

中国京剧唱法与欧洲歌剧唱法之比较^{*}

刘 志¹ 沈 悦²

(1. 杭州师范学院音乐分院, 浙江 杭州 310012; 2. 湖州师范学院, 浙江 湖州 313000)

摘要: 中国的京剧艺术和欧洲的歌剧艺术从产生、发展到成熟在艺术表达上都形成了它们自身的途径和手段。由于受到中西方不同的文化背景、审美意识等影响, 两者在声部划分, 各声部的音色、特色, 呼吸、发声、语言、共鸣的四个技法方面及“艺术表现”上存在异同。

关键词: 行当; 声部; 音色; 发声; 共鸣

中图分类号: J616 **文献标识码:** A **文章编号:** 1672-2795 (2004) 02-0086-12

Comparison of Singing between Beijing Opera and European Opera

LIU Zhi¹, SHEN Yue²

(1. Hangzhou Teachers College, Hangzhou, 310012, China)

2. Huzhou Teachers College, Huzhou, 313000, China)

Abstract: Beijing opera and European opera are different in artistic expression with regard to their birth, development and maturity. Due to the different cultural background and aesthetics between China and Europe, the two operas have both similarities and difference in part division, timbre and characteristics of parts and the four aspects of singing skill, i.e. breathing, articulation, language and resonance as well as “artistic expression”.

Key words: type of role; part; timbre; articulation; resonance

一、京剧唱法与歌剧唱法均由多声种合作, 由于其声种的划分依据不同, 导致人声的音响效果不同

京剧唱法与歌剧唱法在歌唱者的嗓音物质部分是完全相同的。中西方歌唱艺术无论发展到何种程度, 它们都必须遵循歌唱的一般规律。演奏音乐需要有乐器。任何一种乐器都要经过设计、制作等过程而完成。歌唱的乐器则是自己的嗓音, 它是我们运用任何一种歌唱形式进行演唱的物质基础。在演唱时就需要通过演唱的训练来有目的地制造我们的“嗓音”这个乐器, 使它能适应演唱的需要, 唱出符合特定歌唱风格需要的音响。在这个范畴里, 中国京剧唱法与欧洲歌剧唱法是相通的。我国著名的

收稿日期: 2004-02-05

作者简介: 刘志 (1942—), 男, 北京人, 杭州师范学院音乐分院硕士研究生导师、副教授, 主要从事声乐理论研究; 沈悦 (1978—), 女, 浙江湖州人, 湖州师范学院音乐教师, 硕士, 主要从事声乐理论研究。

^{*} 本文摘自作者《中国京剧唱法与欧洲歌剧唱法之比较》之《中篇——歌剧艺术与京剧艺术之比较》: “第一章——音乐在京剧与歌剧中的不同地位”、“第二章——京剧唱法与歌剧唱法之具体比较”(即本文)。

声乐教育家沈湘先生在其所著《沈湘声乐教学艺术》中指出：“歌唱是一种运动，任何运动都需要一个适当的、合理的身体状态。”（下引沈先生说，皆出此书，不复出注）

中西方两种演唱艺术都是由歌唱的技术、技巧与表达作品的情感艺术两方面组成的。两种唱法的技术技巧方面，均是由呼吸、发声、语言、共鸣四要素构成。在演唱中，呼吸、发声、语言、共鸣这四者是同时出现的有机结合的统一体。用沈湘先生的话说：“四者都重要，分工合作，一个对了，其他三个也基本对；一个错了，其他三个也难以正确。”四要素中特殊的一项即语言。也就是我们平时所说咬字吐字问题。正因为有了语言才使人类歌唱与任何乐器相比拥有不同的特点，它使歌唱艺术在传情达意上独具特色；语言的改变肯定会引起其他三要素之改变。

纵观艺术发展史，成熟的演唱艺术总是丰富多彩的。中国京剧和欧洲歌剧在其形成和发展过程中为了表现剧中类型相近的人物将演唱者的声音作了类型化的划分，即行当与声部，京剧分生、旦、净、末、丑等行当，歌剧则分男高音、女高音、男中音、女中音、男低音、女低音等声部。

（一）行当与声部划分的主要依据及唱法概况

1. 京剧行当划分的主要依据是音色。

京剧里的角色，根据剧中人的性别、年龄、性格及其他一些特征分为生、旦、净、末、丑五种行当。为了突出类型化的人物性格，京剧的行当划分是运用不同的音色特征来表现人物。因此，同是男声，老生、花脸、小生等行当的音色各有其鲜明的特征。女声亦然，青衣、花旦、老旦各行当为了准确地表达其需要表达的人物类型而运用不同的音色。各行当的音色均具鲜明的音响特征，决不与其他行当混淆，在艺术的传承过程中，行当音色均能保持稳定的标准。

2. 欧洲歌剧将人声划分为不同声部的主要依据是音域。

声部这一概念是对一群操相同唱法而又因生理条件又不尽相同的歌者所产生的歌唱结果的归纳——男、女声在音域的范畴中规范为高、中、低三个声部。也就是声部之间的差异主要在于各自音域的高低方面。因此，也可以说欧洲歌剧的各声部主要是根据演唱者不同的生理条件而划分。

（二）行当与声部基本音色的异同

1. 京剧中老生行当基本音色的确立。

在京剧形成时期的代表性演员是余三胜、程长庚、张二奎，习称“老生前三杰”。他们是开拓老生行当的先驱，也是京剧演唱艺术的先驱。京剧“基腔”是由京剧老生〔西皮〕和〔二簧〕“原板”的各种变化发展形成的。其他各行当的唱腔音乐在这一基础上发展起来。老生行确立的同时，也渐渐形成了老生的唱法，使得老生行的发声、吐字、用气、共鸣都有了稳定的规范。其音响的综合结果——音色的规范既明确又稳定。各行当基本音色的确立也在老生基本音色的基础上经摸索、推敲先后确定。

京剧老生的唱，总的要求是苍劲、沉着、高亢、有立音^①的音响形象。老生的音色刚柔相济，既不暗也不太明亮。演唱方法以刚为主，刚中含柔，而不失之拙、板；柔里透刚，而不失之泄、松。有人喻为“中锋写字”。比如余派演唱高亢，雄壮有如“急箭钻天”般灵活，集中的音色，同时亦包含着它的对立面——柔和、含蓄，在其“云遮月”式的音色中，达到了均匀，刚柔相济的效果。也有少数老生使用一种个性较强的音色，声音明亮、宽厚、高亢，被称为“调高声洪”的音色，如高派，但这种音色的形成主要依据并非是唱法，更多的成分是演员的嗓音条件造成的。老生中多数人用的是刚柔相济的音色。这种音色能达到高低自如、轻响自如、快慢自如的效果。

（1）老生行当基本音色确立的审美依据。

^① 立音：唱法术语。脑后脑后音均为立音。即充分利用额窦、蝶窦、筛窦等鼻窦腔共鸣，使音竖立起来，具有光亮和穿透力。为高音区唱法之一。京剧音韵中的“衣期”辙，需用立音来演唱。载《京剧文化辞典》。

著名声乐教育家沈湘先生曾经讲过,中国戏曲各剧种主要行当的歌唱基本音色与主要伴奏乐器的音色有密切联系。这个学术观点很有新意,是很有道理的。京剧的主奏乐器——京胡京后,结构精巧,音色清亮明丽;其演奏,多用滑指滑音。其弓法则往往急促快捷、节奏跳跃感强,多用分弓。应该说京剧老生的基本音色的确立与京胡的音色有着难以分割的联系,其高低快慢自如的音色,与京胡急促快捷,节奏灵活的音色是相吻合、辉映的。仔细揣摩净、青衣、老旦均与京胡音色相伴协和、熨帖。

(2) 京剧其他行当的基本音色又直接接受老生音色的影响。

以老旦为例,老旦行当的唱法受老生音色的影响较大。由于历史的原因,早期的京剧中没有女演员上台演戏,所以青衣、老旦均由男演员扮演。青衣选用了小嗓进行演唱,以便贴切地来表现青年女子的艺术形象;老旦只能用大嗓演唱,这样才能将剧中的老年妇女与青年女子从声音上区分开来。由于早期京剧的老旦剧目稀少,故未能形成独立的行当,一般由老生演员兼任。那时的老旦行,从唱腔旋律到演唱发声都与老生少有差异。因此,老旦的音色从一开始与老生是基本相同的。比如老旦与老生一样在声音造型上,以宽松厚朴的胸腔、咽腔、口腔共鸣为主体,在高声区又需恰如其分地糅进头腔共鸣等。

其他,如花脸的音色为气势雄厚,洪亮刚猛;青衣的音色甜、亮、水、脆;老旦的音色既带有老年人的苍劲,又保持女性柔婉的特色;花旦的音色为清脆、活泼、柔婉;小生的嗓音比旦角宽、刚、敞;丑的音色为清脆、流利、简捷。各行当的音色要求不同,引发唱法上的差异,又依赖唱法上的差异;但无不直接或间接地受老生唱法和音色的影响。

2. 欧洲歌剧各声部基本音色的确立。

欧洲歌剧各声部基本音色的确立始于歌剧形成之前,直至形成,经历了较长的过程,其间也并非一成不变,而是在不断调整、渐变中完成的。

(1) 歌剧出现以前欧洲的声乐概况。

欧洲声乐活动起源甚早,宗教和世俗两方面均通过声乐这一载体开展群众性活动。歌剧兴起后的任何一个声部及其基本音色,均是与历史上这些世俗及宗教的声乐活动存在着联系。

中世纪,罗马教皇格雷高利一世在任期间创立的格雷高利圣咏,旋律丰富、优美而多变化,在演唱中十分注意呼吸的均匀、饱满和声音的平稳、流畅。它要求清晰的发音和吐字,要求按统一的规定来划分乐句,长期以来形成了统一规格的独特演唱风格。“格雷高利圣咏”是单音音乐中最完美的代表作品,一直在天主教宗教音乐中维持着绝对统治地位。在10世纪初到12世纪使教会单声音乐达到空前繁荣;对后世的音乐创作具有深远的影响,为歌剧各声部音色的最后确立奠定了一定基础。

13世纪开始盛行的复调音乐总结出和声及和弦的概念,以和声功能作为体系,把和声体系作为音乐的一种语言和语汇,是西欧音乐对人类的贡献。这种贡献首先体现在合唱艺术上——形成了最基本的四声部的合唱形式。按人声的自然规律来划分声部,是声乐发展中的一大进步。

又如:假声歌手,反男高音。据资料记载,人类使用假声源远流长,至少早在8世纪的近东就盛行假声。行吟诗人的兴起促进了假声歌唱的传播。阉人歌手具有比女子更短、更薄的声带和男子的肺活量及体格,无需用假声便能发出悦耳的女声。据尚家骧《欧洲声乐发展史》,听过当时演唱的勃洛塞斯(D. Broses)记载,阉人歌手的音色有些像童声唱诗班中的男童声,但比之洪亮有力。他们比女子的真声还唱高一个八度。他们的声音华丽、轻松、明快、响亮,音域很宽,并闪烁着激动人心的生命的火花。17世纪后半叶,尤其是18世纪,意大利歌剧与阉人歌手简直成了不可分割的整体。欧洲的达官显贵们都为阉人歌手高超的声乐技巧和优美的音色而倾倒。

除了上述的假声歌手、阉人歌手之外,还有一种以假声歌唱为主的高声部,即反男高音(Countertenor)。英国牧师和业余音乐家查理斯·贝特勒在《音乐法则》中对反男高音是这样评价的:

“反男高音在文艺复兴后期指在男高音上面的那个声部,这样称呼它是因为它是对男高音的对应或应答。通常调门较高,最适合一种甜美、尖而高的嗓音,在和声上非常优美,尤其是用一个恰到好处的嗓音来演唱时。”1937年约翰·霍夫在他的《反男高音的历史意义》一文中认为反男高音是一种自然的高的男高音,声音中具有男声色彩。在今天英国的音乐会、清唱剧、歌剧舞台上或在唱片、广播中都可以听到很多优秀的反男高音。

(2) 早期的歌剧。

16世纪末、17世纪初,在佛罗伦萨诞生了一种划时代的新的音乐表现形式——早期的歌剧。歌剧展示了当时伟大歌手的歌喉威力和演唱技巧的稳定形式。这个时期被称为“美歌时代”,它的唱风被称为“美歌唱风”,它要求演唱者元音纯正、吐字清晰、声区统一、音阶均匀、气息饱满、音调准确、音域宽广强弱自如、连音流畅、句法完美和嗓音灵活。能够满足上述条件的嗓音必定是自然的、自如的、流畅的、优美的。“美歌”的歌唱原则有助于所有声部的发展,到了18世纪后期,才出现著名的职业女歌唱家和男高音歌唱家。我们今日所认识的各声部的基本音色是用了超越百年的时间渐渐确定下来的。

(3) 各声部基本音色所拥有的共同特征。

各声部的发声规范相对统一,故能发出风格统一的基本音响。

美声唱法形成以后,尽管各声部音域不同,但他们遵循的发声规范是相同的:讲究呼吸的支持,良好的起音,声区的统一、连贯,注意音量的控制。当时美声学派的主张是“追求音质,音量自然会有”。F.兰皮尔蒂曾说:“极为重要的是唱出的音量比支持它的气量要小。这将使演唱更自然、均匀和自如。它将给观众以平稳和舒畅的感觉。”这些发声规范体现了欧洲歌剧以轻松、自然、优美、柔和为基础的演唱风格。

这种明确的发声规范并非针对某一声部,而是规范所有的声部。

(三) 行当与声部音域的异同

1. 京剧所有行当的音域确立都有自己的特征。

(1) 老生、花脸行当的常用音域偏高。

歌唱界习惯将人们无需费力,但凭自然发声能力就能唱出的一段音域称作自然声区,即中声区。男声中除在歌剧唱法中被称为男低音的嗓音之外,多数人的中声区约在 C^1-C^2 (记谱音高)之间。而京剧老生与花脸的常用音域常在 a^1-d^2 之间,老生在演唱嘎调时还将 f^3 列入到音域中。虽然,老生与花脸演唱的调门高,但与一般男声的自然声区相比,舍去了自然声区偏低的五—六度(这五—六度在唱反调时也要纳入音域之中)。小生虽为男声,在剧中也扮演男角色,但其在演唱时高音、偏高的声音基本都是使用以假声为主、真声为辅的混合声,中低部分的声音真声要多些,该行当的音域与老生相近。

(2) 青衣、老旦行当重视自然声区的音色。

青衣行当确定使用以假声成分多、真声成分少的混合声,该行当重视自然声区,要增强自然声区的表现力,否则无法较贴切地塑造这个行当所表现各种类型的剧中人。其常用音域为: $b-a^2(b^2)$ 。老旦行当从唱腔音乐的形成到唱腔的用声方法均由老生行当所派生,使用以真声为主的混合声,使该行当拥有了表现慈祥、宽厚、激昂以及母性等许多种性格因素的基本音响。其常用音域为: $a-e^2$ 。

2. 欧洲歌剧中各声部的音域使用概况。

(1) 男、女声基本按照音高划分音域。

1) 高声部——男女声音域通常均为 C^1-C^3 。

女高音按照音色的特点和灵活度不同还可分为:抒情女高音、戏剧女高音、抒情戏剧女高音、花腔女高音。花腔女高音最高唱到 f^3 。

男高音按照音色特点又可分为抒情男高音、戏剧男高音、抒情戏剧男高音。

2) 中声部——男女声音域均介于高声部和低声部之间,大致为 $a-a^2$ 。女中音可唱到 b^2 、 c^3 , 声音一般较为宽广深厚。男中音音色较为深厚、结实。

3) 低声部——男女低音均为 $f-f^2$ 。女低音声音不如女高音明亮,但比较丰满、温厚、深沉。男低音声音深沉、浑厚,善于表达苍劲、沉着或诙谐的感情。

(2) 各声部演唱均将自然声区作为重要的声区。

尽管各声部的音域不相同,但均有一段属于该声部的自然声区即中声区,它是衔接低音区和高音区的最基本的、使用最多的声区,也是最能充分表现声部基本音色的区域,这里是基本演唱技术的培养基地。

在声乐训练中,建立稳定、良好的中声区基础,是意大利美声学派歌唱训练的重要原则,只有唱好中声区,才能为扩展音域与统一声区打下坚实的基础。尚家骧的《欧洲声乐发展史》一书中写到:“17世纪的美声唱法教学就十分重视以中等音量打好中声区的基础,如高音声部在 f^1-d^2 这六个音上严格地下苦功,求得松弛明亮,圆润,有弹性的,抑扬自如的,共鸣丰富的音质,然后再稳定地向上两个音,向下一个音逐步地扩展音域。”我国著名的声乐教育家沈湘先生在教学中经常提醒学生:“不要急着扩展音域,多在中声区里下功夫。一首歌,用得最多的音都在中声区,高音没几声儿。如果一个演员站在台上唱,就想着高音上亮嗓儿,不管中声区的音色好不好听,我看观众听完以后决不会满意。”

与此同时,在保持中声区基本音色的基础上来发展高音,这样才能做到声区统一,无论高声区的音响有多么辉煌,但它的音响始终与中声区的音响能统一成一个歌唱演员完整的音响。

二、演唱发声技术之比较

声乐艺术发展至今,有关具体的演唱技术的阐述不计其数,但概括所有,不外乎四项:呼吸、发声、共鸣、语言。我们通常将上述四项称之为歌唱的四要素。以下就欧洲歌剧唱法和中国京剧唱法在这四方面的特征进行分别阐述,以便比较。

(一) 呼吸

中外声乐专业论著中显示京剧演唱与歌剧演唱在呼吸方面的要求相近、相通,但的确存在着一些差异。

1. 两种唱法都认为呼吸在演唱中起至关重要的作用。

自17世纪欧洲声乐家就有许多关于歌唱呼吸的论说,如“呼吸是歌唱的源泉”,“歌唱的艺术即呼吸的艺术”。卡鲁索说:“一旦掌握了呼吸的艺术,学生也走上了可观的文艺高峰的第一步。”帕瓦洛蒂也说:“掌握不好呼吸,就没法唱出好的声音,甚至会毁坏嗓子。”在我国古代关于声乐的论著中有诸多有关呼吸的论述,如“夫气者,音之帅也,气粗则音浮,气弱则音薄,气冲则滞,气散则音竭”,“善歌者,必先调其气”,就高度概括了歌唱呼吸的重要性以及气息与声音的内在联系。两种唱法都认为优美的音质是正确运用和有效地控制气息的结果,只有控制好气息,发声的方法与技巧才能发挥出来。

唱京剧和唱歌剧在用气方面有一个最大的共同点就是都要求保持深呼吸状态。因此唱戏要求“气沉丹田”,唱歌要求“胸腹联合呼吸”。沈湘先生在与京剧演员探讨两种唱法的异同时,发现两种唱法所要的呼吸都是深而通畅的,尽管不同的唱法所要求的深呼吸在程度上是有区别的。

2. 两种有关呼吸的理论提法来源不同。

(1) 歌剧演唱对呼吸的主张和论述主要是基于歌剧诞生以后一切的实践及其经验的积累。20世纪美国声乐教师协会前主席范纳德(W. Vennard)曾在他所著的《歌唱——机理与技巧》一书中总结

了各时代的歌唱教学的特点。其标志是运用自然科学实验的途径,对呼吸的全过程,吸气、呼气应如何进行,人体参加呼吸的部位及其运动状况,以及演唱者在吸与呼、换气时的主观操作的动作和主观感受,均有明确而又较统一的提法与主张,如:“闻花般地吸气”、“打哈欠般地吸气”、“腰部,游离肋骨部位向外扩张”、“呼气时,吸气状态尽可能保持与呼气的对抗,并明确地称这种对抗即是呼吸对演唱的支持力”。这些理论针对性强,可直接指导演唱实践和教学实践。欧洲古典歌剧唱法在呼吸方面的要求一直沿用至今。

(2) 中国古代有一些声乐论著,如《唱论》、《乐府传声》等,但这些经典论著,均是对京剧出现以前的唱曲等演唱实践的总结与概括,并非是京剧演唱经验的总结与升华。京剧的具体演唱状况,不完全同于前者,古代歌唱理论只能原则上作某些指导,而不能直接有助于京剧的演唱实践。

中西对比,中国京剧在呼吸方面的提法与欧洲歌剧相比,在解释的精确性方面存在着较大的差异。因此,在理论阐述方面,中国京剧可向欧洲歌剧有所借鉴,以便更加系统、更加贴切地概括京剧的呼吸方法。

3. 在实践中两种唱法在呼吸支点的高低上有区别。

京剧演员在塑造剧中人物时,其表演并非像歌剧演员一样贴近生活,而是要按照戏曲艺术对演员的要求那样集唱、念、做、打于一身,在运用一系列的表演程式手段时手、眼、身、法、步一丝不苟地塑造人物。所以一般京剧演员在演唱时的呼吸支点,与歌剧演员相比演唱时相对高一点,也不能那样稳定。

以京剧老生和美声唱法的男高音为例:

(1) 老生的常用音域是 a^1-d^3 偶尔到 f^3 , 声音中真声偏多又要经常活动在 f^2-d^3 之间, d^3 以上的假声成分增多。共鸣不便多用,才能轻松自如,歌唱的吐字状态离生活语言较近,支持这样的演唱的呼吸,身上绷得稍紧。

(2) 男高音的实用音域是 c^1-c^3 , 经常活动的音区在 c^1-a^2 , 以真声为主,高音区过渡到假声多些的真假混合声,这种声音能获得尽可能多的共鸣,歌唱语言则离生活语言稍远一些,支持这样的歌唱呼吸也必然要深一些,身体的双肩、上胸等部分感到松弛些。歌剧唱法讲求“两头撑”,歌唱时尽可能处于深呼吸状态,这自然就要求呼吸的支点要低一些,但在唱京剧时,支点太低会影响高音,不但唱高音要费力,并且会引起整个躯体的不灵活,就不能适应京剧唱、念、做、打的全部技艺的需要。

4. 在演唱实践中,两种呼吸在支持力量上存在着差异。

京剧艺术是集唱、念、做、打于一身的艺术,演员在演唱的过程中都要配以各种程式表演动作,这一切都需要一种精、气、神的支撑,并合以锣、鼓的铿锵节奏。所以,京剧的唱腔,即使是很抒情、缠绵的旋律也得唱出抑扬顿挫,给出“肩膀”。尤其是老生、花脸,长时间地盘旋于 f^2-d^3 之间这一人声的高声区。保持在高声区的时间越多,与歌剧唱法中较多活动在中声区的呼吸深度相比,则吸气自然要浅一些,紧张度要大一些,胸部的紧张感要显一些。

由呼吸的差别必然引起发音、语言、共鸣几个方面以及演唱技术的整体差别。

(二) 发声

1. 喉器的安放状态。

(1) 不同的唱法产生的音响之间的异同,肯定体现在发声器官——喉器在演唱时的安放位置上。

荷伯特·凯莎莉在她的《心的歌声》中强调为了歌唱的目的,喉器在喉腔中应该处在一个正常的位置上。18世纪的美声教学强调深呼吸,同时也明确了喉头应安放在深呼吸的位置。而歌唱的全过程都要在保持吸气状态中进行,那么也就明示了喉头在歌唱全过程中也应始终保持在深呼吸的位置上。沈湘先生指出:“喉器要下到适当的位置,声门的运动就更自如。因为喉器高时嗓子活动受限制,

压得太低也受限制,最好是喉器保持着吸气时下来的很舒服的程度,与深呼吸结合,这时嗓子很舒服,就容易发出理想的声音。”同样,京剧演员在演唱时讲求“气沉丹田”才会发出优美的音色,这也与“喉器要放在吸气时的适中位置上”这一歌唱要求异曲同工。但是由于剧种表演风格的整体标准的要求,以及唱腔音乐的调高,行当常用音域的偏高,唱腔的抑扬顿挫较多等原因使得京剧演员(主要体现在老生、花脸)在演唱时,其喉器安放的位置稍高于歌剧演员,但这并不意味着老生、花脸演员在演唱时,可以将喉器安放得过高。

女声的情况有些不同,因为青衣、老旦分别运用以假声为主的混合声和以真声为主的混合声,演唱旋律在各自的自然声区徘徊。所以在他们的常用音域以及高声区所需的呼吸深度,喉器的安放位置与歌剧演员相近。

(2) 两种唱法都坚持在演唱中应保持喉头的稳定。

沈湘先生明确指出:“喉头的稳定是一个很重要的因素,不管你是什么唱法只要是好的,他的喉头一定是稳定的。”

2. 对声带状况的认知。

每个世纪的声乐教学都受到自然科学发展状况的影响。美国声乐教师协会前主席范纳德在他的专著《歌唱——机理与技巧》中,用精确的语言对历史上美声唱法的教学做过一个简要的概括,呼吸的研究可追溯到18世纪或更早;研究共鸣体兴起于19世纪,而20世纪则把注意力集中在振动的机理上。这种概括足以使歌唱者及声乐教师有可能获得歌唱器官的解剖及人类发声的机理、机制知识。20世纪自然科学所发展的高度,足以帮助声乐学者们弄清喉器内部的发音机理,尤其是声带发音的详细情形。20世纪以来,声乐教育界许多专家对声带在发音时的工作原理做了研究。沈湘先生认为:“声带是发音体,是给基本音的地方,是音源。无论是男女高低声部,不管是中国人还是外国人,在演唱时都要合理地用上嗓子。”这种观点,在欧洲歌剧唱法和中国京剧唱法中都是无可争议的事实。

根据文献记载,欧洲人对歌唱时声带工作状况的研究开展得相当早。1854年玛努埃尔·加尔西亚发明了喉镜。喉镜的发明,促进了人们对嗓音生理学的研究,同时也开创了以人体发声机能做指导的新的教学方法。他于1847年出版了《歌唱艺术论文全集》,提出了“声门撞击”的理论。他认为,歌唱时声带作灵敏的一开一闭的活动,好像两扇拉门碰后又打开似的。加尔西亚把良好的声带闭合看作是发声起音和唱跳音的基础。歌唱发声中呼吸是基础,声门是关键。他的这项发现对后世产生了深远的影响,大量的事实证明“声门撞击论”从生理学的角度证明了古典意大利美声学派发声起音的正确性。沈湘先生针对我国教育界曾经出现过的因对喉音的恐惧,而“躲着嗓子唱”、“虚着唱”的倾向,大胆地提出“要敢于用嗓子唱,用得多了可以调整到恰到好处”,“不用嗓子,躲开嗓子唱是错误的”。

在我国,很少看到论及声带工作状况的文献,但戏界对嗓子这个单词,使用得很频繁,如“嗓子如花枪,一俊遮百丑”,“祖师爷给饭——有嗓子”等,对发声有明显缺点又难以纠正的,称为“左嗓”、“鬼嗓”等等。京剧演员惯用“喊嗓”、“吊嗓”等方法来锻炼嗓音的能力。

从中国京剧主要行当的演唱成就来分析,在京剧演员中唱得正确者声带工作得也是正确的,唱得不正确者多为声带使用过头者。京剧各行当或因音域太高,或因抑扬顿挫而需的力度稍强,在演唱时的用嗓,尤以初学者总易犯用之过度的错误,所以京剧界有种说法“唱戏不用嗓,才能任意唱”。这句话是针对声带使用过多的人说的。至于某些具体而又极富个性的特殊的用嗓主张不能列入基础理论范畴。

3. 声带的发音“真声、假声”、“重机能、轻机能”问题。

在歌剧演唱界,尤其在中国的声乐界,近些年对真假声的概念众说纷纭。沈湘先生指出:“凡是正常、健康的嗓子,无论哪种唱法,应当都是真假声合作的。良好的歌唱都是两种机能良好结合的结果

果。唱低音时真声用得些,假声用得少些;唱高音时,假声用得些,真声用得少些;由低音向高音转换时,两种机能比例上的转换必须过渡得毫无痕迹。”多数演唱者均接受真、假声概念。京剧界则除此概念外并无他说,又称大、小嗓;凭艺人的经验及灵敏的听觉辨别能力将大小嗓的关系处理得十分妥帖,使用这个概念来指导演唱实践取得了公认的成就。但在国内声乐界也有人认为不存在真假声,但有重机能、轻机能之分。称“凡是健康的嗓子都有两种机能,一种是发真声,真嗓子的机能,以现在的科学名词叫做重机能;一种是发假声的,假嗓子的机能,以现在的科学名词叫做轻机能”。然而,重机能是整个声带振动,轻机能是声带局部振动(边缘振动);重、轻机能又不等同于真假声。直到今天,在声乐理论的文献中这个概念有待进一步论证。

(三) 语言

声乐艺术不同于器乐艺术,在于其能运用人类特有的语言功能来参与歌唱和情感表达,使之魅力无穷。不论哪个民族的声乐作品通常是作曲家在先于曲调出现的歌词的基础上创作出来的。因此,歌唱者必须学习和掌握语言、语音艺术的规律。任何一种发展成熟的演唱艺术均在演唱的咬字、吐字方面积累了一套完整的技艺成就。这些成就主要涉及到:

第一,所用语言、语音本身的发音规范及其在演唱中的运用;

第二,所用语言本身的表达规范及在歌唱中的运用;

第三,语言的相关因素如何与规范的演唱发声完美统一。

欧洲歌剧唱法与中国京剧唱法对以上提到的三个方面均分别构成了一系列规范。经比较两者之间相同之处有之,相异则颇多。

1. 欧洲歌剧唱法。

各个时代美声学派的代表人物无不强调正确吐字的重要性。意大利美声学派的奠基人卡契尼在《新音乐》中便着重强调:“首先是字,然后是节奏,最后才是声音。”18世纪波隆学派的代表曼契尼对吐字清晰也予以了高度重视。著名的皮斯托基教唱时非常注意学生的吐字,要求学生必须把字吐得完美无缺。由于他的努力,学生所唱的每个字都清晰可辨,在必要时还要把双辅音如 rr、ss 等分开来读。到了近现代,F. 兰皮尔蒂要求学生不仅要把元音唱得准确,还要把辅音唱得清晰。G. B. 兰皮尔蒂为了吐字清晰甚而强调要像讲话那样去唱歌。“要在所有歌唱中找到一点讲话,在所有讲话中找到一点歌唱。”正如李维渤教授所指出的那样:“只追求嗓音效果而不顾吐字清晰并不是美歌传统。”

欧洲歌剧唱法中所涉及的语言有意、德、法、俄、英等多种语言。其中意大利语是被使用最多的语言。在歌剧演唱艺术中意大利语的吐字、咬字情况如下:

(1) 意大利语的基础元音为 a、e、i、o、u,在意大利语中元音占有十分重要的地位,歌唱中唱好元音能使声音流畅、美化而富有色彩性。因此,必须准确地咬准、吐准每个元音,使其纯正,特别须注意元音的保持,如歌声延长时或唱拖腔光彩部分时元音不能变。不能因音高变了而变元音,要将元音保持到底,不能随便闭口或改口型。在保证五个元音的准确性的同时,还要按照语音规律将各种元音的组合——复元音唱准。

(2) 准确地咬准、吐准每个辅音,严格区分辅音的清浊,唱准各种辅音的组合。

(3) 辅音与元音连接时的发音,既要体现各自的发音规则,又要连接得准确无误。处理好吐字与发声的关系。

(4) 语言所固有的表达方式及规律同样要在演唱中体现充分。

然而,总的说来,欧洲歌唱中最重的是音乐旋律,语言的地位是第二位的。

2. 中国京剧唱法。

与欧洲相比较,我国歌唱最重歌词、语言。洛地先生曾多次十分强调地指出:中国任何歌唱无不以“传辞”为第一任务。

万方数据

(1) 中国戏曲中的字与腔调(旋律)的关系。

中国戏曲之唱词与唱腔(亦称腔调、旋律)的关系有自身的特点,与它国截然不同。洛地先生在其《词乐曲唱》一书中写道:“我国的唱分两类:一类是‘以字声行腔’——以文辞句子的字读音音的平仄声调化为乐音进行构成旋律。一类是‘以(定)腔传辞’——以稳定或基本稳定的旋律传唱(不拘其平仄声调)的文辞。”

京剧,虽属“以腔传辞”一类的唱,但是,也如《词乐曲唱》中所说的我国“所有的唱,无不有‘传辞’这个目的,‘行腔’与‘字声’相合,是所有的唱的共同趋求”。京剧及其他凡“以腔传辞”的剧种在旋律构成的过程中仍然十分重视字读调值在唱腔中的体现。在演唱中通常对唱辞用“细腔”润饰,以令其行腔与字声相合,“字正腔圆”能更好地表现唱辞需要表达的感情。

(2) 四声。

晚清以来,京剧界不断有人研讨京剧的声、韵与唱腔旋律构成的关系。刘吉典先生的专著《京剧音乐概论》将前人有关此课题的见解概述为:

1) 阴平字:在唱腔中遇阴平字必须高唱。

2) 阳平字: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,可把某阳平字提高来唱,称为“高阳平”。

3) 上声:湖广音的上声是由高降低,其尾音向下弯垂,为高降低的调值(北京音的上声是低起下降复升高的,即低降升的调值)。

另:上声字又常被处理为向上疾滑,然后再入低行腔的用法。这是湖广音在演唱上的变化处理,也叫“硬滑音”。听起来有劲,也很“俏”。如现代京剧《沙家浜》中郭建光唱“你这革命的老妈妈”中的“老”字。

4) 去声:北京音的去声,是由高降低,其尾向下弯垂。湖广音的去声是由低向上提。本身的趋势也是降的调值(有的是高降,有的是低降),湖广音最显著的特点是向上提的尾音。如《鱼藏剑》西皮原板中的“戴”字。

5) 入声,在北京音中,入声字被派入平、上、去三声,用湖广音唱京剧,多把入声唱成阳平、去声,上句韵脚的入声字多归为去声,下句韵脚的入声字多归为阳平。

6) 关于“四声”调值,又有词语、词组的问题。单念、唱一个字时,字属阴、阳、上、去中哪一声是比较容易表达清楚的,字义也易被人听懂。但是遇到一些相同调值的字连在一起时,只是绝对地照每字的调值唱,也有行不通之时。必然得有所变化,变化是有一定规律的。如:“两上前易阳”,以“岂有此理”为例。如不这样做,唱腔就要“跳坑”。拘泥于原音非但会使字不准,还必然地出现常说的“以字害腔”或“腔无所适”,反而引发字的调值大大颠倒等现象。总之,把握字的调值的意义在于唱准字词的含意,在于准确地表达唱词的内容。

在京剧唱念中对四声的掌握和运用,实居重要地位,必须予以重视。京剧的唱,就吐字而言,不但要将语言的音素咬吐清楚,同时还须时时将字的“调值”唱准,是一种并不易掌握的演唱技艺。

(3) 字分头、腹、尾。

汉字的音节是由声母、韵母和声调三者构成的。我国传统戏曲界为演唱需要而对字音的分析方法,是把字音分成字头、字腹、字尾三部分。这是以唱念要达到吐字清楚又适于行腔的要求来分析字音的。

1) 字头。

字头主要是由声母来担任。字头无声母者称零声母,零声母的字可视为无字头之字。声母除 m、n 有声的以外,其余的均不振动声带。除少数需要强调的字和个别的需要运用“喷口”的字以外,绝大多数字的字头不能太用劲,如果过于使劲地咬字头,势必影响字腹部分的共鸣和旋律的完善。字的

万方数据

清楚是多方面的功夫合作而成的。

2) 字腹。

字腹部分是由韵母组成。它是字的重要部分，延长的部分，是一个字在音响上最响亮的部分。唱念时对字腹发音掌握得是否得当，对能否做到“字正腔圆”关系极大。

韵母的区别体现在音色（并非指发声的基本音色）的差异上。当我们发音时，由于开口的大小、舌位的高低前后，以及唇形的圆展不同，口腔就形成了形态不同的共鸣腔，声带发出的基音在不同形态的口腔中振动，产生不同的固定音高泛音峰，于是就形成了不同的元音。因此，到了实际演唱中，在吐字行腔的时候，首先要注意的就是掌握特定的、正确的口腔形态。声音的延长是依附于字腹的延长而延长的。唱好字腹是每个演唱者重要的学习内容。

3) 字尾。

中国的语言相对于意大利语言说有其复杂的一面，有的字是单元音，有的字是复合元音，京剧界为演唱需要将成千上万的字按其元音的发音规律归并为13种大的类型，每一种类型中的字在发音时，口腔的唇、舌、齿、牙、喉的运动状况十分相近；声音在口腔内的冲击点、字在口中的着力点也相当一致。这13种类型就叫做“十三辙”。“十三辙”实际运用起来必须逐字加以体会，反复练习，才能有恰好的唱念效果。

3. 歌剧唱法与京剧唱法在语言“元音”部分存在着以下的差异。

(1) 歌剧唱法：

1) 在讲求元音清晰的前提下，强调元音之间的统一感，在同一音高上，不同的元音之间相距尽可能近。

2) 同一个元音，在不同音高上会小有变化，规律是越向高走，每个元音越加圆润，似乎或多或少掺进一些元音O的色彩。

(2) 京剧唱法：

1) 在讲求行当的唱法规范，出字规范的前提下，强调每个元音、每个辙口的语音个性。在同一音高上，不同的元音之间不强调相互靠拢，而重视元音之间应有的音响个性。

2) 同一个元音，在不同的音高上保持元音的个性不变。

以上所述，说明了欧洲歌剧与中国京剧两种不同的演唱艺术均十分重视对唱词的演唱，并且各自都有系统的技艺及审美规范。但是，两种演唱艺术在对待歌唱旋律与唱词的关系方面有着大相径庭的区别。在欧洲歌剧艺术中，唱词始终处在旋律的从属地位；而在中国京剧唱腔中，唱词始终占据着主导地位，音乐则是从属的。

因此，中国京剧在如何咬字、吐字、唱好歌词这个范畴所积累的知识和技艺十分丰厚。欧洲歌剧唱法在这个范畴的知识和技艺的积累是不能与前者等量齐观的（当然，也无需如此）。但是，若中国的美声唱法歌手演唱中国声乐作品时，则必须了解并掌握唱好中国语言的所有知识和技艺。

(四) 共鸣

人类的声带发出的声音很小且很单薄，不好听，不能成为歌唱的声音，要靠共鸣把声音扩大和美化，才能成为歌唱的声音。决定歌唱音色的好坏、音色的变化，共鸣起着重要的作用，几乎是决定性的因素。

共鸣的充分利用对于声乐技巧的发展来说有积极意义。它有利于发展音域，增强声音的表现力，使声音轻响、高低、快慢均更加自如。更重要的是减轻嗓音的负担，使声音松弛，解除喉头的压迫，有利于保护声带和延长演唱寿命。

每个声部的基本音色中共鸣的成分占有比例明显增大，嗓音负担被大大减轻。共鸣成分的增加，应视为歌剧音乐的发展向声乐演唱提出的进一步艺术要求。歌剧音乐从最早的抒情性为主渐渐地向抒

情性、戏剧性兼有,使得乐队与歌手必须有越加宏大、强烈的戏剧性音响效果,歌手为适应歌剧音乐发展必须唱出较为洪亮,能穿透乐队的音响。那么,加强共鸣的运用是唯一的选择。

1. 两种唱法都要求运用整体共鸣,但方式有异。

一个好的声音应是由声带发出而又获得人身上所有腔体的共同共鸣。通常将全部共鸣腔归纳为头腔、口腔、胸腔。所谓整体共鸣,即指三组腔体按声音的传播及共振规律充分振动的共鸣状况。歌剧唱法要求最大限度地运用和发挥人体共鸣器官的作用,无论是男声、女声,是高音区还是低音区,是强声还是弱声,均要求发出的声音经过整体共鸣。京剧唱法中并没有提到要整体共鸣的文字,但有剧种自身习惯性的说法体现这种观念。例如有了胸腔共鸣就称有了老音儿;有了头腔共鸣,京剧里说有“脑后音”或用了“脑后摘筋”之法等等。有了较好的整身共鸣,称字、声唱得“肥”,反之,则称为“瘦”。

2. 在共鸣的匹配原则上两种唱法存在着差异。

虽说欧洲歌剧唱法和京剧唱法都需要使用整体共鸣,但仔细聆听中外艺术家的录音资料,加以总结分析,发现在歌唱过程中,并不是每个音的共鸣状态都一样。它们在共鸣使用的侧重面上依据不同。

(1) 欧洲的歌剧唱法较多地从音高方面考虑共鸣的匹配。

在歌唱发声的整个过程中,随着音高上行与下行的旋律变化,共鸣的状态是不尽相同的。在演唱中低声区时,应以胸腔共鸣为主,口腔共鸣次之,头腔共鸣再次之。

在演唱中声区时,重视口腔共鸣,头腔共鸣次之,胸腔共鸣再次之;当声音跨入高声区时就应该充分发挥头腔共鸣作用,口腔共鸣次之,胸腔共鸣再次之,好像声音已经不在嘴里,而是向口盖上面、小舌头后面的空腔里“飞升”。

(2) 京剧老生的演唱发声则考虑较多的是根据元音来选择共鸣的匹配。比如元音a的共鸣状态是口腔和胸腔的共鸣居多,头腔较少。元音i的共鸣状态是头腔为主,口腔、胸腔次之。但值得注意的是每个字的共鸣状态无论在什么样的音高上均相对不变或少变。

(3) 京剧唱法的共鸣状态与歌剧唱法相比更多变。

在歌剧唱法里,无论哪个声部在演唱时都运用所有的共鸣腔体,而且共鸣腔体的运用也是相对稳定的,以求达到声音的统一感。

与之相比,京剧由于行当的不同,音色要求的不同,使用共鸣时侧重不同,京剧里的老生和花脸虽然都是男声,他们的音域活动范围相近,老生有几个音可能再高些,但听起来他们的音色截然不同,共鸣部位用得不一樣是一重要原因。老生的演唱更接近生活中的语言状态,故老生的演唱必然不能使用太多的共鸣,否则不能保证其歌唱语言能够接近生活语言,也就失去了老生行当的演唱魅力。花脸则多用脑后音,在演唱中使用的头腔共鸣成分最多。这是行当唱法的艺术标准使然。正因为用的共鸣匹配不同,发出的声音的真假声比例也不同,发声和共鸣这两个因素放在一起,就有产生各种组合的可能性。而老旦、老生的声音中真声成分较多,他们以口腔共鸣为主。

京剧演员在演唱时虽然很重视共鸣,但在训练时,很少针对共鸣这个范畴提供系统的知识和明确的技术要求。因此学习歌唱重视共鸣的研究和练习共鸣的方法,再根据京剧行当的需要而加以运用,以提高京剧训练嗓音的共鸣是值得尝试的。虽然京剧里很多著名艺术家都是使用共鸣的能手,他们的唱也为中外歌唱家所承认,但对继承学习来说,如果单凭感性来寻找和模仿,不但困难、费时,而且不易把握。所以京剧演员如果能总结京剧唱法共鸣的长处,使之上升为理论,对提高京剧演唱的整体水平是有益的。

(五) 艺术表达

用唱来进行艺术表达是人类表达和交流思维、情感、意图的一种特定方式。没有艺术表现的需
万方数据

要，技术、技巧不会产生和存在，就是存在也没有灵魂，没有任何意义。

1. 京剧艺术。

“韵味”是京剧艺术对艺术表达独特的要求，它与歌剧的艺术要求是有所差别的。对于中国的京剧来说，韵味是在唱的过程中——在演员与观众的相互交流中，所产生出来的一种颇为特殊的艺术效果。我们的京剧各流派，虽然遵循唱腔的“程式化”，但是由于表演艺术家的素质、性格、特长和体会不同，对同一唱腔，在发展中就产生了各种不同的唱法，于是也就产生了不同的韵味，这些变化常常是十分精微的，同时呈现个性鲜明的音乐形象，成为异彩纷呈的唱腔风格流派。应该说京剧中的韵味是属于感情表达范畴的，但由于京剧的表达属于“写意”风格的虚拟式表达，在表达情感的同时必须让观众得到极大的美的享受，让观众在了解剧情的同时，还能欣赏到演员的出色技艺。韵味应是对种种演唱技艺的概括。

构成韵味是需要多方面的因素分工合作的。通常是由旋律的音高、音程、时值、节拍、节奏型，唱词的内涵与字、词的安放，气口的安排，咬字吐字的技法与功力，润腔的手法，呼吸发音能力，共鸣的运用，音乐的民族和地区特色所需的特殊艺术手段等相互协调配合的结果。简单地说，“韵味”的解释就是语言的美与旋律的美相结合的成果。唱腔有韵味就会使听者感到有回味的余地，即美且“永”。重视韵味本身是一种提高，是对演唱的审美效果的不断追求。这种追求如果得当，则有利于塑造剧中人物的艺术形象，增加演唱的艺术魅力，提高演唱的技能水准，甚至能导致对剧种和各行当唱法的革新和发展。

程砚秋先生在其《文集》中说：“唱最忌有声而无韵味。嗓门很大很响，没有韵味，就是响了也怪吵人；响了又很好听，这就是有韵味了。有声而无韵味，就像一碗白开水，要是渴了也好喝，但如果放一点茶叶，就有味儿了。学唱就要研究如何唱得有韵味。”中国京剧，经过一代代艺术家对于韵味的精心揣摩，不断完善，使京剧艺术成为最典型的，最有群众基础的，水平最高的民族演唱艺术。

2. 歌剧艺术。

对欧洲歌剧或歌曲的演唱来说，其最终的追求是美好的歌唱，并通过演员的精彩演唱让观众领略和体验剧中人的感情世界。欧洲歌剧的表达是属于“写实”风格，模拟式的表达，在表达感情时强调对剧中人的感情的真实体验和尽可能真实的表达，这种表达方式更着重让观众在欣赏歌声的同时，渐渐进入与剧中人同呼吸共命运的境界中。

在歌剧中，歌唱是参与创造艺术形象的表现手段中最主要的手段。然而歌唱不能脱离总的舞台上再现的规定情景——典型生活，剧情、歌词以及作曲家在歌剧音乐中所体现的情感，歌剧中的歌唱是角色在一定的情境中的存在，每一乐句、每一歌词和每一个音，都会对其他角色构成规定情境，以至欧洲歌剧要求演员在舞台上尽可能融入角色——融入第二自我。努力以第二自我的心灵去体验唱腔音乐，用美好的歌声准确地体现作曲家的意图、风格，最终达到成功地塑造剧中人，让观众在与剧中人的感情产生强烈共鸣的同时，对演员淋漓尽致的歌唱能力表示赞叹和敬仰。

中国的京剧艺术和欧洲的歌剧艺术从产生、发展到成熟在艺术表达上都形成了它们自身的途径和手段，积累十分丰厚。由于受到中西方不同的文化背景、审美意识等影响，两者在艺术表达上必然存在着很大的差异。构成艺术表达所涉及的范畴包罗万象，诸如音乐、文学、美学、心理学等多门学科的知识，涵盖面很广。分析研究两种艺术的表达必须具备这些学科的基本知识和基础理论。

综上所述，欧洲歌剧艺术与中国京剧艺术在诸方面存在着共性和不同。据笔者了解，国内尚少有对这两种艺术的艺术表达进行全面系统的比较的论述。故而笔者今日勉作此文，寄希望于在今后通过不断的知识积累，增强这方面的能力；亦期望有更多的同道共同来研究这个非常有意义的课题。