

*Nangaoyin Gechang
De Jiqiao Yu Yishu*

男高音歌唱的技巧与艺术

范 华 著

shanghai daxue chubanshe 上海大学出版社

男高音歌唱的技巧与艺术

范 华 著

上海大学出版社

· 上 海 ·

图书在版编目(CIP)数据

男高音歌唱的技巧与艺术/范华著. —上海: 上海大学出版社, 2014. 1

ISBN 978-7-5671-1187-5

I. ①男… II. ①范… III. ①男高音-发声法
IV. ①J616.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 317705 号

责任编辑 农雪玲 徐雁华

封面设计 倪天辰

男高音歌唱的技巧与艺术

范 华 著

上海大学出版社出版发行

(上海市上大路 99 号 邮政编码 200444)

(<http://www.shangdapress.com> 发行热线 021-66135112)

出版人: 郭纯生

*

南京展望文化发展有限公司排版

上海叶大印务有限公司印刷 各地新华书店经销

开本 890 × 1240 1/32 印张 4 字数 83 千

2014 年 2 月第 1 版 2014 年 2 月第 1 次印刷

印数: 1 ~ 2100

ISBN 978-7-5671-1187-5/J · 304 定价: 21.00 元

前 言

在声乐艺术领域,男高音是一个备受关注的声部,不仅在于男高音具有独特的艺术魅力,更重要的是男高音有时也被称为“难高音”。尽管目前男高音的歌唱技术已经有了很大的进步,但在普遍性上还有大量的声乐学习者解决不好科学发声和高音的问题。那么,如何才能让男高音歌唱得更科学、稳定呢?在歌唱实践和声乐教学中,我们发现面罩唱法不仅是美声唱法的精髓,同时也是中国民族声乐唱法的精髓。它是获得规范的歌唱发声技术的基础,是在基础声区建立科学发声最理想的歌唱技巧。对于高音部分的演唱技巧,在头部假声位置建立稳定、有气息支持的高位置的歌唱状态,即“头声唱法”,是解决男高音高音发声问题的核心技巧。

鉴于头声技术在歌唱中的重要性和关键

地位,本书在声乐领域首次提出头声唱法的歌唱概念。实践证明,对于高音声部(男高音、女高音)的歌者来说,面罩唱法是基础,头声唱法是关键,两者的完美结合是获得科学发声和解决高音问题最科学有效的方法。因此,对于男高音的歌唱,将面罩唱法与高位置的头声唱法相结合,是男高音获得成功的技术核心。这是本书研究的中心内容,对于演唱艺术的其他声部而言实际上亦是如此。从发声位置和共鸣的角度来讲,面罩唱法的核心是苹果骨,头声唱法的核心是头部(包括面额骨和颅骨)假声位置。介于两者之间最常用的发声位置是鼻咽眉宇的位置。准确、稳定的发声位置与腰腹部通畅、灵活的气息相结合是达到良好歌唱的重要条件。准确的发声位置和整体歌唱的“通”是声乐学习入门的两大基础。歌唱中充分运用高位置和共鸣腔的作用,建立在面罩和头声位置上的发声习惯,同时注意咽部机能的运用,可以使声区上下统一、掌握并驾驭获得高音的技巧。

无论是民族唱法还是美声唱法,歌唱的最基本原则是松弛、通畅、饱满、自然舒适,并且要集中、富有弹性。发声的方向感始终是集中——向前。作者在实践中大胆探索了将“发声、咬字和气息运用”三点统一于一个位置的技巧,实现了声区之间的连贯和统一。歌唱主要受大脑意识的支配,歌者心中一定要有科学的声乐概念。运用“先想好再唱”的歌唱方法,歌声未出位置先到,一张口就会有好的声音。歌声一定要在正确的发声位置上通过共鸣腔透出来,所有的字音都要带着位置发出来,歌唱发出的声音,应当是圆润、轻巧、清澈透亮的。要学好声乐,必须把主观感觉和歌唱机能的生理活动状况结合起来,进行钻研和思考。歌唱

必须在有流动的气息支持的基础上发声,要训练先有位置、音准再发声的习惯,学会用思想意念带动歌唱。声乐不仅仅是声音的艺术,也是表达人的情感、表现生活的艺术,歌唱训练要强调塑造和培养有艺术涵养的歌声,不断加强歌者的音乐修养。歌唱作为一门艺术,不仅在技术上要过关、在表演上要达意,在美感上也要符合人们的审美理念。

目 录

绪 论 001

第一章 中外男高音声乐发展的历史沿革 007

第一节 中国民族声乐男高音发展的历史沿革 007

一、中国现代戏曲中使用高腔唱法的几个主要剧种 009

二、中国民族唱法的男高音歌唱家 010

第二节 美声唱法男高音发展的历史沿革 014

一、阉人歌手时期(第一个黄金期) 015

二、男高音确立的阶段(第二个黄金期) 016

三、男高音成熟的阶段(第三个黄金期) 019

第二章 男高音面罩唱法和发声位置 023

第一节 对男高音的认识 025

一、男高音的特征 026

二、男高音的种类 028

三、如何正确看待男高音 029

第二节 面罩唱法和高位置 031

一、发声位置与面罩唱法 031

- 二、男高音歌唱中高位置的应用 037
- 三、“声线结合”的理论与实践 049
- 四、如何能够唱好高音 050
- 第三节 相关歌唱机能的协调与配合 052
 - 一、对气息的控制与运用 052
 - 二、关于喉头位置 059
 - 三、抬高软腭(硬腭)与放松下巴 062

第三章 头声唱法与歌唱意识 065

- 第一节 头声唱法 067
 - 一、歌唱的共鸣 067
 - 二、头声唱法 071
 - 三、关于咬字技术的探索 083
- 第二节 大脑意识对歌唱的调控 091
 - 一、先想好再唱 092
 - 二、歌唱想象力的培养 094
 - 三、歌唱感觉与生理反应之间的差异性 097
 - 四、歌唱状态的调整 099

第四章 科学的声乐概念 103

- 第一节 建立科学的声乐概念 103
 - 一、“声、气、字”三点统一 104
 - 二、歌唱的基本问题 105
- 第二节 教学法及重要启示 110
 - 一、关于教学法 110
 - 二、重要启示 111

参考文献 117

绪 论

一、研究目的和意义

本书首先对中外男高音发展历史沿革的几个阶段进行梳理(中国民族声乐唱法和欧洲美声唱法男高音发展的历史),试图从历史的角度探寻男高音发展的一些规律。通过对前人歌唱实践和声乐研究中总结出来的歌唱知识的学习与运用,以及作者在实践中的一些探索 and 发现,进一步挖掘男高音的演唱技巧,总结经验,给正在学习和探索男高音歌唱的爱好者一些参考,希望能有所启发和帮助。同时让更多的人了解声乐,理解歌唱的各种要素及相互关系,分享、交流歌唱经验。

嗓音的可塑性很大,乐感也可以培养,对于歌唱有困难的歌者来说,通过科学的专业训练是可以提高演唱能力的。学习声乐,科学的歌唱方法是最重要的,否则,嗓音条件再好、学

习的时间再长,一切终将都是徒劳!对于热爱歌唱的歌者,一旦找到适合自己的歌唱方法,歌唱水平和能力就会有质的改善。

作为学术研究,应在不断探索的基础上扩大知识面广度和深度,多听多看多思考,扩大艺术视野,深入学习和钻研专业知识、提高专业技能。对于以人体作为“乐器”的声乐专业,就要从人的生理构造、声乐感觉和个体差异等多方面出发,把发声器官的发声规律和主观感受两个方面结合起来进行深入研究,揭示发声现象和声乐本质。任何事情都没有绝对真理,也没有“放之四海而皆准”的真理,真理都是相对的。探索和研究的成果要在实践中检验其合理性,不断更新知识、提高技能。本书写有关男高音的演唱艺术,是在吸取前辈们的经典经验以及自己在歌唱实践和声乐教学中的探索为基础,加上对歌唱发声机理的认识,来阐述男高音演唱的知识和技巧。这些虽然不能对声乐问题进行彻底的解释,但希望通过我的努力,能为男高音的演唱在技巧和艺术方面作出一些贡献。

目前研究声乐理论、演唱和教学的综合文献很多,但专门研究男高音的理论和文献还很少。对于男高音的研究大多集中在歌唱技术(如何突破高音问题)上,如我国著名声乐专家沈湘先生和周小燕教授对男高音歌唱技术的提高作出了很大贡献,此外,林俊卿先生提倡的“咽音唱法”对中国声乐界也产生过很大的影响。声乐演唱无论是欧洲美声唱法,还是中国民族声乐的歌唱方法,都有很多共性。

本书写有关男高音的演唱,并非是男高音声部所独有的歌唱技巧,而是把男高音演唱中的核心技巧加以集中整理和强调,并

进一步系统地挖掘、提升男高音的演唱技巧。本书从歌唱的发声位置、高位置的歌唱状态、头声唱法、歌唱共鸣、歌唱咬字到音乐想象力的培养,以及歌唱的呼吸与运用、建立科学的声乐概念等方面论述与男高音的歌唱和表演相关的知识,是在了解当今世界对声乐研究的基础上进行的深入、细致的探索,对于男高音演唱尤为重要的部分进行分析、阐释,探索男高音歌唱的技巧与艺术精髓。

二、本书主要内容介绍

本书第一章梳理了中外男高音声乐发展的历史脉络和目前的状况,对欧洲美声唱法和 20 世纪中期新中国建立以来中国民族声乐唱法的男高音按时代和发展阶段进行整理,了解各个时期的发展概况和主要歌唱家的演唱特征与艺术成就。“传统是一条河”,这样可以更全面、更深入地了解男高音产生、发展的历史和内在的联系与规律。

第二章叙述了歌唱发声的位置和主观感受,对面罩唱法、高位置和气息的控制与运用等进行探索和分析,阐述男高音发声的生理机能和主观感受之间的相互关系。核心论点是采用面罩唱法与高位置的歌唱状态相结合的歌唱技巧,以解决男高音的科学发声和高音问题。

第三章从歌唱共鸣、头声唱法、歌唱(咬字)支点、音乐想象力等多个方面,论述男高音的歌唱技巧和发声现象。鉴于头声在歌唱中的特殊地位与作用,本书创造性地提出了“头声唱法”的歌唱概念,并阐释头声唱法的科学性与运用技巧。本书还提出了

在实践中应将“发声、咬字和气息运用”相统一的歌唱技巧,并对声乐艺术的音乐表现进行相关论述。

第四章是对本书中心内容的总结和概括。作为结语部分,主要介绍了建立科学的声乐概念和教学法方面的知识,以及歌曲演唱时需要注意的一些问题。

三、研究方法与创新点

本书首先是对中外男高音发展的历史规律和各个阶段杰出的男高音歌唱家的歌唱经验进行总结,对人体歌唱器官的活动机理、演唱技巧、歌唱的主观感受等方面进行具体论述。试图站在历史的角度,分析并总结前人的经典艺术成就,从多个层面发掘男高音声乐演唱的本质特征和规律,使男高音歌唱的科学概念更加清晰化、方法针对化、感受具体化。

在声乐这门技术性、实践性、艺术性都较强的学科上,无论是从事演唱、教学还是理论研究,都必须具备声乐的主观感受、生理机能以及理论上的知识,只有三者齐备才算得上是一位合格的声乐专业工作者,才有能力把声乐这种看不见摸不着的艺术,发展成为有据可依、有理可讲的艺术学科。声乐教师要能整体、全面地看待声乐艺术,遇到问题时能够有“高瞻远瞩、统领全局”的意识和眼光,进而从整体性上解决好声乐问题,而不是“头疼医头、脚疼医脚”。声乐学习需要把主观感受和歌唱器官的生理成因结合起来进行教与学。不管是民族、美声还是通俗唱法,所有声乐学科,不论其观点和方法怎样不同,目的都是一致的:即都是为了找准发声位置、打开喉咙、集中声音和发展共鸣;训练科学稳定

的发声位置、连贯的声音、清晰的声线,做到声音通畅、吐字清晰;更进一步的要求就是要达到音乐意境、内容和情绪的完整表现以及准确到位的表演。面对千千万万个“不同个性”的主体,应尽量做到因材施教。任何歌唱方法和技巧都不是万能的、也不能成为唯一的标准,我们要善于吸收和借鉴不同声乐学派的优点和长处,兼容并蓄、潜心研究,寻找到适合自己的歌唱方法,才能最大限度地发掘和开发歌唱者个人的潜能。

本书在主观感受的基础上结合人体生理歌唱器官的活动规律,详细介绍了高位置的歌唱状态和头声唱法的原理及应用,进一步揭示了男高音歌唱发声的现象和本质。一边谈歌唱时的主观感受,一边用肌体生理的反应做铺垫解释,对于一些无法解释的现象和疑问暂时搁置,留到以后或者待感兴趣的同行、学者、专家进行研究再认识。

本书有以下几个创新点:

(1) 在声乐领域首次提出“头声唱法”的歌唱概念,运用头声唱法有助于解决科学发声、统一声区和唱好高音。

(2) 在头部和面罩发声位置上塑造一张“歌唱的嘴”,将“发声、咬字和气息运用”三点融合统一在这张嘴上发声歌唱,提升歌唱发声的效能和科学性。

(3) 运用面罩唱法与头声唱法相结合的歌唱技巧,同时注意咽部机能的运用,可以顺利实现低、中、高声区之间的无缝对接。

(4) 本书提出了在头部发声位置上唱出去、用假声去结合真声、自上而下等歌唱方法。发声的方向只有向前和向下,或者吸着唱。

声乐作为一种实践性、技术性很强的艺术学科,理论上只能对其进行阐释,而不能代替歌唱实践本身。对于声乐的歌唱技巧和演唱技能,道理明白是一回事,能够做到是另外一回事,这对多数人来讲是另一种更高的境界。声乐学习要突破基本歌唱器官和声乐技巧的范围,多运用抽象思维和想象力去感悟声乐。对于前人总结的经典“声乐术语”,一定要尽量去亲身体会它的奥妙,理解它的内涵,才能最终提高我们的歌唱水准。

第一章

中外男高音声乐发展的历史沿革

研究男高音歌唱的技巧与艺术,有必要从源头上去了解男高音产生和发展的历史。本章主要是对中国民族声乐的演唱艺术和欧洲美声唱法男高音声乐发展的历史沿革进行梳理,从男高音演唱艺术的萌芽、发展到成熟以及对各个阶段主要歌唱家艺术特征的叙述,了解男高音发展的历史脉络,试图从中揭示男高音歌唱发声以及演唱艺术的一些特征。

第一节 中国民族声乐男高音发展的历史沿革

“民族唱法是泛指我国各个历史时期的各民族、各地区流传的形式繁多、种类丰富多彩的不同声乐艺术的演唱方法,包括各地区各民族

的民歌、戏曲和曲艺等说唱艺术,在近代结合多种歌唱艺术形式逐步发展起来的具有中国特色的一种歌唱表演风格,是中国歌唱艺术形式和歌唱艺术流派的总称。”^①中国民族声乐的演唱方法,主要是指进入20世纪以后,在中国土生土长的民歌、戏曲、曲艺等传统演唱艺术的基础上,结合西方美声唱法的长处,逐步建立和发展起来的一种符合中国人民审美理念的唱法,即当代的中国民族声乐唱法,也有学者称之为“中国唱法”。它是契合中国文化和人民审美需求的歌唱文化。“任何一个艺术品类的民族特色,都是内容和形式的和谐统一,它是由民族的思想感情、思维方式、心理素质及欣赏习惯凝聚而成,代表着一个民族的个性特色。民族特色不是时空的抽象物,它来源于这个民族的历史传统和现实生活本身的独特性。”^②这是民族艺术对于这个民族的广大人民群众具有特别的感染力和吸引力的原因所在。

在众多的演唱艺术中,戏曲可谓是中国近代最主要的艺术形式。在其发展的历史舞台上,戏曲唱腔中唱男高音角色的歌唱演员,比如京剧唱腔和豫剧唱腔等这些剧种里都是运用“假嗓”和“二本腔”的歌唱方法。传统的旦行演员,即男唱女声,从演唱上来说主要是运用二本腔,即“假声”演唱,音色较柔和纤细,适合在高音区演唱。这种唱法在声乐上叫作“假声”。例如,河南豫剧的旦行从整体上来说,用声方法就较为丰富,发声技巧也很讲究。这里所说男声的“假嗓”唱法,在音色和整体效果上与欧洲

① 郭建民.声乐文化学[M].上海:上海音乐出版社,2007:236.

② 张庚,郭汉城.中国戏曲通论[M].北京:中国戏剧出版社,2010:88.

早期阉人歌手的“假声男高音”有很多相似之处。男声“假声”的特点是：声音高亢、明亮、激昂，有一定的穿透力和柔韧性。但纯假声矫揉造作，声音单薄、尖锐，在中低声区发虚，声带工作负担较大，不利于嗓音歌唱能力的发挥。为了能够唱好高音，戏曲中的花旦、青衣、小生、小旦以及京剧中的男性旦角等和一些民歌歌手都会较多地使用假声歌唱。

目前，随着歌唱技术的进步，高音区的假声与中低音区的真声相结合的发声技巧弥补了单纯用真声或单纯用假声的缺陷，综合两者的优点和长处，可以拓宽音域、增强声乐艺术的表现力。中国民族声乐的真假声结合与美声唱法的真假声结合并没有实质上的区别。美声唱法讲究的是真假声的混合应用，真假声过渡时使用“掩盖”或“关闭”等换声技巧，良好的换声技巧让人听不出转换的痕迹，具有“一个声区”的特点。民族唱法由于声道相对较纤细明亮、发声位置和歌唱支点相对稳定、统一，在声区转换和高音上不采用“关闭”和“掩盖”技巧，也能唱好高音。

一、中国现代戏曲中使用高腔唱法的几个主要剧种

高腔，起源于江西弋阳，又称弋阳腔。其特点是表演质朴、曲词通俗、唱腔高亢激越、一人唱而众人附和，只用金鼓击节，没有管弦乐伴奏。自明代中叶以后，开始由江西弋阳向全国各地流传，并形成了不同风格的高腔，如川剧高腔、湘剧高腔、赣剧高腔等。

梆子腔，是对源于山西、陕西交界处的一种戏曲声腔系统的总称。其特点是唱腔高亢激越，以木梆击节。它在不同地区还形成了不同形式的梆子腔，如山西梆子、河北梆子、山东梆子，等等。