

5100.7
H16.1 ✓

青年声乐教师须知

QINGNIAN SHENGYUE JIAOSHI XUZH

戈魯別夫著

汪 启 璋 譯

上海文艺出版社

1959

青年声乐教师须知

〔苏〕戈 魯 別 夫 著

乌克兰苏维埃社会主义共和国功勋艺术家

汪 启 璋 译

上海文艺出版社

1959

П. В. Голубев

Советы молодым педагогам-вокалистам

本書根据苏联 Музгиз 1956 年版譯出

青年声乐教师須知

原著者 戈 魯 別 夫

翻譯者 汪 启 璋

*

上海文艺出版社

上海康平路 155 号

上海市書刊出版业营业許可証出 094 号

大众文化印刷厂印刷 新华書店上海发行所总經售

*

开本：787×1092 耗 1/25 印張：2 24/25 字数：53,000

1959年10月第1版

1959年10月第1次印刷 印数：1—3,800 册

統一書号：8078·1072

定价：(十碼) 0.44 元

內 容 提 要

本書闡述了声乐教學的原理。对呼吸、发声、唱練声曲、学习乐曲、咬字、表現艺术形象等問題都有有益的見解；書中也包括了入学考試、医疗檢查、学生課后独立練習、伴奏教師的工作等問題。本書可供音乐学院、音乐专科学校声乐教师和音乐团体声乐指導的参考。

07/00/11

目 次

1. 論音乐学院及音乐中学的入学考試	1
2. 教学的开始阶段的一般原理	4
3. 医疗檢查	7
4. 如何教課	7
5. 練声曲的意义	9
6. 发声方面的主要缺点和矯正它們的方法	11
音唱不准	15
7. 論歌唱呼吸	20
8. 噪音的音域的发展	28
9. 发展噪音的后阶段中如何繼續訓練噪音	33
每节課开始时的技术性練習	33
10. 明确学生的实际演唱能力	35
11. 如何向学生介紹新的声乐曲	37
12. 乐曲的掌握。在技术方面和音乐艺术性方面練習乐曲	38
13. 練習声乐曲的以后几个阶段	41
14. 表現艺术形象的方法	43
15. 練習声乐曲时的一些不良現象以及如何与它們作斗争	46

放开嗓子大声唱尚未完全掌握的乐曲

歌唱者在唱乐句的第一个字时，进入的时刻不完全准确；唱乐句的末一个字时，終了的时刻也不够准确。

声乐线条的破坏。把乐句中中间的个别字和音节唱得含混不清。唱母音之后匆忙地转到下一个子音——缩短母音的应有时值。

滥用“滑音”(从一个音慢慢地滑到另一个音)这种声乐方法。

随心所欲地、在音乐上毫无根据地改变乐曲中个别乐句的速度。

16. 論裝飾音 · · · · ·	51
17. 咬字与正音 · · · · ·	51
18. 伴奏教师的工作的作用及其界限 · · · · ·	54
19. 声乐学生的独立练习的意义 · · · · ·	62
20. 結論 · · · · ·	68

1. 論音乐学院及音乐中学的入学考試

党和政府的关怀及爱护創造了一切条件，使我們能在我国各阶层人民中发现最有价值的声乐干部。毫无疑问，发现和培养声乐干部的主要責任是在我們——声乐专家、声乐教师——身上。但是各音乐学院的声乐系和音乐中学的声乐組在入学考試方面，工作都尚未达到应有的水平。

招生时应当把下列几点作为学习声乐专业的条件：1. 音色好听并且富于泛音；2. 嗓音的强度适合于专业学习（或是在这方面有一定的发展远景）；3. 音域相当寬而且唱出来的音多多少少是均匀的。

可是同时必須估計到，对于音色的印象在頗大程度內是决定于进行考試的場所的大小和音响条件的。在小的場所內用鋼琴伴奏时，有些嗓音就显得音色略嫌刺耳；然而在大的場所內，用乐队伴奏时，同是这个嗓音，听上去却又特別鮮明好听了。反之，在小的場所內近距离听时显得柔和悅耳的音色，在剧院中却往往不能“穿”过乐队而傳到听众那里。因此在对音色的质量提出要求时，应当把这些极为重要的情况估計在內。

考生除了应当具备适合于专业的嗓音条件外，还必須具有能保証在音准方面无懈可击的音乐听觉，也必須具有音乐記憶力、节奏感和一般的音乐感。

考試委员会只用几分鐘的时间来听每个考生，即使它是威信极高的，往往也不可能周密而充分地研究考生的一切专业条件。但是較深

入和全面地了解考生是有可能的，这正是决定于如何进行考試。引为惋惜的是：除了极少的例外，为了确定投考专科学校的考生是否适合于专业学习而对他們的嗓音条件、音乐才能、舞台才能所进行的考查，直到目前还是不够深入的，不能保証招生时的預測的結果是正确的。使人起好感的外表和干净俐落的演唱就往往足以使考試委员会对被考查者的才能下个良好的結論了。

其实考生如果把一首歌曲或浪漫曲唱得很成功，这也可能是他专为考試而长期努力准备的結果；在这种情况下，毫无疑问，考試委员会听到的只是表面的东西和还算好听的嗓音，用来决定未来歌唱家的前景，这当然还不够得很呢。

也有相反的现象，这种现象甚至可能还要多些；不由自主的紧张拘束着考生，他几乎不能够表现出自己的专业才能（或是不能够充分表现出来），考試委员会得不到良好的印象，也无法下肯定的結論。在这种情况下，考試委员会与其同情于不負責任的“放肆”演唱，还不如同情歌唱者在初学阶段的畏縮忸怩状态和他的高度責任感。

考試委员会如对投考者的才能估計过高，結果是徒然耗費時間，并且会因为愿望未能实现而感到失望。在估計过低的情况下，可能从而錯過真正的天才（往往是永远失去了他們）。普利亚尼什尼科夫是优秀的歌唱家和有声望的教員，但他在当时觉得安·瓦·聶日丹諾娃沒有足够的专业条件；鉴定沙里亚宾的声乐才能时，人們对他的天才也是估計不足的，此外还有很多这样的例子。在戏剧方面，著名的連斯基和他所领导的考試委员会都沒有发现著名女演员克尼彼尔-柴霍娃的才能。关于莫斯科文是否有才干，弗·伊·聶密洛維奇-丹欽科曾表示过怀疑（見《忆往日》，弗·伊·聶密洛維奇-丹欽科著，莫斯科1937年版）。这样的例子在艺术的各个不同部門中都是很多的。

在某些情况下，考試时除了一般地听考生唱外，还应当在校亲切的

环境中再听一次，在这样的环境中，考試委員會的每一个委員都可以对考生提出一些問題或是指定他們唱些什么东西，通过考生的应答，委員會可以得到較清楚的概念，不但能了解考生的声乐条件的特点，而且还能了解他的智力、文化水平、鉴赏力、性格等等。

自然，考試时采用这种方式的話，在很多情况下还可以早些确定該学生将来是在哪一方面发展的。

入学考試时的最重要条件之一是为考生建立安靜而友善的气氛。主試教員（絕不是伴奏教員）用誠摯而关心的音調直接向考生提几个問題，这往往能使他們彼此之間建立起必要的联系，并能帮助考生控制住那种令人不愉快的緊張心情（这是絕大多数考生都有的）。

还得談談入学考試的形式方面，即使是很大胆的人往往也被这种場面的“华丽性”所懾服。对考生說来，不习惯的舞台可能是他此生永不会忘的、受过生理折磨及精神折磨的地方……离舞台不远的地方，一群令人肃然起敬的人物圍着一張大桌子坐着，他們毫不留情地把考生的一切“毛病”記到自己的練習簿上以便在将来“宣判”，胆敢于希望成为歌唱家的人的整个命运也就决定于这个“判決”……要穿过这样的房間往往也是可怕的，更不必說在这里表現自己的真才实学了。考試委員會应当考虑到这方面而把考試安排在較簡單舒適的場所，并且不准外人来听考。

虽然入学考試的要求是有一定标准的，应考的声乐学生应当按照要求来演唱一定的节目，但往往会遇到測驗沒有学过唱的人的专业才能的情况。在这样的情况下，应当只要求考生用慢速度安靜地唱三和弦，并順序移高和移低半音来唱，以便了解嗓音的特点和它的音域。有时也可以請考生唱一首他所熟悉的不带伴奏的歌曲，用这样的方法时，考生可以相当有把握地表現出他的才能。

某些人具有优良的嗓音条件和令人滿意的音乐听觉，但在考試时

他們感到很慌張，只表現出自己的缺點，這主要是因為他們不習慣於隨着鋼琴伴奏唱歌的緣故。在這種情況下，叫考生閉着嘴唱指定的練習（三和弦、琶音等）是可以幫助查明考生的音樂聽覺的。因為考生這時不再關心嗓音的質量，他把全部注意力都放到音準方面了。閉嘴唱了三、四遍後，考生往往已能多多少少有把握地大聲唱練習了。

研究女聲時，特別是研究那些不自然地壓低（撐大）音域的中間和下面部分的嗓音時，最好是用三和弦或琶音來進行試驗，請她們從音域的上面部分開始唱，唱到音域的下面部分時隨着減輕聲音。用這個方法往往可以清楚地辨明嗓音的真正的、天生的性質。在研究嗓音條件的階段和初學階段中，如果學生沒有清楚地表現出嗓音的特點，教師最好暫時不要斷定嗓音的類別。

在結束本章時我必須強調指出我們對國家的重大責任，國家在聲樂家身上是花費很多資金的。歌唱者的發聲器官是如此地脆弱，如此地寶貴，應當不只是保護它，而且要善於保護它，以免發生任何意外。天生具有最優秀的發聲器官的人還得要有正規的制度，制度在頗大程度內能保證聲樂學生的學習有成效；人體的任何一個器官的正常機能被破壞時，歌唱者的發聲器官、他的藝術演唱的心理狀態也都可能受到不良的影響，有時甚至是有害的影響。

保護發聲器官的責任首先在具有發聲器官的本人身上，也同樣程度地在他的培養者——專業教師——身上。

2. 教學的開始階段的一般原理

歌唱家、藝術家的培養的開始階段是具有重大意義的，它應當特別引起青年聲樂教師們的注意，並從而促使前輩教師們重新審查自己的教學法原理。教學方法可以是變化多端的，對每個學生可以有不同的

处理方法，但它們無論如何不应当違反歌唱者的培养的基本原則和方法。談到教学的开始阶段的时候，我故意避免“嗓音的位置”这种說法，而用“歌唱者的培养”来代替它。在这个較广的定义中自然也包含所謂的“嗓音的位置”。

即使是最优美的嗓音，如未經过一般性的发展的話，也只是未經开采的自然宝藏。可惜在我們的音乐学院中，頗大一部分学生在技术和演唱技巧方面未能得到适当的、有計劃而且有系統的正規发展。声乐教学大綱的要求常常迫使教师在培养学生的过程中不遵守严格的循序漸進的原則，教学工作就自然而然地具有“搶救”的性質了。經驗丰富的伴奏教师（有时也是优秀的艺术家）在考試时能对专业教师有很大的帮助；他們会很巧妙地为学生“临时应付”三四首作品，而且可以让学生唱得很令人滿意，有时甚至于唱得很好。

然而我們对于年青的一代的培养就是要做到这一点嗎？当然不是的。我們所需要的不是偶尔唱得好的歌唱家，即使他們有很好的“嗓音位置”的話；我們所需要的是新型的声乐干部，他們在踏入生活时已具有廣闊的思想見解和独立学习任何一首作品的某些能力了。

“歌唱者的培养”这一概念中当然也包含着歌唱者的高度技巧的发展，歌唱者应当牢固地掌握高度技巧，以便完美无瑕地演唱最难的声乐作品。

阿·达利沃在他的著作《歌唱者及歌曲》中精辟地說明歌唱者的全面培养的原則：“歌唱者的初学阶段往往是决定性阶段。醉心于短期速成的歌唱者是很愚蠢的。某些教师指导学生用全部精力去練習声音方面，另一些教师不会为学生打下牢固的技术基础，只是利用学生的充沛的青春力量和天生的有朝气的嗓音来过早地激起他們的热情和想象，并不是有耐心、有远見地发展智力和生理条件的結合，在这些教师那里学生不会找到任何捷徑。”

在培养学生的开始阶段中,除了仔細了解学生的生理条件外,教师还应当找到最自然而且最快的方法来深入研究学生的个性。深藏着的創造性火星往往是不容易找到和激发的。如果找到它的话,应当根据經驗来极其灵活地发展它、指导它,但是对未来的艺术家的个性不要施以压力。

不强制学生接受自己的方法,而耐心地、有系統地給学生打下良好的基础,使他們总是能自觉地、批判性地接受这些方法——这是巧妙的教学艺术。

和学生性格中的缺点——例如嫉妒、虛伪的自尊心等——作斗争,这也应当是教师的主要任务之一。

1954年1月在列宁格勒曾举行全苏声乐教育会议,我引用大会的決議作为教学的开始阶段的一般指示。決議中指出循序漸进地掌握歌唱技巧的原則以及个别处理每个学生的原則。

“大会坚决地批判了逼紧的声音,并反对过早采用在艺术方面学生不能理解、在技术方面学生尚无能力演唱的曲目。”

其次是:

“为了培养专业性的、能給听众美感的嗓音,大会建議声乐教师須遵循下列教学法原理:

“1.胸-腹式呼吸; 2.高位置的声音,高位置能保証下共鳴腔及上共鳴腔的振动合乎各类嗓音的典型标准; 3.胸共鳴器官和头共鳴器官的混合,其中哪个占优势是决定于音高和所演唱的乐曲的内容的; 4.喉部的放松的位置; 5.唇、面頰、舌等部分的肌肉的放松。

“大会認為在这样的条件下可以練成圓潤的、有支点的、有混合声音的嗓音和悅耳动听的唱法,作为俄罗斯声乐学派的技术基础;大会也提出:教条式应用这些一般性原理以致違反个别对待每个唱歌家和每首作品的原則是不能容許的。”

3. 医疗检查

区里的喉科医生(并非治疗嗓音的医生)的証明往往就足以使考試委员会感到滿意；然而好听的音色和入学考試时的乐感的演唱都并不能說明該生的发声器官是完全适合于将来的专业活动的。即使发声器官上的不正常現象对于专业学习的开始阶段并不是严重的障碍，但教师无論如何都应当熟悉自己学生的发声器官的状态；他应当考虑到所有的情况，因为它们对于教学方法的选择是有其意义的。因此治疗嗓音的喉科医生对学生进行医疗检查时，教师的直接参与毫无疑问是合理的。

4. 如何教課

每一課开始时教师必須先吸引住学生的注意力，使之感到精神奋发，对自己的力量有信心。教师在开始教課时，先向学生提出一些有关他的身体健康情况的问题，再加上教师的态度是和藹可亲的，这就往往能使学生的情绪高涨。上課时，学生如精神懈怠的話，这說明或是他由于过度紧张而感到疲劳，或是教师的教学方法不够生动有趣，也可能是教师的指示不容易理解。在这种情况下繼續上課是不合适的，应当停止上課，不要吝惜沒有上足的这几分鐘。下一次上課时，学生的感受力比較清新，教师的指示也比較有条理，这几分鐘的时间是很容易弥补的。

总之，教师应当注意使学生在上課时精神不松懈，因为这种松懈状况以后可能会轉变为习惯性的，而且它往往也能傳染給教师。在这样的情况下应当使学生自觉地意識到，他的低落的情绪会使教师降低应

有的干劲。可是不应当为了要使学生的注意力集中而造成慌张忙乱的气氛。教师必须考虑学生的接受能力而不要在一节课上用大量的指示来使学生望之生畏。

教师教新学生发声时，基本的、最重要的一点是观察他的呼吸过程，因为呼吸是正确发出专业歌唱声音的主要条件之一。可是必须着重指出，在第一节课上教师应当暂时只是观察呼吸，而不要指导，因为由于必然会有的激动，学生在那时的呼吸方法可能不是他所典型的。即使学生的呼吸方法是不正确的，教师最好也把观察过程延长到两、三节课的时间，使学生有可能较平静地唱各式各样的音的组合、短的和长的练习以及用一口气唱练习等来表现出他的“歌唱呼吸”法。

如果学生的天生的呼吸方法不是歌唱的呼吸法，教师应当结合着“音的支点”的感觉来指导学生的呼吸，以后在专门的一章内将比较详细地说明这个问题。

为发展嗓音而唱练习时，必须严格遵守循序渐进的原则：先唱速度慢而安静的练习，逐渐发展到比较快而活泼的练习；先唱只包括一部分（能发出正常的、不逼紧的声音的部分）音域的练习，逐渐发展到包括该阶段的全部音域的练习，可是要禁止唱音域的两端的那几个音；先用一个比较适宜的母音来唱声乐线连续的练习，逐渐发展到母音和子音混合的练习；先唱力度很弱的练习，逐渐发展到力度正常的练习。在移低或移高半音（模进）地重复着某种音型时，在各次重复之间应当努力保有合理的休止，以培养学生在音乐艺术上的恰到好处感觉和“内在的脉搏律动”。教师应当告诉学生：每条新练习要唱得柔和、不匆忙、连接而动听，并且必须要用能够唱得好的速度来唱。

为了要保持学生的饱满的情绪和给他们以短短的休息，在学生唱了一些练习之后教师可以弹奏几段歌剧的片段、弹一些个别的乐句或即兴弹奏，尽量把学生引至新的、即将要唱的练习的特性中去。某个学

生會說明在音樂方面為即將唱的新練習作準備的價值。他說：“有了這樣的準備之後，你好象會特別小心，不唱出粗野的聲音”。

用音域中最自然和最放鬆的部分唱了練習之後，多半是唱格林卡、瓦爾拉莫夫、索科洛夫斯基、阿斯彼隆德、那伐、克列森蒂尼、孔空、潘諾夫卡、席德列爾、路德根、鮑爾東尼等人的練聲曲。唱練習（為了更正某些缺點而唱）和唱練習曲都不應該使學生感到疲勞，以致妨礙他們唱藝術歌曲。因此指定幾天來練習技術是很合理的。在學習歌曲的日子，就只限於在剛上課時用很少的時間（其中並休息數次）來“溜嗓子”，這樣的“溜嗓子”往往能引起學生繼續歌唱的願望。

毫無疑問，技術練習不能夠本身即是目的，聲樂的技術練習不應當具有發聲器官的體育鍛煉的性質，它們應當和表情豐富的艺术性演唱的目的有諧和的聯繫。即使是體育鍛煉似地練習嗓音的持久性時，也應當注意聲音的質量方面，歌唱者應當力求使他的嗓音成為听从使喚的工具，能夠敏銳地適應於他的藝術想象力。

在練習歌曲的過程中，對演唱的“真實”的探索必然會引出新的、靈活的技术方法。而教師在向學生介紹這個或那個練習方法時也必須總是能夠說明它的目的性。

5. 練聲曲的意義

1940年在莫斯科舉行的全蘇聲樂教育大會上只有幾個人贊成唱練聲曲，而戰後在1949年的大會上以及1954年的聲樂教育會議上，大多數聲樂教師都已注意到唱練聲曲的問題。如果我們不是形式地應用練聲曲的話，它們在歌唱者的技術和音樂發展方面是有很大的意義的。

有許多作曲家的練聲曲不是按照由淺入深的次序來排列的。因此在使用這些練聲曲時必須分別對待每個學生，考慮到該學生在該階段

的缺点和他的声乐能力而給以不同的練声曲。学习練声曲时，不应当追求数量，因为在独唱課上学习練声曲，其性質并不是发展視唱練耳的技能，而是为了发展技术以改进声音的质量、发展嗓音的音域、在一定的应用音域中发展嗓音的持久性、发展音乐分句感、掌握力度变化以及一般的音乐发展等。

仔細学习每首練声曲并把它們背熟，这能帮助学生克服練声曲中的技术困难。

学习数量不多的几首練声曲，把它們唱得“滚瓜烂熟”，并把它們用作日常練習，这比追求数量要合理得多，而且实效也大得多。

学生独自練習了練声曲的旋律之后，随着伴奏唱时，伴奏教师需要不需要彈出旋律来呢？如果学生唱不准音，或是嗓音不灵活，我建议伴奏教师在相当长的时期內一直都要彈出旋律来，然后再訓練学生自己唱旋律。暂时把練声曲的旋律彈出来，这可以帮助学生快点掌握旋律并获得发声时的肌肉感觉。

应当輪流地用音名和个别母音来唱練声曲，如何輪流則要看学生需要更正哪一方面的缺点而定。如喉部僵硬或彈性不够，最好用唱音名的方法，因为学生想要发出清晰的字，这就会使得喉部的位置比較自然，并且发展了它的灵活性。坚持不懈地用音名来唱練声曲可以糾正发音含糊以及与此有关的咬字不清的缺点。

对于音色較悶和“声音靠后”的嗓音，唱音名也是个有用的方法。

用个别母音来唱練声曲是訓練歌唱者发声器官的专业持久性的好方法。但是用个别母音唱練声曲时，应当注意不使学生感到疲劳，特别是喉部不要使之疲劳。如果教师觉察到該学生由于喉部长久保持同样位置而有某些疲劳的征状，就应当叫他停止唱，或者改用音名唱。以后再用个别母音来唱这首練声曲时，应当逐渐訓練持久性。

前面已經說过，必須把每条練声曲練得“滚瓜烂熟”（当然是背唱），

練習時，不僅對聲音的質量應當逐步提高要求，並且還應當要求富於樂感的演唱。學生應當自覺地注意到作曲者在練聲曲中所標明的各種強弱層次並且仔細地唱出它們。如果這首練聲曲是技術性的，用逐漸加快的速度來練習它，並且把個別樂句唱得非常准，這是很有用的。

在學生學習練聲曲時，不僅要使他們對克服技術困難的過程發生興趣，並且也要使他們關心練聲曲的音樂和情感內容。練聲曲如選擇得當，可以使學生在將來勝任聲樂曲中的各種技術困難和藝術性困難。

6. 發聲方面的主要缺點 和矯正它們的方法

研究各種不同的“歌唱體”的經驗指出，我們的學生的主要缺點之一是企圖用“低的位置”來發聲。

可是教學生完全用上共鳴器官來發聲，亦即用所謂的“高的發聲”時，必須極其謹慎；要分別對待每個學生的發聲器官，考慮到它的各組成部分（口蓋的深度，顎的結構等）會有比例不稱的情況。

不能把“高的發聲”和用喉部的高位置來發聲這兩個概念等同起來。有時喉部的高位置似乎是使聲音（當然是指音域中高的一部分）靠近共鳴器官，但它卻使嗓音的自然的天生音色失去光澤。近來常看到女聲（她們不管自己的嗓音特點如何）醉心於所謂的“器樂式聲音”的情況，這往往隱藏着使嗓音失去天生的豐富色彩的危險。她們除了熱衷於“器樂式聲音”外，有時對聲音的自然振動還有不正確的看法，某些人把自然的振動武斷地稱之為震音；我們應當和震音進行堅決而頑強的鬥爭，因為如果是真正的震音的話，它是很可惡地妨礙着基本音的。（順便提一下，“震音”（tremolo）這個字在聲樂實踐中用得是不正確，因為“震音”意味着一個音的很快的重復，而不是兩個音的重復，兩個音的重復