

江西师范大学

硕士学位论文

民族声乐对京韵大鼓的借鉴性探究

姓名：肖丽艳

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：吴一帆

20080501

Abstract

With the continuous study and research of many experts and scholars in recent years, the national vocality has been developed into a form of art with its unique qualities. As the aesthetic level of the public is advancing, the standard for Chinese national vocality is accordingly elevating. Thus, Chinese national vocality should also advance with times. Especially with the carrying-out of China's Reform and Opening Up Policy and the put-into-places of the "Going Out" strategy, Chinese national vocality, as Chinese representative form of art, has become rather popular in the more and more frequented international communications. In order to appeal to the people worldwide, we should first explore the characteristics of Chinese national vocality. Nowadays, as the international exchange is more and more frequented, we are able to absorb the quintessence of the western vocality, yet the essence of Chinese national vocality should also be paid more attention to. We should continue to inherit and carry forward the traditions of Chinese national vocality, which have come from people and have laid a solid foundation among them. Only by scrupulously abiding by the traditional characteristics and temperaments of Chinese national vocality, incorporating things of diverse nature, making the past serve the present and foreign things serve China, and absorbing the quintessence of both foreign and traditional vocality art, can we ensure the rich national color and distinct traits of Chinese national vocality. The essay begins with the absorbing and learning of the traits from the Beijing Da Gu, one of the Music of Guqu (songs accompanied by Drums), and discusses thoroughly in a multi-dimensional way, about the feasibility of using this learning to enrich Chinese national vocality. Beijing Da Gu, the most representative form of art of singing and talking in the northern part of China, is an outstanding form of art in Chinese national art of singing, a treasure of China's national arts. According to multiple practice and scrupulous research, we contend that the highest level of singing is the pursuit of beautiful voices in the attempt to reveal the hidden artistic quality in a piece of music. Beijing Da Gu, as a constantly maturing art of singing and talking, has been thoroughly tempered during the past few hundreds of years. Thus, it has its unique expressive force in revealing the style of a piece of music. On the premises of referring to research results given by many experts and scholars, this essay explores several influencing aspects of Beijing Da Gu on the development of the national vocality. What's more, this essay further analyses the unique artistic style and singing skills of Beijing Da Gu, in order to combine it with the present national vocality teaching and singing in a organic, scientific and subtle way and finally to elevate Chinese national vocality to be a popular form of art worldwide.

Key words: National Vocality, Quyi, Beijing Da Gu, Use for Reference

独 创 性 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解江西师范大学研究生院有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权江西师范大学研究生院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：

导师签名：

签字日期： 年 月 日

签字日期： 年 月

绪 论

我国有着光辉灿烂和悠久的历史,民族声乐作为民族文化的重要组成部分,在历史的发展长河中得到不断光大和发扬,形成了自己鲜明和独特的民族风格、科学的技术方法和强烈的时代气息。随着时代的发展,各种艺术形式都在与时俱进,深深的植根于我们的民族音乐沃土之中的民族声乐也必然面临这种革新和发展,才能使其更具浓郁的民族风格、民族气质和民族特色。我们在学习借鉴西方声乐艺术的精华时,更要吸收和弘扬我国民族声乐演唱艺术的精髓,首先我们必须继承发扬本民族的优秀民族声乐演唱艺术传统;因为它来自人民,在群众中有深厚的基础。我国民族声乐表演艺术形式丰富多彩,并且都拥有精美绝伦的技艺,京韵大鼓作为北方鼓曲中的一个具有代表性的曲种,属于我国民族演唱艺术范畴中优秀的传统艺术,是中华民族艺术之林中的瑰宝,在漫长的历史岁月中,它深深的植根抵与人民群众之中,犹如常青之树,不仅自身充满了生命活力,还给养和影响着其他的文艺品种。正因为它是以普通话为基准的说唱形式,这恰好符合当今民族声乐艺术的基本要求。只有恪守本民族的风格特点和色彩气质,兼收并蓄,古为今用,洋为中用,吸收外来音乐艺术的精华和自己古老璀璨的艺术精华,丰富、充实我国的民族声乐演唱艺术,才能保持我国的民族声乐演唱艺术始终具有浓郁的民族风格和民族特色与个性。

本文欲从京韵大鼓的主要特点与民族声乐的关系、京韵大鼓的演唱技法上、京韵大鼓在艺术处理方面、京韵大鼓曲作及理论教学上等四个方面进行比较系统地探讨民族声乐如何的借鉴与吸纳,以丰富和完善自己的艺术表现力。

从京韵大鼓百余年的发展历程来看,它确实是一个向姊妹表演艺术不断借鉴和吸纳并进一步完善的过程。民族声乐艺术也是以不断向姊妹艺术借鉴和吸纳的艺术,其间他们之间产生过微妙的联系,早在抗日战争时期,我们的音乐家们就创作出了以京韵大鼓为音乐素材的歌曲,受到广大人民群众的喜悦。一些优秀的作品被广为传唱,如《晋察冀小姑娘》(徐曙曲)这首以京韵大鼓为音乐素材创作的叙事歌曲,在战争年代和建国以后都有很大的影响;建国以后,由著名京韵

大鼓表演艺术家骆玉笙为毛主席诗词谱曲演唱的《长征》更是深受各界人士的喜爱和传唱；特别是七十年代以后，电视连续剧《四世同堂》的主题歌《重整河山待后生》（雷振邦、温中甲、雷蕾曲），伴随着电视剧的播出曾引起极大的轰动，一时间街头巷尾到处流传着“千里刀光影，仇恨燃九城”的唱腔，于是爱屋及乌的喜欢上了这种京腔京韵的唱段，那时骆玉笙和京韵大鼓成为点击率最高的名词，人们都自编自创的哼唱着带有京韵大鼓元素的小唱段；京韵大鼓经过影视作品的宣传后如插上了翅膀飞入千家万户，直接影响到京歌的孕育、诞生、风行。以姚明阁肃为代表的词曲作家及时扑捉到了这种京韵大鼓与民族歌曲之间的这种关系并找到了一种比较适当的切入点和表现手法，先后推出了《唱脸谱》、《故乡是北京》、《前门情思大碗茶》、《北京的桥》等以京韵大鼓为基本元素的脍炙人口的新类型歌曲，也就是被当代人所谓的“京歌”。这种风靡势头一直从上世纪八、九十年代延续到今天，李谷一、蔡国庆、杭天琪等歌唱家和歌星带着京歌不断出现在央视的各种文艺栏目中，使京歌进一步扩大其影响力。

由于京韵大鼓在与民族声乐的结合当中能产生出人们喜闻乐见的新的艺术形式，因此京韵大鼓的表演也一直被众多声乐教育家所密切关注，皆源于京韵大鼓的说唱形式也正是民族声乐所追求的闲庭信步般的在高位置和深呼吸上的说唱。我国著名男高音歌唱家蒋大为在不同场合都提出声乐艺术的三个境界：初级阶段是“喊着唱”，中级阶段是“唱着唱”，最高境界是“说着唱”。他说：“在音符上说话要把字说透了，科学的方法来自于科学的呼吸、科学的共鸣、科学的声音、科学的咬字，而对声乐艺术来说咬字是最关键的。”由于京韵大鼓与民族声乐结合的成功范例，以及它自身的表演艺术特色：说中有唱，唱中有说，说唱结合，以说为主，这正是民族声乐所追求的最高境界。当然，民族声乐并非只向京韵大鼓一种艺术借鉴，其他姊妹表演艺术也有许多宝贵的演唱经验和技法，由于之前民族声乐艺术向京韵大鼓借鉴中有成功的范例，而京韵大鼓的京腔京韵又符合普通话的基本要求，加之大部分民族声乐都要求用普通话演唱，这种借鉴显得就比较直接。

鉴于国内现在并没有对京韵大鼓与民族声乐之间的相应关系深入系统的研究，本文内容上在继承前人研究的成果基础上作了一定的发展和创新。作为声乐类研究生在振兴我们民族的声乐事业，创建具有特色的民族声乐学派，借鉴

西洋的手法技术时，吸纳我们继承百年的说唱艺术中的瑰宝技艺方面有义不容辞的责任。随着对材料的进一步搜集、整理、归纳，在大量相关的资料中我发现涉及这个领域的研究并不多，尤其是对京韵大鼓与民族声乐之间方面的探讨的文章更是凤毛麟角。本文从京韵大鼓对我国民族声乐的影响谈起，是对我国民族声乐发展的探讨和尝试。“中国传统声乐理论的传承，给近现代中国声乐理论以丰厚的积淀，在现代声乐理论所总结的训练方法中，各项原则都可以从古代曲艺的唱法中找到渊源。”^[1]曲艺作为中国历史最为悠久且传统最为深厚的艺术门类，是中国独有的戏曲艺术不断得以孕育的生成母体，对现代中国声乐来讲，以戏曲、曲艺为核心的中国传统声乐有着极高的科学价值，是现代声乐理论大厦的重要基石。综合以上因素，我决定将此课题作为自己的研究对象，本文站在民族声乐的视角，仅从京韵大鼓艺术特色方面对其进行探讨、挖掘并总结出其中的规律性，探讨二者之间有机联系，希望能在前辈研究基础上有新的扩展空间。为我国民族声乐的发展、完善，贡献一份微薄之力。

第1章 京韵大鼓的主要特点与民族声乐的联系

曲艺是中华民族各种说唱艺术的统称,它是由民间口头文学和歌唱艺术经过长期发展演变形成的一种独特的艺术形式。我国的曲艺种类丰富多彩,且皆拥绝技,京韵大鼓就是以其极具京腔京韵特色的说唱形式而成为该艺术门类中一朵璀璨的奇葩。京韵大鼓作为中国北方曲艺的一个曲种,完全依托北方话即京腔京韵手法通过“‘说、唱’刺激听众的听觉来驱动听众的形象思维,在听众形象思维构成的意象中与演员共同完成艺术创造。以‘说、唱’为艺术表现的主要手段。曲艺音乐是我国传统音乐中的一个重要组成部分,它连接着歌曲与戏曲音乐,地位非常特殊。”^[2]

1.1 京韵大鼓的渊源

京韵大鼓又称“京音大鼓”,是由河北省沧州、河间一带流行的木板大鼓发展而来,形成于北京、天津,广泛流传于华北、东北地区。河间木板大鼓历史悠久,以演唱长篇大书为主,兼唱一些短篇唱段,1870年前后传入京、津。木板大鼓包括两种表演形式,一种为表演者自击鼓板说唱,称作木板书;一种是由另外一人操三弦为其伴奏,即两人表演,说唱结合,长篇以说为主,短篇以唱为主。当时的市民们把这种乡土味十足的大鼓成为“怯大鼓”^①。木板大鼓以在天津久享盛誉的胡十、宋五、霍明亮演唱技艺最佳。他们三人都是改造木板大鼓的实践者和先驱者,且各有所长鼎足而立。胡十嗓音高亢清脆,善于创制新腔;宋五善于编唱新曲目;霍明亮善于演唱金戈铁马的曲目。经过几代人的努力,改革的木板大鼓,天津色彩突出,还被称为“卫调大鼓”或“津韵大鼓”。民国以后,卫调大鼓又接受了京剧的不少影响,形成了以刘宝全、白云鹏、张小轩为代表的三个主要流派,尤其以其主要代表人物,被誉为“鼓界大王”的刘宝全一派最为突出,为了适应听众的欣赏习惯,他博采众长,对怯大鼓进行了改天换地的革新:

^① “怯”是北京话,是指代外地方言的大鼓书。

一是以京韵京白演唱短段曲目；二是吸取各种戏曲、杂曲的曲调；三是借鉴京剧的“刀枪架”式和一些唱腔、韵律等，形成一套表演身段；四是三弦伴奏结合唱腔托腔保调严谨自如。尤其将说白和唱腔中的天津音和河北方言改为以北京的语音声调来吐字发音，大量移植借鉴京剧的一些唱腔，极大地丰富了自己的该唱腔艺术，形成了今天的京韵大鼓的基本格式，民国三十五年(1946)后，遂正式统一命名为“京韵大鼓”，一直沿用至今。可以说刘宝全的出现是京韵大鼓形成与成熟的标志，京韵大鼓的全盛时期也是刘宝全在艺术上最活跃的时期。在刘宝全、白云鹏、张小轩等京韵大鼓的大家对木板大鼓改革的同时，各自形成了独特的艺术风格，成为民国初年京韵大鼓早期的三个重要流派。1930年以后，继起的有白凤鸣、骆玉笙等，早期都效仿刘宝全的唱腔，后来都根据自己的嗓音条件，综合各派之长加以发挥改革，分别创造了新音调，在旋律中多用 fa、si，以苍凉悲壮、韵味醇厚见长的“少白派”^①和以音域宽阔、抒情色彩浓郁见长的“骆派”，并且都编创了一些独有的曲目，对现代的京韵大鼓艺术有较大影响。

1.2 京韵大鼓的艺术特点

在京韵大鼓的发展过程中，依据演员的不同特点与风格，先后出现过刘（宝全）派、白（云鹏）派、张（小轩）派、少白（凤鸣）派、骆（玉笙）派等。这些流派对京韵大鼓的发展都起到了推波助澜的作用，使得这一艺术形式百花齐放、绚烂多姿。综观京韵大鼓演唱大师，他们基本具备以下几个特点：

（1）咬字清晰轻巧

京韵大鼓演员咬字轻巧、准确、清楚。真正达到了“千斤咬字，四两唱”，“不飘不到讲四声”等独具特色的吐字咬字功夫。由于其京腔京韵的缘故，鼓书演员格外讲究“四声五呼”，一入门就开始苦练“嘴皮子”上的功夫，日久天长个个能登台的演员都练就一套字正腔圆的看家本领。在长期的艺术实践过程中，老一辈演员们总结出了不少解决字声相冲的方法手段，也为许多姊妹说唱艺术处理“倒字”现象提供了一条新思路。当行腔与字音声调发生矛盾时，他们都通过加装饰音给以校正，以字行腔，字正腔圆。他们吐字时，字头准确，有力量，有

^①始创人白凤鸣，他从考据与体验着手，矢志精研音津声韵至三十岁时，以他独具特色的艺术而被曲艺界誉为独树一帜的“少白派”

弹性。由于演员敢于咬字，讲究字的“喷口”^①，使字形因为有牵引力而富有张力，即：字领腔行，而且字头经字颈、字腹、到字尾的过渡、交待的圆转而不露痕迹。

（2）嗓音持久耐用

在发声方法上，京韵大鼓脱胎于京剧的行腔，但整个行腔时又没有完全保持着京剧的音位高亢明亮、声线细腻流畅、情绪激越昂扬的技法。演员灵活使用不同的共鸣方法来调节音色和音量，高腔基本还保持着京剧的高亢悠扬，但中低声则具有说话般的自然音响，位置高，底气足，声音不虚不低，饱满流畅，念白更是京味十足，真正做到了“声中无字字中有声”艺术效果，而且声音在抑扬顿挫中更显魅力无穷。由于合理用嗓，嗓音持久耐用，使发声效果达到高低音伸缩自如，穿透力强，在声音与其他相关歌唱手段的关系上，能做到声随字发，声随腔行，以声传情，声情并茂。如：刘宝全、骆玉笙吸收借鉴京剧的发声方法，充分运用丹田气及头腔、上腭窦、鼻腔、口腔、胸腔的共鸣，加强了音的力度。真假声结合的立音和醇厚优美的低音分别成为刘宝全、骆玉笙的明显标志之一。刘宝全揣摩出一套发音规律能从最低音一口气喊到最高音，由本嗓转入半假嗓，直到假嗓的“立音”，中间听不出转换痕迹。在大鼓中多用“立音”^②就是从刘宝全开始的。

（3）气息绵长扎实

京韵大鼓演员皆能做到“上如抗，下如坠”，即气发丹田，上下贯通，以“气为音之帅”。气不粗则音不浮，气不细则音不薄，气不浊则音不滞，气不散则音不竭，所以，充足的气息保护支撑着他们的嗓音得到经久的婉转悠扬，不少鼓曲大师走南闯北演唱半个世纪都长盛不衰，有些甚至已步入耄耋之年的演员还能整段演唱长达二十多分钟的经典剧目。刘宝全、骆玉笙大多采用以腹式呼吸为主的胸腹或联合式呼吸法，因而气息充分，演唱时往往一气呵成。这种运气已经与现在音乐学院美声民族两种歌唱状态的呼吸没有什么两样了。京韵大鼓名家刘春

^①喷口：是指运用两唇的张闭之力，先将气息憋足，吐字时加重力量，使字音从双唇中猛烈地喷送出来，从而增大空气的波幅，增加话语的音量。

^②即脑后音，现叫头腔共鸣

爱，这个新中国的同龄人，被骆老称为“寄希望最大、下功夫最多”弟子，当年在向骆玉笙学唱京韵大鼓时，骆老告诉她：用上丹田气，不耸肩膀，不伸脖子，发音从容，控制自如，才能厚实好听。如此，演唱才能随心所欲。这正是这些名家的经验之谈，也道除了演唱“丹田功”之真谛。

（4）行腔流畅优美

京韵大鼓演员的行腔，不仅字正腔圆，而且节奏徐疾，声音高低，字音强弱，气息轻重的设置与搭配，十分讲究，并富于变化，从而使唱腔非常婉转流畅。京韵大鼓演员善于运用技法装饰美化唱腔，并因而形成各自独特的风格，如：刘派的主要特色是“起伏腔”，悠扬婉转，长于抒情，并含有各种短腔、长腔、悲腔、花腔。在短腔中声音果敢坚定，悲腔中凄凉哀婉，长腔中绵长悠扬，花腔中玲珑剔透。他们几乎完全摆脱了京程式中的夸张运腔手法，在不动声色中把各种行腔准确地彰显出来，各腔之间转化自然，衔接紧凑，声音在婉转运行间清晰明了地交代出故事的跌宕情节。

（5）润腔味美韵足

润腔主要是润泽和装饰。京韵大鼓的“腔儿花”和“声儿美”完全是味道决定的，在优美婉转的定式音乐中，演员通过浓烈十足的京腔京味的味道来呈现出北方人们群众的审美情趣。在不改变音乐原貌的情况下，演员每一次再创造地表演，甚至是一两个装饰音的巧妙利用，把观众听众们期许盼望的情景情节以京腔京韵的味道熨贴般地交待出来，从而达到“味儿浓”的个性特色，大家在这种味道中品尝享受着隽永传神的视听艺术。因此京韵大鼓以“动人的声韵醉人的音”，声情并茂，余音袅袅，令受众悠然神往，百听不厌。

（6）表演神形兼备

京韵大鼓演员由于是既叙述又表演，既演唱又伴奏，完全达到一人一台戏的境界。通过沿袭京剧不少虚拟手法，会意地描摹、表达出故事的情景和人物身份、年龄、性别。如：“变脸换人”，“变眼换人”，一扭脸，一变视线，既能塑造和区分不同的人物，通过神情特别是眼神的变化，表现人物的喜怒哀乐，在眼神的引领配合下，以不同的手势，表现不同的人物身份、特点，摹拟事物，表示空间；以潇洒漂亮的身段，塑造人物形象；以扇、板、鼓槌为道具，摹拟刀、枪、船桨等事物以帮助表演。比如：刘宝全演唱的每个曲目，均设计有几个幅度

很大的精彩身段，如：《长板坡》、《关黄对刀》、《宁武关》等等。又如骆玉笙的《丑末寅初》曲目，当唱到“拿起了篙，驾起了小船，飘飘摇摇、晃里晃当”时，她有个摇橹的动作，非常优美、洒脱、飘逸。

1.3 民族声乐与京韵大鼓的联系

我国专业民族声乐经过几十年的发展，无论从专业教学，艺术实践，还是在理论研究上都取得了相当的成就，令世人瞩目。“历史的发展进入新世纪的今天，在全世界范围内的专业音乐教育呼唤‘返璞归真’的多元文化价值观时，我们的确忽略了自己传统民族声乐的存在价值和现实意义，忽略了民族演唱方法的宝贵和对民族音乐文化保护的重要性，在一定程度上影响了民族声乐走向世界。”^[3]也就是说，我们的民族声乐艺术在发展过程中向姊妹艺术和舶来艺术的借鉴上有了偏颇，尤其是近年来对西洋发声法的借鉴被渲染得过犹不及。因此，在当今世界多边多项文化交流的大环境中，我们应从思想上冲破洋唱法科学的羁绊，必须认真对待民族声乐的传统问题，继承传统中的精华，在民族传统的基础上与时俱进，不断创造提高。在重视民族声乐艺术性的同时，更要重视民族声乐的特殊性。

我国民歌的演唱方法在目前已被专业人士广泛认可，央视推出的“青歌赛”对原生态民歌的重视足以说明这一点。“但事实上，我国的说唱音乐历史悠久，艺术水准高，具有极高的艺术魅力和艺术价值。京韵大鼓被誉为说唱艺术鼓曲类中‘高、精、尖’的艺术典范”^[4]无论从唱腔还是到表演风格都具有极高的继承价值。“动人的声韵，醉人的音”既是对京韵大鼓艺术的赞美，同时也是对其演唱艺术方法的要求。上个世纪80年代中期央视热播的《四世同堂》，其中的主题曲《重整河山待后生》，当时是由71岁京韵大鼓名家骆玉笙演唱的，其唱腔清脆婉转，音色纯正，气势磅礴，给千万观众以及大震撼。这件事在我们民族声乐界也出现了极大反响，让我们从质的飞跃层面领略到说唱艺术京韵大鼓的艺术魅力。

民族声乐在其自身的发展中，逐渐形成了以技术理论、字韵声腔和表演艺术三大特征来构成它自身独特的主体结构。京韵大鼓演唱技艺精湛、表演独特、

民族文化底蕴深厚，具有鲜明的民族色彩和浓郁的地方特征。从技术理论、字韵声腔、表演艺术上看都与民族声乐有着异曲同工的要求。

(1) 注重科学发声技巧

科学发声是指按照人体生理机能的特点，使发声器官按照字义和音律要求，在歌唱意志控制下最佳地运用人声进行艺术表现。民族声乐在歌唱中要切合语言字韵、音韵而张合，做到气沉音位高、声前人后、脑后摘音，达到刚柔相济、上抗下坠、阴阳互立、抑扬顿挫的艺术效果。这恰恰也是京韵大鼓的演唱要求，他们灵活使用不同的共鸣方法来变化音色和音量，做到合理用嗓，使嗓音持久耐用；在发声效果上，他们都能做到高低音伸缩自如，穿透力强，在声音与其他相关歌唱手段的关系上，能做到声随字发，声随腔行，以声传情。如：刘宝全、骆玉笙吸收借鉴京剧的发声方法，充分运用丹田气及头腔、上腭窦、鼻腔、口腔、胸腔的共鸣，加强了音的力度。真假声结合的立音和醇厚优美的低音分别成为刘宝全、骆玉笙的明显标志之一。在气息的运用上，他们皆能气发丹田，上下贯通，以“气为音之帅”。“气不粗则音不浮，气不细则音不薄，气不浊则音不滞，气不散则音不竭”。所以，充足的气息保护了他们的嗓音，支持着这些鼓曲大师们的歌唱几十年不衰，刘宝全、骆玉笙大多采用以腹式呼吸为主的胸腹或联合式呼吸法，因而气息充分，演唱时往往一气呵成。这与我们民族声乐所要求的胸腹使联合呼吸法是一致的。

(2) 讲究字韵、声腔纯正

“民族声乐是语言文字和音乐旋律的结合体。”^[6]在歌唱时，不仅要讲究音乐旋律的优美动听，同时要追求字韵声腔的完美性及“字正腔圆”。民族声乐强调“五音”，即喉、舌、齿、上颚、唇，先把字咬准，又要通过“开、齐、撮、合”四呼而着力。讲究字头、字腹、字尾的变化过程，使咬字、吐字形成一个完美的发声过程，各个声区形成音色、音韵上的协调统一，字变而声不断，韵多而点不乱。而作为说唱艺术典范的京韵大鼓在“字正腔圆”上更是尤为重视。咬字上，他们讲究准确、清楚。“不飘不到讲四声”。当行腔与字音声调发生矛盾时，他们都通过加装饰音给以校正，以字行腔，字正腔圆。他们吐字时，字头准确，有力量，有弹性。字头经字颈、字腹、到字尾的过渡、交待圆转而不露痕迹。行腔上，不仅字正腔圆，而且节奏徐疾，声音高低，字音强弱，气息轻重的设置与

搭配，十分讲究，并富于变化，从而使唱腔非常婉转流畅。如：起伏腔是刘派唱腔的主要创造，悠扬婉转，长于抒情，并含有各种长腔、悲腔、花腔。他们善于运用技法装饰美化唱腔，并因而形成各自独特的风格，如：骆玉笙吐字归韵时，充分利用字的韵母作拖腔来描绘形象，抒发情感，对人辰、中东韵带 n 或 ng 的韵母，她往往用鼻音哼鸣，充分发挥了鼻音共鸣的效果。并且韵味十足，让人回味无穷。他们不仅“腔儿花”，音乐优美，而且“味儿厚”，隽永传神。“动人的声韵醉人的音”，声情并茂，余音袅袅，令观众悠然神往，百听不厌。这些咬字行腔的手法无论对任何说唱艺术都适用，即便是方言也要达到方言自身的字正腔圆，同样借鉴京韵大鼓的演唱手法，比较适合于我国广泛的地方味道浓郁的民歌演唱。

（3）突出完美的艺术效果

艺术的目的是感染人。民族声乐艺术在表演上也是体现作品效果的一个重要因素。民族声乐的表演除声音的表现外归纳起来可分为眼神、手势、表情、着装等几个方面。做到以目传情，以情感人，动作大方，不温不火，不骄不诈，衣着得体，把声音美、形象美、内容美高度统一起来，提高艺术的感染力。在表演上，京韵大鼓也突出了形美神美，他们“变脸换人”，“变眼换人”，一扭脸，一变视线，既能塑造和区分不同的人物，通过神情特别是眼神的变化，表现人物的喜怒哀乐，在眼神的引领配合下，以不同的手势，表现不同的人物身份、特点，摹拟事物，表示空间；以潇洒漂亮的身段，塑造人物形象；以扇、板、鼓槌为道具，摹拟刀、枪、船桨等事物以帮助表演。比如：刘宝全演唱的每个曲目，均设计有几个幅度很大的精彩身段，如：《长板坡》、《关黄对刀》、《宁武关》等等。在音调的运用上，京韵大鼓名家大胆的借鉴了一些姊妹艺术的长处之处来丰富自己。如骆玉笙在《邱少云》一段的结尾，她融化了歌曲的音调，抒发了对烈士赞颂之情。在《珠峰红旗》中，她吸收了岔曲的腔调，增强了战斗气氛。在新编历史剧目《卧薪尝胆》中，她又采用了京剧二簧，昆曲的吹腔，使音乐丰富多变，高昂回旋。在六十年代初，她演唱的《光荣的航行》，“骆派”味儿很浓。一开头就打破了传统唱法，以欢畅昂扬的曲调出现，结尾处，充分运用了她嘹亮、宽厚的歌喉，几经曲折跌宕，最后推向了高潮。

当今社会，“多元化”已经渗透到各个领域，在文化领域，传统文化成为它的一个重要组成部分。在这样的背景下，我国丰富多样的民族声乐文化与我国目前专业音乐院校民族声乐教学逐渐规范化后所产生的单一化演唱方式之间的矛盾显得尤为突出，我国民族声乐在今后的发展道路上要进一步展现出真正的民族魅力，即：百花齐放，姹紫嫣红，向民族声乐文化的活化石看齐；说唱艺术借鉴和吸纳已经迫在眉睫，而最至关重要的问题则是从传统中寻“根”探“源”。对于非常注重语言规范化教学的专业和高师类音乐专业来说，在选取适当的说唱艺术作为自己的学习对象时，京韵大鼓则不失为一个非常好的典范。它以独特的演唱方法与润腔技巧傲立于众多说唱艺术之中，以说唱为主要艺术手段，保持了口语化的艺术风格；音乐与语言紧密结合，唱腔优美，腔调丰富，是一个具有一套完整艺术表演规则的成熟曲种。叙述性、音乐性都很强，在语言、音乐、表演等各方面均体现出是三位一体的综合性艺术。

第2章 民族声乐在京韵大鼓演唱技法上的借鉴

民族声乐是一种植根于本民族土壤,具有浓郁民族特色并受到人民群众喜爱的声乐艺术。其核心应是民族性。因此,“民族声乐应该融合民族意识与个性,借鉴民族的民风、民俗及地方曲艺的演唱特点,而这种演唱特点,又贯穿于它的发声、语言、润腔、演技及表现形式等许多方面,形成一个完整的艺术体系。”

^[6]我国是一个有着五千年文明的古国,素有“礼乐之邦”之称,我们的祖先们在实践中总结出了科学的歌唱理论和方法,这些都是他们通过实践而获得的宝贵经验,在地域文化孕育和熏陶下形成及发展起来的曲艺演唱艺术,是中国民族声乐中的一种独具特色的歌唱方法,拥有一套合乎自己民族声乐发展规律的理论,以及严格讲究且符合自身发声规律的咬字吐字习惯和适应本民族性格特点、本民族审美情趣的声腔艺术。感情真挚朴实而又富于变化,充分反映我们民族性格的精神面貌的心理特征和演唱风格。我国民族声乐的唱法不同于西方美声唱法,我们的民族声乐要求声音明亮甘甜,语言清晰轻巧,感情真实质朴以及熟练的演唱技巧。我国的曲艺艺术就是具备了这样的特点,即在艺术处理上注重说与唱的关系,用行话说就是“说是君,唱为臣”或“说是臣,唱是君”,“说是没有音乐的唱,唱是加上音乐的说”;“动人的语言,醉人的音乐”;“白是骨头唱是肉”等形象的比喻。^[7]这样,既能给听众以美的享受、美的感动,又能表达人们的生活情感,引起听众内心的共鸣。所以挖掘弘扬我国民族传统声乐遗产,是我们不可推卸的历史使命。继承是我们的责任,弘扬乃是我们无尽的义务。长期以来,广大的音乐工作者一直在实践和探索着,认为我国的民族声乐在学习外来西方唱法的基础上,借鉴和吸收中国传统民族声乐的发声特点不失为一条捷径,许多民族声乐上涌现出的成功者都得益于戏曲、曲艺等传统声乐艺术。众所周知,国内民族声乐界具有一定建树的歌唱家几乎都与戏剧有着不解之缘,如:出色的民族歌唱家郭兰英,她最先以山西民间戏曲为根基,同时还广泛的借鉴其他剧种和民歌,把他们融会到新歌剧与民族风格浓郁的歌曲演唱当中。由于她具有深厚的戏曲演唱功

底,因此她的演唱情真意切,运腔灵活自如,表演富于神韵,郭兰英的艺术经验对中国民族歌唱与表演艺术起到了承前启后的重要作用,其他类似的像郭颂与东北二人转、李谷一与湖南花鼓戏、马玉涛与河北梆子、刘秉义与京剧等;还有深受群众欢迎的彭丽媛与吴碧霞,一个打小受到豫剧的浓郁熏陶,另一个则受益于河北梆子的启迪而成功转型,他们的演唱之所以具有极强的艺术感染力,是因为她们不仅具备西洋发声方法,而且还善于借鉴传统声乐、戏剧、说唱艺术演唱的精华,掌握语言的分量、韵味、美感等,达到字声相和谐的气质与神韵。

2.1 京韵大鼓的演唱技法

由于京韵大鼓是说唱为主的艺术,“说”在整个艺术表现中起着举足轻重的地位。“说”被声乐界誉为歌唱的最高境界,也就是说感觉不到方法的歌唱就是一种心与心之间的述说与交流。“说”是在高位置上艺术化的去说,可以说得轻松自在,可以说得语重心长,可以说得慷慨激昂。纵观京韵大鼓的演唱,无不是这种状态的娴熟运用。许多歌唱家非常推崇并在自己的艺术实践当中灵活运用,使自己演绎的艺术作品亲切感人。著名歌唱家蒋大为先生在江西师大调研时,与音乐学院的师生进行亲切交流中,就十分强调要用说的感觉去歌唱。他说:“要唱好,首先要说好。唱歌有三个阶段,即:首先是喊着唱,接着是唱着唱,最后是说着唱。”他用肯定的语气告诉我们,能说好则能唱好,不会说话,不会咬字,功则自废。

我国的民族声乐艺术最讲究“声情并茂”四个字,这也可以说是在表演上通用的法则,声乐艺术是一种综合表演艺术。在我国的民族声乐演唱中,“声”的具体含义自然是中国的语言与音乐的结合体。汉语言博大精深,在相当程度上体现了我们中华民族的聪明智慧,它独特的发音体现着一个民族集体性的心理情感特征。但由于汉字的多音多意现象,也给演唱者准确表达字义出了一道难题,因此在中国古典唱论中涉及到歌唱方法技术是往往把咬字吐字放在一个极高的地位,只有字字珠玑时才能传情达意,才能把艺术内涵完整地彰显出来,才能把心态情感准确地宣泄出来。因此在探讨京韵大鼓的歌唱方法时,谈到它的声区转换时,说话则尤其重要。说中有唱,唱中有说,说唱不离,相互映辉。这一点明显表现在中低声区的自由转换上。

京韵大鼓的声区过渡自然，低音叹气说话、胸腔共鸣多、不虚不嗲，中声区与高声区过渡自然，高声区高亢明亮。京剧大师梅兰芳先生在上海曾听过刘宝全的京韵大鼓，他曾对刘宝全说：“咱们内行所说的‘音堂相聚’，就是真假声接榫的地方听不出痕迹来。”^[8]这里，梅兰芳就是夸刘宝全说与唱自然“接榫”^①的功力，说与唱的自然接榫即是我们民族声乐中的声区过渡。正如歌唱家蒋大为所说：唱歌的境界分别是“喊”着唱、“唱”着唱到“说”着唱。而作为说唱艺术的京韵大鼓正符合这个标准。2007年国庆期间在南京师范大学举行的“珠江钢琴杯”全国高校音乐教师教育专业教师及研究生声乐演唱邀请赛上专家都认为：民族组主要问题是普遍存在中低声区声音薄弱的缺憾，再次呼吁多借鉴姊妹艺术的演唱技艺，特别是京韵大鼓等说唱艺术。

由于京韵大鼓与京剧有着一定的渊源，在其高声区的演唱中明显保持着明亮通透，共鸣丰富的优点，而且高声区位置高，气息深，演唱不费劲，有时不知不觉间就完成了没有门槛的转换。这在骆玉笙先生演唱的类似京歌味道的电视连续剧《四世同堂》的主题歌《重整山河待后生》中可以清晰分辨出来，该歌曲音域跨将近两个八度，从低音 la 到高音 sol，如一般难度稍微高一些的民族歌曲，在中低声区中骆玉笙先生犹如讲故事一样在高位置上娓娓道来，唱到高潮部分时，她非常从容镇定地稳住气息，使声音气势磅礴，高亢挺拔；唱腔清脆婉转，音色纯正，给千万观众以极大震撼。1987年9月15日骆玉笙74岁时还参加了首届“海河之秋”中国艺术节，演唱《丑末寅初》（由民族管弦乐乐伴奏）。1995年82岁高龄的骆玉笙在第二届中国曲艺界开幕式上又演唱了《重整河山待后生》。^[9]这对于民族歌手来说在这个年龄还有如此功力几乎是很难做到，尤其是女歌手。

^① “榫”指的是框架结构两个或两个以上部分的接合处，器物两部分利用凹凸相接的凸出的部分接榫，顾名思义就是把榫头和榫眼接起来，就像长条板凳的板子和腿接口那样，也用以比喻前后衔接，曲艺中由本嗓转入半假嗓、假嗓，这种技法叫做接榫。

2.2 京韵大鼓演唱方法的借鉴

由于民族声乐与京韵大鼓在追源探本的上溯过程中可以找到许多共同属性,因此成熟相对比较晚一些的民族声乐对发展日臻完善的京韵大鼓借鉴将是一条行之通畅的道路。

2.2.1 “喊嗓子”的借鉴

民族声乐发轫于一些戏剧和说唱艺术,而那些处于源头的声乐艺术都有自己独特的传授方法,但有一个公认的技术则几乎是通用的方法,那就是“喊嗓子”。这种依靠“喊嗓子”来突破声区界限的方法,在戏曲和曲艺行当中从祖辈沿袭下来并保持至今传统练声方法,在曲艺和戏曲界不仅没有人对此提出过异议,甚至还常常被声乐界“拿来”,但在原生态声乐中使用较多,在专业音乐院校则不大受青睐,有不少人对它心存疑虑,认为此方法“太土”、“不科学”,甚至几欲采取否定的态度加以排斥。然而通过对大量的著名戏剧表演艺术家和说唱艺术大师艺术生命的对比发现,他们的艺术生命普遍比较长久。如:京韵大鼓表演艺术家骆玉笙,豫剧表演艺术家常香玉、马金凤,京剧表演艺术家梅葆玖、尚长荣,粤剧表演艺术家红线女等都是年逾花甲甚或将至耄耋之年了还登台献艺,并且仍然散发出炉火纯青的艺术魅力。认真分析一下,为什么这些老一辈艺术家行将七、八十岁的高龄时仍能够活跃在舞台上,而同时却有许多非常有希望的青年演员正当盛年却由于发声方法不科学而导致嗓音嘶哑、失声乃至塌中,从而丧失了艺术青春?七十年代末至八十年代初期文艺复苏,骆玉笙重登舞台,提出与其弟子“对唱”,师生共唱一个段子,她鼓励学生说:“唱!你才二十多岁,嗓子有毛病怕什么,我六十多岁还喊嗓子呢。咱还得练……”骆玉笙还能从逆境中吸收有益的东西,“文革”时本来她要被下放到农村,后来当权者觉得她的吐字发音好,就让她教那些学样板戏的学员练吐字发音。骆玉笙每天5点就起床了,挨门敲叫学员们起来去喊嗓子。那时她是被管制的对象,那些学员是革命小将,学员们总找各种理由不去,可她不管这些,有几个就带几个练,没人去就自己喊。正是在喊嗓子过程中,她发现了自己演唱中的问题。结果“文革”结束后,她的学员一个都没成名,她自己的嗓子倒喊出来了。许多人都说她的嗓子比以前还要好。

“喊嗓子”之所以能流传下来，我认为必然有它存在的道理，同时这道理应该是有科学性的。持枉然否定、盲目排斥的态度显然是错误的。这种“喊嗓子”并非一般人认为的“扯着脖子喊叫”，而是科学的训练。首先它强调的是打开喉咙，使其处于自然放松的状态，然后由弱到强，由低到高的“喊”，简单地说就是一句话，就是所谓的“打开喉咙喊嗓子”。著名的声乐教育家沈湘在世时曾说过一句话“打开喉咙喊嗓子是最科学的发声方法”^[10]。打开喉咙喊嗓子能做到以下几点：

(1) 使鼻翼张开，口盖抬起并积极收缩成拱形，咽腔中会厌卷起，咽壁直立，喉头放在深呼吸的自然位置，这样发声通道畅通无阻，在这条管道中喊嗓子，声音是具有穿透力的。

(2) 使口、鼻、咽、喉各器官张开，畅通的管道使歌唱者能获得人体各个腔体（胸腔、喉咽腔、口腔、鼻腔、头腔）的共鸣，声音高低、强弱上下无阻，使真假声混合得不露痕迹，天衣无缝。做到真中有假，假中有真，虚实相济，浑然一体。

(3) 使所谓没嗓子的变成好嗓子。“没嗓子”并非真正的没嗓子，只不过是因为方法不当而导致嗓子的优美音质被湮没罢了。打开喉咙形成的管道，使演唱者越喊管道越通，音质、音量、音色也会随着有明显的改变，这样一来使原本感觉音质弱的“没嗓子”逐渐变成有嗓子继而是好嗓子。

著名豫剧表演艺术家马金凤初学豫剧演唱时由于声音不出台^①，被父亲从台上踢了下去，之后她发奋喊嗓子，终于成就一代有名的豫剧金嗓子。其实戏剧界的喊嗓子已经成为其练声的公开秘密，这种“喊嗓子”的练声方式对于脱胎于京剧艺术的京韵大鼓艺术来说自然是他们练声的看家本领。只有掌握了以上喊嗓子的技法才可有效地驾驭说唱艺术这匹骏马，才能信马由缰地奔驰在属于自己的广袤艺术原野上。

^①旧社会民间艺人演唱没有扩音设备，只能通过声音的穿透力与锣鼓场面对抗，声音出台传送到后面的观众席来证明自己的实力，才有人追捧。

2.2.2 咬字吐字的借鉴

我国的古典唱论历来都不惜笔墨地在咬字、吐字方面进行大量的记载和论述,尤其是明清时代的戏曲唱论著述中更是浩如烟海,常见连篇累牍地论及咬字、吐字的技法以及它们在歌唱中的地位,强调歌唱中字的音韵美。魏良辅在《曲律》中精辟的归纳出:“曲有三绝,字清为一绝;腔纯为二绝;板正为三绝。”由此看来,咬字、吐字在汉语演唱当中被视为头筹大事。民间还有“吐字不清如钝刀杀人”。然而,现实的歌唱中,在不少歌者当中存在着一个明显的一个弊病就是“唱声不唱字,重声不重情”,我们平时经常能听到字音含混,达意不清,声音虽然洪亮通畅,却不知所云,不能感人肺腑,动人心魄。究其吐字不清的原因在什么地方呢?通过大量的实例分析,发现咬字不清晰的主要原因是汉字的声母阻气的部位不到位,汉语普通话声母阻气的部位分别是双唇音: b、p、m;唇齿音: f;舌尖前音: z、c、s;舌尖中音: d、t、n、l;舌尖后音: zh、ch、sh、r;舌面音: j、q、x;舌根音: g、k、h。而京韵大鼓就是以接近于普通话北方话为基准的说唱艺术,声母阻气的部位完全相同。京韵大鼓演员把阻气的部位拿捏得非常到位,在歌唱中,他们讲究的是“咬字千斤重,听者自动容”;从而达到了“字正腔圆”。正如他们在表演口诀中所说,他们强调咬字、吐字上要有真功夫,正因为找准了字头,在伸展字颈、字腹、字尾与归韵收声中把字交代得清晰明了,也就是说吐字是在字头出现后将字身延长,在收声归韵到字尾。于是在字领腔行的情况下由一个个字所组成的语句在声腔当中得到了恰当的鸣响。在京韵大鼓中,针对咬字的功夫和技巧,还有人曾形象地比喻道:“咬字之道如猛虎叼崽过涧,力量需不大不小才行,口力过小,虎子则脱口坠涧;口力过大,虎子又会被咬死。”在京韵大鼓口齿的训练中,演员们非常强调“喷口”的运用,因为在所有发声的口齿类型之中,唇音是较为低弱的字音,练好“喷口”功夫,发好唇音,是使吐字发音真切响亮,声音饱满打远的重要保障。这也是“说唱”表演最为初步和基础性的要求。字要咬得真切,吐得有力的同时,还须找到咬字吐字音的位置和着力点。咬字时,着力点主要在唇、牙、舌、齿、喉五个部位,其它部位作相应的配合。

京韵大鼓的演唱归韵或收声是按十三道辙来进行的,十三道辙是相同或相近韵母的分类结果。见下表:

图表 2-1

韵 母	a	o	i	u	ie	ai	ei	Ao	ou	an	en	ang	ong
十三道大辙	发 花	梭 波	一 七	姑 苏	乜 斜	怀 来	灰 堆	摇 条	由 求	言 前	人 辰	江 阳	中 东

鼓词一般是一辙到底，第一个上句用韵叫“起韵”，以后的句子，上句若不在韵上，下句都要在韵上，叫“押韵”。有时也有一篇中间换几道辙，叫“花辙”。平仄是指字调，就是我们平常说的四声，京韵大鼓依北方话行腔，唱词与音调结合时必须符合北京话四声规律。如北京语系中第一、二声（阴平、阳平）为平声，第三、四声（上声、去声）为仄声。京韵大鼓唱词的一般规律是上句句尾落仄声，下句句尾落平声。全篇的第一个上句（即起韵句）也落平声。只有唱词讲究平仄才便于配腔，而且使唱腔有高低起伏、对比呼应。民族声乐在歌唱中也是非常讲究押韵的，如歌曲《白发亲娘》：“你可是又在村口把我张望，你可是又在床前把我默想……”是“发花辙”；又如歌曲《南泥湾》：“花篮的花儿香，听我来唱一唱；来到了南泥湾，南泥湾好地方……”是“江阳辙”等等。

歌唱是语言文学与音乐有机结合的艺术。“突出的是语言和音乐共融的基本特性，所以歌唱中的字腔是音乐化的字腔，须根据旋律的高低和走向咬字行腔，这个音乐化的字腔运动便是形成歌唱语言的本质，决定了人对歌唱运动的第一感性需要。‘以字行腔，字正腔圆’被视为演唱与创腔美学的宗旨。”^[1]由鼓王之誉的京韵大鼓名家刘宝全，对说唱运用得十分娴熟，他唱中有说，说中带唱，二者结合的自然熨贴。在他演唱的《大西厢》中有一对上下句：

谱例 2-1

【慢板】

$\frac{4}{4}$ X X X X X X | X X X X 5 3 2 5 |

他 讲 究 是 咱 们 同 场 官 司， 想 可 成

5 0 1 5. 3 2 1 1 | 4 0 4 5 3 2 5 |

对 了 咱 们 他 们 的 劲， 律 只 管

0 X X X X X | 0 1 5 5 3 1 0 | 1 0

大 大 方 方 的 打 到 了 公 堂。

为了表现莺莺与红娘的风趣幽默,刘宝全将这两句腔采用说唱结合,上句前半部分有节奏的“说”,后半部分随着念白字调自然地转入京韵大鼓上句腔的后乐节;在“你只管大大方方的打到了公堂”唱词中把“大大方方的”作为念白穿插其间,使“打到了公堂”后五字巧妙的收尾在下句腔的典型音调上。这两句中的唱腔基本上是一字一音,仅少数字稍带小腔。这种词曲结合的说唱,不仅生活情趣浓厚,即字字都听得非常清晰,唱词语言与唱腔音乐之间的衔接不露痕迹,并且京韵大鼓的韵味又十分足。京剧大师梅兰芳先生在上海曾听过刘宝全的京韵大鼓,他曾对刘宝全说:“大鼓里没有‘嘎调’^①之说,可是您唱《大西厢》,‘崔莺莺’三字就等于‘嘎调’……好听极了,咱们内行所说的‘音堂相聚’,就是真假声接榫的地方听不出痕迹来。”^[12]这里,梅兰芳就是夸刘宝全说与唱自然“接榫”的功力。刘宝全说:“每一段里的每个字,每个音,一个腔,我都细细琢磨过,张口的大小和每个音应该从哪儿发出来,怎么使劲,都有准谱,这是巧劲。”可见,刘宝全大师对京韵大鼓的演唱、半说半唱的艺术处理,堪称范例。

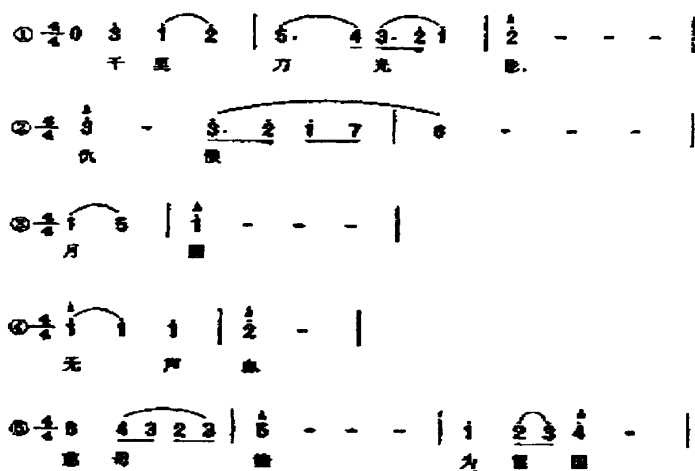
在现代民族声乐中,尽管一再强调歌唱中要做到“字正腔圆”,但还是有不少歌者割裂了歌唱的艺术性,声音是声音,咬字是咬字。其实这样的问题我们的前辈早已发现了,并提出了恰当的解决办法。明代声乐艺术家魏良辅在《曲律》中写道:“五音以四声为主,四声不得其宜,则五音废矣。平上去入,逐一考究,务得中正,如或苟且无误,声调自乖,虽具绕梁,终不可取。”当然听众评价歌唱水平的标准,也是“以转声而不变字音为标准”。

发音正确,才能行腔顺畅;吐字清晰,方可音圆声润,这是千古不变的真理,正确的发声与吐字,成为行腔圆润而且顺畅流利的前提条件。因此,传统曲艺音乐的创腔方法,通常被视为“依字行腔”。这不仅是音乐服务于语言、表现不同唱词的需要,同时也是“腔从字出,音随韵转”,即吐字与发声有机结合的结果。不过在实际的演唱当中,要做到音乐化的字正,光靠“依字行腔”是不够的,往往需要“依腔带字”的配合,方能达到字正腔圆的效果。“所谓‘依腔带字’,就是曲艺基本腔调与唱词字调的有机结合。”“虽然不像‘依字行腔’那样强调字调的因素,但仍然注重基本腔调与字调的融合,是内容与形式浑然一体。

^①嘎调,在京剧唱腔中,凡是用突出拔高的音唱某一字时,习称嘎调

可以说二者是曲艺演唱和创腔过程中相辅相成的两种手法。”^[13]为了使唱腔优美动听,又避免出现“倒字”现象,曲艺家此时往往采取“先倒后正”和“先正后倒”的方法使之达到“字正”的效果。这里举京韵大鼓名家骆玉笙的《重整河山待后生》为例:

谱例 2-2



在旋律的演唱中,我们不难发现,把唱词的单个字依京韵大鼓采用的北京语音按字调的高低升降来推敲,许多处都是“倒字”,比如“影”是去声调值应为全降,却处理成阳平声,但观众绝不会听成“千里刀光英”;“血”是去声演唱者没有按全降调值处理,而作阳平声处理,听着也不至于听成“薛”字。即旋律的音高与字调的高低升降是不一致的,其实,这是作曲家和演唱家在创作时,让“依字行腔、依腔带字”二者有机结合,达到字正腔圆的艺术效果。

2.2.3 行腔润腔的借鉴

京韵大鼓的唱腔属板腔体的曲体结构,通过板式的变化来进行行腔润腔变化。其润腔手法是在长期发展过程中形成的一套对唱腔加以美化、装饰、润色的独特技法。“润腔是以突出音乐个性、气质为主的音乐表现手段,主要体现在速度、节奏、力度的变化方面。其中速度在音乐中的意义是与音乐形象的特点紧密相连的。不同的速度表现不同的音乐气质与思想情感。”^[14]京韵大鼓的许多唱段中运用的“润腔”中的速度、节奏、力度等变化很多,它们紧随情感的变化而变化。

例如在骆玉笙演唱的京韵大鼓《红梅阁》中，就在速度方面有极其细微的变化和处理：

谱例 2-3

原速 更慢

…… $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$. | $\frac{4}{4}$ $\dot{3}$ 5 $\dot{2}$ $\dot{2}$ | 7 6 $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ |

桥 滴 滴 慢 启 朱 唇 莺 声 儿

稍快 稍慢

$\underline{2323}$ $\underline{4\ 5\ 3\ 2\ 7\ 6}$ | (7) 6 6 $\underline{6\ 5}$ | $\underline{6\ 5}$ x x . 0 |

吐， 旋 答 答 说：“君 哪！

0 $\dot{1}$ $\underline{5\ \dot{1}}$ $\frac{1}{2}$ 3 | 3 $\underline{2\ 2}$ $\underline{2\ 1}$ | $\dot{1}$ $\frac{1}{2}$ 3 - $\underline{5\ 5}$ |

你 有 耶 杀 身 之 祸， 你 还

$\frac{1}{2}$ 3 3 $\underline{5\ 2\ 5}$ | $\dot{1}$ $\underline{3\ 3\ 3\ 2\ 1}$ | 1 $\frac{5}{4}$ 6 6 5 (3 2 | 1

在 此 张 狂。”

和上例一样，在同一唱段的上板部分“到如今言犹在而人何处，几度思量几恁情”等句，也有极细微的处理。

而在《剑阁闻铃》中的“神女因何不离洛浦，空教我流干了眼泪望断了魂灵”等句，则明显使用了弱声的唱法，属“轻”与“收”的润腔方法在感情的表达上更加细腻、深刻。

古人云：“乐之匡格在曲，而色泽在唱。”行腔的灵活运用，给演唱者一个比较开阔的创造余地，同时也体现出音乐风格的明显差异。

甘肃民歌《一湾湾流水》，原谱是这样的：

谱例 2-4



但经著名歌唱家吴雁泽唱后，唱谱是：

谱例 2-5



从以上两个谱例明显看出不同，演唱的比原谱色泽光彩多了，这就是在演唱中演员运用了各种润腔技巧，使得在谱面上较为呆板的曲子，一下子活跃了起来，这就是润腔的效应。

润腔好比一条镶嵌上色彩斑斓花边的美丽彩带，又好似一杯煮沸后精心冲泡的浓浓香茶。我国的民族声乐正是借鉴了传统音乐这种表现形式，从而使音乐

产生了鲜明的民族风格特征,因此,深入了解和继承这一音乐传统,进一步掌握它的内在规律,对我国现代民族声乐有广泛的意义。

2.2.4 气息运用的借鉴

我国古典唱论里特别强调“善歌者必先调其气”,也就是将用气发声作为演唱的基础和动力。这对于现代民族声乐来说也是非常重要的。明代昆曲“水磨腔”的创立者魏良辅在他的《曲律》中指出:“择具最难,声色岂能兼备?但得沙喉响润,发于丹田者,自能持久。”近现代许多曲艺名家都强调“气沉丹田”,与魏良辅的“发于丹田”的道理是一样的。丹田位于人体脐下三指处,延长发生时,靠收缩腹肌,两肋保持支撑状态,此时的气息感觉就像从丹田徐徐发出。曲艺演员很重视气贯丹田的呼吸法,使身体上下贯通,气息持久而耐用。京韵大鼓的发声特别注重丹田气,演唱时底气足不足,声音的坚实与否关键在于丹田气息的运用,就是我们民族声乐所强调的“气沉丹田”和力量对抗,气沉下来了,演唱时声音才会穿透力强,气息也会顺畅,唱者感觉轻松,听者感觉优美。我们在听骆玉笙晚年时的演唱更能体会到这种气沉丹田的运气手法,在运腔中,无论徐驰还是高低,她都不动声色地在丹田之气的支撑下游刃有余地驾驭每一个乐句,声音张弛有度、丰满圆润,引领着听众进入艺术殿堂,享受视听之美味佳肴。他们不仅能够驾轻就熟地运用气息,还能够从科学角度进行总结归纳并上升到理论高度。多年来声乐界对如何借鉴也做了大量的深入系统的探讨和研究,从对刘宝全到骆玉笙等京韵大鼓大师的演唱方法的研究成果看,他们所总结的口诀十分贴切。如“‘气口好比房基地,地基不实陷下去’;‘气乃音之帅,气粗则音浮,气弱则音薄,气浊则音滞,气散则音竭。’”^[15]这些对运气诀窍的比喻颇为生动、精确。刘宝全在唱法上更是卓有创造,他揣摩出一套发音规律,能从最低音一口气喊到最高音,由本嗓转入半假嗓、直到假嗓的“立音”,中间听不出转换的痕迹。这种运气方式正是我们民族声乐艺术的表演者所要吸取的技法,从以往我们民族声乐艺术演唱者的艺术生命来看,多半不及曲艺演员的艺术生命长久。由此可见,借鉴说唱艺术的运气手法是多么重要。

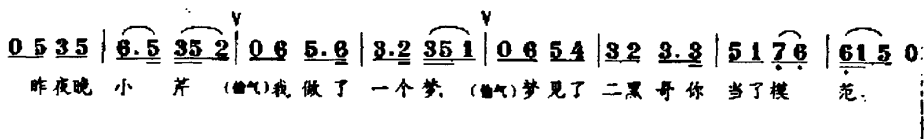
京韵大鼓不仅在行腔过程中十分讲究运气,而且在“气口”的运用上更是别具一格,演员很好的运用了偷气、取气、歇气、换气、就气等呼吸技巧,把作

品表现得活灵活现。民族声乐艺术也曾作过不同程度的借鉴和利用,但是这种借鉴还不够全面,甚至有时忽略了这种借鉴。正确认识这种运气和换气方式对于我们把握民族歌曲的内涵和精髓具有极大的帮助和指导意义。在民族声乐歌唱中为了适应情感变化、语言色彩、风格特点要求也有一些类似的换气方法。如:偷气、沉气、弹气、顿气、停气、收气等。

偷气，动作敏捷，吸气快而少，用在字多、曲调快时的乐句之间的换气。

如歌剧《小二黑结婚》:

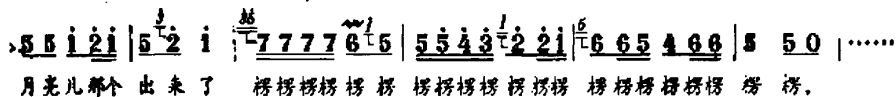
谱例 2-6



弹气，唱时气用得少而有弹性，与咬字发声紧密配合，呼吸支点略向上。

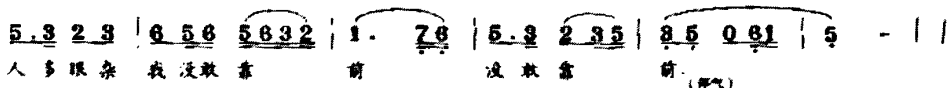
多用于欢快、跳跃的情绪，一般与字头结合，故字多的歌曲常用。如山东民歌《包楞调》：

谱例 2-7



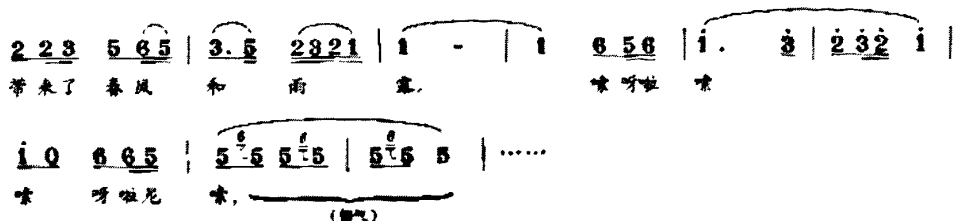
停气，是在气的流动过程中突然停住，不吸气，后继续用气。在我国传统唱法中叫“歇气”，用于曲调进行中断，情绪转换时，或是需要强调某一乐句时用，如《小二黑结婚》：

谱例 2-8



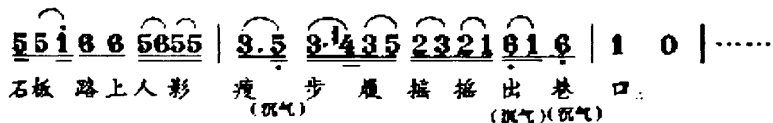
顿气，是气在呼出过程中略带弹、顿，呼吸支点向上。用于字腹和曲调进行中起装饰和美化唱腔的作用。如歌曲《金珠玛米亚古都》：

谱例 2-9



沉气，是将腹肌稍作放松，使气下沉，呼吸支点上移，充分利用胸腔共鸣。多用于庄严、内在的情绪，用于低声区。如歌曲《二泉映月》：

谱例 2-10



此外，京韵大鼓的演唱在共鸣腔的运用上能恰当地运用气息在体内的力量对抗，打开口、鼻、胸、颅四个腔体，使声音上下贯通且位置高而靠前，就我们现代声乐艺术来说，都知道口、鼻、胸腔共鸣的重要性，但对于颅腔的共鸣注意较少。比如上面提到的京韵大鼓“嘎调”的唱法，恰恰要求发声的方法必须以颅腔的共鸣为依托，否则就唱不上去。擅长运用丹田音的曲艺演唱者，都会把共鸣位置尽量提高和靠前，同时运用胸腔共鸣，呼吸的力量并不太大，避免把声音挤在喉咙里，声区统一流畅，这正是我们的民族声乐所要求的。

第3章 民族声乐在京韵大鼓情感和艺术处理等方面的借鉴

艺术处理是一个综合性的演唱表现手法,它从情感、风格、声容、表演等多个方面来突出作品的艺术魅力,有时则在一个很小的细节上表现出演唱大师不同凡响的功夫。

3.1 情感把握方面的借鉴

声乐艺术从某种意义上来说就是一种情感艺术,声音只是一种载体,再优美的声音没有情绪也仅仅是一种声音。只有承载了情感的声音才会在演唱者与受众之间架起一座心与心沟通的桥梁与纽带。正如明代著名音乐理论家朱权所言:“一声唱到融神处,毛骨悚然六月寒。”京韵大鼓演员一向追求“不但声之宜讲,而的取之情尤为重要”、“必一唱而形神毕出”的优秀传统。^[16]他们依靠充沛的情绪把内心翻滚的艺术感受传递给听众。在字字珠玑的行腔道白中展现出了京韵大鼓的艺术魅力。例如骆玉笙演唱《剑阁闻铃》中,恰当地运用了哭腔的艺术,在把握这种哭腔的过程中,她就轻避重的表现了唐明皇那种欲说还休、难以释怀,哀怨凄绝的慨叹,将听众引入悲悲切切的状态中去。

在情感表达方面,民族声乐与京韵大鼓有异曲同工之妙。当声音和语言承载了情感时也就使艺术得到了内在的东西来支持,这样才会有生命力。内在的东西就是情感。要使演唱有感情,演唱者首先要深入地研究曲本,了解演唱的内容、主题思想,琢磨主要人物是什么人、什么身份、什么性格、在什么环境里面,是怎样想、怎样说的,演唱者不仅作第三人称的叙述与介绍,更重要的是设身处地地模拟人物,虽不能像演戏似的完全进入角色,但也必须深切体会人物的思想感情,才能够创造出鲜明的人物形象,真实感人。

用声音表现不同情绪的方法,京韵大鼓在这面积累了一定的经验,并从生活中提炼创造了丰富的表现方法。感情可分为喜、怒、哀、乐、惊、恐、爱、憎等,据刘宝全等老先生们谈,如果表达人物兴奋、愉快的感情,演唱时应该降下气来,发出宽厚的声音,叫做欢声;要是表达气愤、激昂的情绪时,就要提上气

来发出急促而烦躁的声音,做出恨声;要表达悲伤的感情时,就通过鼻腔发出一种颤抖的声音,同时应该噎住气再把字送出来,此即悲声;另外表达特别沮丧、绝望的感情时,就应该吸气发出若断若续的凄惨声音,名为竭声。如:《剑阁闻铃》中这几种“声”的运用。^①在演唱民族声乐的经典作品时可以恰当地借鉴京韵大鼓这些表现情感的方法和手段。比如《兰花花》、《孟姜女》、《小白菜》等作品都需要揉入恰当的情绪才能把主人公酸楚的情感淋漓尽致地展现出来。

3.2 声容方面的借鉴

“乐有志”、“声有容”包含了深刻的文化内容和很高的美学要求。^[17]所谓“声有容”,即指声音不仅仅是一种音响,而且还是一种有力的造型手段。“容”者,貌也,沈括的原意是要歌唱者去追求声音的“具像性”,通过听觉来唤起视觉感受,不但闻其声还要见其人。“声容”也就是说声音的形象,通过声音的线条、音色的明暗,赋予声音一种鲜明的质感。就如美术中的素描和色彩一般,表现出绚丽多彩的艺术天地。在《剑阁闻铃》中,骆玉笙以其有形有色的声容音貌准确地表达了主人公当时复杂的心态。这个段子对一般演唱者来说,很有可能去加强悲切低沉的一面,特别在后三段,唐王那种哀怨凄绝的慨叹,很容易将歌唱者引入悲悲惨惨的状态中去,甚至会悲痛欲绝。然而,骆玉笙的演唱,悲则悲矣、痛亦痛哉,但悲也好、痛也好,作为一代帝王的悲和痛,那是与众不同的悲和痛,表演者显然要把握住这个人物的历史地位和他的感情宣泄方式。因此,在《剑阁闻铃》中,骆玉笙很好的掌握了当时社会大动荡与帝王个人感情之间矛盾冲突的分寸。把原来既爱江山亦爱美人、后来被迫只爱江山舍弃美人的无奈情怀表现得惟妙惟肖。虽唱“哀声”,但绝不“哀”到哭哭咧咧;虽有“悲腔”,但并未悲到失去控制。整个段子唱得哀婉而沉郁、缠绵而顿挫,始终给人一种力透纸背的感觉和不同凡响的气度。而这一切都是充分利用“声容”而完成的,使历史情景仿佛再现,人物栩栩如生、极富光彩地得以展现。

由此看来,博大精深的说唱艺术是我国民族声乐艺术取之不尽用之不竭的源泉。从曲艺表演艺术中吸收营养用以展现民族风格是十分必要的手段之一。荣获“梅花奖”和“文华奖”、深受群众欢迎的著名歌唱家彭丽媛,扎根在我国传统

^①音像资料中体现

音乐的沃土中，无论在声音上，还是表演上，她巧妙借鉴了戏曲、曲艺演唱风格为立足点，吸取美声发声方法中的有益成分，从而使自己的声音在原有的基础上更加自由、富有张力，表现力更强。在《白毛女》、《党的女儿》等大型歌剧中，她利用不同的音容塑造出主人公喜儿这个备受凌辱、饱受压迫，敢于反抗的旧时农村妇女形象；及主人公田玉梅这个光明磊落、正义凛然、勇于承担责任的优秀共产党员形象。我们在感受彭丽媛演唱的音响效果时可以准确地判断出两个不同的艺术形象。从《恨似高山愁似海》和《万里春色满家园》两段唱腔对比中可以清晰地感受到彭丽媛是在用两种音容塑造两个身份不同的人物形象。一种声音里充满了无限仇恨和压抑，显得有沉重、抑郁的情调；另一种声音充满了无限憧憬和向往，显得有明媚、向上的情调。

3.3 演唱风格的借鉴

作品的风格往往潜藏在调式调性之中，而演唱风格则主要通过演唱者对作品中的旋律、节奏、强弱、装饰音、滑音、颤音等准确把握，利用该门艺术独特的发声技术一一凸现出来。京韵大鼓就是依靠声腔的阴、阳、刚、柔、迟、疾、顿、垛的准确切入来恰当的表现作品风格的。演唱者运用娴熟的声腔技术，适当的咬字、吐字力度，在作品的强弱、高低、快慢的变化中赋予鲜活的艺术生命。尤其是在表现一些有故事情节和人物鲜明个性的作品时，声音承载着情绪在旋律、节奏、强弱、装饰音、滑音、颤音等组成的流光溢彩的长河中畅游。譬如刘宝全在演唱林冲和演唱红娘这两个人物时，虽然用同样的腔调，但却在音色与强弱上加以区别，使两部风格迥异的作品通过一个人的声音变换清晰明了地彰显出内在的艺术魅力。

中国民族声乐不少著名的歌唱家就是灵活地吸纳和借鉴了戏曲、曲艺之韵味醇厚、自然质朴、音色明亮、亲切动人的演唱风格。在把握一些新创作的作品时，能准确地把握作品的风格，使作品能够很快插上翅膀，飞入千家万户。著名歌唱家郭兰英、彭丽媛都充分吸纳了戏曲、曲艺的演唱方法之优长，使自己的演唱风格鲜明独特，深受广大人民群众的喜悦。譬如郭兰英演唱的《一条大河》、《绣金匾》、《人说山西好风光》；彭丽媛演唱的《在希望的田野上》、《交城的山》等作品。都是借鉴了戏曲、曲艺的演唱风格，但同时又听不出戏曲和曲艺的味道来。

歌唱中大量使用“衬”词是凸现京韵大鼓音乐雅俗共赏的又一大特色，京韵大鼓里的衬词就是指“嵌字”、“嵌句”、“加帽”、“加尾”等等。^①衬词的使用使唱词更加口语化，使听众更容易听懂唱词，听起来更感亲切。衬词的加入不仅可以像民歌一样使节奏活泼，而且长短不同的衬词给京韵大鼓提供了更多改变节奏的空间，特别是，较长的衬词可以改变句式的幅度，达到改变句式排列节奏的目的。这一对上下句的基本唱词是：“阵阵秋风吹人爽，风摆秋叶落至秋林。”在音乐中，上句只加了两个虚字，这两个虚字都只占了16分音符的时值，除了起到活跃节奏的目的，但并不很醒目。下句在正词前，则增加了“总有哪，风吹水浪，水借着风音，在耳轮中，我猛听得那么喇啦啦啦啦啦啦啦啦”32个衬词，并自身形成了多个短句，使得下句句幅被大大扩充（上句4小节，下句11小节，扩大了将近两倍）。同时这些衬词富于文采，音乐情感丰富。鼓王刘宝全在这里并没有采用一般的京韵大鼓唱腔，而是吸收了京剧曲调，将这段唱词渲染的声情并茂，使之成为整个唱段最精彩的部分。

“衬”使唱词口语化，活泼化。如《大西厢》中：“强打（着）（我的）精神（呵）（就）走（了）两步（哇），（哎呦！可不好了，）（大红）缎子绣（花）鞋（这个）底（儿）（怎么会）当（了）帮。”（注：括号内为衬词）基本句式外衬词的加入，使语言十分口语化。尤其是一句“哎呦！可不好了”和疑问词“怎么会”一个活脱脱魂不守舍的崔莺莺如在观众眼前。假如去掉这些衬字、衬词，语气相应会显得呆板，生气不足。再如《丑末寅初》中一句：“遥望见，（山长着青云，云罩着青松，松藏）古寺、（寺里隐着）山僧，（僧在佛堂上把那木鱼敲得响乒乓）（他是）念佛烧香。”基本句与小嵌句共同组成了一首似里巷顽童吟乐的童谣，颇具嬉游之趣。有强烈的真实感，缩短了歌唱者与听众之间的距离，使唱词形象化，意境化。京韵大鼓中的“衬”在音乐的发展中也起到了很大的作用。唱词内容的增加，必然引起音乐上的扩展。在京韵大鼓中，完全套用所谓基本句式的唱词不多，而正是有了千变万化的唱词，才有了京韵大鼓许多变化的唱腔。

衬词的使用在民歌中也常见到，如民歌改编的歌曲《赶牲灵》：“走头头的（那个）骡子（哟），三盏盏的（那个）灯，（哎呀）带上的（那个）铃子（哟，噢）哇哇的（那个）声……”；歌曲《黄杨扁担》：“黄（个）杨扁担（那）软溜

^①实际上是指没有实际意义的虚词和在基本句式基础上扩充或补充的有实际意义的词。

溜（呵姐姐呀哈里呀），挑一挑白米下柳州（喂姐呀姐呀）下柳州（喂哥呀哈里呀）……”；歌曲《五哥放羊》：“正月（格）里，正月正，正月（那）十五挂上红灯，红灯（那个）挂在（哎）大（来）门外，但（那）等我（那个）哥他上工来……”等等。

这些“衬词”的巧妙运用，使唱词更加口语化，语言活泼，风格突出，使歌曲唱起来更加生动、感人。

3.4 表演方面的借鉴

京韵大鼓作为我国京韵大鼓作为鼓曲类中“高、精、尖”的艺术典范，其形体表演也具有意、虚、韵、神等美学特征。演员在台上既能唱又要会演，“神无形则不显，形无神则僵死”。在京韵大鼓艺术领域中，神是指思想情感和韵味神态，形是身体外部各部分动作的做法与运作规律。在表演上具体为手、眼、身、法、步，讲究的是身段表演上的“韵律”感，这个“韵律”蕴含在动作的神里形间，即神的韵味、形的规律，是神和形在一定规律的要领下，统一协调表现的整体。“韵”是内在表现形体上的神韵，“律”是外部手、眼、身、法、步的做法和规格。京韵大鼓的表演形式是既叙述又表演，既演唱又伴奏，完全达到一人一台戏的境界。它沿袭京剧中不少虚拟手法，会意地描摹、表达出故事的情景和人物身份、年龄、性别。通过“变脸换人”，“变眼换人”，一扭脸，一变视线，来塑造和区分不同的人物，通过神情特别是眼神的变化，表现人物的喜怒哀乐，在眼神的引领配合下，以不同的手势，表现不同的人物身份、特点，摹拟事物，表示空间；以潇洒漂亮的身段，塑造人物形象；以扇、板、鼓槌为道具，摹拟刀、枪、船桨等事物以帮助表演。主唱演员完全依靠自己的定力掌控和驾驭着场面，尽一切能事展现出跌宕起伏的故事情节，把京韵大鼓的表演方式和无穷魅力一览无余地展现在观众面前。著名歌唱家郭兰英就善于把戏曲和曲艺的表演定式灵活地嫁接到民族声乐表演中来，她的演唱给人一种赏心悦目的感觉，观众不仅能听到她悦耳动听的歌声而且能够领略到她准确到位的手势和眼神，使表演达到了出神入化的境界。在当今专业民族声乐舞台上，几个模式化的动作与表情往往伴随整首歌曲的演唱始终，声音是声音，表演是表演，有时多余的动作甚至还会破坏歌曲的意境；并且多数表演是“目为空发，手为虚指”，这种形体表演往往与歌

曲情感脱节，与歌曲风格格格不入，打动不了观众不说，还会让观众感觉乏味。综观一些民族声乐表演艺术家郭兰英、彭丽媛、宋祖英无一不是从戏剧、戏曲的表演中拿来有益的表演元素变成自己的才艺，并通过民族歌剧、音乐会等艺术实践中完美的展现出已经融化为自身艺术修养的借鉴和吸纳。如：彭丽媛在《白毛女》和《党的女儿》中都有活脱脱的经典的民族化的表演动作，当然她也并非完全吸纳某一种艺术的营养，但这种向姊妹表演艺术合理借鉴的有益手法值得当今民族声乐界学习和效仿，尤其是北方地区的声乐表演者，要积极合理地借鉴京韵大鼓等说唱艺术的表演精华，使自己的表演更一步出神入化。

3.5 艺术处理的借鉴

在艺术的处理上，京韵大鼓在演唱技巧性方面尤其独特。还以骆玉笙的《剑阁闻铃》为例。在这个唱段中，大量使用了滑音、装饰音和颤音等演唱技巧，着重抒发了唐玄宗失去杨贵妃之后所产生的切肤之痛与思念之情。骆玉笙根据每个字的字音字韵，因字设调，以字行腔，在演唱中着意拉长每个字音的韧力，将每个字韵唱得圆滑、连贯、饱满，而在收音的地方则注重尾音的处理，使整个唱段显得深沉、悲凉。

谱例 3-1



在这个唱段中，许多地方都加强了装饰音的运用，如：“似这般不作美的铃声，不作美的雨呀”，“可愧我想保你的残生也是不能”“从今后一见梨花一残情”

等等，为唱腔增添了悲凉哀伤的色调，使唱者五内俱焚，听者肝肠寸断。另外在“点点敲人”的“人”字，“林中雨点”的“点”字，“有怀不寐”的“怀”和“寐”字上都有颤音，这样就给旋律增加了丰富的感情色彩。这种极具艺术魅力的颤音，在感情酣畅的地方自然流露，不虚不飘，不过不露，再加上骆玉笙那明丽优美的音色，形成可贵的艺术含蓄。她在这个唱段中巧妙地使用了滑音技巧，为的是更巧妙的表现唐玄宗的万般惆怅之情。比如在第一句中：

谱例 3-2

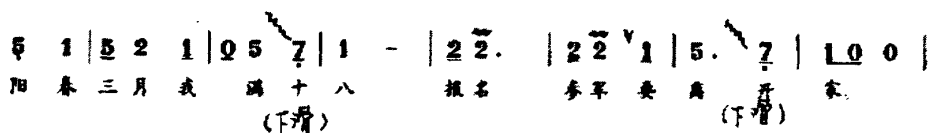


“马嵬坡下”的“下”字，“题壁有诗皆抱恨”的“恨”字，“一心似醉”的“醉”字，“从今后”的“后”字，不难发现，这几个字都是去声字，而她利用这些去声字来延长滑音，在音下滑是让气拖着音，感情拖着气走，使充满哀伤的音调深深印在观众的心灵深处，从而增加了唱段悲剧性的艺术效果。而在《剑阁闻铃》中的“神女因何不离洛浦，空教我流干了眼泪望断了魂灵”等句中，则明显使用了弱声唱法，属“轻”与“收”的润腔方法，使词意的表达更加细致、深刻。这些具有特殊效果的力度与速度的处理，即艺人们常说的“迟、疾、顿、挫”、“轻、重、强、弱”与“虚、实、寒、热”、“收、放、吞、吐”等，它不是用一

般的表情术语可以表达清楚的东西,只能靠演员与乐手的心领神会、默契配合方能体现出来。这一点正是京韵大鼓音乐的特殊与微妙之处。

民族声乐在演唱中也有类似的艺术处理现象,但主要集中在民族歌剧、戏歌中。如歌曲《没有强大的祖国哪有幸福的家》中有许多地方运用的滑音和颤音,歌唱中把这些处理出来,歌曲的色彩与风格才能体现出来。

谱例 3-3



这样细腻的演唱处理充分表现出当时参军时的自豪、激动心情,同时又突出歌曲的地方风格特点,把歌曲丰富的思想情感体现得淋漓尽致。

在歌剧《白毛女》的唱段《恨似高山愁似海》中第一句原谱是这样的:

谱例 3-4



歌唱家彭丽媛是这样处理的:

谱例 3-5



这样唱充分表现出喜儿当时那悲愤交加的内心感情,那一声恨、一腔仇、一句无限延长又逐渐加强力度的“海”字。是多么感人肺腑、动人心魄。通过力度、速度、强弱、迟疾等润腔手法的处理,把字的感情、形象、色彩等丰富的内涵充分的彰显出来。同时在倚音的处理上,重视汉语语言声调之间的衔接,这充分体现了我国传统声乐中“以字行腔”的艺术规律;还比如王丽达在演唱《亲吻祖国》时就比较注重拉长有些字音的韧力,如“长”、“离”、“期”等字,表达了

对祖国的无限爱恋和难以割舍的绵绵情丝。倘若我们从京韵大鼓丰富多彩的艺术处理手法中借鉴到一些新创作的民族声乐作品中，将会收到良好的艺术效果。

我国传统声乐艺术十分丰富，几乎是一个用之不竭的自然宝库，据调查统计，我国仍活跃在民间的曲艺品种有四百个左右，曲艺作为一种综合性艺术，无论在唱腔的系统性和表演的复杂与程式性方面都达到了很高的境界，从曲艺形成至今流传下来的剧目数以万计，在中华民族文化发展史上、甚至在世界艺术宝库中都占有一席之地。著名的曲艺表演艺术家高超的演唱技术、精湛的表演都是我们专业民族声乐领域需要深入探讨的课题，曲艺艺术是中国民族声乐发展道路上一个永恒的参数。站在专业民族声乐不断丰富发展的角度讲，戏曲、曲艺中的唱腔以及艺术处理等都是需要研究继承的宝贵财富。^[18]

第4章 民族声乐在京韵大鼓曲作及理论教学上的借鉴

在当今世界文化潮流下,民族音乐文化要发扬光大,必须顺应当代人们的审美心理、审美情趣及审美价值取向。因此,要重视传统音乐自身艺术特点的音乐形态,同时还要继续吸纳和借鉴其音乐元素作为养料,在历史的发展过程中,不断改进和丰富民族声乐,才能体现我们民族声乐的特色,使其音乐形式和音乐风格多样化,继而有持久的生命力。

4.1 民族声乐对京韵大鼓在曲作上的借鉴

我国民族声乐几代人都非常重视从京韵大鼓音乐上汲取丰富的养料,“五四运动”以来不同时期都创新出了层出不穷属于那个时期经典声乐作品。音乐家们充分发挥与时俱进的精神,从不同角度、不同侧面、不同层次对京韵大鼓进行了审视般的吸取和借鉴。从早期的说唱歌曲到今天京歌的繁荣无不体现出他山之石可以攻玉的艺术成效。

4.1.1 早期声乐作品对京韵大鼓的借鉴

中国民族声乐的曲作在作曲法上广泛吸纳借鉴了曲艺的音乐特点与技法,其中对京韵大鼓的借鉴主要表现在受其板腔体的影响与制约,民族声乐的曲作一是多采用双句体乐段;二是多采用乐段的扩展与紧缩的写法;这些作曲法,与曲艺音乐简约重复等特色是一致的。

早在“五四运动”前后,许多民族音乐创作上的有识之士充分认识到曲艺艺术是中国民族声乐创作取之不尽、用之不竭的源泉,积极吸纳与借鉴它们的音乐旋律,从而丰富中国民族声乐的曲作,使之更具民族特色。例如由赵询作词、徐曙作曲的《晋察冀小姑娘》,就是以京韵大鼓为音乐素材创作的叙事歌曲。当时有人称这首歌为“说唱歌曲”,这首歌在战争年代和建国前后,都有很大的影响。

建国以后,以这样的方法创作的歌曲也多了起来,当时著名京韵大鼓表演艺术家骆玉笙为毛主席诗词《长征》进行谱曲演唱。这首《长征》的唱腔是骆玉笙在原唱腔的基础上,根据自己的条件,通篇做了润饰,并采用了刘宝全高亢嘹亮、豪迈奔放的唱腔,从而使这首《长征》更加完美精致,在当时被广泛传唱。近年来,伴随着电视走进寻常百姓家,上面提到的林汝作词,雷振邦、温中甲、雷蕾作曲的电视连续剧《四世同堂》的主题歌《重整河山待后生》加上一代名家骆玉笙的成功演唱,迅速风靡全国。这种创新的形式为后来京歌的繁荣和发展起到了一定的启迪作用。

4.1.2 京歌的崛起与繁荣

近年来民族声乐在许多有志之士的不断探索和尝试下创造出了一种有别于说唱艺术和戏曲艺术的新型声乐艺术表演形式,即“戏歌”。一大帮集聚在北京的作曲家在传统戏曲、曲艺即京剧、京韵大鼓、单弦等表演艺术的基调上,结合中国民歌的演唱特点,形成了具有时代感、又不失传统的别具一格的声乐演唱表演形式,即“京歌”。这种歌曲形式的出现给人们耳目一新的感觉,无论是戏曲界还是声乐界对这种新的音乐形式都予以认可,并且为广大人民群众所喜闻乐见。如由阎肃作词,姚明作曲的《故乡是北京》、《唱脸谱》、《前门情思大碗茶》等一大批脍炙人口的京歌,这些歌曲大多以京剧、京韵大鼓为音乐素材创作的极具特色的所谓“京味歌曲”,不但成为一时的热门歌曲,而且许多歌曲被收到了高校民族声乐教程中,作为民族声乐学习中必唱的曲目。如《故乡是北京》全曲分为三个部分,可看作ABA三段式结构,是一首快高昂而又深情的颂歌。歌曲运用了“反二黄”和“高拨子”为曲调的主要音乐素材。歌曲的开始第一句“走遍了南北西东……”,运用了豪放辽阔的“散板”,在歌曲唱到“我还是最爱我的北京”的时,在“爱”字上作了高腔的处理,表达了热爱故乡的激动心情。当唱到“紫藤古槐西合院”时,溶入了京韵大鼓的音调,使其京味更浓,“京腔京韵自多情”是这首歌的核心。最后用了一个大拖腔,从而使这一句更加深刻,风格更加强烈。

根据地区与曲种的分类,有人称这种歌曲为“京歌”,可能是因为它是一种介乎曲艺与歌曲之间的一种“边缘艺术”。^[19]就是说它兼顾京韵大鼓和歌曲两者

的特点,毫无疑问,这对京韵大鼓的发展,对歌曲创作的发展,都有着极大的好处。就如在科学技术条件支撑下的生物杂交一样,不仅不会成为四不像,还会成为新的物种,京歌就是这种创新的结果,确实丰富与繁荣了音乐艺术的百花园。

京歌运用京剧和京韵大鼓等戏曲音乐素材,形成了具有说唱韵味的京歌演唱形式。京歌《没有共产党就没有新中国》本是一首妇孺皆知的歌曲,但戏歌改编者在本着原歌旋律不丢弃的原则下,将多声部合唱衬在后面,与原曲相互融汇成一体,不同唱腔的衔接、节奏的变化和回复、情绪的舒缓与激昂,都连贯流畅,不留痕迹,让人感到既亲切熟悉、又陌生新奇,产生一种强烈的兴奋感。再如京歌《流水恋歌》,它明显是以通俗歌曲为基础,而它展现的是“西皮流水”的旋律和“原板”的节奏,这既是对京剧唱腔的一种变革,也是对通俗歌曲的扬弃。

在声乐艺术的百花园中,独树一帜的京歌演唱形式如今能大放异彩,主要是由于它结合戏曲音乐与民族音乐表演为一体,从不同层面吸收优秀的戏曲与说唱曲调及科学的发声技巧,在创作歌曲和民间歌曲领域不断探索,使人们在委婉、悠扬的京韵中感受到戏曲、说唱行腔的巨大魅力,又能从字正腔圆的吐字中领略汉语文学的意境,给人们以美的享受。

4.2 理论教学方面的借鉴

“大匠诲人,必以规矩,学者亦必以规矩。”任何一种知识与技能的传承都离不开教育,声乐艺术更是如此。中国的声乐教育有着十分悠久的历史,早从先秦时期开始就可以从古代的文献记载中发现其踪迹了,教与学的规范也随着教育实践的不断发展和逐渐完善成熟起来,可以说,中国古代声乐艺术的繁荣是与其教育经验和规范的不断积累紧密联系在一起的,没有好的声乐教育规范就不可能很好地传承声乐传统。民族声乐教育的状况在相当程度上影响甚至决定了声乐发展的现状,有什么样的民族声乐教育规范就会有什么样的民族声乐未来,所以,我们要向传统学习,就不能不对传统的声乐理论教育经验进行研究。

京韵大鼓的老前辈们常说,一个演员或是一个艺术家的成长过程,必须要经过四个阶段,他们用“会、通、精、化”四个字来概括。老师在课堂授艺时,常用“熏陶渐染”、“会通精化”等艺谚来引导学生掌握技艺。“熏陶渐染”是指学生成长的艺术环境,是客观因素;“会通精化”则是学生成长的主观因素,两

者之间的关系是相互联系同时又有不同,学无止境、追求探索是四个阶段的贯穿线,各阶段之间各有不同的概念。“会”与“通”都是模仿阶段,“精”与“化”是创作个性的阶段,就是创作个性与个性不断求索与发展的阶段。京韵大鼓名家骆玉笙五十余载的艺术经历,正体现了“摹仿”与“创作个性”的两个阶段。骆玉笙在思想和艺术上的巨大突破,表现在《邱少云》、《珠峰红旗》、《卧薪尝胆》、《光荣的航行》等一些原创性的唱段中。这一系列的艺术实践所产生的艺术魅力极大地丰富了京韵大鼓的表演体系。尽管她并没有著书立说,却为京韵大鼓的发展做到了身体力行的探索,为后人总结和提炼她的表演、教学理念提供了客观依据。被骆老称为“寄希望最大、下功夫最多”弟子刘春爱,秉承师风,自己创演了《琵琶行》等曲目,丰富了京韵大鼓的唱腔艺术。

在长期的教学实践中,京韵大鼓大师们非常注重个性化的创造。纵观其名家,他们都是在学习继承前人艺术成就的基础上扬长避短,广集博采、融化贯通,有吸收、有舍弃,继而创造出适合自己的艺术特征。如骆玉笙创造的《剑阁闻铃》主线是情思,她吸收了南方“辞情少而声情多”的优长,着重唱情。使这个曲目获得一定的艺术效果,得到众家的赞誉。同时在学习时还总结出了一些琅琅上口的、浅显易懂的口诀。如“千斤咬字,四两唱”、“不飘不到讲四声”、“词为根、腔为本、表演为枝叶”等。如:“贪多不纯”的问题——“此人之通病,颖悟者为尤甚。曲词并未成诵,板眼亦未记清,即要看一潜上笛,略能记忆,即想再排二支,此套未完,又想新曲。如此学法,焉能尽善且转眼即忘,必至一生之曲,并无一套完全者。切宜戒之。”^[20]喜欢唱新歌是很多学唱者的特点,尤其是在歌唱的方法有了一点基础的时候,拿过一首歌来,囫圇吞枣的唱上几遍,混个脸熟,甚至还没有真正理解歌曲的内涵,更谈不到歌曲的细节与情感处理,就想放在一边再唱新歌,抱有这样心理的学生不在少数,虽然看起来在练歌上花费了很多功夫,但实际上却只有量的积累并无质的提高,贪多嚼不烂,整天练歌,却唱不出一首各方面都完整作品来。除此之外,还有一些警示性的门风规训“不解四声,莫辨阴阳甚至油口烂腔,俗伶别字,俱不更正的。”都为今天的民族声乐学习者提供了理论指南和借鉴。

对于一个成功的艺术家来说,最重要的是始终努力保持着自己对生活所特有的活跃和新鲜的感受,在不断深入生活的过程中,不断开拓创作的新领域,在对艺术形成和技巧的掌握等方面,孜孜不倦地进行探索性的试验,始终做到不满足。

活跃在艺术舞台五十余载的骆玉笙先生就是这样的艺术家。1953年，她专程去北京学《别紫鹃》并录音；1954年学会了白凤眼唱腔设计的京韵大鼓《桃花庄》；1955年又学了《将相和》；从《邱少云》开始的一些新创作品，包括《韩英见娘》、《珠峰红旗》、《黎明前的战歌》等她都进行了探索性的实践。1980年她用了一年多的时间对《和氏璧》这个唱段进行磨砺切磋，以至于后来在她舞台艺术五十年演出时，又给予该唱段新的突破。骆玉笙五十余年的艺术生活告诉我们，艺术创作是一个艰辛的过程，在如今这竞争激烈的岁月中，艺术的生命一定要不断地去发展它、丰富它，否则它就停滞不前，继而后退，在历史的长河中逐渐消退、淹没。这对于我们民族声乐学习者，对当今艺术的教育，艺术的发展，演员的成长都有很大的启示。纵观京韵大鼓名家骆玉笙、刘春爱等大师的表演和教学历程，不难发现她们不仅具有忘我的敬业精神而且还有开拓的创新精神，这正是我们民族声乐教学中最应吸纳和借鉴的品质。民族声乐在教学过程当中要像骆玉笙大师那样积极向不同艺术门类借鉴和学习，把继承和创新有机结合起来，要不断总结和提炼自己的教学经验，在继承中有扬弃，在创新中有发扬，像金铁霖教授那样在声乐艺术百花园中培养出属于自己的声乐艺术之花。

结 语

“京韵大鼓”作为我国传统民族声乐艺术百花园中的一朵奇葩，之所以能够得到民族声乐学习者和大众认可，正是因其具有独特的地方音乐风格和醇厚的艺术魅力。京韵大鼓名家名段更是深入人心、百听不厌，不仅深受中国人民的喜欢，而且也很受喜欢中国文化的周边国家乃至西方国家的友人的追捧。民族声乐不可能从任何音乐表演艺术中照抄照搬的借鉴过来，包括京韵大鼓。但京韵大鼓作为一种成熟的声乐艺术表现形式，其自身许多合理的技法和表演却不失为可以攻玉的他山之石。著名的匈牙利民族音乐教育家柯达依认为“民族文化是民族本性、民族尊严、民族意志的标志，民族音乐文化是民族本质最完美的音乐表现。”^[21]民族声乐作为我国民族标志性的声乐艺术，从一诞生就一手伸向民间一手伸向国外，并在不断的学习借鉴过程中日臻完善，正因为民族声乐是一种与时俱进的艺术，它始终没有停止过发展步伐。特别是在世界音乐多元化的今天，任何一种艺术都可能与其它艺术有着千丝万缕的联系，找准学习和借鉴的目标对于提高自身的理论和实践具有深远的历史意义和非常实用的现实意义。本文仅从京韵大鼓的角度探讨民族声乐的借鉴方式，并不排除民族声乐向其他姊妹表演艺术的借鉴。本文通过对京韵大鼓较系统地研究，找到了一些学习借鉴的切入点，以便为我国民族声乐事业进一步做强、做大，使中国民族声乐艺术感动世界其他文化族群。我们一定要让中国传统音乐文化光辉灿烂，在继承的基础上使其发扬，这是历史与时代赋予我们的重任。本文尽管也尽了很大努力，但由于本人才疏学浅，难免挂一漏万，今尽一切能事把散见于各种期刊杂志等学术刊物上的真知灼见与自己的粗识浅智进行碰撞，才得以汇成拙文一篇，恳请同行高手不吝雅正。同时也深切期望同行们对我国传统民族声乐寄予更深切的关注，使我们的民族声乐之花开得愈加灿烂。

参考文献

- [1]. 乔新建. 戏转歌现象评析黄钟-武汉音乐学院学报. [J]. 2001. 02
- [2]. 马聪. 曲艺音乐现状的思考. [J]. 中国音乐. 2002 年 3 期
- [3]. 翟社全. 关于我国民族声乐的继承问题. [J]. 四川戏剧. 2005 年第 5 期
- [4]. 姜昆、戴宏森. 中国曲艺概论. 人民文学出版社 [M]. 2005. 11 月. 北京第 1 版 358 页
- [5]. 姚莉莉. 对民族声乐发展特征的几点思考. [J]. 中国音乐. 2003. 3
- [6]. 张文英. 论现代民族声乐表演艺术对戏曲演唱与表演的借鉴. [J]. 四川戏剧. 2005. 05
- [7]. 吴文科. 中国曲艺艺术论. [M]. 山西教育出版社. 2000. 8. 第 1 版. 365-375 页
- [8]. 梅兰芳文集 271 页. [M] 中国戏剧出版社. 1962. 8 北京版.
- [9]. 南鸿雁 钱国桢. 著名京韵大鼓表演艺术家骆玉笙艺术生涯年表. [J]. 天津音乐学院学报. 1999. 04
- [10]. 谭萍. 打开喉咙喊嗓子——谈戏曲、说唱演员的发声训练. [J]. 中国音乐. 2002. 1
- [11]. 吴文科. 中国曲艺艺术论. [M]. 山西教育出版社. 2000. 8 第 1 版. 335-337 页
- [12]. 梅兰芳文集 271 页. [M]. 中国戏剧出版社. 1962. 8. 北京版
- [13]. 冯光钰. 对曲艺中说与唱创作规律及演唱技巧的探讨. [J]. 天津音乐学院学报. 天籁. 2005. 1
- [14]. 伍玫羽. 豫歌音乐与表演. [D]. [硕士学位论文]. 福建师范大学. 2006 年 51-57 页
- [15]. 冯光钰. 对曲艺中说与唱创作规律及演唱技巧的探讨. [J]. 天津音乐学院学报. 天籁. 2005. 1.
- [16]. 杨传红. 中国声乐对戏曲、曲艺艺术的吸纳与借鉴探微. [J]. 舞台研究. 2006. 4
- [17]. 乔建中. 剑阁闻铃. 腔词关系初探. [J] 民族音乐. 1993. 03
- [18]. 伍玫羽. 豫歌音乐与表演. [D]. [硕士学位论文]. 福建师范大学. 2006 年. 22-33 页

- [19]. 杨柳青. 曲艺音乐概论. [M]. 人民音乐出版社. 1993.7 北京. 第 1 版. 第 3 页
- [20]. 都本玲. 中国传统声乐理论及其当下意义. [D]. 中国艺术研究院. 硕士论文. 40-48 页
- [21]. 杨立梅. 柯达依教育体系中民族音乐教育的继承与发展. [J]. 中国音乐, 2000. 1
- [22]. 杜莹. 京韵大鼓“衬”的艺术特色及在音乐发展中的作用. [J]. 中央音乐学院学报. 季刊. 1998. 3
- [23]. 李桂英. 曲艺发声用于声乐教学的一点设想. [J] 中国音乐. 1997 年第 1 期
- [24]. 牛玉冰. 剑阁闻铃. [J]. 音乐天地. 2004. 07
- [25]. 陈华强. 曲艺杂谈. [J]. 山西大学学报. 2001 年 12 月
- [26]. 冯光钰. 鼓曲类曲种音乐的传播. [J]. 乐府新声. 沈阳音乐学院学报. 2001. 2
- [27]. 冯效刚. 字正腔圆—中国传统唱论美学思想. [J]. 音乐探索. 2001. 2
- [28]. 侯莲娜. “字正腔圆”三题. [J] 音乐研究 . 季刊. 2005. 01
- [29]. 中国民族音乐大戏-戏曲音乐卷. [M]. 东方音乐学会编. 1989. 09 第一版
- [30]. 马聪. 京韵大鼓与西河大鼓的比较. [D]. [学位论文]. 东北师范大学. 2006. 08
- [31]. 张志红. 论中国民族声乐的音色美和语言美. [J]. 青岛大学师范学院学报. 1999
- [32]. 孙重亮. “戏歌”的审美效应及社会功能. [J]. 上海艺术家 1999. 04
- [33]. 周亨芳. 歌曲的风格及润腔技巧. [J]. 声乐研究. 1985. 03
- [34]. 丁筱如. 浅议京歌. [J]. 南京艺术学院学报(音乐及表演版). 2002. 01
- [35]. 都本玲. 中国传统声乐理论及其当下意义. [D] [学位论文] 中国艺术研究院. 2007. 08. 40-48 页
- [36]. 杨立梅. 柯达依教育体系中民族音乐教育的继承与发展. [J]. 中国音乐, 2000. 1
- [37]. 梅兰芳文集. [M]. 中国戏剧出版社. 1962. 08. 北京版
- [38]. 谭萍. 打开喉咙喊嗓子—谈戏曲、说唱演员的发声训练. [J]. 中国音乐. 2002. 1

- [39]. 南鸿雁 钱国桢. 著名京韵大鼓表演艺术家骆玉笙艺术生涯年表. [J]. 天津音乐学院学报. 1999. 4
- [40]. 管谨义. 简论歌唱的沿革[J]. 音乐学习与研究, 1990. 2:
- [41]. 姚莉莉. 对民族声乐发展特征的几点思考. [J] 中国音乐. 2003. 3
- [42]. 张文英. 论现代民族声乐表演艺术对戏曲演唱与表演的借鉴. [J] 四川戏剧. 2005. 05
- [43]. 杨传红. 中国声乐对戏曲、曲艺艺术的吸纳与借鉴探微. [J]. 戏剧文学. 2006. 04
- [44]. 伍玫羽. 豫歌音乐与表演. [D]. [硕士学位论文]. 福建师范大学. 2006. 08
- [45]. 章辉执笔. 白凤岩、良小楼、工万芬、马增芬、章辉集体讨论. 《曲艺音乐研究》. [M]. 作家出版社. 1959. 05
- [46]. 沈彭年执笔. 王尊三、王亚平、白凤鸣、王决集体讨论. 《鼓曲研究》. [M] 作家出版社. 1959. 12
- [47]. 孟晓师. 民族声乐在其发展中的审美变迁. [J]. 交响—西安音乐学院学报. 1997. 4
- [48]. 詹桥玲. 民族声乐德润腔美. [J] 武汉音乐学院学报. 2000. 1
- [49]. 张清华. “以字行腔”的人文价值. [J]. 中央音乐学院学报 . 季刊. 1998. 4
- [50]. 朱玉. 关于民族声乐发展问题之思考. [J] 乐府新声 . 沈阳音乐学院学报. 1999. 2
- [51]. 中国大百科全书. 戏曲曲艺卷. [M]. 中国大百科全书出版社. 1983
- [52]. 中国民族音乐大全. . 曲艺音乐卷. [M]. 东方音乐学会编 . 上海音乐出版社 . 1989
- [53]. 陈钧. 论早期京韵大鼓音乐. [J] 民族音乐研究. 1997. 03
- [54]. 陈四海. 试论我国古典声乐中的气. 字. 声. [J]. 人民音乐. 1997. 2
- [55]. 李武华. 关于民族声乐的继承与发展问题. [J] 交响—西安音乐学院学报. 1998. 03
- [56]. 增卫星. 中国民族声乐的发展与创新. [J] 肇庆学院学报 2004. 4
- [57]. 王小宁. 困惑与求解——也谈[千人一声]. [J] . 艺廊随笔. 2000. 06

- [58]. 周青青. 我国的说唱艺术与文学和语言. [J]. 中央音乐学院学报. 季刊. 1998. 2
- [59]. 滑静. 论京剧音乐的形成与发展. [J]. 西南民族学院学报. 哲学社会科学版. 2002. 12
- [60]. 于林青. 以戏曲、曲艺音乐为素材的创作歌曲谈. [J]. 学术研究. 1997. 03

附 录

图表目录

图 2-1 18

谱例索引

例 2-1 18

例 2-2 20

例 2-3 21

例 2-4 22

例 2-5 22

例 2-6 24

例 2-7 24

例 2-8 24

例 2-9 24

例 2-10 25

例 3-1 31

例 3-2 32

例 3-3 33

例 3-4 33

在学期间公开发表论文集著作情况

《论声乐学习中的意志调控》，2007 年 3 月发表于《读写月报》
总第 551 期，刊号：CN36-1049/H。

后 记

中国曲艺在历史上曾是中华民族历史和文化的特殊传承载体,一些著名的少数民族史诗都是在其民族古老历史文化的承载传播者由史官向曲艺艺人的蜕变转换中,逐步完成的。如果没有曲艺的说唱表演,我们就无法知道也无从了解这些民族古老的文化与历史;曲艺同时也是中国独有的戏曲艺术不断得以孕育的生成母体,“以歌舞演故事”的中国戏曲,在千百年来丰富发展中,一直得到曲艺的孕育。从宋元时期的南戏到20世纪以来相继形成的许多地方戏种,在其形成过程中,有演出脚本到音乐唱腔均脱胎于曲艺“说唱”和民间歌舞相互融合的产物。看到中国的曲艺音乐无比丰富多彩,但对于中国民族声乐的现状,笔者深有所思。

作为一名声乐学习者,作为一名京韵大鼓爱好者,笔者感到有必要把它进行整理、加以研究,为我国的民族声乐尽一份责任,添一份力量。然而曲艺艺术是一个浩瀚的海洋,由于自己才疏学浅,仅仅是攫取了沧海之一粟。时间短任务重,难免挂一漏万,今尽一切能事把散见于各种期刊杂志等学术刊物上的真知灼见与自己的粗识浅智进行碰撞,才得以汇成拙文一篇,恳请同行高手不吝雅正。

感谢我的导师吴一帆教授在我读研期间给予的各种教诲和帮助:专业技能上给予严格的训练,使我在声乐的技巧上和处理作品的能力上有质的飞跃;论文从选题到成文给予精心的指导,使我的论文得以顺利完成;生活上给予无微不至的关怀,使我倍感师徒之间的温暖;工作上更是我的学习榜样,使我知道明天怎样去值岗。这里,我要真心地说声:吴老师,您辛苦了!祝您工作顺利、身体健康、合家欢乐!

也感谢陈立芳老师在论文写作方面给予的帮助!

……不知不觉,三年研究生生活即将过去,想到快要离开我的老师们、同学们、朋友们,心中充满无限留恋!

肖丽艳

2008年5月