

卢文勤著

京剧声腔研究



上海文艺出版社



卢文勤 著

东剧声乐研究

卢文勤 撰



上海文艺出版社

内 容 提 要

本书内容共分十章：(1)呼吸；(2)共鸣；(3)字、腔——风格韵味的构成；(4)京剧常见的发声问题；(5)如何训练京剧歌唱；(6)京剧与唱歌；(7)京剧流派的发声；(8)变声问题；(9)关于练武功与嗓子的关系；(10)京剧声乐的发展。

作者比较系统地、科学地整理、总结前辈京剧艺术家们在用嗓、行腔、吐字等方面丰富的技巧手段和经验，并结合中外歌唱艺术的方法和经验进行阐述，使戏曲歌唱艺术在继承传统的基础上有所突破，有所革新。这是一本较好的声乐理论书籍，可供声乐工作者及戏曲、歌唱演员参考。

责任编辑：赵维庆

封面设计：麦荣邦

京 剧 声 乐 研 究

卢文勤 著

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海翔文印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 6.75 插页 2 字数 148,000

1984年3月第1版 1984年3月第1次印刷

印数：1—4,500册

书号：8078·3464 定价：0.92元

序

京剧的历史已二百余年矣，前辈艺术家们在用嗓、行腔吐字等方面，积累了丰富的技巧和手段，在过去许多记载中也谈到过这些经验，但是，科学地系统地整理成为专门著作，迄今为止，确还没有见到过。特别是如何把中外歌唱艺术结合起来，加以融会贯通，升华为理论，更是鲜见成书。

卢文勤同志从事京剧音乐工作三十余年，熟悉京剧各个行当和各种流派的行腔、唱法，同时对声乐理论如何使用头腔、口腔、胸腔等共鸣发音部位，进行过多年的探索与实践。他发现我国民族戏曲和西洋歌唱的发声方法，有不少是相同或相通的（例如戏曲的唱、念须用“丹田”，唱歌则用“横膈膜”，实则部位基本相同，不过名称各异耳）。卢文勤同志主张两者应当取长补短，使戏曲歌唱艺术“古为今用”，“洋为中用”，在继承传统的基础上有所突破，有所革新。这是卢文勤同志写《京剧声乐研究》一书的主要意图。

党中央号召我们：“提高整个中华民族的科学文化水平”。《京剧声乐研究》一书是符合这一精神的。在我垂暮之年，得能看到此书的出版，感到无比高兴。希望广大戏曲工作的同志们在“百花齐放，百家争鸣”方针的指引下，展开更进一步的研究和探讨。

俞振飞

一九八〇年十月

自序

我是一个京剧音乐工作者，自幼就是一个琴迷，梅迷，爱拉，爱唱。可是对声乐发生兴趣，还只是在我十九岁时见到艺术大师梅兰芳先生，并有幸为他伴奏才开始。由于“近在咫尺”，使我发现了京剧声乐的宝藏是非常丰富的。三十余年来，我坚信祖国的这一具有高度艺术的古老剧种，如能借鉴一些西洋的办法加以整理并上升到理论，定能为发展京剧艺术，培养人才创造有利的条件。基于这种想法，我开始做了有心人。在不断总结京剧艺术传统并向西洋学习的同时，联系自己在大学里学的科学知识，一起结合，研究京剧声乐。一九五八年左右，言慧珠同志弃京就昆，我们就在一起探索旦角发声。不久，她恢复上演京剧后又为她伴奏。这里我要特别提出感谢的是现在我校的副校长、当时的京剧班班主任杨震东同志。感谢他的支持和信任，为了检验我和言慧珠同志研究的成果，特安排京二班李元华、陈美玉两同学共同和我一起实践，使我取得了经验，增强了信心。后来我大胆地以京、歌结合的方法来对我女儿夏慧华进行训练，在京剧旦角发声中使用整体共鸣，加上明显的胸声。为了进一步探索其中奥秘，寻找科学道路，在十年动乱中，我放弃操琴和旦噪而学习唱歌。以歌唱练声方法用钢琴为京剧学员练声，这尝试达七年之久。实践使我感到，既不能全盘西化更不应固步自封、保守排外，必须取长补短加强团结协作，为摸索出培养京剧演员嗓

音的规律而共同努力。

中央文化部今年七月份在成都召开的全国戏曲嗓音研究会，提出了正确的三结合方针，为戏曲声乐体系的建立，下了一场及时雨。会上有志于研究戏曲声乐的同志欢聚一堂，纷纷表示愿为探讨和建立这门边缘科学而奋斗。由于下了这样的决心，也才有勇气把不成熟的意见拿出来。如果能从我的粗浅认识之中引出正确的意见来，那么，本书的目的也就达到了。

卢文勤于上海市戏曲学校

一九八〇年十二月

目 录

序	俞振飞(1)
自序	(2)
引 言	(1)
第一章 呼吸	(11)
一、呼吸的重要	(11)
二、怎样呼吸	(13)
(一)胸式呼吸 (二)下胸呼吸 (三)腹式呼吸	
三、有关呼吸方面的一些问题	(19)
(一)用嘴还是用鼻呼吸 (二)吸气最好不要有声音	
(三)呼气重要吗 (四)吸气过多有害 (五)呼气也不能过多 (六)呼吸的变化与适应	
四、怎样判别呼吸	(25)
五、呼吸在京剧里的运用	(26)
(一)运气 (二)换气 (三)偷气 (四)压气 (五)歇气	
(六)气口	
六、呼吸的锻炼	(36)
(一)拖长音练习 (二)弧形气息练习 (三)一气多音练习	
(四)一气一音多字练习 (五)断音练习 (六)高位置朗诵练习 (七)吊嗓、念白	
第二章 共鸣	(49)
一、共鸣的简单原理	(49)

二、共鸣腔的运用	(52)
三、怎样寻找所需要的共鸣	(57)
(一)从气息方面着手 (二)从字的角度来练 (三)其它方法	
四、共鸣与语言的关系	(59)
五、京剧里的真假声问题	(60)
(一)什么是真假声 (二)怎样辨别真假声 (三)换声问题	
第三章 字、腔——风格韵味的构成	(68)
一、字	(68)
(一)什么是咬字、吐字 (二)汉语拼音的简单知识	
(三)什么是五音四呼 (四)口劲——咬字与吐字的力度问题	
(五)字和共鸣的关系 (六)把字咬准能不能寻找共鸣	
(七)吞吐、喷口、归韵、收声 (八)声音的位置和字的关系	
(九)呼吸和字的关系 (十)四声、尖团、上口字	
(十一)京剧里所谓字紧字松的问题	
二、腔	(92)
(一)装饰音 1.倚音 2.颤音 3.滑音 4.脑后音	
5.疙瘩音 6.变音垫字	
(二)力度和速度	
(三)音色问题	
第四章 京剧中常见的发声问题	(106)
一、各种问题及其发生的原因	(106)
(一)儿童不能唱高音 (二)喉声 (三)羊声 (四)鼻音	
(五)白声 (六)包音 (七)黄音 (八)太闷、太脆	
(九)“云遮月” (十)左嗓 (十一)疵花 (十二)气短	
(十三)抖动下巴、伸下巴	
二、关于纠正方法的建议	(129)
(一)从音区上来纠正 (二)从呼吸上来纠正 (三)从	

共鸣位置上来纠正 (四)从姿势上来纠正 (五)从吐字 上来纠正 (六)从力度上来纠正 (七)从节奏上来纠正	
第五章 如何训练京剧歌唱	(145)
一、教材问题	(145)
二、教法问题	(147)
(一)要学习视唱识谱 (二)要进行京剧练耳训练	
(三)要培养声乐听觉 (四)要培养正确的力度概念	
(五)要大力利用汉语拼音来训练吐字 (六)要把韵味、 风格当技巧来训练 (七)要大胆训练声乐基本功,才能 真正达到声情并茂 (八)要学习专业理论及姊妹艺术	
第六章 京剧与唱歌	(161)
一、京剧与唱歌之异同	(161)
(一)用气方面 (二)共鸣方面 (三)咬字吐字方面 (四)润腔及装饰音等方面	
二、关于歌唱家学习民族戏曲声乐 传统注意事项的建议	(170)
第七章 京剧流派的发声	(173)
一、流派	(173)
(一)老生 1.谭派 2.余派 3.高派 4.言派 5.马派 6.杨派	
(二)青衣 1.梅派 2.程派 3.荀派 4.尚派 5.张派 6.黄派	
(三)小生 1.俞派 2.姜派	
(四)花脸 1.金派 2.郝派 3.裘派	
(五)老旦 李派	
二、学习传统要注意发声问题	(189)
第八章 变声问题	(191)
(一)思想教育方面 (二)安排及处理方面	
第九章 关于练武功与嗓子的关系	(200)
第十章 京剧声乐的发展	(204)

引 言

一提起“声乐”这个名称，人们马上就会想到唱歌，其实它是指人声歌唱的艺术，我国京剧里有，其它戏曲也有，只不过京剧是一种综合性艺术，声乐是其中的一个组成部分罢了。从京剧常讲的“唱、念、做、打”来看，唱是一个比较重要的组成部分。过去北方，尤其是天津地方，不叫看戏而叫听戏。因此，无论从历史源流或者从现代塑造人物的完美艺术形象来说，声乐都是一个值得探讨的问题。

正由于京剧艺术的综合性强，它不是也不可能单独追求“美声”，它的声、腔、字三者的关系非常密切。这里所讲的腔不是指曲调而是指“行腔”，指如何去唱好各种不同的京剧曲调。换言之，即京剧的声乐要把发声的技巧，行腔的技巧和吐字的技巧高度地揉合在一起。然而，从另一方面来说，既然是几种技巧揉合在一起，它们无疑地各自具有相对的独立性。声，就是戏剧界俗称的嗓子。唱戏，嗓子很重要，但是怎样才会有一条京剧的好嗓子呢？从技巧上要找出它和唱歌以及其它戏剧、戏曲的共性，也要找出它的特性。对京剧界过去的一些提法、说法、练习方法要加以科学的整理。首先要弄清楚一个问题，那就是嗓子是天赋的吗？京剧界过去对嗓子好叫天赋好的说法是较多的。当然这也是对的，天赋好坏不同的人，嗓音的悬殊往往是很大的。人的天赋，从嗓子的角度来说，首先指的是人的发声器官，如：唇、舌、喉、咽、

声带等的生理结构,以及中枢神经系统的健康状况,如:发声器官的大小、厚薄、位置和神经的反射机能方面。从发声器官的结构来看,每人是不尽相同的。呼吸器官的大小,声带的长短厚薄,肌肉的弹力都不一样。拿神经系统来说,有人易于兴奋和紧张,有人则易于抑制。其次,对音的辨别能力,可能也和这方面有关(俗称辨音反应的快慢能力的大小叫做“耳音好坏”)。以上这些可能就是属于天生的了!至于说这些可不可以改变,能改变到多大程度,这是另一回事。应该承认一个人嗓音的天赋条件在很大程度上决定着嗓音的好坏,但这里要说明一个问题,就是当我们的耳朵感觉到别人的声音的时候,它已不单纯是一个天赋问题了。因为这个声音是通过人利用了各自不同的天赋条件而发出来的,这里就有个“发”的问题在里面。你是怎样发的?发得好还是坏?不能说没有关系。这和两个水平不同的人吹奏同一乐器一样,声音是大不相同的。这种例子在人声方面似乎难以想象,不同的歌者是不能用同一声带来发声。其实,我们只要回顾一下,有时在训练的过程中,常会发现一个演唱者用了不同的方法,立刻就得到两种不同的效果,而且是优劣分明是非立判。可惜人们对培养、特别是改变一种发声习惯所须要的努力估计不足,而总是不自觉地陷入“唯条件论”里面去。我们不是无条件论者,我们认为是有条件的,特别在歌唱艺术方面,条件还相当重要,但这些条件是可以改变的。怎样改变呢,那就是通过“使用”,通过正确方法的训练,也就是京剧俗称的“份儿”来改变。一个演员他唱的份儿好坏,不仅对发声效果有关,还对嗓音的发展具有非常深远的影响。因为人的发声机能实质上是中枢神经系统高级部门的活动机能,一个人唱的过程就是这种复杂机能的活动过程。这种活动的好坏,非但会引起本身活动能力的增减,

还直接影响到身体的健康。首先是发声器官的健康。从物理学角度来看，发声是一种复杂的定型的机械运动。我们说运动总是会对我们生理上产生一定的作用的。这也如同我们进行人体其它部分如：颈、腰、四肢等运动一样，不同的方法会产生不同的效果。正确的运动方法能舒筋活血，不正确的运动姿势会折骨伤筋。唱戏也是这样。在现实生活中，常常看到两种不同的类型，有的人吊嗓子在刚开始时很好，但不消一会就不行了。而有的人开始一般，后来却越唱越好。有人说：“这是活动开了”，那么，为什么有的人却活动不开呢！甚或是多休息休息，不活动或少活动倒反而开呢！这里千万不能忽视一个“唱”字。既存在不唱不累，也存在不唱不开，就要看怎么“唱”了。不能不看到“唱”对嗓音所产生的后果和力量。特别应该警惕的是一种方法不正确，但嗓子条件较好，吊完嗓子仍很好的类型，这常会使人们麻痹大意，或是向不正确的方向越走越远，或是由于日积月累，从量变到质变，终至一蹶不振。当然，这样讲并不是说只要方法对头就都有一条好嗓子，或者说只要有了好的发声方法，天赋条件再差也能够有一条好嗓子了，如果这样来看问题就比较片面。应该说：“人的因素第一”，但不否认条件是重要的因素，而决定的因素是人的努力。例如：声带长些、较宽厚些的人可能声音要宽些低些，声带较短而细薄的人，声音就会高些窄些，女人的声带要比男人的声带小些。这些都是条件因素。但戏剧界就有用绕口令纠正好大舌头的例子，也有最好的高音声带，而声音就是唱不高的情况。因此，对嗓子条件和方法一定要辩证地来看。不管你有什么条件，注意方法总比不注意方法要好一些。可是这种认识往往在理论上是容易被接受的，而在实践中碰到具体问题的时候，就不那么简单了。尤其是在

纠正不良发声习惯时，就会碰到很大的思想障碍。因为要纠正一个习惯比培养某种习惯要困难得多。京剧界有许多老前辈在给他说戏的时候，总是宁教新段子而不改老段子就是这个道理。由此看来，要培养正确的发声习惯，固然要下很大的功夫，而要纠正不良的发声习惯就更加要花很大的功夫。要有坚强的毅力，坚定的信心和耐心去和自己那种不正确的，但是已经成为习惯的发声方法作长期不懈的斗争。因为声乐道路上走错了路要比一无所知学起来还要困难。下面介绍几种学习过程中容易产生的思想，可能有助于正确地对待京剧声乐的探讨。

1. 对困难估计不足，说自己笨或者条件差。关于这个问题，在前面嗓子与方法的关系里已经基本上讲过。这里指的是往往在学到半途，或纠正了一个时期以后碰到困难而产生的想法。这种想法对学习非常不利，不是半途而废就是丧失信心，从此萎靡下去。有人学方言，学不会，就说自己舌头硬。其实，一个健康的人，舌头怎么会硬呢。我国有些地方的方言带有浓厚的鼻音，如广东、绍兴等地。如果要让带有浓厚鼻音讲话的人去掉鼻音，让平时不带鼻音讲话的人忽然带上鼻音，恐怕都是比较困难的。乡音难改决不是器官的毛病，而是听和讲的习惯问题。因为这对牙牙学语的婴儿来讲，问题是不存在的。因此，学戏的人即使在开蒙之前，也应该看到自己是一个已经有了发声习惯的人。要看到已经用自己所熟悉的方法（包括好、坏两种方法）发了好多年的语音了。一家人兄弟姐妹讲话常常连音色都很象，这恐怕并不是单单因为他们发声器官的遗传因素，更大的可能是耳濡目染而形成相近似的发声习惯。当然，并不是任何人的发声习惯都能最终得到纠正。有的北方人到南方，南方人到北方，几

十年就是改不过来。但认识到唱戏发声是一个培养习惯和改正习惯的过程，不去归咎于天赋无疑是有很大好处的。

2. 强调环境及健康条件。不能正确发声而嗓子差的人，除了喜欢推说天赋条件以外，还往往过多地强调生理现象。我们认为这些不是对嗓音没有影响，而是不宜过多地把注意力放在这一方面。比如有人总喜欢说：“我喉炎啦！昨天晚上没有睡好啦！这几天太累啦！”等等理由。过多地去想这些，就会放松自己在发声技术上的要求，也会放松对自己可能出现的错误发声方法的警惕，忽视包括由于上述原因所引起的错误。其实，即使在困难的条件下，正确适量的发声，有时会对人体起着有益的作用。例如：一个人在抑郁的时候，常常想引吭高歌才觉得痛快。儿童在伤心的时候，大人常要让他哭出声来，免得憋着气儿。这都是因为发声和呼吸有着非常紧密的联系。呼吸是人的生命的泉源，它的正常与否，不单是发声的关键，还直接影响到人的身体健康。根据我国气功疗法的科学论据，说明有人因疲劳、虚弱或因恐惧、愤怒、悲哀、忧虑、焦急等影响，呼吸就会不正常，而通过有意识地自然地呼吸，就会感到身心愉快精神饱满。这说明我们在碰到上述情况时是会影响呼吸的，但就是在这种情况下，锻炼有意识地控制呼吸来歌唱，可以增加功力提高技巧的适应能力。过去常见在舞台边上贴一张条子：“演员嗓音失润，诸君原谅”，在这种情况下能顶下来，没有深厚的功力是办不到的。因此，一个演员要注意作息制度、劳逸安排，以保护身体和嗓音健康，更要注意锻炼克服客观不利条件的能力，否则背上了客观情况的沉重包袱，就会产生发声时的不良心理影响，增加发声前途的障碍。

3. 休息万能论。有的人讲“我同意发声方法很重要，但我

的嗓子唱累了，休息几天，不又好了吗？可见嗓子要休息，要嗓子好就得多休息休息。”我们不反对休息，也没有人否认休息的功效。休息不但对嗓子有好处，对人的身体健康和疾病的愈合都有很大的作用。但这和对待疾病一样，光是休息治疗是不够的。同样要以预防为主，要找出致病之由，消灭病根才是比较积极的办法。把嗓子比着生活里应用物件，耐用与否固然和材料有关，而如何使用也颇为重要。是本来质地就不牢呢，还是硬给折腾坏了的呢！同样，对嗓子不好了也要客观地分析一下原因，是身体的确太疲劳还是份儿不对。我们说所谓唱累了，总还是有一个客观标准的。一般说来，如果只吊了一两出戏，登台只唱了一两天就嗓音失润，这是值得怀疑的。当然，如果已经坏了，还是应该马上休息治疗。有的演员去问医生，医生也只能说喉咙红肿发炎啦！原因不外乎是太疲劳啦！可是职业性的原因不消除，又怎么能解决问题呢！好不容易打针喷药才告恢复，然而唱的时候少，息的时候多，这样的嗓子就失去了实际意义。何况声乐史上有很多关于职业性发声器官病例的记载，如：喉炎、声带溢血、声带肥大症、声带小疖等等。对于这些不幸的后果，如不及时警惕，一味依靠休息来弥补将是非常危险的，等到发声器官受到严重损害，即使长期休息，也是无济于事了。

4. 不讲声乐也能唱戏。有人说“我唱了几十年戏，从来也没有讲过什么声乐不声乐。”如前所讲，声乐这个名词在人们头脑里一提起就想到唱歌，其实我们民族也有丰富的声乐。唱了几十年京戏，就是一个有丰富的京剧声乐经验的人。如果一个嗓子好的同志，能把他的嗓音怎么会好的原因说出来，并告诉别人怎样练习就能得到一条唱京剧的好嗓子，这本身不是声乐科学又是什么呢！我们不讲声乐这个名词也可以，

就讲如何喊嗓、练嗓、用嗓，从而得到一条好嗓，也完全是一样。之所以要重视声乐的探讨，主要是希望把我们前辈的经验，从感性上升到理性，把京剧声乐的宝藏更多更快更准确地传给我们的下一代，让他们能稳稳地站在我们的肩膀上攀登科学高峰，发展京剧艺术。比如声乐听觉的问题（又叫功能听觉），有了这种听觉，教师就能分辨出学生在模仿过程中所出现的问题，哪些是客观条件上的，哪些是方法上的。从而可以避免由于模仿方法不正确而误认为没有嗓子的那种可能。当然，没有理论指导，不讲声乐，确实也能唱好，讲了声乐方法也不一定都能唱好。但是一个演员如果不明白自己的发声方法究竟是怎么回事，即使原来嗓子、份儿都很好，一遇客观条件的变化如：曲调、音乐、表演、舞台、灯光等方面的不适应，便会不自觉地走上错误的发声道路而不自知。我们不能满足于做一个单凭自己哼哼就哼出调子来的那样的作曲家，而不去研究和声学和曲体学。

5.发声不好，不照样唱戏吗。有人讲“严格地说某某演员的发声方法也不够正确，为什么嗓子挺棒啊！也没有坏啊！”我们说方法不正确嗓子迟早总要坏的。但这并不一定是马上就坏。也不等于说不能正确发声的人，他们坏嗓的时机相同。因为嗓子有个素质问题，方法有个程度问题。一般说来，在三十岁以前，也就是所谓年轻力壮的时候，除非使用了极端错误的方法，即使稍有偏差问题也不大，但一过三十便逐渐感觉出来，严重的就是京剧界所讲的“塌中”了。塌中就是中年坏嗓。这在旧社会固然有它复杂的社会原因，但归结起来不能不是一种生理和物理现象。不是声带或其它发声器官的破损，就是发声机能的丧失。我国前辈老生名宿中有过这样的例子，青中年时嗓音铿锵有力极为高亢，到了

晚年却语不成声。我们不敢说这是发声方法问题，但晚年嗓子为什么会哑掉了呢？是不是年纪老了嗓子都要哑，为什么又有不少老艺人年事虽高嗓子非但不哑却反而更好呢？这至少是一个值得我们探讨和深思的问题。拿乐器来做比方，在使用乐器方面，不良的操作方法，不但要使乐器的音响发生变化，还会缩短使用寿命。京剧界常讲把琴音拉坏了，锣音打散了，鼓板打闷了等等，然而这些影响也不是马上就看得出来的。谁也不会一锤打破了锣，一击敲闷了板，一弓拉断了弦的，而是许多因素不断地积累，由量变到质变最后才发生破裂和折断的现象。所以从某种意义上来说，嗓音好而方法不对，但又不太严重，反而是很危险的。用声乐行话来说，最怕的就是那种隐藏在自然美声后面的一种不正确的发声方法，因为它会给老师以假象，给人以某种方面的暂时满足。

6. 说我发声不对，可我怎么效果很好呢！有的人认为你说我方法不对，可是我的声音挺响，效果很好。这个问题既不能纯粹从物理上来说，也不能单单从艺术上来分别它的好坏。因为人声歌唱不能象扬声器那样讲功率，也不能完全以人的听觉，特别是欣赏来做标准。各人的感觉和喜爱都不一样，这样我们是很难说清楚问题的。所以关于艺术效果留在后面讲润腔、韵味、风格时再谈，现在还是先用音响和音色来衡量一下效果吧！唱得很响当然是好的，它是气息支持好、力度好、共鸣用得好的反映，但还要注意音色、音质是否纯净，是否集中，是否有弹性。有的人声音很响，但里面夹杂着一些不干净的疵里擦拉的声音，有时还特别显得明亮。但只要人们仔细分辨一下，就会发现它很象摔碎玻璃的声音，在声乐上叫“撕裂感”。这种声音虽然很响，但听起来非常刺耳。它大都是靠夹紧喉咙使劲挤出来的。在生活中，