

分类号: _____

学校代码: _____

密 级: _____

学 号: _____

遼寧師範大學

硕士学位论文



传统·现代·流行·时尚 ——民族声乐艺术新样式探讨

作者姓名: 琚蕙溪

学科、专业: 音乐与舞蹈学

研究方向: 声乐演唱教学与文化

导师姓名: 郭建民教授

2015 年 3 月 23 日



学位论文独创性声明

本人承诺：所提交的学位论文是本人在导师指导下所取得的研究成果。论文中除特别加以标注和致谢的地方外，不包含他人和其他机构已经撰写或发表过的研究成果，其他同志的研究成果对本人的启示和所提供的帮助，均已在论文中做了明确的声明并表示谢意。

学位论文作者签名： 邢嘉彦

学位论文版权的使用授权书

本学位论文作者完全了解辽宁师范大学有关保留、使用学位论文的规定，及学校有权保留并向国家有关部门或机构送交复印件或磁盘，允许论文被查阅和借阅。本文授权辽宁师范大学，可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库并进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文，并且本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。

保密的学位论文在解密后使用本授权书。

学位论文作者签名： 邢嘉彦 指导教师签名： 张凤民

签名日期： 2015 年 5 月 22 日

摘要

民族声乐艺术,这是世界音乐殿堂里一颗璀璨的明珠,是中华民族几千年积淀下来的艺术珍宝,是传统艺术精华的集大成者,继承者,和发扬者。这个艺术门类涵盖面十分宽泛,包括了传统戏曲及衍生的各地方戏曲,民间流传的山歌、小调,还包括了原生态的民族音乐素材。时至今日,民族声乐的发展已经非常成熟,形成了创作、表演、教学的完整体系,相关理论及研究越发深入。但同时,时代的飞速发展也让民族声乐未来的发展之路充满了挑战,也蕴含着更大的机遇。

作为民族声乐领域的研究生,三年的学习让我对民族声乐的理论知识及演唱实践有了深入的理解,同时对民族声乐的发展新样式也有了自己粗浅的认识,本文将就传统,现代,流行,时尚的多元融合进行探讨。本文共分为六大部分,摘要如下:

本文起始部分为**汉语言对民族声乐的影响**。语言是演唱歌曲的基础,民族语言的发音方式,文字构成特点,都在某种程度上决定了民族声乐艺术的走向。本人对于汉语言文字的特点,总结是“颗粒化”。在这样的土壤孕育下,民族声乐萌芽阶段就表现出了属于我们本民族的特色,由此引入第一部分的分析。

第二部分:**中国传统戏曲对民族声乐的影响**。本文从传统戏曲的根源分析艺术特点,浅析戏曲演唱技巧,并罗列重要的戏曲种类,逐一进行分析。尤其是京剧,因为其代表地位,以及对民族声乐的重要影响,进行了细致的分析,并总结罗列几种常见的演唱技法。根据对京剧的深入剖析,对照《故乡是北京》谱例,论证其对民族声乐的重要意义。此外,对于越剧、豫剧、评剧、粤剧及其他地方戏剧,也进行了简单分析。通过对戏曲的分析,总结传统艺术的特点,继而进入对现代演变的总结。

第三部分:**民族声乐艺术的发展现代演变**。从进入现代之后民族声乐的演变发展,分析这种艺术形式的多元融合进程。文中选取著名歌剧《白毛女》中的经典唱段《北风吹》,剖析传统进入现代的演变。同时,分析《我的祖国》谱例,重点分析《红梅赞》谱例,推导民族声乐发展中呈现的特点,并逐渐递进到“戏歌”的成因。此处分析《卜算子·咏梅》、《没有强大的祖国,哪有幸福的家》两首代表作品,详细分析“戏歌”的定义。从宏观、中观、微观三个维度深入探讨“戏歌”的特点,界定戏曲对民族声乐的影响,强调正是多元融合,才促使民族声乐健康平稳发展。

第四部分:**流行中的民族声乐展现新样态**。这一部分分别从演唱者、教育领域、创作领域三个领域入手,较深入地探讨民族声乐在流行中展现的新样态。首先,对于本文以民族声乐在改革而开放后的发展历程作为基础,根据当时文化大发展给民族声乐艺术带来的冲击,以李谷一的“气声唱法”作为着眼点,分析《乡恋》谱例,由此总结个人对于民族声乐演唱中流行样态的体会。其次,对于当时音乐教育领域的兼容并蓄进行陈述,分析谱例《那就是我》。第三,以《今天是你的生日,中国》谱例入手,浅析歌曲创作对民族声乐发展的影响。

第五部分:**时尚元素为民族声乐发展注入更多的活力**。根据前三部分推导出的相关信息,本部分首先明确“时尚”定义,尤其是音乐领域的时尚。本部分主要分析人物,通过对作曲家赵季平的作品分析,对演员谭晶、王莉的分析,试谈时尚元素的引进。罗列谱例《远情》,仔细分析作曲技法及演唱技巧;总结演唱者对作品的理解。根据以上各方面分析,得出时尚元素为民族声乐发展注入更多活力的结论。

第六部分:**民族声乐的不同风格探索——以个人音乐会为例**。本人于2014年6月7日举办了个人演唱会,本文详尽分析《峡江情歌》、《不能尽孝愧对娘》的演唱心得,总结技巧

使用方式，以自己的亲身实践，切实体会多元与融合的原理。

通过六个部分的层层递进，本文对于传统，现代，流行，时尚的多元融合有了一个粗浅的结论，并希望这样的探讨可以对未来的实践产生良好的启发带动作用。文中大部分观点系本人分析得出，如有不足之处，请指导老师批评指出。

关键字：民族声乐 发展历程简述 新样式 融合与探索 实践

Abstract

Traditional, Modern, Popular, and Fashion

---- The new development style of national vocal music

National vocal music art acts as a shining pearl in the world music hall and it is also a fabulous art treasures for the accumulation of thousands of the Chinese nation. Moreover national vocal music is also a master and successor of traditional art essence as well. This kind of art has a very broad coverage which includes traditional opera and the derivative of the local opera, folk songs, folk songs, and original ecological ethnic music. Currently, the development of national vocal music has been very mature and formed a relative complete system of creation, performance, and teaching. However, accompany with the rapid development of era, in the future, challenges and opportunities are also on the way waiting for the national vocal music.

As a graduate student in the field of national vocal music, three years study let me have a comprehensive understanding of national vocal music in terms of theory and singing experience. This paper will discuss the new development style of national vocal music from four multiple aspects which are traditional, modern, fashionable, and fashionable. Seen from the structure of this study, there are six parts totally and details are as below.

The article starts from the analysis of Chinese characteristics. Language is the foundation of songs. The pronunciation and word form characteristics of national language determines the direction of national vocal music to some degree. This paper gives a conclusion for the characteristic of Chinese language is “granular”. Based on this, at the burgeoning period of national vocal music history, it had already shown

our national characteristics. Thus the first part of analysis is introduced based on this.

In the second section, the paper focuses on the impacts of traditional Chinese opera on national vocal music. From root cause researches of traditional opera art features, this paper analyses opera singing skills and then lists the important kinds of opera. Among which, due to the representative position of Peking Opera, this paper pays more attention on the influence caused by it and gives a detailed analysis and summarizes a list of several common singing techniques as well. Based on the in-depth analysis of the Peking Opera and the transcriptions comparison of "Beijing hometown", this paper demonstrates its important significance of national vocal music. In addition, a basic and simple research is also done from the perspectives of other local drama, such as Shaoxing opera, Henan opera, Pingju, Huangmei opera, Qinqiang opera, and Cantonese opera. Through the analysis of these operas, the conclusions of the characteristics of traditional art are shown.

The third part states the modern variant of national vocal music. The multivariate integration process of national vocal music is established. This analysis is based on the development and evolvement of national vocal music especially in modern era. The classic aria "north wind blow" chosen from famous classical aria in the opera "white-haired girl" is selected as a case analysis to present the differences in national vocal music between traditional and modern era. Moreover, according to the research on the transcriptions of "My motherland" and "the Red Plum Blossom", this paper derives the characteristics of national vocal music development in the present and gradually progresses to the cause of "drama". Here analysis "Ode to Plum Blossom" and "without a strong country, which have a happy home" these two representatives works. A detailed analysis of the definition of drama is demonstrated. This part

also discusses the characteristics of drama from macro, meso, and micro three dimensions to define the influences of drama on national vocal music. Diversification encourages the development of national vocal music.

The fourth section shows new shapes of the prevalence national vocal music form three aspects which are singer, educational field, and creational perspective. Firstly, it is based on the purpose to the development of national vocal music after the reform and open as the foundation and thinks about the development of culture to the impact of the national vocal music art. Starting with Gas voice singing created by Li Guyi, an analysis is done according to the transcriptions of the song "Country Love". Secondly, from the research of transcriptions of the song "That is me", the music education in the field of eclecticism statement can be illustrated vividly. Finally, seen from the transcriptions of "Today is your birthday, China", to indicate how the creation of songs impacts the development of national vocal music.

The fifth section introduces how fashionable elements can injects more vigor to the development of national vocal music. Firstly, a definition of fashion is given, especially in the field of music area. This part mainly focuses on individual person, such as composer Zhao Jiping, singer Tan Jing, and actor Wang Li, to try to talk about the introduction of fashionable element. Anglicize of composing techniques and singing skills is presented according to the sturdy of transcriptions "Deep Love" and "Sister Jiang" respectively. In a nut shell, this parts comes a conclusion that fashion elements do inject more vitality to the development of national vocal music.

The last section of this paper combing the writer's experience states the understanding of diversity and integration. The writer held a solo concert in June 7, 2014. On that solo concert, the writer played the songs of "A sub-venue song" and "Not filial failed Mother". In this part,

summary and singing lessons can be found.

According to the above six sections analysis and researches, a basic conclusion of national vocal music can be draw which are multi-diversification of traditional, modern, popular, and fashion. Hope this study can sparking further discuss on this field. Most of opinions in this paper are the writer' s personal understanding. Glad if adviser points out the shortcomings of this paper and to make it more scientific and reasonable.

Key words: national vocal music, development briefly, new style, integration and exploration, practice

目 录

中文摘要	I
Abstract	III
一、汉语言对民族声乐的影响.....	1
二、中国传统戏曲对民族声乐的影响.....	3
(一)京剧.....	3
(二)地方戏曲.....	5
三、民族声乐艺术的发展现代演变.....	8
(一)音乐形态的相似.....	16
(二)演唱风格上的相似.....	16
四、流行中的民族声乐展现新样态.....	18
(一)流行通俗歌曲对民族声乐带来的启发.....	18
(二)民族声乐创作领域对流行元素的吸收及运用.....	20
五、时尚元素为民族声乐发展注入更多的活力.....	22
(一)以《远情》的创作及演唱为例分析时尚元素的现实运用.....	22
(二)多元演唱风格对民族声乐的影响.....	24
六、民族声乐的不同风格探索——以个人音乐会为例.....	27
参考文献.....	38
附 录.....	39
致 谢.....	40

一、汉语言对民族声乐的影响

民族声乐，是我们这个民族文明传承的非常重要的组成部分，它的基础就是民族的种种艺术门类。民族声乐根植于传统的戏曲表演艺术、多种曲艺表演艺术，以及基于各地域特点流传的山歌小调等，但又不完全沿袭这些艺术门类的演绎形式，而是在汲取了西方的美声唱法精髓，加以融合吸收之后，形成了依据我们汉民族本身的语言特点，符合本民族语言发声的科学原理，符合大部分受众的喜好，并表现民族特质的歌唱艺术。时至今日，民族声乐艺术的理论更加完整，观念更加开放，思维更加活跃，元素更加多元，表现更加鲜活。

毛泽东在延安文艺座谈会上指出，中国的文艺要坚持“为人民服务、为社会主义服务”的二为方向，习近平同志在文艺工作座谈会上指出，“**要结合新的时代条件传承和弘扬中华优秀传统文化，传承和弘扬中华美学精神**”。中华民族的传统文化在当代有着不同的表现形式，民族声乐是其中不可或缺的重要组成部分，肩负着神圣的历史使命。尊重传统绝不是意味着因循守旧固步自封，而是应该顺应历史的潮流，迎合广大人民群众审美喜好。结合对当今民族声乐发展现状的认识，结合在校期间学习的音乐知识，以及指导老师的启发教导，特拟定此文。传统与现代的融合，流行与时尚的交汇，本文将就民族声乐发展的新样式展开探讨。

众所周知，汉语言是属于汉藏语系的分析语，汉语言的文字传承基于象形文字的基础。简单来说，独立存在的汉字，也许不知道其读音，但从字形的演化大概可以猜出汉字要表达的意思，当然，表意的同时也兼具表音功能。汉语言中每一个字位代表一个语素，有时候一个字位代表几个语素，或是几个字位代表一个语素。每一个语素都可以相对完整地表达一个意思，也有着相对完整的发音。也就是说，汉语言每个音节都像独立的存在，呈现的是一种“颗粒化”的特点。

与汉语言“颗粒化”的语素文字特点相比，西方拉丁语系为代表的表音文字，是表示语音的文字。表音文字的一个字位表示一个音位或者音位的组合，在演唱中更加利于发音与音调的变化。正是这种“先天优势”，加上历史因素的影响，西方医学对于人体解剖知识的掌握较为全面和科学，这样就从根源上作用于发声器官的科学训练，形成了美声唱法的完整体系，进而对民族唱法产生了积极影响。在科学的分析和系统的美声唱法理论支持下，时下民族唱法的原理更加透彻，也更加贴合本民族“语素文字”发音特点。

汉语言是具有多种声调的单音节语言文字系统。单音节就是一个字符一个较为完整的发音，单独的音节对于声、韵、调有着完整的要求。这样的单音节特点，要求在演唱汉语系乐曲的时候，舌头的位置相对靠前，发声位置相对较高，声带的处理上，收窄了声道，出气的气口相对较小。我们通常说的民族唱法“声音靠前”，主要就是为了满足单音节的要素而形成的发声特征。汉语言的发音方式在声调上有着明确的要求，阴平阳平上声去声，调值要求圆满，五音要求到位。对于吐字，注重口腔的变化，口腔的细微变化都会导致字音的偏转。对于文字的韵律感，汉语言更是有着严格的要求，平仄、阴阳、韵脚，界定的非常明晰。语言是歌唱的基础，如此的语言特征，决定了中华民族的民族唱法追求的是发声的自然性，行腔和咬字一定是有机结合的，正所谓“字正腔圆”，吐字的清楚明晰，才会带来韵律的正确。正是这些鲜明的语言特质，才构成了汉族民歌音色明亮、声音优美、字正腔圆，韵味浓郁的声乐风格。

黑格尔在其著作《美学》中指出：“各门艺术都或多或少是民族性的，它们与某一民族

的天然资禀密切相关。”黑格尔所指的“民族的天然的资禀”，就是中华文明几千年的发展而来，最终所形成的独一无二的文化传承。从古到今，中华民族一直在创造着属于自己的艺术形式，发展演化而来的声乐艺术，更是门类繁多，成就彪炳史册。

汉民族的民族音乐历史可谓源远流长，相传尧帝时期就有了“六代乐舞”，商周时期礼仪大兴，出现了较为成熟和模式化的《大夏》、《大濩》等。春秋战国时期出现了北方民歌集《诗经》，南方民歌《九歌》、屈原整理的《楚辞》。秦代在中原地带出现并发展了汉民族为主体的音乐融合大趋势，至汉代产生了官方音乐机构“乐府”，专门搜集整理民歌，民族声乐开始了正规化发展启蒙。隋唐时代，民族声乐第一个高峰到来，出现了非常成熟的集歌舞于一体艺术形式，被称为“大曲”，其中的坐部伎、立部伎音乐，其演绎技巧已经非常成熟。

宋元时代发达的城市文化，使得民族声乐的发展呈现了多元化趋势。在汉乐府民歌、唐代大曲的基础上，迎合市民阶层的娱乐需求，出现了更加具有戏剧化表现形式的说唱音乐。格律要求严谨的赋、七律，也被洒脱率性的宋词、元曲取代，而表演中出现的种种技巧，累积下来的舞台传承，是明清时代戏曲大发展的厚重基石。明清时代的戏曲形势地域化特点越发突出，从韵律腔调，到发音技巧，再到形式结构，风格迥异。而这些戏曲形式，深刻地影响着现在的民族声乐。

二、传统戏曲对民族声乐的影响

中国戏曲是以唱、念、做、打的综合表演为中心的富有形式美的戏剧形式。综合性、虚拟性、程式性，是中国戏曲的主要艺术特征。中国戏曲融汇了多种艺术门类，各种不同的艺术因素与表演艺术紧密结合，通过演员的表演实现戏曲的全部功能。简而言之，就是唱、念、做、打。所谓唱，就是唱腔的技艺方法，要求“字正腔圆”；念，就是道白，即说话技巧，有着明确的规范，正所谓“千斤念白四两唱”；做，指身段表情；打，是经过舞蹈化演绎的武打动作。这几种表演技法相辅相成，互相交叉支撑，充满节奏感和音乐精神。

中国戏曲的对话是音乐性的、动作是舞蹈性的，而歌和舞的本身，就决定了它的外在形式要远离生活、变异生活，使之具有节奏、韵律、整饬、和谐之美。

中国戏曲的基本性质是民间创作，民间乐曲的特质最大程度上左右了地方戏曲的走向。戏曲中的音乐、唱腔根植于民间，深受土语方言、民歌小调、语言方式等影响。各地衍生的多个地方戏种，凝聚着人民群众千百年来的共同智慧，是最纯粹的民族艺术。

从历史的发展脉络分析，戏曲的传承并非是一成不变的。传统的口头传唱方式，因为演唱者传承者的口音、发音习惯等不同，在传唱中会发生演变。这种演变具有很大的随意性，随机性，很可能使根源原本一致的腔调，变成风格迥异的两个风格；同理，同一个地方戏曲的唱腔，经过传承，也可能会演变成风格相差很大的流派。根据传统，很多戏曲的演员一身多能，演唱的同时承担创作的功能，戏曲演唱或演奏中处理唱腔或乐曲的方法与技巧，往往包含着作曲法在内。这些风格明晰的特点，几乎涵盖了所有民族戏曲的种类。

声乐，是戏曲音乐结构的主体。戏剧中表现角色性格，传达情感情绪，主要依靠优美的唱腔和富有旋律的曲调。戏曲的演唱注重字与声、声与情之间的关系。演唱功底的基本要求就是要把字词发音唱准，意思表达明确，这样的要求就决定了演唱技巧。演唱一般包括发声、吐字、用气、装饰唱法等。戏曲的演唱可以分为三种：**抒情性唱腔**。这种唱腔的唱词较少，旋律性很强，演唱速度较慢，主要以声音抒发内在情感。**叙事性唱腔**。这种唱腔唱词较多，并不注重旋律，延长速度中等或较快，多使用朗诵技巧，应用于对白或对事物的描述。**戏剧性唱腔**。这种唱腔适用于节奏灵活的散板，节奏与速度变化比较强烈，可以自由伸缩，具备较强的灵活性，较适合表现昂扬激烈的情感或是矛盾冲突激烈的场景。这三种唱法的运用，使得戏曲的演绎更具多样性。

中国戏曲剧种种类繁多，据不完全统计，中国各民族地区地戏曲剧种约有三百六十多种。在近代以前，中国戏曲始终在传统的，相对封闭的环境中发展，虽然没有西方对于人体原理的科学分析作为支撑，但因为中国地域广阔，地方方言多样，不同的发音方式及呼吸习惯直接作用于对音调的演绎方面。各地方戏曲特点鲜明，极具代表性，通过对各地方戏曲唱法特点的分析，可以获取民族声乐发展的新思路。

（一）京剧

京剧是中国文化传统的重要表征之一。它是“地方戏时代”出现的最重要的剧种，是雅

文化在中国文化整体中渐趋衰落的时代变革的产物。

京剧被视为中国国粹，也被称为“国剧”，京剧的唱腔曲调主要是西皮、二黄，主要的伴奏乐器是胡琴以及锣鼓等。在发展过程中，主要依据的是徽调，同时吸取如昆曲等诸家剧种之长，融于徽戏之中。后来又引入秦腔的演唱方式，形成徽秦合流。此外，京剧的发展中还有一个重要的节点，就是与汉剧的“徽汉合流”。徽、秦、汉的合流，为京剧的诞生奠定了基础。京剧的表演来源于民间戏曲流派的整合，但因为宫廷青睐的原因，脱离了民间的乡土气息，而成为一种技艺更加全面，唱腔更加华丽，程式更加严整的“庙堂文化”。

京剧行当有生旦净末丑，各行当发音方式迥异，主要的发音技巧有：

真嗓

也叫“大嗓”，“本嗓”。顾名思义，这种技巧发出的声音是真声，演唱时运气从下腹丹田向上喷薄发出，经过喉腔的时候加以共鸣，直接发出声音。真嗓因为不加修饰，所以气息充足，声音亮度较高，咬字也最为清楚。

假嗓

也叫“小嗓”，“二本嗓”。顾名思义，发出的声音叫假声。发声时，气息通过喉腔的时候收窄气孔，提升发音位置，让气流收紧，这样发音的调门明显高于真嗓。

左嗓

这种唱法比较独特，声音听起来并不正常，主要运用于男声，是京剧独有的唱法。左嗓加工出来的声音调门很高，相对尖利干涩，没有圆润的音质，很多老生或者是武生行当的演员，为了表现气势，多以左嗓演唱。

丹田音

又称为“响堂”。这里运用的是腹式呼吸法，深深吸气之后，以小腹发力推送而出，声音就像是丹田发出来。这样的音质响亮，侵彻力强，容易承载情绪。各种戏曲的发音，多半都是强调丹田音，民族声乐也是如此。

脑后音

又被称为“背工音”。脑后音的发音，气息同样是以丹田发出，但稍有不同的是，气息通过时喉部稍稍加以收紧，运用后咽壁，抬起软腭，把声音送入头腔，与鼻音混合，形成头腔的共鸣，由此使得声调更加雄浑，也更觉收敛。这种发音方式送出的声音，力量感更强，也成为民族声乐中经常用到的发音方式。

气口

顾名思义，就是演员在演唱京剧的时候换气的办法。京剧的唱腔多种多样，节奏也是有快有慢，必须用合适的换气方法，让呼吸顺畅，才能使旋律连贯，字词清楚。对于民族声乐来说，掌握合适的换气方式，准确把握气口，也是最起码的基本功。

京剧的演唱技巧，因为其“庙堂文化”的特点，更加近似于西方美声唱法的一些表演特质，在近现代民族声乐的发展中起到了极其重要的作用。演员的发音方式，演唱技巧，以及身段，姿势，眼神，都成为民族声乐演唱的借鉴对象。

京剧对民族声乐的影响十分深远，涵盖了民族声乐艺术的方方面面。作为最具体的实例，就要说到“京歌”的出现。从字面上很好理解，就是京剧演唱与民族唱法的融会贯通。“京歌”的问世，是一种创新，带来的是思维方式的突破，不论从歌曲创作还是唱法上都是对中国古典戏曲的传承与发扬。

作为中华民族传统的艺术形式，京剧对于声乐演唱技巧，以及情感的传达，受众心理研究，都有着非常宝贵的经验。我国各个时期的具有代表性的歌唱艺术家们都不同程度的从京剧的唱腔、气息控制上、咬字等吸取精粹从而逐渐的形成了他们自己的独特艺术风格。例如：郭兰英、彭丽媛、吴碧霞等。京剧的唱腔发声方法非常科学，尤其注意演唱时声音与形体表演配合，以声传神，以神助声，活灵活现，让观众身临其境。如前文所言，京剧发音强调使

用丹田气，让声音充满力量，气定神完。同时，要求用气既要稳定又要灵活。引申到民族声乐的发音，也是对于气息的基础有着严格要求，只有用好气，才能唱出好歌。

在唱腔上，我国的戏曲有着“字领腔走，腔随字行”的说法。现代民族声乐要求演唱者突出乐曲的旋律性，把字唱的圆润、饱满，让受众感觉愉悦流畅。在现代民族声乐作品中，为了表达作品的丰富情感，充分体现歌曲独有的韵味和内涵，一般的都会在技巧方面使用到润腔。这种结合京剧唱腔的歌曲演唱形式，让京歌拥有了迷人的魅力，也让演唱者的技巧得以淋漓尽致的发挥。

例如：《故乡是北京》

ktv 查谱查谱网 www.ktvc8.com
 1=B $\frac{3}{4}$ ♩ = 54 故乡是北京 阎肃 词
姚明 曲

(1 - 5·6i iiii | i - 0) i | 1 65 | 3 (0 2 1·2333) | 3 6 5 6 i 4 i | (1 2 7 6 5 6 7 6 iiii |
 走 遍 了 南 北 西 东。
 1) 3 2 3 4 | 3 (0 2 1·233 33·) | 3 3 2 3 5 5· 5 | (5 6 4 3 2 3 4 5 5 5 5) i | i 6 5 |
 也 到 过 了 许 多 名 城。 静 静 地
 5·6 3 2 1 2 3· 0 3 | 5 6 3 3· 3 | 3 6 5 3 5 | (1·2 3 5 2 1 6 | 5·3 5 1 6 5 | 2 3 2 1 3 2 |
 想 一 想。 我 还 是 最 爱 我 的 北 京。
 0 6 | 5 6 4 3 | 2·3 5 1 6 5 3 2 | 1 5·6 7 2 6 7 | 2 2·2 2 6 7 6 | 5 2 0 2 2 | 2·7 6 2 2 6 7·6 | 5 0 3 2 3 5 6 |
 i 1 6 5 3 | 6 6 5 6 i 6 5 | 3 6 5 6 i | 3 3 2 3 5 5 | 0 3 3 3 2 3 | 4 - | 4· 5 6 |
 不 说 那 天 坛 的 明 月， 北 海 的 风， 芦 沟 桥 的 狮 子， 潭 柘 寺 的 松。
 不 说 那 高 安 的 大 厦， 旋 转 的 厅， 电 子 街 的 机 房， 夜 市 上 的 灯。
 3· 5 3 | 2 0 3 2 1 3 2 | 1 (i·i 1 6 6 i | 6 5 3 2 1 2 3) | 5 3 5 6 0 6 | i i 3 6 5 6 | 5 6 i 6 |
 唱 不 够 那 红 墙 碧 瓦 太 和 殿，
 唱 不 够 那 新 疆 欢 涌 王 府 井，
 5·6 3 2 3 0 5 | 6 6 5 6 i i | (1·2 7 6 5 6 i) | 3 2 i 6· 2 | i·(2 3 5 2 1 6 | 5·3 5 1 6 5 3 2 |
 道 不 尽 那 十 里 长 街 的 味 色 彩 虹。
 道 不 尽 那 名 厨 佳 肴 的 味 色 香 浓。
 1 0 2 1 5 1 | 1 1 3 2 | 3 5 3 5 6 | i i 6 5 3 | 0 3 3 2 3 | 5·6 3 2 1 2 3 | 2 3 5 5 |
 单 想 那 紫 磨 古 德 四 合 院， 便 觉 得 雨 丝 丝， 脆 生 生，
 单 想 那 油 条 豆 浆 家 常 饼， 便 勾 起 烟 丝 丝， 爽 爽 爽，
 6 6 i 6 5 | 3 i 5 6 | 0 3 2·3 2 i | 6·2 i | 5 3 3 | 2 - | 2· 3 2 | i·3 2 i 6 5 6 | 0 6 5·6 i 3 |
 京 腔 京 韵 白 多 情， 京 腔 京 韵 白 多 情。
 甘 美 芬 芳 故 乡 情， 甘 美 芬 芳 故 乡 情。
 6 5 3 0 5 6 | 7 2 7 6 7 5 | 3 0 5 3·5 6 i | 5 5· 5 | 5 (6 i 5 6 4 3) | 5 5 (6 | 5·6 i 2 6 5 3 2 | 5 0 |
 走 遍 了 南 北 西 东。
 i - i i i i i i i | i - i i i i i i i | i - - - | i 6 5 5 3 | 3 - - - | 3 6 5 6 i i i |
 (i 5 6·5 3 5 | 0 1 2 3 5 6 5) | 0 3 2· 3 | 4 - 5 3 | 3 - - - | 3 3 2 3 5 5 |
 也 到 过 了 许 多 名 城。
 5 (2 5 7·5 6 5 | 0 2 3 5 6 7 5) | i - - - | i 6 5 5·6 3 2 | 1· 2 3 - | 3 - (1 2 1 2 |
 静 静 地 想 一 想。
 3) 3 5 6 | 3 3 - - | 3 - - - | 3 6 5 3 5 | 1·(2 3 5 2 1 6 | 5 3 5 1 6 5 3 2 | 1 0 i 0 0) ||
 我 还 是 最 爱 我 的 北 京。

WWW.KTVC8.COM

歌曲开篇的四句，旋律相对舒缓，曲调宛转绵长，裹带着非常鲜明的京剧的韵律。很明显，歌曲呈现出的这些特点的根源就是京剧中的西皮慢板唱法。

(二) 地方戏曲

如前所述，汉语言的文字系统是表意为主的语素文字，因此，并不能在字形中表现读音，受传统信息传播途径的限制，很多地方存在“十里不同风，百里不同俗”的现象，各地地方语言也是千变万化，如代表汉族广府民系母语的粤语，含完整的九省六调，较为完整地保存

着古汉语特征，而粤语与其他地域的方言存在极大差异，甚至达到了无法口语交流的地步。相比之下，如果换做书面语言，即便地域相差几千公里，也可以立即达到意思清楚传达明确。正是由于地方方言的多种多样，才催生出了种类繁多的地方戏曲。据不完全统计，中国各民族地区地戏曲剧种约有三百六十多种。地方戏曲表现形式多种多样，融合说唱、杂耍、舞蹈等极具地方特色的表演艺术，特别是一些戏曲的唱腔和表现手法，成为民族声乐发展的重要基石。

越剧

越剧是中国第二大剧种，有研究观点认为，越剧是“流传最广的地方剧种”，被一些外国音乐研究者称为“中国歌剧”。越剧善于抒情，以唱为主，受发源地语言发音特点影响，曲调清新婉转，典雅唯美，表演风格精细柔美。越剧的选材多半取自爱情故事，“郎才女貌”的组合，辗转徘徊的恋情，是舞台上的主要构成。越剧原本的表演形式是说唱，后改为戏曲，曲调由“小歌班”明快、跳跃的主腔四工腔，一变为哀婉舒缓的唱腔曲调，后发展出“弦下腔”，成为越剧的主腔。

豫剧

豫剧，被称为中国五大剧种之一，发源于河南。豫剧的基础是河南梆子，经过历代艺人的不断推陈出新，以及传承中的变化演进，最终形成了今天的模样。豫剧的唱腔力量感鲜明，收放自如，韵律悠扬，行腔酣畅，咬字清楚，善于表达戏剧人物的内心情感。因其音乐伴奏用枣木梆子打拍，故早期得名河南梆子。豫剧因河南各地语音存在差异，因此在传播传承中逐渐发展并成熟了一些地域色彩鲜明的分支艺术流派。豫剧唱腔高亢激越，节奏鲜明强烈，语调简洁明朗，曲调诙谐欢快。特别是“祥符调”，作为豫剧的母调，唱腔高亢激越，庄重大方，道白中多使用二本嗓，极具地方特点。豫剧对于民族声乐的启发多见于本嗓二本嗓的变音。

评剧

评剧是中国北方流行的地方剧种，起源于“对口莲花落”基础上形成的“唐山落子”。评剧的“草根”色彩浓厚，是一种忠实反应人民群众生活状态的艺术形式，词句贴近口语化，容易听懂，便于传播。演唱时对唱功要求较高，另外要求咬字的清楚，能够以诉说的方式还原生活的本源。评剧唱腔是板腔体，有慢板，二六板，垛板和散板等多种板式。评剧对于民族声乐发展较为重要的启发，是对现实生活的真实描绘，以及对于现代题材的驾驭。因为评剧的唱腔特点，可以迅速根据时事编写评剧剧目，如《杨三姐告状》、《刘巧儿》、《野火春风斗古城》等等，其中很多片段经过演化，成为民族声乐中的经典唱段。

黄梅戏

黄梅戏一度被称为“皖剧”、“怀腔”，唱腔委婉清新，分花腔和平词两大类。花腔带有明显的民歌风味，同时具备浓郁的生活气息，一般用来操作小戏；主要唱腔是平词，用以表达情感，体现戏剧冲突，反映人物内心，曲调宛转悠扬。以抒情见长的黄梅戏，在唱腔中融入较为丰富婉转的情感变化，将“颗粒化”的汉语演绎的贴近表音状态，特别是民歌风味的演绎手段，更加富有感染力。

秦腔

秦腔是中国汉族历史最为悠久的戏剧种类之一，萌芽于西周，成熟于秦。秦腔又名乱弹，因为秦汉文明是中国汉民族文明第一个高峰，秦腔保留了中国古汉语一些古老的发音。秦腔的演唱技法中，具有独一无二的特色，就是“苦音腔”，这种唱腔是标志性的，演唱时激越、悲壮、沉重、亢亮，表现出的感情色彩多半是凝重的，纠结的，或者是悲壮慷慨的。与之对应的是“欢音腔”，演唱时明快、欢悦、活泼，用以表现积极的精神面貌，传达喜悦、愉快的感情。虽然时至今日秦腔的影响地域较小，但因为其保留着大量汉民族初始时期的语言特点，秦腔对于民族声乐的研究有着重要的意义。秦腔在历史演化过程中，对于流行地域的民

歌有着深刻的影响，包括后来在中国流行音乐中打下深刻烙印的“西北风”，都有秦腔的烙印。

粤剧

粤剧又称“大戏”或“广东大戏”，是汉族传统戏曲之一。粤剧的基础是粤语，粤语作为中国古汉语特征保留最完整的方言，包含了九声六调，明显区别于北方中原汉语的四个声调，因此，在戏剧演唱方面，也存在巨大的差异。粤曲唱腔音乐的基本特色是板腔类，即梆子和二黄，俗称“梆黄”，也即是和京剧的“皮黄”同类，所以，粤剧也属于南北路的戏曲，即有南路“二黄”唱腔和北路“梆子”唱腔。粤剧演唱技巧包括平喉以及子喉。平喉，是指平时说话时的声调，一般男性的角色多会使用平喉演出；子喉是比平喉高八度的假声，多半用来演绎女性角色。粤剧在发展中吸收了广东广西不同地域的独特唱腔，也使其具备了民谣的基本特征，进而成为民族声乐研究中不可或缺的重要组成部分。

其他地方戏剧

除了以上的地方戏剧，很多影响力较大的地方戏曲对民族声乐发展起到了推动作用。吕剧，由汉族山东民间俗曲演变而来，既是戏剧又是曲艺，曲调唱腔平实质朴，优美动听，简单易学，因为使用坠琴、扬琴、琵琶、三弦，使得曲调极具特色。吕剧的发展主要集中在建国之后，主要剧目多半表现现代故事，因此其曲调唱腔对于民族声乐也有相当的启发。川剧，川蜀地区孕育的风格独特的戏剧种类，最为显著的标志是变脸技法。川剧的声腔是由昆腔、胡琴腔、高腔、弹戏等四大声腔加一种四川民间灯戏组成的。川剧与其他剧种不同的地方在于特别高的高腔。四川地区流行的很多小调，都受到川剧的影响，由此演变的经典民歌唱段，可以说具备了极为浓郁的川剧特色。（如峡江情歌）

无论是京剧，还是以上列举的各地方戏曲，抑或本文未及提到的晋剧、汉剧、湘剧等等地方戏剧，总的来看，中国的戏曲在清末民初呈现了一个集中的发展期，也由此衍生出很多地方小调，而这个阶段也是中国民族声乐的萌芽期。新中国成立之后，各地方戏剧的发展进入高潮。与此同时，中国民族声乐进入蓬勃发展的时期。文革结束后，戏曲开始逐渐复苏，而在多年的沉淀积累之后，民族声乐充分吸收了戏曲的养分，在民间小调的基础上推陈出新，进入了辉煌时期。由此可见，根植于民族传统艺术土壤上的戏曲艺术，是民族声乐的最坚实的基础，只有尊重传统、继承传统、发扬传统，才能让民族声乐焕发最本源的光彩。

三、民族声乐艺术的发展与演变

如果说戏曲是民族声乐的根脉和萌芽，那么，吸取西洋声乐特点之后的演变，就像是成长中不断汲取养分，使得民族声乐的大树逐渐成熟，并结出了累累硕果。上世纪二十年代，以黎锦晖、聂耳为代表的作曲家谱写了一批作品，如《麻雀与小孩》、《小小画家》、《扬子江暴风雨》等。这些作品在传统戏剧的基础上，呈现了很多创新的元素，成为民族声乐现代演变的肇始，而大型歌剧《白毛女》的问世，则是代表中国民族声乐进入了全新的发展阶段。

1942年5月2日，毛泽东在陕西延安，发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，提出文艺不是超阶级的，文艺要和工农兵群众结合。同时期的整风运动、大生产运动，净化了队伍，凝聚了人心，使得当时的延安成为“革命圣地”，吸引了大批进步青年及文艺工作者。很多的文艺工作者带来了西方声乐艺术的基本原理和知识，使得民族声乐具备了蓬勃发展的基础。1945年，中共七大正在筹备中，反法西斯战争迎来了胜利的曙光，在这样的形势下，延安鲁迅艺术学院的文艺工作者以浪漫的革命情怀和阶级斗争理论相结合，创作了歌剧《白毛女》。

《白毛女》的故事源于晋察冀边区的民间故事“白毛仙姑”，故事主人公“喜儿”身世凄惨，因为饱受旧社会地主恶霸的摧残而少年白头，因此得名“白毛女”。歌剧的创作充分吸取了民间戏曲的养分，借鉴西洋歌剧的表现手法，融入了河北民歌、晋剧、山西梆子的一些特点，韵词和曲调和谐优美，婉转动人，极富中国特色。如最为脍炙人口的唱段《北风吹》：

红 梅 赞

歌剧《红梅》选曲
女高音独唱

作词 李劫、吴雪阳、金砂曲
编 姜 英 陶纪作琴

The musical score is written in G major and 2/4 time. It begins with a piano introduction marked '稍慢 自由地' (Ad libitum, slightly slower) and 'mp'. The vocal line starts with the lyrics '梅 梅 梅 梅' (Mei Mei Mei Mei) and continues with '红 岩 上 红 梅 开' (Red rock, red plum blossoms bloom) and '千 里 冰 霜 谁 下 踩' (Who tramples the ice and frost a thousand miles away). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is marked with dynamic levels 'mp' and 'p'.

注：叶一首独自由。

(1)

曲谱上传于中国曲谱网

三九寒天，何所惧。
一片丹心，向阳开。
向阳开。红梅花儿开。
朵朵放光彩，串串迎春花万朵。

(2)

曲谱上传于中国曲谱网
WWW.CHINAQUPU.COM

春风吹大地，吹开百花。
开开放，高歌欢庆。
新年好，新年好，新年好。

(3)

曲谱上传于中国曲谱网
WWW.CHINAQUPU.COM

歌曲的核心唱句“红岩上红梅开”，明显使用的是甩腔技法，融进了江南滩簧音调，演唱风格柔婉，音韵中和，渗透四川扬琴的音乐特质，刚柔并济，个性鲜明。演唱时大量运用了八度、七度的跳进音程，令乐曲的基调大气磅礴，豁然开朗，同时在深情中充满希望，表现出革命者视死如归的英雄气概和对革命前途的无限憧憬。

如果说歌剧《江姐》是民族声乐现代演变中的一个典型代表，那么，大型音乐舞蹈史诗《东方红》，便是将民族声乐的发展推向了一个新的高度，并由此确定了民族声乐在中国文化版图中不可动摇的核心地位。这部鸿篇巨著，凝聚了民族声乐诸多优秀作品，每一个篇章都能听到纯粹浓郁的中国味道。

在民族声乐的现代演变进程中，有一个特殊的历史时期，以一种并非健康的状态促使民族声乐与戏剧相结合。众所周知，十年动乱期间，文艺创作受到了极大的桎梏，在“破四旧”的口号声中，很多戏剧团体遭遇了灭顶之灾，大量的道具、服装、戏曲资料被视为封建残余而付之一炬，一切传统戏剧都被认为是“封建糟粕”，遭到批判。取而代之的是以《沙家浜》、《红灯记》等八部样板戏为代表的“革命作品”，一时间占据了所有的舞台。在这样的背景之下，很多地方的戏剧院团面临着“题材荒”的窘境，只能是组织编排演出样板戏，或者是让戏剧表演艺术家放弃原有专业行当，改唱革命歌曲，于是就在一个特别的角度助推了“戏歌”的大发展。

所谓“戏歌”，顾名思义就是“戏曲风格歌曲”，就是具有某个剧种音乐形态特征及演唱特点的歌曲。在某种程度上可以认为，与戏曲唱段相类似的歌曲，都可以划归“戏歌”的范畴。

“戏歌”的出现，是迫于当时政治环境而无奈的改变，但同时，这种被迫的改变也带给民族声乐很大的收获。基于当时的“语录热”，很多地方戏剧院团改编传统戏剧选段，演绎毛泽东诗词或语录，开拓了一条新的道路。其实，在文革前，已经有很多毛泽东诗词改编成为歌曲。这些歌曲意境优雅，曲调清越唯美，极具民族韵味，很多作品堪称民族声乐发展中的代表作。如《咏梅》

卜算子（咏梅）
读陆游咏梅词，反其意而用之
二部合唱
毛泽东词
李劫夫曲
(大众乐谱网制谱)

风雨送春归， 飞雪迎春到， 已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏。

俏也不争春， 只把春来报， 待到山花烂漫时，她在丛中笑。

俏也不争春， 只把春来报， 待到山花烂漫时，她在丛中笑。

她在丛中笑， 俏也不争春， 只把春来报。

报， 待到山花烂漫时 她在丛中笑。

歌曲的演绎使用了传统戏剧的“板腔体”结构，呈现了戏曲唱段的特点，演唱中脱离了传统戏剧的吐字发音方式，发声位置、咬字、呼吸等方面经过特殊处理，呈现的是声乐特点。与此类似，毛泽东诗词成为当时的“热门”题材，各种地方戏剧都以各自的方式演绎过不同的版本，由此使得“戏歌”迅速普及，并为文革结束后民族声乐的发展开辟了一条新路。改革开放后，摆脱桎梏的民族声乐获得了迅猛发展，在吸取了过去的经验之后，一大批新编“戏歌”引领了一股浓郁的民族风潮。其中，《没有强大的祖国，哪有幸福的家》堪称最具代表性的优秀作品。

《没有强大的祖国，哪有幸福的家》的创作是建立在豫剧“戏歌”的基础上。文革期间，河南省豫剧三团创作了大量毛泽东诗词“戏歌”，其中不乏优秀作品，对其后的创作颇具启发意义。《没有强大的祖国，哪有幸福的家》作者充分吸取了豫剧元素，很多的声腔、吐字、润腔都是用戏曲方式运用。整体韵律使用梆子腔的快节奏，伴奏密集，呈现极强的推动力，给人以热情明朗的感觉。

184

没有强大的祖国，哪有幸福的家

都 钧 剑 词
士 心 双 江 曲
吴 慰 云 配 伴 奏

Moderato 热情地

阳 春 三 月 夜 满 十 八。

报 名 参 军 要 高 开 票

The image shows a musical score for the song '没有强大的祖国，哪有幸福的家'. It consists of four systems of music. The first system is an instrumental introduction in G major, marked 'Moderato 热情地'. The second system continues the instrumental introduction. The third system begins the vocal melody with the lyrics '阳 春 三 月 夜 满 十 八。'. The fourth system continues the vocal melody with the lyrics '报 名 参 军 要 高 开 票'. The score is written for piano accompaniment and a vocal line.

村前卖任田。十里映梅花。
村后的青草地。牛羊伴鸡
鸭。日子地过地富
裕。叫我不忍(唱)离开家。

Andante 牧归晚
归竹笛
响响一原野。(白)军队是咱军队。(唱)国家是咱国家。
为九千保国。哪管有咱大

Allegretto

下。

穿上绿军装，牢记胡胡的话。军队是咱军队，

国家是咱国家，为儿不保国。哪有咱天下。

没有强大的祖国，哪有幸福的

家。

ritardando

如前文所云,传统的豫剧演唱,十分注重声腔的吐字、归韵,要求“字正腔圆”,要保证咬的准,唱的稳,用行话说就是“气为音服务,音为腔服务,腔为字服务”。这首歌曲咬字非常讲究,如“阳春三月我满十八”中的“三”,音向上拉,“满”的时候改为收韵,显得韵律感十足,表现出“收腔”的风韵。“报名参军要离开家”中“参军”二字是明显的方言口音,同样,“村后的青草地,牛羊伴鸡鸭”句中的“青草地”,完全是用河南话道白出来的,而不是唱出来的。歌曲中频繁用到豫剧的“卖腔”、“润腔”,使得整首歌曲朴实可亲,充满了浓郁的生活气息。

“戏歌”的不断完善,是建立在文革冰冻期后,复苏的文化市场大繁荣大发展的基础上的。人民群众对文化产品的强烈渴求,加上前文所说的文革期间的深厚积淀,民族声乐优秀作品不断涌现,如《党的女儿》、《野火春风斗古城》、《运河谣》,以及前文提到的《故乡是北京》等。民族声乐艺术的现代演变到这个阶段,已经明晰界定了“戏歌”的定义。

自从“戏歌”问世,关于这种音乐的具体概念划定就处于半模糊状态,有一种观点认为,只要在歌曲旋律中用到了某个戏曲种类的唱段,甚至只是音调片断、拖腔或是伴奏音型,就能将之称为“戏歌”。显然,这是一种过于宽泛的定义。追溯民族声乐的发展历史,上个世纪二十年代,作曲家赵元任在创作的《教我如何不想他》当中,明确地使用了京剧的西皮音调,但严格说来,这个作品明显不能被认定是“戏歌”。以民族声乐的专业角度审视,“戏歌”应该是与特定的剧种唱段(唱腔)相似的歌曲。而这里说的“相似”可以概括为两个方面:

(一) 音乐形态的相似。

1·宏观方面曲式结构的形似。如前文分析,戏曲的结构形式是“板腔体”或“曲牌体”,如果要划定为“戏歌”,那么在主体的曲式结构上,必须是与戏曲的特质保持一致,所不同的是,戏歌更多地会表现出“板腔体”的样态。如前文分析的京剧韵味十足的《故乡是北京》,明显表现出“板腔体”的特征。《故乡是北京》的第一段每分钟54拍,是“散板”;第二段每分钟76拍,是“行板”;第三段每分钟又变成了54拍,回到了“散板”,由此在整首歌曲中表现出“板腔体”结构。

2·中观方面腔式(句式)结构的相似。首先,戏曲的句式结构,呈现的是“单腔式”、“两腔式”及三逗的特点,这在“戏歌”的句式中应该有着明确的体现;其次,在腔式的表现中,戏曲通常会使用“漏板起唱”,尤其是“中眼起唱”,最为普遍,这些也应该在“戏歌”充分印证;再有,戏曲的演唱通常会用到“拖腔”,有一些剧种,“拖腔”成为了标志性的特征,因此在“戏歌”中也应该明确地表现出这一点。根据前文的罗列分析,传统戏曲包括多个声腔体系,不同系统的剧种在腔式结构上都有所区别,也就是说,作为“戏歌”,应该是具备以上三种典型的戏曲腔式特点。

3·微观方面旋律外形上的相似。意思就是说,“戏歌”在音调上应该和某种戏曲的旋律类似,这里指的类似除了旋律以外,还包括音调模式的类似。前文分析过,《故乡是北京》的音调特质是京剧“西皮”标志性音乐语言。《说唱脸谱》很明显是用到了京剧“黑头”的元素。《我们是黄河泰山》使用了河南豫剧中的音调模式。

(二) 演唱风格上的相似。

以前文所述,“戏歌”的演唱必须接近特定剧种的演唱风格。这里面涵盖了演唱中运用的发声吐气等技巧,也包含整体舞台表演的“手、眼、身、法、步”。简而言之,真正的“戏歌”,不仅在音乐形态上应与戏曲唱段相似,而且还必须在演唱风格上与戏曲演唱风格相似。“戏歌”的日臻成熟,是民族声乐现代演化进程中的重要代表节点,正是“戏歌”的启

发引导，带动了民族声乐的创作及演唱方式的改进，一大批优秀作品的先后问世，也使得民族声乐表现出越发多元的姿态。

四、流行中的民族声乐展现新样态

(一) 流行通俗歌曲对民族声乐带来的启发

如果说中华民族的艺术传统是一条奔流不息的大河，那么，民族声乐就是这条宽广大河进步的主流，是民族音乐文化传承中一个至关重要的组成部分。中国的民族声乐，根据时代潮流的演变而演变，紧跟社会的前进而前进。就如同中华民族宽宏的民族特性，民族声乐的表现形式是丰富多元的千姿百态，而不是千人一面的刻板窠臼。

前文阐述了戏剧及传统艺术对民族声乐的深刻影响，应该说，这些本民族的、传统的，根植于我们血脉中的文化底蕴，是民族声乐的灵魂。

时至今日，民族声乐的发展，进入了“新民歌”时代。新民歌的诞生，有着鲜明的时代烙印。改革开放之后，港台通俗音乐及欧美各种风格音乐涌入封闭已久的内地，对民族声乐造成了极大的冲击。通俗歌曲旋律简单明晰，歌词琅琅上口，表达浅显直接，演唱中无需多少技巧，可以在短时间迅速流行。而民族声乐的门槛相对较高，演唱者需要接受长期系统的培养，民歌题材经过多年的挖掘不再拥有巨大的潜力，加之一味追求庙堂艺术的“高大上”，有些作曲者走入了误区，越发显得孤芳自赏，应者寥寥。

在这样的背景下，一些音乐人大胆尝试，在探索中不断前进，逐渐形成了兼容并蓄的新风格。在演唱方法上，“民”是主流，“通”是辅助；创作上立足于民族风格，大胆引入流行、时尚的现代元素；演出形式上注重强化商业包装，引入全方位的视听感觉。“新民歌”带来一种相对新鲜的感觉，浓郁的民族风，强烈的民族声乐演唱特点，融汇了流行通俗的特征，以尊重传统发扬传统的出发点，力求更多的音乐元素，摆脱了“孤芳自赏”的弊端，融合现代审美取向，迎合了市场和受众的审美需要。更为重要的是，新民歌降低演唱难度，更加“接地气”，在潜移默化中践行着“群众路线”，吸引了更多拥趸。新民歌打开了市场的大门，是高雅文化在市场中的有益尝试，结果也令人满意。市场是最好的试金石，“不管黑猫白猫，能捉住老鼠就是好猫”，在坚持文化底线的前提下，呼应市场的新民歌，可谓是大势所趋，是时代发展的必然产物，符合音乐发展的客观规律。

伴随着民族文化的复兴与发展，通俗歌曲也更多的引入了民歌元素，这种浓郁的民族风格乐曲，以相对较低的演唱难度，加之浅显易懂的歌词演绎，赋予了这类通俗歌曲较强的生命力，和迅速的传播能力。而这样的创作手法，也在影响着民族声乐的发展。

提到民族声乐的新样态，就一定要提到几位关键人物，首当其冲的就是李谷一。以现在的视角来看，李谷一堪称世界华语乐坛的开创性人物，而在她首创唱出“新民歌”的时候，却是饱受各种非议。李谷一本来是湖南花鼓戏演员，在花鼓戏舞台上活跃了13年，积累了极为深厚的传统戏剧功底，后来调入中央乐团，师从金铁霖教授，从此开始步入民族声乐领域。半路出家的李谷一将花鼓戏唱法和西洋唱法糅合到一起，形成了独具个人魅力的演唱风格。1976年，电影《南海长城》的主题曲《永远不能忘》请来李谷一演唱，在经过丰富的实践之后，李谷一大胆使用民族声乐此前从未尝试过的“气声”演绎方式。

所谓“气声唱法”，是一种气与声不按发声规律而组合的样式。按照民歌演唱的通常发声方法，气息由丹田发出，由下而上振动声带，此时的两片声带，应该是闭合的，这样发出来的声音洪亮而充满质感。“气声唱法”有意反其道而行之，气息由下而上发出的时候，调动两片声带，使其不完全闭合，气息在这种“似开似闭”的情况下通过声带，发出来的声音质感自然不够饱满清亮，会有些虚，带有婉转的感觉，甚至会带着清晰可辨的气流声，听起来有些黯哑。这样的发音方式，更近乎人的说话感觉，十分亲切自然，从而极具艺术张力。

这种唱法彰显了歌曲的表现力，同时让民族声乐找到了一个新的突破口。

“气声唱法”通常情况下适用于速度不快的低吟轻唱的歌曲之中，尤其是表达情愫的怨叹、感伤，抑或纠结哀怨的内心独白，还有温馨眷恋的缠绵，用上了气声唱法，能够更加贴近人的感觉，拥有真实的力量，表达更加的强烈情感。在上世纪八十年代之前，内地音乐基本上是民族唱法一枝独秀，改革开放后港台通俗音乐席卷而来，以邓丽君为代表的歌手使用完全不同于民族唱法的演唱技巧，带来的是极大的震撼，进而开始动摇民族唱法的根基。想想很容易理解，以往的民族声乐，演唱时要求“字正腔圆”，声音清楚响亮，如果用以抒发革命情怀自然是非常适合，但人有喜怒哀乐，各种情绪并不都适合用有力度的“亮音”去表现。试想，和爱人花前月下的窃窃私语，难道也要“铿锵有力”吗？显然是说不通的。而从文革动乱中走出来的观众，厌倦了充满力量的、激情的、说教式的演唱方式，审美逐渐多元化，呼唤新的演唱方式，而李谷一，勇敢地做出了尝试。

乡恋

马建华词
张丕基曲
吉喆制谱

你的身影，我的梦。
我永远印在我的心中。昨天黑已满眶，明天就要来临。
分别难和你相逢，怎能忘记你的一片深情。
分别难和你相逢，怎能忘记你的一片深情。
昨天黑已满眶，明天就要来临，分别难和你相逢，怎能忘记你的一片深情。
分别难和你相逢，怎能忘记你的一片深情。
分别难和你相逢，怎能忘记你的一片深情。
分别难和你相逢，怎能忘记你的一片深情。

1

“你的声音，你的歌声，永远印在我的心中……”这首《乡恋》旋律深沉舒缓，歌词细腻感人，曲调缠绵排侧、如泣如诉，除了在编曲上运用架子鼓、电吉他等西方乐器外，李谷一还破天荒地采用了“气声唱法”，这对民族声乐领域来说，是一次颠覆性的尝试。这首歌曲问世之后便大获成功，同时也遭到了各种质疑。“气声唱法”带来的感觉，被人描绘为“靡靡之音”，是“黄色歌曲”，李谷一赫然成为民族声乐领域的“造反派”，一时间的猛烈批评甚至类似于政治运动，这场争论实际上也是民族声乐发展方向的“路线之争”。

尽管遭到了批判，李谷一始终坚持自己的创新，她认定，民族声乐想要真正成为流行音乐，必须紧跟时代的发展，必须研究符合新时代审美标准及传播规律的样态。在遭到批判质

疑的同时,李谷一收获更多的是支持与鼓励,是观众发自心底的喜爱。春节晚会个人独唱四首歌曲,这个前无古人后无来者的记录,就是最好的明证。李谷一个人的经历,代表了民族声乐在流行道路上的踟躇与彷徨,正是像李谷一这样的音乐人的清醒地认识,以及始终如一的坚持,才使得民族声乐的呈现了新的样态。

在民族声乐的流行样态进程中,音乐教育领域的支持是至关重要的。曾主演歌剧《白毛女》的著名演员,音乐教育家王昆,就是民族声乐新样态的坚定支持者。作为民族声乐的“旗帜人物”,她以宽广的胸怀对待“外来”事物,力主民族声乐应该融入流行时尚,并在教学中开展新的尝试。在这些民族声乐巨擘的支持下,新生代音乐教育者大胆推动民歌与流行的融合,结出累累硕果。中国人民解放军艺术学院音乐系声乐教授,研究生导师马秋华,从事音乐教育三十余年,门下弟子精英辈出,如戴玉强、朱金专、阿鲁阿卓、索朗旺姆、王莉、姚贝娜、马晓梦等等。马秋华的教育思路是因材施教,根据个性发展学生,而不拘泥于唱法。经过多年的探索和实践,马秋华在教学中形成了一套行之有效的教学方法,对民族声乐教学事业起到一定的推动作用,并出版发行马秋华声乐教学系列。美、民、通三种教学法。在马秋华的教学理念中,通俗唱法是她课堂上的“新的学科”,在这门心血科里,她要求学生不仅具有民族个性,还要具备现代流行特点,学生不但要唱现代流行歌曲,也要练习经典民歌及国外歌剧片段,使唱法真正做到融合与接轨。

(二) 民族声乐创作领域对流行元素的吸收及运用

民族声乐的流行化,除了演唱者的探索,教育者的肯定之外,还有一个非常重要的推动力,那就是作曲者以优秀的作品带来的支持。谷建芬,中国音乐界一个里程碑一样的人物,在通俗音乐的创作方面可谓集大成者,她的很多作品都成为经久传唱的经典。而细细翻看她的作品,会发现有着《年轻的朋友来相会》、《那就是我》、《今天是你的生日——中国》、《二十年后再相会》等等民族唱法的佳作。

那就是我
(朱建芬 演唱)

晓光 词
谷建芬 曲

1 = B $\frac{4}{4}$ 4 5 3 2
4 4 4 4

特快、稍强自由地

6712 | 3 - 3 4 3 2 i | 2 - 2 32 5712 | i - - 2176 | 7 . 6⁵ 6 (7 - - 3)

1. 我思念 故乡的小河, 还有 河边咿咿呀呀的
2. 我思念 故乡的炊烟, 还有 小路上 赶集的

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

水 啊! 啊! 妈妈, 如果有一朵浪花向你 微笑,
那 啊! 啊! 妈妈, 如果有一支画笔向你 歌唱, 那就是我, 那

(渐强)

2 6 7 7 . 5 5 3 | 0 - - 6712 | 3 - - -) | 6 - - 6 6 | 6 - 6 6 | 7 . 6 | 6 5 5 -
就是我, 那就是我, 我, 我思念 故乡的渔

5 6 3 . 0 6 6 | 6 6 . 6 6 | 6 7 7 7 . 6 | 6 5 5 - | 5 6 3 . 0 5 3 | 6 6 . 0 6

火, 还有 沙滩 上 美丽 的海 螺, 啊! 妈妈, 如

(渐快)

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

果有一叶风帆向你 驶来, 那就是我, 那就是我, 那就是我, 就是

(渐强)

6 - - - | 6 - - 6 | (3 - - -) | 6 3 3 3 6 3 2 i | 1 2 3 3 - 3 2 i 6 | 2 - 0 2 2

我, 我思念 故乡的 明月, 还有

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

青山映在水中的 倒影, 啊! 妈妈, 如果你听到远方 飘来的

(渐强)

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

山歌, 那就是我, 那就是我, 那就是我, 那就是我。

《那就是我》在演唱中要求用较高的位置发声，气息绵长浑厚、强弱音的些许变化发应灵敏，这无疑就要求演唱者必须对自己的声音控制得当。这首歌曲从创作来看是 ABA 三段体，A 段节奏缓慢厚重，B 段在呈现八度大跳之后保持以高音区进行，撼动人心，成为作品的高潮点。随后，音乐的情绪折返，进入了厚重悠长情景，转成了 A 段的反复，以温柔轻松的旋律作为收尾，带给受众的是想象的空间，意犹未尽的感受。这首歌曲呈现出“吟诵体”的特点，借鉴了传统戏曲及曲艺表演中的技巧，节奏自由、带有朗诵诗歌般的韵律。

谷建芬作品中还有一首代表作《今天是你的生日，中国》这首歌曲无论从选题的立意、旋律的设置、歌词的填充，还是演员的演唱，从里到外表现的是一种“民族范”。同样，华丽的配器、大开大合的气势、旋律的清新简洁，赋予了歌曲相当的“流行味”，使得这首主旋律的歌曲成为流行乐坛的宠儿，为民族声乐的流行样态塑造了非常成功的模板。

今天是你的生日，我的中国

韩静霆词
谷建芬曲
黄莺制谱

今天是你的生日，我的中国，清晨我放飞一群白鸽。
今天是你的生日，我的中国，清晨我放飞一群白鸽。
今天是你的生日，我的中国，清晨我放飞一群白鸽。

为了带回来一枚橄榄的枝叶，鸽子在擦山峻峰飞过。
为了带回来一枚金色的麦穗，鸽子在茫茫雨雨中飞过。

我们祝福你的生日，我的中国，愿你永远没有忧患，儿女中
我们祝福你的生日，我的中国，愿你逆风起飞，雨

永远宁静，我们祝福你的生日，我的中国，这是儿女们心中
获得收获，我们祝福你的生日，我的中国，这是儿女们心中

期望的歌，希望的歌
爱的诉说。

如上文的论述，“音乐流行，是指社会上的一部分人在一定的时间内，由于受某种特定心理需求的驱使，而追求某种特定的音乐行为方式，致使这种唱、奏、听某一曲或运用某一风格的行为方式及其对象在一定的社会范围内扩展蔓延，并形成不同程度的社会风靡与社会群体性狂热。这样一种音乐现象我们可以称之为音乐流行。”流行音乐，在一定时间内具有社会趋向性，而作为继承传统的民族声乐，社会的普遍认可与趋向，就是发展的方向，因此，民族声乐的新样态，就是流行的新样态。

五、时尚元素为民族声乐发展注入更多的活力

所谓“时尚”，就是人们对社会中某项事物一时的崇尚。这里的“尚”，是指一种高度。在普世价值观体系的判断中，时尚是流行的，同时也必须是适应大众审美底线的东西。时尚具有变化性，不确定性，但最主要的是必须具备极强的包容性和适应性。确切的讲，流行与时尚并不是一回事，流行需要广泛的认知人群，时尚相对小众，更加前卫。流行的意义就是，让小众化的时尚为大众所接受并认可。对于民族声乐来说，融入通俗音乐特点的“新民歌”已经成为时下的流行样态，而如何令继承传统的演唱方式更加具有时尚元素，是一个长期而艰巨的课题。

（一）以《远情》的创作及演唱为例分析时尚元素的现实运用

如前文所述，民族声乐的发展取决于很多因素，其中，作曲者的创作起着至关重要的作用。在某种角度上说，正是作曲者决定了民族声乐的发展方向。时尚如何成为流行，创作者的作品如果能够让观众认可，那么就具备了流行的元素。而作品中反映出来的流行元素，也会要求歌唱者调整演唱状态，最终通贯整个领域，形成推动力。

“谈及80年代到90年代的中国电影音乐历史，不能不说到赵季平，他代表了这个阶段的中国电影音乐，他是这个时期的里程碑和巨匠”。赵季平，极具代表性的音乐人，他的创作黄金期，是紧跟着时代进步的脚步而到来的。赵季平的作品涵盖诸多领域，包括影视音乐、舞曲、交响乐、歌曲等等，他在创作中打上了十分明显的时代烙印，凝聚着厚重的历史感，同时带有强烈的民族韵味。时至今日，赵季平的作品经历了时间的磨砺，经历了受众的考验，他的音乐成就被大多数人所接受和喜爱，堪称音乐界的执牛耳者之一。纵观赵季平的创作，常见“多元融合”的手法，擅于将中华民族的传统音乐文化融为一体，并不拘泥表演形式，保证了艺术性的同时注重了流行性。另外，赵季平的作品并非一味地迎合受众需要，而是以合理的方式加以疏导，使之和“主旋律”巧妙地结合在一起，因势利导，举重若轻。赵季平的创作经历是一条不断探索不断创新之路，他的音乐作品对于民族声乐的发展有着极大的借鉴意义。“和老百姓紧密相依”，同时又坚持着时尚和高雅的引领，这样的融合道路为民族声乐注入了新的活力。

赵季平是个高产作家，很多作品都是传唱一时，如《断桥遗梦》、《知己红颜》、《大江南》、《远情》、《大宅门》、《好汉歌》等等，因为融入了时尚元素，因而被大众欢迎。这里要重点谈到的一个具有代表性的作品就是《远情》。

歌曲中的另一大特色是巧妙的男声设置,无论是歌词还是发音位置,颇具匠心韵味十足。“咚呛哩个隆咚呛”,乍一听起来颇具调笑的意味,但是,几次三番地运用在乐曲中,表现出来的却是截然不同的情绪和力度,实际上在乐曲中埋下一根情绪上的复线,以更为客观的角度对剧情进行了串联,关于奋斗,关于理想,关于情感,关于追求,有种男人的沧桑与豁达。时而清唱,时而合唱,或是男声低吟,或是女声清音,强烈的对比带来的是意境的升华。

整首乐曲在结尾的地方,运用了晋剧特有的乐器,最是画龙点睛的一笔。根植于地方戏曲的旋律,用原汁原味的乐器点缀,瞬间还原了乐曲的民族特性,带来了最为真实,最为贴近的生活气息,同时将主题升华。这样一个似乎是不经意间的设置,经过作者独具匠心地编排,有了十分厚重的历史沧桑感。

歌曲演唱者谭晶,在歌曲的演绎上使用的是集美声、民族、通俗三种唱法于一体的“跨界”唱法,具有极强的感染力和穿透力。谭晶在演唱中做到了真假声完美转换,气息和气声的衬托恰到好处,给人感觉亲切,大气,又不失时尚感觉。一开始是散板式的清唱,低音区以真声为主,采用诉说式的口吻。第一段相对音区较高的音节,处理为在高位置唱但音色稍虚,用气拖住,声断气不断,营造出一种静谧的意境,紧接着迅速释放情绪,力度和声音的宽度逐渐加强,使用了美声唱法的共鸣和全气息支撑,大气磅礴地进入乐曲高潮。随着音区逐渐增高,加入了更多的假声成分演唱,特别是在第二段八度大跳“成”字的演绎,由真到假转换完美,又不失整体美感。然后的“留住所爱留住所想”由高声区回落到低声区,回到真声演唱并以气声烘托。低吟浅唱若有所思,令人久久回味。

应该说,歌手的演唱,让这首歌曲具备了生命,而乐曲的创作,则是赋予歌曲灵魂。正是这种一丝不苟、不断创新的创作理念和态度,更重要的是一种来自于血液之中的对于民族历史、精神的文化认同,才推动着民族声乐发展不断攀越高峰。

(二) 多元演唱风格对民族声乐的影响

在民族声乐的发展中,许许多多作曲家的优秀作品,以时尚元素为民族声乐注入新的活力。如胡延江的《玛依拉变奏曲》,邓姚的《梁祝新歌》,张天一的《青藏高原》,印青的《阳光路上》,徐沛东的《东方姑娘》等等。作曲家的创作为民族声乐注入了新鲜的血液、新的样式、新的音乐元素,同时也要求歌唱者根据作曲者的要求来演唱。有很多演唱者受到了流行新样态的影响,在作品的处理过程中进行二次创作,添加了时尚元素。可以说,演唱者的艺术创作基础是优秀的作品,歌唱艺术风格的发展依附于具备时尚元素的作品。

歌剧《江姐》,可以说是民族声乐的经典代表,能成为江姐的扮演者,无疑是对歌手专业水平最大的肯定。空政文工团第五代江姐,青年歌手王莉,第一次用美声技巧演绎了剧中的经典唱段,为经典作品添加了青春的亮色。

作为年轻演员,王莉的个人形象青春俏丽,“很俏皮很花旦”,想要演绎铁骨铮铮视死如归的女英雄,是一种巨大的挑战。最难的地方,就是对人物性格的把握。王莉的办法是将自己和人物角色进行转换,设身处地地思考人物情绪,进而将情绪带入演唱。

王莉在唱腔的技巧使用上非常注意,强调要把抒情放在第一位。王莉将前四代江姐演唱者的唱法进行了分析对比,又针对自身嗓音特质,最终确定了独具个人风格的唱法:在运用美声技巧的基础上,结合民族唱法的特质。王莉极具个性的演绎,使得主人公的音乐形象除了革命者的坚毅与刚烈,同时带有女性的温柔与娴静,百炼精钢有了绕指柔肠。

回首看前四代的“江姐”,都是以民族唱法来阐释剧情的,从某个角度来说,这是在特定的历史背景下,没有其他选择的必然结果。第五代江姐创新使用美声技巧,既是个人的突破,也是民族声乐的一次进步。王莉认为,本土创作的音乐作品,蕴含着传统文化的底蕴,带有强烈的民族符号,如民歌小调,京剧、各地方戏剧的特点,以及民族乐器的配合。这些宝贵的文化特质绝不能丢弃,而是要以优秀的作品加以继承和发扬。歌剧舞台不应该只是美

声唱法的专属，也应该是展示民族音乐魅力的舞台，所以，让美声唱法融汇民族元素，让民族唱法增加时尚特点，就是大势所趋。

六、民族声乐的不同风格探索——以个人音乐会为例

纵观民族声乐发展演变进程,在戏曲和民歌的基础上,逐步确立了独树一帜的演唱风格,而这种风格在经过学院化的整理后逐渐成熟,并随着时代的发展,不断融入流行和时尚的元素。在这样的发展脉络中可以清晰地发现,中国民族声乐的发展,就是一个多元与融合的进程。

从某种意义上来说,歌曲的类型和唱法没有必然的联系,时至今日的音乐审美习惯,已经含糊了唱法的界限,艺术歌曲不是只有美声唱法才能驾驭的;民族唱法也不只是民歌的唯一选择;流行歌曲更不只是流行唱法的禁脔。三种唱法的划分,从根本上说并非完全科学合理,越来越多的实例证明,同一首歌可以用不同的唱法演唱,带来不一样的感觉。如前文所述,教育界的支持,演唱者的探索,市场的认可,观众的接受,使得融合各种元素后的多元唱法,成为主流。越来越多的流行歌手,都是具备专业的民族唱法功底,如屠洪刚、姚贝娜、霍尊等等;同时,越来越多的民族歌手使用流行技巧,如阿鲁阿卓、雷佳、黄丽等等。

作为民族声乐研究生,本人在校学习期间认真研习演唱技巧,对于专业知识保持着孜孜渴求的学习态度。在导师的指导下,我专门研究了不同门类的传统戏曲,虽然未能加以专业研究,但对于民族传统艺术的精髓也是略窥门径。传统戏曲艺术的一些特质,如演唱技巧,舞台形体,身法台步等等,都成为我在专业道路上不断汲取的宝贵营养。

与此同时,我积极涉猎其他领域的音乐知识,特别对于流行时尚的音乐元素,倾注了相当大的热情加以学习吸收。加之年龄关系,我所理解的民族声乐,是融合的,是充满了时尚元素的,是有着明晰的流行样态的。

2014年6月7日,我在大连人民文化俱乐部音乐厅,举办了个人演唱会。虽然从专业角度来看,我的演唱技巧并不纯熟,很多地方的表现也有待完善,但正是这场“青涩”的演唱会,让我在民族声乐的道路上,踏出了坚实的第一步。在导师郭建民教授的帮助下,指点下,对于这场演唱会,我倾尽全力,尽可能地表现出我的专业水平,并在歌曲的选择上煞费了一番功夫。

峡江情歌

牟 康 歌词
王 原 平曲
胡廷江 配伴奏

(伴) 金(哪)银儿锁 锁(哪)银儿锁 (主) 哎!

娃娃儿要过 河哟, 是哪个来推

我 嘛? (白) 我就来推你嘛! (伴) 娃娃儿要过 河哟, 我 嘛? (白) 我就来推你嘛!

1.

我就来推 你嘛! (主) 太阳 在屋 顶 顶 慢 慢 地 磨 呀,

月亮 在树 梢 梢 梢 梢 地 使 呀, 么 妹 (那 个) 好 像

霞 一 朵 哇, 阿 哥 (那 个) 好 像 山 一 座 呀,

哎! 娃 娃 儿 要 过 河 哟,

2.

哎！ 哪个来推

我嘛？ 啊 啊 红腾腾一块（啊） 吃卷子火哎。

黄澄儿澄儿一个 小面 来吐。 静幽幽一块（啊） 吊脚 楼哎。

眼烘烘一块 热被 窝啊。 今生（哪）跟哥（啥） 一起 过。

来生 跟哥 一起 活哇。 哥爱（呀）妹（呀） 妹爱 哥哟。

生生 死死 不操 窝哇。（你）妹娃儿要过 河哟。

我就来推 你哪！ （主）情郎 哥抬轿（啊） 么妹 来坐哎。

小么 妹坐轿（啊） 哥哥你莫嫌呀。 前面有道坎儿啊。

慢慢往前推呀，前面有条河哇，小心打湿脚。

哎！娃娃要过河啦。

哎！哪个来推

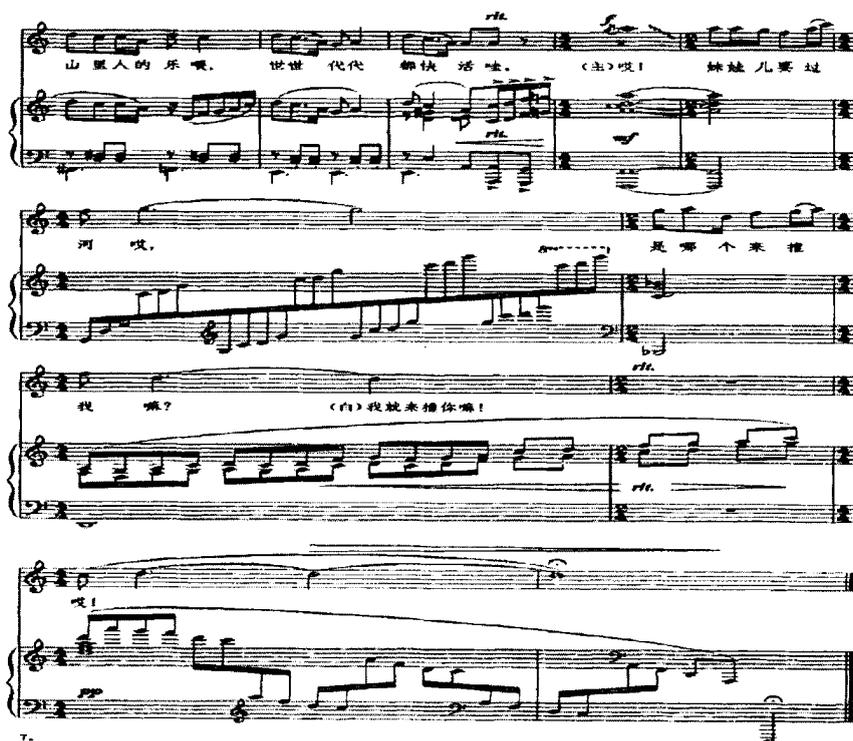
我嘛？啊 啊 火辣辣一壶(啊)苞谷酒哎。

香喷喷一个小砂锅哇，齐刷刷一场(啊)摆子舞哇。

乐呵呵一夜(呀)嫩也嘴哇，生是(啊)蹦蹦(啊)一团火哎。

死是 蹦蹦 一串歌哇，山里人自有(哇)

山里人的乐哦，世世代代 都快乐哇。(伴)山里人自有(哇)



我在演唱这首歌曲的时候，特别留意了旋律的流动感。不仅是旋律的流动，同时也注意了情绪的流动感。歌曲使用的3种节拍分别是2/4、4/4、6/8拍，我在驾驭的时候首先保证旋律的顺畅连贯，突出表现变拍子的特点变化，从而清楚地表达歌曲中人物的内心情感。

A段的歌词描绘的是土家人的生活场景，共有八小节轻松活跃的乐句，主旋律在高音区进行。在演唱中，我的第一句是欢快的语调，给整个歌曲定下了明晰的情绪基调。“么妹那个好像霞一朵，阿哥那个好像山一座”，这句的音区较高，表现的是愉悦中略带羞涩的小儿女态，带有些撒娇的意味。这段唱词的换气要留意，根据节奏恰到好处地吸气，保证气流顺利通畅，同时根据剧情进展培养情绪，吐气出声的时候情感跟随着喷薄而出，更加富有生气和活力。

B段的乐曲集中在中高音区，使用了许多切分节奏及六连音，明显增强律动感。这一段的演唱，我注重了生活的质朴感觉，增加了深沉的情感力量，让“今生哪跟哥哇一起过，来生跟哥一起活”的歌词表现出对爱情的真挚承诺，让人物的性格越发鲜活。

之后A段B段旋律先后二次出现，节奏多变，力度多变，我在演唱中突出简洁明快的曲调，音节唱腔干净利落，在较快的六连音中顺势而为，不拖泥带水。在66小节到85小节的处理中，我将一开始的小儿女态逐渐收敛，开朗坚毅的山里人质朴性格更加突出，用来表现土家人豁达的生死观和鲜活的民族性格。

在尾声部分，86小节到93小节，刚一进入音高就陡然变化，冲到a₂，直接将人物的情感推送到高潮，再次表现曲中女孩的一往情深。作为整首歌曲最为高潮的部分，情绪表现再度回到了“是哪个来推我嘛”的女儿娇羞，我在这里掌握的音乐情绪是轻松活泼，配合以抒情的长音，努力使节奏和旋律结合紧密，细致地刻画音乐中人物的内心世界。

在《峡江情歌》的演唱中，我还特别注意到了咬字吐字。前文提到，这首歌在填词中直

接引用了当地的方言土语，鄂西北地区特别是土家族的语言特点在咬字上注重“脆，圆，甜，松，嫩”，具体来说，就是吐字尽力清楚，咬字要随意亲和，略带一些儿化音。另外，一些细节也是格外注意，比如，歌曲中的“哪”字，要用去声演绎，音调向下滑，而不是普通话中的上声，类似的上滑音、下滑音在歌曲中还有多处地方运用，要格外加以留意。这样贴近土家方言的演绎，使得人物性格更加鲜明，能够更好地把握歌曲的情感。

在我选择的乐曲中，《不能尽孝愧对娘》的演唱，也体现了我对于多元融合的理解与把握。《不能尽孝愧对娘》选自经典的民族歌剧《野火春风斗古城》，歌曲旋律充满了民族特色，舞台的表现形式同样汲取了传统艺术的精华。歌曲的创作基调，源自冀北地域广泛流传的地方戏曲以及其他曲艺形式，包括传统民谣，“燕赵之地，自古多慷慨悲歌之士”，这种慷慨悲歌的豪迈之气，赋予歌曲鲜活的地域色彩和独特的韵味。

《不能尽孝愧对娘》讲述的是一个充满壮烈而悲情的革命故事，儿子是革命者，被捕之后牵连了母亲，眼看着敌人对母亲毒打摧残而又无力解救，心中无比的痛苦。这本是一首男声演唱的歌曲，以女声演绎，在一些方面却收获了意想不到的效果，可谓“无心插柳”之举。

在驾驭这首歌曲的时候，个人浅见，首先要“走心”！要让自己情感融入到革命者的队伍中，彻底剖析和审视人物的内心，研究他内心深处的痛苦与挣扎，设身处地地想想这种革命的“刚”与眷恋母亲的“柔”，以便更好地投入情感，更好地演绎歌曲。

不能尽孝愧对娘
歌剧《野火春风斗古城》选段
(女声独唱)

王 焱 作词
张 曙 作曲
魏 巍 编曲

276

歌谱收藏站 Pu.OneGreen.Net

277

歌谱收藏站 Pu.OneGreen.Net

这是下 你! 不能不寻找你。
不能不寻找你。
我的 她。
我的 她!

J=160

mf

278

歌谱收藏站 Pu.OneGreen.Net

J=08 稍快
多少回 梦里寻找你的你, 多少回 梦里相依诉情愁
情 情 情

J=60 叙述地

那一年的秋天，我七岁上，寒冬腊月寒
降。可怜那地，丢下了心，春到雪化我的
梦。又把那儿物！

279

歌谱收藏站 Pu.OneGreen.Net

响。白天时的千家纸。谁也
谁呵你见过那样
上得去。把儿家娶来在
谁呵你见过那样

280

歌谱收藏站 Pu.OneGreen.Net

九是九 娘的心 娘的
娘是九的物 娘的心 娘的
娘是九的物 娘的心 娘的

J-148

281

歌词收藏站 Pu.OneGreen.Net

J-100 游动城
娘说鲜血 娘的心 娘的
娘是九的物 娘的心 娘的
娘是九的物 娘的心 娘的

282

歌词收藏站 Pu.OneGreen.Net

Musical score for page 283, featuring four systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings and articulation symbols.

283

歌谱收藏站 Pu.OneGreen.Net

Musical score for page 284, featuring four systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings and articulation symbols. A tempo marking 'J = 08 稍自由' is visible in the third system.

284

歌谱收藏站 Pu.OneGreen.Net

对于这首感情丰沛的歌曲，我首先注意运用润腔技巧。所谓“润腔”，就是在旋律上所做出的一些装饰音，它既是一种表现传统歌唱技艺中的艺术手段，也是一种体现民族风格的表现形式。润腔主要包括滑音、倚音、颤音、波音等。在这首歌曲中，我最注重的是泣音，也就是“哭腔”的使用。

所谓泣音，顾名思义，就是演唱近似于哭泣的发音方式，是一种表现力很强的润腔技巧。整首歌曲从一开始就投入了浓烈的感情，我在一些关键字眼的处理上，使用了哭腔加以修饰，用来增强感情的宣泄。歌曲开篇的帝一个段落，剧中人物在此时表达的应该是最真挚的情感，以及对过往的痛苦回忆，另外就是连累母亲后产生的愧疚之情。这里哭腔的运用需要情感来表达，以我的理解，应该是“如泣如诉”的韵味，我使用的是模仿生活中的哭泣、抽噎的呼吸方式，这种呼吸方式能够营造更强的悲剧效果，带来一种“声断气不断”的感觉。我在哭腔的运用中，注意控制音乐情绪的起伏，注重情感的适度释放，特别不能把革命者的高尚情怀演绎成悲悲切切的家庭伦理剧。哭腔的“哭泣”，是为了更好地衬托“刚烈”，这是整首歌曲不容动摇的基调。

《不能尽孝愧对娘》唱段中，吐字也是我关注的要点。整首歌曲中大量出现儿化音，主要体现在“孩儿”这个词，而这个词的er音，在用气息驾驭的时候，稍有不慎容易发成a音，这是不可接受的。另外，我的吐字力求干脆利落，找准发力点。在字尾的归韵处理中，尤其要讲究轻巧精确，太早归韵会使得声音干瘪，反之则可能导致字音改变。如“娘、肠、上”等字，都要归韵到ang上，如果“娘”和“疼”链接，则要把“娘”的ng音延续到“疼”的ng头上。注意吐字明晰，咬字清正，归韵准确，才可以真正达到“字正腔圆”的要求。

因为作品的创作背景，我在演唱时还考虑到语气的变化，以及音色的调整。歌曲在前奏的节拍逐渐加强，开始部分的语气应该是自由的，有些激动的；进入了铺陈环节情绪应该有明显变化，由心旌激荡变成内心独白，用以追思往昔；到了收尾环节，情感开始逐渐宣泄出来，语感持续增强，情绪越来越激动，直至推上顶峰。和语气伴随的，是音色的调整，在情绪暗暗涌动的时候，音域较低，这就要把喉位放低，表现黯淡忧伤的音色，以表达当时的场景。而在情绪激烈的时候，需要更多的使用头腔、口腔、鼻咽腔，音色明亮干净，贯穿一种“刚柔并济”的声音。这首歌曲跨度较大，需要注意音色跟随情绪语气的变化随时调整，只有做到张弛有度，收放自如，才能带来美的感受。

在这场演唱会中，我还选用了《远情》等歌曲，在多元融合方面，做出了自己的尝试，并在演唱中收获了很多心得。

综上所述，我在校学习期间，在老师的悉心教导下，经过潜心钻研，对于民族唱法的多元与融合有了一些粗浅的领悟。对于未来即将从事的这项事业，借用习近平同志在文艺工作座谈会上的讲话，“人民是文艺创作的源头活水，一旦离开人民，文艺就会变成无根的浮萍、无病的呻吟、无魂的躯壳。能不能搞出优秀作品，最根本的决定于是否能为人民抒写、为人民抒情、为人民抒怀……”人民群众喜欢的艺术形式，就是我前进的方向。中华优秀传统文化是中华民族的精神命脉，是涵养社会主义核心价值观的重要源泉，也是我们在世界文化激荡中站稳脚跟的坚实根基。要结合新的时代条件传承和弘扬中华优秀传统文化，传承和弘扬中华美学精神。我们社会主义文艺要繁荣发展起来，必须认真学习借鉴世界各国人民创造的优秀文艺。只有坚持洋为中用、开拓创新，做到中西合璧、融会贯通，我国文艺才能更好发展繁荣起来。同时，还要牢记“文艺不能当市场的奴隶，不要沾满了铜臭气”，发扬传统，融合多元，紧跟潮流，坚持自我，这就是我个人对于民族声乐的理解与展望。

参考文献

- 【1】 《全国学生音乐欣赏曲库指南 中 初中部分》：国家教育委员会艺术教育委员会编。上海外语教育出版社，1996：175。
- 【2】 《艺术导论》：陈立红，吴修林主编。中央音乐学院出版社，2010：184-194。
- 【3】 《中国戏曲》：章诒和主编。文化艺术出版社，1999：3-18，41-80，119-127，143-160
- 【4】 《中级导游文化实务》：周其厚，卢玲主编；李强，黄家幸，康忠慧，涂运根副主编。北京交通大学出版社，2011.08：166。
- 【5】 《京剧崛起与中国文化传统的近代转型——以昆曲的文化角色为背景》傅谨
- 【6】 《京剧》中华文化标志城官方网站
- 【7】 《历史上的官话》。人民网 [引用日期 2013-08-22]
- 【8】 《中级导游文化实务》：周其厚，卢玲主编；李强，黄家幸，康忠慧，涂运根副主编。北京交通大学出版社，2011.08：166。
- 【9】 《中国戏曲漫谈》：陆丹。中国少年儿童出版社，1996：18-19
- 【10】 《大化无垠：中国艺术的海外传播及其文化影响 下卷》：蔡子谔，陈旭霞著。花山文艺出版社，2011：390-400
- 【11】 《越剧戏说》：金琪军编著。中国戏剧出版社，2011.07：第3页”越剧的定义与由来“一节。
- 【12】 《豫剧简介》。中国戏曲网。2010-09-10 [引用日期 2014-06-23]。
- 【13】 《关于“中国戏曲”》。大众网。2013-10-04 [引用日期 2014-10-1]。
- 【14】 《青少年不可不知的文化常识全集》：喻言编著。中国城市出版社，2009.01：342。
- 【15】 《中国戏剧文化入门》：张超编。北京工业大学出版社，2012.06：229-231。
- 【16】 《黄梅戏简介》。中国国学网。2010-07-28 [引用日期 2012-11-29]。
- 【17】 《秦腔考》马彦祥著 燕京大学排印本
- 【18】 《秦腔音乐》陕甘宁边区文化协会戏剧工作委员会、音乐工作委员会合编 新华书店西北总分店 1950 年版
- 【19】 《粤剧的起源和发展》。中国教育学会中学语文教学专业委员会 [引用日期 2013-10-29]。
- 【20】 《粤剧常识》。广州图书馆 [引用日期 2013-10-29]
- 【21】 《浅谈川剧的形成和行当及流派》。四川新闻网 [引用日期 2014-05-7]。
- 【22】 《中华读书报》评论

附 录

- 【23】孟新洋, 林柯. 《民族声乐理论教程》[M]. 北京:中央民族大学出版社, 2005[2]李秀华. 新民歌的形成及演唱风格[J]. 科教文汇, 2006(11).
- 【24】梁岚. 京剧演唱对民族声乐声韵的指导[J]. 中国学术期刊网络出版总库, 2006(08).
- 【25】丁筱如. 浅议京歌[J]. 南京艺术学院学报, 2002(01).
- 【26】张文英. 论现代民族声乐表演艺术对戏曲演唱与表演的借鉴[J]. 四川戏剧, 2005(5).
- 【27】王华. 中国少数民族音乐 M 中国人民大学出版社. 2010.
- 【28】黄友葵. 论歌唱艺术 M 湖南文艺出版社. 1989.
- 【29】徐行效. 声乐心理学 M 北京科学出版社. 2003
- 【30】桑桐. 和声的理论与运用(上) M 上海音乐出版社. 1982

致 谢

经过五个月的深思熟虑，字斟句酌，终于完成了本篇研究生毕业论文。论文创作期间，我得到了老师，同学，以及相关专业的前辈们的鼎力支持与热心帮助，特别是我的研究生导师郭建民教授，倾注了极大地心力，认真辅导我的写作，在此致以最诚挚的谢意。

感谢这篇论文所涉及到的各位学者。本文引用了数位学者的研究文献，如果没有各位学者的研究成果的帮助和启发，我将很难完成本篇论文的写作。

感谢在论文写作期间，为我的毕业音乐会提供帮助的老师、同学，以及专业演员的配合，没有各位的倾力相助，就不会有这场成功的演出。

通过毕业论文的写作，我对专业知识有了更加深刻的理解，对于未来从事的这项工作有了更加清醒地认识，也有了更充沛的动力。文章中一些观点也许并不成熟，但却是我真思考后的结晶，希望通过文章的探索与，能够对未来的歌唱事业提供帮助。不足之处敬请谅解，恳请答辩老师不吝赐教。