

中西方悲剧歌剧中男中低音角色的审美比较

潘毅

(湖南师范大学音乐学院,湖南长沙410081)

摘要:中西方音乐因为语言文化的差异、人种的不同、社会发展环境的影响的因素,存在着太多的差异性。就悲剧歌剧而言,中国的悲剧歌剧发展较晚,它受西方悲剧歌剧发展的影响是显而易见的。中西方文化背景不同,意味着观众的审美需求和审美取向也不尽相同,对演唱者的演唱风格也就有着不同的认识和理解。在西方各个不同国家体系中的悲剧歌剧中,尤其以意大利悲剧歌剧的体系发展得最为完善和系统,而在对男中低音声部的运用和要求上,也是意大利作曲家威尔第开创了先河。以意大利作曲家威尔第的歌剧为范本进行比较,从实例中对中西方悲剧歌剧中男中低音的演唱的基本特征和演唱的技巧方法上进行对比剖析。

关键词:悲剧歌剧;男中低音;歌剧审美

中图分类号:J60

文献标志码:A

文章编号:1674-5884(2014)04-0160-03

1 悲剧歌剧咏叹调的演唱比较

歌剧中的咏叹调是一种独唱的演唱形式,一般出现在歌剧戏剧情节发展的关键性或极其重要的时刻,剧中人物内心情感需要在这种特定的情境中释放,悲剧歌剧更是如此,痛苦的内心需要用这种连贯的有戏剧性的旋律来宣泄,演唱者在演唱时能用高超的技巧淋漓尽致地表达情感。

悲剧歌剧自登上历史舞台开始,就被基本定型,咏叹调的演唱成为了悲剧歌剧中极其重要的环节,甚至许多观众的欣赏兴趣完全放在歌剧的咏叹调之上。自格鲁克歌剧改革以来,悲剧歌剧发展很快,因为改革后的歌剧更加注重人物内心的情感世界,而悲剧歌剧因为人物性格鲜明、命运多舛更能引起观众的共鸣。之后的发展中,悲剧歌剧中男中低音角色的人物内心情感还加入了戏剧性表达,在演唱中要求男中低音歌唱者更加注意声音位置的统一、声部角色布局的合理平衡、音色上的恰当处理等,更好地塑造悲剧人物形象,表达悲剧情感。

1.1 声音的运用对比

在西方悲剧歌剧中,对男中低音声部角色的演唱用声的要求基本是一致的,低沉,浑厚、柔美而撼动人心,音色表现苍劲、雄浑、豪壮的感情,音质铮然、极富神秘感、独具魅力。到了威尔第时期,声音越来越因为追求戏剧性效果而变得大、厚、重,对男中低音声部的演唱要求就

更加如此,声音饱满有力量、宽厚而庄严。因此,声音位置要求高度统一、气息要求非常连贯稳定、咬字吐字都非常规范在同一种状态上,清晰而饱满,所有母音的连接都光滑而松弛,没有痕迹感。

而中国悲剧歌剧的咏叹调的演唱用声就复杂得多,早期歌剧是直接以中国戏曲和地方音乐为依据而创作的,无论是戏曲,还是地方民族民间音乐,它们都有很多的分类和派系,各种唱腔、各种风格,所以声音的运用就必须多样性,而且要表达出不同音乐的风格和特点,对声音位置的要求,母音的要求都没有西方严格,喉咙的打开、位置的保持都没有西方明显。如歌剧《白毛女》中的男低音咏叹调《十里风雪》中,还加入了念白部分,以西方的标准来看,不能称为真正意义上的咏叹调,歌剧中其他一些歌曲同样也有河北、山西、陕西等地的地方民歌的素材,并加入了很多的戏曲曲调,歌曲结构也很短小,演唱用声略显稚嫩。

1.2 声部角色及音色设置的对比

西方男中低音声部在悲剧歌剧中声部角色,在19世纪浪漫时期才得到真正意义上的发展。由于当时的作曲家在写歌剧时对音域的拓展有需求,因而开始重视男中低音声部角色的加入。在浪漫主义之前,即使歌剧中出现男中音角色,也不是真正意义上的男中音,像莫扎特歌剧《费加罗婚礼》中,凯鲁比诺本身是个男中音

角色,但也是由女中音声部来承担的。在意大利著名作曲家威尔第的歌剧作品中,男中低音的声部角色开始空前增多,比例扩大,此两个声部角色和高音声部角色的比例是7:3;在音色的运用上,威尔第赋予他笔下的男性角色绝对的阳刚之气,运用相当多的胸腔共鸣来使音色宽厚雄浑和有力量,表达悲剧角色的戏剧性效果。

声部角色的设置和音色的运用,是歌剧中非常重要的两个方面,丰富多采的音色和合理的声部配置可以使悲剧歌剧变得非常有感染力。西方歌剧的男中低音角色设置一般都遵循三个原则:按年龄结构设置声部、按音色特性安排角色类别、按声部各结构平衡。无论西方哪个国家的歌剧,意大利、法国、德国、俄罗斯等等,他们在男中低音声部的设置和音色的多样性上都有太多成功的先例和典范之作,非常值得中国歌剧借鉴和参考。

而中国悲剧歌剧的软肋正在如此,声部角色的设置历来比较失衡,音色的布局简单而缺乏多样性。在发展的很长一段时间里,中国歌剧的声部设置和角色的分配都是参照戏曲行当的划分,这就有了极大的局限性和不规范性,戏曲行当简言之就是“生、旦、净、末、丑”,行当之间只有唱法不同没有高中低声部的区别,因此,中国歌剧涌现的好的咏叹调作品都是高音作品。在起步之初,有精明观众曾如此评价中国歌剧:“红字多、大字多、正字多、女字多、说说唱唱多^[1]。”其中“女字多”正是批判的中国歌剧角色基本以女性为主,如歌剧《白毛女》中,主要角色是命运坎坷的女性角色喜儿,剧中咏叹调几乎都是给喜儿安排的唱段,即便父亲杨白劳唱了一首《十里风雪》,也仅仅是为自己角色出场增添气氛,而最终还是沦为了喜儿角色的陪衬。“说说唱唱多”也从侧面体现出中国歌剧的道白和演唱没有分开,音色运用并不统一。直到1987年歌剧《原野》首演的成功,才打破了这种苍白单一的局面,《原野》中的两个人物角色管家男低音的出现、白傻子诙谐的音色运用,都标志着中国歌剧角色分配和音色运用的相对成熟化趋势。但整体比较而言,中国歌剧的角色分配还有待完善,在音色的运用上,尤其在悲剧人物的音色处理上,戏剧性音色还运用很少,音乐缺少张力和冲突。

1.3 角色表现力的对比

在中西方歌剧中均以抒发剧中男中低音声部人物情感为宗旨,刻画男中低音声部人物性格为目的,二者虽然角色的功能一致,但运用手法上又存在着巨大的差异性。在西方悲剧歌剧中,男中低音声部角色都能形成鲜明的人物形象,通过戏剧性的内心刻画、舞台表演、音色的表现等等,各种身份上的符号都能用音乐语言淋漓尽致地表达;

而中国悲剧歌剧中的男中低音声部角色不能在咏叹调的表达中准确找到人物的定位,象征人物形象的各种音乐符号在咏叹调中表现不明显,音乐主题不鲜明,只能仅仅凭借音乐风格来表现,是有一定局限性的。

2 悲剧歌剧宣叙调的演唱比较

宣叙调是一种接近朗诵的音调,音乐主题性不强,篇幅比较短小的演唱形式,通常出现在歌剧中人物对话、独白的情景之中,或是在咏叹调之前的简短述说中。对比中西方悲剧歌剧中的宣叙调,也存在很大的差异性,先从形式风格来看。

在西方歌剧中,宣叙调在18世纪正歌剧中只是做为两首咏叹调之间的穿插而出现,接近于道白,伴奏极为简单,节奏和速度都接近于日常生活之中的语言。这种宣叙调被称为“干念宣叙调”,它出现在悲剧歌剧中男中低音演绎的角色时,也通常是一字对一音,有重音和轻音的对比,在咏叹调出现之前的两三个小节,会加入一些旋律性的音调,但还是以自然为主,演唱性很弱。到了19世纪,宣叙调的伴奏由原先的羽管键琴发展为乐队伴奏,音乐性增强,乐队会给出一些有节奏性的带有一定音乐动机的音乐作衬托,音响效果要相对丰满,音乐性增强,能更好表达剧中人物情绪。如《弄臣》第二幕,男中音悲剧角色里戈内多惧怕地唱出宣叙调“但老头儿的诅咒不能忘”,就明显体现出音乐性增强的特点。

西方悲剧歌剧中宣叙调发展成熟于浪漫主义中后期,此时的宣叙调的旋律性明显增强,有节奏、速度、力度的对比,伴奏还是以大型交响乐队进行有旋律的伴奏,从形式上来说,是以人物的对话为主要载体的,但它的演唱形式和咏叹调已经没有明显的差别,界限也越来越模糊。偏重表达悲剧人物对事物的看法、自身观点的陈述,没有咏叹调中那么强烈的情感表达,因而演唱上的语气感很强,对悲剧人物的戏剧性刻画起到非常重要的作用,并有力地推动了悲剧歌剧剧情的发展。

而中国悲剧歌剧中的男中低音声部宣叙调是以中国丰富多彩的地方性语言为载体的,略显复杂。在早期的中国悲剧歌剧中,宣叙调的主要表现形式为“道白”如果没有带有旋律性的咏叹调出现,宣叙调完全是话剧中的对白,因此这种宣叙调形式也被称为“话剧加唱”,而在西洋悲剧歌剧中,道白因为不涉及到演唱,因而不能称为宣叙调,与宣叙调是两个完全不同的概念,这与中国歌剧是有区别的。中国悲剧歌剧中这种苍白的道白式宣叙调的运用直到歌剧《白毛女》的出现才得到进一步发展,虽然剧中还是以道白来贯穿剧情发展、完成人物之间的交流对话、刻画人物的内心活动等,但在剧情发展的戏剧性段落,人物的内心碰撞比较激烈或表达个性比较鲜明的人物性格特点时,宣叙调多以“道白加演唱”的形式出现。如悲剧歌剧《白毛女》中,男低音声部角色杨白劳被迫在喜儿卖身契上按上手印时,有一段刻画他内心世界的宣叙调,就是以演唱和道白交替的形式出现的:

(演唱)“老天杀人不眨眼,黄家就是鬼门关!”

(道白)“杨白劳,糊涂的杨白劳啊。”

(演唱)“为什么文书上按了手印?亲生的女儿卖给了人。”

(道白)“喜儿啊,你爹对不起你啊。”

(演唱)“你等爹爹回家来过年,爹怎能有脸把你见?”

杨白劳的这段宣叙调一共五句,音乐的节奏感增强而变得更加紧凑,抒情性增强更能表现人物心理,演唱性增强更能体现音乐性特点,并把书面化的语言用演唱来表现,而口语化的语言用道白表现,二者交替共同完成宣叙调的演唱。

但总的说来,这个时期的宣叙调创作上还是起步时期,道白与歌唱没有达到真正的统一,歌剧的故事性情节表现还是以话剧表演的框架完成,音乐的表现力远远达不到剧中角色的表达需求。贺敬之曾指出:“技术上我们的缺点更多,有许多地方,是说白加韵脚,配上曲调。而一般的说白,则完全是话剧的处理方法。”^[2]之后,中国悲剧歌剧中的男中低音声部宣叙调经历了向戏曲音乐发展的新历程,将传统的道白发展为戏曲的“韵白”,这种宣叙调是当剧中戏剧矛盾冲突比较强烈,人物的语言有重要性意义,或是人物内心有强烈的情感需要抒发的时候较为常用,如歌剧《江姐》中男低音角色国民党军官沈养斋在监狱中恐吓江姐的一段宣叙调,有机得将道白、对唱和戏曲韵白结合在一起,用中国戏曲特有的“紧拉慢唱”来演绎,见歌词:

沈养斋(韵白):“江学琴,这是中美合作所,歌乐山前黑铁牢,美式刑法四十八套,渣滓洞白骨比天高……”

江姐(韵白):“你何必虚作声势,张牙舞爪!我坚如泰山不动摇!山高何惧风雪大,革命者哪怕你毒刑拷打烈火烧!……”

沈养斋(道白):“好得很!”(演唱):“连一个女共产党还应付不了,稍时间定叫你低头求饶!”

江姐(演唱):“山可移海可填,我的心不变!头可断、血可流,我的志不饶。”

沈养斋(演唱):“你可知我杀人有多少?”

江姐(演唱):“江雪琴挺胸站,至死不弯腰!”

除了戏曲韵白式的男中低音声部宣叙调的丰富,此时期的男中低音声部宣叙调还具有了较强的音乐性,能在逐渐加强的旋律性音乐中,为咏叹调作铺垫,将之引进。如歌剧《江姐》中,剧情进行到当大家在为彭松涛同志为革命牺牲而悲愤不已的情节时,队长兰洪顺有一段男中音声部宣叙调是这样进行的,见歌词:

兰洪顺(道白)大吼一声:“司令员,你就下命令吧!”

众游击队员(道白):“下命令吧!”

接着引入到了兰洪顺的咏叹调唱段《仇不报,心不甘》,与众游击队员之间有一句对唱。

此时期的中国悲剧歌剧中男中低音声部宣叙调尽管已经基本发展成熟,但还是与成熟时期的西方悲剧歌剧男中低音声部宣叙调注重旋律性、刻意模糊咏叹调与宣叙调之间界限的特点不同,中国男中低音声部宣叙调的演唱中,咏叹调和宣叙调还是有明显的演唱界限,歌剧中宣叙调演唱的主流还是带有旋律性的宣叙调和道白相结合的演唱方式,戏曲韵白不占主流,但也能偶尔出现。

金湘作曲的悲剧歌剧《原野》,将中国悲剧歌剧中男中低音声部宣叙调成熟发展又推向了新的高潮。在这部歌剧中,男中低音声部宣叙调形式多样,风格多样,并由大型的交响乐队伴奏,带旋律的宣叙调在伴奏下进行多调性的游移,并与旋律性音乐片段有机结合在一起。在中国式的语言腔调和语言节奏中,结合借鉴说唱音乐的特点,将男中低音声部宣叙调创作成似说非说、似唱非唱、说唱结合、说重于唱的演唱形式。不仅如此,剧中还有一些男中低音声部宣叙调中加入了中国戏曲韵白和古诗词吟诵的语言特点,如仇虎与男低音白傻子的对话。

总的来说,就悲剧歌剧中的男中低音声部宣叙调而言,中国歌剧中的男中低音声部宣叙调由于受到了多方面的影响而难以与西方重叠,中国的语言、中国的戏曲、中国的观众的审美习惯都左右和制约着中国歌剧男中低音声部宣叙调的发展。西方的男中低音声部宣叙调多为旋律性宣叙调,它强调的是音乐本身的旋律线条和音乐表现力,因而宣叙调与咏叹调之间的界限还是较中国男中低音声部宣叙调模糊。因为宣叙调是介于“语言”这种载体而创作的,因此,从语言角度而言,中国男中低音声部宣叙调的演唱中所体现的文化内涵会更丰富具体些。

参考文献:

- [1] 李劫夫. 歌剧的题材、形式和提高问题[N]. 光明日报, 1962-04-12(6).
- [2] 贺敬之. 白毛女的创作与演出[M]. 北京:人民音乐出版社, 1953.

(责任校对 王小飞)