



声乐教学与 表演艺术

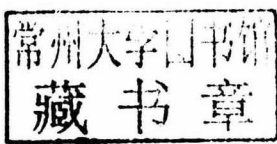


刘俊伟 著

吉林人民出版社

声乐教学与表演艺术

刘俊伟 著



吉林人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

声乐教学与表演艺术 / 刘俊纬著. — 长春 : 吉林
人民出版社, 2019. 7
ISBN 978-7-206-16163-6

I. ①声… II. ①刘… III. ①声乐艺术—教学研究②
声乐艺术—表演艺术 IV. ①J616

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 140713 号

声乐教学与表演艺术

SHENGYUE JIAOXUE YU BIAOYAN YISHU

著 者：刘俊纬

责任编辑：崔 晓 封面设计：程娃娃

吉林人民出版社出版 发行（长春市人民大街 7548 号 邮政编码：130022）

印 刷：长春市昌信电脑图文制作有限公司

开 本：710mm×1000mm 1/16

印 张：9 字 数：180 千字

标准书号：ISBN 978-7-206-16163-6

版 次：2019 年 7 月第 1 版 印 次：2019 年 7 月第 1 次印刷

定 价：42.00 元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与出版社联系调换。



前 言

声乐是音乐艺术中影响最广，与人们贴得最紧、最近的艺术之一。

声乐与我们的生命息息相关。从出生的摇篮曲到恋爱的情歌再到去世的挽歌或安魂曲，声乐可谓时常与我们相伴，贯穿于我们整个人生。我国戏曲中的京剧、评剧、越剧、黄梅戏、龙江剧等；曲艺中的二人转、大鼓、琴书、坠子、单弦等；影视艺术中的主题歌、插曲、歌星的演唱等；CD、KTV、网络歌曲如此等等，声乐都成为与我们形影不离的朋友和伴侣。

世上的万物都是纷繁复杂、动态多变的，声乐艺术也是如此，声乐的教学更是复杂多变的。声乐是看不见、摸不着无形的，只可意会不可言传的时间艺术与听觉艺术。它变幻莫测、奥妙无穷，这就决定了声乐教学的艰难性与复杂性。

应该说，艺术教学难，音乐教学更难，声乐教学就难上加难。它是把知识转化为技能，理论转化为素质的过程，很显然，这是一项复杂的系统工程。

声乐表演艺术包含了声乐演唱、舞台表演的形体及造型等各个方面。要求表演者需具备较高的艺术修养和表演能力，是综合艺术范畴。

声乐表演艺术创造审美对象时，对生活认识、感受的方面是不同的，对事物的价值观念判断的取向也存在差异，对情感流动的方式各有偏爱，对反映世界表达手段千差万别，但是与审美主体创造和人类一切美好的精神和情感，是一致的。优秀的作品总是万古流芳，这是人们艺术审美的呼唤，表演艺术的创作主体为审美主体而存活，演员有责任引导观众走向更美好的精神境地。艺术的美与心灵的美一样——贵在真实，只有在心灵的真与艺术的真相结合时，才能发出耀眼的火花。只有真诚地对待生活，才能获得真实生活感受。演员的表演同样要有真情实感才能打动观众，这就是声乐表演的本质。

作者

2018年4月12日

目 录

第一章 声乐教学的发展	1
第一节 声乐专业教学的萌芽和创立	1
第二节 欧洲声乐文化与发展	3
第三节 中国民族声乐发展脉络	9
第二章 声乐教学的专业实践知识	14
第一节 发声技能	14
第二节 共鸣技能	31
第三节 呼吸技能	36
第四节 语言技能	43
第五节 识谱技能	48
第六节 视唱技能	50
第七节 听音技能	52
第八节 演唱技能	55
第三章 声乐教学的过程	67
第一节 声乐教学的本质与特点	67
第二节 声乐课堂教学	68
第三节 声乐教学课时安排	71
第四节 指导实践教学	74
第五节 指导教师的工作	78
第四章 声乐教学的评价	83
第一节 评价的形式	84



第二节 评价的方法	93
第三节 评价的标准	96
第四节 评价的目的	102
第五章 声乐表演艺术的发展	108
第一节 中国声乐表演艺术的发展	108
第二节 关于声乐唱法的探讨	110
第六章 声乐表演的技巧	113
第一节 对作品的正确理解与合理选择	113
第二节 声乐表演中的情感体验	125
第三节 声乐演唱中的肢体语言	127
参考文献	133



第一章 声乐教学的发展

声乐艺术作为人类文化意识形态的一部分，在其历史发展过程中必然要受到不同时代、不同社会制度、上层建筑和经济基础等方面的制约和影响，同时因为地域的差异和文化发展的差别，各国声乐艺术的发展过程也不尽相同。

第一节 声乐专业教学的萌芽和创立

自古希腊起到十三世纪初，音乐的形式一直是单声部。其演唱形式主要是独唱、齐唱、领唱、说唱和吟唱。如古代史诗《伊利亚特》《奥德赛》都是由盲人诗作者荷马创作，并以说唱的方式来演唱的。中世纪时期，音乐被宗教垄断，欧洲教会、寺院中的《圣赞歌》开始风靡一时。

十一世纪起，由于手工业和商业得到发展，城市开始兴起，音乐也从宗教、寺院中解放出来，出现了用音乐反映民间生活和世俗情感的世俗音乐，并产生了一大批流浪艺人。

十二世纪，法国最先出现游吟歌手，游吟歌手的演唱是以城堡宫廷为中心，他们用简单乐器伴奏，除吟唱骑士业绩外，还歌唱爱情和抒发对自然景色的感触。

十三世纪，德国出现了恋诗歌手。

十四世纪，德国市民行会中又出现了名歌手，名歌手自称是恋诗歌手的继承人，但歌唱的内容仍具有很浓厚的宗教色彩。世俗音乐的兴起，大大丰富了声乐艺术的内容，使音乐艺术得到了快速发展。

十五世纪，尼德兰乐派大大发展了复调合唱的对位创作技巧，扩大了合唱的声部。在尼德兰乐派创作的合唱曲中八至十二个声部合唱曲是最常见的，最多的时候可以达到三十六个声部。在使用体裁方面多为弥撒曲、经文歌和日常音乐生活的歌谣曲等。尼德兰乐派十分注重合唱曲中每一个声部的流畅性，因此，在演唱中要求演唱者对音阶要唱得清晰，节奏要轻巧，换气要敏捷等，这些要求无疑对声乐艺术发展起到了积极的推动作用；在演唱风格上也由圣咏的庄严、古朴而变得繁华、多饰。尼德兰乐派虽注重声部旋律的流



畅，但却忽视了各声部旋律之间的谐和，使得复调音乐复杂难懂，歌词听不清楚。

十六世纪，意大利作曲家帕里斯特里那、奥兰多、第·拉索最早运用了和弦创作多声部合唱曲，避免了这种各声部之间不谐和的现象，乐曲开始变得柔和、协调，音色清澈透明，于是无伴奏合唱盛行起来。

十六世纪末、十七世纪初，歌剧开始兴起。歌剧是从人文主义出发的一种艺术的表现形式，它要求用真实的、有力的、戏剧性的艺术手段来表达人的感情，抒发对大自然的爱和对爱情生活的追求。歌剧开始成为新艺术风尚的代表。歌剧最初产生于十六世纪末，意大利佛罗伦萨一些具有进步人文主义思想的音乐家，如佩里、卡契尼、卡伐里埃和诗人里努契尼等成立了一个创作小组，由于受到文艺复兴时期新思想的启迪，他们创作出具有很强艺术感染力、能够表现真实的思想感情的独唱曲。于是，产生了历史上最早的一部歌剧，这就是佩里根据里努契尼脚本写的《达芙妮》。1597年，该剧在柯尔西宫邸演出，轰动了佛罗伦萨，遗憾的是这部歌剧的音乐部分没能流传下来。1600年佩里又根据里努契尼的脚本写了一部歌剧，题名《犹丽狄西》。这是现存最早的歌剧，佩里、卡契尼在歌剧中创作了一种新颖的旋律风格——宣叙调。歌剧的诞生，宣叙调的出现，随之而来的是用什么样的声音来演唱的问题。佛罗伦萨创作小组的成员们突破旧传统的束缚，决定采用自然的声音代替过去用童声或假声演唱的传统唱法，改由男性演唱男角、女性演唱女角。为使宣叙调的演唱具有古希腊人在广场上演唱悲剧那样的效果，必须使歌唱有充足的呼吸支持、丰富的共鸣、清晰真切的语言和洪亮而致远的音质。于是，他们在前人探索的基础上，创作出了一种崭新的演唱方法，即“美声唱法”，意大利语为“Bel canto”，也可译为“美妙的歌唱”和“美丽的歌曲”，这是一种音质优美、圆润、甜美、柔和、连贯、轻松自如的演唱方法。

十七世纪，意大利威尼斯的蒙特威尔第在歌剧戏剧性音乐表现上做出了巨大贡献。蒙特威尔第首创了“主导动机”的创作手法，并运用器乐伴奏来烘托气氛，发掘宣叙调的感染力，并注意刻画人物心理。因此，他在歌剧史上占有很重要的位置。十七世纪，威尼斯是欧洲歌剧演唱的中心，威尼斯歌剧的特点是：注重抒情咏叹调形式，开始使用“美声唱法”，较少运用合唱、管弦乐，剧情趋向复杂，用小乐队演奏幕前曲等。

十八世纪，那波里歌剧占据了歌剧舞台的领导地位，其代表人物是亚历山大·斯卡拉蒂。之后，那波里歌剧在欧洲乐坛一直雄霸一百年左右，对整个欧洲声乐艺术的发展影响极大，它的特点是倡导通过音乐来概括和展开人



物，抒发感情，声乐部分有华丽的装饰，整部歌剧形成带有交响性的三乐章序曲，咏叹调形式开始规律化。

第二节 欧洲声乐文化与发展

歌唱作为一门艺术，在其形成和发展的历史进程中创造出不少有规律性的东西。这里对欧洲声乐文化的发展及其特征只做概括的介绍。

一、声乐文化随着新的音乐形式产生发展起来

（一）早期声乐的发展

古代欧洲，在迦勒底、埃及、希腊，包括北欧一带，歌唱活动被看作是一种说话形式。早期所有歌唱的形式和风格与当时社会经济结构紧密相连。诸如渔猎社会中生产者的歌曲通常歌词是重复的，发音上是含糊的，旋律平平不加装饰音，只是充满宽阔的音程，节奏往往只有一拍子。直到中世纪，在克尔特人中间，还有一种专门诉说历史传说、表达人民愿望的歌唱形式——柏尔德。

在欧洲文艺复兴以前，音乐的发展一直以声乐为主流，但多半是一些简单朴实的集体歌唱活动，不论代表民间音乐的骑士歌曲还是早期的宗教歌曲，都是用最自然的发声方法。这一期间，主要发展了朗诵调的歌唱形式，这种朗诵调的歌唱形式从它产生开始便一直是由单调歌声来歌唱。也就是说，直到迪斯康特音乐普遍发展起来之前，还谈不上在歌唱方面有何讲究。

随着复调音乐逐渐形成和发展，一些作曲家在歌曲创作上开拓出了新的音乐装饰上的华彩风格，这时才逐渐体现了歌唱发声法的明显趋向，并从此开始了对歌唱技法的不断研究与提高。例如格里高利索歌中，一般使用音域范围只有一又三分之一组的音，而到了杜菲时代所写的牧歌，则要求有二又二分之一到三组音，即音域要扩大一倍以上。这一时期，欧洲已经产生了多声部的歌唱，演化出后来单声部旋律和传统声部相结合的作品风格，如女高音、女低音、男高音、男低音等类别上穿插的装饰手法。值得一提的是，一些作品中音域被扩大和延长了，并且在这扩大的音域之内能上下连贯，运用自如。这种唱法上的发展和提高，使得一些作曲家在创作中也对歌唱者提出了技术方面的要求。

威廉·莎士比亚曾这样认为：“声乐艺术最初的发展，是由于在大教堂里的歌唱者们歌唱那些如帕勒士顿的歌曲，这种歌曲里有许多具有特殊的长短音，所以需要把歌声延长，从而对唱提出了新的要求。”

对歌唱者提出技术方面要求的主要原因是：当时的歌唱者在表现这一类歌曲的旋律时，显得缓慢、拖长、单调，歌唱者为适应歌唱气氛的装饰效果，就很自然地倾向于在唱法上的加工。可见，当时一些民间艺人和一些教堂的游吟歌者们为声乐艺术的发展奠定了基础。

十五世纪中期，欧洲的声乐文化已经有了相当的进展。这一时期的声乐作品，如牧歌、经文曲之类，在曲调进行切分音处理、装饰效果的使用等创作手法上，都比以前要复杂得多；而当时复调歌曲的每个声部又很独立，因此唱这种曲目就需要具备一定程度的音乐素养，好在当时一些复调作曲家往往又是歌唱者，完全有能力来演唱自己所创作的作品，因而一般都能达到适应歌曲处理上的需要，即发音自然灵活及声音柔韧等。

（二）意大利声乐的发展

在十四世纪至十五世纪，意大利曾是欧洲最先进的国家，也是欧洲的文化中心，它较早建立了资产阶级文化。当时的一些新文化思想尚不被人民大众所接受和了解，于是新兴资产阶级便利用文艺复兴运动来表现他们的理想、愿望和利益，文艺复兴很快蔓延欧洲各国，这使得意大利的艺术种子和标本广为传播。

十六世纪末至十七世纪初，意大利新歌剧的产生大大地推进了声乐艺术向前发展。著名歌剧作曲家罗西尼等人利用意大利人热衷于歌唱并有着浓厚的抒情气质等特点，大胆地在演唱和训练上进行精湛技巧的探索，声乐艺术逐渐向更细、更复杂的方向发展。注重声音的优美和注重抒情性成为这一时期声乐的显著特点，与此同时，又相继出现了一些比较有修养和技艺卓越的歌唱家。更为重要的是，在这一时期，逐渐形成了一种较为完整的声乐训练体系。

德意志音乐理论家多默尔，曾在莱比锡就学与任教，1892年获马尔布格大学哲学博士学位，著有教科书、音乐史册等论著多种。在他所著的《音乐史》第十六章中，在描述教会训练歌唱者的情况（时间大约是1616年左右）时，这样写道：“每天上午，学生们要用一个小时练唱歌，一个小时作颤音练习，一个小时到教师面前去纠正发音，每人面对镜子，务必不能让面孔在歌唱时因肌肉紧张而显得难看，然后再用两小时去研究歌唱表情。下午，他们有半小时的声乐理论功课，半小时简单的对位法学习，一小时作曲，剩下的时间就去弹大键琴和练习颂歌、经文曲的写作及个人自己所喜爱与擅长的课程。”



二、美声唱法的深远影响

（一）美声唱法的主要时期

由于依遵严格的训练原则和方法，当时意大利产生了很多优秀的演唱者和声乐教育家，不但促进了欧洲声乐文化的发展与提高，也为意大利美声学派的逐渐形成奠定了坚实的基础。事实上，随着意大利新文艺的发展与渗透，世界声乐艺术出现了几大学派，其中大致有意大利学派、德国学派、法国学派、俄罗斯学派等。

格外引人注目的是意大利美声唱法开始得到了充分发展。一方面，这种音乐形式随着歌剧的继续发展，日益显示出强劲的势头，以至成为欧洲声乐发展的一个趋向。意大利美声唱法十分强调声音的美感，醉心于技巧性的突破。在歌唱技巧的强烈刺激下，作曲家纷纷追求一种格调雅致、音质清纯饱满、气息控制精致持久，以及声音表现宽阔柔韧等演唱风格。另一方面，随着资本主义社会经济从萌芽到发展壮大，人们的审美情趣也随之发生了巨大变化。特别是到了十八世纪末，伴随着剧场的扩大、乐队人数的增加，此时艺术歌唱日益被人们所看重，音乐表现手段上往往推崇奔放、宽广、洪亮的音质，而歌唱者们则更加致力于有一个辉煌的个人演唱效果。于是，过去的那种美声唱法已不能满足和适应变化了的客观情况，因此美声时代声乐方法的调整，也就是不可避免的了。

当然，这种变化不是突然的，而是有着前后延续的关系。乔·兰培尔蒂就是整个声乐发展过程中承前启后的主要人物之一。乔·兰培尔蒂生于意大利米兰市，他的父亲是佛·兰培尔蒂，生于1813年，那时还是处于意大利“美声唱法”全盛时代的后期，当时最辉煌的歌唱者或作曲家，像卢比尼、玛丽布朗、贝里尼、唐尼采蒂、罗西尼等都是他常往来的同道。通过长期的声乐艺术实践，佛·兰培尔蒂把前人丰富的歌唱经验和探索成果汇集起来，成为欧洲享有崇高声誉的声乐教师。早在少年时代，乔·兰培尔蒂就在他父亲的课堂上担任钢琴伴奏，多年的实际教学感受与钻研体会，使他逐渐成为一位非常优秀的声乐导师，在认真继承前人宝贵经验的基础上，结合了当时具体需求，创造性地培养了大批出色的学生，他们中的许多人一直活跃在欧洲各国主要的歌剧舞台上，其影响一直延续到二十世纪。

（二）美声唱法的集中表现

意大利歌唱方面发展过程中主要采用偏重于歌剧的歌唱方法。意大利歌剧（比如威尔第的歌剧）都很注重音调与语言的有机结合，一般曲调与语言都处理得很好。意大利声乐学派比较讲究语言，这也许与他们的语言占优势



有关。由于其语言建立在母音基础上，加上意大利元音口型比较大，子音又流畅，歌曲乐句结束的每个音都在母音上收音，这样的唱法既可以避免喉音，同时也使共鸣效应多一点，容易形成丰满的声音，使得清晰明亮的声音传得很远。由此，同样一部歌剧采用意大利以外的语言来唱就会感到别扭，甚至歌唱韵味上就会有隔阂。这种美声唱法的发展体系，已成为全人类共同使用的财富。

我们在对美声学派研究的一些资料中了解到，意大利美声唱法的显著特点就在于通过人体解剖学中倡导出一系列迫使发声机构以最精细和微妙进行的自我调整的方法，获得与人类语言有关的音质、强度、音色及共鸣，来协调变化出乐感的声音，来积极参与音乐形象的表现，从美声技巧的效能中，足可以建立这些概念。声音来自喉器里的声带，然后又不感到使用声带的痕迹；声音来自本人的身体，而又不感觉黏附于身体任何一部分；声音好似在一个大空间里穿梭行走，没有任何干预，具有良好的音响效果，这些现象说明歌唱历史的发展产生了美声学派，它的一般原则和要求大致可分以下几个方面：

1. 重视呼吸在发声中是一个不可缺少的因素，讲究整体呼吸是声音发展的主要力量。其要求全身放松，口鼻呼吸在身体最深处，使声音充实、明亮。

2. 喉型稳定，口咽管道保持开放，保证咬字吐字自如，气流和音流畅通无比，切忌喉音和鼻音，要求声音像金子般的纯真，铿锵有力。

3. 利用共鸣在整个音域中的掩盖作用，均匀地统一声音，使声音饱满、贯通，大声时坦荡无比，小声时清澈见底，尤其唱伴声时保持高位置的不变和口型的统一，使声音像丝绒般柔软优美。

4. 声音集中成一线，各个声区之间转换毫无痕迹，音色统一而自然流畅。

就以上这些方面来看美声学派，其发声方法、音质标准等正如其他的一切学科成果一样，都已是属于全人类的文化了，已没有民族之分，只不过他们的演唱语言、风格，表现手法以及作品内容都带有自己的民族特征。

在整个欧洲歌唱艺术的长远历史发展中，声乐教学相继获得很大进展，尤其是十八世纪以来，欧洲各国出现了一批著名的教学大师，对声乐艺术的发展做出了杰出的贡献。在意大利有弗朗西斯科和兰培尔蒂父子，法国都有都普列、斯布里尔和布伊，英国有威廉·莎士比亚，德国有莉丽·雷曼等。这些人物代表着十八世纪以来欧洲声乐教育的主要力量，他们通过不同阶段进行探索和总结，不断丰富和完善教学内容，在美声唱法的教学体系中不断地创立一整套更科学、更完善、更有成效的理论，这些方法和理论又经过实践的检验在历史上占有相当重要的地位。随后，在这些科学的教学原则培养下，



涌现出一大批显赫乐坛、一流水平的声乐表演艺术家，如：卡拉斯、苔巴尔迪、斯苔拉卡伐耶、贝尔干扎、帕瓦罗蒂、多明戈、德尔、莫纳科、卡雷拉斯、克里斯多夫等。

（三）美声唱法的新发展

十九世纪，欧洲出现以舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、沃尔夫、理查·施特劳斯等为代表的、创作的具有浪漫主义特色的艺术歌曲，从而开始了音乐会演唱风格。艺术歌曲演唱不需要庞大的乐队，只用钢琴伴奏。因歌词都是抒情的浪漫诗歌，语言细腻，演唱上多运用轻柔的轻声和伴声，形成了以含蓄为主，以轻柔见长的艺术歌曲的演唱风格。艺术歌曲与歌剧不同，要求演唱者不仅能表演一个角色，而且能够演唱多种人物和不同的情绪，要有较高的音乐表演能力和声音技巧。

十九世纪中叶，威尔第充满爱国主义激情的歌剧问世，随之，在声乐界也出现了一种富有男子气概的慷慨激昂、铿锵有力的声音。十九世纪后半叶，由于瓦格纳及威尔第后期所作歌剧有浓重的配器、庞大的乐队伴奏、强烈的戏剧性表现，歌唱为了不被声势浩大的乐队伴奏所淹没，开始追求洪大的音量和浓重的胸声，从而削弱了歌唱的灵活性、速度、装饰能力和轻巧明亮的音色，一些声乐史学者讥评为，“美声学派由此开始走向衰落”。

随着时代的发展、科学的进步，人们开始对声乐的理论方面进行研究，并从生理学、物理学角度研究人体的发声原理和歌唱技能。加尔西亚（父、子二人）、杜普雷、尚·德·雷斯克和兰培尔蒂是十九世纪西欧最主要的四个声乐学派的代表人物。

加尔西亚（子），西班牙人，他著有《关于人声的研究报告》和《歌唱艺术论文全集》两本书，提出了“声门冲击”理论。1855年他发明了喉头反射镜，通过实际观察来证明声带闭合对声音产生的影响，他是第一个对发声做科学解释的人。因其卓越的成就，他被后人尊为十九世纪意大利美声学派的代表人物。

1840年法国医生第德和佩特莱堪发表了《关于一种新的歌声的研究报告》，大力宣扬法国男高音路易·杜普雷的“掩盖唱法”，他们是最早从生理学角度描述“掩盖唱法”的学者。1846年杜普雷在他自己所著的《歌唱艺术》一书中对“掩盖唱法”也做了进一步阐述。“掩盖唱法”的出现对男声的发音产生了巨大影响。

1850年弗朗契斯科·兰培尔蒂任教米兰音乐学院，他培养了大批著名歌唱家，被认为是集两百年来意大利学派传统之大成权威和后继者，是十九世纪美声学派的代表人物。

德国著名生理学兼物理学家海尔姆·霍尔兹在 1862 年发表的《论作为音乐理论生理基础的音的感觉》一书中，阐述了音色、音高、音量的定义和物理特性，并对共鸣现象做了系统研究，他是近代声学的奠基者。

1876 年德国的曼德尔医生及 1887 年英国的马肯齐医生均提倡采用横膈肌呼吸法，使歌唱的基础——呼吸进一步具体化，推进了声乐的发展。十九世纪末二十世纪初，出现了以法国男高音歌唱家尚·德·雷斯克为代表的“面罩”唱法。

二十世纪，弗·兰培尔蒂的儿子乔·兰培尔蒂、英国男高音歌唱家威廉·莎士比亚以及威廉·欧尔·布朗等继承发展了兰培尔蒂学派。萨尔伐托雷·马凯西及其夫人玛蒂尔黛·马凯西继承发展了加尔西亚学派。马凯西夫人首先把中声区声音称作“混声”，并对声区统一问题发表了许多精辟见解。德国著名女高音歌唱家丽莉·雷曼在 1902 年出版的《我的歌唱艺术》（英译为《如何歌唱》）一书中详细讲述了她本人的歌唱感觉，但这些论点依然没有脱离古意大利美声学派声乐教学所要求的“明亮”“靠前”的传统。直到二十世纪三十年代后，美国声乐理论家道格拉斯·斯坦雷提倡“咽腔共鸣”，以及英国赫勃特·凯萨雷提出“音柱”学说，才出现“靠后唱”的说法。

二十世纪后半叶，由于科学的飞速发展，一批能观察和测量声带、声音的仪器，如 X 光摄影、声音的频谱分析、共振峰的研究、肌电图的测验，以及快速摄影的运用，为从生理和物理上研究科学的歌唱发声提供了有力的依据。例如近年来美国贝尔电话公司曾用快速摄影机拍摄了一部历时 42 分钟的科教影片《发声——喉部振动》，使歌唱发声从看不见、摸不着的状态变得具体，这是基于生理学、语言学和物理学的物质基础之上的一门科学。

对于共鸣腔体的作用问题，不少学者曾不断进行着探讨和各种实验。经过当时的科学实验以后，多数专家和学者们一致认为：咽腔才是一个最重要的共鸣腔体。从而进一步证实了早在 1894 年加尔西亚所指出的“歌唱家真正的嘴应是口咽”的科学性。在此理论基础上，杜普雷提出了喉头下降可增大音量，并使音色产生改变。

除了美声唱法以外，在欧洲还有一些颇有地方特色的民间唱法，例如奥地利与瑞士交界的岳德尔山歌，西班牙安达露西亚省的吉卜赛歌舞中的弗拉曼谷唱法，以及盛行中东的花饰风格的演唱和欢乐而嬉戏的非洲多风格演唱，等等。

二十世纪还出现了无调性音乐。在作曲家勋伯格的清唱剧《劣马之歌》，以及音乐戏剧作品《月下小丑》和《幸福之手》中，出现一种“说唱”的演唱方法，这种声乐技巧是用近似说话般的声音，把乐谱上记号所示的相对音



高说唱出来，当然这种演唱并不是二十世纪演唱的主流。此外，由于美国爵士乐及电声设备的兴起，欧洲二十世纪二十年代开始盛行一种抓住话筒低声吟唱的“低吟唱法”，这种唱法至今还很流行。

声乐教学的派别、体系虽然是各种各样，但是都有一些共同规律和一些基本的共同点，如对发声器官的生理结构的认识、呼吸的基本原理，扩展音域、美化音质，歌唱语言的清晰等，仍能找到许多共同的基本点。

欧洲声乐艺术发展至今，美声唱法被认为是一种优越的、美好的、科学的演唱方法。由此可见，欧洲声乐文化发展的产物——美声学派，推动了人类声乐艺术的发展。

第三节 中国民族声乐发展脉络

中国是一个具有五千年灿烂文化的东方古国。我们的民族声乐艺术与世界一切民族的声乐艺术一样，都是在人们的劳动生产和社会生活中产生的。如东汉何休所著的《春秋公羊传解诂》上记载：“男女有所怨恨，相从而歌。饥者歌其食，劳者歌其事”，这说明我们的祖先很早就创作了丰富多彩的民歌。

诗经、楚辞、乐府、唐诗、宋词、元曲及历代大量的说唱艺术都是中国民歌产生的源泉，民歌中又有各种歌唱形式。尽管宋朝以前的大部分民歌乐谱都未能流传下来，但从现存的诗词歌赋中，我们不难看出古代民歌的发展程度。

汉代可以称得上是中国民歌发展的一个高峰时期，这一时期，汉武帝设立了“制音度曲”的机构——乐府，专门用来搜集、整理、改编和创作民歌。同时，乐府又是一个由几百人组成的庞大的音乐歌舞机构，由官方机构来大规模采集民歌，这无疑为民歌的兴盛、发展提供了极为有利的契机。民间声乐艺术真正进入专业化的轨道，就是从乐府开始的。据史料记载，两汉的民间音乐很昌盛，也风行于社会上层，帝王大臣们都爱好“俗乐”，有些甚至能自己谱曲或吹弹乐器，这便使大量的民歌得以流传下来。著名的长篇叙事诗《孔雀东南飞》《木兰辞》等就是当时的代表作。

由于对外贸易和文化交流事业的发展，原有的诗歌形式也有了新发展，产生了五七言格律诗的歌唱形式，它的结构较叙事歌唱形式更为严谨而规律，同时又吸收了外族的音乐发展成为大型的歌舞形式，称之为“大曲”。安史之乱后兴起的新乐府运动，用新题材作诗，更是大大丰富了音乐的表现形式。到了唐中晚期，随着城市经济的繁荣，曲调繁多的西域音乐大量传入中国，这样，原来的五七言诗与新的曲调不相配了，人们为适应歌唱的需要，根据



曲调韵格式来填词，于是“词”的歌唱形式便应运而生。在唐代也有专业性的音乐歌舞机构，称为“梨园”。以后的宋、元、明、清也都有类似的“音乐机构”，并且大多都设立在宫廷里。

宋代不但将词发展到鼎盛，而且创造了许多新的歌唱形式。在唐代“大曲”的基础上发展形成的“诸宫调”便是一例。它是由很多不同宫调的曲牌组成的成套唱曲，在内容表现上，已有了较完整的情节和人物。如《西厢记》等，将歌唱艺术与歌舞结合在一起，产生了新的形式——宋杂剧。而后兴起的元曲，更是将我国民族声乐艺术推到了一个新的高度。元曲的内容通俗易懂，既反映了人民的生活又易于被接受，因其形式的生动亲切而为人民所喜爱。与元曲并立的还有一种叫南戏，已出现了独唱、对唱、齐唱、合唱等形式，这些都是民歌从内容到形式逐步走向成熟的标志。

明代，以南戏为声调基础的昆山腔，在唱法上更为清丽婉转，在演唱的技巧上有很大的创新。特别是到了清代初期，以不同音色、唱法与表现方法来区分各种类型的单独演唱已发展到较成熟的阶段。与此同时，与戏曲互为影响，互为吸收的山歌、小调等也逐步提高到新的阶段，民歌在原来的内容和形式上有了新的发展和提高。

旧时代的民歌，其主要内容：一是反映劳动人民受压迫、受欺凌的悲惨遭遇和苦难的劳动生活，二是揭露剥削阶级统治压迫人民的丑恶罪行。民歌的形式有山歌、小调、号子等等。如陕西民歌《揽工调》、江苏民歌《长工苦》、浙江民歌《车水号子》、江南民歌《月儿弯弯照九州》等等。

民歌发展史上辉煌的一页是在觉醒的中国无产阶级走上历史舞台后被揭开的。五四运动以后，我国民族声乐的创作和演唱十分活跃。其间，涌现出一大批优秀的词曲作家和声乐作品，这些声乐作品大多是在继承中国民歌和民间音乐素材的基础上，又借鉴了欧洲的声乐技法创作而成的。如肖友梅的《问》《五四纪念爱国歌》等，曾被青年学生和知识分子广为传唱。廖尚果的《大江东去》《我住长江头》，贺绿汀的《春天里》《游击队歌》《嘉陵江上》，黄自的《抗敌歌》《玫瑰三愿》，以及冼星海的《到敌人后方去》《在太行山上》《黄河大合唱》《生产大合唱》等，都对我国民族音乐做出了巨大的贡献。杰出的人民音乐家聂耳所做的《卖报歌》《大路歌》《码头工人》《梅娘曲》《铁蹄下的歌女》《义勇军进行曲》等，以其鲜明的民族风格和时代精神，对中国现代民族声乐的发展产生了重大影响，不愧为中国民族和革命音乐的开路先锋。

在抗日战争时期和解放战争时期，陕甘宁革命根据地的大批文艺工作者与劳动群众紧密团结在一起，掀起了向民间优秀文化学习的高潮。其中吕骥、安波、马可等同志整理、改编并创作了大量优秀的民歌和富有民族风格的秧



歌剧、新歌剧。如《新编九一八小调》，街头剧《放下你的鞭子》，插曲《拥军花鼓》《南泥湾》《绣金匾》《翻身道情》，秧歌剧《兄妹开荒》《夫妻识字》，新歌剧《白毛女》等。当时的延安鲁迅艺术学院培养和造就了一批优秀的民歌唱家。李波演唱的《拥军花鼓》《翻身道情》和新秧歌剧《兄妹开荒》，颇具陕北民歌特色，影响深远。王昆是我国第一部新歌剧《白毛女》主角喜儿的扮演者，她也参加了《夫妻识字》等剧的演出，她嗓音明亮，感情质朴，为群众所喜爱。郭兰英从小就有深厚的山西梆子的唱功，从1946年起从事新歌剧的演出，她将传统的戏曲艺术溶入新歌剧的演唱中，她曾在《小二黑结婚》《刘胡兰》《白毛女》等剧中担任主角，她的演唱受到群众的热烈欢迎。此外还有刘燕平、仲伟等。他们韵味独特极富民族色彩的演唱，都为中国民族声乐艺术事业添光增彩，推动着民族声乐事业的发展。

中华人民共和国成立后，大批在抗日战争和解放战争时期，曾活跃在解放区并深受广大群众喜爱的声乐工作者，基本上都从农村来到了城市，加入了各类专业的合唱团、歌舞团或歌剧院。当时的情况是：一方面他们曾有丰富的演唱经历和演唱经验；另一方面由于受战争时期艰苦历史条件的限制，他们没有机会、没有条件参加正规的专业声乐学习和训练。无论从听众的需要还是演唱质量的需要，都要求他们学习进修，提高专业水平。与此同时，从海外归来的歌唱家，则带回了一些欧洲传统唱法。现实的矛盾和观念的冲突就不可避免了，究竟如何着手于学习和提高？是从“本土唱法”的基础上去提高，还是重新学习“西洋唱法”，以“西洋唱法”带领“本土唱法”来提高呢？新中国成立之后，中国声乐界第一个关于唱法的“土洋之争”，就是在这种背景下展开的。

当时，有许多音乐院校、文艺团体的歌唱演员、教师和学生都曾对这个问题做了不同的理论探索和大胆的尝试。其中既有成功的例子，也有失败的教训。比如有的音乐院校在培养民歌手的教学实验中，由于对什么是民族民间传统唱法不甚了解，特别是对其优秀的技法和理论缺乏认真的研究和分析，错误地认为民族唱法就是“乱喊乱叫”，似乎只有西洋唱法才最科学，一味地以西洋唱法来训练民歌手。这样做的后果是非但没有训练好民歌手的嗓子，反而将原来鲜明的民族风格和韵味弄得面目皆非，土不土，洋不洋的，导致一些本来很出色的民歌手学后反倒失去了听众，有的甚至再无法上台演唱。另一类极端的做法是以为民族唱法既然从本真而来，那就应该用完全真声来唱，这样声音才饱满明亮，既然是本土唱法，那就是越土越好。这是一种同样缺少科学性的错误理解法，其结果导致了不少民歌手因为用嗓的喊叫和挤卡而过早地丧失了嗓音，甚至中途离开歌唱舞台。还有一种错误的理论认为，