

MEISHENG

美声唱法的发展 与演唱技巧

刘继鹏 著

美声唱法的发展与演唱技巧

刘继鹏 著



延边大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

美声唱法的发展与演唱技巧 / 刘继鹏著. — 延吉 :
延边大学出版社, 2017. 6

ISBN 978-7-5688-2979-3

I. ①美… II. ①刘… III. ①美声唱法-研究 IV.
①J616. 21

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 166539 号

美声唱法的发展与演唱技巧

- 著 者 刘继鹏 著
责任编辑 于衍来
装帧设计 中图时代
出版发行 延边大学出版社
地 址 吉林省延吉市公园路 977 号, 133002
网 址 <http://www.ydcbs.com>
电子邮箱 ydcbs@ydcbs.com
电 话 0433-2732435 0433-2732434(传真)
印 刷 廊坊市海涛印刷有限公司
开 本 710 mm×1000 mm 1/16
印 张 9.25
字 数 160 千字
版 次 2017 年 6 月第 1 版
印 次 2018 年 11 月第 1 次
书 号 ISBN 978-7-5688-2979-3
-
- 定 价 40.00 元

目 录

第一章 美声唱法	1
第一节 美声唱法的渊源与发展	1
第二节 美声唱法的特征与特点	3
第三节 美声唱法在我国的传播与发展	3
第四节 美声唱法的洋为中用	4
第二章 意大利语音与歌唱	10
第一节 意大利语音是歌唱训练的良好语音基础	10
第二节 意大利语元音及其发音	10
第三节 意大利语拼读规则及要点	12
第四节 意大利语辅音及其发音	15
第五节 意大利语发音及注意事项	18
第六节 意大利声乐作品音标对照练习	20
第七节 意大利语音基本规则表	25
第三章 歌唱发声的基本要素	30
第一节 歌唱的器官	30
第二节 歌唱的呼吸	31
第三节 歌唱的发声	36
第四节 歌唱的共鸣	39
第四章 美声唱法的发声技巧	43
第一节 歌唱的正确姿势	43
第二节 美声唱法的声音分类	45
第三节 哼鸣	48
第四节 声音的高位置与头声	48
第五节 面罩唱法	50
第六节 咽音	51
第七节 声区	52
第八节 关闭唱法	54
第九节 弱声唱法	56

第五章 美声唱法的演唱技术	57
第一节 各种技术与练习	57
第六章 美声唱法的发声训练	63
第一节 发声训练的目的	63
第二节 各类发声练习	63
第七章 歌唱的语言	74
第一节 汉语语音	74
第二节 歌唱的咬字与吐字	79
第八章 美声作品演唱的步骤	82
第一节 歌曲分析	82
第二节 歌曲处理	83
第三节 歌曲表现	88
第九章 声乐学习的基本原则和方法	91
第一节 声乐学习者的必备条件和素质	91
第二节 声乐学习的基本原则	91
第三节 声乐学习的主要方法	92
第四节 选歌的技巧	93
第十章 歌唱发声的弊病与嗓音保健	94
第一节 歌唱发声的常见弊病	94
第二节 发声器官的病症与防治	95
第三节 嗓音保护	96
第十一章 美声唱法练习曲目	98
花非花	98
嘎达梅林	99
台湾岛	100
孤儿普茹莱的摇篮曲	101
阿瓦日古里	102
金风吹来的时候	103
夕阳红	104
二月里来	105
思乡曲	106
延水谣	107

大海啊,故乡	108
雁南飞	109
牧羊歌	110
梅娘曲	111
玫瑰三愿	112
天下黄河十八湾	113
鼓浪屿之波	114
茶山新歌	115
嘎哦丽泰	116
秋收	117
友谊之歌	118
同一首歌	119
打起手鼓唱起歌	120
报答	121
雪绒花	122
乌克兰草原	123
摇篮曲	124
我亲爱的	125
在我的心里	126
阿玛利丽	128
多么幸福能赞美你	129
梧桐树	131
曲蔓地	132
可爱的一朵玫瑰花	133
祖国,慈祥的母亲	134
黄水谣	135
黑龙江岸边洁白的玫瑰花	136
红梅赞	137
教我如何不想他	138
我的祖国妈妈	140
草原夜色美	141

第一章 美声唱法

第一节 美声唱法的渊源与发展

美声唱法译自意大利文(Bel Canto)，“贝尔康多”意为美好或美妙的歌唱，是17世纪以来意大利歌唱家对声乐艺术及技巧的统称。它不仅仅是一种歌唱方法，也是指17世纪—18世纪在意大利盛行的一种注重声音华丽优美，咏叹性重于朗诵性或戏剧效果的歌唱风格和流派，并特指意大利歌唱家那种秀丽抒情的风格，以区别于德国式的宣叙戏剧的风格。

在16世纪—17世纪之交，文艺复兴时期音乐艺术同其他姊妹艺术一样迅猛发展。其中歌剧这一艺术形式首先产生于意大利的佛罗伦萨，很快又在意大利其他城市罗马和威尼斯得到发展，逐步成为17世纪意大利歌剧的发展中心。罗马歌剧主要反映宗教内容，艺术风格是追求华丽与富丽堂皇，而威尼斯歌剧则注重运用自然声音演唱，强调咏叹调的歌唱性与优美性。后来，拿坡里歌剧在威尼斯歌剧的影响下迅速兴起，并取代了威尼斯歌剧的中心地位，它对欧洲各国的歌剧以及歌唱艺术都产生了极为深远的影响。拿坡里歌剧十分重视发挥歌唱家的声乐技巧，因此使得拿坡里的歌唱艺术达到极高水平。此后，歌剧又相继传入德国、法国，进而在18世纪风靡整个西欧。

意大利人富有歌唱传统，意大利语多重开口元音，因而便于发音；意大利气候温暖、多阳光，意大利人又多吃面食，使得他们的歌声丰满、明朗、洪亮。17世纪初，意大利教廷非常注重歌唱，歌唱职业也就日显高贵。加上当时世界各地的名歌手云集罗马，致使歌唱这门艺术在意大利得到高度发展，不论在声音还是在技术方面都取得了十分卓越的成就。

在13世纪—16世纪时，封建教会严格禁止妇女在教堂唱歌。因此，女声部均由童声演唱。此时，欧洲已进入多声部和复调音乐时期。随着声乐作品难度加大，尤其是演唱音域的不断扩展，加大了童声演唱声乐作品的难度。16世纪末，佛罗伦萨的歌剧产生后，主调音乐的演唱音域逐步拓宽，力度逐步加大，使得童声无法胜任演唱。为了适应歌剧新音乐作品演唱的需要，意大利歌剧最初便由阉人代替女声，扮演剧中的女主角，而男声只演配角。阉人歌手经过严格训练后能演唱华丽

的高难度技巧的声乐作品,他们创造了超自然的歌唱,以至独霸欧洲歌剧舞台长达两百年之久。阉人歌手对17世纪—18世纪歌剧艺术的繁荣和发展做出了巨大贡献。

19世纪上叶,法国戏剧男高音歌唱家杜普雷发现了“关闭(Close)唱法”,开创了男声“关闭唱法”的新纪元。“关闭唱法”使男高音演唱的声音变得结实丰满,富有穿透力与金属感。由此开始,歌剧中心的主角由女声转换成男声,歌剧演出逐步实行男女正常角色分配;同时,随着歌剧剧情的不断发展,阉人歌唱已不足以表达剧情内容的需要,作曲家也逐步将男女不同声部运用于歌剧演唱中。所以,阉人歌手从此退出歌剧舞台,结束了阉人歌手独霸欧洲歌剧舞台的历史。

歌剧的产生与发展,主要是由于复调音乐转为主调音乐。在复调音乐作品中,旋律线由不同的声部演唱,而在歌剧作品中,旋律却由一个独立的声部或主要声部来演唱,并使用某种乐器或整个乐队进行伴奏。在一个相当长的时间内,意大利的歌唱家们在歌剧或歌剧舞台演唱实践中不断地总结经验,逐步形成了一种极为美妙的、表现力丰富多彩的歌唱方法,它就是当今世人普遍采用的歌唱方法—美声唱法。这种歌唱方法是从西欧专业古典音乐传统唱法发展起来,从文艺复兴以后逐步形成的。歌剧的产生直接孕育了美声唱法的诞生,歌剧的演唱需要促进了美声唱法的进一步发展。从这个意义上讲,美声唱法不仅是古典艺术歌曲的唱法,而且更是歌剧的唱法。

19世纪,意大利歌剧人才辈出,日益繁荣,其作品开创了欧洲歌剧的大歌剧时期,也即美声唱法的新时期。此时,意大利歌剧继续传入欧洲各国,美声唱法的传统教学也遍及欧洲各国,在整个欧洲,歌唱艺术呈现出一派生机勃勃的景象。

20世纪,美声唱法进一步发展、创新,涌现出一批伟大而杰出的歌唱家。意大利男高音歌唱家卡鲁索、俄国男低音歌唱家夏里亚宾、美籍希腊女高音歌唱家卡拉斯被誉为近代最伟大的歌唱家,而帕瓦罗蒂、多明戈、卡雷拉斯是人们熟知的当代“三大男高音歌王”。美声唱法作为一门最为优秀的声乐艺术,已形成了一种完整的声乐体系。美声唱法系统的声乐理论与科学的发声方法,已成为全世界爱好声乐艺术的人们学习的法宝。在美声唱法的影响之下,俄罗斯学派、德国学派、法国学派等世人公认的优秀声乐学派也挺立于世界声乐艺术之林,放射出灿烂的声乐艺术光彩。美声唱法已成为全世界人民共同拥有的精神财富。

第二节 美声唱法的特征与特点

美声唱法的特征主要表现为:音域宽广,声音丰满松弛,具有高泛音;富有共

鸣,歌声强弱自如,收放自如;感情丰富,表情细腻,有着丰富的装饰音。

美声唱法的特点是:发声自然,气息均匀;音色纯净、明亮,音量宏大;声区统一,音质上下统一;声音松弛柔和、圆润灵活,且结实而通畅,具有头声高位置;歌声能致远,穿透力强。

美声唱法还有一个更为重要的特点,就是采用混合声区唱法,即歌唱时尽量调动各共鸣腔体以获得混合共鸣,并按音高比例混合使用真假声,也就是人们常说的混声唱法。

第三节 美声唱法在我国的传播与发展

美声唱法大约于20世纪20年代传入中国,当时被人们称为欧洲传统唱法。“五四”运动时期,一批留学欧洲学习美声唱法的歌唱家周淑安、黄友葵等通过教学和音乐会,把美声唱法的曲目、演唱技巧、艺术风格等介绍给声乐学习者和广大听众。1927年,教育家萧友梅创办“上海国立音乐院”,聘请了俄籍声乐专家苏石林和国内的周淑安、应尚能、赵梅伯等担任教授。当时,喻宜萱、周小燕、斯义桂、蔡绍序、郎毓秀等一批在国内外学有成就的歌唱家在音乐会上经常演唱赵元任、黄自、青主等音乐家创作的艺术歌曲,并灌制唱片广为流传。由于这批歌唱家、作曲家和音乐教育家的不懈努力,为美声唱法在我国的传播和发展奠定了基础。

新中国成立后,中央音乐学院、上海音乐学院等一批高等音乐院校相继建立。各音乐院校在声乐教学中,普遍采用美声唱法及其教材进行课堂教学与艺术实践。尤其是进入20世纪80年代,我国实行改革开放,艺术教育受到了国家的进一步重视。随着现代科技的日益发达,声乐教育信息也日渐丰富和便捷,国外优秀的美声教材、音像资料被大量引进中国,在一定程度上促进了我国声乐教育的发展。贝基、斯义桂等著名国际声乐大师来华讲学,为我国音乐院校的声乐教学注入了新的活力。我国老一辈声乐教育家周小燕、沈湘、郭淑珍等旗下弟子出征国际歌坛竞赛屡获大奖,令世界声乐同行对中国的声乐教育深表赞叹。近年来,袁晨野、幺红、吴碧霞等屡屡获奖并活跃在欧美歌剧舞台上,与诸多世界著名歌唱家同台出演歌剧或音乐会;戴玉强以其美妙的歌喉与实力,成为当代歌王帕瓦罗蒂的关门弟子。所有这些都标志着我国声乐水平正逐步走向世界,美声唱法不仅在我国生根,而且已开出了十分绚丽的花朵。

第四节 美声唱法的洋为中用

对于美声唱法,一般西方人的理解是罗西尼、威尔第时期的作品与唱法,而我们的理解则是舞台歌剧、清唱剧、音乐会的作品与唱法。在我国,长期以来有不少人把美声唱法理解为美好的声音,把美声唱法归结为声音的训练方法,显然,这种理解是很片面的。因为美好的声音和美妙的歌唱是两个完全不同的基本概念。美好的声音主要指歌唱的音质、音色及其发声技巧;美妙的歌唱除此之外还包含歌唱的音乐表现、情感、情绪的处理及演唱风格等等。只强求声音,是对美声唱法的误解,而声情并茂才是最美妙的歌唱,它既符合美声传统,又更符合中国听众的审美需求。

美声唱法源于意大利,几百年来已逐步被全世界人民所接受,更为声乐界人士所喜爱,这充分说明了美声唱法具有一定的科学性,具有它自身的优越性和实用性。我们学习和运用美声唱法,一方面是要学习世界优秀的声乐作品,掌握美声歌唱技能技巧,促进与世界声乐界的艺术交流和友好往来;另一方面是要借鉴美声唱法的发声训练方法,为演唱中国声乐作品服务。

我国具有五千多年文化史。从唐明皇亲自训练“梨园弟子”到近代的戏曲“科班”,也有三千多年的历史。但是,由于传统的缘故,我国的民歌、戏曲等一直采用口传身教的传授方式,因此较难形成一整套系统的声乐理论与练唱方法,致使我国至今都还未形成一个世界公认的声乐学派。

20世纪20年代美声唱法传入中国后,我国老一辈声乐工作者大多都先后向白俄和西欧的声乐教师学习西洋歌唱技术。由于大量采用原文教学,致使一些人咬字含混不清,把中国歌曲唱得洋腔洋调。20世纪50年代,我国部分已有名气的民歌手乃至民族歌唱家也纷纷学习美声唱法,不少人走了大弯路。于是,我国声乐界便展开了一场“土洋之争”。“洋派”认为,美声有一整套声乐理论和科学的练习方法,而我国的民族唱法缺乏系统理论,唱法上也明显存在不科学因素,故主张全盘洋化。“土派”则认为,我国民族唱法虽然还未形成系统理论,但是实践中却有自己的一套唱法。若采用美声技术,民族唱法将被洋化,因此,“土派”主张沿用戏曲演唱方法练唱。“土洋之争”属两种绝对化的门户之见,它在一定程度上限制了我国声乐事业的发展,使我国的声乐水平长期徘徊在一个有限的水平线上。

诚然,建国后我国老一辈声乐工作者一直都在努力探索美声唱法的洋为中用问题,也取得了一些突破性进展,培育出了李双江、吴雁泽等一批以美声唱法为功

底的民族歌唱家,但可惜这种可贵且成功的尝试后继乏力。当今,有许多民族歌唱家的演唱很出色,但都以民族唱法功底见长,无法让人们领略中西合璧的艺术魅力与神韵。

20世纪80年代开始,我国实行改革开放,通过广泛的对外声乐交流活动,门户之见逐步淡化。我国声乐界通过走出去、请进来的方法,扩大了声乐艺术视野。老一辈声乐教师的高徒们在国际声乐比赛中频频获得大奖,令西方人刮目相看。它使我们了解了当今的国际声乐状况,也让世界的声乐同行了解了中国的声乐教育水平。尤其是2000年6月,世界三大男高音多明戈、卡雷拉斯和帕瓦罗蒂受邀前来北京举办紫禁城广场音乐会,演出盛况空前,三大男高音美妙绝伦的歌喉,精湛无比的演唱技艺,深深地打动了亿万中国听众的心灵。

一、我国声乐唱法的现状

我国是一个多民族国家,南北方民族音乐、民族唱法差异较大,各地区都有不同的戏曲、曲艺种类,其唱法更是不尽相同。虽然民歌和戏曲唱法等大都以汉语为主,但由于方言、风土人情及地域性差异等因素的缘故,也就形成了民族、民间唱法的多样性。这些唱法在音色、做字、风格等方面方法不一,各具特色,若将如此多样的民族、民间唱法加以统一融合,的确需要一个较长的过程。

其实,我国民族唱法与美声唱法之间存在一个根本的差异,那就是偏重“开放”或“掩盖”。我国民族唱法非常开放,中声区到高声区a母音的明亮色彩基本上保持不变,音响效果接近于中乐的竹笛。而美声唱法从换声区到高声区一般需将a音逐渐带上o和u,使元音变窄、变暗,声音向头腔高度集中,使得过渡音与高音“掩盖”实现声音的平稳过渡,音响效果接近于西乐的长笛。

虽然在国际上,评论家把帕瓦罗蒂和当代杰出的女高音卡那瓦称为开放式的横向唱法,但我们知道这种所谓开放的横向唱法是相对而言的,它同我国民族唱法的音响效果有着本质上的差别。美声的横向唱法,口形相对开放偏横向,声音靠前明亮。因为该唱法同样要打开喉门,形成咽管。而其他方面如横膈膜呼吸、头声高位置、全共鸣以及高音关闭等都须遵守美声原则,所以声音的总体效果还是竖式的。我国的民族唱法始终处于开放状态,口形基本横向,声音靠前较浅,音色明亮较窄,声音的总体感觉是横式的。因为这种歌唱方式较为符合中国语音的发音特点,也较为符合中国听众的歌唱审美要求。

当前,我国歌唱艺术实践的现状是:演唱欧美歌剧、中外艺术歌曲时采用美声唱法,演

唱中国民歌或民族风格的歌剧、创作歌曲时采用民族唱法,这样就形成了两条轨上跑着两种车的现象。

二、中国声乐学派的模式

中国声乐学派是一个大概念,是中国声乐体系的总称。在中国声乐学派这个大概念中,涵盖了多种艺术形式和内容。要创建中国声乐学派,必须先明确其主导形式和内容。倘若这个问题不予确定,中国声乐事业可能重走弯路,创建中国声乐学派只可能成为一种空谈。

声乐学派是在歌唱艺术实践活动的历史过程中逐步形成的。声乐学派的创立,依赖于声乐方面的诸多因素。首先是学派创立的指导思想;其次是有整套系统的理论及实践经验,有一套规范的练习方法与演唱技巧,有一批高水准的作曲家、声乐教育家以及丰富的教学演唱曲目,还需有一代又一代不断成长的为世人所认同的国际歌唱大师。这是一个相对漫长的过程,需要我们好几代人为之奋斗,为此辛勤劳动和呕心沥血。

声乐学派的设想有以下两种模式:

1. 单纯型—中国民族声乐学派

作为一个优秀的艺术流派,它往往包涵其民族因素及鲜明的民族特色。因为具有民族特色的艺术,才具有真正的生命力;具有民族性,才具有世界性。

中国民族声乐学派,应以民族唱法为基础。即从中国语言和民族音乐风格基础出发,吸取传统民歌、戏曲、曲艺唱法中好的养分,取其精华,摒弃其不科学因素,并使其融会贯通,总结、创建出一套完整的民族声乐理论与演唱方法。从中国语言出发,以中国人审美与欣赏习惯为前提,注重歌唱发声的纯正性,使歌声明亮、甜美、亲切,注重歌唱的咬字、吐词,使演唱字正腔圆;注重以情带声,使演唱声情并茂;注重行腔韵味,形成鲜明的民族风格。在此基础上,适当地借鉴美声唱法的技巧和方法,逐步形成一个较为科学的中国民族声乐学派。

2. 综合型—中国声乐学派

当今,我们已经跨进了21世纪。在整个世界范围内,人们在思想观念、艺术需求、欣赏习惯、审美标准、生活方式等方面发生了显著的变化。一方面,它要求我们在传统的基础上对声乐艺术进行重新审美;另一方面,它又要求我们继承传统并将传统与现代进行有机地结合。常言道:艺术无国界。中国将如何通过借鉴来创立自己的声乐学派?中国的声乐艺术怎样走向世界并得到公认?这是摆在我国声乐工作者面前的紧要任务和历史使命。

中国声乐学派,应借鉴美声理论及其发声技巧,有机地融合中国民族声乐理论与民族唱法的基本技巧、演唱方法以及演唱风格。它的唱法应能适应中外歌剧、中外艺术歌曲与民歌的演唱。我国女高音歌唱家吴碧霞在美声、民族两个领域所取得的可喜成就,就是融会贯通、中西合璧的成功典范和明证。

中国声乐学派,当以中国语言为绝对主体,外国语只作辅助练习之用。中国唱法,既要符合中国人的审美标准,也要兼顾外国人的审美兴趣与要求。在歌唱呼吸、共鸣、发声以及高音过渡等方面,可主要采用美声唱法,同时注意融入民族唱法。在做字、行腔、韵味和风格方面则一定要突出民族特色。

三、中国声乐学派的唱法及其风格

1. 歌唱的呼吸

采用横膈膜式呼吸法。吸气有一定深度,用横膈膜向下推动腹部来增加气息容量。由于声音效果与演唱风格的需要,演唱中国民族声乐作品时,气息的深度及容量都须适中。

2. 歌唱的发声

发声器官各部肌肉保持自然放松,用哈欠式打开喉门,喉头稳定略向下;歌唱时保持吸气状,声音始终唱在气息上。中低声区声音靠前集中于“面罩”,运用混合声区、混合共鸣,混合使用真假声。

3. 位置与“通道区”

声音的位置要高,高位置在头的前部,即在“眉心”。可用哼鸣与轻声练习高位置安放,有了上部共鸣及头声,才能获得声音的高位置。

“通道区”即胸声与头声的过渡声区。运用“关闭唱法”使声音从中声区圆滑地过渡到高声区,即从开朗的a音逐渐变圆、变窄,通过a到o到u的转换来实现“通道区”各音的圆滑过渡。其实,京剧的“脑后摘筋”和美声的“关闭”很相似,只是波音的运用不同,“关闭”用的是常规的波动音,“脑后摘筋”用的是较直的波动音。因此,在演唱艺术歌曲或歌剧上高音时可采用“关闭”,演唱民歌上高音时可采用“脑后摘筋”。

4. 咬字、吐字

我国民族唱法历来讲究字正腔圆。由于中国语言特点的关系,民族唱法一般唱在口的前部,字咬得较浅,声音呈横线型。

美声唱法也讲究字正腔圆。但因意大利语言特点的关系,美声唱法唱在口的

中后部,字咬得较深,声音呈竖线型。

5. 演唱风格

一个声乐学派的演唱风格,是由诸多因素经长期发展而形成的。它不仅包含民族语言、演唱传统,而且还包含历史、地理、人文等方面的因素。就歌唱语言而言,语调、语气、语势是形成风格的主要因素。

意大利语的拼音只是一个元音,美声唱法的发音较艺术化,同语言发音存有一定差异,加之意大利语拼音元音少,其共鸣效果就容易发挥。而中国汉语一个音节有的多至三个元音,民族唱法的发音状态又较接近语言发音,故民族唱法较美声唱法的发音显得纤细、窄亮,音波的幅度也较小。

中国汉字的发音分字头、字腹、字尾三部分,尤其在句尾或延长音上,对字头、字腹、字尾的处理更加严格和讲究。那么,演唱民族声乐作品时,可适当采用字头、字腹、字尾的做字方法。但演唱艺术类歌曲时则要求做字一次完成,只在句尾的长音上的字才采用归韵的方法。

形成中国声乐学派,除了在咬字、吐词方面体现特色外,还需在行腔、韵味等方面充分体现民族风格。我国民族传统唱法在旋律进行(也就是行腔)时,经常使用一些装饰性技法对歌曲进行润色。倚音、波音、滑音、颤音是民族传统唱法中最常用的技法,它们在用气、音位、行腔、归韵等方面与美声唱法的同类技法有一定差别。另外,像山东等地民歌中的“打嘟儿”,朝鲜族民歌中的直波音(先直后波),内蒙古民歌中模仿马头琴声的颤打音,以及藏族民歌和戏曲演唱中的打音等等,都是我国民族传统唱法的特殊技法,将这些技法适当地运用于演唱中,定能使中国声乐学派的民族风格更加鲜明。

四、中国艺术歌曲演唱的洋为中用问题

(一) 创作艺术歌曲演唱的借鉴

中国艺术歌曲的主体为创作歌曲。这类艺术歌曲的调式、曲式结构等往往采用西洋音乐模式进行。演唱这类艺术歌曲时,可以较多地采用美声唱法的方法和技巧。

(1) 气息深而有弹性。打开喉门用上咽,形成面罩挂上位,注意声音与位置的统一。

(2) 使用混合声区。在真声的基础上,随着音高的移动而调整真假声的比例。音越往高走假声越多以假声为主,音越往低走真声越多—以真声为主。

(3) 上高音采用“关闭唱法”。用上腹肌,形成咽管,往高音走时注意母音变

窄,注意调节 a、o、u 的过渡比例,转换不可太早或太晚。

(4)咬字、吐词、行腔略偏向美声感觉,注重圆连唱法。

(二)改编艺术歌曲演唱的借鉴

艺术歌曲一部分为改编民歌,如《小河淌水》等。这类艺术歌曲大多属中西结合模式,旋法、调式较偏民族曲式结构,和声配置常借用西洋手法。演唱这类艺术歌曲时,可适当地借用美声唱法的方法和技巧:

(1)气息较深,口盖适度松开。利用“面罩”获得明亮、靠前的高位置声音。

(2)以上部共鸣为主,声音集中、脆亮。

(3)上高音略借用点“关闭唱法”。过渡声区稍带 o 色彩,到高音时 o、u 色彩逐渐浓厚。要注意的是,这仅仅是带色彩,不要真正转换成 o、u。

(4)咬字、吐词、行腔、韵味总体偏向民族,声音略横向,但注意整体声音的统一。

中国艺术歌曲演唱借鉴的程度与分寸,到目前为止仍为摸索和总结阶段。这些还有待于我国声乐界的同行们继续努力,逐步解决美声唱法的洋为中用问题。

总之,我们期望经过几代人的长期努力,在本世纪早日创建中国自己的声乐学派。让中国声乐走向世界,真正屹立于世界艺术之林;让中国声乐学派同美声学派、俄罗斯学派等相媲美。展望 21 世纪,中国将产生世界著名的歌唱大师与声乐教育家,中国将为世界声乐事业的发展作出应有的贡献。

第二章 意大利语音与歌唱

第一节 意大利语音是歌唱训练的良好语音基础

意大利语属拉丁语族罗曼语系。意大利语的发音具有鲜明的语言特征,比如它的元音和辅音总是以同样的方式来读。意大利语单词无论如何变化,一般最后都以元音结尾。

意大利语共有 21 个字母,读时需熟悉这 21 个字母的发音。意大利语多采用开口元音,声音靠前且容易获得共鸣,声音易于传送,它既没有法语的鼻音,又没有德语的喉音。对歌唱而言,意大利语最大的优点就在于其语音的优美和完善。

意大利语是具有自然位置的语言,它非常有利于歌唱发声的训练。因此,声乐学习者都应适当地学习意大利文,练唱意大利文歌曲。当他们在学、习、掌握意大利文字母正确发音的全面知识之后,就基本能使嗓音自然地放在生理的中心点上。

第二节 意大利语元音及其发音

人类语言中的语音由两种音构成,一种是元音(也称母音),一种是辅音(也称子音)。能延长人声的音基本上都是元音,且人所发出的声音大多都带有元音。念好、唱好元音能使歌声流畅、富有共鸣及色彩变化。

一、意大利语元音

声音波动,气流在口腔的通道上不受阻碍而发出的音就叫元音。

意大利语的元音由 a、e、i、o、u 五个字母组成。它的发音响亮而清晰,发音时语音器官动作完全松弛,气流始终保持通畅。在任何情况下,五个元音都毫不例外地采用同样方式发音,即在发音过程中,所发元音不论延长多久,口型都始终保持不变。

二、意大利语元音的发音

从生理学方面看,意大利语元音的发音结构要求语音器官整体放松,避免一切

不必要的紧张。意大利语元音的形成,符合于任何发声机能的基本原则:以少量的气息获得饱满的声音。

以下是意大利语五个元音练唱的基本要求:

(图一至图五为卡罗索的元音口型图)

(1)元音 a:(ah [啊])

嘴自然张开,舌面平伸,舌尖抵住下齿龈,双唇略后缩。



图(一) 元音 a 口型图

(2)元音 e:(ay [哎])

嘴略扁平,舌前面部略向上抬起,舌尖轻抵下齿。



图(二) 元音 e 口型图

(3)元音 i:(ee [衣])

嘴扁平,舌前部抬起,靠近前腭,舌尖轻抵下齿,提笑肌;上下齿靠近,嘴唇和两颊向两侧拉开。



图(三) 元音 i 口型图

(4)元音 o:(oh [喔])

双唇稍伸出呈圆形,舌部稍后缩,舌尖往下腭压,舌后部略隆起。



图(四) 元音 o 口型图