

独创性声明

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

学位论文作者签名：方伟

签字日期：2015 年 6 月 4 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解安徽大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权安徽大学可以将学位论文的全部内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：方伟

导师签名：213

签字日期：2015 年 6 月 4 日

签字日期：2015 年 6 月 9 日



摘要

从二十世纪八十年代，中国民族戏剧经过了一辈辈歌唱家和作曲家的薪火相传，从而形成了如今古今融汇、中西结合的音乐艺术。在此创作过程中，以传统戏曲为基础的音乐素材，所形成的“戏歌”艺术，“戏歌”艺术体现了中国传统音乐文化兼收并蓄的传统美学思想。本人在多年声乐演唱和学习中，发觉戏歌有独到的“字、声、神、情、韵”表现形式，将本民族戏剧的内涵与审美展现的淋漓尽致，所呈现出自然、亲切的民族声乐唱腔又是其他演唱形式所无法比拟的。

本文首先探讨了戏歌的概念、发展进程及作品流派，其次以戏歌分支中的京歌为主要研究对象，具体探究其产生的源流、艺术特征、演唱特点等。再次，也就是本文的创新点，以现有的文献资料及音响作品为基础，结合自身毕业音乐会的演唱经验，写出了对戏歌当中的京歌的综合艺术处理。对《唱脸谱》、《梅兰芳》、《梨花颂》、《故乡是北京》四首京歌作品从结构、语言、气息、表演唱等方面进行细致的、多维度的剖析，并创造性地加入对钢琴伴奏的分析和京剧中的“实阻音”的运用。文末升华主题，提出继续发扬戏歌的艺术特征，同时也保留传统戏曲的本质要素，为民族文化的伟大复兴而奋斗。

关键词：戏歌融合 民族声乐 京歌 艺术处理

Abstract

The music art now, which formed by a blend of ancient and modern music and Chinese and Western art music, passed by Chinese Drama singers and composers generation after generation from 1980s. It is the "Opera-song" Art, formed by traditional opera based music clip, which reflects the traditional aesthetics of Chinese traditional culture in eclectic music. I has found, after many years learning of vocal music, that the opera song has a unique "word, sound, demeanor, felling, rhyme" of manifestation. The opera song is a form of unmatched which shows a natural, friendly national vocal concert singing. And it vividly demonstrated Chinese national drama and aesthetic connotation.

This paper firstly discusses the concept of the development process and works of poetry genre. Secondly, it explores specific origins, artistic features, concerts and other features of their produce in order to play the song of the Beijing branch of the song as the main object of study. Then, the innovation of this paper is that the sentiment of "beijing-opera song" with the existing literature and sound works based and combined concert experience of my graduation concert. Work on four songs from the structure, language, atmosphere, watch concerts and other aspects of detailed, multi-dimensional analysis, the four songs is<Sing Facebook>、<Meilanfang>、<Pear flower song>、<Hometown is Beijing>. And creatively add analysis of piano accompaniment and the usage of the "real sound barrier" of opera. End of the article, sublimation theme, Propose to carry on the art features of Opera-song, while retaining the essence of traditional opera for the great rejuvenation of the national culture and struggle.

Keywords: Drama and song integration Ethnic music concert
Beijing-opera song Artistic treatment

目 录

摘 要.....	I
Abstract.....	II
目 录.....	III
引 言.....	1
第一章 戏歌的范畴.....	3
一、戏歌之名.....	3
二、归属之争.....	4
第二章 戏歌的起源与发展.....	5
一、中国的戏曲艺术简述.....	5
二、戏歌的出现.....	5
三、戏歌曲目的收集与整理.....	8
第三章 戏歌之翘首——京歌.....	10
一、京歌的概念.....	10
二、京歌的发展.....	10
第四章 京歌的音乐元素溯源与创新.....	13
一、从京剧、京韵大鼓、单弦溯源.....	13
二、京歌与三者的相似性.....	14
三、京歌继京剧之上的创新.....	15
四、京歌的研究价值.....	17
第五章 以作品为例细说京歌的艺术处理.....	18
一、以《唱脸谱》为例.....	18
二、以《梨花颂》为例.....	24
三、《梅兰芳》为例.....	29
四、《故乡是北京》为例.....	35
第六章 结论.....	42
参考文献.....	43
致 谢.....	44

引言

在中国众多的艺术文化的种类中，戏曲作为中华民族文化瑰宝有着深厚的历史底蕴，人民大众在生产生活实践中所形成的具有浓郁地方特色、人文品格、文化烙印和民族精神的各类戏曲曲目伴随着人类历史发展不断磨砺、不断丰富、不断创新。近年来，随着大众传媒的逐渐普及，相对于传统戏曲而言，赋有时代特色的民族声乐特别是流行歌曲，越来越受到人们的青睐，成为新时代人的极宠。前者历史悠久，后者发展迅猛，但二者之间却你中有我、我中有你，有着难以割裂的艺术情缘。传统戏曲中唱腔、技艺等优秀元素逐渐融入民族声乐作品创作全过程、蕴含于演唱细微末节之处，并在一代代艺术家、文艺工作者的探索努力下，创作形成了以京剧、黄梅戏、河南梆子等传统戏曲为基调，吸纳民歌特色、流行曲调等时代元素，相得益彰、风格独特、便于传唱的新的声乐表现样式——戏歌。从一定层面上来说，戏歌既是对传统戏曲的改良创新，又是对民歌的丰富补充，既通俗易懂便于大众普及接受，又有历史文化韵味彰显文化自信培育民族情结。

“戏歌”是把戏曲唱腔与通俗歌曲结合起来的一种艺术形式，正是中国传统美学中推崇的“兼收并蓄”成功的结晶。自古以来，中国的“融会贯通”之举就在各个领域得到实践，就“国粹”京剧的产生举个例子来说，没有了徽调、秦腔、昆曲、皮黄腔和汉调的兼揉并继，就没有今天的京剧。总之，戏歌融合造就了一门具有多元化特征的艺术。

对于戏歌的研究越来越受到重视，本文将着力从以下几个方面来进行研究：

其一，本文将对戏歌的历史发展进程进行细致的梳理，并勾勒出其发展脉络。从中国戏曲的初始概述，并通过中国戏曲艺术的分类来谈到戏歌的分类，并列举例以示成熟。“戏歌”作为新的音乐形式，极大的发挥了中国戏剧的长处，扩展了声乐作品的内涵。

其二，以京剧演变而来的京歌，作为“戏歌融合”的典范来研究。本人从在高中时代接触的第一首京歌作品《唱脸谱》，到研究生毕业音乐会中倾心准备的《梅兰芳》《梨花颂》《故乡是北京》这三首京歌作品，都与京歌结下不解之缘。所以，在谈及戏歌的艺术特征时，本人选择细说戏歌中的京歌，作为

本次论文进一步细化研究的对象，不仅仅因为京歌的艺术特征有它的探究价值所在，更因为本人对京歌富有深厚的喜爱之情。 通过从板式、旋律、调性及演唱技巧方面来探索京歌的艺术特色。

其三，通过对传统戏曲和戏歌在演唱技巧、创作理论方面的比较研究，反映戏歌的出现，不仅让民族声乐作品更加的有音乐感染力，也是遵循了中国最传统的“字正腔圆”、“声情合一”的音乐美学要求。

其四，作为一种新兴的音乐表演形式，这样的一种民族唱法的创新方式契合了不断更新的时代审美需求，整合利用区域化的地方戏曲、民间歌曲资源，通过老一辈艺术家几十年的不懈努力，使得戏歌在文艺市场化的浪潮中闯开了一番广阔的新天地，从而走出一条区域化的、地方化的民族声乐创作与表演的新路子。

文章以文献法、归类法、对比法为研究手段，以戏歌艺术的起源发展作为切入点，通过对京歌《唱脸谱》、《梨花颂》、《梅兰芳》、《故乡是北京》四首作品为典型案例进行艺术特征分析，阐释“戏歌”对于民族声乐发展、文化传承的历史功绩和时代价值。

第一章 戏歌的范畴

一、戏歌之名

对于“什么是戏歌”这个问题，自戏歌诞生以来，从音乐界到曲艺界人士都在持续的讨论，而焦点主要集中在戏歌到底是姓“戏”还是姓“歌”¹。的确，戏歌是戏与歌结合而成的新兴事物，在这个从实践上升到理论的这个特殊阶段，对其下准确的定义，同时又能让所有人趋同是很难的。更何况，目前已知的戏歌除了引用戏曲唱腔之外，其实还有曲牌和小调等音乐元素也常见于新创作的戏歌作品中。所以说，戏歌的界定如果只停留在戏曲或曲艺中的特色唱腔改编而成的声乐作品，明显是不够的。由此，有人又根据这个情况提出了一种说法：“具有戏曲风味的歌曲都叫戏歌”。这个观点是否又显得过于笼统呢？总之，众说纷纭，目前还没有一个最有说服力的定义。

在探讨戏歌的范畴这一章中，笔者也思考良多，有些不成熟的见解。个人认为，在戏歌定义方面，笔者认为“戏歌”作为一种“戏”“歌”元素融合的艺术变现形式，是传统文化与时代特质的融合，是中国戏曲传统元素与西方声乐创作表演技艺的互通，它不仅是对中华优秀传统文化的继承，更是以世界的眼光和海纳百川的态度，创造出的集聚地域历史特色、赋有民族情结和具有时代特性的新的文化表现形态。其意义并不在于它是戏曲艺术的新品种，而是一种以戏曲元素为积淀，是中国民族声乐的亲兄弟，由于它的曲调颇合中国观众欣赏口味，必然会受到大众的喜爱传唱。

二、归属之争

关于“戏歌”的归属问题的讨论，热烈程度也绝不亚于“什么是戏歌”的讨论。有人认为正如《国乐飘香》《戏曲作曲教程》《邢晏之唱腔集》中他们的作者所说的——戏歌是戏曲的一个新变种，应当归属于戏曲的分支；而另一

¹ 有的学者把它定义为：“戏歌首先要姓戏，越歌要像越剧，京歌要像京剧”。而有学者却认为：“戏歌”应该是首“歌”。上海音乐学院的连波教授在新民晚报上发布的一篇文章《谈戏曲新品种“戏歌”》中说过：“什么叫戏歌？就是撷取戏曲或曲艺中有特色的唱腔作基础，通过作曲家的改编发展，成为一首完整独立的声乐作品，谓之“戏歌”。连波先生认为“戏歌”是捕捉只在曲艺唱腔中的特色，作曲家只是从本剧的歌曲中改编，创造性的方式过于狭窄，当然戏曲音乐的主要内容是唱戏剧的音乐，然而，除了戏剧的音乐，也有不少“曲牌”“小调”等，例如：能代表越剧的音乐的还有“吟吓调”“高拨子”等小调。既是它是戏歌而不是戏曲，就不必像极了某一剧种。如果让戏歌的每一句句都严格符合戏曲的要求，那它必然不能成为一首真正的优秀的戏歌作品。例如，著名的评弹歌曲“蝶恋花”（赵开生曲），以及越歌作品“采茶调”（周大风曲），并没有每句都像“评弹”与“越剧”唱腔。——以上转引自唐建刚《戏歌是戏曲新品种质疑》。

种观点则认为戏歌是民族声乐的一个分支，不仅把戏歌编纂进歌曲类，在每届青年歌手大奖赛中也常见选手演唱戏歌。但是，还有人认为戏歌属于歌却不像歌，属于戏却不像戏，不同的艺术杂交不是一种进步。笔者认为，各家之言，各种偏颇。

在戏歌的归属方面，笔者无意为其一争高下，泾渭分明。目前比较科学的是张权先生的观点，他首创了“中国声乐学派”，将戏味作品作为中国声乐作品的一个组成部分。作为新编中国声乐作品选（霍立、李静玉、金茗、霍平、金城主编，辽宁人民出版社）一到十一集，这部作品同时还在继续更新之中，这样的形式值得借鉴，将各个门类的民族传统与姊妹艺术相接与新歌新作新形式的中国作品溶于一炉，便于学习与收藏。

第二章 戏歌的起源与发展

一、戏曲溯源

戏曲和说唱、民歌是我国民族声乐三大组成部分，并在其中占有重要地位。戏曲历史悠久，最早在南宋的时候就出现了叫做“南宋戏文”的戏曲剧种，在这里不得不提“南戏”的另外两个学名，分别是“温州杂剧”和“永嘉杂剧”。由此可见，戏曲艺术是基于方言基础上产生的，它反映当地民族精神文化风貌，具有很强的地方区域特征。戏曲唱腔的种类大体可分为：昆山腔类²、弋阳腔类³、皮黄类⁴和梆子腔类⁵。

二、戏歌的出现

1960年左右的出现的“采茶舞曲”，有人认为这个“越剧歌曲”是最早的戏歌。因为它不仅吸纳了传统越剧的戏曲元素，也蕴含了江南小调的婉转流畅、水乡韵味，节奏朗朗上口，传遍中国的大街小巷，震撼无数人心。到二十世纪六十年代中期，普及的革命样板戏中的唱段同样融入戏曲的风格，也被广泛地演唱于大江南北。二十世纪八十年代，电声器乐或交响音乐与传统样板戏唱段的相互交融，你中有我，我中有你，便是“戏”与“歌”的完美交融，在荧幕和舞台上大放异彩，其独有魅力深受人民群众热爱欢迎。

戏歌的起源要追溯到抗日战争时期延安的革命文艺创作。在1942年至1945年里，毛泽东在延安革命根据地做出了伟大号召——“文艺要为工农大众服务”，文艺创作者们在陕北根据地积极相应毛主席的指示，创作出一批如《兄妹开荒》、《夫妻识字》等深受广大群众喜闻乐见的“秧歌剧”作品。这种植根于劳动人民生活实践的艺术创作形式，深受根据地人民的喜爱，秧歌剧也成为当时主流艺术创作之中最重要的形式。然而，时代的加速前进，观众审美需求的不断更新，秧歌剧剧目逐渐展露其短板，如剧目短小、体量有限、题材单一等，很难展现人物复杂内心世界和情感变化。这迫切需要文艺工作者创造出新的艺术表现形式。

² 有南昆、北昆之分，多以真声为主的发声方法，演唱风格古朴典雅，柔美清晰。

³ 分为川剧、赣剧、湘剧、青阳腔、徽剧等唱法，发声多以真假声结合，演唱风格轻巧委婉。

⁴ 皮黄腔的运用很广，多见于京剧、汉剧、粤剧、滇剧、闽剧等，唱法多以假声为主或真假声结合，演唱风格流畅、连贯、委婉。

⁵ 梆子腔多见于秦腔、晋剧、豫剧和河北梆子等剧种。唱法多以真假声结合为主，多以粗犷高亢、明快刚健的演唱风格见长。

在当时的陕北革命根据地，秧歌剧表演大部分是在露天的广场上进行的，由于演出条件有限，要求演员有足够大的音量，以及较强的声音穿透力，才能让观群众感受到演出效果。在吸收和借鉴的探索中，艺术家们发现，外来传入的西洋美声唱法是在这种环境下最为合适的演唱形式。于是，便加入了外来传入的西洋美声唱法。然而与劳动人民本身的审美情趣、文化水平和精神需求相比，美声唱法作为舶来品，很难获得大众认同，于是传统戏曲中的发声方法、演唱技巧等元素与西方美声唱法相结合，并慢慢借鉴融入到当时的民族声乐艺术中。歌剧《白毛女》就是代表这一时期民族声乐艺术特点的经典之作，它创造性的融入河北梆子等地方戏曲声腔风格，音色饱满圆润和较强的舞台艺术表现力，使得“白毛女”家喻户晓、耳熟能详。《白毛女》中喜儿扮演者王昆更是深受人民喜爱。第二代“喜儿”扮演者郭兰英，她是地地道道出身于山西的梆子剧演员。其深厚的梆子戏功底和演绎山西民歌的经验。使其成为“喜儿”的不二人选。她所演绎的喜儿，是一种戏曲音乐渗透着民歌自然风韵，民歌也渗透地方戏曲风采，被称为“戏”“歌”融合的典范。

《白毛女》的诞生，是戏歌发展进程中的一个重要里程碑，对当时的文艺作品创作提供了可循的范式，中国民族歌剧创作百家争鸣、百花齐放。《小二黑结婚》（1953年）、《草原之歌》（1955年）、《洪湖赤卫队》（1958年）、《江姐》（1964年），可以堪称当时的艺术精品。特别是歌剧《江姐》，其有效融合多戏种声腔元素、“转益多师”的创作策略，浓郁的戏曲风味，引起国人轰动。《江姐》的经典咏叹调《红梅赞》广为流传，成为后代声乐舞台上的经典唱段和银屏作品，并作为声乐专业学习曲目。歌剧《江姐》标志戏歌融合艺术变现形式逐渐走向成熟。

改革开放后，中西文化碰撞交流融合，大众的审美情趣、知识水平、思维方式等出现了新变化，表现在声乐艺术方面则是西方的美声唱法越来越为国人所接受，美声唱法和地方戏种融合更加广泛，艺术展现形式也越来越趋于多样化，跨区域跨文化跨国别声乐艺术多元交汇，戏歌发展步入新时期走上新台阶。这一时期产生了大量的优秀作品，如《原野》《党的女儿》《野火春风斗古城》等。

80年代以后，“戏歌”作为新兴潮流从中国民族格局中脱离出来，成为中国民族声乐领域中的一股新兴力量。《没有强大的祖国，哪有幸福的家》、

《故乡是北京》、《说唱脸谱》、《逍遥游》、《悄悄话》、《美女拦江》、《天桥梦》、《大宅门》、《前门情思大碗茶》、《越乡春早》¹等声乐作品轰动大江南北。“京歌”、“豫歌”、“黄梅歌”、“越歌”等不同流派应运而生，这些集聚地方剧种特色和历史人文情怀的艺术流派为中国戏歌的发展注入了生机和活力，极大丰富了人民群众多样化高品质的精神文化需求。

进入新世纪之后，戏歌进入新的发展时期，并在流行音乐界占据一席之地。戏歌创作和演绎不再满足于民族融合的传统唱腔，流行歌曲界出现了各种形式引用戏曲著名唱句的歌曲。你会在流行天王周杰伦的作品《霍元甲》中听到青衣的唱腔；接着还会在互联网上听到网络歌手慕容晓晓唱把《女驸马》的唱段融进歌曲《黄梅戏》当中。还会在王力宏的《在梅边》，听到他把中国古老的昆曲变成RAP的说唱音乐。“戏歌新跨界”从各个角度都渗透到了人们的生活中，尤其是年轻的表演艺术家、文艺工作者，在享受着这中国音乐迸发出新活力的同时，也在为戏歌的发展做出贡献。

三、戏歌曲目的收集与整理

上文分析知晓，戏歌从发源至今，的确能给戏曲带来积极的影响。特别是青少年观众，在接受音乐启蒙教育的时期，就让他们从学习好听易唱的戏歌开始。像黄梅戏、越剧之所以拥有这么多的观众，挤身于全国“五大剧种”，与相关地区大力在音乐教程中推广“黄梅歌”、“越剧歌”有关系。不仅仅是校园里，在当今各类的电视剧中也有不少电视剧主题歌就是戏歌。这样的主题歌会随着电视剧的推广继而深入人心，甚至有的戏歌比电视剧本身还产生更大的影响。例如斯琴高娃主演的电视剧《大宅门》、黄圣依主演的《牛郎织女》、陈道明主演的《雍正王朝》等等，分别捧红了电视剧当中的主题曲《大宅门》、《夫妻双双把家还》、《得民心者得天下》。这些戏歌看似普通，其实都是民间的琴书、坠子戏等等改编进化而来，最后发展到连小学生都会哼唱几句，甚至比流行歌曲还要流行。于此同时，戏歌的发展还得力于戏剧演员的跨界发展，如安徽黄梅戏演员吴琼，上海越剧演员肖雅，都出身戏坛，但她们也乐于

¹ 《没有强大的祖国，哪有幸福的家》，创作于1982年，是一首带有豫剧唱腔风格的主旋律歌曲；《故乡是北京》，创作于1989年，用浓郁的京戏腔韵来诠释海外游子对于故乡北京的怀旧之情；融合了京剧声腔与通俗歌曲唱法的“跨界”戏歌《说唱脸谱》，通过媒体的传播，广为传唱，富有黄梅戏韵味儿的《逍遥游》、《悄悄话》；具有花鼓戏风味儿的《美女拦江》；包含京戏声腔韵味儿的《天桥梦》、《大宅门》、《前门情思大碗茶》；融汇了越剧唱腔特征的《越乡春早》等声乐作品应时而生。——以上转引自傅雪漪《戏曲传统声乐艺术》。

改变演唱方法，从来在歌坛也争得一席之地。靠着戏剧戏歌工作者的努力，遍布 30 个省、市、自治区的全国三百多个戏曲剧种，现在已经衍伸出了一定数量并且种类繁多的戏歌作品。笔者在此按类型来概述几种，确有疏漏，及时补充。

京韵大鼓戏歌	《故乡是北京》阎肃词 姚明曲
	《前门情丝大碗茶》阎肃词 姚明曲
	《北京的桥》阎肃词 冯世全曲
京剧戏歌	《卜算子·咏梅》毛泽东词 孙玄龄曲
	《唱脸谱》阎肃词 姚明曲
琴书戏歌	《得民心者得天下》电视剧《雍正王朝》主题歌 梁国华词 徐沛东曲
	《重整河山待后生》电视剧《四世同堂》主题歌 林茹为词 雷振邦曲
	《江山无限》电视剧《康熙微服私访记》主题曲 邹静之词 赵季平曲
琴书、坠子戏歌	《大宅门》电视剧《大宅门》主题歌
河南曲剧戏歌	《赶着小毛驴》程恺词 于林青曲
河南豫剧戏歌	《没有强大的祖国，哪有幸福的家》郁钧剑、明秦词 双江、明秦曲
	《大快人心事、粉碎四人帮》常香玉等词曲
	《会飞的小山村》郭兆甄词 朱黎光曲
河南太康道情戏歌	《大实话》影片《焦裕禄》插曲
河北梆子戏歌	《清平乐·六盘山》毛泽东词 吕亦非曲
东北二人转戏歌	《新货郎》秀田词 郭颂曲
	《王二嫂过年》李之华词 罗正、邓之怡曲
	《关东的姑娘关东的汉》邬大为词 张冠华曲
秦腔戏歌	《吼秦腔》安和平词 王文堂曲
湖南花鼓戏歌	《祝捷》（长征组歌第八首）集体创作

第三章 戏歌之翘首——京歌

戏歌的出现不仅在一定程度上展现了传统戏曲的魅力，而且为音乐歌曲的发展提供了一个新的创作之路。众所周知，在现有的戏歌当中，数量最为丰富、作品最为成熟的，当属戏歌之中以京剧素材发展而来的“京歌”了。“京歌”位居榜首的原因可想而知，首先，是因为京剧蕴含很多特有的中华民族的印记，不仅是各民族融合交流下产生与发展的，同时也是中华民族的民族认同；其次，京剧流传时间久远，其丰富的剧目、数量众多的观众、国家大力的推崇以及有广泛影响力的表演艺术家，都使得京剧成为中国的各类戏剧的领头羊，不愧是是中国文化中的“国粹”，中华民族重要的历史文化遗产。所以在戏歌创作当中自然而然就成了主要的借鉴对象。

一、京歌的概念

京歌，作为歌中的阳春白雪，大多情深意远，徘徊缠绵，一声入耳，荡气回肠。“什么是京歌”这个问题，各家学者自持看法，如有人认为：“是一种京剧的改良品种”，“混合了京剧曲调和民歌曲调的一个歌曲”等等。丁筱如在《浅议京歌》一文中对“京歌”从基调、板式艺术表现效果、表现形式等方面做出了较为全面的解释¹。

二、京歌的发展

据已有的文献资料记载，京歌的起源时间普遍认为是二十世纪八十年代末期。1989年央视春晚的舞台，表演了一首名叫《故乡是北京》的似戏似歌的曲子，这种独特的音乐形式、优美的曲风，以及琅琅上口的节奏使得广大听众被其深深吸引和倾倒。一曲既出，拉近了传统民族艺术与现代流行歌曲的距离。不少歌迷惊奇的发现，戏曲原来也可以这么通俗的来演唱，由于这样良好的开端，很快出现了很多同类风格的作品，如《北京的桥》都陆续发行并在全国迅速的流行起来，人们暂且称之为“京歌”。诸如《故乡是北京》的首唱李谷一、《北京的桥》的首唱蔡国庆等歌唱家也是因为此时的“京歌风”一唱而

¹ “京歌”是以传统戏曲——京剧、京韵大鼓、单弦等为基调，突破戏曲中传统唱腔、行腔手法，依托戏曲板式，具有独特的民族风味和新颖别致的艺术表现效果。京剧是首要也是主要的借鉴点。京歌的表演形式主要有独唱、合唱和歌伴舞。——以上转引自张秋景《论京腔京韵自多情中国民族声乐作品中的京剧元素》

红。这样的现象是源自于老戏迷对京韵的一贯支持, 以及年轻人对新颖歌风的好奇。闫肃和姚明于 1989 年创作的《故乡是北京》, 被认为是昨早的京歌。

京剧曲调跟流行音乐相结合就产生了京歌。京歌的演唱是用京剧的唱腔、曲调、程式, 加上现代音乐元素。在传统京剧基础上进行改编, 加入现代音乐元素, 另一方面是在流行音乐里融入京剧元素, 在京剧补充因素唱歌流行创作。这一时期的京歌, 在舞台上或表演上, 两者的艺术效果都是紧密结合的¹。

随着“京歌”的广泛传播, 流行音乐“中国风”盛行, 各类曲目在创作的过程中, 越来越和当地的音乐风格相结合, 呈现出多元化产异性发展, 如《北京之夜》、《霍元甲》、《我的地盘》、《龙拳》、《粉墨登场》、《新贵妃醉酒》、《花田错》、《Susan 说》²等曲目。

京歌从二十世纪八十年代发展至今也面临着新的挑战。开创之初, 《故乡是北京》、《唱脸谱》、《前门情思大碗茶》等京歌, 作品精致华美, 戏的唱腔部分是一首歌的精髓, 而歌曲部分是次要。而后来的一些歌曲中, 为了博人眼球, 只求新, 不求美。虽然近几年来, 京歌也出了一些好的作品, 但很少有像闫肃、姚明那样的代表性人物出现了, 致使京歌的发展势力越来越弱。加之现代的文艺创作者缺乏戏曲兴趣, 对中国古典音乐发掘和研究不够, 造成了新的作品有些断档现象。

当前, 虽然京歌作品参差不齐, 但是总体来说还是日新月异的, 前景光明的。无论是创新还是融合, 都不能丢弃其原本的艺术精髓。既要重视传统音乐中的具有特色的音乐形态, 也要吸收民族歌曲曲调, 在发展中不断改进丰富, 才能体现中国音乐的特色。

¹ 闫肃在谈及他创作京歌的初衷时, 说他是为了引导追逐时尚的年轻人更快更轻易的进入到中国国粹的艺术殿堂来, 从而达到宣传中国文化艺术、宣传京剧的目的。所以这些京歌要么是以京剧唱腔为基调进行谱曲的, 要么是根据民间说唱的基本音调为基础谱写成的。——以上转引自周伟娟《浅论中国传统戏曲和现代流行歌曲的融合体》。

² 京剧作为中华民族的国粹成为了这些创作中被借鉴融合最多的戏曲类型, 其花样繁多的融合和表现形式远远超过了《故乡是北京》和《前门情思大碗茶》。科技信息文化的不断发展推动了音乐艺术的广泛和迅速地传播。音乐艺术可谓是真的无国界。除了港台音乐的冲击还有欧美音乐的强势流行, 经过了二十多年的发展, 京歌不论从创作意图还是从创作特征方面都有了很大的不同。陈升的《北京一夜》中经典的是花旦唱腔, 其伴奏并没有早期京歌中必备的民族乐器, 用的是吉他、萨克斯和架子鼓; 周杰伦在《我的地盘》MV 中将京剧与“Hip-Hop”风格相结合, 一身京剧服装, 戏味十足; 在《以父之名》和《龙拳》中还会反串京剧青衣的唱腔; 王力宏的《花田错》将京剧与西洋乐巧妙的结合在了一起; 赵传的《粉墨登场》充分融合了传统京剧元素, 使用类似京剧的净角唱腔, 用摇滚电声音乐伴奏, 主旋律用京剧, 使得摇滚与京剧完美融合, 京味儿浓郁; 李玉刚的《新贵妃醉酒》采用旦角唱腔, 副歌部分使用京剧音乐作为素材, 京味儿十足; 还有陶喆的《Susan 说》中, 直接原音原调复制了京剧《苏三起解》中辨识度最高的那句——“苏三离了红洞县, 挂了个牌子在那大街前”。——以上转引自杜晨晨《管窥流行音乐中的戏曲元素——以戏歌为例》。

第四章 京歌的音乐元素溯源与创新

演唱戏歌之前，有必要去分析其音乐元素的来源，这样有助于歌者把握歌曲的风格，避免“知其然不知其所以然”的盲目歌唱。“京歌”吸纳了中国民歌在唱腔、技巧上的诸多元素，同时融入京剧、京韵大鼓、单弦等艺术特质，使其形成既有中国传统文化特色，又彰显时代特性的独特艺术魅力。这些元素和特质作为京剧的灵魂核心赋予了“京歌”经久不衰的艺术生命。

一、从京剧、京韵大鼓、单弦溯源

京剧音乐属于板腔体，又称“皮黄腔”，顾名思义其名称来源于京剧的两个最主要唱腔——西皮和二黄。“西皮”的特点是明丽轻快，多用于表达喜悦、颂扬、激动的情绪。“二黄”的节奏舒缓低沉，色彩灰暗，多见于主人公在表达心情低落、悲伤时常用的乐句。除了西皮和二黄之外，京剧还会用到诸如梆子腔、高拔子腔等等。这些腔调在变化了速度和节奏以及强弱拍子之后，再结合原板，会演化成了数十种不同的板式，如散板、西皮原板、中板、慢板、快板等。京剧为剧种，所以涵括了整个故事的剧情，篇幅不会很短。会有很多角色的设定和变幻不同的场景，还有角色相对应的专用服饰。在演绎的过程中京剧有唱念做打，有手眼身法步。而京歌相对于京剧来说，舍弃了剧情和场景，舍弃的里外三层的繁复的服饰，舍弃了念、做、打，也几乎没有保留手眼身法步。保留的只有京剧的唱腔和少量常用的动作，而这些动作也都是简化而来的，并不像原有的剧中那样有讲究。

京韵大鼓常用高腔、落腔和甩腔三种腔体。主要唱腔包括慢中板和快板。慢中板指的是一板三眼，而快板只有板没有眼。京韵大鼓中除了有时候为了配合剧情中讲述故事年代背景等，会把慢中板的一板三眼改成一板一眼来描述“引子”。而快板，又名急板。快板中几乎很少有旋律，说词很多，快板唱起来与唱白相近，但唱词说包含说白，说白中也有唱词，多在情绪激动、故事出现高潮的时候使用快板。京韵大鼓中的韵白是整个剧情中最重要的部分，韵白不是单独列出的一部分，而是与唱腔部分紧密的连接着，一般一个唱段只有一个韵脚。

单弦，又叫单弦牌子曲，是一种纯粹说唱艺术，不同于京剧和京韵大鼓。单弦是没有腔体的，他的伴奏乐器只有弦和八角鼓，由演唱者自弹自唱。在清

朝和民国时期的贵族中非常盛行，以一人操作三弦说唱而便于流传。与很多的民间音乐一样，单弦在流传的过程中，汲取了很多其他戏曲的优点，曲牌数量扩充很多，如：叠断桥、莲花落、太平年、金钱莲花落等数十种。多是描写百姓日常生活的琐事。

京津地区作为京剧、京韵大鼓和单弦流行的中心，并在全国各地逐步扩大，最终成为一定规模的戏曲剧种。多种唱腔的精髓，给京歌奠定了坚实的基础，民间艺术家又结合自身的嗓音条件和地域特点，为京歌的出现提供了必要的条件。

二、京歌与三者的内在一致性

京剧、京韵大鼓以及单弦牌子曲作为京歌的基调，在创作京歌的过程中，作曲家汲取了他们中很多曲式、调式、板式、声腔的特征。所谓知其然必需知其所以然，要透彻的了解京歌的艺术特征，需要先以京歌继承而来的内在特质来着眼：

（一）京歌与三者音乐形态上的内在一致性

1、曲式形态。戏曲的曲式形态除了“板腔体”就是“曲牌体”，而京歌的曲式形态多是“板腔体”。以《故乡是北京》为例，故乡是北京的三段分别是“散板”、“行板”和“散板”组成。

2、声腔。中国各个不同的剧种多是通过不同的声腔来区别开，例如皮黄类、弋阳腔、梆子腔、昆山腔等声腔，都是不同剧种的典型声腔代表。如“皮黄腔”就是京剧的主要声腔，而“京歌”的创作，若有“京味儿”，就势必就要呈现出这种“皮黄腔”的声腔特色。所以，京歌的声腔能体现的特点有三：首先是中眼起拍，也就是空出第一拍，从第二拍开始唱。其次，符合“单腔式”和“双腔式”的特点；其次，也就是最明显的京剧声腔特点——拖腔。

3、旋律线。京歌某一句构思，是源于刻意的参照某一戏曲片段的旋律线和板眼的前后顺序。例如，《唱脸谱》中就运用了京剧的“黑头”唱腔。《梅兰芳》当中“那一轮女儿的如水明月”的旋律节拍就是模仿了京剧《贵妃醉酒》的“海岛冰轮初转腾”。这就是为什么《梅兰芳》的旋律上没有以《贵妃醉酒》的旋律上下平移几度，但是几个音符的前后转变的幅度很相像，总是使听者会有熟悉的感觉。

（二）京歌与三者演唱风格方面的内在一致性

虽然京歌没有完全继承京剧复杂的唱、念、做、打的程式，也简化了眼身法步的表演特点，但是京歌依然保留了京剧中最基本最入门的演唱方式。比方说《唱脸谱》“哇....哇...哇”演唱就是直接照搬了净角的语言。笔者认为，京歌的演唱者不需要系统的去学习京剧各种角色的演唱特色，只需了解大致，就可以把京歌的某句唱段表演的很好。再如，京歌中的说唱，若是说唱部分运用了伴奏是单弦牌子曲中典型的伴奏乐器——单弦和八角鼓，那演唱者便应遵守单弦牌子曲的美学原则，去演绎京歌中那部分。虽然分量一般都是极小的，但是依然要求演唱者，能够通过乍听，分辨出源自哪种戏曲题材。

简而言之，京歌从京剧、京韵大鼓、单弦牌子曲中汲取了丰富的养分。所以在音乐形态和演唱风格上，京歌无时无刻都显示着他们三者的影子。虽然京歌打破了传统的手法，以其独特的现代作曲方式与新的声乐表演形式，但是它是板与眼构成的一条条美丽的旋律线，依然是中国音乐文化中的瑰宝。

三、京歌继京剧之上的创新

京歌从京剧中沿袭了很多元素，相似性是必然很大的。京剧是中华民族艺术瑰宝、是国之粹，必然是具备了很多新兴元素，才能长足发展至今。为了不让京歌重蹈“昆曲”慢慢衰败之路，不让京歌的生存环境成为岌岌可危的境地，笔者认为，必然让广大艺术工作者认识到京歌的重要性，让更多还不了解京歌的群众认识这门艺术。

与此同时，笔者觉得更加重要的不在于灌输，一味的对群众说教“京歌或者中国传统如何重要”、“中华文明要靠大家共同保护”之类的思想，而是真正使“京歌”或者诸如此类的“中国传统音乐文化”的自身变得有魅力。所以，为了吸引年轻一代，我们必须思考，如何继承和发展，如何使古典与现代的完美结合，如何使京歌得到创新和完善，以适应人民不断提高的欣赏水平。

（一）创新的必然性

马克思主义的发展论当中就提到，世界上一切事物的发展，都是有规律可循的创新发展。所以，京剧的生命，也是需要创新才能在现代来延续。笔者认为，有两条路可循。一是“旧瓶子装新酒”，用传统京剧套路来编排演绎现代

化的剧情，二就是京歌。京歌能够存在这么长时间，充分说明当今还是有众多的人能接受古老的音乐元素，这是京歌存在的充分性。京歌存在的必要性在于京歌是京剧生命延续的另一种形式，中国传统文化需要京歌来救赎。充分性和必要性决定了京歌创新的必然性。

虽然创作京歌的手法和表现形式各不相同，但京歌的艺术特点总是能显示京腔京韵的调、腔、板的特征，简单地说，就是融合了现代歌曲的“京腔京韵”。如今，民歌、山歌成为音乐界的一种时尚，京歌也是乘着民歌的翅膀，飞上了各个舞台，每一届的中央电视台青年歌手大奖赛都会有选手演唱京歌，无论是经典的京歌《故乡是北京》，还是新创作京歌《梅兰芳》、《粉墨人生》。京歌的风格是一种创新，新在它是艺术遗产和中国民间艺术的魅力重新散发出新的活力。京歌保留了京剧旋律中有审美价值的美，因此有它自己的独立存在的可能性。特别是他能很容易的让年轻的音乐爱好者接受，如果年轻人因为这首歌而对相关的京剧感兴趣，京剧也有望蓬勃发展了。正如闫肃老师曾经就创作《故乡是北京》的原因时说过，创作“京歌”最初的想法就是想拉近人们和戏曲艺术的距离。我想，阎肃老师的作品真的使他的愿景实现了。

虽然说京歌借鉴和遗传京剧的音乐元素，但是我认为不能因此就认为它是京剧的复制品。因为它始终是游离于京剧之外的，它就是穿梭在新音乐时代和古典戏曲艺术传统之间的桥梁。它的价值就在于它的不拘一格，新颖独特的艺术效果以及独特的民族味。

（二）创新手法的可借鉴性

京剧是根据剧情，通过多种唱腔和说白来展现剧情的低谷和高潮，起到推动和渲染剧情的作用。剧情始终是京剧的中心，各个不同角色如青衣、花旦、老旦、老生，不同的唱段都只是串起剧情的一个个环节。各个唱段虽可以拆分来唱，就像如今的戏曲大赛上，各个选手演唱的都是戏曲中某一片段，但这些片段都不能完整的独立存在。而京歌以旋律作为歌曲的主要元素，京剧的音乐元素在京歌中起到画龙点睛的作用。所以京歌相对于京剧，有很强的独立性。以《唱脸谱》为例，它歌词里没有剧情、没有故事也没有人物角色的区分，所有的填词都是在固定的旋律曲式中完成的。虽然它听起来太像戏的旋律了，但是它终究不是戏而是歌。原因就在于他能独立存在。

京歌虽然已有几十年的历史，但依然有很多问题值得研究，只有依赖于在

实践中的创新才能得到进步。其实，京歌的创作手法多样化，形式也非常自由，京剧和歌曲的成分，到底什么应该是多一点或者哪部分要少一点，都无法影响到京歌的性质，只要符合作曲家的需求就行。总而言之，有自身的特色才行，不能了无新意。

根据京歌的从产生到发展的几十年中，较为熟知的作品中总结归纳出大致三种类型的京歌的创作手法：

1、把京剧唱段直接嫁接到歌曲里。指的是将某一唱段从京剧中直接复制，不做任何改动，成为歌曲的一部分。这一创造性的做法使歌曲有很强的旋律风格，迅速抓住吸引了公众的眼球和耳朵。一般来说，现代流行音乐，更多的会采用这种技术。如陶喆的《Susan》、王力宏的歌曲《盖世英雄》，都是非常典型的例子，极大的提高歌曲的文学性。

2、创作手法以京剧唱腔为主旋律。虽然京歌是基于歌曲创作的原则与词曲创作的规律，但是有的作曲家在曲子从头至尾都使用了京剧风格的元素。非常鲜明的“戏曲味”，经常容易让听众混淆。也正是因为及其相似的曲风，使得大批作曲家非常乐于使用这种创作手法，在如今的京歌作品中，这种曲风占有相当大的比重，尤其是电影、电视剧主题曲。如电视剧《大宅门》的主题曲《大宅门》。

3、由两种或两种以上的剧种唱腔构成。由不同唱腔结合而成的作品在目前已知作品中非常少见，原因在于：不同剧种之间有巨大差异，难以糅合进一首完整的歌曲当中。但是，越是如此，就越有音乐大家勇于尝试。尚长荣，中国戏剧界首位梅花大奖得主，就创作了一曲兼京剧花脸的唱腔和越剧旦角的唱腔的京歌《我是中国人》。随后，尚长荣先生又联合了京剧界、越剧界的名家，把《我是中国人》改编成一首集花脸、老旦、老生、青衣、花旦多种唱腔的作品。

四、京歌的研究价值

“京歌”作为中国“戏歌”的一枝独秀，在中国的戏曲界和民族音乐界都享有很高的声誉。京歌创作主题几乎不受约束，可选题材由于依仗了数量繁多的中国传统京剧作品，所以京歌的可选题材也是十分宽泛。艺术表现手法丰富多样，艺术特色的呈现出京剧唱段的曲式结构、腔式特点和音调特征。京歌的

表演完美的融合了京剧的“京腔京韵”，它的演出形式能够继承并发扬京剧的优秀元素且得到广泛流传，甚至传到国外，深受国外音乐爱好者和研究者的欢迎。由于因其将歌曲的形式与戏曲的音乐有机地融为一体，并且从京剧的曲调及发声的技巧里吸收优点，使京歌的旋律更加优美动听、宛转悠扬，无论是京歌的演唱者还是聆听者都能感受到京歌的艺术魅力和文化价值。京歌的艺术形式，是独一无二的，是我们民族优秀的艺术瑰宝。

第五章 以作品为例细说京歌的艺术处理

“京歌”作为中国“戏歌”的一枝独秀，无论在中国戏曲界还是民族声乐界，都享有很高的声誉。它通过与时代特征的结合，成为一种中国民族声乐创作和演唱民歌特色的探索。在“词，声，情，韵”当中都表现出京味儿，又不失民歌的爽朗清新，对演唱者的要求也非常高，既要注意歌的状态，也要了解戏的声腔。

演唱京歌，既要把握京歌和京剧的共通之处，也要凸显京歌的特性。首先，二者都注重演唱过程中的吐字发音，遵循中国汉字的“十三辙”的原则和“阴阳上去”四声音调，要求字正腔圆，口齿清晰。二者的不同点在于京剧唱腔是由于在徽班进京之后，吸收了徽剧、汉剧等多家剧种的声腔，集百家之成，形成了手、眼、身、发、步的复杂的表演程式，演员浓郁的表演意味常常使一部京剧留给人们难以磨灭的形象。而且京剧是会根据不同角色定位而使用不同的声腔演唱，年轻的女子可以唱老生，年轻的男子又可以唱花旦的声腔，且京剧的声腔多用假声演唱。在京歌演唱中是不可能用全部的假声演唱的，大部分演唱者是用中国民族唱法演唱京歌，在低音区几乎会全用真声演唱，在中高音区会真假混合来演唱。

京歌来源于京剧，借助了歌曲的形式，是戏曲和歌曲的融合，所以他继承戏曲和歌曲的优点，并且具备戏曲和歌曲所不具备的更多的特点。下面就以《唱脸谱》、《梅兰芳》、《梨花颂》和《故乡是北京》四首作品为例，来解析京歌演唱的的艺术处理。

一、以《唱脸谱》为例

《唱脸谱》由闫肃作词姚明作曲，是“京味儿”“戏味儿”很浓的京歌作品，是两位大师在 1989 年联合创作的京歌《故乡是北京》之后，又推出的一个经典力作。笔者并没有按照这首作品与《梅兰芳》、《梨花颂》和《故乡是北京》相较有不同之处在于，《唱脸谱》的演唱风格偏通俗流行一些，曲调轻松幽默，节奏轻快跳跃，遂笔者将《唱脸谱》一曲放置最前，与后三首区别开来，以突显其特殊之处。

《唱脸谱》的创作在当时是极具政治意义的，它不仅仅是一首娱乐大众的普通歌曲，同时还肩负整个音乐界拯救传统音乐文化的重任。词作者阎肃认

为，为了引导新一代的音乐认知，必须要把年轻人喜爱的、能接受的元素加入到传统音乐中。所以戏歌是歌不是戏，但必须有戏的成分，让老一辈的京戏变成喜闻乐见的东西，一辈辈传下去。

1、板腔体的运用之妙

《唱脸谱》作为一首典型的京歌，其中的京腔京韵和京味儿自然是不用说了，用老北京的语言表述就是——非常的地道。原因在于，创作当中作者大量的运用了京剧之中的板腔体。具体分析来看，每一句会七字一句或十字一句，也有多达二十字的特殊的板腔体句子。总之要求每一句都合辙压韵。他的韵脚与我们小时学习唐诗十分相像，也就是“律诗”，其实律诗与板腔体的唱词是十分相似的，与律诗不同的是，板腔体在句数上不限。

由此，一般在上面一句的最后一个字是第四声，按“平仄”的说法就是“仄声”，下面一个句子的最后一个字为第一声，为“平声”，这就是词作者按照“十三辙”中“一、三、五不论，二、四、六分明”的原则来创作《唱脸谱》歌词的韵脚。在《唱脸谱》当中的运用就非常之妙，三段旋律的第一句都是为同样的旋律，唱句的最后一个字“沙”“叉”“萨”用的都是阴声，符合字韵“十三辙”。闫肃老师正是挖掘了这一点，才保证了京剧唱腔的特色。

从歌词来看是很讲究的，首先分析歌词的韵脚，从头至尾都把握了韵脚的“平仄之分”，哪怕是其中夹杂了英文的那几句，闫肃老师也是做到了中英文的完美结合。见下文：

外国人把那京戏叫做 Beijing opera ,
没见过那五色的油彩楞往脸上画 ,
“四击头”一亮相, (哇...哇...)
美极啦, 妙极啦, 简直 OK, 顶呱呱!
蓝脸的窦尔敦盗御马,
红脸的关公战长沙,
黄脸的典韦, 白脸的曹操,
黑脸的张飞叫喳喳!
外国人把那京戏叫做 Beijing opera ,
没见过那五色的油彩楞往脸上画 ,
“四击头”一亮相 (哇...哇...),

美极啦，妙极啦，简直 OK 顶呱呱！

紫色的天王托宝塔，

绿色的魔鬼斗夜叉，

金色的猴王，银色的妖怪，

灰色的精灵笑哈哈！

(间奏)

外国人把那京戏叫做 Beijing opera，

没见过那五色的油彩愣往脸上画，

“四击头”一亮相（哇...哇...），

美极啦，妙极啦，简直 OK 顶呱呱！

一幅幅鲜明的鸳鸯瓦，

一群群生动的活菩萨，

一笔笔勾描，一点点夸大，

一张张脸谱美佳佳！（哇哈哈.....）

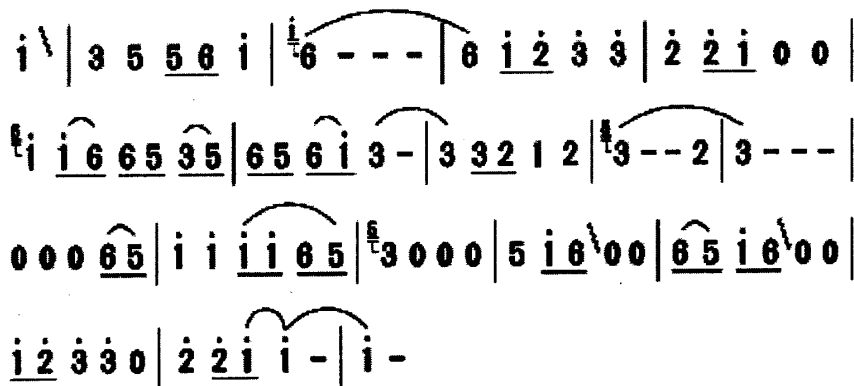
比方说“斗夜叉”的“叉”尾音是“a”，接着后面的是“opera”，尾音几乎做到了一模一样，但内容上又不显得是生硬的拼接。这样的一韵到底，使得演唱之人唱起来口腔能够做到“顺口”，保持一个良好的行腔状态去歌唱。

除此之外，“蓝脸的...、红脸的...、黄脸的...、白脸的...、黑脸的...”以及歌词结尾处的四句“一幅幅.....，一群群.....，一笔笔... 一点点...，一张张...美佳佳”，全部都是运用了中国文学创作当中“对仗”的手法，仿佛古代的诗句抑或像对联，却又是用现代的语言组合而成。总之是一种既让人亲切熟知，又让人觉得新鲜有趣，这种强调“京味儿”语言的特征，本身也是京剧的行腔特征之一。

2、通俗曲风的旋律之美

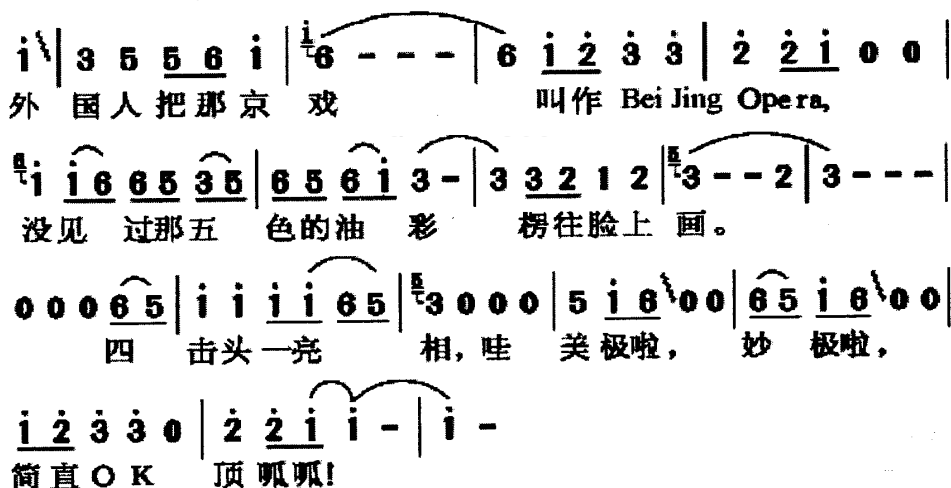
从《唱脸谱》整体的曲风来看，这是一首通俗音乐。整体旋律起伏不大，节奏轻快，音域跨越也不大，是普通民众能接受的音高。

谱例 1



这样的特质，决定了它便于在民间传唱。事实也是如此，此曲一出就在当时的乐坛刮起一阵风。具体分析来说，《唱脸谱》结构上整体分为三段，三段皆为重复性旋律。每段由两个小段组成，第一小段的调性为降B宫调。《唱脸谱》开头的前三句唱句，如下谱例所示：

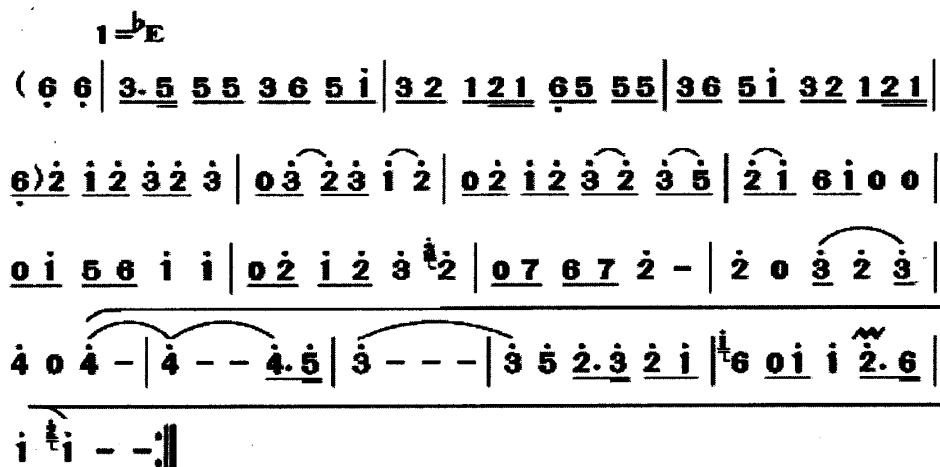
谱例 2



“外国人……一亮相”的唱句，作者采用的是通俗音乐的风格，接着的一句“哇…哇…哇…”是净角才会用到的表演方法——喊。紧接着，又继续采用通俗手法，辅之以生动有趣的词语“美极啦妙极啦简直 ok 顶呱呱”勾勒出了外国的音乐爱好者对中国戏曲表演的惊叹之态。

歌曲的第二小段由降B宫调转至降E宫。如下图所示。

谱例 3



在这一小段中运用的是西皮唱腔，与第一小段的通俗曲风相比，造成强烈的反差。第二小段的西皮唱腔和流水板伴奏音调得到了大量的运用，并且由几种不同的音色描绘出各种角色、各种性格的唱腔，见下文谱例，第一段旋律歌词：“蓝脸的……叫喳喳”四个人物，四种性格，张扬和保守，奸诈和忠烈，通过旋律的高低起伏就能感受到。

谱例 4

$1=bE$

(6 6 | 3.5 55 36 5 i | 3 2 1 2 1 6 5 5 | 3 6 5 i 3 2 1 2 |

6) 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 赛尔敦 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 i 5 6 i i | 0 2 i 2 3 2 | 0 7 6 7 2 - | 2 0 3 2 3 |

黄脸的典韦， 白脸的曹操， 黑脸的张 飞 叫
 金色的猴王， 银色的妖怪， 灰色的精 灵 笑
 一笔笔勾描， 一点点夸大， 一张张脸 谱 美

4 0 4 - | 4 - - 4.5 | 3 - - - | 3 5 2.3 2 i | i 6 0 i i 2.6 | i i - - :||

喳 喳!
 哈 哈!
 佳 佳!

与第一部分抒情的旋律对照起来，第二部分旋律线条跨度大，高低明显，戏曲风格非常鲜明。

尽管《唱脸谱》在创作上吸取了戏曲“平平仄仄”的经典特色成分元素，但终究总体是以了歌曲的创作规律为基础，所以它仍然是一首“歌”。戏与歌的水乳交融说明，京歌是一个包容性极强的艺术载体，才能呈现出这样“你中有我，我中有你”的特殊的美学特征。且《唱脸谱》能够做到和现代流行曲风的和谐融合，而不是整段唱腔的搬用。

在本文中，《唱脸谱》作为通俗歌曲，由于歌曲音乐较窄，通俗易懂，笔者在学习和演唱过程中，尚无遇到太多需要攻克的难点，遂在此不大谈演唱分析和艺术处理。同时，我认为《唱脸谱》这首歌曲的研究价值，更多的在于词曲作者在创作上的宝贵创新。在大体有以下三点可以学习借鉴：首先从旋律的素材选择。选择群众都熟知的曲调，例如，在群众中有十分高的认知度的京剧，以及经常使用慢中板和快板的京韵大鼓，都会缩短歌曲和听众的“磨合期”，使听众能迅速记住主旋律。其次，《唱脸谱》行腔过程中加了京剧特有

的装饰音，使得对戏味的模仿更加的入木三分。再次，真正的戏曲，是不会运用重复性的衬腔的。而《唱脸谱》当中重复的三段式就是歌曲的曲式中常用的，这样的结构是保证了戏歌终究是“歌曲”。

二、以《梨花颂》为例

《梨花颂》原本作为京剧《大唐贵妃》当中的主题曲，是一首非常地道的京剧唱段，是由中央音乐学院杨乃林教授所作，杨教授深通京剧的曲调唱腔设计，在《梨花颂》当中，他以京剧二黄调式为主调，音域较宽，旋律线的上下起伏较大，词与音的相互融合，再结合柔美而富有朝气的梅派唱腔，简约朴实。尽管如此，目前史料上关于《大唐贵妃》及其主题曲的介绍和研究相对甚少，由此被世人知晓或传唱的不多。在此基础上，后人对此曲进行创作改编，本文今天所研究的对象，也正是改编之后的《梨花颂》。虽然经过改编，但全曲从整体上还是能感受到梅派的特有的精髓。

1、曲式结构

京歌《梨花颂》的篇幅短小精炼，由四个不规整的乐句组成。属一部式的曲式结构。四个乐句，恰恰构成了鲜明的中国行文特色——起承转合，不知是曲作者刻意还是无意而为，所以《梨花颂》又属于复乐段。与此同时，起始的两个乐句又形成了平行的结构形式，属于开放型的同头换尾类型，这是结构形式是西方作曲常用的典型。从整体的音乐作品的结构特征来分析，融合了一部曲式的多种特征，虽然旋律内存在巨大的对比，但在整个空间中，旋律结合歌词的发展，看上去不那么跌宕起伏，反而是水到渠成，与歌词的演唱相融合了。

2、旋律线条的分析

京剧二黄调式在京歌《梨花颂》当中运用很多，“二黄”调式的音程多级进，主要表达暗淡、沉重的情绪。“二黄”原在戏剧当中的很常见，作，用有多种。当“二黄”速度缓慢之时多用于表达暗自神伤悲哀的情感，而当它搭配较快的节奏时，多用于表达演唱者悲愤慷慨之情。“二黄”和一般正常的拍子一样，是从强拍开始唱的，强弱关系对比比较鲜明，节奏稳扎稳打，增强了旋律的凝重。《梨花颂》为四二拍，运用的板式为原板，

谱例 5

(2·3 5 2 | 3 3 2 | 1·3 2 3 1 | 1 6 7 6 | 5·6 1 | 3 3 2 3 |

2 3 1 5 6 | 1 -) | 2·3 5 2 | 3· 2 | 1·3 2 3 1 | 6 - |

梨 花 开， 春 带 雨，

音乐起始部分，由于这样的节奏，就显现出一种雍容华贵、端庄又含蓄的音乐形象。

3、演唱特征

随着国际上声乐演唱技术相互交流的更加频繁，以及国内高校教学水平日益提高，如今的民族声乐演唱都一定程度上借鉴了美声唱法的训练。在这样的情况下，京歌《梨花颂》作为一种戏曲与现代民族声乐的结合体，如何才能让演唱者既能保持现代科学的发声方法，演唱时不“捏”着嗓子模仿，又能把京味儿演唱自如，是值得我们思考的问题。笔者认为，演唱这首歌曲首先应该区别于民歌的演唱，声乐不应该是尽情的“撒开”，而是有收敛的舒展声乐。但同时又不能一直“含着唱”，要在行腔上靠近真正的京剧。

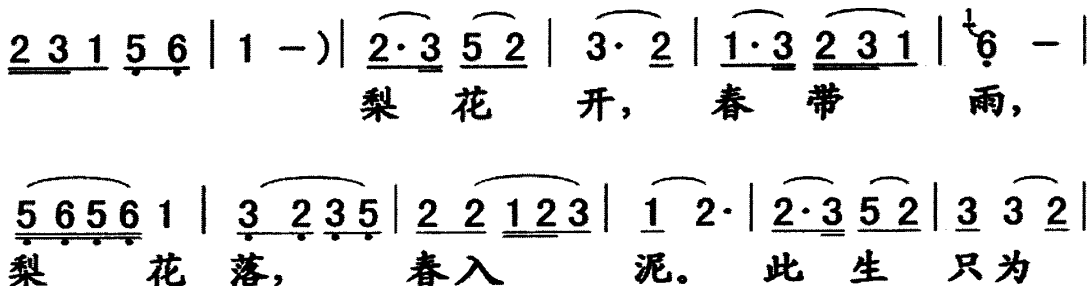
(1) 咬字与行腔

著名曲艺表演艺术家、奉调大鼓和北京曲剧演员魏喜奎大师谈到咬字时认为，要牢牢把握中国文字的“字正腔圆”的特点。所谓的“字正”就是要把音念准，念准了才能真正表现出，词作者在写作构思中所设计的“阴阳上去”的特性；念准了对于演唱时的行腔也是有利的，“腔圆”是指口腔适度的打开，使音色音量得到释放。依字行腔一直我国民族声乐教学中的经常提到的一个训练守则，但是经常是在演唱中，不是把字咬的太紧，就是把字头或者字尾“吞”掉了。真正的做到字正腔圆、依字行腔，还是要依仗良好的气息去配合。

此外，我在吐字喷口的方法上，根据自己的经验，把每个字的字尾都进行了一些转变。之前我在演唱《梨花颂》时，总是把一个字字头咬住拖长，也就是“切音”唱的很长，而字腹（字的本音）唱的却很短。这不仅让整个歌曲听起来像美声发声方法演唱，及其含混不清，也阻碍了我发挥字腹元音发声。出来的声音效果是高音“窄尖”，低音“空虚”。如谱例中“此生”二字，尾音归到“en”且音高偏高，起初的每一次演唱都把这两个字唱的很扁很干。再

如“梨花落”三个字，全部集中在我的中低声区，唱的这句的时候，由于“落”字的归音是“o”，口腔开口较大，声音聚不拢，音量就会突然减小。

谱例 5



遂在《梨花颂》的前两句，这样演唱的话，声音整体就不协调。虽然只有十余个音节，但依然造成声音忽大忽小，忽进忽出。这就与原本音乐想要塑造的从容端正的贵妃形象有差距。后来，经过多次分析改进之后，我发现不能靠嘴的前部曲咬字。应该是一开口就由切音转到本音，然后以本音行腔到韵尾，如果韵尾还有拖音或者转音的话，就迅速的从本音转到收音。掌握了这样的技巧之后，才能达到吐字清晰、自然贴切的效果。

在此我具体谈一谈我是如何做到“一开口就由切音转到本音，然后以本音行腔到韵尾，最后到收音”。因为在本文中谈及的三首民族唱法的歌曲《梨花颂》《梅兰芳》《故乡是北京》，我在演唱中都遇到了同样的吐字问题。遂在此详述，后文不再赘述。

在我的演唱训练当中，我的声乐指导教师刘老师，为了解决我的这个问题，是给我借鉴一些西洋美声的方法。在开声的阶段，我训练的元音并不是戏曲当中练嘴皮子功夫常用的“i”，而是美声方法常用的“o”和“wu”，这就涉及到我的共鸣系统了。“o”发声更让我充分发挥了腹部的力量，而不是头腔。“wu”让我充分而自然的打开喉咙，进而使整个共鸣腔体得到充分的运用。其次，“i”转到“yo”的训练，也是我在演唱戏歌之前，导师常给我用的开声方法。通过这种时效性非常明显的训练，使我形成思维的惯性，在唱的时候每一个字都习惯性的出口就迅速的把字头渐渐转到字腹。这样一来，声音就不会因为有一个个变化的字而断开。整个声乐就像流水一样，连成一条完整的线。吐字也更加明了，声音效果也变得比以前更宽更亮一些。《梨花颂》中所

塑造的杨贵妃女性婉约的人物性格，正是要求这样的音色。

除了发声方法经过特殊的训练，我还对梅派作品进行反复的观摩。梅兰芳大师就强调过，梅派艺术特点就是“圆”，是肢体的“圆”，也是声音的“圆”。梅派声腔的特点是频率平缓、连弧推进、很少突兀的声音棱角，我想梅先生所说的“圆”是“和”的意思。为了表现出梅派声腔的音频特点，我把自己的气息尽量的做到平和，从而保持势如长虹之态，不像个别艺术门派一样，声音有很多棱棱角角的尖锐之处。同时，想要形成“圆”就不能随意的添加颤音、上波音、下波音等等，使其平和流畅。尤其不会为了炫技而使用险腔和讨俏的“闪垛顿拖”等技法。当然，作为戏剧，装饰音在梅腔中的运用自然避免不了。我原本也是用很突出强调的手法去表现《梨花颂》的装饰音。在谱例中的两个“质”都是添加了装饰音，且第二个“质”是加了两个“花”。

谱例 6

6 6 5·7 | 6 - | 1 5 4 3 5 | 6 - | 3 3 2 3 4 | 3·2 |
 天生丽 质 难自 弃， 天生丽 质

1·3 2 3 1 | 0 1 6 3 | 2 - | 3 2 1 2 | 3 6 5 6 3 | 2 3 5 2 3 1 |
 难 自 弃， 长 恨 一 曲 千 古

在起初的演唱中，我刻意的强调两句装饰音转折的感觉，但发现这就破坏了整体柔美的风格，使得杨贵妃夹杂了过于强硬的语气，仿佛《智取威虎山》的气息了，这样就面目全非了。后来导师告诉我，在这种整体形象非常女性化的曲子中，是要带一点“娇嗔”的，那装饰音就可以想象成是杨贵妃欲语还休的样子。同时加了装饰音的字，音与音之间要环环相扣、紧紧连接，在美声唱法中对于装饰音的唱法也有相似的“连贯统一”的演唱要求。

(2) 节奏与韵味

前面提到过《梨花颂》的板式是原板，即四二拍。四二拍的“二黄”调式也是非常容易找到重音的。同时，《梨花颂》的歌词很大程度上秉承了唐朝时期的律诗的特点——句式整齐。《梨花颂》的重音也是在强拍上，是在“词拍”的第一个字，也就是说词拍的第一字和旋律的重音是吻合的，这着实反映

了词曲作者的匠心巧计。所谓的“词拍”就是指在一个句子中，除了可以按照字和字之间的意思来组合，还可以以节奏为规律，把句子中的字都按这种这种规律划分为各个小单位。由此分析，在演唱《梨花颂》时，用声、咬字、润腔上都是着重，在每一乐句的第一个字上注意拿捏，才能使一个经典的有女性魅力“杨贵妃”的形象脱颖而出。

（3）演唱难点的处理

笔者作为抒情女高音来演唱《梨花颂》，对于音高是没有问题的。在本节的前文也略提到部分女高音演唱者会声区不统一，演唱本首曲子的低音时声音发虚。为了获得圆润的声音，除了可以在开声的时候加强由字头渐渐转到字腹，由高音转到低音的训练，还可以从意大利语的发音中获得帮助。因为意大利语的原音本身就富有均衡的色调，练习它的元音的发音可以使“本音”得到统一平衡，对歌唱有着非常大的帮助。以文末的最后四句为例，来做字和元音的比对说明：

天生丽质难自弃 天生丽质难自弃
eeiieii eeiieii

长恨一曲千古迷 长恨一曲千古思
aeiueui aeiueui

我的方法是，先用意大利的元音字母来练习，然后再根据汉字中的十三辙来作调整。汉字根据结尾不同可分为十三辙，十三辙又分为三大类。第一类单音字“fa hua、yi qi、gu su、ye xie”。“丽”和“质”、“古”和“迷”都属于这一类。第一类的单音字发音就要求一音到底，口型不改，也不要归韵，近似意大利语中的“A E I O U”，每个字要位置统一，在一种状态上演唱。第二类鼻音字“中东、人辰、江阳、言前”，《梨花颂》中的“人”和“天”属于第二类鼻音字。尤其是高声区的“天”字，我在演唱时就很难控制，稍不注意就憋到鼻腔里而用不了头腔的共鸣，或者很容易捏住喉咙，唱的很窄很扁。因此如果能将 5 个元音都训练得很好很统一的话，这个字在“i”字上唱就能更容易一些。第三类复音字“梭波、灰堆、遥条、油求、怀来”。“只为一人去”中的“为”、“梨花开”中的“开”，这一类字第二类很想象，但是比第二类口腔打得更开。比如“开(kai)”字，从“k”归到“a”，在“a”上保持一会以

后再换到下个字的同时发“i”，听起来就好像“ka-yi”，完全就变味了，应该把音发在“a”和“i”中间的“e”的状态上就可以好唱一点了。

演唱切忌把字咬死。若是能做到上下气息和声音很通透，就能把快速音节的转换控制的得心应手。尤其是结尾处的同头换尾的“长恨一曲千古迷”、“长恨一曲千古思”，应通过磅礴的音色，展现出一种别样的至情大爱，如谱例中，

谱例 7

<u>1·3</u> <u>231</u>	<u>0 1</u> <u>63</u>	³ 2 -	<u>3 21</u> 2	<u>3 6</u> <u>5 63</u>	<u>2 3</u> <u>5231</u>
难	自	弃，	长	恨	一 曲 千 古
<u>3 5</u> <u>6 7</u>	<u>0 6</u> <u>1 2</u>	<u>3 6</u> <u>5 63</u>	<u>2 3</u> <u>5231</u>	<u>0 3</u> <u>5 6</u>	1 -
迷，	长	恨	一 曲 千 古	思。	

“迷”在发音上忽然较上一小节低了近八度，回味悠长。但确实考验演唱者对音程转换的适应力。我在演唱这句的时候，就是从“迷”字前面的“千古”就开始放下气息了，提前 2 秒钟做准备，就不至于突然到低音的时候措手不及。最后一小节的“千古思”，我的处理是把“古”唱的很稳当，嘴型慢慢就过度到“思”的字头，最后“思”字的处理才能显得端庄坚定、大气华丽。

三、《梅兰芳》为例

京歌《梅兰芳》是一首现代新创作的歌曲，选材于京剧大师梅兰芳，歌词主要描述了梅兰芳先生一生的艺术成就，但更突出的是他的爱国情操。梅派唱腔是京剧《梅兰芳》的曲调风格，通过其特有的民族声乐演唱方法，展现世人对梅兰芳的思忆崇仰之情。将《梅兰芳》作为戏歌创作，是一次大胆而有益的尝试，不仅唱出了梅兰芳的品性气度，更是唱出了中国的气派、唱出了中国文化的博大精深。在这里不得不提及《梅兰芳》的词曲作者，他不同于《唱脸谱》、《梨花颂》等歌曲的原因在于，他不是新中国初期的特殊年代的产物，也不是由古老京剧直接改编，而是现代纯粹的新创作歌曲。这的确是继承发扬了阎肃、姚明老一辈作曲家的精髓，在目前众多的戏歌当中是出类拔萃的作

品。

1、创作情怀

词作者刘鹏春出生于 1949 年，出生地就是梅兰芳的故乡——泰州。在纪念梅兰芳 110 周年伟大诞辰的时刻，刘鹏春先生奉献出了《梅兰芳》的词。同时，歌曲《梅兰芳》作曲由同为泰州人的著名作曲家、指挥家吴小平先生完成。作为梅兰芳家乡之人，刘鹏春和吴小平两人一拍即合。

2、音乐结构

京歌《梅兰芳》是一个体量较大的作品，通俗一点表达就是歌曲长度较长，前后结构变化较多，不同于《梨花颂》这样简单的一段式。所以笔者独作一段来分析《梅兰芳》的音乐结构。全曲共分四大部分：引子——慢板——中板——快板，源自京剧艺术中特有的多段式板腔体。虽然曲作者将《梅兰芳》定位为歌曲，但他并未按照一般歌曲的两段式或者三段式的结构，而是采用一种“京剧式”结构来呈现。曲作者这样的设计，是为了全文一步步铺开描述梅兰芳不同年龄段不同境遇。比方说，如下面谱例，引子的部分就是描述梅兰芳所演绎过的角色和作品，整体风格就是很舒缓唯美的。

谱例 8

$\dot{3}(\dot{6} \underline{\underline{6\dot{3}^{\flat}4\dot{3}}}) \mid \underline{\underline{2}} \underline{\underline{0^{\flat}1}} \underline{\underline{2^{\flat}2}} \underline{\underline{7.656}} \mid \dot{1} \dot{1} \dot{1} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \mid \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{7^{\flat}6}} \mid$
 千 种 风 情 集 于 一 身，
 飘 飘 须 髯 心 的 牵 挂，

- 1 -

本曲谱上传于《中国曲谱网》

$\underline{\underline{7}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{2^{\flat}2}} \mid \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{4}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2.(\dot{3}^{\flat}4\dot{3})}} \mid \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2^{\flat}2}} \underline{\underline{\dot{1}}} \mid \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{\dot{1}}} \underline{\underline{\dot{1}}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \mid$
 柔 美 娇 艳 皆 是 心 血 劫， 半 是 崇 公 道，半 是
 柔 美 娇 艳 何 妨 古 道 别， 半 是 楚 霸 王，半 是

$\underline{\underline{5.356}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{5}} \mid \underline{\underline{5}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \mid \underline{\underline{3}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5.3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{\dot{1}}} \underline{\underline{2.365}} \mid$
 苏 三，逗 逗 逗 逗 求 索 路 自 押 自
 虞 姬，魂 似 魂 似 乌 骅

引子之后节奏就慢慢加快，从每分钟 82 拍到每分钟 157 拍。用速度来推动情绪的递进。各部分之间的段落感非常强，藕断却又丝连一般，连接段与段之间的伴奏又是那么的巧妙，自然而然地就过度到下一部分的慢板段落了。慢板部分的歌词“梅也似雪，兰也似雪。。。”是表达后人对梅兰芳先生的缅怀和崇敬。慢板其实是“紧打慢唱”，由下谱例中的演唱提示可见，音乐已经是每分钟 157 拍的节奏了，但是演唱者要唱的速度还是要保持缓慢低沉的感觉。快速的伴奏型与不紧不慢的演唱相结合，恰恰表达了一种压抑着的情绪，想释放又无法宣泄的缅怀之情，情绪完全不同于引子了。

谱例 9

每分钟157拍

5 6 63⁴43 | 27236 0927 | 6.7⁴43 272723 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5) |

i - | i - | i - | 5 5 3 | 3 - | 3 - |

梅 也 似

i - | i - | i - | i - | 2 - | 2 - |

雪， 兰

2 - | 2 3 | 5 6 | 6 - | 6 - | 7 - | 7 - |

也 似 雪。

第三部分的中板是一种充满了慷慨昂扬气质的唱段，不再是紧打慢唱，而是紧打紧唱，节奏紧实，一句“芬芳倚绝壁，巅峰飘作大旗猎”的歌词，将梅兰芳的傲骨正气深刻展现。

谱例 10



最后一段采用快板,是全曲的高潮,在下图的谱例中,也是在“一颗”、“江山”“城堞”“留”词上标记了“顿音”的记号,强调演唱时的力度和强度。梅兰芳感天动地的民族情和艺术造诣,以及中国人民对他的怀念之情喷薄而出。

谱例 11



3、曲调解读

《梅兰芳》不仅运用了京剧的多段式板腔体的音乐结构，还吸收了京剧音乐音调的特点，特别是以典型梅派声腔音调为作品的创作动机。如起始句“那一轮女儿的如水明月”即运用了梅兰芳最经典的作品和唱段中极具代表性的声腔音调，令人很自然的联想到了梅先生《贵妃醉酒》中“海岛冰轮初转腾”的声腔音调，给人一种亲切感。参照谱例 12 与谱例 13 后：首先节奏型一样，都是四二拍，重音和词拍都是在第一个字。其次，二者的旋律线的发展趋势都一样是：高—低—高。再次，在句末的倒数第二个字都加了装饰音和拖音，《梅兰芳》中“明月”的“明”对应了《贵妃醉酒》中“转腾”的“转”。

谱例 12

那 一 轮 女 儿 的 如 水 明 月
 收 播 起 女 儿 的 柔 枝 芳 叶

谱例 13

海 岛

冰 轮 初 转

腾, 见 玉 兔 (哇)

此外，也就是本文在研究京歌《梅兰芳》中最大的创新之处，在第四部分——快板的伴奏音乐当中，加入了大军鼓和梆子。不仅加强了伴奏的急促感，也营造了梅兰芳男儿铁血的一面。然后，最出人意表的是，此时的歌曲旋律却是拖长的慢节奏，与伴奏中紧密的鼓点声形成强烈的比对。这不禁让人浮现当时日军入侵中华，人民水深火热的情形之下，梅先生依然镇定自若、岿然不动、不屈不挠的形象。曲作者运用了这样的“紧拉慢唱”是最合适不过了。

4、演唱细节

艺术流派之间的差异主要体现在的声腔特点的处理上，梅派就要求吐字顺畅，阻音实唱，共鸣比较靠前，音色明丽平和，繁腔化简，音量大小变化不明显，张口较小，尾音作抛物线的甩音。还是以起始句“那一轮女儿的如水明月”来说明。“那”字虽然是张口音，而且音高较高，但千万不能大开口型，否则完全不符合杨贵妃形象；“轮”字是有一个“上倚音”，不能一带而过，要保持注意上倚音与主音的距离和演唱速度；“水”字的本音要保持久一些，不可以迅速的归韵到“i”上；“月”字归到尾音之后就要像抛物线一样轻松的

“甩”出去。

在此，也谈及本文的第二个创新点——实阻音。在《梅兰芳》中，有很多地方可以运用梅派唱腔的实阻音。实阻音顾名思义，是指喉头阻挡气流发出声音。但其实很多并非十分专业的戏曲演员，很多时候不能控制好喉头，大部分演唱者也会运用到口腔软腭的后部分，去阻挡气流来发出摩擦音。这样的实阻音一般是在行腔或拖腔的转折点、着重点、收腔处运用。实阻音的那种刚毅的气质在京歌《梅兰芳》中有着很好的体现。如“如水明月”中行腔的“月”字，行腔中运用实阻音要做到声绝气不绝，听起来像是演唱者停顿换了一口气，其实中间并没有换气，只是为了强调后面的内容，凸显实阻音。除了行腔，拖腔也是常用到实阻音的，如“源自于男儿的心火刚烈”中拖腔的“烈”字、“迢迢求索路”的带拖音的“迢”字，实阻音的运用让语气更加坚定。拖腔中，并不是通过强调重音才能体现重点，而是用欲扬先抑的方法呈现出更大的一种张力，例如拖腔的“烈”字、“迢迢求索路”的带拖音的“迢”字，都是欲强先弱，先做一个停顿的气口，然后再下一个字。只有做了细致入微的分析，才能把握好梅派作品的风格。

四、《故乡是北京》为例

京歌《故乡是北京》是中国最早的京剧风格的声乐作品，在此不得不作为京歌综合艺术处理的重中之重来谈。这部作品的成功，离不开著名的词作家阎肃大师。区区两段歌词的字数，阎肃先生便将北京的风土人情表达的淋漓尽致，此等文字功力实乃惊人。“天坛的明月、北海的风、芦沟桥的狮子、潭柘寺的松、太和殿、十里长街、老北京四合院……”几句就介绍完了老北京的名胜古迹，还有新北京新气象“高耸的大厦，旋转的厅，电子街的机房，夜市上的灯，新潮欢涌王府井，最后还谈及了老北京的“油条豆浆家常饼”，用三样最普通最家常的早点，就把北京人日常生活的场景描绘出来了。

1、京剧板式和元素在作品中的运用

(1) 曲式结构分析

京歌《故乡是北京》是一首“板腔体”结构的歌曲，前后几乎对仗的乐句，后一句再根据前一句的作曲动机稍作改变，演变成了各种板式。全曲的曲式运用了中国传统的歌曲创作手法中最常用的三段式“A—B—A”的结构。其

中 A 部分与 A' 部分采用京剧典型的西皮的节奏，西皮欢快跳跃的情绪正好适合表达前部分。B 部分用高拨子腔来陈述北京风貌，内容繁多自然容不得太拖沓，唱腔激昂高亢，正表达了演唱者对北京的热爱和自豪之情。B 部分两段歌词用相同的旋律进行重复，既做了强调又照顾到了叙述型歌词，节奏简明易懂，令人过耳不忘。

《故乡是北京》体量较大，时长较长，共 134 个小节。A 部分是第 1 小节到第 15 小节，B 部分是第 16 小节到第 110 小节，A' 部分是第 110 小节到第 134 小节。B 部分由两个小段组成，两小段为同一旋律，不同歌词。词曲作者这样的设计，是使得第 16 小节到第 63 小节的一小段和第 63 小节到第 110 小节小段，二者在歌曲中的地位 and 作用是一样的，由此，他们在艺术处理上也是一模一样的。全曲的“板腔体”大体有三个：散板高拨子回龙—高拨子原板—摇板的京剧调式和板式。作为三段式的作品，收尾呼应，所以它的曲式调性也不是很复杂：“A—B—A”相对应的是“降 E 宫—降 B 徵—降 E 宫”。

A 部分（第 1 至 15 小节）

谱例 14

$(1 - \underline{5 \cdot 6} \underline{\dot{1} \dot{1}} \underline{\dot{1} \dot{1}} \underline{\dot{1} \dot{1}} | \dot{1} - 0) \underline{\dot{1} \dot{1}} \underline{\dot{1} \dot{1}} \underline{65} | \overset{3}{3} (0 \underline{2 \dot{1}} \underline{2333}) | \underline{3656} \underline{\dot{1} \dot{1}} \underline{\dot{1} \dot{1}} | (\underline{12765676} \underline{\dot{1} \dot{1}} \underline{\dot{1} \dot{1}} \underline{\dot{1} \dot{1}} |$
 走 遍 了 南 北 西 东，

$\underline{\dot{1}} \underline{3} \underline{234} | \overset{3}{3} (0 \underline{2 \dot{1}} \underline{233} \underline{33 \cdot}) | \underline{3323} \underline{5 \overset{5}{5}} \underline{5 \overset{5}{5}} | (\underline{56432343} \underline{5555} \underline{5 \dot{1}} \underline{\dot{1} \dot{1}} \underline{65} |$
 也 到 过 了 许 多 名 城， 静 静 地

$\underline{5 \cdot 6} \underline{32 \dot{1}} \underline{23 \cdot} \underline{03} | \underline{56} \underline{\dot{3} \dot{3}} \underline{\dot{3} \dot{3}} | \underline{\dot{3} \dot{3}} \underline{653} \underline{5} | (\underline{1 \cdot 235} \underline{216 \dot{1}} | \underline{5 \cdot 35 \dot{1}} \underline{653} | \underline{23213} \underline{212} |$
 想 一 想， 我 还 是 最 爱 我 的 北 京。

A 部分是一个长句，由四个小分句组成。散板板式，降 E 宫调。第三句“静静地想一想”，通过一个五度音程的跳跃，将旋律推至高潮的拖音，第四句回到主音。由于 A 部分是散板，所以速度较慢，歌唱的自由性较强，所以我在演唱这首歌曲的时候，是我的钢琴伴奏跟着我的音乐走，歌者根据自己的情绪可以稍微的改变原谱的节奏。比方说，第一个字“走”字，就要表现出气定神闲之态，慢慢的吐出字头；“了”字有拖音，我把慢慢吐出来之后归韵到“o”，这样有助于保持“了”字的声音状态。“西东”虽然是两个字，但是两

字之间的变化要很快完成，且要小口转变，最后落在“ong”使得能够充分打开自己的头腔，声音浑厚清亮。“静”的“ing”稍不留神就容易“捏”嗓子，所以要带着京韵慢慢送气。在此着重谈本人唱“想一想”三个字的经历。起初是照着谱子上，连贯性的就把三个字唱完了。但就是缺乏了京味儿，后来发现，如果把字头唱出后稍稍停顿一瞬间，运用前文所提的“实阻音”，紧接着用韵母“ang”送出后面的拖音，这样就真真切切的表达出了“想一想”的思考的过程和神态。“静静的想一想”唱毕，可以停顿一个半秒种时间的气口，接着缓缓的吐出下一句“我还是最爱我的北京”，语气要坚定不容置疑，同时要富于自豪和骄傲之情。最后一句“我还是最爱”是由低音“我还是”过度到高音的“最爱”，前三个字在开口的时候，我就把他们做“高位置”准备，然后不换气接着唱“最爱”，“京”字作为一首歌的最后一个以高音结尾的字，必然是作为强音收尾，用的是京剧中常用的甩腔。一方面表现强烈的热爱家乡之情，一方面也是用浓墨重彩的方式，结束了这段北京情景的描述。

B 部分（第 16 至 110 小节）

B 部分是字多腔少，情感是上升的过程，娓娓道出的是北京各个名胜古迹、风土人情。其中 49 至 64 小节有两句“京腔京韵自多情”，如下图谱例所示，第一句到第二句再一次重复歌词，但旋律提高了一个稳定的五度。结尾又是一个加了“花”音的拖腔，使得戏剧韵味非常浓郁。“情”字的拖音加了很多装饰音之后，就不应唱的很冗长，而是干脆、干净的声音，拐的地方要清晰明了，每一句的“喷口”都要有。

谱例 15

$\underline{5.632} \ 1$ 甜 丝 丝 细 悠 悠	$\underline{23} \ 5^{\underline{56}} \ 5$ 脆 生 生， 蜜 溶 溶，	$\underline{6} \ 6 \ \underline{1} \ \underline{65}$ 京腔京韵 甘美芬芳	$\underline{3} \ \underline{1} \ \underline{5} \ 6$ 自多情， 故乡情，	$\underline{0} \ \underline{3} \ \underline{2.321}$ 京腔 甘美
$\underline{1} \ \underline{6.2} \ \underline{1}$ 京 韵 芬 芳	$\underline{5} \ \underline{3} \ \underline{3}$ 自 多 故 乡	$\underline{2} \ -$ 情。	$\underline{2.} \ \underline{32} \ \underline{1.321} \ \underline{65} \ 6$ 情。	

由于B部分词多音少，且演唱时速度还比较快，尤其是字韵这部分，经常是唱着唱着就含混不清了。由此，我主要把重心放着咬字吐字的“嘴皮子功夫上”。第一，京剧里分大口字小口字，尖团音，例如“京”与“景”、“井”要仔细区分开。第二，除了要吐字清晰外，还有把每个字融进旋律中曲，不可以因为速度快、字数多，就忽略声音的保持。例如“虹、浓”要唱满两拍的情况下，口型要保持的非常科学，才可以让“虹、浓”的音色比较漂亮，这就要依靠归韵了。只有把“虹、浓”的韵脚归到“ong”上，是非常有助于头腔胸腔的打开和保持的。

谱例 16

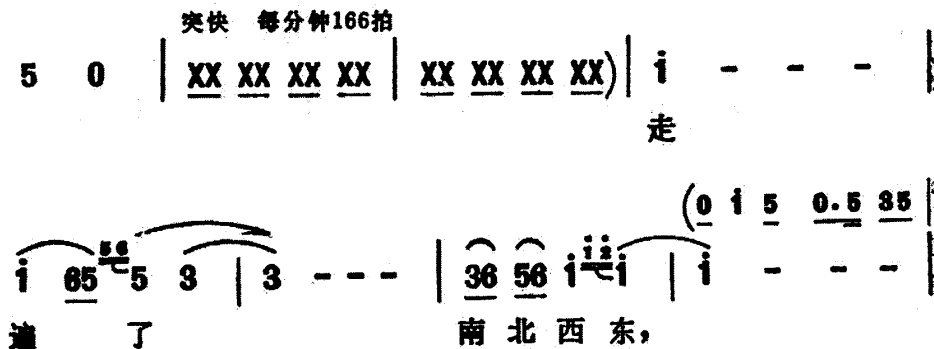
$\underline{\underline{6}}$ $\underline{\underline{656}}$ $\underline{\underline{i\dot{i}i}}$ $\underline{\underline{(i\dot{2}.76}}$ $\underline{\underline{56}}$ $\underline{\underline{i}}$ $\underline{\underline{3\dot{2}i}}$ $\underline{\underline{i\dot{6}.2}}$ $\underline{\underline{i}}$ - $\underline{\underline{535i}}$ $\underline{\underline{6532}}$	$(\underline{\underline{1.2\dot{3}\dot{4}}}$ $\underline{\underline{2i\dot{4}i}}$
十 里 长 街 名 厨 佳 肴	卧 彩 虹。 色 香 浓。

A' 段 (110-134 小节)

A'段的创作动机和A段一模一样，为起始段的再现。曲作者在此不仅顾及了首尾呼应，也强调了节奏和情绪的变化。他不再用散板来侃侃而谈，而是改成摇板。紧打慢唱的摇板是一种非常常见的表现手法，多用来表达的是一种激动喜悦却又不足以全部爆发的情感。

如下面谱例所示，每分钟166拍的钢琴伴奏，节奏非常的紧，而旋律部分非常的松。流水板一般的快速的伴奏搭配上速度舒缓的唱腔，使得从第一部分的情感到这里得到了升华，极具张力。实际上，在加入了电声的录制版伴奏中，A'部分的伴奏声部会A段开阔得更多。因为摇板给予A'部分更多的发挥空间，而A部分的散板在电声乐队中是没有太多可以发挥的余地，从而形成更加鲜明的对比。

谱例 17



2、各种板式和元素的运用

在京歌《故乡是北京》中，大量的运用京剧的板式。A部分由散板高拨子回龙组成，散板又称无板无眼，其实由“西皮原板”通过分解又新发展出的一种板式。散板是根据剧情和演唱者的需要，节奏可调整。伴奏部分与旋律部分一样，节奏也是可以调整的，这就是通常说的“散拉散唱”。在京剧中，大多运用散板的形式作为唱腔的开头，在《故乡是北京》当中，开头部分“走遍了……我还是最爱我的北京”就是散板的伴奏与演唱相结合。虽然说散板是无板无眼，但是在演唱时还是有节奏的，只不过是节奏相对于谱面的要求来说是比较自由的，更多的是演唱者和伴奏者相互约定的节奏，但是还是要把握住准确性的。其实就算是对于专业的京剧演员来说，散板对他们也不是手到擒来的，是要有对整个唱腔结构把握住，什么点进，什么点出，什么位置实什么位置虚，都要根据整套作品来把握。根据笔者个人在音乐会上演唱《故乡是北京》这首歌曲的准备过程，散板这一部分其实有点难度的。首先，声音中不表现出是数节拍，要连贯有推进的感觉。另一方面是对钢琴伴奏的一种默契考验，歌者唱完一句之后钢琴伴奏要不慌不忙的准备进伴奏。总之，散板的散不是真正的散，其实是形散神不散。

B部分是运用了高拨子原板的调式，京剧中最常用的是西皮和二黄，但其实除了皮黄腔之外，高拨子是京剧中比较常见的一种声腔。在明朝末清朝之初的时候，徽班进京，京剧就吸收了秦腔和安徽地区的昆戈腔等，这些强调在后期的演变当中就形成了高拨子腔。由于是高拨子是源于秦腔和弋阳腔，所以它的唱腔高亢，常常用于表达百感交集、悲愤万分的情绪。高拨子也有各种形式，有原板、导板、回龙等等，最常用的是原板和摇板，上下句的落音相对比

较自由，唱腔的格式上的也比较自由。如下面的谱例所示，“不说那，天坛的明月，北海的风，卢沟桥的狮子”一句中，“那”字和“狮子”的“子”都加了装饰音。但是在实际的演唱过程中，高拨子腔的唱腔中的“花音”还是允许略减的。

谱例 18

不说那，天坛的明月，北海的风，卢沟桥的狮子，谭柘寺的松，
不说那，高耸的大厦，旋转的厅，电子街的机房，夜市上的灯。
唱不够那红墙碧瓦太和殿，
唱不够那新潮欢涌王府井，
道不尽那十里长街卧佛寺，
道不尽那名厨佳肴色香浓。

高拨子的原板，在京剧中会用于描述情景、风景之类的，也偶尔用于抒发情感。那么在谱例 18 中，作者刚刚好也是用这样的板式来描绘“太和殿、十里长街卧、紫藤古槐四合院”，包括“京腔京韵自多情”的最后抒情，也是运用了原板。

而曲末的摇板是有板无眼的，它的每一拍都是强拍，无弱拍，也就是没有所谓的强弱拍对比。歌曲的结尾处 A'，在上文中也提到了，在此不赘述，看似和歌曲的开头 A 是差不多，歌词和旋律也都一样，拍子也相同，真正的差别在于 A 是散板的调式，A' 是摇板的调式。

3、“声、情、字、味”的把握

古代声乐演唱理论当中，很早就提出“声情论”，正所谓“情之所至，音之所生”。清代著作《闲情偶寄》当中，李渔也说过：“同一音，同一名，同一曲，无情则死，有情则活”。我在演唱《故乡是北京》就意识到，情感需要与声音融合，才能表达这首充满爱国之前的歌曲，才能把音乐唱活。我的方法就是，在进入前奏时，就在心里默念旋律，提前培养情绪，保持连贯的歌唱性；在散板和摇板的部分，每一句的乐句都比较长，对于我来说，在气息保持上没办法保持很久，所以中间换气时会觉得气不够、气短。但是还是要尽量的克制大喘气的状态，少用大口换气的方法，做到声断情不断，保持完整性。

“咬字”的能力也是直接关乎到发声的，应当模仿像猫抓耗子，咬住耗子却不会咬死。前口紧，后口松，只有咬的不松不死才能做到自然发声。中国语言的“四呼”、“五音”、“十三辙”，所以很多时候我发觉，中国歌曲其实比意大利语的歌曲要难唱，难唱之处在于咬字。咬不紧，就会导致吐字含混，听不清唱什么，咬过紧则会导致歌词与旋律脱节的现象。在这首歌曲中，由于增加了京剧元素，对演唱的要求也更为严谨。

在演唱戏歌的过程中，戏歌的“韵味儿”是灵魂。学者蓝凡《中西戏剧比较论稿》中谈到“韵味”，他认为韵味就是语言表达、声音表现以及感情抒发的集合体——演唱艺术创造的意味深远、感情深刻的境界。然而，对于唱出京歌“韵味”，是基于长期理论知识的积累和对京剧艺术深厚的了解。而不是一种做作的状态去找去探。正如梅兰芳先生本人曾经谈及演唱方法时说的“抖搂开”，顾名思义就是“放松通畅的发声通道和情绪”。梅先生张口即来的“韵味”是自如的，也是多年积累而来的。当然，作为年青的音乐学习者来说，只有不断的加强对京剧和民族声乐本身的研究，以及对作品本身的反复琢磨，才能在演唱中“抖搂开”京歌应有的韵味。例如，在 A 和 A'段的处理上，如果适当的添加京剧运腔中的“擞、叠、豁、滑”等方法，演唱时的神态和语气就会显得更加轻巧、流畅。

诚然，对这首作品理解，最重要的是对京腔的把握，要能淋漓尽致的展现歌曲的京韵风味，通过演唱将最爱北京的主题思想要表现的恰到好处，演绎出“京歌”的艺术特色。同时还要做到气息要饱满，始终保持明亮的音色，以声带情，情绪推动了演唱，音高也就不显得那么的费力，而成了一种自然而然的情绪表达，营造与听众共鸣的境界。同时，“声、情、字、味”本就是你有我，我中有你的四个要素，四者缺一不可

第六章 结论

“戏歌”是“戏”与“歌”在唱腔旋律、音乐结构方式等方面的有机融合，作为一种艺术展现形态，是集戏曲、艺术歌曲、流行歌曲的元素于一身，以活泼明快、别致清新的姿态，活跃于艺术舞台，受到了学界、业界和人民大众的欢迎认可，满足了不同人群的审美和娱乐需求，成文文艺界一道靓丽的风景线。作为通俗易懂、雅俗共赏的艺术形式，受到很多年轻人的喜爱和追捧。

戏歌的出现是时代发展的必然。戏歌植根于中国的传统戏曲艺术文化，虽源于戏曲音乐，却有遵循戏曲音乐的创作规则。戏曲中的表演加入民族音乐作品的演绎中，使之富有鲜明时代感和鲜活的生命力，增强了民族音乐的渲染力和艺术表现力。京歌为戏歌之首，京歌本身不是京剧选段，是京剧曲调跟流行音乐相结合风格的歌曲。它让更多听众，不论是年轻人还是中老年人，更多地了解认识、喜欢中国戏曲元素，从而搭建起了传统戏曲与听众之间传承的桥梁。

促进文艺繁荣发展，推进文化强国战略给“戏歌”的发展带来了广阔的天地，也带来了新的挑战。戏歌与其他艺术门类一样，都必须立足于人民大众、服务与人民大众，从人民大众中汲取营养，创新发展。同时，要注重各类艺术间的交流融合，通过互相借鉴，创造出更多的艺术表现形式，创作出更多的优秀文艺作品。

参考文献

- [1] 王岩《姚明谈戏歌》.音乐周报.2007年10月31日第41期.总1215号.
- [2] 孙重《“戏歌”的审美效应和社会功能》.《上海艺术家》.1999年04期.
- [3] 徐和德《“戏歌”引起的联想》《戏曲艺术》.1995年02期.
- [4] 《中国戏曲音乐集成（江苏卷上）》.北京.中国ISBN中心出版.7页.
- [5] 汪毓和编著.中国近代音乐史[M].中央民族大学出版社, 2006
- [6] 孙歌等著.国外中国古典戏曲研究[M].江苏教育出版社, 2000
- [7] 周南雁著.中国古典戏曲的审美追求[M].山西教育出版社, 1999
- [8] 颜长珂著.中国戏曲文化[M].新华出版社, 1993
- [9] 张庚,郭汉城主编.中国戏曲通史[M].中国戏剧出版社, 1992
- [10] 王耀华,陈新风,黄少枚编著.中国民族民间音乐[M].福建教育出版社, 2006
- [11] 邓光华主编.中国民族民间音乐[M].高等教育出版社, 2002
- [12] 沈湘著.沈湘声乐教学艺术[M].上海音乐出版社, 1998
- [13] 祝肇年 著.古典戏曲编剧六论[M].中国戏剧出版社, 1986
- [14] 何为 著.戏曲音乐研究[M].中国戏剧出版社, 1985

致 谢

值此论文完成之时，同时也是我的毕业之际。三年的研究生学习生涯给予我的，不仅仅是沉甸甸的学识，更多的是对学院和老师们的感激和不舍。在此谨向尊敬的导师刘宁希教授以及三年来教导过我的各位授课教师，表示衷心的感谢和诚挚的敬意！

时光如梭，转眼研究生阶段的学习即将结束。不经意的三年间，我经历了获奖的欣喜，有过前途的忧虑，学会了勇敢面对困难，做到了敢于承担责任，开始慢慢成熟了。这一切的取得，都得益于导师刘宁希教授在学习、工作、生活方面给予了我谆谆教诲和无微不至的关怀，为我提供一切可能的机会进行学习和锻炼，可以说我的每一步成长，每一点成绩都凝聚着刘宁希教授的心血。

刘宁希教授严谨的治学态度、扎实深厚的学识功底、与时俱进的科研精神、果断干练的工作作风、诚挚谦虚的品格和宽厚善良的为人之道，真正体现了一位学者的风范，永远值得我学习和效仿。导师在我的学业上严格要求，一丝不苟。尤其是在论文的撰写过程中，倾注了大量的心血，从论文的选题、结构的构思以及文章修改等环节，细致、耐心的提出了许多宝贵的指导意见，令我难以忘怀，受益非浅。我将更加努力，不辜负恩师的期望。

最后，谨向在安大学习期间，给予过我热情关怀和无私教诲的田雅丽院长、叶键主任等各位教授表示最衷心的感谢！