

分 类 号_____

密级_____

学校代码_____10542_____

学号_____200816020005_____

《沁园春·雪》五首独唱曲

艺术特色与演唱研究

Research on Artistic Features and singing
of "Qin Yuanchun· Snow" five solo songs

研 究 生 姓 名_____康婕洵_____

指导教师姓名、职称_____赵小平 教授_____

学 科 专 业_____音乐学_____

研 究 方 向_____声乐表演与理论研究_____

湖南师范大学学位评定委员会办公室

2011 年 5 月 10 日

摘 要

《沁园春·雪》歌曲唱段作为毛泽东诗词歌曲唱段中最为重要的一部分,词曲所蕴含高雅艺术深邃意境以及对坚定自信的革命英雄主义形象塑造等都是作曲家为其倾心谱曲的创作成果,是时代精神与文学艺术的完美结晶,也是我国近现代声乐作品宝库里一串璀璨耀眼的明珠。不同作曲家结合了不同创作手法及创作态度,将《沁园春·雪》“词韵”、“曲韵”、“声韵”相互交融,赐予我们一代又一代人丰富的精神食粮。在历经时间的沉淀、岁月的思考之后,许多优秀作品成为当下的经典,成为音乐会的保留曲目,一部分作品已被收录在声乐教材中,成为广大声乐学者学习与研究的珍贵材料,其中以生茂 唐诃、田丰版本流传最广、影响最深远。

据不完全统计,为毛泽东诗词《沁园春·雪》谱曲声乐作品大概有十来首,其中很多版本由于种种原因未能较好传唱。本文从中选取有代表性的五首独唱曲进行创作与演唱两方面的研究,旨在一方面能够更好地把握不同版本间关联,更完整地认识不同创作“同词异曲”艺术特色;另一方面,能够为广大声乐学者、爱好者的演唱提供一定理论参考,为那些渐被湮没的创作成果重新打开一扇通往大众的窗户。

本文综合了文学、声乐语音学、声乐美学、歌唱学、曲式学、统计学等进行综合性研究。鉴于研究现状、研究能力有限,本课题研究所获主要结论如下:

1、五首作品创作跨越“文革”前后十来年左右(50年代后期至70年代左右),历经自建国以来社会主义建设至文艺扭曲变形的“文革”十年。歌曲(艺术歌曲、叙事歌曲)、戏曲(“豫歌”)创作道路极其艰难曲折。

2、五首独唱曲的艺术特色与演唱异同相间，是立足于共性之中彰显出的个性特征。其艺术特色共性点为：①词曲结合形象化、语言化；②创作技法中西兼并；③曲式结构不方整性；④力度、速度、节拍多样性。其演唱共性为：①演唱以科学发声体系为基础，即深呼吸、正确发声、良好共鸣以及民族语言演唱技巧下的“真假混合声”发声。②就演唱力度速度、语调语气、伴奏、形体、风格进行相关“声”、“气”、“字”、“情”、“味”五方面的演唱艺术处理。

3、五首独唱曲艺术特色与演唱总体个性特征包括两点：其一，不同体裁作品在曲式结构、调式音阶、音乐素材及旋律发展手法上有所不同：①艺术歌曲、叙事歌曲为二段体；“豫歌”为单板连接多段体。②叙事歌曲、“豫歌”采用民族调式音阶；艺术歌曲采用西洋调式音阶。③艺术歌曲、叙事歌曲旋律融入京剧、昆曲音调元素；“豫歌”继承了传统豫剧唱腔特点。其二，不同体裁作品在呼吸、共鸣、发声、语言等演唱技巧以及演唱艺术处理的具体运用上有所不同：①歌曲以整体共鸣腔为主；“豫歌”以口咽腔、鼻咽腔为主。②歌曲依普通话行腔，具有“以字行腔”、“以腔行字”双重性；“豫歌”依河南方言行腔，具有“以字行腔”单一性。③歌曲呼吸较为“规格化”；“豫歌”气息运用则“本土自由化”。④歌曲依据字腹、字尾同时归韵；“豫歌”按照字头——字腹——字尾依次归韵。⑤歌曲主要体现为具有中国特色演唱风格，润腔相对较少；“豫歌”主要体现为河南地域风格，润腔手法较为多样。

关键词：《沁园春·雪》；独唱曲；艺术特色；演唱技巧；演唱艺术处理

Abstract

The ballad "QinYuanChun • snow"songs of Mao Zedong's poetry songs as among the most important part of it, songwriter contains profound artistic conception of fine arts and the revolutionary heroism steadfast confidence image is for its fall in love the synthetic composer is the spirit of the age, creative achievements in literature and art, China is the perfect modern vocal music treasure house a string of bright shining pearl. Different composer combines different attitude and creative writing style, with the "QinYuanChun•snow", "rhyme of poems", "rhyme", "sound" blend mutually, and grant us generation after generation rich mental nourishment. After a time of precipitation, years after many outstanding works, think of become instantly classic, as part of the reserves, concert repertoire works has been included in vocal music teaching material, to become broad vocal scholars study and research of precious materials, which TangHe, TianFeng version ShengMao most popular, the most influential.

According to not complete count, for Mao Zedong's poetry "QinYuanChun • snow "the composer about ten vocal music to first, many of which version is not due to various reasons for the audience. This paper choose the representative five first solo music carries on the creation and singing both aspects of the study, which on the one hand can grasp different versions, and more complete link between different creation "to know with word different song" artistic features; On the other hand, can for the vocal music scholars, lovers provide certain theoretical

reference, singing for those gradually be inundated's creations to open a door window to the public.

Based on the synthesis of the literature, vocal phonetics, vocal music aesthetics, singing to learn, melody learn, statistics, and so on for comprehensive research. In view of present situation of research, the research ability is limited, the subject was the main conclusion: institute

1, five works before the "cultural revolution" across about ten years (by the late 1950s to the 1970s or so), after since the founding of the socialist construction to literary distortion of the "cultural revolution" ten years. Songs (art songs, narrative songs), opera ("YuSong") creation was extremely hard tortuous road.

2, five first solo music art characteristics and singing similarities and differences should be based on alternate with, among the common reflect personality traits. Its artistic features: (1) the common points for the visual and language with songwriter; (2) the creation techniques; and western merger (3) melody structure not square the whole sex; (4) strength, speed, tempo, diversity. Its singing singing for: (1) in common audible system for science foundation, namely, deep breathing, correct phonates, good singing skills and national language chord of mixed sound "voice" true and false. (2) just singing dynamics speed, intonation, form and tone, accompaniment style related "sound" and "gas", "words", the "emotion", "taste" five aspects of singing art processing.

3, five solo songs of art characteristic and singing overall personality traits including two points: First, different genre works in melody structure, chromatic, music materials and modal melody development are different: (1) the tactics on the different art song,

narrative songs for the second segment body; "YuSong" for veneer connection more paragraphs body. (2) the narrative songs, "YuSong" by national adjusted scales; Art songs using western adjusted scales. (3) art songs, narrative songs into Peking Opera and kunqu melody tones elements; "YuSong" song inherited traditional henan opera has been innovating. singing characteristics. Second, different genre works in breathing, the sympathetic response, singing voice, and language skills and singing art deal on concrete application of different: (1) with whole resonance cavity songs the Lord; "YuSong" song to buccopharyngeal cavity, nose pharynx cavity primarily. (2) in mandarin songs in words, have "melody melody," cavity line of word "reasonableness; "YuSong" , melody in henan dialect characters with "melody" cells. (3) songs are more "normalization" breathing; "YuSong" local application will breath "liberalization". (4) songs are based on word abdomen, suffix also return charm; "YuSong" - in alphabetical order suffix abdominal -- word unto rhymes. (5) songs with Chinese characteristics are mainly embodied in the singing style, embellish cavity relatively less; "YuSong" is mainly embodied in henan regional style more diverse, embellish cavity gimmick.

Key words: "QinYuanChun • Snow"; Solo; Art characteristics; Singing Skills; Sing Art Deal

目 录

摘 要.....	I
Abstract	III
第一章 绪 论.....	1
1.1 选题缘由及价值.....	1
1.2 文献综述.....	2
1.3 研究对象与方法.....	5
1.4 《沁园春·雪》五首独唱曲创作背景	7
1.5 《沁园春·雪》五首独唱曲体裁概述与分类	8
第二章 《沁园春·雪》五首独唱曲创作艺术特色	10
2.1 音乐语言的运用.....	10
2.2 音乐形象的塑造.....	13
2.3 创作手法兼容并蓄.....	14
2.4 板式交替变化.....	19
2.5 曲式结构不方整.....	20
2.6 小结.....	22
第三章 《沁园春·雪》五首独唱曲演唱研究	24
3.1 《沁园春·雪》五首独唱曲科学发声概述	24
3.2 “字”、“气”、“声”演唱技巧分析	25
3.3 《沁园春·雪》五首独唱曲演唱艺术处理概述	41
3.4 “情”、“味”演唱艺术处理	42
3.5 小结.....	53
第四章《沁园春·雪》五首独唱曲创作与演唱启示	54
4.1 “同词异曲”歌曲创作思考.....	54
4.2 戏曲传承的思考.....	55
结 语.....	58
参 考 文 献.....	60
附 录.....	62
攻读学位期间科研成果.....	76
原创性说明与授权书.....	77

第一章 绪 论

1.1 选题缘由及价值

毛泽东诗词在现当代国际地位重大、影响深远,可谓之“中外独步,古今绝唱”。几十年来,我国和世界各国出版了英、俄、德、意、日、葡、匈、捷、朝、越、希腊、世界语等近 20 种文版的《毛泽东诗词》。国内外发表与出版了许多研究毛诗的论文或专著以及评论界对毛泽东诗词诸多评价等。《沁园春·雪》作为毛泽东多产诗词阶段产物之一,是毛泽东前期借景言志诗篇中最为出色作品之一。诗词精练,艺术高雅,气质豪放潇洒,塑造了诗人革命坚定信念的乐观主义与英雄主义形象,是同时代的其他诗词作家所不及的。《沁园春·雪》自问世以来,迅速地赢得了亿万读者、作曲家的热爱。它接连被谱曲,并被移植到多种文艺形式中广为传诵。据可调查资料显示,自上个世纪 50 年代至今,为《沁园春·雪》诗词谱曲声乐作品保留至今大概有十余首,例如生茂 唐诃、劫夫、晓河、田丰、辛清华、王基笑、徐邵清 王永光等作曲家创作歌曲唱段等。其中包含有独唱、合唱演唱形式以及艺术歌曲、戏曲创作体裁等。尽管,国内外现今就毛泽东诗词《沁园春·雪》研究颇为深入,但对《沁园春·雪》声乐作品研究未能展开较为深入的论述,且很大一部分演唱版本也较少有人问津,如劫夫、晓河、王基笑等一大批近现代著名作曲家。放眼国内音乐创作主流以及声乐发展趋势,我们力所能及就是尽可能整理、吸收并借鉴前人已取优秀成果,尽可能地减少流失的宝贵资料。通过相关性、定量的分析,最大限度地发挥作品本身价值及其可能带来的相关社会效应。

本文立足生茂 唐诃、田丰、劫夫、晓河、王基笑五个独唱版进

行研究,旨在第一,从理论上把握《沁园春·雪》一词多曲创作艺术特色与演唱特征,为这些声乐作品演唱提供某些理论参考,能够做到心中有数。第二,一定程度上拓宽视野,通过对《沁园春·雪》五种版本具体介绍,回顾作品时代背景,了解艺术歌曲、“豫歌”等声乐体裁相关知识。第三,以“豫歌”《沁园春·雪》作为现代豫剧声乐演唱入门,解除豫剧难以驾驭根深蒂固思想,为引入——导向——关注豫剧打开一扇窗。总之,本文以《沁园春·雪》五首独唱曲为研究对象,拟就创作艺术特色、演唱两方面分别展开论述,就个性与共性进行一定深入的探讨是具有一定学术价值的。从语音学、歌唱学、曲式学、声乐美学、统计学等学科领域的综合运用是具有一定挑战的,可以说是一次大胆的尝试与创新。以“豫歌”《沁园春·雪》为代表对河南豫剧展开论述,无疑对地方戏曲发展前景给人一种新的启迪。

1.2 文献综述

从笔者查阅的书籍和来自湖南省电子图书馆、中国期刊全文数据库(CNKI)的学术论文来看,目前国外没有专门研究,国内对于该课题的研究零碎不全,只是论述其中一部分,未有专门系统阐述。现分别从艺术歌曲、豫剧、《沁园春·雪》五首独唱曲三方面分别整理相关文献资料,综述如下:

1.2.1 中国艺术歌曲

目前,国内关于中国艺术歌曲的研究主要体现在近现代创作背景、演唱方法、钢琴伴奏、中国艺术歌曲定位以及艺术特征五方面,如李曙明著《中国艺术歌曲论》(2009年3月上海音乐出版社出版)之第一部分《关于中国当代艺术歌曲定位的思考》、第四部分《论中国艺术歌曲的民族化艺术特征》、第六部分《对中国艺术歌曲钢琴伴奏的思考》以及第七部分《中国艺术歌曲唱法漫谈》;汪毓和《关于艺术歌曲之我见》(载于《人民音乐》1999年第9期);杨瑞庆《艺

术歌曲创作的百年回顾》(载于《交响》1999年第3期);叶林《艺术歌曲的发展问题》(载于《人民音乐》2000年第8期);朱雁《艺术歌曲诠释浅析》(载于《中国音乐》2010年第1期);王莉娜《浅论艺术歌曲演唱的处理》(载于《中国音乐》2005年第2期);刘善珍《试论中国艺术歌曲及其唱法》(载于《艺术百家》2007年第6期);黄洋波《试论艺术歌曲音乐形象的特征》(载于《中国音乐》2003年第4期);廖胜京《中国艺术歌曲的旋律写作》(载于《星海音乐学院学报》2009年第3期)等等。

综合以上期刊文献整理得知:1、在创作背景上,阐述了建国以来至上个世纪80年代的大致音乐创作背景。2、在中国艺术歌曲体裁界定上,主要阐述了中国艺术歌曲与传统艺术歌曲异同。3、在创作艺术特色上,主要阐述了中国艺术歌曲词曲美学以及创作民族化分析。4、在演唱上,主要阐述了中国艺术歌曲美声唱法汉字咬字发音、基本技巧特点、歌唱与钢琴伴奏关系以及艺术歌曲演唱一般处理布局等。

1.2.2 豫剧

目前,国内关于豫剧的研究主要包含有“豫歌”定义、豫剧唱腔、豫剧唱法三方面,如胡振邦《豫剧演唱中方言字音问题及咬吐字特点初探》(载于2002年河南大学硕士论文);靳银才《河南豫剧唱腔音乐探微》(载于《中国音乐》2001年第4期);孙梅《豫剧音乐创作解析》(载于《戏剧文学》2007年第6期);舒畅《豫剧的演唱艺术》(载于《戏曲文学》2007年第5期);郭克俭《豫剧演唱艺术研究》(载于2005年《中国艺术研究院》博士论文);赵娴 宋新《豫剧的声腔体制和基本曲调》(载于《交响》1996年第4期);庞毅《豫剧改革后的主要演唱技法研究》(载于2006年武汉音乐学院硕士论文);姚莉莉《论民族歌唱中润腔技法的实现》(载于《交响》2003年第3

期);伍玫羽《“豫歌”音乐与表演初探》(载于2006年福建师范大学硕士论文);王基笑著《豫剧唱腔概论》(1993年7月人民音乐出版社)等等。

综合以上期刊文献整理得知:1、在“豫歌”定义上,主要阐述了“豫歌”体裁特点。2、在豫剧唱腔上,主要阐述了豫剧唱腔基本腔式类别与型态、各种板式特征分析以及“豫歌”一般曲式结构等。3、在豫剧唱法上,主要阐述了豫剧与民族声乐、通俗歌曲借鉴、豫剧一般润腔以及现代豫剧混合声用嗓、运气、发声、共鸣、音色、语言、表演等。

1.2.3 《沁园春·雪》五首独唱曲

目前,国内关于该课题开门见山研究资料有限,间接所获相关资料统计如下:郑茂平著《声乐语音学》(2007年4月上海音乐出版社出版)对生茂 唐诃版语气、语调部分分析。刘文荣《毛泽东诗词歌曲之美学研究》(载于2008年西北民族大学)对毛泽东诗词歌曲演唱基本要求以及劫夫谱写《沁园春·雪》唱腔旋律分析、田丰谱写《沁园春·雪》独唱谱例、曲式结构以及演唱一般概述。魏煌《劫夫创作的毛泽东诗词歌曲》(载于2006年第4期《乐府新声》)对劫夫一般创作手法论述。杨明新《浅谈戏曲唱腔与民族声乐的结合——我唱毛泽东诗词《沁园春·雪》》(载于2004年第10期《戏剧文学》)谈到作者对“豫歌”《沁园春·雪》的演唱经历。陈志昂《论毛泽东诗词歌曲》(载于1996年第4期《音乐研究》)谈到劫夫版《沁园春·雪》八分节奏运用。周为民《对“五四”时期以来中国艺术歌曲创作的回顾与思考》(载于《乐府新声》1999年第3期)谈到生茂 唐诃版《沁园春·雪》创作手法。杨瑞 黄绍勇《中国艺术歌曲的发展脉络》(载于《山东行政学院山东省经济管理干部学院学报》2004年第2期)对劫夫、生茂 唐诃版《沁园春·雪》创作背景介绍。梁茂春《论“文

革”时期的艺术歌曲》(载于2008年第1期《中央音乐学院学报》)谈起“文革”背景下生茂 唐诃版《沁园春·雪》创作时间与创作简介。于林青《晓河的抒情歌曲》(载于《音乐研究》2002年第2期)谈到晓河《沁园春·雪》创作时间以及相关音乐分析。于雪艳《20世纪中国艺术歌曲的分期及其艺术特色》(载于2002年河南大学硕士论文)谈到艺术歌曲界定以及劫夫创作手法及其生茂 唐诃版创作背景。张红蕾《论豫剧新歌的前缘及发展历程》(载于《韶关学院学报》2004年第4期)谈到“豫歌”《沁园春·雪》相关背景。伍玫羽《“豫歌”音乐与表演初探》(载于2006年福建师范大学硕士论文)主要谈到了“豫歌”《沁园春·雪》润腔、旋律形态及“豫歌”一般发声概述。李晓霞《毛泽东诗词歌曲的艺术特色与演唱研究》(载于2010年湖南师范大学硕士论文)主要谈到劫夫版民族音调艺术特色以及生茂 唐诃版诗词创作背景以及作品演唱分析。

1.2.4 个人见解

综上所述,目前前人已获得研究成果主要是广义上对中国艺术歌曲、“豫歌”音乐创作与演唱一般性阐述。针对本课题五首作品具体研究资料较少,且其研究内容是针对作品音乐形象、创作手法、曲式结构以及演唱处理部分简述,而对作品技巧、艺术处理两方面的演唱研究零碎不全,缺乏一定深度与层次感,其中对作品演唱技巧(尤其是语言技巧)研究资料较为缺乏。在研究方法上,研究较多运用文献法进行概述总结,较少运用比较法、统计法等进行深入分析研究。本课题综合文学、歌唱学、美学、语音学、统计学、曲式学领域,结合自身演唱体验,就五首作品创作与演唱做一定分析比较。期许能够更大范围上理解“同词异曲”创作特色,更大程度上把握不同体裁声乐作品的演唱特点和方法,为更好地诠释这些作品提供可实用的理论参考。

1.3 研究对象与方法

1.3.1 研究对象

本课题研究对象为：一、劫夫、生茂 唐诃、晓河、田丰、王基笑五个版本曲谱，选自《毛泽东诗词唱段精选》（晓东 陶然著 人民音乐出版社，1993 年）、《毛泽东诗词歌曲百首》（舒广袖著 人民音乐出版社 1992 年）。二、生茂 唐诃、田丰、王基笑三个版本音像资料，包含歌碟与网络音像资料。如中央乐团 中央广播文工团演唱，中国唱片上海公司出版《毛泽东诗词歌曲》（CD）中第一碟第九首。中国唱片深圳公司 2006 年出版《毛泽东诗词歌曲》（CD）中第九首。中国广播音像出版社 1995 年出版，中央人民广播电台珍藏原版录音《毛泽东诗词歌曲《蝶恋花》》（CD）中第二首等。以上作品演唱包括生茂、唐诃版：马玉涛、殷秀梅、王秀芬；田丰版：廖昌永、刘秉义、殷秀梅；“豫歌”版：段红玉、张美娟等。

1.3.2 研究方法

1.3.2.1 录像分析法

《沁园春·雪》三首独唱曲音像、视频演唱分析。

1.3.2.2 文献资料法

系统查阅 CNKI 学术期刊网和相关书籍，精读相关歌曲唱段书籍，将创作与演唱特征相关资料加以整理与归纳。

1.3.2.3 比较法

五首独唱曲艺术特色、演唱艺术处理就不同体裁之间、体裁内部间以及现代“豫歌”与传统豫剧间进行比较。

1.3.2.4 逻辑分析法

逻辑分析法是科研中不可缺少的方法，本课题绪论中运用了定义法与归纳法。对相关概念进行界定与作品分类，对课题的相关论证进行了归纳总结。

1.3.2.5 数理统计法

《沁园春·雪》声乐作品语言技巧、音乐韵律、创作手法等进行归纳统计。

1.3.2.6 类比法

田丰谱曲《沁园春·雪》合唱版与独唱版演唱进行类比。

1.4 《沁园春·雪》五首独唱曲创作背景

本文所研究的五首《沁园春·雪》创作背景处于建国以来十多年的“文革”前后。按照作品产生年代不同,大致分为“文革”前十年(50年代末至60年代中)、“文革”十年期间(60年代中至70年代中)两个阶段,现简述如下:

第一,“文革”前十年:课题中劫夫(1958年^①)、晓河(1960年^②)谱写《沁园春·雪》产生于这个时期。那时中国正处于建国后的社会主义建设时期。全国人民响应党的号召,以极大热情投入到社会主义建设中。作曲家通过大量谱写适应时代发展主题的歌曲或戏曲等创作,主要为群众爱国歌曲。对于艺术歌曲创作凤毛麟角,个别专业作曲家向现实取材汲取创作灵感,谱写了少量的艺术歌曲,反映新时代与新生活。戏曲创作则处于改革思潮当中,徘徊于传统戏与现代戏中。以毛泽东诗词为题材的歌曲创作因当时文艺界的大力提倡,获得大多数作曲家的关注,成为当时艺术歌曲创作主要来源,产生了一词多曲形式的歌谱,体现不同作曲家对毛泽东诗词多层次、多方位的理解与领悟。

第二,“文革”十年期间:课题中田丰、王基笑以及生茂 唐诤谱写《沁园春·雪》就是这个时段的产物。那时在戏剧方面,“文革”十年是歪曲了“革命现代戏”的“革命样板戏”盛行阶段,以表现阶

^① 出自林成敦《李劫夫创作年表》[J].《人民音乐》1997年第4期

^② 出自于林青《晓河的抒情歌曲》[J].《音乐研究》2002年第2期

级斗争为主题,把戏剧的政治化推向了极端。戏剧是作为一种为阴谋政治服务的革命手段,大部分剧团都被迫解散。在歌曲创作方面,“文革”歌曲创作主要体现为毛主席语录歌和革命爱国歌曲群众歌曲、合唱歌曲。艺术歌曲体裁是备受批判和排斥的领域,认为艺术歌曲体裁不符合“文革”政治的需要,基本上处于面临“灭绝”的境地。早期大多数作曲家以避免犯错误为由“逃避”造反派的批斗,因而将毛泽东诗词这一体裁并结合语录部分进行音乐创作,才能获得一定创作自由。据唐诃回忆所说:“当时造反派忙于打派仗并开始杀向社会,而对本单位的斗争放松了。在此情况下,唐诃找生茂商量是否写一部大作品《毛主席诗词组歌》?”^①最后商量决定用8首毛主席诗词以及相关语录开始了音乐创作。《沁园春·雪》是《毛主席诗词组歌》广为流传的一首,其结尾曾参照周总理的建议做了较大的修改。到了“文革”中期,单调歌风语录歌已不能满足广大群众日益需求,艺术歌曲在一定程度上与“文革”时代音调相呼应,与“高、响、强、亮”时代旋律相一致,因而以艺术歌曲为代表的不同风格体裁歌曲应用而生。极少数作曲家在如此艰难的条件,冒着被评判的危险,谱写了为数不多的具有一定审美价值的艺术歌曲。可以说,“文革”期间艺术歌曲虽艰难仍却获得一定数量的收获。

1.5 《沁园春·雪》五首独唱曲体裁概述与分类

艺术歌曲原指19世纪起源于德国浪漫时期的一种独唱歌曲,其歌词多为著名诗人之作。它不是泛指一般具有艺术性的歌曲,被看成具有很强艺术功力与艺术感染力的严肃与高雅鲜明特点的歌曲体裁形式,这是传统意义上理解。从广义上而言,艺术歌曲是指由专业演唱者或有一定演唱水平歌唱者在音乐会上演唱的旋律优美、小巧精

^①参考唐诃在《招商周刊》总第281期,2007年12月。

致、声乐技巧较难的声乐作品。”^①本文生茂 唐诃、田丰、晓河版采用毛泽东现代诗歌词，结合西洋作曲技法并融入传统民族色彩的诗歌、音乐、伴奏协调统一创作成果，是结合我国民族语言、民族气质和民族情感表达方式特点的中国艺术歌曲，符合艺术歌曲广义的理解范畴。

叙事歌曲是指具有叙述故事性质的歌曲，以叙述故事的方法来反映社会生活，是以文学作品或民间传说为题材创作。一般分为民歌风格的叙事歌曲、说唱风格或朗诵调性质的叙事歌曲两类^②。劫夫谱写《沁园春·雪》全曲几乎采用一字一音旋法，词曲紧促，类似于口语化朗诵，并融合部分戏曲音乐元素。曲调干净流畅、通俗易懂、气势豪迈，属于第二类型叙事歌曲。

豫剧作为全国最大地方戏曲剧种之一，是在河南梆子的基础上不断进行继承、改革和创新发展而来。不同类型戏曲与歌曲结合形成不同类别“戏歌”体裁。王基笑谱写《沁园春·雪》是豫剧与歌曲相结合的一种体裁形式——“豫歌”。它表现为不仅包含中国豫剧元素“戏”的特点，还具有一般歌曲创作手法“歌”的特点。简言之，兼有“歌”的品质与“戏”的韵味。只是在它创作之初，是针对“戏”而言。80年代以来，随着改革开放社会主义文化建设“百花齐放”方针，逐渐转为“歌”形式不断演出。

综合以上三类体裁概述，本文将《沁园春·雪》五首独唱曲创作体裁列表 1-1 所示。

表 1-1 《沁园春·雪》五首独唱曲体裁分类

中国艺术歌曲	“豫歌”	叙事歌曲
生茂 唐诃、田丰、晓河版	王基笑版	劫夫版

^① 参考朱名燕《歌唱艺术与名曲欣赏》71页。

^② 参考朱名燕《歌唱艺术与名曲欣赏》21-24页。

第二章 《沁园春·雪》五首独唱曲创作艺术特色

《沁园春·雪》五首独唱曲在创作上可谓是异曲同工。以毛泽东诗词《沁园春·雪》豪放、乐观、豁达这一基本情感基调为线索,结合自身创作态度与创作手法,运用不同创作体裁,惟妙惟肖地表现出诗词艺术特色。词曲结合大气、浑然一体,将作品蕴含的文学性、艺术性、民族性表现地淋漓尽致。本文试图从音乐语言、音乐形象、创作手法、曲式结构、板式特征这五方面谈谈《沁园春·雪》五首独唱曲艺术特色。

2.1 音乐语言的运用

《沁园春·雪》声乐作品唱词语言很是讲究。语言精美,不事雕琢,自然天成,具有极强的艺术表现力。无论是艺术歌曲、叙事歌曲还是“豫歌”体裁,不同作曲家在词曲结合上总会极力解决将唱词语言韵律与音乐韵律相结合,将语言节奏与音乐节奏协调起来,以便观众听得更清、听得更懂,成功地展示出旋律线条美、律动美、情感美与形象美,符合声乐艺术美的追求。本文关于音乐语言运用包含音乐节奏与音乐韵律两方面。

2.1.1 音乐节奏

音乐和语言有着极其深刻的血缘关系,音乐的产生与语言有着极为密切的联系。音乐是时间的艺术,由不同时值音符、休止符组成。语言同样作为一种时间艺术,体现为不同词语按照一定句法的组合。音乐与语言都讲究停顿,时间上体现为具有一定“节奏”意义的进行。它不仅包含我们一般意义上音乐节奏概念,还包括音乐间顿挫连断。

前苏联音乐理论家玛采尔在其著名论著《论旋律》中对音乐的产生与语言的关系、音乐旋律与语言节奏等方面有着许多精辟的论述。音乐的音调与语言的音调一样，具有较大的直接表现力和鲜明的感情色彩”。^①作曲家在创作歌曲时，巧妙把握好音乐节奏与语言节奏的关系，是体现歌曲创作的本质特征和规律的技术手段之一。《沁园春·雪》五首独唱曲在音乐节奏运用可从乐间停顿、乐间内部停顿以及乐节重音三方面来理解。

1、乐节、乐句按照诗词意群划分。以“北国风光，千里冰封，万里雪飘”这部分旋律为例，音乐大体按照一句词一乐节进行意群顿断，词曲讲究对称。以“惜秦皇汉武……射大雕”这部分旋律为例，按照一句词一乐节进行意群顿断。其中生茂 唐诃、田丰、晓河、劫夫四个版停顿按照固定长度有规律地出现，分别是5拍、8拍、3拍一顿断。王基笑版停顿旋律进行拓展延伸手法多样，停顿长短前后不一致。

2、从乐节内部顿断与诗词格律同步。如晓河、劫夫版谱例“望长城内外”、“看红妆素裹”、“惜秦皇汉武”、“数风流人物”五言句式旋律顿断符合“122”诗词格律。晓河、生茂 唐诃版谱例“大河上下”、“顿时滔滔”、“山舞银蛇”、“原驰蜡象”、“风外妖娆”、“一代天骄”、“成吉思汗”等四言句式旋律顿断符合“22”诗词格律。“欲与天公试比高”、“只是弯弓射大雕”七言句式旋律顿断基本符合“223”诗词格律。

3、旋律使用不同形式重音以体现诗词抑扬顿挫。①节拍重音：如旋律基本将“妖娆”、“汉武”、“宋祖”、“风骚”、“英雄”、“宋祖”、“天骄”、“人物”、“今朝”等词语放在强拍。②节奏重音：旋律使用部分弱起与切分节奏，如生茂 唐诃版“略”、“唐”、

^① 玛采尔，《论旋律》，11页，人民音乐出版社，1983年版。

“稍”；晓河版“惜”、“唐”、“只”、“数”、“还”；豫剧版“须”、“看”、“分”、“引”、“惜”、“汉”、“略”、“唐”、“稍”、“数”等字的弱起以及晓河版“输”、“逊”、“只”；生茂 唐诃版“秦”、“宗”、“代”等字的切分。此外，旋律在叙述与抒情的不同层次内容上交替变换节拍，部分按照一字一音旋律级进上下行、层层递进，如同口语朗诵语言节奏，读来朗朗上口、荡气回肠。

2.1.2 音乐韵律

中国语言文化，诗歌讲究平仄押韵，说话讲究四声、字正腔圆。作曲家在歌曲创作时力图将歌词韵律与音乐韵律结合起来，形成前后呼应、和谐统一韵律美。所谓韵律是指平仄与押韵规范。诗词韵律是指诗词的平仄格式与押韵规则。本文音乐韵律体现为旋律落音基本一致，与诗词平仄、押韵融合，主要变现在：《沁园春·雪》上片四句、下片四句韵脚，即“飘”、“滔”、“高”、“烧”、“腰”、“骚”、“雕”、“朝”八个字落音基本为同音，旋律前后韵律统一、归属感较强。现将五首作品针对以上八个落音具体情况列表 2-1 所示。

表 2-1 《沁园春·雪》五首独唱曲落音^①

落 音 版 本	飘	滔	高	烧	腰	骚	雕	朝	主音/属音
生茂 唐诃	la	re	dol	la	la	la	la	la	主音
晓河	dol	dol	re	dol	mi	dol	sol	dol/mi	主音
劫夫	sol	sol	dol	mi	dol	sol	dol	dol	主音与属音
田丰	sol	sol	sol	sol	sol	sol	dol	dol	属音与主音
王基笑	sol	re/so	dol	sol	sol	sol	sol	sol	主音
	1								

据上表可知，生茂 唐诃、王基笑、晓河版旋律基本采用落音为主音统一韵律；其它两个版旋律采用主音与属音相间韵律。每一位作曲家试图通过对韵脚进行细心巧妙的布局，使得作品段落与段落之间、乐句与乐句之间前后呼应、律动感强，极富较强的艺术表现力与

^① 表中除田丰版“sol”音为属音，其余版落音均为主音。

情感渲染力,体现诗词、旋律统一韵律美与声乐艺术美,以求最大限度地唤起观众的内心共鸣。

2.2 音乐形象的塑造

一般而言,声乐作品歌词与旋律的关系,也就等同于文学与音乐关系。一部声乐作品,是由歌词和旋律构成。歌词使旋律筐格化,对旋律有制约;旋律使歌词定型化,对歌词有解释,二者互化,共同交织于一起构成声乐作品音乐形象。作曲家将歌词所提供的形象进行升华,通过旋律这一载体,塑造出诸多栩栩如生的音乐形象,使作品具有“神似”的色彩。艺术歌曲音乐形象的塑造,音调作为基本的“建筑材料”,通过声音的起伏进行,节奏的持续运动,调式调性的逻辑性发展与对比等要素复杂、内在有机组合,将两种因素融汇在一起。针对作品本身而言,音乐形象是歌词形象与旋律的合二为一。针对审美而言,音乐形象是演唱形象与听众欣赏的统一,是主观与客观的统一^①。关于《沁园春·雪》五首作品音乐形象的塑造,大致从如下四方面理解:

第一,从主题背景音乐上看,生茂 唐诃、田丰、王基笑版引子部分融入部分主题音调,整个笔调大度豪放,犹如泼墨山水,勾画出一幅冰天雪地、北国风光的壮美画卷。第二,从作品旋律线条上看,旋律较多采用波荡起伏的波浪状以及单峰状线条,语调高亢兼委婉,旋律时而高涨时而低沉,高低相间。句里行间流露出作者对祖国山河无比赞扬之情。如开门见山“千里”、“万里”表明北国之雪空间的壮观。旋律结尾“风流”、“看”、“今朝”等高潮部分,充分表达了作者无比坚定革命信念和个人理想抱负。第三,从作品整个速度、力度上看,力度、速度伴随情绪的转变而转变,比较突出为生茂 唐诃、田丰、王基笑三个版。如田丰版“北国风光……分外妖娆”这一

^① 参考黄洋波《试论艺术歌曲音乐形象的特征》(载于《中国音乐》2003年第4期)

部分旋律, 开头一乐句情绪缓慢抒情化描绘雪形象, 尤其配上“雪”字拖腔运用, 将“雪”的形象发挥得更是淋漓尽致。从“望长城内外”开始, 速度稍快, 力度稍强, 从空间上直述祖国山河壮观“实”形象。从“须晴日”开始力度为弱, 速度渐慢, 塑造了作者内心遐想“虚”的形象。第四, 从语调、语气上看, 旋律将某些语调重音诗词加以强调以烘托其形象。以“望长城内外……试比高”这一段旋律为例, 旋律较多对“滔”、“莽”、“高”、“蛇”、“象”、“山”、“驰”、“天公”、“长城”、“欲”字词强调, 用以烘托出祖国山河各种意象空间之宽广、宏伟。

音乐形象的塑造是歌曲创作的艺术表现手段之一, 同时也是演唱情感艺术处理不可缺少的一部分。通过对作品本身音调、力度速度、语调语气几方面分析与把握, 以便更好地对作品演唱轻重缓急、抑扬顿挫进行恰当合理安排, 为将作品“词情”与表演“声情”融为一体做好准备。

2.3 创作手法兼容并蓄

2.3.1 创作素材民族性

中国是一个人口众多、地域辽阔的多民族国家, 不同民族在历史上都有着各自本民族特色的传统艺术风格音乐。不同作品反映了不同作曲家创作手法与创作态度, 是集共性与个性创作统一。自上个世纪建国以来的我国歌曲创作, 作曲家除了注重西洋创作技法学习外, 也注重从广阔的民族民间音乐中汲取、积累各种营养, 将其作为歌曲创作素材主要渠道之一, 如对戏曲、民歌音乐素材的借鉴; 以民族调式音阶为主进行音乐创作。民族风格浓厚, 表现手段多样。如劫夫谱例 2-1、谱例 2-2、谱例 2-3 所示。

中板

f	5	1̇	1̇	2̇	1̇	6	5	3̇	2	1	6̇ 5̇ 6̇	
北	国	风	光,	千	里	冰	封,	万	里	雪		

谱例 2-1

旋律采用一字一音、一字一顿，类似戏曲“踩板”，气势汹涌。“封”字后小节线自由延长记号运用，将这股强烈气势顿收，处理干净利索，后转入缓慢低音区，情感表达含蓄内敛。

mp 0 5 | 2/4 6 5 6 1 | mf 2 1 2 3 | 5 3 5 6 |
望 长 城 内 外，惟 余 莽 莽；大 河 上 下，
1 6 5 6 i | 2 i 6 5 | 3 2 1 6 | mf 0 1 1 2 |
顿 失 浩 浩。山 舞 银 蛇，原 驰 蜡 象，欲 与
3 5 | 0 6 5 6 | i . 2 | 3 2 0 i |
天 公 试 比 高。须 晴 日，看
2 i 6 5 | mf 0 2 1 2 | 3 - | 3 - |
红 装 素 裹，分 外 妖 娆。

谱例 2-2

自“望长城内外”旋律采用级进上下行两次的八分音符高低起伏波浪线，伴随渐强、渐快旋律层层递进，将语言、音乐的抒情、叙事性风格与语言朗诵调风格三者结合，冗长却不单调、乏味，旋律寓情于景、情境交融。整段旋律综合了自由延长记号、快慢强弱不断变化、逐字吟唱“京剧”唱法旋律运用。“望”、“欲”、“试”、“须”、“看”五字起始为二八前休止的规律性顿断，将不同长短句、格律句法的旋律连贯统一起来，一泻千里。

6 0 5 | 6 i 5 i | i - | 0 2 3 2 |
江 山 如 此 多 娇，引 无 数
i 6 0 | 3 2 3 2 | 1 - | 1 - |
英 雄 竞 折 腰。

谱例 2-3

“江山如此多娇”这一句旋律借鉴京剧唱腔，手法与速度转为“入板”。这种放松的节奏和旋律的高低起伏的有机结合，使歌曲具有强烈的戏剧性和艺术魅力。

此外，晓河版“惜秦皇汉武”这部分旋律也融入了一些昆曲元素，而又不局限于某一种传统的音调的手法。素材类似昆曲或京剧中的“群曲”，后部分速度加快，节拍更换，与前一部分形成鲜明地对比和转折。田丰版也采用了京剧音调元素，给作品增添了少许戏曲色彩，具有鲜明的民族风格。

2.3.2 传统作曲技法运用

我国近现代以来歌曲创作方式主要有先有词后谱曲、依曲填词两种。一般而言，对于艺术歌曲、民歌改编曲等采用先有词后谱曲方式；对于传统戏曲、曲艺则较多采用依曲填词方式。后者在“文革”十年中表现为以“旧瓶装新酒”形式创作所谓“革命样板戏”。本文中生茂 唐诃、晓河、劫夫、田丰四个版本按照先词后曲、依词谱曲方式创作。王基笑版则为依曲填词方式。对于五首不同声乐作品创作，综合民间、西洋传统作曲技法，主要表现为“鱼咬尾”民间音调旋法以及重复、变奏、再现、双重终止、模进等歌曲创作旋律发展手法两方面内容，现列表 2-2 介绍有关“鱼咬尾”^①旋法具体运用情况。

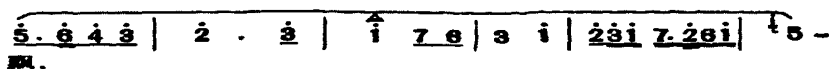
表 2-2 《沁园春·雪》“鱼咬尾”手法运用

版 本	同 音 字
生茂 唐诃版	“飘”+“望”=“la”；“朝”+“还”=“la”
劫夫版	“飘”+“望”=“sol”；“腰”+“惜”=“do”
田丰版	“高”+“欲”=“dol”；“裹”+“分”=“dol”；“娆”+“江”=“mi”； “骚”+“一”=“sol”
晓河版	“高”+“须”=“re”
王基笑版	“飘”+“万”=“mi”；“外”+“惟”=“la”；“娇”+“如”=“la”；“雕” +“俱”=“mi”；“朝”+“还”=“la”

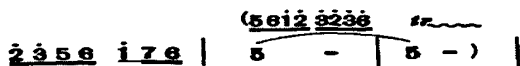
本文关于歌曲创作旋律发展手法一般运用情况主要有：①基本音调的变奏，以王基笑版乐段开头、间奏以及段尾拖腔为例，常伴随着乐段、乐句基本音调变奏，如谱例2-4、谱例2-5、谱例2-6、谱例2-7、

^① 是民间中常用一种作曲技法，指前一句的结尾与后一句的开头音相同。

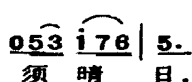
谱例2-8所示。



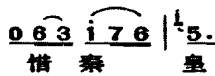
谱例2-4



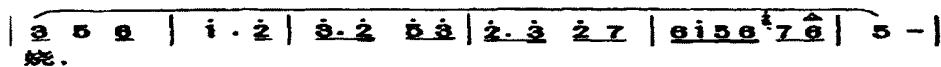
谱例2-5



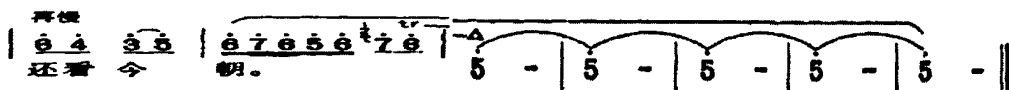
谱例2-6



谱例2-7



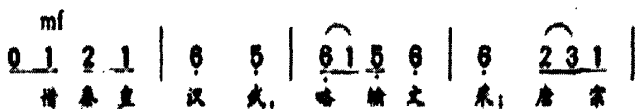
谱例2-8



谱例2-9

以上谱例结尾旋律都是围绕“765”三个骨干音变奏，形成“豫歌”这一体裁独特唱腔风格，呈“2——5”下五音关系。

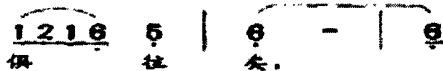
以劫夫版为例，如谱例2-10、谱例2-11、谱例2-12所示。



谱例2-10



谱例2-11



谱例2-12

以上三谱例是围绕主题音调动机“2165”四个音的变奏。

②基本音调的重复与再现：以生茂 唐诃版为例，如谱例 2-13、谱例 2-14 所示。



谱例2-13

以上第二个“万里雪飘”旋律采用低八度变化重复。



谱例2-14

“惜秦皇汉武”与“一代天骄”两处旋律为同头异尾并行重复两句式。

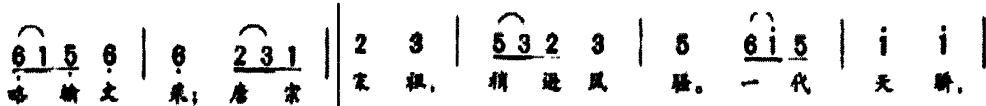
此外，晓河版“江山如此多娇，引无数英雄尽折腰”这一句旋律对主旋律重复再现，结尾落音由宫音转为角音等。

③模进手法：作品结尾旋律处理较多使用这一手法。层层递进、旋律级进上行至高潮。以生茂 唐诃版、劫夫版为例，如谱例2-15、谱例2-16所示。



谱例 2-15

该旋律围绕“切分+二八”节奏型组合动机展开。

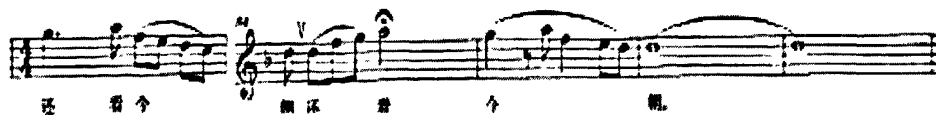


谱例2-16

这部分旋律围绕“十六八+四分+四分”节奏型组合动机展开。此外，晓河版“数风流人物，还看今朝”旋律采用“XX X X X X ”五拍节奏动机展开等。

④双重终止手法：部分作品结尾处采用这一手法。生茂 唐诃版

结尾“还看今朝”这一句进行多次重复，起到强调巩固作用。如谱例2-17所示。



谱例2-17

由上可知，《沁园春·雪》五首独唱曲在传统作曲技法运用上，综合运用了民间曲调旋法与不同旋律发展手法中西合并作曲技法，是整体统一的，并非孤立存在。每一首作品甚至每一句旋律包含旋律发展手法多样，是几种不同作曲技法的结合。以民间音乐为基础，巧妙借鉴西洋歌曲作曲技法，兼容并蓄，融汇贯通。

2.4 板式交替变化

板式即我们通常意义上的拍子，通过板眼体现，包含速度变化。常见有一板一眼即 2/4 拍，戏曲常为原板；一板三眼即 4/4 拍，戏曲常为慢板（也叫慢三眼）以及散板等。作为音乐主题展开和歌曲情感表达方式，板式通常是动态变化的，只是变化的次数因作品本身和作曲家创作方式而有所不同。现就拍子、速度两点列表 2-3 所示，简述五首作品整个板式特征大致情况。

表 2-3 《沁园春雪》五首独唱曲板式特征

版本 板式	生茂	唐诃	晓河	劫夫	田丰	王基笑
拍子类型	2/4+4/4/+4/8	4/4+2/4+5/4	4/4+2/4	4/4+5/4+6/4+2/4+2/2+3/4	4/4+2/4+散板	
起、中、收速度	慢起快慢交替慢收	散慢起中慢交替中收	中起快收	中速慢起慢速、中速渐慢与中速加快交替中速慢收	中速慢起中速、中速渐慢与中速渐快交替中速快收	

由上表可知：从纵向上看，除劫夫版较为单一外，其余四首作品拍子、速度交替变化显著。乐段之间或乐句之间都存在拍子或速度的交替变换，这使得作品情感起伏连绵不断又波涛起伏。快慢强弱交替，

整个音乐剖具层次感。从横向上看,五首作品主要拍子为中速的一板一眼(2/4拍)、一板三眼(4/4拍)类型,符合诗词叙事性吟诵与抒情性地歌唱。旋律速度上一般开始为慢速;中间部分旋律快慢交替变化;结尾处旋律为快收或慢收。

关于五首作品板式交替变化,还体现为板起板落与眼起板落的交替。如劫夫版“望长城内外”这部分旋律后半拍起;田丰版“北国风光”这部分旋律弱起。生茂 唐诃版“一代天骄”、“唐宗宋祖”等旋律弱起以及“豫歌”二八板后半拍起等。

2.5 曲式结构不规整

通常情况下,我国现代歌曲创作一般采用短词谱曲,曲式结构基本为简单复乐段、二段体或三段体。戏曲唱段一般采用如单曲连接、板式连接以及单曲、板式综合连接法等多个段落连接,曲式结构为联曲体或板腔体,相对较为复杂。豫剧作为全国地方性大剧种,是梆子腔体系下一地方分支。它的曲式结构是按照板式变化构成。关于豫剧的常用板式有慢板、二八板、飞板、流水板等。本文“豫歌”版是采用若干个不同速度变化的二八板^①构成的单个板式连接多段体。

关于本文所阐述的五首《沁园春·雪》独唱曲曲式结构列表 2-4 所示,其中阿拉伯数字为小节数。

表 2-4 《沁园春·雪》五首独唱曲曲式结构

版本	调式	曲式结构
晓河	D 宫清乐	带再现二段体: A[4+间奏(4)+4+4+4+5]+间奏(1)+B[8+9+7+5]
劫夫	F 宫五声	带再现二段体: A[4+10+13]+A'[13+12]
田丰	A 大转 D 大	不带再现二段体 前奏(14)+A[9+间奏(4)+9+9+连接(4)+9]+B[12+15+12+12]

^① “二八板”是豫剧四种主要声腔板式之一,一板一眼,腔起于眼,落腔于板,上、下句多为两个八板。常见分为慢二八板、中二八板、二八连板、快二八板、紧二八板、紧打慢唱。早期是固定在由两个八板(八小节)组成一个乐段循环反复使用。现由于它本身的不断丰富发展,这种格律和结构早已被突破。

生茂 唐诃	d 小 (d 徵雅乐)	带再现二段体	
		前奏(14)+A[12+8+间奏 2+9+8]+间奏(5)+B[4+6+8+11]	
王基笑	F 徵清乐	板式多段体	
		前奏(12)+慢二八板[7+间奏(2)+11]+间奏(6)+ “导板”连接+快二八板[16]+间奏(6)+二八板[14+ 间奏(7)+22+间奏(2)+13]+快二八板[20]+送板[6]	

由上表可知：艺术歌曲、叙事歌曲为二段体；“豫歌”为多段体。现就五首作品曲式结构段落内部结构做简要说明。

1、晓河版：A 段（4/4 拍）是对比再现五句式乐段。其中第五句是第一句主题的延伸。B 段转为 2/4 拍的对比四句式乐段，乐句进行 2/4—5/4—4/4 拍号转换，最后一句变化再现主题。

2、劫夫版：A 段（4/4+2/4 拍）是展开三句式乐段。A' 段（2/4 拍）采用主题动机进行变奏的展开两句式乐段。其中第一句采用主题动机“xxx x x”节奏模进；第二句是对第一句主题的变化重复再现。

3、生茂 唐诃版：A 段（2/4 拍）为起承转合四句式乐段。B 段（4/4+4/8+4/4 拍）是对比再现四句式乐段。其中第三句式围绕主题“536”三音连续三次模进；第四句是高八度再现主题。

4、田丰版：A 段（4/4+5/4+6/4+2/4+2/2 拍）为展开四句式规整乐段。B 段音乐由 A 调转入 D 调，“江山如此多娇”重复一遍，作为 A 段情绪总结与 B 段新主题的铺垫。B 段（2/2+3/4+2/4+4/4 拍）为展开对比四句式乐段。

5、王基笑版：由起部（过门+慢二八板）—基本部（“导板”+快二八板+二八板）—结束部（快二八板+送板）三部分组成。起部：慢二八板（4/4+2/4 拍）是展开二腔句（7+11 小节）乐段，板起板落。上腔句落音为“6”音；下腔句落音为“5”音。基本部：“望长城内外”这一句旋律类似戏曲“导板”后转至快二八板，速度自由。快二八板（2/4 拍）是（16+间奏 6 小节）共 22 小节乐段，板起板落，速度由慢渐快，旋律相接紧促。二八板（2/4 拍）包含由“1765”唱腔音调三次变奏的三个乐段，眼起板落为主。其中第一段为展开两腔句

(6+8 小节)乐段。第二段为“如此多娇”使用重复两次双头韵“加帽”手法,将一腔句扩展为三腔句(8+7+7 小节)乐段。第三段腔句划分不明显共 13 小节乐段。结束部:快二八板(2/4 拍)包含展开三腔句(7+5+8 小节)乐段。送板为重复唱腔最后一句旋律 6 小节腔句。

综合以上曲体结构形态分析,他们之间相似之处有:(一)句型结构上由于采用拖腔、甩腔、间奏等运用,乐句、乐段结构大多不方整、不等长。(二)在创作技法上存在某些类似,如采用主题音乐贯穿始终、重复变奏以及扩展结构等丰满发展旋律手法。(三)在调性色彩上选择以明亮色彩为主,如宫调式、徵调式、大调式。

2.6 小结

综上所述五首作品创作艺术特色具体分析比较得出相同之处有:

(一)作曲家一般随着情感的需要,采用以乐句或乐段为基本单位的音调、节奏变奏,注重音乐旋律自由发展。词曲结合上注重旋律线条音乐形象塑造以及诗词格律与旋律韵律的协调统一,是集文学、音乐、审美一体的近现代声乐成果。(二)它们抛弃了对欧洲音乐创作手法的单纯模仿,而是把民族的审美习惯与西洋音乐创作手段结合起来,是具有我国民族风格韵味的产物。歌曲或“豫歌”旋律融入了部分戏曲音调或以地方戏曲音调为创作素材,并结合歌曲旋律一般写作手法创作而成。(三)调式主要是“大调”色彩宫调式与徵调式,落音结束于主音,色彩明亮,符合诗词内涵和情感基调,前后相呼应。其中“豫歌”部分上下句落音都为主音是板腔体音乐一种较为特殊的现象。(四)作曲家企图使用节拍、力度、速度、调性的变化发展旋律,注重作品情感基调抒发,具有强烈而丰富的艺术感染力。尤其是田丰版的转调运用。(五)歌曲曲式结构为二段体,符合《沁园春·雪》二段体词牌结构。

不同之处有：（一）歌曲旋律较连贯些，乐句一般按照诗词句号划分，乐节较少。“豫歌”乐句一般按诗词逗号划分，且常伴有不同长度的间奏，乐节较多。（二）歌曲内部曲式结构与词体结构的不一致。如生茂 唐诃、田丰版第二段起于“江山如此多娇”，与诗词结构一致；劫夫、晓河版起于“惜秦皇汉武”，与诗词结构不一致。（三）歌曲常由同头同尾或异头同尾两个段落组成，段落按照展开或对比原则进行。“豫歌”由基本音调或基本节奏不同变形的多个段落组成，段落按照变奏原则进行。（四）“豫歌”曲式结构基本遵循了传统豫剧二八板唱段结构，即起部（起腔过门+起腔段）+基本部（若干个二八唱段）+结束部（送板段+送板过门）。在板眼安排上同样体现了豫剧板眼一般程式，如表 2-4 所示。

表2-4 豫剧板眼程式

起腔	板起板落为主	板起板落为主	板起板落与眼起板落交替	眼起板落为主	板起板落与眼起板落交替
----	--------	--------	-------------	--------	-------------

第三章《沁园春·雪》五首独唱曲演唱研究

3.1 《沁园春·雪》五首独唱曲科学发声概述

歌唱是一门集科学性、艺术性于一体的声音艺术。我们在演唱作品时,要求具有饱满气息、稳定喉头、明确呼吸支点、声带适度振动与歌唱呼吸的协调合作、准确地吐字咬字、恰当混合共鸣以及富有力度、色彩性声音调控能力,从而获得高质量、高规格、高效能的歌唱声音。当然,这是离不开歌唱的科学发声这一前提。科学歌唱发声则以歌唱要素、歌唱声音属性等方面知识准确把握为前提。只有这样,我们才能构建最佳状态人声“乐器”,最大限度将歌唱特殊魅力充分展现。因此,在演唱《沁园春·雪》声乐作品时,首先应准确把握歌唱科学发声这一前提,主要表现在歌唱要素与歌唱声音物理属性两方面理论知识掌握及运用。

第一,就歌唱要素而言,据沈湘“歌唱要素主被动论”所述:“心理要素处于主动、主导地位,其它歌唱发声生理要素(即呼吸、发声、共鸣、语言)处于被动、从属地位。”^①具体说来,我们在演唱时应当理解并结合作品实践运用:1、呼吸动作是被动行为,要保持“吸着唱”感觉。2、声带是在气流通过时被动闭合,通过声门找气获得喉头相对稳定感。3、主观感觉上始终要保持胸腔、咽腔、口腔、鼻腔、头腔的空窦互为通气,并在“想”、“听”、“看”心理活动中进行共鸣腔意识调整。4、歌唱不是主动用嘴咬字吐字,而是口咽腔吸着念字、被动念字,用“说”的形式把字唱清楚。因此,我们在演唱《沁园春·雪》五首独唱曲时,首先要弄明白了歌唱各要素关系,掌握歌唱发声要领,懂得歌唱发声前提,才能更好地调动歌唱者主观能动性,避免主被动关系颠倒,成为噪音真正主人。

^① 参考邹本初《沈湘歌唱学体现研究——歌唱学》人民音乐出版社,2007年5月3页-6页。

第二,就歌唱声音属性而言,根据声乐语音学^①即声乐与语音相结合的交叉学科所指语音与歌唱气息、声带、共鸣间的关联,我们在演唱中要明确几点:1、语音音高取决于声带长短、厚薄、松紧等方面。我们可以通过改变气息强弱^②或声带长短、厚薄获取不同音高。音域的宽窄由拉动声带的能力以及声带本身的伸缩性状况所决定。2、语音持续时间长短取决于肺活量、肌肉控制以及声带发声持续性、稳定性、强度情况。一般而言,发声越强越能够获得持续的语音。3、语音强弱由振幅的大小与发音用力的大小决定。4、声带本身质地、发音方法以及共鸣腔形状的不同形成不同声音色彩。因此,我们在演唱《沁园春·雪》五首独唱曲时,应当学会科学调节自身各器官、肌肉的运行机制,合理适度用嗓,以最小气息获得最佳效能的发声。

歌唱是一门复杂的发声艺术,它需要生理、心理、物理、发声、表演等方面的有机结合,需要歌唱技巧与艺术表现的完美统一。以科学歌唱发声理论为指导,通过呼吸、发声、共鸣、语言歌唱技巧灵活运用,形成自主共鸣腔体、声带、气息配合的音高与音域驾驭能力,获得高位置、深呼吸最佳发声状态。以下就“字”、“气”、“声”、“情”、“味”五点谈谈《沁园春·雪》五首独唱曲的演唱技巧与演唱艺术处理。其中“字”、“气”、“声”主要涉及演唱技巧运用;“情”、“味”表现为演唱艺术处理范畴。

3.2 “字”、“气”、“声”演唱技巧分析

歌唱“字”、“气”、“声”关系表明:一方面,准确地咬吐“字”与呼吸“气”是为了更好地发“声”;另一方面,科学地发“声”需建立在准确咬吐“字”与呼吸“气”基础之上,三者相辅相成。因此,我们在歌唱《沁园春·雪》五首独唱曲时,对其“字”、“气”、“声”

^① 摘自郑茂平《声乐语音学》上海音乐出版社,2007年4月,第2页。

^② 气息的强弱是由气息通过声带的速度而不是气息的多少决定。

处理,需要遵循歌唱科学发声前提,综合运用各种歌唱技巧进行合理布局,解决歌唱中所遇难题,使得演唱“字”、“气”、“声”相通,形成富有感染力和艺术表现力的歌唱发声。关于《沁园春·雪》五首独唱曲“字”、“气”、“声”,就呼吸、发声、共鸣、语言四大演唱技巧谈谈演唱技巧具体运用。

3.2.1 呼吸技巧运用

呼吸作为发声的动力和基础,是声音重要表现手段之一。歌唱正确的发声、良好的共鸣以及作品思想情感的表达、作品风格表现等都与歌唱呼吸密切相关。如何科学呼吸,首先应掌握科学基本呼吸方法比如1、了解歌唱呼吸器官肌肉运用情况,应充分调动身体各个呼吸器官。通过胸腔肋间肌、胸腹间隔肌及其腰肌,腹肌充分扩展、积极配合,从而协同共同完成与控制气息的呼吸。2、准确掌握好歌唱吸气与呼气,即吸气时膈肌下沉、胸廓往外扩张,两肋及腰膨胀、小腹略微上提。呼气是腹肌(丹田处)的轻微推动力,声音正是在这点推动上起音。3、保持“深、通、活”良好的气息运用。“深”要求饱满充足、深沉持久;“通”指柔和舒展、自然流畅;“活”就是灵活自如、富有弹性。4、形成并保持稳定地呼吸支点^①。一方面,它作为歌唱发声不断产生连贯、稳定气息的源泉。另一方面,在高声区或音域逐渐上升的演唱,呼吸支点的保持更为明显,是声音较强爆发力的推动力,能防止气息上浮。因此,在演唱《沁园春·雪》五首独唱曲时,不管使用哪种呼吸法,都必须遵循歌唱呼吸基本要求,为歌唱的顺利进行提供持续动力支持。

通过了解、掌握基本呼吸方法后,演唱《沁园春·雪》五首独唱曲需综合运用不同呼吸方式,如叹气式、闻花式、惊讶式以及补气、

^①指歌唱吸气力量是两肋及膈肌的向外和向下的用力,呼气的力量是这种向外和向下用力的反作用力向里、向上把气息推送出去冲击声带振动发声,表现为“吸气肌肉群”与“呼气肌肉群”的适应相对抗形成的点。

送气、偷气、顿气等呼吸技巧,不断调整气息深浅与多少,适应歌唱要求。现就《沁园春·雪》五首独唱曲,谈谈自身对歌唱几种常用呼吸技巧^①的具体运用情况,主要体现为如下几点:1、在伴奏开始前要做好气息控制准备,为正确起音做准备。2、歌曲自起唱一开始就要排气,并随音乐不间断直到乐句结束为止。整个排气过程要保持吸气状态,排气要不间断、均匀、节约。对乐句中一些关键字、关键音可采用扩张式排气(鼓小腹),对乐句末尾的字音可采取收缩式排气(收腹)。3、作品中如“蛇”、“裹”、“腊”、“武”、“祖”、“物”等收字、收声和收音较多使用截气收声^②,气息收得干净利落,有“黄金分割”美感。4、歌曲中“封”、“风”等字较多使用“顺气”处理^③。此外,作品中还存在其他一些个性化呼吸技巧处理,如田丰版“千里冰封”中“千”、“冰”二字以及“竞折腰”中“折”字演唱处理。对于“冰”字附点、“竞”字四分音符演唱,部分人完全按照谱面演唱,也有人进行个性化二度处理,将“冰”、“竞”字顿气处理,如歌唱家殷秀梅在“竞”字演唱使用声断气不断的顿音化声音艺术处理。5、“豫歌”演唱中提气、送气(如“飘”、“滔”、“天”、“唐”、“看”、“千”、“秦”等字演唱)等呼吸技巧灵活运用。

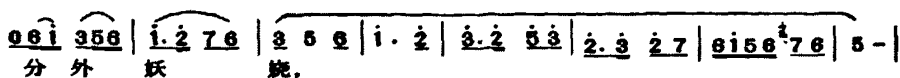
关于《沁园春·雪》作品换气问题,须综合考虑作品内容、情感与演唱声音、技巧等因素。换气应有规律、有节奏,不能随意。就一般情况而言,每一乐句或两乐句之间换气或在前奏、间奏或休止的地方停换气,这里就不一一举例。对于作品比较舒缓、自由散板或慢板旋律进行,歌唱换气要不快不慢、稳当恰时。就较长拖腔或长句中间演唱呼气,可寻找适当换气点一般为附点节奏处或休止,如

^① 参考邹长海《声乐艺术语言学——讲话与歌唱》人民音乐出版社,2009,51—56页。一般包括排气、截气、顺气、送气、偷气。

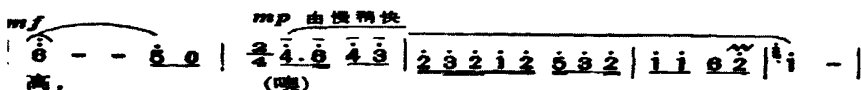
^② 即歌唱结尾时迅速收腹,然后截止不动,气、字、声同时截止,收声音母为a、o、uo、e、ie、u、ang、iang、uang等字。

^③ 歌唱结尾时采用的收声,不同于截气与弹气,即将结束时收小腹供气直到同字尾音结束。

谱例 3-1、谱例 3-2 所示。速度欢快、唱词紧密乐句中换气要快，如谱例 3-3 所示。



谱例 3-1



谱例 3-2

以上谱例 3-1 “娆”字在大附点处补气，且换气动作不能太明显，保持整个乐句的连贯性。谱例 3-2 “高”字处理在换气在二八后休止处歇气，要声断气不断。后面甩腔速度加快气息要连贯、中间不能断。



谱例 3-3

谱例 3-3 速度渐快，力度渐强。唱词二八节奏紧促旋律上行再下行。为保证充足气息支持，换气要快而准偷气，整个过程要连贯。

总之，歌唱呼吸是以正确呼吸方法为前提。由于演唱对象与理解不同，诠释因而也具有个性。不管歌曲速度快慢如何，换气始终要尽量稳当、从容不迫。有时演唱作品不能达到深呼吸，也需要及时做相应调整。

3.2.2发声技巧运用

我们知道歌唱发声原理是气息经气管冲击声带振动发声。随着振动频率与振幅不同，声音相应地出现高、低、强、弱变化，声带活动形态也会有整体振动与边缘振动之分。针对振动频率与振幅而言，频率大小与声音高低以及振幅大小与音量强弱成正比。频率越大，声音越高。振幅越大，音量越强。针对整体振动与边缘振动两种声带形态

而言,都以科学发声方法为基础。中低声区声带一般为整体振动,嗓音真声成分较多。中高声区声带一般为边缘振动,嗓音假声成分较多。换声区属于真假声过渡衔接,真假混合声较为均衡。

《沁园春·雪》五首独唱曲音域范围依次是:生茂 唐河、劫夫、田丰版为 c1-a2;晓河、王基笑版为 d1-a2。按照声部划分符合女高音音域范畴。就作品演唱风格豪放、抒情性特点,符合抒情女高音音色要求。演唱声音以明亮清脆、圆润柔和为主并结合轻快弹性化处理。就目前中国声乐作品不同唱法发声情况而言,根据作品音域、音色、风格等方面要求,现代豫剧“夹板音”^①唱法,还是中国声乐作品民族唱法或美声唱法,演唱本质是相通的,是以真假混合声发声为前提。只是不同唱法真假声混合比例不同,因而演唱音色也不同。美声唱法假声成分偏多,音色柔和、圆润。民族唱法或“夹板音”唱法真声成分偏多,音色明亮、清脆。关于民族唱法与“夹板音”唱法的关系有必要做三点说明:其一,本文五首作品所指民族唱法是狭义上学院派民族唱法,即吸收、借鉴西洋美声唱法,并结合本民族传统声乐中西合并唱法。“夹板音”唱法是广义上中国民族民间唱法中一种,经历大本嗓、二本嗓等传统豫剧发展至今“夹板音”混合声唱法的现代豫剧演唱方法。其二,“夹板音”唱法是豫剧演唱方法专有名词,符合板腔体这一音乐体制要求程式化演唱,民族唱法没有这一特征。其三,结合五首作品体裁以及目前国内声乐演唱相关音像分析得知:艺术歌曲体裁演唱经历上个世纪 50、60 年代“土洋之争”演唱方法(如马玉涛)到 90 年代以来美声唱法演唱方法(如殷秀梅、廖昌永)。前者演唱颇显民族唱法音色,后者演唱是运用汉语发音塑造美声声音规格。“豫歌”演唱发声也经历一个漫长革新过程,发展至今成为一种借鉴西洋唱法、民族唱法的现代“夹板音”唱法。

^①最初是一种仅限于高声区和中声区的混合声唱法,后来发展为综合大本腔、二本腔和夹本音等高、中、低三个声区有机结合的用嗓方法。

当然,关于作品音色这一点同样涉及到共鸣腔的具体运用以及作品本身风格要求等。依据作品风格、嗓音条件不同,《沁园春·雪》五首独唱曲依据不同声区使用真假声比例不同,演唱要求不同。一般而言,中高声区真少假多——声带缩短变薄能力要较强,高声区灵巧自如,中声区抒情流畅,低声区相对较弱,吐字清晰、精巧,演唱风格隽永、俏丽。中低声区真多假少——声带张力较强,声音结实、明亮,低声区醇厚,高声区高亢、吐字语言自然、亲切,演唱风格质朴、感人。过渡声区真假参半声——演唱兼具“真多假少型混声”的结实、明亮和“假多真少型混声”的灵巧、自如的艺术特点,音域宽广,声区统一,声音演唱能力强,表现力丰富。我们在演唱要学会扬长补短,不断调整真假声型比例。就《沁园春·雪》五首作品真假声比例而言,我认为以真少假多声型、真假参半声型灵活运用为主。艺术歌曲、叙事歌曲演唱因不同声区,音色有差异。“豫歌”混合声唱法音色依据行当以及剧中人物情感需要来选择,音色变化不受音区的制约。

此外,歌唱发声还需考虑声带闭合挡气与气息冲击声带二者关联。音越高、越强,声带越要用力拉紧变薄、向下挡气,腰部收缩上提力越大,声音位置较高,声音较稳定。因此,《沁园春·雪》作品中换声点以上旋律,如作品高音区以及高潮旋律演唱发声一定要把握好这一点。

3.2.3 共鸣技巧运用

歌唱的动力来源于呼吸,美妙的歌声来源于共鸣,共鸣又来自于共鸣腔体。我们知道歌唱共鸣器官包括胸腔、鼻腔、鼻窦不可调节共鸣腔与喉腔、口腔、咽腔可调节共鸣腔。不同共鸣腔反映各个共鸣器官间调节配合。我们在歌唱时需打开自声带发音以上口咽腔、鼻咽腔和头腔与声带以下喉腔、胸腔形成一个整体的共鸣通道,为声音激起腔体整体共鸣做好准备,这个是良好歌唱共鸣前提。关于歌唱共鸣腔

体运用要考虑多方面因素。歌唱共鸣腔的声音位置安放的高低、前后将影响到歌唱音色的发挥以及不同声区的演唱。低声区主要为胸腔共鸣,中声区主要为喉、咽、口腔共鸣,高声区主要为头腔共鸣。民族唱法(包含豫剧“夹板音”唱法)以口腔、鼻腔口共鸣为主,美声唱法为三腔统一的整体共鸣。

我们在演唱《沁园春·雪》五首独唱曲时,对共鸣腔运用要综合考虑音区、音色、唱法等因素。在音区上,四首歌曲音高基本位于a1上(即以换声区与高声区为主),尤其是作品的开头与结尾高潮部分。“豫歌”音大多数位于d2以上,少部分处于d1-a1音区。演唱在充分打开整个共鸣腔基础上,着重于鼻咽腔、头腔共鸣的运用,声音位置可安放在咽、鼻附近,做到保持喉头稳定的高位置发声。对于c1-a1音区可结合口咽腔、胸腔的积极配合。在唱法上,民族唱法以口腔咽腔、鼻咽腔为主,喉咙不要求开的很大。注重拖腔、甩腔等演唱风格把握。语音亲切、咬字清晰、声音明亮集中。西洋美声唱法则需要胸腔共鸣、口咽腔、鼻咽腔以及头腔共鸣三大整体共鸣区。鼻腔共鸣(头腔共鸣)是在声音要求集中靠前获得高位置明亮、圆润、清脆金属般色彩音色时,即关闭唱法主要共鸣腔。在行腔上,共鸣腔可做一定调整。如演唱生茂 唐诃版“分外妖娆”中“外”字的甩腔,口咽腔、鼻咽腔共鸣可适当增加。“豫歌”版“万里雪飘”中“飘”字以及“试比高”中“高”字的拖腔处可适度带点哭腔感,声音位置稍集中靠前,鼻咽腔运用为主。

3.2.4 语言技巧运用

声乐是音乐与语言结合艺术,是用音乐来表达语言的艺术。语言是基础,是作品本身情感、意境以及演唱者词情达意、音乐形象塑造等必要手段。语言发声准确与否与字音咬字吐字密切相关。汉字这种比较复杂的语言,一个汉字一个音节。每个音节讲究声母与韵母的咬

字发声。因而，民族声乐作品演唱必须紧密围绕汉字咬字吐字规律进行。只有这样咬清、吐准，才能准确完整地表达出歌词的愿意。说话与演唱在发音上尽管不尽安全相同，但二者在生理系统、物理现象相同，在心理状态、情感表现、音响效果、音乐形象、发声方法以及语言发音上基本相似。我们歌唱时经常先将歌词整体朗诵发声，通过语言夸张化地将作品“说唱”出来，为歌唱做好准备工作。对于歌唱语言技巧的运用，演唱应当明确掌握好中国汉字咬字、吐字及其归韵、收声，将声、韵、调三个部分表现清晰到位，符合依字发声、依字行腔、依字收声的语言要求。当然，美声唱法演唱歌曲时，是按照依腔行字语言技巧，塑造美声声音规格。以下主要是就“声”、“韵”、“调”的咬字吐字规律以及归韵、收声分别论述依字行腔的语言技巧。通过了解其发音规律，歌唱才能有意识地控制发声状态，养成“自动化”的发音习惯。

3.2.4.1作品“声”的演唱分析

所谓“声”是指歌唱语音要素中由辅音构成的声母。它是字头部分，是准确发声咬字的第一步，是表达语言含义与形象清晰与否的关键因素。因此，我们在演唱是讲究咬字发音部位的准确以及咬字发音方法正确。依据现代汉语辅音发音部位、发音方法七种分类^①，将《沁园春·雪》五首作品语音具体情况归纳统计如表3-1所示。

表 3-1 《沁园春·雪》声母发音状况及五音表

发 音 方 法	塞 音	塞擦音	擦 音		鼻 音	边 音	五 音
	清	清	清	浊	浊	浊	

^①即双唇(b p m)、唇齿(f)、舌尖(d t n l)、舌根(g k h)、舌面(j q x)、翘舌(zh ch sh r)及舌齿音(z c s)七类发音部位；清音和浊音、送气和不送气、塞音、擦音、塞擦音、鼻音、边音七种发音方法。

部 位	不 送 气	送 气	不送气	送气					
双唇音	北、冰、 比、	飘					莽		唇
唇齿音					风、分、封				
舌尖音	大、顿、 多、代、 雕、	滔、 天、 唐					内	略、里、 腊、流	舌
舌面音			俱、江、 娇、骄、 吉、今、 尽	千 、 晴 、 秦、	雪、下、象、 雄、惜、逊、 、				齿
舌尖前			宗、祖、	此、	素、宋、骚、 思				
舌尖后			装、折、 只、朝	长 、 城 、 成、	上、失、蛇、 山、试、数、 输、稍、识、 射、	日、烧、 如、人、			牙
舌根音	国、光、 裹 、 弓、公、 高	看			河 、 汉 、 汗 、 还 、 红、皇、黄、				喉

注：其中“n”即做声母也可做韵尾，如“看”、“汉”、“汗”字。“ng”只能做韵尾和韵母用，如“风”、“光”、“冰”、“封”、“望”等字。

由上表分析可知，《沁园春·雪》声母发音以塞音、擦音、赛擦音字为主。对于这些声母演唱，需要“唇、舌、牙、齿、喉”五音的紧密配合。这五音发音部位肌肉不能过于紧张，导致喉部、口腔肌肉用力影响发声。“舌”的灵活运用是关键。比如唇齿音发音下唇提升到基本接触上齿，控制气流力度形成轻微摩擦。舌根音发音位置在软腭且软腭上提、舌头后缩关闭鼻腔通道，获得较好口腔空间和张力的歌唱状态。舌面音发音舌面前部抵住或接近硬腭前部，气流在这一部位受阻发音。我们对于

大部分成阻字需要在字成阻时,把气阻住,使气流冲击,然后迅速发声。比如塞音(声母为b、p、d、t、g、k辅音)、塞擦音(声母为j、q、z、c、zh、ch辅音)发音除阻突然放松下巴,还需保持口腔足够的张力。尤其是在高音区塞擦音字更要注意这一发音特点。擦音^①字(声母为f、h、x、sh、s、r辅音)发音以不影响节奏为前提适当延长发音时间和加重力度,是获得一种形象化声音效果与人物内心情感的表现手段,如“娆”、“人”等字的演唱可进行这种处理。边音如“略、里、腊、流”4字,演唱靠舌尖灵活运动来发音。穿鼻韵字必须在起读字之前把气运送到鼻咽处,如“莽、内”2字。送气音必须先送气,在送气中发声,如“飘、滔、天、千”等12字。总之,声母的演唱一定要稳、准、狠、短、清。

此外,关于作品声母演唱还要说明两点:第一,普通话与河南方言辅音发音部位、发音方法存在一些差异。河南方言一般发音部位都稍靠后些。zh、ch、sh、r声母相对地比普通话中的发音略靠前;声母z、c、s一般都比普通话的发音部位稍靠后。传统豫剧演唱讲究喷头^②,对“b、m”打头的字“北”、“冰”、“比”、“莽”字,演唱力度比一般发音要重。第二,传统豫剧声母讲究尖团音^③演唱,注重将尖团字严格区分开来,突出口语化、通俗化、地域民族化语言特征。随着普通话影响,现代豫剧(包含“豫歌”)演唱对尖团音区分越来越不明显,发音逐渐与普通话相似。本文对于“豫歌”演唱分析则是按照普通话语言要求进行发音。

^① 擦音在没有元音也能“听得见”。

^② 指咬紧字头,在加强声母阻气力量的基础上,形成一种爆发力,使字头像喷发出来那样结实有力、干净利落而富有弹性。

^③ 是指字头发音时声母发音区别。豫剧主要是针对平舌音、翘舌音这一类加以区别。演唱以平舌音(舌尖前音)z、c、s作声母,并与开口呼、合口呼韵母相拼读组成的字称为“尖字”;以翘舌音(舌尖后音)作声母,并与开口呼、合口呼韵母相拼读组成的字称为“团字”。

3.2.4.2作品“韵”的演唱分析

所谓“韵”是指歌唱语音要素中由元音构成的韵母。它是字腹部分，是发音主体、关键部分，是语言和歌唱艺术得以存在的决定性因素。对于“韵”的把握，首先是了解作品“四呼”（即“开”、“齐”、“撮”、“合”四种不同口腔型态）语音发音特点：“开口呼”47字（a、e、o或a、e、o开头韵母），演唱用力在喉，嘴张开较大。“齐齿呼”33字（i或i开头韵母），演唱用力在齿，上下齿对齐，上下唇稍张，口成偏平形，舌尖抵住下齿背，嘴角向两边展开。“合口呼”24字（u或u开头韵母），演唱用力在满口，发音时上下唇收拢成圆形，唇稍张略前伸。“撮口呼”1字（ü或ü开头韵母），发音时嘴唇撮成小圆形用力在双唇。根据以上“四呼”，现将《沁园春·雪》五首独唱曲具体情况归纳如表3-2所示：

表3-2《沁园春·雪》韵母口腔型态

四呼	《沁园春·雪》唱字统计	字数
开口呼	“北”、“风”、“封”、“万”、“望”、“长”、“城”、“内”、“外”、“惟”、“莽”、“大”、“河”、“上”、“滔”、“山”、“蛇”、“腊”、“高”、“看”、“公”、“红”、“分”、“外”、“妖”、“娆”、“折”、“腰”、“汗”、“汉”、“文”、“采”、“唐”、“宗”、“宋”、“稍”、“骚”、“代”、“成”、“弯”、“弓”、“射”、“往”、“人”、“还”、“看”、“朝”	47
齐齿呼	“千”、“里”、“冰”、“飘”、“下”、“失”、“银”、“驰”、“象”、“天”、“试”、“比”、“晴”、“日”、“江”、“此”、“娇”、“引”、“英”、“雄”、“尽”、“惜”、“秦”、“一”、“骄”、“吉”、“思”、“只”、“识”、“雕”、“矣”、“流”、“今”、	33
合口呼	“国”、“光”、“雪”、“顿”、“舞”、“原”、“欲”、“与”、“余”、“须”、“装”、“素”、“裹”、“如”、“多”、“无”、“数”、“皇”、“武”、“输”、“祖”、“逊”、“俱”、“物”、	24
撮口呼	“略”	1

由上表可知：作品主要集中在“开”、“齐”、“合”三呼。演唱归结于舌头、唇、齿、软腭等器官的巧妙运用。

其次，明确不同元音发音时舌位高低前后、唇形圆展特点，依字

造型，获得最佳歌唱口腔型态。1、舌位高低：i、u、ü 元音舌位高，口腔开合度最小。e、o 舌位半高，口腔开合度较小。E 舌位半低，口腔开合度较大。a 舌位低，口腔开合度最大。2、舌位前后：i、ü、e 为前元音。a 为中元音。u 、o、E 为后元音。3、嘴唇圆拢：u、ü、o 双唇圆拢。i、a、e、E 双唇自然舒展。因此，我们在演唱“齐”、“合”、“撮”三呼 58 字时舌位较高，口咽腔窄小容易堵住发声，尤其是演唱音区较高时，应当进行口咽腔内部适度调整，尽量拉开舌面与上颚间距离。“合”字与少量“开”（o）字发声靠后，音色较暗淡容易导致吃字，演唱应当有意识将声音靠前，将声音往前送。“齐”字与少量“开”字（e）发声横着靠前，容易挤造成音色刺耳。因此，对于这些字我们应当将后字前唱，挤字松唱、窄字宽唱、横字竖唱。

再次，韵母一般分为单韵母、复合韵母以及鼻韵母三类。不同种类元音组合，其发声响度各异。现将《沁园春·雪》唱字就不同元音发声响度归类，如表 3-3 所示：

表3-3不同种类韵母发声响度

韵母类型	《沁园春·雪》唱字统计
单 韵 母	“里”、“余”、“欲”、“与”、“大”、“河”、“失”、“舞”、“蛇”、“驰”、“腊”、“试”、“比”、“须”、“日”、“素”、“如”、“此”、“无”、“数”、“折”、“惜”、“武”、“输”、“祖”、“一”、“吉”、“思”、“只”、“识”、“射”、“俱”、“矣”
前响复合元音	“北”、“内”、“外”、“滔”、“高”、“妖”、“娆”、“采”、“骚”、“稍”、“代”、“还”、“朝”
后响复合元音	“国”、“千”、“飘”、“雪”、“下”、“娇”、“骄”、“流”、“裹”、“多”、“腰”、“略”、“雕”
鼻 韵 母	“冰”、“望”、“长”、“莽”、“上”、“光”、“象”、“天”、“装”、“江”、“雄”

依据上表，单元音发声口腔前后应保持不变，发声应前后响度一致。复合韵母（二合或三合）口型衔接尽可能变化较小，连贯统一。发声响度根据前响、后响不同，音量力度应不同。以上前响复合元音字发声响度应逐渐减低。后响复元音字发声响度则逐渐升高。

最后，歌唱吐字发音过程结尾要考虑归韵与收声。这个问题涉及到“十三辙”准确运用。所谓“十三辙”也就是十三个韵部，是北方戏曲唱词所用的韵部，是按照普通话的语音系统来划分，包含一语、(一七)、姑苏、发花、坡歌、月夜、怀来、灰堆、遥条(好条)、收秋(油求)、山前(言前)、人群(人辰)、长江(江阳)、东风(中东)。现将《沁园春·雪》唱字“十三辙”具体情况归纳如表3-4所示。

表3-4 “十三辙”分类表

辙名	《沁园春·雪》唱字统计	辙韵归类
发花	大、腊、下	无韵尾类
坡歌	河、蛇、折、射、国、裹、多、	
月夜	雪、略	
一语	里、失、弛、试、比、日、此、惜、一、吉、思、只、识、矣	
姑苏	余、无、欲、与、须、素、如、无、数、武、输、祖、俱、物	
怀来	外、采、代、、还	有韵尾类
灰堆	北、内、惟、	
遥条	滔、高、妖、娆、腰、稍、骚、朝、飘、娇、天、骄、雕	
收秋	流	
山前	万、山、看、汉、汗、弯、看、千、天、原、	前鼻韵类
人群	分、文、人、银、引、尽、秦、今、顿、逊、	
长江	望、长、莽、上、唐、往、象、江、光、装、皇、	后鼻韵类
东风	风、封、城、成、冰、晴、英、公、红、宗、宋、弓、雄、	

由上表，我们在演唱归韵收声时，根据韵尾不同，演唱处理不同。1、无韵尾类(五个“辙”)：演唱应当一音到底，口型保持不变、软腭上升、截气收声、横字竖咬、窄字宽咬。其中演唱“发花辙”“a”韵腹元音时，颧骨上抬，嘴角微笑上提，上齿稍露。

演唱“坡歌辙”“e”、“o”韵腹元音时，“o”音口张开要适度，不能忽松忽紧，保持一定紧张度。“e”音嘴唇自然张开，不能露牙齿。演唱“月夜辙”“e”韵腹元音时，在保持字音准确上尽量将口张大。演唱“一语辙”“i”韵腹元音时，上下门齿要分开，软腭上升，嘴角展开上提，形成一定口咽腔空间，防止声音挤、紧。演唱“姑苏辙”“u”韵腹元音时，上唇向前展开，下唇后退放下。

2、有韵尾类（四个“辙”）：演唱韵腹延长，韵头——韵腹转换要迅速，韵尾轻轻归韵，横行竖咬。“遥条辙”“iao”“ao”合辙押韵，演唱时要注意开口音“a”的保持以及“o”的嘴唇型态，收声归带有“u”的感觉。

3、前鼻音、后鼻音韵尾类（四个“辙”）：该类辅音韵尾字占据大多数，对于这些子音归韵到位，要区分好“n”、“ng”。需要注意的是，在处理五首独唱曲收声时，不能千篇一律按照头、腹、尾行腔归韵，以致都好比唱京剧的效果。对于唱歌的归韵，我们可以借鉴戏曲咬字行腔，但不能盲目照搬。因此，对于无韵尾的单韵母或复韵母收声，行腔要直出直收。对于有韵腹、韵尾的韵辙字，收声要韵腹、韵尾同收。也就是说，演唱应当按照字韵收声。

一个字时值有长有短，在字与旋律的结合方式上存在一字一音、一字多音等情况。当一个字带有较长的拖腔时，要注意韵母的整体行腔和韵母发音的响度。咬字部分必须与模式吻合，行腔部分则可稍自由处理，甚至可以反其道而行之。在我国民间说唱与戏曲中，有所谓先咬字后行腔的说法。每个字的旋律的开始为咬字部分，其后则为行腔部分。这种旋律模式的运用在《沁园春·雪》作品中表现主要有：“豫歌”版“万里雪飘”之“飘”字、“欲与天公试比高”之“高”字、“分外妖娆”之“娆”字等咬字行腔处理。其中“飘”、“高”、“娆”字前两小节为咬字部分，其余小节为行腔部分。关于《沁园春·雪》作品咬字、吐字力度，它随着歌曲内容情绪发展以及曲调节奏、力度、

速度不同有所变化。开头旋律一般较为舒缓和宽广,抒发作者对祖国山河赞美,北国之景的壮观,咬字吐字应该舒展有力,字音清晰柔和而不松散。字头要出得平稳、声音要流畅舒展、字尾归韵时要缓慢。中间及后部分渐快旋律咬字吐字要轻快敏捷有弹性、字头要短而快,象是跳音或顿音。尤其是在豪放、雄壮有力情绪演唱把握上,咬字要准而短、吐字时要有力度、字尾要收得干净利落。

总之,我们在歌唱韵母(元音)时,主动地将不同字统一到高位置发声状态。也就是说将所有靠后、靠下低位置发音转移至靠前、靠上的高位置发音,变横、窄、挤为竖、宽、松,最终放置于“口咽”主动咬字部位上。通过“一点”^①、“一线”^②、“一个关系”^③元音技巧的运用,最终获得集中明亮的立体声效果,保持歌唱状态的延续性与完整性。关于汉字不同字头、字腹、字尾演唱,遵循字头简短有力、字腹饱满引长、字尾归韵收声发音要求,整个吐字过程口腔状态变化不能太大,字腹行腔过程口腔状态不能随意改变,延续至字尾,获得声音的连贯、统一。声母与韵母二者关系,可以看成声母是经、韵母是纬,二者相互制约,相辅相成,缺一不可。经纬分明,字才能清晰、准确。

3.2.4.3作品“调”的演唱分析

“调”指字音的高低升降,即一个音节的音高的变化。古汉语四声为平、上、去、入,现代汉语普通话四声为阴平、阳平、上声、去声。豫剧是以河南开封、郑州一带方言的声调为标准的,统一中州韵为规范。现代豫剧演唱语言与普通话的声母、韵母基本相同,只在四声上有所不同。现以开封市、洛阳市两地方言为代表,将其调值对比如表3-5所示,仅供演唱参考。

^① 指元音的共鸣点。

^② 指歌唱元音的输送路线,即从唇、齿向后至咽腔、胸口,最后从眉心传出。

^③ 指歌唱元音、辅音“上挂下落”关系,即辅音挂在上口盖、眉心位置,元音落在咽腔位置。

语言	阴平	阳平	上声	去声
开封话	24	42	55	31
郑州话	24	42	55	312
普通话	55	35	214	51

表3-5普通话与河南话声调比较

由上表可知：普通话的阴平调值是高平调，河南话的阴平调值是中升调；普通话阳平调值是中升调，河南话阳平调值是高降调；普通话上声调值是降升调，河南话上声调值是高平调；普通话去声调值是高降调，河南话去声调值是降升调。也就是说，河南中州话的一、二、三、四声的调值，等于普通话的二四一三声的调值。参照《沁园春·雪》五首独唱曲词曲结合曲谱分析，“豫歌”版旋律音高与河南方言字调方向基本一致，依字谱曲。其他四个版注重旋律感，词曲结合大多较为自由，尤其是去声字旋律方向与字调方向不一致。现分别举例如下：

- 1、以生茂 唐河《沁园春·雪》为例，如“里”、“雪”、“莽”、“与”、“比”、“裹”、“此”一字多音上声字；“国”、“原驰”、“秦皇”、“成吉”、“人物”、“还”等阳平字；“风光”、“滔滔”、“高”、“江”、“英”、“腰”、“惜”、“输”、“骚”、“天骄”等阴平字；“上下”、“欲”、“试”、“看”、“素”、“外”、“略”、“宋”、“逊”等去声字。
- 2、以田丰《沁园春·雪》为例，如“北”、“里”、“莽”、“舞”、“往”等上声字；“国”、“河”、“银”、“原驰”、“晴”、“秦皇”、“文采”、“流”、“人”等阳平字；“封”、“天公”、“高”、“江山”、“腰”、“天骄”、“今朝”等阴平字。
- 3、以晓河《沁园春·雪》为例，如“雪”、“莽莽”、“与”、“比”、“往”、“数”等上声字；“风光”、“冰封”、“多娇”、“风骚”、“天骄”、“弯弓”、“今朝”等阴平字；“惟”、“河”、“折”、“秦皇”、“人”、“还”等阳平字；“素”、“外”、“竞”、“宋”、“看”等去声字。
- 4、以劫夫《沁园春·雪》为例，歌曲基本上以一字一音词曲结合方

式,其中“风光”、“冰封”、“滔滔”、“天公”、“江山”、“多娇”、“风骚”、“天骄”、“弯弓”、“今朝”等阴平字与声调方向接近。5、以王基笑“豫歌”《沁园春·雪》为例,旋律基本按照河南方言声调方向进行。

综合以上四个版本词曲结合各个声调的具体分析,生茂 唐诃、晓河版大体符合依字谱曲;田丰版去声字调与旋律走向相反;劫夫版一字一音单音旋律运用,阳平、上声、去声字调特征不明显。我们在演唱时应当按照字调方向依字行腔,依字发声,避免产生“倒字”。

总之,语言技巧的把握是歌唱风格核心。在歌唱语言发音时,不可将字词分割开来演唱,而应如朗诵般一样,注重字词连贯与发声状态的统一,整个歌曲语言的处理上要完整,有一个“整体性”。

3.2.5 小结

《沁园春·雪》五首独唱曲演唱是以灵活熟练的歌唱技巧为前提和基础。歌唱呼吸、共鸣、发声、语言技巧是相辅相成,缺一不可,是建立在呼吸、发声、共鸣技巧的协调配合科学发声基础上,也就是稳定呼吸、良好发声共鸣基础上咬字发声。《沁园春·雪》声乐作品音域、意境、情感的把握对“声”的要求是:声音圆润,行腔饱满。高声区不竭,低声区不虚。强音不嚎叫,弱音不散,也就是说歌唱上中下声区统一、连贯、自如。对“字”的要求是:演唱该作品时要做到准确咬字吐字,做到字的声、韵、调三者统一。也就是说,通过对作品“五音”、“四呼”、“四声”以及“十三辙”归韵的严格练习,获得歌者最佳、科学的发声状态。

3.3 《沁园春·雪》五首独唱曲演唱艺术处理概述

著名声乐理论家张重辉说过:“正确的解析作品是歌唱艺术表现的前提,对于歌曲的二度创作应注重案头工作,先精读、后神思、再入化”。它包含两方面内容:第一,演唱者所具备较强的演唱功底和

较深的文化艺术涵养,有一定声音控制力、音域音高驾驭能力、嗓音音色等综合运用能力。第二,歌者需要有计划、针对性地进行歌唱案头准备工作。即熟悉整个作品时代背景、情感基调、音乐与歌词的结构以及创作手法、速度力度、表情等方面情况,并对歌唱呼吸、共鸣、语言等歌唱技巧运用进行合理布局。歌者只有建立在对作品深刻理解的基础上,巧妙准确地发挥歌唱技巧,创造性地进行二度创作,才能活灵活现地展示作品音乐形象,建构歌者与观众情感纽带。关于歌唱技巧以及曲式结构、创作手法音乐分析前面已有阐述。以下从诗词创作背景、情感基调、力度速度、语调语气、形态表演、伴奏以及润腔把握上分别论述歌唱“情”、“味”的艺术处理。

3.4 “情”、“味”演唱艺术处理

3.4.1 诗词创作背景与情感基调的把握

这首诗词创作于1936年2月。当时国内形势严峻,帝国主义的铁蹄已开始践踏我国疆土、摧残我国国民。我国红军在毛泽东带领下到达陕北吴起镇,并准备渡黄河东征。毛泽东针对局势,做了瓦窑堡重要报告以及详略的抗战策略,并对革命战争进行科学的预见,激起全国人民抗战的信心和斗志。1936年2月6日,陕北清涧县空降大雪。7日凌晨,毛泽东登上白雪皑皑的秦晋高原与冰雪覆盖的黄河视察地形,心潮澎湃有感而发地写下了这首气吞山河的《沁园春·雪》诗词,表达了对祖国山河赞颂与对革命无限光芒的憧憬。词的上阕大笔挥洒,写北国雪景;下阕纵横议论,评古今人物。上下浑融一体、豪迈大气,构成一个完美的艺术整体。

不同作曲家作曲风格各异、长短并蓄。创作突出了毛泽东诗词创作“豪放为主,不废婉约”宗旨,注重词曲情景融合、风格隽永。为了更好把握五首独唱曲的情感基调,现将其不同风格表述如下:生茂唐河版——刚健雄浑为主;劫夫版——疏放潇洒为主;田丰版——缜

密和谐为主;晓河版——纤细精美为主;王基笑版——自由华丽为主。前两个版偏“豪放”风格;后三个版偏“婉约”风格。因此,演唱《沁园春·雪》歌曲时,要将作者诗词所洋溢的革命英雄主义情感与寄托充分表达出来,要将毛泽东的大气磅礴、壮志情怀体现出来。只有把握作品基本情感基调,才能更好表达作品思想深度,更好地表现作品的“情”、“味”。正如古人有言“声为情役、腔为情设”、“情之所至、音之所生”,情感是歌唱的灵魂所在,是声乐表演艺术魅力所在。演唱者只有声情合一、以声传情、声情并茂,才能更好地诠释作品的内在美、情感美。

3.4.2 作品力度、速度演唱分析

根据前面创作艺术特色可知,五首作品力度速度方面变化显著,这将直接影响到歌者个人情感表达与作品人物形象塑造。歌唱力度、速度的变化,是人物细腻情感的表达方式之一。首先,歌者在作品情感艺术处理上,凭借自身力度强弱方面控制驾驭能力,获得强弱、刚柔、虚实、收放的声音艺术效果,烘托作品的不同情绪、意境。其次,不同速度演唱艺术处理也不同。慢板处理从容自然,快板处理明亮集中,柔板处理宁静平和。对于快慢交替变化较为复杂的演唱,慢须意连,快则字正,使得作品富有艺术生命力。如谱例 3-4 至谱例 3-7 所示。



谱例 3-4

以上旋律包含了由快到慢、由强到弱的转变。从“望长城内外……欲与天公试比高”这一部分力度速度演唱，注重祖国壮丽山河的激动描述以及“试比高”的突显作者英雄霸气、精神抖擞。呼吸基本按照每四小节一换气。“天公”处速度稍慢以及“试比高”渐强处理，气息要加大力度，紧接着在“高”字三拍板附点换气。“须晴日”突然转到内心想象，气息要稍小，演唱稍含蓄、内敛。“外”字“开口呼”甩腔运用，前响复合韵母。“象”、“下”演唱加入倚音，突出重点字去声声调感。“妖”字演唱可稍顿加重特性化处理，尽显祖国山河的无限魅力。



谱例 3-5

这部分旋律为慢速弱气。整个主题呈示旋律演唱要抒情性、舒缓且具力度感，以上部共鸣腔为主的整体共鸣。“光”阴平字前倚音使得作品稍带戏曲韵味、民族性。“冰”字附点可适当顿音，声断气不断与“封”字的顿收前后衔接、一气呵成。这部分旋律口咽腔、鼻咽腔结合运用较多。从“万里雪飘”转入高声区，共鸣区主要集中头腔共鸣。尽管“万”字调方向与去声字相反，但符合情绪高涨的需要。“雪”字前要换气为其甩拖腔做好充足的气息准备。同时加上“sol”前倚音既符合上声字调又带有民族韵味，符合甩拖腔唱法。关于甩腔“雪”字最后一音小字二组“la”以及“飘”字小字二组“sol”两个自由延长音的运用将北国之雪大气磅礴发挥地淋漓尽致，演唱时随着情绪地需要做力度方面的对比。“飘”字后响复韵母，既要考虑“遥条辙”之“iao”的归韵，又要结合高音区共鸣腔送气发声。

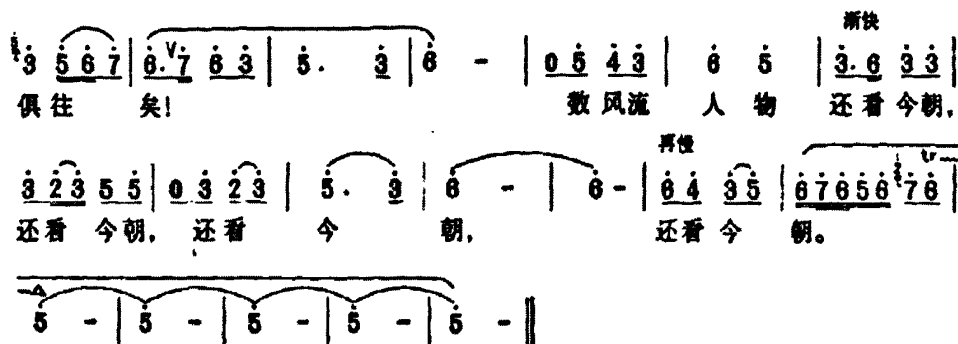




谱例 3-6

以上旋律整个速度基调为中速，演唱时应进行速度方面对比。“惜秦皇汉武……射大雕”这部分速度较快些，符合古今人物对比说唱特点。词曲衔接较快，换气快准不能随意断气，注重句间连贯统一，最好两句一换气。自“一代天骄”演唱可以渐慢处理，“成吉思汗”四字吐字语气坚定。“俱往矣……还看今朝”这部分速度相对自由缓慢些，情感深化到高潮，符合抒情性歌唱需要。关于两个跨六度“数风”二字以及后面高声区旋律，无论是第一次从中声区直接到高声区还是第二次从换声区直接到高声区，演唱都要运用换声

技巧,注重鼻咽腔与头腔的巧妙连接。最后一句“数风流人物,还看今朝”演唱气息、力度要强,保持高位置发声。“朝”字前换气,伴随旋律高潮归韵强收。作品整个情绪起伏跌宕,艺术表现张力、感染力强烈。



谱例 3-7

以上旋律整个速度较快,力度渐强。音区位于 d2-c3 间。因此,演唱以头腔共鸣为主。乐句之间进行偷气处理。反复强调高声区“还看今朝”,旋律上扬至高潮,充分表现了作者当代英雄主义人物形象。

3.4.3 作品语气、语调演唱分析

歌唱语气的把握恰当与否,直接影响到演唱文字爆发点以及歌曲情感表现。歌唱需要在整个行腔过程中进行“顿挫连断”、“高低抑扬”等丰富的情感变化,才能较好地诠释诗词作品内涵和情感,获得有高低起伏、有层次感的艺术表现。关于《沁园春·雪》歌唱语气、语调的把握体现为:诗词内涵表达与逻辑重音、顿挫、连断处理一致。

以生茂 唐诃版“北国风光,千里冰封,万里雪飘”旋律为例,“千里”、“万里”强拍字词具体展示了长城之广阔场景和氛围。演唱这些词语要语气稍重,语调高亢有力。在“风光”与“万里”字词自由延长音的演唱要稍稍延长语音时间且适度放慢演唱速度,形成短暂顿断声音效果,与北国风光宏伟壮观与气势磅礴的情绪表达相呼应。第二个“万里雪飘”演唱要稍加含蓄,音量减小,语调稍轻柔,这样

艺术处理符合主人公对祖国大好河山的由衷赞美之情。

以田丰版“望长城内外，欲与天公试比高”旋律为例，“望”字统领一系列意象的描述，语气稍重且与“长城”二字间稍加顿断感，形象地进行“长城”、“山”、“河”、“原驰”等意象的描述。对于“外”、“莽”、“滔”、“下”等长音，整个演唱要声断意不断，保持前后语调稳定与统一，完整地表现长城的空旷无垠，河水的波涛汹涌、滔滔不绝。对于“欲”、“天公”、“高”字演唱语气加重，“天公”要顿断感，突出主人公的无比坚定自信的人物形象。整个旋律基本位于中高声区，以鼻咽腔、口咽腔为主。对于“山舞”二字六度下行、“象与”二字五度下行以及“与天”二字七度上行字，演唱应保持高位置的稳定统一声音。

以田丰版“俱往矣，数风流人物，还看今朝”旋律为例，这一乐句旋律每个字演唱语气应稍重，语调较高，尤其是最后“看今朝”三字处理。“看”字自由延长音停顿感以及“今”达到最强，表现主人公革命必胜信念乐观主义人物形象，将字里行间透露霸气与气魄表现淋漓尽致。“今朝”尾音演唱上要求气势高涨与情绪饱满持续到收声。总之，歌唱通过语调、语气抑扬顿挫把握，更好地、生动地塑造出各种音乐形象，充分地抒发人物思想情感。

3.4.4 作品形体表演分析

我国民族声乐艺术是集演唱与形体表演一体的声乐表演艺术。它以真挚情感为桥梁，以作品风格为前提，是建立在作品内容基础上的形体表演。一般而言，形体表演是指眼神与肢体语言运用。然而，对于演唱具有鲜明民族风格的戏曲、曲艺等，形体表演要做一定精心安排，使得表演与情感融为一体。豫剧在外部形体动如“手、眼、身、法、步”如同戏曲一样讲究程式化表演，

注重表演意、虚、韵、神^①的美学要求。现代“豫歌”音乐和演唱都保留了河南戏曲艺术诸多方面,对外部形体表演在意会与虚拟、动作的韵律与美化、传神方面也应有所体现。“豫歌”《沁园春·雪》演唱,除了较深唱功外,需要手、脚、眼的统一配合。比如说在演唱前部分旋律时,歌者首先应将自己置身于白雪莽莽的北国意境中。在一个“望”字引出诸多画面后,歌者配合旋律的律动与歌词的顿挫。可以通过手掌前推与“望”字相呼应。接着眼随手看,最后在“外”字上用肩带动手腕一个“顿”,整个动作既流畅又自然,还与歌词的豪迈大气紧紧融为一体,干净利落、有气吞山河之感。对于其它四首作品演唱,形体表演自然大方,眼神的把握是贯彻始终的。歌者在情感抒发时适度配合一定肢体动作,更能直观地表现作品音乐形象与人物情感。

3.4.5 作品伴奏演唱分析

从表演艺术角度看,每一首成功的声乐作品都离不开歌唱和演奏的和谐统一,即演唱者与演奏者间的契合。歌曲伴奏与歌唱音准、节奏、歌曲情绪基调把握以及歌唱风格的定位有关。我们对于声乐作品音乐形象塑造通常是由伴奏与歌唱旋律共同承担的。伴奏除同人声旋律交织共存外,还以前奏、间奏、尾声形式独立存在。因此,我们歌唱决不能忽视对它的分析。只有通过对伴奏和声、织体、节奏与旋律等有全方位的了解,才能准确找到伴奏与歌唱间的契合感,才能更好的烘托作品旋律,完美地展现作品的艺术魅力。

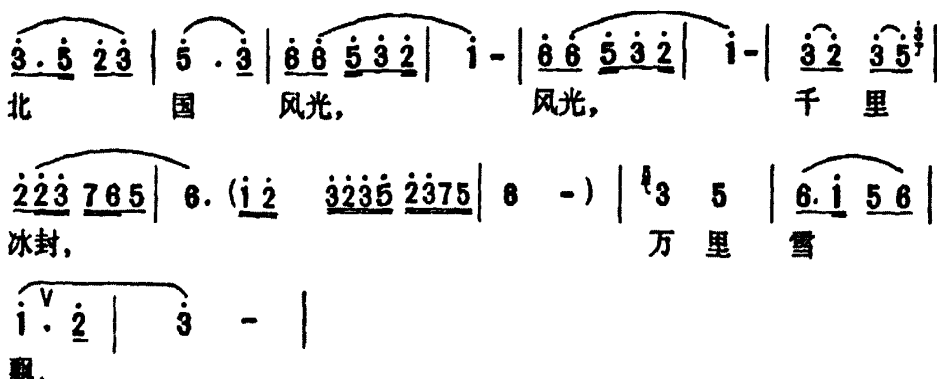
无论是钢琴伴奏还是板胡、梆子等民族乐器伴奏,人声旋律与伴奏旋律讲究二者契合。关于歌唱与伴奏契合感处理,首先要正确划分乐句,找准歌唱气口,与伴奏协调呼应,完整自如地进行作品情感处理。针对五首作品伴奏旋律分析,不能发现:歌唱主旋律进行与伴奏

^① 章流、俞珍珠.戏曲形体表演语汇的美学特征探析.戏文,1999年第5期。

旋律基本同步,气口较为自然。“豫歌”旋律伴奏讲究程式,歌唱气口处理也较为程式化。其次,要把握好前奏、间奏、尾奏与歌唱的衔接,避免歌唱与伴奏脱节。前奏体现了作品基本情绪和歌唱速度,为歌声进入铺垫。这点在生茂《唐诃》、田丰以及王基笑版的前奏中有所体现。间奏在作品中起过渡作用,是连接作品各部分的“桥梁”,同时也是为另一种情绪的速度或节拍转换作准备。这点在本文五个版本中都有明显体现,尤其是田丰、王基笑两个版本最为突出。乐节、乐句以及乐段间都伴随着或长或短的间奏,因而对于他们准确把握分析,能够在演唱中及时做好呼吸、情绪方面的调整,为接下旋律进入做好准备是尤为重要的。总之,歌唱与伴奏的契合感,是声乐作品艺术完美表现的具体要求,是演唱者与伴奏者合作的成功体验,是声乐艺术美学追求不可或缺的一部分。

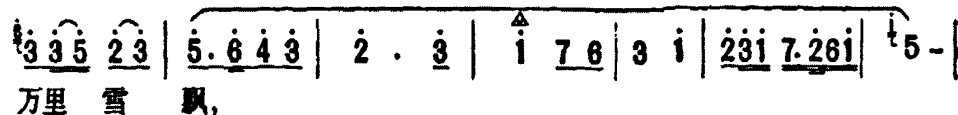
3.4.6 作品润腔分析

“乐之筐格在曲,而色泽在唱”,这在一定程度上表明润腔在民族声乐中重要性。就润腔而言,“润”指润色、修饰、调节、加工、造型。“腔”指腔体、腔调、声腔。润腔是对声腔进行修饰、润色、造型、加工。它是一种为适应歌唱语言风格特征,对旋律使用相关装饰性音处理或特殊表现技法,从而获得独特韵味效果的装饰技法,且被广泛用于我国传统戏曲、曲艺以及民歌当中。本文“豫歌”作为一种以唱腔为主的戏曲声乐,强调“死曲变活”艺术化二度创作,更加注重润腔技法的运用。“豫歌”《沁园春·雪》在润腔技法具体表现,综合了倚音、滑音、波音、间衬音、揉音、拖腔等不同形式装饰音的运用,如谱例 3-8 至谱例 3-14 所示。



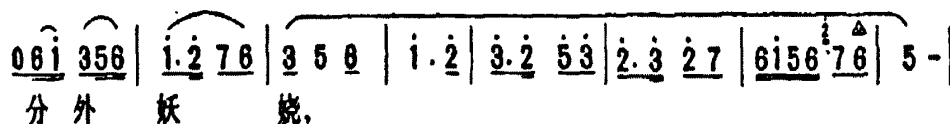
谱例 3-8

以上这部分旋律每个字的旋律进行严格按照河南方言声调方向，“北”高平调、“国”高降低、“风光”、“飘”高升调以及“雪”高平调。“万”字前加上“sol”倚音、“里”字后加上“mi”倚音都体现了河南方言去声低降调、上声高平调。



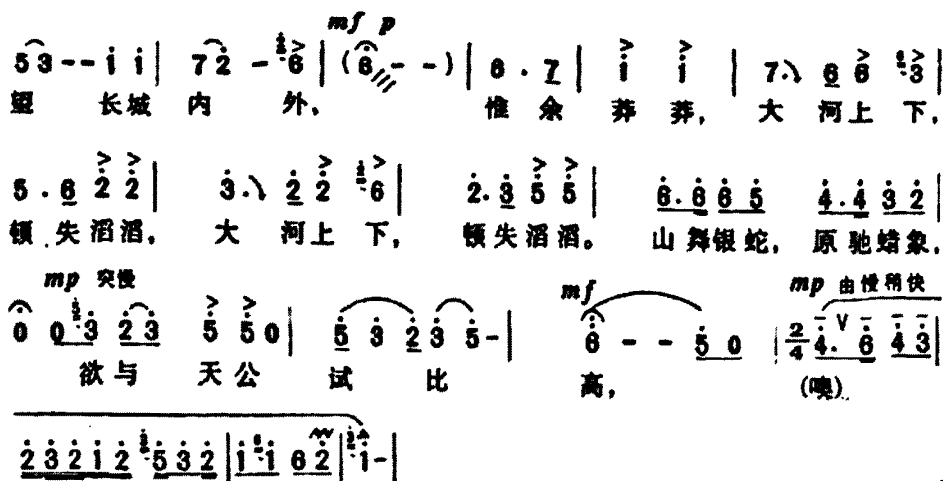
谱例 3-9

这一句旋律“飘”字采用了拖腔式处理。“万”字演唱时加入“sol”倚音，符合四声低降低声调。拖腔“dol”（上方用“△”标记处）可使用了嗽音处理。



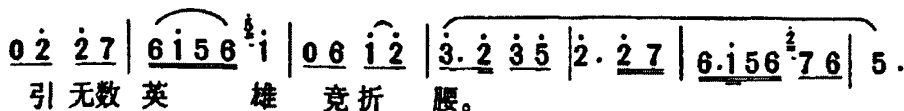
谱例 3-10

这一句旋律“娆”字运用拖腔处理，前两小节为咬字部分，后四小节为行腔部分。“娆”字最后“la”音可使用“嗽”音处理，标记为音上方“△”所示。



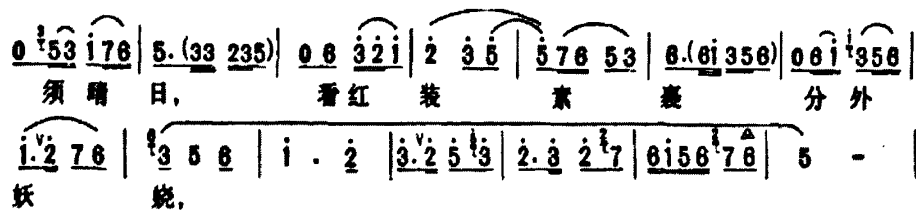
谱例 3-11

这一段旋律节奏相对较为自由，“望长城内外”为散板，力度速度变化较多，眼演唱要把握好情感，“望”字统领的意境之“深”。旋律综合了“外”、“下”、“欲”字倚音、“大”字下滑音以及结尾处波音、间衬音的运用。



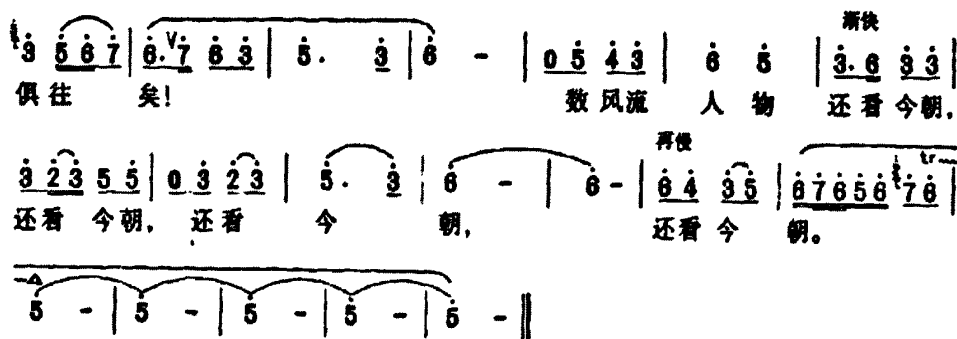
谱例 3-12

这一句旋律“腰”字拖腔处理，注意前两小节的吐字与后两小节的行腔结合。



谱例 3-13

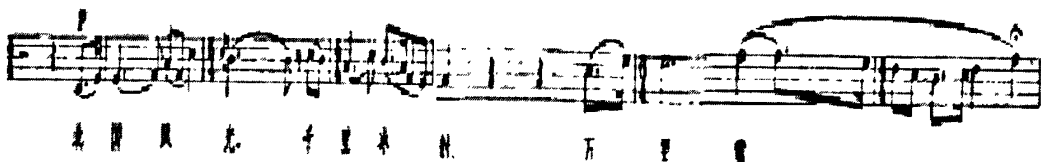
这部分旋律是心中所想，虚景，力度较弱侧重内心对祖国大好河山赞颂，此时旋律的阴柔之美与前面阳刚之气形成色彩上和情感处理的对比。旋律综合了倚音、嗽音以及拖腔的运用。



谱例 3-14

这段旋律为全曲高潮部分，速度较快，豪壮大气。演唱对于“人物”二字要强调，凸显作者的英雄主义形象。此外，对于其它四首作品中润腔，如田丰版谱例 3-15、谱例 3-16、谱例 3-17 所示。

润腔 润腔



谱例 3-15

演唱可在“雪”字前加入“sol”倚音，更能突显上声字调效果中间可在小附点快速吸气，为后面“la”高持续音做好准备。



谱例 3-16



谱例 3-17

谱例 3-16、谱例 3-17 中“裹”字倚音与“大”字波音的演唱。

3.5 小结

“字”、“气”、“声”、“情”、“味”是歌唱表演艺术不可或缺的重要组成部分。其中“气”是动力和源泉，是歌唱前提。“字”即语言，

是演唱之根本。没有语言的演唱是毫无意义的。“情”即情感，是演唱之灵魂所在。没有情感的演唱是一个空壳，达不到审美标准。味指作品的演唱风格，综合了作品一度创作与演唱者二度创作两个方面内容。“声”是建立在“字”、“气”基础上，贯穿于“情”与“味”整个艺术表演中。因而，对于歌唱技巧与艺术情感处理关系上：歌唱技巧与歌唱艺术处理是相辅相成、缺一不可。前者是后者的基础，离不开良好呼吸、发声、共鸣技巧的科学发声。后者也影响着歌唱的技能、技巧的正常发挥和展现。

我国声乐作品是以汉语演唱，讲究四声、注重依字行腔、字正腔圆。在歌唱艺术处理上，歌者应当始终以最大限度的、细腻的、发自内心的用音乐来勾画出一幅幅音乐画面，诠释作品文学性、艺术性，表现诗词所蕴含的情感。关于五首声乐作品共性点，在发音要求上，注重咬字吐字准确，以字发声，整个语言吐字、咬字必须在歌唱发声的规则和声音规范中进行。在嗓音特点要求上，声音圆润、柔和、明亮真假混声色彩。关于五首作品个性点，不同作品在呼吸、共鸣、语言等歌唱技巧以及艺术表现力处理上有所区别。①歌曲（艺术歌曲、叙事歌曲）注重整体共鸣腔运用；“豫歌”以口咽腔、鼻咽腔为主。②歌曲依普通话语言行腔；“豫歌”为河南方言语言行腔。③歌曲润腔较少；“豫歌”润腔手法较为多样。④对于“豫歌”这种带有豫剧韵味的作品，歌唱唱腔处理更为灵活，具有一定的“即兴性”与“随意性”。歌曲演唱艺术处理相对严谨。⑤“豫歌”在演唱中需要一定程式化的动作表演，有必要根据作品的内容、气质等因素进行形体表演的专门编排。

第四章《沁园春·雪》五首独唱曲创作与演唱启示

4.1 “同词异曲”歌曲创作思考

“同词异曲”创作在当今音乐创作中习以为常。一首好的歌词常被众多作曲家采用不同体裁、个性化创作手法谱成独具风格的作品。在当今民族音乐、流行音乐两大音乐齐头并进的世界多元化音乐交汇的大舞台，部分作曲家采用“同词异曲”创作方式创作，无疑能较好地促进我国音乐创作更加繁荣地发展。与此同时，这也给予我国目前音乐创作现状一个新的警惕，也就是作品与创作形式二者关联。我们一方面不否定“同词异曲”形式所获创作成果以及赐予我们的精神财富；另一方面也不得不深思以“同词异曲”形式谱写的作品的合理性。其中，有的作品只能昙花一现；有的作品却能跨越时空阻隔流传至今，受到众多歌唱专业或业余爱好者青睐或是街头巷尾、茶余饭后的闲聊话题。一首优秀歌曲的诞生往往是集文学性、艺术性、社会性、民族性、时代性于一体的有机结合。其中，文学性与艺术性指歌曲的词曲特征；社会性指群众审美社会效应；民族性指民族特色；时代性指时代背景。然而，面对流行元素的狂风席卷，许多作品创作上吹毛求疵，好的作品可谓是少之甚少，尤其是流行乐坛更是凤毛麟角。部分作曲家通过“同词异曲”创作方式获得“量”而不追求“质”的作品。

就“同词异曲”创作方式而言，题材与体裁的契合是关键。歌词作为社会生活的折射、艺术化的生活缩影，它包含内容是丰富多样，如爱情、友情、时代豪情等情感因素以及时代性、社会性、艺术性等。对于题材的选择，作曲家往往站在时代发展的前沿，选取那些符合艺术审美标准以及群众社会效应的内容进行创作。对于体裁的选择，作曲家“同词异曲”创作形式大致表现为民歌改编歌曲、戏曲曲艺改编曲以及创作歌曲（包含艺术歌曲、流行歌曲等）。在民歌改编歌曲方

面,“同词异曲”版较多,并且很大一部分通过改编创新赢得更多人士的关注,如《玛依拉变奏曲》、《茉莉花》等。在创作歌曲方面,“同词异曲”发展程度各异。艺术歌曲方面成果较为突出,以毛泽东诗词谱曲的不同版就是一个鲜明的例子。以当时时代背景为烘托时代性、社会性是“同词异曲”创作方式应用而生的前提。毛泽东诗词语言的文学性、艺术性是“同词异曲”创作方式成功的典型因素。本文《沁园春·雪》五个版本就是如此。流行歌曲方面“同词异曲”情况出现异样。很多流行乐坛的歌手将一些经典的老歌或民歌进行改编,歌词风格与歌曲体裁结合不协调,听起来有种失味的感觉。

总之,“同词异曲”创作方式是把双刃剑。它的效能开发取决于作曲家的拿捏是否得当,取决于歌词与旋律、题材与体裁的和谐自然。

4.2 戏曲传承的思考

著名音乐家贺绿汀同志说过:“戏歌是从地方戏曲脱胎出来的一个品种,它能使青年人对自己祖国各地丰富的地方戏曲遗产有更深入的了解和兴趣。”“戏歌”作为戏与歌综合一门艺术,它的宣传经实践证明对我国戏曲精神文明建设是有一定实效。但它在二十一世纪当今,随着人们审美标准的日新月异,国际音乐文化不断融合,不同形式音乐发展程度可谓参差不齐。其中,以流行音乐发展走在最前端,赢得绝大多数人的青睐。民族声乐艺术随着近几年的文艺交流获得一定程度的发展。对于戏曲声乐艺术发展道路则比较艰难。大部分当代作曲家创作重心位于民歌改编曲、适应时代主题旋律的创作歌曲,对于“戏歌”作品创作几乎“停滞”状态。面对当今这个流行元素的国际大舞台,作为“戏歌”体裁创作无疑是需要与时俱进的。只有迎合大众的审美趣味,才能获得最广泛的群众基础。目前我国民族唱法与通俗唱法相结合的“民通”唱法创作作品在中国这片土壤中已经扎下了根,民族

唱法与戏曲唱法相结合的“民戏”唱法创作也有部分创作，但是对于戏曲唱法与通俗唱法相结合的“戏通”唱法作品尚未有过相应的创作成果。因此，作为当代作曲家，对于这方面的关注我觉得还是有必要的。尽管它的出现会引起社会各界人士对它的诸多评论，但是新生物的产生有一个成长的过程，人们的接受也有一个过程。尽管通俗唱法与戏曲唱法风格迥异，但是我相信，只要作品选材恰当、风格表现恰到好处，演唱自然而然也就不会有大问题。这样在一定程度上，能较好地普及大众，摆脱戏曲难唱、难懂、难学的观念，可以作为一种戏曲传承的方式。中国地方戏曲剧种多样，作曲家可以结合当地人群进行一定的“戏歌”创作，迎合当地群众的口味。同时也可以举行一系列的戏歌大赛，对“戏歌”这一体裁作品加以宣传与推广。

结 语

本文立足于音乐本体研究上,对五首作品艺术特色与演唱进行分析研究。其中创作背景、体裁进行简要分析与整理;艺术特色与演唱相辅相成,是本课题研究主要研究方向。艺术特色是演唱前提与基础,是歌唱艺术处理不可或缺的重要组成部分。本文将其专门罗列出来作为单独一章阐述,可见作品音乐分析在歌唱中重要地位。歌唱技巧与歌唱艺术处理并列成为演唱研究部分的两个方面。对于二者的研究不存在孰重孰轻。技术与艺术向来的不分家的。没有技术的艺术是不存在的,缺乏艺术的技术是不够长久的。歌唱是二者的结合。对于歌唱技巧而言,作品语言技巧具体研究中向来是不被重视,作品大都集中在呼吸、发声等这一块技巧研究上。歌唱是一门语言听觉艺术。语言直接影响到作品风格的把握与处理。本课题歌唱技巧这部分研究,对语言技巧在作品中的具体情况做了较为细致地统计分析。歌唱艺术处理这部分研究,是建立在歌唱技巧基础之上歌唱情感表现与歌唱风格把握。当然,歌唱情感与风格把握不是孤立的,而是融为一体。关于该课题研究成果,本人提出以下三点看法:

第一,就本文作品艺术特色而言,不仅从五首作品内部艺术特色分类比较,同时结合当时一般歌曲创作与传统豫剧创作的比较,找出它们之间的某些关联。

第二,按照“说唱相似论”原理,从语音音韵学角度,运用数理统计法将五首作品语言技巧具体情况进行细致剖析。

第三,本研究课题设计学科领域较为广泛,包含了声乐语音学、曲式学、歌唱学、声乐美学、豫剧等知识运用;综合了文献资料法、比较法、逻辑推理法、数理统计法、类比法等研究方法,是一次大胆的尝试与创新。通过对不同声乐作品的艺术特色与演唱研究,进行较

为全面的论述。

文章初浅，文笔稚拙，亦或有偏妄之言。不妥之处，诚恳专家、学者、同行批评指正。

参考文献

一、著作类

- [1]余笃刚.声乐艺术美学[M].北京:人民音乐出版社,2005.
- [2]马连礼.毛泽东诗词史诗论[M].济南:山东人民出版社,1991.
- [3]劫夫歌曲选[M].沈阳:辽宁春风文艺出版社,1964.
- [4]余笃刚.声乐艺术语言[M].长沙:湖南大学出版社,1987.
- [5]哪子玲.歌唱语言训练[M].北京:人民音乐出版社,1996.
- [6]张重辉.声乐基础通用教程[M].杭州:浙江大学出版社,2003.
- [7]邹长海.《声乐艺术语言学——讲话与歌唱》[M].人民音乐出版社,2009.
- [8]宋承宪《歌唱咬字训练与十三辙》[M].中央民族大学出版社,1998.
- [9]刘大巍,夏美君《声乐艺术论》[M].北京:学苑出版社,2000.
- [10]杨孜孜 郑杰 赵丽萍《中国艺术歌曲教程》[M].上海教育出版社,2009.
- [11]郑茂平著《声乐语音学》[M].上海音乐出版社,2007.
- [12]李曙明著《中国艺术歌曲论》[M].上海音乐出版社,2009.
- [13]王基笑著《豫剧唱腔概论》[M].人民音乐出版社,1993.

二、期刊类

- [1]汪毓和《关于艺术歌曲之我见》[J].人民音乐,1999年第9期.
- [2]杨瑞庆《艺术歌曲创作的百年回顾》[J].交响,1999年第3期.
- [3]周为民《对“五四”时期以来中国艺术歌曲创作的回顾与思考》[J].乐府新声,1999年第3期.
- [4]梁茂春《论“文革”时期的艺术歌曲》[J].中央音乐学院学报,2008年第1期.
- [5]朱雁《艺术歌曲诠释浅析》[J].中国音乐,2010年第1期.
- [6]张华《中国艺术歌曲谈——兼论演唱技巧》[J].2005年第3期.
- [7]王莉娜《浅论艺术歌曲演唱的处理》[J].中国音乐,2005年第2期.
- [8]刘善珍《试论中国艺术歌曲及其唱法》[J].艺术百家,2007年第6期.
- [9]黄洋波《试论艺术歌曲音乐形象的特征》[J].中国音乐,2003年第4期.

- [10]廖胜京《中国艺术歌曲的旋律写作》[J].星海音乐学院学报,2009年第3期.
- [11]夏琳《“戏歌”漫谈》[J].黄河之声,2010年第6期.
- [12]王建华《面对“戏歌”的思考》[J].当代戏剧,2002年第5期.
- [13]舒畅《豫剧的演唱艺术》[J].戏曲文学,2007年第5期.
- [14]姚莉莉《论民族歌唱中润腔技法的实现》[J].交响,2003年第3期.
- [15]林成敦《李劫夫创作年表》[J].人民音乐,1997年第4期.
- [16]于林青《晓河的抒情歌曲》[J].音乐研究,2002年第2期.
- [17]赵娴 宋新《豫剧的声腔体制和基本曲调》[J].交响,1996年第4期.
- [18]靳银才《河南豫剧唱腔音乐探微》[J].中国音乐,2001年第4期.
- [19]杨明新《浅谈戏曲唱腔与民族声乐的结合——我唱毛泽东诗词《沁园春·雪》》[J].戏剧文学,2004年第10期.
- [20]魏煌《劫夫创作的毛泽东诗词歌曲》[J].乐府新声,2006年第4期.
- [21]陈志昂《论毛泽东诗词歌曲》[J].音乐研究,1996年第4期.

三、博硕论文

- [1]胡振邦《豫剧演唱中方言字音问题及咬吐字特点初探》[D].河南大学,2002.
- [2]庞毅《豫剧改革后的主要演唱技法研究》[D].武汉音乐学院,2006.
- [3]伍玫羽《“豫歌”音乐与表演初探》[D].福建师范大学,2006.
- [4]刘文荣《毛泽东诗词歌曲之美学研究》[D].西北民族大学,2008.
- [5]郭克俭《豫剧演唱艺术研究》[D].中国艺术研究院,2005.
- [6]于雪艳《20世纪中国艺术歌曲的分期及其艺术特色》[D].河南大学,2002.

附录

沁园春·雪

毛泽东词
 生茂、唐河曲
 周进配乐奏

Andante $\text{♩} = 85$

6 8^{va} f ff fp mp

12 北 国 风 光， 千 里

19 冰 封， 万 里 雪 飘， 万 里 雪

$rit.$ mf $rit.$ $rit.$

42
飘。望长 城 内 外， 惟 余 莽

30
莽， 大 河 上 下， 顿 失 滔 滔。

35
山 舞 银 蛇， 原 驰 蜡

40
象， 欲 与 天 公 试 比 高。

The musical score is written for a solo voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal staff (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are in Chinese. The piano accompaniment includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like 'mf' and 'cresc.'.

212 中国艺术歌曲选

45 须晴日，看红装素裹，分外

51 妖 娆。

56 江 山

60 如此多娇，引无数英雄竞折腰。惜秦皇汉

dim.

pp

accel.

Agitato allegretto $\text{♩} = 96$

ff

f

64

武, 略 输 文 采; 唐 宗 宋 祖, 稍

68

逊 风 骚。 一 代 天 骄, 成 吉 思

72

汗, 只 识 弯 弓 射 大 雕, 只 识 弯 弓 射 大

76

雕。 俱 往 矣, 数 风 流 人 物, 还 看 今 朝,

80

数风 流人 物， 还 看 今 朝。 数风 流人 物， 还 看 今

84

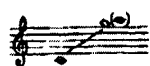
朝， 还 看 今 朝。

The musical score consists of two systems. The first system (measures 80-83) shows a vocal line with lyrics '数风 流人 物， 还 看 今 朝。 数风 流人 物， 还 看 今' and a piano accompaniment. The second system (measures 84-87) shows the vocal line continuing with '朝， 还 看 今 朝。' and a more complex piano accompaniment featuring chords and arpeggios. Dynamic markings include 'ff' (fortissimo) and 'sf' (sforzando).

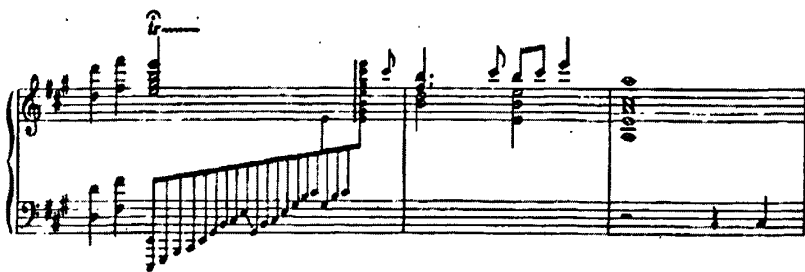
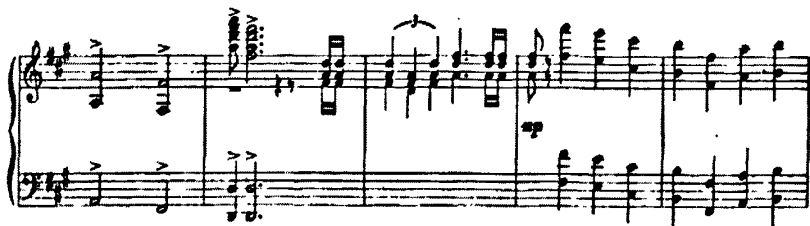
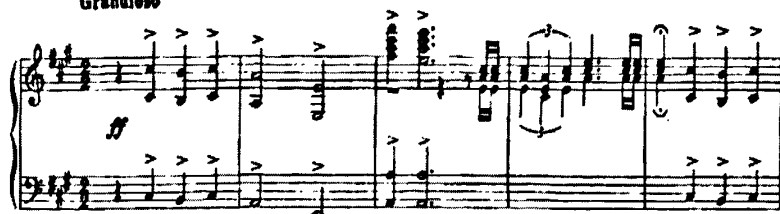
沁 园 春

雪

毛泽东词
田丰曲



Grandioso



Moderato 辽阔地

北 国 风 光， 千 里 冰



封, 万里雪

飘

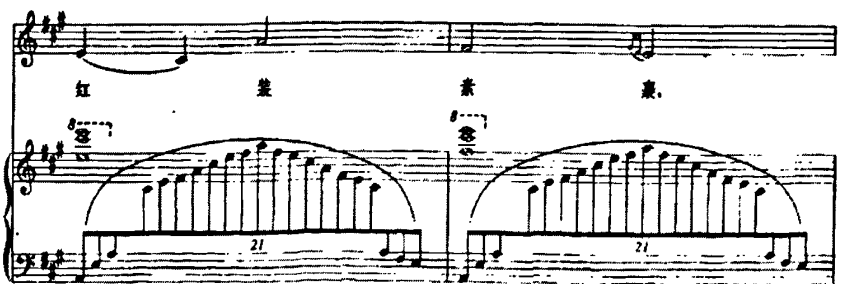
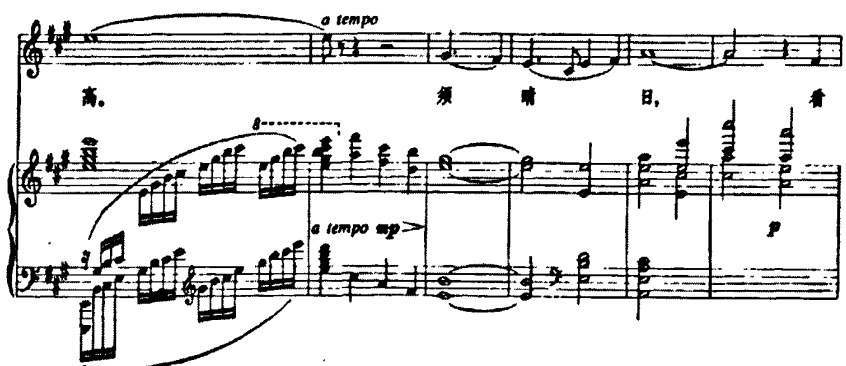
rit. *a tempo*

up Listense tempo

望长城内

up

外, 惟余莽莽, 大河上下,



分 外 妖 娆。 看

红 装 素 裹。

分 外 妖 娆。

妖 娆。 江 山 如 此 多

poco rit. *a tempo*

桥， 江

如 此 多 桥， 引 无 数

英 雄 竟 折



俱往矣，数风流人物，

p

物，*cresc.* 还看今朝，还看今朝。

cresc.

还看今朝。数风流人物，

ff

还看今朝。数风流人物，还看今朝。

Handwritten musical score for piano and voice. The score is written on two systems of staves. The top system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a rest and then the character '朝.' (Asa). The piano accompaniment features a flowing arpeggiated figure in the left hand and chords in the right hand. The bottom system continues the vocal line with a long note, followed by a rest. The piano accompaniment continues with similar textures, including arpeggiated figures and chords. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'sotto'.

附录曲谱

《沁园春·雪》

劫夫曲

1=F $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$

中板

$\dot{f}$
 6 5 $\dot{1}$ $\dot{1}$ | 2 $\dot{1}$ 6 5 | 3 2 1 6 5 6 |
 北 国 风 光, 千 里 冰 封, 万 里 雪

$\overline{\text{快 mp}}$
 5 - 5 0 5 | $\frac{2}{4}$ 6 5 6 1 | mf 2 1 2 3 | 5 3 5 6 |
 飘。 望 长 城 内 外, 惟 余 莽 莽; 大 河 上 下,

$\dot{f}$
 6 5 6 $\dot{1}$ | 2 $\dot{1}$ 6 5 | 3 2 1 6 | 0 mf 1 1 2 |
 顿 失 滔 滔。 山 舞 银 蛇, 原 驰 蜡 象, 欲 与

3 5 | 0 6 5 6 | $\dot{1}$. 2 | 3 2 0 $\dot{1}$ |
 天 公 试 比 高。 须 晴 日, 看

mf
 2 $\dot{1}$ 6 5 | 0 2 1 2 | 3 - | 3 - |
 红 装 素 裹 分 外 妖 娆。

$\dot{f}$
 6 0 5 | 6 $\dot{1}$ 5 $\dot{1}$ | $\dot{1}$ - | 0 2 3 2 |
 江 山 如 此 多 娇, 引 无 数

$\dot{1}$ 6 0 | 3 2 3 2 | 1 - | 1 - |
 英 雄 竞 折 腰。

mf
 0 1 2 1 | 6 5 | 6 1 5 6 | 6 2 3 1 |
 惜 秦 皇 汉 武, 略 输 文 采; 唐 宗

2 3 | 5 3 2 3 | 5 6 1 5 | $\dot{1}$ $\dot{1}$ |
 宋 祖, 稍 逊 风 骚。 一 代 天 骄,

2 $\dot{1}$ 2 | 3 2 3 $\dot{1}$ | 6 5 0 | 3 2 3 2 |
 成 吉 思 汗, 只 识 弯 弓 射 大

mp
 1. 0 2 | 1 2 1 6 5 | 6 - | 6 5 6 5 |
 雕。 俱 往 矣, 数 风 流

ff
 6 1 2 1 | 2 3 0 1 | 2 1 2 3 | 5 3 5 6 | 0 5 6 5 |
 人 物, 还 看 今 朝。 数 风 流 人 物, 还 看 今 朝。 数 风 流

6 $\dot{1}$ | 2 3 2 | $\dot{1}$ - | $\dot{1}$ - | $\dot{1}$ - | $\dot{1}$ - ||
 人 物, 还 看 今 朝。

攻读学位期间主要科研成果

一、硕士攻读期间发表期刊:

- 1) 康婕洵《声乐教学中四个理论关系的思考》[J].湖南师范大学社会科学学报, 2010.
- 2) 康婕洵《湘剧戏歌《沁园春·雪》曲牌与唱腔初探》[J].大众文艺, 2011,1.

二、硕士攻读期间获奖情况:

- 1) 2009 年获第七届中国音乐“金钟奖”声乐比赛湖南赛区优秀奖。
- 2) 2009 年获湖南师范大学第九届研究生“麓山论坛”音乐学院论文评选二等奖。
- 3) 2010 年获第一届国际歌剧比赛(中国大陆赛区)民族歌剧三等奖。

湖南师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：康建淘 2011年6月1日

湖南师范大学学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属湖南师范大学。同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权湖南师范大学可以将本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和汇编本学位论文。

本学位论文属于

- 1、保密□，在-----年解密后适用本授权书。
- 2、不保密□。

(请在以上相应方框内打“√”)

作者签名：康建淘 日期：2011年6月1日

导师签名：彭小平 日期：2011年6月1日

