

徐竞存 编著

戏曲声乐 教程



湖南文艺出版社

徐竞存 编著

戏曲声乐教程

湖南文艺出版社

戏曲声乐教程

徐竞存 编著

责任编辑：欧阳强 谢柳青

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市河西银盆南路 67 号 邮编：410006)

湖南省新华书店经销 湖南省长沙市富洲印刷厂印刷

*

2001 年 12 月第 1 版第 1 次印刷

开本：880×1230 1/16 印张：27.25

字数：695,000 印数：1—5,000

ISBN 7—5404—2752—3
J·546 定价：45.00 元

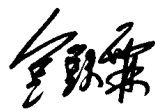
若有质量问题，请直接与本社出版科联系调换。

序

徐竞存同志将《戏曲声乐教程》的长篇文论奉献给了广大读者。这是她多年来,用许多时间和精力,对我国戏曲声乐进行实践和研究的心得总结。在书中几个章节里,比较详细地介绍和阐述了有关戏曲声乐的源流、艺术特征、演唱技艺、演唱语言技巧以及发声训练和卫生保健等方面问题。书中还收集了大量的从古到今各家各派有关戏曲声乐论述的原始资料,还有她个人的总结发展与提高。总之,这是一本内容丰富、涉猎甚广、具有学习和参考价值的书。

徐竞存能够写出廿余万字、知识广泛、理论性较强的戏曲声乐学术著作,不是偶然的。这与她自幼扎根在戏曲艺术的沃土之中,演过京剧、豫剧、话剧、歌剧、童话歌舞剧和曲艺说唱等,又从事过戏剧表演、台词和民族声乐的辅导和教学工作是分不开的。这一切都给了她丰富的营养,加之她的刻苦钻研,不断追求,勇于探索,一丝不苟的敬业精神,她在用汗水和心血使自己更加完善。

“艺海无涯,学无止境”,这本书的问世,不是结束,而是她在戏曲声乐理论方面研究的真正开始,今后道路还很漫长,很多艺术上的高峰需要去攀登、去攻克,这也是我们所有声乐工作者共同的责任和任务。希望这本书能成为戏曲声乐爱好者们的好朋友,从中得到新的启迪和收获。



(中国音乐学院院长)

1997年12月16日

北京

序

徐竞存同志多年来致力于戏曲声乐研究,而且渊源很深。她自幼演过京戏,九岁那年在《苏三起解》中饰演苏三,十一岁在《武家坡》中饰演薛平贵,《梅龙镇》中饰演正德皇帝,后来又在《逼上梁山》中饰演林冲娘子。建国初期又排演过小歌剧《兄妹开荒》《王宝山参军》及曲艺说唱、话剧、童话歌舞剧等。后来,竞存同志考入湖南师范大学文学系本科学习,在学习期间,她先后在歌剧《刘胡兰》《红霞》《三月三》《洪湖赤卫队》《红鹰》等剧中担任女主角。大学毕业后参军到广州军区战士歌剧团担任歌剧演员,参加了《江姐》《血泪仇》和豫剧《朝阳沟》等歌剧、戏曲的演出。“文化大革命”后期,转业返湘,在湖南省群众艺术馆从事群众文化辅导工作,着重辅导戏剧表演、台词、声乐等。

竞存同志自幼就演过京剧的青衣、老生、彩旦等多种行当,稍长又专工歌剧,她广泛地涉猎各个艺术品种和样式,演过各种行当和剧种,这对她体验各个门类的声乐特点,掌握各种艺术的发声技巧,从而深入地研究戏曲声乐理论与技艺,是很有帮助的。这部专著是作者从小至长数十年理论的积累与技艺体验的结晶。她阅读了大量的戏曲声乐文献,同时,又结合自己担任戏曲、话剧、歌剧演员的心得体会,所以,这部专著是很扎实的,是以开阔的理论视野,在围绕着戏曲声乐的一系列相关领域和学科之间做到了多方位、多层面的贯通。其中最重要的,是下述几个方面的贯通。

其一,古今的贯通。全书对戏曲声乐源流一一梳理,对戏曲声乐传统理论细加释说,这样做当然不是“为历史而历史”;作者的指导思想是从当今戏曲声乐面临的一系列重要问题出发,去对古代戏曲声乐的实践和理论进行重新审视和估价,因此全书在对戏曲声乐的历史的铺叙中,又始终体现出一种立足于当今的认识高度。有了“通古今”的认识基础,对戏曲声乐的全部探讨就获得了一个坚实可靠的起点。

其二,戏曲众多声腔剧种的贯通。中国戏曲在上下近千年、纵横八方的发展中,先后形成众多支派即所谓声腔剧种,不同声腔剧种在唱法方面既有一系列共同的基本原则和要求,同时在风格特色上又各有互不雷同的艺术追求。本书正是把诸多有代表性的声腔剧种都尽收眼底,一方面力求从总体上把握戏曲声乐的共性,由此寻绎戏曲声乐在民族性和科学性方面的主要特

质,另一方面又充分注意了不同声腔剧种的演唱艺术个性,使理论本身折射出对象固有的丰富色彩。这样,呈现在读者面前的,既不是干巴巴的教条,也不是漫无头绪的一团乱麻,而是一个既脉络清晰、又枝繁叶茂的有机整体。

其三,唱法的技术性与艺术性的贯通。“艺”离不开“技”的基础,“技”最终又需上升为“艺”。本书作者很懂得这一点。举例说,书中第三章谈演唱中的“语音技巧”,便充分注意了技术问题与艺术问题的辩证关系。譬如与字音的声韵特征相关联的“五音四呼”“开齐合撮”等演唱口法问题,与最富于汉语特色的字调四声相关联的唱腔运行——即所谓“依字行腔”的问题等,这类问题既直接涉及对语音的清晰体现,有很强的技术性,同时更有一个音乐如何在不悖字音的前提下发挥其自身艺术功能的问题。而这两个方面的关系,在第三章中有精当的论述。其他一些章节,在讨论不同声腔的演唱特色、不同行当的唱法要求和“真假声”的运用等问题时,以及在对有关唱家、唱论和作品进行具体分析时,也做到了“形而下”不流于琐屑,“形而上”不流于空泛,并且“上”“下”之间能够通连一气。

其四,唱法、唱家及具体作品的贯通。中国戏曲是舞台艺术,在体现和传承方面的一个突出特点是“艺随身”(以致往往是“人在艺在”,“人去艺亡”),这一点本书的作者也充分意识到了。书中对于唱法问题的讨论,并不是将种种演唱规则和技法从作品中抽出来空谈,而是随时注意把唱法问题与具体作品结合起来,尤其重视对著名演唱艺术家们的经典作品的深入解析,以此做为探讨戏曲演唱艺术的突破口,书中辟出了若干专节,列举了大量的唱家和他们的代表作作为范本,由此来对演唱艺术中的一系列关键问题进行“实打实”的探讨。正因为此,这部著作如果单从作为教材的角度来看,也很能适应中国戏曲的特点。即便只是阅读这本书,即不是从作者那里得到直接的“口传”,也未必不能在某种程度上获得许多“心授”的益处。

最后——也是最根本的一条,理论与实践的贯通。作者多年从事民族声乐的表演和教学工作,因而在这本书里阐述的,大都是在戏曲声乐的实践中直接面临的重要问题(甚至如嗓子的科学训练及卫生保健等问题);书中阐发的一系列理论性的认识,也都是来自作者对戏曲声乐实践的切实体会。以可靠的实践作为基础,理论便不是空头讲章了,而且这样的理论无疑也会具有很强的实用性和实践意义。当然,从实践中来并以指导实践为目的,决不等于仅停留在具体演唱经验的泛泛罗列。作者是站在理论的高度,以透彻的理性思辨来把握纷纷纍纍的现象,并且充分注意了在多种视角的纵横交叉中——包括在上面已说到的诸多领域及层面的贯通中——为戏曲声乐寻求准确的科学定位和艺术定位。这也是“实事求是”的学风的一种体现。在一般印象中,戏曲的唱法应该是一个技术性和实践性很强的题目,理论上则好像很难弄出什么“高度”来;然而本书作者却自有她的大眼光和大手笔,终于在这样一个难度很大的题目上挥洒出这样一篇大文章来,这是非常可贵的,也是非常可喜可贺的。

谨为序。

薛若琳 (中国艺术研究院副院长)

1998年1月12日

目 录

序(金铁霖)	(1)
序(薛若琳)	(2)

第一章 戏曲声乐的源流

第一节 戏曲声乐的形成与发展	(1)
一、戏曲声乐的定义与内涵	(1)
二、戏曲声乐的源起	(2)
三、戏曲声乐在声乐体系中的独特位置	(3)
第二节 科学发声的内容	(3)
一、熟悉发声器官的构造与功能	(3)
二、建立起平衡的发声机能	(5)

第二章 戏曲声乐的艺术特征与演唱技艺

第一节 戏曲演唱表现形式	(10)
一、唱和念	(10)
二、行当及行当的声音造型	(11)
三、真假声的运用	(19)
第二节 剧种声腔及演唱技艺	(22)
一、剧种声腔简介	(22)
二、板腔体声腔及其演唱技艺	(23)
三、曲牌体声腔及其演唱技艺	(99)
四、地方剧种声腔及其演唱技艺	(154)
在绣楼我奉了小姐言(豫剧,流水板、单套,常香玉唱)	(23)

好一个采药人(河北梆子,联套)	(26)
党的恩情永不忘(秦腔,慢板、二六板,尹良俗唱)	(32)
老娘亲你不要怒满膛(河北梆子,原板,李桂云唱)	(35)
在官院我领了万岁的旨意(晋剧,快板,王爱爱唱)	(37)
红旗飘,锣鼓催(豫剧,非板,魏云唱)	(41)
店主东带过了黄骠马(京剧,西皮慢板、摇板,谭鑫培唱)	(44)
劝千岁杀字休出口(京剧,西皮原板、流水、散板,马连良唱)	(47)
我正在城楼观山景(京剧,二六板,谭富英唱)	(50)
忽听家院报一信(京剧,拨子摇板、导板、垛板,周信芳唱)	(53)
湛湛青天不可欺(京剧,拨子原板、摇板、散板,周信芳唱)	(55)
帐中领了父帅令(京剧,西皮摇板、导板、三眼板,姜妙香唱)	(59)
春秋亭外风雨暴(京剧,西皮二六、流水板,程砚秋唱)	(63)
一句话恼得我火燃双鬓(京剧,西皮导板、原板、流水、快板、散板,王晶华唱)	(65)
包龙图打座在开封府(京剧,西皮导板、原板、快板,裘盛戎唱)	(69)
耳边厢又听得初更鼓响(京剧,二黄导板、散板、回龙、慢板、原板,梅兰芳唱)	(73)
黄连苦胆味难分(京剧,反二黄原板、二六板,杨春霞唱)	(80)
叫张义我的儿听娘教训(京剧,二黄原板、垛板,李多奎唱)	(82)
看大王在帐中和衣睡稳(京剧,南梆子,梅兰芳唱)	(87)
借宝弓订良缘喜出望外(京剧,南梆子导板、回龙、原板,关肃霜唱)	(89)
轻装侧剑去到仙山(京剧,高拨子导板、回龙、原板,关肃霜唱)	(93)
看小姐作出来许多的破绽(京剧,四平调,荀慧生唱)	(95)
小姐你多丰采(京剧,反四平调,荀慧生唱)	(97)
溪边浣纱(湘昆,散板,文菊林唱)	(100)
羞煞咱掩面悲伤(北昆,一眼板)	(100)
冤债到头日(湘昆,干板)	(101)
月惨淡风凄零(昆曲,三眼板)	(101)
玉簪记·偷诗(北昆,赠板)	(104)
南曲一套《牡丹亭·游园》(旦行,蔡瑶铣唱)	(107)
北曲一套《宝剑记·夜奔》(生行,侯永奎唱)	(112)
犹喜相逢未嫁时《浣纱记·前访》(郭镜荣,文菊林唱)	(119)
人约黄昏后(湘昆,旦行,罗燕唱)	(120)
两国通和喜狼烟消散(湘剧高腔,生行,蒋树清唱)	(122)
举杯缘何不见妻(湘剧高腔,生行,徐绍清唱)	(123)
茹苦含辛朝朝盼(湘剧高腔,旦行,庞焕丽唱)	(125)
赵氏女离故乡(湘剧高腔,旦行、生行,彭俐侬 彭汉兴唱)	(128)
官门盘盒(湘剧高腔,小生)	(133)

在头上拔下金钗来(湘剧高腔,旦行,左大玢唱)	(134)
奔逃(川剧高腔,生行,赵文学唱)	(136)
番家百万虎狼兵(湘剧高腔,帮腔)	(138)
夜沉沉宾客散尽(川剧高腔,旦行,田蔓莎唱)	(139)
得到了(川剧高腔,帮腔,对唱)	(143)
奉爹爹将令(湘剧高腔,武旦,帮腔,贺小汉唱)	(145)
山雨欲来风满楼(歌剧《江姐》伴唱)	(148)
相对无言难开口(歌剧《江姐》伴唱、对唱)	(149)
这才怪(歌剧《江姐》伴唱、独唱)	(150)
搞错了(歌剧《江姐》伴唱、独唱)	(150)
板凳歌(祁剧高腔,帮腔)	(153)
华堂上夫君豪饮妻卖唱(评剧,慢板、反调、正调,小白玉霜唱)	(155)
与驸马打坐开封堂上(评剧,越调、二六板,魏荣元唱)	(159)
我良言苦口将你劝(评剧,二六板、快二六、流水、二六甩腔,马泰唱)	(161)
张五可用目瞅(评剧,垛板,新风霞唱)	(164)
下离井台用目瞧(评剧,慢板、垛板、迷子、散板,鲜灵霞唱)	(167)
高高举起轻轻打(祁剧,南路,任翠达唱)	(170)
等候驸马进宫闱(祁剧,北路,雷胜艳唱)	(171)
正月十五闹元宵(黄梅戏,花腔,王少舫 潘璟琍唱)	(177)
赞绢(黄梅戏,彩腔,王少舫 严凤英唱)	(178)
含悲忍泪往前走(黄梅戏,男平词,王少舫唱)	(179)
民女名叫冯素珍(黄梅戏,女平词,严凤英唱)	(181)
冒犯皇家我知罪(黄梅戏,小板、女火攻,严凤英唱)	(182)
我愿为你配成婚(黄梅戏,二行、平词、慢腔,王少舫 严凤英唱)	(182)
父王下旨(黄梅戏,平词、八板、三行新编,严凤英唱)	(185)
槐荫开口把话提(黄梅戏,仙腔)	(187)
门外北风似怒嚎(黄梅戏,阴司腔)	(187)
赶继保往前行(长沙花鼓戏,八铜牌子,易荣桂唱)	(189)
你苦打妻子为何情(长沙花鼓戏,劝夫调,杨福生唱)	(190)
关门闭户躲新春(长沙花鼓戏,讨学钱调,何冬保唱)	(193)
张二嫂走人家(长沙花鼓戏,嫂子调,杨福生唱)	(194)
瓜子红(长沙花鼓戏,小调)	(195)
麻雀子窝内生鹅蛋(长沙花鼓戏,扯白歌,孙阳生 胡华松唱)	(198)
南山高来南山低(邵阳花鼓戏,走场牌子,雷沛林唱)	(199)
磨房别(常德花鼓戏,正宫调一流,吴志柏唱)	(200)
洗菜心(长沙花鼓戏,小调)	(202)

十字调(长沙花鼓戏,何冬宝唱).....	(203)
好笑好笑真好笑(邵阳花鼓戏,陈明生唱)	(207)
胡秀英在山林(长沙花鼓戏,十字调,肖重奎唱)	(208)
到春来(邵阳花鼓戏,小调).....	(209)
打铁歌(常德花鼓戏,花僚子)	(210)

第三章 戏曲演唱语音技巧

第一节 汉语语音基本规律	(212)
一、汉语字音结构	(212)
二、关于“五音四呼”	(215)
三、“十三辙”与发声技艺	(218)
第二节 戏曲演唱的吐字技巧	(262)
一、字头字腹字尾与演唱	(263)
二、字与腔的关系	(266)
三、字与情的关系	(270)
抖丝缰催动了桃花战马(京剧,发花辙韵,尚小云唱)	(221)
皇封启盒盖开(湘剧高腔,怀来辙韵,何玉兰、黄淑霜唱)	(224)
尊娘娘且息怒容臣禀告(湘剧弹腔,遥条辙韵,吴绍芝唱)	(226)
樵楼鼓只敲得人心烦乱(湘剧谭腔,言前辙韵,刘春泉唱)	(228)
满腹春愁告诉谁(黄梅戏,庆堆辙韵)	(231)
忠于人民忠于党(京剧,江阳辙韵)	232)
咱要把道理说一说(豫剧,梭坡辙韵,马琳唱)	238)
为什么女子无才便有德(京剧,梭坡辙韵,吴素秋唱)	241)
我是观音降真诀(祁剧高腔,七斜辙韵,刘秋红唱)	(244)
家住安源(京剧,油求辙韵,杨春霞唱)	(245)
莫负今宵山海盟(长沙花鼓戏,人辰辙韵,龚谷音唱)	(249)
花开靠的是太阳红(评剧,中东辙韵,马泰、魏荣元唱)	(251)
暑尽秋初(祁剧昆腔,姑苏辙韵,费相臣唱)	(253)
潜心教子意不移(湘剧高腔,一七辙韵,左大玢唱)	(255)
奈梧桐雨过愁千缕(湘剧昆腔,一七辙韵,左荣美唱)	(256)
恨不能变大鹏肋生双翅(巴陵戏,一七辙韵,李筱风唱)	(257)
你的父去投军无音信(京剧,程砚秋唱)	(270)
迎来春色换人间(京剧,童祥苓唱)	(272)
声声慢(京剧,李维康唱)	(277)

共产党员(京剧,童祥苓唱)	(286)
仇恨入心要发芽(京剧,刘长瑜唱)	(288)

第四章 戏曲声乐传统理论回溯

第一节 历代戏曲声乐著述和名家评介	(291)
一、隋、唐时期	(291)
二、宋、元时期	(292)
三、明、清时期	(293)
四、近代、现代	(294)
第二节 传统戏曲声乐理论辑录	(296)
一、关于读字、表情、用气的论述	(296)
二、演唱综合论述	(306)
三、声音鉴别与唱曲病症	(311)

第五章 戏曲发声训练与卫生保健

第一节 嗓音保健与科学训练	(315)
一、嗓音的保健	(315)
二、训练方法与练习曲	(316)
第二节 嗓音疾病及防治	(332)
一、嗓音患病的原因	(332)
二、常见嗓音疾病症状及防治	(334)

第六章 优秀唱段选辑(含演唱提示)

1.乱云飞(京剧《杜鹃山》柯湘唱段)	(336)
2.学你爹心红胆壮志如钢(京剧《红灯记》李奶奶唱段)	(342)
3.望北京更使我增添力量(京剧《龙江颂》江水英唱段)	(344)
4.长门赋(昆曲《司马相如》司马相如唱段)	(349)
5.踏莎行(湘昆新编历史剧《雾失楼台》秦观唱段)	(350)
6.打不死的吴清华我还活在人间(湘昆《红色娘子军》吴清华唱段)	(351)
7.对孤灯(吕剧《李二嫂改嫁》李二嫂唱段)	(353)
8.老爹爹说此话人伦大变(汉剧《宇宙锋》赵艳容唱段)	(358)
9.小青妹,你慢举龙泉宝剑(湘剧弹腔《断桥》白素贞唱段)	(360)

10.泪如豪雨(湘剧高腔《马陵道》孙臆唱段)	(364)
11.柴房自叹(粤剧《搜书院》翠莲唱段)	(368)
12.五难忘(祁剧高腔《昭君出塞》昭君[旦]唱段)	(371)
13.人也留来地也留(豫剧《朝阳沟》银环唱段)	(373)
14.金玉良言将我骗(越剧《红楼梦》贾宝玉唱段)	(378)
15.十八相送(越剧《梁山伯与祝英台》祝英台、梁山伯对唱段)	(382)
16.巧儿我自幼许配赵家(评剧《刘巧儿》刘巧儿唱段)	(385)
17.燕燕作媒(沪剧《罗汉钱》燕燕、小飞娥对唱段)	(388)
18.孙玉姣坐草堂双眉愁锁(桂剧《拾玉镯》孙玉姣唱段)	(390)
19.哭木榨(江西萍乡采茶戏《榨油坊风情》满爹唱段)	(392)
20.丫环调(长沙花鼓戏《韩湘子服药》中丫环唱段)	(394)
21.朝霞映在阳澄湖上(花鼓戏《沙家浜》郭建光[男]唱段)	(397)
22.风声紧(花鼓戏《沙家浜》阿庆嫂唱段)	(399)
23.七律·长征(河北梆子)	(403)
24.沁园春·雪(湘剧)	(405)
25.七律·人民解放军占领南京(河北梆子)	(409)
26.浪淘沙·北戴河(昆曲)	(412)
27.蝶恋花·答李淑一(湖南花鼓戏)	(413)
28.七绝·为女民兵题照(评弹)	(415)
29.七律·答友人(川剧)	(418)
30.卜算子·咏梅(京剧)	(420)
参考书目	(423)
后记	(424)

第一章 戏曲声乐的源流

第一节 戏曲声乐的形成与发展

一、戏曲声乐的定义与内涵

戏曲声乐是戏曲表演艺术中,以人的声音作为艺术手段的一门专业技术,通过戏曲表演的唱、念两个部分来体现。

戏曲演唱一般包括发声、吐字、行腔、用气、润腔及表演等内容。

戏曲演唱的发声,与其他声乐演唱形式,如歌曲、曲艺演唱等,在声音发出的程序上有着共同的规律,这是因为人体发声器官有着相同的构造,以及共同的发声原理。人体声音的发出,是由于呼出的气流,振动位于喉部的声带(两片对称的薄膜),故而发出声音。声带本身被振动后发出的声音称为“基音”,这种基音微弱单纯,既不能传远,也无法变化音色,必须经过喉腔,咽腔,口腔,头、鼻腔,胸腔等这些共鸣腔体的共振与调节,才能变为响亮而优美的声音,这些就是声乐艺术的共同之处。戏曲的发声与其他姊妹声乐艺术一样,必须具有健康的声带,掌握正确的呼吸方法,科学地运用各共鸣腔体的共鸣作用,使声音能高低流畅,运用自如,完美准确地表现作品。然而,戏曲演唱,又有其独特的个性。首先,戏曲的表演程式,规定了戏曲演唱必须按“行当”区别声音特色,生、旦、净、丑四个行当,有着不同的规定的声音造型。在用嗓方法、声道状态及音色上,不同行当在发声规律的总前提下,有着各自鲜明的个性。其次,不同剧种由于剧种声腔的规定性,即使是同一行当,也可以因剧种声腔不同而在发声演唱上区别甚大。再次,同一剧种中,不同流派的唱腔,也形成了各派的独特风格,亦造成一种规定性。以上,均构成了戏曲演唱的独特性。

戏曲演唱的咬字吐字,在戏曲声乐的组成中,占有重要的地位。咬字吐字,是戏曲演唱的一门重要技巧。通过咬字吐字表现出来的唱词,蕴含着汉语言的韵律美及深厚的文化底蕴。我国

古代戏曲理论家们,在实践中摸索、总结出来的有关词学与音韵学的丰富经验与理论,是戏曲演唱者学而不尽的宝贵财富。不同剧种的戏曲声腔,由于语音、声调的不同,在演唱时的咬字吐字,更形成了各自独特的风格。

戏曲演唱的行腔、润腔,是体现剧种风格、行当特色及风姿韵味的重要表演技艺。不同剧种有不同的音乐结构形式,其行腔方法、润腔手段也就不同。不同行当包含了不同人物的性别、年龄、气质、身份等,其行腔方法与润腔手段也会有差别。在京剧表演艺术中,流派纷呈,各显异彩,甚至会出现同一个剧目中的同一段唱腔,不同演唱者行腔方式与润腔手段却各有特色。

戏曲演唱的用气,是戏曲声乐的重要基本功,又是戏曲声乐颇具表现力的一项技艺。气息的运用与发声、咬字吐字、行腔、润腔等都有着紧密关系。“气为声之本”、“气动则声发”,说明了气对声音的支托与支配作用。咬字吐字中的出字、归韵、收声及五音四呼、四声阴阳等,都需有气息的配合方能完成。行腔、润腔更离不开气息的运用与灵巧的控制。

戏曲演唱是一项综合性极强的表演艺术,它包括唱、做、念、舞(打)等诸多技艺。虽然从声乐的角度来说,它只包含唱与念两个内容,但由于戏曲演唱的综合艺术特色,因此,在唱、念中往往蕴含着鲜明、强烈的表演成分。这里所说的表演,可有两层意思:一个是以做、舞为手段的形体步态的表演;一个是指戏曲声乐作品本身的表演性,比如,演唱作品内在情感的外化,与演唱作品内容相和谐的面部表情及手势动作等。任何一部声乐作品的演唱,都应具有一定的表演性,这能有助于展现作品的内涵,加强作品演唱的感染力。

二、戏曲声乐的源起

戏曲,是中国古老的传统艺术。顾名思义,“戏曲”一词,即已充分表明了音乐(当然包括声乐)在其中的主要作用。可以这样说,戏曲声乐作为一门学问或学科,也许确立甚晚。但,作为一种存在,它当是与戏曲同步而生,同步发展。关于中国戏曲的起源时间,至今诸说并存,各各不一,差异之大,竟逾千年。上溯先秦,下至元代。本书不想亦不可能为戏曲声乐的萌生而划出一条起跑线。但,可以这样认定:戏曲声乐,即戏曲艺术中唱与念的表演艺术,当是伴随着戏曲的孕育、诞生与发展而生生相应。笔者同意这样的说法,它是在唐宋以来(也许还更早)各种民间歌曲、唐宋大曲及诸宫调、唱赚、南北曲等说唱音乐,以及其它兄弟民族乐曲、琴曲、宗教音乐等各方面的声腔曲调和唱念技艺基础上逐步形成的。从宋金杂剧、南戏、元曲到明清的昆山腔、弋阳腔等,一直发展到今天。虽然,目前早已形成了数百个剧种面面相异、诸声纷陈的局面,但,在千百年的竞争、交流、磨合、融会的过程中,戏曲声乐,包括声乐原理和演唱方法,亦同戏曲这个大家庭的其他组合因素一样,形成了统一的,或曰大同小异的格局,即是有了共同的统领所有剧种的艺术规律。

传统的戏曲声乐理论,经过历代戏曲艺术家、理论家、教育家的探索、实践、总结,在各种文论中,以及口传心授中,长久保存和流传下来。它长于实践性,弱于理论性;长于个例剖析,短于系统化。总之,它带着闪光的珠玑,也带着某些先天不足,拖着一路长长的轨迹,从历史走到今天。

三、戏曲声乐在声乐体系中的独特位置

戏曲声乐这一专有名词的提出以及学科的初步建立,似乎是近些年的事。然而,我们不可低估它的重大意义与影响。从自然形态的存在,到追求系统化科学化的学科的出现,引起了戏曲界的兴奋与声乐界的认同。这些年,志士仁人们的努力,为戏曲声乐事业的进一步发展奠定了新的基础,使戏曲声乐在总体声乐体系中,开始占有了一定的位置。

戏曲声乐,它是区别于美声、民族及通俗这约定俗成的三种唱法之外的声乐演唱的另一种样式,戏曲声乐与前三者相比,它既有声乐共同的规律,亦可属于民族范畴,却又很独特,甚至差异很大。这是因为,首先是在千百年相互隔离发展,而必然形成的区别或个性;其次,不能不承认,我国传统的戏曲发声方法,由于诸多剧种生存环境的优劣不一,导致缺乏系统的,整套的科学发声方法的训练及发声卫生知识的灌输,因而戏曲声乐的发展,大部份仍为自然或自发的状态,影响了戏曲声乐水平的总体提高;再次,近年来许多声乐专家,纷纷从事戏曲声乐教学与研究,把古老传统和引进科学相结合,取得丰硕的成果。戏曲声乐队伍已经基本形成,古今结合、中西结合,逐渐形成了一门古老而年轻的学科,使得戏曲声乐在声乐大体系中越来越引人注目,它的前景将是十分广阔的。

第二节 科学发声的内容

戏曲声乐老专家肖晴曾说过:“戏曲声乐既有一般歌唱艺术的共性,也有自己的个性。其共性建立在人类发声机能、发声原理及声乐艺术的基本一致性上,而个性则建立在民族语言民族心理状态及其表现方法和民族美学情趣等传统的差异上。”本节将对声乐艺术的共性进行阐述,即从发声机能的构造、发声原理及声乐表现艺术等方面作一介绍。实践证明,戏曲声乐艺术与歌唱艺术在用嗓规律上,是具有一定的共性的,因而从歌唱训练中,寻找出适合戏曲演唱的训练方法及训练程序,对戏曲演唱技艺的提高是大有好处的。它将使经验上升为理论,使感性上升为理性,因而也使戏曲发声与演唱,更为科学化、规范化、系统化成为可能。当然,要建立起一整套系统、科学的戏曲声乐训练方法,尚有待时日,这也是戏曲声乐界正为之探索与追求的。我们欣慰地看到,戏曲声乐界已充分认识到他山之石,为我所用的重要意义。借鉴与利用歌唱艺术训练中的科学训练方法,在戏曲声乐的训练中,已取得明显的效果,并从中产生了十分宝贵的知识与新经验。当然,在借鉴、利用过程中,应注意不可生搬硬套,一定要保持戏曲演唱风格的本体,让科学发声方法与戏曲的演唱艺术“为我所用”,促进戏曲艺术本身的进步与发展,而不是被同化或导致迷失方向。这当是戏曲声乐工作者应该牢记的。

一、熟悉发声器官的构造与功能

了解发声器官的构造与功能,是为了科学地运用和最大限度地发挥各发声器官的作用,充分调动各个发声器官的能动性,运用科学的发声方法,达到增强声音的耐力,丰富声乐艺术表现力的目的。

人体发声器官共由四个部分组成。

1. 喉器官

喉器官的发音体是声带。声带位于喉部甲状软骨内,由两片对称的薄膜组成。声带之间的孔称声门。吸气时声门的形状近乎三角形,发声时便成为椭圆形。声带的后部约五分之二是软骨的延续,前部五分之三是肌肉。声带上面有两个椭圆形的凹坑,称做喉室,每个喉室上方各有一个假声带,它们和声带平行。人体声音的发出,是依靠两条真声带的振动。假声带的功能是限制真声带上面的椭圆形空隙,缩小或扩大这个空隙,从而改变嗓音的音色和饱满程度。

在喉咙的上部与舌后,有个软骨叫会厌。柔软的会厌有双重的功能,一是在吞咽食物时,它像一个小盖,盖住声门,关住喉咙口,保护呼吸器官不受损害。第二是发声演唱时,它会竖起,使喉咙打开,帮助声音自如地进入口腔及各共鸣室。会厌连结在舌根上,它们共同为发声担当着最主要的任务。(见图1)(图2)

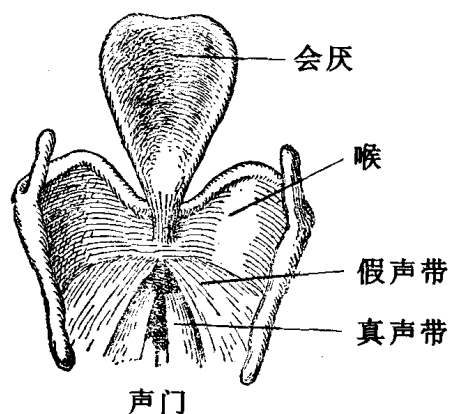


图1 会厌

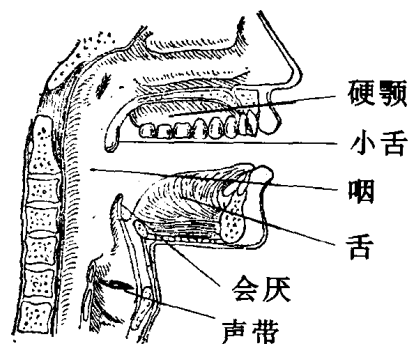


图2 咽

2. 呼吸器官

呼吸器官由肺、气管、支气管及膈肌组成。肺位于胸腔内,上端是气管,与口腔相连,气管入肺处分成左右支气管。肺是由含有许多弹性纤维的上皮组织组成,它包含无数装满气(我们吸入的空气)的小气泡,称肺泡。肺在发声运动中执行风箱的任务,输送使声带振动所必需的空气。

膈肌又称横膈膜。在肺的下面边缘,有一层弹性膜,位于胸腔与腹腔之间,将胸腹腔隔开,即称膈肌。它的功能是用收缩和放松的动作,来协调胸、肺及呼吸肌肉群,以获得正常的呼吸状态。(见图3)

3. 共鸣器官

共鸣是发声演唱中最重要的因素。声带经过气息的振动发出的声音非常微弱,称为基音,唯有共鸣能赋予嗓音以音量、音质及力度。人体共鸣器官包括喉咽腔、鼻咽腔、口咽腔、头腔、胸腔。此外还有额窦、蝶

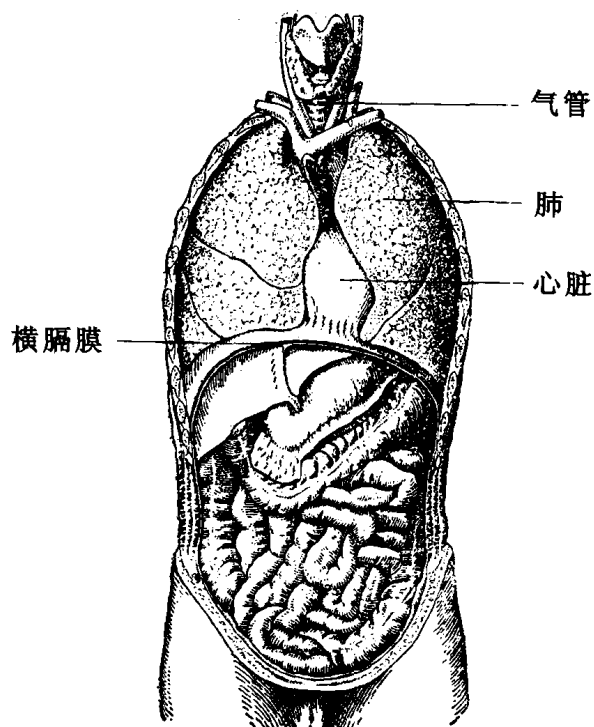


图3 呼吸器官

窦等部位,都能有助于声音的共鸣。

喉咽腔包括咽腔、喉腔直到鼻腔体后部及小舌头。咽腔上部是鼻咽腔,小舌头连结着软腭,能控制鼻后部腔体,对鼻腔共鸣能起到调节或改进的作用。

口咽腔是发声演唱非常重要的器官,它包括舌、腭、唇三个主要部分。口腔内诸部位,又是语言器官,因而是形成艺术语言的重要部位。腭的上面,是由额窦、蝶窦等组成的共鸣室。

胸腔由十二对弓形的肋骨和肋间肌组成,形成胸廓,成为具有空间的腔体。

头腔又可称头鼻腔,其共鸣部位实际在鼻腔的后部,与蝶窦及软腭的上部共同产生共鸣。

以上共鸣腔体中,咽喉腔、口咽腔、软腭等属于可以调节的共鸣腔体,它们的形状、容量均可由这三部分有关肌肉的动作予以调节、变化,以产生音色的丰富多彩。(见图4)

4.语言器官

语言器官,是指人们说话时,形成语言的五个发音部位与四种口型。五个发音部位即牙、舌、唇、齿、喉;四种口型即开、齐、合、撮,又称“五音四呼”(请参看第三章)。语言器官是发声演唱时咬字吐字的重要器官。健全的语言器官为声乐演唱艺术准备了基本条件,牙齿的整齐与否,舌头的灵活度,嘴唇的形状,喉咽腔

的开合状态等,都会直接影响声音的发出及咬字吐字的清晰度。语言器官是先天长成的,有的具备了较好的条件,如鼻高、面宽、颧骨大、嘴大、喉咽管道松、空,舌头灵活等,这就为声乐艺术铺就了广阔的道路;也有原本条件较差,如舌大、嘴小、喉管狭窄等,由于热爱声乐艺术而勤奋练习,使语言器官在声音的训练中,逐渐得到了改善,使之能较好地配合艺术发声的需要。热爱声乐演唱艺术者,还可以根据自己天生的语言器官及嗓音状况,选择不同的声乐风格,演唱符合自己本身条件的歌曲或戏曲行当。语言器官条件较差的,要在声乐演唱艺术上取得好的成绩,必须付出更多的劳动。

二、建立起平衡的发声机能

发声演唱是各发声器官协调配合的整体运动,哪一个部分调节失当或失去控制,都会影响发声机能的平衡。如果发声机能不平衡,则会对发声各器官造成危害,其中受害最深的是声带。为什么从事声乐艺术的人最容易患声带及咽喉疾病呢?除感冒或疲劳外,多数原因就是发音、呼吸与运用共鸣的方法欠正确,也可以说是没有掌握好发声机能的平衡。发声机能的平衡在接受过系统训练的歌唱演员中,一般能较好地把握。戏曲演员以往多从演唱实践中摸索与总结经验,往往也能较好地体味与把握平衡关系,使自己的发声用嗓方法趋于科学并走向平衡,

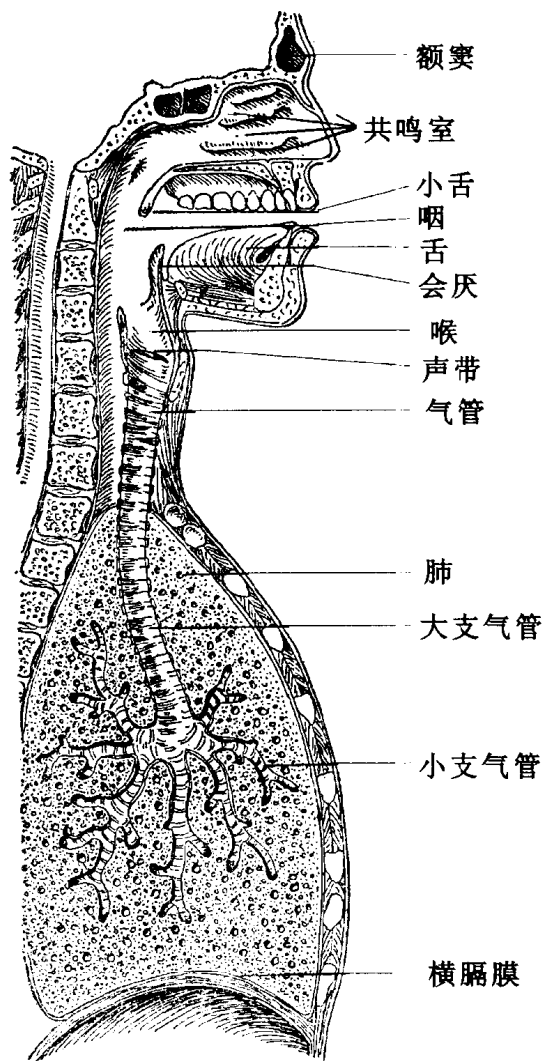


图4 发声器官的正中矢状面