

音乐普及与辅导系列丛书

中央音乐学院学报编辑部 编
华乐出版社 编辑部

华乐出版社

怎样提高

声乐

1.

演唱水平

(一)

出版社编辑部

音乐普及与辅导系列丛书

怎样提高声乐演唱水平

(一)

中央音乐学院学报编辑部 编
华乐出版社编辑部

华乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

怎样提高声乐演唱水平. 1 / 中央音乐学院学报编辑部,
华乐出版社编辑部编. — 北京: 华乐出版社, 2003. 5
(音乐普及与辅导系列丛书)
ISBN 7-80129-104-2

I. 怎… II. ①中… ②华… III. 歌唱法
IV. J616

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第109671号

责任编辑: 陈立
特约编辑: 张慧生
责任校对: 卜大炜

华乐出版社出版发行
(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com
E-mail: copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

A5 16.375印张

2003年5月北京第1版 2003年5月北京第1次印刷

印数: 1—3,040册 定价: 22.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

编 者 的 话

音乐是人类的朋友。

纵观音乐的历史,凡是亲近并学习音乐的人,都是从唱歌或摆弄乐器开始的。古往今来,无一例外,于是它成了一条不变的法则,成了一条每一个有志于音乐并立志在音乐上有所作为者心照不宣的必由之路。

那么如何掌握和控制我们自己的嗓音和手中的乐器使它发出悦耳的音乐呢?这个问题无论对于专业还是业余音乐学习者来说都是一个基本的问题,或者说是学习的基本目标,甚至是终身为之奋斗的目标。事情往往不是人们想像的那样一帆风顺,实际上大多数音乐学习者会被形形色色横在美好成功之路上的“拦路虎”所困扰而陷入苦恼——“为什么经过了多年的学习我的嗓音仍然不能发出优美嘹亮的声音?”“为什么在一件乐器面前我的两手始终不能协调地配合而完成技巧复杂的乐曲?”“为什么我演奏的乐曲无章可循,缺乏动人心弦的魅力?”诸如此类,不胜枚举。尽管在现代社会,音乐的学习日趋专业化和正规化,如火如荼的儿童“学琴热”、书山谱海的音乐教材、星罗棋布的音乐学校,也难以解决许多学习实践中的具体疑难问题。

那么本丛书力求成为音乐学习者克服学习阻力,达到成功彼岸的得力助手。

本丛书汇集了不同时期资深中外音乐教育家、演奏家有关音乐教学实践的精辟论述。整个丛书分声乐、器乐两类,分册陆续出版,其中器乐部分又以中西各乐器种类细分成册。书中普遍涉及不同程度音乐

学习者的基本训练、练习中常见问题及其解决办法、乐曲诠释等。同时对不同学科音乐专业的教师以及琴童家长,不乏借鉴之用。

读者应注意的是,在音乐学习上找不到放之四海皆准的“灵招妙法”。由于书中的论题大都是个案的教研成果,故读者在解决自己问题时切忌生搬硬套。应当善于领会其中思想内涵,融会贯通、举一反三、化为己用。对于论述中的不同观点也须有分析地接受。

本丛书谨献给广大为音乐而不懈努力的朋友们。

囿于编者水平有限,挂一漏万之处,请各路专家不吝赐教。

目 录

声乐教学漫谈(一)

——培养学生重视音乐素养 喻宜萱(1)

声乐教学漫谈(二)

——发声训练中的几个问题 喻宜萱(12)

声乐教学漫谈(三)

——歌唱基础训练中的几个问题 喻宜萱(19)

声乐表演艺术与人才培养

——记喻宜萱先生的一次谈话 张 前整理(27)

男高音训练的几点教学体会 季晓林(35)

解决男高音“高音”的几种方法 于吉盛(44)

歌唱的共鸣及其运用 管谨义(51)

歌曲的艺术表达谈 吴天球(62)

科学发声与艺术嗓音 周维民(73)

以腔行字

——美声唱法歌唱训练之我见 肖黎声(80)

歌唱换声原理新探与解决

——“换声点”的几个重要环节 张清华、谢宗昆(89)

对歌唱声区传统观念的再认识 韩德森(97)

对一种传统歌唱呼吸法的初探

——也谈“憋气” 郭克俭(104)

声乐教学中法语语音的探究	陈言放(110)
丹田气在歌唱中的作用	杨宁静(120)
19 世纪美声唱法新时期的演唱风格	尚家骧(127)
试谈吉诺·贝基的声乐教学	梁哲(135)
关于混声唱法	王福增(145)
就微声唱法答读者问	王福增(151)
歌唱的音准训练	黄祖禧(156)
男高音技巧训练的三个问题	王吉乐(168)
若干常用声乐术语的理解与认识	谢宗昆、张清华(175)
要重视声乐艺术与嗓音科学的有机结合	冯葆富(183)
“丹田气”是咽音练习中的精神“支柱”	张艺琴(186)
如何建立正确的歌唱状态	王福增(189)
正确的歌唱状态与呼吸法	王福增(196)
如何鉴定人声的乐器	韩丽艳(206)
发声生理和嗓音保护	冯葆富(219)
用歌声表达思想感情	王福增(227)
美歌教学漫谈	李维渤(235)
发声训练中的四个“R”	李维渤(249)
声乐训练中有关音乐修养的几个问题	李维渤编译(266)
声乐初学者的基础训练	钱慧娜(278)
当代声乐艺术科学体系论	徐行效(284)
沈湘教授谈声乐教学	《中央音乐学院学报》编辑部记者整理(294)
意大利美声唱法的三要素	吴其辉(298)
谈声乐专业学生应有的素质	李展(313)
歌唱字、声谈	吴天球(321)
声乐训练中的几个问题	吴天球(332)
歌唱呼吸谈	吴天球(345)

声部确定及其训练的科学	郭淑珍(352)
对声乐教学科学性的探索	顾雪珍(360)
声乐作品的释义和表演 [法]皮埃尔·贝尔纳克	喻宜萱译(369)
美歌演唱中的几个对立统一的技术问题	
..... [美]威廉·汶纳德	李维渤译(378)
学习声乐的重要基础	[美]V.A.克里斯蒂 梅学明译(394)
歌剧歌唱家嗓音的毁损	
..... [美]威尔·克拉奇菲尔德	陶佩霞译(401)
关于发声器官的共鸣体问题	
..... [俄]叶·克·卡图利斯卡娅	陈复君译(411)
歌唱教学的一些想法	[荷兰]雷·科斯泰尔 育 培译(420)
歌唱的渴望及其成长	[美]伊丽莎白·毕晓普 沈瑞奉译(427)
歌唱艺术之基础	[美]维克托·A·菲尔兹 沙 立译(444)
比较声乐教学法概论	[美]威廉·汶纳德 李维渤译(469)
谈歌唱	[日]薄一彬 赵 阳译(485)
自然的声音	[日]薄一彬 赵 阳译(490)
卡鲁索论歌唱	佚名编译(494)

声乐教学漫谈(一)

——培养学生重视音乐素养

喻宜萱

声乐教学是一门富于创造性的思维劳动课,这种创造性要求体现在教和学的双方,但学生的思维能力的发挥和发展,在很大程度上依靠教师的主导作用。填鸭式的教学方法,头痛医头、脚痛医脚的零打碎敲,只抓表面现象,不解决实质性的根本问题,不注意培养学生掌握带有普遍性的专业基本规律;在甲处教会了的东西,在乙处又重新教和重新学,在上一堂课讲过了的,在下一堂课又讲,今天纠正了的,明天又唱错了,如此反复不已,其效果只能是事倍功半,对教学双方的精力和时间都是莫大的浪费。因此,培养学生善于思考,肯于钻研,在学习中能够抓住规律性的东西,进行创造性的劳动,加强理性认识,发展思考能力,这就成为声乐教学中的重要课题了。

从过去的情况看,许多学习声乐的青年学生,音乐知识和专业基础都相当差。他们在开始学习时,大多凭自己的耳朵,机械地唱些发声练习。唱些简易的歌曲也同样是依靠听力,只注意唱音符,把一个优美动听的曲调,唱成各不相关的高低音。唱发声练习、练声曲或歌曲主要注意力都放在发声上,声音好,音量大,高音棒,似乎就万事大吉了。至于音准、节奏、旋律、歌词内容等等几乎都不考虑或欠考虑,这种状态如不及时改进,任其发展下去,势必成为一种机械的、盲目的学习,不但妨碍教学进度,而且最终也难以成才。单纯追求声音,单凭耳朵唱,这是最有害的学习方法。因此我们应该强调培养学生的理性认识,扎实地打下较全面的可靠的音乐专业基础。那就是:让学生在上第一课的时候,就要他注意音乐,重视学习基本规律,养成良好的学习习惯;培养学生

在开口唱练习、唱乐曲之前,做好心智上、思考上的准备,保持清醒的头脑,切实抓住学习要领,抓住教师提出的课业主题和各种要求。而教师的要求则应力求提得简明、具体而切合实际,引导学生逐渐走上独立创作的发展道路。

声乐曲和器乐曲一样,它是一种规律性、结构性很强的有组织的艺术创作。声乐曲的歌词也不是兴之所至的随意说话,而是受一首歌曲或咏叹调的特定音乐结构所制约。学一首歌曲或咏叹调,首先就要把乐谱搞清楚,培养学生读谱的准确性,重视音乐上的完整性,分析它的组织结构,理出它的条理和层次(分清经纬),这样唱起来才有依据,才更有把握。

声乐作品种类繁多,形式多样,结构千差万别,丰富多彩,但构成乐曲的音乐要素,主要是旋律、节奏和曲体、曲式。我们在教学中必须引导学生注意唱好旋律,准确地掌握节奏,较全面理解乐曲结构。但在实际教学中,这些方面并未得到应有的重视。一般来说,旋律比较幸运,受到一定的重视,但怎样唱好各种不同风格的乐曲旋律,钻研得还不够;对待节奏有些人只做到“大概齐”就行了,未把节奏的不准确看成是唱错了的问题;至于曲体、曲式就更欠研究了。一首歌曲拿来就唱,只求大面上差不多,细节上不加分析,切分不切,附点取消,颤音乱抖,装饰音成了自由加花,随意换气……等等,这种粗枝大叶的唱法,对专业学习是有百害而无一利的。

一、要注意唱好旋律

旋律是乐曲的支柱,而各种旋律又都是按一定调式体系中的音乐语汇来创作的。但一个旋律不一定是一个可以立即记住、很容易上口随便哼哼的曲调,特别是现代音乐作品,它的旋律可以包含很大的音程跳进,但它也是按照某种新的体系中的音乐语汇创作出来的、传统观念

认为不旋律化的旋律。因此,当我们学习一首曲子,首先就应重视分析旋律的结构、语汇和特征及所体现的形象上的含义,才能唱出它应有的风格和效果。例如舒伯特《天鹅曲集》中的《小夜曲》(见例1)和《幻影》(见例2),这是作曲家在同一年(1828年)写的作品:

例 1



例 2



前者属于优美、明快、委婉、流畅的抒情性格,它的主题是以三连音和附点音型构成的,整曲的旋律进展,都是在这一基本构图上加以各种形式和调性的变化而伸展开的,它的节奏重音有时在弱拍,有时在强拍上,使旋律富于律动性的特色。单从音乐上来看,演唱这一旋律时,首先要突出它的线条,唱得既要很连贯,又要掌握它的生动的节奏美,还要抓住它特有的大小调交替变化的调性,唱出不同的色彩。而这一切都不能脱离这一旋律最本质的东西——抒情性。而《幻影》的主题则大不相同,它的旋律性格是属于戏剧性的。舒伯特在这首曲子的旋律创作上,显然放弃了他那流畅、抑扬婉转的长线条的创作风格,而代之以同音反复进行的短小乐节,若断若续地反复变化同一音型,形成一种与他的传

统迥异的低沉、悲凄的朗诵式的戏剧性旋律。不言而喻,演唱这个曲调时,最主要的就要掌握住它的戏剧性特点,和《小夜曲》相比较,在唱法上也就各不相同了。这种差别不仅出现在艺术歌曲或歌剧咏叹调的创作中,在民间音乐中也是这样。例如大家熟悉的东蒙民歌《嘎达梅林》,它的旋律,采用了音程跳进方式,旋律的幅度宽、节奏规整、速度平稳,表现出一种开阔、肃穆的气质,连续不断的5小节的乐句均以长音符结尾,更加强了旋律的豪放气度和它的歌颂性(见例3)。另一首新疆民歌《玛依拉》(例4)的旋律,则别具一格,它以窄音程跳进方式,以明快的调性,富于弹性的节奏、轻快的速度作为创作手法,恰到好处地突出了它生动活泼、热情奔放的性格。句尾也用长音等,与前一例相比,格调不同。

例 3



例 4



当然,音乐结构上的各种属性,抒情也好,戏剧也好,或其他什么性也好,都不能与作品的内容分割开,正相反,这一切都是为内容服务的。我们在这里强调的是,如果对音乐不加分析,不理解它的特点,不把它唱准确,就谈不到表达内容,谈不到进行再创造,也就唱不出作品应有的艺术效果。

二、要准确地掌握节奏

节奏和旋律是密切联系的,旋律中就包含节奏。但它作为音乐要素之一,又有它单独的重要位置而需要专门训练才能掌握,可以说,音乐的生命力寓于节奏中。节奏是音乐赖以生存的原动力,节奏把分散的音组合为有意义的乐节,把它塑造成为一种有形象意义的乐思,如果没有这种组合,音乐就成为一串没有生命的声波振动,也就从根本上失去了作为艺术的意义了。这说明节奏是极为重要的。节奏可分为自由的和有格律的,规则的和不规则的。音乐之轻重缓急有赖于节奏,而更为重要的是,音乐的千变万化、层出不穷的创新,在很大程度上依靠不规则的节奏。旋律是乐曲的支柱,节奏则是它的灵魂。音乐是无形的时间的艺术,若不掌握节奏,乐曲就会成为死板的枯燥的东西。准确地掌握节奏是歌唱的重要基本功,必须经过严格训练。我们可以借鉴一下一些常用的练声曲,如《孔空》、《潘诺夫卡》、《玛尔凯西》等,根据它们的内容和排列顺序,不难看出编曲者的训练意图,希望既要达到声音上的训练,又要达到音乐基础的全面训练。这些练声曲都是按循序渐进的原则安排的,每条练习都有各自不同的要求,包括全音级进的、半音进行的、音程跳进的、同音反复的、单附点、双附点、三连音、切分音、回音、连音、倚音、碎音、颤音等各种规则的和不规则的节奏和旋律类型。当然对这方面的训练方法和教材应是多种多样的,并不局限于这里提到的这一类。但是否重视节奏,是否严格训练,效果是大不一样的。在我们日常教学中,忽视节奏的现象是屡见不鲜的。有人常常是轻重拍不分甚或颠倒,快速、慢速、有无节奏变化都一样,一个乐句换两口气,气足时三个短乐句一口气唱,一个长乐句句尾的长音少唱一两小节满不在乎;为了亮曲终的长音高音,理直气壮地大口换气,习以为常地破坏乐句,破坏节奏;至于各种旋律装饰音就更马马虎虎地随意唱了,倚音

(见例 5a) 碎音 (见例 5b) 不分, 颤音不是按两个不同音高的音有规律地、清晰地、均匀地颤动, 而是不规则地、不稳定地、随意地抖动。

例 5



对一些只用符号标出的装饰音更是懒得费心, 自由处置完事, 例如像莫扎特的音乐会咏叹调《难道我应该忘了你?》一曲中, 就有两处用符号标出的不同的装饰音, 唱的时候就应仔细一些, 把记在音符正上方的 ∞ (见例 6a) 和记在音符右上方的 ∞ (见例 6b) 区分开来。

例 6



装饰音的类型还很多, 同一类型在不同的规定速度下唱法也不同, 所以需要进行研究。装饰音虽属于旋律范畴, 但旋律本身就包含节奏, 把装饰音唱对唱好, 既能增添旋律的光彩, 又能加强节奏的活力。节奏中还有一个很重要的成分——休止符, 它经常受到“歧视”, 甚至成了不值一顾的多余的东西, 例如《梅娘曲》第一、二两段开头的一句“哥哥”后有个八分休止符 (见例 7), 常被歌者忽视。这两段的半拍休止和最后一段“哥哥”后没有休止 (见例 8), 这点细节上的不同, 作者是否有点什么考究, 确实应该琢磨一下的, 尤其是曲终前一句的两个“但是”那一小节中的两个休止符, 更是意味深长 (见例 9), 表现出梅娘内心的悲伤, 已经是话不成声, 像是眼泪往肚里流, 快要噎住了似的; 如果不注意休止符, 取消它们, 实际上就会削弱乐曲的表现力。

例 7



例 8



例 9



休止符也是音乐作品的组成部分,它和音符有相同的价值和意义,是不应忽视的。总之,我们应该培养学生掌握准确的节奏,否则,不仅和钢琴伴奏合不好,和乐队合作,演唱歌剧就更困难了。我们要求严格遵守节奏,并不是提倡机械地唱歌,而是要使得我们的演唱更完美,更有把握,更有说服力。卡鲁索说得好:“比别人喊叫得响的人一定不比别人节奏唱得准,他所想到的只是声音的强度,别的什么也没想到。其实,正确的重音与遵守节奏是有密切关系的。一个真正的名家,尽管听起来好像他在风格及表演方面很自由,但他能够不破坏节奏而表达出自己的全部‘效果’。不能遵守节奏的人都是艺术上非常肤浅的人,千万不要去模仿他们。”(摘自汪启璋译的《歌唱艺术》第168页)正是这个道理,我们应该使青年学生懂得,艺术创作上的自由,是来自严格的、一丝不苟的基础训练,只有根深,花果才茂。艺术表现手法的完美多姿、灵活多样,是扎根于严谨规格之中的。因此,当学习一首新作品时,首先要了解作品的音乐,要认真读谱,试着分析它的乐句,弄清节奏,确定速度……,按照作曲家的要求把谱子唱准确,反复推敲,反复练习,通过

对作品内容的深入理解,有了自己的体会,才能进行艺术创造,发挥自己的独创力。但近来有的人总是先听磁带或唱片,然后照着唱,甚至理所当然地认为不先听就不知道新曲该怎么唱,这是很不好的学习习惯,是一种盲目的、懒汉的学习方法,不加分析地单纯模仿,肯定是学不会、学不对、学不好的。我们应该鼓励学生根据自己的理解进行作业,发挥自己的聪明才智,加强自己独立创作的能力才是正道。多听名家的录音来丰富自己的感性知识,扩大艺术视野,作为自己艺术创造的借鉴是有益的、必要的,而一味追求表面模仿是绝对要不得的。

三、要理解乐曲的组织结构

在培养学生的音乐基础方面,还应学习一些曲体、曲式的基本知识。当然这种学习和作曲专业的要求是不能相比的。尽管如此,我们仍应重视它,加强对它的研究,这对提高教学质量是会起良好作用的。

曲体、曲式指的是音乐作品的组织结构。它的结构方式按传统格式来说有二段、三段式,一气呵成的连续式、回旋式、变奏式或混合式;它的基本组织要素则包含主题、乐节、乐句、乐段和乐章,常见的创作手法不外乎重复、变化、对比等等,对比又包括素材、速度、力度诸方面。在各种乐曲里重复的手法经常出现,可以说重复是个普遍现象,是不可避免的,而变化 and 对比则更是不可或缺的。重复、对比、变化往往是同时、或交替或交叉地运用于旋律、节奏、和声和音色等方面,例如保持同样旋律而变化节奏,或保持节奏而变化旋律,或旋律、节奏都不变而改变和声,改变音色等手法。例如勃拉姆斯的《徒劳的小夜曲》,它是分段式的,四段旋律基本上是重复的(见例 10),

例 10



但它们却是富于变化和对比的, 首先表现在求爱者与被求爱者之间对话的情绪、语气和男女声调的不同。第三段的变化尤为突出, 虽然旋律节奏未变, 而采用了变调的手法, 由 A 大调变为 a 小调 (见例 11), 把求爱的小伙子借口在深夜寒风刺骨难耐, 求少女快开门的幽默情趣刻画得惟妙惟肖, 和另三段的轻松格调形成鲜明对比。

例 11



又如德彪西的《曼多林》(见例 12), 它的旋律出现不少跳音和连贯音的对比。

例 12



§ 复二拍和二连音的节奏对比 (见例 13)。

例 13



从 C 大调转 E 大调又转回 C 大调的调性对比, 以及表情符号所标明的强弱对比。例如第一段词第四句渐强所要达到的强度是较小的 (见例