

歌剧学与歌剧史 I

# 中国歌剧

(第一辑)

*CHINESE  
OPERA*

北京大学歌剧研究院 / 编著



中国书籍出版社  
China Book Press

歌剧学与歌剧史 I

# 中国歌剧

(第一辑)

*CHINESE  
OPERA*

---

北京大学歌剧研究院 / 编著

图书在版编目(CIP)数据

中国歌剧. 第一辑, 歌剧学与歌剧史. I/ 北京大学  
歌剧研究院编著. — 北京: 中国书籍出版社, 2018.12

ISBN 978-7-5068-7139-6

I. ①中… II. ①北… III. ①歌剧艺术—研究—中国  
IV. ①J822

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第267661号

中国歌剧(第一辑)——歌剧学与歌剧史I

北京大学歌剧研究院 编著

---

责任编辑 牛超 卢安然

责任印制 孙马飞 马芝

封面设计 东方美迪

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) 52257140(发行部)

电子邮箱 eo@chinabp.com.cn

经销 全国新华书店

印厂 河北省三河市顺兴印务有限公司

开本 787毫米×1092毫米 1/16

字数 320千字

印张 19.75

版次 2018年12月第1版 2018年12月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5068-7139-6

定价 64.00元

---

版权所有 翻印必究

## 编委会名单

主 编：金 曼

编 委 会：（按姓氏笔划序）

马金泉 朱青生 刘 聪 李 卫

张首第 陈 平 陈 刚 金 曼

贾清云 唐建平 蒋一民 戴玉强

执行主编：蒋一民

# 出版寄语

现代化是一个从个性走向共性、从特殊性走向普遍性的进程，是一个突破地域和本地化最终走向整体和全球化的进程。它要求在保留地域性和民族性的同时克服其封闭性和不可复制性，从而走向开放和共同可理解性。多元化孕育于开放与融合，所谓“和而不同”“理一分殊”，并非各单一文化结构的孤立相加。当历史的进程终于达到共性大于个性、普遍性大于特殊性的阶段时，当一个民族从“一隅”前往中心和主流地带时，其文化所代表的“软实力”必然要求普世的理解和主角身份的认可。这样一个进程，在各文明民族发生的时间是不同的，前后可相差百年乃至数百年以上。现在，轮到中国了：中国艺术因此面临一个“终极的”调整，这一调整势必寻求以“主流形式”来展示自己的价值内容。我们正处在这样一个调整期或过渡期。

歌剧曾经在中国国内经历过长达三十多年的辉煌，赢得过最广大的群众，标志了这一外来艺术品种在当时的历史条件下通过追求风格的特殊性、牺牲风格的普遍性而在本土化方面取得的巨大成效，以至于这一批“民族歌剧”仿佛土生土长于中国，浸透了强烈的地域性。但是，在我们迎来新时代的当下，在风格的特殊性和普遍性上很难达成平衡的“民族歌剧”显然难以承担起通向世界舞台中心的任务。而这一任务呼唤“中国歌剧”的诞生！

“中国歌剧”是一个在歌剧的“主流形式”下理解的概念，它跟“民族歌剧”既有联系又有区别。什么是歌剧的“主流形式”呢？它应当指的是以“美声”的风格模式和交响乐队的伴奏为最基本特征的那种音乐戏剧，它首先在意大利诞生和发展起来、然后突破地域覆盖全欧、最后向世界各大洲（除了“南极洲”）扩展，从而获得一种普世性的价值。这样的歌剧，人们常称之为“西方歌剧”。但是正如“西装”一样，“西方歌剧”早就不应该看作“西方的歌剧”了。在发源和发展于西方的歌剧“流派”里，在意大利歌剧、德意志歌剧、法国歌剧、英国歌剧、俄罗斯歌剧、东欧各国歌剧、美国歌剧这个按产生时间顺序排列的歌剧“流派”名单里，我们现在希望加入“中国歌剧”。

尽管我国从 20 世纪上半叶以来就有按照歌剧的“主流形式”进行的不断探索，然而始终未能形成国内国际公认的“中国歌剧”流派。原因有很多，但是理论研究难辞其咎。我们缺少精深的研究。跟国外的同行相比，我们差之太远。放到国内来看，也少有歌剧理论的成就能够跟音乐学的其他领域比肩者，歌剧理论研究显得落后了。我们没有能够为歌剧创作提供站在贯通中西、融汇古今的高度上的参考意见，因为我们的学识不够，以至于我们的眼界和眼光不够。

我们不仅对西方歌剧的起源史、早期史和它的创作技术史及舞台表演史等等专业领域知之甚少，对于内在的史实细节可说基本无知，更为惭愧的是我们对中国自己的戏剧发展史同样欠缺深度了解。歌剧音乐的戏曲化愈益被认为是一条很难融入主流音乐形态的路线，中国歌剧要取得独特的民族价值还需另辟蹊径。戏曲的戏剧结构及其理论是一个值得考虑的方向。在这个意义上，我国戏曲是一座几乎还未被歌剧创作开发的丰富宝藏。中国歌剧也许应当将借鉴的重点挪向中国戏曲的结构，甚至可以有意识地进行歌剧结构的戏曲化探索，进而对中国音乐戏剧的美学进行深层的原理性研究和开拓。

长期以来，我们的歌剧理论研究好像是被歌剧评论所替代，而业余性充斥了歌剧评论，这主要是因为总体上没有符合专业水准的理论研究为评论垫底，尤其是从根本上缺少歌剧理论的基础研究。

与前述调整期或过渡期相应，中国歌剧的创作技术也正处于艰难的转型期，其重要特征或者是以陈旧的概念化时代的音乐语言为基础来表达人性化和娱乐化时代的情感内容，或者是（生吞活剥地）使用（过期的）西方近现代作曲技术来改造中国的传统审美风格。一部新创作的歌剧，常常是创新、模仿、缺陷并存。而创新和缺陷常常都很“严重”：创新很大，缺陷也很大。因此，严峻的、同时又是极富挑战性的局面对理论工作提出了很高的、急迫的要求。本丛书正是在这样一个形势下编辑出版的。唯谨怀使命，勉力前行，不忘初心，不负新时代！

# 主编致辞

筹备数年的、以《中国歌剧》这一标题为总览的丛书终于拉开了自己的序幕。近十年来，中国歌剧研究有了长足进步，越来越多的音乐理论工作者和歌剧从业者进入歌剧研究领域，尤其是以实践探索为关注重点的研究成果在迅速增多，各种歌剧研讨活动频繁举行。《中国歌剧》此时登场，可以说是锦上添花。

《中国歌剧》由北京大学歌剧研究院主办，主要介绍歌剧理论研究成果、歌剧艺术发展的前沿趋势、歌剧创作动向等内容。我们希望它能够成为学术自由交流的园地，孕育中国歌剧新思想的温床，展示歌剧研究成果的平台。

我们将努力使《中国歌剧》在国内同类出版物中具有鲜明的学术特质和权威性，并在其成长过程中保持纯洁性。

我们将努力使《中国歌剧》在思想理论上不断有新突破和新建树，能够为中国歌剧发展提供理论支撑，对中国歌剧实践有所帮助。

我们还将在编辑出版的过程中，不断发现和扶持中青年歌剧理论人才，为歌剧研究的深入和扩展提供人才支持。

我们希望这部丛书能够为催生真正的“中国歌剧”，实现中国歌剧人的世纪梦想——让“中国歌剧”跻身世界歌剧殿堂，贡献一份力量。

总之，《中国歌剧》是为中国歌剧立言和贡献智慧的地方。能够做到这一点，它就担当起了自己的责任和使命。

# 目录

CONTENTS

出版寄语	001
主编致辞	001
<b>实践探索</b>	
中国美声论 / 金 曼	002
今天我们怎样正确地继承民族歌剧的优良传统? / 蒋一民	009
穿过西班牙时光 / 李 卫	015
我的歌剧音乐设计考量 / 莫 凡	039
古今歌词纵横谈 ——谈歌词的历史流变与创作 / 黄奇石	066
<b>理论探索</b>	
略论中国歌剧音乐的“文学思维” / 陈新风	084
再论《以字行腔》 ——美声唱法演唱中国歌曲的咬字吐字方法 / 冯宝宏	090
歌剧理论与表演实践研究 / 张继红	100
<b>实时观察</b>	
新版歌剧《星星之火》的音乐解析 / 王安潮	138



## 历史追踪

### 西洋歌剧的乾隆传奇

——证伪与解读 / 蒋一民 156

陈田鹤的歌剧 / 牛蕊 176

## 新人新作

“中国美声”科学形态初探 / 朱茜 200

探究《乞丐歌剧》的成功因素 / 裴修文 245

## 他山之石

《新格罗夫音乐与音乐家辞典》“歌剧”（“Opera”）词条 / 钱赫 [译] 254

## 旧文新读

### 当代中国歌剧人的责任和使命 /

——在“2008年中国歌剧论坛”开幕式上的发言 / 金曼 286

### 浅谈歌剧剧本写作和音乐的关系

——在一次歌剧剧本讨论会上的发言 / 丁毅 290

实践探索

# 中国美声论

金 曼

400多年前，在欧洲诞生了歌剧这一伟大的艺术形式。而伴随歌剧发生的另一重要事件，是美声唱法的产生。采用美声唱法演唱，能够使人的歌声明亮、坚实、光润、美妙，并且极具戏剧性和丰富的表现力。正是歌剧与美声唱法的相伴相生、互为作用，推动了世界歌剧和声乐教育不断发展和走向辉煌。

今天，美声唱法不仅用于演唱歌剧，也被普遍地用于演唱艺术歌曲、民歌和流行歌曲，成为深受人们喜爱的演唱风格。在人类音乐史上，迄今为止，还没有一种歌唱方法能像美声唱法那样对歌剧和声乐产生如此巨大如此深远的影响。我们不得不承认，美声唱法是人类声乐艺术发展的顶峰。

即使在中国歌剧已走过近百年的历史，中国歌剧需要什么唱法，需不需要美声唱法，似乎仍然是一个需要正视和厘清的问题。

## 一、中国歌剧需要什么样的唱法？

翻阅众多现当代中国音乐史著作和仅有的两部中国歌剧史著作（《中国歌剧史》，中国歌剧史编委会编；《中国近现代歌剧史》，满新颖著），可以发现对歌剧中演员的演唱状况缺少记载，对歌唱方法运用问题也无人论及。这种盲区的存在多少显示出以往音乐理论界对作为歌剧基本特征的歌唱所持的一种轻忽态度。从歌剧诞生那天起，美声唱法几乎是世界各国歌剧的唯一唱法，而在中国则有所不同。上个世纪上半叶，在城市文化中诞生的中国歌剧《秋子》，唱法上采用的就是美声唱法。有文字资料记载，早在上个世纪40年代初，出演《秋子》的张权、莫桂新等，还有像喻宜萱、李鸿宾、沈湘等人的美声演唱，已经达到了相当高的水平，在观众中，尤其在青年知识分子中已有较大影响。

自歌剧《白毛女》在延安诞生后，中国歌剧进入了一个新阶段。此后，歌剧在演唱方法上，开始了“民”“洋”并用并行的时期。像《白毛女》《刘胡兰》《小

二黑结婚》《洪湖赤卫队》等，甚至歌剧《江姐》首演及之后的一段时间，都是用我们现在所说的民族唱法演唱，其中吸取了一些中国戏曲和曲艺的歌唱技巧。像《阿依古丽》（胡松华、李光羲、罗忻祖、苏凤娟演唱）、《第一百个新娘娘》《傲蕾·一兰》（张越男、杨洪基演唱）、《伤逝》（程志、殷秀梅演唱）《原野》《苍原》等，则采用美声唱法。而近十年进入上升时期的中国歌剧，许多作品如《青春之歌》《宋庆龄》《西施》《赵氏孤儿》《李白》《骆驼祥子》等，大都采用美声歌唱方法演唱。今天，歌剧用美声唱法演唱俨然成了一种趋势。

应当看到，新中国建立以后，因政治动荡的影响，美声唱法在歌剧的运用上还是受到过一些干扰。例如，在批歌剧西化、强调民族化时，美声唱法便会受到一些牵连。尤其是在上个世纪50年代、60年代，极“左”思潮横行时，突出和树立民族唱法地位的倾向比较明显，美声唱法曾被要求改造和向民族唱法靠拢。客观地看，这也不完全是一件坏事，在使美声唱法在中国加速融合、落地生根、被更多的中国人接受方面也还是具有积极意义的。中国歌剧百年历史证明，出身欧美的美声唱法，在中国也是有生命力的，对于中国歌剧也是最好的演唱方法。中国歌剧今后的发展还将继续证明这一点。

## 二、为什么今天的中国歌剧要采用美声唱法？

歌剧的魅力主要在于：一是它的音乐戏剧形式，一是由美声唱法为技术特征的美声歌唱。在今天，美声唱法仍具有无可超越的魅力和优势，这主要有以下三个理由：

1. 表现力。美声唱法的技术技巧全面，其表现能力是其他唱法无可比拟的。例如，它强调气息的支持和运用，充分的共鸣和音量的控制，声区的统一，声音的连贯和灵活性，优美的音质，恰到好处的颤音等等。可以说，“美声”不仅是一种歌唱的技巧，一种演唱风格，也是一定的美学原则和艺术思想的体现。

2. 国际化。美声歌唱作为歌剧表演的声音载体，数百年来为欧美各国所通用。上个世纪，歌剧开始在亚洲兴起，也主要采用美声唱法，如中国、日本、韩国、朝鲜、蒙古等。

3. 科学性。美声歌唱的方法能够使人的发声功能发挥到极致，能够持久耐用，能够保护嗓音，能够延长嗓音寿命。不仅如此，它还具有普适性。

试想，如果采用我们民族唱法演唱歌剧，首先，有歌剧传统国家的观众可能会不习惯这种比较扁、位置低、不立体类型的声音。其二，在现代优良的剧院条件下，

这种歌唱仍需要用麦克风扩音，否则观众会听不清声音或者效果很差。而使用电扩音会掩盖人声本质，会令观众感受不到人声的极致、极限所带来的美感和震撼。尽管“民族唱法”在国内有很多拥趸，但中国歌剧用这种方法演唱，要在世界上传播和被接受，其困难和局限性是可想而知的。一个时期以来，我们很喜欢说的一句话是“越是民族的，才越是世界的”。但我觉得，如果不设置任何前提条件，这样讲是有问题的。一种事物能否成为世界的，其实有一个标准，即看它能否为世界享用。能为世界享用的东西，才是世界的。否则，充其量不过是存在于世界上而已。从世界的角度看，美声歌唱不仅是一种唱法，也是中国歌剧同世界歌剧和观众连接的一种文化艺术介质。而用美声唱法演唱中国歌剧，是国内听觉向国际听觉转换必须的手段和过程。

实践表明，具有普适性的美声唱法是唯一能够超越国家和地域，被世界广为接受的歌唱方法。几百年的歌剧历史让美声唱法具有的这种普适性得到充分检验和证实。美声唱法不仅适用于意大利，也适用于法、德、英、俄及整个欧洲地域，之后又覆盖了美洲和澳洲，而近百年来在亚洲国家的实践运用，更进一步证明了这一普适性。

我认为，唱法的普适性，应成为其科学性与否的一项重要指标。只能用于意大利语或欧美语言体系而不能用于汉语或其他语言，只能唱好外国歌曲而不能唱好中国歌曲，只能演唱歌剧而不能唱好其他风格和类型歌曲的唱法，肯定是不够完善不够科学的方法，应成为美声唱法的反向指标。由此，我们也可以这样认为，用美声演唱的歌唱家能否唱好各种语言和风格的声乐作品，是是否真正掌握美声唱法的试金石。

### 三、美声唱法在中国运用时遇到的问题

美声唱法这一舶来品在中国落地生根有一个艰难的过程。不是美声唱法自身的问题，而是怎样民族化的问题，许多误会和批评大多由此引发。我认为在这方面遇到的主要问题有三个：

1. 难得真传，难以掌握。美声唱法主要是靠学习来获得，无师自通者，万人难得有一。学习美声歌唱不仅需要花费大量的时间和金钱，更需要找到好老师。这一点似乎在任何时期都很突出，因为称职的教师从来都比我们想象的要少。这种状况不仅在中国如此，在国外，甚至在美声唱法的发源地意大利也是如此。近几年与意

大利的一些音乐院校负责人有接触，他们也觉得现在人才缺乏，衰落迹象到处可见。当然，造成这种状况的原因也是多方面、比较复杂的。所以，我们还不能轻易认定，留学国外的就一定会怎样。还是那句话，好的总是少的。

2. 语言障碍。我这里所谓的“语言障碍”指的是美声唱法与汉语言结合上存在的困难。包括音乐界在内的不少人认为，美声唱法不适合演唱中国作品。我们不少美声歌唱者的演唱，要么“似口内衔物，浑然一片，要么四声颠倒，语调不对”。用观众直白的话说，就是听不清楚唱什么，光听嗷嗷叫。但观众并不知道，这不是美声唱法的问题，而是歌唱者的问题，是人的问题。现实中这种情况确实很多。在音乐院校本科甚或研究生毕业的美声专业方向学生，唱不好中国作品的情况不是个别的，而是为数不少。他们唱外国作品还似乎有些模样，可一唱中国作品，就很难入耳。当然，也有理由怀疑，有些连母语作品都唱不好的人，是否真的也能唱好别国语言的作品。毕竟母语对于歌唱者才是最熟识、最有感受力和表现力的。

3. 外界影响。审美习惯和审美倾向是会受环境影响和左右的。在文化艺术方面，我们的部分媒体较长时期以来热衷于迎合或媚俗，而不思、也不懂得如何引导和提升。一些人打着“群众喜爱”的旗号，传播缺乏艺术品位、粗制滥造、低俗不堪的内容，是当今艺术水准和欣赏水准降低，大量产生艺术垃圾，很少有高品质精神食粮的重要原因之一。不过我认为，美声歌唱遇到的以上问题和困难，都是可以通过我们的努力去克服和解决的。

#### 四、中国歌剧需要怎样的美声歌唱？

乔羽先生说过，谈中国歌剧发展，“不可避免地要碰上一个美声唱法的问题”，“用美声唱中国歌剧就必须使这种方法与中国语言（汉语）相结合”。乔羽先生的所说的“不可避免”，表明他认为中国歌剧是要用美声唱法演唱的，但前提条件是必须解决好与中国汉语语言结合的问题。歌剧风靡欧洲之初，伴随意大利歌剧发展的美声唱法，不可否认地也曾给别国的歌剧创作和演唱带来困扰。一些国家在将歌剧这种艺术形式引入时，也曾遇到过我们现在所面临的相似问题，就是如何让音乐让美声歌唱与自己本国语言结合好的问题。当时，欧洲国家除了以意大利歌剧为时尚外，还普遍认为，歌剧和美声唱法只适用于意大利语，而不适合自己本国语言。因此歌剧史上就发生了在今天看来有些吊诡的事情，法国、德国、英国等一些国家的许多大作曲家们，如吕利、亨德尔、格鲁克、莫扎特等，都曾经在自己的国家不

用本国语言而用意大利语来创作和上演歌剧。像莫扎特一生写了 22 部歌剧，仅有两三部是用德语写的，如《后宫诱逃》《魔笛》，而其他的都用的是意大利语。当然，他的歌剧很多是受宫廷委托写的也是其中重要原因。后来，随着歌剧创作探索的深入，这些作曲家们都用本国语言写出歌剧并用美声唱法演唱，为自己国家的歌剧发展做出了贡献。像巴洛克时期的作曲家吕利，出生在意大利，11 岁来到法国，后来成为法国最重要的作曲家之一。他早年致力于芭蕾喜剧的创作，直到他 40 岁时，仍然认为“用法语演唱歌剧是一件无法做到的事情”。后来受到法国文豪莫里哀的影响和同事的启发，他的这一想法才彻底改变。他一生创作了 16 部歌剧，开创了法国歌剧学派，在他的主持下最终形成了具有鲜明特色的法国歌剧样式。他对法国歌剧的主要贡献在于：依据法语特点和法国悲剧的朗诵风格设计歌剧音乐，努力使宣叙调适应法语的节奏与诗韵，以适应歌唱家用法语演唱，增强歌剧对法国观众的吸引力；对宣叙调和咏叹调进行了“法国式”的融合，让宣叙调更富有歌唱性，咏叹调则带有朗诵性。再如，贝多芬唯一的一部歌剧《费得利奥》首演是失败的，几年后这部歌剧再上演却获得巨大成功。失败的原因有各种说法，但成功却在很大程度上是因为女高音歌唱家德芙里安。她以朗诵和说唱式演唱风格，很好地处理和表现了贝多芬歌剧中宣叙调的语言部分，以强烈的戏剧性效果紧紧抓住观众的心（见尚家骧《欧洲声乐发展史》2009 年版第 138-139 页）。德芙里安也是一位非常有使命感的歌唱家，在介绍和推广德国歌剧方面做出了贡献。她出国坚持不演包括意大利歌剧在内的外国歌剧，只演德国歌剧，以此捍卫德国音乐和德国歌剧的荣耀。前面谈到国内美声歌唱种种不如意的状况，不仅反映出我们对中国作品的不够重视，也反映出在美声声乐教育上出现的偏差。一些教授美声方法的老师为学生设定的教学目标，似乎就是唱好外国作品，毕业后能有专业对口的工作，或输送到国外深造就完成了教学任务。这与我们培养美声歌唱人才的目的有很大差距，甚至是背道而驰的。我想，在国内，美声常被诟病，歌剧常被诟病，不少人对美声歌唱和歌剧的疏远，这或许也是原因之一。学习和掌握美声唱法是对世界音乐文化传统的继承，当然要运用这种方法唱好外国作品。但是，我们培养美声歌唱人才除此而外，更要为中国音乐的发展、中国歌剧的发展服务，为中国人民大众服务。这才是我们的根本目的。说到此，我要引出自己的观点：中国歌剧需要美声歌唱，但需要的是中国美声，需要能够唱好中国作品的美声。中国美声应当是中国歌剧首选的歌唱方法。只有中国美声才能够适应中国歌剧的现实需要和未来发展。

## 五、关于中国美声

我在以前提出过，在今天，“中国歌剧”的概念只有放置在世界范畴才能够成立。中国歌剧应该是世界歌剧的一部分。在这里，我还要补充：中国歌剧只有用美声唱法演唱才能够在世界上确立。所谓“中国美声”，是美声唱法与中国汉语语言完善结合，能够完美演绎中国声乐作品、体现中国民族音乐灵魂和韵味的歌唱方法。中国美声也是中国的美学原则和艺术思想的体现。中国美声应当是对西方传统美声经过充分学习、消化、吸收并经改造的美声歌唱；是与中国汉语语言很好结合，与中国民族民间音乐很好融合的美声歌唱；是既符合外国观众歌剧审美习惯的美声歌唱，更是能够被中国人广为接受和喜欢的美声歌唱。这种美声是传统的，又是现代的；是世界的，又是中国特有的。这样的美声在中国歌剧发展进程中才能够发挥重要作用。

## 六、关于中国美声学派

“中国美声”应成为中国歌剧研究的一个课题，一个关乎中国歌剧发展速度和进程的切要课题。我认为，中国的声乐艺术应当形成和建立自己的美声学派，就像当初意大利、法国、德国、俄罗斯都在本国的歌剧发展中建立起自己的美声学派那样。意大利、德国、法国、俄罗斯歌剧的美声歌唱，细听在风格上会有些不同，这很大程度上是各国语言和民族民间音乐不同造成的，但总体上仍是美声必须有的规范。中国美声也将在这一规范基础上建立和形成。毫无疑问，建立中国美声学派，对于美声唱法在中国的实践运用具有理论指导意义，对中国歌剧和中国声乐发展具有推动作用。而建立起中国美声学派也绝非易事，至少需要从以下三个方面作出努力：

一是歌剧人的自觉。要对学习、掌握、运用美声歌唱的目的有清醒的认识。我们不仅要演唱好外国作品，更要演唱好中国作品，为中国人民大众服务。而且，我们要将后者视为己任。只有这样，中国歌剧演员在中国的土地上才能有更好的发展和表现。我们已有不少歌唱家在这方面做得很成功。此外，作曲家也要作出努力和贡献，写出符合中国汉语语言音韵和四声规律的音乐。尤其在歌剧宣叙调部分下功夫，参悟透彻。常看歌剧的人会了解这样一种状况，就是在观看现在国内一些很有才华的音乐家创作的歌剧时，当你正在感受音乐的宏伟结构、绚烂旋律时，接着而来的宣叙调段落却常会因为“怪腔怪调”引起观众的哄笑。这种明显是创作短板的地方，应当下功夫下力气补足。



二要从美声教育上抓紧抓严，尤其在咬字、语气、语调与音乐结合处理环节上。歌词总应该唱清楚吧！语调、语气、声调、情绪总应该表现出来吧！但这还不够，在这些前提条件下，声音还要符合美声具有的规范，光润、流畅、优美、感人，高低强弱有控制，声音有穿透力。做到这些确实有相当大的难度，需要在教与学上狠下一番功夫。在中国美声教学上要体现其科学性，要有规律可依循。要特别重视中国作品的教学和研究，要能够从理论和实践上帮助学生切实解决问题。

三要出代表人物。产生伟大的美声歌唱家，是一个国家美声学派建立的重要标志之一。所有美声学派的理论、体系的形成和确立，无一不是要靠伟大的歌唱家在舞台上完美体现和有力证明。

下面就以三句话加以概括而作出本文之结论：

中国美声能够推动中国歌剧品质和地位的提升。

中国美声将加快中国歌剧走向世界、走向新高峰的步伐！

中国美声学派形成建立之日，便是中国歌剧在世界确立之时！

（本文完成于 2015 年）