

在继承传统中创新

——评国家一级独唱演员李玉刚的演唱特点

■ 甘咏梅

摘 要:国家一级独唱演员李玉刚的演唱有着特殊的艺术魅力,把我国的流行音乐与国粹相结合,创新发展了民族音乐的一种表演演唱形式,其艺术特点、演唱特点以及表演特点值得我们学习和研究,并把它借鉴和创新下去,想必会对促进民族声乐艺术,振兴民族音乐有一定的启发和推动作用。

关键词:李玉刚 京剧唱法 通俗唱法 演唱技巧 表演技巧

李玉刚,一个从东北农村走出来的小伙子被万人所关注,舞台上他芳华绝代,惊为天人,舞台下他阳刚帅气,憨厚中带着含蓄。如今的他已从一名“草根”明星成为国家一级独唱演员,并且带着我国的民族音乐文化走出国门在世界顶级歌剧院成功举办李玉刚《盛世霓裳》悉尼个人演唱会,扩大了我国民族音乐在世界音乐界的影响力。李玉刚的演唱游刃有余地穿梭于男与女角色,通俗唱法与戏曲唱法之中,把一种生命形态对另一种生命形态的探寻升华为一种艺术,也把我国的流行音乐与国粹京剧相结合,创新发展了民族音乐的一种表演演唱形式。本文拟就在多元文化的价值观基础上,从音乐演唱的角度对李玉刚的演唱、表演技术的特点做一些探讨和分析。

一、李玉刚的用声特点

仔细研究李玉刚的演唱两大部分,从人文学角度看他是在模拟男性与女性的神态动作和声音;从声乐专业角度看主要是运用了通俗唱法和戏曲唱法的发声技巧。首先,无论哪种唱法从歌唱的基本原理上看,其发声方式都是相同的。都是用呼吸器官呼出气流,促使处于闭合状态的嗓音发声器官——声带振动而发声。但在具体发声技术的细节方法上,通俗唱法和戏曲唱法又有着明显的不同之处。李玉刚在演唱戏曲部分时运用的是戏曲唱法里小生的假声唱法。假声的声音高亢、明亮、激昂,有很强的穿透力和柔韧性,音质上表现为高、亮、脆、尖,因而具有特殊的艺术魅力。李玉刚为了风格创新的需要,故意在演唱戏曲部分和通俗音乐部分运用了音色上的不统一。在演绎通俗音乐部分时,采用真声的歌唱发声技术。真声的应用通常具有音量小、声音散、音色暗淡,没有穿透力,依靠近距离话筒来传声,说唱时的音域不宽,也没什么高音,旋律融入了欧美音乐的元素,显得时尚流行。

二、呼吸方法的运用

戏曲唱法与通俗唱法在用气方面有一个最大的共同点就是都不允许用上胸呼吸,都要求把气吸深些。唱戏讲究气沉丹田,唱歌讲究气息吸在横膈膜下面,都反对气浮上胸。在京剧里讲沉气的含义主要是指防止气浮而把气稳住,在收小腹时,有一定的对抗力使之平衡就可以了,不要求依赖它向下用力或向胸及横膈膜周围使力膨胀来歌唱,否则京剧高音唱起来吃力,并且欠灵活不能适应京剧润腔的特点。此外送气量也不一样,唱京剧送气息的多少要随时调节,要不但有走的感觉,还要走进走出(即吞与吐)之分,并不断发生变化以便频繁的要小腔,长腔。京剧演唱基本上以“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。李玉刚在演唱京剧唱腔时始终让声音的气流在上丹田、中丹田与下丹田的一条线上,音断而字不断,字断而气不断,使声音上下通畅,圆润,饱满和通透。而李玉刚演唱通俗唱腔部分时,运用了胸腹联合式呼吸——横膈膜下沉,使声音获得胸部支持点,主要强调中下通道的打开与通畅,并把呼吸保持在横膈膜周围。两种唱法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的细小差别。

三、共鸣的使用特点

戏曲唱法与通俗唱法虽然需要使用整体共鸣,但在戏曲唱腔里由于行当、声部、音色的要求不同,所使用的共鸣也是不尽相同的。李玉刚所演唱的是戏曲中的旦角,模仿的是“梅派”共鸣,她的共鸣是丰满统一的。京剧整个行当基本要求甩掉下面胸腔共鸣,尤其是男声唱女声的高音,如果拉着下面胸腔共鸣不放,就会感到翻不上去高音,变换不了假声。只要用好鼻咽腔共鸣和头腔共鸣就会唱出京剧里所说的立音、亮音水音和脑后音。李玉

刚在演绎戏曲唱腔时多采用头腔共鸣,和鼻咽腔共鸣,几乎不运用胸腔共鸣。强调口腔中软腭抬起,打开口咽腔,声音从脑后集中到前额(开天窗)高位置上,使发出的声音高亢嘹亮,甜美婉转。同时,这种高位置的声音焦点小,集中明亮,喉咙自然打开,充分打开鼻咽腔共鸣,使发出的声音明亮、靠前、甜美,行腔圆润自如,咬字柔切自然。但在演唱通俗音乐部分时李玉刚多运用的是纯真声唱法,立刻甩掉了头腔共鸣和咽腔共鸣,拉上了胸腔共鸣和口腔共鸣,使声音立刻有了膛音,有了厚度,有了口语化的歌唱共鸣效果。它注重把口腔后部开的很小,让声波在硬腭处形成共鸣,关闭头腔共鸣和咽腔共鸣,使声音听起来宽、松、厚实,给人以纯朴、柔切、自然之感。同时感知是一位男性歌手在演唱,从而成功的在听觉上过渡了性别的转换。而由此可看出,李玉刚唱腔中的共鸣运用是精心根据作品中角色、性别、性格等改变的,灵活利用各部分的共鸣来产生想达到的艺术效果,是真正做到了技术为艺术服务的艺术宗旨。

四、咬字吐字的特点

戏曲唱法与通俗唱法都很注重字的研究,尽管同样重视咬字吐字,但方法效果却不大相同。京剧非常考究咬字吐字,其中最明显的方法就是切音。把字头咬得有力而清晰,延续到元音的时间长一点,音素转换时咬得紧一点慢一点,尾巴上归韵重一点,停留在前部分音素的时间多一些,这样戏的韵味就出来了。相反在唱歌吐字时,不但字头到字尾的全过程转换时间要快,而且要在一瞬间把字吐完,给人以一个完整字的感觉,有接近口语亲切感人的特点。李玉刚在演唱戏曲部分时就运用了戏曲里咬字吐字的切音方法。例如:《新贵妃醉酒》里的“爱恨就在一瞬间”一句当中的“间”,他就把字头 j 吐得紧而长,并把母音 a 在咽腔里挺立集中起来,咬得非常圆,并把声音从头顶上送出去了,最后把字尾 n 送到了鼻腔共鸣里,并且落音较重,同时,他在咬字吐字的时候,面部的笑肌兴奋抬起,两腮运动积极,嘴角横开向上弯,使戏曲发声咬字更加甜美和明亮。当李玉刚演唱通俗说唱音乐部分时字头到字尾轻而快带过完成吐字,字韵根本没有在咽腔里立起或停留时间,也没有把尾音送到鼻腔共鸣里,只是经过下口腔共鸣,就直接把声音从口腔送出去了,显得非常口语化,亲切、自然流畅,这样歌唱的说唱风格感觉就体现了,就很明显的做到了戏与歌的区别,男声与女声的区别。

五、润腔及其装饰音的运用

戏曲唱法与通俗唱法在润腔和装饰音方面一个最大的不同是颤音。首先颤音必须是乐音,是悦耳好听的,是歌唱时表达人物感情风格的一种技巧手段。它与生活中由于惊恐而产生的自然颤抖的声音是不相同的。所以,我们在研究京剧与唱歌上的颤音不同之前,先把这种颤抖的声音排除在外。京剧里的颤音一般称为“擞音”或“波浪音”。所谓的“擞”是指频率较高的波浪而言,它非常短暂,大都在耍小腔转折的瞬间出现,并不持续,而是断连相接的,他是京剧风格韵味的重要组成部分。其次,在京剧润腔中对音程的进行与歌唱中的润腔有很大的不同。京剧行腔中在音程之间进行时,大部分以圆滑渐进为主,也就是说没有明显

的棱角(除特殊处理外),像滑动的变阻器,过渡是及其微小而均匀的,这也是为什么京剧吊嗓或唱歌用拉弦乐器更为合适的原因。现代歌手李玉刚演唱的戏曲部分就明显感觉到唱腔中有很多大滑、小滑、明滑和暗滑的润腔特点。例如从《新贵妃醉酒》的曲谱可以看出有很多的音程间过渡用了连线表示滑到另一个音上,如“何时恋”三个字的音程过渡,“i”到“6”,“5”到“i”都要逐渐圆滑的升降下去,把两个音符混合。至于唱完“何时”要接唱“恋”时,决不能一下子直接出现极准确的“6”音,而要从前一个“i”音上慢慢滑下来,观看这种处理在以上曲谱中俯拾皆是,这就是戏味体现的关键润腔手段。但而当李玉刚唱到通俗歌曲部分时,行腔过程中很少有滑音和颤音,音程间进行时也有点阶梯式的感觉,有明显的棱角,不再缠绵不断,显得干脆利落,长延音时有持续的快颤音,像自然说话一般。

六、肢体动作上的表演特征

在表演动作、表情方面戏曲表演与通俗表演也有着截然不同的表现方式。李玉刚在这方面也做得非常细致与到位。他在演绎戏曲部分时的表情与动作“可谓是比女人还要女人”,真是令人叫绝!尤其是他的一双媚眼,充满着娇柔但又不做作,把戏曲里常用表达各种情感含蓄的表达方式都通过一双眼展现给观众。他的手法、身法、台步以及水袖都表现的柔美、细腻、准确到位,令观众不得不相信眼前就是一位美女在演绎戏曲;但当他演绎通俗部分时,他又能立刻把情绪、表情、动作收起来,充分去表现一位真实、自然的男性的自我,台风动作自然干练、刚劲豪放,充满着男性魅力。舞台上肢体语言的表现是整个表现效果的非常关键的一个环节,把握的准确才能最终获得观众的共鸣与认可。

在当今音乐全球化的热潮下,在不同时代、不同音乐种类以及音乐文化的审美习惯和审美情趣下,研究京剧唱法与通俗唱法的发声、呼吸、共鸣、咬字吐字、润腔与表演等等的技术与歌唱效果的差异,把这两种截然不同的表演形式即现代流行音乐的重要表演形式和传统音乐的重要表演形式很好的融合在一起表演,这不但传承了我国优秀的传统音乐文化,同时也创新发展了充实了现代音乐,使我们民族的音乐文化走出国门融入到世界音乐中去,使我国的音乐更好地为世界人们所接受和喜爱,在世界的舞台上闪烁出更加璀璨的光芒。

参考文献:

- [1] 周贻白. 戏曲演唱论著辑释[M]. 中国戏剧出版社, 1962.
- [2] 余笃刚. 声乐艺术美学[M]. 人民音乐出版社, 2005.
- [3] 集体创作. 中国音乐词典[M]. 人民音乐出版社, 1984.
- [4] 范晓峰. 声乐美学导论[M]. 上海音乐出版社, 2004.
- [5] 卢文勤. 京剧声乐研究[M]. 上海文艺出版社, 1984.
- [6] 顾旭光. 中国民族声乐论[M]. 人民音乐出版社, 1997.
- [7] 白云生. 戏曲的唱念和形体锻炼[M]. 北京音乐出版社, 1962.
- [8] 王福增. 声乐教学笔记[M]. 人民音乐出版社, 1986.

作者单位: 湛江师范学院音乐学院