

声乐实用指导

潘乃宪 著

SHENG YUE
SHI YONG
ZHI DAO

SHENG YUE
SHI YONG
ZHI DAO

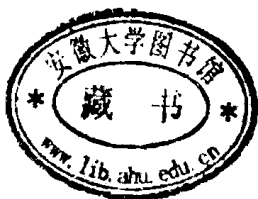
SHENG YUE
SHI YONG
ZHI DAO



音乐出版社

声乐实用指导

潘乃宪 著



上海音乐出版社

责任编辑：方立平

封面设计：麦荣邦

插图：石坊

声乐实用指导

潘乃亮 著

上海音乐出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 上海新华印刷厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 4.5 插页 2 字数 95,000

1994年12月第1版 1996年11月第3次印刷

印数 7,501—15,500册

ISBN 7-80553-485-3/J·406 定价：5.00元

序

方立平

声乐，即歌唱艺术(技术)正日趋为普通人关注。可以这么肯定地说：如今渴望学好歌唱的人比以往任何时候都得多！

这大约要归功“卡拉ok”。形形式式“卡拉ok”的风行，把娱乐引进入生活，让生活燃烧起艺术。这使歌唱艺术在某种程度变得“大众化”，也使娱乐的歌唱更具艺术感。这是极为动人的历史性的一幕！如何让自身的歌唱更美？这已成为现代人的一种“生活需要”与“享受需求”，它如同化妆美容等，成为人们自身的一种“艺术性包装”与“趣味性展示”，成为追求“美”的一轮光环。常听说在意大利连个面包师都可能“赛歌唱家”，在“卡拉ok”激励下，谁又不想能过过“歌星”瘾呢。

读者即将打开的这册由声乐教育家潘乃宪先生著写的《声乐实用指导》，正是为了帮助人们实现这一夙愿而精心构造的一枚“穿越歌唱的路标”，一柄“启开嗓音的钥匙”。

潘乃宪先生是一位有着近半个世纪“教龄”的声乐教育家。5岁时就是沪上小有名气的昆剧票友，与著名昆剧艺术家计镇华为同门师兄，师从昆剧大师郑传鉴。50年代在上海声乐研究所师从著名声乐科学家、美声歌唱家林俊卿博士学习声乐，并当其助教，开始教学与声乐研究。至今，他所教授过

的学生毫不夸张地可以说是“不计其数”。

著名通俗歌唱家毛阿敏就是在跟他学习期间，经他推荐入前线歌舞团，从而一鸣惊人；

著名民歌手、歌剧演员王竹欣，当年为报考研究生，专门请他为她“补课”；

而由他一手培养、现已成为国际著名大歌剧院——悉尼歌剧院名演员的顾有文，则又成为他“美声唱法”教学中的一个“典范”。

顾有文的歌声最能说明潘乃宪教学的“品味”及在国际声乐教育领域中的水准；顾有文亲口向笔者讲述了这么一件事：

在悉尼，顾有文有幸认识了原美国大都会歌剧院的一名主席 Lawmond·Myeis 并向他学习声乐，哪知这位主席听了顾的歌唱后惊讶极了，说：“你不用在我这里浪费金钱，你的声音一点没问题……”接着就问起“跟谁学的？”当得知是跟潘乃宪学的时，又忙问：“你老师到意大利留学过？”听说“没有”，又感叹地补充道：“那他一定很聪敏。”

后来，顾有文又去向国际著名歌剧指挥、80多岁高龄的 ERIC CLAPHAM 学习歌剧艺术处理，老艺术家听了学生的歌声，也忍不住赞叹道：“你真幸运，怎么会在意大利学到意大利的路子……”

潘乃宪曾称声乐教学为声音的“美容术”，现在看来，他本身就是一位“法术”高明的“美容师”。

歌唱有很多要素，从“纯粹性技术”^①上说，有“打开”与

① 这是由笔者臆造的术语，目的无非是为了说明：纯粹的发声技术，在歌唱中确需进行艺术的修正。

“关闭”、“开放”与“掩盖”、“气息”与“共鸣”、“竖唱法”与“横唱法”等等问题要分解和处理；而这种种“纯粹性技术”，一旦与具体的歌曲演唱结合起来，又必将增生出许多“艺术性技术”^①。“纯粹性技术”是歌唱学习的第一阶段，是“扎实的基石”，“艺术性技术”是第二阶段，是“华彩的修饰”。“艺术性技术”具有更多的“感觉”的成分（由此是否也可称之为“感觉性技术”）；感觉因其来得更敏感、更细腻因而更贴近歌唱艺术的需要，而让“扎实的基石”变成了一种“技术性的艺术”。

笔者无意对具体的歌唱技术作任何阐述，乃宪先生已经对此都一一作了精彩翔实的“剖析”，读者可以边阅读边迎接丰厚的收获。《声乐实用指导》一书在阐述这些“技术”时，有着一个明显的优势：既“包罗万象”，又“评点入微”；既“思辨清晰”，又“感觉纷呈”；从它汇录了世界上那么多成功的声乐家的“智言哲语”说，它堪称“博览百家”了，国内同类书很少有如此博大的“胸怀”；从它触及歌唱时方方面面细微感觉的“神经末梢”看，它又是“细入涓流”，让人一点一滴不断地品味出新的顿悟。笔者很有兴趣提请读者充分注意乃宪先生这部著作中的一个至今还少有人研究的成果：

正是由于上述可见的他在通俗、民族、美声三种唱法教学中的显著成就，笔者在读了他最初的这部书稿后，建议他增写了有关“美声”、“民族”、“流行”三种不同唱法模式的章节。这三种不同唱法，由他这位“一身兼三”的声乐教育家来论，尤显得贴切、真实、可靠，入情、入理、宜人。在这些章节中，乃宪先

① 这是由笔者臆造的术语，目的无非是为了说明：纯粹的发声技术，在歌唱中确需进行艺术的修正。

生至少已为我们对这三种唱法，从各自的起源、艺术功利与艺术个性的需要、审美价值上的判断等等方面认真地作了梳理；岂止这些，他毫无疑问地又为每一种唱法中的不同“模式”作了归纳与演绎；这里面有原则的把握，有历史的导引，有艺术的张扬，也有实实在在的技巧的勾勒。笔者只想从“比较学”角度作如下补充：

关于“三种唱法”，在“方法”上敦优敦劣，历有争议。不久前，先是由一位歌唱家“发论”，后又有一群名歌唱家响应，认为提“三种唱法”是不科学的，真正的科学方法“只能是一种”。这其实是一个缺乏“具象”研究的片面的悖论。原因在于：他们只是“歌唱家”；而“歌唱家”（特别是成名的歌唱家）一般都注重个性，强调风格；而个性越强，风格越显著的“歌唱家”离其他人的不同个性不同风格就越远，也许正是因为如此，使他们较难以理解别人的“个性”与“风格”中所含有“科学的”（或较科学的）方法与技巧的存在。20世纪最伟大的有着“钢铁般歌声”的世界歌王卡鲁索与中国最迷人的抒情男高音李双江、山歌大王何纪光等运用的歌唱方法肯定不全一样，甚至很不一样。这里有民族风格的不同，艺术风格的差异。但谁也不能借卡鲁索来否定李、何。既然如此，为何就不能不无“偏激”地宣告这么一个结论——“风格即方法”呢？

歌唱艺术有很多流派，不同流派因审美价值观的不同与趣味追求等其他因素的影响，在方法的运用上也不会完全一样。传统美声的卡鲁索与现代美声的代表人物帕伐罗蒂在歌唱时听起来也很有不同，理性地分析一下，可以发现前者是典型的“竖式美声唱法”，而后者则更多的是“横式美声唱法”。认真地研究一下，细细地品味一番，他们在共鸣的构造、位置的

按放、气息的控制等等上,都有或明显或微妙的“纯粹性技术”与“艺术性技术”的不同。(其实,同为现代美声的代表人物帕凡诺蒂、多明戈、卡雷拉斯三者,在方法的运用上也显见不全一样的。)由此,不妨就大胆地这么说:流派即方法。

还是来把“美声”、“民族”、“通俗”三种唱法放在一起加以比较:这中间,绝对有着极大的区别,有时,简直会存有“背道而驰”之感。自然有共同点:声音同是从人类共同具有的咽喉、声带等物质上产生,同有一个发声“通道”。但通道的大小、共鸣腔的造型、声带振动的状态及气息的“内感觉”、位置的高低前后,都需各自调理、修整。好比一棵大树,仅靠同一的树(主)干、树根,还是不可能开出鲜花,结出硕果,甚至难以成活;还须靠分枝,有的往东、有的朝西,有的疏些、有的稠密地作着“八卦”般奇妙而又自然、浑朴而又精巧的调整才成大器。有的歌手成为“全能型”,正是懂得并把握住了那些“枝叶般”不同伸展的繁复多变“技法”所致;绝非“从一而终”的僵硬结果。著名歌手杰克逊早期与现时的歌唱完全不同,正在于他分别掌握并运用了美声唱法与摇滚(流行)唱法的缘故。

再赘言几句。并非揶揄:乃宪先生的这本“实用指导”确实将会给每位有意改善自己歌声的人以很实际的指导。而笔者强调“三种唱法”的异同,只不过想让读者在具体学习中,在掌握了歌唱“共性”的同时,不要忘了对歌唱“个性”的注意,继而逐步掌握正确的歌唱方法。

1994年元月写于方寸斋

目 录

序.....	方立平	1
第一章 声乐的特殊性.....		1
第二章 歌唱的意识和感觉.....		8
第三章 “关闭”与“集中”.....		21
第四章 “打开”与“共鸣”.....		32
第五章 “气息”支持.....		40
第六章 概念与实践.....		49
第七章 怎样唱好美声(兼谈传统美声唱法的模式).....		60
第八章 怎样唱好流行歌(兼谈流行唱法的模式).....		73
第九章 三种唱法的异同(兼谈民族唱法).....		95
第十章 吐字的技巧.....		105
第十一章 一些应该防止而又常见的错误.....		121
第十二章 一些非常规化的声乐训练法.....		124

第一章 声乐的特殊性

歌唱和声乐有什么不同？简言之，声乐是研究歌唱方法的学科。喜欢唱歌的人很多，为了提高自己的歌唱水平而投师学习声乐的也不少，但学习的结果是大多数感叹声乐难学。为什么呢？别的音乐学科，只要勤奋，总会有所成效，唯有声乐，如果不得法，再勤奋也没有用，甚至更糟。由于这种情况不是个别的，因而造成了一种神秘感——声乐方法不可知。

许多声乐论著都说发现了歌唱的秘密，结论却不同，更加深了学习者们的困惑。我国至今还把声乐学习叫作美声唱法，学习这种方法的学生，学了好几年，唱出来的声音，却并未给别人带来美的感觉，有的“十年寒窗”，到头来高音也解决不了。学而不得其法，等于白学。造成这种现象的原因，在大多数情况下，是教师“教而不得其法”。声乐难学，不如说声乐难教更确切。

意大利女高音歌唱家莱·泰巴尔迪直截了当地宣称：

“歌唱的秘密是找到一个好教师。”多么精辟的结论！

声乐家们津津乐道于“歌唱的秘密是共鸣，共鸣的秘密是头声”。“歌唱是呼吸的艺术，不懂得呼吸就不懂得歌唱”。头

声也好，呼吸也好，如果遇不到一个能有效地教会你这些秘密的教师，要想获得这些秘密不全都成了空话？

声乐难教有它的客观原因和主观原因。客观原因是它本身的特殊性：学生的客观条件与存在的具体问题各不相同，因此很难会有一种人人可行的教学模式；另外它普遍运用着这样的方式——找位置、找感觉（也就是靠意识控制）。在“感觉究竟能不能传授”这个问题上，至今还存在着争论；感觉的飘忽性更增添了声音难以捉摸的神秘感。

主观原因是：甘心乐意献身声乐教学工作的教师太少，大多数声乐教师之所以会成为教师是出于“不得已”而为之。喜欢歌唱的人，谁不想成为歌唱家？有些歌唱家由于“倒嗓”，不得不去当教师；有些由于机遇不遂，不得已而去当教师，这些人，大多墨守成规，只会按自己学习的声乐模式去“套”学生，对上号的学生就得“法”，对不上号的也只好“削足适履”，这些学生只好自认晦气。学生学不好，教师要找一个推诿责任的原因，那可太容易了。

大家不愿意去做教师，还有它的社会原因造成。无论从经济上、荣誉上，声乐教师和歌唱家相差太大了。不妨看看那些“奉献者”的遭遇：

赫·凯沙雷在声乐研究上的造诣不可谓不深，心血凝成的著作却要请本·吉利来写序言，评价是“这种方法唱不坏嗓子”。

再看看美国声乐家汶纳的遭遇：他的声乐著作是请玛·霍恩为他写序言的，而霍恩曾是他的学生，霍恩对他老师方法的评价竟和吉利对凯沙雷的评价完全一样：“这种方法唱不坏嗓子。”

毕生精力总结出来的研究成果,得到的评价仅仅是“唱不坏嗓子”,而作者却不以为贬,从另一个角度来看,似乎一种声乐方法能不教坏学生,就已是难能可贵的了。可见,教坏学生嗓子的方法实在也不少。

据说歌唱家鲁比尼有一次演歌剧,莫名奇妙地到后台去转一下;从此以后,再演同一部歌剧的演员也都学他的样,每到这个时候就往后台转一圈;最后人家才知道鲁比尼到后台去原来是为了吐一口痰。

中国也有类似例子:有位民歌名演员唱到高音时,嘴巴有点歪,有人竟然也以此为学习榜样。

社会在歌唱家和声乐教师之间造成了不平等,“好教师难得”也就不足为怪了。因为歌唱家只要学会如何控制自己的嗓子,当教师的却要学会控制许多不同类型不同条件的嗓子,难度也大。再加上文人相轻的情况在声乐界反映得如此突出,更不用谈什么交流了,教师们故步自封,受损害最大的最后还是学生。

声乐至今还被叫作美声,顾名思义,也就是声音的美容术,如果和今天的美容术的发展相比,声音的美容术实在太落后了;在世界范围内,歌唱爱好者们纷纷投入流行歌曲的怀抱,这和“声乐美容师”们技术的落后情况不无联系。

声乐本身的特殊性体现在哪些方面呢?

1. 声乐和器乐不同,器乐的乐器是现成的,而嗓子的自然状态不是乐器状态,没有乐器必需有的基本性能,包括音域、音色、音量等。所谓嗓子条件好的人,也只能是部份地具备类似这些乐器的性能要求(声乐术语叫作歌唱调节的机能状态,即生理—物理状态,以下简称“机能”)。因而声乐

就比器乐多了一个学习内容——建造乐器。声乐学生的失败者,绝大多数是因为这个“关”通不过。声乐难教的这个“难”字,突出体现在“建造”阶段上,几乎所有的声乐著作,都用大量篇幅来描绘“机能”的调节——也就是“建造”。建造人的乐器牵涉到几十条肌肉的活动,它的活动中枢——声带,看不见、摸不着;无法统计出失败于建造关卡上的人有多少,因为声乐教师历来是只报喜、不报忧的。

2. 声乐教师的对象是存在不同机能缺陷、不同心理、不同嗓音条件的学生。有的没高音、有的没低音,有的声区不统一,有的喉咙紧打不开,有的声音空洞无力。很难设想会有什么声音治疗上的万灵药。这一现实又给声乐教师的“建造”工作带来了很大困难。如果声乐教师们肯正视这个现实,也许失败的纪录会有所减少。偏偏声乐家们总想发明一种所谓“绝对”科学的方法,也就是一套人人可行的模式。这种不切实际的设想,不仅束缚了教师自己的手脚,也使整个声乐研究的发展受到损害。最倒霉的又是学生。

3. 一个半世纪以来,声乐教师们普遍采用生理—心理结合的调节方法来进行教学,用声乐术语说,叫作“利用能意识到的位置去调节发音机能”,简称意识调节法。这是针对人的发音器官看不见、摸不着的特点而发明的工作方法。于是找位置、找感觉就成了声乐领域中的“口头禅”。按常理说,意识是用来调节机能的工具,机能是为调节(建造)服务的,不幸的是有些教师由于在某些学生身上使用某种意识取得了成功,加上前面所说的那种“万灵药”的出发点,便轻率地把取得成功的那种意识看作解决一切学生建造声音的“万灵药”,于是意识从理论上被绝对化了,前面唱法、后面唱法、面罩唱

法、高位置唱法等纷纷出笼,再来个相互争战不休,真把声乐学生们搞得晕头转向,本来应该是意识为机能调节服务,现在本末倒置,成了机能为意识服务。各种唱法的发明者们都自称“科学”;面罩唱法者用科学证明鼻前、额窦能产生共鸣。反对者们也用科学来证明鼻前无共鸣腔存在。他们原本应该让自己的观点去接受科学的检验,结果成了让科学为自己的需要服务,和自己观点统一的理论是科学的,反之就不科学;凯沙雷对这种现象造成的后果是如此说的:

“当处于相互矛盾的发声体系的混乱之中而手足无措之时,声乐学生可能自问:究竟是否存在着一个可以达到的最终目标?”

我们常常遇到这样的情况:

持有相反观点的声乐教师教出来的学生,唱出来的声乐效果却很近似。反过来,两种相同观点、相同方法教出来的学生,唱出来的声音效果竟完全不同。

从靠意识作为建造“乐器”的主要工具以来,究竟“功”大?还是“过”大?许多声乐家对此提出了质疑;结论应该是明确的:意识本身无所谓“功”与“过”,而在于使用它的声乐教师,关键在于教师对意识的理解和运用时是否适人、适时。

4.声乐界中还有一个非常特殊的情况——声乐家很难真正理解自己的唱法,有时甚至完全理解错了。伟大的卡鲁索说:“因为歌唱时,听的器官非常细微,而且各人不同,所有的歌唱者都是不自觉地或纯习惯地在做某些动作,做得如此不知不觉,就连他们自己也说不出是怎样做出来的和为什么这样做。”卡鲁索想研究自己的嗓子,但分析却没有结果。据马腊费奥蒂医生记载:大歌唱家帕蒂自己就说过“我不知道它是怎

样发出的”。另一位笔者最推崇的伟大女高音爱·黛丝婷说，她能解释自己生理上的感觉，但无法讲出声乐方法。著名声乐家塞·卡吉在《论学习歌唱》中写道：“有些著名艺术家、大歌唱家，他们在歌唱上颇负盛名，然而却无法解决学生最简单的问题。”

以上的阐述，在置身于声乐世界之外的人看来，是不可思议的：会唱的不知道自己究竟怎么唱的？会唱的怎么可能不会教？

这里牵涉到方法的性质问题，在人们的习惯意识里，总觉得没有通过有意识训练过的声乐学生，不可能有什么方法，这是片面的理解，就声乐方法说来，有自觉的和不自觉的两种，所谓嗓子本钱好，条件好的涵义，不该理解为嗓子“异”于常人，从声乐方法的要求角度上说：某个人在未受声乐训练之前，他的部份机能已不自觉地附合了歌唱的特定要求，也就是说，他的机能中很大的一部份已处于乐器状态，这就是为什么有些人从未学过声乐，唱出来的声音却像训练过的一样，实践先于理论：自觉的方法来自于有心人对不自觉方法的总结。

凯沙雷说每个未受正规声乐训练的学生，他（她）们的发音机能完善部份和薄弱环节，各不相同，有的完善部份比例较高，有的则是薄弱环节的比例高。这就是条件好坏的差异。教师在“建造”时需要考虑的正是：保留学生的机能完善部份，充实学生机能的不完善部份。加强学生薄弱机能的措施，在学生说来，就叫自觉的方法。我们看到的最能说明这个问题的例子是：名歌唱家队伍中，原来嗓音条件好的，往往越不善于教学，反之，原来嗓音条件不太好的，完全靠后天

的努力而成功的歌唱家，一旦当起教师来，往往比较善于教学。为什么呢？因为不自觉的唱法，连唱者自己也不清楚是怎么形成的，当然无法传授给他人。条件不好的人，能取得成功，光靠勤奋是不够的，主要是得到了方法，自觉的方法越多，再传授的教学范围也越大。

正是由于这个原因，歌唱家们对自己的唱法，可知范围只能局限在自觉的方法那部份中，他们会认为这些方法是导致自己成功的原因，因此也就是歌唱的秘密。事实上真正的原因是后天学来的方法，正好和他先天不自觉形成的方法二部份有机地统一，如果他教学生时，正好碰到和他原来条件相似，这个学生也可能取得成功。但如果教师能再传授给学生的方法，正好碰在学生先天机能本来就较完善的机能部份上，那么这些方法就毫无作用，甚至成为反作用，这就不难说明为什么有些很好的方法，在有些学生身上却起不了好作用的道理。各人对歌唱的秘密有这么多不同的答案，认识上永远无法统一，正像卡鲁索说的：“有多少个歌唱家，就有多少种方法。”

以上综述的只有在声乐领域存在的特殊现象，使声乐教学这门学科变得更复杂化了，要在如此复杂的声乐迷宫中，引导不同条件的声乐学生走到“实现最终调节”的彼岸是艰苦的，但又不是不可能的。

第二章 歌唱的意识和感觉

声乐家赫·凯沙雷写过一篇叫作《唱者的感觉和听者的印象》的文章，他提醒歌唱者们在歌唱时自己听到的声音和听众听到的声音感觉上是两回事，并指出在高音区上，唱者的感觉和听者感觉是相反的。这一警告对于声乐教学与学习中如何使用好“意识”这个机能调节器是非常重要的。如果忽视这种差异的存在，必然会在教学中把声音引入歧途。

为了便于探讨，我们把唱者的自我感觉叫作“内感觉”，把听众的感觉叫作“外感觉”。以“找感觉”为中心的教学方式中，由于这个课题不被教师重视而给教者与学者带来了无尽的困扰。特别反映在“找位置”上，教师为了要学生发出某一声音而要求学生把声音放在某一位置上，学生也确实确实按教师的要求在做，但发出来的声音却不是教师企求的；教师反复指点，学生却仍做不到，教师会认为学生太笨，学生自己也苦不堪言；这种情况每个教师和学生都可能遇到过。人的习惯心理都是如此，自己听起来响的声音，总以为别人听来也一定响。事实上却不然：当每个人第一次在录音机里听到自己声音时，都会感到惊讶：“我的声音怎么是这样的？”

“内感觉”与“外感觉”的不统一现象，许多大歌唱家都有