

歌唱语言艺术

GE CHANG YU YAN YI SHU

主编 胥昌秀 季红莉



河南人民出版社

歌唱语言艺术

GE CHANG YU YAN YI SHU

主编 胥昌秀 季红莉



河南人民出版社

主 编 胥昌秀 季红莉

副主编 赵 品 胡 娟 陈艳伟

图书在版编目(CIP)数据

歌唱语言艺术 / 胥昌秀, 季红莉主编. — 郑州: 河南人民出版社, 2011. 9

ISBN 978 - 7 - 215 - 07789 - 8

I. ①歌… II. ①胥… ②季… III. ①声乐艺术 - 语言艺术 IV. ①J616.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 186323 号

河南人民出版社出版发行

(地址: 郑州市经五路 66 号 邮政编码: 450002 电话: 65788036)

新华书店经销

河南龙华印务有限公司印刷

开本 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 印张 18

字数 350 千字

2011 年 9 月第 1 版 2011 年 9 月第 1 次印刷

定价: 36.00 元

歌唱语言艺术

主 编 胥昌秀 季红莉

副主编 赵 品 胡 娟 陈艳伟

歌唱是诗化的语言、音乐化的
语言、口语化的语言



前言

上世纪六七十年代是中国文化艺术桎梏的年代。而世纪末,各种文艺思潮导致了中国文化艺术形态的嬗变、审美观念的转换。表现在音乐艺术上,歌唱审美变化最大。这种变化给音乐艺术带来了发展的契机和空间,同时也带来了歌唱审美观念的迷茫。诸如歌唱口语的淡薄、歌唱语气和语势的丢失、歌唱中语言语音和声调之误、歌唱断句之误等,均给后来的音乐艺术学习者和爱好者造成种种误区。中华民族的音乐艺术源远流长,华夏土地上灿烂的民族文化艺术是我们最宝贵的精神财富。因此,我们有必要也有义务去学习研究并传承中华民族文化艺术。

我是《歌唱语言艺术》的编者之一,从事歌唱艺术教学已有30年,曾教授过戏曲声乐、曲艺声乐,其间遇到过诸多困难和萦绕与心的问题。为了解决这些困难和问题,我这个学习美声歌唱的女中音不得不“下海”学唱地方戏曲、曲艺。因此,我接触了大量的河南地方声腔、流派唱腔及地方曲艺。在学习和研究过程中,我感触最深刻的是地方戏曲中润腔吐字的艺术表现魅力:豫剧常派声腔豪迈的气魄、沉静的温柔、俏丽的甩腔,内涵丰富、节奏鲜明;马派声腔雍容、富丽、清新、明亮,似珠肌挥洒,像溪流清新,如花香诱人,好比洛阳牡丹一样风格鲜明、色泽独特;阎派声腔沉郁、柔顺、凄美悲情;崔派声腔深沉哀怨、委婉缠绵、悲凉沧桑。曲剧海派质朴、活泼、谐谑;王派俏丽甜美、婀娜多情。二加弦声腔质朴、民俗、风趣……这些声腔语言表现力丰富而斑斓,使我真正感悟到民族传统艺术中闪光的语言表达技艺。特别值得一提的是,1987年我在教授曲艺声乐时,河南坠子的魅力深深地吸引了我。在与河南赵派坠子大师赵铮先生的曲艺合作教学中,大师的教诲使我深刻地认识到,当今高校声乐艺术教学中存在的问题,即民族歌唱语言艺术在声乐教学中的匮乏与淡薄,极大地影响了艺术歌唱的感染力、表现力以及民族歌唱艺术发展的延续性。当今艺术院校开设的语言课中有意大利语音知识,而汉语歌唱语言语音往往被忽略,这正是歌唱艺术教学语言表达能力浅淡的原因之一吧。





在我国传统戏曲、曲艺教学中,一直有专门的语言训练科目,如戏曲曲艺的念白、韵白、散白、说口、串口、绕口令等。我的母亲朱光女士,就是河南省艺术职业学院《歌唱语言正音》课程的教师,她在语言正音方面有很高的造诣。《歌唱语言正音》包括了舞台歌唱语言的基础性训练、功能性训练、技巧性训练。这些语言训练在当今的艺术院校歌唱教学中,没有得到足够的重视。因此,在这部书中,我们以朱光女士的《歌唱语言正音》为蓝本,结合我们的歌唱教学实践,对歌唱语言艺术进行了深入的探索,提出了歌唱语言教学中一些新的观点。

自西方艺术歌曲、歌剧传入中国,其经典艺术歌唱作品和科学的发声体系,在中国已有60余年的文化交融与发展,美声唱法已成为中国歌坛文化共生的一系支脉。科学、艺术、合理的文化现象,必然对文化艺术本身有推动作用。例如,学习意大利经典艺术作品,有利于歌唱发声肌体功能性的锻炼与提高;学习意大利语音中元音的发音状态,在歌唱与喉咙打开方面,对歌唱艺术教学十分有利。因此,我们也编写了意大利语语音发音、语句读音规则及其练习。

我们编著的这部《歌唱语言艺术》,是一部教材性质的歌唱语言书籍,是声乐专业的辅助性教程,它适用于艺术院校的歌唱语言正音课程。希望从事艺术教育事业的同仁和艺术院校的学生关注这项歌唱专业辅助性课程的研究,把我们的民族歌唱事业发扬光大。

胥昌秀

2011年8月于龙杰苑



目 录

第一编 民族歌唱艺术宝藏

第一章 中国古代歌唱艺术形式追溯	2
第一节 琴歌	2
第二节 词曲	6
第三节 散曲	10
第四节 中国明清歌唱艺术形式	13
第二章 中国曲艺声腔艺术	18
第一节 宋元说唱艺术的高度成熟	18
第二节 中国明清说唱艺术的发展	21
第三章 中国戏曲歌唱艺术	27
第一节 中国戏曲声腔艺术	27
第二节 中国戏曲发展脉络	28
第三节 中国近现代北方戏曲声腔	32

第二编 歌唱语言的艺术特征

第一章 歌唱语言的一般特征	42
第一节 语言的构成	42





第二节 生活语言	43
第二章 歌唱语言的艺术特征	45
第一节 歌唱语言的诗意表达	45
第二节 歌唱语言的音乐性	47
第三节 人声演唱	48
第三章 歌唱器官的生理构造	56
第一节 呼吸器官的构造与机能	56
第二节 发声振动体的结构与机能	58
第三节 共鸣腔体的构造与机能	59
 第三编 歌唱语言的传播	
第一章 共同语在歌唱语言传播中的作用	62
第一节 歌唱语言的通语性	62
第二节 通语对歌唱语言形态传播、流行的影响	63
第二章 汉民族共同语形成和发展的历史	67
第一节 先秦两汉时期的语言规范意识(远古)	67
第二节 魏晋至唐、北宋时期共同语的发展(中古)	69
第三节 北宋至清时期共同语的发展	71
第三章 经典韵书及歌唱论著介绍	73
第一节 《中原音韵》	73
第二节 《洪武正韵》	75
第三节 《中州音韵》	76
第四节 歌唱论著介绍	76



第四编 汉语普通话

第一章 普通话语音知识	86
第一节 普通话的特点	86
第二节 语音的基本概念	88
第二章 声母的发音	90
第一节 声母的分类	90
第二节 声母的发音	91
第三节 zh - z、ch - c、sh - s 辨音字表	93
第三章 韵母	95
第一节 韵母的分类	95
第二节 声韵配合	99
第四章 声调	100
第一节 声调的调值	100
第二节 声调的调类	101

第五编 歌唱语言的技艺训练

第一章 歌唱语言的技艺规范	104
第一节 民族歌唱语言的技艺规范	104
第二节 五音、四呼	105
第三节 十三辙	106
第四节 “假声位置”的吟诵	106
第二章 声母发音、吟诵的功能性训练	110
第一节 唇音声母训练	110





第二节	齿音声母训练	113
第三节	舌音声母训练	117
第四节	牙音声母训练	120
第五节	喉音声母训练	122
第三章 韵母发音、吟诵的功能性训练		125
第一节	开口呼韵母训练	126
第二节	齐齿呼韵母训练	139
第三节	合口呼韵母训练	152
第四节	撮口呼韵母训练	158
第五节	声韵吟诵集锦	162
第四章 歌唱语言发音的技艺分类		165
第一节	民族歌唱语言的吐字行腔	165
第二节	民族歌唱语言的咬字行腔	170
第三节	民族歌唱语言的唱字行腔	172

第六编 歌唱语言的艺术创造

第一章 歌唱语言的外部表达技巧		176
第一节	歌唱中的语感艺术	176
第二节	歌唱语言的语气	185
第三节	歌唱的语势	189
第四节	歌唱语言艺术的外部表达技巧	194
第二章 歌唱语言的内部表达技巧		224
第一节	分析歌词 明确主题	224
第二节	歌唱作品基调定位	225
第三节	歌唱形象的特征性	229
第四节	歌唱的潜台词	230
第五节	歌唱语言的艺术风格	234



第七编 意大利语语音

第一章 意大利语语音	242
第一节 意大利语的“美声歌唱”	242
第二节 意大利语发音特点	243
第二章 语音的分类	246
第一节 元音(vocali)的分类	248
第二节 辅音(consonanti)的分类	248
第三章 元音的发音	251
第一节 元音(Vocali)	251
第二节 复合元音(vocalicomposte)	255
第四章 辅音的发音	257
第一节 塞音(爆破音)(occlusive “esplosive”)	257
第二节 鼻音(Nasali)	261
第三节 边音(laterali)	263
第四节 颤音(vibrante)	265
第五节 擦音(fricative)	267
第六节 塞擦音(affricate)	269
第七节 双辅音与辅音群(Consonanti doppie Gruppi di consonanti)	271
第五章 音节、重音	273
第一节 音节(sillaba)	273
第二节 重音(accento)	275
主要参考资料	277
后 记	278



第一编

民族歌唱艺术宝藏

中华民族的文化艺术传统是在长期的艺术实践积累中逐渐形成的。这些实践经验一旦形成一种传统，就会对后来的艺术实践发生深刻的影响。中华民族音乐文化遗产中有着丰富的歌唱艺术宝藏。那些厚重的中国古代音乐美学、歌唱艺术典籍（《非乐》《乐论》《乐记》《声无哀乐论》《曲律》《唱论》）等，论述着中华民族音乐歌唱艺术的发展，也都与其特定的社会政治、经济、宗教、文化等人文环境有紧密的关系。社会文化的变迁，艺术风格的形成，音乐作品的传播，审美情趣的变化，从来就是处在同一整体的发展中。千百年来，中国歌唱艺术植根于广阔的社会生活土壤，生动地体现着民族的文化传统和审美精神。当今，我们学习、了解、研究中国古代歌唱艺术形式，艺术表现内容、风格及手法，对把握时代人文精神、展现时代风貌以及艺术创造有深刻的借鉴和传承意义。





第一章 中国古代歌唱艺术形式追溯

当今时代所处的全球文化、经济文化、快餐文化,给社会文化艺术蒙上了非艺术的阴影。更有上世纪中叶至今,歌唱艺术的“土洋之争”时断时续。那种“西方的美声唱法看做是可以全世界通行的唯一‘科学’、‘标准’的真理,认为我们自己的传统唱法‘不科学’,或者虽然嘴上同意应该向传统学习,但实际在演唱中却只是用美声的方法加上了民族的嗓子”^①的主导思想下的歌唱教学与艺术实践,势必导致画龙非龙、画虎非虎的局面。究其原因,在于以汉语为代表的中华民族语言系统不同于西方语言文化。中国传统歌唱艺术不是单一的艺术积淀,它包括诸多方面。在那些悠久的歌唱艺术形态、样式中承载着不同时代、时期的语言语音规范,同时也蕴含着不同的艺术价值观和审美追求以及艺术结晶。中国传统歌唱艺术规范中“字正腔圆”的声腔艺术追求,源于中国汉字一字一音,每个字又由子音、母音、声调组成。与之相应的“五音”、“四呼”声调平仄、韵辙及吐字咬字行腔手段,是中国传统歌唱艺术中的经验总结。因此,我们有必要认真了解并学习那些中国历史文化中歌唱体裁的特征、艺术风格及声乐演唱特色的作品。

第一节 琴 歌

中国古代的琴歌又称“弦歌”,距今至少已有 2500 年的历史,是一种采用古琴伴奏、自弹自唱的艺术歌曲。从《尚书·益稷》所载“搏拊琴瑟以咏”,到《论语·阳货》记载的“闻弦之声”,再到《史记·孔子世家》记述的“三百五篇,孔子皆弦歌之”,足见琴歌确是一种源远流长的歌唱形式。琴歌搏拊的琴是具有深厚文化基质与独特风格韵味的古琴。琴歌作为中国古代文人雅士文化修养中、琴棋书画中琴音乐的重要组成部分,受到历代骚客墨人的青睐。抚琴弄瑟、清曲长吟不仅是君子人格的标志,也是上层社会交际活动的内容之一。

^① 都本玲《传统声乐理论的现实意义与郭兰英的成功经验》,《中国音乐学》[J]2008 年第 2 期 P37。



一、琴歌的繁荣时期

琴歌经历了汉代与明清两度繁荣时期。汉代琴歌在中国古琴发展史上占有重要地位,汉末蔡邕编写的《琴操》收集了汉代 50 多首作品,即歌诗五曲、十二操、九引、河间杂歌二十章,其中大部分是琴歌。自汉以降,琴歌艺术在文人阶层中生生不息地繁衍传承。唐宋以前,因乐曲记谱法不完善,古代文人多重文轻曲,大量古代琴歌乐谱失传。至明清时期,一批琴家为弘扬琴歌艺术,发掘搜集明以前流传民间的一些琴歌,并创作出更多作品,刻印多种琴歌乐谱,使宋代以来许多优秀的琴歌得以幸存。

二、琴歌的演唱特色

(一) 字读与饰腔

《尚书》曰:“诗言志,歌咏言,声依咏,律和声。”中国古代琴歌是文人学士衬以琴乐曼声长吟诗歌的产物,琴歌旋律的形成与诗歌语言的吟诵有着必然的内在联系。

中国汉语不仅有声韵,还有平仄四声的变化,抑扬起伏的声调变化使汉语成为一种“旋律性”语言。由古代诗词构成的琴歌歌词,其语言所内含的旋律性必然会影响琴歌旋律生成。自古,琴歌的创作成分“依字行腔”与“依声填词”,二者均要求琴歌旋律的抑扬起伏与歌词平仄声调相协和。“在中国古诗词中,平仄递用的规则是构成诗词格律的基本要素。所谓平仄递用,实际上是‘平’与‘不平’的交替。所以,在吟唱两个平声字时,一般用较为平直的旋律;若为两个仄声字配旋律,就需要有较明显的升降起伏”。然而,古谱琴歌大多一字配一音,似乎没有体现旋律与语言的关系。这是由于琴歌乃怡情养性之自娱自乐式歌唱艺术,各地琴家为了便于直抒胸臆,均采用方言吟唱琴歌。因而,琴歌是依各地不同的平仄四声及四呼开合特色打谱演唱,即所谓琴歌文化中的“乡谈折字”、“谱外透韵”。

“乡谈”即方言,“折字”指传达字音的腔格和字调的音势。琴家查阜西的《勃集》曰:“乡谈折字是要求人们在演唱琴歌时用你纯正的方言,有琴歌中每一字的四呼开合和四声阴阳结合起来折转到谱音上去。”古时演唱琴歌,须得先辨明所用方言每一字音的四声阴阳,并使之在演唱中转到谱音上去。如江南琴家的琴歌,平声字、入声字多下行,上声字、去声字多上行。然笔者以为,除一些具有鲜明地域特色的古代琴歌需探究特定方言的演唱风格外,为了便与琴歌的流传,符合今人的理解和欣赏习惯,对于大部分琴歌均应以普通话演唱为宜。演唱者应合理地运用古代琴歌“乡谈折字”的演唱传统,在演唱中准确把握和再现汉字普通话声韵调的发音特色。《勃集》指出:“一般来说,琴歌的折字是把每一字音跨越的音程限制在二度与小三度的范围之内,由于我们是以五声音阶为本,琴歌折字在宫羽之间和徵角之间无论上折下折都用小三度,其余上折下折都用二度。”





谱例：李白《子夜吴歌》^①，1 = C，♩ = 60，选自《东皋琴谱》，王迪译。



“片”、“户”、“是”几字的曲调反映了仄声字的旋律音势，谱中倚音为笔者依折字发所加。清冷低吟中，适度依字折音，依音润色，使诗句平仄声调与旋律起伏默契。

谱例：王维《伊州歌》（补）^②正宫调，散板，1 = G，选自《碎金词谱》。



“运用‘乡谈折字’法吟唱琴歌，就能对谱面上的一字一音作恰当的润饰，并通过清晰的吐字，使实际所唱的旋律与歌词的声调变化浑然相合，达到声调准确、旋律谐婉、腔韵悠悠、一唱三叹的艺术效果，这就是琴歌吟唱中的‘谱外透韵’”。^③

（二）节奏与腔格

中国古代声乐艺术中，琴歌的节奏不同于其他古典声乐作品。元代李治《敬斋古今注》曰：“诸乐有拍，唯琴无拍，琴无节奏。节奏虽似拍而非拍也。”传统古琴文化认为，琴乐应合乎动静相生自然规律之节奏，反对节奏上的人为束缚，不应以规整的板拍破坏自然之节。然而，琴乐无拍，并非琴歌琴曲不讲节奏。琴歌有着自身独特的节律逻辑，琴歌节奏源于曼声长吟的诗歌语言。因此，其节奏也直接受到诗歌节律的制约。“古代琴歌的节奏则完全建立在诗词语言句逗的基础上，由句义句逗所决定，加

① 孙玄龄、刘东昇编《中国古代歌曲》P135，人民音乐出版社，1990年3月版。

② 钱仁康编译《诸君试唱前朝曲》P1，上海音乐学院出版社，2006年1月版。

③ 刘明澜《音乐艺术》1989年第2期《中国古代琴歌的艺术特征》P31。



之琴家一向反对节奏上的人为束缚,因此,琴歌往往采用舒缓的速度、不规整的节拍,以便琴家自由地宣畅情志、怡情养性”。^①

琴歌多以古体诗、唐宋词为歌词,古典诗歌的节奏是以句逗来划分的。琴歌的演唱也以“句”为基本的节奏单位。“逗”是以词义为依据的最小节奏单位,逗的划分通常由一、二字或若干字组成。

谱例:高适《哭单父梁州少府》^②,凡字调,散板,♩ = 56,选自《碎金续谱》。



以上曲谱就是典型的以古典诗歌的节奏来歌咏的实例,其歌唱节奏是以诗歌本身固有的五言诗节律来划分句唱节奏的。四乐句节律为:二、三,二、三。且腔饰均在三音字节处,如“泪沾濡”、“前日书”,“空寂寞”、“子云居”。

琴歌的演唱十分注重二度创作,因此,琴歌艺术有一曲多谱的现象。琴家黄龙山认为:“谱可传而心法之妙不可传。”琴歌艺术以简淡的音乐表达深邃意趣,强调二度创造,不断赋予作品以新的审美关注。

谱例:王维(摩诃)《阳关曲》(原)^③,小工调,♩ = 60,选自《碎金续谱》。



① 刘明澜《音乐艺术》1989 第 2 期《中国古代琴歌的艺术特征》P33。

② 钱仁康编译《请君试唱前朝曲》P2,上海音乐学院出版社,2006 年 1 月版。

③ 钱仁康编译《请君试唱前朝曲》P1,上海音乐学院出版社,2006 年 1 月版。

