

# 西方美声唱法与中国京剧唱腔比较研究

◆ 满园春 北京戏曲艺术职业学院音乐系

歌唱是以人的嗓音表达感情的音乐形式,是音乐与语言的完美结合。歌唱作为人类心声语言的艺术化表达形式,其发展历史与人类文化一样悠久。歌唱既是人类抒发情感、赞美自然、歌咏劳作的载体,也是人类交流信息与思想、传承历史与文化、礼赞先祖与英雄的媒介。因地域、环境、文化的差异,不同群落、部族、种族和民族创造了风格各异、各具特色的歌唱文化,它们的独立发展和相互交融形成了人类异彩纷呈、灿烂辉煌的歌唱艺术。

西方美声唱法诞生于17世纪的意大利。随着歌剧的发展不断完善,它从生理学、音响学、物理学等方面总结出了一套有效控制 and 支配发声器官的理论和方法,是一种符合人类声音自然生理规律的科学演唱方法。

中国京剧艺术历史悠久,唱腔精湛。京剧艺术以其博大精深、源远流长成为中华民族的国粹。京剧唱腔经过几代艺术家两百多年的探索和总结,在用嗓、行腔、吐字、归音、唱、念等方面形成了自己的独特声腔技巧和风格。

由于东西方在历史、文化、民族审美心理等诸多方面的差异,导致了音乐文化的不同。本文将从历史起源、演唱技术、两种演唱技术的互相借鉴三个方面对西方美声唱法与中国京剧唱腔进行比较研究。

## 一、历史起源比较

### 1、西方美声唱法起源

在西方音乐历史长河中,声乐作为一种艺术形式经历了数百年的发展历程。有系统的声乐训练始于公元四世纪圣咏学校的建立。在教皇格列戈里一世的支持下,圣咏学校招收有天分的孩子加以培养,并派出教师到欧洲各地传授。这种传统在教堂和修道院一直沿袭至二十世纪。在五世纪到七世纪,教堂出现了领唱者(Cantor)并引入了童声合唱。十六世纪后半叶新的复调音乐兴起,出现了替代者“假声歌手”。十七世纪初,歌剧诞生并兴起,“阉人歌手”取代假声歌手统治了歌坛。

十七世纪的欧洲文艺复兴思潮风起云涌,歌剧艺术蓬勃发展。此时阉人歌手在歌唱技术与艺术方面取得了巨大成就,形成了西方声乐史上“歌唱的黄金时代”。此时,美声(Bel canto,译为“优美的歌唱”)唱法盛行于意大利,成为一种唱风、音乐风格和声乐教学法。十八世纪初,女歌手走上歌剧舞台,美声唱法更加技巧化。十九世纪初,擅长华彩歌唱的阉人歌手退出了歌剧舞台,取而代之的是男歌手的崛起。十九世纪后半叶二十世纪初,美声唱法的发展进入“歌唱的第二个黄金时代”。这个时期涌现出了大量声乐艺术家和教育家,一些声乐教学理论专著也相继问世,如莉莉雷曼(Lilli Lehmann)的《如何歌唱》(How to sing 1902)等。这一时期的美声唱法更加系统化、理论化、科学化,形成了一整套科学而又系统的技术训练方法和理论体系。

美声唱法的歌唱流畅、轻松、音响圆润,具有音色优美、句法连贯、发声自如、声区统一、宽厚灵活的特点,并因其演唱的科学性,成为歌唱艺术中最具权威和代表性的唱法之一。

### 2、中国京剧唱腔起源

中国京剧最为一种以“吟唱”为主体的舞台艺术,它的起源可以追溯到先秦的俳优、乐舞,汉代的百戏、角抵戏,隋唐的拨头、代面、踏摇娘、参军戏、俗讲,12世纪前后的宋杂剧和金院本等。如果从声腔上探源,京剧则可追溯到元代,展现出北曲→海盐腔→昆山腔→徽班(昆曲)→京剧唱腔的发展路径。

清代乾隆年间,人们把昆曲视为“正声”,把昆曲以外的戈阳腔、梆子腔、皮黄腔等地方戏称为“乱弹”。乾隆五十五年(1790),扬州盐商组织三庆徽班进京给皇帝庆寿。三庆班起始是一种“京秦不分”的杂合戏班,以演唱二黄调、吹拨为特色,又能兼唱梆子、秦腔、昆腔等声腔,因其曲调优美新颖、剧目丰富多彩而风靡京城,为京剧声腔的形成奠定了基础。嘉庆、道光

年间,秦腔由西北涌入长江流域,演变为“西皮”。此后湖北汉班西皮调与二黄调融合,出现了“张二奎、余三胜、程长庚”等一批代表性的艺术家,京剧至此形成了完整的唱腔体系与表演模式。

由此可见,京剧是在“北京”这个特殊的政治与文化环境中多种艺术形式和唱法交融与发展的结果。京剧唱腔在长期发展过程中,各个方面都呈现了其“京化”特色。伴奏以京胡为主要乐器,唱腔中融入了北京语音,形成了“上口字、尖团字、十三辙、四声”等独具特色的舞台语音体系。京剧唱腔兼收并蓄、博采众长,不断汇集和融入各地方剧种的精华,建立了以皮黄为主,兼擅昆腔及吹拨诸腔的音乐体系,形成了自己所独有的唱腔艺术风格,成为中华民族传统文化最具代表性的艺术形式之一。

从以上不同的发展历史看,美声唱法开始是为宗教和宫廷服务,之后才作为一种艺术形式而走下神殿流传民间。而中国的京剧,乃至其他戏曲形式,更多的是生长于民间,是娱乐大众的,慢慢才发展为艺术形式而登堂入室的。这既是美声唱法成为一种技术或者科学,形成一种“歌唱方法理论和教学训练体系”,而京剧唱法则是一种传统或者技巧,成为一种师徒之间“口传心授”的技艺的原因,也是两种歌唱艺术形式在技术与方法上形成不同特点的原因。万法归宗,东西方两种独立发展的歌唱艺术都以其各自的艺术特点成为音乐史上的奇葩,也为两种歌唱艺术的相互借鉴提供了基础。

## 二、演唱技术比较

### 1、声部与行当

美声唱法以“音域”区分为主要特性。按照音乐的音域与演员嗓音的自然生理条件(声音高低、粗细的不同),把演员分别划分为男高音、男中音、男低音和女高音、女中音、女低音六个声部。因其音色音域的不同,男高音又有抒情男高音、戏剧男高音、抒情兼戏剧男高音之别,女高音

作品的表现力、感染力和生命力,只有通过充分分析作品并个性化的表演才能完成钢琴表演的艺术使命。

### 参考文献:

[1]赵保清.浅谈音乐表演艺术[J].南京艺术

学院院报,2001年第2期

[2]黑格尔.美学(第三卷·上册)[M].上海:商务印书馆,1979,392

[3]李琴.音乐美学素养在钢琴表演中的重要作用[J].音乐时空,2011年第7期

### 作者简介:

赵德宇(1983—),女,河南新乡人,河南师范大学音乐学院学士,新乡学院音乐表演系助教,主要研究方向:音乐学。

又有抒情女高音、戏剧女高音、花腔女高音之分,每个声部按照不同音域音色的要求进行训练。

京剧唱腔没有声部划分,只有脚色行当之间的区别,即生、旦、净、丑四个行当。京剧中脚色行当的划分是对生活中人的性别、年龄、身份、地位、性格形象的类型化和程式化,它们以各自不同的嗓音来行腔。“生”一般指净丑之外的男脚色,分别为老生、小生、武生等。“旦”是女脚色的统称,分别为老旦、花旦、青衣等。“净”俗称花脸,分别为黑头、架子花脸、武花脸等。“丑”是喜剧脚色,分别为武丑、文丑等。

美声唱法按音域划分声部,京剧唱腔按人物类型划分行当,二者有着本质意义上的不同。美声唱法声部的划分是以人的声音类型、自然条件为划分标准,京剧唱腔则以戏剧人物性格色彩的表演程式为依据划分行当。京剧唱腔的旋律侧重于横向发展,声音的分类并不突出。美声唱法的歌唱旋律则兼有横向与纵向的发展。京剧唱腔没有中低声部,各行当均属美声唱法的高声部范畴。美声唱法中有重唱、轮唱、合唱等多声部的演唱形式,京剧唱腔中却没有这样的演唱形式。

综上所述,美声唱法是运用不同声部的高低强弱对比渲染艺术效果,达到不同声部的均衡和和谐,而京剧唱腔则是用不同行当间的对比、冲突来刻画人物,达到此消彼长的戏剧效果,但目的都是为了综合运用歌唱技术和艺术演绎情感,感染听众。

## 2、呼吸、声区与共鸣

### (1)呼吸

歌唱中呼吸的运用非常重要,美声唱法和京剧唱腔都非常重视呼吸。早在我国唐代的《乐府杂录》对此就有这样的记载:“歌者,乐之声也,故丝不如竹,竹不如肉,回居诸乐之上……善歌者,必先调其气,氤氲自脐间出,至喉乃噫其词,即分抗坠之意,既得其术,即可致遏云响谷之妙也”。

美声唱法采用的是“胸腹联合呼吸法”,歌唱时强调呼吸的运用要松弛、自然、连贯、流畅。胸腹式联合呼吸法讲究的是呼吸肌肉群的对抗力量,即“吸气肌群”与“呼气肌群”在歌唱发声状态下产生对抗。歌唱中声门下的气息始终保持良好稳定的气息压力。呼吸过程中,呼吸与声音通道像“管道”一样连接,吸气要松而坚实、深而灵活,发出的声音听上去柔和、饱满、圆润。歌唱中气与声有机结合,呼吸畅通、声音连贯是美声唱法的基本特征。如普契尼歌剧《蝴蝶夫人》中女主角的咏叹调“晴朗的一天”,音域跨度较大,演唱时气息要连贯流畅,演唱者应具有很好的呼吸控制

力,使气与声完美地结合在一起,这样才能演绎出动人的音乐形象。

京剧唱腔在呼吸方法上强调气沉丹田,气息贯通,在演唱时追求声音的高位置共鸣和胸腔支持点。同时又要求横膈膜下降,即所谓“气沉丹田,方能贯通于顶”,形成上下连通的呼吸方法。京剧唱腔的气息运用因行当的不同而不同。在行腔、用声、呼吸上,京剧根据行当的不同在唱腔中运用不同的呼吸方法。吸气分闻、喘、补、偷、换,用气分揉、提、弹、顿、停、推、送、扔、甩等。如现代京剧《红灯记》中,李玉和演唱的“穷人的孩子早当家”唱段中就采用了“揉气”手法,准确生动形象地刻画了人物特定的思想感情。

美声唱法与京剧唱腔的呼吸在观念上的追求是一致的,但在演唱时气息的具体运用方面又有一定的差异。其区别在于美声唱法要求呼吸流畅自然,歌词与旋律搭配准确,声音松弛、均匀、流畅,强调气息与声音结合,演唱时不因角色不同而变化呼吸运用。京剧唱腔呼吸方法讲究行腔时气与字、气与情的结合,以字行腔,用气引声。京剧唱腔呼吸方法较丰富,不拘泥于技术要求。在演唱时演员根据表达人物情感的需要,选择符合戏剧情节和角色特点的恰当的呼吸用气方法,从而产生不同的唱腔效果。

### (2)声区

美声唱法是混合声区唱法,在歌唱中把真假声按音高比例的需要混合而用。美声唱法把歌唱者的音域分为三个部分,即高声区(头声区“假声”)、中声区(自然声区“真声”)、低声区,声部不同声区亦不同。美声唱法要求歌唱者声区统一,其原则是高、中、低三个声区的发声方法、声音位置、音色、音量要统一。美声唱法在训练中尤其强调真声、假声、混声的统一调度,注重不同发声状态的过渡性衔接,力求声区转换不着痕迹,使声音从低声区到高声区听起来自然、流畅、统一。

京剧唱腔的声区分为“大嗓”(即真嗓、本嗓)、“小嗓”(即假嗓、二本嗓)。在京剧唱腔中老生、武生、净行、丑行、老旦等行当在演唱时使用真嗓,即在真声区演唱。不同的行当对真声的运用要求不同。老生求自然,净行求浑厚,老旦求高亢,丑行求脆亮。京剧唱腔的青衣、花旦、小生在演唱中则使用假嗓,即在假声区演唱,不同的行当对假声的运用也有不同,如青衣华美、花旦清脆,小生则演唱用假嗓、念白用真假嗓结合等。

美声唱法的声区划分明显有别于京剧唱腔,二者有着实质性的区别。美声唱法追求的是真假声的“混合”运用,在换声区进行真假声结合的换声技术处理,使得

歌唱者音色趋向统一,真假声转换不着痕迹。而京剧唱腔却有意突出真假声的区别,形成鲜明的音色性格对比。京剧唱腔因其具有特殊演唱效果的真假声运用方法,形成了有着独特魅力的东方音乐文化风格。

### (3)共鸣

美声唱法的共鸣方式是混合共鸣,即真声与假声混合,共鸣同时产生。歌唱者在获取共鸣时,随音域高低变化调整共鸣运用的比例。美声唱法把共鸣腔体分为头腔共鸣(包括鼻腔、鼻咽腔和鼻窦腔),口腔共鸣(包括口腔、口咽腔和喉腔),胸腔共鸣(包括气管、支气管和肺部)。若想获得三个腔体的良好共鸣,其前提是正确的呼吸支撑与自然的腔体打开。即在良好(放松自然)的呼吸支撑下,充分打开喉头(自然“打哈欠”状态),根据声部不同,音高不同,选择共鸣运用的比例,强调整体混合共鸣,使声音上下连贯、高低过渡自然、音色圆润统一。

“贯顶、气沉、中松”是京剧唱腔的共鸣方式。在京剧唱腔共鸣中,无论哪个腔体的共鸣都遵循这样一条原则,那就是根据角色、行当来运用不同的共鸣方式。老生唱腔中低声区多用口腔共鸣,高音则用头腔共鸣,真假声分别交替使用。黑头唱腔用脑后共鸣,声音融入各个腔体而成为整体共鸣。其高首位共鸣主要由鼻咽腔共鸣产生。老旦多采用鼻腔共鸣,小旦唱腔用头腔共鸣,同时结合口咽腔、胸腔等混合共鸣。京剧唱腔这种按不同角色、人物选择不同的共鸣腔体的共鸣方式,形成了各行当不同的演唱风格,同时也突出了戏剧人物的个性特征。

美声唱法的共鸣运用与京剧唱腔的共鸣运用各有异同。美声唱法共鸣要求的上下连贯、气息下沉与京剧唱腔共鸣要求的贯顶、气沉、中松是一致的。不同的是在实际演唱运用中,美声唱法不因声部、角色变换变换共鸣方式,京剧唱腔却因角色不同而采用不同共鸣腔体。美声唱法是混合共鸣应用与各个声部,演唱中随着音高的上升,共鸣的比例逐渐调整,这也是美声唱法的特点之一。京剧唱腔没有声部划分,却有行当之别。各个行当唱腔共鸣方式的运用各具特色。

美声唱法与京剧唱腔在呼吸、声区、共鸣等方面都存在共同之处,但又因民族、地域、历史文化背景的差异,表现出截然不同的音乐风格、演唱特色和艺术特征。

## 三、两种演唱技术的互相借鉴

1、美声唱法应借鉴京剧唱腔的咬字吐字方式

歌唱离不开语言,而语言因地域、民族的不同,在文字和发音上又有很大差

# 探析阿拉伯

## ——伊斯兰音乐及其影响

◆付善 宁夏大学音乐学院

**摘要:** 本文先介绍了伊斯兰教传入阿拉伯地区的文化背景, 阐述其对阿拉伯地区音乐文化发展的影响, 然后又从阿拉伯——伊斯兰音乐对世界和对中国的影响两方面进行论述。突出反映出世界音乐文化是一个整体, 并且相互促进, 交融和发展, 并重点强调了阿拉伯——伊斯兰音乐在中国不同历史时期的音乐文化发展中所起的重要作用。

**关键词:** 阿拉伯——伊斯兰音乐 影响

### 一、伊斯兰教传入阿拉伯地区

阿拉伯民族的人们繁衍生息于阿拉伯半岛, 公元前三千年, 其文明程度就已经跃居很高的地位, 阿拉伯人对音乐情有独钟, 音乐在人们的日常生活中占据很高的地位, 家庭和部落随处充满着音乐, 甚至在战争时期, 音乐也漫遍阵地。

妇女在伊斯兰教兴盛之前, 对传播音乐有着非常重要的作用。那时的女歌手被称为卡伊纳, 其活动大都集中在阿拉伯人们的活动区域, 她们不仅善于为民众演

异。不同民族的语言, 语气、语调和语势各不相同, 发音时声调、音节和重音的部位都有很大差异。

美声唱法发源地在意大利, 歌唱者在用美声唱法演唱意大利语声乐作品时, 语言的发音及咬字吐字比较自如通畅。可是在用美声唱法演唱中国声乐作品时, 演唱者为追求声音的共鸣、位置、音量等等, 咬字含糊、吐字不清、“音包字”的现象非常严重, 经常使听者只听到华美的声音而不知所云。而京剧的咬字是建立在汉语的语言基础上, 在唱腔中追求“字正腔圆”。京剧根据咬字吐字时声母在口腔内受到阻力的发声部位, 总结出一套咬字吐字的“五音四呼”训练法。将字的发音分为唇音字(b、p、m、f)、齿音字(zh、ch、sh 和 z、c、s)、舌音字(d、t、n、l)、牙音字(j、q、x)、喉音字(g、k、h)五音。在发五音时, 强调部位不同用力不同。同时, 又根据母音不同, 将发声分为开口呼、齐齿呼、撮口呼、合口呼四种发声口型。开口呼着力于喉, 齐齿呼着力于齿, 撮口呼着力于唇, 合口呼着力于满口。“五音四呼”的训练使京剧唱腔字随腔走、腔随气行、字重腔轻, 真正达到了“字正腔圆”的艺术效果。京剧唱腔中, 还特别强调“口劲”, 即咬字和喷口的力度。咬而不死、吐字清晰、刚柔并济是京剧咬字的基本理念。

美声唱法因其起源西方, 在咬字咬字

唱, 还经常参加宫廷以及大型场合的演出活动。其美妙动人的歌喉深受着阿拉伯人们的喜爱和尊重。

伊斯兰教的盛行和传入, 对阿拉伯——伊斯兰音乐顺利进入国际社会创造了条件, 并对其发展奠定了基础。在伊斯兰教创立的初级阶段, 宣礼员为了号召人们做礼拜, 便沿着大街小巷呼喊, 声音犹如唱歌一般的婉转起伏。在以后不断吸收传统音调的基础上, 形成了阿拉伯所特有的节奏、音调和风格。虽然在继承传统

方面不是十分适合我们民族的语言, 因此, 在用美声唱法演唱中国声乐作品时, 在咬字吐字方面应向京剧唱腔学习, 取长补短。

### 2、京剧唱腔应借鉴美声唱法的科学发声方法

京剧唱腔因其行当不同, 真假声运用比例及共鸣方式各不相同。老生、武生、净行、丑行、老旦等行当演唱时多在真声区, 唱腔具有音量大、音色豪放雄劲、粗犷浑厚、刚劲有力等优点; 但同样也有音域较窄、高音困难、声音没有穿透力、长时间演唱有损声带机能等弱点。青衣、花旦、小生等行当演唱时多在假声区, 唱腔具有高亢激昂、音色明亮、声音穿透力和柔韧性都很强等优点。这种特殊的声音造型方法有其独特的艺术魅力, 但因其音质上追求高、尖、亮、脆, 使声音听起来较为紧张, 声音挤、卡、尖锐, 中低音区发声困难, 声音较弱, 演唱者易疲劳, 不利于人声嗓音歌唱能力的发挥。

美声唱法采用“胸腹联合呼吸与三腔整体共鸣”方式歌唱, 具有很强的科学性与艺术性, 符合人的嗓音生理规律并已形成了一套行之有效的科学训练体系。因此在我们传统京剧唱腔演唱中, 可以融合借鉴美声唱法的科学发声方法。如在京剧唱腔演唱中, 借鉴美声唱法的呼吸与共鸣, 把高音区的假声与低音区的真声相结

合, 使京剧唱腔中低音区的浑厚、刚劲与高音区的激昂、嘹亮有机融合; 行腔时声音在真假声之间交替运行, 这样就可弥补京剧唱腔单一使用真声或假声的缺陷, 同时也综合两种唱法的优点和长处, 丰富音色表现手法, 拓展音域, 增强演唱者的歌唱能力, 从而产生特殊的歌唱艺术效果。

哈里发奥斯曼时代, 传统音乐在这一时期得到了很高的重视。在伍麦叶王朝时期得到了比较全面的发展。伊本·穆斯吉尔在这一时期受到了很高的尊敬, 他被誉

音乐上存在一定的争执, 但是传统音乐却获得了新的发展。《古兰经》的吟诵是伊斯兰宗教活动时必不可忽视的内容。在早期的诵读阶段, 在吸收阿拉伯音调的基础上形成了一些简单的音调。随着其发展, 在不断的借鉴和不断吸收的过程中形成了具有特定阿拉伯风格的音调。

### 四、结语

综上所述, 西方美声唱法与中国京剧唱腔都是有着悠久历史的歌唱艺术。虽然两种唱法在艺术表现形式上、训练方法上各有异同, 但其在艺术上审美上的追求是一致的。随着时代的进步, 艺术也在不断创新与发展。不同的艺术门类应该相互借鉴其科学的一面, 而又不失本身的艺术风格与特点。本文辨析了西方美声唱法与传统的中国京剧唱腔艺术之异同, 旨在探索两种艺术形式互相借鉴、取长补短、融会贯通的方法和路径, 为在歌唱艺术和教学方法上继承传统、突破创新、古为今用、洋为中用、发扬光大做有益的探索。

### 参考文献:

- [1]李维渤编著. 西洋声乐发展概略[M]. 世界图书出版公司
- [2]叶树发著. 中国戏曲简史[M]. 江西高校出版社
- [3]王次炤主编. 艺术学基础知识[M]. 中央音乐学院出版社