

声乐杂谈

李维渤编译短文



SHENGYUE ZATAN

Liweibo Bianyi Duanwen

中央音乐学院出版社

声乐杂谈

李维渤编译短文

SHENGYUE ZATAN

Liweibo Bianyi Duanwen

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

声乐杂谈：李维渤编译短文/李维渤编译. —北京：中央音乐学院出版社，2011.6

ISBN 978 - 7 - 81096 - 403 - 6

I. ①声… II. ①李… III. ①声乐艺术—文集 IV. ①J616 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 069481 号

声乐杂谈 ——李维渤编译短文

出版发行：中央音乐学院出版社

经 销：新华书店

开 本：A5 印张：4.25

印 刷：北京宏伟双华印刷有限公司

版 次：2011年6月第1版 2011年6月第1次印刷

印 数：1—2,000册

书 号：ISBN 978 - 7 - 81096 - 403 - 6

定 价：16.00元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街43号 邮编：100031

发行部：(010) 66418248 66415711 (传真)

序

李维渤生前曾多次表示希望把他自 1981 年以来所发表的短小译文和撰文集中为一本小册子，以便留给下一代年青的声乐工作者们作一个较全面的参考。2007 年 5 月他突然辞世以来，我便着手整理这些短文，以完成他的遗愿。在整理的过程中，我体会到这些短文基本上概括了他的教学手法，是他自 1953 年回国后，从事演唱、教学以来，经历了挫折、实践和学习钻研的结果。

自从 1992 年退休以来，我多次随李维渤到外地艺术院校讲学，在讲课时，他总是离不开他那简短的“声乐训练的一、二、三、四、五。”这五个题目，具体来说就是：

一个目标——优美自如的歌唱；

两论起家——矛盾论与实践论相结合，也就是解决了几个矛盾的统一，通过实践而提高；

三位一体——声乐是嗓音、音乐与诗词（语言）三者并重的艺术，缺一不可；

四个要素——四个“R”，放松（Relaxation）、呼吸（Respiration）、声区（Registration）和共鸣（Resonance）；

五个问号——英语的五个疑问词—W：谁（who）、何地（where）、何时（when）、什么（what）和为何（why）。

这五方面的问题在本书的短文中都有所阐述，正是维渤多年来在教学中努力遵循的宗旨。他常说，不管学生条件怎样，只要他（她）已投身于这个专业，当老师的就有责任帮他（她）们解决问题，帮他（她）们提高认识，特别是来进修的声乐教师，他

们学习以后，回到原单位还要去教不少的学生，只能把他们教好，不能教坏。拿一块手表作为比喻，歌唱演员是戴表的人，他（她）们具备好的嗓音条件，通过训练，掌握了过硬的技术，就可以到舞台上去演唱，对于过硬的技术是如何习得的，他们可以知其然而不知其所以然；而声乐教师则不然，他们应该是修表的技师，对学生存在什么问题，应该一目了然，学生的发声部件，哪个部件出了毛病要心中有数。然后就要把表拆开，把有毛病的零件修好之后，还必须有本领丝毫不差地把零件重新安装好。一位多年相识的声乐教授打趣说：“维渤喜欢把学生大卸八块”。当然，手表是可以大卸八块的，拆起来也比较容易，它们是由各种螺钉组装而成的。但做为一个声乐教师，对于人的嗓音结构没有详尽的认识和研究，必然无法彻底了解学生的问题出在哪里，更是无从着手帮助学生明白自己的问题，并且一点一滴地训练他们清醒地去克服自己的困难。因此，维渤在课堂上总是要讲很多理性知识，尽管在个别课堂上没有系统地讲解这五个方面的问题，却也让学生在不知不觉中吸收了这些知识。他总是鼓励学生不明白时要敢于提问，他对学生说：“如果我回答不了你的问题，说明李老师学习不够，我还会去看书，以求解答你的问题！”有时学生的悟性较慢，一时还不能明白，他从不急躁，总是耐心地讲解，有时讲得比让学生唱得还多，而且不断肯定他们的点滴进步，相信他们通过实践，终会悟出很多道理来。事实证明了这个道理，我们有很多学生是来进修的声乐教师，嗓音条件并不出色，学习的时间又很短，期满以后，我经常担心他们是否会有所进展，但过了几年，再见面时，发现他们不但自身的发声技巧有了进步，而且从理论上都有所体会，他们常会高兴地说：“我在试图解决学生的某个问题时，突然发现，这不是李老师曾经多次跟我讲的问题吗！当时我怎么就没有明白呢？”还有些本科生，毕业后到演出单位去当了演员，多年以后，在业务上取得了意

想不到的进步。

本书的译文都是由美国声乐教师协会主席，20世纪六七十年代最有影响的声乐教师威廉·文纳所著，其中“美歌演唱中的几个对立统一的技术问题”摘译自他《歌唱——机理与技巧》一书。其它撰文无非是作者通过阅读、学习研究和教学实践所归纳的一些心得体会。如果读者有兴趣深入地探究一下，我建议他们读一读《歌唱——机理与技巧》（2000年出版，中央音乐学院系列辅助教材之一）的全文，维克托·亚历山大·菲尔兹所著《训练歌声》（2003年由上海音乐出版社出版）和弗·兰皮尔蒂、威廉·莎士比亚、亨利·伍德爵士以及卡鲁索和帖特拉基尼等大师有关歌唱艺术的论著《嗓音遗训》（2005年由上海音乐出版社出版）以及理查德·奥尔德森所著《嗓音训练手册》（2006年由中央音乐学院出版社出版）。

最后，我愿将作者在笔记本中写的十句话奉献给读者：

习唱十句话，自如关系大；
气息是动力，千万莫忘记；
要想喉咙松，哈欠基本功；
站得要挺拔，胸部不能塌；
要问共鸣点，好似小花脸；
轻重搭配好，上下任你跑；
高低泛音全，嗓音亮又圆；
唱在气息上，轻松又舒畅；
矛盾到处是，极端成坏事；
成功的关键，理论加实践。

赵庆闰写于2008年1月9日

目 录

序	(1)
I. 发展嗓音 (译文)	[美] 威廉·文纳 (1)
前言 (玛里琳·霍恩)	(1)
1. 比较声乐教学法概论	
..... 前半部分曾发表于《音乐译文》1981年第5期	(4)
2. 师生关系心理学	
..... 发表于《外国音乐参考资料》1983年2、3期合刊	(36)
II. 美歌演唱中的几个对立统一的技术问题 (译文)	
..... [美] 威廉·文纳	
发表于《中央音乐学院学报》1995年第3期	(55)
III. 漫谈美歌	发表于《中央音乐学院学报》1987年第3期 (71)
IV. 美歌教学漫谈	
..... 发表于《中央音乐学院学报》1988年第2期	(83)
V. 发声训练中的四个“R”	
..... 发表于《中央音乐学院学报》1989年第1期	(97)
VI. 声乐训练中有关音乐修养的几个问题	
..... 发表于《中央音乐学院学报》1990年第1期	(115)

I. 发展嗓音

[美] 威廉·文纳 (1909 ~ 1971)

威廉·文纳是美国最主要的声乐权威之一，是美国最有影响的声乐教师和声乐理论家。《发展嗓音》是由著名女中音歌唱家霍恩写的“前言”、两篇发表于不同时期的论文和一篇唱片解说组成。这里把前三篇译为中文。

译者

前 言

在任何事业中运气都会起作用。就是这种力量使我有幸就学于威廉·文纳博士门下。

在赢得南加利福尼亚大学的声乐奖学金之后，我从长滩径直来到校园，像任何一个初入大学的新生一样幼稚。注册时，碰巧有一个研究生发现我是荣获奖学金的学生，就问我想跟谁学。因为我对这里的教师一无所知，所以毫无主见。这位乐于助人的学生说：“你为什么不与比尔^①·文纳学？我是跟他学的，他很了不起。”我说：“行，很好。”事情的过程就是这样。我的运气在起作用。

我从小就唱歌，大约从五岁起就正式上声乐课了（在这里我

① 比尔 (Bill)，威廉的昵称。

必须说别人不一定非要这样)。在和比尔·文纳学习之前我已经经常公开演唱了。我曾决心成为一个歌唱家并希望学到有关歌唱的一切。我是那样多问和好奇。突然间，我的声乐课竟成了“意见交换”的关系，而令人难以置信的是比尔居然允许这种情况出现。我的第一节课是从他那著名的哈欠——叹气练习开始的，这个练习放松喉肌，同时活跃气息。每一节课他总是从这个练习开始，这是他的自如概念的基础，成功歌唱的秘诀。

跟比尔学习了三年之后，在我二十岁时，突然异想天开，认为我的嗓音听起来并不兼有泰巴尔迪^①与斯蒂尼亚尼^②二人之长，在他的指导下，我并没有成长为我所希望的那种大歌唱家。我听别人的谈论，如歌手们常干的（我们全都不够坚定），如果有人，它对我们的嗓音有好处，我们就全都想试一试。我于是决定应该换个老师，不满意就再换一个。大约四节课后，我完全失去了我的“高音”，F（高音谱表最高一线）以上的音，一个也唱不出来了。我知道出了什么毛病，但不知道如何解决它。因此，我非常抱歉地并以“请原谅”的方式很快回到比尔那里。两三堂课后，他使一切都恢复起来了。通过两次强调哈欠——叹气练习并在低、中和高声区使嗓音轻巧，我回到了正路。其他的教师们都摆弄我的嗓音，但是比尔觉得对天生发音位置正确的歌手，教师的最好办法就是不要给本来正确的东西制造麻烦。

使用胸声是我从比尔那里学到的另一个突出技巧，它对我的事业很可能有所影响。他并没有给我胸声区，我早就有，但精心地发展它以及如何使用和保养它，对我的事业却起了无法估量的作用。为了达到自如与力度的平衡，他让我运用他所设计的练

① 泰巴尔迪 (Renata Tebaldi)，意大利著名女高音。

② 斯蒂尼亚尼 (Ebe Stignani)，意大利著名女高音。

习，使我出入于女声最困难的音区——E和F附近的坎儿——而使我从未发觉这是是个问题。关键就是通过每个音符上逐渐多加一些头声而不把胸声的力量拖进中间声区中去。

当我的事业逐渐发展后，我一有机会就继续和他学习。我们是密友，每逢见面我们会立即谈论歌唱与发声。我经常说：“啊，我有这个问题：对某某人你是怎样想的，”他将给我出些点子。比尔·文纳是个奇妙的人物，具有一种好像发自全身的极有感染力的笑声。跟他学习的乐趣之一就是目睹他与朋友和同事们在一起放声大笑。

我清楚地记得我们在一起渡过的最后美好时刻。我的丈夫亨利·刘易斯^①和我随底特律交响乐团在美多布鲁克演出。比尔正在那里担任暑期教学。演出后我们在文纳家作客共进便餐。比尔、亨利和我坐在物资中间以谈论歌唱结束了这一晚。现在他离开了我们真令人痛心，但我将永远感激他的友谊和他对我的生活和事业无法估量的影响。

阅读本书和聆听附带唱片的学生和教师们都将有幸使这位伟大教师的教学法 and 声乐概念永存下去。我深信比尔教学法的伟大处之一是他把生理的机理与实际发音相结合。我深信所有歌手必须按一系列生理感觉去唱。概念化的生理感觉与歌唱音响的结合对任何歌手都是可贵的。

我很受鼓舞，因为我发现青年歌手们对于使他们的嗓音得到良好训练的兴头越来越大。我们全都见识过大嗓门和重视高音的时代。有一个时期每个人都必须有惊人的高音而对低音和中间声区如何，却漠不关心。不要误会我的意思，你必须要有高音，但还得有中间和低声区的线条与优美才能成为了不起的歌喉。

① 刘易斯 (Henry Lewis)，美国著名指挥和黑管演奏家。

看来恢复更古典的歌唱风格，尽管微小，但激发了青年歌手们的兴趣。当今世界某些最优秀的歌手专门演唱一些显示美歌风格的作品。美歌要求真正高超的技巧，所以，这些杰出的歌唱家也是杰出的技巧家。我高兴看到这种新的对声乐技巧发展的强调，它将使歌手们能够演唱具有美歌风格的各种作品。由于 20 世纪的歌手必须掌握范围很广的作品，所以他甚至可能要更伟大些。

如果在一个人的事业中运气是一个要素的话，它还必须同时具有熟练和良好训练的嗓音。本书与比尔·文纳毕生的工作就是要引向这个目标。

玛里琳·霍恩^①

1973 年 9 月

比较声乐教学法概论

你迷信吗？在你否定之前，让我问你另一个问题。当你晚上把鞋放到鞋架上时，怎么放它们有关系吗？你是否把它们放得好像还有脚在里面，还是看着它们左右或前后颠倒而感到舒服？要诚实。

我们在谈万物有灵论，一种原始的宗教形式。一个人被迫把鞋子放得使假想的脚要舒服些的方式，实际上是一种神灵仍穿着它们的感觉。所以我再次问，你是否迷信？

相信树中有神灵可能是迷信，但当睡觉或不穿鞋的时候，占有我鞋子的神灵则是实际的。我可以按任何习惯方式放我的鞋，事实上我是这样做的，有时是有意的，以证明神灵和我合得来。

^① 玛里琳·霍恩 (Marilyn Home)，美国著名女中音。

其实，他完全可以超越鞋子，甚至可以反着穿，然而，我总不免感觉不得不把鞋放成能使他感到舒适，又不使他自己陷入很多麻烦的方式。这样做的原因是，我不时要靠他去完成更重要的奇迹。他虽然调皮，但却是一个极好的朋友。如果其中有什么奥妙，大概就在于他能栖息在树中。

如果你对你的鞋并不迷信，那很好，但我请你对那个趁你不在时，穿你鞋的妖怪略加思考，虽然你可能忽略他。

我承认他不在真实的鞋子里。他在鞋子的记忆中，难道这只不过是一种诡辩吗？万物有灵论者关于神灵存在的看法并没有错。他的唯一错误在于他们的所在。他们不是在树木或雷电中；他们在他里面，他们的确能结果并击打火花。所有神话中的神都是我们自己内心的神的具体化。

所有这些与比较声乐教学法有什么关系呢？简单说，是由于基本教唱方法中的一种手段是针对歌手的这些内在才智的。我的目的是概述五六种声乐教学法哲学，并从这种纯灵感的、非技巧的方法着手。我发现所有这些差异极大的概念都有用。我们难道不能通过互相了解彼此的教学法而改善我们这一行的团结和尊严，同时增进我们每一工作室的教学能力吗？

灵感教学法（Inspirational Pedagogy）

所有方法中最形而上学的就是“心理的”方法。它不谈歌手的工具，而是唤起控制这种工具的鬼怪。嗓音的很大一部分处于自觉水平之下，只受非直接的控制。技巧的一些客观细节诸如姿势、呼吸方法、嘴巴与喉咙的调节，可能没有那些主观细节诸如音的记忆、心理概念、感情和信心重要。

形态心理学家断言总体比局部的总和要大。相信这种理论的教师采用综合教育主义的方法，坚决主张歌唱是一种全面反应。

他更多是训练歌手而不是歌唱，听任各种细节自动就位。他不试图迫使乐器成为恰当的组合，而是假设妖怪将完成这一切。心理学派的教师还认识到发展的潜力以及需要耐心的乐观主义。

当我说，大概没有一个教师，不管他多么“科学”，会完全忽视或轻视心理的方法时，可能会感到惊讶。甚至那位首要机理论和手治法^①专家，道格拉斯·斯坦利（Douglas Stanley），说：“教授声乐的一条重要基本原则就是在发音的行动中不可能直接控制任何有限的肌肉群，然而有意控制在此行动中不应使用的那些肌肉群中的调节肌肉则是可能的。据此，从这个问题的心理学角度来看，存在着真正的训练噪音的可能性”（《噪音的产生与再现》*The Voice, Its Production and Reproduction*, 42页）。

我可以引用更强烈赞成机理教学法的说法，但我宁愿以后再说！

机理教学法（Mechanistic Pedagogy）

假定你是在教一个读“Zis”和“Zat”的欧洲人如何读“this”和“that”。你是说“只要自然地说出来”，还是告诉他把舌头放到什么地方呢？你可能是一个心理学派的教师，很多时候你有充分理由说，“自然地读出来”，可是如果你告诉这个欧洲人为了说“th”，应把他的舌头放到什么地方，就此来说，你多少是机理的。

万一有人反对，认为发音不是声乐技巧的一部分，那么让我引用一句意大利老话，谁的呼吸好、吐字好，谁就唱得好。以一个辅音为例，可能不公平，但元音又如何呢？你曾否让学生把嘴开得大些？这是机理的！也许学生们以前的老师（可怕的机理论

^① 手治法（Manipulation）：医学上译为操作法、推拿术、手法，对声乐来说都不太合适。这里译为“手治法”，即指用手去调节喉及其有关肌肉的手法。

者)教他们把嘴开得太大,你为此而苦恼,所以你必须告诉他们不要开得那么大。抱歉,那同样也是机理的。

吐字谈的够多了。呼吸又怎样呢?对一个呼吸时自然抬起两肩的学生又如何呢?说这无疑是不自然的固然很好,可是如何教他改正呼吸呢?我们可以从要求他站直开始,但,啊,啊!那已经是机理的,不是吗?仅仅为了正确的站立,某些歌手就需要“局部努力”。

在前面几段中,我试图证明所有教师,不管他们多么“科学”,至少部分时间他们是“心理的”。此外,我还要提出,即我们全都是机理的。主要方法的对立只是表面的,是特定细节的训练。这两个学派之间存在着激烈的争论,无论如何,我改变不了这种情况。我只是要求争论各方承认,没有另一方,他就过不下去。

如果根据威廉·厄尔·布朗(William Earl Brown)所著的《声乐睿智——兰皮尔蒂的箴言》(*Vocal Wisdom, the Maxim of Lamperti*)来判断,我们将难以找到一个比乔凡尼·巴蒂斯塔·兰皮尔蒂(Giovanni Battista Lamperti)名望更高的灵感的、心理的教师了。顺便提一下,这同一本书告诉我们,G. B. 兰皮尔蒂实际上是一个合唱指挥和指导。他的父亲,弗朗西斯科,才是一个更伟大的歌唱家。这部著作的印刷格式甚至像是一部诗集,然而在第12页上,我们读到:“在发一个高音时,喉^①并不抬起。环状软骨的后倾可以得到嗓音中那些较高的音。为了低音,这个环状的软骨前倾到正常位置上,使喉咙像讲话那样平静。为了较高或较低的声区,虽然没有必要用肌肉把喉保持在一个固定位置上,但在唱歌的过程中它应该保持不动。这种安静是喉咙的生理学作用的标记。”

^① Larynx 被人译为“喉头”,在医学上实际就是“喉”。译为“喉头”可能混同于 throat。

如果歌唱是一种所有部位都相互联系在一起的形态，那么谁说得出来什么是中枢的，什么是末梢的呢？机理的教师认为音的心理概念应尽可能明确，而且完全可以包含客观的资料。所以他不断探索着去获得尽可能多的、有关歌唱技巧和声乐科学的细节。他承认歌唱是总体反应，但他认为在这总体之外，还可以加上一些将改进它的东西。这种外加的东西起初可能包括“局部努力”，但一种充分形成的习惯将成为不自觉的，并且像我们的其它行为一样“自然”，因为这些行为也是在过去某个时候学来的。他可能指出“局部努力”这个短语是由一个初衷是科学的人创造的，但当其“膨胀的喉室、真正的阻力点”的理论被证明是错误的之后，就转变为完全的心理学派了。（见1964年2月NATS——国家歌唱教师协会的会报，在《声门击振》中对埃德蒙·J·迈尔 Edmund J. Myer 的评论）。这是一件憾事。“一点儿知识是危险的”，但“不去尝它”已为时过晚，唯一可选择的办法是“痛饮”。唯一的良药是更多的知识。一个人无法使知识的进程倒转。

机理主义的局限性 (*Limitation of Mechanism*^①)

机理教导产生的主要危险在于不能及时使用合理的心理手段。人们可以用在某方面将产生阻碍的方式让歌手去做，而致使他无法获得成功，或可以用极巧妙的方式把概念提供给他，使它毫无困难就能获得新的模式。

机理的教师必须谨防在两方面犯错误。第一个错误是自以为我们客观和准确地了解歌唱的所有技巧细节。不幸的是我们最了解的只是一些最表面的细节。这主要是一些呼吸技巧和发音（或

① Mechanism 哲学界译为“机械论”，mechanistic 译为“机械的”。声乐界则是指以生理细节解释或教授歌唱，与哲学的含义不同医学界过去译为“机制”，这里我译为“机理”，取其含义与声乐的相当。

用更科学的措辞，是共鸣体的调节。古时意大利的大师们就了解它们。在这些地方，声乐教师们比偶尔看起来有多得多的一致性。如果我们愿意强调这一行中大家都一致认定的大部分真理，而不是试图使每个学生相信他的老师是世上唯一懂得在说什么的人，就将大大提高我们这一行的尊严。

然而呼吸和吐字是相对表面的。它们之所以重要，主要因为它们间接影响喉功能。喉本身有很多秘密，只有仍待发明的研究技巧才能揭穿它们。如此神秘的喉功能仍是歌唱的最重要方面。心理教师近似迷信地对待的就是这种功能，好像怕提到他涉及的这个神圣对象。在另一方面，机理主义者可能对它表现得不够尊敬，常常造成自以为了解喉的一切这种严重错误。

机理的教师的第二个错误是以为可以用直接、自觉的控制来控制歌唱技巧的所有细节。不幸的是，如我已暗示过的，局部努力会完全失去对某些嗓音功能的控制。在这点上迈尔是对的。能被直接控制的只有那些表面的细节。喉功能大部分处于自觉水平以下，即使我们准确地知道我们希望激励的是哪条喉肌，我们仍必须间接地去做。然而，请注意，随意的控制仍是我们的目标。

尽管有这些危险，我依然（模仿唯心论者的说法）是机理主义者生、机理主义者育、机理主义者（直至）死。我希望是个心理的机理主义者！下面，我想讨论一种处于科学与心理学教学法之间的思想体系。这就是语音教学法。可以用一句话概括它：像你讲话那样唱。

语音教学法（Phonetic Pedagogy）

If ju kənt rɪd ðɪs ju nɪd tə lɜːn ði aɪ pi eɪ .

用讲话的方式唱是最古老的教学法之一。古时意大利人把教授发音作为美歌唱法的秘诀。可以在几乎所有依据这种观念的作

者的著作中找到：爱德华·C·贝尔斯托（Edward C. Bairstow）与H·普伦基特·格林（H. Plunkett Greene）的《从讲话中学习歌唱》（*Singing Learned from Speech*）；路易·格拉弗（Louis Gra-veure）的《高超的吐字》（*Super Diction*），（布里斯松·特瑞哈内配曲）；卢西恩·弗热（Lucien Fugere）与拉乌尔·迪阿玛（Raoul Duhamal）的《以发音习唱法语的新方法》（*Nouvelle Methode Pratique de Chant Français par l'Articulation*）。

权威们之所以表示不同意这种概念，大概是指那些不利于嗓音的方言效果。例如（美国）中西部的讲话是捏挤的。比尔·罗斯（Bill Ross）曾经常要求他的学生说“pen”，学生的回答却是“pin”。罗斯坚持说“不是pin，是pen”。学生愤愤的反应是“我没有说‘pin’，我说的是‘pin’！”

必须把“像你讲话那样来唱”这句格言改为“像你应该讲的那样来唱。”用语音的教唱中我们必须不断区分发音与发声。把嘴巴与喉咙做成某种形状以便正确地形成语音音响是共鸣功能，但为补偿一个拙劣调节的振动体，共鸣体起不了多大作用。拙劣的发声都能准确地发出所有的语音音响，教师追求的应是良好的发声。

关于这一点，路易萨·帖特拉基尼（Luisa Tetrazzini）在《如何歌唱》（*How to Sing*）一书中引用彭契（Bonci）的话说“这是一个问题，一个严重的问题，那些教唱的人是否懂得把字用到音上去，在语言中常有鼻音的地方显而易见是有危险的”（63页），“所有语言都影响音，除非音首先能承担语言的重负”（85页）。

试图说明在发同一个元音而发声不同的困境中，赫伯特—凯萨利（Herbert - Caesari）被迫使用“Ah¹”、“Ah²”和“Ah³”；由于仍然不够满意，他求助于“Ah¹ ½”（见《心的歌声》*The Voice of the Mind*，125页和143页）。一个语音学家在读他的说明