

美声女高音与京剧青衣两种唱法的互相借鉴

李海涓

摘要：美声女高音与京剧青衣同属女声，但各有自己的艺术载体，在具体的演唱上存在诸多相似与不相似之处。本文拟对女高音与青衣两种唱法的长与不足进行对比，将重点放在两种唱法的互相借鉴上。其主要目的是，通过借鉴，使女高音在演唱中国作品时字更正，腔更圆，使青衣在演唱上力更深，量更大，音色表现更具多样化。

关键词：女高音；青衣；美声；京剧；借鉴

早在美声唱法传入我国之初，学者们就发现中国戏曲与欧洲歌剧的演唱在借鉴上的必要性。京剧大师程砚秋在考察欧洲戏剧时，曾指出：“欧洲演剧术为我们必须效法者便是发音术。欧洲戏剧表演者每个人的肺部都有大力膨胀着，用之不尽，到老还不衰。中国戏曲虽也使用肺力但不曾留意到蓄养肺力和伸缩肺力的科学方法，对于音色、音度、音调、音质、音量、音律更不会去求得了解。用嗓不依生理学的定理，每天演唱都不能保险。”^①著名声乐教育家沈湘也曾提出：“解决美声唱法唱中国作品吐字不清的问题，特别需要向我国的戏曲音乐学习。”^②

女高音属于美声唱法中的一个声部，它来源于欧洲歌剧，青衣是我国最具影响力的戏曲剧种京剧艺术中的行当之一。两者各有自己的艺术载体，又同属女声，在戏剧人物的表演类型上又角色相似，在具体的演唱上存在着诸多相似之处，故我们要想做好中国戏曲与欧洲歌剧的演唱的借鉴，可首先从此二者开始。

目前，美声女高音与京剧青衣这两种唱法越来越多地受到研究者的关注，本人也曾将此两种唱法的比较作为就读硕士期间毕业论文的研究课题，但也仅停留在比较的层面。^③本文是在此基础上的延伸和拓展，主要是谈两种唱法的借鉴，分析两种唱法的“长”与“短”，然后取其“长”补己“短”，以此达到中西文化的“双赢”。

一、两种唱法在技术上的长处

(一)在气息的应用上，两者都提倡使用深呼吸，用气息的控制来达到声音的放松和音色的明亮嗓音的持久等演唱技艺，但在具体的深浅和换气上有着各自的特点。

(二)在发声方面，两者都使用真假结合的混声，讲究声区的统一，追求优美的音质，用较小的噪音力度来获得足够泛音的发音技能，给声音增加适度的波动以丰富嗓音色彩，减轻歌唱者发声器官的负担，使声音松弛柔和。但女高音更讲究声音的连贯，青衣更注重抑扬顿挫，两者在演唱时喉部所用力量的多少存在着差别。

(三)在共鸣方面，都强调共鸣使声音更为丰满、浑厚、结实，从而使两者在各自演唱的舞台上，不需任何扩音设备就能获得宏大的而有穿透力的声音。但两者影响共鸣变化的因素各有不同：女高音较多地从音高方面考虑共鸣的匹配和变化。青衣主要依据不同的元音来选择共鸣的匹配。

(四)在歌唱语言方面，两者将歌唱的语言与音乐很好的结合在一起，都要求字形清晰，使听众得到艺术的审美和享受，但各有一套演唱语系的通用规范。

二、两种唱法所存在的不足

(一) 美声女高音

美声女高音来源于欧洲歌剧，其所涉及的语言体系的发音习惯与中国的语言是不同的。我们知道，音乐是语言的升华和美化，美声唱法女高音在唱中国歌时，由于语音上存在的差异使女高音的演唱对中国语言的表达方面存在着不足：

第一、演唱字形的不准确。美声唱法要求连贯、圆润而明亮的音色，元音之间咬字的变换不能影响音乐的流畅性。因此女高音在演唱时，要求有纯正的元音且元音应全在咽腔里，而辅音要靠前，并且发得迅速而果断，发出后要立即退回到元音的发声部位上来，才能保证其在声音的圆润连贯前提下的吐字清晰，这样的歌唱咬字习惯方式是符合欧洲语言的发音习惯的。而汉字一般分为字头、字腹、字尾三部分，字尾要收音。例如：“开”（kai）这个字如果我们按照欧洲语言的发音习惯去演唱，就会唱成“卡（ka）——衣（i）”两字。汉语与欧洲语言中的元音发音的习惯是很不相同的，如果演唱者按照欧洲语言元音的发音习惯去演唱汉语的语言，演唱的字形就会不准确：例如把字腹唱得过满，以至于占掉了字尾的时值，如把“黑”唱成“哈”，“长”唱成“查”等等。

第二，演唱时缺少声调的支持。声调是一个音节或一个字在发音时的高、低、升、降的音高变化，汉语是声调的语言，汉语中可分为四种调类：阴平、阳平、上声和去声。相同的乐句，声调不同，词义也就会相应地发生改变。而欧洲语言少有声调，多有时位，即长短音来区别词义。所以美声女高音演唱中国歌曲时，由于缺少声调的支持，会有一些“倒字”和“音不正”的现象产生而引起的演唱时的词义不明。

第三，演唱缺少中国语言独有的句法韵味。中国歌曲中的语言构成在表达上具有独有的句法韵味，需要演唱者的演唱通

过语气上的变化将其表达出来。但由于欧洲文化与中国文化的不同，所以其各自语言中的句法规则、表达的语法，都存在着极大的差异，所以美声女高音缺乏这一部分演唱的能力。

（二）京剧青衣

美声唱法发展至今，经过前人不断地探索与深入研究，给后人留下较为丰富的声乐理论知识。我国京剧演唱理论研究虽已展开，但在演唱理论中涉及到某行当的唱法规范的论述比较少，较多的则是对某流派、某演员、某唱段的论述。所以在青衣的演唱上，很多的技能技巧虽存在于实践中，但由于缺乏规范的总结，因而影响到其唱法的进一步创新与发展。故青衣应进一步加强对其歌唱的音响总结与创新的声乐理论建设。

此外，由于京剧为中国传统的古老剧种，当京剧青衣行当需要用歌唱来表现现代人物的激越情绪，爱憎分明的感情时，就显示出青衣唱法抒情性有余，而力度变化能力不足的弱点了。所以，青衣的演唱在力度变化上的不足对其在表现现代京剧已形成一定的影响。

三、两种唱法的互相借鉴

（一）美声女高音对青衣的借鉴

由上可知，美声唱法女高音在唱中国歌时，由于语音上存在的差异使女高音的演唱对中国语言的表达方面存在着不足。而京剧青衣的演唱中则有着大量表达中国音乐和语言的方法和手段，如果对其进行借鉴，可以将上述不足得以解决：

1. 对于咬字“归韵”原则的借鉴。

青衣唱法对于每个字尾的咬字都非常考究，根据字音的韵母部分进行“归韵”，在演唱中具备一定的原则。他们将中国的汉字概括地划分为十三个韵，也称“十三辙”。他们的归韵原则是这样的：

十三辙归韵原则表

辙	所包含的韵母	主要韵母	归韵
发花辙	a、ua、ia	a	不需要归韵，直收本音
姑苏辙	u		
乜斜辙	ê、ie、üe	ü	
一七辙	i、ü、er	iü	
梭波辙	e、o、uo	eo	将字身唱完时的口型保持不变，直到声音停止
怀来辙	ai 和 uai	a	} i (衣)
灰堆辙	ei 和 uei (ui)	ei	
遥条辙	ao 和 iao	a	} u (乌)
由求辙	ou 和 iu (iou)	o	
言前辙	an、ian、uan、üan	a	} n (前鼻韵母)
人辰辙	en、in、uen (un)、ün		
江阳辙	ang、iang、uang		} ng (后鼻韵母)
中东辙	eng、ing、ueng (weng)、ong、iong		

从上表中可以看出青衣演唱中的咬字归韵的基本原则是：十三辙中有四个辙是不需要归韵的，“发花”、“一七”、“姑苏”、“乜斜”四辙的演唱只要直收本音即可。梭波辙的咬字归韵是在字身唱完时，口型保持不变，直到声音停止。其余八辙，其最后归韵的韵母也只有“i”、“u”、前鼻韵母“n”和后鼻韵母“ng”四个。美声女高音在表达中国作品时如能借鉴此咬字原则并应用得当，将使女高音在中国语言演唱上的字形更为清晰。但借鉴时女高音必须要把握一个原则，即在演唱时首先要尊重美声唱法的咬字规则，咬字要保持在腔体里，如欧洲语言中的前元音 a、e、i，后元音 o、u 等都要让它统一在深呼吸和喉器稳定的状态之下，不能因为要将这个字的字尾归韵，而把字唱得“扁”而“白”。

2. 对于四声运用技巧的借鉴。

京剧青衣的演唱中，对于四声的运用有着一定的规律。

阴平字	在唱腔中遇阴平字必须高唱
阳平字	必须低出，或为低平腔，或是由低归高。有时为唱腔的音势，会把某阳平字提高来唱。
上声	低起下降复升高，即低降升的调值
去声	由高降低，其尾向下弯垂。

如上表所示,京剧青衣的演唱严格地按照中国语言的四声来安排歌唱的旋律,在四声的运用上有着严格的技巧与规律。而美声女高音演唱中国歌曲时,由于缺少声调的支持,常会有出现“倒字”和“音不正”的现象而引起的演唱时的词义不明。美声女高音在演唱中国语言按照上述的四声运用规律去演唱,将会使此问题得以改善。但女高音在借鉴时一定要在歌曲旋律基础上的演唱四声,不能因为四声的严格声调而破坏了美声女高音表达歌曲时的特有的大连贯感。如阴平字要平地唱出,平稳地保持住音高,不升不降,也不拐弯;唱阳平字向上扬一些,但要圆滑;唱上声字时等要由低升到高;唱去声字时由高到低速滑,发音短促。

3. 对于句法表达上的借鉴。

青衣演唱中为增强演唱中国作品时句法的表达能力,都会非常艺术地处理好每一个气口。这些气口,除补充气息外,都跟我国的语言表达习惯有关联,是为了表现人物的细腻情感,或某种氛围的造势以及复杂节奏的松紧变化所设置的。在京剧青衣的演唱中,有的气口处需要换气,而有的气口处则是停而不换。青衣的演唱讲究气息应与人物的情感内容融为整体,是“有感情的换气”。激动时,换气会急促、强烈;闲暇、平静之时,气息平缓,而换气则深沉、缓慢。如青衣在演唱《贵妃醉酒》杨玉环的唱段时对于换气上的要求时只有一点很小的停顿感觉,要让人感觉不出有吸气的痕迹。而因为感情、气势的需要,青衣演唱中也经常运用时值长、速度慢的大气口来换气,而且几个大气口的间隔时间不长,如《杜鹃山》中柯湘唱“乱云飞”一段最后的【散板】以及《文昭关》伍员唱【二黄慢板】的散唱结尾等。这样,青衣的演唱才有了中国句法表达上的独有韵味,美声女高音在演唱中国歌曲中,借鉴这些气口表达的内涵,将增强其在作品句法表达中语气感,对于中国作品中的独有韵味才会一一掌握。

(二) 青衣对美声女高音的借鉴

纵观古今,对于美声女高音的声乐理论研究,有按照演唱中的技术要求如呼吸、起音、声区、连贯、音量、音质、声音的灵活性、共鸣等方面的研究展开的,有按照美声女高音音色音域的不同而划分出的四种类型如轻女高音、抒情女高音、戏剧女高音、重抒情女高音来展开研究的,也有从不同作曲家的作品的角度对她们的演唱来进行研究的,还有从嗓音的生理形成与数据分析来展开研究的,这些分析与研究,都为女高音的演唱提供丰富的理论依据。可以作为京剧青衣用以加强唱法上的声乐理论建设的重要参考。

除此之外,美声女高音“打开喉咙歌唱”的方式方法也值得青衣大力借鉴。因为声带发出的声音很小而且很单薄,要靠共鸣把声音扩大和美化,才能成为歌唱的声音。由于京剧演唱讲究“依字行腔”,所以青衣与美声女高音虽都强调整身共鸣,但结果并不相同,按照结果,在演唱的声音中,女高音共鸣的成分相对多,用嗓量少一些。青衣与女高音相比,共鸣量少些,而用嗓量略多。因此,随着现代京剧的发展,当青衣在演唱音域更高、音型更复杂的现代戏唱段时,还是用这样的音响去表达就会感觉到嗓子已经很吃力了,但力度的表现力还是不强。所以,要想提高青衣演唱力度变化的能力,笔者认为,美声女高音常用的打开喉咙歌唱对于增加青衣的共鸣成分十分的有效。

“打开喉咙”主要是指让喉部和咽部形成一个适合于发声共鸣的通道,使气息畅通无阻地进行,使喉内的音不受任何阻碍地自由地传送出来。歌唱时喉咙的打开能使气息自如地出入,使声音经过打开的通道而扩大、美化,从而获得自然、通畅、圆润的声音。男高音歌唱家卡鲁索曾说:“喉咙是声音发出时的必经之路,如果开得不够大而企图发出一个丰满而又圆润的声音是不可能的”。此技能技巧是美声唱法经过几个世纪的发展而总结形成的,通过实践,证明它是获得声区统一的混合共鸣及良好的高音位置的关键。这恰好可以帮助青衣在演唱时获得更多的统一的混合共鸣,以解决她现在碰到的问题。

目前,美声女高音通常通过以下几点措施来进行打开喉咙歌唱的训练。1、“打哈欠”练习 2、“吸着小舌唱”练习 3、上下颌张开练习。青衣在借鉴这些方式方法的同时,要清楚借鉴的目的,注意把握原则性,在运用的过程中不能偏离青衣的审美特点,把握好演唱的适度感。

四、结语

综上所述,美声唱法的女高音与京剧的青衣唱法的互相借鉴对其各自唱法建设是相当有利的。美声唱法的女高音,通过借鉴京剧青衣唱法,能使其在演唱中国作品时字更正,腔更圆,在表现中国人情感方面更具民族性。而京剧青衣演员,通过借鉴美声女高音唱法,能使其力更深,量更大,音色表现更具多样化。这就是本文写作的根本目的。

(浙江省教育厅 2011 年立项课题。项目名称:美声女高音与京剧青衣两种唱法的互相借鉴。项目编号:Y201122037。项目类别:基础研究)

^① 程砚秋:《程砚秋戏剧文集》,文化艺术出版社,2003,P74

^② 沈湘著,李晋玮、李晋瑗整理:《沈湘声乐教学艺术》,上海音乐出版社,1998,P10

^③ 刘志、李海涓:《京剧唱法之青衣与美声唱法之女高音在唱法上的比较》,《浙江艺术职业学院学报》,2007(3),P41-50