

全国音乐院系声乐教学曲库



音乐会 练声曲集

Concert Vocalises

龚叶 选编

湖南文艺出版社

全国音乐院系声乐教学曲库

音乐会
练声曲集
Concert Vocalises

龚叶 选编

湖南文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

音乐会练声曲集/龚叶, 张扬编译. —长沙: 湖南文艺出版社, 2003. 2

ISBN 7-5404-2918-6

I. 音… II. ①龚…②张… III. 练声曲—世界—选集 IV. J652.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 107352 号

音乐会练声曲集

龚 叶 选编

责任编辑: 刘建辉

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市河西银盆南路 67 号 邮编: 410006)

湖南省新华书店经销 国防科技大学印刷厂印刷

*

2003 年 4 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 970×640 1/8 印张: 16.5

印数: 1—5, 000

ISBN 7-5404-2918-6

J·636 定价: 36.00 元

若有质量问题, 请直接与本社出版科联系调换

编者的话

声乐练声曲、音乐会练声曲集是为声乐工作者和声乐爱好者选编的一套声乐教材。练声曲一般具有很强的歌唱性和音乐性，融技术性、音乐性于一体，对歌唱技能、歌唱修养、歌唱水准的提高有着相当大的益处。据赵梅伯的《歌唱的艺术》一书中介绍意大利声乐大师赖巴底（又译兰培尔蒂）的声乐箴言“如无耐心唱练声曲（Vocalise），一定不可能成为美好的歌者。”《新格鲁夫音乐与音乐家》辞典“练声曲（Vocalise）”条目中认为“无歌词的旋律能为学生提供一套包括各种技巧难度的歌曲集”（加西亚 Garcia），“它们不仅仅是练习曲而且还是真正的作品”，“练声曲是作为一种声乐形式冲淡它本身的艺术价值”。

为了拥有美妙动听的声音，我们必须进行一系列的声乐训练，以达到专业化的歌唱水准，充分体现歌唱的高贵气质。在进行声乐训练时我们必然会接触到许多声乐练声曲，如孔空（Concone）、西贝尔（Siber）、瓦卡伊（Vaccai）、帕诺夫卡（Panofka）玛尔切西（Marchesi）、等作家的作品：为了更迅速、更完美的提高演唱技巧和培养全面的艺术修养，我们更应该演唱大量的音乐会练声曲，如拉威尔（Ravel）、福列（G.Faure）、拉赫玛尼诺夫（Rahmaninof）、奥涅格·阿图尔（Arthur Honegger）、弗朗切斯科·奇莱亚（Francesco Cilea）、奥利维尔·梅西安（Olivier Messiaen）等著名作曲家的作品。

《新格鲁夫音乐与音乐家》“练声曲（Vocalise）、”条目中认为声乐练声曲是具有艺术性的声乐作品：“通过钢琴伴奏即使是再机械性的练声曲都可以按艺术处理的方式来演唱”。可以作一个比较恰当的比喻：声乐练声曲类似与小提琴教材中的沃尔法特、开塞练习曲之类的作品，或者钢琴教材中的车尔尼 599、849 等练习曲之类的作品。孔空认为声乐练声曲可以说是在音乐会练声曲之前的一个阶段，它是在学习技巧更复杂、更难的音乐会练声曲之前，歌唱者应掌握的一种相对简单的曲调。这种声乐练习曲具有稳固嗓子 and 通过使学生习惯于正确的分句和呼吸而培养良好的演唱风格的双重作用。这种声乐练声曲对于歌唱者来说，具有坚固的、良好的基础作用。是声乐歌唱者不可或缺的重要训练途径。

音乐会练声曲与声乐练声曲一样都拥有优美的旋律、丰富的技巧，而且音乐会练声曲相比声乐练声曲又更进一步，音乐会练声曲已不仅仅是打基础那么简单，音乐会练声曲包含了更多的声乐技巧和更高的艺术价值，它更强调的是歌唱者对作品的理解和对歌曲技巧的把握和发挥。音乐会

练声曲就象钢琴教材中肖邦、李斯特的音乐会练习曲，或小提琴教材中的帕格尼尼随想曲一样，即具有高度技巧性、又具有高度艺术性。音乐会练声曲是提高声乐专业的全面技巧、艺术水准的重要途径之一。

音乐会练声曲既可以根据歌唱技术的需要，针对各种歌唱的特点，进行有目的的技术方面的训练，培养歌唱技术的整体驾驭能力（例如在一首音乐会练声曲中可以包含多种技巧，它既能练习歌唱发声、气息的连贯性，同时又能练习声音的灵活性和顿音、连音、跳音等多种技巧）；而且它还可以锻炼歌唱的整体艺术修养，没有歌词的作品会更强调旋律的艺术纯粹性，在演唱时歌唱者不必担心因过分注意歌词的吐字和情绪而忽视声音，它可以使歌唱者全身心的投入到音乐旋律中，唱出真正具有艺术性的声乐作品。它使我们在提高歌唱的技能的同时，提高歌唱的艺术性、修养性，提高歌唱的整体水平。可以说音乐会练声曲毫不逊色于艺术歌曲的价值。音乐会练声曲在十九世纪美声唱法的黄金时代得到充分发展，更是体现了音乐会练声曲的声乐价值和艺术地位。

声乐练声曲和音乐会练声曲对于实际的声乐教学与演唱、对于歌唱的专业性来说具有不可忽视的声乐训练价值和艺术指导意义。但是到目前为止，许多人对它知之不多，或把它与普通的发声曲相提并论，而且在我国目前的声乐教学和声乐研究中，这是一个常常被忽视的角落。因此，我们把声乐练声曲和音乐会练声曲分别作为专门的课题进行了细致、深入的研究，并且收集了国内、外的许多著名的声乐练声曲和音乐会练声曲的作品，希望让更多的歌唱者了解它们的声乐训练价值和艺术指导意义。一方面为声乐练声曲和音乐会练声曲确立它们的真正地位和艺术价值，另一方面更是为了让爱好声乐的歌唱者拥有一本对他（她）们来说具有实用价值的声乐书籍。

龚 叶

于武汉音乐学院

前言

简单地说,“音乐会练声曲”(Vocalise)是一种不使用具体歌词而只使用元音歌唱的声乐作品样式。这种特殊样式的音乐作品既有丰富的艺术表现力,又有复杂的专业歌唱技巧,既是优秀的音乐会表演曲目,又是专业声乐教学到达高级阶段时的重要教材,因此具有“独唱艺术歌曲”与“声乐(发声)练习曲”的双重属性。

音乐会练声曲是声乐艺术发展到一定阶段的产物。为了使入声的歌唱美妙动听,自然需要对入声及其歌唱进行各种训练。这就导致了各类声乐练习曲——也就是音乐会练声曲的前身——的出现。其主要来源有二:

一是将那些带有钢琴伴奏的“视唱练耳曲”(在此可简称“视唱曲”)拿来作为练声之用。实际上,为锻炼音高之用的视唱曲早在巴洛克时期就已出现,18世纪时的法国和意大利则已开始大量出版。由于视唱曲一般使用“唱名”歌唱,所以,一些早期声乐教师在把视唱曲直接用作声乐练习曲时,也保持了这种演唱习惯。例如在科里(Domenico Corri,1746-1825)的《演唱指南》(The Singer's preceptor,1810)和加西亚(Manuel Garcia,1805-1906)的《歌唱艺术论文全集》(Trait complet l'art du chant,1840)中,都有这种用“唱名”而非用“元音”歌唱的声乐训练材料。后来,这种有曲调而无歌词、同时还带有钢琴伴奏练习曲的形式,便逐渐成为练声曲的经典组合形式。而把视唱曲作为练声曲的训练功用,还启发了不少音乐家。例如意大利的小提琴家、作曲家和声乐教育家派诺夫卡(Henrichi panofka,1807-1887),他早期在巴黎出版的许多视唱曲中,就有五本被明确为是声乐专用的。

声乐练习曲的第二个来源,是将既有声乐作品的歌词去掉、仅保留其曲调而作为练声之用。例如1755年,简-巴帕提斯特·贝拉德(Jean-Baptiste Berard)¹就从“技巧训练需要”(譬如为了训练柔和、轻快、有装饰或庄重的声音等)出发,把吕利、拉莫等二十几位作曲家的声乐作品选取出来,去掉其歌词后作为声乐练习曲,贝拉德还为它们精心撰写了详细的歌唱训练说明,并把它们纳入《艺术演唱》一书作为补充。到了19世纪,多数声乐教科书都编进了这种来自声乐作品的训练内容。这就如著名声乐教育家加西亚所认为的那样:这种“没有歌词的曲调,能为学生提供整套包括各种技巧难度的歌唱材料”。因为相对于视唱曲来说,这种来自声乐作品的练习

¹ 参见《新格鲁夫音乐和音乐家辞典》·Vocalise 条目,Stanley Sadie 编,1980年版第二十卷。

曲难度更大，对人声歌唱的技巧性要求更高，重要的是，它在训练过程中必将涉及到歌唱的艺术性要求——因为这类练声曲原本就是真正意义上的“声乐艺术作品”这就使它比视唱曲更有积极意义。

有一件特别重要的事情值得注意：1848年，德国小提琴家和作曲家施波尔（Ludwig Spohr, 1784-1859）为独唱人声和钢琴写了一首《小奏鸣曲》。这首作品的意义不仅在于它首次把人声当作小提琴或长笛那样的歌唱性独奏乐器使用，从而提升了人声歌唱的技巧特性，更重要的是，这首作品标志着“音乐会练声曲”将由此开始出现。然而，音乐会练声曲的真正大量出现，还是到了19世纪末乃至20世纪以后的事。其中的法国作曲家为此做出了积极的贡献，诸如福列（G. Faure, 1845-1927）、拉威尔（M. Ravel, 1875-1938）、杜卡斯（P. Dukas, 1865-1935）、坎特卢贝（J. Canteloube, 1879-1956）、伊贝尔特（J. Ibert, 1890-1962）塞夫拉克（D. de Severac, 1873-1921）直到后来的米约（D. Milhaud, 1892-1974）和梅西安（O. Messiaen, 1908-1992）等人，都创作了音乐会练声曲中的优秀精品。而卡塞拉（A. Casella, 1883-1947）、奇莱亚（F. Cilea, 1866-1950）、焦尔达诺（U. Giordano, 1867-1948）、雷斯皮基（O. Respighi, 1879-1936）帕佐里（E. Pazzoli, 1873-1957）、卡斯泰尔诺沃·泰代斯科（M. Castelnovo-Tedesco, 1895-1968）等一批意大利作曲家，也分别创作了优秀的练声曲。音乐会练声曲中的最著名者，当数俄罗斯作曲家拉赫玛尼诺夫（S. Rakhmaninov, 1873-1943）的《练声曲》op. 34, no. 14 和英国作曲家沃恩-威廉姆斯（Ralph Vaughan-Williams, 1872-1958）为女高音和单簧管所作的《三首练声曲》。而俄罗斯作曲家梅特勒（N. K. Medtner, 1880-1951）1922年的《练声奏鸣曲》op. 41, no. 1 和 1926年的《练声组曲》op. 41, no. 2 则显得特别具有创新精神。

作为一个独特的音乐品种，音乐会练声曲的发生和发展进程并不是孤立的，而是与多方面的因素相关的。

首先是和意大利美声唱法（bel canto）或意大利歌剧的歌唱要求相关联。丰满、明亮、松弛、圆润，既有金属感又有致远力的意大利美声唱法，可以说是意大利歌剧的产物。为了使歌唱者达到这种演唱能力，首先必须能发出音质优美的声音；而获得这种声音的必由之路，只能是严格、科学而系统的声乐技巧训练；而要实施这种训练，当然要有相应的练声曲。因此可以这样认为，练声曲就是为了顺应美声唱法或意大利歌剧的要求而产生的。

其次是和法国抒情歌剧及抒情艺术歌曲相关联。我们知道，美声唱法歌唱风格与“甜美柔和”（dolce）或“充满爱情”（amoroso）等表现风格是分不开的。而在十九世纪下半叶蓬勃兴起的法国抒情歌剧和抒情艺术歌曲，则以优美绵长的旋律，典雅庄重的气质，浪漫细腻的抒情而显得独

树一帜。为了在歌唱中既保持着美声学派的基本特点，又突出与意大利歌剧唱法的某些不同，进而突显法国式歌唱的细腻、精致甜美与含蓄，音乐会练声曲才首先在法国大量出现。

第三是和欧洲民族乐派的关联。资料表明，虽然绝大多数音乐会练声曲出自法国和意大利作曲家，也有不少作品出自其他民族的作曲家之手。如比利时的容根（J. Jongen, 1873-1953）、希腊的卡罗米里斯（M. Kalomiris, 1883-1962）、波兰的罗伊茨基（L. Rozycki, 1884-1953）、挪威的乔丹（S. Jordan, 1889-1972）、西班牙的巴卡里斯（S. Bacarisse, 1898-1963）和宁恩（J. Nin, 1879-1972）以及俄罗斯的拉赫玛尼诺夫等人的练声曲作品。这些情况或现象的出现，是和 19 世纪中后期欧洲各民族乐派的蓬勃兴起、各国作曲家分别致力于本民族音乐文化的发展密切相关的。因而这些非法国和意大利作曲家的练声曲作品，在音调、节奏、体裁和风格等特征方面，都能在一定程度上脱离法、意风格而带上本民族的特点，从而使音乐会练声曲在声乐技术和艺术方面训练要求外，还带上了风格的要求，进而表明这种练声曲形式，已经开始步入风格化和个性化的道路，逐渐成为一种讲究内涵的艺术品种。

第四是和 20 世纪新音乐的关联。从施波尔的《小奏鸣曲》第一次把人声作为“乐器”、和梅特勒 OP.41 的两套作品把声乐作为“器乐”以后，特别是 20 世纪新音乐家们对人声的开掘，不论是写法、用法还是唱法，都步入了更加大胆而广阔的时代。诸如德彪西歌剧唱段对曲调特性的降低，勋伯格及其学派对“念唱”方式的使用，意大利的贝里奥（Luciano Berio, 1925-）和美国的克拉姆（George Crumb, 1929-）等新音乐作曲家对人声的“全能性”要求或用法，其中包括用人声模仿各种表情的泣语和喊叫乃至初生婴儿的哭声，用各种非常规的方式发音发声，突破独唱声部的音域界限或人声的生理极限，使用极宽的音域、大音程跳进、两极音区音响的强烈对比和迅速变化的复杂节奏等高度器乐化手段，使用各种元音、字母、音节、非语义化单词、罕见少数民族语言歌唱等，都对人声的歌唱或表演提出了极限和挑战性要求，进而，相应的练声曲便被与时俱进地提上了日程。在此方面，贝里奥 1966 年为其夫人、超级现代歌唱家贝贝里安（Cathy Berberian, 1925-1983）而作的《Sequenza III》以及比利时新音乐作曲家普瑟尔（Henri Pousseur, 1929-）也在 1966 年同为贝贝里安所作的《Phonemes pour Cathy》，这两首无伴奏女声独唱，便可以看作是两首新人声主义风格的音乐会练声曲。

我们还应注意到音乐会练声曲与其它体裁的区别：

首先是与“发声练习曲”的区别。所谓“发声练习曲”，主要是指歌唱者在歌唱之前（或作为声乐课程授受之前）的那些预备练习，它篇幅短小，没有固定伴奏声部，常以某种特定的音型或片段循环往复。这种练习主要是为了调节人的发声器官，使之能从自然发声状态进入歌唱状态，

并辅助歌唱者而特别是学生能逐步确立完整、系统、科学的发声观念并掌握其方法，为艺术地歌唱打下基础。显而易见，这种短小、单一的预备性发声练习曲，并不是我们所说的音乐会练声曲。

其次是与“教学练声曲”的区别。所谓“教学练声曲”，是指那种比发声练习曲更高级、更完整而又未达到音乐会练声曲程度和品位的一种“教材性”练声曲类型，诸如常见常用的《孔空练声曲》、《阿勃特练声曲》、《西贝尔练声曲》、《派诺夫卡练声曲》、《瓦卡伊练习曲》等都属此列。这种练声曲具有稳定嗓音、练习分句和呼吸、培养良好演唱作风等作用，是专业声乐教学中的重要材料。正因如此，这种练声曲虽然具有一定的“音乐作品”属性，但它作为一种教材。更多地是强调技术内容，因此是不在音乐会上演唱的。

第三是与独唱艺术歌曲的区别。音乐会练声曲和独唱艺术歌曲的明显不同在于，后者使用唱词而前者只唱元音。此外，二者的艺术要求是没有根本差别的。从技术上讲，由于音乐会练声曲不使用具体唱词，对于“发声-咬字-呼吸-共鸣”这歌唱“四要素”来说，音乐会练声曲重在“咬字”之外的另三个环节。正因如此，音乐会练声曲作品中总是缓慢而抒情者多，分句、换气、力度处理等也更加多变而细腻，既可对歌唱者发声、音质、呼吸、艺术涵养与表现等方面加以训练，也是对歌唱者在相应方面的全面考验。

和肖邦、李斯特等人在钢琴领域创立的“音乐会练习曲”一样，歌唱领域里的“音乐会练声曲”也是一种技术性和艺术性并重的独立音乐样式。正如意大利声乐大师赖巴底（Francesco Lamperti, 1811-1892）所说的那样，“如无耐心唱练声曲（Vocalise），一定不可能成为美好的歌唱者”²。为此，武汉音乐学院声乐系的研究生龚叶同志结合自己的研究，在她的理论导师钱仁平教授的指导下，选编了这册音乐会练声曲作品，以弥补我国声乐教育在这方面的文献不足，是很有积极意义的，至少是有资料意义的。我们常常听到小提琴、大提琴、中提琴或长笛等演奏家用他们的乐器“歌唱”拉赫玛尼诺夫的《练声曲》，我们更希望歌唱家们用自己的美妙歌喉把这些美妙的音乐会练声曲作品推介出来。

彭志敏

于两湖书院

² 引自赵梅伯《歌唱的艺术》，上海音乐出版社1997年11月第一版。

目 录

1. 练声曲	拉赫玛尼诺夫(俄国)(2)
2. 练声曲	A·奥涅格(瑞士)(6)
3. 练声曲	M·卡罗米里斯(希腊)(8)
4. 挪威舞蹈风格的瑞士牧歌	S·乔 丹(挪威)(14)
5. 练声曲	L·罗伊茨基(波兰)(17)
6. 咏叹调	F·雅各比(美国)(22)
7. 女 魔	F·雅各比(美国)(24)
8. 小夜曲	J·容 根(比利时)(28)
9. 即兴曲	J·容 根(比利时)(34)
10. 哀 歌	J·宁 恩(西班牙)(38)
11. 练声曲	S·巴卡里斯(西班牙)(42)
12. 练声曲	G·皮塔路卡(西班牙)(46)
13. 练声曲	V·达维克(意大利)(49)
14. 牧 神	M·卡斯特尔诺夫-泰代斯科(意大利)(51)
15. 练声曲	G·F·马利皮耶罗(意大利)(55)
16. 练声曲	E·柏佐里(意大利)(57)
17. 声乐套曲	弗朗切思科·奇莱亚(意大利)(62)
(1)	(62)
(2)	(66)
(3)	(69)
18. 练声曲(哈巴涅拉舞曲风格)	M·拉威尔(法国)(73)
19. 练声曲	F·普朗克(法国)(76)
20. 咏叹调	D·米 约(法国)(80)
21. 坎佐纳	D·赛夫拉克(法国)(82)
22. 练声曲	G·福 列(法国)(87)
23. 布列舞曲风格	J·约瑟夫·坎特卢贝(法国)(89)
24. 吉卜赛风格	D·杜卡斯(法国)(94)
25. 咏叹调	J·伊贝尔(法国)(100)
26. 练声曲	E·博 扎(法国)(103)
27. 现代练声曲保留曲目(为高音声部)	奥里维尔·梅西安(法国)(107)
附录一:	
关于“音乐会练声曲”及《五首音乐会练声曲的音乐分析与演唱提示》	钱仁平 (111)
附录二:	
五首音乐会练声曲的音乐分析与演唱提示	龚 叶 (113)

1. 练 声 曲

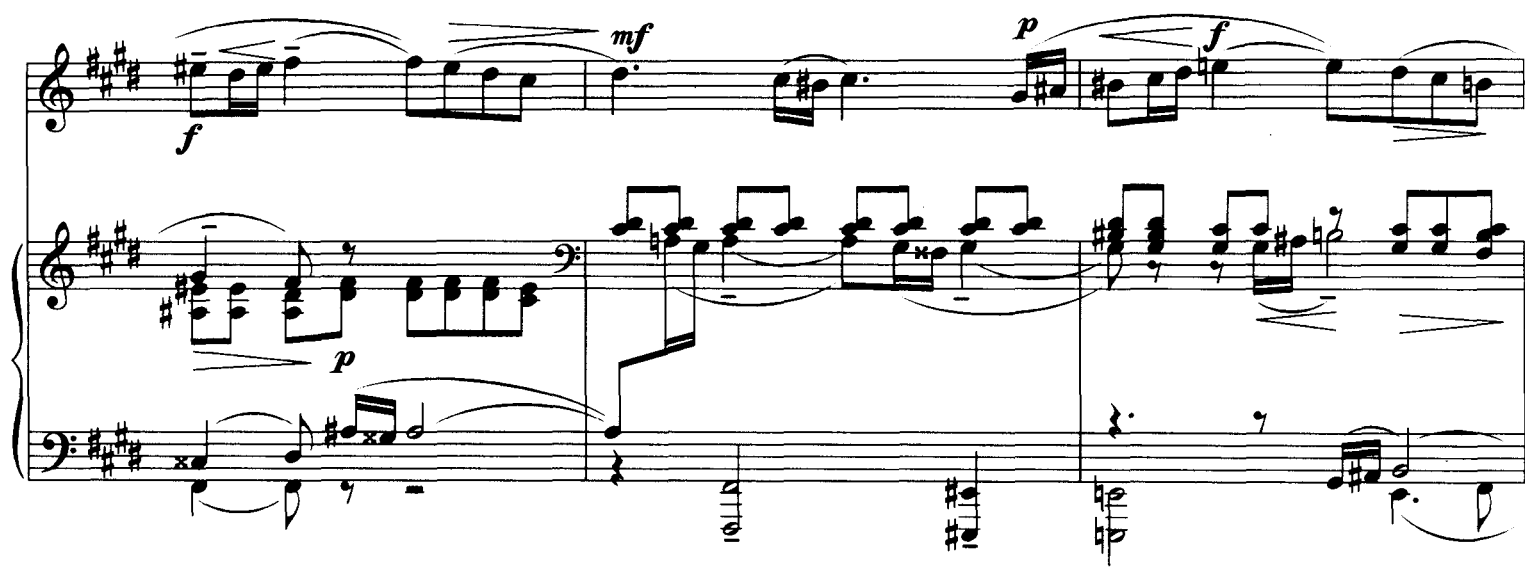


拉赫玛尼诺夫(俄国)

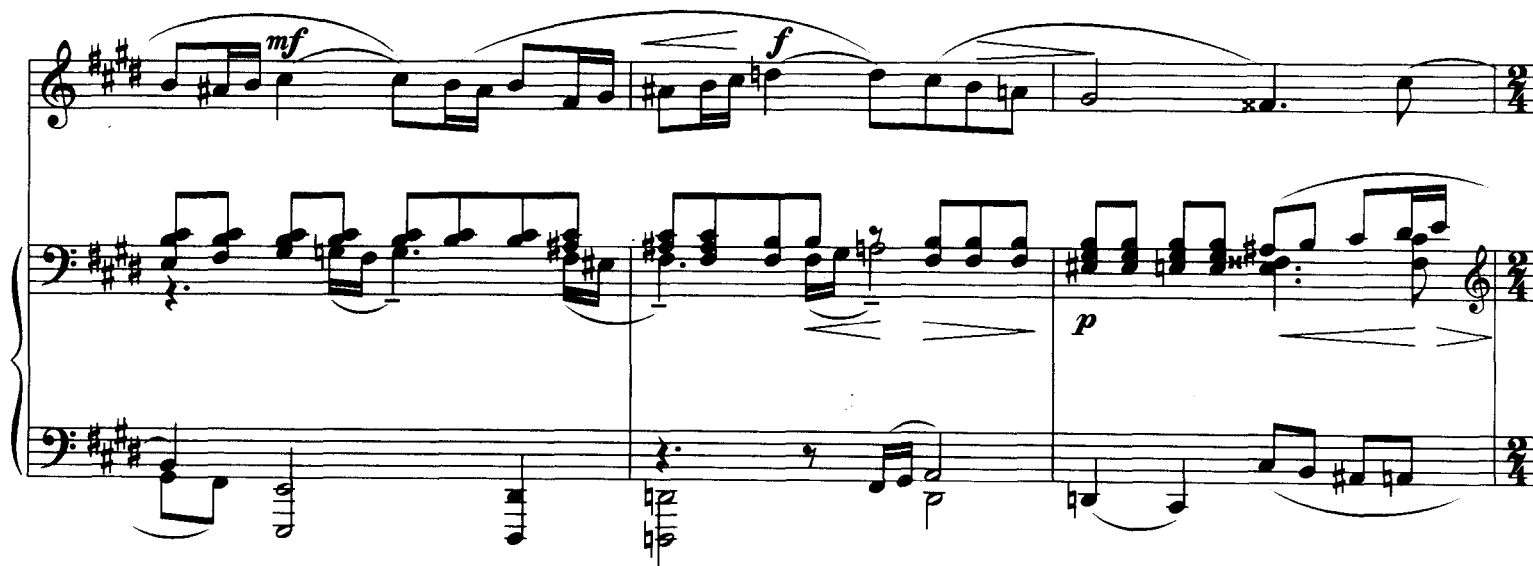
op.34, No.14.

(1873-1943)

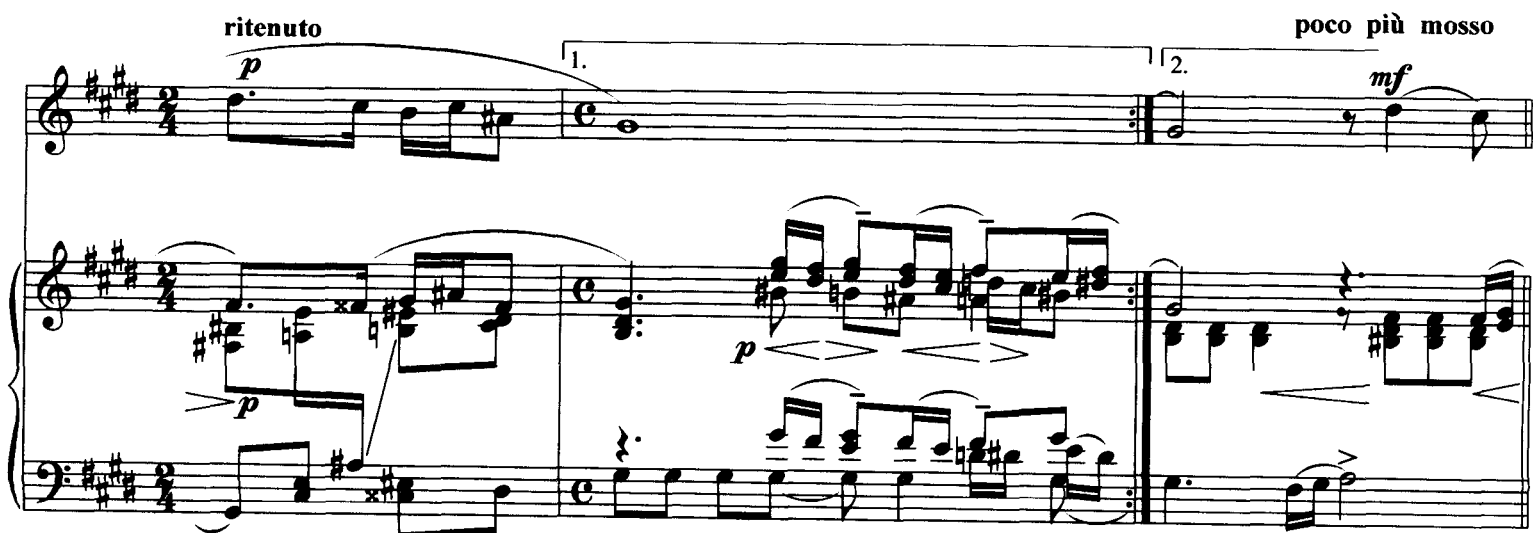
Lentamente. Molto cantabile.



First system of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section, and ends with a piano (*p*) section. The bottom staff is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. It features a piano (*p*) section. The music includes various note values, slurs, and dynamic markings.



Second system of musical notation. The top staff continues the melody with mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*) dynamics. The bottom staff continues the accompaniment with a piano (*p*) section. The system concludes with a 2/4 time signature change.



Third system of musical notation. The top staff is marked *ritenuto* (ritardando) and *p* (piano). It includes first and second endings, marked 1. and 2. The tempo marking *poco più mosso* (a little more motion) appears above the second ending. The bottom staff continues the accompaniment with a piano (*p*) section. The system concludes with a 2/4 time signature change.

cresc. *f* *un poco ritonuto*

mf *dim.*

p *a tempo* *mf* *cresc.* *f*

p *mf*

ff

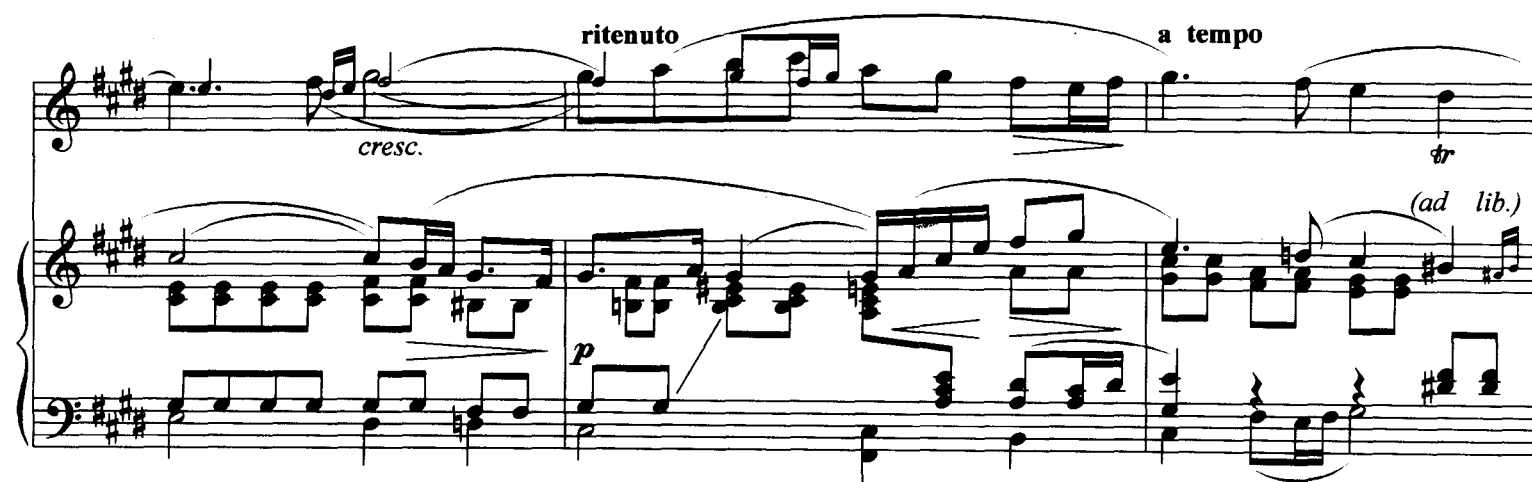
mf *mf*



First system of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It features a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking and a *p* (piano) dynamic. The bottom two staves are in bass clef with the same key signature and common time. They provide harmonic support with chords and moving lines, marked with *p* dynamics.



Second system of musical notation. The top staff includes first and second endings, marked with *1.* and *2.*. The first ending is marked *mf* (mezzo-forte), and the second ending is marked *p*. The word *espressivo* is written below the staff. The bottom two staves continue the harmonic accompaniment, with the left hand marked *mf* and the right hand marked *p*.



Third system of musical notation. The top staff features a *cresc.* (crescendo) marking, followed by a *ritenuto* (ritardando) section, and then a return to *a tempo*. It concludes with a trill (*tr*) and the instruction *(ad lib.)*. The bottom two staves provide accompaniment, with the left hand marked *p* and the right hand marked *mf*.



Fourth system of musical notation. The top staff is marked *ten. ad lib* (tension ad libitum). The bottom two staves continue the accompaniment, with the left hand marked *mf* and the right hand marked *p*.

2. 练 声 曲



A·奥涅格(瑞士)
(1892-1955)

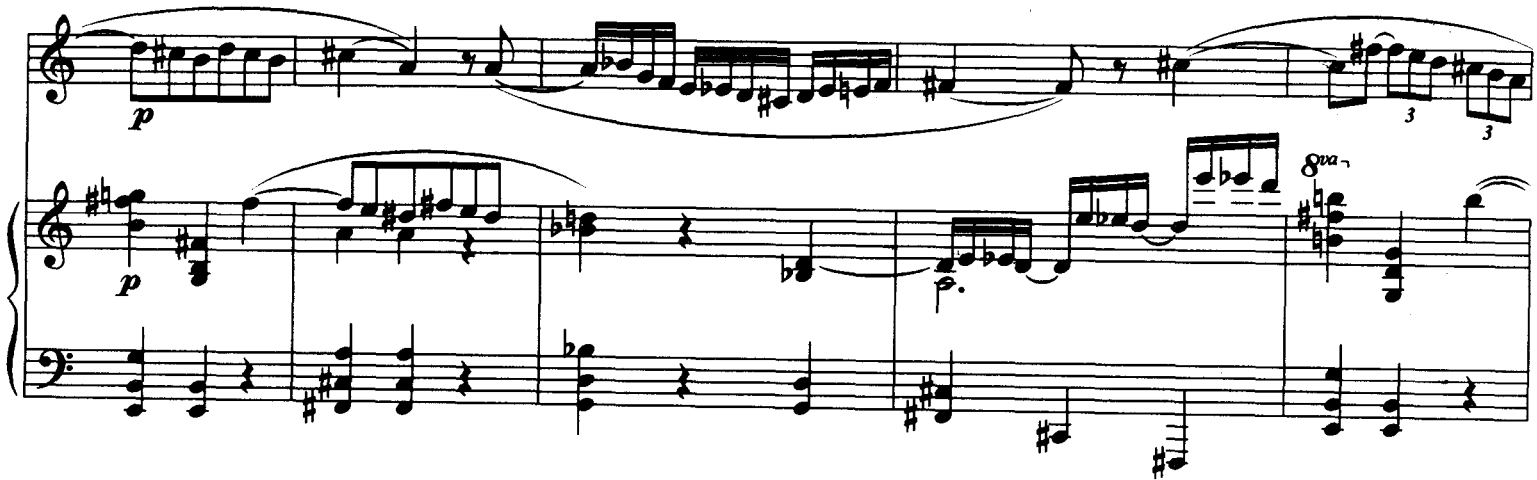
$\text{♩} = 66$



First system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with triplets and slurs. The lower staff (bass clef) contains a piano accompaniment with chords and a melodic line in the right hand.



Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with triplets. The lower staff features a piano accompaniment with chords and a melodic line in the right hand.



Third system of musical notation. The upper staff begins with a *p* (piano) dynamic marking. The lower staff also begins with a *p* dynamic marking. The system includes a *8va* (octave) marking and a *3* (triple) marking.



Fourth system of musical notation. The upper staff includes a *poco rit.* (poco ritardando) marking. The lower staff includes a *pp* (pianissimo) marking. The system concludes with a *8va* (octave) marking.

3. 练 声 曲

M·卡罗米里斯 (希腊)
(1883-1962)

Andante con moto.



Ossia

Ossia

