

# 京剧唱腔与美声唱法的艺术比较

赵 玲

(西华师范大学 音乐学院, 四川 南充 637002)

**摘要:**京剧唱腔与美声唱法无论在声音的运用、呼吸的支持、共鸣的搭配上都具有许多共性,但又各具特色。京剧唱腔多依据不同的角色、不同的行当,选择不同的声区、共鸣等,强调人物的个性化。美声唱法则追求声音的上下连贯与统一,追求共鸣腔体的整体运用与比例搭配。

**关键词:**京剧; 美声; 声音; 呼吸; 共鸣

**中图分类号:**J 80; J 60

**文献标识码:**A

**文章编号:**1671-394X(2008)11-0071-04

我国民间音乐文化源远流长,异彩纷呈。京剧艺术作为我国民间戏曲文化的杰出代表,早已被全世界不同民族、不同肤色的人们所熟悉和了解,被称为中国的“国粹”、东方的“歌剧”。在与世界音乐文化相互交流、学习、借鉴、融合的进程中,作为东方歌剧的京剧艺术与被称为“美妙地歌唱”的西方歌剧艺术相比较,我们该如何学习借鉴,是多年来我国民间音乐文化从业者和研究者始终关注的重点。

## 一、京剧唱腔的形成

京剧艺术是中华民族独具特色和魅力的民间艺术瑰宝,有着渊源流长灿烂辉煌的历史和博采众长、兼收并蓄的特征。在京剧艺术从形成到发展的两百多年的历史里,不断汇集和融入各地方剧种的精华,逐步形成了自己所独有的唱腔艺术风格,也使京剧艺术发展成为我国最大、最具影响力和最具表现力的民间戏曲剧种。

京剧艺术最早源于我国民间的徽调和汉调。徽调有别于其他地方性民间音乐的最大特征是吸收兼容的能力,它秉承中国三大声腔——弋阳腔、昆腔和秦腔的演唱风格,声韵唱腔上虽以二簧为主,同时也兼收了吹腔、四平调、拨子腔等多种唱腔形式。正是徽调所具有的吸收兼容的特殊能力,为日后逐步发展成为我国戏曲舞台的瑰宝——京剧艺术,奠定了十分坚实的基础。汉调即汉剧,

是流行于湖北及豫、湘、陕、川部分地区的地方性民间戏曲剧种。汉调的声腔系统是由西皮、二簧结合而成的皮簧腔,是中国四大声腔之一。西皮源于陕西梆子,经过襄阳腔的演绎变化,曲调高亢激越,唱腔刚劲有力;二簧源于安徽、江西的地方腔调,曲式细腻柔和、温文委婉。明清时期,西皮和二簧随着商人的流动荟萃交融于九省通衢的汉口,最终形成了融南北声腔为一体的汉调。

清乾隆五十五年(1790年),江南久享盛名的徽班“三庆班”入京为皇帝祝寿,四喜、春台、和春三班接踵而至,一时间“四大徽班”闹京城,你方唱罢我登场。1828年以后,一批汉戏演员陆续进入北京。徽、汉两班艺术合作,声韵合流,经过一个时期的相互交流与融合,又不断汲取其他地方民间音乐营养,再加上吐音咬字的京音化,最终形成了一个京腔浓郁、京味十足的新的剧种——京剧。

由此可见,京剧唱腔的形成经历了一个长期而复杂的过程。它源于民间,起于徽调,成于北京。它兼收并蓄,博采众长,百川归流,最终成就了中华民族大家庭中最具代表性的传统民间音乐文化艺术。

## 二、美声唱法的形成

“美声唱法”一词源于意大利文“bel-canto”,其字义就是“美妙地歌唱”或“美妙的歌曲”。它源于17世纪的意

收稿日期:2008-06-30

作者简介:赵玲(1963-),女,四川南充人,西华师范大学副教授,从事声乐教学、音乐理论研究。

大利,是在西欧专业古典声乐传统唱法,特别是宗教音乐的基础上发展进化而成的。17世纪的欧洲大地,文艺复兴思潮风起云涌,建立在多声部教堂音乐、复调音乐基础上的传统古典音乐已不能满足人们对音乐艺术的渴求与需要。伴随着歌剧艺术的日益兴起和歌剧内容的变化发展,一批歌唱家努力探索,大胆实践,从实际需要出发,着力改进演唱的方式方法,采用比其他唱法喉头位置较低的发声方式,因而产生了一种明亮、丰满、松弛、圆润,具有一种金属色彩的、富于共鸣和垂直感的优美华丽的音质,这样就形成了今天表现力丰富多彩的美声唱法。

美声唱法音色优美,发声自如,音与音的连接平滑匀净,花腔装饰乐句流利灵活,具有句法连贯、声音统一、宽厚灵活、刚柔兼备、以柔为主的特殊演唱风格。其演唱风格及演唱技巧,一直随时代以及所演唱作品的发展而不断丰富、充实、完善和提高,形成了一整套科学而又系统的技术训练方法和理论体系。由于这种演唱方法具有很强的科学性,因此是歌唱艺术中最具权威和代表性的唱法之一,被世界各国人民所喜爱和接受,成为人类音乐文化的宝贵财富和艺术家声乐、教育家运用与传承的艺术瑰宝。

### 三、京剧唱腔与美声唱法的艺术比较

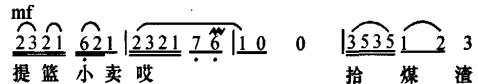
我国的国粹京剧与西方音乐所推崇的美声唱法,同是当今世界历史渊源最为古老、发声方法最为科学的唱腔艺术之一,它们之间有许多相同之处,同时也不乏各自所具有的个性特征。

#### (一)京剧唱腔与美声唱法在呼吸上的艺术比较

古往今来,纵观世界声乐艺术,无论是什么民族,什么唱法,什么流派,对发声中呼吸的运用都非常重视与强调。早在我国唐代,《乐府杂录》中对呼吸的运用就有这样的描述:“善歌者,必先调其气,氤氲自肺间生,至喉乃噫其词,即分抗坠之音。既得其术,即可致云响之妙也”。明朝的魏良辅说:“曲择声,沙喉响润,发于丹田”。世界著名男高音歌唱家帕瓦罗蒂认为“掌握不好呼吸,就没法唱出好听的声音,甚至会毁坏嗓子”。京剧表演艺术家言慧珠说:“要用横膈膜呼吸,所谓丹田之气,呼吸进行时要慢而且长,久而久之,可以达到两个目的:唱的时候能够呼吸自如,可用最少的气来发音;在锻炼中提高肺活量,唱起来显得长”。这些论述都精辟地阐明了呼吸在歌唱中的地位与作用,强调上中下丹田贯通一气。气通则声通,气顺则音顺,京剧唱腔与美声唱法在呼吸运用的追求上是完全一致的。

尽管京剧唱腔与美声唱法在呼吸运用的追求上表现出完全的一致性,但在气息的具体运用上又有一定的差异

性。京剧唱腔根据角色分工的不同,气息运用其实是不同的。我国戏曲界老一辈艺术家在长期的舞台实践中积累了丰富的经验,不管是老生、小生,还是老旦、花旦和青衣、净角等,唱腔都主张气要吸得深,只有“气沉丹田”,才能“贯通于顶”,形成上下连通的呼吸方法。但同时又根据角色各自不同的思想情感,运用不同的唱腔音色,采用不同的用气方法。吸气分闻、喘、补、偷、换,用气分揉、提、弹、顿、停、推、送、扔、甩等。呼吸方法讲究气与字、气与情的结合,强调声音与气息的连贯,用气引声,以字行腔,以腔传情。其特点在于用气手法丰富,不死板拘谨,根据人物的感情需要,选择符合情感表达的恰当的方式方法。如现代京剧《红灯记》中,李玉和演唱的《穷人的孩子早当家》唱段中的:



就采用了“揉气”手法。在这里,李玉和以一个父亲的形象和语气,深情地叙述了铁梅早年生活的艰辛与勤劳。“揉气”手法的运用,展现了人物内心此刻舒缓坦荡、情真意切的内心境界。不同用气方法所产生的不同唱腔效果,充分表现了不同角色所代表的不同人物类别各自不同的思想感情,达到了揭示人物性格,展示戏剧冲突,渲染艺术气氛的独特效果。

同样,美声唱法也非常重视气息的运用。美声学派有一句古老的说法:“谁懂得呼吸的奥秘,谁就懂得歌唱”。美声学派这句古老的教诲十分准确地阐明了呼吸在歌唱中的重要性。美声唱法要求呼吸运用自然流畅,呼吸时吸气肌肉群与呼气肌肉群产生对抗,在这种状态下吸气时横膈膜下降,腰腹部有一种向外的扩张感,呼气时保持吸气时的积极状态,然后慢慢地呼出,同时小腹略向内收,感觉到由小腹收缩的力量推动气息的呼出。在整个呼吸过程中,呼吸与声音通道呈管状连接,气息吸得深而坚实,充满活力又不僵硬,发出的声音听上去松弛、自然、丰满、柔和。如普契尼歌剧《佳尼·斯基基》中洛莱塔的咏叹调《我亲爱的爸爸》,演唱者演唱时气息要连贯流畅,具有很好的呼吸控制力,使气与声完美地结合在一起,演绎出富有感染力的歌声。同时美声唱法强调胸腹联合式呼吸,这种方法与我国京剧唱腔所强调的气息贯通、气沉丹田、横膈膜下降、声音的胸腔支持点和高位置的共鸣等在呼吸方法的运用和唱法观念方面如出一辙,所不同的是美声唱法要求呼吸自然流畅,旋律与歌词搭配准确,强调气与声的结合,声音连贯、均匀、流畅,不同角色演唱时在呼吸运用的变化方面要求相对少些,而京剧唱腔要求随着角色的不

同在用气方法上则会产生较大的变化。

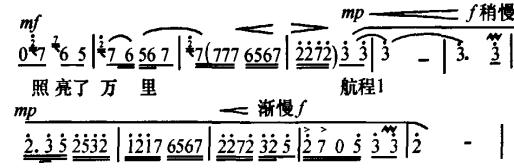
## (二)京剧唱腔与美声唱法在声区统一上的艺术比较

从生理学角度讲,科学的发声方法无论是哪种流派、何种风格,其原理基本是一致的,都是由呼吸器官呼出气流,然后振动声带而发出声音。人类健康的嗓子都有两种机能,一种是真机能,发真声;一种是假机能,发假声。真机能在发声时,表现为声带是全面振动(全振),而假机能在发声时则是局部振动(边缘振动)。无论是京剧唱腔还是美声唱法,在声区上都追求真声和假声的合理调配与运用,但两者在声区统一性上又表现出一定的差异性。

京剧艺术在其形成和发展的历史进程中,由于受民族区域、语言习惯、音乐文化,特别是昆腔、四平腔、梆子腔、高腔四大唱腔的影响,在发声方法上依据戏曲内容所表现的不同人物的性格特征,逐步形成了有别于其他音乐表现形式的唱腔风格和音乐特色。其中一个显著特征就是京剧唱腔的音区并不要求严格意义上的“统一”,真假声结合方面充分表现出了京剧唱腔独特的个性。如“生腔”(包括老生、净、老旦、丑等)演唱时声音运用以真声为主,演唱时声音音量大,彰显出一种雄劲、厚重、粗犷的唱腔艺术风格。“旦腔”(包括青衣、花旦、刀马旦、小生等)运用小嗓演唱,演唱时以假声为主,注重口、鼻、头腔共鸣的运用,声音明亮集中,音位较高,音色强调高、亮、脆、尖。而小生演唱虽以假声为主,但文生演唱要求音色色彩鲜明,脆亮婉转;武生演唱则要求声音嘹亮挺拔,刚劲有力。小生演唱时还根据不同人物的性格需要,高音采用假声,低音则采用真声,声音交替运用于真假声之间,音色上并不追求声音的完全统一。京剧唱腔正是通过声音色彩的这种强烈对比,有效地表达出了戏剧人物的层次感和形象感,使人物性格更加突出,情感刻画更加深刻,戏剧冲突更加明显,层次展示更加清晰,形象对比更加鲜明,以此强调两种机能的冲突,使京剧艺术在演唱风格上形成了自己独有的艺术个性,产生了独特的艺术效果。

与京剧唱腔的音区要求不同的是,美声唱法要求声音音区的统一必须严格细致。首先要求真假声必须混合,这种混合不只是噪音的混合,同时包括整个共鸣状态都必须混合。美声唱法把人的声音划分为几个声区,声区与声区之间通过某些音(过渡音)进行上下衔接,以求达到声区的完美统一,因此美声唱法特别强调“混声”原则。艾萨克·内森曾对“混声”作了明确的说明,他认为在男声和女声、胸声与头声之间存在一个破裂点,意大利人把发声器官中形成的这种胸声和头声的衔接点称为“小桥”。意大利声乐大师贝基先生也曾说:“过渡音是学生所害怕的,但是如果喉结位置放好了,上下声音完全统一就不成问题”。这就是说,好的声音状态是喉头保持吸气时很舒

服的状态,与深呼吸相结合,让打开喉咙的“放松”与呼吸支持、拉紧声带挡住气流的“收紧”两者密切配合,以达到声区的统一。其次,美声唱法的发声技巧在于注重强调运用较小的声带振动力与良好的呼吸支持作用,获得优美的歌唱效果。美声唱法发出的声音具有很好的泛音,是带有波动的唱法,而京剧唱腔很多是先将长音直声引长,声带拉得较紧,在一句结束前再适当增加声带的波动,产生泛音。如现代京剧《海港》中方海珍演唱的《想起党眼明心亮》中的一段唱腔:



整个唱段起伏跌宕,韵味十足,“程”字一亮腔,演唱者的声带由“紧”到“松”逐步释放,让气息自然、均匀、流畅,让声带在“紧”与“松”的自然状态下灵活交替行进,演唱出一种上下丰满、左右连贯、弹跳自如、收放有度的效果。这种效果其实和美声唱法中花腔女高音的花腔唱法有着惊人的相似之处。由此不难看出,京剧唱腔与美声唱法在声区统一上具有一定的共识,但京剧唱腔更多地运用了喉机制的功能,强调个性化、人物化,使不同角色的声音音色丰富多彩。而美声唱法则强调声区声音的完美统一,真假声混合的比例必须适中,让声音在自然状态下达到“真中有假、假中有真、真假难分、真假互补”的艺术境界。

## (三)京剧唱腔与美声唱法在共鸣上的艺术比较

京剧唱腔与美声唱法在追求声音的共鸣上是一致的,都要求在正确的呼吸支持下,打开腔体以获取良好的声音共鸣。京剧唱腔中讲究“贯顶、中松、气沉”的共鸣方式,其实与美声唱法中追求共鸣的歌唱方法是一脉相承的。京剧的贯顶与美声的头腔共鸣在声音的要求上是一致的,中松、气沉也与美声唱法上下连贯、气息下沉不谋而合。不同的是在实际演唱运用中,京剧唱腔所遵循的共鸣无论是胸腔共鸣、口腔共鸣,还是鼻咽腔共鸣、头腔共鸣等,都是根据不同角色、不同行当,要求具有不同的共鸣效果。如老生与黑头虽然都是男声,声音的音域范围也差别不大,但音色却截然不同。老生唱腔多采用真假混用的方法(真假声分离交替使用),在中低声区用口腔共鸣,高音用头腔共鸣,唱法接近生活语言状态,声音刚健质朴,咬字吐词清晰。黑头唱腔则用脑后共鸣,声音融入胸腔、口腔、咽腔、鼻腔、头腔等而成为整体共鸣。其中鼻咽腔共鸣的高音位共鸣在黑头行当中的运用最为突出,它能让演唱者通过共鸣腔体的运用发出粗犷豪迈、气吞山河的雄伟气势。

小旦与老旦都属旦角,在共鸣运用上也各有特点。小旦用假声演唱,声音要求头腔共鸣,同时混入口腔、咽腔、胸腔等相结合的混合共鸣,声音音位高,音色明亮集中,柔和干净。老旦用真声演唱,声音质朴自然,多采用鼻腔共鸣,使声音通畅明亮,有穿透力。

而美声唱法在共鸣腔体的运用上与京剧唱腔的共鸣有着很明显的不同。美声唱法追求各共鸣腔体的整体共鸣,在获取共鸣时需要根据声音的高低选择不同共鸣运用的比例。美声唱法的共鸣腔体大致分为三大部分:一是头腔共鸣,包括鼻腔、鼻咽腔和鼻窦腔。头腔共鸣使声音明亮丰满,具有金属般的音质和很强的穿透力。二是口腔共鸣,包括口腔、口咽腔和喉腔。口腔共鸣使声音明亮清晰,亲切自然。三是胸腔共鸣,包括气管、支气管和整个肺部。胸腔共鸣使声音铿锵有力,低沉厚重。美声唱法三大共鸣腔体中最注重的是头腔共鸣,也就是“面罩共鸣”,“面罩共鸣”实际上是一种高位置的唱法,是美声唱法的精髓,意大利著名声乐教育家贝基先生曾说:“面罩是声音的灵魂”。面罩唱法是以把喉咙完全打开为前提,声音明亮、圆润、宽厚、通畅,富有穿透力。京剧唱腔与美声唱法都特别强调声音的共鸣,但在获取声音共鸣的方式方法上,却各有千秋,各具特色。京剧唱腔是按不同角色、不同人物,根据其各自不同的风格,选择不同的共鸣腔体,突出演唱中人物强烈的个性特征。如现代京剧《沙家浜》中阿庆嫂、沙奶奶、郭建光、胡传魁、刁得一等人物各具不同的性格特征和思想追求,因此在演唱时,他们分别采用了头腔共鸣、鼻腔共鸣、口腔共鸣、胸腔共鸣等不同的共鸣腔体,以此表现阿庆嫂的机智与勇敢、沙奶奶的慈祥与坚强、郭建光的英雄与豪迈、胡传魁的愚钝与自负、刁得一的奸诈与狡猾。不同角色采用不同共鸣腔体所产生的不同唱腔效果,为揭示人物的性格特征和内心世界产生了积极的帮助作用。

所以有人说,只要一亮腔,就知是啥行当。与京剧唱腔不同的是,美声唱法则要求在良好呼吸作用的支撑下,充分打开喉头,根据不同声部、音色,按照声音的高低错落,选择运用混入共鸣的比例,强调整体共鸣,促使声音上下连贯,协调统一。

由此可见,京剧唱腔与美声唱法在呼吸、声区、共鸣等方面都存在共同点,但由于两者源于不同民族、不同地域、不同历史文化背景,因而表现出各自不同的音乐风格和唱腔特色,具有各自不同的艺术特征和表现形式。作为人类音乐文化宝库中重要的组成部分,两种唱腔都在不断的进步中追求音乐的至高境界,给人类艺术的传承与发展留下了科学而系统的宝贵资源。

纵观当今世界,多元文化、多元民族的大交汇和大融合,造就了辉煌而灿烂的现代文明。不管是“东方的歌剧”、中国的“国粹”,还是“西方的歌剧”、意大利歌唱的精髓,他们尽管艺术表现的方式不尽相同,方法各有差异,但在艺术的追求上是一致的,都有一个相互学习、借鉴,并“以人之长,补己之短,融会贯通,弘扬光大”的一个漫长的历史进程。这就要求我们必须用科学的态度,严谨的学风,开放的胸怀,创新的精神,去努力实现我国民族音乐文化艺术的伟大复兴。

### 【参考文献】

- [1] 姜家祥. 声乐理论与教学实践 [M]. 武汉: 武汉出版社, 2003.
- [2] 沈湘. 沈湘声乐教学艺术 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 1998.
- [3] 田玉诚. 谈美声歌唱艺术 [M]. 拉萨: 西藏人民出版社, 1995.

[责任编辑 张 鹏]

## On the Comparison between Music for Voices in the Beijing Opera and Bel Canto

ZHAO Ling

(Conservatory of Music, West China Normal University, Nanchong, Sichuan, 637002, China)

**Abstract:** Music for voices in the Beijing opera and Bel Canto share much commonness in voice utilization, respiratory support and resonant arrangement. Yet, both demonstrate their own distinctive artistic specialties. As a rule, in music for voices in the Beijing opera, the individuality of characters is highly prominent because a certain voice system such as the specific vocal zone and resonance is collocated with a certain role, that is, different roles will adopt different voicing collocation, while Bel Canto pursues the continuity and unity of voice and the integral utilization and the proportional arrangement of resonant cavity.

**Key words:** Beijing Opera; Bel Canto; voice; respiration; resonance