

名家讲坛系列



金铁霖声乐教学曲选

第一集

主 编 金铁霖

副主编 何鹏飞



人民音乐出版社
People's Music Publishing House

简线合编，钢琴伴奏谱
歌唱提示，范唱、伴奏CD

线谱版

名家讲坛系列

金铁霖声乐教学曲选

第一集

主 编 金铁霖

副主编 何鹏飞



人民音乐出版社
People's Music Publishing House



简线合编，钢琴伴奏谱
歌唱提示，范唱、伴奏CD

简谱版



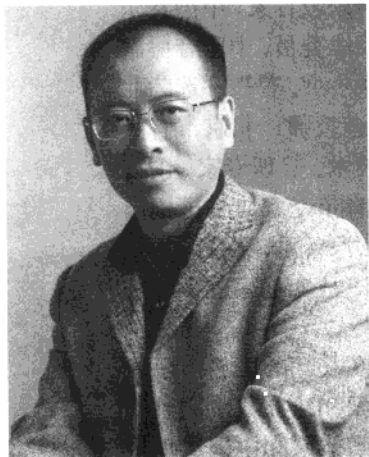
主编

金铁霖教授 满族，出生于哈尔滨市，我国著名声乐教育家，中国音乐学院院长，全国政协委员，中国音协副主席，北京市文联主席。曾被评选为北京市高教系统先进教师，北京市有突出贡献的科学、技术、管理专家，国家有突出贡献的中青年专家，全国模范教师，全国十大艺术英才，荣获国家优秀教学成果奖，1991年起享受国务院特殊津贴。

金铁霖教授在长期的民族声乐教学实践中，为探索和建立科学完整的中国民族声乐教学体系和中国民族声乐学派，培养和造就德才兼备的民族

声乐人才，做出了杰出的贡献。他首先提出了中国民族声乐应具有“科学性、民族性、艺术性、时代性”，给我国民族声乐教育以崭新的学术定位并作为民族声乐发展的方向，他为此做出了大量开创性的努力。他创建的民族声乐“七字标准”即：“声、情、字、味、表、养、象”为民族声乐人才的选拔培养及民族声乐比赛的评判奠定了客观的标准。他还提出了一系列完整的、富有创建性的、行之有效的教学理论。在他的带领下，大批高、精、尖型的歌唱人才群体不断推出，如今他们都是活跃在舞台上颂扬社会主旋律的生力军。在国内外重大声乐比赛中，他的学生也屡屡获得骄人成绩。在教学中他孜孜以求、教书育人、不惟书本、求真务实、与时俱进。他坚持因材施教，强调声乐训练中的辩证关系，坚持实践是检验教学成败的标准。他始终坚持在教学实践第一线，潜心研究，不断总结，先后发表了《浅谈我的声乐训练方法》、《谈民族声乐教学》、《声乐训练中的辩证关系》、《中国民族声乐的学习与训练》、《中国民族声乐艺术教学探索》等专著、论文和教学音像制品数十部。他还应邀通过计算机网络和电视等现代传媒手段，多次举办民族声乐专题讲座，为推动和促进中国民族声乐艺术的普及和健康发展，做了大量卓有成效的工作。

金铁霖教授在坚持继承民族声乐优秀传统的基础上博采众长、融汇贯通、开拓创新，取得了辉煌的教学业绩，形成了具有典型示范作用、科学完整的“金铁霖民族声乐教学体系”。



副主编

何鹏飞 男高音歌唱家，中国音乐学院青年教师，
金铁霖教授声乐助教。



编委

胡廷江 中国音乐学院青年教师



黄晶晶 中国音乐学院声歌系学生

<http://www.jtl.cc>

E-mail: zhongguomusic@126.com

序

——中国民族声乐教学探索

金铁霖

一、科学性、民族性、艺术性、时代性

中国传统民族声乐艺术有着悠久的历史,前人在长期的艺术实践中,为我们总结了宝贵的经验,只要我们认真地去学习、继承、总结、提高,使它更加具有科学性、民族性、艺术性、时代性,逐步丰富和完善,它必将受到占世界四分之一人口的中国观众的欢迎,也肯定会被世界各国所接受和喜欢,“只有民族的,才是世界的”。

在发展中国民族声乐事业中,我们只是继承还不够,还应借鉴国外声乐各个学派的科学唱法和艺术表现手段,借鉴的目的不是照搬、更不是替代,而是吸取精华,为我所用,丰富自己、发展自己,使我们的民族声乐更加完善。“闭门造车”“故步自封”或“妄自尊大”的思想都是不利于民族声乐事业发展的,因此正确处理继承和借鉴的关系是十分重要的。

对于声乐训练的本身,科学的唱法和技巧是共性,是中外各种唱法所共有的。中国传统民族唱法中有科学性,外国声乐也有其科学性。从基本声乐训练的科学唱法来说只有一种,这是世界各个学派所共有的。中国的戏曲、曲艺、民歌、歌剧和创作歌曲的演唱方法的基本训练,也不例外,只是由于语言、风格、情感、表演、气质等方面,各个民族和地区有不同的差异。不同的风土人情,不同的欣赏习惯,会产生出不同的个性和特色,从而在唱法上也随之而发生变化。这种演变并不意味着它变得不科学了,而是在科学的基础之上所体现出来的不同个性罢了。很多人对这个问题搞不清楚,经常把各种唱法分割开来去解决声音的基本训练问题,或只用科学唱法训练而不再去体现本民族的个性与特色,这样会难以达到预期的教学效果,民族声乐教学更要注意这个问题。要处理好科学性与民族性的关系,也就是要处理好共性与个性的关系。过去在 20 世纪五六十年代,曾经有过土、洋之争,各抒己见,互不相让,争来争去难以统一,谁也说服不了谁,也争不出个结果来。其实,不论什么唱法(包括西洋唱法)都应当经过科学唱法的基本功训练,然后再去掌握和了解各种唱法所特有的规律,去体现它本身的个性,才能得到真正的提高和发展。

目前,中国民族声乐已经在整个声乐领域占有重要的地位,被广大观众所接受和喜爱,并且逐步走向世界,受到各国观众的赞扬和欢迎。全国各个音乐院校和艺术院校也都开设了民族声乐专业,对民族声乐人才进行比较系统的培养,并在实践和理论方面有了新的提高,培养了中国民族声乐硕士研究生,使中国民族声乐向着高层次、高水平发展迈进一大步。但从教学角度看,中国民族声乐仍是一门新的学科,需要在不断的探索和实践中去充实和完善,只有鲜明的民族性还不够,还须加强科学性和艺术性。因为这是能否提高中国民族声乐水平的关键所在。社会在发展、时代在前进,人们的观念、思维和生活节奏都在发生变化,美的追求和欣赏习惯也都给民族声乐提出了新的要求,不论从创作上和演唱上都要有鲜明的时代感,才能适应时代的发展需要,才能具有强大的生命力。因为,世界上任何艺术精品都是与时代相呼应的。声乐艺术也不例外,在民族声乐教学中,应该始终把握住“科学性、民族性、艺术性、时代性”这个方向,将它贯穿在整个教学的全过程之中,只是在不同的教学阶段有不同的侧重。

二、民族声乐的教学标准

培养民族声乐人才必须有明确的要求和标准,从学生的选择和培养以及在考试中的评分和声乐比赛的评比等方面,可简单地用7个字来概括,即:声、情、字、味、表、养、象。

1.“声”是指科学的演唱方法和声乐技巧。学生应在科学方法训练的前提下,掌握并运用民族声乐的声音个性与特色,使其与中国语言、感情、风格、表演等相统一、协调,符合中国观众的欣赏习惯。在声音上采用“混合声的音色”。

“混合声”是真假声的混合,从声音特点上看,应当是既有真声的结实、明亮和力度,又有假声的圆润、通畅和高位置。既真又假是两者有机的结合,形成一个完整的歌唱整体。可以理解为“具有真声色彩的假声”或“具有假声色彩的真声”,也可以说“将真声唱在假声位置上”。

“混合声”的真假比例多少,要根据不同的学生具体条件来决定。从目前“混合声”类型来看,大致可分三类:(1)“真声多的混合声”。一般真声多的混合声,声带的张力较强,声音比较结实、明亮,低声区厚实,高音区高亢有力,如:歌剧《白毛女》、《小儿黑结婚》等。(2)“假声多的混合声”,色彩比较圆润、柔和,声音很自如和方便、低音区较弱,上下音区容易统一,适于演唱幅度较大的声乐作品和歌剧,如,改编自东北民间乐曲的《江河水》和歌剧《江姐》、《红珊瑚》等。(3)“真假各半的混合声”,运用起来比较灵活,音域宽广,音色既圆润又明亮、演唱曲目跨度较大,例如:改编的陕北民歌《兰花花》、创作歌曲《在中国大地上》以及大型民族歌剧《洪湖赤卫队》和《党的女儿》等。“混合声”的类型,一般情况是由学生的先天

条件来决定,但也有的学生声音本身条件适应能力很强,在经过学习和训练之后,随着演唱能力和技术水平的提高,可以同时掌握两类或三类混合声,在演唱中使用。应当说无论使用哪种混合声它们都是科学的唱法,只是在音色、音域以及在声音变化和幅度等方面有所差异。

在民族声乐教学中,使用科学的混合声训练,从色彩上更接近于我们民族的语言,吐字方便、自如、清晰,音色明亮并富有表现力,更加符合中国观众的听觉和欣赏习惯。“混合声”是真声与假声的有机混合整体,它不容易出现明显的换声痕迹或真假声打架现象,声音上下贯通,灵活、统一,演唱中国民族声乐作品可以运用自如。在训练中应注意首先解决中声区的混合声问题,当稳定下来后,可逐渐向下、向上扩展音域,在保持混合声状态下,唱高音时假声成分增多,唱低音时真声相对增多。声音的高低强弱都在混合声的基础上来调整,这样就可以获得上下运用自如、统一协调的歌唱状态。

在我国的传统戏曲、曲艺和民歌的演唱中,早就使用了“混合声”,只是由于各地区、各剧种语言风格不同,当地观众欣赏习惯不同而采用的“混合声”也各异。例如:广东粤剧使用假声多的混合声;湖南花鼓戏使用真假各半的混合声;河北梆子使用真声多的混合声。但不论是什么剧种和唱法,都必须加强统一的科学唱法基本功的训练,然后再去体现本唱法的特色,这样才可能得到真正的发展和提高,做到推陈出新,有所前进;加强演唱技能的科学性。

在辨别“混合声”的方法上,除凭教师的听觉外,还可以通过学生演唱时的音域来分辨,如果听起来很像真声(即大本嗓)但声音唱起来很轻松,可以唱到 a^2 ,那么这可以断定是真声多的混合声。原来也有人提出过中国民族声乐分三个音区来训练,即:低音区用真声;中音区用混声;高音区用假声,搞三截声音,分开来解决,这肯定是行不通的。其结果会把声音搞得支离破碎,低音真,高音假,中间成了真空地带必然打架,声音上下反差很大,很难调整平衡,不能贯通和相接,造成歌唱状态的混乱,会让学生无所适从。民族声乐的声音训练,必须解决“混合声”的问题,才是正确的发展途径。

2.“情”是指演唱声乐作品的感情。在音乐艺术中,歌唱的表现力最强、最感人、最能引起观众的共鸣。因为歌声能够直接表达人们的思想感情,用心去歌唱,也可以理解为用情去歌唱,这就是我们经常在教学中所讲的“以情带声”、“声情并茂”。歌唱的表现不只凭优美的声音和高超的技巧,而必须首先理解歌词的内容,找到歌曲所要表达的主题思想,了解词曲作家在创作他们的声乐作品的时代背景和思想状态,包括当时的社会环境和生活环境对他们的影响,进一步把握声乐作品的内涵,做到真正的理解,以便做好再创作的准备。因为任何声乐产品都是时代的产物,每一首声乐作品的字里行间及音乐旋律的每一小节都在表现词曲作家的情绪和抒发他们内心的感情,歌唱者应该用自己的体会和处理,通过演

唱把声乐作品所要表现的音乐形象有机地统一起来,形成一个不可分割的整体,从而较为准确地表达词曲作家的意图。在声乐教学中,应启发学生的主动性,通过他们自己的理解和感受以及丰富的想像力,展现他们特有的个性和风采,有些歌唱家对声乐作品的再创作已经超出了词曲作家的想像力和要求,达到了连他们自己都没有预想到的效果。培养一名好的学生,不仅要使他们学会充分地表现词曲作家的创作意图,更可贵的是能够通过他们自己的再创作,发挥演唱才华,抒发出感情,使声乐作品绽放出新的光彩。

在民族声乐的演唱中,“情”的表达应当具有鲜明的民族性,必须符合中国人的情感表达方式和观众的欣赏习惯,这就是所谓的民族个性。要掌握分寸,搞过头就会使人感到没有深度和肤浅,需要奔放和迸发激情时,仍然四平八稳、含而不露,又会显得温文尔雅、缺乏热性和力度,难以使观众产生共鸣。所以,如何恰到好处地掌握演唱感情的尺度,正确地表现声乐作品是十分重要的。例如:由东北民间乐曲改编的大型民族声乐作品《江河水》,难度大、情绪变化多、音域宽。音乐一开始,就要把感情投入声乐作品的规定情境之中,将每个旋律起伏变化和段落转折以及间奏衔接等都带有感情的喜、怒、哀、乐贯穿始终,一气呵成;采用戏曲的表现手法和歌唱的结合,里外呼应,有收有放,有柔有刚,充分运用情绪的起伏变化 and 对比手法,达到将作品唱得感人、催人泪下的艺术效果。作为一名好的民族声乐学生,必须学会用“情”去唱,从音乐开始就要全神贯注地去投入感情,贯穿到底,不可受周围环境的干扰影响情绪的连贯性,有了“情”才能感动观众,情真才能意深,有了“情”声音技巧才有的放矢。古人经验告诉我们“有情气畅声则顺,无情气短声则单”。

3.“字”是指歌唱中的语言,也就是我们经常说的吐字。声乐不仅用人声这个乐器唱出美好旋律,还要用语言来表达声乐作品的内容和感情。

歌唱中的吐字对每一位声乐演员,尤其对从事民族声乐的演员来说更为重要。语言是人们交流思想感情的工具,如果一名声乐演员连歌词都唱不清楚,让人难以听懂是难以打动观众的。明代著名戏曲家魏良辅在“曲律”一书中提到“曲有三绝:字清为一绝、腔纯为二绝、板正为三绝”。可见古人对歌唱的吐字非常重视。歌唱的语言艺术一直是古今中外声乐流派研究和实践的重要话题。在我国民族传统声乐中,对歌唱的吐字有严格的要求和一套训练方法,有着十分宝贵的经验,我们应当认真地学习和继承。在我国的传统戏曲和曲艺训练中,将吐字放在非常重要的位置,已总结出“以字带声”、“字正腔圆”、“以字行腔”、“五音”、“四呼”、“吐字归韵十三辙”、“四声”等经验。在民族声乐教学中,应让学生了解和掌握标准的语言知识和实践能力,目前中国音乐学院声歌系所设制的专业基础课中,语言正音课就是为了解决这一问题而开设的。因为我们是面向全国招生,来自全国各地的学生方言各异,南腔北调,不解决正确的语言发音,就无法进行正常的声乐教学,

必须将他们的语言统一规范在汉语普通话的基础上。当然,朗诵和讲话还不能代替歌唱的语言训练,这是在声乐训练中字与声的结合问题,要经过很长时间的磨练才能逐渐解决。但是,掌握语言规律运用于实践之中,力求将字念的灵活自如、清晰准确,并具有语气表达力,这是学习民族声乐必不可少的第一步。

我们目前所使用的汉语普通话音节结构一般由声、韵、调三个部分组成,韵的部分又可分为韵头、韵腹、韵尾。有些音节具有声母、韵头、韵腹、韵尾、声调五个部分,也有的音节具有两个、三个、四个部分。一个音节最多可以有四个音素。元音占多数,辅音只在音节的开头或尾部出现,没有两个辅音是连接出现的。一个音节最多可有三个元音,每个音节都有韵腹和声调,但可以没有声母,韵头和韵尾元音可以自成音节,辅音很少可以自成音节,在声乐教学上经常用来提示学生的教学语言是“子音”和“母音”。一个汉字有字头、字腹、字尾。字头是声母和介母组成,字腹是韵母组成,字尾是声母和韵母组成,在歌唱的训练中,字头要清晰、简练、准确、有力,有的还根据声乐作品的需要加强语气和对字头部分的夸张。字腹必须有明确的支点和稳定状态,它是歌唱整体的支柱,字尾要明确、清晰而简短。在这三者中字腹是核心,是上下垂直的顶梁柱,字头和字尾是依附在稳定的字腹上面来体现它本身的特点而存在的。有了稳定的字腹,字头才能得到发挥和夸张,刚、柔、虚、实的语气变化也是建立在这个基础上的。因此,在声乐的训练上,母音的练习是至关重要的。当然,根据学生具体情况,一般可在母音前面加上字头,以便达到与歌曲练习方法相统一。经常使用的有 m、n、h,也可用 i 母音来作字头。m、n 子音作为字头是为了与歌唱训练中的“哼鸣”相接,容易起到发音位置高、流畅的效果;用 i 母音当字头,是对学生声音空、虚、声带漏气闭合不好的毛病而使用的。在常用的母音练习中,可使用两组母音作为基本训练。一组是“o”、“u”,另一组是“ei”、“i”。一组是宽韵母,另一组是窄韵母,它们各有各的特点,各有各的不同用途。通过这两组母音练习,逐步达到比较合理的发声状态后,再渗入其他的母音,相互靠拢、接近,使母音之间达到统一、和谐、连贯。这种办法就是先确定主体母音,然后进行母音的统一练习,逐渐地体现其他母音的个性。

在民族声乐教学中,尤其是那些初学的、尚未建立起稳固歌唱方法的学生,在进行基础训练时,一般不过分强调每个字的特点,首先解决的是声音的整体性和统一性,将歌唱中的每一个字都放在科学的歌唱状态之中,达到转换自如、连贯、统一的效果,然后再去要求每个字的特点和个性,甚至根据感情的要求还可以给予语气的夸张。如果对一位刚入门的学生,一开始就企图在训练中将语言分析得过细,将“唇、齿、喉、舌、牙”,“开、齐、撮、合”,“吐字、归韵”等做得准确无误,过早去强调和夸张每个字的特殊性,这样势必破坏歌唱基本方法的整体性和旋律性,声音难以连贯,垂直线遭到破坏,音域无法扩展,使得学生只能说不能唱了。这种字声分家,歌唱平衡受到破坏,必然导致声音里出外进,声音打架,不但

吐字不清,连音准也无法控制。学生歌唱心理受到影响,很难达到训练目的。这是在民族声乐教学中容易出现的问题。在声音的训练中,首先解决的是母音,在科学方法统一的基础上,求同存异,以同为主。当歌唱方法比较稳定,母音转换自如时,可以将歌唱中的每个字在科学方法的共性之下突出其个性,甚至可以夸张每个字的色彩,只要吐字不破坏正确的发声状态,字越清楚、越有表现力越好,这时的字与声已经达到统一和谐,融合在一个歌唱整体之中,这时可以说是字正腔圆了。歌唱中的每个字在转换中应当注意它的灵活性,动作要小而简单,达到能清晰准确表达语气就可以了。尽可能减少多余和僵硬的动作,达到咬而不紧,自然放松、开齐撮合自如,能在共同的气息、共鸣、位置之中去发挥每一个字的特点。这与继承传统吐字的方法并不矛盾,这是对立统一的辩证关系,因此过分强调每个字的个性而脱离科学发声状态和字与字之间的统一性,歌唱的平衡将遭到破坏。当基本方法稳定,字与字转换自如时,又不去体现每个字的个性和特点,不去认真学习继承我国传统民族声乐的吐字方法和宝贵经验,单纯片面地去追求声音宏亮、圆润、通畅,就会造成歌唱语言不清,出现母音变形,音包字的现象,造成声音中只有肉没有骨头,就会软弱无力、含糊不清,音色暗淡无光,缺乏语气和感染力,无法表现声乐作品的内容和情感。所以,两者不能偏废,要掌握好分寸,有先有后,有整体、有局部,搞好共性和个性的关系。字与声既要放在一个歌唱整体之中,又要体现出每个字的个性与色彩,它们是对立统一的辩证关系。

4.“味”是指演唱声乐作品的风格和韵味。培养民族声乐学生,只做到“声情并茂”,“字正腔圆”还不够,还应当运用科学演唱技巧和表现方法,唱出声乐作品所特有的风格和韵味,才能更加完美准确地表达声乐作品的内容。如果一位歌手唱什么都是一个味,一种风格,千篇一律,就无法正确体现词曲作家的创作本意和特点。这种演唱肯定是苍白而平淡的,观众也不会喜欢。应当培养学生唱什么像什么,风格要对,在力求准确的前提下,可根据学生的程度和理解能力去充分发挥和表现。有些学生原来就是学过戏曲和曲艺的,也有的是本地区和本民族的民歌手,他们在掌握本地区、本民族民歌和剧种的风格方面具有独到之处,应当给予保留和发扬,并强化和丰富他们这方面的能力。民族声乐的学生要注重学习和掌握古今中外不同风格的声乐作品,以及民歌、戏曲、曲艺、创作歌曲和歌剧等。对这些不同时代、不同作家、不同风格的作品,需要长期认真地学习和积累,“学习一大片,用时一条线”,要成为一名真正的民族声乐歌唱家,应当在风格和韵味上下功夫,见多识广、开阔眼界、加强全面训练,这就是解决民族性不可缺少的重要环节。

我国的民歌、戏曲、曲艺等丰富多彩,风格各异,这是民族声乐的宝库,每个学生必须认真学习和继承,从中吸取营养,加强这方面的知识和实践,中国音乐学院声乐系的教学计划中除专业主科之外,演唱课(风格课)被列为第二主科课。曲艺课、古曲课、中国戏曲课的内容,要求学生熟悉和掌握,并在考试和艺术实践

中达到一定演唱水平和能力,这是提高全面艺术修养,加强民族性的重要步骤。

随着时代的前进,民族声乐事业也在不断发展,一些作曲家根据中国的民歌、曲艺和戏曲的素材,改编和创作了一些新的民族声乐作品,它们大多数是既有浓郁的民族风格又有较高的艺术性,并与时代的节奏相适应,音域宽广,调性复杂,音程变化幅度大,对声乐技巧要求很高,如果不是经过全面严格训练的学生是难以胜任的。为了了解和掌握这些作品的风格,如有可能,还要与作曲家合作,熟悉他们的创作特点和规律,才能更好地表现作品的内容。

每个国家和民族由于所处的地理环境、语言、风土人情、劳动方式、审美观念、欣赏习惯等各不相同,必然反映在音乐作品的差异上,在演唱上也要充分体现出各自不同的风格特点,这样才可能将各类声乐作品表现得生动有色、更加完美。

5.“表”是指歌唱中的表演和形体动作。训练一名民族声乐学生,除了具备良好的歌唱能力和乐感之外,表演和形体的基本功也是非常重要的。

我国的民族声乐是继承戏曲、曲艺、民歌的传统演唱艺术发展起来的,各地区的各民族多数是能歌善舞的民族。在戏曲演员的演唱中,形体表演与歌唱的结合更是紧密不可分割。唱必动,动必演,形成了一个完整统一协调的表演特点,我国戏曲演员的培养讲究唱、念、作、打全面发展,打与作、唱与念几乎同等重要,个别演员有所侧重。在表演上手、眼、身、法、步融为一体,协调配合成一整套表演程式,形成具有中国特色的表演体系。在曲艺的演唱中也是把说唱与表演化为一整体,形成一个独特的表演形式。有些曲艺节目经常由一个演员同时塑造几个人物形象,除了声音和语气变化外还有动作和表演上的明显差异,这些表演和形体动作与演唱紧密配合、相互补充,是符合中国观众欣赏习惯的。我国民族歌剧表演艺术家郭兰英,原来是山西梆子的著名演员,由于有着雄厚扎实的戏曲表演基础,她的演唱不仅声情并茂、字正腔圆,表演和形体动作也十分出色,她的演唱将中国民族声乐推向了一个新的阶段,受到国内外观众的赞扬和高度评价。我们培养的许多民族声乐学生和演员在不同程度上是受了她的启发和影响。中国音乐学院声乐系专业基础课的设置,从一年级开始就开设了形体课,主要是民族舞蹈和戏曲身段的训练。三四年级还开设了民族歌剧的表演课,排演歌剧片段和全剧的演出实践活动。这都是为了全面培养学生的表演能力。培养民族声乐的学生,除她们的声、情、字、味的训练外,表演和形体的训练也是不可忽视的。

6.“养”是培养和提高学生全面的艺术修养、音乐素养和文化素质。过去对戏曲、曲艺演员和民族歌手的培养,主要是靠师父的口传心授,一味模仿,虽然这样的学习方式也可以将前辈的演唱经验继承下来,但毕竟是个别的、局部的和缺乏科学性的。由于有音乐知识单一,艺术修养片面,文化水平偏低的倾向,单凭学生的感觉记忆以及模仿能力去学习,所掌握的知识受到一定局限,无法系统总结前辈的演唱经验,以致宝贵的资料没有记录下来或失传,学生的全面艺术表现能力

和演唱水平也受到影响。有些学生只对本地区、本民族、本剧种的传统曲目和剧目较熟悉,对新创作或其他地区的声乐作品和剧目就无法胜任。声乐艺术各门类和流派虽然不尽相同,但又是相通的,全面学习和了解,从中可以起到取长补短、相经借鉴、取之精华、丰富自己的作用。

培养民族声乐学生,除学好本专业主科和专业基础课外,还要开阔艺术视野、加强全面艺术修养。这是提高演唱水平和艺术档次不可忽视的部分。向不同音乐表演专业的学习,对古、今、中、外音乐作品的欣赏以及对姊妹艺术(如:戏剧、舞蹈、美术、摄影等)的熟悉和了解都是丰富音乐知识、加强全面艺术修养、陶冶美的情操所必不可少的课程。在高等音乐和艺术院校招生时,专业课通过后,还要进行文化课的考试,达到国家规定的分数线后方可录取,这是对文化水平起码的要求。不提高文化素养就难以理解和挖掘歌词的内容含义,就无法准确地表达作品内容,尤其对古诗词和艺术歌曲的演唱要求更加严格,不了解其诗词的含义肯定是唱不好的。学习民族音乐的学生必须提高文化水平和素质,这对今后艺术道路的发展,将起着非常重要的作用,应予以重视。

7.“象”是指声乐演员的形象、台风和气质。培养一名民族声乐的学生,要通过三关,一是招生关,二是教学关,三是毕业关,在这三关中都不能脱离培养目标和方向以及严格的训练标准。在招生时对考生的基本素质和形象就有所要求,从日前情况看,在相同演唱水平前提下,形象和气质好的学生机会就会相对更多一些,成功的可能性就更大一些。从教学角度看,要尽可能挖掘学生美的心理素质,树立起正确的审美观和艺术观。往往一位训练有素,艺术修养全面的民族声乐演唱家,在演唱声乐作品时,表现得淋漓尽致,会使观众感到她是那么完美无缺,尽管她的形象差一些,也可用她的艺术魅力和音乐感染力来弥补。服装、化妆、曲目中的前奏和间奏及曲目之间的转换、上台、下台和演唱完毕的谢幕,与钢琴伴奏、乐队指挥、节目主持人的协调配合等等,都属于歌唱演员不可忽视的舞台风度和气质范畴之列,这与整体的表演艺术是分不开的。随着时代的发展,电视已进入千家万户,在我国特定的环境下,有着几亿人的电视收视率,人们不仅要听,而且要看,每两年由中央电视台举办的全国青年歌手大奖赛,对发现和推出新人提供了良好的机会,除了演唱水平外,在评比条件中特别强调了屏幕形象这一项。我们是从事声乐艺术教育的,从学生的培养和训练方面想的更多一些,学生成功不仅是他们的演唱实力的体现,而且需要提供被观众了解和承认的机会。既然影视的宣传对民族声乐事业起着重要的作用,为了弘扬民族文化,发展民族声乐事业,就不能忽视这一阵地。因此,对学生的形象与气质以及风度方面的要求,也必须列入招生、培养学生基本条件和标准之内,因此“声、情、字、味、表、养、象”这七个字,也就成了我们选才、教学、比赛评比的主要标准。

三、民族声乐训练中的辩证关系

在民族声乐教学中,每位教师都有自己的教学经验和体会,所持观点和方法也各不相同,但无论是谁或采取什么教学方法和手段,只要培养出好的人才,在演唱实践中受到观众的欢迎和承认,符合声乐艺术的科学发展规律,并能经得起时间的考验,这就证明教学的办法是对的,根据这个实践所总结的经验和理论也是可靠的。在学习和借鉴别人的经验时,也应当通过自己的实践去体会和验证,经过反复的理解和消化之后,才可能吸取精华,为己所用。任何声乐理论,包括自己总结的经验在内无不例外,都要在实践中不断地探索,有所调整和充实,有所创新、有所发展,这是符合客观事物发展规律的。正确的声乐理论是可以指导实践的,使我们少走弯路,反过来实践又是理论的前提和基础,也可以验证声乐理论是否正确和实用。因此,可以说检验声乐教学和声乐理论的标准是实践。

在明确民族声乐教学方向 and 标准之后,教师在训练学生时的思想方法也是一个重要因素。主观、保守、片面、缺乏一分为二的观察问题方法,不虚心学习吸收古、今、中、外声乐艺术以及声乐同行们的宝贵经验,将自己的教学陷入惟我独尊的盲目性之中,势必造成在教学上的失误。学生在演唱时,听觉是主观的,主要靠教师的辨别力来指导学生,同时还要帮助学生训练养成正确的听觉,能够听辨出自己演唱的对与错。一位好的声乐教师,分辨能力要准确,解决问题要简单、灵活、有效,避免复杂化和神秘化。从声音的训练角度看,正确的歌唱方法是整体的歌唱,要求教师的听觉应当是平衡的,思想方法是辩证的,看问题是客观的,分析和解决问题是全面的。在训练中,如果过分强调声音的靠前和高位置而忽视与它们成反向的声音垂直和气息的深度,就会出现声音尖、挤、卡、虚的现象,这是民族声乐很容易出现的毛病,这样单一或局部的提示方法,会失去歌唱的平衡性和完整性。因此,在教学中讲声音位置时,始终要注意与它反向的气息深度;反过来,在提示气息放下来时,又要注意声音的高位置;提示声音靠前时,要注意声音的垂直状态;在提示喉咙打开时,要注意声音的集中或加强声带的张力;当强调吐字清楚时,要注意在不改变科学歌唱方法的前提下来体现;歌唱中的每一个字都在科学唱法的共性之中,而科学唱法中的每一个字,又是它本身个性的体现;歌唱的姿势既要放松又要积极等等。声乐教师往往习惯用听觉效果来要求学生,这样会造成声音向单一或局部方向发展,失去歌唱的平衡,使声音无法控制,科学的歌唱状态也受到破坏。必须要加强与效果反向提示的办法来调整声音平衡,例如打开喉咙往回唱或保持吸气状态歌唱等。在声乐教学中,时刻要注意正与反、上与下、前与后、大与小、宽与窄、声与字、开与闭、紧与松、横与竖、圆与亮等的对立统一的辩证关系,随时调整歌唱状态的整体平衡。

对声乐作品的艺术处理,也应当遵循这一原则,要善于采用变化、对比的手法,例如:用快与慢、强与弱、虚与实、高与低、连与断、明与暗等多种手段去表现声乐作品,抒发感情。我国京剧训练中常要求学生“欲快先慢”、“欲强先弱”就是这个道理。没有对比就没有变化,没有强弱就没有起伏。

声乐教师应善于用客观的思维方法观察周围的事物,要接受新观点,新方法,跟上时代的步伐,勇于实践,不断学习,不断探索,努力掌握好一分为二和对立统一的辩证规律,运用在教学之中,不断总结,不断提高,不断创新,不断前进!

四、启发式的感觉教学

在声乐教学中,主要采用的是启发式的感觉教学方法。所谓感觉教学,就是将我们日常生活中能做到的一些动作和感觉用于歌唱的训练之中,通过这些感觉,体会到科学的发声状态,达到声乐训练的效果。由于每个人的发生器官构造各不相同,歌唱状态也各异,所以在教学方法上也应有别。要避免用一种方法和感觉,去生搬硬套所有的学生,要因人而宜,有的放矢。

在声乐训练中,经常使用的语言如“哈欠”、“叹气”、“吸气”、“微笑”、“哼鸣”、“假声位置”、“支点”、“闻花”、“小舌抬起”等都是人们生活中可以做到的或能够感觉到的,只要恰当合理地运用在声乐的训练之中,就会逐步改变歌唱状态,获得科学的发声方法。

另外,在声乐教学中,也可以经常采用假设和比喻的方法,避免就事论事,而用实际效果去启发学生。比如:“喉咙打开”、“喉头稳定”、“位置要高”、“气息要深”、“共鸣要大”、声音要“明亮”、“集中”、“圆润”、“通畅”、“靠前”、“垂直”、“放松”等等。提法本身和要求是对的,但学生往往会把注意力放在要解决的具体部位上,反而达不到训练的效果。例如:有的学生声音紧而虚,气息浅,喉头不稳定,吐字不统一。对这类问题,可以使用“支点”提法启发学生。假设“支点”在中山装第二个扣子处,让学生感觉声带或嘴巴就长在那里,将所有的字和声音都在“支点”上唱,把学生的注意力引向“支点”部位,假设的“支点”比实际的喉头位置要低,这样,真正的喉位就会自然下降,喉咙就会打开,喉头也会相对稳定,声带的负担和压力相对减轻,气息也就稳定在“支点”之下得到放松和深的呼吸状态。由于所有字都在“支点”上转换,又可以使歌唱中的每个字在科学的唱法上统一起来,这种提法可达到举一反三的效果,使声音得到初步的平衡状态。

作为一名声乐教师,应当具备良好的听觉和善于辨别声音好坏的能力,对错误的声音要指出改正方法,对好的声音,要及时给予肯定和表扬。不能今天这样提,明天又那样讲,总是在变,没有一个准确而系统的概念,学生的思想也会被搞

乱。对初学的学生,应循序渐进,不要一开始就要求过高,布置的教材太难,让学生很难做到;应让他们充满信心,取消顾虑,克服在学习声乐中的畏难情绪。在运用启发式的感觉教学时,教师必须抓住学生演唱中的主要问题去解决,不宜提的问题过多,只要找到主要矛盾,给予合理的提示方法,其他矛盾将迎刃而解了。

五、学习民族声乐的三个阶段

学习声乐,一般要经过三个主要阶段,即从自然到不自然,再到新的科学自然阶段。

很多青年歌手和声乐爱好者,在未经正式学习声乐之前,都具有一定的歌唱能力,演唱时信心十足,敢于表现,没有框框,有的还颇有名气很受观众欢迎。他们靠自己的自然嗓音条件和乐感或模仿某个他们喜欢的歌唱家去练习歌唱,都属于自然阶段。当考进了音乐学院或找到了声乐教师,开始学习声乐之后,教师就会指出他们在自然阶段演唱中的许多问题和不足之处,有些人还要从基本的训练着手,这就必然打破原来的演唱习惯和自然平衡,需要用新的歌唱方法加以调整,逐渐找到比较科学的平衡。在打破原有的自然歌唱阶段平衡之后,但还没有建立新的科学平衡之前,就是不自然阶段。在这个阶段中,学生唱起歌来往往感到别扭,原来感觉唱的很顺的歌,似乎也觉得很吃力,声音里出外进,连一首比较简单的歌也难以胜任,嗓子容易疲劳和嘶哑,有时音准都无法控制。往往在这个过程中,学生很容易失去学习信心,个别人还会对唱歌产生恐惧感,甚至对自己的声乐指导教师所要求的训练方法产生怀疑和动摇。作为声乐教师在这个时候应该胸有成竹,满怀信心,具体分析每个学生所存在的问题,提出准确有效的解决办法,同时要让学生正视这段时间出现的不平衡现实,是学习声乐过程中的正常现象,只是由于不同学生原来基础和条件以及学习中勤奋程度和理解能力的差异,要渡过这个不自然阶段,所需时间长短不同而已。

有经验的教师对学习存在的问题看得准,提示方法对,手段实用、快,不自然阶段的时间就可能缩短,或者没有明显的痕迹。这里还有个师生配合的问题,“师傅领进门,修行在个人”。如果有,的学生或歌手长期处于不自然阶段,而无法得到解决,就会不能胜任专业演唱工作而改行。通过正确的训练方法是可以使不自然的歌唱阶段缩短,尽快达到新的歌唱平衡。

经过严格的全面训练,逐步熟练掌握各种演唱技巧,自如、灵活地运用科学唱法随心所欲、毫无顾虑地尽情歌唱,科学的发声方法已经成为下意识的动作和感觉,不需要更多地去考虑如何运用声音问题,科学的发声技巧和演唱方法已经完全溶化在表现声乐作品内涵之中,成为艺术表达的工具,做到“声情并茂”、“字

正腔圆”时,它就既是科学的,又是自然的,这就是新的科学自然阶段。

六、追求、探索、实践、总结

前面重点对中国民族声乐的教学方向、标准以及思想方法作了简单扼要的论述,具体的教学程序和提示方法,由于篇幅有限,不便一一阐述,这些可在研讨之中交流探讨,希望得到新的启示。

中国民族声乐教学是一门新的发展学科,在我国高等音乐院校和艺术院校开设这门专业也只有短短的几十年,由于各种原因,发展得很不平衡,例如:声乐训练还不够规范;方法还不够系统;教材的层次少、数量有限,尤其男声作品更加缺乏,能保留下来的经典歌剧和艺术性较高的民族声乐作品也很少。在教学中,专业课和专业基础课的设制仍在实践的过程中,随时在不断调整。中国民族声乐教学中仍存在女声多,男声少,高音多,中低音少的现象,这与创作上有直接关系,也存在中、低、男女声部的教学上的问题,对这些方面应引起足够的重视,要通过不断的实践、总结,使中国的民族声乐趋于更加完善。民族声乐的教学,不能墨守成规,世界上任何事物都在发展,民族声乐的教学也不应例外,随着时代的进步,民族声乐的教学也应有所发展,有所创新。

从事民族声乐教学,必须首先向民族传统声乐艺术学习,学习才能继承,总结才能提高,我们应当用发展的眼光和科学的态度认真做好这项工作。除向前人和声乐界同行学习外,还要在教学中,不断验证自己的教学思想和各种提示方法,在启发学生时,也是提高和丰富自己,因为学生在演唱上有了新的体会和感觉,有时不一定是教师曾提示过的方法,只要效果好,唱得对,就可以吸收过来,在教学实践中加以检验,用于教学,这样就会拓展思路,不断提高教学水平,达到教学相长。除此之外,还要向国外声乐艺术学习,将他们好的训练方法和艺术手段借鉴过来,为我所用,使民族声乐事业得到充实和提高,从而得到更快的发展。“活到老,学到老”“学习、学习、再学习”。

目前,从事民族声乐教学的人越来越多,这是十分可喜的现象。但是我们必须清醒地看到,要建立中国民族声乐教学体系,不只是唱几首歌剧选段、创作歌曲和民歌就解决了,还要有系统的科学训练方法以及有层次、有水平、有质量、有相当数量的声乐教材和与专业有关的音乐基础、艺术修养的学习和训练。只有这样,才能培养出高水平、高层次的民族音乐人才,逐渐形成我们中国民族声乐学派和教学体系。作为一名中国的声乐工作者,这是我们共同的任务和责任,只要我们同心协力,开拓创新,中国民族声乐必将走向世界,中国民族声乐学派必将在世界的声乐之林中,独树一帜,发扬光大!

目 录

序——中国民族声乐教学探索	金铁霖(1)
1. 江 山	晓 光词 印 青曲(1)
2. 祖国之恋	屈 塬词 印 青曲(5)
3. 亲吻祖国	雷子明词 戚建波曲(9)
4. 红旗颂	车 行词 戚建波曲(14)
5. 唱起春天的故事	张 云词 王佑贵曲(19)
6. 我家在中国	邹友开词 孟庆云曲(23)
7. 把一切献给党	李 峰词 印 青曲(30)
8. 金光一缕	蒋开儒词 赵连第曲(35)
9. 无悔的选择	李幼容词 曹 进曲(39)
10. 绒 花	刘国富、田 农词 王 酩曲(44)
11. 芦 花	贺东久词 印 青曲(47)
12. 妻 子	任 毅词 刘 青曲(51)
13. 为你歌唱	叶旭全词 李小兵曲(56)
14. 放风筝	唐跃生词 方 石曲(61)
15. 峡江情歌	牟廉玫词 王原平曲(65)
16. 喀什噶尔女郎	郑 楠词 田 歌曲(72)
17. 断桥遗梦	韩静霆词 赵季平曲(76)
18. 梦里全是桂花香	陈步春词 刘 克曲(81)
19. 马桑树儿搭灯台	湖南民歌(89)
20. 洗菜心	湖南花鼓小调(92)
21. 蓝色爱情海	樊孝斌词 印 青曲(98)
22. 沂蒙山,我的娘亲亲	张太旗词 王佑贵曲(102)
23. 我的香格里拉	王晓岭词 张卓娅、王祖皆曲(108)
24. 故乡土,故乡路	邦 厚、书 剑词 王明喜曲(115)
25. 长鼓敲起来	李洁思词 金凤浩曲(120)