



高校艺术研究成果丛书

Series of College Research Results in Arts

声乐艺术 及其审美研究

王晓霞 著

Shengyue Yishu Jiqi Shenmei Yanjiu



中国书籍出版社
China Book Press

014036511



J616
21

声乐艺术 及其审美研究

王晓霞 著



Shengyue Yishu Jiqi Shenmei Yanjiu

J616
21



北航

C1723603



中国书籍出版社
China Book Press

112380310

图书在版编目(CIP)数据

声乐艺术及其审美研究/王晓霞著.--北京:中

国书籍出版社,2013.6

ISBN 978-7-5068-3593-0

I. ①声… II. ①王… III. ①声乐艺术—研究 IV.
①J616

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 149890 号

声乐艺术及其审美研究

王晓霞 著

丛书策划 谭 鹏 武 斌

责任编辑 蒲东春 牛 超

责任印制 孙马飞 张智勇

封面设计 马静静

出版发行 中国书籍出版社

地 址 北京市丰台区三路居路 97 号(邮编:100073)

电 话 (010)52257143(总编室) (010)52257153(发行部)

电子邮箱 chinabp@vip.sina.com

经 销 全国新华书店

印 刷 北京市登峰印刷厂

开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16

印 张 12.5

字 数 224 千字

版 次 2014 年 2 月第 1 版 2014 年 2 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5068-3593-0

定 价 42.00 元

版权所有 翻印必究

前言

声乐是一门技巧性、实践性都很强的艺术学科,是语言与音乐有机融合的艺术形式。声乐的理论是随着声乐实践的发展而发展的。声乐艺术及其审美是音乐中最基础也最重要的构成部分。声乐艺术运用的是人声这一无与伦比的表现手段,所以,它具有群众性和亲和力的特征,它是人们真情实感的体现,它能使音乐艺术的抒情本质在声乐中得到最充分的体现。在中外历史上,声乐歌唱艺术在不断的实践中得到了很大发展,先辈们在声乐艺术的理论和实践方面作出了杰出的贡献,诸如秦青、韩娥、金铁霖、周小燕、帕瓦罗蒂、卡鲁索等大师。中外各民族声乐文化通过不断交流、碰撞,推动了声乐艺术实践的发展。但是,与声乐实践相比较,有关声乐艺术审美的研究与探索则是零散的,特别是我国传统的声乐美学理论,一直散见于各个典籍之中。为了使歌唱艺术有一个更好的发展,我们一方面要对声乐的审美理论有个总结和归纳,另一方面还要在理论的基础上对现有的歌唱实践有所突破。

在内容和结构安排上,本书共设计了八个章节:第一章为声乐艺术基本理论,包括声乐艺术及其基本特征、声部的划分理论、声乐艺术的形式和声乐作品的类别;第二章为声乐技能技巧训练,从歌唱的姿态、呼吸训练、共鸣训练和技巧训练几方面进行分析;第三章为声乐的语言艺术,通过对汉语语音的基础知识、歌唱语言的音韵与收声和声乐语言的情感表达分析声乐的语言艺术;第四章为声乐艺术的心理研究,包括声乐艺术的感知觉、想象、记忆与情感,以及对紧张心理的调控;第五章为声乐艺术的风格与表现,分别对美声风格、民族风格、通俗风格的演唱进行了分析,之后综述声乐艺术作品的处理与表现;第六章为声乐的表演艺术,包括声乐表演的要素、舞台风度和排练艺术;第七章为声乐艺术的审美研究,分别从美学特征、审美原则、审美修养三个方面进行分析;第八章为声乐演唱中的嗓音保护,包括嗓音保护的常识、变声期的嗓音保护、常见的嗓音疾病及治疗方法。

本书的取材来源非常广泛,除了作者自身的研究成果和实践经验以外,

声乐艺术及其审美是备受世人瞩目的音乐艺术,需要经过不断地实践、探索、总结和提高,在漫长的过程中逐步完善,从而达到更高、更新的飞跃。

2013 年 5 月

目 录

第一章 声乐艺术基本理论	1
第一节 声乐艺术及其基本特征	1
第二节 声部的划分理论	3
第三节 声乐艺术的形式	9
第四节 声乐作品的类别	11
第二章 声乐技能技巧训练	27
第一节 歌唱的姿态	27
第二节 歌唱的呼吸训练	31
第三节 歌唱的共鸣训练	38
第四节 歌唱的技巧训练	46
第三章 声乐的语言艺术	55
第一节 汉语语音的基础知识	55
第二节 歌唱语言的音韵与收声	66
第三节 声乐语言的情感表达	72
第四章 声乐艺术的心理研究	79
第一节 声乐艺术的感知觉	79
第二节 声乐艺术的想象	83
第三节 声乐艺术的记忆与情感	88
第四节 声乐艺术中对紧张心理的调控	94
第五章 声乐艺术的风格与表现	101
第一节 美声风格的演唱	101
第二节 民族风格的演唱	109
第三节 通俗风格的演唱	115

第四节 声乐艺术作品的处理与表现·····	118
第六章 声乐的表演艺术·····	124
第一节 声乐表演的要素·····	124
第二节 声乐表演的舞台风度·····	131
第三节 声乐表演的排练艺术·····	138
第七章 声乐艺术的审美研究 ·····	144
第一节 声乐艺术的美学特征·····	144
第二节 声乐艺术的审美原则·····	158
第三节 声乐艺术的审美修养·····	167
第八章 声乐演唱中的嗓音保护 ·····	171
第一节 嗓音保护的常识·····	171
第二节 变声期的嗓音保护·····	181
第三节 常见的嗓音疾病及治疗方法·····	187
参考文献·····	192
后记·····	193
索引·····	194

第一章 声乐艺术基本理论

声乐是以人声的歌唱形式表达的音乐,是人在大脑高级神经系统指挥及意识与情感的心理支配下,通过发声器官的生理机能运动,产生物理声学效应,即高低、长短、强弱变化的乐音,采用丰富多变的声腔形式与语言的结合,发挥音乐与语言的综合感染力,以歌唱表演形态为载体,塑造音乐形象的艺术创造形式。

第一节 声乐艺术及其基本特征

一、声乐艺术的基本概念

声乐艺术是以艺术化的嗓音、语言化的旋律,塑造声腔与语言高度融合的听觉审美形象,并通过生动的表演产生视觉审美形象,表现音乐与文学的寓意与意境,借以抒发人的思想感情的一门音乐表演艺术。声乐演唱与表演,是歌唱者在一定音乐理论知识与修养的基础上,运用科学方法进行歌唱训练,使嗓音达到一定的审美规范,通过力求完善的技能、技巧与表现力,表现作品的思想与情感内涵的艺术实践过程,是技术性、艺术性相统一的审美与创造活动。

声乐艺术表演与歌唱,将写在纸上无声的声乐作品,变成有声的审美形象,从而体现作品的艺术内涵。声乐作品依靠演员有声的二度创作实现其审美价值。声乐艺术的提高依附于声乐作品的创作与发展,声乐作品的创作推动声乐艺术的演唱技能与表现力的提高。从而,反过来促进声乐作品的创作进一步繁荣与发展。

声乐,与俗称“唱歌”的概念不同。唱歌,是一个表层意义的概念,是对歌唱者从事艺术实践活动的形式表述,不具备学科意义。声乐,则具有学科理论与艺术规律、技能训练与审美表现等综合内涵,是一个学科属性的专业表述。

声乐艺术是理论性与实践性相统一,科学性与艺术性相结合,具有鲜明的艺术特征与特定的学科概念。声乐学科的内涵与外延具有人文科学与自然科学相融合的包容性、诸学科渗透的多元性、多学科交叉的广泛性,在学术研究领域具有广阔而深远的空间。

二、声乐艺术的基本特征

(一)声乐是用人声表达的音乐

音乐是表现人的情感的艺术形式。音乐艺术的形式众多、各具特色,通过不同途径、不同方式、不同音色的声音,表达人的内心感受,创造美的艺术形象。但是,唯有声乐艺术是用人声表达的音乐。人声是自然界最优美、最丰富、最具特色、最富表现力的声音。元代燕南芝庵《唱论》云:“丝不如竹,竹不如肉。”声乐艺术发挥人声的特性与独特表现力,形成人类最为直接的情感表达与艺术表现方式,是最具感染力的音乐表现形式。

(二)声乐是语言化的音乐

声乐是语言化的音乐,或谓音乐化的语言。音乐与语言的结合,是声乐艺术比较其他音乐艺术所特有的性质。声乐与器乐等其他音乐艺术形式比较,富有文学性;与单纯的语言艺术形式(朗诵、评书、相声等)比较,富有音乐性。声乐是音乐与文学的联姻。声乐艺术从作品的创作到演唱,包括文学语言——歌词的创作、音乐语言——旋律的创作,以及歌唱者二度创作的表演过程,从而把文学语言、音乐语言歌唱化、表演化、艺术化。声乐艺术所特有的艺术创造过程及艺术创造形式,造就了声乐艺术独具特色的美学价值。

(三)声乐是最具情感及表演性的音乐

音乐是情感的艺术。一切音乐艺术形式,都是以表现人的喜、怒、哀、乐为目标。声乐艺术,除了演唱者自己抒发感情外,更重要的是可以激起欣赏者的情感共鸣。在诸多音乐艺术形式中,声乐是采用人类最直接、最本能的方式表述衷肠、交流情感并引起听众感情共鸣的艺术形式。声乐演唱中的艺术表现,具有丰富的表演特点与内涵。因此,声乐艺术比较其他音乐艺术形式更富有鲜明的表演性。明代朱权《太和正音谱》中“一声唱到融神处,毛骨萧然六月寒”,足以表达声乐艺术最具情感与表演性的艺术感染力。

(四)声乐是最具普及性的音乐

声乐,从古至今都是人类最喜爱的一种音乐活动,也是一种参与最方便、最普及的情感表达方式。声乐既是最普及的审美活动,也是最普及的娱乐活动。当今世界,人类现代文明与文化生活水平的提高,大众传媒及信息手段的高度发达,使音乐文化生活的普及性达到空前的程度。声乐艺术的普及率更是大大超过其他音乐艺术形式及姊妹艺术。

第二节 声部的划分理论

声乐艺术按照人声的嗓音性别和年龄差异特点,可以分为女声、男声、童声三类;按音域的高低和音色差异及声部类别,及其在歌剧或合唱艺术中所担当的角色等不同表现特点,可分为女高音、女中音、女低音、男高音、男中音、男低音六个声部。

一、女高音

女高音(Soprano)的音域通常是 $c^1 \sim c^3$,甚至 d^3 、 e^3 或更高。根据音色、音域、演唱技巧和表现特征不同,女高音又可细分为抒情女高音、花腔女高音、戏剧女高音。

(一)抒情女高音

抒情女高音(Lyric soprano)的声音抒情、优美,宽广、秀丽,音色丰富、明朗,善于表达细腻而富于诗意的感情,擅长演唱优美抒情的歌曲旋律。

例如意大利作曲家普契尼的歌剧《艺术家的生涯》第一幕中《人们叫我咪咪》、《贾尼·斯基基》中洛莱达的咏叹调《我亲爱的爸爸》、莫扎特的《费加罗的婚礼》中伯爵夫人的咏叹调《求爱神给我安慰》等都属于抒情女高音演唱的咏叹调。中国作品《我爱你,中国》《大森林的早晨》等,也都是适于抒情女高音演唱的独唱歌曲。

比才《卡门》中的米开拉、莫扎特《费加罗的婚礼》中的苏珊娜,以及威尔第《奥赛罗》中的苔丝德蒙娜、《茶花女》中的薇奥列塔、普契尼《图兰朵》中的柳儿、《蝴蝶夫人》中的巧巧桑等都属于抒情女高音声部角色。

蜚声世界的国际著名抒情女高音歌唱家有:莱娜塔·泰巴尔迪(Renata

Tebaldi)、维可多利雅·安杰莱斯(Victoria De Las Angeles)、伊丽莎白·施瓦茨科普夫(Elisabeth Schwarzkopf)、凯瑟琳·巴特尔(Kathleen Battle)、基莉·迪·卡娜娃(Kiri Te Kanawa)、蒙特塞拉特·卡巴耶(Montserrat Caballe)等。

(二)花腔女高音

花腔女高音(Coloratura soprano)的音域为 $c^1 \sim e^3$, 甚至更高。声音轻巧灵活, 婉转而富有弹性, 音色清脆, 善于演唱快速、跳动的旋律和装饰性的华丽曲调, 多演唱抒发理想的作品或表现欢乐、热烈的情绪。例如俄国作曲家阿里亚比耶夫的《夜莺》、意大利作曲家贝内狄克特的声乐变奏曲《威尼斯狂欢节》、威尔第的歌剧《弄臣》中吉尔达的咏叹调《亲爱的名字》, 以及中国作品《春天来了》等都是适于花腔女高音演唱的典型曲目。

在女高音中还有兼有抒情女高音与花腔女高音特性的抒情花腔女高音。大多数抒情女高音亦可以掌握花腔的演唱技巧。许多女高音的声乐作品中常常写有花腔色彩的乐句。

抒情花腔女高音角色如威尔第《弄臣》中的吉尔达、列昂卡瓦洛《丑角》中的尼达、古诺《罗密欧与朱丽叶》中的朱丽叶、理夏德·施特劳斯《阿里阿德涅在纳克索斯》中的策宾妮塔、奥芬巴赫《霍夫曼的故事》中的奥林匹亚等。

此外, 也有戏剧性很强的戏剧花腔女高音角色, 如: 莫扎特《魔笛》中的夜后、《后宫诱逃》中的康斯坦茨、威尔第《纳布科》中的阿比盖勒等。

国际著名的花腔女高音有嘉丽·库契(Amelita Galli-Curci)、莉丽·庞斯(Lilly Pons)、琼·萨瑟兰(Joan Sutherland)、丽塔·史塔里希(Rita Streich)、爱狄塔·格鲁贝洛娃(Edita Gruberova)等。

(三)戏剧女高音

戏剧女高音(Dramatic soprano)是女声中最丰富、浓厚、有力的声音, 能表现激动、强烈的情绪, 善于演唱戏剧性的咏叹调。例如意大利作曲家威尔第的歌剧《阿伊达》第一幕第一场中《胜利归来》, 就是一首典型的戏剧女高音咏叹调。戏剧女高音通常比较少见。

最著名的戏剧女高音角色便是普契尼笔下的歌剧《图兰朵》中的图兰朵公主。在剧中, 图兰朵公主以戏剧女高音嗓音, 表现了她冷酷无情。还有威尔第的歌剧《麦克白》中麦克白夫人在第四幕第二场所唱的《一点血迹》也是一首戏剧女高音咏叹调。

贝多芬《菲岱里奥》中的列奥诺拉、威尔第《纳布科》中的阿碧洁莉、瓦格

纳《特里斯坦和伊索尔德》中的伊索尔德、《尼伯龙根的指环》中的布伦希尔、迈耶贝尔《新教徒》中的瓦伦丁、理夏德·施特劳斯《莎乐美》中的莎乐美、马斯卡尼《乡村骑士》中的桑杜扎女主人公等,皆属戏剧性女高音角色。

国际著名的戏剧女高音有:莱昂廷·普莱斯(Leontyne Price)、阿斯特里德·瓦内(Astrid Varnay)等。

国际著名女高音歌唱家玛利亚·卡拉斯(Maria Callas)是能胜任抒情、戏剧、花腔以及女中音角色的全能女高音,是世界声乐史上少有的奇才。

二、女中音

女中音(Mezzo soprano)的音域通常是 $g \sim g^2$, 发音能力强的可达 a^2 以上。女中音的音色丰富、柔和、圆润,低音区较女高音宽厚,有男性化的胸声,高音区比女高音丰满。例如法国作曲家比才的歌剧《卡门》就有具有代表性的女中音曲目。中国作品《打起手鼓唱起歌》《吐鲁番的葡萄熟了》等都是适合女中音演唱的曲目。

比较著名的女中音角色有:比才《卡门》中放荡的卡门、瓦格纳《尼伯龙根的指环》中的大地之母艾尔达和圣一桑的歌剧《桑松与达丽拉》中欺世盗名的达丽拉,以及瓦格纳《汤豪舍》中勾引良家子弟的维纳斯等。

国际著名的女中音歌唱家有:简妮特·贝克(Janet Baker)、玛丽琳·霍恩(Marilyn Horne)、特丽莎·贝尔干扎(Teresa Berganza)、切奇莉亚·巴托丽(Cecilia Bartoli)等。

三、女低音

女低音(Alto)是女声中最低的声部,音域通常是 $e \sim f^2$ 或 f^2 以上。女低音音色较女中音丰满、厚实,具有男性色彩,是在实际生活中比较少见的声部。在合唱中把女中音称为女低音。女低音演唱的曲目一般和女中音相通。

16、17 世纪是由男声来演唱女低音角色的,称之为高男高音。而在当时只有在喜剧性表演时才被安排使用。歌剧发展到 18 世纪,戏剧性的角色在剧中的比重越来越大,例如亨德尔《恺撒》中的柯涅利亚,她是一个比克利奥佩屈拉还要成熟的女性。由于女低音演唱的角色在歌剧中并不多见,通常不是主要角色。女低音除了扮演老妇之外,还扮演男性英雄,亨德尔、斯卡拉蒂的作品中出现过这类情况。

18 世纪末到 19 世纪的前半期是女低音的黄金时代。韦伯《奥伯龙》中

的国王侍从、罗西尼《湖上美人》中的马尔科姆等,均出色地发挥了这一声部的声音特色。

俄罗斯作曲家柴科夫斯基的歌剧《叶甫根尼·奥涅金》第一幕第一场的《奥尔伽的叙咏调》是一首典型的女低音独唱曲。女低音还可以演书童或少年,如多尼采蒂《夏莫尼的琳达》中的彼罗托、《路克莱莎·波其亚》中的奥西尼等。除了罗西尼的《灰姑娘》中的辛德瑞拉、《赛米拉密德》中的阿萨斯等角色之外,女低音的形象又常与荡妇、懒婆娘、老年妇女等联系在一起。例如蓬基耶利《欢乐的歌女》中的盲人母亲拉杰卡、瓦格纳《罗恩格林》中的女巫敖德路特等,还有格林卡的《伊凡·苏萨宁》中苏萨宁的养子瓦尼亚由女低音演员扮演,以及威尔第《假面舞会》中的尤丽卡等。

国际著名的女低音有:E.舒曼-海因克(Einestine Schumann-Heink)、朱莉娅·卡尔普(Julia Culp)、玛丽安·安德森(Marian Anderson)等。

四、男高音

男高音(Tenor)的音域通常是 $c^1 \sim b^2$ 或 c^3 。男高音是男声中最高的声部,按其音色特点可细分为抒情男高音和戏剧男高音。

(一)抒情男高音

抒情男高音(Lyric tenor)的音色明朗、甜美,抒情而富有诗意,适合扮演单纯的王子、浪漫的诗人、懵懂的少年等角色。例如意大利作曲家多尼采蒂的歌剧《爱的甘醇》中《偷洒一滴泪》、普契尼《艺术家的生涯》中的《冰凉的小手》、意大利民歌《啊,我的太阳》《飞吧,小夜曲》等就是典型的抒情男高音曲目。中国作品中适合抒情男高音演唱的曲目很多,如《在那遥远的地方》《乡音、乡情》等。

莫扎特《魔笛》中的王子塔米诺、《女人心》中的费尔南多、《唐璜》中的奥塔维奥、韦伯《自由射手》中的猎人马克斯,以及普契尼歌剧《艺术家的生涯》中的鲁道夫等都属于这类角色。

国际著名的抒情男高音歌唱家有:贝尼亚米诺·吉利(Beniamino Gigli)、弗里茨·翁德里希(Fritz Wunderlich)、卢恰诺·帕瓦罗蒂(Luciano Pavarotti)等。

(二)戏剧男高音

戏剧男高音(Dramatic tenor)的声音比较宏大,低声区较抒情男高音厚实,音色明亮、坚实有力,富于英雄气概,多表现感情强烈、戏剧性色彩浓厚

的作品。例如意大利作曲家列昂卡瓦洛的歌剧《丑角》中的《穿上戏装》和威尔第《奥赛罗》第二幕中的咏叹调《啊,永远再见了,神圣的回忆》等就是适合戏剧男高音演唱的曲目。戏剧男高音在男高音声部中是比较少见的。中国作品中专门为戏剧男高音写作的,从现有资料看,可以通过沈湘先生演唱的电影《夜半歌声》的插曲来领略其艺术特性。

兼有戏剧与抒情两者色彩的男高音亦可称为抒情戏剧男高音,如意大利作曲家威尔第的歌剧《游吟诗人》中的曼里科就是适合抒情戏剧男高音演唱的角色。当今世界著名三大男高音之一,西班牙歌唱家普拉西多·多明戈(Placido Domingo)即是抒情戏剧男高音。

威尔第《游吟诗人》中的曼里科和《奥赛罗》中的男主角奥赛罗、柴科夫斯基的歌剧《黑桃皇后》中的男主人公格尔曼等,都是典型的戏剧男高音角色。

国际著名的戏剧男高音歌唱家有:马里奥·德尔·莫纳科(Mario Del Monaco)、琼·维克斯(Jon Vickers)、朱塞佩·加克米尼(Giuseppe Giacomini)、弗兰科·科莱里(Franco Corelli)、卡洛·贝尔贡济(Carlo Bergonzi)等。

五、男中音

男中音(Baritone)的音域通常是 $a \sim f^2$,但在意大利和法国歌剧中,有时候要求男中音唱到 a^1 。男中音的音色既富有刚毅、雄壮有力的戏剧性,又充满着温柔的磁性。

男中音中有音域较高的、灵巧的抒情性男中音和戏剧性男中音,亦有低的男中音(称为 Bass Baritone)等。低的男中音也可以演绎大多数的男低音曲目,但较之男低音,低男中音的声音更加灵活,在高音区更有发挥余地。在欧洲音乐史上的浪漫主义时期,随着意大利作曲家应用音域的扩展,男中音的角色越来越多也更加复杂。因此,在罗西尼作品中男中音的音域与男高音相似并带有花腔,具有炫技性质,如《塞维利亚理发师》中的费加罗等。

抒情男中音是以抒情见长的高男中音,音域为 $f \sim g^2$ 或 a^2 。例如多尼采蒂《宠姬》中的国王阿尔方索十一世、威尔第《茶花女》中的阿芒、比才《卡门》中的埃斯卡米洛等均属此类。

抒情男中音咏叹调如威尔第《茶花女》中的《在普罗文察地方》、柴科夫斯基《叶甫根尼·奥涅金》中的《请不必否认给我写信》、古诺《浮士德》中的《我将离开故乡》、莫扎特《唐璜》中的《请你到窗前来吧》、《费加罗的婚礼》中的《你再不要去做情郎》等。

适合抒情男中音演唱的中国作品有《黄河颂》《多情的土地》《我的祖国》

妈妈》等。

戏剧男中音音域为 $e \sim e^2$ 至 g^2 。嗓音结实、浑厚,情绪激烈。例如瓦格纳《罗恩格林》中的泰拉蒙德、威尔第《奥赛罗》中的雅戈、穆索尔斯基《鲍里斯·戈杜诺夫》中的鲍里斯、列昂卡瓦洛《丑角》中的托尼奥、贝尔格《沃采克》中的沃采克等均属这一类型,其中有的角色(如沃采克)的音色更接近于男低音。

国际著名的男中音有:杰拉德·苏哉(Gerard Souzay)、提托·戈比(Tito Gobbi)、汉斯·霍特(Hans Hotter)、迪特里希·费舍尔-迪斯考(Dietrich Fischer-Dieskau)、赫尔曼·普莱(Hermann Prey)、蒂塔·鲁福(Titta Ruffo)、塞里利·米勒斯(Sherrill Milnes)等。其中,汉斯·霍特是典型的低音男中音。

六、男低音

男低音(Bass)音域通常为 $e \sim e^2$ 或 f^2 。其音色浑厚、深沉,擅长表现苍劲、沉着、庄重、雄壮的情感。按音色的特点还可细分为抒情男低音、戏剧男低音和深厚男低音等。例如莫扎特的歌剧《魔笛》中的《在这神圣的殿堂里》、俄罗斯民歌《伏尔加船夫曲》、中国歌剧《白毛女》中的《杨白劳》等,都是适合男低音演唱的曲目。

抒情男低音声音流畅、低沉,时而亦显轻快、抒情,富于歌唱性。音域通常为 $d \sim d^2$ 或 e^2 。法国歌剧开始重视这一声部。如作曲家德利布的《拉克美》中用了偏高的抒情男低音扮演拉克美之父尼拉康塔,托马斯《迷娘》中的老老师洛塔里奥等。俄国的作曲家也会把歌剧主角交给这类男低音,例如格林卡的《伊凡·苏萨宁》中的男低音伊凡·苏萨宁等。

戏剧男低音音域与一般男低音相仿,区别是可适当向上下移动,富于戏剧激情。另外还有专演丑角的滑稽男低音,声音轻巧灵活、节奏自由,与专演正派角色的庄重深沉的男低音形成鲜明的对照。如古诺《浮士德》中梅菲斯托费勒的《魔鬼小夜曲》等。

深厚男低音是人声最低的声部,音域一般为 $c \sim d^2$ 。音色宽厚低沉,表情庄重沉稳,往往被指派饰演地位显赫的角色:神灵、国王,如瓦格纳《汤豪舍》《罗恩格林》等;祭司或神父,如威尔第《命运的力量》《唐卡洛斯》等;具有威望的父亲,如瓦格纳《纽伦堡名歌手》、托马斯《迷娘》等。

男低音在喜剧中可以担任喜剧性的角色,如好色老头以及昏庸仆人等,多尼采蒂的《唐帕斯夸勒》便是这类典型,还有莫扎特《唐璜》中的里波莱罗等。除此之外,他们还能在正歌剧剧中扮演某些沉郁的角色,例如在威尔第的

歌剧里常用来扮演国王与主教。莫扎特《魔笛》里的大祭司萨拉斯托的角色是典型的深沉男低音嗓音,《唐璜》中的石像也是男低音。

俄国男低音以胸腔发声,形成特殊音色,低沉浑厚得像是来自大地的黑暗之声,最著名的角色便是穆索尔斯基所创作的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》中的鲍里斯·戈杜诺夫一角。

国际著名的男低音歌唱家有:费多尔·伊万诺维奇·夏里亚宾(Fyodor Ivanovich Chaliapin)、艾齐欧·平扎(Ezio Pinza)、鲍里斯·克利斯多夫(Boris Christoff)、齐萨·谢皮(Cesare Siepi)等。

第三节 声乐艺术的形式

声乐艺术的形式,包括独唱、重唱、对唱、合唱、齐唱、轮唱等。

一、独唱

一个人演唱称为独唱(Solo)。演唱时一般用钢琴或小乐队、交响乐队等伴奏。任何声部都可以采用独唱的形式。因性别和个人的条件、音色不同,可分女高音、女中音、女低音、男高音、男中音、男低音独唱等。

二、重唱

两个或两个以上的不同声部的歌唱者,按照各自声部的不同旋律,重叠演唱同一首歌曲称为重唱(Ensemble)。根据声部和人数的不同,可分为二重唱、三重唱、四重唱等。重唱可以在男女各声部中交叉组合,可以细分为女声二重唱、男声二重唱、男女声二重唱、女声四重唱、男声四重唱等,在歌剧中尤其如此。重唱曲是歌剧中重要的组成部分,歌剧中两个或两个以上的人物角色进行感情交流的表现方式多用重唱形式,包括男女声二重唱等。例如《茶花女》中的“饮酒歌”、《艺术家的生涯》中的“爱情二重唱”等。另外还有在《弄臣》中著名的四重唱、《拉美莫尔的露契亚》中的六重唱等。

重唱在歌剧中对于衔接剧情、增添效果十分有效。一是重唱曲通过和声与对位的技巧,可以使几个人同时用各自的特性音调歌唱,来表现同一内容或完全不同的内容,造成生动的戏剧性和立体化的效果。

二是重唱有助于精简篇幅,例如一段四重唱,至少在时间上压缩了四个

人物各自的宣叙调和咏叹调,直接表现戏剧冲突或人物的情感交融,同时集中了他们的审美注意。由于重唱可以使几个角色内心世界同时得到展示,并相互影响,这就使得歌剧的音乐具有一定程度的交响化的意义,深化了内容表现。

三是重唱可以用于控制剧情发展的速度。在喜剧中,一般的重唱都会以快于生活中对话的速度进行,以求效果。而在正剧或悲剧中又会以从容的速度进行,这样就有助于控制戏剧发展的进程。

四是在浪漫主义歌剧时代,作曲家们常常以重唱作为高潮的铺垫。通常一段戏剧的发展总是由单一角色的戏剧行为和心理阐述转向多角色的行为和复杂的心理发展,所以,在大多数的作品中重唱都会在一场之末或者是终场出现,作为总结。例如威尔第创作的歌剧《欧那尼》最后就以三重唱结束。

重唱除了与乐队结合之外,也可以与合唱结合,典型的例子当数普契尼《托斯卡》中第二幕从幕后教堂飘出的合唱反衬斯卡尔皮亚审讯卡拉多西时的二重唱等。

三、对唱

两个人对答式的演唱称为对唱(Antiphon),形式较为活泼,对唱与重唱不同,所演唱的是单声部歌曲。根据声部的不同还可分为女声对唱、男声对唱、男女声对唱等。

在我国,对唱形式在民歌中应用得非常普遍:在民间,尤其是少数民族地区,对歌经常是青年男女表达爱情的重要方式;在国外,非洲部落居民聚会商讨重大问题或进行宗教仪式时,经常利用对唱的方式交流;在欧洲许多国家的民间聚会中也经常利用对唱方式载歌载舞。

四、合唱

两组或两组以上的歌唱者,按照各自的旋律曲调,同时演唱同一首歌曲称为合唱(Chorus)。一般合唱多采用钢琴、手风琴或其他乐器或乐队伴奏。没有乐器或乐队伴奏的称为“无伴奏合唱”;纯粹由男声、女声或童声组成的合唱称为“同声合唱”;由男声和女声混合组成的合唱称为“混声合唱”。根据声部还可分为女声二部合唱、女声三部合唱、混声四部合唱等。

我国的合唱是在19世纪末到20世纪初的清朝末年从西方传入的。学堂乐歌时期,李叔同的《春游》《送别》,赵元任的《海韵》,黄自于1932年创作