

试谈花鼓戏的练嗓与行腔

洪 国 权

湘潭市文化局戏工室印

1984年7月

试谈花鼓戏的练嗓与行腔

目

录

前 言	1
一、基调偏高持久难	1
二、语言复杂行腔难	3
三、风格别致咏味难	8
四、各显神通统一难	10
练 嗓	11
一、西洋唱法与花鼓戏唱法的同异	11
二、什么是科学的发声	11
三、灵活的用气	12
1、掌握正确的呼吸方法	12
①腹式呼吸	13
②胸式呼吸	13
③联方式呼吸	13
2、练习对气流的控制	14
①关键在于吸气肌肉群	14
②练习的方法	14
3、灵巧的运用气流	16
①吸气方面	16
闻气 喘气 偷气	
②呼气方面 操气、弹气 顿气	17

四、纯洁音色-----18

1. 发音器官的结构-----19

2. 发音上一般易犯的毛病-----19

侯音、白声、偏声、半声、沙音

五、扩展音域-----22

1. 发音高低的基本原理-----23

① 声带振动体积的大小-----23

② 声带张力的大小-----23

③ 发音管的长短与大小-----23

④ 气流压力的大小-----23

2. 声区转换-----25

① 直声到底，稍加掩盖-----26

② 真假并用，避开换声关-----27

③ 半嗓引度，天地贯通-----27

六、增加音量-----31

1. 什么是演唱的共鸣-----31

2. 共鸣的腔体-----32

3. 各共鸣腔体的特点-----32

4. 西洋唱法对共鸣腔体的使用和调配-----33

5. 花鼓戏演唱对共鸣腔体的使用和调配-----33

① 主要依靠口腔-----33

② 紧张配合鼻腔-----34

③ 慎重的对待胸腔-----35

④ 适当的挂上胸腔-----36

⑤ 共鸣腔体的调配和练习-----36

行腔-----39

一、花鼓戏演唱的流派-----39

二、掌握花鼓戏的语言特点-----40

三、吟音的巧妙运用	42
1. 一般情况下在不稳定的音上吟	42
2. 特殊情况下稳定的音也可以吟	45
3. 吟音一般是在直音的前边	47
四、创腔、改腔、偷腔	48
练习曲	51
一、思乡	51
二、三更阳雀啼	51
三、铜钱歌	53
四、到春来	54
五、四六调(正板、垛板)	55
六、洞腔(桃源腔)	56
七、扯白歌	57
八、放风筝	60
九、喇叭调	61
十、洗菜心	62
十一、蝶恋花	64

试谈花鼓戏的练嗓与行腔

前 言

湖南人几乎个个都能唱几句花鼓戏，但是真正能唱得好的却为数不多，是什么原因呢？因为它有演唱上的四大难处。

一、基调偏高持久难

过去的花鼓戏主要是坐草台子演唱，^上既没有回音的墙壁，更没有扩音的设备，只有引颈高唱方能吸引看客，仔细分析每首曲牌的实际音域并不宽，如十字调。

(过门) $\dot{1} \underline{\dot{3}} \dot{1} \underline{\dot{3}} \dot{1} \quad 6 - \mid \underline{\dot{5}} \underline{\dot{3}} \underline{\dot{3}} \underline{\dot{5}} \underline{\dot{3}} \cdot \mid \underline{\dot{6}} \underline{\dot{5}} \underline{\dot{3}} \mid \underline{\dot{6}} \underline{\dot{5}} \underline{\dot{6}} \mid$
小刘 海 呀 生 茅 棚 罗 别 了 娘

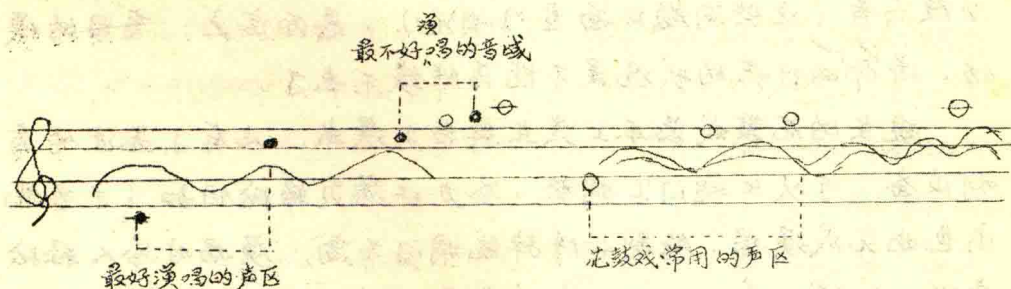
$\dot{1} \underline{\dot{5}} \underline{\dot{3}} \dot{1} \underline{2} - \mid \dot{1} \dot{1} \underline{\dot{5}} \underline{\dot{3}} \underline{\dot{3}} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{6}} \mid \underline{\dot{5}} \underline{\dot{3}} \underline{\dot{3}} \underline{\dot{6}} - \mid$
来 拉 喂 合 合 肩 千 担 往 山 林 走 去

$6 \dot{1} \underline{\dot{6}} \underline{\dot{5}} \mid \underline{\dot{3}} \underline{\dot{5}} \underline{\dot{3}} \dot{1} \underline{\dot{6}} - \mid \dots$
程(那) 呸

此曲的音域是从 $\dot{5}$ —— $\dot{5}$ ，只有一个八度，其中 $\dot{5}$ 只有一次以八分音符的时值（半拍）出现在行腔之中，所以基本上只有七度。但是一般都是用C调来演唱（即大筒2—6弦）实际的音域是从 g_1 — g_2 ，短短的八小节唱腔中 g_2 （ $\dot{5}$ ）出现了八次， e_2 （ $\dot{3}$ ）出现了14次，按照上下句

反复演唱，一领唱腔就不知要唱多少个3、5）。

根据人的声带结构和发声习惯，一般来说3、4、5（ h_2 、 f_2 、 g_2 ）是男女高音的换声区（特别是男的）是最不好控制的几个音，一般的男高音要练习一至两年才能唱好 g_2 （5），而我们的花鼓戏演员一般是不研究发声练习的，也不知如何练习。加上工作的需要，也只好靠本钱，凭体力：仗年轻拚命的叫喊了。自己不能支配自己的声音，也就更无行腔的味可谈了，所以猴音、白声、沙声……等等一些不悦之音时隐时现，层出不穷，久而久之渐渐退色，毛病百出，弦绷得太紧是要断的。



从上图可看出一般的花鼓戏曲牌往往下而丢掉了几个好唱的音，而上面加几个难唱的音。

唱过花鼓戏的人都有所体会，西湖调比功夫调难唱，木马调比西湖调更难唱，其实木马调和功夫调的音域一样，木马调的音域是1—5（ d_1 — a_2 ），功夫调的音域是5—2（ d_1 、 a_2 ）都是12度，但是木马调的主要旋律多故是持续和围绕在换音区，最易卡壳，特别难唱，而功夫调的主要旋律则多故在自然声区，个别的出现高音，唱起来就要自如一些，唱过“讨学钱”的人的感受就特别强烈，它是D调（1—5弦）多次的出现 a_2 ，一开唱就要从正月唱到十二月，大约一百多句，真是要命唱啊，又怎么能够持久呢？

形成这样的状况是历史条件造成的，一是要在广场上演唱，需要高亢，二是没有作曲人员，全靠艺人自己根据上下句两句缩唱，有局限性，要解决这个问题还需从两个方面入手。

第一，作曲者要懂得声乐，要熟悉每个演员的嗓音特点，如谁的那一段声^音最好，甚至那一个母音发得圆润等等，扬长避短，特别是高音，转换为低音要有准备，要留有余地等等。……

第二，演唱者要掌握发声的原理，加强声带功能，气息控制，共鸣调配，声区转换，咬字行腔等方面的练习，逐步的解决，努力想办法唱好高音，力不从心时，也可以想办法回避高音（这些问题后面专门阐述）。总而言之，盲目的模仿，拼命的叫喊的状况是不能再继续下去了。

现在的花鼓戏基本上是在舞台上演出，又有了先进的音响设备，可以生调门上调整，尽力让演员轻松自如，才可能出色地完成演唱，越剧和评弹就调门不高，演唱时给人轻松清晰、细腻之感。他们的艺术青春也就充满了魅力。

二、语言复杂行腔难

湖南语言十分复杂，有“隔山不同音，过水不同调”之说。就发音来讲，开、齐、撮、合四呼，唇、舌、鼻、牙、喉五音，样样皆有，平、上、去、入四声还不够用。变化多端，音态百出。演唱花鼓戏曲调，特别要求按字行腔。如果倒了字音，就成了大家讨厌的大舌头，少爷腔、学生腔、口里不干净等……。如“谷”字与“七”字。

<u>6.5</u>	3	<u>66</u> 3	5	<u>6.3</u>	6	<u>633</u>	<u>2 1</u>	1
*谷	子	金金	黄	*七	呀	*七	月	八呀

就不能唱成

3.5 3 | 663 5 | 3 6 | 33 21 |
谷 子 金 黄 * 七 呀 * 七 月 八 呀

这样湖南人就听成了“古”字与“起”字。

为了不倒字就必须在某些字上加上各种倚音或进^行四度、五度、六度、七度、八度的大跳，这样大弯小拐就特别的多，行腔既复杂又困难，特别是有些音只可能口传，不可能用谱记录，需要演员自己再创作，如果照谱演唱就必须出现字生腔，听起来味同嚼蜡，要解决这个问题，最好的办法是向老艺人学习。我们的老艺人不但是一个演员而且也是个天才的作曲家。一个曲牌十分的简单，只有上下两句，但是一到老艺人口中就如鱼游水中活泼多姿了。喜、怒、哀、乐的情绪可以完全表露，叙事、抒情、对答、幽默承现无遗，长可达几十上百句，短可以一句或半句，开头自如，终止完美。他们的演唱有着深奥的学问，千万不可等闲视之，如木马调，根据不同的内容就能唱出不同的情绪，出现不同的曲调。

快乐的 (行板)

(1.3 13 | 53 21 | 535 11 | 5 —) |

1 1 | 3 3 . | 1 1 | 3 1 . | 6 1 | 1 | 55 3 |
人 逢 喜 事 精 神 爽 啊 月 到 中 秋

1 1 | 3 | 5 — | 3 1 1 | 33 35 | 3 3 3 | 51 0 |
分 外 明 满 院子成了一个好对 象啊 嘿

3 5 3 | 5 5 i 5 | 3 2 | 5 i 6 | 5 6 5 6 i | 5 - ||

妹子是供销社的李秀英。

悲哀的 (慢板)

(1. 3 i 3 | 5 3 2 1 | 5 3 5 i i | 5 -) |

2 3 5 | 5 i 6 | i 5. 3 | 2 i i | 5 5 3 | i i . tr |

屋漏又遭连夜雨 行船又遇

6 5 6 3 | 5 5 - | 3. 5 2 | 2 i 2 i 6 | 6 ; 6 ; i | 2 i |

打头风，地主逼租如狼虎，

6 6 i | i 5 3 2 1 | i 2 | 5 2 i 6 | 5 6 6 | 5 - |

保长又带人抓壮丁。

气愤的 (快板)

(1 3 i 3 | 5 3 2 1 | 5 3 5 i i | 5 -) |

3. 5 i i i 3 0 | 2 5 | i i 0 | 5 6 6 3 | 5 5 0 5 |

骂声三牙子不是人啊！偷了我的黄瓜还

6 6 6 i | 5 0 | 2 2 6 | 5 3 . | i 3 | 3 i . |

扯了我的藤若不看你年纪小啊！

6 3 3 | 3 3 3 5 3 | i 2 | i 2 i 6 | 5 0 6 | 5 - ||

硬要捉你几个“鹅”丁(粒)古亨。

欢喜地 (小快板)

1. 3 | 1 3 | 5 3 | 2 1 | 5 3 5 | 1 1 | 5 - |

5 | 1 | 2 2 | 3 | 1 | 1 | 1 - | 1 | 5 | 3 1 | 6 3 |
太阳一出红彤彤，满坑谷子

3 | 5 - | 5 | 5 - | 1 | 2 3 1 | 1 | 6 - | 6 3 | 1 - |
黄金金，科学种田就是好 (啊)

5. 5 | 3 3 | 3 | 2 | 1 2 | 1 6 | 5 | 6 5 6 | 5 - ||
今年又是好收成 (哈).....

上面四段唱腔都是根据木马调的基调，语言的规律，唱词的情绪临场编的，调式结构完全一样，表演起来差别很大，先贤人都有即兴创作的天才，当年我向朱太和、李材临两师傅学唱时，就深，地感到他们是出口成章，字字有韵。节奏板眼，煞，入扣，但是行腔时又变化万千，音律难测，同一个木马调常常是唱第二遍时与第一遍不同，昨天唱的与今天唱的不一样；太和师傅与材临师傅又有所差别，但无可非议又都是唱的木马调，可见短短的十二小节可以唱出多少微妙而多样的曲调。

还有，各地语言不同又有所变化，如湘沅“讨学钱调”与“学乡讨学钱调”，虽两地仅距百里之地，却有调进之别。

宁乡“讨学钱”调 行板 C调 (A=羽)

6 3 5 | 3 1 | 6 1 5 | 6 | 6 3 3 | 3 | 3 6 | 6 | 5 5 | 3 3 |
七月里是中元节，尸尸

3 i 5 6 | 3 5 3 3 i | 3 3 3 3 | 6 i 3 6 3 5 i | 3 i 6 |

祭祖 先只怪得祖先 不显 圣落第的秀才冒得 钱

6 i 5 3 3 i | i 3 i 3 | 6 i i i 3 3 | 3 6 i 2 i | 6^m - |

唯望 祖先多保 佑耳²的学俸 往上添 啦

(i 3 6 i 3 5 3 | i 6 3 i 6) | 6 i i i 3 3 | 3 6 i i | 6 i 5 6 |

耳²的学俸 往上添呀啦。

湘沅讨学钱调 D调 (D=宫的调式)

5 3 5 i 5 | 3 i 2) | 6 3 3 3 i | 6 i i | 5 5 3 3 |

七 月 里 是 中 元 祭²尸²

i i 3 5 | 2 5 3 3 i | 2 3 5 i · | i 3 5 i 5 | 3 i 5 |

祭祖 先只怪得祖先不显圣(啊) 落第的秀才冒得 钱

i 5 3 i | i 3 2 i | 5 5 i i | i 3 5 5 | 3 i 2 |

唯愿 祖宗多保 佑哇耳² 学俸往上 添(呀拉合 咳)

3 i i 3 i | 3 6 i 3 i 5 5 | i i i i | 3 5 5 | 3 i 2 |

衣呀子 衣衣子呀衣的耳² 学俸往上 添呀拉合 咳。

两首讨学钱调，唱词一样，曲调完全不同，就连调、调式、调性都有别。宁乡“讨学钱”调是小调性的羽调式或在C调上演唱；湘沅讨学钱调是下调性的商调式在D调上演唱，看宁乡。湘沅相距百多华里，两首讨学钱调可说有天壤之别，到底谁是谁的派生，至今无法考究，但同样都成了花鼓戏的

通用曲调，可能是与语言有关。所以语言的差异又派生出邵阳花鼓、衡阳花鼓，各县的花鼓又有所增删，也就形成了花鼓戏的丰富多采，行腔也就细腻而艰难了。

第一，要认真向老艺人学习，只有将他们的演唱精华得之于心，才可能咏之于腔。

第二，要有意识地结合起来，在公认的语言基础上进行统一的规范，如长沙花鼓戏，围绕在长沙之周围的县市就要学习好长沙话，邵阳花鼓戏系统就要以邵阳话为核心，衡阳花鼓戏就得充分地运用衡阳话，不要又是衡东话，衡山话，衡南话、常宁话等等之语言。

我的主张是：小地方丰富大地方自成风格，大地方盖小地方而树其系统，这样，行腔就会慢慢地走向规律性。

三、风格别致咏咏难

湖南花鼓戏是在湖南的民间歌舞的基础上发展形成的，它的大部分唱腔都是来自民歌、小调。因此它具有地方性，歌唱性和戏剧性，演唱起来别具一格，好比辣椒、大蒜、豆豉调在一起，其味无穷，不仔细揣摩，演唱起来就难出味。

伴奏的乐器主要是大筒、锁呐，又使味中出味，无论是一般歌曲的演唱技巧和其他剧种的行腔方法，如上滑、下滑、收音、回音、直音、颤音等等，各种类型的装饰音，花鼓戏中皆有使用。

其中最突出的是吟音的巧妙的运用。

吟音（ㄅ记号）此词是借用了二胡的操弦术语，在演唱时波明显的操动，有的叫大摇，像二胡操弦一样既明显又柔和。

颤音的声波是——

吟音的声波是——

吟音大约是为每拍操动四下，记号——○——

用也不同，其色彩也就多样。

① 鼻吟音

..... $\frac{6}{i \ i \ \overline{3 \ 6} \ 6 \ i \cdot}$ $\frac{1}{\overline{3 \ i} \ \overline{3 \ 6 \ i} \ | \ i \ \overline{3 \ i \ 6 \ 5} \ 6}$ - - - - -
 其中可能 可能有文章。

索之感。

② 〇 吟音

..... 6 6 5 3 | 5 | 5 | 5 | 3 5 | 6 5 |

大号 叫 许 成 (勒) 福 光 一 人 (旁)。

幽默之感。

③ 咽吟音

..... 1 1 6 1 | 3 3 3 5 | 0 - | 1 1 3 | 6 5 |

高音 刺入里呀 啊 歌声 扬噢。

之感。

咽腔内作明显操动，一般多是局部的共鸣。

也有一般的规律性在此不详述。吟音的巧妙运用，是花鼓戏行腔的特质。

总而言之，吟音吟音，有色有声，用之巧妙，韵味津津。

四、各显神通统一难

在演唱风格上我赞扬百花齐放，同是唱花鼓戏，应该每个人有每个人的风格，每个团有每个团风格，花鼓艺术才有所创新的发展。

我所讲的统一，是在发声方法上的统一，而且一定要统一在科学发声的基础上。

几百年来，花鼓戏的发声习惯基本上是自由模仿，即兴的演唱。

花鼓戏的表演艺术远远超过了声乐的艺术，往往看戏时表演纯粹，亲切十分抓人，一旦开口就令人揪心，很多演员的声音缺乏美感，唱的人费劲，听的人难受。

再有，花鼓戏过去没有伴唱与合唱，形式的发展，往往也采用这种方法，由于发声的概念不统一，个别的唱还能听得下去，一到合唱就实在受不了了。圆的扁的明的暗的混在一起，加上行腔上的即头，十个人合唱可以听出七、八人的噪音，我建议一般的情况尽量少安排合唱，一定要安排，就最好找几个在发声上相靠的人来唱。

四大难处，是历史造成的。但是我们的花鼓戏艺人几百年来已经自发的摸索了一套方法，事实证明是科学的，如何冬保师傅的高亢明亮之声，杨福生师傅的清晰、细腻之音，吴谷音同志的玲珑、婉转之调，刘超黔同志的通畅纯美之曲，都是字正腔圆，有声有色，只是没有整理成文，没有形成一套方法。

因此，着力总结和 research 先艺人的优秀唱法，借鉴科学的发声原理和兄弟剧种的先进方法，为花鼓戏的唱腔特点，建立一套练嗓的办法，编写系统的教材，培养一批花鼓新秀，从而在演唱方面把花鼓戏向前推进一步，是我们这辈人责无旁贷的职责，笔者才疏学浅，但热情甚高，愿在此项工作中

起抛砖引玉之作用。

练

嗓

(即发声方法)

一、西洋唱法(指西欧传统唱法)与花鼓戏唱法,两者因语言不同、风格不同,在演唱的音韵效果也有所不同,闭同思音。《茶花女》与《胡秀英》两者除语言旋律不同之外,在其音色上也有所差异。相对来说(仅仅是相对)茶花女王体浑厚,胡秀英清彻明亮,也就是说西洋唱法好似高山瀑布,漾々荷々,不但有水泻之声,而且引起了空谷的回响……。花鼓戏唱法好比小河淌水,哗啦叮当,时而宽广,时而细小,清彻透明,玲珑婉转。同样是水,动态不同就有不同之声,同样是唱,概念不同就有不同之音。

关键在于西洋唱法强调混合共鸣,花鼓戏唱法采用混合共鸣与局部共鸣相间,但是两者又有统一的要求。

即: 上下要通 (指声区)

音色要纯 (指色彩)

量差要大 (指音量)

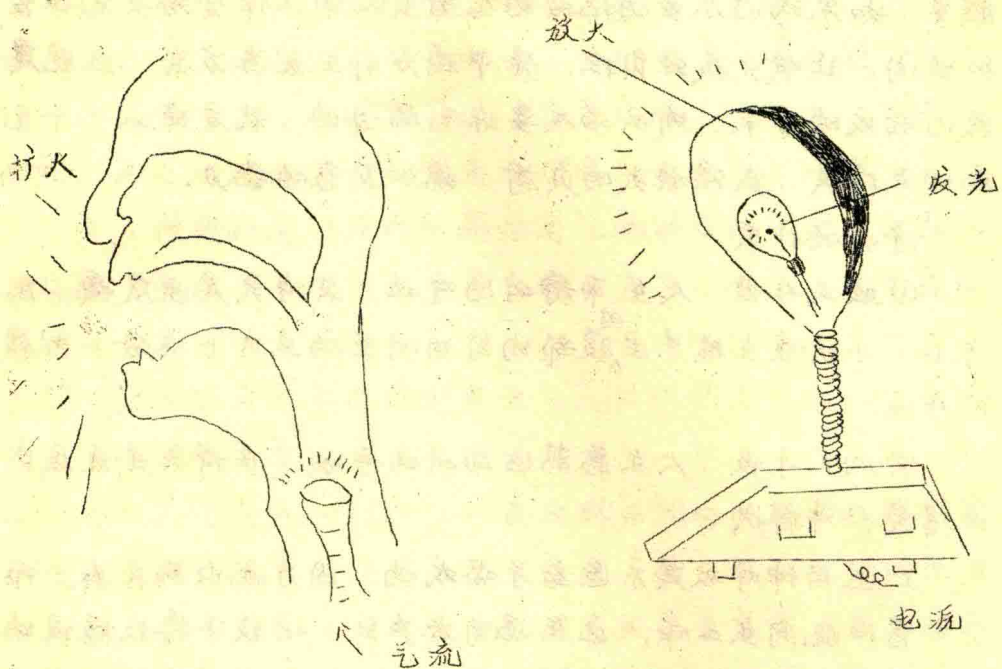
控制要灵 (指技巧)

花鼓戏的练嗓也必须适应上述的要求,花鼓戏是源于民族唱法的范畴。

二、科学的发声

发声分呼吸(气流)、发音、共鸣三大部分(即动力、发音、扩大),就象桌上的台灯一样有电流、灯泡、反光镜三大部分。电流使灯泡发光,反光镜把光集中和加强。

科学的发声即：良好的气流（又名气息）振动声带，引起其它器官的共鸣，求得理想的音响效果，所以花鼓戏练嗓的过程同样是用气发音，共鸣三者矛盾统一的过程。



三、用气灵活

气流是发声的动力，像灯泡与电流，电流强了灯泡会炸，电流弱了灯泡不亮。我们唱戏用气过多声音会破，用气小了又发不出声，电流（电压）要求稳定；气流（气息）则要求控制。怎样控制或运用气息是唱好戏的关键。

1. 掌握正确的呼吸方法

参入呼吸活动的有那些器官和肌肉呢？大体来说有口、鼻、咽、喉、气管、肺、肋骨、隔膜、腹肌等。呼吸是人的本能活动，是非意识的。不管任何时候，它总是在有规律的进行。它一付止，生命也告终。而我们唱戏的呼吸则是个

有意识的活动，生活的呼吸只是解决吸入新鲜空气，呼出二氧化碳。至于多少深浅无所谓。而唱戏的呼吸还得讲究长短、缓急、强弱，所以就产生了矛盾，而矛盾的焦点又在喉头。它有两个任务，一是控制空气出入的闸门，二是振动发声的腔室，如果我们尽量地把控制空气出入的工作分给其它器官和肌肉，让喉头减轻负担，集中精力用在发音方面，这就是我们唱戏的要求，所以唱戏要练气的目的，就是建立一个气流的支撑点，减轻喉头的负荷，增加发音的能力。

呼吸的种类

①腹式呼吸，人在平静时的呼吸，其特点是速度慢，压力小，小孩睡在摇篮里，腹部均匀的明显的在上下活动，即腹式呼吸。

②胸式呼吸，人在激烈运动时的呼吸，其特点是速度快，吸得浅，呼得快。

上述两种呼吸是不适应于唱戏的，因为他们都是某一部分器官和肌肉在工作，这在唱自然声区，唱较平稳较短促的句子是可以对付的，但一到较强较高变化大的唱腔就无能为力了。

③联合式呼吸，又叫全身性呼吸，胸腹联合式呼吸，肋骨贮存法，丹田之气……等等。其特点是充分的利用各呼吸器官和肌肉的功能，综合的运用和加强它们之间的合作，以适应于唱戏，实际上我们花鼓戏唱得好的人自觉与不自觉的运用了这种方法，古代的丹田之气就是如此，我总结为四句话：

气沉腰脐

臂似双翼

丹田巧收

操弹如意

a，气沉腰脐，是指吸气的贮存部位，气流要吸到肺的下端，引起内脏移动，腰部周围肚脐以上明显的扩张，横膈