



*Selected Songs of
Rossini and Donizetti and Bellini*



罗西尼 多尼采蒂 贝利尼
艺术歌曲选集

喻宜萱 选编



人民音乐出版社



罗西尼 多尼采蒂 贝利尼

艺术歌曲选集

喻宜萱 选编



人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

罗西尼、多尼采蒂、贝利尼艺术歌曲选集 / 喻宜萱编. — 北京: 人民音乐出版社, 2007. 6

ISBN 978-7-103-03109-4

I. 罗… II. 喻… III. 艺术歌曲-意大利-选集
IV. J652.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第131667号

责任编辑: 严 镝

责任校对: 张顺军

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码: 100036)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

A4 18.75 印张

2007年6月北京第1版 2007年6月北京第1次印刷

印数: 1—3,040册 定价: 46.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话: (010) 68278400

前 言

翻开西方音乐发展史,意大利声乐艺术的发展在西方各国不但起步较早,而且它所成就的业绩及创立的“意大利声乐学派”对而后世界声乐艺术的发展产生了巨大影响。今天,当“美声唱法”已经成为世界声乐领域的通用语言时,人们不会忘记意大利声乐艺术留下的一路辉煌。

这本“歌曲选集”汇集了意大利声乐艺术部分经典作品。

早在13世纪,意大利的宗教合唱就很兴盛,并且此时格里高利圣咏(Gregorian Chant)被进行加工,加进各种华丽多彩的花音,使得格里高利圣咏在演唱技艺上增加了一定的难度,从而促进了歌唱艺术的发展。在当时意大利的音乐文献中,对花音、装饰音的演唱方法已经有了明确的记载。

16世纪时,由于帕勒斯特里纳(Palestrina,约1525~1594)学派的兴起,出现了一种无伴奏(a cappella)的合唱曲。此后歌唱家、作曲家卡契尼(Caccini,1548~1618)和作曲家佩利(Peri,1561~1633)等人创造出一种朗诵式的新形式的歌曲,很快即以宣叙调的名称著称。1602年,卡契尼以这种新声乐体裁创作出版了《新音乐曲集》,其中,那首著名的《阿妈莉莉》至今久唱不衰。

这种新兴歌曲,因为其器乐伴奏基本采用数字低音,凸显了高声部的旋律性,同时配合以更加符合诗歌重音及情感的低音节奏型,一改长期以来“复调对位”的传统创作手法,产生出以“和声”为主要作曲手段的、新的创作手法。由于突出了歌唱者的声音表现和演唱技巧,加上演唱中清晰准确的咏诵、强烈的情感表现以及漂亮动听的装饰音,使得这种新形式歌曲的风格和特征以及它的和声伴奏在舞台上产生了显著的艺术效果。这一切正为另一种音乐艺术体裁——歌剧的诞生提供了理想的基础和条件。不久,佩利和卡契尼以同一剧作家的剧本各自创作了歌剧《尤丽狄茜》,并分别于1600年和1602年在佛罗伦萨首演,从此奠定了歌剧艺术的雏形,使得歌剧作为一种新的艺术形式在欧洲音乐舞台上诞生。歌剧的兴起,又使意大利声乐艺术步入推进世界音乐进程的发展时期。

17世纪初至17世纪40年代,作曲家蒙特威尔第(Monteverdi,1567~1643)的歌剧创作为意大利歌剧艺术的迅速发展起到了极大作用。他借用16世纪一种多声部歌谣——“牧歌”(Madrigal,亦译作“恋歌”)和教堂音乐中某些装饰音元素,使咏叹调成为歌剧中的重要演唱形式。在他创作的歌剧《波佩阿的加冕》中,已可清楚地看出作曲家的大胆创新。他有意地加强乐队的作用、重视戏剧内容和人物情感的表现、增强情节的戏剧性发展,从而使歌剧更具艺术感染力。

就在这个时期,威尼斯建立了意大利第一座歌剧院,其他城市很快仿效,也纷纷建立歌剧

院。从此,歌剧不再只属于王公贵族等上层社会的专利,而开始拥有喜爱歌剧音乐艺术的广大听众。歌剧作品艺术魅力的加强与演出场所的普遍建立,吸引了广大民众走进歌剧剧场,从而大大激励和加快了歌剧事业发展的步伐。

17 世纪下半叶至 18 世纪初,意大利歌剧传统由斯特拉德拉(Stradella,1639~1682)和 A. 斯卡拉蒂(A. Scarlatti,1660~1725)等人继承并加以发展。特别是拿坡里乐派的创始人 A. 斯卡拉蒂,对歌剧创作表现出了惊人的毅力和才华。他一生创作了 115 部歌剧和一些室内康塔塔(chamber cantata,由咏叹调和宣叙调交替构成的独唱曲),确立了 ABA 三段式的咏叹调,音乐侧重抒情,并允许演唱者随意增加装饰音,使歌唱技艺达到了更高的境界。

音乐创作上的不断创新逐渐影响到歌剧艺术的发展。就在这时期,出现了一批阉人歌手(Castrato),他们演唱跳音、断音、倚音、回音、双连音、颤音等技巧炉火纯青,完全集中了当时意大利“贝尔-康托”(Bel-Canto,美丽的歌唱、美丽的歌曲,即我们常说的美声唱法)的精华。尽管如此,这种违反自然的歌唱还是缺乏真正的艺术魅力。到了 19 世纪,女歌唱家逐渐发展起来,阉人歌手随着时间的推移终于退出历史舞台,销声匿迹。

17、18 世纪,意大利的众多作曲家所创作的歌剧或康塔塔作品中的咏叹调(aria)、小型的抒情曲(arietta)和小抒情调(arioso),实际上与简短的小型独唱歌曲没有什么区别。

1894 年美国 G. 希尔默(G. Schirmer)音乐出版社最早将这类曲目集中编辑成《意大利歌曲集》分两集正式出版。其中曲目包括斯卡拉蒂的《紫罗兰》、《我多么忧伤》,A. 罗蒂的《请告诉我》,B. 玛尔契洛的《美丽的火焰》,A. 卡尔达拉拉的《虽然你残酷无情》,G. 佩尔戈莱西的《假如你爱我》等名曲。这些曲目作为 17 至 18 世纪古典歌曲的经典,至今仍被世界各国声乐界收入,并为音乐院校教材或成为音乐厅演出及国际声乐比赛的必选作品。我国的老一辈声乐专家尚家骧先生编选译配的《意大利歌曲集》第一部分即编入了 23 首卡尔卡拉、斯卡拉蒂、佩尔戈莱西等人的歌剧和康塔塔选曲,尚家骧先生在该书的“序”中对这些作品给予了高度评价,认为它们在声乐艺术发展中富有重要意义。他认为,这部分古典歌曲在声乐技术方面、艺术表现方面树立了典范,是学习美声唱法不可或缺的经典教材。

待到 18 世纪末至 19 世纪初的 10 年间,三位意大利作曲家罗西尼(Rossini,1792~1868)、多尼采蒂(Donizetti,1799~1848)、贝利尼(Bellini,1801~1835)相继出生,加上稍后的威尔第(Verdi,1813~1901)和再后的普契尼(Puccini,1858~1924),五位歌剧巨匠的出现构成了意大利歌剧乃至世界歌剧发展中最辉煌的历史时期。他们才华横溢、技艺精湛,不仅创作了大量灿烂夺目、流芳百世的歌剧经典之作,还写出不少优秀的独唱歌曲。此外,从 19 世纪至 20 世纪,其他作曲家也创作了不少独唱佳作,在世界各地广为流传。如阿迪蒂(Arditi)的《吻舞》,托斯蒂(Tosti)的《理想佳人》、《四月》、《晨歌》、《小夜曲》,登扎(Denza)的《福尼库利福尼库拉》、《假如你完全理解她》,多劳弟(Donaudy)的《噢,美丽的爱情安乐窝》、《我那些柔情脉脉的日子》,雷斯皮基(Respighi)的《雪》、《雨》、《雾》,皮策蒂(Pizzetti)的《献给新婚的少女》,托塞利(Toselli)的《忧伤小夜曲》等。这些优美、生动的声乐作品为丰富意大利声乐艺术曲库做出了不可磨灭的贡献。

罗西尼、多尼采蒂和贝利尼是 19 世纪上半叶意大利美声学派巅峰时期杰出的代表人物。在此,对三位大师在声乐艺术上的成就及本“歌曲选集”所收入三位大师的作品,作一简述。

焦阿基诺·罗西尼(Gioachino Rossini, 1792~1868), 19 世纪上半叶意大利著名作曲家。

罗西尼生于意大利小城佩萨罗(Pesaro)。父亲是小号手,母亲是歌唱演员。他自幼热爱音乐,曾在教堂唱歌。14 岁入波洛尼亚音乐院学习音乐理论与大提琴,在校期间即开始创作歌剧。1816 年他的名作《塞维利亚理发师》首演时并未引起人们的兴趣,但不久后再次上演,即被公认为是一部杰出的喜歌剧。以后,罗西尼又相继创作了 38 部歌剧。1829 年他的歌剧《威廉·退尔》在巴黎首演大获成功。此后的 39 年时间里罗西尼再未写过一部歌剧。他的 39 部歌剧全部作于 1829 年以前。39 部歌剧中不少为传世极品,如《塞维利亚理发师》、《灰姑娘》、《威廉·退尔》、《贼鹊》等;尤其是他的喜歌剧使他的声名流芳百世。这些佳作中表现出罗西尼的才华智慧和风趣幽默的喜剧风格,以及他超群的写作速度和创作水平,这些都是无与伦比的。

罗西尼于 1855 年离开佛罗伦萨迁至巴黎定居,直到去世再没有回过意大利。客居异乡,在他健康状况有所改善时,他创作了许多简短而优美的独唱歌曲。但终因疾病缠身在 1868 年病逝于巴黎附近的吕埃尔(Ruelle)。

这本“歌曲选集”选入的罗西尼歌曲为数虽不多,但颇具特色和代表性,如:套曲《威尼斯划船竞赛》三首、《舞蹈》和《狂欢》等作品。这些作品热情奔放,活泼爽朗,将少年男女的青春活力、对爱情的向往与沉浸都刻画得淋漓尽致、充满生活气息。这些作品在演唱技巧上有相当的难度,因此要求演唱者必须练就出色的基本功,掌握语言快速转换的本领,并具备激情满怀引人入胜的表现力。另一首《阿尔卑斯山的牧羊女》特点也很突出。作曲家把它标明为蒂罗尔式曲调(Tirolese)。该曲调源于阿尔卑斯山山区著名的约得尔唱法(Yodel),此唱法流行于瑞士和蒂罗尔。它的唱腔以不断重复大音程中的高低音,同时加入一些用跳音唱出的琶音,间或增添一些颤音,从而形成一种酷似山谷回声、有互相呼应特殊效果的旋律风格。《诺言》和《责备》两首短歌比较简捷,内容朴实诚挚,如能把这类乐曲的旋律唱得很连贯,句法考究、完美,内在感情真实,小曲也能成为上乘之作。实际上在声乐表演艺术家的演唱曲目中,不应有难易之分,只有演唱上的好坏之别。这一点,值得每位演唱者牢记在心。

盖塔诺·多尼采蒂(Gaetano Donizetti, 1797~1848), 19 世纪上半叶意大利著名作曲家。

多尼采蒂自幼学习音乐。1818 年创作了第一部歌剧《波戈尼亚的恩里哥》。1837 年任拿坡里音乐院院长。1840 年赴巴黎,在当地创作并上演了《团队之花》等多部歌剧,获得很大成功。1843 年患精神失常症,两年后瘫痪。1848 年在意大利贝加莫(Bergamo)辞世。

多尼采蒂从 1818 年至 1844 年的短短 20 多年间,创作了将近 70 多部歌剧。其中,杰出的有:《拉美莫尔的露契亚》、《爱的甘醇》、《唐·帕斯夸勒》、《团队之花》、《嬖人》、《夏牟尼的琳达》等。此外,他还创作了不少歌曲、康塔塔、合唱曲、室内乐和钢琴曲等,其作品的多产与形式的多样足见多尼采蒂非凡的天赋和敏捷的乐思,以及极为惊人的创作速度。他的作品旋律性和戏剧性都很突出,创作的喜歌剧可与罗西尼媲美,而写旋律的才华又绝不亚于贝利尼。无疑,多尼采蒂在意大利作曲名家中是一位处于显赫位置的重要人物。

多尼采蒂在他的声乐作品中,还果断地废弃了莫扎特式的清宣叙调(recitativo secco),将宣叙调加上伴奏,并运用丰富的和声来改进乐队的配器,使其音响效果更为饱满。他专为某

位歌唱家写作的歌剧式抒情曲《把她那棕色头发装饰》，开头的宣叙调就配上了恰到好处的钢琴伴奏。接着从抒情调开始，美妙的旋律就不断地层层展开，华丽的乐句、可以自由增加的华彩乐段等构成一首亮丽而熠熠生辉的抒情诗，生动地刻画出了诗句所涵盖的对爱情的喜悦，以至获得爱情时心花怒放的情景，这是一首内容与形式紧密结合的佳作。另一首《不幸的爱》也是为某位歌唱家专门创作的。但因为内容不同，作曲家就不再运用前一首作品中那种繁复多变的结构，而是采用了一气呵成的连续性曲式。这首作品以持续不断的优美旋律和简明的钢琴伴奏，极其形象地表现出在失去心上人的那一刻，一个人内心万分悲痛和凄凉孤寂的思绪。透过欲哭无泪的歌声，使人们听来难免心碎！不用说，这也是一首成功之作。

这类为特定人物专门创作的作品，值得一提的还有一些，如：《啊！请记住，美丽的伊蕾娜》、《船手》等。其他特点突出自成一类作品还有：《遥远》。这是一首小而精的抒情曲，整体结构简练，曲调清纯优雅，内容情深意笃，表达了一位身处他乡的恋人对远方爱人“绝不移情别恋”的海誓山盟，朴素的真情实感十分动人。另一首短歌《湖上微波荡漾》，在风格上别有一番情趣。全曲气氛非常活跃，富于动感，把船儿在湖上飘摇荡漾的情景，划船人盼望心上人快来一同欢乐的热切心愿，描绘得淋漓尽致、活灵活现，十分形象地勾画出浪漫而诗意的境界。应该说，这些作品都是短歌的范例。

多尼采蒂的其他作品亦不乏可圈可点之处，在此不及赘述。

温琴佐·贝利尼(Vincenzo Bellini, 1801~1835)，19 世纪上半叶意大利著名作曲家。

贝利尼生于意大利的卡塔尼亚(Catania)。父亲和祖父均为音乐家，自幼受到良好的家庭音乐教育。后入拿坡里圣塞巴斯契诺音乐院学习，学生时代所作歌剧已颇受欢迎，显露出他对此道的志趣和才能。贝利尼短短的一生中共写出 11 部歌剧，他的创作以旋律优美著称，其名作有：《梦游女》、《清教徒》和《诺玛》等。他的风格表现在旋律极度的连贯性以及极其优雅、华丽、活跃的灵敏性。他擅长创作悠扬舒畅的长长乐句，如《诺玛》中的女高音咏叹调《圣洁女神》就是一个出色的范例。

正当贝利尼的《清教徒》在巴黎上演并取得很大成功、同时受到圣·卡罗剧院委托写作两部新歌剧时，贝利尼却不幸病倒，以至一病不起，于 1835 年在法国的一个名为普托(Puteaux)的村庄逝世，时年仅 35 岁。

贝利尼除了 11 部歌剧之外，还写了不少独唱歌曲，可惜有些歌曲已丢失，另一些可能没有出版。这本歌集中选入的 15 首，虽为数不多，但在他的艺术歌曲中却具有十分显著的代表性。如《童年之梦》，它那幽雅多变、长短相间的旋律在全曲中延绵不断，充满童年的回忆与幻想，倾诉着对所爱之人的无限怀念，感叹着人生的短暂，并自责如此无情地把心爱的人引上死亡之地。这个梦，似乎就是作曲家本人之梦。这种刻骨铭心之痛，不是单凭文字而是依靠诗一般的音乐才能刻画得如此深邃入微。另一首《小小蝴蝶》却是那样活泼可爱，与前者截然不同。此曲篇幅短小，结构精致、严谨。歌词与音乐密不可分，含义既清澈又隐约：这只小小蝴蝶终于脱离危险，如获新生地远远飞去，重新得到在天地间飞翔的自由。这首小曲演唱起来别有一番情趣。浪漫曲《回来吧，美丽的费莉黛》是一首篇幅较长的多段复合式歌曲。它既有旋律优美的前奏，又有激动不安的间奏；节奏由开头的 $\frac{4}{4}$ 至中途改为 $\frac{3}{4}$ ；调性则因内

容、情绪的变化而由 A 大调改为 a 小调。这种创作手法并不是为变化而变化,恰恰是依照歌词内容的发展而变化,表现了主人公对费莉黛的怀念、期盼,等待她归来的心情;因久盼不归以至内心深感忧虑、急躁不安,直至最后感到绝望,从而发出让上苍赐他一死的呼声。演唱这类情感细腻多变又较长的歌曲,歌唱者不仅应敞开心扉,还应保持作品原有的严谨风格,这至关重要。另一首《炽热的心愿》和上一首相比,却是真正的短小精练的小曲。它表现的是一个人因爱情而怦然心动,爱情之火燃烧着他的全部身心。如此炽热的情感,却被作曲家浓缩在短短 31 小节的小曲中。作品运用持续不断的行板,不时插入一些密集而轻巧的音阶或回音,组成悠然柔雅的曲调,配上从 $P \rightarrow PP \rightarrow PP \text{ sempre}$ (轻→很轻→一直很轻) 的钢琴伴奏,把这朵燃烧正旺的爱情之花,刻画得多彩多姿,令人信服。

贝利尼内心的细腻感觉,诗情画意般的创作才华,实非等闲之辈可及。他的佳作如:《童年之梦》、《如果我不能陪伴他》、《朦胧的银色月亮》以及上面提到的《回来吧,美丽的费莉黛》等曲目,都在不同程度上表现出一种伤感、悲寂、凄凉的气氛。这可能是出于艺术家多愁善感的性格或健康欠佳之故,但究竟是否如此尚待进一步的研究。

本“歌曲选集”所选入的歌曲,除某些为特定的歌唱家创作的作品外,其他作品均可以移调,以适应各声部选用的需要。

作为意大利歌剧发展历史中辉煌时期最杰出的作曲家,罗西尼、多尼采蒂和贝利尼的歌剧创作繁花似锦,他们的作品在各地歌剧院长演不衰。歌剧舞台的繁荣又造就了一批又一批高水平的歌唱家,尤其男高音歌唱家的演唱技艺提高得更快更显著。这时期,男高音开始进入歌剧中担任主角,女高音担任主角已屡见不鲜,其他声部的歌唱家也出现了大步前进,百花齐放。这在歌剧演唱史上被称之为“美声学派的新时期”,也就是人们所说的“美声学派新的黄金时代”。这里“新时期”、“新时代”的“新”字,是指当时已经没有阉人歌手,歌坛面目一新。美声歌唱的演唱技艺,在这一时期取得了很大的进展,成就显赫,美声学派因此声名远播。如果说,三位大师的歌剧作品是这座“贝尔-康托”大厦的顶梁柱,那么,他们创作的艺术歌曲就是大厦内富丽堂皇的大厅,两者共同造就着大厦的辉煌。

本“歌曲选集”收入的曲目是学习美声歌唱不可多得的经典之作。期望它的出版,能适应我国声乐教学和演唱的需要,并对丰富我们的声乐曲库起到有益的作用。

本歌集的编选和配歌难免有不当或漏误之处,恳请广大读者和同仁们不吝批评指正。

中央音乐学院 喻宜萱(九十五岁)

2004 年 8 月 2 日完稿

美声歌唱(Bel - Canto)

美声歌唱(Bel - Canto),即优美的歌唱,并兼有美丽的歌曲的含义。它不仅是一种发声方法,还代表着一种演唱风格,一种声乐学派,因之通常又可译作美声唱法、美声学派。

美声歌唱不同于其他歌唱方法的特点,首先是采用了一种符合歌唱时发声器官运动的自然规律的科学发声方法,因而产生了一种明亮、丰满、松弛、圆润,而又具有一种金属色彩的、富于共鸣的音质;其次是它注重句法连贯,声音灵活,刚柔兼备,以柔为主的演唱风格。

美声歌唱源流概述

包括希腊在内的古代歌乐者都认为:在歌唱艺术中,声音是次要的,节奏和语言才是关键。到了中世纪,歌唱艺术的重点逐渐从强调节奏和语言转到注重声音和声音的质量。由格里高利圣咏到游唱诗人的世俗歌乐这一发展过程,促成了这个转变。因此从一定意义上讲,美声歌唱可能在12世纪即已萌芽。

在中世纪和文艺复兴时期,歌唱家仍分为两种类型:一类是训练有素的、有技能的歌唱家;另一类则是仅有悦耳的歌喉而缺乏训练的歌手。有关那时的歌唱资料,遗存至今的有两种。一种是记载下来的乐谱手稿。对于这些手稿,我们把其中的一种和另一种相比较,往往可以看出歌唱装饰的不同和不同装饰音的各种变化,可以看出不同地区、不同歌唱者的不同风格。另一种是1500年出现的通俗音乐讲授课本。其中,许多课本对当时的歌唱做过详细的论述,不过他们在评论歌唱和描述声音时采用了与评论器乐演奏极相似的语汇,对于现代读者来说较为费解。

除了上述乐谱和文字描述之外,没有任何音乐资料可供说明中世纪和文艺复兴时期的歌唱家的演唱质量。不过从13世纪末到14世纪末的音乐理论著作中我们可以了解到,这段时期,都要求声音非常清晰和灵活,要求声乐家和器乐家掌握十分精确的音准。在中世纪和文艺复兴时期的许多声乐作品中,伴奏部分和歌唱部分同等重要,要求歌唱者有强烈的协乐感。

到了16世纪末、17世纪初,意大利佛罗伦萨市的佩利、卡契尼等人新创了朗诵调(或称宣叙调),并始创抒情性音乐剧(即早期的歌剧)。为使这些新的独唱作品获得良好的演唱效果,独唱者必须具有饱满的气息支持、丰富的共鸣、洪大的音量和明亮而能致远的音质,于是产生了美声唱法。因此,可以说美声歌唱是歌剧的产物。但“美声”不仅仅是一种歌唱的技法,或一种演唱风格,而更是一种艺术理想的体现,然后才是在这一基础上所形成的歌唱学派。当时的作曲家们意识到歌唱声音的重要性,因而在声乐曲谱上加注各种表情符号。卡契

尼在他的《新音乐曲集》歌集的序言中,详细介绍了这种新的演唱方法,并在乐谱上加注了如何运用声音的大量符号。例如,在《阿玛莉莉》一曲上标出的符号,它就说明作者试图使歌唱家的努力集中在美丽而富有表现力的声音上,《阿玛莉莉》成为美声歌唱的典范。

到了17世纪后半叶和18世纪,美声歌唱进入黄金时代。此时,美声唱法的基本演唱方法依然未变,只是在音域上有很大扩展,在声音的灵活性上也有很大发展。当时,由于阉人歌手盛行,导致演唱风格起了很大变化,开始脱离原来“声情并茂”的指导思想,出现了不顾歌曲内容而一味卖弄技巧的装饰性花腔演唱。尤其是咏叹调结束前的华彩乐段,更是歌唱家肆意做大段即兴花腔表演的绝好机会。直到19世纪初,罗西尼才开始把华彩乐段写成固定乐谱,抵制了任意加花的风气,不过这种余风一直保持到20世纪初。人们把这种任意加花的演唱风格称为花腔演唱或装饰性演唱,而把17世纪初的早期美声歌唱的淳朴演唱风格称为平唱。平唱是运用声音的丰富色彩和抑扬顿挫的变化来表现旋律和歌词内容的一种唱法。

19世纪初,男声由于找到了“关闭唱法”,扩展了高音区及演唱能力,从而摆脱了在歌剧舞台上当配角的地位。妇女也在法国资产阶级革命后摆脱了封建束缚,开始登上歌剧舞台,阉人歌手终于被淘汰。贝利尼、罗西尼、多尼采蒂等人的歌剧反映了这一时期卓越的演唱技术,所以这一时期被称为美声歌唱的新时期,亦称美声学派新的黄金时代。到了威尔第、瓦格纳时,歌唱家为了不被声势浩大的乐队伴奏音响所淹没,就不断探索扩大音量的手段。于是,各种用共鸣歌唱的方法应运而生,例如:让·德雷兹克的“面罩”唱法。这一时期的演唱风格日趋戏剧性、英雄性。粗犷有力、慷慨激昂取代了潇洒秀丽、从容有余。威尔第及瓦格纳等人的后期作品,以及一些德、奥艺术歌曲中,还出现了一种朗诵式的演唱方法。这种演唱方法以表现歌词的语气、语调起伏为主,冲击了过去以表现音乐旋律为主的演唱风格。“唱似说”成了格言,以字带声的演唱和训练方法也随之产生。

到20世纪的勋伯格和阿尔本·贝格时,朗诵式的演唱方法进一步形成了说唱的演唱风格。它不是去唱出绝对高音,而只是按谱上记号所示的相对音高去“说”歌词,这就完全背离了美声歌唱的传统和原则。这样的演唱方式毕竟属于少数,不是当今的主流。

美声唱法的演变

当人们提到黄金时代的美声歌唱时,非指这个时期的音乐风格,它不是声音在音乐中的重要性,而是指没有阉人歌手出现的大好新形势,同时也是指歌唱声音的质量,指这一时期大歌唱家善于“发挥生理机能”的歌唱方法。美声歌唱家在他们特有的音乐风格之外,具有一种非凡的、像体育家那样运用生理机能的能力。不同的是,歌唱家的肌体活动不是人通过视觉看到,而是通过听觉让人感觉到。对他们来说,美声歌唱不是动听的歌曲,而是优美的演唱。

美声歌唱在发声方法上,十分重视发声器官各有关部分的合乎自然规律的固有能力和能力。这种能力,经过正确训练,可以得到高度发展。它的基本方法是:依靠肺部起到风箱的作用;依靠喉头起到簧片或振动器的作用;依靠胸部和头部的腔室起到扩音器的作用;利用舌、上腭、齿和双唇,在扩大的声音中加强吐词、咬字的清晰。这些器官虽然是独立活动,但在建立歌唱技巧时,它们是密切配合、互相制约的。从音乐观点来看,一个歌唱家的声音要做到:入调,

保持音的质量,并有能力控制强度变化。这样的歌唱技巧终究要依靠人体各部分器官活动的协调一致,才能使声音稳定而流畅。

现代歌唱方法大多源于意大利的美声唱法,它的根源在风格上和16世纪的复调音乐有联系。由于这种音乐在表现内容的深义和意境的象征性方面非常突出,要求歌唱家具有富于表现力的宽广音域,允许歌唱家运用自己的声音达到最大限度的强度和多种多样的表情色彩,这就促使美声歌唱艺术相应地得到发展。

美声唱法最初建立在一个单音上,掌握“渐强渐弱”变化的技巧,但歌唱时声音强度的变化和音量的变化是有区别的。美声唱法控制强度变化的技巧是依靠气息对声带压力的增强或减弱,而不是靠口内腔体的扩大或缩小。口内腔体的扩大或缩小只能使音量大小发生变化。美声唱法又是建立在两种声音的原则基础上的,一种是丰满和谐的声音,这是喉头位置较低时产生的;另一种是长笛似的声音,是喉头位置较高时发生的。歌唱家和作曲家都认识到这两种声音的区别,但这种区别在瓦格纳及其后来的作曲家引进一种更宽广的歌唱方法后,基本上被抹杀掉了。

在美声歌唱中有不同类型的风格:演唱平唱风格的乐曲,须运用大量丰富多彩的色彩变化,如斯卡拉第和他同时代人所创作的咏叹调就是这样。另一种在演唱花唱或华丽歌曲及灵活的咏叹调时用长笛似的声音,演唱戏剧性咏叹调时则用丰满和谐的声音。还有吟诵式歌唱或吟诵式圣咏以及属于这一类的都是严肃风格的作品,都用丰满和谐的声音。而诙谐风格或喜歌剧,一般都用长笛似的声音。18世纪的喜歌剧、有伴奏的宣叙调用饱满声音唱,清唱宣叙调则用较轻巧的声音唱。

19世纪著名的意大利作曲家罗西尼、多尼采蒂、贝利尼以及威尔第等人的涌现,创作了优美、流畅、富于歌唱性的声乐作品,将意大利的歌唱艺术推向了一个新的阶段。

在声乐教学方面有F.兰培尔蒂(1811~1892),他继承了意大利声乐学派的传统,并在自己长期教学实践中吸取、归纳了当代声乐教育家的经验,从而发展形成了新意大利学派,发表了多篇声乐教学论文和《美声歌唱艺术》一书。他的学生来自四面八方,其中有世界著名的阿巴尼、桑布里希、斯托尔兹、瓦尔德曼等人。他的儿子G. B.兰培尔蒂(1840~1910)也是声乐教师,曾任教于米兰、德累斯顿和柏林,他的学生有阿本得罗特、比斯发姆和舒曼-海克等著名人物。

F.兰培尔蒂提出歌唱时软腭提起的同时喉头下降,并保持稳定状态,下巴向后使喉咙打开,而正确的呼吸是关键所在。他主张歌唱呼吸用胸腹式,吸气动作要通畅而自然,声音唱出时就像吸气一样,发音上升时略带一点掩蔽,不要过分开放,歌唱时呼吸一定要有支持,好像在吸气,声音必须在呼吸的支持上。此外,还应练习轻快、柔和、灵巧、优美的花腔技巧和渐强渐弱的歌唱艺术表现必备的技法。为打下坚实的歌唱基本功,兰培尔蒂还主张多练唱练声曲。

兰培尔蒂这些观点和原则一直是意大利声乐教学的基础,后来还为西班牙男低音歌唱家、声乐教师M.加尔西亚(1805~1906)所采用。加尔西亚自1829年以来即专门从事声乐教学工作,曾任教于巴黎音乐院,并专心致志地对人声的生理现象进行了深入的科学研究。1840年发表了《人声札记》(Mémoire sur la voix)和《歌唱艺术专题全论》(Traité complet de

l'art de chant)。1855 年发明喉头镜。加尔西亚认为:声音是出于声门不断开闭所引起的空气振动的结果,确定了杓状软骨在开放的声音和关闭的声音形成的重要意义。研究了歌唱时喉头的运用及呼吸的运用。他的学生有:著名的珍妮·林德、斯托克豪森、M. 玛尔克西等人。

兰培尔蒂和加尔西亚取得了教学经验、制定了教学原则、创作了精辟的论著、获得了科研成果和辉煌的教学成就,运用他们的原理,培养出众多不同国籍的著名歌唱家,这一切对意大利美声学派的发展、对欧洲各国当时声乐艺术和声乐学派的发展及形成起到了推动作用,具有深远的意义;而且他们的教学原则和科研成果沿用至今,而且仍是我们学习美声歌唱(Bel - Canto)遵循的主要依据。

后来的各种歌唱学派都很注重“面罩”(即头部腔室)的声音共鸣。这种共鸣虽影响音量,但并不影响声音的光泽和威力。注重“面罩”共鸣的歌者与更后的说话式的歌者(他们的歌唱使唱和说达到统一),虽都有意识地运用共鸣的做法,但都不同于下意识地注重“发挥生理机能”的美声歌唱家。运用共鸣的方法在美声唱法中还是一个尚未弄清的问题。柏辽兹、威尔第、瓦格纳对乐队的发展,促使歌唱家们去探索扩大声音的手段,“歌唱在共鸣中”的方法从而得以建立。波兰男高音让·德雷兹克强调鼻腔在共鸣中的作用,他是这一派的主要代表。除面罩和鼻腔外,还有人认为硬腭和牙齿也是共鸣体,这一派的追随者一直认为应该根据歌者的生理结构,把声音放在各自特有的共鸣范围中,这一派也坚持认为歌唱艺术的根本原则是“唱似说”。

瓦格纳和后来的作曲家对声音的要求,在一定程度上改变了美声唱法的原则。主要是这些作曲家强调音乐的戏剧效果并采用庞大无比的乐队,乐器演奏几乎把歌声淹没掉了。即使是健壮的瓦格纳式的歌唱家,要使自己的声音穿透重叠乐队的织体,往往也感到困难。此外,那种说唱式的歌唱技巧逐渐随着它的追随者用说话的声音歌唱的歌唱形式的建立而得到确立,当流行音乐依靠扩音器演唱时,歌声就更加近似说话的声音。

大约 20 世纪中叶,声乐在其他方面的发展,例如要求把歌唱的重点孤立地放在吐词、咬字上,或放在戏剧效果上,如此种种使美声歌唱或多或少受到一些干扰。然而,富有生命力和艺术魅力的美声歌唱传统,仍为人们所热爱,这种传统流传至今。

美声歌唱的演唱技术要求

呼 吸

要求有饱满的气息支持和灵活自如的呼吸控制能力,因此排斥啜泣时的锁骨部位的呼吸法和胸式呼吸法,主张胸腹混合式的横膈膜呼吸法。美声歌唱的格言是:“谁懂得呼吸及咬字,就能懂得歌唱。”

起 音

良好的起音是声门闭合“挡气”和适度的呼吸振动声带并通过声门恰当配合的反映,也即是正确的气息支持和正确的喉头状态恰当配合的反映。17、18 世纪古意大利美声学派把轻松、明亮、准确、圆润的起音看做是良好的正确发声的关键,是调整气息、喉头状态以及集中共鸣的最基本的手段。起音分软起音和硬起音两种。当时这一学派的学者认为初学者宜以练软起音为主;跳音练习也是一种很有益的练习,它实际上是一系列的起音,有利于锻炼呼吸

支持、喉头的积极配合和集中声音的共鸣。良好的起音是“以最少的消耗取得最大的效果”为准则,使声音有弹性、有持久力,节约声带和体力消耗,延长演唱寿命,提高发声能力,这是美声歌唱优于其他唱法,并被称为科学发声法的根本原因。

声 区

卡契尼认为,人体有两种发声机能:一种是发出结实、丰满的声音,他称之为“实声”,是喉头位置较低时产生的;另一种是发出虚的、空洞的、长笛似的声音,他称之为“虚声”(即头声),是喉头位置较高时发生的。后人又把它发展为三个声区(头声区、中声区和胸声区)或多声区。声区的统一乃是美声歌唱训练中的试金石,它关系到音域的扩展,音质和音量的统一,声音的灵活,音色的改善,共鸣的发挥,声部的确定等重大问题。美声唱法取得声区统一,避免产生“破裂音”的主要方法是强调唱好各声区间的“过渡音”。具体来说,就是在唱上行音阶时,要把前一个声区的最后三个半音唱得稍带下一个声区的特征(即虚些、假些、暗些);唱下行音阶时,较高声区的最后下行的三个半音要唱得稍具有较低声区的特征(即实些、真些、亮些)。这样,逐渐的量变的过渡,就可以避免由于从这一声区到另一声区的突变而产生的“破裂音”。

声音的连贯

声音的连贯是气息流畅和喉头稳定、共鸣良好的反映,又是美声歌唱的旋律线条优美动人的主要特点。破坏声音连贯的原因是多种多样的。起音不准确,滥用滑音,声区不统一,音量忽大忽小,音色忽明忽暗,出现破裂音,呼吸控制不佳,气息逼紧,母音的共鸣部位不统一(特别是窄母音 i、e 和宽母音 a、o、u 之间的不统一)等,都会影响声音的连贯。声音的连贯首先是母音间的连贯,子音是破坏这种连贯的因素。用发子音的部位来唱母音(特别是在高声区)是造成声音不连贯,不统一,或出“白声”的原因之一。

音 量

早期意大利美声学派并不一味追求洪大的音量,而是更侧重于追求圆润、明亮、优美而抒情的音质。那时的格言是:“追求音质,音量会自然随着而来。”早期美声学派十分重视在一个单音上渐强渐弱的控制能力的训练,这不仅是训练呼吸控制和音量变化的能力,而且也使声音松弛、富有弹性,以达到音色变化多样来丰富其艺术表现力,促使声区统一的必不可少的基本手段。声音的渐强渐弱主要是依靠气息来控制,是要用呼吸而不是用喉部肌肉来调整音量变化。用有气息支持的轻声来唱高音,也是获得“头声”的良好途径之一。

灵活性

用快速的音阶、琶音、跳音或装饰音练习,或花腔的华彩乐段来训练歌者声音的弹性和灵活性,是美声学派教学中的一个重要内容。各个声部都要练它,它可以促使声音松弛而富有青春活力,有利于延长演唱寿命。

音 质

明亮、丰富、圆润而又具有金属色彩,富于共鸣的特殊音质是美声歌唱的特征之一。人们往往从音质上来检验学派的正统性。良好音质是:良好的声带闭合,适度的气息冲击,适度的低喉头位置,适度的软腭提起,喉部及咽部肌肉积极但又不僵硬、不紧张的配合,正确的舌位,松弛的下巴和口型,自然而美好的歌唱心理状态等因素的综合、协调一致的产物。一般来说,

多练母音 i、e,可以增加声音的明亮性,但练不好则容易“紧”;多练母音 o、u,可以增加声音的松弛和圆润性,但练不好则容易“空”、“暗”;a 母音介乎两者之中,最适宜于练声。理想的音质是既明亮又圆润、既结实又松弛,即所谓“又明又暗”。

微 颤

歌唱中正常的微颤应是每秒钟 6 至 7 次,过快或过慢都会破坏声音的连贯或造成不悦耳的音质。过慢的微颤又称声音“摇晃”,是喉头压得过低,过分追求声音的深度或洪大音量所致;过快的微颤又称声音“碎抖”(或“羊声”),是下颌肌肉紧张和过于追求声音明亮或甚至“白声”所致。歌唱中微颤的快慢又与歌曲内容及情绪有关,激动时快些,宁静时慢些、平稳些,因之它又是一种强有力的艺术表现手段。

美声歌唱的声音特点

(一) 这一学派的歌唱家们,在声音上无一例外地显示出非凡的弹性。声音的起落,无论是突发的或是轻起而渐强渐弱的,都能做到既有力,又能表现出作品内容变化的感情色彩,对花腔乐段能唱得惊人的细致而又非常自如。

(二) 这些优秀歌唱家们的声音,都练就一种磐石般的稳定性。在内容表现不需要变化时,能唱得连贯不断的、毫无缝隙的流畅,从头到尾保持完全统一的音量。也就是说,他们都具有演唱连贯乐句的高超能力,唱华丽音和滑音时能唱得十分精确、清晰,又不破坏唱腔的连贯性,而且还能不改变原来的速度和节奏。

(三) 最令人惊叹的是,在磐石般稳定的声音中,贯穿着美妙的振音,从而形成一种极有生气的、富有力度的声音。这种声音完全独立于作品的表情记号和歌唱家为作品内容所激发出的感情之外,正是这种声音本身的品质激起听众的情绪。这种声音是通过生理器官合乎自然规律的活动所产生的,这种具有极大的力度、富于感情的声音,就是美声歌唱家的主要特点。

综合以上各点,可以说明美声歌唱家的歌唱方法是显示出发声生理器官的活动达到了最大限度的灵活自由的境地,它是一种以肌体运动的艺术来揭示美妙的歌唱艺术,从而使他们的歌唱给听众一种非常简单、自然的印象,并显示出他们高度集中能力和巨大信心的艺术才华。

中央音乐学院
喻 宜 萱

目 录

前 言	喻宜萱(1)
美声歌唱	喻宜萱(6)

罗 西 尼

1. 诺 言	彼得罗·梅塔斯塔西奥词(3)
2. 责 备	彼得罗·梅塔斯塔西奥词(10)
3. 离 别	彼得罗·梅塔斯塔西奥词(16)
4. 狂欢歌	卡罗·帕波里词(21)
5. 邀 请	卡罗·帕波里词(30)
6. 阿尔卑斯山的牧羊女	卡罗·帕波里词(36)
7. 划着贡多拉漫游	卡罗·帕波里词(41)
8. 舞 蹈	卡罗·帕波里词(48)
9. 威尼斯划船竞赛 (套曲)	卡罗·帕波里词(58)
(1) 亲爱的在竞赛前	(58)
(2) 亲爱的在竞赛中	(65)
(3) 亲爱的在竞赛后	(73)

多 尼 采 蒂

10. 永远的爱与忠诚	佚 名词(85)
11. 湖上微波荡漾	佚 名词(88)
12. 捕鱼人	A. 利希阿迪词(93)
13. 催眠曲	A. 德·劳齐亚勒斯词(103)
14. 船 手	L. 塔拉蒂尼词(111)
15. 深 夜	佚 名词(116)
16. 曙 光	维克托·雨果词(124)
17. 遥 远	F. 罗玛尼词(129)
18. 爱情与死亡	G. L. 瑞达艾利词(132)

19. 我要建一座王宫 佚 名词(136)
20. 吉卜赛女郎 C. 古艾塔词(141)
21. 叹 息 佚 名词(149)
22. 她已死去 C. 古艾塔词(153)
23. 眼 泪 佚 名词(160)
24. 爱的信息 佚 名词(164)
25. 我的爱人 F. 罗玛尼词(171)
26. 啊! 请记住, 美丽的伊蕾娜 佚 名词(176)
27. 母亲和孩子 A. 里肖默词(183)
28. 把她那棕色头发装饰 佚 名词(190)
29. 不幸的爱 佚 名词(202)

贝 利 尼

30. 小小蝴蝶 佚 名词(211)
31. 当我的名字刻上石碑 佚 名词(215)
32. 童年的梦 佚 名词(222)
33. 离 弃 佚 名词(232)
34. 快乐的水手 佚 名词(238)
35. 回来吧! 美丽的费莉黛 佚 名词(244)
36. 炽热的心愿 佚 名词(257)
37. 我那悲哀的费莉的雕像 佚 名词(259)
38. 朦胧的银色月亮 佚 名词(262)
39. 我多么忧愁, 优雅的女神 I. 平德蒙特词(266)
40. 去吧, 幸运的玫瑰花 佚 名词(269)
41. 美丽的尼切, 我心爱的人 佚 名词(272)
42. 如果我不能陪伴他 麦斯塔斯塔希奥词(275)
43. 怜悯我, 心灵的偶像 麦斯塔斯塔希奥词(278)
44. 请让她高高兴兴 麦斯塔斯塔希奥词(282)

注: 由于版面所限译配者均未列在目录中, 但在每首乐曲中均注明。其中佚名者多为现有资料所限, 未能查明, 如有知情者, 请告知。

Gioachino Antonio Rossini
焦阿基诺·安东尼奥·罗西尼曲
(1792~1868)