

高等学校儿童艺术教育系列教材

声乐基础

S h e n g y u e J i c h u

(一)

■ 李淑芬 主编



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

高等学校儿童艺术教育系列教材

声乐基础

(一)

李淑芬 主 编

丛 书 主 编 李全华
副主编 李 成
编 委 于 淳 王诗漪 吴 怡 邵玲珠 张益文
李淑芬 陈蓉晖 陈静黎 周 儿 周 红
林 红 祝卫红 赵幼珍 梁永峰 廖 峰
(排名以姓氏笔画为序)



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

声乐基础. 1/ 李淑芬主编. —杭州: 浙江大学出版社,
2008. 7

ISBN 978-7-308-05877-3

I. 声… II. 李… III. 声乐艺术—师范大学—教材
IV. J616

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 043444 号

声乐基础(一)

李淑芬 主编

责任编辑 葛 娟

封面设计 刘依群

出版发行 浙江大学出版社

(杭州天目山路 148 号 邮政编码 310028)

(E-mail: zupress@mail. hz. zj. cn)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

经 销 浙江省新华书店

排 版 北京心宇芯科技工作室

印 刷 杭州浙大同心教育彩印有限公司

开 本 635mm×965mm 1/8

印 张 10.25

字 数 185 千

版 次 2008 年 7 月第 1 版 2008 年 7 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-05877-3

定 价 15.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571) 88072522

编写说明

本教材是浙江师范大学重点专业——艺术教育专业的支撑教材。

《声乐基础》是供学前教育专业中专、大专和本科使用的声乐基础教材,立足于学前专业的学科特点,其目的是培养学生在幼儿音乐教育中所必须具备的音乐文化知识、歌唱基本知识以及技能技巧和口语嗓音的科学运用能力。

习唱歌曲范例以中外歌曲、少儿幼儿歌曲等组成,仅供声乐教师与学生结合实际情况选用。

本书共分四个单元。

第一单元:简述中外声乐发展史

第二单元:歌唱基础知识与训练

第三单元:口语嗓音科学运用与保健

第四单元:歌曲

编者
2008年6月

● 序 一

随着时代的进步和我国教育改革的深化,艺术与艺术教育日益受到人们的重视。现代人普遍意识到,奥妙无穷的艺术世界,无论是对于个体人生经验的丰富,还是对于其崇高心灵和蓬勃精神的构建,都具有决定性的意义。然而,并非所有被称为艺术的东西都能起到这种作用,真正的艺术也并非于每一个体都行之有效。艺术的欣赏、创造与接受,乃是一种高级的文化素养,需要通过健康的艺术教育而获得。健康的艺术教育不是单纯的技能教育,而是一个启发智慧的复杂工程。它既需要技法的教育,又需要从美学、艺术社会学、艺术心理学等学科中获取知识与素养。因此,包括美学、艺术创作、艺术欣赏、艺术批评在内的诸多因素,便成为艺术教育的关键。这些关键,也正是20世纪60年代以来出现的综合性艺术教育思潮的核心与精髓。随着这股思潮的日益壮大,艺术教育逐渐发展成为一种综合式的教育,不仅艺术教育本身成为一门多元交叉学科,同时也注重艺术精神向其他学科的渗透。

20世纪90年代末期,我国启动基础教育改革,这股综合艺术教育思潮也随之影响到我国的中小学普通艺术教育和高等院校的教师教育。中小学普通艺术教育在原有《音乐》、《美术》课程的基础上新设《艺术》课程,高等院校的师范性艺术教育在原有音乐教育专业、美术教育专业的基础上新设“综合艺术教育专业”。在此大背景下,有着五十多年艺术教育传统的浙江师范大学杭州幼儿师范学院设立了旨在培养高素质复合型艺术教育人才的综合艺术教育专业。该专业以生态式综合艺术教育思想为理论指导,以发展学生的人文素养与艺术综合能力为目标,下设音乐、美术两个方向,要求学生扎实地学习人文社科知识,系统地掌握音乐、舞蹈、美术等艺术基本理论知识,具备较高的音乐、舞蹈或美术技能以及扎实的艺术教育技能,最终成为能够胜任学前教育、基础教育、特殊教育学校或机构之儿童综合艺术教育的教师和社会工作者。这种教育理念和教育思路,亦即我们前面所谈及的健康的艺术教育。

在多年的办学过程中,幼师学院的领导以及儿童艺术教育系全体教师全力以赴,主动开展教育教学研究,积极通过合理配置师资、深化教学改革、加强教材建设等措施来提高专业的教育质量。即将由浙江大学出版社大力推出的高等学校儿童艺术教育系列教材,便是该院儿童艺术教育系全体教师坚持不懈地进行专业建设的成果。

该系列教材涉及美术、音乐、舞蹈、戏剧等多个艺术门类以及艺术欣赏、艺术创作等多个当今艺术教育和综合艺术教育的关键因素,较好地体现了艺术教育的健康性、人文性和综合性。整套教材将艺术教育理论与实践紧密结合,较好地凸显了儿童艺术教育的独特性,既适合学前教育专业学生使用,又具有艺术教育专业特色。最后,我衷心希望,该套系列教材的出版,能为艺术教育的宏伟大业添砖加瓦!

滕守尧 南京师范大学教育科学学院特聘教授
博士生导师
中华美学会副会长兼秘书长
北京大学兼职教授

● 序 二

为健全人格的塑造奠定基础是早期教育的基本目标,生态式综合艺术教育是实现这一目标的重要途径。它通过美术、音乐、舞蹈、戏剧等多种艺术学科的整合为载体,使儿童充分感受到艺术与生活、艺术与情感、艺术与文化、艺术与科学诸方面的内在关联,以激发学生的审美情趣,提高其审美能力,增强其人文艺术修养,从而培养具有健康生活态度,具有丰富情感体验,并有深刻思想领悟的全面发展的新人。从教学方式看,生态式艺术教育强调师生间的互动与对话,倡导教师创设丰富而开放的艺术课堂,鼓励学生进行广泛而深入的探究性学习。生态式艺术教育超越了单纯的艺术技能训练,在美术、音乐、舞蹈、戏剧、文学等艺术形式存在着的共同的审美要素中,通过知、情、意心理系统的通感、迁移等机制实现真、善、美的和谐人格统一。

正是基于这样的认识,浙江师范大学杭州幼儿师范学院于2005年在国家高等学校本科目录之外,成功申请到艺术教育(儿童综合艺术教育)本科专业。该专业专家论证得到了我国著名美育专家、国家基础教育艺术课程标准首席科学家滕守尧教授的支持,也得到南京师范大学学前教育国家重点学科负责人、著名儿童艺术教育专家屠美如等教授的指导。

本系列教材包括:《艺术教育概论》、《素描》、《装饰色彩》、《动物》、《人物》、《美术鉴赏》、《手工》、《幼儿园环境创设》、《儿童读物插图艺术》、《基础乐理与视唱》、《钢琴基础》、《声乐基础》、《幼儿园实用音乐》、《儿童歌曲伴奏》、《舞蹈基础》、《民族民间舞》、《儿童舞蹈创编》、《儿童剧导论》、《儿童绘本导论》等。教材的编写以生态式综合艺术教育思想为理论指导,以提高学生的人文素养与艺术综合能力为目标,是儿童艺术教育专业的核心教材。本系列教材由浙江师范大学杭州幼儿师范学院学院儿童艺术教育系李全华副教授与李成副教授两位主任具体组织实施,是学院相关教师团队通力合作的结晶。参加编写系列教材的都是从事普通高校艺术教育多年的教师,既有丰富的课堂教学经验,也有较为深厚的艺术修养。在整个教材编写时,注意到了各个内容的循序渐进,内容选择和编排的专业性、科学性,特别是对于中小学、幼儿园儿童艺术教育实践的适切性要求。本系列教材既适合艺术教育专业使用,也适合学前教育及其他艺术类专业相关课程选择使用。

本系列教材从构思策划开始,一直得到浙江省教育厅高教处、师范处领导的关心和支持,得到浙江师范大学教务处领导的支持,得到杭州幼儿师范学院“十一五”教学改革工程项目的资助,特别是得到著名美育学家滕守尧教授的悉心指导,在此,表示深深的谢意!

由于水平有限,再加上国内还没有系统的儿童艺术教育教材作参照。因此,书中的不足和缺陷在所难免,希望得到专家学者和同仁的批评指正。

秦金亮 教育部幼儿教师教育专家委员会副主任兼秘书长
中国教师教育学会幼儿教师教育委员会理事长
中国学前教育学会学术委员会委员
浙江师范大学杭州幼儿师范学院院长
博士、教授、博士生导师

目 录

第一单元 简述中外声乐发展史

一、简述中国声乐发展史	(01)
二、简述欧洲声乐发展史	(03)

第二单元 歌唱基础知识与训练

一、歌唱生理	(06)
二、歌唱基本方法与训练	(08)
三、歌唱艺术表现	(11)

第三单元 口语嗓音科学运用与保健

一、噪音训练	(12)
二、噪音保健	(13)

第四单元 歌 曲

一、中国声乐作品	(14)
采桑曲.....	(14)
在那遥远的地方.....	(14)

跑马溜溜的山上·····	(15)
草原上生起不落的太阳·····	(15)
握别·····	(16)
花非花·····	(16)
踏雪寻梅·····	(17)
嘎达梅林·····	(17)
我爱我的台湾·····	(18)
西风的话·····	(18)
蓝花花·····	(19)
北风吹·····	(19)
牧歌·····	(20)
思乡曲·····	(20)
太阳出来喜洋洋·····	(21)
二月里来·····	(22)
摇篮曲(施) ·····	(22)
牧羊姑娘·····	(23)
秋收·····	(24)
故乡的小路·····	(24)
长城谣·····	(25)
大海啊,故乡 ·····	(26)
延水谣·····	(26)
飞吧,鸽子 ·····	(27)
幸福在哪里·····	(28)
雁南飞·····	(29)
绣红旗·····	(30)
美丽的草原我的家·····	(31)
春之歌·····	(32)
鼓浪屿之波·····	(33)
高高太子山·····	(34)
摇篮曲(东北) ·····	(34)
绣荷包·····	(35)
女儿歌·····	(36)
金风吹来的时候·····	(36)
一个妈妈的女儿·····	(37)
月之故乡·····	(38)
红叶红了的时候·····	(39)
长大后我就成了你·····	(39)
打起手鼓唱起歌·····	(40)
生活是这样美好·····	(41)
共和国之恋·····	(43)
二、外国声乐作品 ·····	(43)
红河村·····	(43)
摇篮曲(舒) ·····	(44)
卡普里岛·····	(44)

老黑奴·····	(45)
念故乡·····	(46)
莫斯科郊外的晚上·····	(46)
卖花姑娘·····	(47)
我亲爱的·····	(47)
摇篮曲·····	(48)
不要责备我吧,妈妈·····	(49)
桑塔·露琪亚·····	(49)
她的微笑又出现·····	(50)
渴望春天·····	(51)
雪绒花·····	(51)
云雀·····	(52)
尼娜·····	(53)
春天年年到人间·····	(54)
纺织姑娘(二声部)·····	(55)
山楂树(二声部)·····	(56)
三、儿童歌曲 ·····	(58)
月亮船·····	(58)
赶海的小姑娘·····	(59)
童年的小摇车·····	(60)
采蘑菇的小姑娘·····	(61)
小背篓·····	(63)
外婆家的路·····	(63)
水乡童谣·····	(64)
背水的苗家小姑娘·····	(65)
大风雪也不怕·····	(67)
孤独的牧羊人·····	(67)
丰收之歌·····	(68)
小海军·····	(68)
拉拉勾·····	(69)
办家家·····	(69)
红彩妹妹·····	(70)
爷爷为我打月饼·····	(70)
月儿·····	(71)
摇篮曲·····	(71)
摇篮曲(二声部)·····	(72)

第一单元 简述中外声乐发展史

一、简述中国声乐发展史

劳动创造了人,人类在生存过程中产生了语言,有了简单的音调。早期的歌曲内容反映了当时的现实生活,如五帝时声乐曲《弹歌》“断竹、续竹,飞土、逐肉”。另《公羊传》(东汉)记载“男女有所怨恨,相从而歌。饥者歌其食,劳者歌其事”都证明了早期的音乐与生活的关系。

春秋战国时期社会分工推动了音乐文化的发展,声乐的形式逐渐多样,除了民歌、歌舞、乐舞等形式外,说唱音乐也开始形成。说唱艺术是我国传统的艺术形式之一,它集文学、音乐、表演于一体,在歌唱中带表演动作,是戏曲的早期萌芽,荀子的《成相篇》就是说唱音乐的始祖。春秋时期,统治阶级为了解民情确立了“采风”制度,《诗经》中的“风”记录了当时 15 个诸侯国中的歌谣,是《诗经》的精华所在。涌现出了一批优秀的民间歌唱家,秦青的歌唱能“声振林木,响遏行云”,韩娥的歌“余音绕梁,三日不绝”。

汉代声乐艺术进入了一个繁荣发展的时期。“汉赋”的发展、“乐府”的设立、与外族文化的交流、佛教的传入,推动着声乐形式向着多样化发展。由于设立了专门的音乐机构——乐府,使民间的歌唱艺术真正走向专业化,民间大量的民歌也得以流传下来,如《孔雀东南飞》、《木兰辞》等。这时期,歌舞戏中将化装、表演、歌、舞、伴唱、伴奏结合,成为戏曲的雏形,代表作《兰陵王破阵乐》。

汉魏时期民歌主要是“相和歌”,源于北方民间歌谣,初期采用清唱无伴奏的“徒歌”形式,后来加帮腔(伴唱)成为“但歌”,再继续发展与舞蹈、器乐相结合,成“丝竹更相和,执节者歌”的相和大曲。建安文学开创者曹操在相和歌“瑟调曲”中作有名诗《龟虽寿》。

当时边疆动荡,北方匈奴不断侵扰,边疆驻守的重兵将当地游牧民族的器乐“铙歌”“笳歌”用于军乐以壮军威,形成新的乐种“鼓吹乐”。

西晋亡东晋建立,北方各民族混战,汉政治文化中心南移,南方音乐得到了发展,南方民间音乐受北方音乐文化的影响,形成了新的乐种“清商乐”。

唐代社会经济的发展,融合了外族的音乐文化。音乐歌舞形式多样、风格各异。丝绸之路的开通,敦煌等地的建设,促进了唐代汉族与西域诸小国各民族之间的文化交流,进一步发展了汉语的音韵学,为弹词、道情、大鼓类的多种说唱艺术奠定了基础,形成了一代盛唐乐风。

唐玄宗扩充组建了教坊、梨园等专业的音乐教育培训机构,设太常寺管辖,使音乐专业化。唐歌舞大曲综合了器乐、声乐和舞蹈,是唐朝宫廷音乐的主要音乐、舞蹈形式,在表演艺术上进行了分工,如“坐部伎”的唱,“立部伎”的奏。代表作有《霓裳羽衣曲》。

唐诗的繁荣促进了声乐的发展,唐声诗是文学与音乐相结合的产物。如以王维的诗《渭城曲》而作的歌《阳关三叠》。

宋代南北文化广泛交流,音乐艺术商品化,“瓦舍”“勾栏”的固定演出场所推动了说唱艺术的进步。宋元说唱音乐形式多样,主要代表是“鼓子词”“诸宫调”“陶真”“货郎儿”。诸宫调有完整的情节,以琵琶、筝等弦乐器为伴奏,标志着我国说唱艺术发展的新阶段,代表曲目有《西厢记诸宫调》。

北宋杂剧在表演上借鉴了唐宋大曲诸宫调的曲牌和套曲,出现了角色行当的划分和不同角色演唱声演唱声腔的差异,歌唱中综合了文学、戏剧、音乐表演、美术等艺术手段,这标志着我国音乐具有了戏剧发展的因素,宋杂剧在发展过程中由于地理人文的特色差异出现了音乐风格的地域性,在北方称“北曲”,在南方称“南戏”。

元代戏曲音乐是历史发展的一个高峰,杂剧是元戏曲的代表,专业剧作家的出现产生了许多高水准的文学音乐作品。如关汉卿的《窦娥冤》、马致远的《汉宫秋》、郑光祖的《倩女离魂》、白朴的《墙头马上》、《梧桐雨》、王实甫的《西厢记》等。元杂剧结构严谨,固定了一本四折的统一范式,哲学审美的“起、承、转、合”迎合了大众心理,戏曲艺术

得到繁荣发展。

明清时期,是戏曲发展的繁荣时期,它集音乐、舞蹈、表演于一体。唱腔是其表现的主要手段,曲种不同唱腔也各异。唱腔按角色行当划分,不同的行当在音色、音量、音域、风格、技巧等方面各有特点。

(1)昆山腔是明清流传最广、延时最长的声腔。相传是元代顾坚所创,在明代魏良辅的变革创新下形成了细腻水磨、一字数音、清新婉丽、悠远流畅的“水磨腔”。歌唱时强调字清、腔纯、板正。伴奏以鼓、板、笛为主。作品有汤显祖的《牡丹亭》、孔尚任的《桃花扇》和洪升的《长生殿》。

(2)源自民间的陕甘秦腔,结合了方言和地方音乐,形成了一种新的戏曲音乐体系梆子腔,曲调或高亢激昂、或凄凉悲切,音乐风格粗犷豪迈。

(3)清中期后,昆曲和高腔随着社会的发展逐渐走向衰落,乾隆年间,徽班奉诏进京,为迎合当地观众,把以板腔体的皮黄腔为主,兼有昆曲、梆子等多种声腔特点的戏曲演唱语言采用了北京方言,后与汉剧融合逐渐形成在全国影响最大的剧种——京剧。许多戏曲艺术家为谋求发展不断对京剧艺术进行创新,出现了四大名派,有梅兰芳的“梅派”、周信芳的“麒派”、荀慧生的“荀派”和程砚秋的“程派”。

明清时期弹词和鼓词是说唱艺术的主要表现形式。弹词以南方苏州、扬州、长沙为主要活动地区,苏州弹词影响最大,所知最早的唱本是元末杨维桢的《四游记弹》。著名的弹词艺术家如陈遇乾、俞秀山、马如飞。鼓词流行于北方,伴奏乐器如鼓、三弦、琵琶、四胡。清中期后影响较大的是河北山东一带的“西河大鼓”、京津地区的“京韵大鼓”、山东城乡的“梨花大鼓”。

明清时期的民歌主要是劳动人民生活和社会阶级矛盾的写照,小曲是民歌在发展中增加了过门,有乐器伴奏的一种形式。比较而言,民歌接近原始状态,小曲经过了加工修改。

古琴相传为神农氏所创,春秋时期是作为一种重要的乐器存在的,在其后的发展过程中与声乐相结合出现了琴歌,著名的《胡笳十八拍》是汉魏两晋的琴歌代表作,为蔡文姬所作。《阳关三叠》也是以唐诗谱成的琴歌。琴歌是在特定历史情况下文人社会文化生活的精神寄托,是随着文人音乐的兴起和古琴记谱法的发展而逐渐繁荣的。现存最早的记谱法为文字谱,是梁人丘明所传的《碣石调·幽兰》。

戏曲在发展过程中,其演唱发声方法逐渐形成了规范的系统,对我国民族声乐的发展起着决定作用。戏曲、词家们在不同的社会环境下把自己的艺术实践经验进行了总结,撰写出了许多优秀的理论书籍,如:北宋沈括的《梦溪笔谈》,南宋张炎《词源》,元燕南芝庵的《唱论》,明魏良辅的《曲律》、沈宠绥的《度曲须知》,清李渔的《曲话》、清徐大椿的《乐府传声》等,这些都是我国民族声乐文化的重要基础,对我们今天的民族声乐研究仍是一笔无价的财富。

鸦片战争以后,中国民歌有了新变化,歌曲内容紧随着时代的脉搏。

学堂乐歌随着新式学堂的建立而兴起,歌曲主要在欧美、日本的歌曲旋律上填词而成。辛亥革命后,在蔡元培教育改革的倡导下,学堂乐歌继续发展,这一时期,民国政府废学堂办学校,将音乐列为中小学、师范学校的必修课,学堂乐歌随着乐歌书的大量印行,乐歌的广泛传唱,开始向全国普及。

学堂乐歌是中国音乐与西方音乐接轨的开始,是我国新音乐文化运动的开端,它标志着我国新音乐历史阶段的开始。同时为我国艺术歌曲的创作与发展奠定了重要的基础。经典艺术歌曲有萧友梅的《问》、赵元任的《教我如何不想他》、青主的《大江东去》、《我住长江头》、黄自的《卜算子》、《玫瑰三愿》、刘雪庵的《红豆词》、聂耳的《铁蹄下的歌女》等。

全国抗日救亡歌咏活动,许多优秀的爱国抗日歌曲被广为传唱,有聂耳的《义勇军进行曲》《毕业歌》、冼星海的《在太行山上》、任光的《渔光曲》、贺绿汀的《游击队歌》《嘉陵江上》、刘雪庵的《长城谣》等。

《黄河大合唱》,运用了交响性的创作特征,成为冼星海最具代表性的作品。《黄河大合唱》是一部中华民族坚强不屈精神的写照,为中国音乐的历史谱写了辉煌的一页。

新中国成立后的艺术歌曲主要有民歌改编曲、创作歌曲和为毛泽东诗词谱曲。

“文革”十年,艺术歌曲受到扼杀。

“文革”结束后,艺术歌曲创作开始了新的生机,运用现代作曲技法创作的艺术歌曲,增加了歌唱的难度和技巧,极大地丰富了作品的艺术表现力,如罗忠熔的《涉江采芙蓉》。

中国歌剧发展史上,黎锦辉、聂耳以作品中“话剧加歌唱”的形式为中国歌剧创作奠定了基础。歌剧《秋子》的创作中运用了欧洲大歌剧中的咏叹调、宣叙调、重唱、合唱等声乐形式,采用了管弦乐曲的创作方法,力图探索我国民族歌剧的发展道路。民族歌剧《白毛女》具有鲜明的艺术特色,成为中国歌剧发展史上的一块里程碑。其后的优秀作品有《王贵与李香香》、《小二黑结婚》、《刘三姐》、《江姐》、《洪湖赤卫队》和《伤逝》。

新秧歌运动由于新颖活泼、载歌载舞而受到欢迎,代表作品有《兄妹开荒》、《夫妻识字》。

自从出现了有声电影,电影歌曲受到青睐。改革开放后,电视歌曲的兴盛扩充了流行歌曲的领域。崔健以一首《一无所有》打开了中国摇滚乐的大门,随后摇滚乐队出现了“唐朝”、“黑豹”、“零点”等,影响着中国年轻的一代。“西北风”、港台音乐的盛行,成为我国流行乐发展的一个阶段。

在我国声乐历史的发展中,许多著名的声乐教育家为我国声乐教育事业作出了卓越的贡献,早期的声乐教育家们远涉重洋、刻苦学习,将国外优秀的声乐文化引入回国。新中国成立后,我国民族声乐在传承戏曲唱腔精华的同时借鉴了欧洲声乐的歌唱方法。老一代声乐教育家为我国培养了一大批优秀的歌唱人才,在声乐艺术的研究上留下了大量的经典资料,为我国声乐艺术的发展奠定了深厚的根基。

我国早期的声乐教育家有:周淑安、应尚能、黄友葵、喻宜萱等。

新中国成立后著名的声乐教育家有:蒋英、沈湘、王品素、周小燕、金铁林、郭淑珍等。

二、简述欧洲声乐发展史

欧洲文化源于爱琴文明。

古希腊时代声乐以单声部为主并受严格的诗歌韵律支配,最具代表的作品是《荷马史诗》。

古罗马时期军事强盛,对外扩张带来了不同地域优秀的音乐文化,出现了奴隶身份的专业歌手,音乐上强调娱乐性。

中世纪初期的罗马是欧洲最大的音乐中心,罗马教皇格里高利一世对宗教音乐进行了一系列改革,收集整理并制成了统一的基督教教义和圣咏歌曲——格里高利圣咏,也是最早的声乐教本,并在罗马以及整个意大利开设了圣歌学院,培养专门演唱格里高利圣咏的歌手。圣咏是欧洲声乐艺术的萌芽,由于当时基督教只许男性参加圣咏歌唱,所以圣咏歌曲旋律最初为适应男声的声音特点呈平稳、均匀的线条发展。为满足人们的审美需求和有量记谱法的出现,圣咏歌曲逐渐复杂变化,逐渐突破单声部合唱进入了欧洲音乐的多声部时期,即多声部合唱的开始。由于宗教教义中“女人在教堂应保持缄默”,出现了由“阉割歌手”在合唱中代替女声。由于“阉割歌手”特殊的生理结构而使歌唱的声音明亮、华丽、轻巧,在当时极为盛行。

这时期的世俗音乐由于有着浓厚的生活气息而与宗教音乐相对立发展,在声乐方面出现了以流浪艺人、行吟诗人、名歌手等为代表的世俗歌曲演唱。瓦格纳的歌剧《纽伦堡的名歌手》就生动地描述了他们的生活风情。

14世纪下半叶到17世纪初,是“人文主义”思想趋向回归古希腊、古罗马文化精神的文艺复兴时期,理性和优美成为重要的艺术追求。这时期宗教音乐和世俗音乐经历了空前的发展阶段,音乐理论的发展促进了歌剧艺术的形成。宗教音乐的主要形式是经文歌和弥撒曲。民族民间风格的歌曲也百花齐放、争奇斗艳。以法国新尚松、意大利牧歌以及德国的利德为代表,将外来音乐与本土音乐相结合,题材包罗万象,内容反映人民的生活,细致地描绘场景,曲调更加具象。

“尼德兰乐派”的创作主导了文艺复兴时期的音乐风格,对复调音乐的最终形成起到巨大的推动作用。演唱风格由演唱圣咏的庄严、古朴转变为华丽而有生活气息。歌曲的词曲作者开始分工;出现了大批专业的歌唱家和歌手,演唱技巧达到了相当水平;出现了多层面、多系统的教堂唱诗班和宫廷合唱团。它对欧洲音乐的发展以及对海顿、巴赫、贝多芬、勃拉姆斯、李斯特等音乐大师都产生过重大的影响。拉索是“尼德兰乐派”最重要的代表人物,他的无伴奏合唱曲《回声》至今受到各国人民的喜爱。

1517年马丁·路德对宗教进行了一系列改革,他坚信音乐具有不可替代的教育功能,对16世纪欧洲音乐形式的变化起到了决定性作用。他在新教音乐的创作中曲调上取材了民间的流行曲调、宗教里的赞美诗、格里高利圣咏,将歌唱的语言译成德文,恢复了全体会员同唱赞美诗的制度。他创作的众赞歌《上帝是我们坚固的堡垒》被称为“16世纪的马赛曲”。

17至18世纪被称为“巴洛克”时期,“巴洛克”是葡萄牙语“不规则的珍珠”,也是这时期艺术审美标准的写照,艺术作品追求人性中强烈的情感,丰富的个性、不拘泥于固定的模式。

这时期意大利的佛罗伦萨出现了一个称之为“卡梅拉塔”的音乐研究团体。他们认为音乐应该以歌词中心,二者应有完美的结合,随即产生了主调风格的音乐形式。1594年培里根据里努契尼的剧本创作了第一部作品《达芙妮》。现存最古老的歌剧谱是1600年上演的《忧丽狄茜》,该剧取材于希腊神话,歌颂了爱情的力量。这种新的艺术体裁,确立了有和声伴奏的单声部旋律作品,使复调音乐逐渐向主调音乐转变。从此,随着歌剧的发展逐渐产生了“美声学派”,其歌唱风格称为“美声歌唱”(Bel canto)。此时期的代表人物蒙泰威尔第,他将情感投入歌剧创作中,认为音乐特别是歌剧音乐应当是表达人激烈复杂的内心世界,同时他是第一个把戏剧性的歌剧音乐定型化的作曲

家,其代表作品《奥菲欧》、《波佩娅封后记》。

法国是继意大利之后第二个发展并形成了有强烈民族特色歌剧的国家,它将芭蕾舞和合唱与歌剧紧密结合,作品大多取材于古代神话,以表现爱情和奇遇为主,音乐模仿17世纪名演员的朗诵语调,大多颂扬君主和法兰西民族,让·巴蒂斯特·吕利是其中的代表人物。

英国歌剧在融合意大利和法国歌剧音乐的同时,又增加了英国民间曲调,形成了独创性的英国歌剧风格,代表人物珀塞尔,他的代表作《狄多与埃涅阿斯》。

18世纪以前的德国,歌剧虽有所发展但无论是宗教音乐或世俗音乐都没有出现世界级的音乐家,这一时期的德国歌剧受意大利和法国歌剧的影响较大,直到巴洛克音乐代表人物巴赫和亨德尔的出现。巴赫代表作品《圣约翰受难曲》、《圣马太受难曲》和《b小调弥撒曲》。亨德尔代表作品清唱剧《弥塞亚》。

18世纪随着启蒙运动的影响,欧洲音乐最有影响的事件是歌剧的改革。喜歌剧的出现表明新体裁的声乐作品的产生。格鲁克在歌剧《奥菲欧和尤丽狄茜》开始了对歌剧改革的实践,废弃了数字低音,完整写出了乐队的每一声部,强调歌剧的朴实感,实现了音乐为戏曲服务的原则,对后面的声乐艺术产生了深远的影响。

康塔塔是由数字低音伴奏、若干首宣叙调和咏叹调交替出现的声乐套曲。它的形式和题材与歌剧接近,但最大的区别是康塔塔是室内声乐,而歌剧是舞台艺术。由于康塔塔在室内演唱,所以没有布景、道具、服装,时间较短,一般在十五分钟左右。康塔塔的代表人物亚·斯卡拉蒂,代表作《别啊别再》。清唱剧是介于康塔塔和歌剧之间,它由独唱、重唱及合唱组成,管弦乐队伴奏的多乐章的大型声乐套曲,它以圣经故事为基础,具有浓厚的宗教情感和教化色彩,代表人物有意大利作曲家贾科莫·卡里西米的《耶弗他》和德国作曲家许茨的《耶稣的临终七言》。

到了18世纪末声乐艺术进入了正歌剧时期的美声唱法的年代,这个时期的美声唱法在声乐理论上逐渐形成了较为科学完整的方法体系,在歌唱教学上建立了一套严格有效的歌唱训练方法,培养了一大批优秀的歌唱家。

由于歌剧的发展促进了歌唱艺术的突飞猛进,18世纪初到19世纪初,阉人歌手创造出了歌唱的“黄金时代”,它的重要特点是大量使用装饰性很多的花腔演唱,此时作曲家处于次要地位,主要依靠阉人歌唱家即兴发挥的华彩歌唱。

19世纪法国资产阶级大革命标志着欧洲一个新时期的开始。艺术开始追求完美的秩序和永恒的价值,强调曲式结构的匀称、平衡,音乐线条的清晰优美和思维的理性。这时期被称为“古典音乐”时期,又叫“严肃音乐”。

音乐的主要服务对象由贵族转向资产阶级和人民大众,其思想趋于自由、民主。

这时期著名的作曲家有海顿、莫扎特、贝多芬。代表作品分别是:海顿的清唱剧《创世纪》、《四季》;莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》和艺术歌曲《紫罗兰》、《渴望春天》;贝多芬《第九交响曲》第四乐章中的合唱《欢乐颂》和艺术歌曲《我爱你》。

19世纪初开始进入了欧洲音乐上的浪漫主义时期。浪漫乐派强调个人主观情绪的抒发,即个人的自我表现。强调音乐与诗歌、戏剧、绘画等其他艺术的结合。19世纪初上半叶歌剧艺术以法国的梅耶贝尔,意大利的罗西尼、唐尼采蒂、贝利尼,德国的韦伯为代表。

著名作品有:梅耶贝尔的歌剧《恶魔罗贝尔》、《新教徒》、《非洲女郎》。罗西尼的喜歌剧《塞利西亚的理发师》,正歌剧《威廉退尔》,唐尼采蒂的喜歌剧《爱的甘醇》、《军中女郎》,正歌剧《拉美莫尔的露契亚》,贝利尼的歌剧《梦游女》、《诺尔玛》、《清教徒》,韦伯的歌剧《自由射手》。

瓦格纳是德国杰出的歌剧改革家,集诗人、剧作家、指挥家、作曲家、美学家、音乐理论家于一身的天才,他将诗歌、音乐和戏曲有机结合,创造了一种新的歌剧形式——乐剧,其歌剧的改革创造了一种有旋律性、简短而富有表现力的宣叙调,乐队在乐剧中的地位被提升,“主导动机”使戏曲效果增强。代表作品有歌剧《黎恩济》、《漂泊的荷兰人》、《罗恩格林》、《特里斯坦和伊索尔德》、《尼伯龙根的指环》。

威尔第是意大利最伟大的歌剧作曲家,著名的歌剧作品有《纳布科》、《弄臣》、《游吟武士》、《茶花女》、《阿伊达》、《奥赛罗》和《福斯塔夫》。

奥芬巴赫:德裔法国作曲家,代表作品《霍夫曼的故事》。

托玛:法国作曲家,代表作品歌剧《迷娘》、《哈姆雷特》。

古诺:法国作曲家,代表作品歌剧《浮士德》、歌曲小夜曲《圣母颂》。

比才:法国作曲家,代表作品歌剧《采珠人》、《卡门》。

19世纪中叶,民族乐派在俄国和东欧等国兴起。民族乐派是浪漫乐派的分支,把浪漫乐派的“个人情感”扩大为“民族情感”,着重于本民族的性格特征,作品运用了大量民间音乐素材,反映了本民族的历史和生活,具有鲜明的民族风格和强烈的爱国主义精神。代表人物有俄国的“强力集团”和柴可夫斯基,捷克的斯美塔那和德沃夏克。

柴可夫斯基：俄罗斯作曲家，代表作品歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》、《黑桃皇后》，歌曲《一句话也别说，我的朋友》、《夜》。

斯美塔那：捷克作曲家，歌剧《被出卖的新嫁娘》、《里布舍》。

德沃夏克：捷克作曲家，歌剧《水仙女》。

浪漫主义时期艺术歌曲的特点是抒情诗与音乐创作的有机结合，演唱大多采用钢琴伴奏。

舒伯特是奥地利作曲家，近代艺术歌曲的创始人，一生共有六百多首艺术歌曲，其中最优秀的有声乐套曲《美丽的磨房女》、《冬之旅》，歌曲《纺车旁的玛格丽特》、《魔王》、《野玫瑰》、《摇篮曲》等。

德国作曲家舒曼的作品旋律具有朗诵性和诗意，被称为“诗人音乐家”。声乐套曲《诗人之恋》、《妇女的爱情与生活》主要以爱情故事为题材。

门德尔松的音乐是古典与浪漫的结合，1843年创办了德国第一所音乐学院——莱比锡音乐学院。优秀艺术歌曲有《乘着歌声的翅膀》、《威尼斯船歌》等。

勃拉姆斯：德国作曲家，声乐作品结构严谨、旋律流畅。代表作品《德意志安魂曲》、《命运之歌》、《摇篮曲》、《徒劳小夜曲》等。

柏辽兹：法国作曲家、指挥家、音乐评论家，声乐代表作品：《浮士德的沉沦》、《安魂曲》、《基督的童年》。

李斯特：匈牙利作曲家、指挥家、钢琴家，声乐代表作品：《罗列莱》，清唱剧《耶稣基督》。

施特劳斯是奥地利作曲家、指挥家，被称为“圆舞曲之王”。声乐代表作品：轻歌剧《蝙蝠》、《吉普赛男爵》，《蓝色多瑙河》、《春之声圆舞曲》是圆舞曲中有歌唱部分。

格里格：挪威作曲家，声乐代表作品：《索尔维格之歌》。

马勒是浪漫主义后期的主要代表，奥地利作曲家。《大地之歌》是他为女中音和男高音独唱和乐队而作的声乐交响曲。

20世纪前的音乐按照时期划分，每个时期各有其崇尚的艺术思想和创作风格。19世纪末20世纪开始音乐风格逐渐呈现多元化，被称为“现代音乐”的开始，音乐特点是脱离传统的音乐创作技巧，用“十二音体系”的序列音乐代替，大量不协和和弦追求更丰富的音响效果，节奏更加自由和复杂。

20世纪后的声乐不仅继承了20世纪前期的歌剧演唱风格特点，又在各风格的分支流派中寻求自己生存法则，有的已得到人们的认可得以继续发展，有的已在实践中自生自灭，有的还处于探索之中。

德、奥现代歌剧的重要人物之一是德国作曲家、指挥家里查·施特劳斯，其重要作品为歌剧《莎乐美》。

另一作曲家勋伯格，歌剧《华沙幸存者》以无调性的音乐来表现战争的恐惧和残酷。

法国作曲家德彪西唯一的歌剧《佩里亚斯和梅丽桑德》具有印象派音乐风格的朦胧色彩。

此外意大利、俄国、英国、西班牙、匈牙利、瑞士、捷克等许多国家也在歌剧发展中呈现着自己独特的艺术魅力。

20世纪的声乐发展中除歌剧之外，音乐剧是美国百老汇舞台上一种音、舞、演综合的音乐形式，但歌唱方法已不属于美声范畴，电子设备的运用弥补了演员歌唱声音的不足。著名的音乐剧有《猫》、《歌剧院的幽灵》、《悲惨世界》、《西贡小姐》等。

欧洲歌剧艺术在发展过程中出现了歌唱发声观念的分歧并渐成流派，有声音的“靠前”派、“靠后”派、“面罩”唱法、“咽音”唱法、“实声”学说派、新机理学派等。此外还有许多在当地民间音乐生活中形成的独具特色的歌唱方法，使声乐艺术的百花园多姿多彩。

世界著名声乐教育家有德国女高音歌唱家丽莉·雷曼，著有《我的歌唱艺术》。意大利男高音歌唱家卡鲁索和吉利，分别著有《如何歌唱》、《学唱入门》。美国著名声乐教育家范纳德，作《歌唱的技能与技巧》等。

20世纪科技进步促进了声乐学的研究，加强了声乐与边缘学科的联系，在歌唱的语音学、物理学、生理学等研究方面取得了一定进展，为声乐学发展提供了科学的理论依据。

第二单元 歌唱基础知识与训练

一、歌唱生理

1. 歌唱发声器官

歌唱的发声是由呼吸器官、发声器官、共鸣器官构成。

人声的发声四要素为：动力、振动体、共鸣体及语言器官。动力是由肺部呼出的气息形成。气息通过喉头的声带受到振动发声。声带是振动体，声带的振动引起咽喉腔及其他腔体的共振，扩大并美化音色。

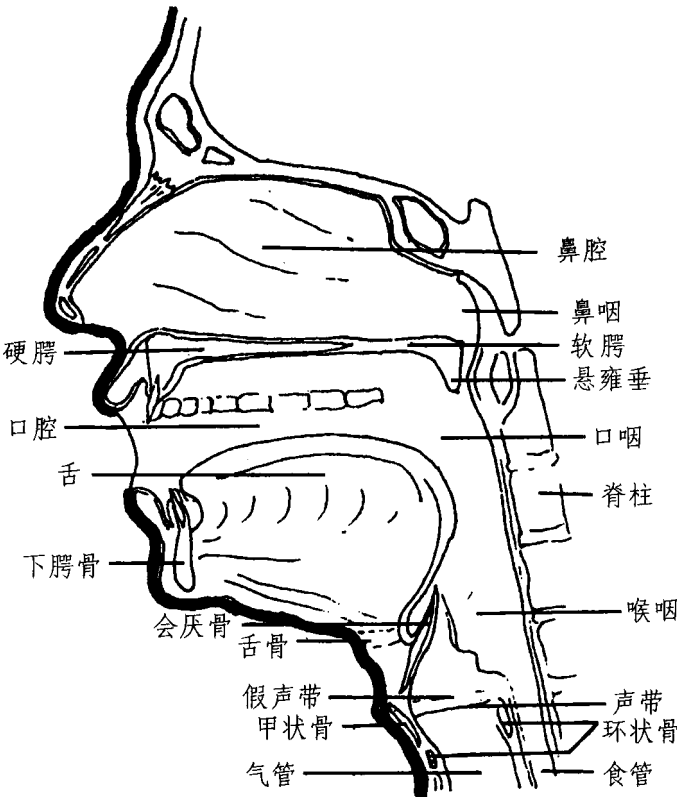


图 1 头颈部发声器官构造侧切面

呼吸器官：包括鼻、口、咽、喉、气管、支气管和肺。肺的外部有肋骨和肋间肌组成的胸廓下面(胃的所在处)有个像倒置碗形的膈肌，膈肌底下有腹肌，膈肌又称为“横隔膜”。当气息由鼻吸入，经过上述各种呼吸通道，进入肺部时，肺部充满了气息，其下口的膈肌圆顶被气息压下，肋骨向外扩张，整个胸廓向前向上升起。呼气时，肋间肌放松，膈肌圆顶上升，胸廓的容积缩小。肺本身是不会扩张和收缩的。它依靠胸廓的各呼吸肌(肋间肌、膈肌和腹肌)的扩张和收缩来完成。这是平常呼吸时各呼吸器官的自然动作。

共鸣器官：歌声之所以悦耳动听，共鸣器官起了很重要的作用。人体的共鸣腔一般分为头腔、口腔、胸腔三大部分。通常又把软腭以上的共鸣合称为上部共鸣，它主要是高音的共鸣区；软腭以下的共鸣合称为下部共鸣，它主要是中、低音的共鸣区。



图2 声带状态

歌唱发声最基本的共鸣器官是喉咽腔。因为它位于喉头上面,离声带最近,声带发出基音后,首先在喉咽腔引起共鸣,然后再进一步引起其他共鸣腔的共鸣。对歌唱发声影响最大的共鸣器官是口腔,因为它是声音和气息的主要通道。在演唱时,口腔共鸣一方面要与上部的头腔共鸣取得联系,另一方面又要与下部的胸腔共鸣取得联系。所以说,人体的各个共鸣腔体在演唱时是一个互相联系的整体。

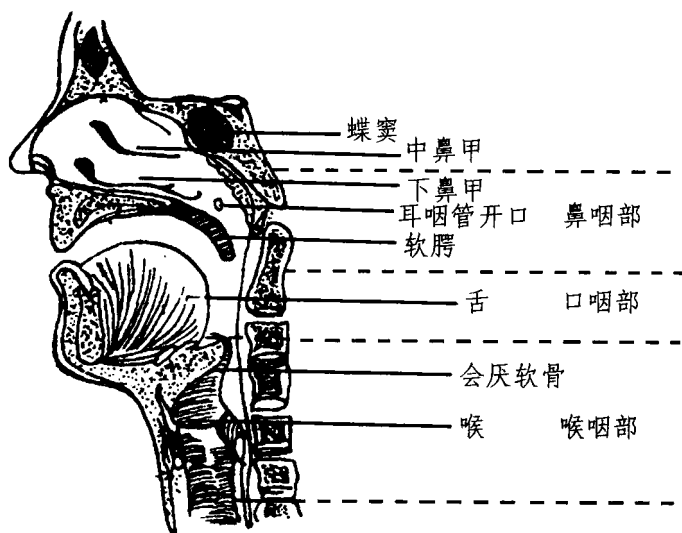


图3 头颈部侧面

咬字吐字器官:人的歌唱乐器与其他乐器最大的差异在于人声具备第四器官——吐字器官。吐字器官出唇、齿、舌、牙、喉组成,人的声音通过唇、齿、舌、牙、喉的变化产生元音和子音,形成语言,同时也起调节共鸣腔体的作用。

2. 歌唱基本原理

嗓音是人通过口、鼻吸气,使肺叶充满空气,呼气时,由于声带闭合阻气使声带产生振动,通过身体共鸣腔体的共振,产生自然优美而响亮的声音。歌唱是呼吸器官,发声器官和共鸣器官的协调平衡。

呼吸基础:呼吸是人类赖以生存的不可缺少的重要条件,是歌唱的动力。我们日常说话时的呼吸比较浅,不需要用很大的肺活量,是自然的无意识的呼吸。而歌唱的呼吸处于意识控制中,对歌曲乐句的长短、声音强弱高低、语气等因素进行着调控,呼吸是歌唱发声的动力源泉。

共鸣原理:歌唱的共鸣关系到歌唱的音色、音量。歌唱的共鸣体分口腔共鸣、胸腔共鸣和头腔共鸣。

口腔共鸣以声音的高位置为支点,以口腔、口咽腔、喉咽腔为主要共鸣腔体产生共振,同时带动鼻咽喉腔的部分振动。胸腔共振是声音在喉咽腔中的振动较多,并在气流向下的过程中胸廓受到影响从而使胸骨骨架产生震动。头腔共鸣是声音在高声区时喉咙打开、口鼻间空间增大,声音在鼻腔、鼻咽腔的共振。

歌唱中不同音区的声音对共鸣腔体运用的侧重也不相同,音区较低的声音胸腔共鸣多,音区较高的声音头腔共鸣多,中声区口腔共鸣多,在一首歌曲中应混合使用共鸣腔体,科学地协调各共鸣体,使声音统一在歌唱中。

语音基础：中国文字属单音节体系，字由字头、字腹、字尾三部分组成。字头，即辅音（声母）；字腹为元音（韵母），字尾归韵收音。

字头，是字音的起始，有唇、舌、齿、喉等对发声气流的阻挡形成。

字腹也叫“韵母”，处于字的中间，是一个字的主体，也是歌唱中的延长部分。歌唱中字腹的安放位置对声音的质量起着至关重要的作用。

字尾是字的结尾部分，即字的归韵。

二、歌唱基本方法与训练

1. 歌唱的姿势

良好的歌唱姿势是学习歌唱的基础。歌唱姿势的正确与否会影响到歌唱的呼吸、发声、咬字吐字、歌曲表现等技能技巧。因此，初学唱歌时一定要重视歌唱时的姿势。

正确的歌唱站姿：双脚站稳，两脚分开适度，自然身体直立，颈椎、胸椎、腰椎在一条垂直线上，头正，双目平视远方，两肩放松，胸部开阔自然挺起，面带微笑、提笑肌。下巴放松下颌略略后收，歌唱状态积极，自我感觉垂直、挺拔、高大、兴奋、自信。

正确的歌唱坐姿：坐着歌唱上身和站立时一样，腰部自然挺立，只坐凳子前 1/3 处。

2. 歌唱呼吸

歌唱中一般采用胸腹式联合呼吸法。“胸腹式呼吸法”是在正常呼吸的基础上加大气息吸入量，气吸到肺的底部，横膈膜逐渐扩张向四周膨胀，腹部向胸腔的压力加大。呼气时横膈膜对吸入的气息有控制地徐徐吐出，均匀吐气。横膈膜在呼吸中起着重要作用，它是使呼吸有力、肺活量加大、气息充足、发声自如的重要保证之一。

呼吸训练包括两个方面：一是横膈膜等呼吸肌肉群的训练，二是体育锻炼，加强腹肌力量。

呼吸训练可分为三个阶段进行：

第一阶段慢呼慢吸。吸气时犹如如闻花香，运用腹肌、横膈膜的力量缓慢地吸气，同时腹腰部有膨胀感，呼气时，横膈膜控制气息，均匀舒缓地呼气。即吸气要缓，呼气要匀。这种简单的练习主要是锻炼横膈膜及相关肌肉群的呼吸控制能力。

第二阶段慢吸快呼。吸气像闻花，呼气像吹蜡烛。在慢呼慢吸的基础上加快呼气动作。这个练习主要是锻炼吸气的力量与灵活。

第三阶段快吸快呼。这个练习可以用“蛤蟆气”或“狗喘气”的呼吸方式体会，吸气时不要求吸进的量，只注意在快速一吸一呼过程中的横膈膜的弹性控制。

另外呼吸训练可通过体育锻炼来加强腹肌能力，如：仰卧起坐、仰卧举腿、游泳等。

3. 打开喉咙

“打开喉咙”是歌唱的基础，是歌唱学习中首先应该了解和掌握的，“打开喉咙”是在下巴放松的基础上将喉头向下稳定于一合适的部位，同时上口盖抬起打开颌关节，口腔的空间增大，上口盖呈拱形，当人在吸气时，喉头是下降的，喉咙打开（松开）的，歌唱时要“保持吸气的状态”，我们可以用以下方法来体会打开喉咙的感觉。

借用“打哈欠”的方式。“打哈欠”的状态可以让口腔打开自然，放松，口盖抬起，口腔内空间增大。练习时，闭口做打呵欠缓吸气，同时面带微笑，鼻腔，喉咙打开，感觉很通畅，横膈膜扩张。

用“微笑”状态打开喉咙，将“笑肌”抬起来，大牙关打开，笑肌（颧骨）呈微笑状，微笑不仅仅是一种表情，也是一种歌唱中需要的方法和技巧，微笑能使声音不重，可以帮助喉咙打开，松弛下巴，容易获得高位置的声音。

打开喉咙安放母音训练要求：

用微笑“打哈欠”的方式打开牙关，将“哼鸣”音安放在大牙根、鼻咽腔处并用“吸”“贴”的感觉形成声音位置的着力点。在高位置的“哼鸣”引领下，感觉气息沿着脑后、颈椎、脊椎，叹向后脚跟，音越高气息叹得越深，仿佛能入地三尺。身体从上到下沿着后脊椎形成歌唱感觉中的“后通道”，歌唱的“通道”要唱宽，声音的“哼点”要唱小。在歌唱的“通道”中将母音安放在声音的“支点”上（衣服第二颗纽扣）并用气息叹响，依次获得声音的胸腔共鸣，增加声音的饱满度。

在母音转换时歌唱状态不变，大胆在“支点”处咬字，每个字都在这里转换、形成，咬字和换字的部位始终在这里，以不变应万变，在咬字不变的感觉上解决复杂的语言变化。