

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



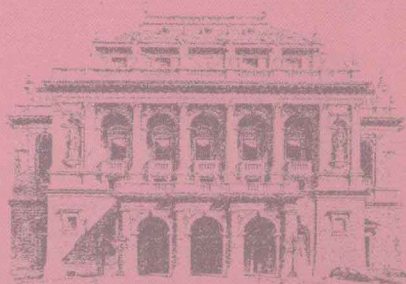
Dramatic Soprano

戏剧女高音

(一)

Opera Arias For
Dramatic Soprano Voice

主编 王景彬
执笔



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

西洋歌剧咏叹调大全



Dramatic Soprano

戏剧女高音

(一)

Opera Arias For
Dramatic Soprano 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: 戏剧女高音(一) / 王景彬主编.
北京: 文化艺术出版社, 2009. 1
ISBN 978-7-5039-3655-5

I. 西… II. 王… III. 西洋歌剧—戏剧女高音—咏叹调—选集
IV. J653.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 202058 号

西洋歌剧咏叹调大全——戏剧女高音(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.whyscbs.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 4 月第 1 版 2010 年 4 月第 1 次印刷
开 本	880 × 1230 毫米 1 / 16
印 张	21.5
书 号	ISBN 978-7-5039-3655-5
定 价	58.00 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

女高音声部划分体系

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。将女高音划分为不同的声部，这是在共性上承认了女高音之间的差别。根据各声部的生理特点，采取具有针对性的训练，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。

总体来说，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，歌剧艺术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。

（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、女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女高音基本归纳为以下七种类型：轻型抒情女高音（Soubrette Soprano）、抒情花腔女高音（Lyric Coloratura Soprano）、戏剧花腔女高音（Dramatic Coloratura Soprano）、抒情女高音（Lyric Soprano）、戏剧抒情女高音（Spinto Soprano）、戏剧女高音（Dramatic Soprano）、复合声部女高音（Zwischenfachsängerin）。

1. 轻型抒情女高音（Soubrette Soprano）

- (1) 音色：明亮、靠前、美丽。
- (2) 应用音域：中高声区。
- (3) 换声点：第一换声点^be¹（E₄^b）^①；第二换声点[#]f²（F₅[#]）。
- (4) 音域：c¹ to c³（C₄ to C₆）。
- (5) 型号和共鸣：音量小，但明亮向前。
- (6) 声部特征：刻画轻佻、卖弄风情，妖艳迷人的青年女子是这个声部的声音特征，扮演惯用诡计的女仆是她的形象特征。
- (7) 典型角色：
 - 采丽娜（Zerlina）出自莫扎特《唐·璜》（*Don Giovanni*）
 - 苏珊娜（Susanna）出自莫扎特《费加罗的婚礼》（*Le Nozze di Figaro*）
 - 娜安妮塔（Nannetta）出自威尔第《法尔斯塔夫》（*Falstaff*）
 - 奥斯卡（Oscar）出自威尔第《假面舞会》（*Un Ballo in Maschera*）
 - 恩兴（Ännchen）出自韦伯《自由射手》（*Der Freischütz*）
- (8) 著名轻型抒情女高音歌唱家：
 - 格拉齐耶拉·欣蒂（Graziella Sciutti）
 - 道恩·厄普肖（Dawn Upshaw）
 - 芭芭拉·邦妮（Barbara Bonney）
 - 伊丽莎白·舒曼（Elisabeth Schuman）

轻型抒情女高音一般分为两种，轻型抒情女高音和轻型抒情带花腔女高音。在所有的女性声音中，最常见的可能就是这种类型的声音。术语Soubrette是指西方传统戏剧中的女性喜剧角色。虽然扮演惯用诡计的女仆是她的形象特征，不过轻型抒情女高音扮演的歌剧角色有时可能远远超出这个范围。声音轻快灵活、流畅抒情，外形轻盈漂亮、年轻机敏是轻型抒情女高音必备的基础品质。尽管莫扎特《女人心》（*Così Fan Tutte*）中的黛斯比娜（Despina）所具有的早熟和睿智程度早已超越了“卖弄风情”的定义，但这个角色是众多歌剧剧本中最具有典范意义的轻型抒情女高音。虽然对最高声区的依赖程度要比花腔女高音低，但轻型抒情女高音在自己的音域内必须具备轻松驾驭演唱装饰音的技巧能力，同时具有舒展、流畅、活跃的声音质量。相对戏剧抒情女高音或女低音而言，轻型抒情女高音属于小型“器乐”。当然，声音条件和身体外形未必总是一致，但作为一名职业歌剧院演员，轻型抒情女高音必须具有苗条可爱的身体条件。这么说并不是剥夺那些音质适合，但身体状况和轻型抒情女高音不一致的女高音演唱这个声部的权利。不过，考虑到角色的戏剧形象，扮演“迷人风情”的小女人形象，显然不是强壮硕大女人的强项。

^① 本文采用的音高、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C₁、C₂、C₃，中央C标为C₄，顺延至C₇，现已为西方声学界普遍采用。下同。

典型的轻型抒情带花腔女高音是轻型女高音和花腔女高音的集成化身。我们并不企盼轻型抒情带花腔女高音具有与花腔女高音一样的高音拓展音域和声音力度支撑能力，但她必须具有同等的花腔演唱技巧。虽然她有时也可以“串唱”花腔女高音角色，但我们必须清醒地认识到，过多演唱花腔女高音角色对轻型抒情女高音是不适宜的，甚至是有害的。毕竟，在声音质量和力量上，花腔女高音角色是为花腔女高音而设计，绝非为轻型抒情女高音而设定。有一点需要特别强调，在歌剧院决定角色分配时，决策者首先考虑的是歌唱者能否胜任喜剧人物具有的抒情性花腔音乐演唱能力。轻型抒情女高音演唱的很多角色在声部类型上并不是纯粹的轻型抒情女高音角色，特别是19世纪意大利喜歌剧角色，例如：多尼采蒂《唐·帕斯夸莱》（*Don Pasquale*）中的诺丽娜（Norina）、多尼采蒂《爱情的灵药》（*L'Elisir d'Amore*）中的阿迪娜（Adina），其中还包含一些很少上演的贝利尼和罗西尼歌剧的女主角，这些角色的花腔音乐在型号和色彩上并不是轻型抒情女高音的最佳选择。

在喜歌剧中，轻型抒情女高音承担大量的道白工作。为此，“会话”能力是该声部必须具备的声音技巧。很多歌剧院在传统上偏向使用女中音担任该类角色，以此加强“会话”声音的力度。基于此种理念，我们在很多版本的喜歌剧中，都能找到女中音担任该声部角色的身影。

2. 抒情花腔女高音（Lyric Coloratura Soprano）

- （1）音色：灵活、明亮。
- （2）应用音域：高于轻型抒情女高音并具有高声区拓展音域。
- （3）换声点：第一换声点 $^b e^1$ （ E_4^b ）；第二换声点 $^{\#} f^2$ （ $F_5^{\#}$ ）。
- （4）音域： $c^1 - f^3$ （ $C_4 - F_6$ ）。
- （5）型号和共鸣：非常明亮集中、型号较小。
- （6）声部特征：纯洁、热情、多情善感是这个声部的性格特征。
- （7）典型角色：

罗西娜（Rosina）出自罗西尼《塞维利亚理发师》（*Il Barbiere di Siviglia*）

索菲（Sophie）出自理查德·施特劳斯《玫瑰骑士》（*Der Rosenkavalier*）

采碧内塔（Zerbinetta）出自理查德·施特劳斯《阿里阿德涅在纳克索斯》（*Ariadne auf Naxos*）

拉克美（Lakmé）出自德利伯《拉克美》（*Lakmé*）

阿米娜（Amina）出自贝利尼《梦游女》（*La Sonnambula*）

- （8）著名抒情花腔女高音歌唱家：

凯瑟琳·芭桃（Kathleen Battle）

周淑眉（Sumi Jo）

迪里拜尔

纳塔利·德赛（Natalie Dessay）

莉莉·庞斯（Lily Pons）

这种类型的声音具有极高的高音区，高音区的声音质量光辉灿烂，但低声区却显得单薄无力。花腔这个术语很可能来自于德文 *Koloratur*，表示在主旋律上演奏的连续装饰音。为了实现这种效果，歌唱者首先演唱主旋律，而后围绕主旋律演唱装饰音，并以此创造出各种音乐和戏剧效果。这种装饰音提供了一种表述人类喜怒哀乐心情的艺术表现手段。从声音技巧来看，每位歌唱家都可能具有一种属于自己风格的装饰音演唱形式。大部分花腔女高音的角色都来自于美声时代，其中代表作家有：多尼采蒂、贝利尼和罗西尼。花腔并不是女高音的专利，类似的装饰音演唱风格也经常出现在次女高音、男高音、男中音和男低音声部。

3. 戏剧花腔女高音 (Dramatic Coloratura Soprano)

- (1) 音色: 柔韧、灵活, 但声音线条厚重。
- (2) 应用音域: 高声区, 声音具有戏剧性的同时还具有弹性。
- (3) 换声点: 第一换声点^be¹ (E₄^b); 第二换声点[#]f² (F₅[#])。
- (4) 音域: c¹ - f³ (C₄ - F₆), 低声区较弱。
- (5) 型号和共鸣: 型号较大, 声音在充满张力和戏剧性的同时, 还具有灵活柔韧的质量。
- (6) 声部特征: 公主和皇后似乎和这个声部很有缘分, 高贵的地位使她们总是具有高贵的身份, 但在感情上似乎总是容易受到伤害, 痛苦和悲伤总是离不开她们。
- (7) 典型角色:
克利奥帕特拉 (Cleopatra) 出自亨德尔《恺撒》(Giulio Cesare)
夜后 (The Queen of the Night) 出自莫扎特《魔笛》(Die Zauberflöte)
塞米拉米德 (Semiramide) 出自罗西尼《塞米拉米德》(Semiramide)
诺尔玛 (Norma) 出自贝利尼《诺尔玛》(Norma)
阿比盖尔 (Abigaille) 出自威尔第《纳布科》(Nabucco)
- (8) 著名戏剧花腔女高音歌唱家:
琼·萨瑟兰 (Joan Sutherland)
琼·安德森 (June Anderson)
爱迪达·格鲁贝洛娃 (Edita Gruberova)
爱达·摩斯 (Edda Moser)

戏剧花腔女高音是一种最罕见的声音种类, 确切地说, 它是戏剧女高音的分支声部。这个声部极富戏剧表现能力, 其特点在于声音具有灵活的拓展高声区, 高贵的抒情线条和强大的声音力度变化能力。介于人类声音生理结构特征, 灵活和力度本是两种相互矛盾的声音类型。因此, 戏剧花腔女高音是一种稀有的女高音声部。

尽管戏剧女高音演唱的角色分量并不均衡, 也很难将其中的某个角色设定为戏剧花腔女高音标准, 但可以肯定, 轻型抒情女高音绝对不应该演唱那些属于戏剧花腔女高音的角色。威尔第《弄臣》(Rigoletto) 中的吉尔达 (Gilda) 有时会给那些具有花腔能力的轻型抒情女高音演唱, 但考虑到在歌剧中利哥莱托以及公爵的大量二重唱因素, 这个角色的声音在需要弹性的同时, 更需要戏剧性。严格地讲, 她更适合于戏剧花腔女高音演唱, 或由能力极强的抒情女高音演唱。

4. 抒情女高音 (Lyric Soprano)

- (1) 音色: 漂亮柔美的声音线条, 甜蜜可爱的声音质量。
- (2) 应用音域: 中高声区, 音区过渡连贯。
- (3) 换声点: ^bb (B₃^b) 进入胸声; 第一换声点^be¹ (E₄^b); 第二换声点[#]f² (F₅[#])。
- (4) 音域: b^b - c³ (B₃^b - C₆)。
- (5) 型号和共鸣: 型号较大, 共鸣色彩较暗。
- (6) 声部特征: 纯情少女, 天真无瑕似乎是这个声部的最大性格特征。美丽的形体, 高雅的举止让这个声部角色显得纯真可爱。
- (7) 典型角色:
帕米娜 (Pamina) 出自莫扎特《魔笛》(Die Zauberflöte)
米凯拉 (Micaëla) 出自比才《卡门》(Carmen)

玛仁 (Marzhenka) 出自斯美塔那《被出卖的新娘》(*The Bartered Bride*)

咪咪 (Mimi) 出自普契尼《艺术家的生涯》(*La Bohème*)

劳蕾塔 (Lauretta) 出自普契尼《贾尼·斯基基》(*Gianni Schicchi*)

(8) 著名抒情女高音歌唱家:

蒙特塞拉特·卡芭叶 (Montserrat Caballe)

米雷拉·弗雷妮 (Mirella Freni)

奇里·特·卡娜娃 (Kiri Te Kanawa)

安娜·奈瑞贝科 (Anna Netrebko)

抒情女高音在声音型号上比轻型抒情女高音大。不过,从本质上看,这个声部属于青春、轻柔性女高音,轻盈的舞台形象和美妙的音乐抒情性是这个声部的个性特征。这个声部的声音在选择曲目上要格外当心,在较小的音乐厅或歌剧院,她也许能够成功地胜任戏剧抒情女高音。但是,如果在大型歌剧院,她会被这类角色毁坏自己的声音。不过,这个声部的声音可以串唱轻型抒情女高音角色,大量的巴洛克音乐作品也是这个声部的最佳选择。

众多的最受观众喜欢的歌剧角色都属于抒情女高音。在莫扎特和亨德尔的歌剧作品中,抒情女高音可以找到最适合于她们的角色。19世纪前半叶的歌剧作曲家,如:威尔第、马斯涅、普契尼以及大量20世纪歌剧作曲家,他们都非常钟爱抒情女高音。虽然劳蕾塔这个角色经常被认为属于轻型抒情女高音,但考虑到她和里努吉奥(Rinuccio)的二重唱效果,她应该属于抒情女高音角色。而普契尼《图兰多特》(*Turandot*)中的柳儿(Liù)应该给予在声音力量支撑能力上具有接近戏剧抒情女高音力量的女高音演唱。柳儿的声音具有抒情性和明亮的效果,但这只是同高度戏剧化的女高音图兰多特相比较而言。莱翁卡瓦洛《丑角》(*Pagliacci*)中的内达(Nedda)、理查德·施特劳斯《玫瑰骑士》(*Der Rosenkavalier*)中的索菲(Sophie),应给予具有充分花腔技巧的抒情女高音演唱。

非歌剧声乐作品也包含了大量抒情女高音曲目,早期作品包括:莫扎特的《安魂曲》(*Mozart's Requiem*)、海顿的《创世纪》(*Haydn's Die Schöpfung*)和神剧《四季》(*Die Jahreszeiten*),巴赫的《受难曲》(*Bach's Passions*)、《圣诞神剧》(*Christmas Oratorio*)和他的康塔塔(Cantatas),以及亨德尔的清唱剧和歌剧中的轻型戏剧女高音角色,她们都属于抒情女高音曲目。近代作品包括:理查德·施特劳斯的《最后四首歌》(*Strauss's Vier letzte Lieder*)、巴伯的《安德洛玛克的永别》(*Barber's Andromache's Farewell*)以及大量的马勒声乐作品。

5. 戏剧抒情女高音 (Spinto Soprano)

(1) 音色:色彩较暗,具有强大的戏剧力量和声音张力。

(2) 应用音域:应用音域中高声区,洪大的声音极具控制力。

(3) 换声点: $^b b$ (B_3^b) 进入胸声;第一换声点 $^b e^1$ (E_4^b);第二换声点 $^{\#} f^2$ ($F_5^{\#}$)。

(4) 音域: $^b b - c^3$ ($B_3^b - C_6$)。

(5) 型号和共鸣:声音型号较大,声音热情饱满,即使弱音也极富张力。

(6) 声部特征:纯洁是这个声部的最重要性格特征,她们思想单一,爱情是她们生活的全部内容。她们似乎是为了爱人而生,为了爱人而活。一旦失去爱情,她们就变得痛苦忧郁。有时,超强的嫉妒心也会使她们变得极富破坏力,自杀和他杀都可能在她们身上出现。不过,她们总能得到人们的原谅,因为她们爱得太专一。

(7) 典型角色:

阿依达 (Aida) 出自威尔第《阿依达》(*Aida*)

托斯卡 (Tosca) 出自普契尼《托斯卡》(*Tosca*)

玛格丽特 (Margherita) 出自博伊托《梅菲斯托费勒》(*Mefistofele*)

苏珊娜 (Susannah) 出自弗洛伊多《苏珊娜》(*Susannah*)

唐娜·安娜 (Donna Anna) 出自莫扎特《唐·璜》(*Don Giovanni*)

(8) 著名戏剧抒情女高音歌唱家:

阿普丽尔·米罗 (Aprile Millo)

卡丽塔·玛蒂拉 (Karita Mattila)

蕾昂泰茵·普莱斯 (Leontyne Price)

雷纳塔·苔芭尔迪 (Renata Tebaldi)

这是一个包含了多种声音特征的女高音声部,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。抒情的音色、灵活的高音和具有与乐队抗衡的声音力量是 Fach 声音分类系统赋予戏剧抒情女高音的音乐特征。在音量上,戏剧抒情女高音在中高声区必须演唱得比正常抒情女高音丰满厚重。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”绝不意味着将声音推进不舒服程度,推出抒情性风格的疆界。戏剧抒情女高音是威尔第、普契尼和 19 世纪现实主义歌剧作家喜爱的女高音声部,同时在莫扎特歌剧中也能找到她的踪迹。

属于这个声部的歌剧角色包括:契莱阿《阿德莱雅那·勒库乌勒》(*Adriana Lecouvreur*) 中的阿德莱雅娜 (Adriana) 是典型的戏剧抒情女高音。而普契尼《黄金西部的少女》(*La fanciulla del West*) 中的米尼埃 (Minie) 和普契尼《蝴蝶夫人》(*Madama Butterfly*) 中的巧巧桑 (Cio - cio - San) 这两个角色既需要声音的戏剧力量,同时也需要声音在高音区的声音持续能力。但有时出于角色的视觉形象需要,这两个角色也经常被花腔女高音演唱。虽然威尔第《奥赛罗》(*Otello*) 中的黛丝德蒙娜 (Desdemona) 的大部分音乐属于抒情性音乐,但考虑到在声音上与奥赛罗相称,黛丝德蒙娜则属于戏剧抒情女高音角色。戏剧抒情女高音所特有的抒情和戏剧性并存的音乐特征,在莫扎特《女人心》(*Così fan tutte*) 中的菲奥尔迪利吉 (Fiordiligi) 身上得到了最充分的体现。而乐队和声音平衡的最佳典范则属于德沃夏克《水仙女》(*Rusalka*) 中的鲁萨卡 (Rusalka),同时,鲁萨卡的咏叹调《月亮颂》也是戏剧抒情女高音最富有挑战性的声乐比赛曲目。戏剧抒情女高音可以承担的大型音乐会声乐作品包括:威尔第《安魂曲》(*Verdi's Requiem*)、门德尔松《以利亚》(*Mendelssohn's Elijah*) 和贝多芬《第九交响乐》(*Beethoven's Ninth Symphony*)。伟大的艺术歌曲作曲家们为这个声部创作了大量的音乐会艺术歌曲,其中包括德国作曲家舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、沃尔夫、马勒和理查德·施特劳斯;法国作曲家福列、圣桑、德彪西和杜帕克以及大量当代英美作曲家。

戏剧抒情女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音乐作品,不应该由戏剧抒情女高音演唱。亨德尔式的戏剧女高音作品应该由轻型抒情女高音或抒情女高音演唱。亨德尔的女高音音乐充满了华丽元素,例如在歌曲《让那满是荣光的六翼天使》(*Let the Bright Seraphim*),华丽的人声音乐旋律与小号展开了竞赛,这显然是轻型抒情带花腔女高音的专利歌曲。

在德国 Fach 声音分类系统中,年轻戏剧女高音 (Jugendlich Dramatisch Soprano) 和戏剧抒情女高音是一个声部。虽然从名称上看,德文 Jugendlich 具有年轻的、年纪小的意思,但年轻戏剧女高音只是这个类型声音的名称。尽管有很多年轻歌唱家属于这个声部范围的女高音,但并不是说这个声部是年轻戏剧女高音成长时期的过渡性声部,它不排斥成人演唱属于这个类型女高音的歌剧角色。

6. 戏剧女高音 (Dramatic Soprano)

(1) 音色:暗而重,声音极富共鸣。

(2) 应用音域:中高声区,但声音型号很大。

(3) 换声点: $^b b$ (B_3^b) 进入胸声, 第一换声点 $^b e^1$ (E_4^b), 第二换声点 $^{\#} f^2$ ($F_5^{\#}$), 胸声较重, 低声区音色很暗。

(4) 音域: $a - c^3$ ($A_3 - C_6$)。

(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: 一种女英雄的性格, 富于牺牲精神, 这种牺牲包括了自己的生命和爱情。她们的感情伟大崇高, 但是总是显得不尽女人人性。很多人会觉得她们太固执, 缺少女人味。总体上看, 她们很难得到男人的爱, 是爱情的大输家, 失意、自杀总是伴随着她们的生活。

(7) 典型角色:

埃莱克特拉 (Elektra) 出自理查德·施特劳斯《埃莱克特拉》(*Elektra*)

图兰多特 (Turandot) 出自普契尼《图兰多特》(*Turandot*)

乔孔塔 (Gioconda) 出自蓬基耶利《歌女》(*La Gioconda*)

布律尼尔德 (Brünnhilde) 出自瓦格纳《齐格弗里德》(*Siegfried*)

(8) 著名戏剧女高音歌唱家:

布吉特·尼尔森 (Birgit Nilsson)

基尔斯腾·弗拉格丝 (Kirsten Flagstad)

海伦·特劳贝尔 (Helen Traubel)

格温妮斯·琼斯 (Gwyneth Jones)

杰西·诺曼 (Jessye Norman)

在所有类型女高音声部中, 戏剧女高音的声音最丰满, 她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, 其极富力量的声音能够穿透各种大型乐队。显然, 灵活具有弹性的声音不是戏剧女高音的特长。不过, 尽管大部分戏剧女高音暗而重、精力充沛, 但是其中很多人也具有能力演唱出漂亮明亮的抒情音色。然而, 对于戏剧女高音而言, 该声部的声音标志最重要的还是表现在声音的音量和持久力。她们暗而重的音色特征使她们具有能力演唱戏剧女中音 (Dramatic Mezzo – Soprano) 角色。

在德国 Fach 声音分类系统中, 有时把戏剧女高音和瓦格纳型女高音分列。但从戏剧和音乐的角度看, 这两个声部没有质的差别。为此, 笔者将其归纳为一类。

7. 复合声部女高音 (Zwischenfachsängerin)

这是一种声音型号很大, 低声区宽阔且极富控制性, 善于演唱戏剧性角色的女高音。她具有相对较高的高音音域, 但在最高音上却缺少持续延长的演唱能力。她的声部类型介于女高音和女中音之间, 并具有演唱戏剧女高音的声音能力。同时, 她也可以表演戏剧女中音角色。如果身体条件允许, 比才的卡门所具有的音量和音色可以充分地在这个声部中得到体现。尽管这种声音可以应付戏剧女高音演唱音域, 但她最舒服的音区比较接近女中音。虽然在音量上她属于戏剧女高音训练范畴, 但从血缘上看, 这个声部介于女高音和女中音声部之间, 甚至有少数这种声音还可能发展成为女低音。为此, 声乐教师必须对这种声音的训练格外小心。

复合声部女高音演唱的角色包括: 威尔第《阿依达》(*Aida*) 中的阿姆内丽丝 (Amneris), 威尔第《麦克白》(*Macbeth*) 中的麦克白夫人 (Lady Macbeth), 瓦格纳《巴西法尔》(*Parsifal*) 中的康德里 (Kundry), 瓦格纳《罗恩格林》(*Lohengrin*) 中的奥特鲁德 (Ortrud)。

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，人声若想与为其伴奏的洪大乐队（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

女高音声部划分体系	1
歌剧《费黛利奥》 <i>Fidelio</i> 【德】贝多芬 (L. Beethoven)	
利奥诺拉的咏叹调 Leonora's Aria	1
(歌剧简介 * 角色说明 * 角色的发展变化 * 对角色的看法 * 专家的观点)	
* 来吧! 希望	4
Komm, Hoffnung	
歌剧《特洛伊人》 <i>Les Troyens</i> 【法】柏辽兹 (H. Berlioz)	
卡桑德拉的咏叹调 Cassandre's Aria	17
(歌剧简介 * 角色说明 * 角色的发展变化 * 对角色的看法)	
* 希腊人已消失……不幸的国王	20
Les Grecs ont disparu... Malheureux roi	
* 不, 我不能熟视无睹	35
Non, je ne verrai pas	
歌剧《歌女》 <i>La Gioconda</i> 【意】蓬基耶利 (A. Ponchielli)	
乔孔塔的咏叹调 Gioconda's Aria	44
(歌剧简介 * 角色说明 * 角色的发展变化 * 对角色的看法)	
* 自杀	49
Suicidio	
歌剧《图兰多特》 <i>Turandot</i> 【意】普契尼 (G. Puccini)	
图兰多特的咏叹调 Turandot's Aria	56
(歌剧简介 * 角色说明 * 角色的发展变化 * 对角色的看法)	
* 在这个宫殿	58
In questa Reggia	

歌剧《阿里阿德涅的纳克索斯》 *Ariadne auf Naxos* 【德】理查德·施特劳斯 (R. Strauss)

阿里阿德涅的咏叹调 <i>Ariadne's Aria</i>	67
(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)	
* 有一个王国	70
Es gibt ein Reich	

歌剧《阿依达》 *Aida* 【意】威尔第 (G. Verdi)

阿依达的咏叹调 <i>Aida's Aria</i>	80
(歌剧简介 * 角色说明 * 角色的发展变化 * 对角色的看法)	
* 归来吧胜利者	85
Ritorna vincitor	
* 噢！我的祖国	99
Oh patria mia	

歌剧《茶花女》 *La Traviata* 【意】威尔第 (G. Verdi)

薇奥列塔的咏叹调 <i>Violetta's Aria</i>	110
(歌剧简介 * 角色说明 * 角色的发展变化 * 对角色的看法)	
* 啊！也许是他……我必须永远自由	112
Ah, fors'è lui... Sempre libera	
* 永别了过去	134
Addio del passato	

歌剧《假面舞会》 *Un Ballo in Maschera* 【意】威尔第 (G. Verdi)

阿米莉娅的咏叹调 <i>Amelia's Aria</i>	142
(歌剧简介 * 角色说明 * 角色的发展变化 * 对角色的看法)	
* 然而，当我用我的手	145
Ma dall'arido stelo divulsa	
* 我将死去，但首先请宽容些	159
Morro', ma prima in grazia	