



学校代码: 10052

学 号: S04447

# 中央民族大学

## 硕 士 学 位 论 文

京剧“青衣”唱法与“美声”女高音  
唱法比较研究

姓 名: 彭丽丽

专业导师: 林 晶

论文指导: 柯 琳

院系(部所): 音乐学院

专 业: 教育学原理

完成日期: 2007. 03

## 摘要

世界多元文化的潮流带动了各民族音乐文化的多元化发展,我国丰富多彩的音乐文化也逐渐得到更多的重视,声乐艺术领域越来越多地关注传统声乐艺术甚至少数民族民间的声乐艺术。自学堂乐歌以来,中国的音乐教育不断吸收西洋的音乐教育模式,吸收西洋发声理念的中国声乐教育使中国的声乐舞台更加丰富多彩,半个世纪以来,中国传统声乐艺术与西洋发声理念的不断融合,产生了无数优秀的歌唱家与声乐作品。在世界多元文化的趋势下,很多声乐界的专家学者们都在探求中国声乐艺术的新道路,希望我们的唱法既能为世界舞台所接受,又更好地保留我们自己的民族特色,使我们的“中国唱法”更加完善。有些声乐领域的前辈将目光投向了“京剧”,著名声乐教育家沈湘先生曾说:“京剧青衣一般说是小嗓,实际上好的青衣,声音里以假嗓为主,但真声的功能是在里边的,声音又柔和又好听,如真声的功能不起作用就撒气漏风,时间长了声带就长‘小结’,有的演员唱了四、五十年,嗓子新鲜的很”。<sup>1</sup>“青衣”是京剧行当中最重唱功的旦角,青衣唱法蕴含我国传统声乐艺术精华,在京剧舞台上经久不衰,也引起很多国外声乐教育工作者的注意和研究兴趣。近年来,我国的专业声乐教育也注意吸收传统声乐的独到之处,少数声乐教师要求学生学唱一些京剧的经典唱段,借以体会京剧的唱腔,用我国传统声乐的技巧来解决某些唱法上的问题。同时,我们不可否认,以意大利为代表的“美声唱法”有很多科学的可借鉴之处,在中国的声乐发展史上也无法忽视它的重要影响。中国京剧声乐技巧和意大利的美声唱法可以说是中外声乐史上的“经典唱法”,他们都在各自的舞台上辉煌了几百年,并且还在发展。本文从女高音的角度,运用“比较声乐学”的方法,将京剧的“青衣”唱法与“美声”女高音唱法进行比较,旨在探求两种唱法的精华与相通之处,

---

<sup>1</sup>李晋玮 李晋瑗.《沈湘声乐教学艺术》.华乐出版社,2003年2月第一版.第11页.

为我国声乐的发展提供更多的思路与新理念。

绪论部分 介绍两种唱法的概况与本文写作目的与意义

第一章 介绍两种唱法的相关概念及历史（京剧概述、行当的划分、“青衣”的由来、美声唱法概述、中国对美声唱法吸收历程等）。

第二章 两种唱法在气息、共鸣、真假声运用、咬字吐字等方面的比较。

第三章 两种唱法的比较对我国声乐发展的意义（声乐演唱方面、声乐教育方面、声乐理论体系的构建方面）

**关键词**：京剧, 青衣, 声乐, 美声唱法, 女高音

## **Abstract**

The world multiple cultural current has led various national multiple musical culture development and our country richly colorful music culture also gradually obtains more attention. The field of vocal music more and more pays attention to the traditional vocal music even to the national minority folk music. Since the school songs, China's music education has unceasingly been absorbing the patterns of Western music education. The Chinese vocal music education which absorbs Western sound production idea causes our own vocal music to be more colorful. For half a century, the increasing integration of Chinese tradition vocal music and Western sound production concept has produced innumerable outstanding singers and vocal music works. Under tendency of world multiple culture, many vocal music experts all are seeking the path of Chinese vocal music in order to let us be accepted by the world and also retain our national characteristic well, so that our "Chinese Singing" can to be more perfect. Some seniors of vocal music field turn their attention to "Peking Opera". Renowned vocal music educationalist Mr. Shen Xiang once said:" The Qingyi of Peking opera generally sing using small throat, in fact nice role gives first place to fake throat in sound and true sound function is in inside, sound is both gentle and pleasant to hear; sound will leak out if true sound function does not play role and long time to sing like this vocal cords will get 'tumor'; some actors have sung 40 or

50 years, throat is still fresh.” “Qingyi” which sing method contains our country traditional essence of vocal music is the role that needs art of sing more than other roles, and it is so wonderful to develop durably that even obtains overseas vocal music educator's attention and research interest. In recent years, our country specialized vocal music education also paid attention to the absorption of tradition vocal music, and some vocal music teacher request the student to study some classical arias of Peking operas in order to experience melody of Peking opera aria, which find the way to solve the singing problems of our country tradition vocal music singing skill. At the same time, we are not allowed to deny drawing lessons from Western world's science which Italy “bel canto” as representing place, and also it is unable to neglect its important influence in China's vocal music history. Chinese opera vocal music artifice and Western’s bel canto are allowed to say the “the classical singing” in the Chinese and foreign vocal music history, which all get resplendence in respective stage for hundreds of years, and also are developing. This article angles from soprano, makes a comparison between the singing way of “Qingyi” of Peking opera and soprano of Italy opera for the purpose of seeking two kind of singing method’s essence and the interlinked place, provides more trains of thought and new idea for our country vocal music development.

Introduction part    Introducing two kinds of singing method’s general situation and this article’s writing purpose and significance.

First chapter Introducing two kind of singing method's concept and history(The Peking opera outline, the trade division, the origin of "Qingyi", bel canto outline, China's absorption course to the bel canto and so on)

Second chapter Comparison of two singing ways in the breath, resonance, true and false sound, being nitpicking on words.

Third chapter Comparisons of two kinds of singing method's significance to our country vocal music development. (The aspect of the vocal music singing, the aspect of vocal music education and the aspect of vocal music theory system construction)

Keywords: Beijing opera , Qingyi, vocal music, bel canto, soprano

## 绪论

在人类的历史上很早就有了歌唱。世界各国、各民族的声乐艺术种类繁多，有各种各样风格的歌唱。中国是多民族的国家，56个民族都有自己的民歌，还有京剧、昆曲以及各种地方戏曲、说唱等等。这些艺术形式，经过几百年的沉淀，仍然为人们所喜爱，至今活跃在声乐艺术的舞台上，比如伴随意大利歌剧而产生的“美声唱法”、中国的“京剧”……这些可谓是世界声乐艺术中“经典”。

如今，“追本溯源”的理念渐渐浸入各个文化领域中，对传统文化中“经典”的种种“解读”层出不穷，人们期望从前人留下的“经典”中找到指引现实生活和生产的具有实践意义的东西。然而，从中国的现代声乐教育体系来看，更多的是西方音乐教育模式的痕迹。当前，在世界多元文化发展的趋势下，我们忽然发现原来不被重视的我国传统音乐文化里藏着那么多的“宝贝”！中国人经过长期的努力，在戏曲领域里获得了成功的经验。灿烂的中国京剧文化历史悠久，在世界享有盛誉，常常为世界折服和称道，并被外国朋友称为“中国古典歌剧”，是中国人引以为荣的国粹。

京剧演唱在声乐方面有着较高的专业化发展和完整的体系。京剧中“铜锤”、“黑头”、“花脸”这些行当的著名艺术家们能在高音和超高音区里潇洒自如地唱出辉煌、嘹亮、圆润、通畅的“脑后音”，令国内外所有观众拍手叫绝！在发声技巧上有许多独到的经验，例如对气息的运用有“气沉丹田”的说法，即讲究气息的深沉、持久、饱满；在发声共鸣上有“脑后摘筋”的说法，即强调和体会头腔共鸣；对发出的声音要求“珠圆玉润”，即要有圆润、甜脆而富有表现力的声音等等。这些传统声乐中的演唱技巧不同程度地对我们民族声乐的演唱产生了深远的影响。

“美声唱法”起源于16世纪末至17世纪初，盛行于17、18世纪，是伴随着意大利歌剧的发展而完善起来的。由于它有高度的艺术性和技巧，在意大利歌剧和莫扎特的歌剧中被认为是最理想的歌唱，至今在世界声乐艺术中仍有很广泛

的影响。综观西方声乐艺术发展的历史，尽管西方各国都有自己特有的唱法，以体现和保持本民族的特色，因而形成了法国、德国、俄罗斯等不同风格，但演唱中基本上都沿用了“美声唱法”，与产生在意大利的传统美声歌唱密切相关。因此，本文中与中国京剧中“青衣”唱法比较的美声女高音唱法特指意大利美声学派的“美声唱法”。

目前，我国的音乐院校和艺术院校里，传统戏曲与美声唱法的教学是分家的。传统戏曲唱法在戏曲学院里专设一个学科，而美声唱法作为一般了解以选修课的形式存在；而音乐学院里“戏曲习唱”也同样作为对传统音乐文化的一种了解而处于“配角”的地位。我感到，许多音乐院校及艺术院校的声乐学生对于本专业的美声唱法的历史知识及基础发声的理论知识掌握不扎实，同时对于自己本民族传统的戏曲唱法也是一知半解，这不能不说是声乐教育中存在的“尴尬”。比较，是一个捷径。可以用很短的时间获得前人的经验，找到中西方声乐无数的“交叉点”。无疑，这样的比较研究会有助于我们的声乐学习、声乐教学和研究工作。本文从女高音的角度出发，探究京剧中“青衣”唱法及“美声”女高音唱法两者之间的共性与个性，希望能将中西方声乐艺术中的“经典”为我们中华民族的声乐发展所用。



# 第一章“青衣”唱法与“美声唱法”唱法概述

## 第一节 京剧与“青衣”

### 一、京剧概述

#### 1、形成

京剧是我们民族艺术的瑰宝，是中国特色文化艺术的一种象征。其艺术内容丰富，形式完美，技艺精湛，风格独特。京剧艺术融文学、音乐、舞蹈、美术、表演、武术等多种艺术形式于一体，其悠久的历史 and 深厚的艺术文化底蕴可以追溯到先秦的乐舞、俳优和汉代的百戏。如果从产生、形成的时间来说，京剧至今已有 200 多年的历史。京剧虽然名为“京剧”，却不是北京土生土长的地方戏，而是在徽调和汉调的基础上，又吸收了昆曲、梆子等剧种的精华，最终在北京形成的。“其形成的标志有五个：

一是形成以西皮、二簧为主的、完美统一的声腔体系；

二是北京语言的特色逐渐融合于徽、汉二剧之中；

三是形成了一批具有京剧特点的剧目；

四是形成了一个新的行当体系；

五是形成了一支专演皮簧戏的演员队伍，以程长庚、余三胜、张二奎为代表的<sup>1</sup>的第一代京剧演员成熟和被承认”。

根据上述标准来衡量，京剧的历史如果从徽班进京算起，至今已有 200 余年的历史，而京剧真正形成大约是在 1840 年左右（清道光、咸丰年间）。

#### 2、行当

---

<sup>1</sup>傅彦滨.《京剧音乐论》.黑龙江人民出版社,1998 年第 1 版.第 37 页.

京剧的演唱和角色行当的划分有密切的关系，不同角色的行当在演唱的音色、音域、风格和技巧等方面都有不同的表现。“像京剧的行当有生(老生、武生、小生、娃娃生)、旦(青衣、花旦、刀马旦、武旦、老旦)、净(铜锤花脸、架子花脸、武净)、丑(方巾丑、文丑、武丑)等等。实际划分比这还要细的多，如老生就有文老生、武老生、唱工老生、做工老生等”。<sup>2</sup>

行当的划分有点像西洋歌剧中划分的男高、男中、男低音声部，女高、女中音声部，以及抒情高音、戏剧高音、花腔高音，但比其复杂、细致、具体的多。从演唱方法上来说，每个行当的发声方法都不尽相同，就旦角一项而言，老旦和花旦在发声上就有本质的差别，还有生、净、丑等各有其特点。因此，不同的行当所表现角色的性别、年龄、社会身份及性格特征都有所不同。

## 二、旦行与“青衣”

旦的名目最早见于宋代歌舞。周密《武林旧事》记民间歌舞队有《粗旦》和《细旦》等目。据传说，“旦”指旭日东升，即阳气最盛之时，旦角扮演的是女性角色，故反其意，取名为“旦”。<sup>3</sup>

京剧的旦行扮演各种不同年龄、不同性格、不同身份的女性角色，分为青衣、花旦、刀马旦、武旦、花衫、老旦、彩旦、丑婆等。

京剧青衣重唱功。要求韵味浓厚，风格鲜明，声情并茂，流派明显。过去青衣不重做工，故有“捂肚子唱”之说，经王瑶卿、梅兰芳等大师的改革，青衣也重表演，要做到唱、念紧密结合，塑造独特的人物形象。

### 1、正旦

正旦俗称青衣，青衣一般扮演端庄文静的青年女子，多是已婚妇女。青衣的艺术风格是典雅、温柔、雍容、大方。所扮演的人物大多端庄、娴静。表演要求

---

<sup>2</sup>武俊达.《京剧唱腔研究》.人民音乐出版社,1995年1月第一版.第13页.

<sup>3</sup>杨非.《梨园谚诀辑要》.中国戏剧出版社,2002年11月第一版.第81页

表现出人物的端庄、安详之态。正旦为什么也叫青衣呢？“有一出传统京剧叫《武家坡》。说的是王宝钏的丈夫薛平贵从军十八年，她自己在破瓦寒窑中贫苦度日，等候丈夫归来。因为她穿的是青（黑）色的衣服，后来就把这一类的人物都叫青衣。那么是不是正旦都穿青色的衣服呢？也不是，后来王宝钏当了娘娘，换上了华贵的衣服，她仍然是青衣”。‘青衣的特点是以唱为主，唱念用假声，只念韵白。这是因为以前没有女演员。男演员扮演女性人物就必须在发声方法上做特别的处理。使用假嗓就是为了区分性别。京剧青衣位于京剧旦行之首，故素有“大青衣”之称，因此青衣在整个京剧中占有重要地位。

## 2、花旦

花旦也叫小旦、闺门旦，是一些天真活泼、热情、开朗、性格泼辣的青少年女子，古代社会中的“小家碧玉”都属于花旦。花旦以表演为主，重做功，说京白，有时也说韵白。

## 3、武旦

武旦也叫刀马旦，所扮演的人物一般都是擅长武艺、英姿飒爽的青壮年女子，有的是历史上的女将和女侠，有的是神话剧中的女仙或女妖。在表演上以武打为主，常常使用特技“打出手”，有的也着重于唱做和舞蹈。饰演女将的武旦也扎大靠，插护背旗，穿高底靴，跟长靠武生差不多。

## 4、老旦

老旦扮演的是老年妇女。扮相、身段、台步跟正旦不同，区别主要在于突出老年人的特点。老旦以唱念为主，唱念使用本嗓，唱腔跟老生差不多。老旦多扮演剧中有身份的正面人物。

京剧诞生以后，跟谭鑫培同台演出的旦角王瑶卿丰富了旦角的表演艺术，使京剧跨出新的第一步。许多著名演员如梅兰芳、程砚秋等都是他的学生。旦角逐渐在舞台上能够和生角分庭抗礼，并且拥有相当多的观众和听众，成为京剧的第二大行当。

---

\* 石呈祥.《京剧艺术——中国文化的一朵奇葩》.河北大学出版社, 2002年11月第一版.第77页

### 三、主要流派的风格特色

一切特点与规律，都是前人实践的科学总结，京剧唱腔的演唱艺术之特点与规律同样如此。

京剧在近两百年的历史发展中，产生过不少流派。本世纪二十年代前后，京剧的影响逐步扩大，这一时期产生了“四大名旦”梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云以及张君秋、黄桂秋等各具风格的流派。

梅派：梅兰芳生于1894年，卒于1961年。他的嗓音宽厚明亮，音量丰满，音色悦耳动听，音色更是享有盛誉，甜、脆、圆、润、水五色俱全。高、中、低音区音量均衡：高音清澈明亮，中音醇厚响堂，低音厚实饱满，因此，梅派的演唱素有“富丽堂皇”之称。从发声器官的上部分来看，他通过使用混和共鸣，使各种不同类型的字，都能柔和圆润，从西洋发声概念上来讲就是比较统一。在用气方面，集中了各种方法的优点，而熔于一炉。自梅派一出，成为京剧旦角流派的基础。

程派：程砚秋生于1904年，卒于1958年。是梅兰芳的学生。对唱腔、唱法研究很深。他根据自己的条件独创出一种演唱风格，善于在深沉婉转的演唱中抒发凄切怨愤的感情。他对唱腔的旋律有很大发展。在唱功方面他的用气是很有名的。程的发声与音量控制密切配合，行腔收放自如，气口运用极为自然，形成了唱法上似断似连、气断情连、缠绵婉转、深沉抑郁的特点。润腔时音量收放对比特别鲜明，形成极强的艺术感染力。这都是建立在他对气息的控制力极强的基础上的。“时儿一气呵成而连绵数里，时儿若断若续，此时无声胜有声……”。<sup>5</sup>他的润腔手段较为丰富，如各种颤音的运用，尤其是脑后音的运用非常出色，常具有一种内在的锋芒感。演唱上讲究音韵，多用湖广音咬字切音，他的这种演唱风格，致使选择的剧目常是悲剧性的，所擅演的也是悲剧性人物。

荀派：荀慧生生于1900年，卒于1968年。最初是演河北梆子出身，后在杨小楼、俞叔岩、王瑶卿等人的影响下改唱京剧。“世人多知荀善表演，殊不知荀

---

<sup>5</sup> 卢文勤.《京剧声乐研究》.上海文艺出版社,1984年3月第一版.第180页.

对唱法韵味等方面极有研究”，<sup>6</sup>他根据京字发音的规律在唱到鼻韵母的字的时候，借助于鼻腔来收声或耍尾腔。当句尾 en 韵母刚一出现时即较快地归入鼻腔，并在此同时使气息越来越弱而至渐止。这样的处理法不仅蕴染了人物的妩媚形象，也更加丰富了荀派独有的韵味。他在用气方面有些类似程砚秋的二若断若续，而这种断续常伴以大小颤音来装饰，与程砚秋的用音量递减渐收的断续又有所不同，效果也不一样。荀能突破传统唱腔的局限，根据个人的嗓音条件广收博采，熔昆、梆、汉、川等腔为一炉，大胆创造而独具一格。他充分利用唱词的词义所提供的各种语态涵义，尤其是把“语气助词”，作为突出人物性格的有效手段，在唱腔上刻意地发挥，故而多用京音，甚至梆子口音，使其吐字清晰、珠玑圆润。他的唱腔曲调十分明快、生动活泼。唱法上非常注意滑音、连音、顿音等润腔技巧的运用，多用跳跃音程，也善于运用切分、后半拍等节奏型，使节奏的对比更突出，形成了他特定的腔格旋律。荀的唱腔既不同于梅的富丽华贵，也不同于程的哀切委婉，而具有轻盈、健朗、俏皮与泼辣的特点。

尚派：尚小云生于 1900 年，卒于 1976 年。他的音域宽广、发音响亮，唱法刚劲有力，高、中、低音均能运用自如。善演有巾帼气概一类的角色。尚派的头声较为明显，气息的保持力度很强，所以常能在润腔时连续使用冲击似的气息而保持高位置，使嗓音经久不衰。

张派：张君秋生于 1920 年，为四小名旦之一。卢文勤在《京剧声乐研究》一书中这样评价说：“以梅嗓而引进程的小腔别具一格，因此既具有程的深沉的脑后音的长处，但又极为明朗灵活而动听”。<sup>7</sup>张派的发音宽厚响亮兼而有之，吐字有力清楚，从梅、程、荀甚至花脸中的唱法中广为借鉴，使张派发声雄浑坚实。

黄派：黄桂秋生于 1905 年，卒于 1978 年。早年师从陈德霖，晚年常住南方自创一格成为黄派。黄桂秋嗓音甜润，润腔华丽、坚实而端方。其最大特点是“把旋律中每一个音符都一丝不苟地唱得非常清楚。不但送得足，而且摆得非常平稳”。<sup>8</sup>黄很少采用喷口及强力度气息冲击的唱法，也很少采用明显的收放技巧来

<sup>6</sup> 卢文勤.《京剧声乐研究》.上海文艺出版社,1984年3月第一版.第181页.

<sup>7</sup> 卢文勤.《京剧声乐研究》.上海文艺出版社,1984年3月第一版.第183页.

<sup>8</sup> 卢文勤.《京剧声乐研究》.上海文艺出版社,1984年3月第一版.第183页.

润腔。用气极度均匀，首尾始终保持相同的气息和力度。出字收声显得妩媚而端庄。

## 第二节 “美声唱法”概述

### 一、“美声唱法”的涵义

16世纪末至17世纪初，由于意大利歌剧的诞生及发展，使专业音乐逐渐由复调音乐过渡到主调音乐，由复调音乐中的大家一起唱过渡到以表现人的感情为主的独唱。以卡契尼为代表的一批具有“人文主义”思想的音乐家首创了“美声歌唱”最初的原则，他们研究怎样可以把歌剧中的旋律唱的 legato（连贯）而富有感情，声音怎样唱得更美，以适应歌剧内容表达的需要，要求更充足的呼吸支持、改进共鸣以加强音量、清晰的吐字等等，从而直接促成了“美声歌唱”的诞生。

“美声唱法”来自意大利文 Bel canto，原意是美妙的歌唱，我国早期翻译成为“美声唱法”，在西方，Bel canto 还有更多的理解及含义：Bel canto 既可作为作曲风格，又称为一种声乐教法的美学原则，这正说明了 Bel canto 含义的广阔和影响的深远。在中国则因为翻译上的原因，更多地将 Bel canto 理解为一种“唱法”。我国声乐教育家沈湘先生关于“美声唱法”曾有过这样的见解：“不同时代的歌唱形成的歌唱形式、风格、情绪、情感不同，歌唱的方法也不同。发展到现在，已不是文艺复兴时的唱法，也不是 16、17 世纪的唱法，我们现在唱 17、18 世纪的歌曲，还是用现在的唱法，只是在风格上多注意他们的特点。欧洲的歌剧、音乐会、清唱剧等舞台上常用的唱法，我们统称之为美声唱法”。<sup>9</sup>现代中国专业声乐领域大多将这种看法理解为广义的“美声唱法”，一般狭义的“美声唱法”则特指意大利美声学派的唱法。本文从声乐技巧方面将京剧青衣唱法与美声女高音唱法比较时，所指的美声唱法也是从狭义的方面理解，特指意大利美声学派的唱法。

---

<sup>9</sup>李晋玮 李晋瓊，《沈湘声乐教学艺术》，华乐出版社，2003年2月第一版。第9页至第10页。

## 二、美声唱法在中国的发展历程

美声唱法来到中国的时间无法严格界定,但是,根据中国近现代音乐史书的记载可以得知:“西乐之于民众则以太平天国采用基督教音乐编创的宗教性歌曲的流传为最显著……”。<sup>10</sup>鸦片战争以后,传教自由,这个时期在教堂做弥撒时唱圣诗,沈湘先生认为,这虽然不能算是真正专业的演唱,“但实际上就是西洋唱法传入中国的一个实例……”。<sup>11</sup>学堂乐歌时期,随传教士们进入中国的音乐课上的歌曲,大部分是日本和欧洲的旋律,填上汉语歌词。这类歌曲对后来的群众歌曲、艺术歌曲的影响很大,群众歌曲、艺术歌曲的发展都跟这个基础分不开,甚至包括抗战时期的抗战歌曲与合唱等,都跟这个根源有着千丝万缕的联系。

专业的西洋唱法传入中国,应该从上海音专成立开始。当时的声乐教师基本上是外国人,以俄罗斯籍居多,如 Slaviamova, Selimanov, Shushlin 等。苏联十月革命以后有很多白俄罗斯的音乐家来到中国,20年代,有大批的白俄罗斯人移居中国的哈尔滨、长春、上海、天津。在哈尔滨和上海,他们为自己的侨民组织了歌剧团,他们为自己的同胞用俄文演唱,不用歌剧原著的歌词。这两个歌剧团的观众主要是俄国人,但也有很多中国的听众。俄罗斯的歌剧团将西洋的歌剧及唱法带到中国,影响了很多中国群众。当时那些歌剧团的歌唱演员和音乐学院任教的声乐老师,无论是从国外留学回来的中国留学生还是外籍教师,都应该算是西洋美声唱法在中国的开路先锋和引导者。

抗战时期乃至抗战胜利以后这段时期,大多数人全盘照搬西洋唱法,没有关注其发声技巧与语言的密切联系,将美声唱法的发声方法完全套用在演唱中国歌曲上,产生“音包字”的尴尬现象。因此之后就开始了“土洋之争”,一方认为“土嗓子”演唱没有方法,是喊叫,而另一方则认为“洋嗓子”吐字不清,唱歌象打摆子。在后来的很长一段时期内,本土唱法与西洋唱法互相借鉴学习,促进了我国民族声乐的健康发展。在“土洋之争”之后,来了苏联专家以及保加利亚的专家切尔金、布伦巴洛夫等人,布伦巴洛夫是在意大利学声乐的。这一时期与

<sup>10</sup>孙继南 周柱铨.《中国音乐通史简编》.山东教育出版社,1993年5月第一版.第209页至210页.

<sup>11</sup>李晋玮 李晋璞.《沈湘声乐教学艺术》.华乐出版社,2003年2月第一版.第90页.

苏联以及东欧等专家来的前一段时期不太一样，他们带来了更为丰富的声部训练和美声唱法知识，对中国的美声唱法的教学有很大影响。

### 三、中国美声艺术发展现状

鸦片战争之后，美声艺术随同其他西方音乐文化的引入而逐渐被介绍。新文化运动以后，美声艺术才在真正意义上得到现代音乐教育的先驱们的认同。在相继设立的专业音乐院校，美声演唱逐渐成为主要学科之一。但是美声艺术的长足发展是始于建国以后的七八十年代。如今，美声的传入已将近百年，而较为规范的美声专业的教育发展至少已逾半个世纪，并且形成了美声艺术的繁荣的发展阶段，表现在以下几方面

1、在短短的几十年时间里，美声艺术在全国范围内确立了较为完备的发展体系。专业音乐学院美声教学体制的建设、专业创作、表演体系逐渐完备，相关的理论研究等工作都已经全而展开，并且获得了快速的发展。改革开放政策开始以后，学校恢复教学，美声唱法在专业教育领域占具相当重要的位置。国内9所音乐学院、110所师范大学的音乐系都设有声乐专业，主要借鉴西洋美声唱法的训练方法来进行声乐教学。在全国音乐院校以及各高等师范院校的音乐专业教育中，美声专业的教师队伍在所有专业教师队伍中最为庞大，美声演唱专业培养的学生数量在所有音乐表演专业中毋庸置疑为最多，美声的教学可谓遍地开花，并且已经取得了可喜的经验和成绩

2、随着音乐创作、声乐理论研究的深入以及大量西方艺术歌曲、声乐艺术理论的翻译介绍，美声艺术在中国的发展获得了巨大的动力，并且已经取得了较为突出的成就。近几年来，在国际歌坛获得大奖的新秀层出不穷，美声的教学以及演唱水平已经在国际上赢得了一定的声誉。

3、在全国各级专业音乐表演团体中，集中了许多美声演唱专业的佼佼者，他们的表演向人们展示着美声艺术别具一格的魅力，也为美声艺术的发展和普及进行着不懈的努力。

“美声唱法”在中国的繁荣表明：美声表演、乐曲创作以及相关理论研究已



经成为当代声乐艺术的主流。但是，总体看来，美声专业的发展进程中也存在一些问题。首先，美声唱法在东方还缺乏其文化底蕴的支持。通晓歌词的内容以及了解歌词文学意义，是学习美声演唱的重要一环。但是，在中国，无论是教学者、表演者还是学习者，都极少通晓意大利语，更不用说对西方民族的习性、审美心理、抒情方式等相关文化背景的全面了解。一些演员看似动人的抒情往往连望文生义的程度也无法做到，只能是很有限地依据音乐的语言做出自己的揣测，其后果（对于欣赏者）可想而知。其次是民族音乐风格的差异。东西方音乐风格的本质差异主要由民族审美习惯所导致，中国音乐重在横向的、单声部的、华丽的旋律，强调局部，往往是感性思维的极至；西方音乐重在纵向的、多声部的、精彩的构建，强调结构与逻辑，通常是理性思维的终极。例如：美声歌曲的旋律与伴奏之间具有不可分割的特点，因此对于“东方的”耳朵来说，即使是经过了专业训练，也常常不知那些多声构建的、织体丰富的西方乐曲所云何“物”，何况未经训练的耳朵。再如：从欣赏群体的角度来看，欣赏群体中能听懂歌唱家们喜欢使用的意大利语、法语、德语者极少，在美声传人近一个世纪之后的今天，原文演唱的一些西洋歌剧仍然难以被大众接受。

声乐艺术是世界各国、各民族自古传承下来的一个人类不可缺少的艺术门类，而且世世代代不断创新。研究声乐艺术的渊源、种类、技法发展是世世代代不少艺术家为之奋斗终生的不朽事业。有比较才能借鉴、互学互补。有比较才能总结经验，上升到理论；才能更好地发展本国的各种声乐艺术；才能在全世界为人类创立各种五光十色的声乐体系。

## 第二章 “青衣”唱法与美声女高音唱法的比较

很多声乐界的前辈们都谈到过关于中国戏曲演唱技巧和西方美声唱法的共通之处。著名声乐教育家沈湘先生在谈到声乐演唱中“真”、“假”声混合运用时认为中国的戏曲唱法有较好的发声方法，“京剧中好的老旦的立音、堂音，就是混合的，如果是真嗓的话是唱不上去的，而且很容易声带长‘息肉’。京剧青衣一般说是小嗓，实际上好的青衣，声音里以假嗓为主，但真声的功能是在里边的，声音又柔和又好听，如真声的功能不起作用就撒气漏风，时间长了声带就长‘小结’，有的演员唱了四、五十年，嗓子新鲜的很”。<sup>12</sup>赵景勃主编的《戏曲角色创造教程》，该书的第十章“如何处理唱腔”中谈到：“京剧的发声方法与美声歌唱演员的发声方法有相同之处，也有不同之处，相同之处是上下要通，要打开，喉部要松弛，发音位置要靠上、靠前等等。不同之处是京剧的发声，有时不像美声唱法那样强调发音位置要非常固定。因为京剧演员经常需要声音有不同的色彩……”。<sup>13</sup>以下本文在前人的研究基础之上，分别从歌唱的气息、发声、共鸣、咬字吐字等方面论述两种唱法的共通之处。

### 第一节 气息比较

中国声乐传统讲究“善歌者必先调其气”，美声唱法则认为呼吸是歌唱的基础，这都说明了中西方对气息重要性的共同认识。

#### 一、两种唱法在呼吸上的共性

“青衣”的唱功气息要求用“丹田气”；意大利歌剧女高音的气息运用讲究“胸腹式呼吸”。世界上各种唱法都是以深呼吸为动力，在这一点上是统一的，但具体的深浅，具体的部位不完全一样。

---

<sup>12</sup>李晋玮 李晋瑗.《沈湘声乐教学艺术》.华乐出版社,2003年2月第一版.第11页.

<sup>13</sup>赵景勃.《戏曲角色创造教程》.文化艺术出版社,2004年11月第一版.第272页.

## 1、“气沉丹田”

“青衣”演唱艺术的要求是“气沉丹田，头顶虚空，腰脊悬转，双肩轻松”。<sup>14</sup>提顶、悬脊、松肩就是使肌肉松弛，从姿势上给垂直呼吸创造条件，然后达到呼吸的悠、缓、细、匀、静、绵、深、长。同时还能美化人物的身段造型及表演风度。这是京剧中青衣所讲究的“丹田气”，那么什么是“丹田气”呢？

“丹田”一语来源于道家。它是关于习静养生的一种论点。“丹田”一般是指人的小肚（下腹部），说那是男女精囊和子宫所在，为修炼内丹之地，故名“丹田”。<sup>15</sup>人的体腔分为两部分，在横膈膜以上的胸腔，横膈膜一下的为腹腔。人的肋骨向下弯曲如弓形，如果肋间肌肉收缩，肋骨上提，则胸部突出，胸腔因之扩大，肺脏舒展，因之吸气，这称之为胸式呼吸。横膈膜收缩下降，也可使胸腔延长而吸气，此为腹式呼吸。这种腹式呼吸，可谓气存“丹田”。按生理现象讲，气息绝不能到“上丹田”（眉间），“上丹田”只能起意识的支配作用。气息同样也不能到小腹中去，因有横膈膜相隔。有人把“丹田气”误解为要把气吸到小腹中去也不正确。所谓“丹田气”是意味着要让气深深往肺下部吸，使其上下贯通，成为垂直的呼吸。

## 2、“胸腹式呼吸”

然而，孤立的呼吸类型在歌唱时是不太可能的，人的呼吸活动本身就是非常复杂的，尤其在歌唱时的呼吸，参与活动的肌肉和器官繁多。假设在歌唱时单用胸部来呼吸是很难支持住呼吸的气柱的。因此，歌唱时的呼吸必须是所有呼吸器官共同协作的结果。意大利歌剧女高音唱法提倡的胸腹式呼吸法强调歌唱中在喉咙打开的状态下，有深的呼吸支持，既在歌唱中尽量保持吸气的状态，使横膈膜下降，两肋扩张，同时腹肌有控制的收缩，压迫腹腔，这样就形成一种对抗，这种对抗的力量，就是歌唱的动力，也就是胸腹式呼吸法的要领。意大利著名女高音歌唱家路易莎·泰特拉基尼关于歌唱的气息处理曾有过这样的论述：“在学习呼吸时，可把肺想成是一个空袋子，而空气像是重物落入其中，因此，你首先想

<sup>14</sup>杨非.《梨园谚诀辑要》.中国戏剧出版社,2002年11月第一版.第102页

<sup>15</sup>石呈祥.《京剧艺术——中国文化的一朵奇葩》.河北大学出版社,2002年11月第一版.第111页

的是把肺的底部填满，然后是中部，如此下去直到吸不进去更多的气”。<sup>16</sup>由此可以看出，气息的“下沉”作为歌唱动力的支撑这一点是两种唱法的共同追求。

## 二、两种唱法在气息运用上的个性

### 1、两种唱法的呼吸深度及位置

青衣唱法中讲的“丹田气”是吸气时腹部向外凸起，唱时腹部逐渐收缩，气息呼出。美声唱法认为这种接近自然的腹式呼吸，用于演唱较难的唱段时可能会吃力，因为它缺少胸腔共鸣，不容易做到对高音、强音的支持，这不无道理。而京剧中这种腹式呼吸是比较常见的，青衣的唱中带着混声，它正象女高音那样使用少量的胸腔共鸣，否则声音就会显得过于尖细无力。意大利歌剧女高音由于对音色、音量的追求不同而较之“青衣”的呼吸更深一些，声音较为饱满、明亮。而由于京剧中装饰音和拐弯特别多，“青衣”唱法上吸气较之美声唱法更为灵巧，也是一个很重要的方面。因此，除了拖长腔时需要明显地使用大幅度的联合呼吸之外，用腹式占优势的呼吸在“青衣”的唱功里还是比较多见的。当然，以身体的某一呼吸器官占优势的呼吸，并不排除其它器官的协作。卡鲁索也曾讲过用收缩小腹而发声的方法，他要求吸气时不要单追求胸腔的扩展，而特别注意肺向下腹下压，向下伸张，使气息有存于小腹的感觉，同时用相反的运动，即小腹向上收缩，渐渐吐出气息。

### 2、两种唱法关于用气“量”的问题。

在这一点上，意大利美声女高音唱法和京剧的传统唱法有较大的差别。美声唱法是强调保持充足的用气量，也就是我们常说的“圆柱体”的发声。不管运用哪个音区，是高音还是低音，在歌唱时，均要维持相当的用气量，整个气量的“圆柱体”贯穿上下，不能泄气。因此，其发出的声音音量足，音色圆润。而京剧青衣唱法显然不是要求从头到尾的“圆柱体”发声。虽然它也需要保持一定的用气量，但是，它在不同音区和不同的音上，用气量的分配是不均衡的，富于变化的。

---

<sup>16</sup> (美) 兰皮尔蒂·《嗓音遗训》。(李维渤译)。上海音乐出版社，2005年4月第一版。第232页。

例如，在唱很高的音时，用气就变得很细，俗话说从脑后超上去的。相反，歌剧女高音唱法在唱得很高的音时，是不允许突然把气量缩小的办法，而是要保持原有的“圆柱体”用气量，把高音唱出来。因此，在近年来的声乐课堂上，一些有经验的声乐教授在训练女高音的高音区时，有时会让学生模仿青衣的唱法来找到高音区“吸着唱”的感觉。这样的“联系”与“模仿”使学生很容易地得到高音区的泛音效果。

不管是哪一种歌唱方法，在如何用气这一点上，共同点是最多的。即使是现在的通俗歌曲的唱法，没有正确的运气方法，就不能歌唱持久，不能得到良好的音质。

## 第二节 “大嗓”“小嗓”与真假声

### 一、什么是“大小嗓”

“大小嗓”其实就是存在于京剧里的“真假声”。“大嗓”在京剧里也叫“本嗓”、“本功”，在民间唱法中称为“真嗓”，主要是固体（声带）振动，发声时声带拉紧，两声带靠近作整体振动，声带张力强，依靠张力的大小来调节音的高低。

“小嗓”在京剧中也叫“假嗓”“细嗓”，发声时声带振动相对放松，声带张力不强，声带在拉紧的状态下，作边缘振动，声带振动的成分既有气体振动的成分，也有声带（固体）振动的成分。

### 二、真假声在两种唱法中的运用

两种唱法都要求不要有明显的真假声的分界，以不让听者有突然换一种音色的感觉为好。这给分辨真假声带来困难，但是这样共同的追求带来的是好的艺术效果。一个好的歌者不在于能发出真假截然不同的两种声音，而是是否能很好地运用真假声。真假声之间过渡在歌唱艺术上称为换声，京剧中在传统戏里旦角是没有这个问题的，因为它是纯假声。尤其过去京剧男旦较多，如果说他们也有真声则是在旦角的声音里加入了男性的声音了，实际上男旦的“真声”只能是指他在发声时有某种类似真声发声机能的动作，不是真正的讲话的真声。近现代京剧

旦角“青衣”行当的演员逐渐由女性来扮演，其演唱方法保留了以假声为主的艺术风格，中低声区揉进假声，脱离了自然说话的本嗓，假声成分较多的音色贯穿整个演唱音域，音域从小字一组 c 到小字二组 a 或小字三组 c，在小字二组 f 以上声音的威力得到充分发挥，没有明显的换声区或者换声点，声音清丽柔和、委婉灵活、富有弹性。京剧“青衣”的唱法完美地淡化换声点甚至使听者误以为这种唱法是没有换声的感觉，这种真假声结合的精湛技巧是值得我国现代声乐表演借鉴的。同样，以美声唱法为基础的女高音也追求真假声自然地过渡与混合，但是它是不同的声区来决定真假声的比例的，一般中低声区真声成分较多，高声区假声成分逐渐增多，声音流畅华丽、结实而松弛。

沈湘先生认为：“任何好的唱法，包括美声唱法，西欧传统唱法，以及中国的传统唱法、地方戏，在世界各地的好唱法都是混声的，只是混的比例不一样”。

17

### 第三节 共鸣比较

#### 一、共鸣的简单原理

共鸣，就是一个物体受力振动而发声时传布到其他物体上又引起了其他物体振动的现象。共鸣在音响学里有两种解释：一种叫感应振动；一种叫强迫振动。感应振动就是当一个物体在振动的时候，附近和它振动数相同的物体，受了它的感应也同时振动。例如在弹钢琴时踏着增音踏板把琴键按下去，然后很快地抬起手指，使发音的那个键把琴弦按住，这时就会发现比它高八度的一个琴弦上，虽然没有去弹，却自己也会发出声音，这就叫做感应振动。而强迫振动就是振动数不同的物体，由于通过一个物体作为媒介而把声波传到另外一个物体引起了共振。京剧里的京胡就是属于这种原理，在拉琴时由于马尾摩擦弦子再由弦子通过马尾传导到蛇皮上去，这时再引起琴筒里空气的振动而得到很好的共鸣声音。人声的共鸣可与京剧里的唢呐来比较，当把唢呐上的铜喇叭拿掉，就会发现吹起来的声音很尖、很窄，一点也不宽亮。如果连按音的木管也

<sup>17</sup>李晋玮 李晋媛.《沈湘声乐教学艺术》.华乐出版社,2003年2月第一版.第12页.

拿掉单吹哨子，那就简直吱吱喳喳地刺耳了。因为哨子的声音必须通过木管传导喇叭里才能得到很好的共鸣。同样，人歌唱时如果凭声带发出声音恐怕也不会动听，也必须通过人体的各种共鸣器官来改善音色、增加音量，最后得到完美的声音。

## 二、两种唱法对于共鸣位置的追求

由于在保持一定用气量方面的差异，在发声共鸣上，也产生诸多的不同。正象一件乐器那样，任何缺乏共鸣的乐声，听起来就很干瘪而乏味了。人的歌声也是不能缺少共鸣的，虽然由于唱法不同，共鸣运用的方法和效果也不尽相同，但是，任何缺乏共鸣的歌声都是缺乏表现力的。人的共鸣体一般可以分为胸腔、口腔、鼻腔、头腔。有人主张把鼻腔的含义扩大包括头腔，而在京剧发声的实践中的感觉，认为以分开为好。关于这几种不同的共鸣腔，口腔是比较容易理解的。它是一个相当大而且非常重要的共鸣器官，并且是能改变形状的共鸣器官。它的重要性还不仅由于它作为一个共鸣体的存在，而是歌唱咬字的主要器官。鼻腔是和口腔连接着的共鸣腔，它对构成上部共鸣腔非常重要。一般认为它是由额窦（眉心处的小窟窿）、蝶窦（鼻咽腔后上方的一个小空处）、鼻咽腔所构成。在使用鼻咽腔共鸣时，歌唱者自己易感觉到鼻腔，而用到额窦、蝶窦时就易感觉是头腔了。额窦在前，蝶窦靠后，所以多用额窦有靠前的感觉，多用蝶窦就会有象京剧里的演唱所讲究的“脑后摘筋”的感觉。不同音高的音都需要运用不同部位的腔体共鸣。一般来说，根据音的高低，共鸣腔体的高低部位也是相适应的。例如，唱低音时较多运用胸腔；唱中音区时较多运用口、咽腔；唱高音时就较多运用头部的额腔、蝶腔等。当然，好的声音在运用腔体共鸣上，并不是单一的，它有时交织着多处腔体共鸣在内。之所以这么描述，只是为了强调以哪一处共鸣为主，或以哪一处腔体共鸣发挥更出色而言。意大利歌剧女高音唱法由于保持有“圆柱体”的用气量，与之相适应的是经常运用混合共鸣，讲究用气的通顺，在一定气量中共鸣位置的侧重。而且，这种共鸣位置的变化也较明显。但京剧青衣唱法由于汉语的特征，以使用口、咽腔为基础，辅以胸腔、头腔等共鸣。青衣唱法对共鸣位置的运用有所侧重，

京剧行当里素有“男怕 i 音，女怕 a”的说法。这是由于男的生腔用真嗓，发 i 音时口腔的作用变小，就要适当强调头腔共鸣，即所谓“立”音效果。如果不善于运用头腔共鸣的，就发不好此类字音。青衣属于旦角，女的旦腔基本用假嗓。假声发声的位置较高，i 音常用头腔共鸣，唱高音问题不大，a 音多依靠口腔，唱低音需胸腔共鸣，运用起来就较为困难了。即使是男唱旦腔，由于用假嗓，问题是同样存在的。然而，如何来准确使用共鸣位置呢？所谓“位置”在演唱上是一个概念的问题，看不见、摸不着很难说清楚。通常，学者们所讲的共鸣位置有向上、向下、靠前、靠后的区别。向下即指多用胸腔共鸣；向上则把声音控制在上方共鸣区，即运用口腔以上的诸共鸣器官。向前即是把声音集中于眉、额、鼻等脸前上部的地方，运用额、鼻、蝶等共鸣；向后就是把声音超于脑后，这是发高音是最重要的共鸣。象西洋的“面罩唱法”就是强调运用脸部的鼻、蝶腔等共鸣，也是为了保持“圆柱体”音量，唱高音时所必须的。京剧唱法里只有用“立音”效果时有这种感觉，若是发张口音时，就不会这样运用了。

总之，一个仅靠声带或仅以口腔共鸣的声音，虽用强力但不能把声音送的远，音质也不会好听。如何结合中国语言的字音特点，来唱出符合国人审美的共鸣音色，是颇为重要的。这也是借鉴美声唱法来演唱中国声乐作品时需要解决的问题。

#### 第四节 咬字吐字比较

语言与歌唱的关系最为密切，无论是气息“圆柱体”量的运用还是共鸣部位的运用，均和使用的具体语言有关。当然，这里主要是以汉藏语系与印欧语系比较而言的。在我国民族声乐传统中，历来就十分强调语言的清晰、准确、生动，讲究“以字行腔”，“字是骨头，腔是肉”，甚至有“千斤白，四两唱”之说。特别是我国的传统戏曲和曲艺训练中，将咬字吐字放在非常重要的位置，并且对歌唱的咬字吐字有严格的要求和一套训练方法，我们应当认真地学习和继承。



## 一、关于“字正腔圆”

在我国传统的戏曲演唱理论中，一直把字音问题摆在重要位置，向来有“以字行腔，字正腔圆”之说。京剧唱腔演唱艺术的第一大特点，就是字正腔圆。所谓“字正腔圆”，是指发声中字音正确无误、标准规范，在此基础上，才能做到唱腔圆润、优美动听。

首先是“字正”。如何把字音唱准、唱正、唱好，其实是所有声乐演唱的共同要求，美声唱法、民族唱法、通俗唱法，无不如此，只是不叫“字正腔圆”，而要求“咬字吐字”等，其实质是一样的。而京剧演唱中的“字正腔圆”，明显地摆在了首位，京剧青衣的演唱尤其如此。“字正”的要求主要有五点：

其一是字音正确。明代沈宠绥在《弦索辩论》、《度曲须知》两部著作中，对演唱的字音作过专门研究，他把汉字字音分为开口、闭口、撮口、穿牙缩舌、鼻音等数种，作为准确咬字吐字的基本要领。今天的“四呼，’（开口呼、齐齿呼、合口呼、撮口呼）就是在此基础上确立的。用现在的话说，就是严格按汉字的发音标准发音，例如“知、吃、湿”不可读成“资、毗、斯”，或者“四、十”不分。其二是四声正确。汉语有“四声”，如昌、肠、厂、畅，一定要读准。常见有些“倒字”现象，即是“四声”唱错，如将“小品”，唱成“小频”，即是典型的“倒字”现象。其三是字清义切。字清是指发音清晰，干净利索；义切是指词义表达准确，唱出字义，是声乐演唱与器乐演奏的主要区别之一。其四是收声归韵正确。在每个字的字头、字腹、字尾的处理上，在字与字之间的衔接上，在辙韵的归属上，严格规范、一丝不苟。其五是符合京剧的字音特点。京剧有“尖字”（如济、笑、修等，即声母齿音 z、c、s 同 i、u 或以 i、u 开头的韵母相拼的字）、“团字”（如记、孝、休等，即声母舌音 j、q、x 同 i、u 或以 i、u 开头的韵母相拼的字）之分。还有“上口字”（指某些字的特殊读音，如“处”读“去”、“各”读“过”、“战”读“赚”、“喊”读“险”等等）。特别是在传统戏的唱腔中，区分较为严格。

“腔圆”与“字正”是有机的统一，二者是相辅相成的。“腔圆”的要求主要有三点：一是行腔自然流畅。“行腔”又称“使腔”，即把旋律有机地联系起来，

要做到自然流畅。二是润腔优美动听。“润腔”指对唱腔的润色，属于演唱技巧范畴，其中包括拖腔、“擞儿”、“加花”、“装饰音”、“嘎调”等等，要做到优美动听、曲折婉转。三是“气口”正确，“尺寸”适宜。“气口”系呼吸方法，又分“换气”（在演唱吞吐字音的瞬间趁便呼吸）、“偷气”（在“换气”时不着痕迹，不被观众察觉）两种；“尺寸”即节奏，包括板头、快慢、轻重、顿挫、高低等等，都要有所区别。京剧唱腔以西皮、二黄以及二者的反调（反西皮、反二黄）两大腔调为主，以高拨子、四平调、吹腔、昆曲为辅，兼用若干地方小戏腔调，组成板腔体、曲联体、综合体等音乐体制。所以在演唱时，要对各种板式、各种曲调的节奏特点掌握纯熟，表现准确。

通过我国传统声乐理论对“字正腔圆”的解释与要求可以看出，归属于传统戏曲唱功范畴的青衣唱法，首先要求重视咬字的出音准确，同时也要讲究声音的圆润。如果把“字正”与“腔圆”分开来重新理解的话，那么，“字正”可以理解为：咬字出音清楚，而“腔圆”则表示：歌唱方法的正确。

## 二、易于歌唱训练的意大利语言

意大利是美声唱法的故乡，形成一种影响欧洲声乐艺术几百年的唱法，跟它的语音特点及咬字吐字方法是有密切关系的，因而美声唱法的形成和发展与它的母语——意大利语紧密相关。意大利语语音清晰，音序均匀而有节奏，每个音的发出都很圆润而浑厚。它具有语音学元素中辅音和元音最优秀的语音组合结构，属于拼音文字，颇易上口。正如《卡鲁索的发声方法》一书中所写：“意大利文也许是唯一留存下来的，拥有语音特性的发音，它的元音和辅音总是以同样方式念的，要读意大利语，只需熟悉二十一个字母的发音即可，这构成了意大利语的主要特点”。<sup>18</sup>尤其对声乐学生，学到意大利文字母正确发音的完整知识后，就会很容易运用其语言发音方法进行演唱。意大利语被誉为“自然位置的语言，是声音训练的基础”。著名的米尔斯医生也在他的《说话和歌唱的发声》一文中说到：

---

<sup>18</sup>（意）马腊费奥迪.《卡鲁索的发声方法》.（郎毓秀译）.人民音乐出版社，2003年5月第一版.第167页.

“所有能够判断的人都承认，由于意大利文具有丰富的元音，它是最好唱的语言”。元音是各式各样的，世界各国语言各有不同，相同的元音在不同国家的语言中会有不同的色彩。意大利语中的5个纯元音，发音时口腔的内张力和开口度都比汉语拼音的元音要强和大些，因此，意大利语的元音比汉语响亮，共鸣也更丰满。意大利语的五个元音进行的发音训练，比较容易打开共鸣腔体。在意大利歌剧的演唱中，所有的元音都必须是响亮清楚的，强调子音的动作形成及力量释放要快速轻捷，不能干扰和影响形成母音的腔体共鸣效果，而汉语歌唱语言在演唱丰满的字腹之前，是非常讲究字头的着力点准确与“喷口”的，强调以字头引出字腹。

### 三、中国声乐作品演唱的“咬字”从哪里取经？

沈湘先生曾说“我们搞洋唱法的人，不仅要唱好外国作品，更要唱好中国歌曲，关键是解决好汉语的咬字吐词问题。京剧在这方面有很好的经验，值得我们认真地学习，对演唱一定有帮助……”。

美声唱法建立在意大利语言的基础上，在借鉴美声唱法中，中西文化交融存在着主客观因素的影响和语言的制约，在借鉴过程中如何结合本国实际情况，在忠实于音乐和服从本国语言规律的原则下创造新的技法，从美声唱法中脱胎出来，适应中国语言、语音特点的发声方法（包括口腔开度、共鸣运用、舌位变化、及咬字等方法）。这种技法依据汉语语音特点和字音发声规律，不只是一味地考虑优美行腔或寻找声音的共鸣而忘掉汉语字音。汉语字音结构中有些音节都是有尾音的，戏曲唱法为了字音清楚，特别注意汉语语音结构特点，讲究收音到家。凡有尾音的字音，必须把尾音交待清楚，如处理不当，就要影响字音的听辨，甚至发生语义上的误会。如“筛”（Shai）字，如去掉字尾i，就变成了“沙”（Sha），如果歌唱者忽略字尾在分辨语义中的作用，收音时把字尾字腹混合起来，也就是用字腹的口腔状态去收字尾的发音，这样就复合元音唱成了单元音，背离了汉语字音结构的规律，发出的音当然也就变了模样，无法清楚了。汉语每个元音都有自己的口腔状态，歌唱者必须使用适合该元音的最佳共鸣腔，如果共鸣腔超

<sup>19</sup>李晋玮 李晋瓊.《沈湘声乐教学艺术》.华乐出版社, 2003年2月第一版.第59页

出了该元音的活动范围,一味扩大共鸣响度和亮度,该元音也必然走样,就脱离了中国汉语的语音范畴。自从美声唱法传入中国后,美声唱法演唱汉语歌曲在发音方式上基本因袭传统美声唱法:喉头下放、软腭上抬、咽腔打开、舌位低放、口腔开度较大等特点,使汉元音固有的腔体和音色改变很多,造成汉语严重的语音浑沌不清。我们可以清楚地看到京剧青衣的演唱方法符合中国汉语的语音要求并形成一整套科学方法,能很好地解决各种演唱风格与汉语结合时的咬字问题。

## 第五节 音色审美比较

### 一、青衣唱法的音色审美追求

#### 1、东方传统思维方式与音色“变化美”的内在联系

东方传统思维方式具有对事物认识的意会性、浑整性特点。所谓意会性、浑整性思维特点是指:在认识事物的过程中较为注重对事物整体性的把握,并以对事物的总体感觉作为认识相关局部问题的依据。意会性、浑整性思维也是中国传统歌唱审美实践的主要思维方式,如中国传统唱论中关于五音的认识:“按五行之在天地间,无往不具。音之有五,亦犹行之有五也。天以五行化生万物,物各具一五行。人之五音,即合乎五行,并应乎四的,配乎五方,通乎性情,准乎政事,动乎五脏,……”(《顾误录》清王德晖、徐沅徵)即是对歌唱审美问题的意会性、浑整性思维反映。自古以来,中国传统唱论十分强调对歌唱审美功能的全面认识,并提出了“明解曲意”(《闲情偶寄》清·李渔)、“声各有形”(《乐府传声》清·徐大椿)等宝贵的声乐美学观点,并从歌唱技巧和歌唱情操等方面对歌唱艺术的“形式美”和“情意美”进行了有益的研究实践。由于中国传统唱论的研究基础主要是建立在戏曲领域,因此从总体上讲,中国戏曲界对传统唱论的承继比较系统。在中国戏曲艺术的历史长河中,一代又一代的戏曲艺人为中国传统唱论的研究和发展作出了不懈的努力,积累并发展了丰富的成功经验。如著名京剧艺术家谭鑫培、梅兰芳、言菊朋、程砚秋等人在学戏之初的嗓音条件并无过人之处,但由于他们在自己的演唱中均能注重针对演唱的“声音”和“情意”加以有机的结合,切实领会和贯彻了传统唱论中所阐释的“明解曲意”和“声各有形”的美学真谛,并

根据各人的自身条件设计并形成各自独特的演唱风格,终于成就为艺术大师。著名粤剧演员马师曾的成功经验也同样具有典型意义,马师曾天生一副沙嗓子,如果按一般的声音标准他根本就不适合唱戏,但马师曾却不以自己的嗓音缺陷为忧,反而“将错就错”,成功地设计出以沙音为特点的马派唱腔,并得到听众喜爱,因此成为戏曲界的美谈。中国传统唱论所主张的声音形态也是没有统一规格的,如《乐府传声》(清·徐大椿)即对传统的声音形态进行了生动的描述:“凡物有气必有形,唯声无形。然声亦必有气以出之,顾声亦有声之形。其形为何?大、小、阔、狭、长、短、尖、钝、粗、细、圆、扁、斜、正之类是也。”《顾误录》中关于:“凡人声音不等,见解亦不同,或于此有所长,于彼即不能无所短。”的论述也反映出了中国传统唱论对歌唱声音认识的辩证态度,即主张歌唱的声音状态应随歌唱情境的变化而发生相应的变化。在不同的歌唱情境中,圆润甜蜜的声音可能为美、粗犷苍凉的声音也可能为美;宏亮高亢的声音可能为美,婉约朦胧的声音也可能为美。正是这种中国传统唱论的美学精华,使得青衣唱腔也形成了不同的流派,不同派别的声音色彩也各自不同,比如梅派圆润甜美;程派低沉委婉;张派宽厚明亮等等。

## 2、汉语声调特点与“字重于声”的审美模式的联系

汉语元音的声调属性制约着歌曲旋律的结构和发声状态,声调是汉语独有的特性,它的音节有高低、升降、长短、曲直的变化,声调也叫字调。调类指对不同声调的分类,汉语普通话中可分为四类:阴平、阳平、上声和去声。组合成语言后有抑扬顿挫、高低起伏、清晰生动、富于民族特色之美感。我们可以把汉语语言中声调的准确性,看成是语言的“音准”。汉字的声调是歌曲音乐的基础,歌唱者必须遵循歌词的声调规律,否则就有可能出现倒字的现象,甚至会出现歧义,影响字义的表达。在青衣唱法中由于追随字音的“音准”,因此,在演唱中要求“依字行腔”、“以字度腔”、“依声填词”、“字正腔圆”,形成声音共鸣焦点较为靠前、明亮,有口形横开的感觉,语义功能强于发声功能。又由于歌诗语言的字调,音与音之间的连接受语言的约束,在其演唱中加入大量灵活的装饰音,形成一种随着语调而变化的曲线运动状态。其语言情感表达细腻、丰实。而对声音位置与共鸣腔保持相对宽松,且对不同人物的声音要求不同,形成“字重于声”

的音色审美模式。

## 二、美声女高音唱法的音色审美追求

### 1、西方传统思维方式对音色审美的影响

西方传统思维方式的优点在于其对问题的认识直观明了,并比较注重运用科学技术手段对事物进行客观分析,具有实证性特点。如在歌唱声音状态的研究中,自喉镜发明以来,对声带发声状态的直观性研究一直受到重视,从早期由喉镜观察所描绘的声带图谱直到运用现代高科技手段拍摄到的歌唱声带运动的高清晰度动态影像,都是力图使人们对声带的发声机制有更为透彻的了解。此外,西方声乐教学还广泛应用了生理学、物理学等实证科学的研究成果,有效地保证了声乐研究的科学性并形成了一定的歌唱审美标准。当代西方声乐通常以意大利美声唱法为代表,经典美声唱法的美学特征可概括为优美的音色、修饰的音节和清晰的语音,唱出的每一个音都必须平正而浑厚。美声唱法历来被欧美各国视为歌唱技术的最高规范,但随着时代的进步,美声唱法的审美规范也在不断完善,除了讲究声音的技术规范而外,也应讲究“声情并茂”。然而,通过比较分析,我认为美声唱法对“声情并茂”的表现,实际上与中国传统唱论所阐释的“声情并茂”有着本质的区别。中国传统唱论对“声情并茂”的理解是指歌唱声音的本质应随着歌唱情感的变化而变化,主张歌唱的声音状态应因人设腔,因情用腔,即所谓“唱无定规”、“声各有形”。而美声唱法所表现出的“声情并茂”则主要为歌唱声音随着歌唱情绪的起伏而发生“度量”方面的变化,即强调声音的强弱变化,而不是歌唱音质的变化。因此,在美声演唱活动中,不论歌唱角色和歌唱情绪发生何种变化,歌唱者的歌唱音质一般都保持既定的规格,其对声音状态的唯美标准是绝对不容动摇的。由于美声唱法十分强调歌唱状态的技术规范,因此在歌剧舞台上,英雄人物、卑贱小人等各种不同角色所唱出的声音都几乎同样的辉煌和富有光彩。显然,以美声唱法对“声情并茂”的这种理解和表现方式与中国戏曲脸谱化的唱腔传统是完全不同的。

### 2、美声女高音唱法“声重于字”的音色审美

### 第三章 两种唱法的比较研究对我国声乐艺术发展的积极作用

#### 第一节 给声乐教育的发展提供新思路

##### 一、悠久的传统声乐艺术是声乐教育的宝贵资源

中国声乐教育，按一般人们的习惯都会认为是 20 世纪西洋唱法传入中国，学堂乐歌兴起以后近百年的事，其实我们这个文明的古国，唱歌这一行早已是世代相传，中国声乐艺术历史悠久，源远流长。“丝不如竹，竹不如肉”就是讲声乐艺术的独特魅力。由于声乐在言情、表情、感情、抒情方面比器乐更为直接，中华民族重情感、重人伦，强调音乐形式和审美传统的特征，声乐在中国音乐中占的比重和地位比器乐重要。中国声乐艺术的历史可追溯数千年，从远古时期我们的祖先唱的“断竹续竹，飞土逐肉”的弹歌，到春秋战国时期，中国声乐文化就十分发达，出现过许多杰出的民间歌唱家，其中秦青、薛谭、韩娥等都是这一时期涌现出的代表人物。尽管由于技术的缘故，他们美妙的歌声和曲谱没有流传下来，但是在一些文献史料和民间传说中，我们仍可以凭借文学记载，展开超越时空的联想，去体味那“声振林木，响遏行云”的美妙歌声。诗经、楚辞、汉赋、唐诗、宋词、元曲、明清民谣，它们或许本身就是各个历史时期的民歌样式，或许是来源民歌而后才发展成为文人手中较为纯粹的文学题裁。“相和歌”、“唐大曲”、“诸宫调”等艺术形式都是中国早期民族声乐艺术的佐证。中国声乐艺术经过几千年的孕育、融合、演变和不断的改革完善，形成了自己独特的民族表演风格和演唱方法。中国传统唱法中的一些演唱技巧是解决我国民族声乐艺术存在的技术问题的关键。特别是它在吐字、气息、共鸣的运用以及换声区问题等方面的优点，给我国民族声乐的发展和创新提供了一套科学、系统的方法论。

近半个多世纪以来，中国在本民族的声乐教育、演唱实践和声乐理论上，已有相当丰富的积淀。特别是近几十年来中国的歌唱家、声乐教育家、音乐理论家在

国内外广泛的音乐活动中作了艰苦、具体的尝试与探索,将我国传统声乐艺术的精华与各种风格的演唱进行比较研究,在这些方面积累了宝贵的认识和经验。更可喜的是,涌现了一大批富有代表性的声乐教育家和歌唱家,在许多不同风格的中国声乐作品的教研和演唱实践中,运用“融洋贯中”的方法,为我们中华民族的声乐发展做出了显著的贡献。例如沈湘教授身为中国的声乐专家,精通以意大利 Bel Canto 为代表的多个国家的唱法。他本着发展中国歌唱事业的精神,不断地将外国这些唱法中可取的精华部分移植嫁接到中国的歌唱艺术中来。他培养的人才不仅在国际上获奖而享有盛誉,更可贵的是在国内如郭淑珍、金铁霖等一大批声乐专家和歌唱家在他的长期指导下为中国歌唱事业的发展做出了新的成就。

## 二、中国声乐教育发展的得力支撑

“比较”——在很多学科领域里被认为是一种高效的研究方法,这一方法也逐渐应用于我国的音乐研究当中,并收到显著成效。“比较声乐学”为我国声乐教育发展中专业教育课程结构的改革提供了诸多理论依据,成为声乐教育发展的得力支撑。

### 1、关于“比较声乐学”

“比较声乐学”是纵横和超越一个国家各地区、各民族,纵横和超越世界各个国家的局限;对各个国家、民族的声乐发展进行比较研究的一门学科。“比较声乐学”可以超越某一具体国家的局限去研究声乐的流派、声乐艺术品种、各个声乐品种的演唱技法、风格。可以对本国各区域,一国与一国,一国与多国,多国与多国之间的声乐艺术进行比较研究。在比较研究中互相汲取对方的长处,找出共同点,揭示各声乐学派的特色和异同(包括身体、艺术思想素质、音乐教育、语言、声乐艺术的传承和种族记忆影响)。<sup>20</sup>开展“比较声乐学”的研究能尽可能地把各种流派、风格的声乐艺术不同的声乐理论归结在一起,以便充分地把每一个比较对象加以剖析和总结,用以扩大和发展我们对声乐艺术的认知理论。还可通过对各种声乐理论的异同点的研究,发现我们可借鉴之经验。

<sup>20</sup> 刘建华.“比较声乐学研究范围探索”.《中国音乐》,2003年1月.第89页至90页.



“比较声乐学”与声乐教学、演唱实践有着密切的关系。通过“比较声乐学”的研究，可以对不同地域、不同民族的不同历史时期的声乐艺术的发展、社会效应、人民群众的欣赏趣味和审美活动进行更深入的探讨。它对我国的声乐教学、表演及研究具有积极的推动作用，可以帮助声乐工作者认识声乐发展的历史、规律、发展前景，了解和提高自己的演唱和教学水平。也使广大声乐爱好者对各种声乐学派、声乐作品风格有所了解和分析。

## 2、博众家之长，更新专业声乐人才的培养理念

就我国声乐教育的体制而言，旧有的声乐人才培养体制是严重单一化的，即民族唱法和美声唱法的互相隔绝，这样就造成了两种弊病：一是唱法的单一，“美声”的不包含“民歌”，“民歌”的不含美声；二是表演上的单一，只能唱，而不善于表演、舞蹈。在现有的声乐教学体制中，民族唱法与美声唱法，基本上是两个专业，在有的音乐学院甚至是两个系。至于戏曲唱法，则只限于戏剧圈内，与民族唱法很少往来，与美声唱法更是从来没有联姻过。正是基于历史和现实的原因造成了美声、民族、戏曲三种唱法的相互隔绝和歌剧、音乐剧演唱及表演的单一。

“比较声乐学”的方法运用于我国声乐教育改革与创新上，势必有利于我们了解世界上各具特色的演唱的特点，在吸收外来唱法的选择上具有更加广阔的空间，同时也会拓宽我们声乐教育的视野。通过“比较”得知不同唱法之间的联系与区别，以及两者可以共存发展、互相促进的部分。利用这些比较研究的成果，进行我国声乐教学体制的创新。民间有句俗语讲：“不怕不识货，就怕货比货”，我们的声乐教育的“产品”也同样面临观众的选择。目前，我国的专业声乐教育包括师范院校和音乐学院，所培养的声乐专业的学生大部分的专业素质较为单一，例如，美声专业的学生只能演唱西洋的歌剧、艺术歌曲或者是特定风格的中国作品；而“民族”唱法的学生大多只唱民歌和经过改编以及创作的新民歌。但这些学生面临舞台或学校等各类“市场”时，其单一的业务技能使得大量的“产品”积压——很多学生无法胜任舞台的要求而被“淘汰”。如果我们的专业声乐教育能将戏曲唱法、美声唱法、民族唱法系统地贯穿于声乐专业教学的整个过程，那么，一个声乐专业的学生毕业不论面临舞台或是教学都应该是游刃有余的。有贴近国人审美的咬字吐字风格与声音，有贴近国人传统审美习惯的舞台表演套

路，有系统的美声发声训练知识，这样的声乐人才才有可能适应新的声乐市场的需求。

## 第二节 为我国声乐表演风格多元化提供技术支持

民族声乐艺术的声音概念和演唱技巧，长期以来一直是我国民族声乐工作者争论的焦点，也是大家多年来努力探索、钻研的一个科研课题。民族声乐发展到今天，在吸取中外音乐文化精髓的基础之上，取得了令人欢欣鼓舞的好成绩，无论从技巧到风格都取得了很大的进步，但是，随着人们精神生活的不断提高和听觉审美选择的多元化，民族声乐在表达和诠释艺术作品时，对演唱技法和风格的要求越来越高。

### 一、民族声乐的舞台需要多种风格的演唱

美声唱法传入中国后，发展到现在，不但形成了几代难以数计的美声唱法歌者，而且对中国的民族唱法（包括民歌、戏曲、曲艺）也产生了积极的影响。还产生了用美声唱法演唱中国古代歌曲、近现代艺术歌曲、创作歌曲、中国歌剧的唱法和一种吸收美声技法发展起来的民族声乐新唱法。

21 世纪经济全球化发展的今天，思维领域变化的显著特点之一，就是走向了整体化、综合化发展方向。思维的落脚点也从过去的一个部门、一个地区、一个省甚或一个国家的局部，拓展到世界范围内来思考。我们的声乐演唱也需要借助这些新的思维观念，从更广泛的意义上提倡更为开放、豁达、多元的眼光，鼓励多种不同形态、不同层面和不同趣味，甚或不同唱法的创新，借以丰富和充实“民族声乐艺术”事业。民族声乐的演唱风格随时代发展而发生演变，欣赏者审美欣赏能力也随之发展。“五六十年代著名的民歌手黄虹演唱的《小河淌水》，甜美、柔和，很受当时人们的欢迎；而到 90 年代，韦唯用了颇具摇滚味道的特色去演唱《小河淌水》也招来许多人的喜爱；到本世纪，云南的一个组合用布鲁斯加爵士的风格去演唱《小河淌水》，人们又觉耳目一新”。这些例子，虽不代表“民

族声乐”的发展，但终究是时代发展的产物与现象。这对于我们从整体观念上思考“民族声乐艺术”的发展不无有益的启示。现实声乐实践活动中，随着改革开放不断深化，随着人们生活水平的逐步提高，随着文化交流的日益加深，人民群众在声乐艺术欣赏活动中的要求也开始由单一到多样化，由简单到复杂化，呈广角度、全方位发展趋势。这一要求，决定了民族声乐发展的客观走向、决定了今后一定时期内，演唱形式将朝着多样化、大众化、风格化、个性化的方向发展。

## 二、“比较”带来不同唱法之间的技术互补

不同唱法之间的比较研究，使得我们找到各种唱法的长处与弊端，融会贯通这些唱法的精华，应用于民族演唱风格的拓展，我国的民族声乐应该包含多种风格，融合本民族唱法与西方美声唱法精华。如著名京剧表演艺术家、“关派”创始人关肃霜先生，在现代京剧《黛诺》的唱腔“山风吹来”的演唱中，就成功地运用了美声唱法中抒情花腔女高音的“花腔”唱法，备受赞赏；再如著名京剧表演艺术家李维康，在现代京剧《蝶恋花》中的“夜深深”反二黄慢板的大段唱腔中，大胆突破慢板的句式结构，将五板一句的连句结构紧缩为一板，开了演唱方法的先例，并大胆吸收了通俗唱法中的“气声唱法”的某些优长，令人耳目一新。

吸收中国戏曲演唱方法和风格所表现的声音风格较能符合中国观众的审美习惯。比如，中国歌剧在发展过程中，在演唱方法上面临采取何种唱法的选择，一方面，意大利歌剧的美声唱法对中国歌剧的演唱产生重大影响，但中国歌剧的演唱若完全采用“美声唱法”，不利用和发挥中国民族唱法的特点和优点，有可能与广大观众的审美情趣相脱节。另一方面，中国传统的民族唱法，是建立在本民族的基础上，有自己的语言风格，音响效果和审美观，但又需要进一步地借鉴和吸收西洋美声唱法的优点。唱法作为一个技术性的问题具有包容性，在演唱中国作品时，不强求单一的、绝对的演唱方法，而是应根据作品的不同风格和各唱法的优点，采取多元化的演唱方式。

### 第三节 积极迈出完善中国民族声乐理论体系的新步伐

经过近百年的演化与发展，中国现代民族声乐艺术在西洋声乐理论与中国传

统音乐文化交融、撞击与结合中逐渐形成，特别是 20 世纪 80 年代后，伴随着时代的进步，中国民族声乐艺术在演唱技巧、技术理论以及创作手法等日臻成熟。时代的发展既赋予了中国民族声乐以新的生机，同时也向中国现代民族声乐艺术理论提出了新的要求与课题，这就是中国民族声乐艺术如何实现民族化与现代化的统一？中国民族声乐艺术如何在世界舞台上进一步地展示自己？如何发掘和弘扬中国传统艺术的深厚底蕴？等等，这都是中国现代民族声乐艺术在进一步发展中需要面临的重要课题

### 一、中西方声乐理论体系的侧重点

众所周知，我国传统民族唱法在中国传统音乐（民歌、戏曲、说唱等）的发展中曾经有过极为辉煌的历史，但对于民族传统唱法的科学原理和训练方法缺乏系统的理论归纳和体系化的总结，未能上升为规律性的认识。另外，在当时民族文化遗产的保护、整理和理论研究还很不受重视，民族声乐艺术一直处于无社会地位和缺乏物质保障的境地。从我国古代的声乐理论主张和描述中，可以看出其产生的年代要比欧洲美声唱法的理论久远的多。然而，由于历史的种种原因它并未形成系统的理论体系和教学体系。而通过比较研究，这些传统的理论和主张在很多方面都是同西洋声乐理论相默契的。

歌唱器官生理构造的理论，在我们的民族声乐中是被忽视的一个方面，我国古代的声乐论著中，有关于歌唱中如何咬字的理论，有关于歌唱中如何运用气息的理论，也有关于歌唱中如何“运腔”的理论，但却很少提及歌唱器官的生理构造，很少提及它们是如何互相协调工作，以达到唱出美妙的歌声的。但是这一理论在美声唱法中却有很详细的阐述。在美声唱法中不仅介绍了参与歌唱的各个器官的名称及位置，同时还详细的介绍了它们是如何协调地工作，来进行歌唱的。如歌唱的呼吸器官有哪些，它们都在人体的什么部位，歌唱的共鸣器官又有哪些，它们又都在哪里，歌唱呼吸时，哪些肌肉应该收缩，哪些肌肉应该膨胀，横隔膜在哪里，它又是怎样工作的，还有我们用来发声的声带是什么样的，它在哪里，在唱高音时它是什么状态，唱中、低音时它又是什么状态，气息是怎样振动声门，使其发出美妙的歌声的等等。这些在美声唱法中都有很详细的解释，不仅通过对

我们歌唱器官的生理解剖,使我们能够非常直观的了解到歌唱运动的全过程,而且还把我们的歌唱理论用声学、运动学、物理学等学科的理论加以进一步的研究。这种研究模式值得我们借鉴学习,从而推动民族声乐理论体系的更加完善。彭晓玲编著的《声乐基础理论》一书中有这样一段论述:“以戏曲声乐论著为重要组成部分,我国民族演唱艺术的理论研究,从歌唱的审美出发,比较详细、系统地研究了歌唱的语言和发声技巧多方面的内容。在研究方式上,更多融入了古代音乐家对声音的审美感受和丰富的想象力,注重语言咬字和整体把握的研究特点;而欧洲声乐研究侧重发声生理特点和技巧训练的系统性特点,这也反映东西方文化与思维方式的差异。”<sup>21</sup>从这一段话中我们可以看出,由于中西方文化和思维方式的不同,由于民族的审美传统的不同,使得我们在研究声乐理论时的着眼点和侧重点是不同于西方的,这种不同就直接导致了两种唱法在其歌唱理论的研究上产生了不同的结果。

综上所述,美声唱法比较侧重于对嗓音进行物理分析,是通过对于发声器官生理解剖的研究来研究如何实现这种唱法所用的具体方法的;而我们的民族唱法则更加侧重于对于歌唱中如何正确的咬字、如何正确的运用气息的研究,其他的歌唱理论都是通过这两方面的正确运用来实现的。所以,这种差异也就使得两种唱法在其歌唱体系中都有需要完善和提高的方面。美声唱法中关于歌唱器官的生理构造的理论对于声乐训练来说,无疑是非常重要的,也是非常有帮助的一方面,我们在教学实践中借鉴运用这些理论,不仅可以帮助我们更加直观的认识民族唱法的发声理论,还非常有助于进一步研究我们的发声理论,找到理论依据,这对完善我国的民族声乐体系也同样是非常重要的。因此,我们在逐步完善我国声乐理论体系这一宏大工程时,完全可以将两者互为融合、互为包容,形成一种独到的、富有民族特色的体系。

## 二、唱法界定的新观点促进了民族声乐理论的发展

当前,声乐界对民族声乐的概念应重新界定的观点得到很多专家的认同,这正如我国著名的声乐教育家石惟正教授认为,当前对民族声乐的界定有不少模糊

---

<sup>21</sup>彭晓玲.《声乐基础理论》.西南师范大学出版社,2004年8月第一版.第48页.

概念需要明确。很多被认为属于美声唱法的郭淑珍、黎信昌、刘秉义、杨洪基和叶佩英演唱的《黄河怨》、《黄河颂》、《我为祖国献石油》、《我爱你中国》等歌曲，其实是中国现代和当代的民族声乐作品。它完全符合中国民族声乐内涵的要求，有鲜明的中华民族气质。如果相当多的声乐作品被排除在民族声乐的大门之外，那么我们关于民族声乐的观念未免过于狭隘保守。同样，那种认为通俗歌曲不算民族声乐作品的观念也是荒谬的。他主张以辩证科学的方法认识今天民族声乐的发展，只有这样才有利于民族声乐艺术的中西融合协调发展。关于“美声”、“民族”、“通俗”三种唱法的提法而言，无论我们持何种意见，都应该着眼于文化及人类学意义上的歌唱的人文性。比如歌剧演唱需要用声音去表达戏剧的内容与情感；艺术歌曲本身就是音乐与文学的精妙结合，需要演唱者的深刻领悟和表达；至于民歌，由于其中所蕴含的民族的、历史的文化内涵，同样需要演唱者深刻体味和领会。现在之所以会对三种唱法的界定方法提出许多批评，直接的原因我认为：这一界定把人们引向了狭隘与技术的误区，阻碍了声乐事业的发展，给教育者、学习者乃至创作者带来了困惑。

自1984年以来，由中央电视台牵头举办的全国青年歌手电视大奖赛，每届是以“美声”、“民族”、“通俗”三种唱法划分的，有些专家提出，以唱法划分并不科学，强调唱法只应有一种，那就是已被世界公认为科学唱法的“美声唱法”，而“民族”“通俗”等所谓“唱法”，实际上指某种演唱风格而言的。2001年首届“金钟奖”评选内容之一的“新时期中国艺术歌曲”比赛，引起社会与音乐界的瞩目，其重要原因之一是此演唱比赛规定中没有按“三种唱法”划分组别，这与以往的声乐比赛有所不同，使人们对声乐观念与发展有了新的思考，并提出演唱的方法与技巧服从作品内容与风格的需要，为歌手提供了宽松的演唱氛围与环境，使歌手在没有唱法划分的束缚状态下，充分发展歌唱技巧，尽量表现艺术想象力与创作能力，更好地体现作品的内涵。指出“三种唱法”的划分，导致了歌唱者局限在一种表现手法中而不能借鉴其它演唱手段在艺术表现力上的优势，阻碍了艺术表现手段上多种选择的可能性，限制了艺术表现力的丰富多样。

理论指导实践，三种唱法的划分理论在声乐演唱实践过程中逐渐引发若干问题与争议，众多声乐理论学者开始提出取消以“唱法”来分类的方法，传统戏曲

唱法的精华与西洋美声唱法的科学都在很长一段时期内“滋养”着民族声乐的发展，“一生二，二生三，三生万物。就唱法而言，一是源头，是歌唱之始基；二是中与西，土与洋，美声与民族，更重要的是外来文化与本土文化的碰撞；三则是在二的基础上再加上世界性的流行，现代化的魅影”。<sup>22</sup>世界上只有一种歌唱方法：就是科学的、有生命力的方法，任何一种风格的演唱都需要一定声乐技巧的支撑。越来越多的专业学者更同意以“风格”来划分声乐演唱的类别。比如：西洋歌剧风格的演唱、中国戏曲风格的演唱、中国民歌风格的演唱、流行音乐风格的演唱……等等。

### 结语：

民族声乐艺术不仅是其民族审美创造、审美活动的表达，是其民族精神、性格的外现，也是其民族历史和生活体验的表达与外现，并已成为其民族文化的重要组成部分。因此，民族声乐不仅有音乐的审美价值，而且还具有文化价值、认知价值，是我们认识和感受一个民族的通道，而由各民族音乐艺术构成的中华民族灿烂的音乐文化，则是世界感受、了解中华民族的通道。世界多元文化发展趋势使我们有更多的机会去接触世界上其他风格的演唱，我国多姿多彩的民族声乐也将有更多的机会走向更广阔的舞台，希望我们新一代声乐学者能将宝贵的传统声乐精华与西方美声唱法进行互鉴、融合、创新，建立起新时期有鲜明中国风格的声乐学派！

---

<sup>22</sup> 蔡远鸿，“对‘唱法’问题的美学思考”，《美与时代》，2003年12月下，第17页。

## 参考文献

- [1] 杨非. 《梨园谚诀辑要》. 中国戏剧出版社, 2002 年 11 月.
- [2] 李晓斌. 《民族声乐演唱艺术》. 湖南文艺出版社, 2001 年 8 月.
- [3] 孙继南 周柱栓. 《中国音乐通史简编》. 山东教育出版社, 1993 年 5 月.
- [4] 赵景勃. 《戏曲角色创造教程》. 文化艺术出版社, 2004 年 11 月.
- [5] 石呈祥. 《京剧艺术——中国文化的一朵奇葩》. 河北大学出版社, 2003 年 5 月.
- [6] 金芝. 《古今中外论长庚》. 【《程长庚研究文丛》之二】. 1995 年 10 月.
- [7] 金芝. 《长庚精神照后人》. 【《程长庚研究文丛》之三】. 1998 年 1 月.
- [8] 庄永平. 《京剧唱腔欣赏》. 上海音乐出版社, 2005 年 4 月.
- [9] 傅彦滨. 《京剧音乐论》. 黑龙江人民出版社, 1998 年.
- [10] 应尚能. 《以字行腔》. 人民音乐出版社, 1981 年 12 月.
- [11] 《中国戏曲剧种大词典》. 上海辞书出版社, 1995 年 4 月.
- [12] 刘国志. 《西皮二簧音乐概论》. 上海音乐出版社, 1989 年 11 月.
- [13] 武俊达. 《京剧唱腔研究》. 人民音乐出版社, 1995 年 1 月.
- [14] 龚和德. 《中华戏曲》. (第二十三辑). 文化艺术出版社, 1999 年 3 月.
- [15] 夏野. 《乐史曲论》. 上海音乐学院出版社, 2006 年 1 月.
- [16] 赵元任. 《赵元任音乐论文集》. 中国文联出版公司, 1994 年 12 月.
- [17] 许讲真. 《歌唱艺术讲座》. 人民音乐出版社, 2002 年 1 月.



- [18] 管谨义.《西方声乐艺术史》.人民音乐出版社, 2005年8月.
- [19] 薛良.《歌唱的艺术》.中国文联出版公司, 1990年.
- [20] 程砚秋.《程砚秋戏剧论文集》.文化艺术出版社, 2003年12月.
- [21] 尚家骧.《欧洲声乐发展史》.香港上海书局出版, 1986年.
- [22] 毛时安 蔺永钧.《传承与发展》——第四届中国京剧艺术节研讨会论文集.上海社会科学院出版社, 2005年5月.
- [23] 《中国大百科全书音乐舞蹈卷》.中国大百科全书出版社, 1989年.
- [24] 唐琳.《声乐教学泛论》.上海音乐学院出版社, 2004年8月.
- [25] 宋承宪.《歌唱咬字训练与十三辙》.中央民族大学出版社.
- [26] 李晋玮 李晋瑗.《沈湘声乐教学艺术》.华乐出版社, 2003年2月.
- [27] 金水 周育德.《中国戏曲史略》.人民音乐出版社, 2003年9月.
- [28] 蔡远鸿.“对‘唱法’问题的美学思考”.《美与时代》, 2003年12月.
- [29] 彭晓玲.《声乐基础理论》.西南师范大学出版社, 2004年8月.
- [30] 刘建华.“比较声乐学研究范围探索”.《中国音乐》, 2003年1月.
- [31] (意) 马腊费奥迪.《卡鲁索的发声方法》.(郎毓秀译).人民音乐出版社, 2003年5月.
- [32] (美) 兰皮尔蒂.《嗓音遗训》.(李维渤译).上海音乐出版社, 2005年4月.

## 攻读学位期间发表的学术论文

论文题目：《浅谈少数民族声乐的发展前途——“原生态”还是“学院派”？》

发表刊物名称：《民族音乐研究新论》

卷册号：ISBN7—104—02205—8/C·235

发表时间、地点、页码：北京，中国戏剧出版社，2006年8月，第61—68页。

署名：彭丽丽

论文题目：《别再让本土音乐“跑龙套”——谈谈多元文化背景下的高等音乐教育》

发表刊物名称：《民族音乐研究新论》

卷册号：ISBN7—104—02205—8/C·235

发表时间、地点、页码：北京，中国戏剧出版社，2006年8月，第197—207页

署名：彭丽丽

## 后记

我通过学习意大利美声学派的唱法并将之与中国京剧“青衣”唱法作了一系列的比较之后，惊奇的发现在人声艺术的实践过程中，“异曲同工”的现象出现在两个不同的国度里，说明了这样一个事实：虽然国度不同，从事声乐艺术的行当不同，但是在艺术实践的旅程中却找到同一条科学的途径。这是人类探索、创造的高级智慧的结晶与体现。如果，这两种不同行当、不同流派的艺术家们能互相学习、取长补短，就使我们有充足的理由相信，那些绚丽多彩、令人陶醉的声乐艺术之花，便会在全世界的领域里不断绽放！

碍于本人知识结构与专业积累有限，在这篇论文的写作初期遇到很多难题，由衷感谢孟新洋、糜若如、吴坤侠、那红四位教授所给予我的意见和指导，尤其要感谢我的声乐导师林晶教授，和我的论文写作指导老师柯琳教授，没有林晶教授在声乐课堂上的严格要求和充满灵感的灵活教学，我无法在短短两年半的时间内领悟那么多的声乐技巧；没有柯琳教授一次次的耐心指导，我将没有清晰的写作思路得以顺利完成我的论文。时光飞逝！这三年里，中央民族大学音乐学院给予我的东西太多太多，使我一生受用！我唯有在今后的工作中，不断努力，做出更多的成绩，作为对母校的真诚回报！

## 中央民族大学研究生学位论文作者声明

本人声明：本人呈交的学位论文是本人在导师指导下取得的研究成果。对前人及其他人员对本文的启发和贡献已在论文中作出了明确的声明，并表示了谢意。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人和其它机构已经发表或者撰写过的研究成果。

本人同意学校根据《中华人民共和国学位条例暂行实施办法》等有关规定保留本人学位论文并向国家有关部门或资料库送交论文或者电子版，允许论文被查阅和借阅；本人授权中央民族大学可以将本人学位论文的全部或者部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或者其它复制手段和汇编学位论文（保密论文在解密后应遵守此规定）。

作者签名： 彭丽丽      日期： 2007 年 5 月 16 日