

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H16.2/ JCMC53
总册号	124475

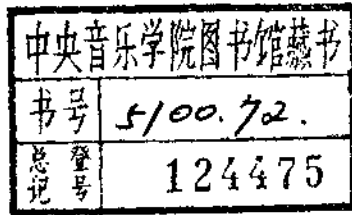
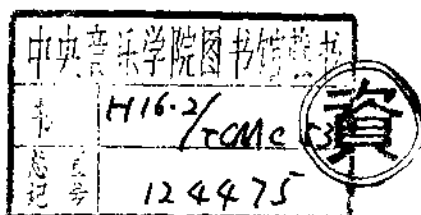
H16.2

深情寄故园 心血育新人

——斯义桂教授的声乐教学

上海音乐学院声乐系
专家工作组
执笔：倪瑞霖

1980.10



斯义桂教授生平简介

斯义桂是当代著名的美籍男低音歌唱家，一九一七年生于上海。十七岁考入上海音专(上海音乐学院的前身)先后学小提琴和声乐。后以出色的成绩在该校声乐系毕业。一九三九到一九四一年，他在香港从事音乐教学工作，并经常举行独唱会，为支援抗战进行募捐。香港沦陷后，经长途跋涉到达重庆，在青木关外松林岗的国立音乐院分院任声乐教授。

一九四七年初，斯义桂前往美国深造。曾先后师事与卡鲁梭同台演唱过的女中音歌唱家艾迪丝·瓦尔克和驰誉全球的美国大都会歌剧院男低音歌唱家亚历山大·基普尼斯。一九四九年十一月，他在纽约的卡内基大厅举行了第一次获得巨大成功的独唱会，从此奠定了他在国际乐坛上的地位。此后，他不断演出于美国、英国、法国、意大利、德国、荷兰、澳大利亚、新西兰、香港等地。所到之处，无不受到热烈的欢迎和普遍的好评。

三十多年来，他曾同所有美国以及英国、德国、法国、荷兰等国第一流乐团进行过同台演出，与当代最德高望重的指挥家卡拉扬也曾有过多合作的合作的记录。此外，他又曾是美国旧金山、费城、匹茨堡、新奥尔良、圣安东尼奥及纽约等地歌剧团的主要演员。斯义桂在不少国际音乐节上都作过令人难忘的演出，如伯利恒音乐节、阿斯彭音乐节、柏林音乐节、荷兰音乐节、巴赫音乐节、贝多芬音乐节等。

斯义桂能用中、英、德、意、俄、法等六种语言歌唱，保留曲目达数百首之多。一九七〇年起他开始担任教职，曾先后任美国克利夫兰音乐学院及伊斯特曼音乐学院的声乐教授。现今，他是伊斯特曼音乐学院声乐系的终身教授和主任。一九七九年十二月，又荣获上海音乐学院名誉教授的称号。斯义桂一九六六年在荷兰 IRAMAC 公司录制的唱片，曾获一九六六及一九六七年的巴黎国唱片学会奖、一九六六年的爱迪生奖（由荷兰授予独唱独奏唱片中的最佳音乐诠释者），同年还在阿姆斯特丹音乐厅举行了授奖仪式和庆祝宴会。

西方各国对斯义桂评价极高。美国《基督教科学箴言报》称他是“音乐的化身”；荷兰《阿姆斯特丹报》称赞他是“音乐的奇迹”；意大利的《意大利报》褒扬他是和“一个金嗓子”。西方还公认“他出色的歌喉足以与伟大的俄国男低音歌唱家夏里亚宾相媲美”。

深情寄故园 心血育新人

——斯义桂教授的声乐教学

应上海音乐学院的邀请，美国伊斯特曼音乐学院终身教授、声乐系主任，驰誉世界乐坛的美籍男低音歌唱家斯义桂，于一九七七年七月中旬，以年近七旬的高龄，不远万里从大西洋彼岸来到他早年生活和学习过的母校——上海音乐学院讲学。随着上音园内浓荫层层盛夏景象为初冬的微寒所替代，斯义桂教授为期五个月的讲学活动已在同年的十二月十四日圆满结束。虽然自然界的气温由暖而转到了寒，但每一个从他身上获得教益的人心中，无不腾跃着一股暖流。五个月——一百五十个昼夜，斯义桂教授作了大量细致、踏实的工作，为了中国声乐事业的发展和“起飞”，他向家园故土献出了一片深挚的真情、为声乐新人的成长付出了心血。

斯义桂教授讲学的内容有三个方面：

(一)教八位同学(女高音两名、女中音两名、男高音两名、男中音一名、男低音一名)，每周用四个半天为他们各上个别课两次；

(二)与声乐系教师(包括兄弟院校及文艺团体的个别教师及演员)每周进行一次(半天)业务活动，重点是演唱曲目的音乐处理；

(三)举行讲座，五个月内共进行两次，一次为介绍美国伊斯特曼音乐学院的情况，一次为他本人艺术生涯的概述。

其中，最主要的是为八位同学上课，这是他讲学活动的核心。斯义桂教授的声乐课完全是公开进行的。除了我院及上海地区的声乐教师外，全国各地(包括西藏、内蒙、新疆等边远地区)都派出了有关的业务人员前来听课(总数达三百余人)。下面，谨就听课的心得、体会和我系召开的三次座谈会上各地同志的发言，总结斯义桂教授的教学如下。

重视实践 不尚空谈

斯义桂教授声乐教学中的一个主要特点是：不喜欢多谈理论，而十分强调实践的作用。他认为：一个教师如果理论很多，而不能在实践中使学生得到一个真正符合专业要求的歌唱嗓音的话，那么到最后，唱的还是不会唱，教的还是不会教。他在在讲学活动的最后一天，对所有旁听他最后一个阶段上课的声乐教师、歌唱演员所提出的问题作答时曾说过：

“歌唱的道理只消三分钟就可以讲完。但要做到它光靠教师的努力是不够的，还得学生下功夫，进行合作。学生的合作是最要紧的，没有这一点教师想尽办法也没有用，因为‘乐器’不在教师身上”。“要在实践中做到”、“从实干中来体现理论”，这是斯义桂教授坚定不移的要求。而要做到这一点，他的看法是：教师必须具有高度敏锐的听觉和灵活多样的手法。他认为“耳朵准确”这是声乐教师最重要的条件。方向(“要怎么样的声音”)是不可动摇的，是靠准确的听觉来保证的。但达到指定方向的手段，是可以而且应该根据学生

随时出现的具体情况而灵活掌握的。有时可以大步跨越；有时则需要分成几个阶段来达到某一预定的目标；当某个练习走不通时，就得另换一个，而不能死死地坚持到底。斯先生是不是排斥理论呢？决非如此。事实上他在教学中也是运用着一套指导学生正确进行歌唱的语言的。例如关于呼吸、关于放松、关于打开喉咙以及高位置、掩盖、换声区等等，都有他基于传统而又经他消化、提炼的一系列主张。只是他的话总是很简练、晓畅而不是长篇大论而已！斯先生认为，声乐理论，甚至包括生理学、解剖学等，是声乐教师所必须钻研的，但教学生和研究问题是两回事，教师毋需在课堂上将自己钻研的东西和盘托出，使年青的学生无所适从。讲得太多，不切实用，反而会使学生观念混沌、方向模糊。

兼收并蓄 我行我法

当有人问起斯义桂教授属于哪一个学派的问题时，这位两鬓斑白的老教授怀着严肃的神情，矜持而率直地回答道：“我不属于那个现成的派别，我是一个‘无派’的声乐家”。接着他又补充了这样一段话：一切好的、有价值的东西，我都不抱成见地加以吸收；一切不好的、无价值的东西，我都坚决予以扬弃。至于哪些是好的，哪些是不好的，这要靠自己灵敏的耳朵、犀利的眼光和丰富的艺术修养去选择、去识别。旁听他上课或聆听他的演唱、欣赏他的录音，可以得到这样一个非常鲜明的印象：他确是穷数十年的精力，掌握了西洋唱法的精髓。同时，又进一步通过自己的实践，对许多歌唱及发声现象作了比较、研究和“过滤”、“净化”的工作，在

博采众家之上的基础上，形成了自己独特的一格——将科学的西洋唱法与东方人擅于精微、细致地表达感情的长处有机地结合起来了。我国现代著名的大画家徐悲鸿有这样一段话：“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之”。这话似也可以用来概括和说明斯义桂教授在歌唱艺术创造上所作的努力。取法于传统而不囿于传统，入得其中而出得其外，在博的基础上求精深，最后达到“我行我法”，这对我们不也是深有启发意义的吗！为了提高我们的教学水平、发展我国的声乐事业，我们必须吸收一切对我们有用的养分，再也不能自己给自己划地为牢了！

讲究秀气 追求质量

斯义桂教授是怎样的一格？他要学生追求一种什么样的声音和演唱风格？他在讲学过程中一再提到和强调的符合我国民族审美习惯的“秀气”二字，我们认为可以看作他在声乐上的一个总要求。这个要求贯穿在他教学、演唱的各个方面。“秀气”就是不要铺张，不要粗糙，不要呆滞，不要外在，而要时时刻刻给人以美的感受，在表达思想情感上做到细腻、精致。演唱时，声音的美、表情的美、语言的美综合为和谐、统一的整体，响处不可放纵，轻处不可畏缩；高音不能冲也不能滑，低音不能压也不能垮。要做到“别人听起来好听，自己唱起来舒服”。观摩他的教学，可以看到他在发展学生的嗓音时，总是把“质地”的美放在首要的地位，而不是把音量的大当作燃眉的急务。他反对学生粗糙地大声吼叫，他认为在声乐教学中大声唱会掩盖和遮蔽住许多问题。

围绕“秀气”的总要求，他对声音(任何声部、任何类型)的要求是：位置要高，气始终要托住声音，喉咙不要开太大，也不要卡紧，要有足够的头声，要充分发挥共鸣的作用，声音要流动而不要“坐”在声带上，上下声音要连成一体，要有两个八度的音域，声音里要有感情(就是练声也要有感情)……其中特别是高位置和头声(两者是相关连的)是他一再反复强调的。由于十年动乱期间广大声乐工作者深受“四人帮”(特别是那位“旗手”)“掉到京剧里面去”、“宽厚亮”等谬论的摧害，又加形而上学猖獗，造成了普遍性的声音逼紧、撑大和粗重，因而斯义桂教授的这一要求，给全体旁听者留下的印象特别深刻。

廓清声部概念

在我国声乐界存在的混乱现象中，声部概念的混乱不能不说是一个较严重的问题。情况好象是这样，由于长期来要求表现革命的、时代的激情，塑造高大又高大的音乐形象，我们对各个声部的声音在音量方面的要求，在不知不觉或半知觉中都已经过了头。再加上“四人帮”强行规定音乐院校一律以“样板戏”为基本教材，以及“打破行当”在声乐界激起的冲击波，划分声部的问题虽还没有被完全否弃，但象“花腔女高音”这样的声部已由于没有“英雄性”的嗓音而在不少人的心目中成为“不需要”和“没有用的了”；抒情地、流畅地、自然地歌唱几乎成了社会主义音乐园地所不能容纳的异端。这样一来，各个声部都逐渐地把“尺码”放大，向着相邻的较低的那个声部紧紧靠拢。特别是女中音，几乎都

“撑”和“压”嗓子，以此来获得所谓的女中音音色。而男中、低音的情况也不见得比女中音好多少。斯义桂教授到来后，要求他班上的同学或接受他辅导的教师，一个个都自然地歌唱，既不许“挤”也不许“压”和“喊”（有时我们喊了还不知道）。最近，我们再次翻阅了八位同学的上课记录，在开始的阶段，几乎没有一个同学不存在唱得重的问题，这同声部概念“尺码”放大是很有关系的（两位女中音和一位男低音更突出）。斯义桂先生认为，声部是依一个人的音色而划分的。任何一个声部的人都不应过份地开大喉咙，用挤或喊（肌肉过分用力就形成喊，不是非要到声嘶力竭了才算喊）的办法来唱出高音，也不能用“压”的办法来取得不自然的低音（“压”出来的低声必然是靠后的、不美的）。高音主要靠头声和共鸣来取得，低音只要注意松弛、自然、气息流畅，不“压”也会出来。而只有不“压”、不“撑”，低音的音色才会是美的。斯义桂教授要求每个声部都应有充分的头声、有高的位置。事实上，只要能这样做并达到应有的基本要求，各个声部的声音就会比较接近客观的规范。对女中音（特别是女中音）斯先生指出她们是冠上了 mezzo（“一半”）这个字的 soprano “女高音”，因此她们同样应该有女高音的音域（甚至更广），高音也应该“花”（能唱快速流动的花腔乐句）得动，只是中、低音较女高音更浓一些而已！对女高音，他不容许低音时用胸腔；对男高音，他要求多用头声，歌唱时象是用气息在“抚摸”声带，高音应通过半假声放出来；对男中音、男低音他一再提醒不许“压”，不要“做”低音的音色。由于跟他学习的那位男低音同学“压”的毛病比较严重，因而在相当一段时间内，他一直要

这位同学轻声地唱，有时甚至要这位同学象男高音那样来唱，以摆脱他原来的错误状态，向轻柔和高位置的方向转移，唱出象大提琴上空弦音那样柔美而富于表现力的声音来。对不同声部的所有学生，在训练的开始阶段，他总是宁要轻和柔的声音而不要响和硬的声音。为了克服重和压的毛病，有时甚至容许轻得过头一些。但当奠定了松弛、有弹性和高位置的基础后他还是要学生让声音在高位置上放出来的（对他班上的一位男高音同学，他就是这样做的）。但不管是收还是放，他都坚持要唱得“秀气”；粗糙、滞重的声音他是绝对排斥的。

顺乎自然地“打开喉咙”

“打开喉咙”是我们经常能从声乐教师那里听到的一句话。话的本身当然是不错的。但究竟怎样才算是打开了喉咙，情况就不尽一致了。有一个时期，“打开喉咙”似乎又有了发展，变成了“喉咙开得越大越好”。而那些虔诚的信奉者们即使因此唱得没有了音色、失去了正常的微颤和起码的音准，还认为自己是百分之百地正确无误的。这种情况，常常可以在中、低音声部的歌唱者身上见到。而高声部的歌唱者呢，不少人又走向另一个极端——捏紧了嗓子唱。这两种情况的发生，同追求音量、追求低音、急于唱出高音、追求“亮音”等都是分不开的，与声部概念出格，也有着密切的因果关系。听了斯义桂教授的课，听了他班上的同学所唱出来的得到斯先生认可的声音，可以明白：一个好听的、不费劲的声音决不可能得之于过份开大的喉咙。强行压迫舌根往下，

过份地提起小舌和口盖，只能得到一个靠后而空洞的声音，元音也会因而含混不清。同时，一个真正漂亮的声音，也决不可能在捏紧嗓子的情况下出现。对“捏”的人确是要结合其他因素提出“打开喉咙”的问题；对喉咙开得过大的人，则应该提醒他们顺乎自然地适当地收小喉咙。总之，一切要顺乎自然而不要背乎自然。他认为：放下舌根，提起小舌就是打开了喉咙，但要注意适度而不能过分。另外，一定要不断地从声音效果上来检验，要从实际情况出发，进行必要的调整。在教学过程中，斯先生对“打开喉咙”的问题提得很少，但他绝不是不注意这个问题。跟过份的“开”比较起来，似乎他简直不要求学生打开喉咙，例如对那位男低音同学他就明确地要他收小而不是开大喉咙，对两位女中音的要求也是这样。但从他学生所发的声音的变化和质量来看，证明斯先生的要求是正确的、奏效的。

及时拉开音域

斯义桂教授在教学上是很细致的，但也是很大胆的。训练一个学生，首先当然要打好中声区的基础，使学生能在音域的中间部分唱得音质优美、富于弹性而不费劲。但若一连几年的尽磨中声区而不准学生越雷池一步，那就是束缚学生的手脚，造成长年累月的原地踏步或转圈圈。斯先生在教学上是这样做的：只要学生初步树立起了正确的发声概念，基本上得到了高的位置、相对充分的头声，大体上摆脱了“挤”、“压”、“撑”、“重”的状态，他就抓紧时机，通过音程跨越度较大或快速的练习把音域拉开，一下子就达到两个八

度。到“冲”出(“获得”)这样一个局面之后,再进一步地修饰声音、统一声区。这样做的前提是:中声区一定要有高的位置和头声,否则就是不折不扣的“硬来”和冒进了。另外,还必须在提出要求的同时,教给同学以切实、具体的办法,不能空口说白话。如对女高音,他要学生将中国京剧青衣着重“头腔”的唱法,跟西洋唱法中的打开喉咙结合起来,这样一方面可以摆脱重,一方面可以摆脱尖。又,他要女高音从 g^2 起开始掩盖,至 $*g^2$ 再打开,一直唱到 b^2 。与此相应的是从 g^2 起下巴必须略为张开些,咀要带点微笑的样子,小舌要适当提起,唱 b^2 时,在呼吸方面要感到小腹的明显支持。对女中音,他不许把喉咙开得太大,针对两位同学唱得重的问题,他一直提醒要唱得轻一些、飘一些,对声音要象是抱着、捧着一般;又由于其中的一位同学唱得有些“包”,他便多次要这位同学感到共鸣是在前面的,到 e^2 时咀巴要横开一些。他认为女中音的高音同样应该是轻柔、明亮的,只有低音区的声音才是色彩较暗的,但两者应在一条线上连接起来。由下往上或自上往下,都得在一定的地方做好衔接、转换的工作。女中音要从 d^1 处开始才加进胸声,越往下成分越多,使声音产生管风琴般的效果。但声音的方向还是朝前,而胸声与喉音、大本嗓又不是一回事。他非常重视发展男高音的头声,绝不容许男高音带上喉部的力量,也不容许下行时声音失掉高位置而掉下来。到 $*f^2$ 时元音要略为“横”一些,但不能失去头声。从 g^2 起下巴要张开,口腔里的空间也要变大,到 a^2 下巴再横的张开,形成张得更大的口形。对男中音和男低音,前者他要求从 e^2 起用母音“O”进行掩盖;后者他要求到高音时要掩盖而不要喊,他说即使是个大号的男低音

也要唱得很秀气,要到 b^1 以下才放大喉咙使声音变宽,但气息和位置的情况不能改变。另外也不能唱得象喜歌剧中的男低音那样(指出滑稽角色的音色)。针对学生往上唱时气息跟着浮起来的毛病,他一再提醒学生,高音并不是往上“撩”出来的,而是在下沉的气息的支持下唱出来的。斯义桂教授经常用“天上的星星好摘,地下的花草难采”来启发同学知难而进,通过加强歌声的原动力—呼吸的支持作用,来得到舒畅、漂亮的高音。同时,又明确指出:歌唱时,除了腰围的四周是紧张的外,其他地方都应该感到是放松的。

几个具有特色的手法

斯义桂教授在教学中,“哼鸣”的手法是用得比较普遍的。对于这个手法,我们也不陌生。但怎样用好它,使它起到应有的作用,似还可以再捉摸、研讨一下。西洋唱法有一个特点是:声音不直接从嘴巴里平直地出来,而好象要先向上,再沿着上腭呈抛物线似地送到口腔外边。但我国汉语的语音,通常是不按抛物线的轨道向外发送的。语言给我们所带来的唱法掌握上的影响是:嗓音不够圆润,位置不高,常常出现斯义桂教授所指出的南方人那种“唱山歌”的样子来。运用哼鸣无疑能帮助找到西洋唱法所要求的声音位置,克服嗓音横向直出的缺点,使声音比较集中。另外哼鸣也比较易容掌握,用哼鸣带出元音也不复杂。只是哼鸣也有多种,有通畅的、有不通畅、有部位高的、有部位不高用喉头力量的等等。斯义桂教授所要求的当然是那种部位既高而又通畅不费劲的哼鸣。他对他班上的那位男低音同学曾这样提出

过：“要用头腔的哼鸣，不要卡在喉咙里的哼鸣；”对两位男高音同学则提出：“要哼在嘴唇上。斯义桂教授作过这样的说明，哼鸣时鼻子要先出一点气，嘴巴就在准备出气的时候闭上，鼻腔有点象揸鼻涕的感觉。另外，就是哼鸣最多只能哼到较一个人所能唱出的最高音低三、四度的地方。在运用这一手法时，对这一点我们应该心中有数。

* * * *

为了避免高音的横向直出或朝上后不呈弧形往前，影响嗓音的掩盖，斯义桂教授常常要同学在唱高音时做鞠躬的动作或想着鞠躬的样子。这些看来并不复杂，过去我们用过后后来很少采用的手法，事实证明还是颇有效果的，是学生所容易接受的。在唱高音的时候，比较容易犯的毛病是：因气息上浮，下巴抬起（喉头当然亦相应抬起）而使得在中声区已经建立和组织好的发声状态遭到破坏；或由于耽心唱不上去，所唱出的声音发尖或不够响亮而过分用劲，造成肌肉紧张，喉咙逼紧，喉音严重。因此，不少教师都坚持要学生进一步放下下巴、打开喉咙，使唱出的高音通畅，富于弹性而不逼紧。在这方面，斯先生也提出：“唱高音时下巴要下去（感觉到向胸骨方向沉降），并使下巴与脖颈相靠近，（即下巴要在往下的同时往后）”；同时，又在呼吸和掩盖方面提出要求，如：要学生想象自己的腰椎似有前挺并被“小羊角顶了一下”的感觉；声音似乎是盖着头顶发送而出的等等。怎样才能使一个学生在唱高声区的这段声音时，同时能顾及这几个方面而不顾此失彼，越搞越僵呢？用鞠躬来引导学生，无疑是简明可行，易于捉摸、易于体会的方法之一。

在发展男高音的高音，要求男高音在唱高音时不要滞重并找到高的位置时，斯义桂教授常常要学生通过唱假声来体会如何在高位置上轻松而有弹性地唱出高音的感觉来。对假声，我们通常不甚重视，也不认为它在声乐训练中有多大的价值。因此，斯先生的这一手法，给大家颇为新鲜和深刻的印象。他要学生先轻轻地唱出假声，然后再在同一位置上将它扩展为真声。他对男高音要求下面用真声唱，上面用纯假声唱，然后用真声由下往上唱，用假声由上往下唱，一上一下地交接起来。这样训练的结果高音的部位确实比较高，喉音的成份也少，因此嗓音相当轻松，同时上下的连接和过渡也比较熨贴，所有的声音就象是串在一根线上似的。假声的手法斯义桂教授还用之于男低音，目的大体相同。

选材灵活 给材严谨

数十年来斯义桂教授通过他的演唱实践和教学实践，掌握了大量的声乐文献。他熟谙的曲目不下三、四百首，从曲调到伴奏，从风格到语言，他都了如指掌。因此，在教材的选择和运用上，灵活性和针对性很强。乍看起来他给起教材来似乎有点乱，实际上他都是考虑再三的。有时他是在摸学生的特点，有时他是想解决学生的某一个具体问题，有时他是想让学生朝前冲一冲。我们粗略统计了一下，在五个月（实际上上课只四个月）的教学过程中，每个同学都唱了十几首歌，个别的则达到二十余首，这个数字是大大超出了我们的教学

大纲的，而且难度也高过了我系现行的教材曲目。当斯先生给一位男高音同学和一位男中音同学（都还是一年级的同学）分别唱莫差特《唐璜》中奥塔维欧的咏叹调和瓦格纳《唐豪塞》中的《晚星颂》时，确使人感到似乎给得太难了吧！但经过了一个时期的苦干，两位同学都比较完整地把这样的作品唱下来了。前者后来还很好地唱下了贝多芬的《阿岱拉依德》。斯先生给的曲目，绝大多数是古典作品，包括古老的意大利歌曲、德奥艺术歌曲等，其中韩德尔、莫差特、舒柏特的作品所占比例较大；再有一部分是晚期浪漫派勃拉姆斯、理查·斯特劳斯的歌曲、俄罗斯浪漫曲和美国当代作曲家阿伦·科普兰、萨缪尔·巴比尔的歌曲代表作等。此外，斯先生还让同学唱了一些短小精悍的英美民歌。所有的这些曲目，都是经过考验的富于艺术价值的声乐作品，都是有利于巩固和发展学生的基本功，有助于扩展他们的艺术眼界的。斯先生说过，我给的教材几乎一上来就淹过了学生的头（他没有估计到目前的学生除“嗓子”外的基本修养会如此贫弱），但经过斯义桂教授胸有成竹的耐心教导，这些同学并没一一“淹死”，而是冒上来了，在既逼又推，既推又帮的情况下，给逼出了一定的水平来。这里很有些道理值得我们总结。另外，斯先生又说过，我给学生的教材虽淹过他们的头，但我从没有给过学生唱威尔地或普契尼的歌剧咏叹调，特别是普契尼的作品，这不是一个学生所能胜任得了的，决不能随意乱给。回过头来看看我们的教学，一个学生还没有打下古典作品的基础，韩德尔、莫差特的作品还没唱过几首，就急于唱普契尼等二十世纪作曲家的歌剧选曲的却大有人在，这究竟是否正常呢？这里面，有缺乏经验，对作品性质把握

不透的原因，也有虚荣心作祟的一面。

严格而全面的要求

声乐教学的目的是造就尽可能优秀的演唱人材。斯义桂教授通过长期的舞台生涯和在美国克利弗兰、伊斯特曼两所音乐学院执教的经验，深知一个优秀的演唱人材，必须具备多方面的条件，决不是单有一条好听的嗓子或粗浅地掌握了某些发声的方法、会唱几首歌就能自命不凡、目空一切，招摇过市的。如果你真想成为一名具有够格专业水平的歌唱家，你就应该努力学习文化科学知识，全面提高自己的音乐、艺术素养，掌握外国语（英、法、德、意、俄等语言都是一个演唱者会碰到的），且不说钢琴、乐理、和声，曲体分析等方面的基本技能和修养了。他对同学说过：学习声乐要有三个条件，嗓子头脑和心。斯义桂教授在教学中所坚持的严格而全面的要求，这是每一个听过他上课的人都同声赞佩的。他不但要求有坚实的发声基本功，有准确无误的节奏、音准和分句，还要求有清晰、正确、生动的吐字，和发自内心的真实而不是虚假的感情。他强调秀气，但决不是不要张开激情的翅膀，让音乐形象凌空高翔。其中，特别是吐字方面的严格要求，给人的印象尤为深刻。多年来西洋唱法一直被指责为“重声不重字”，某些半瓶醋的行家也自认为这是洋唱法的一个无法改变的客观存在。虽然大量的唱片，录音和现身说法的演出都有力地驳斥了这种没有根据的立论。斯义桂教授的教学和演唱，用令人信服的事实再一次说明了：西洋唱法是十分讲究吐字的，同时这一唱法又是可以把字吐得十