

中国音乐学院

硕士学位论文

论“关闭唱法”

姓名：高胜海

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：刘建华

20070606

## 摘 要

本文先从声乐的特殊性角度出发简单讨论了一下唱法问题，认为声乐中的“唱法”具有两方面的含义：一是类似于乐器演奏法的唱法，这是偏重于文化层面的唱法；二是技术层面的唱法，也即嗓音乐器的构建法。“关闭唱法”属于技术层面上的唱法。之后介绍了“关闭唱法”的由来以及对于“关闭唱法”的两种不同观点，第一种观点也是传统观点，认为“关闭唱法”就是“掩盖唱法”；第二种观点认为“关闭唱法”与“掩盖唱法”不是一回事，它们不能等同！“掩盖唱法”是建立在“关闭唱法”基础之上的“唱法”。接下来，笔者运用生理、物理力学分析法以及实验分析法对“关闭唱法”进行了研究，认为“关闭唱法”指的是调整以关闭状态的声门来关闭（挡气）气息的歌唱方法！“关闭”有两层含义：第一层含义是调节声带使之处于局部振动的状态（其余部分完全闭合）；第二层含义是此时的声带将气息关在体内从而配合身体其他肌肉的动作使气息处于压缩状态用以形成合理的气声关系！最后，笔者结合自己的教学实践简单论述了“关闭唱法”的训练。

### 关键词：

唱法；关闭；关闭唱法；掩盖唱法；打开；阻尼

# 第一章 引言

在讨论“关闭唱法”之前，笔者想先简单讨论一下“唱法”。

声乐作品的演唱与器乐作品的演奏不同，那就是演唱者所使用的是具有特殊性的乐器——嗓音！这就使得声乐作品的“唱法”比器乐作品的“奏法”更复杂了。因为演唱者在“演奏”自己的嗓音乐器之前，首先要将自己的嗓音变成优秀的“乐器”！

所以，声乐中的“唱法”其实具有两方面的含义。一是类似于乐器演奏法的唱法，可以理解为这是偏重于文化层面的唱法；二是技术层面的唱法，也即嗓音乐器的构建法。现在比较通行的“美声唱法”、“民族唱法”、“通俗唱法”、“原生态唱法”、“戏曲唱法”等这些“唱法”应该都属于前者。石惟正先生指出“声乐的风格的种类实在是太多了，相对应的歌唱方法也实在是太多了……”。首先可以按横向进行，这种划分方式横跨各个地域、民族，可以划分为两种：一为传统风格；二是为和它相比较而存在的流行风格。其次是以国家、民族和地域的概念而进行的纵向分类，应该说每个国家都有一个代表性的综合风格，这个风格以它代表性的通用语言的音调为基础，如：美国风格、英国风格、意大利风格以及印度风格、中国风格等。”石惟正先生这里的所说的“与声乐风格相对应的歌唱方法”也属于文化层面上的唱法。而笔者要研究的“关闭唱法”则属于嗓音乐器的建构法，是技术层面上的“唱法”。当然，唱法的两个层面是辩证统一的，不论什么风格的唱法都要以技术上的唱法为基础。由于嗓音乐器的特殊性，唱法的两个层面之间是有一定联系的。

笔者认为，将声乐“唱法”的两个不同层面划分开来具有较强的理论意义和现实意义！近年来关于不同“唱法”的争论其实应属于文化层面上的“唱法”问题，但是多牵扯到技术层面上来了。比如争论“‘民族唱法’要不要‘关闭’”这样的问题。理论上的模糊就会造成实践中的迷茫。

接下来言归正传，我们来讨论“关闭唱法”。

我们先来看看“关闭唱法”是从何而来的。

## 第二章 “关闭唱法”名称的由来

由于 19 世纪在医学上有了解剖学的基础知识，在物理学上有了古典的海尔姆霍尔兹的声学理论，声乐上人才辈出，积累了丰富的演唱经验和教学经验，一些著名的歌唱家、医生和声乐理论家们，企图以更为具体的发声感觉以及更有效的声乐理论来予以总结，从而提出了形形色色的音乐术语、声乐理论、声乐概念，如“头腔共鸣”、“胸腔共鸣”、“鼻腔共鸣”、“头声”、“实声”、“声音位置”、“共鸣位置”、“声音的冲击点”、“声音的焦点”、“打在硬口盖上”、“打在软口盖上”、“靠前”、“靠后”、“声音穿过硬口盖进入头腔”、“面罩”、“换声点”、“关闭”、“掩盖”等等。“关闭唱法”也正是在这一大的背景下产生的。

19 世纪在西方声乐发展史上是一个不平凡的世纪，有人亦称是一个“革命的世纪”。这是由于阉人歌手退出历史舞台，人们不得不研究正常的人（尤其是男声部）怎样发展嗓音以适应浪漫主义的戏剧性歌唱的需要。19 世纪初期，许多歌唱家唱坏嗓子的不在少数，直到 19 世纪三四十年代左右“关闭唱法”以及此后出现的“面罩唱法”的出现，才逐渐地解决了男声的歌唱技巧。这就是歌唱技术上的重大突破，其中“关闭唱法”的出现被称为声乐史上的一次革命。

欧洲声乐史的声乐文献中关于“关闭唱法”的最早记载始于法国男高音歌唱家杜普雷。所以有人认为他是“关闭唱法”的鼻祖，但也有人认为意大利在 19 世纪初期已有了“关闭唱法”，这种唱法是多少代人长期探索、不断改进、集体创造的结果，不是任何个人的发明，杜普雷是由于留学意大利才学得此法。

杜普雷被认为是第一位用胸声唱 c3 音的男高音。他把这种声音称为“暗的噪音”、或“掩蔽的”、或“在里面的”，他所创用的这种新的发声技术，和当时意大利传统的发声较为“开放”的美声歌唱有所区别，被称之为“关闭唱法”，也叫“掩盖唱法”。杜普雷的新技术扩大了声音的音量、增强了声音的力度，而这恰好符合当时的作曲家对声音宽广而有戏剧性辉煌的要求。

据记载，“关闭唱法”本为“掩盖唱法”，“掩盖”一词的法文为 *Couvert*，英文为 *Covered*，但有时也译作 *Close*（“关闭”）。在中国，由于历史原因，从英美方面传入的声乐文献较早、较多，所以“关闭唱法”这一术语用的也较为普遍。

这就是“关闭唱法”这一名称的来源。

从以上的描述来看，“关闭唱法”就是“掩盖唱法”，“掩盖唱法”就是“关闭唱法”，这两者是等同的。

### 第三章 什么是“关闭唱法”？

#### 第一节 两种不同的观点

目前，声乐理论界对于什么是关闭唱法大致有两种不同的观点：第一种观点也就是较为传统的观点，他们认为“关闭唱法”就是“掩盖唱法”，“掩盖唱法”就是“关闭唱法”，这两者是等同的。尚家骥先生在《欧洲声乐发展史》一书中这样描述：“‘遮盖’或‘掩盖’一词的法文为 Couvert，意为 Coperto，德文为 Gedeckte，英文为 Covered，然而英文有时也译作 Close（关闭）。在中国，由于历史原因，从英、美方面输入的声乐文献较早、较多，所以“关闭唱法”这一术语也就用得较为普遍。19 世纪 30 年代以前，欧洲的男高音都是用极轻型的抒情方法来演唱的，能唱得很高，但是声音细且音量小，更不雄壮。直到 19 世纪 40 年代，法国的杜普雷首先提倡用‘掩盖的胸声’来唱高音，然后两位法国医生第德和佩特莱堪也发表文章推荐杜普雷的‘新的歌唱方法’，他们首先从生理学角度说明了‘掩盖唱法’或称‘关闭唱法’即是以降下喉头以取得‘掩盖的胸声’，从而开创了男高音的戏剧性演唱之先河。”另外，邹本初先生在《歌唱学——沈湘歌唱学体系研究》一书中这样写道“……‘关闭’相对的意思是开放，就是说，中声区的声音要‘开’着唱比较明亮，到了高音区再这么唱就是喊了。于是，进了高音区用换声的办法把声音‘拢住’或‘遮盖’住，这才是‘关闭’一词的真正含义……”。

第二种观点以潘乃宪先生为代表，认为“关闭唱法”与“掩盖唱法”不是一回事，它们不能等同！潘先生认为，“掩盖唱法”是建立在“关闭唱法”基础之上的“唱法”。他在《声乐实用指导》一书中这样描述：“用关闭-集中的技能唱出来的声音当然叫做关闭声了。但在人们习惯上所想象和理解的关闭声却不是如此，因为人们通常把关闭唱法和掩盖唱法混淆起来了；关闭是指单一的声带缩短-变薄技能动作，它所产生的声音效果是集中明亮的，在声乐术语中也称作开放声。被混淆了的关闭声，实际上是指掩盖-开放二合一的声音，同时具有亮-暗的双重音色。而暗的音色产生于充分打开的声道。喉头越往下，声音的掩盖-暗色彩也必然越多。所有的声乐技巧，都必须具有关闭-集中的技能，否则就没有高音。因此，关闭唱法是绝对的，它适用于一切演唱艺术，而掩盖唱法是 19 世纪以来，欧洲传统美声所独有的，这也是它和中国民族唱法、美国流行唱法本质最不同的地方。把关闭和掩盖二者混淆起来，会给声乐教学带来许多不必要的麻烦。因此围绕关闭经常产生的名同实异的错误，首先要在教学概念中加以澄清。关闭唱法事实上只是掩盖唱法的一个组成部分。”

表面上看，这两种观点的主要区别在于“关闭唱法”与“掩盖唱法”的关系上，但事实上，他们的分歧在于对“关闭唱法”的不同理解！在对“关闭唱法”的理解上笔者比较赞同

潘先生的观点，也即“掩盖唱法”是建立在“关闭唱法”基础之上的“唱法”，“关闭唱法”事实上只是掩盖唱法的一个组成部分”。笔者认为这两种“唱法”是不同层面上的唱法！“关闭唱法”是技术层面上的唱法，“掩盖唱法”是美学或文化层面上的唱法！

为什么呢？

“关闭唱法”作为一种技术层面上的唱法，不只属于某种文化审美类型的声音！正如潘乃宪先生所说的“关闭唱法是绝对的，它适用于一切演唱艺术”。一种唱法在技术上的科学性体现在对噪音的控制能力上。具体标准为：第一、具有较宽广的噪音音域（能高能低）；第二、噪音的力度应能强能弱；第三、音色能明能暗；第四、噪音在身体状态良好的前提下演唱应不易疲劳。

据记载，19世纪20、30年代起，正歌剧舞台上男声也开始逐渐上升到主角的地位，首先是男高音。当时的男高音在阉人歌手的指导下，可以使用轻巧的头声和假声来歌唱，能唱得很高，到 HighC、HighD，甚至 HighF 音，而且轻松愉快不怕“吊”，被称作优雅男高音（Tenore di grazia）或轻快型抒情男高音（Tenore Lirico Leggero），其中之佼佼者几可与女声媲美。原来在歌剧中由阉人“女”高音扮演的男主角从此完全由男声担任，彻底消灭了舞台上男人唱女声，女人扮男角的怪现象。这之后，男高音们为了适应浪漫主义的戏剧性歌唱的需要，日益不满足于纤巧的头声和高音用假声的演唱，逐渐发展了把胸声往上带的更为丰满、更富男性气概的高音演唱方法，也就是前面所提到的“掩盖唱法”或“关闭唱法”。

由此可见，当时的“掩盖唱法”或“关闭唱法”是不仅仅是为了获得高音（因为在这之前已经有优雅男高音或轻快型抒情男高音了，而且唱得很高），而是为了获得“更为丰满、更富男性气概的高音”音色而采取的唱法手段！这种音色是为了适应浪漫主义的戏剧性歌唱的需要，是丰满的、有较强力度的噪音音色。但是，这种音色却不是演唱所有风格的声乐作品所必需的！所以，当时的“掩盖唱法”或“关闭唱法”从技术上来讲虽然是科学的，但其主要是一种特定美学层面上的唱法。

其实对于“关闭唱法”两种不同观点的根本分歧在于对“关闭唱法”的界定上，也即什么是“关闭唱法”以及为什么叫“关闭唱法”上。

那么，到底什么是“关闭唱法”呢？

## 第二节 “关闭唱法”的两层含义

笔者认为，“关闭唱法”指的是调整以关闭状态的声门来关闭（档气）气息的歌唱方法！这里的“关闭”有两层含义：第一层含义是调节声带使之处于局部振动的状态（其余部分完全闭合）；第二层含义是此时的声带将气息关在体内从而配合身体其他肌肉的动作使气息处于压缩状态用以形成合理的气声关系！从这个意义上说，“关闭唱法”是所有风格唱法的基础。下面我们来论证这一观点。

发展声音能力的第一要素是扩展噪音的音域。那么是什么决定了噪音的音高？关于这一噪音发声方面的研究，历史上曾经有过很多不同的理论。早在1703年，法国医生杜达(Dodart)就发表了《发声原理的研究报告》(Memoires Sur la cause de la voix)一书，提出了“漩涡”(Vortex)理论。他认为当气息经过真假声带之间的喉室时，会产生气流的漩涡，因之，使喉部向吹哨子似的发出声音。这种假说早在公元2世纪加仑(Galen)就提出过。1741年，另外一位医生弗兰(Ferrein)在从死尸身上切除下来的喉器下面安上供气装置，吹气作发音试验，证明了声带振动是人体发声的根本原因，从而否定了“漩涡”理论。1887年，英国马肯奇爵士在《发声器官卫生学》一书中，指出声带有两种不同的机能状态，他把声带比作乐器的簧片或哨片，分之为“长簧片”和“短簧片”两种发声机能状态，产生两种声区，即胸声区和头声区。1906年，声学及语言学家斯克里普乔发表了《实验语言学研究》，提出以管乐原理来解释人体发声的问题。他认为决定人声音高并不在于声带的张力、闭合及振动方式，而在于共鸣管的长短、粗细，是共鸣管中的空气柱的振动产生音高。

到目前为止，世界上一致公认：歌唱发声的音高首先而且主要是由声带的振动决定的。但共鸣体除了对音色、音量之外，还对音高起一定的作用。

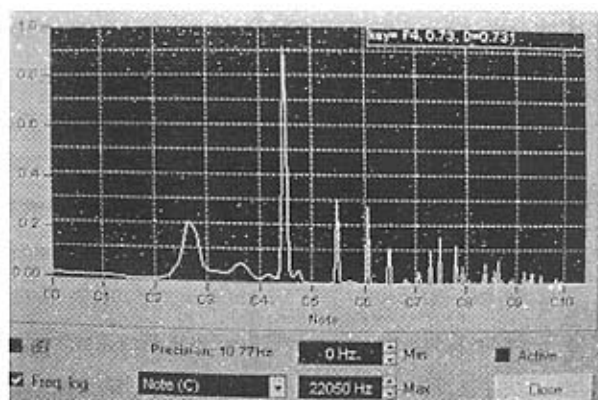
既然歌唱发声的音高主要是由声带的振动决定的，那么仅就声带的振动来说就类似于弦乐器的弦振动，也必然符合振动的物理规律。对于弦乐器来讲，音高是弦振动的频率。在材质一定的前提下，弦的振动频率是由三个要素共同来决定的，它们是：弦的张力、弦的长短、弦的粗细。频率 $f$ 与张力 $T$ 的开方成正比，与线密度 $\delta$ （粗细）的开方以及长短 $L$ 成反比，弦越长、越粗、张力越大音高就越低，反之音高就越高。用公式表示为： $f = (T/\delta)^{1/2} \div (2L)$ 。这个看似简单的公式，却隐藏着歌唱用声的真理！

从上面的频率公式中我们可看出，同样的一个音高可以有不同的组合方式。如果弦的线密度 $\delta$ （粗细）不变，同时改变张力 $T$ 以及长短 $L$ 就有可能使音高保持不变，比如减小张力至原来的 $1/4$ 同时缩短长度至原来的 $1/2$ 。而我们如果要改变弦的音高（频率）的话，只需要改变张力 $T$ 、线密度 $\delta$ （粗细）以及长短 $L$ 三项中的任何一项。理论上虽是如此，但是事实上我们不可能无限度地靠增大弦的张力 $T$ 来提高音的频率 $f$ ，因为弦的张力是有限的，过度增大张力带来的直接后果就是断弦，而且一味地靠改变张力来变化音高也会造成音色、音量等的不统一！实际演奏中，弦的粗细（线密度 $\delta$ ）一般也是不能改变的，张力的改变一般也只是在演奏前调音定调时使用，比如二胡的定弦。在演奏过程中，主要是通过改变弦的长短来实现音高变化的（如二胡是通过左手手指的按弦来调节弦的振动长短以改变音高）。通过改变弦的长短来改变音高的好处一是很安全，不必担心弦会被拉断；二是这样做虽然音高变化了，但音色很统一！

为了进一步说明张力的稳定对音色统一的意义，我用吉他来做一个试验。之所以选择吉他是因为吉他共有六根弦，便于不同弦的比较，并且调音方便也即更改弦的张力很方便。

首先将吉他音调好，分别在一弦、二弦和三弦上弹奏相同的音高 $F_4$ ，也即分别在一弦

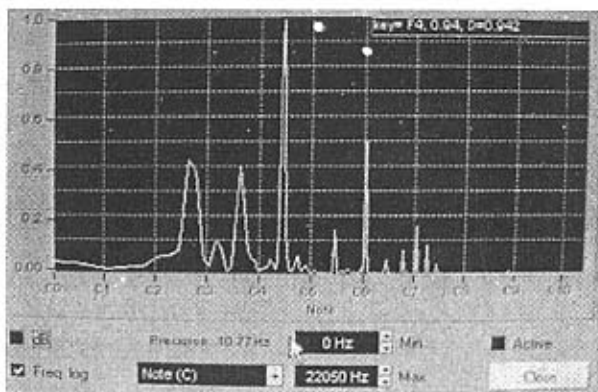
一品、二弦六品以及三弦十品上弹奏。依次录入 Nuendo 音频工作站的音频轨，进行采样频谱分析。



(图一)



(图二)

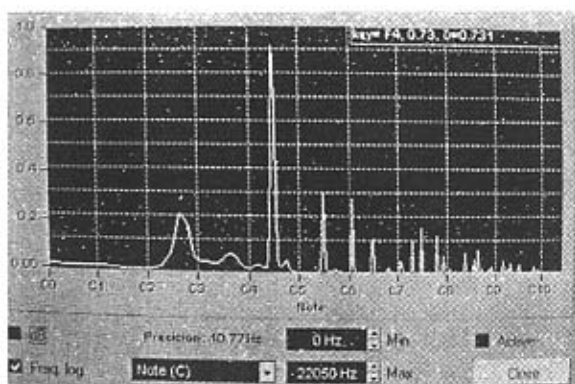


(图三)

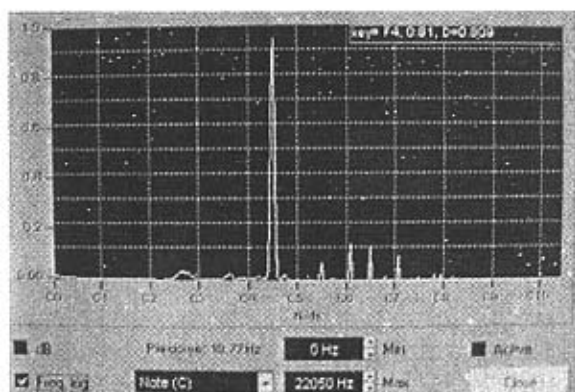
图一为一弦一品、图二为二弦六品、图三为三弦十品所奏 F4 音高的频谱图。从图中可以看出虽然是同样的音高，但频谱分布却不一样，听起来音色也大不一样。这是因为三者弦长、粗细以及张力上都有所区别的缘故。我们再来看看如果在同一根弦上（也即不改变弦的粗细）通过同时改变张力和弦长来获得同一音高是什么现象：首先录入一弦一品的 F4 音：



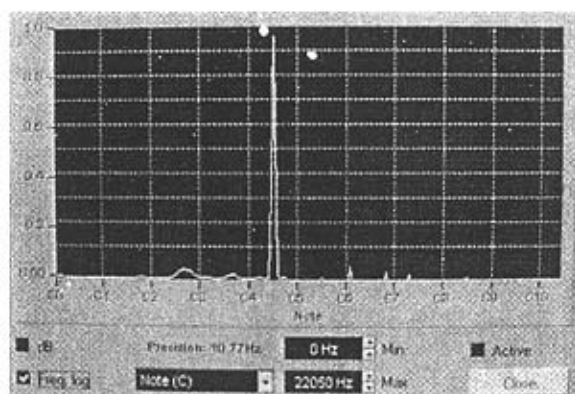
然后调低一弦的空弦音使之成为 D4，录入一弦三品的 F4 音；接着如法炮制将一弦的空弦音再调低至 C4，录入一弦五品的 F4 音。我们来比较一下这三个音的频谱：



(图四)



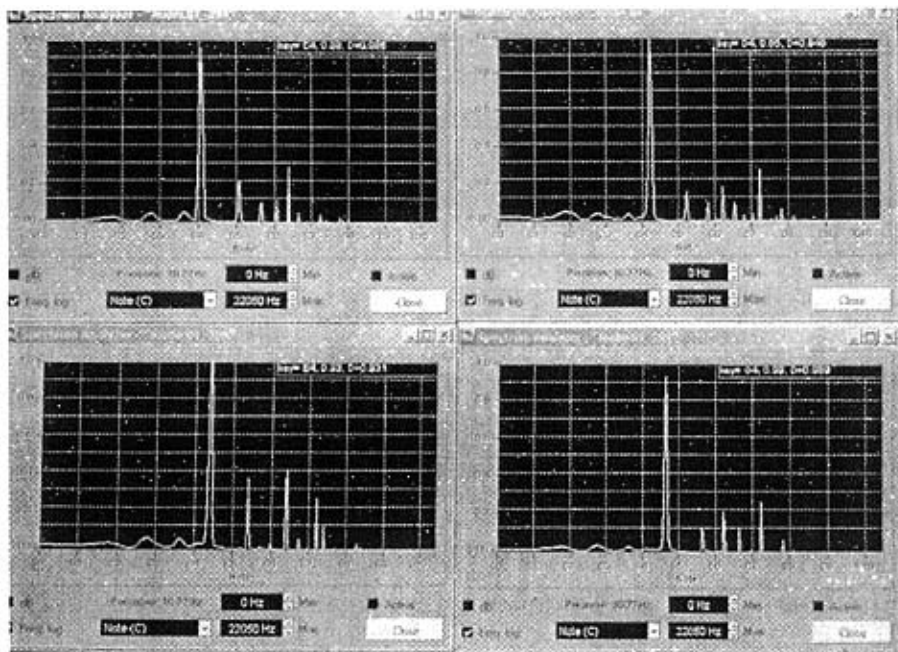
(图五)



(图六)

图四为一弦一品、图五为一弦三品、图六为一弦五品所奏 F4 音高的频谱图。从图中我们可以看出，随着弦的张力的降低，虽然是同样的音高但是泛音却越来越少越来越小。可以看出，如果主要依靠张力来变化音高，其音色将相当不统一！我们再来看看在同一根弦上，只通过改变弦的长短来改变音高会是什么现象：

依次录入二弦一品、二弦三品、二弦五品和二弦八品的音高（也即 C4、D4、E4 和 G4 音），我们看一下他们的频谱图：



（图七）

上图中左上方为二弦一品 C4 音、右上方为二弦三品 D4 音、左下方为二弦五品 E4 音、右下方为二弦八品 G4 音。由于这四个音在弦的的张力上是相同的，所以频谱图上反映出的泛音列也大致相同。

通过这几组实验，我们看到了张力的相对稳定对于音色的统一是多么地重要！

以上弦乐器的音高原理同样适用于声带，只不过声带比弦乐器的弦要更复杂一些。弦乐器在演奏过程中一般只通过改变弦的长短来改变音高，而在歌唱过程中，声带则完全可能同时改变声带张力、声带振动部分的粗细、声带振动部分的长短这三个要素来共同改变噪音音高！通过以上对弦乐器音高原理的简单分析，我们可以了解到，如果主要靠增大声带张力来提高噪音的音高，那声带就会很危险，到声带张力的极限就会出现破音，这也就是我们平常所说的“真声”状态；而如果主要靠减小声带振动部分的粗细（也即减小线密度  $\delta$ ）来提高噪音的音高，声音又会变得非常虚弱，毫无张力，声音的高低也无法统一，这就是我们平常所说的“假声”状态。

要想拥有宽广而音色统一的噪音音域，就必须使我们的声带象弦乐器那样主要通过改变长短来改变音高，尤其是高音！而笔者所论述的“关闭唱法”中“关闭”的含义之一就是使声带处于局部振动的状态（其余部分完全闭合），这就正好类似于弦乐器通过改变长短来改变音高，非常安全而且音色容易上下统一！

劳·威尔说“清晰有力的头声，来自于‘关闭’得很坚实的声门”。爱金说“不把声带的

松紧度或空气压力增加，而以缩短、变薄的声带（即‘制止的声带’）唱之，产生一种较高的声音。” 劳·威尔这里所说的“关闭”以及爱金所说的“缩短、变薄的声带”实际上指的就是声带的局部振动，也即笔者所说的“关闭”的第一层含义。这里，笔者要指出爱金和潘乃宪先生的一个错误说法：用缩短的声带唱高音。尚家骧先生在《欧洲声乐发展史》中也提到过：“有人把声带在高音区时仅用部分长度做振动的现象，说成是声带缩短，这样的解释是不合适的。因为声带要‘缩’短，则势必要与拉紧声带做反方向的运动，则势必要使声带张力减小、放松，或由于声带因‘缩’而变厚，而这些都是与唱高音的要求不符的。唱高音时，声带仍要拉紧。……”笔者完全赞同尚先生的这一观点，唱高音时，声带的整体还是被拉长的，只不过声带的振动部分是缩短的，用“制止的声带”这一说法比较确切。

“关闭唱法”中“关闭”的第二层含义是是此时的声带将气息关在体内从而配合身体其他肌内的动作使气息处于压缩状态用以形成合理的气声关系。

大家都知道歌唱的动力是气息，中国自古就有“善歌者必先调其气”的说法。

声音是有能量的，而声音在呼气的过程中产生。那么，这个能量必然是由呼出气息的压力所做的功转化来的！气息之所以能够流动（吸进和呼出），其直接原因就是肺内外的空气存在“压力差”。刚才所说的“呼出气息的压力”实际上就是体内气压大于体外气压的差值。在日常生活中，只要生命存在那么这个“压力差”就会一直存在着，只不过其差值很小，只是维持生命的需要。而在艺术歌唱中，为了表达情感的需要我们就必须使这个“压力差”达到一定的量。

根据气体力学理论，要想使一个容器里面的气压得到加强和保持，首先要使其具有良好的密封，然后有两种方法来加压：一是往里冲气，比如日常生活中自行车轮胎的冲气；二是缩小该容器的体积，即通过外部加压使其体积缩小从而增加容器内部气压。要想使肺内的气息有动力，必须使肺内的气息压强大于体外空气的压强；而要想使肺内的气息压强大于体外空气的压强，就必须对肺内的空气进行适度压缩；而要对肺内的空气进行适度压缩，就必须对肺内的空气进行适度密封；而对肺内的空气进行适度密封的阀门正是我们的声带！虽然对肺内的空气进行适度密封还不一定使肺内的气息有动力，但是，对肺内的空气进行适度密封却是使肺内的气息有动力的必要条件！这个适度的密封正是“关闭”的第二层含义！

帕瓦罗蒂在谈高音的演唱技巧时说“……在内部有一种几乎像要‘窒息’的感觉”。凯尔塞说：“唱高音时，元音好像关闭了，即不能舒服地开放着唱了……正像一个球朝着墙壁扔过去之后，球不再弹回来，反而朝着一个意想不到的切线笔直地朝上飞去。”潘乃宪先生评价这段话时说：“凯尔塞说的元音关闭了，是指声门好像阻塞了，在性质上和自我感觉上都明显地变掉了。因此可以这么理解：‘关闭’这个声乐术语来自于感觉。”这里帕瓦罗蒂的“窒息”、凯尔塞的“元音关闭”以及潘先生的“声门阻塞”不正是笔者所阐述的声带对气息“适度的密封”吗？

更为复杂的是，在歌唱过程中，随着音的高低强弱不断变化，气息与声带的对抗力也必须实时地进行调整。所以，“关闭”不是静止的，而是动态的！

从“关闭”的两层含义中我们可以看出，声带在“关闭唱法”的“关闭”中的地位非常重要！一方面，我们要调整声带自身的“关闭”状态（局部振动状态）；另一方面，我们还要以声带自身的“关闭”状态当作“阀门”来对肺内的空气进行适度密封，用以“关闭”肺内的气息，使气息有“阻尼”地通过声门，从而形成良好的动态的气声关系。

从上面的分析中我们了解了什么是“关闭唱法”，从中可以看到“关闭唱法”作为技术唱法在演唱中的重要性。可以说，任何风格的唱法如果要达到一定的艺术水准，其中必然隐藏着“关闭唱法”。

## 第四章 “关闭唱法”的训练

### 第一节 “关闭唱法”的训练原则

学习和训练“关闭唱法”的目的首先在于扩展音域和统一音色。然后在此基础上再求得音色、力度等的变化统一。

“关闭唱法”的训练总的来说实质上就是如何调节我们的声带使之在演唱中形成正确的“关闭”状态（局部振动的状态其余部分完全闭合），以及调节声带与气息之间合理的气声对抗关系！

尚家骧先生在《欧洲声乐发展史》中说：“由于声门、会厌计声带各部分肌肉都属于非随意肌，都不是人的意志可以直接控制、调整的，所以只能假借于意念、声乐概念、音色、比喻……通过调整舌位（即舌根位置）与喉位（即喉头位置）来予以调整。”又说：“至于声带如何才能起阻抑作用，并以部分长度作振动，可能与咽部柱肌的靠拢、咽肌收缩成细长的管状、会厌卷曲成管状、环杓侧肌收缩使声带向中间靠拢、舌骨向上向后提起、喉头下降等都有关系。”

### 第二节 “关闭唱法”的训练手段

那么如何有效控制声带的振动体积使之形成局部振动呢？笔者认为首先要训练声带的挡气振动；其次是训练打开的假声！然后是建立“有阻尼的假声”或者称之为“有支点的悄声”！

“关闭唱法”是以声带的调节为核心的，因此，首先要让声带挡气并振动起来。笔者习惯采用在中低音上带着语气自然说话的感觉来找声带的振动，通过声带挡气与不挡气的对比来加强这种感觉，当然也可以用“气泡音”来带。潘乃宪先生在《声乐实用指导》中指出：

“一定要坚持气泡音的振动感觉。”一般来讲，用不了多久就可以找到声带的挡气振动感觉的。

接下来就是训练打开的假声。

什么是打开呢？打开的目的是建立良好的歌唱状态，比较广义的打开就是调动起歌唱时相关肌肉的兴奋度。包括控制情绪的肌肉、控制声带的肌肉以及控制呼吸的肌肉等等。狭义的打开就是打开喉咙，而喉咙是指舌下喉上这个区域，打开喉咙就是要扩大这个区域，也即放下喉头、抬起舌背。用潘乃宪先生的话说，“打开就是建立喉舌对抗”！所谓高位置、抬颧骨、面罩、哼鸣、打哈欠、上腭兴奋等都是为了建立喉舌对抗，也就是打开！

声带肌的构成是十分复杂的，它与其周围的肌肉联系紧密。在保持气息压力差的基础上，上方腔体的打开（如软腭的兴奋提起、甚至鼻根周围肌肉的兴奋、太阳穴周围肌肉的兴奋等）有助于建立声带振动的局部振动机能。上方腔体的打开也是情绪和情感所能控制的，同时也只有打开才能表现我们的情绪情感。

打开的假声，也即是兴奋状态下的假声。在日常生活中，当我们的情绪兴奋、甚至激动时，如果留意观察，此时面部表情兴奋，往往语调很高，接近于发假声的状态。而歌唱本身就是处于兴奋状态，歌唱中的高音更是情绪激动的产物。建立“关闭”状态的第二步，就是要从语言中找兴奋的假声！这个假声哪怕是漏气的都可以，因为我们只要找到它就行了，不必长期练习。

第三步是建立“有阻尼的假声”或者称之为“有支点的悄声”。这第三步是训练“关闭唱法”最关键的一步！

这一步的训练，笔者往往采用的是从高音开始往下练，通过高音状态来带中低音声区！为什么呢？因为好的高音状态是兴奋的关闭状态，而如果从低音练起往往会将真声状态往上带，造成高音困难以及高低音色不统一！从高音开始往下练的好处一是高音容易；二是声音高低更易统一。当然，这种方法不是本人的首创。威廉文纳的方法是直接从高音c着手，哪怕用假声。

练习“有阻尼的假声”（结实的假声）或“有支点的悄声”的关键是不论音的高低都要用轻声，决不可用大声！“有阻尼”“有支点”实际上就是有了声带的“关闭”状态以及声门与气息的对抗状态，从而也就掌握了“关闭唱法”的真谛！

当然，要形成良好的关闭状态，还需要有良好的气息控制相配合。就不在本文论述的范围之内了。

## 第五章 结 语

本文主要运用生理、物理力学分析法以及实验分析法对“关闭唱法”进行了研究,提出“关闭唱法”指的是调整以关闭状态的声门来关闭(挡气)气息的歌唱方法!其中“关闭”有两层含义:第一层含义是调节声带使之处于局部振动的状态;第二层含义是此时的声带将气息关在体内从而配合身体其他肌肉的动作使气息处于压缩状态用以形成合理的气声关系!最后,笔者结合自己的教学实践简单论述了“关闭唱法”的训练。认为首先要训练声带的挡气振动;其次是训练打开的假声!最后是建立“有阻尼的假声”或者称之为“有支点的悄声”!

由于本人的理论修养还十分有限,加之演唱与教学的实践经验还很不足,文中对“关闭唱法”的论证有不足之处一定在所难免;有关“关闭唱法”的训练也是本人的一些理解与体会,在实践中我们训练的目标是一致的,但训练的手段却是多样的。诚挚地恳请专家、学者、老师们批评指正!

声乐艺术发展到今天,其中的生理技术问题已不存在多少难题了。由于科学、医学解剖学的发展,可以说,现在科学家们对发声的生理结构已无所不知。作为声乐教师,完全可以而且应该对嗓音既知其然又知其所以然了!如今我们学习技术、研究技术的目的决不是也决不能仅仅为了技术本身,从而误入歧途,去追求歌唱时哪块肌肉在运动,气息吸到哪根肋骨等等。我们学习和研究技术的目的首先是为了更好更快地掌握歌唱艺术,更好地为歌唱服务,其更重要的目的是为了声乐艺术的创新!声乐技术不同于其他一般的技术,从一定意义上讲,声乐技术是研究人体自身的技术。声乐技术的发展史实际上就是人们不断发现自己、认识自己的过程!科技发展到今天,人类的认识大到宇宙小到纳米,只是对自身的认识还少的可怜!二十一世纪将是人类能够充分认识自身的世纪,随着人类对自身认识的不断深入,我们对声乐创新的研究将大有作为!

## 主要参考文献及相关资料

- [1] 尚家骧《欧洲声乐发展史》华乐出版社 2003 年 5 月第一版
- [2] [美]威廉·汶纳 著 李维渤 译《歌唱——机理与技巧》世界图书出版公司 2000 年 9 月第一版
- [3] 林俊卿《歌唱发音不正确的原因及纠正方法》人民音乐出版社 1960 年 1 月第一版
- [4] 李维渤《西洋声乐发展概略》世界图书出版公司 1999 年 12 月第一版
- [5] 王福增《声乐教学笔记》人民音乐出版社 1986 年 9 月第一版
- [6] 林达悃《录音声学》中国电影出版社 1995 年 5 月第一版
- [7] 杜功焕等《声学基础》南京大学出版社 2001 年 3 月第二版
- [8] 石惟正《声学基础》人民音乐出版社 2002 年 7 月第一版
- [9] 邹长海《声乐艺术心理学》人民音乐出版社 2000 年 8 月第一版
- [10] [苏]那查连科 著 王启璋 译《歌唱艺术》人民音乐出版社 2002 年 6 月第一版
- [11] 潘乃宪《声乐探索之路》上海音乐出版社 2003 年 3 月第一版
- [12] 刘新丛《欧洲声乐史》中国青年出版社 1999 年 6 月第一版
- [13] 薛良《歌唱的方法》中国文联出版公司 1997 年 2 月第二版
- [14] 甄立夫《科学练声》广西师范大学出版社 2003 年 10 月第一版
- [15] 许讲真《歌唱艺术讲座》人民音乐出版社 2002 年 1 月第一版
- [16] 余笃刚《声乐艺术美学》高等教育出版社 1993 年 5 月第一版
- [17] [美]约翰·卡罗·伯金 著 肖宇 译《教唱歌》人民音乐出版社·华乐出版社 2003 年 3 月第一版
- [18] 《音乐声学》
- [19] 《音乐中的物理》

# 论“关闭唱法”

作者：[高胜海](#)  
学位授予单位：[中国音乐学院](#)

相似文献(0条)

本文链接：[http://d.g.wanfangdata.com.cn/Thesis\\_Y1159995.aspx](http://d.g.wanfangdata.com.cn/Thesis_Y1159995.aspx)

下载时间：2010年5月22日