



智·慧·音·乐·知·识·丛·书

谈美声 歌唱艺术

田玉斌 著

ZHI HUI
YIN YUE
ZHI SHI
CONG SHU



西藏人民出版社



谈美声歌唱艺术

田玉斌 著

西藏人民出版社

责任编辑 杨志国
封面设计 徐步功

谈美声歌唱艺术

田玉斌 著

西藏人民出版社出版发行

北京房山复兴印刷厂印刷

开本:850×1168 1/32 印张:7 插页:2 字数:148,044

1995年3月第一版 1995年3月第一次印刷

印数:1-5,000

ISBN 7-223-00640-4/J·34

(藏)新登字01号

定价:6.30元

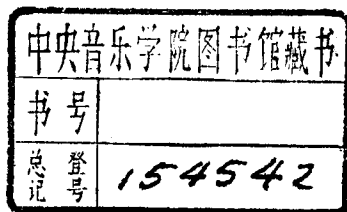
0764/18

内容简介

这是一本全面介绍吉诺·贝基声乐理论的书。意大利著名歌剧艺术大师、男中音歌唱家吉诺·贝基先生曾于八一年至八五年四次来华讲学。在我国声乐界引起了极大的轰动，被认为是我国有史以来请来的最好的声乐专家。本书作者田玉斌曾两次跟随大师学习，并且多年来一直未间断对他的理论的学习、研究和探索。

全书共分三章。第一章论述了什么是美声唱法，即美声唱法都包括哪些内容和原则；第二章着重阐述了歌唱发声的呼吸支持、打开喉咙和面罩共鸣三个要素；在第三章中作者结合贝基先生的一些具体练习，概述了如何练声的问题。在最后的附录中还介绍了贝基先生讲学时对部分咏叹调的解释。

本书语言流畅、旁征博引、深入浅出、通俗易懂。适合于专业声乐工作者、声乐爱好者和中小学音乐教师以及其它从事嗓音工作的人员阅读。



目 录

1	前 言
4	第一章 什么是美声唱法
7	一、美声唱法有声部之分
11	二、美声唱法要求声区统一
14	三、美声唱法要求母音一致，吐字清楚
23	四、美声唱法要求声音连贯
28	五、美声唱法要求具备良好的音乐修养
34	六、美声唱法要求声情并茂
49	第二章 歌唱发声三要素
50	一、关于横膈膜支持问题
50	1. 什么是横膈膜支持
52	2. 关于两种呼吸方式
52	3. 什么是腹式呼吸

56	4. 关于气息的支持、保持和控制
60	5. 关于吸气问题
61	6. 如何加强横膈膜的锻炼
64	二、关于打开喉咙问题
64	1. 什么是打开喉咙
69	2. 为什么要打开喉咙
71	3. 如何打开喉咙
80	三、关于面罩共鸣问题
80	1. 什么是面罩共鸣
82	2. 面罩共鸣的作用
83	3. 如何寻找面罩共鸣
89	4. 获得面罩共鸣的声音特点
92	四、关于过渡音问题
100	五、关于高音问题
107	六、关于低音和弱声问题
112	第三章 关于练声
112	一、为什么要练声
115	二、练声时应该注意的一些问题
125	三、自我模仿是练声的好方法

129	四、如何练声
	附录：吉诺·贝基对部分歌剧选曲的解释
170	普契尼的歌剧：《绣花女》、《蝴蝶夫人》、 《詹尼·斯基奇》、《托斯卡》、《曼侬·莱 斯柯》、《图兰多特》、《西部女郎》
183	威尔弟的歌剧：《弄臣》、《茶花女》、《游 吟诗人》、《假面舞会》、《厄尔南尼》、 《唐·卡洛》
199	罗西尼的歌剧：《塞维利亚的理发师》
201	唐尼采弟的歌剧：《拉美莫尔的露契亚》、 《爱的甘醇》、《唐·帕斯夸勒》、《宠姬》
208	莫扎特的歌剧：《唐·乔凡尼》、《魔笛》
210	贝里尼的歌剧：《诺尔玛》、《梦游女》、 《清教徒》
214	格鲁克的歌剧：《奥菲欧与犹丽狄茜》
215	弗洛托的歌剧：《玛尔塔》
216	莱昂卡瓦洛的歌剧：《丑角》
218	玛斯卡尼的歌剧：《乡村骑士》 女高音咏叹调《好妈妈，你可知道》

前 言

《人民音乐》于一九九〇年全年连载了我的声乐论文《吉诺·贝基声乐理论探索——歌唱发声基本原则》，在全国声乐界引起了广泛的注意。中国音协副主席、中央乐团德高望重的老团长李凌先生得知此事后，要我在这篇论文的基础上，写一本全面介绍吉诺·贝基声乐理论的书，并要求我写得通俗易懂，以便供广大声乐工作者和声乐爱好者学习时参考。

吉诺·贝基先生是世界著名的意大利男中音歌唱家、歌剧艺术大师。自八一年至八五年曾先后四次来我国讲学。在我国声乐界被认为是我国有史以来请来的最好的声乐专家。八一年和八三年他在中央乐团讲学时，我做为正式学员跟他上课学习。自那时起，多年来我一直不间断地对他的理论进行研究和探索。我的这本书也可以说是我学习吉诺·贝基声乐理论的心得体会。

全书共三章。第一章讲的是什么是美声唱法以及美声唱法所

包括的一些具体原则，在这章中我虽然引用了贝基先生的一些话和观点，但主要是谈我对美声唱法的认识；在第二和第三章中我根据个人的体会，重点阐述吉诺·贝基先生的声乐理论。

吉诺·贝基先生声乐理论的特点是：道理简单、要求明确、手段具体、易于体会。我在北京和外地讲课时，无论是专业还是业余歌者，都觉得吉诺·贝基先生的理论通俗易懂。就是说，这本书不但适合于专业声乐工作者，而且也适合于广大声乐爱好者阅读。我在写这本书时，还力求结合自己的演唱实践和近年来的教学实践，把过去自己曾存在的一些模糊认识和现在较普遍存在的一些问题，用贝基先生的理论加以剖析。尽可能使歌者读了此书后，对一些理论问题既能知其然，又能知其所以然；同时我还尽自己所知引用了一些人们熟悉的、世界著名歌唱家的声乐观点作为例证。我想，这样可以使读者觉得既可信又可行。

在写法上我努力使章与章和节与节之间能有机地联系起来，力求一环扣一环。比如，我在第一章中提出了美声唱法的六个原则，歌者若想使自己的演唱附合这些原则，就必须在技术上做到在第二章中提出的歌唱发声三要素，而这三个要素又要通过练声来实现，这正是第三章讲的内容。同样，在每章中阐述某个重要问题时，我也尽可能把问题引向深入。例如我在第一章中谈美声唱法的第一个原则，即美声唱法有声部之分时，首先阐述了美声唱法为什么有声部之分，然后谈美声唱法都分哪些声部，进而谈每个声部的特点是什么，最后再谈谈如何划分声部……等等。与此同时，我在阐述问题时尽可能做到提纲挈领。我想，这样会使读者觉得有条理易于理解接受。

应该说明的是：学习声乐不像做数学题那样，可以用固定的公式去套。歌唱时每个人的感觉和体会都是有差异的。因此，我

个人的体会不可能适合于所有人。这是其一；其二，声乐学习主要是通过实际练习和演唱来完善的，理论毕竟是理论，它对实践有指导作用，但不能代替实践。不能期望读了理论之后就会成为歌唱家。声乐学习和学习其它科学一样，必须通过长期的艰苦努力才能有所收效。因此，也不能因为在短期内没有见到明显的成效，就轻易否定这种理论；其三，贝基先生的声乐理论是他在讲学的全过程中，在不同时间针对不同歌者存在的不同问题，很零散地阐述的。在本书中我根据自己的理解将其条理化，因此难免在理解上有偏差和错误。故此书仅供广大声乐工作者和声乐爱好者参考。如果对读者能有所启发和帮助，我便聊以自慰了。

敬请前辈和同行朋友批评指正。

作 者
一九九三、三

第一章 什么是美声唱法

大家都知道，美声唱法的故乡是在欧洲的意大利，所以过去也将这种唱法称为洋唱法。这种唱法在欧洲已有三百多年的历史，而在我国总共才有六七十年时间。在这短短的数十年中，我国在声乐上取得了长足的进步，以至在当今国际音乐舞台上也是一支劲旅。另外，我国的广大群众对这种唱法也不再感到陌生了，甚至开始熟悉了。然而要想使美声唱法在我国能得到进一步发展和提高，还须在理论上进一步搞清楚什么是美声唱法。

谈到美声唱法，人们都会想到：学习美声唱法的歌者，一般都要经过严格的技术训练，在良好的气息支持下，充分运用声音的共鸣，唱出的声音具有通畅宏亮、浑厚圆润、松弛自如和音色优美等特点。可以肯定地讲，美声唱法的确应该具有以上的特点，而且这些也正是学习声乐的人要为之奋斗终生的目标。但是这仅仅是一个重要的方面，它不包括美声唱法的所有原则和内容。若想知道什么是美声唱法，我觉得首先应该弄清楚美声唱法这个词

的真正含义是什么。

在意大利文中称美声唱法为 Bel canto。我国在开始引进这种唱法时，把 Bel canto 翻译为“美声唱法”，并把学习这种唱法的人统称为“美声学派”。其实 Bel canto 这个词意大利语的真正含义是“美好的歌唱”。我们仔细分析一下，“美声唱法”与“美好的歌唱”之间，在含义上是不尽一致的。“美好的歌唱”不仅仅包括声音，它还应该包括很多内容；而“美声唱法”很容易被顾名思义地理解为是具有“美好声音”的唱法。把“美好的歌唱”理解为“美好的声音”，这种不全面、不准确的理解，使我国的声乐在发展中走了一些弯路。比如我本人在六十年代刚刚开始学习声乐时，对这个问题的认识便是模模糊糊的，那时在我们中间有不少人，对美声唱法的理解似乎就是“共鸣、位置、气，高音要关闭。”在很大程度上把美声唱法理解为只重视声音，声音高于一切，而忽略了其它方面的学习。因此致使不少学习美声唱法的人，在学习和实际歌唱中，要么重声不重字；要么重声不重情；甚至有的歌者非但不重字和情，就连声音也是装腔作势，唱起歌来很不感人。那时流传着这样一个笑话：说有一位学习美声唱法的歌者到乡下去演出，在广场上，开始时有很多人来听他演唱，后来人们都陆陆续续走开了，最后只有一位老大娘留了下来。歌者心想：那些走开的人都不懂音乐，而这位老大娘才是真正的知音。然而当他还要继续演唱时，这位老大娘终于按捺不住了，说：“孩子呀，你什么时候唱完哪？你脚下踩的凳子是我的！”这个笑话纯属虚构，其本意可能是想说明农民不懂音乐。而在我看来，这恰恰嘲讽了那些没有学好美声唱法的人，他们的歌唱与广大群众是格格不入的。这个笑话虽然讲的有些夸张，但是这样的歌唱在过去的确是有人存在的。我认为这不仅仅是由于方法不良造成的，更重要的是由

于没有正确地认识美声唱法的真正含义，以及不了解美声唱法所包括的一些重要原则造成的后果。

基于以上原因，在声乐界有人曾主张将“美声唱法”改为“美歌唱法”。我想其目的也是为了准确地认识美声唱法的含义，以避免在理解上乃至在实践中出现偏差。总而言之，“歌”与“声”是不能划等号的；“声”是“歌”的重要组成部分，但绝不包括“歌”的所有内容。我们可以延用“美声唱法”这一习惯用语，但一定要弄清楚其真正含义。

要想弄清楚什么是美声唱法，不但要了解其真正的含义，而且还应该知道它包括哪些实际内容和原则。纵观贝基先生在讲学中的有关美声唱法的一系列主张和论述，根据我的理解，概括起来包括以下六个方面的内容：

- 一、美声唱法有声部之分；
- 二、美声唱法要求声区统一；
- 三、美声唱法要求母音一致、吐字清楚；
- 四、美声唱法要求声音连贯；
- 五、美声唱法要求具备良好的音乐修养；
- 六、美声唱法要求声情并茂。

以上六点是美声唱法的重要组成部分，也可以说是六个重要原则。之所以称之为原则，是因为学习美声唱法的人必须严格遵守，而且是缺一不可的，否则很可能是不完全和不完美的美声唱法。在下文中我将根据自己的理解，分别阐述这六个原则。

一、美声唱法有声部之分

美声唱法之所以被认为是科学的发声方法，其中很重要的一条，就是这种唱法有声部之分，而且在声部的划分上是十分严格的，是有一定的标准和规格的。声部之间的界限一般来说也是比较分明的。

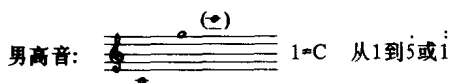
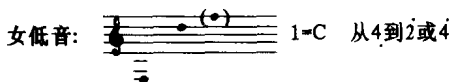
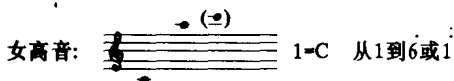
我们都知道，由于人的生理条件和发声器官在构造上的差异，致使每个人发出的声音也各不相同。从这一客观存在的事实出发，便划分出歌者的不同声部。无论是男声还是女声，都有高音、中音和低音之分。除此之外在各声部中，还有不同的类型之分，一般分为戏剧和抒情两种类型。如戏剧女高音、戏剧男高音和抒情女高音、抒情男高音等，在女高音声部中还有花腔女高音；在合唱中除四个大的声部之外，每个声部还有第一和第二之分，即有八个声部，如第一女高音和第二女高音等。

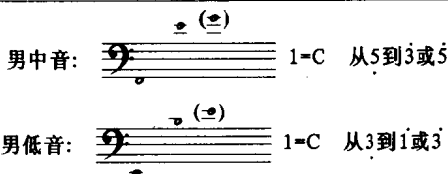
声部的划分是一个非常细致和复杂的问题。对一个歌者而言，不但要确定他（她）属于什么声部，还应该明确他（她）是属于哪一种类型的歌者。如果把一个抒情女高音当做戏剧女高音进行训练，很可能会给歌者带来不良的后果，反之也一样，如果把一个戏剧女高音错当抒情或花腔女高音训练，也会给歌者带来很多麻烦。像卡拉斯那样的全能歌唱家是不多见的。所以在确定一个歌者的声部时一定要慎重。总之，声部的划分是一个十分重要的问题，否则很可能会影响歌者的前途和命运。在我认识的歌者中，错划声部的就不乏其人。例如我有一位朋友，在开始学唱时，老师确认他是男中音，结果唱了快二十年始终解决不了高音问题，自

己非常苦恼。然而当他换了一位老师以后，把喉咙打开了，自己本来的音色出来了，才知道自己原来是一个男低音。还有我们的前辈歌唱家罗荣炬先生，他曾经告诉过我，说他是在三十九岁时才由男中音改唱男高音的，自此以后才使他在艺术上走向辉煌时期。十多年前当他六十岁时，我在与他同台演出时，他的声音特别是高音仍不减当年，令人赞叹不已。可以设想一下，如果他一直唱男中音，很可能是一个默默无闻的普通歌者。因此可以肯定地说，准确无误地确定一个歌者的声部，是歌者掌握正确歌唱的第一步，故是至关重要的。

那么如何确定歌者的声部呢？一般来说，主要是从歌者的音域和音色入手的。就是说，在确定一个歌者的声部时，一方面要看看他（她）的音域，即高音能唱多高，低音能唱多低；另一方面还要听听他（她）的音色是属于哪一个声部的音色。

从音域方面看，在一般情况下，高音声部的音域比中音声部的音域要高；而中音声部的音域又比低音声部的音域要高。各声部的规定音域应该达到如下标准。





从以上的谱例中我们可以看到，每个声部的高音都有一高一低两个音。这其中包括两个方面的含义。其一是：在合唱中每个声部的第一和第二两个小声部的规定音域，如在女高音声部中，第一女高音的高音应达到 C^3 ，第二女高音的高音应达到 a^2 ，其它声部以此类推。其二是：每个声部的高音应该在高低两个音之间，如女高音声部的高音，最低不能低于 a^2 ，最高应该达到 c^3 ，其它声部亦如此。

以上的规定音域对于声音条件好的、技术上比较成熟的歌者，应该是能够达到或超出这个音域的，其中包括低音也可以比规定音域唱得低。否则无法演唱难度较大的作品，尤其是无法演唱一些歌剧中的角色。但是在确定歌者的声部时，不能完全以此为标准，因为尚未确定声部的歌者，大都是初学者，或者是在技术上尚不成熟者，这样的歌者很难达到规定的音域。因此，音域的高低不是判断歌者声部的唯一标准，而只能是一个重要依据。

贝基先生说：“决定一个人的声部，关键在于他（她）的音色，而不是在于他（她）高音能唱多高，低音能唱多低。”这就是说，在确定声部时，起决定作用的不是音域而是音色。在音色方面各声部的特点是比较鲜明的。一般高音声部的音色明亮，具有金属光泽；音质纯净清脆，华美剔透；声音刚劲有力，富有穿透力。而低声部的音色则具有深沉雄浑、宽厚丰满，尤其是男低音具有洪钟般的音质。中音声部介于高音声部和低音声部二者之间，音色浑厚宏亮、铿锵有力，具有柔和而坚实等特点。我们在确定歌者

的声部时，根据以上的音色特点，一般是比较容易判断的。当然有的歌者在没有掌握正确的发声方法以前，也很可能没有把自己的本来音色完全展现出来。在这种情况下，一方面要纠正其发声方法，另一方面还要参考其音域的高低，从两个方面去衡量和鉴别，一般也是比较容易分辨的。对有些歌者因其在发声方法上存在的问题较多又较严重，错误的歌唱习惯又很难一时改正，在确定其声部时，教师需要有相当的耐心，待到把发声方法理顺以后，再确定其声部也不迟。否则很可能会做出错误的判断。

在确定歌者的声部时，除靠音域和音色做为依据外，还有一种办法，就是看其换声点的高低来划分声部。学习声乐的人都知道，无论是男女哪个声部，从中声区向高声区过渡时都存在一个换声点。贝基先生称之为过渡音。换声点有高有低，高音声部的换声点高些，中音声部低些，而低音声部更低些。在一般情况下，女声的这个换声点比较容易过渡，而男声的换声点较为明显，也比较难于过渡。关于这个问题我在后文还要专门阐述。过去有的教师常常把换声点的高低做为判断声部的依据，我认为这种做法是有一定道理的，因为换声点确实客观存在。然而用这种办法来判断初学者的声部，未见得妥当。因为初学者在没有掌握正确的歌唱发声方法以前，很可能有很多音都是他（她）的换声点，因此很难说他（她）的换声点在哪里。有的声乐文献曾提出过：对于初学者而言，所有的音都是换声点。这种说法未见得十分准确，但也不无道理。所以，以换声点的高低来确定歌者的声部，我认为不是十分科学的方法。但对于有的歌者，特别是依靠音色和音域都很难做出判断时，可以把换声点的高低做为一个参考依据，用多种手段和方法来确定歌者的声部也是可取的。

关于声部的划分问题，还有一点要说及的，就是有不少歌者，