

美声&JYZ&系列

美声经典

美 声 必 读

练声曲 Ⅰ



附伴奏CD两张

〔法〕洛尔·辛蒂埃·达莫罗

Laure Cinthie Damoreau

(1801-1863)

张建一 编译

SMPH

上海音乐出版社

WWW.SMPH.SH.CN

美声经典

美

声

必

读

练声曲 Ⅰ

〔法〕洛尔·辛蒂埃·达莫罗

Laure Cinthie Damoreau

(1801-1863)

张建一 编译

 **SMPH**

上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

图书在版编目(CIP)数据

美声经典练声曲.1/[法]洛尔·辛蒂埃·达莫罗原著;
张建一编译.—上海:上海音乐出版社,2007.11
ISBN 978-7-80751-055-0

I. 美… II. ①洛…②张… III. 美声唱法—练声曲—世界—选集 IV. J652.3

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第052331号

书名:美声经典练声曲 1

原著:[法]洛尔·辛蒂埃·达莫罗

编译:张建一

出品人: 费维耀

责任编辑: 周 洲

音像编辑: 曹德玲

封面设计: 宫 超

上海音乐出版社出版、发行

地址:上海市绍兴路74号 邮编:200020

上海文艺出版总社网址:www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址:www.smph.sh.cn

营销部电子信箱:market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱:editor@smph.sh.cn

印刷:上海市印刷十厂有限公司

开本:890×1240 1/16 印张:8.25 谱、文123面

2008年1月第1版 2008年1月第1次印刷

印数:1—4,000册

ISBN 978-7-80751-055-0/J·056

定价:42.00元(附CD二张)

告读者:如发现本书质量问题请与印刷厂质量科联系
电 话:021-65414992

序

张建一

F O R E W O R D

在一个偶然的时机我读到了有关达莫罗夫人的发声理论,我立即被她的理论所吸引。她的歌唱方法强调声音自然清晰,强调演唱时全神贯注,注重歌唱时声音音色的变化以及音乐的每一个细节,强调高雅的音乐品位。她尤其提到在演唱时将歌词“说”出来,这种理念对于一个生活在一百多年前的歌唱家来说,实在让我惊讶。我一直以为追求自然清晰、灵巧敏捷的唱法是美声唱法发展到近代才有的发声审美需求,原来强调歌唱发声器官的自然和呼吸支撑早已兴起!这种理念为我所推崇,我也一直要求自己在歌唱中把歌词“说”出来。因为只有这种符合生理条件的科学客观的发声方法才可以真正延长演唱生涯,如世界著名男高音歌唱家帕瓦罗蒂 70 岁高龄还在举办独唱音乐会,假如他没有科学的发声方法,这便是不可能做到的。

练声曲本来就是传统美声唱法训练中不可缺少的一部分,我国也把练声曲制定在高等艺术院校的声乐课程教学大纲中。我国声乐前辈、我的老师周小燕教授特别强调对于一个还未成熟的歌唱者来说,练习曲尤其重要。当我在中央音乐学院声乐系从事声乐教学后,感到我的前辈郭淑珍教授也十分强调练声曲的重要性。在工作中我发现如果学生能把某些特殊发声技巧的练声曲掌握得很好的话,那么唱歌时就不用技巧上花费很多的时间。

2006 年 2 月 8 日

于北京丰公庄锦官园

给音乐学院学习声乐艺术学生的建议

达莫罗

在我多年的歌剧演唱生涯中积累了许多对你们来说是很有益的经验，我把最好的歌唱原理和声乐艺术最科学的练声曲结合在一起，我要把它们献给你们，我亲爱的学生。掌握它们对你们的歌唱艺术一定有很大的益处。我希望你们能精确地、一丝不苟地对待它们和练习它们。

假如要我告诉你们我曾是怎样学习和练声的，那只有一句话：“持之以恒，坚持不断地学习。”哪怕在我歌唱生涯的巅峰时我也从没停止过学习，不只是因为我专心于声乐艺术和每天要有不同进步的决心以及我的歌唱艺术已经获得广大歌迷的喜爱和认同才这么做，我要为保持这种荣誉而不断努力。一个人学习过程中的收获多少完全可以反映出他的毅力和决心。为此我想在本书的开始告诉你们一些我生活中的故事，如果你们觉得啰嗦，那么现在我只告诉你们有关我歌唱生涯中一些难忘的事，以及它们是如何将我带进巴黎的意大利歌剧院、巴黎喜歌剧院和巴黎歌剧院的。

在我13岁那年，我被带到了查里斯-亨利·伯拉塔德先生^{*1}的面前，他是当时巴黎音乐界的领袖，一位非常有才华和学问的教授，也是一位出身高贵的绅士。在过去三十年里他为法国培养了许多音乐艺术方面的优秀人才。当时他专心于教学工作。他曾给予我集所有优秀教师所能的细致耐心和父亲般的慈祥。我的声音在他的指导下保持着很好的弹性和灵活，尽管还不具备大音量，但他一直认为我的声音比较适合演唱意大利的声乐作品。

在他的布置下我只演唱早期的意大利声乐作品。在开始时我只唱些圣经中的赞美圣歌，逐渐地教授允许我唱不超过三至四首法语的歌剧咏叹调。这些咏叹调分别选自歌剧《蒙泰诺与斯泰法尼》^{*2}和《伯尼奥维斯基》^{*3}。它们是真正典型的早期美声唱法作品，单一朴素而优雅。亲爱的学生，也许你们想不到我为什么要引用这些例子，也许你们会觉得只有演唱了许多高难度作品后才能掌握好的技巧。实际上，在演唱过程中只是把音准节奏唱对了、把高音唱上去了是远远不够的。我们要把这些音符唱得有个性、有色彩，要使每一个音都唱得非常生动，要有强弱对比。为此，对每一个歌唱者来说，要

学到在歌词和音乐以外的许多知识是极其重要的,并且要想象歌唱作品的特定场景,要领会作品的思想和含义。除此之外,注重演唱时的仪表和神态也是同样重要,这样能使观众感受到你在唱什么,在表现什么,也就是说在演唱时要有感染力。要我说再加上正确的咬字和发音不就更完美了吗?当你们听了邦查德*4的演唱后一定会受到启发,吐字和发音在歌唱中竟然也是那么重要。

唱法语比唱意大利语要难得多,如要解释为什么并不难。法语中有许多关闭的母音,它们对歌唱的发声有一定的影响。法语绝对不允许我们在一词的中间偷换气,或者不允许重复一个重音,不允许在歌词需要弱音量的时候变强。从歌词和音乐的关系中我们可以看出,刚开始谱曲时歌词要服从音乐,而演唱时音乐要服从歌词。但如果有可能的话我们要奉献出我们不懈的努力,只要致力于表现歌唱艺术这个要点,不管是歌词还是音乐,歌唱者都要尽量做到是在“说”音乐而不是在唱音乐。

我亲爱的学生,在这里我的所有方法要点只有一个,那就是我总是不停地学习,始终如一地在思考和琢磨我所听到、遇到的有关歌唱的每一件事。

当我14岁的那年,伯拉塔德先生对我说:“亲爱的孩子,你完全可以离开我了。听着,你有很好的品位,你将不需要任何建议而知道怎样辨析歌唱艺术中的有益和无益。”当时我不能确定是否必须接受这个建议,但有一点必须肯定,就是需要继续认真听讲,谦虚谨慎,记录下那些成功的艺术家们对年轻歌唱家的建议和指导。可以确定的是,我们要学到前辈们对艺术追求的那种陶醉和追求艺术时的那种投入,以及某些成功的秘密,同样也可以学到他们是怎样避免拙劣的模仿,加速成功的进程。

在我15岁前,我在巴黎的意大利歌剧院首演了歌剧《一件罕事》*5中的丽拉(这个角色曾是福道夫人*6事件的导线)。感谢我敬爱的老师对我的忠告,尤其那时我还年轻,我的成功是真实的。那天在我演出谢幕时,观众爆发出热烈的掌声和欢呼声,当时我确定这全部是伯拉塔德先生一直以来对我的赞扬和鼓励。那天是我一生中最幸福的时刻。紧跟着这次幸运的首演之后我遇到许多苦恼和偏见,同时也有许多的困难等着我去战胜。我是法国人,在当时以意大利人为主的意大利歌剧院里唱主角对他们来说简直是一种侮辱!但是我从不失去信心,以惊人的速度学会了15至20部歌剧中主要角色的所有唱段。我是意大利歌剧院中所有著名女高音歌唱家的替补演员。有时候仅仅只有一天或一天不到的时间通知我要上台演出,而我总是抱着满腔的热情对待突然的演出,不停地学习并小心翼翼地保持着最佳的状态,准备好可能发生的意外事件。亲爱的学生,在这里我想告诉你们,假如你的事业瞄准了歌剧院,想成为一名歌剧演员,那么,你计划学一个角色是远远不够的,你必须在你能能力许可的潜力中学会更多的角色,越多越好,并且学得越细致越好。在这种学习过程中你会较好地体会和领悟什么才是歌剧的气质。你

可以通过这种学习使自己的天赋得到提炼和发挥,在一段时间后你就会发现自己的能力大大的提高了。假如你养成了这种学习的方式而后变成了一种嗜好时,你就具备了竞争的绝对优势。

有一天卡塔拉尼夫人*⁷在巴黎歌剧院有一场特别的演出,最后的彩排按照计划已经开始,但是这位大腕歌唱家还没有到场,当要唱咏叹调时,剧院经理巴里桑先生急得满头大汗,他把我拉了过去并告诉乐队我将代替那位伟大歌唱家演唱这段咏叹调,当时乐队一阵混乱,但是当我唱完时乐队爆发出热烈的掌声。我很高兴,因为我的演唱第一次得到乐队音乐家们的承认和肯定。当卡塔拉尼夫人知道此事后她称赞我能大胆面对这样的紧急状态,她非常亲切地拥抱我、感谢我。

在这之后我16岁了,加尔查先生*⁸任命我在他谱写的歌剧《巴格达的国王》中担任女主角。那是个十分迷人的角色,男高音歌唱家加拉特在听我演唱这部歌剧后,说我唱得非常自信,音质和音准协调得很好。当时我太年轻,不知道加拉特先生*⁹此话究竟是什么意思,但是我想演唱时好的协调已是我整个演唱和生活中养成的一种特质,也是我努力追求的目标。亲爱的学生,假如在演唱中音准还没解决,那么怎能使听众满意呢?我知道要在演唱中掌握非常准确的音准不是天生的,而是要通过老师的指点,并认真细致地对待不同类型的音程训练,才能达到。

在作曲家罗西尼来到法国后(1823),我得到保德尼先生*¹⁰很有价值的推荐,他现是我在巴黎音乐学院的同事,也是位非常出色的男高音歌唱家。他的演唱品位高雅而且非常迷人。不久后我得到一次很重要的演出机会,在巴黎歌剧院演唱歌剧《夜莺》*¹¹。当时我十分担心,因为这是我第一次真正在观众面前演唱法语歌剧。结果演出获得辉煌的成功。为此我决定留在比较适合法国人工作的巴黎歌剧院。很明显我的决定是正确的,因为巴黎歌剧院像一个新的地平线在向我招手。许多刚写出的法国歌剧等着我去演唱。在我辞去意大利歌剧院的工作前有很多理由使我仍然感到这个歌剧院十分亲切。我宁愿忍受和经历比进意大利歌剧院时,以及获得演唱歌剧《夜莺》更多、更过分的测试和视唱。罗薛福贾德子爵(现成了杜韦尔公爵)资助过许多艺术家,为此他的名字在法国艺术圈里并不陌生。当时他负责“美与艺术学院”的工作,我请求他允许我演唱斯邦迪尼的歌剧《法纳德-高戴》中的阿玛茨丽这个角色——一个非常精致高雅的音乐形象。对我来说这是个新的挑战。因为在这之前我没接触过这样富有浓厚表现色彩和风格的角色。阿玛茨丽这个角色不包括单一的华彩乐句,它让我艰难地去尝试不同的手段,来表现和诠释音乐的精神。

当时我更喜欢巴黎歌剧院带给我的挑战,因为对我来说这比在意大利歌剧院工作时更有满足感。为此我很乐意留在巴黎歌剧院。在这里我得到著名作曲家斯邦提尼和戏剧女高音歌唱家布朗苏夫人*¹²的宠爱和关怀。二十

年前斯邦提尼专为布朗苏夫人谱写过令人佩服的歌剧,使布朗苏夫人一举成名。我在这里开始了第二次愉快的歌剧舞台生涯。

在巴黎歌剧院的那段时间里我加倍努力工作,努力去尝试演唱那些富有戏剧性表现力和音域宽广的角色,并向着不同的演唱技巧挺进,如声音音色变化和超级的气息控制等等。为了成为在声乐艺术领域中所有技巧的内行专家,我演唱了许多浪漫曲和艺术歌曲,还有歌剧咏叹调。我感到演唱普通歌曲要比想象的更难,因为演唱时需要有更多说讲的感觉。从那时开始我已基本按自己的计划进行学习和训练,也基本脱离老师们给我的建议,因为我已经完全彻底地依靠自己的智慧和能力学习演唱了各种不同风格和类型的声乐作品。

刚开始在巴黎歌剧院时我还没有能力建立自己的剧目角色,为此我的剧目受到一定限制,只能唱一些曾唱过的角色。我开始专攻那些大艺术家们唱过的角色和剧目。当时歌剧院的观众尽管在不断地变换,但是真正的歌剧迷却出席我的每一场演出,而我必须在演唱中为这些歌剧迷所喜爱的剧中著名的咏叹调加上独特的华彩乐段,而不能在演出前告知这批观众。不管怎么说我承认这种在音乐上卖弄风情的做法,灵感完全来自我所喜爱的乐队的演奏,他们的演奏给了我清晰的思路和信号。那些经验对我来说十分珍贵,而且很快得到了哈博耐克先生*¹³的重视,他的重视深深地使我感动,有时甚至超过了人们对我的赞美。因为一个歌唱家能得到权威指挥家的重视,在音乐界的传统里就是一种成就,周围的人们也会刮目相看,而指挥的青睐会使演唱充满有节奏的装饰。我甚至认为作品风格以及作品演唱时的速度变得尤其重要,有时甚至超过了歌词。可是我们应该知道在演唱大段大段的花腔和音阶时,为了声音技巧和音准节奏,总会发生忽视角色的个性和声音音色变化的现象,缺乏智慧的运用技巧。而平庸的歌唱家只会尽力用纯技巧去对付观众。在此,我想提醒你们,我亲爱的学生,不要忘了改变和表现不同的音乐诠释,音乐乐句的走向是要用我们的声音中不同的音色去体现,尽量避免对音乐有半点的歪曲和误解。这就是我们声乐艺术必须努力的方向,一个巨大的艺术领域需要我们不断地探索和研究。

有位著名的歌唱家和杜拉斯公爵一起来到巴黎,他们是第一位住进查里斯国王家中的客人。他们和国王的关系使得当时整个巴黎的艺术界得到皇室的特别重视和保护,使得所有艺术得到相当程度的扩展。皇室和公爵希望听到我和她演唱一段二重唱。演出的那天上午,著名指挥家博埃尔*¹⁴指挥上午的排练时,我俩同意从许多著名的唱段中挑选一段大腕们唱过的二重唱,可是这些华彩乐段并不完全适合我们演唱。当时我应该提出这些问题也希望得到回答。结果到晚上演出时可怕的事发生在了这位优秀的歌唱家身上,事先她没有任何暗示却唱出了和上午排练时完全不同的华彩乐段。一开始我十分惊慌,因为我还没有经验如何对付这种毫无思想准备的事。但我没

有畏缩,头脑里闪过一个激励和挑战的念头,接着我沉稳地一句接着一句用正确的节奏拍点和她对唱起来。我必须承认当时我们都为对方担心和焦虑,可是我的勇气最后得到了回报。事后我听到许多权威人士说我们的二重唱是历来唱得最好的。在这次成功的演出后我们俩的友谊变得非常和谐,犹如我们演唱那样。

我亲爱的学生,通过这个小小的插曲也能告诉我们,假如没有得到各方面的训练和积累,那么在音乐上就不会有这么快的反应。这次事件在专业圈中也给予我很高的信誉,即使那些带有妒嫉和不友好的对手也开始怀着善意称赞我。

在这本《练声曲》的最后部分我挑选了一些我唱过的歌剧咏叹调中的华彩乐段,也许它们不一定适合所有的人、也不一定合适某些人的性情和气质,但是这些华彩乐段可以作为一种训练的手段,能否可以和你们的演出结合在一起完全取决于你们的智慧和运用。比如某人有着较好的音程概念,但不一定要在演出时唱这些连续音阶的华彩乐段,假如此人有其他方面的演唱技巧和特长,也许可以在唱过这些华彩乐段后,根据自己的品位和特长发明适合自己音质和声音技巧的华彩乐段,选出那些确切能使演出成功的选段作为保留练习。在声乐艺术中有尺度地运用各种发声技巧的特殊性是十分重要的。允许我运用近来的一个在声乐理论上用得很多的专用词,法语叫“振动(泛音)”。玛利布朗夫人^{*15},一个伟大的歌唱家,至今我们仍在感叹和寻找她对这个词在声乐理论运用上的相同和不同之处。理论和声音效果是两个有直接关系但没有直接联系的事。声乐理论来源于声音效果,服务于声音效果,但并不能代替声音技术和实际效果。“振动(泛音)”是一个彻底的技巧术语,它的定义应该是指,在音乐的乐句和强弱表情表达时一种合适的使用法。如果在演唱中过分或者强制使用“振动(泛音)”让声音失去光泽,甚至迅速使声音感到疲劳,那么这种“振动(泛音)”是不科学的。

我歌唱生涯的第三部分是进入巴黎喜歌剧院时开始的。在喜歌剧院我发现许多工作对我来说是新的。新的类型,新的方向。它们可以让我学习一辈子。在意大利歌剧院和巴黎歌剧院时我是作曲家斯邦提尼、梅耶贝尔和罗西尼的诠释者,而现在我是被称为推广法国著名作曲家优秀歌剧作品的歌唱家。几年里我成功地首唱了一个接一个新的角色,有奥博谱写的歌剧《大使夫人》、《黑色长袍》,有哈利维的歌剧《郡长》(当时他已谱写了歌剧《光线》和《犹太女》)。巴黎喜歌剧院的观众总是一如既往地给予我无私的支持和爱戴,散发着无微不至的关怀与亲切,就是当喜歌剧院发生从未有过的财务危机时他们仍然支持和关心我,使我感到无比的欣慰。还有喜歌剧院乐队的那些杰出音乐家们每晚的演出,总会在音响上有新的润色。最后一次我在喜歌剧院和他们合作的是阿德姆的歌剧《拜罗奈的玫瑰》,这也是我一生中演唱的最后一部歌剧。我是在巴黎喜歌剧院结束了我的舞台演唱生涯。

在已过去的十五年中,在我离开歌剧舞台的前不久,我从事了一段时间非常难得的声乐教学工作。虽然对我来说有些难度,但我感到非常光荣。为此我打算离开舞台为我们的声乐艺术,投身到引导你们和鼓励你们的声乐教学工作中去。

亲爱的学生,请原谅我再说一句,如今赞美已变成非常平常的一件事,不要太在乎你们周围的赞扬,因为太多的赞扬会使你们沉浸在这种自满中而失去自我和锐气。有时候赞美是一种奉承,有时候是出于一种礼貌和外交措辞。赞美的话听过算数,关键是一定要对自己严格要求,要相信那些赞美的话对你有、对别人也会有。对于初学者来说会更有难度,要掌握那么多不同的技巧和知识就会有压力,压力不会因为你有天赋就事先告诉你,但只要有一丁点的进步那也是值得的。赞美的话只能作为鼓励和鞭策,不能成为你的成就。

细想,对于艺术家来讲最大的困难不是要达到某一种好的信誉,而是在你拥有后保持这种好的信誉。在获得较高的艺术成就后只有不断地努力和不停地学习。就是在前一天达到新的成功,第二天仍然要继续学习。要提醒自己声乐艺术就如在激流中游泳不进则退。不要怀疑,假如能够用可以控制音量和灵巧的声音去表现某段音乐时,你的天赋得到了强化,这就是技巧。也就是你能够把所有的这些技巧运用在歌唱中,带着丰富的表现力和语气音调把歌词“说”出来。我敢再说一次:最重要的因素就是不管取得多大的成功仍然要坚持学习!坚持不停的学习可以确保你将来的信誉和名声。努力会为你创造更多的机会。总会有一天你的天赋和努力将得到人们的承认。伟大的艺术家都在坚持不断地学习。不朽的作曲家凯鲁比尼、罗西尼在他们谱写了许多优秀高贵的作品后仍然不停地学习,他们仍然赞同我提出的有关作为一名艺术家要坚持不停学习的要求。我认为这是一种艺术家的自爱,也是一种令人向上的学习态度。我希望你们要有一股冲动去达到卓越,有能力对付如今残酷的竞争,不久你们会得到属于你们的欢呼和鼓掌!

注解:

* 1. 查里斯-亨利·伯拉塔德先生(1764—1839),著名歌剧作曲家,巴黎音乐学院教授。

* 2. 歌剧《蒙泰诺与斯泰法尼》,伯顿(1767—1844)作曲,1799年首演。

* 3. 歌剧《伯尼奥维斯基》,伯瓦蒂约(1775—1834)作曲,1800年首演。

* 4. 邦查德(1792—1873),女高音歌唱家,1818年至1837年在巴黎喜歌剧院演唱。

* 5. 歌剧《一件罕事》,索雷(1754—1806)作曲。此歌剧1786年11月17日在维也纳首演,比莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》晚几个月,但当时比莫扎特歌剧还流行。

* 6. 福道夫人(1789—1870),专唱莫扎特和罗西尼的作品。在《一件罕事》事

件的八年后,首次演唱歌剧《塞米拉密德》时失声了。

* 7. 卡塔拉尼夫人,意大利女高音歌唱家,1814年至1817年之间成为巴黎意大利歌剧院的院长,并在此歌剧院演唱。本来作曲家斯邦提尼曾获院长的提名,但让给了她。

* 8. 加尔查先生(1775—1832),著名男高音歌唱家和歌剧作曲家,同时也是一位优秀的声乐教师。他教他的儿子玛埃尔-加尔查(男中音)和两个女儿马利波郎(女高音)和宝玲娜(女中音)声乐,他们都成为世界著名的歌唱家。

* 9. 加拉特先生(1762—1823),男高音-男中音歌唱家。他可以演唱三个八度,有时唱男高音,有时唱男中音。1796年至1823年在巴黎音乐学院任教。

* 10. 保德尼先生(1789—1856),意大利男高音歌唱家,在米兰斯卡拉歌剧院和巴黎意大利歌剧院演唱。1820年成为巴黎音乐学院教授。他的声音和达穆劳夫人一样,不大但十分集中和高位置。

* 11. 勒勃让(1764—1829)作曲的歌剧《夜莺》在当时观众十分喜爱。1816年4月23日由达穆劳夫人首唱了这部歌剧。

* 12. 布朗苏夫人(1780—1850),海地人。1801年进入巴黎歌剧院,1826年被誉为首席女高音。曾被誉法国最好的戏剧女高音。后在巴黎音乐学院任教。

* 13. 哈博耐克先生(1781—1849),指挥家,1824年至1846年之间任巴黎歌剧院首席指挥。他指挥了罗西尼的歌剧《威廉·退尔》的世界首演。女主角由达穆劳夫人演唱。

* 14. 著名指挥家博埃尔,也是非常成功的作曲家。1812年至1827年曾任巴黎喜歌剧院和巴黎意大利歌剧院的指挥。作曲家罗西尼曾是他的助理指挥。

* 15. 玛利布朗夫人(1808—1836),女高音歌唱家。1828年在巴黎意大利歌剧院首演了歌剧《塞米拉密德》,并在伦敦和纽约成功地演唱了许多歌剧,之后加入了她父亲的歌剧巡回剧团,演唱了歌剧《唐乔凡尼》和罗西尼的歌剧《奥赛罗》中的女主角。

目 录

C O N T E N T S

序 张建一/1

给音乐学院学习声乐艺术学生的建议 达莫罗/1

通常的要点和最初的练习/1

练习/1

琶音练习/4

音阶练习/8

半音练习/19

装饰音和颤音的练习/21

音阶连接的各种不同途径/23

断音、重音和各种困难的发音/34

华彩乐段的练习/45

六种重要的练习曲/50

发音和音与音之间的连接练习/50

装饰音练习/51

换声区的音阶练习/52

琶音练习/56

轻快和敏捷的练习/59

半音的练习/62

六条不同风格的练声曲/67

$\flat$ A 大调 小行板练声曲(微笑地)/67

G 小调 行板练声曲(缓慢地)/71

E 大调 辉煌的快板练声曲(轻快地)/76

D 大调 小行板练声曲(有变化的快板)/79

A 大调 中速的快板练声曲(行进的)/84

D 小调 小行板练声曲(不快地)/91

名家乐句、华彩乐段和再现部分/97

被美化过的经典音乐片段/97

附录 书中提到过的歌剧名/114

通常的要点和最初的练习

达莫罗

在这些练声曲中我的注解不会很长,因为我不承诺只要谁能唱完这些练声曲就会成为一名好的歌唱家。假如谁只会依靠幻想的理论而在练习时不动脑子,就是最有智慧的格言也不能帮助一个庸人成为艺术家。艺术家除了勤奋更要善动脑子。因此在练习中要有有经验的声乐老师指导,学习如何将音与音用非常特殊的气息方式连接在一起,有智慧地将气息保持到乐句的最后一拍,并不带任何疲劳和力不从心的迹象。

只知道将声音唱得圆润是不够的,同时应该在不同程度中将声音从强到弱,然后从弱到强地反复练习。应该知道根据歌词的要求如何唱出,或者如何关闭。对聪明的新生来说当他们的音乐判断力增强后,可以让他们用自己的能力去尝试正确的声乐技巧,但不管如何,重要的是这些尝试必须忠实于建立在科学的发声原理的基础上,而不是幻想成为歌唱家。声乐艺术和其他艺术相同,主要原理是建立在科学的规律上,千万别走偏了。我推崇的是除了控制完美的呼吸和有一个高位置的声音以外,应该在尽可能的情况下精通这些练习,每一个音要果断地唱出而不是刺耳的。

这些练习曲要唱得稍慢些,但一定要连贯,要细致地对待音阶和琶音,先强后弱。新生要先将这些音程记熟,然后再唱每一个音名,要检查是否唱得正确。以上的练习过程绝对是需要的。记住了,在这些练习曲的学习过程中每一步都要有新的内容。比如在唱歌时要有声音音色的变化,要清楚知道并确定声音中每一个细小的变化,同时要有效地克服发声过程中的不同困难。每一条练声曲的母音要根据学生不同的声音条件和程度由指导教师决定。

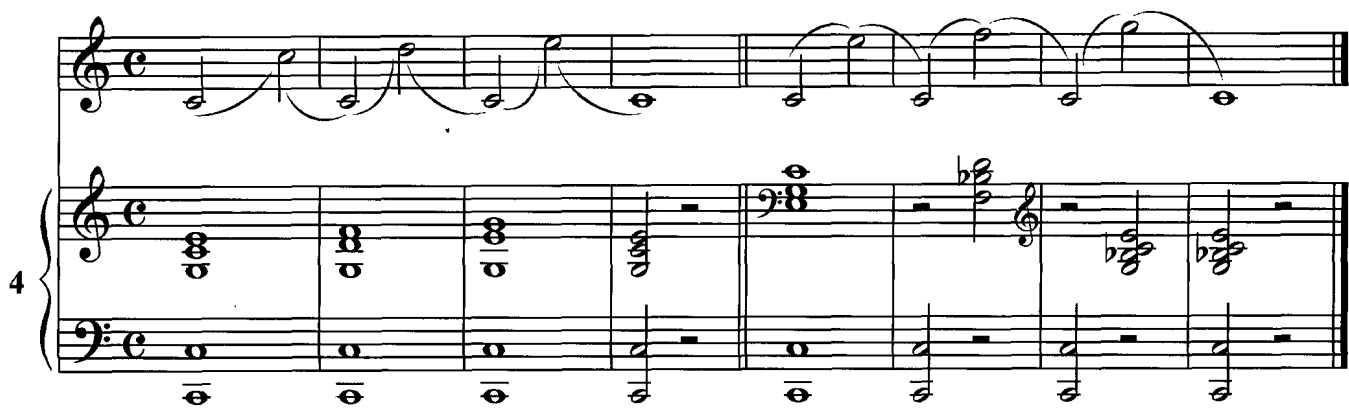
练 习

Largo



指导教师要根据学生的年龄和音区,决定唱B调还是C调。

所有的音都要唱得连贯,不要有半点的沉闷和单调。



要习惯于这种八度的跳跃练习,在音和音之间一定要保持很好的连接。但除了连线外有横线记号的音要按记号的要求来唱:

The image shows three musical exercises, numbered 5, 6, and 7, arranged vertically. Each exercise is written for voice and piano accompaniment. Exercise 5 is in C major, exercise 6 is in D major, and exercise 7 is in E major. The vocal lines feature eighth-note runs with slurs, and the piano accompaniment consists of chords and a bass line. Exercise 5 has a vocal line with a slur over the first eight notes and a breath mark after the eighth note. Exercise 6 has a vocal line with a slur over the first eight notes and a breath mark after the eighth note. Exercise 7 has a vocal line with a slur over the first eight notes and a breath mark after the eighth note.

罗西尼的练习可以帮助和提高发声,要尽最大的努力把声音唱得连贯:

The image shows musical exercise 7, which is a Rossini exercise. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a long slur over the first eight notes, indicating a continuous run. The piano accompaniment consists of chords and a bass line. The exercise is in E major.

将速度加快如音阶标出的那样唱两次,不许呼吸。第二遍音量要变弱,每一个音要保持,要连贯:



用不同的调重复这条练习曲直至 F 调。



琶音练习

