

声乐教学曲库

外国作品
第2卷

外国歌剧

曲选

上册

声乐

外国作品 第2卷

外国歌剧曲选 上册

教学

声乐艺术教育丛书·《曲库》编委会编
主编：储声虹 徐朗 余笃刚

本卷主编：朱振山
副主编：樊其光

人民音乐出版社

曲库



图书在版编目 (CIP) 数据

外国歌剧曲选 上册 / 朱振山主编. — 北京: 人民音乐出版社, 1997. 8 (2006. 11 重印)

(声乐教学曲库: 外国作品: 第 2 卷/储声虹, 徐朗, 余笃刚主编)

ISBN 7-103-01466-3

I. 外… II. 朱… III. ①声乐曲-世界-选集②歌曲-乐曲-外国-选集 IV. J652

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (97) 第 01306 号

选题策划: 聂希玲 王建卫

责任编辑: 聂希玲

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 16 开 1 插页 25 印张

1997 年 8 月北京第 1 版 2006 年 11 月北京第 5 次印刷

印数: 8,911—9,930 册 定价: 43.40 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

声乐艺术教育丛书·《曲库》编委会成员:

主 编: 储声虹、徐 朗、余笃刚

策划、执行主编: 余笃刚

副 主 编: 胡钟刚、颜蕙先、朱振山

编 委: (以姓氏笔划为序)

王凤岐、冯 康、朱振山、余笃刚、李寿增
周振锡、郑景宣、胡钟刚、徐 朗、韩再恩
储声虹、温恒泰、颜蕙先

本 卷 主 编: 朱振山
副主编: 樊其光

声乐艺术教育丛书·《曲库》编委会成员

主 编：储声虹、徐 朗、余笃刚

策划、执行主编：余笃刚

副 主 编：胡钟刚、颜蕙先、朱振山

编 委：（以姓氏笔划为序）

王凤岐、冯 康、朱振山、余笃刚、李寿增
周振锡、郑景宣、胡钟刚、徐 朗、韩再恩
储声虹、温恒泰、颜蕙先

本 卷
顾 问：喻宜萱
审 订：蒋 英
主 编：颜蕙先
副主编：陈 玉

导 言

《声乐教学曲库》是《声乐艺术教育丛书》的系列之一，由人民音乐出版社陆续出版，这标志着我国声乐艺术教育事业的教学曲目建设开始了一个新的里程。

《声乐教学曲库》首先突出了教学性。《曲库》的每卷由“教学总论”、“教学曲目”和每首曲目的“教学演唱提示”组成。它不仅进一步规范了教学内容，为教学曲目的教学针对性确立了一个科学的体系，以适应不同性质的教学选材；而且也适宜不同唱法的教学要求，具有根据教学对象充分选择曲目的余地，在相应的声乐体裁范围内，能广泛发挥它的教学作用。每卷的“教学总论”概括了一定历史时期与不同声乐体裁的艺术特征；并提示了根据不同教学对象的教学大纲阐明本卷的教学任务，对具体内容、体裁品种、风格特色、地域类别、唱法区分、难易程度等提示了具有针对性的教学要求；此外，还根据不同的教学特点，介绍了可供参考的教学方法与规律，给教学提供了启发性的指导。如果说“教学总论”是从系统宏观的视角把握每卷教学的普遍共性的话，那么每首歌曲的“教学演唱提示”则从微观视角去具体细致地介绍词曲作者、时代背景、主题思想、曲式结构以及教学演唱的疑难问题的解决。无疑，它将为提高教学质量发挥促进作用。

《声乐教学曲库》还明显地体现了文献性。《曲库》中的作品有的是大众喜闻乐见而久唱不衰的传世杰作，有的是在声乐艺术历史发展中产生过重大影响的作品，从而成为声乐教学和声乐演唱的保留曲目。作为教材，它显示了声乐教育在曲目上的坚实基础。

《声乐教学曲库》还具备鉴赏性。这是因为从声乐教学的全面培养任务来看，不仅是单纯的声音训练，或技能、技巧的把握，还要在声乐文化结构的整体上，提高学生的艺术素质。作为单声部的嗓音个别训练不能只满足于对本声部的部分曲目的运用，还应该让学生了解相应声部的艺术特点，和它在声音造型上的特殊色彩与风格，把握声区音色对比上的关联和互为作用。同时，让学生在广阔的声乐领域中，去欣赏、品评不同声乐作品的艺术魅力。这不仅是声乐教育素质培养的一种需要，同时也是他们以后将承担承上启下声乐教学的重要基础。

由中国音乐家协会声乐教育学会策划组织，由全国 12 所高等师范与音乐专业院校通力合作编撰出版的《声乐教学曲库》，是参考了《高等师范院校试用教材·声乐曲选集》并在此基础上重新精心组织、编撰出版的。《声乐教学曲库》总计 12 卷，其中中国作品 7 卷，外国作品 5 卷，由中外古今一千余首优秀歌曲作品组成。它们分别是：

中国作品:

第1卷《中国民间歌曲选》:

源远流长的民歌,是声乐艺术的母体和民族民间唱法的渊源。通过丰富多彩、风格各异的民歌教学,为训练和培育民族声乐人才奠定了基础。所入选的作品既重视了中国不同民族民间歌曲的选材,更注意了在总体上贯彻不同专业教学大纲的要求。该卷由**湖南师范大学**主持编撰。

第2卷《中国歌剧曲选》:

中国新歌剧的历史虽不太长,但已基本形成了一定的历史传统。歌剧中的选曲在突出戏剧性,展示角色形象的声音造型与性格化上,具有独特的功能,是训练提高学生歌唱技能、技巧与声乐形象创造的重要教材。选编的作品以剧目发表演出的年代先后为序,选择了剧目中的具有历史与时代价值的代表唱段,具备了可供选择的同声部、音域、音色的教学要求。此卷分上下两册,由**中国音乐学院**主持编撰。

第3卷《中国古代歌曲 戏曲、曲艺唱腔选》:

实践证明民族声乐教学,必须使学生掌握一定的古典艺术歌曲作品以及戏曲、曲艺声乐唱段。这不仅使其掌握多种演唱风格,还能全面熟悉民族声乐的传统及其表现特征,在丰富的声腔训练与演唱的实践中去提高学生对**中国声乐演唱艺术**的全面把握。本卷在编选中强调了它的教学重要性,并精选出具有代表性的典型作品,以达到举一反三的目的。这一教学举措,旨在对声乐人才整体素质培养认识的提高。此卷由**天津音乐学院**主持编撰。

第4、5、6、7卷《中国艺术歌曲选》:

中国艺术歌曲四卷囊括了本世纪20—90年代后期几乎一个世纪的艺术创作歌曲。其中第4卷为中华人民共和国成立前的作品,5、6、7卷为新中国成立后的作品。它不仅体现了一定历史时期的时代风貌,而且也记录了不同时代歌曲的艺术特色,为声乐教学提供了大量久经锤炼的曲目。在编选中我们既重视作品源远流长的时代背景和特色,更注重在突出教学性上发挥它的曲目作用。第4、5、6、7卷《中国艺术歌曲选》分别由**山东师范大学**、**西南师范大学**、**东北师范大学**、**武汉音乐学院**主持编撰。

外国作品:

第1卷《外国民间歌曲选》:

广泛丰富的外国民间歌曲同样是声乐教学的重要内容,那绚丽多彩的音乐旋律是世界声乐宝库的珍品,它所展示的声情意蕴,为声乐教学提供了取之不尽的曲目,它的歌唱性与抒情性为声乐的声腔创造奠定了坚实的基础。在编选中我们不可能尽其所有,则既要把握外国民间歌曲所属国家、民族、地域的广泛性,也要注重其广泛流传的国际性,使它成为**中国声乐教学实践**中不可缺少的选材之一。此卷由**星海音乐学院**主持编撰。

第2卷《外国歌剧曲选》:

外国歌剧,尤其是西欧一些国家的歌剧,不仅是声乐艺术整体创造中的精华,也是世界各民族声乐艺术发展的源流之一。它的声腔造型构成了美声唱法或学派的曲目基础。外国歌剧的咏叹调或宣叙调作为声乐教材,在中国不仅有了丰富的教学实践的检验,数十年来还培养了大批歌唱家和声乐教育家,有的还跻身于世界歌坛,崭露头角,成为美声唱法的佼佼者。同时在民族声乐艺术的教学中,如何运用美声唱法的经验与方法在我国也取得了可喜的成就,在美声唱法的民族化方面,我们已经或仍进行着可贵的实践与探索,为此,外国歌剧的教学曲目建设也就在这样一个意义上,显示了它的重要性。在编选中我们也按照歌剧本身发表和演出年代的先后,以角色出场先后为序列精选了具有教学性与鉴赏性的曲目,让它同样为适应不同培养任务的声乐教学服务。此卷分上下两册,由首都师范大学主持编撰。

第3、4、5卷《外国艺术歌曲选》:

浩如烟海的外国艺术歌曲,以它不同国籍、民族、地域及审美差异,显示了声乐艺术的世界性,它同样是民族声乐教学为掌握多彩声腔艺术的教学曲目。其中第3卷为18世纪前后的外国经典声乐作品,第4卷与第5卷分别为19世纪与20世纪的外国优秀声乐作品。在编选中我们充分把握其世界性及流传的广泛性,也注意到了它的民族风格的多样性及适应教学要求的针对性,使它在教学中发挥应有的作用。第3、4、5卷《外国艺术歌曲选》分别由上海师范大学、哈尔滨师范大学、中央音乐学院主持编撰。

综上所述,可以看出我们在逐步总结声乐教学经验的基础上,试图建立中国声乐教学的曲目体系。为此,它选材的声部、音域、音色、风格等,它的递进或循序渐进的教学难易层次或程度,它的教学内容的规范与把握,它的教学形式的多样与实施,它的科学性、系统性、整体性、曲目版本的准确性都是我们在编选中试图探索的重要课题。声乐教育事业与人才的培养,借助于教材的建设。《声乐教学曲库》的编撰与出版,不仅荟萃了全国相关的声乐教育家、歌唱家、词曲作家,以及众多的专家学者,而且集中了全国百余名老师参与编撰。它的歌曲的选择与译配、作品伴奏的创作与试奏、它的教学经验的研讨与归纳、它的教学演唱提示的撰写与编辑等等,都说明了全国声乐教育界团结奋进的大好局面。《曲库》所凝聚的不仅是编撰者对声乐教育事业的由衷之情,也凝聚了各方面同仁的心血与经验。正如人民音乐出版社所评价的“全书篇幅之大,动员力量之众,涉猎曲目之广泛,均是前所未有的。历史将会表现这一工作的巨大意义。”我们同样期待着这套《曲库》能发挥应有的作用。

《声乐教学曲库》编辑委员会

余笃刚执笔

1995年12月

教 学 总 论

朱 振 山

西洋歌剧是西方音乐艺术的重要组成部分,也是世界艺术的珍宝。它将音乐、戏剧、诗歌、美术、舞蹈等艺术形式溶为一体,丰富多彩地全方位地展示了其独特的魅力,是一门综合性艺术。

正是这综合性的艺术,决定了歌剧艺术的审美也具有其综合性的特征。歌剧多种艺术形式有机的结合,可以给人们带来全方位、多侧面的美的享受,从整体与各种单项艺术中满足人们的审美需求,从这个角度上说,歌剧艺术这种形式所具有的优势,是其他任何一种艺术都无法与之相比的。

在歌剧艺术的组成因素中,音乐和戏剧两方面是主要构成因素,二者缺一不可。戏剧在各项艺术中占有统率地位,各项艺术都要服从戏剧内容的统一构思。音乐在歌剧中是灵魂,试想如果哪一部歌剧没有音乐,那它将无法成为歌剧,这个道理是不言自明的。

就歌剧音乐来说,它由声乐和器乐两部分构成。其中声乐是歌剧音乐的主要部分,它包括咏叹调(Aria)、宣叙调(Recitative)、重唱、合唱等形式。器乐部分有序曲、间奏曲、声乐伴奏等。咏叹调是歌剧音乐中的抒情独唱曲,是剧中人在特定场景与情景中,表现人物的主要手段,可在音乐会中独立演唱,是歌剧中最容易流传的部分。宣叙调是歌剧中带有歌唱性的对白,也叫朗诵调,节奏与曲调接近于朗诵,是连接和发展剧情的主要手段。宣叙调有带伴奏的和不带伴奏的两种,还有一种介乎于咏叹调和宣叙调之间的叫做咏叙调。

咏叹调的主要构成因素是歌词、旋律和伴奏三个方面,它与歌剧艺术一样,同样具有综合艺术的审美特性。旋律是咏叹调的灵魂;伴奏是对旋律美的创造,它可以对旋律起到引导、烘托、渲染和过渡的作用,它处于从属旋律的位置;歌词是咏叹调美的基础。无论旋律还是伴奏都始终围绕歌词所提供的文学基础来创造音乐形象与

意境。以上三方面的关系是相互协调、密不可分的。咏叹调要达到综合性的审美效应,还必须经过演唱者的艺术再创造,才能体现出综合艺术美的本质。

歌剧“Opera”一词是意大利语的译名,原来的字意是“作品”,现在歌剧“Opera”一词,已被世界各国所通用。

关于歌剧的起源,至今还没得到确切地考证,但歌剧这种艺术形式一般地被公认产生于16世纪末意大利的佛罗伦萨。当时在佛罗伦萨有一个文化沙龙,由一些热爱艺术和钻研理论问题的青年组成,他们当中有作曲家卡奇尼(G·Caccini)、培里(Peri)、卡瓦列里(Cavalieri),诗人科西(Corsi)、巴尔迪(Bardi)、里努奇尼(Rinuccini),理论家加里略(Galileo)(物理天文学家加里略之父)等。他们以复兴古希腊的艺术为宗旨,想往和追求古希腊的艺术原则,把歌词、戏剧、音乐紧密结合,摆脱那种歌词与音乐分离和复调合唱的条条框框,创造出新的音乐表现形式。这些青年常在巴尔迪的家中聚合,探讨和研究有关理论和创作问题,这就是在佛罗伦萨兴起的歌剧运动。1597年历史上的第一部歌剧《达芙妮》(Dafne)诞生,由培里作曲,里努奇尼写成脚本,并在诗人科西的家中演出。可惜乐谱没有保留下来。1600年培里和里努奇尼再次合作创作了歌剧《优丽狄茜》,它是迄今为止保存下来的最早一部歌剧。

佛罗伦萨出现的歌剧,很快就在意大利其它地区传播开来,罗马和威尼斯发展较早,以后成为17世纪意大利歌剧的发展中心,卡瓦列里(Emilio de' Cavalieri)和巴尔迪(Giovanni de' Bardi)是罗马歌剧新风格的建树者。在17世纪前30年中,罗马歌剧的内容不再是希腊的神话,而是反映宗教的思想内容,其中卡瓦列里创作的歌剧《灵魂与躯体》就是一例。罗马歌剧最主要的作家是兰迪(Stefano Landi, 1590—1655),他的代表作是《圣阿列修》(S. Alessio),这部歌剧描写

的是5世纪时一个罗马人的命运,它宣传了宗教的道德,音乐上还运用了六声部至八声部的合唱,二重、三重唱等,歌剧的每一幕前有器乐曲。罗马歌剧的创作风格是追求奢侈、华丽的场面,舞台布景富丽堂皇。

威尼斯歌剧的创始人是蒙特威尔迪(Monteverdi, 1567—1643),他也是17世纪意大利歌剧史上最重要的人物,一生写了大量歌剧并奠定了歌剧的音乐形式,1607年蒙特威尔迪创作的歌剧《奥菲欧》是一部不朽之作。他的歌剧音乐丰富,更具艺术表现力。在乐器演奏方面蒙特威尔迪还创造出了颤音(tremolo)和拨弦(Pizzicato)的技巧。1637年在威尼斯建造了世界上最早的一座歌剧院——圣卡斯阿诺(San Cassiano)剧院,歌剧院的建立促进了威尼斯歌剧的发展。威尼斯歌剧注重咏叹调的形式和唱法的优美性,并创造出用自然声音来演唱的新型的咏叹调和宣叙调的方法,一改过去传统的童声或假声的唱法。因而美声唱法(Bel Canto)开始出现。卡瓦里(Francesco Cavalli, 1602—1676)和切斯蒂(Antonio Cesti, 1623—1669)是蒙特威尔迪之后两位最杰出的歌剧作家。卡瓦里的歌剧《雅松》(Giasone)最为著名,他继承了蒙特威尔迪的传统,以旋律为主并突出了歌唱性的咏叹调。切斯蒂的歌剧则与威尼斯歌剧传统相反,他忽视歌剧中戏剧性内容及音乐表现与语言的结合,而更注重抒情性;在表现温柔和悲伤的情感时旋律优美丰富,富于装饰性。他曾为威尼斯宫廷写过许多歌剧,他的著名作品是《金苹果》(Il pomo d'oro),这部歌剧是为皇帝结婚典礼而作的,当时还为此建了一座可容五千人的剧院,演出阵容庞大,装饰富丽豪华,前所未有。

17世纪后半叶,拿坡里歌剧兴起并取代了威尼斯歌剧的地位,它对欧洲各国的歌剧艺术产生了深远影响,以至称霸欧洲一百年。拿坡里歌剧是在威尼斯歌剧的影响下发展起来的,它的创始人是亚历山大·斯卡拉蒂(Alessandro Scarlatti, 1660—1725)。他是一位多产的作家,共作有114部歌剧。他的歌剧主要取材于生活喜剧和历史性与传奇性题材。无论是哪一种题材,音乐都是通过典型手法对剧情和人物情景做出概括性的描写,他的歌剧成为意大利歌剧风格的传统典范。斯卡拉蒂的歌剧旋律变化丰富而富于创造性,其

装饰华丽,高度地发挥了歌唱家的声乐技巧,使拿坡里的声乐艺术达到顶峰。拿坡里歌剧还使歌剧的写法定型化:咏叹调的曲式结构为A、B、A三段体;咏叹调和宣叙调的作用和形式分割开来,咏叹调用于抒情,而宣叙调则用于发展剧情。拿坡里歌剧的另一特征是将咏叹调分为多种类型,如:雄壮的、性格的、抒情的、爱情的、悲哀的、朗诵口语的等等,这种歌剧被后人称为“号码”歌剧,歌剧音乐可根据咏叹调的类型套用于各种题材中。这时的歌剧序曲音乐还以三个乐章的形式固定下来,即第一乐章快板,第二乐章慢板,第三乐章快板。

德国是意大利歌剧传入较早的国家,早在17世纪20年代,德国各大城市如慕尼黑、汉诺威、杜塞尔等就已争相上演意大利歌剧。1627年德国作曲家许茨(Heinrich Schütz, 1585—1672)曾根据里努奇尼的脚本写过一部歌剧《达芙妮》,这是德国历史上的第一部歌剧,但已失传。当时德国作曲家亨德尔(Handel, 1685—1759)曾去意大利学习歌剧创作并写出了40多部歌剧,风格都是意大利式的。1678年德国汉堡建立了第一座对市民开放的歌剧院,著名的德国作曲家凯塞尔(Reinhard Keiser, 1674—1739)为剧院写了上百部歌剧,为德国歌剧创作作出了极大的努力。然而,这时的德国歌剧始终没有摆脱意大利歌剧的束缚,未能在民族化上取得尽快的发展。

17世纪中叶前后,意大利歌剧传入法国,当时在王宫贵族中意大利歌剧极为盛行,一些意大利的歌唱家被邀到法国演唱,但时隔不久关于意大利歌剧的风格在法国是否适合的问题便在法国引起了激烈的争论,因为这时的法国古典悲剧已发展成熟,并已建立了优秀的戏剧表演学派,法国风格的朗诵调已经出现。1659年上演的第一部用法文写作的歌剧《牧歌剧》(Pastorale)演出非常成功,这部歌剧由诗人培兰(Pierre Perrin)和音乐家康贝尔(Robert Cambert)合作。而后他们又创作了歌剧《波蒙娜》(Pomone),为发展法国的歌剧,培兰还创立了法国皇家音乐学会,使法国的歌剧风格趋向基本形成。

吕利(Lully, 1632—1687)是法国民族歌剧最重要的领导者。吕利是一位意大利籍的音乐家,14岁从佛罗伦萨迁居法国,会演奏小提琴、六弦琴并擅长歌唱,后来成为宫廷乐师,写过宫廷

小调、室内乐和很多芭蕾舞音乐。1671年法国建立了第一座皇家歌剧院，他被任命统管法国歌剧事业，并创作了15部歌剧。吕利吸收了意大利歌剧的经验，把法国古典悲剧、美学理论以及具有法国特色的宫廷小调和芭蕾舞相结合，开创了法国民族歌剧的创作道路。在吕利的歌剧中，较重视管弦乐队的作用，并创立了法国式的歌剧序曲，它与意大利式的歌剧序曲相反，第一乐章为慢板，第二乐章为快板，第三乐章为慢板。吕利的歌剧大多是取材于古代神话，由于受到宫廷美学思想的影响，他的歌剧场面豪华、戏剧的表演和芭蕾舞结合紧密，带有较强的装饰性和娱乐性，吕利歌剧创作的成熟，无疑为18世纪法国的大歌剧提供了可贵的经验。

18世纪初，意大利拿坡里乐派的歌剧开始走下坡路，这是因为正歌剧的题材都是庄严的神话或古代历史，内容也多属悲剧性质，其艺术表现上的空虚、夸张忽视了戏剧化的真实性，这样就越来越受到新兴市民阶层的反对，随之新风格的喜歌剧(Opera buffa)应运而生。喜歌剧的题材反映了普通平民的生活并以此为主角，剧情大众化，语言生动，形式活泼，富有民族和地方色彩，因此受到观众的普遍欢迎。同时在英国出现了“乞丐歌剧”(The Beggar's Opera)。随后法国的喜歌剧(Opera Comique)、德国的歌唱剧(Singspiel)等相继出现。这些喜歌剧以不同形式出现在欧洲各国，造成了对意大利正歌剧的极大打击。由于正歌剧深受宫廷美学观点的影响，从内容到形式都脱离现实生活，又过分追求浮华的装饰，演唱上过分地去炫耀声乐技巧，以及违背科学的使用阉人歌手等情形，这些正歌剧的弊病，促成了一场歌剧的改革运动。德国作曲家格鲁克(Gluck, C. W. 1714 — 1787)是这场歌剧革命的最主要代表。格鲁克以改革拿坡里正歌剧为出发点，在创作理论和美学原则上首先提出了自己的主张，“返回到自然去”是他的口号，他的改革观点是“质朴和真实是一切艺术作品的美的伟大原则。”他的歌剧改革的目的是“要避免那些多余的东西”，使音乐和戏剧、诗歌紧密结合起来。格鲁克1762年创作的歌剧《奥菲欧与优丽狄茜》(Orfeo ed Euridice)是他的第一部改革歌剧，剧中“世上没有优丽狄茜我怎能活”写得十分纯朴、自然，是一首非常优美的咏叹调。合唱在剧

情的发展中占有重要的位置，他还用管弦乐队代替了原来的古钢琴，并取消了数字低音的记谱法。而后，1767年创作的歌剧《阿尔切斯特》(Alceste)在歌剧改革上又前进了一步。他把序曲音乐作为引子，从而引出全剧的音乐轮廓；在咏叹调中删除了意大利拿坡里正歌剧中与剧情无关的外在华丽而富于美声装饰的旋律风格，使旋律纯朴、自然，更讲究内在的表现力；音乐与歌词紧密结合，以戏剧情节为中心，加强了人物内心世界的刻画。格鲁克的这两部歌剧奠定了歌剧改革的原则，开创了现实主义歌剧的创作道路。

莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756 — 1791)是继格鲁克之后18世纪最伟大的歌剧作曲家。他的歌剧《费加罗的婚礼》(Le Nozze di Figaro)、《唐·璜》(Don Giovanni)、《魔笛》(Die zauber flöte)达到了18世纪歌剧的顶峰。他在室内乐、四重奏以及交响乐的创作上表现出非凡的天才，又在歌剧的创作上取得了更大的成就。莫扎特早期的歌剧创作，曾深受拿坡里歌剧的影响，从1780年创作歌剧《伊多梅奈欧》(Idomeneo)开始，表现出他的歌剧创作特点。进入成熟期以后，除《费加罗的婚礼》、《唐·璜》、《魔笛》外，他的歌剧《后宫诱逃》(Die Entführung aus dem Serail)、《女人心》(Cosi fan tutte)、《狄托的仁慈》(La clemenza di Tito)等，也很成功。

莫扎特继承了格鲁克歌剧改革事业，并大大超过格鲁克，与以往的意大利歌剧相比，显得更伟大。他极富旋律创造天才，对剧中的每个人物都赋予不同的个性，并对角色刻画得细致入微。他还把重唱作为戏剧性展开的手段，并发展了重唱的形式，扩大了声部的表现力。以往拿坡里歌剧都是以高音声部做为主角，而莫扎特的歌剧则特别出色地突出了男中音、男低音声部的主要角色。莫扎特的歌剧在体裁上极为丰富，有德国的歌唱剧，如《后宫诱逃》、《魔笛》；正歌剧《狄托的仁慈》、《伊多梅奈欧》；喜歌剧《费加罗的婚礼》、《女人心》、《唐·璜》等。特别值得称道的是歌剧《魔笛》，这是一部富于民族精神的作品，以德文为歌词，为近代德国歌剧的建立写下光辉的一页。

19世纪上半叶，德国浪漫派歌剧开始建立，贝多芬(Beethoven, 1770 — 1827)1805年创作的歌剧《菲岱里奥》(Fidelio)是他一生中唯一的一部

歌剧,却为德国的浪漫派歌剧奠定了基础。韦伯(Weber,1786—1826)是德国浪漫派歌剧的创始人,他继承莫扎特、贝多芬的歌剧传统,吸收了外国歌剧的优点,创建了真正的德国式歌剧。他1821年写的歌剧《自由射手》(Freischütz)是德国第一部浪漫主义歌剧。1823年写成的《欧丽安特》(Euryanthe)和1826年的《奥伯龙》(Oberon)是他的三部优秀作品。

在19世纪上半叶的法国歌剧中,梅耶贝尔(Giacomo Meyerbeer, 1791—1864)为法国大歌剧的代表人物,他把意大利式的旋律、德国式的和声同法国式的节奏、辉煌的舞台场景等结合在一起,创建了法国大歌剧的艺术风格,为法国歌剧带来极大的成功,对以后法国歌剧的发展产生了深远影响。梅耶贝尔最突出的歌剧作品有《新教徒》(Les Huguenots)、《预言者》(Le prophète)和《非洲女》(L'Africaine)。

19世纪上半叶的意大利歌剧,从罗西尼到多尼采蒂、贝利尼及威尔第早期的歌剧,在声乐史上被称为“美声学派”的“新时期”。这个时期的歌剧创作繁荣、歌唱人才辈出,特别是男声在剧中开始成为主要角色,男声的演唱技巧有了极大的发展并开创了男声唱男角,女声唱女角的正常演唱气氛,从剧目创作上结束了阉人歌手们称霸歌坛的演唱历史。罗西尼(Gioacchino Rossini, 1792—1868)的歌剧《威廉·退尔》(William Tell)、《在阿尔及尔的意大利姑娘》(L'italiana in Algeri)、《奥赛罗》(Othello)、《塞维利亚的理发师》(Il barbiere di Siviglia)等是他的成功之作。其中《塞维利亚的理发师》突出了剧中主角——机智伶俐的费加罗的人物形象,剧情发展紧凑,旋律优美、活泼、新颖、流畅,富有生气,充分表现出罗西尼喜歌剧的创作才能,成为18世纪以来喜歌剧的典范之作。

多尼采蒂(Donizetti Gaetano 1797—1848)共写有75部歌剧,他的歌剧以《爱之甘醇》(L'elisir d'amore)、《拉美穆尔的露齐亚》(Lucia di Lammermoor)和《唐·帕斯夸勒》(Don Pasquale)最为著名,其歌剧旋律迷人,技巧高超、戏剧性效果鲜明。

贝利尼(Vincenzo Bellini 1801—1835)的歌剧创作对于美声唱法做出了重要贡献,他的歌剧《诺尔玛》(Norma)、《清教徒》(I puritani)、《梦

游女》(La Sonnambula)是其代表作。贝利尼的旋律热情优美、流畅动人,富于诗人气质和意境,反映出意大利浪漫主义歌剧的风格特点。

19世纪下半叶德国歌剧是以瓦格纳创造的乐剧为代表。瓦格纳(Wagner,1813—1883),是一个艺术全才,他即是诗人、剧作家,又是作曲家、指挥、音乐理论家。他总结了从莫扎特到韦伯所创立的德国歌剧的经验,致力于歌剧的改革,成为德国歌剧的集大成者,创立了乐剧。他认为歌剧是诗歌、戏剧、音乐、美术等各种艺术形式组成的一种综合艺术。歌剧必须以戏剧的内容为中心,围绕这个中心发挥其他各种艺术的作用和特长。他的歌剧《黎恩济》(Rienzi)、《汤豪塞》(Tannhauser)和《罗恩格林》(Lohengrin)等展示了他非凡的创作天才。瓦格纳的乐剧使用了主导动机(即给剧中每一人物或事件的主题)、扩大了管弦乐队的编制(使乐队同声乐发挥同等重要的作用)、运用了无休止的旋律进行(即咏叹调与宣叙调联系在一起)等写作手法。演唱风格是以雄壮的、戏剧性的声音为特色,特别是男高音角色应用了浓重的胸声以至出现了“英雄式男高音”的演唱特色。但瓦格纳歌剧中的戏剧性男高音角色是很少有人可以胜任的。

19世纪下半叶,以梅耶贝尔为代表的法国大歌剧已经过时,而法国抒情歌剧蓬勃兴起,其代表人物是古诺(Gounod,1818—1893)、托玛(Thomas, 1811—1896)和比才(Bizet, 1838—1875)。古诺首创了法国的抒情歌剧,他的成名作是《浮士德》(Faust)、《罗米欧与朱丽叶》(Romeo and Juliet)也很成功。托玛的歌剧《迷娘》(Mignon)和《哈姆雷特》(Hamlet)在巴黎首演立即轰动,成绩辉煌。比才的歌剧受古诺影响较深,但比才的歌剧艺术境界更高,并发展了抒情歌剧,他的作品有《采珠人》(Les pêcheurs de perles)、《贝特城的美丽姑娘》(La Jolie Fille de Perch)和划时代的杰作《卡门》(Carmen)。《卡门》表现了社会底层的平民生活,其现实主义思想极为深刻,至今仍是各国剧院中上演最多的剧目之一。

奥芬巴赫(Offenbach,1819—1880)是法国古典轻歌剧创始人之一,有“轻歌剧之父”的誉称。歌剧《美丽的海伦》(Belle Hélène)和《霍夫曼的故事》(Tales of Hoffmann)是他的两部杰作。至今仍很流行。

威尔第(Giuseppe Verdi, 1813 — 1901)是罗西尼、多尼采蒂、贝利尼之后的一颗灿烂的歌剧巨星,被誉为19世纪意大利最伟大的歌剧作曲家。他一生写了约30部歌剧,其成功之作达到了意大利歌剧艺术的最高峰。1851年写的歌剧《弄臣》(Rigoletto)是他的成名作,《茶花女》(La traviata)、《假面舞会》(Un ballo in maschera)、《游吟诗人》(Trovator)《阿依达》(Aida)等歌剧是他的代表作。他以娴熟的创作技巧,奠定了他意大利歌剧大师的地位。他晚年创作的歌剧《奥赛罗》(Othello)、《福尔斯塔夫》(Falstaff)表现了他在现实主义创作手法上的追求。威尔第一生致力于歌剧创作,他运用意大利民族民间音乐的素材,充分发挥了人声的作用,创造出感人至深的咏叹调、宣叙调,充分运用管弦乐队丰富伴奏和声效果。威尔第的歌剧在演唱上要求慷慨激昂、铿锵有力,男声富于阳刚之气和威力。

19世纪下半叶,意大利歌剧中玛斯卡尼(Mascagni,1863 — 1945),列昂卡瓦洛(Leoncavallo, 1857 — 1919)是两位真实主义的代表作家,玛斯卡尼的《乡村骑士》(Cavalleria rusticana);列昂卡瓦洛的《丑角》(Pagliacci)是两部真实主义的名作,在演出时传统地放在一起,分为上下场,也通常被称为姊妹篇。

普契尼是继威尔第之后意大利最杰出的歌剧作家,是真实主义歌剧流派的主要代表。他的歌剧多描写社会中下层人们悲欢离合的爱情故事,感情丰富、真实动人,戏剧效果突出。他在音乐的旋律上注重优美流畅、明媚动人;他的歌剧以声乐为中心,塑造的人物真实可信。他的歌剧作品《玛依·列斯科》(Manon Lescaut)、《艺术家的生涯》(La bohème)、《托斯卡》(Tosca)、《蝴蝶夫人》(Madame butterfly)、《图兰多特》(Turandot)是世界歌剧艺术的珍品。《西部女郎》(La fanciulla del west)、《燕子》(La Rondine)、《佳尼·斯基基》(Gianni Schicchi)等也很著名。在普契尼等真实主义歌剧流派的演唱中经常运用Tempo Rubato的速度变化,是其突出的演唱特色之一。

19世纪中叶后,随着欧洲许多国家相继爆发革命,民族解放运动蓬勃兴起,各国人民的民族解放意识觉醒,在革命的浪潮中,民族主义音乐得到发展,音乐中民族乐派兴起。在民族乐派的

歌剧创作上,捷克的斯美塔纳(Smetana, 1824 — 1884)和德沃夏克(Dvorak, 1841 — 1904)是两位伟大的民族主义作家。斯美塔纳的《被出卖的新娘》(The Bartered Bride)和德沃夏克的《水仙女》(Rusalka)是其代表作。俄国的格林卡(Glinka, 1804 — 1857)被称为俄罗斯民族音乐之父。他的歌剧《伊万·苏萨宁》(Ivan Susanin)是表现爱国主义的伟大题材,对俄罗斯民族音乐的发展起到重大的推进作用。《鲁斯兰与柳德米拉》(Ruslan and Ludmilla)是他的另一部巨著,它是根据俄国诗人普希金的诗,运用民族音乐语汇和风格创作的。穆索尔斯基(Mussorgsky, 1839 — 1881)的歌剧《鲍利斯·戈杜诺夫》(Boris Godunov)、李姆斯基-科萨科夫(Rimsky-Korsakov, 1844 — 1908)的歌剧《金鸡》(The golden cockerel)也是俄罗斯民族歌剧的不朽之作。柴科夫斯基(Tchaikovsky, 1840 — 1893)的歌剧《奥涅金》(Eugene Onegin)、《黑桃皇后》(Queen of Spades)等也十分著名。此外,还有匈牙利民族音乐家埃凯尔(Erkel, 1810 — 1893)的歌剧《洪雅第·拉斯罗》(Hunyádi László)、《乔治·布朗科维奇》(György Brankovics);波兰民族歌剧作曲家莫纽什科(Moniuszko, 1819 — 1872)的《哈尔卡》(Halka)等。

20世纪的现代歌剧其流派和风格多种多样,歌剧作品显示出更加复杂的特性。代表性的作家有法国印象主义作家德彪西(Debussy, 1862 — 1918),他的杰出作品是歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》(Pelléas et Melisande),此剧1902年在巴黎首演时,引起轰动。新维也纳乐派作曲家奥地利的贝尔格(Berg, 1885 — 1935)使用无调性和十二音体系的创作手法,创作了歌剧《沃采克》(Wozzeck)、《璐璐》(Lulu)显示出极为强烈、刺激的戏剧效果,具有惊人的表现力。此外,20世纪著名的歌剧作家还有意大利的梅诺蒂(Menotti, 1911 —),俄国作曲家斯特拉文斯基(Stravinsky, 1882 — 1971),英国作曲家布里顿(Britten, 1913 — 1976)等,他们在20世纪的歌剧创作中都是卓有成就者。在美国,爵士乐和流行歌曲等也运用到歌剧创作中,出现了音乐剧、歌舞剧等,使歌剧创作更为丰富多样。

综上所述,从佛罗伦萨歌剧的产生至今已有约400年的历史,随着歌剧这一综合艺术的广泛

传播与发展,歌剧在欧洲各国出现了多种多样的体裁,有多种名称,一般地说,正歌剧是指17、18世纪时的意大利歌剧,此剧用意大利语演唱,内容以神话和古代英雄传奇的历史故事为主,常分为三幕,以斯卡拉蒂、亨德尔为主要代表。喜歌剧是18世纪意大利流行的另一种歌剧,它的内容常取材于日常生活,其短小精巧,结局圆满;它带有喜剧因素,与正歌剧相比,音乐轻快、诙谐、生动活泼。英国的《乞丐歌剧》、德国的歌唱剧等均属喜歌剧体裁。大歌剧是指19世纪以来盛行的浪漫主义歌剧,其特点是题材严肃,场面宏大,舞台布景富丽豪华,并插入芭蕾舞的艺术形式,以梅耶贝尔为主要代表。轻歌剧(也称为小歌剧)是指题材轻松、内容抒情、音乐通俗的小型歌剧,奥芬巴赫是这种歌剧形式的主要代表人。乐剧是特指瓦格纳创作的歌剧。

歌剧的产生孕育了美声唱法的诞生,美声唱法是以适应歌剧演唱需要而出现的,并随着歌剧的传播与发展而得到发展。从这个角度看,美声唱法就是歌剧的唱法。

美声唱法是由意大利文(Bel Canto)译成的,“Bel Canto”直译应该是“美妙的歌唱”或“美丽的歌曲”的意思。美声唱法注重音色美,它实际上不仅仅是一种歌唱方法,而是特指17、18世纪在意大利流行的一种歌唱风格和流派。现“美声唱法”在我国已广泛流传,故只得沿用。

在欧洲的单音音乐时期(公元5世纪至13世纪),歌唱只是男人的事情,因为在圣经中有关于妇女在教堂里应保持沉默的训导,封建教会遵循这一古训,禁止妇女在教堂演唱,唱诗班由男童声担任。到了13世纪,欧洲进入多声和复调音乐时期,这时封建教会仍严格禁止妇女歌唱,在合唱中,除男高音仍继续演唱固定音调(即格雷高利圣咏的歌调)外, Soprano(今译女高音)和 Alto(今译女低音)声部则仍由童声演唱。随着复调音乐发展变得越来越复杂,特别是音域的扩展,使童声难以胜任演唱,于是就由成年男子的“假声歌手”来代替。假声歌手来自西班牙的男声最为有名,在13至16世纪时,欧洲的教堂多用重金聘用西班牙的“假声歌手”。16世纪末佛罗伦萨的歌剧产生后,意大利早期的歌剧作家们创造出歌唱性的宣叙调的形式,由于童声和假声歌手的演唱声音微弱而空虚,为了适应歌剧

演唱的需要,于是“阉人歌手”应运而生。

据载,阉人的出现以阿拉伯国家为最早,欧洲的阉割风气是从阿拉伯传入的。起初阉割只用于奴隶,目的是用以伺候女主人(类似中国的太监)或是对男女间有不正当关系的一种刑罚,后发现男童施行阉割后,直至成年,声带和喉头仍保持童声时期的状态,他们具有比女子更短而薄的声带和男人的体魄和肺活量,如有音乐的才能,经过训练可发出悦耳、消魂的声音,并能演唱华丽的高难度技巧的乐曲。由于阉人歌手可以取得较高的地位和高薪收入,所以一些穷人家则忍痛将自己的孩子培养成阉人歌手,以期晚年能过上安稳富裕的生活。

17、18世纪是阉人歌手的兴盛时期,他们创造了超自然的歌唱,对17、18世纪歌剧艺术的繁荣和发展做出了巨大的贡献,以至独霸欧洲的歌剧舞台达200年之久。欧洲的音乐学家把这一时期称之为美声唱法的年代和美声唱法的“黄金时代”。当时歌剧演出已形成一套规矩,主角是女高音或女低音,男声只能演配角,而主角几乎全部是由阉人歌手扮演。

在美声唱法的“黄金时代”,最著名的歌唱家有法利奈里(Farinelli,1705—1782)意大利阉人女中音歌唱家,卡法雷利(Caffarelli,1710—1783)阉人女中音歌唱家,帕齐埃洛蒂(Pacchierotti, 1740—1821)意大利阉人女高音歌唱家,马凯西(Marchesi,1754—1829)阉人女中音歌唱家,维鲁蒂(Velluti,1781—1861)(歌剧中最后一位阉人女高音歌唱家)等。

著名的声乐教师托西(Tosi,1653—1732)原是位杰出的歌唱家,他的声乐专著《古代及近代歌唱家的观点及关于花腔演唱的见解》(Opinioni di Cantori Antiche e Mordeni o sieno Osservazioni sopra il Canto Figurato)论述了各种装饰音的训练,是欧洲最早论述歌唱法的著作,对于以后的发声法研究,提供了极有价值的资料。

波尔波拉(Porpora,1686—1768)是意大利著名声乐教育家、音乐家、作曲家,他写有很多声乐练习曲,其中以《单页练声曲》最为著名,他曾将这个练声曲作为训练教材,指导卡法雷利学习5、6年之后,使卡法雷利终于成为“黄金时代”最杰出的歌唱家。

曼契尼(Mancini,1714—1800)是18世纪最

著名的声乐教育家、歌唱家,他 1776 年发表的声乐论著《关于花腔唱法的一些想法和体会》(Osservazioni Pratiche Sul il Canto Figurato)是继托西《观点》之后的第二部卓越的声乐著作,它以详尽的资料、集一百多年的声乐教学经验,代表了传统的美声唱法的观点,是一部权威性的声乐法经典文献。

19 世纪开始,从罗西尼、多尼采蒂、贝利尼、梅耶贝尔直到威尔第的早期作品开创了欧洲歌剧史的新时期(大歌剧时期)——美声唱法的新时期。这时男声发现了“关闭”(Close)的唱法,扩展了音域,音量变得丰满,力度对比强烈,提高了嗓音的表现力。男高音的掘起使歌剧中的主角逐渐转向男高音或男中音,歌剧中开始男扮男角,女扮女角的正常角色分配;阉人歌手退出歌剧舞台,从此结束了阉人歌唱家独霸歌剧舞台的历史。19 世纪的歌剧作品繁荣,歌唱人才辈出,声乐艺术呈现出新的、富有生命力的勃勃生机。19 世纪著名的歌唱家有:帕斯塔(Pasta)、玛丽布兰(Malibran)、诺里(Nourrit)、杜普雷(Duprez)、蒂夏切克(Tichatschek)、帕蒂(Patti)、莉莉·雷曼(Lilli Lehmann)等。

19 世纪初期,意大利美声唱法的传统教学已传遍欧洲各国,各种声乐教学流派很多,其主要流派有 4 个代表方面:(一)以兰培尔第为代表的传统教学法;(二)以加尔西亚为代表的机理教学法;(三)以杜普雷为代表的“关闭”唱法;(四)以雷斯克为代表的“面罩”唱法。

兰培尔第(F. Lamperti, 1811—1892)是意大利米兰音乐学院杰出的声乐教师,他集二百年来意大利美声唱法的教学经验,卓有成效地培养出大批的著名歌唱家,享有极高的声望,著有《歌唱艺术》(L'Arte del Canto)专著,第一个提出用腹部肌肉来控制呼吸的理论。兰培尔第的儿子(G. B. Lamperti, 1839—1910)也是著名声乐家,毕业于米兰音乐学院,继承了父亲的学说,培养出很多著名歌唱家,并写有《美声唱法的技巧》一书。

加尔西亚(M. del P. V. Garcia, 1775—1832)是西班牙男高音歌唱家、作曲家,著名的声乐教育家,他学识渊博,经验丰富,治学严谨,教学出色,培养出玛利布兰、维阿尔多特、诺里加尔西亚(子)、法维利、拉兰台等大歌唱家。他的儿子

加尔西亚(M. P. R. Garcia, 1805—1906)是男中音歌唱家,对声乐做出极大贡献。他于 1854 年发明了喉镜,是第一位用科学的方法来研究发声构造并应用于医学的声乐家,他提出“声门冲击”学说,总结了一个半世纪来的声乐教学经验,使之系统化、理论化,改变了口传心授的经验主义教学法,发明了声乐机理教学法。他已于 1841 年向法国巴黎科学院提交并通过了《关于人声的研究报告》,对语音学、嗓音生理学和声乐教学等学科提供了极其重要的科学研究方法,1847 年他还发表了《歌唱艺术论文全集》。加尔西亚父子是 19 世纪美声学派最著名的代表人物。

杜普雷(Gibert-louis Duprez, 1806—1896)是法国著名的戏剧性男高音歌唱家,在 1837 年 4 月 13 日罗西尼的歌剧《威廉·退尔》的演出中成功地扮演了阿诺尔德,轰动了整个欧洲。柏辽兹曾在一篇题为《男高音的大革命》的文章中,描写了演出的盛况:“轮到这位大胆的艺术上场了,他使每个音节都铿锵地喷出,还发出一些带共鸣的和混以胸声的高音,一种夺人心魄的表现力,一种优美绝伦的声音,是在座的任何人都没想到的。沉寂笼罩着整个听得发呆的观众席,人们都屏息以待,惊羨、赞赏之外还加上担心;事实上,担心也是有道理的,这部歌剧十分难唱,但一旦胜利地完成之后,疯狂的热情和欢呼是可想而知的,……两千名观众从肺腑里爆发出欢呼声,这样的艺术家人们一生中也只能听到两、三次而已,大家的欢呼是对他长期艰苦钻研的劳动的报偿”。杜普雷的演唱开创了男声“关闭”(Close)唱法的新纪元,是对“戏剧性男高音”做出的特殊贡献。但后来杜普雷因用声过重,过早地失去嗓音,而改做教师。他著有《歌唱艺术》一书,阐述了运用“遮盖”唱法的原则,也教出很多学生,是一位成绩显著的声乐家。

雷斯克(1850—1925)原籍波兰,是法国著名的男高音歌唱家,是 19 世纪最早的感觉教学的倡导者之一,他发明了“面罩”(Mask)唱法,他认为发声时,在前额鼻梁一带有微微震动的感觉,他认为这是检验声音是否正确的唯一标准。他的支持者喉科医生库尔蒂斯(Curtis)出版的《发声训练和声音位置》一书,将“面罩”唱法理论化,面罩唱法在欧洲各国,特别是法国的影响

较大。

20 世纪伟大的歌唱家有卡鲁梭(Caruso,1873—1921),意大利伟大的男高音歌唱家,其足迹遍及世界著名大歌剧院,被誉为“不朽的男高音歌唱家”、“高音歌王”。著有《怎样歌唱》一书。夏里亚宾(Chaliapin,1873—1938)是俄国著名男低音歌唱家,他音域宽广、嗓音洪亮、音色丰富具有金属性和柔韧性,被誉为“低音歌王”。鲁佛(Ruffo,1877—1953)是意大利男中音歌唱家,被称为男中音历史上最宏伟的歌喉,1914 年在他全盛时期与卡鲁梭录制的唱片《奥赛罗》选曲“皇天在上”,为后人留下了宝贵的声乐录音资料。嘉丽-库契(Galli-Carci,1882—1963)是伟大的意大利花腔女高音,她的演唱声音清澈、自然轻巧,唱风典雅,妩媚动人,她的高超的花腔技巧,在本世纪几乎是无以伦比的,她是一个传奇式人物,她的名字在意大利家喻户晓。吉利(Gigli,1890—1957)是继卡鲁梭之后的意大利男高音,被称为“卡鲁梭第二”。莉丽·庞斯(Lily Pons,1898—1976),法国著名花腔女高音歌唱家,是继嘉丽-库契之后的最受欢迎的女歌唱家。卡拉斯(Maria Callas,1923—1977)美籍希腊女高音歌唱家,她音域宽广,集花腔、抒情、戏剧女高音于一身,被誉为“全能女高音歌唱家,她与卡鲁梭、夏里亚宾并列为 20 世纪最伟大的三位大歌唱家。萨瑟兰(Sutherland,1926—),澳大利亚女高音歌唱家。莫纳科(Manco,1915—),意大利戏剧男高音歌唱家,音量宏大,音色优美,被誉为“黄金的小号”。卡芭耶(Caballe,1933—),西班牙著名女高音歌唱家。帕瓦洛蒂(Pavarotti,1935—),意大利男高音歌唱家,有“高音 C 之王”之称。多明戈(Domingo,1941—)为西班牙男高音歌唱家,音域宽广,音色多彩,擅长演唱抒情、戏剧角色,具有迷人的气质和非凡的音乐表现力。

20 世纪声乐流派的教学与演唱,基本继承了 19 世纪的传统并有所发展与创新,大体分为以威廉·莎士比亚(William Shakespeare,1849—1931)为代表的兰培尔第学派,他继承了兰培尔第学派的传统教学,并对此有所发展,著有《歌唱艺术》、《对歌唱的几点意见》等专著。还有马凯西夫妇为代表的加尔西亚学派。马凯西是德国男高音歌唱家,1902 年出版了《声乐教师与

学生指南手册》(A Vademecum for Singing Teachers and Pupils)。玛蒂尔黛·马凯西(Mathilde Marchesi,1826—1913)是马凯西之妻,德国著名女中音歌唱家和声乐教师,她培养出许多杰出的歌唱家,编有 24 册练声曲,发表了声乐专著《美声唱法:一种理论和实用的歌唱方法》(Bel Canto: A Theoretical and Practical Vocal Method)。德国女高音歌唱家、声乐教育家莉丽·雷曼(Lilli Lehman,1848—1925)是本世纪初著名的声乐教育家,1902 年出版了《我的歌唱艺术》一书,对自己演唱的经验体会做了较全面的概括和总结,是“靠前学派”的代表人物。凯萨雷(E. H. Caesari 1884—)英国声乐理论家,曾任伦敦音乐学院教授,发表的声乐专著有《声音的科学和感觉》、《心的歌声》、《声乐传统与吉利》、《声乐真理》、《声乐的炼金术》等,提出了“音柱”学说,是“靠后”学派的代表人物。威廉·范纳德(W. Vennard,1909—1971)是新机理学派的代表人物,范纳德是美国著名的声乐教育家,曾任美国声乐教师协会主席,南加利福尼亚大学声乐系主任,著名女中音歌唱家霍恩(M. Horne)就出于他的门下,著有声乐专著《歌唱的机能与技巧》,他证明了声带的“轻机能”和“重机能”的两种机能状态,提出了用“打哈欠”(轻机能状态)和叹气(重机能状态)来自上而下统一声区的练习方法,收到了立竿见影的教学效果。

20 世纪美声唱法是已经被全世界各国所接受并运用的一种声乐艺术,它再也不仅是意大利歌剧所特有的专利,而成为被世界人民所拥有的共同精神财富。美声唱法由于符合人们自然科学的发声规律,并能充分发挥人声的无穷魅力,体现出完美的歌唱方法和具有极大的艺术表现力,形成了一种完整的声乐法的体系。美声唱法发展到今天,已同世界各国各民族的民族音乐与语言及欣赏审美习惯相结合,创造出多种声乐学派的特点和风格。这些诸多的学派和风格之间也出现了相互影响与融合的现象,如在同一部歌剧的演出中,会有不同国家、民族的演员同台表演,然而他们的演唱却又都是遵循了美声唱法的美学原则,技巧与表现上继承和发扬了美声唱法的传统。

美声唱法传入我国的时间较晚,大约是 20 世纪的 20、30 年代(五·四运动以后)。1927

年由教育家蔡元培先生创办的“上海国立音乐院”是我国第一所专业音乐学院,声乐专业由周淑安、应尚能、赵梅伯、苏石林(俄籍)等声乐教授任教,培养出不少国内外有影响的歌唱家,如:喻宜萱、周小燕、蔡绍序、郎毓秀、斯义桂等,他们经常举行独唱音乐会,并参加各种演唱活动,灌制唱片,为美声唱法在我国的传播、发展奠定了基础。美声唱法在我国的真正发展主要还是建国以后,特别是改革开放以来,教育得到国家的重视,我们的音乐院校培养出大批的优秀声乐人才,他(她)们在一些重大的国际国内声乐比赛中获奖,如:胡晓平、张建一、罗魏、梁宁、傅海静、迪力拜尔,近年来还有袁晨野、幺红、杜吉刚、孙秀苇等,有的青年歌唱家还活跃在国际声乐歌剧舞台上,成为欧美歌剧舞台上的新秀,受到世人的瞩目,向全世界展示了我们中国声乐事业的发展和实力。美声唱法的传播和高质量高水平歌唱人才的涌现,标志着我国声乐水平已跨出国门走向世界,这里面凝结着我国声乐教学工作者的辛勤耕耘,他(她)们掌握了美声唱法的传统演唱方法和不同流派风格,积累了丰富的教育、教学经验,为创立中国声乐学派而打下坚实的基础。

在教学中,我们首先要把握因材施教的原则,根据不同的教学对象与培养目标选择教材。一般来说,外国歌剧咏叹调的教学,大都适宜于专业院校声乐系、歌剧系的学生教学选用。在选材时,还要考虑学生的不同声部、音色、音域等特点。对于师范院校高年级学生,同样也可以适当选择一些这方面的曲目进行教学,这不仅是因为作为声乐艺术整体素质培养的需要,同时在改善提高他们的嗓音表现力方面,实践证明也是行之有效的。

因材施教的针对性与适应性自然包含着在教学中的循序渐进性,作品的大小、曲目的难易程度、角色的声腔特色等等都需要有一循序渐进的整体教学安排,把握曲目的针对与适应性层次,以便在教学的实施中达到有效的教学效果。

其次,在教学中我们还要把握声乐作品的体裁特点。作为歌剧的咏叹调,它具有强烈的戏剧性,在展示戏剧性的剧情发展与矛盾冲突的表现上,它不同于一般的艺术歌曲,为此,要使他们具体的熟悉并体验剧情在发展变化中的情景,知

道在唱什么,然后才可能教他们去怎样唱。如果不了解抒情内容,也就不可能有准确的抒情表现。无论是戏剧性的情感交流,还是内心独白的歌唱性发挥,要做到有情而唱,才能达到声情并茂的艺术创作效果。

此外,外国歌剧咏叹调是不同国家或民族语言创造的音乐作品,同样是人声唱出的带有语言的音乐,民族语言的特质决定或影响了音乐旋律的发挥与表现,在演唱声腔的造型上潜移默化的蕴含着语言的特质,因此在用原文或译文的演唱上,要善于对应的把握语言与音乐的和谐关系,把握准确的抒情功能,也是十分重要的。

最后,外国咏叹调的教学,除了在突出教学性的安排外,我们还肩负着引导学生进行咏叹调的鉴赏任务,通过鉴赏来浏览其他曲目,以便在整体的认识上把握外国歌剧咏叹调的审美特征。

《声乐教学曲库》外国作品第2卷《外国歌剧曲选》收录了自格鲁克以来到19世纪民族乐派的著名歌剧作家的代表作的主要唱段。本曲选本着突出教学性、把握文献性、兼顾欣赏性的原则而选曲。编选顺序以作曲家的创作年代为序,从曲目的作者前后次序大体可反映出歌剧发展史的脉络。乐谱后附有“教学演唱提示”,供声乐教学中参考。在目前国内的音乐院校声乐教学中,歌剧咏叹调教学占有十分重要的位置,而美声唱法则是以歌剧咏叹调的丰富教学曲目为基础的这一点,恰是我们选编这一卷的初衷。通过歌剧咏叹调的教学,一方面是要使学生了解美声唱法的传统和发展现状,掌握大量的演唱曲目,从而学习西方声乐文化艺术,继承这一人类的宝贵的精神文化财富;另一方面是以“洋为中用”为原则,吸收和借鉴西方声乐文化的创作演唱经验,为提高、发展我国的民族声乐事业服务。

20世纪的科学已十分发达,广播、电影、电视及声像技术已有相当高的发展,多媒体电脑已开始应用,随着科技的进一步发展,我们的声乐教育事业也将加速其现代化的进程,声乐这门古老的艺术学科定会放射出新的光彩。让我们共同努力,为迎接21世纪的到来,为培养跨世纪的歌唱人才、为创立中国的民族声乐学派而努力奋斗!