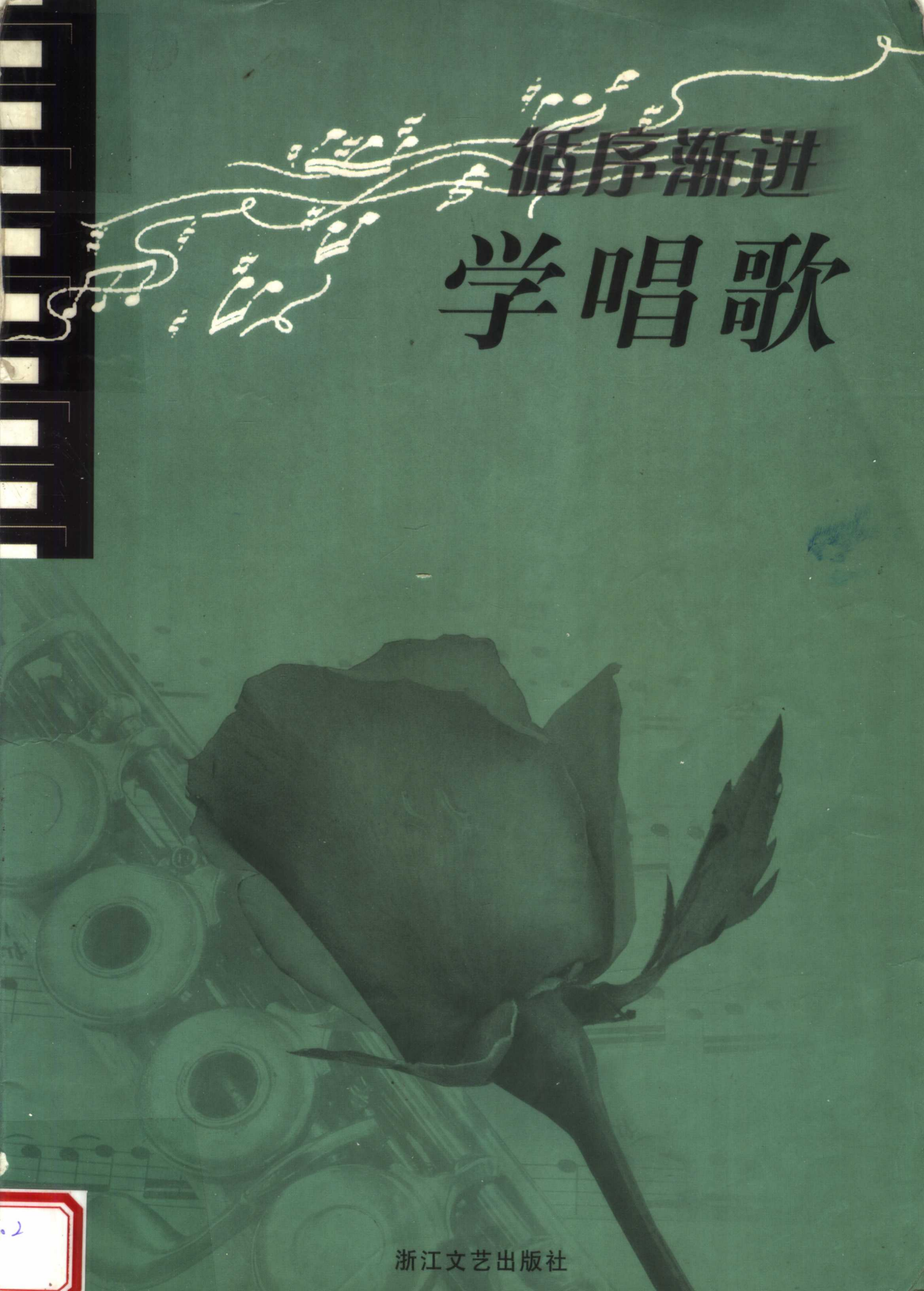




循序渐进 学唱歌

浙江文艺出版社

循序渐进

学唱歌

孙悦湄 范晓峰 著

浙江文艺出版社

启 事

《学唱歌》一书选用了国内外一些词曲作者的作品,经过我们努力,尚有一些作者未取得联系。我们恳请知情人士能向我们提供被选用了作品的作者详细地址,以便联络并奉寄稿酬和样书。(联系电话:0571-85170300 转 1424)

浙江文艺出版社 启

图书在版编目(CIP)数据

循序渐进学唱歌/孙悦涓,范晓峰编. —杭州:浙江文艺出版社,2001.8
(学音乐丛书)
ISBN 7-5339-1463-5

I. 循... II. ①孙...②范... III. ①歌曲—作品集
—世界②声乐—教材 IV. J652

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 24579 号

学 唱 歌

孙悦涓 范晓峰编

浙江文艺出版社出版发行
浙江省新华书店经销
杭州出版学校印刷厂印刷

开本 850×1168 1/16 印张 12.75
2001 年 8 月第 1 版 2001 年 8 月第 1 次印刷
ISBN 7-5339-1463-5/J·106
定 价:18.00 元

目 录

第一章 歌唱艺术的基本知识

一、歌唱——音乐艺术的表现类别之一	1
二、歌唱必备的基础与条件	2
三、人声的分类与声部划分	3
四、歌唱的音域、声区与换声点	3
五、歌唱声部的确定	4

第二章 三种唱法概述

一、美声唱法	6
二、民族唱法	11
三、通俗唱法	14
四、关于三种唱法的相互关系	20

第三章 歌唱发声训练与方法

一、演唱技术——建立正确的声音概念	22
二、艺术表现——不断完善音乐修养,提高创造力	26
三、发声训练与方法	28

第四章 美声唱法训练常用曲目选编(初、中级)

1. 花非花	45
2. 在那遥远的地方	46
3. 渔光曲	46
4. 嘎达梅林	48
5. 长城谣	49

6. 梅娘曲	50
7. 赋登楼	51
8. 金风吹来的时候	52
9. 采伐歌	53
10. 玛依拉	54
11. 月之故乡	55
12. 吐鲁番的葡萄熟了	56
13. 小河淌水	58
14. 教我如何不想他	59
15. 故乡	61
16. 姑娘生来爱唱歌	62
17. 桥	64
18. 我住长江头	65
19. 清晰的记忆	66
20. 嘉陵江上	67
21. 在银色的月光下	69
22. 在我的心里	70
23. 尼娜	72
24. 致音乐	73
25. 母亲教我的歌	74
26. 鱖鱼	75
27. 阿玛利丽	76
28. 爱情的喜悦	77
29. 菩提树	79
30. 桑塔·露琪亚	80
31. 绿树成荫	81
32. 小夜曲	82
33. 我亲爱的爸爸	84
34. 为艺术,为爱情	85
35. 星光灿烂	86

第五章 民族唱法训练常用曲目选编(初、中级)

1. 康定情歌	88
2. 太阳出来喜洋洋	89
3. 二月里来	90
4. 珊瑚颂	91
5. 绣红旗	92
6. 谁不说俺家乡好	93
7. 茉莉花	94

8. 漓江谣	95
9. 洪湖水,浪打浪	96
10. 草原上升起不落的太阳	98
11. 边疆的泉水清又纯	99
12. 草原之夜	100
13. 五哥放羊	101
14. 小背篓	104
15. 红梅赞	105
16. 祖国啊,我永远热爱你	106
17. 在希望的田野上	107
18. 黄杨扁担	109
19. 我的花儿	110
20. 槐花海	111
21. 想亲娘	112
22. 父老乡亲	113
23. 我们是黄河泰山	115
24. 有一个美丽的传说	116
25. 在那桃花盛开的地方	117
26. 英雄赞歌	118
27. 说句心里话	119
28. 母亲河	120
29. 骏马奔驰保边疆	122
30. 乌苏里船歌	123

第六章 通俗唱法训练常用曲目选编

1. 月亮代表我的心	125
2. 掌声响起	126
3. 轻轻地告诉你	127
4. 把根留住	128
5. 祝你平安	129
6. 快乐老家	130
7. 真的好想你	132
8. 忘情水	133
9. 雾里看花	134
10. 拥抱明天	135
11. 好大一棵树	136
12. 山不转水转	137
13. 为我们的今天喝彩	138
14. 透过开满鲜花的月亮	140

15. 爱的奉献	141
16. 一千个伤心的理由	142
17. 涛声依旧	144
18. 中国	145
19. 思念	146
20. 又见茉莉花	147
21. 永远是朋友	148
22. 执著	149
23. 绿叶对根的情意	150
24. 烛光里的妈妈	151
25. 我心中的故事	153
26. 弯弯的月亮	154
27. 心愿	155
28. 黄河源头	156
29. 奉献	158
30. 星光灿烂	159
31. 千万次的问	161
32. 牵挂你的人是我	162
33. 好汉歌	164
34. 一个真实的故事	165
35. 青藏高原	167

第七章 我国声乐艺术的不同表现形态

一、民歌	169
二、歌舞	169
三、曲艺、说唱	170
四、戏曲	170
五、中国歌剧	171
六、音乐剧	171
七、影视歌曲	172
八、齐唱	172
九、合唱	172
十、独唱、重唱、对唱	172
十一、轮唱、表演唱	173

第八章 如何演唱卡拉 OK

一、乐感与方法	174
二、情绪与风格	175

三、领悟与表现	175
---------------	-----

第九章 如何矫治歌唱中的常见错误

一、声音方法的错误与矫治	176
二、乐感表现方面的错误与矫治	178
三、噪音的护理与保健	179

第十章 怎样培养良好的歌唱心理

一、何谓良好的歌唱心理	181
二、意志和性格的培养	182
三、歌唱欲望与歌唱环境的培养	183
四、歌唱激情与表现控制、协调能力的培养	183

附 录

一、1994 年第六届全国青年歌手电视大奖赛规定曲目	185
二、1996 年第七届全国青年歌手电视大奖赛规定曲目	186
三、1998 年第八届全国青年歌手电视大奖赛规定曲目	190
参考书目	194
后记	196

一、歌唱

歌唱艺术是人类最早诞生的艺术。自从人类出现以来，歌唱就与人类结下了不解之缘。由于歌唱是用人的不同嗓音为乐器，唱出声音与语言的关系极为密切。据有关考古发现，距今约八千年前，我国出土的骨笛，从其结构和形制看，至少能够吹奏出五声音阶。人类已经有了如此精确程度的乐器。而歌唱艺术则早于乐器的产生，甚至早于人类的语言。

纵观人类的音乐发展史，歌唱艺术一直受到人们的喜爱和重视。在我国，歌唱艺术著述可追溯到先秦时期。公元前五世纪的《尚书·尧典》中，便记述了歌唱的形成和歌唱与语言的关系：“诗言志，歌咏言，声依咏，律和声。”《礼记·乐记》中也记载有：“歌之为言也，长言之也。说之故言之，言之不足，故长言之。”这里论述了语言与歌唱的关系；歌唱与音乐艺术的形成规律；以及歌唱在音乐形式中的地位等问题，还涉及到了歌唱的核心即语言问题。在西方，音乐艺术的发展水平是空前的，特别是文艺复兴以后，西方音乐在器乐领域和歌唱领域（主要指歌剧）取得了令人信服的重要成果。源于十七世纪意大利的“美声唱法”对整个欧洲都产生了重大影响。至浪漫主义时期，不少作曲家将歌唱化的表现方式和手法，完美地融入了器乐作品之中，令人耳目一新。而十九世纪的大歌剧的发展，又为美声学派的形成和发展，奠定了坚实的基础，并逐渐传至世界各国。

音乐艺术是人类文明历史发展的产物。在其漫长的演变和发展过程中，人类创造出丰富多样的音乐表现形式。由于发音体质的差异，我们将音乐艺术分为两大表现类别——即声乐与器乐。作为音乐两大表现类别之一的声乐（歌唱）艺术，其显著的特征是音乐与语言的紧密结合，其表现的方式即歌唱。它直接使用人的自身机体，将人体的发声器官、语言器官、共鸣器官、呼吸器官等有机地结合起来，完美地表现了人的情感、思想、生活和愿望，因而最富有人情味，表现情感最为直接，最易普及，最受人们喜爱。优美动听的旋律使语言具有了音乐般的柔美与抒情，而语言清晰明确的涵义，又使音乐的情感表现更加直接和形象化。人声那特有的音色和情感表现，加之细腻婉转的表现手法，将语言与音乐融合为一种完美的艺术表现形式。它那独特的韵味和表现力，将是人类永远追求的美的表现方式之一。

乐才能。它包括两个方面。

基本音级(do、re、mi、fa、sol、

要具备一些基本的音乐知识,诸如

指导。初学歌唱者只有在专业的指导和帮

助来。但也必须看到,任何指导者都不可能使

范围;也就是说,没有哪一位教师可以把美好的

智慧和条件加以发展。每一位初学者必须清楚,歌

唱,而是歌唱所必需的培养训练,它是美好歌声形成的

训练过程。

的人,只要发声器官、听觉器官正常健康,都可以学习歌唱。但也有

,听觉器官也正常,但就是唱不准七个基本音级,虽经训练但收效不大,

,恐怕难度就大多了。此外,还有一些生理上有缺陷或疾病的人,如喉和声带发

,咽喉长期充血发炎,声带长有息肉或小结,声带闭合不全,患有肺结核、慢性气管炎、哮

喘病,较严重的慢性鼻炎、鼻窦炎或吐字器官有残疾或疾病的人,一般情况下,不宜学习歌唱。

但上述疾病经治疗痊愈后,仍可学习歌唱。

上述要求仅仅是作为一般的歌唱爱好者而言的。如想成为一名专业歌唱演员,上述要求和条件是远远不够的,除了要有歌唱天赋以外,还必须勤奋、刻苦、努力地学习。

由于歌唱艺术是以人的嗓音为乐器的艺术表现形式,因而它与人的生理性的成长过程有着十分密切的关系。正常情况下,当人的发育进入青年期后,发声器官已成熟,精力充沛,反应和思维敏捷,此时是学习歌唱的最佳时期。人的歌喉是看不见摸不着的,整个歌唱过程需要人体各有关器官功能的相互协作与配合,还需要一定的体力支持,因而青年时期是学习歌唱的最佳时期。其年龄约为女性15岁左右,男性17岁左右。这个年龄段,从生理上看,已完成了从少年向青年转变的过程,嗓音也已基本完成由童声向成年声的转变,声带和喉器官的发育已基本完善,说话声音趋向成熟,唱歌时声音不稳定或难以控制的现象基本消失,通常情况下,此时便可以开始学习歌唱。但每个人具体的发育情况不尽相同,一定要因人而异,具体情况具体分析。一个基本原则即变声期结束后,方可进行歌唱训练。

儿童时期(6—12岁),虽说声带和喉器官发育尚未成熟,嗓音的音域也很有限(一般在一个八度左右),但其音色甜美、清亮,具有独特的表现力和色彩性,此时也可以进行声音训练,但要注意,训练时应按儿童音色的特点和音域进行练习,保持童声的自然性和色彩性,切忌用训练成年人的方法去训练儿童。进入少年期(12—15岁左右),此时不宜进行歌唱声音的训练,而应有效地加以保护,使其顺利地度过变声期。进入中老年时期,虽然仍可学习歌唱,但由于其发声器官的退化或老化,在音色、音域和表现力方面均不及青年期,精力也非常有限,因而效果欠佳。

三、人声的分类与声部划分

人声根据其音色的不同,可划分为男声、女声和童声三类。男声与女声的划分以性别的不同为依据,专指成年人。儿童由于其身体各器官尚未发育成熟,虽有性别差异,但其发声的音色、音量基本无区别,所以,仍然属于相同音色一类。

人声的不同各如其面,千姿百态。由于人在性别、生理和形体上的差异,诸如发声器官、共鸣器官,以及声带的长短、宽窄、厚薄等等的不同,虽同一性别,但音色、音量、音高也各不相同。一般说来,女性的声带比男性的声带短、窄、薄,因而女性声音是男性声音的高八度。所以,根据声音的音质(色)和音域的不同,男女两类声音又可以划分出六个不同的声部。男声为男高音、男中音、男低音;女声为女高音、女中音、女低音。

其音质(色)的特点为:

男高音又可细分为抒情男高音和戏剧男高音。抒情男高音音质清脆优美,柔和明亮而抒情。戏剧男高音音质结实嘹亮,壮丽而坚实。

男中音音质刚毅洪亮,豪放而浑厚有力。

男低音音质浑厚宽广,深沉庄严而有力。

女高音又可细分为抒情女高音、花腔女高音和戏剧女高音三种。抒情女高音音质柔和明亮,秀丽柔美而抒情。花腔女高音音质清亮醇和、圆润灵活,精巧细致而清脆。戏剧女高音音质高亢浑厚,坚实宏丽而有力,有一种庄重而刚强的特色。

女中音音质圆润柔和,热情稳健而有力。

女低音音质深沉温柔,浑厚而庄严。

童声音质稚嫩和清脆,甜美而充满了童趣与天真。

上述各种音质(色)的划分,是人们在长期的歌唱实践中不断总结形成的。正是因为人的嗓音在音质(色)上存在着细致的差别,才使得歌唱艺术具有了极其丰富的表现力,音质(色)的差别直接代表着它独特的表现性能。歌唱声部的划分,可为歌唱者找到属于自己特征领域的表现风格,还可借鉴其他声部的表现特征,不断丰富和完善自己的表现力。

四、歌唱的音域、声区与换声点

人声由低到高的发声能力范围称为“音域”。据有关研究表明,人自然的生理音域,也即人声可能发出的声音音域(不分歌唱标准的好坏),成年男性近三个八度,成年女性约两个半八度。人在讲话时使用的音域约在一个八度左右。在这个音域范围中,能够自然流畅地唱出歌唱声音的范围称为“自然音域”。成年人可达一个半八度,它远远小于人的自然生理音域。究其原因,那就是生理音域中过低或过高的音,在歌唱中无法应用。人声经过科学的歌唱发音训练,可

使歌唱时可应用的音域远远超出自然音域的范围,由此而得到的音域,我们称为“歌唱音域”。一般情况下,它可以达到两个或两个半八度,有些人甚至可以达到三个八度或更宽。

歌唱音域中从低到高所形成的不同音列称为“声区”。每一位歌唱者都有属于他自身歌唱领域的低、中、高三个声区,在每一个声区中,歌唱者使用统一发声特征的发声方法来进行演唱。一般情况下,演唱低声区和中声区时,使用歌唱共鸣中的胸腔共鸣为主,因而又有人把声区与共鸣腔结合起来,统称为胸声区。在演唱高声区时,则主要使用歌唱共鸣腔中的头腔共鸣,有人将它统称为头声区。可见,所谓胸声区与头声区的称谓,实际上是将歌唱音域中的不同音区与歌唱时所使用的共鸣腔结合起来的一种统称。而胸腔共鸣和头腔共鸣,也是歌唱中两大最为主要的共鸣腔体。

胸声区与头声区,将歌唱的音区和共鸣位置分为两个部分,这两个部分衔接的地方,也就是两种音色相互转换的地方,被称之为“换声点”,也就是变换声区的这一部分。不同的声部,其换声点的位置也不同,没有接受过歌唱训练的人,当声音到达换声点的位置时,往往声音出现明显的变化,使两种共鸣腔的衔接不自然,不流畅。而经过训练的人,则会非常自然流畅地过渡,完成两个声区的衔接。

五、歌唱声部的确定

歌唱声部确定的正确与否,对每一个学习歌唱的人来说,是非常重要的。正确的声部鉴定,不仅使歌唱训练得以顺利进行,同时,也使歌唱者的嗓音得到保护。错误的声部确定,不仅影响歌唱的训练,而且还会造成很多歌唱声音错误,如挤压、喉音、虚声、喊叫等,严重时会使嗓音声带受到损伤。有一些业余歌唱爱好者,对声部知识知之甚少,对声部确定不予重视,喜欢的歌就唱,不管它是高音用的还是中音用的,久而久之,形成了许多歌唱中的毛病,有的甚至损毁了嗓音。所以,声部确定是科学,要严肃认真,不能随心所欲。

声部确定可用以下几点为根据和参照:

1. 讲话音调的高低。平时讲话音调较高,声音较明亮、较细者,有可能是高声部。讲话音调较低,音色较暗,声音较宽而且胸腔共鸣较多者,有可能是中、低声部。

2. 声带的长度。据嗓音专家对歌唱演员的声带进行检查和测定,我国成人男性声带的平均长度为 20mm,女性为 15mm。同一性别中,中、低声部声带的长度普遍长于高声部。在调查中也发现个别中、低声部的歌唱演员,其声带长度反而比高声部歌唱演员短。从上述调查情况看,声带长、宽、厚,成为中、低声部的可能性大,而声带短、窄、薄,则成为高声部的可能性大,但非绝对。因此,声带长度可以作为确定声部的重要依据,但绝非唯一的因素。

3. 体形等因素。体形对声部的确定也有一定作用,尤其是男声。男高音体形一般为矮胖,脖子较粗短,喉结突出状不十分明显,脸型较圆。男中、低音体形较瘦高,脖子较长,喉结大而突出,脸型较长。

4. 主音鉴别。每一位歌唱者均有几个自己非常习惯的音,在唱这几个音时不费任何力气,声音自然流畅,音色很美,歌唱训练中称这几个音为“主音”。各个声部的主音范围各不相同。通过对主音的鉴别,可作为确定声部的参考。

男女高音声部的主音范围为： $\overset{\frown}{4\ 5\ 6\ 7\ i}$ ($f^1\ g^1\ a^1\ b^1\ c^2$)；男女中音声部的主音范围为： $\overset{\frown}{2\ 3\ 4\ 5\ 6}$ ($d^1\ e^1\ f^1\ g^1\ a^1$)；男低音声部的主音范围为： $\overset{\frown}{7\ 1\ 2\ 3\ 4}$ ($b\ c^1\ d^1\ e^1\ f^1$)。

5. 换声点鉴别。前面讲过，胸声区与头声区的衔接地方，也即两种音色相换的地方为“换声点”。每一位歌唱的人，从比较容易发声的中声区进入高声区之前，总有两三个非常难唱的音，在唱这几个音时感到特别困难，过了这几个音后，便比较容易唱了，这几个音就是换声点。由于各个声部换声点不同，因而换声点也可作为确定声部的依据之一。

总之，声部确定必须参考多方面的因素，不可只看孤立的一点或一个方面来下结论。应该说绝大部分人的声部还是比较容易确定的，少部分人的声部确定，可通过一段实践训练后，聘请专业教师帮助确定，千万不可操之过急，否则，容易损坏自己的嗓音和声带。

第二章 三种唱法概述

一、美声唱法

1. 美声唱法的概念

美声唱法源自意大利,一般指十八世纪到十九世纪初,在意大利盛行的一种注重声音华彩优美抒情;咏叹性重于朗诵性或戏剧性效果的歌唱风格。所谓“美声唱法”一词,源自意大利语 Belcanto, Bel 意为精美, Canto 意为歌唱,一般译为“美声唱法”。还有人将它译为“美妙的歌唱”或“美丽的歌曲”。美声唱法经过了三百多年的发展,其足迹已遍布全世界,在世界上任何一个高雅的艺术殿堂里,都回荡着它那优美迷人的歌声。

2. 美声唱法的起源与发展概况

美声唱法的形成与发展,同样经历了一个漫长的历史过程,这其中有它的必然性与合理性。欧洲在经历了最残酷、最黑暗的中世纪以后,资本主义已开始封建社会内部萌芽和发展。十四世纪下半叶至十七世纪初,意大利手工业和商业迅速发展,由此诞生了新兴的资产阶级。十五世纪的文艺复兴运动便始于意大利,这充分反映了当时意大利的社会经济基础在上层建筑的种种表现。此时的意大利已成为当时欧洲最先进的国家,在文艺复兴思潮的影响下,整个艺术领域展现出一派勃勃生机,艺术开始摆脱神权的统治和教会的控制。追求生活,热爱生活,表现以人为中心的情感生活和对美丽自然的赞美,已成为当时艺术表现的主要内容。

十六世纪以前,欧洲歌唱艺术由于受到复调音乐体裁的影响,其表现方式多限于多声部演唱,因而缺少鲜明生动的个性化表现,表现题材以宗教内容为主。文艺复兴后,政治思想和经济发展模式促进了文化艺术领域的变革,此时,在意大利的佛罗伦萨诞生了歌剧艺术,从而使独唱形式脱离了音乐复合体,而成为一种独立的表现形式。歌剧中的咏叹调、宣叙调,作为表达歌剧人物思想内容的典型方式,以它真实、感人、生动和富有情节性等特征,很快被人们所接受,从而使美声唱法开始走上从诞生到发展的漫长之路。

应该看到,歌剧作为当时新的艺术形式之崛起,首先应归功于佛罗伦萨的进步人文主义思想家、诗人和音乐家。“卡默拉塔”(Camerata,意大利语,意思是社团)的集会,使他们讨论和试验新的音乐戏剧形式——歌剧的诞生成为了可能,他们是歌剧艺术的创造者。欧洲历史上的第一部歌剧《达芙内》就出自佛罗伦萨的作曲家、诗人、歌唱家小组成员佩里(1561—1633)(作曲)和里努契尼(1563—1621)(作诗)之手,首演于1597年的狂欢节,并由佩里扮演剧中的阿波罗一角。之后,再次由佩里作曲、里努契尼作诗的第二部歌剧《尤丽荻西》于1600年上演,佩里再次担任角色,扮演俄尔甫斯。另外,由里努契尼作诗、卡契尼(约1550—1618)作曲的歌剧《尤丽荻

西》也于1602年上演。歌剧题材取自希腊神话故事,描写俄尔甫斯与尤丽荻西生死离别的爱情传说。上述歌剧的诞生,首先确立了建立在通奏低音上的宣叙调,并用小组乐器伴奏。由于宣叙调的音高和节奏,是随着歌词的抑扬顿挫而变化,因而没有鲜明旋律性,但它的出现,为歌剧咏叹调的确立和发展,奠定了一个必要的基础。

歌剧艺术的诞生,为歌唱艺术的发展带来了生机和活力,为了强调和突出主要旋律,更加深刻地表现人物内心和性格,充分展示戏剧性的情节,突出主题思想,独唱形式逐渐在歌剧艺术中占有极为重要的地位和起着不可替代的作用。此时的歌剧作曲家,为了充分发挥独唱的艺术表现力,开始为剧中主要角色创作和设计难度较大的唱段,在音域、作品长度和演唱技巧等方面,进行了全新的探索。由于当时的歌剧演出大都是露天的,为此,歌唱者们开始追求声音的共鸣效果。以前古老的歌唱方式已不能胜任当时新作品的演唱要求,因而歌剧独唱作品的演唱问题,已成为当时佛罗伦萨的作曲家和歌唱家重点研究的课题。

十七世纪上半叶,意大利的威尼斯、罗马相继成立了歌剧艺术中心。威尼斯歌剧乐派的创始人蒙泰威尔第(1567—1643),发展了“卡默拉塔”作曲家的“表现体式”,创作了更富于戏剧表现力的宣叙调,并使之与初具规模的咏叹调相结合,把十七世纪的歌剧艺术推向高峰。至十七世纪末,歌剧艺术的发展中心转向了那不勒斯,使之成为十八世纪意大利歌剧的中心。那不勒斯乐派最大的作曲家亚历山德罗·斯卡拉蒂(1660—1725),为了更现实地表现作品的思想和内容,对歌唱性的宣叙调风格加以发展,并创立了完整的咏叹调和美声演唱艺术,在他的歌剧中占主要地位的是一些优美生动的咏叹调,而合唱和重唱则较少使用。他还确立了aba形式的返始咏叹调,使用乐队伴奏,并加间奏和“过门”。此时的歌剧艺术已体现出以声乐为主,伴奏为辅的风格特征。那不勒斯歌剧乐派在当时影响很大,这与斯卡拉蒂在音乐上的创新有着十分密切的关系,他的歌剧音乐倾向于主调音乐的和声风格,确立了那不勒斯六和弦的使用方法,并善于运用丰富的民间音乐素材。这一乐派直接导致了十八世纪正歌剧的兴起,由于源于那不勒斯,也称那不勒斯歌剧。

正歌剧的兴起使之很快传遍意大利和欧洲其他国家,其基本形式为宣叙调和咏叹调的交替。正歌剧的重心是咏叹调,有多种不同的类型,如歌唱性咏叹调、说白式咏叹调、炫技咏叹调等等。各种咏叹调的数量、次序和角色分配,都有一套严格的程式。由于正歌剧的重要角色都由阉人歌唱家扮演,他们往往以炫耀技巧为能事,作曲家为了让他们有炫技的机会,不惜牺牲戏剧的真实性。古斯塔夫·科贝在他的《西洋歌剧故事全集》一书中写道:“这些作曲家过分地阿谀歌唱家们,为满足登台献技的人们的虚荣心而不惜牺牲戏剧的真实性和表现的深刻性。这样的歌剧简直太像一套供歌唱家们炫示技巧的声乐曲了。”^①“这种艺术很快就变成成为美声而美声,不再为刻画歌剧人物的感情世界服务了。”^②产生于十七世纪的阉人歌唱家,正是歌剧演唱技巧变态发展的典型解释者。他们凭借着生理改造后的歌喉,以儿童柔美银铃般的音质,助于男人强健的体魄,发出了正常人无法演唱的歌声,他们背离了歌剧唱段的内涵和意义,追求浮面而夸张的装饰,从歌唱艺术内在表现转向炫弄声音的各种技巧,其歌唱水平之高可谓达到了巅峰的境界。当时的阉人歌唱家在美声发展史中,被誉为美声学派的先驱者和美声“黄金时代”的骄子。由于唱法技巧的优势,这种演唱方法被延续了近两个世纪之久。由于正歌剧形式的日

① 古斯塔夫·科贝著、张洪岛译:《西洋歌剧故事全集》,第1版,北京,人民音乐出版社,1983年,第3页。

② P. 车尔尼著、子琪译:《欧洲歌剧发展史》(音乐译丛第四期),第1版,北京,人民音乐出版社,1981年,第29页。

益僵化,矫情炫饰,积重难返。随着反映新兴市民生活的趣歌剧的兴起,以及卡尔扎比吉(1714—1795)和格鲁克(1714—1787)的歌剧改革,正歌剧日趋衰微,至1791年莫扎特(1756—1791)写《狄托的仁慈》时,正歌剧已是强弩之末,一蹶不振。

应该承认,欧洲歌剧及其美声演唱的发展过程中,是无法否认这段美声纯技巧,并且是非人道的歌唱发展历史。在今天看来,这种螺旋式的历史轨迹已经表明了艺术发展本身所需要的不断探索和自存规律。虽说当时的作曲家出于某种心理需要,迎合了阉人歌唱家炫技的要求和愿望,但其本质性的问题,仍然是自然状态下的嗓音技术的不成熟,以及超自然生理属性的怪异审美心理所致。

从德国歌剧作曲家格鲁克(1714—1787)开始,歌剧艺术在形式和内容及演唱风格方面,均出现了新的转折。他们以法国启蒙哲学家卢梭的“返回自然”和狄德罗的“以自然为师”的美学观为改革歌剧的主导思想,对歌剧的艺术创造力,以求淳朴和自然为根本,准确体现戏剧的真实性,以求体现“音乐的真正使命在于辅助诗词,加强情绪的表现,并增加剧情的趣味,并不是以悦耳的表面装饰和人声的巧妙的表演来打扰或减弱剧情”^①。由于受到以格鲁克为代表的改革者的创作思想的影响,以及改革歌剧的上演,人们以往的审美观念发生转变,阉人扮演剧中主要人物已逐渐失去以往的地位,新格局的演唱要求,使男扮女装的表演方式被否定,自然属性的男女声迅速重返歌剧舞台,阉人唱法被淘汰。此时便出现了大批成功之作,演唱风格日益丰富,技巧日益成熟,现实主义的歌剧艺术占有主导地位。十八世纪的歌剧大师莫扎特的《费加罗的婚礼》、《唐·佐凡尼》、《女人心》和《魔笛》,被誉为其四大歌剧杰作。在他所创作的歌剧中,人声的演唱深刻而感人,热情豪放而充满了生命的活力。时至今日,莫扎特创作的歌剧,仍然享誉世界各地的歌剧舞台,而且许多咏叹调被列为国际声乐比赛的必唱曲目,作为美声唱法教学的作品范例,其作品都被誉为必唱精品。

十九世纪,在意大利先后涌现出罗西尼(1792—1868)、贝利尼(1801—1835)、多尼采蒂(1797—1848)、威尔第(1813—1901)等歌剧大师。此时的意大利音乐的主要领域仍然是歌剧。他们以严谨的艺术态度,在传统的正歌剧和趣歌剧的基础上不断求得发展,放松了宣叙调和咏叹调的严格区分,常用介于两者之间的叙叹调。为了使音乐服从于戏剧情节的发展,将歌剧中的独立分曲发展成为“场”,每一场包含一个或几个分曲,限制歌唱演员的即兴演唱,把足以显示歌唱家演唱技巧的装饰性旋律和华彩段全部写出来,反复时歌手可以即兴发挥自己的演唱技巧。罗西尼曾对英国女高音歌唱家诺维洛(1818—1908)说:“反复时歌者可以予以变化,以便她(或他)可以充分发挥自己的特殊才能,但第一次必须严格按照谱子唱。”^②为了积蓄力量,酝酿高潮,常多次反复同一乐句,每次力度加强,提高音高,这种手法被誉为“罗西尼渐强”。可以看到,十九世纪意大利美声唱法在艺术表现上更具高超的技巧。此时的歌剧音乐更加成熟,旋律优美、抒情、连贯,节奏灵活多变,音域较宽,演唱的声音饱满有力而富有弹性。像罗西尼的《塞维里亚的理发师》中“美妙的声音”唱段充分体现了上述特征,后来成为衡量女中音歌唱水准的作品之一。此外,还有贝利尼的《梦游女》、《诺尔玛》和《清教徒》,多尼采蒂的《夏莫尼的林达》、《拉美莫尔的露契亚》、《宠姬》、《爱的甘醇》、《军中女郎》、《唐·帕斯夸勒》等作品,均为美声唱法后来的辉煌,奠定了坚实的基础。另一位对美声唱法有着重要贡献的意大利歌剧大师是威尔第(1813—1901),他将意

① 科贝著,张洪岛译:《西洋歌剧故事全集》,第1版,北京,人民音乐出版社,1983年,第4页。

② 钱仁康编著:《欧洲音乐简史》,第1版,北京,高等教育出版社,1991年,第149页。

大利浪漫主义歌剧发展到了顶峰。有人曾这样评价“威尔第可以说是意大利最伟大的歌剧作家；以他的业绩与贝利尼和多尼采蒂相比，实有显然的区别，两位前辈作家在达到一定的一点后，就不能向前；贝利尼后来的作品再也比不上他的《梦游女》，多尼采蒂再也作不出可以与《拉美莫尔的露契亚》相比的作品。但威尔第就不同了；《厄尔南尼》虽然很成功，七年后，他的《黎哥莱脱》更在歌剧的表现以及运用合唱、重唱的技巧方面，显有惊人的进步。继《黎哥莱脱》而成功的这一时期的作品还有《游吟武士》和《茶花女》。十八年后，在这位作家 58 岁时，发表了《阿伊达》，显示出他更进一步，而为意大利歌剧开一新纪元”^①。威尔第在十九世纪八十年代后期又创作了《奥瑟罗》和《法尔斯塔夫》，从表面看，在音乐上似乎与德国作曲家瓦格纳（1813—1883）的“无终旋律”颇为相似，但如威尔第自己所说：“我和瓦格纳毫无共同之处。恰恰相反，要是你们用心谛听，努力领悟乐曲的内容，就会发现我有些地方和他完全相反。”^②在威尔第的音乐中，始终没有抛弃意大利“美声唱法”的传统，管弦乐的戏剧性发展与声乐演唱的鲜明旋律性并行不悖。如《奥瑟罗》第一幕伊阿古的饮酒歌；第二幕奥瑟罗的“永远相见，神圣的回忆”；第三幕苔丝狄蒙娜的“我含着眼泪为你向天祈祷”和“看晴朗的太阳放光芒，照亮了天空和海洋”，以及第四幕的“杨柳歌”和“圣母颂”，都是旋律鲜明而丰富，从而推进了美声唱法的不断前进和发展。

意大利歌剧在十九世纪之前颇为世人瞩目，对整个欧洲的歌剧发展产生了极为重要的影响。随着德国、法国、英国歌剧的日益兴起，出现了形式更为多样的歌剧形式。其中以德国作曲家瓦格纳的歌剧创作最为引人注目，他的歌剧在形式上场面雄伟壮丽，规模声势浩大，风格新颖独特，在创作手法上以精良的配器和丰满的音响，给人以全新的感受，主导动机和半音化和声的使用，使歌剧人物性格和戏剧性情节发展有机融为一体，庞大的乐队音响使歌唱者必须具备较为深厚的歌唱功底。瓦格纳的歌剧，对演唱者提出了更高的要求。因而一些歌手由于失去了以往美声传统风格而遭到淘汰，另一些歌手则得到了锻炼。有人为此称这一时期的瓦格纳现象是美声的衰落阶段。然而历史的发展告诉我们，正是由于瓦格纳的创造，才使美声唱法上了一个新的台阶，其创造为美声唱法设置了一个新的高度，不论人们怎样评述瓦格纳，他的音乐对后世近百年的欧洲音乐，乃至世界音乐的发展所产生的深远和巨大的影响，已成为不争的事实。单从歌剧唱法角度看，瓦格纳的创造推动了美声唱法的发展，这一点是无法否认的。

十九世纪末，欧洲文学界、戏剧界和音乐界，掀起了一股现实主义思潮，强调描写下层社会生活的真实面貌，着眼于感情冲动下产生的激烈行动，常以情变、妒杀为题材。现代骇人听闻的凶杀、情杀电影和电视剧便脱胎于此。文学和戏剧界的代表人物是法国的左拉（1849—1902）、福楼拜（1821—1880）和挪威的易卜生（1828—1906）。现实主义歌剧的代表人物是意大利的马斯卡尼（1863—1945）和莱翁卡瓦洛（1858—1919）。此外，意大利歌剧作曲家普契尼（1858—1924）、焦尔达诺（1867—1948）、赞多奈伊（1883—1944）和法国作曲家夏庞蒂埃（1860—1956）的某些作品，也具有现实主义倾向。此时，在浪漫主义日渐风靡的欧洲，以奥地利作曲家舒伯特（1797—1828）、德国作曲家舒曼（1810—1859）、勃拉姆斯（1823—1897）等人创作了大量的歌曲作品，此后这种体裁风格被定格为艺术歌曲。艺术歌曲非常注意诗意的内涵和表达，具有强烈的情感表现力，因而与歌剧中美声演唱略显不同。如语言的抑扬顿挫、技巧、音色和表现力的精

① 科贝著、张洪岛译：《西洋歌剧故事全集》，第1版，北京，人民音乐出版社，1983年，第1页。

② 钱仁康编著：《欧洲音乐简史》，第1版，北京，高等教育出版社，1991年，第152页。