

西洋歌剧咏叹调大全

适用于高等艺术院校、师范院校教学参考



Leggiero Tenor

轻型抒情男高音

(一)

Opera Arias For
Leggiero Tenor Voice

主编 王景彬
执笔



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



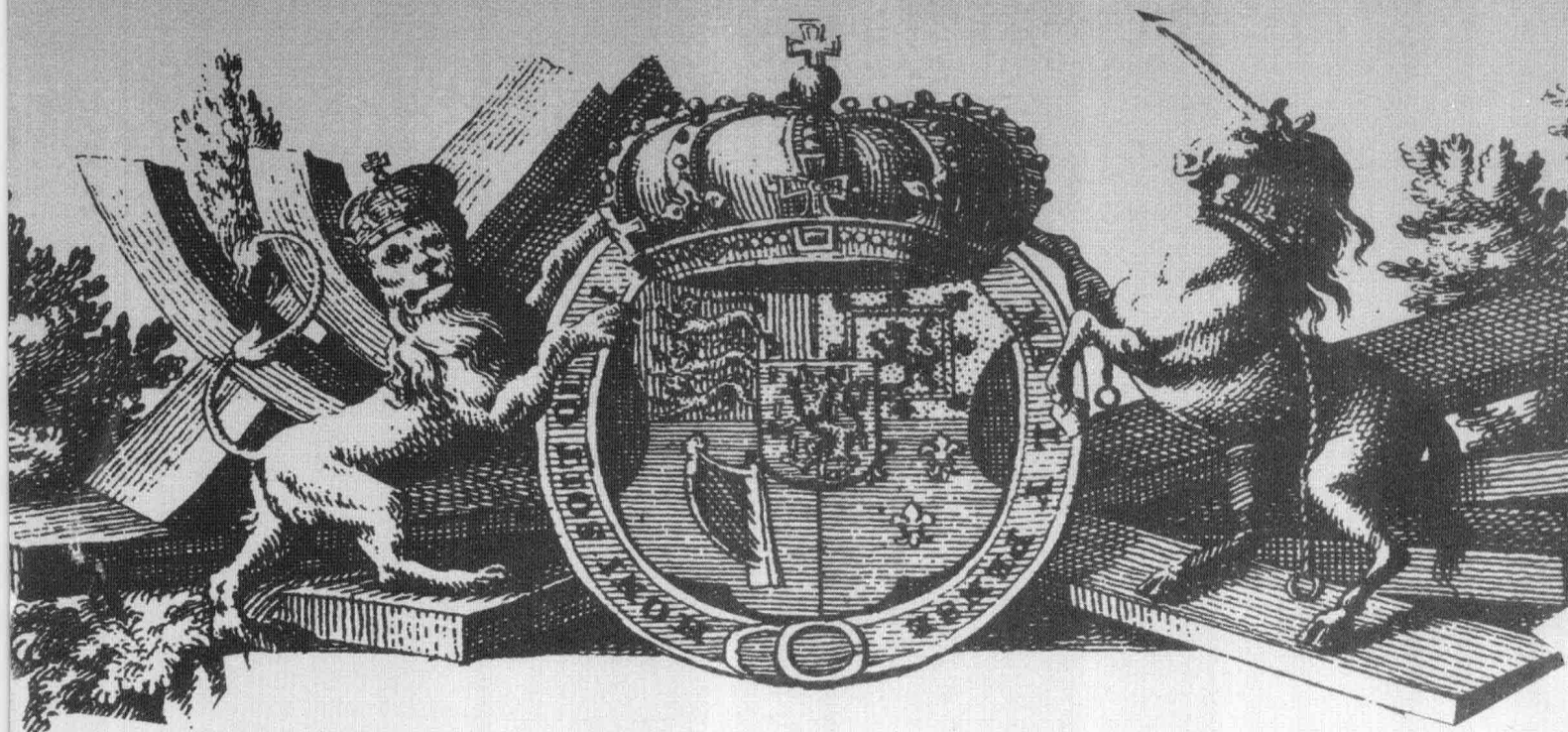
ISBN 978-7-5039-3658-6



9 787503 936586 >

定价：48.00元

西洋歌剧咏叹调大全



Leggiero Tenor

轻型抒情男高音

(一)

Opera Arias For
Leggiero Tenor Voice

主编 王景彬
执笔

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

西洋歌剧咏叹调大全: 轻型抒情男高音(一) / 王景彬主编.
北京: 文化艺术出版社, 2009.1
ISBN 978-7-5039-3658-6

I. 西… II. 王… III. 西洋歌剧-轻型抒情男高音-咏叹调-
选集 IV. J653.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第202055号

西洋歌剧咏叹调大全——轻型抒情男高音(一)

主 编 王景彬
执 笔 王景彬
策 划 北京谱歌文化艺术有限公司
特约策划 徐 欣 沈宏明
责任编辑 王 红
特约编辑 童道锦 肖 婷 徐 欣 李俊梅
责任校对 李惠琴
版式设计 刘宝华
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市朝阳区惠新北里甲1号 100029
网 址 www.whyschs.com
电子邮箱 whysbooks@263.net
电 话 (010)64813345 64813346 (总编室)
(010)64813384 64813385 (发行部)
经 销 新华书店
印 刷 北京市通县电子外文印刷厂
版 次 2010年1月第1版
2010年1月第1次印刷
开 本 880 × 1230毫米 1 / 16
印 张 15.5
书 号 ISBN 978-7-5039-3658-6
定 价 48.00元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

编委名单

(以姓氏笔画为序)

- 主 编：**王景彬 (旅美男低音歌唱家)
- 监 制：**栾 峰 (旅意男低音歌唱家，意大利共和国骑士勋章获得者)
- 执行主编：**王 真 (西安音乐学院声乐系主任、教授)
- 宋 一 (中国音乐学院声乐歌剧系教研室主任、教授)
- 编委成员：**马洪海 (中央音乐学院声乐歌剧系副主任、教授)
- 邓桂萍 (旅美女高音歌唱家，中央音乐学院特聘教授)
- 吕 嘉 (旅意指挥家，意大利维罗纳歌剧院音乐总监兼首席指挥)
- 孙秀苇 (旅意女高音歌唱家，中国音乐学院声乐歌剧系特聘教授)
- 李心草 (指挥家，中国国家交响乐团首席指挥)
- 张立萍 (旅加女高音歌唱家，中央音乐学院声乐歌剧系主任、教授)
- 张伯瑜 (中央音乐学院音乐学系主任、教授)
- 张建一 (旅美男高音歌唱家，中央音乐学院声乐歌剧系特聘教授)
- 陈宜鑫 (天津音乐学院声乐系主任、教授)
- 杨士华 (四川音乐学院声乐系主任、教授)
- 杨 岩 (星海音乐学院声乐系主任、教授)
- 迪里拜尔 (旅芬女高音歌唱家)
- 贺磊明 (旅美男中音歌唱家，武汉音乐学院声乐系特聘教授)
- 俞 峰 (指挥家，中央歌剧院艺术总监、副院长，中央音乐学院指挥系主任、教授)
- 徐兆仁 (沈阳音乐学院声乐系主任、教授)
- 顾 平 (上海音乐学院声乐歌剧系副主任、教授)
- 谢 琨 (旅澳男高音歌唱家，南京艺术学院音乐学院声乐系主任、特聘教授)
- 廖昌永 (男中音歌唱家，上海音乐学院声乐系主任、教授)
- 魏 松 (男高音歌唱家，上海歌剧院副院长)
- 戴玉强 (男高音歌唱家)
- 执 笔：**王景彬 (旅美男低音歌唱家)

前 言

在西方歌剧中，咏叹调是各种歌剧角色的重要演唱表演形式。咏叹调与各种角色类型有着直接关系，角色的声部类型决定了咏叹调的声部属性，每首咏叹调都具体地归属于某一个声部类型。作为一个声乐演唱者，如果错误地演唱不属于自己声部的咏叹调，不但会削弱声音的表现力，同时由于生理条件和技术问题，还可能毁掉自己的歌唱生命。

在国外声乐界，声部划分体系作为歌剧艺术的重要支撑，早已成为成熟的学术系统。这个系统作为歌唱艺术的教学指南，指导着每一位声乐工作者的教学和学习。

本套教材基于德国、意大利和法国声部划分理论，将男女各声部细化为十三个声部，以每个声部为单位，各选一百首咏叹调，分四册，陆续出版，共计五十余册。所选作品涵盖各主要音乐时期，欧美国家著名作曲家创作的经典歌剧咏叹调。同时，为了方便演唱者对整部歌剧的全面了解，每册书都按照角色在歌剧中的出场顺序，囊括该角色在该歌剧中演唱的所有经典咏叹调。

每册书都包含一篇论文，从歌剧艺术的历史发展和歌剧演出的传统等角度，根据歌剧角色的分配系统和声音的生理条件，对该册书所涉及的声部给出明确的学术界定。

同时，每册书以角色为基础，针对每首咏叹调，将文字部分分为歌剧简介、角色说明、角色的发展变化、对角色的看法、歌唱家的观点、咏叹调信息、咏叹调背景、演唱提示和歌词翻译部分，全面剖析角色的戏剧和音乐特征。

对角色戏剧方面的研讨主要体现在角色的发展变化、对角色的看法和咏叹调背景部分。在行文上，本书主要遵循了以下原则：

1. 为了便于学习，本书篇幅集中于所涉及的角色。歌剧故事紧紧围绕该角色所产生的戏剧展开，删除所有与该角色无关的戏剧部分。
2. 为了帮助读者对所涉及角色整体音乐风貌的把握，本书着力从文学和戏剧层面，对角色所参与的重唱和合唱部分背景故事都一一给出解释，并做出相应的剧情分析。
3. 为了从更深层次剖析角色的人物性格，本书的角色分析从哲学、戏剧学和社会学角度出发，分析人物的精神世界、戏剧作用和角色使命。
4. 为了增加文章的可读性，实现对角色最直观的了解，本书遵循文学作品的艺术表现理念，依据世界各大歌剧院演出版本，将剧情以文学读本的形式呈现给读者。以此方便读者阅读，加深对剧本的理解。同时，以每个人物为轴心，描述围绕着人物发生的音乐和戏剧，并对该角色所承担的所有重唱和合唱音乐片段的戏剧背景进行详细地分析和描述。

对咏叹调音乐方面的研讨则主要体现在演唱提示部分。从实践层面，对咏叹调的音乐结构、乐句、节奏组合、声音的力度和色彩变化进行深度剖析，这其中包括：

1. 遵循作品分析的思维逻辑，将每首咏叹调分为若干音乐部分。通过分析每部分音乐的结

构特征，揭示每部分音乐所承担的戏剧故事。

2. 通过介绍每部分音乐的独特作用，讲解每部分音乐的各自特征。按照乐句为旋律基本单位的理念，细化每部分音乐的各旋律乐句。通过阐述每个乐句的基本形态，理解每个乐句需要的声音质量；通过讲述每个乐句的结构作用，明确乐句与乐句之间的逻辑关系。

3. 遵照节奏组合是构成乐句旋律的基本单位思维，分析旋律与歌词的关系，考究各种旋律之间的对比关系，探究各旋律所需要的演唱技术。

4. 尊重歌剧演唱声音训练的基本原则，剖析声音在咏叹调中的运用。通过论述声音与音乐和戏剧的关系，说明声音技术在歌唱中的实现以及声音的力度、色彩和速度的变化来由。

5. 为了便于演唱者对乐谱的理解，本套教材对乐谱上的所有表情术语以及舞台提示给出了中文翻译。

总之，本套教材试图多视角、全方位地介绍西方歌剧咏叹调艺术。随着本教材的陆续出版，创编人员还会逐步呈现给读者一批与本套教材相配套的教学软件系统。这些教学软件系统不但承载了范唱、范读和伴奏等音像资料，同时还提供相关链接，共享国际互联网相关音乐资讯。这些教学软件采用数字技术，构成一个大型声乐多媒体教学平台。除自身具备了多种演示功能外，它们还具有巨大的信息储备功能，可在文字、视频、音频和乐谱等方面，满足音乐学者、声乐教师和声乐学生对声乐作品的资讯需求。

当然，本套教材所追求的终极目标为目前世界声乐界前所未有。自然，在创编过程中所遇到的困难可想而知。虽然全体创编人员在教材的修订、资料的收集、作品的选用以及教材的创编过程中倾注了巨大的劳动，但我们深感由于能力有限，本套教材存在疏漏在所难免，还请同行们给予批评指正，我和全体创编人员会虚心接受各位学者和广大读者们的建议，并逐渐完善这套教材。

最后，我要感谢给予我教诲和帮助的师长和朋友们，还要感谢全体创编人员的精诚合作，更要感谢那些目睹我两鬓渐白的支持者们。无数的白天黑夜，在你们的注视下、鼓励下、期盼下，我的拙思才得以成文，此时才有可能写这套教材的“前言”，内心感激之情无以言表。

谢谢！

王景彬

2009年1月26日

男高音声部划分体系

一、绪论

声音生理条件的不同，构成了声部类型的不同；不同类型的声音条件，构成了不同类型的声音声部。将男高音划分为不同的声部，这是在共性上承认了男高音之间的差别。根据各声部的生理特点，采取具有针对声部类型性的训练，这是一种严谨科学的教学方式。当然，具体到个别声音，我们会发现，即使同一声部类型的声音，它们之间也存在着很多细微的差别，其中的关系属于共性与个性的关系。因此，在声乐教学中，根据声部划分理论的指导，尊重每个声音的生理特征显得尤为重要。是否能够根据学生的生理特点，正确决定学生的声音声部类型，从声乐教学技术层面上看，这是对每位声乐教师的一个严峻考验。

声乐作品选择，以歌剧为例，歌剧的每首咏叹调都是作曲家为某个特定的角色而写，而每个角色都属于特定的声部类型。作曲家在音乐创作过程中，充分地考虑到了角色的声部特征，因此，每首咏叹调的音乐都相当具有针对性。有些曲目，甚至是作曲家专门为某位歌唱家而写。为此，每位歌唱者必须选择适合自己声部的咏叹调演唱。能否根据学生的声部类型，为学生选择适合的声乐作品演唱，这在艺术修养层面，向每位声乐教师提出了更高的艺术要求。

总之，声部类型的确定是一项复杂的声乐教学活动，它不能取决于教师的僵硬教学方法和模仿某位歌唱家的演唱方式。在声乐教学工作中，根据学生自身的生理条件，正确地确定学生的声部；同时，根据学生的声部类型，选择演唱适合学生声部的声乐作品，这是声乐教学中重要的教学内容之一。错误地确定学生的声部，可能会限制一个优秀学生的歌唱发展，而错误地让学生演唱不属于自己声部的作品，可能会毁灭学生的声乐演唱生命。美声声部划分体系所承担的学术任务就是解决声部划分和声部曲目问题。无论对声乐教师还是对声乐演唱者，都应当精确地掌握美声声部划分体系。

二、西洋歌剧艺术的声部划分体系

经过上百年的发展变化，歌剧已经成为一门成熟的艺术形式。声部划分方式、声部划分依据和声部嗓音训练标准构成了完整的声乐学科声部划分体系。在这一体系中包括德国、法国和意大利等国的声部划分体系，其中当属德国声乐学科声部划分体系（Fach）系统性最高。本套教材以德国声部划分体系为主，兼顾意大利和法国声部划分体系。

1. 何为德国声乐学科声部划分体系（Fach）

德国声乐学科声部划分体系（Fach）是西方歌剧艺术广为采用的声部划分系统之一。根据

歌唱演员自身生理条件、声音演唱能力和声音的具体质量，该体系界定了各类型声部以及每个声部的演唱曲目。德国声乐学科声部划分体系被称为 Fach。Fach 在德文中有两个意思：一是抽屉、格层；二是学科、专业、课程。目前，在国内出版的音乐专业词典中，尚未对该专业术语作确切的界定。为此，笔者暂且将其称为“声乐学科声部划分体系”，简称“声部划分体系”。这里有两点需要说明：（1）虽然德国声部划分体系对各声部及各声部演唱的角色进行了非常系统的界定，但该系统也承认声音的动态性。由于演唱者的生理发展和技术改善等方面的因素，声音可能从一个声部转向另一个声部，曲目的选择也可以拓展至不同声部的曲目。（2）法国和意大利等国也有自己的声部划分方法，但从系统化角度来看，德国声部分类法比较完善，而且这些系统在本质上也没有绝对的不同，只是名称略有出入而已。

2. 声部划分依据的声音生理条件

（1）音色（Timbre）：音色能够区别声音与声音之间的差别。声音的音色具有决定歌唱者声部的作用。厚而重、低而大是低声部的特征。明亮靠前、高亢灵活则是男高音和花腔女高音的特点。

（2）应用音域（Tessitura）：这是指歌唱者最容易歌唱的声区。在这个声区，歌唱者可以轻松地使每个声音漂亮地流动。应用音域也是决定声部的重要因素，歌唱者的应用音域越高，其声部也就越高。

（3）换声点（Passaggio）：一般情况下，在歌唱音域中，换声点发生在 2-3 个半音程之间，歌唱者在换声点将声音换向另一个声区。同时，换声点也被称为声音破裂点（Break）。在换声点，声音非常容易破裂，歌唱者会感到非常不舒服，而且也很难保持延续和平稳的声音质量。通常情况下，歌唱者的换声点有三个。不同的换声点音区是决定不同声部的重要声音质量的依据。

（4）音域（Range）：这是指歌唱者所具有的技巧性歌唱声音所能达到的音乐区域。在众多因素中，音域对决定声部具有关键作用。同时，它也是帮助歌唱者选择歌剧角色的重要依据。

（5）型号和共鸣（Size and Resonance）：型号和共鸣虽然是针对音量而言，但并不是指声音物理属性上的绝对大小，它是指声音对剧场的震响效果和对乐队的穿透力而言。

（6）声音性格（Vocal Character）：是指歌唱者的声音所具备的个性特征，它能使歌唱者创造出独特的人物形象和角色的个性特征。同时，声音性格也是决定声部的重要因素。有些声音所具有的独特性代表了不同的性格人物，如：滑稽男低音声部、轻盈少女声部和邪恶女中音声部等。

3. 声部嗓音训练标准

目前西方歌剧艺术界普遍认为，从研究声音的审美和健康角度来看，歌唱者和声乐教师已无需发明创造任何发声法和技巧，所有的演唱方法和技巧早已成为诸多声乐方法论中的经典条目。给我们现代人留下的更多任务是学习这些唱法，区分哪些方法更有效。目前存在的声乐方法论研究书籍已经完成了美声唱法对声部嗓音训练标准方面的所有研究。可用两句话概括这些标准：（1）纯熟的气息控制、自由的发声吐字、匀称的声音共鸣和技巧娴熟的歌唱音域是各声部嗓音训练的质量取向原则；（2）按照声部类型分类要求，尊重自己声音的独特自然本质、善待自己的发声器官是美声艺术对所有声部的价值取向标准。

三、男高音的声部类型和属于各声部类型的歌剧角色

德国声部划分体系将男高音基本归纳为以下四种类型：轻型抒情男高音（Leggiero Tenor）、抒情男高音（Lyric Tenor）、戏剧抒情男高音（Spinto Tenor）、戏剧男高音（Dramatic Tenor）。

1. 轻型抒情男高音（Leggiero Tenor）

（1）音色：明亮、柔软，具有漂亮的高音。

（2）应用音域：美丽的声音表现在高声区。

（3）换声点：第一换声点 d^2 (D_4)^①；第二换声点 g^2 (G_4)；假声（falsetto）在 c^3 (C_5)。

（4）音域： $c^1 - c^3$ ($C_3 - C_5$)。

（5）型号和共鸣：音量小，共鸣靠前，音色明亮。

（6）声部特征：患相思病是这个声部的人物特征。温柔的王子或绅士，用他那温柔美丽的音色感叹因爱而生的忧愁和喜悦。

（7）典型角色：

唐·奥塔维奥（Don Ottavio）出自莫扎特《唐·璜》（*Don Giovanni*）

阿尔玛维瓦伯爵（Count Almaviva）出自罗西尼《塞维利亚理发师》（*Il Barbiere di Siviglia*）

阿图罗·塔尔伯特（Arturo Talbot）出自贝利尼《清教徒》（*I Puritani*）

埃内斯托（Ernesto）出自多尼采蒂《唐·帕斯夸莱》（*Don Pasquale*）

芬通（Fenton）出自威尔第《法尔斯塔夫》（*Falstaff*）

（8）著名轻型抒情男高音歌唱家：

迭戈·弗洛雷斯（Juan Diego Flórez）

约翰·阿莱尔（John Aler）

弗朗西斯科·阿莱沙（Francisco Araiza）

罗伯特·萨卡（Roberto Sacca）

拉尔·基梅内茨（Raul Gimenez）

在意大利语中，Leggiero 具有轻快灵巧的意思，同时还包含了愉悦和快乐的含义。由此可见，与其他男声声部相比，轻巧和灵活是该声部的声音质量特点，而愉悦和漂亮的音色则是这个声部的艺术特征。

从声音型号上看，轻型抒情男高音是男声声部最小型的声音。然而，从音色上看，他却是男声声部甚至是整个人声声部最美的声音。在莫扎特歌剧中，大部分男高音角色属于这种声音，因此，很多人习惯上称这种声音为莫扎特型男高音。当然，轻型抒情男高音绝对不是莫扎特歌剧的专利，在罗西尼、贝利尼和多尼采蒂的歌剧中，这种声音也被广泛使用，这个声部的很多著名咏叹调都是出自这些作曲家。

在巴洛克时期男高音声乐作品中，轻型抒情男高音歌唱家们能够发现无尽的声音保留曲目。从声乐

① 本书采用的音高、音域标记法为美国国家标准协会制定。美国国家标准协会根据声学学会的倡议，用中央 C 下面 3 个八度的 C 音作为第 1 组的开始，依次标为 C_1 、 C_2 、 C_3 ，中央 C 标为 C_4 ，顺延至 C_7 。该标准现已被西欧声学界普遍采用。另外，由于男声实际音高比女声低 1 个八度，故男声中央 C 标记为 C_3 ，下同。

艺术发展历史角度看，这个时期的男高音声乐作品，应该属于轻型抒情男高音的专利。另外，在大量的滑稽歌剧中，你也能找到轻型抒情男高音的身影。

随着歌剧艺术的发展，进入 19 世纪后，众多作曲家在自己的歌剧中逐渐用抒情男高音取代了轻型抒情男高音的男主角位置。但是，很多作曲家依然非常喜欢创造属于这个声部的男高音角色。其中，威尔第在他的最后一部歌剧《法尔斯塔夫》中，就为我们创作出了一位著名轻型抒情男高音角色——芬通。

轻型抒情男高音虽然属于小型“器乐”，但声音条件和身体外形未必总是一致，作为一名职业歌剧院演员，轻型抒情男高音必须具有苗条帅气的身体条件。这么说并不是剥夺那些音质适合，身体过胖的男高音演员演唱这个声部的权利。不过，考虑到角色的戏剧形象，由强壮硕大的汉子扮演“风流潇洒”的奶油小生形象，这恐怕很难让观众接受。

2. 抒情男高音 (Lyric Tenor)

(1) 音色：比轻型抒情男高音具有厚度，但明亮和甜蜜的音色依然是这个声部的音色特征。另外，这个声部的声音必须具备良好的乐句连贯性 (legato) 演唱能力，在演唱音域内必须保持音色的统一。

(2) 应用音域：在高声区要表现出美丽的声音线条。

(3) 换声点：第一换声点 d^2 (D_4)；第二换声点 g^2 (G_4)；假声 (falsetto) 在 c^3 (C_5)。

(4) 音域： $b - b^2$ ($B_2 - B_4$)。

(5) 型号和共鸣：型号较小，在高声区具有集中、明亮和靠前的共鸣。

(6) 声部特征：深情、富于幻想是这个声部的人物特征，诗人身份属于这个声部的典型职业，而长的声音线条和流动的声音质量则是这个声部的声音特征。

(7) 典型角色：

维特 (Werther) 出自马斯涅《维特》(Werther)

霍夫曼 (Hoffmann) 出自奥芬巴赫《霍夫曼的故事》(Les Contes d'Hoffmann)

鲁道夫 (Rodolfo) 出自普契尼《艺术家的生涯》(La Bohème)

浮士德 (Faust) 出自古诺《浮士德》(Faust)

阿尔弗莱德 (Alfredo) 出自威尔第《茶花女》(La Traviata)

(8) 著名抒情男高音歌唱家：

阿尔弗莱德·克劳斯 (Alfredo Kraus)

朱西·比约林 (Jussi Björling)

贝尼亚米诺·吉利 (Beniamino Gigli)

卢奇亚诺·帕瓦罗蒂 (Luciano Pavarotti)

何塞·卡雷拉斯 (José Carreras)

罗贝托·阿兰尼亚 (Roberto Alagna)

马塞洛·阿尔瓦雷兹 (Marcelo Álvarez)

从历史的角度来看，抒情男高音声部的产生是歌剧艺术发展的结果。如果说轻型抒情男高音是属于“美歌”时代的声部，那么，抒情男高音声部则属于现实主义歌剧声部。进

入 19 世纪后，作曲家们把自己的注意力更多地集中在塑造现实主义歌剧角色身上，这些角色包括具有浪漫色彩的诗人、哲学家和艺术家形象。抒情男高音声部是由于这些人物的出现而产生。

从戏剧的角度看，真实主义的男高音角色与“美歌”时代的男高音角色在戏剧特征方面存在着巨大差异。“美歌”时代的男高音角色大部分为王子、骑士以及绅士，歌剧所表现的是这些人物儒雅的举止、高尚的情操和温柔的爱情，而现实主义歌剧中的男高音角色则多半是那些具有浪漫主义气质的艺术家。因此，抒情男高音声部就成为了在音乐上塑造现实主义人物的最佳选择。

从音乐角度看，随着音乐创作手段的发展，随着乐队建制的不断扩大，进入 19 世纪后，歌剧对人声的表现力和戏剧张力提出了更高的要求。随着对人声戏剧张力的要求不断提高，自然就产生了抒情男高音声部。同轻型抒情男高音相比，抒情男高音在音乐表现上更具声音震撼力，抒情男高音声部的产生是音乐发展的必然结果。

从声乐技巧角度看，同“美歌”时代的轻型抒情男高音相比，抒情男高音更加注重刻画人物的内心情感，而不是过多表现人物华丽愉悦的外表。为此，在声音技巧上，声音的连贯性演唱能力和保持声音的流动性就成为抒情男高音的声音技术标志。现实主义歌剧人物的那种浪漫、如同小溪般的情思，需要由抒情男高音所具有的那种连贯和流动的声音与之相配。

非歌剧声乐作品也包含了大量抒情男高音曲目，特别是艺术歌曲，非常适合抒情男高音声部演唱。贝多芬、舒伯特、舒曼以及法国和俄国的众多作曲家，都为这个声部创作了大量的艺术歌曲作品。从音乐抒情性上看，抒情男高音声部似乎是演唱艺术歌曲的最佳声部。

3. 戏剧抒情男高音 (Spinto Tenor)

(1) 音色：色彩较暗应用，具有强大的戏剧力量和声音张力。

(2) 应用音域：中高声区，洪大的声音极具控制力。

(3) 换声点：第一换声点 d^2 (D_4)；第二换声点 g^2 (G_4)；假声 (falsetto) 在 c^3 (C_5)。

(4) 音域： $c^1 - c^3$ ($C_3 - C_5$)。

(5) 型号和共鸣：声音型号较大，声音热情饱满。

(6) 声部特征：英雄和情人型男高音。这个声部的角色一般都具有强烈的占有欲和嫉妒心，当他们无法实现自己对爱情的企盼时，嫉妒心会使他们产生强大的报复行动，其结果总是以悲剧结束自己的生命和爱情。

(7) 典型角色：

曼里科 (Manrico) 出自威尔第《游吟诗人》(*Il Trovatore*)

卡瓦拉多西 (Mario Cavaradossi) 出自普契尼《托斯卡》(*Tosca*)

恩佐 (Enzo Grimaldo) 出自蓬基耶利《歌女》(*La Gioconda*)

卡尼奥 (Canio) 出自莱翁卡瓦洛《丑角》(*Pagliacci*)

唐·霍塞 (Don José) 出自比才《卡门》(*Carmen*)

(8) 著名戏剧抒情男高音歌唱家:

恩里科·卡鲁索 (Enrico Caruso)

普拉西多·多明戈 (Plácido Domingo)

霍塞·库拉 (José Cura)

理查德·塔克 (Richard Tucker)

这是一个包含了多种声音特征的男高音声部, 声音重量介于轻型和重型之间, 歌唱能力既具有抒情性又具有力量性。这个声部具有抒情的音色、灵活的高音以及与乐队抗衡的声音力量, 这是德国 Fach 声音分类系统赋予戏剧抒情男高音的音乐特征。在音量上, 戏剧抒情男高音在中高声区必须演唱得比正常抒情男高音丰满厚重。虽然在意大利语中, Spinto 的词义为“推动”, 但从歌唱的角度来看, “推动”绝对不意味着将声音推进到不舒服的程度, 推出抒情性风格的疆界。

戏剧抒情男高音是威尔第、普契尼和 19 世纪真实主义歌剧作家喜爱的男高音声部, 在莫扎特歌剧中你很难找到他的踪迹。戏剧抒情男高音是否适合演唱亨德尔的歌剧咏叹调, 这是一个比较有争议的问题。从历史的角度来看, 亨德尔的歌剧咏叹调属于巴洛克晚期的音乐作品, 不应该由戏剧抒情男高音演唱。

4. 戏剧男高音 (Dramatic Tenor)

(1) 音色: 暗而重, 声音极富共鸣, 声音型号大。

(2) 应用音域: 中高声区, 即使弱音也极富张力。

(3) 换声点: 第一换声点 d^2 (D_4); 第二换声点 g^2 (G_4); 假声 (falsetto) 在 c^3 (C_5)。

(4) 音域: $b - c^3$ ($B_2 - C_5$)。

(5) 型号和共鸣: 所有声区深而重, 同时具有洪大共鸣和幅度剧烈的力度变化。

(6) 声部特征: 英雄或者遭受精神打击的受害者。执著、肯于付出、不计后果是这个声部的性格特征。

(7) 典型角色:

奥赛罗 (Otello) 出自威尔第《奥赛罗》(*Otello*)

费洛雷斯坦 (Florestan) 出自贝多芬《费黛利奥》(*Fidelio*)

卡拉夫 (Calaf) 出自普契尼《图兰多特》(*Turandot*)

西格蒙德 (Siegmond) 出自瓦格纳《女武神》(*Die Walküre*)

齐格弗里德 (Siegfried) 出自瓦格纳《众神的黄昏》(*Götterdämmerung*)

(8) 著名戏剧男高音歌唱家:

马里奥·德尔·莫纳科 (Mario del Monaco)

乔恩·维克斯 (Jon Vickers)

詹姆斯·金 (James King)

劳里兹·梅尔基奥尔 (Lauritz Melchior)

沃尔夫冈·文狄格森 (Wolfgang Windgassen)

在所有类型的男高音声部中，戏剧男高音的声音最丰满，他不但具有强大的声音支撑力量，同时能够展示出深邃灿烂的音色和令人振奋的生命力量。

戏剧男高音的出现，标志着歌剧艺术已经成为一门成熟的艺术形式，他是近现代歌剧艺术的产物，是歌剧发展的必然结果。宏大的乐队、复杂的戏剧冲突、作曲技术的高度发展，催生了戏剧男高音的产生。戏剧男高音的出现满足了近现代歌剧艺术对男声声部的要求，丰富了歌剧艺术的表现形式。

在德国声乐学科声部划分体系声音分类系统中，有时把戏剧男高音和瓦格纳型男高音分列。和意大利戏剧男高音相比，瓦格纳型男高音可能更具有男中音色彩，而且很多瓦格纳型男高音专门只演唱瓦格纳作品。在这些角色中，最具有典型代表的角色就是瓦格纳《众神的黄昏》（*Götterdämmerung*）中的齐格弗里德（Siegfried）。不过，从戏剧和音乐的角度看，这两个声部没有质的差别。为此，笔者将其归纳为同一类。

四、结论

决定学生的声部类型，并根据声部类型对学生进行具有针对性的声音训练，这对学生的声乐发展极有帮助。但这项工作并不是声乐教师对学生展开声乐教学活动时的最初任务，最初的任务是教授学生基本声乐技巧，随着学生声音的不断自由解放，声音自身就会决定自己的声部类型。虽然早期发现学生的声部类型会对学生的声乐学习极有帮助，但真正具有专业意义的声部类型确定，只有等到学生生理已经成熟并且声乐技术已经接近职业水平时才能得到最终确立。

从历史的角度出发，在考究歌唱声音分类问题时，我们必须以动态的观点看待声音艺术的发展，不应忽略音乐历史自身发展对声音艺术发展的影响。我们必须认同，不同音乐时期对歌唱声音的声部界定不可能完全一致。总体上讲，声音技巧发展、声音力度变化和声部类型划分都有其自身的历史发展过程。

声音技巧的发展与其他乐器发展和作曲技巧发展有着紧密关系。人声作为独唱艺术必须有其他器乐为其伴奏，特别是键盘乐器钢琴。作为人声的最主要伴奏乐器，钢琴乐器自身的不断完善、技巧的不断发展和表现力的不断增加直接影响了人声艺术的发展。

当然，作曲技术的不断进步也是影响人声艺术进步的重要因素，作曲技术的不断进步为作曲家们探索和发掘人声技巧的潜能提供了技术可能，同时也将人声艺术技巧逐步推向极限。

同时，器乐艺术的发展也直接影响了人声艺术的力度发展。材料工业的进步促使器乐逐步发展成现代金属乐器，音量越来越重，人声若想与伴奏的宏大乐队（乐器）匹配，就必须不断地扩大自己的音量。如果说技巧和力量的发展是声部类型分类发展的外因条件，那么歌剧艺术戏剧性的不断发展就是声部类型分类发展的内在因素。

歌剧戏剧性的发展，催生舞台上各种不同性格的人物不断出现，而不同声部是表现不同人物戏剧性格的最佳音乐形式。技巧和力量的发展为各声部提供了表现各种人物的技术可能，于是人声声部的发展从粗化到细化、从简单到丰富，经过几百年的不断发展和完善，时至今日，随同歌剧艺术，美声声部划分体系终于达到了今天的成就。

总之，作为一门成熟的艺术形式，美声声部类型分类，既具有科学成分，但更重要的是传统艺术审美因素，超越传统艺术形式界定的创新等于破坏艺术形式。我们必须清楚地意识到，尽管掌握稳定的声音技巧可以拓展我们声音的音域、质量和表现力，但学习声音技巧的目的绝不是锻炼歌唱者去掌握所有声部的表现手段。我们必须尊重美声艺术价值标准，必须尊重美声声部划分体系的技术标准。尊重生理条件、准确确定声部类型、选择适合自己声部的演唱曲目是每个歌唱者必须遵循的学习原则。只有这样，在歌唱实践中才能真正做到善待自己的声音、合理使用自己的声音。

目 录

CONTENTS

男高音声部划分体系	1
歌剧《清教徒》 <i>I Puritani</i> 【意】贝利尼 (V. Bellini)	
阿图罗·塔尔伯特的咏叹调 Arturo Talbot's Aria	1
(歌剧简介 * 角色说明 * 角色的发展变化 * 对角色的看法)	
* 为了你, 噢! 亲爱的你	6
A te, o cara	
* 我勇敢地蔑视你的狂怒	12
Sprezzo, audace, il tuo furore	
* 他们已经离开	19
Son già lontani	
* 这个可怜的姑娘曾相信我欺骗了她	27
Credeasi, misera! da me tradita	
歌剧《唐·帕斯夸莱》 <i>Don Pasquale</i> 【意】多尼采蒂 (G. Donizetti)	
埃内斯托的咏叹调 Ernesto's Aria	37
(歌剧简介 * 角色说明 * 角色的发展变化 * 对角色的看法)	
* 甜蜜纯洁的梦想	42
Sogno soave e casto	
* 我要寻找一个遥远的地方	47
Cercherò lontana terra	
* 多么令人愉快的仲夏之夜	63
Com'è gentil la notte a mezzo April	

歌剧《爱情的灵药》*L'Elisir d'Amore* 【意】多尼采蒂 (G. Donizetti)

内莫利诺的咏叹调 Nemorino's Aria	72
(歌剧简介 * 角色说明 * 角色的发展变化 * 对角色的看法)	
* 多么美丽, 多么亲切	74
Quanto è bella, quanto è cara	
* 偷洒一滴泪	80
Una furtiva lagrima	

歌剧《女人心》*Così Fan Tutte* 【奥】莫扎特 (W. A. Mozart)

费兰多的咏叹调 Ferrando's Aria	87
(歌剧简介 * 角色说明 * 角色的发展变化 * 对角色的看法 * 歌唱家的观点)	
* 爱情的清风	90
Un'aura amorosa	
* 啊! 我看到了美丽的心灵	97
Ah lo veggio quell'anima bella	
* 被她那颗不忠实的心所背叛和嘲弄	108
Tradito, schernito dal perfido cor	

歌剧《后宫诱逃》*Die Entführung aus dem Serail* 【奥】莫扎特 (W. A. Mozart)

贝尔蒙特的咏叹调 Belmonte's Aria	116
(歌剧简介 * 角色说明 * 角色的发展变化 * 对角色的看法 * 歌唱家的观点)	
* 我将在这里与你相会	119
Hier soll ich dich denn sehen	
* 康施坦茨, 再次见到你	124
Konstanze, dich wiederzusehen	
* 当欢乐的泪水在尽情洒落	135
Wenn der Freude Tränen fließen	
* 我依靠你的力量	144
Ich baue ganz auf deine Stärke	