

○郑宝华

中国民族声乐与 美声唱法之比较研究

摘要:本文从两种唱法的历史渊源及在中国的发展、文化定位内涵、审美传统、情感表现方式及技巧运用等几个方面,就民族唱法与美声唱法作一比较。两种唱法在某些方面有相同之处,同时也存在着不同差异。我们既要发扬民族传统优秀文化,又要吸收借鉴美声科学唱法,以便更好地推进我国民族声乐的发展。

关键词:民族声乐;美声唱法;比较研究

中图分类号:J616.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-9923(2005)01-0122-03

历史渊源及在中国的发展

1、中国的民族声乐

自从有了不同的民族,就有了不同的民族歌唱。“中华民族广大欣赏者的歌唱观及其再创造的实践,即是孕育它的生命生长的母体和乳汁,又是培育它的壮大成熟的取之不尽的营养源泉。”^[1]五千年光辉灿烂的历史文化,衍生出中华民族千姿百态的艺术形式,其中表演艺术中带有演唱形式的就有三百余种,而且每一种形式的唱法及表现手段都各具特色。

当今的民族声乐称谓是我国现代乐坛的提法,这种唱法正是在传统的声乐艺术基础上,随着我国的政治生活、文化生活不断的改变而不断的提高发展的,对其它姊妹艺术的长处进行不断的取舍和融入而形成的。本世纪三十年代秧歌剧的演唱方法,可以说就是民族声乐艺术的雏型了。之后歌剧《白毛女》的巨大成功,标志着中国民族声乐的真正开始,是中国民族声乐艺术发展的一个新纪元。同时期和五六十年代又陆续创作和编演了大量新歌剧、新民歌。这些表达人民新的生活、新的思想感情、新的精神风貌的新的音乐风格和新的演唱方法和形式使我国的音乐舞台上增添了奇异的光彩。事实上,这时的民族声乐已经是一个与西洋声乐相比较而独立存在的、受到音乐界认真关注的强大的歌唱流派。^[2]

解放后,音乐教育界开始了对民族声乐的教学研究,成立了民间演唱班、民族歌剧班及本科的民族声乐专业。从这

时起我国的民族声乐艺术走进了高等音乐学府,在演唱方法上和演唱风格上,开始了全面而细致的教学实践和理论研究。到了七、八十年代,我国的民族声乐艺术已经是艺术百花园里的馨香四溢,与各族人民生活息息相关、密不可分的绚丽花朵。全国大多数音乐学院都相继建立了“民族声乐”专业,有的是教研室,有的已发展成系级的建制,在教学方向、教学内容、教学风格、教学管理等方面都已趋完善。

2、美声历史及在中国的发展

美声唱法是从西欧专业古典声乐的传统唱法发展而来,自文艺复兴逐步形成的。当时的西方音乐更多的是建立在多声部教堂音乐、复调音乐基础上,唱法本身脱离不了宗教音乐的影响。男女唱法一样,只是声部不一样,高低不一样。最初的歌剧以阉人代替女声来唱,由女中音代替男声来唱。随着歌剧剧情的发展,一些情感激烈的戏剧性唱段,阉人的唱歌满足不了表达剧情激烈发展的需要,于是歌唱家们努力探索、钻研、改进自己的唱法,以适应剧情的需要,这样就产生了今天表现力丰富多采的美声唱法。^[3]

三、四十年代,美声唱法随着我国赴国外声乐留学生的相继返回及一些俄籍歌唱家、声乐教师的来到传入我国,以黄友葵、喻宜萱、周小燕、朗毓秀等为代表。到了五十年代,保加利亚声乐教授契尔金来华,进行了两次讲座,一次示范性教学。六十年代以意大利声乐教授伊莉丝·科拉岱蒂为代表,当时开始强调关闭的唱法,这对我国当时的声乐界起了

收稿日期:2004-04-15

作者简介:郑宝华(1957-),女,烟台师范学院音乐系声乐副教授。

相当的推动作用,在男高音的训练上得到极有价值的启示。七十年代斯义桂来华讲学掀起了一股向美声唱法学习的热潮。在他为期五个月的讲学与授课中,为国人带来了科学的教学观念、新鲜的教学手段和丰富的声乐教材。八十年代我国改革开放,在文化交流方面扩大了范围和途径。1982年美国一流的朱利亚音乐学院声乐系主任佛洛教授来华,到上海音乐学院讲学,为13名学生授课。他主要用轻机能训练法:先假后混,用打嘟噜(用气弹舌),气击双唇,打哈欠和叹气状态,歌词的朗诵等教学手段,使学生在一个轻松愉快的气氛中获得松弛、贯通的音域、宽广的歌唱嗓音。1981至1983年吉诺·贝吉三度来华。他的讲学热情严谨、清楚易懂、论点可信,明确了一些概念,纠正了一些混乱认识,对我国声乐工作起了重要的作用。

文化定位内涵

任何新事物的生成及发展都离不开一定的社会因素,这些社会因素包括一定的历史时代的政治、经济、文化乃至每个民族特定传统的文化审美、风俗习惯、民族语言、人文精神等。文学、美术如此,音乐亦然如此。

音乐艺术是人类文化的重要组成部分,“古人作乐,皆以人声为本”,声乐艺术与传统文化息息相关。各民族不同的社会历史文化因素为声乐艺术注入了各异的思想文化内涵。在各自的文化氛围中,声乐艺术呈现出迥然不同的表现形态;在不同宗教背景下形成的传统文化观念和民族心理意识,影响了传统艺术观念与声乐艺术走向,最终导致中西声乐艺术文化内涵的差异。^[4]

如果说民族声乐艺术发展到今天已是一个基础雄厚、力量强大、影响越来越广泛的声乐学派的话,那么滋养这旺盛生命力的歌唱艺术的正是几千年来中华民族的优秀文化。民族的情感、民族的音乐风格、民族的语言、民族的文化、民族的审美是组成民族音乐风格的重要因素。而中国的歌唱艺术也恰恰正是受到这些因素的制约而形成的,它的主要特点是以汉语语言作基础,以民族文化背景为前提,以民族审美情趣为依据,以民族的情感为主,以情带声,声情并茂,以字行腔,字正腔圆,韵味浓郁,唱演均重,神情兼备,真切动人。

民族声乐是建立在中华民族文化传统之上,美声唱法则是建立在欧洲文化传统之上,两者有不同的渊源关系。美声唱法是自文艺复兴逐步形成,从西欧专业古典声乐的传统唱法发展而来的。由于欧洲经历了较长时间的教会统治,因此唱法本身脱离不了宗教音乐的影响。宗教化的结果就是教化人们要节制和容忍,所以在欧洲形成的声乐唱法具有既要表现真实感情又要节制的特性,所以美声唱法中即使是感情极其激烈的,其表现也是比较有节制的。

审美传统

声乐艺术审美核心的差异是民族声乐唱法与美声唱法

比较的另一突出反映,具体表现为中国以字韵纯正为重、西方则以声音优美为重。

民族声乐唱法涉及歌唱的呼吸与共鸣、行腔与润色等声乐技巧的方方面面,字韵纯正是其审美标准的核心。“何字归何韵,乃一定之理。往往一不经意,信口开合,则归入别韵,不成此字”,“字清”成为唱曲“三绝”之首,并逐渐形成了根深蒂固的民族声乐艺术审美习惯。是故“学唱之人,无论巧拙,只看有口无口。听曲之人,慢讲精粗,先问有字无字。”

美声唱法呼吸与共鸣、声音的流畅与灵活等声乐艺术表现的诸多方面中,“声音优美”则是西方声乐艺术审美的首要标准。从公元2世纪的“涸流学说”到20世纪的声区学说;从解剖学实验与生理学研究,到物理学测试与共鸣腔理论,西方声乐艺术始终不懈地追求着“美妙的歌声”。^[5]西方传统声乐艺术中以声为重观念的形成,还与中世纪阉人歌手有着直接的关系。阉人歌唱超常的音域、灵巧的花腔及器乐般的音色,一度成为几百年间人们趋之若鹜的声音。他们的演唱为西方声乐艺术设置了可望而不可及的至高境界,不仅成为西方声乐艺术不懈追求的目标,而且成为西方民众声乐审美传统的主要标准。意大利歌剧大师罗西尼在谈到演唱歌剧需要什么条件时,他回答到:“第一是声音,第二是声音,第三还是声音”。

情感表现方式

美声、民族唱法的区别还在于情感表现方式的不同,形成这种差别的原因是多种多样的,有环境的原因、有语言的原因,也有民族历史的原因。

环境的差异会对人的情感表达造成一定的影响,如东北一望无际的平原造就了东北人豪爽的性格;秀美的江南水乡造就了南方人细腻的性格。民族性格也是一个影响因素,地广人多的国家,其人民的生活因为有安全感而随意甚至是散漫,而地小人少的国家,其人民的生活因为大国的影响缺少安全感而紧张甚至是带有侵略性的。这种民族的特性在很大程度上影响音乐的表现形式。

不同的语言有不同的特点,这不仅包括我国各民族之间,而且也包括世界各民族之间和各国之间。英语、意大利语、汉语等等在口腔的咬字位置都有所不同,也是造成两种唱法之间咬字位置、共鸣位置、呼吸等等差别的主要原因。总的来讲,民族唱法更重视歌曲的表现形式,通过表演方式、演唱方式等变化达到感染观众的目的,而美声更注重的是声音内在的感染力,不需要过多的形体表演方式、演唱方式的变化,更多的是通过演员声音技术等内在的方式变化达到感染观众的目的。

另外,不同的民族历史也造就了不同的情感表现方式。欧洲经历了较长时间的教会统治,宗教化的结果就是教化人们要节制和容忍,因此在欧洲形成的声乐唱法是具有既要表现真实感情又要节制的特性,所以美声唱法中即使是感情极

其激烈的,其表现也是比较有节制的,这一点有些像我国京剧的表现方式,因为我国经历的多年的封建社会的统治,深受儒家“克己复礼”思想的影响,所以我国民族音乐的表现方式也是比较节制的。

技巧运用

下面我们从呼吸的运用、唱法的训练、共鸣腔的运用、喉咙与喉头位置和咬字吐字这几方面中存在的相同与差异对民族与美声两种唱法略作以比较。

1、呼吸的运用:

无论民族传统唱法还是美声唱法都认为优美动听的声音必须有正确的气息来支持。民族声乐的传统经验是“善歌者必先调其气”,又说,“天伏地,地伏天,天地贯通,气走丹田”。即把丹田分为上丹田、中丹田、下丹田。上丹田又叫“天”,其位置于两眉之间,这就是美声唱法所谓的头声共鸣。中丹田又叫“气”,指脐上胸下的部位,这就是美声唱法所谓的横膈膜处。下丹田又叫“地”,位于脐下三指,就是美声唱法所谓的小腹收缩处。^[6]以上两种唱法在运用呼吸和运用共鸣方面又存在着不同之处。民族传统唱法用气上强调一根线,就是从小腹处一直到上口腔声音比较集中,发音自然而明亮。美声唱法强调将气吸至肺底部,吸进气时使肺的下部扩张,这种扩张使身体腰部周围的肌肉向外张开,胸腔相应扩大,下肋骨周围托住。由于声门发音可大可小。胸腔共鸣得到运用,声音就比较洪亮,音色浑厚而饱满,这是最大的不同之处。

2、唱法的训练:

美声唱法区别于民族声乐唱法的又一主要特点,用一句话来概括就是美声唱法是混合声区唱法,而民族唱法则真假声分离,尤其是男声,女声则以真声为主。美声唱法从声音来说,是真声假声都用,是真假声按音高比例的需要混合着用的。^[7]如果全面地考虑美声与民族两种唱法上的区别,就要看各自唱法本身嗓子的力量及其真假声的比例是什么状态,要混合到什么程度,是以真声为主还是以假声为主。同时唱不同风格的作品要在唱法上有细微的变化,真假声的比例要有所调整,才能适应作品风格的需要。五十年代民族声乐真声用的多,风格虽然很强,但音域不宽广,声音的表现力、持久力都受到局限,为了弥补真声不足,为了解决音量,扩展音域,七十年代后,都大量地运用真假混合声区。实践证明,真假混合声区的运用是民族声乐训练的关键,只要把真假声运用的比例多少符合民族声乐色彩、审美情趣的要求,广大人民群众定会喜欢。总之,目前两种唱法在嗓音训练方面存在着相同之处,也存在着不同差异。

3、共鸣腔运用的不同:

美声唱法将共鸣腔分为上、下共鸣腔,上共鸣腔分为口、咽、鼻咽腔以及头部的鼻腔,下共鸣腔是指胸腔。在歌唱中运用的是全共鸣,是把歌唱所能用的共鸣腔体都调动起来,

民族唱法则只用部分共鸣,这是区别两种唱法的一个方面。美声唱法是混合声区,混合共鸣,声音真假混合,共鸣同时出现。^[8]民族唱法是以民族语言为基础,以行腔韵味为特点,注重声音的靠前、集中,声流振动集中到上门齿的硬口盖附近,靠前集中的位置越高,音色越清脆明亮。唱到高音时强调脑后音,也就是美声唱法中所指的鼻咽腔处,只是美声唱法对鼻咽腔的运用在歌唱中贯彻始终。同时,头部的鼻腔、鼻咽以及额窦通过气息的支持使这些腔体混合使用,这些的头腔共鸣与民族传统唱法是大不相同的,加之民族传统唱法不强调胸腔共鸣,在用气方面主要是用腹式呼吸法,因此发出的声音集中、明亮,但不够宽厚、饱满。美声唱法用的是肋骨胸腹式联合呼吸法,头腔共鸣比较饱满再加上胸腔共鸣,声音较大,穿透力强,带有金属色彩而传得远。所以两种唱法存在运用共鸣腔的差异也就形成了发音效果的不同。现代民族声乐大胆借鉴美声唱法中的科学方法。比如:真假混合声的训练、喉咙、口咽腔、鼻咽腔的打开,胸腔共鸣的使用。总之,依据作品风格的需要,混合共鸣不同比例的运用使我国民族声乐艺术越来越丰富,越来越科学。

4、喉咙与喉头位置

美声唱法是以腔领字,以腔带情,以产生丰富的混声共鸣和头腔共鸣的噪音为美的声音。对喉咙的夸张似的打开,使其从喉头至咽腔、鼻腔甚至到头腔形成一个畅通无阻的发声管道。而民族唱法认为喉位的高低应服从于作品风格的语言发音部位的需要,侧重于以字为嗓音训练的起点和依据,如“以字带腔,以字传情”,由于其风格的原因故不强调打开喉咙,但要适度,喉咙既要打开但又不宜过大,同时喉头位置在稳定的基础上既要下放但不宜过低。而美声唱法用吉诺·贝吉的话:“喉结要尽量往下,喉咙要尽量打开。”喉头向下使发音管拉长,使声音上下贯通,音色宽厚饱满。喉位稍稍向上发音管缩短,喉咙的打开度偏小声音就会集中、明亮、柔和而细腻。两种唱法在喉咙打开的大小、喉头的位置的高低存在着不同的差异,因此歌唱的音色风格就有截然不同的声音效果。但是现代民族声乐在歌唱中不论是喉头位置的高低还是喉咙打开的大小,都要服从于作品风格的需要去调整、去灵活运用,而不是一成不变的歌唱模式。这和美声唱法中的艺术歌曲和歌剧的演唱方法同时也是存在着差异是一致的。总之,不论哪种唱法,歌唱者都要认真分析作品、理解作品,依据作品风格的需要灵活运用歌唱的各种技能技巧。

5、咬字吐字

中国民族传统唱法的形成,是依据中国汉语的语言特点及习惯出发,注重语言的韵律,强调咬字的喷口以及字头字颈出声,字腹引长,字尾收声构成的全过程,并运用多样化的吐字方法来体现韵味的。我国民族传统唱法训练的程序是与美声唱法训练的程序不相同的。美声传统唱法是从训练声音着手,而民族传统唱法的训练是从喊嗓、念白、调嗓几

(下转第143页)

特魅力。现代化的声响设施又给音量微弱的木库连插上了声音的“翅膀”,使它奇妙的音色从自娱的小天地走向更加广阔的大舞台,人们无不为其神秘的音响而感到惊奇,它独有的音乐文化魅力已被越来越多的人所关注。因此对木库连的音乐艺术表现力的开发及其文化背景的研究不无重要价值。

综上所述,古老的木库连是北方萨满原始文化的艺术“结晶”,是达斡尔祖先在特定历史条件下的精神和物质文明的直接产物。它独特的音乐音响样式具有奇异神秘的原始文化色彩。木库连与达斡尔其它民间音乐形影相随一千多年,共同成为体现和表现原始萨满文化意蕴的“化石”和“活化石”,为我们进一步深入研究木库连的历史文化价值,提供

了可靠的探析途径。在近代音乐发展的背景下,古老而神秘的木库连又重新焕发出璀璨的光彩,为当代音乐文化作出新的贡献。

参考文献:

- [1] 缪天瑞,等.中国音乐词典[M].北京:人民音乐出版社,1985.210—211.
- [2] 乌兰杰.蒙古族音乐史[M].内蒙古人民出版社,1999.24—25.
- [3] 薛艺兵.中国口簧的形制及其分类[J].中国音乐学,1998,(4):61—62.
- [4] 张前.音乐美学教程[M].上海音乐出版社,2002.119.

(上接第124页)

方面同时进行的。并且,民族传统声乐的训练要求声音在咬字、吐字清晰的前提下圆润,否则,离开了字的清晰谈圆润,就是离开了民族传统唱法的基本原则。同时,民族传统唱法强调咬字特点是:宽咬字、横咬字、前咬字。而美声唱法咬字特点是:窄咬字、竖咬字、后咬字。因此两种唱法形成了不同的咬字规律。所以,民族传统唱法是一种注重咬字、强调“以字带声、以字传情”的唱法。而“字领腔行,腔随字走”则是体现了我国民族传统声乐嗓音训练的艺术规律和审美的情趣。

美声唱法的形成以意大利语为语言基础。意大利语的音速及其发音较汉语简捷的多。美声唱法虽然也讲吐字清楚即“字正”,但这个“字正”的概念,较之中国戏剧与民族唱法的“字正”概念,有较大的程度差异及技术差异。它的审美原则是把声音的共鸣形象及艺术规格放在第一位,讲究旋律线条的连贯、优美、一气呵成,不为歌词的语言韵律及节奏所限制,讲求以声传情,咬字要服从发声,咬字要服从行腔。^[9]因此,美声唱法声音训练的程序是先立腔后立字。咬字是以有利于“行腔”,保持“腔”的艺术规则为原则的。所以,由于两种唱法在声音训练的程序不同,所形成的风格不同,要求的共鸣状态、夸张程度、腔体的用法、字的念法上都有所不同,因此,歌唱的效果就不同。

结 语

关于民族声乐的演唱、教学及发展,目前大体不外乎有以下两种观点:一是以传统声乐艺术为基础,吸取借鉴西洋唱法的长处,使歌唱能力得到提高;二是以西洋唱法为基础,结合处理好中国歌曲的字音特点,使其具有民族语言韵味。

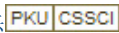
从我国现代民族声乐的发展来看,早在延安解放区的声乐工作者中两种唱法就是并存的,并相互影响融通的,解放后更是如此,当民族声乐走进高等学府以后,在教学的方式、

程序和方法上对欧洲的歌唱方法都有所吸收和借鉴,但是以“我”为主,以“借”为辅,在继承方面,将传统转为现实活动时,不断地根据现实的要求注入时代的新内容、新风貌,这种不断地注入新内容的本身,既是对传统声乐艺术的继承,也是对自身的弱点进行不断扬弃和修正,又是对民族声乐艺术的一种丰富和创造。在借鉴方面,学习一切姊妹艺术包括欧洲唱法的长处,经过消化,为我所用。那种只有把美声唱法作为唯一的科学的唱法并作为唯一的科学标准对民族声乐加以评价,甚至用简单的“对”与“不对”来下定义,是片面和偏颇的。

不同的社会历史背景为中西两种不同的声乐艺术注入了不同的思想文化内涵,从而构成了各自特定的声乐文化现象。巍巍高山,不辞土石而成其高;茫茫大洋,不拘细流而成其大。因此,完整地继承民族传统声乐文化精粹,广泛地吸收外来一切优秀声乐文化,以中国传统声乐美学思想为宗,以西方近代声乐技术理论为径,或许是中国声乐艺术发展的明智选择。

参考文献:

- [1] 刘辉.关于民族声乐的文化定位问题[J].中国音乐,1998,(1).
- [2] 沈湘.沈湘声乐教学艺术[M].上海音乐出版社,1998.7.
- [3] [4] 张晓农.人文传统背景与中西声乐文化差异之比较[J].交响—西安音乐学院学报(季刊),2000,(1).
- [5] 黄友葵.黄友葵声乐教学艺术[M].华东出版社,2003.53.
- [6] 沈湘.沈湘声乐教学艺术[M].上海音乐出版社,1998.8.
- [7] 沈湘.沈湘声乐教学艺术[M].上海音乐出版社,1998.9.
- [8] 肖黎声.以腔行字——美声唱法歌唱训练之我见[J].中央音乐学院学报,1997,(2):82.
- [9] 黄友葵.黄友葵声乐教学艺术[M].华东出版社,2003.29.

作者: 郑宝华
作者单位: 烟台师范学院
刊名: 中国音乐 
英文刊名: CHINESE MUSIC
年, 卷(期): 2005(1)
被引用次数: 19次

参考文献(8条)

1. 刘辉 [关于民族声乐的文化定位问题](#) 1998(01)
2. 沈湘 [沈湘声乐教学艺术](#) 1998
3. 张晓农 [人文传统背景与中西声乐文化差异之比较](#)[期刊论文]-[交响-西安音乐学院学报](#) 2000(01)
4. 黄友葵 [黄友葵声乐教学艺术](#) 2003
5. 沈湘 [沈湘声乐教学艺术](#) 1998
6. 沈湘 [沈湘声乐教学艺术](#) 1998
7. 肖黎声 [以腔行字--美声唱法歌唱训练之我见](#) 1997(02)
8. 黄友葵 [黄友葵声乐教学艺术](#) 2003

本文读者也读过(5条)

1. 董颖 [在保存民族声乐传统韵味中借鉴美声唱法的科学理论](#)[学位论文]2005
2. 王远, WANG Yuan [从音乐学视角分析民族唱法与美声唱法的艺术差异](#)[期刊论文]-[艺术百家](#)2010, 26(2)
3. 刘桂珍, LIU Gui-zhen [论中国民族声乐学派--兼论美声唱法的中国化问题](#)[期刊论文]-[兰州大学学报\(社会科学版\)](#) 2005, 33(1)
4. 陈泓茹 [对我国民族声乐发展的思考](#)[期刊论文]-[中国音乐](#)2006(4)
5. 王丽娜, 郝宝珠 [高师声乐教学中关于美声唱法和民族唱法相互借鉴与融合之探究](#)[期刊论文]-[人民音乐\(评论版\)](#) 2010(9)

引证文献(19条)

1. 刘媛媛 [试论声乐阶段性教学理念](#)[期刊论文]-[音乐时空](#) 2014(1)
2. 祖英 [浅谈“民族唱法与美声唱法”之比较](#)[期刊论文]-[品牌](#) 2011(12)
3. 杨海滨 [浅谈歌唱中的喉咽状态](#)[期刊论文]-[中国音乐](#) 2005(4)
4. 李军 [论教育科学的本性](#)[期刊论文]-[中国石油大学胜利学院学报](#) 2012(4)
5. 张梦馨 [浅谈如何在声乐表演中做到“洋为中用”](#)[期刊论文]-[科技信息](#) 2011(22)
6. 刘红侠 [美声民族唱法共鸣腔运用异同初探](#)[期刊论文]-[艺术百家](#) 2011(z1)
7. 张伟光 [简论鼻腔共鸣的科学方法](#)[期刊论文]-[淮南师范学院学报](#) 2008(2)
8. 李玲 [论声乐教育中的“适度交流”](#)[期刊论文]-[南京艺术学院学报\(音乐与表演版\)](#) 2007(2)
9. 王珊铭 [中国民族声乐的现代性](#)[期刊论文]-[韶关学院学报](#) 2012(9)
10. 曹俊玲 [坚持多样化的审美, 探讨发展民族声乐的方法](#)[期刊论文]-[学术探索](#) 2012(3)
11. 冯继 [中国声乐艺术民族化的传统理论基石](#)[期刊论文]-[苏州大学学报\(工科版\)](#) 2009(5)
12. 陈云燕 [从“跨界”现象看民族唱法与美声唱法的融合](#)[期刊论文]-[宿州学院学报](#) 2012(9)
13. 王璐 [歌唱训练基本要素初探](#)[期刊论文]-[潍坊教育学院学报](#) 2011(2)

14. [姜星名](#) [浅析歌唱中的语言问题](#)[期刊论文]-[乐山师范学院学报](#) 2011(1)
15. [梁岷冬](#) [歌唱中喉头稳定与打开喉咙的辩证关系——美声唱法和民族唱法的比较](#)[期刊论文]-[星海音乐学院学报](#) 2007(2)
16. [王红艳](#) [美声唱法与蒙古族长调歌唱艺术之比较研究与借鉴](#)[学位论文]硕士 2006
17. [杨扬](#) [洋为中用 推陈出新——试论美声唱法影响下的中国声乐艺术的发展](#)[学位论文]硕士 2005
18. [郭占茹](#) [浅谈中国美声唱法中的字、腔关系](#)[期刊论文]-[时代文学](#) 2009(10)
19. [王志华](#) [中国民族声乐艺术的审美取向](#)[学位论文]硕士 2006

本文链接: http://d.wanfangdata.com.cn/Periodical_zhonguoyy200501041.aspx