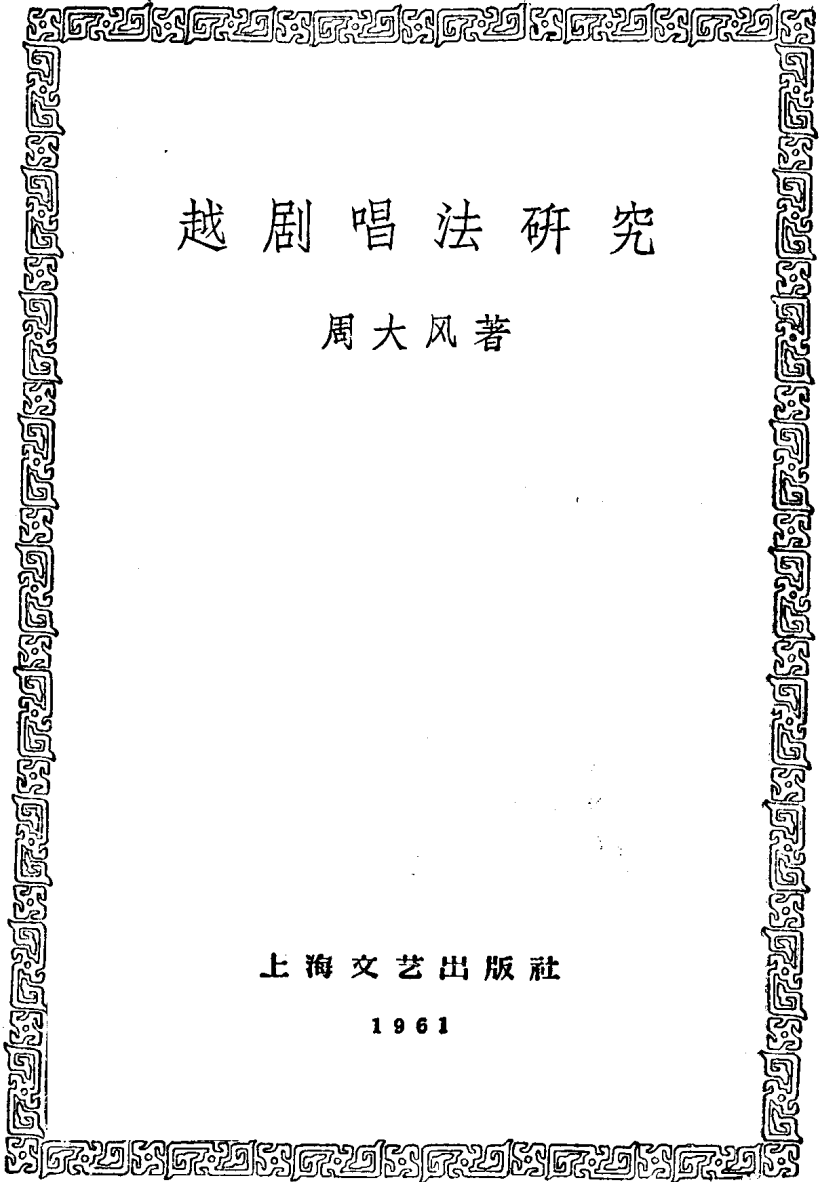


# 越剧唱法研究

周大风 著

上海文艺出版社



# 越剧唱法研究

周大风著

上海文艺出版社

1961

上海文艺出版社

上海永嘉路25弄8号

上海市书刊出版业营业许可证出094号

上海市印刷五厂印刷 新华书店上海发行所发行

\*

开本：850×1156毫米 1/32 印张：3 3/8 乐谱：43面 字数：44,000

1950年7月第1版

1961年11月第2次印刷 印数：1,001—4,000册

统一书号：8078·1593

定价：(十四)0.60元

## 內 容 提 要

这是一本研究越剧唱法的著作,内容包括曲調在感情上的处理,各种用腔的分析及用法,語言发声的原理概要等。作者系从越剧优秀演員的唱腔中,对唱工有成就的演員的經驗中,和傳統上存在的理論和方法中,概括出有益的部分,用科学观点归納介紹,由淺入深,并附可供初學者練習用的譜例,頗宜于越剧演員及其愛好者的学习自修,亦可供戏曲音乐工作者的研究参考之用。

# 目次

|     |               |    |
|-----|---------------|----|
| 第一章 | 緒論            | 1  |
|     | 为什么要研究唱法      |    |
|     | 唱法好坏的标准       |    |
| 第二章 | 如何处理曲調的感情     | 14 |
|     | 1. 重点場与重点曲    |    |
|     | 2. 重点段及高潮处理   |    |
|     | 3. 逐句处理       |    |
|     | 4. 重字处理       |    |
| 第三章 | 表現感情的方法——用腔   | 26 |
|     | 1. 收口腔        |    |
|     | 2. 喇叭腔        |    |
|     | 3. 橄欖腔        |    |
|     | 4. 葫芦腔        |    |
|     | 5. 平腔         |    |
|     | 6. 顫抖腔        |    |
|     | 7. 点头腔        |    |
|     | 8. 滑腔         |    |
|     | 9. 断續腔        |    |
|     | 10. 捻腔        |    |
|     | 11. 勾腔        |    |
|     | 12. 搖棉花腔      |    |
|     | 13. 打腔        |    |
|     | 14. 双打腔       |    |
|     | 15. 吞腔        |    |
|     | 16. 迭腔        |    |
|     | 17. 泣腔        |    |
|     | 18. 垫腔        |    |
|     | 19. 推腔        |    |
|     | 20. 分腔        |    |
|     | 21. 轉腔        |    |
|     | 22. 抛腔        |    |
|     | 23. 贅腔        |    |
|     | 24. 耳聾腔       |    |
|     | 25. 挑腔        |    |
|     | 各种用腔的綜合运用     |    |
| 第四章 | 如何处理唱白的語言     | 64 |
|     | 1. 統一唱白間的音高   |    |
|     | 2. 唱白感情的銜接    |    |
|     | 3. 越劇的四声      |    |
|     | 4. 迭韵及双声      |    |
|     | 5. 字重音輕的規律    |    |
|     | 6. 子母音的密度     |    |
|     | 7. 收音問題       |    |
|     | 8. 用什么語言来唱越劇  |    |
| 第五章 | 如何处理声音        | 82 |
|     | 1. 性格类型与音色的关系 |    |
|     | 2. 句讀及呼吸      |    |
|     | 3. 子音发声       |    |
|     | 4. 母音发声       |    |
|     | 5. 子母音結合      |    |
|     | 6. 怎样保护嗓子     |    |
| 附 录 | 关于定譜定調定腔問題    | 99 |

# 第一章

## 緒論

越劇是我國綜合性的戲曲藝術的一種，其中包含着各種不同的藝術形式，如文學、音樂、美術、舞蹈、表演等組成部分。

各種不同的藝術形式，都有它不同的性能。在戲曲中，為了要刻劃各種不同的內容、生活、人物性格、思想感情，就必須充分地突出和發揮各種藝術形式的特性，有時用唱，有時用舞，有時用做，有時載歌載舞。在一個戲中，各種藝術形式，因為都發揮了它的特殊性能，於是使內容的表達上，更增加了它的生動性、鮮明性、準確性。至於誰來支配着這些藝術形式呢？那就是劇本的內容。它主宰着各種藝術形式的發揮程度，主宰着各種藝術形式的聯繫配合和互相制約；有時它還关系到各種藝術形式的豐富和發展。

戲曲中的演員則是各種藝術形式的集中體現和表露者。各種藝術形式，多是通过演員的“唱做念打”來忠实地表達特定的內容和性格、感情的。所以要做一个稱職的演員，除了對劇本內容有深刻的理解、生活及勞動有一定感受外，對各種藝術形式的知識和基本技巧也必須有適當的修養和訓練，使能在導演統一安排之下，把各種藝術形式通过自己的再創造和融化，來為刻劃內容而服務。所以戲曲前輩藝人早就提出了“唱做念打”四項條件，名之為“四功”要求每一演員必修。這正是掌

握了綜合艺术的特性后所得出的經驗之談。

“唱做念打”既是戏曲演員人人所必修的基本功課，但也可以在全  
面掌握后，选其一二門精心研究，在“多能”的基础上，达到“一專”的目  
的，这也是完全必要的。因为在我們的戏曲劇目之中，往往有“唱工  
戏”、“做工戏”或“載歌載舞戏”等之分。为了在这些戏中充分發揮某  
一种艺术形式的特长，使內容表达更其細致精潔，于是也就應該有对某項  
艺术形式有特別修养的演員，来胜任这一種內容的表达。这样，在“唱  
工戏”中往往由“唱工演員”来担任，“做工戏”中往往由“做工演員”来担  
任，这完全是为了內容的需要，更大程度地發揮各演員的特长技能，使  
內容的說服力和感染力增强。不过戏曲中各种艺术不是孤立应用的。  
以“唱”为主时必须要有“做”陪衬，以“做”为主时，也可以有“唱”陪衬。怎  
样分別主次，怎样發揮特定場合中特定艺术形式的性能，这要从演員的  
領会程度和修养程度来看。所以不論是唱工演員或做工演員，人人都  
必須对“四功”有必要的基础。所不同者，只不过是程度上，主要擅长的  
分工上的不同而已。

越剧是一种从說唱艺术发展来的抒情性地方戏曲。在它的傳統劇  
目中，很多是細膩的唱工戏或做工戏，而武打戏則很少。这一種以“唱、  
做”为主的風格，已在群众中銘下了深刻的印象，尤其是“唱工”更树立  
了越剧的独特風格。因此越剧在編剧方法上，常把“唱”發揮得更淋漓  
尽致；把剧本內容中重要的情节、感情上要細致發揮的地方，多通过  
“唱”来完成任务（如《梁山伯与祝英台》一剧，就有《十八相送》、《回十  
八》、《楼台会》、《哭灵》等場，几乎全部是用独唱、对唱、旁唱或齐唱等形  
式来傳達感情，而以“做念”作为陪衬）。这是因为它因襲“說唱时期”的  
傳統特点，以及抒情內容的影响下所产生的艺术風格。这也是越剧的  
特点之一，并为群众所欢迎愛好。

为了“唱”在越剧中占着極重要的位置，因此越剧的著名演員对唱也就非常重視。他們經常不断地琢磨推敲，有的学习前輩越剧艺人的唱調唱法后，达到“师法諸家，自成一家”的目的，有的在学习兄弟剧种唱調唱法后，融化吸收。如袁雪芬、范瑞娟、傅全香、徐玉兰、尹桂芳、戚雅仙、徐天紅等著名演員，在唱調唱法上，都有很大的創造，各有自己的特点，在群众中流傳，形成許多越剧演唱上的流派（群众称之为袁調、范調、傅調、徐調、戚調等）。这些在演唱艺术上的百花齐放，給越剧音乐带来了很大的丰富和发展。她們为什么能得到群众那样欢迎呢？这是因为她們掌握了越剧音乐中傳統的現實主义的表現方法，即是从內容到形式，有全面的体会，熟悉傳統，同时又掌握了演唱艺术的許多技巧和手法的緣故。

越剧的曲調，总的說来不外乎慢板、中板、快板、囂板、清板、弦下調、十字調等几种基本曲調（近年来又有新的板腔发展，如二凡板、流水板、迭板等）。一般均为越剧演員所能熟悉掌握。但是曲調虽然相同，而当某些演員唱起来时动听悅耳，有些演員唱起来，却是生硬乏味，同样曲調，两种效果，这是什么原因呢？

有的演員推說嗓音条件有好坏。但是也有嗓音条件很好而唱起来却單調、貧乏、感染力不强；也有嗓音条件不佳，而唱起来却生动、悅耳、有感情，这又是什么原因呢？关键在哪里呢？固然，嗓音条件确有好坏之分，但这不是唯一决定性的因素（在目前讲，越剧观众对演員的嗓音条件要求还不是很高）。决定性的因素，其一为演唱者对剧情的了解、人物性格的体会、具体場合的具体思想感情的刻划，是否深刻；其二是演唱者是否能掌握曲調以外的許多演唱技巧（即唱法），而这些技巧的选用，又是否和內容結合得恰到好处。

因此，作为一个演員，不但对剧本內容要有深刻的体会，对四功上



要有基本的全面修养,同时对“唱工”这一方面,还要有必要的理解和基础技巧(对唱工演員群,更要求对唱調和唱法有特出的精湛的研究)。

唱工应该分为两大部門:一是“曲調”,一是“演唱方法”。曲調是基础,犹如骨骼;演唱方法(以下簡称唱法)犹如血肉。单有骨骼不成体,单有血肉也难成形,两者之間是不可分割的綜合体。所以我們不能光滿足于曲調选用和变化,而不去研究唱法。

越剧到今日为止,已积有五六十年的唱法上的累积經驗,虽然过去尚沒有人把这些經驗整理收集成为演唱上的一个完整体系供大家学习,但如果把散藏在各演員身上的許多演唱方法的經驗,作一个初步的归納,这对今后的提高是有好处的,至少它已提供了研究的資料。事实上,某些演員已能較全面地談談經驗,并且也唱得很好,可是他們多是一些感性的体会,說不出整套道理,人家說好,自己却不知道好在哪里,难于分析,于是要使自己再提高、要把經驗傳授給他人就有困难。这就需要一些理性上的归納和分析,以及用科学的方法把它整理出来。

本书就想在曲調之外,专在越剧的演唱艺术方面,提出一些初步归納的意見以供越剧界同志共同研究,使能进一步地得到丰富、补充。关于整理民族遺產中的演唱經驗,笔者見識有限,研究也不够,尤其演唱艺术是一种声音的艺术,多是凭感觉的,要求用文字形象地描述,更是困难;另一方面,演唱艺术的处理,因各人理解程度不同,各人都可以对同一个曲調,进行各种不同的处理,很难对具体曲調的处理划一規定,故本书許多例子,只不过为举例引用作为参考而已,具体演出时,尚宜根据各演員自己的見解和体会进行处理和創造。

## 为什么要研究唱法

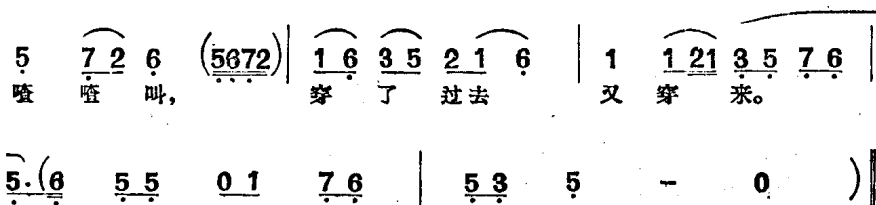
中国的地方戏曲，在曲調的組織上，并不是一个戏一套，象西洋歌剧一样，全部是专曲专用的，而是每个剧种，各有它自己一套基本曲牌或基本板腔，随着不同内容、不同人物、不同感情，把这些基本曲牌或基本板腔，进行一些连接、变化，来达到表现内容的目的。

举例讲，用曲牌连接的剧种，如昆曲、高腔以及京剧中的吹腔牌子等，它们都拥有不同数量的基本曲牌，当具体应用时，就随着内容不同、歌词长短不同，把这些基本牌子进行不同程度的连接。因为连接的关系，就赋予老曲牌以新的生命。连接的方法很多，有犯腔、集句、集曲、串腔、穿腔、合同等名目。用板腔变化的剧种如越剧、沪剧、甬剧和京剧中的西皮、二簧系统等，它们也都拥有几个基本曲調，然后在这几个基本曲調基础上，利用速度、节奏、伴奏形式及填字位置的不同，形成几个习惯上常用的板式，使曲調的骨架在基本上能适应内容，然后再在这个新的基础上，用各种不同的腔（即演唱方法）来装饰、润色、衬托和补充各种板式表现内容的不足之处。因之板腔音乐的含义也可解释为“板式变化加上声腔装饰”。

分析越剧的曲調，事实上只有一个基本調，这个基本調即是中板：

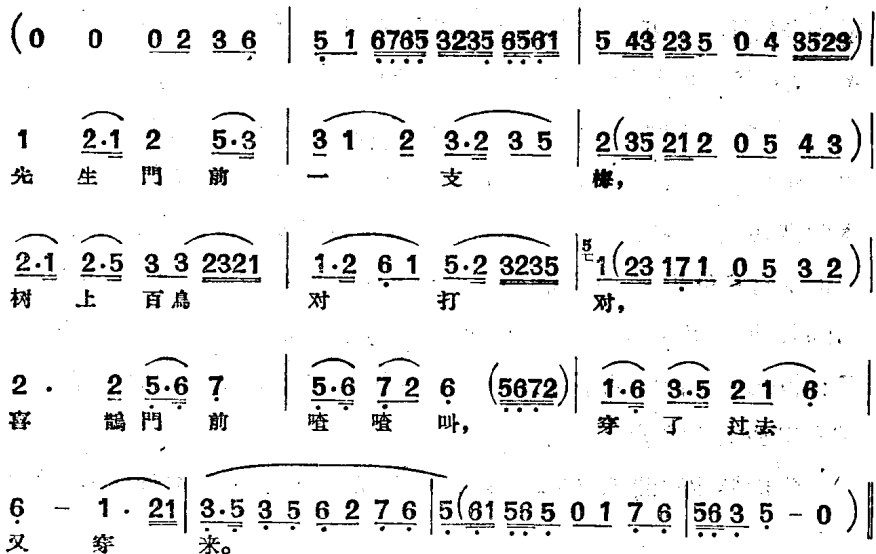
$$1 = G \frac{4}{4}$$

|                                                            |                                                                |
|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| ( 0   0   0 5   3 2 )                                      | 1 <u>2.1</u> 2 <u>3 23</u>   <u>2.1</u> <u>2 3</u> 2(5   4 3 ) |
|                                                            | 先   生   門   前   一   支   梅，                                     |
|                                                            |                                                                |
| 2   5   3 <u>2.3</u>   <u>1 61</u> <u>3 23</u> 1(5   3 2 ) | 2 .   2 <u>5.6</u> 7                                           |
| 树   上   百   鳥   对   打   对，                                 | 喜   鵲   門   前                                                  |



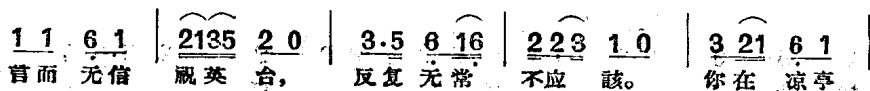
从这个中板的基本調(虽然是四乐句,实际上只二句,因为后两句是前两句的移位变化)开始发展成为各种不同速度的板式。例如慢板,就是把中板速度放慢,同时又把若干乐句的后半句节奏拖长:

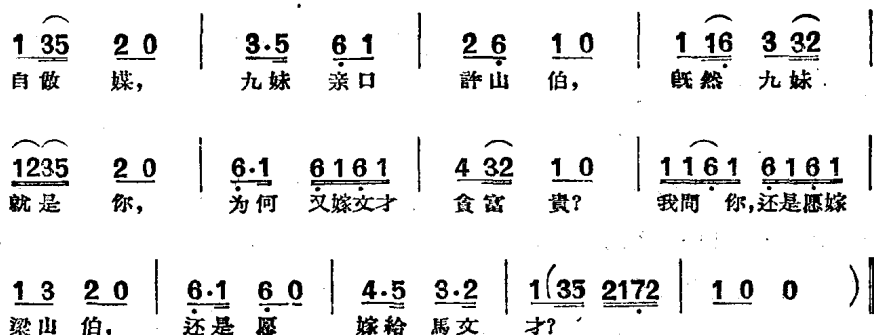
$$1=G \frac{4}{4}$$



如把中板的前二句节奏加以紧縮,在速度上加快,又变成快板:

$$1=G \frac{2}{4}$$





再如把中板的节奏拉“散”，改动了几个终止音，就变成自由速度及紧拉慢唱形式的鼙板。如：（伴奏略）

1=G 自由速度



再把中板的节奏拉开，用三三四的歌词形式（中板原为七字句），就变成“十字调”。又把中板的伴奏形式改变，在曲调中间停止伴奏，完全由演唱者清唱，就变成“清板”。把中板的曲调向高发展，同时把中板 5-2 定弦，改为 1-5 定弦（指主胡）就变成“弦下调”。（不另举曲调例。）

总之，从一个中板起家，发展了“慢板”、“快板”、“清板”、“鼙板”、

“十字調”、“弦下調”連同中板本身一共七个板式,这就是越剧最基本的曲調和板式变化了。

要求这七个板式中的基本曲調,很細膩、深刻、生动地来适应各种不同内容、不同人物性格、感情,显然是不够的。这七种板式只不过是一个大的輪廓,还須依靠曲調上的变化、伴奏上的变化、演唱上的变化来补充、完成基本曲調和板式变化的表現内容不足的地方,而其中演唱上的丰富和修飾却占着极重要的位置。

举例讲,《梁山伯与祝英台》这一出演三小时的大剧本,所应用的也不过是这七个基本板腔,而且生、旦、老生和老旦都一样应用(其他戏中,丑、淨、娃娃生、旦等也是一样应用这七个基本板腔的)。要求細膩的刻划不同年龄、不同性格、不同立場的正反面人物,并且是喜、怒、哀、乐、忧、惊、狂各种感情都要包括和表現,这就需要用更多的演唱上的不同方法来完成。下面举个简单的例子,可以看出同一个慢板曲調,因唱法不同,可以刻划出两种不同性格,收到不同感情的效果:

1. 花旦(祝英台)唱

愉快地

|   |                                |                                 |                                  |  |                                  |                                  |                                  |                                  |                              |   |
|---|--------------------------------|---------------------------------|----------------------------------|--|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|------------------------------|---|
| 1 | $\overset{2}{\underline{2.1}}$ | 2                               | $\overset{5}{\underline{3\ 23}}$ |  | $\overset{3}{\underline{2.1}}$   | $\overset{2}{\underline{2\ 35}}$ | $\overset{1}{\underline{2}}$     | -                                |                              |   |
| 先 | 生                              | 門                               | 前                                |  | 一                                | 雙                                | 梅,                               |                                  |                              |   |
|   | $\overset{2}{\underline{2.1}}$ | $\overset{2}{\underline{2\ 5}}$ | $\overset{5}{\underline{3}}$     |  | $\overset{2}{\underline{2.321}}$ |                                  | $\overset{1}{\underline{1\ 61}}$ | $\overset{3}{\underline{3.523}}$ | $\overset{3}{\underline{1}}$ | - |
| 树 | 上                              | 百                               | 鳥                                |  | 对                                | 打                                | 对,                               |                                  |                              |   |

2. 老生(祝公远)唱

气忿地

|   |                                  |                                 |                                  |  |                                |                                  |                              |   |  |
|---|----------------------------------|---------------------------------|----------------------------------|--|--------------------------------|----------------------------------|------------------------------|---|--|
| 1 | $\overset{2}{\underline{2\ 01}}$ | 2                               | $\overset{5}{\underline{5\ 03}}$ |  | $\overset{3}{\underline{3.1}}$ | $\overset{2}{\underline{2\ 35}}$ | $\overset{3}{\underline{2}}$ | 0 |  |
| 英 | 台                                | 做                               | 事                                |  | 太                              | 任                                | 性,                           |   |  |
|   | $\overset{2}{\underline{2\ 01}}$ | $\overset{2}{\underline{2\ 0}}$ | $\overset{5}{\underline{5\ 3}}$  |  | $\overset{6}{\underline{6.1}}$ | $\overset{1}{\underline{6\ 35}}$ | $\overset{2}{\underline{1}}$ | 0 |  |
| 竟 | 想                                | 讀書                              |                                  |  | 上                              | 杭                                | 城。                           |   |  |

上面例子，只不过简单地加上几个装饰音或加上几个休止符及强音，就可初步的分别刻划出祝英台温和、愉快、年幼的性格和感情，以及祝公远气忿、年迈、粗犷的男性性格和感情。虽然，上两例中还没有谈到本书后面所述的许多唱法上的特殊技巧，但仅几个装饰音不同，就已丰富、补充了基本板式的感情表现力。

中国的地方戏曲，就是用这样的手法来补充基本曲调的不足（包括板腔和曲牌两大类）的。前辈艺人，有“偷、躲、收、煞”，“接、拉、变、伸”的演唱艺术的术语。换句话说，就是在一个基本调中：减少几个音（偷）；避免几个个别高音或低音（躲）；在某些音慢慢的唱轻（收）；把某些音强烈而短促地煞住（煞）；在少量的音符中，多加些装饰音（接）；把某些音符唱长些（拉）；把某些音符易以邻近音符唱（变）；用一些花腔延长（伸）。当然，除了这八个字之外，还有很多方法后面还要谈及，这里只不过说明演唱上的变化，可使表现力增加的方法和经验。前辈这些经验和西洋歌剧演员的所谓“再创造”手法，就是指的演唱方法。

我们不能光满足于曲调变化，同时需要有演唱方法，借以表达不同的内容和不同的语言（指歌词）。有时也可以用来解决某些演员跟基本曲调在音域上的矛盾。例如个别音唱不高或唱不低时，可用“偷、躲、收、煞”的方法，使之适应演员条件，然后又利用其他演唱方法，来弥补这些因条件不足而减少的效果。很多有经验的演员是会运用这些手法的。

## 唱法好坏的标准

只要是所选择的基本曲调大体上合乎内容的需要，就可以在演唱方法上加工。如果选择的基本曲调的感情不对头，那就也无法再在演

唱方法上努力，所以選擇基本曲調，是唱法的主要前提。一般越劇演員，基本上都有選擇曲調這方面的經驗。解放後，某些劇團還有新音樂工作者參加，豐富了越劇音樂的曲調，進行了一些曲調上有益的改編和創作，這更給在曲調基礎上加工唱法帶來了良好的條件。但因為基本曲調的選擇不屬於唱法這一範疇，本書不擬詳談。本書所談的，主要是在基本曲調已經選擇適當之後，在演唱方法上進行加工的一些問題。

要求在演唱藝術上加工，首先要定譜，定譜之後才能定腔（唱法）。我們某些先輩藝人，把定譜定腔做得很認真，所以他們的演唱藝術，能不斷地提高。反之，某些演員因為不定譜，沒有藍本可作案頭工作的依據，因之在唱法上無法固定，也沒有再推翻、再提高的來細致地搞唱法的可能。進行唱法上的加工，是要做許多案頭工作的。唱法上的許多特殊記號，可用種種不同顏色的筆在曲譜上注畫，然後根據注畫的記號，進行反復練習。因此，本書在敘述唱法的同時，也在基本曲調的譜上，進行了一些分析和設計，以供學習研究者的採用。（關於定譜定腔問題，見附錄）

有了選擇基本曲調及定譜的基礎，我們便可開始研究唱法。但什麼是唱法好壞的標準呢？雖然，由於聽者的生活經驗不同，愛好不同，所熟悉的不同，可以在同一個演唱效果上，有仁者見仁，智者見智的不同感受，如有的人着重感情內容，有的人着重於風味，有的着重於聲音及其他等，但是從基本方面來講，仍然是可以統一的。這統一的標準首先是所表達的內容（包括性格、感情）是否準確、鮮明、生動，也就是說，一支曲子和它的演唱，總有它的目的，要給聽眾以什麼感情和感受。假如一支愉快的歌曲，給聽眾印象是悲哀的或平淡的，這種演唱就失敗了，原因就是歪曲了內容。筆者曾聽到過一位演員演唱，不論喜怒哀樂，總是一個樣子，雖然它韻味咬字都很好，那只不過是一種交代“詞”和“字”

的效果，等于叫听众来听“念讀剧本”。这种念誦性的唱是要經過听众自己的想象和再度思維后，才能体会到感情内容，这就不好了。

音乐不是单为交代剧情而成立的，交代只是其中包含着的一部分的作用。最主要的乃是让听众能从音乐形象中得到准确的、鲜明的、生动的感情共鳴。这种感情共鳴是直接的、迅速的。一听即知所表現的是正面的或反面的人物；一听即知是悲的或喜的；甚至悲几分，喜几分，也能使观众得到憎爱的直觉；甚至不看到舞台上的形象，也能从声音中得到明确的印象，这就有賴于演員对曲調感情的处理了。所以要做好一个戏曲演員，犹如一个优秀的广播演唱員一样，他應該有这样的本领，能在收音机中，发出感情的命令（通过演唱），能叫听众哭、笑、哀、乐，这是多么不容易的事啊。

现实主义的演唱方法，就是要真实地、具体地、非常生动的来体现内容。凡脱离了内容的艺术形式，必然是形式主义的、僵硬的、沒有生命的。有的演員不从内容出发，他們用了許多裝飾的手法把曲調打扮得花枝招展，看来很丰腴，可是一分析，却犯了形式主义的毛病。有的演員，因为缺乏演唱的方法，只是死板地把曲調唱出，本来有可以极为感人的演唱因素，却变成了一些半生不熟的半制品，这也会辜負了观众的厚望。

至于咬字也是与表現感情有联系的。因为唱調中音調的形成，本身就是文学中詩歌的美化和強調，同时也包括要把詞义介紹給观众的責任。因此如何把唱詞咬清楚，是演員必修的技巧之一。所謂“噴口”（即咬字的一种技巧）、“吐字如珠”等等術語，即是傳統戏曲唱法中前輩艺人已有的总结性經驗之談。

但不能事务性的只把字咬清楚。咬字之中，一要清楚，二要有感情。詩的朗誦，本身就包含这两方面，只不过沒有音乐音調而已（語調



起伏还是有的)。唱詞中的咬字应比朗誦更进一步，应把它組織到音調中来。

感情也好，咬字也好，演唱艺术总是要通过声音来表达的。所以如何在发声上干净、宏亮、悦耳，高低由之、强弱由之，而使唱者听者都会感到舒服，应当也是演唱的主要条件之一。

发声方法，与地方風格又是有联系的。这种发声上的風格有它的民間习惯性和广大群众爱好的基础。在古老剧种中（如京剧、梆子戏、高腔戏等），都有它自己一套的发声方法。这种发声方法，已为群众所熟悉，已在民間（地方）風格中占着极重要的地位，不能輕易改变。今天，我們只不过用科学的方法把它整理，很好地保存和发展它科学的部分，而把尚不够科学的部分，逐步导向科学方面发展。

在越剧中，因发展历史尚短，还没有建立一套自己的发声方法。但是我們优秀的演員，实际上已自然而然地有自己一套較丰富的发声方法。这些方法，应当說是极适合越剧風格的发声方法，是應該把它好好地整理出来的。反之，假如企图把西洋的，或其他剧种发声方法取而代之，那就难免要損害越剧原有的优美風格了。（适当吸收还是可以的。）

发声也要根据演員的条件。假如二人生理构造条件不同，硬要这一人生吞活剥地来模仿另一个人，必然会損害他的健康（如过高过低）。因此一切应从实际出发，一般化和概念化总是不会成功的。

至于整个越剧風格問題，乃是感情、咬字、发声三者的总和，甚至要与內容、文学、語言、舞蹈、表演相互联系。不能一概而論，或者孤立地来談发声的民間（地方）風格，因为这是对風格的全面認識問題。

民間（地方）風格是根据当地人民长期以来在生产、劳动、感情、气质、风格习惯、語言、艺术等等方面不断积累起来的客观規律，不以人的意志为轉移。因之更要善于在演唱中努力追求地方风格，以便为群众