

跟我学唱歌

美

唱

卷

声

法

●王如湘 编著 ●湖南文艺出版社

前 言

美声唱法传播到中国,虽然仅有七、八十年的历史,但它对我国声乐艺术的影响和作用则是十分深远的。

三十年代,美声唱法只在少数学校音乐教学中传播。至抗日战争时期,随着救亡歌咏运动的广泛开展,给它的普及提供了一定的条件;再加上三十年代后期一些电影的优秀插曲的流传,“半调子”的美声唱法逐步在中国的许多大中城市的群众中、特别是在青年知识分子中受到较多的欢迎。

建国初期,在中国的专业音乐院校声乐教学及文艺演出团队里,曾引起过“土洋唱法”之争。艺术的争鸣,促进了艺术的繁荣与发展。七十年代后期,国内外学术交流日愈频繁,声乐界对美声唱法的真谛,掌握得更加系统、深入,技能技巧及作品演唱上,获得了显著的提高,新秀崭露头角,受到承认和注目,在国内外美声大赛中获得殊荣。

八十年代初兴起的三种唱法的分类,美声唱法在专业院校、师范院校的音乐系科及专业团队中,多以它作为歌唱训练的基础;其它各类唱法,有的也很重视对美声唱法的吸取或借鉴;社会上喜爱严肃音乐的听众及喜爱美声唱法的歌手们,更有着强烈的求索。为了进一步满足广大爱好者的需要,编撰一册比较全面、系统而又能适应多层次读者需要的美声唱法卷,应该说是十分必要的。

读完《跟我学唱歌·美声唱法卷》后,印象不错。该卷浅出深入、言简意赅,全面而中肯。对美声唱法的界定、发展及其核心三要素,阐述贴切。其中有关“打开喉咙”一节,陈述翔实,并博引各家之言,作出了精辟的剖析,澄清了一些有争议的说法,这是该卷画龙点睛之妙笔。

卷中,着意从美声的“连贯”(Legato)唱法及“母音统一、吐字清晰”等章节中,大胆提出了意大利母音与汉语韵母的比较分析,并总结出“虽然汉语中韵母数量很多、结构也比较复杂,但无论发音怎样变化,仍然是以五个母音为支架”的论点。这一论点是保持字腹的引伸。对吐字、共鸣之间的矛盾,又提出了“子音在前,母音统一在后,共鸣位置在面罩”,强调三者“相对的独立、相对协调”的辩证观点。使歌唱语言中纠缠多年的问题初见端倪,探索出一条汉语歌唱中的字、声、腔协调、统一的途径,荡涤了因字损声、声腔不连贯和语言含混不清的瑕疵。如果失去了母音的连接,就难得体现美声唱法;失去了声、腔、字的辩证结合,就有损汉语的行腔特点。我以为这是一项可贵的探索。

国外美声唱法的发展过程中,的确也有过唯声、唯技巧炫耀的历史,美声唱法在中国传播的初期确实有吐字不清、词意含糊的现象。但是近现代美声唱法,普遍考究声、字、形的完美结合。国外对语言的重视和严格,远非一般的语言拼读。当代著名男高音歌唱家帕瓦洛蒂听了中

国歌剧演员的演唱后曾风趣的说：“真要唱好意大利歌曲，最好多去意大利走走。”我国声乐教育家周小燕在听完 1996 年高校出国比赛人员选拔之后说：“选手们的外国语言问题还未过关。”赵风同志在全国第二次民族声乐研究会上说：“就是一些专门演唱西方声乐作品的歌唱者，我认为只有当他们能够用中华民族的价值观、艺术观和美学观来诠释西方作品时，他们才能当之无愧的被称之为声乐艺术的中国歌唱家。”美声唱法已在中国大地上生根开花，中国的歌唱者应当用美声方法唱好外国作品。而作为中国的美声歌唱者，当然更应当唱好中国的作品。事实上，我们已经拥有一大批能掌握中外语言、唱好中外作品的优秀歌唱家，他们正活跃在国内和国际的歌坛上，他们是后来者的学习榜样。

《跟我学唱歌·美声唱法卷》中，十分重视这个课题。这个课题，是大有文章可做的，该卷对此确有卓见，带了一个好头，值得称道。

储声虹

96 仲夏于岳麓山下

“跟我学”系列丛书

已出书目

第一辑

跟我学钢琴	杨 扬、王晓萍编著	14.60 元
跟我学扬琴	胡运籍编著	18.20 元
跟我学古筝	宋泽荣编著	15.20 元
跟我学琵琶	刘镇钰编著	20.70 元
跟我学电子琴	周张跃编著	16.80 元
跟我学小提琴	靳延平 黄健编著	16.60 元

第二辑

跟我学电贝司	刘建辉编著	15.00 元
跟我学口琴	斯泊尔 周张跃编著	17.00 元
跟我学手风琴	夏雄军 孟刘翔编著	19.40 元
跟我学二胡	杨长安著	16.00 元
跟我学笛子	杨 明编著	13.80 元
跟我学吉他	丁力耘编著	20.40 元

第三辑

跟我学唱歌	美声唱法卷	王如湘编著	16.20 元
跟我就唱歌	民族唱法卷	李 萍编著	15.40 元
跟我学唱歌	通俗唱法卷	徐竟存编著	15.30 元
跟我学唱歌	合唱指挥卷	彭幼卿著	26.60 元
跟我学唱歌	童声卷	潘丹宁编著	16.30 元

目 录

前言	储声虹
----------	-----

第一章 什么是美声唱法

一、美声唱法的诞生	(1)
二、美声唱法传入我国	(2)
三、美声唱法发声的几项原则	(3)
(一)美声唱法的声部分类	(3)
(二)美声唱法的声区统一	(6)
(三)美声唱法的声音连贯	(8)
(四)美声唱法的母音统一	(11)
(五)美声唱法的艺术表现	(16)

第二章 怎样学好美声唱法

一、美声唱法的呼吸方法	(22)
(一)什么是气息支持	(22)
(二)关于歌唱呼吸的方式	(23)
(三)如何正确地吸气	(24)
(四)气息的保持、支持和控制	(24)
二、美声唱法要打开喉咙	(25)
(一)什么是打开喉咙	(26)
(二)打开喉咙的作用	(27)
(三)打开喉咙的几种方法	(28)
三、美声唱法的共鸣	(29)
(一)一般共鸣原理及歌唱共鸣腔体	(29)
(二)什么是面罩共鸣	(29)
(三)怎样获得面罩共鸣	(31)

第三章 关于练声的方法

一、练声的作用	(34)
---------------	--------

二、练声时要注意的问题	(35)
三、常用的发声练习及要求	(36)

第四章 歌唱的卫生

一、嗓音常见病及其成因	(42)
二、怎样预防嗓音的病变	(43)
三、嗓音保健	(45)

第五章 美声唱法的演唱曲目

一、中国歌曲	
二月里来	塞克词 冼星海曲 (47)
延水谣	熊复词 郑律成曲 (47)
大海啊故乡	王立平词曲 (48)
牧歌	王立平词曲 (48)
故乡的小路	陈克正词 崔蕾曲 (49)
燕子	新疆民歌 (49)
可爱的一朵玫瑰花	新疆民歌 (50)
送我一枝玫瑰花	新疆民歌 (51)
卖布谣	刘大白词 赵元任曲 (51)
飞花歌	孙师毅词 聂耳曲 (52)
塞外村女	唐纳词 聂耳曲 (53)
共和国之恋	刘毅然词 刘为光曲 (53)
美丽的金沙河	瞿琮词 郑秋枫曲 (54)

嘉陵江上	端木蕻良词 贺绿汀曲	(68)
松花江上	张寒辉词曲	(69)
曲蔓地	新疆民歌	(70)
我爱你,塞北的雪	王德词 刘锡津曲	(70)
我为祖国献石油	薛柱国词 秦咏诚曲	(71)
菩萨蛮·黄鹤楼	毛泽东词 罗斌曲	(72)
绣红旗	阎肃词 羊鸣、姜春阳曲	(73)
在那银色的月光下	塔塔尔族民歌	(74)
党啊,亲爱的妈妈	龚爱书、余致迪词 马殿银、周佑曲	(74)
妈妈教我一支歌	杨涌词 刘虹曲	(75)
✓ 满江红	岳飞词 杨荫浏曲	(76)
祖国之爱	张藜词 秦咏诚、李延忠曲	(77)
嘎俄丽泰	哈萨克族民歌	(77)
我的祖国妈妈	梁上泉词 施光南曲	(78)
长江之歌	胡宏伟填词 王世光曲	(79)
北京颂歌	洪源词 田光、傅晶曲	(80)
太行颂	王立平、钮宇大词 王立平曲	(81)
延安颂	莫耶词 郑律成曲	(82)
当牛皮鼓敲响的时候	韩伟词 施光南曲	(83)
江河万古流	苏叔阳词 王立平曲	(85)
啊!中国的土地	徐沛东曲	(86)
乡音乡情	徐沛东曲	(86)
我爱你,中国	瞿琮词 郑秋枫曲	(87)
祝酒歌	韩伟词 施光南曲	(88)
岩口滴水	任萍、田川词 罗宗贤曲	(90)
大森林的早晨	张士燮词 徐沛东曲	(91)
清晰的记忆	田农词 践耳曲	(92)
帕米尔,我的家乡多么美	瞿琮词 郑秋枫曲	(93)
风萧瑟	王泉、韩伟词 施光南曲	(94)
乌苏里江	乌白辛、王双印词 汪云才曲	(95)
送上我心头的思念	柯岩原诗 施万克曲	(97)
英雄赞歌	公木词 刘炽曲	(98)
杨白劳	贺敬之词 马可曲	(99)
教我如何不想他	刘半农词 赵元任曲	(100)
祖国啊,我永远热爱你	刘合庄词 李正曲	(101)
我和我的祖国	张藜词 秦咏诚曲	(102)
黄水谣	光未然词 冼星海曲	(103)
黄河颂	光未然词 冼星海曲	(103)

黄河怨	光未然词 冼星海曲	(105)
铁蹄下的歌女	许幸之词 聂耳曲	(106)
北大荒人的歌	王德词 刘锡津曲	(107)

二、外国歌曲

多年以前	贝利曲	(108)
莎丽楠蒂	印尼民歌	(108)
渴望春天	奥弗贝克词 莫扎特曲	(109)
苏珊娜	福期特词曲	(109)
她明朗的微笑仍出现在我眼前	W·伍赖顿曲	(110)
我亲爱的	乔尔达尼曲	(111)
啊,我那满腔热情	格鲁克曲	(112)
阿路路	盖因丹罗词曲	(113)
萨福颂	H·史米特词 勃拉姆斯曲	(113)
睡魔	勃拉姆斯曲	(114)
仰望苍空	盖勒特词 贝多芬曲	(115)
土拨鼠	歌德原诗 贝多芬曲	(116)
在路旁	巴西民歌	(116)
夜莺曲	斯托亚尔词曲	(117)
不要责备我吧,妈妈	俄罗斯民歌	(117)
小夜曲	舒伯特曲	(118)
小夜曲	德里戈曲	(118)
小夜曲	古诺曲	(119)
小夜曲	托塞里曲	(120)
小小的礼品	D·爪拉尼词曲	(121)
摇篮曲	克劳谛乌斯词 舒伯特曲	(122)

✓ 莫斯科郊外的晚上	马都索夫斯基词 索洛维约夫—谢多夫伊曲	(133)
喀秋莎	勃兰切尔曲	(133)
西班牙女郎	意大利歌曲	(134)
重归苏莲托	库尔蒂斯曲	(135)
老人河	克尔恩曲	(135)
三套车	俄罗斯民歌	(136)
乘着歌声的翅膀	海涅原诗 门德尔松曲	(137)
致音乐	肖贝尔词 舒伯特曲	(137)
✓ 哆来咪	罗杰斯曲	(138)
鸽子	伊拉蒂尔曲	(139)
我爱你	格里格曲	(140)
夜	鲁宾斯坦曲	(140)
暮春	乌兰词 舒伯特曲	(141)
西波涅	列库奥纳曲	(142)
我记得那美妙的瞬间	普希金词 格林卡曲	(143)
苏尔维格之歌	易卜生词 格里格曲	(144)
春天来到了人间	勒迈尔词 圣—桑曲	(145)
花之歌	歌德原诗 古诺曲	(147)
春潮	丘特切夫词 拉赫尼诺夫曲	(148)
世上没有犹丽狄茜我怎能活	格鲁克曲	(149)
费加罗的咏叹调	达·蓬特词 莫扎特曲	(151)
欢乐女神,圣洁美丽	库勒词 贝多芬曲	(152)
偷洒一滴泪	罗马尼词 唐尼采蒂曲	(153)
为艺术,为爱情	萨尔杜词 普契尼曲	(154)
当晴朗的一天	伊里卡、贾阿查词 普契尼曲	(155)
负心人	那波利民歌	(156)
饮酒歌	威尔弟曲	(157)
阿利路亚	莫扎特曲	(158)
后记		(160)

第一章 什么是美声唱法

一、美声唱法的诞生

美声唱法的摇篮在欧洲的意大利。与我国的民族唱法比较,过去有些人称其为“洋唱法”。美声唱法目前已得到了世界一致的公认,并且经受住了三个多世纪的考验而经久不衰,日益发展。现在美声唱法的足迹已遍及全世界,几乎在每个国家的高雅艺术殿堂里,都回荡着她那迷人的歌声。

为什么美声唱法产生于意大利呢?有人说是因为自然环境的原因。的确,意大利三面环海,气候宜人,风景优美,对于嗓音的发展极有作用 and 影响;也有人说是因为人种的原因。认为欧洲人的鼻子高,极有利于鼻腔共鸣,声音宏亮;还有人说是因为语言的原因。确实,意大利语言流畅,母音纯正,音调柔和,而且每个字都以母音收尾,极有利于歌唱。这些说法似乎很有道理,其实也不尽然,或者说仅仅只是部分原因。要说是地理、自然环境的不同,几面环海的国家很多,如日本、英国四面环海,为什么没有产生美声唱法?要说是人种生理结构的差异,那么现在亚洲、非洲国家中世界一流的歌唱家也不算少,在我国老一辈歌唱家中就有:喻宜萱、周小燕、郎毓秀、郭淑珍、沈湘等。新一代歌唱家也有不少如:胡小萍、迪里拜尔、袁晨野、付海静等等。要说仅仅是因为语言的原因,意大利语言古已有之,可是在十七世纪以前,为什么没有美声唱法呢?因此,上述种种说法是片面的,难以令人信服。

我们知道,任何时代的艺术都是经济基础在上层建筑的反映,是时代生活的真实写照。欧洲在经历了历史上最反动、最黑暗的中世纪以后,从十四世纪下半叶到十七世纪初正是欧洲资本主义在封建社会内部萌芽和发展的时期。由于意大利手工业和商业的发展,诞生了新兴的资产阶级,因此,意大利成为当时欧洲最先进的国家。十五世纪兴起的文艺复兴运动就是当时作为上层建筑的文学艺术对此的反映。

在此之前,音乐完全被宗教神权垄断,既不能反映民间生活,更不能表达世俗的情感。整个音乐领域里反映出来的是冰冷的、毫无生气的东西,与人们的生活完全脱节。音乐成了为封建统治阶级和宗教神权统治服务的工具。在文艺复兴思潮的带动下,音乐乃至整个文学艺术领域中崭露出一片生机,出现了一个以表现活生生的人的思想感情为主的趋向,摆脱了神权的权威和一切以宗教为主的教会的控制,追求表达人的生活,抒发人类对于生活的热爱,对于美丽的大自然的赞美,对于纯真爱情的向往和追求。

歌剧形式在这一时期逐渐开始形成,并成为当时新艺术风尚的代表。由于歌剧的诞生,又推动了歌唱方法的向前发展。16世纪在意大利佛罗伦萨出现了一个由卓越的歌唱家,同时又是作曲家的米里奥·卡契尼等人组成的艺术家小组。他们认为那种以表现神的权威的空虚、阴暗的音色是没有生命力的,而那种单纯炫耀歌唱技巧的、冰冷的声音已不能满足歌唱的需要了。而必须使歌唱有充足的呼吸支持,丰富的共鸣色彩,情真意切的语言和集中而致远的音质,于是,一种新的唱法——美声唱法诞生了。

美声唱法是个译名,它是从意大利文 Bel Canto 翻译过来的。Bel 是美丽、美好或美妙的意思,Canto 是歌唱的意思,直译应是“美妙地歌唱”,在中国一直被译作“美声唱法”,其实它不仅是一种发音或歌唱的方法,而且也是一种歌唱的风格或流派。因此,也有人译作“美声学派”。仔细分析一下,“美妙的歌唱”不仅仅是指具有“美好的声音”的唱法,这样理解是片面的,不准确的。这种错误的理解容易导致学习美声唱法的人误入装腔作势、重声不重字或重声不重情的歧途,“美好的歌唱”不仅仅包括声音,它还应该包含唱好一首歌曲所必须具备的所有要素。

二、美声唱法传入我国

美声唱法在欧洲虽然已有三百多年的历史,但在我国,总共才有六七十年时间。1919年“五四”运动时期,一批留学欧洲学习美声唱法的歌唱家、教育家如周淑安、黄友葵、周小燕、应尚

三、美声唱法发声的几项原则

(一)、美声唱法的声部分类

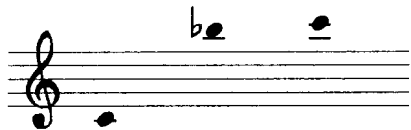
人们常说学习唱歌需要天赋。所谓“天赋”就是指个人通过家族遗传所获得的那部分生理条件和心理条件品质。由于各人的生理条件不同,声带的长短、宽窄、厚薄及人的共鸣腔体也不同,所发出的声音音色、音质、音量、音域也就有着各自不同的特色。根据这些特色,人声被分为不同的声部。这是美声唱法的一个很重要的原则,也是之所以被认为是科学发声方法的重要原因之一。美声唱法在声部划分上界限分明、要求严格,有一定的标准和规格。男声分为:男高音、男中音、男低音;女声也分为:女高音、女中音、女低音三类。细分之,在各声部中还有不同类型的区别。一般分为戏剧和抒情两种类型。如戏剧女高音、抒情女高音;戏剧男高音、抒情男高音;在女高音声部中还有花腔女高音;男高音声部中有抒情兼戏剧男高音。

为什么要划分声部呢?声部划分是为了科学地有效地进行演唱和教学。对一个歌者而言,声部的划分正确与否,关系到他(她)的歌唱前途及命运,在歌者的队伍中,由于声部划分的错误而导致艺术生命终结的例子并不少见。一般说来,在声乐学习的初期阶段就要确定声部的归属,同时还应明确声部中的类别。如果盲目地把一个抒情男高音当成戏剧男高音训练,轻者可能使声音进展缓慢,严重者则可能损害歌者的嗓子,导致严重后果。对于声部特点比较鲜明的歌者,可以针对其特点进行训练,而有时常常会遇到一时难以判断的声部,如某些男女高音声带比较宽厚,音色与某些男女中音极为相似;而有些男女中音,他们的音域似乎也能达到男女高音同样的高度,因而一时难以分辨。对于确定这样歌者的声部,一定要慎重,不要急于肯定地下结论,要在训练中声区的同时,仔细地观察,看其常用的音域及其在高音和低音两方扩展时,向哪一端伸展更为容易,再扩展音域。

那么究竟怎样判断歌者的声部呢?可以从如下几个方面入手:

1、观察歌者的音域。音域是指一个人所唱出的最低音到最高音之间的距离。一般来说,声部愈高,音域愈高,声部愈低,音域相对愈低;中音声部音域比高音声部低,而低音声部的音域又比中音声部低。一般人的音域在没有经过训练以前,一般只有一个八度多一点,经过训练后,可达到两个八度左右。各声部音域大体如下:

女高音: $\flat\flat$ — $\flat\flat^2$ 有的可唱至 c^3 以上。1=C, 1 到 $\dot{6}$ 或 $\dot{1}$ 以上。



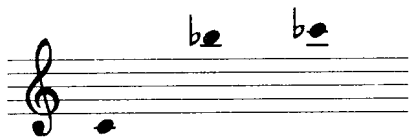
女中音: a — f^2 、 $\flat a^2$ 以上。1=C, $\dot{6}$ 到 $\dot{4}$ 或 $\dot{6}$ 。



女低音: $f - e^2, f^2$ 以上。1=C, $\dot{4}$ 到 $\dot{4}$ 以上。



男高音: $c^1 - b^2$ 或 c^3 以上。1=C, 1 至 b^7 或 $\dot{1}$ 。



男中音: $a - f^2, a^2$ 以上。1=C, 6 至 $b^4, 6$ 以上。



男低音: $f - d^2, f^2$ 以上。1=C, $\dot{4}$ 至 $\dot{2}$ 或 $\dot{4}$ 以上。



(注: 男声实际音高低八度。)

当然,当今世界上也有不少全能歌唱家,他(她)们的音域突破了两个八度,有的可达到3—4个八度。既有高声区流畅自如的花腔,又有低声区深厚柔和的低音,花腔的演唱对于许多著名歌唱家来说已不是花腔声部的专利,而是成为了一种歌唱技巧,女高音在演唱中能表现它,女中音在演唱中同样也把花腔技巧展现得华丽多彩。当然这样技巧全面的歌唱家毕竟是屈指可数的。一般情况下,声音条件较好的歌者经过训练以后,技术上比较成熟,达到或超过以上规定的音域是完全可能的。否则,将无法胜任演唱难度较大的作品。

但是,决定一个歌者的声部,决不能仅仅只看他(她)高音能唱多高、低音能唱多低。音域的高低仅仅是确定声部的重要依据之一。一些初学者,因为在技巧上尚不成熟,喉咙未打开,本来的音色没有出来,高音唱不上去,就盲目地认为自己是男(女)中音,这样来确定自己的声部,未免过于草率,很容易导致发声方法上的错误。

2. 听辨歌者的音色。音色即声音的色彩。在确定歌者的声部时,音域只是一个重要的参考依据,音色才是决定一个人的声部归属的关键所在。音色除了与声带的长短、厚薄、宽窄、闭合的状态有关以外,更重要的是与共鸣腔体的长短大小、可调程度与声带匹配情况有着密切的关系。共鸣腔体中形成的各种泛音,是音色变化的关键之处。

音色方面,各个声部的特点是比较鲜明的。

男低音:声音低沉,宽宏而具有响亮的胸声性质。男低音又分高的男低音和低的男低音两

类。高男低音又称为歌唱男低音或轻男低音,音色柔和宜于演唱感情较强烈的抒情性声乐作品。而低男低音又称为深沉男低音,低音深沉而厚实,但不甚灵活,一般常在合唱队中唱最低声部。在歌剧表演中一般担任性格深沉的老人。

男中音:音色浑厚丰满,具有柔和而坚实的特点。男中音也分成两类:高的男中音,声音具有流畅感,适宜于演唱各种抒情性声乐作品。低的男中音与高的男低音相似,适宜于演唱各种表现感情丰富的富于激情的作品。

男高音:音色明亮,具有金属光泽。男高音也分为抒情男高音和戏剧男高音两类。前者音质纯净清脆,漂亮柔和,抒情性较强。而戏剧男高音音域宽广,声音雄壮、厚实、有威力、高音明亮、自在,低音部较高男中音柔和些。适宜演唱气势磅礴、戏剧性较强的作品。

女低音:声音在低声部丰满响亮,声音宽厚,音色较暗,不明亮,适宜演唱感情深沉稳重的作品。

女中音:音色深厚丰满,音色较女低音柔和,与戏剧性女高音色彩相似。有些女中音的音域也能达到 C^3 以上,但不象女高音那么明亮。

女高音:女高音又分为花腔女高音、戏剧女高音、抒情女高音。

花腔女高音:音色明朗、清脆华丽、轻巧灵活,在高音部有极大的方便,可唱至 e^3 甚至 g^3 上,在演唱各种装饰音及华彩乐段时尤为自在。

抒情女高音:音色秀丽甜美,明亮而圆润,高音部十分方便,适宜演唱抒情优美而富于歌唱性的作品。

戏剧女高音:音色丰满明亮,音质壮实有力,音色较抒情女高音稍暗,比女中音轻巧,在歌剧中适宜于表演激情、温柔而深沉的作品。

根据以上各声部的音色特点,在正常情况下,歌者的声部就比较容易确定了。但是,必须明确,歌者的本来音色是在基本上掌握了正确的发声方法以后才能展现出来的。也就是说音色虽然是天赋的,但没有经过基本的发声训练,就很可能被许多错误的发声习惯掩盖着,而不可能正常地表现出来。有的歌者是因为发声方法上的问题较多,如喉咙未打开,呼吸不顺,声音不集中等,都不利于声部的鉴定。如有的大号男高音,在没有掌握正确的高音技巧以前,唱高音比较困难,如果喉咙又撑得比较大,声音不集中,音色较暗,就很容易错误地认为自己是男中音,给声部鉴别造成错觉。至于有的歌者出于对某个声部的喜好,而违背自己的生理条件,错误地模拟某个声部的音色,情况就更糟;如有的女高音,出于对女中音声部的偏爱,硬把自己压成女中音的情况也时有所见。因此,确定声部最好得到有经验的教师的指导,在教师耐心细致的指导下,只要把发声方法理顺,声部的鉴定就比较容易了。

3、弄清歌者的换声点。除了观察音域和听辨音色以外,确定歌者声部的另一个办法,就是弄清歌者的换声点,这是声部鉴定的另一个可靠的依据。换声点是在歌唱发声过程中,无论是男女声的哪一个声部,从一个声区向另一个声区过渡时,在歌唱感觉上客观存在着的几个过渡音。每个声部的换声点是不同的,拿高音声部与低音声部比较,高音声部换声点偏高些,低音声部的换声点则低些;就男女声比较,男声各声部上换声点比较明显,比较难以过渡,而女声换声点不太明显,容易过渡;此外,即使同属男高音的戏剧男高音的换声点,往往较抒情男高音要提前一两个音出现。声乐教师一般都比较重视换声点出现的位置,并常以此作为判断歌者声部的依据之一。但是,有经验的声乐教师在初学者的换声点的认识方面,仍然是慎之又慎的。因为初学

者尚未掌握正确的发声方法,在许多音上都有坎儿,很难确定到底哪个音是他的换声点,往往容易搞错。因此弄清歌者换声点的前提是把声音理顺,基本正确的发声状态尚未建立起来以前,是很难判断歌者的换声位置的。

在确定声部划分的问题上,近年来,从生理角度来研究的文献也日益丰富起来,自从一个多世纪前加尔西亚发明喉镜以来,人们对歌者声带的研究已比较具体,歌者不同声部类别的鉴别往往以其声带解剖特征为支撑。因此,难免有些歌者常以声带的长短、宽窄、厚薄来确定自己的声部。不错,从生理物理角度上讲,就一般普遍现象而言,高音歌手的声带总是较短较薄;低音歌手声带总是较长较厚的,但是,我们大家都知道,歌唱发声器官是由许多器官组成的,除了声带这个振源体以外,共鸣器官也是一个很重要的生理条件。近几十年来,人们对共鸣器官开始十分重视起来,1995年第2期《中国音乐》曾载阎林红的一篇文章谈到,人们不但发现歌者共鸣腔体的几何尺寸直接决定歌手的声部划分,同时也进一步注意到声带与共鸣腔体匹配问题,对歌手演唱事业的成败的影响。一些研究者的结论是:相应的声带应与相应的共鸣腔体匹配。具体地讲,一个男低音较长较宽的声带应有一幅较长较大的共鸣腔体。那么,实际上我们也曾看到高音声部的人声带很长,低音声部有的人声带较短。一些研究者注意到,在声带与腔体不匹配的歌唱者中,演唱事业成功的可能性仍然存在,但条件是匹配不当不能太严重,并且这种不当仅限于较大的共鸣腔体配较小的声带……,反之却必然失败,所以说,声带的长短、宽窄、厚薄也只是判断声部的一个参考,而不是决定因素。

综上所述,鉴定歌者的声部,尤其声部特征不太明显的歌者的声部,应根据歌者声音的音色、音域、换声点及声带与共鸣腔体匹配等综合情况来确定,而且要以掌握基本的发声方法为前提,这样才可能去伪存真,准确无误,任何一种单一方法都只能作为参考依据,全面地综合地采用多种方法,而不是形而上学,我认为这是鉴别歌者声部的科学的方法。

(二)美声唱法的声区统一

时常见到有些初学者在歌唱的过程中,唱到中央C以上的“3 4”,就出现一个“小坎儿”;有的唱到“ $\flat 7$ 7 或 $2 \flat 3 \dot{3} 4$ ”这些音时会连续出现一些“破裂音”;有的在中声区音量很大。音色明亮,到低声区或高声区声音就变得虚弱、暗淡,这就是声区不统一。

美声唱法认为:在歌唱者的整个音域中,一般都客观地存在三个声区,即低声区、中声区、高声区。有些人又称为胸声区、混合声区、头声区。人们往往把中声区称为自然声区。一般说,自然声区不超过一个八度。各个声部有其各自不同的声区,划分大致如下:(各个声部的低、中、高三个高声区用横线分开。)

