

内蒙古大学

硕士学位论文

论蒙派京剧音乐的民族性特征

姓名：邢茜

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：史维生

20120412

论蒙派京剧音乐的民族性特征

摘要

50年代内蒙古京剧团建立后,艺术家们在不断的实践探索中,创造性的将蒙古族特有的民间音乐糅合到京剧音乐中。他们在传统京剧演唱形式的基础上,加入了蒙古族长调,并将马头琴与京胡这两种音色及表现力完全不同的乐器,大胆的融合在一起,形成了独具蒙古族音乐特色的蒙派京剧。几十年来,蒙派京剧本着“扎根于内蒙古草原、创草原特色的风格和理念”这一宗旨,创作演出了多部反映草原人民生活的优秀剧目,充分的展示了草原人民的物质文化生活和精神面貌。

本文首先对蒙派京剧与传统京剧,做出了总体的纵向对比,从对比中阐述了蒙派京剧区别于传统京剧,所显现出的现代性及民族性特征。同时,又将蒙派京剧与内蒙古地区其它“蒙汉交融”的音乐形式(二人台、漫瀚剧)做了横向的音乐风格特征对比,分析它们在吸收蒙古族民族音乐元素中的共同与不同之处。

第二部分,从蒙派京剧音乐的民族性特征分析入手,对其旋律、配器、音乐主题、唱腔等方面进行剖析,以多部具体剧目为论据,展开论述。

第三部分,从美学角度出发,对蒙派京剧的产生及其价值意义做出分析评价,并对蒙派京剧这一艺术形式的现状及前景做出阐述及展望。

关键词：蒙派京剧；传统京剧；音乐风格；民族性

the national character of Mongolian Peking Opera

Abstract

This article analyses the nationality character of music in the opera of Mongol, and expand the discourse from the melody, orchestration, music theme, singing in multi-section specific repertoire. And have the contrast of horizontal and vertical style of music features discussed in multi-angle with traditional Peking Opera and Mongol music (long tones, ErRen Tai and Man Han diao). Mongol opera constantly absorbing the advantages of the folk music and traditional opera music in the development process, The content and form of Mongol opera unified based on the national character and tradition expand the expression way.

In the develop process of Mongolian Peking Opera, the artists mixed the unique folklore of Mongolian with the composition of Peking opera music, which made a combination between national music and opera music, forming the character of Mongolian Peking Opera with the distinguishing feature of Mongolian music. The composers of Mongolian Peking Opera Troupe creatively combined the Mongolian fiddle (Ma-Tou-qin) and Jinghu together, which were separate instrument with different color and expression, with the conception of taking root of Inner Mongolia grassland and the style of grassland feature. Starting with the life of people living in the grassland, and based upon reflecting their the material and spirit features. Taking spreading the culture and enrich the spirit culture of grassland people as self-responsibility, using multi-techniques of art creature, insisting on reforming the expressing techniques, striving to keep close to the aesthetic needs and cultural characteristic of local people, and create the opera art that Mongolian people love to see and hear.

Key words:

Mongol opera; Peking Opera; analysis in music style; national

引言

内蒙古地区自古有着深厚的民间音乐文化积淀,在这片广袤的沃土上,不论是民间歌曲、歌舞音乐,还是民族器乐、戏曲音乐,都在历史与文化的长河中茁壮成长。蒙派京剧的产生与发展是传统京剧音乐与蒙古族传统音乐文化交融的结果,是蒙古族音乐文化的重要组成部分。

学界关于蒙派京剧的研究尚未形成体系,已有的论著也十分的稀少,本文的资料采集大多来源于内蒙古京剧团 50 周年的纪念资料,和各个剧目的音像资料以及在中国知网上搜集到的一些有关于蒙派京剧的资料片段。现有的关于蒙派京剧的成文基本上是来自于剧目的通讯报道,如《草原母亲》、《大漠昭君》的演出通讯:内蒙古日报(汉)在 2009 年 7 月 22 日第 001 版的通讯《京剧<大漠昭君>在昭君故里唱响》,中国文化报在 2009 年 2 月 3 日第 002 版综合新闻中的《京剧<大漠昭君>展现草原文化》,实践(党的教育版)2008 年 07 期的《倾力打造“蒙派京剧”艺术》,对本文立论影响最大的文章是乌兰娜的《‘蒙派京剧’的由来——与<振兴京剧与乱标派别>一文的作者商榷》,在此文中,乌兰娜用蒙派京剧几十年的发展历程以及发展的特色与轨迹,论证了蒙派京剧的形成以及繁荣是有其历史必然性与合理性的,并非“乱标派别”,这篇文章为本文提供了立论的基石。

在行文过程中,本人综合对比了蒙派京剧与传统京剧以及其他音乐形式之间的差别,通过对传统京剧资料、长调音乐资料、二人台音乐资料、漫瀚调等音乐资料的对比研究,对蒙派京剧的特征做了综合性的概述,由于历来对于蒙派京剧的民族性特征的研究寥寥可数,所以本文对于蒙派京剧的看法尚不够深入和成熟。

“文化交融”是蒙派京剧产生与发展的前提。在不同文化的碰撞过程中,势必会有一个契合点,通过这个点的交融与延伸,不同的文化体制会逐步的相互融合,最终形成一种能够同时体现两种或多种文化形态特征的新的文化表现形式。无论是国家文化还是民族文化,只要是在发展的进程中,只要参与进社会的传播,就势必会有不同文化模式相互作用的现象存在。“文化交融”并非是两种文化的相互叠加和加工,而是在互相的影响和作用下,相互吸收其特点与优势,而形成的符合区域文化发展规则的一种形式。蒙派京剧在产生之初,就经过了传统戏曲文化与草原音乐文化的相互作用与互渗,因此,才会产生蒙派京剧在传统京剧与蒙古族音乐两种音乐形态中的民族性特征。本文的探究正是在这种思想之上进行的,通过对蒙派京剧及蒙古族相关音乐形式特点的交融性的探讨,完成对蒙派京剧的音乐特征系统性的阐述。

一、蒙派京剧概述

京剧是我国戏曲音乐中集大成的戏剧品种。清代在北京城中有来自各地区的地方戏曲,不同的戏曲声腔在这里相互吸收、融合,也相互竞争。在清代戏曲的“雅”“俗”之争中,“俗”每次都能战胜“雅”。京剧作为第三次雅俗之争的胜利者一直占据戏剧发展舞台的主要地位,经久不衰。京剧自京腔发展而来,京腔则是明末清初弋阳腔传到北京后,吸收北京语音特点及土调而形成的一个剧种。

第一次雅俗之争中,来自民间并受到北京市民欢迎的京腔正处于上升时期,它以群众性和通俗性的优势压倒了当时已经显的凝滞和陈旧的昆腔。由于清政府的介入,在京腔的艺术风格的改良基础上,京腔成为与昆腔平分秋色的御用声腔。第二次雅俗之争也被称为“花”“雅”之争^①,是梆子腔与昆腔、京腔之间的斗争。梆子腔由于已经演变成为板腔体的新兴戏曲结构形式,因此梆子腔与同为曲牌体声腔的昆腔、京腔的斗争,还包含了戏曲音乐结构体制的新旧形式之争的内容。这次雅俗之争的结果也是由于清廷介入。清政府对梆子腔进行了规范,并发布了针对秦腔的禁令^②,这就为第三次雅俗之争中皮黄腔的成功打下了基础。不久之后四大徽班进京祝寿,并在北京这一五方杂处的戏曲环境中生存了下来。这是由于徽班在发展过程中吸收了秦腔、京腔等多种声腔并且其四功五法的精湛技艺等方面符合了当时京城群众的戏曲审美口味。

湖北的西皮调与北京的二黄调合流以后,在不断的发展过程中,徽班经过领班、行当及剧目等方面的变化,开始了从徽班向京剧过渡的阶段。这期间,出现了程长庚、张二奎和余三胜为代表的皮黄戏中徽、京、汉三个不同的艺术流派。这三个流派在改革皮黄戏、促成皮黄戏向京剧过渡的过程中,起到了举足轻重的作用。经过各个时代、各辈各派的努力,京剧的流派显现出各具特色的艺术特征。在京剧的发展壮大过程中,由于其剧目丰富,行当齐全,不仅在北京十分兴盛,而且逐渐流传、盛行于外地。民国初年,外地京剧发展较快的是“海派”京剧,“海派”京剧在吸收北京京剧的艺术特色之前提上,加入了南方戏剧的艺术元素,形成了独具特色的京剧流派,这一流派的产生,使得京剧这一艺术形式更易于被南方地区的群众所欣赏接受。

我们今天看到的蒙派京剧就是在传统京剧的基础上发展起来的新兴戏曲形式。京剧约于清末光绪年间流入内蒙古地区,当时最早的戏班子被邀请为蒙古族王府表演,后来,诸多内地京剧名角也常常到内蒙古献艺,这使得京剧的影响在内蒙古地区日渐深厚。20世纪40年

^①周青青:《中国民间音乐概论》,人民音乐出版社2007年版,第148页中关于“花”“雅”的记载:乾隆年间(1736~1795),各种地方戏曲借着为乾隆及皇太后祝寿之名,纷纷进京献艺,有所谓南昆、北弋、东柳、西梆之说。因为剧种繁多,被分为“花”“雅”两部。昆腔属“雅”部,其他属“花”部。当时京中花部以京腔最盛,王府大班皆演京腔。

^②周青青:《中国民间音乐概论》,人民音乐出版社2007年版,第148页:据《钦定大清会典事例》载:“乾隆五十年议准,嗣后城外戏班,除昆弋两腔仍听其演唱外,其秦腔戏班,交步军统领出示禁示。现在本班戏子,盖令改归昆弋两腔。如不愿者,听其另谋生理,倘于怙恶不遵者,交该衙门查拿惩治,递解回籍。”

代末,由中国共产党领导的冀察热辽联大鲁迅艺术学院师生,先后来到内蒙古,辅导赤峰人民平剧院演出《逼上梁山》、《三打祝家庄》、《千古恨》等新编京剧历史戏,这些演出深受当地群众喜爱。中华人民共和国成立后,内蒙古的文艺工作者对京剧地区化和民族化的改革进行了不断的尝试和探索,第一次尝试是昭乌达盟京剧团在50年代末排演的历史剧《巴林怒火》^⑨。1960年,内蒙古京剧团成立后,在当地政府和艺术团体及个人的支持和热情关怀下,陆续创作排演了多部具有地方民族特色的京剧剧目。从上世纪60年代的《草原小姊妹》到新世纪的《草原母亲》三部曲——舞台版、电影版、交响京剧版,再到《大漠昭君》,由此,蒙派京剧逐步地扎根于草原。

在蒙派京剧的一步发展过程中,剧作家根植于民间音乐的深厚土壤,广泛吸收蒙古族音乐的音乐元素,将蒙古族特有的民间音乐糅合进京剧音乐的创作中,使民族音乐与戏曲音乐有机的结合。他们在传统京剧演唱基础上,加入了蒙古族长调,并将马头琴与京胡这两种音色及表现力完全不同的乐器,大胆的融合在了一起。

内蒙古京剧团的创作者们从贴近草原人民生活的题材出发,以传播草原文化,丰富草原人民的精神文化需求为前提,运用多元化的艺术创作手法,不断的改革艺术表现手段,打造出了蒙派京剧这一为人民所喜爱的戏曲艺术新形式。多年来,蒙派京剧在传承戏剧艺术,服务百姓生活等方面,起到了不可估量的作用和贡献。

1.1 蒙派京剧主要剧目

内蒙古京剧团建团以来,不仅演出了大量优秀的传统剧目,而且在创演新剧上更是多有佳作。从1961年的《巴林怒火》开始,就不断的有贴近蒙古族群众生活的新作品问世,在此,将挑选不同时期的代表作做一简单概述。

1.1.1 《草原儿女》

《草原英雄小姊妹》是1964年京剧团根据发生在乌兰察布盟达茂联合旗的龙梅、玉荣抵抗暴风雪,保护公社羊群的动人事迹,创作排练的一出现代京剧。这一剧目讲述了年幼的姐妹俩龙梅,玉蓉在为生产队放羊时,为了不使生产队遭受损失,在暴风雪中始终奋力追赶保护羊群的情景,以及后来在抢救羊群的途中险些遭遇车祸,幸被车站扳道员救起,送至医院,最终康复出院的感人故事。这出戏剧是根据真实的故事改编的,是当时蒙派京剧改革的一部代表作。后因“文革”重新编排,1972年春,在呼和浩特演出《草原小姊妹》修改本。1974年4月,为摆脱真人真事的故事框架,将原来的《草原小姊妹》改名为《草原儿女》。

1.1.2 《腾格里》

^⑨ 《中国戏曲音乐集成》内蒙古卷编辑委员会:《中国戏曲音乐集成·内蒙古卷》,1998年出版,第917页。

1987年,为庆祝内蒙古自治区成立四十周年,内蒙古京剧团创作演出了京剧现代戏《腾格里》。这部戏讲述了在腾格里大沙漠恶劣的自然条件下,草原站的技术员乌兰和巴图和技术师阿斯尔为振兴草原畜牧业坚持不懈的探索和实验,进行飞播种草,最终使荒漠变绿洲的故事。在这个大的故事背景下,由于巴图与阿斯尔之间的矛盾,使得人物内心的矛盾充满戏剧性的张力和表现力。女主人公乌兰在将“草原变绿洲的理想”和与丈夫的心血成果贡献的矛盾抉择下,最终选择了牺牲小我,充分体现了身为草原儿女,为草原的百年大计,长久发展大局着想的广阔情怀。

1.1.3 《北国情》

1989年10月,为庆祝中华人民共和国成立四十周年,京剧团在乌兰恰特演出了京剧《北国情》。京剧《北国情》根据漫翰剧《北国情》移植改编。讲述的是群众熟知的杨家将四郎杨延辉的故事。与京剧《四郎探母》的剧情十分相似。杨延辉是杨家将中的第四个儿子,又叫杨四郎,在北宋与辽国的战争中战败流落辽国,杨四郎到辽国之后,改名换姓后与桃花公主结婚。十五年后,四郎听说自己的母亲佘太君将押送粮草随军营来前线,于是动了思母之情。他以真情感动桃花公主盗取令箭回宋营探母,在返回辽时却被肖太后捉住,桃花公主急中生智,设计将杨四郎救出,从此杨四郎便安心的留在北国,为宋辽的和平做出了巨大贡献。该剧在结构和逻辑上十分严谨,故事情节环环相扣,十分流畅,唱腔表演一气呵成,对于角色感情的表现也在“人伦之情”上大显功夫。在宋辽两军剑拔弩张、严阵以待的故事背景之下,杨延辉夜半冒着杀身之险偷偷跑出了辽国去宋营探望母亲。在剧情的辗转起伏中,创作者在母子、夫妻、兄弟之间的种种人伦情感的基础上,加入了充分的唱腔表演,整部剧的情感基调显得凄切哀婉,催人泪下。

1.1.4 《草原母亲》

《草原母亲》是内蒙古京剧团在2000年创作的。讲述了20世纪60年代,我国连续遭受严重的自然灾害,国民经济极为困难,粮食和物资供应极度紧缺,全国人民在党的领导下艰苦奋斗,自力更生,团结一致,共度难关。为了解决上海几千孤儿的吃饭和生存问题,在内蒙古党委的动议下,国家将这些孤儿北迁到内蒙古大草原。草原上的人们在自己困难的生活中,节衣缩食,用乳汁,汗水甚至生命哺育上海孤儿的感人故事。该剧所表现的养育亲情和民族团结的精神深深地触动人心,此剧演出后赢得了党中央和人民群众的高度赞扬,并在2002年被改编成京剧电影,获得中宣部第九届全国“五个一工程”奖。

1.1.5 《大漠昭君》

《大漠昭君》是2007年,为参加第五届中国京剧艺术节而创作的剧目。该剧讲述了汉朝王昭君为保汉匈和平大业与匈奴和亲,在自己亲生儿子金刀夺位的斗争中,最终选择大王子为继承人做单于的故事。在夺位之争中,加入了左贤王觊觎单于大位意图篡权的阴谋和母子

亲情与王位继承人选择的深明大义的内部挣扎。刻画了一位慈爱、宽容、深明大义的伟大女性形象。该剧在艺术上的创新与突破,得到了广大群众的认可和喜爱,在2009年,应国家文化部的邀请,《大漠昭君》在梅兰芳大剧院参加了文化部举办的纪念改革开放30周年第五届中国京剧艺术节优秀剧目展演。

从上可见,从早期《草原儿女》等剧目初创的萌芽时期到中期《腾格里》、《北国情》等剧目的探索时期、以及到21世纪初期《草原母亲》与《大漠昭君》的成功创作为标志的成熟时期这三段艰辛的历程中,内蒙古京剧团在民族性京剧的创作道路上,进行了不懈的努力探索,这一部部贴近内蒙古人民生活的新剧的演出,成为了蒙派京剧不断成熟的一步步鲜明而又生动的足迹。

1.2 与传统京剧音乐特性的纵向对比

传统京剧的音乐,因其在传承中所形成的高度程式化的特点,呈现出了十分归整有规律的音乐特征。其腔式变化也有着固定的套路体系,蒙派京剧在继承传统京剧的特点基础上,充分的吸收了蒙古族音乐的特色。从《北国情》我们可以看到,《北国情》的选材是从漫瀚剧移植过来的。漫瀚剧是以内蒙古地区的二人台为载体,同时吸收多种艺术营养而创建的。它在大量吸收借鉴晋剧、京剧等剧种的表现手段和艺术技巧的同时,保持了地方传统表演艺术二人台的特色,该剧具有强烈的艺术个性。这是突破传统京剧创作模式的创新之处。

传统京剧音乐的唱腔板式运用,具有很强的套路性与固定性,在感情的抒发上,作为京剧的主要声腔,二黄以平和、稳重的唱腔,以及流畅、舒缓的节奏为主要特点。多用来表现深沉、感叹、悲愤、忧伤的情绪;西皮则以其明朗、轻快的唱腔,紧凑的节奏,跳跃、活泼、刚劲有力的风格为主,在表现欢快、坚毅的情绪上,具有独具一格的优势;而反西皮和反二黄唱腔在传统的京剧唱腔中则主要表现悲凉哀切的情绪。在传统京剧的声腔构成中,每个唱段都由单一的西皮腔或其反调——反西皮和二黄腔或其反调——反二黄构成,西皮、二黄两声腔不允许在同一套唱腔里出现,这是由传统京剧高度发展而形成的程式化特征所决定的。但在现代京剧中却可以在二黄声腔中接一段反二黄声腔,这能充分的表现人物的复杂情绪,但是传统京剧中,这种交替进行则是违反京剧表演规范的。

蒙派京剧的唱腔创作在现代京剧的改革基础上持续发展。蒙派京剧的唱腔突破了程式化的陈旧套路,在反映本民族、本地域的文化特征以及蒙古族人民的精神面貌的基础上,唱腔的旋律进行在创作的过程中产生了较显著的改革。在蒙派京剧的新编剧目中,大多都符合了剧中人物的身份特点以及剧中环境背景的民族特点的主题基调。在京剧的写作和改编中,以及在传统京剧的唱腔的调式调性功能的运用上有了更大突破,在剧目中结构庞大的唱段里,运用了新的作曲技术,即旋宫转调与离调。使得唱段能够更加传神的刻画出人物的性格特征,并在展开剧情方面起到了更加圆润的承接与过渡作用。

1.2.1 从传统京剧到现代京剧直至蒙派京剧的发展历程

建立在传统京剧基础上的具有民族性特征的蒙派京剧,是京剧艺术发展的成果表现。传统京剧最早也是由各个声腔系统的融合和创新发展起来的,所以在与传统京剧的对比过程中,我们离不开现代京剧这一里程碑式的转折与创新。

在传统京剧中,单一板式唱段往往是单一的同腔同宫不同板式的连接,而在现代京剧中,经常可见同宫不同腔、同腔不同宫以及既不同腔也不同宫的创作手法,这种声腔的交替和转换与传统京剧唱腔呆板平淡的演唱风格不同,它使得唱腔在旋律线条上有更大的起伏,也使演唱者能够更好的抒发感情,表达剧中人物的情绪。

在传统戏曲中,京剧的角色分类根据剧情中所设定的角色性别、角色年龄以及角色性格等综合特征分为:生、旦、净、末、丑五大类行当。在传统京剧的角色唱腔分类中,由于男女表演者嗓音具有不同音域、不同音区的生理特点,所以会在同一唱腔的处理上做调式调性的移高或移低。这是传统戏曲中行当分腔的特征,而在现代京剧中,由于角色性格的复杂性,传统京剧的行当分腔已经不再适用于现代京剧的人物形象刻画。在改革中为更好的表现人物性格,在角色分腔中对传统京剧的行当分腔做了新的改革,改革后的现代京剧,采用不同行当间互渗互融的手法,将生、旦、净、末、丑五类行当中适宜表现的情绪与性格进行再加工,从而形成了新的唱腔。

传统京剧音乐从京剧诞生以来,就进行了高度统一的演出规范约束。它在广泛接受各大声腔剧种的优点后形成了在咬字、声腔、韵律、步法等四功五法等基本规范,同时又严谨的总结了众多京剧表演艺术家所呈现的风格特征。各个京剧流派表演风格异彩纷呈,这成为京剧程式化的又一个体现。而在现代京剧的发展过程中,专业作曲家们扎实的传统音乐文化积淀和对西方作曲技术的熟练运用技术,在京剧音乐创新与改革上,起到了关键性的作用。现代京剧中,人物角色的主题音调创作和整体音乐的逻辑布局,都体现了作曲家严谨而又专业的创作态度。现代京剧的唱腔更加注重角色的性格化和情绪化,通过改革获得了京剧审美的突破与创新,从而推动了京剧唱腔的新发展。在创新的过程中,作曲家并没有脱离京剧音乐的基本素材,在唱腔的变化上仍然以基本唱腔为基础。在京剧音乐中板式的运用也是以原板、慢板、散板、快板为主。伴奏形制虽然扩展到交响编制,但在音响效果上仍以传统伴奏乐器为主。

内蒙古京剧团建团初期,就十分注重在京剧中加入民族元素动机来刻画符合本民族文化形态的京剧形式,不论是在传统戏曲的改编上,还是在现代京剧的创作中,都倾注了创作者的无数心血。不论是《草原儿女》中蒙古族民间歌舞动作与传统京剧套路的结合,还是《北国情》中传统意识与民族意识的交融,还有《草原母亲》中长调与二黄的交相呼应,以及《大漠昭君》中琵琶与马头琴的相得益彰,都反映在了蒙派京剧对于民族文化与京剧艺术交融与创新的理念和科学发展的思路。在《大漠昭君》的“序曲”中,运用蒙古族音乐常用的羽调

式以及蒙古族民歌中最具特色的长调音乐,还有第二场开场用到的悠扬的马头琴声,这些富含民族性音乐元素的段落,在传统京剧的表演中是无法观赏到的。

1.2.2 蒙派京剧同一唱段同宫不同腔的创作

在京剧的音乐创作技术中,调式的转换,对唱段中旋律的发展、音乐色彩的变化起很大的作用,在唱腔的宫调体系转换中,人物必须使用不同的宫调来演唱唱词,才能表达出更加曲折的情绪。转调对塑造角色的性格特点以及表达人物情感风格有直接的听觉影响。由于传统戏曲唱腔在曲调构成上的形态特征已呈现固定的程式化特征,所以其曲式结构相当稳固,在戏曲唱腔的程式化规范中,鲜少使用转调技术,每个唱段的板式都有其固定的程式性特征。而蒙派京剧则在吸收现代戏曲的曲式唱腔改革方式的基础上继续发展,在同宫系统和异宫系统的不同表现形式上,都有大的探索与进步。在蒙派京剧剧中,蒙古族音乐元素与演唱方式与传统京剧唱腔穿插呼应,相辅相成。在整套的京剧剧目中,成套唱腔是最大的结构单位,它由数个板式有机地连接起来,组成段落,形成了层次分明,逻辑性强的特点。^④

同宫不同腔是指不同声腔在同一宫调系统下的不同调式转换。如《草原儿女》第六场唱段“叫全球小朋友都得解放”一节中,由于暴风雪中为保护羊群而受伤昏迷的珊丹把手冻伤,姐姐在面临恶劣的自然环境和两人的困境时,并没有使她一直消沉,而是激起她的满腔热情,想到毛主席指引草原人民顽强斗争,与旧社会不断的抗争下去的决心。这种情绪背景下如果自始至终都用反二黄,那么整个唱段的情绪就显得不符合小孩子天真乐观的性格特征和积极向上的精神面貌,但如果一直用西皮,则与两姐妹现实面对的困难现状不符,所以整个唱段先运用了反二黄散板来陈述困境,接着运用摇板唱出“毛主席”,为下边转西皮二六进行节奏上和情绪上的铺垫,最后自然过渡到二六板唱出“姐妹们红旗下生红旗下长,从小就承受您的雨露阳光,是您心明眼亮胆气壮,是您把前进的道路照的亮堂堂,阶级苦血泪仇时刻不忘,革命担万斤重,一人敢扛,誓以解放军叔叔为榜样,要消灭天底下的一切豺狼,叫全世界小朋友都得解放,要和那阶级姐妹同迎朝阳”。在二六板的唱段中,这一大段是一气呵成的D宫的宫调系统下反二黄腔与西皮腔的转换。首先唱[反二黄][散板],以表现她面对暴风雪困境时的沉着与斗志。反二黄结束时落到宫音上,然后由器乐进行过渡,转入[反二黄摇板],以摇板的节奏过渡进入有板无眼的快二六板式,音乐的节奏更加明快,一气呵成,在语气上也比之前的板式显得急切激昂。

西皮和二黄同时在一套唱腔里使用,这种技法突破了传统京剧的作曲技术常规,造成了更加富于变化和细腻的情感表达手法。由于在传统声腔的曲牌固有模式的规范下,感情也会被局限在某种规范中,这种局限不利于表演的情感表达。而西皮与二黄同用,则更能够准确、细致地表现出角色人物的情绪变化与情感体现。

在京剧音乐不断前进的历程里,其音乐形制的形成与创新也都在不断的探索与坎坷中发展。这种螺旋式的发展体现出创作者在探索过程中所凝结的心血,也为新的唱腔形制的产生

④《皮黄腔在现代京剧音乐中的新发展》.张斌.《天籁:天津音乐学院学报》2003年1期

提供了丰厚土壤。这种创新的手法,是否适合此形制的发展,是由实践中所产生的反响与审美需求所决定的。

二、蒙派京剧与内蒙古地区其他主要音乐形式的民族性音乐特征的对比及分析

2.1 蒙派京剧与内蒙古地区其他音乐形式的民族性元素对比

蒙古族音乐中,最有代表性的是蒙古族的长调和短调。蒙派京剧与内蒙古地区的二人台,漫瀚调等非典型蒙古族传统音乐形式一样,在音乐及唱腔上都共同的吸收融合了蒙古族特有的长调和短调音乐,他们共存与内蒙古广阔的文化沃土上。

2.1.1 二人台唱腔的民族性音乐特征

二人台旧时也称“玩意儿”、“噫哒腔”,20世纪40年代时称二人台,二人台形成并流布于内蒙古西部黄河沿岸的土默特(左、右)旗与准格尔旗之间。原风草充裕的河套地区及内蒙古相邻的陕北、晋北一处,距今约有一百多年的历史。^⑤二人台是以内蒙古西部地区民间社火为主发展演变而成的。由于清末的历史政治与地理等原因,山西等地的汉族人民迁徙至内蒙古地区,并带来了家乡的音乐与地方艺术。在长期的共处生活中,逐渐为当地的蒙古族群众所喜闻乐见。二人台音乐则是基于晋、陕民歌并吸收爬山调、漫瀚调和中路梆子、大秧歌等发展形成的(它包括唱腔、牌子曲)。二人台的唱腔为曲牌体结构,多数为四句式 and 两句式,其板式主要有:亮调、慢流水板、捏字板等,它的传统唱腔的特色是在基本腔的基础上进行即兴性的自由行腔,即兴发挥,艺人叫“死腔活唱”。其旋律的处理方法有“高打低唱”、“低打高唱”、“夹说带唱”、“似唱非唱”等。^⑥二人台传统乐队则是由二人台传统乐器的“四大件”:枚(笛子)、四胡、扬琴和四块瓦所组成。牌子曲中的各个声部由一个乐手来担任演奏,旋律则没有特定的规范,可以在基础的旋律走向上进行自由的即兴发挥;在各声部配合默契的旋律加花中,使用乐器的不同音色功能和演奏技巧来使音乐听起来更加的和谐。

二人台艺术是蒙汉两民族文化互相吸收摄取与相互交融的艺术结晶。在两民族社会生活、文化沟通等都关系密切的环境下,音乐中的融合现象就表现的更为明显,在二人台音乐中,牌子曲与唱腔之间,此两者与蒙古族音乐存在着长期久远的关系,我们熟知的二人台唱腔与牌子曲两者的大量旋律也是来源于蒙古音乐(漫瀚调、爬山调、码头调等形式)。二人台牌子曲中有蒙古民歌[巴音杭盖]、[森吉德玛]等,这是蒙汉民间艺术交融的结果。二人台以单

^⑤《中国戏曲音乐集成》·内蒙古卷编辑委员会:《中国戏曲音乐集成·内蒙古卷》,1998年版,第31页。

^⑥《中国戏曲音乐集成》·内蒙古卷编辑委员会:《中国戏曲音乐集成·内蒙古卷》,1998年版,第36页。

曲体为主,联曲体为辅,兼有板式变化的唱腔中吸收的蒙古族音乐元素多是来于鄂尔多斯高原上大量的蒙古族实用民歌和漫瀚调等。漫瀚调这种音乐形式更是在蒙古族鄂尔多斯地区音乐基础上发展起来的蒙汉音乐合流的音乐艺术形式。在蒙古族的许多地方(主要为鄂尔多斯地区),存在大量的蒙汉杂居的现象,甚至在长久的相互生活中两个民族相互间吸收各民族的传统与技巧,特别是在音乐文化方面,蒙汉族人民在高度歌舞化的基础上创造出很多曼妙动听的民歌,这对二人台唱腔的发展产生了深远的影响,二人台音乐的特点热情豪放、明亮高亢或迂回吟诵、意境悠长,这些特点同蒙古族民歌中的“长调”是十分相似的。

2.1.1.1 唱腔中的长调元素

蒙古族民歌中,最具民族魅力的音乐表现形式就是长调。它具有宽广明亮,自由悠长而又辽远深邃的审美特征。作为最具有蒙古族音乐特色的长调,在其他音乐形态中,也都有渗透与融合。在二人台的唱腔中,也有相类似的唱腔形式,就是亮调。亮调通常是把原曲调的第一乐句或前两乐句散唱,扩充为散板。在传统戏曲音乐中唱腔和节奏有极大的规矩和限定,亮调并没有沿袭惯有的音乐习惯,简洁的将唱腔第一句旋律以慢速处理,而是将这样的散板音乐形式改为气息绵长、旷达悠长、节奏自由的形式。亮调这种戏曲板式形式,在戏曲的散板改革上,是受到蒙古族长调影响较大的一种结构。在二人台《跳粉墙》的谱例中,我们可以看到亮调的散板与慢板的节奏对比,在内蒙古一些二人台演出中,亮调成为了拉场子以吸引观众注意力的一种方式,更是演员为展示唱功本领的一种手段。

谱例:二人台《跳粉墙》

[亮调]

一么更子 里来 跳 粉(哟) 墙(咳咳)

[慢板]

手扳 住(咳咳) 窗 棂 细(呀) 端 详 咳咳

2.1.1.2 唱段旋律中的装饰音加花

在蒙古族民歌与二人台音乐中,第二种音乐特征的相似点则出现在装饰音上,倚音与甩音是蒙古族音乐常见的音乐元素,在倚音与甩音的演唱功能下,蒙古族民歌呈现出一种跳荡起伏的空间感与草原一望无际的辽阔感。这些倚音音乐时值比较绵长长,多占半拍以及一拍。根据实际时值长度在谱面记谱。倚音在旋律中主要是在主音上方及下方作随意音程构成(以二、三、四度等偏多)。在蒙古族的民歌演唱方面,多会以一种向上四度解决的甩音作装饰,这样的处理方式意在使用音完全处于弱拍地位,成为主旋律外的外音。

2.1.1.3 旋律中的折转跳进

在蒙古族音乐中,大音程的跳进成为蒙古族音乐中另外的鲜明特点,在二人台的音乐旋律中,有不同的利用折转跳进的表现手法,其中存在四度至八度甚至超越八度之上的音程像两个方向作大跳处理,尤其是在蒙古族民歌中是经常可以见到的八度和八度以上的音程跳进。

这种大跳式的旋律表现手法,是蒙古族音乐区别于其他民族音乐的又一标志,而二人台音乐,在旋律行进的方面,也充分的借鉴和吸收了蒙古族音乐旋律行进的特点。在二人台《巴音杭盖》中,可以明显看到带*标记的音程大多都是四度到八度的跳进,这种大音程的跳进是十分符合蒙古族音乐的音程特点的,而且在听觉上而言,这种跳进能让人迅速分辨出蒙古族音乐的特征,这说明二人台音乐的发展是与蒙古族民歌交融发展分不开的。

巴音杭盖

二人台



2.1.1.4 切分音的特殊运用

蒙古族民歌旋律中切分音与其它大部分常规的切分音在音响效果上存在着本质的区别。一般情况之下,熟知的切分节奏中时值较长的音为小节的重音与重点,来凸显节奏感的后移与延伸。但在蒙古族民歌的旋律中,切分音成为了两侧节奏较短的两个音符。这样的切分效果具有比较明显的突兀和厚重,在音响上呈现出跳跃的特点。在二人台音乐《阿拉奔花》中也可以看得到蒙古族民歌切分音的原貌。

阿拉奔花

二人台



2.1.2 漫瀚调的民族性音乐特征

内蒙古盛行的漫瀚调也是由蒙汉两个民族的音乐元素交融所形成的音乐形式。漫瀚调民歌主要是从汉族民众的审美情趣出发的,无论唱腔还是语言都与汉族的爬山调很相似。在漫

瀚调的音乐旋律与音响等方面,都能感受到旋律朴实、腔调潇洒、豪放,恬静舒展,直抒胸臆等特点。其中漫瀚调民歌调名存在4种形式:宫调式(C)、商调式(降B)、徵调式(F)、羽调式(降E)。以羽调式呈现居多。这四种调式互为关系调,可以自由转换,在演唱时其四者之间也相互影响。

声腔的分布,多用真声演唱,其男声听起来强劲、明亮、圆润;而女声较清脆、柔嫩、甜美、亲切。有些民间歌手曾学习唱腔中关于气息的运用,采用以真声为主假声为辅的方式演唱。

在演唱的风格类型上,由于晋陕汉族豪放的性格特征,演唱的唱词表达直白,真假声相互混合,高音时直上直下,低音时相互辅助。在观察中可以看出漫瀚调民歌更多体现了鄂尔多斯地区短调音乐的特点,既有山曲儿中韵味,又融合了准格尔旗乡音土语。

漫瀚调民歌的节奏为2/4拍子与4/4拍子,旋律多以四分音符、附点八分音符以及“切分音”为多,另有大、小六度、八度、小七度、九度及四五度音程跳动,这样的配置形成了其独特的音乐特点。其演出形式比较简单与自由,演唱者在任意的地点都可以演唱。而且其演唱语言多用汉语进行,兼有蒙语的加入,俗称“风搅雪”,并不将原有的蒙古族民歌的名称直接使用,而是演变成为了一个曲牌的名称间接使用。漫瀚调民歌与传统蒙古族民歌体现出来的最大不同之处便是即兴填词,一曲多词或一词多曲成为一种常见现象。即兴填词以男女对唱爱情歌曲居多。

2.1.3 蒙派京剧与内蒙古地区其它音乐形式的民族性音乐特征对比

从上述蒙古族民歌、二人台、漫瀚调的音乐特征归纳中可以了解到,从蒙古族民间音乐形式——民歌的基础上,发展起来的二人台与漫瀚调都具备了蒙汉音乐交融的特点,在音乐的节奏和调式、旋律、演唱语言上都基本结合了蒙古族音乐与汉族音乐的特点,最终将其融为一体而形成新的音乐形式。作为外来音乐形式融进民族音乐环境中的特例来说,二人台与漫瀚调已经将蒙古族音乐特征纳入自身音乐形式特征中去了,这也为蒙派京剧的音乐风格发展带来了启示。

蒙派京剧作为京剧艺术的一个流派,在继承京剧艺术特征的基础上结合民族特征,形成了独具特色的流派。与传统蒙古族地区的音乐形式相比,有其他音乐形式无法比拟的艺术特色。

首先,由于京剧音乐的程式化特征,使得蒙派京剧虽吸收蒙古族音乐特点,但仍以京剧音乐结构为本。在传统京剧唱腔结构与现代京剧的多重表现力的影响下,内蒙古京剧团在编排京剧剧目时,首先以传统京剧的腔词关系来打基础,然后以现代京剧的唱腔板式来丰富作品的表现力与内涵,最后则以蒙古族音乐元素来为作品增加民族性元素,提升作品的审美空间。

其次,蒙古族民间歌舞音乐有其结构,但是由于京剧作为一门综合的舞台艺术,就音乐特征而言,歌舞音乐虽有歌有舞也有一定的情节和表现力,但戏剧不单有唱念做打,还有戏

剧音乐内在的戏剧性和情节张力,使得戏剧音乐能在一定的结构套路下,形成完整的叙事性音乐结构和抒情性音乐表现力。这是歌舞音乐无法做到的。

京剧艺术是一门博大精深的艺术形式,从戏曲艺术的萌芽至今,京剧可谓是集戏曲艺术百家之长来充实自己的表演魅力。京剧艺术的民族化,也正是把国粹真正将雅俗结合起来,以博得更大的发展。

蒙古族音乐旋律充分的体现了民族特色,级进与大音程的跳进是蒙古族音乐的基本旋律特点。蒙古族音乐的旋律线条大多是抛物线形的形态模式,旋律中经常会出现四度以上的跳进,在下行旋律线条中,以大六度和纯八度的跳进最为常见,在跳进的旋律特性中,音程越大,越能表现出浓烈的蒙古族风格。蒙古族音乐还经常使用甩音装饰旋律,这样的旋律和衬腔结合在一起,加入到长调的悠长旋律线中,表现出了浓浓的草原风情和民族特色。

2.2 蒙派京剧的民族性音乐分析

2.2.1 蒙派京剧的民族性音乐主题、节奏分析

音乐的主题是乐曲构成中起重要作用的一连串音符,乐曲的价值大部分决定于主题的美丑、主题形象的表现力、感染力、音调与节奏的特性以及旋律的流畅性和明朗性;这许多元素能帮助听者在主题每次出现时记得并辨认出主题来。一部好的经久不衰的戏剧能家喻户晓并为广大群众广为传唱的关键,就在于有新创的鲜明而新颖的音乐主题,只有音乐主题集中突出,整出戏的音乐才能沿着音乐主题的轨迹充分创新与发展下去,给群众留下深刻的印象。

我国传统音乐及戏曲音乐中不乏脍炙人口的音乐主题,在蒙派京剧的创作中,也十分注重民族性音乐主题的写作。《大漠昭君》里《南方北方的云》的段落,虽结构短小,却是连接整部剧内容情感的关键部分,在剧中开头王昭君首次亮相在众人的欢迎中和结尾处主人公甘愿陪自己的亲生儿子流放北海时,以主人公怀抱琵琶弹唱这首《南方北方的云》作为首尾呼应的乐曲,以“南方北方的云,飘荡不在一方,都在蔚蓝的天上”来强调“汉匈是兄弟”,虽“家乡不在一方”,“却都是阿爸阿妈抚养”的慈爱包容的胸怀,点明整部剧的主旨“以和为贵”、“汉匈亲如一家”的中心思想。

节奏的民族性体现在依据剧情的变化,为体现不同人物的不同特征,使用不同节奏类型,来强化人物性格,突出音乐旋律的特色。由于京剧的剧情内容富有草原文化特色,在人物性格的展现上,也充满了民族性特征,那么在创作不同人物的音乐中,为区分人物性格,也为了突出人物特点,使用不同的音乐节奏来加以强调,是十分必要的。以《大漠昭君》为例,左贤王出场时,为表现其人物的争权夺利的野心和阴险狡诈的性格,采用了慢板的板式节奏和低沉的声腔,来表现阴谋渐起的戏剧性的紧张感。

2.2.2 蒙派京剧旋律元素中的民族性体现

在蒙派京剧的创作中,也非常明显的呈现出“长调与二黄齐飞”的大融合现象。以《草原母亲》为例。在《草原母亲》交响京剧版的序曲中,作曲家一开始便用笛子独奏的方式将草原一望无际的辽阔情景展现在大家眼前,然后用马头琴与乐队的合奏,进一步渲染出这一故事背景中草原的美丽景色。序曲中的合唱缓缓叙述出整部剧的背景是在60年代的自然灾害时期,一群南方的孤儿在党中央的关怀下,被送往内蒙古大草原生活的故事。在这一部分的大合唱中,最能展现民族音乐特性的就是男声长调的悠长吟唱,这是整个序曲中最能体现草原风情的部分。合唱中“南方的小孤儿,你不要悲伤,草原上的亲人热情又慈祥”一句后,紧接着一个悠长的长调乐句,在“关怀着孤儿成长,额吉熬好的奶茶飘香,阿爸点燃的炉火正旺”接着又是一个极富蒙古族音乐特色的长调音调,最后引出了那顺的一段演唱,作为交响京剧版的开篇,在这部剧中,合唱作为其音乐主题,一直贯穿在各个乐章的起始部分,一是为各乐章之间的衔接起串联的作用,另外,每一次的主题出现,都会紧扣故事情节发展,起到背景与乐章相互呼应的作用。在交响京剧版的《草原母亲》中,我们可以看到,内蒙古京剧团对于京剧音乐形式的改革和创新的观念,他们在原有京剧唱段的框架结构中,加入更多本民族音乐元素,使之更加体现出蒙古族京剧表现形态的特点,形成蒙古族京剧独特而又新颖的风格特征。

在京剧旋律的创新与改革方面,自内蒙古京剧团创立开始,在新剧的创作和传统剧目的革新上,做了不断的尝试和创新,力求使作品得到广大蒙古族人民的接受与喜爱。在传统剧目的革新方面,先是在唱词上分别翻译成蒙汉两种语言,再依据蒙古族语言的特点,对于一部分依韵唱词的旋律部分做出更改,使之更符合蒙语的发声习惯与腔韵表现特征。这就使得京剧艺术更容易为本民族的群众所接受。

在传统京剧的改编演出的铺垫下,新剧的创作也找到了其音乐风格和音乐语言的切入点。内蒙古京剧团在广泛引进京剧创作及表演人才的基础上,也大力地培养一批本民族的创作班底,为蒙派京剧新剧的创作积蓄力量。在20世纪70年代京剧现代戏的革命性创新获得成功之后,蒙派京剧在学习现代京剧创作经验的基础上,逐渐摸索,找出了属于自己的京剧艺术风格和流派。这是京剧地域化的又一种文化拓展与延伸。在京剧发展的多元化趋势中,地域性艺术风格的确立,也更加丰富和拓展了京剧的程式化表演风格。

2.2.3 词曲关系写作的创新

在旋律写作方法的改革与创新过程中,“戏曲作曲有依据曲调演唱新词的‘依曲唱词’法和依据唱词的四声规律与人物性格、思想情感的需要可变性的演唱原来曲调的‘依词唱曲’法这两种方法”^⑦。在最早的戏曲创作中,大多是依照原有固定的曲牌,重新填词。自高腔、昆曲在依曲唱词的基础上发展了依词唱曲的方式。这一方式较前者要更为“自由”,易于革新。在文革时期的样板戏音乐创作中,出现了许多脍炙人口的唱段,这与依词唱曲的一系列

⑦《戏曲作曲的‘眼’》.刘正维.《交响:西安音乐学院学报》2004年2期

改革是密不可分的。依词唱曲的新腔能够弥补原有板式老腔情感上表达的不足,从而充分调动旋律为音乐情感的表达服务,使音乐更具感染力。

蒙派京剧在旋律创作中,也有很多依词唱曲的成功例子。在新剧的创作中,原有板式的固定旋律无法带动物人物表达音乐性格,在语言声调的变化中,改变老的旋律,移动部分音的节奏模式,使旋律线条更符合人物应有的气质,突出人物性格。



《大漠昭君》“悠悠岁月”一段唱中,第一句“悠悠岁月,悠悠”的旋律没有按照固定的反二簧的老腔进行演唱,而是依据人物的性格、故事情节等方面,进行了改革,在 $\flat A$ 调上用散板唱出戏词,营造出沉吟叙事的悠长感。

2.2.4 《大漠昭君》的唱腔分析

蒙派京剧是建立在传统京剧的基础之上的,其唱腔也是自传统京剧发展沿革而来,不同的人物,不同的情节内容,不同的情感表达,需要不同的唱腔来体现,这是传统京剧音乐的固定模式。在此基础上,蒙派京剧除了沿用固定唱腔板式的情感表达功能之外,还依照京剧内容情节的民族性特征,做了改革与创新。

以《大漠昭君》中“悠悠岁月”一段唱分析为例,《悠悠岁月》唱段是《大漠昭君》整部剧的最后一段核心唱段,也是主人公王昭君的重点抒情唱段,整段唱腔既有悠扬绵延的抒情性,也有娓娓道来铺展回忆的叙事性,更有跌宕起伏、从回忆到割爱传位的戏剧性。在表达如此丰富的情感和内容的段落中,使用反二簧声腔是十分恰当的。反二簧声腔在传统戏剧中,善于表现人物苍凉、凄楚、哀伤的情感,因而被广泛应用在抒情的唱段中,并且因为反二簧声腔的定弦比二簧高5度(因其定弦的原理,高五度也就是低4度),那么在演员的实际演唱中,可延展的音域也随之宽广很多,并且节奏也更加丰富,更适于表现戏剧性的情感。这段声情并茂的唱段分四个部分,第一部分,运用反二簧声腔慢起,唱出“悠悠岁月,悠悠,一春一春又一秋”,在慢板的吟唱中,逐渐展现出主人公在面对宽厚仁义的大王子和野心勃勃的亲生儿子之间的夺位之争中,所生发的复杂的感情。在这一部分中,特别是最后一句“清平河山眼底收”的“收”字,婉转的唱腔和绵延的音调以及在第7个小节里出现的激越的高音,展现了主人公在面对汉匈几十年来之不易的和平局面的感慨之情以及不愿看到因兄弟夺位所带来的“杀戮仇恨”局面的长叹。

在接下来的第二部分中,主人公连用了两次“二十载”,来表现和平之景得来不易的寄望。从慢板到原板的板式连接,为下个部分的摇板的演唱进行情绪上的铺垫。二十年在汉匈之间的苦心维持和对两个王子的谆谆教导,却看到如今亲生儿子为野心私欲不顾亲情的场面,

主人公以慢板舒缓的唱出：“二十载大漠行草枯草荣，有多少冷暖自知在心头。二十载汉匈和来之不易，谁忍心再陷杀戮血泊流。”以回忆式的吟唱带领剧情回忆着这二十年的风雨及草原繁荣。然后面对自己的亲生骨肉唱出“你只想登大位金刀在手，为私欲起邪念忍看鲜血染沙丘。”的指责，在句末带有哭腔的演唱中，表达了一个母亲对于孩子痛心疾首的指责和不忍。

第三部分是唱段中最难把握的一部分，主人公在叙述和回忆之后，在内心已经暗暗有了决定，在两个王子中，必定要选择一个放弃一个，她知道哪个王子更适合当单于，但基于做母亲的立场，她又觉得这个决定对自己的儿子太过于残酷，在这段紧打慢唱的摇板中，既要表现主人公身为传刀者的责任，表明自己不能把金刀传给自己的儿子，又要竭力向孩子解释，这并不是身为母亲的自己不顾母子亲情，只是身在帝王家，要承担更多责任。作曲家将以“双锤带板”的伴奏方法与梆子腔的音乐元素大胆地进行糅合，达到强烈的艺术效果。在“母子亲情”一句的演唱中，主人公为表现作为母亲的撕心裂肺的痛苦，又要表达出希望完成和平大愿的决心，连续唱两遍的“母子亲情”，来表现主人公心疼自己孩子的母爱之情，接着她表明自己的立场：“我情愿化作绿草大漠守，守尽那几度春夏几度秋。”在永保汉匈和平的责任中，她把自己放在了最低的位置，只愿草原安宁，民众安乐。

第四部分是整段唱情感的升华。王昭君不顾自己孩子的声声哀求，深明大义的宣布：“大王子德才备为人忠厚，先单于和平大愿胸中收。忍辱负重重任信念坚守，念手足怜苍生太平追求，传金刀为汉匈祥和长久，传金刀为大漠芳草绿洲。”在这段一泻千里的快板中，能感受到主人公不计小情私意，一心为保草原“芳草绿洲”的博大的胸怀和坚定的意志。

2.2.5 蒙派京剧民族性配器分析

在蒙派京剧音乐配器中，最能代表配器的革新创举的是序曲形式的运用，在序曲中，音乐的编配可以脱离戏曲音乐的程式化限制自由发挥，以达到表现民族性特征的效果。序曲最早在欧洲的歌剧中产生，其内容与整部歌剧的情节密切相关。在西方音乐史进程中，序曲这种体裁在提示整部歌剧的情感基调与主题音调上，起着重大作用。而传统京剧中，通常在剧目开始之前用伴奏乐器如锣鼓加乐器演奏的曲牌为引子，并不存在序曲这一结构。

在《大漠昭君》中，其故事情节虽然是讲述古代的故事，但如果要表达整部剧抒情、宏大、宽广、激昂的音乐风格，展现女主角在“出塞”的生活中所表现出的深明大义的胸怀，仅仅使用旧的曲牌开场是不能完全胜任的。所以在《大漠昭君》序曲的创作中，采用了西方歌剧中常用的序曲这一体裁。在此序曲中，音乐采用了富有蒙古族音乐特征的羽调式。在风声呼啸之后，由从远及近的马蹄声拉开序曲的序幕。之后由弦乐的拨奏手法演奏出分解和弦的乐句，用以表现故事情景的沉重和辽远。由琵琶清丽婉转的音色奏出序曲的第一句旋律，表现昭君平和的形象与情绪，第二句则在第一句的基础上形成高四度的模进，来巩固第一句中昭君的进场，并渲染出渐行渐近的音乐场景。

琵琶部分谱例：



紧接着马头琴这一蒙古族代表乐器插入了进来，它深沉委婉的音色，悠长的旋律与富有呼吸感的乐句，与前两句的琵琶的音色交相呼应，形成富于特色的对比性。

马头琴与琵琶协奏：



在此处，上声部的马头琴与下声部的琵琶形成协奏，以拨弦乐器的灵巧清脆来衬托拉弦乐器的悠长。以琵琶作为王昭君的音乐主题出现之后的，这两种风格截然不同的乐器协奏的出现，使音乐达到了一种别样的和谐氛围。营造出琵琶与马头琴在“和亲”的特定历史环境中所呈现的统一感。也正是两种乐器的叠置，表达出了汉匈两民族和平共处的愿望。

之后的不协和乐句，则在音响效果上表现出故事情节中的不协和场景，而后又以“安代”为音乐素材，使用京胡演奏出一段流畅的变奏旋律，最后以富于蒙古族音乐色彩的合唱结束，纵观这首序曲，可以看到，在汉族古曲的音乐主题基础上，加上蒙古族音乐素材，在保持京剧风韵的前提下，又不失蒙古族音乐特征和文化元素的体现，这种交融性特征，在音乐的体现上显得自然而和谐，并且为后面的剧情起了充分的铺垫，使得观众能够在序曲的带动下，更能感受到此剧的丰厚魅力。

在配器上使用蒙古族乐器的并不只有《大漠昭君》，《草原母亲》的交响京剧版本也加入了序曲的内容。《草原母亲》在从舞台版到电影版再到交响京剧版的改编过程中，一步步的浓缩京剧音乐的精华，使得整部京剧在音乐结构的表演性方面得到更精练的体现。舞台版的《草原母亲》序曲十分的简略，由于舞台演出效果的限制，不能对于序曲有较大幅度的展开，在京剧序曲这一结构创新中，后来的《大漠昭君》吸取了《草原母亲》序曲表现力强大、民族性音乐特征浓厚、音乐表现力更为丰富等特点，将序曲这一结构加以完善。在电影版的《草原母亲》中，序曲的运用就已经能随着电影镜头的描述，展开的比较完整。在电影画面的形象化叙述方式的带动下，序曲中竹笛与马头琴的运用，更能将观众带进蒙古族人们的生活中去。而在交响京剧版的《草原母亲》中，序曲则作为第一乐章独立的呈现在观众面前。不仅在配器上细致的刻画了草原的自然风貌，更在大合唱中加入了蒙古族音乐元素——长调。而在之后的每一乐章之前，都会有承上启下作用的合唱，这些合唱段落独立于京剧的结构之外，成为交响京剧版中富于民族特色的亮点所在。

2.2.6 其他剧目民族性创作尝试概述

除在《大漠昭君》中唱腔的大胆革新运用之外，蒙派京剧在创作和表演过程中，对于民族性元素与京剧表现形式的结合，都做出了大胆的尝试。

在现代京剧《草原儿女》的表演过程中，为了不将传统性质的风格改变，又要时刻体现以及秉承民族色彩与地方特色，当时的主要创办者将京剧中的一些传统程式性的动作与主人公拉羊的动作相结合的特色，并且将“拉羊”、“挡风雪”、“推羊”、“跪蹉”“抢背”等虚拟化动作程式化，凸显出了主要人物在唱腔上树立的鲜明人物性格。其中对于马舞的运用，更是对于传统京剧中“趟马”程式的继承与突破，选择地使这样的程式化纳入京剧节奏和舞台的规范中。

由内蒙古京剧团演出的《北国情》，是蒙派京剧的又一次勇敢尝试。《北国情》将民族意识与时代意识进行尝试性质的糅和，同时为了突出在内容、形式、体裁、风格上的民族特色，力求蒙派京剧形神统一，表演韵律与传统技巧统一，唱腔设计与人物形象统一，内容与形式统一，来符合内蒙古民族对于京剧艺术的审美需求。

在蒙派京剧的乐器编配形制中，创造性的使用了马头琴作为伴奏乐器中的一员。马头琴作为蒙古族最具特色的民族乐器，由于拉奏方法与其它拉弦乐器不同，琴弓的弓毛不夹在里、外弦之间，而是在两弦外面擦奏，所以它的音色柔和、浑厚而深沉，独具特色，拉奏起来，特别洪阔、低沉而豪放，富有蒙古族的音乐特色。在京剧中选用马头琴作为伴奏乐器，是蒙派京剧的一个创新之举。

三、蒙派京剧音乐的美学价值及发展创新

3.1 蒙派京剧音乐的美学价值

3.1.1 蒙古族音乐文化的审美特征概述

蒙古族对于审美观的要求,是他们作为长期游牧生活而创造出美的实践活动的要求。蒙古族所特有的审美观念,是他们在长期游走于草原湖泊中面对着广阔草原的生活而创造出的实践生活中的美的产物。蒙古族是草原上的游牧民族,生性与自然和动物相处融洽,也正是由于自然的真实带给了蒙族人民所特有的客观性时空幻境;在潜意识以及人为主观思想中,蒙古族人民天性中的宏大的思维方法,成为它们在驰骋草原时所展现的与自然环境相得益彰的情绪宣泄。这样的本质体现,在其民族的宏大世界物质观上得到了充分的证实。蒙古族所特有的这种审美方式和风格的本质特征在于:自然与人类的自由完美的结合,它具有统一性和一致性。这些特征不但是典型和经典的特征,更是一种具备了跨领域、跨时代、具有其长传性的经典的,完美自由的审美风格与方式。

蒙古民族与自然界的一致性,也集中体现在我们所熟知的蒙古族音乐文化中。它们的音乐时刻体现出宏大宽广、自由奔放的态势,而这就恰恰是蒙古族所特有的审美观和审美特征。

蒙族所特有的音乐审美与文化审美中,体现的这种“宏大开阔、自由奔放”不但表现在歌颂我们所敬畏的自然界、草原的对象中,同时还体现在了歌颂和铭记成吉思汗这样的伟大民族英雄上。这样的传统审美观经常出现在蒙古族的史诗传说中,这些史诗都带有宏大、开阔的风格。它们不但是蒙古族游牧的实践生活中对于未知的自然大世界为对象的长期产物,更是在长久的实践中,蒙族人民为了生存而到处征战保卫家园或者部落之间厮杀存亡的相互社会关系中而得出的产物。我们不能忽略蒙族人民是生活在广袤草原之上的事实,他们在与大自然的激烈斗争中存活下来。面对自然无常的气候,蒙古族人民在长久的抗争下自然会锻炼出坚硬刚强、魁梧强悍的个性;个人在长期的实践中会锻炼的如此强悍,那么族与族之间、统治权之间的争夺以及战争就更加体现出蒙古民族的强悍个性。

在纵观蒙族音乐文化同时很容易会体会到宏大开阔,奔放自由的审美意识观,但同时,一些潜在的审美意识也隐藏在悠扬简短的牧歌以及短调民歌里。这些诗句中情感与旋律的表达都是随着自然界的情绪变化加以展开的,旋律的悠长宏大以及情感的跌宕起伏等等这些特征体现了开阔奔放的美感。悠扬拖腔体化的长调与蒙古族游牧生活的现实生活感受紧紧相连。这事蒙古族所特有的文化表现方式,是蒙古族音乐文化中顶级的音乐成果,并且独树一帜。

蒙古族音乐审美观具有开放性和兼容性,蒙古民族在文化上体现出他是一个开放多变的民族,蒙古族优秀文化也对其他民族产生了极大影响。其中蒙古族与汉族的音乐文化之间的交流最为密切。面对众多可以促使蒙古族音乐文化形成其独特审美意识价值观的原因中,最重要的可算是蒙古族的这种不断的开放与吸收接纳的特性,这个个性使得它与本民族、与他

民族在历史进程中都不断的进行改革和交往。文化的交流也促使了经济文化的加速成长,甚至可以说,文化的发展与经济的发展都为对方的进步带来了难得的机会。“但经济的进步自然会带动周边所附属的一切事物进行变革更新,所以当自身的生活习俗以及文化审美发生变化的时候自然对带动周边的民族进行文化上的变化,进而带动起周边各族的经济生活,然后再以这样的形式加以巩固,形成新的文化意识形态”。蒙古族短调民歌、长篇叙事史诗及说唱等都是与汉族音乐文化交流后才产生的一系列产物。

3.1.2 蒙派京剧美学价值分析

3.1.2.1 审美主体的接受程度决定蒙派京剧的风格

从内蒙古京剧团创立开始,就立足于本民族京剧风格的形成和创造,这是由地域文化审美特征传统所决定的。蒙古族音乐特征本身就是蒙古族文化特征的一部分,也是蒙古族文化展现方式中最具有生命力的部分,在历史的长久积淀下,蒙古族人民形成了其独特的文化风格,“草原文化”成为蒙古族持续发展的精髓。在当代各民族多元化现代化的发展进程中,少数民族人们的生活方式产生了巨大的变化。在现代化的生产生活方式下,蒙古族也渐渐的融入进新的外来的文化特征,但是原本属于蒙古族人民特有的文化特征依然保留着,而且体现在宗教祭祀、民俗生活、音乐等等各个方面。

蒙古族的音乐特征从元朝时开始确立,在各民族的共同生活发展的历史进程中,逐渐形成了蒙古族区域性的音乐风格。到了晚清时期,内蒙古地区的音乐大体成型,划分的五个基本风格区和三个派生风格区,基本上处于相对稳定的状态,传承至今。

蒙古族民歌属于中国音乐体系,并以羽调式和徵调式为主,多使用五声音阶。旋律线常呈现为抛物线型,即一个乐句或乐节的高点多位于中部。蒙古族民歌中经常使用大跳音程。对于汉族民歌来说,四度的跳进在很多地区已不常见,五度六度以上的跳进就更显得突出。而在蒙古族民歌中,四、五、六、七、八度大跳都经常出现,八度以上的大跳也并不罕见。而且有些旋律音程的跳进在汉族人的习惯性音乐思维中是会感到意外的,这些跳进表现出了蒙古族民族开阔、稳健、彪悍的性格。

蒙古族人民对于音乐的审美需求是建立在本民族音乐特征的基础上的。蒙派京剧的产生,是京剧艺术向民族化发展的结果,它在传统京剧中结合了蒙古族的地域文化特征与民族性音乐特征。也只有这样,京剧艺术才能真正在草原上扎下根基,枝繁叶茂。这种审美诉求也就决定了在内蒙古京剧团建团伊始就必须着手改编传统京剧剧目和创编新剧的任务。这也是蒙派京剧形成特色的根本环境所致。

3.1.2.2 审美风格的确立决定音乐创作形式的发展

在确立有针对性的改革京剧艺术风格,使之能够融入草原文化特色的方针指导下,内蒙古京剧团开始不断的改编、创编蒙古族人民喜闻乐见的京剧剧目。

只有真正了解人们的审美需求,才能更好更有针对性的进行音乐创作,这是符合音乐发展规律的。音乐的发展,从诞生起,就离不开对民众审美活动的依赖。

在最初的传统剧目的改编与《草原小姊妹》的成功演出的基础上,剧作者就意识到,只有创作出贴近草原人民生活、反应草原人民精神面貌、为草原人民喜闻乐见的京剧剧目,才能让京剧在广袤的内蒙古大草原生根并繁盛起来。在意识形态逐步确立的基础上,剧作家开始就怎样更好的把蒙古族音乐特色元素融入进京剧的表演形式中这一问题的思考,他们在思考的同时,不断的进行探索和尝试。内蒙古京剧团建团 50 多年来,创编了多部脍炙人口,符合内蒙古人民审美需求更受到全国广大人民欢迎的新剧好剧,在全国的京剧比赛和展演中,均获得傲人的成就。这些成果也是与京剧地域化的发展规律相符合的。

音乐创作的形式离不开审美风格的诉求。音乐离不开社会,离不开人群,只有创作符合人民群众审美需求的作品,才能有更为持续的生命力。在确立了符合地域人民的审美诉求之后,创作者在具体的创作手法与作曲技术的运用上才会有更准确的把握,才能更为精准的把握住音乐的表现形式,运用各种作曲技术来表现所要表达的内容。

3.1.2.3 形式与内容的统筹提升蒙派京剧的审美标准与价值

只有把好的艺术形式与完善的艺术内容结合起来,才能真正达到弘扬艺术精髓的目的。在蒙派京剧的发展过程中,历代的剧作家正是看到了这样深远的逻辑影响,才能够按照统筹的标准把蒙派京剧真正发扬光大而不是所谓的“乱立派别”。

地域艺术有其独特的魅力,也有其文化的局限性。外来文化的介入是非常谨慎的,例如二人台与漫瀚调的发展,是由于民族间的交往活动频繁、社会生活的融合,才使得文化产生交融性,随之产生一种蒙汉两民族都能接受的音乐形式。在这种音乐形式产生之后,人们在越来越密切的生活劳作中,自发自觉的去完善并丰富这种音乐形式,不论是从形式上还是从内容上,都愿意给这种音乐形式带来创新。创新是民族艺术兴旺发达的动力,同样,创新也是艺术生命活力永驻的源泉。只有在形式上不断的丰富,不断的创新,不断的扬弃,才会有越来越好越来越受人民群众喜爱的作品出现。在作品的不断积累和表现过程中,实践结合理论,再作用于实践,这样的良性循环才是符合历史规律和社会规律的发展模式。

在形式与内容不断的结合,不断的创新,不断的发展的作用下,我们看到了蒙派京剧从最开始的《草原小姊妹》到《北国情》,再到《草原母亲》三部曲,到《大漠昭君》的成功演出的可喜成就,也看到了蒙派京剧一步一步探索尝试的历程。

3.2 民族性音乐元素的地位及其创新

在蒙派京剧 50 年的发展历程中,京剧艺术在草原,没有因为地域的原因被冷却,反而因为有了自身民族特色的京剧艺术的发展壮大而变得更受人们喜爱。京剧的程式化特征在经历了数百年的改革与创新之后,在内蒙古大草原上,又一次焕发了崭新的面貌。正如乌兰娜在《‘蒙派京剧’的由来与<振兴京剧与乱标派别>一文的作者商榷》一文中说到:“内蒙古有一位造诣颇深的、钟情于草原音乐文化的汉族词作家曾给我讲过这么一段话:‘艺术追求上瞄准奇特新巧,大胆探索,坚持不重复过去,不重复他人,不重复自己的创作原则,……继

承,既不食古不化,又不失其本色,借鉴他人,既不囫囵吞枣,又不异想天开,总应有条规律要遵循的,那就是在继承和借鉴的过程中成长和发展。把创新作为主要目的’”,蒙派京剧的发展道路就是从多元化发展而来的,它最终形成自己的风格。

蒙古族自古就有着丰富的音乐底蕴,在音乐文化不断向前发展的进程中,蒙古族独特的音乐特征在历史的长河中,始终保持着其独特的韵味和魅力,使得人们在听到那悠扬的长调声时,就联想到蒙古大草原那辽远壮阔的景象。这既是他们的标示,也是蒙古族的文化坐标。在蒙古族音乐的传承与发展过程中,无数的艺人和歌手做出了不懈的努力。作为蒙古族音乐文化的结晶和标志,长调音乐几乎成了“蒙古族音乐”的象征。而蒙派京剧音乐的发展则离不开蒙古族音乐深厚的音乐底蕴和文化土壤。

在蒙派京剧的发展过程中,对于蒙古族音乐元素与京剧音乐形式的结合,应不仅仅局限于序曲、咏叹部分的写作,现有的蒙派京剧作品关于蒙古族音乐元素的展开基本上是基于民间乐器的加入和长调的使用,这是很大的进步,也是蒙派京剧音乐风格形成的成功尝试。接下去,如何将蒙古族的音乐元素更多的应用于京剧音乐的写作上,则需要在剧本的创作与角色情感与情绪的设定中更好地把握好逻辑性的框架,使我们看到更具蒙古族特点的京剧形式。

3.3 蒙派京剧音乐创作现状

自蒙派京剧音乐风格的形成以来,内蒙古京剧团一直在孜孜不倦的新排剧目,新剧目的创作数量很多,并且其中涌现了一些优秀剧目。在创作团队综合能力加强的前提下,才出现了蒙派京剧当下所呈现的欣欣向荣的局面。在蒙派京剧新剧目的创作中,音乐的创作是其核心所在。作曲家对于蒙古族音乐元素的大胆吸收和互溶;京剧唱段的新体裁新形式的改革以及伴奏乐器中民族乐器的大胆运用等等探索,在蒙派京剧的创新与发展中起到的作用是显著的。

这些年来,蒙派京剧的革新与创造,在蒙古族地区获得了不小成就,在全国的戏曲比赛与演出中也获得了骄傲的成绩,这成为蒙派京剧进一步发展的基石与动力。蒙派京剧反映时代特征、民族特征与文化特征的部分也塑造的比较成功。但就目前戏曲音乐创作陈旧、保守、循规蹈矩的总体创作环境的现状下,蒙派京剧的创作也呈现出因循守旧和墨守成规的现象。在新编剧目的创作中,大多唱腔依旧用旧腔来组织唱段,并且在同一唱腔内,板式的变化也十分中规中矩,民族乐器的加入,只起到了点缀的作用,并无对伴奏乐队的配制产生大的影响,这些状态是观念认识上的不足,同时也是创造实力欠缺的原因所导致的。

在戏曲艺术的改革与创新方面,我们的主要不足都体现在革新观念上的保守与畏缩,在改革发展的浪潮中,在匆忙的经济发展带动文化发展的脚步繁乱的状况下,我国优秀的传统文化精髓遭到冷遇与搁置,使得众多知识分子对于传统文化的精髓与优秀部分的继承显得相对薄弱起来,在西方音乐文化的迅猛冲击下,“新潮音乐”等各种音乐形式的广泛传播下,音乐形式下的文化意义显得尤为单薄,在创作中更多的是向西方音乐技法学习,而对于传统

音乐的继承则被视为落伍。而且除此之外,改革开放的浪潮袭来,国家对于经济建设的重视压倒一切,使得在建国初期时出现的,国家对戏曲音乐创作的大力支持的政策被大大削弱,这是戏曲艺术改革与创新后继不足的另一重要方面。内蒙古京剧团在创新上,立足于民族性与传统性这两大基石,在传统京剧的基础上,在现代京剧的发展中探索出了蒙派京剧这一音乐形式,力求将民族性京剧艺术发展为具有独特魅力和影响力的京剧形式。

3.3.1 对于传统文化的扬弃

传统是一条河。传统是世代代的劳动人民创新累积的成果,而且在历史发展的浪潮中,今日的创新也将成为明日的传统。事物始终在波浪式的前进,有继承也有扬弃,有发展亦有搁浅。这是历史选择的必然,也是万事万物不可抗拒的自然规律。京剧艺术传统的形成,汇聚了从其产生至今各个发展阶段的成功经验,同时,也有在每一次改革中被抛弃的不合时代发展的果断放弃。在蒙派京剧作品的分析中,我发现,在蒙派京剧发展多年来,作曲家在唱腔与板式的创新上,依旧大部分沿用传统京剧的套路,在整部唱段中仍在使用的同宫同腔的创作手法,创作者的创新只在京剧内容的边角,比如序曲、引子、中场间奏、以及配器方向。对于唱腔与板式的革新,没有现代京剧样板戏的创新程度大。在《草原母亲》的唱腔中,大多依旧沿用二黄唱腔中不同板式的连接,从散板到原板,到摇板、垛,中间加入导板与回龙的固定板式,鲜少有现代京剧中同宫不同腔等创作方法的运用,同宫不同腔可以更好的在一段唱段中体现复杂人物的思想感情与故事背景与人物之间的关系。在革命样板戏中,这种创作也是常见的。敢于挑战陈旧的套路,在实践过程中抓住艺术的精髓与音乐特征来精准的刻画人物,描写故事,对于民族性音乐特征的选择性接收与放弃,这将是蒙派京剧创作创新的关键之处。

3.3.2 培养创编人才与剧团队伍的建设

既然音乐是戏曲的核心,那么对于戏曲的建设与发展,音乐则是基础性的关键。对戏曲音乐来说,人才的培养更是显得尤为重要。对于京剧创作人才的社会现状来说,音乐创作人才的短缺与流失问题十分严峻。创新需要不断的吸收新鲜的思想和技术,这样才能在艺术创作的道路上永远保持青春与活力。在音乐创作人才的培养方面,人才的老龄化以及各时代作曲人才的断档与流失,成了突出问题。只有加强作曲人才的培养与支持,在新的创作思路和创新思维的带动下,才会有新的作品出现,只有不断创新,才能够保证一种艺术形式源源不断的发展下去。

结语

蒙派京剧在发展过程中，不断吸收本民族与传统京剧音乐的优点及可持续发展之处，在立足于民族性与传统性相结合的基础之上，不断的拓展蒙派京剧内容与形式大统一。近年来，内蒙古京剧团在这一建设理念的支持下，创作出了不少优秀剧目，赢得了国家的大力支持，这与内蒙古京剧团的确立创作思路与创新理念，大力加强剧团建设，广泛引进优秀人才来为蒙派京剧的发展服务是分不开的。在行文最后，我回顾蒙派京剧发展历程，深觉京剧艺术的民族化是一条可持续发展的良性道路。蒙派京剧在发展各种流派京剧艺术的道路上，迈出了成功的一步。实现了，从突破京剧艺术地域性特征，进而突破京剧艺术民族性特征这一巨大飞跃。在蒙派京剧一步步创作发展的可喜道路上，因为有了群众的支持与国家的支持，才有了今天卓越的成绩。

在创新的过程中，必然会有弯路和失败等经验，蒙派京剧也是如此，它从诞生时，走的就是一条探索的崎岖之路。我们应该充分肯定内蒙古京剧团在发展蒙派京剧中所做的努力和取得的巨大成就。在与传统京剧以及民间音乐的磨合中，蒙派京剧不断的吸收其优势因素，不断的完善自己的艺术风格，在其有限的发展空间中，始终坚持立足于本民族的音乐土壤。在继承本民族音乐优秀的传统和音乐特色上，它改革了传统京剧的创作技巧，改革传统唱腔形式。在改革中不断的探索不断地进步，不断的进行新的尝试，在实践中总结自身经验，为下一步的进步积蓄力量。内蒙古京剧团在与当代观众的审美需求和审美情趣的互动中，在蒙派京剧中，不断的加入进时代的元素和精神，用现代化的文化意识来面对自身的发展，创作出一批批具有蒙古族精神和民族底蕴的民族化的京剧作品。有不足，但是总体发展的状态是积极向上，充满动力的，这种动力带给蒙派京剧发展前景的希望，让蒙派京剧更有信心面对其越走越宽的未来。

参考文献

论著部分:

- 1.刘正维.《20世纪戏曲音乐发展的多视角研究》.[M]中央音乐学院出版社 2004 年版
- 2.《中国戏曲音乐集成·内蒙古卷》, [M]中国戏曲音乐集成编辑委员会主编, 1998 年版
- 3.《中国戏曲志·内蒙古卷》, [M]中国戏曲志内蒙古卷编辑委员会, 1994 年版
- 4.《中国大百科全书·戏曲曲艺》, [M]中国大百科全书戏曲曲艺编辑委员会, 中国大百科全书出版社, 1983 年版
- 5.缪天瑞主编.《音乐百科词典》.[M]人民音乐出版社.1998 年版
- 6.刘吉典.《京剧音乐概论》.[M]人民音乐出版社.1981 年版
- 7.武俊达.《京剧唱腔研究》.[M]人民音乐出版社. 1995 年版
- 8.田联韬.《中国少数民族传统音乐》.[M]中央民族大学出版社. 2001 年版
- 9.周青青.《中国民间音乐概论》.[M]人民音乐出版社. 2003 年版
- 10.袁静芳.《中国传统音乐概论》.[M]上海音乐学院出版社.2000 年版
- 11.《中国京剧百科全书》编辑委员会.《中国京剧百科全书》.[M]中国大百科全书出版社. 2011-06 出版
- 12.冯光珏、袁炳昌主编.《中国少数民族音乐史》.[M]京华出版社.2007 年版
- 13.包·达尔汗乌云陶丽著.《蒙古长调》.[M]浙江人民出版社. 2007 年版
- 14.杨民康著.《中国民间歌舞音乐》.[M]人民音乐出版社.1996 年版
- 15.伍国栋著.《中国少数民族音乐》.[M]人民音乐出版社. 2006 年版
- 16.桑德诺瓦著.《中国少数民族民间音乐舞蹈鉴赏》.[M]中央音乐学院出版社. 2007 年版
- 17.乔建中、韩锺恩、洛秦主编.《中国传统音乐》.[M]上海音乐学院出版社 .2008 年版
- 18.蒲亨强等著.《中国地域音乐文化》.[M]陕西师范大学出版社.2007 年版
- 19.冯光珏著.《多重视野中的曲艺音乐》.[M]华夏文化出版社.2004 年版

论文部分:

- 1.刘正维.《戏曲作曲的“眼”》[J]《交响: 西安音乐学院学报》. 2004 年 2 期
- 2.才代.《马头琴的结构、演奏技巧及音乐风格》.[J]《艺海》. 2009 年 5 期
- 3.刘正维.《风格、个性、主题——关于戏曲音乐创作》.[J]《人民音乐》. 2005 年 3 期
- 4.张文桂.《乌兰夫与民族文化》.[J]《实践: 思想理论版》. 2006 年 7 期
- 5.百度百科: 漫瀚调 <http://baike.baidu.com/view/708389.htm>
- 6.张斌.《皮黄腔在现代京剧音乐中的新发展》.[J]《天津音乐学院学报: 天籁》. 2003 年 1 期
- 7.蒋莉莉.《内蒙古地区蒙古族风格钢琴音乐探析》.[J]内蒙古师范大学. 2010 硕士论文
- 8.孙相儒.《浅谈二人台音乐风格》.[J]《内蒙古大学艺术学院学报》. 2006 年 4 期
- 9.朱文华.《论二人台艺术中蒙古族音乐文化因素》.[J]内蒙古师范大学. 2007 硕士论文
- 10.贾忠.《浅谈漫瀚调的民族性与地域性》.[J]《内蒙古电大学刊》. 2008 年 11 期

- 11.尹雪峰.《品味科尔沁草原民歌》.[J]《吉林省教育学院学报(中学教研版)》.2009年3期
- 12.宋钢.《京剧音乐的现状及其创新探讨》.[J]《跨世纪》.2008年11期
- 13.董洪林.《京剧音乐的现状与发展》.[J]《民营科技》.2007年9期
- 14.蔡际洲.《传统戏曲音乐与现代戏曲音乐的文化比较—关于“程式化”与“非程式化”现象生成原因的探讨》[J].《音乐研究》.1994年02期
- 15.施启龙.《浅析蒙古族民歌的旋律特点》[J].《剧作家》.2009年02期
- 16.李妍.《京剧音乐创作的继承与创新》.[J]《剧作家》.2006年02期
- 17.韩星宇.《蒙古族音乐元素在现代音乐创作中的体现及意义》.[J]内蒙古大学.2010级硕士论文
- 18.博特乐图.《当代蒙古族音乐文化的多元结构及其处境》.[J]《内蒙古大学艺术学院学报》.2010年01期
- 19.乌兰娜.《“蒙派京剧”的由来与<振兴京剧与乱标派别>一文的作者商榷》.[J]《中国戏剧》.2003年03期
- 20.王荣婷;张璐.《宋茜——见证蒙派京剧发展》.[J]《文化月刊》.2007年06期

致谢

时光荏苒，如白驹过隙，我在内蒙古大学的硕士研究生生活就要结束了，回想往昔，心中激荡着诸多感慨。在内蒙古大学学习的时光里，我要特别感谢无私支持和帮助过我的人们，是他们让我愉快而顺利地完成了学业。

我的导师史维生老师对待学术、教学严谨耐心、一丝不苟，三年来在他的悉心指导下，我的科研能力得到了切实的提升。此次硕士毕业论文的选题和写作也是在史维生老师的指导和帮助下完成的。至此之际，特向我的导师表示衷心的感谢和深深的敬意。

感谢内蒙古大学艺术学院音乐系李世相老师多年来的帮助和支持以及对本次论文选题和写作给予的指导，帮助和鼓励。

感谢内蒙古师范大学音乐学院毅灵老师多年来的关心和对此次论文写作的指导和帮助。

感谢我的家人特别是我的爱人，他们在我三年的学习生活中给了我无私的付出与奉献。

感谢在田野调查中给予我支持和帮助的人，他们是：内蒙古京剧团的王茂林老师，夏拯梅老师，及张冬梅老师等。感谢母校提供给我们良好的学习环境。

感谢所有支持和帮助过我的朋友。