

分 类 号：____（宋体小 4 号）

密 级：____（宋体小 4 号）

学校代码：____10414

学 号：____402009010696



江西师范大学

硕士研究生学位论文

京歌音乐表演艺术研究

JingGe Music Performing Arts Research

邓滨涛

院 所：音乐学院

导师姓名：吴一帆教授

学科专业：音乐学

研究方向：声乐演唱与教学

二〇一二年三月

摘 要

众所周知，京剧是中华民族的艺术瑰宝，是我们的“国粹”。京歌就是在京剧的优秀文化基础上发展起来的，具有现代歌曲形式的文化现象。针对这一艺术形式和文化发展的现状，笔者将京歌作为研究对象，旨在归纳和总结京歌的整体音乐特征和具体京歌音乐作品的演唱特色和技术要求。

论文以研究京歌的形成与发展为前提，分析京歌的定义、本源、分类、产生及发展情况，重点在对具体京歌音乐作品中的旋律特点、调式特点、节奏特点和伴奏特点进行分析，让读者能够对京歌这一特殊的艺术形式在创作特点方面有一定了解。同时在京歌的演唱要求方面，本文分别从咬字、呼吸、韵味和舞台表演四个方面进行分析与阐述，目的在于更好地丰富京歌的演唱理论，最终为京歌演唱者提供一定帮助。

关键词：京歌；民族声乐；京剧；戏歌；戏曲；曲艺；歌曲形式

Abstract

As everyone knows, Beijing opera is the gem of Chinese national art, it is our "national essence". JingGe developed on the basis of Beijing opera culture, with modern songs as a form of cultural phenomenon. In view of this art form and cultural development of the current situation, the author will take JingGe as the research object, aims to conclude and summarize the whole JingGe music features and specific JingGe music vocal characteristics and technical requirements.

Study of JingGe formation and development as the prerequisite, analysis the definition, source of JingGe, classification, formation and development, focusing on specific JingGe music melody characteristic, mode features, characteristics and features of rhythm accompaniment, allowing readers to JingGe which is a special form of art creation characteristics of having a certain understanding. At the same time, JingGe Singing requirements, separately from the articulation, respiratory, charm and stage performance in four aspects carries on the analysis and the elaboration, aims to better enrich JingGe specific singing theory, ultimately for the JingGe singer to provide some help. Finally, through the traditional, modern and form three aspects of JingGe aesthetic analysis and envisaged by the composer, the audience and the government in JingGe development to promote and help.

Key words: JingGe; national music; Peking Opera; opera songs; Drama; folk arts; songs form

目 录

摘 要.....	I
Abstract.....	II
目 录.....	III
引 言.....	1
1 京歌的定义及形成、发展概况.....	3
1.1 京歌及戏歌的定义.....	3
1.1.1 戏歌的定义.....	3
1.1.2 京歌的定义.....	4
1.2 京歌的本源.....	5
1.2.1 京歌的创作主要来源——京剧.....	5
1.2.2 曲艺说唱丰富了戏歌的创作.....	5
1.3 京歌的产生及发展.....	6
1.3.1 京歌的产生原因和历史背景.....	6
1.3.2 京歌的发展.....	7
2 京歌的音乐特征.....	10
2.1 京歌的分类及争论.....	10
2.1.1 京歌分类.....	10
2.1.2 京歌的争论.....	13
2.2 京歌的创作特点.....	14
2.2.1 旋律特点.....	14
2.2.2 调式特点.....	17
2.2.3 节奏特点.....	21
2.2.4 伴奏特点.....	23
2.3 京歌的演唱要求.....	24
2.3.1 京歌演唱中对语言咬字的要求.....	25
2.3.2 京歌演唱中对呼吸的要求.....	26
2.3.3 京歌演唱中对韵味的要求.....	27
2.3.4 京歌演唱中对舞台表演的要求.....	28
3 关于京歌的审美及发展推广.....	29
3.1 京歌的审美.....	29
3.1.1 传统美.....	29
3.1.2 现代美.....	29
3.1.3 形式美.....	30
3.2 京歌的发展与推广.....	31
3.2.1 鼓励作曲家创作京歌.....	31
3.2.2 提高观众对于京歌的赏析能力.....	32
结 语.....	34
参考文献.....	35

致 谢.....	36
在读期间公开发表论文（著）及科研情况.....	37

引言

我国是一个历史悠久，民族众多，文化深厚的文明古国。在几千年的文明进程之中，我国的民族声乐艺术的发展也达到了一定的高度。中国传统的民族声乐艺术主要包括三大类，即古典戏剧艺术（各地方传统戏曲）、曲艺与说唱艺术和流传于各地的地方民歌小调。当然同时也包括民族歌剧的创作与演唱、地方民歌的传唱与改编。¹本篇文章研究的京歌音乐，正是中华民族文化蓬勃发展到今天出现的，它结合了本民族传统戏曲艺术和曲艺说唱艺术，通过现代自然流畅的歌曲形式表达给听者。它是传统与现代成功的就“嫁接”，它是戏曲与歌曲结合优良的“混血儿”，极大地满足了广大群众的审美需求，壮大了社会主义建设的文化基础。

戏歌这一音乐奇葩发展到今天已经经历了半个多世纪了，它广泛地流传于当今社会中。作为一种新兴艺术形式的戏歌，现在随处可以在电视、网络及其他媒体上看到它的身影。各种主题形式的戏歌大赛，戏曲演员及声乐演员对于戏歌的广泛传唱，一些内容里加进了戏曲唱段和戏曲表演元素音乐作品的不断出现，这些都从各个不同的方面表明了，在物质文化高度发展，尤其是精神文明高度发达的当今，戏歌拥有一定的市场，与此同时它表现出来的独特魅力和顽强生命力，已经广泛地被人们所认可接受。一些戏歌创作大师像作曲家姚明、赵季平等也在不断地涌现出许多优秀的、脍炙人口的作品。同时优秀的戏歌作品也在不断地被表现和演唱，如具有京剧唱腔的歌曲《故乡是北京》、河南豫剧唱腔歌曲《没有强大的祖国，哪有幸福的家》、电视剧音乐《大宅门》等等这些歌曲的旋律深深地被人们所熟悉并且反复地被演唱着。这一全新艺术形式不论是从音乐理论系统的完善还是从具体音乐作品的丰富，都大大增加了我们本民族音乐文化的基础力量，显现了我们本民族文化多样性的特点，同时也体现了文艺界“百花齐放，百家争鸣”繁荣面貌，从理论和实践方面为我们民族声乐的发展壮大并流行于全世界做出了一定的贡献。

京歌作为中国戏歌的一枝独秀，无论是在中国的戏曲界还是在中国的民族声乐界，都享有很高的声誉。京歌的创作题材和范围也是不受任何条件约束的。在京歌作品中，可以借用传统戏曲、曲艺的内容和题材，并且歌词可以采用古代或现在名人诗词。京歌这一艺术形式已经受到了全国各大戏曲学院和音乐学院的广泛的欢迎。戏曲学生演员也唱，声乐学生演员也唱。在梨园界，京歌与传统的戏曲音乐相比，京歌所独具的艺术表现手段更加丰富多样，并且这些音乐上的表现手段能够与现代观众引起审美上的共鸣，能够比传统戏曲更容易接受。并且现创作的京歌能够得以流行最大的一个特点是：与现代社会发展的步伐联系紧密，与

¹ 李晓斌. 民族声乐演唱艺术[M]. 湖南: 湖南文艺出版社, 2001 年 8 月: 第 1 页

时代发展的脉搏更加贴切。例如由阎肃作词，冯世全作曲，蔡国庆演唱的通俗歌曲《北京的桥》就是一道明显带有京韵大鼓韵味儿的京歌。这是一首创作于上世纪 90 年代的歌曲，那个年代正是北京迅速发展的时候。数不清的高楼大厦在北京各地迅速崛起，同时体现了一个城市交通水平的立交桥也在蓬勃发展。这首歌曲的创作和演唱正好符合了当时北京的发展主题，也能够更好地向外人展示日新月异的北京。

作者作为一名高校的声乐演唱与教学方向的硕士研究生，通过查阅了些许关于戏歌、戏曲、京歌方面的论文，著作，并配合着自身对于一些著名京歌歌声乐作品的理解和演唱实践之后，对于戏歌和京歌有了全新系统的认识。作者认为现在关于京歌的理论文献研究还不够全面，不够系统化，尤其是对于京歌的音乐特征和具体演唱实践等方面缺乏深入分析。基于这些原因，本文就京歌的定义及本源分析、音乐特性和演唱要求等方面归纳总结其发展脉络，让我们对京歌的整天面貌和发展规律有一个更清晰的认识。

同时作者能够希望通过本文对京歌音乐的定义、分类、特点、发展等几个方面及具体作品的分析，进行详细阐述，对京歌这一文化艺术进行初步探索，来让读者更清晰地了解京歌的整体面貌，对其有全新的认识。最终希望让声乐演员或曲艺演员、学生在具体京歌演唱实践方面获得一些灵感和帮助。

1 京歌的定义及形成、发展概况

1.1 京歌及戏歌的定义

1.1.1 戏歌的定义

中华文明源远流长。其中比较能够代表我们中华文明的传统戏曲和曲艺艺术有着风格各异的演唱流派和广泛的群众基础。其中比如有着“国粹”和“国剧”称号的京剧，广泛地流传于中国百姓和海外人士之中；流行于河南山东等地的豫剧也深受广大人民群众的喜悦和欢迎；被联合国教科文组织列为“人类口述和非物质遗产代表作”的昆曲是现今中国乃至全世界历史最悠久，最原始的戏曲形态¹；还有其他的各个地方剧种和曲艺说唱形式，都为戏歌的出现及创新提供了生存土壤。

戏歌是戏曲艺术发展到一定程度的全新产物。作者通过对戏歌的研究得出结论，戏歌的定义有狭义与广义之分。简单地从字面上理解“戏歌”二字，戏曲和歌曲二者的成分应该并重，二者都是组成这一艺术形式的重要部分，戏歌是二者有机结合的产物。但从戏歌的歌曲形式和风格内容的角度来看，戏歌是一种独具特色的艺术形式，它是采用了戏曲曲艺的音调或者在戏曲曲艺原有音调基础之上进行改编和创作加工。它在一定的程度上保留了戏曲曲艺艺术原有的特色与韵味，同时这一新生的事物与传统戏曲艺术相比又有着一定的区别，如：戏歌的篇幅更加短小简单，戏歌中题材、内容等等方面不再受戏曲程式化的约束，相比较戏歌更加的活泼、生动、旋律更加的朗朗上口、音乐也更能亲近大众。有人把戏歌看作是两种艺术的杂交，也有人把它看作是一种边缘性跨界艺术，最终可以将戏歌总结为一句话：它既是戏的传承，又是歌的创新。²

狭义的戏歌是特指借鉴并运用戏曲音乐或曲艺音乐的唱腔或旋律来发展歌曲主题的音乐作品。狭义的戏歌由于其继承和发展了很多戏曲曲艺音乐的特点，所以旋律明显地具有戏曲曲艺音乐唱腔的特色，通俗的讲狭义的戏歌具有明显的“戏味儿”。像：属于联唱形式的京歌《没有共产党就没有新中国》（曹火星词曲，李连璧编曲）；用毛泽东诗词创作的带有鲜明京剧唱腔的京歌《卜算子·咏梅》（孙玄龄曲）；带有戏曲和琴书风味的电视剧《康熙微服私访记》的主题曲《江山无限》（邹静之词，赵季平曲）；还有同样是为毛泽东诗词所写的，具有河北梆子唱腔的两首戏歌作品《清平乐·六盘山》（吕亦非曲）、《七律·长征》（施光南

¹ 百度百科. 京剧[OL]. <http://baike.baidu.com/view/7915.htm>

² 黄梅. “戏”的传承, “歌”的创新——初析黄梅戏戏歌的基本音乐美学特征. 歌海[J]. 2008年4月, 第04期

曲)。这些音乐作品都是能够代表戏歌的经典作品,它们流传已久,并广泛地被人们熟悉、传唱。上述所有的这些戏歌作品最大的特点的都能够让聆听它的人们感觉到扑面而来的戏曲曲艺风味。

广义的戏歌是指包括狭义的戏歌定义的所有将戏曲曲艺的元素纳入歌曲创作和演唱范畴的歌曲。广义的戏歌需要具备“戏”(戏曲曲艺元素)和“歌”(歌曲形式)的两个必要条件。这样戏歌就拥有了丰富的音乐风格与歌曲内容。例如用传统的戏曲唱腔来演唱的创作戏歌:由豫剧表演艺术家“小香玉”演唱的豫剧戏歌《河南人》(中原词,赵国安曲);由京韵大鼓艺术家骆玉笙演唱的电视剧《四世同堂》主题歌《重整山河待后生》(林汝为词,雷振邦、温中甲、雷蕾曲);用现代的作曲技法及歌曲形式创作的河南豫剧风格戏歌《没有强大的祖国,哪有幸福的家》(钧剑词,士心、双江、明秦曲);运用京韵大鼓等说唱音乐为音乐素材的戏歌《故乡是北京》(阎肃词,姚明曲);由刘和刚演唱带有东北二人转说唱风格的歌曲《东北二人转》(夏正笛词,姚明曲);以及包括一些戏歌只是旋律创作中简单地借用了一些戏曲行腔的创作套路,例如在《祖国,我永远热爱你》(刘和庄词,李正曲)的前奏和旋律发展中,在传统京剧“二黄”的基础之上创作了“反二黄”的发展手法并与歌曲曲调形成了完美的结合¹;创作歌曲《我们是黄河,泰山》(曹勇词,士心曲)同样也是利用了豫剧里的音乐元素发展的歌曲旋律。²当然,在现今的流行音乐领域,同样也出现了戏歌的身影。作曲家们巧妙地将京剧音乐元素加入到 R&B 及流行说唱音乐的歌曲里,像陶喆的《SUSAN 说》,³陈升,信乐团,李宇春等歌手演唱过的《北京一夜》(one night in Beijing);以及备受大众追捧的“男旦”歌手李玉刚所演唱的《新贵妃醉酒》等歌曲,都是将传统戏曲元素和现代的作曲技法有机巧妙地融合起来。这些歌曲都具备了戏歌定义中的两个基本条件,它们都是广义上的戏歌。

1. 1. 2 京歌的定义

戏歌是指通过运用戏曲或曲艺音乐而创作出来的歌曲。通过戏歌定义我们可以总结出:京歌就是指通过运用京剧或流行于北京等地的曲艺音乐来创作出来的歌曲。不难看出,京歌的性质仍然是歌曲,它的灵感来源于京剧及其它曲艺。它属于戏歌的一种。

¹ 丁筱如. 浅议京歌. 南京艺术学院学报(音乐与表演版)[J]. 2002 年, 第 01 期

² 伍玫羽. “豫歌”音乐与表演初探——以几首豫歌代表作品为例[D]. 福建师范大学硕士学位论文. 2006 年 4 月 1 日

³ 夏琳. “戏歌”漫谈. 黄河之声[J]. 2010 年, 第 06 期

1.2 京歌的本源

1.2.1 京歌的创作主要来源——京剧

拥有者 200 历史的传统艺术精品“京剧”是我们中国的“国粹”。它是民族戏曲音乐艺术的集大成者。京剧形成于清朝的北京，它是在徽班、汉剧进京演出后，将两种地方戏曲的主要音乐腔调与北京方言、地方戏曲声腔相结合产生的新的戏曲剧种。京剧流传于北京，天津，河北等地，是我国最具影响力的汉族戏曲剧种之一。¹

京剧又称“皮黄腔”，因主要是由“西皮”和“二黄”两种基本腔调组成它的基本音乐素材。我们常说京剧里的“唱、念、做、打”四项基本功指的是京剧的四项表演手法。“唱”指的是演唱，“念”指的是带有音乐性的念白，二者相结合构成了歌舞化的京剧表演艺术里的两大表演要素之一的“歌”；“做”指的是舞蹈化的形体动作，“打”指的是武打和翻跌技艺表演，二者相辅相成，构成了歌舞化的京剧表演艺术里两大表演要素之一的“舞”。

京剧的基本音韵是十三道辙，它是北方各种戏曲和曲艺共用的一种北方音韵的规范。京剧完全用北京话演唱，讲究咬字吐词纯正清晰。京剧的演唱以“字正腔圆”为基本标准，吐字咬字自然，唱词与音乐韵律的结合达到协和完美。京剧的音乐属于板腔体，用京胡、锣鼓、京二胡、月琴等伴奏，京剧的唱腔除“西皮”、“二黄”之外，还有南梆子、四平调、高拔子和吹腔。京剧的代表性演员程长庚、张二奎、谭鑫培、俞菊生等。京剧的经典作品有：《霸王别姬》、《龙凤呈祥》、《将相和》、《打渔杀家》，现代京剧有《智取威虎山》、《红灯记》等等。²

1.2.2 曲艺说唱丰富了戏歌的创作

中国曲艺有着悠久的历史。曲艺说唱这种艺术形式产生并流传于民间，它根植于人民群众之中。京韵大鼓，原称怯大鼓，又称京音大鼓，是鼓曲的一种。有人把京韵大鼓总结为：雅俗共赏的形式，刚柔并济的风格，说唱结合的方法，一曲多用的唱腔，写意传神的表演等五个方面。京韵大鼓的唱词基本为七字句和十字句，多为上下句的反复，唱腔有慢板、快板、垛板、住板和起腔、平腔、落腔、挑腔、长腔、悲腔等，属于板腔体。代表人物和代表作品有：小彩舞（骆玉笙）演唱的《丑末寅初》、刘宝全演唱的《大西厢》等。³

梅花大鼓，又称“梅花调”。流传于京津地区，它是属于曲艺艺术中鼓曲的一种。梅花大鼓的演出形式和鼓曲类其他曲种相似，演唱者手持拍板击鼓自唱，另有三弦、四胡、扬琴、二胡等乐器伴奏。过去还有以“五音连弹”的形式进行

¹ 李晓斌. 民族声乐演唱艺术[M]. 湖南: 湖南文艺出版社, 2001 年 8 月: 第 4 页

² 百度百科, 京剧[OL]. <http://baike.baidu.com/view/2088.htm>

³ 于林青. 曲艺音乐概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1993 年 7 月: 第 31 页

器乐演奏，或演员口中衔灯而歌，成为梅花大鼓的绝技（即含灯大鼓）。主要流派为金派与卢派。梅花大鼓的唱腔，属于板腔体，即在上下句的基础上，以板和腔的变化类表达不同的内容和情绪。¹

单弦牌子曲，也称为单弦，是流传在北京的牌子曲类曲种之一。因演唱时，可以一人单档，自弹自唱，所以简称单弦；又因为演唱者以八角鼓击节伴奏，故又称“八角鼓”。单弦曲牌的文体有长短句、上下句两种，以长短句为主题，并常用三字头、垛句、嵌字、衬字等。²

同样还有一些流行于北京、天津、河北等地的曲艺、说唱音乐，像京东大鼓、北京曲剧、北京琴书等等。这些表演形式经过了几代艺术家们的精心研究和不断总结，并且结合了自身流派的特点，到如今，理论系统已经相当成熟，舞台表演也是炉火纯青，最终形成了当今优秀的曲艺音乐。这些戏曲曲种、地方戏和曲艺说唱都为戏歌的创作提供了条件和素材。

1.3 京歌的产生及发展

1.3.1 京歌的产生原因和历史背景

在 2001 年，我国著名的歌唱家、声乐教育家金铁霖教授在为《民族声乐演唱艺术》一书所写的序言中就提到“新中国成立五十余年来，我国的民族声乐演唱艺术得到了空前的繁荣和发展，各种风格特征的民族声乐演唱艺术得到了广大群众的欣赏和肯定。”³“京歌”这个名词对于无论是大众百姓，还是专业学者现在已都不陌生。例如一些我们耳熟能详的歌曲：《故乡是北京》、《北京的桥》、《前门情思大碗茶》等等。它们都是京歌中具有代表性的作品。我们在听到这些歌曲时都能感受到一定的戏曲曲艺风味。京歌这一艺术形式的出现有一定的社会和历史原因。当然京歌的形成，发展，壮大也不是孤立的，它跟我们民族音乐，民族戏曲曲艺都有着不可分割的联系。

京歌的产生有着一定的历史背景和创作环境。其形成原因有内外之分。内部原因是京剧及曲艺的自身的不断丰富发展，戏曲的创作者也在不断地对传统戏曲曲艺进行着改革。外部原因是因为新时期中国艺术歌曲的发展及“文化大革命”期间对于戏曲曲艺艺术发展的遏制，导致了戏曲曲艺艺术不得不寻求一条得以生存的出路。

随着历史年轮的不断向前推进，人民大众心中审美标准的变化、对艺术态度的变化以及对新事物的渴望程度的不断增长，中国百姓对戏曲曲艺音乐的传统印象已经发生了细微变化，并且戏曲在某种程度上已经显现出来自身的诸多方面与

¹ 于林青. 曲艺音乐概论[M]. 北京：人民音乐出版社，1993 年 7 月：第 77 页

² 于林青. 曲艺音乐概论[M]. 北京：人民音乐出版社，1993 年 7 月：第 116 页

³ 李晓贰. 民族声乐演唱艺术[M]. 湖南：湖南文艺出版社，2001 年 8 月：第 1 页

现代社会的格格不入，这些都是从不同方面导致京歌出现的原因。

1.3.2 京歌的发展

五四运动时期，各种传统表演艺术形式经过了一系列的改革与创新。正因如此，中国的戏曲音乐也走了一定的弯路。由于一些进步人士对于传统艺术的认识不足，所以他们对传统戏曲艺术进行了一系列的批评。他们认为戏曲唱工、脸谱、锣鼓、武功等都是封建社会的“遗形物”，都必须“扫除干净”，甚至要声称“废除旧剧”。显然。他们当时的主张有一定的片面性。应该说，当时大多数新文化工作者在对待文化一查的继承问题上存在缺乏科学的唯物主义思想作为指导的不足。同时，由于这场论战基本上脱离了绝大多数从事戏曲活动的艺人和他们的艺术实践，因此也没能发挥新文化运动对传统戏曲的改革和提高的应有的积极影响。¹

当时仍有许多优秀的戏曲演员，努力保留传统京剧的优良元素，同时也在尽可能的学习新文化的积极成分，并且力求在自身的演艺水平及艺术造诣上有长足的进步提高。如“麒派”的一代宗师周信芳先生在艺术表演方面，他始终坚持京剧的优良传统，部位当时的流俗所动，但他也不墨守成规。他主张兼采各派之长，特别强调艺术表演同戏剧内容的结合，唱腔同语言音韵相结合。它的唱腔质朴刚健、顿挫有度，表演深刻而富于激情。又如著名青衣程砚秋，主张要改变过去京剧创腔过分强调“以字就腔”的成分，提出要敢于“以腔就字”、大胆创新腔。²他认为应在继承传统唱腔的基础上广泛吸取其他各种戏曲、说唱，以至于吸收西洋音乐的某些经验和技巧，不断丰富自己对新腔的创造和表演。

在“五四”新文化运动的推动下，中国人民要求民主自由、反帝反封建的呼声，成为了这个时期的主题。在这个时期，以肖友梅、赵元任、黎锦晖等为代表的中国最早的新式音乐家对西洋先进的音乐文化进行了更专业、更全面的吸收与借鉴，同时又与中国固有的民族音乐传统相结合。他们创作了一批艺术歌曲、学校歌曲和儿童表演曲，不同程度地表现了反帝反封建的时代要求，并且在艺术上有所创新。

赵元任是我国历史上著名的语言学家，他是中国现代语言和现代音乐学的先驱。《教我如何不想他》是赵元任 1926 年与刘半农合作的一首经典艺术歌曲。赵元任在研究语言的同时也深入接触了很多各地民歌。歌曲创作时，他努力吸取传统音乐的优秀元素。歌曲《教我如何不想他》在第一部分展开时便明显地带有传统音乐韵味。歌曲每段歌词都以“教我如何不想他”一句结尾，非常巧妙的是，

¹ 汪毓和. 中国近现代音乐史[M]. 第二次修订版. 北京:人民音乐出版社, 2002 年 10 月: 第 68 页

² 汪毓和. 中国近现代音乐史[M]. 第二次修订版. 北京:人民音乐出版社, 2002 年 10 月: 第 71 页

每段结尾的这一句的曲调是借用了我国京剧中“西皮”原版过门的音调。¹每一遍的旋律基本上延续和发展了这样的传统音调，见谱例 1-1 和 1-2。从语言学的角度分析这一句歌词与旋律的配合相得益彰，曲调的发展非常符合歌词的发声逻辑。这也使得这首艺术歌曲的原诗更具光彩。作者认为，在当时年代，赵元任能将传统京剧的元素纳入到中国艺术歌曲的创作之中，在当时是一种成功的尝试，他不仅在为中国的艺术歌曲创作方面树立了典范，并且在为以后的京歌写作理论方面开创了先河。

谱例 1-1: 歌词“教我如何不想他”对应的旋律:



谱例 1-2: 西皮原版讨门音调:



“历史已经证明：‘文化大革命’是一场由领导者错误发动，被反革命集团利用，给党、国家和各族人民代理严重灾难的内乱。”²1966年5月至1976年10月，是我国历史上的十年“无产阶级文化大革命”时期，在此期间，我国的民族音乐遭到了严重的破坏。在林彪和“四人帮”两个反动集团的淫威统治之下，同时在“左”倾思想的错误引导下，音乐在一定程度上已成为破坏者们篡党夺权的工具之一。林彪和“四人帮”在文革期间将戏曲艺术，甚至连同声乐艺术定性为封建主义流毒，进行了惨无人道的迫害。1966年12月26日，《人民日报》发表的《贯彻毛主席文艺路线的光辉样板》一文中，首次将京剧《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》、《奇袭白虎团》，芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》和“交响音乐”《沙家浜》称为“八大革命现代样板戏”。³这显然违背了中国共产党一贯施行的文艺“百花齐放”的发展原则。致使当时的戏曲和音乐的发展停滞不前，甚至是其他的文艺学科，如：舞蹈、器乐、美术、文学、电影等受到史无前例的遏制。

在历时十年之久的文革时期，戏曲音乐的发展看不到一点光明。当时全国的各大戏曲剧团，甚至歌舞团体，只允许演出八个样板戏，观众们也只有八个样板戏可以观看。当然，仅仅这八个样板戏的演出与全国观众的文艺需求是极不相符的。各地剧团都已经到了无戏可演的地步。就在这样紧张的政治气氛下，中国的传统戏曲音乐迫切需要寻求一种方向来使戏曲得以生存发展下去。又因 1964 年 1 月 1 日，《毛泽东诗词》37 首出版并迅速传遍中国。毛泽东诗词悲壮苍凉、大

¹ 李海鸥. 艺术歌曲中的永恒经典——歌曲《教我如何不想他》创作特征探析. 音乐创作[J]. 2008 年, 第 01 期

² 李广德. 茅盾“文革”浩劫中的磨难. 湖州师专学报[J]. 1988年, 第1期

³ 百度百科.文化大革命[OL].<http://baike.baidu.com/view/1921.htm>

气磅礴且富有深刻的内涵。在这些历史政治背景和文化条件下，最初的戏歌和京歌应运而生。

2 京歌的音乐特征

2.1 京歌的分类及争论

2.1.1 京歌分类

按照分类学的原则,分类无非是根据事物的相同与区别把事物整合成类的过程。¹我们分类的目的和意义仅仅在于发现和寻找各门艺术反应现实的特性和规律,我们只有清楚地认识了它们,才能够更好地掌握它们。京歌创作的题材范围很广,通过总结京歌所反映的艺术特征和创作规律,同时也为了能够让我们对京歌的整体面貌有一定的认识,我们现可以将京歌分为以下几大类:

第一,以名人诗词创作而成的京歌。如《沁园春·雪》、《卜算子·咏梅》等。此类京歌通常与京剧的腔调板式相结合,尤其在节奏、强弱及装饰音上模仿京剧曲调中的发展手法。这类京歌主要运用的是毛主席诗词作为歌曲创作的素材,往往能够表现出毛泽东诗词的一种恢宏博大、奇姿纵肆的激情与张力,让歌曲能够借助诗词也成为一种精神迸发,描述斑斓画面的绝唱。当然不只是在京歌创作中,毛泽东诗词在其他种类戏歌创作方面得到了广泛的应用。

第二,为电视剧插曲而写的京歌。如《大宅门》、《江山无限》、《得民心者的天下》等。这类京歌的旋律风格特点鲜明。曲调中京剧或曲艺的韵味一般比较浓厚。这类京歌中有具体结合一类戏曲或曲艺创作成的,还有把京剧和曲艺结合在一起创作而成,甚至还有把几种曲艺结合在一起创作出的京歌。此类歌曲通常是为配合电视剧剧情而写的,能够给电视观众展现剧情,表达电视剧内在精神和情感。这类歌曲一般都能够得到广大观众的喜爱和传唱,因为歌曲能够从不同层次水平和不同的社会角度来满足社会各个方面对文化的需求。

第三,把大量的京剧曲艺音乐元素运用到歌曲创作中的京歌。因为此类京歌作品属于独立的艺术作品,其整体框架结构基本上都采取了歌曲创作的套路。所以这类歌曲是京歌中最典型,歌曲数量最多的。如《故乡是北京》、《平安大道》、《梅兰芳》等。这类歌曲往往都吸取了大量的京剧、京韵大鼓等音乐元素,然后通过歌曲这种简单通俗的形式表达出来。此类京歌具有浓郁的戏曲风味和鲜明的地方色彩,能够很好的展现我们民族戏曲和民族声乐的面貌。

第四,采用少量京剧曲艺音乐元素创作而成的京歌。这类歌曲往往都是中国民族风格的创作歌曲。通常根据歌曲的需要在一部分或某个段落里加入戏曲的因素。也就是说,这类歌曲整体上是一首民族声乐作品,但歌曲中单独的某一段落

¹ 夏征农、陈至立. 辞海[M]. 上海: 上海辞书出版社, 2010年4月1日.: 275页

可能成为了戏歌的乐段。这种创作手法通常是为了丰富歌曲现有的内容，让歌曲的风格内涵得到扩充，所产生的曲调、风格对比能给人带来一种感觉冲击。如《祖国，我永远热爱你》、《送瘟神》等。

为了更清晰的对京歌有所认识，现将部分京歌曲目、戏歌曲目归纳整理列出：

1

（一）京歌：

1、曲目：《前门情思大碗茶》

作者：阎肃词，姚明曲

类型：京韵大鼓，琴书，单弦类戏歌

2、曲目：《故乡是北京》

作者：阎肃词，姚明曲

类型：京剧，京韵大鼓类戏歌

3、曲目：《北京的桥》

作者：阎肃词，冯世全曲

类型：京韵大鼓类戏歌

4、曲目：《重整山河待后生》——电视剧《四世同堂》主题曲

作者：林汝为词，雷振邦、温中甲、雷蕾曲

类型：京韵大鼓类类戏歌

5、曲目：《卜算子·咏梅》

作者：毛泽东词，孙玄龄曲

类型：京剧唱腔类戏歌

6、曲目：《唱脸谱》

作者：阎肃词，姚明曲

类型：京剧唱腔类戏歌

7、曲目：《得民心者的天下》——电视剧《雍正王朝》主题曲

作者：梁国华词，徐沛东曲

类型：琴书类戏歌

8、曲目：《半等情郎》——电视剧《五月槐花香》主题曲

作者：邹静之词，徐沛东曲

类型：琴书类戏歌

9、曲目：《大宅门》——电视剧《大宅门》主题曲

作者：易茗词，赵季平曲

类型：琴书、坠子类戏歌

10、曲目：《江山无限》——电视剧《康熙微服私访记》主题曲

作者：邹静之词，赵季平曲

¹ 朱黎光. 中国戏歌写作研究. 音乐创作[J]. 2009 年, 第三期

类型：琴书类戏歌

11、曲目：《没有共产党就没有新中国》

作者：曹火星词曲，李连璧改编

类型：京剧唱腔类戏歌

12、曲目：《我的中华》

作者：阎肃词，姚明曲

类型：京剧唱腔类戏歌

13、曲目：《平安大道》

作者：任卫新词，姚明曲

类型：京剧唱腔类戏歌

14、曲目：《梅兰芳》

作者：刘鹏春词，吴小平曲

类型：京剧唱腔类戏歌

15、曲目：《祖国，我永远热爱你》

作者：刘和庄词，李正曲

类型：京剧类戏歌

（二）戏歌：

1、曲目：《清平乐·六盘山》

作者：毛泽东词，吕亦非

类型：河北梆子唱腔类戏歌

2、曲目：《七律·长征》

作者：毛泽东词，施光南曲

类型：河北梆子唱腔类戏歌

3、曲目：《没有强大的祖国，哪有幸福的家》

作者：钧剑词，双江、士心、明秦曲

类型：河南豫剧唱腔类戏歌

4、曲目：《大实话》——影片《焦裕禄》插曲

作者：王冀邢词，吕其明曲

类型：河南太康道情唱腔类戏歌

5、曲目：《大快人心事，粉碎四人帮》

作者：常香玉等词曲

类型：河南豫剧类戏歌

6、曲目：音乐电视《河南人》

作者：中原词，赵国安曲

类型：河南豫剧唱腔类戏歌

7、曲目：《会飞的小村庄》

作者：郭兆甄词，朱黎光曲

类型：河南豫剧二夹弦类戏歌

8、曲目：《骑着飞鸽车，赶着小毛驴》

作者：程恺词，于林青曲

类型：河南曲剧唱腔类戏歌

9、曲目：《新货郎》

作者：秀田、郭颂词曲

类型：东北二人转类戏歌

10、曲目：《东北二人转》

作者：夏正笛词，姚明曲

类型：东北二人转类戏歌

11、曲目：《关东的姑娘，关东的汉》

作者：邬大为词，张冠华曲

类型：东北二人转类戏歌

12、曲目：《王二嫂过年》

作者：李之华词，罗正、邓之怡曲

类型：东北二人转类戏歌

13、曲目：《吼秦腔》

作者：安和平词，王文堂曲

类型：秦腔类戏歌

14、曲目：《祝捷》——《长征组歌》第八首

作者：集体创作

类型：湖南花鼓戏类戏歌

15、曲目：《沁园春·雪》

作者：毛泽东词，徐绍清曲

类型：湘剧戏歌

16、曲目：《大爱无疆》

作者：李京利词，康湘坪曲

类型：晋剧戏歌

17、曲目：《远情》——电视剧《乔家大院》主题曲

作者：易茗词，赵季平曲

类型：梆子类戏歌

18、曲目：《我们是泰山黄河》

作者：曹永词，士心曲

类型：豫剧类戏歌

2.1.2 京歌的争论

在京歌这一艺术形式出现之后，音乐界和戏曲界的一些专家对它就存在着很

多讨论。讨论的话题首要是关于京歌的界定问题,即怎样给京歌定性。其实京歌这一艺术形式就是把传统的京剧风格或者曲艺元素和简单的歌曲形式有机地结合了起来。这些对于京歌的讨论归根到底就是指戏歌性质界定的问题,戏歌到底是“戏”还是“歌”。其中一部分讨论的观点是认为,京歌源于京剧,性质理应属于京剧。相反的,另一种不同的观点认为京歌应该是歌,其创作的方向应该更倾向于歌曲,让京歌具有简单通俗的歌曲风格和音乐形式。这两种观点议论不单单是存在于音乐界,同时也存在于梨园界。

第一种观点认为,京歌根本就是京剧的变种,是京剧和曲艺艺术发展到一定程度的必然产物。这种观点强调京歌不论从创作基调和演唱风格上,都不应偏离京剧这一本源中心。允许京歌在京剧的基础之上,从音乐,伴奏,配器以及流派搭档方面适当地做一些必要的调整,在某些程度上一改以前京剧的伴奏呆板,搭档单一等问题。但这种界定方法最终使京歌归为京剧,新创作的京歌要求与京剧相似,使得京歌要更像京剧,同理其他的戏歌也要求像戏曲,黄梅歌要更像黄梅戏,豫歌要更像豫剧。新创作的京歌依然是延续了传统京剧的语言,唱腔等特点。当然这更像是一种京剧的改编甚至说成是改革。¹

第二种观点认为,京歌不是戏而是歌。从京歌的定义上解释它,京歌是具有京剧曲艺风格的歌曲。这种观点是认为京歌只是吸取、借鉴了京剧曲艺的元素成分,而最为重要的是采用了歌曲的创作套路、写作手法和常见的歌曲形式,把京歌创作最终落脚在音乐创作方面,也可以说灵感来源于京剧,将京剧定性是为歌曲创作服务的。

京歌到底属于京剧还是属于歌曲呢?作者认为,“京歌”,顾名思义它是一种富有京剧曲艺风格的歌曲,性质属于歌曲。京歌的创作也是普遍意义的歌曲创作,京歌的创作不是单纯的为京剧创腔。如果把京歌定义为某个京剧唱段,那么我们还有什么必要称之为京歌呢?同时京歌一定要具备自己的特点,要明显地区别于京剧和歌曲,这是京歌这种独立的艺术形式能够得以生存和发展的关键所在。

2.2 京歌的创作特点

在当今社会,京歌之所以能够得以广泛流传和不断传唱,是因为它本身具有一定的优势。京歌来源于戏曲,借助了歌曲的形式,是戏曲与歌曲的“杂交”,所以他继承了戏曲与歌曲的优点,并且具有戏曲和歌曲所不具备的更多的特点。下面就结合京剧及曲艺音乐,来对京歌音乐的旋律、调式、节奏和伴奏四方面进行分析研究。

2.2.1 旋律特点

长期从事声乐演唱或者教学的人们都知道,在我们民族声乐演唱中,长期流

¹ 范成达. 戏曲与京剧. 文艺报批评[J]. 2000年10月12日,第003版

传着很多经久不衰的曲目，他们在经历了几个世纪的演绎，锤炼之后，依然能够光彩夺目，因为其旋律具有独特的风格特点，已经能够深深地烙印在我们心中。如山东地方民歌《沂蒙山小调》，创作歌曲《乌苏里船歌》，民族歌剧选段《红梅赞》等等。至今这些经典的民族歌曲依然能够在节日演出、汇报音乐会或高校声乐课堂上听到，这么多经典歌曲能够得以流传并至今还在演唱，究其原因，是由它们所独具的旋律特点所决定的。京歌之所以能够收到大众的喜爱和传唱，正因为它具有的旋律风格特点。

京歌在旋律发展上充分考虑了语言对歌曲旋律的要求。因为语言声调是旋律创作的基础，能够决定旋律发展的基本方向。京歌的语言采用的标准普通话，所以在旋律发展的时候也体现了普通话结构简单，声音响亮的特点，最重要的是普通话强调声音抑扬顿挫，声调变化高低分明。下面以《前门情思大碗茶》为例，具体分析歌曲语言与选旋律结合的特点。

《前门情思大碗茶》这首歌曲加入了京韵大鼓，单弦等曲艺说唱的音乐元素，所以歌曲的曲调色彩鲜明，旋律中带有说唱的成分。歌曲第一句歌词为“我爷爷小的时候”见谱例 2-1。这句旋律由弱起开始，重音落在“爷爷”二字上，符合了逻辑重音和我们日常发声习惯。我们平时里说“爷爷”，一般第二个“爷”为轻声。在歌曲中“爷爷”二字对应的旋律为“多拉索”，两个“爷”字对应的音形成了一个三度的小跳，所以后一个字音量和音色都偏弱一点，自然就形成了一种逻辑的轻声。同样的道理，歌词的第三句“高高的前门”也与普通话的发声习惯相吻合。这句歌词中除了“的”为轻声并采用旋律下行之外，其他的为一声和二声，即阴平和阳平，对应的音高都是高音 1，符合了口语的习惯。

谱例 2-1:

前门情思大碗茶

阎 肃词
姚 明曲

1 = $\text{B} \frac{4}{4}$
每分钟=70拍

1. 我 爷 爷 小 的 时 候, 常 在 这 里 玩 耍,
2. 如 今 我 海 外 归 来, 又 见 红 墙 碧 瓦,

歌曲第八句歌词“吃一串冰糖葫芦”，见谱例 2-2，其旋律特点基本上模仿了老北京地区走街串巷小商贩的吆喝声，

其中歌词“冰糖葫芦”四个字的基本节奏为：**XX XXX**，

这与我们常听到的老北京的卖冰糖葫芦的小商贩吆喝的节奏是一致的。吆喝声最后的音一般都要拖长并要下滑，在这一句中，作曲家也进行了精心的构思，将旋律的最后一个字上做了一个三度的下行，并在最后一个音上加了一个下滑音，这样就听着仿佛真的听到了走街串巷小贩的吆喝声。

谱例 2-2:

3) $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 $\dot{1}$ | 0 5 $\dot{1}$ 6 5 5 1 1 2 3 |

伴 随 他 渡 过 了 那 灰 色 的 年 华，
却 见 它 更 显 得 那 那 英 姿 挺 拔，

$2 \cdot (3 \ 5 \ \dot{1} \ 6 \ 5 \ 4 \ 3 \ 2 \cdot 3 \ 1 \ 3 \ 2 \ 1 \ 2)$ | $0 \ 6 \ 6 \ 5 \ \dot{1} \ \dot{1} \ \dot{1} \ 6$ |

吃 一 串 儿 冰 糖 葫 芦，
叫 一 声 杏 仁 儿 豆 腐

京歌的另外一个旋律特征就是，旋律发展起伏不大，旋律围绕着一个主题上下游动，曲调婉转悠扬，令人回味无穷，并且运用大量的装饰音。比如《前门情思大碗茶》里的旋律，从一开始到进入歌曲的副歌，旋律的发展就游走在引子的最后一句上，见谱例 2-3，歌曲旋律的发展一直围绕着这个主题，旋律在上下游动发展。例如进入副歌之前的最后一句，见谱例 2-4，两条旋律交相呼应，曲调自然优美，能够让人们体会到典型的京歌旋律特色。

谱例 2-3:

$1 \cdot 2 \ 3 \ 5 \ 2 \ 1 \ 6 \ 5 \ 1 \cdot 3 \ 2 \ 1 \ 6 \ 5 \ 1$ |

谱例 2-4:

$1 \cdot (2 \ 3 \ 5 \ 2 \ 1 \ 6 \ 5 \ 1 \cdot 2 \ 3 \ 5 \ 6 \ 5 \ 3 \ 6)$ |

值得注意的是京歌旋律中大量使用各种装饰音，上倚音、下倚音、上滑音、下滑音、波音、逆波音、颤音等。如歌曲《前门情思大碗茶》中的第三句，见谱例 2-5 这一小节里就使用了倚音和波音来装饰旋律；又如另一首京味歌曲《北京的桥》，歌曲开始的第一句就连续运用了三个倚音，见谱例 2-6，并且三个音都好似京韵大鼓里的鼓点，使得旋律更加活泼动听。

谱例 2-5:

1) $\dot{1}$ $\dot{6} \cdot 5$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ |

高 高 的 前 门，
高 高 的 前 门，

谱例 2-6:

5 $\dot{1} \cdot 6$ | $\dot{1} \ \dot{1} \ \dot{1} \ 6 \ 5$ |

北 京 的 桥

同时京歌的创作中运用了大量的现代歌曲创作技法。如部分京歌中才用了前后乐句节奏相似，旋律略微变化或旋律相似，节奏略微变化的发展手法。如《故乡是北京》中的两条旋律，见谱例 2-7 和谱例 2-8，这两句旋律发展手法非常相似。又如歌曲《北京的桥》中的两条旋律，见谱例 2-9 和 2-10，我们不难发现，在第一条节奏基础上，第二条的节奏与前者基本相同。后一句的旋律在第一条的基础之上进行了重复和模仿。所以两条旋律的发展手法极为相似。

谱例 2-7:



谱例 2-8:



谱例 2-9:



谱例 2-10:



由此我们可以归纳出京歌的旋律特征：第一、京歌在旋律发展上充分考虑了语言对歌曲旋律的要求；第二、京歌旋律发展起伏不大，旋律围绕着一个主题上下游动，曲调婉转悠扬，令人回味无穷，并且运用大量的装饰音。第三、京歌的创作中运用了大量的现代歌曲创作技法。如重复、模进、自由延伸等。

2.2.2 调式特点

我国的首都北京，地处华北大平原的西北端。北靠燕山山脉，西靠太行山脉，与天津毗邻，被河北省环绕。北临辽东半岛，南靠山东半岛，面向东部渤海湾。西部和北部蜿蜒的山脉将开放的华北大平原包围形成了北京特有的地理环境。就在这种地理环境的影响下，造就了在北京地区上发展起来的京歌既具有豪迈奔放又有细腻婉约的音乐特点和艺术特色。

作曲家在创作京歌的过程中，很大程度上沿用了京剧的一些调式。现以《故乡是北京》为例分析其调式特征，见谱例 2-11。歌曲旋律由引子引入，引子的出现实际就将歌曲的调式基本确立。这首歌为降 B 调，开始和最后都落在 1 上，

歌曲中存在着无变化的 4 和 7，那么我们可以把这首作品确定为降 B 宫七声清乐调式。民族声乐作品中的调式特征往往都可以在京剧的一些经典剧目中找到类似的唱段。

谱例 2-11:

故乡是北京

阎 肃词
姚 明曲

1 = $\flat B$ $\frac{4}{4}$
每分钟 54 拍

($\dot{1}$ - $\underline{5 \cdot 6 \dot{1} \dot{1} \dot{1} \dot{1} \dot{1} \dot{1}} | \dot{1} -) 0 \dot{1} \dot{1} 6 5 | \overset{565}{3} (0 2 \dot{1} \cdot 2 3 3 3) | 3 6 5 6 \dot{1} \overset{12}{\dot{1}} \cdot \dot{1} |$
走 遍 了 南 北 西 东，

($\dot{1} \dot{2} 7 6 5 6 7 6 \dot{1} \dot{1} \dot{1} \dot{1} \dot{1}) 3 \underline{2 3 4} | \overset{5}{3} (0 2 \dot{1} \cdot 2 3 3 3 3 \cdot) | 3 3 2 3 5 \overset{56}{5} \cdot 5 |$
也 到 过 了 许 多 名 城，

($\underline{5 6 4 3 2 3 4 3 5 5 5 5 5}) \dot{1} \dot{1} 6 5 | 5 \cdot 6 3 2 \dot{1} 2 3 \cdot 0 3 | 5 6 \dot{3} \dot{3} \cdot \dot{3} | \dot{3} 6 5 3 5 |$
静 静 地 想 一 想， 我 还 是 最 爱 我 的 北

宫调式和徵调式是京剧中最常用的两个调式，偶尔也会用到其他的羽调式、商调式和角调式。在京剧的西皮生角唱腔中，宫调式是最常用，特征最明显的。甚至西皮中生角唱腔中各类板式基本上都是采用宫调式。例如经典剧目《失街亭》里诸葛亮唱的“西皮原板”就是典型的宫调式，见谱例 2-12。在旋律开始时，其旋律是从商音 2 开始由主音 1 过渡到上方三度的角音 3 上，形成了一个大三度的关系。大三度是宫调式中具有标志性的音程，它基本能够确立宫调式的调性。分析第二句和第三句，在旋律进行中，商音 2 一直出现变化并表现的不是很稳定，这样就是旋律给人一种必定要往下发展的感觉。此段旋律最后由商音 2 经过角音 3，又进入了徵音 5，最后落脚在主音 1 上面，形成了比较完整的宫调式曲调进行。

谱例 2-12:

$\frac{2}{4}$ $\overset{\frown}{1\ 6}$ $)^{\frac{3}{4}}$ $\overset{\frown}{2\ 1\ 2}$ $|\overset{\frown}{2\ 1\ 3}$ $(\overset{\frown}{3\ 4\ 3\ 6})$ $|\overset{\frown}{2\ 2}$ $\overset{23}{\overset{\frown}{2\ 1}}$

两国 交锋

$|\overset{\frown}{2\ 1}\ \overset{\frown}{6\ 1\ 2})$ $|\overset{\frown}{6\ 2\ 1}\ \overset{\frown}{2\ 5\ 3\ 1}$ $|\ 2\ (\overset{\frown}{2\ 1}\ |\overset{\frown}{1\ 6})$

龙虎斗

$\overset{\frown}{|\overset{\frown}{2\ 1\ 2}\ |\overset{\frown}{2\ 1}\ 3}\ (\overset{\frown}{3\ 5\ 3\ 6})$ $|\overset{\frown}{6\ 1}\overset{35}{\overset{\frown}{3\ 2}}$ $|\ (\overset{\frown}{2\ 1}\ \overset{\frown}{6\ 1\ 2})$ $|\overset{\frown}{2\ 2\ 1}\ \overset{\frown}{1\ 2}$ $|\overset{\frown}{2\ 3}$ $\overset{\frown}{5\ 5\ 6}$ $|\overset{\frown}{1} -$ $|\dots\dots$

子 为 其 主 统 貌 貅。

分析《北京的桥》这首歌曲，见谱例 2-13，我们可以发现，徵调式也应用于京歌的创作中。歌曲开头的第一句旋律以 5 音开始，紧接着与后面的高音 1 形成了纯四度的关系。后面的第二句和第三句旋律都强化了纯四度出现。此曲为 D 调，歌曲的前四句是用 5 音开始，5 音结束，并且中间出现#4，这样我们就可以确定歌曲前四句为 D 徵加清角六声调式。

谱例 2-13:

北京的桥

1=D $\frac{2}{4}$
每分钟124拍

冯世全 曲
阎肃 词

(XXXX | XXXX | XXXX | XXXX) |

(男声伴唱)

$\dot{3} \cdot \dot{2} \dot{1} \dot{3}$ | $\dot{2} \cdot 3$ | $5 \cdot \overset{5}{3} 2 \overset{5}{3}$ |
唔 哩 哇 啦 喂, 一 个 呀 儿

$5 \cdot 5 5 6$ | $5 \cdot 6$ | $3 \overset{5}{1} 2 \overset{5}{3}$ |

$\overset{3}{5} -$ | $\dot{3} \cdot \dot{2} \dot{1} \dot{3}$ | $5 \cdot 3$ | $6 \overset{3}{5} 3 \overset{3}{2}$ | $\overset{2}{i} -$:|| $\overset{2}{i} -$ | $i (\overset{3}{2} \overset{2}{1} i i$ |
哟, 唔 哩 哇 啦 喂, 一 个 呀 儿 哟! 哟!

$2 -$ | $5 \cdot 5 5 6$ | $1 \cdot \underset{\cdot}{6}$ | $3 \cdot \overset{3}{2} 3 \overset{3}{6}$ | $\overset{6}{5} -$:|| $\overset{6}{5} -$ | $5 -$ |

$5 6 5 6 i i$ | $\overset{3}{3} \overset{3}{2} \overset{2}{1} i i$ | $5 6 5 6 i i$ | $0 5 i i 3$ | $2 3 5 4 3 2$ | $1 \cdot 1 1 1$ | 渐慢

每分钟96拍

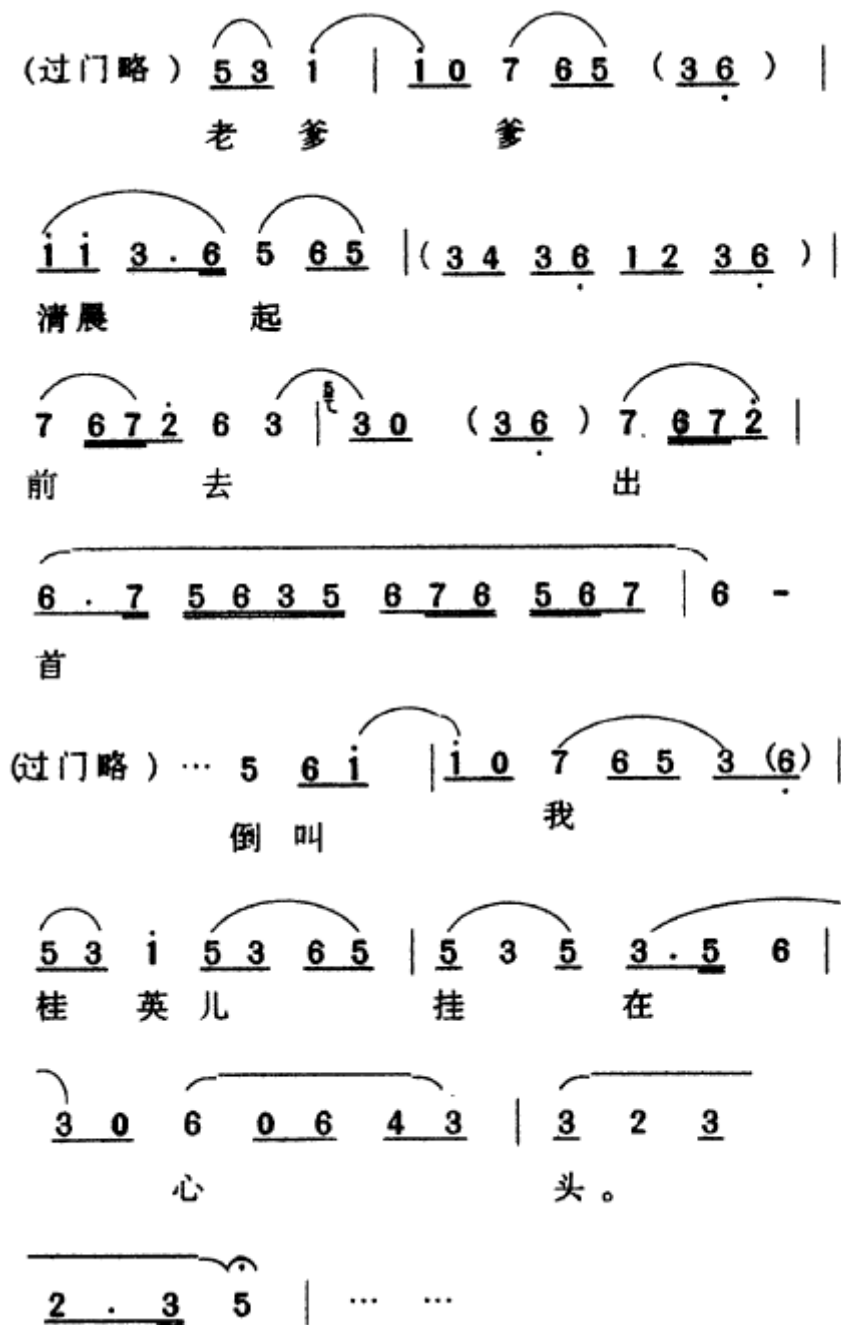
$\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6} 1 1) 5$ | $i \cdot \underset{\cdot}{6}$ | $\overset{6}{i} \overset{6}{i} \overset{6}{i} 6 5$ | $5 \cdot 5 5 1$ | $\overset{3}{2} 0$ | $2 5 \cdot 3$ | $5 i \overset{i}{6}$ |
北 京 的 桥 千 姿 百 态, 北 京 的 桥 啊,
北 京 的 桥 千 春 风 百 常 在, 北 京 的 桥 啊,

$\overset{2}{2} \cdot \overset{2}{2} \overset{2}{2} 5 6$ | $\overset{6}{5} 0$ | $5 5 i 6 5$ | $\overset{3}{5} 2 3$ | $5 i i 3$ | $2 1 0$ | $0 5 5 \sharp 4 5$ |

瑰 丽 多 彩, 金 鑒 玉 螭 桥 望 北 出 海, 十 七 孔 桥
又 添 风 采, 金 过 街 天 桥 龙 出 海, 地 下 通 道

在京剧的西皮唱腔中，旦角的唱腔基本调式为徵调式。徵调式在我国的民间音乐和戏曲音乐中，也是常用且非常普遍的调式，也常见于二黄的一些板式中。如京剧著名剧目《打渔杀家》里桂英唱的“西皮原板”，见谱例 2-14。这个唱段一开始很明显的就说明了它的调性。从主音 5 进行到上方四度的 1 上，这样就形成了徵调式的特性音程纯四度。在第二句中，旋律以宫音 1 开始，结束在主音徵 5 上，这样就更加确立了此唱段就为徵调式。其次在第三乐句中出现了变宫 7，并且在旋律的发展上变宫 7 得到了大量地运用。旋律最后落脚在羽音 6 上，最终了从徵调式变为羽调式。

谱例 2-14:



从以上对部分京歌和京剧的分析中可以看出，京歌作品多采用京剧里常用的宫调式和徵调式。

2.2.3 节奏特点

节奏是整首歌曲的框架和骨骼。一首好的歌曲通常具有鲜明风格的节奏特点。京歌之所以流传，在节奏的创作上融入了一些戏曲或民歌中独特的风格。

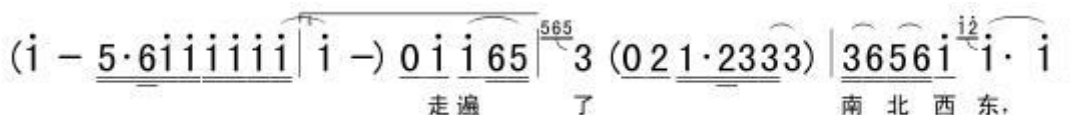
首先，京歌的开头或乐句的开始部分，大多都是以弱起开始或强调逻辑重音。例如歌曲《前门情思大碗茶》中的开头部分，见谱例 2-15，歌曲开始很明显地采用了弱起节奏，逻辑重音就落在了后面“爷”字上，符合了口语习惯；再如歌

曲《故乡是北京》中的开头部分，见谱例 2-16，同样也是采用了弱起节奏来作为歌曲的开始，但在这里在“走、遍”二字对应的音 1 都应唱强，因为歌曲从引子开始节奏比较缓、自由，而在我们的日常口语习惯中，“走遍”的发音都应强调，所以在歌曲了两个字都是逻辑的重音；再比如歌曲《北京的桥》中的开头部分，见谱例 2-17，在这里歌曲没有采用弱起的节奏，但在口语中“北京”二字都是需要重读的，所以在旋律的进行上加入了四度上行的跳跃，是本来处于弱拍的“京”字也加强了朗诵和歌唱的力度，这样的跳跃形式符合口语习惯的，强调了“北”和“京”二字。

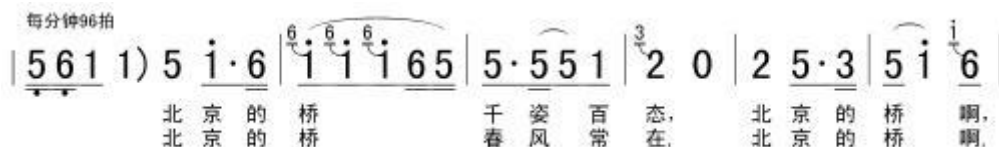
谱例 2-15，歌曲《前门情思大碗茶》中的开头部分：



谱例 2-16，歌曲《故乡是北京》中的开头部分：



谱例 2-17，歌曲《北京的桥》中的开头部分：



一些京歌在节奏方面的另一个特点是节奏灵活多变，不局限于一种或几种节奏型。如歌曲《卜算子·咏梅》，歌曲以散板节奏开始，旋律较为自由。从第三句节奏变为 1/4 拍，每一小节中大多都只是简单的有一个四分音符。第三句和第四句的每一个字基本上都是重音。从第四句的最后一个字开始，节奏转变为 2/4 拍，速度稍微放缓，在旋律也放缓的基础上，节奏型不太密集，基本以四分音符、八分音符和小附点来填充。在第七句的最后一个字“时”上，节拍变成 4/4 拍，速度也稍紧，每一小节基本上都以四个四分音符组成。在歌词第十句之后节拍又变回 1/4 拍，同时速度更在不断地加紧，这时歌曲的旋律和情绪都达到了全曲最高潮。在倒数第二句“待到山花烂漫时”中的“烂漫时”上，速度突然放缓，节拍也慢慢地变为歌曲一开始时用的散拍，最后歌曲在比较轻缓的尾声中徐徐结束。

通过上述对京歌节奏的归纳与总结，京歌具有这样几点节奏特征：第一：京歌的开头或某一乐句的开始部分，大多都是以弱起开始或强调逻辑重音。第二：部分京歌节奏灵活多变，不局限于一种或几种速度与节奏型。

2.2.4 伴奏特点

京歌不同于艺术歌曲,因为后者有着专门的钢琴伴奏,并且钢琴伴奏与旋律的发展是浑然一体的。京歌有多种伴奏方式。有的京歌通常采用钢琴伴奏,如歌曲《卜算子·咏梅》、《梅兰芳》等;有的京歌通常采用现代电子乐伴奏,如歌曲《北京的桥》等;有的则完全采用了京剧的伴奏方式,如歌曲《大宅门》、《没有共产党就没有新中国》等;有的京歌则采用了电子乐伴奏与一些京剧伴奏乐器相结合的伴奏方式,如歌曲《故乡是北京》、《唱脸谱》、《前门情思大碗茶》等,采用京剧乐器与电子乐结合的伴奏方式的京歌数量最多,也能广泛地收到大众的欢迎。

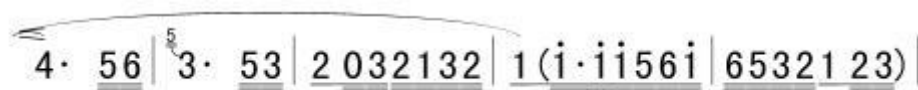
首先多数京歌的伴奏中出现了京剧或曲艺伴奏所采用的的民族器乐,使得京歌更具“京味儿”。如京胡出现在《故乡是北京》、《平安大道》、《大宅门》等歌曲伴奏中。京剧乐队伴奏中,京剧是最重要的乐器之一,是主奏乐器。在为京剧唱腔伴奏时,京胡演奏讲究“托腔”,意思是京胡伴奏要随着旋律发展的要求去演奏,切不可随意拉奏。另外在京剧行腔的间歇处,京胡伴奏讲究要用简洁的过门旋律为整体的旋律发展做好填充和垫嵌,叫做“垫头”。

在歌曲《故乡是北京》中,引子与主题之间的过门是一段曲调明朗,旋律清新的京剧韵调,这段旋律是由京胡拉奏的。整首歌曲在旋律的发展过程中,又有许多的“小过门”。如谱例 2-18 和谱例 2-19,这两条旋律之后都紧接着有一个由京胡演奏的过门,这样的过门能够给演唱者流出足够的气口,并且使音乐发展更加自然,给演唱者增添了不少光彩。¹

谱例 2-18:



谱例 2-19:



三弦同样也是经常出现在京歌的伴奏中。如歌曲《重整河山待后生》中就采用了三弦作为伴奏乐器。三弦原属于曲艺说唱音乐里的伴奏乐器,常见于京韵大鼓和苏州弹词中。三弦无论是在曲艺说唱音乐还是在京歌伴奏中,都起到了固定节奏和润色旋律的作用。三弦具有独特的音色与音质,它适合在控制速度的基础上进行局促的断音节奏的演奏。

京歌伴奏的另外一个特点就是运用了京剧曲艺中所特有的伴奏形式。如“紧

¹ 关福民. 京胡与京腔. 艺海[J]. 2001 年, 01 期

打慢唱”。京剧里的“紧打慢唱”（也可说成“紧拉慢唱”）是京剧及其他戏曲中所特有的一种节奏形式。这种节奏形式一般运用在速度较快的“流水”板式里。能够很好地表达人物或悲壮激愤或心情焦虑的内心思想活动，这种节奏形式的主要特征是，速度比较自由，节奏型密集。伴奏则以运用回复式的过门相互衬托。¹“紧打慢唱”能够使演唱者在演唱时迸发内在激情，能够很好地发挥一个演员的水平，使其演唱时演员与音乐节奏融为一体。例如歌曲《故乡是北京》的第三段，见谱例 2-20，速度由原来的每分钟 54 拍突快到每分钟 166 拍，这种“流水”的节奏与旋律的发展形成了对比和统一，它与京剧里散板的唱腔极为相似。这段音乐的间奏也只是单一地运用了两小节八分音符的密集节奏，为歌唱者进入后面的“紧打慢唱”形成预示和准备。

谱例 2-20:

突快 1/4=166

5·6*1*26532 | 5 0 | $\frac{4}{4}$ XXXXXXXX | XXXXXXXX | *1* - - - | 走

1 65 5 3 | 3 - - - | 3656 *1*¹² | *1* (*1* 56·535 | 01235 65) |

遍 了 南 北 西 东，

0 3 ³2· 3 | 4 - ⁵⁶5 3 | 3 - - - | 3 3 2 3 5 ⁵⁶5 | 5 (² 5 7·565 |

也 到 过 了 许 多 名 城，，

0 3 5 6 *1* 3² | *1* - - - | *1* 65 5·63 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*· (235216*1*5·35*1*6532 |

我 还 是 最 爱 我的北 京。

所以通过总结可以发现京歌的伴奏具有一定的特点：第一、多数京歌的伴奏中出现了京剧或曲艺伴奏所采用的的民族器乐。如京胡、三弦等；第二、一些京歌运用了京剧曲艺中所特有的伴奏形式。如紧打慢唱等。

2.3 京歌的演唱要求

京歌因其所独具的“京韵京味儿”受到了广大群众的欢迎。歌唱者在演唱京歌的时候也应该把握住“歌中有戏，戏中有歌”的感觉特点。但京歌毕竟属于歌曲，我们应把歌曲演唱要求放在第一位，戏曲演唱要求放在第二位。下面就京歌演唱中比较突出的演唱要求，即对咬字的要求，对呼吸的要求，对韵味的要求和舞台表演的要求四项来做出具体分析。

¹ 叶波. 越剧主胡“紧拉慢唱”型唱腔伴奏. 戏文[J]. 2007 年, 第 04 期

2.3.1 京歌演唱中对语言咬字的要求

说到咬字就提到歌曲的语言和歌词。歌词是歌曲创作中不可或缺的一部分，它与旋律是一个相得益彰，不可分割的有机整体。在我国的民族声乐中，很好地把握歌词语言与歌曲旋律的关系才能够真正地体现民族风格和韵味。京歌中的歌词和语言都是以普通话为基础来创作的。普通话是以北方方言为基础，以北京语音为标准音发展而来的。但普通话与北京话相比，北京话带有很强的儿化音，其语音软绵。下面流行于北京的一段顺口溜：

“酒糟鼻子赤红脸儿，光着膀子大裤衩儿。脚下一双趿拉板儿，茉莉花茶来一碗儿。灯下残局还有缓儿，动动脑筋不偷懒儿。黑白对弈真出彩儿，赢了半盒儿小烟卷儿。你问神仙都住哪儿，胡同儿里边儿四合院儿。虽然只剩铺盖卷儿，不愿费心钻钱眼儿。南腔北调几个胆儿，几个老外几个色儿。北京方言北京范儿，不卷舌头不露脸儿。”¹

这段顺口溜淋漓尽致地表现了北京话的特点，真切地体现了北京话对于儿化音的强调使用。在一些我们常听到的京歌中，歌词的写作和演唱往往也带有很多儿化音的使用。如歌曲《前门情思大碗茶》，歌词中不止一次的使用到儿化音，像“几声蛐蛐儿叫”，“冰糖葫芦儿”，“杏仁儿豆腐”，“京味儿真美”，“醇厚的香味儿”等。在具体的演唱过程中，由于儿化音是与前面的音节联系起来一起发出的，所以，我们不能把“几声蛐蛐儿叫”唱成“几声蛐蛐叫”；把“冰糖葫芦儿”唱成“冰糖葫芦”；把“杏仁儿豆腐”唱成“杏仁豆腐”。如果丢掉儿化音，那样京歌的韵味也就随之丢失，歌曲的风格特色会变弱。儿化音的发音原理是使韵母产生了音变，韵母最后一个音素的发音动作与卷舌动作发声冲突，这种冲突的动作就形成了儿化音。了解儿化音的发音原理后，我们在演唱京歌时，歌曲的咬字因注意卷舌的使用，使歌词更加的口语化，使人们从歌词上感觉更加亲近，自然。

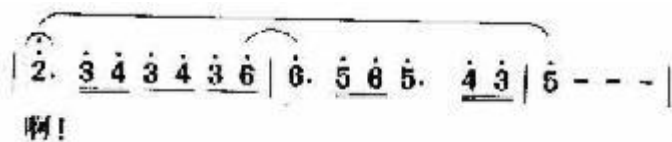
另外京歌演唱中的咬字应遵照民族声乐里通用的咬字要求，字头咬字有力，字腹咬字不能变形，字尾归韵到位。²戏曲的咬字是我们民族声乐里独具特色的咬字方法。在京剧演唱中，演员演唱讲究“喷口”，即字头咬字清晰有力。“喷口”的良好运用能够表达演员慷慨激昂、激动悲愤的情绪。在京歌的演唱中亦是如此。比如歌曲《故乡是北京》的主题开头一句“不说那”三个字的咬字就应注意做到咬字铿锵有力，使字头像喷发出来一样，结实有力且干净利落。

其次在一些民族歌曲的旋律中，往往一个字对应的旋律很长，这就要求演唱者能够很好的将字腹保持并延长。如新疆维吾尔族歌曲《曲蔓地》，其中有一句将歌词“啊”一个字配上三小节不断变化的旋律，见谱例 2-21，这句要求演唱者能够在控制气息的基础上，尽量保持歌词中的字腹“a”，做到一气呵成。

¹ 百度百科. 儿化音[OL]. <http://baike.baidu.com/view/730627.htm>

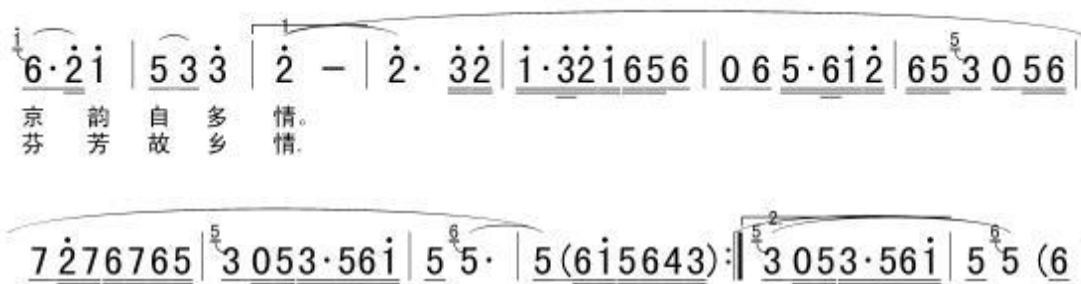
² 杜鹃. 民歌演唱中的“咬字吐词”. 黄河之声[J]. 2008 年, 第 17 期

谱例 2-21:



我们在京歌的演唱中也应做到这一点。例如歌曲《故乡是北京》，第一段结尾处歌词的最后一个字“情”，见谱例 2-22，更是在旋律不断变化的过程中拖长了九个小节。在这一条旋律中歌唱者应注意，旋律行腔要非常流畅，先快速把字头咬清除，演唱时要把声音完全放出来，口型尽量保持不变，然后将字腹圆润地保持在相应的韵母“i”中。

谱例 2-22:



其次京歌的演唱也应讲究字尾的收声或归韵。收声或归韵目的是将一个音吐字之后归到主体音腹之中。归韵能够使歌词达到“字正腔圆”的完美效果。它体现了歌曲整体咬字、吐字过程的完整性和连贯性。

通过以上分析与总结可以得出，京歌演唱中对于咬字的要求有：第一，演唱中注重北京方言及儿化音的使用；第二，京歌演唱中的咬字应遵照民族声乐里通用的咬字要求：字头咬字有力，字腹咬字不能变形，字尾归韵到位。

2.3.2 京歌演唱中对呼吸的要求

我国的民族声乐艺术是歌唱的艺术。演唱者应该根据自身情况来完美的演绎艺术作品，并且要树立正确的演唱发声的概念。从演唱技巧上来说，声音的好坏是决定一个歌唱演员水平和歌曲好坏的最终要的因素。同时，我们的民族声乐通过借鉴西洋美声唱法科学的发声原理和发声技术，丰富并充实了民族唱法的声音和技巧。

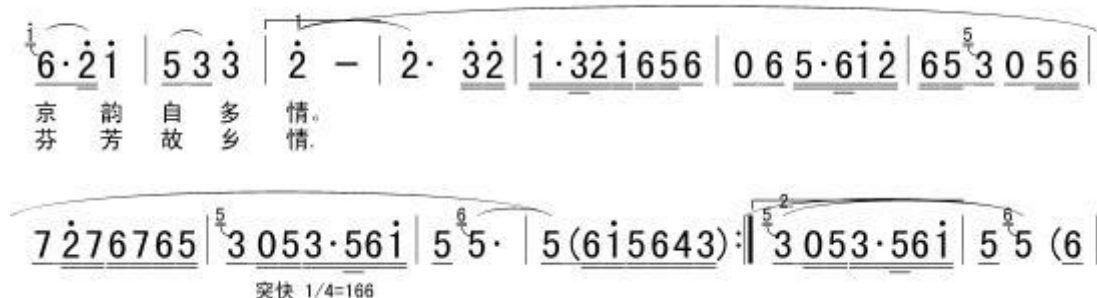
呼吸是歌唱发声的基础和动力源泉，同时也是表现声音的重要手段。因此，我们在致力于京歌的演唱时必须要求歌者掌握好呼吸的运用。那么下面我们就分析在演唱一首京歌时应该对呼吸有着什么要求。

在京剧的呼吸中，讲究“气沉丹田”，即将气息落到小腹的部位。它主要是通过腰腹周围的肌肉和横膈膜来控制呼吸的一种方法。对气息的要求是“沉而柔和、饱而不僵”。¹在我们民族声乐和西洋美声的呼吸方法里，都习惯于将呼吸方

¹ 李晓斌. 民族声乐演唱艺术[M]. 湖南: 湖南文艺出版社, 2001 年 8 月: 第 57 页

法分为：胸式呼吸法、腹式呼吸法和胸腹式呼吸法。其中第三种胸腹式呼吸法使全面调动了横膈肌，胸腔和腹肌的一种共同控制呼吸气息的技能，能够更好的是声音强弱和节奏快慢控制自如。由此可见戏曲和声乐发声中对呼吸的要求是基一致的，都要求呼吸要做到饱满充足、深沉持久、柔和舒展、自然流畅并富有弹性。歌唱中的换气方法也同样重要。京歌演唱中的换气看似简单，但它直接关系到能不能很好的表现歌曲意境。所以一般在演唱京歌之前，一定要将换气的地方设置好气口。一般在没有特殊要求的情况下都是在两个乐句之间换气，这比较合乎歌词与旋律的完整和连贯性。如果在气息不充足的情况下，一些较长的乐句很难一次性唱完，那样就要在考虑到歌曲词义整体完整的前提下，允许多换几次气。在换气时也要根据歌曲的情况来安排换气的长短与快慢。比如在前奏，间奏或一些休止处，可以从容不迫地去大口的换气。而在一些比较长的乐句当中，我们可以在不影响整个乐曲韵律的前提下，在适当的地方“抢”一口气或“偷”一口气。例如在歌曲《故乡是北京》中，歌曲的第一段结尾处最后一个字所对应比较长的一个乐句，见谱例 2-23，这一条旋律乐句较长，音区也较高，一口气肯定唱不完。所以要在旋律中得每个空拍处“抢”一口气。不仅如此，在开始三拍半的高音 2 之后也要“偷”一口气，这样演唱会使更贴近戏曲唱腔，使得演唱也会更加灵活自如。

谱例 2-23:



2.3.3 京歌演唱中对韵味的要求

京歌来源于京剧及曲艺，所以京歌作品都是一些带有京腔京韵的音乐作品。其中歌曲的曲调吸收了一定的戏曲曲艺音乐元素，所以它的旋律都带有浓郁的地方色彩和戏曲色彩，能够表现出戏曲曲艺的温文尔雅、韵味醇厚的艺术特点。同时京歌还没有抛弃民族声乐风格的亲切、淳朴、自然等传统特色，因此京歌演唱的艺术魅力就要比其他艺术形式更加生动形象。京歌演唱时对于歌曲韵味的把握应该从以下几个方面入手：

第一，准确无误的体现歌词的声、韵、调。京歌演唱要把每一个字唱好才能使你的演唱有韵味，即唱准每个字的音高，唱清楚字头、字腹、字尾。要能很好地把握住声母和韵母，甚至是每个音素的结合。在发音和咬字过程中，找到每个字的最佳共鸣位置，能够最大限度地体现语言的美。

第二,仔细揣摩歌曲的曲意,升华歌曲的情感。从一些经常演唱的京歌来看,京歌所描述的方式大多是歌颂或陈述。这跟我们民族传统文化是息息相关的,京歌所要表达的文化内涵也是与社会文化系统相联系的。京歌的演唱要有“韵味”,不能单纯地理解为只要演唱悦耳动听,而是要通过悦耳的演唱来表达作者的情感。因此,京歌的演唱既要以声悦人,还要以情悦人。所以京歌的演唱要与中国的传统文化相融合,并且演唱者要尽量与作者想要表达的内容相一致。演唱时既要以歌曲的歌词大意为依据,同时还要有演唱者的体验和在现实生活中的联想。

第三,把握京歌的旋律美。歌曲的语言是传达思想的,而歌曲的音乐旋律则是传达感情的。“人的心灵与情感交流是音乐艺术得以产生与繁荣发展”。¹京歌音乐中的诗性除了包含在音乐所要表现的内容中外,在音乐结构形式中所包含的节奏,其本身就呈现着诗的韵律。而这种深层的音乐韵律,是隐藏在京歌演唱中的一条潜在的生命线,它看不见,也摸不着,只能靠演唱者敏锐地去感觉,使京歌的演唱更加生动、活泼。

第四,对作品进行得当的演唱处理。演唱者想要把京歌这类风格特色很强的音乐作品唱好,表达出特有的韵味,只是拥有高超的演唱技巧和熟练地表现手法是远远不够的,更重要的是在准确理解歌词和歌曲曲调的基础上,要对作品进行得当的演唱处理。得当的演唱处理主要体现在歌曲里各种装饰音等细节的熟练掌握。包括有的时候对方言和润腔的运用;熟练,恰当地运用衬词和倚音、滑音、震音、波音、颤音等各种装饰音。

2.3.4 京歌演唱中对舞台表演的要求

京歌在演唱过程中,歌唱者应做到对舞台表演的整体把握。歌曲表演艺术中表演动作的律动美是现实动作的虚拟和夸张。我们在演唱京歌基础上,应配合着歌曲的强弱节奏和旋律的上下起伏,使舞台形体表演动作更具语言节奏化和韵律化。“就形体动作而言,曲圆的点线运动,形成了程式动作的形态构图;刚柔的点线运动,构成力的变化布局,两者有机连续运动,便显现出具有流动韵律的节奏。形体动作起式的引动,铺垫性的旋动,转换中的环动和收式的顿,都是舞化韵的修饰润色。²同时京歌的舞台表演需要做到传神。传神是通过优美的动作和丰富的思想内涵所共同表现出来的。所以京歌演唱一旦脱离了神韵,即使演唱者的声音或动作再美,那也不会让观众引起共鸣并打动观众。

在京歌的演唱中,外部形体表演还必须要适度,要根据作品的内容、气质等因素进行形体表演的编排。表演不到位和表演过于夸张都不能起到表现作品内涵的作用。而且,外部形体表演要经常练习,不能妄想着只要有情感就一定能表演好。

¹ 刘再峰.怎样唱好京剧[M].湖南:湖南文艺出版社,2011年1月:第310页

² 章流、俞珍珠.戏曲形体表演语汇的美学特征探析.戏文[J].1999年,05期:第42页

3 关于京歌的审美及发展推广

3.1 京歌的审美

歌曲的审美是人们内心的一种情感体验和情绪活动。音乐能够表达给人们不同的情感,同时人们也能够在音乐中找到不同的情感体验。音乐所要描述的形象和所要传达的思想精神都是虚拟抽象的,它必须要通过人们的感知和想象才能够完成。音乐与现实生活的内容有着非常重要紧密的联系,因此歌曲的音乐是能够反应生活实践的,并且音乐还能够表现社会的大众文化心理。

3.1.1 传统美

京歌是京剧及曲艺与现代歌曲形式的完美结合体。所以京歌就具备了传统京剧曲艺中中国传统文化的种种元素。相对于中国现代文化,传统文化兼容并蓄,博大精深,它是随着历史的不断积淀造就而成的。京歌就是吸收了中国传统文化的诸多因素,将其有机地融合于一种文化形式之中。京歌是将京剧、曲艺的音调改编或者以京剧曲艺的音调为基本音乐素材来创作而成了。它保留了京剧曲艺传统的韵味特色,且继承了京剧曲艺旋律曲调婉转悠扬的特点。并且京歌在演唱和伴奏乐器方面加入了京剧曲艺的多种元素。如:唱腔的灵活运用、京剧曲艺伴奏乐器的使用等。京歌从各个方面都展现给人们一种传统与民族的气息。

中国传统文化与世界上其他国家的文化不同,它是中华民族所特有的,是中华民族智慧的结晶,并具有强大的生命力。它能够让任何一个中国人感到骄傲和自豪,它是中华民族的重要凝聚力。民族的就是传统的。“在时尚新潮的今天,越是民族的就越是精粹的,越是民族的就越是世界的,是美的。”¹我们中华民族有着几千年的文化历史,这几千年又发展了多少惊人的艺术成就。中国传统文化包含很多方面,像诗词,文学,民歌,戏曲,舞蹈,曲艺等,这些传统文化都透着神秘并令人神往的传统美。我们演唱的京歌同样也是地域性,民族性的产物。在所有的艺术门类中,音乐是最为抽象的。用绘画的术语来说,歌曲是写意的,它能够容纳民族感情,吸收传统文化,所以说京歌同中华民族的情感是相联系,不可分割的,并将这种情感其注入到京歌的歌词及旋律中,形成了具有民族情结的艺术形式。

3.1.2 现代美

京歌本身就是一个美的艺术载体,它是其他任何艺术形式都不能替代的。无

¹ 张晓丽. 电视文艺晚会的艺术美——浅谈传统美与现代美. 记者摇篮[J]. 2003年,第05期

论是内在表现美的歌曲大意和主题，还是外在的演唱技巧和歌曲特征，都是需要我们去创造，去开发，去体现。从审美的本质意义上来讲，任何艺术都是根据审美的一般规律，对所描述的客观对象进行艺术的定位与把握。京歌是集合各种戏曲曲艺音乐元素及歌曲写作形式等现代元素于一身的特殊艺术形式。它具有其他艺术形式所不能比拟的现代美学特征和价值。

同时由于时代和社会的发展，给京歌的创作者也带来了新的难题和挑战。这时的京歌创作者也包括演唱者都应该及时的做好审视和创新，让京歌紧跟时代的需求。因为大众的审美需求和审美水准都随着时代的发展在逐步的改变与提高。京歌应该让听到它的观众感觉具有时代特色，听完有种愉悦感和亲切感。

我们知道因为京歌的歌曲内容决定了歌曲的形式，这是艺术创作的普遍规律，反之歌曲创新的形式亦可以提高歌曲内容的质量。所以京歌所独具的时代美和现代美会大大提高京歌的内涵。京歌是一种综合艺术，它是充满活力，充满动感的。因为它融合了许多现代音乐所具有的条件因素。京歌它是歌，它的性质属于现代歌曲，所以它从根本上是归属于现代文化产物的。同时一部分京歌也都是描写现代社会面貌的。在社会发展的同时，京歌的写作道路也在不断的开拓创新，呈献给人们一种时代美与现代美。京歌的现代美是多种情感的综合，它能够让听到它的人们有陶醉其中的快感，京歌的现代美包涵很多方面，京歌写作中作曲家用现代的作曲技法创造了京歌的主题灵魂，以及京歌采用的现代流行音乐伴奏的形式，这些都体现了京歌的现代气息。在这里艺术的现代美需要借助歌曲形式的表现能力，歌曲中描述的主题，歌曲演唱给人们听觉上带来的冲击等等，这些都能够唤起人们的美感以及对现代美的理解。

3.1.3 形式美

京歌是一种“混搭”的音乐作品形式。它融合了京剧曲艺音乐元素，并通过现代歌曲写作手法表达出来。在京歌里歌与戏相互渗透、相互影响、相互借鉴。京歌属于新生的声乐作品形式，它的产生和发展是吸取了中华民族的传统文化，并且对现代民族声乐创作和演唱进行了很大程度的开发与拓展。所以它的出现对于喜爱京剧曲艺以及民族声乐的人们来说都倍感亲切，京歌从不同欣赏层次和群体中得到了广泛地好评和极大地赞扬。

京歌属于混搭艺术，所以它具备其他独立艺术所不具备的形式美，同时京歌也融合了其两种不同组成成分京剧和歌曲的艺术美。京歌改编了京剧程式化的演唱形式，而是借用了现代创作歌曲的新颖形式，形成了一种拥有独立形式的艺术类别。京歌很好地通过这种形式美表达了艺术的魅力。京歌的内容意义在经过作曲家的一番努力创造之后，使其内涵借助这种特殊的跨界的形式表现出来。如果想要使歌曲的内容意义得到创新、深化和提高，就需要创作发展京歌这种形式。作曲家如果想要大众感觉到艺术的魅力，就必须用京歌这种创造性的艺术形式来打动人心。

京歌这种艺术形式带给人们的是传统与现代相结合所创造出的独特的魅力和形象。这种形式无论是给声乐观众还是戏曲观众都带来无穷的体会，这就是京歌这一独特艺术形式的美之所在。

3.2 京歌的发展与推广

京歌的产生和发展为我国民族声乐作品的创作和演唱提供了多种途径，并且京歌的不断创作，在一定程度上还解决了声乐或戏曲专业学生、演员可演唱音乐作品单一化的问题。京歌是对京剧的改良与创新，同时也是对现代歌曲的丰富与发展。现在京歌的演唱和创作已成为一种艺术时尚。我国的任何传统艺术要在与现代元素的结合中，互相影响，互相渗透，才能够更具旺盛的生命活力，具有鲜明的时代特色。我们在肯定京歌创作和演唱所取得的成就之后，怎样将优秀的京歌艺术不断推广、繁荣，作者认为应该通过鼓励作曲家大量创作京歌和提高观众对于京歌的赏析能力两方面去努力。

3.2.1 鼓励作曲家创作京歌

谈到京歌，不管是音乐学院还是戏曲学院的老师和同学都非常喜爱，它相对于一些传统的声乐或戏曲艺术作品，其拥有丰富的艺术手段让聆听它的人去乐意接受。因此我们就应该大力地鼓励一些作曲家们也对京歌进行创作，这样我们的京歌音乐作品才能够更加丰富，种类风格也会更加灵活多变。

说道京歌的创作就不能不提作曲家姚明。作曲家姚明，现任中国人民解放军空军政治部歌舞团一级创作员，享受国务院政府津贴。1961年入沈阳音乐学院附中学习。1971年沈阳军区政治部文工团任乐队指挥。1974年沈阳音乐学院作曲系进修作曲。1977年毕业后回沈阳军区文工团任创作员。1985年调入空军政治部歌舞团任作曲创作员至今。¹正如著名作曲家吕远所说的那样“一位作曲家写一首好的流行歌曲并不难，但要创作一个种类就很难。”作曲家姚明的成就证明了他在京歌创作方面的才能，形成了他具有特点的京味儿歌曲和他的作曲风格。姚明创造的京味歌曲得到了业内人士和听众的认可，为作曲及音乐界带来了极大的影响。作曲家姚明从小对京剧艺术及北京传统文化拥有浓厚的兴趣。因为小时候舅舅非常痴迷京戏，姚明就耳濡目染，对京剧有了最原始的印象。姚明2008年在做客一期北京广播电台专访时提到：音乐创作与语言的关系是分不开的。他认为北京方言中的四声和普通话是最明显、最接近的。这在他的很多音乐作品中都体现了语言的发声声调与歌曲的旋律进行是相统一的，并且好的音乐作品中这二者是非常和谐的。

姚明说：“语言的发音正是形成地方戏曲、曲艺和地方民歌的重要因素。所

¹ 百度百科. 姚明[OL]. <http://baike.baidu.com/view/2271.htm#sub4818354>

以我每写一首地域性、风格性很强的歌曲时，总要先熟悉和研究当地的语言”。¹

《故乡是北京》是由阎肃作词，姚明作曲的一首典型的京歌作品。姚明和阎肃与80年代末共同创作的。由李谷一演唱并流传至今，并深受广大群众的喜爱。整首作品的旋律时而悠扬自如，时而高亢有力，让你感觉歌词与旋律的配合之中透着一股自豪感。“天坛的明月，北海的风；卢沟桥的狮子，潭柘寺的松……”歌曲里提到的各种名声古迹、风土人情都会让每一位听者听完之后都会对首都北京多了一份热爱和向往。《故乡是北京》这首作品是运用了京剧里的板腔“高拔子”和反二黄来作为音乐发展的主要创作素材。²歌曲整体自然流畅，曲风曲调一气呵成。从此之后，姚明便开始了京歌的创作。

继《故乡是北京》之后，姚明又与阎肃合作，通过吸取其他曲艺音乐的元素创作出了另外两部经典的京歌作品——《前门情思大碗茶》和《唱脸谱》。这两首歌曲是在《故乡是北京》成功之后创作的。姚明没有采用以往京剧唱腔的元素，而是将目光转移到北京传统的曲艺上，如：京韵大鼓，北京琴书，单弦等，把这些曲艺音乐巧妙的融入到现代流行歌曲创作之中，深受广大群众尤其是年轻一代的欢迎。除上述作品之外还有其他京歌作品《我的中华》、《平安大道》等。作曲家姚明除了在京歌创作方面成就丰硕，在利用其它地方戏曲曲艺或民歌元素进行的创作上，也写出了不少脍炙人口的歌曲。例如：通过东北地区特有的曲艺二人转之中的一些元素和东北地方民歌创作而成的《东北二人转》（夏正笛词）等。

其实不仅仅只是京剧一种戏曲形式，在我们中华民族丰富多彩的戏曲梨园界，门类众多的文化资源正在被人们不断地挖掘开发且发展壮大。连续涌现出的新颖的艺术形式在继承传统文化基础的同时，又不断地使传统文化紧跟时代发展的步伐，向着一种全新的，大众能够接受并喜闻乐见的方向努力向前发展。

作为京歌的创作者，作曲家们在京歌的创作之前，应该对一些不同门类的艺术作品和特点有详细的了解，并吸收运用到创作之中。我们也应该鼓励京歌的创作者多多探索和努力，不要墨守成规，要勇于并善于创新。在京歌创作过程中，作曲家应该把握创作京歌的一个“度”，这个“度”就是指我们不要过多夸张京歌里的戏曲成分或是歌曲成分。京歌的创作虽然应做到重视戏曲的主导地位，但如果过分强调了戏曲成分，那样只能使得京歌“歌不像歌，戏不像戏”了。同时，对艺术创作而言，京歌的创作也会为作曲家开阔创作思路，丰富创作灵感和扩大歌曲创作的形式。

3.2.2 提高观众对于京歌的赏析能力

京歌是一类包含两种艺术元素的音乐形式。所以它能够受到戏曲观众和声乐

¹ 姚明. 我的故乡不是北京——谈《故乡是北京》等歌曲的创作. 国际音乐交流[J]1997年, 第01期

² 杨丽. 京腔京韵自多情——谈《故乡是北京》的艺术特色及演唱技巧. 星海音乐学院学报[J]. 2007年12月, 第4期

观众的喜爱。作者认为,京歌仅仅用作来听是不够的,不管什么层次的观众都应将京歌作为一种文化现象来欣赏,我们应努力提高观众的欣赏能力。

首先,引导观众“多听,多看,多唱”京歌作品。这种方式能够使观众积累一定的京歌或京剧的基础知识,为自主鉴赏京剧,赏析京歌做好理论基础。因为这样能够使观众们对京歌音乐作品里所反映的社会现象,文化生活,人物性格形象等有比较直观的感受,并能够结合自己的亲身体验,很快地进入京歌音乐作品的艺术意境,也能较好的把握住作品的思想涵义,体会作曲家的创作用心。“多唱”京歌最能够提高观众对京歌的赏析能力。因为歌唱能够激发观众参与体验演绎京歌的热情,观众们也会在歌唱的过程中,仔细揣摩、领会、记忆京歌的京剧和歌曲元素,帮助他们加深对京歌的理解。

我们还应通过对京歌音乐形象的理解,让观众们感受到京歌的语言之妙,音乐之美。音乐是形象的艺术,音乐的形象,意境和情感是通过音乐形成的音流在一定的时间内体现出来并直接作用于人的听觉,然后我们会去体验、想象、理解、深化达到审美的把握,以此来获得美的享受。其实在现实生活中,我们很难通过准确的语言或精确的解释来阐释音乐,但我们可以通过引导人们欣赏京歌的音乐形象。那京歌的音乐形象是什么呢?本质就是作曲家内心情感通过歌曲形式的在现。也就是在京歌音乐中,我们的思想、情绪、意志、心境都直接呈现出可供关照的一种状态。¹

¹ 张德涌. 音乐赏析中如何理解音乐形象. 艺术研究[J]. 2005 年, 第 02 期

结 语

我国的民族声乐之所以能够得到广泛的流传和推广，因为它已经完全适应了当代人们审美的情趣、审美的心理和审美的价值取向。京歌的出现和发展在一定程度上拓宽了歌曲创作的道路，并且丰富了创作歌曲的不同形式。在戏曲的推动作用上，京歌为戏曲的改革和发展注入了活力，并为以后京剧的创腔提供了借鉴和参考。在京歌的发展过程中，我们不仅要将中华民族传统文化中独具特色的戏曲艺术作为发展重点，同时还要把各地民歌曲调作为辅助，不断丰富和壮大京歌的理论系统和演唱技术，充分体现中国民族音乐形式的多样化和多样化的音乐风格，保持京歌持久的生命力。

在中国发展迅速且成就卓著的声乐艺术中，优秀的京歌演唱形式能够继承并发扬京剧的优秀元素并得到广泛流传，主要是因其将歌曲的形式与戏曲的音乐有机地融为一体，并且从京剧曲调及发声技巧里吸收优点，同时在民族声乐作品创作方面不断探索，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够感受到京歌的艺术魅力和文化价值。

作为一种特殊的艺术形式，京歌在世界上是独一无二的，我们应该重视它，并应该让其成为我们民族的优秀的艺术瑰宝，京歌也会以其独具特色的艺术魅力和风格特点，定能够感染世界，并让世界上的其他艺术形式为之折服，进一步让世界人民了解博大精深的中华民族传统文化。愿京歌艺术之花永远开放在声乐表演艺术的百花园中，并放射耀眼光芒。我们也同时盼望将来有一天能够在世界的演艺舞台上或国际比赛上，能够听到这美丽的，来自于古老东方的独特艺术形式——京歌。

参考文献

- [1] 李晓贰. 民族声乐演唱艺术[M]. 湖南:湖南文艺出版社, 2001 年 8 月
- [2] 黄梅. “戏”的传承, “歌”的创新——初析黄梅戏戏歌的基本音乐美学特征. 歌海[J]. 2008 年 4 月, 第 04 期
- [3] 丁筱如. 浅议京歌. 南京艺术学院学报(音乐与表演版)[J]. 2002 年, 第 01 期
- [4] 夏琳. “戏歌”漫谈. 黄河之声[J]. 2010 年, 第 06 期
- [5] 伍玫羽. “豫歌”音乐与表演初探——以几首豫歌代表作品为例[D]. 福建师范大学硕士学位论文. 2006 年 4 月 1 日
- [6] 于林青. 曲艺音乐概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1993 年 7 月
- [7] 汪毓和. 中国近现代音乐史[M]. 第二次修订版. 北京:人民音乐出版社, 2002 年 10 月
- [8] 李海鸥. 艺术歌曲中的永恒经典——歌曲《教我如何不想他》创作特征探析. 音乐创作[J]. 2008 年, 第 01 期
- [9] 朱黎光. 中国戏歌写作研究. 音乐创作[J]. 2009 年, 第三期
- [10] 范成达. 戏曲与京剧. 文艺报批评[J]. 2000 年 10 月 12 日, 第 003 版
- [11] 关福民. 京胡与京腔. 艺海[J]. 2001 年, 01 期
- [12] 叶波. 越剧主胡“紧拉慢唱”型唱腔伴奏. 戏文[J]. 2007 年, 第 04 期
- [13] 杜鹃. 民歌演唱中的“咬字吐词”. 黄河之声[J]. 2008 年, 第 17 期
- [14] 刘再峰. 怎样唱好京剧[M]. 湖南: 湖南文艺出版社, 2011 年 1 月
- [15] 章流、俞珍珠. 戏曲形体表演语汇的美学特征探析. 戏文[J]. 1999 年, 05 期
- [16] 张晓丽. 电视文艺晚会的艺术美——浅谈传统美与现代美. 记者摇篮[J]. 2003 年, 第 05 期
- [17] 姚明. 我的故乡不是北京——谈《故乡是北京》等歌曲的创作. 国际音乐交流[J]1997 年, 第 01 期
- [18] 杨丽. 京腔京韵自多情——谈《故乡是北京》的艺术特色及演唱技巧. 星海音乐学院学报[J]. 2007 年 12 月, 第 4 期
- [19] 张德涌. 音乐赏析中如何理解音乐形象. 艺术研究[J]. 2005 年, 第 02 期
- [20] 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. 重庆大学学报(社会科学版)[J]. 2011 年, 第 02 期

致 谢

论文写到致谢,也就意味着即将向我的硕士研究生生涯说再见了,回首这过去三年的学习经历,想想完成这篇论文的一年光阴,心中感慨良多。

在写这篇论文的一年中,身心也经历了巨大的考验。开始为选题困惑,后来又为文章结构所累,再就是对论文所要解决的问题提出合理的参考性观点时又遇到了思路的瓶颈,同时在这个过程里发现了自己知识沉淀的不足,和对理论及文字的驾驭力的欠缺。从论文选题到搜集资料,从写稿到反复修改,期间经历了喜悦、聒噪、痛苦和彷徨,在写作论文的过程中心情是如此复杂。不过对最终论文还是成型,深感欣慰,这其中也的确投入了自己的心血和付出。只是自己所有的知识素养只能支撑自己写出这种水平和高度,希望在今后的不断努力的过程中,能有更大的提高和更深的见解来使自己的观点得以完善。

我满怀一颗感恩的心面对身边所有的老师、同学和朋友和家人。不知道感谢二字是否可以表达心底那份最深的情意。感谢我的 2009 级研究生班的全体同学,这个集体团结友爱,志向高远,我能成为这个大家庭中的一员感到非常的荣幸。正是因为有了这样一批兄弟姐妹,才使我在求学的路上感到充满力量。感谢我的室友袁富强,闫庆斌,杨永岗,李超,赵三化,王亚奇,你们让我拥有一个像家一样温暖的宿舍。我们彼此关爱,同喜同悲,一同渡过了生命中重要的时光,希望未来的日子里大家都能幸福!

感谢我的爸爸妈妈,一直那样爱我,呵护我,理解我,在家庭不富裕的情况下,毅然坚定的支持我去读硕士,这就意味着她自己选择了更加艰难的生活。羊跪乳,鸦反哺,现在我要毕业了,我要成为爸爸妈妈的依靠,让他们放心,安心,开心的度过每一天!

感谢音乐学院所有领导、老师为我的成长进步所付出的辛勤汗水,感谢师大所有同学好友在各个方面给予我的帮助与支持。另外还有很多师长和友人给了我指导和帮助,虽然我无法一一列举姓名,但对他们我始终心怀感激。

最后感谢我的导师吴一帆教授,一个治学严谨的学者,一个宽厚仁慈的长辈,一个可以谈天论地的朋友,我从您身上学到的东西虽九牛一毛,但足够我受益终身。在我的论文的每一次的修改过程中,吴老师帮助我开拓研究思路,精心点拨、热忱鼓励,并为我指点迷津,才使得我在面对各种问题的时候得以豁然开朗。不仅授我以文,而且教我做人,虽历时三载,却给以终生受益无穷之道。对吴老师的感激之情是无法用言语表达的,学生只有通过不断汲取和学习来作为对老师的回报。

在读期间公开发表论文（著）及科研情况

1. 邓滨涛. 京歌是戏曲与歌曲成功的“嫁接”与“混搭”——由吴碧霞提出的文化“走出去”还需“混搭”的思考[J]. 《音乐时空》杂志, 2012 年 3 月刊.