



高校艺术研究成果丛书

Series of College Research Results in Arts

声乐

理论研究与技巧训练

许倩 著

Shengyue Lílun Yánjiū Yǔ Jìqiào Xùnliàn



中国书籍出版社

China Book Press

014036513



J616
22

声乐

理论与技巧训练



J616
22

Shengyue Liliun Yanjiu Yu Jiqiao Xunlian



北航

C1723605



中国书籍出版社
China Book Press

012280510 .

图书在版编目(CIP)数据

声乐理论研究与技巧训练/许倩著. —北京:中

国书籍出版社, 2013. 8

ISBN 978-7-5068-3702-6

I. ①声… II. ①许… III. ①声乐理论—研究②声乐
训练—研究 IV. ①J616

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 200934 号

声乐理论研究与技巧训练

许 倩 著

丛书策划 谭 鹏 武 斌

责任编辑 蒲东春 成晓春

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 11.25

字 数 202 千字

版 次 2014 年 2 月第 1 版 2014 年 2 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5068-3702-6

定 价 42.00 元

版权所有 翻印必究

前言

声乐,是音乐艺术的形态之一。声乐艺术是一种以人的嗓音作为创造工具、以声音的形象来反映现实生活、以声音为载体抒发丰富思想感情的艺术。随着人们物质生活水平的提高,爱好声乐、渴望学习歌唱的人越来越多,他们都希望能通过一定的途径来提高自己的歌唱水平,在轻松愉快的歌声氛围中陶冶自己的情操。

声乐是训练学生用科学的发声方法进行歌唱的一门学科,它必须通过人声的演唱来完成有声形态的音响创造。每一个歌唱者都希望自己的演唱水平能达到一定的艺术高度。但是,演唱者如果对于歌唱艺术方面的学问一无所知或知之甚少,那么,要想演唱水平达到一定的高度,几乎是不大可能的。学好发声的一些基本原理和声乐知识,能有助于声乐学习者尽快地掌握歌唱方法。对于一个声乐爱好者而言,若想掌握好声乐的相关技能,不仅要掌握好理论性知识,而且还要与实践相结合。因为理论来源于实践,理论的价值通过实践体现出来。

声乐是一门多学科总体构成的综合性边缘学科。首先,从人体嗓音的发声生理机能来观察,它包含发声音响的物理性、人体歌唱发音的生理性、人体歌唱控制的生理系统。其次,从人的心理机能来观察,它又包含了十分鲜明的心理特征。此外,如果说声乐是人声唱出的带有语言的音乐,那么它也就必然联系着语言学的内容。最后,声乐还属于表演艺术的范畴,它的表演性也是显而易见的。

本书由七章构成,涉及声乐学理论基础知识和技巧训练知识。第一章声乐的基础理论,介绍了与歌唱有关的正确歌唱姿势、男女声部的划分、几种常见的唱法(美声、民族、通俗)。第二章歌唱发声及其训练,介绍了呼吸器官、发声器官、共鸣器官的原理,以及歌唱正确发声的基础训练和发声中需要注意的问题。第三章声乐常用语言及训练,介绍了声乐常用语言、声乐语言的民族风格以及汉语发音训练与语调处理等语言学相关知识,让歌唱者将理论知识运用到歌唱实践中,在歌唱中更好地咬字与吐字。第四章声

乐演唱的技巧性训练,讲述了稳定喉咙、混声技巧以及扩展音域的方法及训练,重点在于培养歌唱者的演唱技巧,让歌唱者更好地表现歌唱艺术。第五章声乐作品的分析与处理,介绍了如何分析和理解作品,如何把握作品的思想感情、音乐风格,以及完成作品演唱的技术要求。这部分主要让歌唱者学习如何感受音乐、表现音乐,培养歌唱者对音乐的二度创作能力。第六章声乐活动中的心理研究,介绍了声乐活动中的心理特征以及歌唱时不良的心理表现及纠正方法,让歌唱者认识歌唱与发声的内在规律,对歌唱活动和发声动作进行调节与控制,从而提高歌唱者的心理素质和学习能力。第七章舞台表演实践,介绍了舞台的基本常识以及表演的台风、形体的运用,让歌唱者更好地掌握舞台形体表演的技巧和合理运用,把艺术作品变为可听可视的音乐形象。

综上所述,本书注重声乐的理论基础研究与技巧训练的有机结合,从而让歌唱者在学习的过程中,把理论与实践相结合,进而更透彻地掌握声乐的相关技能。本书在撰写的过程中,吸收和借鉴了大量前人的研究成果,并在此基础上作出了进一步研究。由于时间仓促,加之作者水平有限,书中难免有不全面、不准确之处,还请各位专家学者予以指正,从而在此基础上继续探索、不断进步。

作者

2013年6月

目 录

第一章 声乐的基础理论	1
第一节 歌唱的姿势	1
第二节 声部的划分和确定	3
第三节 常见的几种唱法	7
第二章 歌唱发声及其训练	24
第一节 歌唱的发声器官及发声原理	24
第二节 歌唱发声的基础训练	33
第三节 练声曲的选择与运用	42
第四节 发声训练中需要注意的问题	47
第三章 声乐常用语言及训练	53
第一节 声乐的常用语言	53
第二节 声乐语言的民族风格	55
第三节 汉语的发音训练与语调处理	58
第四节 十三辙与归韵训练	66
第五节 美声常用语言的发音特点及其训练	77
第四章 声乐演唱的技巧性训练	89
第一节 喉头稳定与打开喉咙的训练	89
第二节 换声、混声的训练	95
第三节 扩展音域的训练	102
第四节 正确处理歌唱中对立统一的问题	106
第五章 声乐作品的分析与处理	112
第一节 对作品背景知识的分析与把握	112
第二节 对作品音乐要素的分析与处理	120

第六章 声乐活动中的心理研究	135
第一节 声乐活动中的心理特征	135
第二节 不同类型的声乐心理调控	145
第三节 不良歌唱心理及其纠正	153
第七章 舞台表演实践	157
第一节 舞台的基本常识	157
第二节 表演的台风	162
第三节 舞台表演中形体的运用	164
参考文献	170
后记	172
索引	174

第一章 声乐的基础理论

第一节 歌唱的姿势

一、歌唱姿势与歌唱发声的关系

在唱歌训练中,首先要有正确的歌唱姿势。因为歌唱姿势影响歌唱时的呼吸和发声器官的机能。“姿势是呼吸的源泉,呼吸是发声的源泉”。这句话说明了歌唱的姿势在声乐学习中的重要作用。因此一开始学习声乐,就需要理解歌唱姿势与歌唱发声的关系。

首先,正确的歌唱姿势是歌唱发声的基础。只有掌握正确的姿势,才能使歌唱器官的各个组成部分互相配合、互相协调。姿势的正确与否直接关系到呼吸的状态、气息的运用、喉头的位置、声带的运动、腔体的共鸣;影响着发声时整个发声器官之间的协调和配合;决定着歌唱时身体的着力点,同时也表现出歌唱者的心理和精神状态。不正确的歌唱姿势,往往会带来不正确的发声。如:挺着肚子、凹着胸唱,就会影响呼吸和共鸣;伸长脖子唱,脱离气息,就会发出喊叫的声音;端肩、锁肩、上胸过紧等不正确的歌唱姿势,会造成呼吸紧、气息浅等弊病;双腿站立松垮、身体重心不稳等,会失去呼吸的支点;颈部紧张、下巴僵硬等,会影响声带的正常运动;仰头、伸脖、翘下巴等,会引起喉头位置不稳定等。

其次,正确的发声姿势是运用和把握各种歌唱技巧的基础。歌唱技巧需要在正确的生理机能控制与运动的基础上去进行歌唱的技术性表现与艺术性发挥。所谓技巧性发声是指充分运用嗓音变化的技巧,如音色变化的发声技巧,假声的发声技巧或颤音、跳音、滑音等发声技巧去适应歌曲的艺术形象表现。而这些发声技巧的表现无不与正确地把握发声姿势密切相关。

最后,歌唱者不仅要用歌声表达歌曲的思想感情,同时还要通过形体和

动作表演来塑造艺术形象,使歌唱表演更加美丽动人。而正确的歌唱姿势正是形体和动作表演所不可缺少的重要条件。一般来说,歌唱者在精神上应力求饱满、挺拔、沉稳、振奋有生气,姿势要求亲切、自然、朴实、大方,并适应不同声乐作品内容的表达要求,完成声乐艺术的创造。

二、正确的歌唱姿势

(一)身体姿势

准备唱歌或进行发声练习时,身体应保持自然直立,上身放松,下半身稳而不僵,使整个身心处于精神饱满、生气勃勃的状态。双肩、双手自然向下放松,全身重力均匀分布在双脚上或放在单脚上,重心稍靠前。两脚间距同肩宽,前后分开站立,支撑点可以前脚与后脚相互交换,以便歌唱时保持重心平衡。腿可以适当放松,臀部收缩靠前,背部挺直,肋肌有向外微微扩张感,整个身体既不可以僵硬呆滞,也不可以松垮闲散,保持一个有助于发声的正确状态。演唱时可根据歌曲的内在情感加入少许动作,但动作要简练自然,避免矫揉造作,以免影响舞台形象。

(二)头部姿势

头部姿势要求端正、自然、适度,既不过分高仰,也不过分低垂。这是因为如果高仰头或头过分低垂时,喉结便开始向上下移动,喉咙僵紧,从而阻碍了声音在咽腔与鼻腔中的自然共鸣。喉结应在正常位置上保持稳定,这样可以使咽腔与鼻腔保持一定距离,形成一个空间,使声音的共鸣变得宽大而宏亮。

(三)面部表情

面部是抒发内在情感的重要部位,如喜怒哀乐等种种情感动态,都来自面部的情感变化与表现。一般来说,歌唱时面部肌肉放松,表情自然地随演唱内容的变化而变化。但一些不良习惯的面部表情动作,如挤眉弄眼,噘嘴斜鼻或摇头晃脑等都不仅有损形象的美观,而且妨碍正常的发声。因此不必要的面部抽动,会使喉结和嗓音引起明显的反射作用而改变音色。

总之,歌唱的正确发声姿势既要保持自然、放松的状态,又要有持久平稳的歌唱生理运动的感觉,做到端庄大方,纵情歌唱时才能神态自若。当然要想获得一个正确的歌唱发声姿势,也需要经过一定的训练。

第二节 声部的划分和确定

一、声部的划分

在歌唱艺术实践活动的历史发展过程中,根据人声的生理状态、表现声乐作品的内容和形式的需要,把歌唱声音分为高、中、低不同声部。从歌唱声音的音域、音质和音色来衡量则可分为高音、中音、低音。由于成年男女声的音域各不相同^①,大致相差八度,因此,成年男女声部可分以下六类。

(一)女高音

女高音,是指女声(或男子假声)中音域“最高的”声部。她们的音域在未经训练时一般在 $c^1 \sim c^2$,训练后可以达到两个八度以上($c^1 \sim c^3$)。女高音从音色、音质和风格上,又可以细分为以下几种类型。

1. 抒情女高音

抒情女高音的音域一般为 $c^1 \sim c^3$,其音色明亮而清脆,声乐轻柔而甜美,气息委婉,行腔连贯,富于线条感。它以细腻的情感处理、流畅起伏的如歌旋律见长。适合演唱抒情优美而富于歌唱性的作品。如中国作品《我爱你,中国》,外国歌剧中的角色有比才《卡门》中的米卡埃拉,以及德沃夏克《水仙女》中的水仙女等。

2. 戏剧女高音

戏剧女高音是 19 世纪后半期出现的音色类型,它的音域一般在 $b \sim b^2$ 或 c^3 之间,音量比抒情女高音大。戏剧女高音的高音区音色激情饱满,中低声区声音音质壮实有力而又浑厚,音色明亮而又稍暗;吐音结实,气息支撑有力;往往通过爆发性的大跳音程和夸张的节奏变换来表现激昂不安的情绪。如意大利作曲家威尔第的歌剧《阿伊达》,普契尼的歌剧《图兰朵》中的公主等。

在国外的许多歌剧作品中,要求演唱者具备更宽广的音域和更大的音量,善于变化声音色调,以适应更复杂的角色类型的表现。因而抒情性和戏剧性相结合的声音便普遍存在于歌剧中。无论是抒情女高音还是抒情男高

^① 男女童声的音域和音色相近似,无高、中、低音之分。

音,都要求在抒情风格中强化音色的紧张度,运用坚实有力的发声和富于激情的情感状态将音乐推向戏剧性高潮。如《蝴蝶夫人》第二幕唱段中力度、节奏、音色变化多端;心理描写跌宕起伏;高潮处,尤其是最后一段变化再现的声音要求加上乐队的渲染烘托,种种表现都充满了抒情性和戏剧性的演唱激情。

3. 花腔女高音

“花腔”一词源自德文 Koloratur,是指旋律精巧灵活的装饰。演唱具有一定的难度,音域较广,通常在 $c^1 \sim c^3$,部分花腔女高音在高音区又可以唱到 f^3 。此类高难度的演唱往往带有器乐化的特点,例如快速的音阶式、分解和弦式、颤音式、同音反复式的音调进行以及带有宽阔音程顿挫跳进。花腔女高音的音色圆润、明亮,运转灵巧、机敏,以高音的极端区域作轻盈自如的跳跃而见长。如中国作品《军营飞来一只百灵》;歌剧代表有莫扎特的《魔笛》中夜后的“复仇”咏叹调等。

(二)女中音

在意大利文中,“Alto”一词原意为“高”,是男声用假声达到的女声音区。15世纪中叶,Alto相当于女低音。17世纪时,女性歌手登上巴洛克歌剧舞台后以Alto称呼女声的中音。女中音的音量较大,音色浑厚、丰满、甜美。其音域在未经训练时一般在 $b^1 \sim f^2$,训练后一般可达到两个八度以上($a \sim a^2$)。女中音在唱 b 、 c^1 、 d^1 这几个音时比较浑厚、结实、有力,唱至 e^1 和 f^1 时可能会出现不稳定,声音变弱。在 e^1 或 f^1 以上整个中声区都明亮有力。有些女中音也能够达到 c^3 ,但不如女高音唱得轻松,高音区音色稍暗。如中国作品《打起手鼓唱起歌》。

在美声唱法中,女中音比较注重音色的宽厚感。由于女中音常常扮演非正面的角色,她们会弄出很多紧张的情节来,因此,女中音的音色多半带有戏剧性的色彩。

(三)女低音

女低音在声乐作品中不为多见,特点是气息悠长、线条清晰。她们的音域在未经训练时一般在 $g \sim d^2$,训练后一般也可以达到两个八度以上($e \sim e^2$)。女低音在 $g \sim d^1$ 这个低声区的声音宽厚有力,到 e^1 声音会变弱,出现不稳定;在 e^1 以上中音区明亮有力,高声区声音变弱变暗。女低音的音色低沉、坚实、浓重,适宜演唱感情深沉而稳重的作品。

(四)男高音

男高音的音域在未经训练时一般在 $c^1 \sim c^2$, 训练后可达到两个八度以上($c^1 \sim c^3$)。男高音在唱到 f^2 或 $\sharp f^2$ 时, 往往会出现一个“坎”, 在换声区之后又会恢复明亮的高音。男高音的低声区比较弱, 但随着声音的升高, 音量会逐渐增大, 中声区以上声音明亮有力。

男高音根据音色和风格又可分为以下几种类型。

1. 抒情男高音

抒情男高音强调音色的明亮、气息的流畅, 声音优美柔和, 富于歌唱性。其音域一般在 $c^1 \sim b^2$ 或 c^3 之间, 音质温和优美, 音色明亮, 抒情性强, 适宜演唱各种抒情性的作品。如中国作品《在那遥远的地方》《草原之夜》, 歌剧代表作品有普契尼《图兰朵》中卡拉夫的咏叹调《今夜无人入眠》等。

2. 戏剧男高音

戏剧男高音的角色以其音色厚实、饱满, 精力充沛而见长, 其音域在 $c^1 \sim b^2$ 或 c^3 之间, 声音厚实、雄壮、有威力, 富有戏剧性, 具有男性的英雄气概。适宜演唱慷慨激昂、感情激烈的作品, 常扮演坚定、沉着的正面人物和英雄人物。如意大利作曲家列昂卡瓦洛的歌剧《丑角》中的《穿上戏装》。

戏剧男高音在戏剧性或悲剧性特定情景中, 通过声音显示出慷慨激昂的炽烈情感。在感情迸发时, 往往带有宣叙调的特点。如威尔第《奥赛罗》中的奥赛罗以及比才《卡门》中的霍塞等, 都是属于这一类型。

3. 轻快性男高音

轻快性男高音音质轻巧、灵活, 音色明亮清脆, 其音域在 $c^1 \sim c^3$ 或 d^3 , 能演唱各种装饰音和华彩乐段。

另外, 还有抒情兼戏剧男高音, 音色、音域、力度等特征介于抒情与戏剧性男高音之间。

(五)男中音

从音色、音质上可进一步分为高男中音和低男中音, 他们的音域在未经训练时一般在 $b^1 \sim f^2$ 之间, 训练后可达到两个八度以上($a \sim a^2$)。低声区一般较弱, 在 $b \sim d^1$ 这几个音域就开始比较有力了, 中声区声音浑厚、响亮。在 $b^1 \sim d^2$ 音量较大, 音色粗犷、丰满、厚实。如中国作品《夕阳红》、奥地利作曲家莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》。

抒情男中音又可分为以下三种类型。

1. 抒情男中音

抒情男中音的音域在 $f \sim g^2$ 或 a^2 之间,其音色温暖内敛。如威尔第《茶花女》中的阿芒、比才《卡门》中的埃斯卡米洛等均属于此类。

2. 戏剧男中音

戏剧男中音的特点是嗓音结实浑厚,情绪激烈,其音域为 $e \sim e^2$ 直至 g^2 。

3. 炫技性的男中音

此类型的男中音音域近似抒情男中音,但擅长语言、节奏的快速机智的表演。如罗西尼《塞尔维亚理发师》中费加罗著名的快速咏叹调《请让开路》就是典型的炫技性男中音表演风格。

(六)男低音

男低音从音色音质上可以分为滑稽男低音和庄重男低音。他们的音域未经训练时一般在 $g \sim d^2$,训练后可达到两个八度以上($e \sim e^2$)。男低音从 g 开始整个低、中声区低沉有力,从 c^2 开始声音变弱,唱高音困难。男低音音色低沉、雄浑、苍劲。如中国歌剧《白毛女》中的《杨白劳》、俄罗斯民歌《伏尔加船夫曲》。

男低音可以细分为歌唱男低音、戏剧男低音、深沉男低音、丑角男低音。

二、如何确定声部

把音域作为划分声部和声种的唯一标准是片面的。但是不能否认音域在划分声部中是一个重要的依据,这只能是歌唱者声音的属性之一。同时还应该考虑歌唱者的换声点、音质、音色,以及形成歌唱者音质、音色的生理条件。如歌唱者声带长短、厚薄,共鸣腔体的大小,也是影响歌唱者声部的依据之一。

一般来说,花腔女高音的声带短而薄,戏剧女高音的声带宽而长。另外口咽腔的比例也会影响声部的音色。有个别人口咽腔较大,但声带并不完全具备戏剧男、女高音或男、女中音的条件,有时也可有较接近本声部的音色产生。所以不能只依靠某一条件来划分声部,而要看综合的因素。

有时我们会遇到某些男女高音声音宽厚,色彩与男女中音相差无几;有些男女中音,他们也能唱到男女高音同样的高度,一时难以判断。对于这样的歌唱者的声部,不要急于下结论,可通过中声区的训练,观察其常用音域及其在向上下二方扩展音域时,向哪一端伸展更为容易。

前面已经讲了各声部声种的音色、音质特性,因此在划分声部时不能忽略多方面的因素。特别是初学声乐的人,他们所具有的音域,并不能完全反映他的声音本质,因此过早地划定声部、声种,实际上并不利于他们学习声乐。

综上所述,声部的确定应把音色作为首要条件,再综合音域、音型及生理的条件来全面衡量。因为音色代表着声音的特点和性格,表达声音的本质,也标示着他的音型和音域。可以在保持他声音的特色下去发展他的声音,包括扩展音域、扩大音量等。如可以使学生的声音在比较自然、比较轻松的情况下得到进展,在适合他声音的特点下去发挥他的潜力。根据他的天赋条件去塑造他的声音,而不是脱离客观的条件去臆造出一种你认为“正确”的声音来。

由此可见声部的划分,一定要讲究科学性、灵活性。在特殊情况下要特殊处理。

第三节 常见的几种唱法

一、美声唱法

(一)美声唱法的内涵

美声唱法译自意大利文(Bel Canto),“贝尔康多”意为美好或美妙的歌唱,是17世纪以来意大利歌唱家对声乐艺术及技巧的统称。在意大利美声学派的渊源下,美声唱法又相继发展和确立了德国学派、法国学派、俄罗斯学派、英国学派。由于它的发声科学,声音优美,表现丰富,得到世界公认和接受,因此它是世界公认的最完美的声乐艺术。其特点归纳起来有:音域宽广,声区统一;声音连接圆滑和优美;明亮松弛,讲究高位置;灵活华彩,轻巧俏丽;重视呼吸,用气歌唱;注意内涵,表演丰富等。

美声唱法含有歌唱方法的技术、演唱风格的表现、艺术审美的标准等多重内涵,具有一整套区别于其他声乐演唱形态的系统而规范的训练标准及美学原则,成为其特有的艺术形态特征定位。美声唱法在演唱技术、声音形态与艺术表现方面有着一些标志性的规范要求:严格的呼吸控制技术;正确的起音;发音纯净、柔美、明亮,在整个歌唱音域的范围保持声音的均匀、圆润,金属般悦耳的音质;富有穿透力的共鸣;柔韧、连绵、流畅的连音歌唱;

优美的颤音;音量控制的强弱变化;宽广的音域,统一的声区;具有丰富表现力的高难技术手段和歌唱技巧;精美的语言表述;华彩优美的声腔;深刻而动人的情感表现等。

美声唱法经历长时期的发展,形成一套成熟的歌唱形态与技术技巧方法,积累了一套传统的训练方法,并构成完整的艺术表现与审美体系。美声唱法的演唱方法科学性强,发声技术技巧几乎达到人声潜力的完善境界,歌唱音域宽广,声音优美动听,具有卓越而丰富的表现力及美学价值。

美声唱法的发展经历了阉人歌手盛行时期所创造的偏重轻快、华丽的花腔唱法和注重强烈戏剧效果的歌唱风格两个阶段。正是这些阉人歌手创造了美声唱法的黄金时代。但由于歌剧艺术的发展使得管弦乐队的编制有了大幅度的扩充、歌剧院和音乐厅的规模扩大、歌剧脚本的主题倾向于戏剧性的深化等。因此,着重于声音的华彩性,表现辉煌性的传统唱法,就不能适应这种发展的需要而趋于没落,取而代之的是,比传统唱法喉头位置较低的,能发出明亮、丰满、圆润,具有金属般音质声音的一种新的发声方法,以表现充满“人文主义”内涵的强调个性特征的歌剧角色。所以,美声唱法后来也被称为“欧洲歌剧唱法”。

(二)美声唱法的技巧特征

现在已为世界广大声乐爱好者所熟悉的是意大利美声唱法,它的一些主要风格特征甚至已作为艺术原则被广泛运用于声乐教学与训练当中。美声学派在演唱技术、声音形态与艺术表现方面有着如下一些标志性的规范要求。

第一,要有良好的气息。吸气有一定深度,用横膈膜向下推动腹部来增加气息容量。美声唱法要求所有的声音必须在深气息的配合与有力支持下发出来,特别是在声音的色彩与力度变化、高音区的华彩乐段方面,应体现出控制气息的良好技术。气息的良好控制,在美声唱法中,不仅是一种技术,更是一种艺术,有很多艺术构想都是通过气息的调控得以表现的。

第二,要有科学的起音。发声时,发声器官各部肌肉保持自然放松,在引发声音时的瞬间应达到很高的熟练程度。因为良好的起音是一切好的歌唱的基础。掌握多种“起音技术”不仅是发声的需要,同时也是音乐表现的需要。

第三,要有优美统一的音色。歌唱时保持吸气状,声音始终唱在气息上。中低声区声音靠前集中于“面罩”,运用混合声区、混合共鸣,混合使用真假声。发音时要纯净、柔美、明亮,声音要保持均匀、圆润,有金属般悦耳的音质,富有穿透力的共鸣,柔韧、连绵、流畅的连音,优美的颤音,音量的强

弱控制以及宽广的音域,统一的声区。美声唱法的声音,是符合最广大人群的审美意识的具有“人性美”的声音。这种声音不仅有声部的区别,还有鲜明的个性。从事美声歌唱的人,大都具有两个八度以上的宽广音域,声音色彩既统一又富于变化。

统一音色的具体做法是:一是唱柔美的半声。这是表现歌曲难度的一种手法,它要求高音区用柔和圆润的声音,且唱得轻,传得远,能强能弱。二是声音的连贯性。美声演唱风格讲究语言声音像串珍珠一样,就是说歌唱时的每个字都好像是珍珠,而声音仿佛像一条线,要用声音这根线把大小一样、闪闪发亮的珍珠串在一起,这样才使声音珠圆玉润,连贯柔美。

第四,要有流畅灵活的花腔。演唱具有丰富表现力的高难技术手段和技巧的歌曲时,应体现灵巧、优美的声腔及深刻而动人的情感等,给人以俏丽、精彩的审美感受。

美声演唱风格不仅让人感到声音的纯正、华美,还可根据演唱者不同的音区、音色和风格划分为若干不同的声部,形成了绚丽多彩的各声部特色。如花腔女高音灵巧华丽,戏剧女高音深沉起伏,抒情男高音明朗通畅,男低音醇厚浓重等,丰富了美声演唱的表现力。在我国熟悉的运用美声唱法的歌唱家有郭淑珍、叶佩英、刘维维、王秀芬、程志、戴玉强、廖昌永等。

(三)美声的传播与发展

美声唱法最早可以追溯到17世纪初意大利文艺复兴催生下的歌剧的诞生。17世纪开始,歌剧这一艺术成果先是在意大利的城市中传播发展,很快又从意大利带到其他国家:法国、英国、德国、俄国。当时歌剧不仅是意大利人的艺术,而且也被几乎所有的欧洲国家当作宫廷文化加以接受了。意大利歌剧的创作与发展孕育了美声唱法,换言之,美声唱法是歌剧的产物。同时,美声唱法促进了歌剧艺术的逐步完善与发展。

美声的传播已经历时四百余年,在全球得到了广泛的传播,是当今最为优秀的唱法形式,对世界各国声乐艺术的发展都产生了巨大影响。20世纪以来留有音像资料的有卡鲁索、吉利、卡拉斯、苔巴尔蒂等一大批杰出歌唱家,是意大利美声学派的最优秀的代表人物。当今我国人民熟知的三大男高音,即著名男高音歌唱家帕瓦罗蒂、多明戈、卡雷拉斯,是美声唱法的优秀代表与标志性人物。

中国现代声乐艺术的发展,起始于20世纪初叶。学堂乐歌的兴起、中小学与师范学校里唱歌课的普遍开设,使得一种新型的唱歌形式在一些学校里出现。然而,这些唱歌教育还是一种以音的高低、强弱和快慢的把握为

要旨,“使幼儿易识乐音与噪音之别,并生修学乐音之志念”^①,并没有在发声方法上有更多的探求,基本是采用适于儿童特点的自然发声。还有,更早些时候,随着天主教与基督教在中国的传播,赞美歌及其歌唱法也在部分教徒中产生了影响。

然而,上面提到的两种情况只能说是中国现代歌唱艺术的先声。直到我国最早一批专业音乐教育机构的建立,以美声唱法为代表的西方歌唱方法才逐渐在中国传播开来。

五四运动时期,一批留学欧洲学习美声唱法的歌唱家如周淑安、黄友葵等,通过教学和音乐会,把美声唱法的曲目、演唱技巧、艺术风格介绍给声乐学习者和广大听众。1920年北京女子高等师范音乐科的成立,1920年上海专科师范学校音乐科的建立,1922年北京大学音乐传习所的成立,1926年北京艺术专门学校音乐系的成立,特别是1927年上海国立音乐院(后改名为上海国立音乐专科学校)的建立,才可以说美声(Bel Canto)作为一种歌唱方法正式被纳入中国音乐院校的教学课程中,并开始在实际的音乐生活中发生影响。

自美声唱法传入我国后,产生了许多带有美声风格的艺术歌曲,如黄自的《思乡曲》《春思曲》《玫瑰三愿》,青主的《我住长江头》《大江东去》,应尚能的《春叙》;以后又有冼星海的《黄水谣》《黄河怨》《黄河之恋》,聂耳的《铁蹄下的歌女》《告别南洋》,贺绿汀的《嘉陵江上》,夏之秋的《思乡曲》,张寒晖的《松花江上》等。

这些在二三十年代创作的以西方音乐曲式风格与汉民族语言相结合的中国艺术歌曲,既带有浓郁的艺术风味,又符合我们民族的审美情趣。它为欧洲美声艺术在我国的传播起到了重要的推动作用,也成为我国美声歌唱教学教材中不可缺少的重要组成部分。

20世纪二三十年代,美声唱法就已经传入我国,但产生的歌曲大多都是把词安上调,不能算是真正艺术上的声乐教育。1927年,蔡元培和萧友梅在上海成立了上海国立音专^②,同时并聘请了俄籍声乐专家苏石林和国内的周淑安、应尚能、赵梅伯等在上海国立音专担任教授,标志着我国作为专门教美声唱法的声乐系正式成立。当时,喻宜萱、周小燕、斯义桂、蔡绍序、郎毓秀等一批在国内外学有成就的歌唱家在音乐会上经常演唱赵元任、黄自、青主等音乐家创作的艺术歌曲,并灌制唱片广为流传。在这批歌唱家、作曲家和音乐教育家的不懈努力下,美声唱法在我国的传播和发展奠定

① 俞玉滋,张援.中国近现代学校音乐教育文选.上海:上海教育出版社,2000.

② 我国第一所高等音乐学府。