

杭州师范学院

硕士学位论文

京剧青衣与美声女高音唱法之比较

姓名：李海涓

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：刘志

20060401

论文摘要

在中国，自欧洲歌剧艺术被引进后，美声唱法对我国歌唱艺术所产生的影响是巨大的。数十年来，美声界非但人才辈出，成果显著，引得世界同行对我国投以注视的目光，同时，我国也有大量的论著出版，内容均是对美声唱法全方位的研究。近些年来，出现了一些将中国传统京剧唱法与欧洲美声唱法相比较的研究文章，但是缺少对京剧里某行当与美声唱法中相对应的某声部的对比研究。本文通过对京剧里的青衣行当与美声唱法里的女高音声部的比较研究，进一步明晰京剧唱法与美声唱法这两种唱法的演唱机理与规范，以求得对两种唱法中的某些概念认识得更加清楚，促进两者之间的沟通与吸收。这不仅可以为中国的美声界向中国戏曲、曲艺艺术学习做一些前期工作，也能协助京剧界用新的视角，新的方法，新的研究工具去总结京剧演唱艺术的丰硕成果，让世人都能懂得京剧艺术的博大精深之所在。

本文共分三个部分：第一部分，首先对女高音声部与青衣行当所属的两大载体——欧洲歌剧艺术和中国京剧艺术进行分析比较，进而引出本文所要讲述的重点——歌剧唱法中的女高音声部以及京剧唱法中的青衣行当。两种唱法的分析比较是本篇论文的核心部分。笔者对女高音与青衣基本音响的形成、发声演唱方面进行了较为详细的阐述和比较分析。接着，在这一部分的基础上，笔者结合自己的学习和实践，提出了应如何促进这两种唱法的相互借鉴和吸收，以及在相互借鉴时应当注意的几个方面。

关键词：青衣 女高音 京剧 歌剧 美声 比较

ABSTRACT

Since the art of European Opera was introduced to China, the singing method of Bel Canto has had a great effect on the art of singing. Over decades, people of talent in the field of Bel canto have come forth in large number, and great achievements have been made, which attract the special attention of people of the same occupation all over the world. Meanwhile, a large number of books have been published, dealing with the research Bel canto on all sides. Recently, there appear some articles in which European Bel canto is compared with the traditional Peking Opera, but the research is short of the comparison between the type of role in Peking Opera and relative vocal parts in Bel canto. By comparing the female role in Peking Opera with Soprano in Bel canto, the essay throws light on the singing mechanism and standard of Peking Opera and Bel canto, thus making some concepts of the two singing methods clearer and promoting the communication and absorbing between them. It not only helps prepare the field of Bel canto to learn from Chinese dramas, but also contributes to summarizing the achievements of Peking Opera with a new method and makes people realize how great and important the art of Peking Opera is.

The essay consists of three parts. In the first part, by comparing the medium of soprano and the female role, that is the art of European Opera and that of Peking Opera, the essay puts forward its key point — soprano in opera and the female role in Peking Opera. Analysing and comparing the two singing methods is the emphasis of the essay. The author makes a detail exposition and comparison on how soprano and female role came into being. Then based on this part, the author combines the research and practice, coming up with the suggestion on how to promote to absorb the advantages from each other and the points that should be paid attention to while making use of each other.

Key words: female role, soprano, Peking Opera, opera, Bel canto, compare.

前言

自上个世纪欧洲歌剧艺术传入我国并得以立足、传播以来，美声唱法对中国歌唱艺术产生的影响是巨大的，并且在全国出现了掌握这种演唱技法的庞大的演唱队伍。中国歌唱家及教育家们在此领域中所取得的成就，早已被世界瞩目。但美声唱法自传入我国后，一直存在着一个问题：歌手们在演唱中国作品时没能产生出很好的艺术效果。其中很大一部分的原因在于缺少对中国音乐及语言的表达手段和创造魅力的学习和把握。因此，我们在学习和继承美声唱法优秀传统文化的同时，必须向本民族的演唱艺术学习，通过学习逐步了解我国民族演唱艺术的魅力所在和产生的规律。

京剧是中国传统戏剧表演艺术的杰出代表，京剧的演唱艺术征服了国人二百余年至今不衰。其各行当唱法的艺术魅力与技术水准在世界上独树一帜，堪称演唱中华民族音乐的典范之一。故认真研究京剧演唱艺术不仅对美声歌唱者有很好的借鉴作用，而且也会对我国戏曲声乐艺术有进一步的认知，并予以宏扬的意义。

早在二十世纪五十年代，中国的美声唱法界就曾提倡向包括京剧在内的戏曲曲艺演唱艺术学习。虽然我国的京剧界已形成一套行之有效的传授演唱艺术的教学传统，但是对其唱法（包括发声的基本方法，音响特征，审美取向等方面）的理论研究尚未系统开展，以供美声歌手们借鉴的系统理论不多。因此，那时的美声歌手只能沿着传统的戏曲曲艺的演唱教学体系，直接向戏曲、曲艺艺人学习成品唱段。这种学习方法虽然取得了一定的功效，但其中的不便和盲目是显而易见的。多数人在学习后不知如何渗透到对创作歌曲的演唱中去，甚至少数歌唱家在向戏曲学习时，嗓音健康出现了问题。

故而，在中国的京剧唱法与欧洲的美声唱法这两个领域里作比较的文章是很有意义的。

近几年来，出现了一些对京剧唱法与美声唱法进行比较的文章，但是缺少对具体某行当与美声某声部的对比研究。本文通过对京剧里的青衣行当与美声唱法里的女高音声部的比较研究，希望让我们对于两种唱法的演唱机理与规范的认知可以更为明确一些，对于唱法中的某些概念可以认识得更加清晰，这既为我国美声界向戏曲、曲艺学习做些理性的准备工作，也能协助京剧界用新的视角，新的方法，新的研究工具去总结京剧演唱艺术的丰硕成果，使两方面的从业者在互相借鉴的过程中能更加有的放矢，相益得彰。

第一部分 概述

本文拟就东西方音乐文化中有关演唱技术的异同做一探讨，取欧洲美声唱法中的女高音与中国京剧中的青衣作关于演唱方法的分析比较。

美声唱法（Bel Canto）直译为“美妙的歌唱”，它包括欧洲的歌剧、音乐会、清唱剧等舞台上常用的唱法。它“实际上是从西欧专业古典声乐的传统唱法发展起来的”¹。文艺复兴以后，音乐与戏剧的完美组合形式——歌剧产生了，为适应当时表达剧情发展的需要，歌唱家们努力探索、钻研、建立了自己最初的唱法，美声唱法由此诞生。可以说，美声唱法是歌剧的产物，歌剧中所用之唱法实际上就是美声唱法。歌剧是一门集音乐与戏剧为一体的综合艺术形式，在表演的过程中，演唱几乎承担了全部戏剧情节的叙述与展开，以及戏剧人物的表演和塑造的重任。为了表示剧中类型相近的人物，该艺术将演唱者的声音作了类型化的划分，女高音便是歌剧艺术中对演员的演唱进行类型化分类中的一种类型及其称谓。

京剧具有 200 多年历史，是在我国一些古老剧种的基础上发展起来的，目前是我国最具影响力的戏曲剧种。与西方的歌剧一样，它同属于戏剧与音乐相结合的艺术，也是集多种艺术为一身的综合艺术。而青衣则是京剧艺术中对演员的演唱进行类型化分类中的一种类型及称谓。

历史上任何做出过独特贡献的，发展成熟的演唱艺术，必定具有丰富的文化沉淀，各种独具特征的审美属性。美声唱法，概括地说，就是指欧洲古典歌剧的艺术属性在演唱领域的规范化和系统化。同样，我们把京剧在演唱领域所拥有的规范化和系统化了的艺术属性，称之为京剧唱法。我们将要

¹ 见沈湘著，李晋玮、李晋媛整理：《沈湘声乐教学艺术》，上海音乐出版社，1998，P7

讲述的青衣唱法与女高音唱法，两者都各有一整套成形的歌唱方法，同时他们的唱法又都从属于各自剧种唱法的总体风格。因此，要想对这两者进行比较，我们首先要对其各自从属的剧种有个基本的了解。

第一章、歌剧与京剧艺术的简要介绍

一、两者都是集多种艺术为一身的综合艺术，演唱艺术是核心中的核心

欧洲的歌剧是在意大利文艺复兴的大时代背景下产生的。16世纪末，在意大利的佛罗伦萨市有一群人文主义思想的艺术家的艺术家，如诗人里努奇尼、歌唱家兼作曲家佩里、卡奇尼等，成立了一个志同道合的小组，称为文人社团（camerata），²探讨艺术理论并进行各种试验性的创作实践。他们的主要意图是要使音乐和戏剧相结合，加强音乐作品的艺术感染力。他们向往古代希腊的艺术成就和艺术原则（诗歌、戏剧和音乐的密切结合），认为古希腊悲剧是综合体裁的范例；公元1594年，佩里根据诗人里努奇尼的剧本，创作出了《达芙妮》

（Dafne），这部作品当时被称为抒情性音乐剧，但其贯穿了歌唱，实际上是第一部集诗歌、音乐、戏剧表演为一体的综合性体裁——歌剧。³它的首场演出，轰动了整个佛罗伦萨城，随后歌剧这一新兴的音乐体裁很快地在意大利和欧洲各地传播开来，经过不断地发展与充实，今天歌剧已是一门融音乐（声乐、器乐）、诗歌、戏剧表演、舞蹈、美术为一体的综合性艺术。在这么多种类的艺术构成的整体中，声乐艺术在其中占有非常重要的地位，我们知道，佩里等人创作歌剧的初衷是想复兴古希腊悲剧，而当时他们所理解的古希腊悲剧就是“歌唱的戏剧”。因为“在西方音乐历史的发展过程中，直到16世纪都是声乐音乐的时代”⁴，器乐只是声乐的从属，为声乐伴奏，或者演奏由声乐作品改变的乐曲。尽管以后的音乐家们对歌剧艺术的表现形式不断地进行改革、充实，但运

² 见沈旋主编：《西方音乐史简编》，上海音乐出版社，1999，P98

³ 见尚家骥编：《欧洲声乐发展史》，华东出版社，2003，P30

⁴ 见沈旋主编：《西方音乐史简编》，上海音乐出版社，1999，P91—P92

用各种演唱形式来展示剧情、塑造人物、表达情感、营造戏剧效果依然是歌剧艺术的主要表现方式。现在，我们通常可见的歌剧舞台上所演绎的声乐演唱的体裁形式有独唱、重唱与合唱。

京剧是我国最具代表性的戏曲剧种，它是在一些古老戏曲剧种的基础上，经过综合、丰富、融化、提高而形成的。与歌剧一样，它也是荟萃了音乐、戏剧、文学、表演、舞台美术等诸多艺术的综合体，并且是把唱、念、做、打这四种表现形式作为主要的表现手段的艺术。其中的“唱”不仅在京剧音乐中占有主导地位，而且，在整个京剧艺术的形成、发展过程中也占有极其特殊、重要的位置。事实上，京剧艺术发展至今天，的确已经形成了以“唱”为中心的艺术风貌。虽然也有像《三岔口》、《雁荡山》、《恶虎村》等许多偏于“打”的“武戏”；像《天女散花》等侧重于“舞”与“做”的“舞戏”，但纵观京剧剧目还是以“唱”为主的剧目为多。无论是传统剧目或是现代剧目，其主要表演形式还是通过角色的扮演者，唱出剧中人物的丰富思想感情，唱出剧情的来龙去脉，唱出一个故事。即使是所谓的武生戏，虽然打得热闹，场面火爆，但能给人留下印象的，为人们常称道的仍然是他们的唱。但是，与歌剧艺术不同的是，京剧中声乐体裁主要是独唱，余下是对唱。

二、两种演唱艺术具有不同的美学理想与美学价值

由于中西方文化的差异，中西方传统的审美观念也并不相同，因而形成了西方歌剧艺术与中国京剧艺术的不同美学理想。对于西方歌剧来说，它是通过美好的人声来塑造一系列音乐形象，达到概括人的思想感情的最理想的美学效果。本文所讲述的美声唱法便是这种美学理想的最典型代表，它以

音色优美、发音自如、音与音的连接平稳匀净、花腔装饰乐句华丽灵活为基本特点，其主要目的在于追求声音美好的听觉效果和运用这种美好的声音去充分地表达作品所含有的感情。德国著名的声乐理论家卢齐厄·马南⁵指出：“重新建立歌唱声音和情感之间的自然关系——美声学派的一个显著特点”这是欧洲歌唱艺术的根本目的。欧洲的美声唱法就是随着这种情势演变发展的。欧洲声乐中讲究声音的高位安放，半声唱法以及颤音，断音，装饰音，飞速音阶等唱法，最终都是为了通过优美的声音来表达人类感情。

与欧洲歌剧声乐艺术所不同的是，中国京剧演唱艺术讲究歌唱时所产生的独特韵味，它与西方歌剧的声乐要求，具有全然不同的美学精神。一代京剧大师程砚秋就曾说过：“唱最忌有声而无韵味。”“学唱就要研究如何唱得有韵味。”可见，韵味在京剧演唱中的重要性。

那么，什么是京剧声乐的韵味美呢？蓝凡在其《中西戏剧比较论稿》中指出：“对于中国戏曲来说，韵味是在唱的过程中——在演员与观众的相互交流中，所产生出来的一种颇为特殊的美味，它具有动态的美学意义。”⁶可见，韵味的美主要并不取决于曲调的旋律，我们知道，同样的一段唱腔，有的演员唱出来韵味十足，有的演员唱来却毫无韵味。明代王骥德在《曲律》中也曾指出：“乐者框格在曲，而色泽在唱。”另外，各个不同的行当有着各不相同、各有特点的发声和吐字方法，虽然形成了不同的声腔以及行当的特色风貌，但这种特色风貌也并不等同于韵味。例如，同是京剧的小生演员，都是同样的小嗓演唱，同样的吐字方法，有的唱来韵味十足，有的却索然无味。可见，各个行当有各自的韵味，纯粹唱法

⁵ 卢齐厄·马南(Lucie.Manen): 德国现代著名女声乐理论家。自小受到声乐教育。曾为柏林歌剧院和纽约大都会歌剧院演员。后任裘丽亚德音乐学院声乐教授。1935年后，她在美国巡回演出，后中断演唱生涯，去盖伊医院任理疗家，在歌唱发声理论上作出很大贡献。

⁶ 见蓝凡：《中西戏剧比较论稿》，学林出版社，1992，P232

技巧上的发声吐字，也并不能构成韵味。韵味的创造，从传言——明义，到悦耳——动听，一切应是围绕着情的核心展开。白居易曾说过：“诗者：根情、苗言、华声、实义”，就是强调词、曲的内容本身思想应与感情相统一。咬字（唱字）以传言明义——思想内容，表情（唱情）以悦耳动情——动人之情，即所谓“声以字为跟，腔以情为本。”因此，京剧韵味美的内在尺度是唱字和唱情的结合，也就是说，在演唱中，演员对感情、语言、语气、声音、行腔等种种表现手法和技巧的综合运用。

歌剧与京剧艺术不同的美学理想，也就形成了不同的美学价值。对于歌剧声乐来说，其最高的美学理想是美声，最高的美学价值是华声之情，而对于京剧声乐来说，其最高的美学理想是韵味，最高的美学价值是达意之情。表现在：

第一、 中国京剧演唱讲究字由情生，腔辅字行。所谓“声情并茂”是建立在“字正腔圆”这个基础之上的，而在欧洲歌剧的演唱中，演唱者通过声音来表达曲调旋律所含的情感，其“声情并茂”是直接建立在曲调旋律这个基础之上的，欧洲歌剧演唱中的唱情，主要是通过曲调旋律对听众直接发生作用，吐字在表达情感的领域里始终处于旋律的从属地位。

第二、 对于京剧声乐来说，其通过达意来唱情，故而让观众理解唱词的内容就至关重要了，必然要求演员“吐字清晰”“字正腔圆”。但对于歌剧演唱者来说，情主要是声情，所以只要将曲调旋律本身的情感表现出来就可以了。因此，从另一种角度来讲，中国京剧唱法一般要求的是以曲就词，而欧洲歌剧唱法要求的是以词就曲。

第三、 在京剧表演中，演唱、角色、演员、观众四者合一，演员对剧情人物的理解越深刻，其演唱与剧情的

发展越一致，演唱中二度创造与剧中人物的性格越相合，那么，不但是声情统一的程度越高，而且观众对剧情、人物的了解也就越深刻。所激起的审美感受也就越大。相反，欧洲歌剧的审美途径是直接的，即使是声美至“绕梁三日”，也主要是对旋律曲调本身的感情的表达，唱词中所含的字情常被声情所掩盖。正因为如此，作为观众，听一部歌剧演唱，注意力往往也集中在演唱者声音和音乐的表达上，甚至常常忽略了歌唱演员所演唱的语言，故而世界各国上演意大利歌剧时，演员均可用意大利文演唱（尽管不是每个外国演员都能将意大利文唱准），观众不但能大体懂得剧情，同时仍照常得到充分的艺术享受。但这种情况，在中国京剧声乐的审美中，一般是被排斥的，这也是两种大相径庭的艺术思想的体现。

三、音乐在两者中的作用不同

歌剧与京剧最大的不同是：歌剧是完全创作，而京剧则是基本按曲填词，因此，每部歌剧的音乐不同于其它剧目，它们是独立的。相比较，歌剧更注重音乐。

就歌剧音乐而言，它的发展史是与西方近现代音乐由低级向高级不断发展的链条紧扭在一起的。1600年前后，揭开歌剧发展史中的《犹丽狄西》，其音乐相当简陋。但当时，欧洲作曲家与演唱、演奏家的分工分离还不久，创作技巧和手段也并不丰富。歌剧的发展推动了西方专业音乐在声乐和器乐领域的全面成长。伴随着歌剧院的建立，管弦乐队规模的迅速扩大，在声乐上，美声唱法的宽广音域、多变的音色、辉煌而富于激情的各种声乐技巧都快速地完善起来。应该说歌剧造就了无数既精通管弦乐又精通声乐技巧的全能作曲家，而作曲家又把西方从古典派、浪漫派到现代派的每一个代表

时代高峰的新技术、新成就都及时地运用到歌剧创作中去，使得歌剧音乐丰富多彩。

与欧洲歌剧相比，中国的京剧是一门集唱、念、做、打于一身的综合艺术，它好比是一个“聚宝盆”，把前人的、同辈的一切优秀成果，如说书、歌唱、舞蹈、杂技、武打、剑术、柔软体操、滑稽、哑剧等吸收过来，并融为一体，这种吸收使各种因素都能根据戏剧化的要求，逐渐改造成为适合于表演故事和刻画人物的有机组成部分。这些部分既相互渗透融合难解难分，又各具独立的审美价值，只要其中某些综合因素的表现手段达到了艺术的高层次，这样的剧目都可能成为佳作而流传后世。另外，京剧的一个大特征就是高度的程式化，每一种艺术元素在进入京剧的构成时，都经过规约使之形成了一定的程式。京剧唱腔中的每一种腔调的使用，每一种腔调内的每一种板式形式与板式的连接都有一套严格的规定，因此，可以说京剧音乐的单一是由其本身的属性决定的。与歌剧音乐相比，京剧音乐是有单一之嫌。多种多样的剧目使用相对少变而雷同稳定的唱腔旋律造成了音乐在京剧中的地位从属于文词这不争的事实，也是京剧艺术成长、发展的基本途径。

第二章、女高音与青衣的总体介绍

歌剧艺术与京剧艺术在漫长的历史发展过程之中对演唱者的声音都作了类型化的划分，即声部与行当的划分。分别有女高音、女中音、女低音、男高音、男中音、男低音等声部以及青衣、花旦、老旦、小生、老生、花脸等行当。女高音属于歌剧里的一个声部，青衣属于京剧里的一个行当。在歌剧演唱中，由于人声所具有的不同声音种类，各有其不同的音色、不同的音域及适宜于其演唱的不同的歌剧选段，作曲家们于是让不同的声部扮演不同的角色，使歌剧的演唱舞台更具戏剧性。而在中国京剧演唱艺术中，行当是对京剧人物艺术化、规范化的形象类型，为了突出类型化的人物性格，根据演唱者不同的音色特征，将演唱者划分为不同的行当。各声部与各行当都有自身的一套演唱规范，然而这一规范又首先是统一于歌剧唱法以及京剧唱法的总体规范之下。

一、歌剧与京剧里各声部及各行当的总体概况

（一） 歌剧唱法里各声部概况

歌剧唱法将人声分为六个声部，分别为男高音、男中音、男低音、女高音、女中音、女低音。这些声部都从属于歌剧唱法的总体特征之下，均具有自身的声音特点，在不同的历史时期和在不同国家中人们对他们的喜爱也有差异。

男高音（Tenor 意）—男声音域中最高的声部，歌唱音域为 $c1-c3^7$ 。在中世纪和文艺复兴时期（14 至 16 世纪），男高音在欧洲的复调音乐中担当定旋律的声部。在歌剧产生之初男高音在欧洲声乐发展舞台上仍占有重要的地位。⁸ 但在 17 世纪后半叶，随着阉人歌手的兴起，男高音降为扮演次要角色，如随从、

⁷ 各声部的音域有一发展过程，现在用的概念应是十九世纪以来的。

⁸ 见李维勃编：《西洋声乐发展概略》，世界图书出版公司，1999，P93—94

谋士、使者等。19世纪，男高音取代阉人歌手上升为男主角地位。从19世纪20、30年代开始，男高音在阉人歌手老师的指导下，可以使用轻巧的假声来演唱，其中之佼佼者几可与女声媲美，原来在歌剧中由阉人“女”高音扮演的男主角，从此完全由男声担任。⁹此后，男高音日益不满足于用纤巧的纯“头声”和高音用假声的演唱，发展了把胸声往上带的更为丰满、更富男性气概的唱法，使男高音声部的演唱更趋丰富。至今，男高音声部还有抒情男高音与戏剧性男高音之分。前者声音优美、柔和，以抒情见长，如《爱的甘醇》中的“内莫里诺”；后者声音结实而饱满，适宜于表现慷慨激昂的激烈感情。如《奥赛罗》中的奥赛罗；

男中音（Baritone 意）一音域略低于男高音的声部，歌唱音域为 a-a₂，音色响亮、雄壮。由于早期歌剧更多强调“华彩演唱”¹⁰，而这种歌唱更适合阉人歌手、女高音和反男高音，致使男中音长期得不到发展和重视。但当人们一旦接受了这种嗓音，它就把男声角色的表现范围大大扩展了。由于男中音嗓音适合表现热情、智能、权威、刚强、机智等，所以使它有能力强任歌剧中感情最复杂的角色，如《弄臣》中的里格莱托，《奥赛罗》中的雅果、《法斯塔夫》中的法斯塔夫等。

男低音（Bass 意）一唱得最低的男声，音色低沉、厚重、粗壮、宏亮。歌唱音域 f-f₂。在复调音乐时期，男低音与男高音、女高音、女低音一起组成了最初的四部合唱，男低音担负着支持、丰富和声的作用。男低音们在欧洲的歌剧史上有过不受重视的时期。17世纪的意大利歌剧中，他们大多扮演神明，尤其是阴间的，或扮演悲剧性的角色。但在法国的巴洛克歌剧中，男低音却占有重要地位。19世纪的歌剧中使用男低音已经很普遍。

⁹ 见尚家骧编：《欧洲声乐发展史》，华东出版社，2003，P127

¹⁰ “华彩演唱”：歌唱时用速唱（runs）、华彩经过句（roulade）、颤音、华彩段等的装饰唱法，常由一个较长的音分割成一些较短的音而成。有即兴的，也有预先作成的。这种唱法在18世纪得到高度发展。

《浮士德》中的梅菲托菲勒，《弄臣》中的斯巴拉夫契勒都是属于这个声部的。

女高音（Soprano 意）—女声音域中最高的声部，在歌剧中主角常由女高音担任。音域范围 c1-c3；这是本文所要讲述的重点，在后文中将细说。

次女高音（Mezzo Soprano 意）—音域略低于女高音的声部，歌唱音域为 a-a2 音，此声部的称谓译成汉语后，界定有所模糊，音乐界对其的称谓有“次女高音”与“女中音”两种说法。《意华辞典》(Dizionario Italiano-Cinese)中将此词译为“中高音(女)”¹¹，对其的解释有“中等”之意，而《牛津简明音乐词典》(第四版)[The Concise Oxford Dictionary Of Music (Fourth Edition)]则将其译为“次女高音”，解释为介于女高音和女中音之间的女声声部。¹² 笔者后来所查该词典上对后文中将要提及的 Contralto 这个词的译名为“女中音”，对其的解释却为“女声最低的音域”。¹³因而我认为“Mezzo Soprano”这个词虽在词典里直译为次女高音，意译则可认其为女中音。在 17 世纪，因当时所作的音乐作品音域不宽，次女高音与女高音在音域上没有明确区分。至 18 世纪，作曲家使用较高的音域，才使两个声部有了明显区分。到 19 世纪，这两个声部更明确地从嗓音特质上有所区分。在大歌剧兴起之前，较低的女声只能唱些次要角色，今日的女中音则常担任如卡门、迷娘等有分量的角色。

女低音（Contralto 意）—最低的女声，音色丰满坚实，歌唱音域为 f-d2 音。13 世纪，在教堂合唱中包括四个声部，女高音（Soprano）声部之下设的较低声部，称为“Alto”。由于妇女

¹¹ 见外语编辑组编：《意华辞典》，知词出版社，1967，P477

¹² 见（英）肯尼迪（英）布而恩编；唐其竞等译：《牛津音乐简明词典》（第四版），人民音乐出版社，2002，P761

¹³ 见（英）肯尼迪（英）布而恩编；唐其竞等译：《牛津音乐简明词典》（第四版），人民音乐出版社，2002，P249

不能在教堂歌唱，Alto 只能由男歌手代替，因此“Alto”这个词原指男性歌手，通常指高音类型的假声男声声部。17 世纪为了与阉人歌手区分，假声歌手称“自然高音”（alti naturali 意），阉人歌手则称为“反高音”（contralto 意）。¹⁴ 19 世纪随阉人歌手消失后，“Contralto”专指今日的女低音。歌剧中，女低音不多见，通常不是主要角色，在其中扮演老妇人并几乎是滑稽角色，作曲家们为这种嗓音写作是为了用其深沉的嗓音特质衬托出“歌剧女主角们”的明亮轻柔的嗓音，从而获得特殊的戏剧性效果。

（二） 京剧里各行当的简要介绍。

京剧的行当划分严格而细致，京剧形成初期既参照了昆、徽、汉等戏的旧制，又有所改变，形成了生、旦、净、末、丑、副、外、武、杂、流十个行当，后来末、外行都归入了生行，副行分别归入净行和丑行，后三行不立专行。因此，现在京剧的行当一般分为生、旦、净、丑四行，每行中又有更细的分工。这些行当们都有一套表演程式，在唱、念、做、打的技术上各具特色，各有其在剧中应工的角色。

生：成年的男性角色，依年岁和气质又分为老生、武生、小生、娃娃生等；

老生一在戏中扮演成熟的青年以及中老年以上年龄段的男性角色，唱、念都用本嗓为主的声音，是京剧里最常见的男主角的扮演行当。根据表演上的不同特点，老生被分为唱功老生、做功老生、靠把老生、武老生以及红生等不同类型。唱功老生以唱为主，动作要求稳重、安详，多扮演帝王、官员、书生一类人物，如《逍遥津》中的汉献帝、《打金枝》中的唐王等。做功老生唱念做诸功并重，而以做功为主，故又称“做派老生”，如《四进士》中的宋士杰、《三娘

¹⁴ 见李维勃编：《西洋声乐发展概略》，世界图书出版公司，1999，P81

教子》中的薛保等。靠把老生，因扎大靠和善用刀枪把子而得名，表演注重工架（造型），着重表现人物的气度和神采，多扮演大将，如《定军山》中的黄忠、《战太平》中的花云等。武老生文武兼备，有唱有打，而重武打，着重表现人物的英武、勇猛，如《反五关》中的黄飞虎、《打登州》的秦琼等。老生中还有“红生”一个分支，主要因扮演关羽而得名，表演要求凝重、简练，以表现关羽的威严和神气。

武生一在戏中扮演武艺很好的青年男性，使用真嗓，以打为主。其主要代表人物有开辟了“武戏文唱”的“武生泰斗”杨小楼、南派武生盖叫天，以及李万春、李少春等人。所演出的剧目有《夜奔》中的林冲；《打虎》、《打店》、《狮子楼》中的武松，按照角色的不同一般分为长靠和短打两类。

小生一扮演青年男性角色，扮相一般比较清秀、英俊。在表演上他唱念都是真假声结合，高音部分用假声，中、低音部分用真声。基本音色刚、劲、宽、亮。所演出剧目有《群英会》中的周瑜、《玉堂春》中的王金龙、《望江亭》中的白士中等。小生又分为文小生与武小生。文小生又有扇子生、翎子生、穷生、纱帽生之分。

娃娃生一扮演儿童角色，头戴孩儿发，用真嗓说唱，表现儿童的天真、烂漫、活泼、顽皮，一般由儿童或身材较小的女演员扮演。《三娘教子》中的薛倚哥、《汾河湾》中的薛丁山都是娃娃生。

旦：女性角色的统称；按照扮演人物的性格、身份的不同被细划分为青衣、花旦、武旦、刀马旦和老旦：

青衣一也曾称为“正旦”，主要扮演庄重的青年或中年妇女，重唱功。因常穿青素褶子¹⁵，故又称青衣或青衫。这是本文的叙述重点，见下文。

¹⁵ 褶子：京剧舞台上用途最多、最为常见的一种袍服类便服，它的种类很多，主要按性别、年龄、性格、行当区分，青褶子、素褶子都是其中的一种。

花旦一指扮演天真活泼或泼辣的青年女子，表演上偏重做工与说白，以穿裙袄、裤袄为多，其音色清脆、活泼、委婉。这类行当所扮演的人物有《西厢记》中的红娘、《拾玉镯》中的孙玉姣等。

刀马旦和武旦一般都扮演精通武艺的女性角色，两者又有区别。刀马旦重身段功架，唱大段的曲牌，穿上衣下衣分开式的铠甲，头戴盔甲，一般都是骑马、使刀，故名“刀马旦”。所扮演的人物有《穆柯寨》中的穆桂英、《战金山》中的梁红玉等。武旦，穿短衣裳，骑马的情况不多，重在跌打扑翻，着重表现人物的矫健勇猛，如《打焦赞》中的杨排风、《打店》中的孙二娘等。现在一般是刀马旦和武旦兼演，故可合为一类，名曰“刀马武旦”。

老旦一是指扮演老年妇女的行当，其表演特点是唱、念都用本嗓。像《杨门女将》中的佘太君便属于这个行当。

彩旦一扮演滑稽诙谐或奸刁凶狠的女性人物，以做工为主，表演、化妆都很夸张，如《凤还巢》中的程雪雁、《拾玉镯》中的刘媒婆等。

净：又名“花脸”。专门扮演性格粗豪、勇猛的男性人物，与老生扮演的端庄深沉的男性人物恰成对比。花脸分为铜锤花脸、架子花脸和武花脸。铜锤花脸，重唱功，嗓音要求高亢、响亮、宽阔，多扮演朝廷重臣、元帅、大将等人物，如《铡美案》中的包拯、《二进宫》里的徐延昭等。架子花脸，重功架，主要表现身份较高但性格幽默的人物和草莽英雄，如《九江口》中的张定边、《李逵探母》中的李逵等。但有一类奸雄人物，按惯例也是由架子花脸来演，如《群英会》中的曹操。武花脸，重身段、武打，如《金沙滩》中的杨七郎等。

丑：扮演被讽刺的或风趣的一些小人物，在京剧的四个基本行当中丑行虽不像生行那样挑大梁，但对于演技的要求却很高。丑一般分为文丑与武丑两类，文丑是不会武艺的丑角，他们的艺术风格是伶俐、活泼、滑稽、脱俗，如《打龙袍》中的灯官、《蒋干盗书》中的蒋干、《野猪林》中的高衙内等。他们又可分为方巾丑、袍带丑、褶子丑、茶衣丑、老丑。武丑是会武艺的丑角，多扮演侠客、义士，也有少数恶霸、流氓等狡猾险诈的人物。《三岔口》的刘利华、《连环套》中的朱光祖等都由武丑扮演。

二、女高音与青衣的简要介绍及其在各自剧种演唱中的地位

（一）女高音

女高音声部在歌剧中的地位是十分重要的，她们在歌剧中通常扮演主角。莫扎特歌剧《费加罗的婚礼》的苏珊娜、威尔第歌剧《弄臣》中的吉尔达、《茶花女》中的薇奥莱塔、普契尼歌剧《蝴蝶夫人》中的巧巧桑，这些人物形象都给我们留下了非常深刻的印象，她们在其所属的歌剧中都是属于第一女主角，而这些女主角们都是由女高音声部的演唱者所扮演的，其中的一些优美唱段经久不衰，至今萦绕在我们耳前，成为女高音声部歌手学习的必需教材。

在女高音声部中，按照音色、音域及其在歌剧中所扮演的各人物性格的差异，通常又被细分为轻女高音、抒情女高音、戏剧女高音、重抒情女高音这四种类型：

轻女高音 (Soprano leggiero, 意)——这种女高音的特点是，演员唱起来轻巧灵活，在高声区有很好的灵活性，还具有比一般女高音要高的音域，甚至可达 f3。因此她们适合演唱一些音域偏高，速度快而轻巧，跳动幅度较大的作品。并因其擅长花腔 (coloratura)

的演唱技巧，而被称为花腔女高音（coloratura soprano）。“‘花腔’一词，意为为‘colorature’，德文为‘koloratur’，器乐独奏曲或声乐曲中（更为常见）旋律线上的精致的装饰音。18、19世纪的歌剧中常有带这种装饰音的咏叹调，花腔歌唱家指擅长这类咏叹调所要求的华丽技巧的人。轻女高音因其较高的音域，灵活的声音特别适合演唱这类歌唱技巧，因而也被称为花腔女高音。有人认为这一术语专指轻女高音，此法不确，花腔女低音或花腔男低音也同样常见。”¹⁶ 根据这样的嗓音特点，作曲家多用以表现年轻活泼的少女。像威尔弟的歌剧《弄臣》中的吉尔达、罗西尼的歌剧《塞维利亚的理发师》中的罗西娜、多尼采蒂的歌剧《拉美摩尔的露契亚》中的露契亚等。

抒情女高音(Soprano lirico, 意)—声音比较抒情，嗓音虽然没有花腔女高音那么轻巧灵活，却也比较容易控制，并且音色较花腔女高音稍浓郁，给人以柔和温暖感。善于把乐句修饰得很细腻，作曲家常用抒情女高音表现一些感情细微、温柔而深情的女性角色。像普契尼歌剧《艺术家的生涯》中的咪咪、比才歌剧《卡门》中的米开拉、以及德沃夏克歌剧《月亮颂》中的水仙女等。
戏剧女高音(Soprano drammatico, 意)—她们的嗓音宽厚得像女中音，她们的高音比女中音的高音更加明亮、辉煌，有力度，长于表达感情变化强烈，声乐力度大的女性角色。如普契尼的歌剧《图兰多特》中公主图兰多，马斯卡尼的歌剧《乡村骑士》中的桑图扎，威尔弟的歌剧《阿依达》《奥赛罗》中的阿依达和苔利丝蒙娜等。

重抒情女高音(Soprano lirico-spinto, 意)—通常也称为大抒情女高音，这是一个介乎戏剧女高音与抒情女高音之间的声种。她们虽然没有戏剧女高音那么壮，却也有相当的力度，没有抒情女高音那么细腻，却也能表达一些比较细微的情感。故而，她

¹⁶ 引自汪启璋、顾连理、吴佩华编译 钱仁康校订：《外国音乐辞典》，上海音乐出版社，1988，P162

们所表现角色的情感变化幅度很大，戏路很宽。像《游吟诗人》中的莱奥诺拉、普契尼的歌剧《托斯卡》中的托斯卡及《蝴蝶夫人》中的巧巧桑等。

这四类女高音同属于女高音声部，在现今的演唱舞台中各自担当着不同的演唱任务，虽然她们在音色上有着各自的特点，但是她们同属于女高音唱法范畴，且在基本的音色及基本的音域方面存在着诸多共性。

（二）青衣

与歌剧中的女高音一样，青衣也是京剧里的主要行当，通常在京剧中担任主角，在旦行里也占着及其重要的位置，与其它各行当相比，青衣行当的表演手段是唱、念、做均佳，尤以唱功为主，动作幅度比较小，行动也比较稳重，所以青衣的演唱可以视为京剧旦角演唱艺术的集中反映。

清末以前，演青衣的人不演花旦，演花旦的不演青衣，行当间的分野很明显，或者演单纯的唱功戏，或者演单纯的做功戏，这时人们看到的青衣形象，端庄、严肃且多为悲剧人物，不管坐着、站着、走着，都一只手横捂在胸口和肚腹之间，一只手耷拉在身子旁边。例如《二进宫》的李艳妃，《春秋配》的姜秋莲，《贺后骂殿》的贺后等都是由青衣扮演的，这些戏也都是典型的青衣戏，基本上都是坐着唱，没有什么繁重做功活。旦角行当这种较为死板的分工，势必影响着京剧艺术走向更高的境界，当时，业内人士中已萌发改变这一状况的思绪。于是，20世纪20年代以后，著名的旦行名角王瑶卿开始创造“花衫”这一行当，把青衣沉静端庄的风格，花旦活泼伶俐的表演，以及武旦的武打工架等不同的表演艺术熔为一炉，从而扩展了青衣的表演范畴。但，“花衫”这个新的行当称谓在后来的时日中并没有被人们叫开，而创造花衫的意识和主张通过行当间的相互吸收产生的结果体现在，一是将青衣、花旦、武旦各行当的表演技能范围拓宽了，青衣的表演身段多了；花旦、武旦的表

演也多了，演唱得到加强。二是各行当擅演的剧目范围拓宽了；三是经过创造花衫思想的促进，青衣、花旦、武旦各行当的技艺均得到提高的同时，非但没有磨平反而更加发扬了旦角内部各行当的各自的表演特征和特长，使旦行整体艺术、技术水准得到了明显的提高。故而，后世并没有使用花衫这一新名称，而仍套用青衣、花旦、武旦等原来的称谓。青衣的演唱艺术更是向前大大地跃进了一大步。如梅兰芳在《贵妃醉酒》中扮演的杨贵妃、《霸王别姬》中的虞姬，都是属于后来的花衫行当，里面如《海岛冰轮初转腾》、《看大王在帐中和衣睡稳》的优秀青衣唱段经过梅兰芳、程砚秋等青衣名角的精彩演绎，成为青衣行当的经典唱段。因此，无论是清末之前的老青衣，还是后来的以花衫行当的创作思想改进过的青衣，都是唱工吃重的行当，她们的演唱艺术都代表了京剧旦角（不包括老旦）的演唱艺术。

第二部分

女高音唱法与青衣唱法的比较分析

第一章、女高音与青衣基本音响的形成之比较

一、女高音唱法基本音响的形成

女高音基本音响的形成经历了很长的过程,是在不断调整、渐变中完成的,她是欧洲美声歌唱史上有着不寻常经历的声部,在欧洲声乐发展的历史长河中,女高音唱法基本音响的形成与历史上世俗及宗教的声乐活动是分不开的。到歌剧出现后,不同时代、不同民族作曲家的创作风格也是影响其形成的重要因素。

(一) 19世纪以前,女高音在欧洲声乐艺术中的概况

在欧洲早期,由于圣经中有:“妇女应在教堂里保持缄默”的训导,女子演唱的权利被剥夺,在最早的合唱中,虽出现女高音声部,但这个声部是用童声代替的,后来又为了弥补童声演唱上的不足,用男性的“假声歌手”来代替,真正由妇女歌唱的女高音,在16世纪前半叶出现,但也仅仅是在贵族的家庭音乐会中歌唱一些世俗性的抒情小曲,即使在这种场合,一般也是男为男唱,女为女唱;一旦出现女为男唱,女人多为妓女,所以,该时期虽然出现了由妇女演唱的女高音,但没有发展起来。

歌剧诞生之初,人们突破了保守传统的束缚,采用的是自然的声音,由男人演唱男角,女人演唱女角。1600年上演佩里的《犹丽狄茜》时,作者自演男高音角色奥菲欧,由杰出的女高音阿基雷依扮演女主角犹丽狄茜。17世纪初期歌剧的创作与演唱也是沿着16世纪末出现的这种思路去实践的,期间也出现了一些女声唱女角的歌唱家。如17世纪40年代的巴隆尼就是

誉满欧洲的女高音，英国诗人弥尔顿听了她的演唱后，曾为她写了十四行诗加以颂扬。此外，卡奇尼的女儿 F.卡奇尼也是当时有名的女高音歌手。

但是此后不久，17世纪后半叶至18世纪，由于阉人歌手的兴起，阉人歌手代替了女声，在歌剧舞台上居统治地位。直观地看待，阉人并非是女人的真身，因而他们的歌手很难归入女声（女人唱女角）的歌声范畴，这似乎阻断了女高音这个声部的声乐发展之路；但是，客观地看，阉人歌手的歌声不属于男声，因此，阉人歌手取得的巨大的声乐成就应该被看作是女声的歌唱成就，其中很大一部分被后世的女高音声部所继承和发展。

（二） 美声歌唱的新时期，女高音的基本音响开始形成

阉人歌手统治歌剧舞台的近两个世纪里，女高音的发展受到限制。直到18世纪末19世纪初，随着阉人歌手的衰落，女性女高音的嗓音才得到发展，受到人们的重视，并成为“歌剧女主角”。这是西方声乐史上不平凡的重要变化时期，在歌剧方面，以贝里尼、罗西尼、多尼采蒂为代表的意大利歌剧以及梅耶贝尔等人的法国歌剧中，真正的女高音完全取代了阉人歌唱家，成年女人演唱女高音对阉人歌手所奠定的成就在很好的继承的同时，必定有新的理念和新的创造。故，此后的声乐艺术被誉为“美声歌唱”的新时期。当时的歌唱仍以抒情见长，常用音域较高，并保持了高超的装饰性花腔演唱风格。19世纪40年代以后，威尔第的充满爱国主义激情歌剧的兴起，要求用慷慨激昂的声音歌唱，开始使用爆发力强的硬起音，华丽的滑音、短促的符点节奏，用充沛的气息支持，使声音更具穿透力，更富于共鸣，以表示刚劲、奔放的戏剧性激情的要求。到了19世纪后半叶，由于瓦格纳歌剧和威尔第后期歌剧的影响，使许多女歌唱家为适应他们歌剧的庞大乐队和戏剧性感情十分强烈的歌剧而努力追求大的音量和声音的戏剧性效果。正像人们在

形容 19 世纪的女高音歌唱家帕斯塔所说的：“女高音不再都是像小鸟一般发出婉转的高音，唱着浮浅的花腔，在台上像牵线木偶般地游荡了，而是一位气度非凡的大悲剧演员，以迫人就范的、动人心魄的感染力在演唱。”¹⁷ 因此，在这一时期，现代的女高音基本音响开始形成，不仅女高音与女中音有了明确的划分，而且作曲家们的作曲风格更突出了女高音声部中各嗓音类型的细分。而戏剧女高音因有壮实，浑厚有力的音响而备受重视。

（三） 20 世纪欧洲美声歌唱艺术中的女高音的基本音响

20 世纪的女高音在 19 世纪突飞猛进的基础上，又有长足的进步和发展，现代的歌剧作曲家对女高音的技法提出了更难更广的要求，常使用宽广的音域，大音程的跳跃，以及从大力度到极弱的音量变化，要求女高音歌唱家需具备更全面的技术和表现手法，声音既能匀称、平稳，而且音色美、音域宽、音量变化幅度大，吐字清晰并要掌握多国语言歌唱，讲究声音和语言的结合。女高音的基本音响较之 19 世纪在听觉艺术上给了人们更多美的享受。音乐学家、作曲家中不少人认为 20 世纪是复数音乐的时代，各种主义，各个时代的音乐同时存在。在声乐界，由于人声这件特殊的乐器的局限性，使得歌唱的艺术始终保持着以抒情音响为主流的局面。

二、 青衣唱法基本音响的形成

（一） 京剧青衣唱法是在昆、弋、徽、汉，包括在京的高腔——京调以及梆子系统的旦角演唱方法的基础上逐渐形成的

我国的戏曲艺术源远流长，剧种丰富。京剧艺术今天的繁盛与其在形成发展的过程中吸收各剧种的优点是密切相关的。京剧各行

¹⁷ 见尚家骧著：《欧洲声乐发展史》，华东出版社，2003，P132

当的唱腔及唱法的形成自然也受到了这些兄弟剧种的影响。京剧的前身是徽调、汉调、昆曲、秦腔、京腔¹⁸，据《中国京剧史》上说：“在汉戏进京之前，无论是称为雅部的昆班，还是属于花部的京、秦、徽班，无一不是以演旦角戏为主。”¹⁹ 那时旦角在各剧种有着重要的作用，故而多数剧种均是以旦角做为演示剧目的挑大梁者。秦腔中的旦角名人魏长生的唱和演影响了大半个中国。在京剧形成之前，北京流传着两大声腔——京腔与昆腔，这两种声腔在北京曾经互相争胜，各有消长。京腔（高腔）是明代四大声腔之一的弋阳腔流传至北京后的名称。早于昆腔流传至北京，到北京后与北京语音结合，吸收了北京的民间曲调，渐次形成带有北京地方特点的弋阳腔，因此有京腔之称。18 世纪末梆子腔与徽班的皮簧腔传入北京后，京腔渐渐退出历史舞台，但“其演唱艺术还是渐渐渗透到随后发展的声腔、剧种之中。”²⁰ 昆曲是京剧产生之前流传于我国的最大剧种，被称为“百戏之祖”。从 16 世纪到 18 世纪的一个相当长的历史时期内，昆腔都是全国的第一大剧种，艺术积累极为深厚，有很强的艺术生命力。其所拥有的表演艺术发展的高度及全面的艺术成就，是当时其它剧种难以比拟的。清代乾隆中叶以后，除了原来活跃于京都舞台的昆曲、京腔之外，来自山西、陕西的梆子腔（即秦腔），来自安徽的徽调和来自湖北的汉调，渐次集中北京。1780 年，秦腔旦角魏长生等进京，其受欢迎的程度甚至使其它剧种戏班“几无人过问”。……纷纷学唱梆子，向魏长生学艺。”²¹ 今人可以推论魏长生携带的应是秦腔剧种在当时取得的全面成就，包括旦角演员的唱、念、做等。徽戏原本是流行于安庆一带的地方戏，以二簧腔为主，乾隆 55 年（1790），旦角艺人高郎亭率三庆班进京，开启了“四大徽班进京”的序幕。徽班进京之前已经达到了较高的艺术水平。事实上，徽班并不只演唱徽调，而是既演唱徽调，也演唱

¹⁸ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1999，P6

¹⁹ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1999，P65

²⁰ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1999，P38

²¹ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1999，P40

昆曲、梆子。为了满足朝廷、贵族、官绅以及民间多方面的欣赏要求，徽班演员也工昆曲与梆子等剧目，因而得以从昆曲及梆子等剧种的演唱方法上借鉴吸收。而徽班的演唱风格对于京剧的演唱起着至关重要的作用。汉调，即为汉戏。唱腔以西皮、二簧为主。它“无论在唱念上、表演上，对徽班都有着重要影响。或者说，京剧在从徽班脱胎而生的过程中，汉戏是起了作用的。”²² 正因为两者的融合才有了今天的京剧，因而京剧声腔及行当的划分、行当的唱法首先是直接地继承徽戏及汉戏的成就和各种规范，在继承的同时又不断地求发展、求创新。京剧青衣就是在那样错综复杂的互相吸收、扬弃、揉合的过程中渐渐形成的。

（二） 京剧中老生行当基本音响产生的原则波及和促进了青衣唱法基本音响的确立。

京剧形成之后，京剧的行当，越来越摆脱前身（汉、徽、昆、梆）的旧痕而成为一种稳定的完备的行当体制，在北京的剧坛上以旦角为主演唱形式渐向以生行为主迅速演变，直至京剧形成，老生渐成主要行当，老生行当是京剧各行当中最早形成唱腔及相应的唱法，确立基本音色的行当。老生行当的发声、吐字、用气、共鸣都有了稳定的规范。其音响的综合结果——音色的规范既明确又稳定。自京剧形成直至成熟，老生演唱艺术的影响首先波及和促进的是旦角、尤其是青衣的演唱艺术。

青衣行当通常是老生挑大梁的剧目中第一合作行当，故而青衣演唱的审美取向势必要与老生的演唱艺术协调一致，在唱腔与唱法的建设上也必然朝着同一方向去探索和做为。

（三） 青衣唱法基本音响的确立

青衣行当唱法的形成晚于老生行当，且经历了数十年的演变过程。作为京剧的主要行当，故该行当从开始即朝着以唱为主的方向形成唱法，建设唱法规范。在这里值得一提的是，中国京剧从诞生

²² 见马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1999，P61

起，参与演出的人员大多都是男性。青衣们自然也多由男性来扮演，因而，我们这儿所指的青衣们的基本音响，即为男性青衣们基本音响，后来的女声青衣基本照章继承了男人用假声创立的京剧青衣的基本音响和演唱的所有规范。

1、因与老生演唱的实际音高相同，在伴奏乐器相同的前提下二者音色显得协调、易合作

如前所述，青衣行当是与老生合作的第一大行当，受老生唱法发展的影响，青衣在演唱中亦开始采用湖广音、中州韵；因与老生的配戏最多，两者同台演出时胡琴定在同一调高上，青衣行当与老生行当演唱的实际音高相同，因此，在伴奏乐器相同的前提下两者的音色显得协调、易合作。在京剧形成之初，老生演唱的基本音响强调实大声宏，高宽脆亮、音调平直，曲折变化不多，旋律性不强，细听偏硬、偏尖。演唱结果呈粗犷、直白少变化的状态。当时有所谓“时尚黄腔喊似雷”之形容。“喊”者，即少演唱技巧；“雷”者，即指声调高响平直而缺乏韵味。青衣必须要与老生这种音响相协调，也就有硬、尖、直，少变化的状况。自京剧老生“后三杰”²³之一的谭鑫培起，老生的基本音响有了明显变化。谭鑫培艺术生涯中期以后，其演唱风格逐步发生变化。他在演唱时适当降调，从 $1=G$ 、 $\flat A$ 降到 $1=F$ 的调高上演唱，降调使其发声器官负担减轻，音色也随之较前辈更为圆润，听来更为流畅潇洒；在唱腔的设计方面追求较多的曲折顿挫，这样使得旋律进行有了更大变化的空间。为老生的演唱音响带来了很大的变化，朝着柔和、宽广、灵活的方向方展。随着老生定调的下移，青衣演唱的调高也随之下调，在演唱音响方面也受到老生所引领的新风气的影响，故而青衣的音色也开始趋于丰满、柔美、歌唱性强，硬劲明显减少的状况。

²³ “后三杰”：谭鑫培（1847~1917）、孙菊仙（1841~1931）、汪桂芬（1860~1909），史称他们为“后三杰”。为京剧艺术成熟时期的代表性老生演员。

2、经过数代人的接力，青衣的基本音响得以建立。

在过去的200多年的时间里，京剧艺术产生了许多各具特色的表演流派。这些流派中的代表人物为京剧艺术所作出的贡献是巨大的。我们现在所听到青衣的优美音色，当然也离不开数代青衣名家的努力。早期的胡喜禄、时小福、陈德琳、王瑶卿，在京剧历史颇具影响力的四大名旦以及后来的四小名旦，经过几代人的艺术积累，才有了直至今今天还为人们所百听不厌的青衣的基本音响。

前文已经提到，谭鑫培之前，青衣唱法上与老生的实大声宏、高宽脆亮，缺少抒情及变化的风格相辉映，因而在当时出现的一些青衣名家如胡喜禄、时小福、陈德霖等，其基本的音响均以嗓音高亢，字眼清楚而取胜，他们各自在多方面探索、创新，为后来青衣基本音响的确立产生了较大影响。

然而，继他们之后的王瑶卿，博览众长，承前启后，吸取前辈艺人的优点，打破行当局限，创立“花衫”这一行当，对唱、念、做、打都进行了新的创造，丰富了京剧旦行的艺术手段，虽然“花衫”这一称谓没有为人们叫开，然而在客观上却使得旦行的整体艺术、技术水准提高到了一个新的境界，旦角因而得以发展成为与生角并驾齐驱的京剧主要行当，青衣的演唱更是由此得以飞速发展。王瑶卿之后，“四大名旦”中梅兰芳的唱成为青衣演唱的杰出代表，梅兰芳的音色甜美、脆亮而柔和，音响效果圆润流畅、韵味醇厚，不再一味追求高亢，至此，青衣的基本音色具有甜、亮、水、脆等特点。

“四大名旦”之后，位居“四小名旦”之首的张君秋先生又使得青衣的基本音响向前迈了一大步，他在继承王瑶卿至梅兰芳所遵循的柔婉平和的青衣唱法正途的同时，又加入了适合自身条件的演唱技巧，如整身共鸣的运用，使青衣的音色更加宽亮丰润且灵活细腻。

综上所述，青衣的演唱经过几代人的努力，终于形成今日

为人们百听不厌的甜、亮、水、脆的基本音响，不但如此，“梅派”、“程派”、“张派”等各流派演唱风格的确立，也使青衣的演唱更加丰富，更加难得的是青衣的演唱在发声技巧方面也比原来更加科学，与现在欧洲美声唱法女高音的演唱有多种相似之处。

第二章、女高音与青衣在发声演唱上的具体比较

人声歌唱的基本要素包括呼吸、发声、共鸣和语言四个部分。在歌唱时，四者为一个整体，不可分割。我们要想对女高音与青衣在具体的发声演唱上作比较，必先对其歌唱的四个要素作比较。

一、呼吸

沈湘老师曾经说过“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。”²⁴ 凡善于歌唱的人，都一定要先调节好歌唱的呼吸，非此不能使歌声美妙动听。在欧洲，自17世纪起就有许多关于歌唱呼吸的论说，如“呼吸是歌唱的源泉”，“歌唱的艺术即呼吸的艺术”。卡鲁索说：“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。”帕瓦洛蒂也说：“掌握不好呼吸，就没法唱出好的声音，甚至会毁坏嗓子。”在我国古代关于声乐的论著中也有诸多有关呼吸的论述，如“夫气者，音之帅也，气粗则音浮，气弱则音薄，气冲则滞，气散则音竭”，“善歌者，必先调其气”，高度概括了歌唱呼吸的重要性以及气息与声音的内在联系。由此可见，中西方的声乐理论都认为优美的音质是正确运用和有效地控制气息的结果，只有控制好气息，才会有优美的音质。女高音唱法与青衣唱法分属于中西方不同的声乐文化领域，两者均十分注意呼吸在歌唱中的重要性，在具体的歌唱中呼吸方法上存在着许多异同之处。

（一） 两者的呼吸方式相同，都采用胸腹式联合呼吸

歌唱时的呼吸不同于日常生活中的呼吸，通常我们将歌唱的呼吸分为：胸式呼吸、腹式呼吸和胸腹式联合呼吸。

²⁴ 引自沈湘著，李晋玮、李晋璠整理：《沈湘声乐教学艺术》，上海音乐出版社，1998，P20

美声唱法女高音普遍使用的歌唱呼吸是“胸腹式联合呼吸”。在美声唱法漫长的发展过程中，女高音们通过演唱或教学实践不断地努力寻求最为理想的呼吸方法。有关胸腹式联合呼吸的指示，最早见诸文字的是一七七五年出版的贝拉所著《歌唱艺术》。他在书中明确谈到“应当挺起和扩张胸下部，好象腹部周围都鼓了起来”。19世纪著名的声乐教育家兰佩尔蒂在他的《歌唱的艺术》中关于呼吸一章中也明确提出：“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地研究一下，他就会明白完全正确地呼吸会带来怎样的好处。”这种“胸腹式呼吸法”就是上述的“胸腹式联合呼吸”。这是一种用胸腔、腹腔互相配合进行呼吸与控制气息的方法。

“世界上各种唱法都是以深呼吸为动力。”²⁵ 青衣唱法与女高音唱法一样，都不允许用上胸呼吸，都要求把气吸得深。青衣演唱讲究“气沉丹田”，反对“气浮上胸”，在气息的运用上，讲究“气沉于底”，只有气沉于底，才能使发出的声音“贯通于顶”。由此可见，青衣演唱的呼吸方法与女高音是相同的，同样提倡胸腹式联合呼吸。

（二）两者在呼吸上所需的具体的深浅不同

青衣唱法与女高音唱法都采用胸腹联合式呼吸，都要求深呼吸。但是，由于演唱形式、演唱风格上的差异，两者在吸气时的深浅上略有差异。

兰佩尔蒂学派²⁶20世纪的代表人物威廉·莎士比亚曾说：“吸气时‘横隔膜下降，因之腹部膨胀’。但单是这样还不够，歌唱者必须学会‘张开两肋’的动作呼吸。‘为了歌唱的要求，腹式呼吸必须结合张开两肋的呼吸方法’。‘这对歌唱者是最

²⁵ 引自沈湘著，李晋玮、李晋瑗整理：《沈湘声乐教学艺术》，上海音乐出版社，1998，P20

²⁶ 19世纪欧洲四大声乐学派之

为重要的事’。”²⁷ 女高音的吸气是腹部包括两肋向外扩张，胸部膨开。美声学派强调气与声的结合，要求声音圆润、饱满、明亮、通畅、连贯，因此，对于女高音的呼吸要求既深沉、坚实，又充满活力，不僵不硬。

但是，青衣在演唱时对于呼吸的要求却与女高音是不完全一样的。京剧艺术是集唱、念、做、打于一身的艺术，演员在演唱的过程中都要配以各种程序表演动作，这一切都需要一种精、气、神的支撑，并合以锣、鼓的铿锵节奏。青衣在台上演唱时，在运用一系列的表演程序手段时手、眼、身、法、步一丝不苟地塑造人物，不时地按节奏和韵律为表演及动作的句、逗来“亮相”。亮相时的全身紧张度不亚于仪仗队里的“立正”。并非像女高音那样大段的旋律演唱，要求除腹部可有合理的紧张以外，身体其他部分均要放松。因而青衣演唱的吸气与呼气均不需要如女高音那样深，身上的状态也不需如女高音那么松，但对于青衣来说这也是正确的范围，不属紧张。

（三） 两者在演唱时的换气上具有不同的特点

女高音在演唱前，考虑到自己的呼吸控制能力，通常安排在歌词和音乐乐句中的合适之处换气，力求达到完美的乐句长度，不破坏一个乐句的完整。在歌剧演出中，演唱的份量极重，女高音在台上演唱时常是大段旋律，动作极少，虽然换气不总在乐句处换，但多数如此，故乐句长短不一，但一般都比京剧青衣唱腔的乐句长，每一口气支持的歌唱时间要比青衣长。以歌剧《梦游女》中阿米娜的咏叹调《啊，看满园鲜花凋零》以及歌剧《贾尼·斯基基》中劳莱达的咏叹调《我亲爱的爸爸》的部分乐句为例可看出以上分析：

1、《啊，看满园鲜花凋零》：

Andante Cantabile 如歌的行板

²⁷ 尚家骥：《欧洲声乐发展史》，华东出版社，2003，P275

Ah, non cre-dea mi - rar - li - a, si pre - sto e - stin - to, o fio - re;
 啊，眼 前 鲜 花 凋 谢，多 短 暂，真 令 人 难 相 信，

sa - si: ai pas - sa - ti - mo - re che un glor - io - so - lo, che un glor - io - so - lo - du - ro.
 之 那 往 日 的 爱 情，象 昙 花 一 现，转 瞬 间 消 失 踪 影。

ro, che un glor - io - so - lo, ah, sol - du - ro.
 影，好 象 昙 花 一 现，消 失 踪 影。

2、《我亲爱的爸爸》:

Andante sostenuto 绵延的行板

e se l'a - mas - si in - dar no, an - dreì sul Pan - te
 你 若 还 不 愿 答 应，我 就 到 威 克

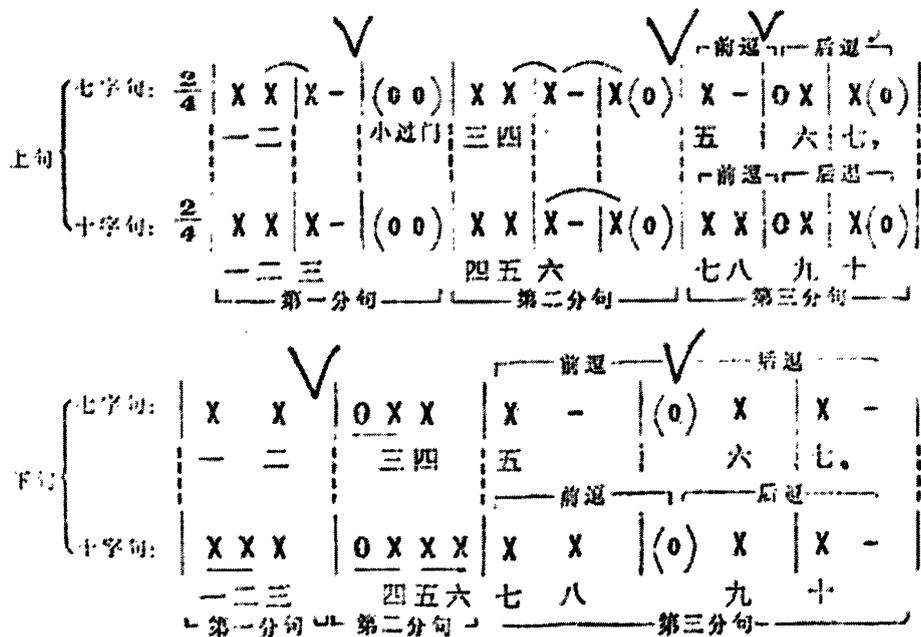
Vet - cino, ma per bu - tar - mi la Ar - no! Mi
 桥 上，纵 身 投 入 河 水 中！我

strug - go e mi - tur - men - to! O Dio
 多 痛 苦，多 心 酸！啊 天

o, cor - rei me -
 哪！宁 愿 死 去！

而京剧的曲式结构及表达习惯则对青衣换气的要求多些。京剧的唱腔是以上下句为基础的。一个唱段就是由连缀若干个上下句而组成的。每个上、下句依唱词的音节分为三个小分句，为了明确句子中的音节和句式间的停顿，在每个小分句之后和上下句之间，还补充大小的过门。如七字句的唱词，就分为二，二，三，在第三分句中，又常常分为一、二前后两逗。十字句的唱词，就分为三、三、四，在第三小分句中分为二、二前后两逗。

以二黄原板为例，其字句结构是这样的：



及“断”，而未谈到“断”与“连”的关系。京剧界另一句话有更好的概括，即使气断，也要达到“声断情不断”的境界。

通过以上比较，女高音与青衣在呼吸上的异同之处是显而易见的，两者均强调呼吸的重要性，注重呼吸技术与呼吸训练，都强调气息的腰腹部支持，但在具体应用方面却存在着如上所说的一些差别。

二、发声

演唱的发声技术和发声的音响是决定不同演唱艺术的重要因素。具体的发声技术的不同，必定带来音响上的不同。我们若想对女高音与青衣的演唱音响作比较，必定对其演唱的发声方法作比较。

（一） 两者都使用真假声结合的形式，且以假声为主，但真假声比例不同。

“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。无论哪种唱法，都是真假声恰当地混合使用的结果。”²⁹

美声唱法要求真假声结合，演唱时的真假声比例，各个声部不同，从低到高的每个音也是不一样的。女高音声部用的是假声为主的混合声，其歌唱音域为c1—c3。在这些音域里，真假声的比例从低到高的每个音是不一样的，它们的混合程度，随着音高的变化而变化。音越高，假声成分就越多，真声成分越少。反之，往低去则真声成分就渐多，假声成分减少。

在京剧行当中，真假声的概念分别用大小嗓来称谓，好的青衣唱法应以小嗓（假嗓）为主，大嗓（真嗓）为辅。可见，青衣唱法的发声也是以运用假声为主的真假声结合，这点与女

²⁹ 见沈湘著，李晋玮、李晋璇整理：《沈湘声乐教学艺术》，上海音乐出版社，1998，P24

高音相似。但无论从每个音高来比较还是将全音域的声音来比，青衣声音中的真声成分还是比女高音声音中的真声成分略多。否则青衣音色中的甜、亮、水、脆是体现不出的。

（二）女高音的声音讲究连贯，而青衣更重视抑扬顿挫。

17世纪美声唱法产生之初，美声歌唱家们就把连贯看作是美声唱法的支柱。美声学派要求歌唱的旋律线条应像提琴或长笛演奏那样地准确、轻松、连贯自如，气息控制应像小提琴演奏中的运弓那样平稳、流畅、抑扬、自如。在训练声音连贯性的过程中，同时也向学生灌输了对乐曲风格和对“美”的概念的理解——没有声音的连贯性就没有旋律线条，就没有美声乐派的“美”的歌唱。可见，追求声音的连贯实际上是美声唱法在美学思想上的一种体现。因此，保持声音的连贯性在美声唱法界是不可缺的、支柱性的技术。女高音唱法从属于美声唱法总体风格，在连贯问题上必然与它要求一致，同时，为了做到这一标准，女高音歌唱家们在演唱过程中势必带来与之相连的呼吸、共鸣、语言等方面的变化与之相适应。

与女高音重视连贯相比，青衣唱法更重视抑扬顿挫。京剧中形容唱时，经常用“抑扬”、“顿挫”等形容词。关于“抑扬顿挫”，我国古代的声乐论著《唱论》上有称“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。”青衣唱法中重视抑扬顿挫即为对变化的重视。在青衣唱法中，这应该是其主要的演唱风格。在梅兰芳之前的青衣唱法顿、挫用得更多些，但在王瑶卿、梅兰芳之后，“连贯”风格在青衣的唱中也得以重视。后辈中尤以张君秋、杜近芳等为突出者。自梅、张、杜后直至今日，青衣唱法普遍拥有这一特征，这种特征在革命现代京剧中将京剧青衣唱法的声乐水准推进到了一个新的境界，为青衣行当塑造人物，表达人物情感提供了有效的技术支持。

（三） 两者歌唱发声时在喉部所用力量的多少上存在着细微差别

喉部在歌唱发声中的作用是至关重要的，也是不容忽视的。伟大的声乐大师卡鲁索在《如何歌唱》书中说到：“要发出正确而纯净的起音，就必须有意识地打开喉咙。”威廉·莎士比亚提倡要“放松地打开喉咙”。可见，喉部所用力量的多少势必影响歌唱者的基本音响。女高音在演唱过程中，十分追求声音的通畅和连贯，因此，她必然强调喉部的力量要用得尽可能地少，要感到喉部是通畅的、不紧张的。而京剧唱腔所要求的抑扬顿挫多，必然要强调咬字、吐字的力量，那么打开的喉咙就必然要加以间歇性的控制和紧缩。故青衣与女高音在演唱时除了上述的不同，在音色全貌上比女高音的力度也要大些，声音窄些、密度亦大些，故喉部的用力稍大于女高音。

（四） 关于声音的微颤

微颤（Vibrato）在声乐中指声音特有的颤动。正常的，专业歌者的歌声中的微颤，一般为每秒六至七次。在美声领域，关于微颤的说法不一。尚家骧所著之《欧洲声乐发展史》中，关于17世纪美声唱法的技术要求中明确提到要求有微颤，并指出人声的微颤，是歌唱中有力的表现手段之一。微颤是否正常、流畅、稳定，在声乐教学中往往又是鉴定发声方法优劣的有效手段。瑞典著名音乐心理学家西秀尔是研究微颤的专家，在他的著作《微颤》中也指出：“一个好的声音的微颤，就是一种音高的脉动，它通常伴随以音强和音色同步脉动，在这样的情况下，声音变得悦耳，有弹性，温柔而丰满。”人声的微颤，如果低于每秒六至七次，则给人一种不稳定、音不准的感觉，在声乐上称之为“摇晃”（Wobble）。如高于每秒六至七次，则给人一种过分激动不安、令人难受的感觉，声乐上称之为“碎抖”、“小抖”。在女高音的演唱中，“摇”与“抖”都是不可取的。

但是著名的声乐大师吉诺贝基在我国讲学时却又明确地指出：“意大利主张声音是直的。”现今世界上在优秀的女高音歌唱家的歌声中，带微颤和不带微颤的两种声音都能听到，都被认为是正确的。

京剧通常不提微颤概念，青衣的演唱中也几乎难以听到类似女高音那样的微颤陪伴着歌声的始终，但却有一种为表达音乐和情感而特意唱出的带有波动的声音，一般用在某句，某一长音上，这种波浪状的声音，被看作一种表达手段，是有意为之，并不普遍使用。

三、共鸣

人类的声带发出的声音很小且很单薄，不能成为歌唱的声音，要靠共鸣把声音扩大和美化，才能成为歌唱的声音。声乐大师卡鲁索认为：“要想发出一个响亮又悦耳的声音，依靠共鸣比依靠强制的力度更为重要。”“共鸣是发声最重要的因素，它给声音带来了音量和音质。”决定歌唱音色的好坏、音色的变化，共鸣起着重要的作用，几乎是决定性的因素。

（一）女高音与青衣都要求全身共鸣，但结果不同。

共鸣的充分利用对于歌唱艺术来说有积极意义。沈湘老师说：“在歌唱发声过程中，所有的共鸣腔体都要起作用。”美声歌唱家卡鲁索说：“全身的腔体都要调动起来起共鸣作用。”女高音的共鸣技术也是与美声唱法的总体规范保持一致的，即强调共鸣的统一性和协调性。即头腔、口腔、胸腔三组腔体按声音的传播及共振规律充分振动的共鸣状况。

在这一点上，青衣也是一样的。他们之所以会出现甜、脆、亮、水的音色，与他们运用头腔、口腔、胸腔相结合的混合共鸣是分不开的。如“梅派”的演唱音色甜美、脆亮而柔和，音响效果圆润流畅、发声自然。“梅派”的共鸣采用了混合共鸣，显得十分丰满统一。与之相比，“程派”共鸣则要求变化

多。程砚秋的唱法个性很强，与青衣传统的音响规范有所不同。因而程的演唱音色较暗，力度多变化，弱音时声音可达细如游丝，颇具呜咽幽婉之效果，行腔中多吞吐及顿挫变化，连贯的成分少于他人。所以“程派”的共鸣着重利用口咽腔后部及头腔共鸣，共鸣运用中的变化多于统一。可见，流派的不同，在共鸣的具体运用的侧重点也有所不同。四小名旦之一的张君秋在吸收两者之长的基础上，将以四大名旦为代表的前辈旦角演员演唱进一步发展。“张派”的演唱在顾及青衣传统音色的前提下，将共鸣的概念进一步明确，比“梅派”更加丰满，他不刻意追求某一部位的共鸣，对于胸腔、口腔、头腔等处的共鸣皆利用得较为充分而又整体，整体共鸣的成分相对较多。可见，呼吸，基本音色，共鸣腔启动程度的不同都会引起整体共鸣结果的不同。美声女高音在语言允许的前提下尽可能多地发挥整体共鸣。而青衣的演唱是在不影响起码的整体共鸣的基础上尽量照顾语音清晰，咬字吐字的过程交代的清楚，字情字义表达的贴切。因此，按照结果，在演唱的声音中，女高音共鸣的成分相对多，用嗓量少一些。青衣与女高音相比，共鸣量少些，而用嗓量略多。

（二） 两者影响共鸣变化的因素各有不同

1、女高音较多地从音高方面考虑共鸣的匹配和变化。

在女高音歌唱的整个过程中，随着音高上行与下行的旋律变化，共鸣的状态是不尽相同的。在演唱中低声区时，以胸腔共鸣为主，口腔共鸣次之，头腔共鸣再次之。在演唱中声区时，重视口腔共鸣，头腔共鸣次之，胸腔共鸣再次之；当声音跨入高声区时就充分发挥头腔共鸣作用，口腔共鸣次之，胸腔共鸣再次之。威廉·莎士比亚说：“头声具有吹笛般和鸟鸣般的音质特征，音色柔美及具有女性的本质。”他强调女声从c2及d2起就要混有头声。”可见，女高音的共鸣较多地从音高方面考虑共鸣的匹配和变化，随着音高的变化，共鸣具有相应的变化。

这在我们演唱单元音时可以感受得明显：

首先，同一元音在不同音高时的声音共鸣不同，我们以“a”为例：女高音在低、中声区唱有共鸣的“a”时，共鸣以口腔为主，故元音 a 很纯净，而唱高声区时，渐渐要增加头腔共鸣，口腔、胸腔共鸣渐渐减少，为了追求声区的统一，追求丰满而响亮的头部共鸣，就有意识地把元音唱得“圆”些、带些“o”音色彩。在不同音高上演唱任何一个元音其共鸣规律不变。

其次，在同一音高上的不同的元音声音共鸣是基本相同的。在五个元音中，a、o、u 是“宽”元音，i、e 属于“窄”元音，但是美声唱法为了追求圆润而统一的音色，使这五个元音在同一音高上相距尽可能的近。如为了弥补“窄”元音太扁、太窄的缺点，唱“i”时要稍微张开点口，上下牙之间相距一指粗细，唱“e”时增大上下齿的距离以便取得共鸣的统一等。同样，在任何一个相同的音高上，先后演唱五个元音，每个元音所获得的共鸣是几近相同的。

2、青衣主要依据不同的元音来选择共鸣的匹配，

与女高音相比，在青衣的演唱中，音高的变化对于歌声共鸣变化的影响是甚微的，而元音的不同对共鸣的影响是明显的。京剧的歌唱语言中，对元音的“纯”要求相当严格。他们不是简单地把中国字的辅音和元音弄清楚就行了，而是要把辅音，特别是每一元音在口腔内的发声情形交待、过渡得一清二楚。因而青衣讲究每个元音在口腔内都有各自不同的着力点和共鸣焦点。几个元音在口腔中的共鸣区域及音波主要冲击点，都有不小的区别。如京剧界在练声时就有找头腔多练依（yi），找胸腔就多练“雍”（yong）的韵母（元音），找口腔多练啊（a）这些说法。

与女高音相反，京剧青衣同一元音在不同的音高上演唱要始终保持同一共鸣效果，比如唱“a”，无论在低音还是在高音上演唱，“a”不许有任何改动，总是纯净的“a”，“a”元音无

论在低音、中音，还是高音区演唱，其共鸣状态是一致的、不变的。而在同一音高上演唱不同的元音则要求唱出的每个字色彩鲜明、音响有别，元音不同则共鸣不同，不许丝毫地含混。

四、语言——咬字、吐字

语言是歌唱中的重要组成部分，通过歌唱能够清晰准确地把语言演唱出来，才能传达出语言中的内涵部分。为了达到这样的艺术目的，就需要演唱者要有扎实的基本功，在把歌曲中的旋律、音准、长短、力度方面唱准确的同时，还要把歌曲中的歌词表达清楚。中外的歌唱家们在声乐训练中都十分重视咬字吐字的问题。如明代戏曲音乐家魏良辅曰：“曲有三绝，字清为一绝，板正二绝，腔纯为三绝。”兰佩尔蒂在他的《歌唱艺术》一书中写道：“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了高度的艺术成就。”卡鲁索在他的《怎样歌唱》中写道，“清晰的咬字会使声音更完善、更集中、更柔和”。美声女高音与京剧青衣分属于不同文化下的两种唱法，在歌唱语言上必定从属于各自所属唱法下的通用规范，但在演唱过程中，由于其所使用的语种不同，在实际的应用上又都各自有着不同的吐字规范。

（一）女高音唱法

女高音的咬字规则来自于美声唱法的语言体系，歌唱时所涉及的语言有意、德、法、俄、英等多种语言。这些语言虽不属于相同的语系，但均属于拼音文字。在此以演唱意大利语为例，其基本的咬字吐字情况如下：

1、 要求辅音、元音清晰准确。

正如李维渤教授所指出的那样：“只追求嗓音效果而不顾吐字清晰并不是美歌传统。美声学派对于咬字吐字的清晰予以了

高度的重视。意大利美声学派的奠基人卡契尼在《新音乐》中便着重强调：“首先是字，然后是节奏，最后才是声音。”著名的皮斯托基教唱时非常注意学生的吐字，要求学生必须把字吐得完美无缺。由于他的努力，学生所唱的每个字都清晰可辨，在必要时还要把双辅音如 r r、s s 等分开来读。到了近现代，兰佩尔蒂要求学生不仅要把元音唱得准确，还要把辅音唱得清晰。但每个元音本身并不含字义，元音与元音紧相连时，每个元音不产生音变，每个单词不会因升、降调而改变词义。

兰佩尔蒂为了吐字清晰还曾经强调要像讲话那样去唱歌。“要在所有歌唱中找到一点讲话，在所有讲话中找到一点歌唱。”所以实际上歌唱家在歌唱时是“像说话”般，而不是“真说话”般地歌唱。女高音在此项原则的影响下，在唱法上也必统一于这个规范，主要表现在：

- 1) 辅音与元音之间。歌唱中，人声发出来的能延长的音基本都是元音，元音是保证声音连贯的基础，而辅音是隔断声音的连贯性的，因此，美声唱法对辅音与元音之间的咬字要求是“子前母后”，即子音要靠前，母音相对地说要靠后。如果子音不靠前，则会咬字不清。如果母音不稍微“靠后”，而是像发子音那样并向外喷气，则声音就会失去共鸣，不圆润而成为“白声”。女高音们在发子音时要发得迅速而果断，发出后要立即退回到母音的发声部位上来。这样才能既保证吐字的清晰，又做到旋律的连贯。
- 2) 元音与元音之间。与上相同，在美声歌唱中要求元音之间的转换和咬字的动作等也不能破坏音乐线条。美声唱法为了追求圆润而明亮的音色和丰富的共鸣是十分忌讳“浅”而“扁”的“白声”。所以美声唱法要求元音在咽部形成，无论是意大利语还是德、法、俄等语言的元音。女高音也是如此，因而女高音在演唱时，五个元音全在

咽腔里。但在演唱时要求有纯正的母音，如果真的用说话的语言来演唱，就显得太白。因此，女高音在演唱时既要把几个元音唱清楚，又要都在腔体里，所以在唱元音时通常有如下规律：首先，五个元音的歌唱时的前后位置要按照生活中说话时的舌位位置排列，从前往后排列为 i、e、a、o、u。但为把五个元音都统一在腔体里，在生活里往前的元音就往后拉一点，反过来生活里很暗的元音稍微往前点，基本是折中的，五个元音才能既统一又清楚。

2、在 高音区女高音获得新的元音统一感

女高音演唱时要求所有的元音趋向统一，要求在歌唱中每个元音的明暗程度和声音位置要一致，不能把某些元音唱得很亮、靠前，有些元音唱得很暗靠后等。在五个基本元音中，不能将宽元音唱得过宽、过暗；也不能因为它是窄母音，就将它唱得很尖、很窄。即使到高音区元音需要加以圆润时，每个元音被加以圆润的幅度也是均匀的，结果是在高音区获得新的元音统一感。

（二） 青衣

中国戏曲演唱中字与腔（旋律），字与声方面有着十分密切的关系，在咬字、吐字方面积累了一套严格的法度。京剧青衣的咬字、吐字规范是从属于京剧及中国戏曲演唱的通用规范的，这规范非常严格，细致。

1、 字分头、身、尾（归韵）

在中国的汉语音韵学中将元音与辅音分别称为“韵母”与“声母”。中国的语言相对于意大利语言来说有其复杂的一面，在中国的每个汉字，不都是由单元音构成的，不少是由复合元音构成的。一个字在演唱中从开始到结束又不是一成不变的。

于是在京剧艺术中把每个字分解成几个组成部分，对每一部分的演唱提出具体的要求。戏曲老艺人说：“字头要咬得狠（喷口有力），字腹吐得要圆，字尾收得要巧。”京剧界为演唱需要把每个字音分成字头、字身（腹）、字尾三部分。这是以唱念要达到吐字清楚又适于行腔的要求来分析字音的。

- 1) 字头。它主要是由声母来担任。字头无声母者称零声母，零声母的字可视为无字头之字。声母除 m、n 有声的以外，其余的均不振动声带。除少数需要强调的字和个别的需要运用“喷口”的字以外，绝大多数字的字头不能太用劲，如果过于使劲地咬字头，势必影响字腹部分的共鸣和旋律的完善。
- 2) 字身，也称字腹，是由韵母组成。它是字的重要部分，延长的部分，是一个字在音响上最响亮的部分。唱念时对字腹发音掌握得是否得当，对能否做到“字正腔圆”关系极大。韵母的区别体现在音色（并非指发声的基本音色）的差异上。当我们发音时，由于开口的大小、舌位的高低前后，以及唇形的圆展不同，口腔就形成了形态不同的共鸣腔，声带发出的基音在不同形态的口腔中振动，产生不同的固定音高泛音峰，于是就形成了不同的元音。因此，到了实际演唱中，在吐字行腔的时候，首先要注意的就是掌握特定的、正确的口腔形态。声音的延长是依附着字腹的延长而延长的。唱好字腹是每个演唱者重要的学习内容。
- 3) 字尾。是字的最后部分。占的演唱时间是极为短暂的。京剧里把字唱入字尾的动作称为“归韵”。它们把数以万计的中国汉字，概括地划分为十三个韵，也称“十三辙”以便于唱好每个字的头、身、尾。每一种同韵的字在发尾音时，口腔的唇、舌、齿、牙、喉的运动状况十分相近，声音在口腔内的冲击点、字在口中的

着力点也相当一致。“十三辙”实际运用起来必须逐字加以体会，反复练习，才能有恰好的唱念效果。再将“十三辙”的归韵简单归纳，只有六种类型：1、本音，无归韵动作，直收本音：如发花、一七、姑苏、乜斜四辙。2、归入元音“i”的有：怀来、灰堆两个辙。3、归入元音“u”的有：由求、瑶条两个辙。4、归入前鼻韵母“n”的有：人辰、言前两个辙。5、归入后鼻韵母“ng”的有：江阳、中东两个辙。6、只归入一个纯粹的动作而不发出“u”音响的是：梭波辙。归韵的方法是在字将唱完时，突然把双唇轻轻一开（动作很小），声音同时结束。

2、 字有四声。

由于汉语的每个汉字都有四个声调（调值），而中国戏曲又讲究依字行腔，即以字的调值来确定音乐的旋律。如魏良辅《曲律》上所说：“四声不得其宜，则五音废矣。”此处的五音指的是12356五声音阶。明代沈宠在其《度曲须知》的书中所述：“凡曲去声当高唱，上声当低唱，平入声又当酌其高低，不可含混。”可见在京剧青衣的演唱中，对于四声的运用必定有着一定的规律。以下为刘吉典先生所著之《京剧音乐概论》对于此概念的概括³⁰：

- 1) 阴平字：在唱腔中遇阴平字必须高唱。
- 2) 阳平字：阳平字必须低出。或为低平腔，或是由低归高。有时为唱腔的音势，可把某阳平字提高来唱，称为“高阳平”。
- 3) 上声：湖广音的上声是由高降低，其尾音向下弯垂，为高降低的调值（北京音的上声是低起下降复升高的，即低降升的调值）。另：上声字又常被处理为向上疾滑，然后再入低行腔的用法。这是湖广音在演唱

³⁰ 见刘吉典编著：《京剧音乐概论》，人民音乐出版社，1981，P143—P15

上的变化处理，也叫“硬滑音”。听起来有劲，也很“俏”。

- 4) 去声：北京音的去声，是由高降低，其尾向下弯垂。湖广音的去声是由低向上提。本身的趋势也是降的调值(有的是高降，有的是低降)，湖广音最显著的特点是向上提的尾音。
- 5) 入声：在北京音中，入声字被派入平、上、去三声，用湖广音唱京剧，多把入声唱成阳平、去声，上句韵脚的入声字多归为去声，下句韵脚的入声字多归为阳平。
- 6) 关于“四声”调值，又有词语、词组的问题。单念、唱一个字时，字属阴、阳、上、去中哪一声是比较容易表达清楚的，字义也易被人听懂。但是遇到一些相同调值的字连在一起时，只是绝对地照每字的调值唱，也有行不通之时，必然得有所变化，变化是有一定规律的。如不这样做，唱腔就要“跳坑”。拘泥于原音非但会使字不准，还必然地出现常说的“以字害腔”或“腔无所适”，反而引发字的调值大大颠倒等现象。把握字的调值的意义在于唱准字词的含义，在于准确地表达唱词的内容。青衣的唱，就吐字而言，不但要将语言的音素咬吐清楚，同时还得时将字的“调值”唱准，是一种并不易掌握的演唱技艺。

在京剧唱念中对四声的掌握和运用，实居重要地位，必须予以重视。京剧青衣的唱，就吐字而言，不但要将语言的音素咬吐清楚，同时还得时时将字的“调值”唱准，是一种并不易掌握的演唱技艺。

3、 青衣演唱中关于咬字吐字技巧中的一些特殊称谓

在青衣的演唱中，为了艺术表达的需要，丰富感情和韵味的表现，通常在咬字吐字上下功夫，所以在青衣的演唱中，有一

些关于咬字吐字的特殊技巧。如“喷口”，“徐吐”，“咀皮子劲”等。这类技巧并不是在每个字每个唱段都使用，而是在特定的表达上为了体现剧中人的情感，或京剧的韵味所使用。使用它们时，必得用在必要处：

1)、“喷口”：是指把发辅音（字头）的口腔有关部分用力保持住，形成对气流的较大阻碍，然后突然除去阻碍，进入字身的演唱，令人感到该字有如从口腔中被“喷”出的效果，这就是“喷口”。常用在感情强烈的句子中。

2)、“徐吐”：在一些字中，要求适当地延长字头（辅音）与字身中的第一个元音（介元音）的拼读时间。如唱“家”（jia）字时唱成（ji-a）。青衣中的程派常用这种咬字方法，他人则在特殊需要时才用。

3)、“咀皮子劲”：京剧要求字字如珠、语音准确，一个字无论延长得怎么长，字音不准走样。他们把这种咬字、吐字恰到好处，保持能力强的技能称为“咀皮子劲”。

五、特殊技巧

除了上述歌唱中的四个要素，在女高音与青衣的演唱中，出于艺术表达的需要，都带有一些特殊的技术技巧，存在着很多既相通又相异之处。

（一）“花腔”演唱技巧

之前我们已谈到女高音有四个声种，其中一种称轻女高音，又名“花腔女高音”，实际“花腔”两字是女高音演唱中的一项特殊技巧，这类女高音因“花腔”技巧使用得多而得名。花腔演唱技巧包括一些快速经过句、快速音阶、分解和弦的跳音以及灵活华丽的装饰音的演唱技巧。这种技巧属女高音声部通用技巧，都应掌握，但花腔女高音用此类技巧时一般音域跨度相当大，超出人声的自然音域并且对演唱者声音的灵活性要求也非常高。

美声学派的优良传统十分重视声音的灵活性，18世纪的美声唱法十分强调花腔技巧的训练。这从声乐技巧的发展上来说，是十分有价值的。因为它有利于发展音域，巩固头声，使声音松弛、解除喉音的压迫，锻炼气息的控制，增强声音的表现力，使声音轻巧、灵活而且起音敏捷、准确以及延长演唱寿命等种种优点，但是，在欧洲歌剧的发展史上，曾经有一段时期歌剧界广泛地采用此项技巧，使得歌剧舞台上的表演完全成了个人声乐技巧的展示，以致与歌剧的剧情完全脱离，从音乐上来看，是完全脱离内容的演唱，这却是我们后世所不可取的。

青衣的演唱没有“花腔”这类技巧出现，但在一些唱段中也有类似于此类技巧的音型出现。跳音似的花腔音型相对较少，现代戏中只在《海港》中可见。

（二） 渐强渐弱的技巧

美声学派的演唱并不追求洪大的音量，更多地是追求优美、抒情的音质，但也注重力度变化的能力。故美声学派训练音量变化，首先注重在一个音上的渐强渐弱，亦即声音抑扬的能力。声音渐强渐弱不是用喉咙使劲或松劲来调节，而是用气息来调节。

美声女高音的演唱中，顾及到旋律线条的连贯性和统一性，一般不在每一两个音，一两个音节就有一个渐强或渐弱。他们在保持乐曲的风格、旋律允许的前提下，有一些适度的语气和音量上的变化。一般说来一个乐句的语气范围越大（即好多个小节，几个乐句一个<><，或><）演唱风格则越显得从容、大方、风雅、高贵。如果乐句的语气的范围较小（两三个小节，三四个音符一次），则适宜于表现心情激动，心潮起伏的情绪。而且在渐弱的技巧上，女高音通常有两种唱法：一种是保持音色的明亮性不变，声音“靠前”，音量渐弱。一般用以表现轻快、明朗、喜悦的感情。另一种是音量渐弱之外，音色也变暗，声

音的“位置”逐渐往后移动，这种渐弱通常用以表现较为深刻的内容和严肃风格的作品。

京剧是非常考究尺寸（对速度和时值变化的概称）和劲头的。唱中强弱的变化对于青衣演唱的韵味的体现有着及其重要的作用。京剧里有几个特别的名词用来形容演唱时的强弱变化，分别为：“宝塔腔代表着唱腔由强渐弱；喇叭腔代表唱腔由弱渐强；而橄榄腔则代表唱腔由弱渐强，再由强渐弱。”³¹ 对于如何在演唱发声上完成这些强弱变化，京剧中缺少系统的技法、技巧，至少是缺少对某些技法进行描绘的言词。

³¹ 引自张庚等主编：《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，中国大百科全书出版社，1983，P617

第三章 比较之结果

一、两种唱法都是科学的唱法

经过以上对于女高音与青衣唱法基本音响的形成以及在发声演唱上的具体比较，我们可以知道，这两种唱法都因为被人们所喜爱而有着相当悠久的历史，都各自形成了一套完整的唱法体系，在诸多方面两者存在着共性与不同，但我们通过比较，可知两种唱法都是科学的唱法。主要表现在以下四点：

（一） 都有高超的发声、演唱技能，有美听的艺术效果

两者都有一套科学的、系统的发声方法，使两者的演唱具备了美听的艺术效果。1、在气息的应用上，两者都注重呼吸是声音的响亮度、字音的清晰度、音色的优美圆润、嗓音的持久性等演唱技艺的重要基础，提倡使用深呼吸，用气息的调节来达到对声音的控制。获得优美的音质，以及统一的音色等。2、在基本的音响方面，第一，两者都使用真假声结合的混合声，讲究声区的统一，消除歌唱发声方式转换时的痕迹，使声音听起来自然、优美、统一。第二，他们均不追求洪大的音量，更多地追求优美的音质，用较小的嗓音力度获得最佳的歌唱效果。第三，重视能产生足够泛音的发音技能以丰富嗓音色彩，给声音增加适度的波动，减少了气息对声带的冲击力，使声音松弛柔和，最大限度地减轻了歌唱者发声器官的负担。3、在共鸣方面，强调整身共鸣，使声音更为丰满、浑厚、结实，有良好的韧性和活力，嗓音具有了所谓的“穿透力”，从而使两者在各自演唱的舞台上，根本不需任何扩音设备就能获得宏大的而有穿透力的声音。4、在歌唱语言方面，两者都要求吐字清晰，将歌唱的语言与音乐很好的结合在一起，并使听众得到艺术的审美和享受。

(二) 都符合生理的自然，符合生理的运动规律，能极大地发挥人体演唱发声器官的潜能，演唱能持久，有长久的演唱寿命。

两种唱法所代表的都是女性角色，在演唱的方法上，两者都选择了真假声结合，且假声多于真声的发声方法，唱出柔美、抒情的音质来突出女性柔和的特性，这非常符合生理的自然，符合生理的运动规律。在音域上，两者都跨越了差不多两个八度以上，极大地发挥了人体演唱发声器官的潜能，且事实证明，两者的演唱都能持久，有着长久的演唱寿命。

(三) 演唱都采用了尽可能多的艺术表现手段，具有丰富的艺术表现力和令人百听不厌的魅力。

京剧和歌剧这两种艺术所创造的歌唱技艺成果之丰富难以统计，丰富到足以表达人类生活中的所有重要情感活动。两种艺术的数百年发展史，创造的浩瀚的剧目，无法统计的剧中人，都被两种艺术的演员们用歌声演绎得淋漓尽致，这两种唱法所积聚的表达人类情感的技艺，手段之功能，之效果，之能被人们接受和喜爱，原因正在于它们的唱法所包含的合理性和科学性。

(四) 都有杰出的唱家，有不止一代的传人，都从时间上被证实了唱法的存在价值。

女高音唱法与青衣唱法从产生到现在都有几百年的历史，在各个历史时期都有杰出的唱家。欧洲历史上的“歌唱学校”、“音乐学校”等各种教学机构为“美声唱法”培养出了各时代杰出的女高音歌唱家。在我国京剧发展史上也有富连成等科班，有王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、张君秋等著名的青衣名家，为中国培养出一代代青衣传人，其中的优秀者不胜枚举。

二、两者在一些方面还存在着不足

(一) 美声女高音

自美声这一歌唱艺术在中国系统、全面地传播以来，我国产生了许多优秀的女高音。歌唱家如郎毓秀、喻宜萱、周晓燕、张权、郭淑珍、殷秀梅、迪里拜尔等。她们不仅在国内受到人们的爱戴，而且也取得了令外国同行刮目相看的成果。但是今天，它也遇到了观众锐减的局面。这除了人民群众审美的正常变化和新的、多种娱乐方式的兴起分流了喜爱歌剧的人群外，欧洲歌剧自身存在的一些问题也是一个重要原因。

第一，歌剧女高音所采用的唱法以假声为主、真声为辅。真假混合声的唱法与语言相结合时，其演唱效果使人感到与人们的生活有一定的距离，少亲切感，歌唱的技艺越高，使人们越难懂，容易产生敬而远之的心理。歌剧音乐所包含的演唱部分，过分强调音乐表达功能，而淡化歌词表达功能，使人们感到欣赏演唱艺术时，只是在欣赏音乐和声音，不能满足人们对歌唱内容的关注和歌词给人们带来的艺术享受。女高音唱法自然也摆脱不了剧种的局限性。

第二，女高音唱法及整个的美声唱法尚未创造和积累适合表达中国人民情感的表达技术和手段，故而这种唱法对中国人民缺少足够的吸引力与亲和力。在中国能接受这种艺术的多为对中、外文化都有一定修养的文化人，而要让广大民众喜爱，则难矣。

（二） 京剧青衣

第一，京剧青衣的歌唱音响缺乏与时俱进的创新精神。现在的青衣歌唱音响，是定型于王瑶卿创立“花衫”行当之后。王瑶卿之前由胡喜禄、时小福、余紫云、陈德霖等人代表的青衣唱法所拥有的音响及表现力均不能满足当时京剧的发展才引发了王瑶卿的改革与创新。其改革、创新涉及了演员唱、念、做、打的多方面，在表演方面，提倡青衣与花旦、武旦在念、做、打方面相互沟通，拓宽了青衣表演的技术、艺术范围，使青衣获得超过前人的表现力。在演唱方面他则采取了两个方面

的措施：

1、向老生行当学习，将青衣演唱时“不张嘴”唱改变成“张嘴”唱。“不张嘴”来源于封建社会大家闺秀的笑不露齿，用在青衣的唱法中显然有诸多不便，对青衣唱法的发展肯定有很大的障碍。王瑶卿提倡的“张开嘴”也并非主张任意张，只要能自如地唱，又有外形的美即可。仅此一改，为青衣唱法的咬字，发声，拓宽音域，增长音量就提供了很大的空间，改革的后果是使得新的青衣唱法有了比旧唱法丰富得多的歌唱音响和艺术表现力。

2、向老生唱腔旋律“借腔”、“借味”。“借腔”和“借味”虽然对青衣的歌唱方法会产生一些影响，可是这两种“借”均属偶然为之，所产生的影响不大，在此不赘言。

王瑶卿，完成了青衣唱法、表演方法的革新，后人称这种新的青衣为“青衣花衫”行当。四大名旦梅尚程荀均受教于王瑶卿，各自的成就非凡，他们在青衣唱法方面的作为可概括为：一、总体继承王瑶卿所奠定的青衣唱法，二是在继承的过程中，发挥各人的特长与特点。因此，在总体上保持和发扬了王瑶卿所创的唱法。

到了京剧创作了大量的现代戏的年份，当青衣行当需要用歌唱来表现现代人物的激越情绪，爱憎分明的感情时，就显示出京剧青衣唱法抒情性有余，而力度变化能力不足的弱点了。当我们看着、听着演员操着青衣的唱法技术去表达李铁梅、小常宝的悲恨情绪时，不由得产生了对演员的同情，因为她们在台上，仅仅能依靠用力气，用近乎声嘶力竭的方式去试图表现人物，但是她们不能创造奇迹，因为青衣唱法中并没有提供这样的技术。

时至今日，京剧要想存活，就不能回避表现当代人物这一课题。那么，京剧青衣唱法中缺少力度变化能力的弱点非得改变不可。

第二，青衣在台上唱念做融于一身，唱得有“韵味”是她们所追求的最高美学目标。由于过分地强调唱腔的综合成果，而忽略对构成韵味的各种技术因素的辨认和训练，对青衣唱法向前发展有客观的阻滞之嫌。

第三部分

怎样促进两种唱法的相互借鉴与吸收

通过第二部分对于美声女高音与京剧青衣演唱上的具体比较和分析，两种唱法的成就都是伟大的，但是，两种唱法在一些方面所存在的如以上所说的不足也是发人深思的，笔者认为，对于它们克服各自所遇到的问题，促进两者相互间的借鉴与吸收是十分必要的，以下便是笔者结合自己的学习和实践而引发的一些思考。

建议：两者在一些方面的相互借鉴有利于其各自唱法的建设

一、美声女高音对于青衣的借鉴

据以上比较，美声女高音与京剧青衣在发声技巧上有着相当多的相似、相通之处，而今美声女高音唱法在我国的发展遇到的最大困难就是在演唱的过程中缺少对中国音乐及语言的表达手段及创造魅力的学习和把握。那么，中国学习美声唱法的歌手可做的工作是：把自己文化遗产中的精华如京剧中的青衣唱法渗透到学习欧洲演唱艺术的过程中，这是很有价值的。我认为借鉴的方式是我们这些从事美声唱法的中国女高音，直接学习京剧青衣的唱腔、唱段。因为京剧青衣的演唱艺术中深深地、全面地大量地存在着用演唱的方式来表达中国的汉族音乐、汉族语言的手段、方法，可言传的、不可言表的表达中国人的各种情感的思想 and 提示，以及多不胜数的表达的典型示范。将这种学习持之以恒，坚持数年，必有成效。这种借鉴方法以前曾用过，也取得过一定的成绩，但那时是由官方组织实施的。如果将这种借鉴行为变成艺术家为了自己的事业而自觉地采取的学习行动，那么，假以时间和智慧，相信会在学术上取得令人意料之外的收获。

二、青衣对于美声女高音的借鉴

青衣唱法中抒情成分有余，而力度变化能力嫌弱的局面是客观存在的，若想在克服唱法弱点上有所作为，青衣演员向美声女高音学习是很有意义的。

女高音的演唱艺术中，拥有力度变化能力强的唱法技术，可以被借鉴到青衣的唱法中，供青衣演员在摸索唱法与日俱进的过程中作为重要的参改。

结 语

文章始终围绕着美声女高音唱法与京剧青衣唱法展开论述，得出的结论是这两者之间可以相互借鉴与吸收的。即使让美声女高音学唱京剧青衣的唱段，让青衣学习美声女高音唱法的某些曲目，只要操作得当，双方也都会有所收益，而且不会损害嗓音的健康。而其他声部与其他行当呢？不能照搬女高音与青衣的经验，若想弄明白该怎么办，笔者的观点是一对比地比较之后方能有较为客观的结论。才能不犯样板戏年代让所有的美声唱法歌手都学京剧唱段的盲目性的错误。

笔者作此文的动机和兴趣来自本人的杞人忧天之情结，我总担心美声唱法在中国的未来无立足之地，也总担心中国的京剧文化因缺少世界人民都能懂的共同话语而难以走向世界。

参考文献

著作:

- 1、马少波 等 主编:《中国京剧史》(上、中、下卷),中国戏剧出版社, 1999年9月第一版。
- 2、刘吉典 编著:《京剧音乐概论》,人民音乐出版社,1981年第一版
- 4、卢文勤:《京剧声乐概论》,上海文艺出版社,1984年3月第一版
- 5、徐城北:《京剧与中国文化》,人民音乐出版社,1999年第一次印刷
- 6、[美]威廉·文纳:《歌唱——机理与技巧》李维勃译,世界图书出版公司, 2000年9月第一版
- 7、沈湘著,李晋玮、李晋瑗整理:《沈湘声乐教学艺术》,上海音乐出版社,1998年10月第一版
- 8、沈旋主编:《西方音乐史简编》,上海音乐出版社,1999年第一版
- 9、尚家骧编:《欧洲声乐发展史》,华东出版社,2003年5月第一版
- 10、李维勃编:《西洋声乐发展概略》,世界图书出版公司,1999年12月第一版
- 11、蓝凡著:《中西戏剧比较论稿》,学林出版社,1992年11月第一版

学术文章:

- 1、陆小兵 陆丹青:《西洋美声唱法与中国民族唱法之异同》,《星海音乐学院学报》2000年第4期
- 2、孙允立:《音乐在歌剧与戏曲中的功能与表现特征之比较研究》(上),《中国音乐》,2002年第4期

- 3、孙允立：《音乐在歌剧与戏曲中的功能与表现特征之比较研究》（下），《中国音乐》，2003年第2期
- 4、刘志 沈悦：《中国京剧唱法与欧洲歌剧唱法之比较》，杭州师范学院硕士学位论文，2003年5月
- 5、刘志：《漫谈我国戏曲、曲艺演唱艺术的理论建设》，《杭州师范学院学报》，1995年第5期
- 6、滑静：《论京剧唱腔与歌剧美声唱法之异同》，《交响》，2002年第3期
- 7、吕一津：《张君秋在京剧旦角唱法中的地位及贡献》，杭州师范学院硕士学位论文，2005年5月

后 记

我国戏曲研究的著作颇多，但是对其各行当的唱法（包括发声的基本方法，音响特征，审美取向等方面）的研究尚欠系统。我国对西方声乐理论研究始于上个世纪初，持续时间长，研究有一定规模，文章数量众多，但基本雷同，只有少量有价值的译著。即便如此，也为我们研究中国古代的声乐理论及戏曲曲艺演唱艺术提供了很好的参考资料和研究的工具。近十年来，也出现了歌剧唱法和京剧唱法相比较的一些文章，但是缺少对具体的京剧某行当与美声某声部对比研究。本文将京剧里的青衣行当与美声唱法中的女高音声部拿出来，在唱法上作比较研究，企图通过研究好这一课题，进一步加深认识和挖掘美声和京剧唱法各自的传统精华，深入了解各自的艺术价值，促进相互间的吸收与融合。我作为一名在读的研究生，理论研究水平有限，只能是结合自己的实践，在自身认知范围内就这一课题作浅薄的论述，希望得到各位专家与老师的批评与指正。

此外，我要在这里感谢我的导师刘志老师。从确定课题、资料收集、写作成文到修改定稿的整个过程，我都得到了他的悉心指导。是他在这三年的研究生学习中给了我细致的指导和帮助，使我渐渐地掌握了理论研究的思维方式和基本手段并终身受用。同时，还要感谢学习期间所有关心我的老师和同学，在此送上我最真挚的谢意。