



民族音乐

传承视角下的
中小学音乐教育

温韩韩
曾彦
徐莹主编



吉林人民出版社

前 言

中华民族是一个具有几千年发展历史的优秀民族，在漫长的历史进程中，中华儿女创造了博大精深的中华民族文化。中华民族在历史的长河中，是具有灿烂辉煌成就的民族。民族音乐是民族文化的重要组成部分，学校的民族音乐基础教育是民族音乐文化传承的有效途径和重要渠道。作为音乐教育工作者，要更深入地研究和发​​展我国优秀的民族音乐文化，更为积极地引导学生传承我国优秀的民族音乐文化。同时，民族音乐文化所具有的特征、价值、功能也决定其具有较高的研究价值。将我国优秀的、丰富的民族音乐资源转化为小学音乐课程的实施策略，更好地引导学生传承我国优秀的民族文化和民族精神，更全面地理解多元音乐文化和丰富学校教师民族音乐教学经历具有极其重要的现实意义。

随着 21 世纪的教育改革浪潮，民族文化作为培养学生素质的重要组成部分，越来越引起各国教育领域的高度重视，关注本民族音乐教育已成为国际音乐教育的重要发展趋势。近年来，我国的民族音乐教育也得到了进一步发展，目前，如何振兴我国的民族音乐教育，已成为国内音乐界人士讨论研究的话题。

所以，本书结合新课程标准的教育理念，就如何在我国的中小学发展我国的民族音乐教育进行探讨和研究。对民族音乐教育的内涵做了详细阐明，尤其在民族音乐教育与学校音乐教育的关系中，强调了民族音乐教育在学校音乐教育中的作用，以期能为中国中小学音乐教育的传承与发展提供一些帮助。

目 录

第一章 民族声乐教学发展	1
第一节 什么是民族声乐	1
第二节 改革开放后至 20 世纪 80 年代末的民族声乐及其教学	6
第三节 20 世纪 90 年代的民族声乐及其教学	16
第四节 21 世纪民族声乐及其教学	22
第二章 中小学音乐课程的民族性	34
第一节 基本概念界定与理论依据	34
第二节 20 世纪国外中小学音乐课程民族性	60
第三节 彰显中小学音乐课程民族性的对策	73
第三章 多元文化背景下的中小学民族音乐教学	95
第一节 相关概念阐释与辨析	95
第二节 多元文化背景下民族音乐教学的价值及理论依据	112
第三节 多元文化背景下中小学民族音乐教学的对策	121

第四章 音乐教育对中国传统文化的弘扬	147
第一节 音乐教育与中国传统文化	147
第二节 音乐教学中弘扬中国传统文化的现状、方法和途径	154
第三节 民族音乐教育的内涵及实施的必要性	161
第四节 音乐的民族性特征与中国民族音乐的传承发展	171
第五章 基于民族音乐文化传承的中小学音乐教学	180
第一节 中小学开展民族音乐教学的现实意义	180
第二节 中小学实施民族音乐教育的途径及建议	185
第三节 基于民族音乐文化传承的中小学音乐教学实施策略	211
第四节 中小学开展民族音乐教学的有效途径	224
参考文献	239

第一章 民族声乐教学发展

第一节 什么是民族声乐

一、民族声乐的起源

我国的民族声乐艺术是中华民族文化的珍宝，有着悠久的历史和其无法衡量的价值。它生根发芽，并茁壮成长于中国无边的土地上，其成长来源于各民族人民的歌唱实践与丰富的创造力。了解民族声乐教学的发展历史对于民族声乐的传承起着至关重要的作用，如胡郁青在《中外声乐发展史》一书中提道：“中国民族声乐产生于民间，并且依靠人们口传心授，世代得以传承、发展和演变，是人们表达情感的音乐语言方式。”

“民族唱法”，是指不断发展进步的民间歌曲演唱方式。它既吸收了西方美声唱法中科学的演唱技巧，又继承发扬了传统民歌演唱方式，在我国的社会发展中，逐渐融会贯通成一种唱法。中国传统民族唱法和西洋美声唱法的表演形式如图 1-1 所示。



图 1-1 传统民族唱法和西方美声唱法表演形式

从民歌出现发展至今，我国已知的民族唱法发展史可以追溯到距今四千多年前的远古时代。民族唱法并不等同于我们平时所言之义，它也并非是一个人生而知之的概念。它不仅涵盖了中华民族所特有的歌唱之传统艺术，还包括我们中华民族所特有的歌唱技巧。“民族唱法”最初的提出与定义是为了与西方外来的“美声唱法”所区分，它是中国传统歌曲唱法在现代声乐理论上寻找自身定位的集中反映。因此，本书将对这一段历史进行简单而又系统的概括，帮助我们民族声乐教学方向研究的深入开展与直观理解。为进行自救自强活动，晚清洋务运动是我们第一次与西方文化的触碰，包括民族歌曲演唱在内的中国传统文化、中国音乐文化都受到了西方文化的强烈冲击，随着新文化运动的兴起，逐渐唤起了民众的觉醒，促进了文化的普及和繁荣，同时学习西方先进文化也成了当时的社会潮流，在一定程度上推动了中国传统声乐的发展，使之发展到了一个更新的高度。之后，西洋式的声乐教学进入了中国，当时的音乐家也通过学习西方文化与艺术创作，写出了大量的艺术歌曲。其中，赵元任、黄自、青主就是这段时期音乐歌曲创作艺术中主要的代表人物。直到中华人民共和国成立之初，音乐通信部（即现在的中国音乐家协会）提出了关于“唱法问题”的大讨论，并在此后的由中国文化部所主办的全国教学会议中又提出关于声乐唱法“民族化”的问题，民族唱法从此在我国声乐艺术领域有了自己的一席之地，并正式获得了合法的命名，开始了属于它自己的发展演变历程。

二、民族声乐概念的界定

中国民族声乐的概念可以分为广义和狭义两种，广义上的民族声乐主要涵盖传统戏曲、说唱艺术和民间歌曲三类；而狭义上的民族声乐则是指既继承和发展了以上三种传统艺术形式的精华，又在后续不断地发展过程中借鉴和吸收了西洋美声唱法中科学的演唱技巧而演变成的一种艺术形式。借鉴了西方科学的声乐演唱方式，赋予其科学性；跟随历史发展的脚步不断改革创新使其具有时代性；中国是一个多民族国家，这赋予民族声乐民族性，这样看来，中国民族声乐集结了各民族演唱形式和演唱方法，可谓“集大成者”。根据现有的资料以及分析各个时期民族声乐的特点，目前的民族声乐学者将中国民族声乐分成了“传统”和“现代”两个部分。

（一）中国传统民族声乐

“中国先祖们的音乐生活大约是从石器时代的早期狩猎、采摘等日常劳动环境中自然而然产生的”。最早，勤劳的人们在劳动之余会借由不同的节奏自然地呼叫或者低吟以表达劳作或生活中的不同感受，这就是原始的歌唱与最古老的民歌。时代变迁，社会的发展迅速，我们的演唱方式也发生了极大的改变，民歌的内容也由最初的有节奏的低吟不断专业化。中国传统民族声乐历经千年，不断发展、演变、融合，形成了中华民族特有的声乐演唱方式和表演风格，中国传统声乐艺术之博大精深、遗产丰富可见一斑。我国是多民族国家，各民族地理环境、社会氛围、风俗习惯、文化背景等都有差异性，使得我国的传统民歌呈现出多样化的特征。

民间歌曲是中国民族声乐发展的强大动力，推动了民族声乐的发展与演变，它既源于民间，又发展自民间。通俗地看，北方民间歌曲普遍激昂、壮烈，南方则含蓄、婉转。按照体裁的不同，民间歌曲主要分为劳动号子、山歌、小调等形式。

曲艺说唱是指在表演过程中主要表现为说中有唱、唱中有说、说唱结合，即念白与歌唱两种形式交替进行，其兼具有叙事性和抒情性两种功能，音乐体裁也成了它的一个特色。据相关资料记载，曲艺说唱形式在明清时期便得到了长足的发展，深受当时百姓的喜爱。

我国的传统戏曲是集音乐、舞蹈和戏剧三者为一体的综合艺术形式。由于我国是一个多民族的国家，所以传统戏曲具有了多样性的特点，各民族各地域都有其独具特色的传统戏曲。其中属融合了唱、念、做、打等基本功的京剧最能代表中国传统戏曲艺术。

（二）中国现代民族声乐

中国现代民族声乐是在传统民族声乐上一个新的层面，它不同于中国传统民族声乐，却是在其基础上进行了传承与发展。我们通常所提到的“民族声乐”是狭义的，指既继承和发展了传统戏曲、说唱艺术和民间歌曲这三类传统艺术形式的精华，又在后续不断的发展过程中借鉴和吸收了西洋美声唱法中科学的演唱技巧，是二者互相融合的成果。

从国外留学归来的声乐工作者尝试进行民族声乐的教学，边学边教，在长期的教学实践中，逐渐创生一套较为科学完整的民族声乐教学体系，并培养了大批优秀的民族声乐歌唱家。民族声乐随着时代的变化不断进步，朝着越来越科学而民族化前进。本书中所提到的“民族唱法”，皆代指狭义的现代民族声乐。

三、中国民族声乐教学发展的背景

1927年，肖友梅先生在蔡元培先生的支持下，创办了上海国立音乐专科学校，他首度聘请了外籍的专业声乐教师以及国外留学归来的赵梅伯、周淑安等，专业美声的教学由此正式拉开帷幕。上海国立音乐专科学校（以下简称上海国立音专）的教师们肖友梅先生的影响下，致力于“声乐教学民族化”。赵梅伯曾说：“中国人只有发展了属于自己的民族音乐，才能与世界各国相抗衡。”上海

音专为中国声乐教育事业培养了一大批优秀的人才，如周小燕、斯义桂等。这个时期，美声在中国开始得到重视。随着西洋唱法在中国的逐渐推广，得到了越来越多的认可。

1956年，李劫夫在沈阳音乐学院成立“民族演唱班”，在教学上，采用声乐教师教授发声训练，并以京剧和河北梆子为基础，现代民族声乐的教学就此展开。1957年，发生了中国民族声乐教育发展史上的一个大事件——全国声乐教学会议在首都北京召开。会议讨论了“音乐院校声乐教学大纲”总则，解决了唱法问题的争论，提出民族唱法借鉴西洋美声唱法的呼吸方式，同时保持原有的民族声乐特点，西洋美声与中国民族唱法之间应该是互相学习与补充的关系。这一时期，中国民族的声乐教学体系初现端倪。民族唱法与美声唱法进入相融阶段。1958年，中央音乐学院和上海音乐学院相继成立了民族声乐系和民族班，王品素教授成为上海音乐学院第一批教授民族声乐的教师。王教授师从斯义桂教授研习美声，她在民族声乐教学中采用一边学一边教的方式，培养了何纪光、才旦卓玛等一批中国真正意义上的民族歌唱家。1964年，中国音乐学院成立，汤雪耕为第一任民族声乐系系主任。学院要求声乐教师至少掌握一种传统声乐的演唱，重视戏曲、曲艺等传统民族声乐的学习，力求在民族唱法基础上融合美声的精华，开启民族声乐教学的新思路。

综合上述，我国现代民族声乐既继承和发展了传统声乐，又借鉴了美声的声乐形式，不同于西洋美声，是符合中国特有的文化审美，又被国人所喜欢和接受的一种新的声乐形式。

第二节 改革开放后至 20 世纪 80 年代末的 民族声乐及其教学

一、民族声乐事业迎来了春天

1978 年后，中国迎来了改革开放，人们的思想逐渐解放。一时间，创作家们创作了大量具有时代气息的、体现时代审美的优秀音乐作品，歌唱家们在作品演唱和歌唱技巧方面也充满了鲜明的个性特色。另外，改革开放后，全国恢复了高考，教育事业逐渐回暖，各大音乐艺术院校也都恢复了音乐艺术专业的招生，教学工作也正常开展；民间的文化组织和艺术团体所进行的活动也逐渐频繁。种种迹象表明，我国民族声乐的发展迎来了新的春天。

（一）西方声乐艺术走进国内

20 世纪 80 年代初期，全国范围内的改革开放运动开展不断深入，文化、教育、经济等事业全面开始重建，民族声乐事业也在时代的号召下向前迈进。这一时期，来自西方世界的文化观念和艺术思想传入我国，人们以开放性的思想去接纳、去包容，我国的民族声乐事业也迎来了第二次“西学”时代，第一次则是新文化运动时期。这一次的“西学”较第一次相比，在深度、广度、力度等各方面都进行了全面提升和超越，人们听到越来越多的西方声乐艺术家的名字，如帕瓦罗蒂、多明戈、阿美玲、吉诺·贝基等世界级顶尖的声乐艺术家。同时，越来越多的西方声乐艺术思想和观念传入国内并被接受，更是在全国各地展开了西方艺术团体的演出活动和声乐讲座，为我国民族声乐事业的发展做出了积极贡献。

（二）统一民族声乐发展思想

20 世纪 50 年代，我国的歌唱家就已经开始学习西方声乐唱法，甚至出国留学，并且在世界国际声乐比赛中获奖，我国的声乐事业一度蓬勃发展。1977 年，

沈阳音乐学院率先招收了全国第一个民族声乐演唱的学生，并第一个成立了民族声乐系。上海的声乐艺术家周小燕也赴西班牙和德国的七大城市和六所音乐学院进行了声乐教育考察活动，虽然考察时间很短暂，但是周小燕对西方声乐有了崭新而深刻的认识。

（三）民族声乐教学质量稳步提升

改革开放后，我国民族声乐的教学质量也稳步提升，在沈阳音乐学院的带领下，全国其他专业音乐艺术院校也紧跟时代步伐，中国音乐学院、上海音乐学院也把民族声乐教学做大、做强，它们一起推动着中国声乐艺术事业迅速发展。之所以说沈阳音乐学院是民族声乐教育的带头院校，是因为这所音乐院校在专业实力和教学质量上都领先其他院校，秉持教书育人的理念，以培养顶尖声乐人才为己任，专业技术与素质教育两手并抓，并且不断增强自身师资力量，保证教师队伍的水平，为我国培养了一大批优秀歌唱家和歌剧演员。

二、从教育家和歌唱家的角度看 20 世纪 80 年代的民族声乐教学

随着改革开放的来临，我国民族声乐终于迎来了春天般的发展契机，在人才培养、演唱技巧、教学体系以及教学成果等方面都取得了长远的进步和发展。这一时期，民族声乐唱法融合了“假声”发声技巧，将传统民族声乐理论与西方美声发声方法相结合，成功摸索出了一条既有民族特色、符合民族语音特点，又揉入了西方发声技巧的民族声乐发展道路。

（一）20 世纪 80 年代的民族声乐教育家的教学理念

1. 王品素及其民族声乐教学

王品素教授是我国民族声乐教学领域的先驱，她探索出了一条具有民族特色的教学之路，为中国民族声乐事业做出了突出的贡献。在教学中，她掌握了民族声乐训练的规律，并将学习过的美声唱法与中国的实际相结合，摸索出了一套自己的教学方法，这是民族声乐艺术发展中的宝贵经验。在几十年的教学生涯中，

王品素教授培养出了大批歌唱技术训练过硬、艺术修养较高且具有鲜明个性的民族声乐人才，遍布汉族、维吾尔族、蒙古族、土家族、朝鲜族等 23 个民族，为民族声乐的发展提供了中坚力量。

(1) 始终坚持因材施教

王品素教授在声乐教学中，会对学生进行全面的了解，判断其声音特征以及其所属民族的发音特点，而后根据每个学生的不同特点，采取不同的教学方式，调整教学内容。王品素教授之所以在声乐教学中始终遵循因材施教的教学原则，很大一部分原因是受戏曲艺术家王瑶卿先生的影响。王先生根据其弟子的嗓音条件和性格特点来为其设计唱腔，并取得了傲人的教学成果，其弟子有程砚秋、尚小云、梅兰芳、荀慧生等，都是极具特色的京剧表演艺术家。王品素教授针对学生的问题对症下药，因势利导，发掘学生的长处，培养了个性极强的学生。

(2) 成功培养了何纪光等歌唱家

何纪光，是我国 20 世纪 80 年代著名的男高音歌唱家，于 1962 年考入上海音乐学院声乐系并跟随王品素教授学习声乐，他演唱过的各种歌曲达 500 余首。在 1963 年第四届“上海之春”音乐会上，他演唱了《洞庭鱼米乡》《挑担茶叶上北京》等多首歌曲，在乐坛引起了轰动。

在何纪光声乐学习的过程中，王品素教授发现他的声音真声过多导致“白”，喉头位置不稳定导致声音“扁”，针对这些问题，王品素教授从他对真声与假声的运用入手，为其量身打造了一套发声练习，以“o”母音为主，加入变化的长段练声曲，用来帮助改变呼吸方式，顺着气息唱，通过减少口腔的动作来减少喉头的“挤卡”，能从根本上改变歌唱的习惯，使得何纪光的音色刚柔并济，上下贯通自如，并掌握了以真声为基础的真假声混声唱法。

(3) 强调“吐字咬字”

改革开放至 20 世纪 80 年代初，王品素教授与黄白、郑兴丽合作编写了《十三辙声乐练习曲》，这本书总结了曲艺、民歌、戏曲、诗词等吐字、咬字的特征，用以纠正学生的语言发音问题。她在教学中重视民族唱法特有的吐字规律，使学

生能遵循地方方言的吐字规律演唱作品，真正做到“字正腔圆”。何纪光为上海音乐学院录制了百余首湖南民歌，这就是王品素教授的教学成果。才旦卓玛是藏族人，她演唱的藏族民歌带有藏语特有的色彩，藏语中有紧舌音，与汉语发音有区别。例如，在《一个妈妈的女儿》的选段中，才旦卓玛将藏族声乐作品中特有的“缜固”技巧用在其中，声音明亮、自然，没有传统民歌压和挤的感觉，又将藏族民歌的文化韵味传达给了各族观众，意义深远。

2. 张权及其民族声乐教学

张权教授是中国最早提出创建中国声乐学派的艺术家之一，这是她在长期的教学与舞台实践中总结的中国声乐艺术的发展之路。她认为，培养为中国听众服务的演唱中国歌曲的声乐人才是声乐教学的主要任务。她善于演唱歌剧和中国艺术歌曲，在重庆主演了我国第一部歌剧《秋子》，轰动山城。1981年，张权教授调入中国音乐学院任教，培养了大批优秀的民族声乐工作者，使其教学方法和原则得以推广。

张权教授不仅是我国优秀的美声歌唱家，还在民族声乐及其教学方面做出了很大的贡献。张权教授率先提出了建立中国声乐学派，分别从以下三个层次对建立中国声乐学派做出了贡献：其一，在歌唱的基本方法方面，她提出要充分学习西方科学的发声方法，要从气息、共鸣、统一声区等几个方面来训练强化；其二，在演唱技巧方面，她明确表明要以民族感情和民族语言规律为基础，充分表达各自民族的特色，而不是将西方的演唱技巧直接生搬硬套过来；其三，在体现民族文化底蕴方面，她强调必须加强文化修养，包括民族风俗、人文、语言特点、音乐文化等内容，只有真正了解中国的文化底蕴，在歌唱时才能表现出中华民族的独特情感。

张权教授在声乐教学中遵循四个原则——因材施教、开发学生的创造性思维、启发引导、循序渐进。张权教授认为，针对学生不同的嗓音条件和思维方式要采用不同的训练方式才能达到最好的教学效果。她教导学生面对一些传世之作，要深入理解作者想要表达的内容，然后再创造，加入自己的理解，才能不断

进步。张权教授引导学生自己学习，积极主动地思考。她注重基础练习，要求学生打牢基础，不要只追求高音。

张权教授认为，科学的歌唱方法要符合人体自然的发声原理，有悦耳动听的声音，能完整地表达歌曲意境。首先，在发声方面，张权教授认为中国传统声乐唱法的“气沉丹田”要与美声唱法的气息相结合；其次，在咬字吐字方面，并不是单纯地把字念清楚就可以了，字头能帮助找到位置，字腹能保持气息，字尾可以保持位置，依照作品需求，每个字的咬字归韵或快或慢都是非常细致的。张权教授善于演唱中国艺术歌曲，她认为演唱中国作品必须了解其时代背景和作者心理，才能准确地表达情感。

3.李志曙及其民族声乐教学

李志曙教授，我国壮族歌唱家，是美声唱法传入中国以后，中国自主培养的第一批真正意义上的歌唱家，他成功在广西举办个人音乐会，成为壮族歌唱家中的第一人。曾经录制大量唱片（李志曙先生所录制的唱片如图 1-2 所示），是我国录制唱片较早的民族歌唱家。李先生为我国民族声乐的发展做出了重大的贡献，他认为创建中国声乐学派的重中之重就是培养声乐人才，认为中国声乐要持续发展必须保持其“民族性”。



图 1-2 李志曙先生所录制的唱片

李志曙先生在教学中，特别注重言传身教，他常常登上舞台演出，并将舞台积累的经验放入教学中，这种直接的示范，可以让学生直观地感受声乐的魅力。

他首度将壮族民歌和二重唱民族声乐作品作为教材引入民族声乐课堂中，并且开始尝试使用小组课的形式进行民族声乐教学，这种形式的优势在于，学生不仅可以学会演唱技巧，同时可以掌握教学技能。李先生认为“师者，人之范也”，要求学生除了唱还要会教。李志曙先生将声乐的“民族性”体现在其吐字咬字、行腔归韵和演唱风格中。很多学生在接受西方声乐概念的同时，一味地模仿，导致语言含糊不清，李先生在教学中，要求演唱技巧服务于民族语言，始终坚持民族性。声乐是一门综合艺术，将人声作为媒介，表达情感。李先生不论在表演还是教学中都重视作品的内在，要求学生做到“声情并茂”。广西艺术学院梁晓小珍教授曾经回忆：“李志曙老师说，要想唱歌好听，感情一定要到位，表演要自然大方。”

（二）20世纪80年代的民族声乐歌唱家的演唱技巧

1. 才旦卓玛及其演唱风格

才旦卓玛是我国著名的少数民族歌唱家之一，在上海音乐学院学习时，师从王品素教授。她的声音极具辨识度，虽然借鉴了美声发声方法，但是保留了藏族特色。她将西洋发声方法融入歌唱中，改良了藏族民歌演唱方法。她演唱了大量脍炙人口的民族声乐作品，如《翻身农奴把歌唱》《唱支山歌给党听》等。其演唱特征有以下三点。

（1）将藏族民歌的演唱技巧融入其演唱中

才旦卓玛的演唱主要以真声为主，真假声相结合。有人认为这种唱法是完全的“白嗓”，没用任何方法。其实不然，才旦卓玛的音色高亢圆滑，很灵活，是融合了呼吸方法在其中的。她在演唱中，运用了大量藏族歌唱技巧，如缜固，藏语里的跳音演唱；装饰音，在演唱中添加滑音、顿连音、倚音等；嗽音，发音时突然紧闭声带，有点像轻微的咳嗽，常用于短的过渡音处。

（2）用气息支撑歌唱

无论是现代民歌还是传统戏曲的演唱，都是需要气息支持的，气息支持歌唱

并非美声唱法所独有。才旦卓玛原本歌唱时未系统地学习发声方法，气息较浅，长音不够饱满，后来在上海音乐学院受王品素教授指点，加强了气息的训练，减少了真声的比例，使得才旦卓玛能自如地控制气息，把握更有难度的作品，即便到了花甲之年，也能保持良好的声音状态。

(3) 用“心”表达作品

才旦卓玛演唱作品注重一个“情”字，将发自肺腑的感情融入歌曲中。她唱农奴翻身的喜悦、唱藏族人民对党的感恩、唱自己对祖国的热爱之情等，将自己的切身感受放入歌曲中，从《一个妈妈的女儿》《唱支山歌给党听》等作品中都可以感受到才旦卓玛热爱祖国人民、热爱生活的真心。才旦卓玛独特的歌唱风格取决于她的生活经历和对民族文化的理解。

2. 李谷一及其民族声乐演唱风格

李谷一的艺术道路是从花鼓戏开始的，这一时期的李谷一大多演唱湖南民歌和花鼓戏，改革开放以后，我国的文艺工作者们满怀热情地投入文艺表演和创作中，李谷一凭借对舞台的热情，在原有的民族声乐演唱中融入了假声，声音变得松弛，音域得到扩展，作品的选择也开始变得多样起来。这一时期，她演唱了《南泥湾》《白毛女》等作品，受到了群众的喜爱，形成了她独特的演唱风格。

(1) 多样且灵活的气息控制

民族声乐作品种类繁多，如地方民歌、艺术歌曲、民族歌剧等，其吐字归韵、行腔用气的方法也丰富多彩，这些都离不开灵活的气息运用。在演唱低音较多的作品（如《心中的玫瑰》）时，要积极地用上气，保持在气息上歌唱；在演唱长句较多的作品（如《边疆的泉水清又纯》）时，气息要从容深沉，这样长句才能唱得饱满；在演唱情绪欢快的作品（如《迎宾曲》）时，气息则要比平时少，并与咬字紧密结合，才能发出有弹性的声音等。

(2) 字正腔圆，情感丰富

李谷一在长期的学习和演出中还将汉语言中的归韵润腔处理得细致而有特点。无论她唱什么，歌词总是吐得极为清晰，做到了传统民族声乐理论中要求的

“字正腔圆”。李谷一在春晚舞台上将一首《难忘今宵》唱进了一代又一代人的心里，她将自己的经历一点点累积起来，将情绪放到歌唱中，她曾说：“生活是情感的来源，歌唱的关键是对生活的真实体验。”

（三）20世纪80年代民族声乐作品的探索

20世纪80年代，伴随着改革开放的时代号召，民族歌曲的创作开始回归20世纪五六十年代以抒情为主的风格，作曲家们开始以全新的角度创作，不再受现实条件的束缚。这一时期的作品大多描绘人们真实的情感与现实的生活感受，作曲家施光南的《在希望的田野上》《吐鲁番的葡萄熟了》，谷建芬的《年轻的朋友来相会》，王酩的《妹妹找哥泪花流》，王立平的《太阳岛上》等创作歌曲，无论是内容还是形式都较之前有了极大程度的提高，曲调风格更具民族特色，借鉴了传统民族民间小调的特色素材，极大地表现了人民群众的真实心声，充满了时代感。这一时期的民族声乐发展相对迅速，发声方法开始走更科学的道路，因此作品摆脱了以往口号式的宣传歌，以主旋律作品为主，对演唱者有了专业要求。

民族歌剧开始复苏，为了迎合观众的要求，作曲家们开始了新的尝试。首先，题材不再局限于英雄主义，而是回归到“人”，如《伤逝》将涓生与子君的短暂爱情故事搬上了歌剧舞台，体现了人们对爱情的向往。其次，表现形式多样化。逐渐分化出轻歌剧、通俗歌剧、喜歌剧等艺术形式。最后，音乐成为主导，与脚本结合得更紧密，人物形象和故事情节都融入音乐中。这一时期的代表作品有《芳草心》《原野》《火把节》《蜻蜓》等，这些作品民族风格浓郁，在题材和表演形式上都有所创新。

三、改革开放至20世纪80年代末的民族声乐教学特征

1978年，中国迎来了改革开放，改革的春风吹向祖国大地，我国的民族声乐事业迎来了加速发展期，民族声乐教学领域也顺应时代潮流，不断完善和提升。