

●滑 静

论京剧唱腔与歌剧美声唱法之异同

(淮阴师范学院,安徽·淮阴,223001)

摘要 京剧唱腔与美声唱法的发声、呼吸、共鸣技术以及歌唱效果的差异,主要来自于不同民族音乐文化的审美习惯和审美情趣。京剧唱腔中的共鸣是受角色的性别、性格、气质、风格等影响决定的,它强调了角色的性格化以及演唱的个人风格化,而美声唱法则强调的是演唱过程中声音共鸣的统一性和协调性。

关键词 京剧;京剧唱腔;意大利歌剧;美声唱法;发声;呼吸;共鸣

当今国际音乐教育的发展深受音乐人类学、文化人类学的影响。美国威斯廉大学民族音乐学教授郑苏女士2001年5月在中央音乐学院和中国音乐学院讲学时一再提到21世纪世界音乐将占据全球文化主流,从而取代20世纪西方艺术音乐。我们的国粹——京剧,现在也越来越受到世界人民的喜爱。在多元文化的价值观基础上,本文拟就东西方音乐文化中有关演唱技术的异同做一探讨,取中国京剧唱腔的演唱与西洋美声唱法中的发声、呼吸、共鸣作比较和分析。

京剧最早的形式是皮黄腔,清初经湖北襄阳传至武汉一带并且吸收当地民间音乐后而形成。二黄源于江西安徽一带与弋阳腔有较多渊源关系,清初时西皮成为汉调的主要声腔,来自江西的二黄则与徽调相结合,汉班徽班艺人同台演出而形成皮黄腔。1790年乾隆皇帝八十大寿,诏令四大徽班艺人进京祝寿,遂使通俗流畅的皮黄腔风靡京城,为清末京剧的形成奠定了基础。京剧在后来的发展过程中又不断吸收来自昆腔、四平腔等优秀的戏剧唱腔和表演形式,不断完善自己而形成具有200多年历史的传统京剧形式。她是我国目前影响最大的一个戏曲剧种,也是戏曲音乐中在唱法上发展得最快、最充分,相对来说较为系统的

一种,由于京剧行当划分较多,因而唱腔也各不相同。

意大利歌剧产生于16、17世纪之交,标志着一个新的音乐风格时代的开始。歌剧是音乐与戏剧结合的综合艺术形式,这种结合在欧洲有着久远的历史。18世纪意大利美声唱法兴起,并成为意大利歌剧的演唱风格。美声唱法(bel canto)直译为“美妙的歌唱”,是意大利歌唱学派于17世纪在佛罗伦萨开创的。歌剧艺术的发展使得歌剧主角成了独唱家,他们在歌剧中发展其噪音潜力,把音域扩展到三个八度,还运用花腔技术来演唱快速经过句、快速音阶以及灵活华丽的装饰音,美声唱法由于这些特点而举世闻名。

一、发声技巧比较

演唱的发声技术和发声方式是决定不同流派演唱技术的重要因素。无论哪种演唱流派,从歌唱的基本原理上看,其发声方式都是相同的。都是用呼吸器官的呼出气流,促使处于闭合状态的噪音发声器官——声带振动而发声。但在具体发声技术的细节方法上,美声唱法和京剧唱腔又有着明显的不同之处。

作者简介:滑静(1964-),女,淮阴师范学院音乐系讲师。

收稿日期:2002-07-22

东西方音乐文化的差异给发声技术带来了不同的影响。造就了不同的歌唱发声应用技术。京剧受民族区域、音乐文化,特别是昆腔、四平腔、梆子腔、高腔四大唱腔的影响,根据角色的不同在发声技术上有以下几种类型:1、真声唱法、2、假声唱法、3、低音区与高音区的真假声相结合的唱法。

真声唱法:真声的歌唱发声技术在我国民间歌唱中应用得十分广泛。各地的戏曲、说唱和民歌演唱中都有应用。在京剧角色中的老生、武旦、净角、老旦等都是大量使用真声演唱技术。真声的应用通常具有音量大、声音粗犷、豪放、雄劲、浑厚有力等优点。但它同样也表现出音域太窄,高音不容易唱上去,声音穿透力差,有一定的局限性等弱点。

假声唱法:假声歌唱也是戏曲演唱中常用的发声技术。假声的声音高亢、明亮、激昂,有很强的穿透力和柔韧性,因而具有特殊的艺术魅力。京剧中的小生一般采用假声演唱法,为了刻画剧中男青年俊美的形象而采用的一种特殊的声音造型方法,这样发出的声音以高亢的假声为主要成分并混以极少量的真声。另外,传统的京剧实践中,旦角绝大多数由男性充当(成因较为复杂,这里不做专述),反映在唱法上无论是青衣、花旦均采用假声演唱,音质上讲究高、亮、脆、尖。但纯假声具有声音比较平薄、尖锐,听起来较为紧张,中、低音区声音虚弱,发声困难,不利于人声嗓音歌唱能力的发挥等弱点。

高音区的假声与低音区的真声相结合的发声技术:这种唱法在戏曲演唱中同样有广泛的基础,兼用真假声弥补了单纯用真声或假声的缺陷,综合了两者的优点和长处,大大加强了人的歌唱能力,丰富了音色表现手法,拓宽了音域,所以较其它两种唱法更具合理性。如京剧角色中的一些老生演员能唱极高的“嘎调高腔”,声音高昂挺拔,还有一些唱工造诣深厚的老生演员,他们的发声并非完全用真声,而是巧妙地运用了戏曲界的行话“边音”(即假声),声音明亮透彻,有的甚至能唱到e、f等音高。还有京剧角色中的小生,为了风格的需要,音色在上下声区不追求统一,高声采用纯假声演唱,低声区结合真声,道白的用嗓也采用这种特点。京剧唱腔中低音区沉稳浓郁的真声吟唱和高音区高亢嘹亮的假声音色形成了鲜明的色彩对比,层次分明,形象突出,使声音交替运行于真假声之间,通过嗓音歌唱发声机能的转换产生特殊的歌唱艺术效果。

然而,京剧唱腔中的真假声结合与美声唱法的真

假声结合却有着实质性的差别。美声唱法追求的是真假声的“混合”应用,两种嗓音机能状态结合换声技术的声区过渡处理,使得嗓音音色趋向统一,不留下明显的嗓音机能转换的痕迹。而京剧唱腔却常常故意突出二者的区别,以增强两种嗓音机能的冲突,形成鲜明的音色性格对比。正是由于这些具有特殊演唱效果的歌唱发声技巧方法,使得我国京剧唱腔以其独特的魅力和东方音乐文化的特殊风格,成为世界声乐艺术园地里的一朵奇葩。

美声唱法的歌唱发声技巧从机理上看,明显有别于京剧唱腔的发声技巧,这是由于西方音乐文化的传统所决定的。美声唱法注重歌唱发声技巧的统一和自然,讲究嗓音音色运用以及真声、假声、混声的统一调度。其发声技巧主要是围绕声带喉功能工作状态进行调节,注意不同发声状态的过渡性连接,消除嗓音歌唱发声方式转换的痕迹,胸声区歌唱带有假声的歌唱发声控制技术,而头声的歌唱又明显掺杂了胸声的成份,使声音从低声区到高声区听起来自然、优美、统一。尤其是对中声区到高声区的喉功能状态的转换,美声唱法有着高超的控制技巧,是确保嗓音机能自然连接的关键技术。美声唱法的发声技术较注重用较小的嗓音力度和合理的气息作用,以获得最佳的嗓音歌唱效果,强调发音技术以丰富嗓音色彩,给声音增加适度的波动,减少气息对声带的冲击力,使声音松弛柔和,从而最大限度地减轻了歌唱者嗓音的发声和负担。美声带有波动的唱法,与京剧唱腔中先将长音直声引长,等尾音结束前再适时增加波动的唱法技术,存在着截然不同的艺术效果。

美声唱法的基本发声方法作为一个统一的基本模式,适用于每个具体的歌唱声部的训练,如唱男高音的老师可以教女高音、女中音等各声部歌者,而京剧则受到角色、唱腔、性别、流派等诸多因素的影响通常是唱腔各不相同,不同唱腔的老师一般也只教本唱腔的学生。由于美声唱法的声部(男、女、高、中、低音以及戏剧性的、抒情性的、花腔性的等),同样是以歌剧角色的实际表现需要分化出来的,因此,尽管基本发声方法在各声部间基本唱法技术上趋向一致,但在某些特殊的发生技术方面仍存在一定的差别。如男声“关闭唱法”发声技巧,“咽音”发音技巧及“半声”发声技巧,女高音各种复杂的“花腔”技巧,中低音、胸声发声应用技巧等等。这些各具特色的发声技巧在各个声部的实际运用中,进一步细化和完善了美声唱法,为演唱声部的定型起到了重要作用。

从歌唱的发声角度看，京剧唱腔和美声唱法的发声技巧之间最重要的区别就在于喉功能发声机制的应用上。京剧是把特定的声带振动状态绝对化，作为特殊的声音色彩加以应用，从而产生像花旦与老旦、小生与老生之间音色色彩的巨大差异，这一差异正是京剧各角色音色性格的特点与魅力。而美声唱法则努力将各种声带振动状态融合到整体歌唱中，并力求消除声带振动状态的换声痕迹，做到声部中你中有我，我中有你。

二、呼吸方法的比较

在我国的传统声乐理论中，怎样运用正确的呼吸、发声和共鸣的技术来取得优美动听的歌声等有许多重要的论述，唐代段安节在其所著《乐府杂录》中说：“善歌者，必先调其气，氤氲自脐间出，至喉及噫其间，即分抗坠之音。既得其术，既可致遏之响也。”这里“氤氲”指的是气息。脐间是指小腹肚脐周围的下丹田用气部位。“抗”是指因小腹用力收缩，气息推动横膜使之与呼吸肌群配合而形成的一种向上的冲力，也称为“上如抗”。“坠”是指声带受气息冲击而闭合的同时喉头向下挡气的动作，称为“下如坠”。意思是流动的气息，从脐间发出，到达喉咙并噫气（呼气、虚气）成声，产生抗坠之音，这便得到了歌唱呼吸方法的真谛，可产生遏止行，振响山林的美妙声音。明朝的魏良辅说：“曲必择声，沙喉响润，发于丹田”^{[1] (P174)}强调的是以下丹田为基础，上中下丹田贯通一气的传统唱法呼吸技术。在气息的运用上，戏曲中不管是老生、老旦、小生、青衣、花旦、净角等唱法中普遍主张吸气感觉要深，讲究“气沉于底”，即下丹田，只有气沉于底，才能使发出的声波“贯通于顶”。由于演唱戏曲喉咙开度较小，一般不大提倡使用胸腔共鸣，强调口腔中软腭抬起，打开口腔，声音从脑后集中到前额（开天窗），音色要求宏亮，整个演唱过程始终应保持声音的气流在上丹田、中丹田与下丹田连成一条线，使声音上下通畅。这种气息贯通的唱法与美声唱法的胸腹联合式呼吸——横隔膜下沉、声音的胸部支持点和高共鸣位置的唱法技术在理念上有一致性。

京剧唱腔中的呼吸方法也是吸收了我国民间传统声乐的呼吸方法，以“吟”的呼吸方式为基础演变而来的，它讲究的是气与字和气与情的结合。“吟”的行腔方式所表现的那种悠长的声调技术，使得声音

圆润，唱腔饱满，吐字清晰，发声自如舒展，行腔流畅、圆顺。元代燕南芝庵的《唱论》对歌唱呼吸技巧的论述中提及“偷气、取气、换气、歇气、就气，受者有一口气”，讲得都是气息的运用技巧。京剧演唱全凭“一口气”，使声音始终保持连贯的饱满，音断而字不断，字断而气不断，使唱腔时而高亢嘹亮，时而低回婉转。

美声唱法也极为重视呼吸在歌唱中的重要作用，认为不会自然呼吸就不会唱歌，著名男高音歌唱家梅奥块尔说：“学习歌唱的人可以从躺着的姿势中取得自然呼吸的经验。”^{[2] (P174)}《沈湘声乐教学艺术》一书中谈到沈湘声先生曾摸着正在啼哭的婴儿的肚子高兴地说：“他哭的时候用的呼吸方法正确，所以哭上三天三夜嗓子也不会哑”^[3]。美声唱法强调的是腰腹部的弹性扩张，吸气时横膈膜随气息的流入而下降，发声时则保持吸气时的扩张状态支持嗓音的发声，胸腹式联合呼吸法讲究的是吸气肌群与呼气肌群在歌唱发声状态下的对抗力量，使声门下的气息始终保持稳定的气息压力，是整体的呼吸运动，强调呼吸器管的全方位扩张，吸气时，使整个肺部和腰腹部充盈，成为一个伸缩性的鼓，而整个呼吸及声音通道呈管状连接，气息即深沉、坚实，又充满活力，不僵不硬，所以声音听上去松弛、自然、丰满、柔和。美声唱法讲究的是咏唱，它的旋律是和特定歌词相匹配的，咏唱强调的是气与声的结合，声断气断，连音唱法作为咏唱的基础，对呼吸的均匀控制有着极高的要求，可说是美声唱法的主要特征之一，因此，呼吸的畅通、连贯、流动就成了美声唱法的基本呼吸要求。

京剧唱腔与美声唱法在呼吸方法上的异同之处是显而易见的，两者均强调呼吸的重要性，注重呼吸技术与呼吸训练，都强调气息的腰腹部支持，但在具体应用方面却存在着如上所说的许多差别。

三、歌唱共鸣的比较

从歌唱共鸣来看，可以说是不同唱法技巧的一个分界限，因为歌唱共鸣与声音的音量、音色、音质都存在着直接的因果关系，对吐字和发声技术也有很大的影响，京剧唱腔和美声唱法在共鸣技术上的差异十分明显。

京剧唱腔中讲究的“贯顶、中松、气沉”就与歌唱共鸣有着密切的关系。贯顶是共鸣的一种方法，它与美声唱法中头腔位置的要求相接近，上、中、下丹田贯通一气的京剧传统唱法要求，也与美声唱法混合共鸣

的方法大相径同,而“脑后摘音”的论点与美声唱法中的喉咙和胸腔共鸣有直接关系。从技术上看,共鸣大至分为胸腔共鸣、口咽腔共鸣、鼻腔共鸣和头腔共鸣等五大类。

在京剧的角色划分中,老旦运用的是纯真声唱法,为了产生大嗓门的歌唱共鸣效果,它们注重的是口咽腔共鸣,老旦唱法讲究苍劲质朴、口腔后部开度一般不大,声波在硬腭处形成共鸣因素较多。歌声中主要运用口腔共鸣,在低声区则掺入一定成份的胸腔共鸣,因而声音宽亮、厚实,听后给人以持重纯朴、柔切自然之感。而老生和小生(为了风格的需要,音色上不追求统一,多采用真声与假声脱离的方法演唱),在中低声区演唱时多用口腔共鸣,高声区多采用头腔共鸣。几乎又不运用胸腔共鸣,如“脑后音”指歌唱者发声时在适当的气息支持下,对整个声区采取较高的声音位置或声音响点,特别是在高声区强调头腔共鸣的作用。旦角演唱几乎接近于美声唱法,他们强调高位置(但声音的焦点较小,集中明亮),采用了接近于美声唱法的混合声唱法,喉咙自然打开,运用了色彩绚丽的头腔、口腔、胸腔等相结合的混合共鸣。这样发出的声音明亮靠前,行腔圆润自如,咬字柔切自然。净角唱法是戏曲唱法中特点最为突出的一种,架子花脸的“虎音”唱法融头腔、鼻腔、口腔、喉腔、胸腔等腔体的共鸣于一体,发出一种高昂雄浑的声音,给人以叱咤风云、气度不凡之感,而黑头花脸的鼻腔音唱法,气息深沉,力度充足,喉咙开度很大,充分发挥了鼻咽共鸣腔的高音共振作用,发出一种如雷鸣闪电、威力强大的声音,有力地渲染了戏剧化人物的性格色彩,给人以威严、豪放、气吞山河之感。由此可看出,京剧唱腔中的共鸣是受角色、性别、性格等影响的,而不追求共鸣的统一性。

美声唱法的共鸣技术与京剧唱腔中的共鸣有明显不同,其主要特点是整体共鸣的应用,强调共鸣的统一性和协调性,美声唱法为获得良好的共鸣,主张以“打开”的方式扩充和调节共鸣空间,要求演唱者的声音共鸣主要在咽腔、软腭上提,喉器向下移动,会厌上举,咽肌直立等。为美声唱法找到了咽腔共鸣,形成口咽共鸣管,连接鼻腔(头腔)和胸腔空间,为上、中、下共鸣贯通创造条件。在口咽、喉咽、鼻咽的共鸣技术中,美声唱法突出了咽腔共鸣,咽壁对声音的反射形成的协和振动,改善了噪音的音质,使声音更为柔和、优美和悦耳动听。

头腔共鸣的高位安放是美声唱法头腔共鸣应用

的主要核心,高位置的安放使整个音域中的每个音都获得了略带掩盖色彩而又富于光泽的明亮声音,有利于声音的统一。胸腔共鸣是美声唱法的另一特点,他们把胸腔共鸣作为声音的支点和基础,强调胸腔共鸣在整体共鸣中的重要作用。在演唱时,要求胸腔共鸣贯穿全音域。帕瓦罗蒂说他总是要求自己唱出“带有胸腔共鸣的高音”,正因为注意在高音区加入胸腔共鸣,使得美声唱法能以强大的歌唱共鸣获得宏大的音量和嗓音穿透力,不用话筒和电子扩音设备,穿过上百人的大型管弦乐队构成的“音墙”,而把声音灌满歌剧院大厅的每个角落,胸腔共鸣的充分运用,使声音更为丰满、浑厚、结实,有良好的韧性和活力。在共鸣技术的应用上,美声唱法要求任何声音、任何音域的歌唱都包含上、中、下三部分共鸣,强调各种共鸣比例的运用,根据不同声部和不同音区的演唱,从低音到高音按一定的比例进行共鸣分配,音越低越强调胸腔共鸣,随着音的增高逐渐减少胸腔共鸣的比例而增加头腔共鸣的比例,把各声部各音区的声音统一在同一种唱法之中。

京剧唱腔与美声唱法的发声、呼吸、共鸣技术以及歌唱效果的差异,主要来自于不同民族音乐文化的审美习惯和审美情趣。京剧唱腔中的共鸣是受角色的性别、性格、气质、风格等影响决定的,它强调了角色的个性化、性格化以及演唱的个人风格化,而美声唱法则强调的是在演唱过程中共鸣的统一性和协调性。

在欧洲最著名的表演形式是歌剧,在我国虽有三百多种戏曲表演形式,但最有影响的还是国粹“京剧”,前者所代表的是西方音乐的重要表演形式,后者代表的则是中国音乐的重要表演形式,由于文化背景的不同,两种表演形式存在着较大差异是文化历史所然,但他们在演歌唱理念以及技巧运用上仍然存在着许多共性,反映了人类对歌唱艺术的共同追求。无论差异还是共同点,倘若能够有所清晰的认识,对于声乐教学和演唱都会起到积极的帮助作用。

参考文献:

- [1] [2] 薛良. 歌唱的方法 [A]. 音乐知识手册 (第2册) [M]. 北京: 中国文联出版社, 1991.
- [3] 沈湘. 沈湘声乐科学艺术 [Z]. 上海: 上海音乐出版社, 1998.

责任编辑 李宝杰