

中央音乐学院图书馆藏书

书号 2 / TCNB 28

总 登 记 号 37080

声乐的瑰宝



伊庭 亨著
凌 崇 孟 譯

音 乐 出 版 社

声乐的鑒賞

伊庭孝 著

凌崇孟 譯



音乐出版社

北 京

收到 1959 2.15 日期
總登記號 37080

声乐的鉴赏

(日) 伊庭孝著 凌崇孟译

*

音乐出版社出版 (北京东单沟沿头33号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第 063 号

新华书店总经售

*

787×1092毫米32开 1印张 18,000字

1958年1月北京第1版

1958年1月北京第1次印刷

印数: 1-2,850册

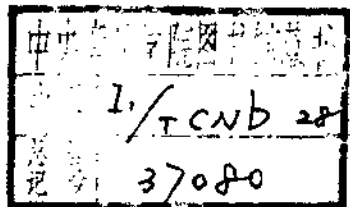
统一书号: 8026·773 定价0.17元

內 容 提 要

本書是从日本“世界音乐講座”中的一分册譯出。对于声乐在音乐中的地位，各个不同声种的區別及特点、不同的声种与不同性質的歌曲的关系，等等，做了通俗的分析和說明，可供声乐工作者及一般音乐爱好者参考。

目 次

一、声乐在音乐当中所占的地位	1
二、声音的問題（音域）	5
三、声音的問題（女声音質的种类）	12
四、声音的問題（男声音質的种类）	18
五、歌曲歌手的性質	22
六、結束語	27



一、声乐在音乐当中所占的地位

鑒賞声乐最主要的是認識声乐在音乐当中所占的地位。如果从社会上一般的爱好程度来看，就是認為“声乐是至上的音乐”，这無疑是錯誤的。但在事实上，的确有許多人除声乐以外什么也不懂，并且也不想听声乐以外的音乐，因为这是人們的爱好，所以就只好听其自然了。从这一个問題来推断，如果認為只有声乐是必須理解的，而且是音乐的中心，这种看法是很膚淺的。当然声乐是音乐的最初形式，当人类各方面还处在幼稚的时代，所謂乐器也只有敲敲大鼓和臼之类的东西用来打拍子。在那个时代所唱的歌曲和今天在演奏会的舞台上所受欢迎的民歌，在內容上是沒有很大差別的。在这样長的时期內，一直吸引着听众的音乐形式被保持到今天，并成長起来了。

器乐是在巴赫时代以后才兴盛起来的，尤其是管弦乐，在貝多芬时代及貝多芬时代以后，才开始得到相当程度的發展，它与声乐的發展相比，則声乐的大合唱是在十六、七世紀就已經盛行起来了。器乐的开始与声乐的开始是相隔了一个惊人的長期間。

也有像日本这一类的国家，它們几乎就沒有器乐而只有声乐。作为日本人来看，对于只用器乐演奏的音乐認為是一件奇異的

事情，而且他們認為音樂就是聲樂，像這樣的一些人，當然要無條件地承認聲樂在音樂當中，是佔着最主要的地位。（但嚴格地說，日本的聲樂和器樂，不是獨唱和伴奏的關係，而是聲樂和器樂的室內樂式的合奏關係），愛好直覺感性的東西，而又重於感情的日本人，到如今依然喜愛着聲樂是很必然的了。既然有了能宛轉自如地表現情感的聲音藝術，並且它和文學相配合，可以向聽眾智慧的情操去訴說一切事物和情感，那麼也就沒有必要下功夫去把感染力較薄弱的（有人這樣認為）器樂音樂構成獨立的音樂形式。

可以回溯一下西洋音樂發展的历史，到十七世紀是聲樂的天下，十八世紀在意大利則出現了歌劇，為了歌劇的伴奏而組織了管弦樂，在克列莫那湧現出許多弦樂器製造專家，如阿馬蒂、斯特拉迪瓦利等人。他們製造了在美和力的方面非常完善的樂器。在莫扎特時代創造了鋼琴，在貝多芬時代以後發展了管樂器獨奏，合奏的發展也活躍起來了。當然與器樂相關聯的歌劇的發展，在十八、九世紀雖然已達到如同鮮花盛開的時期，但是它和十九世紀器樂的輝煌發展，是不能相比擬的。在聲樂方面，舒伯特所開辟的德國藝術歌曲也已達到了藝術歌曲的最高峯。但尚有些地方不如器樂發展得那般輝煌壯麗。

到了瓦格納以後，好像認為聲樂的發展已經達到了盡頭的地步，於是聲樂的發展前途是由交響詩、鋼琴及小提琴等獨奏曲來接替，因此就導來了現代的聲樂的衰落。這是前一個時代的趨勢，簡言之，那就是尊重器樂的時代。器樂的發展是由于近代人的感覺銳敏了，以及隨着機器工業文化的進步，而逐漸地提高了水平。最

近代主义的音乐，从描写方面来看也可以說是自由自在的，超感情的描写音乐，也就是已經进入了新即物主义的音乐。它也正逐渐地走向与歌謠相反的方向，打算把声乐視為次要地位的艺术。这些音乐爱好者以及音乐拥护者們是把声乐看成不重要而較低級的东西。仅对于和这些有着关联的某些近代作曲家的歌曲（主要是法国的近代歌謠）稍加以注意而已。这些所謂“高級的”人們的兴趣和声乐疏远了，他們所愛好的音乐和群众的爱好的有着很大的距离。

某一階層的音乐爱好者，即現代的超然的知識分子，他們就如此地把头臉背向了声乐，在浪漫主义（romanticism）时期之后排浪漫主义的現代主义（modernism）的音乐，群众早已厭棄了，群众已將自己的愛好寄予了声乐中的一个种类——民歌。

在交响音乐的領域中，“新的民族主义”的兴盛，已成为另一个时代的事情了，在歌謠方面的“民族主义”就更趋向活躍和兴旺。如意大利民歌，西班牙民歌更風行全球，特別是西班牙民歌和大众音乐的节奏有着重要关系。如霍特（hot）^①，探戈（tango）之类很显著地影响着现代歌曲。为了适应这种潮流，所謂現代爵士音乐振兴起来并起了很大的作用。本来爵士音乐是做为以切分音为主的美国民歌的音乐伴奏而發展起来的。它使用極奇異的配器法，施以奇妙的变奏法，并着重使用撥弦乐器，在使打击乐器活躍的地方有着它自己的特征。目的仅仅是个目的，毫無美学上的要求。它只是一种要求变化，而不要求上进的音乐。恐怕是为了这

① 即兴爵士音乐一种。——譯者注。

个原因才使用了各种奇妙的手法，以达到引起群众舞起来的目的。然而它的结果如何呢？它仍然没有脱离开原有的音乐倾向，这是必然的。

最初几乎是無旋律的狂暴嘈杂的爵士乐，后来把古代著名的旋律戏剧化，这样，使听众苦笑不已的爵士音乐也能担负起感动人的美学上的责任了。在爵士音乐里旋律被正视了，歌曲成为它不可缺少的东西了。并且使这种歌曲也的确变成一种正规的歌曲形式。如现在的狐步舞曲 (foxtrot) 就是正规形式的东西。同时在西欧风行一时的圆舞曲歌曲 (waltz song) 也复活了。尤其是探戈 (tango) 的新的节奏就更被重视了。现代的大众音乐根据了这三种音乐而形成的。它带有一种新的感伤主义 (sentimentalism)，如果仔细观察之，它和十九世纪的新浪漫主义 (neu-romanticism) 有些不同，它有着轻微的忧伤。

在这样的歌曲领域中，有着合唱曲、歌剧的咏叹调、德国式的歌曲、再加上民歌，也就是爵士乐的新形式，这些就是现在声乐界所持有的财产。

但是群众所爱好的是什么呢？是极为精致的现代的管弦乐呢？还是钢琴和小提琴大师的演奏呢？不，不，可以说群众除歌曲而外，甚至什么东西都不想侧耳倾听，而喜爱着直觉感性的艺术。那么是古歌曲好呢？还是新的大众歌曲好呢？这也难以肯定。总之，已经明显地看出了群众的爱好是在歌曲方面。

标榜着超阶级的知识分子的兴趣，而渐渐地和群众的联系淡薄了。同时和群众的总的要求有同感的新知识分子，虽然在他所

尊重的方面，和群众有很大的距离，但是在对于艺术的兴趣这一点上，却努力地要求和群众的步调一致。这种知识分子就是现代的知識分子。背向群众的超然的知識分子，就是“过去的”资产阶级的知識分子。所以关于鑒賞声乐的爭論，必須首先徹底了解群众的趨勢和要求，然后再进行討論，徒然地基于过去的那一套声乐鑒賞的定軌，去強調天經地义的权威是無益的。就在这里存在着声乐鑒賞的重要性。希望讀者首先把重点放在这个問題上，然后再进入各个問題的研究。

二、声音的問題

(音 域)

在声乐上作为表現的手段和材料的，就是人的声音。这和其他器乐部門中的乐器种类之多样相比，則可以認為是非常簡單的，但是，如果仔細觀察之，則其他乐器的种类虽然繁多，然而同种类的乐器差不多都持有同种类的音質。例如鋼琴之类的三角鋼琴 (Concert grand)，其尺寸的大小沒有很大出入。根据各制造工厂，在音色方面各有着它的特色，除專門懂鋼琴的人而外，如果不大注意听的話，并辨不出它的不同。在小提琴方面，进口的斯特拉迪瓦利和国产的相比較，虽然有很大的差別，但是只听其音就能判別出是什么地方制造的，这却不是一件容易的事情。然而在声乐方面，則是百人百样的声音，如果只是音質問題，則不懂声乐的外行人，也能根据声音来判別其人是谁。因此每个人的声音是有差別的，就

在这里存在着声乐鉴赏的复杂性。虽然人的声音仅不过是一种分类,但没有相同的声音(在钢琴或小提琴的演奏方面,也是人人不相同的。)它们的差别完全可以区别得很清楚,于是在这里也很明显地产生了声音的感情之如何,从而充分地提供了批判的余地。

人的声音大体上都有着每个人的特征。严格地说,是没有完善的,也都有着每个人特有的缺点。虽然不可能对于声音的要求一一列出,但其优点和缺点就构成了它的特征,并且这优缺点是每个人声音构成的结果,因此,在这里提供了必须批判的许多问题。对于这个问题的鉴赏钢琴音乐的时候,我们必须要知道演奏的是什么琴。柯尔达用布雷尔琴,莫伊塞维奇用梅松琴,恩斗用哈木林琴,而布莱洛夫斯基用的是斯塔茵维琴。我们必须很好地识别清楚其钢琴的性能,这并不是是一件很难的事,因为每个公司自制的钢琴的声音,是基于完善的标准,按照一定的典型而制造出来的,起码有它一定的标准。而在声音方面虽然有着很高的要求,但是究竟对于每一个人没有声音的典型标准。所以无论到什么时候声音也是千差万别的。和钢琴来比较像是一个很难解的例子,因此放在后边研究发声法的时候再作为问题来讨论。现在暂且谈到这里。

区别音域的真正意义 前面已经说过,人的声音是人人不相同的,但是由于在它们中间有相似之点,所以可以把它分类,于是在这里便产生了声音的种类,也就是天赋声音高低的差别。有高音的人和低音的人。若用一句日本的通俗的话说,高的音就意味着大的喧嚣声音,低的音就意味着小而安静的声音,这句话用在音乐上是不恰当的而且是不正确的。虽然这是人人皆晓不待赘言

的，然而在西欧也有这样的说法，如德国话的“leise”是小而静的声音，从直接的字义来看也是低的意思，意大利话“sotto voce”也是意味着小而安静的声音，同样地，这个字本来的意思也是低。没有受过声音训练的高音，就是响得大而强，低音就是响得没有力量。但是受过声乐训练的声音，不论是唱高音或低音，其强弱是自如的：但是一般对于声音的联想，即便是对音乐有理解的人，也是抱着一种高声就是大声，低声就是小声的先入为主的观念。

那是因为高音是意味着生理上的紧张，低音是意味着松弛的原因。但是，对于专门的声乐家来说，非常高的声音的紧张，是相当的吃力，而且这用力的结果，也难以在声音上表现出力量。与此相反，低的声音对于专门的声乐家来说，给低音以力量，也决不是困难的。紧张的意义，在专门的声乐家和没有受过声乐训练的外行人来说，就完全是两回事。因此，声乐家和一般人对于声音高低的理解，也必然是不同的。

女声从高度来讲，是比男声高得多，但这并不能给人们以强的感觉，因为男子想要发出和女子同样高度的声音时，则需要下相当的功夫，然而女子只用一般的功夫就够了。同时在女子方面想发出和男子同样的低声，则也必然需要相当的苦功。因此，一般所谓声音高低的区别，在异性之间就成了完全无意义的一句话了。所以关于这个问题就可以适当地结束了。总而言之，女子的声音在高度上来说是高，这一点任何人都可以承认的，翻开乐典来看，它也记载着女声比男声高一个八度。

女声能够用比男声高八度的声音，和男子坚持齐唱，在事实上

似乎没有什么錯誤，然而不能因此就断定女声就是比男声高八度，从生理学上来看，量一量声帶的長短加以比較，男声与女声的声帶并非是1：2的比例，而是2：3的比例，而在事实上，女声說話的声音也并不比男声高八度，大致相差五度左右，如以日本歌曲即三味弦音乐來說，女子唱的調子要比男子唱的調子向上高調五度，并没有女子比男子高八度来齐唱的。这是因为日本歌曲大体上是用說話的声音唱的，所以，这相差五度的結論，乃是从生理上得出来的。

在西洋音乐方面，从很早就开始了根据各种需要进行研究和訓練，使音域超出了生理的范围，因此女子就可以發出高音了，于是便产生了女高音这样非常高的音域，因而女子和男子可以用相差八度的距离来齐唱。否則，女子絕對唱不出男高音(tenor)和男中音(baritone)的高音部分。如果以日本的三味弦歌曲的發展，也可能唱出和男高音音域同样高度的声音。但是对于女高音的音域，若不加以特別訓練那是不可能唱出的。可以說女中音(alto)是不勉強女子的自然音域的。一般不經過声乐訓練的人，也能唱出女中音的音域。

男子的自然音域較寬，和女子自然音域的女中音相比，則是远远地超过了，而且可以發出很高的声音，因此，在高音方面擅長的就是男高音，在低音方面擅長的就是男低音(bass)。这样把它們專門地划分开来，这四种是基本的划分法。此外在女高音和女中音之間，有一个叫次女高音(mezzo-soprano)的中間式的音域。在男高音和男低音之間，也有一个叫男中音(baritone)的中間式的音

域。由于这中间式音域的存在，而对于根据音域来进行声音的划分，就成为一件相当复杂而不清楚的事情。

次女高音究竟属于女高音，还是属于女中音，这个问题一向就是不清楚的，社会上也不追究它，如今依然是不清楚的。就是連專門的歌手本人，也摸不到他的本来面目，过火地说，自称为次女高音歌手的本人，也可能不清楚自己究竟属于哪一种。次女高音是什么呢，它只是作为独唱家而有的名称，在合唱里面是没有这个名称的。在合唱里面一般是高音較差的歌手，被分配到第二女高音的声部里去。第二女高音本来的性质和第一女高音没有差别，因此，較差的歌手就被分配到第二女高音的声部里来是自然的趋势了。在合唱里面已经规定好女中音就是担任低声部的，因此，次女高音是不必要的。次女高音主要是担任歌剧主角或第二主角（*comprimaria*），在歌曲歌手方面的划分方法上，女高音和次女高音的区别就不太清楚，例如名歌手格尔哈尔特，可以被认为是女高音，又可以被认为是次女高音。

女中音是什么呢，可以说在独唱歌手中几乎没有它，而在歌剧里女中音的角色是相当多的，但它和次女高音的角色相比，还估不到其五分之一。在歌剧中作为女中音的任务而被置于主要地位的角色，均由次女高音歌手来担任。例如演唱歌剧《爱伊达》中的阿姆内里女王（次女高音）的歌手，她第二天又唱《遊吟诗人》的阿蕊彩娜和歌剧《黑桃皇后》的老太婆。專門唱女中音的歌剧歌手并不多。現在如霍瑪之类的人就是这样的。如秀曼赫茵克就是女中音。現在她們已不唱歌剧了，而在音乐会上以演唱歌曲为主了。在歌曲

方面女中音歌手較多，如奧涅金就是一個很有名的歌手，但她在演出歌劇的時候就是一個次女高音歌手，大家所共知的《卡門》歌劇，其中的次女高音角色，多半是由女高音歌手來演唱的。演唱歌劇《卡伐雷利亞》中之珊瑚孔的歌手經常也喜歡唱《卡門》，法拉等又唱《茶花女》，也唱《卡門》。三浦邦唱《卡門》是她的拿手戲，但在唱配角的次女高音角色《愛伊達》中的阿爾內里女王時，也是她的得意角色。這個角色必須唱出B的高音，所以說唱次女高音的歌手並非是唱不出高音的女高音的一種，而是持有性質完全不同的音質的歌手。因而次高音歌手幾乎完全可以說是居于歌劇的主要地位。同時在歌劇里幾乎可以說沒有特定的女中音的主角。關於次女高音的音域則如上所述，至於它的特質是什麼待以後再說明。

男中音不像次女高音那樣曖昧不清，而它是非常清楚的。因為男高音的聲域劃分得很清楚。在述說男中音之前，有必要弄清男高音的音域問題。在日本音樂界，沒有充分地理解男高音，因此也就沒有弄清男中音。有的人並非屬於男高音的歌手，但他自認為是男高音。在世界上有一種也不是男高音而又不是男中音的歌手，並且可以存在這樣的歌手。這種歌手往往認為他是男高音，又有時認為他是男中音，所以就產生了許多錯誤，然而，對於純粹的男高音已經是有了明確的規定。

tenor以前被譯成次中音，這是因為把alto譯成中音，而它是比中音低，也就是次于中音的意思。現在一律被譯成中音，所謂中音，是根據以前男高音的任務在合唱中具有中樞作用，是旋律的保持者，也就是根據作tenor（要旨）工作的這一意義的語源而譯出的

一句話，在文獻上也是最正確的譯語。

在今天因為已經沒有過去的合唱形態了，男高音被認為是男聲的最高聲部。從十八世紀到十九世紀初，男聲的最高音，據說是唱出了相當高的音，在今天來說，是以上加二線的C音為最高音。《浮士德》中的卡伐蒂娜，《波希米亞人》(La Boheme)中的“勞道爾夫的故事”，《遊吟詩人》(Li Trouatore)中的“如果燃起那火焰”等等歌曲中，都要求唱這上加二線的C音，這個音如果能唱得強、大、長而優美，則實在是精彩的演出，人人皆為之喝采和贊揚。比這C音低半音的B音在聞名的《弄臣》里面的《女人心》(La Donna e mobile)歌曲中出現，它雖比C音低半音，但有名的歌手對這個音感到困難，例如有名的卡盧騷就是其中的一人。對於C音沒有唱失敗過，然而對於B音卻往往有發生失敗的情形。

關於這一點還有bB音，意大利式的說法“B bemolle”這個音在歌劇中任何男歌手也是不例外必須唱的音，它是男高音中最重要的一個音。這bB如果不能很好地唱出來，則難以被承認為男高音，無論音質是如何的美，若不能發出這bB音則不能稱之為男高音。男高音的學習者首先要為這bB音花費五六年的時間去重復發聲練習。這個bB音如果去擠着喉嚨唱，則任何人都可以唱出來的，然而唱不出具有美學價值的bB音是不行的。

接着它下面的A音及bA音也相當困難，連續出現A音或bA音的歌曲要比偶而出現幾個C音或bB音的歌曲難唱得多。《卡伐蕾利亞》的引子其所以難唱，就是因為從F到bA的音上下反復地進行着的緣故。G以下的音對男高音來說是相當吃力的音域，至于

的音也更是比較困难的音，D 以下的音几乎沒有唱的。这中間的每个音的音質不能有变化，否則就难以称之为好的男高音。

男中音 (baritone) 的音域差不多完全和男声的自然音域一致。一般的男子如果只究其音域問題，則誰都可以立刻成为男中音歌手，然而虽說是男中音，但也有些曲子要求相当高的音，經常有 G 音出現，所以必須使这 G 音能够自如地發声，并且有时在唱需要裝飾的歌曲时則出現 bA 音。必須要唱好 bA 音，在嗓子情况好的时候要必須唱到 bB 音。在低音方面的要求就是这样的。那么在低音方面如何呢？baritone 被譯成上低音。它虽然是屬於低音的，但下面的低音是非常难唱的。能够很漂亮地唱出 D 音以下的音的男中音歌手，可以說要比能够唱好 G 音或 #F 的男中音歌手少。至于中央 C 以下的 B 音的發声就更困难了。

关于男低音 (bass) 不需要更多的說明，它要求从上面的 F 音到下面的 F 音两个八度的音域。根据音質的情况，有的歌手能很漂亮的唱出更低的低音，关于这些問題放在后面講述。

在男声合唱中，对于男高音声部里的第一男高音來說，bB 音是必要唱出的。在低音方面，男中音的音域为第一男低音，真正的男低音为第二男低音。

三、声音的問題

(女声音質的种类)

关于音域的种类，在乐典及音乐通論上都有着簡單的陈述和