

TRAINING SOPRANO VOICES

如何训练 女高音

〔美〕理查德·米勒 著
〔美〕陈晓伦 译



人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

如何训练 女高音

〔美〕理查德·米勒 著
〔美〕陈晓伦 译

人民音乐出版社·北京

RUHE XUNLIAN NYUGAOYIN

图书在版编目(CIP)数据

如何训练女高音 / (美) 米勒 (Miller, R.) 著 ; (美) 陈晓伦译. — 北京 : 人民音乐出版社, 2015. 12

ISBN 978-7-103-05108-5

I. ①如… II. ①米… ②陈… III. ①女高音—发声法
IV. ①J616.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 287264 号

特约编辑 : 郭向明
责任编辑 : 刘 滢
责任校对 : 邬晶琳

著作权合同登记
图字 : 01-2009-6874 号

Training Soprano Voices
By Richard Miller

ISBN 978-0-19-513018-8
Copyright © 2000 by Oxford University Press
Published by Oxford University Press, Inc. 198 Madison Avenue, New York 10016
本书由牛津大学出版社授权人民音乐出版社出版发行

人民音乐出版社出版发行
(北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号 邮政编码 : 100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销
北京隆昌印刷有限责任公司印刷

880×1230 毫米 32 开 6.75 印张

2015 年 12 月北京第 1 版 2015 年 12 月北京第 1 次印刷

印数 : 1—3,000 定价 : 32.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话 : (010) 58110591

网上售书电话 : (010) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话 : (010) 58110533

敬献给启发和激励众多歌者、 令人尊敬的露丝·科根

鸣 谢

牛津大学出版社音乐总编辑玛丽贝丝·安德森·佩恩(Maribeth Anderson Payne)鼓励这本书的构想。罗伯特·米尔克斯(Robert Milks)在本书出版过程中愉快地伸出援手。安东·玛蒂亚斯·米勒(Anton Mattias Miller)为准备书中的谱例给予了帮助。玛丽·诺尔曼·米勒(Mary Norman Miller)对我每天写作的方方面面给予审理、识别、关心和帮助。以上这些对本书出版至关重要。在此,我对他们表示感谢!

引言

可以时常听到不少声乐教师承认,教授与自己同声部的学生歌唱很轻松。女高音的数量要比其他所有声部的歌者加在一起还要多。大多数声乐教师自己就是女高音,因而可以想象并不太需要一本专门训练女高音的教科书。优秀的发声原则适用于所有的声部,女高音与女中音、女低音、男高音、男中音、男中低音、男低音一样都适用于歌者的生理与声学的法则。那为什么还要为训练女高音而单独写一论著呢?

通用的声乐训练方法适用于每个女高音嗓音一般练习,但女高音声部里存在各种不同的嗓音类型,高级别专业训练需要因人而异,既不应强迫一位年轻的戏剧女高音成为喜剧女高音,也不应让喜剧女高音去硬性学习戏剧女高音的课程。各种女高音嗓音类型的细微差别,是根据人的形体、喉头的尺寸、共鸣体通道的形状、声区活动的发生点,以及个人想象不同而形成。本书将在“女高音”这个总名称下面划分各个分支,为不同类型的女高音提供适当的建议和实用的发声练习。具体如下:

1. 动力活动:歌唱中呼吸应用机能;
2. 振动反应:歌唱中喉头对气流的反应;

3. 共鸣因素: 嗓音通道的过滤、语音发声及其复合的嗓音音响效应。

本书要介绍一些使得这三部分达到统一的实用技巧练习, 并选用女高音经典演唱曲目中的片段作为系统练习的补充教材。

译者的几句话

大多数声乐教师在教学生歌唱时都会使用许多想象和比喻，一部分出于自己的经验和体验，另一部分出自经验演化的主观想象。尽管歌者的嗓音乐器是自己身体的一部分，但歌者既无法像控制手指头一样直接控制与支配这件乐器，也无法直接看得见、摸得着。由于声音传导而引发的交感振动，使得人们认为那正是共鸣腔体的所在，于是发声方面各种各样的想象与方法就随之产生了。这样的教学方式已经延续了数百年，无数次被证实是行之有效的，但在科学高度发达的今天，使用高科技的手段会使我们更加清楚地了解自身在歌唱时是如何运作的。正所谓“既知其表，也知其里”。这也是米勒教学的内容之一，是我最为推崇他的缘由。他对嗓音的研究的确会对中高级程度的歌者，特别是声乐教师提供有益的帮助。我本人从中受益匪浅，以米勒的声乐教学方法，即使不用过去的那些比喻与想象，学生也会明白老师的意图，理解得更清晰。

这本书集中地概括了有关女高音嗓音发声原理与发声技巧的方方面面，对不同类别嗓音提供了很多针对性的建议与练习。米勒的练声方式非常灵活，都是“对症下药”。他精选不少咏叹调和

歌曲片段用于练习,事实证明都是行之有效的。这本书,与我翻译的米勒写的其他两本书——《如何训练男中音、男中低音与男低音》(2013)、《如何训练男高音》(2015)一样,技术性很强。我衷心希望同行们能够从中受益。由于译者水平有限,书中不足之处,恳请方家斧正。

陈晓伦

2015年7月4日于美国佛罗里达州彭萨克拉

目 录

第 一 章	女性嗓音分类	(1)
第 二 章	女声的换声区活动	(18)
第 三 章	起 点	(35)
第 四 章	歌唱中的呼吸动力	(39)
第 五 章	灵活因素	(68)
第 六 章	女高音的共鸣	(83)
第 七 章	鼻腔辅音作为共鸣平衡的辅助作用	(109)
第 八 章	非鼻腔辅音作为共鸣通道调整的助手	(120)
第 九 章	延续音之要素	(131)
第 十 章	女高音嗓音换声区与元音修饰	(139)
第十一章	力度之控制	(184)
第十二章	每日练习	(190)
第十三章	情感与技巧的结合	(193)
附 录	关于女性嗓音健康的几个问题	(197)
注 解		(203)

第一章

女性嗓音分类

根据莫扎特和瓦格纳所给予的声部名称来看,翠丽娜^①(Zerlina)和布伦希尔德^②(Brünnhilde)都是女高音,但如果让布伦希尔德演唱“Batti, batti”(“打我,打我吧”)就等于是把一辆柴油大货车开进了“印第安纳波利斯 500”^③的赛场,而骑着骏马格兰的翠丽娜也等不到奔赴到牺牲现场就已经把她的嗓音“烧成灰烬”了。布伦希尔德和翠丽娜是被喉头与嗓音通道结构的“宽阔海湾”所分隔开的。从女低音到喜剧/花腔女高音,每种女声类别(Fach)在很大程度上取决于生理学、声区划分的位置,以及遵循具体音色的概念。

虽然过去少数的艺术家可以在很多歌剧中扮演主角(肯定没有翠丽娜和布伦希尔德那么不同!),但没有女高音能够成功地胜任她自己天赋之外的角色,如同不能指望一个优雅男高音去演唱西格蒙德^④(Siegmond),或一个英雄男高音去尝试饰演阿尔玛维

① 莫扎特的歌剧《唐·璜》里的角色。——译者注

② 瓦格纳的歌剧《女武神》里的女主角。——译者注

③ 美国最有名的汽车大赛。——译者注

④ 瓦格纳的歌剧《女武神》中的男主角,适用于英雄男高音嗓音表现。——译者注

瓦^①(Almaviva)一样。必须要保持清晰的思路,为不同类型女高音的需求切实准备各种适合她们的曲目,因为有着最扎实的声乐技巧的歌者也不能够保证胜任各类不同的曲目。

以往,我们通常将三种女性嗓音明确地规定为:女高音(数量众多)、女中音(数量较少)和女低音(很少)。在多种各具特色的嗓音范围内,这三种笼统概括的分类已无法体现出每种女性嗓音的独特之处。女性在歌唱或讲话时并不比她们的外观更彼此相像。如何为不相似的女高音声部分类,并为其制订训练课程是歌者和教师都非常关注的问题。

嗓音乐器不仅是喉头,而且包括整个身体。就如同在性别、生理、新陈代谢以及心理等方面能够决定人类行为的变化一样,歌唱嗓音的训练也是如此。必须要时时保持头脑中的意识:每种女高音嗓音具有的共性和个性。

嗓音训练的一个重要方面就是,在每个类别的适当发展阶段给予一个合理的期望。不应该期望一个潜在的戏剧女高音唱好与她同龄的适合喜剧女高音的曲目。相反,虽然有很多曲目可以适用于所有女高音嗓音,但不应因此而假设如果一个轻型抒情女高音只要唱得“轻些”就能够去应付戏剧女高音的曲目。歌剧中角色的应用音域、交响乐队的写作密度和剧情所要求的演唱力度证实了那种认知:一个轻量级的歌者嗓音只要使用小力度来歌唱戏剧性曲目便可以接受。这种观念是错误的。不应试图在类似的技巧发展期间,让各种“型号”的女高音嗓音使用上述与自身条件不符的演唱方法。

在以前关于女高音的各个类别与如何教学的讨论中,值得一提的一种假设是:一些盛行于19世纪末现实主义之前的、为女高

① 罗西尼的歌剧《塞维利亚理发师》中的主角。——译者注

音所写的音乐都是保留给轻型女高音演唱的。在过去四个世纪,音乐创作的发展就是一个事实(这本身就是个涉及嗓音分类的研究),人声乐器演唱技巧提高了,作曲家创作曲目的难度也随之增加了(声乐曲目的发展和演变与器乐的写作齐头并进——键盘乐、管弦乐的曲目就是见证)。最为经久不衰的声乐作品就是例证,创作技巧娴熟的作曲家早就开始考虑到独唱嗓音乐器的分量与音域了。无论是为歌者哪个声部的写作,要使其能够与加大了音量的器乐、扩大了表演空间的音响要求相竞争,为此,不应将18世纪和美声唱法(bel canto)时期的音乐作品都局限于小号女高音的曲目中。

应当补充的是:大型表演场地并不是19世纪末期的产物,大型的音乐厅和剧院甚至在17世纪就不是什么非同寻常的事了。巴洛克时代的歌剧曾定期在许多能容纳数千人的大会堂里上演。职业歌手的地位在蒙特威尔第的晚期作品时就已经提升了。

典型的18世纪的音乐厅也不像一些人想象中那么小。福克斯^①的《克斯坦扎与堡垒》(*Costanza e Fortezza*)于1723年在布拉格上演时,其露天剧场的纵深达220英尺。^{【1】}1770年建造的巴黎皇宫大厅里有2000多座位。^{【2】}建于1782年伦敦秣市的国王剧院可以容纳1800人入座。新伦敦剧院建成于1793年,可以接纳3300位观众。^{【3】}大型公开演出到19世纪后半叶取代了小型沙龙演出。

四百年以来,歌唱乐器本身(在生理上)并没有很大的变化。历史上有影响的表演都不可能忽略这些永恒的生理因素。从海顿、莫扎特、贝多芬、贝里尼、多尼采蒂和罗西尼等人的作品中可以找到对嗓音的扩展要求,18世纪末和19世纪前半叶,著名的表演家们是不可能继续维持其袖珍型嗓音的,此外,良好的嗓音功能与音色美学已成为历史上声乐教师们普遍追求的目标。现在,这些

① 福克斯(Johann Joseph Fux, 1660—1741),奥地利作曲家。——译者注

追求宗旨仍继续支持着所有的声乐教学。

歌者或教师在寻找美妙、健康的歌唱方法时,并不需要去发明一种独特的声乐教学体系。所有的歌唱技巧都源自已有的方法,这些方法也许会比某个人的教学手段更有效。这本书旨在教授如何完美地使用最有效的嗓音功能(嗓音运用自如)。

有没有一个可以适用于从喜剧女高到深沉男低在内所有声部的基本技巧呢?训练有素的呼吸处理、表达自如的吐字发音、平衡的共鸣以及熟练的声区转换等是对所有歌者的要求。必须要了解在一个声部各类别之内的每种嗓音本身之特性,并加以区别对待。因为各种女高音歌者之间有很大的不同,绝不能仅用一种教学方法和一类曲目。对于专业类别的划定来说,个人的嗓音色彩与戏剧性的描绘要求要比嗓音范围和应用音域的能力更为重要。

女高音嗓音的分类

虽然有时候会遇到其他的名称,但女高音嗓音通常被划分为:

1. 喜剧女高音(soubrette);
2. 喜剧/花腔女高音(soubrette/coloratura);
3. 戏剧花腔女高音(dramatic coloratura);
4. 抒情女高音(lyric);
5. 抒情思品托^①女高音(lyric spinto);
6. 思品托女高音(spinto);
7. 青年戏剧女高音(jugendlichdramatisch);

① 思品托:意大利音乐术语 spinto,意为:推、推进和激励,是介于抒情女高音和戏剧女高音之间的音色分类,在中国亦有“大号抒情女高音”之称。有另一种译法为重女高音,译者还是觉得不是很贴切,因为“重”字往往会给人带来一种嗓音概念上的误解,所以只好将其发音直接移植过来,读者理解其意就可以了。——译者注

8. 戏剧女高音(hochdramatisch);
9. 声部间女高音(zwischenfachsängerin)。

喜剧女高音

最经常遇到的女声是喜剧女高音(soubrette),在歌剧中往往是喜剧角色,年轻而轻佻的、卖弄风情的、爱搞阴谋的、贵夫人的女佣人。进一步说,是因为有扮演这样角色的女演员,喜剧女高音才成为其类别的称号。尽管黛丝比娜(Despina, *Così fan tutte*, 莫扎特的歌剧《女人心》里的主角)有着远高于卖弄风情的、高水平的早熟聪敏,但她仍是一个可以在不少歌剧脚本里都能够找到的“喜剧阴谋”(soubrette intrigante)的完美例子。

歌剧中,演唱的旋律轻快又抒情、灵活又轻盈,展现形象魅力和年轻活力是喜剧女高音的基本特性。喜剧女高音的任务不仅要有热情洋溢的嗓音,还要有自如地应对很宽音域花腔的演唱能力(尽管喜剧女高音不像花腔女高音那样依靠最高的音域去发挥特色)。典型的角色,除了黛丝比娜之外,还有翠丽娜(Zerlina, *Don Giovanni*, 自莫扎特的歌剧《唐·璜》)、阿莫蕾(Amore, *Orfeo*, 自格鲁克的歌剧《奥菲欧》)、威尔第的歌剧《福斯塔夫》里的南妮特(Nannetta, *Falstaff*)、尼克莱的《温莎的风流娘们儿》(*Die lustigen Weiber von Windsor*)和韦伯的《自由射手》(*Der Freischütz*)中的安妮(Ännchen)、奥斯卡(Oscar, *Un Ballo in Maschera*, 自威尔第的歌剧《假面舞会》),以及19世纪众多歌剧里的配角等。

与较大号的抒情女高音、戏剧女高音和女低音相比,喜剧女高音有着相对较小号的嗓音,作为专业歌剧演员,必须拥有苗条的身材,然而大自然并不总是能够产生出嗓音天赋与戏剧所要求的形体外观完全一致的演员。不言而喻,有许多嗓音合格的喜剧女高

音无法满足剧情对这类型歌者的形体要求[相应的问题也存在于能够演唱菲利普王(King Philip, *Don Carlo*, 自威尔第的歌剧《唐·卡罗》)的浑厚男低音演员,瘦小的身材会使得他扮演这个角色变得令人无法置信]。

典型的喜剧女高音是介于轻型抒情女高音和花腔女高音之间的嗓音类型。尽管并未要求她和花腔女高音在华彩高音上比赛,可还是期望她能够胜任一些类似的工作,然而她演唱适合的声区(*passaggio*)及以上强力歌唱,都不是她们的强项。虽然喜剧女高音可以唱些轻巧的花腔角色,但大多数受人喜爱的、包含花腔的歌剧角色却倾向于使用可观的实质嗓音,这对于喜剧女高音是不合适的。

挑选演员的决策人经常提到喜剧女高音可以作为喜剧/花腔类女高音来成功地演唱抒情花腔类的作品,包括那些 19 世纪的意大利喜歌剧剧目里不纯是喜剧女高音特性的角色,比如:诺丽娜(Norina, *Don Pasquale*, 自多尼采蒂的歌剧《唐·帕斯夸雷》)、阿蒂娜(Adina, *L'elisir d'amore*, 自多尼采蒂的歌剧《爱的甘醇》),一些很少演出的贝里尼歌剧女主角、一些罗西尼歌剧中的女豪杰以及法国歌剧里的角色,如奥林匹亚(Olympia, *Les Contes d'Hoffmann*, 自奥芬巴赫的歌剧《霍夫曼的故事》),等等。然而为花腔女高音创作的曲目可能对于这类歌者的嗓音类型与音色不完全有利。

戏剧花腔女高音

戏剧花腔女高音在演唱时必须显示出高音区快速乐句的灵活性和卓越的持续稳定的力量。罗德琳达(Rodelinda, *Rodelinda*, 自亨德尔的歌剧《罗德琳达》)、克雷欧帕特拉(Cleopatra, *Giulio Cesare*, 自亨德尔的《尤里乌斯·凯撒》)、夜后(Königin der

Nacht, *Die Zauberflöte*, 自莫扎特的《魔笛》)、康斯坦泽(Constanze, *Die Entführung aus dem Serail*, 自莫扎特的《后宫诱逃》)、塞米拉米德(Semiramide, *Semiramide*, 自罗西尼的《塞米拉米德》)、诺尔玛(Norma, *Norma*, 自贝里尼的《诺尔玛》)、露西亚(Lucia, *Lucia di Lamermoor*, 自多尼采蒂的《拉美莫尔的露西亚》)、薇奥列塔(Violetta, *La Traviata*, 自威尔第的《茶花女》)、阿碧盖尔(Abigail, *Nabucco*, 自威尔第的《纳布科》)及雷欧诺拉(Leonora, *Il Trovatore*, 自威尔第的《游吟武士》)等等, 尽管这些角色的分量不同, 却都是经典的范例。轻型女高音是不应唱这些角色的, 它们属于戏剧花腔女高音。吉尔达(Gilda, *Rigoletto*, 自威尔第的《弄臣》)这个角色有时分配给了喜剧/花腔女高音, 但仍应属于戏剧花腔女高音(或轻型抒情女高音), 因为她需要与黎格莱托二重唱、与公爵二重唱里都具有灵活性和戏剧性两者兼备的嗓音。

抒情女高音

许许多多令人喜爱的角色都落在抒情女高音的头上。抒情女高音在亨德尔、莫扎特的作品中, 在 19 世纪上半叶的美声唱法作曲家的作品中, 在威尔第、马斯涅、普契尼以及若干 20 世纪作曲家的作品中, 都可以找到满意的施展才华的机会。从许多方面讲, 抒情女高音是理想的女性歌剧嗓音, 有能力胜任很多不同的角色, 如: 苏珊娜(Susanna, *Le Nozze di Figaro*, 自莫扎特的《费加罗的婚礼》)、帕米娜(Pamina, *Die Zauberflöte*, 自莫扎特的《魔笛》)、米凯伊拉(Micaela, *Carmen*, 自比才的《卡门》)、马斯涅的《曼侬》(*Manon*, 需要力量和花腔两者兼备)、达吉雅娜(Tatiana, *Eugene Onegin*, 自柴科夫斯基的《奥涅金》), 尽管达吉雅娜也适合于思品托女高音)、玛仁卡(Marzhenka, *The Bartered Bride*, 自斯美塔那的