

晨声69

声字结合练声曲

石惟正 著

百花文艺出版社



J616

S545

(PM165970)

晨声69声字结合练声曲

石惟正 著

百花文艺出版社

165970

图书在版编目(CIP)数据

晨声 69 声字结合练声曲/石惟正著。

—天津:百花文艺出版社,1999. 4

ISBN 7-5306-2835-6

I. 晨…

I. 石…

Ⅲ. ①视唱②练声曲

IV. J613. 1

百花文艺出版社出版

(天津市和平区张自忠路 189 号)

发行部电话:(022)27312757
邮编:300020

邮购部电话:(022)27116746

天津新华印刷二厂印刷 全国新华书店经销

1999 年 4 月第 1 版 1999 年 4 月第 1 次印刷

880×1230 毫米 1/16 开本 插页 5 印张 8.75

字数:160 千字 印数:1~3000 册

定 价:30.00 元

天津音乐学院石惟正声乐理论研究室

邮编:300171 电话:(022)24159841

序

郎毓秀

任何行业任何专业都需要从头开始,从打基础开头,才能有个扎实的基本功以保持持久的青春。

对人声这样一件父母生就的,没有缺点的人体乐器,更须小心翼翼地训练。歌唱这门又难又不难的艺术,虽然人人可开口发声,但并非人人都能唱得优美动听。若想成为专业人员,更须进行声乐专业所需的基本知识和发声方法的训练。即使是业余爱好者也是希望自己能唱得更悦耳动人。当然就须从发声练习开始(喊嗓、溜嗓)这是歌唱要达到完美境界的必要手段。

源于意大利的美声学派唱法已有五六百年的历史,它的旺盛时期可说是在十八世纪前后,十七世纪初还都是男阉割歌唱家担任女主角,他们的声乐技巧高超,有些还有三个八度宽的音域,并且还培训过不少女弟子。十八世纪末期才逐步有女性出台演唱。随着作曲家们高难度的作品更促进提高了歌唱家们的演唱技能,接着一批批从事教学的歌唱家们,为克服技艺高超的声乐作品,创作了不少练声曲来配合训练嗓音。最突出的要算马蒂尔德·马尔凯西(1822~1908)她创作了二十四本练声曲,她就是发明喉头镜的歌唱家加尔西亚(1805~1906)的学生。并且接替她老师在巴黎任教。她的练声曲直到今天在欧洲仍广泛地被采用着。

石惟正教授创作的这本声与字结合的练声曲的问世,确是我们声乐界的喜事。

美声唱法的传统教学方法虽解决了发声的圆润优美及发声的技能,但练声曲大多是以元音练习的(咬字正音训练吐字的问题是以朗读形式的个别课来解决的)我们中国的语言似乎多些棱角很不易吐清。解放后文字改革有了汉语拼音,对歌唱吐字已方便多了,可是在不同音高

上自由地歌唱,发挥歌词的思想感情,却还是较困难。石教授在三十六年的艺术实践和教学中也感到了这个困难,特别感到了汉语在歌唱时的难度。于是悟出要把西洋美声唱法和民族语言的发音规律结合训练。在书中他和王砾共同撰写的那篇声字结合的理论文章中就中外语言在歌唱中和发声配合的生理机制、矛盾点和使其协调、统一的方法做了全面的分析,又设计了练习的精细步骤,实在难能可贵。

我认识石惟正教授已十多年了。他对声乐的执著研究给我深刻的印象。他于1996年出版的专著《声乐教学法》是本很有价值的书。现在又将付梓这本练声曲,这种不断创新的精神会使他的研究结出更丰硕的果实。

我相信这本循序渐进,具有民族色彩音调的练声曲的问世肯定会对声乐学习给予极大的帮助,特别在吐字的问题上,希望不再听到美声风格的歌手“含着橄榄唱”的说法。

我作为一个老声乐工作者,更要感谢他首先开头创作这样的练声曲。

郎毓秀教授简介:我国老一辈著名歌唱家、声乐教育家。一九一八年生于上海,父亲为我国最早的摄影家郎静山。在父亲的培养支持下,少年时即学习钢琴和唱歌,一九三五年考入上海国立音专主修声乐,一九三七年入比利时布鲁塞尔皇家音乐学院,一九四一年以优异的成绩毕业。一九四六年又去美国深造获硕士学位。早他三十年代作为百代公司的签约歌手灌过很多唱片,四十年代回国后多次举行独唱音乐会。中华人民共和国建立后长期担任四川音乐学院教授兼声乐系主任,四川音协副主席,全国政协委员以及全国音协常务理事。

声乐发声训练中的声字结合问题

石惟正 王 砾

歌唱实际是一个整体。这个整体由六个因素组成。我们也称它们为六“态”，即心理观念状态、身体形态、喉咽形态、声门状态、口腔状态以及呼吸状态。其中心理观念包括审美观念，具体是指声乐的审美和追求、思想方法、音乐基础及才能、心理素质（包括临场演出的心理）等等。这是大脑的功能，它对整个歌唱起主导和支配的作用，其它五态在它的支配下与它相协调。而五态之中的中心环节是喉咽形态，声带居其中，而声门状态又是此中心环节中的核心，因为它的重要性涉及声带受力后的形态、靠拢程度、参与振动的面积等等，是气与声带交汇时的作用点。它的状态变化很多和喉咽形态既有联系又具有相对独立性，所以特规定它为一个因素，成为六态之一。喉咽形态及声门状态为中心环节是发出歌声的枢纽。它必须紧密团结两个近邻即上面的口腔状态以完成语言和发声的结合以及下面的呼吸状态以使歌声取得气息合理的支持。身体形态当然是个前提，特别是头颈部位其次是胸腹。归根结底除心理观念这个处于支配地位的因素外其余五态互相关连，牵一发而动全身。六态当中最难配合的是喉咽形态及口腔状态，如果喉部及咽喉部是楼房的第一层的话，口腔就是二层楼。声门以下的气管、支气管和胸腔是地下室，这里形成胸腔共鸣。一层楼制造声带发出的音波及离振动体最近的第一共鸣管——咽喉部的共鸣，而二层楼口腔以千变万化的动作制造语言。因此这两态的配合就是声音和语言的配合，也可称声、字的结合。

既然第一态——心理、观念状态是支配其它五态的，要想解决好喉咽形态和口腔状态的配合即声字结合问题，就必须首先清除错误观念，建立正确的认识。

以人体为乐器的音乐——声乐，其实不存在摆脱掉字的声音。即便

是专练发声时,至少也是唱一个单音素元音,有人用[i],有人用[a]。就是练哼鸣,开口的是国际音标[ŋ]、如汉语拼音的 ng,闭口哼鸣是[m]。问题在于只用单音素元音练声太不够了。很多人寄希望于在练声中得到音色、音量和音域后,歌唱就不会有问题了。语言呢?似乎只要会说歌词中语言,就不存在任何障碍。这就是认为声音万能而忽略语言作用的一种错误观念。但实际上我们见了很多练声呱呱叫,一唱歌就糟糕的学生,教师也常常为学生发声水平和歌唱水平的巨大差距而苦恼,只能在歌中一遍遍地要求,抽出难点一句句地重复练习。

也有人从另一个角度认为:字正了腔自然会圆。这是又一种错误观念。因为即使一个人说话很清楚,很美,甚至朗诵也很好听,但在实际演唱当中用这些词来唱高高低低的音,长短短短的句子时声音就会紧张而失去优美,以声音为载体的字也会走了形。

这两种观念错误的共同点是发声动作和语言动作分割开来,看不到它们之间的联系及互相影响的规律。

在理论研究中,有人既讲发声,也讲吐字、咬字,但往往分别来讲。讲发声时说的是呼吸、共鸣、换声区等;说语言时,和语言学及语文的常识没有什么两样,这在实际训练中也很难解决问题。事实上在声乐艺术中发声决不像器乐那样单纯,语言动作也不和生活中的语言完全相同,从中到外,声乐中的声字结合问题是不容回避的,必须科学地辩证地研究这二者的结合,才能理出一条声字结合训练的理论、方法和步骤,使教学的水平和成功率得以提高。

在声字关系上的正确观念应该是:在声乐艺术中经过训练符合特定审美要求的人声是歌词和音乐的载体而语言则是歌声的多姿多彩的形态和外衣,以形成特定的听众能理解的语言信号,用此信号将歌词的内容送到听众耳中。如发声质量较差则必然削弱或破坏了音乐的美感,也使语言传送不清、不远。如语言发出质量较差也会束缚、削弱、破坏发声的质量使歌唱削弱或失去文学的含义,则声乐等同了器乐。声与字两者都表现出美感达到规范,才能发挥出声乐艺术表现上的特有优势。

发声和语言两者,或者说喉咽和口腔两态各自的规范和审美要求究竟是什么呢?

作为声乐艺术中最基本的,国民音乐教育中经常使用的种类是以合唱、齐唱、独唱等形式演唱的严肃音乐,是本世纪初从欧美传入我国的美声唱法和我国民族风格、气质相结合而产生的演唱风格。因此本文

研究声乐发声中的喉咽和口腔两态必以此为基础。在这个基础上规定的喉咽基本形态是：喉头下降至深吸气（打哈欠）完成时的位置，会厌充分打开，舌骨上肌群相对放松，软腭适度提起，使声门之上从喉咽到口咽、鼻咽的管道直立畅通。口腔形态决不是只指从面孔上看的外部形态，而是唇、舌、齿、牙、喉的语言动作，辅音动作是对气的阻塞和摩擦，元音动作是舌体在口腔中的不同摆位以及咽、喉、口的不同形态相配合而完成的。口形必然随语言需要有着多种动态的摆位。这些摆位、阻塞、摩擦的动作是人人在生活中都会的，但良好喉形的习惯大多数人在生活中无法自然形成。我们必须承认歌唱中要求的良好喉形和生活中语言要求的口形是有矛盾的，它们不能自然或天然地统一。即使不谈歌唱，生活中也有这种例子：面对几十人连续讲授数小时课程的教师有时声带会发生病变；在无扩音设备的情况下向很多人演讲，或高声吵架、叫骂后，声音会嘶哑。在歌唱当中问题就更普遍。字的动作以及一系列动态的语言动作往往把训练好的发声的原则打乱，使歌者常感到不是声音上不去，喉部吃力，就是不统一，或者字不清，有的抱怨中国字不如意大利语好唱，其实意大利语他也未见得唱得好，至于德语、法语，那也就不比中国字好唱了。

矛盾的核心在哪里？核心是舌的问题。舌体处于口、喉、咽之间，既是语言动作中的主要角色，又是喉咽的前壁，而从舌骨出发的上肌群和下肌群的用力和放松又影响到喉头位置的高低以及喉咽、口咽管道是否顺畅，可见其角色的重要作用。

舌在语言中的动作包括元音中舌前、舌后、舌中的高低不同的摆位，辅音中舌尖与硬腭，或与上齿背之间的阻塞、舌根与软腭之间的阻塞，特别是卷舌音（如汉语拼音 shi、zhi 等）都容易引起舌骨上肌群紧张，这样就会使舌骨前移，会厌不能完全打开，喉头位置也不能如意下降。于是，说话当中习惯的口形动作就打乱了歌唱中所要求的良好喉形。另一极端的情况是：完全服从单纯发声的需要而牺牲语言的基本需要，这就会出现舌体尽可能少动的错误意识。如动不到位或有顾虑地动，就会出现字含糊不清，失去了语言应有的清晰和美感。

想使语言需要的口腔形态和发声需要的喉咽形态统一，在理论和实践上都是可能的。唇、舌、齿、牙、喉的动态是否必然影响良好喉形的形成和保持呢？这不是必然的。多数情况下是因为生活中平静说话时并不存在良好喉形的概念，因此一切听其自然，我们把生活习惯中的语

言动作不经调整加工就照样搬到歌唱中,才和喉咽形态的要求产生了矛盾。

那么,如何调整、加工语言动作呢?

首先,形成语言动作时,只要我们仍保持清醒的良好喉形的观念,就会把最必要的语言动作做到位,又可回避不必要的紧张。如发双唇音[b]时,只口轮肌工作就可以了,不必使下颌舌骨肌连带紧张,舌尖上抬的语言动作只舌上纵肌收缩就可以了,不必引起下颌舌肌紧张,正如一个好的武师在击拳进攻的同时必须保持下身的稳定和平衡,才能不出破绽并保持协调连贯的动作。元音的舌体摆位,仅是摆姿态而已,不要一点多余的紧张。

其次,歌唱中的元音一概要比生活中的元音放大和夸张一些。也就是说:它们是在松开喉咙,建立正确喉咽形态的前提下形成的。如[i]就不是生活中语言讲的齐齿音,人们都知道在歌唱中,特别是在唱高音时,真做齐齿动作就会使声音逼紧,干扁无力。实际[i]元音的形成并不在牙齿而在于舌前部抬高和硬腭形成一扁平的空间,那我们把牙关松开,让口腔有一个适当的开度,舌尖放下而由舌的前中部抬起和硬腭形成扁平空间,舌尖、舌根仍在放松,听起来仍然是音素[i],但良好喉形保持了,口、喉咽两个形态也达到了统一。再如[u]元音在生活中必须把双唇合拢,合到只剩下一个小小圆洞。如歌唱也完全这样做,在中声区不能充分发挥共鸣,不大痛快,在高声区就会憋住。如果我们照样把喉部随深吸气降低、打开,加长咽腔,牙关随高音适度松开,口形必然夸张,但只要外形仍是圆唇,舌位仍是[u]的舌位,两个形态也就统一了。

再者,我们在歌唱中不要忽略任何一个音素。如介母即半元音[j][w]用汉语拼音来表示为 y 和 w,它们占的时间很短,但却是较大开度的后续音素的先导者。举例“元”字汉语拼音为 yuan 其中 y 音素的国际音标为[j]如字是在牙关紧,喉不开、舌骨上肌群紧张的状态下挤出的那后续音素[a]的状态也不会好。又如“要”字,如介母[j]的状态不好,后续的[ao]就失去了正确的基础。歌唱中遇到的“的”“地”“得”等字往往被作曲家处理到附点后的一个短音符上,我们如不重视这些字的两个形态的统一,那下一个字的歌唱状态肯定就会被破坏掉。

人们往往对美声唱法的印象是吐字不清,原因之一就是不变地用一个唇形歌唱。如不管任何元音,只用一个圆的唇形来唱,不仅语言的美失掉了,唱久了,嘴会发僵,容易导致肌肉僵硬,影响音色。比如“对”

字先圆唇,后展唇;“又”字先展唇后圆唇,在“展”“圆”之间的变化之中不仅字传出去清楚了,面部肌肉在运动中得到放松,下颌舌骨肌也容易放松,表情也从呆板变为自然、生动。

要想做到两态统一,既要良好咽喉形态为基点,更要以气口即以吸气的的时间和动作为契机。首先,随深吸气,喉头下降,半张口,收下颌呈微笑状,与此同时唇形和舌位均做一个不出声的[a]的形态,我们称做万能形态。这个形态就打开了歌唱的大门,然后迅速接以需要唱出的第一个音素。这样做,比吸气时咬牙,或张大口,或吸气时即摆出下面歌词的第一个字的口形都要优越。它最容易帮歌手形成和记住正确的咽喉形态,又不容易僵化,训练成习惯后,变为下意识的习惯动作:先把第一个零件摆正,规格化,再装第二个零件,衔接得妥妥帖帖。

严格地讲,吸气时要完成三项任务:一是吸进够支持这一乐句用的空气,进气部位正确。二是形成良好的咽喉形态。三是该乐句情绪的先现。如只看到了吸气的第一项任务,那就很可能使错误的歌唱状态很快就破坏了吸气的效果并使下一句前的气口到来时,想吸也吸不深了。

对初学的人,我们可按以下步骤训练声与字的配合:

第一步,吸气和无声喉形练习。

以正确方法深吸气的同时,以[a]元音形成良好咽喉形态,然后把这个形态保持十六至三十二拍(中速)。在这个保持和延长中间教师可弹奏一段音乐,帮助他(她)完成这个过程,延长结束,吐出气息,放松数秒钟,再使这个过程重新开始。也可用快吸气,快成形,仅保持一拍来练习。

唱法、基本功首先是观念和大脑支配的问题,但一定要建立在物质基础上,不利于正确唱法的肌肉群的用力,如吞咽动作的肌肉,日常生活使用频繁,较为发达;而降低喉位的肌肉,如胸骨舌骨肌、胸骨甲状肌、肩胛舌骨肌等就不甚发达。无声的咽喉形态练习正是为了更多次地练习这些肌肉的能力,以及大脑协调这些部位工作的能力。

第二步,在正确咽喉形态下,无固定音高的短促音练习(从一个元音到两个元音)。

这是声气、声字结合练习的开始。一般从[a]元音或[i]元音开始,然后引进到第二个单元音。说无固定音高,但应使用一个人的说话的音域,大体在一个声种的低声区或下中声区,让音高和音的时值不成为负

担,而一心把短促的发声状态和正确的呼吸、咽喉形态结合为一体(见第二课第五条)。

第三步,[a]和[i]两个元音音素的三度和五度的下行或上下行的连贯音阶练习以及句短、音域窄、多间奏的一到两个元音的乐段练习(见第三课第六~十四条)。

[i]为舌面前部最高的元音,[a]是舌面位置最低的元音,这两个元音搭配连贯练习是声字结合中最基础的音素组装,也是将来演唱若干包括着两上音素的语言的基础,如“呀”、“亚”、“爱”、“家”、“代”,德语中的“ja”及带“ei”和“ai”字母组合的单词。

第四步,加进[u]元音,用[a][i][u]三个单元音音素连贯练习。五度音阶下行和上、下行(见第四课第十五~十六条)。

[a][i][u]三个元音音素一个是舌前最高位[i],一个是舌后最高位[u],一个是舌的最低位,所以最有代表性,其它元音音素是它们之间的过渡型或混合型的,因此我们把这三个元音音素称为元音三原色,像视觉对颜色的红、黄、蓝的感受一样。练习一个元音是开始,练习两个元音是有了对照、比较的动态训练,练习[a][i][u]三个元音才抓住了三个基本的元音音素,像三足鼎立一样,为下一步深化练习设定了一个面——调色板和板上的三原色。

第五步,从中外文选出五个[a e i o u],进而七个[a e i o u y ə]最常用的单元音音素用乐段连贯练习(见第五课第十七~二十一条)。

第六步,辅音与正确咽喉形态之统一。

过去很多学唱者认为辅音的功能既然阻塞和摩擦就不利于歌唱发声,于是回避辅音,忽略和轻视辅音的作用,每当辅音到来不敢用足够的力量去阻塞,这样,除阻时就没有足够的力量和弹性,因此造成语言不清楚。其实辅音是引发元音或打断元音系列的阻断音素,元音如果是房间,辅音就是门和墙。如没有专门训练,确实在辅音成阻时容易使良好喉形受到破坏。所以在这一步骤中要专门正面对待辅音,专门练习辅音,不是练习语言中怎样发辅音(这在生活中已学会)而是专门练习在良好喉形的前提下怎样发辅音。我们认为无论清辅音还是浊辅音,只要找出阻塞部位相同者,专练此种阻塞的浊辅音即可。因为一种阻塞部位的浊辅音如能在规定的音域内正确延长,在清辅音中的短促阻塞也就会和良好喉形统一了(见第六课第二十二条)。

另外,还可用该条练习中的辅音及其它辅音(浊化)唱各种音阶及

琶音。唱时保持辅音所需的局部阻塞或阻擦,其它部位放松;保持良好喉咽形态;声带振动发声。

唱[m]和[ŋ]时和声乐界常练的闭口和张口的哼鸣很相像但着眼点和目的不同。练哼鸣为的是练习鼻腔共鸣,而我们为了通过[m]的延长发音练习双唇音阻塞时的喉咽形态,一个[m]可以练出字母 m b p 三者的状态,而[ŋ]可练出 g k ŋ 三者的状态。

第七步,用单辅音的和单元音音素的不同组合演唱各种短乐句或乐段。第一种为用同一辅音配多种元音,第二种为用同一元音配多种辅音,第三种为用一个元音配合同一阻塞部位的三种辅音。即清辅音的吐气和不吐气以及浊辅音,并区分这三者的不同。这对演唱外文歌曲是很重要的(见第七课第二十三~二十七条)。

第八步,单元音音素之间快速移动以及困难单元音音素的练习:单元音音素之间快速移动是为了更容易过渡到双音素、三音素音素组合的练习(见第九课第三十一~三十二条)。

较困难的音素有汉语的 er,国际音标中的[æœø]等,还有法语的鼻化音[ãõẽœ],再拿汉语的收鼻韵的字和法语鼻化音对照,以区别其不同之处(见第八课第二十八~三十条)。

第九步,多音素元音组合训练:用汉语拼音中 ao ou ei ya wa yu yue,用意大利文中 iei iare uoi,用德文中 ai ei eu äu,用法文中 ieu ien oi 等多音素元音组合唱各种短句及乐段(见第九课第三十二~三十四条)。

这些练习绝大多数的字都是双音素或两个音素以上的元音音素组合,其中多数为 i 和 a 组成辅以少量的 u 和 o 等音素的双音素元音组合。以后我们还可用汉语拼音编出更多以含 ou 或 ye,以及 ei ao 等双音素以上的元音组合为主的练声曲;分门别类,练好声字结合的基本功,还可把外文多音素元音组合也分别编在一些练习中,达到各音素移动时既清晰又不影响发声质量的效果。

第十步,汉字收韵、外文字尾的鼻韵音及字尾辅音。

汉字收韵音有前、后鼻音之分。如汉语拼音中 an(安、岸、俺、庵)en(振、晨、申、沈);ang(江、洋、汪、望);eng(横、盛、正、征);ong(东、中、从、送);德文的 ring 和 morgen;英文的 doing 和 occasion;意大利文的 ben、almen 和 non 等字尾辅音在外文中相当多,以德文最为突出。如德文单字 hochst、Herz、Schwulst。我们认为汉语的收韵实际是一个字尾上的浊辅音。无论舌前和硬腭阻塞或舌后和软腭阻塞和 n、g 在字头发音时的阻塞部位

是一样的,只不过在汉语字头时,阻塞中声带不振动,是清辅音而不吐气,字尾收韵时声带振动,实际形成了浊辅音而已,这个基本功在纯辅音浊化延长的练习中已经练习过了。至于外文字尾辅音,是一句最后一字的,收鼻音者和汉语同,是清辅音的要用唱元音时同样深度的呼吸自然弹出。在词尾而并非句尾的清辅音如遇到下个单字第一个字母也是同一阻塞部位的辅音,不要分别吐出,而把两个辅音连在一起,阻塞时间略延长,这个延长的过程中虽声带不振动,但要蓄好气势,保持好喉咽的良好形态。如德文歌词 *balde ruhest du auch*, 其中第二词词尾的 *t* 就不必念出,而和下字的 *d* 合并阻塞,保持良好的喉咽形态即可(汉字收韵及外文字尾鼻韵音练习见第三十五~三十九条)。

这些语言现象也可从歌曲中选出相应的句子集中在几条练习中令学生熟练掌握。

第十一步,即练习带有歌词的练声曲。这是对前面十步的一个总结性的合成。根据该练习的音素组合我们可以创造出包含这些音素组合的若干歌曲。为了练习这些特定的音素组合,所以在每首歌曲中特定的音素组合在歌词中的含量比较高,最高达到 100%。这比起“十三辙”用每句韵脚进行练习的含量高出很多。对于在演唱中声字结合基本功较好的人可以直接采用这些练习,但对于基本功不太好的人则必须要在很好地完成前面十步的基础之上,再进行这一步的练习。从创作风格上来说,因为考虑到不同风格的原因,因此各个小曲都有一定的特点,大家可以根据需要有选择性的练习。特别要注意演唱技巧的运用以及音乐的表现。在做到吐字清晰、喉形稳定和气息良好的同时还要根据不同练习的要求唱出语气和语感。这就要求仔细体会多音素组合的字词在延长中各音素的时值分布。这是距离实际演唱最近的一个步骤,它起到了桥梁的作用(见第十一课第四十~四十二条、第十二课第五十二~五十四条、第十六课第五十五~五十六条、第十七课第五十七~五十九条、第十八课第六十~六十二条、第十九课第六十三~六十九条)。

以上十一步的练习可以基本解决声字结合的难题。

在学生练习的语言现象越来越多,越来越难的时候,还要不时回过头来再练练常用的单音素元音的练习,让声音位置的统一,共鸣色彩的良好永远伴随着吐字咬字的能力平衡增长。

在声字结合上达到成功才真正能突出声乐这个种类的特点——让音乐得到文学美的诠释和内涵,又让文学长上音乐的翅膀,最大限度地

把这两种文化艺术的优势汇合在一起。

本文所论述的以及《晨声 69 声字结合练声曲》所提供的只是声音和语言之间的最基本的矛盾和处理此矛盾使它们达到统一的基本理论、基本的手段和方法。将来我们把此题目加以深化时会论及语言声调、语感、语气、音乐风格等问题,因为它们随情感会有千变万化的表现力,而这些表现力都对喉形、声门状态、呼吸、润腔、吐字咬字的力度及音素时值的分布等提出新的更多样的要求。因此声音语言的统一除了基本方法外,还会有多种配合和平衡的方式,多种为达到表现目的而使用的技巧有待我们继续去总结和研究。

读者须知

一 本练声曲所使用的国际音标涵盖汉语以及几种主要的西方语言,但练声曲的大部分内容针对汉语普通话和发声的结合问题。

二 到第九课以后,有的练习直接使用了汉语拼音。从第十一课开始的练习用歌曲干脆直接使用汉字。至于第十课之前是把语言拆成它的最小单位——音素练习的,只有国际音标才能最准确地代表音素,所以以国际音标为主来标记。读者使用时决不要和汉语拼音或其它文字混淆。如国际音标中的[y]代表汉语拼音 ü 和德语字母 ü 的发音,并不能发汉语拼音或英语字母中 y 的声音。请大家在使用前认真阅读文字标记说明。

三 每条练习都可以根据学生的学习需要移调使用,也可升升降降用多种调门让学生练习。现在谱上的调大多适合高音使用。

四 因谱面空间有限,不能将所有辅、元音音素以及它们的搭配写全,只是举例,请读者自行作替换练习。

五 每条练习的人声旋律的正谱下是一行简谱。调号按简谱规则写明了,但拍号和正谱相同,所以未重复写出。加简谱的目的为了适应广大业余爱好者中尚不熟悉线谱的人的需要,也为了声乐老师给学生移调演唱时弹即兴伴奏的方便。

文字标记说明

一、为了由易到难练习声字结合必须把文字中的字母拆成语音的最小单位——音素来进行练习。而音素只能用国际音标来标记而无法用任何一国文字的字母标记。

二、鉴于上一项理由在文章及每课文字说明中用方括弧括起的标记都是国际音标。不加括弧的标记则特别注明了是汉语拼音，还是哪一个国家的文字。

三、第二～第十课练习曲中没有完整意义的歌词基本使用国际音标，为了谱面的清楚则未加括弧，凡使用汉语拼音的地方都在拼音前用圆括弧注明了(汉拼)两字，如一条练习中汉语拼音、和国际音标交替使用，则分别用圆括弧注明(汉拼)或(国标)以示区别。

四、第十～第十九课皆为汉字歌词为了谱面清楚我们未注拼音及音标，请不熟悉汉字的读者去查字典。

五、为了便于不熟悉国际音标的读者使用这本练习，我们把本练声曲中涉及的国际音标给以汉语或其它语言的单词举例作为参考

国际音标单元音音素单字(词)举例

[a]如汉字“安”的汉拼 an 中的 a；意大利文“gràzie”(谢谢)中的字母 a；德文“Ball”(球)中的字母 a；法文“cabas”(提篮)中的字母 a

[i]如汉字“衣”的汉拼 yi 中的 i；意大利文“timido”(胆小的)中的字母 i；德文“Silikat”(硅酸盐)中的字母 i；法文“ministre”(部长)中的字母 i

[u]如汉字“五”的汉拼 wu 中的 u；意大利文“futuro”(未来)中的字母 u；德文“Stube”(房间)中的字母 u；法文“courroux”(愤怒)的字母组合 ou

[e]如意大利文“perche”(为什么)中的字母 e；德文“meteor”(流星)的字母 e；法文“messagér”(送信人)中的字母 e

[o]如汉字“喔”的汉拼 wo 中的 o；意大利文“côme”(如同)中的字母 o；德文“Tombola”(彩票)中的字母 o；法文“au dodo”(儿语：上床)中的字母 o 与字母组合 au

[y]如汉字“鱼”的汉拼 yu 中的 u；德文“über”(在…之上)中的字母 u；法文“but”(目标)中的字母 u

[ə]如汉字“饿”的汉拼 e；法文“Leçon”(课程)中的字母 e；德文“betulich”(忙碌

的)中的字母 e

[ɔ]如意大利文“stòria”(历史)中的字母 o; 德文“Topp”(行,好!)中的字母 o; 法文“osciller”(摆动)中的字母 o

[ɛ]如汉字“月”的汉拼 yue 中的 e; 意大利文“piède”(脚)中的第三个字母 e; 德文“Mater”(纸型)中的字母 e; 法文“septième”(第七的)中的倒数第三个字母 e

[ø]如德文“Können”(懂、会)中的字母 ö; 法文“deux”(两个)中的字母组合 eu

[œ]如法文“heure”(钟点)中的字母组合 eu; 法文“orgueil”(骄傲)中的字母组合 ue

[ɿ]如汉字“知”的汉拼 zhi 中的 i; 汉字“吃”的汉拼 chi 中的 i; 汉字“湿”的汉拼 shi 中的 i

[ɿ]如汉字“自”的汉拼 zi 中的 i; 汉字“辞”的汉拼 ci 中的 i 以及汉字“斯”的汉拼 si 中的 i

[ɑ̃]如法文“Lent”(缓慢的)中的字母组合 en; 法文“deng”(牙齿)中的字母组合 en; 法文“enfant”(孩子)中的字母组合 en 及 an

[ɔ̃]如法文“bon”(好的)中的字母组合 on; 法文“donc”(因而)中的字母组合 on; 法文“pompe”(豪华)中的字母组合 om

[ɛ̃]如法文“vin”(葡萄酒)中的字母组合 in; 法文“plein”(满的)中的字母组合 ein; 如法文“Syndic”(理事)的字母组合 yn

[œ̃]如法文“un”(一个)中的字母组合 un; 法文中“parfum”(香气)中的字母组合 um

国际音标多音素组合单字(词)举例

[ai]如汉字“爱”的汉拼 ai; 意大利文“stai”(你是)中的字母组合 ai; 德文“leise”(轻轻的)中的字母组合 ei

[ɔy]如德文“leute”(人们)中的字母组合 eu; 德文“läuten”(发响)中的字母组合 äu

[ei]如汉字“欸”的汉拼 ei; 意大利文“Dei”(众神)中的字母组合 ei; 英文“pay”(付出)中的字母组合 ay

[ao]如汉字“傲”的汉拼 ao; 汉字“奥”的汉拼 ao; 意大利文“càos”(混乱)中的字母组合 ao

[ou]如汉字“偶”或“欧”的汉拼 ou

[an]如汉字“安”、“俺”的汉拼 an; 德文“Band”(册、本)中的字母组合 an

[ən]如汉字“恩”的汉拼 en; 德文“tönen”(发出声响)中的字母组合 en

[aŋ]如汉字“昂”的汉拼 ang; 汉字“上”的汉拼 shang 中的字母组合 ang

[əŋ]如汉字“衡”的汉拼 heng 中的字母组合 eng; 汉字“正”的汉拼 zheng 中的字母组合 eng