

21世纪高等院校音乐专业教材

21 SHIJI GAODENG YUANXIAO

YINYUE ZHUANYE JIAOCAI

声乐表演实用教材

李 珺 曹文利
编著



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

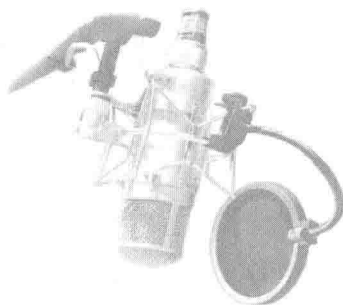
21世纪高等院校音乐专业教材



声乐表演实用教材



李 珺 曹文利
编著



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

声乐表演实用教材 / 李珺, 曹文利编著. -- 重庆 :
西南师范大学出版社, 2018.1

21世纪高等院校音乐专业教材

ISBN 978-7-5621-9145-2

I. ①声… II. ①李… ②曹… III. ①声乐艺术—表演艺术—高等学校—教材 IV. ①J616.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第000694号

21世纪高等院校音乐专业教材

声乐表演实用教材

SHENGYUE BIAOYAN SHIYONG JIAOCAI

李珺 曹文利 编著

责任编辑: 李彦

封面设计: 尹恒

版式设计: 喵喵

排 版: 重庆大雅数码印刷有限公司·贝岚

出版发行: 西南师范大学出版社

地址: 重庆市北碚区天生路2号

邮编: 400715

网址: <http://www.xscbs.com>

经 销: 全国新华书店

印 刷: 重庆俊蒲印务有限公司

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 15

字 数: 432千字

版 次: 2018年4月 第1版

印 次: 2018年4月 第1次

书 号: ISBN 978-7-5621-9145-2

定 价: 49.00元

选用正版书 保护著作权

正版图书封面选用特种纸
正文选用淡黄色胶版纸
封底贴有激光防伪标志

本书部分选用作品, 因未能联系上作者,
其稿酬已转至重庆市版权保护中心

地址: 重庆市江北区洋河一村78号国际
商会大厦10楼

电话: 023-67708230 67708231



作者简介

ZUOZHEJIANJIE

李珺,女,汉族。现任江西财经大学艺术学院音乐系声乐教师。江西省音乐家协会会员,中国民族声乐艺术研究会会员,中国古典诗词歌曲协会会员。

1999年学士毕业于江西师范大学音乐系,师从刘燕平教授。2015年毕业于中国音乐学院声乐歌剧系获硕士学位,师从著名声乐教育家中国音乐学院声歌系主任王士魁教授。

她的演唱声音大气,音色甜美,技巧娴熟且中西兼融,常年活跃在声乐表演舞台获得各类声乐比赛奖项多项,成功举办过四场个人独唱音乐会,2015年由中国唱片深圳公司出版发行《珺之谣》李珺音乐会专辑。具有良好的艺术修养兼词曲唱于一体,代表性原创音乐作品有:《心愿》《清清淑女风》《一路阳光》《一路同行》《不忘初心》等。

从教十几年来,曾在国家级专业期刊发表论文《民族声乐对原生民歌的传承与发掘》《浅谈歌唱中的平衡——秤杆与秤砣的关系》《浅谈声乐教学中的想象思维——歌唱中的想与象》《根据声音色彩寻找适合自己的作品》等十余篇;多次完成省部级课题。



作者简介

ZUOZHEJIANJIE

曹文利,女,汉族。现任青海民族大学艺术系声乐副教授。中国音乐家协会会员,青海省音乐家协会会员,中国民主同盟盟员。1995年毕业于青海师范大学艺术系;2006年毕业于西北师范大学音乐学院获硕士学位,师从王朝刚教授;2010赴中央音乐学院进修;2016年11月至2017年11月,作为国家留学基金委公派访问学者赴美国加州州立大学圣贝纳迪诺分校(CSUSB)进行交流、访问学习。工作期间曾数次担任青海省教育厅招录新入职人员考试考官及教师教学技能大赛评委。教学期间曾指导学生获得省级声乐比赛奖项。从教多年来在国家、省级核心及其它期刊上发表了《“非物质文化遗产保护”视野下藏族音乐保护与传承的新思路》《声乐表演中的怯场心理及其调控》《声乐教学中歌唱艺术表现力的培养初探》等论文十余篇。

QIANYAN

近年来,我国艺术教育不断发展,声乐表演课程在各大高校纷纷开设,声乐研究领域的众多研究者也在为声乐表演理论的完善与实践创新而不断努力。编者多年来在高校从事声乐教学及舞台表演实践教学,发现教学中配套教材比较缺乏,而且目前所使用的教材在科学性、艺术性、民族性、代表性、实用性等方面存在不同程度的欠缺,尤其是具有较规范的、创新性的、又带钢琴伴奏谱的声乐表演教材更为少见。基于上述原因,编者着手编撰了本书。

1

曲与创作歌曲四种类型作品的歌唱要点进行了详尽的分析。书中参考曲目数量大且风格多样化,并具系统性,曲目全部选用钢琴伴奏谱,且每首声乐作品均注有教学演唱提示,以期对演唱者在学习声乐表演及演唱的过程中起到帮助和参考的作用。本教材不仅可以满足各类高等院校声乐专业学生的学习需要,也可供教学者和自学者选用,应用到实践中能切实解决演唱过程中的疑难点,对提高演唱者声乐学习的兴趣及驾驭曲目的能力有一定作用。

这部教材是编者从事声乐教学工作十几年来积累的教学经验和声乐表演体会的总结,倾注了大量心血,但碍于水平所限,难免有不足之处,恳请专家学者多提宝贵意见。

作者

2017年8月

目 录

第一章 声乐表演的基本常识	001
第一节 声乐表演概述	001
第二节 声乐表演的基本礼仪	003
第三节 声乐表演设计的六项原则	005
第四节 声乐表演的案头工作	009
第二章 中国古诗词歌曲篇	012
中国古诗词歌曲教学要点	012
参考曲目	014
渔翁(道情)	[清]郑夔 词 王震亚 编配 014
别董大	[唐]高适 词 傅雪漪 曲 017
关雎	选自《诗经》 赵季平 曲 020
黄鹤楼送孟浩然之广陵	[唐]李白 诗 刘文金 曲 025
子衿	选自《诗经》 胡晓东 曲 029
杏花天影	[宋]姜夔 词曲 032
月满西楼	[宋]李清照 词 苏越 曲 035
大江东去	[宋]苏轼 词 青主 曲 040
不是爱风尘	[宋]严蕊 词 高尔棣 曲 044
幽兰操	据韩愈《幽兰操》改编 赵季平 曲 047
第三章 中国民歌篇	053
中国民歌教学要点	053
参考曲目	054
槐花几时开	四川民歌 054
崖畔上酸枣红艳艳	刘成章 词 王建民 曲 057
信天游	陕北民歌 061

猜调	云南民歌	065
蛤蟆洼	河南民歌	070
月下情	艾克拜尔·吾拉木 词 阿不都热西提托合提 曲	074
给我买把包边扇子来	桑植民歌	078
鸿雁	内蒙古民歌	082
大红公鸡毛腿腿	山西忻县民歌	086
采茶舞曲	浙江民歌	091

第四章 中国歌剧篇

中国歌剧教学要点		097
参考曲目		098
不能尽孝愧对娘(选自歌剧《野火春风斗古城》)	王晓岭 词 王祖皆、张卓娅 曲	098
一首桃花(选自歌剧《再别康桥》)	林徽因 词 周雪石 曲	108
来生来世把你爱(选自歌剧《运河谣》)	黄维若 词 印青 曲	114
你在哪里呀红莲(选自歌剧《运河谣》)	黄维若 词 印青 曲	124
我心永爱(选自歌剧《玉鸟兵站》)	妮南、冯柏铭、王晓岭 词 张卓娅、王祖皆 曲	132
欣喜的等待(选自歌剧《伤逝》)	王泉、韩伟 词 施光南 曲	147
铺平大道通长安(选自歌剧《博望侯·张骞》)	陈宜 词 张玉龙 曲	151
夜空中银河低垂(选自歌剧《屈原》)	韩伟、施光南 词 施光南 曲	161
我的爱将与你相伴终生(选自歌剧《木兰诗篇》)	刘麟 词 关峡 曲	171
啊!我的虎子哥(选自歌剧《原野》)	万方 词 金湘 曲	177

第五章 中国近现代艺术歌曲与现代创作歌曲篇

中国近现代艺术歌曲与现代创作歌曲教学要点		181
参考曲目		182
岁月悠悠	黄嘉谟 词 江定仙 曲	182
春思曲	韦瀚章 词 黄自 曲	187
偶然	徐志摩 诗 李惟宁 曲	191
在水一方	琼瑶 词 林家庆 曲	194
飘动的篝火	屈塬 词 印青 曲	200
贵妃醉酒	王晓岭 词 张卓娅、王祖皆 曲	208
牡丹亭	陈道斌 词 吴小平 曲	214
红叶颂	谭维国、禹永一 词 禹永一 曲	219
芳华人生	陈道斌 词 邓垚 曲	223
啊啦里哟	张千一 词曲	228



声乐表演的基本常识

声乐是一门音乐与语言相结合的表演艺术,在表现方式上与非表演艺术有着明显的不同。比如文学作品,一部小说或一首诗完成后就可以直接和读者见面,无需任何中间环节。绘画作品也是一样,画家画完一幅画,就完成了一件独立的艺术作品,不需要任何中间环节就可以供人观赏。而声乐表演艺术则不同,它必须通过表演这个环节,才能把声乐作品真实地传达给欣赏者,实现声乐作品的审美价值。声乐表演在声乐实践活动中,作为联系声乐创作与欣赏的中介环节,一方面担负着创造性地再现作曲家的音乐作品,从而促进和推动音乐创作的繁荣和发展的使命;另一方面又通过自己的表演为听众提供审美享受,并进而影响和提高他们的音乐审美能力与情趣。声乐表演是人类用于抒发情感、交流感情的一种自然而普遍的艺术形式,其直接、亲切与感染力强的特征容易引起人们心灵的共鸣。然而,声乐艺术的学习却是一个漫长的积累过程。这个过程中,除声乐演唱理论的学习外,舞台表演实践的锻炼也尤其重要。对于声乐表演的学习,始终要围绕美好的歌唱只有与“神形兼备”的舞台表演艺术相结合,才能使歌声传神,使表演更加形象化。因此,每一个歌唱者应从形体、面部表情、眼神、手势等基本功夫入手,做好声乐表演前的案头工作,了解作品类型、分析作品、把握好作品风格才能做到与观众达到共鸣,塑造符合歌唱内容的舞台形象。

第一节 声乐表演概述

《诗·大序》曰:“情动于中而行于言;言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故永歌之;永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”

声乐表演是一门融歌唱与表演于一体的综合性表演艺术。词作者将内心深处的灵感和触动用文字记录下来,曲作者将词作者的感情理解和剖析,再将其谱写成曲调,便形成了声乐作品。而作为表演艺术的演唱则通过丰富的肢体语言来传达歌曲中所要表达的情感内容以及演唱过程中自身内心的情感活动,以嗓音为载体,体脑结合,运用想象力、表现力,用歌声配合肢体语言来表达作品内容,让观众真心感受到歌曲内蕴含的丰富情感,这就是声乐表演。

一、声乐需要表演

艺术来源于生活而高于生活。几十年来我国声乐教育在实践中对表演并不重视:以“声”为纲,“乐”被弱化,遑论“表演”。这样容易使演唱者变成发声的机器,技巧的奴隶,从而失去了声乐表演艺术是传递美,表达美的这一本质特征。需知歌唱的“好”与“坏”,绝不止于“美丽的声音”,而必须辅之相应的表演来体现,声乐表演中表演者只有做到声“形”并茂,情动于中而形于外,挖掘作品艺术内涵,真实演绎作品,才能通过表演来“抓住人”,感人至深。所以,声乐需要表演,它运用优美的嗓音,通过生动的表演以塑造声情并茂的艺术形象,以此来达到声乐表演的目的。

声乐表演需要以歌唱技术为基础。声音的技术技巧是表达作品的前提,学习歌唱技术技巧是为了更好的表现作品。演唱者只有在树立声乐审美这一意识的前提下,让技巧与艺术表现性这两者达到辩证的统一,合理的结合,这样才能更好地表现作品的内涵。这也是声乐艺术最终所要达到的目的。

声乐表演需要与语言相结合。声乐是语言化的音乐,语言作为歌唱的基础,要求歌曲的演唱者必须对歌词的语言进行全面、深刻的把握和理解。了解汉语的语言结构特点、掌握汉语的语音规律,使语言 and 音乐有机地结合起来,从而构成完整的歌唱艺术活动。

声乐表演需要与形体相结合。任何表演艺术都离不开形体动作,形体动作是创造生动舞台形象的重要手段。声乐艺术虽然主要依靠歌唱音响去诉诸人们的听觉,但同样要通过形体动作的表演来辅助或烘托声情并茂的艺术创造。形体动作必须符合演员及其所要表现角色的年龄、身份、性格特征,符合音的节奏和发展规律,并且动作的出现真正做到是“情动于中而形于外”,而不是故作姿态,画蛇添足,以防出现不协调统一的漏洞。

声乐表演需要与文学修养相结合。声乐是集文学、音乐、戏剧于一体的表演艺术,它要求演唱者既要有娴熟的专业技能,还要有全面的文化艺术修养。清代著名作家、戏曲理论家李渔曾说:“欲唱好曲者,必先求名师明曲义,师或不解,不妨转询文人,得其义而后唱,唱时以精神贯穿其中,务必酷肖。”这段话揭示了歌曲与文学的密切联系,也揭示了在歌唱的前期准备工作中,对歌曲文学性内容的理解和阐释占据了极其重要的地位。

表演是自我形象的提升。俗话说“台上十分钟,台下十年功”。演唱者要想在舞台上站住脚跟,就必须在台下刻苦地练习基本功。表演的过程是使自我靠近理想角色的过程,表演的学习是从当前自我出发,提高想象、体验和行动的能力,以达到理想角色的真实。总之,歌唱者在舞台上的举手投足,都是为了更好地表现歌曲的思想内容,增强作品的艺术感染力,树立良好的台风,以最美好的姿态出现在观众面前,全身心地投入到歌唱艺术中去,去表现美和歌颂美,让观众既在歌声中,又在歌唱者的表演中受到艺术的熏陶和感染。

二、声乐表演是对作品的二度创作

声乐表演是对声乐作品的二度创作。所谓“二度创作”，就是对声乐作品的再创作。词曲作家完成的只是声乐作品的谱面艺术表现，要把词曲作家的创作意图用声音和情感准确、传神地表现出来，则要靠表演者的“二度创作”。英国指挥家亨利·伍德在其所著《论指挥》一书中说：“音乐是写下来的没有生命的音符，要通过表演来给予它生命。”观众对歌曲欣赏正是通过表演者的创造性表现来实现的，因此，表演者的“二度创作”是极为重要的。声乐表演者不仅要完成乐谱谱面的演唱，更重要的是要将声乐作品的思想情感和内在涵义充分、准确、有效地传递给观众，揭示作品的深层内涵，并且融入自己的艺术个性，从而更加深刻地刻画作品。演唱者不仅是词曲作家的诠释者，更应该是音乐的创造者。因此，“二度创作”需要把握尊重原作与发挥创造的统一。忠实于原作又创造性表现原作，是声乐表演艺术的再创造原则。演唱者首先要认真研究作品，通过自己的演唱和创造性的表现，把纸上的乐谱变成具体的艺术形象，完成艺术再创造的全过程，使人们感知到作品的思想内容，并从中获得艺术上的满足。

作为演唱者，应该在“一度创作”的成果的基础上进行“二度创作”。演唱者要通过歌声把作品中的思想感情与意境表达出来，转化为有声的艺术形象。这就需要演唱者充分理解歌曲的思想内涵与意境，必须对作品内容进行认真的研读和准确的解释。总之，声乐表演作为第二次创造，是赋予音乐作品以生命的创造行为，它不仅是忠实地再现原作，而且还有可能通过表演者的创造，对原作予以补充和丰富，甚至超出词曲作家的预想，使声乐作品焕发出新的光彩，这正是声乐表演作为“二度创造”的本质意义之所在。

第二节 声乐表演的基本礼仪

形式与内容的完美统一，一直是艺术表演追求的最高目的。在声乐艺术表演过程中，要求演员在舞台上，首先懂得声乐表演的基本礼仪，才能进行“神形兼备”的舞台艺术表演。音乐会或歌舞晚会中，独唱演员的上场演出和谢幕下台，看似简单，其实有很多的学问。上场演出和谢幕下台是整个音乐会或歌舞晚会中，最主要的内容之一。不同的演出形式，要求不同的表演方式，歌唱演员上场与谢幕的好与坏，与观众对演员的表演是否欢迎有着直接的关系。因此，在进行正式的声乐表演前要对歌唱的基本礼仪有所了解，自己再钻研、探索，严格要求自己，通过舞台来体现歌唱者的修养与素质，从而给观众一个好印象。

一、音乐会中的歌唱礼仪

音乐会是具有专业水准的演出形式。这类场合通常较为严肃和正式，注重声乐自身的魅力，表演不用很花哨，形体不用很夸张。很多音乐会的声乐表演都是定点演唱。但是如果是个人的独唱音乐会，就要注重运用不同的表演形式，使节目之间有一定的对比。

在音乐会里演唱歌剧咏叹调时要主次分明。演出过程中主角请出嘉宾出场，嘉宾站在中间靠前鞠躬，

主角不用鞠躬,两人对视后,主角请示音乐起。如果是嘉宾先唱,主角则往后退侧身,让出空间,嘉宾唱,主角可看着嘉宾,两人的调度不能太多,两人依据中线进行调度。结束时,两人手拉手一起谢幕,然后嘉宾请主角向前,主角鞠躬。主角再请嘉宾向前,主角后退,嘉宾向前,嘉宾鞠躬,两人对视后,请嘉宾退场。

二、歌舞晚会中的歌唱礼仪

歌舞晚会也是正式的演出形式,不过更适合来自不同层次的普通观众。歌舞晚会更强调活跃的气氛、多样的形式、与观众的互动等方面。演员在表演时要注意镜头,话筒的运用,要与观众有交流,运用表演手段顾及现场观众,跟观众互动。如果是群唱,事先要做好排练工作,演员之间要商量好,沟通能力要强,不能各自为战,表演手段也不要重复,拿话筒的手要统一。

三、广场音乐会的歌唱礼仪

广场音乐会很多时候是指商业演出,这就要求演员放下身段,提炼、设计所要表演的作品。表演过程中跟观众互动要有方法,运用舞台步伐、身体的动作,甚至跳跃等大幅度的运动,演唱前或中间间奏的时候,可以选择说一些喜庆祝福的话,走进观众席,采用与观众握手、打招呼等方式来增加现场气氛,因为场地较大与观众交流时要适当地顾及各个方面的观众位置。广场音乐会中如果是两位或两位以上演员同时上台合作表演,其中一位演唱时,另一位一定要与演唱者或观众交流,切不可傻站。最后,在广场音乐会中,表演者要增强对自我作品的预估,做到有价值的表演。

四、歌唱的行礼

歌唱的行礼分为大礼和小礼。可视场合和歌曲来定行什么礼。大礼,单腿下蹲,一手放胸口,低头,一般在演唱外国作品时运用较多;小礼,一手放胸口,低头。行礼的过程要慢,不要仓促,心里默念十下,双手举起行礼时,手一定不要高过肩膀。

五、上场

表演者演出上场,其实就是“登台亮相”,首先要给观众留下好的“第一印象”,走上舞台,态度要亲切、谦逊、热情,使台上台下融成一片,创造一个融洽的气氛。出台的步伐要稳健、大方,身体可微向台面转侧,使观众有呼应感。在台上站定之后,可以有短时间的调整,低头默想、昂首向上是被允许的,但不允许眼神飘忽、东张西望。准备好之后,要有明显的起势,以有节奏的“面”积极地面对观众。然后,可侧身向伴奏微笑颌首以示开始。

女生出场一般穿高跟鞋,应前脚掌着地走,这样不容易摔跤。出场45°角面朝向观众,下巴微抬,面带

微笑,两肩放松打开,步伐轻盈地走出去。对于演出服的穿着:小裙子,可以拖地直接走,以不踩着裙子为好;大裙子可以用右手拽住裙子一角,走之前脚踢开裙子的前摆以防止摔跤,走小半圆的弧度,最后上前舞台中央,与此同时放手将裙子自然散落在身后。

男生出场以自然为准,两肩放松打开,出场45°角面朝向观众,下巴微抬,抬头挺胸,面带微笑。

六、演唱

音乐响起,演唱者要迅速进入状态。重视对观众“面”的平衡照顾,如果不使用固定话筒,要尽量避免“定点演唱”,而要根据作品运用区位和朝向调度,要注意走的地方和走时的面向。当然,表演中也肯定要用到站立,站立时一般不能直接看观众席,眼神的方向一般是上扬15°角。演唱时的表演尤其要有节奏,收放自如、动静结合,肢体和眼神要有轻重缓急、抑扬顿挫的变化。

七、谢幕

表演不能虎头蛇尾。歌唱结束,当观众的掌声热烈、持久时,演唱者应及时返台继续歌唱,应该热情大方,以最大限度去满足听众的期望。歌唱完成不等于表演完成,在观众掌声响起的时间内要以积极状态示人,保持动作:女性可双手打开,微笑,定格;男性也可以双手打开,眼睛由左到右、由右到左,再面向正前方。等掌声平息,谢幕时眼睛看向观众席。可向前方鞠躬致意,也可以向左前、右前方都鞠躬致意。手势上,男性可右臂曲于左胸腹前,左手后背;也可颌首,双手合十鞠躬等。女性手垂于体侧或于小腹前一手握另一手背并鞠躬皆可。

在声乐表演的过程中,歌唱礼仪的学习是不可忽视的一个环节,它是歌唱演员思想文化修养,道德品格和技术水平的反映。所以我们要在形体课、舞蹈课、表演课中进行形体动作的协调和正确表演方法的训练,使登台到谢幕成为一个完善的艺术表演过程,从听觉和视觉上让观众得到美的享受。

第三节 声乐表演设计的六项原则

声乐表演应从歌唱演员的表演素质入手,抓住演唱者的整体表演状态。作为一个声乐表演者,除了用嗓音表现角色与作品之外,还必须利用身体、表情。声乐表演对肢体的要求比起舞蹈和戏曲要简单很多,只要做到眼随手动,在演唱时跟随音乐就好。声乐表演前要做好事前的形体表演设计,一般主要从六个方面入手:手势、表情、步伐、呼吸、空间、风格,我们可以称为声乐表演设计的六项基本原则。一个人在生活中端庄挺拔、落落大方,一个歌者在舞台上进退自如、有表现力都需要从这些基本姿态的学习、修正入手。

一、手势

声乐艺术表演中,声乐演员站在舞台上演唱,自然离不开手势的表演。因为手势是人类一种“无声的语言”,它不仅能帮助情感表达渲染气氛,而且能够为形体造型。在歌唱艺术的表演中,应该以歌唱为主,手势动作为辅,不可喧宾夺主,分散观众的注意力。一般来说,女生手势中到小指并拢,大拇指靠里翘;男生手势一般以按掌,虎口向下为好。在声乐演唱的过程中,切不可在表演中乐句没结束动作就做完了。演唱时什么时候伸手什么时候收手都要有讲究,要在乐句里完成,手势动作应该是千姿百态的,根据歌曲的内容需要,灵活自如地做一些手势的表演,更能够大幅度增加表演艺术的效果。

在声乐演唱中的“手势”大致可归纳为“引”“定”“开”“合”“托”“错”几种手势。

1. 引:左手从低位向右、向上划弧,同时手心由下顺势翻起,直至左前方。右手的“引”则是反其道而行之。这既可以用作歌唱的起势,也能用来指示方向或景物。

2. 定:保持某一姿态,定格。“定”的时间有短有长。舞台表演要有节奏感、造型感,短时间的甚至不到一秒的“定”在表演中经常用到。在演唱深沉、缓慢的歌曲时“定”的时间稍长,在乐段的结束,还会有几秒的“定”;作品完成,尤其需要“定”,不能唱完就放松了状态,而是应该再延续至伴奏音乐完成后几秒,然后谢幕。

3. 开:即“打开”,手臂抬起向前、向外打开。根据表现的内容,来决定手臂抬起向前向外的幅度大小。“开”可以侧抬起,也可以欲左先右、欲右先左,应幅度要小一些。

4. 合:有开即有合,手势不能一直保持打开状态。左开、右开一般用于乐段起始,双开一般用于情绪高昂的乐句,“合”则多用于气势减弱的地方,比如句末、段末。大多时候手势都是半开半合的,这样来形成错落有致的舞台形象。比如“左开”也可理解为“右合”,同样“右开”也可理解为“左合”。

5. 托:双掌朝上,自低位向胸前托举,如献哈达之状,多表示尊敬之情。

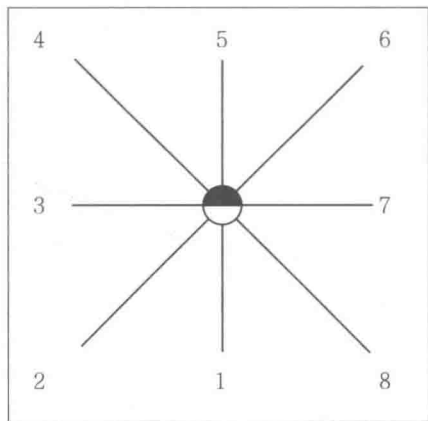
6. 错:舞台表演时,最忌正身双手平移,身体重心应一侧略做前倾,双手应高低不等、错落有致。

二、表情

表情是歌唱的灵魂,歌唱必须具有表情。表情也是表演的灵魂,表演需要表情来获得升华。在声乐表演中,面部表情的作用是非常重要的。生动而又有表现力的面部表情是表现主体对作品体验的结果。歌唱应该声情并茂、形神兼备,舞台表演需要把感情“形于色”,喜、怒、哀、乐、怨、恨、愁这些情绪最外化的体现就是表情。人的面部表情主要由额头、眉毛、眼睛、嘴巴等组成,其中最核心的就是眼神。

1. 眼神:眼神是灵魂,始终是表演的核心。眼神运用的方法是方向,眼神在表演的过程中的方向是需要经过事先设计的,一般来说,眼神的路线图要清晰,根据舞台以芭蕾舞方位为参考,将舞台分为8个方位点,空间划分以歌唱者的正面为“1点”,顺时针旋转把平面空间划分为2点、3点、4点、5点、6点、7点、8点。如图所示:

在实际的声乐表演中,常用1点、2点、8点,3个方位点,同时每个方位点又可以根据所演唱作品内容需要分为上、中、下三个空间。每一次做眼神表演时都要回到1点再给眼神,舞台视像也要具体化,要准确。声乐表演中眼神的种类可以从中国传统戏曲训练中得到启示。严格来说,在声乐演唱中,歌唱者在舞台上表演,要懂眼神的表现力。在演唱时,眼睛要有神,用眼神与观众交流;用眼光示意景物的高低、远、近,用眼睛表达不同的感情。总之,通过眼睛各种眼神的表演,这样就能把歌唱活了,唱出“精、气、神”来,这样才能抓住观众,才能感人。



2. 面部表情:在实际生活和舞台表演中,一般不会只有眼神在变化,而是和面部表情综合在一起的。这时候就需要进入角色、调动情绪,有效地感受到作品的情感和描绘对象,能够有表情地讲故事、朗诵诗歌等。声乐表演中的面部表情和我们生活中的面部表情具有一致性,只是更夸张些。歌唱演员在舞台上表达歌曲中的感情,一定要从面部表情上有所体现,要敢“做戏”,敢表演,笑的时候,眉开眼笑,嘴角向上咧开,面部肌肉舒展、开朗,显得兴高采烈;哭的时候,愁眉苦脸,嘴角下撇,面部肌肉痉挛、抽搐,显得痛苦悲哀。总之,是怎样的情感就要有怎样的表情,感情不同表情也不同,面部表情应有丰富的情感表现。

三、步伐

声乐表演过程中需要有步伐的走动,步伐要和演唱结合,要加一点速度,不能匀速,可渐强渐快,不许当“钉子户”,哪怕只是走一次,也一定要动起来,这样才会有舞台效果。行走的前提是基本站姿,发力在躯干,主要靠节奏。行走过程中,躯干发力,并略向前进方向倾斜。前倾幅度与行走速度和步伐幅度成正比。走得快,步幅就大,前倾幅度也相应增大。同时行走时要注意挺胸抬头。行走要有节奏,舞台上的任何活动都要有节奏,行走不是漫无目的乱走,而是点、线、面三者结合在一起。点:从一个姿势到另一个姿势,过程并不是平均分配时间,而是两点所占时间较多,线段所占时间较少。线:两点之间的线要平滑,有舞蹈感,有表现力,呈抛物线。面:通过点与线的松紧有度、收放自如后,演员在舞台上的呈现具有雕塑感,形成良好的“面”的观感。舞台上行走的节奏,第一要和音乐的节奏相契,不能不顾音乐的节奏。如果音乐还未响起,心中也要有音乐的节奏。第二要注意“节奏点”,以点带线,分线成面。

四、呼吸

声乐演唱时的呼吸与日常生活中的自然呼吸既有相同之处,也有很大差别。总体而言,呼吸过程均包含吸入和呼出两个方面。在日常讲话时,这种呼吸是自然的呼吸运动。而声乐演唱中的呼吸是一种有意识、有训练的、强化的呼吸运动。吸气的动作快,吸得深而多;呼出的动作慢,且呼得有控制,有弹性,是一种

需要经过长期训练的呼吸运动。在艺术表演中的呼吸,要保持吸气时的感觉和状态,以继续加强吸气肌肉群的力量,对呼气肌肉群产生均衡地对抗,将呼出的动作放慢和延长,并在这种对抗的阻力中使呼气平稳而有力,成为声乐演唱发声极有控制的动力。即声乐演唱时呼出的气息无论在压力、排气量、均匀度上都应比日常生活中的自然呼气深刻得多,优化得多。古人有云:“夫气者,音之帅也。气粗则音浮,气弱则音薄,气浊则音滞,气散则音竭。”这句话足以说明呼吸的地位与作用。呼吸是声乐表演的核心手段。声乐表演中的呼吸是全身的呼吸,呼吸要和演唱完全融合在一起。演唱的过程中要善于控制气息,使气通过自己的控制将其予以强弱、轻重、畅滞、顿挫、起伏等的变化。声乐演唱者要靠“气”与“声”才能使直且壮的气转化为抑扬顿挫的韵和韵味。演唱的过程中还需要做到带气进唱,进唱时先给呼吸,别僵着唱,呼吸的重点是带戏即呼吸也要有感情的,要将自然呼吸与演唱呼吸结合在一起。

五、空间

声乐是在时间中展现的艺术,声乐表演的过程是一个时间的过程,它不像绘画雕塑一样在一瞬间将整个作品的艺术面貌展现在人民面前。声乐作品表演的这段时间就是声乐表演的主体。在这个主体过程,作为一个声乐表演者,他的活动、反应是有逻辑、有想法的,要做到在有限的空间找到无限的表演,要有全方位的感觉。表演的空间要立体化,要善于根据作品内容将观众带到不同的时间空间去,将有限的空间无限化运用起来,同时还要将前面提到的眼神的几个点运用也结合起来。

六、风格

声乐表演演唱的形体动作必须符合歌曲的歌词、乐曲和演唱的风格,是对它们的进一步阐释和提高,而非背离。任何不符合原作、原唱风格的形体动作必须去掉。声乐形体表演依附于声乐作品及其演唱的风格,作品及演唱风格是形体表演的基础。在广泛的声乐表演艺术实践中,绚丽多姿的声腔造型品种,由于各种表现手段的结构性差异或声乐表现的载体不同,也就出现了风格各异的表演形态。按照声乐作品体裁的分类一般分为古曲、民歌、歌剧、艺术与创作歌曲。当我们演唱某一首作品时,我们首先要能体现出作品的风格,不能让人们评价为“乱唱”,要根据作品的风格来设计表演。比如演唱古曲时就要有古曲风格的典雅、深沉、简练、大气,在形体的表演上不能太花哨,切不可将古曲类作品演唱出民歌的感觉;其次要体现人物风格,例如在歌剧类体裁形式的表演演唱中,要符合人物化形象,把握好人物的角色感,不能每个作品都是“我”在演唱,而要让人们看到角色的形象,是作品人物在演唱。如果表演连“人物”都体现不出来,则其歌唱也必然索然无味;最后要展现个人风格,表演的高级阶段绝对不是模仿,哪怕是模仿最高明的歌唱演员。它必须具有鲜明的自我风格,从而展现出同样感人至深,却与众不同、新颖的角色形象来。