

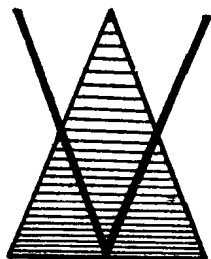


The
Voice of the Mind

心的歌声

荷伯特-凯萨利 著
(Herbert-Caesari)

李维渤 译



前 言

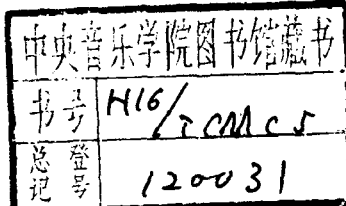
根据毛主席百花齐放,百家争鸣,古为今用,洋为中用的方针,根据华主席抓纲治国的教导,为了更好地促进声乐教学,特把本书付印以供声乐教师研究参考之用。

声乐这门至少和人类文化一样久远的艺术,其学说之纷纭,观点之混乱恐怕没有任何其它艺术能与它相比了。为了更好地为工农兵服务,为了更快地建立我国自己的声乐学派,我们应该广开眼界,吸收世界各国声乐学派的精华为我所用。本书的观点并非全对,既有主观臆断,也有牵强附会之处,但也为我们提供了一些尝试的方向和提出了一些问题。通过对更多文献的研究和探讨,通过教学和演唱的实践,通过声乐界同志们的共同努力,我相信在我国的艺术舞台上一定能开出更多的、灿烂的声乐之花,结出丰盛的声乐人才之果。

由于时间仓促和译者的水平有限,译文中不免有不妥之处甚至错误的地方,希望阅读本书的同志们多多提出批评和意见。

译 者

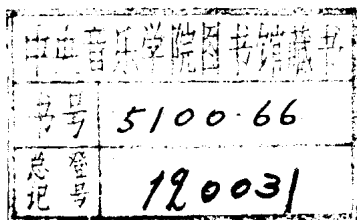
1978年8月



目 录

序	彭那维亚-亨特(略)	
学唱入门	班尼亚米诺·基利	1
第一章	展望和远景	13
第二章	知识和耐心	22
第三章	歌唱艺术的衰退	25
第四章	那个致命的向前发声方法	34
第五章	那个“关闭”问题	47
第六章	为什么用模仿的方法学习歌唱可能并不 有利	55
第七章	逐渐削减振源体质量的方法	60
第八章	振源体与共鸣体的关系	79
第九章	压力和阻力	87
第十章	声束	93
第十一章	不同类型声音的共鸣区	115
第十二章	垂直线	157
第十三章	口-咽是如何影响声带机能的	164
第十四章	人声的始音	175
第十五章	正确的呼吸-控制原理	183
第十六章	提-升原理	201
第十七章	歌手的感觉和听者的印象	207
第十八章	那机能的奇迹	214
第十九章	箴言与实践	217

第 二 十 章	关于作品解释·····	295
第二十一章	摘记和补遗·····	297
第二十二章	“咽”声·····	356
第二十三章	高喉器的无力·····	381
第二十四章	结束语·····	384



学唱入门(Introductory Lesson)

班尼亚米诺·基利(Beniamino Gigli)著

过去所有非意大利的著名歌唱家们如西姆斯·里夫斯(Sims Reeves),查理斯·桑特利(Charles Santley),艾玛·阿尔巴尼(Emma Albani),玛塞拉·森布里赫(Marcella Sembrich),聂利·梅尔巴(Nellie Melba),维克托·茂利欧(Victor Maurel),玛歇·茹尔内(Marcel Journet),丹·吉利(Dinh Gilly)还有其它一些人,他们不只非常熟悉意大利语言,并且通过经验知道所谓意大利的母音 A、E、I、O、U(或者可以说如意大利人所设想和发出来的五个母音)是构成歌声和歌曲,也可以说就是美唱学派(Bel canto)的真正基础,他们全都知道为了唱好歌对意大利文具有充份的知识是必不可少的——也就是要通晓意大利人说话用的语言,这是一种除了上面谈到的母音音响以外不知有其它音响的语言(当然包括它们的变形),它没有任何鼻音,任何喉音和任何刺耳的音响。意大利人用这五个母音的最纯净的音形和它们的、为了更强的表现力和强调而根据情况、微略变化的音形来说话,意大利人根据他们自己对这五个母音的口语概念,认为这些母音必须在一种清晰和流畅的基础上发出来。一个优秀的意大利歌手——只有一个、唯一的一个真实的学派的产物,因为他主要是用上述五个纯净可流动的母音表现他自己,所以他说话就象他唱

歌，为了方便起见，我们称这五个母音为意大利的或标准的母音，但是事实上在所有开化的或未开化的人类语言中差不多都可以找到它们，虽然并不始终是，或者我们可以说如果是的话，在音形，音色和强调上很少象意大利人所熟悉的那样纯净。

我也同意这种观点即优良的歌唱必须建立在 a, e, i, o, u 这五个母音的纯净音形和它们的变形上。

[在这里基利的意思当然是指五个纯净的单母音音响(即单一的母音音响)，例如，如 falher 中的 AH；如 Mary、there 或 may (中的第一个音响而不是后面的 i) 中的 EH；如 feel 中的 EE；如 police、polite 或 Rose (的第一个音响而不是后面的 U) 中的 OH；如 pool 中的 OO，反之，如 AH_i、EH_i、OH_u (I say go)。这样的复母音音形在英文中是很多的，象 flow, yellow) 等。那种把两个音响都写出来的字在英文中是很少的，一般的惯例则是把两个音响嵌在一个字母中，拿这样一个句子做例 I gave him a useful rope, 我们得到 AH_igEH_iv him EH_i ioo_sful rohoop. 在意大利文中每一个写出的母音是不会含有这种双音的；他们把所说的每一个音都写出来，并把所写的每一个母音都读出来，只有很少几个例外]

现在就这些母音的构成与歌唱的关系来说，我必须把焦点集中在一个非常重要的因素上，即：完全必须预先在心理上想到一个人所希望或即将发出的母音，无论它是一个纯净的或是变形的音形，其音响和色彩或音色，换言之，根据情况所有母音必须是在一种自然的和天然的基础上，流畅地和自由地从生理上发出之前，在心理上把它做成一定形状(或曰做形)和在心理上赋与必需的色彩，某些方法的目的是单纯建立

在生理基础上的，事先不进行任何心理的做形和着色而过份强调母音发声。这种方法只能把人引到各种类型的过份夸张，因而使与发该声的有关部份在一定程度上僵化；而发出的声音则受到相应的损失。对母音音响的任何过份强调都会导致喉咙的挤卡；并且，从一个被卡住的调节和装置中发出来的声音，即使这种挤卡很轻微，肯定的是，它永远不可能是自然的、谐合的、有表现力的、根本谈不上是优美的。

反之，在发某一音之前，把所要唱的每个母音的音响（以纯净或变形了的音形，根据表现的需要）预先从心理上去想象和从心理上去做形和着色它，就会引起有关部位的简单而又自发的（自然的）行动，这是我自己始终在做的，也是我建议所有歌手去做的。如果他或是她不习惯这种心理上的准备工作，还没有被教以这样做的话，我衷心建议他即刻开始培养这种至关重要的习惯，这个问题只需一定时间的集中注意，通过耐心和坚定练习，想和做就会溶合到一起，一种飞快的音响动作。

[安东尼欧·可托尼 (Antonio Cotogni) 公认为是空前最伟大的意大利男中音、传统学派最突出的代表人物，于1907年，当本作者还在罗马当学生的时候，给与了本作者下面的忠告——这个忠告联系着和证实了基利关于这个问题的陈述和实践：“记住，你必须无例外的在实际发出每一个母音之前在思想上把它做形和赋与它适当的色彩、音色和表情。”当时我感到十分警异和深为感动（在这以前我从未听过这样一种说法）几乎提出了异议：“什么，毫无例外，每一个母音音响？”可托尼回答说“是的，所有母音，只要你是一个歌手并且歌唱，你就始终要这样做；这种习惯没有多久就会养成，在做之前进

行思索的思惯就真正成为一件相当容易的事情了。”这种思索确实是“其后将要发生的事物的底样”(声音的事物),至今我们对学生一直强调这点,再加上“要多想少做”获得了极佳的效果]

当一个人必须在同一音上或一个音程上,从一个母音变到另一个母音的时候,为了避免内部做形和声音结构的任何突然或粗暴的改变其动作必要也必须是平稳的,例如就高音来说,在同一音高上,从一个母音到另一母音的改变(或是,比如说,所有母音连续一个接一个)我可以说,是轻微到几乎人们感觉不到的地步;换言之,在共鸣腔中一个母音和下一个母音被集中的共鸣位置其差别如此之小,以致人们几乎注意不到它们。

[这证实了我们在 41 页上对这一点的解释(和前书歌声的科学和感觉中 79—81 页),即当发声法正确的时候,在同一高音上唱 AH、AW、OH、OO 时它们的声束靠得很近,好象就要碰到一起,因而从一母音到下一个母音的变化,如果有的话,歌手他自己也几乎感觉不到。然而,当我们从上述四个母音中的一个过渡到 EH 或是 EE 时,就会感到共鸣位置上有一定程度的不同,这种不同因人而异,大小不等。确实,在这个敏感的问题上不可能有一个不容变动的标准,因为歌喉就象面容、身体和思想一样,即建立在一个普遍的模式或模子上而同时在形状和表情的细节上又都有轻微和经常是明显的变异;因此一个人和另一个人的口-咽和头腔的实际形状始终是自成某种法则的。当基利谈到,在高音上,从母音到母音只有微小或没有动作时,他明确指的是舌头、腭部和咽腔,它们合作构成内部做形时的动作,这种做形我们认为就是母音,也就

是当声音的溪流被注入到不同的模型(母音)中然后再进入到空间时即刻出现的做形动作,它必须是油-滑的。从母音到母音的做形区别当然是细微的,每一种形状,或母音,可以说,必须全然圆滑地并入或溶化到下一个母音中去。

基利渴望强调这样的事实,即把一个母音并入到另一个母音中去的行动应该象是排除了任何粗暴或激烈的内部动作那样的平滑,在那里,也就是在口-咽腔中为每一个母音所进行的形状变换,如此轻微,以致只要想到逐渐改变就足以产生所需要的生理效果。这就是连音(Legato)歌唱的秘诀。不能有任何这样企图,即有意在生理上去做这种不同的母音做形,因为歌手必然要把有关部位的实际调节做过头或强调得过份。说到底,讲话和歌唱只是有声音的思想;讲话时没有人有意做形嘴唇、舌头和腭部,因为做为几千代人类彼此以“有声音的思想”交流的结果,这些部位会自动调节它们自己。无疑的是,下意识的母音做形是在从生理上把它说出来之前的一瞬间形成的。然而在歌唱中我们遇到比讲话要高得多的音高,在那里,我们必须与发声机能打交道,在发出母音之前我们必须有意地和有计划地在思想上构成它们,于是有关的生理部位将自动调节它们自己,并严格按照计划行事,假设歌手准确地知道他的声音产物(母音)在所有音高上的音响和音形的话,他在思想上的做形必定是准确的,因而生理上的调节也必然是准确的。这是一个训练问题;它是传统学派的栋梁之一】。

母音 EE 和 EH、OH 和 OO 在低音和中间偏低的音上,其音响是比较窄的。但是一旦我们在高音高上来唱它们时,为了它们的发展,就必须给与它们充份空间就和我们提供给

AH 母音的一样，以扩大声音为目的的空间-供应主要是由歌手的心理和意志来进行的(头脑和意志)。

[在这里基利再次强调了心理因素；他的意思是说歌手应该在思想上预期到和估计到，和为母音化声音的适当共鸣发展(扩大)提供正确的内部空间，并通过意志使这一切实现。为了建立这种空间，歌手就必须在心理上使自己处在声音共鸣点的后边和上边——尤其是从 E。第四间往上的各音，口-咽腔中的生理反应将是即刻的和适当的，想着“垂直线后边”肯定也能建立空间。当讨论技巧时基利一贯强调“头脑与意志”的结合。](见第十二章)

这完全是一个需要歌手以相当长的时间在思想和意志上进行锻炼和发展的问題，首先是在他学唱的阶段，然后在歌剧午台或音乐会上。

尤其是当在低音和中间偏低的音上唱 EE 母音时，它在音响上要比 AH 母音窄得多；因而，在这些低音高上既不具备也不可能赋与它与后者同样的扩大。

[为发母音 EE 而感到的在生理上较窄的母音音响感觉是由于舌头上升接近腭弓同时软腭在一定程度上下降的结果，这样在舌面和腭弓之间留下了一条非常窄的缝，音高越低舌头与上腭靠的越近，因而对 EE 的音响感觉就越窄，只剩下一条细缝使音响得以发展并通过它达到口外。因此，在低音上，音响的空间和位置感觉是压缩-和-狭窄的]

反之，当在高音或头声上唱 EE 母音时，为了音响的扩展。能够并且应该被赋与和 AH 母音相同的空间。

[音高上升时应该以垂直的方向把口-咽腔内部逐渐做成椭圆形；在这种情况下将不会，也不能把舌头弓得太高，软腭

也不能下降得太多，这样就为声音的发展和飞升到头腔中去留下一个较大的空间(或舌面与口腔顶部之间的孔隙)，然后再反弹到口中并飞到被他人所赞扬的世界中去。这时候基利为了说明他的观点，唱了歌剧咏叹调中的几句，声音优美、连续和流利；从母音到母音、从字到字的过渡做得没有任何明显的或者、可以说、只有仅仅可以感觉得到的内部做形变换，高音更是这样。然后为了更进一步示范，他在同一音高上，从母音到母音，然后沿音阶而上，最后用于音程上。除此之外，所有子音是清晰的，是如此自然准备和吐出来的，没有一点夸张的痕迹(当然不象经常向前-发声唱法所引起的“口腔咬字”)而声流也没有因此而受到可以感觉得到的“隔断”。给人的印象是他的说话和他的歌唱是一样的——实际上，他就是这样做的。但是，谁都知道基利的吐字是无瑕的、容易的、油-滑的。]

你看，从一个母音过渡到下一个母音，重要的是要从思想上去做。就这种意义说，不应该企图有意通过生理上的努力直接去做。我并不老想着生理因素而主要考虑心理的做形和母音到母音的内部渐变与并入，当思想的根据是正确的时候，生理部份就会以同样的准确性相应正确地反应和调节它们自己。我，首先是，在思想上建立我的歌唱。必须是这样，世上的一切毕竟都是思想，人和上帝的产物；人类所做的一切都是思想，一种心理概念的结果，形状担任着极为重要的角色。

[基利再次唱了某些著名的乐句：当听他的歌唱，和观察从他那个歌喉中的歌喉流出优美的乐音时，确实是一种享受。我情不自禁地咕哝道“这个人真是歌唱机器”。在他始唱乡

村骑士饮酒歌中“Viva”的Vi音节时，在他吐出子音V之后，他如此地把嘴打开以致让他那辉煌的EE 母音得以扩大和显露出来！实际上，他的嘴做得和打开得好象他在发AH 母音那样。（在我聆听和观察基利演唱的时候，我不由想到那些由于无知或错误指导下培养出来的学生们、歌手们和教师们，他们在中间偏高和高音上只把嘴巴张得象一个投信口似的唱EE 母音的习惯，这时的情景是一个多么好的实物样板。）然后，他用AH 母音发出一连串的高音G和A，把母音的音色从暗的变为明亮开放的。请注意，他为了示范的目的而有意发出的这些开放的高音G和A，对于未经指导或没有经过很好训练的耳朵说来可能有点过于“开放”，而事实上它们则刚好具有足够的声音（母音）变化或变圆从而不致成为吼叫。当这些开放的声音没有被推到极限的时候、它们很容易并可能被推到这种地步、是可能非常有效果的。这就是传统学派所说“明亮—黑暗”（Chiaro-scuro），意思就是一个开放的母音具有足够的母音变化或变圆以避免成为吼叫。1907 年伟大的安东尼奥·可托尼就向我解释了歌声中“明亮—黑暗”的微妙含意。它表现为一种洁净、明亮的声音四周围绕着暗的边缘，反过来一种暗的声音围绕着明亮的边缘的概念。意思就是一种具有明亮和黑暗着色的优美平衡的声音。好的歌手能够根据意志发出两种中任何一种在音色上的细微差别。基利常常发出这类声音，并且时常把它们开放得超过大多数歌手所能做到的地步，但又不使它们成为吼叫；他在歌剧和音乐会上，用AH、OH 和EE 母音，把声音这样开放着唱到高音G*，偶尔也到高音A。但是声音是如此平衡好象根本不会成为吼叫或是粗野的。这之间的区分界限极为细微。聆听他在这方面

的特殊示范，使我们感觉到如基利所说的给那些母音化的声音以“尺度准确”的小弯或变化。不是所有男高音能够或是应该发出象基利那样“开放”的声音，因为他们可能不具有那种敏锐可塑的素质，口-咽腔中的可动部份不具有那种快速、准确的适应性。更重要的是，很少几个男高音，如果有的话，具有基利那样的头脑。]

就我来说，我不会训练或建议所有男高音去发某些这种开放的声音。所有歌手，无论他属于那个声部，男的或女的，就这个问题说来都有他自己的规律；因为，鉴于每个人的结构各异，与内部做形有关的可动部份在可塑性和适应性的程度和实际素质上也不相同，不是所有歌喉，确实只有很少几个能够欣然反应出声音上的这些细致区别。所以在中间偏高或某些头声上一个歌手能够把 AH 或 OH 或 EH 母音“开放”到什么程度而不致变质成为声音的吼叫、过了头就成为粗野的、必须在他自己的歌喉上进行试验，最好通过真正有知识的教师（唉、今天是如此之少）的帮助。这完全是一个个人的事情，只能单独解决。任何时候对任何人都不能进行毫无创造性的模仿。此外，这些开放的声音的使用必须受所要表现的感情和歌手所要塑造的、也许只是一个音的、精神要素的控制和依据。在这里母音和它的着色（变化）再次成为事情的基础和关键，事实上它是所有发声情况的关键。学生应该经常把这个非常重要的因素记在心中。一个正确平衡的发声机能准确地教育着歌手本人使他知道他可以或不可以把他自己的声音“开放”和“集中”或关闭（变圆）到什么程度而不致成为喊叫。

[开放的或明亮-暗的声音是由那种母音 AH、AW、OH 或 EH 发出来的一种声音，我们可以说就是把这些母音的“楞

角”磨掉或修饰得刚好足以使它们“突出的地方”或尖锐的部份变得平滑；就机能说来，就是把咽腔（内部口腔）微略变圆；但是对歌手本人来说，他只需想着他所期望得到的母音变化的准确份量和这种变化赋予声音的音色和“色彩”就能得到这种微略的弯曲或变圆。对于这种心理做形，我们将得到一种完全一样的生理反应：口-咽腔的可动部份相应调节它们自己。歌手决不能企图进行任何实际的生理弯曲，无论这种弯曲是多么轻微，因为他势必要把事情做过头。例如，把开放的，如 father 中的母音 AH 微略变圆，歌手所必须做的只是想着在那些字如 song、sorry、promise 中可以找到的已经变化了的 AH 母音音响。虽然写成 O，其实它的音响只是一个变化了的 AH。在本书和前书中为了区分它我们叫它 AH²；它的音响具有独特的音形。]

当发声机能处于正确状态和歌手真正知道该做什么、如何做和为什么的时候，用任何一个母音发一个高音就不应该是困难的了。

就呼吸与歌唱的关系来说，我愿指出，当发声方法不正确的时候就不可能有平衡的呼吸，就不能有适当的出气量，就不能有准确的气量或控制以保持声音本身的位置；处于这种情况中的歌手就必须求助于巨大的肌肉努力。

呼吸“气罐”的基础是横隔膜；根据歌手的思想和意志为一个既定音的发出、持续和供应所提供的准确呼气量，首先（基本上）是凭着横隔膜的正确动作，其次是（非常重要的辅助者）凭着下肋骨或游离肋骨。当一个母音化的音，无论是强音还是弱音，没有被良好置位或安置的时候，当没有正确地靠在气息上和“调准”的时候，它就要产生一种“下垂”的效果，一种

音高偏低和松弛的效果。这种声音肯定缺乏特性和“有力”的音质；它将具有很少或根本不具有表现力和“特征”。这种声音，尤其是在半声歌唱中使气息与声流一起跑了出去，因而把声音冲淡和变弱了，其结果则是由于气息不足而不能把整个乐句完整地唱完，这样就浪费掉很大一部份气息而没有使声音受益。所有的音必须是完美置位的、依靠的和调准的。歌手的思想意志对这种声音置位和依靠有积极和不小的帮助。没有一种平衡的置位与依靠，声音就不可能具有或被赋与色彩、强调和表情；因而，它将多少是一个“无生命的”东西。反之，必须根据情况赋与发出来的所有声音以恰当程度的多姿生命。

站到我前面来，看我是如何呼吸的，把你的手放在这里，在我呼吸的过程中感觉一下我的横隔膜是如何被降低的，（这样就把腹壁推了出来）和横的肋骨扩张而完成整个吸气动作。再感觉一下现在腹壁如何向里收缩了一点（做为下肋骨向两侧扩张的结果），所有这一切是多么柔软。尤其要注意，在这个部位中不能有任何僵硬或不舒服的感觉，而只是具有“弹力”的柔软坚定性。再有要充份注意，在我一开始歌唱的时候，我就把横隔膜和肋骨的一切，呼吸机器的一切和它的动作全都忘掉了，用积聚正好在喉器下面的气息来歌唱。

[这时候基利摸着他的刚好在喉器下面的胸部。关于他在吸气和开始歌唱之后就忘记了他的呼吸机器，他反复有力地强调了上面所说的话（逐字地）。我们建议教师们、学生们、和歌手们要很好记住这点。要了解呼吸因素的重要性，要警惕关于这个问题的一般习以为常的错误概念。基利又对我说：在我呼吸时再摸着这里，在这儿，心窝里，可以感到横隔

膜的运动,注意在我完成吸气动作并开始歌唱的时候,腹壁和它的后面是如何没有硬化或僵化的。于是在他吸气并开始唱的时候,我把我的手掌从两侧放到他的下肋上,并把我的母指紧紧压进刚好处于下肋或“游离”肋骨下和其间的腹壁上。整个腹壁是坚定的,但是对于手掌和大指压力的迎合与回弹在这个部位中只是一种具有弹性的“适应性”;任何地方都没有僵化或硬化的迹象。做为外加的趣事附带说一下,我愿指出,我曾经把我的手以相似的方式“放到”一些世界-著名歌唱家们歌唱时的呼吸器官上。情况与对基利的上述记述完全一样。呼吸不可能不是那样。这种情况只涉及到男性歌手,因为,如在后面章节中所述,女人的吸气和男人的并不完全一样,虽然有很少几个例外。]

最后关于“拖长音”(标为 Ten.)我只要说几句,它具有一种固有的持续时值,既不太短也不太长。如果保持得太长,它就迅速变质成为粗俗的行为;如果太短,它将不能发挥它真正的表现力。总之,它将达不到美学和艺术价值。某些歌手错误地以为他们正在通过把一个音保持得超过它准确的时值限度而得到一种美好的效果。控制表现的美学法则不能被泰然置之度外,因为就听众来说,正确的表现和显著的效果应该是保持音符的准确时值,它被,可能是一个歌手天生的(因而他本能地感到它)或是通过长时间的经验而获得的一种艺术-美学的感觉,细致精确地调节着。

班尼亚米诺·基利

于伦敦: 12月1946

第一章 展望和远景

(Prospect and Perspective)

当处在互相矛盾的发声体系的混乱之中而手足无措的时候，声乐学生可能会自问是否存在着一个可以达到的最终目标。这是一种实际情况，对于这个可能是他们一生中最关心的问题之一，学生们普遍寻求和要求对这个问题有一个解答。如果并不存在最终真理，在声乐技术上不存在真实性，对最诚心的追求者如果不与报赏，那么这个问题将是毫无意义的。但是，事实上通过普遍研究可以证实所要寻找的东西确实是存在的。

很多学习声乐的学生带着由于失败而变得忧郁的自我感觉，经过多年可能是终生的努力所得到的结论是，发声的机能现象只是某种深奥莫测的东西，一种不是一般人所能掌握的东西。他被臆想的神密感所困惑，以至只能对这方面的全貌有一个朦胧和虚幻的概念。

正如当他在没有经过按自然科学原理制做的工具的帮助下观察太阳一样，他不可能对太阳具有真实印象，他只能看到太阳形象的一小部份，而看不到它的任何细节。同样，学生被剥夺用科学和经验混合装备的原理的帮助，他就不能轻易地想象出发声机能的真实情景和它的明细现象。

如果一件东西是真实的、具体存在的，这就是人们去寻找它的基础。情况肯定是这样，即使没有去思考和并没有想去