



全国高校音乐教育专业大专教材

声乐 (一)

教育部体育卫生与艺术教育司组编



上海教育出版社

全国高校音乐教育专业大专教材

声乐 (一)

教育部体育卫生与艺术教育司组编

上海教育出版社

全国高校音乐教育专业大专教材

声乐(一)

教育部体育卫生与艺术教育司组编

上海世纪出版股份有限公司出版发行
上海教育出版社

(上海永福路123号 邮政编码:200031)

各地新华书店经销 上海商务联西印刷有限公司印刷

开本 787×1092 1/16 印张 8.75

2001年10月第1版 2006年9月第5次印刷

ISBN 7-5320-7898-1/G·7983 定价:11.50元

目 录

第一单元 声乐基础知识	1
第一节 声乐艺术发展概述	1
第二节 歌唱的器官	9
第三节 歌唱发声的基本原理	13
第四节 歌唱的语言	20
第五节 人声分类与声区划分	25
第六节 嗓音的保护	28
第二单元 声乐基础技能训练	31
第一节 哼鸣练习	31
第二节 吹唇练习	32
第三节 顿音练习	33
第四节 连音练习	35
第五节 二声部练习	38
第六节 带词练习	39
第七节 呼吸和力度控制练习	40
第三单元 歌曲	42
一、教学曲目	42
1. 红蜻蜓	[日]三木露风词 [日]山田耕筰曲 罗传开译配 42
2. 雪绒花	[美]哈默斯坦词 [美]罗杰斯曲 章枚译配 43
3. 让我们荡起双桨	乔羽词 刘炽曲 44
4. 故乡的小路	陈克正词 崔蕾曲 47
5. 我们的田野	管桦词 张文纲曲 48
6. 猜调	云南民歌 49
7. 小小驼铃响叮当	胡天麟词 许春源曲 50
8. 我们多么幸福	金帆词 郑律成曲 52
9. 嘀哩, 嘀哩	望安词 潘振声曲 赖广益编合唱 54
10. 樱花啊, 樱花	日本民谣 清水修编曲 60
11. 花非花	[唐]白居易词 黄自曲 63
12. 握别	李叔同词 [美]奥特威曲 64
13. 跑马溜溜的山上	四川民歌 江定仙编曲 67
14. 大海啊, 故乡	王立平词曲 70

15. 长城谣	潘予农词 刘雪庵曲	73
16. 思乡曲	瞿琮词 郑秋枫曲	75
17. 念故乡	[捷]德沃夏克曲 李抱忱译配	78
18. 茉莉花	江南民歌 吴慰云配伴奏	80
19. 二月里来	塞克词 冼星海曲 黎英海配伴奏	82
20. 渔光曲	安娥词 任光曲 陈貽鑫配伴奏	85
21. 太阳出来喜洋洋	四川民歌 丁善德配伴奏	88
22. 歌声与微笑	王健词 谷建芬曲	91
23. 月之故乡	彭邦楨词 刘庄 延生曲	94
24. 嘎达梅林	蒙古族民歌 安波记谱译配 桑桐配伴奏	97
25. 半屏山	于礼厚 魏梦君词 魏立 王碧云曲 杨青配伴奏	101
26. 在路旁	巴西民歌 汪德健译词 刘淑芳配歌	104
27. 友谊地久天长	苏格兰民歌 [英]罗伯特·彭斯词 邓映易译配	106
二、补充曲目		108
28. 拍手,拍手	沈晓虹词曲	108
29. 听妈妈讲那过去的事情	管桦词 瞿希贤曲	110
30. 每当我走过老师的窗前	金哲词 董希哲曲	112
31. 牛背上的孩子	谢鹏词 坚强曲	113
32. 大红枣儿甜又香	杨永直 孟波词 严金萱曲	116
33. 军民团结一家亲	集体词 吴祖强 杜鸣心等曲	117
34. 中国少年先锋队队歌	周郁辉词 寄明曲	119
35. 清流	贺绿汀词曲	122
36. 同一首歌	陈哲 迎节词 孟卫东曲 荣光 玉勇配伴奏	123
37. 共和国之恋	刘毅然词 刘为光曲	126
38. 摇篮曲	东北民歌 郑建春填词编曲 姚雪华配伴奏	129
39. 摇篮曲	[德]勃拉姆斯曲 尚家骧译配	131
40. 土拨鼠	[德]歌德词 [德]贝多芬曲 吴新富译配	133

第一单元

声乐基础知识

第一节 声乐艺术发展概述

一、中国民族声乐发展脉络

1. 远古时期

中国民族声乐艺术发展的起源,最早可追溯到远古时期。据《淮南子》记载:“今夫举大木者,前呼‘邪许’,后亦应之。此举重劝力之歌也。”这就是当时在抬重物劳动中所产生的歌曲。严格地讲,当时这种由于劳动行为而引发的节奏感和吆喝声所激起的简单音调,还不能称之为真正的声乐艺术演唱形式。但是,作为一种音乐语言表述的声乐演唱艺术胚体,它已诞生,并从萌芽阶段逐渐开始成长。

远古时期的歌唱主要是一种即兴的情绪宣泄。它表达劳动实践的直接感受和生活中的爱憎情感等。演唱时,它没有复杂的语言,歌词相当简单,曲调自由、随意性很强。据载:原始社会末期一首题为《候人歌》的歌曲,只有“候人兮猗”四个字。而四字中,前两字有思想内容,后两字是随着感情的变化波动而发出的声音。后来,闻一多先生曾在一书中给予评价说:“这种声音,便是音乐的萌芽,也是孕而未化的语言。声音可以拉得很长,在声调上也有相当的变化,所以是音乐的萌芽。那不是个词名,甚至不是一个字,然而代表一种颇复杂的涵义,所以是孕而未化的语言。”

远古时期,声乐表现形式极为自由简单,虽然不能真正归属为声乐艺术形式,但当时的人们对音高、音色已开始重视,而且出现了音阶概念,这无疑对人类的音乐活动产生了一种推动作用。

2. 古代中后时期

经过夏、商时期的奴隶制社会,过渡到西周、春秋、战国封建时代,歌舞艺术得到进一步发展,民族声乐演唱艺术至此也开始起步。

周朝时期设立了专门音乐机构,从贵族子弟和民间选拔一些青年,学习音乐美学理论、演唱艺术和舞蹈艺术。

在音乐场合中,歌唱艺术形式已被贵族们宠爱。从当时一些仪式或典礼所用的音乐节目可以考证:声乐节目常作为序幕、尾声,或安排在整个音乐节目的重要部分。

由于当时宫廷“雅乐”体系的创立,演唱的内容十分考究,其乐工演唱的歌曲,是贵

族根据民间曲调而配词的,内容有:宴饮、祝颂、爱情、婚姻、旅途生活、劳动生活等,同时也有宣扬封建礼教的。

为了满足贵族统治者的需求,对当时音乐文化中民歌进行大量收集整理工作,使得民歌的语言得到进一步锤炼,内容描写更为细致,歌唱形式更加多样化(已有乐器伴奏的独唱、合唱)。

春秋时期,孔子编成了中国历史上第一部诗歌入乐总集——《诗经》,并为之谱曲。《诗经》歌曲可分为三类:(1)《风》,主要收集从西周初(约公元前1066年)到春秋中叶(约公元前570年)近500年间15国的民歌作品;(2)《雅》,主要是指贵族文人在学习民间歌曲之后,为了表达歌颂人民、揭露统治阶层而创作的作品;(3)《颂》,是当时王者祭祖先所用的乐歌。其中《风》被后人奉为《诗经》的经典,它以通俗易懂、清新流畅的风格广泛流传于宫廷和民间。

战国时期伟大的爱国诗人屈原(公元前340~公元前278年),对南方民歌曾进行收集整理。当时楚国的《九歌》,就是一部经屈原系统整理的大型声乐作品。

春秋战国时期,是古代声乐艺术非常普及、发展的时期,歌唱已成为人们日常生活中不可缺少的部分。人们在舂米时唱歌,在街巷里也唱歌,如此频繁地唱歌,以至使乡里有丧事时,都需作明文规定,方能使歌声停止。这期间,涌现了一些杰出的民间歌唱家,如韩国的韩娥、秦国的秦青等,她们都在歌唱方面给后人留下了美好的传说。

随着声乐艺术的普及和发展,当时已有私人之间声乐技能的传授与教学,也产生了一些声乐演唱和教学理论。《乐记·师乙篇》中有这样的记载:“故歌者,上如抗,下如坠;曲如折,止如槁木;倨中矩,勾中钩;累累乎端如贯珠。”从这里可以证实:当时对歌唱技术要求已有一定标准。另外,关于学唱的准则及怎样根据自己的性格选择适宜演唱的歌曲,也相继有了论点。《韩非子·外储说》中对声乐教学如何选择歌唱人才有这样的论述:“夫教歌者,使呼而诎之。其声及清微者,乃教之。一曰,教歌者先揆以法;疾呼中宫,徐呼中徵。疾不中宫,徐不中徵,不可谓教。”

隋唐时期,社会经济高度繁荣,音乐文化进入辉煌发展阶段。歌唱方面涌现出许多人才。文献记载的有:许和子(永新)、李龟年、李鹤年、李郎子、张红红、念奴、田顺郎、李贞信、陈不谦、罗宠、陈彦婵、高玲珑、郭婉、耍娘、孟才人、樊素、虞姁、任智方及他的四个女儿。许和子是唐代宫廷女歌手,歌技极好,善歌且能变声,唐玄宗称其歌唱“值千金”。唐代段安节在《乐府杂录》中指出:“善歌者必先调其气,氤氲自脐间出,至喉乃噫其词,即分抗坠之音。既得其术,即可致遏云响谷之妙也。”无论是关于演唱的传说,还是音乐理论家的评述,都可以认为是当时已从歌唱经验中总结出发声的基本规律,并建立了一些歌唱理论。文献对任智方的几个女儿的歌唱风格有这样的记述:“二姑子善于运用声音,深刻地表达凄凉、委婉的情调,她的声音含蓄、饱满;三姑子的态度非常自然,她那轻松闲雅的样子,给人以毫不紧张的感觉;四姑子的歌唱声音,结实而又圆润,在她轻声歌唱的时候,她的声音是虚虚的、静静的,好像是从天空远处传来。”这样栩栩如生的描绘,不难想象,当时声乐演唱的鉴赏水平已相当之高。就歌唱而言,此时已从美学的角度来分析看待它的艺术本身。

隋唐时代,中国是世界经济文化最发达的国家,成为亚洲音乐文化的交流中心。

唐代以后,国家音乐机构更加完善,由于重视音乐创作与培养人才,许多艺术价值极高的音乐、歌舞品种相继问世,如:唐大曲(唐朝)、杂剧、诸宫调(宋代)、南曲(元代)、昆曲(明代)、京剧(清代)等。而在中国声乐发展史上,最瞩目的歌唱技术研究成果《唱论》就诞生在元代,这是一部对后来歌唱事业具有指导价值的理论学说。因此,关于歌唱方面所涉及的种种问题,从《唱论》中都能寻觅到真谛。如:在演唱时,要求“字真”,强调咬字;发声时遵循“声要圆熟,腔要彻满”的原则,歌唱呼吸却主张按照歌唱的风格掌握气息方法。

3. 近现代时期

清末时期,社会制度面临变革,封建势力逐渐溃解,民众开始受资本主义思潮影响。这个特殊阶段产生出许多优秀的民歌作品,它以深刻的思想内容,自由的音乐形式,表现出了当时民歌的个性与风格,尤其是叙事性长篇歌谣给当时民歌增添了新的体裁形式。《嘎达梅林》、《蓝花花》流传至今,充分表明这个时期声乐作品的价值所在。

在军阀混战、日本入侵、频频内战时期,国家处于危难关头,民歌声乐艺术没有得到健康发展,特别在民歌的挖掘收集、整理研究方面遭受重大的损失。但是,从另一方面看,由于当时外来西方音乐文化的影响,西欧传统作曲法、歌唱法的经验,对于创作及演唱的发展都起到了积极的促进作用。特别是留学归国的优秀作曲家在這一时期所创作的声乐作品,显示出多样化的层次:其一,表现当时知识分子心态面貌的高雅情调声乐作品,创作演唱手法考究,作品严谨精致,演唱上结合西方发声技术方法。代表人物有:沈心工、李叔同、赵元任、青主、黄自、周淑安、应尚能、黄友葵、喻宜萱、郎毓秀、周小燕等。这些音乐家并不因其受西方音乐教育影响,而忽视对中国民族音乐的建设发展,他(她)们始终坚持奉行“洋为中用”的艺术原则。例如:近代音乐先驱沈心工创作的《缠足苦》就取民歌《孟姜女小调》为素材;近代音乐启蒙者李叔同编配的《祖国歌》采用传统曲调《老六板》填配,具有浓厚的民族风格;赵元任的《教我如何不想他》,创造性地从音韵学和戏曲中吸取营养,使这首声乐作品既富有京剧腔调音韵,又具有鲜明的传统口语化民族音乐色泽。赵元任作为借鉴西方技术表现中国音乐的音乐家,其思想基础首先是建立在开拓发展本民族音乐文化之上的,他不仅是中国艺术歌曲创作的典范,也是中国声乐艺术发展道路上不可忽视的坚持科学性、民族性为一体的代表人物。其二,是一批充满政治活力,支持革命运动,揭露黑暗社会,为劳动人民呐喊的作曲家和歌唱家,主要代表人物有:聂耳、冼星海、麦新、马可、安波、李波、王昆、郭兰英等。聂耳在20世纪30年代就以民族音乐作为创作基本素材,创作了《大路歌》、《开路先锋》、《新女性》、《码头工人歌》、《卖报歌》、《铁蹄下的歌女》、《义勇军进行曲》等鼓舞人民斗志、富有英雄主义气概的歌曲;冼星海在延安革命根据地积极搜集记录当地民族民间音乐,并深入研究分析中国民族音乐的特点,在短短的时间内就接连创作了《军民进行曲》、《生产大合唱》、《黄河大合唱》、《九一八大合唱》等反映中国人民的斗争生活、具有鲜明的民族风格、深受群众喜爱的优秀作品;李波在1943年首演的

《拥军花鼓》、《兄妹开荒》，以质朴的风格，豪放嘹亮的声音形象给人们留下了回味无穷的乡音；王昆于1945年首演的《白毛女》揭开了我国新歌剧创作第一幕，她立足于民间的唱法，借鉴美声唱法精华发展自身，用明朗的音色、朴实的情韵、细腻的处理，赢得了人民的喜爱；郭兰英以传统的戏曲唱法为根基，把戏曲表演融于歌剧表演和歌唱艺术之中，不仅在《白毛女》、《小二黑结婚》、《刘胡兰》等新歌剧中担任主角，而且经她演唱的《南泥湾》等富有民族特色的民族民间歌曲，也得到广泛传播。其三，主要是以表现平常人、小事物、小曲调著称的作曲家黎锦晖为代表的音乐工作者。黎锦晖本人十分偏爱民间音乐，无论是进行儿歌创作，还是艺术歌曲创作，他非常重视吸收民族民间音调。由他主编的《民间采风录》就是一本以声乐曲为主的曲集。黎锦晖致力于挖掘推广民间音乐，重视民族音乐的普及，这种精神是值得肯定和称赞的。

新中国成立后，民族声乐发展逐渐走上正轨。在国家文化部门及教育部门的重视关怀下，相继成立了表演民族音乐的歌舞乐团，培养民族声乐人才的音乐院校，研究声乐艺术的专门机构。声乐艺术发展第一次巅峰是出现在20世纪50年代末期至60年代中期。当时声乐学术气氛异常活跃，通过“土洋”唱派的争论，归结出“继承传统民族声乐文化，借鉴西方传统唱法之长”的基本原则。由此，在音乐学院增设了民间说唱课、戏曲课。学习西欧传统唱法的人也开始重视本民族的语言与风格特点。从事民族唱法者也潜心研究探索美声唱法的科学理论。他们把发声、呼吸、共鸣方面的技术，努力融进自己的歌唱风格之中。新歌剧兴起后，进入歌剧的繁荣时代。作曲家们又创作了以《江姐》、《洪湖赤卫队》、《刘胡兰》、《红霞》等为代表作的歌剧。当第二次声乐艺术的繁荣到来时，已到了20世纪70年代末。由于改革开放政策的实施，在中国舞台上，国内声乐专家已能够欣赏到国际一流歌唱家的演出，特别是被邀请到国内讲学的声乐大师，对中国声乐发展起到了“画龙点睛”的作用，如：意大利著名歌唱家、歌剧大师吉诺·贝基来华四次讲学，教学效果良好，使国内学者及研究民歌唱法的同仁得到启迪。随着声乐教学水平不断提高，自20世纪80年代初，我国一大批青年歌唱家在国际国内声乐比赛中获奖。进入20世纪90年代，更多的学者、专家潜心研究民族声乐的表演及教学，在继承发扬传统戏曲、曲艺、民歌演唱基础上，积极吸收美声唱法的科学发声技术，突出民族个性，丰富唱腔韵味。这期间，国内许多从事民族声乐演唱的青年歌唱家，都具备了较强的歌唱技术功底，女声甚至能演唱难度较大的花腔技巧声乐作品。总之，20世纪90年代的民族声乐，已基本形成一个系统完善的艺术体系。

二、欧洲歌剧与美声唱法发展概略

1. 歌剧是美声唱法的摇篮

16世纪前，欧洲歌唱艺术由于受到复调音乐体裁的影响，演唱形式局限于多声部合唱，其主要缺陷是：缺乏鲜明的人物个性和情节发展中尖锐的矛盾冲突。

文艺复兴之后，当时的政治思想、经济形式促进了文化领域的变革。这时，在意大利佛罗伦萨诞生了歌剧演唱艺术，独唱形式从音乐复合体中脱颖而出。歌剧作为一种

新的艺术形式而崛起,首先要归功于佛罗伦萨的进步人文主义思想家及音乐家,他们是歌剧的第一批楷模。第一部歌剧《达芙妮》就是出自佛罗伦萨作曲家、演唱家小组成员培里(作曲)、里努契尼(作词)之手。这部歌剧是根据希腊神话题材而创作,描写希腊神话中的山林水泽女神,为躲开阿波罗求爱,化为桂树遁去的故事。首次上演是在佛罗伦萨一位叫巴尔蒂的伯爵家中。据传,这部戏引起了佛罗伦萨城的轰动。第二部歌剧《犹丽狄茜》仍由佛罗伦萨作曲家、演唱家小组成员卡契尼(作曲)、里努契尼(作词)创作完成。歌剧题材写的仍是希腊神话故事,描写俄尔甫斯与犹丽狄茜生离死别的爱情传说。由于这两部歌剧的产生,从而确立了宣叙调、咏叹调两种声乐演唱形式。

新的演唱形式确立以后,歌唱艺术逐渐变得丰富起来;歌剧创作中更加突出主旋律,独唱形式在歌剧表演中,努力刻画人物形象、渲染剧情气氛、突出主题思想,从而取得了合唱所不能替代的艺术效果。此时,歌剧作曲家们为了充分发挥歌唱家的艺术潜力,开始为剧中主要人物创作难度较大的唱段,其作品的特征主要表现在音域不断增宽,篇幅逐渐加大。由于当时演出大多在露天场所,歌唱家们开始追求声音的共鸣效果。因此,古老的歌唱方式已不能胜任新作品的演唱要求。当即,佛罗伦萨作曲家、歌唱家成员决定把歌剧中声乐作品的演唱问题放在重要位置进行研究。

他们首先抛弃了旧的童声、假声演唱方法,确立了男声男唱、女声女唱的角色观念。强调在人声自然基础上发展歌唱技术。为了人声在剧场的音响共鸣效果,歌唱表演有了一个准则,即:(1)坚强有力的呼吸,(2)清晰的语言读白,(3)丰满的音质色泽,(4)宏亮的共鸣音量。其实,这种华丽、优美、连贯、圆润的歌声,就是现今被我们称之为极富有感染力、焕发着高雅、庄重艺术风韵的美声唱法。

歌剧是文艺复兴时期的产物,而美声唱法又诞生在歌剧的摇篮里。因此,在美声唱法发展的历程中,是歌剧创作决定和主宰了后来的美声唱法的发展命运。17世纪,意大利歌剧大师蒙特威尔第(1567—1643)在这种新兴的歌剧艺术形式中做出了巨大的努力。他的《阿丽安娜》(Arianna)因其音乐表现极富有戏剧性而获得成功。而当地的歌剧新作《奥菲欧》(orfeo)问世后,进一步巩固了歌剧表演艺术的地位。这里值得一提的是:蒙特威尔第在器乐的处理上独具匠心。他用弦乐器的震音奏法、以及乐队伴奏来烘托主旋律的气氛,使得宣叙调、咏叹调的唱段极富有生机,演唱者的表演才得以完美地发挥。应该说,这一时期的歌唱家已真正懂得怎样去表现人物的心理特征,以及如何把握人物的艺术个性。这种刻画人物的现实主义方法与当时意大利社会民主力量的美学观念很投合,而城邦小国的资产阶级也喜欢蒙特威尔第的这种创新手法。因此,无论是歌剧本身还是歌唱家、演奏家都在这种特定的历史条件下得到全社会的爱戴。美声唱法也至此进入初级发展阶段。这时的歌剧已大量运用美声唱法来表现宣叙调、咏叹调的唱段,合唱及管弦乐仍处于较次要的位置。

17世纪上半叶,威尼斯、罗马相继成立歌剧艺术中心,到17世纪末,歌剧的中心转向那波里。那波里歌剧流派的作曲家亚历山德罗·斯卡拉蒂(1660~1723),为了更现实的表现作品,他对歌唱性的宣叙调风格加以发展,并创立了完整的咏叹调和美声艺术。他在歌剧音乐中使用“间奏”,这种加在声乐曲前面、中部、尾部的小段器乐演奏部

分的音乐形式,体现了当时以声乐旋律为主、伴奏为辅的歌剧特征。那波里歌剧学派当时在欧洲声乐界影响颇深,其主要原因是:斯卡拉蒂运用丰富的民歌素材创作优美的歌剧音乐博得了人们欢迎。而且它为那波里喜歌剧的诞生和发展奠定了良好的基础。所以,说斯卡拉蒂是一位意大利式的歌剧创立者,毫不过分。

继斯卡拉蒂后,一些作家不再重视戏剧的内在表现意义,美声唱法开始侧重于人声技巧的炫耀。古斯塔夫·科贝在他的西洋歌剧故事全集中写道:“这些作曲家过分地阿谀歌唱家们,为满足登台献技的人们的虚荣心而不惜牺牲戏剧的真实性和表现的深刻性。这样的歌剧简直太像一套供歌唱家们炫示技巧的声乐曲了。”P·车尔尼在《欧洲歌剧发展史》一文也写道:“这种艺术很快就变成为美声而美声,不再为刻画歌剧人物的感情世界服务了。”¹⁷世纪产生的阉人歌唱家们就是歌剧演唱技术变态发展的典型解释者。他们凭着生理改造后的歌喉,以儿童柔美银铃般的音质,借助于男人健壮的体魄,唱出了正常人无法媲美的歌声。这批阉人歌唱家开始背离歌剧唱段的内涵,讲究表面的浮夸装饰,从歌唱艺术内在表现转向玩弄声音的技巧,其演唱水平(包括超高音、纯亮假声、快速走句、花腔装饰音等)到了歌唱巅峰境界。当时的阉人歌唱家在美声发展史中被后世誉为美声学派的先驱者和美声“黄金时代”的骄子。由于唱法技巧的优势,他们的演唱方法延续了近两个世纪之久。这期间,著名阉人歌手有:托西(1664~1727)、贝尔纳基(1685~1756)、吉齐(1680~1758)、卡法雷利(1710~1780)、法里内利(1705~1782)。

2. 歌剧推进了美声唱法的发展

不可否认,在歌剧及美声的发展过程中,不能排除这段美声纯技巧非“美声”的歌唱发展史。至今看来,歌剧的发展呈一种螺旋式的轨迹,表明了艺术本身需要不断探索前进。其实,当时驱使阉人歌手炫耀空洞的歌唱技术不仅仅是作曲家对演唱者的一种迎合心理造成的,关键问题是:当时自然嗓音技术发展及演唱的方法不够成熟,使得阉人唱法炫耀之风空前盛行。

歌剧作曲家格鲁克(1714~1787),早年曾经写作过一些浮华的意大利歌剧,但中年过后,接近50岁时创作的《奥菲欧与犹丽狄茜》,改变了他的创作风格。为防止歌剧再度衰退,格鲁克把创作与歌唱者的关系调整到一个适当均衡的地步。他要求歌剧所表现的音乐一定要忠实于剧中的思想内容,不能违反剧中情节。关于歌剧的演唱,格鲁克曾这样说:“音乐的真正使命在于辅助诗词,加强情绪的表现,并增加剧情的趣味,并不是以悦耳的表现装饰和人声巧妙的表演来打扰或减弱剧情。”受格鲁克歌剧创作思维的影响,人们对歌剧的审美观念也发生了转变。由阉人充当剧中主角人物逐渐不能适应新的演唱要求,男扮女装的表演方式随之被否定,自然的男女声迅速回到歌剧舞台。这时的男歌手们已熟练运用“关闭”的唱法解决高音区,人们至此可以欣赏到辉煌、嘹亮的阳刚之声,阉人唱法从此也退出歌剧舞台。

歌剧形式在此出现转折后,创作及演唱风格又恢复到重视歌剧作品内容的表现和演唱技巧为情节发展服务的轨迹上来。尤其在歌剧大师创作出大批成功之作后,除了

涌现出成批歌剧演唱人才外,创作形势更是繁荣。例如:18世纪歌剧大师莫扎特,他就以取材新颖独特,贴近时代的现实风格,成熟运用多样的音乐表现形式,明朗幽默地写出了表现人生意义的佳作。他的艺术举措后来被人们称之为歌剧历史上的第一人。巴克尔曾说过:“在莫扎特的音乐里,我们感觉到一个心地温厚而喜欢大声谈笑的艺术家的气息。”他创作的《费加罗的婚礼》与《唐·璜》等喜剧作品,充分显示了莫扎特的幽默风格。莫扎特的歌剧创作天赋应该说在表现力方面超过了格鲁克。在他所创作的歌剧里,人声的演唱部分写得更为感人,热情豪放,得到全世界歌唱家的偏爱。至今,莫扎特创作的许多歌剧咏叹调唱段仍被列为声乐大赛曲目;作为美声唱法声乐教学的作品来源,莫扎特的许多唱段,都被誉为必唱精品。

19世纪相继涌现出罗西尼、贝利尼、多尼采蒂等歌剧大师。他们以严谨的艺术态度使正歌剧及喜歌剧进一步发展起来,那种与咏叹调、宣叙调毫无意义的附加乐段这时已被禁止演唱。他们提倡尊重作者的良好风尚,即使是华彩乐段,也必须按谱并切合音乐内容来演唱,歌唱家以自我意识肆意篡改作品的行为受到嘲弄和指责。19世纪美声唱法在艺术表现上更具高超的技巧,这时歌剧音乐趋于成熟阶段,旋律优美连贯,节奏灵活多变,快速走句增加。一般作品音域都较宽,声音要求既饱满有力,又富有弹性。罗西尼的《塞维利亚理发师》中“美妙的声音”唱段充分表现了上述特征,它作为衡量女声歌唱水准的作品之一,后来引起声乐专家的高度重视,并把这个唱段作为考验女中音声部演唱难度的“试金石”。贝利尼的《梦游女》、《诺尔玛》、《清教徒》,多尼采蒂的《爱的甘醇》、《拉美莫尔的露契亚》、《唐·帕斯夸勒》等作品,在这个时期及后来,都为美声发展走向辉煌,奠定了良好基础。

科贝对另一个为美声唱法做出贡献的歌剧创作大师威尔第是这样评价的:“威尔第可以说是意大利最伟大的歌剧作家,以他的业绩与贝利尼和多尼采蒂相比,实有显然的区别,两位前辈作家在达到一定的高度后,就不能向前;贝利尼后来的作品比不上《梦游女》,多尼采蒂再也作不出可以与《拉美莫尔的露契亚》相比的作品。但威尔第就不同了。《厄尔南尼》(Ernani)虽然很成功,七年后,他的《黎哥莱脱》(Rigoletto)在歌剧的表现以及运用合唱、重唱的技巧方面,显示出更为惊人的进步。继《黎哥莱脱》成功后的这一时期的作品还有《游吟诗人》(Il Troubadour)和《茶花女》(La Traviata)。在这位作曲家五十八岁的时候,发表了《阿依达》(Aida),而为意大利歌剧开一新纪元。”威尔第的歌剧具有非常强烈的震撼力,在刻画人物性格,揭示人物内心世界方面更高人一筹。他所作的唱段旋律令人赏心悦目,甜美动听。因此说,是作曲家的创作激发了人们的歌唱欲望,造就了歌唱人才,推进了美声唱法的不断进步。

意大利歌剧在19世纪前一直被世人瞩目,但随着德国、法国歌剧的兴起,出现了宏伟的大歌剧形式,歌剧发展的视野变得更为广阔。德国作曲家瓦格纳以雄伟壮丽的场面,声势浩大的规模显示出一种新颖的歌剧风格。由于他的配器精良要使声音穿过庞大的乐队,需要足够气息与浓重的声音,使得歌唱家们要有非凡的演唱功底才能演唱他的作品。一些歌唱家在歌唱能力上得到了锻炼,另一部分歌唱家却因失去美声传统风格而被淘汰。这一时期的美声唱法出现了波折,发声技巧的能力与瓦格纳的作品

演唱风格产生抗衡。有人称这一现象为美声唱法的衰落阶段。其实,辩证地看待这个历史问题,实际上是美声唱法发展的又一次挑战,是瓦格纳为美声再上台阶设置的新的 高度,从进步意义上讲,他对美声唱法的发展起到一定的推动作用。

19世纪下半叶,富有诗意的浪漫主义音乐风靡起来,以德国学派为主的代表人物如舒伯特、舒曼、勃拉姆斯等人,创作了大批量的抒情歌曲,这种体裁后定格为艺术歌曲。由于艺术歌曲以传达诗意为主要内涵,因此它的演唱风格与歌剧中的美声唱法有所区别。它的声音柔润流畅,语言抑扬顿挫,注重技巧、讲究音色、作品表现力尤为细腻、精致。而在运用半声、轻声、假声、虚声、轻重对比、强弱控制处理上,更是独树一帜。

继威尔第、瓦格纳之后,又出现了比才、普契尼等伟大的作曲家,歌剧创作到了鼎盛时期。回顾文艺复兴、巴洛克、古典派、浪漫派的历史时代,纵观19世纪的声乐发展史,不难看出,歌剧作曲家既统治了歌剧艺术形式,又推进了包括歌剧演唱在内的音乐艺术形式的发展。可以说,是歌剧作品的丰硕成果,养育了一代代杰出的歌唱家。歌剧创作与美声唱法是一个唇齿相依、血脉相通的艺术整体,20世纪美声发展能有辉煌的成就,理所当然离不开19世纪歌剧大师们打下的坚实基础。

进入20世纪后,科学技术深入到声乐艺术领域。1955年在加西尔亚发明设计的观看喉头的双面镜基础上,生产出真正的喉镜检查仪器设备,并在声乐界与医学界产生了影响。由于生理解剖学、声学、美学、语言学、心理学全方位知识信息的介入,美声唱法的研究工作变得极为丰富多彩。人们对美声唱法的看法,从一个直观印象转向较复杂有科学依据的总体认识上来,至此,声乐理论的研究工作呈现出繁荣的景象。声乐学派也以各自的学说观点定位,比如:兰培尔蒂的传统唱法、加西尔亚的“声门冲击”学说、杜普雷的“遮盖”技法、雷斯克的“面罩”理论等,都已从经验主义的一般总结上过渡到较高的理论研究课题。这时一些关于歌唱方面的论著陆续出版,为美声唱法的传播起到了良好的作用。在20世纪,人们还可以通过X光电影和X射线照片了解到歌唱在人体内部发声活动的位置情况。声谱仪的发明使歌唱者的音质得到了科学的解释。20世纪还发明了录音、录像设备,使诞生在这个时代的优秀歌唱大师们,把他们的经典之作记录下来,传给后世。东方人之所以知道卡鲁索这个名字,其一是因为他是世界上第一个录有唱片的歌唱家,其二是从他那刚劲宏亮、柔润甜美的歌声里,让更多的人了解到什么是完美的呼吸控制,什么是具有感染力的声音与共鸣,什么是真挚感情的表现,等等。总之,有了科学技术手段,无论是教学、演出,还是学术研究都有了明显进步和提高。

应该说,20世纪美声发展最突出的方面就是涌现了大批技艺高超的歌唱人才,各声部的代表人物有:

男高音——卡鲁索(意大利)、吉里(意大利)、斯基帕(意大利)、毕约林(瑞典)、莫纳科(意大利)、科莱里(意大利)、贝尔贡济(意大利)、盖达(瑞典)、迪·斯岱法诺(意大利)、麦克莱肯(美国)、维克斯(加拿大)、帕瓦罗蒂(意大利)、多明戈(西班牙)、卡雷拉斯(西班牙)等。

女高音——加里·库契(意大利)、卡拉斯(希腊)、尼尔森(瑞典)、苔巴尔迪(意大

利)、德·洛斯安赫莱斯(西班牙)、维谢尼甫斯卡娅(俄罗斯)、萨瑟兰(澳大利亚)、普莱斯(美国)、西尔斯(美国)、卡伐耶(西班牙)、莫福(意大利)、斯科托(意大利)、费雷妮(意大利)等。

女中音——库勒·苏姆(埃及)、费里尔(英国)、霍恩(美国)、贝尔干扎(西班牙)、奥勃拉兹卓娃(俄罗斯)等。

男中音——鲁福(意大利)、瓦伦(美国)、戈比(意大利)、梅里尔(美国)、菲舍尔·迪斯科(德国)、卡普契尔里(意大利)等。

男低音——夏里亚宾(俄罗斯)、基普尼斯(俄罗斯)、罗伯逊(美国)、赫里斯托夫(保加利亚)、西艾皮(意大利)、盖马洛夫(保加利亚)等。

这些大师们是歌剧艺术最具权威的诠释人,亦是美声唱法演唱风格的一代榜样。从他们那“流畅、圆润、宏亮、奔放、深沉、宽厚、丰满、挺拔、粗犷、精致、细腻、清醇、甘美、纯净、清脆、晶莹、匀称、亲切”的歌喉里,人们领略到风格纯正、品味高雅、感情真挚、栩栩如生的音乐形象,并从中获得了美声唱法精良艺术的真谛。

第二节 歌唱的器官

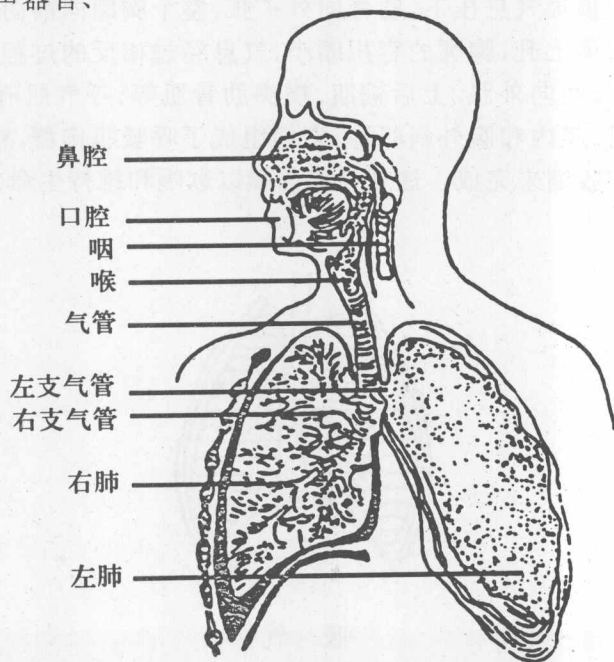
学习声乐,首先应该了解歌唱的器官与发声的原理,只有对人声的生理特点、发声规律有一定的认识,才能建立正确的声音概念,掌握科学的发声方法。

一、歌唱的发声器官

歌唱的发声器官由呼吸器官、发声器官、共鸣器官和咬字吐字器官组成。

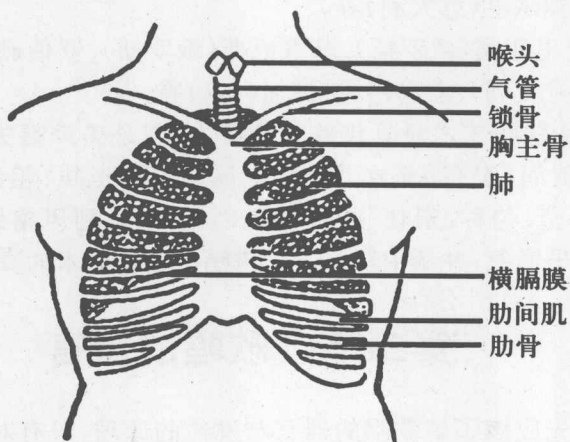
1. 呼吸器官

呼吸器官包括鼻、口、咽、喉、气管、支气管和肺、横膈膜等。



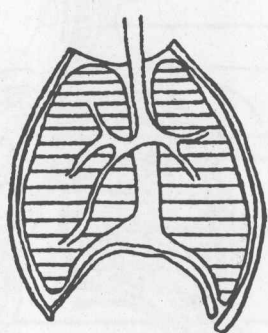
呼吸器官

人的躯干由脊椎骨支撑着,前胸有一块扁平的胸骨和十二对肋骨,上七对肋骨称为真肋,借助软骨直接与胸主骨侧缘相连,下五对不直接达于胸主骨的叫做假肋,它们同锁骨、肩胛骨构成一个上小下大的圆筒形。心、肺、膈就在这个胸腔里。膈是一块紧贴在肺的下端的肌肉,它像倒扣着的碗,中心厚、边缘薄、富有弹性,这就是我们歌唱发声时常用到的横膈膜。

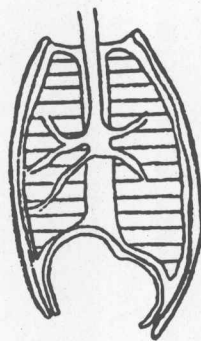


呼吸时横膈膜的位置

横膈膜将胸腔与腹腔分隔为上下两部。吸气时,当气息从鼻、口吸入,经过咽、喉、气管、支气管等,分布到左右肺叶的肺气泡之中,使肺部充满了气息,其下面的横膈膜圆顶被气息压下,肋骨向外扩张,整个胸廓向前向上升起;呼气时,肋间肌放松,横膈膜圆顶上升,胸廓的容积缩小,气息经过相反的过程从口、鼻呼出。主要的吸气肌有横膈膜、肋向外肌、上后锯肌、横突肋骨肌等;呼气肌有肋间内肌、后锯肌、胸横肌以及腹直肌、腹内和腹外斜肌等,它们组成了呼吸肌肉群,整个呼吸运动依靠呼吸肌肉群的扩张和收缩来完成。这就是我们赖以歌唱和维持生命的呼吸运动。



吸 气



呼 气

2. 发声器官

发声器官主要由喉头和声带两部分组成。当气息由气管呼出时,两片声带相互靠拢,喉头向下挡气,气流通过声门,使声带振动而发声,所以喉头和声带是发声的音源。

喉头 喉头位于颈前正中,即在第4—6颈椎体的前方,它上连舌骨,下接气管,主要由五块较大的软骨构成。

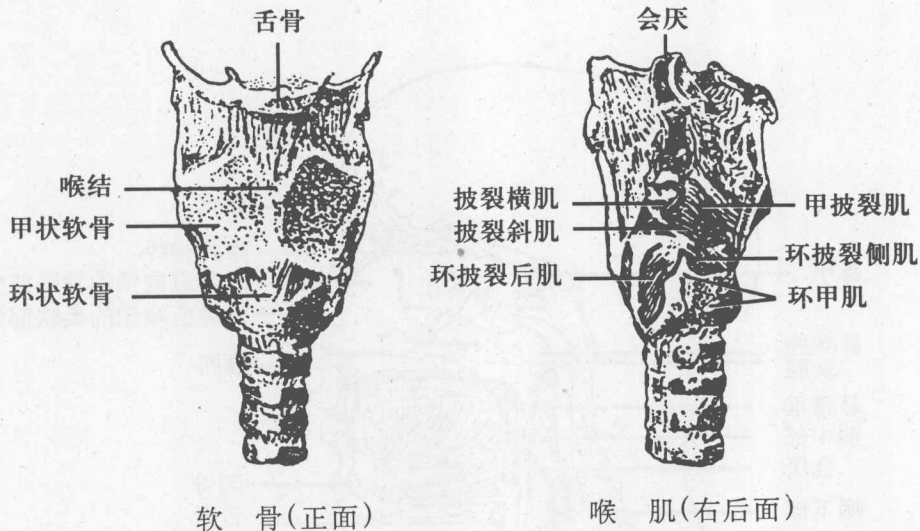
会厌软骨 —— 位于喉头的上端,其形状扁平如叶状,由韧带连于甲状软骨内的中线部,上部游离,能使咽喉部形成共鸣管。在歌唱时,它的扩张度和卷曲程度对歌声起重要作用。

甲状软骨 —— 喉部最大的一块软骨,由左右对称的两块方形板连结而成。两板的前缘在颈部分成一个向前突出的尖角,称为喉结。由于生理原因,成年男性的喉结特别显著,而女性的喉结不明显。

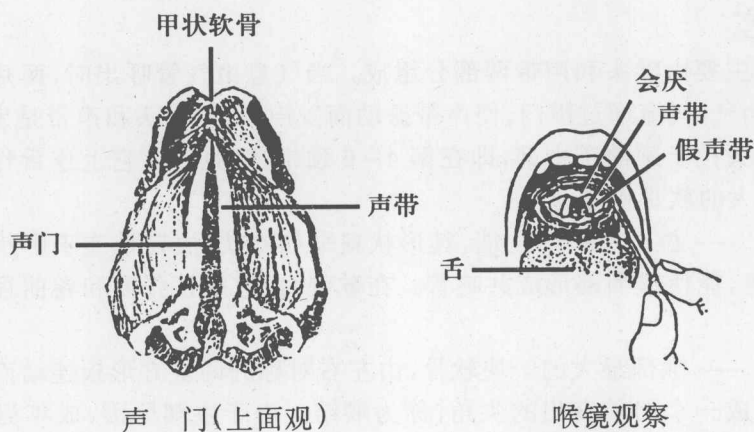
环状软骨 —— 形如指环,位于第6颈椎的前方,甲状软骨之下。它下接气管,前部狭窄呈弓形,后部宽阔作板状。板上缘有与勺状软骨相接的关节面,两侧有接甲状软骨下角的关节面,对支持喉腔有重要作用。

勺状软骨 —— 又名披裂软骨,是一对对称的软骨。呈三面锥体形,尖向上、底向下,与环状软骨上缘形成关节,自底向前形成声带突,向外后侧形成肌突,其滑动旋转能使声带张开、闭合。

舌骨 —— 在舌下方,形状呈蹄铁状。它虽不属喉头的软骨,但它的位置、活动状态能影响歌唱的质量。



声带 声带位于喉头中间,是两片对称而富有弹性的韧带。它分左右两条,呈前后走向附于前面的甲状软骨和后面的勺状软骨之间。两声带中间呈三角形空隙,称声门。当气流通过声门时,由于各种披裂肌的收缩和放松,调整声带的长度、厚度和张力,从而发出高、低、强、弱不同的声音来。



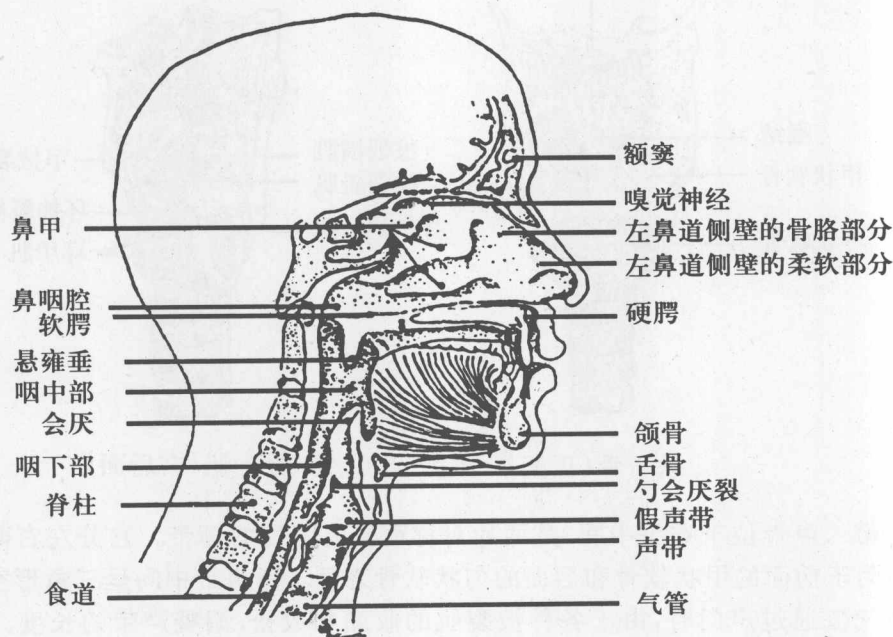
3. 共鸣器官

在声乐学习中,人们把通常的共鸣器官分为头腔、口腔和胸腔三个部分。这些共鸣腔体能使声带发出的声音变得圆润悦耳、丰满动听并具穿透力。

头腔共鸣 指鼻腔、鼻咽腔、鼻窦、额窦、蝶窦等,这些部位各有固定的空隙,是不变共鸣腔。

口腔共鸣 指口腔、咽腔、喉腔,口腔能张大能收小,咽腔的肌肉能收缩能放松,喉头位置能上能下,容积的大小也随之变化,这些是可变共鸣腔。

胸腔共鸣 指气管和胸腔,这是固定的腔体,不可随意变化,是不变共鸣腔。



头腔和口腔共鸣器官