

中图分类号: _____

密级: 公开

UDC: _____

学校代码: 10094

河北师范大学

硕士学位论文

(同等学力)

“京歌”艺术特征研究 ——以阎肃、姚明创作作品为例

"The artistic characteristics of Jing Song"
——**To Yan Su, Yao Ming works as an example**

作者姓名: 杨茂

指导教师: 李占秀 教授

学科专业名称: 音乐学

研究方向: 音乐教育

论文开题日期: 2013 年 11 月 7 日

学位论文原创性说明



本人所提交的学位论文《“京歌”艺术特征研究——以阎肃、姚明创作作品为例》是在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的原创性成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中标明。

本声明的法律后果由本人承担。

论文作者（签名）：

杨茂

2014年11月10日

指导教师确认（签名）：

李咏

2014年11月15日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解河北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅或借阅。本人授权河北师范大学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、缩印或其他复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在_____年解密后适用本授权书）

论文作者（签名）：

杨茂

2014年11月10日

指导教师确认（签名）

李咏

2014年11月15日

摘 要

京剧是我国的国粹，具有独特的风格韵味和高度的审美价值，然而，随着现代音乐文化的飞速发展，流行歌曲日益成为年轻一代音乐消费的首选类型。在这种背景下，京剧唱腔这种古老的音乐形式也开始尝试同现代歌曲的体裁结合，从而在上世纪八十年代末、九十年代初，诞生了一种全新的“戏歌”形式——“京歌”。

作为第一种“戏歌”，京歌对我国当代戏曲和民族声乐的发展都产生了一定的影响。“京歌”作为诞生较早的一个具有独立品格的“戏歌”流派，它在当代中国公众的文化生活领域发挥了积极的建设性作用。而阎肃、姚明所创作的《唱脸谱》、《故乡是北京》、《前门情思大碗茶》等歌曲，作为最早的一批“京歌”，对“京歌”艺术乃至“戏歌”艺术的发展，都产生了重要的影响。因此，对于阎肃、姚明所创作的“京歌”作品及其与京剧、京韵大鼓、单弦等“母体”艺术形态之间关系的研究，将为梳理我国“戏歌”艺术流派发展史、探究我国“戏歌”发展的多元化现象，提供鲜活生动的研究案例。故而，本次学位论文写作，笔者就选择《京歌艺术探究——以姚明、闫肃作品为例》这个课题方向。

全文共分为六部分开展。第一部分是研究背景、研究意义、国内外研究现状、研究方法和内容；第二部分解析“戏歌综合”艺术在我国的发展历程；第三部分解读“京歌”与京剧、京韵大鼓、单弦等“母体”艺术形态之间的渊源关系；第四部分结合阎肃、姚明两位先生创作的“京歌”作品，具体地分析“京歌”的创作特征与创作规律；第五部分从音乐文化角度，来探究“京歌”从诞生到传播直至发展壮大这一历程背后的社会审美文化因素，并探讨“京歌”与戏歌的关系，进而展望“京歌”与“戏歌”的未来；第六部分为结论，对全文进行概括性的总结。

关键词： “京歌” 姚明 闫肃 作品分析 创作规律

Abstract

Peking Opera is China's national essence, has a unique style charm and high aesthetic value, however, with the rapid development of modern music culture, pop music of the younger generation is increasingly becoming the preferred type of music consumption. In this context, opera singing this ancient form of music began to try to combine the genre with modern songs, which in the late eighties, early nineties, the birth of a new "play song" form - - "Beijing song."

As a first "play song", Beijing opera and song of the development of China's National Vocal Contemporary have had some impact. "Beijing Song" as the birth of an earlier independent character "play song" genre, it is in the public cultural life of contemporary China has played an active and constructive role. And Yan Su, Yao Ming is the author of "Sing Facebook", "home is Beijing", "front door Emotional served in big bowls" and other songs, as the first batch of "Jing Song" on "Beijing Song" art and even "play song" development of the arts, have had a significant impact. Therefore, the relationship between the "parent" art form Yan Su, Yao Ming is the author of "Beijing Song" works and the opera, Jingyuntaigu, stringed and other research, development will sort out the history of art schools "play song" Our country, our inquiry diversified phenomenon "play song" development, provide vivid case study. Therefore, this thesis writing, the author chose to "Beijing Song Art inquiry - Yao Ming, Yan Su works as an example," the subject direction.

The full text is divided into six parts to carry out. The first part is the research background, significance, current research, research methods and content; second part analysis "play songs comprehensive" Art in our development process; Part III of interpretation "Jing Song" with opera, Jingyuntaigu, stringed, etc. history and relationship "parent" between art forms; fourth part is a combination of Yan Su, Mr. Yao Ming, the two created the "Jing song" works, and concrete analysis "Jing song" creative characteristics and law of creation; fifth part from music culture point of view, to explore "Beijing song" grow social aesthetic and cultural factors behind this course

until the development from birth to disseminate and discuss "Jing song" relationship with the opera song and Prospects "Jing song" and "Drama song" future; sixth part is the conclusion, a general summary of the full text.

Key words: "Beijing Song" yaoming yansu analysis rule creation

目 录

摘 要	V
Abstract	VII
绪 论	1
一、选题理论及意义	1
二、国内外现状综述	1
三、特色及创新点	2
四、论文结构	2
五、研究思路及方法	2
六、研究难点	3
第一章 我国“戏歌综合”艺术的发展历程	4
第二章 京歌的艺术渊源	6
一、京剧	6
二、京韵大鼓	6
三、单弦	7
第三章 “京歌”作品的创作特征	8
一、《故乡是北京》	8
(一) 歌词分析	8
(二) 音乐技术分析	9
二、《唱脸谱》	19
(一) 歌词分析	21
(二) 音乐技术分析	22
三、从“京歌”看戏歌的创作规律	27
(一) 要首先遵循歌曲的创作规律	27
(二) 将戏曲与歌曲的元素加以融合	27
第四章从音乐文化角度解析“京歌”	29
一、“京歌”背后的社会审美文化因素	29
二、“京歌”对于“戏歌”发展的意义	30

结 论	33
参 考 文 献	34
致 谢	36

绪 论

一、选题理论及意义

京剧是我国的国粹，具有独特的风格韵味和高度的审美价值，然而，随着现代音乐文化的飞速发展，流行歌曲日益成为年轻一代音乐消费的首选类型。在这种背景下，京剧唱腔这种古老的音乐形式也开始尝试同现代歌曲的体裁结合，从而在上世纪八十年代末、九十年代初，诞生了一种全新的“戏歌”形式——“京歌”²。

作为第一种“戏歌”，京歌对我国当代戏曲和民族声乐的发展都产生了一定的影响。“京歌”作为诞生较早的一个具有独立品格的“戏歌”流派，它在当代中国公众的文化生活领域发挥了积极的建设性作用。而阎肃、姚明所创作的《唱脸谱》、《故乡是北京》、《前门情思大碗茶》等歌曲，作为最早的一批“京歌”，对“京歌”艺术乃至“戏歌”艺术的发展，都产生了重要的影响。因此，对于阎肃、姚明所创作的“京歌”作品及其与京剧、京韵大鼓、单弦等“母体”艺术形态之间关系的研究，将为梳理我国“戏歌”艺术流派发展史、探究我国“戏歌”发展的多元化现象，提供鲜活生动的研究案例。故而，本次学位论文写作，笔者就选择《京歌艺术探究——以姚明、闫肃作品为例》这个课题方向。

二、国内外现状综述

就笔者所搜集到的文献资料来看，目前学界对于“‘京歌’艺术特征”这一课题进行研究的文献资料还是保有一定数量的。这些文献主要包括：宁馨磊的硕士学位论文《京歌艺术研究》、林林的硕士学位论文《民族唱法向京剧戏曲唱法的借鉴和运用——以歌曲“贵妃醉酒”为例》、魏慧莉的硕士学位论文《京歌〈梨花颂〉的演唱及思考》等学位论文以及贺锡德《京韵京腔，天下无敌——“戏歌”开山之作〈故乡是北京〉诞生记》、邓滨涛《京歌是戏曲与歌曲成功的“嫁接”与“混搭”——由吴碧霞提出的文化“走出去”还需“混搭”的思考》、孙焕英《京剧担心成“京歌”》等一批期刊论文。

上述这些研究文献，对于笔者的课题研究起到了“启发思路、拓展眼界”的作用。然而笔者发现，迄今为止尚没有对“京歌”艺术的创始人——姚明、闫肃两位先生的声乐作品进行系统研究的文献。故而，笔者选择了《京歌艺术探究——以姚明、闫肃作品为例》这个题目。希望通过对两位先生“京歌”作品的解读，来探究“京歌”暨“戏歌”创作的本质规律。

三、特色及创新点

本课题研究特色及创新之处在于，首次对阎肃、姚明所创作的“京歌”作品进行细致的梳理与分析。阎肃，作为老一辈的词人，早年投身于歌剧《江姐》等经典民族歌剧的创作，对我国“戏歌综合”艺术的发展做出了相当的贡献。在八十年代后期，阎肃与作曲家姚明结为“搭档”，创作出一大批包含“京腔、京味儿、京韵”的“京歌”作品，引领了当时中国“戏歌”的发展潮流。因此，对于阎肃、姚明作品的研究，将有助于我们更为清晰地梳理出独立的单曲性“戏歌”与民族歌剧“戏歌综合”艺术之间的渊源与流变关系。同时，作为一个经典“戏歌”案例，对于阎肃、姚明作品的研究，也有助于我们更为明确地解读地域性音乐文化对当代中国“戏歌”流派产生与发展历程所发挥的影响。

四、论文结构

全文共分为六部分开展。第一部分是研究背景、研究意义、国内外研究现状、研究方法和内容；第二部分解析“戏歌综合”艺术在我国的发展历程；第三部分解读“京歌”与京剧、京韵大鼓、单弦等“母体”艺术形态之间的渊源关系；第四部分结合阎肃、姚明两位先生创作的“京歌”作品，具体地分析“京歌”的创作特征与创作规律；第五部分从音乐文化角度，来探究“京歌”从诞生到传播直至发展壮大这一历程背后的社会审美文化因素，并探讨“京歌”与戏歌的关系，进而展望“京歌”与“戏歌”的未来；第六部分为结论，对全文进行概括性的总结。

五、研究思路及方法

从具体作品入手，在广泛搜集文献资料、进行观摩的基础上，来具体地探析“‘京歌’艺术特征”这一课题。课题的论证是在综合运用文献资料法、观摩法、实践法、分析归纳法等研究方法的基础上开展的。

六、研究难点

本课题研究的难点在于第三部分，即结合阎肃、姚明具体的“京歌”作品，解读它们与京剧、京韵大鼓、单弦等“母体”艺术形态之间的渊源关系，并具体地分析这些“京歌”作品的创作特征。此项工作将是对笔者学养及声乐艺术经验储备、艺术敏感度及逻辑分析能力的较大考验，因而属于本课题研究的难点所在。

第一章 我国“戏歌综合”艺术的发展历程

改革开放 30 多年来，中国社会和经济发生了翻天覆地的变化。在此期间，我国的文化艺术事业也取得了重大的发展成就。随着人们生活节奏的加快，流行音乐得到了蓬勃发展，而古老的戏曲则逐渐淡出人们的视线。^[1]

在 1989 年的春节联欢晚会上，著名演唱家李谷一演唱的《故乡是北京》轰动一时。人们对这种独特的演唱手法感到惊讶，但同时也被这种独特的亦歌亦戏的演唱手法所深深吸引。“随后，《唱脸谱》、《前门情思大碗茶》、《粉墨春秋》等一首首与《故乡是北京》风格类似且脍炙人口的作品很快成为传唱于大街小巷的经典。后来人们将其称为“京歌”。¹

《故乡是北京》的创作者是阎肃和姚明，两位先生都是北京空政歌舞团的艺术家。他们创造的《故乡是北京》被认为是“京歌”的起源。这首歌汲取了“京剧”细腻委婉的声腔，又采用了通俗歌曲的创作手法，在创作过程中就得到了许多德高望重的歌唱家及京剧艺术家的大力支持。^[2]

京歌这种新兴的艺术一经推出后，得到了全面的发展，同时受到了大家普遍的欢迎。其原因主要有两个：其一，京歌融合了京剧的唱腔和流行音乐的创作手法，相较于京剧，没有了“唱、念、做、打”这一套繁杂的程序，变得更加简单；相较于流行音乐，风格迥然不同，与当下这些大同小异的流行音乐形成了强烈的对比；其二，京剧有着二百多年的历史，京剧文化源远流长，博大精深，且具有一定的群众基础，同时流行音乐又是通往艺术形式多样性的通道，二者相互融合，在很大程度上满足了大众对审美的需求。基于以上两点原因，京歌在刚刚推出后不久就得到了迅速的传播与发展。

此后相当长的一段时期，是京歌发展的鼎盛阶段，一首首京歌新作频频现身于电视荧屏上。但是，任何一种艺术，如果保持着一成不变的发展态度都会受到阻碍。音乐艺术只有做到与时俱进，贴近生活，才不会被这个高速发展的社会所淘汰。在京歌的发展过程中同样遇到了这样的问题，很多创作者不能很好地将京剧与流行音乐融合在一起。有的人对京剧一知半解，没有真正了解京剧这门艺术；有的人对外来音乐形式理解得不够透彻，导致当时几乎没有出现脍炙人口的作

¹周瑶华.“戏歌”杂说[J].上海戏剧.1995(03)

品。在这样的情况下，京歌沉寂了一段时间，直到台湾著名歌手陈升的《北京一夜》的出现，才让“京歌”得到了进一步的发展。此后，京歌开始慢慢向流行音乐界渗透。^[3]

在“京歌”发展的第二阶段，歌曲因素开始多于戏曲因素。著名歌手王力宏、周杰伦、陶喆等将“饶舌”、“嘻哈”等外来音乐元素融入到了京歌当中，同时在伴奏方面也选择了中西乐器合奏的方式：周杰伦的经典作品《我的地盘》将京剧中的古典元素与 hip-pop 现代风格相结合，王力宏的《花田错》更是将传统京剧与西洋流行乐相结合……如此混搭的音乐风格深受当代广大年轻人的欢迎。

“虽然这种发展偏离了之前的设想，但是它更贴近时代，贴近生活，显现出了强大的生命力”。²

²魏素娟.京族民歌的生态研究[D]. 广西民族大学 2010

第二章 京歌的艺术渊源

“京歌”在它的发展历程中，以京剧、京韵大鼓、单弦等“母体”艺术为基调，继承了它们的优点，形成了自己独特的风格。

一、京剧

京剧，中国五大戏曲剧种之一，用胡琴和锣鼓等伴奏，腔调以西皮、二黄为主，被视为中国国粹。2010年11月16日，京剧被列入“人类非物质文化遗产代表作名录”，这被认为是戏曲界和中国艺术界的里程碑事件。

京剧起源于清代乾隆时期，形成于道光时期，19世纪末20世纪初走向成熟，盛行于20世纪三、四十年代。京剧的舞台艺术表现在音乐、唱腔、文学、表演、化妆、脸谱、锣鼓等各个方面，再加上实践中无数艺人的长期舞台经验，构成了一套相辅相成、相得益彰的程式标准。^[4]

现任中国戏曲学院委员会主任傅谨曾这样评论京剧：“京剧是中国文化传统的重要表征之一。”他对京剧和地方戏进行了细致对比，认为京剧是“雅文化在中国文化整体中渐趋衰落的时代变革的产物”。比起深受文人阶层喜爱的、饱含特定地域审美趣味的昆曲而言，京剧更容易受到底层百姓的喜爱，因为京剧的剧目更具有叙事性，更容易充分地反映出各个时代底层民众的生活场景。

二、京韵大鼓

京韵大鼓是在清朝末年由流行于河北省沧州地区、河间地区的木板大鼓改革后发展起来的，形成于京津两地。河北木板大鼓传入京津地区后，刘宝全创新性地用北京的语音语调来吐字发音，同时吸收了京剧的一些其他经典唱法，创制新腔，专唱短篇曲目。此种唱法艺术形式被称为京韵大鼓，属于鼓词类曲艺音乐中的一种。

此后，京韵大鼓主要在包括北京、天津在内的华北及东北地区广泛流行，被认为是中国北方说唱音乐艺术中具有较高成就的曲种，而且在全国范围内的说唱音乐曲种中也占有颇为重要的地位。³

³丁筱如.浅议京歌[J].南京艺术学院学报(音乐及表演版).2002(01)

京韵大鼓独有的特点是半说半唱，唱中有说，说中有唱，因此，唱词在演唱中占有十分重要的位置。唱词讲究的是语气的韵味和唱腔的自然衔接，一般由七句或十句组成，大多数是上下句之间的反反复复。伴奏时使用的主要乐器是大三弦和四胡，有的时候也会有琵琶的加入，演唱者自己击鼓来掌握节奏。^[5]

总而言之，京韵大鼓是一种将高雅与通俗，阳刚与阴柔，说话与演唱融合在一起的表演艺术，它的唱腔一曲多变，它的表演深入人心。

三、单弦

单弦又称单弦牌子曲，最早出现于清代乾隆年间的京师——北京。由于它最初采用“一人手持三弦自弹自唱”的形式，所以叫做单弦。后来，伴奏乐器中又加入了起源于满族的乐器——八角鼓，演变成为叫做“双头人”的表演方式。

八角鼓，它是这样一种小型打击乐器：其鼓壁有八面，七面有孔，每个孔系有两个铜片，靠摇动鼓身或手指弹鼓而令铜片发出声音。由于在演唱牌子曲时，表演者手持八角鼓伴奏，所以他们也被叫做“唱八角鼓”的。

而单弦之所以又被称为“双头人”，是因为它的一种主要的表演形式是由两人合作的：一人手持三弦自弹自唱，另一人手持八角鼓伴奏。而京城百姓为这种表演方式取了一个富有滑稽意味的名词——“双头人”。

最早的单弦词曲是华广生所编写的《酒鬼》。早期的单弦曲目内容主要是反映清代社会风貌和满族人民生活的，如《婆媳顶嘴》、《闹毛包》、《穷大奶奶逛万寿寺》等。^[6]新中国成立后，单弦艺术除了在创作曲目上有所创新，更在唱腔和表演形式有所改革，使单弦得到了进一步发展。20世纪80年代以后，单弦票友的活动再度兴旺起来。

京剧、京韵大鼓和单弦这三种艺术经历了长期积淀以及历代艺术家的打磨淬炼，吸取了多种戏曲曲调的优秀唱腔元素融入到自身唱腔当中，逐步形成了健全的板式唱腔体系。这些厚重的戏曲说唱艺术为“京歌”的诞生打下了坚实的基础，同时也给“京歌”的发展提供了丰富的艺术营养。

第三章 “京歌”作品的创作特征

一、《故乡是北京》

《故乡是北京》被人们称为“京歌”的开山之作。从一般意义上来说，“京歌”是最先诞生的“戏歌”，所以这首《故乡是北京》也是“戏歌”的开山之作。有趣的是，虽然这首《故乡是北京》洋溢着地道的京腔京韵，然而两位作者——姚明先生和阎肃先生，他们的故乡却都不是北京。姚明先生是辽宁营口市人，祖籍河北滦县；阎肃先生则是河北省保定市人。并非土生土长北京人的姚明、阎肃两位先生能创作出富于京腔京韵的作品，无疑是源于他们对京剧艺术的热爱以及对于北京方言的热爱。

比如姚明先生就在《我的故乡不是北京》一文中提到，自己幼年时代就随家人一起聆听京剧 LP 唱片，从此迷上了京戏；又从收音机里收听“北京琴书”和“京韵大鼓”，从此迷上了京腔；后来工作到北京出差，在街头巷尾听到地道的北京方言，感觉四声分明、抑扬顿挫，犹如歌唱。因此，姚明先生打心眼儿里向往着京腔京韵和京味儿。调到空政文工团后，他有了更多机会接触京戏、京腔，于是就创作出了这首连老北京作曲家都没有想到过的“京歌”——《故乡是北京》。

（一）歌词分析

这首《故乡是北京》的歌词，采用了开门见山的手法，在歌曲的开始处即点出，不管我走遍东西南北，但我最为热爱的那片故土，还是我的故乡北京。

接下来，阎肃先生用了一连串的排比句式来抒写老北京形形色色的名胜与美食：“不说那，天坛的明月，北海的风；芦沟桥的狮子，潭柘寺的松；唱不够那红墙碧瓦的太和殿，道不尽那十里长街卧彩虹。只看那紫藤古槐四合院，便觉得甜丝丝，脆生生，京腔京韵自多情。”

从上面的歌词可见，像“红墙碧瓦的太和殿”、“芦沟桥的狮子”、“潭柘寺的松”、“紫藤古槐四合院”，这些都是典型的北京景物，而且都是一提到北京，人们就会首先想到的景物。至于首句“天坛的明月”，为什么不写白天的天坛呢？因为白天的天坛人潮涌动，太嘈杂了些，与思乡的情境不相匹配。我们知道，人在思念起故乡、亲人时，多数是在夜静时分，对着明月来思念的。比如李白的《静

夜思》：“床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡”；杜甫的《月夜》：“今夜鄜州月，闺中只独看。遥怜小儿女，未解忆长安”；李益的《夜上受降城闻笛》：“回乐峰前沙似雪，受降城外月如霜。不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡”和苏轼在《水调歌头》中所吟唱的：“但愿人长久，千里共婵娟”等等。凡此种种，举不胜举。可见，月夜怀人、月夜思乡，是我们中华民族的传统情愫。阎肃老师在《故乡是北京》的开头处即点出“天坛的明月”，就有与故乡的天坛“隔千里兮共明月”的意味，将思乡之情含而不露地点出来，颇为发人深省，引人回昧。从中，也可见阎肃老师在中国古代文学方面的深厚修养。

在写罢老北京的种种事物之后，阎肃老师在下一段歌词中又引入了对比，来描写新北京的景象与美食：“不说那高耸的大厦，旋转的厅；电子街的机房，夜市上的灯；唱不够那新潮欢涌王府井，道不尽那名厨佳肴色香浓。单想那，油条豆浆家常饼，便勾起细悠悠，密溶溶，甘美芬芳故乡情”。在这里，我们可以明显地感觉到，这段歌词强调动感和视觉冲击力，非常符合现代人的审美习惯。比如“高耸的大厦”就有拔地而起的内在动感，而“旋转的厅；电子街的机房，夜市上的灯；唱不尽那新潮欢涌王府井”等等歌词，更是让新北京的动感、生活的节奏感溢出了歌词的字面儿。

而接下来，描写北京美食又是一片热闹而又充满温馨的景象：油条，在那炸油条的摊子上，沸油滚滚；人来人往，你递我接，好不热闹；豆浆，豆浆罐子旁边，热气腾腾，人们排队等候，相互攀谈，好不温馨。可见，这段歌词从总体来说，充满了动感和热闹感，写尽了北京生活中的人情百态。它与前面以描写老北京静态事物为主题的那段歌词形成了鲜明的对比，使得二者互相映衬，相得益彰。由上面的分析可见，对于这篇《故乡是北京》的歌词，阎肃先生在谋篇布局、遣词造句等方面是独具匠心的，完美地展现了一位老词人深厚的创作功力。

（二）音乐技术分析

1、曲式结构分析

从总体上来看，这首《故乡是北京》采取了较为典型的A——B——A三段曲式结构。

谱例 1

故乡是北京

1 = \flat B $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$

(独 唱)

阎 肃词
姚 明曲

每分钟54拍

(1 - 5.6i iiii | i -) 0 i i65 | $\overset{5}{5}$ $\overset{5}{5}$ 3 - - - | (0 2 1233 3)

走 遍 了

3656 i⁵i i | (i2765676 iiii i) 3 234 | 3 - - - | (02 1.233 33.)

南 北 西 东, 也 到 过 了

3 323 5⁵⁵ 5 | (56432343 5555 5) i i 65 | 5.632 12 3. 03 |

许 多 名 城, 静 静 地 想 一 想, 我

5 6 3̇ 3̇. 3̇ | 3̇ 6 5 3 5 | i - | 5.35i 65 3 | (i. 233 2i6i |

还 是 最 爱 我 的 北 京。

23213 21 2 | 0 6 i 5643 ||: 2.35i 6532 | 1 5.6 7267 |

2̇ 2̇. 2̇ 2̇676 | 5 2̇ 0 2̇2̇ | 2̇.762̇ 2̇67.6 | 503 2356) | i i65 $\overset{5}{5}$ 3 |

1. 不 说 那,
2. 不 说 那,

本曲谱上传于《中国曲谱网》

$\underline{6\ 656}\ \underline{i\ 65}\ | \underline{365\ 6}\ i\ | \underline{3\ 3\ 2\ 3\ 5}\ \overset{56}{5}\ | \underline{0\ 3}\ \underline{3\ 323}\ |$
 天坛的明月北海的风，芦沟桥的狮子，潭柘寺的
 高耸的大厦旋转的厅，电子街的机房，夜市上的

$(\underline{1\ i.\ i}\ \underline{i5ei})\ |$
 $\underline{4\ -}\ | \underline{4.}\ \overset{v}{56}\ | \overset{5}{3.}\ \underline{53}\ | \underline{2\ 03}\ \underline{2132}\ | \underline{1\ -}\ |$
 松，
 灯，

$\underline{6532}\ \underline{123})\ |$
 $\underline{1\ -}\ | \underline{5\ 3\ 5\ 6\ 05}\ | \underline{i\ i}\ \overset{w}{3656}\ | \underline{56}\ i\ \overset{1}{6}\ | \underline{5.632}\ \underline{30\ 5}\ |$
 唱不够那红墙碧瓦太和殿，道不尽那
 唱不够那新潮欢涌王府井，道不尽那

$(\underline{1.235}\ \underline{21ei})\ |$
 $\underline{6\ 656}\ \underline{i\ i\ i}\ | (\underline{i2.76}\ \underline{56\ i})\ | \underline{32i}\ \overset{1}{6.2}\ | i\ -\ | \underline{535i}\ \underline{6532}\ |$
 十里长街卧彩虹。
 名厨佳肴色香浓。

$\underline{1\ 02}\ \underline{15\ 1})\ | \underline{1\ 1\ 3}\ \overset{2}{2}\ | \underline{3\ 5\ 3}\ \underline{56}\ | \underline{i\ i65}\ \overset{5}{3}\ | \underline{0\ 3}\ \underline{3\ 2\ 3}\ |$
 只看那紫藤古槐四合院，便觉得
 单想那油条豆浆家常饼，便勾起

$\underline{5.632}\ i\ | \underline{23}\ \overset{56}{5}\ \underline{5}\ | \underline{6\ 6}\ i\ \underline{65}\ | \underline{3\ i}\ \underline{5\ 6}\ | \underline{0\ 3}\ \underline{2.32i}\ |$
 甜丝丝脆生生，京腔京韵自多情，京腔
 细悠悠蜜溶溶，甘美芬芳故乡情，甘美

$\overset{1}{6.2}\ i\ | \underline{5\ 3\ 3}\ | \underline{2}\ -\ | \underline{2.}\ \overset{v}{32}\ | \underline{i.32i}\ \underline{65\ 6}\ |$
 京韵自多情。
 芬芳故乡情。

本曲谱上传于《中国曲谱网》

1.

0 6 5.6i2 | 65⁵/_c3 | 0 56 | 7 2⁷ | 6785 | 3 05 3.56i |

2.

(06i 5643 :|| (06 |

5⁶/_c5. | 5 0 :|| 3 05 3.56i | 5⁶/_c5. | 5.6i2 6532 |

· 5 0 | XX XX XX XX | XX XX XX XX | i - - - - |

走

i 65⁵/_c5 3 | 3 - - - - | 36 56 i i | i - - - - |

迪 了 南北西东，

0 1 2 3 5 6 5 | 0 3 2. 3 | 4 - 5 3 | 3 - - - - |

也 到 过 了

(0 2 5 7. 5 6 5 |

3 3 23 5 5⁵/_c5 | 5 - - - - | 03 56 i 32 | i - - - - | i 65 5.6 32 |

许 多 名 城， 静 静 地 想 一

1. 2 3 - | 3 - 0 0 | 0 3 5 6 | 3 3 - - | 3 - - - - |

想， 我 还 是 最 爱

渐 慢

3 6 5 3 5 | i - - - - | i 0 0 0 0 ||

我 的 北 京。

从上面的谱例可见，乐曲的前奏只有非常简短的两个小节，不具备独立性。因而，乐曲的 A 段可以从前奏第一小节开始计算，第 1——15 小节为乐曲的呈示部。

从第 16 小节开始，到第 64 小节，引入了新的材料，是乐曲的对比中部 B 段。

第 65 到第 88 小节，则是乐曲的再现部。由于这一段的旋律及节奏发生了一些变化，故而是具有动力性再现性质的 A。

2、歌曲中所体现出的京剧元素

这首《故乡是北京》，其京腔京韵渗透在音乐织体的每一个细节当中。这是因为，它采用了京剧中的“高拨子”板式唱腔作为原型素材。

“高拨子”是一种古老的声腔。在明清交替之际，安徽地区流行的昆弋腔与当时正在向全国扩展的秦腔结合在一起，就形成了“高拨子”这样一种板式腔型。由于秦腔是梆子的始祖，山西梆子、豫剧、河北梆子等都是从秦腔当中派生出来的，所以“拨子”腔具有类似“梆子”腔那样高亢、激昂的特点，因而被称为“高拨子”。随着四大徽班进京以及徽调与汉调的融合，徽调中的“高拨子”也就留在了京剧当中，一直沿用、传承下来。由于“高拨子”声调高亢，因而非常适于表达悲愤、激昂的情感内涵。

为了说明《故乡是北京》这首“京歌”当中所使用的“高拨子”板式唱腔元素，我们先来看一段京剧当中正宗的“高拨子”唱腔。

谱例 2

徐策跑城

徐策唱 鼓子导板、垛板回龙、原板、垛板

周信芳唱

导板

(2 1 1 1 1 1 1 1 6 5 5 3 3 2 1 2. 2 6 5 6 7 6 1 1 1 1)

5 3 3 (2 1 2 3) | 3 2 2 1 1 1 (6 5 6 1) 5 3 0 (3. 2 1 2 3)
越听得 家院 一声

2 - 2 - (6 5 6 1) 1 2 3 1 0 5 6 5 3 6 5 1 2 3 3 5 6
家。
老徐 假我 站城 楼，我的 耳又 露我的

5 3 5 6 6 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 5 3 1 3 (5 6) 6 5 5
眼又 花，我的 耳露 眼花 看不见 城下 几那 哪一个， 露在城

6 (5 6) 1 3 3 2 3 5 3 5 3 5 3 5 5 1 6 5 3 3 5 5 5 3 3
边， 我问 你， 家住 哪州 哪村 并哪 县， 哪一个 村庄

5 6 1 6 5 6 1 3 3 2 3 6 5 3 3 5 6 6 5 3 5 3 5 5 6 1 |
有徐家 门，你的 父姓 谁，你的 母姓 谁，你的 弟兄 排行 第几

0 (5 6) 5 1 6 (1) 5 1 6 (5 6) 3 5 3 5 5 3 3 1 6 (5 6) 5 5 3 1 |
名？ 说的 清， 道的 明， 放开 吊桥 开城 门 放你 进

6 (5 6) 1 3 3 2 3 5 6 1 1 5 1 3 (5 6) 3 3 5 6 3 5 5 6 1
城， 你若 是 说 不 清 来 道 不 明， 要想 开城 万

7 - 6 5 6 5 6 0 1 1 6 1 5 6 6 6 5 6 1 6 5 0 8 5 5
不 能， 你

3 5 5 (7 6 6) 1 6 5 3 5 -
报上 了 花 名

谱例 5

5 3̣5 6 6 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 5 3 3 1 3 (5 6) 6 5 5
 跟 又 花, 我 的 耳 聩 眼 花 看 不 见 城 下 几 郎 哪 一 个, 跪 在 城
 6 (5 6) 1 3 3 2 3 5 5 3 5 3 5 5 1 6 5 3 3 5 5 5 3 3
 边, 我 问 你, 家 住 哪 州 哪 村 并 哪 一 县, 哪 一 个 村 庄

由于这个谱例中采用的是散板板式, 我们难以划分小节来分析。但从谱例中可以看出, 这两个唱句大量、反复地运用了“mi——sol”小三度旋律音程, 非常鲜明地表现出了向“梆子”声腔靠拢的特点。

3、“sol——la”、“la——sol”、“la——sol——la”等“sol”、“la”两音之间的级进旋律音程以及“mi——la——sol”、“la——mi——sol”等嵌入“mi”的旋律音程的运用。比如下面的谱例:

谱例 6

5 6 1 6 5 6 1 3 3 2 3 6 5 3 3 5 6 6 5 3 5 3 5 5 6 1
 有 你 家 门, 你 的 父 姓 甚, 你 的 母 姓 甚, 你 的 弟 兄 排 行 第 几
 6 (5 6) 5 1 6 (1) 5 1 6 (5 6) 3 5 3 5 5 3 3 1 6 (5 6) 5 5 3 1
 名? 说 的 清, 道 的 明, 放 开 吊 桥 开 城 门 放 你 进
 6 (5 6) 1 3 3 2 3 5 6 1 1 5 1 3 (5 6) 3 3 5 6 3 5 5 6 1
 城, 你 若 是 说 不 清 来 道 不 明, 要 想 开 城 万

从上面的谱例可见, 这段“高拨子”唱腔运用了许多上述“sol——la”、“la——sol”、“la——sol——la”等“sol”、“la”两音之间级进的旋律音程以及“mi——la——sol”、“la——mi——sol”等嵌入“mi”的旋律音程。这是因为, 在西北的秦腔、碗碗腔、眉户戏等地方戏曲当中, 调式常常是徵调式, 那么除却功能音级“sol”、“do”、“re”之外, “mi”、“la”、“si”、“fa”就是具有地方特点的色彩音级了。其中“si”、“fa”表现为微降“si”和微升“fa”, 常用来表达悲苦、凄凉的“哭腔”音调, 因而被称为“哭音”, 也叫“苦音”。而“mi”、“la”两音, 则是与“苦音”相对而言的“欢音”了。由于类似“高拨子”

这样的板式唱腔表现的是激昂、高亢的声情，因而使用“苦音”并不合适。故而只能使用“mi”、“la”这样的“欢音”。在梆子腔尤其是秦腔当中，就常出现类似“mi”、“la”、“sol”连用的旋律。其中“sol”作为调式主音保持调性，而“mi”、“la”则增加了调式的色彩性。作为梆子腔与昆弋腔的结合体，“高拨子”当中自然保留了类似“梆子腔”的这种“sol——la”、“la——sol”、“la——sol——la”等“sol”、“la”两音之间级进的旋律音程以及“mi——la——sol”、“la——mi——sol”等嵌入“mi”的旋律音程。

上面，我们论述了“高拨子”这种板式唱腔的旋律特征。回头再来看《故乡是北京》，其中也在多处运用到了类似的特色化旋律。比如下面的一些谱例：

谱例 7

(1 - 5.6i iiii | i -) 0 i i65 | ⁵⁵⁵3 - - - | (0 2 1233 3)

走遍了

3656 i⁵i⁵i i | (i2765676 iiii i) 3 234 | ⁵3 - - - | (02 1.233 33.)

南北西东， 也到过了

在这里，前奏、间奏及唱腔中，都运用了高音“do”的同音反复。

谱例 8

5 6 3̇ 3̇. 3̇ | 3̇ 6 5 3̇ 5 | i - | 5.35i 65 3 | (i. 2̇3̇6̇ 2̇i6i)

还是最爱 我的北 京。

23213 21 2 | 0 6 i 5643 ||: 2.35i 6532 | 1 5.6 7267 |

2̇ 2̇. 2̇ 2̇676 | 5 2̇ 0 2̇ 2̇ | 2̇.762̇ 2̇67.6 | 503 2356) | i i65 ⁵3 |

这里，在唱腔中运用了高音“mi”的同音反复所构成的拖腔。在间奏部分还运用了高音“re”、高音“do”的同音反复旋律。

谱例 9

$\overset{\cdot}{i} \underline{6. \overset{\cdot}{2}} \overset{\cdot}{i}$	$\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3}$	$\overset{\cdot}{2} -$	$\overset{\cdot}{2} \overset{\vee}{-}$ $\underline{\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}}$	$\underline{\overset{\cdot}{i} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{i}}$ $\underline{\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}}$
京 韵	自 多	情。		情。
芬 芳	故 乡	情。		情。

在这里，唱腔中运用了高音“mi”和高音“re”的同音反复。

上面的这几个谱例中唱腔及伴奏部分运用的诸如高音“do”、高音“re”以及高音“mi”的同音反复旋律型，都是京剧中“高拨子”腔的特定旋律型。

除此之外，《故乡是北京》还在多处用到了“mi——sol”的小三度音程。比如下面的谱例：

谱例 10

$\underline{1 \ 0 \underline{2} \ 1 \ 5 \ 1}$	$\underline{1 \ 1 \ 3} \overset{\sharp}{2}$	$\underline{3 \ 5 \ 3 \ 5} \overset{\flat}{6}$	$\overset{\sharp}{i} \overset{\sharp}{i} \overset{\sharp}{6} \overset{\sharp}{5} \overset{\sharp}{3}$	$\underline{0 \ 3 \ 3 \ 2 \ 3}$
	只看那	紫藤古槐	四合院，	便觉得
	单想那	油条豆浆	家常饼，	便勾起
$\underline{5. \overset{\flat}{6} \overset{\flat}{3} \overset{\flat}{2}} \ 1$	$\underline{2 \ 3 \ 5} \overset{\sharp}{5}$	$\underline{6 \ 6 \ i \ 6} \overset{\flat}{5}$	$\underline{3 \ i \ 5 \ 6}$	$\underline{0 \ 3 \ 2. \overset{\flat}{3} \overset{\flat}{2} \overset{\flat}{i}}$
甜丝丝	脆生生，	京腔京韵	自多情，	京腔
细悠悠	蜜溶溶，	甘美芬芳	故乡情，	甘美

在上面这个谱例中的第 3、第 7 小节，都运用了“mi——sol”的小三度音程，这是取材于“高拨子”板式唱腔的特定旋律音组。

当然，除上述的旋律特点以外，《故乡是北京》也在多处用到了诸如“sol——la”、“la——sol”、“la——sol——la”等“sol”、“la”两音之间级进的旋律音程以及“mi——la——sol”、“la——mi——sol”等嵌入“mi”的旋律音程。比如下面的谱例：

谱例 11

<u>6 656</u>	<u>1̇ 65</u>	<u>365 6 1̇</u>	<u>3 3 2 3 5^{5̇} 5</u>	<u>0 3</u>	<u>3 323</u>
天坛的 明月	北海的 风，	芦沟桥的 狮子，	潭 柘寺的	电子街的 机房，	夜 市上的
高耸的 大厦	旋转的 厅，	电子街的 机房，	夜 市上的		

从上面的谱例可以看出，谱例的第一、二小节运用了“la——sol——la”的旋律音程。第一小节还运用了“la——sol”的旋律音程。

谱例 12

<u>6532 123</u>)	1 -	<u>5 3 5 6 0 5</u>	<u>1̇ 1̇ 3656</u>	<u>56 1⁶ 6</u>	<u>5.632 30 5</u>
		唱 不 够 那 红 墙 碧 瓦	太 和 殿， 道 不 尽 那	唱 不 够 那 新 潮 欢 涌	王 府 井， 道 不 尽 那
<u>6 656 1̇ 1̇ 1̇ 1̇</u>	<u>(1̇ 2̇ 76 56 1̇)</u>	<u>321 1̇ 6.2</u>	i -	<u>535i 6532</u>	
十 里 长 街	卧 彩 虹。	色 香 浓。			
名 厨 佳 肴					

从上面的谱例可以看出，谱例的第 2、第 4——7 小节都运用了“sol——la”的旋律音程。其中第 3 小节运用了“la——sol——la”旋律，与前面的“mi”连在一起使用，具有十分鲜明的京剧腔韵。

从上面列举的这些谱例可见，《故乡是北京》这首“京歌”当中，到处都分布着京剧“高拨子”声腔的音乐素材，无怪乎能够表现出浓郁的京腔、京韵、京味儿了。

二、《唱脸谱》

在姚明、闫肃两位先生创作的“京歌”作品中，最为普通公众所耳熟能详的，大概就要数这首《唱脸谱》了。创作于 1989 年的《唱脸谱》，是姚明、闫肃最为

经典的“京歌”作品。在这里需要说明的是，《唱脸谱》与《说唱脸谱》在本质上是两首不同的歌曲。《唱脸谱》是姚明、闫肃先生的作品，由杭天琪首唱。在这首歌曲创作5年之后的1994年，作曲家《孟庆云》又按照闫肃先生的原词，进行了重新的谱曲，写作了《说唱脸谱》，由谢津首唱。因而，这两首歌曲之间虽然在歌词方面大体相同，但由于曲调存在较大差异，仍然是两首不同的“京歌”作品。下面是《唱脸谱》的简谱谱例：

谱例 13

女声独唱

2. 5 5 6 i | i 6 5 5 i 5 2 i | 9 5 5 2 1) i | 3 5 5 6 i |

外 国 人 把 那 京

戏 叫 做 Bei-jing O-pem 没 见 过 那 五 色 的 脸 谱

3 3 2 1 2 | 3 - - 2 | 3 - - - | 0 0 0 6 5 | i i i i 6 5 |

得 往 脸 上 画。 “四 喜 头”一 亮

3 0 0 0 | 5 i 6 0 0 | 6 5 i 6 0 0 | i 2 3 3 0 | 2 2 i i - |

相。(男)唱呀…… 美 极 啦， 妙 极 啦， 简直 O K 顶 呱呱！

男声独唱 (前2-唱0)

i - (0 6 | 3. 5 5 5 3 6 5 i | 3 2 1 2 1 6 5 5 5 | 3 6 5 i 3 2 1 2 1 |

男声独唱

0) 2 i 2 3 2 3 | 0 3 2 3 i 2 | 0 2 i 2 3 2 3 5 | 2 i 6 i 0 0 |

蓝 脸 的 赛 尔 瑞 蓝 脸 的 赛 尔 瑞 红 脸 的 关 公 战 长 沙，
紫 色 的 天 王 托 宝 塔， 绿 色 的 廉 鬼 斗 夜 叉，
一 幅 幅 鲜 明 的 “鸳 鸯 瓦”， 一 群 群 生 动 的 活 菩 萨，

0 i 5 6 i i | 0 2 i 2 3 2 | 0 7 6 7 2 - | 2 0 3 2 3 | 4 0 4 - |

黄 脸 的 典 韦， 白 脸 的 曹 操， 黑 脸 的 张 飞 叫 嚷 嚷！
金 色 的 蔡 王， 银 色 的 妖 怪， 灰 色 的 精 灵 笑 哈 哈！
一 笔 笔 勾 描， 一 点 点 夸 大， 一 张 张 脸 谱 美 佳 佳！

4 - - 4. 5 | 3 - - - | 3 5 2. 3 2 i | i 6 0 i i 2. 6 | i i - - |

（一）歌词分析

这首《唱脸谱》的歌词，体现了闫肃先生深厚的文学修养和深湛的创作功力。我们可以看到，歌词的主体是用排比句式写成的。因而，就凸显了一种气势感。我们知道，歌词所描绘的对象——“战长沙”的红脸关公、“盗御马”的蓝脸窦尔墩、在濮阳城中手执双戟夜战、勇冠三军的黄脸典韦、手执丈八蛇矛的黑脸张飞以及手托宝塔、威严端重的天王李靖等等，都是叱咤风云的英雄人物。而排比句式带来的气势感，正好与这些英雄人物豪气冲天的气概十分协调，故而在排比的句式来写作，不仅使歌词的句式显得规整有序，而且能够对歌词所描绘的英雄人物形象起到侧面的烘托作用。^[8]

这首《唱脸谱》，其歌词的另外一个突出特点就在于，运用了许多色彩性的词汇，可谓五色缤纷、流光溢彩。当然，这是由歌词所描绘的对象——脸谱，其本身的特点决定的。然而，脸谱除了色彩之外，还有各种各样的图案以及由这些图案所暗示出的表情特点以及行当人物角色的性格特征。但是，在构成脸谱的诸多要素当中，最为突出、最具有视觉冲击力的无疑当属脸谱本身的色彩。就比如，我们从远处看一件物品，可能此时这件物品的形状我们还不能分辨清楚，但我们首先可以辨别出来的，就是这件物品是什么颜色的。之后，随着距离的拉近，我们才可以看清楚这件物品具体是什么样的形状、具有什么样的纹理、附着有什么样的装饰等等。可见，颜色是物体各种性状当中，人类视觉对其反映最为灵敏的一种了。

作为歌词，本身只是一些文字符号，并不具有具象的形状。而且在歌曲的演唱中，歌词是时间性的流动，转瞬即逝。然而，歌词的功用和魅力，就在于它能引发听众（读者）的想象与联想，让听众调动自身的生活和审美经验，在脑海中主动地构建出各种各样的形象。因而，歌词的创作从选词方面来说，为了在最大程度上完成表情达意的“任务”，自然就需要选择那些最易于在短时间内激发听众想象与联想的词汇了。

那么，人类的视觉对物体哪一方面的性质反应最为敏锐，那么在一个人的想象与联想过程当中就越容易被优先调取出来，跃入脑海之中。根据上面的分析，首当其冲要被调取的物体性状信息无疑是它的颜色。故而，深谙歌词创作之道的闫肃先生，就选择了对听众的想象和联想最具启发、诱导功能的色彩词汇——“蓝

脸”、“红脸”、“黄脸”、“白脸”、“黑脸”、“紫色”、“绿色”、“金色”、“银色”、“灰色”等等。当观众听到这些色彩词汇时，脑海中就会非常迅捷地涌现出脸谱的颜色、形状、纹路以及所代表的行当角色的典型表情、个性等各种性状。因而，这些色彩词汇的运用，从根本上保证了这篇歌词写作的成功。

（二）音乐技术分析

1、曲式结构分析

从总体上来看，《唱脸谱》是一首带有前奏、不带再现的单二部曲式结构的歌曲。在1—11小节的前奏部分过后，从第11小节开始，至第28小节，为歌曲的呈示部；之后的第28—32小节是一段间奏。从第32小节开始，到第45小节，是歌曲“单二部曲式结构”中的“第二部分”。

这首《唱脸谱》的呈示部，是一个采用通谱歌形式写作的单乐段。它包括四个乐句，即：第11—15小节为第一乐句；第16—20小节为第二乐句；第21—23小节为第三乐句；第24—28小节为第四乐句。从谱例中可见，呈示部的结构是采用了“展衍”式的手法来发展的。比如第二乐句的前两个小节，就是对第一个乐句前两个小节的加花变奏。但是，这里的“加花”又加入了较多的新的音乐材料，使得两个乐句之间在开始处的音乐材料产生了很大的变化。但是，如果我们将这段的曲式结构就此分析成为对比式单乐段的话，又不太符合对比乐段的常规形式（对比乐段一般不超过三个乐句）。^[9]

考虑到各乐句在音乐材料方面的相似性（往往是开头部分不同而乐句后半部分相似），笔者认为将该段的旋律及结构发展手法判定为“展衍”是比较合适的。因而，到了乐段的后两句，音乐材料相较第一乐句来说，已经产生了较大的差异。然而，在乐段的最后两个小节，又沿用了第一乐句最后两个小节（第14、15小节）的音乐材料，曲调又回归于乐段的开始处。

上述的这一点，既是通谱歌式结构的明显标志，又在总体上构成了如同我国七言古诗句与句之间关系一般的“起承转合”之势⁴。虽然这种“起承转合”，不能被分析成为乐段结构意义上的具有“起、承、转、合”关系的单乐段；但作曲家变通地运用“展衍”手法，与“通谱歌”式的结构巧妙地融合起来，也确实造成了各乐句音乐材料方面的“起、承、转、合”之势，显示了作曲家对于民

⁴李淑兰. 京味文化的特征[J]. 首都师范大学学报(社会科学版). 1999(03)

族化旋律及结构发展手法的那种娴熟而灵活的运用能力。

而这首歌曲的第二部分，则是采用了我国传统民歌所惯用的“分节歌”结构形式的一个单乐段。即各段的字数以及节奏旋律等方面都大体相同或者非常近似。该段也分为四个乐句，即第 32、33 小节为第一乐句；第 34、35 小节为第二乐句；第 36、37 小节为第三乐句；第 38——45 小节为第四乐句。从旋律发展手法来看，这个乐段也是按照“展衍”的手法来渐进式发展的，在运用“展衍”手法方面，它要比上面的呈示部更为典型。“展衍”用的原型材料是第一乐句当中的“re—do—re—mi—re—mi”。整个乐段，就是在这段音乐材料的基础上展衍而来的。而且，到最后一个乐句，其音乐材料及旋律特征相比乐段开始处已经产生了较大的差异。另外，在第三四乐句之间，还运用了“鱼咬尾”式的句法来连接。

2、歌曲中所体现出的京剧元素

在这首《唱脸谱》当中，最为精彩、传唱最广的，要数第二部分带有京剧风格韵味儿的唱段——“蓝脸的窦尔墩盗御马，红脸的关公，黄脸的典韦，白脸的曹操，黑脸的张飞叫喳喳！”

谱例 14

男声独唱

6) 2̇ 1̇ 2̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 0 3̇ 2̇ 3̇ 1̇ 2̇ | 0 2̇ 1̇ 2̇ 3̇ 2̇ 3̇ 5̇ | 2̇ 1̇ 6̇ 1̇ 0 0 |

蓝 脸 的 窦 尔 墩 盗 御 马， 红 脸 的 关 公 战 长 沙，
 紫 色 的 天 王 托 宝 塔， 绿 色 的 魔 鬼 斗 夜 叉，
 一 幅 幅 鲜 明 的 “ 鸳 鸯 瓦 ， ” 一 群 群 生 动 的 活 菩 萨，

0 1̇ 5̇ 6̇ 1̇ 1̇ | 0 2̇ 1̇ 2̇ 3̇ 2̇ | 0 7̇ 6̇ 7̇ 2̇ - | 2̇ 0 3̇ 2̇ 3̇ | 4̇ 0 4̇ - |

黄 脸 的 典 韦、 白 脸 的 曹 操、 黑 脸 的 张 飞 叫 喳 喳！
 金 色 的 猴 王、 银 色 的 妖 怪、 灰 色 的 精 灵 笑 哈 哈！
 一 笔 笔 勾 描、 一 点 点 夸 大、 一 张 张 脸 谱 美 佳 佳！

4̇ - - 4̇. 5̇ | 3̇ - - - | 3̇ 5̇ 2̇. 3̇ 2̇ 1̇ | 6̇ 0 1̇ 1̇ 2̇. 6̇ | 1̇ 1̇ - - ||

而这一段，也恰好是借鉴了京剧的“西皮”唱腔。

谱例 15

1[#]

1235 6535 | 2165 3212 | 6125 3612 | 1 6) 1212 |
(上句)闲来

1^b

213 (3 6) | 1 61 1 2 | (2 1 612) | 2 61 3 3 |
无 事 不 从(元)

2 2 | 2(1 6121 | 2 1 1 2 | 3 5 6535 |
客,

25 5 5532 | 1235 6535 | 2165 3212 | 6125 3612 |

1[#] [1] 1 6) 1212 | 213 (3 6) | [2] 3 21 3 2 | (2 1 612) |
(下句)睡觉 东 窗

1^o [3] 3 612 | 2 0 2 76 | 5-6 1 | 1 0 |
日 已 红。

上面的这个谱例，展示的是一段京剧西皮原板唱腔——京剧《文昭关》选段。从中可见，西皮板式的发展是以上、下两句为基础的。一个上句、一个下句，就构成了一个基本的段式，也就是一个板式结构发展的基础形态。而从《唱脸谱》中第二部分乐句的构成情况来看，它恰好也沿袭了西皮原板以上下句为一个基本单位的段式结构。^[10]

再从板式节拍的角度来看，西皮原板的唱腔，都是从弱拍起唱，而乐句落音在强拍上。在戏曲的板式结构中，弱拍叫做“眼”，强拍叫做“板”。因而，这种“弱拍起唱、落音在强拍上”的演唱方法，叫做“眼起板落”。上面谱例中所列举的《文昭关》片段，已经非常鲜明地显示出了这一点。而在《唱脸谱》当中，第二部分的各句，基本也都是从弱拍起唱，句尾落音落在了强拍上，可以说大体上遵循了“眼起板落”的板式节拍演唱规律。这也是这段歌曲表现出京剧所特有

之风格韵律的一个重要因素。^[1]

上面，我们介绍了《唱脸谱》当中的“蓝脸的窦尔墩”这个唱段在板式及节拍方面对于西皮原板的借鉴和继承。然而，“蓝脸的窦尔墩”这个唱段之所以能够散发出浓郁的“京味儿”（京剧的风格韵味儿），更主要的原因还在于它借鉴了西皮原板的特性音调。比如在上面这个《文昭关》选段中，在前奏中以及唱腔中出现较为频繁的音乐材料就是“do—re—do—re”，其中类似“re—do—re”这样的先作二度下行级进然后再作二度上行级进的旋律音调，就是京剧西皮原板的特性音调，且常用在一段唱腔的开始处。而在《唱脸谱》当中，第二部分乐段开始处的“re—do—re”、“mi—re—mi”这样的旋律片段（对应“蓝脸的窦尔墩”），正是采用了西皮原板的唱腔特性音调素材，因而，这个乐段一开唱，浓郁的京腔京味儿就扑面而来。^[12]

而且，在曲式结构分析的部分，我们已经明确，整个乐段的旋律又都是在“re—do—re”、“mi—re—mi”这样的片段素材的基础上“展衍”而来的。这就使得“蓝脸的窦尔墩”这个唱段全段的旋律都因此而充满了京剧的风格韵味儿。在该段的最后一个乐句，又运用了京剧行当角色——花脸的拖腔特色音调，这就为全曲浓郁的京腔京味儿画上了一个圆满的句号。

此外，配合呈示部具有花脸行当声腔特色的“哇呀呀”，这首《唱脸谱》可以说随处都洋溢出了浓浓的京腔京韵。

3、利用特色化的装饰音来塑造音乐形象

在姚明、闫肃两位先生创作的“京歌”当中，装饰音的运用也是非常有特色的，在塑造音乐形象方面往往能为听众带来谐趣。比如下面的谱例：

谱例 16

女声伴唱

2. 5 5 6 i | i 0 3 2 i 3 2 i | 6 5 3 2 1) i | 3 5 5 6 i |

外 国 人 把 那 京

i 0 - - - | 6 i 2 3 3 | 2 2 i 0 0 | i i 6 6 5 3 5 | 6 5 6 i 3 - |

戏 叫 做 Bei-jing O-pera 没 见 过 那 五 色 的 油 彩

上面的谱例，出自《唱脸谱》呈示部的开始处。注意谱例第3小节（全曲第11小节）的最后一排，女声伴唱的第一个音是高音的“do”，在这里采用了“do——mi——sol”连续以四分音符节奏型演唱的形式，其音响效果恰似说汉语尚不熟练的欧美外国人用生硬的汉语说“外国人”三个字的音响特征。而且，在高音“do”与“mi”之间用了一个下滑音。我们知道，在欧美国家的语言当中，像呕吐音、小舌音、滑音等汉语普通话所不常见的特色发音方法是很多的。而那些说汉语尚不熟练的外国人通常会在汉语中夹杂各自国家语言中常用的滑音式的发音习惯。故而，歌曲呈示部开始处的这个下滑音，正是为了显示出这种发音习惯所带来的特色音效。从而有效地帮助歌曲塑造出了外国人说汉语时的形象和情态。

4、在戏歌中融入通俗音乐的元素

谱例 17

$\dot{6}$ - - - | $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 0 0 | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ | $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ - |
 戏 叫做 Bei-jing O-pen 没 见 过 那 五 色 的 油 彩

3 3 2 1 2 | 3 - - 2 | 3 - - - | 0 0 0 $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ |
 扮 往 脸 上 画。 “四 击 头” 一 亮

在本谱例的第7、8小节（全曲的第19、20小节）处，即呈示部第二乐句的结尾处，我们可以看到句尾“画”字的字位被明显地向前提了。在它的后面是长达两小节的拖腔。虽然这种处理方法有些类似于戏曲的拖腔，但它与流行歌曲的拖腔则更为相近。作曲家运用在句尾处前提最后一个字的字位这种手法，巧妙地将戏曲的拖腔与通俗歌曲的拖腔融为一体，使这首《戏歌》在散发出浓浓的京腔京味儿的同时，也流露出了几分流行音乐的洒脱之感。

三、从“京歌”看戏歌的创作规律

（一）要首先遵循歌曲的创作规律

姚明先生在接受《音乐周报》记者采访时，曾阐述“戏歌”的创作规律，以《唱脸谱》的创作过程为例：“戏歌的创作如果不遵循歌曲的创作规律，那就不能称之为‘戏歌’”。^[14]

为了形象地诠释这一点，姚明先生举出了《唱脸谱》在填词创作过程中的一段波折：由于这首《唱脸谱》的第二部分采取了中国传统民歌所惯用的“分节歌”结构，所以在几个段落当中，不同的歌词却不得不共用相同的旋律。由于普通话的发音调值与西皮的唱腔之间有所差异，这就导致在最初创作歌词时，出现了某些令人尴尬的问题。比如第二部分第二段的首句，原本是“紫面的天王神通大”。

但是，在京剧当中“神”和“通”都是按照四声来发音的，而“大”字却接近于“三声”。这样一来，“神通大”唱出来就与“甚痛打”的发音非常接近了。如此，虽然符合了戏曲唱腔的发声要求，但却违反了民族声乐“字正腔圆”的审美标准，而且更严重的是容易令听众产生误解而导致“唱倒字儿”的现象。这是歌曲创作所不能允许的。因此，闫肃先生便舍弃了原来的歌词，经过一番思考，选择了我们见到的这句歌词——“紫色的天王托宝塔”。这样一来，就避免了“唱倒字儿”的现象，变得既满足戏曲唱腔的发声要求，又符合民族声乐“字正腔圆”的审美标准了。^[15]

（二）将戏曲与歌曲的元素加以融合

“戏歌”是什么呢？姚明先生在接受《音乐周报》记者采访时曾为“戏歌”下了一个自己所理解的定义：“用戏曲的音乐素材创作的歌曲，就称之为戏歌”。在这个定义当中，包含了两层含义：一层是歌曲中必须包含戏曲的音乐素材；另一层是要保证所创作的仍然是歌曲而非戏曲。所以姚明先生认为：“戏歌”同戏曲之间的关系可以用16个字来形容，即“你中有我、我中有你，似是而非、若即若离”。

比如我们上面举出的《唱脸谱》就非常充分地体现出了这种“似是而非、若即若离，你中有我、我中有你”的创作特征：从总体上来看，它采取了歌曲的框架。比如通谱歌、分节歌的结构形式、展衍的旋律及曲式发展手法等等，而不是

采用戏曲所常用的“板式变化”结构方式，这就从本质上保证了《唱脸谱》是一首歌而不是一段戏。^[11]

在这个基础上，姚明、闫肃两位先生在第二部分改变了“四小节为一标准乐句”的、约定俗成的乐句概念，将乐句压缩为两个小节，并且在这两小节中填入了京剧“西皮原板”唱腔的特性音调素材，并用展衍的手法将其“渐进”性地分布到了整个乐段当中。这就在以分节歌形式搭建起来的大体框架中，填入了戏曲的音乐素材。而且通过“展衍”的手法，不仅是填入，而且使音乐素材揉入、融入到了这个歌曲的框架中去了。最终使两者融合为一体，天衣无缝、密不可分，成为了一首散发出浓郁京腔京韵的优秀“京歌”。可见，在遵循歌曲创作规律的前提下，运用具有民族传统音乐特征的手法揉入戏曲元素，就能够创作出散发浓郁戏曲风格韵味儿的“戏歌”来。^[15]

第四章从音乐文化角度解析“京歌”

一、“京歌”背后的社会审美文化因素

众所周知，文化具有地域性，作为文化的一种表现形式，音乐也有其地域性的特点。在我国 960 万平方公里的广袤疆土上分布着 56 个民族，中华民族的传统音乐是我国各族劳动人民在长期的生产生活中集体创造出来的艺术结晶。由于自然环境、人文条件等方面存在的地域性差别，民族传统音乐也具有较为明显的地域性。中国有句古语“十里不同音”，表明的就是音乐文化的地域性特征。音乐文化的地域特色彰显了音乐在不同地域的艺术个性，各地音乐联系密切而又有所不同，这就形成了中国音乐多元化的风格类型体系。比如，陕北地区的信天游节奏十分自由，旋律奔放、开阔，其扣人心弦、荡气回肠的音调就与陕北沟川遍布的地貌有着紧密的联系；而“诗化了东北人民生活语言”的东北民歌也极富地方特色，它生动活泼、高亢嘹亮、旋律宽广、气韵悠长，刚健豪迈的腔调与东北地区在自然环境、方言、生活习俗、人文性格等方面所蕴涵或透露出来的豪爽气质也有着密切的关系；素有“鱼米之乡”之称的江南地区，由于风景秀美、文人辈出、形成了江南民歌婉转、含蓄、细腻的格调。^[16]

“京歌”作为戏歌的一种，在借鉴京剧丰富、优美的板式声腔的基础上，又融入了通俗歌曲创作手法，形成了雅俗共赏的风格特色。

我们知道，“京歌”是在京剧的基础上，适应当代社会审美观念的新变发展而来的。“京剧”向来被称为“国剧”、“国粹”，于 2006 年被我国收入第一批国家级非物质文化遗产名录。“京剧”作为一种富有传统特色的大剧种，因为它行当全面、表演成熟、气势宏美、个性鲜明、栩栩如生的艺术特征，而成为近代中国戏曲的代表。^[17]

京剧艺术虽然源远流长，但其唱腔形式固定，难以为现代年轻人所接受、所喜爱。而现代“戏歌”则是一种内容宽泛、曲调新颖、旋律极具个性、为公众所喜闻乐见的艺术形式。将京剧与通俗歌曲这“一老一新”两种音乐体裁与风格特征集于一身的京歌，凭借其四声分明的京腔京韵、“京味儿”、“戏味儿”，将通俗歌曲旋律的个性化特征发挥到了极致，因而对公众产生了强烈的吸引力和广泛的亲和力。而从另一个方面来说，京歌的诞生也意味着增强了京剧在当代社会的亲

和力。

可见，“京歌”从诞生到传播直至发展壮大，实质上是歌曲创作随着社会审美文化观念革新的进程主动进行适应性变革的结果。能够影响社会审美文化观念的两大因素是哲学观念和社会心理。受当代商品经济的发展以及科学技术飞速发展的影响，当代哲学也产成了两种全新的观点，即实用主义和科技主义。两大主义所表现出来的崇实、尚用、拜物的世俗特征使其呈现出以“贴近现实、迎合世俗”为主题的、前所未有的生活化和感性化特点。京歌的诞生地在我国首都北京，是我国最为现代化的大都市之一，也是最能体现当代社会审美文化特点的城市之一。为适应当代生活哲学观念的新变，就要适应当代年轻人以轻松、娱乐、休闲为主题的审美文化需求，因此“京歌”必须要通俗易懂、容易被接受、易于传播。

[18]

哲学观念与社会心理这两大因素中，更为重要的还要数当代公众的社会心理。当代社会心理是培养当代社会审美文化观念的母体和土壤，原因是当代社会文化观念正是为了迎合大多数人特定的审美心理运用而生的。现代社会以商品经济为特征的时代主题正在改变着当代人的价值观、人生观、世界观、审美观。一种新的价值体系、审美体系正在逐渐形成并被大多数人所普遍接受。快速变化的时代正改变着现代人对时间的理解。人们已经没有足够的耐心来细致、深入、耗时、费神的欣赏以舒缓、含蓄为主要特征的戏曲艺术了。

而作为时代进步的产物，当代社会的审美文化观念可以概括为：简短、直观的艺术形式越来越符合当代年轻人的审美需求。

而“京歌”，则正是当代声乐创作与传统戏曲携手，为适应当代社会审美文化观念所进行的一种尝试性变革。本着通俗易懂的原则，京歌以融入自身的通俗音乐艺术形式为载体，成功地在那个时代的大众传媒领域占据了一席之地。而依靠传媒的力量，“京歌”也成功地将京剧独特的风格神韵与文化内涵“揉进”了当代听众尤其是年轻听众的心目当中。

二、“京歌”对于“戏歌”发展的意义

“京歌”作为中国戏歌的一种表现形式，是戏歌在创作之初的一种典型代表品类。同时，“京歌”也是戏歌主动探索、融入现代文化消费市场的首次成功尝试，为其他形式戏歌的涌现和发展，开辟了示范性的道路，在很大程度上引领了

“戏歌”的发展潮流。^[19]

“京歌”的出现，不仅拓宽了歌曲创作的道路，而且丰富了歌曲创作的手法，同时也在一定程度上推动传统戏曲艺术去变革，去适应现代社会审美的发展潮流。京歌用现代流行音乐的艺术表现形式来承载传统京剧的音乐元素，促使新一代的年轻人重新认识到了中华民族传统戏曲文化的独特魅力，找到了心灵深处的民族文化归属感，为以京剧为代表的中国传统戏曲文化的传承与弘扬事业做出了应有的贡献。^[20]

“京歌”这种以京剧元素为创作的歌曲形式，体现了我国传统文化在现代音乐创作的支撑下，主动去适应现代市场化经济的发展和艺术创新。“京歌”在保持传统文化精髓的前提下，又不断地发掘了传统文化更深层次的内涵，借助现代的音乐创作手段，迎合现代人音乐审美的需求，从而创作这种丰富的艺术形式，并迅速广泛传播。显然，这种植根于传统音乐文化的现代歌曲创作形式，深受年轻人青睐。

“京歌”所独有的对文化内涵的汲取，对博大精深的京剧艺术的传承，以及备受年轻人欢迎的现代表现形式，再加上对大众娱乐消费市场的迎合，必将在以后的艺术发展中彰显出顽强的、旺盛的生命力。笔者希望，“京歌”在以后的发展过程中，依然既要有传承，又要有创新，继续传承传统京剧深厚的文化底蕴。有更多优秀的音乐创作者，像闫肃、姚明先生这样的音乐家们，能够深入发掘京剧源远流长的历史底蕴，以及博大精深的文化内涵，领悟中华文化重要组成部分所独有的文化魅力，并将其融入到现代音乐的创作中来，实现“京歌”的艺术创新。^[21]

现在，“戏歌”也逐渐成为被人们广泛接受的艺术形式，也成为年轻人接纳传统戏剧以及领略传统文化魅力的一个新视窗。“戏歌”来源于“戏曲”，而“京歌”的创作汲于京剧的滋养，“京歌”的发展在一定程度上推进了我国“戏歌”的发展，从而让更多的人开始关注这一类型的音乐作品。“戏歌”是在传承戏曲优秀、博大精深的文化内涵的基础上，适应现代社会审美文化的发展需求，利用现代传媒艺术以及结合通俗音乐的艺术表现形式。时至今日，这种音乐形式已经在众多、纷繁的现代音乐中开辟了自己的一方新天地。^[22]笔者相信，“京歌”对于“戏歌”发展所发挥的成功引领作用，中国的“戏歌”发展必将更进一步。

结 论

“京歌”简单说来就是融合了京剧音乐元素的现代流行音乐，是对现代歌曲的丰富，同时也是对京剧的一种新的传承创新的艺术形式。在声乐艺术的百花丛中，独树一帜的“京歌”艺术之所以能大放异彩，主要是它融合了京剧唱腔的“字正腔圆”和流行音乐的创作形式，多层次、多方面的汲取了多种优秀的戏曲曲调和发声技巧，呈现了独树一帜的艺术审美。

“京歌”是一种新的音乐创作形式。“京歌”的创作是顺应新时代音乐艺术发展的创新产物，它不仅仅只体现了对传统“京剧”的新的表现形式，更加顺应了时代音乐发展的潮流。显然，“京歌”艺术的弘扬，必须要与时代相接轨，与当下人们的音乐审美观、价值观相匹配，既要重视传统京剧中的特有的音乐形态，也要汲取现代歌曲创作的多元化思路。“京歌”创作只有在发展中不断改进，不断创新，不断丰富，才能体现中国现代音乐所独有的艺术特色。只有多式多样的音乐风格、音乐形式，才能拥有更加顽强和持久的生命力，“京歌”才能在不断发展的音乐创作环境中永葆艺术魅力。^[23]

不管是融合，还是创新，无论哪种音乐形式对京剧元素的汲取，都不能摒弃其原本的精髓，“京歌”的艺术创作亦是如此。每当一首包含了京剧元素的歌曲唱响，我们仿佛能够感受到——京剧，它穿越了二百多年的历史，带着它独特的艺术韵味，带着它深沉厚重的品味与现代音乐相融合，碰撞出了奇妙的花火。从而也给大众展现了两者融合创造的这一美妙的艺术形式——“京歌”的独树一帜。同时，也让我们的心灵在“京歌”中去感受那古老与现代的时空转换。就如《说唱脸谱》中所唱到的那样：“艺术与时代不能离太远，要创新、要发展。哇呀呀……让那老的、少的、男的、女的大家都爱看，民族遗产一代、一代往下传！”^[24]

注释

[1] 周瑶华. “戏歌”杂说[J]. 上海戏剧. 1995(03)

[2] “戏歌”引起的联想[J]. 福建艺术. 1995(01)

[3] 魏素娟. 京族民歌的生态研究[D]. 广西民族大学 2010

[4] 李淑兰. 京味文化的特征[J]. 首都师范大学学报(社会科学版). 1999(03)

参 考 文 献

- [1] 徐晓璐. “戏与歌的创新” [D]. 上海师范大学 2013
- [2] 丁筱如. 浅议京歌[J]. 南京艺术学院学报(音乐及表演版). 2002(01)
- [3] 孙焕英. 京剧担心成“京歌” [J]. 上海艺术家. 2000(02)
- [4] 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)
- [5] 李厚. 校园戏剧的新尝试——京歌戏舞[J]. 上海戏剧. 1998(08)
- [6] 黄雪. 戏歌综合多元化的艺术因缘[J]. 商业文化(下半月). 2011(01)
- [7] 李淑兰. 京味文化的形成与演变[J]. 首都师范大学学报(社会科学版). 2000(01)
- [8] 黄安辉. 中国京族研究综述[J]. 广西民族研究. 2010(02)
- [9] 魏素娟. 京族民歌的种类、特征及其研究现状[J]. 现代语文(文学研究). 2010(05)
- [10] 伍银莲. 戏曲唱腔中气息的巧用[J]. 福建艺术. 2004(02)
- [11] 查甫尧. 论戏曲唱腔板式连接的多样性——与“散、慢、中、快、散”论者商榷[J]. 星海音乐学院学报. 2000(04)
- [12] 孙从音. 从戏曲唱腔的结构原则看传统音乐的分析方法[J]. 中央音乐学院学报. 1987(03)
- [13] 杨韵. 对中国戏曲唱腔与民族声乐的再认识[J]. 艺海. 2008(06)
- [14] 孙未. 中国戏曲唱腔与合唱艺术之比较[J]. 戏剧文学. 2005(09)
- [15] 杜艳冰. 京韵大鼓唱腔艺术研究[D]. 河南师范大学 2011
- [16] 肖丽艳. 民族声乐对京韵大鼓的借鉴性探究[D]. 江西师范大学 2008
- [17] 伍玫羽. “豫歌”音乐与表演初探[D]. 福建师范大学 2006
- [18] 陶联合. 细品戏歌韵味——浅评郭兰英演唱《清粼粼的水蓝莹莹的天》[J]. 科教文汇(上旬刊). 2008(05)
- [19] 马伟波. 京族唱哈节[J]. 文史春秋. 2001(05)
- [20] 丁筱如. 浅议京歌[J]. 南京艺术学院学报(音乐及表演版). 2002(01)
- [21] 杨瑞庆. 歌曲与戏曲的完美结合——评姚明的戏歌旋律特色[J]. 黄河之声.

1998(02)

[22] 张晴. 民族声乐与戏曲唱腔的比较研究[J]. 四川戏剧. 2005(06)

[23] 程虹. 戏曲唱腔与民族声乐的比较[J]. 四川戏剧. 2008(03)

[24] 李健. 浅析戏曲民族声乐艺术的比较渗透问题[J]. 时代文学(理论学术版).
2007(03)

致 谢

我的导师李占秀教授是从我们家乡走出去的杰出的音乐教师，是我们学习的榜样。在河北师大音乐学院读研究生的时候，又有幸师从于她，我感受到了非常的荣幸。我的论文是在导师的指导下顺利完成的，在论文的撰写过程当中，导师给予了我很多的帮助，对我的研究思路给予了很多的建议。在此我向我的导师表示感谢，我希望自己能够像导师一样在教学上有所作为，在科研上也精益求精。另外，还要感谢音乐学院每位授课教师，以及在我论文撰写过程当中给予我帮助的各位同学，感谢你们的无私。最后感谢家人，一路风雨前程，有你们倍感温暖。