

京剧发声与高位念白对民族声乐演唱的理论阐释*

张雪莲

(河南职业技术学院 音乐学院,河南 郑州 450046)

摘 要:京剧艺术海纳百川,兼收并蓄了各种姊妹艺术的优秀成果,与西洋美声一样璀璨辉煌,经久不衰。但现在很多院校声乐专业学习者只注重学习西洋的发声技巧,对我们的国粹却不感兴趣,演唱中国作品不注意民族的风格与审美,其实学习些京剧科学的发声及高位置的念白对当下民族声乐的演唱是很有帮助的。

关键词:音乐艺术;民族声乐;京剧念白;演唱;科学发声;关系

中图分类号:J80

文献标识码:A

An Interpretation of Ethnic Singing Theory

ZHANG Xue - lian

(School of Music, Henan Vocational College of Technology, Zhengzhou, Henan 450046)

一、院校派民族声乐学习现状

管林《中国民族声乐史》:“永新能变新声,喉吭一声,响传九佰。”还说:“能变新声,或许是今之花腔,明皇曾独召李谟(当时著名笛手)吹笛逐其歌,曲终管裂,其妙如此。”然而随着西洋发声理念的传入,20世纪五六十年代我国声乐界出现了“土洋之争”,争论的结果是互不相融,1981至1985年享誉世界的意大利著名歌剧艺术大师、男中音歌唱家基诺·贝基连续四次来中国讲学,美声正式传入中国,很多为民族声乐事业耕耘的优秀声乐教育家,积极探求中国民族声乐的演唱道路,提出了美声民族化,一些致力于民族声乐研究的作曲家,也为此写出了民族声乐与西洋发声技巧相结合的声乐作品,使我国的民族声乐在传统文化的基础上,得到了很大的发展。如著名声乐教育家金铁霖教授把歌唱归为一句话:“打开喉咙往回唱,所有字都一样,保持吸气状态来歌唱,喉咙开,嘴巴张。”把科学的“混合声”分为三类:一是真声多的混合声,叫“真混”,声音结实明亮,低声区很厚实,高音区高亢有力;二是假声多的混合声,叫“假混”,声音自如轻松,圆润柔和,低音区较弱,上下音区统一;三是真假各半的混合声,叫“一半一半混”,音色既圆润又明亮,音域宽广,金教授在中国民族的声乐理论与西洋发声技巧的融合中取得了丰硕成果,他培养出来的学生,演唱声音面罩共鸣好,声音松驰明亮、亲切,声情并茂,适度的表演更引人入胜,具有民族的语言特点、审美标准,深受人们

欢迎,形成别具一格的教学体系。金教授的教学体系,就是在他认真研究前人优秀成果的基础上,同时吸收外来精华,兼收并蓄,大胆创新的结果,他说:“作为一个中国声乐工作者,有责任去学习研究开拓总结祖国的声乐文化,同时还应当认真地吸收外国声乐艺术的优秀经验,使之为我所用,不过学习只能是借鉴,而不能照搬,要以我为主,使其走上健康发展的道路,成为具有中国特色的、为我国人民所喜爱承认的民族声乐学派。”他教的学生很多成为当今歌坛的歌唱家,如民族唱法彭丽媛、宋祖英,美声唱法戴玉强等人。这些都说明金铁霖的教学是成功的典范。

但他的教学范围毕竟是有限的,现在大学音乐院系声乐专业多数学生在学习美声,美声唱法科学系统,但在唱中国民族风格较强的作品时,有的人却吐字不清,民族的风格、民族的审美更无从体现。笔者认为出现这种情况的原因是:有些声乐学习者,在用五个元音做发声练习时,声区统一畅通,但在唱中国作品时,由于我国的民族语言丰富、复杂,富有表现力,就会遇到各种声母、韵母、尖团、四声等问题的答配,在这些问题不能协调解决的情况下,为了保持练声时声区统一,咬字的动作就不敢到位,重声不重字,形成吐字不清,并且声音暗、闷,这完全不符合我们民族的风格、民族的审美。因此不能完全用美声的感觉来演唱我们民族风格很强的作品,虽然科学发声方法是共有的,但各国的语言特点是不同的,风格是

* 基金项目:本论文为2012年度河南省高等教育教学改革省级研究项目“高职院校声乐教学内容改革研究与实践”(项目编号:2012SJGLX328)阶段性成果之一。

作者简介:张雪莲(1966—),女,汉,河南驻马店人,华南师范大学音乐学院文学(音乐学)硕士,河南职业技术学院音乐学院副教授。研究方向:声乐教育。



不同的,共鸣程度也是不同的。我们要根据中国的语言特点,找出适合自己的方法,因此作为民族声乐演唱者,在学习科学的美声发声方法的同时,要注意我们民族特色,在使世界舞台能接受我们的民族声乐演唱的同时,又能更好地保留我们自己民族的审美、民族的风格。

二、京剧科学的发声

京剧代表了戏曲的最高成就,经过一代代戏曲艺术家不断耕耘、继承、创新,形成了一套完整的科学发声、表演体系,唱、念、做、打,行腔转调、发音吐字,优美自然。它的形成与发展凝结着几代戏曲艺术家的心血,大批艺术家们的演唱都继承了前辈的精华,但都有创新,独树一帜,最早的京剧以生角为主,到以梅兰芳为主的“四大名旦”的形成,京剧艺术发展到了顶峰。梅的嗓音明亮,玲珑圆润,刚柔相济,控制自如,高、中、低声区都清醇甜美统一,他的唱腔在国际上有很高的威望,被称为世界上三大表演体系(一是斯坦尼斯拉夫斯基体系,二是布莱希特体系,三是以梅兰芳为代表的中国京剧——戏曲表演体系)之一。凤凰卫视中文台曾有个节目叫“京剧风雨一百年”,其中说:“那时外国人来中国有两件事:一是去长城,二是听梅兰芳唱戏。当时,梅兰芳在家招待外国人去他家听他唱戏的每年就有8千多人。”可见他演唱的艺术魅力。然而随着美声的传入,各大院校声乐专业都在学习科学的西洋发声技巧,对我们民族传统的优秀文化却不屑一顾,不管演唱什么风格的作品都使劲提着软腭,甚至演唱我们民族风格很强的作品也不注意民族的审美、民族的吐字,更有甚者。有的声乐学习者认为传统青衣的唱腔是假声,尖厉不好听;老生、老旦是真声太白;净行,也就是花脸、黑头,唱法是炸音,其实这是一误区,传统青衣是以假声多于真声的混合音,声音柔和圆润,灵活明亮;老生、老旦是以真声多于假声的混合声,用声乐教育家金铁霖教授对演唱声音划分的观点讲,传统青衣的唱腔应是“假混”;老生、老旦的唱腔应是“真混”。老生、老旦的演唱声音结实、嘹亮,又接近生活语言。著名声乐教育家沈湘对京剧演唱有这样一段评论:“所谓老旦用真嗓子唱,青衣用假嗓子唱,要正确理解这句话,其实老旦用的是以真嗓为主、假嗓为辅的真假混合声音,其音响让人听起来是真嗓的音色。老旦唱法要求有‘膛音’,连头声都是真假混合的。如果完全用真嗓子,或者使用真嗓子的比例过大,结果一定是很不好听的喊,而且喊不大,也喊不高,这样唱不了几年这个老旦就毁了。而俗称青衣用假嗓唱,如果真的只用假嗓,则唱出的音响是漏气的,音量是不大的;好的青衣唱法应是以假嗓为主,以真声为辅……好的歌唱都是两种机能良好结合的结果。”明末清初徐大椿《乐府传声》主要论述我国传统戏曲的歌唱方法,“善歌者必先调其气,氤氲自脐间出,至喉乃噫其词,即分抗坠之音,既得其术,即可致遏云之响谷之妙也。”氤氲自脐间出,也就是丹田气,抗坠之音,也即是真假声,认为有了正确的气息支持,就可获得响遏行云的声音,这足以说明当时我们传统的戏曲艺术不论是在演唱水平上还是在理论水平上都达到了一定的水准,这与我们今天民族声乐的演唱也是相同,金铁霖教授说:“呼吸是非常重要的,它是整个歌唱的发动机,

它能给你很大动力,使你的歌唱能够甜美、圆润、能高、能低,而且喉头不累。”京剧成熟后更注重气息的运用,强调气沉丹田贯四腔,气息畅通无阻,如京剧名生杨宝森的唱腔,气息借鉴太极拳的用气方法,要求气沉丹田,气息连贯舒展,自然协调,黑头的演唱充足的气息支撑,声音粗犷,雄伟浑厚,震撼人心,如裘盛戎的演唱在唱腔上吸取了金少山、郝寿臣的长处,豪壮有力,在此基础上又吸收了老生的嘹亮圆润,唱腔自然洪亮,声音高上低下控制自如,形成了刚柔相济,朴实无华,韵味独特醇厚的演唱风格。

现代京剧的唱腔更是科学优美,如“文革”时期“八个样板戏”,样板戏的出现对丰富多彩的音乐文化是一种残酷摧残,那时传统戏曲、歌剧都在舞台上销声匿迹,这是历史的悲剧。但由众多艺术家用心血浇灌的八个样板戏,也使京剧唱腔艺术达到历史上的峰巅。由童祥苓主演的《智取威虎山》、杨春霞主演的《杜鹃山》等,可以说每段唱腔都是精品,成为京剧界耀眼的明珠。这些优美的唱段曾伴我渡过小学时光,现在回过头来再认真听这些名家的唱段,觉得这些唱段仍是那样隽永迷人,他们的唱腔都应是真假声的混合,唱腔明亮、完美,语言清晰、真切,情感细腻,使人感到我们的京剧艺术是如此博大精深,不同凡响。如王春霞唱的《家住安源》、《乱云飞》等又不同于过去传统青衣的唱法,自然的真假声混合,既有梅派的明亮圆润、端庄大方,又有程派的委婉迂回、细腻深长,既发挥了荀派的流畅爽朗,又融入了尚派的峭拔高亢、脆亮矫健,同时也吸取了中外艺术歌曲中花腔技巧,如《乱云飞》中“吼”字,花腔唱得清脆婉转,灵活动听。上海京剧团的童祥苓在《智取威虎山》中演唱的“迎来春色换人间”,真可谓声震林木,振奋人心。在高耸入云的雪山密林中,紧密的管弦乐象征风雪交加,疾风掠过林梢,纷纷扬扬的雪雾弥漫山野,从远外传来“穿林海,跨雪原,气冲霄汉……”声如裂帛,响遏行云,豪情激昂。整段唱腔气息充沛,高上低下,圆润畅通,充分运用面罩共鸣,高亢嘹亮,如锤击金钟,雷震长空,把一个智勇双全、扬鞭飞马、叱咤风云的英雄人物的形象表现得酣畅淋漓。童祥苓曾先后拜师于余叔岩的著名票友张伯驹、京剧大师马连良、周信芳。后又考入中国戏曲学校,有深厚的戏曲功底,他的唱腔圆润明亮,又兼有各家所长,既有余叔岩的醇厚流畅,又有马连良的洒脱明丽,且能融会贯通。他曾说:“有这么多好的老师支持我在艺术成长道路上大胆地向前走,有朝一日能把诸多老师传授给我的艺术融为一体,创出自己的风格……后来在《智取威虎山》里便博采了众家风格。”

京剧的高位置发声与念白是对我们现在民族声乐演唱理论的很好阐释,我国的民族声乐演唱,在学习科学的西洋发声的同时,若能借鉴些京剧的唱腔,定能收到意想不到的效果。其实60年代,中央音乐学院民族声乐系主任汤雪耕在声乐教学中,就引进过京剧老生的唱法,歌唱家吴雁泽的演唱高亢嘹亮,优美动听,与他学习了京剧老生的唱法有很大关系,他说:“我学过京剧须生唱段《让徐州》、《借东风》,从中体会最深刻和最受益的是为我唱高音打开了禁区。唱《借东风》马连良先生教我收胯、胀腹、腰里用劲。久而久之,我用上了这股‘腰劲’,奠定了我唱高音的气息基础。又如京剧讲究的龙、虎音

也是唱好高、低音的启示,龙音乃是穿鼻而上靠前的低音,虎音则是放下来在胸腔的胸声低音。在使用龙、虎音的时候,就是感觉在面部前上方有一根线,在提着声音向远方远处行进”。还说:“联想京剧演员喊嗓子用的依依、呵呵,也是在气息的支持下练习声区贯穿和衔接的一个好办法。我演唱青海花儿《一湾湾流水》的真假衔接和靠前、明亮的头声就是这样取得的。”

三、京剧的高位置读白

歌声优美动听、吐字清晰、声情并茂是每个演唱者的共同愿望。大声朗诵歌词是实现这一理想的手段之一。音乐家奥斯特曾说:“完好的读字,就意味着完好的歌唱,两者相辅相成,好的读字本身就是一项声音训练的练习,它对于帮助完善歌声的共鸣作用,是具有重要意义的一种方法。”。大声朗读首先我们可以从学习京剧的念白开始,它是在气息上高位置的大声读白,尤其是现代京剧的读白,采用的是接近生活音乐化了的普通话,韵律性与吟诵性都很强,读起来朗朗上口。高位置的大声读白不但是正确咬字、吐字训练的必由之路,而且对气息的控制、共鸣腔体的运用、喉头的放松、声音的位置都有一定的帮助。用这种方法大声反复读白,对那种声音不自然、靠后、吐字不清是很有帮助的。传统戏曲在发展过程中,戏曲艺术家们不断探索,在咬字、吐字方面又总结了“五音”、“四呼”。《乐府传声》中说:“欲正五音,而不在喉、舌、齿、牙、唇处着力,则其音必不真,欲准四呼,而不习开、齐、撮、合之势,则其呼必不清。”戏曲发展至京剧,字正腔圆更是须生与名旦们演唱中的重要原则。如杨宝森在咬字方面继承了余叔岩对字的考究,注意字头的喷口运用,字腹韵味,字尾的收音归韵,使人们听起来感到他的每一个字都处理适度、得当。梅兰芳的演唱之所以会达到前无古人的境界,与他每天大声在高位置上,用上气息的支持念一段道白有一定的关系,梅兰芳小时候的老师吴菱仙每天天不亮,就带他到空旷的地方喊嗓子,然后念道白,发音不够圆润的要反复念,日积月累,不但练就了梅兰芳高位置念白,还练了气息及好的嗓音。程砚秋曾说:“说白对练声很有好处,把字在读白中练准确了,唱起来就比较容易,很自然也很有力……把‘喉、舌、齿、牙、唇’的劲,即所

谓的‘口劲’练出来,嘴上有劲了,再唱就会感到容易得多。”程砚秋这段话很精辟,很多初学者虽知道“四呼”、“五音”,但并没有理解其真正含义,读字唇、舌、牙、齿、喉各器官懒散无力,造成在喉咙里咬字,喉部肌肉紧张,声音全从喉咙里挤出,缺乏润味。因此平时如在注意正确气息、腔体打开同时,再注意些高位置的大声读白训练,就能熟悉各发音部位,使发音部位敏捷协调,唇、舌、牙、齿、喉各器官积极灵活,喉部肌肉就会自然放松,声音也会圆润自然,字正腔圆、优美动听。

歌唱家吴雁泽说:“京剧传统戏曲中千斤道白四两唱的说法正是突出了以字带声,并从中给我们提出了高位置的朗诵和用声,为歌唱用声提供切实可行的依据。”因此,对声乐学习者来说,在拿到一首歌时,要首先用高位置读白的方法反复念歌词,做到唱念结合,在这种感觉上去歌唱,往往可以使喉头放松,位置也高,声音自然,并可获得良好的头腔共鸣,在念白清晰准确的情况下,也能演唱得更情真意切。我们有时也可以具体学一下现代京剧中的精彩读白,如现代京剧《杜鹃山》中柯湘怒斥温其久的一段读白、《红灯记》“痛说革命家史”中李奶奶的独白、“赴宴斗鸠山”中李玉和与鸠山的对白,都是念白的经典之作。认真听听这些读白,反复体会读白时的语韵、气息、声音位置,共鸣等,对演唱是很有帮助的。

声乐艺术是音乐与语言的完美结合,学习发声方法只是为了更好地表达歌曲的内容和情感,字是语言的根本,情是语言的灵魂。任何“正确科学发声方法”无非是实现优美歌声的手段而已。我们的民族声乐需要多样化,如同传统戏曲一样,需要不同的流派,不能千篇一律,京剧唱腔优美科学,京剧艺术近年来也引起很多国外声乐教育家的注意与研究,因此在民族声乐与国际接轨的同时,我们不能忽视了传统的音乐文化,要大胆吸取京剧唱腔的丰富滋养,要在学习西洋科学发声技巧的同时汲取我们优秀民族文化的丰厚的滋养,比如学些京剧科学发声及高位置的念白,借鉴京剧念白的方法、咬字技巧、语调的处理等解决那种吐字不清,声音暗、闷的毛病,突出声乐演唱的民族风格,增强歌曲的表现力、感染力,更好的发展我们的民族声乐,使我们的民族声乐跟据我国民族的特点,呈现出万紫千红,满园苍翠更具中国特色的繁荣景象。

(责任编辑:武翠娟)

(上接第228页)使彩石镶嵌工艺被更多年轻人熟悉并正确认识仙居彩石镶嵌的文化价值,自觉进行彩石镶嵌工艺的传承和保护。

4. 在资金方面,资金短缺一直是传统工艺美术发展的一大绊脚石,仙居彩石镶嵌也不例外,所以政府在制定保护法规的同时,应该成立相应的文化机构,如艺术保护基金来给予资金的资助。此外,地方政府牵头成立相关的研究中心或者组织,通过政府、企业、协会三方面合作,建立专项基金,保证彩石镶嵌设计的基本设施和设计人员在生活、科研等方面有一定的保障,以鼓励彩石镶嵌工艺的健康发展。

5. 在宣传交流方面,加大对彩石镶嵌的宣传与推广力度。与仙居县文化局、文物局等相结合,共同实施保护,定期举办展览以及交流和咨询服务,才能够连续、长期对彩石镶嵌进行

保护和传播工作,让彩石镶嵌这个本来就产生于仙居的民间工艺重新回到民众的视野当中,让全民都来关心、了解这个民间工艺。同时,进一步走出仙居,在媒体上进行宣传。

作为国家非物质文化遗产的仙居彩石镶嵌,是民间工艺美术不可或缺的资源。它有着巨大的发展空间和价值,是仙居民间工艺美术的活化石,它承载着传承、创新地方民间工艺美术的重大责任,对钟情于彩石镶嵌的人来说,传承与创新这项民间工艺美术,是我们义不容辞的任务。虽然目前在人员素质、产品品质以及市场开发等方面还存在着种种不足,但只要找到准确的定位和发展保护的措施,并顺应时代的脉搏,仙居彩石镶嵌这门技艺精湛的传统民间工艺定会一代代地传承下去。

(责任编辑:徐智本)