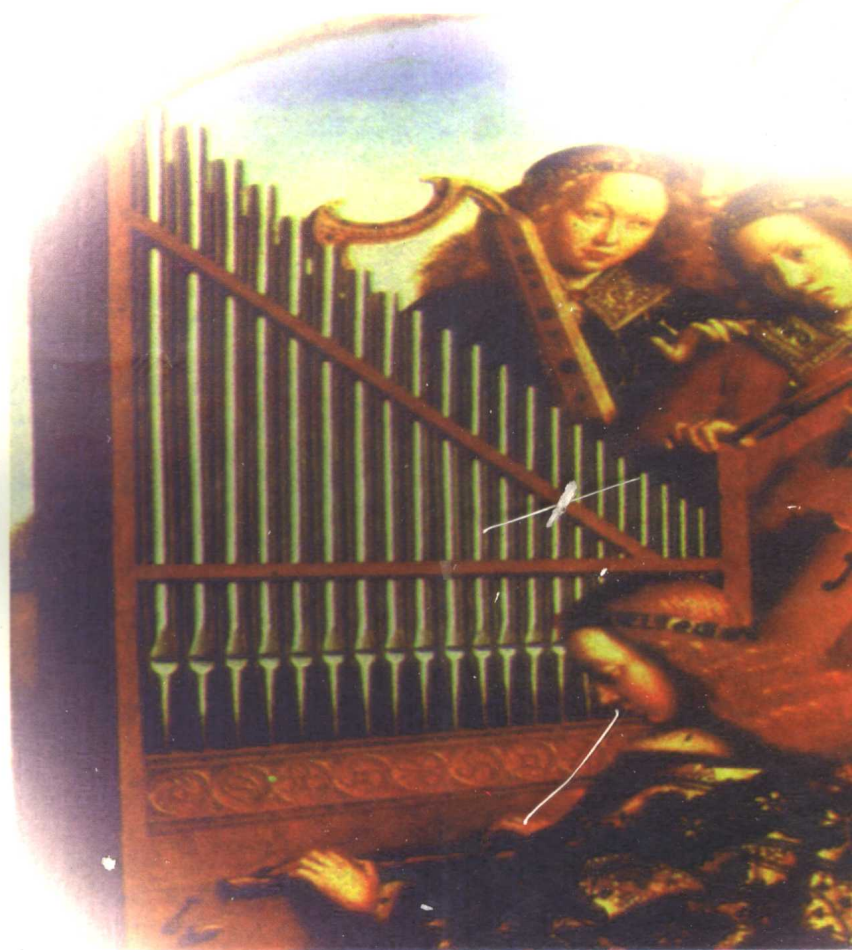


21 世纪高师音乐教材

声乐教学曲选

SHENGYUE JIAOXUEQU XUAN

中国作品（四）



西南师范大学出版社

21世纪高师音乐教材

声乐教学曲选

SHENGYUE JIAOXUEQU XUAN

中国作品（四）

总 主 编 俞子正

本册主编 卢康娥 董灵 姚青

西南师范大学出版社

21 世纪高师音乐教材

声乐教学曲选

中国作品(四)

总 主 编 俞子正

本册主编 卢康娥 董 灵 姚 青

策划编辑: 贾 晖 张发钧

特邀编辑: 秦 露

责任编辑: 汪 涛

封面设计: 向海涛

出版发行: 西南师范大学出版社

(重庆·北碚 邮编 400715)

经 销: 新华书店

印 刷: 重庆科情印务有限公司

照 排: 华音工作室

开 本: 640×940 1/8

印 张: 23

版 次: 2000 年 5 月 第 1 版

印 次: 2000 年 5 月 第 1 次印刷

印 数: 1~5000

书 号: ISBN 7-5621-2301-2/J · 180

定价: 24.00 元

(封底未贴有激光防伪标志系盗版书)

21 世纪高师音乐教材

编委会

主 审:周广仁 温可铮

主 任:周荫昌

副主任:冯鄂生 俞子正 黄瑛莹

编 委:

戴 雄(西南师范大学音乐学院)

高奉仁(北京师范大学音乐系)

杜晓十(首都师范大学音乐系)

陶 诚(华南师范大学音乐系)

康建东(西北师范大学音乐系)

冯德钢(南京师范大学音乐系)

张 慧(东北师范大学音乐系)

田晓宝(华中师范大学音乐系)

方智诺(哈尔滨师范大学音乐系)

俞 鹰(上海师范大学音乐系)

周跃峰(湖南师范大学音乐系)

郑锦扬(福建师范大学音乐系)

白陆平(西安音乐学院音教系)

董 灵(广西师范大学音乐系)

卢康娥(陕西师范大学音乐系)

胡郁青(四川师范学院音乐系)

李 丽(海南大学艺术学院)

王昌逵(深圳大学艺术学院)

颜家成(西南师范大学音乐学院)

策 划:宋乃庆 譙述琼

序

今年春节，恰逢回国举行音乐会，看到西南师范大学出版社出版的这套声乐教材的消样稿，感到十分欣慰。

长期以来，我国的师范院校音乐学科和专业音乐院校一起，为我国的声乐事业和声乐教育事业作出了巨大的贡献，培养了许多优秀的声乐人才和声乐教育人才，一方面在国际音乐舞台上为国争光，同时又在国内的音乐艺术舞台上为社会主义精神文明建设添砖加瓦。师范院校培养了无数的音乐教师和音乐工作者，遍布全国每一个地方，如果从提高全民族音乐文化素质而作出的努力来看，比音乐院校的贡献更为明显。所以，提高师范院校音乐教学水平直接关系到全国的音乐教育普及和提高。其中，声乐艺术应该是音乐教育中重要的一个部分。

这套声乐教材选曲比较广泛，无论是经典作品还是新创作的歌曲还是民歌风格的作品，而且新出现的作品比较多。有许多是初次在中国出版，譬如外国艺术歌曲册（外国作品 二）所选的歌曲几乎都是精品，翻译得也较有文学性，新创作的中国艺术歌曲册（中国作品 三）也有不少优秀的作品，令人耳目一新，为师范院校和音乐院校的声乐教学带来了许多可选择的曲目。

主编这套声乐教材的俞子正教授是我 80 年代初的学生，他勤奋刻苦，曾经在日本东京艺术大学攻读研究生的时候，多次在国外声乐比赛中获奖，并且主演了多部意大利歌剧、举行过几十场独唱音乐会。回国后他一直潜心于声乐教学研究，同时也活跃在舞台上，积累了比较丰富的实践和教学经验。这套教材也体现了他和所有参加编写的老师们对声乐教学孜孜不倦的追求。

我相信这套教材一定会给师范院校和音乐院校以及所有的音乐学校的声乐教学提供更为丰富的曲目。作为一名为中国声乐事业奋斗了几十年的声乐工作者，我也衷心感谢所有参加编写这套声乐教材的教师们。

温可铮

于上海

引 论

中国是一个多民族聚集的古国。具有悠久的历史积淀和深厚的民族文化基础。伴随着几千年文明的音乐文化也反映了历史的进程和社会的发展。

中国古代即有了声乐文化形态。中国民族声乐文化的基本特点就是将音乐和语言相融合。基于此特点,以中华母语为基本特征的声乐文化成为国民音乐文化中的重要组成部分,同时也是继承传统文化,发扬中国文化精髓的重要手段之一。鉴于此,高师音乐专业声乐课应该加强对中国民族声乐和中国民族文化的研究和理解,使学生接受到传统的国乐教育,这对于培养大学生的民族自尊心和爱国主义精神,以及培养具备中国传统音乐文化素养的音乐教育人材是至关重要的。

那么,究竟我们要让学生了解和掌握哪些民族声乐知识和技能?围绕着这个问题,我们在制定教学大纲、教学计划中已经有所体现,在教学方法和教学初、中等环节也采取一些适合专业特点的方法来组织教学。高师声乐课的教学内容包括:一、声乐基础理论。二、歌唱器官及歌唱原理。三、歌唱心理学、教育学以及歌唱教学法。四、中、西声乐发展史等。以上这些教学内容,形成了高师声乐教学的基本框架,为尽快形成和完善声乐教学体系奠定了良好基础。要使声乐教学基本框架的构想不致落空,最终还体现在究竟是教什么、怎么教的焦点上。教什么就是要体现教学体系的内容,即教材;怎样教则是教学方法问题。

很长时间以来,高师声乐专业没有自己的统编教材。所使用的旧版教材存在曲目老化、曲目雷同、缺乏伴奏谱、版本不规范等问题。由于歌曲流传的速度加快,很多优秀的民族风格的创作歌曲都是通过民间传抄的形式得以传播,往往会出现这样或那样的错误,严重时影响作者的创作本意。这种流传方式显然和现代化传播方式的发展不相适应。数年前,上海师大徐朗教授编了高师声乐教材6册,有力推动了教材的编集工作,但由于时间的流逝,现有教材也急需得到补充。

在这种思想的指导下,我们选编了这册民族声乐教材奉献给各位同行及同学们。以期通过本教材的使用,和同行们共享中华民族音乐资源、共同感受优秀作品的情感内涵。在编写的原则上我们力求创新,以新近创作的优秀民族声乐作品为主、民间艺术歌曲和歌剧为重要内容,曲目基本能代表当今一定区域的音乐创作水平,并尽量避免出现和其它教材雷同的曲目。歌曲体裁分为:一、民族民间歌曲。二、民歌风格创作歌曲。三、以优秀民族歌曲改编的大篇幅民族艺术歌曲。四、中国歌剧选曲等。编写的指导思想是力求出新、出优。曲目涵盖面广,风格和类型尽量多样化。

编写本册教材,也是为了适应师范声乐教学所需具备的全面的声乐素质的要求而

作的工作之一。要通过了解和学习这些曲目,达到了解和学习中国音乐文化,正确把握和区分中、西声乐演唱技巧,提高学生爱祖国、爱人民、爱祖国优秀传统文化的觉悟和意识,提高学生运用歌唱技巧的能力以及演唱不同声乐作品的的能力,也为他们在今后的教学中运用这种教学能力提供实践的机会。

一、中国唱法(民族声乐)

中国民族声乐理论是戏曲艺术和说唱艺术的经验总结。清徐大椿所著《乐府传声》中讲:“欲求乐之本者,先从人声始”。意即要知音乐之“本”应先从声音讲起,如此看来声音是很重要的因素。明朝魏良辅所著《曲律》,对戏曲(也就是歌唱演员)的选材、声音的训练都有明确的论述,“择具最难,声色岂能兼备?便得沙喉响润,发于丹田者,自能耐久。若发口拗劣,尖粗沉郁,自非质料,勿枉费力”。“初学者先从引发其声响,次辨别其字面,又次理正其腔调,不可混杂强记,以乱规格。”看来,不论古今,培养声乐人材,首先要选好材,否则是枉费心机;其次还要有科学的循序渐进的训练方法才能发出优美的声音;再就是歌唱语言以及行腔、音准、节奏的训练。书中还说:“北曲以遒劲为主,南曲以婉转为主。北曲字多而调促,促必见筋,故词情多而声情少;南曲字少而调缓,缓处见眼,故词情少,而声情多。北力在弦索、宜和歌、故气易粗;南力在磨调、宜独奏故气易弱……等。”这段话讲的是要掌握演唱的风格,南曲婉转,北曲有力;南曲字少,曲调缓慢、声情多,北曲字多节奏快,故词情多而声情少。在演唱中还要注意达到:“字清,腔纯板正”的三绝要求。这讲的是咬字要清楚、要符合中国语言音韵要求。声音要优美、清纯,不能混浊不清,或呆滞。板正是指节奏节拍要准确。清徐大椿所著《乐府传声》中对歌唱的咬字讲得较清楚:“欲辨真音,先学口法。口法真则其字无不真实。”咬字要有形,有“大、小、宽、窄、长、短、尖、纯、粗、细、圆、偏、正、斜之分类也。”歌唱咬字的五音“唇、齿、舌、牙、喉”以及四呼“开、齐、撮、合”是歌唱出声的方法,也是出声的着力点。“字分为字头、字腹、字尾。必首、腹、尾已尽再出一字,则字字皆真,皆情。”把演唱字音的“清、真”归纳为“出声、归韵、收声”。很符合我们常讲的“字头、字腹、字尾”的说法,也很符合我国的语音结构实际。书中除对歌唱的咬字作了较明确的论述外,对声音的艺术表现也有论述。如“断腔”、“顿挫”、“经过”…等。有各种各样“连”和“断”的唱法。“顿挫”也是节奏的一种形式,指在歌唱中因各种情感不同而需要“顿挫”方法来表示,一、有益于歌者补气,二、也对歌曲的文理、断章、板眼、节奏有利。“轻重”、“高腔”、“经过”等则讲不能把“高低”和“轻重”等同。高音时不能因为音高而大声呼叫,而低音也不能一带而过,“轻重”之分要以歌曲内容来定。“徐疾”指的是快、慢、缓、急之分,快和慢应有节有度,不能慢(徐)而无收,快(疾)而糊涂一片。

文章还论述了在歌唱中要有感情,要对歌曲的强、弱、轻、重、缓、急,声腔的高、低走向、经过等进行正确表达,要有所区别运用。这可以看出在古代戏曲声乐表演中,已经十分重视对演唱者全面艺术修养的要求了。

从以上论著中可以看出,我国戏曲声乐理论(也是民族声乐理论基础)在数百年前已形成了基本框架。已经十分重视对演唱的态度,声乐的生理发声、歌唱语音、表

演常识等已形成了一套相对完整的体系。

近现代声乐教育理论逐渐将戏曲和歌曲演唱分离开来。植根于传统戏曲唱法中的民族演唱方法,借鉴、发扬并创造性地对古代戏曲声乐理论进行了去粗存精的吸收和发展,构建了各自的声乐理论体系和训练方法。就民族声乐而言,在近现代几代声乐教育家们经过近半个世纪的不懈努力下,总结出了以中国唱法为特点的中国民族声乐理论和歌唱方法,此法以中国传统戏曲、曲艺声乐为基础,借鉴和吸收西洋唱法之长,使二者融会贯通,在强调中国民族传统唱法突出民族风格的同时,还特别注重这种唱法的科学性和规范性。近年来,不少的声乐教育家运用这种教学方法,培养出了一大批优秀的歌唱家和声乐教育工作者。

民族歌曲的演唱风格有其特有的标准。而如何把握也是很重要的一个问题,一般要求是:亲切、甜美、明亮、流畅。由于民族唱法是在传统戏曲、曲艺、民歌的歌唱技巧基础上发展来的,那就肯定有它的科学性。如气沉丹田的呼吸,鼻咽腔打开的高位置明亮、清脆、集中的发声,相对稳定的喉头位置,声区统一,流畅、宽广的音域,以及适合需要的共鸣腔体,合乎自然、字正腔圆的咬字等,这都是传统唱法的科学性所在。

我们的学生由于大多要掌握两种唱法,所以要进行中、西两种唱法的对比讲解,找出共性,并发扬各自唱法的特性,这才是科学的学习态度。

二、中国民族唱法和西洋唱法的共性和特性。

(1) 气息的运用和西洋唱法是相一致的,都是丹田气(胸、腹式联合呼吸)支持歌唱。特别要注意的是不要把气息的支持理解为“撑、僵”等不流动的气息。那样做的结果是气息只是为控制而控制,而不是为歌唱流动而控制,很容易使腹肌收缩为一个没有弹性的硬块状。我们强调气息的控制是为歌唱服务的,那么就要流畅,要感觉“叹在气上,哼在气上”,具有弹性的呼吸即可。顺应歌曲的歌唱要求,自然、流畅的呼吸支持,而不应有把西洋唱法和中国民族唱法对立起来,好像要唱民族的作品就要重新发明一种呼吸方法的错误想法。

(2) 民族唱法在歌唱共鸣腔体上和西洋唱法略有区别。西洋唱法要求共鸣腔体的管状垂直、宽厚,而民族歌唱则要略小些。要使民族歌唱的声腔优美、明亮、清脆,那么共鸣腔体的大小要适当调整。可略小些,喉咙不可开得太大,喉头也要相对稳定在一个合适的位置上。歌唱时声音的共鸣位置不要太向后靠,以免造成空虚沉闷的声音,而影响了民族唱法的集中、明亮。但同时还要注意的是,民族歌唱中所要求的明亮、集中的声音绝不是脱离正确的呼吸支持和合适的共鸣腔体而发出尖锐刺耳的假声和喊声,而是要和西洋唱法一样在声区统一状态下,在正确的气息支持下,具有共鸣的优美、明亮、甜美、集中的声音。

(3) 由于中国民族声乐理论建立在音乐和语言基础上,所以语言是形成歌唱风格的主要因素之一。在前面第二章已详细论述了歌唱咬字的问题。在民族歌唱中,咬字是十分重要的一个部分。一般讲要快出字头(辅音),延长母音(引长韵母,也是字腹),字尾收音(归韵)。这是因为歌唱时在声母上停留太长,会造成喉头负担,产生逼紧的声音。字头出来很快地转入母音的引长,这是字的中间最大阶段,也是声音泛音的主

要部分,直接影响到音色的好坏。引长韵母后则要归韵,这是咬字清晰的关键,因为归韵错了,整个字的读音都错了。如“黄(huang)的归韵为“(ang)”,但如归韵错了,则可能会归为“an”,读成“环”(huan)。总之归韵的问题一定要认真对待,切不可掉以轻心。只有掌握好“出声、引长、归韵”这几个环节,才能发出圆润、有穿透力、清晰的声音。归韵也是歌唱最具表现力的地方。

以上谈的是咬字的共性。民歌由于地域、民族、方言的不同,要注意它们的语调、语气。只有掌握了各地各民族语言的风格习惯及规律,唱起歌来才会使人感到亲切、真挚、朴实、动听。

(4)有了正确的咬字和语调,并不等于掌握了它的风格。所谓民歌风格的掌握是要掌握民歌演唱的精神、声音的运用和各种润腔习惯及多种装饰音的运用。如润腔问题:由于民歌的风格不同,它们的润腔也不同。润腔具有民族歌曲的特殊魅力,也是民族唱法中的特殊演唱技巧。如:①真假声应用对比较明显。这种润腔手法在西部歌曲中较为常见,如:青海、山西、陕西民歌及宁夏的花儿,内蒙的一些歌曲中也出现真假声对比较明显的手法。②滑音,通常分为上滑音和下滑音,活泼、诙谐的歌曲运用较为普遍。③颤音,某些歌曲中运用的颤音,是为了丰富歌曲的特定情景需要而设计的,是民歌的一种花腔技巧。④直音,就是在某一个延长音上没有泛音地发直唱出,陕北信天游中类似这种唱法较多,也是民族歌曲唱法中的一种特殊手法。还有一些无法表达的润腔方法是无法记谱的,在各地各民族的歌曲中经常出现。

不论中国唱法和西洋唱法,大致都要经过“自然—改变原始自然—自如”这样的演唱训练规律。无论怎样,我们在歌唱中必须要遵循一个原则:那就是“由浅入深,由简到难”循序渐进的原则来完成教学。不能一味强调快、贪大曲目、拔程度。这样做的结果将损伤学生的歌唱器官,破坏歌唱生命,造成教育失败。

高师培育的是老师,老师必须具备教学能力。如果说在前面的文章中大多论述的是理论和技能问题,那这只是学习的开始。要想使高师音乐专业的声乐课教学达到声乐理论、技能、示范教学等能力的综合培养、突出“师范”特点,如何教学则是必须要讲清楚的。

三、几种声乐教学方法

“凡物有气必有形,唯声无形。”由于声音是看不见、摸不着的,所以声音的形象较抽象。必须要采用多种切实可行的科学的训练方法来完成教学过程。

(1)启发式教学法:是指用通俗的、形象的语言来启发学生达到正确歌唱的目的。如我们在启发学生运用正确的气息来歌唱时会说:“用吸气的感觉来呼气。”或者是“保持住吸气状态歌唱,不要一下子把气用完。”实际上这是一种很通俗很自然直观的启发教学法。因为吸气是一种自然现象,是人人都会的。教师让学生用这种人人都会的吸气状态来呼气。实际是达到了气息适度控制运用,不要一下子用完的目的。通过这样的启发,学生便会很快掌握气息支持歌唱的正确状态,达到教学目的。

(2)想象式教学法:指用一种想象出来的声音图像,通过头脑“内视”,看见和体会歌唱状态的一种教学方法。如教师在讲共鸣时,往往会让学生想象人体作为一种乐器的状态是怎样的。一般会说:“乐器的共鸣腔是管状的。声音的位置要在鼻咽腔共

鸣点处集中。想象喉咙打开，口腔和喉腔是通畅的。”等等。所有的语言都围绕在描述一个看不见、摸不着的空间，这时候我们可以想象，由于教师的语言描绘了空间的形态。声音的位置“点”，在同学的脑海里必定会产生一幅生动的“乐器”图像，并想象声音的位置。世界著名歌唱家康克林指出：当歌唱者心里想到一个要唱的母音时，他的发声器官就会下意识的进行自动调正。所以，学生在演唱时，一定会在一个想象的空间里唱出准备好的声音，以达到声乐的教学目的。

(3) 比喻式教学法：要用较形象、贴切的语言、手势等比喻手法，来帮助同学体会歌唱状态及声音走向，达到正确教学的目的。如我们谈歌唱的声音要“甜美”，是指音色要好听。“甜”是一种味觉感受，“美”是一种视觉感受，而歌声既不能“吃”也不能“看”。那么为什么我们要用这种语言来比喻呢？就是因为“甜”和“美”是人们都有所体验的一种心理上容易接受，并得到满足的一种感受。用这样的感受来体验声音，也就是把“听觉”变成了“味觉”和“视觉”，产生三味合一的“艺术美感”。这种比喻手法也是教学中所惯用的手法。

(4) 反向提法式教学法：即通俗所讲的“指东打西”。如学生声音逼紧、音色暗涩、歌声不流畅，看似表现在声音，实际问题出在气息支持僵硬和喉咙不能很好打开这样的实质问题。这时候要避开声音谈呼吸，谈如何打开喉咙歌唱。这样往往会事半功倍，起到很好的教学效果。

(5) 心理暗示教学法：有些同学由于胆怯，对自己的歌唱缺乏信心，不敢唱或者唱得很勉强。甚至有的还发抖以至不能出声，长久下去会影响该生的声乐学习进程。这实际上是对歌唱产生心理障碍，不能正确对待歌唱的一种反常心理。要解决问题不能从歌唱技法上去过份强调，而是要进行心理调整，要运用循循善诱亲切鼓励的语言，和蔼的态度，肯定成绩，指出不足。首先使学生树立歌唱的自信心，打消胆怯怕羞的心理状态；其次再谈歌唱方法，这样才能让他逐步排除心理障碍，建立正确的歌唱心理，树立学习声乐的信心，顺利完成教学计划。

四、曲目简介：

本集教材收集的曲目覆盖面大，体裁丰富，民族风格各异。本册共收集各地区和各民族歌曲约 36 首。演唱的共同特点是要掌握本民族和地区的民歌风格，如语音、语调、歌唱习惯等。西北民歌《大黄河》、在低音处用很长很高的假声来增强歌曲的震撼力，曲调宽广、悠扬，具有西部高原汉子的气质。青海花儿《汗水浇出新生活》、《撒拉姑娘的爱情》则优美、舒展、宽广，具有粗犷的美感。

以陕西戏曲音乐为基调创作的《黄河女》、《海外赤子祭黄陵》则情深意切、如诉如泣表现了黄河儿女的情怀。曲中高腔多，旋律音程跳动较大。需要较充分的歌唱意识，高超的声音技巧以及先声夺人之情意，是难得的民族艺术歌曲。

《看秧歌》在乐句中表现出一种欢快、活泼的民俗活动情景，曲调易于上口，情绪也较易把握。内蒙民歌《阳婆里抱柴瞭哥哥》旋律优美舒展，具有信天游的特点。上、下两对句，一鸣一合，抒情绵长，表现了一个美丽少女思恋情人的心情。歌词中的“瞭”当“望”和“看”讲。歌唱时注意高音的甩腔运用。

云南民歌《雨不洒花花不红》唱时稍慢、自由地，要柔美、细腻、流畅、舒展。

第一段歌词采用比拟手法,把心爱的阿哥比作天上的一条“龙”,把自己(阿妹)比作地上的一蓬“花”。“龙”要翻身“下雨”,才能洒得“花”儿红。第二段歌词更为生动,“高高山上一树槐,手把槐花望郎来,娘向女儿望什么,我望槐花儿时开”。把一个美丽少女思念情郎,欲盼又羞的场面表现得淋漓尽致。并且在歌词中出现了女儿和妈妈风趣含蓄的对话,给歌唱者二次艺术创作提供了充分的素材和余地。

贵州民歌《上茶山》则是一首表现采茶姑娘欢欢喜喜上茶山、歌唱丰收及愉快劳动的喜悦心情的歌曲。曲调活泼、欢畅、易于上口。

壮族民歌风格创作歌曲《红水河·太阳河》,旋律中多次出现壮族民歌很有特点的“b7”和“b3”(首调)两个音,要求歌唱者在演唱时注意把握音准和风格。

“飞歌”苗语为“夏样”,是一种苗族民歌演唱形式,意为高声唱的歌,内容为赞美家乡、歌唱劳动及表达爱情等。歌唱时要注意苗族民歌的风格:奔放而细腻,宁静而优美。

新疆民族风格创作歌曲《最美的还是我们新疆》,是一首具有鲜明的维吾尔族民歌特点的歌曲。情绪欢快而热烈。节奏型多样,具有弹性舞蹈节奏感的弱起式切分音,体现了歌曲欢快的节奏特点。伴奏中运用了典型的维吾尔族“赛乃姆”、“切克塔曼”、“赛西克斯”等节奏型,变化丰富,华丽而富于弹性。

民歌风格创作歌曲占大部分。如《梅花吟》、《迷人的栖凤湖》、等,在歌唱音色上可介于中、西之间。民歌风格要基本服从歌唱技能,要求民族倾向性不要太强。

有篇幅较长、题材较大的民歌体裁再创作歌曲如《小白菜》、《前门情思》等,在声音上更多的要体现风格,表现情绪,不需过份拘泥于唱法,要求语言亲切上口。

歌剧选曲《铺平大道通长安》、《去追随心爱的戈桑》、《我听到乡亲们的呼唤》是几首难度较大的咏叹调,要求歌唱者有宽广的音域、优美的音色、扎实的气息功底和较深的歌唱表现能力,建议这几首歌曲放在四年级较为合适。还有大量的歌曲在此不一一列举。

五、教学建议

民族声乐教学在第一学年中,由于受学生声乐条件和专业程度参差不齐的限制,在选材上建议选些音域不宽、曲调较流畅、旋律起伏不大、曲目篇幅较小的歌曲。这样的歌曲有利于稳定基本歌唱技能,如呼吸正确与否,喉咙是否打开、喉头是否稳定、歌唱是否正确等。

二年级时由于学生大部分掌握了基本的歌唱状态,在曲目上可有突破性的选择。除在音域、音程、跨度、作品篇幅上较第一学年有扩大外,最主要的是要在歌曲的类型和风格上拓宽思路,不光要有传统民歌,还要选择民族艺术歌曲,涉猎戏曲、歌剧等选段。这样做的目的,是为了在稳定歌唱状态的基础上使歌唱能力有所提高。要注意在学习曲目的同时,巩固一年级所掌握的气息、声音、共鸣的正确状态。在新曲目难度加大的情况下,更进一步地扩展音域,扩大共鸣腔体的运用,以增大音量。初步掌握不同类型歌曲的演唱风格,提高歌唱能力等。

到了高年级,一般学生进入声乐主、选修阶段。从学生的整体素质和嗓音条件来看,较低年级的学生可塑性更强。所以在这时候可以选择难度比较大的曲目了。要选

择艺术性较强、篇幅较大的歌剧、叙事性体裁的歌曲，这些作品的艺术内涵较强、歌唱技巧要求高、音域较宽，对演唱者的艺术修养提出了更高的要求。这阶段，老师应引导学生加强艺术修养的横向和纵向深入。即不光要在声乐演唱技巧上进一步提高，更重要的是要提高自身的文学修养、思想道德修养，对其它艺术如美术、舞蹈、交响乐以及音乐基础理论和知识如：美学、视唱练耳等学科进行借鉴、吸收。在分析作品、理解作品上下功夫：要详细地了解作品产生的历史背景，作品表达的场景，情绪，作品的技巧难点、高潮、低潮的情绪把握，旋律走向、作品的民族风格等。还要对歌曲演唱中的咬字、声音、共鸣运用等做到心中有数。这是一个浩大的课前案头准备工作，决不是“张嘴就唱、一放就忘”的随意歌唱。只有准备工作做得充分，才能使作品的内容表达准确。同时通过这样的工作也提高学生的艺术品味、审美情趣和歌唱能力。

高师声乐教学是一门溶中、西声乐文化艺术的综合学科。民族音乐文化要发展，民族声乐理论要科学化，规范化。理论上已经很明确要广采博收、借鉴吸收，而实践中也要立足中国民族文化沃土，牢牢把握住民族声乐在高师声乐教学中的主导地位，吸收西洋唱法之长，逐步完善中国民族声乐教学体系。

“越是民族的，也越是世界的”，愿我们的中国民族声乐飞越国界，在世界声乐领域占有一席之地，使更多的人了解和喜爱中国民族声乐。

中国是一个地域辽阔、人口众多、多民族聚居的大国。各民族由于受地理环境和生活习惯、语言习惯、民族风俗的影响，其民歌风格各异，丰富多彩。如西北民歌高亢、豪爽；江南民歌细腻婉转、甜美缠绵；蒙古歌曲悠扬宽广、长短交融，节奏活泼具有动感；西南民歌更加丰富，沿水穿山，曲调舒展悠长，情意绵绵，宛如一幅美丽的山水画卷；东北民歌富于情趣，载歌载舞，似诉说家常；而新疆歌曲节奏感十分强烈，旋律更加优美；最有特色的是西藏民歌，行如流水，高亢神秘，如飘荡于云端。还有许多地区的民歌在此不一一列举。

总之，要想把这样一个多民族的泱泱大国的优秀民歌融进这册教材中，是十分困难的。本册只编进了有限的作品，以后将逐步补充，以完善民族声乐的教材，适应不同地区和不同学生的学习特点。

在本册教材的编写中，陕西师大艺术学院、西安音乐学院、广西师大音乐系、广西歌舞团、陕西省歌舞剧院、陕西乐团的作曲家们为歌曲编配了伴奏，同时很多作曲家们还把他们辛勤劳动的成果交与我们挑选发表，表现了对民族声乐教学的极大关怀和热情。在此向各位作曲家们表示感谢。同时还有一些作曲家无法联系，在此也向他们表示感谢。感谢他们创作了这些优秀的高水平的民族声乐作品，感谢他们对高师声乐教学所作的贡献。

选编本册教材时间很短，加之工作经验不足，难免会出现一些不尽人意的地方，敬请各位专家同行批评指正。

编者
于西安

目 录

引 论

看秧歌	山西民歌	梁晋明 编配	(1)
阳婆里抱柴瞭哥哥	内蒙民歌	屠冶九 编曲	(4)
歌唱美丽的家乡	苗族飞歌	杨小龙 配伴奏	(5)
赶马调	云南民歌	屠冶九 配伴奏	(7)
雨不洒花花不红	云南民歌	李 娜 配伴奏	(9)
上茶山	贵州民歌	李 娜 配伴奏	(10)
拴住太阳好干活	四川民歌	施宝林 编曲	(12)
放风筝	湖南花鼓	江定仙 配伴奏	(14)
岩茶把我乡情牵	王建民 曲	郑梦集 词	(18)
月下情	艾克拜尔·吾拉木 词	阿不都热西提托合提 曲	(22)
	刘 峥 配伴奏		
撒尼姑娘赛过阿诗玛	卢云生 词	海可导 曲	(26)
	梁 晖 配伴奏		
红水河——太阳河	曾宪瑞 词	兀丰源 曲	(31)
	李 娜 配伴奏		
朋友请到峨眉来	王持久 词	陶嘉舟 曲	(35)
	何训田 配伴奏		
迷人的栖凤湖	龙燕怡 词	张远福 曲	(42)
	苍海平 配伴奏		

21世纪高师音乐教材

- 大黄河 任卫新 词 姚 明 曲 (47)
梁 晖 配伴奏
- 黄河女 廖 原 词 周煜国 曲 (52)
- 海外赤子祭黄陵 朱文洲 词 周煜国 曲 (58)
- 撒拉姑娘的爱情 朱 奇 词 赵维峰 曲 (62)
- 汗水浇出新生活 高 深 词 徐肇基 曲 (66)
赵维峰 配伴奏
- 最美的还是我们新疆 赵思思 词 乌布力·托乎提 曲 (70)
杨小龙 配伴奏
- 叶儿羌河 夏米力、王和青 词 (乌孜别克族) 夏米力 曲 (74)
胡 笳 配伴奏
- 太阳和月亮 杨星火 词 (藏族) 阿金 曲 (81)
郑 颖 配伴奏
- 土家山寨背篓多 龙燕怡 词 张远福 曲 (84)
- 天下黄河九十九道弯 赵 越 词 景建树 曲 (89)
- 梅花吟 刘 麟 词 王志信 曲 (96)
马 波 配伴奏
- 妈妈的歌谣 程 焱 词 徐沛东 曲 (99)
范立芝 配伴奏
- 云山牧歌 韩乐群 词 吕 聂 曲 (102)
- 川江无处不飞歌 任志萍 词 王志信 曲 (106)
高三强 配伴奏
- 小白菜 河北民歌 于学友 编 (110)
- 前门情思——大碗茶 阎 肃 词 姚 明 曲 (116)
梁红旗 配伴奏

21世纪高师音乐教材

公仆赞 高占祥 词 关 峡 曲 (119)

穆 焰 配伴奏

渔家女要做好儿男 (歌剧《红珊瑚》选曲) 赵 忠 钟艺兵 (127)

林荫梧 单 文 词 王锡仁 胡士平 曲 司文虎 配伴奏

铺平大道通长安 (歌剧《张骞》选曲) 陈 宜 词 张玉龙 曲 (136)

雁南归 (歌剧《张骞》选曲) 陈 宜 词 张玉龙 曲 (145)

去追随心爱的戈桑 (歌剧《启明星》选曲) 王韦民 词 李井然 曲 (152)

郭 强 配伴奏

我听到乡亲们的呼唤 (歌剧《启明星》选曲) 王韦民 词 李井然 曲 (158)

胡海波 配伴奏

看秧歌

山西民歌
梁晋明 编配

中速



1. 家 住 (儿 在)
2. 大 姐
3. 大 姐 姐 的
4. 风 吹 (那 个)



太在这谷里
在话云 儿散

住把说出沙话的太
儿(啊) 有

河, 提, 理, 阳,

北叫不咱

8^{va}



(那) 村就搭起了台台唱秧歌。咱姐妹就
一声二小妹妹你莫要好秧歌疑。看姐妹就
由得我二小妹妹心里要好秧歌喜。过姐妹就
姐妹就二人相跟着出了村庄。了河

8^{va}

走走忙上 一一打了 回, 遭, 扮, 山, 又刮青山 害怕丝丝 老天爷雨发连 不能梳好 顶怎得风 对的, 齐, 光,

耳 听天 得(就) 南 山 上 (来) 响 了 一 声 呼 呼 呼 的
今 上 的 个 秧 歌 剧 (来) 演 的 就 是 一 道 道 的
脸 听 抹 的 桃 桃 儿 粉 边 画 的 咚 咚 咚 锣 鼓 敲 敲 得
耳 听 得 就 桃 桃 那 儿 边 响 的 的 的 是 是 一 道 道 的
5 4 3 2 1

f