

辽宁师范大学

硕士学位论文

阉人歌手与咽音歌唱价值的探索

姓名：赵木希

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：金梅

2012-04



摘 要

歌唱艺术从古至今历经了很多次的变革。从最初的单音音乐,中世纪宗教歌唱艺术,世俗歌唱,复调音乐直至十六世纪歌剧与美声唱法的诞生,标志着歌唱艺术即将进入新的时代。再经十八世纪“阉人歌手”称霸舞台的歌唱“黄金时代”,十九世纪大歌剧时代,直到二十世纪末至二十一世纪初,歌唱艺术的形式已逐渐趋于多元化,歌唱艺术的发展可谓是前所未有的进步。歌唱的种类再也不局限于传统意义上的美声,民族和通俗唱法,而逐渐产生了美通,民通,民美,原生态这样的唱法。于此同时,也出现了类似18世纪“阉人歌手”的声音,而拥有这种特殊声音的歌唱家正逐渐也走进了我们的视野,冲击着我们的听觉。

审美的变化随着歌唱艺术的发展而发展,人们从最初的对阉人歌手的偏爱程度比较深,到19世纪人们崇尚自然的艺术,人性的歌唱。再到21世纪,欧洲的维塔斯,丹尼斯,亚里斯·克里斯托菲利士,中国的李玉刚,肖玛等类似拥有“阉人歌手”声音的歌唱表演艺术家出现,体现着人们的审美是随着时代的变迁而变化着的。歌唱表演艺术可谓百花齐放,各有各的风格。我们的歌唱事业也要适应现代社会的审美标准。人们都向往美好的东西,对于声音的追求也是如此。之所以把欧洲的18世纪称之为歌唱的“黄金时代”说明歌唱的“黄金时代”确实有美好的东西存在的。黄金是昂贵的,奢华的,把声音形容成黄金,说明那个时代的声音是极具魅力的,所以引起很多现代的歌唱家去模仿那个时代的声音,并且在不违背人道主义的方式来重现“阉人歌手”的声音。在探索逝去的“阉人歌手”的声音的时候,我们发现了“咽音”——一个可以通过声音训练来重现“阉人歌手”的声音的科学的发声技巧,这种现象足以说明歌唱技术在不断的发展,同时也证明了歌唱艺术的历史性的进步。

本论文研究的出发点将从歌唱模式的多样性来探讨“阉人歌手”及与“阉人歌手”现象相似的中国的“京剧男旦”的历史文化,并通过分析歌唱的历史审美变化来探讨如何通过“咽音”的技巧去重现历史上“阉人歌手”的声音以及把“咽音”的训练方法融入到声乐教学中的重要性。本论文分为四章,分别从西方“阉人歌手”的艺术特点、“阉人歌手”的“黄金时期”和东方“京剧男旦”的历史现象,歌唱审美的历史演变和“咽音”——重现“阉人歌手”发声方法来阐述本论文的研究要点。

关键词: 阉人歌手;男旦;歌唱审美;咽音

Abstract

The art of singing has gone through many various developments from the ancient times. From the single mono music, the middle ages, the art of religion singing, secular singing, polyphonic music until the birth of opera and bel canto during the sixteenth centuries are all the symbol of the new era of singing arts. From the eighteenth century mainstream of Castrato golden ages, the era of grand opera of the nineteenth century, until the late 20th century to early 21st century, the exemplars of singing arts is going to be diversity. The development of singing arts can be described as unprecedented progress. The types of singing are not only limited to traditional bel canto, folk singing and secular singing, but also appears to the types of bel canto, popular, folk. At the same time, the similar voice of Castrato in the 18th century appears and the singers who has this special voice come into our vision gradually, impact our hearing sense.

The changes of the aesthetic are developing as the changes of the singing arts. People preferred Castrato at first while in the 19th century people advocate natural arts and human singing. During the 21st century, Vitas, Dennis, Aris christofellis in the Europe, Li Yugang, Xiao Ma in China, this kind of singers they turn out to be Castrato. This reflects the aesthetic of people is changing from time to time. The career of our singing should adjust to the standard aesthetic in the modern society. People are longing for the beautiful things, they are pursuing the sound as well in this way. There must be the beautiful things existing during the so-called 'golden ages' in the 18th century of Europe. Gold is expensive and luxury, people describe the voice as gold because that kind of voice is really pretty charming at that time. This leads to many modern singers copy the voice of that period. During the discovery of Castrato voice, we find 'pharyngeal tone', the scientific vocal skills to be Castrato. This phenomenon illustrates the developing singing skills and proves the historic progress in the singing arts.

The starting point of this thesis will investigate the varieties of singing modes in order to find out the Castrato and the similar phenomenon of Castrato, Peking opera Part played by man disguised as women and its history and culture. This thesis will also analyze the changes

of the aesthetic in the historical singing to relate to the importance of putting pharyngeal tone into the vocal teaching. In this thesis, it will divided to four chapters. The first chapter will explain the artistic of western Castrato. The second and the third chapters will juxtapose the golden ages of Castrato and the historical phenomenon eastern Peking opera Part played by man disguised as women. The last chapter will summarize historical evolution of the singing aesthetic and ‘pharyngeal tone’, to reproduce the vocal methods.

Key words: Castrato; Part played by man disguised as women; the singing aesthetic; pharyngeal tone

引 言

大学时声乐老师给我推荐的一部电影，叫做《绝代妖姬》，因为里面有亨德尔作的歌剧《雷娜都》中的咏叹调《让我痛哭吧》，那时候正在唱这首咏叹调。可是看到的画面竟然让我完全吃惊。一个风华正茂的男子，站在舞台的中央吟唱着这首歌曲，那种柔美的声音顿时让我陶醉在其中。我不禁感叹，男人为什么会发出如此甜美的声音呢，简直跟女高音的音色是完全一样。一次偶然，看了一部电影叫做《第五元素》，蓝血人在月球上唱了一首咏叹调《香烛已燃》，听了之后让我如痴如醉，旋律高低起伏很明显，高音的花腔清脆，低音区又很结实。我很想知道到底是哪位歌唱家有如此精湛的演唱技巧。经过网上查阅，不禁让我惊讶，这个作品用人声是无法完成的，这是高男高音与女高音经过现代的电脑技术合成处理之后所完成的，后面的注释说是为了寻找遗失的阉人歌手的声音。从此，阉人歌手这个词汇深深的印入我的脑海里。

第一次听歌曲《opera 2》是在大二艺术概论的课上，起初以为是男高音和女高音的合唱曲目，可是经过老师的介绍才知道，这是俄罗斯当红歌手维塔斯所演唱的。当时就被他美妙的声音吸引着，他的声音就像是第三类声音，超越了男声和女声的第三种声音，被我们听成女高音的部分就是他的天籁般的嗓子唱出来的，而他则被称为“现代阉人歌手”。这时，阉人歌手这四个字第一次印入我的脑海，使我突然之间有探究一下什么是阉人歌手个和为什么会出现阉人歌手的想法。星光大道出来的李玉刚也凭借成名曲《贵妃醉酒》荣登 2012 年中央电视台春节联欢晚会，他可以用本身的男声演唱前段的通俗部分，又用了女声演唱了京剧部分，让人不觉眼前一亮。他那柔美的身姿，绵长的嗓音都让我们如痴如醉。当听到四川音乐学院的男性声乐教师肖玛演唱的《你们可知道》，《风雨飘摇》等一些女中音的作品时，我发现了一种超乎寻常的声音，不禁引起我的思考：男人怎么会发出类似女性的如此美妙的声音呢。通过西方音乐史的学习，我知道了 18 世纪风靡欧洲乐坛的阉人歌手。那么在翻阅大量书籍和学习之后，我觉得中国历史上的京剧男旦与阉人歌手有着类似的历史文化，他们究竟是通过什么方法来训练自己的声音的呢，我们当代的歌唱家是通过什么样的方式来重现阉人歌手的声音，他们为什么这样做，为什么去模仿 18 世纪阉人歌手的声音，为什么想重现 18 世纪阉人歌手的辉煌，现代人经过怎样的训练可以达到类似阉人歌手的声音。通过看一些相关的资料，逐渐有了一些自己的想法。

一、历史上的阉人歌手

在欧洲的歌剧舞台上存在这样一种现象,即 17 到 18 世纪,这将近二百年的时间里,歌剧舞台上的主角都是由阉人歌手来担任的。他们统治了当时的歌剧舞台和教会的唱诗班,可以说他们登上了欧洲歌剧舞台的巅峰。

阉人歌手(Castrato),是 16 世纪中期至 19 世纪初期盛行于欧洲歌剧舞台的一种高音男歌手,也叫做去势男高音,或者男性女高音。他们大多是在男童 7-12 岁期间实施阉割手术。被阉割的男孩成年以后既有正常男子强壮的身体和肺活量,又可以保持他们阉割之前孩童时期的声带和喉头。经过严格的声乐训练,使他们的音域具有女声的高度,而气息则具有男声的强度。兼备女子般的优美,纯净,轻巧的声音和男子宽广,深厚的肺活量与惊人的横膈膜支持力,一个音能保持延续一分钟,这是一般歌者所做不到的。他们的音色高亢并且艳丽,从十七世纪到十九世纪的上半叶,成为剧院最受欢迎的角色。

(一) 阉人歌手兴起的历史原因

1. 妇女地位的低下

16 世纪,在意大利,歌剧艺术已经具备了充足的条件,随着文艺复兴的潮流进入其萌芽阶段,作曲技艺的突破,极大的丰富了作曲家们内心渴望的世界,他们已经不局限于乏味的单音音乐,复音音乐,两声部的圣咏,而是追求更加华美的多声部的和声效果。在那个思想禁锢的年代,天主教颁布了“妇女在教堂中保持缄默”的禁令,唱诗班为了表现华丽的和声效果,不得不利用男童来代替女高音声部。但男童在 13 岁左右时会遭遇变声期的问题,歌唱的年龄有限。后又以假声歌手¹来代替。假声歌手沿用一段时期后,人们逐渐发现假声男高音的声音始终发虚,表现能力欠佳,不能适应当时教会的唱诗班和世俗歌唱的需要。而随后出现的西班牙假声男高音却能够克服这个问题。他们唱出的女高音声部很自然,轻巧,与其他声部融入一起很和谐,而后,音乐学者发现这些所谓的西班牙的假声男高音其实就是阉人歌手。

¹是歌唱的用声形式之一,与真声相对,是指在极力收敛状态下发出的噪音,从发声生理的角度来说是声带不完全闭合的状态下,边缘振动的结果,训练有素的假声,纤细、柔和、轻盈而透明,早在八世纪就盛行于西班牙教堂,用以替代男童声,阉人歌手兴起后被淘汰,但作为一种歌唱用声技巧被保存下来。

2. 受刑罚和疾病的影响

最初，阉割风气的兴起是由阿拉伯传入欧洲的，它是作为一种刑罚的手段来处置不正当的男女关系，或者是在奴隶的身上，将其阉割之后伺候女主人（这种现象和我们封建王朝时期的太监制度比较相似），后来人们发现，被阉割以后的男童其长大以后的声音仍然保持他们童年时代的声音，并且可以唱出很高的音域，故而产生了阉人歌手。很多男孩被阉割的命运也是由于他们的疾病，或者是偶然的伤害事故导致的失去了性机能，从而有专门的教师去训练他们，让他们有朝一日能成为阉人歌手。

3. 被生活所迫

实施阉割手术的男孩一般都来自穷苦的家庭，或者是孤儿，但是这些人群中能被进行阉割的男孩也必须具备一定的音乐天赋。他们之所以选择阉割这条道路大多是被生活所迫，因为当时的阉人歌手赚钱机会比较多，足以使他们不再挨饿受苦。所以许多穷苦人家不得不选择将自己的孩子送去阉割，并把他们培养为阉人歌手来替他们赚钱，摆脱窘迫的生活。

4. 追求众人的瞩目

在当时的欧洲声乐历史的舞台上，阉人歌手是受到许多王室，贵族所追捧的，他们演出到了一定程度后，有些阉人歌手还被国王加冕为官爵，或者干脆生活在王室，作为男宠在国王的身边。所以当时阉人歌手的社会地位很高，以致使许多家庭乐意将自己的孩子送去阉割，培养他们成为优秀的，有社会地位的阉人歌手。

（二）阉人歌手的发展

1. 阉人歌手的发声原理

阉人歌手的发声原理在于他们在男童时期被阉割之后，延续了他们的童声，在他们原有的童声之上通过咽壁撑起，稳定喉咙，抬高软腭，鼻孔微张等发声方法使他们的声音既能达到头腔的共鸣，又使得真假声区混合的比较统一。再加上他们本身强大的肺活量与强有力的横膈肌的支持，使得他们的声音无论是从最高点直降最低点，还是演唱复杂的花腔，都有种自然流露地感觉。阉人歌手由于阉割之后，生理构造发声改变，所以他们具备很多

女性特点，比如皮肤细滑，体毛减少，喉结不突出，说话声音变得极细，他们虽然是模仿女性的声音，但是却比正常女高音的声音更胜一筹。阉人歌手对跳音，滑音，颤音，装饰音能够把握的十分精准，唱延长的高音也毫无费力。所以，当时一些男歌唱家和女歌唱家面对复杂的花腔，持续的高音而没有能力去驾驭时，阉人歌手却很轻松的将他们演唱出来，这就是阉人歌手地位高于正常男女歌手的重要原因。

2. 阉人歌手的“黄金时代”²

17 世纪中期，歌剧舞台上无论男性还是女性的角色都由阉人歌手来担任，到 18 世纪，阉人歌手几乎占据了整个歌剧舞台的鳌头。他们以自身残缺的生理条件换取了纯金一般的嗓音，并且经过严格训练以达到近乎完美的声音效果。可以说，作曲家创作的再有难度的作品他们都能够轻松的驾驭，这就比同时代的女高音和男高音强得多。

这一时期，很多作曲家的作品已经不能满足观众们的审美需求，听众们更喜欢阉人歌手二度创作中的炫技的部分。阉人歌手们通常会在一些固定的唱段中加上装饰音，颤音，花腔，或者在某一个音上进行高八度的演唱，甚至某一个高音延续唱一分钟之久，这样才会博得观众们的喝彩。作曲家们也尝试着迎合观众们的口味，创作了许多带有华彩乐句，颤音，花腔和令人惊叹的高音的作品，这时歌剧已经成了阉人歌手们展示他们歌喉威力和技能的平台了。观众们对当时著名的阉人歌唱家法瑞奈里的崇拜绝对不亚于今天人们对帕瓦罗蒂或者是迈克尔·杰克逊的崇拜。英国音乐史学家查尔斯·帕尼对 1734 年著名的阉人歌唱家法瑞奈里在伦敦歌唱时的状况是这样描述的：“法瑞奈里把前面的曲调处理的十分精细，乐音一点一点的增强，直到升入到高音。之后，又以同样的方式慢慢的减弱，滑至低音，令现场的观众们赞叹不止。歌曲结束，观众席中立即响起热烈的掌声，并且持续五分钟之久，待掌声平息后，法瑞奈里继续唱下去，唱得特别轻快，悦耳动听，其节奏的轻快使得乐队的小提琴很难跟上”。电影《绝代妖姬》³中也记录了这样一个场景：“法瑞奈里在演唱完亨德尔创作的咏叹调《让我痛哭吧》之后，台下的观众们激动的高呼‘天上一个上帝，地上一个法瑞奈里’”。可见当时的人们对于阉人歌手是那样的崇拜至极，虽然阉人歌手们经常炫技似的歌唱，经常曲解作曲家原本的创作意向，经常肆意的乱加装饰音，但也阻止不了观众们对他们的追捧，所以说这个时代被音乐史学家们成为歌唱的“黄金时

²歌唱的“黄金时代”为什么要加上引号呢？因为那时候是阉人歌手的鼎盛时期，阉人歌手的唱法很流行，占据了当时歌剧艺术的整个舞台，但是这样的做法却是违背人的正常的规律的，所以要加上引号。

³外文名称 *Farinelli: il castrato*，是记录著名的阉人歌唱家法瑞奈里生平的一部电影。

代”，因为这时的歌唱技术达到了相对的“最高峰”状态，这时的歌唱风格也被称为美声的歌唱时代。

3. 阉人歌手的发展为正歌剧的兴起起到了推动的作用

18 世纪初到 19 世纪，这一阶段被人们称为歌唱的“黄金时代”。在这一时期，也是阉人歌手的时代，他们几乎独占了欧洲歌剧舞台中男女主角的地位，所以说这一时期是由阉人歌手创造出来的荣耀的歌唱时代。

在 19 世纪“大歌剧”形成以前，美声唱法主要体现在正歌剧中，正歌剧是 17 世纪和 18 世纪广为流行的一种歌剧形式。正歌剧的特点是题材崇高，咏叹调庄严精致，重要的角色都是由阉人歌手担任，伟大的作曲家亨德尔是创作正歌剧的主要代表人物。

4. 阉人歌手的发展使花腔技术得到了不断的提升

18 世纪初期，出色的阉人歌手被选为宫廷歌唱家，这些歌唱家中还有相当一部分的作曲家。这一时期，作曲家与歌唱家相比还处于次要地位，许多作曲家专门为阉人歌手量身定做音乐，使之适应阉人歌手的声音条件。真正动人的音乐大多是靠阉人歌唱家即兴发挥的，歌唱家水平的高低不仅靠嗓音，技巧，还要看他们在演唱时的即兴创作，即兴发挥的水平，尤其是华彩乐段的处理，这是考验歌唱家水平的试金石。西方音乐史学家们在谈到欧洲歌唱的黄金时代时，指的就是 17 至 18 世纪在正歌剧中具有鲜明装饰的声乐演唱风格，由于这一时期作曲家们大量创作花腔，也存在着许多花腔作品，因此，这一时期为后来歌剧中花腔的发展奠定了基础。

阉人歌手演唱的艺术特点就是一个音能够持续唱很多节拍，并且气息控制的很完美。他们的高音穿透力极强，音色时而忧郁沉着时而清脆悦耳。他们作为声乐作品的二度创作者频繁的使用花腔技巧与装饰音，比如我们熟悉的《我心里不再感到青春火焰燃烧》：

原谱：



阉人歌手加入的花腔：



阉人歌手加入的装饰音：



（三）阉人歌手的消亡

阉人歌手从兴起，经历鼎盛时期，最后逐渐消失，一共存在了二百多年。导致阉人歌手消亡的原因有很多，我总结了一下几点。

1. 女性地位的提升，有了真正意义上的女高音

由于封建社会统治阶级逐渐瓦解，解除了对妇女地位的不平等待遇的禁令，女性逐渐有了自己的社会地位，她们可以登上舞台表演，所以这一时期出现了真正意义上的女高音歌唱家，很多歌剧中也逐渐出现了女高音唱女主角的画面，这就对阉人歌手形成了一种排挤。

2. 声乐技巧的突破

在 18 世纪末 19 世纪初的时候，随着女性地位的提升，歌剧的舞台上逐渐的出现了真正的女高音歌唱家，而不是阉人女高音。但是男歌唱演员的地位却相当低下，他们并没有随着阉人歌手的衰落而走向歌剧舞台。那时候的作曲家们习惯了阉人歌手演唱的声音技巧，把高要求又强加于普通的男歌唱演员的身上，由于当时男演员演唱技术有限，因此经常被作曲家指责。我们都知道，想要解决男生高音的问题，就得先解决换气点的问题，男歌唱家们解决换声技术这一问题是在 19 世纪 40 年代左右，也就是我们现代意义上的所说的“关闭唱法”⁴。有了这种方法的训练，男歌唱演员也逐渐从不被重视慢慢的走向歌剧里的主角了。这是因为声乐技术在不断的发展，使得男高音，男中音等各个声部都有所提高，阉人歌手也就逐渐的失去了他们原有的地位和光环，渐渐的退出历史舞台。

3. 出于社会道义，法律不允许再有阉人歌手

阉人歌手虽然得到了人们的追捧，但是这却是一种极不人道的表现，人们越来越反对阉割男童以供人享乐，越来越厌恶人为的造成生理不正常的阉人歌手的演唱，这就必然结

⁴ “关闭唱法”（Closed）又称“掩盖唱法”，这是解决歌唱时换声问题的一种有效的手段。在本论文第三章中第三小节有详细解释。

束了这段人类歌唱史上空前的“黄金时代”。直到教皇利奥十三 1878 年就职以后正式提出严禁阉割男童，阉人歌手就彻底从歌剧艺术舞台上消失了。

4. 阉人歌手本身的自卑心理

阉人歌手虽然受到人们的追捧，但他们的身体上是残缺的。人们在欣赏阉人歌手优美歌声的同时也会讥讽他们，使他们的自尊心受到严重的打击。再加上他们已经不再像过去那样受到观众们的追捧，所以到 19 世纪初，阉人歌手便悄无声息的消失在歌剧的历史舞台中。

5. 审美趣味的改变

18 世纪末 19 世纪初，欧洲经过法国大革命之后，人们对阉人歌手及其严肃歌剧已经失去了兴趣，对阉人歌手在舞台上炫技似的花腔已感到厌烦，阉人歌手们在舞台上滥用的花腔就像是“广播体操”一样，反反复复，没有新意。再加上格鲁克的歌剧改革也让人们慢慢的排挤了阉人歌手。新的歌剧形式加强了对歌剧中人物性格的刻画^[4]，使得观众们更喜欢富有生气的大歌剧形式。人们更加难以容忍那些具有英雄主义色彩的人物由阉人歌手扮演，从而加速了阉人歌手的消亡。

二、与阉人歌手相似的表演艺术形式

（一）中国京剧上的男旦

1. 男旦出现的历史原因

意大利的歌剧艺术和中国的京剧艺术都是比较大型的，完整的音乐戏剧形式，他们在演出的形式上有很多的相似点，比如剧本，曲谱，乐队伴奏和不同的角色等等。如果说歌剧艺术代表的是西方渊源的音乐文化，那么京剧艺术必然是东方音乐体裁中的一朵奇葩。而在这两种音乐戏剧的形式中，又不约而同的出现了男歌唱演员演唱女生声部的现象，我们可以称之为反串的现象。

京剧是我国的国粹，是流行于全国的重要剧种之一。迄今已有 200 多年的历史。京剧总体说来分为四个行当，分别是生、旦、净、丑。其中“旦”这个行当可以说是京剧中比较重要的大行当。

19 世纪 20 年代，正是中国京剧的辉煌时代，这一时期出现了一些婀娜多姿，风光无限的男旦艺人，他们散发出的光芒照耀着中国的京剧史，为推动中国京剧的发展做出了巨大的贡献。

男旦，又称乾旦，是中国京剧比较特殊的行当。“乾旦者，梨园舞台上以男扮女之谓也”。也就是说男扮女是男旦的主要表现手法。在京剧舞台上，与女扮女的坤旦相对的，便是男扮女的“乾旦”。乾旦的出现是有一定的历史原因的。中国的清代，随着礼教意识不断强化，统治者明令禁止女子演戏，禁止蓄养家班。于是，京城等地的梨园竟成了清一色的男演员的天下。早期的京剧界盛行的“全男班”台前幕后从编剧演员到乐师，化妆师无不由男性担当。显然，在男尊女卑的社会里，展现人的智慧，才能和力量的主体只是男性，而不是女性，出现了即以男性为中心的产物，所以男旦随之开始了艰辛的历程。

2. 男旦的发展

作为性别反串艺术的男旦最早并不是在清代出现的，“男扮女”古已有之。如史料记载在汉魏六朝时期，魏有优伶扮“辽东妖妇”，后周有“京城少年为妇人服饰入殿歌舞”

的记载，隋炀帝时，有人戴兽面，男为女服的角抵戏，而“弄假妇人”也明确的出现在唐代的乐舞演出中。

明清之际是男旦艺人的兴起的时期，这一时期男旦艺术的发展可谓是空前绝后。中国京剧中，男旦的演员可谓是人才辈出，最为观众熟知和认可的便是四大名旦梅兰芳，程砚秋，荀慧生和尚小云了。他们创造了婀娜多姿，风格迥异，各具千秋的旦角表演艺术。在二十世纪二十年代至三十年代，根据四大名旦又形成了旦角表演艺术的四大流派，分别是梅派，程派，荀派和尚派。四大名旦的艺术表演各具特色，从表演形式上的扮相，唱，念，做，打来分析，梅派创始人梅兰芳，他总是华贵妩媚的出现在京剧的舞台上，作为四大名旦的代表人物，梅兰芳的表演形式自然，优美，完整，朴素，规范，形成了具有中国民族特色的表演体系；程砚秋主张的是唱功精湛，他借鉴吸取西洋音乐和其他剧种的优美旋律，创造了程腔具有悲壮幽咽深沉的特点；荀派则有活泼飘逸婀娜多姿的身段特点；尚派的洒脱利落，精彩绝伦的舞蹈和水袖功夫也是堪称一绝的。新中国成立后，在社会主义新文化的背景下，四大名旦又以不断进取，创新的精神，在旦角艺术发展上，精益求精，共同把京剧的旦角表演艺术推上了中国京剧舞台的巅峰，为中国京剧的发展做出了巨大的贡献。

3. 男旦的舞台表演形式——反串

以徽班进京为标志诞生的京剧，迄今为止不过 200 多年的历史，而从一开始旦角就由男性来担当。男扮女或是女扮男都称之为反串艺术，试想一下，也许再也没有一种表演形式像反串表演这么奇特了。但从封建礼教或是人们审美的习惯角度来看，男扮女的反串艺术形式更能博得人们的赞赏。男旦作为京剧中极其重要的行当，其艺术表演形式也是令人深究的。男人与女人无论是面貌，体质，身材和生理构造都是大相径庭的，男旦是如何掌握女性角色的呢？

首先，男性的生理构造与女性不同，男性的声带略比女性的宽而厚，在用假声演唱的时候，声带前端闭合到位，发出的假声既有自然醇厚的特点，又不失声音的清脆明亮。而女演员虽然不用刻意变化自己的女性音色，她们的“小嗓”发出的声音自然干净，清脆，但却给人一种薄而无力的感觉，因为她们的声音很少有厚重的感觉，所以说，京剧中许多的唱腔版本都是为男旦而量身创作的，以京剧中的“四平调”为例，它是二黄腔系，多用以表现舒适安逸的环境，所以腔调非常的悠闲，平稳，音乐在中、低音比较频繁，低的时候很低，高的时候音又特别高。男旦在演唱时会充分的展示他们独特的宽厚的声音，高音

用假声也显得游刃有余，相反，女演员却很难唱出这样的作品，她们只好升高嗓门，却使得声音尖、细、窄，失去了四平调厚重的韵味。

其次，男旦的肺活量大，中气十足，身材魁伟，唱腔更有力量，而女演员在唱一些具有英雄主义题材的剧目中就很难担当了。

再次，男旦比女人更了解女人，因为男旦的特殊角色要求他们仔细观察女人，模仿女人的一颦一笑，脚步的轻重，婀娜的身子，他们甚至通过女性的眉毛蹙起，眼睛百媚，嘴角微笑的张合，手指的力度，手腕的回转等这些细节来增加自己的表现能力。男旦的这种模仿式的学习是非常有难度的，因为他们要克服自己的第二性征，把自己想成女人，男旦以男性的视角去观察女人，以男性的心态去揣摩女性，用男性的审美情趣来表现女性，他们所表现出的舞台的形象其实更能满足男性内在的精神需求，更能迎合男性的审美标准，因为男性知道男性喜欢什么姿态的女性，所以男旦把女性角色诠释的更为出众。由于男旦的说话与演唱的声音完全像两个人，他们的声音差距越大，说明难度就越大，但是创造出来的艺术效果却是叹为观止的。

4. 阉人歌手与中国京剧男旦的异同

欧洲的阉人歌手和中国的京剧男旦都是在封建社会统治下而形成的特殊的历史现象，他们之间既有相似点也有不同的地方，下面我对阉人歌手和京剧男旦的异同点进行简单的分析：

（1）阉人歌手与京剧男旦的相同点：

第一，阉人歌手和京剧男旦都是在女性被压迫和精神禁锢这种特殊的历史背景下而产生的：中世纪的欧洲，教皇拥有至高无上的权利，教会掌管了民间的一切社会活动，天主教颁布了“妇女在教堂内保持缄默”的禁条，唱诗班不得不用男童来代替女高音声部，但是男童会遭遇变声期问题，所以阉人歌手在这种特定的环境下出现了；男旦是中国京剧中的最特殊的行当，最早可以追溯到中国的先秦和汉魏时期，在明清时期则尤为兴盛。明清时期，中央集权统治的加强和封建礼仪的禁锢，使得女性歌唱演员大幅度减少，而且活动范围也受局限，清代时期更是不允许女性粉末登台表演戏文，这就为男旦的出现奠定了基础；

第二，阉人歌手和京剧男旦的表演形式都是以男性的体魄唱出柔美的女性的声音：阉人歌手和京剧男旦都是身强体健的男性，他们都要经过刻苦的训练来达到女性声音的。阉人歌手是在男童时期进行阉割术，从此保留了他们的童声，再加上严格的训练使他们的音

色几乎跟正常的女高音或是女中音一样，甚至要高于女高音或女中音；京剧男旦从小就要刻苦的训练，因为京剧男旦所表现的女性比阉人歌手所表现的女性更要女性化，所以在训练声腔的同时也要学会模仿女性的神态和身姿；

第三，阉人歌手和京剧男旦在自己的表演领域上都创造了辉煌的艺术价值；欧洲的 18 世纪正是歌唱艺术的“黄金时代”，而荣耀着“黄金时代”的人莫过于阉人歌手了。据史料记载，欧洲 17-18 世纪的意大利美声学派的训练中心均是以阉人歌手为主，很多伟大的作曲家都为阉人歌手们量身创作歌剧，很多作曲家也都是通过阉人歌手演唱他们创作的曲目而成名的，阉人歌手还开创了美声中花腔技术的先河，因为他们的对位法和复调都经过了刻苦训练，所以在演唱一首歌曲时可以随着他们的心情在一些乐句上加一些花腔，这一点是受到听众们所追捧的，18 世纪他们把花腔这门技术应用的无比绚烂辉煌；同样，京剧男旦在京剧发展两百多年的历史中创造了辉煌的成就，在这个特殊的年代里，产生了许多享誉世界各地的男旦艺术大师，并成功发展了“梅派”“程派”“荀派”“尚派”等精彩的唱腔艺术，成功塑造了很多家喻户晓的女性形象，甚至有人认为，“四大名旦”所创造的艺术价值至今仍然无法逾越。

第四，阉人歌手和京剧男旦在唱法技巧方面也有相似之处，他们都具备男子唱歌时庞大的肺活量，所以他们唱歌时气息足，共鸣贯通，并且都使用了“咽音”进行发声练习和演唱。为什么说他们都使用了咽音的练声技巧呢？阉人歌手和京剧男旦都是男性，虽然他们的生理构造不同，但他们却都能发出女性的声音来，这说明他们有着相对类似的发声方法。通过查阅与咽音有关的书籍，我了解到咽音产生于正歌剧时代，可以说它与阉人歌手都是出于相同的时代的，虽然咽音的理论和技巧在 20 世纪才传入我国，但经过对男旦发声方法的研究时我发现，男旦的发声练习中却有很多跟咽音的发声方法类似的地方。京剧男旦发声时讲究的是气沉丹田，排出的气量要非常的小，所以要张小口（这与我们后面提到的咽音的练习很相似），硬腭及口腔上的声波振动会比较多，又经常以鼻音收腔以便增强唱腔的韵味。同样，阉人歌手发出的声音也是如此，他们用的既不是真声也不是假声，而是介于真假声之间的一种声音，靠的也是抬上腭，稳定喉咙，气息从丹田慢慢的深入到头腔共鸣。

最后，欧洲历史上的阉人歌手和中国历史上的京剧男旦都受到了人道主义的谴责，最终均在各国统治阶级改革以后退出了历史舞台。

（2）阉人歌手和京剧男旦的不同点：

首先，欧洲声乐史上的阉人歌手之所以能够发出女性的音色，最基本也是最重要的一点就是必须在孩童时期进行残忍的阉割手术。只有进行阉割手术，男童在变声期过后才能保有变声期前的童声，经过刻苦训练后方可演唱女高音或女中音的曲目；京剧男旦相对于阉人歌手来说就幸运的多，他们不需要进行任何手术，只要具备好的嗓音条件，从小刻苦训练就可以达到他们想要的声音效果。

其次，在表演形式和演唱方法上，阉人歌手和京剧男旦也存在着不同。因为美声唱法与京剧唱腔本身就存在很大的差异，首先，在表演形式上，歌剧的表演注重的是咏叹调的演唱技巧，在 18 世纪歌唱的“黄金时代”，舞台上的中心人物永远都是阉人歌唱家，他们经常对作曲家的作品进行唯美的二度创作，在乐句中大量的加入各种花腔和装饰音以取悦听众，至于剧情是什么往往不被观众所重视，他们看中的总是阉人歌手炫技般的歌唱；京剧男旦则相反，京剧表演讲究的是“唱、念、做、打”，舞蹈性和技巧性要求比较高，在演唱时有时还夹杂武术和杂技的动作，难度比较大，具有很强的观赏性；其次，在演唱方法上。阉人歌手在歌唱的“黄金时代”演唱美声时，通常是按照作曲家谱写的谱子上演唱，偶尔加入即兴的花腔来炫耀自己的声音，他们在演唱时并不主要表现剧情，人物特点，只是一味的追求完美的声音；京剧男旦则相反，京剧的唱腔和歌剧中的歌唱是两个完全不同的概念，京剧的唱腔虽然说是固定的，但是京剧男旦们可以根据自己的嗓音条件和当时特定的环境对固定的唱腔进行深入的加工处理，他们通常把自己嗓音的长处和个性特点融入到唱腔内，使之成为极具自身风格的唱腔流派。

再次，阉人歌手与京剧男旦退出历史舞台的原因不同。19 世纪初的欧洲，妇女们终于冲破封建统治的桎梏，逐渐走上了舞台，特别是声乐技术的发展，使男高音的训练得到进一步的提高，并且越来越多的人反对这种惨无人道的阉割术，人们也厌烦了阉人歌手只为炫技的歌唱方式，最终，阉人歌手退出了历史舞台；新中国成立以后，社会已经不再提倡京剧男旦的表演了，学习男旦艺术的人也越来越少，优秀的女演员层出不穷的出现，她们刻苦钻研京剧艺术，并以其精湛的表演赢得了社会的认可。时代在前进，很多男旦艺人的存在还是在反映封建社会时期错误的礼教观念，男旦已经不适应社会的发展，所以在新中国成立不久便退出历史舞台。虽然阉人歌手和京剧男旦都已经退出了历史的舞台，但他们给我们留下的歌唱艺术却是弥足珍贵。阉人歌手精湛的花腔技巧，京剧男旦音域拓展的训练等等都值得我们继续探析，研究，从中汲取精华，为发展我们的声乐教育事业做出贡献。

（二）美声唱法中的高男高音

1. 高男高音的形成原因

高男高音的出现与阉人歌手有着密不可分的联系，16 世纪以前，女性在舞台上演唱的机会较少于男性，但并没有直接的资料记载女性被禁止登台表演。直到罗马圣保罗教皇发布一条禁止女性在教堂内发出声音的禁令，从此，女性在宗教场合必须保持集体禁声的状态。由于多声部的合唱需要清脆明亮的女性音色，所以他们不得不找男童来代替，而男童又会遭遇变声期的问题，这时便出现了高男高音。高男高音是阉人歌手出现前的一种替代，虽然效果不尽人意，但也为后续声乐的研究提供了宝贵的资料。

高男高音，又叫做假声男高音，男声女低音，特殊男高音，反男高音等，指的是最高的男声，也称“alto”，是声乐专业里的一个声种，具有比普通男高音更高的音域。高男高音使用一种特殊的发声方法，即利用声带的“轻机能”使声带边缘振动从而发出轻柔飘逸，音质近乎女声的高音。高男高音的音域也是非常之广的，高男高音的主体是男性，由于男性自身有着强有力的气息，再加之特殊的发声练习来达到类似女性的声音，既有力量又有女性的高音，所以高男高音的音域可以达到女低音至女高音的高度，他们利用气息的力量和丰满的声音向世人证明了生理健全的人通过拓展的假声训练也可以拥有像阉人歌手一样的声音效果。

2. 高男高音的发展状况

高男高音也经常被称为“高难高音”，由于其演唱的音质特别明亮，还具有极强的穿透力，所以高男高音具有独特的艺术魅力。同时，掌握这项技术却是非常之困难的。

我们所熟知的美声唱法基本的四大声部，分别是男高音，男中音，女高音，女中音。高男高音对于我们来说并不是很熟悉，其实早在阉人歌手出现之前，高男高音就以代替女性声部的声音在教堂里流行了，但由于那时高男高音的技术还达不到令人满意的效果，以至于被后续的阉人歌手所替代，而退下历史舞台。直到在 20 世纪中叶，欧洲国家逐渐兴起了研究古乐的热潮，特别是盛行于 18 世纪的阉人歌手创下的歌唱“黄金时代”的声乐作品。声乐家们为了重现巴洛克时期音乐的纯美及恢复古乐的原貌，而采用巴洛克时期的乐器来演绎当时的声乐作品，在人声部分就采用了高男高音来诠释“黄金时代”阉人歌手的声部。最先倡导用高男高音来演绎巴洛克时期声乐作品的是英国籍的高男高音歌唱家阿尔弗莱德·戴勒，其后便相继出现了美国的高男高音歌唱家拉塞尔·奥柏林，戴维·丹尼尔

斯,英国的高男高音歌唱家保罗·埃斯伍德等等。高男高音在演唱的形式上有独唱,重唱,合唱等。

3. 阉人歌手与高男高音的异同

(1) 阉人歌手与高男高音的相同点:

首先,阉人歌手与高男高音都是男性,具备男性歌唱家的一些优点,如肺活量大,气息长。而同样,他们都可以发出女性的音色,可以演唱女高音或者女中音的作品。

其次阉人歌手与高男高音都是先天具备较好的声音条件,并且经过严格的声音训练才会达到近似女性的声音,他们也有着类似的发声方法,即是通过咽音的训练来达到理想的声音状态。这就造就了他们既有女性嗓音特点,又有男性的体魄与肺活量的特殊条件,最终使得他们取得了歌唱事业上的成就。

(2) 阉人歌手与高男高音的不同点:

首先在生理上,阉人歌手是在男童变声期时通过残忍的阉割手术使其长大成年后一直保留童声,以便演唱女高音的作品;高男高音的生理上是健全的,他们只是有与生俱来的天赋加之后天的声乐训练以达到女性声音的。

其次在心理上,阉人歌手虽然外表光鲜亮丽,受众人追崇,但实际生活中他们却承受着巨大的心理压力,他们要习惯世俗的恶意指点,习惯众人暗中的嘲讽,习惯自己成为被贵族娱乐的工具,但被生活所迫以及生理上的不可改变性,他们不得不克服压抑的心理,而继续从事他们的歌唱事业;相反,高男高音却不存在这样的心理问题,他们身体健全,刻苦训练声音机能,从而真正受到世人的爱戴。

再次是他们的说话声音上,阉人歌手歌唱时的声音是女高音或者女中音的音色,他们在平时说话的时候也是近乎女性的声音,因为他们依旧保持了当年被阉割之前的童声;高男高音则不同,他们歌唱时虽然发出近乎女性的声音,但他们平时说话时的声音确是男中音的音色。最后是他们发声方式上,阉人歌手在歌唱时大部分采取的是胸腔共鸣,因为他们的声音依然保持了几时的样子,所以能很自然的发出女性的音色,不需要刻意去修饰;高男高音则利用的是头腔共鸣,而不是胸腔共鸣,他们是靠声带边缘振动而发出女性的声音的,他们是刻意的用发声方法去模仿阉人歌手,并不像阉人歌手会自然的发出女声。

三、16 世纪至今人们对阉人歌手歌唱的审美变化

笔者在第三章中将以人们对阉人歌手的歌唱审美变化为主线对 16 世纪至 21 世纪初期这一阶段的歌唱发展情况进行总结。随着时代的改变，人们对阉人歌手歌唱的审美也发生了巨大的转变。从 16 世纪之前的中世纪时期单调乏味的音乐开始，到 16 世纪阉人歌手开始逐渐兴起，接着是 17、18 世纪阉人歌手占据歌剧舞台主导地位的歌唱“黄金时代”，到 19 世纪阉人歌手逐渐衰落的大歌剧时代，再到 20，21 世纪歌唱的多元化时代。本章主要从每一个时期出现的声乐体裁，演唱技巧，代表歌唱家来分析和阐述不同时期人们对于歌唱的要求和审美的历史变化，为什么人们在某一个特定时期喜欢这样的歌唱，这样的声音，而同样的声音在另一个不同的时期就令人厌恶呢。随着人们对审美的要求和变化的改变，对阉人歌手的态度也逐渐的发生转变，这便有了 18 世纪阉人歌手对歌剧舞台垄断的歌唱“黄金时代”，也有了由于 19 世纪大歌剧兴起以后对阉人歌手的鄙弃时期，直至 21 世纪人们为追寻已逝去的阉人歌手的声音，并且想重现这样的声音而产生的对阉人歌手和咽音歌唱的研究和探索。

（一）十六世纪的歌唱审美观

1. 歌剧和美声唱法的诞生

十六世纪正是歌剧产生的年代，也是文艺复兴的鼎盛时期。歌剧和美声歌唱的出现与文艺复兴有着密切的关系。文艺复兴的中心是要表现人的感情，它的思想体系是“人文主义”。“人文主义”的基本特征在于它歌颂世俗，蔑视天堂，以理性取代神启。“人文主义”要求艺术要反映人的思想而不是一味的歌颂神灵，那时候人们普遍的审美观打破了封建时期对教堂音乐的崇拜。随着人文主义的兴起，十六世纪末在意大利的佛罗伦萨市，意大利歌剧诞生了，它将人们的审美观转移到一种深沉，富有情感的音乐上去。“人文主义”思想的音乐家卡奇尼、佩里、里努契尼等人认为单旋律的独唱曲会给歌词带来生命，不需要过分的装饰音，所以他们率先创作了一些表现人情感的独唱歌曲，由佩里和卡奇尼合作编曲，里努契尼写作的剧本《尤丽狄茜》在佛罗伦萨的出演，标志着歌剧的诞生。

十六世纪末至十七世纪初，欧洲的社会经济发展迅猛，商业十分繁荣，从而促进了意大利的文艺复兴。歌剧的诞生就使得专业的音乐逐渐由复调音乐发展为主调音乐，由复调

音乐中大家一起的合唱发展为表现人感情的独唱，那种空洞，阴暗，虚无缥缈的音色和毫无生命力的花腔已经不能唤起他们内心的渴望了，因此，诞生了“美声唱法”。

2. 十六世纪的歌唱审美观

16 世纪，美声唱法和歌剧艺术的产生使得作曲家们大幅度提高了他们的创作欲望，他们已经不局限于乏味的单音音乐，复音音乐，格里高利圣咏或是世俗歌唱了，而是追求更加华美的多声部的和声效果。然而在这一时期，教会却是至高无上的统治阶级，天主教颁布了“妇女在教堂中保持缄默的禁令”，从此女性彻底失去了在教会唱歌的权利，而唱诗班为了表现华丽的和声效果，不得不利用男童来代替女高音声部。但男童在 13 岁左右时会遭遇变声期的问题，歌唱的年龄有限。后又以假声歌手来代替。假声歌手沿用一段时期后，人们逐渐发现假声男高音的声音始终发虚，表现能力欠佳，不能适应当时教会的唱诗班和世俗歌唱的需要。后来，从西班牙来的假声男高音却有秘诀，他们唱出的女高音声部很自然，轻巧，与其他声部融入一起很和谐，而后，音乐学者发现这些所谓的西班牙的假声男高音其实就是阉人歌手。阉人歌手就是在这样的历史条件下产生了，他的产生也推动了这个时代声乐艺术的发展。这一时期，人们对阉人歌手的态度也只停留在认识和接受的层面，并不像 18 世纪那样的狂热的追捧。著名的声乐教育家托西说过非常珍惜意大利古典的，具有良好控制的，具有高深修养的演唱风格。卡奇尼关于歌唱美学的原则是由当时的一位音乐爱好者通过书面文字阐释出来的，他说演唱歌曲时的那种对音量的控制要求减弱、增强或是轻声，沉重，轻巧都是美声的基本要求。罗西尼认为美声的要点是，自然优美的嗓音，均匀的声音和唱高度的旋律性乐段时要毫不费力。

（二）十七世纪至十八世纪的歌唱审美观

1. 严肃歌剧和喜歌剧

严肃歌剧又称为正歌剧，是 19 世纪大歌剧时代到来之前美声唱法的主要体现，也是 17-18 世纪广为流行的一种歌剧形式。严肃歌剧的特点是题材庄严，咏叹调崇高精致，重要角色都由阉人歌唱家来担任。著名的作曲家亨德尔是创作严肃歌剧的代表人之一。

喜歌剧是针对严肃歌剧而言的，严肃歌剧大多都是王室的题材，而喜歌剧注重表现的是现实生活中小人物的生活状态。喜歌剧的传统内容多为主仆关系，桃色纠纷等等。

2. 阉人歌手的“黄金时代”及著名的阉人歌唱家

前面已经提到,这一时期正是阉人歌手独占欧洲歌坛的时期。这正是阉人歌手的时代,他们统治欧洲歌剧舞台近两个半世纪。

阉人歌手的“黄金时代”也称为歌唱的“黄金时代”。这个“黄金时代”可分为两个部分:第一个“黄金时代”是18世纪初到18世纪中下叶,其代表性的歌唱家是法瑞奈里和卡法瑞里;

(1) 法瑞奈里(Farinelli, 1705-1782), 原名为卡洛·布洛斯基。是歌唱“黄金时代”第一阶段的代表人物。我记得大学阶段看过的一部电影叫做《绝代妖姬》, 讲述的就是著名阉人歌唱家法瑞奈里的。因为里面有亨德尔作的歌剧《雷娜都》中的咏叹调《让我痛哭吧》, 那时候我正在学习这首咏叹调。可是看到的画面竟然让我完全吃惊。一个风华正茂的男子, 站在舞台的中央吟唱着这首歌曲, 那种柔美的声音顿时让我陶醉在其中。法瑞奈里师从于著名的声乐教育家波波拉, 亨德尔曾多次为他量身写作很多部歌剧及咏叹调。他的声音特点是柔美, 丰满, 有力, 洪亮, 并且在演唱高、低声区的时候更能体现他的歌唱的技巧。尤其他的华彩部分唱的是精妙绝伦, 让听者会不自觉的屏住呼吸。18世纪的一些作曲家, 评论家把法瑞奈里评价为新的华彩风格歌唱的创造者。

(2) 卡法瑞里。可以与同时代伟大的阉人歌唱家法瑞奈里相媲美的阉人歌唱家莫过于卡法瑞里了。卡法瑞里(Gaetano M. Caffarelli, 1710-1783)与法瑞奈里的相同点是他们师从于同一个声乐教师波波拉, 他的声音极为优美, 擅长演唱缓慢的带有延长音的悲剧性歌曲。他的延长音, 华彩, 戏剧感都很出色, 同时, 他更擅长使用颤音和连续半音递进这些独有的演唱技巧。

第二个“黄金时代”是18世纪中下叶到19世纪初期, 代表性的歌唱家有帕基埃罗蒂和马凯西。在这一个多世纪的时代里, 是阉人歌手大放异彩的时代, 也称为阉人歌手的全盛时期。这期间阉人歌唱家不但排挤了同时代的女歌唱家, 同时也一定程度的排挤了男歌唱家, 当时出现了许多比较著名的阉人歌唱家及培养他们的声乐教育者。

3. 歌唱“黄金时代”的审美观

在这“黄金时代”, 人们对漂亮的高音似乎有一定的偏爱。装饰性的演唱曾被一些作曲家称为“坏的唱法和审美观”, 因为阉人歌手在演唱作品的时候, 为了展示自己高超的歌唱技艺, 他们在演出的时候往往在固定的乐句上加入高难度的花腔。作曲家们不是很认同这种做法, 因为, 这有可能破坏他们创作的初衷, 但观众们却很喜欢这样的演唱形式, 他们觉得这样听的很尽兴。阉人歌手把花腔发展到了空前的鼎盛时期, 所以说阉人歌手阶

段人们的审美标准和作曲家又不尽相同，“黄金时代”的演唱上最重要的特点就是演员们在舞台上争奇斗艳，大量使用装饰性很多的花腔演唱，以取得观众的喝彩，那时，规矩的歌唱能得到鉴赏家的喜欢，但观众却不高兴，可见那时的观众审美和鉴赏家的审美标准大不相同。歌唱的“黄金时代”把歌唱技术推到了最高峰，它的歌唱风格也被称为美声歌唱时代。

（三）十九世纪歌唱的审美观

1. 大歌剧的兴起

19 世纪欧洲声乐史上最重大的事件就是法国大歌剧的兴起和繁荣。大歌剧（Grand opera）是 19 世纪初流行于法国的一种正歌剧，它是相对法国的喜歌剧而命名的。大歌剧的内容多取材于英雄事迹或者是爱情故事，形式多以独唱，重唱，合唱，芭蕾舞组成，没有对白。大歌剧多以内容丰富，富有戏剧性色彩，庄严宏伟，舞台场面华丽等为特色。大歌剧的产生多与 19 世纪法国大革命有关，由于资产阶级和中产阶级相继兴起，使得旧时的封建贵族势力不断瓦解，人们对于艺术的审美逐渐有了改变，他们越来越不喜欢 17 世纪和 18 世纪的严肃歌剧的形式和内容，不喜欢严肃歌剧中陈旧的国王与王后命运的故事，不喜欢没有生机的神话故事。在演唱方面，人们的审美似乎也有一定程度的转移，他们将不再欣赏阉人歌手那种过分炫技的花腔和持续不断的高音，而逐渐的喜欢有戏剧性，有内容的歌剧形式，并且开始喜爱中低音区的响亮和高音区辉煌的嗓音。

2. 大歌剧时期的著名的歌唱家

19 世纪初，由于阉人歌手退出歌剧历史舞台，从而就需要正常的男歌唱家和女歌唱家来担任歌剧中的男女主角。由于在阉人歌手时代，正常的男歌手的地位很低，因为那时的一场歌剧担任主角的必定是阉人歌手，大歌剧兴起后，历史的重担使他们不得不重整旗鼓，刻苦钻研美声唱法的技巧。初期，由于解决不了换声区的问题，男高音只能唱到小字二组的 d 或 e，之后再高的音又不得不使用假声进行演唱，效果总是差强人意。后来欧凡尼·鲁比尼解决了这个问题。

（1）欧凡尼·鲁比尼（Giovanni Rubini, 1794-1854）是 19 世纪初意大利最伟大的男高音歌唱家，被誉为那个时代的“男高音歌王”，最初以演唱罗西尼的歌剧而闻名，后来演唱贝里尼和多尼采蒂的歌剧而享誉欧洲。他的声音丰满，洪亮，圆润，他用全声可以

喝到小字三组的 c 至 f, 他有如此高的音域和洪亮的声音是因为他在练声中有意无意的加入了头腔的共鸣。但那时候男高音的许多技术问题还没有得到解决, 有人形容他在唱高音时像是在喊叫。即便如此, 欧凡尼·鲁比尼仍然创造了那个时代的辉煌。

(2) 久迪塔·帕斯塔 (Giuditta Pasta, 1797-1865) 是意大利著名的女高音歌唱家。十九世纪上半叶, 由于阉人歌手的退出, 女高音的地位骤然上升, 因为女高音的音色更接近阉人歌手, 她们的发音方法和歌唱时的位置也颇为相似, 所以女演员在歌剧中要比男演员更具优越感。久迪塔·帕斯塔是欧洲公认的最伟大的女高音歌唱家之一, 她 18 岁就登台演唱, 足迹踏遍了整个欧洲乐坛, 她的表情细致, 表演动人, 适合演唱比较戏剧性的角色, 以演唱罗西尼和多尼采蒂的歌剧而闻名。这一时期还有许多著名的歌唱家, 在这里就不一一介绍了。

3. “关闭唱法”和“面罩唱法”

19 世纪 30-40 年代出现了“关闭唱法”(Closed) 又称“掩盖唱法”, 这是解决歌唱时换声问题的一种有效的手段。“关闭”的手段一般是通过“o、u”等元音来完成的, 据传说, “关闭唱法”是由法国男高音歌唱家杜普雷斯所创用的。由于 19 世纪初阉人歌手退出歌唱的历史舞台, 从而男歌手和女歌手不得不探究科学的练声法来训练自己的嗓音。因为女歌手的声音接近过去的阉人歌手, 所以通过一些常规的训练就可以登台演唱, 但是当时的男歌手命运就不同了, 他们用真声唱的高音不够高, 用假声唱的高音还发虚, 就是因为换声点的问题解决不了, 所以男歌手的地位远不及女歌手。19 世纪后半叶, 由于男歌手对“关闭唱法”的不断训练和应用, 在男声歌唱技术中一些重大的问题得到了解决, 从而使得男歌手一跃成为与女歌手有相同地位的歌剧演员, 同时也倍受作曲家和听众们的喜爱。以唱音阶的发声练习为例: 在唱音阶从中声区往高声区过度的时候, 要加强胸部的呼吸支持, 降低喉头, 打开会厌, 感觉喉腔像伞一样撑开, 这样能使声音得到丰富的高泛音, 也就是我们所说的“头腔共鸣”。“关闭唱法”的出现从声乐历史的角度去看, 是开创了声乐技术革命现代化的历程, 补充了意大利传统的歌唱技巧, 为美声现代化的发展做出了巨大的贡献。

十九世纪中叶, 继“关闭唱法”之后又出现了“面罩唱法”。“面罩唱法”主要是指唱歌时把声音安放在鼻子和眼睛周围的部位, 感到声音是罩在这个部位上面的。实际上, 面罩唱法主要是充分的利用鼻腔共鸣而得到的一种发声方法。

4. 十九世纪歌唱的审美观

这一时期正是阉人歌手退出歌剧舞台，古典乐派过渡到浪漫乐派，大歌剧时代的到来之际。这期间，人们对阉人歌唱家的频繁花腔与装饰音已经厌倦，歌唱艺术也越来越多的反应社会生活，形式多样的把握时代潮流，为社会，为人的内心世界服务。男演员的地位逐渐的晋升，演员使用上也摒弃了男扮女，女扮男的反串，观众们也越来越欣赏男演男角，女演女角的形式。声乐演唱技术发展的很快，这一时期出现了面罩唱法和关闭唱法，这一时代的歌唱家和作曲家也是后人无法比拟的。19 世纪后半叶至 20 世纪初，被认为是继 17-18 世纪“歌唱黄金时代”之后的“第二个黄金时代”，在歌剧创作的舞台上，继罗西尼，多尼采蒂，贝里尼等伟大的作曲家之后出现了法国的古诺，托玛，马内斯，比才，威尔第，瓦格纳等作曲家，他们为继续发展的意大利歌剧做出了巨大的贡献。在这个时候的中国，由于正处于封建时代，女性无法登台演出，所以也出现了京剧男旦这样的历史的产物。比如中国著名的四大男旦。

（四）20 世纪至 21 世纪初期的歌唱审美观

20 世纪的声乐艺术可以说是歌唱艺术空前繁荣的 19 世纪声乐艺术的一种延续。20 世纪的声乐艺术经历了时起时伏的发展过程，由于世界大战的影响，很多人认为 20 世纪的声乐艺术较之十九世纪有些衰落，所以引起了许多作曲家与歌唱家之间的矛盾，作曲家往往要求歌唱者的声音要具备大音量，戏剧性，高音域，而歌唱者却有了自己独立的审美观，有的歌唱家不愿意过多的追求大音量和高音域的声音。20 世纪科学的发展使得录音，电影等信息手段有了进一步的提升，这就使得声乐艺术可以进行世界各国的平面交流，各个国家的声乐教育，声乐审美也都趋于统一的状态。20 世纪的声乐艺术出现了两个繁荣阶段，首先是 20 世纪初，出现了许多伟大的歌唱家。比如卡鲁索，夏里亚宾等等。第二个繁荣阶段是在第二次世界大战之后，由于技术上的进步，声乐艺术不但继承了 19 世纪的精华同时又有所发展，并涌现了一大批优秀的歌唱家，比如我个人十分喜欢的全能女高音歌唱家玛利亚·卡拉斯，还有至今仍被大家所追捧的三大男高音歌唱家，帕瓦罗蒂，多明戈，卡雷拉斯等等。

20 世纪至 21 世纪，现代人对于歌唱的审美标准有了很大的的变化，音乐艺术更加多元化，音乐剧的兴起，大大丰富了歌唱艺术，通俗唱法的出现正是创立了一种无地域，风俗限制的，世界各地的人们都能欣赏的艺术。特别是现在非常流行的一种演唱方式，在西方可以说是对 18 世纪“阉人歌手”的一种追随，在东方可以说是又一次“反串”艺术

的到来。21 世纪俄罗斯当红歌手维塔斯的出现，又把这种“男性女高音”推向顶峰。他的声音美轮美奂，尤其唱高音的时候，声音飘渺的令人窒息，让我们联想到了 18 世纪歌唱黄金时代的“阉人歌手”。有人曾怀疑维塔斯是“阉人歌手”，但经过认定他只是先天具有超人般的声音条件加上后天的刻苦训练而成功的，他可以说是“现代的阉人歌手”⁵。与维塔斯类似的演唱家在这一时期也活跃在歌唱的舞台上。中国的李玉刚被认为是 21 世纪“反串”很成功的歌唱演员，他又把中国京剧艺术上的男旦发展起来，让观众们重拾逝去的艺术。他的成名作品《新贵妃醉酒》把京剧“男旦”表现的淋漓尽致。他那柔美身段，迷离的眼神，彻彻底底的吸引了观众们的注意力，特别是在 2012 年的中央电视台的春节联欢晚会上的演出更是夺得观众们的赞赏；在当代，还有一些声乐教育者在悉心的研究已经逝去的欧洲 18 世纪最辉煌的声音，四川音乐学院的肖玛老师就是一位，他经过多年的研究和自身的实践，成功的举办过数次的“阉人歌手”音乐会。在他的声乐教学中也在探索“现代阉人歌手”的声音。像阉人歌手和京剧男旦都属于特殊的历史现象，那么，既然这么特殊的历史现象在当今却如此的受到人们的关注，我想它的特殊一定有它特殊的价值，它的存在一定是有它的发光点，试想一下，一个身材魁梧，说话铿锵有力的男人怎么会发出柔美飘渺的女性的声音呢，正是因为他的形象与声音完全不符，才会引起别人的关注，才会让我们想去探索这样的声音。类似这样的歌手在现今社会有很多，那么，我想，既然有这样声音，那它的训练方法也一定是存在的，也就是说，想要重现“阉人歌手”是有方法可循的。经过网上和相关书籍文摘的查阅，我知道了“咽音”。

⁵ “现代阉人歌手”与真正意义上的阉人歌手颇有相似，都是以男性的体魄唱出女性的声音为其演唱特点。与之不同的是，“现代阉人歌手”并没有实施阉割术，只是通过纯粹的发声训练达到阉人歌手的音色。

四、“咽音”带给我们的启示

（一）什么是“咽音”

纵观声乐艺术的发展史，让我认识了一个新的名词“咽音”。

独占歌剧舞台长达 200 余年的阉人歌手距今已有几千年的历史了，在这几千年里，那个辉煌的“黄金时代”仍然没有被人们遗忘，人们对那个时代，对著名的阉人女高音歌唱家们都给予了最高的赞美，对法瑞奈利的演唱他们会高呼“天上一个上帝，地上一个法瑞奈利”。可见他们的地位与影响程度至高至远。十六世纪的阉人歌手现象虽然是利用不人道的阉割术，但他们完美的声音及华丽的音响效果却给我们带来了美好的听觉享受。而当今社会出现的“现代阉人歌手”的声音仍然受到人们的喜爱，这说明这种声音的存在一定有它所存在的道理和美好东西，一定有让人想探索与继承的闪光点。像李玉刚，维塔斯这样的“现代阉人歌手”有很多，在他们没有实施阉割手术的前提下，是通过什么样的训练方法达到如此美妙的声音呢？

“咽音”这一名词产生于意大利，具体是谁创造了“咽音”和“咽音”产生于什么年代都无从考究，但有关历史文献的记载，“咽音”产生的年代正是“阉人歌手”最辉煌的 18 世纪，也就是歌唱的“黄金时代”。所以“咽音”跟阉人歌唱家有着千丝万缕的联系。

“咽音”是“Voce faringea”的意大利语的直译，原为“咽部的声音”，后简称为“咽音”。

“咽音”是一种科学的发声技巧，盛行于 18 世纪阉人歌手的“黄金时代”，阉人歌手之所以有超乎人们想象的声音大部分都是依靠练习“咽音”所达到的。“咽音”技巧的公布者和研究者荷伯特·凯萨利在他的恩师达维埃西的门下得到了古代阉人歌手演唱女高音或者女中音所用到的“咽音”发声方法的真传。1939 年，同时作为意大利著名的歌唱家和声乐理论家的荷伯特·凯萨利编写了《声音的科学的感觉》一书，在 1947 年又相继出版了《随心之声》。就是在这两部书中，荷伯特·凯萨利第一次公开了“咽音”这门歌唱的技巧，正式的从理论上阐释“咽音”这一科学的发声技巧。

（二）“咽音”与阉人歌手的关系

歌剧、阉人歌唱家等有关历史已告诉我们：“咽音”产生于正歌剧时代，阉人歌唱家是“咽音”的创造者。经过翻阅中央音乐学院的学报，李向来老师论证了阉人歌手是如何创建“咽音”的：“因为阉人歌唱家主宰歌剧舞台并创造了美声歌唱的黄金时期。后来出现的歌剧才会有‘咽音’这一超自然的歌唱技巧。十七世纪至十八世纪期间歌剧艺术是音乐艺术的最高表现形式。虽然歌剧是集声乐、器乐、表演为一体的艺术形式，但它却是以人声的表现为中心点，当时的作曲家又会以阉人歌手为创作重心，所以他们就会根据阉人歌唱家的嗓音条件和演唱风格来创作歌剧。曲谱对于阉人歌手而言只不过就是一个框架，观众们真正喜欢的音乐都是由阉人歌唱家的即兴演唱完成的。所以阉人歌唱家们在演绎歌剧的时候就会大大地发展他们的歌喉，逐步提高自己的声乐技巧，这就为后续“咽音”的发展提供良好的平台”。

（三）“咽音”的作用

1. “咽音”在歌唱中的作用

听过教堂中最后一位阉人歌唱家穆斯塔法的歌声的女高音歌唱家卡尔薇形容这种声音是“第四种声音”。这种超人的就像器乐一样脆亮的声音和用“咽音”技巧发出的声音完全一致。“咽音”是让咽部做成符合声学共鸣原理的声道，即把咽部想象成为一个发气管，从而发出类似管乐的声音。实际上正常的男女歌唱家本身就具备这样的声音，但是他们的声音没有像阉人歌唱家的声音那么的中性化。“咽音”非常的迷人，因为他展示了人类高超的歌唱技巧。因此说现在我们追求的含有“咽音”的歌声，正是阉人歌唱家当时的歌声，只是发生在正常男女歌唱家身上的歌声与阉人的歌声有所不同，但其本质是一样的。这种高音的演唱方法可以使男生训练成跟 16 世纪阉人歌手一样的唱法。那么“咽音”在歌唱中的作用有哪些呢？

第一，通过“咽音”的发声方法练习可以极大的增强唱歌者发高音的能力，这也是最引人引人注目的一个作用。我们都知道，练习美声唱法的高音部分是很艰难的，想把高音唱上去也许很容易，但是想把高音唱的美，唱的准却是值得下功夫的一件事。古往今来的男高音歌唱家或是女高音歌唱家都会通过各种高音的训练来达到近乎完美的高音处理。有时候我们听一部歌剧的咏叹调，特别是男高音或是女高音的咏叹调，都会不自觉的去期待

整部曲中的那一个振奋人心的高音，如果这个高音美轮美奂，穿透力极强，让坐在剧场的每一位听众都能感受到眩晕的共鸣，那么这样的高音是成功的。相反，如果我们期待的这个高音演唱的并不完美，位置偏低，气息不均匀等等，我们会对我们所期盼的声音大失所望。可见高音的练习在训练男高音和女高音的时候是非常重要的，“咽音”恰好能够很好的训练歌者的高音部分。通过正规的“咽音”训练，能够使歌者的高音变得更有力量，更具有穿透力，唱高音时不觉得声音苍白无力，听者也不会觉得发出的高音声嘶力竭，而是很随意，很轻松的唱出漂亮的高音。

第二，“咽音”的发声训练能够改善练习者的音质，使歌者发出的声音具有金属质感。音色在美声唱法练习中也是很重要的一个步骤。男高音，男中音，女高音，女中音这四个基本的声部音域肯定是大相径庭的，但是他们的共同点是必须都具备好的音色。在美声唱法中，纯净，无瑕疵，利落，带有金属感的音色属于好的音色，那么“咽音”的发声练习恰好可以修正音色中的偏差，通过“咽音”的发声练习，可以使嘈杂，没有主心的音色变得集中，从而实现发声的共鸣点统一，声音具备金属感。

第三，因为“咽音”是介于“真声”和“假声”之间的一种声音，是连接“真声”和“假声”的一个重要纽带。我们都知道，美声唱法是需要真假声的结合来训练的，在“真声区”换到“假声区”的时候都会有一个“分水岭”，初学者的感觉会很明显，听者的感觉像是越过了一个“坎儿”，这个“坎儿”跨越的好，歌唱者和听者都会感觉很流畅，很舒服。相反，这个“坎儿”跨越的不好时，不光是听者觉得难受，歌唱者在演唱时也会觉得嗓子像被绊了一跤的感觉。那么通过“咽音”的发声方法的训练，歌唱者在“真声”换“假声”的过程中会很自如，自己歌唱过程中舒服的同时也给听者带来美的享受。“咽音”就像是连接“真声”和“假声”之间的一架桥梁，只有这个桥梁足够结实，“真声”和“假声”的转换才会如鱼得水，才可以达到歌唱时美好的效果。

第四，通过“咽音”的训练，可以使歌唱者极大的增强歌唱的持久力。一个好的歌唱家不光要具备好的嗓音，漂亮的高音，还要具备一个重要的因素，就是要有持久力。要开一场成功的音乐会有时候是对歌唱者持久能力的一种检验。有很多好的歌唱者可以唱漂亮的高音或者是金属板的音色，但往往他们唱几首歌之后，声带就会疲劳，而使得接下来的演唱毫无力量可言，让听者也会感觉到疲惫不堪。通过正确的“咽音”练习，可以使演唱者减少演唱过程中声带的疲惫感，在歌唱一到两个小时后仍然没有疲劳的感觉，因为利用“咽音”发声，不但喉部肌肉不易疲劳，而且从音响学原理来说，把咽部调节成一个“发音管”，使得音量明显加强，却减少了喉器发音时的负担，从而达到理想的效果。

2. “咽音”在临床医学中的作用

咽音具有治疗声带小结和声带息肉的医疗功效。

学习声乐的人大多都存在着一些噪音病，比如咽炎，喉炎，那么如果发声方法不正确的话还可能引起声带小结和声带息肉这样的病变。在查阅“咽音”练声法资料的时候发现了“咽音”是可以治疗声带小结和声带息肉的。从华南理工大学医院的卢美琼老师和广州红十字会医院的汪雅清老师的“咽音”治疗的调查结果上看，用“咽音”练声法治疗噪音病，效果是令人满意的。

“咽音”治疗法采用的发声练习法就是前面我们提到的八大练声步骤中的其中几种：首先是抬头张口法：即下巴完全放松，口自然向上张大，好比风池穴内有个轴为中心，然后用颈后肌肉的力量把头抬起来使口继续向上张大；其次是推舌骨：即用食指和中指轻轻的把舌骨推向后上方，之后舌根向前伸出；再次是蛤蟆气：用膈肌和腹肌相对抗的力量去做短而轻的腹式呼吸，每秒钟四次，坚持三分钟即可；第四点是舌操：反复训练舌部凹成直沟；第五点是发小气泡音：用微弱并且均匀的气息吹动声带而发出一种连续不断的，类似水泡的声音；最后是开口发咽音练习：开口发“咽音”要在发气泡音的位置上进行，用“给”字发音，声音顺着软腭传出去，使声音更明亮，集中，喉肌却不费力。以上这些练习要求患者熟练掌握，在不用任何药物的情况下一个个月复查效果很显著：

附表 咽音法治疗声带小结和声带息肉样变与药物治疗对照组疗效比较⁶

组别	例数	疗效				总有效率 (%)
		痊愈	显效	进步	无效	
药物治疗对照组	10	0	0	7	3	70
咽音法治疗声带小结组	36	22	9	3	2	94.4
咽音法治疗声带息肉样变组	7	3	2	2	0	100

* 咽音法治疗声带疾病组与药物治疗对照组相较 $P < 0.01$

6

由此可见，“咽音”练习法不仅在声乐教学中受用，在噪音医学中也同样有很重要的地位。

(四)“咽音”在我国声乐教育界的兴起以及如何练习“咽音”

1 “咽音”在我国教育界的兴起

⁶ 本数据摘自《听力学及语言疾病杂志“咽音法治疗声带小结和声带息肉样变”》1997年第5卷第2期。

自 19 世纪阉人歌手的消亡之后, 欧洲出现了很多研究咽音的文艺团体、音乐学校。

“咽音”是在 20 世纪 30 年代末从意大利传入我国的, 但当时“咽音”并未得到我国声乐界的重视, 直到我国男中音歌唱家林俊卿于 1941 年在来我国讲学的意大利男高音歌唱家蓬那维塔(Bonavita) 那里学到了“咽音”, 并于 1947 年从蓬那维塔那得到名为《随心之音》一书后, 开始对“咽音”进行系统的研究, 林先生也是中国声乐教育界推广“咽音”的第一人。虽然蓬那维塔没有什么理论方面的阐述, 但却教授林俊卿用张小口的姿势发咽音的方法。经过林俊卿老师不断的努力学习与研究, 终于在 1985 年出版了《“咽音”练声的八个步骤》及《一种被人忽略了的发生法——咽音》这两本书, 这也标志了科学完整的“咽音发声法”在我国的确立并处于世界领先地位, 同时也博得了世界声乐界的赞誉。

目前, 在我国著名的嗓音科学家, 歌唱家林俊卿博士的推动下, 加之国际声乐教育界的开放与交流, “咽音”发声法在我国声乐界已经逐渐的被推广, 特别是专业的音乐学院已经把“咽音”应用于教学之中, 。“咽音”这一技法是意大利声乐美学派的祖传真谛, 它必定会在具有浓厚文化底蕴和丰富的声乐历史的中国产生积极的推动作用。

2 如何练习“咽音”

那么神奇的“咽音”究竟如何训练呢?“咽音”的练声法曾遭到过很多的置疑, 认为那是“异端”, 但真正的科学是能经得住实践来检验的, 随着越来越多有关“咽音”练声法的论证和书籍, “咽音”已经成为中外声乐教学中不可缺少的发声练习方法。

练习“咽音”发音的核心技巧要求咽部有形成发音管的能力。“咽音”把咽部做成管状是完全符合声学的声道共鸣原理的, 从这个声道发出的声音自然会象器乐那样美妙。在实践中掌握“咽音”的也大有人在。“咽音”的机能是以天然的发音机能为基础, 会厌向后卷起, 再把喉器基音共鸣腔扩大而训练成的一种特殊的发声技巧。发声部位性能的改变, 不仅加强了声音的共鸣量, 同时也使得共鸣腔体的“盒状”改变为“管状”, 这样发出的声音既结实、清脆又具有很好的穿透力, 声音上下线条一致, 发高音时还不会感觉到费力。这种后天的发声训练方法虽然在训练的过程中姿势和发声方式与原来传统的发音方式有所不同, 有时还感觉到不自然, 但它却是科学的并且是合乎嗓音卫生, 是塑造“人声乐器”的理想途径。

学习过声乐教学法的同学一定知道, 打好发声的基本功是学习声乐的一个最重要的因素。学习“咽音”也是如此。想要学好“咽音”必须有正确的发声状态, “咽音”是在正确的发声状态之上, 通过加强机能的训练来增加发声的能力的, 并且逐渐的使不自然的姿

势调整为自动的习惯，这样练习“咽音”就会得到事半功倍的效果。通过学习林俊卿博士的《“咽音”练声的八个步骤》，我简单的对“咽音”的训练做了如下的总结：

1. 无声练习

(1) 无声练习就是做不发声的张口练习。要求是下巴放松，不主动压下巴，头部前倾，在特别放松的情况下吸气，用抬头的方法使嘴巴向上张开。学过声乐的同学都知道，刚开始学习声乐的时候，下巴总是僵硬的，嘴也张不开，发出的声音就像是喉部硬挤出来的一样。通过这样的放松下巴的无声练习，可以使声乐学习者尽快的放松下巴，忘记下巴的存在。

(2) 做摇动下巴的练习。在做好上述下巴放松的状态后，可以把舌头伸出口外，主动地摇动下巴和舌头，并且随便的发出声音。这样做的效果是使僵硬的下巴和舌头都能够得到很好的放松。

(3) 加强深呼吸的练习。首先身体要求站稳，然后慢慢的吸气，直到感觉胸腔的气息饱满时，一方面要维持胸腔饱满时胸轮廓的状态，另一方面要用膈肌与腹肌做短促的“呼出”和“吸入”的动作，直到没有力气继续支撑时方可停止。这个主要是对膈肌与腹肌的肌肉训练的一种练习，开始练习的时候动作可以放慢，之后要求逐渐的加快，直到动作能够稳定，自如为止，做到一口气可以连续快吸快呼持续三分钟为止。

(4) 做舌器后部凹下成沟的练习。做这个练习的基础还是下巴放松，喉器稳定，舌头准备凹下的时候保持张口正确的姿势，这样就能体会深入的呼吸状态，这是“咽音”训练的一个重要的环节，这个练习大概在三周或四周左右可以完全掌握，之后要求每天坚持练习。

2. 用无声练习中张大口的姿势发“咽音”

在做无声练习一周之后就可以尝试张大口的姿势发“咽音”了。在练习时需要注意以下几点：首先需要用抬头的方法把口向上张开；其次，舌骨的后部必须始终保持高的位置；再次，舌头必须始终的放松的伸出口外，舌头的伸出必须是舌头的本身不可用力，而是依靠舌骨后部的抬高所完成的；还有，必须用最小的气息支持张口，声音的位置要高于两只眼睛，而后发出像鸭子一样的叫声。由于真笑时的气息有一定的弹性，而且科学家们发现人在真正大笑的时候声带靠拢发出的声音是毫不费力的，当大笑时强烈的气流冲击到喉腔的组织，能产生的一种自然地吸的作用，这种情况下，两片声带就会毫不费力的参加工作。

最后在学会用张大口发出低音的“咽音”之后，用同样的方法就可以练习发比较高的“咽音”，先在一个发低音“咽音”的基础上，用加强咽部微笑的感觉集中低声“咽音”，这样声音会更加结实，位置也会略有提高，然后在姿势不变的情况下用想要跟远处的人打招呼的气息来唱出高八度的“咽音”，经过这样循序渐进的过程，才能真正掌握“咽音”的方法。刚开始练习“咽音”的时候，声音会比较粗糙，发音管的气流不能集中，声音发散，但只要经过刻苦训练，声音的位置就会逐渐的往上移动，听起来更集中。

3. 用哼鸣的方式练习咽音

在学会用张大口的方法发“咽音”以后，再学习哼“咽音”的方法就没什么困难了，因为哼“咽音”这个练习除了由张大口变成闭口之外，其他的要求便大体相同。但做此练习需要注意的是，首先在发声的过程中，咽部始终保持微笑的姿势，感到咽壁后好像被某些肌肉所拉紧，其两侧均有被拎起的感觉，音唱的越高，感觉越明显；其次，口自然闭住，不施加压力，哼的声音始终在鼻咽腔处，声音保持结实、尖锐和流畅，声音要自然地从小孔中推出，不能主动的用鼻子的力量推动声音。

4. 用张小口发“咽音”

歌唱者在学会哼“咽音”的方法之后，只须把哼“咽音”时闭口的状态略微的向上张开，使得声音从上颚流出来即可。练习张小口“咽音”时需要注意声音的位置不要掉进口腔里，如果发出的声音是结实的，脆亮的，说明发声方法就是正确的。

5. 用张小口发“咽音”的方法练习唱音阶和跳音

此练习的基础还是口向上略微张起，要求是无论声音如何走动，确保每一个音必须含有足够的咽音成分。起音要干净，利落，不能滑音，最重要的一点是要用“咽音”的方法来调节逐渐上升的音高。这对刚刚学习“咽音”的歌者来说是有一定的困难的，因为他们的咽腔的管状能力还很薄弱，所以不容易将高音唱的足够准确。

6. 用张下口的发咽音方法唱母音

学声乐的人都知道，唱母音是比较基础的发声方法，那么用张小口的方式唱母音有哪些要求呢：首先，用同一音高唱母音“a、e、i、o、u”，唱每个字母时，需要“咽音”的成分保持不变；其次，用咽管的“嘴儿”将每一个字母说清楚。

7. 做咽部形成U 母音的发声练习

做这个练习的前提是下巴始终保持放松状态，然后用咽部的力量发出” Ah、oh、oo”三个母音，在发音的同时需要口、唇、舌保持不动。

8. 做打开喉咙的练习

练习打开喉咙的目的就是扩大歌唱者唱歌时的音量，促使音质丰满圆润，能够在短时期内提高歌声的质量。

“咽音”理论的核心在于：要求将咽部调节成发音管，就象一个可以伸缩的喇叭，正符合声学原理的共鸣声道。这个共鸣声道不但可以根据需要与声带相配合，做伸缩的变化，来变换音色、音高、音量，还可以站定姿势象簧管器乐的管身一样来稳定歌声。我们在上声乐课的时候常常听到一些声乐教师要求我们在发声时，无论什么嗓音类型的歌者，喉头最好都保持在最大限度的低位置上或是保持在比自然状态稍低的位置上，而且无论歌唱发声情况如何，喉头在这样的位置上都要稳定不动。声乐教学法的课上，我的老师也提到过“人声乐器”这个词，当时不是很明白，现在终于理解其中的道理了。

（五）“咽音”在教学过程中的应用

作为高等师范院校的一名学生，将来毕业后是要从事声乐教育的。那么在今后的声乐教学中，如何将“咽音”运用到我们的声乐教学当中去呢。

我们都知道，在音乐艺术的各类教学当中，声乐教学可谓是最抽象，最困难的了。有句话形容声乐教学最为贴切，那就是“只可意会不可言传”。声乐属于“人声乐器”，是看不见，摸不着的，所以在进行声乐教学的时候，大多也是靠学生自己去心领神会的。我们在声乐学习的过程中往往会听到老师要求学生“喉咙打开，喉头稳定，气息下沉，位置保持”等等。这些提法和要求本身是正确的，但是有些学生领会不到位的话很有可能养成许多坏习惯，而“咽音”的练习法恰好可以解决这样的问题。通过上一节介绍的“咽音”练习法一个一个的具体练习，可以使学生在短时间内有意识的，有针对性的去解决歌唱时所要求的正确的呼吸状态，而这些机能的状态在平时的说话中是体会不到的。那如何将咽音练声法运用到我们的声乐教学当中呢？下面通过一节课实录来进行分析：

男高音课堂实录

我们都知道，声乐的教学内容主要包括两个方面，一个是基本的发声训练，一个是演唱声乐作品的艺术指导，在上课之前我们要分析男高音在演唱时的一些问题。首先，男高音发声时喉头是比较紧的，发出的声音好像是硬挤出来的，并且伴有严重的舌根音，所以在上声乐课之前用咽音的练声法练习 10 分钟左右（详见本章第六节），从张小口练习开始，再逐渐进行到张大口的练习，在这 10 分钟的练习过程中，要保持气息的统一，这样练下来能使喉咙保持放松的状态，喉头位置自然下降，发出来的声音就会顺着气息流出来，而不是硬挤出来的声音效果。其次，男高音还存在换声区卡壳的问题，因为发生时气息不统一，或者没有提前做好换声的准备，那么唱到换声区时候的声音会突然跟前面的声音衔接不上，所以接下来要进行音节的练习，从小字一组 c 至小字二组 g，由低到高，循序渐进，按音节“do—ti”来练习。这十几分钟的练习可以说是“开嗓”“热身”。学生通过此练习之后，可以使声带得到很好的放松，为接下来高强度的咽音训练打好坚实的基础。

做好准备工作以后，就可以开始歌曲的练习。在把“咽音”练声法应用于歌曲演唱当中的时候，要想到在用“咽音”练声法唱音阶时候的感觉。以一首男高音作品《乡音乡情》为例：

我爱戈壁滩 沙
我爱运河边 村

海 走骆驼。 我爱洞庭湖 白帆 荡碧波。 我爱北国的森林，
姑 插新禾。 我爱雪山下 阿爸 收青棵。 我爱草原的童谣。

“我爱戈壁滩\沙海走骆驼\我爱洞庭湖\白帆荡碧波”这两个乐句是比较平稳，缓慢的，在演唱的时候要用到咽音发声练习时对气息的控制的方法，首先要把自己的咽部想象

成为一个“发音管”，用咽部的形状来控制“发音管”发出声音的高低，然后想象着把气息“吹”进我们的“发音管”，这样就较好的控制舌头肌肉的力量，使得舌头，下巴都能很好的放松。这些工作都准备好之后，就把声音直接搭到气息上去，歌词顺着气息便流淌出来。虽然这两个乐句都在比较低的音区上，但是通过“咽音”练声法训练出来的声音会让人感觉很纯净，并且这种声音是带着“亮心儿”的，不会出现低音区声音发虚和舌根僵硬的感觉。



“我爱北国的森林，我爱南疆的渔火，我爱崭新的村落”这个乐句中有两个递进的音，一个是“森”，一个是“渔”，这两个音较比之前的音阶是比较偏高的，这两个字一个是“sen”，一个是“yu”又都是闭口音，所以演唱时也相对的有点难度，所以，之前我们经过的咽音训练也是为了演唱歌曲时能使声音伸缩自如，唱“森”之前要想到用“咽音”练声法发声时候的感觉，首先还是想好咽部的位置，要摆出什么样的形状时才可以在演唱时把“森”这个高音和前面的几个低音衔接的好。其次，可以单独的练习“森”这个音，用跳音唱出“森”，连续五遍之后，再用唱“森”时候的咽部位置去找下面的“我爱北国”这几个音，注意，在找下面几个音的时候，不要让咽部的形状“掉下来”，要保持这个形状去找下面几个音。这样，咽部的形状就会得到很好的稳定。最后，在稳定的咽部位置基础上，用腰腹的力量控制气息在低声区和高声区位置上的强弱，气息推到上颚处，再顺着咽部的“发音管”流下来，这样演唱这个乐句的时候就不会感觉低音到高音过度时候的“坎儿”了，唱出这两个比较高的音时也不会有突兀的感觉，才能使乐句连贯。同样用练习“森”的方式去演唱第二个乐句中“渔”，经过反复的练习就可以把这两句的感觉唱对。



“华夏土地，生我养育我\九曲黄河，滋润哺育我”这两句可谓是全曲中难度最大的部分了，“华夏”“土地”“九曲”“黄河”这几个词的音高都在G上，对于男高音来说难度是比较大的，尤其在咬字上面，既要把字唱得清楚，又要将声音运用的自如。所以，在演唱这个乐句的时候，一定要准备充足的底气，腰腹都要用上力量，要从外到内把自己的喉咙打开，酝酿好情感，嘴巴张大，在外面完全放松的同时，口腔内部的“心儿”要时刻保持着。这样唱出来的高音会具备穿透力和感染力。咽音练声法在训练歌者的高音上面很有成效，练习咽音练声法会增强歌者演唱高音的能力。据音乐史料记载，男高音歌唱家卡鲁索的嗓子条件一般，但是经过咽音练声法的学习，使得他的高音部分有显著的变化，音色比之前更透亮结实。咽音练声法是一种渐入佳境的练声方法，经常用咽音练声法进行声乐练习，能够逐渐的调整和改善学习者的气息，慢慢的就会发现气息变“长”了，再演唱高难度的歌曲时就不会出现气息不足的现象了。



“乡音难改呦，乡情缠绵，乡情缠绵那乡音难改”这个乐句注意以情带声，把感情放在声音的前面。



“一声声乡音，一缕缕乡情，时时刻刻，萦绕在我心窝”这一句前半部分还是以情带声，后半部分的“我”字是这首歌曲的最高音降 B，听众们在听一首歌曲的时候往往都会仔细去听这首歌的最高音，也许这就是高音所迷人的地方吧。所以在唱最后这个高音的时候，要提前做好准备，面部和下巴要绝对的放松，后咽壁保持“站立”状态，并且用喉咙挡住气息，唱最高音的时候要把声音的位置提到头顶上去，之后再转入脑后形成“头声”并且要保持气息的统一，最后使声音直接进入头腔。这样唱出来的歌曲无论从感情上还是技巧上都能得到听众的认可。由上述可知，咽音练声法其实是一种很科学的，并且省力健康的练声方法，长期的坚持用咽音练声法来练习声乐，会觉得越练越轻松，并且嗓音条件会逐渐好转。

将“咽音”练习法加到平时的声乐教学中有很多的优点：首先“咽音”练习法会使咽部的肌肉变得结实有力，并且能克服学生在唱歌时下巴紧张的状态，能够解决“硬挤”出来的声音，使得在口腔放松的同时发出结实的声音；其次，把“咽音”练声法加到声乐的教学中可以有效的训练学生的气息，使得学生在歌唱时气息保持贯通。气息的好坏直接影响歌唱的动力，气息就像是歌唱的加油站，要能唱出好的旋律线条和无与伦比的高音，良好的气息是重要的保障。我们在声乐教学中经常遇到一些气息上的问题，比如学生在唱节奏比较快的歌曲时，中间的气口很短，很容易将歌曲唱到最后没有气息的支持而没有声音，或者是唱节奏缓慢的歌曲时，有时一个音要唱八个拍子，这时候要是没有好的气息支持的

话也容易唱到最后没有了声音。而“咽音”技法通过一个个具体的练习，能帮助学生轻松解决此项问题，继而轻松的演唱。再次，在声乐教学中加入“咽音”练习法能够使学生解决换声区的问题。在声乐教学中，我们也经常会遇到从“真声”换“假声”时不自然的问题，因为“咽音”是介于“真声”和“假声”之间的一种声音，练习好“咽音”，使得“真声”和“咽音”相结合，加之“假声”和“咽音”的结合，从而歌者在歌唱的时候声区会变得统一，音色也会具有金属般的质感，用“咽音”发声法中的哼鸣练习也会使学生的声音变得更具穿透力。

结 语

人们为什么会对 vitas, 李玉刚, 保罗·埃斯伍德和肖玛等当红歌星给予很高的关注度呢? 为什么男扮女的反串艺术在当今的社会很吸引观众们眼球呢? 我总结了以下几点原因。首先, 在 18 世纪的歌唱的“黄金时代”, 虽然阉人歌手是通过不人道的方式留住其美好的声音, 但他却辉煌了 200 余年, 这说明阉人歌手的存在一定有他存在的道理。那么现代人对已逝去的“阉人歌手”声音的模仿, 和现代人对这些“模仿者”的崇拜就说明了阉人歌手本身是具备美好的东西的, 一定有他闪光的地方, 以至于现代社会很多的歌唱家和声乐教育家想方设法的去研究他, 去继承他。其次, vitas, 李玉刚等“现代阉人歌手”是在一定的历史条件下产生的。为什么说是有条件的呢? 因为, 十九世纪阉人歌手消亡以后, 人们为了寻找华美的, 真正的声音而研究发现了很多科学的唱法。那么在 21 世纪, 歌唱方法的成熟也为“现代阉人歌手”的出现奠定了坚实的基础, 使它具有了一定的科学性, 研究性。再次, 那些对于十八世纪欧洲音乐史不了解的人们, 当然也不知道什么是阉人歌手, 在这种情况下, 他们对于“反串”这种新鲜的歌唱形式给予了很高的关注度。对男扮女的声音产生了很多的好奇。同样, 那些了解历史, 知道阉人歌手的人们对于“现代阉人歌手”的出现也具备一定的兴趣浓度。所以, 当这些目光聚集在同一种事物上的时候, “现代阉人歌手”的地位也就随之晋升了。

现代社会出现的“现代阉人歌手”正逐渐走进我们的视野, 正由于人们对它的关注度的提高, 也就出现了研究他们发声方法的一些学者。经过了一段时间的研究, 我们发现了“咽音”可以帮助训练“现代阉人歌手”。当然, 大的社会潮流不可能以男扮女为一种发展趋势, 男扮女毕竟是违背大自然的规律的。那么在整个社会的大环境下, 偶尔出现几个类似阉人歌手声音的歌唱家会迎合观众们的审美口味。他们会觉得这种表现手法很奇特。在适应大的历史发展的前提下, 我觉得“咽音”练声法也是一种很好的训练发声的技巧。并不是说学习声乐的人一定都得训练“咽音”, 也不是把“咽音”作为一种声乐必须的发声方法。这个方法因人的兴趣而异。这个就是社会的进步, 时代的进步。

我写这篇文章的主要目的是想让更多的人了解什么是阉人歌手, 通过什么方法可以重现已逝去的阉人歌手的声音, 以及什么是“咽音”, “咽音”练声法对当今声乐训练的帮助及如何通过“咽音”的训练来提高声乐技术等等。现代中国的音乐事业是不断发展前进的, 无论是本土音乐还是借鉴的西洋音乐无不冲击着人们的听觉享受。人们对于这种充斥着人类灵魂的声音的追求将不会是纸上谈兵了, 基于自己兴趣的前提下, 可以通过一定的发声方法来达到这种声音, 虽然不尽“黄金时代”的华丽与完美, 但却是时代的进步。作为声乐专业的学生, 我更应该把理论付诸于实践上。可能现在我所掌握的一些知识还不是很全面, 但在未来的学习道路上我还会继续学习与探索这样的声音。

参考文献

- [1] 尚家骧. 欧洲声乐发展史[M]. 北京: 华乐出版社, 2003. 61. 62.
- [2] 刘新从. 欧洲声乐史[M]. 中国青年出版社 1999.
- [3] 沈湘. 沈湘声乐教学艺术[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2000. 10.
- [4] 刘新丛. 欧洲声乐史[M]. 中国青年出版社, 1999
- [5] P. M. 罗伯特 (美). 阉人歌手史[M]. 人民音乐出版社, 1990.
- [6] R. W. 卡斯廷耶夫 (俄). 欧洲歌剧发展史[M]. 白俄罗斯独立出版社, 1995.
- [7] 林俊卿. 嗓音神药: 咽音[J]. 文化部艺术局编, 1999 (6).
- [8] 薛良. 歌唱的艺术[M]. 中国文联出版公司, 1986. 6.
- [9] 李向来. 咽音—开启人声宝藏大门的钥匙[J]. 中央音乐学院学报, 2001 (03).
- [10] 王云溪. 咽音, 在发声训练中的作用[J]. 艺术研究, 2004 (02)
- [11] 管谨义. 西方声乐艺术史[M]. 人民音乐出版社, 2005. 8
- [12] 林俊卿. 咽音练声的八个步骤[M]. 上海: 上海音乐出版社. 1999.
- [13] 林俊卿. 歌唱发音的科学基础[M]. 上海: 上海音乐出版社. 2002.
- [14] 王宝璋. 咽音技法与艺术歌唱[M]. 人民音乐出版社. 1988. 4.
- [15] 林俊卿. 咽音练习体系[M]. 香港: 香港出版社. 1981
- [16] 周小燕. 声乐基础[M]. 北京: 高等教育出版社. 1990.
- [17] 李维勃. 西洋声乐发展史概略[M]. 世界图书出版社. 1999.
- [18] 李小琴. 论京剧男旦的艺术贡献[J]. 戏剧戏曲研究. 2000.
- [19] 武俊达. 戏曲音乐概论[M]. 文化艺术出版社. 1999.
- [20] 李齐华. 音乐表演艺术史上的意大利炫技传统与发展[J]. 西安: 交响. 2008. 1
- [21] 王超群. 残缺的辉煌——浅析阉人歌手[J]. 济南科技信息. 2008. 2.
- [22] 余凤高. 法瑞奈里的歌喉[J]. 音乐爱好者. 2001. 12.
- [23] 王群英. 欧洲歌剧阉人歌手衰落原因探析[J]. 艺术探索. 2009. 6.
- [24] 石惟正. 声乐学基础[M]. 北京: 人民音乐出版社. 2002.
- [25] 于润洋. 西方音乐通史[M]. 上海: 上海音乐出版社. 2001.
- [26] 史君良. 唱片里的声乐艺术[M]. 人民音乐出版社. 2004. 1.
- [27] 中文圣经祈祷本编辑委员会. 圣经[M]. 中国基督教会印. 2010. 12.

致 谢

光阴似箭，日月如梭，三年的研究生生活在我漫长的人声旅途中显得是那么的短暂。从踏上大连这片热土开始，我就喜欢上了这座美丽的海滨城市，从走进辽宁师范大学校园的那一刹那，我就被这里的学术氛围深深的吸引了。回想这一路走来的日子，父母的疼爱关心，老师的悉心教诲，朋友的支持帮助一直陪伴着我，让我渐渐长大，也慢慢走向成熟。

我要衷心感谢一直以来给予我无私帮助和关爱的老师们，特别是我的导师金梅副教授。从本论文的最初选题，到中间的收集资料阶段，再到最后的论文完成，金老师给了我莫大的帮助和鼓励，认真指导我的论文，每一个词语都要经过细心的琢磨，反复的推敲，每一步都是老师的指导下完成的，倾注了她大量的心血。最终使得我的论文顺利的完成。在此，谨向她表示崇高的敬意和衷心的感谢！

另外，我还要感谢郭建民老师对我的论文选题上的帮助。郭建民教授渊博的专业知识，严谨的治学态度，精益求精的工作作风，诲人不倦的高尚师德，对我的影响十分深远。还要感谢在收集论文资料中给了我不少的帮助和建议的于洁副教授，赵世兰副教授。我还要感谢音乐学院所有帮助过我，给予我知识与力量的老师们，没有你们的辛勤付出，就不会有我今天的成就。谢谢你们这三年以来对我的关心和照顾，从你们身上，我学会了如何学习，如何工作，如何做人。

我还要认真地谢谢我身边所有的朋友和同学，你们在我的生活、学习和工作上给了我太多的帮助和鼓励，让我在研究生学习阶段有宝贵的财富，顺利的完成学业。我的成长同样离不开你们，我的研究生生活因为有你们而更加精彩。

我也要感谢我的父母及家人，你们对我的关爱让我深深感受到了生活的美好，谢谢你们一直以来给予我的理解、鼓励和支持，你们是我不断取得进步的永恒动力。

最后我要感谢我的母校辽宁师范大学，感谢培养我梦想的音乐学院，完成论文后即将离开学校，有太多的不舍，但我始终坚信一个终点之后便另外一个起点。喝水不忘挖井人，我将铭记大家对我的帮助，以百倍的努力来报答我的朋友，老师，报答我的母校，报答社会。