

蒙古语“元音和谐律”对长调歌唱审美观念的影响

——以蒙古族长调“歌王”哈扎布的演唱为例

侯 燕

摘 要: 蒙古族长调唱词音声的研究本就薄弱, 更少见音乐学界从听觉审美感性体验的视角对其进行音乐美学阐释。本文以蒙古语“元音和谐律”对蒙古人言语和歌唱的制约及指导作用为切入点, 探讨长调歌唱中拖腔的“元音叠置”与其音乐风格和审美观念之间的关系问题。

关键词: 长调歌唱; 元音和谐律; 元音叠置; 音乐风格; 审美观念

中图分类号: J601

文献标识码: A

文章编号: 1001-9871 (2014) 02-0106-10

引 言

众所周知, 腔和词是民歌研究中非常重要的两个方面, 而当下的民歌研究现状显示, 相对于唱腔旋律的研究发展而言, 从音乐学的视角关注民歌唱词的研究则相对薄弱。钱茸教授指出, 直到今天中国音乐形态的分析手段还主要局限于乐谱类(以乐谱记腔, 以乐谱相关术语描述与解析), 音乐界对“唱词音声”本体的解析仍严重缺失, 其根本原因乃是对唱词中的音乐性认识不足。^① 音乐学界对于民歌中腔和词关注度极度不平衡的现象, 在蒙古族长调音乐研究中也普遍存在。

在笔者关于蒙古族长调音乐审美问题研究的课题中, 面对不同地域不同风格流派的长调演唱, 经常会出现的疑问是: 不同地域长调的音乐风格究竟是如何实现的? 除了以往学者们从唱腔旋律形态入手进行的相关审美问题的研究之外, 作为重要的音乐感性样式——唱词音声又是如何构成和体现上述风格的? 是什么规律制约着蒙古族长调唱词音声的结构方式, 并影响着蒙古人歌唱和聆听长调的审美观念? 上述疑问促成笔者尝试以唱词音声的听觉感性体验作为切入点, 去分析和探讨与蒙古族长调唱词音声有关的审美问题。同时, 在众多的蒙古族长调风格区中, 选择了代表锡林郭勒长调流派的蒙古族长调“歌王”哈扎布(1922-2005)的演唱, 作为本文唱词音声本体分析的主要研究对象。

“元音和谐律”并不是蒙古语所独有的语言特征, 然而, 长调却是代表着蒙古民族音乐文化的独有标志, 是其游牧音乐文化发展的高级形态。长调歌唱的审美魅力与其语言的“元音和谐律”之间有着密切的关联。因此, 从蒙古语言的“元音和谐律”入手分析长调唱词音声的审美问题, 是非常有必要的研究课题。

一、与长调唱词音声音乐属性相关的蒙古语言音声特点

1. 中国现代蒙古族标准语国际音标系统简介

当下的国内蒙古语言学研究领域中, 由于研究者所用理论体系和方法的不同, 数据采集的对象和方法的不同, 以及对同一语言现象的理解和处理的不同等原因, 就蒙古语标准语音系方案并未形成一个统一的定论。根据笔者所见资料显示, 目前国内比较权威的蒙古族标准语音系有下列三套 《我国蒙古语标准音位系统》(内蒙古语委科研处, 1981)、《蒙古语标准音水平测试大纲(修订版)》(内蒙古人民出版社, 2009) 和《蒙古语标准音声学分析》(山丹, 2007 届内蒙古大学博士学位论文)。其中, 前两者的国际音标系统更倾向于接近蒙古语书面语的特点, 而第三者则是以播音员发音的实验描写作为出发点进行研究的,

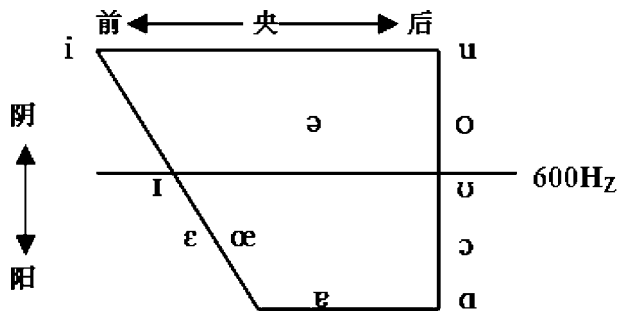
收稿日期: 2013-09-12

作者简介: 侯 燕 (1977~), 女, 中央音乐学院 2011 级音乐美学专业博士研究生。

互影响、相互制约的关系。清戈尔泰先生将蒙古语中的这种规律概括为词内部前后音节里元音之间的求同性、限制性、序列性和制约性。^⑧由此特点可见,蒙古语词结构和语言发音中存在着独特的形式结构规律。另一方面,蒙古语的“元音和谐律”除对元音属性具有严格的规定之外,还要求词中的阴性元音和阳性元音内部要有以唇形为内容的和谐。^⑨由此而来,从面部外观上观察蒙古语词汇的发音,一个词的开口度不会有频繁的大幅度张合变换。

根据“元音和谐律”,蒙古语的元音可划分为相互对立的阴性元音和阳性元音。蒙古语中存在着高元音 [ə], [o], [u], [i] 与低元音 [ɐ], [ɔ], [ʊ], [ɛ], [œ], [ɪ] 之分,与属于“声调语言”的汉藏语系不同,蒙古语属于“非声调语言”,其元音的所谓高低之分并非指语言音调调值的高低,而是指元音舌位的高低,因此,元音发音的生理特征就体现为:发低元音时舌位降低,开口度增大;发高元音时,舌位上升,开口度变小。根据实验显示,在舌位图上可体现出大约以第一共振峰的 600Hz (男性发音) 为界的这一分界线把元音舌位图分为上下两个区域,上区域中的元音即为高(舌位)元音,也叫阴性元音,下区域中的元音则为低(舌位)元音,也叫阳性元音。^⑩其中,元音 [i] 与阴性或阳性元音均可结合,因此也称之为中性元音。

图 1. 现代蒙古语元音舌位、腔位图^⑪



(2) 具鲜明形式感的现代蒙古语元音系统

根据学者推测,古代蒙古语体系中可能形成有七个元音: [ɑ], [ə], [i], [ɔ], [ʊ], [o], [u], 最初也许并未完全形成“元音和谐律”,或只在舌面后圆唇元音之间存在着某种局部的和谐关系,这样就解释了为何舌面前展唇元音 [i] 作为中性元音能够与所有其它元音相拼的构词现象。但由于舌面后圆唇元音的舌位高低有别,当它们分别与元音 [i] 相拼时,低舌位元音便会拉动舌面前高展唇元音 [i] 的舌位降低至元音 [ɪ] 的位置。同时,随着语言的发展,在现代蒙古语口语发音中,舌面后圆唇元音 [ɑ] 的一部分前化至央元音位置转化为元音 [ɐ], 另一部分则转化为元音 [ɛ]; 舌面后圆唇元音 [ɔ] 的一部分也前化至央元音位置转化为元音 [œ]。^⑫由此,现代蒙古语口语发音中形成的这些基本元音,也就构成了本文“现代蒙古语标准口语国际音标元音表”中所列出的 9 个基本元音。并且,随着上述语言发音的流变过程,也逐渐确立了现代蒙古语元音体系中既有前后(腔位)又有高低(舌位)的,这种具有鲜明形式感的音素对立结构关系。

语言学界研究认为,“元音和谐律”是蒙古语形成、发展、演变中发音的经济性原理起作用的原因。^⑬但同时,笔者也认为,恰恰是这种构词法则在蒙古族长调漫长的形成、发展历史进程中,从观念层面上深刻地影响到蒙古族长调演唱实践中,歌手对唱词音声的理解、把握和处理,以及对歌手表演尺度的审美评价。例如,长调演唱中的“元音叠置”现象和“潮林哆”^⑭演唱中长调声部与潮尔声部之间需相互协作而出现的元音和谐现象,以及由此而确立的对长调音乐的审美判断标准均与“元音和谐律”有着密切关系。

二、由“元音和谐律”看长调演唱实践中的审美观念

1. 蒙古族长调拖腔中的“元音叠置”

笔者曾就蒙古族长调音乐的相关审美问题请教蒙古族学者布林,^⑮在对唱词音声的理解上,布林先生也非常敏感地意识到长调拖腔的音乐事实上包含着两个“音”,其一是拖腔旋律的乐音,其二就是“元音叠置”(也称“搓元音”)的吐词发音,但遗憾的是此问题并未引起其他学者更多的关注。^⑯

(1) 何谓“元音叠置”

当谈到蒙古人对好听的歌的评判标准时,布林先生强调道,牧民对长调歌唱中的“吐词”具有一种敏锐细腻的感觉和准确的认识、把握。此处所说的“吐词”,指的就是在长调演唱中唱词发音中的变元音,蒙古人称之为“搓元音”,蒙古语发音为 [əg ʃig tʰamax]。布林先生将“局内人”对这种歌唱方式的命名用汉语转译为“元音叠置”,并进一步解释为在长调演唱中,由唱词尾音的音韵所引申出的拖腔部分,随着歌手的即兴性发挥从词尾音节上陆续衍生出其他元音音节,但这些衍生音节不会带来词义上的变化。^[17]

不同文化语言之间的转译,都必然要以丧失一部分原母语文化语境和意识形态的内涵为代价。就字面意义理解,“搓元音”是指在长调拖腔中元音的不断转换和相互衔接,蒙古语“搓”[tʰamax]这个词,在其文化语境中能够传神地表述出,“局内人”对长调拖腔从一个元音延展到另一元音的、浑然一体的这种声音感性样式的体验。而用汉语的“元音叠置”却无法如此直观清晰、准确贴切地表述出如“局内人”那种敏感、细腻的听觉审美感受。

考虑到“叠置”一词有元音音声同时鸣响的意谓(共时性),比较接近 [əg ʃig tʰamax] 所描述的,长调拖腔中元音那种相互衔接、毫无断裂、连绵起伏的音响感性样态。因此,本文仍倾向于使用布林先生的“元音叠置”这一概念。

(2) 元音如何叠置

在长调歌唱中,这些因即兴表演而出现的元音叠置并非毫无章法、任意为之,而是在蒙古语“元音和谐律”的制约下,伴随着旋律的抑扬起伏来进行变化的。就听觉感受而言,此时的长调演唱会因元音音色的变幻多彩而更加好听、更具韵味,尤其当演唱者是一位优秀的长调歌手时,其巧妙的元音变换更会带来听觉体验上的多样性和审美满足感。以哈扎布所演唱的长调《走马》为例,在这首民歌的各类拖腔段落中,演唱者均进行了元音叠置的歌唱处理。

谱例 1. 《走马》^[18]

谱例 1. 《走马》^[18]

陈述性旋律 →

长音拖腔旋律 →

华彩性装饰旋律 →

Lyrics (Mongolian/Chinese):

ᠭᠡ ᠷᠡ: ᠨᠢ ᠭᠡᠷᠡ xi ju e u ue: ju ᠭᠤ ue:
ᠭᠣᠰᠠᠨᠭᠠᠨᠢ ᠯᠡ ᠭᠡᠭᠢᠯᠡ xi ju e u ᠭᠤ ju ᠭᠤ ue:

ᠡ ᠭᠡ xi ju ulᠡᠨ e i
ᠡ ᠭᠡ xi ju xolᠭᠤ ᠲᠡ i

ᠭᠡ ᠯᠡᠭᠢ xi ᠲᠡᠮᠤᠯᠤ ᠰᠠᠭᠠ ᠭᠡ ᠤ ᠤᠡ
ᠰᠡ ᠷᠢᠭᠡ e pitᠢᠢ ᠲᠡ ᠤ ᠤᠡ

ᠡ xi i
ᠡ xi i e u ᠡ ᠡ xi i e u

jewᠡᠷᠠᠭᠡ e xi e i ju jexᠡ xi ju ᠭᠤ i
muheᠡᠷᠠᠭᠡ e xᠡ u jexᠡ xi ju ᠭᠤ i

(唱词大意: 骑上轻快的红走马, 拉紧缰绳不要松。莫道征途遥远哟, 鼓起劲儿不要松。)

结合谱例以及音响聆听体验可见,哈扎布所演唱的《走马》这首结构庞大、拖腔华丽的长调民歌,囊括了蒙古族长调音乐的三种典型旋律形态:陈述性旋律、长音拖腔旋律和华彩性诺古拉旋律。^⑩在每个拖腔部分哈扎布均即兴、娴熟地不断叠置元音,变换出多彩的音色,倾听起来层次细腻,值得反复品味,其演唱也因此而充满魅力。

例如,谱例1《走马》的第2、第3呼吸句,黑色方框中的音乐便是典型的长音拖腔旋律,在陈述性旋律之后,第一段唱词中伴随着拖腔哈扎布陆续叠置了13次元音,不计重复出现率,则出现了[i]、[u]、[e]、[œ:]、[ɛ]、[ɔ]共六种元音,并且其类属性均为阳性元音。之所以能够如是直接叠置元音,正是因唱词“走马”([tʃɛrɛ:])的词首元音[e]为阳性性质所致。^⑪也就是说,根据蒙古语“元音和谐律”的构词规则,当唱词结束在阳性或阴性元音上时,随之直接变换出的元音也必须相应是同一类属性的元音,如果要实现相异属性元音之间的叠置,则必须通过衬词或变格附加成分作为中介铺垫,才能实现阳性与阴性元音之间的间接衔接。^⑫

事实上,在所有蒙古族长调风格区的长调歌唱实践中,均存在着元音叠置现象,其差异只在于相较而言,锡林郭勒长调歌唱中的元音叠置最为丰富,随着拖腔旋律的发展所陆续衍生出的元音数量和音色最为多样。^⑬

2. “元音叠置”对长调拖腔延展的影响

“拖腔”蒙古语称之为“乌日特艾”([urtuae]),它在长调中占据着非常重要的地位,从旋律形态上说它构成了长调的“骨架”,^⑭从听觉感性体验上说,它又与长调以“长”为美、散逸自由的审美特征息息相关。

根据以往有关长调旋律形态研究的结论来看,学者们更加倾向于将长调散逸自由的审美特征,归结于长调非均分律动的节奏节拍和其独特的悠长拖腔之上,而往往忽略了长调拖腔之所以能够如此完美、流畅地延绵不断,还有一个非常关键的因素,那就是与拖腔相互依存、相互制约的元音叠置。

例如,谱例1第4呼吸句在唱词[ɔlɛ:n] (“红色”之意)之后也构成了一个短小的长音拖腔旋律,正是因为短元音[e]的发音方式为舒唇,口腔发音部位为后开位,^⑮因此才能够如此自然流畅地从唱词尾音的音韵上将唱腔旋律进一步延展开来。并且,上述类似情况在蒙古族长调中普遍存在,尤其是当唱词元音结束在开口元音和后响元音之上时。蒙古族学者格日勒图将这种腔-词关系的拖腔类型界定为词尾型基本元音拖腔,并指出在蒙古族长调中这种类型的“乌日特艾”最为普遍。^⑯

除此之外,当唱词结束在闭口元音上或辅音上时,这种元音叠置对生成拖腔旋律的制约作用就体现得尤为明显了。例如,第4呼吸句的第二段唱词中[xɔlfɔ] (“远的”之意)一词恰巧结束在短元音[u]上,第6呼吸句第二段唱词[bɪtʰi] (“不要”、“别”之意)一词词尾则结束在元音[i]上,前者[u]元音口腔开合度为后次闭,后者[i]元音则落在了前闭位上。^⑰就发声角度而言,这两个元音均不适合于打开嗓子在拖腔中进一步歌唱,因此歌唱者在这些词之后都添加了一个衬词[te]作为元音叠置的中介,再次变换到后开位元音[e]上,以此保证长调拖腔的顺利完成。

再有,发声的无障碍与有阻碍是元音与辅音在音色本质上的根本区别,无论唱词最终是落在塞辅音、擦辅音还是塞擦辅音上,都只能意味着歌唱的结束,此时歌手如果想再进一步抒发情感,继续咏唱的话,就必须在这个辅音之后不断叠置出其它适于歌唱的元音音节,以实现长调拖腔的极致抒情。因此可以说,蒙古族长调悠长的、歌腔化和旋律化的审美特征,形成的一个重要根源就在于唱词音声能够元音叠置的方式。

总而言之,元音叠置带来的元音音节数量的增加,不仅在唱词音声上为拖腔旋律的进一步地抻长和连绵起伏,给予有力支持;具有明亮音色和适于延展的一系列开元音和后响元音,又利于长调拖腔营造出辽阔悠远的意境。而唱词音声本身能够进行此类元音叠置的根由,恰恰是因为蒙古语言所具有的“元音和谐律”这一标志性特点。蒙古语言结构中的这一构词原则和言语发音习惯,从某种程度上看,也是促成蒙古人在歌唱长调时,以悠长拖腔为美这一审美观念形成的重要文化基因之一。

3. 唱词与唱法相辅相成对长调演唱风格的影响

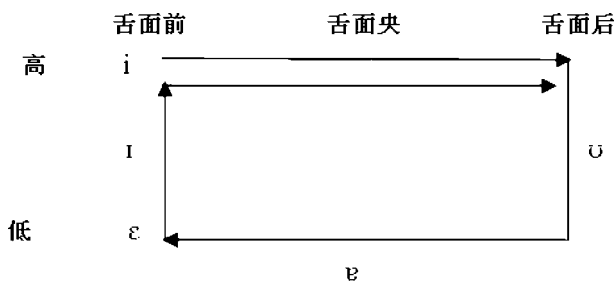
通过分析蒙古族长调中的元音叠置现象,会发现此种歌唱方式和叠置元音的作用,与汉藏语系民歌中的衬字所发挥的功能异曲同工。

(1) “元音叠置”对锡林郭勒长调婉转缠绵风格的体现

长调《走马》的第7呼吸句就是一段典型的华彩性诺古拉旋律(谱例1黑色虚线方框中),在这段全曲的最高潮处,哈扎布分别运用了两种演唱技法对两段唱词进行演绎:第一次为假声演唱,蒙古语称为啸尔古拉呼 [ʃorkolx],第二次重复时则用真声演唱,蒙古语称为柴如拉呼 [tʃʰɛrɔ:lɛx]。

哈扎布在第一次运用假声演唱时,叠置了3次元音 [ɛ] - [I] - [i];第二次重复时则用真声演唱,叠置了10次元音 [ɛ] - [I] - [i] - [ɐ] - [ʊ] - [ɛ] - [I] - [i] - [ɐ] - [ʊ]。经分析可知:第一,上述元音的叠置是以 [ɛ] - [I] - [i] 为基本逻辑序列进行的,也就是说,这三个舌面前元音是按照舌位由低到高的排列次序依次叠置的;第二, [ɛ] - [I] - [i] - [ɐ] - [ʊ] - [ɛ] - [I] - [i] - [ɐ] - [ʊ] 这个元音叠置序列又形成了一个回旋往复的变换规律:既有元音舌位由低到高 [ɛ] - [I] - [i] 这一变换方式,又有元音腔位由前到后,即由舌面前元音 [ɛ] - [I] - [i] 经舌面央元音 [ɐ] 到舌面后元音 [ʊ] 两次重复的轮转方式,由此就构成了一个元音叠置的循环链。

图2.《走马》元音叠置舌位、腔位图



布林先生曾经将锡林郭勒草原上的长调比喻为美酒,认为听好的歌手演唱就如品味甘醇一样,有一种绵、柔、甜的感觉。^②结合音响聆听体验以及从直观的图像显示中我们也可发现,在这段华彩性诺古拉拖腔的演唱中,哈扎布凭借着娴熟、自然的元音叠置的确营造出一种声音在口腔中不断盘旋萦绕、迂回延绵的美感来。可以说,这些没有任何意指功能的、以元音叠置方式结合的唱词音声,恰恰发挥出了风格性涵指的重要作用。^③没有它,锡林郭勒长调那种婉转缠绵的韵味也就无法被表现和感受了。

(2) 结合不同演唱技巧的“元音叠置”对哈扎布个人演唱风格的体现

同一段音乐用假声演唱之后再用真声重新演绎,这种歌唱技巧的运用方式,是蒙古族长调中比较典型的歌唱处理手法,目的就是要求得到变化丰富的审美效果以提高歌曲的审美价值。尤其是柴如拉呼这种唱法,“柴如拉呼”一词是不及物动词“柴拉呼” [tʃʰɛ:lɛx] 的使动态,意为“使变白”、“使成为白色”,该词作为演唱术语,可以理解为“把声音亮出来”,因此学者木兰也将这种演唱方式称之为“亮声法”。^④具体讲,此种演唱技法多用于歌曲的高潮处或曲调较高音区的拖腔上,是一种口形保持在微笑的状态下,多以 [ɐ]、[ɛ]、[ʊ] 这类开口度大的元音发声,利用硬腭和软腭的有机配合而发出透明清脆音色的歌唱技巧。运用这种演唱技法所获得的声音特点是音域高、力度强、音色明亮,并适合表达激昂的情绪。^⑤

以哈扎布为代表的锡林郭勒长调流派,其歌曲的声音感性样式主要表现为婉转缠绵——高音区泛音盘旋萦绕,低音区旋律低回悠远,讲究长调拖腔的余韵袅袅、意境深远,并不追求高亢明亮的音色。但是,《走马》这首长调高潮处柴如拉呼演唱技法的运用,则恰恰为这种细腻含蓄的风格增添了一抹亮丽的色彩。

通过对哈扎布歌唱风格的分析可见,上述这些类似衬词的元音及其连续叠置不但突出了唱词音声的族群风格,也体现出其独有的地域性音乐价值。悠长舒展的拖腔给予了歌手进行元音叠置、显示高超演唱技巧的充分空间;元音叠置所带来的音色的多样变化又极大地增强了长调拖腔的地域风格韵味。

4. 有序、丰富、可感的长调“元音叠置”之美^⑥

作为蒙古族口传民间音乐的一个标志性代表,长调歌唱已经达到了其民歌的巅峰,优秀的蒙古族长调歌手出神入化的演唱,甚至堪比器乐表现力的丰富性,尤其像哈扎布这样被尊奉为蒙古族长调“歌王”的杰出歌手。

(1) 歌手在“元音叠置”上的审美创造

优秀的民间歌手在即兴表演的过程中,既展示着自身杰出的歌唱天赋,同时他还是一位歌曲的创造者。在长调歌唱当中,歌手除了在演唱的节奏、速度、气息、曲调的结构把握、不同类型诺古拉以及不同歌唱技法的运用上,充分发挥其创造的才华外,在拖腔的元音变换上更是精巧构思、选择,创造出层次丰富细腻、音色斑斓多姿、韵味无穷的元音叠置。此时,歌手的嗓音器官就如乐手的乐器,唱词音声就如作曲家笔下的音符,元音如何叠置才能流畅自然地衔接,产生连绵不断、悦耳动听、引人入胜的审美效果,完全有赖于歌手的审美创造能力。因此对蒙古人而言,元音叠置的精妙与否就成为了评判一位长调歌手歌唱优劣的重要审美标准。

一方面,“元音和谐律”决定着长调歌手歌唱时唱词音声的元音叠置方式,另一方面,在每一个歌手的每一次具体演唱实践中,叠置的方式又存在着可即兴发挥的、相对的自由,其中包括叠置出哪些元音、如何衔接、叠置元音的数量、用何种演唱技法去结合元音的叠置,等等。口传民间音乐的一大特征就是即兴发挥,每个歌手都会根据自己对“好听”的歌的理解来歌唱,因此,不同的即兴发挥也就带来了长调拖腔中元音叠置的、多样化的形态呈现。

(2) 歌手对“元音叠置”形式结构的审美把握

如前文所述,在现代蒙古语元音体系中存在着既有前后(腔位)又有高低(舌位)的,具鲜明形式感的音素对立结构关系,这种音素之间的差异性是完全能够从听觉感受上明确辨别出来的。事实上,在各种音系中,音素的差异都会带来音声的丰富,因而,这些唱词音声的对立音素,就有着丰富的音乐审美价值,因为形式美的最基本原则就是对比原则。^②

事实上,哈扎布歌唱中这种精妙的元音叠置方式,并不仅局限于《走马》这一首长调之中,它普遍地存在于哈扎布的许多代表性长调歌唱,如《小黄马》《圣主成吉思汗》《四季》《老雁》等歌曲当中。长调拖腔中如此复杂的元音叠置方式,正是锡林郭勒长调流派歌唱风格的一大特色,在昭那斯图、莫德格、扎格达苏荣等优秀长调歌手的歌唱中,我们同样都能够感受到其长调拖腔唱词音声元音叠置的那种有序、丰富、可感之美。

从《走马》歌唱音响分析可见,哈扎布的歌唱即受到蒙古语“元音和谐律”的制约,同时在元音叠置的过程中,又有其个人对元音音声的选择和对这些唱词音声相互结构的形式感的审美把握。并且,作为锡林郭勒长调流派的代表人物,他的这种歌唱风格也体现出整个锡林郭勒长调婉转缠绵的韵味色彩。

最后,从整个蒙古族长调的歌唱历史进程来看,拖腔中的元音叠置最初也许是出于蒙古语“元音和谐律”对发声中的经济实用性目的的一个体现。但当元音以叠置的方式相互结合,其形式结构逐渐固定下来并成为一种歌唱的模式时,蒙古人也就必然会从审美的角度来欣赏长调歌唱中元音叠置的形式结构关系,这种听觉感性样式也就开始具有了内在的形式美。

5. 与“元音和谐律”相关的对长调表演的审美评判

蒙古族的长调音乐是一种生活的文化,它的产生和存在要依附于特定的民俗传统文化,并通过具体的表演实践而被运用于生活当中,经口耳相传在人际之间传承。并且,“口传文化的最大特征就是它们的‘表演’,有了‘表演’,才有了‘文本’,才有了‘传承’,而在‘表演’之前和表演之中,还有一个微观与宏观的‘语境’”。^③

(1) 宏观文化语境对长调歌唱审美判断的影响

笔者曾于2012年8月19-22日,观摩了在内蒙古锡林郭勒盟东乌珠穆沁旗举行的第四届“宝音德力格尔”杯长调大赛。当观看“传承组”上百名民间歌手的演唱时,非常不解于歌手在舞台上几乎毫无表情和肢体语言的歌唱,而当我以自己的审美判断标准认为,其中一位来自于阿拉善的民歌手表演得比较充分时,相反,周围的“局内人”则对他的表演评价为“滑稽”。经过访谈得知,蒙古人认为年长者(尤其男性)应当具有长者的威仪,尤其在演唱长调歌曲时更要凝重大气,因此他们认为这位歌手的表演方式就显得十分“滑稽”。^④

在蒙古人的传统文化生活中,长调演唱的语境往往是庄严集会、盛大宴宴、隆重庆典,以及民间庆贺聚会活动等场合,它是为表达礼仪而进行的歌唱。在此类场合中,无论是歌唱的题材内容还是表演方式,都有着不同于日常生活中可随意歌唱的戒律。蒙古族宴礼习俗中这种礼节性、庄重严肃的歌唱要求,也相

应影响到蒙古人审美观念中对歌手演唱好坏的评价,甚至将歌手自身人品是否尊贵、是否通晓礼仪、是否遵循道德规范等,与“善”相关的判断标准也纳入到审美判断之中,并且成为评判长调歌唱美或不美的一个重要因素。直至今日,这种宴礼习俗的传统观念,仍然在蒙古人的日常生活中发挥着重要的作用。

(2) “元音和谐律”对长调表演审美观的影响

当歌手在歌唱长调时,无论拖腔中的元音叠置如何繁杂华丽,从听觉体验上感受,这音乐是如此的富于变化、婉转逶迤,但是从视觉体验上,则完全感受不到与此音乐形式样态的丰富性能够相匹配的面部表情的丰富。究其原因就在于,表达语义的唱词和不装载语义的元音叠置都遵循着“元音和谐律”的制约,即使如哈扎布演唱《走马》中华彩性诺古拉旋律那样的片段,其叠置的一系列元音归纳起来则是:以舌面前(腔位靠前)元音为主,即[ɛ] - [ɪ] - [i]三个舌面前展唇元音保持了同一唇形的和谐;以阳性元音居多,即[ɛ]、[ɪ]、[e]、[u]四种低舌位元音也保持了口型的一致。因此,在表演过程中,歌手的嘴型开口度必然不会有频繁的大幅度张合变换,最终呈现出的面部姿态就相对平静、祥和,给人一种庄重感,而这种表演风格又与蒙古族礼俗生活中,长调演唱场域中的典雅稳重、真切淳朴的文化氛围完全吻合。

图3. 2012年8月19日第四届“宝音德力格尔”杯长调大赛复赛“传承组”歌手演唱(侯燕摄)



据说上世纪30年代,苏尼特德王府里的歌手策登以半闭嘴式的唱法名扬遐迩,深受人们的欢迎。当时的蒙古人把张大嘴巴歌唱的表演姿态视为不文明的行为和禁忌,尤其忌讳脸部变色、张嘴仰头等姿势,注重面部表情的安详自若和面带笑容。^⑤

由此可见,在蒙古族的宴礼民俗活动中,长调歌手表演的外在肢体语言(包括面部表情),也是“局内人”进行审美判断要考虑到关键因素,不合时宜、不得体的表演姿态会影响人们对其音乐美丑的审美价值判断。长调歌唱当中的歌曲音响并不仅仅是一个孤立的声音面相,它是与表演(表情、动作等)以及“局内人”对历时性文化语境中所有事件的感知统合在一起为亲历者所把握和鉴赏,其中任何一个因素的好坏都会影响到长调歌唱整体审美价值的高低、审美判断的结果。

结 语

通过蒙古语“元音和谐律”对长调歌唱审美观念影响的阐释,说明“感觉不只是感受的,也不仅仅是生理的,它融进了文化的影响”,“感觉与文化是绝不可分离的,这是一种复杂的经验连续体”。^⑥也就是说,人类作为社会性的存在,是通过我们的文化形态而感知的。在蒙古人的文化观念中,作为构词原则的“元音和谐律”是蒙古语语言结构的一个重要组成部分,在蒙古人言说和歌唱长调的漫长历史文化传统中,它逐渐积淀,日益文化化、自然化,最终它成为内置于蒙古人意识形态中的,一种指导蒙古人如何言语和歌唱的制约规律,并且,蒙古人也是在这样一种文化惯例下,对长调歌唱进行审美体验和鉴赏评判的。

其次,从长调“腔多词少”的传统观点来看,长调中能够表达明确语义内容的唱词在结构数量上与悠长的唱腔旋律相比,确实不对称。但如果从唱词音声的角度考虑,旋律的乐音与唱词的音声就像复调音乐的两个声部一样,自始至终完美地胶合在一起,甚至唱词音声还通过元音叠置的结构方式,支撑和促成长

调拖腔旋律的延展。唱腔旋律这个声音感性样式和唱词音声的感性样式,都应当纳入到有关长调审美问题的研究视野之中。因为,长调之所以能够具有如此突出的歌腔化、旋律化的审美属性,以及有着以“长”为美的审美追求和极致抒情的审美特征,其成因不但在于非均分律动的节奏节拍和悠长的拖腔,也与拖腔中元音的叠置以及其背后的文化观念息息相关。

最后,就当下国内长调音乐研究领域所取得的成果来看,自20世纪60年代以来,唱腔研究方向已经取得了非常丰硕的理论成果,在唱法上也有格日勒图、木兰、拉苏荣等学者的辛勤耕耘,但是唱词音声的研究却一直被冷落至今,而文学研究领域也只是关注唱词的语义符号价值,未能够从音乐审美感性体验的角度对唱词音声进行专门的研究。但事实上,上述三者必须要被统合在一个音乐事项整体当中,彼此映照。有关长调唱词音声及其相关审美问题的研究,还存在着进一步开掘的学术空间。

附言:中央音乐学院钱茸教授对唱词音声本体的分析观点和她提出的一系列分析方法,引发了笔者关于蒙古族长调唱词音声的更多思考。同时,在本文的具体写作过程中,钱茸教授也不断给予支持与帮助,特此致谢。

①②钱茸《〈唱词音声析〉理念与新版“双六选点”》,《歌海》2013年第1期,第4,6页。

②⑦⑩⑫⑬白玉柱、孟和宝音《现代蒙古语正蓝旗土语音系研究》,北京:民族出版社,2011年,第301-309,12、167,“摘要”1,333-334,200页。

③根据白玉柱、孟和宝音二位学者统计,到目前为止,我国蒙古语言研究领域已经就察哈尔、巴林、科尔沁、卫拉特、鄂尔多斯、陈巴尔虎、土默特、喀尔喀、阿拉善、乌珠穆沁、布里亚特、青海蒙古语等方言土语的语音进行了声学分析(参见注②,第15页)。但还未关注到哈扎布歌唱所运用的锡林郭勒盟阿巴嘎旗土语方言。阿巴嘎方言与乌珠穆沁旗、正蓝旗、苏尼特旗等方言同属于察哈尔土语的一个组成部分,因此,从语言发音的近似度上考虑,笔者选择以锡林郭勒盟正蓝旗土语音系为基础的中国现代蒙古族标准语发音国际音标系统作为参照系。

④本文中“现代蒙古语标准口语国际音标元音表”和“现代蒙古语标准口语国际音标辅音表”,选用山丹《蒙古语标准语音学分析》研究结论中的国际音标系统制作。参见注②,第302-303页。

⑤⑨清戈尔泰《蒙古语语法》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,1991年,第28,77-78页。

⑥“后强”与“后响”所指意义相同,即在由两个元音结合而成二合元音中,后一个元音响亮度大,音时延长;而第一个元音则较短较弱。

⑧戴庆厦主编《中国少数民族语言研究60年》,北京:中央民族大学出版社,2009年,第342页。

⑪“现代蒙古语元音舌位、腔位图”为笔者根据白玉柱、孟和宝音两位学者研究的结论进行绘制。参见注②,第333页。

⑫“潮林”[tʃʰɔlin]为蒙古语“潮尔”[tʃʰɔɪr]的变音,原意为“共鸣”、“和音”之意,“哆”[tʷ:](或“道”)为蒙语“歌”之意,“潮林哆”即为“带有共鸣的歌”。潮林哆为双声音乐结构,由一位长调演唱者领唱,一位或多位潮尔演唱者伴唱持续低音来共同构成。

⑬布林(1940—),蒙古族马头琴国家级代表性传承人,马头琴艺术家,教育家。

⑭⑯根据布林口述内容整理,访谈时间:2013年4月29日。另,徐欣博士在对蒙古族潮尔音乐的研究中也探讨了“搓元音”问题,即在潮林哆演唱过程中,潮尔声部会跟随长调声部的“搓元音”技巧来同步转换相应元音,以实现两个声部元音音色的一致。徐欣博士将这种音响样态称之为“双声部元音和谐原则”。至于就长调声部“搓元音”问题的相关研究,在其论文中并未论及。参见徐欣《内蒙古地区“潮尔”的声音民族志》,上海音乐学院2011届博士学位论文,第125-129页。

⑰根据布林口述内容整理,访谈时间:2012年7月6日。

⑱长调民歌《走马》的谱例为笔者根据《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》中的乐谱以及哈扎布演唱音响打谱制作。音响资料来源:内蒙古长调民歌集萃(CD),呼和浩特:内蒙古文化音像出版社,ISRC CN-C18-02-323-00/A.J6。原曲谱下标注:歌曲为哈扎布演唱,却金扎布记词、记谱,郭永明、魏·巴特儿译词,额尔敦朝鲁配歌。参见《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》编辑委员会编辑《中国民间歌曲集成·内蒙古卷(上卷)》,北京:人民音乐出版社,1992年,第316-317页。本谱例以换气记号为标志,以一个“呼吸句”表示一个音乐律动单位。

⑲⑳根据乌兰杰教授的观点,“音乐形态方面,长调牧歌的特殊韵律,便是将陈述性的语言节奏、抒情性的长音节奏、描绘性的装饰音节节奏结合起来”。博特乐图将这一理论观点进一步发展为“陈述性旋律、长音拖腔旋律和华彩性诺古拉旋律”。参见博特乐图《表演、文本、语境、传承——蒙古族音乐的口传性研究》,上海:上海音乐学院出版社,2012年,第155-160,“序”V页。另,蒙古语“诺古拉”[nokle:]一词有“折回”、“弯转”之意,汉语转译为“波折音”。

㉑“走马”一词在蒙古语标准口语中实际发声为[tʃɔɪ],本文记录的唱词发音[tʃɔɪr:]则是根据哈扎布的实际演唱音响

标注的,这也从另一方面体现出哈扎布歌唱的个人语言风格。

②③⑤有关长调拖腔中同性元音之间直接转换和异性元音之间的间接转换问题,可参见格日勒图《论蒙古族乌日汀哆的拖腔——乌日特艾》,载珠兰齐其柯主编《蒙古族长调歌曲研讨会论文集》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,2003年,第246-250,242,243-244页。

②④巴图苏和、包图雅编著《学说蒙古语》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,2006年,第18-19页。

⑦根据布林口述内容整理,访谈时间:2012年8月19日。

⑧语言符号学研究认为,作为意指系统的符号包含着一个直指的平面和一个涵指的平面。简单来说就是从语义学的角度看,在直指平面上,唱词语言(能指)表达着明确的语义内容(所指);除语义表达功能之外,不同地域方言土语构成的唱词音声,还可没有任何意指功能的情况下,通过其音色、音调、音长、音量等具音乐性的参量特征的变化,构成一个风格性的第二能指系统,即涵指系统。民歌唱词音声的地域风格韵味,往往就是通过这一系统得以体现的。

⑨木兰编著《浅谈乌日汀哆及其演唱艺术名词术语的规范》,载珠兰其其柯主编《蒙古族长调歌曲研讨会论文集》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,2003年,第9页。

⑩包·达尔汗、乌云陶丽《蒙古长调》,杭州:浙江人民出版社,2007年,第114-115页。

⑪参见宋瑾《音乐美学基础》,北京:中央音乐学院出版社、人民音乐出版社,2008年,第36-39页。

⑫根据乌兰其其格(1973~,内蒙古大学艺术学院音乐系副教授,蒙古族民俗学研究方向)口述内容整理,访谈时间2012年8月19日。

⑬图·呼日勒巴特尔《苏尼特长调民歌的发展及其演唱技巧》,载季华主编《锡林郭勒长调》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,2007年,第62页。

⑭(美)阿诺德·伯林特(Arnold Berlean):《导论:艺术环境与经验的形成》,载(美)阿诺德·伯林特主编《环境与艺术:环境美学的多维视角》,刘悦笛译,重庆:重庆出版集团、重庆出版社,2007年,第11页。

(责任编辑:温永红)

(上接第73页)

①“拉伊”为藏语音译,其中“拉”为山之意,“伊”为歌之意,即山上歌唱的歌曲。在藏区特指藏族人在放牧、旅途、打猎或在田野劳动时唱的爱情歌曲。

②“昂合”:藏语音译,安多藏族拉伊中颤音唱法的称谓。

③常留柱《藏族歌曲声乐教学曲集》,上海音乐学院出版社,2002年,第182页;糜若如《藏族声乐教学的探索》,中央音乐学院馆藏资料,1993年,第14-20页;糜若如《藏族民歌中特有的演唱技法——[缜固]的探讨》,中央音乐学院馆藏资料,1993年,第1页。这三篇文章都涉及卫藏[缜固]唱法研究。此外,孟新洋《藏族歌曲的演唱风格与技巧初探》,中央民族学院学报第3期,1993年,第3页,一文也涉及藏族唱法。

④嘉雍群培《论藏族康巴山歌中的“昂叠”》,中央音乐学院出版社,1997年,第1页。

⑤缪天瑞主编《音乐百科词典》,人民音乐出版社,1998年,第87,88,504页。

⑥龚镇雄《音乐声学——音响、乐器、计算机、MIDI、音乐厅声学原理及应用》,电子工业出版社,1995年,第189页。

⑦吕钰秀《音乐学探索——台湾音乐研究的新面向》,五南图书出版股份有限公司,2009年,第71页。

⑧因汉语发音不能发出藏语此单词,在文中将藏语音译成两个字,即“昂合”。

⑨参考韩德民《噪音医学基础》,人民卫生出版社,2007年,第5、7页。

(责任编辑:杨民康)

(上接第31页)

简单地概括肖斯塔科维奇自30年代起的配器特点:1.明确的功能性,甚至比大多数古典乐派做的更具“必要性”;2.通过转换乐器组,明确、划分曲式结构;3.整齐的声部进行与较长段落由丰富的线条性材料发展形成;4.符合声学原理的纵向排列,独奏乐器一定是在不同乐器组的伴奏下演奏,很少用到弦乐队中的重奏形式;5.乐队的渐强与渐弱,是按照古典的排序方法进行递增和递减的。

(责任编辑:胡育蓉)