

当代声乐教学理论 与艺术实践研究

龚天卓 张津赫 张美娜◎著

北京工业大学出版社

当代声乐教学理论与艺术实践研究

龚天卓 张津赫 张美娜 著

北京工业大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代声乐教学理论与艺术实践研究 / 龚天卓, 张津赫, 张美娜著. — 北京: 北京工业大学出版社, 2019. 10

ISBN 978-7-5639-6780-3

I. ①当… II. ①龚… ②张… ③张… III. ①声乐艺术—教学研究 IV. ①J616

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第083992号

当代声乐教学理论与艺术实践研究

著 者: 龚天卓 张津赫 张美娜

责任编辑: 杜佳娴

封面设计: 点墨轩阁

出版发行: 北京工业大学出版社

(北京市朝阳区平乐园100号 邮编: 100124)

010-67391722(传真) bgdcbbs@sina.com

经销单位: 全国各地新华书店

承印单位: 定州启航印刷有限公司

开 本: 787毫米×1092毫米 1/16

印 张: 15

字 数: 300千字

版 次: 2019年10月第1版

印 次: 2019年10月第1次印刷

标准书号: ISBN 978-7-5639-6780-3

定 价: 45.00元

版权所有 翻印必究

(如发现印装质量问题, 请寄本社发行部调换 010-67391106)

作者简介

龚天卓，青年男高音歌唱家，哈尔滨师范大学音乐学院声乐歌剧系副教授，保加利亚普罗夫迪夫音乐舞蹈艺术学院博士，首都师范大学博士后，多年来研究声乐歌剧发展、美声唱法、黑龙江音乐史及保加利亚音乐，1981年3月出生、籍贯为吉林省双阳市。

张津赫，哈尔滨师范大学音乐学院声乐歌剧系讲师，俄罗斯圣彼得堡音乐学院博士，研究方向为俄罗斯歌剧发展与演唱教学，1990年2月出生、籍贯为黑龙江省哈尔滨市。

张美娜，哈尔滨师范大学音乐学院民族声乐系讲师，哈尔滨师范大学音乐学院硕士，研究方向为民族声乐演唱与教学，1985年12月出生，籍贯为黑龙江省哈尔滨市。

前 言

随着我国社会对高校培养人的要求与目标的不断提升，普通高校艺术教育事业逐步得到重视与发展。近年来，在普通高校大力提倡开设艺术欣赏课程精神的指导下，音乐欣赏类的课程自然成为普通高校音乐艺术课程的主体。普通高校声乐教学虽然以其自身的学科特点和优势成为普通高校音乐艺术教学内容的部分并得到一定的关注，但普通高校声乐教学的实施与理论研究依然处于相对薄弱的地位。一直以来，中国的声乐教学沿用的都是传统的教学方法，教师仍然处于教学的主导地位，学生在声乐课堂中只是被动接受知识的角色，这就导致教师在声乐教学科研与实践上的懒惰，也会导致学生对声乐学习逐渐失去兴趣，并最终影响整个声乐教学水平以及声乐人才的质量。因此，为了解决这一问题，高校管理者与一线教师必须尝试摒弃已经被用透的固有教学模式，要根据现实的教学现状，进行教学方法的创新。唯有创新教学方法才能真正解决声乐教学的弊端，唯有创新才能培养出高素质的声乐人才。

传统高校声乐教学方法根深蒂固，教师要想进行方法创新就必须从理论与实践两个层面出发，在理论层面，要广泛学习声乐理论与声乐教学理论，在实践层面，要时常总结自身的教学教训与经验，也要从其他优秀教师身上聆听与学习优秀的教学方法，只有这样，教师才能在教学方法创新上有所突破。新时期，声乐学习受到很多学生的追捧，他们在声乐相关的知识、演唱方法等学习方面都取得了很好的成绩，这对于促进声乐艺术在中国的发展起到巨大的推动作用。但是，随着人们生活水平以及人们对声乐学习的喜爱程度的提高，声乐发展却遇到一些问题，即在学校中的声乐教育得以广泛开展的同时，却缺乏大量的声乐教学教师。这对于声乐的发展是一种阻碍。同时，有些声乐教师在教学过程中也不能做到因人而异，或出现教学方法上的错误，或出现对声乐知识理解不准确的情况。

所谓现代新型教学理念，其内容不外乎人文、仁爱、平等、科学、创新、审美等教学理念的综合。仔细研究，就会发现，声乐教学本身就存在着许多

与这些内容相类似的契合点。作者认为，只要抓住了这些契合点，就找到了在声乐教学中贯彻新型教学理念的关键所在。例如，在声乐作品的歌词题材中，从来不乏彰显人文情怀的优美篇章，也从来不乏歌颂人间真善美的感人词作；如此说来，在声乐作品教学的过程中，教学双方很自然地就贯彻了人文理念，宣扬了仁爱典范。再例如，声乐艺术本身就包含了语言美、旋律美、声腔美、器乐美等美的构成，因此，在声乐艺术的教学过程中，学生自然提升了审美的感知力。在现代新型教学理念的指导下，声乐教师要将这些契合点挖掘出来并加以重视和强调，以此推进新型声乐教学理念的不断实践与完善。

本书共分为八个章节，在第一节绪论中，对我国声乐艺术的发展现状以及声乐教学的功能和特点进行了介绍；第二章对国外和我国声音教学的沿革与发展进行了分析；第三章对当代声乐教学的主体对象进行了探析；第四章对当代声乐教学中的理论进行了分析；第五章介绍了当代声乐教学常用的方法；第六章提出了声音教学中应该注意的问题；第七章围绕当代声乐教学的现实意义与艺术实践展开了讨论；第八章介绍了当代声乐教学的审美特征，并对声音教学的前景进行了展望。

声乐教学的可贵之处就是在于教学方法的不断更新，教学方法对于声乐教学的影响是显而易见的，从教学方法的角度对声乐教学进行探究也是必要的。本书从声乐教学方法的角度出发对声乐教学新方法进行了系统研究，摆脱了以往各种著作的传统教学方法研究模式，以更加直观、详细的语言论证了新方法的可行性。

本书作者龚天卓博士毕业于保加利亚普罗夫迪夫音乐舞蹈艺术学院，后又在首都师范大学音乐学院进行博士后研究，曾任职于保加利亚普罗夫迪夫国家歌剧院独唱演员；张津赫博士毕业于俄罗斯圣彼得堡音乐学院声乐歌剧专业；张美娜老师硕士毕业于哈尔滨师范大学音乐学院民族声乐专业，三位教师业务及理论水平精湛，且均为哈尔滨师范大学一线教师，舞台经验丰富，有多年的舞台表演与声乐教学经验。对于当代声乐教学理论与艺术实践研究均有不同意义上的理解和研究，我们期待作者有更多的研究成果奉献给读者。

黑龙江省音乐家协会副主席
哈尔滨师范大学艺术实践系主任

2019年5月

目 录

第一章 绪 论	1
第一节 我国声乐艺术的发展现状	1
第二节 声乐教学的功能与特点	14
第二章 声乐教学的沿革与发展	21
第一节 国外声乐教学的沿革与发展	21
第二节 我国声乐教学的沿革与发展	24
第三章 当代声乐教学的主体对象探析	43
第一节 声乐学习者应具备的素质条件	43
第二节 声乐教师的综合素质要求	50
第三节 声乐教师和学生的关系	60
第四章 当代声乐教学中的理论分析	69
第一节 当代声乐教学的原则	69
第二节 当代声乐教学的理论构建	79
第三节 当代声乐教学的内容与要求	91
第五章 当代声乐教学的常用方法	101
第一节 情境教学法	101
第二节 翻转课堂模式	112
第三节 声乐教学的其他教学法	124
第六章 声乐教学中应注意的问题	139
第一节 声乐教学中的智力因素和非智力因素	139
第二节 歌唱中的不良问题	166
第三节 声乐教学中的心理调控	171
第七章 当代声乐教学的现实意义与艺术实践	193
第一节 声乐分层教学的现实意义与艺术实践	193

第二节 声乐有效教学的现实意义与艺术实践	202
第八章 当代声乐教学的审美特征及前景展望	215
第一节 当代声乐教学的审美特征	215
第二节 当代声乐教学的前景展望	223
参考文献	229



第一章 绪论

当前我国的声乐教学明显滞后于社会的发展与进步,表现为一些声乐教学方法不仅毫无效果,还使很多条件较好的学生不但没有取得任何进步,而且导致其丧失了基本的歌唱能力;有些教学方法,让学生的学习一味地偏重机械记忆、浅层理解以及简单应用,被动地接受教师所传授的知识,极大地抹杀了学生的实践能力和创造性;有些教学手段效率较低,使学生在长时间内不能掌握要领,进步缓慢。

第一节 我国声乐艺术的发展现状

一、中国声乐艺术存在的主要形式

只要翻开我国的文化发展史就可以了解到,东方与西方有其不同的发展历史,我国在古代各民族的音乐文化已有了很高的发展。在殷、商、夏、周时期,中国的音乐,包括声乐已相当得繁荣,声乐活动的规模已相当大。但主要的形式是“乐舞”,即歌舞相结合,后来就演变出更复杂的音乐形式。西方从中世纪宗教音乐兴起到近代,随着资本主义的发展,音乐文化有了高度的发展。这些发展,使声乐艺术也相应地得到了发展,出现了各种不同的声乐艺术形式和各民族各地区的声乐文化。在非洲,歌舞艺术至今仍然是主要的声乐表演形式。

(一) 传统的民族声乐形式

1. 民歌

从文字记载的《诗经》到当代的《中国民歌》,说明从古至今我国各族、各地区都有自己丰富的民歌,并且各有特点。根据各自生活、劳动方式的不同,民歌又有着各种不同的内容和形式。如《田歌》《渔歌》《船歌》《牧歌》《情歌》,及各种《叙事歌》等;有独唱、对唱的,也有群唱的,以单声部为多,也有二声部和多声部的。



从声乐看民歌歌唱的特点是声音自然。歌手都有着天生的好嗓子，他们的音乐智慧把反映本民族风俗习惯、民族性格的民歌，通过完美的艺术技巧，深刻地、持久地、广泛地在人民中传授、流传。这种口头文学、口头音乐的民歌，其内容丰富、音乐形式完整。除少数地区的民歌有着较宽的音域外，一般的民歌音域不会太宽。

正因为民歌是来自人民群众中间的口头文学、口头音乐，多数是自编自唱的，所以它的即兴创作成分很大，声音较质朴，不用专门对声音进行训练就可唱，一些民歌手就是这样唱出来的。也有受过声乐专门训练的民歌手，他们经过专业训练后，提高了音乐素养和演唱技巧，但又保持了本民族的生活气息和声乐艺术的民族风格以及本人的演唱特点。

2. 歌舞

载歌载舞的艺术形式，在我国远古时候就存在了。如古老的“洲乐”，历代的言廷雅乐、寺庙的庆典音乐。歌者也舞，舞者如歌。这种形式从古到今广泛流传。歌舞形式可以说从古至今不但从未减退，而且历代都有发展。从体裁结构到演出程序，逐渐有了一套比较固定的规范，并从此基础上产生新的形式。汉朝、唐朝已有了较大规模的培训演员的乐府、梨园等专门音乐训练机构。这也是历代保持“歌舞”艺术不衰的基本条件。尤其到新中国成立之后，歌舞不仅从形式上得到了发展，还在内容上有了新的生命。新中国歌舞艺术的代表作品《东方红》音乐舞蹈史诗，是新中国成立之后的歌舞艺术的第一个高峰。

3. 说唱、曲艺

“说唱”是种很古老的声乐演唱艺术形式。俗称北有大鼓，南有清音，种类很多。有的以地区而得名，如乐亭大鼓（在今河北）、西河大鼓，奉天大鼓（即辽宁大鼓）。又如“四川清音”“福建南音”“河南坠子”“陕北道情”“四川渔鼓”等。

说唱艺术源远流长。四川出土的汉灵帝光和七年（一八四年）的说书俑，说明我国早在两千年前就已有说书形式，“说唱艺术”历史悠久。

谈到说唱的艺术，早在唐初就已有“变文”，内容主要是宣传佛经，劝人积德行善，它给后来的说唱艺术的发展准备了条件。

“曲艺”是从民歌小调集成发展起来的。随着社会在政治、经济方面的发展，艺术也得到了相应的发展，曲艺也在发展。从最开始的民歌小调、散曲发展到大型的、有故事情节的“大曲”“套曲”。如新疆的“十二木卡姆”，西北的“秦腔”。有的大型曲目，需要演出许多个晚上。



“曲艺”有顽强的艺术生命力。它能很快地反映社会生活，在与有损社会风尚和人民利益的现象做斗争中，它堪称是文艺阵地上的一支精悍的有生力量。

曲艺内部的品种繁多。历代有不少爱好曲艺的文人学士，写了不少有关的文献资料。如《声律通考》《东京梦华录》《北平俗曲路》《天咫偶闻》《大唐秦王词话》《历代史略十段锦词话》《沧州集》《全相平话五种》等。这有助于我们进一步了解和认识曲艺这门过去曾被轻视的声乐表演艺术。从资料中我们还可以了解到，若干年来，曲艺经过不断的发展，已形成了自己一套比较完整的演唱体系和表演特点。它在培训演员方面有自己独立的一套方法和手段。虽然有一套程式，但又活而不死，比如声部的分工就不存在。因为在说唱中不存在和声关系，一般是采取独唱形式。曲艺对音域的要求，并不那么严守声部的局限，又加上曲调的音域宽窄不同、演唱中调性不完全固定，所以各类声种的演员在曲艺演唱上能得到充分发挥。比如同出一曲牌，属高声部的演员，遇到旋律下行，唱低音有困难时，可翻上八度唱。这样不但不会觉得声音发出困难，而且能增加声的明亮和魅力；同样，属低声部、声音较宽的演员在唱上行旋律感到困难时，也可以翻下八度唱，这样也同样能发挥其声音本色。从这一点讲，曲艺的声乐训练，既不像戏曲分有“行当”：又不同于欧洲古典歌剧分有高、中、低不同声部的训练过程。虽然曲艺这种形式比较单纯，但它形成了自己的训练体系。例如，“说”“唱”“表”是说唱艺术形式的三个组成部分。这三个组成部分，是根据曲艺的艺术形式——说唱的特点形成的。

“说唱”“曲艺”形式，从声乐来说，“说”“唱”都占有很重要的地位。“说”“唱”的功夫很深。“说”和“唱”的关系：“唱”建立在“说”的基础上。因此“说”的训练更重要。虽然曲艺的“说”与“唱”有着深厚的生活语言气息，但它们又是加工了的生活语言。这种加工了的生活语言，已升华到艺术领域。因此，说唱时不仅要求每个字音的“出声”“归韵”“收音”完全准确，还要求发出的声音优美动听。这就在发声的要求上又有着一番硬功夫。比如“气口”的熟练准确、气息的控制自如、“喷口”的铿锵有力，以及声音的通畅圆润。

“说唱”顾名思义，就是“说”“唱”并重。但它仍属于表演艺术范畴。因此，除说功、唱功训练外，还要在表演上加以训练。因此，“表”在说唱艺术中，也占有重要的地位。说唱的内容多为历史题材。如《水浒传》《三国演义》《红楼梦》等。其中包含着多种多样的人物性格。在演唱中，要把这些人物的性格通过走的形体动作适度地表现出来。这就得在表演上



进行一定的训练。因此,说唱艺术形成了自身的“说”“唱”“表”的艺术构成体系。

说唱艺术也有其不少的流派。由于演员的条件各异,发挥其长,因此在艺术实践中,说唱艺术逐渐形成了不同的流派特点。如“京韵大鼓”的刘(宝全)、白(凤鸣)派;“评弹”的陈、俞、姚、陆四大家,等等。

4. 戏曲

戏曲是我国历史上长期形成的,包括文学、音乐、唱、做、念、打的综合艺术形式。

“戏曲”是个总称,它包含的剧种非常之多,各地区都有自己的地方剧种。虽然如此繁多,但从声腔分类来说,基本有四大类,它们是“高腔”“昆腔”“梆子腔”和“皮黄”等。它们由于音乐旋律构成的不同,在声乐上也就形成了不同的演唱方法和风格。

随着历史的改朝换代,以及政治、经济的发展,戏曲本身也相应地得到了发展。

“戏曲”在声乐上的大发展,则是角色“行当”的分工。“戏校”的前身是“班社”,它们负责对戏曲演员进行专业训练,并有一套专门的训练方法和训练体系。不仅对声乐训练有严格的规定,还把语言训练摆到了一个相当重要的位置。把一个字音的演唱,规范得再详细不过了。比如,一个字音的唱出分“五音”“四呼”“出声”“归韵”“收音”等规格。

从以上的论述可以看出,我国的民族声乐艺术,早在数百年前,就在技术方面、理论方面取得了很高的成就。也可以说,戏曲在我国的声乐艺术形式中占有相当重要的地位。对其他声乐艺术形式的影响和作用也是不能轻视的。歌曲艺术从历史发展来看,在不同阶段虽有盛衰起伏,但由于它的民族性、艺术性和群众性,在世界艺术领域内,仍处于一个非常突出的地位。

(二) 民族化的声乐形式

随着中外文化交流的开展,在我国出现了一些新的声乐艺术形式,也可以称为民族化的新的声乐形式,主要有以下几种类型。

1. 独唱

一个人单独演唱歌曲,称为“独唱”。演唱时一般用钢琴或小乐队伴奏,有时还可加入人声伴唱。独唱要求演唱者有较高的艺术素养和较好的歌唱技巧,独唱者是音乐作品的解释者和表现者,他(她)直接运用“声”和“情”对音乐作品进行艺术的再创造。在齐唱或合唱中,往往会由一个人单独演唱



一个乐段或一些乐句，这个人称为“领唱”。领唱部分一般与齐唱或合唱部分构成呼应，形成对比。

2. 对唱

两个人或两组人做对答式的演唱，称为“对唱”。对唱有男女声对唱、男声对唱、女声对唱等形式。对唱大多是单声部歌曲，气氛热烈而欢快。

3. 重唱

多声部的歌曲每声部只有一人（或二人）演唱的，称为“重唱”。重唱有男女声二重唱、男声或女声重唱（包括二重唱、三重唱、四重唱）等形式。重唱和对唱的主要区别，就在于重唱是以多声部（两个声部或两个声部以上）的形式出现的。但是有的歌曲往往将对唱和重唱结合在一起。如黄河大合唱中的《河边对口曲》，先是甲、乙两男声对唱，然后将甲、乙两个曲调叠置起来，组成重唱。

4. 轮唱

将许多人分成两个或三个、四个声部，各声部相隔一定的拍数，先后演唱同一曲调，称为“轮唱”。轮唱时，各声部形成此起彼落、相互呼应的热烈气氛。这种手法叫作“卡农”，是复调音乐的一种。一般与齐唱或合唱部分构成呼应，形成对比。

5. 小组唱

一个小组的人同时来演唱一首单声部的歌曲，称为“小组唱”。小组唱实际上是齐唱的一种形式，只不过人数较少而已。如果演唱的是多声部歌曲，则称为“小合唱”。

6. 表演唱

演唱歌曲时，边唱边做动作，这种有动作表演的演唱，称为“表演唱”。表演唱在演唱方面往往采取对唱或小组唱形式。

7. 大联唱

围绕一个特定的专题，选择内容与其相关的歌曲，并采用诗朗诵或乐曲联奏等方法，将各歌曲连贯起来进行演唱，这种形式称为“大联唱”。大联唱不一定局限于齐唱，可能还包括独唱、合唱、轮唱等多种声乐演唱形式。

8. 齐唱

很多人一起演唱单声部的歌曲，称为“齐唱”。齐唱的人数多少不限，可以是男女混声齐唱，也可以是男声齐唱或女声齐唱。齐唱时，可以用乐器伴奏，也可以不用乐器伴奏。齐唱要求歌声整齐、统一、洪亮。齐唱歌



曲大都富有战斗力和号召力。唱法基本上是合唱队唱法,强调声音的雄壮、语言的清晰有力、歌声的协和一致。齐唱是群众歌咏活动中的主要形式。

9. 合唱

我国发展自己的合唱艺术,是在五四新文化运动之后。将许多人分成几个声部,同时演唱有两个或两个以上不同曲调的歌曲,称为“合唱”。我国的合唱艺术,一部分是在群众歌曲的基础上发展起来的。但多声部合唱曲的创作和声乐规格,主要是借鉴了欧洲古典音乐的合唱和大歌剧的合唱。合唱队中的人声是按高音、中音、低音来划分声部的。合唱有着丰富的表现力,讲究整体音响的和谐与协调,要求各声部的音色相应统一,音量相应平衡,各声部的出现有层次。

常见的合唱形式有混声二部合唱(由男女声混合组成)、混声四部合唱(由女高、女低、男高、男低四个声部组成)、童声合唱(分男声,女声,童声的二部、三部合唱)等形式。合唱一般用钢琴或乐队伴奏,但也有不用乐器伴奏的,称为“无伴奏合唱”。

大合唱的声乐风格,多数是大歌剧合唱的风格。大合唱是包括了多声部合唱、独唱、重唱、朗诵等样式的声乐体裁。

二、中国声乐艺术存在的几种唱法

(一) 民族唱法

民族唱法是由中国各族人民按照自己的习惯和爱好,创造和发展起来的一种唱法。民族唱法包括中国的戏曲唱法、说唱唱法、民间歌曲唱法和民族新唱法四种唱法。民族唱法由于产生于老百姓之中,继承了民族声乐的优秀传统,在演唱形式上是多种多样的,演唱风格又有鲜明的民族特色,语言生动,感情质朴,因此,在群众中已深深扎根,成了人们不可缺少的精神食粮。

民族唱法是我国民间的一种唱法,是在我国各个社会文化历史发展时期中各地区、各民族间流传着的不同的歌唱艺术方法、歌唱艺术形式和流派唱法艺术体系的总和,其中包括各民族的民歌、戏曲和说唱艺术。我国是一个历史悠久、幅员辽阔的多民族国家,在漫长的历史进程中,各个朝代和社会政治经济制度的变迁,以及我国的语言文化、社会政治、社会经济、风俗习惯和文化艺术等诸多因素都对我国的民族民间歌唱艺术产生了深远的影响。

我国最早的民歌基本上是运用民间大嗓演唱。这种演唱方式真实自然,使人感到亲切。这种原始的演唱方法与语言结合紧密,具有很强的地方风格,



普遍具有说唱性，其声音音质明亮，声音位置靠前。关于我国民歌的最早文字记载可以追溯到奴隶社会，即诞生于春秋时代的第一部诗歌总集——《诗经》。它集中反映了当时复杂的社会关系、阶级矛盾和劳动人民的生活状况，表明了民歌产生于我国的劳动人民的阶级斗争、生产斗争、社会实践以及宗教活动中这一重要的历史事实。

1. 民族唱法的发展

公元前4世纪，在《诗经》之后出现了《楚辞》这部伟大的文学作品。汉魏六朝的乐府民歌与（相和歌）在诗经、楚辞的基础上又有了进一步的发展。唐朝是我国音乐文化史上的辉煌时期，唐代的“曲子”被广泛地用于说唱和歌舞艺术之中。宋元时代声乐艺术有了重要发展，受唐朝“曲子”和唐诗影响而逐步确立的宋词、元曲都与歌唱艺术紧紧联系在一起，尤其是宋代杂剧艺术中的歌舞和杂戏，使歌唱艺术朝着戏剧化的方向演变。南宋时的南方杂剧逐渐发展为宋元南戏。元朝燕南芝庵的唱论，明朝魏良辅的曲律，清朝王德晖、徐沅微的顾误录和徐大椿的乐府传声等，都对我国的传统声乐艺术事业的进步与发展做出了突出的贡献。

民国时代曾出现过以周璇、周淑安、俞宣宣、周小燕和张权等人为代表的“民歌热”，在老电影、老唱片里比比皆是，其中《跑马溜溜的山上》《牧羊姑娘》《绣荷包》至今还能觅得一二。其唱法本身，则是以西洋美声为基础，将苏浙一带的民歌小调融入其中。

1920年女高音歌唱家周淑安回国后在广东女师任教，同年她将意大利美声引入我国，1927年，我国早期的音乐学府上海音乐专科学校成立后，这一唱法开始广为传播，流行于上海滩的主流社交场所。后来周璇在音乐中融入了地方元素，一时间带有苏浙小调的唱法成为上海滩等城市中流行音乐的主流唱法。

“民族唱法”实际上是西北民歌的底子，它承载了西北边区的革命记忆。20世纪40年代的解放区吸引了一批来自国统区的艺术工作者，但他们前往解放区后发现，现代美声唱法在没有音箱设备、没有唱机，普遍需要凭借“自然嗓音”演唱的西北边区很难推行。延安文艺座谈会后，在“文艺为工农”的指导方针下，歌曲演唱从题材到方式都开始改变。以李波为代表的早期演唱者放弃了西洋美声的学院派唱法，随着秧歌剧的流行，为了适应延安露天演出的方式，“对着成千上万观众，凭借一副天然嗓子把歌声送到观众耳中。”《兄妹开荒》等剧流行开来，而后来的郭兰英，将河北、河南梆子引入歌剧《白毛女》之中，其后来成为著名的红色经典。



1949年新中国成立后,音乐界爆发了“土洋唱法之争”。但此后无论是融入戏曲唱腔的郭兰英作品,如《南泥湾》,还是融入藏族演唱方式的才旦卓玛的《唱支山歌给党听》,抑或采用西洋美声唱法的大型歌剧《东方红》,都形成了具有中国特色的“红色演唱方式”。

传统的民族唱法以真声为主,大多采用腹式吸气法,其特点是气吸得深,但量少,而形成的吸气管道比较长,不利于高、中、低声音的统一。共鸣以头、鼻腔共鸣为主,形成一个上至头腔、下通喉腔和胸腔的垂直柱状的共鸣通道,以求达到最佳的像戏曲的亮点共鸣效果,与美声唱法的混合共鸣有所不同。相对来说,民族唱法由于咬字和润腔等技法的应用,比美声唱法要细一些和短一些,以求突出民族性。喉咙打开适度,咽喉腔不要求开得太宽,喉结相对稳定。放松下颚,抬高上颚。这样获得的共鸣集中在头鼻腔。

民族新唱法由于借用了美声的胸腹式联合呼吸方法,吸气量足,易于控制,高音区主要以头腔共鸣为主,增加了真假声的混合,发出来的声音亮丽、集中、穿透力强。适当地运用口腔共鸣和胸腔共鸣,增大音量,加大民族声乐的震撼力和艺术表演力,使高声区不但亮丽,而且更具美声学派金属般的声音。演唱中,三个共鸣腔往往配合着使用,而不用美声学派的混合共鸣的方法,目的在于突出民族性。在对语言的美化方面,胸腔、口咽腔共鸣的作用虽然不如鼻腔那么直接和明显,但在整个歌唱表演中其对调节音色的作用是不可忽略的。

这种新式的民族唱法使得新一代的歌唱家如宋祖英、吴碧霞、阎维文、刘斌、王宏伟等,无论是在演唱方法的科学性、艺术性、时代性和民族性方面,还是在声音的色泽、光彩、弹性、张力、技巧、美感方面等方面都具有了民族性和世界性。在这种新风格的影响下,中国传统戏曲的演唱也出现了一些新特点,出现了李维康、刘长瑜等少数能在传统的基础上“标新立异”的人物,他们的唱腔既有传统的行腔韵味,又有现代感,更适合现代人的审美要求。人声艺术和配乐更融合了音乐的世界性,2004新年音乐会于魁智的演唱就是戏曲发展的一个亮点。

民族唱法主要是指演唱民族风格较强的声乐作品时所用的技术方法以及一些规律。它们既是从戏曲、曲艺、民歌这些传统的民族声乐形式中提炼出来和继承下来的,同时又借鉴和吸收了西洋唱法中的优秀成果。其不能离开民族语言,因为歌唱语言是生活语言的艺术加工。语言规律的差别以及对咬字、吐字、语言在演唱上的不同处理与强调程度,是民族唱法和西洋唱法的本质区别。语言既是咬字吐字的依据又是发声、用气、共鸣等技术手段以及音乐曲调的依据。而语调、语气、语势则是形成音乐风格的主



要因素。

民歌和带有民歌风格的歌曲带有浓郁的地方音调,在演唱时如能用方言更能表达其内容与色彩,由于地方语与汉语普通话的总规律是相同的,因此用普通话来演唱也是行得通的。

在风格处理上北方民歌要豪放犷一些,南方民歌则要委婉灵巧一些,高原山区民歌要高亢嘹亮一些,平原地区民歌要舒展自如一些。我国是个多民族、地域广大的国家,因而语言丰富,民歌风格多样,不能一言以蔽之。一首歌曲是先有歌词后再谱曲的,演唱者不仅要重视词作者和作曲者的歌词和音乐,还要再一次进行艺术创作,使词曲融为一体。既要考虑到曲调的规律又要照顾到语调的起伏,用咬字吐字的技巧将语言加以艺术化、音乐化,达到词曲结合的要求。

2. 民族唱法的特点

(1) 情感表达特点

民族唱法的情感表达真挚、直接、亲切、自然,这符合中华民族的情感表达方式。

(2) 艺术风格特点

民族唱法的艺术风格,朴实深沉,厚重亲切,主张“以情带声,声情并茂”“以字行腔,字正腔圆”。在嗓音运用上,以真声(大嗓)为主,混合适量的假声(小嗓),语言清晰、明亮,音色优美、甜润。

(3) 表现民族精神

民族精神是一个民族赖以生存的精神支柱。民族唱法充分表现出了中华民族自强不息、团结友爱、勤劳勇敢的民族精神和伟大的爱国主义精神。

3. 民族唱法的运气要求

①讲究气口是民族唱法中用来说明吸气点和吸气方式的术语。中国民族声乐的曲调结构复杂,有时一字数音,一腔数板,必须在正常的气口外,补充一些气口。如有时为了美化唱腔,常在附点音符和切分音的长音之后加进临时气口;或者为了渲染音乐气氛,在适当的地方加上临时的感情气口,等等。使用气口的方式除一般歌唱吸气的方法外,还需采用偷气(不让人察觉的吸气)、抢气(在短时间内的急速吸气)、快吸气、慢吸气、浅吸气和深吸气等。

②气息的支持。民族唱法在声带使用上张力较强,共鸣比较集中,采用以腹式呼吸为主的胸腹式联合呼吸法,其呼吸对抗力量的集中点(支撑点)在脐上至腰间,这样便于贮存气息,控制呼气。