评论说:“古人唱歌兼唱情,今人唱歌唯唱声”。可见,关于“唱声”还是“唱情”,一直是声乐艺术领域中论争的基本美学问题。多年来,经过了无数的实践与探讨,可以说,目前我国绝大多数声乐教育家、艺术家、声乐工作者对这个问题在理论上似乎是明确的,“唯声主义”者为数甚少。但是在实践中,我们仍然可以看到不能正确摆好“声”与“情”的辩证关系者为数不少。我们注意到有些演唱者受到同行们的称道,但不太受到观众的欢迎;而有些歌唱者得到观众的欢迎,却得不到专家们的充分肯定。真正能做到“内行”和“外行”都予以肯定的演唱上“声情并茂”的歌唱家确实较为难能可贵。不少演唱者往往“以声代情”“以声带情”或“以情代声”,“以情带声”而不能做到“声为情发、声情并茂”的要求。究其原因是多方面的,但最主要的,还是如何摆好唱“情”与唱“声”这两者的关系问题。

歌唱艺术的实质就是“情”与“声”的协调体现,歌唱的目的就是用熟练的发声技巧,生动地表达歌曲作品的内容,以优美动听的歌声去感染听众。《乐府传声》中说:“唱曲之法,不但声之宜讲,而得曲之情尤重”。又说:“唱者不得其情,则邪正难分,悲喜无别,即声音绝妙,而与曲词相背,不但不能动人,反令听者索然无味矣。”荷伯特·凯萨利在《心的歌唱》一书中指出:“应该记住,首先和最主要的是,谁能够紧密和忠实地反映作者思想和意图——当他创作某歌曲或咏叹调时所具有的情绪或各种情趣以及他所感受的不同情感或感情变化,谁就肯定是第一流的解释者。”德国著名女高音歌唱家汉姆波尔说:“如果有人问我歌唱艺术的含义是什么,我不会从声乐技巧的角度去说明,我要说那乃是感动听众的才能……”

“声为情发,声情并茂”的声乐表演艺术,是古今中外一切优秀歌唱家和声乐教育家们所共同推崇的观点。一个优秀的歌唱家应该是一首优秀歌曲的最好解释者、传播者。歌唱家在歌唱活动中,通过运用不同力度、速度、音色、音高、吐字、颤音等手段的变化,维妙维肖、生动深刻地

揭示出音乐作品的思想内容,这就是歌唱艺术的灵魂所在。但是,歌唱者能否很好地“传情”是有条件的,它受制于技术因素。凯萨利在《心的歌唱》一书中也指出:“即便有高度的智慧和想象,没有艺术的技巧就不能有真正的艺术,因为智慧与想象永远不能弥补不完善的技巧与缺陷,只有坚实的技术,才能使一个歌手控制表现的方法。”这位外国著名的声乐教育家告诉我们从“有情”到“传情”、最重要的因素就是尽可能完善的声音技巧。没有坚实的技术作基础,再丰富的感情也是无法充分表达的。正像我们经常碰到的现象那样:当一位作曲家拿着他自己创作的作品唱给你听时,常常会由于他发声技术上的缺陷,而显得力不从心;尽管他对自己作品的意图的理解与感受比谁都深,但却往往会在演唱时大大逊色于间接理解作品的歌唱家。这种屡见不鲜的现象,正有力地说明了上述观点。

我们主张“声”与“情”这两者都不可偏废,声情兼优,声情交融、声情并茂,才是声乐艺术追求的理想境界。我们从表达歌曲内容、思想感情,各种情趣的根本目的出发,演唱者的声乐技巧越高,其表现能力就越加得心应手、丰富多彩;反之,则贫乏无力,寸步难行。“情”与“声”的对立统一,在一定意义上讲,也是思想内容与艺术表现形式的统一。两者统一的程度越高,歌唱的思想性和艺术感染力就越强。我们希望在艺术歌曲的演唱中出现更多的声情并茂的歌唱家。

### (三)关于“字正腔圆”的重要性

在我国古代传统声乐中提出:“通首之调,皆此字领之,通首之势,皆此字蓄之;通首之神,皆此字贯之,通首之喉,皆此字开之。”它明确地指出了字的重要性,并强调说明一首歌起调时第一个字的重要性。它能起到引导全曲的旋律基调,贯通全曲精神面貌,稳定全曲歌唱方法的重要作用。

在我国戏曲、曲艺界更是崇奉“以字带声、以字行腔、字正腔圆”“七分道白三分唱”的信条。他们在“字”与“声”的关系上,总是力求“以字带声”“以字行腔”,在字正的基础上来寻找正确的共鸣部位,达到声音圆润、运腔自如的目的。与此不同的是,学习西洋唱法的歌唱者却往往会由于过份强调声音“规范”而产生了重声轻字的倾向。我们注意到有一些演员(为数不算少)可以把外国歌剧咏叹调唱得比较完美动听,但在唱中国歌曲时由于他们不是按照中国字的规律和需要来调节声音的共鸣位置,结果就造成了“以声代字”“以声包字”,唱中国歌“洋腔洋调”,缺乏感人力量的缺陷。当我在1965年5月赴日本访问演出的前夕,周总理在审查节目时曾明确指出:“学唱西洋唱法的演唱家,一定要把中国字唱清楚,这本身也是一场革命。”的确,学西洋唱法的人如何把民族的字与西洋科学发声方法结合起来,如何从字出发来调节声音的共鸣,根据中国民族的欣赏习惯,唱出每个字应有的共鸣色彩来,将是一个十分值得研究的问题。“有声无字”或“有字无声”显然都是不可取的。我国民族的字(除一些母音和复母音单字之外)都是由字头、字腹、字尾组成的,而且我们民族的字具有四声。因此,如果光用西洋唱法中a、e、i、o、u,五个母音来练声,不研究民族的字特殊规律,不研究字与科学发声之间的结合是不行的。早在古代,我国的先辈就已根据传统音韵学的规律为我们总结了“五音”、“四呼”,“十三辙”等咬字、吐字、归韵、收声的方法,正确地阐述了字头、字腹、字尾三者之间的关系。我国清初著名词曲作家徐大椿在他的《乐府传声》中对“五音”与“四呼”的关系作了极为精辟的见解。他认为“五音”(喉、舌、齿、牙、唇)是五个声母(子音)的部位,是一个字开始发音时在口腔内部阻挡气流的部位。而“四呼”(齐、开、撮、合)则是发出字音后受到口腔外部制约的口形,它与元音直接有关。“喉、舌、齿、牙、唇”每个部位发出的字音,都会受到(齐、开、撮、合)各种不同口形的影响和制约。“五音”与“四呼”的这种既相互制约又相辅相成的经纬关系,在一定程度上说明了“子音”与

“母音”、“字头”与“字腹”的关系。“十三辙”则为我们演唱者提供了各种字音的归韵、收声的规律,是我们必须掌握的歌唱吐字技巧。

我们民族的歌唱的吐字,必须严格按照字头、字腹、字尾的要求来进行。要根据每个字的“字型”来确定它的正确的共鸣腔体,扩大和延长每个字的共鸣音响,并和全部科学发声的要求结合起来,才能产生“字正腔圆”的歌唱效果。那些“有声无字”或“有字无声”的歌唱现象就是因为没有很好地处理好语言与歌唱发声的关系,把吐字与歌唱对立起来所造成的。我们要唱好中国艺术歌曲,要唱出符合中国民族欣赏习惯,为他们喜闻乐见的歌声来,不解决好发声与吐字的关系是不成的。事实上,我们已经有许多演唱家、教育家创造与总结了许多宝贵的经验。在演唱实践中,我们只要正确地掌握好吐字的规律与歌唱科学方法的结合,经过严格的训练,真正控制与支配好嗓音器官(包括呼吸、发声、共鸣、咬字等器官)使嗓音器官获得真正的解放与协调一致,歌唱家应当有能力解决字与腔的统一。实践证明,准确清晰地“喷吐”字头,不仅能使字音清楚,而且能使声音明亮集中、富有弹性。在字头(子音)的发音部位和着力点正确的情况下,我们应该迅速地过渡到和字腹(母音)相结合的共鸣腔体中去,在这结合的一刹那间,我们立即打开喉咙,充分运用属于这个字音所具有的共鸣,这样非但不会影响声音,相反地却唱出了符合我们民族欣赏要求的声音来。

#### (四)关于掌握与运用民族传统声乐表现手法的问题

要唱好中国艺术歌曲,特别是对民族风格较强的歌曲,运用中国传统声乐的表现手法是必不可缺的。我国是一个有着悠久历史的文明古国,又是一个多民族的国家,自古以来各民族都形成了自己独特的演唱风格,也形成了不同的演唱技巧。我们要深刻完美地表现出中国作品的思想感情和风格,除了上述谈到的尽量完善的发声技巧以及正确的掌握吐字语言规律以外,还应该根据歌曲的需要,不断学习并掌握我国民族传统声乐的表现手法,并巧妙地结合到歌曲中去,才能使人听来富有韵味,不洋腔洋调。

我国民族声乐的传统手法是非常丰富多采的,我们仅将在艺术歌曲中经常运用的几种,简单概括如下:

(1)加装饰音的手法。这是各种风格演唱中运用最多的手段,种类也不少:如倚音(有前、后倚音,单、复倚音,长、短倚音,上、下倚音之分)滑音(有上滑、下滑、快滑、慢滑、前滑、后滑等)颤音(有小二度、大二度、小三度之间的各种不同的颤音,分为上颤、下颤,长颤、短颤、快颤、慢颤等)还有直音等。应用不同的装饰音来润色唱腔也示不同内容而有别。有的是使旋律更加优美、委婉动听,有些是使吐字符合四声的要求,有的则是为更加突出语气和词义。例如:  
5|6-5|3-2|21-|1-| 第二个“妈”字要唱成  $\frac{1232}{妈} \cdot 1-|1-$  上颤音的运用使曲调显得亲切、洒  
再见 吧妈 妈  
脱而深情。在聂耳的“铁蹄下的歌女”中  $\frac{3 \cdot 5|6-5^6 5 \cdot 35|3-5 \cdot 6|5-3^5 3 \cdot 23|2-1-}{}$  两个  
“处”字都运用了前复倚音,把三十年代受凌辱和为生活所迫的歌女之不平呐喊,表现得恰如其  
份。丁善德编曲的“想亲娘”中  $\frac{5 \cdot 5 5356 \cdot 53|5 \cdot 6 52 2 \cdot 16|}{}$  “路”字的前复倚音的运用,使声  
山高也 有 人 呀 行 路  
调自上而下起到装饰、丰富唱腔的作用,并使去声的“路”字完全符合四声的规律。在田歌作曲  
的“草原之夜”中  $\frac{1 1 | 6 \cdot 1 6 6 | 5615 | 656 1 | 656^6 3 | 5 3 -^5 | 2^2 3 |}{}$  “信”字加了前单倚音,使吐  
字符合四声发音规律。“娘”字和“咄”字则是后单倚音。这一乐句若没有这四个倚音的装饰,那

么曲调就会显得生硬、呆板、缺乏含蓄、深情,旋律也就不会象现在这般委婉动听,韵味浓厚。滑音在民歌风的艺术歌曲中运用较多,如:  
 $5 \quad 3^{\flat} 5 | 5 - | 5 \cdot 1 \quad 5 \quad 3 | 3 \quad 1 \quad 1 \quad 0 | 5 - | 5 - | 5 \cdot 3^{\flat} 5 | 5 \cdot 1 | 5 \underline{3} 5 3^{\flat} 3 | 3 0$   
 你见过雷公山的山顶吗?哎!共产党的恩情  
 此处四个装饰音都要唱成滑音效果,“哎”字要用慢滑音来唱,这样才能唱出苗族民歌的特殊韵味,若唱成一般的倚音,那将有损于原作的风格。

(2)断腔与顿挫的运用也是艺术歌曲中经常使用的手法。据《乐府春秋》中记载:“南曲之唱,以连为主。北曲之唱,以断为主,不特句断字断,即一字之中,亦有断腔,且一腔之中,又有几断者:惟能断,则神情方显。”而且断腔的种类也很多:“有另起之断,有连上之断,有一轻一重之断,有一收一放之断,有一阴一阳之断,有一口气忽然一断,有一连儿断,有断而换声吐字,有断而寂然顿住。”在《乐府传声》中也认为体会曲情和顿挫得宜是感人传神的关键。其中提到“唱曲之妙,全在顿挫,必一唱而形神毕出……”又说“况一人之声,连唱数字,虽气足者,也不能接续。顿挫之时,正唱者因从歇气取气,六于唱曲之声,大有补益”“如喜悦之处,一顿挫而和乐出;伤感之处,一顿挫而悲恨出”。可见,顿挫与断音的运用,完全是为了表达思想感情和民族风格的需要。断音与顿挫的运用不仅能使乐曲的表现更加形象、生动,感情更加深刻感人。而且也是技术上的需要,它能补充气息,改善发声状态,而行腔流畅圆滑。一般来说,顿挫与断音的运用大都与乐句中的逻辑重音字或重要词语有关,以使曲情表达得更加深刻,人物性格更加突出。

例如:罗忠铭的“娄山关”中第一段  $3 \quad 3 \cdot 2 \underline{3} \quad 1 \underline{5} | 6 - -$  与  $6 | 3 - \underline{2} \underline{1} \underline{7} 2 | 6 - - |$   
 西风 烈 喇叭声 咽  
 字的拖腔都有四个顿音,使旋律顿挫有力,更显悲壮,加强了气氛的渲染。第二段中  
 $3 | 6 \cdot 5^{\flat} 4 \quad 3 \quad 2 \quad 3^{\flat} \quad 3 6 | 7 - - |$   
 而今 迈步从头 越  
 等处顿音的运用使旋律豪迈,富有魄力。虽是一首独唱曲,却把革命人民的伟大气魄得以充分表达,很鼓舞人心。在田歌的《草原之夜》中

$1. \quad 1 \quad 1 \quad 6 | 5. \quad 6 \quad 1 | 2 \underline{3} \quad 2 \quad 6 | 5. \quad 1 \quad 6 \underline{1} 6 5 | 3. \quad 5 \quad 3 6 5 | 5 - |$   
 草原上只留下我 的琴 声  
 在“琴”字的拖腔中两处断腔使旋律富有生气和韵味,若是全部用连音的唱法,就会显得平乏而呆板,韵味不足。又如姚明编曲的《故乡是北京》基本上是采用京剧的曲调写成,其中

①  $3 \quad 3 \quad 2 \quad 3 \quad 5 \quad 5 | 0 3 \quad 3 \quad 3 \quad 2 \quad 3 | 4 - | 4. \quad 5 6 | 3. \quad 5 3 | 2 0 3 \quad 2 1 3 2 | 1 - | 1 -$

芦沟桥的狮子谭柘寺的松

②  $0 3 \quad 2. \quad 3 2 1 | 6. \quad 2 \quad 1 | 5 3 3 | 2 - | 2. \quad 3 \quad 2 | 1. \quad 3 \quad 2 \quad 1 \quad 6 \quad 5 \quad 6 | 0 \quad 6 \quad 5. \quad 6 \quad 1 \quad 2 | 6 \quad 5 \quad 3 \quad 0 \quad 5 \quad 6 | 7 \quad 2 \quad 7$

京腔 京 自多情

$6 \quad 7 \quad 6 \quad 5 | 3 \quad 0 \quad 5 \quad 3. \quad 5 \quad 6 \quad 1 | 5^{\flat} \quad 5 \cdot | 5 \quad 0 ||$

的“松”字和“情”字的拖腔,除了谱上标明的休止符要断以外,在打上标点的地方都可运用断腔的唱法,也有人唱成顿挫的唱法,这样不但不会破坏乐句的连贯性,听起来反而抑扬顿挫,更有京剧的韵味。此外,还有跳音的断腔,这在哈萨克、蒙族风格的歌曲中,运用较普遍。例如:施光南作曲的“姑娘的爱情”中,就采用了蒙族歌唱中的大跳音程和断腔

①  $5. \quad 5 \quad 6 \underline{1} 5 6 | 1 \quad 1 \quad 2 | 3. \quad 5 \quad 6 \quad 5 | 3 0 5 2 3 1 3 | 5 - - | 5 0 |$  与

那日伦 花呀 在那泉边 开 放

②  $0 \quad 2 \quad 3 | 5. \quad 6 \quad 5 | 3 \quad 5 \quad 6 \quad 1 \quad 2 | 3. \quad 5 \quad 6 | 3 \quad 5 \quad 2 \quad 3 \quad 1 \quad 2 \quad 3 \quad 5 | 2 \quad 3 \quad 1 \quad 2 \quad 5 |$

啊哈哈啊哈哈哈哈哈 嘴哈哈哈哈哈 嘴哈哈哈哈哈

这些跳音断腔的运用,不仅是表现曲情的需要,也是民族风格所要求的,它把姑娘对爱情的忠贞和美妙歌声,表现得淋漓尽致。

(3)通过节拍和速度的变化来表现、塑造不同音乐形象的手法。在我国的民族唱法中有非常自由的节奏,如导板、散板、摇板等,这在西洋唱法中是没有的。在西洋歌曲的表情术语中有 Rubato 也是节奏比较自由的意思,但仅指旋律上的几个音或一小句段的伸缩变化,不像民族声乐那样在节拍和速度的转换、衔接与变化方面要求那么细致严密,那么具有民族特色。节奏的变化转换是形成民族风格不可缺少的重要手段。在民族歌剧《江姐》《洪湖赤卫队》《红珊瑚》的一些重要的独唱曲中,频繁地采用了导板、散板、摇板、垛板等具有节奏特点的表现手法塑造了一个个民族英雄的光辉形象。传统声乐中指出:“曲之徐疾,亦有一定之节。始唱少缓,后唱少促,此章法之徐疾也;慢至宜缓,急事宜促,此时势之徐疾也;摹情玩景宜缓,辨驳趋走宜促,此情理之徐疾也。”因此,我们在节奏上所采用的一切转换与变化,都是因为表达内容,思想感情以及语气的需要。演唱者要唱好这类民族民间风格浓郁的艺术歌曲,必须要熟悉和掌握民族唱法中这些节奏的转换、衔接和变化的技巧,经过严格的训练做到心中有板眼。这样,才能根据内容与风格的需要,做到“快而不赶,慢而不拖,散中有节,转换自然,衔接熨贴”的表现效果。

应当指出,在艺术歌曲中最基本的表现手法,是连腔。它是符合科学的发声要求和中国字的规律相结合而产生的一种圆润通畅,明亮集中,充满自然美感的声音连贯的,如歌的不断向前滚动而形成的唱法。这种连腔的手法,正像西洋唱法中的 Legato 一样重要,不会连贯,就谈不上什么美声唱法,Legato 是美声唱法中最基本的要求。