

传统戏曲演唱技巧在民族声乐中的运用与借鉴

——以创作歌曲《梅兰芳》为例

肖玲

(重庆大学艺术学院,重庆 400044)

摘要:在中国民族声乐演唱中融入传统戏曲演唱技巧,是近年来学科内普遍关注的研究课题。文章以创作歌曲《梅兰芳》为例,对作品进行多维度人文解读与创作技法剖析,以亲历者的切身体验,阐释演唱过程中的理解与诠释,在把握中国民族声乐与传统戏曲演唱的共性与个性的基础上,在“润腔”与“表演”等方面进行了较为深入细致的重点探究。

关键词:民族声乐;传统戏曲;演唱技巧;《梅兰芳》

中图分类号:J60 **文献标志码:**A **文章编号:**1008-5831(2011)02-0142-07

中国传统戏曲植根于中华民族传统文化的土壤,经长时间积淀与完善,形成了个性鲜明、内容丰富、理论体系具有一定规模的独立学科。民族声乐是在中国传统的戏曲、曲艺等艺术形式滋养下,并借鉴融入西方演唱技法及相关理论体系,逐渐形成的一种歌唱艺术形式。前者为根,后者为叶,根深叶茂。近年来,二者在各自独立发展的过程中,相互学习,借鉴融合,相得益彰,并引起民族声乐界的高度重视。不少民族声乐专家、学者从不同角度和侧面对这一领域进行了深入的探索和研究,取得了可喜的进展。大量有关的文献不仅使得这方面的实践基础得到增强,而且取得了丰硕的成果。白宁^[1]从历史、人文和音乐等不同侧面,对中国现代民族声乐艺术从历史传承、嬗变过程、决定因素、形成条件等方面进行了较为全面的梳理。曹玉萍^[2]对传统戏曲艺术在民族声乐发展中的价值和意义作了深刻的探索。王飞^[3]主要从传统戏曲的咬字发音、吐字行腔、风格韵味三个方面的技巧在民族声乐中的运用进行了全面的理论分析。王保荣^[4]提出了戏曲音乐元素、特点、技巧在民族声乐创作中的价值和意义等等。

纵观以上理论文献,主要论及民族声乐的形成、传统戏曲在民族声乐形成中起到的作用,再到把传统戏曲演唱中的某些技巧运用,及戏曲艺术在整个民族声乐发展中起到的重要作用等问题。但是中国戏曲经过几百年的历史发展,形成了包罗万象又极具个性化的艺术宝库。其表现形式,行动有式、唱念有调、锣鼓有经、武打有套……无论哪方面都是民族声乐值得探索研究的宝贵财富。然而研究民族声乐与戏曲艺术的继承、借鉴、运用之间的关系,尤其是与民族声乐

收稿日期:2010-11-02

作者简介:肖玲(1972-),女,湖南桃江人,重庆大学艺术学院教师,中国音乐学院硕士研究生,主要从事民族声乐研究。

息息相关的“唱、念、做”等方面细致深入的探索,目前的研究仍略显不足。本文试从戏曲艺术的润腔、“唱、念”表演“做”入手,以创作歌曲《梅兰芳》为例,结合传统戏曲演唱中的润腔和表演等方面,对传统戏曲演唱的借鉴价值,民族声乐艺术借鉴戏曲艺术等作具象的剖析。抛砖引玉,以期引起更深层次的探究。

一、中国传统戏曲“功法”价值的挖掘与分析

中国戏曲是中国民族艺术宝库中极具价值的文化宝藏,是中华民族一笔不可或缺的精神财富。她扎根于丰厚的艺术土壤,在漫长历史长河中,经过历代的积淀和完善,形成其独具个性、艺术综合性强、理论体系具有一定规模的独立艺术门类,无论在中国历史舞台乃至世界艺术史上都举足轻重。传统戏曲集文学、歌、舞、音乐、杂技、工艺、美术、戏剧等于一身。中国戏曲艺术中的“功法”就是“四功”(唱、做、念、打)、“五法”(手、眼、身、发、步),是培养戏曲演员最基本的要素。传统戏曲长期的实践艺术基础是取之不尽的艺术源泉,其艺术实践特点分别影响着各姊妹艺术的发展,尤其是唱、念、表演对民族声乐艺术的影响功不可没。

(一)唱、念的解读

在传统戏曲中的唱和念就是戏曲中的声乐部分,戏曲的声乐至少包括:气、声、字、情。

之一,气。气息对戏曲演唱或声乐演唱都是极其重要的,中国古代传统声乐理论就有“善歌者,必先调其气”。在传统戏曲中就有气沉丹田、吸气、换气、偷气、取气、提气等等用气方法,不同的行当、角色唱腔上用气方法都会有所不同。但归根结底,任何门类的演唱艺术只要涉及用声就一定会谈到练气,因为“气为声之本”。

之二,字和声。传统戏曲一直把字音清晰作为唱曲的第一要义。“字”和“声”这二者在传统戏曲中相辅相成,中国传统戏曲声乐的基础在于中国的民族语言,无论是戏曲、曲艺、民歌还是歌剧都离不开语言,都建立在语言的基础上,因为歌唱艺术就是通过语言来表达情感。传统戏曲演唱在“唱”和“念”也就是“声”和“字”方面更为讲究。如“字音不能混、出字要收声,字头、字腹、字尾均要清晰”。“字正腔圆、腔由字生”都是戏曲演唱的艺术传统。清人李渔在《闲情偶寄》中说:“学唱之人,勿论巧拙,只看有口无口。字从口出,有字即有口;如出口不分明,有字若无字,是说话有口,唱曲无口,与哑人何异哉?”在《字忌模糊》篇中,这样评价出字不清的歌者:“常有唱完一曲,听者止闻其声,辩不出一字者,

令人闷杀。”^[5]著名京剧琴师徐兰沅先生在谈到中国的国粹京剧老前辈们对字正的要求时说:“要想吐字真,先得知其声形。”就是说任何一个字都有声形,大字就形大,小字就形小,弄清声形,就能免去讹误^[6]。从中可以说明演唱者要想唱好曲首要就是学会念正字音,“字正腔才圆”。而“字骨韵肉”、“字领腔行”等说法都是在阐明语言在传统戏曲演唱中的重要地位。

“声”即声音。戏曲演员在学戏之初首先是跟着师傅“调嗓”,也就是现在说的练声。京剧四大名旦之一的著名京剧表演艺术家尚小云先生对戏曲演员的练声概括为三个字“喊、念、调”,即喊嗓、念白和调嗓。“尚先生总结戏曲演员喊嗓都是从喊‘依’、‘啊’开始,‘依’属脑后音越喊越高,把‘依’音练好对使用高音就有基础了。‘啊’是张口音可以锻炼嗓子的亮度。并且戏曲演员锻炼嗓子都是经历三冬四夏,持之以恒才能锻炼出一条好嗓子”^[7]。在唱腔方面要求就更加严厉了,如形容戏曲唱腔的有“声调圆润、字音清楚、轻柔婉转、优美动听”。也就是说只有好嗓子还不行,必须唱出韵味,何谓韵味呢?也就是后人说的“润腔”。

之三,情。即情感,也就是“韵味”。“情”在任何艺术门类中都处于艺术的最高境界。其中涉及到戏曲中常提的“韵味”也就是“润腔”,“润腔”一词的提法最早是于会泳先生提出的:“‘润腔’是我国民族传统戏曲、民间音乐的一种创作手段。它是指运用各种‘润色因素’,根据指定的内容要求、风格要求,按一定的规律对音乐旋律加以艺术润色。”^[8]席强先生的《润腔初探》这样写道:“润腔就是在吟唱的基础上对某个基本曲调进行装饰的华彩演唱。润腔的形式多种多样,它主要是运用上下倚音、复倚音、颤音、滑音、顿音、连音、擞音等方法,在歌唱中使曲调的音高与字音的声调保持相应的一致性,从而增加其鲜明的艺术风格。”^[9]以上引文对“润腔”的界定殊途同归,均揭示出“润腔”对在演唱、演奏中占有重要地位。“润腔”是中国音乐特有的表现形式,其原因与中国传统音乐的记谱特点有很大关系,中国古老的乐谱、曲调往往只是一个基本的框架,只记录其中的一些骨干音,包括近代以来工尺谱的记录,这就给“润腔”提供了二度创作加工的有利空间,演唱者通过“润腔”技巧的创造运用,使谱中的每一板每一眼由死音变成活音,死腔变成活腔。“润腔”作为中国传统音乐中极富特色的演唱演奏技巧,是形成演唱风格、民族风格的重要手段。“润腔”本身就包含了“气、声、字、情”,尤其是在传统戏曲演唱

中,“润腔”运用得更加严谨、细致,几乎每个音、每个字、每一句都会有润腔的存在。

(二)表演技法的提炼

戏曲的表演,包含手、眼、身、发、步。一个成熟的戏曲演员在台上的表演都是经过常年累月的训练而成的。人们常听到的“台上三分钟,台下十年功”所指就是成为真正的戏曲演员在台下所付出的努力和艰辛。

之一,眼法。四大名旦之一的京剧表演艺术家程砚秋先生在谈到“眼法”时,他称戏曲前辈们对“眼法”的概括是“上台全凭眼(四面八方都能顾到),一切用法要心中生”^[10]。说明眼神的运用在演唱中的重要性。人们常说眼睛是心灵的窗户,眼是心中苗,人的内心活动,可以从一个人的眼睛里透露出来。如形容一个人“神采奕奕、眉飞色舞”,虽然没有提到一个眼字,但都是由眼神所生,几乎都是指人的眼神。

之二,手法。戏曲演员有很多程式化的手势,在唱念中为了进一步传情达意,就要加上手势来配合。戏曲演员在台上的表演最讲究一个“圆”字。“‘圆’是戏曲身段的精髓,在手势的运用上最讲究的也是‘圆’。戏曲的‘圆’源于中国的太极之‘圆’,中国太极的曲线型运动规律,贯穿戏曲身段始终。太极中的运动规律如欲擒故纵、欲前先后、欲左先右等等。在肢体的运动线路到最后的定型,无一不是遵循着‘圆’这一规律进行。但手势不等于繁琐的指戳,也不能用以解释词义。手势的运用都要跟眼神、内心活动相配合”^[11]。以上所述只是传统戏曲演唱技巧中的一小部分艺术特性,中国传统戏曲艺术在经历历代艺术家们的不断实践、继承和创新后,形成了独具魅力的艺术形式。丰富多彩的技巧和内容不是民族声乐艺术值得学习、继承、借鉴的优良艺术宝藏。

二、中国民族声乐发展的创新需求

中国民族声乐艺术经过了几代优秀歌唱家和声乐教育家的不断探索,已形成了相应的美学原则和别具一格的演唱形式,取得了许多演唱及理论成绩。民族声乐的唱法、技巧、特点,民族声乐专家、教育家们的长期探索具有不同的意义;从20世纪四五十年代的“土洋之争”,到20世纪80年代在唱法、理论技术上的初具规模。1983年9月,中国音乐家协会广东分会民族音乐委员会、广东省民间音乐研究室联合举办了“民族声乐研究座谈会”。对民族唱法的特点提出了初步的定义:民族唱法主要体现在“字、腔、声、情、味”五个字上”^[12]。特别是20世纪90年代

后,随着中外声乐艺术的广泛交流,民族声乐专业学生的艺术视野比以前有所拓宽,在演唱能力和对时代感的把握上普遍有了较大提高。到21世纪,著名声乐教育家金铁霖教授在“2005全国民族声乐论坛”的学术报告中,对民族声乐提出的定义又有新的创新,对民族声乐的定义概括为七个字:“声、情、字、味、表、养、象”^[13]。在2008年第三届民族声乐研讨会上,金铁霖教授把现代民族声乐方向定位于“科学性、民族性、艺术性和时代性”^[14]。从以上这几次民族声乐论坛和研讨会不难看出,中国民族声乐在长期的发展中正在不断改进、探索和完善之中。并且可以肯定其“声、字、味、情”一直以来都是民族声乐发展不变的灵魂。无论是在发声技巧、演唱形式、创作实践、理论建设、专业教育、艺术风格上都取得了丰硕的成果。但也并不意味着“完美无缺”。从20世纪20年代以来,由于西方文化输入所带来的西方演唱技法、西方音乐理论体系以及西方审美价值观对中国的影响,致使中国民族声乐发展有些偏重“西洋化”的倾向。当前中国专业音乐院校的教学模式,从作曲、配器、美声唱法、民族声乐课的练声乃至作品演唱等等,大都沿用西方音乐的体系与技法。中国民族声乐在继承、吸收、借鉴本民族传统艺术精髓方面,尚未引起广泛、真实、到位的重视。现时代的民族声乐“新生代”演唱者普遍存在一个问题:民族特色性风格与色彩的表现尚显弱势,尤其是对于演唱风格的把握上缺乏“味道”和个性。呈现给听众的外观形象为:不同的人唱同一首歌,味道差不多;唱不同的歌曲,音色上听来也少有差别。虽然所追求的音色和方法日臻成熟,但个性特色却日渐丧失。在当今世界多元文化交流的大环境中,民族声乐要发展并走向世界,不仅仅是借鉴西洋唱法的技法,而更应该是扎根本民族传统文化艺术的土壤,在继承传统、学习传统、借鉴传统、研究传统的基础上,发展自我。把民族传统艺术之精髓尤其是传统戏曲的多元性色彩、风格、神韵、表演等综合艺术特性,运用到民族声乐演唱中,从而对民族声乐发展起到重要的支撑作用。

三、相互借鉴和运用的必要性与路径

在文化、科学、艺术等各个领域,相互借鉴至关重要。就音乐而言,前文提及,民族声乐在发声技巧上,大量借鉴了西方发声技巧方法,在创作中借鉴西方作曲技法的实例也屡见不鲜。同样,西方音乐创作也会引入民族音乐的素材。如意大利著名作曲家贾科莫·普契尼的歌剧《图兰朵》,就直接采用了中国民歌《茉莉花》的旋律,这也是一种借鉴。就继承

和借鉴来说,老一辈的歌唱家在学习和继承中国传统声乐、戏曲方面,都有着非常深厚的功底。比如著名老一辈歌唱家郭兰英8岁就开始学习山西中路梆子,后来演民族新歌剧,她把传统戏曲艺术的精华融入到新歌剧,使其因戏路宽、基本功扎实、唱腔优美、动作洗练成为一代艺术家。在她口述的《从山西梆子看传统的中国唱法》^[15]一文中就曾明确提出,从小学习戏曲艺术的扎实功底是她后来在民族歌剧《白毛女》中所扮演的“喜儿”能得心应手的最大因素。著名歌唱家李谷一也是从小学习花鼓戏出身,深受广大老百姓青睐的彭丽媛曾师从郭兰英老师学习戏曲,在中国民族声乐歌唱家中,源自戏曲行当的不胜枚举,她们充满民族韵味而富有个性的演唱风格正是植根于中国传统戏曲,并借鉴其演唱、表演于一体而形成的,这也是对民族声乐艺术的探索 and 追求的结果。现代民族声乐在观念上对“传统”有些淡忘和疏远,从而使民族声乐训练和演唱存在着不足之处,尤其是在演唱风格性强的作品方面,缺乏民族声乐传统审美教育和传统声乐技法的功底,使得歌者唱出的作品味道千篇一律,如何才能使演唱者在演唱不同风格的作品上突出个性和风格,在“洋为中用”、“古为今用”中精确定位?笔者认真查阅了从1981年第1期开始至2010年第1期近30年《中国音乐》期刊所有文章。关于对传统戏曲演唱技巧与民族声乐相互继承、借鉴和学习的文章一共只有10篇。更多地是提及向传统学习如何咬字吐字的文献,较少实质性地触及民族声乐对传统戏曲演唱技巧继承、借鉴研究。通过学习和观察,笔者将以亲历演唱过的戏歌《梅兰芳》为例,从作品分析到如何借鉴传统戏曲润腔、吐字咬字、表演等手法在实际作品中的运用为切入点,并结合笔者自幼学习传统戏曲后又学习民族声乐的亲身体会,试将借鉴运用传统戏曲演唱技巧与民族声乐的演唱方式相结合进行了具体研究。

四、案例:歌曲《梅兰芳》分析

歌曲《梅兰芳》是2006年CCTV青年歌手大奖赛推出的一首戏曲风格浓郁的作品,也是近年来业内影响较大的民族声乐作品之一,是一首题材独到、个性鲜明的创作作品,该曲以颂扬京剧表演艺术家梅兰芳为创作动机,阐述了梅兰芳的人格品质和艺术风范。特别是在作品中巧妙植入的传统戏曲元素,使其具有了较高的文化品格,影响较为广泛。

(一) 词曲创作上的借鉴与运用

之一,歌词。在羊城日报对词作者的采访中,他表达了对这首歌词的创作意图。刘鹏春说:“梅先生

作为一代艺术大师,他身上有着爱国、爱乡、敬业、精业、创新、创造的精神,与梅先生是老乡,又同是戏曲人,感觉有许多话想对大师说。”于是,作为与梅兰芳同乡的刘鹏春,怀着敬仰之心,应约创作了歌词。

(1)那一轮女儿的如水明月,源自于男儿的心火刚烈。千种风情集于一身,柔美娇艳皆是心血劫。半是崇公道,半是苏三,迢迢求索路自押自解。

(2)收拾起女儿的柔枝芳叶,坚守住男儿的劲竹气节。飘飘须髯心的牵挂,柔美娇艳何妨古道别。半是楚霸王,半是虞姬,魂似乌骓马泣泪泣血。

(3)梅也似雪,兰也似雪。一段芬芳倚绝壁,巅峰飘作大旗猎。梅也是铁,兰也是铁。一颗丹心燃烽火,留与江山看城堞。

戏曲、曲艺、歌曲的歌词、唱词其句式是多样的,但基本属于两类:一是上下句对称的七字句、十字句,“俗讲变文体”或称作“诗赞系”;二是长短句的曲牌体(也是七字句的伸展、泛声或减字)或称作“乐曲系”。其中较多的是七字句、十字句^[16],歌曲《梅兰芳》的词作者沿用了传统的创作模式长短上下句式文词结构写成。

之二,曲。曲作者吴小平说:“本来我是不敢问津这样一个命题的,因为梅兰芳先生是一代国剧宗师,如果仅用一首歌来表现他,笔墨再浓也不能察其详尽。2004年正好是梅兰芳先生诞辰110周年,梅先生的故乡,泰州市委宣传部邀请我写一点纪念梅先生的作品,我苦思再三却迟迟不能落笔。巧的是,刘鹏春老师刚刚写了一首词就叫《梅兰芳》,当他打电话告诉我时,我真的是很激动,当看到刘老师的词稿后,心里更加激动。多好的词呵!我想我一定要写,而且要用心去写,写好!可是在创作过程中,我又犯难了,用什么样的音乐形式来表现梅先生的风神骨貌呢?流行歌曲,当然不行,京剧,曲高和寡。左思右想,决定走西洋音乐与中国戏曲相结合之路,于是我的灵感来了,借用中国传统戏曲元素再注入梅先生的代表作《贵妃醉酒》里的音调,一咏三叹,一波三折……最后一气呵成。”

歌曲《梅兰芳》曲作者采用了西洋音乐写作手法与中国戏曲相结合的方式。尤其是前两段借鉴了传统戏曲京剧《贵妃醉酒》中反二黄调中的[四平调]音乐素材。“[四平调]其特点板式不多,以一板一眼为主,很少用一板三眼,唱腔为上下句结构,上句板起板落结束音 re,下句眼起板落结音 do”^[17](见原谱例京剧《贵妃醉酒》杨玉环唱段《海岛冰轮初转腾》)。

第三段运用了传统戏曲紧打慢唱的手法。从结构上看,前奏是散板,第七小节后进入慢板,在第一

二段结束后的间奏进入中速,然后紧接着进入快板,最后倒数十小节又进入慢板到散板结束。如第一乐段它的乐句是五小节、六小节、四小节、九小节不等。属于非等长结构乐曲,运用了传统戏曲的散、慢、中、快、散的手法。从调性上来讲,属于降B宫系统到F宫系统的调性交替转换,开始进入唱词的前五小节属降B宫,从间奏开始就转换到了F宫,整首歌曲一直在降B宫和F宫之间不停地交替转换中进行。从以上的音乐分析不难看出,曲作者无论是音乐素材、节奏到调式无不都是借鉴传统戏曲的创作手法运用其中。当然在后期的整个歌曲的配器上,曲作者同样也借鉴了西方作曲的配器手法。

(二) 诠释作品上的借鉴与运用

1. 结合歌词定位人物

《梅兰芳》这首声乐作品是以歌颂梅兰芳先生一生为主线。作为演唱者首先要对作品中描述的一代京剧大师梅兰芳先生的一生有比较全面的了解,就像传统戏曲中分析人物,定位角色一样以便能准确到位地把握人物和诠释作品。为了能找准人物基调,笔者在学习这首歌曲之初,拜读了梅先生回忆录《舞台生活四十年》和《徐兰沅操琴生活》。《舞台生活四十年》是京剧大师梅兰芳先生一生的回忆录,以艺术为主、生活点滴为辅记述了大师一生敬业、创新、创造、爱国等精神品质^[18]。《徐兰沅操琴生活》是著名京剧琴师徐兰沅先生介绍与梅先生合作二十八年的点点滴滴的一部著作^[19],从另一个角度将梅先生从从艺到对京剧艺术的创新、严谨,对民族、国家、亲人、朋友的爱护等等,做了进一步的介绍和佐证。后来笔者又观看了电影《梅兰芳》从不同角度对一代宗师进行了比较全面的了解后,对树立歌曲中所歌颂的人物的形象有了具体的形象定位和把握。

“那一轮女儿如水的明月,源自于男儿的心火刚烈”,这两句歌词主要是描写梅先生对京剧艺术的求索、艰辛和孜孜不倦。如“如水的明月”一般都会用来比喻女人,而梅先生在舞台上所塑造的各种女子形象比女人还女人,一个在台上如水一般的女人实际是由一个刚烈的男儿塑造的,而要达到如此之高的艺术水准,与他在艺术上所付出的艰辛是密不可分的。“千种风情集于一身,柔美娇艳皆是心血劫。半是崇公道半是苏三,迢迢求索路自押自解”。从词义上分析“迢迢求索路自押自解”这一句道出了梅先生在京剧艺术道路上的执着追求,就似他剧中扮演的人物苏三一样,为了自己的理想毫不退缩,永不言弃。第二段歌词,作者描写的是梅先生本人崇高的品格和他的爱国主义精神。歌词中这样写道:

“收拾起女儿的柔枝芳叶,坚守住男儿的劲竹刚烈”,这两句主要是描写梅兰芳先生在抗战期间断然蓄须明志,不为民族敌人演出,表现了一代艺豪不屈不挠的刚强骨气。“飘飘须髯心的牵挂”,有一种寓意就是指他当时蓄须的情景。第三段歌词主要是以歌颂梅兰芳先生为主,歌颂他对艺术的全力贡献。如“一段芬芳倚绝壁,巅峰飘作大旗猎”,歌颂他对京剧艺术的领航所起的作用,而最后两句歌词“一颗丹心燃烽火,留与江山看城堞”,正是歌颂梅花虽落芳犹在永存的精神所在。正如词作家描述的一样,他把对一代京剧大师的爱国、爱乡、敬业、精业、创新、创造的精神与真情全部融入到了这首歌词之中。

2. 借鉴运用戏曲中的润腔

有了以上对作品大体的理解之后,作为一个演唱者首先想到的是如何运用演唱技巧来诠释这样具有特殊风格的作品。首先要想到运用什么样的音色来诠释这首作品最合适,是运用传统戏曲唱腔(京剧)的唱法来演唱呢?还是按民族声乐的演唱方式来演唱?戏曲演员对唱的要求有这样一句行话:“唱要一条线,不要一大片。长若一条线,音则清、整、稳、远,否则便噪、乱、散、浅。”根据传统戏曲声乐的唱法来演唱的话,声音听起来会有些扁、浅、窄,音量也不会太大,声音不会传太远,尤其到后面的高潮部分会烘托不起来。如果“梅兰芳”这首作品照搬传统京剧唱腔的唱法来诠释的话,效果肯定不如人意。如果完全按民族声乐演唱方式演唱,声音上会达到甜美、结实、明亮、宽广的色彩,但缺少戏曲的韵味。在《梅兰芳》这首民族声乐作品中,笔者认为借鉴运用传统戏曲演唱技巧中的润腔和表演与民族声乐发声技巧相结合来诠释最为贴切。

(1) 借鉴戏曲润腔中的咬字吐字。《梅兰芳》这首作品既然是一首带有非常浓厚的京剧韵味的作品,借鉴戏曲演唱技巧中咬字吐字的规律会对作品起到画龙点睛的作用。如第一句“那一轮如水的明月”中的“水”字要拖有两拍的长度,要是按一般的理解来唱,“水”字一下就会归韵到“ui”,拖腔就会唱“依”上。那么在唱这个“水”字时就可以借鉴戏曲的咬字吐字特点,先唱的是“舒”(shu)来延长,到最后归韵时才完全归到“依”上去,那样听起来就很有戏曲味了。又如中段的“梅”(mei)字,在字头到字腹(也就是韵母)再到字尾归韵,要是按民族声乐演唱的咬字规律,就是一下就归到“依”然后再按节奏拖长六拍,而运用戏曲的咬字可以在“诶”上唱这六拍拖腔,到最后一拍时才归到“依”上。如此咬字吐字的借鉴在作品中还有很多,在此不一一例举。

<http://qkx.cqu.edu.cn>

(2)韵味、戏曲润腔中的技巧。主要指如何在旋律中运用润腔技巧的“气口”、“装饰(包括倚音、颤音等)”、“节奏和速度”、“力度”等各种手法。如第一句“那一轮女儿的如水明月”中的“女”字,“3.65”这一拍中在“3”的后面加入一个上倚音“i”让这个“女”字甩出去,这样一来戏味就浓厚了,同时也强调了“女儿”二字的重要性(见原谱例第9-13小节)。

第二句“源自于男儿的心火刚烈”中的“烈”字后面是两小节的拖腔,在这个字的演唱上加入“润腔”和颤音,此处的颤音可以借鉴戏曲的颤音也叫“波音”唱法。民歌演唱的颤音速度要求快、均匀,而戏曲的“波音”频率要慢、由慢渐快。运用戏曲“波音”会使作品的韵味更浓。在乐句的气口上,借鉴“润腔”中“气口”用法的特点并运用到其中。“V”此符号代表气口,如“源自于”三个字后断开“V”,“男儿的心火”后再断“V”一下,然后加重语气唱“刚烈”。但这种断与一整乐句或某个换气口的断不同,应是声断气不断、声断情不断(见原谱例第15-20小节)。

第二段的最后“泣泪泣血”的“血”字之后的拖腔,在拖腔的第二小节后半拍开始就可以借鉴“润腔”中的“顿音”与“连音”相结合演唱。演唱者就一定要把声音贴住上口盖让声音靠前然后模仿京胡拉弦的音色,而且不能把这一长句唱得太连,要唱成断连结合、棱角分明,让人一听就是京戏的韵味(见原谱例第39-44小节)。类似于此的借鉴在作品中还有很多。虽然是很细小的变动,但出来的效果完全不同。经过这样的借鉴运用也可以使谱中的“死音”变成“活音”,“死腔”变成“活腔”。

3. 借鉴运用戏曲中的表演

形体表演对一个演员来说至关重要,人们常说,人要站有站相,坐有坐相。从一个人的外在形态可以看出一个人性格、心态及修养。一个生活中的人形态如此,一个演员在舞台上的举手投足要求就会更加严格。一个演员出台表演,当你跨上舞台的第一步开始,你的所有行为、动作、眼神都尽收在观众的眼底。有些没有经验的演员刚上台时就会有一些小动作,如人紧张时嘴皮会发干,有的演员就会用舌头快速地舔一下嘴唇,没想到台下观众全看在眼里,观众通过这些细小的动作对一个演员的素质、修养、水平衡量就会大打折扣。这类小动作在戏曲演员身上是几乎不会看到的。因为传统戏曲对培养演员的要求非常严格,甚至近乎苛刻。戏曲演员必须学习、熟练、掌握唱、做、念、打及手、眼、身、发、步等“四功、五法”的基本功。一个成熟的戏曲演员在台上的表

演是经过长年累月的训练而成的。虽然民族声乐演员在表演上不需象戏曲演员那样要求严格,但只要上台演唱就涉及到表演范畴,在许多不同风格的歌曲中完全可以借鉴戏曲的表演来丰富演唱。声乐演员在舞台上演唱作品时,如音乐会、晚会(歌剧除外)等大部分不会有大的舞台调度,基本上都会固定在台上某个位置,像这样固定台位的表演,笔者认为可以多借鉴戏曲表演“五法”中的“眼法和手法”。

戏曲演员有很多程式法的手势,在唱念中为了进一步传情达意,就要加上手势来配合。手势的运用要跟眼神、内心活动相配合。如“欲左先右”的表演规律在《梅兰芳》这首作品的第一句中的运用,“那一轮女儿的如水明月”对于没有学过表演的人演唱这一句时,最多会用眼睛看着高处表示那是月亮的高度,把这一句唱完。而这一乐句的整长度是五小节,试想一个演员就这样一直望着一个点,唱完整个乐句会不会觉得有点呆板呢?如果把戏曲表演中眼法和手法相结合的表演方式运用于此,在视觉上会大大提高观众对你的认可度。开始唱“那一轮”时内心活动要有明月照大地的一幅画面感,但月亮的具体位置是左是右在内心要事先想好,那样在演员做动作时心中就有目的感。笔者在设想这一句时,月亮是在右上方的方向。然后心中想着梅兰芳这个人物,开口唱的同时眼神由半低的左前方随着音乐的流动慢慢地看向右上方,手势出右手借鉴戏曲的“兰花指”由左胸跟随眼神的方向一同向右上方方向慢慢划去,在做这个手势时一定要保持一个“圆”。眼神、手势跟着演唱一起慢慢地流动最后在明月的“月”字上定格。唱、眼神、手势要同步启动,才能达到协调。又如“半是楚霸王,半是虞姬”,前半句指的是男人,后半句是女人。演唱时,形体表现上就可以借鉴戏曲小生和旦角的形体表演手法交替运用其中。整首作品人物形象的定位,可以分两个层次来表现,前面两段采用第一人称进行诠释,“我”就是“梅兰芳”,在进入快板也就是第三段后,用第三人称和第一人称交替转换来表现,在最后一句结尾处以第三人的角度演唱,强收结束以此达到歌颂目的。表演的运用能使演唱者的演唱更加丰富,更具内涵,更加生动,使作品人物更加鲜活。

五、结束语

中国传统戏曲是先辈传承下来的财富,其中蕴藏了取之不尽的养分,浸润滋养着一代又一代的人,中国戏曲无论从唱腔、表演等艺术成就都可以与世界上任何一种艺术争奇斗艳,中国民族声乐艺术若想真正屹立于世界文化艺术之林,学习、吸收、借鉴

传统戏曲的精华将是必由之路。诚然,向传统戏曲学习、借鉴并运用并不意味着要将民族声乐戏曲化,民族声乐艺术的长足发展离不开兄弟姊妹艺术之间的互融互长。在民族声乐的演唱中融入传统戏曲的演唱技巧,已经是近年来学科内普遍关注的研究课题之一。专家学者们在继承、借鉴、运用领域的研究已取得了丰硕的成果。后人需要在进一步发展民族声乐艺术上,更好地继承中国传统文化中戏曲艺术的精华,为民族声乐的未来做出贡献、尽到责任,付出更大的艰辛与努力。

参考文献:

- [1] 白宁. 论中国现代民族声乐艺术的形成[J]. 交响, 2004(1): 88-93
- [2] 曹玉萍. 浅谈戏曲艺术在民族声乐中的价值定位[J]. 安徽教育学院学报, 2005(1): 122-123.
- [3] 王飞. 浅谈中国传统戏曲演唱技巧在民族声乐演唱中的运用[J]. 湖北广播电视大学学报, 2008(8): 77-78.
- [4] 王宝荣. 论传统戏曲在当代民族声乐创作中的运用[J]. 乐府新声, 2010(3).
- [5] 李渔. 中国古典戏曲论著集成之七“闲情偶寄”[D]. 中国戏曲研究院, 1959.
- [6] 徐兰沅(口述). 唐吉记录整理. 徐兰沅操琴生活(第三集)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1963.
- [7] 尚小云. 谈四功五法[J]. 戏曲艺术, 1982(2): 18-24.
- [8] 于会泳. 腔词关系研究[M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2008: 49.
- [9] 席强. 润腔初探[J]. 中国音乐, 1991(4): 52-53.
- [10] 程砚秋. 程砚秋文集[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959: 87.
- [11] 辛雨歌. 谈戏曲身段教学[J]. 戏曲艺术, 2008(3): 112-114.
- [12] 云文. 继承和发展我国民族声乐[J]. 中国音乐, 1984(1): 68-69.
- [13] 金铁霖. 民族声乐教学的现状及创新[J]. 中国音乐, 2005(4): 26-30.
- [14] 金铁霖. 在2008年第三届中国民族声乐研讨会上的讲话[J]. 中国音乐, 2008(01): 26-30.
- [15] 郭兰英(口述). 瞿希贤记. 从山西梆子看传统的中国唱法[N]. 文艺报, 1950-04-03.
- [16] 傅雪漪. 戏曲传统声乐艺术(第二章)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1985.
- [17] 储声虹. 声乐教学曲库·戏曲曲艺唱腔选(中册)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2007.
- [18] 梅兰芳自述. 许姬传整理. 梅兰芳回忆录《舞台生活四十年》[M]. 北京: 团结出版社, 2006.
- [19] 徐兰沅口述. 唐吉记录整理. 徐兰沅操琴生活(第二集)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1962.

The Application and Reference of Traditional Chinese Opera into China's Folk Songs: Example of Song of Mei Lanfang

XIAO Ling

(College of Arts, Chongqing University, Chongqing 400044, P. R. China)

Abstract: The introduction of singing skills of traditional Chinese opera into China's folk songs is the research topic of common concern within the discipline in recent years. Taking the author's composition "Mei Lanfang" as an example, this paper intends to carry out a multi-dimensional humanistic interpretation of the work and an analysis of creation techniques and to expound the understanding and interpretation in the process of singing from what is experienced. This paper, based on the analysis of the universality and individuality between China's folk songs and traditional Chinese opera, mainly probes into aspects of lubricating tune and performance of the work in an intensive way.

Key words: folk songs; traditional opera; application; "Mei Lanfang"

(责任编辑 彭建国)