

声乐演唱

综合研究

吴振国 著

Shengyue Yanchang
Zonghe Yanjiu



电子科技大学出版社

声乐演唱

综合研究

吴振国 著

Shengyue Yanchang
Zonghe Yanjiu

常州大学图书馆
藏书章



电子科技大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

声乐演唱综合研究 / 吴振国著. — 成都: 电子科技大学出版社, 2017.2

ISBN 978-7-5647-4189-1

I. ①声… II. ①吴… III. ①歌唱法—研究 IV.
① J616.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 036218 号

声乐演唱综合研究

吴振国 著

出版: 电子科技大学出版社 (成都市一环路东一段 159 号电子信息产业大厦 邮编: 610051)

策划编辑: 罗 雅

责任编辑: 熊晶晶

主 页: www.uestcp.com.cn

电子邮箱: uestcp@uestcp.com.cn

发 行: 新华书店经销

印 刷: 四川永先数码印刷有限公司

成品尺寸: 185mm×260mm 印张 8 字数 205 千字

版 次: 2017 年 2 月第一版

印 次: 2017 年 2 月第一次印刷

书 号: ISBN 978-7-5647-4189-1

定 价: 28.00 元

■ 版权所有 侵权必究 ■

◆ 本社发行部电话: 028-83202463; 本社邮购电话: 028-83201495。

◆ 本书如有缺页、破损、装订错误, 请寄回印刷厂调换。

前 言

声乐演唱，是人们用歌声来抒发情感、交流情感的一种自然的、普遍的艺术形式。声乐演唱在所有的音乐表演形式中，又是最直观、最美妙、最富感染力的一种。从广义上定义，我们把用人声进行歌唱的表现形式称为声乐演唱；而从狭义上来看，声乐演唱是指经过一定的科学发声方法训练后，人们依据美的规律而形成的，具有艺术性的演唱声音。

声乐演唱作为人类社会最早诞生的艺术形态之一，随着人类社会的前进而不断地发展，它可以没有包袱、没有负担，可以自由发挥，总是与满足人们的需求而产生，就像《毛诗序》说的那样“嗟叹之不足，故咏歌之”。声乐演唱也是一门实践性很强的学科，每一位经过学习最后能成为演唱家的，都有他自己的成功办法，但不能说在演唱水平成长的过程中，仅依靠实践就可以得到，当中一定还是需要伴随着技巧的掌握和理论的指导。盲目地摸索，可能会收获到演唱的能力，也可能会收获到一些难以纠正的毛病。

当下，随着声乐的普及和发展，我国喜爱声乐演唱的人群不断增多，人们在提高演唱水平的同时，也在不断地探索着当中的奥秘，挖掘着其所创造的美感。一位演唱者要完成一部作品，需要有正确辨别音准概念的能力、形象的想象思维能力、丰富的情绪情感表达能力、驾驭声音和表达作品的能力、歌唱的审美能力等多种心理特征的有机组合。

本书从声乐演唱中的情绪、心理、审美、现象及风格等方面，综合性地谈谈对声乐演唱的基本认识，力图从多角度对声乐演唱的问题有一定的探索与研究，也是从学习声乐至今，以及教学阶段性的成果。但由于本人水平能力有限，若有疏漏或不当之处在所难免，恳请各位同仁不吝赐教，不胜感激。

编 者

目 录

第一章 声乐演唱中情绪研究	1
第一节 演唱情绪及演唱情绪的导源	1
第二节 演唱情绪是声、形表现的灵魂和生命	6
第三节 演唱情绪的理性调控	11
第四节 演唱情绪正确把握与运用的培养	17
第二章 声乐演唱个性心理研究	20
第一节 声乐演唱的心理过程	20
第二节 声乐演唱中的个性心理	27
第三节 演唱个性心理结构	33
第四节 歌唱中紧张心理的克服	43
第五节 心理因素对声乐教学实践与自身学习的影响	46
第三章 声乐演唱艺术审美研究	48
第一节 我国民族声乐审美意识的传承	48
第二节 声乐艺术审美心理的构建	50
第三节 声乐表演艺术审美体现的基本原则	53
第四节 声乐表演艺术审美体现中声、情、字、形的问题	59
第五节 我国民族声乐艺术的审美取向	70
第六节 正确理解大众审美文化和声乐艺术的关系	77
第四章 声乐演唱风格的趋向研究	80
第一节 风格及声乐演唱风格的成因	80
第二节 演唱风格的意义	88
第三节 声乐演唱风格的表现	92
第五章 声乐演唱跨界现象研究	102
第一节 声乐演唱跨界现象之脉络	102
第二节 声乐跨界演唱现象存在的必然性	106
第三节 声乐演唱跨界现象之体现	108

🎵声乐演唱综合研究

第四节 跨界演唱的多维度辩证审视	114
第五节 声乐演唱跨界现象的利弊分析	117
第六节 声乐演唱跨界现象发展的展望	118
参考文献	120

第一章 声乐演唱中情绪研究

第一节 演唱情绪及演唱情绪的导源

一、演唱情绪

演唱情绪是声乐艺术表现的一把钥匙。它是人对现实音乐世界的一种特殊反映形式,是人对音乐及相关事物的客观认识是否符合自己的演唱需要而产生的情绪心理体验,带有情境性,一旦音乐的情境改变,比如乐曲终止、新的乐曲出现等,原有的情绪就会很快消失或改变。所以,演唱情绪是不稳定的,具有较多的冲动性和明显的外部表现性。

当然在艺术表现中,任何情绪都有不同的强度。当主体产生一种爆发性的、强烈而短暂的冲动时,情绪处于高强度状态,这就是激情。它是演唱者在演唱活动中,短时间、猛然爆发的音乐情绪状态,如在演唱时突然袭上心头的愤怒、狂喜、绝望、悲伤等,它通常是由演唱者的音乐生活中的重大事件或过度的音乐情绪抑制或兴奋所引起的,一般持续时间较短。在戏曲表演中,许多有经验的演员,常常也会因为演唱时的激情,出现唱腔音准“黄腔走板”的现象。而当主体情绪比较微弱、平和,却又比较持久,并带有渲染性时,可以说是处在一种心境中。音乐的心境指在音乐的影响下,个体具有的一种渲染性的、较微弱而持久的音乐情绪状态。音乐应激是指个体在音乐活动中,当出现意外情况时引起的应对情绪状态。如:演唱时突遇外界干扰,演员可能会临时发挥,调动一切音乐潜力,进入音乐“救急”状态^①。

总之,无论是哪一种表现形式,都是在情感的冲动下产生的,只是强度不同。激情在声乐艺术表演中,可以调动个体的巨大潜能,是歌唱演员对艺术创作的动力源泉,具有爆发性、短暂性特征,它只对某个高潮部分发生影响,而不能在一个艺术作品中较长的持续存在。一方面,人对高强度情绪激起的生理反应不能长时间忍受,柴可夫斯基说,“如果被称作灵感的那种艺术家的精神状态不断持续存在,那是一天也活不成的,弦将绷断,乐器将成碎片”;另一方面,激情爆发时大脑皮层对情绪中枢的抑制机能被兴奋机能所遏制,个体的理性分析能力会急剧减弱,而这对于较长时间的投入是不利的。这时候个体需要的是一种微弱而持久的心境,需要进入的是安静、沉思的心境。成功的声乐演唱不只是单纯的生理活动,而且是在人的心理支配和控制下的艺术二度创作(作曲、和声、歌词等为一度创作),是使音乐作品外化和社会化,把词曲作家与欣赏者主体的心灵韵律连接起来的

^① 张凯·音乐心理[M].重庆:西南师范大学出版社,2005.

🎵声乐演唱综合研究

中介。优秀的声乐演唱家要有良好的心理素质,才能把技术充分运用到歌唱实践中,把作品中的音乐符号形式转化为充满生命律动的音响运动,把作品中最积极的因素、有价值的思想倾向、美的形式体现得更鲜明、突出,使作品内在生命力获得更充分、全面的展现。

二、演唱情绪的导源

情绪会影响到一个人的言行,它涉及中枢神经系统、躯体神经系统、自主神经系统和内分泌系统的整合活动。不同的情绪在呼吸、循环、表情、声音等生理现象方面有不同的反应。在表演艺术创作中,情绪影响着最佳生理状态的发挥。

近几年,心理学家提出与智商相对应的概念,即情商(EQ),又称情绪智力,是指人的乐观与悲观、急躁与冷静、大胆与恐惧、沉思与激动情绪反应的程度。以往认为,一个人能否在一生中取得成就,智力水平是第一位的。而科学表明,情商是比智商更重要的一个商数。戈尔曼在他的著作《情感智商》一书中指出,真正决定一个人成功与否的关键,是情商而不是智商。情商核心的问题便是情绪。现代生理学证明,情绪就其功能而言,对人的行为活动具有增力或减力效能。借助语言、表情、手势、体态语言、范唱演示、情景创设等手段对歌唱者施以积极情绪的影响,使他们在缺乏明确意识和主动理解、分析的状态下,于无形中接受相关内容的灌输,以致声乐学习者能更快地掌握要领。因此,发挥情绪的积极功能对最佳生理状态的发挥起着积极作用,又可以引起声音的变化。如:当人的心境处于消极萎靡情绪时,其肌肉往往处于紧张僵硬状态,易使声音共鸣腔体受阻或关闭,反之当人处于积极状态情绪高昂时,其肌肉处于兴奋状态,易使面部共鸣腔体打开,形成有利于歌唱的良好状态。又如:兴奋的情绪会使人容易找到“打哈欠”状,准确捕捉到“打开喉咙”的感觉,能使喉头下降、软腭兴奋抬起。一个好的情绪可以间接地帮助我们把握发声状态。这样既可以达到我们拓展音域、适应作品演唱的要求,又可以美化音色、保持作品的各种色彩风格,对呼吸流畅、气息的控制等起到积极的作用。气息对声乐演唱来说,它的重要性是人人皆知的,从表面上看,它和腹肌、肩、背等都有关系,而在这些外在的表象背后主要是心理调控。古人说:“有情气畅声则顺,无情气短声则单。”“一句一换气”是歌唱的基本规律,但未免过于死板。而随着情绪的变化打破这一常规,往往能获得独特的神韵。在歌词内容的要求和音乐的启发下,通过情绪唤起与内心相同或相似的情绪记忆,并大胆地做出情感动作是调整声音、音色的重要途径。同时也对调动共鸣腔体的效能起到积极作用。情绪表达的恰如其分可以帮助我们适度的调整共鸣腔体。根据歌曲的内容意境、风格特点的需求,气息既可以比较深入通畅,保持歌唱的高位置,又可以在音色较统一的前提下,将位置与共鸣点稍稍放低,在吐字上的轻重强弱、高低抑扬、快慢疾徐、顿挫连断等语势语调上也起着重要的作用。

(一) 演唱情绪的产生

情绪源于生活,生活源于感受。它是有一定规律的,不是无缘无故产生的,必须是“感于物而动”(《乐记》)。它总是反映着客观事物与主观需要之间的体验程度和认知关系。古代唱论中也有这方面的论述,情生于景,景生于情,情景相生,自成声律。景随情至,情系景生,吐人所不能吐之情,描人所不能描之景,这里的“景”字不是单指自然景物,而是指声乐作品中所描绘到的人、物、事和场景的综合概念。人、物、事、场景的不

同,引起人的主观感受也不相同。盖声者众曲之所尽同,而情者一曲之所独异,不但生、旦、丑、净口气各殊,凡忠义奸邪、风流鄙俗、悲欢思慕各不同。故言“景聚则曲成,情溢则曲妙也。”

1. 演唱情绪与需要的关系

演唱的需要包括社会、生理对演唱活动的需要,它是演唱情绪产生的基础。人的演唱需要是否得到满足决定了演唱的情绪是否得到肯定。比如:那些能够满足人们演唱生理需要的创作和演出,那些能够满足人们声乐精神探索需要的理论书籍,必然能够引起人们肯定的演唱情绪体验。相反,那些不能满足人们的演唱需要,那些与人的需要相抵触的音乐创作、音乐表演、音乐研究,必然会引起否定的演唱情绪体验。当然,社会的时代背景需求是演唱情绪产生的重要组成部分,比如:我国抗战时期作品《义勇军进行曲》,以其激昂、上进、振奋人心、呼唤民众等手法,赢得演唱情绪的高度体现。

2. 演唱情绪与个性的关系

(1) 受演唱者个性倾向影响。当一群具有不同音乐兴趣和音乐爱好的人,同时面对同一部音乐作品或同一个音乐对象时,其感受必然各不相同。能够获得满足的,恨不得调动所有的细胞和神经去关注、去感受,其演唱的情绪肯定是愉悦的;反之,则可能把演唱对象丢到一边,其演唱情绪肯定是不满足的体验。

(2) 稳定的演唱情绪表现出个体演唱个性的差异。比如:在现实演唱活动中,有的人多愁善感,有的人情绪容易波动;有的人热情外显,有的人表面冷如冰霜。在声乐作品中也能找到同样的例子:有的作品具突变性和冲动性;有的作品热情中显示出强劲有力;有的作品具稳定而深沉的情感;有的作品表现出创作者多愁善感、对事物特别敏感的音乐个性;有的作品则表现出个体热情、精力旺盛,严肃而内向的音乐个性。

3. 演唱情绪与音乐认识的关系

演唱情绪的情感体验就个体演唱情绪和情感体验的性质看,具有以下几个基本特征。

(1) 演唱情绪强度的变化。如,音乐中的愉快可以是适意、窃喜、欢乐、大喜、狂欢等,也可以是由弱变强的愉悦体验。演唱情绪体验强度,首先取决于演唱对象对人所具有的意义。意义越大,引起的情绪体验就越大。而这种意义的大小,必须由演唱对象在个人音乐生活上的重要性程度来决定。其次,还取决于个体对自己所提出的要求。如同样一场演出,专业演员与业余演员对各自演出效果的要求就有所不同。

(2) 演唱情绪的紧张度有差异。演唱活动的情绪紧张,一般有助于调动全身的精力和注意力。但是,过分的紧张却对人的正常演唱活动产生抑制作用,从而妨碍演唱活动地正常进行。如:在声乐演唱时由于过度紧张出现脑中一片空白,忘歌词现象。

(3) 演唱情绪的快感度有差异。演唱的情绪快感度指个体体验到演唱需要的满足强度。能满足人的演唱需要的音乐活动,则引起快乐的体验;反之,则引起不快乐的体验。越能彻底满足人的演唱需要的音乐活动,其快感度越强,人称之为“爽”,而越不容易得到满足,越容易产生急躁、压抑、羞耻、恐惧等体验。演唱活动中的渴望,通常伴随着快乐的体验,但当这种体验过于强烈和持久时,则可能产生不快乐的体验。如:对一次渴望已久的演出,久盼未至则会显示出烦躁、不耐烦,而对一次赏心悦目的演出,不仅可在演唱过程中得到快乐的体验,且在记忆的库存中也将得到情绪“爽”的体验。

(4) 演唱情感具有复杂性。在演唱活动中,由于个性差异及演唱对象的差异,个体的

🎵 声乐演唱综合研究

音乐情感复杂程度也不一样。比如：同样表现悲哀，有的演员唱出来是大悲，有些是淡淡的忧伤，有些更是无奈中的难过等。

（二）演唱情绪的反应

演唱情绪的反应，总体来讲，有演唱情绪的生理变化和演唱情绪的表情变化。它是个体一种正常的生理和心理反应。确切地说，演唱心理的情绪反应，是指个体处理音乐情绪状态时生理上发生的各种变化。比如，欣赏作品时摇头晃脑、手舞足蹈、喜笑颜开、心跳加快或者双眉深锁、泪水盈眶、面色苍白、周身战栗、生理上内分泌明显发生变化等。

（三）演唱情绪的表达途径

1. 作品的理解和把握

演唱情绪主要是通过歌唱行为体现出来。歌唱表达是歌唱中情绪感觉存在的关键环节。那么，怎样才能成功地通过歌唱表演来表达情绪感觉呢？首先，对于“整体情感的表现，必须依据对作品深入细致的把握和理解”要做到“解明情节，知其景为何人而设，其词为何而语，设身处地，体会神情而发于声，自然悲者有黯然魂销，欢者怡然自得，口吻齿颊之间，自有分别矣”。怎样实现对作品的理解和把握呢？“欲唱好曲者，必先求明师讲明曲义，师若不解，不妨转询文人，得其义而后唱，唱时以精神贯串其中。”也就是表演者要善于通过向别人询问了解和学习的方式来弄清乐曲的情节和情感内容。然后“唱者先设身处地，摹仿其人之性情气象，宛若其人之自述其语，然后其形容逼真，使听者心会神怡，若亲对其人，而忘其为度曲。故必先明曲中之意义曲折，则启口之时自不求似而自合。”也就是说表演者在获取了乐曲的情节和情感内容之后，还需要积极地发挥个人的联想和想象，把所获得的信息在头脑中转化成具体的表象，才能真正做到对乐曲情绪情感的正确理解和把握。

2. 对音乐表现规律的理解和掌握

古代许多艺人既是表演者，同时又是曲作者，常常是自创自演。因此，艺人想成功地表达内心世界的情感，还必须了解和掌握一定的音乐表现规律。调式的感情色彩和乐曲情感之间的合理搭配问题，是《唱论》中关注较多的一个方面。首先，从《唱论》的字里行间，可以看出古人对不同的调式具有不同的感情色彩的问题是毫不怀疑的：“仙吕调唱，清新绵邈。南吕宫唱，感叹伤悲。中宫调唱，高下闪赚。黄中宫唱，富贵缠绵。正宫唱，惆怅雄壮。道宫唱，飘逸清幽。”“商角唱，悲伤宛转。角调唱，呜咽悠扬。宫调唱，典雅沉重。越调唱，陶写冷笑。”中外学者对这个问题都有一定的看法，古代西方的学者亚里士多德曾说过：“音乐调式在本质上不相同，听的人从每一条受到的影响也不同。有些调式使人悲伤庄重，像所谓的利底亚调式；有一些则使人意志衰退，如那些轻松的调式；还有一种会促成温和稳健的性格，这就是多里亚调式的特殊效果；弗里几亚调式可以激发热情。”一般认为在西洋的调式体系中，大调式的色彩较为明朗；而小调式显得比较暗淡、柔和。因此，合理地选用不同的调式来表达不同的情绪情感是很有必要的。故古人填词，遇富贵缠绵之事，则用黄钟宫；遇感叹悲伤之事，则用南吕宫。

3. 对外化技巧的掌握

要想成功地表达乐曲的情绪，除了对乐曲的情绪深入而准确的理解和把握外，还需要高

超的对外化技巧。这一点也是古代唱论中谈论较多的一个方面。古人对歌唱技巧的要求全面而细致，在歌唱的很多方面都总结出了不少成功的表演技巧。有关吐字咬字的方法、声调的唱法、旋律的唱法、速度的把握、力度的控制等，都体现出了很高的技巧性。对吐字咬字的部位、用力的方法和气息的配合都说得非常具体而细致：“开口谓之开，其用力在喉。齐齿谓之齐，其用力在齿。撮口谓之撮，其用力在唇。合口谓之合，其用力在满口。欲读此字必得此字之读法，则其字音始真，否则终不能合度，然此非喉舌齿牙唇之谓也。”“音高而清之字，则从喉之上面用力；低而浊之字，则从喉之下面用力；欹而扁之字，则从喉之两旁用力；正而圆之字，则从喉之中间用力。故出声之时，欲其字清而高，则将气提而向喉之上；欲浊而低，则将气按而着喉之下；欲欹而扁，则将气从两旁逼出；欲正而圆，则将气从正中透出，自然各得其真，不烦用力而自响且亮矣。”另外，《乐府传声》中的“平声唱法”“上声唱法”“去声唱法”“入声派三声法”和《顾误录》中的“四声纪略”部分都详细介绍了四种声调的唱法。《乐府传声》中的“起调”“断腔”“顿挫”“轻重”“徐急”“重音叠字”“高腔轻过”“低腔重煞”部分都是在谈论表达曲情的技巧。

（四）演唱情绪的表现

演唱情绪主要表现在三个方面：对音乐的态度（兴趣爱好）；感受音乐情感的能力；表现音乐情感的能力。

1. 对音乐的态度（兴趣爱好）

2. 感受音乐情感的能力

（1）细腻微妙、难以言传的情绪性对象在声乐演唱中的表现。

（2）明确的情绪性对象在声乐中的表现。

固然有许多原因造成声乐不能使人产生明确的情绪体验，但声乐艺术的特征决定了它与人的情绪密不可分，声乐可以直接使人产生兴奋、压抑，高涨、低落，紧张、放松，增强、减弱等情绪体验，一旦这些情绪体验比较持续而稳定，那么它引起明确的情绪体验几乎是不可避免的。情绪作为人对环境的一种态度和反应，自然而然地要反映到最适合于表现它的声乐艺术之中去。当作曲家的创作被一种情绪所控制时，或力图表达他的某种情绪感受时，其创作出来的声乐作品就会使人感到明显的情绪特征。

3. 表现音乐情感的能力

人类的情绪体验十分复杂而微妙，但它们所包含的情态特征因素却只有四个维度：兴奋性、强度、紧张度及三者在时间中的变化特征。以下几个情绪表现的例子用以说明声乐与情绪性对象之间的关系。

“悲哀”性情绪的基本情态特征是持续而稳定的低兴奋度、低强度与较高的紧张感及变化活动缓慢，相应的声乐就表现为低音区与突出下行感的音高进行，在较弱的力度上使用一些紧张性的音程，辅之以缓慢的速度。如河北民歌《小白菜》，《小白菜》是中国民歌中表现悲伤情感的典型代表。该曲的旋律就是以缓慢的速度，强调下行进行（上行大跳发生在不同音组中，切断了上行感），特别在最后一句出现了具有强烈消极情态特征的半音下行，强化了整首作品的悲哀情感。

反之表现“快乐”情绪的音乐则往往采用较高的音区、较快的速度、活泼的节奏、旋律进行突出上行，强调协和性、低紧张度的音程进行。

🎵 声乐演唱综合研究

乐观、积极、向上、坚定而豪迈的精神在李劫夫的歌曲《我们走在大路上》得到了很好的表现。“乐观向上”的情绪在音乐的音响上体现为强调旋律进行的上行感，使用协和性、低紧张度的音程；而“坚定”则体现在节奏的严格、稳定与起音速度的快捷；“豪迈”所具有的宽广、奔放而沉稳的感觉，通过长时值音符、协和性音程的上行级进与上行大跳相结合，加上中音区重量感及中速稳健的节奏表现出来。

由于音乐作品情态特征的多变性，因此一种情绪特征往往不会持续在整个作品中，所以音乐作品中的情绪特征分析要以音乐自身的变化为依据，而不能机械的断定某首作品从头到尾就是在表现什么情绪。更由于声乐作品的情态特征不仅仅受谱面上的音符影响，更受速度、力度及起音速度的影响，因此情绪的分析往往需要根据实际演唱进行。有时会由于不同的演唱处理，同样一首作品可能被表现为明朗、积极、坚定的，也可能表现为阴暗、消极、软弱的。

（五）演唱情绪表现的基本美学原则

1. 客观性与主观性相统一

声乐演唱作为二度创造，必须与演唱者的主观创造性相结合。伟大的大提琴演奏家卡萨尔斯说：“不要机械地照搬和理解乐谱上的术语，因为乐谱是无法记录下作曲家无限的精神和感情的。演奏者工作的价值在于最大限度地再现作曲家的精神。”声乐表演再创造首先要求演唱者具有强烈的参与意识和创造热情。声乐演唱者把每一次演唱都作为一次创造过程投入自己的全部热情、智慧和才能。演唱者对作品应有自己的解释，这种解释既要符合原作的基本精神，又能体现出演唱者的创造性，做到客观性与主观性相统一。

2. 历史性与现实性相统一

演唱情绪与所演唱作品的时代背景要求和谐统一。因为演唱情绪在客观上是演唱者对作品时代背景的理解和把握基础上所得出的情绪感受。故在设计作品表现效果时，我们要从作品本身的情绪表现入手，从舞台道具、灯光、音乐、服装等都给予统一协调的时代特色表现，努力做到历史性与现实性相统一。

3. 技巧性与本体性相统一

表演技巧与艺术表现的统一，作为音乐表演的一项重要美学原则，是具有普遍意义的，它无论对于任何时代、任何种类的音乐表演都是有效的。它对于实现音乐表演的真实性与创造性的统一、历史性与时代性的统一是必不可少的条件，同时也是使音乐表演达到至善至美境界的可靠保证。

第二节 演唱情绪是声、形表现的灵魂和生命

辩证法告诉我们，物质存在决定意识，声乐艺术也建立在这一辩证基础上在歌唱艺术的声与情的关系上，他们是音乐表演中相辅相成，密不可分的两个组成部分。“声者，乐之象也”，有声才有乐，美好的情感和想象都必须建立在美好的声音基础上，但同时又制约和影响声音的发挥。情是声的灵魂和生命，声是歌唱艺术表现的物质基础和技术保障，是音乐情感内涵的载体和手段，歌唱者对歌唱技术能力的掌握就成为歌唱的根本的审美目标——艺术表现的前提。因此发声技能的训练尤为重要。

今天嗓音科学在理论上已研究到歌唱上的一切生理运动过程,揭开了所有歌唱的奥秘。发声器声带与喉结的运动;呼吸器官与共鸣器官的扩张、收缩运动;口腔内唇、齿、舌、喉咬字吐词的运动;舞台上手势与形体的运动、面部表情等,演唱者应将这些心理与生理动作进行记忆,不断重复记忆,形成下意识的习惯动作,演唱起来将会游刃有余。但是在发声时我们是无法观察和调节自身器官内部的运动状态,可是我们又必须去调整和操纵,机械地从生理的角度去操作和调控,唱出来的声音往往不尽人意。在声乐学习的过程中,我们可能遇到过这样的情况,完全靠大脑有意识地去支配“打开喉咙”“稳定位置”“控制气息”等这类技巧,单纯性的想象往往会使器官和肌肉紧张,而越是紧张的状态,效果越是不好,疲劳也会随之产生。而在放松心情享受旋律时去想技巧,歌唱器官和肌肉就会放松,声音和气息也就会畅通,不但效果很好,我们也可以轻松自如的表现歌曲。可见,正确的发挥心理的功能,对掌握歌唱技巧还是有重要作用的。

当我们以自身作为乐器进行演奏时,心理作用不可避免地 与生理活动密切的联系在一起。所以人声的产生不仅要具备生理器官的创造条件,而且要受心理机能的支配,歌唱的整个过程离不开心理感受、心理体验、心理适应、心理表现等的控制。情绪是歌唱演员对艺术创作的 动力源泉,是声音的灵魂和生命。情绪会影响到一个人的言行,它涉及中枢神经系统、躯体神经系统、自主神经系统和内分泌系统的整合活动。不同的情绪在呼吸,循环,表情,声音等生理现象方面有不同的反应,可以被测量。^①例如在文学创作中,情绪的 这一特征就充分地体现出来,巴尔扎克在创作《人间喜剧》时,就总是全身心的投入虚拟的小说世界中,与笔下的人物同忧乐,共安危。当他创作《高老头》,写到主人公高里奥老头孤独的 死在伏盖公寓时,作家因过分难受而脉搏减弱,脸色苍白,并晕厥过去。显然这时他的循环系统的活动包括心跳节律,外周血管的舒张与收缩都发生了改变。如果对他进行生理测量,一定能从交感神经系统与副交感神经系统共同控制与调节的内脏器官,如胃、肠、心脏以及外部腺体和内分泌活动中测出明显的变化。

同样,在表演艺术创作中,情绪也影响着最佳生理状态的发挥。首先歌唱声音的形成是各个发声器官协调工作产生的生理现象,是气息运动和声带振动形成的物理现象,但歌唱发声与说话的 日常发声不一样,它是我们大脑主观意识调节,并进行各种思想感情表达的艺术实践的有意识的行为,因此它更是一种心理行为。要想顺利地克服本能的发声状态,首先要调动歌唱的生理,心理状态的高度积极性,这就要求我们必须运用“以情带声”的方法,努力在音乐体验中唤起心中的感触,由此 引发出的情感再反作用于歌唱活动,歌唱活动本身才具有审美价值。

一、情绪在声音技巧上的作用

歌唱发声的整个过程,就是歌唱者全身心运动的过程,是心理活动支配的生理运动。托西《华丽唱法的经验》一书中谈到“当一个学习者不能用歌声去进行练习时,就用思想去进行练习。聆听并观察最杰出的歌唱家和器乐演奏家们的表演”,而情绪作为一种重要的心理活动,可以使发声器官配合运作,如呼吸,调动共鸣腔体的效能等,最终达到作

^① 孟昭兰. 北京大学心理学教材, 情绪心理学 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2005: 253.

🎵声乐演唱综合研究

者的意图表演者的任何情绪，都会在相应肌肉运动的发生中转化为声音效果，人声中的共鸣变化和细致入微的音响变化都与此有关。现代声乐生理研究表明大脑皮层通过视觉、听觉、内在感受等方面控制我们的歌唱行为。歌唱运动是一个系统的运动。人的发声器官等诸方面运动都是通过高级神经系统控制协调的，因此直接受高级神经系统控制下的“情绪”则直接影响到人体的各器官发挥效果，而且能够保持一个与角色相对应的情绪状态，可以使我们的演唱既轻松又富有感染力和生命力。而在声乐教学中，并不是每一位教师和学生都能对此有充分的认识。一些没有经验的老师在给学生练声时“不动声色”，机械式地给学生由低而高地过一遍，这种走形式地发声练习实际上并没有起到其该有的作用，反而养成了学生歌唱情绪状态的惰性，不利于歌曲的演唱和艺术表现。

苏联教育学家赞可夫指出：“扎实地掌握知识与其说是靠多次的反复，不如说是靠理解，靠内部的诱因，靠学生的情绪状态而达到的。”同理，声乐学习的过程也离不开情绪。现代生理学证明，情绪就其功能而言，对人的行为活动具有增力或减力效能。利用教学语言——借助语言、表情、手势、体态语言、范唱演示以及利用环境范围和情景创设等手段——的种种方式来对歌唱者施以积极情绪的影响，使他们在缺乏明确意识和主动理解、分析、评价的状态下，于无形中接受相关内容的灌输，进而作用于声乐教学的训练。发挥情绪的积极功能对最佳生理状态的发挥起着积极的作用，如下几个方面。

（一）它能使发声器官积极配合运作

歌唱者的情绪——喜、怒、哀、乐等方面——直接或间接影响着演唱者的感觉体验过程，它是建立于生理基础之上的一种主观心理活动。如果内心感觉体验不对，外在动作在歌唱时所表现出的就不正确，口腔与面部肌肉的协调也就不正确。这是因为情绪引起了肌体上的自然律动的变化，而这个自然律动的变化又可以引起声音的变化。当人的心境处于消极低调情绪时，其肌肉活动往往处于紧张僵硬状态，易使声音共鸣腔体受阻或关闭；反之，当人处于积极状态情绪高昂时，其肌肉活动处于兴奋状态，易使面部共鸣腔体充分打开，并与其他声音共鸣腔体协调统一，形成利于歌唱的良好状态。例如，兴奋的情绪会使人较容易地找到“打哈欠”状，准确捕捉到“打开喉咙”的感觉，能使喉头下降和软腭兴奋抬起。有一个好的情绪可以间接地帮助我们把握发声状态。这样既可以达到我们拓展音域，适应演唱作品的要求，又可以美化音色，保持作品的各种色彩风格。

（二）对呼吸流畅，气息的控制起到积极的作用

气息对声乐演唱来说，它的重要性是人人皆知的，从表面上看，它和腹肌、肩、背等都有关系，而在这些外在的表象背后主要是心理调控。古人说：“有情气畅声则顺，无情气短声则单。”一句一换气是歌唱的基本规律，但未免过于死板。而随着情绪的变化打破这一常规，往往能获得独特的神韵。“在歌词内容的要求和音乐的启发下，通过带情绪吸气的动作，唤起与内心相同或相似的情绪记忆，并大胆地做出……情感动作……是调整声音，音色的重要途径。”^①如彭丽媛演唱的《报答》中，第一句“是你把我养大”，她把

^① 张晓钟，王必主．歌唱呼吸的情感功能 [J]．星海音乐学报，2002（2）：58-59.

呼气发声和吸气时的情绪完美地结合起来,饱含深情的情绪体验使她把这一句演绎的如此动人心弦,糅杂了气声,却又不虚,恰到好处,一下子就把听众带入了她的情感世界中。

(三) 对调动共鸣腔体的效能起到积极的作用

《沈湘声乐教学艺术》中提到“因为吸气时候腔体就打开了,腔体开了共鸣就丰富了”。情绪表达的恰如其分可以帮助我们适度的调整共鸣腔体。根据歌曲的内容意境、风格特点的需求,气息既可以比较深入通畅,穿鼻而过,保持歌唱的高位置又可以在音色较统一的前提下,将位置与共鸣点稍稍放低,如《恨似高山愁似是海》中“路断星灭我等待”的“待”字,为刻画人物此时悲愤的情绪,可以处理成哭腔,故而共鸣点也随之集中在口腔,声音位置比前面降低,恰是曲情所需。情绪可以使共鸣腔根据歌唱的所需扩大或缩小,变化音色,使唱腔或圆润流畅,或甜美悠扬,或凄美缠绵,使声音色彩随着感情色彩的变化而变化。

在吐字上的轻重强弱、高低抑扬、快慢疾徐、顿挫连断等语势,语调上也起着举足轻重的作用。通常拿到一部作品,当我们理解了其歌词内容所表达的意思时,在头脑中已形成了大致上的声乐语言的情感线,可以帮助我们做到有感而发,含情而唱,使字与情,声结合起来,达到“字正腔圆”的效果。例如在情绪和情感内在,深情及抒情的句子中,吐字力度和速度适中,字与字的连接密切圆滑;在情绪激动又外在的句子中,吐字速度快有弹力,抑扬顿挫,双唇音字爆喷果断;在情绪激烈悲痛欲绝的句子中,吐字时的生母摩擦力增强并延长,突出情绪字,使字意浓烈;在碰到“花儿”“鸟儿”“鱼儿”等儿化音时,一般是表达纯真美好的情绪,吐字柔软、欢快、短促、轻巧。

卡巴耶认为:“一个歌手的声带和一般人并没有太大的区别,所以音乐不能只靠那里就能产生,它必定是来自内在的另外的地方”。著名男中音安·可托尼也说:“记着,你必须无例外地在实际发出每一个母音之前,在思想上把它做形和赋予它适当的色彩,音色和表情。”他们还建议所有学生“即刻开始培养这种至关重要的习惯”。所以时刻培养和挖掘自己歌唱中情绪表达的意识 and 能力,开阔音乐视野,用丰富的音乐想象力,良好的艺术修养和敏感的心灵充分理解作品包含的丰富细腻的情感,就会有助于发挥演唱中的歌唱技巧。

二、情绪在外部表现上的作用

情绪在个体内心体验的同时也会外显为形体动作和面部表情。歌唱主体在舞台实践活动中,作为声乐联系于声乐欣赏之间的纽带,既要通过自己的表演为观众提供审美享受,又要创造性地再现词曲作家作品的内涵。歌唱艺术中的外部表现是歌唱主体心理活动的外部流露,人的思想情绪总会从他的外部形体表现出来,歌唱形体动作和面部表情是受躯体神经系统支配的骨骼肌运动,与情绪的内在体验有着不可分割的关系。无论从性质上或从适应的含义上,情绪体验与外显形体动作和表情行为均具有确定无误的先天一致性。在其他的艺术领域中也是这样,老舍就在文学创作中曾说过:“我是一个人,独自分扮很多人物,手舞足蹈,忽男忽女。”苏联作家阿·托尔斯泰为了获知自己写作时的表情是否与所塑造的人物相似,还特地在书桌上放了一面镜子,以对自身进行观察。而对于再创造者的

🎵声乐演唱综合研究

表演艺术家们也是通常随着作品中的情绪起伏变化，内心的体验也总是不自觉地形诸表情。他们因悲哀而哭泣，因欣悦而欢笑，因愤怒而狂吼等等。而且随着自我意识的逐渐产生和提高，可以对形体动作和表情根据需要进行有意地修饰、夸大或掩饰。因此，我们在观看成熟的歌唱家在演唱时，其面部表情和动作表现既放松又协调，自然且不做作，使我们完全沉浸在他的情绪体验中，带给了我们最形象、最动人的表达。

心理学理论认为，人的任何意识、心理、思维的活动，都必然伴随一定的肌肉运动。每种情绪都有相应的动作应答，心理学上把它叫作“动作趋势”。而这种趋势的外在表现，就是一般所谓的台肢、台风、舞台形象。心理学观察发现，情绪影响着形体动作的操作过程。演唱者从他在舞台上的出现开始，一举手一投足，全在众目睽睽之中。所以只浮于歌曲表层，专靠外部表情的虚情假意来赢得观众掌声的歌唱，只能是一种艺术上的投机行为，表演的生命力也不会长久。

在健康良好的情绪下，表演者的动作运行灵活自如，张弛有致。而在消极恐惧的情绪下，动作的紧张任硬便会应运而生。通常情况下，恐惧的外显表情为额眉平直，额上有些抬高或平行的皱纹，眉头微锁，眼睛张大，上眼睑上抬，下眼睑紧张恐惧严重时，面孔各部肌肉都较为紧张，口角后拉，双唇紧贴牙齿，眉头紧锁，眼睑动作更为夸张、紧张，如图1-1所示。



图1-1 表情

当表演“恐惧”时，我们的眼睛、眼睑、额头和整个面部肌肉都要与上述观察一致，同时眼神也需要包含着恐惧和痛苦的神情。而快乐的表情显示为额头平展，眼睛闪光而微眯，面颊上提嘴角后拉，上翘如新月，眼睛明亮。当表演“快乐”时，我们的五官与神情就要与快乐的表情一致。所以声乐演唱的外部表现与音乐的情绪、演唱者的情绪是具有协调一致性的。例如，对于欢快热烈的情绪作品，表演者的外部表现一定也是比较活泼、动感的形体表演动作对于浪漫抒情的情绪作品，表演者展现出的则是羞涩、含蓄的动作风格对于悲伤、哀怨的情绪作品，表演者一定会内心的悲痛通过表情和动作传达出来因此作为教

师，我们要以美好的声音和形象的教学语言来准确地表达作品形象，才能够引起学生内心的感情共鸣，唤起他们歌唱的欲望，使他们处于情绪饱满和感情充沛的状态之下，从而激起歌唱的发音器官，呼吸肌肉和身体动作，产生内部和外部表现上的积极运动，这样声乐技术的传授易于被学生接受。而作为演员应当努力去理解作者的意图，体验他们灌注于作品中的情绪，同时又要在此基础上融入他自己的创造，倾注他自己的情感。因为歌唱主体创作上的个性创造，是歌唱表演舞台艺术发挥到淋漓尽致的必要前提之一。主体对作品分析、理解、认识得越深入细致，对作品的感受、体验也就越深刻真切。

这时候才能充分发挥歌唱主体的主观能动性，创造出有个性魅力的复合作品情境、人物形象的形体表演造型。由于理解了就可以帮助感觉到，也就更容易引起观众们的情绪反应和情感共鸣。例如在我们演唱歌剧《江姐》中选曲《绣红旗》时，我们知道这首歌曲是在江姐被捕后，在狱中仍不放弃自己的信仰、不顾自身安危将生命置之度外，被杀害前夕绣红旗表达自己不屈的信念和对未来的向往时江姐演唱的。旋律优美，清新质朴。所以当对剧作品背景有了认识之后，音乐前奏一响起，歌唱主体的脑海里就可能浮起江姐身穿红褂蓝袍，与一群革命姐妹囚禁在渣滓洞集中营的情景。“线儿长，针儿密……”这时候在能够准确把握情绪起伏的前提下，演唱者江姐与姐妹们牵起一块红布，眼中含着欣喜的热泪，手中拿起针线，一边深情地绣着红旗一边满腔热血地演唱。这样才能够准确把握、表达和传达出人物的精神世界。

然而我们主张的声乐中的情绪功能，强调要激活歌唱活动中的其他因素，这并不是主张情绪在声乐的学习和训练中高于一切，不论是在发声技巧还是外部表现上，都不可能直接对我们的声乐演唱和表演有质的飞跃。如果歌唱者缺乏自如运用声音技术和形体表演技术的能力，声音没有规范，随意性很强，强音时在喊，弱音是要么是捏着嗓子，要么是漏着气，声音缺乏正确的技术支持及艺术规格，这样的情绪表达失去了歌唱艺术的审美标准，正确的情感自然也无从抒发。但也不否认情绪对歌唱艺术的指导作用，它起到的是在掌握了一定的技能水平之后的促进和推动作用，因为要达到技能的程序化还需要平时练习量的积累。单纯的情绪较容易掌握，然而要使它声乐发挥积极的作用，没有反复和长期的训练是不可能达到运用自如和恰到好处的目的。

第三节 演唱情绪的理性调控

情绪与理智往往具有某种程度的对抗性。美国当代著名学者阿恩海姆指出：“那些致力于培育自己的感性能力的人——尤其是艺术家——中有不少人对理性采取不信任态度，认为它是艺术的敌人。”^① 过分的理性可能导致表演者依赖于“过多的规则”，僵死地看待所谓“标准方法”，丧失技巧的灵活性和创造性，从而使演唱者在表演中发挥不出理性的正面性质。所以我们需要歌唱者的情感投入，它可以成为意志的动力，但在某些情况下，也会辩证的成为意志的阻力，歌唱者情绪高昂时，发声欲望就会比较强烈，但情绪较低落时，就会缺乏歌唱的激情，甚至不愿意发声，这时情绪就会成为歌唱发声意志的阻力。就

^① 郭琳，王朝刚．情理之间——怯场现象本质辨析 [J]．《中国音乐学》，2006（1）：122-125.