

分类号: J6

学校单位代码: 10446

曲阜师范大学
硕 士 学 位 论 文

论文题目: 京腔京韵自多情

-中国民族声乐作品中的京剧元素

研究生姓名: 张秋景

学 科、专 业: 音 乐 学

研 究 方 向: 声乐表演与教学研究

导师姓名、职称: 丁庆 副教授

论文完成时间: 2012年4月

曲阜师范大学研究生学位论文原创性说明

(根据学位论文类型相应地在“□”划“√”)

本人郑重声明：此处所提交的博士□/硕士□论文《京腔京韵自多情-中国民族声乐作品中的京剧元素》，是本人在导师指导下，在曲阜师范大学攻读博士□/硕士□学位期间独立进行研究工作所取得的成果。论文中除注明部分外不包含他人已经发表或撰写的研究成果。对本文的研究工作做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确的方式注明。本声明的法律结果将完全由本人承担。

作者签名：

日期：

曲阜师范大学研究生学位论文使用授权书

(根据学位论文类型相应地在“□”划“√”)

《京腔京韵自多情-中国民族声乐作品中的京剧元素》系本人在曲阜师范大学攻读博士□/硕士□学位期间，在导师指导下完成的博士□/硕士□学位论文。本论文的研究成果归曲阜师范大学所有，本论文的研究内容不得以其他单位的名义发表。本人完全了解曲阜师范大学关于保存、使用学位论文的规定，同意学校保留并向有关部门送交论文的复印件和电子版本，允许论文被查阅和借阅。本人授权曲阜师范大学，可以采用影印或其他复制手段保存论文，可以公开发表论文的全部或部分内容。

作者签名：

日期：

导师签名：

日期：

摘 要

中国的民族声乐经历了建国以来六十多年的发展，由建国初期的“土洋之争”与全国声乐教学会议带来的学术之花的姹紫嫣红，各大音乐学院（本文主要涉及沈阳音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院）民族声乐专业的建立，对民族声乐的发展起到关键的推动作用，80年代以后，我国的民族声乐得到了长足的发展，大批著名的歌唱家活跃在宽阔的舞台上，民族声乐在表演理论、歌曲创作及歌唱技巧等诸多方面均取得了辉煌的成绩，但是在嗟叹我国的民族声乐艺术如日中天之时，也出现了诸如民族唱“风格趋于单一化”、偏重“西洋化”、民族声乐“新生代”演唱者对于演唱风格的把握上缺乏“味道”和个性等呼声。对本民族文化的吸收与借鉴尚有大段路要走。

京剧自1790年至今二百多年的嬗变，历经徽戏，汉戏，昆曲，秦腔，高腔及民间俗曲的融合，在语言、唱腔、板式、伴奏和乐队配置、行当方面都有自成一体的艺术规范。京剧艺术发展到今天，也是不可避免的出现了问题，如听众减少、新作佳作不多等，令业内人士蹙眉。在积极探索中，民族声乐作品和京剧多有交叉，如音乐素材、演唱风格与技巧的互相借鉴，艺术家的互通与促进等。带有京剧音乐元素的民族声乐作品无疑在题材、旋律、唱法方面独树一帜。

本文的第二部分在探讨了民族声乐与京剧相互吸收联合的必要性与重要意义、业内的现状之后详就《故乡是北京》和《梅兰芳》两首作品从结构、语言、气息、表演等方面进行细致的、多维度的剖析，并创造性地加入对钢琴伴奏的要求。

文章的第三部分主要对京歌这一艺术形式做了探讨，其出现充盈和丰富了民族声乐教学表演用曲目库，丰富了民族声乐的发声技巧与韵味的实践研究与理论支持。戏曲中的表演加入民族声乐作品的演绎中，增强了民族声乐的渲染力和艺术表现力。京歌很好地将传统艺术通俗化，在京剧几近每况愈下之时焕然出现在人们的视野。它富有鲜明时代感和鲜活的生命力，更易于为大众接受和传唱。笔者还提到电视与网络的出现对京剧、民族声乐、京歌的发展与推广的重大意义。

文章结尾，升华本文主题，突出作者的创新点—

（一）将民族声乐与京剧单独列为一个单元，并创造性的加入对作品钢琴伴奏的要求。

（二）对“京歌”这一艺术形式进行探讨。

此外，还有笔者为本文所做的努力，更提出为民族的伟大复兴，中国光辉灿烂的文化前景而奋斗。

关键词：声乐 民族唱法 京剧 钢琴伴奏 京歌

abstract

China's national vocal music has experienced since the founding of new China sixty years of development, from the initial "foreign soil dispute" and national vocal music teaching sessions bring colorful flowers by the academic. The major music institutions (this paper mainly relates to the Shenyang Conservatory of Music, Shanghai Conservatory Of Music, China Conservatory of Music) to establish plays a key role on national vocal music development. After the "Cultural Revolution", China's national vocal music has been considerable development, a large number of famous singer active in a wide stage, national vocal music in the theory of performance and singing skills and other aspects have made brilliant achievements, but lamented that China's national vocal music art very influential at the time, also appeared such as "national singing style tends simplification", emphasize "Westernized", "new generation" of national vocal music singing for singing style grasp on the lack of "taste" personality and voice. The national culture absorption and reference still has long way to go.

Beijing Opera since 1790, after 200 years of history transmutation, developed on the basis of Anhui opera, Chinese opera, Kunqu, Shaanxi, Gaoqiang and non-governmental popular song. In language, singing, solo and band type, configuration, profession are self-contained art standard. Peking opera art development today, is also the inevitable problems, such as reduction of new listeners, works not much, make the personage inside course of study to frown. In active exploration, vocal music and opera have cross, such as music, singing styles and techniques of each other, the artist's communication and promotion. With the Peking opera music elements of national vocal music works in the theme, melody, singing undoubtedly has become an independent school.

The second part of this article in discusses ethnic vocal music and opera mutual absorption combined with the necessity and importance of the industry present situation in detail, as "Hometown is Beijing" and "Mei Lanfang" two pieces from the structure, language, breath, performance and other aspects of meticulous, multidimensional analysis, and creatively added to piano accompaniment requirement.

The third part of the article focuses on the Beijing Song of this art form is discussed, the filling and enriched the teaching of national vocal music performances by using the library, enriched national vocal music vocal skills and charm of the practice and theory of support. Opera performances joined the national vocal music works of interpretation, enhanced national vocal music rendering power and art expressive force. Beijing song will be a good tradition of art popularization in Peking Opera, almost go from bad to worse when new appeared in people's field of vision. It is a distinct sense of the times and vitality, more easy for the public to accept and sung. The author also mentions the television networks and the emergence of the national vocal music, opera, Beijing song development and promotion of great significance.

The end of the article, the theme of sublimation, prominent author innovation -

(I) the national vocal music and opera separately as a unit, and creativity to the piano accompaniments requirements.

(II) for" Beijing Song" this art form are discussed.

Inaddtion,the author of this paper puts forward more efforts, for the great rejuvenation of the nation, China shine with great splendor culture prospects of the struggle.

Key words: vocal music singing the National Peking Opera
Piano Accompaniment Beijing Song

目录

序.....	1
第一章 概论.....	3
第一节 民族声乐简史.....	3
1. 涵义.....	3
2. 建国后民族声乐发展简史.....	3
第二节 京剧的历史嬗变.....	7
1. 京剧之名.....	7
2. 京剧的形成过程.....	7
3. 京剧的艺术特色.....	9
4. 流传.....	10
第二章 作品与分析.....	12
第一节 作品概论.....	12
1. 民族声乐发展进程中出现的瑕疵.....	12
2. 京剧变革与现状.....	12
3. 民族声乐与京剧之间的相互借鉴.....	12
第二节 京腔京韵自多情-《故乡是北京》.....	15
第三节 留与江山看城堞-《梅兰芳》.....	19
第三章 民族声乐与京剧结合的特殊形式-京歌.....	25
第一节 京歌之名与形式.....	25
1. 京歌之名.....	25
2. 京歌的形式.....	25
第二节 京歌的推广.....	27
第三节 京歌的意义.....	28
1. 归属之争.....	28
2. 笔者的观点.....	28
结语.....	29
参考文献.....	30
本章应用谱例.....	33
在校期间发表的学术论文.....	46
致谢.....	47

序

“京剧瑰宝灿烂文化，流派纷呈尽显芳华。

先师们一代代耕耘播撒，培育了百花园万朵奇葩。

千锤炼万推敲珍贵无价，后来人继伟业英姿勃发。

外国人赞京剧精深博大，中国人恋京剧如恋中华。

无论是在天涯还是海角，听一声皮黄腔想国又想家。

愿京剧这民族艺术流芳天下，世代弘扬永放光华。”

—李胜素、于魁智“中国京剧”

无论是否愿意，每个国家民族每个人都被新世纪的时空裹挟，无论是否承认，每一种文化传统，文化元素和文化基因都在面临着选择。因为文化创新的超强提速，因全球一体化而弥散的文化消费令人瞩目。工业化，城市化，后工业化的过程我们没有惊惶，没有麻木，更未放弃责任，进行了各民族文化的保护传承转型创新开发等实践，发展了文化生产力，协调了文化生产关系，参与了当代世界多元文化的创造与共享。其中最值得特书的是我国自上世纪80年代响应联合国教科文组织倡导对中华遗产所进行的保护行动，国际保护、国家保护、民间保护、教育保护、法律保护、学术保护、产业保护等，实现了中国民间文化遗产抢救工程，中国民族民间文化保护工程，国家口头与非物质文化遗产保护工程。开展对文化遗产杰出传承人的命名，建立了国家遗产日制度（2006年始，六月第二个周六），并制定“国家+省+市+县”共4级保护体系。

由此，孔子学院大方地走向世界，百家讲坛等文化讲古广受欢迎，传统节日的恢复如雨后春笋。2010年12月，我们的国剧京剧，正是这样一个文化背景下作为人类非物质文化遗产展现在人们面前。

中国京剧在世界上是独一无二的，既是中国文化的组成部分又是中国文化的巨大载体。作为一门综合性艺术，融汇了文学，音乐，舞蹈，美术，武术，杂技舞台表演等多种因素，凝聚中国特色的美学特征，对国人文化思想道德情操审美情趣苦乐心态民风民俗产生过巨大影响，任何艺术也难企及。

2008年于魁智在国家大剧院出演史诗京剧《赤壁》，说“京剧牛市来了^[1]”。电影《梅兰芳》全国热映，“第六届全国青年京剧电视大奖赛”自央视播出后掀起浪潮，国家最高领导人16年来每年的12月30日都与京剧人同度，而且把几百出

濒临消失的剧种剧目做成了音配像，还让京剧进了校园，编进了课本。他从小就看好京剧，现更觉京剧的市场很景气。

由魏冠明作词，王超作曲，王庆爽演唱的《千古绝唱》，歌曲以鲜明的京剧风格及极强的艺术感染力使之在2008年第十三届青年歌手大奖赛民族组崭露头角。2010年王庆爽持此歌再战，一举获得第十四届青歌赛铜奖。很多观众四处探听此歌，评委老师吕纪宏也赞誉其是一首不可多得的好作品。《千古绝唱》获中国文化部第十三届文华奖金奖、第五届中国音乐金钟奖声乐大赛金奖，并收录到中国声乐作品选第十一集。

湖南师范大学李梦洁老师曾对《千古绝唱》从曲式风格到演唱风格、歌词风格进行评析。笔者学习与教学工作中发现此类掺杂了京剧元素的民族声乐歌曲通过演唱者的演绎情韵兼有，令人欲罢不能，望通过拙作对此类作品的艺术风格把握、演绎更进一层，若能促成更多此类新作诞生，笔者将不胜欣慰。

第一章 概论

第一节 民族声乐简史

1. 涵义

民族声乐,广义上来说包括戏曲、曲艺、民歌和带有某种风格的创作歌曲的演唱艺术;狭义点说专指声乐艺术中的民族唱法。虽然声乐一词大家耳熟能详,但“声乐”做何解?范围呢?音乐教育家周荫昌对“声乐”的解释为:只有在一定范围内、符合特定规范的歌唱。也即中外艺术歌曲,也包括经过整理、加工、改造的民歌、歌剧(唱段、选段)^[2]。

常有人认为民族唱法只是演唱各民族歌曲。本文所涉及的 是以目前我国音乐(艺术)院校中民族声乐专业为代表的,既不同于民歌、说唱、戏曲的演唱,又是在继承并发扬了这些传统演唱艺术精华与特点的基础之上,借鉴吸收西欧美声唱法的歌唱理论和优点而形成的独树一帜的,具有科学性、民族性、艺术性和时代精神特征的新民族歌唱艺术^[3]。

“民族声乐在保持了民族风格基础上,大胆吸收西方美声唱法的优长,在尊重科学发声方法的前提下努力求新求变,保持我国民族语言、民族风格、民族气魄的原则上,在高声区的发音方法上进行了大胆的尝试和突破,使我国的民族声乐唱法在经历了一个较长时期的缓慢发展之后,以崭新的姿态向前迅跑^[4]。

2. 建国后民族声乐发展简史

金铁霖教授在“2005全国民族声乐论坛”上的学术报告中,回顾了自上世纪四十年代初到他作报告的2005年中国民族声乐的发展与创新。

中国人民解放军战友文工团许讲真曾详细讲述自建国后各代声乐教育家的孜孜求索与累累硕果,在民族声乐起步的阶段戏曲发挥的重要作用,以及大量前沿的民族声乐理论与技法。其中,对于民族声乐的发展历程,笔者查阅了大量书籍,结合金铁霖教授的学术报告与许讲真老师的说法概括为三个阶段:

(I) 建国初期的“土洋之争”与全国声乐教学会议带来的学术之 花的姹紫嫣红。

(II) 音乐院校民族声乐专业如雨后春笋般建立,对民族声乐的发展起到关键的推动作用。

(III) 文革的风雨飘摇后自80年代始迎来民族声乐的如日中天。

(1) . “土洋”之争与全国声乐教学会议

①土洋之争

1949年至1950年初,“新中国唱法”由中央院和音协合办的音乐通讯部提出,有人主张发展唱法应以西洋为主、民间为辅;另外的则刚好相反,一时云烟四起。终于在1958年爆发,经过自由讨论基本达成共识:新中国唱法应与中国人民的斗

争生活紧密联系,表达新民主主义的内容,摄取中国民间传统唱法的精华,有机地接受外来进步的理论和方法,创造出一种以表现新中国人民的思想感情,具有十足的民族气派,富有地方色彩,而同时又为人民大众所喜闻乐见的新的歌唱方法^[5]。

关于民族声乐的起步阶段要走哪条道路,这次讨论明确了一个大的方向,从此,一代又一代的民族声乐人开始了孜孜的追寻与探究。

②全国声乐教学会议

1950年,全国声乐教学会议在京召开,150名歌唱家及教师与会。程砚秋、舒模、喻宜萱、周小燕、吴晓岑、林俊卿等做了报告,蒋英、肖晴、郭兰英、郑兴丽、等人踊跃发言。当时任文化部副部长的刘芝明先生作了总结,明确了努力创造社会主义民族的声乐新文化的任务。西洋欧洲唱法要民族化;民族传统唱法要继承、学习,并发展提高,开展民族歌唱班的教学等等。声乐教学的方针的明确,为我国声乐事业开启了走向繁荣之门。

(2). 音乐院校民族声乐专业的建立

①沈阳音乐学院

最早建立民族声乐专业的学校是沈阳音乐学院,于1956年开设,有4门主课:戏曲课、声乐课、形体课、歌剧表演课。女声分三种:本腔(真声,用河北梆子打底)、二本腔(假声为主,用京剧青衣打底)、假半音(真假声结合,豫剧打底)。1980年开始又对教学工作作了较大改动,包括停招变声期前的学生,确定多数学生不用戏曲打底子。这即承传统而不“土”,鉴国外而不“洋”,以我为主、发展提高。韩延文、万山红等著名民族声乐歌唱家就出自沈阳音乐学院。

②上海音乐学院

1958年,上海音乐学院开设,同年开办了民族班。在王品素^[6]等教师们努力下,取得了巨大成功。根据学生特点,以本民族民歌和创作歌曲为主要教材,有一定的基础后再有步骤、有选择地唱一些其它民族甚至外国歌曲。女声发声要充分发挥硬腭的作用,真假声结合,适当使用混合共鸣,使高低统一、扩展音域。男声的训练多借鉴西方的方法,喉头适当放低。经过多年的努力,上海音乐学院培养出了才旦卓玛、何纪光、阿旺等优秀的民族歌唱家。

③中国音乐学院

中国音乐学院在1964年成立。开设了民族声乐、器乐、歌剧、作曲、理论5个系。汤雪耕(汤雪耕,1920—1978,1946年毕业于重庆青模国立音专,1949年起在中央音乐学院任教,是该院1958年和1960年成立的民族声乐室、系的主要负责人,从1964年至病逝一直在中国音乐学院任教。)为民族声乐系主任。吴雁泽、赵履珠等歌唱家皆出自他的门下,他也是民族声乐专业建设领航者。他提倡声乐

教师(当时多为美声唱法)具体精学一种传统戏曲、曲艺,但却不是把民族声乐戏曲、曲艺化,在融化创新中提高:学生要提高全面修养又要加强基本功训练;建立了附中三年大学五年的学制,并细分每个阶段应进行何种训练;课程设置了戏曲曲艺演唱课和歌剧表演课。

三大名院民族声乐专业的建立,在民族声乐在黑暗中摸索的时期无疑是一支强心剂。

(3). 80年代后的民族声乐理论及实践大发展

经历过劫后余生,这个时代的民族声乐,已自成体系,经验良多。1980年冬,我国举办了第一届“全国高等艺术院校声乐比赛”,八大名音乐学院的学术交流与共进,声乐教育家坚持终身学习,与时俱进,声乐理论研究逐步深入系统,同时涌现了大批歌唱家,跨出国门,走向世界。

①张权先生的民族声乐理论

老一辈声乐教育家张权,主张练好基本功和树立正确的演唱导向,主张使用欧洲作曲家转为声乐训练而写的发声练习和练声曲教材,从中声区(首先要求唱好中声区)过渡到高低声区时要明确保持住共鸣位置(尤重头腔共鸣);重视技巧与情感表现的完美结合,主张声乐演唱应着重从听觉上感染人,及如何把歌唱活,赋予歌唱以鲜活的生命;关于正确认识民族声乐美学,从姊妹艺术中吸取营养以及中西声乐艺术的有机融合,并主张建立中国声乐学派^[7],让中国声乐艺术走向世界。正如金铁霖^[8]所说,“在我们致力于民族声乐走向科学性、民族性、艺术性与时代性结合的道路上,张权为我们积累了宝贵的经验,赢得了国内外的承认和尊重,在我国声乐学派的建立中确立了自己的历史地位^[9]。

②姜家祥先生的理论研究

1979年第7期的《人民音乐》上姜家祥(1956年毕业于中央音乐学院后留校任教,1964年后在中国音乐学院任教)发表《民族声乐的探索》一文,第一次较为系统的论述了民族声乐的技术、技巧问题。他认为语言的问题非常重要,关乎咬字吐字,也关乎发声、用气、共鸣等技术,还关乎音乐运腔。中外语言规律不同,因此在歌唱的用气方法、发音习惯等是有差别的。汉字分头、腹、尾三段,歌唱时字头应咬得重些,,字腹饱满,字尾应又稳又轻。我国传统唱法归纳吐字有五法:“崩、打、粘、寸、断,口形直接影响发音,分横形(一七、发花、乜斜、江阳、人辰、言前辙);竖形(姑苏、中东、梭波辙);综合形(怀来、灰堆、油球、遥条辙)三种。歌唱发真声时声带全部振动,发假声时声带局部振动,要用真假声结合的方法演唱:在所有共鸣腔(胸、喉、咽、口、鼻)中,鼻腔共鸣最重要。关于吸气有“闻”(慢而多)、“喘”(快而多)、“补”(慢而少)、“偷”(快而少)4种。用气的时候要深、通、活,有“揉、送、提、沉、弹、顿、停、收”8种^[10]。

③白秉权先生的民族声乐教学理论

白秉权先生在1985年4期的《人民音乐》上发表了《民族唱法的两个基本功》一文,指出民族唱法应以“真声假唱”和“假声真唱”,这两种方法为主来发展。民族唱法要借鉴西洋唱法的一整套基本理论(声区、发声等)和规律,其中借鉴的程度、分寸的掌握是关键。她觉得民族唱法的歌者,必须具有歌唱方法和风格,润腔技巧的两个基本功,二者缺一不可。

④金铁霖先生的民族声乐教学理论与实践

金铁霖教授认为,“声乐艺术各门类和流派虽然不尽相同,但又是相通的,全面学习和了解,可以取长补短,相互借鉴,取之精华,丰富自身”“借鉴的目的不是照搬,更不是代替”“什么歌用什么方式唱”,“一位好的声乐教师,分辨力要准确,解决问题要简单灵活有效,避免复杂化和神秘化”,并提出民族声乐教学“三段论”,即自然阶段、不自然阶段和科学的自然阶段。在长期的教学实践中,还明确提出“声”、“情”“字”“味”“表”“养”“象”七字培养民族声乐人才的标准(“声”:指科学的演唱方法,大致分三类:“真声多的混声”、“假声多的混声”、“真假声各半的混声”;“情”:演唱要表达的感情,要突出个人特色。“字”:即字正腔圆。“味”:指演唱作品的风格和韵味。“表”:动作与表演。“养”:修养。“象”:形象、台风和气质。2005全国民族声乐论坛的学术报告中提出。)。2008年第三届民族声乐研讨会上,金铁霖教授提出现代民族声乐应秉承“科学性、民族性、艺术性和时代性”。他成功培养了民族声乐第一位硕士研究生彭丽媛,著名歌唱家吕继宏、刘斌、阎维文、宋祖英、戴玉强、董文华、张也、李丹阳、祖海、王丽达等。

⑤其他

1993年,彭丽媛在新加坡举行个人独唱音乐会。2002年、03年,宋祖英也分别在在悉尼、维也纳金色大厅举行个人独唱音乐会。民族的东西已经逐渐走向世界。2003年,中国音乐学院在北京举办了第一届“全国高等院校民族声乐比赛”,2004年,中国音乐学院四十周年校庆,温家宝总理对中国音乐学院的发展做出了重要批示,提出“人民需要反映生活、鼓舞人心、健康向上的音乐;民族音乐需要在继承传统的基础上发扬光大,走向世界。”沈阳音乐学院举办的“2005全国民族声乐论坛”,青年歌手大奖赛民族组优质歌手优秀作品涌现,中国民族声乐研究会即将成立^[11]等,皆为中国民族声乐发展史上的盛事。

第二节 京剧的历史嬗变

1. 京剧之名

1790年四大徽班进京以后与京城剧坛的昆曲、弋阳腔（演变为京腔）、秦腔、汉剧等数个剧种经过几十年的杂糅，翩然生出我国最大的戏曲剧种—京剧^[12]。目前较为公认的说法，京剧的诞生是清乾隆五十五年（1790）至道光二十年（1840）这五十年左右的时间^[13]。

上海《申报》首见“京剧”一词^[14]。然而京剧之名并非一步确立。1928年至49年，北京改名北平，那时还叫皮黄戏的京剧改名为平剧，也称国剧，相对于随着西方现代文明传入中国而兴起的被称做新剧的话剧和文明戏而言，京剧又被叫做旧剧。建国后北平又恢复了北京一名，京剧的名称最终确定下来，沿用至今^[15]，史统称京剧。

京剧在国内外具有深刻的影响，与古希腊戏剧，印度梵剧并列为世界古老戏剧文化，且在世界剧坛上被公认为与苏联的斯坦尼斯拉夫斯体系，德国的布莱希特体系并驾齐驱的三大戏剧表演体系。

2. 京剧形成过程

（1）弋阳腔（演变为京腔）与秦腔

明朝中后期作为全国戏曲文化主流的昆曲^[16]经过“花雅之争^[17]”后观众“寥如晨星可数（《长安看花记》）”，“厌听吴骚，闻歌昆曲辄哄然散去（张漱石《梦中缘》）”。随后在北京舞台上影响最大的地方戏曲是弋阳腔和秦腔。

弋阳腔元代后期兴于江西一带，简称弋腔，清代称作高腔。音乐风格粗犷豪放，演唱形式是“一人唱而众人和之”，“其节以鼓，其调喧”，伴奏只用打击乐器，结构为曲牌连套体。行当亦分生旦净末丑，与昆山腔（昆曲）、余姚腔、海盐腔并称明四大声腔^[18]。虽在明嘉靖年间一度衰微，却又在万历年后（15世纪70年代）重生。尤可喜，弋阳腔北上京城勇于全位调整，演变为备受推崇的“京腔”，其盛况被当时的文献形容为“六大名班，九门轮转”王府豢养，市民青睐，京腔愈完善，为京剧产生奠定了充分条件。

秦腔，“西秦腔”简称，演唱时一棒子击节，又称梆子腔。产生于山陕交界蒲同二州，人们习称“山陕梆子”。当时以魏长生、陈银官为代表的秦腔艺术很快风靡了京城，直接威胁了京腔的统治地位，甚至“六大伶班失业，争附入秦班觅食（《藤阴杂记》）”。

秦腔带给北京剧坛的不仅是风气的转变，更将昆曲那种因袭明传奇格局的，

分出剧本结构方式和曲牌连套的音乐演唱格式打破。带来梆子腔所特有的板腔体得自由灵活的演唱方式,更加注重生活化的音乐表现形式与提升演唱感染力的新格局。对于促进日后京剧艺术的诞生奠定了基础。可以说,清以来北京舞台上弋阳腔与秦腔等的先后兴起,为随后新剧种的诞生起到了开山铺路的作用。接踵而至的徽汉二剧正是在此基础上为京剧的最后出世塑造了血肉之躯。

（2）. 徽戏与汉调

① 徽戏

乾隆年间京腔与秦腔你方唱罢我登场之际,安徽有一种当时人们称之为石牌腔的地方戏曲现世并广为流传,即徽剧。此剧由安庆枞阳、石牌两镇的枞阳腔石牌腔的基础上交合而成,以笛子唢呐为主要伴奏乐器,以石牌腔特有的吹腔吸收了安庆梆子的高拨子唱法,又综合了二黄曲调形成独特徽剧风格。

徽班,是安徽商人扶植起来的戏班,以供徽商的经商交往和娱乐需要^[19]。所唱声腔以二黄调为主,二黄最着名的唱法“平板”也就是京剧“四平调”的原型。而二黄调的来源于形成历来说法不一,以“安徽说”,“江西说”和“湖北说”居多^[20],如刘国杰先生认为是江西宜黄腔的变体^[21],刘正维则坚持其源于湖北^[22],欧阳予倩先生主张由枞阳腔的吹腔和高拨子变化而来^[23]。

到嘉庆年间,三庆,四喜,和春,春台四大徽班以“三庆的轴子(历史题材本戏),四喜的曲子(演唱水平)和春的把子(武戏)春台的孩子(小生小旦小丑)脱颖而出,引人入胜。他们学习京腔,秦腔,吸收昆曲,罗罗腔,弦索调融入自己的演唱中,形成了不似昆曲绵软,不如京秦腔的平直,变化有致,雅俗共赏。徽剧的剧目丰厚,表演手段甚高,文戏武戏恰到好处,引得京城观众如痴如醉。更有三庆班掌班高朗亭以塑造女性见长“几乎化境”的名伶,以致在北京舞台上要领先于昆曲和京腔秦腔,几乎成为京城戏曲舞台的主流。

② 汉调

随着徽剧蒸蒸日上,汉调也出步入历史舞台。

汉调又称汉戏(今为汉剧),因其产生于湖北,又被人们称为楚调。汉调最大的特征是唱腔更为丰富,比徽剧又近了一步。汉调声腔主要由西皮,二黄两部分组成。西皮源于秦腔,流行到湖北后与襄阳等地方戏唱腔融合而成,风格高亢激越。而汉调中的二黄是在湖北特有的清戏唱腔(源于弋阳腔)基础上融入了徽剧二黄的唱腔和伴奏方法。汉调进京后展现给京城观众的是更加凝练精致完整的艺术面貌。其剧目多以表现宫廷历史为题。汉调演员的演唱又避免了徽剧演员乡音过重的土气,典雅了许多。特别的是余三胜的老生唱腔追求韵味,龙德云的小生戏运用真假嗓结合的唱法,令人耳目一新。汉调进京年代无正史可考,大家普

遍接受的是《燕台鸿爪集》所述在清道光十年（约1828-18320）左右。米应先等人曾于乾隆末年搭班徽剧春台班登台，在北京立住脚后也未另起炉灶，仍搭班徽剧班社。

③徽汉合流

“班是徽班，调是汉调”几十年的同班共存是中外艺术发展史上都是独特而有趣的现象。而几十年的同台演出，二剧各自取长补短，徽剧中已经有了汉调的成套西皮唱腔，它已有的二黄也从较为单调的二黄平板（四平调）发展为从汉调引进的导板，慢板，原板，散板等丰富的样式。大约在道光，咸丰时期，语言上进一步融入了北京语音，形成了独具特色的十三辙，四声，上口字，尖团音规范了京剧音韵，后来在同治年间便成为京剧音韵的定制。京剧也是在这时期确定了一胡琴为主要的伴奏乐器，后来被称为京胡。主要声腔，语言音韵和主奏乐器的确定，就是京剧形成的标志^[24]。随着愈来愈多优秀表演艺术家的涌现，京剧艺术在20世纪初臻于成熟。在演出剧目的面貌上和演员的表演中以往的徽剧汉调以及昆曲梆子京腔等都已成为京剧这一独特新戏曲形式的艺术元素，从而有机构成了京剧艺术的血肉之躯。

3. 京剧的艺术特色

京剧综合了文学剧本，歌舞表演，音乐，美术等，共同协调的来表现戏曲主题，塑造人物形象^[25]。

（1）. 语言上的规范

语言是戏剧艺术的第一要素。然而不同于西方自居语言艺术的是，字韵在中国戏剧艺术中占有举足轻重的地位^[26]。中国戏曲声乐讲究“正五音、清四呼，明四声、辨阴阳”，并进一步追求韵味美，韵味美是中国戏曲声乐艺术最根本的美学性格^[27]。

严格来说，徽剧、汉调抑或京腔、秦腔甚至昆曲（苏州方言）都是以方言为演唱主体，这样就为流播造成了局限且难免带来“俚俗”的诟病。程长庚、余三胜、张二奎老生前“三鼎甲”为代表的一代人在念白上遵循正统韵书《中原音韵》范^[28]，在演唱上推崇“湖广音^[29]”的运用。这种常年形式的“规范化”就是徽（剧）、汉（调）、昆（曲）、京（腔）、梆（子）同化到京剧这一新剧种的最鲜明和重要的标志。

在唱词的辙韵上，确定了十三辙的规范：落 ong 韵的中东辙、落 i 韵的一七辙、落 an 韵的言前辙、落 ei 韵的灰堆辙、落 uo 韵的梭拨辙、落 ao 韵的遥条辙、落 a 韵的发花辙、落 en 韵的人辰辙、落 ou 韵的由求辙、落 ie 韵的也斜辙、落 u 韵的姑苏辙、落 ai 韵的怀来辙和落 ang 韵的江阳辙。为方便记忆，

还特地将这十三个辙口组成“东西南阔俏佳人扭捏出房来”。

有关十三辙在民族声乐作品中的应用类的文献不胜枚举，此不赘述。

（2）. 唱腔上的和谐统一

中国戏曲的音乐形式，一个是昆曲为代表的曲牌联套格式为音乐歌唱形式的曲牌体，另一个是京剧艺术为代表的不同音乐板式作为音乐歌唱形式的板腔体。京剧的唱腔音乐，早期是多种声腔并用，于同治、光绪年间起，以西皮和二黄为主（简称皮黄）。

声腔的考源只是学术问题，暂不提，那两种不同的声腔是如何运用于统一剧种的？艺术风格是如何统一的？这是一个值得探索的问题。西皮的京胡定弦是（低）6-3，旋律起伏较大，易表现开朗明快的感情，二黄京胡定弦为5（低）——2，旋律较为平稳，适用于表现内在深沉的情绪。西皮，二黄还各有反调。但二者快慢板式及表现性能几乎相似。统一他们的最重要因素是京剧所运用的语言——北京语音为基础，糅合湖广音与中州韵^[30]加上唱法韵味的润色及伴奏乐器（京胡等）及演奏风味的衬托^[31]。

（3）. 板式

京剧的西皮唱腔有如下板式：导板、原板、慢板、二六板、流水板、快板、摇板、散板、南梆子等，还有反西皮板式（俗称反调，从正调派生出来，通过改弦变调方式变化调高，并构成五度关系的变化）如二六，摇板，散板等^[32]。

二黄唱腔的板式节奏与西皮相似，也有导板、原板、慢板、散板、摇板、四平调以及反二黄。

在含有京剧元素的民族声乐作品中，有的是原汁原味的京剧板式，也有的改变了部分节奏和旋律，形成令人耳目一新的形式。

（4）. 伴奏方式与乐队配置

无论西皮二黄，主要的伴奏乐器都是京胡。京胡是京剧的主奏乐器，他的脆亮音色及演奏韵味，体现了京剧音乐的风格特征。乐队分为“文武六场”，即文三场——京胡，月琴，南弦子（昆曲小三弦）等弦乐与弹拨乐，武三场——鼓板，（包括单皮鼓和檀板），大锣，小锣等打击乐^[33]（早年不用钹）。在各类含有京剧元素的作品中，伴奏乐器与韵味也是一个借鉴点。如王庆爽《千古绝唱》（魏冠明词，王超曲）的京胡引子，流行歌曲《当爱已成往事》（词、曲：李宗盛）中的京剧打击乐间奏。

京剧艺术发展到今，值得大书特书的地方不胜枚举，包括它精美绝伦的脸谱艺术、生旦净末丑各行当的代表人物与历史定位等，本文不做深究。

4. 流传

京剧南下的第一站是上海。最早是在同治六年（1867）。上海先后建成满庭

芳和丹桂茶园戏园。主要从天津北京邀来京剧名角开演京剧大戏。它逐步被南方化，北京一人就称之为南派或海派京剧，上海艺人就讲北京京剧称为京朝派。

海派（上海，与京派相对而言）京剧是最早由夏奎章，冯三喜等京角带来^[34]，又经三麻子（王鸿寿），汪笑侬，潘月樵，夏月润，如泉，冯子和，小达子，盖叫天，麒麟童等创造了海派京剧（上海，与京对言），促使中国戏曲艺术百花齐发，万紫千红。

第二章 作品与分析

第一节 民族声乐与京剧发展过程中的问题及相互借鉴

1. 民族声乐发展进程中出现的瑕疵

但是，在民族声乐的进程中，也并非一路凯歌。有人提出“训练出来的歌手千篇一律”，陕西省咸阳市人民剧团陈联席先生在《浅析民族唱法与戏曲的结合》一文中认为“民族唱法”发展到21世纪，虽然依旧是红红火火，但出现了一些不可忽视的问题，特别是“民族唱法”风格趋于单一化。重庆大学肖玲也认为中国民族声乐发展有些偏重“西洋化”，对本民族文化的吸收尚有大段路要走，民族声乐“新生代”演唱者对于演唱风格的把握上缺乏“味道”和个性^[35]。

2. 京剧变革与现状

新中国成立以来，经历了鼎盛期的京剧观众逐步减少，不复往日辉煌与生机。从梅兰芳“移步不换形”到样板戏^[36]，京剧一直在寻求更好的突破。

京剧的样板戏，在音乐创作方面是具有高度的理论与研究价值的。其突破与创新在于中西音乐的融合。现代和声理论功能性与色彩性的融入；复调作曲技术令音乐有更强的立体感；运用配器技术，突破传统京剧音乐色彩的单调局限，强调调式调性的转换，增强音乐的戏剧性；学习西方交响乐、歌剧的主题动机手法；运用西方音乐节奏、节拍、速度等音乐内涵，创立新的板式；中西乐器相结合创立了现代化的乐队编制；接受过西方专业音乐教育的音乐家成为戏曲声腔创作的主体，并实现了从声腔谱到音乐总谱的转换等等^[37]。

2010年京剧被联合国教科文组织评为人类口头非物质文化遗产后，京剧着实又热了一阵，不过转瞬即逝，状况堪忧。还有关于戏曲所谓的到底是“现代化”还是“商业化”之争，无论一些人愿不愿承认，京剧已经离现代快节奏的生活有距离了。

另外，没有太多新作充盈京剧宝库，无论是学习京剧还是爱听爱唱的人们呈逐年减少的趋势。求变、求新，已是迫在眉睫。

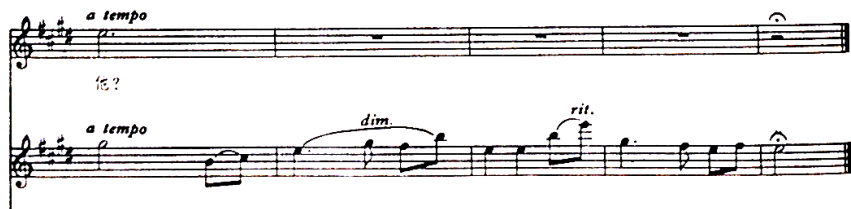
3. 民族声乐与京剧之间的相互借鉴

(1). 民族声乐之于京剧

①旋律

早期的民族艺术歌曲《教我如何不想他》，京剧唱腔“西皮”过门一出，味道立刻悠长了几分：

例-1



民族歌剧《江姐》中许多唱段都加入了戏曲素材，下例《绣红旗》唱段，采用了京剧的二黄慢板素材：

例-2

绣 红 旗
《江姐》江姐唱

【二黄慢板】

2/4	6̣.6̣6̣6̣ 3̣.4̣3̣2̣	2̣.0̣ 5̣ 2̣5̣2̣4̣	3̣3̣6̣6̣ 4̣4̣3̣3̣	2̣5̣3̣2̣5̣6̣ 3̣5̣2̣3̣1̣6̣5̣6̣	7̣. 6̣5̣6̣5̣6̣ 1̣6̣2̣5̣3̣2̣7̣6̣	5̣ 2̣.3̣ 7̣6̣5̣6̣	1̣ 2̣ 3̣. 6̣
2/4	0̣ 0̣	0̣ 0̣	0̣ 0̣	0̣ 0̣	0̣ 0̣	0̣ 0̣	0̣ 0̣

5̣6̣5̣5̣ 5̣7̣6̣1̣5̣6̣	1̣.2̣7̣6̣ 5̣ 5̣6̣1̣	5̣6̣4̣3̣ 2̣3̣5̣6̣	2̣.5̣3̣2̣ 1̣ 7̣1̣	2̣. 2̣ 2̣. 2̣	2̣.1̣7̣1̣ 2̣. 2̣	1̣ 1̣ 1̣.2̣5̣6̣
0̣ 0̣	1̣.2̣7̣6̣ 5̣.5̣6̣1̣	5̣. 0̣ 0̣	2̣.5̣3̣2̣ 1̣ 7̣1̣	2̣ -	2̣.1̣7̣1̣ 2̣. 2̣	1̣ 1̣ 1̣.2̣5̣6̣
	线 儿		长 长			

7̣. 6̣ 7̣.6̣6̣ 7̣	6̣5̣3̣5̣ 2̣3̣2̣3̣5̣6̣	1̣.2̣7̣6̣ 5̣6̣1̣2̣	7̣. 0̣7̣ 6̣2̣7̣	6̣7̣2̣3̣ 2̣.7̣6̣5̣	5̣3̣ 5̣ 6̣. 6̣	6̣ 6̣5̣6̣ 7̣. 7̣
7̣. 6̣ 7̣. 6̣ 6̣6̣	0̣ 3̣ 2̣3̣2̣3̣5̣6̣	1̣2̣ 7̣6̣ 0̣	7̣. 0̣7̣ 6̣2̣7̣	6̣7̣2̣ 2̣. 0̣	5̣3̣ 5̣ 6̣. 6̣	6̣ 6̣5̣6̣ 7̣. 7̣
针	儿	密，	含 着 眼 泪	绣 红 旗，	绣 红 旗，	

下文将要提及的《故乡是北京》的也融入了京剧中“西皮”唱段中的音乐语言。《梅兰芳》，借鉴了京剧《贵妃醉酒》中著名的《海岛冰轮初转腾》（杨玉环唱段）反二黄调中的“四平调”，此不详述。

②民族声乐艺术家的京剧出身

例如著名歌唱家孙丽英，原系京剧演员；刘斌，也是京剧演员。

(2). 京剧之于民族声乐

①唱腔旋律

例如京剧《奇袭白虎团》“打败美帝野心狼”的唱腔含有《志愿军进行曲》的旋律。京剧《智取威虎山》的“引子”（前奏）有民族声乐曲目《解放军进行曲》的影子；京剧《魂断五国城》还添加了《摇篮曲》的素材^[38]。

②民族声乐作曲家的京剧作品

被誉为“时代歌手”的民族声乐作曲家施光南，创作了许多优秀的民族声乐作品，如《祝酒歌》、《吐鲁番的葡萄熟了》、《在希望的田野上》、《打起手鼓唱起歌》等，又创作了京剧《红云岗》，保留借鉴中大胆创新，利用了3/4拍子，成绩斐然。

(3). 技巧与风格的相互借鉴与融合

从1981年第1期至2010年第1期《中国音乐》关于传统戏曲演唱技巧与民族声乐相互借鉴这一命题的文章就有10篇。当然涉及面有深有浅，而被称作“国粹”的京剧是集所有戏曲唱腔之大成，无论是前人所议的咬字吐字、润腔技巧、舞台表演，都是民族声乐参鉴之宝地。京剧表演艺术家近年来注意到民族声乐唱法的先进性与科学性，也学习民族声乐，引进了其练声法，并取得了初步成效。姜家祥先生在湖南省艺术学校所做的系列声乐讲座之一《戏曲与歌唱结合问题》中，提

到了戏曲与歌唱的发声用气、吐字、共鸣方面的异同与相互融合，还涉及了京剧与美声、民族唱法之间的关系，并风趣的说京剧演员应敢于丢掉“名流派”，虚心向搞声乐的统治学习发声方法，搞声乐的扔掉“洋拐棍”，设法熟悉京剧规律^[39]。金铁霖教授的声乐理论中曾多次提到京剧老生与民族声乐、美声唱法之间的相同与不同点，也涉及了二者相互借鉴的问题。

另外，一部分优秀的通俗歌曲，也加入了民族风与京剧结合的元素。如张国荣的《当爱已成往事》；屠洪纲的《霸王别姬》、《精忠报国》；周杰伦的《霍元甲》、陶喆的《苏三说》、马天宇的《青衣》、张信哲的《牡丹忧》，胡力所作由李玉刚演绎的《贵妃醉酒》；王力宏《盖世英雄》与《花田错》架起了京剧民族风与西洋流行乐通行的桥梁。

第二节 京腔京韵自多情-《故乡是北京》

谱例（附）共六页

曲谱来源：《音乐会及教学用曲25首》，马金泉主编

《故乡是北京》，旋律优美，具有独特京腔京韵。阎肃词、姚明曲。初由著名歌唱家李谷一演唱，后成为民族声乐歌唱家经典曲目之一，同时是各院校声乐专业的教材。

作品表达了强烈的民族自豪感。通过“声、情、字、韵”等方面，鲜明反映了中国民族声乐艺术与京剧碰撞。但是需要注意的是，作品在演唱方面一定要和纯粹的京剧有所区别，用声乐的演唱方法和技巧加之京剧的味道是此歌曲的关键所在。

作品结构为三段，A（1-15小节）- B（16-110小节）- A'（110小节-134小节），B段为节奏旋律完全相同的两段，所以从第16小节到63小节和63到110小节在风格处理上可以相近。整体呈现出“板腔体”结构，板式为散板（每分钟54拍）-行板（每分钟76拍）-紧打慢唱的散板（伴奏每分钟166拍）。调性布局为降E宫-降B徵-降E宫。歌曲运用了“反二黄”和“高拨子”为曲调的主要音乐素材。

第一部分 A 段（1-15小节）

“走遍了南北西东，也到过许多名城，静静地想一想，我还是最爱我的北京。”此长句可分四个小分句。李远铮认为此部分借鉴了京剧散板的板式特征，旋律的节奏略微自由，所以演唱者多根据自己的情绪进行节奏处理；星海音乐学院杨丽则认为是借鉴了京剧的西皮慢板唱法，并对此段做出精彩论述：

“走”字要慢拼；“了”字需要慢拼后归韵“ao”；“西东”两字要小口完成。下接几字还需经过慢拼后保持韵母。“名”字务要作第二声调发音。“静”要带着京韵慢慢送；“想”字把字头唱出后稍顿，接着用韵母“ang”送出后面的音；“我还是”三个字基本上为说出来的，然后吸气在高位置上准备，把“最爱”强调出来，送至下滑音，接着咬准每一个字的音调至曲终。

笔者认为演绎着此段第一句非常重要，

谱例-1



应引人入胜，一下体现出作品愉快轻松且韵味十足的风格。字要咬清，比声

乐作品稍夸张，却不能咬死。不过也不要看它是京歌作品就随意加戏曲装饰音，没有标注装饰音的地方不要随意发挥，合乎规律，恰到好处即可。装饰音的地方音符一定要快速连贯，侧重点是装饰音后面的音，所以装饰音不能唱的过于笨重。

“静静的想一想”之后可以加一个思索的停顿，

谱例-2



接着用肯定、自豪的口吻唱出“我还是最爱我的北京”。

谱例-3



“京”字可以唱的重一些，以浓墨体现北京语音的独特，是京剧中的甩腔的感觉。不仅可增添作品的情趣，也为下段向快板过渡奠定了基础。因为作品在录制时采用京胡、京剧锣鼓点等伴奏，为方便广大声乐学习与爱好者，何新荪先生将其改为钢琴伴奏。在实际伴奏的过程中，演奏者在此段的节奏不宜过于死板，应做到演唱与伴奏风格统一。

第二部分 B 段（16-110小节）

衔接 A 段与 B 段的完全是原味的京剧的行腔板眼。

这段字多腔少，要注意情绪的转变，由 A 段的诉说心怀到 B 段的热情赞美，情感是上升的过程。没有长音的句子应处理的干脆、利落，装饰音要拐的俏，收的净，讲究咬字清晰和吐字字头的“喷口”，如珠落玉盘。可参考时下“京油子”那种说话语速特快特有趣味的感觉。

前面说过，京剧很讲究字韵，多年的实践中民族声乐也吸取了一部分关于戏曲咬字吐字的精华。演唱此速度较快的段落尤要注意字音字韵：

（1）严格按正确的声调发音。“明、耸、厦、转、房、北、风、狮、寺、和、涌、井、浓、大、油、饼、情”等。

（2）要把字咬准确，京剧里分大口字小口字，尖团音^[40]，如“厅”与“听”，“京”与“景”、“井”，要一一分清。所有拖长拍的字，咬清字头后立即含住韵母直到这句结束。口型也做此要求，如“虹、浓”口型要保持在“ong”上。

另外，“紫藤古槐四合院”这一句溶入了京韵大鼓^[41]的音调，

谱例-4



“京腔京韵自多情”是点睛之笔。在录制版的结尾部分，为使气氛更为浓烈，使用了摇滚乐的电声乐器，加上京剧“三大件”，时代特点一览无余，民族风更浓厚。

本段的钢琴伴奏应严格按照节奏，板眼有致。从第十六小节开始，伴奏就立即卡准节拍。有些地方的伴奏还模仿了京剧打击乐，如22-26小节，由于声乐部分有说有唱，所以伴奏和弦力度不必太大，右手整齐轻盈，左手低音稍作强调。27小节潭柘寺的“松”和夜市上的“灯”还有结尾的“情”，伴奏部分由弱到强逐渐退起，行腔甩腔节奏点要清楚。

第三部分 A' 段（110-134小节）

A' 段主题与 A 段相同，节奏和速度却发生了变化，钢琴伴奏部分和弦密集紧凑，旋律声部音符稀松，是摇板。摇板在京剧界又称为“紧拉慢唱”或“紧打慢唱”。即伴奏的鼓板打的紧胡琴拉的快，唱的部分慢。录制版伴奏快速激昂的电声乐队的衬托下慢慢唱出主旋律，旋律声部较之 A 段大为开阔，形成鲜明的对比。“走”字加长到四拍，“遍”和“南北西东”两处分别比 A 段放慢了一倍，构成一种错落有致的效果。谱例五为第一段首句与第三段首句的钢琴伴奏比较：

谱例5-1 第一段：



谱例5-2 第三段：



唱腔是类似散板，节奏却是紧凑的流水板，通过这种对比来体现一种紧张、动力再现的音乐效果。

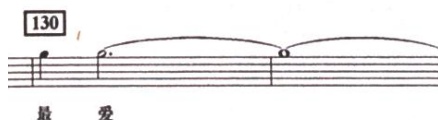
这段仍冠以“高拔子”唱腔，以“西皮”摇板的小过门利落地结尾，更升华了对北京的热爱这个主题。

谱例-6



最后一句的“最爱”要把握好气口控制好气息,利用腹肌做弹跳动作“弹”出字头。如下所示:

谱例-7



从第64小节也就是重复计算 B 段后的110小节开始(参见附谱例),伴奏者就需立即加快速度,均匀弹出着写和弦,力度稍强,由于与旋律声部的反差,伴奏者需要兼听演唱者的声音,避免演唱与伴奏脱节。

音色诠释与舞台表现

本作品有很强的表演性,所以在演唱时适当结合京剧的手眼身法步,寻求肢体语言与音乐语言的完美结合,无疑是锦上添花。

本作品成功的借鉴了京剧的板式结构,但是不可避免的对钢琴伴奏者提出了更高的要求,要慢而不拖、快而不赶,散中有节、层次鲜明,注意衔接。演奏此类中国风味的作品方面还需演奏者细细揣摩。

实际演唱中,可以借鉴下京剧的发声法,共鸣位置集中在鼻腔和眉心,高音多用一些假声,咽腔莫要开得过大。

间奏的歌唱性不逊于唱词段,应当默数板眼,以做出更加自然地衔接。

第三节 留与江山看城堞-《梅兰芳》

谱例(附)曲谱来源:新编中国声乐作品选第十集,霍立李静玉金茗霍平金城主编,辽宁人民出版社

该作品以颂扬京剧表演艺术家梅兰芳为动机,在作品中巧妙植入京剧元素。作品结构为前奏(1-8小节)-A(9-38小节)-A'(39-67小节)-B(68-结尾)。A段和A'段节奏和旋律除了尾句外完全相同,歌词的长短结构完全相同。板式

上，前奏为散板加入慢板，A 和 A' 段的间奏为中板，然后紧跟快板，自结尾倒数十小节（谱面标注“慢”）又进入慢板到散板结束。整体调性布局：除前奏1到7小节属于 A 羽调式，余下部分一直在降 B 宫系统和 F 宫系统调之间转换。

前奏（1-8小节）

谱例-8



第1到第6小节为散板，A 羽调式，从第7小节进入慢板，为唱词做铺垫。第1-3小节的弱起动机与3-5小节属于隔开一个八度的四度模进，2/4拍，富有京剧意蕴。第6小节转入4/3拍，也保留了前面的部分动机，最鲜明的莫过于十六分音符中间的附点三十二分。唱词开始前两小节，也就是第7小节，拍子又转换回2/4，为唱词的开始做铺垫。

本段的钢琴伴奏类似于复调，几乎全带有连音线，所以演奏者应突出旋律性与左右手交替的连贯性。休止符并不表示音乐停止或间断，而是无声胜有声，同样要在律动中准备着。弱起小节尤要注意弱起音下键不要过重。

A 段（9-38小节）

“那一轮女儿的如水明月，源自于男儿的心火刚烈。千种风情集于一身，柔美娇艳皆是心血劫。半是崇公道，半是苏三，迢迢求索路自押自解。

从唱词可看出，本段属于不规则的结构。戏曲曲艺、歌曲的唱词、歌词句式多彩，但基本有两大类：一，对称句，七或十个字，“俗讲变文体”或“诗赞系”，较为常见；二，长短句，曲牌体（七字句的伸展、泛声或减字），别称“乐曲系^[42]”。词作者刘鹏春满怀景仰之心，采用了传统的创作模式，用长短上下句式文词结构，浓墨重彩勾画了一位传奇式的国剧宗师。

曲作者吴小平根据此词，“那一轮女儿的如水明月”乐句结构为八小节，“源自于男儿的心火刚烈”为七小节，“千种风情集于一身，柔美娇艳皆是心血劫”皆为两小节，而“半是崇公道，半是苏三”两句为三小节，“迢迢求索路自押自解”一句加上完整的乐思（小间奏）甚至可以达到了九小节（参见后附原谱）。这样的非等长结构，同时运用了西洋音乐写作手法与中国京剧元素。本段是借鉴的京剧《贵妃醉酒》中著名的《海岛冰轮初转腾》（杨玉环唱段）反二黄调中的

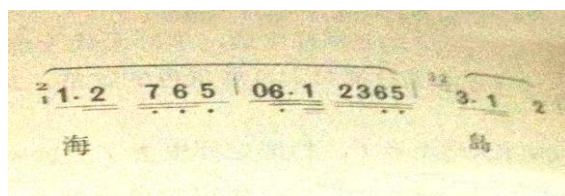
[四平调]。

谱例9 -1 《海岛冰轮初转腾》选自《京剧著名唱腔选》中集，张建民等编，人民音乐出版社



四平调是京剧声腔之一，与二黄的定弦相同，(sol-re)，并可与二黄原板联唱，亦称“平板二黄”。其板式不多，以一板一眼为主，很少用一板三眼，唱腔为上下句结构，上句板起板落结束音 re，下句眼起板落结音 do^[43]。众所周知，京剧的声腔声韵演绎并不完全表现在谱面上，笔者参考了梅兰芳大师的录制版音像资料与李胜素老师演绎的本段，在第二小节旋律的处理上实际变作了：

谱例9-2



并且按首调唱名“re”音还加了前倚音“mi”。再看“冰轮初转腾”的“转腾”二字，完全是本句的变体。再对照一下《梅兰芳》“明月”二字：

谱例9-3



按首调唱法的话，二者的旋律是完全相同的。类似这种京剧音乐语言的借鉴在本作品中随处可见，如“心火刚烈”的“刚烈”二字，“千种风情”几字，“自押自解”几字的旋律（统见后附谱例）。在进行京剧风格的民族声乐作品创作的时候完全可以借鉴作品《梅兰芳》的手法，将京剧的旋律做稍稍的改动，在成套的唱腔旋律中加入或精简一些经过音、倚音，或进行调式调性的改变（如本作品的调性转换），既不是完全照搬，味道又十足。

A' 段（39-67小节）

“收拾起女儿的柔枝芳叶，坚守住男儿的劲竹气节。飘飘须髯心的牵挂，柔美娇艳何妨古道别。半是楚霸王，半是虞姬，魂似乌骓马泣泪泣血。

A' 段在音乐形式上与 A 段完全相同，在音乐情绪处理上却应稍稍加强。前段主要描写梅先生在京剧艺术道路上的艰辛求索与执着追求，为了理想永不言弃。而后段，作者描写的是梅兰芳蓄须明志，崇高的爱国主义精神。调性上的不同就是在 A' 段结束句62小节后半段转到 F 宫，

如谱例-10。

马 泣泪泣

直到 B 段“梅也似雪”唱词开始时又转回降 B 宫。如下所示：

谱例-11

梅 也 似

本段可鉴京剧的吐字和行腔。“一轮”的“轮”字，“因为加了一个上倚音，戏曲的味道就出来了。

谱例-12



“如水的明月”中的“水”字，长度是两拍，可首先发“shu”，最后归韵的时候再完全归到“yi”上，就很有味了。“月”字的拖腔上文已经提及，是最能突出京剧韵味的，倚音要做到不拖不断，轻滑过去。

谱例-13



第二句“源自于男儿的”几个字加入了三个波音。

谱例-14



民族声乐曲目中的装饰音要求速度快、均匀，但在京剧中，此类应称作“波音”，频率要由慢渐快。演唱者可以运用京剧中对于“波音”的要求，由慢渐快，韵味十足。“心火”与“刚烈”之间可以加上气口“v”。

谱例-15



A'段的结尾“血”字（62-67小节）之后的拖腔，共五小节，标注了连音线，所以务要一气呵成，两小节后有一个“rit (Ritardando,)”，意为“渐慢”，演唱者在此处应稍放慢速度，十六分音符的空拍比之上句“心火”与“刚烈”更为细致，也更应注意气息，如下所示：

谱例-16



可以用“润腔”中的“顿音”与“连音”相结合来演绎。润腔是中国民族声乐艺术长期发展过程中形成的一套对唱腔加以美化、装饰、润色的方法。主要形式有断音润腔法（顿、挫、截、断）、装饰音润腔法（倚音、滑音、直音、颤音）、音色变化润腔法、声音造型润腔法、力度变化润腔法、节拍节奏润腔法。例15

和例16都可以用断音润腔法中的“气口断腔”技法，不是要大换气，而用吸气、补气、偷气、抢气法造成声音的临时打断，声断意不断。

演唱者把声音集中靠前，想像一下京胡的音色，要唱的有棱有角，圆中有方。

本段的钢琴伴奏不必弹得过于刻板，节奏与演唱者相和即可。伴奏中有大量的连音线，且多次出现64分音符与32分音符，要求演奏者集中精神，将音符弹得顺滑。在演唱者旋律部分出现倚音、波音的地方钢琴应把握住音乐脉络，将此段演绎的清晰而错落有致。

B段（68-结尾）

从间奏67小节标注的速度每分钟82拍的中板开始，为第72小节标注的每分钟157拍“紧打慢唱”的快板做好了过渡准备（参见后附原谱例）。整个B段一直在降B宫系统与F宫系统调间转换。

“紧打慢唱”似曾相识，原来在上手作品《故乡是北京》之中就已经提及。此类的应用在含有京剧元素的作品中还有很多范例。

“梅也似雪，兰也似雪。一段芬芳倚绝壁，巅峰飘作大旗猎。梅也是铁，兰也是铁。一颗心燃烽火，留与江山看城堞。”

这段词主要歌颂梅兰芳先生对京剧艺术的领航与作为一位京剧艺术大师既有柔美若虞姬般的女儿心，又有楚霸王一般的钢铁男儿意志，刚柔并济，梅花虽落芳犹在。

本段的吐字行腔同样，如“梅”、“雪”、“江”、“堞”，都可以先咬出字头并保持，最后再归韵。类似于刚开始学习拼音，声母与韵母分的极清。

本段的钢琴伴奏在“紧打慢唱”的部分，和弦要弹得清晰干脆，下键果断，类似于京剧的打板，配合演唱者的进度，调动演唱者的情绪。在作品倒数第十小节处演奏者应收住速度，下键力度加大，奏出一种波澜壮阔的高潮感结束。如下图所示结尾：

谱例-17



音色诠释与舞台表现

什么样的音色来诠释本作品最为合适呢？京剧？还是按民族唱法？若用京剧的音色来演唱的话，声音听来会有些轻、窄、浅、扁，高潮部分的情绪会起不来。如果完全用民族唱法甜美、结实、明亮、宽广的音色，声音上是漂亮了，却少了韵。就本作品的音色定位，笔者认为京剧演唱技巧中的润腔与民族唱法发声技巧糅合最为贴切，同时在舞台上应带有戏曲样式的表演。

京剧演员必须熟练掌握唱、做、念、打及手、眼、身、发、步等“四功、五法”的基本功。民族声乐演员为传情达意演出时大可借鉴“眼”和“手”法”。手势的运用也是一门高深的学问，既不能太多，也不能没有，不能空，不能假，还要跟作品意境、眼神相配合。欲左先右，欲扬先抑，“兰花指”也是可以运用的。京剧做派的运用能使演唱者更富内涵，让作品更加生动，人物面容更加鲜活。

第三章 民族声乐与京剧结合的特殊形式-京歌

第一节 京歌之名与形式

1. 京歌之名

在笔者看来,加入京剧元素的民族声乐作品可分为两类:一:京歌类。二:小段或数小节带有京剧元素的民族声乐曲目。

关于京歌,各家所持观点五花八门,如:“加上了京剧音乐元素的歌曲”、“改良的京剧”、“用京剧曲调和唱腔曲谱写并演唱的歌”等,丁筱如老师在《浅议京歌》^[44]一文中提出——“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。

比较早的京歌是1965年,毛主席诗词《卜算子·咏梅》,用京剧旦角曲调谱写演唱。其前奏加入了京剧“西皮”过门的元素,第一段运用了京剧散板结合西皮摇板,第二段用西皮原板做主线,穿插散板。京剧界尚长荣、李维康曾担纲演绎。

2. 京歌的形式

(1) 从采用京剧元素的层面京歌可分三种形式:

- ①原汁原味的“西皮”“二黄”板式和京剧发声法类(如《卜算子·咏梅》^[45])
- ②京剧素材(如西皮、二黄板式结构)加入类似京韵大鼓等说唱体(如《前门情思大碗茶》、《故乡是北京》(皆为阎肃词,姚明曲)—笔者注,谱例(附))。
- ③中国民族风加上京剧素材,形成民族京歌。如《祖国我永远热爱你》(刘合庄词、李正曲,谱例(附))

(2) 从创作层面可以将京歌分为两类:

一是改编类。即改造流行歌曲脍炙人口的历史歌曲和好的美声歌曲,改造成京歌的知名歌曲,如《没有共产党就没有新中国》、《大中国》、《十五的月亮》、《军港之夜》、《年轻的朋友来相会》等京歌,通俗自然贴近生活,既保留了原歌曲的主要旋律和内涵,又增添了京剧的声韵,比一般通俗歌曲更富地方色彩和韵味。

二是创作类。像《前门情思大碗茶》,原唱李谷一,一出现就受到听众热烈欢迎。另外一支《北京 Opera》当年由杭天琪演唱,又与富有民族风格的时装表演结合起来演出,相当出彩。此歌同样风靡许多留学生,所谓京剧“北京歌剧”之名就源于他们之口。姚明、陈升的作品(上文已提及)中也红极一时,经久不衰。民族的传统的与现代的时尚撞击出奇妙的和谐。

(3) 从京歌所表达的思想情感来看,主要有两类:

①颂歌类

如《母亲》、《风雨忆同舟》、《中国丰碑》、《一个世纪的辉煌》
《我是中国人》《青松赞》、《粉墨春秋》、《包公颂》、《当官德为先》、
《中国戏曲》、《中国京剧》、《说唱脸谱》、《粉墨人生》、《故乡是北京》、
《梅兰芳》《朝圣》等。

②抒情类

如《飞雪》、《断桥》、《秋韵》、《梦北京》、《蝶恋》、《梨花颂》、
《赤壁怀古》、《情怨》 等。

第二节 京歌的推广

早期的上海电视台的“戏剧大舞台”栏目在推广京歌方面做了很大的努力。1994-1995年组织举办两届戏歌大赛，邀请周小燕，徐沛东，金铁霖做评委，戏曲界尚长荣，韩再芬赵志刚等积极献唱^[46]。

2000年新春期间，北京电视台两次播出了一台《戏歌戏曲新春音乐会》，戏、歌同台竞艳。《故乡是北京》《北京 opear》这样的京歌由民歌演员来唱，而演姚期的两位黑头演员唱着名意大利美声歌曲《我的太阳》和《北京人在纽约》的主题歌。著名京剧演员耿其昌和李维康夫妇前场演唱《沙家浜》后场演唱《康定情歌》。著名京剧演员王树芳前场《打龙袍》后场客串了毛阿敏成名曲《蝴蝶》。程派演员前场《锁麟囊》后场演绎《我爱你塞北的雪》。还有着名裘派京剧演员尚长荣、孟广禄等人的京歌《奔向21世纪的新时代》等。

中央电视台举办的 CCTV 青年歌手大奖赛，尽管业界对其褒贬不一，对于作品的求新和发布方面还是形成了强大的助力的。对于现有的作品，我们秉承认真研习、好好参透的态度，对于未来，则期冀更多此类经典曲目的诞生。

一批专业京剧演员倾情加盟京歌队伍，如于魁智、李胜素、孟广禄、杨赤、赵葆秀、袁慧琴、李欣等，生旦净末，行当齐全。在京剧的浓墨重彩变淡的同时，京歌却作为一匹黑马闯入了人们的视野。如前文所述，这与人们的生活节奏加快、京剧新作品的匮乏等等是分不开的，但是京剧已然在国人血液之中流淌，强烈的认同感令国人迅速的接受了京歌这一艺术形式。

电视与网络的出现一方面抢夺了观众，另一方面也推进了民族艺术的生长进程。从此，京剧由茶楼戏园的小众聚谈通过电视与网络插上了翅膀，民族声乐由埋头苦练默默无闻走向台前，光鲜的面对大众。电视与网络所扮演的角色有：

1. 宣传者。宣传动态，介绍本门类艺术和文化知识。包括新闻和新闻性专题报道，录制播出名家代表剧目开办固定的戏曲专栏制作名伶电视专题片，大型晚会排练节目，电视剧形式介绍戏曲界、声乐界名人，如梅兰芳、大老板程长庚、彭丽媛、谭晶等。

2. 发起者。举办竞赛，组织评奖活动及其他社会活动。如梅兰芳金奖大赛，纪念活动如京剧节，首届天津徽班200周年纪念，民族声乐类如 CCTV 青年歌手大奖赛、全国高等院校民族声乐比赛等。

3. 评价者。录制保存珍贵的资料，组织研究和评论工作。

第三节 京歌的意义

1. 归属之争

有人认为京歌作为戏歌的一个分支,应当属于一种戏曲的新品种^[47],如《国乐飘香》、《戏曲作曲教程》《邢晏之唱腔集》等戏曲类著作的作者上海音乐学院连波教授持此观点;而另一类看法则是京歌为民族声乐的分属,也就是不姓“戏”而姓“歌”,这点从歌曲的编纂、收录方面就可看出端倪。还有人认为京歌是歌不像歌戏不像戏,一方面亵渎了京剧,另一方面又玷污了歌曲,不同的艺术反串不一定是进步。

2. 笔者的观点

笔者认为其无论对于京剧推广还是对于民族声乐作品教学、表演用曲目库库的充盈,抑或对开创一种介于戏曲与歌曲间的新形式,都是有不小的作用的,“京歌”很好的将传统艺术通俗化,使之富有鲜明时代感和鲜活的生命力,更易接受和传唱;发声中民族声乐技巧里又增添了戏曲润腔,大大提升了曲目的韵味。如何在旋律中加入润腔技巧的“气口”、“装饰(包括颤音、倚音等)”、“节奏”、“速度和力度”等也变作业内人士共同探讨的课题。戏曲中的表演加入民族声乐作品的演绎中,加强了民族声乐的渲染力和艺术表现力。前文说过金铁霖教授对于民族声乐的七字方针:声、情、字、味、表、养、象,“表”指歌唱中的表演和形体动作,“象”指声乐演员的形象、台风和气质,可见形体表演的重要意义。而京剧演员所熟练掌握的把式若用于京歌的演绎中将是锦上添花,对民族声乐作品的传情达意与情感把握也打下了良好的基础。

在京歌的归属方面,笔者无意为其一争高下,泾渭分明,前文张权先生所提“中国声乐学派”就很好,完全可以将京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一到十一集(还在更新中,霍立、李静玉、金茗、霍平、金城主编,辽宁人民出版社)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。

诚然,京歌的出现并不意味着要将民族声乐京剧化,也不意味着京剧将抛开自身体系民族歌曲化,民族声乐艺术要长足发展与融会贯通是分不开的。此类作品的创作要戏曲界和音乐界的艺术家们合作,需要冲破一些观念的束缚。连京剧的祖师爷程长庚也努力更新。如果没有徽调、秦腔、汉调、皮黄和昆腔的糅合也就不会产生京剧,京歌和一切带有京剧元素的民族声乐曲目植根于民族艺术的土壤,应该有光明的前途。

结语

“千里万里，走一个圆场；
一桌两椅，化一座厅堂；
马一鞭，船一桨，
文用折扇武用枪。
戏台小，世界大，
戏文短，人生长，
说破芸芸众生相，唱作悲欢离合腔。”

前人对于民族声乐与姊妹艺术相互借鉴的研究已经取得显著的效果，本文的主要创新点是将民族声乐与国粹京剧之间的吸收融合单独列为一个单元，简述民族声乐的发展史中提取民族声乐艺术发展到今所经历的探索、成长与渐成体系，其中不乏个前辈之理论与实践与各发展期与京剧之间的交集。京剧自肇始各先辈就殚精竭虑思变求新，南北合流，集其声腔之大成、音韵之特长^[48]，终扎根华夏大地，其非凡的艺术成就及常用之处笔者也作了列举。京剧和民族声乐将做何碰撞？笔者在分析了民族声乐与京剧各自存在的问题之后，集各家之言并广泛搜集例证，二者在唱腔旋律、艺术家与作品的互相促进、发声技术（咬字吐字、气息、共鸣）等方面都有交汇，于第二章援引例证《故乡是北京》、《梅兰芳》细致深入，从词、曲、板式结构、字韵、发声位置、音色要求、舞台表现、作曲等方面入手，并向钢琴专业老师求教，创造性的加入对钢琴伴奏的要求，将京腔京韵的民族声乐作品这一命题做好拓展。

另外一个创新点，笔者将京腔京韵的“京歌”这一艺术形式做了探讨。为何在京剧每况愈下之时京歌却得到了大家的一直认同？对于京歌的归属问题不做深究，对京歌持积极态度。如上文所述，京歌的出现并不意味着要将民族声乐京剧化，也不意味着京剧将抛开自身体系民族歌曲化。求新求变，让华夏文明与民族遗产代代传承我们义不容辞。

诚如文学艺术界联合会书记处书记白庚胜灼见，“我们确信中华文明是中华民族的根本标志，也是中国与世界互相理解的唯一桥梁。这一切，昭示了一个光辉灿烂的文化前景，中华民族的伟大复兴，大发展大繁荣的文化建设已悄然兴起，一场中西文化平等对话正式开启^[49]”。

参考文献:

- [1]. 许青红. 《京华时报》[N]. 2008 年 12 月 10 日.
- [2]. 俞子正、田晓宝、张晓钟. 《声乐教学论》序》[M]. 西南师范大学出版社, 2000 年版.
- [3]. 郭祥义. 《民族唱法歌曲大全》[M]. 山西教育出版社, 2008 年版, 第 3 页.
- [4]. 韩勋国. 《歌唱教程》. 武汉测绘科技大学出版社[A], 1999 年第 1 版, 第 162—163 页.
- [5]. 许讲真. 《民族声乐 50 年的辉煌历程》[J]. 中国音乐, 2000 年第二期.
- [6]. 王品素, 1923—1998, 1938 年参加革命, 1946 年毕业于国立上海音专, 从 1955 年起一直在上海音乐学院从事演唱、教学工作.
- [7]. 张浩. 《张权声乐艺术理论述评》[J]. 音乐研究, 2010 年 11 月, 第六期.
- [8]. 金铁霖《为祖国吐丝, 为人民结茧——在几年张权诞辰 80 周年学术活动开幕式上的发言》[R], 中国音乐, 2000 年第二期
- [9]. 姜家祥. 《姜家祥声乐理论与教学实践》[A]. 武汉出版社, 2003 年 5 月, 92-93 页.
- [10]. 金铁霖. 《民族声乐教学的现状及创新——金铁霖教授在“2005 全国民族声乐论坛”上的学术报告》[R]. 中国音乐(季刊), 2005 年第 4 期.
- [11]. 崔长武. 《京剧现状研究》[M]. 中国戏剧出版社, 1996 年版, 第 2 页.
- [12]. 崔伟. 《中国国粹艺术读本-京剧》[M]. 中国文联出版社, 2011 年版, 第 3 页
- [14]. 李晓. 《京昆简史》[M]. 中华书局上海古籍出版社, 2010 年版, 第 2 页.
- [15]. 项晨、韶华. 《东篱采菊: 京剧知识 ABC》[M]. 人民音乐出版社, 2000 年版, 16 页.
- [16] 昆曲, 源于南戏, 始称昆山腔, 唱腔为曲牌体, 文学性高, 表演雅致, 现为联合国人类口头和非物质文化遗产代表作。
- [17]. 李斗《扬州画舫录》: (乾隆) 皇帝南巡, 地方官府备戏迎接, 将昆曲分为雅部, 京腔秦腔等地方戏为花部。后人将代表上层趣味的昆曲称雅, 将地方戏曲贬为花, 也叫乱弹。乾隆后地方戏勃兴, 正宗昆曲渐衰, 戏曲艺术花雅逐鹿, 此消彼长, 史称花雅之争。
- [18]. 刘再生. 《中国音乐史简明教程》[M]. 上海音乐学院出版社, 2006 年 5 月, 99 页.
- [19]. 连波. 《国乐飘香》[M]. 人民音乐出版社, 2001 年版, 103 页.
- [20]. 韩启超. 《戏曲音乐变革继替之原因》[J]. 音乐研究, 2011 第一期.
- [21]. 刘国杰. 《西皮二黄音乐概论》[M]. 上海音乐出版社, 1989 年版, 16 页.
- [22]. 刘正维. 《20 世纪戏曲音乐发展的多视角研究》[M]. 中央音乐出版社 2004 年版, 263 页

[23]. 同 21, 第 2 页

[24]. 连波.《国乐飘香》[M]. 人民音乐出版社, 2001 年版, 110 页。

[25]. 同上, 104 页

[26]. 游汝杰.《地方戏曲音韵研究》[M]. 商务印书馆, 2006 年版, 305 页.

[27]. 蓝凡.《中西戏剧比较论稿》[M]. 学林出版社, 1992 年版, 230—234 页.

[28]. 崔伟.《中国国粹艺术读本-京剧》[M]. 中国文联出版社, 第 22 页, 华夏音韵第一书《中华音韵》中国古典戏曲重要的音韵论着, 作者为元人周德清。此书以北方语音为基准, 总结了元曲作品的基本用韵。全书分《韵谱》《正语作词起例》两部分, 归纳了九个韵部, 区分出阴平阳平将入声字派入平, 上, 去三声。

[29]. 游汝杰.《地方戏曲音韵研究》[M]. 商务印书馆, 2006 年版, 281 页: 湖广音是指京剧传统戏字音的调值, 这一点各家的看法一致, 分歧主要在于具体的四声调值。关于此点的研究主要有徐慕云黄家衡两位所持的武汉字音四声调值, 王力先生认为基本是汉口音, 周振鹤游汝杰两位即使源于湖北音, 也是旧日方言, 跟今天武汉话不可同日而语, 并指出跟汉剧韵白近似, 似乎从侧面暗示, 韵白还是源出于湖北音。

[30]. 游汝杰.《地方戏曲音韵研究》[M]. 商务印书馆, 2006 年版, 第 282 页, 京剧界耳口相传的京剧唱念中使用的中州韵, 目前尚无统一看法。徐慕云等认为其实尖团音的一个代名词。武俊达则认为时元代北曲所用字音, 即元大都(北京)字音。并根据京剧特点做了些变化。游汝杰周振鹤分析“京剧韵白的方言系统有人说是湖北音, 有人说是中州音(河南), 至今未有定论, 基本上是两宋时代的标准普通话, 即宋官话读音。

[31]. 连波.《国乐飘香》[M]. 人民音乐出版社, 105 页。

[32]. 同上, 37 页。

[33]. 同上, 46 页。

[34]. 同上, 104 页。

[35]. 肖玲.《传统戏曲演唱技巧在民族声乐中的运用与借鉴——以创作歌曲《梅兰芳》为例》[J]. 重庆大学学报(社会科学版), 2011 年第 17 卷第 2 期。

[36]. 游汝杰.《地方戏曲音韵研究》[M]. 商务印书馆, 2006 年版, 第 279 页。到如今在京剧界内外, 往往根据京剧剧目所反映题材的历史性和现代性, 又将京剧分为京剧传统戏和京剧现代戏。前者主要指新中国建立之前就有的移植, 继承传统流传的剧目, 它在北京京剧剧目总数中占有绝对优势, 后者主要指见过前后几十年中所编写的一批现代题材作品。京剧现代戏是一个非常宽泛的概念, 影包括样板戏(特指《智取威虎山》,《红灯记》,《沙家浜》,《海港》,《龙江颂》,《红色娘子军》,《奇袭白虎团》,《平原作战》,《杜鹃山》和《磐石湾》等十出京剧现代戏在内。

[37]. 韩启超.《音乐在戏曲继替变革中的作用》[D]. 南京艺术学院, 博士论文

[38]. 张晴.《民族声乐与戏曲唱腔的比较研究》[J]. 2005 年第 6 期, 四川戏剧。

[39]. 姜家祥.《姜家祥声乐理论与教学实践》[M]. 武汉出版社, 2003 年 5 月版, 128 页。

[40]. 详见游汝杰《地方戏曲音韵研究》[M], 商务印书馆。

[41]. 京韵大鼓又称为京音大鼓, 流行于北京、天津和华北、东北各地。它是在木板大鼓的基础上与清音子弟书相结合并不断吸收京戏、梆子及其他说唱艺术等

发展而成。京韵大鼓表演形式是一人站唱，自击鼓，板司节奏，伴奏乐器以三弦四胡为主，唱词基本是七字句，常用的还有八字、十字、十一字等句式。另有衬字、嵌字、嵌句、垛句的变化。用韵以北京十三辙为准，一个唱段大都一韵到底，唱腔以上下句的变化反复为主要曲式结构，按板式可以分为慢板、紧板两种。慢板(一板三眼)唱腔用于叙述故事情节，介绍人物描绘景物等。紧板又称快板，有板无眼，速度较快，音节短促，字多腔少，近似朗诵，唱中夹白，白中带唱，用于故事进入高潮时，又称为“上板”。常用腔有平腔、挑腔、落腔、甩腔、长腔。

[42]. 傅雪漪. 戏曲传统声乐艺术(第二章) [M]. 北京:人民音乐出版社, 1985 年版.

[43]. 储声虹. 《声乐教学曲库、戏曲曲艺唱腔选》(中册) [M], 北京人民音乐出版社, 2007 年版.

[44]. 丁筱如. 《浅议“京歌”》[J]. 南京艺术学院学报, 2002 年第一期.

[45]. 同上

[46] 杨燕. 《电视戏曲论纲》[M]. 中国广播电视出版社, 2000 年版, 第 126 页

[47]. 连波. 《谈戏曲新品种“戏歌”》[N]. 新民晚报.

[48]. 韩启超. 《戏曲音乐继替变革之原因》[J]. 《音乐研究》, 2011 年一月, 第一期.

[49]. 白庚胜. 《为了共享而展示》[M]. 《中国国粹艺术读本-京剧》序.

附本文应用谱例(见下页):

一 《故乡是北京》

二 《梅兰芳》

故乡是北京

Adagio ♩ = 54

阎肃 词
姚明 曲

Soprano Alto

走遍了 南北西东，

Piano

5

也 到 过 了 许 多 名 城，

10

静 静 地 想 一 想， 我 还 是 最 爱

我 的 北 京。

15

20

25

不说那，天坛的明月，北海的风，卢沟桥的狮子，
不说那，高耸的大厦，旋转的厅，电子街的机房，

潭柘寺的松。
夜市上的灯。

30

唱 不 够 (那)
唱 不 够 (那)

35

红 墙 碧 瓦 太 和 殿, 道 不 尽 (那) 十 里 长 街
新 潮 欢 涌 王 府 井, 道 不 尽 (那) 名 厨 佳 肴

40

卧 彩 虹。
色 香 浓。

45

只 看 那, 紫 藤 古 槐 四 合 院,
单 想 那, 油 条 豆 浆 家 常 饼,

便 觉 得 甜 丝 丝, 脆 生 生, 京 腔 京 韵
便 勾 起 细 悠 悠, 蜜 耸 耸, 甘 美 芬 芳

Pia.

50

自 多 情, 京 腔 京 韵 自 多
故 乡 情, 甘 美 芬 芳 故 乡

Pia.

55

情。情。

Pia.

60

Pia.

便 觉 得 甜 丝 丝, 脆 生 生, 京 腔 京 韵
便 勾 起 细 悠 悠, 蜜 耸 耸, 甘 美 芬 芳

Pia.

50

自 多 情, 京 腔 京 韵 自 多
故 乡 情, 甘 美 芬 芳 故 乡

Pia.

55

情.
情.

Pia.

60

Pia.

62 109 110

meno sub $\text{♩} = 166$

115

走 遍 了

rim.

南 北 西 东， 也 到

120

过 了 许 多 名 城。

125

静静地想一想，

Pia.

130

我还是最爱

Pia.

我的北京。

Pia.

梅 兰 芳

刘 鹏 春 词
吴 小 平 曲
刘 聪 配 奏

♩ = 42



5



10



15



20

心 火 刚 烈。
劲 竹 气 节。

25

千 种 风 情 集 于 一 身, 柔 美 娇 艳 皆 是 心 血 劫,
飘 飘 须 髻 心 的 牵 挂, 柔 美 娇 艳 何 妨 古 道 别,

30

半 是 崇 公 道, 半 是 苏 三, 迢 迢
半 是 楚 霸 王, 半 是 虞 姬, 魂 似

1. *rit.* 35

迢迢求索 路自押自解。
魂似乌骓

38 2 62

马 泣泪泣

rit. 67 ♩ = 82

rit.

70

♩ = 157

75

梅 也 似

80

雪，

85

兰 也 似

90

雪，

95

一 段 芬 芳

100

倚绝壁，巅峰飘作大旗猎。

105

巅峰飘作大旗

110

猎。梅也是铁，

115 120

兰也是铁。

一 颗 丹 心 燃 烽 火， 留 与 江 山 看 城 堞。

rit. 留 与 江 山 看 城 堞。

$\text{♩} = 82$ 130

慢 135

留 与 江 山 看 城

140

堞。

在校期间发表的学术论文

《金西厢的戏曲美学探究-当西厢记遭遇金圣叹》—《黄河之声》
2011 年第 11 期，第 57 页

致 谢

时光荏苒，三年如白驹过隙，不觉已至踽踽独行之时。

此次论文的写作与修改是一个漫长而艰辛的过程，首先在开题报告之时，王翼亭院长、张拜侬副教授、恩师丁庆副教授针对选题与可行性做了研讨，对本篇论文有着开山铺路的作用。在论文的写作与改进过程中，导师悉心指导；肖桂彬、马丽老师分别在作品分析与钢琴伴奏方面给我许多帮助；另外同门朱路阳、张强也时时关注，对文章之落成起到了相当大的作用。

感谢上述领导、老师、同学们。

-
- [1]
 - [2]
 - [3]
 - [4]
 - [5]
 - [6]
 - [7]
 - [8]
 - [9]

- [10]
- [11]
- [12]
- [13]
- [14]
- [15]
- [16]
- [17]
- [18]
- [19]
- [20]
- [21]
- [22]
- [23]