

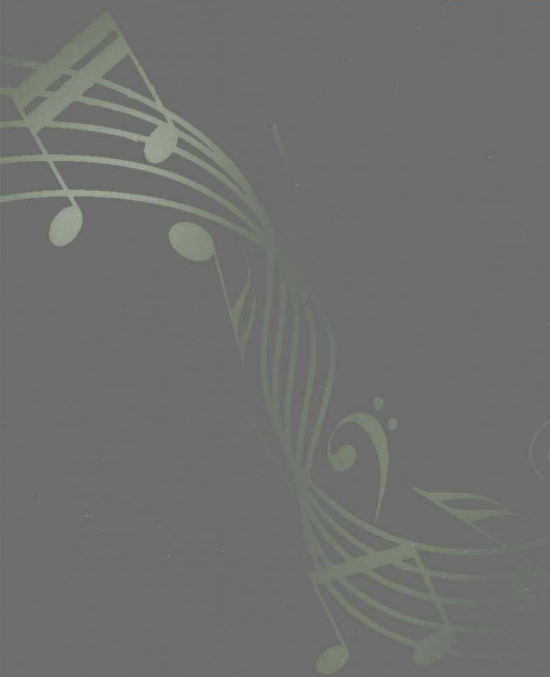
21世纪

普通高等学校音乐学规划教材

中国艺术歌曲教程

Zhongguo
Yishu Gegu Jiaocheng

蒲涛 党劲 主编



21世纪

普通高等学校音乐学规划教材

中国艺术歌曲教程

Zhongguo
Yishu Gegu Jiaocheng

蒲涛 党劲 主编



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

中国·广州

图书在版编目 (CIP) 数据

中国艺术歌曲教程 / 蒲涛, 党劲主编. — 广州: 暨南大学出版社, 2011.9
(21世纪普通高等学校音乐学规划教材)
ISBN 978-7-81135-985-5

I. ①中… II. ①蒲…②党… III. ①艺术歌曲—中国—高等学校—教材 IV. ①J614

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第185605号

出版发行: 暨南大学出版社

地 址: 中国广州暨南大学
电 话: 总编室 (8620) 85221601
营销部 (8620) 85225284 85228291 85228292 (邮购)
传 真: (8620) 85221583 (办公室) 85223774 (营销部)
邮 编: 510630
网 址: <http://www.jnupress.com> <http://press.jnu.edu.cn>

排 版: 广东骏纬文化发展有限公司
印 刷: 湛江日报社印刷厂

开 本: 889mm × 1240mm 1/16
印 张: 22.25
字 数: 700千
版 次: 2011年9月第1版
印 次: 2011年9月第1次
印 数: 1—3000册

定 价: 56.00元

(暨大版图书如有印装质量问题, 请与出版社总编室联系调换)

21世纪普通高等学校音乐学规划教材编委会

主 任 王大燕
副 主 任 平黎明 王大立 王朝霞 张 力 范晓君 吴华山 孙家国
李 彦 蒲 涛 关继文 李淑珍 刘元平 刘润泉 吴晓明
黄莉丽 马岩峰 党 劲

编委会成员 (按姓氏笔画排序)

马 可 马岩峰 王晨辉 王大立 王大燕 王 梅 王珊铭
王朝霞 平黎明 叶朝晖 吕志杰 刘福瑞 刘润泉 刘黎明
刘雪萍 刘元平 关继文 江春玲 孙家国 杜 刚 李淑珍
李 彦 吴华山 吴晓明 张 贵 张 力 张少飞 张永全
范晓君 胡 霞 胡振邦 党 劲 徐 杰 黄莉丽 靳 璞
蒲 涛

中国艺术歌曲教程编委会

主 编 蒲 涛 党 劲

副 主 编 李淑珍 刘黎明 马 可

编委会成员 (按姓氏笔画排序)

马 可	王阿力	王晨辉	王珊铭	毛翠屏	吕志杰	刘福瑞
刘黎明	刘 洋	江春玲	李淑珍	吴晓明	佘楚妆	张冠宇
张 贵	张 萍	张永全	陈广林	陈伟贤	胡 霞	胡振邦
钟 晖	秦 伟	党 劲	徐钊懿	栾 岚	黄小惠	寇承兰
靳 璞	蒲 涛	蔡炫琴	魏凡俭			

总序

“21世纪普通高等学校音乐学规划教材”——一套适应地方本（专）科院校音乐学专业学生使用的教材将陆续出版。这既体现当前普通高等学校音乐学教学改革与发展的需要，又体现了地方高校音乐教材建设的新方向。

本套教材的编写以教育部2005年颁布的《全国普通高等教育音乐学（教师教育）本科专业课程指导方案》、2006年11月颁布的《全国普通高等学校音乐学（教师教育）本科必修课程教学指导纲要》为指南，以2001年教育部颁布的《全日制义务教育音乐课程标准（实验稿）》、《普通高中音乐课程标准（实验稿）》为主要理论依据，在教学研究的基础上，科学地构建了地方高校音乐学专业课程教材体系。教材编写成员均是长期工作在各门课程教学第一线的专家学者，他们具有坚实的学科背景与丰富的教学经验，能最大限度地解决现行教材中存在的诸多与地方高校教学不相适应的问题，突出了音乐教育的全面发展性、综合性、创新性、专业性、基础性、适用性，从而达到协助地方高校培养应用型人才的教育目的。

本套教材与以往同类教材相比，更加注重课程内容的整合，重视音乐文化、民族文化和多元文化知识的关联；更加注重基础理论的学习，重视基础知识和基本技能的传授方法的探讨；更加注重理论与实践的联系，重视运用音乐知识指导艺术实践活动方法的研究；更加注重对先进教学方法的运用，重视对富有个性特点的教学模式的探讨等。同时，对现行教材中存在的问题，加强了以下几方面的研究：

（1）关照学科知识体系的科学性和系统性，内容上注重知识的融合与渗透。做到在分科的前提下，加强各学科之间的统整与沟通，对于教材中的重复知识和交叉内容进行重点研讨，使课程内容既具有广泛的覆盖面，又具有合理的代表性。

（2）注重基础理论的学习与应用，主动接受当代音乐理论的研究成果，把目光放在学科前沿，时效性强。努力改变基础内容“繁、难、偏、旧”和过于强调“高、精、尖”的现象，减少过于程式化的内容，做到既减轻学生的负担，又拓宽学生的学术视野，使音乐学科知识与相关学科知识成为一个有机的文化整体。

（3）教材内容做到循序渐进，符合学生的身心发展和学习规律，以学习者的水平、需求为出发点，以提高学习者的水平、需求为目的，以音乐学科的审美体系为内在逻辑，保证学生认知结构的完整性和学习过程的有序性。

（4）教材内容加强了实践性环节，理论知识和技能的设置既针对学生实际需要，又注重学生获取新知识的能力、分析和解决问题的能力以及创造能力的培养。教材内容简单、明了、清晰，贴近学生，贴近教学，教材的编撰体现了编写者多年教学活动的成功经验。

（5）教材有计划地增加了中外民族文化艺术的内容，特别是增加了中国的民歌、曲艺、戏曲等艺术形式的内容，以培养学生尊重、热爱本土艺术文化的情感。

（6）加强了理论知识的指导作用，实践活动的设计注重理论联系实际，直接体现在教材体例上，有更强的可操作性，能指导学生的艺术实践。

（7）教材编写的纵向发展层次与横向发展内容（如知识点、技能点等）有机融合，达成了预设性目标，并关注学生学习的全过程，以促进学生能力的可持续性发展。

本套教材是具有创造性和开拓性的选题，是推动我国地方高校音乐学教材建设的重大工程项目，凝聚了编写组的集体智慧。对于教材中存在的一些疏漏和不足，我们诚恳地希望专家和读者多多指正，使其得以完善。本套教材的编写得到了暨南大学出版社的大力支持，我们对编审人员细致入微的工作表示衷心的感谢，感谢他们为全国地方高校音乐教育事业所作出的贡献。

21世纪普通高等学校音乐学规划教材
编委会主任 王大燕

前 言

《中国艺术歌曲教程》是“21世纪普通高等学校音乐学规划教材”的声乐教材之一，在本书作品的选编过程中，主编广泛征求各位副主编及相关编委的意见，对曲目的选择做了精心的筛选和安排。由于容量有限，本书最终只选用了72首曲目，有很多精彩的作品只能待以后续此系列书时再作安排了。本书曲目具有如下鲜明的特点：

第一，浓厚的中国风格。本书选编的声乐作品中，既有原汁原味的地方民歌，也有经过改编和创作的新民族声乐作品。因为民族声乐有着悠久的历史传统和极为深厚的群众基础，近年来的民族歌坛也群芳竞秀，争奇斗艳。歌唱技术的发展促进了歌坛的繁荣，歌曲优美的旋律和鲜明的特色，不但是时代熔炉里冶炼出来的精品，而且是舞台演出和声乐教学的必唱曲目。

第二，强烈的时代气息。本书中有许多作品都是近年来“青歌赛”和“金钟奖”中被优秀歌唱家演唱并获奖的深受广大群众喜爱的歌曲，这些作品脍炙人口，影响广泛，具有较强的艺术感染力和时代性，它们讴歌了时代、讴歌了党、讴歌了祖国和人民，催人奋进，陶冶着人们美好的思想情操，充满了对伟大祖国的深切爱恋之情。

第三，歌曲的广泛性和曲目类型的多样性。本书所选编的曲目既有美声的也有民族的，有高音的也有中音，既兼顾到了不同唱法也兼顾到了不同声部，关注和满足了人们不同的艺术需求。

第四，由于编委会成员都具有几十年的课堂教学和舞台艺术实践的丰富经验，许多作品都是在声乐教学和演唱中直接使用过并被实践证明具有较好的教学和演唱效果。这些作品对声乐技巧的磨练、艺术素质的提高以及音乐感觉的培养等有着十分值得借鉴和学习的价值。

本书选编曲目具有较强的适用性和相当高的思想性、艺术性，涵盖了各个不同时期、不同层次、不同声种的声乐作品，满足了广大群众对歌曲的渴望和需求，既可以作为声乐爱好者和普通人群的收集珍藏，也可以作为专业声乐演员、声乐教师和声乐学生演唱、教学与学习的工具书。本书的出版，为中国歌曲的研究发展、声乐教学的教材规范、声乐美学的追求、舞台表演的探索奠定了坚实的教学、演出基础。

蒲 涛
2011年6月

目 录

总 序	(1)
前 言	(1)

上 编 理论篇

第一章 美声歌唱的起源及风格	(3)
第一节 歌唱的形式、风格	(3)
一、歌唱的形式	(3)
二、歌唱的风格	(3)
三、关于美声唱法	(3)
四、关于民族唱法	(4)
五、关于通俗唱法	(4)
第二节 歌唱的起源与发展	(5)
一、美声歌唱的萌芽与发祥地	(5)
二、美声歌唱的发展演变	(6)
三、美声学派及其唱法的形成	(7)
第二章 美声歌唱的技术要素	(8)
第一节 关于学习声乐的思想认识	(8)
第二节 学习歌唱的嗓音条件与年龄	(8)
一、歌唱的嗓音条件	(8)
二、学习声乐的年龄	(9)
三、歌唱的启蒙	(9)
第三节 基本概念要素	(9)
一、呼吸	(9)
二、起音	(9)
三、声区	(9)
四、声音的连贯	(10)
五、音量	(10)

六、灵活性	(10)
七、音质	(10)
八、微颤	(10)

第三章 美声演唱的风格特点	(11)
第一节 美声演唱的风格	(11)
一、元音纯正	(11)
二、辅音清晰	(11)
三、音调准确	(11)
四、声区的统一与发展声区	(11)
第二节 关于“面罩”和“关闭”	(11)
一、关于“面罩”的理解	(11)
二、“关闭”唱法及男高音的歌唱地位	(12)

下 编 歌曲篇

1. 长相知	(汉) 乐府民歌 石夫曲 (15)
2. 春晓	(唐) 孟浩然诗 黎英海曲 (17)
3. 槐花几时开	四川民歌 (20)
4. 一杯美酒	维吾尔族民歌 (22)
5. 我住长江头	(宋) 李之仪词 青主曲 (25)
6. 大江东去	(宋) 苏轼词 青主曲 (30)
7. 嘉陵江上	端木蕻良词 贺绿汀曲 (34)
8. 手挽手	哈萨克族民歌 (37)
9. 赛吾里麦	新疆民歌 (42)
10. 玛依拉变奏曲	哈萨克族民歌 胡廷江改编 (45)
11. 七月的草原	宋斌廷词 尚德义曲 (55)
12. 文成公主	张名河词 印青曲 (59)
13. 父亲的草原母亲的河	席慕容词 乌兰托嘎曲 (63)
14. 和是我们共唱的歌	石顺义、吴立生词 王咏梅曲 (68)
15. 大江南	廖勇词 赵季平曲 (72)
16. 吕梁颂	瞿琮词 邹野曲 (76)
17. 忘不了	石顺义词 孟勇曲 (80)
18. 桃花依旧笑春风	解明月词 王佑贵曲 (83)
19. 美丽家园	石顺义词 王咏梅曲 (85)
20. 两地曲	王森、朱良镇词 朱良镇曲 (91)
21. 黄河渔娘	甲丁词 徐沛东曲 (96)
22. 蓝色爱情海	樊孝斌词 印青曲 (103)

23. 瑶山青·····麦展穗词 陈述刘曲(108)
24. 芦花·····贺东久词 印青曲(113)
25. 节日欢歌·····贺东久词 印青曲(117)
26. 山里的女人喊太阳·····甘茂华词 王原平曲(121)
27. 望乡词·····于右任词 陆在易曲(127)
28. 父亲·····车行词 戚建波曲(132)
29. 咱老百姓·····云剑、张俊以词 戚建波曲(135)
30. 跟你走·····张海词 左冀建曲(138)
31. 亲吻祖国·····雷子明词 戚建波曲(141)
32. 锦绣中华·····晓岭词 刘青曲(146)
33. 祖国万岁·····樊孝斌词 戚建波曲(149)
34. 火把节的火把·····卢云生词 陈勇曲(152)
35. 山里人·····晚笛词 苏永进曲(156)
36. 爱情湖·····瞿琮词 王祖皆、张卓娅曲(161)
37. 军营飞来一只百灵·····赵思恩词 姜一民曲(167)
38. 牧笛·····邵永强词 尚德义曲(171)
39. 故园恋·····杜志学词 刘聪曲(175)
40. 黄河梦·····兆和、小春词 兆和曲(179)
41. 拾彩贝·····樊帆、镇江词 樊帆曲(183)
42. 天路·····屈塬词 印青曲(186)
43. 槐花海·····刘麟词 王志信、刘德荣曲(189)
44. 锦绣秦川·····徐思莹词 赵季平曲(193)
45. 古老的歌·····王持久词 朱嘉琪曲(199)
46. 美丽的草原我的家·····火华词 阿拉腾奥勒曲(203)
47. 归来的星光·····石靖词 朱良镇曲(207)
48. 让世界赞美你·····吴善翎词 朱良镇曲(212)
49. 远方的香格里拉·····虞文琴词 陈述刘曲(216)
50. 祖国, 我的最爱·····赵明词 印青曲(220)
51. 月光恋·····刘位循词 陈勇曲(224)
52. 月光泪·····倪维德词 禹永一曲(231)
53. 请不要说·····林朗词 刘聪曲(235)
54. 阳光路上·····甲丁词 张宏光曲(242)
55. 教师的思念·····金波词 钱正钧曲(248)
56. 思恋黄河·····李正昌词 刘永阁曲(251)
57. 蓝色爱情海·····樊孝斌词 印青曲(255)
58. 长鼓敲起来·····李洁思词 金凤浩曲(260)

59. 祖国之恋····· 屈塬词 印青曲(264)
60. 走进春天····· 刘麟词 关峡曲(269)
61. 我的江河水····· 付林词 平远、雷雨曲(273)
62. 月色迷人夜····· 黄淑子词 朱良镇曲(280)
63. 骆驼草····· 予子词 胡旭东曲(284)
64. 红土香····· 佚名词 徐沛东曲(287)
65. 天山行····· 景慕逵词 傅庚辰曲(291)
66. 我爱这土地····· 艾青词 陆在易曲(294)
67. 桥····· 于之词 陆在易曲(308)
68. 让我们舞起来····· 王晓岭词 卞留念曲(311)
69. 米脂婆姨····· 化方词 徐沛东曲(316)
70. 峡江情歌····· 牟廉玫词 王原平曲(323)
71. 呼伦贝尔大草原····· 克明词 乌兰托嘎曲(330)
72. 我的深情为你守候····· 陈道斌词 栾 凯曲(335)

上 编
理 论 篇

第一章 美声歌唱的起源及风格

第一节 歌唱的形式、风格

一、歌唱的形式

声乐的演唱形式可分为两类：第一类，如独唱、重唱、齐唱、混声合唱、歌剧、戏曲、曲艺演唱等。第二类，如我国古代的汉魏大曲，唐代大曲，明、清小曲，侗族大歌；外来的题材有声乐套曲、弥撒曲、经文歌、正歌剧、喜歌剧、音乐剧目（曲）、清唱剧目（曲）、小夜曲等。

二、歌唱的风格

歌唱风格、特点的不同从而造就歌唱方法的不同。美声风格特点的形成、变化和更新取决于下面一些因素：第一，民族不同，地域不同，风格特点就不同；第二，语言不同，音乐的风格特点也会不同；第三，民族的迁移、融合及文化交流造成风格特点不同；第四，时代的推移制约着风格特点；第五，生产的发展、社会的进步而带来的人们观念的变化，也影响着歌唱的风格特点。例如，汉族因人数众多，居住的地域广大，地域性歌曲的风格就格外突出；而藏族和蒙族居住地比较集中，他们的民族风格特点就相对稳定。再如，满族在17世纪入关建立了清朝后融入汉族文化的程度很深，几百年来的满族民歌风格就弱化了。中国在19世纪中叶以后，随着半封建半殖民地社会的进程，一些外国的先进的五线谱、简谱，非板腔体、非词牌自由创作的歌曲，军乐、交响乐、欧美歌唱发声方法等，也在新式学校教育中所应用。歌曲的调式除了民族式的宫、商、角、徵、羽外，还引进了欧洲大小调体系。声乐的风格种类实在太多，相应的唱法也太多，一般人很难完全接触到，难于样样知晓。

三、关于美声唱法

在中国一直被译作“美声唱法”这一词出自于意大利语 *belcanto*。*bel* 译为精美、美丽、美好或美妙，*canto* 译为美歌、歌唱。直译应是“美妙地歌唱”，一般译为美声歌唱，也称欧洲传统唱法，现在统称国际通用唱法。其实，美声唱法不仅是一种发音方法和歌唱方法，而且是一种歌唱风格和一种流派，因此，又译作“美声学派”。一提到“美声唱法”一般就应提到“美声学派”。而“美声歌唱”就是在18世纪到19世纪初意大利盛行的一种声音华美、具有弹性、富于朗诵性和戏剧性效果的歌唱风格。据有关史料记载，美声歌唱作为音乐术语是在19世纪中叶才开始形成的，并有一整套科学系统的技术训练方法和理论体系。美声唱法不同于其他歌唱方法，它采用高位置、低喉位的发声方法，声音明亮、圆润松弛、丰满浑厚，具有一种金属色彩，富于共鸣，上下贯通，音色优美华丽；它在演唱时注重句子连贯，声音统一，灵活宽厚，演唱风格刚柔并进，以柔美为主。

长期以来，美声唱法已被世界人民所喜爱和接受，成为人类音乐文化的宝贵财富，涌现出一大批世界著名的歌唱家，如卡鲁索、吉利、卡拉斯、萨瑟兰、帕瓦罗蒂、多明戈、卡雷拉斯等歌唱大师。

科学唱法是共性很强的东西，各国学习意大利美声歌唱的同时，也结合了本国的语言特点、审美习惯等因素，形成了源于意大利又区别于意大利的声乐学派，如德国学派、法国学派、俄罗斯学派等，但其基本发声原则及技巧和要求，是以意大利美声唱法为基础的，所以美声唱法又统称为欧洲传统唱法或国际通用唱法。

美声唱法在欧洲有着悠久的历史，但在我国，总共才六七十年历史。“五四”时期，当时外国的传教士把教会音乐传入我国，20世纪末，一些在欧洲、美国留学的留学生回国，出现一批留学欧洲学习美声唱法的歌唱家和音乐教育家。例如：中国声乐界的老前辈周淑安、黄友葵、俞宜宣、周小燕、应尚能等人，他们经过了系统的美声唱法学习，开始活跃在中国的舞台上和音乐课堂上。他们从20世纪30年代开始，建立音乐院校和声乐系，同时引进了外教，许多外国声乐专家担任声乐课教师，使美声唱法得到了较大的发展。特别是新中国成立后，随着我国的音乐教育事业的繁荣和发展，美声唱法进入了“黄金时代”。美声唱法成为音乐艺术院校的主科，培养了许多优秀的声乐人才；他们在一些城市举办音乐会，广泛展示介绍欧洲古典歌曲，艺术歌曲及歌剧选曲的艺术风格、技能技巧、表现手法、语言文字，给我国音乐舞台注入生机和活力；并且在专业教学方面培养了大批人才，如郎毓秀、蔡绍序、斯义桂、李维渤、沈湘、张权、郭淑珍、黎信昌等著名歌唱家，为我国美声教学奠定了基础。

改革开放以来，随着中国对外交流与日俱增，声乐事业得到了空前的发展，一批批年轻的歌唱家在世界舞台上崭露头角，在国际大赛上连连夺冠，如胡晓平、袁晨野、付海静、迪里拜尔，叶英、梁宁、张建一、刘克清、田洁江、吴碧霞等大师的出现，表明我国的美声歌唱事业进入了一个崭新的阶段。

四、关于民族唱法

中国的民族唱法是建立在民族语言的基础上，具有以民族韵味为精髓，注意声情并茂、字正腔圆、神形兼备、唱表结合、载歌载舞的演唱形式与原则。中国民族唱法，是在继承吸收了各民族唱法、戏曲唱法、区域唱法的基础上，吸取和借鉴了欧洲传统唱法的科学技术及手段而逐渐形成的具有强烈民族风格特点的歌唱艺术。

民族唱法体现了中国语言的艺术特点，符合本民族对歌唱的审美欣赏习惯，这种具有浓郁民族风格的演唱，被中国的广大观众所欢迎和热爱。在中国当代造就了一大批歌唱家，如郭兰英、王昆、才旦卓玛、胡松华、李谷一、吴雁泽、彭丽媛、阎维文、宋祖英、张也、吴碧霞等。

在过去，由于历史的原因以及条件的局限，民族唱法没有形成具有代表性和科学性的体系，只停留在一般的民歌、曲艺、戏曲等唱法的水平上。当时，虽然出现了很多歌唱家，但跟时代的发展和声乐艺术要求之间仍存在差距。

新中国成立后，由于党和政府高度重视文化事业，我国的声乐事业得到飞速发展。在歌唱技巧上学习借鉴了美声唱法的发声技巧和长处，消化吸收后为我所用，保持了声音上的甜美圆润、声音明亮的特点，使音域更加宽广，声音更加通畅明亮，表现力更加丰富，不但能演唱一般的民歌而且能演唱音域宽广、色彩变化丰富、感情起伏强烈、喜剧性很强的大型声乐作品，具有强烈的时代感和民族性。同时，我国各音乐院校纷纷开设了民族唱法声乐专业，专门培养声乐人才和教学人才。我国开设民族唱法声乐专业的有中国音乐学院声乐系，以培养民族声乐唱法人才为主；还有上海音乐学院、四川音乐学院、武汉音乐学院、沈阳音乐学院等都开设了民族声乐系。在长期的教学实践中建立了较完整的民族声乐体系，为我国培养了大量的声乐人才。

五、关于通俗唱法

通俗唱法，又称流行唱法，是在演唱流行歌曲的基础上发展起来的。通俗歌曲以通俗易懂、娱乐性较强，歌曲内容易懂、易唱而见长，属于轻音乐的范畴，以电声乐伴奏，用话筒扩音为手段，是电声乐技术的产物。

通俗唱法为了适应通俗歌曲内容形式上的需要，逐渐形成了独特鲜明的演唱特点。演唱的方法和风

格与美声、民族不同。它虽然没有统一的规格和演唱技法要求，但其强调演唱者自然的嗓音及个性化的声音线条；并不讲究共鸣和音量，音量可以通过电声扩音设备增强或减弱；强调和追求情绪渲染，重视歌曲的感情表达，演唱时要求吐字清晰、音调流畅、表达真挚。通俗唱法有时像口语说话式的吟唱，有时又强有力地高声喊唱，具有极强的情感性和宣泄性，并富于浓厚的个性色彩和表演风格的能力。

通俗唱法同时注意歌唱的自然化和生活化。使用话筒也是通俗歌手的特点之一。他们讲究使用话筒的技巧，充分发挥电声扩大音量和美化声音的作用以减轻演唱者的负担。在唱法上也结合美声和民族唱法，在表演形式上灵活自由，有一些形体动作，充分发挥演唱者特长。

通俗唱法歌手服饰时尚，新颖、艳丽夺目、个性较强。电声乐器伴奏，并配有多变的舞台灯光，营造听觉、视觉统一的强烈刺激的演唱效果。演唱平易近人，没有严格的要求，生动活泼的表演形式和自然的歌唱，贴近观众，并容易互相交流和产生共鸣，使观众有参与感，因此，受到广大听众和观众的喜欢。

20世纪30年代，在上海就有了通俗歌曲的演唱，但兴旺发达起来还是在80年代之后。时至今日，通俗唱法的演唱水平有较大的提高，通俗歌曲创作在我国音乐领域有着广泛的基础，涌现了许多高水平的歌手，如毛阿敏、韦唯、刘欢、李娜等，深受观众欢迎。部分艺术院校还开设了通俗唱法专业，有学习兴趣的人可以到音乐学府进行深造，全面提高自身的素质，这无疑是一件令人鼓舞的事。

第二节 歌唱的起源与发展

一、美声歌唱的萌芽与发祥地

美声歌唱学派最早起源于地中海美丽的半岛国家——意大利。意大利三面环海，气候宜人，风景优美，对嗓音的发展占有天然优势条件。有人说是因为人种的关系，认为欧洲人的鼻子高，有利于鼻腔共鸣，声音宏亮；还有人说是语言的原因，认为意大利语语言流畅，母音纯正，音调柔和，每个字都以母音收尾，有利于歌唱。这些说法似乎都很有道理，其实也不尽然，只能说是相对有一定道理。

要说是地理、自然环境的不同，几面环海的国家很多，如日本、英国、澳大利亚等，为什么没有产生美声唱法？要说是人种生理差异，那现在亚洲、非洲国家世界一流的歌唱家也不少；我国老一辈歌唱家如俞宜宣、周晓燕，郎毓秀、沈湘、郭淑珍、黎信昌等，新一代的歌唱家如胡小平、迪里拜尔、袁晨野、付海静、刘克清等都享誉中外。要说是语言原因，那么在17世纪前为什么没有美声唱法呢？因此，上述说法是片面的，难以令人信服。

由于主客观的条件都具备，歌唱艺术在意大利得到充分的发展是很自然的。意大利在当时有着经过高度训练的作曲和歌唱者。意大利语言富有音乐性，如宽阔的母音、柔和的字音、字音没有子音结尾。意大利人对唱歌有着浓厚的抒情气质与热情，加上他们的不断练习、探索和研究，使意大利在当时的欧洲歌坛达到了无可争辩的地位。他们的作曲家和歌唱家们比别国人更清楚应当怎样去创作声乐作品和如何发挥声乐艺术的特点，发挥声乐艺术的魅力。因此，意大利的歌剧声誉很快就传遍欧洲各国，被人们誉为“歌剧之乡”。意大利歌剧产生之后便相继出现了德国歌剧、法国歌剧、俄国歌剧等各种流派。

语言是形成与创立歌唱方法的一个重要因素。意大利人的唱法偏重于歌剧唱法。那清纯的母音歌唱，一直为各国人所敬仰。我们感受“意大利传统唱法”，去学习由他们探索出来的唱法。意大利美声歌唱，在一定程度上，勾勒出当时发展嗓音的基本原则。

在歌唱艺术的长河中，歌唱的社会实践源远流长，然而包括希腊在内的古代歌乐，在当时都认为声音是次要的，节奏和语言才是关键。直到中世纪的欧洲，歌唱艺术的重点才逐渐从强调节奏和语言转移

到注重声音和音质上来。由格列葛裹的经文歌，再到吟唱诗人的世俗歌乐的这一发展过程，促成了这个转变。因此，在一定意义上讲，美声歌唱艺术是在12世纪萌芽的。

在当时，欧洲经历了历史上最黑暗、最反动的中世纪以后，从14世纪下半叶到17世纪初，正是欧洲资本主义的萌芽时期。由于意大利手工业和商业的发展，新兴的资产阶级诞生了，因此，意大利成为当时欧洲最先进的国家。15世纪在意大利兴起的文艺复兴运动就是当时作为上层建筑的文学艺术在这方面的反映。任何时代的艺术都是经济基础在上层建筑中的反映，是时代生活的真实写照。在此之前，音乐完全被宗教神权音乐笼罩，既不能反映民间生活，也不能表达世俗的情感。整个音乐领域与生活脱节，反映的是毫无生气的东西。音乐成了统治阶级的工具。在文艺复兴思潮的带动下，音乐乃至整个文艺领域显露了生机，出现了以表现活生生的人的主体思想感情为主的趋势，摆脱了神权宗教的控制，追求和表现生活，抒发人对生活的热爱、对大自然的赞美、对纯真爱情的向往和追求。

因此，歌剧的产生，并历史地选择了意大利的佛罗伦萨，这不是偶然，而是伴随资本主义出现的必然，是文艺复兴时代音乐发展的结果。

二、美声歌唱的发展演变

在中世纪和文艺复兴时期，歌唱家仍分为两类：一类是训练有素的有技能的歌唱家；另一类则是仅有悦耳的歌喉而缺乏训练的歌手。有关那时候的歌唱资料，遗存至今的有两种：一种是记载下来的手稿，对于这些手稿，我们把其中的一种和另一种相比较，可以看出歌唱装饰的不同和不同装饰音的各种变化，可以看出不同地区、不同演唱者的风格；另一种是约1500年出现的通俗音乐讲授课本，许多课本对当时的歌唱做过详细的论述，不过他们在评论演唱和描绘声音时采用了与评论乐器演奏相似的语汇，对于现代的读者来说较为费解。除了乐谱和文字之外，当时没有任何音像资料可供说明中世纪或文艺复兴时期的歌唱家的演唱质量。不过从13世纪末到14世纪末的音乐理论著作中，我们可以了解到，这段时期，都要求声音非常清晰和灵活，要求音乐家和器乐演奏家掌握十分精确的音准。在中世纪和文艺复兴时期的许多声乐作品中，伴奏部分和歌唱部分同等重要，要求歌唱者有强烈的音乐感。

当人们提到黄金时代的美声唱法时，指的既不是这个时期的音乐风格，也不是声音在音乐中的重要性，而是指歌唱声音的质量，指这一时期大歌唱家善于发挥“生理机能”的歌唱方法。美声歌唱家在他们特有的音乐风格之外，具有一种非凡的、像体育家那样运用生理机能的能力。不同的是，歌唱家的肌体活动不是通过视觉使人看到，而是通过听觉让人听到。对他们来说，美声歌唱不仅是动听的歌曲，而且是优美的“运动”。

美声歌唱在发声方法上十分重视调动发声生理器官机能，通过控制各个有关发声器官的技巧，利用它们之间的相互联系，发现它们所构成的歌唱规律。歌唱能力的形成，是要经过正规训练才可以得到的。它的基本发声方法是：依靠肺部起到风箱的作用；依靠喉头起到簧片或震动物作用；依靠胸部和头部的腔室起到扩音器的作用；利用舌、上腭、齿和双唇，在扩大的声音中加强吐词咬字的清晰。这些器官虽然是独立活动，但在歌唱技巧的建立中，它们是密切配合、相互制约、协调一致的。从音乐观点来看，一个歌唱家的声音应该做到入调，做到保持音的质量，并有能力控制强度变化。这样的歌唱技巧就是要依靠人体各部分器官活动的合作，才能使声音稳定而流畅。现代歌唱大多源于意大利的美声唱法，它的根源在风格上和16世纪的复调音乐有关。由于这种音乐在表现内容的深浅和意境的象征性方面非常突出，要求歌唱家具有丰富的表现力的宽广音域，允许歌唱家最大限度地运用自己的声音和各种各样的表情色彩，这又促使美声歌唱艺术相应地得到发展。

美声唱法最初建立在一个单音上掌握“渐强减弱”强度变化的认识上，但歌唱时声音强度的变化和音量的变化是有区别的。美声唱法控制强度变化的技巧是靠气息对声带压力的增强或减弱，而不是靠口腔腔体的扩大或缩小。口腔腔体的扩大或缩小只能使音量大小发生变化。美声唱法又是建立在两种原则的基础之上，一种是丰满和谐的声音，在喉头位置较低时产生；另一种是失控、低粗和挤压的声音，是喉头位置较高时发生的。歌唱家和作曲家都认识到这两种声音的区别；但瓦格纳及后来的作曲家引进一种更宽广的歌喉，这种区别基本上被抹杀掉了。