

分类号: \_\_\_\_\_

密级: \_\_\_\_\_

学校代码: 10414

学号: 2012010831



江西师范大学

# 硕士研究生学位论文

梅派唱腔在民族声乐演唱中的运用研究  
——以歌曲《梅兰芳》和《贵妃醉酒》为  
例

Application Research of Mei School of singing in  
national vocal music -- with the songs "Mei  
Lanfang" and "Drunken Beauty" as an example

吴坤

院 所: 音乐学院

导师姓名: 李艳萍

学科专业: 音乐学

研究方向: 声乐演唱与教学研究

二〇一五年三月



## 摘 要

京剧是我国戏曲艺术中最具代表性的剧种，具有两百多年的历史，是我国传统文化中的重要组成部分，梅派艺术是京剧中最具代表性的旦行艺术，以其端庄典雅的舞台形象与别具一格的唱腔艺术闻名于世。论文中的民族声乐是专指带有中国传统音乐特色又借鉴了西方声乐的先进发声技巧的狭义上的声乐。

本文通过对梅派唱腔在民族声乐演唱中的运用研究，通过归纳法、比较研究法、个例分析法、访谈法等研究方法，在总结前人研究成果的基础上，结合自身的演唱体会，试图通过创作歌曲《梅兰芳》与《贵妃醉酒》中梅派唱腔的运用，来论证民族声乐向梅派唱腔的借鉴，希望可以从梅派唱腔中探索到更多的可以为民族声乐演唱所借鉴之长处。

本文共分为五个部分：

第一章，梅派唱腔概述；简单介绍梅兰芳和他的梅派唱腔、梅派唱腔形成的四个时期和梅派唱腔的艺术特点；

第二章，民族声乐与梅派唱腔的关系；讨论民族声乐以及民族声乐的现状，研究民族声乐与梅派唱腔的关系；

第三章，梅派唱腔在民族声乐演唱中的运用；通过歌曲《梅兰芳》和《贵妃醉酒》的演唱分析讨论梅派唱腔在民族声乐演唱中的运用。

第四章，梅派唱腔对民族声乐的影响；从润腔、气息、咬字吐字三方面来论述在民族声乐演唱中梅派唱腔对它的影响。

结语部分，通过对梅派唱腔的系统性探索，挖掘她的唱腔及美学价值，促进我国戏曲声乐艺术发展的同时也为我国民族声乐的繁荣发展带来更多借鉴性的参考。

**关键词：**梅派唱腔；民族声乐；梅兰芳；贵妃醉酒

## Abstract

Peking Opera is China's traditional opera art the most representative in the opera, with a history of more than two hundred years, is an important part of Chinese traditional culture, Mei school in Beijing opera art is the most representative Dan line art, known to the world as stage image and have a style of one's own the dignified and elegant style of singing art. National vocal music in this thesis is specifically China with characteristics of traditional music and learn from the advanced Western vocal music vocal technique in the narrow sense of vocal music.

This article through to MeiPa singing in the application of national vocal music study, through induction, comparative research, case analysis, interviews and other research methods, on the basis of summarizing the predecessors' research results, combined with their own singing, by trying to writing songs "mei lanfang" and "the drunken beauty" MeiPa in the use of the singing, to demonstrate the reference to MeiPa national vocal music singing, hope to explore from the MeiPa singing more strengths can be reference for national vocal music.

This paper is divided into five parts:

Introduction, the reason of choosing the topic, research status and research significance of this thesis is described.

The first chapter, an overview of Mei school singing; the four period and Mei School of singing art characteristics of simple introduction to Mei Lanfang and his school singing, Mei Mei school singing form;

The second chapter, the relationship between the national vocal music and Mei School of singing; discuss the national vocal music and the status quo of the study of national vocal music, national vocal music and the relationship between school singing plum;

The third chapter, using the Mei school singing in national vocal music; discuss Mei school singing on the impact of ethnic vocal music through the songs "Mei Lanfang" and "Drunken Beauty" singing analysis.

Conclusion, through the systematic exploration of MeiPa singing, dig her singing and aesthetic value, but also to promote the development of Chinese opera vocal music for the prosperity and development of Chinese national vocal music bring more helps for reference.

**Key words:** Mei school singing ; vocal music ; Mei Lanfang ; drunken concubine

# 目 录

摘 要.....	I
英文摘要.....	II
目 录.....	III
引 言.....	1
第一章 梅派唱腔概述.....	3
1.1 梅兰芳和梅派唱腔.....	3
1.2 梅派唱腔形成的四个时期.....	4
1.2.1 继承期.....	4
1.2.2 新腔创始期.....	4
1.2.3 突破期.....	5
1.2.4 回归期.....	6
1.3 梅派唱腔的艺术特点.....	7
1.3.1 “唱、念、做、打”.....	7
1.3.2 人物表情、化妆和音乐.....	8
1.3.3 “移步不换形”的“中和”之美.....	9
第二章 民族声乐与梅派唱腔的关系.....	12
2.1 民族声乐概述.....	12
2.1.1 民族声乐的概念.....	12
2.1.2 民族声乐的现状.....	12
2.2 民族声乐与梅派唱腔的关系.....	13
2.2.1 共通性.....	13
2.2.2 向异性.....	14
第三章 梅派唱腔在民族声乐作品中的运用.....	17
3.1 歌曲《梅兰芳》的音乐分析.....	17
3.1.1 歌词分析.....	17
3.1.2 音乐结构分析.....	19
3.1.3 演唱分析.....	20
3.2 歌曲《贵妃醉酒》的音乐分析.....	22
3.2.1 歌词分析.....	22
3.2.2 音乐结构分析.....	23

3.2.3 演唱分析.....	24
第四章 梅派唱腔对民族声乐演唱的影响.....	27
4.1 润腔.....	27
4.2 气息.....	29
4.3 咬字、吐字.....	30
结    语.....	33
参考文献.....	34
附    录.....	36
致    谢.....	37
在读期间公开发表论文(著)及科研情况.....	39

## 引 言

戏曲是一种集音乐、舞蹈、演唱为一体的综合性的艺术形式，其历史悠久，在中国传统音乐中占有非常重要的地位。戏曲音乐包含唱腔和器乐两大部分，唱腔的主要功能是刻画戏曲中的人物性格以及戏剧矛盾冲突的主要手段，它不仅是性格化的，而且具有情节性。同时唱腔又是流派艺术特征的重要标志，不同的流派唱腔各不相同，呈现出不同的风格特征。梅派唱腔是我国戏曲中最有代表性的传统艺术，是中华民族文化艺术中的瑰宝，它所具有独特的艺术特征不仅使自己的流派艺术保持长青，同时也深深地影响着其他艺术形式的发展。

中国民族声乐从产生、发展，到逐渐完善和成熟经历了一个漫长的过程，在形成过程中我国多元的民族文化和不同民族所具有的音乐形式，以及富有地方特色的音乐种类都给它的发展带来了深厚的影响。而民族声乐演唱和梅派唱腔都属于民族声乐这个大范畴，它们二者紧密联系并且相互促进，虽然是两种声乐体系却在各自的发展进程中彼此借鉴和完善。

在音乐学以往的研究中，比较多的研究都聚集在音乐的意识形态、历史背景和社会文化等方面，单纯针对唱法和作品的研究较少，把梅派唱腔和民族声乐通过具体作品比较研究的更少。对戏曲音乐与民族声乐进行比较研究的相关论著主要有常晓红的《论民族声乐对戏曲声乐的“拿来”》，2011年5月发表于“作家”；黄涛的《浅论民族声乐中的戏曲唱法》，2008年10月发表于“信阳师范学院学报”；陈萍的《戏曲唱法在民族声乐中的运用》，2009年发表于“赤峰学院学报”。而对梅派唱腔进行系统研究的相关论著只有寥寥几篇，比较详细的是仲立斌老师于2009年4月发表的博士论文《京剧梅派唱腔艺术研究》，该论文把京剧梅派唱腔艺术作为研究对象，对梅兰芳唱腔艺术的历史变革、特征以及传承情况进行了详尽系统的研究。通过对这些论文的分析、整理和归纳，笔者发现大多数文章都是通过把戏曲唱法与民族唱法放在一起作比较研究，着重在于介绍它们之间的相互借鉴，而针对梅派唱腔与民族声乐通过具体作品来进行研究的文章则几乎没有，因此，作者将通过自己的亲身实践结合具体的音乐分析欲从梅派唱腔概述、梅派唱腔和民族声乐的关系、梅派唱腔在民族声乐作品中的运用（以声乐作品《梅兰芳》和《贵妃醉酒》为例）、梅派唱腔唱法对民族声乐艺术的影响这四个方面对梅派唱腔对民族声乐演唱的影响进行深入的讨论。

在博大精深的中国传统文化领域中，选取京剧梅派唱腔艺术与民族声乐作为研究对象，是具有典型性意义的。本论文试图通过声乐作品《梅兰芳》和《贵妃

醉酒》的音乐分析对梅派唱腔对民族声乐演唱的影响做一个深入的研究,这对于中国民族声乐发展的个性化多样化和民族化具有着典型的意义,同时有利于民族唱法吸收多种处理方法和表演技巧,进一步丰富和发展民族声乐演员表现不同题材不同主题作品的演唱能力。

## 第一章 梅派唱腔概述

### 1.1 梅兰芳和梅派唱腔

梅兰芳，字碗华，祖籍江苏泰州，先生于1894年清光绪二十年出生于北京的一个梨园世家。梅兰芳先生是我国的国粹——京剧“梅派”艺术的创始人，居于中国京剧界“四大花旦”之首。他从八岁起就开始对京剧演唱进行系统学习，十一岁已能在台上表演，对京剧中的“旦”角尤为擅长。得天独厚的家教渊源，再加上先生长期的刻苦习练，形成了先生唱腔雍容华贵，嗓音圆润醇厚，扮相端庄秀丽，台风优雅大方，唱念做打独具特色的艺术风格，因为其所创造的形式以及唱腔较为独特，因此人们称之为梅派。

“梅派”是首先在京剧旦行当中被确立的一种流派，这个成长于中华大地上的表演艺术，与当时西方流行的德国的布莱希特体系，以及著名的前苏联斯坦尼斯拉夫斯基体系，被誉为“世界三大戏剧表演体系”。梅派唱腔的特别之处不仅在于它对其他前辈艺术精华的借鉴，而是它以此为基础，综合了京剧当中旦角的各种表演形式，无论是从唱、还是从打这些方面来看，都有其别致之处。旦角艺术流派中成型最早的就是梅兰芳的梅派，对于后期不同流派的形成影响极大，梅兰芳在对他的艺术创造过程中，始终围绕着“美”来进行，他所有的表演都以贴切展示剧种人物身份为根本，其唱腔初听起来并无特别之处，甚至还略显平淡，但是越听越有味道，直至渐入佳境，不禁令人拍案叫绝，梅派艺术的特点就在于此。

舞台上，由梅兰芳塑造出来的人物基本都成为了经典，《贵妃醉酒》中：杨贵妃雍荣华贵、风情万种却又充满哀怨；《霸王别姬》里：虞姬飒爽英姿却又满腹哀愁；《穆桂英挂帅》中：穆桂英爱国爱民却又对朝廷心怀怨恨冷嘲热讽。这些在舞台上塑造出来的经典角色已成为梅派艺术的代表，后人几乎无人超越。它的其他代表性剧目还有《打渔杀家》、《玉堂春》、《二堂舍子》、《嫦娥奔月》、《天女散花》、《彩楼配》、《刺汤》、《武昭关》、《祭塔》、《生死恨》、《抗金兵》、《四郎探母》、《女起解》、《白蛇传》、《凤还巢》、《洛神》《汾河湾》等。

梅派艺术拥有一大批杰出传人，如李世芳、李维康、言慧珠、杜近芳、杨秋玲、梅葆玖；如再传弟子李胜素、史依弘、董圆圆等。他们在舞台上无不各领风

骚，姹紫嫣红。这些艺术家在潜心学习和研究梅兰芳先生创立的“梅派”的同时，还自觉担负着继续将梅派艺术发扬光大的使命。这些梅派艺术传人对中国京剧艺术的发展，和今天舞台上梅派唱腔的至臻至美，都占有举足轻重的地位，做出了卓越的贡献。如张君秋和程砚秋等人，他们都是梅先生的徒弟，他们在对师傅的长处进行充分吸收的同时，还结合自身的特点，分别形成了善于表现深沉抑郁、凄切哀怨的“程派”艺术和华丽清新、明朗灵活的“张派”艺术。梅派对于当下的京剧旦角艺术的发扬产生了极为深远的影响。

## 1.2 梅派唱腔形成的四个时期

### 1.2.1 继承期（1941 年以前）

梅兰芳于 1894 年出生于北京，他所在的家庭是一个梨园世家，早在京剧出现之时，其祖父就已经成为了当时旦角当中的一个著名演员。梅兰芳对京剧的学习从 8 岁开始，先后跟随了多位名家学习，如武功方面师从茹莱卿，刀马旦方面跟随路三宝，在昆曲方面又向陈德霖等人讨教，此外还有许多著名的大家对其都有一定的指导。梅兰芳开始搭班唱戏在 1907 年，在此期间，梅兰芳的主攻方向是青衣戏，如《祭江》、《彩楼配》、《二进宫》，后来又逐步涉猎花旦、刀马旦以及其他做功较多的戏，如《贵妃醉酒》、《穆柯寨》、《虹霓关》等。梅兰芳对这些诸多传统旦角剧目的勤加练习，给他今后在京剧上的改革和创新打好了坚实的基础。

正当梅兰芳在艺术道路上艰难跋涉的时候，适逢戏曲青衣行创制新腔之风日益浓厚。创新是艺术发展的核心力量，京剧的发展史本来就是一部不断创新和变革的历史。京剧早期梅巧玲、胡喜禄的时代，京剧旦角艺术已经有所创新，1913 年前后王瑶卿对京剧青衣唱腔改革创新的气氛，也对梅兰芳日后唱腔艺术的创造与革新产生影响，所以这一时期的梅兰芳仍然处于对传统京剧的继承期。

### 1.2.2 新腔创始期（1914-1924 年）

这一时期是梅兰芳对新剧编创的一个重要时期，我们也可以说是一个黄金时期，在这一阶段，梅兰芳逐渐形成了自己独特的艺术风格，这也是梅派艺术产生并逐渐成型的阶段。梅兰芳的第一部由自己编创的新戏是《孽海波澜》，编创于 1914 年，此后又出现了更多的新作品，涉猎古装、时装以及传统剧目的改编等。

在这些剧目中，出现了许多新颖的唱腔，此外梅兰芳还对旦角的各个方面进行了创新，如服装、化妆、表演、舞台灯光等，对旦角表演艺术的发展做出了重大贡献。通过在这些实践中不断的精益求精，梅兰芳慢慢确立了自己特有的艺术气质，京剧梅派艺术羽翼渐丰。

从开始和喜连成搭班，到后期他独自成立承华班，梅兰芳以传统的程式化京

剧作为基础，对其他海派艺术家的表演艺术的特点，不断进行深入探究。这主要和梅兰芳其间两次亲历上海进行表演的经历有关。第一次先生前往上海，是在1913年，梅兰芳结合自身扎实的基本功，现学了《穆柯寨》，在表演之后，让观众感觉眼前一亮，听者感觉耳目一新，取得了极大的成功。在回去之后，梅兰芳就搭建了翊文社。次年，梅兰芳又再次前往上海。这两次的观摩以及结合自己的探讨经历，为梅兰芳日后能令人耳目一新、独树一帜打下了基础，此外，先生也开始对更多剧目进行整理和编创。另外他还为了迎合时代的变迁以及观众的需求，对《春秋配》等戏剧进行了试排，获得了广泛的好评。在这个过程中，梅兰芳不断探索，敢于标新立异，他从细微末节出发，在继承传统的基础上又从中不断创新，终于探索出了适合自身发展的道路。

梅兰芳创作最旺盛的阶段是从1915到1919年。这时候的梅兰芳把过去的搭班演出发展到后来的独立组建演出团体，这无论是对于他个人的人身自由来说，还是从经济方面来说，都给了他更为广阔的发展空间。首先对于那些传统剧目，他仍然去表演，如《长坂坡》等，此外，对于一些古装或者是时装歌舞剧他也进行排演又在不断创新，如《一缕麻》、《黛玉葬花》等。1919年，梅兰芳先生第一次访问日本结束，回来之后，又陆续排演了《霸王别姬》、《太真外传》等。此外，他还积极学习昆曲，连续地对时装新戏进行创作和排练，又开始对古装新戏里，大量的传统剧目加以搜集并进行整理，不仅很快完成了对京剧“旦”角演员的表演艺术予以创新，同时还冲破了京剧传统青衣演出时太过于注重唱功、不是很讲究身段和表情变化这些传统的束缚，先生融了花旦、刀马旦的技巧应用于青衣表演之中。另外，先生还把舞台背景、化妆和音乐伴奏展开了较大的改变，他甘当时代的弄潮儿，创新性的把一些歌舞成分较重的剧目进行排演，这些创新举措不仅大大提升了京剧的观赏性，而且极大地扩展了京剧的表演空间，并且这种形式一直为后人所继承。

### 1.2.3 突破期（1925-1930年）

京剧的鼎盛时期出现在了1917年以后，二十年后结束。这一阶段，旦角的勃起是最引人关注的。这时期出现京剧旦角艺术流派纷呈、新作不断涌现的局面，造就了京剧艺术史上的一次重大变革——旦角艺术地位的上升所形成的“生旦并重”的新局面，旦角艺术一改过去的附属地位，一跃成为京剧舞台上最耀眼、最令人赏心悦目的明星。

如果说梅兰芳前一阶段唱腔的创新并没有远离传统，都还只是一些初步尝试的话，那这一阶段梅兰芳在他的新编剧目中已经创造了更多新颖的唱腔，其中有许多相对于传统唱腔都有了很多的突破，这一阶段“无腔不新”成为了梅兰芳唱腔发展的重要特征，反映了这段时期梅兰芳追求新奇、追求变化，敢于打破传统束缚的特质。

在这段时间，先生在忙于频繁出国演出访问的同时还一边对传统剧目进行精雕细琢。在他的寻访行程中，比较重要的是1924年的二次访日，1930年的访美还有1935年的访苏。这些出国访问演出活动，不仅使梅派唱腔在国际上得以更多传播，向世界展现了中国国粹的魅力，同时梅兰芳通过与一些世界知名表演艺术大师的交流，对他在表演艺术和审美观念上又带来了较大的影响。特别值得一提的是，先生出访归来以后，他亲自带领排演了《抗金兵》和《生死恨》等几部具有爱国主题内涵和激情的新戏。另外，先生还把传统老戏进行重新编排、删减，让过去荒诞不羁的剧情在内容情节上更加符合常理，在表演上更加贴合日常逻辑，先生排演的剧目在以情节取胜的同时，还十分注重揭示剧中人物微妙的心理活动以及情感的变化。在这些剧目中删去了传统剧中一些繁琐的，有些与现代文明不合拍的粗糙庸俗的情节，使剧中的人物形象更加鲜明与突出。这段时期，先生的主要作品有《贵妃醉酒》、《三娘教子》、《宇宙锋》等，并且在期间的演出中创意的添加古装、时装新戏。此时的梅兰芳表演技巧日臻成熟，他通过长期的舞台艺术的实践，已经慢慢的形成了一套符合自身特点，且具有比较独特的演绎体系，这时期可以认为“梅派”表演体系的独特风格已正式确立。

#### 1.2.4 回归期（1931-1961年）

在这一阶段，梅兰芳的艺术道路主要分为两大阶段，1931年至1944年抗日战争胜利前期，和1945年至1961年的抗战胜利和新中国成立时期。1931年九一八事变爆发，梅兰芳举家向南迁至上海，这也成为了梅兰芳艺术道路上最后一个阶段的起点。

在1931年至1944年的抗日战争时期，梅兰芳的创作和当年的社会背景有极为密切的关联。当九一八事变发生之后，由于时局的动荡，梅兰芳也不得不举家从北京前往上海地区。坚强的中国人民不屈服于日本帝国主义的坚船利炮，掀起了声势浩大的抗日高潮，在这样的时代背景下，梅兰芳于三十年代，创编了以反抗侵略和反映爱国主义精神为题材的作品《抗金兵》和《生死恨》，展现了梅兰芳反抗日本侵略的爱国主义激情。这个时期，日寇对我国进行了疯狂的掠夺与侵略，民族陷入危难之中，是中国最黑暗的时期。在这个时期，中国社会经济凋敝，人民陷入颠沛流离之中，即便是艺人们的生活也陷入困境，京剧界精英也当然不能幸免于难。在这个中华民族的苦难时期，梅兰芳先生用实际行动，表现出了自己高尚的民族大义和情操，为了激发民众表达对入侵国家的抗议，他断然蓄须明志，宣布谢绝所有演出邀约并予以坚守诺言。停止演出并不是停止艺术上的探讨，虽然在这个时期里，先生拒绝了许多登台表演的机会，但是，此一阶段却是对先生表演艺术产生重要影响的一个阶段。就是因为这一时期的闭门不出，他把时间全部用来对绘画、书法等艺术的钻研上，从多方面提高了自己的艺术修养，这一阶段也是其艺术生涯当中无法或缺的一个时期。

抗战胜利之后，日本人投降，梅兰芳的演出得以恢复。随着 1949 年新中国的成立，也标志着梅兰芳的京剧艺术上升到了一个新的高度。在这一时期中，梅兰芳对于京剧行当的最重要的贡献是整理以及改编。新中国建立之后，制订了“百花齐放、推陈出新”的文艺方针，京剧界也制定了梅派唱腔发展方针，倡导对中国传统梅派唱腔的挖掘和继承，以促进中国传统文化的繁荣。在这方面，京剧界首先是改革传统剧目，对旧有剧目庸俗的情愫内涵进行改革，剔除其中的封建思想观念，吸收其民主思想的精华，去芜存菁。在这一方针指导下，建国后的五十年代，梅兰芳以极高的热情，积极投身对传统剧目的整理与改编。他带领团队走向社会，深入基层群众，接触广大劳动人民，在全国各个地方进行巡回演出，这个时期的梅兰芳开始进入他的艺术深化期。在其后的一段时间里，先生因为受年龄以及身体上的不适等许多客观因素的影响，梅兰芳减少了很多的演出。但是，先生在对人物的塑造上却更添个人魅力，使自己的表演艺术达到了炉火纯青的高超境地。建国十周年之际，梅兰芳先生对《穆桂英挂帅》这一剧目进行了编排，这也是他精心编排的最后一出杰作。两年后，梅兰芳先生与世长辞。

## 1.3 梅派唱腔的艺术特点

### 1.3.1 “唱念做打”

唱

从唱腔方面来看，梅兰芳的唱腔极为醇厚，同时还蕴含着丰富的情感。因为梅兰芳的嗓音圆润而又清亮，所以从音色方面来看，给人以饱满之感，唱功也极其了得。梅派唱腔的形成基于传统的戏曲唱法，但它并不是完全照搬，而是把自己独有的润腔方式和行腔规律结合，转化为具有梅派韵味的优雅大气表达特唱腔，旋律悦耳优美、婉转动人。在每一场戏里，先生根据剧情以及人物感情表达的需求，精心设计了許多清新流畅的新唱腔。先生的唱腔不刻意炫技，但不管是轻柔细腻的耳语还是高昂激动的情绪都发自于心底，让人听了倍感动容。梅兰芳的嗓音具备了脆、润等特点，同时更特别的一点就在于，他不仅能够做到甜，同时还能做到亮。甜而不宽，仅属普通的好嗓子，而先生的声音除甜净之外，还有难得的宽厚。梅先生善音律，他成名之后的唱法既属无腔不新，又属无腔不似旧，这也符合他舞台艺术上“移步不换形”的艺术理念。

从唱法方面来看，梅兰芳的创新之处体现在揉化无痕，但是却又能和人物的情感融合在一起，体现了不同的处理办法。例如同样的一句台词“哎呀儿的娘啊”，出现在不同的剧目里其腔调也必不重复，《春秋配》里，姜秋莲唱高腔如凌云响彻，《御碑亭》里的孟月华则使低腔摇曳婉转。一个是含苞待放的豆蔻少女，一

个是美艳不可方物的已婚少妇，由于她们在年龄、身份、地位和境况上的不相同，其唱法也就理应不同。梅派唱腔对旦行声腔领域的形成产生了极大的丰富和扩展，并起到了承前启后的作用。

### 念

梅兰芳在念白方面也极具感情，他的念白能最大程度的把人物特点表达出来。尤其是在一些唱段中使用韵白湖广韵、尖团字，听起来毫无刻意之感，完全把生活语言进行了艺术化。而京白一般也会在他的剧目中使用，使用时极为自然，并且能够和剧情人物紧密结合在一起，使身、手、步、法、面部表情等合于一体。最特别是他在排演时装新戏时，摈除旧习，台词均使用日常口语，梅兰芳创造了许多传统戏剧的没有使用过的缓慢念法。在念白部分，给人以抑扬顿挫之感。音越高，越让人感觉到甜润。比如在《女起解·会审》中的一句念白“苦哇”便是明显的例子。另外在《宇宙峰》这一段当中，结合念白，可以体会到不同的情感，如惊、忧等，并且做到了各个部分的巧妙联合。

### 做

在多年的磨练之后，无论是梅兰芳的身段，还是他的做工，都可以说达到了至甄至善的境界。总体上会让人体会到“圆”的感觉，不管是从哪一个角度来看待他的表演，都会让人感觉到如此的美好。这些本来是在传统舞台艺术的基础之上继承而来的丰富动作，因为过去的人们受到时代等限制，所以一般的动作表演都为技巧性的，这些也可以从梅兰芳早期的表演中体会到。在经过了多年的创造和探索之后，他后期的舞台表演则更多了许多生活方面的内容。结合具体的人物以及情节，将更多巧妙的身段设计出来，例如剧目当中的出场，如何才能做到吸引观众，梅兰芳也结合各个方面来进行推敲，通过自身的实践，希望将更加完美的人物展示给观众。梅兰芳的做工身段，如滑步、跑箭等，这些都是从王瑶卿那里学过来的。但在这样的表演中，梅兰芳有一个显著的特点，就是将昆曲的身段融入表演当中，让人产生一种“乱花渐欲迷人眼”的感觉。比如说在对《宇宙峰》进行演绎时，他把昆曲《南柯记》中的《瑶台》身段巧妙的放进了“脱绣鞋”时的蹲身做工和“摆摆摇”的身段里。梅兰芳演戏时，你会发现其美妙绝伦的身段，可谓是所到之处皆美，主要是因为非舞蹈剧目中，他将许多的舞蹈动作融入其中。此外，他还结合具体的剧情，来将身段融入其中，而不是生搬硬套。

### 打

对比刀马旦、武旦来看，花衫有着不同的打法，给人以漂亮以及干净之感。比如说《水斗》等一些武打戏，都能够让人感受到干净和利落。如《霓虹关》，在对枪环节中，是将舞蹈融入武打之中，此外对于画面对称也是极其讲究的。《水斗》当中，武打的矫健绝不是以勇猛作为取胜的关键，而是在婀娜多姿当中中体现出来的，同时在武打当中也夹杂了昆曲当中的舞蹈。他在《抗金兵》“起霸”、

“水战”等对舞和打的身段运用，更能将昆、京、舞、武四位融于一体。梅兰芳的武打戏，体现出了美，但是又能够极好的把握分寸，结合不同人物的地位、情感等来进行。他曾跟随茹莱卿习武工，打下了良好的基础，在《花木兰》里，木兰从军的原意是替父分忧，虽然她和梁红玉不同，但无论如何也属一个女子，所以这部戏中，他睿智的把武小生的开打“凶猛”转为“英勇”。因此，可以说，梅兰芳的武打戏是舞蹈以及武打之间的结合，是以王派作为基础，对其进行的发展，最终形成了舞蹈多，武打少的特色。

### 1.3.2 人物表情、化妆和音乐

梅派表演在对人物表情进行刻画时，有很大一部分是取决于昆曲。比如说以《长生殿》作为基础，形成了《贵妃醉酒》的表情以及身段；另外《宇宙峰》当中也有装疯的表演，给人似真似假的感觉，一看到赵高就感觉很假，让人混沌不清，同时又体现出了赵艳容的坚强以及机智，让人感觉表演十分生动，这正是对《刺虎》中表情的完美运用。之所以梅兰芳的人物表情能够给人以身临其境之感，是因为梅兰芳能够融会贯通。这里需要介绍的是《穆桂英挂帅》，这是梅兰芳生前最后排练的一部戏，在“拖印”这一剧目中，就吸取了《青石山》、《铁笼山》等剧目当中的动作。从扮相方面来看，关平的扮相相对讨巧，而穆桂英挂帅时，则通过服饰以及水袖来体现了相应的身段，再结合相应的表演，使得其复杂的内心以及精神面貌得到了充分的体现。

在所扮演角色的妆容方面，梅兰芳也进行了大量的变革。他表示，近代的舞台和过去的相比，已经从暗变为了亮，旦角在服装、化妆等各个方面，要比其他的角色更加关注美，所以在这一方面，梅兰芳可以说是颇费了一番功夫。在每出戏中均按照角色的身份、性格以及社会地位，把头上的发髻、盔头、贴片子的手法、眼窝的画法等都做了精细的改进，甚至还把水袖的长短也进行了创新。在长期的艺术实践过程中，除了剔除掉传统京剧中的庸俗、刻板、守旧以外，先生的另一创新是，他把古代头像的发簪、发髻以及古装中的褶、裙、帔都进行了改编，这些主要是由于他对古代仕女画以及女神像、雕塑的参考，正因为这些在背后的付出才这样的创新才得以出现。较为典型的就是《上元夫人》，先生演这部戏时所使用的“三叉髻”就是根据《汉武帝外传》中的描绘而来；另外还有《唐人传奇》，首先他对服装进行了设计，但是发现相应的装饰搭配大木棍看起来并不怎么协调。在其持续的探究之后，结合古代妇女的实际生活，设计出了和梅派表演十分相符的服饰，并演化出广受欢迎的“拂尘舞”、“绸舞”。

梅兰芳也对音乐部分进行了变革，为以后京剧音乐部分的发展打下了基础。梅兰芳对唱腔中的动作及其重视，在对传统唱腔进行继承的基础上，还把许多新颖的独具特色的新唱腔融入古装戏和传统剧里，比如说反四平等唱腔都是传统唱腔中罕见的，随着梅兰芳的不断创新，这些唱腔也开始广为流传。梅兰芳为了能

够让演唱表演获得更好的效果，在和相应的琴师等人进行研究之后，还将二胡等演奏加入表演当中，使得乐音变得更加丰厚，效果增强，这样的举措产生了深远的影响，也就使得后期的旦角演员纷纷追随，目前在京剧当中，旦角演唱表演时，二胡这一乐器已经是不可或缺的。

### 1.3.3 “移步不换形”的“中和”之美

中国传统文化当中历来就有中正平和的审美观，而梅派艺术恰好能够给人这一感觉，给人以一种圆融的表演形式，让人感受到线性艺术的行为规范。在对京剧的不断学习和钻研中，他根据自己多年的舞台经验和表演感悟逐渐总结出一个艺术理念——“移步不换形”。这个理念的出现，为传统艺术的发展奠定了基础，为当代戏曲艺术的发展找到了一条新路，也就是发展必须要以传统作为基础，在此基础上实现创新。而梅派就是体现上述思想的一个绝佳表率。

在二十世纪五十年代之前，无论是演员的身段、或者是音乐、舞台具体的位置、艺术的教育等，这些都已经表示，京剧这一剧种的发展已经极为成熟，而且已经走入到了鼎盛时期。特别是当年的四大名旦的出现，构成了京剧发展史上的第二高峰期。在这段时期，最具盛名的首推梅兰芳。他在探寻艺术的道路上，永远处于领头羊的地位。不管他所排练的是新剧，或者是传统的老旧剧目，都可以让人感受到线性的艺术规范。在外在表演方面，梅派的表演当中的线性艺术规范更为突出。在《花木兰》、《霸王别姬》、《梁红玉》等剧目的表演中，都能够体现出这一特点。比如说虞姬的表演当中，一边需要舞着双剑，还需要歌唱，这一段是最能体现上述内容的范例。梅兰芳在设计舞台身段时，不仅加入了自己的理解，对其予以创新，同时还关注了武术当中的相应内容，如太极拳等。另外还可以结合《贵妃醉酒》来看，杨贵妃手握折扇，在其歌声以及身段当中，通过折扇作出各种造型，再结合其身体不同身段的展现，体现出了不同的情绪以及姿态。但是当折扇打开之后，通过杨玉环的各种手势的使用，就给人以线性的运动之感，并且每一个运动都能形成曲线，这样在形态上就更加丰富多彩，并且能够让人感受到流动的美。两点之间最短的为直线，其他的路径都是无穷的，曲线在运动的同时，不断的飞舞、起伏，给人以层次不同的空间之感，让观众能够随着其回旋而感受到美，从中可以窥探出梅兰芳擅长对相应的艺术规范以及线性程式相结合，继而展现出华美的效果。

在中国传统文化中，圆是最为理想的行为准则。中国的古典美学当中，其中一个十分重要的范畴就是圆，是对艺术衡量的一个重要指标。而京剧同样也属于艺术范畴，因此其也不例外。在梅派艺术的发展过程中，也体现出了他对美的不断追寻，而美就是要体现出圆。结合梅兰芳的多年舞台活动来看，对于以和为美，为贵的原则，他是身体力行来体现的。而由其创建出来的梅派，也以这一原则作为基础，奠定了自己独有的表演风格。梅兰芳对“和”字极为看重，把它视

为京剧的纲领，这样的艺术风格，在梅派的声腔韵律方面有最为明显的体现。梅派的唱腔一致都是京剧行当内外都及其推崇并且后人也是积极效仿的。在这一唱腔风靡了几十年之后，梅兰芳的唱腔依然保持着婉约、细腻、以柔克刚的特质，清晰有力的吐字，给人以余味无穷之感。

梅兰芳天生就有一副好嗓子，有着极佳的天赋，声音甜而脆。高低音给人不同的感受，如高音，有响遏行云之感；而低音部分则给人连绵不绝之感；中音部分极为宽厚。将这三个音区统一在一起，给人以完美之感，让人听到之后会体会到圆润之感，这就是以圆作为标准，来对声腔技术进行统筹。比如说梅兰芳最为喜爱的一出戏，也就是《宇宙峰》，在这一出戏当中，梅兰芳可谓表演一次就学到一次，边演边改，一直到其终老。在这一出戏中，有一段唱腔是反二黄，这一段有着极为丰富的旋律，同时也是最难的部分。在梅兰芳多次表演以及修改之后，这一唱段最终也完全成为了梅兰芳的代表唱段。如唱腔中的相应句段，人们在听过之后，将其比喻为节节高。其实这样的唱腔仅仅是一个回龙腔，而经过梅兰芳的改动之后，这样的唱腔就完全不同于节节高了。梅兰芳在这一方面取得的巨大的成功也体现了在艺术的道路上，只有对圆融的美的持续追求，最终才能够全面的发挥出京剧的韵味。

梅派艺术，不仅带给了我们风华绝代的表演，此外在唱腔、音乐以及身段等方面，也给人以圆合、圆润之感。先生在舞台上的一颦一笑、身段做表可用著名梅派唱腔理论家阿甲的“团团转”来形容。如《霸王别姬》中，虞姬午夜睡醒之后，望着清凉的夜色，又联想到自己的良人项羽，楚霸王的危险处境，因此满腹愁云顿生，再也睡不着，起身之后来到外间闲逛一回。在舞台上表演这一段内容时，虞姬在行步的过程当中也在不断歌唱，当唱到其中相应的唱段时，对相应的字是采取了高音的处理，此时虞姬在身形上也有了一定的变化，就是一个小圆场之后再次转身，而唱到“情”字的时候，在这个字上共出现了三个装饰音，随后在抓披风亮相的阶段，“情”字最末尾的一个装饰音才得以发出，也就表示这一身段以及唱腔最终结束。在此过程中，我们可以发现，从唱腔方面来看，梅兰芳每一个字的咬字都是分段式的，字头以及字尾和字腹三部分都为枣核型，有着极为自然的过度。情是该段的一个宣泄点，表示了自己内心深处蕴含着丰富的情感，却又无法宣泄，因此通过上述装饰音的使用，可以将虞姬此时的惆怅以及烦闷表现出来，这样的处理就是一种“圆融”的体现。而从身段方面来看，这一唱腔身段的核心部分就是抓住披风转身亮相的一瞬间，因此在那一刻，可以借用莱辛的名言，也就是“此刻是最富孕育的时间段”。这一段的过渡处理，虞姬是采取了一个小圈，也就是小圆场的方式来实现的。虽然看似较为家常而又随意，但是却又为下处的表现提供了充足的准备。此刻作为观众来说，也是审美最为兴奋的地方，同时也是让其审美情绪得到调休的一个间隙，当长短中最为美妙的那一刻到

来的时候，不管是剧中人物的表演者、还是观看的观众，他们都能够在这一刻感受到艺术的美感，使得这一片段能够被完美的完成。因为演员的唱、做等是其外在的一个表现形式，再加上内在心理等各方面的融合，所以当观众对这一部分观看之后，会觉得是如此的圆满。所以，综上所述，梅派的京剧舞台表演中，圆是整齐划一的，这一现象的出现，是梅兰芳对自身所学各种技艺的均衡发展之后产生的，此外，作为梅兰芳来说，他还能够将自己所学的部分融汇在一起，形成完美的结合，最终能够让人们感受到这一艺术的圆融意境。

## 第二章 梅派唱腔与民族声乐的关系

### 2.1 民族声乐概述

#### 2.1.1 民族声乐的概念

本文中所阐释的民族声乐,是以目前我国音乐院校主流教材共同认可的民族声乐为代表,它是在继承传统民歌、说唱、戏曲演唱的基础上,又继承和发扬了这些传统艺术的精髓与特点,对西洋美声唱法的歌唱理论和精华进行吸收和融合,从而形成的别具一格的,集科学性、民族性、艺术性和时代精神特征于一身的民族演唱艺术。

民族声乐的概念有“广义”和“狭义”之分,广义的民族声乐由传统的戏曲演唱、曲艺说唱和民间民歌演唱这三类民族演唱艺术组成,同时也包括一些新民歌、新歌剧和西洋唱法民族化的演唱等多种形式,其风格迥异;而狭义的民族声乐即我们通常所说的“民族唱法”。“民族唱法”的形成是在继承和发展了传统的民歌演唱(包括戏曲演唱和曲艺演唱)的基础上又广泛汲取和借鉴西洋美声唱法的精华,将两者融会贯通而成。目前在我国各大音乐学院声乐系和各大艺术院校声乐系教学中,使用的基本就是这种狭义解释的民族声乐演唱方法,本人在文章中所指的民族声乐也是这种狭义解释的民族声乐。

#### 2.1.2 民族声乐的概况

一直以来我国民族声乐的发展,可以说同时受到西洋美声唱法以及中国传统声乐两个方面的影响。并且尽可能地剔除两者糟粕而吸纳其中精华,由此也就搭建起来我国符合当代审美情境和科学规律的民族声乐体系,并彼此结合,形成各具特色的演唱方式。

在发展民族声乐的道路上,我认为要注重解决两个问题,一是要向梅派唱腔一样,勇于革新,二是保持民族风味,不能失去自我。

可是,最近几年来,我国艺术院校的教学以及国内民族声乐比赛当中,一些学生、歌手,在声音、演唱、音色等层面,均出现雷同的情况。而且,在专业教学的民族声乐专业课堂之上,学生在学习演唱中,声音色彩存在单一的特征,缺乏自己的特色和个性。而我们需要认知一件事,那就是演唱方法的科学性虽然是演唱的基础,可是我国民族声乐,从来都具备多样性特征,不是根据个人特点形成的、具有自己特色的个性演唱风格,其演唱自然没有可以打动观众的表现力和

感染力。所以，在发展我国现代民族声乐的时候，我们不仅需要通过培养艺术学院专业学生由此进行历史传承，同时还需要广阔的群众参与，以之作为前提，实现艺术从群众中来，到群众中去，由此发掘出民众当中的独特声音，并通过积累由点到面、以少积多，由此推进我国民族声乐的大踏步前进。比如这两年经常活跃在一些大小舞台的草根歌手，如在“星光大道”中成名的“大衣哥”“草帽姐”等，他们虽然来自基层和民间，但是在演唱风格上却植根于中国最传统的民族文化之中。这些民间歌手的演唱朴实自然，充满了活力与热情，在表演和演唱上与许多“民族唱法”的歌手形成了鲜明的对比，他们的演唱丝毫不矫揉造作同时却更接地气，这也是他们更受群众的喜爱的原因。而民族声乐就是来源于民间，同时更要回到民间，这种现象的出现也给目前在教学中屡陷窘境、深感困惑的中国现代民族声乐带来一个新的思考，同时也提供了更多可资可鉴的崭新素材。

由此，我们需要认识到，在发展民族声乐过程中，我们应该正确合理的借鉴美声唱法，对于学生在强化音乐基础理论的同时，更要加强其基于民族韵味和个人特色的全面把握，不应该让现代民族声乐演唱“误入歧途”。如果我们一味追求科学而放弃个性特征，那意味着放弃追求艺术真谛。所以，要推进现代民族声乐的发展，我们就应该摒弃那些既定条条框框对我们的限制和约束，走上一条“百花齐放”、“百家争鸣”的道路，汲取众家所长并鼓励不断创新演唱风格，由此推动我国民族声乐向合乎艺术发展的健康道路前进，使得我们的民族音乐殿堂立于世界之林，熠熠生辉。

## 2.2 民族声乐与梅派唱腔的固有联系

通过研究我们知道：京剧已是一个成熟的剧种主要展现在声腔表现、身段表演、音乐伴奏、艺术的传承与教学等各个方面，并且随着它进入鼎盛阶段，尤其是以梅兰芳为首的四大名旦的涌现，让京剧史上的第二座高峰从此显现，梅兰芳在艺术上的孜孜追求始终走在时代前列。

而我们所谓的民族声乐，是在传统的民歌、戏曲、曲艺演唱的基础上发展起来的诸多唱法的总称。研究京剧梅派唱腔，我们不难发现，基于历史背景、风俗民情、地域特征等层面，京剧的梅派唱腔和我国声乐艺术之间有着紧密联系。特别是其丰富的曲调特征，更可谓是值得民族声乐学习和借鉴的丰富宝藏。所以，我们认为梅派唱腔与民族声乐关系密切，水乳交融，它们是一根粗壮的长藤上结出的两个硕大的果实，同根同源，都是在中华民族的生活实践中，逐渐形成和发展壮大的骄人成果。凡民族的，也必然是世界的，既令世界刮目相看，又都具有浓厚的民族文化特色，所以研究好梅派唱腔与当今民族声乐的关系，对二者的发展都有益处，尤其是对于当今民族声乐的多元化发展大有裨益。

### 2.2.1 共通性

前面我们介绍的我国广义的民族声乐的概念，大致由戏曲、曲艺和民歌演唱三部分组成。对比梅派唱腔的艺术特点我们不难认识到：两者都是民族声乐演唱领域的一个分支，也是我国中华传统音乐的有效组成部分，基于共同的民族文化的积淀和滋养，由此具备了相同的背景、底蕴。例如，民族声乐与京剧梅派唱腔都表现了我们特有的含蓄收敛的民族性格，体现了人民对于中华盛世、民族团结一团圆心的心理需求，而且在演唱方面，两者同时把演唱和为人进行统一，由此寓教于乐强调其中具备的美学价值和教育意义。

以《杨门女将》（梅派唱段）为例，其中背景音乐响起，一群巾帼英雄在大气宽广的音乐声衬托之下，她们不再流泪而是挺起自己柔弱的肩膀，为了丈夫未竟的保护家国的业，宣布效忠祖国，为国奋斗，由此表达出中华儿女崇高的爱国情怀，以及保家卫国不分男女的共同心愿。而民族歌曲《爱我中华》，也是一种具有爱国情操的歌曲，其中唱到的“五十六个民族”等歌词，既唱出了我们中国传统文化历来宣扬的积极向上的主旋律，又表现了中华民族大团结的坚定信念。此外，还有《江姐》这一现代民族歌剧，其中写实、写意兼备的剧作风格，既描绘了江姐所具备的崇高革命理想，又赞美了江姐所具备的爱国情怀以及坚定的革命信念。

而上述这些表现我们中华民族精神信念、文化意蕴、高远情志的歌曲、歌剧等，可谓是举不胜举。由此体现梅派唱腔和我国民族声乐在一致的民族文化背景下彼此相通的内涵，所以，我们认为它们不应该作为各自独立的两门演唱艺术割裂开来，将会切断它们之间本有的联系，这对当今民族声乐的多元化发展是十分不利的。

我们还要注意：京剧梅派唱腔与民族声乐同时具备相似的气息运用原理。京剧素来讲究“气沉丹田”式的“运气”，通俗的说就是在小腹部位，在进行吸气的时候，一定要沉到底，由此获得的气息才能持久而饱满。而当前，在民族声乐教学领域，一直提倡并使用的是胸腹式“联合吸气法”，而这种方法其实和“气沉丹田”的气息运用相类似。所以，梅派唱腔和民族声乐其实都是通过腹肌还有横膈膜之间的运动，同时打开胸腔以及使头腔挂在高位置以达成一个通畅的管道来获得饱满圆润的声音。并且京剧唱腔和民族声乐对气息和位置的强调都是统一的，只有这二者有条不紊的结合，才能让“气沉于底”，逐步“声灌于顶”，以获得明亮圆润更具穿透力的声音和音色。

### 2.2.2 相异性

通过以上分析，我们已经清醒的认识到两者之间的同根同源性，由此也就要求我们在开展声乐教学和发展这两种艺术形式时，需要重视其中的内在联系以达

成互相学习和相互借鉴的作用。同时，我们也应该清醒地看到两者之间的差别，并给出一个明确的分别。原因是我们需要传承京剧梅派唱腔当中存在的精髓唱腔，同时还要光大我们的民族声乐，所以这就需要我们寻找、发掘其中的特色，由此不断丰富各自的表现手法以及演唱风格，而不是把它们合二为一进行发展，所以，需要特别忌讳把这两者混在一起进行演唱，要具体作品具体分析，不能毫无甄别的在民族声乐演唱中导入京剧梅派唱腔，这样做只能是不伦不类，毫无美感可言，这种方法同样是不可取的。民族声乐和京剧梅派唱腔的不同之处就在于：

### 1、不同的艺术目标

伴随着我国声乐的不断发展和创新，中国民族声乐融合了西方的美声唱法，又经过长期系统的钻研和声乐学习者的持续实践，基于继承尊重我国传统优秀文化、民族习惯等的前提，不断加大对于民族声乐的探索步伐，并且大胆吸纳美声唱法当中的精髓，由此推进我国民族声乐得以持续发展并在世界音乐之林占据越来越重要的位置。

而民族声乐的这种创新，特别表现在解决高音问题方面，通过科学的有针对性的借鉴，如今现代民族声乐在演唱方法上，对高音的把握可谓是充分自如游刃有余。但是，比起民族声乐来说，梅派唱腔的创新和发展，不论是程度还是范围，比较民族声乐的发展都小的多。梅派唱腔在历史传承和发展过程当中，更加重视韵味性以及传承性，重视不同行当各自在演唱层面的地道和规范，而如果缺乏这两种属性，他就构不成中国传统的京剧艺术了。所以，梅派唱腔一直以来才有“移步不换形”的说法。虽然现代京剧在艺术发展过程当中，改进并采纳了中西联合乐队进行伴奏方式（包括梅派唱腔），但是基于演唱层面，仍旧是保持原有传统的板式以及腔调。

因此，对于这两者而言，互相之间能够取长补短，其中梅派唱腔可以基于拿来主义原则适度学习民族声乐所长，民族音乐也应该紧盯着梅派唱腔的发展有所借鉴。这就像我们可以对于先进西方声乐进行大胆学习，由此借鉴其所长发展民族声乐；可是，我们同时需要十分理智地有效区别于二者之间的差异性，对它们进行各自的改良和优化，由此保证我国传统艺术可以实现多元化的科学发展和进步，而非趋同于一致化的方向发展。

### 2、差异性的风格、方式表现

就现在京剧梅派唱腔以及民族声乐之间，对于观众来说，其中都饱含着中华民族特有的民族韵味，但是，如果深究其中的差异，我们仍旧会发现，无论是表现方式还是呈现风格，它们是不一样的。比如说在民族声乐当中，女声演唱的代表人物如彭丽媛、吴碧霞、宋祖英等人，以及男声演唱的王宏伟、刘和刚等人，他们在具体演唱中，都有着独具特色的个人风格，但同时表现出共同的民族特色和民族意味。而基于京剧演唱，对于唱腔的区分，往往以流派来具体区别。比如

说，就京剧唱腔来看，指的是绝大多数人共同具备的演唱风格和特点，展现出我们民族特有的艺术特征；可是，每一个流派，则基于一小部分人相同或者相似的表演、演唱风格。

因此，当前我国民族声乐正在多元化发展道路上前进，而这不能离开不同演唱者自己所具备的独特表现形式和艺术风格，例如说：彭丽媛在演唱中所表现出来的大气特征；雷佳所呈现的甜美韵味；还有常思思的浑厚音色，他们可谓是百花齐放、异彩纷呈。如果把民族声音向京剧那一方向发展，对之进行分门别类，那么也就意味着民族声乐多样化表现形式的丧失。

### 3、相异的实践形式

今天，这两者在艺术归类上，都属于是民族声乐（广义）概念，而表现在舞台上的，是各自不同特色的民族韵味。而且，随着民族声乐声音技巧的不断提高和发展，我们将会越来越有越来越多风格的民族声乐作品诞生，而这其中，需要强调的，不仅仅是情感的厚重表达以及科学的演唱，同时，为了更加精准表现不同艺术作品内涵，以及其中不同的艺术风格，这就对声乐演唱者提出更高的要求，需要他们自己开展在作品风格上适度合理的二次创作。

可是，在梅派唱腔中，其中存在的严谨格式以及程式性的规范，要求梅派“唱腔”四功当中首位的“唱”，需要和其它三者即念、做、打充分结合，并在表演中以人物为主干，需要有规范性程式化的表演、唱腔板式、乐句走向，由此表现京剧剧作当中，差异性的场景、意境以及人物情感，而梅派唱腔并不要求演员开展二度创作，其中更为讲究的是师生言传身教的有效传承。

因此，我们看到，多元化发展民族声乐的前提，需要我们在民族音乐创作继承和发展传统这一基本原则的前提之下，开展演唱和表演不同层面的再加工、再创作，由此不断丰富中国民族声乐的多样化表现形式以及差异性风格。

## 第3章 梅派唱腔在民族声乐作品中的运用

梅派唱腔的艺术成就在于它对传统的继承以及在实践中不断的创新，而创新是一切艺术形式保持旺盛生命力的源泉。从中华民族传统文化艺术中吸取养分，特别是从戏曲音乐中借鉴曲调风格和演唱技巧是民族声乐作品创作和演唱创新发展的一条新路。如创作歌曲《梅兰芳》和《贵妃醉酒》，就是近年来声乐作品中融入梅派唱腔的成功典范，也是梅派唱腔在民族声乐演唱中运用的成功尝试。

### 3.1 歌曲《梅兰芳》的音乐分析

声乐作品《梅兰芳》，不能不说是民族声乐歌曲与京剧元素融合的一次成功尝试。歌词用写意的手法将梅兰芳充满戏剧的一生用精简的语言刻画出来，凝练了梅兰芳辉煌的舞台生涯，将他的艺术成就和品德情操融为一体，曲调风格与梅派唱腔互相融合，具有鲜明的民族特色，再通过民族唱法的精彩诠释，完美的塑造了大师细致鲜明的人物形象，表达了人们对梅兰芳的怀念和敬仰。这首歌曲自2006年从CCTV青年歌手大奖赛推出以来，经常在国家 and 各个省级声乐比赛和舞台上被歌者拿来演唱，由于传统京剧梅派唱腔在歌曲中的巧妙融入，使其具备了较高的文化品格，受到了众多声乐爱好者和京剧爱好者的喜爱。

#### 3.1.1 歌词分析

我们知道，任何一种艺术都是表现情感的载体。无论是戏剧、歌剧、歌曲都是通过歌词的述说表达作者的爱与恨、喜与悲，而曲调则是情绪表达的外在形式。所以，无论是在哪部歌曲作品中，歌词无疑都是歌曲形象的主题，是音乐表达的基础也是最基本的内涵，歌词不仅担负着传递整首作品内容的使命，同时还要表达整首作品的深度。当我们面对一首声乐作品的时候，对歌词的理解完全是建立在对曲调把握的基础之上，演唱者在演唱之前，必须首先充分理解歌词中所描绘的人、事、物、景的意境、形象。研究歌曲《梅兰芳》，也有必要首先进行深入的歌词分析，这是歌手对声乐作品进行二度创作不可或缺的重要前提。

##### 1、词作者介绍

歌曲《梅兰芳》的词作者是著名剧作家、国家一级编剧刘鹏春。刘鹏春先生和梅兰芳先生是同乡，于1949年出生于梅兰芳大师的故乡泰州，刘先生多年来一直怀着对梅先生的敬意，以极大的热情投身于梅派唱腔剧本的创作、影视剧本的创作和大型文艺晚会撰稿。在几十年的创作生涯中，刘先生屡有佳作，先后创

作了《孟姜女》、《代代乡长》、《史可法》等多部获奖作品。

## 2、歌词解读

歌曲《梅兰芳》的歌词，真实的叙述了梅兰芳先生的传奇经历和辉煌的艺术生涯，以梅兰芳先生的一生为主线，将梅兰芳的德艺双馨，完整精炼的呈现在短短的词句之中。在整首歌词中最有特点的就是巧妙的引用了许多梅兰芳在他代表作中所塑造的各种经典人物形象，被具诗意、音乐性和戏剧性，同时也向人们展现了梅先生不平凡的艺术人生。

“那一轮女儿的如水明月，源自于男儿的心火刚烈”，歌词使用诗一般的语言，画龙点睛、简单明了的勾勒出梅兰芳先生作为京剧旦行一代大师的身份特征，好不美哉。“那一轮女儿的如水明月”，诗的语言、语境，烘托出梅兰芳先生在舞台扮相上的端庄秀丽。然后笔锋一转，“源自于男儿的心火刚烈”，又深深体现了梅兰芳先生坚毅不屈的性格和执着的艺术追求，为接下来讲述梅先生“蓄须明志”的故事，做好了情感上和艺术上的铺垫。

接下来，“千种风情集于一身，柔美娇艳皆是心血劫”，如醉如痴一般的轻歌曼舞，赞美了梅兰芳先生所塑造的杨贵妃、嫦娥等众多女性角色，将“千种风情集于一身”。当然，“心血劫”说明舞台之上的“柔美娇艳”则是台下数十年勤学苦练的成果。

接着吟唱的“半是崇公道半是苏三，迢迢求索路，自押自解”语境哀怨，崇公道和苏三，都是梅兰芳在京剧唱段《玉堂春》中的两个经典人物，两个人物形象被用来借用以赞美梅兰芳先生的艺术成就。“迢迢求索路”难道不正是梅兰芳先生追求艺术的道路吗？他对自己的表演艺术精益求精、不断提出疑问，寻找答案，不懈地求新求变，这种对艺术创新的痴迷和执着，正是某种意义上在艺术追求方面对自己的“自押自解”。

接下来继续步移景异：“收拾起女儿的柔枝芳叶，坚守住男儿的劲竹气节”，唯美地讲述着梅兰芳先生深明民族大义，拒绝为日伪演出，蓄须明志的感人故事。“九一八”事变爆发后，被推向国家民族存亡的十字路口的梅兰芳不是颓唐、不是气馁，不是随波逐流，而是萌发了排演新戏，宣传抗战、救亡图存的志向。先生迁居上海，把作品《抗金兵》、《生死恨》等重新编排，先生的不屈精神和他的新戏自然让日本人非常痛恨，然而面对各种人身威胁和停演要求，梅兰芳不为所惧，在与日本人的斗智斗勇中他确实坚守了作为中华儿女的民族气节，“劲竹”二字用来形容先生实在再妥帖不过。

“飘飘须髯心的牵挂，柔美娇艳何妨古道别”，这句在文字风格上大气美艳。“飘飘须髯”与梅先生素日扮演的“柔美娇艳”的形象产生了强烈的对比，虽说是逆转，但又非常自然地形成一种大幅度的反差，表现出梅先生作为中华儿女心系国家安危的一份“心的牵挂”。从先生义无反顾地蓄须明志的描绘，道出了

梅兰芳纵然落魄到需要以卖字画为生，也依旧是威武而不屈，“何妨古道别”看似一带而过，实则让人唏嘘不已。

语境进入凄美的哀婉描述：“半是楚霸王，半是虞姬，魂似乌骓马，泣泪泣血”。楚霸王和虞姬的人物形象出自梅兰芳的经典唱段《霸王别姬》，我们仿佛能看到先生站在舞台上温顺凄美的虞姬，而在生活中先生又展露出楚霸王的英雄气概，通过歌咏“乌骓马”来赞叹梅兰芳对国家的忠贞，“泣泪泣血”则是梅兰芳面对民族危亡时的心酸与哀痛，不由令人感叹。

低吟浅唱当然是余音绕梁：“梅也似雪，兰也似雪，一段芬芳依绝壁，巅峰飘作大旗猎”令人如痴如醉。作者用高洁的梅花和清雅的兰花用以赞扬梅兰芳的民族气节。先生纵然被迫放弃了曾经视之为生命的舞台，但在现实生活里又为华夏儿女树起了一面精神上的“旌旗”，所以就有了这句“一段芬芳依绝壁，巅峰飘作大旗猎”。

接下来是一首动人心魄、大气回肠的豪迈放歌：“梅也是铁，兰也是铁，一颗丹心燃烽火，留与江山看城堞”。此句中的“是”字与上句中的“似”字对比，一个坚定、绝决的形象跃然而出，“梅、兰”与“铁”的告诉众人即使文人也有傲骨，先生的“一颗丹心”助推了广大人民反抗外族侵略“燃”起的熊熊“烽火”，他相信中华民族必将自力强大。

经过对歌词细致的分析，我们不难看出，歌词不仅艺术地、而且是形象地描绘了梅兰芳先生的一生，同时也把人们对大师的怀念深刻的表达出来。

### 3.1.2 音乐结构分析

音乐结构是音乐作品的框架，要想了解一首音乐作品首先要分析它的音乐结构，在歌曲《梅兰芳》中，曲作者吴小平冲破了一般艺术歌曲的创作禁锢，他采用西洋音乐写作手法结合中国传统京剧元素的方式，突破性的运用了京剧唱腔中的多段式板腔体，从而使整个音乐分为：引子——慢板——中板——快板四个部分，这一结构有别于传统声乐作品中两段式、三段式的结构模式，是一种新鲜的“中国式”结构的典型呈现，这也为之后音乐的展开做好了结构上的铺垫。

歌曲的引子部分是散板，紧接着进入第一部分慢板，在第一部分的慢板中，曲作者对梅兰芳的经典唱段《贵妃醉酒》进行了唱腔和音调上的精妙借用，正如歌词“那一轮女儿的如水明月”正是《贵妃醉酒》里“海岛冰轮初转腾”的借用，在听觉上给了观众一种似曾相识的亲切、熟悉感。有了前面套用的较长段的整体京剧元素之后，随后的音乐就包围着一种浓郁的梅派唱腔风格，各部分之间不仅段落感鲜明，且环环相扣，通过波音、颤音、小腔等梅派唱腔所特有的装饰音，让人感觉与梅先生仅仅相隔咫尺。在慢板段落作品主要通过大师塑造过的经典人物表达人们对大师的追忆和致敬，在第三段中板部分里，曲作者运用了传统戏曲紧打慢唱的手法，将梅兰芳的一身清高傲骨刻画的活灵活现。而在第四部分快

板段落中，加快的节奏与前面的慢板、中版形成鲜明的对比，把全曲推向高潮，梅兰芳先生高傲的民族气节和对艺术执着追求的艺术形象呼之欲出。正是这种板腔体的结构，使这首歌曲的段落之间相对独立，同时又把各段落之间衔接的天衣无缝，承上启下的成为了一波三折、一咏三叹的曲式结构。

在曲调上这首歌曲吸收了京剧的音乐音调，并且是在多段式板腔体的音乐结构上发展而来的。其中最为特别是对梅派唱腔音腔音调的精妙使用，让听众在听觉上产生了一种似曾相识的感觉，音乐中顿音、阻音以及对尾腔使用，这些梅派唱腔中特有的装饰音的运用，更让歌曲的音乐形象中多了几分大师的神韵。

在歌曲的音乐音调中还选取了梅兰芳最具盛名的作品和唱段中最有辨识性的唱腔和音调，第一句“那一轮女儿的如水明月”即与梅兰芳先生代表作《贵妃醉酒》中“海岛冰轮初转腾”的声腔音调相似。

谱例 1:

1、那 一 轮女 儿 的 如 水 明 月，  
2、收 拾 起女 儿 的 柔 枝 芳 叶，

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

源 自 于 男 儿 的 心 火  
坚 守 住 男 儿 的 劲 竹

### 3.1.3 演唱分析

京剧唱腔与民族演唱从唱法上看有着很大的不同，京剧表演讲究的是以“含蓄”为美，所以它的演唱不用完全打开口腔，同时也不需要刻意强调打开的饱满，而梅派唱腔一直强调音色的清和亮，所以在这首歌曲中生搬硬套的使用梅派唱腔并不太合适，但是此歌曲中与梅派唱腔的融合又是它的特色所在，如果仅仅用传统意义上的民族唱法演绎这首作品又将毫无“韵味”可言。这就要求歌手在演唱中运用梅派唱腔的同时把发音的声音位置向前微调，这就能同时把梅派唱腔的清亮与歌唱时的高位置的状态结合到一起，在完成歌曲第一句“那一轮女儿的如水明月”时用这种方法来演唱，不但能保持作品本身的优美意境，同时又能唱出全曲中浓厚的京剧色彩，把《梅兰芳》这首歌曲的戏曲情结完美的表现出来。

歌曲《梅兰芳》要想在演唱上唱出梅派唱腔的韵味，就要深入研究音乐中每一个的细微末节，更要在演唱上进行精巧准确的拿捏。字头的发音是梅派唱腔特别注重的，它要求字头要流畅，字尾发力要均匀适度，有力的强音总是在顿音的地方，碰到阻音时要实唱。另外梅派唱腔在装饰音与主音上的间距很大，所以这样发出来的声音更加柔美。从整体上看，梅派唱腔的发声和共鸣位置比较靠前，具有圆润柔美的音色、优雅轻快的旋律、舒缓有致的节奏、大小适中的口型以及

高低适宜的音量。

以歌曲中的第一句歌词为例：“那一轮女儿的如水明月”中的“水”字，梅派唱腔的处理方式是保持适当的口型，口腔里面不必要打开太多；在唱到“轮”字时最好把这个装饰音放慢演唱，强调字头的同时要处理好装饰音与主音之间的距离，接着到“水”字时一样重点注意字头、装饰音以及归韵，归韵最好适度放慢才能把韵味表现出来。梅派唱腔在实阻音的处理上颇为讲究，这也是构成京剧唱腔韵味的重要元素之一。实阻音又叫“嗽音”，属于喉阻音的一种，是演唱中在行腔或者拖腔的着重点、收腔处，用口腔中软腭的后部和喉头共同对气流产生抵挡，由此发出的摩擦音，这种声音所发出来的效果是给人以喜悦的声调，便于传递坚毅、奋进、刚强的品格。在歌曲《梅兰芳》中就很好的运用了实阻音，如“如水明月”中的“月”字就运用了实阻音，它的使用强化了歌词中如“月”一样的深情和韵味；在第二句“源自于男儿的心火刚烈”中的“烈”字也对实阻音进行了运用，它在演唱上有利于对梅兰芳坚毅性格的塑造，在“迢迢求索路”（见谱例2）一句中仅用一个实阻音“迢”字，就把漫漫长路的艰难险阻表达出来了，这种声音给人的产生的听觉效果是，尽管路途艰辛但仍然对未来充满希望。

谱例2：

5·356 7 5̇ | 5̇7̇2̇ 3 | 376 5·356 | 76ī 2·365 | ī·7 |

苏 三, 迢 迢 迢 迢 求 索 路 自 押 自 解。

虞 姬, 魂 似 魂 似 乌 骓

虽然实阻音的运用能产生更好的听觉效果，可是它在演唱方法上也需要更多的技巧，因为在演唱过程中要让实阻音产生声断气不断的听觉效果，所以听众在听到这种唱法时，似乎能够感觉到了演唱者好像在中间偷换一口气，这其实是听觉上的一种错觉，其实它更可以叫做先抑后扬或者先弱后强。在发声技巧中，要想发出强音，首先要从弱开始，这样才能把强音真正发到实处，就像中国传统的太极拳一样，要想打出去，必须先收回来。所以这样的演唱方法，能让发音更具张力，同时能做到张弛有度，从容不迫。如“源自于男儿的心火刚烈”这句中的“烈”字本应是强音，如果在发声时对“刚”字作渐强处理，那么到“烈”字时就可以使用实阻音，以弱为起，以强为收，这样的处理手法可以起到更好的演唱效果，更具音乐感染力。在《梅兰芳》这首歌曲中还有许多地方都融入了“实阻音”这一演唱技巧，这就使得梅派唱腔的韵味围绕整个歌曲，同时能让更多观众感受到梅派的优雅唱腔。这对演唱者在演唱技巧和作品把握上也有了更高的要求，这种把梅派唱腔融入民族歌曲演唱中更是在创作上的一个创新。

### 3. 2歌曲《贵妃醉酒》的音乐分析

《贵妃醉酒》，由我国著名的词作家王晓岭作词，是曲作家张卓娅、王祖皆的代表作品之一，这首作品的歌词来自于京剧《贵妃醉酒》里的故事片段，同时依据现代歌曲的创作技法所完成。总政歌剧团的青年歌唱家张妮是歌曲《贵妃醉酒》的首唱者，这首歌曲在创作之初就是为她参加“CCTV青年歌手电视大赛”而量身打造，在随后的几届“青歌赛”中这首作品被二炮文工团的王喆演绎的最为突出，是一首风格很强的历史题材的创作歌曲。

#### 3. 2. 1歌词分析

《贵妃醉酒》的歌词模仿了古诗词中七言绝句的写作手法，将杨贵妃失宠的故事作为歌词素材，展现了杨贵妃苦等皇上不来，只得自斟自饮，醉酒之后又酒入柔肠勾起无数伤心事，大醉之后失魂落魄的独自回宫的一段情节。整个歌词对仗押韵整齐，感情描写精准细腻。

歌词以唐代“贵妃醉酒”的历史典故为题材，第一句“金炉香冷空罗帷 百花亭前月低垂”的描写，凄美哀婉。美则美矣，但是难遮住一个“愁”的心结。“昨日欢情只在梦中回味，且饮了这一杯，醉 醉 醉 醉……”“炉”是暖的，但“香”是冷的，一暖一冷形成了鲜明的对比，暖是因为人在，冷是因为“空罗帷”的缘故。由于罗帷的空，亭子前的百花哀婉凄凄，站在亭子上，看那原本明媚的月儿，现在也是失去了灵气，暗淡无光，静静地垂在天上，织女无言，嫦娥无语。虽说是一种痛，但却是一种凄美的哀怨之痛。

为什么会出现凄美之痛，哀怨之痛呢？是因为“华清池水余温在，霓裳羽衣舞难随”，华清池水，余温尚在，魂牵梦绕的人，却在什么地方呢？刚才我着“霓裳”，一曲“羽衣舞”的时候，君且顾盼流连，我现在形单影只，一曲霓裳舞又能给谁看呢？谁又能看懂我你如痴如醉的感情呢？于是就有了“今宵梦回谁解其中味”的感叹。既然是人不在，既然是舞难随，既然是无人能解其中味，那就只好：“又饮了这一杯，醉 醉 醉 醉……”怅然哀痛，无可奈何。

从第一节“空罗帷”的惆怅，到第二节“华清池水余温在，霓裳羽衣舞难随”哀怨，贵妃也不由得像一个平凡的小家碧玉般发出对夫君的埋怨，她感叹宫闱里的玉人儿也是有血有肉的怀春女子，同样会“羡只羡鸳鸯戏水成双对”，同样会流下“叹只叹梨花带雨相思泪”，看自由的鸳鸯鸟徜徉在水中的悠闲，看人间的女子依偎在丈夫的怀中幸福，我有什么啊？奥哟哟，你一定会羡慕我很尊贵吧？其实呢？“说什么荣华，道什么富贵，怎如那粗茶淡饭举案齐眉”！享不尽的荣华和显赫的尊贵，怎么能比得上人世间粗茶淡饭的香甜和寻常人家举案齐眉的和美幸福呢？唉！既然是如此，我只能“醉、再饮了这一杯……醉、醉、醉……”

”我只能“醉”了，才能在醉梦中“就与你比翼飞，醉、醉、醉……”。

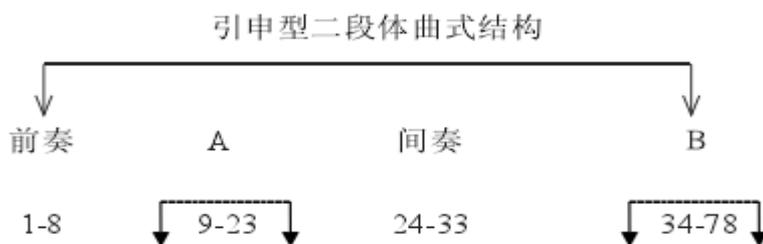
从首段“空罗帷”的惆怅，到接下来“舞难随”的哀怨，再到羡慕人间的“鸳鸯戏水成双成对”，贵妃不由得发出“待等那青丝白，红颜褪，才知道、千姿百媚，比不过人间真情贵”，然而知道又能怎么样呢？明白了这个道理又能怎么样呢？虽然身份显赫，但却宫闱深深，虽然花开美艳，但却只能孤芳自赏，即便是一只蜂、一只蝶也难以飞来啊，哎哟哟！什么都别说了，什么“人间真情贵”，也与我无缘啊，我只能“醉、醉、醉，醉……”。

最后一个“醉”字连加迭起，则起到了此处无声胜有声的效果。词作者仅用了寥寥几句，一个追求纯真爱情的杨玉环的形象便呼之欲出，把人们带入意境深远的梦幻境地，而对京剧韵白的借鉴，更让这首歌曲更多添了几份梅派唱腔的气质，让人沉醉在曼妙的氛围之中。

### 3.2.2 音乐结构分析

《贵妃醉酒》这首声乐作品，在结构上属于带引申的二段体，由前奏、间奏和尾声三部分组成，它在传统民族歌曲的调性和创作规律的基础上又融入了京剧唱腔，整首作品速度多变、情绪跌宕起伏，全曲中交叉使用了 4/4、2/4、3/4 节拍，这种节奏上的不断交替，让人在听觉上产生一种新颖别致的感觉。《贵妃醉酒》中使用了较为少见的汉族雅乐七声调式，它是以五声调式为基础，又相继加入变徵和变宫，其唱腔秀丽优雅、端庄清丽。同时，歌曲中又结合了京剧《贵妃醉酒》中的情节，对杨玉环“醉美人”的三次醉酒进行了不同的情绪处理。全曲曲式结构图如下(见谱例3)：

谱例3：



在前奏部分：第一小节为弱起小节，按每分钟 50 拍的速度展开，连着使用三个渐强渐弱来进行音乐情绪上的对比。节奏主要采用 4/4 拍，在即将进入A段前的一小节改成 2/4拍，随后又以4/4拍的节奏型进入 A 段作陈述。这种在最后一小节进行节拍变换的手法在听觉上可以产生叹气式的音乐情绪，为进入A哀怨的情绪做铺垫。

第一部分 A 段是一个重复乐段。由两段歌词组成，虽歌词不同但在抒发歌曲情绪上的用途相似。在本段中较多的采用了切分音、三连音、附点十六分音符

等节奏型，使音乐的陈述更具动力性。旋律走向主要采用级进音程与小跳进音程相结合，使用这样的手法可以让歌词中杨贵妃愤懑的情绪得到很好的宣泄。

间奏部分力度在 *ff* 上呈现。以每分钟 132 拍的速度加快，进入第 32 小节时速度放慢、接着进入原速，开始为进入B 段部分做准备，使音乐张弛有度。

第二部分 B 段中节奏较多使用了切分的节奏型；在旋律走向上相比 A 段音程跳进幅度更大；节拍交替使用二拍子和四拍子，营造出贵妃醉酒之后步履蹒跚微醉微醺的姿态以及在内心产生的矛盾冲突。到B 段的第 68 小节到尾声，速度变回了每分钟 50 拍，装饰音变化音、波音的出现，又一次形象的将杨贵妃内心悲凉、孤单、愤懑的情绪表现出来，同时，又歌颂出“千姿百媚，比不过人间真情贵”的烟火幸福。

在整首歌曲里，作曲家对跌宕起伏的旋律、充满动力的节奏、多变的节拍以及丰富的装饰音巧妙合理的使用，把杨贵妃初醉、微醉、沉醉的三种醉意展现的活灵活现。所以要想将贵妃醉酒的神态表演出神韵，就要求演唱者认真细致的分析好音乐的各个要素以正确的传达音乐想要表达的情绪。

### 3.2.3演唱分析

京剧《贵妃醉酒》是梅派唱腔的经典唱段，它是梅派唱腔发展到一定阶段的历史产物。梅兰芳在塑造杨贵妃这个人物时，对舞台上的每个表演都进行了精心的编排，他将自己的肢体语言在唱段中进行了充分的利用，把杨玉环初醉、沉醉、嗅花、卧鱼、衔杯、云步醉舞等场景都进行了完美的再现，其唱腔雍容华丽、流畅大方。无论是在音乐演唱还是在表演上，京剧《贵妃醉酒》都能为歌曲《贵妃醉酒》提供多方面的借鉴。

以歌曲中的第一句歌词为例：“金炉香冷空罗帷，百花亭前月低垂”中的“金炉”“香冷”二词，在演唱时就可以稍微加一点颤音，这里所说的颤音是微颤音，即根据作品的情感需要，演唱者自己把握一个“度”以期把它唱的更有味儿，而不是平淡无奇没有任何感情的。

谱例4:

1 2. 4 5. | 6. 1̣5̣6̣ 4 3 2 6̣1̣6̣ 2. | 1 2 #4̣ 5̣ 6̣1̣6̣ 1 | 1 6̣ 2#1 1 2#4. 5̣6̣2̣ |  
 昨日欢情 只在梦中回味，且饮了这一杯 醉 醉醉  
 今宵梦回 谁解其中味，又饮了这一杯 醉 醉醉

1. 2 - - 2̣ i 7̣ | 6. 1̣5̣6̣ 4 6 5 4 3. 5 2 3 6 1 | 1 <sup>6</sup> 2 2 - - :|| 2 - - 2̣ i 7̣ |  
 醉。

$\text{♩} = 132$   
 6. 1̣5̣6̣ 4 6 5 4 3. 5 2 3 6 1 | 1 <sup>6</sup> 2 2 - - | ( <sup>></sup> 6̣ <sup>></sup> 2̣ <sup>></sup> 6̣ <sup>></sup> 5̣ | <sup>></sup> 4̣ <sup>></sup> 6̣ <sup>></sup> 5̣ <sup>></sup> 4̣ |  
 醉。

到“且饮了这一杯，醉醉醉”（见谱例4）时，可以适当的用一点滑音来增强演唱效果，在第一个醉字滑向第二个醉字时，拖腔需要用到更多的胸腔共鸣，用来表达杨贵妃的无奈之情。其后，第三个“醉”字是整句的高潮和难点，这里可以使用一个小甩腔，把“醉”字甩到高处当达到圆润的效果后再用哭腔落到后面的低八度，这个时候的贵妃还只是在借酒浇愁，她在顾盼自怜回味往昔的时候内心又惴惴不安生怕失态，基于这种心理状态。我们在演唱这个“醉”字时力度可以小一些，只需把感情传递到位即可，不需全部倾泻。所有的演唱都要为即将表达的感情所服务，我们在观摩梅兰芳先生的唱腔时，就不难看出他在演绎京剧《贵妃醉酒》时“醉”字所用到的深厚的舞台功底。所以在完成这首作品时就要求演唱者必须准确把握作品的内涵，只有用灵活自如的气息和演唱才能真实再现作品所要表达的感情，引起观众的共鸣。

谱例 5:

1 <sup>e</sup> 2 - - | 2 - - - | 6 2̣ - #i | 6. 1̣ 5 6 2̣. 0 |  
 醉。 再 饮 了 这 一 杯

x. x x 6 1 | 1 <sup>e</sup> 2. 2 - | 6 2̣ - #i | 6. 1̣ 5 6 4. 0 |  
 醉 醉 醉。 就 与 你 比 翼 飞，

x. x x 6 1 | 1 <sup>e</sup> 2. 2 - |  $\frac{3}{4}$   $\text{♩} = 108$  4 2 4 | 5 #4 5 |  
 醉 醉 醉。 待 等 那 青 丝 白，

到“再饮了这一杯，醉、醉、醉”这一句（见谱例5）中的“醉”字时，这个时候的杨贵妃已经不胜酒力，醉不成态了，她想起往日与爱人的恩爱，沉溺在了对追求纯真爱情的幻想里，“就与你比翼飞，醉、醉、醉”这两段中的六个醉字叠加在一起使感情的冲击力和感染力更强，随后速度放慢，在最后一个“醉”字时想要表达的哀怨情绪最深的，这时的哭诉的成分更应加重，这时的贵妃已经醉的无法控制自己的情绪了，所以这个“醉”字要完全唱开，同时使用横隔膜的力量将气息稳稳拉住。

谱例6:

在最后一段中，梅派唱腔四分之一拍踩板的节奏被引用在了音乐伴奏上（见谱例6），其板式有板无眼，没有弱拍，这就要求每个字都要唱清楚，“待等那青丝白红颜退，才知道”，这句的演唱中除了要强调每个字的字头以外在演唱这个“道”字时，速度要明显放慢，为下面的一句做好铺陈，同时让听众产生一种期待感，接下来再娓娓道来下面一句歌词“千姿百媚比不过人世间真情贵”，拍速减慢，这个时候的杨贵妃好像从醉梦中惊醒，发出人间真情难能可贵的感叹。同时也为了引出最后一个关键字“醉”，这个“醉”字的演唱，应是全曲的点睛之笔，它表达了一个尊贵的女人对爱情的失望、惆怅，但又无可奈何，所以这个“醉”字在演唱时要充分运用好气息、头腔共鸣和胸腔共鸣，在拖腔的同时让声音更具穿透力，在保持声音连贯通畅的基础上把“醉”充分甩出去，做到声断而气不断。

## 第4章 梅派唱腔对民族声乐演唱的影响

### 4.1 润腔

对于民族声乐来讲，润腔的重要性无需赘言，在唱作方式上无论梅派唱腔或是民族声乐演唱，都不能轻视润腔对演唱效果的影响。不管是在哪个舞台，一首作品在被演员现场演绎的过程，歌者对作品的感知不一样，投入的情况不一样，演绎出来的效果也不尽相同，所以说歌者在现场演绎时都是对作品的二次创作。而选择的润腔方式不一，也直接影响到整首作品的韵味效果，无可厚非的也反映出了一个歌者的演唱功力与造诣。运用润腔得当的能给人以自然无造作之感，也是对歌者演唱功力的一个考验，如能将润腔拿捏得当，歌者才能将作品的韵味演绎出来。回顾过往，我们都能发现，我国在音乐艺术的大路上，一直都在强调韵味的重要性。查阅古籍，我们会发现，最早是《老子》对“味”有了新的理解，在其第35章中提到的“道之出口，淡乎其无味”就诠释了超出感官感知的味，而是升华至精神上的体会，也即我们刚强调的韵味，而韵味的重要性在梅派唱腔和民族声乐中也是常被提及的，这也是中国传统审美观的集中体现。

由于受到我国地域辽阔、民族多样、历史悠久等因素的影响，相对于京剧、特别是相对于梅派京剧，民族声乐呈现多层次多元性的风格特点，故润腔在民族声乐中可运用的方式也是多种多样的。与梅派唱腔相比较，民族声乐深入借鉴了京剧唱腔艺术中的润腔方式，而且对各式各样的润腔方式进行提炼，使之得以升华。这些润腔方式表面上看，在民族声乐中，似乎只有像戏曲风格、京剧风格的曲子才能用的上润腔，但其实不然，我们细细研究后会发现，梅派也同样需要运用润腔，也源于中国传统音乐。这些润腔方式也同样体现在具有戏曲、曲艺风格的民族声乐歌曲中，不管是在古典歌曲中，还是在有少数民族特色的曲子中，以及其他类的艺术曲目中，我们都能听到润腔的存在。虽然我们清楚这些类别的歌曲同梅派唱腔还存在还大的区别，但我们都不能否认这两者都是扎根于中国的土地，在中国这块肥沃的土地上发芽生长的，都受中国文化艺术的熏染，有传统浓厚的中国韵味，所以不论是何派何种唱腔及润腔方式，会存在相当多的类似之处。

经常被用在句子中间或句子结尾、段落之初的梅派的落(là o)音，是梅派艺术中最具特色的润腔方式。例如京剧中的唱词一般都是七个字或十个字组成一个句子，而且上下句子是呈对等平整对应的结构，当然像昆曲里面有些曲牌唱腔的长短句除外，下面我们以梅派的名剧《四郎探母》为例，“芍药开牡丹放花红

一片，艳阳天春光好百鸟声喧”，以及另一名剧《醉酒》中的“海岛冰轮初转腾，见玉兔又早东升。”这些歌词，仔细推敲，每个句子都可以进行拆分，在拆分成几个小段落或几个词组的基础上，添加音乐成分后，立马给人一种层次鲜明的感觉。在梅派剧目中，使用落音润腔法，不仅使断开的字句更有跳动感，同时还能将剧中人物的感情表达得淋漓尽致，让听众更有共鸣，音乐更具美感。而在民族声乐中，我们也能发现同样的落音方式，落音的作用也就不言而喻了。就像在《亲吻祖国》这首歌曲中，许多地方就运用了落音，从而使得歌曲昂扬澎湃，而又不缺发自肺腑般的口语，亲切自然。

仔细聆听梅派唱腔中的滑音可以发现：上滑音和下滑音和梅派唱腔中随处可见，而正是对两者细腻得体的运用，让梅派的唱腔艺术真正做到了“无处不连，无处不圆”的圆融效果。此外，我们还能看到：不管是演绎梅派唱腔，还是民族声乐，都巧妙的借用了装饰音滑音来强化作品的独特之处。众所周知音高是独立依存在音乐中的，一旦歌者将音高演唱得过于单调刻板，音乐就失去了感化的魅力。梅派剧作中就以“圆”将滑音在各种音高之间运用的极为巧妙，起到了让音乐流动不息、连绵不断的效果，并展示出了独特的民族韵味。而民族声乐里面，也随处可见滑音润腔的运用，在《九里里山挖十里里沟》这首曲子里，有一句是这样唱的“一排排青杨，一排排的那个柳“，这里的“杨”就使用了下滑音的润腔唱法演唱，试想一下，要是此处不用润腔的唱法，而是由sol下行小六度，跳到xi，那么演唱起来不但给人呆板冷硬的感觉，也直接缺少了中国民歌的韵味。而有不少的歌者，当演唱到第二句的第二个“排”时，会采用先上滑，后下滑的大胆的夸张唱法，这种相似的甩腔唱法极好的表现了陕北民歌的特点：豪放、果敢、粗犷，这种唱法也是获得认可与称赞的。

京剧梅派唱腔中对于顿音的运用也是非常让人称赞，众所周知，顿音并不表示要休止更不会停止，它介于断与不断之间，这种方式出现在表演中就会让作品在推进的过程中不断的发展，它的作用就是让声音停顿，不拖拖拉拉，让所有的情感、气息继续前行，即便是声音突然断了，但是这种状态还在延续，顿音的加入丰富了作品的含义，让我们如沐春风。梅派的唱法比较慢，频繁的用了顿音不但让表演者可以收放自如，还能让作品的色彩更加多样化。我们来看民族声乐的演唱，也经常使用到顿音演唱技巧，特别是在歌唱较为口语化的乐句时，顿音技法的合理运用会很大程度上增强演唱的感染力。如在歌曲《岩口滴水》中的“驮着幸福游过来”（见谱例7），在此段演唱中，就运用了大量的顿音技法，把姑娘对阿哥欢喜的期待之情表现的淋漓尽致。

谱例7：



#### 4.2 气息

无论哪种演唱，对气息的把握都可谓是重中之重，梅派唱腔在演唱中，讲究气沉丹田，而民族声乐则重视横膈膜运用。虽然两者的出发点都是相同的，梅兰芳先生在他的演唱过程中首先注重的是气沉丹田，这是因为当时的条件所限没有一个科学系统的理论，但是我们现在民族声乐就不一样了，现在的科学技术发达，也有了先进的医学作为支撑，通过对人体发声部位的研究已经非常的具体客观。不过说到底不论是京剧还是民族声乐他们的呼吸方法是相同的，演唱的呼吸分为胸式呼吸、腹式呼吸和胸腹式联合呼吸三类，胸式呼吸是一种主要依靠上胸进行呼吸来控制气息的方法。腹式呼吸是一种主要依靠软肌来控制，气息控制在下面，腹部挺在外面，用小腹鼓起与收缩来呼吸。胸腹式联合呼吸方法是世界近代最为常见而且非常专业的声乐学习呼吸法，它是合乎科学与生理机制的一种演唱呼吸法。气息的控制会影响到音准，会影响到音域的扩张，更会影响到作品的情感。我们的京剧派系众多，但不论梅派、张派还是其他派系对于演唱的呼吸方法都是相同的，都强调在发声时要用胸腹式联合呼吸的方法，要求气息要吸到底部，小腹的位置向后腰的位置轻轻用气吸着唱。所以说京剧大师们也认为气息对于发声是非常重要的。

我国古代《唱论》里这样提到，“善歌者必先调其气”，所以，古往今来，气息都被民族声乐视为歌唱中的基础和关键。要想唱好歌，首先要学会运用正确的呼吸方法，在练声时，要能感知到气息的流畅与贯通，然后在歌唱的时候，把具体的情感带入到歌唱状态，在自然协调的身体基础上才能发出优美动人的声音。每个国家对于正确的呼吸方法都有不同的意见，但原则是一样的，西方有一个论点是：懂得了呼吸就懂得了唱歌，这与我们东方的唱歌就是唱气不谋而合，很

多的歌唱家教育家经过探索研究得出了结论就是谁不会呼吸谁就不会唱歌,我国的男高音歌唱家也这样说过,“要用深而有力的气息去支持高音。均匀自如的把声音送出去,像泉水一样流动。”所以无论是民族声乐还是梅派唱腔,在对气息的运用上都有着异曲同工之妙,无论何种唱法,都必须以气息为基础,增强感染力。

特别需要指出的是:对于用气梅兰芳也是高深莫测,这给他原来就大气磅礴的演唱功力上添加了浓墨重彩的一笔。所以梅派唱腔在对气息运用积累的丰富经验上非常值得民族声乐演唱进行学习和借鉴。

### 4.3 咬字吐字

“字”是歌唱中情感表达的艺术载体,是情感传递的重要媒介。古代戏曲音乐家魏良辅在他的著作中总结:“曲有三绝,字清为一绝;腔纯为二绝;板正为三绝。”由此看来,咬字吐字被视为演唱中的重要因素。而在现在民族声乐的教学中,却经常能听到演唱者字音含混,达意不清的情况,即使气息通畅声音圆润却听不清所以云,其实这就是在追求声音效果的同时却忽略了民族声乐对字的要求,使演唱变得黯淡无光,这也违背了民族声乐的基本原则。

演唱京剧时演唱者的吐字非常清晰有力,而梅派唱腔则在字正的前提下,运用腔体发声,发声的规范不能破坏咬字的规范,咬字跟发声二者同样重要。在京剧中咬字与发声是两个不一样的概念,但是这二者的关系也是相辅相成的,此长彼消,所以咬字要正发声才能圆润,字在演唱中就是诗化了的语言,字音如果不正,则字音不清,唱起来使人不知所云。字正是演唱的第一步,只有字正还不能成为演唱艺术,我们老一辈京剧艺术家梅兰芳在咬字吐字上就非常讲究,字与字衔接的非常到位,但是清晰的咬字还是不够的,那充其量只能算是演唱的前提条件。有了这个前提条件,我们必须考虑如何准确地在“字正”的基础上“行腔”,所以说只用字正、腔圆是相辅相成缺一不可的。

我们的京剧演唱家表演时是将字分成了三部分的,分别是字头、字腹和字尾,他们在无任何辅助设备的情况下可以清楚的将字唱出来,就像梅兰芳老先生唱的一样,他把一个“响”字唱的就是出神入化,他把这个“响”字分为为“西、啊、昂”三个部分依次吐出,先把“西”字说出口,然后通过归韵让元音过渡到“啊”上,把元音延长以后让“啊”音继续保持,最后收尾到“昂”。这样把一个字分三部分完成,这就完全展示了梅兰芳先生在“字”上面的造诣可为是出神入化,登峰造极,他在他的作品中就曾经强调过,学会了的好的发声技巧并不是说就高枕无忧了,咬字也要必须清楚。同时部分演唱者为了让字发的音清楚张牙舞爪、装腔作势,也失去了美感,让人们不能接受。

我们的民族唱法在演唱技巧上,有很大一部分是借鉴了戏曲演唱的咬字、吐

字的经验,尤其像怎么咬字吐字,怎么调节气息等这些是我们重点学习和借鉴的。戏曲也好、民族声乐也罢,在演唱的时候吐字、归韵、收音这三个要素是相得益彰的,缺一不可,这三要素也是衡量一个演唱者的造诣高低的标准,如果对这三要素的技巧不能很好的驾驭,他在演唱的过程中是不能达到好的效果的,不仅毫无亮点科研,也缺乏感染力,同样也打动不了观众。

笔者在查阅资料时发现:早期我们的老一代艺术家就提出过关于唱腔咬字的理论,他们提出练习演唱就要从字学起,要在字正的前提下,运用腔体发声,发声的规范不能破坏咬字的规范,声乐的基础就是语言,本世纪以来民族声乐的发展在不断壮大,越来越多的声乐演唱者认识到了咬字吐字在演唱中的重要性,越发积极的从戏曲中特别是从京剧唱腔中吸取各种唱法技巧,不间断的深挖探究,民族声乐的影响力也有了非常明显的发展。

我们的国粹京剧历来讲究文字的声调,这可能是是需要我们民族声乐要学习的地方,中国音乐学院邹文琴教授在一次课堂上说有很多歌手在演唱《断桥遗梦》时将里面的“桥”唱成了“敲”,这种常见的失误完全是因为演唱者的不用心导致的,没有认真揣摩歌曲,没有注意字在整个归韵中的作用。歌曲《卜算子·咏梅》中的第一句“风雨送春归、飞雪迎春到”就是一个典型的融合了众多京剧元素、腔多字少的句子,著名抒情花腔女高音歌唱家吴碧霞在唱这句的时候,表演的是有板有眼、富有神韵,非常到位的展示了她的演唱功底和艺术修养。她在转为民族唱法之前学习了很长时间花鼓戏,可能跟当时打下的深厚的戏曲功底是分不开的。还有一个生动的例子就是许多演唱者在演唱《一首桃花》这首作品时,由于不注重咬字,往往会把第一个“桃”字唱成了“稻”,使听众总感觉到哪里不舒服,要想避免这种情况的出现,就要求声乐学习者在声乐学习的基础上,多学、多看、勤思考,要不断向其他姊妹艺术借鉴其长处,只有这样才能“博众家之所长”,发展自己。

通过对润腔、气息、咬字吐字这三方面的分析,笔者认为民族声乐演唱对梅派唱腔的借鉴还不仅限于此,比如在表演上,歌唱者就要借鉴梅派唱腔的“大气”,这种“大气”是在舞台上自然而然散发出来的一种气质,它体现在一颦一笑和举手投足间,并不是刻意模仿摆摆架子就能完成的,它需要演唱者在文化修为上、艺术追求上、音乐素养上、以及对作品的分析和对历史的了解上都要有充分的储备,只有具备了这些条件,站在舞台上才能散发一种如梅兰芳大师一样从容不迫、优雅自信的“大气”。要达到这样的气质,需要长期的沉淀与积累,这对民族声乐的学习来讲尤为重要。

在“百花齐放、百鸟争鸣”的方针引导下,民族声乐演唱对京剧梅派唱腔的借鉴不仅可以丰富充实自身的表演内容和表现技巧,更可以为我国民族声乐的发

展做进一步的完善。教学过程中民族声乐更要不断对其他姊妹艺术进行观摩与学习，把继承和创新结合起来，使民族声乐的发展达到一个新的高度。

## 结 语

中国民族声乐的发展离不开戏曲艺术的滋养，梅派唱腔更是戏曲艺术中一朵难得的“奇葩”。本文从“梅派”唱腔入手，选出具有梅派唱腔风格的代表性歌曲《梅兰芳》和《贵妃醉酒》，试图通过声乐作品的深入剖析找到这类作品中梅派唱腔的共性和特性的演唱方式，从而更好的完成此类作品的演唱。掌握好这类作品的演唱方式不仅对演唱者有了更大的挑战，在“百家争鸣、百花齐放”的今天，更无形中推动了民族声乐的发展。

民族声乐正在以飞快的速度成长和发展着，中外音乐的文化交流正成为其中最重要的发展趋势，在这样一个需要多元化发展的大环境下，凸显中华民族的文化特征发扬中华民族的民族文化正成为民族声乐发展的重中之重。发展离不开继承和创新，在民族声乐演唱对梅派唱腔的运用上，我们要抓住其演唱韵味和风格特点，发掘作品演唱的重点和难点，同时更要把握作品的内涵了解它的创作背景。同时，梅派唱腔提出的“移步不换形”的审美原则更要求我们在声乐演唱中运用梅派唱腔时不要生搬硬套，在完成作品时既要保留其声腔韵味，又要有所创新，做到“唱”“演”合一。

实践证明，要想发展，离不开创新，只有重视传统民族文化，突出艺术个性，尊重个性差异，通过对传统唱腔的继承和发扬，民族声乐演唱才能更好的传播和发展。

## 参考文献

- [1] 徐城北,《梅兰芳艺术谭》,[M],江苏教育出版社;
- [2] 徐兰沅,《略谈梅兰芳的声腔艺术》,[M];
- [3] 梅兰芳,《舞台生活四十年》,[M];
- [4] 张民,《梅兰芳唱腔的成就》,[M],1994-2011 中国学术期刊电子出版社;
- [5] 徐城北,《梅兰芳与二十世纪》,[M],中国社会科学出版社,2000年11月版;
- [6] 张再峰,《怎样唱好京剧》,[M],湖南文艺出版社,2011年1月第1版;
- [7] 徐兰沅,《略谈梅兰芳的声腔艺术》,[M];
- [8] 赵荣琛,《中国四大名旦》,[M],河北人民出版社,1990年版;
- [9] 陈炜,《梅兰芳演唱技术技巧》,[M],中国戏曲学院学报,第29卷第1期,2008年2月;
- [10] 戴佳舫,论京剧“样板戏”的音乐改革,[J],黄钟(中国武汉音乐学院学报),2009,(02);
- [11] 戴佳舫,论京剧“样板戏”音乐的历时演进,[J],音乐探索,2013,(07);
- [12] 芦勇,试析“样板戏”在京剧改革中的价值,[J],四川戏剧,2007,(01);
- [13] 刘世勋,“四功五法”之我见,[J],戏剧报,1986,(03);
- [14] 于虹,探讨“四功五法”的含义,[J],戏剧报,1987,(01);
- [15] 郭翠萍,“手、眼、身、发、步”在戏曲舞台表演中的应用,[J],大舞台,2011,(04);
- [16] 羊为军,戏曲四功五法对声乐教学的启示,[J],时代文学(下半月),2008,(04);
- [17] 赵虹炫,戏歌——架起流行歌曲与戏曲音乐的桥梁,[J],中小学教育,2008,(03);
- [18] 吕茵,戏歌的艺术特征及演唱,[J],人民音乐,2010,(12);
- [19] 梁岚,京剧演唱对民族声乐声韵的指导,[J],剧作家,2006,(04);
- [20] 焦春梅,民族声乐教学中向戏曲学习和借鉴的探究,[J],中国音乐,

- 2006, (01) ;
- [21] 张晴, 民族声乐与戏曲唱腔的比较研究, [J], 四川戏剧, 2005, (06) ;
- [22] 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, 2011, (02) ;
- [23] 邢星, 情动于中 故行于声——演绎歌曲《梅兰芳》的体会, [J], 黄河之声, 2011, (20) ;
- [24] 柯琳, 民族声乐与中国民族声乐之我见, [J], 贵州民族研究, 2008, 6;
- [25] 郭芳, 民族声乐作品《贵妃醉酒》对京剧《贵妃醉酒》的演唱借鉴, [J], 音乐创作, 2013, (02) ;
- [26] 宋军, 歌曲《贵妃醉酒》的民族风韵研究, [J], 大众文艺, 2014, (01) ;

## 附 录

### 谱例索引

谱例 1.....	23
谱例 2.....	24
谱例 3.....	26
谱例 4.....	28
谱例 5.....	29
谱例 6.....	29
谱例 7.....	33

## 致 谢

时光荏苒，不知不觉三年的研究生生涯即将进入尾声，还有许多不舍，还有许多留恋，来不及回味却又要说再见了。从河南来到南昌，我还依稀记得自己初入音乐学院时的新鲜、紧张以及诸多的不适应，回首往事，感慨万分。

研究生的三年里，首先要感谢的还是我的声乐导师李艳萍教授，李老师严谨的教学态度，渊博的专业知识和强大的理论水平使我在声乐演唱的道路上有了飞速的提高，与初入学校时的自己形成了鲜明的对比，在她的悉心教导下，我的毕业独唱音乐会才有可能顺利完成，能够跟随李老师学习声乐，让我倍感幸运。李老师对我的指导不仅是在声乐学习方面，在做学问上，在生活中，李老师的影响都无处不在，这将成为我受用一生的宝贵财富。

感谢吴一帆教授在我的声乐学习中提出了许多宝贵的意见，让我在声乐演唱上少走了许多弯路；感谢音乐学院每一位曾经给予我帮助和指导的老师，他们的认真细致的工作态度和谦和低调的为人让人折服，敬爱的老师，谢谢您！

感谢我的研究生室友，三年的研究生生活正是有了她们的陪伴，才让独自身在异乡的我倍感温暖。纵然现在面临着分别，在彼此的心中却永远有着深深地牵挂。

感谢我的家人，在追求艺术的道路上，正因为有他们坚定的支持和温暖的爱护才让我能克服困难踏实走过人生的每一步。

感谢我的爱人，在我读研期间的三年里，每当迷茫、失落、想放弃理想时是他的安慰让我安心。

最后要感谢我的宝宝，她的到来，让我知道了什么是爱。

研究生生涯虽然将告一段落，学业却不会结束，在声乐求学的道路上，我将继续稳步前行。

吴坤  
2015年3月



## 在读期间公开发表论文（著）及科研情况

《浅谈戏曲音乐对民族声乐的影响与沁润》，2015年2月发表于《音乐时空》  
总第482期，刊号：CN52-1125/J