

方 永 韩立品 宋曦萌 著

对新时期高师院校 声乐教学模式的探索与研究

吉林人民出版社

对新时期高师院校声乐教学模式的 探索与研究

方 永 韩立品 宋曦萌 著

吉林人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

对新时期高师院校声乐教学模式的探索与研究 / 方永, 韩立品, 宋曦萌著. -- 长春: 吉林人民出版社, 2019.10

ISBN 978-7-206-16468-2

I. ①对… II. ①方… ②韩… ③宋… III. ①声乐艺术-教学研究-高等师范院校 IV. ①J616

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第251143号

对新时期高师院校声乐教学模式的探索与研究

DUI XINSHIQI GAOSHI YUANXIAO SHENGYUE JIAOXUE MOSHI DE TANSUO YU YANJIU

著 者: 方 永 韩立品 宋曦萌

责任编辑: 王 斌 封面设计: 清 风

吉林人民出版社出版 发行(长春市人民大街7548号 邮政编码: 130022)

印 刷: 长春市华远印务有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 12.25 字 数: 225千字

标准书号: ISBN 978-7-206-16468-2

版 次: 2019年10月第1版 印 次: 2019年10月第1次印刷

定 价: 58.00元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

目 录

第一章 声乐基础分析·····	1
第一节 声乐概念·····	1
第二节 声乐分类·····	7
第二章 高师院校声乐教学·····	21
第一节 声乐教学的本质探析·····	21
第二节 声乐教学的“天人合一”·····	28
第三章 高师院校声乐教学的主体对象研究·····	33
第一节 对新时期声乐教师的研究·····	33
第二节 对声乐学生的素质要求·····	39
第三节 对声乐教师与学生关系的探讨·····	45
第四章 高师院校声乐教学的注意事项·····	54
第一节 声部的划分·····	54
第二节 喉头、高声位、换声区的稳定·····	57
第三节 歌唱曲目的选择·····	62
第四节 嗓音的病变及保养·····	64
第五章 高师院校声乐教学中心理调控·····	76
第一节 声乐演唱中的心理因素·····	76
第二节 心理调控在声乐教学中的作用·····	83
第三节 不良歌唱心理的表现及纠正方法·····	94
第六章 高师院校综合声乐素质及专业声乐素质培养·····	101
第一节 综合声乐素质培养·····	101

第二节 师生专业素质培养	106
第七章 新时期高师院校声乐教学的创新型教学理念	127
第一节 声乐教学发展现状	127
第二节 声乐教学创新教学理念	150
第三节 新时期高师院校声乐教育的转型	152
第四节 新时期高师院校声乐教学的科学化	163
第八章 新时期高师院校声乐分层教学模式实践	170
第一节 声乐分层教学的概念	170
第二节 声乐分层教学的现实意义	171
第三节 高师院校声乐分层教学的具体实施	172
第九章 新时期高师院校声乐有效教学模式实践	179
第一节 声乐有效教学概念	179
第二节 声乐有效教学的现实意义	180
第三节 高师院校声乐有效教学的具体实施	181
参考文献	190

第一章 声乐基础分析

知识是人类认识的成果或结晶，它又分为生活知识、科学知识、理论知识、经验知识等不同种类。从总体上说，人类的一切知识都是人类在生活实践和生产实践、社会实践中后天形成的，是对现实的客观反映，也是一切经验的总结与升华。因此，社会实践是检验知识的标准，也是知识形成的纲。理论知识是知识的最高形式，它借助于一定的语言形态，或物化为某种劳动产品的形式，可交流传递给下一代，成为人类共同的精神财富。

知识来源于社会实践，反转过来又指导社会实践。在由应试教育向素质教育的转变中，主要是由知识向能力的转化过程。虽然素质教育的核心和灵魂是能力的培养，但这种能力不可能是空穴来风或天外来客，而是以知识面作为前提的。

同样，声乐教学虽然以学生演唱能力的培养为核心与灵魂，但也要以声乐理论知识为基础与前提，没有乐理的指导，演唱能力就无从谈起，就会成为盲目甚至是无效的实践。

具体而言，声乐的基础知识主要包括声乐的相关概念、声乐的分类、声乐的审美特征三大层面，下面我们分节予以论述。

第一节 声乐概念

声乐有许多概念，围绕声乐艺术主要有以下几个，我们必须弄清弄懂。

一、旋律

旋律又称“曲调”是音乐最主要的表现手段，也是声乐作品——歌曲的灵魂。他把高低、长短不同的乐音按照一定的节奏、节拍以及调式、调性关系等组织起来，塑造音乐形象，表现特定的内容和情感。它具有很强的表现力，不仅可以表现音乐的内容、体裁，还可以表现音乐现代特色、民族特色、地域特色等。旋律又由

下列各要素构成。

（一）动机

动机是乐曲结构的最小单位，具有特性的音调和至少有一个重音的节奏型构成，是乐曲发展的素材。

（二）乐节

乐节由两个动机组成。

（三）乐句

乐句由两个乐节组成。

（四）乐段

乐段是由若干个乐句构成的段落，表达相对完整的乐曲。最常见的有二句式、四句式两种，也有整乐段一气呵成而不分乐句者。

（五）主题

主题是乐曲中处于显著地位的、有一定结构形式、情绪鲜明、情感饱满、内容集中、具有某种风格特点和体裁特征的基本乐曲。它是乐曲的重心和核心，也是乐曲发展的结构基因。一部乐曲中可以有一个或多个主题。歌曲的主题实际上就是歌曲主体的核心音调，被称作“主导”或“主导音调”，常出现于第一乐句或第二乐句之中。

在乐曲中，光有主题的静态呈现还远远不够，必须以主题为核心，按照歌曲内容与形象表现的需要，从统一的整体出发，合乎逻辑、辩证地发展手法。主题的发展手法，常见的有下列几种：

重复，即提供产生旋律进行动力的简单而有效的主题发展方法，其特点是将主题予以紧接的重现，既可以是乐句的重复，也可以是乐段的重复。又分为严格重复（即将主题原封不动地重复一次或多次）、变化重复（又分为迭奏性重复，即旋律的加花、简化和局部重复，即合头换尾、合尾换头、换头尾和中间、合头尾换中间）两种。

再现，即是一种相隔一定距离的特殊形式的重复，又分为完全再现（又称“静止再现”或“原形再现”）和变化再现（又称“变动再现”）两种。

模进，即将主题主导的节奏不变，而做移位处理，从而给乐曲带来积极的动势，具有巩固发展音乐形象的功能，又分为严格模进和自由模进两种。

对应，又称“溯型”，是在保持主导节奏形态的基础上，将旋律的进行方向和音程进行某些变化发展而成，要求做到变化与统一的平衡与对称。

变奏，即将主题变化出现，又分为严格变奏（即在原主题的基础上进行简单的

加花、简化)和自由变奏(即在保留原主题的总轮廓和总布局的条件下,在多方面加以变化,使主题获得新性格,引变)。

引申,又称“演化”,即在保持原主题的基础上,引用其他原形或变形的音乐素材,做较大程度的展开,使旋律线产生变化,在节奏、节拍上也做改动。

承递,即是利用上一乐句的尾部和下一乐句的首部音调上重叠、衔接的特征,使相邻的乐汇(单音或音群)得以连贯的发展手法,又称“鱼咬尾”“连环扣”“顶针”。

展开,即是已陈述过的音乐材料,抽出一些小片段加以变化发展,形成多样化的主题发展手法,又分为扩张与紧缩、倒影(分为严格倒影、自由倒影)、逆行、贯穿等。

对比,即是根据内容变化和感情发展层次的需要,采用不同的手法进行对比,以发展主题的手法。如乐音的高与低、节奏的宽与紧、速度的快与慢、响度的强与弱、音色的明与暗、旋律线的起与伏和动与静及涨与落、形象的美与丑等。这些对比手法既可以单独使用,又可以综合使用,既可以在乐句之间进行,也可以在乐段之间进行,又分为派生性对比(同一形象不同侧面的对比,以相似性为主,相异性为辅,又称“单主题发展”)和并置性对比(以全新的音乐材料或对已陈述的材料进行质变的对比,强调相异性,又称“双主题发展”)两种。

以上9种主题的发展手法,实质上也是旋律的发展手法,因为主题就是旋律的核心与载体。

(六) 旋律线

旋律线又称“音高线”是乐音横向连接中的形态标志,是一种隐伏的、表现多样的线条。它以其音高的精心配置和相互关系所产生的内在动力,推动着旋律的发展。旋律线的内在动力,体现在以下两个方面。

1. 乐音横向进行的音程

从乐音横向进行的音程大小来划分,旋律线又分为两种:

①级进。级进是调式自然音列间的序进,这是旋律线的基础,也是旋律不间断性和流畅性的体现,是形成线条的因素。

②跳进。跳进是三度或三度以上的音程进行,是旋律表现力个性化的重要手段,也是形成棱角的重要因素,更是增强力度的重要手法。

2. 乐音持续进行的形态

从乐音持续进行的形态来划分,旋律线又分为五种:

①水平式旋律线。水平式旋律线,由同音的反复构成,持续的同音反复,可以

突出节奏、力度、和声的特点。在不同层次反复出现的同音，可以形成紧张的气氛和浩大的声势。以同音作为运动的起点或结束，可以获得由远而近或由近而远、揭示音乐情绪、营造音乐意境的效果。

②上升式旋律线。上升式旋律线，由乐音连续向上行进构成，可增强紧张度，适于表现情感的逐渐明朗、高涨、强烈、激昂、振奋。

③下降式旋律线。下降式旋律线，由乐音连续向下行进构成，常带来松弛的感觉，适于表现情感的和缓、平伏、安宁、低沉。

④环绕式旋律线。环绕式旋律线，由乐音在不大的音程内做上下迂回式的环绕行进所构成，常具有细腻、含蓄的情感特点。

⑤波浪式旋律线。波浪式旋律线，由乐音依次不规则地上下起伏行进的结合所构成，形成一个个完整的环节，推动着旋律的发展，具有绮丽婉转、激荡多姿的特点，适于表现情感的起伏跌宕、炽烈的交织。

二、节奏

节奏也是音乐最基本的表现手段，它是指音响的长短、强弱、轻重等有规律的组合，它既是旋律的骨干，又是乐曲结构的主要因素，它可以使乐曲体现出情感的波动起伏，增强音乐的表现力。声乐的常见节奏类型有以下几种。

（一）进行曲型节奏

进行曲型节奏，是明晰而匀称的节奏，与人们的行进步伐相似，是进行曲体裁的歌曲常用的基本节奏类型。

（二）劳动歌曲型节奏

劳动歌曲型节奏，是以劳动节奏为源泉，具有鲜明有力、粗犷豪迈的特点。

（三）舞曲型节奏

舞曲型节奏与各种舞蹈的节奏相同步。例如秧歌舞曲、朝鲜族舞曲、维吾尔族舞曲、华尔兹舞曲、探戈舞曲等，就分别与各自舞蹈的节奏相一致。对于声乐艺术而言，有些歌曲也采用舞曲节奏类型，如《吐鲁番的葡萄熟了》，就采用了维吾尔族舞曲的节奏类型，具有鲜明的“舞歌”特点。

（四）单纯均等型节奏

单纯均等型节奏，是指自然单纯、均衡平稳的节奏。其中速适于表现平稳的情绪和贯通的运动；快速适于表现紧张热烈的情绪和气氛；慢速适于表现宽广、壮阔的气势。

（五）附点型节奏

附点型节奏，是使用附点或相当于附点的连线，造成强拍弱位上的短音或弱拍上的短音构成的节奏。从而以时值的长短、强弱的对比，打破了节奏的自然均衡，强化了弹性和动力感。

（六）长短型节奏

长短型节奏，是指通过长短变化形成的节奏类型。从而使表现范围大大拓宽，克服了单纯均等型节奏呆板的缺点，使节奏更加变化无穷，丰富多彩。

（七）切分型节奏

切分型节奏，是指重拍上的音符时值短于轻拍上的音符时值，感觉是运动的受阻或强弱拍倒置，因而具有分割旋律的作用，易获得紧张、不稳定、别致的节奏效果，适于表现情绪的突变。为避免单调，突破乐曲正常节奏所采取的特殊节奏类型，又分为简单的切分型节奏（具有肯定的效果）、紧凑的切分型节奏（具有加重语气、向前推进、分割旋律的效果）、空切分型节奏（具有独特的转移重音的效果）。

（八）连音型节奏

连音型节奏，是指通过二连音、三连音等连音形成的节奏类型，具有节奏紧凑的效果，适于表现细致、强烈、激愤等情感和感性音乐特征。

（九）弱起型节奏

弱起型节奏由弱起的前缀与各种节奏相连接而成，常用于有力的进行曲风格的歌曲中。

（十）休止符型节奏

休止符型节奏，是指运用休止符造成停顿，产生“此时无声胜有声”的效果，更有力地表达情感。此类型的节奏，既可以使乐曲句法清楚，如同讲话后的呼吸和句读一样，又可以起到加强语气的作用。

（十一）散板型节奏

散板型节奏，是指没有节拍，只有节奏的节奏类型。自由性较强，没有轻重拍子的循环性，接近于语言的朗诵、赞叹、恳求的音调，具有深邃、激昂的情感特点。类似于我国戏曲中的节奏自由、无板无眼的板式。如《赞歌》《走上这高高的兴安岭》以及京歌《故乡是北京》等，都运用了这种散板型节奏。

三、调式

调式是若干高低各不相同的乐音，以其中最具稳性者为中心，按一定的倾向关系所

组建的音体系，通常以该中心音（主音）为该调式之起止，其余各音依次排列成音阶。传统调式是人类长期音乐实践中自然形成的乐音结构形式，不同时代、不同民族、不同地域、不同人文环境，产生不同的调式。调式分为自然调式、人工调式、大调式（包括自然大调、和声大调、旋律大调）、小调式（包括自然小调、和声小调、旋律小调）。

四、调性

调性指音乐作品中所体现出的调式特性，即调试中各音对主音的倾向性和各音间的相互关系所形成的一种性质。各音、各和弦间无调性中心、无功能联系的，称“无调性”。

五、和声

和声指两个以上的音按一定规律同时发响。

六、织体

织体是音乐材料组成音的编织物的组织方式，又分为单声部织体、复调织体、主调织体三种。

七、复调

复调是几个各自独立而又互相协调的声部同时结合构成的多声部音乐。其中声部的独立性表现在三大方面：各声部节奏不同；各声部采用反向或斜向的旋律进行；各声部分先后进入。

八、节拍

节拍是强拍与弱拍有规律性的周期交替，其单位是小节，强拍与弱拍的关系，又分为单拍子（强弱、强弱弱、强弱次强弱）、复拍子（强弱、强弱弱、强弱次强弱）两类。节拍交错又分为横向交错（ $2/8$ 与 $3/8$ 、 $2/4$ 与 $3/4$ 、 $4/4$ 与 $5/4$ 、 $5/4$ 与 $6/4$ 交错）与纵向交错（二声部、多声部交错等）。

九、速度

速度是音乐进行的快慢，是音乐运动的时间要素。速度与情感变化、形象刻画密切相关，对音乐速度的不同处理，会有不同的情绪效果与不同的音乐形象。

十、力度

力度又叫“响度”“强度”，是音乐中音响的强弱程度。它也与情感变化、形象刻画密切相关。不同的音响变化会在人的心理上产生不同的反应，并为联想、想象提供一定的依据。力度愈大，心理感受力也愈大，紧张度与兴奋度也愈大，通常表现重大事件的发生和情感波澜幅度的增强；反之，力度愈小，心理感受力也愈小，紧张度与兴奋度也愈小，通常表现事物的微小、轻盈、乖巧和情感波澜幅度的减弱。力度的大小，常与旋律的升降、节奏的变化相同步。

上述十大概念，是声乐教学中要弄清弄懂的，不仅要掌握其内涵实质，更为重要的，是在声乐演唱的具体艺术实践中，掌控其艺术神韵和精髓，并将这些知识化为自己的血肉，转化为演唱能力，真正做到“知识就是力量”。

第二节 声乐分类

声乐本身丰富多彩，种类繁多，按照不同的分类方法，可以分成各种不同的类别。现将主要的分类介绍如下。

一、按照人声（嗓音）特点划分

（一）男声

男声即男人的歌声，又分为男高音（包括抒情型、戏剧型）、男中音、男低音。

（二）女声

女声即女人的歌声，又分为女高音、女中音、女低音。

（三）童声

即儿童的歌声，不分男女，因为男童与女童的歌声基本上相同。

然而，如何划分每个人的声部及声音类型，却并非易事，有许多著名歌唱家都在这一重要问题上经历过反复的鉴定判断，最终才得以确定。例如著名美声歌唱家关牧村，曾有相当长一段时间内被有关专家定为女中音，后经进一步认真辨析，才最后确定为女高音。

二、按声部及声音类型划分

(一) 音域划分法

音域是指歌唱者所能唱出的声音的高低范围，又分为两种划分法。

1. 自然音域划分法

自然音域是歌唱者在未经声音训练的情况下，以自己的嗓音自然地唱出声音高低的范围，如表1。

表1 按下列标准划分声部及声音类型

声部及声音类型	自然音域
男高音	$c^1—\#f^2$
男中音	$a—be^2$
男低音	$e—e^2$
女高音	$c^1—g^2$
女中音	$a—f^2$
女低音	$f—e^3$

另外，在自然音域内，歌唱者可以不费力地唱出几个音，被称作自然音域的主音，各声部及声音类型主音的高低也不相同，如表2。

表2 判断声部及声音类型的参考依据

声部及声音类型	主音高低
男高音	$f^1—c^2$
男中音	$d^1—a^1$
男低音	$b—f^1$
女高音	$f^1—c^2$
女中音	$d^1—a^1$
女低音	$e—g^1$

2. 歌唱音域划分法

歌唱音域是歌唱者经过声音训练之后，歌唱时所能运用和支配的音域。一般情况下，每种声部及声音类型均可达到两个八度。根据各声部及声音类型歌唱音域的

不同，如表3。

表3 声部及声音类型的依据

声部及声音类型	歌唱音域
男高音	c^1-c^3
男中音	$g-g^1$
男低音	$e-e^2$
女高音	c^1-c^3
女中音	$a-a^2$
女低音	$e-e^2$

(二) 换声区划分法

在歌唱或声音训练中，从一个声区进入到另一个声区时，有一个比较明显的“过渡区域”，即声音转换的区域，称作“换声区”。

表4 各声部及声音类型的声区结构不同

声部及声音类型	低声区	中声区	高声区
男高音	c^1-f^1	$f^1-^{\#}f^2$	$^{\#}f^2-c^3$
男中音	a^1-f^1	f^1-be^2	be^2-a^2
男低音	$e-d^1$	$d^1-^{\#}c^2$	$^{\#}c^2-e^2$
女高音	c^1-f^1	$f^1-^{\#}f^2$	$^{\#}f^2-c^3$
女中音	a^1-f^1	f^1-be^2	be^2-a^3
女低音	$e-d^1$	$d^1-^{\#}c^2$	$^{\#}c^2-e^2$

同时还应注意到，换声区一般有三个音，其中最主要的一个音称为“换声点”，由于各声部及声音类型的声区结构不同，就决定了换声区与换声点的位置也不相同。因此，换声区的位置与换声点的位置也可以作为判断声部及声音类型的重要标志。例如由中声区转入高声区，男高音换声区的位置是 f^2 、 $^{\#}f^2$ 、 g^2 ，换声点的位置为 $^{\#}f^2$ ；又如由中声区转入高声区，抒情男高音的换声点在 $^{\#}f^2$ 上，而戏剧男高音则在 f^2 上。

(三) 音色划分法

音色又叫“音品”，主要由其谐音的多寡及各谐音的相对强度所决定。声乐中的音色，指歌唱者声音的个性与特色。不同声部及声音类型有不同的音色，即使在同一个声部中，由于音色的千差万别，也可以分出抒情型、戏剧型、花腔型等不同声音类型。

表5 以音色作为划分声部及声音类型的标准

声部	声音类型	音色特征
男高音	抒情型	明亮、清脆、柔和、优美
男高音	戏剧型	嘹亮、结实、浑厚、有力
女高音	抒情型	明亮、优美、秀丽、甜润
女高音	戏剧型	高亢、浑厚、壮阔、有力
女高音	花腔型	清脆、纯净、纤巧、灵活
男中音		响亮、雄壮、刚毅、豪放
女中音		柔和、圆润、宽广、浓郁
男低音		洪亮、粗壮、浓厚、低沉
女低音		温柔、圆润、深沉、浑厚

(四) 生理划分法

根据歌唱者声带的长短、厚薄、宽窄，来划分声部及声音类型，因为声带是人的发声器官，它直接决定声部及声音类型，划分标准如表6。

表6 生理划分标准

声部及声音类型	声带长度(毫米)	声带宽度(毫米)
男高音	15—117	3
抒情女高音	10—11	2
戏剧女高音	11—12	2.5
男中音	18—21	3.5
女中音	12—14	4
男低音	21—22	5
女低音	15—16	4.5

总之，声部与声音类型的确定，直接关系到声乐学习者的艺术生命，因此，声乐教师必须依据上述划分方法，进行全方位、分阶段、分层次的观察、分析、研究、判断，准确地确定学生的声部与声音类型，以确保声乐教学的准确性与培养的成功率，避免误人子弟，损害人才。

三、按照演唱形式划分

(一) 独唱

是由一人演唱的形式，分为男声独唱、女声独唱、童声独唱以及男高音独唱、男中音独唱、男低音独唱、女高音独唱、女中音独唱、女低音独唱等。

（二）齐唱

是由两人以上，按同度或纯八度的音程关系，同时演唱同一首歌曲的同一曲调的演唱形式。根据歌唱声音种类的不同，分为男声齐唱、女声齐唱、混声齐唱、童声齐唱等。

（三）重唱

是每个声部由一人演唱的多声部的演唱形式。根据歌唱者人数，分为二重唱、三重唱、四重唱等；根据歌唱者的声音种类，又分为男声X重唱、女声X重唱、男女声X重唱、童声X重唱等。

（四）对唱

是由声音种类相同或相异的演唱者（多为二人），以问答、呼应的方式进行演唱的形式，分为男声对唱、女声对唱、男女声对唱等。

（五）合唱

是由两组以上的演唱者，按本组所担任的声部，合作演唱一首多声部歌曲的演唱形式。根据歌唱者的声音种类，分为同声合唱（男声合唱、女声合唱、童声合唱）、混声合唱（男女声混声合唱）两大类。又根据歌唱者所担负的声部多少，分为男声X部合唱、女声X部合唱等。其中以混声四部合唱（女高音、女中音与女低音、男高音、男中音与男低音）为最多见。

（六）伴唱

伴唱的演唱形式源于我国戏曲的“帮腔”又称“合苏”或“哈苏”。指演唱时由后台或台上的其他人对台上的主唱演员进行帮唱。在号子等民间歌曲中，仍有此种演唱形式。

四、按照演唱方法与艺术流派划分

（一）美声唱法与流派

美声唱法与流派，一直被简单地称作“美声唱法”，并由此涉及另外两种唱法与流派民族唱法与流派、通俗唱法与流派，都被简单称作“民族唱法”“通俗唱法”，其实这是不准确的，因为这三种所谓“唱法”，不仅仅是“唱法”的不同，更为重要的是由艺术风格的不同而形成的不同声乐艺术流派。之所以产生如此错误的称谓，全是对所谓“美声唱法”的错误翻译惹的祸。所谓“美声唱法”，意大利原文为“belcanto”，其中“bell”意为“美好”“美丽”，“canto”意为“歌唱”“歌声”，所以正确的译法应为“美丽的歌声”或“美好的歌唱”，译成“美

声唱法”，显然系一种错译。但是多年来人们一直以说传说，就连许多著名声乐教育家对此也十分无奈。但毕竟已有人纠正这种错误，例如，韩勋国先生编著的《歌唱教程》一书中，就分别称作“美声唱法流派”“中国民族歌唱法流派”“通俗歌曲演唱流派”“传统戏曲声乐唱法流派”。故本书也将“唱法”与“流派”合二而一，统称“唱法与流派”。

美声唱法与流派产生于17世纪的意大利，其特点是：具有饱满的气息支持和灵活自如的呼吸控制能力，共鸣好，音色优美、明亮、圆润、丰满，音与音的连接平滑匀净，花腔装饰乐句流利灵活。其发声方法比较科学，但有时因忽视词意表达上的细致、深刻，易出现单纯追求声音效果、炫耀技巧和程式化的错误倾向。

美声唱法与流派不论哪个声部，也不论声音的高、低、轻、重，其音色都比较“暗”而且音色变化较大，尤其是在换声时过渡音区与高声区，由于采用“遮盖唱法”（也称“面罩唱法”），音色更有一个明显的由亮到暗的变化过程。在共鸣的调节上，多采用鼻咽腔，喉头位置较低，开管较大，声波振动部位较靠后，所获得的声音圆润、丰满。在歌唱语言的咬字吐字方面，明显“靠后”。在颤音幅度上，美声唱法与流派幅度较大，呼吸时的排气量也较大。

美声唱法与流派有世界级许多著名歌唱家，如意大利的卡鲁索、吉利、加里一库契、鲁福、斯基帕、帕瓦罗蒂，俄国的夏里亚宾，西班牙的卡巴耶、多明戈、卡雷拉斯，美国的罗伯逊、卡拉斯（美籍希腊人）等。

美声唱法与流派约在五四运动以后传入中国，第一批美声歌唱家是一批留学归国的歌唱家，其中主要有应尚能、周淑安等。20世纪20年代，出现了喻宣萱、李献敏、斯义桂等。20世纪40年代，又出现了黄友葵、郎毓秀、周小燕等。新中国成立以后，尤其是改革开放以后，中国的美声唱法与流派取得了长足的进展，形成了独具特色的美声中的“中国乐派”自立于世界美声艺术之林。

（二）民族唱法与流派

民族唱法与流派指我国演唱民歌和民族风格特色较强的创作歌曲、艺术歌曲所采用的声乐技巧与艺术风格。它既吸收、继承了我国传统的民歌、戏曲、曲艺的精华，又借鉴了欧洲美声唱法与流派的艺术优长。

民族唱法与流派的艺术特点是：情感表达直接、亲切、自然，语言清亮明晰，具有极强的说唱性，强调声由情发，声情并茂，依字行腔，字正腔圆。

在发声方法上，民族唱法与流派音色明亮，基本变化不大。在共鸣腔的调节上，调节得较小，声波在硬腭及口腔前上部振动较多，声音“靠前”。在语言的咬字吐字上，也“靠前”。颤音幅度也较小，呼吸时排气量较小，讲究“气沉丹