

新世纪 音乐论文集

主编：徐剑频 熊伟

新华出版社

新世纪音乐论文集

主编：徐剑频
熊 伟

新华出版社

图书在版编目(CIP)数据

新世纪音乐论文集/徐剑频,熊纬主编,一北京:新华出版社,
2005.12

ISBN 7-5011-7295-1

I.新... II.①徐...②熊... III.音乐—文集 IV.J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 136552 号

新世纪音乐论文集

主编:徐剑频 熊 纬

新华出版社出版发行

(北京石景山区京原路 8 号 邮编 100043)

新华书店经销

中共江西省委党校印刷厂印刷

850 毫米×1168 毫米 32 开本 12.5 印张 310 千字

2005 年 12 月第一版 2005 年 12 月江西第一次印刷

ISBN 7-5011-7295-1 定价:25.00 元

目 录

序 言

中共江西省委宣传部副部长、省文联党组书记 ... 俞向党(1)

论 19 世纪的四大声乐流派 胡建军(3)

论赣南山歌的旋律和调式特征 傅 楠(14)

高师器乐(扬琴)课教学改革之我见 谢晓滨(22)

学会欣赏作品,提高音乐素养 徐萍萍(30)

声乐个别课中的三个重要问题 黄玉英(34)

新时期高师音乐教育专业钢琴集体课教学思路 ... 郭正航(45)

音乐技巧训练中逻辑思维的同步引导 王怀建(50)

浅谈童声合唱教学中的头声训练 宋 玮(54)

课堂音乐教学与审美能力浅谈 熊平秀(62)

高师音乐系民乐合奏课发展方向之我见 李艳琳(66)

有关声区的统一和音准的关系 徐美玲 吴 琼(71)

“业余”小提琴教学的思索 于 淦(74)

重视演奏、演唱教学中的“乐感”培养

..... 张 涌 万绍芷(79)

钢琴热与钢琴教学 李沁遥 刘骊安(85)

原作风格与时代风貌 徐剑频(95)

对《大学音乐》教材建设的探讨	李 铭(98)
声乐训练中“对抗与平衡”运动现象	
之浅析	何庆和 黄亚新(105)
论数字化音乐课件脚本的设计	夏立生(114)
新疆阿瓦提“多浪”木卡姆的传统形态	
及其音乐分析	丁旭东 姚志辉(118)
浅谈如何培养孩子学习钢琴的兴趣	林煜文(123)
提高练琴效率之我见	陈南安(126)
汉斯立克与卓菲娅·立莎音乐美学	
思想之比较	胡腊妹、吴小丽(130)
意象·意境·意味——20 世纪中国名歌歌词的	
美学意蕴	柳 笛(136)
论阿炳及其二胡艺术	吴小丽(147)
儿童音乐教育研究	刘慧婷(152)
信息技术与音乐教育	熊 纬(157)
关于如何学好古筝的几点浅见	陈 洁(165)
论中国古代“以德制乐”音乐美学思想	姚志辉(170)
小提琴教学中左手训练方法尝试	杨 慧(175)
中小学音乐新型教学模式的	
构想	李素萍 张 翔(179)
加强艺术院校民族音乐教育的思考	邓步君(186)
环境音乐的人文教育功能研究	张建国(191)
浅谈二胡作品演奏中揉弦与不揉弦的	
艺术表现方法	熊素麟(197)
倚曲填词创作漫谈	孙翰书(201)
艺术起源主要观点探析	吴 妮(208)

音乐考级面面观

——多角度看待当前音乐考级现象

.....	潘庆蓓(214)
浅谈声乐教学中的教师职业素养	万丽萍(220)
谈谈歌唱语言的处理	黄琦(224)
恩施土家族民歌浅析	周士权(232)
浅谈古典吉他	胡志勇(237)
关于歌曲创作的几点感受	游世和(240)
改革戏曲音乐体现时代精神	陈治华(246)
浅谈民族音乐教育	陈瑜(251)
论古筝教学与演奏中的表现力	何蕾(253)
琵琶名曲《十面埋伏》浅谈	甘薇娜(257)
关于《艺术概论》教材改编设想	朱佑室(262)
重视音乐的社会功能	杜志刚(268)
多媒体技术在高校音乐教学中的	

运用	万绍芳 胡腊妹(271)
----------	--------------

浅谈演唱功底与演唱风格

——试析李娜的演唱	付文静(276)
美育在素质教育中的地位与作用	石燕(279)
论赣南民歌的起源与发展	王荃(281)
音乐教师应具备的业务素质	吴书浔(285)
音乐“双语教学”尝试一得	吴书浔(288)
浅谈歌唱的呼吸	喻德云(291)
论“乐感”在舞蹈训练中的重要性	熊文婷(304)
对高校加强艺术教育的思考	杨柳青(307)
话钢琴	吴非(314)

- 化理性的音乐教学为感性的音乐认知 龚 雪(319)
- 论近年古筝教学中的几个盲点 张 宇(322)
- 如何让学生在音乐教学中自主性学习 熊 瑛(327)
- 浅谈素质教育中的中学音乐教育 张 虹(331)
- 浅谈声乐有效教学 刘贝宁(334)
- 浅谈“奥尔夫”教学体系对当代青乐教育的
积极影响 丁旭东(340)
- 声乐教学中的两大支柱
——呼吸及咽音的训练和运用 陈 莹(345)
- 革命歌声到处飞扬
——谈江西革命根据地的音乐活动 李 江(349)
- 浅谈钢琴演奏的起步与教学 袁涛丰(354)
- 江西宁都采茶戏传统音乐浅析
——试谈宁都采茶戏传统音乐个性特色与走向
..... 彭墨文 彭春蓝(365)
- 关于小提琴演奏姿势与演奏方法的思考
..... 崔海龙 崔 鸣(373)
- 浅论 20 世纪音乐和声对传统和声的
继承和发展 胡腊妹 余 京(383)
- 浅谈二胡演奏练习中的几个要点 李 明(389)
- 不容忽视的高师《器乐合奏》课 邓伟民(392)

序 言

中共江西省委宣传部副部长、省文联党组书记

俞向党

与时俱进、开拓创新,不仅是时代的要求,也是党和人民赋予文艺工作者的神圣职责。

当历史的航船驶入了崭新的纪元,我们伟大祖国进入了快速发展的历史阶段;经济建设大潮汹涌澎湃;知识更新、科技发展日新月异;文化艺术也同社会各项事业一样,呈现出一派生机勃勃、欣欣向荣的大好景象。

如何很好地关注和研究当前的文艺现象,如何在进行理性思考的基础上作进一步的探索和研究,使之上升到理论的高度,以推动文化艺术更上一个新的台阶,应是我们文艺工作者,特别是理论工作者义不容辞的任务。江西省音乐家协会在重视繁荣音乐创作和演唱、演奏的同时,也同样重视理论的研究。他们积极地发动和组织全省音乐工作者深入地探讨音乐理论问题,使理论研究渐成风气,许多同志写出了不少颇有见地的音乐论文,为推动江西省音乐事业的发展注入了新的活力。现在省音协从 140 多篇音乐论文中,经过筛选,编辑出版了《新世纪音乐论文集》,为江西音乐的百花园地增添了一朵鲜丽的新葩。

《新世纪音乐论文集》内容丰富,能结合当前音乐艺术的发展趋势,以新颖的视角,对音乐理论问题进行探讨,涉及面比以前更广更深更扎实。这其中有对江西民族民间传统音乐的剖析;有对当前音乐教育模式的思考;有对声乐、器乐艺术

发展的创见。有不少的论文作者将自己在音乐实践中的感悟和思考,提升到音乐理论高度来认识。可说是异彩纷呈,硕果喜人。

《新世纪音乐论文集》有着广泛的群众性,它的作者几乎包含了江西老中青三代专业和业余音乐工作者中的佼佼者。既有在高等院校从事音乐理论研究的专家学者,也有许多在基层工作的中小学音乐教师,更有活跃于舞台的声乐及器乐表演人员。他们凭着对提高音乐理论水平的热忱,对提高自身艺术素养的执着,积极地投身到音乐理论研究中去,写出了一篇篇卓有见识的论文,这是难能可贵的。特别是那些身处音乐启蒙教育前沿的中小学教师,他们在繁忙的教学之余,还孜孜不倦地学习和探索音乐理论,以求更好地提高音乐教学质量,提高学生的音乐素质。这种在教学和理论研究上的积极进取精神是值得称道的。

《新世纪音乐论文集》,连同近年来已出版的二册音乐论文集,总共集录了数百篇论文。在较短的时间内,这样集中地展示出丰硕的音乐理论研究成果,这在江西音乐理论研究的历史上,也是具有开创性意义的。这不仅极大地改变了我省音乐理论研究薄弱的局面,也显示出江西音乐界在理论研究上是有着巨大潜力的。只要我们积极组织、深入发动、善于引导,江西在音乐理论研究上是能够不断地创造出新的成果。近年来,江西音协正在朝这方面努力,积极地为江西音乐工作者构建展示理论研究才华的平台,多方面为他们提供学术交流的环境,从而较快地培育出一支既有一定理论水平,又有丰富实践经验的音乐理论研究队伍,涌现出了一批才华横溢的乐坛新人。

音乐理论研究的逐步繁荣,音乐理论研究人才的迅速成长,必将为江西社会主义音乐事业的发展起到积极的推动作用,为江西音乐界在新的世纪创造更大的辉煌作出积极的贡献。

论 19 世纪的四大声乐流派

胡建军

19 世纪欧洲的声乐教育大致有三种模式:

一是“模拟教学法”:通过对教师发声行为的模仿,使学生获得发声的技能。它的关键在于首先要求学生有着训练有素的耳朵,然后严格模拟教师的声音。这是一种历史最悠久的声乐教学方法。

二是“教材教学法”:通过发声练习、练声曲、歌曲等影响和训练学生,使声音得到正确的发展。它要解决的是培养和确立音响概念、声音技巧、情感表现等方面的问题。这种方法实际上属于过渡性质的教学法。这是早期声乐教育中被广泛运用的一种方法。

三是“器官教学法”:通过对器官位置、功能的认识,有意识地去调节发声器官的部位与活动,以实现符合生理现象的最佳的发声要求。这种方法是 19 世纪下半叶随着科学技术的进步,特别是喉头镜的发明而产生的。

这三种教学模式,在声乐教育的各个发展阶段,有着不同的地位和影响。在 19 世纪以前,前两种教学模式长期处于主导地位,到 19 世纪末,模仿教学法受到人们的质疑,教材教学法也退居次要的地位,器官教学法越来越引起人们的关注。在这一时期出版的声乐教育论著,大都把注意力集中在尽可能完美精确地描绘发声过程的生理方面,并试图以此引导学生通过调节器官活动而掌握科学、正确的发声方法。

在 19 世纪的声乐流派中, 兰培尔蒂学派是前两种模式的继承者, 加尔西亚学派则是后一种模式的发明者。其实, 在后来的声乐教学实践中, 这三种教学模式实际上是结合在一起进行的。

一、加尔西亚的“声门冲击”学说

马努埃尔·帕特里西奥·罗德里居兹·加尔西亚 (1805-1906) 出身于音乐世家, 是西班牙男低音歌唱家、声乐教育家和声乐理论家。他的父亲马努埃尔·德尔·波波罗·维森台·加尔西亚 (1775-1832) 是西班牙男高音歌唱家、作曲家、声乐教育家和声乐理论家。

老加尔西亚早期受过良好的音乐教育, 善于塑造歌剧中的各种人物。19 世纪初从故乡西班牙来到法国, 以他奔放的热情、动人的演唱、雄壮华丽的风格博得巴黎观众的好感。1811 年他动身去意大利, 结交了意大利声乐教师波波拉的弟子安萨尼, 是安萨尼的忠告和指示帮助他完满地掌握了古典歌唱学派的真谛, 并通过他从事的歌剧演唱职业, 逐步积累和形成了一套歌唱教学的原则和方法, 为他日后的声乐教学打下了坚实的基础。之后, 他往返于意大利、英国和法国演出。1816 年, 老加尔西亚在巴黎的意大利歌剧院担任声乐教学工作, 他取得的成就使他名扬全欧。他的两个女儿维阿尔多·加尔西亚和马里勃兰·加尔西亚及声乐史上最伟大的戏剧男高音歌唱家努里 (1802-1839) 等, 都是他的学生。他也是小加尔西亚的启蒙教师。他认为, 歌唱艺术有规律可循, 因此于 1819 年至 1822 年, 写作并出版了《歌唱的方法和练习曲》一书。他在书中写了 340 首练习曲, 并提出了歌唱训练的若干条准则, 供练唱者克服声音障碍使用。这部书被认为是一部“天才的著作”, 不仅是老加尔西亚生前训练学生的最严格、最全面的方法, 而且奠定了加尔西亚一家所从事的声乐教育事业的基础。

小加尔西亚生于马德里, 从小受到家庭的影响, 得到良好的音乐基础教育。曾随意大利歌唱家阿普里列和他自己的

父亲学习声乐。起初,小加尔西亚随其父演出于各地,唱第二男低音声部。由于他天生嗓音条件较差,在1828年全家回到巴黎后,便离开了舞台,开始在父亲的指导下从事教学活动和研究工作。1840年,小加尔西亚著有《人声学札记》上交巴黎科学院。这是他的第一部重要的声乐理论著作。在这部著作中,他引用了在陆军医院进行喉腔生理学研究的成果,从生理学和物理学角度研究人体发声器官的结构、发声与歌唱,系统地阐述了他的学术观点。这是声乐史上第一次关于歌唱问题的具有科学依据的解释。他因此被授予医学博士学位。1842年小加尔西亚任巴黎音乐学院声乐教授,1850年任伦敦皇家音乐学院教授。1847年他还写成声乐艺术论著《声乐艺术指南大全》,被译成许多国家的文字出版。他的理论被巴黎音乐学院正式规定为该院声乐教学的原则及经典论述。在以后的整整100年的过程中,加尔西亚的这本著作是许多编写声乐艺术指南的作者的根据,许多人都利用了他的指示和术语。

《声乐艺术指南大全》的第一部分分为发声器官概论、声音的形成、声区的形成、音色的形成、论学生的才能、嗓音的分类、嗓音的性质、声区的统一、几种练声方式及方法等。第二部分分为歌唱的咬字、歌唱的表现等等。

在“声音的形成”一节里,小加尔西亚指出:“声带之间的孔叫声门,吸气时声门的形状近乎三角形,发声时成为椭圆形。声带的后部约 $\frac{2}{5}$ 是软骨的延续,前部的 $\frac{3}{5}$ 是肌肉。”

“嗓音是由于空气通过声门时的周期性压缩与扩张形成的。这时的声门做出正确的交替动作,时而关闭,时而给空气以出路。也就是说,当声带互相贴紧时,空气受到压缩,由于空气具有弹性,受到压力时便把声门的两唇(声带)推开,随后,由于内部压力的减轻和本身弹性的推动,声带重又合拢,空气便又能重新冲破。”

“音高决定于冲破的速度,而冲破的速度决定于声门的张开与合拢的交替的速度。交替越快,声带震动着的孔隙的

尺寸就越短。”

“声带只有后面的一端(即由软骨组成的部分)具有活动能力,能使两条声带分开而打开声门,也能使声带接触而关闭声门。前端总是不活动的。”

如果唱最低音,两条声带就打开它的全长。声音逐渐升高,软骨的接触部分就向前增长(一开始后端先接触),甚至可能软骨部分全长合拢。这样的动作可以使声门的长度缩到肌肉本声(声带)的长度。而声带的肌肉部分由于运动不断地增强,也还要缩短震动部分的尺寸。”

这就是“声门冲击”的理论。

1855年,小加尔西亚发明了喉头镜,这一发明在医学上作出了重要贡献。通过观察和研究,更证明声带闭合不良是声音嘶哑、漏气、音色不明亮的主要原因。他还观察到唱跳音时声门作灵敏的一开一闭的活动,好像两扇拉门碰上又启开似的。因此更肯定了“声门冲击”这一术语,并把它作为发声起音和唱跳音的基础。他是第一个对发声作科学解释的人,也是第一个以喉镜通过活的实例来观察发声过程的人,因此被认为是喉镜的发明者。尽管在他之前,也有人不止一次地企图使用镜子来研究喉头。

小加尔西亚博学多艺,在声乐理论和声乐教学方面均有卓越研究成果,但他常年卓越的教学成就比他的理论更有说服力。尽管他是西班牙人,又一直生活在法国,但从师承关系来说,属意大利学派的正宗嫡传,因此被人尊称为是19世纪意大利美声学派的代表人物,是影响较大的歌唱家和声乐教育家,在声乐艺术史上占据着一个令人敬仰的地位。

加尔西亚学派采取以科学研究为基础的方法,立足于以现代科学的观点和成果,去解释发声的原理与技术,改进了过去一味依靠示范和模仿的经验主义的教学方法,小加尔西亚因此被誉为近代以科学方法研究歌唱发声的嗓音学始祖。他的《人声学札记》和《声乐艺术指南大全》,标志着声乐教学和研究进入了现代科学时代。

二、杜普雷的“掩盖唱法”

19世纪初,意大利和法国的一些男高音歌唱家为更好地演唱表现英雄激情的歌剧,在歌唱实践中摸索了一种既有发挥激情需要的充足的音量,又可以保护嗓子的方法。当时著名的法国男高音歌唱家杜普雷,学习摸索与实践了这种唱法。

吉尔贝尔—路易·杜普雷(1806—1896),从童年起就开始了他的歌唱生涯。少年时他曾是著名的巴黎霍朗音乐学院的学生,变声以后他成了一个音量不大而且音色较暗的男高音。天赋的音乐才能和顽强的嗓音训练使得19岁的他能够登上奥地昂剧院的舞台。21岁左右,他留学意大利,并开始在歌剧中扮演配角,经常跟一些著名歌唱家同台演出,不仅熟悉了意大利最杰出的歌唱家的技巧,还得到了丰富的舞台经验。在实践中,他感到自己嗓音的生理缺陷,在意大利著名歌唱家唐泽利的指导下,开始在中声区及高声区运用掩蔽的胸声,这样他就扩大了音域,增强了嗓音的力量和表现力。最终成为第一个凭借胸腔共鸣唱出高C音的人。1835年,他在那不勒斯上演的歌剧《拉莫摩尔的露契亚》中,首次使用了这种“掩盖唱法”,大获成功。不久,他在意大利的许多城市得到公认。

1836年,他被邀请回巴黎,接替男高音努里(1802—1839)。努里是当时法国人最喜爱的歌唱家。杜普雷高雅的分句表现法、浑圆有力的嗓音和优美的演唱风格给听众留下了极深刻的印象。1837年,杜普雷在巴黎演唱了《威廉·退尔》,引起了声乐界和医学界对这一方法的关注。1840年,两位法国医生,第德和佩特莱堪发表了《关于一种新的歌声的研究报告》,大力宣扬杜普雷的掩盖唱法,并从生理学角度明确指出只有下降喉头才能产生“掩盖的胸声”。

1846年,杜普雷本人又出版了《歌唱艺术》一书,对此作了进一步的阐述:

“唱到一定的音而没有发现音色的改变,这样的学生是

没有的。”

“声区变换时一定要特别小心，因为噪音的均匀与否决定于换声区。例如，女高音可以用胸声来唱中声区的 a1、b1、c2，但是通常唱到 b1、c2 和 d2 时声音就弱得多了。为了尽可能掩盖这个缺点，必须把变换前的两个音逐渐轻下来，并把变换后的两个音唱得圆润而有力。但我建议学生尽量扩大他们的胸声区，因为懒惰和怕下工夫常常会使他们失去这个强有力的富源。”

“唱 a 要把咽部开得很大，使声音变暗，不要开放地唱。在意大利，他们只知道这样唱，而不知道这样的说法。”

“从一种音色换到另一种音色时，必须尽可能扩大胸声和中声的范围，这样才能使声音更好听，声区变换得更顺利。”

1842—1850 年间，杜普雷是巴黎音乐学院的独唱课教授。1853 年，他开办了自己的“声乐专科学校”，培养出许多优秀的歌唱家。他曾谆谆告诫他的学生：“不要认为好嗓子是歌唱家的主要条件，但也不要忽视这宝贵的天赋。”

“无论那些初步练习是多么枯燥无味，我还是希望学生不要忽视它们。声乐艺术的基础主要在于发声和声音的质量。必须反复练习每个音，直到你完全满意为止。”

他建议用全部噪音来唱练习和练声曲，用每个歌唱者所固有的力量来唱，但是不要逼紧噪音。无论噪音在训练的初期如何粗糙，经过系统的练习之后，会变得饱满而柔和。

“关闭”(掩盖)一词是与男声在中声区的“开放”状态相对而言的。在唱高声区时，下降喉头、打开会厌、扩大喉腔，就能产生“掩盖的胸声”，得到丰富的高泛音，即产生了“头腔共鸣”。“关闭唱法”只适用于男声。“掩盖唱法”发明之后，男声发声技巧大为改进，扩展了音域，增强了共鸣及音量，改善了音质。它的产生，从此改变了长期以来女声独霸歌坛并担任第一主角的局面，结束了女高音在歌剧舞台近 200 年独领风骚、占据首席的历史。

法文“掩盖”一词为 *conuert*, 意大利文为 *coperto*, 译成英文时有人译作 *couered*, 有人译作 *closed*(关闭)。我国由于历史的原因, 先传入英文 *closed* 一词, 因之称为“关闭唱法”。由于译名不当, 曾引起不少初学者的误解, 以为是“关闭”喉咙, 其实这是一种为了反对用高喉头“开”着或“白声”唱高音而设的反义词。它提倡用母音变“暗”, 即“啊”变“哦”, “埃”变“厄”, “衣”变“噫”, “哦”变“乌”, 或用打呵欠等降低喉头的办法来“打开”喉咙。

三、尚·德雷斯克的“面罩唱法”

尚·德雷斯克(1850-1952), 波裔法国男高音歌唱家。曾从契阿费伊、科托尼、斯勃列里亚学习声乐。1874 年登台演唱歌剧《宠姬》中的阿尔丰索一角。

后在法国和意大利表演。1879 年首次以男高音身份在马德里演唱《恶魔罗勃》, 以后常在巴黎的两所著名歌剧院演唱, 出色地饰演了马斯涅的歌剧《悉德》中的男高音主人公。1888 年在伦敦修道院花园歌剧院首次演出获得成功, 每年均去该院演出一个歌剧季节, 直到 1900 年为止; 同时又成为纽约大都会歌剧院的主要演员。1902 年告别舞台, 从事歌唱教学。

他认为正确发声时可以感到前额及鼻梁一带, 即舞会中所带的假面罩罩住的那一带, 有微微振动的感觉。他把这种感觉当作他的技术理论的基础, 与喉科医生库尔蒂斯合力倡导, 并加以理论化, 将其定名为“面罩唱法”。强调歌唱者应把嗓音送入“面罩”, 并突出鼻在歌唱中的作用。

他们提出以“姆”、“唔”等哼鸣的方式以求得“鼻腔共鸣”及“面罩”的感觉, 并认为古代所谓“头声”, 或有些人所谓的“头腔共鸣”就是他所谓的“鼻腔共鸣”。

不过, 实践证明, 发声正确的人固然必有“面罩”部分振动的感觉, 但有这种振动感觉的却未必一定发声正确。因为有时牙关紧闭、紧逼喉头、拉紧颈部而产生的喉音或鼻音也会在“面罩”部位产生一些这种感觉。不过, 由于以这种感觉教学的方式比以前的只可意会不能言传的口传心授的教学方

式,相对来说更为具体、明确,所以 19 世纪末,“面罩唱法”在欧洲盛行一时。由于法语中含有浓重的鼻音,因此这个学说在法国尤为流行。

四、兰培尔蒂的传统教学法

弗兰切斯科·兰培尔蒂(1813-1892)是 19 世纪意大利最著名的声乐教育家。他的音乐生涯是从充当管风琴手开始的,后来担任了歌剧指挥,但他始终没有成为歌唱家。由于他经常和许多歌唱家一道工作,获得了非常丰富的歌唱方法和教学经验,成了一位杰出的教师。在当时,他的名字具有很大的吸引力,他有着极高的声望。19 世纪时的许多著名的歌唱家都出自他的门下,甚至某些已有相当地位的歌唱家也想成为他的学生。

1850 年,兰培尔蒂被聘为米兰音乐学院声乐系主任,教授。在此后的 25 年当中,他的名字一直是与米兰音乐学院并提的。在这期间,他培养出了马丽艾塔·阿尔波尼、塔萨瑞·斯托兹、玛丽亚·伍德曼、伊罗塔·堪帕尼尼、威廉·莎士比亚等一批享有世界声誉的优秀歌唱家。由于他的卓越教学成果,他与他的学生在欧洲形成了一个有影响、有力量的声乐学派——兰培尔蒂学派。从 1875 年起,他离开了米兰音乐学院,只教私人学生。他被认为是集 200 年来意大利美声学派传统之大成的声乐权威和后继者,是 19 世纪美声学派的代表人物。

兰培尔蒂于 1877 年发表了重要的声乐教育论著《歌唱艺术》。这部著作于 1890 年修订后再版,成为 19 世纪声乐教育领域内最具影响的声乐专著。他的这本书是针对一些初学歌唱者还未入门就登台演唱的现象写的。以现在的观点看,兰培尔蒂虽曾著有《歌唱艺术》一书及不少声乐练习曲,但在声乐理论上并无创新,只是积累了丰富的宝贵经验。因此,作为一个实际教学者来说,他的名声极大。但是作为一个声乐艺术的教学法专家和理论家来说,他的声望是不及加尔西亚的。