

VOCAL MUSIC TEACHING

# MUSIC

CREATION

## 声乐教学与音乐创作

王琳 焦艳 / 著

辽海出版社

# 声乐教学与音乐创作

王琳 焦艳◎著

辽海出版社

图书在版编目(CIP)数据

声乐教学与音乐创作 / 王琳, 焦艳著. -- 沈阳:  
辽海出版社, 2017.12  
ISBN 978-7-5451-4492-5

I. ①声… II. ①王… ②焦… III. ①声乐艺术—教  
学研究②音乐创作—研究 IV. ①J616②J604

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第324805号

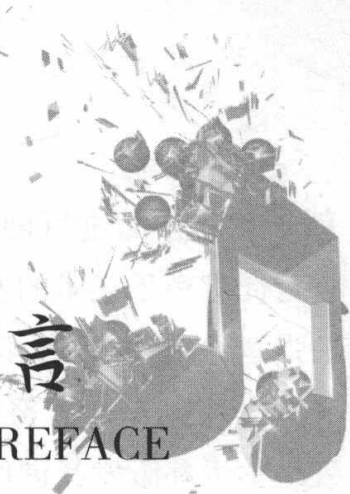
责任编辑: 丁凡 高东妮  
封面设计: 海星传媒  
责任印制: 李坤  
责任校对: 贾霞

北方联合出版传媒(集团)股份有限公司  
辽海出版社出版发行  
(辽宁省沈阳市和平区11纬路25号沈阳市辽海出版社 邮政编码: 110003)  
廊坊市海涛印刷有限公司 全国新华书店经销  
开本: 170mm × 240mm 1/16 印张: 15 字数: 220千字  
2019年1月第1版 2019年1月第1次印刷  
定价: 58.00元

# 前

# 言

## PREFACE



声乐作为音乐学科的一门基础课程，无论是对于专门的音乐院校还是综合性大学的音乐学科或音乐教育学科，都是不可或缺的。当前，音乐教育发展想着多元化迈进，学校音乐教育面临着不同方面的挑战。而作为音乐教育重要组成部分的声乐教学，其承担的责任也越来越大。为了使学生更好地应对不断变化发展的社会环境，满足国家对人才的需求，声乐教学除了要培养学生基本的声乐理论素养和技能素养之外，更担负起培育学生的高阶思维，培养起学生音乐创作能力的重任。因为声乐教学本身既有科学性，又有创作性，是科学性与创作性的统一。对声乐教学及其音乐作品创作的研究既是音乐教学的要求，也符合时代发展的潮流。

本书共有十章，分为上下两篇。上篇为声乐教学的理论篇，共有五章篇幅。第一章从声乐教学的基本理论知识入手，详细论述了声乐教学的原则、内容、组织形式以及教学的注意事项。第二章至第四章从声乐教学的具体内容出发，对声乐创作教学、歌唱技能教学以及声乐表演的舞台教学等做了全面而系统的论述和探讨。第五章讨论了声乐教学中教师的基本素质。下篇为音乐创作的实践篇，包括第六章至第十章共五章篇幅。第六章从声乐作品创作的一般手法着手，分别讨论了声乐作品的主题构思、高潮以及附属部分的创作手法，以期人们对其有整体的认识。第七章至第九章立足于声乐作品创作的具体内容，分别从歌词、曲调、旋律以及音乐形象等几个方面论述了声乐作品的具体创作手法。第十章列举了三种在声乐创作中常用到的创作方法，包括即兴创作、作曲演奏以及书法音乐。

就学生对作品进行创作能力培养问题，是声乐教学中的一个非常重要的问题，它对促进声乐艺术的发展起着不容忽视的作用，具有深刻的意义。声乐教师必须加强意识来关注这个问题，通过细致的教学使学生的声乐表演即有浓厚的艺术性又有鲜明的个性。努力培养学生独立进行声乐作品的分析，感受和表现能力。鼓励学生并激发其创作欲望，不断拓宽学生的文化视野，培养学生的艺术审美力，丰富生活情感体验，提高个人的综合艺术素养。最终培养出真正具有“再度创作”能力的声乐人才。

从全书的整体结构和章节的核心内容来看，本书具有以下特点：

第一，系统性。本书共十章篇幅，分为上下两篇，皆采用总分结构，对其声乐教学的基础理论以及音乐创作的具体实践进行了全面而系统地论述。内容翔实，条理清晰，信息量丰富，以期给读者更全面、更系统、更综合的知识。

第二，实践性。本书对声乐教学的基本知识进行了阐释、探讨，并在此基础上，分层次、有逻辑地对声乐作品创作的一般手法和各部分创作的具体方法进行了分析。理论与实践的结合研究加深了人们对声乐理论知识的理解，使其对音乐创作有了更为清晰准确地把握。避免了流于空洞与说教，提高了本书的实用性。

第三，针对性。声乐教学以及音乐创作是不断发展完善的，并且其发展程度与所处的社会环境、科学技术水平等因素有着密切的关联。本书主要结合当下时代特点，采用流畅平实的语言，详细论述了声乐教学及声乐创作的各项内容在当下的发展情况和实施手法，有较强的针对性和目的性。

需要说明的是，声乐艺术及其创作作为一门科学，会不断地向前发展，没有哪一种方法是亘古不变的，应该用持续发展的眼光，辩证地看待每一种方法、每一个问题，处理好个性与共性之间的关系。只有这样，才能最大散发声乐表演艺术的魅力。

本书在编写过程中得到了相关领导的支持和鼓励，同时参考和借鉴了有关专家、学者的研究成果，在此表示诚挚的感谢！由于时间及能力有限，书中难免存在疏漏与不妥之处，欢迎广大读者给让批评指正！



目

录

CONTENTS

## 上篇 声乐教学的理论研究

|                              |    |
|------------------------------|----|
| <b>第一章 声乐教学概述</b> .....      | 2  |
| 第一节 声乐教学的理论与原则.....          | 2  |
| 第二节 声乐教学的内容.....             | 10 |
| 第三节 声乐教学的组织形式.....           | 15 |
| 第四节 声乐教学中注意事项研究.....         | 20 |
| <b>第二章 声乐创作教学的基本理论</b> ..... | 26 |
| 第一节 声乐创作教学的理念.....           | 26 |
| 第二节 声乐创作教学的设计策略.....         | 34 |
| 第三节 声乐创作教学的实施过程.....         | 41 |
| 第四节 声乐创作教学评价.....            | 46 |
| <b>第三章 声乐歌唱的技能教学</b> .....   | 51 |
| 第一节 歌唱运动基本原理.....            | 51 |
| 第二节 歌唱的基础发声训练.....           | 61 |
| 第三节 歌唱的声区与语言.....            | 67 |
| 第四节 歌唱运动中存在的问题与应对策略.....     | 73 |

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| <b>第四章 声乐表演的舞台教学</b> .....    | 77  |
| 第一节 声乐舞台表演中的心理因素与调控 .....     | 77  |
| 第二节 声乐舞台表演案头工作的分析与处理 .....    | 86  |
| 第三节 声乐表演排练与舞台实践 .....         | 94  |
| <b>第五章 声乐教学中教师的基本素质</b> ..... | 102 |
| 第一节 声乐教师的教学品格与技能 .....        | 102 |
| 第二节 声乐教师的教学观念与方式 .....        | 110 |
| 第三节 声乐教师的教学心理与教学研究 .....      | 116 |

## 下篇 音乐创作的实践训练

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| <b>第六章 声乐作品分析和创作的一般手法</b> .....  | 124 |
| 第一节 声乐作品的主题构思与发展手法 .....         | 124 |
| 第二节 声乐作品高潮部分的分析与创作 .....         | 130 |
| 第三节 声乐作品附属部分的分析与创作 .....         | 134 |
| <b>第七章 声乐作品中歌词与曲调的创作手法</b> ..... | 142 |
| 第一节 歌词的选择和分析 .....               | 142 |
| 第二节 曲调的创作手法分析 .....              | 150 |
| 第三节 歌曲创作中歌词与曲调的关系 .....          | 159 |

|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| <b>第八章 声乐作品中旋律的创作手法研究</b> .....   | 162 |
| 第一节 声乐旋律的构成 .....                 | 162 |
| 第二节 歌曲旋律的创作研究 .....               | 177 |
| <b>第九章 声乐作品中音乐形象的创作手法研究</b> ..... | 185 |
| 第一节 音乐形象概述 .....                  | 185 |
| 第二节 音乐形象的类别研究 .....               | 194 |
| 第三节 声乐作品中的音乐形象塑造 .....            | 200 |
| <b>第十章 声乐创作中的具体方法运用</b> .....     | 207 |
| 第一节 即兴创作方法在声乐创作中的应用 .....         | 207 |
| 第二节 作曲演奏法在声乐创作中的应用 .....          | 214 |
| 第三节 书法音乐在声乐创作中的创造性运用 .....        | 220 |
| <b>参考文献</b> .....                 | 229 |



## 上篇 声乐教学的理论研究

声乐所包括的意义是：人类按照一定的方式用声音美来表现人的思想感情，表现人的意志和希望。声音是一种物质的运动，它是人体的生理机能协调运动后产生的。所谓声音的美就是基于自然的生理条件，运用科学的发声方法和技巧，取得超越自然状态的音域、音量、音色。并以声音为主要表现手段，来渲染人类思想感情的一种艺术形式。

概括起来，声乐就是以人的身体作为乐器，在大脑神经的指挥下，协调有关肌肉做有效的运动后，产生出来的具有强烈感情色彩的、有明显高低长短强弱变化的、非自然状态的乐音。是以声音为主表现人类思想感情的一种艺术形式。

教学是一种社会事业的具体实施过程，是人类传承知识、技能的一种社会实践。在教学过程中，教育者按照一定的目的、计划和措施去影响、引导、启发受教育者；受教育者则通过自己的思维活动，积极主动、创造性地接受教学的影响，不断提高自己的知识水平和认知能力，最终达到掌握和运用知识，并不断提高创新能力的目的。

声乐教学法就是研究如何使不同性别、不同生理条件、不同接受能力和不同文化水平的学习声乐的受教育者，在一定的时间内，既保留自己天赋的声音特色，又掌握科学的发声方法、准确的咬字归韵的技巧和运用声音表现声乐作品内涵，提高其歌唱能力和艺术修养的一个具体实施过程。



## 第一章 声乐教学概述

声乐教学对于学生声乐水平的提高具有重要意义，而且声乐教学还承担着一定的社会功能，它有利于促进全民族素质的提高，可以陶冶情操，凝聚和激励全国人民。声乐教学必须要有科学的理论做指导，教师在进行声乐教学前必须对声乐教学的内容有着全面的了解，对于教学的主义事项有着清晰的认知。

### 第一节 声乐教学的理论与原则

声乐教学需要理论的指导，教师在进行声乐教学前必须明确声乐教学的基本原则。

#### 一、声乐教学理论

声乐教学自20世纪20年代在我国开展以来，已有80多年的历史。前辈们培养出了一批又一批声乐教育家和歌唱家，同时，也总结出了许多行之有效的声乐教学理论。尤其是改革开放后的20多年来，我国从歌唱发声到歌唱语言；从声乐艺术表现到声乐心理学；从声乐美学到声乐史学等领域的理论研究都有很大的突破和建树，在此不再一一列举，仅向大家介绍作者经过多年的教学实践总结出来的，并经过实践验证了的，歌唱时“三个支点”的理论。

支点也称“着力点”，古希腊伟大的数学家、物理学家、天才的发明家阿基米德曾说过这样一句名言：“假如给我一个支点，我就能推动地球！”由此可



见支点的重要作用。歌唱中也存在着支点问题。而且支点的科学正确与否，直接影响着歌唱者音域的宽窄，音量的大小，声音是否松弛、通畅，音色是否圆润、甜美等质量问题。

### （一）气息的支点

意大利著名声乐教育家麦肯兹认为：“歌唱者首先要学习的就是对气息的掌握。”意大利著名歌唱家卡鲁索强调：“一个歌唱者能否跨上成功之路，首先要看他对于呼吸器官的操纵和运用是否建立了强固的基础。”我国唐代末年善谱音律的乾宁中朝议大夫段安节在其《乐府杂录》中也强调：“善歌者必先调其气，氤氲自脐间出，至喉乃噫其词，即分抗坠之音，既得其术，即可致遏云响谷之妙也。”气息是歌唱的生命、动力和基础，这一点声乐教育家、歌唱家们已经取得了共识。但歌唱时气息的支点究竟在人体的哪个部位，究竟依靠人体的哪些肌肉群才能正确地操纵和运用气息，使歌声达到“遏云响谷之妙”的境地。迄今为止，从我们看到的古今中外的声乐文献中，尚没有明确、详细的论述。

歌唱时气息的支点在腰腹部。如果细分可分为三个支点：两肋、下腹部和上腹部（上腹部与下腹部的界定以肚脐为分界线），只有这三个点构成一个面，才能正确地操纵和控制歌唱时所需要的气息。

呼吸的主要器官肺在胸腔内。而胸腔主要是由胸骨、脊骨、肩胛骨和十二对肋骨以及所附着的软组织和肋间肌，所构成的一个具有较大空间的腔体。十二对肋骨的后端与脊骨连接，第一至第七对肋骨的前端与胸骨连接（俗称硬肋），第八至第十二对肋骨呈扇状散开，前端并不与胸骨连接（俗称软肋）。人的主要呼吸器官——肺，就安放在这个主要由骨骼所构成的骨架腔体内。肺部本身没有多大的弹性，它的收缩与扩张——呼吸过程，主要是由颅神经指挥横膈肌和脊神经指挥肋间肌、腰腹肌肉群进行运动来完成的。而胸骨、脊骨和肋骨（主要指第一至第七对肋骨）是不可能产生像横膈肌和腰腹肌那样大幅度的运动的。尽管肋间肌在脊神经的指挥下可以产生运动，但由于肋骨本身的结构决定了它运动的幅度是很有限的。而这有限的运动又主要集中在第八至第十二对肋骨，第八至第十二对肋骨所处人体的部位，也可以界定为上腹部。尽管胸骨、脊骨和肋骨连接处的软组织和肋间肌，可以使胸腔作范围极其有限的收缩与扩张，但它对肺部却产生不了推动作用，只能使原有的腔体容量稍稍扩大或缩小。而胸腔这极其有限

的收缩与扩张，除了肋间肌作有限的运动外，主要是靠腰腹肌肉群的扩展与收缩，推动、协助横膈肌上下运动而产生的。

横膈肌在呼吸中的作用是非常重要的。但它从人体的外部是看不见、摸不着的，而且我们几乎感觉不到它运动的方向和力度的变化。而腰腹部肌肉既能看得见，也能摸得着，更能明显地感觉到它们运动时方向和力度的变化。另外，横膈肌在呼吸时的上下运动，除了在颅神经指挥下的自身运动外，很大程度上依靠腰腹部肌肉群的支持和推动。

歌唱时气息的支点在腰腹部，而不是在胸部，更不是在喉部。

## （二）声音的支点

优美动听的声音是气息通过闭合的声门，使声带振动产生声波（也称为基音），声波在气息的支持下，通过人体内的肌肉与骨骼，传导到远离声带的口腔、鼻腔（也称为头腔）、胸腔等共鸣腔体去继续增强共振（物理学称为“强迫振动”），并在气息的支持下，通过鼻管流向体外而产生。

口腔、鼻腔、胸腔是人体的三大共鸣腔体。而口腔又是这三大共鸣腔体中，唯一可以调整、变化的共鸣腔体。口腔不仅仅为了把字吐清楚需要作纷繁复杂的变化，更重要的是鼻腔与胸腔的共鸣，必须以口腔共鸣作为基础。口腔共鸣起着承上（使鼻腔产生共鸣）启下（使胸腔产生共鸣）的桥梁作用。不同的口腔状态，可以形成不同色彩的口腔共鸣和不同的声音位置感。但对于声波在口腔震动的具体位置——声音的支点，必须有所选择。因为歌唱时所要求的声音，不仅是音色美好，还应该便于吐字清晰，便于口腔共鸣与鼻腔、胸腔共鸣体构成联合共鸣，便于声音向体外的流动，而且不损害声带。

声音有两个支点。第一个支点在与前胸剑突骨（心上窝处的半圆形软骨）相对应的后背第八胸椎处，第二个支点在口腔内悬雍垂（俗称小舌头）后上方的后鼻管处。

为什么声音的支点有两个，而不是一个或三个？为什么第一个支点的后背的第八胸椎处、第二个支点的后鼻管处，而不是在身体的其他部位呢？因为这是人体的生理结构所决定的：A.胸腔共鸣的形成，是声波穿过后咽壁到颈椎、胸椎、腰椎进而传导到十二对肋骨和胸骨上产生共振，形成了整个胸腔的鸣响。而第八胸椎位于胸椎和腰椎的交界处，只有把第八胸椎作为声音的第一支点，才能



使整个胸腔得到共振。B.后鼻管是口腔与鼻腔相通的唯一通道。C.声波只有在气息的传送和有关骨骼、肌肉的传导进入后鼻管后，才会在蝶窦、筛窦、鼻骨、眉弓骨、颧骨等部位产生共鸣，并沿着鼻管形成声柱，在气息的支持下从鼻孔向体外传送。D.后鼻管处作为声音的第二支点，要求软腭在歌唱时向后上方抬起，保持吸气时的状态，这样做既能使口、咽、鼻腔的通道得到充分的“打开”，使声波便于在口腔、鼻腔、胸腔产生共鸣，又不妨碍舌头、嘴唇、下颏肌肉在歌唱过程中保持松弛和灵活——保证吐字的准确、清晰。

在歌唱中只要抓住声音的这两个支点，就会获得三个共鸣腔体的联合共鸣。而把人体的其他部位作为声音支点，实践证明都是不利于歌唱的。

### （三）口腔的支点

歌唱是一种语言和音符（包括休止符）有机结合的艺术形式。它不仅要求有美好的声音，还要求有准确、清晰的吐字。“字正腔圆”是歌唱艺术中的一条重要原则，我国北宋著名学者沈括在其《梦溪笔谈》第五卷，“乐律九十二条”中写道：“古之善歌者有语，谓‘当使声中无字，字中有声’。凡曲、止是一声清浊高下如萦缕耳，字转有喉唇齿牙舌等音不同，当使字字举本皆轻圆融入声中，令转换处无磊块，此谓‘声中无字’，古人谓之；如贯珠，今谓之‘善过渡’是也。如宫声字而曲合用商声则能转宫为商歌之，此‘字中有声’也，善歌者谓之‘内里声’。”也就是说，在歌唱过程中应当使每个字的发音、落韵、收音清晰圆润，完全融化在歌声中，转腔换字之间纯净无杂音，听不出字与字之间转换时的变化，使歌声“如贯珠”般的圆润而连贯，即“声中无字”。在歌唱时，字与旋律、节奏很贴切地融为一体，既不因旋律、节奏的规定把字唱走形，又不因字的“四声”要求，“五音”“四呼”的变化而破坏旋律、节奏的规定，使字成为“内里声”——音乐化的有声字，即“字中有声”。沈括的这段话，对歌唱过程中字与声的关系进行了辩证的论述。

口腔是歌唱时咬字和形成三个腔体联合共鸣的重要器官，它既要为声波在气息的传送下，通过体内骨骼和肌肉的传递，使声波在鼻腔、胸腔产生共鸣起到承上启下的桥梁作用，又要因汉语普通话中声母、韵母的要求，舌头作前伸、后缩、抬高、降低、平伸、翘卷等动作，嘴唇作圆、展，口腔作开、合等变化。口腔如此纷繁的变化和如此重要的作用，要求它在歌唱时必须有一个正确的支点，



才能完成以上的重任，使歌声达到“字正腔圆”“声中无字，字中有声”的要求。口腔状态的变化，主要集中在舌头、嘴唇、下颏和软腭这些部位，而这些部位纷繁的变化，又必须以瞬间某些部位的紧张（普通话的声母，在发音时，有成阻、持阻、除阻三个阶段。在成阻和持阻阶段，参与阻碍的两个部位的有关肌肉是紧张的，但时值很短）和长久的相对松弛（韵母在发声时，气流在口腔不受阻碍，发音器官的肌肉相对松弛且时间较长）为先决条件。也就是说，由于声母、韵母变化的需要，不论舌头在口腔中处于什么位置，做什么样的状态，唇形和口腔有什么样的变化，舌头、嘴唇和下颏的肌肉都必须保持相对的松弛。因此，这些部位是不能作口腔的支点的。

而硬腭和上齿的生理特点及在口腔中所处的位置，决定了不论口腔其他部位怎样纷繁地变化，它们却始终不会有变化。但口腔的支点仅需要一个“点”，而不是一个“面”，硬腭与上齿比较，上齿做歌唱时口腔的支点更便于掌握。具体地说，只有把头部的重量全部集中在上门齿上，才能保证口腔需要变化的部位——唇、舌、下颏的肌肉保持松弛和灵活，才能达到歌唱时“字正腔圆”的效果。所以说，歌唱时口腔的支点，应该在上门齿。

歌唱中气息、声音、口腔这三个支点的重要作用是不言而喻的。歌唱者在唱歌时出现气息过浅、气息过短、音域不宽、声音缺乏力度变化等不良现象，主要是因为气息支点不对造成的。而声音位置偏低、声音尖细、舌根和下颏肌肉僵硬、吐字不清等毛病则是由于声音支点和口腔支点不对而引起的。只要正确掌握、熟练运用这三个支点，声音上的问题基本上都可以得到解决。

#### （四）“三个支点”的功能

在理论上明确了歌唱时“三个支点”的具体位置和“三个支点”的重要作用之后，还应该了解气息的支点、声音的支点、口腔的支点在歌唱过程中的不同功能及如何协调运用。只有通过实践的检验，才会加深理解“三个支点”在歌唱过程中的不同功能和作用。

##### 1. 气息支点的功能

###### （1）控制歌唱过程中所需气息流量的大小。

当需要气息流量较大时，单位压强——腰腹部肌肉对抗力度减小，下腹和上腹的下半部收缩幅度加大。当需要气息流量较小时，单位压强——腰腹部肌肉



对抗力度增大，下腹和上腹的下半部收缩幅度减小。不论需要气流量大或小，上腹的上半部（胃部）始终不能回缩，而是一直向外顶出。

（2）决定歌唱时音的高低长短强弱变化的重要部位。

歌唱时音的高低长短强弱的变化，从生理的角度来看，是气息流量的大小与声带作纵向、横向运动后的协调配合，使声带的不同位置发生震动——产生声波，声波在人体内通过骨骼和肌肉的传导作用，使胸腔、口腔、鼻腔发生共鸣的结果。

喉内有40多条肌肉在喉返神经和喉上神经的指挥下，参与声带作纵向和横向的运动。喉返神经指挥着除环甲肌以外的其他有关肌肉，使声带做出横向和闭张运动（把声带拉薄，有弹性的闭合或张开）。喉上神经的分支则指挥着环甲肌与勺状软骨的配合运动，使声带做出纵向运动（把声带拉长）。声带作纵向、横向、闭张运动和让声带的哪个部位来振动，我们都是无法感觉到的，只有通过动态喉镜才可以观察到。而声带的这种运动、变化过程，对一个神经系统和身体状况良好的人来说，只是一种条件反射的过程。我们没有必要让学习声乐的学生，花费过多的精力和时间去探讨和研究这个问题。

歌唱时音的高低长短强弱的变化，除了声带作纵向、横向、闭张运动和声带振动位置不同这些因素外，另一个重要的因素是控制气息流量的大小。高音区、短乐句、弱处理时，所需要的气息流量相对较小。低音区、长乐句、强处理时，所需要的气息流量相对较大。而控制气息流量大小的腰腹部肌肉群，无论是它们在控制气息时对抗力度的变化，还是产生对抗运动时运动的方向，我们不仅可以明显地感觉到、触摸到，而且都可以清楚地看到。这对于声乐教学来说，比讲授摸不着、看不见（只有通过动态喉镜才能看见）也感觉不到的声带作纵向、横向、闭张运动及声带在不同位置产生振动等生理解剖知识，要具体、生动、直观得多，也便于学生的掌握和运用。当学生明确了音越高，腰腹部肌肉的对抗力度越大，收缩幅度越小，气息流量越少；音越低，腰腹部肌肉对抗力度越小，收缩幅度越大，气息流量越多的理论知识之后，就会通过记忆在接到音的高低长短强弱变化的信号后，主动地通过腰腹部肌肉力度的变化和收缩的幅度来控制气息的流量，加上喉返神经和喉上神经的指挥作用，完成音的高低长短强弱变化的协调、有效运动。因此，从认识论的角度来看，气息的支点是决定歌唱时音

的高低长短强弱变化的重要部分。

### 2.声音支点的功能

两个声音的支点只有一个共同的功能——求声不求字。只要求完成声波在人体内，通过骨骼和肌肉的传导，到三个共鸣腔体产生联合共鸣。

### 3.口腔支点的功能

口腔支点的功能是使口腔做到求字不求声。这样讲，并不是抹杀口腔共鸣体“承上启下”的桥梁作用，而是避免学生由于理解上的不同，导致歌唱时口腔内滞留过多的声音，形成适得其反的教学效果。

## 二、声乐教学原则

声乐教学原则是根据教育学、心理学的总体精神，结合声乐教学的个性特征、基本规律和学生在学声乐过程中心理、生理活动的特点而提出来的。是声乐教学过程中客观规律的反映，是声乐教学实践的科学总结和概括。

声乐教学原则是随着社会的不断进步，教学实践的不断发展和逐步充实和修正的，是实施声乐教学的理论依据和行为准则。

掌握和遵循声乐教学原则，对提高教学质量，达到教学目的，对学生技能的培养和艺术创造力的提高具有指导意义。

### （一）科学性、思想性和艺术性相统一的原则

科学性、思想性和艺术性相统一的原则，体现了声乐教学的基本特点和规律。在声乐教学中，科学性、思想性和艺术性是完整的、统一的。

声乐教学的思想性既取决于声乐教学的科学性和艺术性，又是提高科学性和艺术性的重要保证。

#### 1.声乐教学的科学性

科学，就是能够证实是正确或错误的一种判断。

声乐教学的科学性包括：①在声乐教学过程中，教师所传授的知识和技能是科学的。②教师在教学过程中所运用的方式、方法是科学的。

在声乐理论和表演技能的讲授中，对其概念、定义的表述，所做的论证和范唱，语言要生动、准确，论证要确切、缜密，范唱要严格、规范。所有印证的资料要翔实可靠，不能是随意性的。



诸如：“再松弛一些”“再竖起来一点”“再流动一些”“再集中一点”“再打开一些”“声音再往后一点”等等，这些在声乐教学中被广泛运用，几乎成了固定词语的专用术语，经实践检验是不够科学的。因为每个学生的具体情况不尽相同，同样的一句话，一万个学生会有一万种理解。理解的不同，会导致行为的不同，其结果是可想而知的。声乐教师在发现学生的问题后，应明确告诉学生依靠那些肌肉群，做什么样的协调运动后，才能做到声音的松弛、流动、集中、明亮、圆润。声乐教学不能纵容那些违反生理、违背科学的教学方式和办法。诸如：为了不让喉头在歌唱时上提，而采取用手掐住喉头；为了改变歌唱时缩舌头、压舌根的毛病，用手把舌头拉出口外很长。这些违背科学的方法对学生的进步和发展，都是有害无益的。

在声乐教学中，首先强调科学性，是因为离开科学性就谈不到思想性和艺术性。如果在声乐教学中科学性得不到保证，教师把一些陈旧的、错误的知识和技能传授给学生，或者用已被摒弃的、错误的教学方式、方法进行教学，教学质量和教学效果肯定会受到影响。培养学生养成科学严谨的治学态度，掌握科学的学习方法就更无从谈起。

## 2.声乐教学应寓思想性于艺术性之中

声乐是以人的身体作为乐器，由音符（包括休止符）和文字的有机结合，通过声音来表达人类思想感情，反映社会生活的一种艺术形式。它不仅具有高度的艺术性，同时具有强烈的思想性。然而，思想性决不仅仅体现在曲目的标题和歌词上，更重要的是体现在声乐教学的整体中。因此，在声乐教学计划、教学大纲和教材的撰写中要充分体现艺术性与思想性的完整统一。把既有较高艺术价值又有健康思想内容的曲目编选到大纲和教材中。在教授声乐知识和技能的过程中，结合教材内在的思想性，对学生进行潜移默化的思想教育。这样，不仅会使学生加深对曲目的理解，提高艺术感受力和表现力，同时也加深了学生对党、对祖国、对人民、对生活的热爱程度。提高了历史责任感和使命感才会对声乐学习有更明确的认识和更积极的态度。

### （二）理论与实践相结合的原则

理论与实践相结合的原则，是声乐教学中十分重要的原则之一，必须引起声乐教师的高度重视。从目前声乐教育界的现状来看，重技巧、轻理论；重教