

概 论

音乐表演艺术总的分为两大类：一为声乐，一为器乐。

声乐是以自身的器官为艺术表现手段和工具的一种艺术形式。它既是一种复杂的体力劳动，又是一种在激动的情绪中进行创造的高级神经的活动。要在兴奋的精神状态下，得心应手地运用自己的嗓音来表现音乐，就必须对自己的发声器官进行长期的、系统的训练和锻炼。

但是，人们对自己身体内部的发声器官，特别是这些器官的活动是看不见的，摸不着的，要自如地操纵它们就很不容易了。这就是声乐学习中一个重大的难关。正因为如此，学习中往往会经历许多次的失败，会走一些弯路。但是，声乐演唱既是一种物质运动，心理活动，那么它总是可以被人认识的。呼吸、发声等活动并不是孤立的，它是一系列条件而形成的结果。掌握了形成这些器官活动的外部条件，也就基本掌握了呼吸、发声的过程。

我们在教学中就是根据这些认识去剖析声乐训练，也就是用看得见的部位去带动看不见的部位，去检查看不见的部位。

如：

面部表情——检查口咽腔的运动

喉器位置——检查发生器官的状态

腰部运动——检查呼吸

身体的姿势和状态——检查歌唱发声时的整体活动

尽量把复杂的深奥的问题加以深入浅出的讲解，帮助学生

操纵自己的呼吸、发声、共鸣 找到美好的声音。应当指出 我前面讲的只是声乐训练中的一个方面的问题，另一个条件是依靠自己和老师的耳朵。用耳朵来鉴别，用耳朵来检验，这一点在声乐学习和教学中都是十分重要的。这样的声乐训练和教学也就不是摸不着、看不见的了。

声乐有广阔的领域，除了和器乐有共同的艺术表现规律外，还有自身的艺术规律。声乐是最古老的音乐活动，从人类一开始音乐活动就有歌唱，用人声来作为进行音乐表现的基本手段。

声乐艺术经过长期的发展，已成为一门独立的艺术门类。因为它有繁多的各种不同的表现形式和不同的唱法。它有完整的教学体系、教材、教学方法。从我国来看就有 民歌、戏曲、曲艺、新歌剧以及和其他相关艺术的电影、电视、歌舞等等 成为一门多种表现形式的艺术。在国外也是一样，有民歌、歌剧、清唱剧、电影、电视等等。它们都离不开声乐艺术的表演手段。因此，现代声乐艺术已经发展得非常丰富，人才辈出，艺术和技术水平都进入到很高的领域了。

声乐艺术是一种社会活动现象，它不仅作为一面镜子反映社会生活的各个方面，并给社会生活、社会风气以深刻的影响。历来社会上不论哪个阶级都会利用它为本阶级利益服务。因此，声乐艺术也是有一定的社会性、阶级性的。

声乐艺术尽管历史悠久，形式多样，但基本特点是不变的——仍然是音乐和语言的结合。世界上无论哪个国家或任何一个民族都不能例外。歌必有词。当然也有无词的歌，如前苏联作曲家里格埃尔的《声乐协奏曲》它写于 1943 年 是苏联音乐史上第一首为人声而写的协奏曲。作品虽然没有直接体现战争主题 但它所描述的苏联大自然的美 苏联人民在卫国战争严峻考验的日子里表现出的纯洁自豪，满腔热情和对祖国的热爱，

以及对幸福的想往和对胜利的确信，都是紧紧地同当时的现实联系着的。正是因为这样 这首作品虽然没有歌词 但它的内容却明确易解。从 1943 年第一次演出后，一直受到广泛的欢迎，成为苏联国内外许多著名歌唱家音乐会上的曲目，1946 年还获得斯大林奖金一等奖。我国作曲家秦咏诚的声乐协奏曲《海燕》海燕象征着革命者 不畏艰险 不畏强暴 搏击风云 勇于进取。这是受高尔基同名散文诗启发而作，是一首由花腔女高音演唱以管弦乐队协奏的大型声乐协奏曲。新近用著名的小提琴协奏曲《梁祝》改为由人声演唱小提琴独奏的声部 再加上大型合唱队伴唱以及管弦乐队的协奏，演绎出一部崭新感觉的新《梁祝》声乐协奏曲 是近年来我国乐坛为数不多的大型声乐协奏曲。这些作品都是无词歌，但同样能表达一种强烈的感情。

还有一些歌曲中用大量的衬词以及歌曲的花腔部分，这些都是整个歌曲中随歌词内容的情绪而产生的一种表现手段。如歌剧《魔笛》中夜皇后在第二幕第八场的咏叹调 是一段非常华丽的花腔咏叹调 表现了她的复仇心理。又如歌剧《拉克美》第二幕中的一段著名咏叹调“印度铃歌”也是用大量的花腔模仿铃声，充满了浓郁的东方情调。另外很多歌曲中也用了大量的衬词来抒发感情 如《祝酒歌》、《赞歌》、《草原之夜》、《蜻蜓姑娘之歌》等等。

正因为声乐艺术的基本特点是语言和音乐的结合，我们在学习声乐和教授声乐的过程中就一定紧紧围绕这个基本特点学习和教学。离开这个特点进行教学和学习 必定是错误的 必定会失败。

鉴于以上原因 我们作为一名声乐教育工作者 除了掌握自身这个乐器外，还必须丰富在此领域内的全面知识。要了解它的历史、发展、现状 要了解发声机能和原理 要了解歌唱的语言

等等，以达到一名声乐教师应具备的教学方面的能力，做到既能教又能唱。能唱相对容易做到，能教就不那么容易了。一个好的声乐教师应该是一位好的歌唱家，但是一位好的歌唱家不一定就是一位好的教师，这是因为教师要具备的不光是能在自身的乐器上发出美妙的歌声，而是要具备能辨别学生声音正确与否的能力和能解决这些问题的能力。但是如果这位教师自己声音都不统一，还存在有问题，又如何去指导学生解决声区统一的问题呢？作为教师的你都没有唱过 b^2 、 c^3 ，你又怎么向学生讲授在这个声区发声的感性认识呢？反过来，你虽然可以演唱但对其理论并不了解、无法讲述（从理论上），那又如何让学生理解你的要求呢？作为一名教师应是“知其然并知其所以然”才可以成为一名合格的教师。在这里我推荐曾刊登在《音乐周报》上由曹力翻译的《歌唱要旨》一文，文中专门介绍了美国声乐教师标准，很值得我们参考。

美国声乐教师协会是一个全国性组织，其成员资格每年都要由专门委员会进行评议。为规范全国声乐教学，该协会制定了对声乐教师的基本要求：

1. 接受过包括视唱练耳在内的系统的音乐教育，具备较高的音乐素质。

2. 跟随权威声乐教师至少学习过五年，每年所上声乐课和其他音乐课程不得少于六十小时。

3. 熟悉歌唱的发声机理，有关器官的基本构造，并能清楚地为学生描述。

4. 能敏锐地辨别音准，音质及音色。

5. 能够正确地解释各种形式的声乐作品，包括歌剧、清唱剧、艺术歌曲、民歌和音乐剧等。

6. 能够辨别学生的嗓音类别（一般认为只有经过一定时

间正确方法的训练后，才能逐渐显露出噪音的本质)。

7. 精通英语 发音清晰准确 掌握至少三门外语(意、德及法)的基本语法和歌唱发音。

8. 对心理学有一定的了解，并能有针对性的应用于教学，解决学生在技术上及其它方面遇到的问题。

9. 能亲自进行发声示范，使学生对正确的发声方法要有感性的认识(必须承认，许多成功的声乐教师并非歌唱家，而许多著名的歌唱家在教学上竟一事无成)。

10. 会弹奏钢琴。

从上面的十条要求可以看出，作为一位声乐教师是必须具备全面的知识。目前我们的音乐教育战线上教师还是很匮乏的，具有全面素质的也不多，这正是如今艺术教育战线上的危机。要想提高全民在音乐艺术方面的素质，摆在我们面前的任务是很重的。那就是要尽快地培养一批从事初级、中级、高级层次声乐教学的音乐教师队伍。

同时也要对现在的教师提出更高的要求，时代在前进，社会在发展，知识也在不断更新。面对二十一世纪，我们将跟上时代的脚步，吸收新的信息，采用新的技术手段，培养学生成为一名符合新时代要求的歌唱者和声乐教育工作者。因此，不论对教师还是对学生来说，学习都将是终身的。

周小燕先生在天津音乐学院最近举办的《天音声乐论坛》上讲到：“与时俱进 就是跟着时代跑 时代在哪呢 就是学习。你不学习，就落后；落后，就不与时俱进了。……”前辈的话对我们所有从事声乐教学和学习的人都是一鞭策。

第一章 欧洲声乐发展史 及其代表人物

欧洲声乐艺术的发展大致可分为以下几个时期：

第一时期：单音音乐时期。时间大致在古希腊——13世纪。其演唱的形式主要是独唱、齐唱、领唱、说唱及吟唱。

在埃及、小亚细亚一些东方国家，特别是古希腊，早在纪元前就已经有了艺术性的歌唱，古希腊声乐的基本类型是“弗兰”、“潘”、“酒神之歌”等。“弗兰”是悼歌，它是葬礼的一部分；“潘”是奉献给阿波罗的欢乐的颂歌。希腊人把奉献给酒神巴克斯的情绪激昂的抒情颂歌叫做酒神之歌，酒神之歌是节日庆典和竞赛中所用的歌曲，后来发展成为舞台剧。

在古希腊，独唱歌曲的表演者往往也就是作曲、作词者本人。他们用基法拉琴、双管笛、里拉琴和竖琴般的乐器——特里戈诺恩和马加迪斯伴奏，自弹自唱。

古希腊的诗歌与音乐是结合在一起的。史诗《伊利昂记》、《奥德修记》就是由作者盲诗人荷马以说唱的方式流传下来的。

在古希腊的伟大歌手兼作曲家中，我们要记住一个名字——捷潘德尔。他被认为是新的音乐艺术形式的奠基人，他首创了带乐器伴奏的歌唱形式。

在古希腊，男声已经分成了各种类型：

1. *netoide*——高音，特点是技巧华丽，善于演唱流畅的咏

叹调式的曲调。

2. mesoide——中音，唱流行歌曲和参加合唱。
3. iratoide——低音，悲剧表演音。

在古罗马，歌唱艺术已相当普遍，根据资料记载，那时已有专门的声乐教师分别教授：

1. vociferaril——训练嗓音，扩展音域和嗓音的力度。
2. phonsci——进一步改善嗓音的质量（教声乐共鸣）。
3. vocales——声乐美学（教音准及艺术表现）

公元 476 年西罗马帝国崩溃，欧洲进入中世纪宗教统制期，音乐被教会所垄断。

公元 590 年，教皇格里高利一世制定了配合教仪的唱经本，历史上称“格里高利圣咏”，并重建罗马圣歌学院，为梵蒂冈的教堂培养唱诗班人才。这是音乐史上公认的，最早的正式培养歌手的歌唱学校。公元 787 年应德国查理曼（Charlemagne）大帝的请求，教皇阿德里安一世把罗马的歌唱家彼得和罗曼送给他，他们成了歌唱学校最初的教师；在瑞士的圣加利亚修道院和图拉修道院中也设有这类学校；到九世纪、十世纪后，在法国的第戎、土拉、坎佩尔、沙特尔、内韦尔等地，先后都办起了歌唱学校。

音乐史中有大量的资料可以了解当时歌唱艺术的发展。但声乐艺术本身的乐器就是歌手的歌喉，因为那时的歌唱教学全凭经验口传心授，声乐艺术随着他的代表者的死亡而消失，没有给后人留任何文字记录。当时的圣咏庄严肃穆朴实宽广，一律用拉丁文演唱。这样的圣咏歌曲可分为两类：朗诵性歌调和旋律性歌调。朗诵性歌调中词的每一个音节均为长音，无节奏和无声伴奏，演唱者仅以充沛的气息在 $a-g^2$ 的男声自然声区中作平直均匀的、不带微颤的吟唱，要求清晰的发音和吐字。在

今天的教会圣咏中仍保留了这种风格。如：

荣耀归于天父

赞美圣父慈爱最深，赐我生命乐无尽，
无时不在爱中生存，欢喜跳跃颂主恩。
哈里路亚！哈里路亚！荣耀颂赞归父神！

一字一音，旋律起伏很小，在自然声区中用充足的气息演唱。在以后的圣咏歌曲演唱中，人们不再满足于这种平淡乏味的演唱，开始在某一个音上加花加连音、滑音，使得圣咏歌曲听起来更加连贯、华丽。教皇格里高利一世就是一位具有高超歌唱技艺的圣咏歌唱家，他在任教皇前就是一位唱诗班的歌手，另外塞求斯一世、格里高利二世、埃天奈二世、保罗一世、雷奥三世等等均是优秀的圣咏歌唱家，他们大多毕业于一些圣咏歌唱学校。由此，他们对圣咏歌唱学校的大力支持，也是圣咏歌唱发展的一个方面。

公元 11 世纪起 商业发展、城市兴起 逐渐形成了新的文化中心，艺术也由宗教寺院及封建城堡中解放出来，进入城镇集市 逐渐产生了流浪艺人。流浪艺人多才多艺 吹拉弹唱、杂技、演戏无所不兼。

公元 12 世纪，法国最先出现吟唱诗人。除歌唱骑士业绩外，还演唱爱情及自然风景。13 世纪德国出现了恋诗歌手，他们的音乐不如吟唱诗人，更接近教会音乐。后来在德国一些城市的同业行会中出现了歌唱师傅（即名歌手）这些歌手已不是

贵族、骑士而是市民及手工业者。他们演唱的歌曲曲调单调，曲式多为 AAB 节奏徐缓 演唱时即兴地任意加花。

第二时期：13 世纪—16 世纪的复调音乐及童声合唱

13 世纪起欧洲盛行复调音乐，多声部的合唱成为主要的歌唱形式，由于遵守“妇女在教堂应保持缄默”的古训，唱诗班中无女声，均以男童声代替，演唱时圣咏主旋律由成年男高音担任，它上面的另两个对位声部由男童声担任。成年男高音声部采用“格里高利圣咏”的固定歌调，而另外的声部则是创作的曲调 这种被称为“奥尔加农”(Organun)的圣咏经过数百年的实践，总结出和声和和弦的概念，这是音乐发展的一大进步。

圣咏歌曲中的主旋律由成年男高音担任，要保持住主旋律，用了拉丁文“Tenere”一词原意就是保持住，所以后来就称男高音为 Tenore 而另外两个对位的声部在男高音声部之上 意为为 Sopra 就译成了今天的“女高音”(Soprano) 在女高音声部之下低声部意为为 Alto 译成今天的“女低音”(Alto) 但因为这两个声部均由童声担任，从音量上总是弱于成年男高音声部，后来又增加一个男低音声部(Basso)，逐渐形成四声部的合唱形式。后来由于艺术的需要，声部增多，主旋律才逐渐发展到由女高音声部担任。

由于有了声部的划分，使多声部声乐艺术的发展前进了一大步。十二、十三世纪，由于欧洲政治局势的改变，巴黎成为当时欧洲最先进的文化中心之一。以雷翁南(Leonin)、贝罗坦(Pérotin)为代表的一批作曲家、歌唱家、音乐理论家对“奥尔加农”作出重大的改革，不再是以前圣咏的一音一字的对位，而加以节奏、音乐旋律的改变，把原来作为主调的旋律放在了低声

部，而在它的上面配以活泼动听的音符，以更多的创作的旋律为主调，常常由女高音担任，这样女高音便成了合唱队中的主要声部，形成了“迪斯坎图斯”。“迪斯坎图斯”的兴起，打破了以往单声部齐唱的局面，发展了多声部合唱歌曲，同时，作曲家们摆脱了圣咏歌曲的垄断，而取得创作旋律的自由，于是出现了在一个音节上有很多音符的创作歌曲，旋律也变得活泼多变，流畅了。从语言上也不完全只用拉丁语，而采用了本国人民的生活语言，歌词也有了生活气息。这是“迪斯坎图斯”引起的声乐艺术的发展。

在 15 世纪以前，有记载的有关声乐艺术方面的文献很少，对声乐教学方面的记载如：

1. 勃爱齐亚(470—527)曾指出呼吸在歌唱中的作用，提到噪音的性质和噪音的分类；他指出“声音是传到听觉的空气中的振动”，“发展噪音的方法很多，要看人们是在歌唱还是在说话，噪音可以或多或少地加以扩展（指音域），它可以具有不同的性质。”呼吸这一活动制约着声音的延续”；人的噪音就像人体一样，有上下无法逾越的限度（指音域）（选自《数学几何 音乐》第一卷）

2. 有一位叫马开托·帕杜安斯基的人曾企图确定发不同高音时的准确位置。他认为：“do”音形成于肺，“re”音形成于咽部的底部，“mi”音形成于咽部的上端，“fa”音形成于口盖，“sol”音形成于舌部和齿部，“la”音形成于唇部。

这些论点表明，那时的歌唱家对于发声器官的功能已经发生很大兴趣。

3. 叶罗尼姆·莫拉弗斯基(13世纪)的见解是应当从中间的几个音开始歌唱，并在全部的音域中保持音色的统一，他说：“噪音应该是高亢的，高亢的声音远方能听见；应当是柔美

的，声音柔美方能感染听众；应当是清晰的，清晰嘹亮的声音方能萦绕于耳际。”

16 世纪开始 特别是在 17 世纪中，音乐文献中除谈到一般的音乐理论外，有关艺术性歌唱的技术方面的见解就多起来了。作者们企图在这些文章中科学地阐明发声过程，并陈述教授艺术歌唱的初步方法。

下面简要地，分时期向大家介绍几个代表人物重要的观点和有代表性的论著。

约瑟夫·察里诺 (J·Zarlino 1517—1590)

他是威尼斯乐派奠基者阿德里安·维拉特的学生，曾在威尼斯圣马可大教堂任乐队队长之职。又是一位卓越的理论家。他的著作很多，可流传至今的只寥寥几篇，原因是他的手稿在存放的教堂内被窃。

他在论著《谐音原理》中谈到：

“天赋的发声器官是咽、舌、口盖和肺。”意志使这些器官活动便产生了声音 由声音产生语言和歌唱。

“任何谐和的乐音、和声、噪音，都是由于空气振动而产生的，然而没有运动空气就不会振动，要发出声音必须有三个要素 运动的物体 运动本身和形成声音的位置”。

“两个天生的器官——肺和咽——是发声时必须的，肺就像一个风箱一样，吸满气然后把它从喉部送出，送出气时在喉部振动”。肺送出的气必须在咽管中振动（即所谓‘声乐干道’ *arteria vocale* 专为振动之用），肺和咽虽然能产生声音，但这不一定是噪音，因为它们也能产生像咳嗽一样的噪音。惟有人类特有的可以组成语言的那种声音才有意义，才能为音乐家所接受，因为对于音乐家来说它们才是适用的。”

关于咬字 察里诺这样说：

“歌唱者应当注意，咬字时元音必须准确，应该按照每个元音的特点发音。”

察里诺指出要把“可以成为语言”的那些音和其他的音区别开来，他特别强调元音必须咬得准确清楚，要唱得人人能够理解，而不仅仅是发出声音。

路多维科·察科尼 L·Zacconi 1555—1627)

路多维科·察科尼是奥斯汀教会的道士，曾任威尼斯修道院合唱指挥，是维也纳和慕尼黑的宫廷歌手，也是 16 世纪末 17 世纪初的卓越音乐理论家。

他在论著《实用音乐》中论述：

“应当特别注意，咬字必须纯正、清晰和易懂，不要让一半歌词卡在牙缝里。”

“歌唱的人要把音符唱得准确，唱时要放松，不要紧逼噪音，不要用晦暗的音色唱，应当用天赋的自然嗓音唱。”

“高音最好是徐徐送出，不要像某些歌唱者那样勉强逼唱出来，就像疯子在叫喊。”

路多维科·察科尼特别重视外表风度和服装。在他看来，一个歌唱者应当具有良好的举止，应当是年轻美丽。演唱时的恶劣姿势，如身体摇摆，挤眉弄眼，两眼向上翻以及唱颤音时摇头，都是要加以纠正的缺点。他认为：“歌唱时使得每一个对他瞧的人感到愉快，不要唱两三个音后就用眼睛瞟听众，希望以此来卖弄并炫耀自己的演唱。”

他对声部的配合，头声胸声的应用以及装饰音的唱法，元音的练声方法也有很精辟的论述。

关于装饰音他说：“我建议，如果前一个音和后一个音相距

三度的话 需要在前一个音上略为延长 但不得超过四分音符的时值 这样的装饰音不宜用得太多 以免使听众感到腻烦。”

关于用元音练声他说：“一个歌唱者应当用各种元音来唱练声曲 因为所有的元音是难易不一的 例如元音 a 对于快速乐句最不方便 因为相对来说它比别的元音要求更多的气。”（他的见解与十六、十七世纪初的大多数理论家是有分歧的 他们建议应从元音 a 开始练声）

在他的论著里提到轻声唱：“因为轻声唱时最细小的错误和丝毫的不准确就会令人感到刺耳。”

朱里奥·卡契尼 (G·Caccini 1545—1618)

杰出的歌唱家、作曲家和革新者卡契尼生于罗马，他是著名的歌唱家和诗琴演奏者希彼昂内德拉·帕拉的学生。1601年卡契尼出版了他的牧歌集《新音乐》，其序言中关于歌唱方法的宝贵意见对艺术性歌唱的发展起到了很大的作用。

14 世纪在法国和意大利又出现了世俗性合唱。15 世纪弗兰德乐派大大发展了复调合唱的对位写作技巧，扩大了合唱作品的声部 八部、十二部的合唱是常见的 最多达 36 个声部。弗兰德乐派十分注意合唱的各声部曲调的流畅性，在演唱上提高了对各声部的要求：清晰地演唱快速的音阶和琶音、复杂的节奏和音程、轻巧而华丽的装饰音、巧妙和敏捷的换气等。从而推进了声乐艺术的发展，演唱风格也由圣咏庄严、古朴而变得繁丽华饰了。但他们注意了各声部的旋律却又忽视了声部之间的和谐，因此又造成了歌词不清，音响嘈杂的缺点。

16 世纪作曲家 G·卡契尼 J·贝里、E·卡瓦列里 诗人科西 巴尔第、O·里努契尼在佛罗伦萨组成了一个音乐小组，这个小组主要是使歌词摆脱纠缠不清的对位手法并创造新的宣叙

调形式；小组成员最注意的是朗诵性的音乐质朴自然，实现了音乐史上弗罗伦萨的音乐改革，从而为歌剧、清唱剧及大合唱打下了基础。卡契尼就是其中的革新者之一。这就形成了欧洲歌唱艺术的第三时期。

第三时期：歌剧及美声唱法的诞生

以卡契尼为首的这个音乐小组立志以希腊悲剧为榜样创作表现思想感情的独唱曲。1594年贝里与科西用诗人里努契尼的台本写了一部《达弗涅》抒情性的音乐戏剧（已失传）。1600年贝里和卡契尼又根据里努契尼的台本写了一部《尤里狄茜》，为意大利现存最早的歌剧。他们仿效希腊悲剧的朗诵调创造了一种与情绪变化，语调起伏紧密结合的新的旋律风格——朗诵调。为了更好唱好朗诵调，他们主张采取了自然的声音男声唱男角女声唱女角突破了原来保守的框框。以旋律性较强的咏叹调作重点抒情，以朗诵调开展情节的进行。为了使歌剧朗诵调演得响亮致远，卡契尼等人继承了前人演唱经验，创造了“美声唱法”。“美声唱法”也可以说是歌剧的产物。

卡契尼在歌唱艺术方面论述很多，下面引用几点作介绍。

在歌唱起音上他说：“某些人在发出声音的时候让人家先听见该音下面的三度音（指从下向上滑进这是当时16世纪的一种传统装饰音的唱法）另一些人则马上唱出该音再逐渐加强声音。后者我认为是较好的一种至于第一种方法不能使它成为一种普通的唱法因为和弦数量很多时这种方法是不合适的。特别歌唱者会养成一种错误的习惯，常常停留在下面的三度音上而不是略为触及它这样一来不但听起来不悦耳而且简直令人讨厌。”

“至于我自己我毫不踌躇地说我宁愿用较高雅的第二

方式。然而，我永远不满足我的前人们所获得的成就，我不断探索新的……我找到了第三种方法……它和第二种方法相反，声音发出之后立即把它减弱变柔，我称之为咏叹调起音，据我看它最适于表达感情。”

卡契尼所作的优美的抒情歌曲《阿玛莉丽》就很充分地体现了他的演唱风格和起音方式。

总体来说卡契尼认为起音必须遵守的规则是：

1. 硬起音时“声音发出之后立即把它减弱转柔”，他称之为咏叹调式起音。

2. 软起音时“马上唱出第一个音再逐渐加强声音”他认为这一种方法较好。

卡契尼在装饰音的演唱法、胸声假声的运用也有较多的论述，这里就不一一介绍。但有一点大家要记住的是，卡契尼提出“我希望用这几页文字来传授一些专业独唱家所必须的科学知识”。作为一个研究声乐艺术方法的人，是他第一个提出的。虽然他未能实现，但这是一个好的开端。

米哈依尔·普列托里乌斯 (M·Praetorius 1571—1621)

普列托里乌斯是著名的作曲家兼音乐学家，他的巨著《音乐大全》被认为是研究十七世纪音乐的重要文献。

他对声乐演唱的最大的功绩是他发现各乐器所定的音高不一致，确定了“对任何乐器都方便”的标准——la，相当于每秒频率 424 次，也就是标准音。直至现在，这个标准音被广泛的采用了两百年之久。标准音高对于歌唱有着重大的意义，他使歌者的嗓子得到很好的保护。

关于标准音，有一位意大利歌唱家巴提斯提尼在 1905 年的一篇文章中讲到：“一个歌者如果被迫经常以定得过高

的乐器伴唱，他必然会使自己的发声器官受到无法弥补的损失。”

他说：“音乐是感情的直接而深刻的表达。正是由于这个缘故，噪音（所有乐器中最美的一种）应当总是非常放松和自然的。喉部不能够长期过度紧张，唱几个咏叹调之后，位置放得不自然的噪音就会失去他的弹性；歌唱者不能运用声音作各种强弱表现，而这些正是求得声音效果最重要的手法，这一切都是由于乐队或钢琴定音过高，这对于噪音是十分有害的。”

他说：“只有 a 相当于每秒频率 435 次这一标准的条件下，演员们才能成功地演唱；因此确定这个标准，对于艺术特别是声乐艺术，将是一件大好事，我相信，我的歌唱同行们一定会同意的。”

由此可见，普列托里乌斯对艺术歌唱的贡献。

现在国际通行的标准音为 440/秒。

培德罗·托西 (P. Tosi 1647—1727)

培德罗·托西是一位阉伶，他所著《古代及近代歌唱家的观点以及关于花腔唱法的见解》一书中关于发声法在历史上是颇有作用的，但由于他自己是个阉伶，因此有关教授非阉伶歌唱的方法有局限性。

但是他在教与学方面的一些论点非常精辟，我想在此略作介绍。

他说：“教师应当把自己全部的注意力放在歌唱时的音准问题上，没有敏锐的听觉的人是永远也不应当从事教学工作。

自己更不应该演唱……”

“教师在教学生唱歌时，应当让学生从低音唱至高音，使学生通过适度的噪音练习而练好全部音域，但是要注意一点，音越

高开始唱这些音时越要小心，越要唱得轻柔，以免发出喊叫般的声音。”

“教师应该特别严格地注意，要求学生把胸声区和头声区的音都唱得干净清楚不带鼻音和喉音，鼻音和喉音是歌唱者最可怕的缺点 只要养成习惯就难以改正了。”

“许多教师不能区别学生的假声（这里指的是头声），因此迫使他们像女低音那样唱，想用这种方法使学生更容易打开头声，有学问的教师就知道，没有假声的女高音经常只能用有限的音域来歌唱，因此他不但竭尽全力使学生唱好假声，而同时也想出各种办法使胸声和假声连接起来，而且要连接得如此完善，使听众无从区分胸声和假（头）声，如果两个声区连接得不好，嗓音就不均匀，并失去它的动听悦耳之处。……”

“学生应当总是站着唱，为的是使嗓音能够发挥全部力量；学生的风度应该是高雅的，举止大方的，这样才能使听众有好感。教师应当不断纠正学生挤眉弄眼的神态和身体的摆动。教师应当特别注意要求学生的嘴经常保持微笑的状态，（就歌词所能允许的）微笑必须是优美的，而不是严峻的表情。……”

托西在他这篇《致读者》的文章中，十分详尽地讲述了教师的职责，以及如何训练学生，对于我们今天的教学仍有很强的指导性。目前我们也是用许多前人留下的宝贵资料来指导我们的声乐教学工作。

吉阿姆巴齐斯塔·曼契尼 (G·Mancini 1716—1800)

曼契尼是一位著名的声乐教授，童年起就在那波里跟有名的列奥拉多·列奥(1694—1744)学习，后又师从安乐尼奥·贝那基学习。

通过长期的教学实践，曼契尼在声乐艺术方面获得渊博的