

河北师范大学

硕士学位论文

程派青衣唱腔和美声唱法女高音在唱法上的异同

姓名：李巍

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：李燕

20090514

摘要

程砚秋是中国京剧艺术鼎盛时期的一位卓有成就的旦行青衣表演艺术家，他以自己创立的别具一格的程派唱腔为世人所称道，程砚秋是京剧艺术的革新家，近百年来，是他把中国的京剧艺术发展推向了一个最高峰。他在京剧艺术中的卓越成就无论是传统剧目还是新编戏剧，都不因循守旧，墨守成规，而是根据自己对人物的理解，给予加工和改造，从而使人物形象更加丰满而具有新意。

美声唱法起源于意大利，它的产生与意大利本土音乐的发展过程有着密不可分的联系。它作为人类文化意识形态的一部分，同样也是社会时代发展的必然产物。美声唱法科学的发声方法在国际上有着很高的声誉和广泛的影响，世界许多国家的声乐工作者为了创立属于本民族的声乐艺术学派，都在努力的研究和开拓意大利美声唱法的精髓。

本文将以文献资料分析法、比较分析法、实例论证法、经验总结法，把两个根本不同的国家、而且民族音乐传统和音乐文化也不同的声乐艺术联系在一起，从程派艺术和意大利美声唱法的形成与发展入手，系统的剖析了程派青衣唱腔与美声唱法的女高音在歌唱技术上的相同点与不同点，从而进行了四个方面的比较研究与归纳，企图进一步的明晰这两种唱法的演唱机理和规范，以求得在这两种唱法中存有的一些概念问题了解的更加透彻，从而也找出它们之间所存在的必然联系，促进二者相互沟通与吸收。

二者的相互影响，不仅可以为中国的美声界向中国戏曲艺术方面的学习做了一些前期的准备，同时也协助京剧艺术界尝试着用新的方法、新的研究工具和新的视角去总结京剧歌唱艺术的丰硕成果，让世界各国人都了解中国京剧艺术的博大精神之所在。

关键字：程砚秋 青衣 美声唱法 女高音 歌唱技巧 咬字吐字

Abstract

Summary:

Cheng Yan qiu heyday of China's Peking Opera, a highly successful line of Dan Yi performing artists, he created his own unique way to send singing for the people of the world called Tao, Cheng Yan qiu innovation is the Peking Opera house, the last century, it was he who the development of China's Peking Opera into a peak. His outstanding achievements of Peking Opera art, whether traditional operas, or Society for drama, not conservative, legalistic, but rather according to their understanding of the characters to give processing and transformation, so that characters be more plentiful and innovative.

Bel Canto originated in Italy, it produces with the Italian local music is inextricably linked to the development process. Ideology as a part of human culture, is also an inevitable product of the social development of the times. Bel canto vocal approach of science in the international community has a high reputation and wide influence of the vocal workers in many countries belonging to this nation in order to create the vocal arts school, are working hard to research and explore the essence of the Italian bel canto.

This will be literature analysis, comparative analysis, examples of proof method, lessons learned method, the two fundamentally different country, and folk music traditions and musical culture associated with different vocal art, from "Chengpaiyishu" and Italy the formation and development of bel canto to start, the system analyzes the process to send Tsing Yi singing and bel canto soprano singing is technically in the same point with different points, which conducted a comparative study of four areas and summarized in an attempt to further clarify this two kinds of singing concerts mechanisms and norms in order to achieve this there are two kinds of singing in some of the more thorough understanding of conceptual issues.

Thus exists between them to find the necessary contacts to promote mutual communication between the two and absorption.

The interaction between the two, not only for China's bel canto opera to the Chinese art world of learning to do some preliminary preparation, but also Peking Opera artists try to help with new methods, new research tools and new perspectives to conclude the opera the Art of Singing fruitful results, so that people around the world to understand China Peking Opera broad spirit of the lies.

Keywords: Cheng Yanqiu Tsing Yi Canto Soprano
Singing Skills Pronunciation and articulation

学位论文原创性声明

本人所提交的学位论文《程派青衣唱腔和美声唱法女高音在唱法上的异同》，是在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的原创性成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中标明。

本声明的法律后果由本人承担。

论文作者（签名）：

年 月 日

指导教师确认（签名）：

年 月 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解河北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权河北师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在_____年解密后适用本授权书）

论文作者（签名）：

年 月 日

指导教师（签名）：

年 月 日

引言

在当今京剧流派纷呈的时代，程派艺术以其强烈的声腔魅力和艺术感染力成为众多流派艺术当中的佼佼者，从而引来了众多的追随者和效仿者，形成了当今最具影响力的流派艺术。京剧程派艺术是我国戏曲艺术中的一支奇葩，它是程砚秋先生为我们后人留下的非常珍贵的文化遗产。他的后人以尊重程派艺术的根本为原则，几十年来致力于程派艺术的演唱研究和创新，使得“程派”这一犹如“霜天白菊”般的艺术花朵，在社会主义祖国的百花园中一直都竞相开放。

但是也排除不了社会上的一个怪现象，演唱了几段程派的段子就以为他们是程派，让他们听听程砚秋先生的录音，却又摇头否认不是程派，有些演员为了博取观众们更多的掌声，耍一些不必要的花腔和噱头，超出了剧情所要求的范围，这是非常可悲的。程砚秋在教育弟子和学生的时候最常提到说：“学我者生，似我者死”。学流派，不应被流派所束缚，即反对刻板雷同，而应根据自身的条件，广泛地吸收别人的长处，积极钻研，融会贯通，把师承各家学来的知识溶化在自己的表演当中，这才是值得可喜的。

一些业内人士也曾经指出：程派唱腔已经变味，并不是真正的程派，但就我个人而言，这与自然界事物中传代更迭的现象有着必然的联系，任何事物在传代更迭的过程中都存在着一个“变异”的问题，而戏曲艺术同样也是不可避免的，当然戏曲的流派也会随之产生多种不同的发展阶段，这是一定社会历史阶段的必然产物，有其客观和主观的原因和条件，有其内在的规律。程派之所以能够在当今的戏曲艺术中占据重要地位，一方面由于创始人程砚秋先生对于社会、对于生活，他有自己独到的见解和切身体验，并且拥有把这些见解和体验化解为完美艺术形象的才能和本领，这种才能不仅来自于他的生活积累和道德情操，而且也得力于从其他姊妹艺术中、从他人的经验中广采博收、汲取营养；另一方面是由于他的弟子和学生们孜孜以求、坚持不懈的以程派艺术作为根本，在铭记着程砚秋先生“学我者生，似我者死”的教导上，巧妙灵活的进行革新创造，突破性地发展了程派艺术，使其具有一定的流动性和开放性，顺理成章的他们成为了程派的继承者，同时又是程派的“叛逆者”。从某种意义上讲，这是一定时代和社会的必然产物。

所谓的美声唱法，主要是指 17 世纪产生于意大利的一种演唱风格及歌唱方法。现如今已成为世界各国歌唱家所喜爱和推崇的一种歌唱方法。二十世纪以来，美声唱法最重要的代表人物有意大利男高音歌唱家卡鲁索，意大利男高音歌唱家吉利，美籍希腊女高音歌唱家卡拉斯以及当今世界三大著名男高音歌唱家帕瓦罗蒂、多明戈、卡雷拉斯，他们的歌唱集中地体现了美声唱法的优势和特点，把美声歌唱学派的歌唱精华展现在世人面前，为人类声乐艺术的发展作出了贡献。

在我国，人们所理解的美声唱法是一个比较宽泛的概念，那就是以意大利歌唱发音技术为基础的传统的歌唱方式，它是在 1919 年“五四”运动以后传入我国，近百年以来，它作为一种异质文化，在与中国传统文化相互碰撞与融合时，得到了广泛的传播和发展，并逐步在我国古老的大地上生根，发芽。它对我国的声乐艺术无疑是起了巨大推动作用，并且深深的融入到我国的声乐文化之中，成为我国声乐文化的重要组成部分。虽然当中融合了各个国家的不同的语言特点以及各自不同的审美观，但是基本的发声要求是相对一致的。美声唱法，作为一种品味较高的艺术，由于它的科学性和艺术性，必然会用“完美的声乐艺术”这样的代言词而被我国普遍接受，近十几年来我国出现了许多具有国际水平的青年歌唱家，他们在美声唱法的歌唱技巧和作品诠释上拥有坚实的歌唱功底和表演实力，从而更进一步说明运用美声唱法来解释和表达外国声乐作品的艺术水准在我国已达到相当水平。

第一章 程派艺术的孕育、形成、发展与传扬

（一）程派艺术的孕育期

1904年1月1日，出生在北京一个没落的旗人贵族家庭，他在家中排行老四，父亲在他三岁时辞世，家境在他童年的时候就非常贫苦，小砚秋为了帮助家里解决家境问题——减少一个人吃饭问题，他说服了母亲，让自己去学唱戏。

程砚秋10岁开始拜师学艺，最初他拜了唱刀马旦、花旦的荣碟仙为师，他原名叫承麟，但不是汉人的名字，于是改汉姓，以程为承，名菊依，并与师父荣碟仙立了关书：“八年出师后，还要帮师父白干一年，学艺期间徒弟若有病、死、逃亡，师父概不负责，背师求逃，双方寻找，半途退学，赔偿八年损失。”¹在清末民初的京剧行规里，程砚秋是属于由师父个别传艺的“手把徒弟”，他11岁登台，扮相好、嗓子冲、有人缘，演唱的还是老腔老调，极像清末民初的著名青衣演员——陈德霖¹，外号“石头”，所以大家都叫他“小石头”。

“小石头”的出现引起了北京名流罗瘿公先生的注意，他当时看了“小石头”的戏，十分惊讶，留下了在台上“惊其慧丽，聆其音，婉转妥帖，有光正之风”和在台下“温婉绰约，容光四射，与之谈，温雅有度”的高度评价，他认定“梅郎”他日的“继轨者”必定是此子无疑。

小砚秋唱戏挣得的钱全由师父索取，这是当时的规矩，所以荣师父就逼着他快学多演，以便给他多挣钱，往往是上午学戏，下午、晚上到戏园子里演出，白天《玉堂春》，晚上《祭江》这样极累嗓子的唱功戏，这样的日子日复一日，由于用嗓过度造成疲劳，13岁的小砚秋就倒仓变嗓了，按照这种情况应该禁声修养，荣碟仙先生对于倒仓的小砚秋，仍然采用逼唱的方式为他挣钱，这无异于“杀鸡取卵”。对于这些，罗瘿公看在眼里，身为一介儒生的他要想解决这个问题只有一个办法就是给他赎身，于是他找到了自己金融界的朋友商量，并以“来培养程砚秋的名义，以我罗瘿公的名义，向你们借七百大洋给他赎身，不仅赎身，今后培养这孩子成才，我罗瘿公负全责”。²于是，钱借到手把小砚秋赎出来送到天桥的家时，罗先生得意的口占：“柳絮作团春烂漫，迎风直送玉郎归”。

为了保证程砚秋能够安全的度过倒仓期，罗先生先请中医给治疗嗓子，暂时让他脱离舞台，同时给程砚秋安排了严格的功课，出了正常的京剧技艺学习以外，

¹陈德霖，1862年——1930年，清末著名旦角演员，小名叫“石头”，以唱功见长。

罗先生还给他提供了一些接触其他艺术形式的机会，如：带他去看当时刚刚问世的无声电影，介绍他从名武术师高紫云学拳、剑，从名画家汤定之学画等，以拓宽他的艺术视野，增强他的鉴别能力，提高他的文学修养，培养他高尚的美学情趣。

罗先生为程砚秋找老师，因为唱戏必须得正式拜师，于是罗瘿公指定他拜梅兰芳为师，从艺术上给程砚秋以熏陶。梅兰芳对他这个徒弟格外关照，除了日常教授技艺外，经常让程砚秋去观摩他的戏，并让他在《上元夫人》、《大观园》、《天仙配》等戏中扮演角色，但是由于当时梅兰芳演出太忙，没有太多时间去照应他，罗瘿公怕程砚秋耽误了学习，又让他拜京剧旦角的革新家——王瑶卿为师，当时王先生已经逐步离开舞台了，家里的客人和徒弟们非常多，对于这个新来的小砚秋来说，他并没有注意，但是小砚秋在师父与客人聊天，给师父倒茶水的功夫中，他仔细的聆听、细细的品味师父聊戏的内涵，先生休息时他还要围绕着院子里的金鱼缸转圈，走脚步、默戏。这些王先生都看在了眼里，他很喜欢这个不急不躁、深藏不漏、有心胸又好学的孩子，于是王先生想好好的培养他，把他叫到自己身边来，让他吊了一段，一听嗓子就有点皱眉头，原来小砚秋在倒仓变嗓之后，嗓子恢复了，能高能低、能屈能伸，就是多了一股与当时流行的刚亮的青衣唱法不一致的叫“诡音”，即“脑后音”。内行人认为青衣的诡音唱戏没饭吃，王先生很耐心的跟他讲述说：“你的嗓子很特别，要是模仿别人，随俗当令，你就没饭吃，要是下定决心闯，你就有饭吃！”³小砚秋听懂了王先生的点悟，他下决心去闯，去摸索，终于在王瑶卿先生画龙点睛的指引下，探索出了一条与众不同的、非常适合自己嗓音特点的、以气催生的、风靡大江南北的程派唱腔。

（二）程派艺术的初创期（1922—1932）

从少年到青年，程砚秋在罗瘿公和王瑶卿先生的指导下刻苦学习，之后以“程艳秋”的艺名重等舞台。他最初先是给一些著名的老生配戏，地位提升到了二牌旦角，在北京的旦角演员中小有了名气，但是对于北京的一些旦角演员来说，在北京红还不算是真正成功，去上海才是他们最终的愿望，一方面上海是远东著名的大都市，经济发展快，收入也很可观，另一方面上海属于南方的京剧艺术中心，如果能在上海演出成功，有利于把名气推向全国。终于程砚秋有机会去上海应演二牌旦角，当时头牌老生是余叔岩，罗先生与王瑶卿积极为徒弟首次赴沪做了充

分的准备，可是就在这一切就绪的情况下得知余叔岩先生有事不能来上海，当时亦舞台的老板发话说，头牌来不了，二牌顶上去。程砚秋对于上海，上海对于程砚秋来说都是非常陌生的，他年纪轻轻，初次赴沪，威望又不足，顶上去唱头牌万一唱砸了，这将会对程砚秋未来的戏剧发展道路带来多大的影响，这是任何人都无法想象的，罗瘿公先生有些拿不定主意，去找程砚秋商量，结果被他镇静的态度和勇敢的胆量所慑服，他说：“要依我看，就顶下去，至于有没有把握，就看卖座吧”。

1922年10月9日，18岁的程砚秋首次登演于上海的亦舞台，前四天的大轴戏码是《虹霓关》、《玉堂春》、《汾河湾》、《女起解》，尤其是《玉堂春》他从小就唱，完全是唱功戏，可是王瑶卿先生把这出戏的唱腔，从头到尾都进行的加工和修饰，程砚秋演唱的非常精彩，以致于上海的报刊评论说是“空前之作也”，观众们也为之倾倒。接下来的几天演出他推出了新戏《梨花记》和《龙马姻缘》，他的名声越发轰动，亦舞台的上座率直线上升，门前车水马龙，场内一片欢腾。

1922年，上海的首行演出凯旋而归，1923年，程砚秋再度上海演出声誉鹊起，“程腔”使上海的观众们欣喜若狂，一时间风靡了大江南北。年轻人的上进心使得程砚秋踌躇满志、激动万分，他决定干出一番大事业。他不停的推出新戏，同时罗瘿公先生引导他要开辟出属于自己的新戏路，明确指出：要编演“情节戏”，要“有头有尾”地唱，并教导他一定要探索钻研出新的唱腔和唱功⁴。罗瘿公先生的戏剧观点，对于程砚秋演戏的道路和创作流派的形成来说，起到了深刻的指导作用。

从1923年的3月罗瘿公先生编写的《红拂传》开始，他先后推出了《花舫缘》、《玉镜台》、《鸳鸯冢》、《孔雀屏》、《风流棒》和王瑶卿先生改编的《琵琶缘》，一共七出新戏，都是由王瑶卿先生进行设计、指导和排练，并告诫他不仅要在总结前人经验的基础上创新，还要“扬长避短”的丰富和发展自己。于是他刻苦钻研，大胆尝试，本着“闯必有饭”的信念，在每一出新戏里都加有他在唱、念、做、舞上的革新表现，这充分显示了他惊人的艺术创造速度、能力和坚强的决心。

从“带有革命倾向”的《红拂传》，到“士人阶级欺骗妇女”的《花舫缘》和《玉镜台》，再到“封建社会父母包办婚姻”的《鸳鸯冢》，不仅使程砚秋在唱腔、艺术表现、人物塑造上做了更深刻的探索，而且使他从思想上意识到一名真

正的艺术家人生追求，以此才形成了当今享誉国内外的程派唱腔。

正当程砚秋在戏剧舞台上异军突起之时，几年来为他操心受累，事必躬亲的罗先生病倒了，罗先生一病倒，所有的事情都是由程砚秋自己来做，罗先生看在眼里，急在心里，于是他偷偷背着医生的嘱咐，在临终前为程砚秋创作出振聋发聩、直面社会、警示喻人的“贞烈义敬可歌可泣之剧”——《青霜剑》和《金锁记》。罗先生于1924年9月23日，因肝病逝世，年仅52岁，他的逝世不仅在生活上给程砚秋以沉重的打击，在戏剧艺术上的打击更是雪上加霜，甚至有一些对程砚秋嫉妒心很重的人们都幸灾乐祸的看起了他的笑话——没有罗瘿公这个主心骨，他的戏还能唱多久。

罗瘿公临终前曾委托他的好友金仲荪先生继续辅佐程砚秋编写剧本，《碧玉簪》是金仲荪先生为程砚秋编写的第一部剧，他拿给王瑶卿先生去编排，可是王先生拒绝给一个与他不熟悉的金仲荪去编演排戏，这让程砚秋深感懊恼，如果不排，后果只能就像嫉妒程砚秋的人们说的那样。在这段时期里，程砚秋曾对自己的妻子果秀瑛说：“现在咱们要另起炉灶了”。⁵于是他自排、自演、自创腔，终于1924年年底《碧玉簪》上演了，程砚秋的唱腔委婉幽怨，表演细致入微，与过去表演的新戏不相上下，此剧描述了由于奸人陷害并且受到新婚丈夫猜疑和虐待的女子张玉贞，内心非常痛苦与悲伤，程砚秋把这个女子的形象塑造额淋漓尽致，受到了广大群众的欢迎，王瑶卿先生看了这戏不由地夸奖，并表示继续为程砚秋帮忙导演，但是他帮忙的方式有所改变，他希望程砚秋把新戏的唱腔、表演自己先编排出来，然后他在此基础上加以鉴定和指点，程砚秋担负起了创作和表演的双重任务，他以自己的艺术实力与魅力，赢得了观众们的盛誉。

上世纪二十年代中期，北京的戏曲名旦都在积极的排演新戏，舞台上花团锦簇，此时的程砚秋也不例外，他的传统老戏演得非常精彩，他的跷功、脚上功夫的“圆场”都可以堪成为一绝，由于他生理条件的限制，个子太高，旦角在舞台上按原样扮演并不合适，于是他把裙子往腰上系，裙边在脚腕旁，在台上一屈腿，裙子正好垂地，这样的存腿走台步，依然美不胜收，这些坚实的腿功与他童年的苦练是分不开的。1927年，北京的顺天时报发出了《评选名旦新戏》的活动，每人演一出新戏，获得前五名的是梅兰芳的《太真外传》、尚小云的《摩登伽女》、程砚秋的《红拂传》、荀慧生的《丹青引》、徐碧玉的《绿珠》，当时被称为“五

大名伶”，由于徐碧云造官司的变故，“五大名伶”演变成为了“四大名旦”，在1931年的《戏剧月刊》中发表了“四大名旦”的评分次序为梅、程、尚、荀。

三十年代前后，程砚秋从艺术思想到艺术创造，日趋走向成熟，他坚持戏剧改革的主张，这个时期他所演的剧目都是经过千锤百炼之后，绽放出来的绚丽光彩。在这段时期，由于他受进步思想的影响和现实生活的教育，特别是二十年代末期，军阀混战，民不聊生，程砚秋对战争造成的百姓骨肉离别和家破人亡身为同情，但是他作为一名戏曲演员，无法制止战争，他开始意识到作为一名戏曲演员对社会应该承担的责任感的神圣性。这时的程砚秋不断地与罗先生生前的好友袁伯夔和陈叔同通信，并接受二位指导他从艺、做人。他在北京的交往逐渐扩大，他曾与国民党的元老李石曾以及许多文化人有着更深层的交往，他赞同李石曾提出的“和平主义非战思想”，他出身贫寒，北洋军阀混战给贫苦老百姓带来的遭遇有一种本能的同情和关切，他曾接济那些告帮的贫苦人却从不留姓名，北伐战争的开始，让他甚为愤慨，他只能借助舞台编演一些社会问题剧来向广大百姓发出呼声，以谴责这些军阀，发泄百姓们心中的愤恨和不平，于是1931年夏，警世惊人的《荒山泪》和《春闺梦》问世了，两出戏都是由金仲荪先生编写的，具有一定的现实性，它的成就与意义不仅在于剧本的文词十分优美，表演者革新的创造，更重要的是它以舞台来唱人生，借舞台演戏把矛头直逼社会现实，唱出千千万万贫苦百姓的心声。这两出戏的公演震动了当时沉闷的北平剧场，它犹如划天而过的一颗彗星，放射出璀璨夺目的光芒。

通过编排《荒山泪》和《春闺梦》这两出戏，程砚秋的思想意识有了很大的进步，他在1931年12月4日，公开发表的《检阅我自己》一文中来回顾自己10年来的演剧生活和所编新剧的得失，并加以反省甚至批判。他说：(2)百家讲坛之《京剧大师程砚秋》。“罗瘿公先生最初编写的新戏，有很多都难于逃出才子佳人的窠臼，在罗先生看来是痛苦的违心之作，但对于他来说几乎满意的发狂，我是多么浅薄啊！”他对《鸳鸯冢》、《青霜剑》、《金锁记》的反封建、反贪官污吏、反土豪劣绅的爱国精神以及“人定胜天”的人生哲学和《碧玉簪》、《文姬归汉》等戏对“中国社会是既不苦口又利于病的良药”《程砚秋文集》P9予以高度的评价。而(3)百家讲坛之《京剧大师程砚秋》《荒山泪》和《春闺梦》就犹如平阳路上突然转入壁立千丈的山峰，出现了一个思想上的急转势——从社会问题

到政治主张。

程砚秋从以《鸳鸯冢》为代表的剧目中反对封建包办婚姻的罪恶，宣扬婚姻自主的进步思想，再到以《荒山泪》为代表的控诉不正义的战争，百姓们祈求安居乐业的强烈愿望，这些剧目都体现了他的戏剧的时代性，同时也意味着程砚秋的所有剧目与现实社会紧密地联系在一起。

随后在 1931 年 12 月 25 日，他在自己创立的戏曲专科学校以《我的戏剧观》发表演讲，他认为：“一切戏剧都要（求要）有提高人类生活目标的意义，绝不是用来开心取乐的，绝不是玩意儿”，⁶还说：“我在演一个剧，第一自己要懂得这个剧的意义，第二要明白观众对于这个剧的情感。”⁷程砚秋既看到了艺术对人生的能动作用，又意识到艺术的社会效果因阶级、立场的不同而产生不同反应的这种思想，以及他“以艺名世，以德照人”的品德和他卓越的艺术和轰轰烈烈的戏剧人生，浓缩了中华民族的传统美德和高尚的人格情怀，同时他对我国的戏剧艺术作出了巨大的贡献，他所创立的“程腔”至今是艺苑的一支奇葩。

（三）程派艺术的全盛期

1932 年的元旦，他做了两件事：第一，他公开改名，把“艳”改“砚”，以表他今后不再以艳丽惊人，而是要像砚石那样耐经磨练，把字玉霜的“玉”改为“御”，以表要抗御寒霜，“御霜”也是“芙蓉”的别名，是秋天开花，外貌美艳，素质坚强，能御寒霜，他以此来自喻，准备迎接未来的艰险。第二，他收了荀慧生的长子荀令香为徒，荀令香是个文化人，程砚秋认为戏曲演员只有有文化，才能承担以戏曲提高人类生活目标的任务，并且坦言他所要教的第一出戏就是《贺后骂殿》，人世间社会的黑暗不公平，作为一名戏曲演员可以在舞台上用“骂”的方式来宣泄和揭露它，以表达支持百姓的意愿和心声。

处于巅峰时刻的程砚秋，在 1932 年的元月做出了惊人的举措，为了是自己的演艺事业更上一个台阶，程砚秋毅然地放下如日中天的演艺事业，撇下妻儿老少，自费去到欧洲、法国、德国、瑞士、意大利等国家进行了从 1932 年 1 月到 1933 年 4 月为期一年多的音乐戏剧考察，对欧洲的歌剧和戏剧音乐同我国的戏剧艺术进行了认真的比较，决定回国后以吸取西方戏剧艺术的优点，从演唱、表演、舞台布景、乐队伴奏、化妆、灯光设置等多方面大力的改进中国的戏曲艺术，可是由于当时的社会背景和 1937 年的抗战爆发，程砚秋对京剧事业的满腔热情

无人置理，无奈之下他只好放弃改良。

程砚秋回国后重振旗鼓，重新整顿班社，充实力量，并开始办戏曲学校、办戏曲研究所、办戏曲刊物等，他的名望直追梅兰芳。“九·一八”事变后，程砚秋想借舞台表演来痛斥一些投降者的谰言，编演了一部《亡蜀鉴》，是一部针砭国民党政府的“退让政策”，以宣泄了广大百姓内忧外患的忧虑和对国内政治的不满。北平沦陷后，他因屡次拒绝为日本人演出，不甘心当亡国奴，拒绝为日本人唱“义务戏”，曾在北平前火车站遭日本人殴打，他竭力反抗，发出“宁死枪下，也不从命”的呐喊。从此，便离开舞台，隐居北平西郊的青龙桥务农。

（四）程派艺术的深化期

从1949年北平获得解放，四处透着新鲜，1949年9月程砚秋作为全国政协的戏曲界特邀代表，参加了缔造中华人民共和国的工作，之后在成立的戏曲研究院任副院长，他的工作积极性很高，并且深入到刚解放的西北、西南去演出和考察戏剧。他最远抵达到新疆的喀什，并参加抗美援朝的前线慰问演出，并亲笔致信给戏曲研究院的主管表示抗美援朝不结束，我不领国家发给我的工资的意愿，而且他把自己名下的私人财产全部献给国家。

程砚秋的进步意识逐渐增强，从而萌发了参加共产党的意愿，周恩来和贺龙同志作为他的入党介绍人。

程砚秋以他美好的技艺和人格魅力，在京剧界赢得了显赫的成就和地位，然而令人遗憾的是他没有留下太多的影像资料。1956年由北京电影制片厂拍摄的《荒山泪》是他留下的唯一完整的影像资料。

1958年3月8日，程砚秋因心肌梗塞逝世于北京，一名艺术巨星陨落，终年54岁。

程砚秋的离去，让世人悲痛惋惜，但是程先生所创造的程派艺术仍继续向前发展，一代代的传人和青年爱好者们，就如雨后的春笋一般的成长，他的艺术实践将对京剧的旦行乃至整个的戏曲艺术发展产生深远的影响。

第二章 美声唱法的形成及在中国的发展

（一）美声唱法的形成与发展

美声唱法起源于欧洲地中海美丽的半岛国家——意大利。意大利的美声唱法是经过前人数百年在演唱方法上的研究探索以及反复实践所形成的一种艺术学派。它是在西方资本主义生产方式形成和发展的基础上以及中世纪的封闭思想牢笼被文艺复兴运动冲破的思想解放的条件下应运而生的。

早在 14 世纪，由于受工业和工业的兴起，欧洲产生了资本主义萌芽，而意大利是资本主义萌芽产生最早的国家，当时新兴的资产阶级为了新文化的需要，兴起了历史上著名的“文艺复兴运动”。在音乐方面，中世纪复调合唱的“圣咏”在新的历史时期就显得既单调又乏味，在 16 世纪末 17 世纪初，在意大利的佛罗伦萨出现了一种新的音乐形式——早期的歌剧，它将音乐与戏剧紧密的结合在一起，从而为美声唱法的诞生奠定了坚实的基础。

1、阉人歌手是美声唱法的奠基者

阉人歌手是美声唱法的奠基者。他既不是百姓群众的伟大创造，也不是某个天才的伟大发明。由于中世纪的宗教歌咏活动不准群众集会歌唱，并且不准女性参加，这种封建礼教大大阻碍了声乐艺术的发展，随着声音和谐而甜美的童声歌手、假女高音以及阉人歌手的演唱的产生，声乐艺术在演唱技巧以及歌唱艺术人才培养方面有了重大进步，在西方歌剧院和唱诗班中，歌剧中的女性角色和歌唱中的女声声部都是由阉人歌手来代替，所谓的阉人歌手是在男童时期经过阉割手术而改变其男性特征的人，到了成年以后，他们的身体各个部分除了声带及喉头仍然保持童声原状外，其他各部分都发育成熟，他们具有了比女性的声带更薄、更短而又与男性肺活量不相上下的体魄，他们失去了男性音色，但又不完全等同于女声，实际上他们属于中性声音，他们的声音既有女性的柔美和流畅，又有男性的宽广和清澈，也只有这样的声音才能发出具有阉人歌手特有声音魅力的、悦耳的类女声。于是阉人歌手的歌唱便成了美声唱法的最早代表。随着文艺复兴运动的进步兴趣，阉人歌手在历史潮流的推动下，他们对当时的一些古希腊神话、历史故事题材和古典歌曲的正歌剧，以其悦耳动听的柔美音色和动情的歌曲表达表现的淋漓尽致，例如意大利极为著名的阉人歌手法瑞内里(1705—1782)，他有圆润、光彩的女高音音色，“在许多歌剧中他常常先唱女低音音域的慢板歌曲，然后、再唱女高音的歌曲，他唱任何类型的歌曲都没有困难，唱即兴的更是别出心裁。”⁸

2、美声唱法的发展概况

直到 18 世纪，阉人歌手经过严格的训练之后，他们具有成年男子的体魄和童声柔韧、灵活的喉头与音质以及生动的剧情表现，能够轻松地演唱出美妙的高音、灵活的装饰音和流动快速的乐句，于是他们成了歌剧舞台上的主力军。随着时代的发展与进步，舞台上打破了十七世纪以前传统的演唱方式，女歌手逐渐登上舞台，并且出现了与阉人歌手同台演出的新貌，她们大多是阉人歌手的学生，虽然他们在演唱技巧方面相对于阉人歌手来说还不够完善，但是在歌曲的表现内容以及音乐一定要服从剧情发展的作品处理、发展美声唱法的演唱技巧等方面，他们均具有开拓意义。

19 世纪的美声唱法进入了一个新时期，也是发展成熟的阶段。这个阶段有三个明显的标志：1、自然的男声和女声代替了阉人歌手的演唱。他们的声音更贴近于现实，表现的意义更贴近于时代气息，女性歌手的演唱技巧也日臻完善，脱离了阉人歌手时期的单纯炫技、在音质表现上追求华丽、缺少自然人声音色美的旧的形式传统，从服从于人物形象的塑造、人物丰富感情世界的展示上以及故事情节的音蕴内涵。她们可以用华彩的装饰来表达人物的喜怒哀乐，用流畅的旋律、上行和下行的滑音把故事的情节推向高潮。2、具有历史蕴含和时代象征的歌剧作品以及富有浪漫主义色彩的艺术歌曲都在这个时期涌现出来，演唱者不仅要把故事当中的角色演得活灵活现，还要把丰富多彩的人物内心与情感用高超的演唱技巧和音乐艺术表现力传神的表达出来，这必然会给美声唱法的发展带来极大的推进作用。3、声乐理论的著作、歌唱发声的原理、歌唱技能的理论与实践成果的传播，使得美声唱法的发声方法和原理更加系统和科学，从而进一步推动了美声唱法走向成熟化。例如：以兰佩尔蒂为代表的传统教学法；以加尔西亚为代表的“声门冲击”学说；以杜普雷为代表的“遮盖或关闭”唱法；以雷斯克为代表的“面罩”唱法。⁹

随着时代的发展和社会的不断进步，二十世纪的美声唱法在继承和总结前人经验的基础上不断的发展、创新，并在全世界普遍传播开来，获得各国专家以及歌唱家的承认和采纳，他们融合了各地方的风土文化和民族特色，丰富、发展以及完善了美声唱法。如以威廉·莎士比亚为代表的兰佩尔蒂学派，他认为：“声音集中是歌唱中一切表情的基础，不要盲目的追求音量，而应更多地注意声音的集

中、声音的密度和气息控制”。¹⁰ 著名歌唱家苔特拉齐尼（1849—1931）和卡鲁索（1873—1921），他们分别在自己的声乐论著《歌唱艺术》和《如何歌唱》中阐述美声唱法的奥妙；还有美国著名的女高音歌唱家。被称为“歌剧女王”的玛利亚·卡拉斯（1923—1977）；澳大利亚著名女高音歌唱家琼·萨瑟兰（1920—至今）等等，综上所述，美声唱法为了适应时代的需求在社会历史的发展进程中形成和发展起来的，它是一代代的歌唱家和声乐理论家在他们艺术实践和科学探索的基础上不吸取各民族优秀文化传统断、继承和总结传统的艺术经验、努力创新、日益成熟和完善起来的，它的音色优美，富于变化；声部区分严格，重视音区的和谐统一；发声方法科学，音量的可塑性大；气声一致，音与音的连接平滑匀净，良好的气息控制中，具有极强的声音表现力。美声唱法已是全世界声乐艺术的主流，它可以表现高雅经典的音乐作品，它科学的发声方法和鲜明的艺术表现力以及塑造音乐形象的艺术技巧，将会成为其姊妹艺术借鉴和发展的动力，而其自身也将在世界的长河中兼收并蓄、博取均发、日臻完善。

3、美声唱法传入中国后的发展与革新

美声唱法是在五四运动之后传入我国，并逐渐在我国古老的大地上生根、发芽、成长。美声唱法对于我国的声乐艺术起到了巨大的推动作用。我国作为一个音乐文化极为悠久的文明古国，早在唐代就有著名歌唱家的记载、元代的声乐论著以及元杂剧、明清时期京剧的记载，中国的传统音乐丰富多彩、源远流长，但是漫长的封建统治和腐败的满清政府闭关锁国，使得西方优秀的音乐文化成果无法传播进来，从而限制了中国音乐文化与外来音乐文化的交流与发展。直到“五四”运动之后，满清政府的闭关锁国的政策被帝国主义的响声所打破，因此美声唱法伴随着帝国主义的枪声和西方文明一起来到了中国。一些思想解放的青年赴美、法、德、意、比利时等各个国家，接受着西方音乐文化的熏陶，对美声唱法进行全面而又系统的学习和训练，他们回国后为我国的声乐艺术开创了新的局面，如喻宜萱、黄友葵、蔡绍序等，他们是中国美声唱法的开拓者。同时也有一批来自俄罗斯、德国的声乐教师和歌唱家来到中国，对美声唱法进行详细的教授，如著名的俄籍教授苏石林、保加利亚声乐教授契尔金、美籍歌唱家斯义桂、意大利声乐大师吉诺·贝基等。正是由于这些音乐家们的不懈努力和创造，才为我国在新形势下发展的美声唱法奠定了坚实的基础。改革开放以后，中国声乐艺术界

开始对美声唱法进行全面的研究与实践,从了解美声唱法的科学发声方法,到掌握它、运用它,再把它的发声方法借鉴到中国的声乐作品当中来,使越来越多的人了解到声音的共性,并且在这些共性的基础上,把我国的民族声乐和戏曲等声乐艺术的个性生动地展现出来。著名的音乐教育家金铁林教授在教授民族声乐训练时曾说过:“科学的方法是共性,各种演唱方法是个性,在掌握好共性的基础上是可以体现出各种个性的,所以我们必须掌握好科学的演唱方法。”¹¹

第三章 程派青衣唱腔与美声唱法女高音在唱法上的异同

众所周知,美声唱法按声部来划分,可分为女高音、女中音、女低音、男高音、男中音、男低音六个声部。而女高音按嗓音特点又可分为抒情女高音、戏剧女高音、花腔女高音。而在本文所说的与程派青衣唱法进行比较的是美声唱法中女高音声部当中的抒情女高音。抒情女高音在声音的运用方面与程派青衣有着许多共同之处,所以选择其二者进行比较。

(一) 二者在呼吸方面的异同

在我国古代声乐论著中曾有许多关于呼吸的论述,如唐代的段安节在《乐府杂录》中说“善歌者,必先调其气,氤氲自脐间出,至喉及噫其间,即分抗坠之音。既得其术,既可致遏之响之妙也。”这里的“氤氲”是指气息。脐间是指小腹周围的下丹田部位,“抗”是指小腹用力绷紧,气息推动横膈膜与呼吸肌肉群结合形成向上运气的一种冲力,“坠”是指声带由于受到气息的冲击而闭合并使喉头下放的动作。也就是说从脐间流动出的气息,受到喉咙声带的阻力,噫气成声,形成了上如抗、下如坠的声音,这便是歌唱呼吸的真谛……;又如元代燕南芝庵的《唱论》中阐述的偷气、换气、取气、歇气等歌唱呼吸技巧的论述,说明了气息的重要性。我国的声乐大师沈湘教授曾说:“好的唱法的动力都来源于深呼吸。任何好的唱法,自然的、科学的、艺术的唱法、有训练的唱法等等,都要有呼吸的支持。”¹² “呼吸是歌唱的基础,气息是歌声的动力。”¹³

又如英国著名的男高音歌唱家威廉·莎士比亚曾说:“必须学会完善地控制呼吸和发声器官,使之达到能下意识地运用自如”,¹⁴意大利声乐学派最出色的男高音代表人物卡鲁索曾说:“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。”¹⁵等等,可见,不论是中国的声乐理论还是西方的声乐理论都

集中全面的概述了呼吸在歌唱中的重要性，优美的音质是有效的控制气息并给予科学合理的运用产生的。意大利美声唱法的女高音和程派青衣唱法虽然属于两个不同的国度，具有不同的音乐文化领域，但是二者在歌唱方法中都强调呼吸在歌唱中的重要性，注重呼吸技术和呼吸训练，但在具体的应用中还存在着异同。

1、二者在呼吸运用的追求上均采用胸腹式的呼吸方法

在美声唱法中，我们通常将歌唱的呼吸分为胸式呼吸、腹式呼吸、胸腹式联合呼吸三类，而美声唱法的女高音通常用的是第三种呼吸——胸腹式联合呼吸。19世纪意大利著名的声乐教育家兰佩尔蒂在他的《歌唱艺术》一书中指出：“歌唱者必须使用胸腹式呼吸法，因为只有用这种方法，气管才能保持充分的弹性和自然状态；任何人只要把我所说获得这种呼吸的方法好好的研究一下，他就会明白完全正确的呼吸会带来怎样的好处。”¹⁶

美声唱法要求呼吸要运用的自然流畅，吸气时横膈膜随气息流入腔体而下降，腰腹部有向外的弹性扩张，呼气发声时则保持吸气时的积极状态，慢慢呼出气息，并伴有小腹向内略收，由小腹的收缩力量来推动气息的呼出，从而支持嗓音的发声。在整个吸气——保持——呼气的过程中，呼吸与声音的方向始终成竖直的管道状，气息吸的越坚实、饱满，发出的声音越松弛、自然。

程派青衣唱腔的呼吸方法，不仅吸收了我国民间传统的呼吸方法，也借鉴了西洋美声所要求的吸气饱满、呼气畅通的呼吸方法，程派青衣唱腔同样也提倡胸腹式联合呼吸的呼吸方法，“世界上各种唱法都是以深呼吸为动力。”¹⁷程砚秋在呼吸方面的讲究的是，当剧情需要把气息吸足时，就一定把之前的一口气用力的推出去，这样气息才能吸的深，才能吸的饱满。如果需要吸十分的气息，去吸进了六分，所唱出来的声音就不是完美的，如果不需要吸特别多的气息时却吸了十足的气，这些气息不仅有剩余，而且还会对下一句的呼吸造成影响。

所以，程派青衣的呼吸方法和意大利美声唱法女高音的呼吸方式是一致的，但是吸气后，保持在腹部的气并不是僵死的，它是自然放松的上胸部不能端起架住，这样气才能吸得深。程砚秋曾说过“换气以前，必须将气全部压出，然后才能吸得进来，吸得满”，¹⁸程砚秋尤其讲究“气沉丹田”，一发声就“向下顺气”，将胸腹腔向外扩张，发高音时，气息越发下沉，发低音时，感觉气息在胸腔里使得声音的音量逐渐增强，正是程派唱腔对“气”的技巧运用的灵巧自如，才有了

对声音控制的游刃有余，这也是程派青衣唱腔的独特之美。

2、二者在具体呼吸运用上的讲究不同

美声唱法讲究的是“咏唱”，是强调气与声的结合，声断而气不断，气断而又声不断，把大段的向上或向下的连音作为美声唱法的基础，极好的控制气息的均匀度，呼吸的畅通、连贯、自然、轻松便成了美声唱法歌唱呼吸的基本要求。例如：歌剧《托斯卡》的女高音咏叹调《为艺术，为爱情》¹⁹

这是整首咏叹调的第一部分，开始的旋律、节奏较平稳，声音由弱到强，弱声几乎全部是由气息在支撑，就如声断气不断一样，大量的下滑音使得人物的内心存在着巨大的悲痛，然后一个八度的大跳，使人物的情绪得到宣泄，在这个乐段中歌唱的管道始终是连贯、畅通的，使得“咏唱”的气息，在腔体内得到了极好的控制。

程派青衣的呼吸方式是从京剧当中的“吟唱”演变而来，是一种气与字和气与情的结合，它大多强调的是气息与字音、感情的之间的关系，并不是侧重于声音的通道方向。

例如：《荒山泪》²⁰

这一段前一句低沉幽咽，后一句明丽高扬，所表现出来的主人公张慧珠茫然中的异样情绪，她所期盼到的原来是秋风扫叶之声，这种幽咽婉转、若断若续、似怨似慕的声调，正是印证了程派青衣唱腔在传统京剧呼吸方式的基础上，革新创造出独树一帜的程派呼吸方法。

3、二者在演唱作品时换气的安排有所不同

美声唱法的女高音在演唱作品时，通常把换气点安排在不破坏完整乐句的基础上，尤其是演出意大利歌剧作品时，唱的分量极重，每个乐句都很长，女高音在演唱大段的旋律时，虽然换气之处并不是都在结束处，但基本上是如此，它比程派青衣所唱的乐句较长，从而气息的支撑也比程派的气息支持时间较长。

而且程砚秋曾在《程砚秋戏曲文集》一书中曾说：“唱的好坏，与气口有很大关系，唱的憋住了，那就是没有掌握好气口”。所以二者在换气方面存在着

明显的不同。²¹

例如：歌剧《贾尼·斯基基》劳莱达的咏叹调《我亲爱的爸爸》²²

以二黄原板为例，其字句结构为²³：

上句	七字句：	2/4 0	<u>xx</u> <u>xx</u>	<u>x0</u> x	x 0	0 x	- 0	x x	- x
			一二	三	四	小过门	五	六七，	
下句	十字句：	2/4 0	<u>xx</u> <u>xx</u>	<u>x0</u> <u>xx</u>	x 0	0 x	x 0	x x	- x
			一二	三	四五	六	七	八	九十，
上句	七字句：	0	<u>xx</u> <u>xx</u>	<u>x0</u> x	x 0	0 x	- 0	x x	-
			一二	三	四	五	六七。		
下句	十字句：	0	<u>xx</u> <u>xx</u>	<u>x0</u> <u>xx</u>	x 0	0 x	x 0	x x	-
			一二	三	四五	六	七	八	九十。

以西皮原板为例，其字句结构为²³：

上句	七字句：	2/4 0	<u>xx</u> <u>xx</u>	<u>x0</u> x	x 0	0 x	- 0	x x	- x
			一二	三	四	小过门	五	六七，	
下句	十字句：	2/4 0	<u>xx</u> <u>xx</u>	<u>x0</u> <u>xx</u>	x 0	0 x	x 0	x x	- x
			一二	三	四五	六	七	八	九十，
上句	七字句：	0	<u>xx</u> <u>xx</u>	<u>x0</u> x	x 0	0 x	- 0	x x	-
			一二	三	四	五	六七。		
下句	十字句：	0	<u>xx</u> <u>xx</u>	<u>x0</u> <u>xx</u>	x 0	0 x	x 0	x x	-
			一二	三	四五	六	七	八	九十。

再以程派代表作《锁麟囊》中的片段为例²⁴

从以上谱例当中能够看出，京剧唱腔需要换气的点比较多，句与句之间的有规律的空拍也很多，唱腔的力度变化很大，从而体现出字与腔之间的顿挫风格也比较明显，但是美声唱法女高音的作品中强调声音的统一性，它的换起点并不是随着青衣字句结构的换气而换气，而是根据歌词的内涵与情感表现来进行有目的的偷气和换气。

因此，程派青衣与美声唱法女高音在呼吸方法上的异同之处是二者均要求胸腹式联合呼吸方法，注重呼吸技术和训练，也强调气息要吸得深，在腰腹部作支撑，但在具体的应用方面，美声唱法注重“咏唱”，乐句较长，气息支撑时间较长，换气也比较均匀，而程派注重“吟唱”，旋律较短，气息支撑时间较短，在换气过程中较有规律性，并且时刻突出京剧演唱的一大特色——抑扬顿挫。

（二）二者在发声方面的异同

完美的声音是圆润、悦耳、变化自如的，它就像一只箭波，激动着观众们的心弦。正如书中所说：“高呼的声音，使人觉得如山崩海啸；平和的声音，使人觉得如春暖花开；悲哀的声音如秋风扫落叶；快悦的声音如仙音天外飘”。²⁵

1、二者均追求真假声的发声机能，但真假声混合比例有所差异

从生理学的角度而论，所谓科学的发声方法，无论是哪种风格、何种流派、西方的还是中国的，其基本原理是相通的，它们都是由呼吸器官呼出气息，气流在喉咙处受阻，使声带振动发音的。“凡是健康的嗓子，都有两种机能，一种是发真声的，真嗓子的功能，一种是发假声的，假嗓子的功能，无论哪种功能，都是真假声恰当地混合使用的结果。”²⁶真机能在发声时，声带全段振动，而假机能在发声时，声带局部边缘振动，但是无论是美声唱法的女高音还是程派青衣唱法，在声区上所追求的歌唱机能都是真假声混合运用的结果，但二者在真假声混合的比例上有所不同。

美声唱法要求女高音在声音音区的处理上必须精美细致，它追求真假声“混用”，两种发声机能的状态结合着过渡声区的换声技术处理，使得声音音色达到统一，不留下任何嗓音机能转换不善的过渡痕迹。它主要是以假声为主的混声机能，其歌唱音域为 $c_1—c_3$ ，在这个音域里，真假声的混合比例随着音的升高，带有假声机能的混声就越多，反之亦然。

程派青衣这个行当中，把真假声以大小嗓的概念来称谓，演唱时以小（假声）

嗓为主，大（真声）嗓为辅，并注重口、鼻、头腔共鸣的运用，把声音做到明亮、集中，音色甜、美、高、亮。程派青衣也是以假声为主的真假声混合机能来演唱，但无论从哪个音高上来比较，程派青衣中的真声成分总是要比美声唱法女高音中的真声成分多，也正是这样程派青衣行腔音量以幽咽，由细至宽，由弱到强的抑扬顿挫的独特风格才得以印证，从而也引发出美声唱法女高音和程派青衣唱法在演唱时，咽部所用的力量也有些细微的差异。

2、程派青衣唱法在咽部所用的力量多余美声唱法女高音

沈湘教授曾说：“在发声三要素（气息、音源、共鸣）的关系中，最要紧的是气息和声门的关系，歌唱发声时一定要把这个关系找对，摆在最协调、最合理的状态中。”²⁷歌剧大师卡鲁索在《如何歌唱》一书中也说到：“要发出正确而纯净的起音，就必须有意识的打开喉咙”。在吸气时喉头要保持很舒服的状态，咽部所用力量的多与少，都关系着声音歌唱者音响发挥和歌唱技能的表现。美声唱法的女高音在演唱过程中，非常强调要追求声音的流畅和统一，声音的方向永远成管道状竖直接通，这样它的咽部所用力量只有尽可能的少，才能达到完美的效果。如我国著名的女高音歌唱家吴碧霞，她在演唱每一首歌剧咏叹调时，声音是那樣的轻巧流畅、悦耳动听，又带有戏剧性色彩，丝毫没有多余的咽部力量，她的演唱对于每一位观众来说都是一种美的享受。

而对于与京剧青衣唱法追求“明亮”的声音不同的程派青衣，他所追求的是“低沉”的声音，他的这种音质是由于程砚秋先生在倒仓期间，所留下的一种“诡音”所致，他注重提起软腭，共鸣靠后，声音低沉、幽咽婉转，这就必然会在咬字、吐字上着重润色，以至于咽喉部的肌肉会加以间歇性的控制和紧缩，而且程派青衣所用的力量不仅在咽部较美声唱法女高音要大一些，它在音乐的全貌上所用之力也要稍大一些，声音稍窄一些，音色稍暗淡一些。

例如：程派京剧《荒山泪》的第六场《夜织待夫》中的“谯楼上二更鼓声声送听”这一唱段中有一句“秋风起扫叶之声”，其中的“秋”字，在演唱时的咽喉部力量运用的稍多，这不仅与中国汉字的字音吐字归韵方面有很大关系，而且与程派独特的音色“诡音”唱法也有着密不可分的联系，只有把咽喉部的力量加强一些，才能唱出程派唱腔的独特韵味。而美声唱法咏叹调《晴朗的一天》中的第一字“Un——”，在演唱时是以弱声发出的，但是整个字的声音都是由歌唱者

的腰部气息所控制，对于咽喉部的力量，就好像意大利人常说的那样——“没有喉的感觉歌唱”，可见，这就形成了二者在歌唱中追求真假声混合声音的比例时，导致咽喉部位所用力量的不同。

3、女高音讲究声音的畅通、连贯，程派青衣讲究抑扬顿挫

意大利美声唱法的女高音并不追求洪大的音量，它追求的更多的是畅通、连贯、优美、抒情的音质，同时也注重力度变化的能力。在文章上一章节中，我们可以了解到意大利美声唱法的女高音讲究的是“咏唱”，即气与声的结合，这就说明它的音响所影射出来的旋律线条应该是如长笛般自然轻松、连贯自如的。尤其是美声唱法的女高音在演唱渐弱技巧上通常有两种表现形式：1、在音量渐弱的情况下，保持音色的明亮度不变 2、在音量渐弱的情况下，音色也变暗，通常是表现一些内容深刻和风格严肃的作品。但是这些强弱的表现，并不是喉咙用力 and 放松来调节的，它是由气息来作为支撑，始终保持“声断气不断的”声音的连贯性。这种保持声音的连贯性是声乐界不可或缺的支柱性技术之一，为了达到这一标准，女高音歌唱家们在演唱过程中必须把发声方法、腔体共鸣、歌唱语言等方面的技巧与之相结合的恰到好处，才可以堪称是真正把美声唱法的歌唱技巧运用的游刃有余的歌唱家。

例如歌剧《图兰朵》中的女高音柳儿的咏叹调《主人请听我说》见谱例：²⁸

虽然曲子仅有 20 小节，但音乐中充满了内在的张力和情感，尤其是高音的头腔共鸣与胸腔、口腔共鸣混合运用在一起，使整体的声音效果显得特别通透圆润，无论声音由弱到强，还是由强到弱，都能在旋律线条始终如一、委婉畅通的基础上，把人物焦虑、痛苦的内心表达的淋漓尽致。

程派青衣所讲究的是“抑扬顿挫”，所谓的“顿挫”是指尺寸（速度和时值变化的概称）和劲头（力度的概称），是指声音的高低起伏、停顿与转折，节奏分明、和谐悦耳之意，它是声腔表现力的来源之一。它要求气与字，气与情相结合，即“声断情不断”，即使气断，但声音和感情还仍在延续。关于“抑扬顿挫”，元代燕南芝庵的声乐论著《唱论》中有说：“歌之格调；抑扬顿挫；顶叠垛换；萦纤牵结；敦拖呜咽；推题丸转；捶欠遏透”。它的意思指的是歌唱有协调的

规矩，在音调上低婉抑郁，高昂激越，停顿遏止，回转曲折；在句式上字断意连，韵律连绵，节奏紧凑，变化万千；在旋律上重复回旋，婉转起伏，引导着上下走向的旋律，收束着即将完结的曲调；在音色上低沉厚实，气韵悠长，忧国忧民，阴柔凄凉；在吐字上以气带声，主题分明，贯珠圆润，共鸣传音；在力度上要沉稳，活泼，柔美，透明”。而程砚秋也曾多次在文章论述当中阐述过：“无论唱或做，都要有刚有柔，有阴有阳，要顿挫适宜，缓急适当而不落于平庸，这些都要根据剧情的情理深入加工”，唱的抑扬顿挫与字的韵味也是紧密相连的，声音没有轻、重，没有顿、挫，平铺直述一直唱到完，就不会打动群众，也需要把气息控制的轻重得宜，声音唱出来的有粗有细，这样才会感染观众。可见，这种演唱风格是在程派青衣的唱法中占有重要的地位。

例如：程派代表作《锁麟囊》中“听薛良一语来相告”这一段²⁹

这一唱段中，句与句之间所表达的情绪特别突出，节奏与旋律层层推进，人物的情绪逐渐高涨，字与字之间的连绵悠长，婉转起伏倾斜出了女主角薛湘灵对穷弱者的同情以及对人间情感冷暖的感慨。

（三）二者在共鸣上的异同

1、二者在追求声音上都要求整体共鸣，并且均注重头腔共鸣。

人类声带单纯发音的音量是很小的，并不能够成为歌唱的声音，它只有借助整个腔体的共鸣，才能把声音扩大和美化，从而达到演唱的声音效果。美声唱法的女高音和程派青衣的唱腔在追求各自声音上的共鸣是相一致的，在歌唱发声共鸣腔体中，他们都要求整个身体都要运作起来，女高音在歌唱中的任何高音都要得到身体中全部腔体的混合共鸣。程派青衣在歌唱中之所以出现甜、脆、亮、美的音色，也是与它运用头腔、口腔、胸腔的整体混合共鸣分不开的。

2、二者腔体的共鸣技术相同，却因表演角色、行当的不同，歌唱效果也不同

美声唱法女高音的共鸣腔体大致可分为三部分：头腔共鸣（鼻腔、鼻咽腔、

鼻腔腔)、口腔共鸣(口腔、咽腔、喉腔)、胸腔共鸣(气管和胸腔)。它着重强调头腔共鸣,它的声音明亮丰满,具有金属般的音质色彩和极强的穿透力,在处理高音时,声音稍稍在后脑勺腔体部位存储,有一种“靠后”的倾向,但最终声音的方向是呈“抛物线”状,从后脑勺向头顶上方发出,它是一种高位置的演唱方法,是美声唱法的精髓。程派青衣在腔体共鸣说法上要求“贯顶、中松、气沉”,所谓的“贯顶”就是美声唱法当中的头腔共鸣,而“中松和气沉”与美声唱法的上下通畅、气息下沉在要求上达成了一致。程派唱腔的共鸣要求着重利用头腔共鸣,创造了一种“靠后”共鸣的“脑后摘音”的歌唱方法,在歌唱发声时,气息要吸的深,用眼睛的“内视力”一直吸到丹田处,并且在此保持,口腔里的咽壁直立后挺,这股力量从后脖颈通过竖立的颈部直接贯于头顶,软腭处的“小舌头”往后脑勺上方吸起,似要冲出后脑,这种共鸣方式在美声唱法中被称为“靠后”,而在程派青衣唱法中被称为“脑后音”,程砚秋对于“脑后音”在唱功方面的艺术主张是:“(1)提顶 (2)气沉丹田 (3)腰背旋转 (4)呼吸匀停”。³⁰ 并且程砚秋的演唱音色较暗,声音的力度强弱多变,因此在歌唱腔体的共鸣过程中,声音的变化多于声音的统一。

可见,美声唱法与程派青衣虽然腔体共鸣的说法不同,但在良好的气息支持下,打开身体的各个通道来获得良好的声音以及头腔共鸣所产生的“靠后”和“脑后音”在歌唱共鸣方法上是一脉相承的。

意大利美声唱法的女高音与程派青衣的歌唱在歌唱效果上的差异,主要来自于不同国家之间民族音乐文化传统的审美习惯和审美情趣,意大利美声唱法的女高音强调的是在演唱过程中,腔体共鸣的统一性和协调性,不管任何声音、任何音域,歌唱中必须包含着上、中、下三个腔体的共鸣,并随着音的逐渐增高,头腔共鸣逐渐增多的一种趋势,把女高音声部的每个声音都统一在人体的“管道腔体”——头腔、口咽腔、胸腔当中。而程派青衣由于角色的气质和性格,歌唱共鸣所表现出来的音乐效果带有个性化、性格化以及个人演唱风格化。因此形成了二者在歌唱效果方面的不同。

(四) 二者在歌唱语言方面的不同

语言是一切声腔艺术的基础,它不仅是产生优美旋律的依据,也是表达歌曲内涵和塑造人物形象的指引者,我们通过语言的咬字发音和流畅动听的音乐旋律

相结合，使音乐滋润着语言，语言溶解着音乐。为了能清晰准确的唱出语言，把作品的真正内涵表现出来，就必须要求唱者具有扎实的基本功，把歌曲中的旋律、音准、力度、节奏、长短演唱的准确之外，把歌词表达清楚。一些中外的歌唱家门非常注重语言的咬字吐字的技术训练。如兰佩尔蒂在他的《歌唱艺术》中写到：“一个歌唱者若没有掌握正确的咬字，就会感到自己无活动的能力，而且永远不可能达到完美的境地。而有些歌唱者往往由于漂亮的咬字取得高度的艺术成就。”

美声唱法的女高音和程派青衣唱法分别属于两个不同文化背景下的两种唱法，在歌唱语言上必定有它们各自唱法的语言规则，但在语言表达的技术和咬字、吐字方法上也存在着一些异同。

1、意大利美声唱法女高音与程派青衣在咬字、吐字方面的异同

中国汉字的字头按照传统的声乐艺术存在于喉、舌、唱、齿、牙、唇五个部位，京剧程派青衣咬字的字头比较“慢吐”而且嘴要收紧，“喷口”要有力，特别注重口、齿、舌、牙、鼻等发音部位的迅速与准确性，如激越、欢快的作品，字头的迸发力稍强，而优美、含蓄的作品，字头的力度相对较弱，并且发声的共鸣要靠后，收音时气息充足，从而使字“唱的真、收的足、唱的轻”。如果处理不好咬字的力度与呼吸的关系，就会因缺乏艺术表现力而影响演唱技巧的正常发挥，从而导致喉、舌、牙、齿、唇等部位的僵硬不灵活，但如果不用力咬字，又会出现吐字不清的现象，可见正确的咬字不仅需要力度，而且也需要在适度的气息支持下才能进行。

意大利美声唱法女高音的咬字、吐字规则来源于意大利。意大利美声唱法在进行发声训练时，主要以 a、e、i、o、u，这五个元音（母音）和少数的辅音（子音）进行训练，这对于他们的语言来讲是行之有效的，也是值得我们可以借鉴的。所谓的元音就是能够保证声音的连贯和延长，清晰的元音一般都在咽部形成，而辅音是割断声音的连贯性，辅音在发声时声带不振动，发音一般多在口腔的前部。美声唱法女高音非常注重声音形象的美，在唱到高音时，它会放弃一些清晰咬字的规则，采取母音变暗的方法，但是五个母音的明暗程度和声音的位置要一致，它在咽部形成，不能一会儿变暗一会儿变强，一会儿靠前一会儿靠后，都要把声音统一在腔体里，才能使五个元音既统一又清楚。

另外，意大利语音常把汉语的字头当作辅音，发音时与汉语发音有着密切的

联系。意大利语音发音如同汉语发音一样，只是咬字、吐字时的力度较汉语发音器官肌肉的紧张度大，但是咬字的力度与气息的深度以及处理字头挡气的力量与呼吸的关系都是大同小异的。中国字是方块字，除了用唇、齿、舌、牙、口外，还有阴平调、阳平调、上升调、入声调（汉字的四声）的特殊问题，所以意大利的语音要比汉语语音发音要简单，但是程先生借鉴意大利语音的发音规律——音阶的练习，并把它带入了汉语发音的方法中去，吸收并整理了中国语音的发音规律，创造出属于自己的一套发音方法。

2、二者在归韵方面的异同

意大利音节字尾归韵与中国戏曲的字尾归韵既相互联系又相互区别。汉语中的归韵是对于字尾来说的，常见的三种情况：一是不归韵，二是归韵太早，三是归韵太重。要想“将一句歌词转化为音乐化的语言，不仅靠汉语拼音的机械动作所能胜任的，还必须按照演唱者的语气、语势、语调在每个字之间找到一股惯性连接力，这股力量就落在了字尾上”。³¹ 也就是说，只要我们能够正确的使用汉语中字尾归韵的中介连接作用，不仅可以使字头咬的迸发力能够得到延伸，而且也可以为下一字头的出现做好充分的准备工作。

汉语是属于单音节语，在音节的划分中只有声母和韵母，我们只要根据声韵、辙口的不同来收音，在归韵时用“收气”的方法来降低气压，使气流运动减速，从而使口腔中的肌肉处于暂时休息状态。而意大利语属于多音节语，在音节划分上是比较复杂的，有单辅音、双辅音、辅音群、二合元音、三合元音等，尽管演唱者能了解其发音规律，但常常因受母语的影响并不能正确的读出单词，从而影响歌词的表现，只有在了解其发音规律的基础上，再深入的研究本语的吐字、归韵方面的方法，就会使演唱者在发音问题上发挥的更加完善。意大利语的音节几乎都是以元音结尾，并且归韵时没有弱化的现象，不管单词再长，音节再多，最后一个元音也必须与所有元音一样清楚而不含糊地发出来。

程派青衣在发音的问题上就是从意大利语发音中吸取了不少精华，借鉴了西洋式的发声方法，形成了自己独具一格的程派发声方法。中国旧剧的发声方法，就是“衣”、“啊”两声，比意大利语发音要少，程砚秋先生认为用一至十的数目来练声，这两个发音方法还相距甚远，所以他借鉴了西洋式的声乐训练方法，把意大利的发声方法运用中国京剧的发声方法当中来，但并不是把西洋式的练声方

法照搬到中国式的练声方法中，成为一种洋嗓子的问题，他在处理吐字、归韵时，在保持了中国传统声母和韵母的发声方法的基础上，吸取借鉴了西方意大利语的元音与辅音的语音规则，整理出了一套在处理汉字四声作品时的一套发音方法：“阴平字由高起低落，阳平字由低往高，上声字平而往上滑，去声字宜直而远，稍往下带”。³²

例如：中国的汉字与意大利语都有元音与辅音之分，汉语的发声方法少之又少，只有“衣”和“啊”，但为了把一至十的数目的发声练习完整，只有借鉴西洋式的发声训练方法。拿元音 a 和 e 来说，意大利的发声方法在歌唱二者时的外部口型相类似，

只有舌头的运动形态不同，歌唱 a 时嘴唇上下张开，舌平伸，双唇呈椭圆形，舌尖抵下齿，双唇略后缩，口腔张力大，面部表情积极向上，唱 e 时舌尖触碰下齿，舌面向上腭略抬，如图（1）（2）³³

而汉语中的 a 和 e 的基本方法亦是如此，但汉语的发音器官的张力并非如意大利语发音一样大，可以相对地松弛、随便一些。

3、意大利美声唱法对程派在创腔方面的影响

（1）吸收运用要适当

程砚秋对于唱腔的吸收并不反对，他认为“学习别人的方法来补充自己的不足，这和舍掉自己的风格而去盲从他人的风格，完全是两码事”。³⁴ 他的吸收并非把别人的腔调生搬硬套的挪用过来，而是引进、融化别人的唱腔以丰富创新自己的唱腔，他的腔调当中吸收了梆子、越剧、大鼓、梅花腔以及外国歌曲等唱法，但听起来却还是那样的优美、新颖，也不脱离京剧原有的韵味。正如他自己所说：“平常我们说要‘守成法’，就是说要循规蹈矩的往前发展……但这并不是说要固执，对成法必须一成不变，以为老师怎样教，我就如何做，没有这样教，多来一下也不成。要是这样，就是被成法捆死了。好的演员总是要突破它，更灵活地、创造性地来运用它……”³⁵

如《锁麟囊》的第十二场（西皮二六）中穿插的最后一个哭头“儿的娘啊”

这一段，是程砚秋在观看美国女高音歌唱家麦克唐纳在演唱美国电影《凤求凰》时，其中一段精美的花腔女高音的唱段，吸取并借鉴过来的。

见谱例：³⁶

（2）程派主张“以腔就字”

在创腔方面，程砚秋主张“以腔就字”，所谓的“以腔就字”就是用腔来服从于字，中国的字有四声（阴、阳、上、去），讲平仄；同一个字音，有不同的四声，从而产生的意义也不相同，正是因为字音的变化，腔调就跟随着字音的变化做一些必要、适当的改变，同时由于词句的不同，所表达出来的感情也不相同，所以在原板腔的基础上，也产生了多种多样的新腔调，从而使各种腔板都丰富复杂起来，因此，与原来的旧唱腔——“以字就腔”就形成了鲜明的对比，原来“以字就腔”的旧腔调遵循着腔调永远都不会变，永远只有一个。它的好处不仅便于观众们能听清楚唱词，以免“倒字”的现象发生，而且也使曲调的进行成为一种自然趋势，为创腔提供了必要的条件和根据。而程砚秋先生所遵循的“以腔就字”的腔调与原来的旧腔调不同的是：他认为这个腔调并不是万能的，可能有许多唱腔安排在一出戏中是最好、最合适的，但安排在另一个戏中也许会是最不堪入耳的，这就是没有按照词句、剧情的需要来安排唱。例如：

选取《二进宫》和《梨花记》中的两个唱段谈一下程砚秋先生的新腔与原始的旧腔之间关系：

《二进宫》中的一段二黄慢板的唱词是：天地泰日月光秋高气爽，可怜我抱太子闷坐椒房，遭不幸老王爷龙宾天上，恨太师欺幼主祸起萧蔷。

这四句的唱腔如果按照二黄原有的旧腔来唱，是不管字音的高低，四声之类的问题，只顾着把唱腔装上去，这就相当于把戏表演完整了。

谱例如下：

37

首尾两句戏词单从谱面就可以看出好几个倒字，像“天”、“光”、“秋”、“高”等字，它们都是阴平字，应该是高唱的，但在这里却唱低了，而“地”是去声字，

本来应该往低唱，这里却将它唱高了，这样高低倒置来唱，使句子唱起来实际上就成了“田地泰，日月广，求搞气爽”这样的字音。

程派的新腔在处理这段二黄慢板时，对其字的高低、四声这方面做了相应的修改，并且在唱腔上也有了新的创新，从而使其更好的与语言相结合。

修改如下³⁸

“天地泰”这三个字从一开始就把字音纠正了，并按照中国的四声发音乐原则，把词完整的唱出来，后面的“秋高”二字也做了相当性的变动。

“恨太师欺幼主祸起萧墙”原来的旧腔如下³⁹：

程砚秋先生在这句戏词上的修改，不仅在字音的高低上有相应的变动，而且也考虑到整句词的感情需要。“恨太师欺幼主”这几个字，原来的腔听起来比较平，同时“恨”字的音比较高，很难表现出那种愤恨的感情，所以就是适当的将它落低了三度，从而使感情表现的更加深厚；然后在“欺幼主”的“欺”字上再挑高一些，使得腔与感情结合的就比较自然，在“祸起萧墙”的“萧墙”二字上，也做了适当的修改，“萧”字音调提高，“墙”字低落下来，因此这两个字就有了相应的对比，同时也有了感情，有了力量。

修改如下：⁴⁰

而《梨花记》中的一段唱词：“提起了霜豪比心中悲惨，自别后终日里愁锁眉山”这两句虽然与《二进宫》在慢板规律上相类似，但是在处理唱腔时却截然不同。《梨花记》词为十言，合乎慢板规律，上句“提起了霜豪比”的腔基本上与《二进宫》的老腔是一致的，只是在“起”字和“霜”字上稍有变动。“心中悲”这三个字都是阴平字，因此必须从高起，这一句的感情也需要在腔上做一些处理，特别是“悲”字的腔是从高音3起逐渐下行的。“惨”字开始时的低音与“悲”字的音高形成鲜明的对比，从而就把“悲惨”二字从字音到感情都烘托出

来，如果将《二进宫》中“秋高气爽”的旧腔套到“心中悲惨”中去，如下⁴¹

很明显，不仅字音不合适，感情也不恰当，“秋高气爽”的唱腔，应相对比较开朗些，把这种唱腔放到“心中悲惨”上去，不会产生悲哀的艺术效果，反之把“心中悲哀”的唱腔放到“秋高气爽”的唱腔中去，亦如此。

所以有人认为戏曲板腔能够各曲通，腔调就一个，到处都可以硬套的这种说法是错误的，这必须要结合戏曲的字音、词句以及剧情来安排唱腔。所谓“词生于句，句生于字”，也就是说一段唱词是由许多句子组成，所以说字是最根本的，腔只是字的延长，而且中国字有四声，讲平仄，同一个字就有四种不同的续音，这就要求演唱者在咬字、吐字、归韵等方面又非常深厚的理论知识来掌握歌唱发声的规律。

(3)符合剧情

京剧艺术中一切部门都是为了表达剧情，并不只是为了好听好玩，好的唱腔一般被认为要合乎剧情、人物形象、人物身份等，必须要把剧中人物的情感与声韵表达出来。戏曲中的反二黄具有悲哀、苍凉的情调，二黄具有忧愁、哀怨的感情，虽然大体上的规范如此，但在具体运用时，它们仍要根据剧情的不同而有所区别，如《贺后骂殿》中的二黄，是以激昂悲愤的感情线为主，而不是用忧愁的音调去唱，《碧玉簪》和《鸳鸯冢》这两部戏中的二黄所代表的感情也各不相同，一个是带有冤屈、怨恨，一个是带有忧怨、缠绵，所以它们唱出来的声调也有很大的差别，所以在创腔的过程中，不能脱离了具体的剧情去创腔，要结合着剧中人的心情、情节的发展适当的来安排腔板。而意大利美声唱法中大多是歌剧表演，女高音是演唱歌剧中的咏叹调部分，为了使作品能够具有强烈的矛盾冲突，能够更鲜明的塑造人物的形象，表达人物内心的情感，必然要结合着整部歌剧的剧情来进行演唱，不能脱离剧情而任意的卖弄演唱技巧。

例如歌剧《蝙蝠》中的女高音咏叹调《笑之歌》⁴²

所以二者在演唱上的目的都是为了表现剧情，用作品的情节作为表演的

出发点，再由歌唱家们用高超的演唱技巧来诠释作品中的人物形象和内心情感，从而使“三度创作”的欣赏者能够与“一度创作”的创作者和“二度创作”的表演者达到一种情感上的共鸣。

第四章 结论

本文以意大利的美声唱法与程派艺术作为铺垫,选择了美声唱法中女高音与程派青衣两个目标作为切入点,展开了二者在歌唱技术和歌唱语言两大方面的相同点与不同点的讨论,详细的概述了程派唱腔的孕育期、初创期、全盛期、深化期和意大利美声唱法的形成与发展以及它在中国的发展概况,以及二者在歌唱呼吸、发声、共鸣、语言等四大方面的异同,总结了二者在歌唱技术上方法和规则,填补了长期以来我国在声乐理论方面关于程派青衣唱法和美声唱法女高音在歌唱中存在技术上的共鸣的研究和探索的空缺。除此之外,结合着本人对意大利美声唱法女高音以及程派青衣唱法之间存在着必然联系的浅显认识,我产生了一些疑问,多年后,经过时间和舞台的检验,程派青衣唱腔与意大利美声唱法的女高音能够给我们留下什么?而这些留下来的东西能够真正的验证声乐艺术的精髓吗?二者在声乐艺术方面的贡献又在哪里?……但是我唯一能够肯定的是,二者的可贵之处在于:能以艺术的美而不是其它的方式来呈现现实生活。能够十分强烈的表达本民族的文化与情感,而这种情感的表达并不是直露的,而是如盐入水,不着痕迹的,是艺术家自觉运用程式美的方式呈现于舞台的。

本文结论的问题在于,由于是较早的尝试和比较两个不同国家之间的声乐艺术,所以本文所提出的一些见解在理论上有待于升华,理论归纳的准确性还有待于推敲,由于本人的学术水平有限,文章的不足恳请各位专家老师给予批评和指正。

参考文献

论著类:

- 胡金兆 《京剧大师程砚秋》 北京：当代中国出版社，2007
- 程砚秋 《程砚秋戏剧文集》 北京，文化艺术出版社，2003
- 萧晴 《程砚秋唱腔选集》 北京，人民音乐出版社，1999
- 陈培仲、胡世均 《程砚秋传》 石家庄，河北教育出版社，1998
- 刘吉典 《京剧音乐概论》 北京，人民音乐出版社 1981
- 武俊达 《戏曲音乐概论》 北京，文化艺术出版社 1999
- 卢文勤 《京剧声乐研究》 上海，上海文艺出版社 1984
- 蒋锡武 《京剧精神》 武汉，湖北教育出版社 1997
- 董维贤 《京剧流派》 北京，文化艺术出版社 1981
- 项晨、韶华 《京剧知识一点通》 北京，人民音乐出版社 2008
- 徐城北 《京剧的知性之旅》 北京，当代中国出版社 2009
- 李刚、王喜太 《京剧音乐论述》 沈阳，辽宁人民出版社 2007
- 程派完全手册 北京，中国京剧杂志社 2004
- 邹本初 《歌唱学—沈湘歌唱学体系研究》 北京，人民音乐出版社 2007
- 尚家骧 《欧洲声乐发展史》 北京，华乐出版社 2003
- 郑茂平 《声乐语音学》 上海，上海音乐出版社 2007
- 朱振山 《外国歌剧曲选上、下册》 北京，人民音乐出版社 1997
- 余笃刚 《声乐艺术美学》 北京，人民音乐出版社 2005
- 万瑞兴、王志明编著 《程派唱腔琴谱集》 人民音乐出版社 2004
- 刘正维著 《20 世纪戏曲音乐发展的多视角研究》 中央音乐学院出版社 2004. 12
- 骆正 《中国京剧二十讲》 广西师范大学出版社 2004. 3
- 王宗敏 《京剧名家名段唱腔赏析》 人民音乐出版社 2007. 10
- 白庚胜主编、崔伟著 《京剧中国国粹艺术读本》 中国文联出版社 2008. 5

论文类:

- 《浅谈意大利美声唱法中的吐字与行腔》 淄博师专学报 1995. 6 第 2 期
- 《中国的汉语发音与美声唱法》 中国校外教育 2009. 8 P402
- 《意大利美声唱法的发音特点》 阴山学刊（社会科学版）1996 第 3 期

《京剧与西方歌剧差异之比较》锡林郭勒职业学院学报 2007. 第 2 期
《从锁麟囊看程砚秋唱腔的美学特征》天津音乐学院 李怡
《论京剧唱腔与歌剧美声唱法之异同》西安音乐学院学刊 2002. 9
第 21 卷第 3 期
《程派声腔艺术简论》影视与舞台艺术 2008.12
《京剧青衣艺术表演浅论》舞台研究 韩婉琪
《论程砚秋声腔和念白的艺术美》京剧论坛 胡芝凤
《程砚秋艺术理想和革新精神探微》李小佳
《感悟程砚秋的创新》领导之友 2004 第 2 期
《忆程砚秋先生的一些艺术见解》菊坛谈往 刘保绵

引用文献:

- [1] 《程砚秋的艺术和人生》百年潮 2004 年第 1 期
- [2] 百家讲坛之《京剧大师程砚秋》<http://space.tv.cctv.com/page/>
- [3] 《京剧大师程砚秋》——当代中国出版社——胡金兆
- [4] 百家讲坛之《京剧大师程砚秋》<http://space.tv.cctv.com/page/>
- [5] 《京剧大师程砚秋》——当代中国出版社——胡金兆
- [6] 《程砚秋戏剧文集》程砚秋著 程永江整理 人民音乐出版社 P12
- [7] 《程砚秋戏剧文集》程砚秋著 程永江整理 人民音乐出版社 P11
- [8] 《声乐入门》P7 孔令华
- [9] 《欧洲声乐发展史》P190 尚家骧 2003. 5 华乐出版社
- [10] 《欧洲声乐发展史》P278 尚家骧 2003. 5 华乐出版社
- [11] 《南京高师学报》P79 1997 年 9 月 第 13 卷第 3 期
- [12] 《沈湘声乐教学艺术》P20 沈湘著, 李晋玮、李晋瑗整理 上海音乐出版社 1998 年版
- [13] 《歌唱学》——沈湘歌唱学体系研究邹本初著 人民音乐出版社 P57
- [14] 《欧洲声乐发展史》P275 尚家骧 2003. 5 华乐出版社
- [15] 《浙江艺术职业学院学报》2007 年 9 月第 5 卷第 3 期 P42
- [16] 《浙江艺术职业学院学报》2007 年 9 月第 5 卷第 3 期 P42

-
- [17] 《沈湘声乐教学艺术》沈湘著，李晋玮、李晋瑗整理 上海音乐出版社 1998
年版 P20
- [18] 《戏曲唱法与美声唱法比较》河北省艺校 马子兴
- [19] 《声乐教学曲库》——外国歌剧曲选下册 朱振山主编 P5
- [20] 《京剧名家名段唱腔赏析》王宗敏著 人民音乐出版社 P83、84
- [21] 《程砚秋戏剧文集》程砚秋著 程永江整理 人民音乐出版社 P407
- [22] 《声乐教学曲库》——外国歌剧曲选下册 朱振山主编 P51
- [23] 《京剧音乐概论》刘吉典 人民音乐出版社 P164、P165
- [23] 《京剧音乐概论》刘吉典 人民音乐出版社 P164、P165
- [24] 《程派唱腔琴谱集》P126 万瑞兴、王志明编著 人民音乐出版社
- [25] 《程砚秋戏剧文集》程砚秋著 程永江整理 人民音乐出版社 P138
- [26] 《歌唱学》——沈湘歌唱学体系研究邹本初著 人民音乐出版社 P93
- [27] 《歌唱学》——沈湘歌唱学体系研究邹本初著 人民音乐出版社 P61
- [28] 《声乐教学曲库》——外国歌剧曲选下册 朱振山主编 P57
- [29] 《京剧名家名段唱腔赏析》王宗敏著 人民音乐出版社 P89
- [30] 《程砚秋戏剧文集》程砚秋著 程永江整理 人民音乐出版社 P299
- [31] 《声乐语音学》P272 郑茂平著 上海音乐出版社 2007
- [32] 《程砚秋戏剧文集》程砚秋著 程永江整理 人民音乐出版社 P467
- [33] 《声乐语音学》P.228/P.229 郑茂平著 上海音乐出版社 2007
- [34] 《程砚秋戏剧文集》程砚秋著 程永江整理 人民音乐出版社 P327
- [35] 《程砚秋戏剧文集》程砚秋著 程永江整理 人民音乐出版社 P429
- [36] 《程派唱腔琴谱集》万瑞兴、王志明编著 人民音乐出版社 P131
- [37] 《程砚秋戏剧文集》程砚秋著 程永江整理 人民音乐出版社 P430
- [38] 《程砚秋戏剧文集》程砚秋著 程永江整理 人民音乐出版社 P431
- [39] 《程砚秋戏剧文集》程砚秋著 程永江整理 人民音乐出版社 P433
- [40] 《程砚秋戏剧文集》程砚秋著 程永江整理 人民音乐出版社 P434
- [41] 《程砚秋戏剧文集》程砚秋著 程永江整理 人民音乐出版社 P437
- [42] 《声乐教学曲库》——外国歌剧曲选下册 朱振山主编 P190

后记

本文从最初酝酿到最终成文，历经一年多的时间，笔者根据学术论文写作的规范和要求，在文献考察和经验探讨等方面都付出了相当的努力，但因笔者能力有限，知识面甚狭窄，文中必然有不足和偏颇之处，请各位专家老师们不吝赐教，在此谨表谢意！

时间过得真快，三年的研究生生活即将结束了，在校学习的三年生活中，我的声乐演唱理论和实践能力不仅得到了进一步的提高，而且学校、学院为我们营造了非常良好的学术氛围，请来各地专家进行指导、讲座，从而拓展了我的学术视野和对民族音乐文化更深刻的认识和研究，这些都为我的论文写作打下了坚实的基础。

在论文写作过程中，我最要感谢的是我的导师李燕副教授，她三年来的辛勤教诲和鼓励，让我无论在声乐技巧和艺术表现上都有了长足的进步。在教学上李老师因材施教、孜孜不倦；生活上处处关心、爱护我，教我为人处事以及做人的道理，这些都是我在三年的研究生生活中所收获的果实。在论文的写作中，李老师时时给我建议，帮我搜集与论文内容有关的资料，还帮我引荐在戏曲学术界有名的专家，带我一起去各地搜集戏曲的资料和实地考察声乐艺术的发展，在此我深表敬意，鞠躬致谢！

此外，在论文的修改过程中，我还得到了许多老师的大力帮助，其中也特别感谢成露霞老师在百忙中来阅读我的文章，并在论文结构和内容的修改上都给予我中肯的意见和建议，使我的论文写作更加完善。最后，我还要感谢我的父母和好友们给我提供了大力的支持和帮助，正因为它们的关怀与鼓励，才有我今天所取得的成绩，在此我深表谢意！

在今后的学习和工作中，我将永远记住在漫长的人生道路上这段思想的升华和洗礼。也将继续努力、坚持不懈的改善自己，以更加优异的成绩来回报所有关心和帮助我的人。

攻读学位期间取得的科研成果清单^[0]

文章名称	发表刊物(出版社)	刊发时间	刊物级别	署名 次序 [0]
谈声乐演唱中的自我控制 力	《安徽文学》	2009 年 1 月	省级优秀 期刊	1