



声乐教学

应用指南

■ 主 编 刘晓滨
■ 副主编 刘 远 于佳俊 怀 斌

哈尔滨地图出版社

声乐教学应用指南

SHENGYUE JIAOXUE YINGYONG ZHINAN

主 编 刘晓滨

副主编 刘 远 于佳俊 怀 斌

哈尔滨地图出版社

· 哈尔滨 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

声乐教学应用指南/刘晓滨主编. —哈尔滨: 哈尔滨地图出版社, 2006.5

ISBN 7-80717-375-0

I. 声... II. ①刘...②刘... III. 声乐艺术—高等学校—补充教材 IV. J616

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 062670 号

哈尔滨地图出版社出版发行

(地址: 哈尔滨市南岗区测绘路 2 号 邮编: 150086)

哈尔滨庆大印刷厂印刷

开本: 787 mm × 1 092 mm 1/16 印张: 12.125 字数: 300 千字

2006 年 5 月第 1 版 2006 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1 ~ 500 定价: 29.80 元

编者分工

主 编

刘晓滨 黑河学院音乐系副教授

负责本书第一部分一至四章,第九、十章的撰写与第二部分四年级歌曲的曲目分析以及本书的统稿工作。

副主编

刘 远 黑龙江省艺术职业学院音乐讲师

负责本书第一部分五、六章的撰写与第二部分一年级歌曲的曲目分析。

于佳俊 哈尔滨师范大学呼兰学院艺术系讲师

负责本书第一部分七、八章的撰写与第二部分二年级歌曲的曲目分析。

怀 斌 黑河学院音乐系副教授

负责本书第二部分四年级歌曲的曲目分析。

前 言

这本《声乐教学应用指南》作为高等院校声乐教学实践中的补充教材，为声乐学习者提供了声乐理论的学习方法和声乐歌曲演唱的应用指导，力图解决声乐教与学过程中学生所遇到的问题。作者希望读者通过理论学习与实际应用的反复练习，主动思考，不断完善，探索一种属于自身并且适合个体特色的歌唱方法。由于作者水平有限，书中如有不当之处，恳请广大读者给予批评指正。

作者

2006年5月

目 录

第一部分 歌唱基础知识	(1)
第一章 声乐教学的主要特性及基本原则	(1)
第二章 声乐基础知识	(3)
第三章 歌唱的呼吸	(10)
第四章 歌唱的发音	(12)
第五章 歌唱的共鸣	(16)
第六章 歌唱的语言	(18)
第七章 声区及换声区	(31)
第八章 声乐教学中注重对学生音乐心理能力的培养	(34)
第九章 声乐教师的教学语言艺术	(36)
第十章 声乐教师的素质与修养	(39)
第二部分 歌曲教材	(41)
一年级歌曲	(41)
二年级歌曲	(73)
三年级歌曲	(104)
四年级歌曲	(124)

第一部分 歌唱基础知识

第一章 声乐教学的主要特性及基本原则

声乐教学和其他任何学科一样，是教师通过一定的形式、手段和方法，把知识和技能传授给学生的一个“教”与“学”相结合的活动。声乐教学与其他学科一样，具有教育的共性，但是它的个性也就是特性却更加明显，我们必须以其特性作为基本原则来进行教学活动。

1. 声乐教学的社会性

声乐是以人声为手段来表现音乐，表达思想感情，反映社会现实的一种表演艺术。由于歌唱的乐器生长在每个人身上，正常人都具有歌唱的天性，而歌曲又因为有丰富的歌词，而比起其他音乐形式更能够被人们理解，从而容易形成广泛的社会性。声乐教学是以培养和训练学生掌握歌唱的技巧，培养人们对音乐和艺术的感受，培养人们高尚艺术情趣的教育活动。声乐教学除培养专门的声乐演唱和音乐教育人才外，它的教育对象还遍及全社会的各个层次。因而声乐教学还具有广泛的社会基础。尤其是随着社会的经济的发展和人们物质生活水平的不断提高，人们对精神文明的质量、艺术素质的培养，都有了更新更高的要求，社会音乐教育出现了前所未有的发展势头，群众性的声乐演唱活动遍及社会各个阶层，这就显示了声乐教学的社会性。

2. 声乐教学的思想性、艺术性、科学性

音乐教学大纲规定：“音乐教育是实施美育教育的重要手段之一，它对于建设社会主义精神文明，培养有理想、有道德、有文化、守纪律的社会主义公民有着重要的作用。”这就要求我们在声乐教学中必须遵循思想性、艺术性、科学性的原则。

国家教委统编的声乐教材里有很强的思想性和艺术性。歌曲反映的和表现的是积极向上的情绪，是健康的思想感情。歌词是言外有意、言外有情、言外有形的美的语言。曲调是通顺流畅、有风格特点的，有生态、形态、动态、情态的、形象鲜明的。教师必须按照教材所规定的内容，认真细致地备课，理解和掌握每一个细节，全面准确地传授给学生。

声乐教学是思想性、艺术性最强的一种教学活动。歌曲的深刻思想内涵和鲜明的艺术形象，要在整个教学过程中时时刻刻体现出来。教师在讲解、范唱、教唱的过程中，努力去完成这一根本任务，通过歌曲的艺术形象去感染打动学生，从而达到思想品德教育的目的。在声乐教学中，思想性和艺术性是统一的，思想性寓于艺术性之中，它通过作品的艺术性及音乐形象的感染力来体现。

科学性是指在声乐教学中所传播的知识和技能必须是正确的、可靠的，不允许模棱两可，更不能以谬误代替真理。教师所讲述的概念、定义、选用范例和论证也都必须是正确无误的。教师所做的范唱、范奏、伴奏和指挥手势都要准确而规范。

3. 声乐教学的系统性、连贯性

声乐教学的系统性、连贯性是指教师在声乐教学中, 要按学科本身的逻辑顺序来进行, 每一次课堂教学, 既是前一次的逻辑发散又是后一次的必要准备。音乐教学大纲和教材是具有系统性和连贯性的, 教材本身体现了由潜入深、由简到繁、由易到难这样一个规律。教师在使用、充实教材时, 一定要理解和吃透大纲和统编教材所规定内容的系统性、连贯性, 避免另搞一套, 破坏知识的完整性。

4. 声乐教学的针对性

声乐教学的针对性是教师在教学过程中, 根据不同条件和素质的教学对象, 而采用的教学内容, 并实施的行之有效的教学方法和教学手段。也可以说是声乐教师根据教学对象的实际情况, 而进行的一种有的放矢的教学措施。在声乐教学中, 必须贯彻因材施教、因人而异的原则。

声乐教学的针对性, 主要表现为两个方面: 一方面是针对教学对象在歌唱发声技术和歌唱技能上存在的问题和不足, 而采用有效措施。这些措施并不是千篇一律, 而是因人而异, 有的放矢。另一方面, 要针对教学对象的声音特点、声乐技巧和艺术表现力, 采取更加有利于声乐技巧发展的艺术表现力提高的教学对策和教学方案。

5. 声乐教学的实践性、创造性

声乐教学的实践性和创造性极强。如果脱离了实践, 就无法完成声乐教学任务。在声乐教学过程中, 学生直接参与, 实践、创造占有很大的比重。在歌唱实践活动中传授知识, 并使知识转化为技能, 又在实践中使知识技能得到巩固、提高与升华。歌唱技能技巧的训练和掌握的过程, 本身就是一个实践和应用的过程。只有通过实践才能真正了解学生的学习情况, 才能发现技能训练中存在的不足和问题, 才能及时地纠正和调整技能训练的内容和方法, 使学生的声乐技术不断地巩固与提高。

歌唱是一项艺术创作活动。一首新歌从开始练唱到完成, 学生要眼看、脑想、口唱、耳听、手打拍, 要调动这么多的生理器官来协同动作, 同时又牵动了许多相应的神经中枢, 久而久之, 这种联想和沟通, 就会有助于学生记忆力、想象力的发展。学生在“参与”的过程中塑造艺术形象, 投入了自己的情感体验。教师应更多地为学生提供“实践”与“创造”的机会, 采用多种形式、方法, 引导学生饶有兴趣地投入实践与创造之中, 使他们真正能在全身心投入的过程中获得心灵的净化和美的感受。

6. 声乐教学的合作性

声乐教学是教师和学生共同参与和造就声乐艺术表现能力的双边活动。在声乐教学中, 教师是教学的主导因素, 无疑在声乐教学中起到传授“知识源”的作用。而学生是教学的主体, 是接受声乐知识与技能, 是创造和表现声乐艺术的主体。教与学双方都有不同的功能和作用。一方面教师在教学中要充分调动学生的学习热情和积极性, 指导学生接受正确、规范、科学的声乐技能训练和掌握声乐技术; 另一方面学生要努力领会教师的教学意图, 并按照教师的要求, 大胆地进行实践和尝试, 使教师的声乐技术和艺术的要求在自己身上得以实现。因此, 教师与学生双方的合作和信任, 成为教学的先决条件。在声乐教学中, 教师与学生的合作性与其他学科相比, 显得尤为重要和突出。如果教学双方或某一方背离了合作的原则, 教学活动的性质就有所改变, 使教学演变成纯粹的徒劳。

第二章 声乐基础知识

一、人声的分类、声部及其特征

人声是根据音色、音域、换声点及生理特点来划分的。

音色，就是声音的特色，一般指声音的明亮、光彩、浑厚、柔和、粗壮和华丽的程度。它是判断一个声部的重要依据之一。

音域，就是一个人所能唱出的最低音到最高音之间的距离。

换声点，就是歌唱时由一个声区进入另一个声区时，自我感觉的过渡点。各个声部的换声点是不同的。同一声部不同的人的换声点也是有差异的。

音色、音域、换声点的不同往往与人的生理特点有关。一般情况下，声带长、宽、厚，声音就低、浑厚、壮实；反之，声带短、窄、薄，声音就高、明亮、纤细。一般男声声带长度为15~22毫米，女声声带为12~15毫米。

由于人的生理条件不同，声带的长短、宽窄、厚薄及人的共鸣体也不同，所发出的声音音色、音质、音量、音域及性能也就有所不同。根据这些差异，人声被分为不同的声部。男声分为：男高音、男中音、男低音三类。

女声分为：女高音、女中音、女低音三类。细分之，各声部又分为花腔、抒情、戏剧三类。

各声部音域，经过训练后，大体如下：

女高音 C^1 —— $^b b^2$ ，有的可唱至 c^2 以上；

女中音 a —— $^b a$ 以上；

女低音 f —— e_2, f_2 以上；

男高音 C —— $^b b$ ，有的可唱至 c^1 以上；

男中音 A —— $^b a$ 以上；

男低音 f —— f_1 以上。

各声部声音的一般特征：

1. 花腔女高音：音色清脆，声音轻巧、灵活，高音可唱至 C^2 以上的 e^3 、 f^3 、 g^3 。
2. 抒情女高音：音色秀丽，柔和圆润，抒情性强。
3. 戏剧女高音：音色丰满，洪亮有力，具有戏剧性。
4. 女中音：音色浑厚，丰满，与戏剧女高音相比，色彩较暗些，有的音域也能达 c^3 ，但不如女高音唱得轻松。
5. 女低音：声音宽厚，音色较暗。
6. 抒情男高音：音色漂亮、柔和，抒情性强。
7. 戏剧男高音：声音厚实，雄壮，有威力，富于戏剧性。
8. 抒情兼戏剧男高音：音色、力度特征介于抒情与戏剧男高音之间。
9. 男中音：声音浓厚、丰满。细分之，有的偏于抒情，有的具有戏剧性；有的偏于高音，有的偏于低音，因此，男中音又分为高的男中音和低的男中音两类。

10、男低音：声音低沉、浑厚。男低音又分为高的男低音和低的男低音两类，前者与低的男中音相似，又称“旋律男低音”，音色柔和宜于独唱。后者音域低而厚实、有力，但唱高音困难，声音不灵活，常用于合唱队低声部，较少用于独唱。

声部的划分对初学声乐的人来说是很重要的，因为人声各种类型是客观存在的，不以歌唱者本人的愿望而转移。只有根据本人所具备的嗓音条件去训练，才能有较快的进步。一般说来，高亢的高音和深沉的低音是很容易分辨的，而偏高的中音和雄厚的高音则较难分辨。有些比较雄厚、丰满的高音，由于中低音能唱得比较结实、饱满，就误认为自己为中音，于是撑大了喉咙去练声，结果越练声音越坏，有的甚至毁了嗓音。因此，初学者一定要请有经验的教师帮助分辨和审定声部。

二、歌唱的正确姿态

歌唱的姿态是声乐表演艺术很重要的一个环节。它不但关系到歌唱者在舞台上的艺术形象，而且对歌唱的技术的发挥也有着极大影响。特别是初学声乐的人，如果对歌唱的姿态没有足够的重视，那么在歌唱时往往就会出现如耸肩、塌胸、挺肚子等不良习惯。这样歌声就得不到气息支持，就不能发出丰满的、圆润的歌声。有的爱仰着头唱，这样他的喉头就不能保持在适当的位置上，发出的声音往往颤抖。有的则低着头唱，这容易压迫喉头，使喉头和颈部肌肉紧张，影响声音的流畅。有的脸部肌肉不自然、松弛，而皱眉、歪嘴等有损演唱形象，由此可见歌唱的姿态很为重要，不能忽视。

那么什么是正确、良好的歌唱姿态呢？具体说：除了歌剧由于表演的需要外，一般有站着和坐着两种，无论采用坐着还是站着的态度，都必须注意身体的重心。在歌唱发声时人体的重心一定要稳。如站着歌唱应站得挺拔（不是僵硬）；两脚稍微向两侧或前后分开；两腿站直（不僵硬），腰部稳定。无论站着和坐着，脸部肌肉都是放松，表情自然，面带微笑，口型要正确，双眼向前平视，下颌内收；双肩略向后，任何时候不要夹肩、缩脖，喉头附近的肌肉也必须保持松弛。总之，不允许身体的任何与歌唱发声无关的部位有紧张感。当然，隔肌的支持点除外。其次，背部的脊椎骨始终要有向上、下两端延伸的感觉。使胸廓能保持稍向上、向前抬起，并向四周扩张，如同芭蕾舞演员起舞时那样舒展而富有激情。有了这样的歌唱姿态，气息就能畅通无阻地运行，各歌唱发声器官，才能正常地工作。

歌唱的姿态方面，还应该注意表演过程中的动作。一般来说，声乐表演中动作不宜过多。在歌曲的高潮中，适当地做些精练大方的动作，借此烘托歌曲主题是必要的，但切不可过多。过多的动作只会引起观众眼中散乱的感觉，是不利于声乐表演的。

为了便于记忆，下面有歌唱姿态口诀作为参考：

双肩下垂腰挺立，头部端正眼平视；
面带微笑我要唱，兴奋从容情意长。

三、歌唱器官

初学声乐的人，都应该对歌唱器官的构造和发声有所了解，这样才能根据发声器官的运动规律有目的地进行训练，获得良好的声音。歌唱器官主要有：

1. 呼吸器官

呼吸器官也可称为动力器官，它包括鼻、咽、喉、气管、支气管、肺、两肋和横隔膜。

鼻、咽、喉、气管、支气管是呼吸必经之路，横膈膜、肺、两肋在歌唱发声中是起重要的“风箱”作用，吸气呼气的动作主要是靠膈肌和胸、腹部许多肌肉的协同收缩来完成的。

呼吸活动是依靠整个呼吸器官的联合运动来进行的，气管上接喉腔，下通肺，是气息的通道，胸腔外面是肋骨，里面是肺，肺里许多支气管，支气管的末端有许多肺泡，肺泡在吸气时扩大，呼气时收缩。肺下面是在呼吸活动中起重要作用的横膈膜，它是隔开胸腔和腹腔的一片约两三公分厚的肌肉薄膜，它中心厚，边缘薄，四周边缘与胸、腹腔交界连接，形状像草帽，中间略高。它随着呼、吸肌肉群的紧张和松弛，两肺的扩张和收缩而升降。呼吸时胸腔的扩大与缩小是肋骨的张弛和横膈膜的上下活动造成的，“吸气”时横膈下降，肌肉收缩，肋骨张开，胸腔扩大，肺叶有充分扩展的余地，空气由呼吸道进入肺内。“呼气”时肌肉放松，肋骨松弛下来，横膈膜向上回升，胸腔缩小，空气即被压出。

2. 喉头声带

喉头位于颈前正中部，由甲状软骨、环状软骨、披裂软骨和肌肉、韧带、粘膜等组成。甲状软骨位于喉头的前面，环状骨后部高而扁，形成喉头后壁，由环甲肌将甲状软骨连接起来，在环状骨的后上方有一对三角锥形的披裂软骨。

喉头中间是两条由前向后、左右并列的薄薄的肌肉薄膜形成的韧带，这就是产生声音的振动体——声带，声带的另一端连接在披裂软骨上，另一端相连在甲状软骨的内壁，它可以拉紧和互相靠拢，软骨张开，声带成V形，软骨靠近，声带闭合。使声带拉紧的肌肉有两群：一群在喉头的上端叫披裂肌，一群在下端叫环甲肌。两片声带之间呈三角形的空隙叫声门，不发声时声门是打开的，发声时声带既拉紧又靠拢，声门闭合，当气息冲击时，声带就振动发出声音。随着声音的高低变化，声带改变其长短与厚薄，发低音时声带拉长、靠拢，但不贴紧，声带软而松弛，张力不大，对呼出的气息的挡气作用不大，有漏气现象，声带是整个地振动，振幅较大。随着音高的上升，声带缩短并靠紧，其挡气作用也明显地加大，声带变为部分振动和边缘振动，振幅小。当唱最高音时，只有靠近甲状软骨的三分之一部分振动。

歌唱时高低音变化快又多，各条喉肌需协调地、自如地改变收缩的力量才能适应。

3. 共鸣器官

共鸣器官是扩大与美化声音的器官。胸腔、鼻腔、头腔（包括额窦、蝶窦、上中下鼻窦、筛窦等）是固定的，不能随意改变形状的共鸣腔。咽（分喉咽腔、口咽腔，鼻咽腔在喉的上面是喉咽腔，在口腔后面的是口咽腔，在软腭后面的是鼻咽腔）、喉腔、口腔能借助于肌肉的张缩而改变腔体的形状与大小，是可变的共鸣腔。歌唱技巧的训练在很大程度上就是训练对这些共鸣腔的调解能力。声带本身发出的声音是很微弱的，只有在各共鸣腔中得到共振，才能使声音扩大与美化。

4. 咬字吐字器官

咬字吐字器官包括唇、齿、牙、齿龈、舌、喉、腭（也叫口盖，包括靠前部分硬的不能动的硬腭和靠后部分软的能上下活动的软腭）、下腭、鼻腔、口腔、咽腔等。

从喉发出来的声音只是单一的音响，在口腔里由于唇、齿、牙、舌、喉等器官的积极协作，才使之变成字和音。

5. 听觉器官

听觉器官是通过耳和耳内的听分析器，鉴别声音的好坏及音准、节奏，等等。正确良好的听觉对歌唱者是十分重要的，因此，每个学唱的人都应十分注意训练自己的听觉。

上述各器官是受大脑统一支配、共同协作、缺一不可的整体。

四、歌唱发声的基本原理

气息从肺呼出，喉头声带与咬字吐字器官共同协作，气息振动声带发出声音。这声音又在各共鸣腔中得到共振，扩大为响亮而优美的歌唱性的声音。声音的高低是由声带振动的频率决定的，声音的强弱则取决于振幅的大小。唱高低强弱不同的音时，歌唱器官必须做出相应的调整。唱高音时，呼气压力较大，声带紧张、缩短、变薄，振动频率大，口腔内开度大，上部共鸣的比例较大；唱低音时则相反，呼气压力较小，声带较松弛、变长、变厚、振动频率小，下部共鸣的比例较大。唱强音时，呼气的气势强，声带的振幅大；唱弱音时呼气的气势弱，声带的振幅小。没学过声乐的人常误认为声音的高低强弱是由喉部肌肉来调节的，因此常常是撑大喉咙来唱，而天长日久会毁了声音。

五、声乐体裁

1. 民歌

民歌是一种重要的声乐体裁，它产生在各国、各民族人民的生活和劳动实践中。经过无数代人的提炼发展成完美的、极富生命力的音乐艺术作品。民歌的特点是形象鲜明、感情质朴，能深刻地反映出人民思想和愿望。民歌在各方面都受着不同地方的生活、语言和风格的影响。因此，各国、各民族的民歌都带有各自不同的民族特点。

民间歌曲：是产生于劳动人民生活之中的、世代相传的群众性口头创作性的歌曲形式。民歌历史悠久，歌词大多是优美的诗歌，语言生动，精练富于形象性。两千多年前的《诗经》一书，是我国最古老的诗歌集，其中“国风”部分，便是当时保存下来的各地民歌的歌词。民歌对我国历代诗歌的发展，一直有着重大影响。民歌是民间音乐五大类中最基本的和最重要的类别，有多种体裁和形式，主要可分为：劳动号子、山歌、小调，以及长歌（泛指结构较长大的风俗性民歌和叙事性长歌）和多声部民歌等。民歌对专业音乐创作的繁荣和发展，也具有极为重要的作用和意义。

2. 抒情歌曲

抒情歌曲是一种优美的、感情丰富的歌曲体裁，它通过作曲家对现实生活和自然界的感受来抒发情怀。具有旋律委婉流畅，节奏平衡宽广的特点。它不像叙事歌曲那样具有叙述性和语言化的风格，而是靠其强烈的歌唱性来抒发内在的思想感情。

3. 叙事歌曲

叙事歌曲是带有叙述故事情节特点的歌曲体裁，它的歌词一般都具有故事性和叙事诗性质。因此，叙事歌曲的曲式风格是多种多样的，它的语言化的旋律与诗歌联系很紧密。我国民间的叙事歌曲有《兰花花》、《孟姜女》等。舒伯特根据歌德的叙事诗写的《魔王》是一首著名的叙事歌曲。

4. 诙谐歌曲

诙谐歌曲是以幽默风趣、逗人发笑为特点的歌曲体裁。通过幽默手段，或表现人民的机智乐观的精神，或揭露嘲笑丑恶的事物。诙谐歌曲的旋律比较活泼自由，其节奏也多用夸张手法，具有很强的表现力。

5. 咏叹调

咏叹调原是抒情歌曲的意思，是歌剧或其它大型声乐作品中，一种结构完整的抒情独唱曲体裁，由乐队伴奏。它早在17世纪初叶，就以歌谣体裁在歌剧、清唱剧和康塔塔之中出现。咏叹调篇幅较大，采用复三部曲式、变奏曲式或回旋曲式等，其内容多表现剧中人物复杂的思想变化和内心活动。咏叹调具有高度的技巧性和丰富的表现力，是戏剧音乐中的主要歌唱体裁。

6. 宣叙调

宣叙调又称朗诵调，是歌剧、清唱剧中的一种独唱体裁。宣叙调的旋律很像口语朗诵的语调，它节奏自由，没有规整的乐句、乐段等。在歌剧等声乐作品中，宣叙调常出现在咏叹调之前，与后者形成对比，并使后者显得更加美妙悦耳。

7. 康塔塔

康塔塔是一种包括独唱、重唱、合唱和管弦乐的多乐章声乐套曲，17世纪初起源于意大利，开始是一种世俗的独唱套曲，传入德国后发展成包括独唱、重唱和合唱的声乐套曲。现在指包括合唱队，独唱者和管弦乐队的多乐章大合唱，类似冼星海的《黄河大合唱》。音乐偏重于抒情性，戏剧性则不强。内容往往是对某一人物、城市、国家、山河、历史事件等的歌颂巴赫作了200多部康塔塔，其中大部是教会康塔塔，少数是世俗康塔塔。近代作曲家的作品有普罗科菲耶夫的《亚历山大涅·夫斯基》等。

8. 清唱剧

清唱剧是一种大型声乐套曲体裁。16世纪末，清唱剧和歌剧同时产生于意大利，二者都在舞台上演出，不同的是清唱剧的内容多取材于圣经故事，是一种宗教题材的歌剧。17世纪中叶以后，才采用只唱不演的所谓“清唱”的形式。清唱剧与康塔塔有些相似，只是清唱剧规模更大，有较多的戏剧情节，并且运用许多歌剧中常见的宣叙调、咏叹调、合唱等体裁，有时也出现序曲。现在清唱剧的许多表现形式在大合唱中也常常运用。因此，现代大合唱与清唱剧之间难以划分出明确的界限，如肖斯塔科维奇的《森林之歌》等。古典的清唱剧有海顿的《创世纪》等。

9. 歌剧

歌剧是把音乐、戏剧、诗歌、舞蹈和美术等艺术形式综合在一起，并以歌唱形式为主的音乐戏剧体裁。它由咏叹调、宣叙调、重唱、合唱、序曲、间奏曲和舞蹈场面等组成（在有些歌剧作品中还包括说白和朗诵等）。早在古希腊时期的戏剧作品中就出现了以合唱队伴唱的场面，戏剧中的朗诵甚至也有以歌唱形式出现的，这成为歌剧的古老的起源。16世纪末17世纪初，随着文艺复兴运动的发展，在意大利开始出现了早期的歌剧作品。但那时的歌剧还不具备现代歌剧那样的表现力和感染力。歌剧的全面发展时期是在18世纪和19世纪。这段时期随着整个艺术形式的发展，歌剧也取得了长足的进步。特别是19世纪一批卓越的意大利歌剧作曲家，如罗西尼、贝里尼、多尼采蒂、威尔第等人创作的歌剧作品，把歌剧的艺术推到了空前的高度。此外，柴科夫斯基、穆索尔斯基、瓦格纳、理查·施特劳斯、普契尼以及现代作曲家斯特拉夫斯基、普罗科菲耶夫等，都以优秀的作品对歌剧的发展作出过其他重大的贡献。

10. 弥撒曲

弥撒曲是一种用于天主教仪式的复调风格的声乐套曲。17世纪以前的弥撒曲是无伴奏的；17世纪以后，由于受主调音乐的影响，发展成为带器乐伴奏的弥撒曲。此外，还有的加入了咏叹调和宣叙调的弥撒曲。弥撒曲的歌词是拉丁文的，并且是一定不变的。它分为：普通弥撒、特别弥撒、安魂弥撒、婚礼弥撒和主教弥撒等几类。弥撒曲后来在许多作曲家的作品中，变成在音乐会上演唱的大型声乐套曲，如巴赫《B小调弥撒曲》、贝多芬《庄严弥撒曲》。

11. 安魂曲

安魂曲是天主教追悼仪式上的弥撒曲，这种声乐套曲通常分为八段。18、19世纪的安魂曲成为音乐会声乐套曲，其中只保留了传统的追悼意义的歌词。如莫扎特的《安魂曲》、勃拉姆斯的《德意志安魂曲》等。近代安魂曲，有许多不采用宗教性歌词，如英国作曲家德柳斯和布里顿的《战争安魂曲》；前苏联一些作曲家为纪念人民英雄而作的大合唱或清唱剧，有时也使用安魂曲的名称。

六、演唱类型

1. 独唱

独唱是单独一个人演唱，它是演唱形式中最重要的类型之一。独唱除在音乐会中出现外，也常在歌剧、清唱剧等戏剧音乐中出现。一般的独唱歌曲，都是有鲜明特性和突出的演唱技巧，因此这种形式便成为歌唱家们的主要表演形式。独唱时多采用钢琴或管弦乐队伴奏。伴奏起巨大的烘托歌曲效果的艺术作用。

2. 齐唱

齐唱是由两个或许多人演唱同一旋律的演唱形式。这种形式具有一种整齐有力的风格，适合于演唱进行曲、军歌及大众化群众歌曲。

3. 重唱

重唱是一种分声部的演唱形式，每个声部由一人担任。重唱分为两种类型：一是同声重唱，即各声部都是男声或女声；二是混声重唱，即各声部由男女声混合演唱。重唱形式主要有：女声二重唱：女高音；女低音。男声二重唱：男高音；男低音。男女声二重唱：女高音；男高音。女声三重唱：女高音；女中音；女低音。混声三重唱：女高音；女低音；男高音，或女高音；女低音；男中音。混声四重唱：女高音；女低音；男高音；男低音。男声四重唱：男高音；男高音（2）男中音；男低音。

4. 合唱

合唱是一种分声部演唱的形式，它的每个声部由二人或许多人组成。合唱形式有男声合唱、女声合唱、混声合唱、童声合唱等多种。一般用钢琴或管弦乐队伴奏，也有无伴奏的合唱。合唱经常以音乐会的演出形式出现。此外，还在歌剧和其他戏剧音乐中以群众性的场面出现。合唱具有庞大的气势和丰富的艺术表现力。它是一种非常重要的声乐演唱形式，其主要形式如下：

(1) 同声合唱

女声二部：女高音；女低音。男声二部：男高音；男低音。女声三部：女高音；女中音；女低音。男声三部：男高音；男中音；男低音。女声四部：女高音（1）；女高音（2）；女低音（1）；女低音（2）。男声四部：男高音（1）；男高音（2）男低音（1）；男低音（2）。

(2) 混声合唱

混声三部：女高音；男高音；男低音；或女高音；女低音；男低音。混声四部：女高音；女低音；男高音；男低音。

5. 对唱

对唱就是两个人对答式的演唱形式。根据声部的不同，可分为女声对唱、男声对唱、男女声对唱等，也有两组歌唱者的对唱。

第三章 歌唱的呼吸

歌唱者的呼吸与人们日常生活呼吸的方式在一定程度上不尽相同。日常的呼吸是由吸气和呼气组成。一般来说，吸气与呼气两部分时间的长短是相等的，但是歌唱的呼气要吸得快并吸得深，也就是歌唱的吸气要尽快速度地吸到肺底部，即在胸部下肋保持略微上提感觉的情况下，将空气吸到七八成时，横隔膜就下降而膨胀，气息便进入保持阶段。歌唱是在呼气中进行的，这就必须锻炼呼气缓慢而从容，同时仍要保持胸部骨架挺起而稳定，吸气时就不用临时上提，呼气时也不会塌陷，一直保持这个姿势，但不能过分用力，以免影响内脏的紧张。

歌唱时的呼吸可以分为吸气、保持气息、以消耗气息（即呼气）三个过程。这里着重说一下保持气息。所谓保持气息就是在歌唱时必须保存于肺部以供应歌唱所需要的足够气息，不能让气息由于呼出而减少支持的压力。歌唱者必须保持气息进入肺部时的吸气状态，并使由鼻、口进入的气息与肺部送出的气息，在膈肌处汇合。由上、下两股气流的对抗平衡，使膈肌起到支持歌唱气息的作用。这就是声乐教学中常说的“横隔膜的支持”作用。当横隔膜起到这样的作用时，呼吸才真正成为歌唱发声的动力。要做到这些，不是简单容易、一蹴而就的事情。因此声乐界有“谁懂得歌唱的呼吸，谁就会唱歌”之说。可见呼吸在歌唱中的重要性，它确实是歌唱者首先应该学会的一项基本功，而且要掌握它需要经过一番艰苦的努力。

歌唱的呼吸方法较多，主要有三种类型：

1. 上胸式呼吸

这是一种上胸控制呼吸的方法，也叫做“锁骨呼吸”法。这种呼吸方法吸气量少而浅，仅到肺的上部，使膈肌与腹肌不能有效地发挥作用。由于它的气息浅，依靠上胸支持，支点高，容易造成喉尖与颈部周围的肌肉紧张，发出逼紧、干瘪、缺乏弹性的直声。这类现象在初学者特别是一些业余歌唱者身上较为多见。如吸气时，只挺起上胸、耸起双肩、颈部肌肉僵硬，呼气时，容易塌胸、漏气等。这是一种需要纠正的、不好的歌唱呼吸方法。

2. 腹式呼吸

这是一种依靠软肋扩张，小腹鼓起和收缩的呼吸方法。它吸气比上胸式要深，但也有其局限性。由于吸气过深，气息往往不流畅，影响发声的部位，中、低声区音色沉闷，声音缺乏灵活性，并出现音偏低的现象。

3. 胸腹式联合呼吸

这是近代中外声乐界公认而普遍采用的、科学的、合乎生理机制规律的呼吸方法。它由膈肌（横隔膜）与两肋、小腹联合操作。具体方法：

（1）快吸慢呼：想象有一位离别很久的好友，突然出现在你的面前，你惊奇地倒抽一口气，几乎喊叫出来，就停止在这种状态上，几秒钟后仿佛有一股外部的力量将小腹向后推压，感到小腹在与这股外来的力量的对抗中，气息徐徐地向着上齿根的背后发送。这时横隔膜有力地起着支持作用。

(2) 慢吸慢呼：根据实践经验，训练胸腹式联合呼吸，先练习快吸，使初学者可避免将自然的呼吸运用变得不自然，等到有了快吸慢呼的体会，再作慢吸慢呼的练习，就容易理解和掌握。做这种慢吸慢呼的练习时，可以设想你收到一束你喜爱的鲜花，你高兴地去闻花的芳香，这时你会发觉你的胸廓，自然地而不是人为地向前、向上抬起，而肋肌，包括腰部，同时向四周扩张，保持这种状态，仅将腹部横膈膜以下有肌肉放松、送气。要注意的是吸气要与闻花时一样自然、平静、柔和。气不要吸得太多，但要吸到膈肌。气吸得过多，并不能解决歌唱时气息不够用的问题。相反，易使身体僵硬，声音不流畅。

关于呼气，最重要的是要在呼气过程中，始终保持吸气的状态，要让吸气肌肉群有控制地、慢慢地放松，使气息通畅无阻地输出，直到歌声、乐句、停顿、结束。其次，呼出的气息一定要均匀、有节制，不要时多、时少、时猛、时弱，破坏正常的歌唱状态。再次，呼气时以吸气下降的膈肌及下肋骨两侧为支点。但保持它不在肋骨上，而是在横膈膜上。歌唱者明确地感到了气息支点的部位后，就放松腹肌，让气息由于腹肌的收缩而呼出。气息有了支点，歌声就落在所控制的气息上。所唱的每一个字、每个音，就像光泽相同、大小相等的珠子，穿在一根线上。这就是歌唱者所追求的“有歌唱线条”的歌唱。这是歌唱者要学会掌握的呼吸技巧。