

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H16/
TCMC9

总
记
登
号

136238

歌唱艺术

И.Н. 那查连科编著



人民音乐出版社

歌 唱 艺 术

〔苏〕И.К. 那查连科编著

汪 启 璋 译

人 民 音 乐 出 版 社

一九八三年·北京

И. К. НАЗАРЕНКО
ИСКУССТВО ПЕНИЯ
本书根据 МУЗГИЗ 1963年版译出

歌唱艺术

【苏】И. К. 那查连科编著
汪启璋 译

人民音乐出版社出版
(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行
北京第二新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 130千文字 46面乐谱 7.5印张

1981年8月北京第1版 1983年3月北京第2次印刷

印数：13,001—28,020册

书号：8026·3800 定价：1.25元



中央音乐学院图书馆藏书	
书号	5100.90
总记号	0136838

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	M16/70M29
总记号	136838

目

次

绪论.....	1
声乐艺术指南.....	6
约瑟夫·察里诺.....	6
路多维科·察科尼.....	8
朱里奥·卡契尼.....	11
奥塔维奥·杜朗台.....	19
米哈伊尔·普列托里乌斯.....	21
旧意大利学派.....	28
培特罗·托西.....	30
吉阿姆巴齐斯塔·曼契尼.....	48
法国学派.....	61
冉-巴齐斯特·贝拉.....	61
曼戈齐、加拉等人的集体指示.....	63
阿列克西斯·加罗德.....	66
亨利·费尔迪南·曼什坦.....	67
吉尔贝尔·路易·杜普雷.....	69

玛努埃尔·加尔西亚(父与子)	73
玛努埃尔·加尔西亚(子)	79
弗兰车斯科·兰培尔蒂 (十九世纪的意大利学派)	128
莉莉·列曼	151
恩里科·卡鲁索	157
札科莫·拉乌里-沃尔皮	174
附录一：波波拉的著名的《单页》	185
附录二：元音练习	187
附录三：嗓音练习第338条	208
附录四：嗓音练习第339条	213
附录五：卡鲁索的发声练习	223

绪 论

“必须了解每一种行业的发展史”

M·高尔基

声乐艺术史可溯源于远久的时代。在埃及、小亚细亚、某些东方国家、特别是古希腊，早在纪元前就已经有了艺术性歌唱。希腊声乐的基本类型是弗兰(Фрэн)、潘(Пан)、酒神之歌(Дифирамб)等。弗兰是悼歌，它是葬礼仪式的一部分。潘是奉献给阿波罗的欢乐的胜利颂歌。希腊人把奉献给酒神巴克斯(Bacchus)的情绪激昂的抒情颂歌叫做酒神之歌。酒神之歌是节日贺典和竞赛中所用的歌曲。后来它发展为舞台剧。

古希腊时独唱声乐歌曲的表演者往往也就是词曲作者本人，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。现在我们只知道几个古希腊的伟大歌手兼作曲家，其中捷潘得尔被认为是新的音乐艺术形式的奠基者，他首创了带乐器伴奏的歌唱形式。此外，古希腊歌手中知名的尚有斯捷希卓拉、克谢诺克里塔、克利奥曼那、捷奥那及女歌手罗克尔的诺西达等。

大家都知道，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，唱流行歌曲或参加合唱；

3. iratoide——低音，悲剧表演者。

在古罗马，歌唱艺术也已相当普遍。根据现有资料，那时已有三类歌唱教师：

1. vociferarril——训练嗓音音域的扩张和嗓音的力度。

2. phonasci——进一步改善嗓音的质量（教声乐共鸣的教师）。

3. vocales——教音准及艺术表现（声乐美学）。

大家也都知道，八世纪时在美兹和苏阿松就有教会办的歌唱学校，教皇阿德里安一世把罗马歌唱家彼得和罗曼送给卡尔大帝，他们就成了歌唱学校的最初的教师；瑞士的圣加利亚修道院和图拉修道院中也设有这类学校。到九世纪和十世纪时，在法国的第戎、土拉、坎佩尔、沙特尔、内韦尔等城市内也都有歌唱学校了。

历史资料证明，远在十至十二世纪时我国已有歌唱文化。

例如，大家都知道，在基辅大公伏拉基米尔·斯维亚托斯拉维奇（978——1015）手下就有职业歌手。

十一世纪时雅罗斯拉夫大公编写的俄国皇室系谱中写道：“……罗斯吾土，仪式之始，歌声缭绕，八音谐调，美哉美哉……”。（B·乌恩多尔斯基：《书刊诠释》1846年出版）

那个时候，我国学校及修道院中的歌唱教学已有相当高的水平。

例如，1050年建立的基辅山洞修道院曾培养出许多卓越的歌唱家，它在我国的声乐文化发展上起了相当大的作用。

由此可见，音乐史中有大量资料可以证明古时即有艺术性

歌唱，但是根据多位学者、特别是艺术学博士B.A.巴加杜罗夫教授考证的结果，他们认为：“那个时候的艺术性歌唱是如何传授的，我们一无所知”，因为那时的歌唱教学全凭经验口授，声乐艺术随着它的代表者的死亡而消失，没有为后代留下任何记录。

在有关自古代至十五世纪的艺术歌唱史的文献资料中，只有寥寥数篇谈到专业声乐教学方面的个别见解。

例如，勃爱齐亚（470—527）曾指出呼吸在歌唱中的作用，提到嗓音的性质和各种嗓音的分类；他指出：“声音是传到听觉的空气中的震动……发展嗓音的方法甚多，要看人们是在唱歌还是在说话，嗓音可以或多或少地加以扩张（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……人的嗓音就象人体一样，有其上下无法逾越的限度（指音域）……。

“以科学为根据的技能和由智慧所操纵的听觉好象是管理歌唱艺术的两个机构”。（《数学、几何、音乐》第一卷）

古克巴里德（十世纪）指出器乐家和世俗歌唱家力求以他们的表演来迷惑听众，他对于教堂歌唱家的落后表示愤懑。

“我们岂不是毫无艺术性地演唱宗教歌曲吗？难道我们不再鄙视他们（指世俗歌唱家——那查连科注，以下均作原注）为了微不足道的事而用的那种艺术吗？一定要有些知识！”

阿连磋的吉多（Guido d'Arezzo）和马开托·帕杜安斯基也有过类似的怨言。

福玛·阿克文斯基（十三世纪）在这方面还作过更为肯定的论断：

“不会唱歌就象不会阅读一样，是件可耻的事”。

根据秦齐阿里诺 (Cinciarino, 1555) 的说法, 马开托·帕杜安斯基曾企图确定发出不同音高时的准确位置: “do音形成于肺, re音在咽部的底端, mi音在咽部的上端, fa音在口盖, sol音在舌部和齿部, la音在唇部”。

这一论点说明了那时的歌唱家对于发声器官的功能已经发生很大的兴趣。

叶罗尼姆·莫拉弗斯基 (十三世纪) 说歌唱时不宜改变声区 (胸音不应当和喉音——vox gutturis轮流出现)。按照他的见解, 应当从中间的几个音开始唱歌, 并且在全部音域中保持音色的统一。

“嗓音应当是高亢的, 高亢的声音远处方能听清; 应当是柔美的, 声音柔美方能感染听众; 应当是清晰 (嘹亮) 的, 清晰嘹亮的声音方能萦绕于耳际”。

在那个时候, 鼻音和喉音也被认为是缺点。

从十六世纪开始, 特别是在十七世纪中, 音乐文献日益丰富, 出现了许多颇有趣味的论著, 其中除了谈到一般的音乐理论问题外, 也有关于艺术性歌唱技术方面的见解, 作者们企图科学地阐明发声过程并陈述教授艺术性歌唱的初步方法。

我们目前所知道的十六和十七世纪的著作中, 最有价值的是:

1. 约瑟夫·察里诺的《谐音原理》(Istituzione harmoniche, 1558)
2. 路多维科·察科尼的《实用音乐》(Prattica di Musica, 1596)
3. 朱里奥·卡契尼的《新音乐》(Nuove Musiche, 1601)
4. 奥塔维奥·杜朗台的《真正的歌唱艺术》(Arie de-

vote, 1608)

5. 米哈伊尔·普列托里乌斯的《音乐大全》(Syntagma musicum, 1614—1620)

下面我们将简单地谈谈上列著作及其他著作中最重要的观点。

声乐艺术指南

约瑟夫·察里诺

(J·Zarlino, 1517—1590)

约瑟夫·察里诺是位卓越的音乐理论家，他是威尼斯乐派奠基者阿德里安·维拉特的学生，曾于1565年在威尼斯的圣马可大教堂任乐队长之职。他的论著甚多，但是流传至今的只有寥寥几篇，因为由圣马可大教堂保管的他的手稿，大部分遭到盗窃。

下面摘录的是他的论著《谐音原理》中的几段：

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

“因此，通过身体的运动和声音的产生，再加以歌词便获得谐音、音乐，这样的音乐是谐和的、自然的。

“人类的音乐就是肉体与精神、理性的与非理性的谐调关系。

“任何谐和的乐音、和声、噪音，都是由于空气的震动而产生的，然而没有运动，空气就不会震动。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……。

“声音离它们的发源处越远，听上去也就越微弱，运动一停止，声音也就消失……声音如在中途遇到阻碍，则返回运动出发的原处。

“两个天生的器官——肺和咽——是发声时必需的。肺就象一个风箱一般，吸满气然后把它从喉部送出，送出时气在喉部震动。肺送出的气必须在咽管（即所谓“声乐干道”[arteria vocale]，专为震动之用）中震动。肺和咽虽然能产生声音，但这还不一定是噪音，因为它们也能产生象咳嗽声一样的噪音。唯有人类特具的、可以组成语言的那些音才有意义，才能为音乐家所接受，因为对于音乐家说来它们才是适用的。声音是个一般的概念，噪音是声音的一种；每个噪音都是声音，然而却并非每个声音都是噪音，因此在唱歌时必须区别出哪些音正是唱歌所需要的……”。

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。应当按照每个元音的特点发音。当你听到的不是aspro core，而是aspra cara，不是selvaggio，而是salvaggia，不是cruda voglia，而是croda vaglia，^①你怎能不笑呢？”

“听到被歪曲的、难以忍受的、令人生厌的演唱，谁能不感到愤怒呢？”

由此可见，察里诺已指出艺术性歌唱中最重要的心理要素——表达声音的意志；他把“可以成为语言”的那些音和其他的音区别开来，还给出了一些声学方面的指示。他特别强调元音必须咬得准确清楚，要唱得人人能够理解，而不是仅仅发出声音。

① 意大利语aspro core的意思是“痛苦的心”，selvaggio——野蛮，cruda voglia——坦率的愿望。——译注

路多维科·察科尼

(L. Zacconi, 1555—1627)

路多维科·察科尼是奥斯汀教会修道士，曾任威尼斯修道院合唱指挥，维也纳和慕尼黑的宫廷歌手。

他是十六世纪末十七世纪初的卓越音乐理论著作《实用音乐》(Prattica di Musica)的作者。我们现在援引该书中的几段：

“几个声部演唱的乐曲，如果各声部之间有密切的关系，乐曲便具有意义。四声部、五声部、八声部和十二声部的作品听起来令人感到厚实和满足，但是如果两个声部唱旋律而下面伴以四声部、五声部或更多的声部的话，听众容易感到疲劳。假使一个优秀歌手用动听的嗓音独唱，而其他声部以和声伴奏，听众就能获得一种享受和愉快。”（这里已经有主调音乐的倾向。——原注）

“我认为，头声和胸声二者之中，一般用胸声好些，但应当说明一点，各类胸声中往往有些是音色很暗的。为了更清楚起见，我说嗓音分为近乎头声的、近乎胸声和大部分是昏暗的声音的这几种。近乎头声的嗓音唱高音时不易疲劳；近乎胸声的发音时多半易于垮下来，因为一开始是由胸部的力量推送出来的。最后一种，亦即较昏暗 (obtuse) 的音，一般称为闷 (mute) 的音，这样的嗓音听上去是如此微弱，就好象无声一般。

“在这些嗓音中，没有一种可以称为中间的，也就是说没有一种是一部分胸声和一部分头声或一部分胸声和一部分昏暗的声音掺混而成的。

“……还应当注意，不要喊叫……只要唱得令人能辨明音准上的差错就足够了……”。

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，应当是年青美丽的。演唱时的恶劣姿态，如身体摇摆、挤眉弄眼、两眼向上翻以及唱颤音时摇头等，都是应当加以指摘的缺点。总之，歌唱者应当“在唱歌时使得每一个对他瞧的人感到愉快，不要唱了两三个音之后就用眼睛瞟听众，希望以此来卖弄并夸耀自己的演唱。”

“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。

“唱歌的人要把音符唱得准确，唱时要放松，不要逼紧嗓音，不要用晦暗的音色唱，应当用天赋的自然嗓音唱。

“高音最好是徐徐地送出，不要象某些歌唱者那样勉强逼唱出来，就象瘋子在叫喊。”

察科尼建议在音符上加一些好听的装饰音（accento）。关于这些装饰音的唱法，察科尼这样写道：

“为了要说明装饰音怎样唱比较好些，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拖延，但是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。”

察科尼建议大家仿效优秀歌唱家所唱的装饰音。演唱赋格曲或幻想曲时，装饰音毫无疑问是禁止用的，“为了不要破坏优美动听的模仿式进行。”装饰音不应当使歌词变得含混不

清，也不应当变动歌词。

“开放的头声 (voce di testa) 具有鲜明锐利的音色，歌唱者能够毫不费力地唱出它。由于声音尖锐，尽管别的嗓音比它宏亮，听上去这种嗓音却好象凌驾于其他嗓音之上。

“开放的胸声 (voce di petto) 听起来，即使有喉音也好像出自胸腔。开放的胸声听上去比开放的头声悦耳得多，不会使人厌烦；而其他的嗓音都容易使人感到枯燥乏味，引起听众的反感。闷（昏暗）的嗓音 (voci obtuse) 听上去是毫不突出的，它能和其他嗓音绝妙地融合为一体。

“居于这三种类型之间的各种中间嗓音 (mezzane) 具有部分头声、部分胸声、部分昏暗的声音。它比大部分是胸声的音听上去更悦耳，也比纯粹胸声和闷暗的声音动听。

“胸声是自然的嗓音，这不仅由于胸声发自胸腔，而胸腔容有专供发声用的器官（肺），而且听上去响亮动听和最富于音乐感，用胸声唱永远不会唱不准，不象用头声和昏暗声那样不容易唱准。

“因此，为了要使演唱取得最好的效果，应该用胸声，并加上装饰音来唱。所有这些意见都和用轻声 (piano) 唱的嗓音特别有关系，因为唱轻声时最细小的错误和丝毫的不准确就会令人感到很刺耳……”。

察科尼抱怨说世上没有十全十美的嗓音：“世上很少有天使般的嗓音，如果能找到中等的、多多少少适合于演唱的好嗓音，就算不错了。”

察科尼认为，除了开放的元音 (a) 和关闭的元音 (u, i) 之外，还有半开的元音 (mezzo aperte) (e, o)，而且他要求歌唱者快而响地唱辅音。

关于元音练声法，察科尼这样说：“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，因为相对地说来，它比别的元音要求更多的气。”（这个意见和十六世纪及十七世纪初的大多数理论家的看法有分歧，他们建议从元音a开始练声。——原注）

按照察科尼的意见，呼吸时要吸满足够演唱一整句的气，唱练习时不要逼紧声音。

要使得喉头灵活，最好的方法是练习颤音。察科尼说：“颤音是一扇真正的大门，由此可以通往快速乐句。”他的主要原则是：由易到难，由慢到快。

关于装饰乐句（花腔）的应用，察科尼说，如果一个歌唱者只是偶尔应用花腔乐句，那么听众总是以期待的心情等着，而且会对他大加赞赏，希望他再唱出些更华采的花腔乐句来。

“让听众感到花腔乐句并不多然而很好，这就胜过让听众对无数拙劣的花腔乐句感到厌恶，因而不满意地离开……。”

“高明的大师不应当到处滥用花腔乐句，有时一顶普通的帽子就能把一个女人装扮得很漂亮。”

朱里奥·卡契尼

(G. Caccini, 1545—1618)

十四世纪至十六世纪在意大利居统治地位的多声部乐曲，由于其中的对位手法过于复杂并充满了离奇的花腔乐句，因而表现力不够强。这样的乐曲只是以其谐调的和音来使人感到悦

耳，但它的歌词无关重要，乐曲缺乏戏剧性的表现力，因此对人的理性起不了什么作用。

十六世纪时作曲家卡契尼、贝里（Peri）、卡瓦列里（Cavalieri），诗人科西（Corsi）、巴尔第（Bardi）、里努契尼（Rinuccini，他也是音乐家，在佛罗伦萨的音乐改革中曾起很大作用。）在佛罗伦萨组成了一个小组。这个小组的目的是使歌词摆脱和它缠绕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使音乐朗诵质朴而自然^①。他们常在巴尔第和科西家中集会，实现了音乐史上著名的佛罗伦萨的音乐改革，从而为歌剧、清唱剧及大合唱打下了基础。

杰出的歌唱家（男高音）、作曲家和革新者卡契尼1545—1550年间生于罗马。他是著名的歌唱家和诗琴演奏者希彼昂内德拉·帕拉（Scipione della Palla）的学生。1601年，卡契尼出版了他的牧歌集《新音乐》（Nuove Musiche），其序言中有关于歌唱方法的宝贵的意见，这些意见在艺术性歌唱的发展方面起了很大的作用。

卡契尼的著作《新音乐》大部分是有关如何演唱贝里、卡契尼、卡瓦列里等人所创作的新的主调音乐的指示，只是偶尔有一些涉及歌唱方法的意见。

现在摘录《新音乐》中的几段：

“我发现，我的某些作品在传播时被歪曲和改头换面；此外，使我感到惊讶的是某些歌唱家拙劣地滥用花腔乐句（它们是由几个不重复的单音、几个重复的音或各种形式的一组组的音构成的），我创作这样的花腔乐句为的是以之代替从前在赞

① 佛罗伦萨小组所创造的这种音乐形式在古希腊已经有了，切潘得尔首创的有乐器伴奏的独唱就是这样的。——原注，下同。