

学号：2009020738

姓名：杨武壮

专业：音乐学—声乐演唱与教学理论研究

邮箱：136906132@qq.com

联系方式：15954914561

单位代码	10445
学号	2009020738
分类号	J616.6
研究生类别	全日制硕士

山东师范大学

硕士学位论文

论文题目 论歌剧《野火春风斗古城》中杨晓东人物形象塑造

学科专业名称	音乐学
申请人姓名	杨武壮
导师姓名	冯康 教授
论文提交时间	2012年4月15日

独 创 声 明

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

学位论文作者签名：

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解 学校 有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权 学校 可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：

导师签字：

签字日期： 年 月 日

签字日期： 2012 年 月 日

目录

中文摘要.....	I
Abstract.....	III
引言.....	1
第一章 歌剧《野火春风斗古城》的概况及其艺术特征.....	3
1.1 歌剧《野火春风斗古城》的概况.....	3
1.1.1 《野火春风斗古城》剧情情节的历史渊源.....	3
1.1.2 歌剧《野火春风斗古城》的创作背景.....	4
1.2 歌剧《野火春风斗古城》的艺术特征.....	5
1.2.1 鲜明的时代特色.....	6
1.2.2 强烈的戏剧性.....	7
1.2.3 复杂的情感交织.....	8
1.2.4 美、民、通多元并置的唱腔特点.....	9
第二章 杨晓东人物英雄形象分析.....	11
2.1 杨晓东人物角色分析.....	11
2.2 杨晓东人物性格分析.....	12
2.2.1 党的忠实追随者、宣传者.....	13
2.2.2 性情稳定、成熟的革命者.....	13
2.2.3 先公后私、以革命为重的领导者.....	14
第三章 杨晓东经典唱段分析及演唱处理.....	15
3.1 杨晓东两首咏叹调分析及演唱处理.....	15
3.1.1 抒情咏叹调《抖落征程抬眼望》.....	16
3.1.2 戏剧咏叹调《不能尽孝愧对娘》.....	18
3.2 杨晓东三首重唱唱段分析及演唱处理.....	24

3.2.1 《人气》	24
3.2.2 《开药方》	26
3.2.3 《对峙》	28
结语.....	30
注释.....	31
参考文献.....	32
攻读硕士学位期间发表的学术论文目录.....	34
致谢.....	35

中文摘要

中华民族有着悠久的音乐戏剧传统，从汉代的百戏、隋唐的歌舞大曲到宋元时期的杂剧和南戏以及后来的京剧，都是音乐和戏剧相结合的产物。真正意义上的第一部民族歌剧是 1945 年出演的《白毛女》，它是中国歌剧史上一部具有里程碑意义的作品，随后《星星之火》、《小二黑结婚》、《江姐》、《伤逝》、《原野》等歌剧作品大量涌现，中国歌剧艺术逐步找到了自己独特的发展道路，歌剧艺术蓬勃发展。

《野火春风斗古城》最早以文学的形式出现，随后被改编为电影、电视剧，其剧情可以说是家喻户晓。2005 年，在纪念抗日战争胜利暨世界反法西斯战争胜利 60 周年的日子里，总政歌剧团将其改编成歌剧并成功演出。剧作家精心选取小说主要情节，表现古城保定当年的地下抗日斗争故事。在音乐上，以河北地区的戏曲、曲艺、民歌为主要素材，兼以晋、鲁、豫地区的音乐和日本音乐素材，融合上西洋现代音乐的强烈尖锐的音响和丰富的和声，综合运用美声、民族、通俗三种唱法，共同为整部歌剧服务。

本文选取《野火春风斗古城》中杨晓东人物的形象塑造作为研究对象，通过对歌剧《野火春风斗古城》的相关资料以及歌剧理论的研读，把握歌剧《野火春风斗古城》的创作背景和艺术特征，更加深入地把握杨晓东的人物形象，并通过对其主要唱段的研究，为歌唱者成功塑造杨晓东人物形象提出可借鉴的观点。

本文撰写主要由三个章节构成。

第一章首先介绍歌剧《野火春风斗古城》剧情的历史渊源和创作背景，并从鲜明的时代性、强烈的戏剧性、情感的复杂性和唱腔特点的多元性四个方面论述其艺术特征。

第二章着重分析杨晓东的人物英雄形象，从剧中人物角色和人物性格两个方面展开论述，把握杨晓东对党忠诚、性情成熟、为了革命事业不惜牺牲个人利益的人物特点。

第三章重点论述杨晓东人物唱段得分析及演唱处理。本章分为两节，第一节：杨晓东两首咏叹调的分析及演唱处理。对抒情性咏叹调《抖落征尘抬眼望》和戏

剧性咏叹调《不能尽孝愧对娘》分别从音乐本体、音乐形象和人物心理三个方面深度剖析，并对这两首作品的演唱处理发表自己的观点。第二节：杨晓东三首重唱唱段的分析及演唱处理，通过对《人气》、《开药方》和《对峙》这三首重唱唱段的剧情背景分析、音乐本体分析，结合重唱艺术的特点，对它们的演唱处理提出可借鉴性的意见。

最后得出结语：《野火春风斗古城》是新时期一部优秀的民族歌剧，不仅在题材上，而且在音乐以及唱腔特点上都具有自己独特的特点。杨晓东作为剧中主角，始终代表着稳定成熟、忠诚的英雄人物形象，演唱其唱段，不但要综合把握具体唱段的音乐本体、剧情背景、情感定位，而且要时刻体现出他的英雄人物形象。

关键词：歌剧、《野火春风斗古城》、杨晓东、人物形象、演唱

分类号：J616.6

Abstract

China has a long tradition of Music theatre . BaiXi of Han Dynasty , Singing and Dancing Daqu (big show) of Sui and Tang Dynasty , poetic drama and southern opera of Song and Yuan period and the later traditional opera, they are all the products which combine music with drama. However, the first Chinese opera which has the far-reaching meaning is “The White-Haired Girl ”displayed in 1945 , it is a landmark work in Chinese opera history and from then on ,Chinese opera development gradually found its unique development road. The following opera works , "fires of heaven"、 "Xiao Erhei Marriage"、 "JiangJie"、 "Gone Love"and so on ,emerge in a large amount , which repret the flourish of Chinese opera arts.

The work "Wildfire spring breeze fighting the ancient city" emerged in the form of literature , which was later adapted to movies, TV shows and was widely known now . Zongzheng opera troupe adapted it for opera and performed successfully in 2005 , in honor of the victory of the War of Resistance Against Japan and the world anti-fascism war 60 years.Playwrights carefully select the main novel plot that reappeared the previous story of stryggling against Japan in the ancient city Baoding .In music ,the traditional music of Hebei(including ChinaPlay、 folk songs) take up the main mounts , the folk music of Shanxi,Shandong and Henan regions’ and Japanese music take up minor apartment .You can seize the trace of modern music of West,espically the sharply strong sound and rich harmonies.Bel Cant,Chinese national singing and popular singing are all served for the whole opera.

This treatise seize shaping the image of Yang Xiaodong in the drama as the object.Study the work " Wildfire spring breeze fighting the ancient city " and opera theory in order to grasp creation background and artistic characteristics of the whole opera and research the main ballad of him, ultimately grasp YangXiaoDong character image and put forward viewpoints using for reference.

This treatise is formed mainly by three chapters,which can be described in a nutshell as follows.

The first chapter includes mainly two aspects. To begin with, introduce the historical origin of the product and the creation background of the opera. What's more, argue the opera's artistic characteristics mainly described in four aspects: the feature of brilliant times, powerful drama, emotional complexity and the diversity of singing characteristics.

The second chapter focuses on analyzing the characters of Yang Xiaodong hero image, mainly reasoned in the hero's characters and fibers, in order to catch the feature of Yang Xiaodong: being staunch to Party, having a mature temper and sacrificed one's interests for the revolutionary cause.

The third chapter stressfully analyze Yang Xiaodong's songs and argue how to handle the songs. This chapter is divided into two sections, The first quarter: analyzing two songs of aria performed by Yang Xiaodong and put up with opinions of handling them. Through arguing music subject, music image and psychological reaction, seize the character in depth and argue my immature singing point about them. The second section: through analyzing and processing its development, music subject of the "popularity", "a prescription" and "confrontation" combining the characteristics of singing, fix up with forward viewpoints using for reference.

Finally argue the conclusion: the "Wildfire spring breeze fighting the ancient city" is an excellent national opera, not only in subject, but also in music and singing characteristics, it has its own unique features. Yang Xiaodong is the leading role, grasp the characters of the hero, comprehensively and carefully analyze main ballad and then put it into practice.

Keywords: Opera, "Wildfire spring breeze fighting the ancient city", Yang Xiaodong, Character image, Concert

Category Number: J616.6

引言

歌剧《野火春风斗古城》是一部反映抗日战争题材的民族歌剧，填补了中国反映抗日战争题材歌剧的空白，更为可贵的是，整部歌剧采用回叙式的表现手法，将现代人物和历史人物巧妙地放在特定情境和时空之中，在当代女大学生陈瑶读小说《野火春风斗古城》的过程中，通过演员演绎，回顾和再现了中国人民奋起抗战的峥嵘岁月，引发当代年轻人对历史以及和平与战争的思考，具有鲜明的时代教育意义。该剧在舞台设计上大胆采用现代手段，使用升降台为整体戏剧情节布置特定情境。在音乐上，既采用地方民间音乐风格，又吸收地方曲艺音乐素材，同时又和日本音乐嫁接在一起，使该剧的音乐旋律充满鲜明的民族风格和艺术特色。在演唱方法上，采用了民、美、通多元并置的唱腔。

歌剧《野火春风斗古城》中的很多曲目已被选定为高校声乐教材中的曲目，国内一些大型的声乐比赛也都纷纷选用这些曲目作为比赛曲目，如《不能尽孝愧对娘》曾被选定为青歌赛演唱曲目。鉴于这部歌剧鲜明的民族风格和艺术特色，以及强烈的时代教育意义，因此，本文把这部歌剧作为我毕业论文的研究素材，本文选题重点在于分析杨晓东英雄的人物形象以及对其唱段的深度剖析和把握，使人们深入地了解歌剧《野火春风斗古城》，并且力求对演唱者更好地把握杨晓东的人物形象和经典唱段提供借鉴性的参考。

目前为止，由于这部歌剧上映时间较短，因此涉及这部歌剧题材的著作还没有。笔者通过在中国知网上检索，以这部歌剧为素材进行展开论述的硕士毕业论文仅有十余篇，这些论文更多地是对歌剧《野火春风斗古城》的赞扬以及对其整体音乐形象及人物形象的解读，其中更多地是针对歌剧《野火春风斗古城》音乐艺术特征展开论述，其中有两篇是对女性角色塑造的论述，对本文的写作具有借鉴意义。曹彦莉的《歌剧<野火春风斗古城>的演唱特征》和张娴的《歌剧<野火春风斗古城>的演唱处理》分别讲述了《不能尽孝愧对娘》的演唱特征和演唱处理，魏薇的《现代民族歌剧<野火春风斗古城>的音乐学分析》从音乐学角度对《抖落征尘抬眼望》和《不能尽孝愧对娘》进行了分析。从上述研究现状已看出，对新歌剧《野火春风斗古城》的研究相对较少，而对于剧中主要人物杨晓东人物形

象把握和演唱研究少之又少，这为本文的研究留出了空间。

本文在综合把握歌剧《野火春风斗古城》的剧情及艺术特征的基础上，以杨晓东的主要唱段为切入点，通过对其两首咏叹调及三首重唱唱段的分析，更好地把握杨晓东的戏剧形象和音乐形象，并对具体唱段进行分析和演唱处理的解读。

第一章 歌剧《野火春风斗古城》的概况及其艺术特征

歌剧《野火春风斗古城》是中国当代民族歌剧中的一部佳作，整部歌剧以抗日战争为背景和主题，讲述了杨晓东、金环、银环、杨母、关敬陶、高自萍等人物之间的战友情、姐妹情、母子情、以及纯洁的恋情关系，成功刻画了杨晓东、金环、银环、杨母等伟大的正面人物形象，讲述了他们成功策反伪军司令关敬陶起义的剧情情节。本文主要对杨晓东人物形象进行分析并对其唱段进行分析处理，以求更加准确地塑造杨晓东人物形象，首先需要对整部歌剧的背景和艺术特征要有准确的把握，本章主要从《野火春风斗古城》的历史渊源、创作背景和艺术特征这三个方面对整部歌剧进行综述分析，为后面更好地分析杨晓东人物形象做铺垫。

1.1 歌剧《野火春风斗古城》的概况

《野火春风斗古城》最早以小说的形式出现在历史舞台上，又先后被改编成电影、电视剧，已成为人们家喻户晓的历史故事，2005年总政歌剧团在纪念抗日战争胜利暨世界反法西斯战争胜利60周年的日子里，适时将其改编为现代民族歌剧并且首演，使这部文学巨著在歌剧舞台上大放光彩。歌剧《野火春风斗古城》以抗日战争为背景，描述了我党地下领导者与敌人展开的生死搏斗，中间穿插着战友情、姐妹情、母子情、恋情以及民族情怀、国共关系等复杂的情感和关系交织，采用音乐的手法表现这复杂的情感关系，并取得了巨大成功。

1.1.1 《野火春风斗古城》剧情情节的历史渊源

李英儒的长篇小说《野火春风斗古城》紧紧围绕抗日战争这一主题，讲述的是省城中共地下工作者们与敌人展开的斗争，从中既能看到金环的坚定无畏，银环的温柔文静，杨晓东的勇敢睿智，杨母的慈祥、伟大、勇敢和坚定，又能看到多田的阴险狡猾、色厉内荏，颂扬了革命工作者的勇敢、机智，笔伐了敌人的阴险、卑鄙。

《野火春风斗古城》中的古城指的是河北保定，该剧所描述的是1943年发

生在河北保定的抗战地下工作者们与敌人展开的斗智斗勇的战争情节。剧中主要人物都可以在历史中找到原型，如杨晓东原型名“历男”^[1]，关敬陶原型名“王溥”^[2]。作者李英儒在这部小说中，成功地刻画了杨晓东、金环、银环、杨母等英雄人物形象，艺术化地反映了当年地下斗争的情节。

抗日战争时期，我党派往敌占区很多同志，他们潜伏在敌占区从事地下抗战活动，都抱着光荣感与责任感接受党的委托。他们为了革命的胜利置自身生命于危险之中，与敌人展开艰苦的斗争。1943年，保定这座古城被日军占领，党组织派工作人员去保定从事地下工作，以瓦解敌军，争取胜利。小说中杨晓东就是党派往保定从事地下革命的领导干部，当时的日伪军关敬陶具有抗日的热情，属于一中间人物，消极反共，整部作品就是以策反关敬陶起义为主要目的来展开的。在历史记录中，情景是这样描写的：

“1938年8月的一个早晨，日军顾问小坂一郎因一件小事，把一名士兵打得半死，而南懒顾问不但不制止，倒说是为了严明军纪。王溥不好说什么，忧虑重重，他决定出来散散心。不巧，王溥率领一个大队的伪军在城北郎庄与八路军的一个营遭遇，各自占领几所高房工事后，双方剑拔弩张，一触即发。就在这时，八路军的喊话一声高过一声传过来：‘伪军兄弟们！中国人不打中国人！’‘我们的共同敌人是日本鬼子！’这些话像针一样刺痛了王溥的心，在他那郁闷的心中荡起层层波澜：拿敌人的枪杀害自己的同胞，还算什么中国人呢！王溥果断下达了不许开枪的命令，八路军营长见敌人只守不打，便撤了回去，并向军区做了汇报。”^[3]由此可知王溥具有消极反共积极抗日的一面，作者李英儒以此为切入点，抓住策反王溥起义这一素材，并将其艺术化、戏剧化，完成了其文学作品《野火春风斗古城》。

1.1.2 歌剧《野火春风斗古城》的创作背景

2005年，总政歌剧团在纪念抗日战争暨世界反法西斯战争胜利60周年的日子里，适时推出了根据李英儒同名小说改编的歌剧《野火春风斗古城》，使这部文学巨著在歌剧舞台上大方光彩。该剧由总政话剧团团长孟冰编剧，总政歌剧团艺术指导王祖皆及其夫人总政歌舞团张卓娅作曲，北京军区战友文工团艺术指导王晓岭作词。

2004年初，总政首长明确交代总政歌剧团创作一部民族歌剧，作曲家王祖皆综合民族歌剧本身的艺术特点以及民族歌剧的民族性问题考虑，首先想到的就是《野火春风斗古城》，他选择《野火春风斗古城》的理由有三：“首先，它是一部抗战题材的‘红色经典’作品，故事精彩、人物生动、事件单一、主题鲜明；其次，它具有适合歌剧艺术来表现的情感波幅较大的含‘情’量；再则，这部作品既有小说，又有电影、电视连续剧做铺垫，具有广泛的群众基础，容易激起人们的‘红色回忆’。”^[4]《野火春风斗古城》的主线就是抗日，这与纪念抗日战争胜利的主题相吻合，2005年总政歌剧团适时推出了这部优秀民族歌剧并取得巨大成功。

剧中主要角色有杨晓东、金环、银环、杨母、关敬陶、多田、高自萍、陈瑶，分别由戴玉强、孙丽英、黄华丽、秦鲁锋、杨洪基、陈小涛、冯瑞丽饰演。剧情主要讲述了抗日战争时期，为了更好地开展革命，杨晓东被派往古城领导地下工作，策反关敬陶起义。在他的领导下，加上金环、银环以及杨母的努力和配合，最终成功策反了关敬陶起义。剧中金环的刚强以及面对死亡的大义凛然让人崇敬，银环的热情、善良以及在革命斗争中逐渐成熟的过程得到较好体现，杨母为了革命的胜利，为了儿子工作的顺利展开而牺牲自我，代表了一个可歌可泣的伟大母亲形象。为了更好地用现代意识演绎红色经典，主创别出心裁地增加了一局外人角色即当代女大学生陈瑶，有助于引领人们对故事之外多重意义的思考。歌剧版《野火春风斗古城》在忠于原作的同时，并非全部原样展现小说的故事情境，而是有选择地编排了扣人心弦的故事情节，在保证剧情情节连续性的同时，更好地把剧情与音乐结合在一起，更加注重文化底蕴的挖掘和审美力度的强化。

1.2 歌剧《野火春风斗古城》的艺术特征

歌剧艺术是综合音乐、戏剧、文学、表演等多门学科为一体的舞台艺术。其中以音乐、戏剧为主，戏剧的矛盾冲突、高潮、结局等需要用声乐表演手段更好地表现出来。在中国歌剧发展的早期，由于剧作家缺乏歌剧意识，在剧情紧张、人物心理需要更强表现的时刻，“拿不出适宜的表现手段，不得已转而去借助于话剧手法”^[5]这样的歌剧脚本，在艺术上必然是不完整的，是非歌剧化的。

《野火春风斗古城》这部歌剧充分运用音乐演唱手法来表现剧情，综合运用重唱、独唱、合唱等演唱方法，辅之纯音乐手法创造的特定情境，把剧中矛盾冲突、戏剧对比、高潮、结局等充分地表现出来。

1.2.1 鲜明的时代特色

作为以文学、影视形式出现的《野火春风斗古城》都是采用平铺直述的先后顺序来展现故事情节的，而歌剧《野火春风斗古城》采用的是回叙式的手段再现当年抗战时的历史情节。在歌剧中插入一现代人物陈瑶来感知历史并表达自己的感受，直接拉近了历史和现实的距离。因此，歌剧《野火春风斗古城》具有鲜明的时代特色，而其时代特色最集中地体现在具有鲜明的时代教育意义。

总政歌剧团在编排歌剧时，为了“用现代意识演绎‘红色经典’”^[6]，主创特意增设了当代女大学生陈瑶这一人物角色。在陈瑶二十三岁生日即将来临之际，他收到了爷爷送给她的生日礼物——小说《野火春风斗古城》，她阅读小说的过程中，歌剧表演者就以歌剧表演的特定形式再现了当年的故事情节。而陈瑶在剧中也被《野火春风斗古城》中的剧情感动以至几次流泪，激发起了她的爱国热情，最后在古城下唱出《再回来》：唱出了“再回来，我的英雄儿女，我的激情年代；再回来，与你结伴同行，我们永不分开！”的时代呼唤。陈瑶人物的加设有助于引领、提升歌剧主题，引发当代人们对抗战历史的思考，对新时代的人们具有鲜明的教育意义。

在这部歌剧情节和情感发展中，时代教育意义得到了更好地体现。例如在第三场中，杨晓东在给大家交代完任务后，带领大家一起演唱了《古城战歌》：“让我们用双手把生命相连，兄弟姐妹肩并肩、、、还我失地，还我古城，还我河山！”激发起了陈瑶的爱国热情，在《古城战歌》的演唱快要结束时，爱国热情致使陈瑶忘记了时空的间隔，用自己的双臂与革命同志紧紧地连在了一起；在第九场中，金环为革命大局考虑，为保护关敬陶的安全，在中外记者招待会上痛斥日寇，被日军打死后，恰逢关敬陶和陈瑶的生日，关敬陶亲眼目睹了金环的舍身为国、大义凛然的气魄，陈瑶在读小说过程中也再现了这一情景，之后两人在历史和现实中领受金环牺牲的意义，表达了同样的主题情感。剧作家使用现代多媒体技术，营造出充满意境的场面，具有很强的艺术感染力和时代教育意义。陈瑶代表着新

时期新一代的青年人，听众在欣赏歌剧的同时，都能在陈瑶的身上看到自己，具有潜移默化的时代教育意义。

因此，这部歌剧在整体编排以及剧中具体情节上都体现出时代教育意义的艺术特征，剧中陈瑶人物角色的加入，使得这一艺术特征得到升华。

1.2.2 强烈的戏剧性

“歌剧中的高潮，与一般戏剧理论所讲的高潮在形态、内涵和职能上有某些区别。戏剧理论中的高潮通常是指全局的高潮，因此一部作品只有一个高潮。而在一部歌剧的总体结构中，最后势必出现一个音乐戏剧的总高潮（这一点与话剧、电影等都是共同的）。然而在达到高潮之前，每一幕、每一场也有自己的高潮；甚至一首咏叹调也有自己的高潮点。”^[7]

从理论上讲，戏剧高潮被称为“情节高潮”即整部戏剧情节在发展过程中的诸多悬念、矛盾冲突都是为最后的情节高潮做铺垫，并在最后达到爆观点。在歌剧《野火春风斗古城》中，杨晓东冒险看戏、开药方，金环的伟大牺牲，银环思想觉悟的提高甚至角色的转变，杨母的英勇就义等都是为最后成功策反关敬陶的起义而做出的努力，这样的悬念、矛盾在最后得到释然即成功地策反了关敬陶起义。在这些情节中，与策反关敬陶起义直接相关联的场面有在古城下杨晓东与关敬陶之间发生的看病场景、在百乐园戏院的杨晓东与关敬陶的开药方和对峙场景以及在芦苇荡杨晓东和金环对关敬陶的说教，对关敬陶来讲最为震撼的应该属于亲眼目睹金环被多田杀害的场景，在此，关敬陶的思想发生转变，并在下一场与杨晓东的交谈中决定起义。而杨母、高自萍等角色虽未与关敬陶正面交流，但其角色的设定使得整部戏的情感更加丰富、更具有人性化，具有更好的衬托渲染意义。

“在歌剧音乐中，存在着两种戏剧性：广义的戏剧性和狭义的戏剧性。”^[8]在歌剧中，音乐要为整体戏剧情节的发展服务，戏剧情节以载乐的形式呈现出来，并且音乐的使用不破坏甚至恰到好处地表现情节，这就是歌剧音乐具有的广义的戏剧性。广义的戏剧性是衡量歌剧音乐最起码的标准。歌剧《野火春风斗古城》作为优秀的现代民族歌剧之一，广义的戏剧性是肯定具有的，即《野火春风斗古城》的音乐恰如其分地表现了剧情。而狭义的戏剧性是指音乐能准确完整地表现

剧情的矛盾冲突以及人物自身具有的强烈的矛盾冲突。例如，在银环得知由于自己轻信高自萍而使杨晓东陷入危难之中时演唱了一首咏叹调《心追风雨》，这首歌的旋律进行大量使用二度级进、气度跳进等不协和的音程进行，并且在长音后还带有半音级进进行的器乐伴奏，能很好地表现银环内心的恐慌，害怕由于自己的轻信而导致杨晓东被害。《心追风雨》中“用我的生命和你交换，就让那轻信被风吹散。用我的灵魂向你负荆，就让那悔恨被雨洗刷”这两句在语言上属于排比，在旋律进行上主要采用二、三度级进进行，并且后一句在比前一句高一个纯五度上采用同样的旋律线条，更能强调银环的悔恨之情。

1.2.3 复杂的情感交织

歌剧最打动人心的地方在于其抒情性，因此细腻的人物心理刻画对一部好的歌剧来说是必不可少的。歌剧《野火春风斗古城》的主线是抗日，爱国之情贯穿于整部歌剧的始终。剧中正面人物的点点滴滴都直接或间接地表达着他们的爱国精神，如杨晓东与关敬陶的交流甚至对峙，金环与关敬陶的交流，甚至在日军茶室大义凛然为关敬陶解脱圈套等都是为了策反关敬陶起义，为了抗日；杨母的担心、遭遇甚至牺牲，银环的热情、悔恨等都以抗日和爱国为前提和目的。总之，爱国情感是剧中正面人物所有活动的前提和目的。在此情感的基础上，他们之间还存在着战友情、亲情和纯洁爱情的关系，对这些关系的穿插刻画使整个剧目更加人性化。在歌剧《野火春风斗古城》中，金环护送杨晓东到古城，高自萍接待杨晓东进古城直至安排杨晓东和关敬陶在戏院见面，古城地下工作的同志们团结工作并和杨晓东合唱《古城战歌》等都体现着他们之间的战友情。金环和银环之间的姐妹亲情在歌剧《野火春风斗古城》中没有特别深刻的体现，在其他形式的《野火春风斗古城》中，金环和银环之间的对话、交流，金环和银环不同的行为特征，体现着他们二人不同的性格，金环更显果断，而银环则较柔和，在得知姐姐金环牺牲后，银环十分悲痛，随之性格发生了较大改变，一改往日柔和之习性，表现得更加有主见，并在最后带领同志们杀死多田。杨母和杨晓东之间的母子亲情在文学及影视版的《野火春风斗古城》中展现得很深刻，虽然在歌剧版的《野》中，母子二人的直接见面只有在日军司令部这一场，但在杨母家她演唱的《思儿》以及她和银环对唱的《玉镯》，在牢房她和银环对唱的《带上玉镯叫声娘》都流

露着母亲对儿子的想念和对儿子婚姻大事的挂念和期盼。在日军司令部，杨晓东演唱的《不能尽孝愧对娘》使大家既看到了杨母的伟大，也领略了杨晓东愧疚的心声：为了革命大事未能对母亲尽孝，深感愧疚。而杨母为了革命大事，不拖累儿子，在唱完《娘在那片云彩里》后，纵身跳楼，使欣赏者无不感动至深，此后杨晓东悲痛欲绝的哭声：“娘！”更能使听者感受到深深的母子亲情。杨晓东和银环之间的纯洁恋情在歌剧《野火春风斗古城》中体现不深刻，在欣赏者看来好像是杨母的心愿寄托和银环的一厢情愿，而主人公杨晓东在这个情感层面上没有任何言行。银环到杨母家送情报，银环探监以及亲手杀死高自萍是银环围绕这一线索的表现，在这些情境中，银环接受了杨母的寄托，并和杨母二人共同演唱了《带上玉镯叫声娘》。在影视《野火春风斗古城》中，这一祖传定情信物是红心戒指，这一红戒出现过四次，最后的出现在影片结束，杨晓东又把红戒交给了金环，这一动作更加明确肯定地展现了两人纯洁的恋情关系。

1.2.4 美、民、通多元并置的唱腔特点

中国优秀的民族歌剧有很多，像《白毛女》、《党的女儿》、《小二黑结婚》、《伤逝》等，这些歌剧主要以民族唱法为主，较少使用美声唱法，而对通俗唱法没有涉及。像金子、子君、田玉梅等主要人物的演唱都使用民族唱法，像七叔公等人物的演唱使用了美声唱法。歌剧《野火春风斗古城》打破了这一特点，综合使用美声、民族、通俗三种唱法为歌剧服务。

美声唱法起源于意大利，其形成和发展经历了 200 多年的历史，因此人们对美声演唱和理论的研究已成系统。美声唱法最先追求的就是高规格的音响效果，在其发展史上出现了“唯声论”，尤其是在“阉人歌手”时期，唯声论现象更为普遍：一味追求声音的音响效果，而忽视了对歌曲戏剧色彩、情感处理的关注，因此导致当时歌剧艺术的空洞，人们在欣赏歌剧中得不到更高精神层次上的享受。虽然“唯声论”存在局限性，但在一定程度上也反映了美声唱法的唱腔特点之一，即对声音共鸣的追求。美声唱法追求混声共鸣，其表现就是喉头位置放低，各个腔体积极兴奋地打开，口腔、咽腔、胸腔、头腔都得到充分利用，追求宽厚、丰满、纯净和明亮的音色。声音柔和、连贯、统一，咬字和吐字也尽量不破坏整个共鸣腔体的通畅。

民族唱法是我国各民族以自己的民族语言为基础，借鉴传统戏曲、曲艺、民歌以及美声唱法发音技巧，经过中国民族声乐家的创新改造后形成的适合演唱中国歌曲，迎合了中国观众的审美需求的一种演唱方法。有很多人说中国的民族唱法和意大利的美声唱法在发声技巧上没有区别，这种观点尚存在争议，但在演唱作品时，民族唱法则表现出了与美声唱法不同的唱腔特点。中国语言的发音特点较意大利语言的发音特点位置靠前，因此完全使用美声发声位置靠后的演唱方法来演唱民族声乐作品不能满足中国观众的审美需求，因此民族唱法的声音位置靠前，形成了明亮甜美，纤小动人的声音特点。民族唱法更多地追求作品的民族韵味，而不是过多地追求音响效果，因此民族唱法的音效效果不如美声唱法强，而是更多地利用咽腔、口腔、鼻腔和头腔共鸣，更多地注重以字行腔、字正腔圆。

通俗唱法更多地接近于人们的日常生活发音，声音位置较民族唱法还要靠前，腔体共鸣更多地使用口腔，不像美声唱法那样刻意去追求共鸣，音响效果小，因而必须使用现代音响设备。通俗唱法在发声技巧上十分灵活，气息、真假声等的使用较为灵活，更多地追求个性化，形式多样，内容平民化，更多地注重其娱乐性和情感宣泄，因而受到年轻人的喜爱。

歌剧《野火春风斗古城》把美声、民族和通俗三种唱法结合在一起，共同为歌剧的整体艺术效果服务。剧中主要正面人物角色是由演唱美声唱法的戴玉强和演唱民族唱法的孙丽英、黄华丽饰演的，戴玉强用响亮、坚定的声音把杨晓东睿智果断、坚定革命的人物形象展示出来，孙丽英饰演孪生姐妹金环和银环，黄华丽饰演杨母，她们根据剧情情节的需要，声音上时而柔和委婉，时而坚定有力，成功塑造了抗战时期的巾帼英雄形象。前面已经提到剧中亮点之一就是增加了一局外人物陈瑶，冯瑞丽饰演的陈瑶在演唱上更接近于通俗唱法，更易于被欣赏者接受和理解，陈瑶角色的增加开创了我国民族歌剧的先河，美、民、通三种唱法融合在一部歌剧里，对以后民族歌剧的创作甚至发展具有很好的借鉴意义。

第二章 杨晓东人物英雄形象分析

歌剧是一门综合艺术，戏剧和音乐是歌剧艺术中最为重要的两个元素，音乐元素本身是抽象的，因而善于抒情；而戏剧本身则是具体的，因而善于表意，音乐元素和戏剧情节完美融合的歌剧才更能打动观众，并被代代流传。“音乐有了戏剧化的素质，变得具体、明确、有力了；戏剧有了音乐化的素质，显得诗意盎然而充满激情。”^[9]在歌剧《野火春风斗古城》中，在剧情上，以抗日战争为背景和主题，歌剧发展中时刻体现着当时不同阶层人民不同的人物特点；在音乐上，以地方音乐为素材（主要是河北民间音乐），同时根据不同人物的背景特点而适当使用了日本音乐和戏曲音乐元素，更好地表现人物个性，展现剧情情节。富有民族精神和生活韵味的戏剧因素与富有民族风格的地方音乐结合在一起，再配上舞蹈、美术等元素，一起构成了歌剧《野火春风斗古城》。

2.1 杨晓东人物角色分析

一部戏剧只有具有较强的抒情性，再加上作曲家对其的音乐编配，使音乐和戏剧剧情较好地结合起来，才能成为歌剧，因而戏剧的抒情性是其能够成为歌剧的前提。这里讲的抒情性的最大表现则是对剧中人物不同心理活动的刻画，表现人物心理情感及其变化正是抽象的音乐表现手段所擅长的。“古今文学戏剧文献中具有高度紧张性的作品很多：大闹天宫、推理凶杀，但这类作品很少被改成歌剧，原因很简单，因为那些纯粹紧张的情节中很少有什么抒情的因素。”^[10]单纯的音乐元素具有抽象和不确定性特点，而其与戏剧剧情的结合则使得听众在欣赏歌剧时，能够在情感状态上整体把握歌剧剧情。

在歌剧《野火春风斗古城》中，所有的剧情情节的发展都以抗日为主题和背景。杨晓东作为剧中主角，从剧情一开始便是其接受到任务即策反关敬陶起义，之后发生的情节都以策反为目的展开的：从杨晓东和关敬陶《人气》、《开药方》，杨母的《思儿》，金环的《永远的花样年华》、《胜利时再闻花儿香》，银环的《心追风雨》，杨晓东的《不能尽孝愧对娘》，杨母的《娘在那片云彩里》，直至最后杨母的英勇就义。单纯从戏剧层面上讲，杨晓东作为主角，其形象特点更加坚定和鲜明即成熟稳重。从剧情开始直至结束，他始终坚持一切为了抗日这一

信念。为了抗日而离开自己的娘亲，为了抗日进古城、闯虎穴，为了抗日而未谈婚论嫁，最鲜明的体现就是，在得知杨母被日本人抓去之后，杨晓东没有丝毫动摇，关敬陶劝说杨晓东先解救杨母，杨晓东断然否决：“不！无论发生任何事情，都不能影响起义的大事。”^[11]正是杨晓东这样大气的表现最终改变了关敬陶，致使关敬陶断然决定起义。在歌剧《野火春风斗古城》中，杨晓东人物角色的情节发展主要在于其与关敬陶的直接交往中，从《人气》、《开药方》、《对峙》到最后通过各方努力成功劝说关敬陶起义都体现着他稳定、成熟、一切为了抗日的人物形象。他在进入古城前演唱的《抖落征尘抬眼望》和在日军司令部母子相见时演唱的《不能尽孝愧对娘》这两首咏叹调都表现了杨晓东对党的坚定信念和其自身的伟大品格。从音乐上讲，更好地描绘歌剧人物的心理特点是音乐在刻画人物形象上的重点。杨晓东的整体音乐形象是果敢、刚毅、坚定，音乐在塑造杨晓东这个人物形象上始终使用的是较为稳定的音级进行，表现出他成熟稳重的人物形象。咏叹调《抖落征尘抬眼望》描述了杨晓东进入古城时的心理，在音乐线条上，音乐的主线是由稳定音级构成的，每一句话都落在主音或属音等稳定音级上，用音乐手法展现杨晓东坚定的革命信念。而在《不能尽孝愧对娘》中，音乐开始就以哭诉的风格展现杨晓东的激动和悲痛，歌曲最后“和娘亲”三个字在音乐上始终拖长音并重复了一遍，表现杨晓东对母亲的依恋和不舍。

2.2 杨晓东人物性格分析

歌剧《野火春风斗古城》中，杨晓东人物形象以及杨母、金环、银环等的人物形象只是抗战时期正面人物形象的缩影，可以说在抗战时期，像他们这样的人物有很多，当然，像关敬陶、高自萍等的人物在当时也不下少数。正是有像高自萍这种经受不起考验和诱惑的人物形象，才更加衬托出向杨晓东这种对党忠诚，性情成熟稳定，先公后私、以革命为重的正面人物形象。以下就对歌剧《野火春风斗古城》中杨晓东的人物性格进行分析。

2.2.1 党的忠实追随者、宣传者

在剧中，杨晓东的人物形象是革命的地下领导人，因此，他不仅要自己追随党，而且还要做好党的宣传工作，鼓励更多的人加入革命队伍，为革命事业而奋斗。在《野火春风斗古城》中，杨晓东来到古城的最主要任务是策反伪团长关敬陶起义。在进入古城前，杨晓东演唱了《抖落征尘抬眼望》，歌中写道“好男儿拼洒一腔血，今日就把虎穴闯”，体现了他对党的忠诚：冒着生命危险，只身来到虎穴（古城），只为完成党交给自己的任务。在歌剧发展中，杨晓东的一言一行都时刻体现着党的忠实追随者这一人物形象。作为党的宣传者，这一人物形象在文学和影视版本中体现较多，而在歌剧中，则主要体现在成功策反关敬陶起义上。为了完成这项任务，杨晓东冒着生命危险来到戏院，表面上是来看戏，实际上是来劝说关敬陶，在《开方子》和《对峙》中，杨晓东直击关敬陶的弊端，直至最后激怒关敬陶。而在芦苇荡的一幕，关敬陶虽已被成功抓获，但杨晓东在劝说关敬陶后，又放其回去，在杨晓东、金环带头演唱的《乡谣》中，关敬陶的内心受到极大的触动。在关敬陶家，杨晓东只身一人来劝说关敬陶，在得知自己的母亲被铺后，仍坚持以革命大局为重，最终感动关敬陶，关敬陶毅然决定起义。

2.2.2 性情稳定、成熟的革命者

在歌剧中，从杨晓东出场直至整部歌剧结束，杨晓东的一举一动都体现着这个特点。歌剧开始，在其进古城前与金环同志的交流，而后突遇伪团长关敬陶，与关敬陶的交流《人气》中，表面上为其看病，实际上间接道出了关敬陶的弱点，使得关敬陶这个本身具有两面性特点的人物显得有些慌乱。而在《开药方》中，杨晓东更是直接道中了关敬陶的要害，并且为其指出了道路，而此时的关敬陶则更是招架不住了，只能重复地用“骑驴看场本，还得走着瞧，前途怎么样，谁也说不坏”这样的话语为自己解脱，从这里更能显示出一个成熟革命领导人的优势。在关敬陶被共产党捕获后，年轻的革命同志提议直接把他毙了，而杨晓东则以大局为重，努力策反关敬陶起义，因而又把他放了回去。在金环和杨晓东的共同劝说下，使得关敬陶终于被感化了，在三人共同演唱的民族情节浓重且极具教育意义的《乡谣》主题曲中，毫发无损地放关敬陶回去了，这体现了杨晓东和金环同

志的大局情怀和智慧策略。而在杨晓东得知自己的母亲被捕之后，没有陷入慌乱而继续坚持革命大局为重的思想，更能彰显出杨晓东坚定的革命信念。

因此，歌剧中杨晓东出现的时间不是很长，但每次出现时，他所表现出来的一言一行都能体现出他成熟、稳重，以革命大局为重的领导性格和情怀。

2.2.3 先公后私、以革命为重的领导者

李英儒的小说《野火春风斗古城》是真实历史情节的艺术化写照，小说中的具体人物在历史中都能找到原型。了解历史的人都知道：在抗日战争时期，在那种高压、艰苦的生存和战斗环境里，真正的共产党员能够经得住各种风险与考验，甚至以牺牲自己的生命为代价，靠的就是信念的力量，他们心中始终坚信共产主义信念，为了革命的胜利，他们毫不计较任何得失，随时准备付出自己的一切。杨晓东作为地下斗争的领导者更是如此。在歌剧版的《野火春风斗古城》中，杨晓东没主动考虑过任何个人情感，心中始终考虑的是革命大局。银环对杨晓东的追随以及杨母与银环的交流与嘱咐，都直接表现出她们对杨晓东个人的关心，也间接反映出杨晓东心怀党、心怀革命、大公无私的高尚情怀。只有在日军司令部那一场中，杨晓东才与母亲见上了一面，而这一面又是被迫的。杨母被捕入狱，而由于高自萍的出卖，杨晓东也被捕入狱，阴险的多田想以此要挟杨晓东，故意安排母子见面。杨晓东自小与母亲相依为命，母亲一手将其养大，长大成人的杨晓东为了革命事业远走他乡，不能照顾年迈的母亲，而与母亲的见面竟然是在母亲因为自己而被日军施刑之后，杨晓东忍受不住自己内心的悲痛，演唱了《不能尽孝愧对娘》这首咏叹调。

综合来说，杨晓东的人物形象特征是当时先进共产党员形象的代表。在歌剧中虽然杨晓东的出场时间相对较短，这是由歌剧艺术本身的特点决定的，但杨晓东成熟稳重、对党忠诚、以革命大局为重的地下革命领导人的性格和情怀，欣赏这部歌剧的人是能够感知到的。

第三章 杨晓东经典唱段分析及演唱处理

“歌剧是用音乐来说话的剧”^[12]。它是一种舞台艺术，但又不同于一般的舞台艺术，像艺术歌曲、舞蹈等形式的艺术是基于情感共鸣之上，为表演而表演的艺术，而歌剧中的任何唱段的演唱乃至单纯音乐的演奏除了讲求艺术表演、情感共鸣之外，还必须和剧情联系在一起。在整个剧情中，具体角色音乐形象必须与角色的戏剧形象统一，特定戏剧形象需要用特定音乐形式来表现。如表现坚强、耿直的形象与表现胆怯、懦弱的戏剧形象需使用不同的音乐发展手法，前者的演唱旋律需要更多地使用稳定音级进行，而后者则更多地使用不稳定音级进行。歌剧中戏剧音乐形象的表现以演唱者的唱功为基础，演唱者扎实的演唱功底是其能成为歌剧演员的前提。

在歌剧《野火春风斗古城》中，杨晓东作为剧中男主角，代表着一种积极、乐观、忠诚、坚定的戏剧形象，表现这样的形象上需要更多地使用稳定音级进行，以获得坚定有力的声音。杨晓东在剧中总共出场 6 次，演唱了 3 首重唱作品，2 首咏叹调，2 首混声伴奏合唱。下面通过对杨晓东 2 首咏叹调作品及 3 首重唱作品的音乐本体分析以及对作品演唱处理的论述，来更好地把握其音乐戏剧形象。

3.1 杨晓东两首咏叹调分析及演唱处理

咏叹调是歌剧中的一种演唱形式，是配有伴奏的在歌剧中演唱的表现人物情感的独唱曲，它需要演唱者具备较好的演唱和表演技巧。咏叹调重在抒情，表达人物的内心情感，其可歌性的旋律线条有较大的起伏且优美动听。“在戏剧情节发展的重要时刻，由某一角色在特定情境中集中抒发内心情感，发出声声感叹，倾诉人物的喜怒哀乐，此时剧情暂且终止推进。”^[13]细腻的情感表达是咏叹调所擅长的，通过抽象的音符有规律的运动，把剧中特定人物的特定情感通过演唱表达出来，这种情感表达的方式是最为动人和具有影响力的，因此咏叹调常处在情感高潮的地位上。

咏叹调最擅长的是抒情，然而如果细分，也可分为抒情性咏叹调和戏剧性咏叹调。首先明确一点，不论是抒情性咏叹调还是戏剧性咏叹调都是以其戏剧性为

前提的，少了戏剧性的元素，则不能成为歌剧音乐，也就无所谓咏叹调了。抒情咏叹调情感状态较为单一，重在表达内心情感。在歌剧《野火春风斗古城》中，杨母演唱的《思儿》唱段即归属于抒情性咏叹调，这首作品单一地表达了杨母对儿子杨晓东的万分思念之情。戏剧性咏叹调是由于外界因素对剧中人物的刺激，进而引起人物内心出现情感波动，这种情感往往是矛盾的，剧中人物表达这种情感，则使用具有冲突性的音乐即戏剧性咏叹调。戏剧性咏叹调兼有宣叙调推进剧情发展的功能，它和抒情性咏叹调一样，也具有优美动听的旋律线条，但其情感含量比抒情性咏叹调丰富。杨母的唱段《娘在那片云彩里》表达的就是杨母内心的矛盾情感，这首作品是杨母在牺牲前满怀悲愤和豪情的一个唱段，表达了杨母的无奈心情以及对革命胜利的渴望和对革命胜利的信心。杨晓东在剧中的咏叹调仅有2首：《抖落征尘抬眼望》和《不能尽孝愧对娘》，二者相比较，前者抒情性特点较突出，重在表达进入古城时的内心较为单一的情感状态，即看到古城遭到破坏后的悲愤心情；而后者充满戏剧冲突性含量更多，重在表达杨晓东面对被日本人打得遍体鳞伤的母亲时内心的愧疚和悲愤的情感。

3.1.1 抒情咏叹调《抖落征程抬眼望》

《抖落征尘抬眼望》是杨晓东以地下革命领导人的身份进入古城前的一个唱段，是杨晓东面对被战争破坏的古城时发出的感慨。在和高自萍接上头以后，高自萍打算和杨晓东一同进入古城之，杨晓东断然否决，“不，你先走一步，我们分头进城。”这里能够隐约看出杨晓东成熟革命者的人物形象，之后随着音乐的进入，杨晓东演唱了这首《抖落征尘抬眼望》，表达自己面对被破坏的古城时的悲愤之情。

（一）音乐本体分析

从总体音乐结构上看，这首作品可分为两个乐段，是二段式曲式结构，快板之前为一段，快板之后为一段。前奏部分以一个中速、坚定有力的大跳音乐进入，前半部分音乐具有可歌唱性的特点，在五个小节的进行中，三次使用五度、六度大跳，符合河北地区民间音乐的音乐特点，表现出一种高亢、激昂音乐氛围；第7、8两个小节是一连串急促的三连音，音乐进行采用模进手法，音调逐渐升高，速度逐步加快，力度逐渐加强，明显带有北方散板的特点，第9小节以一个八分

音符的 G 调变宫音结束前奏进入演唱部分。总体来说，前奏部分突出了河北民间音乐特点。演唱部分在音乐上，由两个乐段组成。第一乐段（9—24 小节）由 16 小节组成，由稍自由的具有散板特点音乐进入，在平稳的级进和跳进进行之后，出现五度、六度向上或向下跳进，而后又平稳地进行，使用了河北民间音乐常用的五度、六度大跳进行，旋律既有平稳的进行，又有五度、六度的跳进进行，富有可歌唱性；在调式上，9—17 小节是 G 宫七声雅乐音阶，18—24 小节既可以理解成 G 徵六声（含变宫）音阶，也可以归属于 G 宫六声（含清角）音阶，两者的音程结构关系完全一致，增加了其调式调性的游移性和模糊性。第二乐段（25—54 小节）可划分为三个乐句，25—32 小节为第一乐句，33—40 小节为第二乐句，41—54 小节为第三乐句，其中，第三乐句是第一乐句的变化重复，第二乐句由主题动机变化反复一次构成。三个乐句都是由七声清乐音阶构成，第一乐句结束在 D 徵上，第二乐句结束在 B 角上，第三乐句结束在 G 宫上，采用了河北地区最常用的调式宫调式和徵调式音阶。第二乐段音乐在平稳的级进和小跳进行中，穿插出现向上或向下的八度大跳，增强了旋律的起伏性和可歌唱性。总体来说，这首作品的音乐具有浓郁的北方音乐特点，具体表现在：采用六声七声音阶，频繁使用偏音（清角、变宫），增加了音乐的色彩性；多五度以上的大跳，音域较宽，旋律起伏大；音乐发展自由，具有散板的特点；采用宫调式和徵调式音阶。

（二）演唱处理

杨晓东是全剧的核心人物，以中共成熟的地下领导人的身份和形象出现在舞台上，因此，杨晓东在台上的一言一行都时刻体现着稳重成熟的共产党员形象。

《抖落征尘抬眼望》这首作品表达的是一种悲愤之情，看到被敌人破坏的家乡古城和被残害的家乡人民，作为即将进入古城的中共领导人有感而发演唱的一首作品。这两点是这首作品的情感定位，演唱者在演唱过程中要时刻把握和体现出这样的人物形象和情感基调。

随着掷地有声和富有律动的前奏音乐的响起，演唱者就要进入状态，情感定位在既悲又愤的状态上，随着急促三连音推进的终止，演唱者开始演唱。看到被破坏的古城和被残害的人民，自己身心的疲劳已被忘却，内心的悲怒之情再也抑制不住，因此，第一句“抖落征尘抬眼望”的演唱要充满激情，尤其是“抖落征尘”四个字的演唱力度要强，气息支持的密度应该加强；“抬眼望”三个字的音

域跨度超过一个八度，时值上占了四小节 16 拍的长度，意在表达对这座古城的仔细端详，其中色彩音和拖腔的演唱需要加以注意，色彩音变徵是一经过音，流露出悲愤的情怀，拖腔虽然时值较长，但中间不要换气，而应向前推进，表现“望”这个动作一直在进行。“抬眼望是我斑斑古城墙”这一句话应带着哭腔特点演唱，“是”字要在演唱中顺势退出来，“斑斑古城墙”反复演唱一次，第一遍的“斑斑古城”四个字采用垛板手法，每个字要吐得清晰并且有顿挫感，从“墙”字到第二遍的“斑斑”两个字之间有十拍的时值，中间尽量不要换气，意在表达心中悲痛之情，最后“古城墙”三个字要逐渐减少声音中哭腔的成分，为第二乐段的进入做准备。

第二乐段的内容与第一乐段不同，第二乐段先是回忆古城遭受破坏、古城人民遭受残害的情境，而后表达了杨晓东闯虎穴的决心和信心。首先，这一乐段在速度上较快，字多腔少，旋律律动性强，对演唱者的呼吸提出了更高的要求，其中有四句话的开头都是用了空拍，有两句话的开头即是高音（小字二组 g），因此演唱者在演唱这几句时应采用快吸慢呼的方法。第一乐句和第二乐句的演唱重在突出悲愤的心情，第三乐句则是下决心，因此第三乐句的演唱要坚定有力，尤其是“今日就把虎穴闯！就把虎穴闯！”这句话，这句话是全曲的高潮，虽然已经达到了小字二组 b 的高音，使用假声较多的声音演唱更轻松，但为了表现出杨晓东刚毅、英勇、果敢的戏剧形象，还是应使用真声偏多的声音来完成，在肢体语言上，整体动作形象和眼神要更加坚定。

以上是对《抖落征程抬眼望》这首作品的演唱处理的论述，完成这首作品的前提是演唱者要具有扎实的声乐演唱功底和字正腔圆规范的咬字吐字方式。声乐基本功不扎实，无法完成这首作品，同样，咬字吐字不规范也无法准确地表达感情。

3.1.2 戏剧咏叹调《不能尽孝愧对娘》

《不能尽孝愧对娘》是杨晓东在狱中看到因为自己而被敌人迫害得遍体鳞伤的母亲时演唱的作品，与《抖落征尘抬眼望》相比，这首作品的戏剧性特点突出，音乐表现力和感染力很强，对演唱者的演唱功底和艺术修养提出了更高的要求。首先对作品背景和人物心理进行深层次的挖掘和了解，掌握住作品的情感基调：

杨晓东演唱这首作品主要是表达自己对母亲的愧疚心情，虽然在歌剧《野火春风斗古城》中没有展示杨母抚养杨晓东的具体情节，但从杨母的言谈举止中能够体会出其对杨晓东的挂念。杨母是抗日战争时期千百万个普通妇女中的一员，但她却做出了不平凡的举动。杨母生活在战争的年代里，杨晓东七岁那年，丈夫被地主害死，杨母为了儿子杨晓东的安全而不得已连夜带着杨晓东搬迁到几十里外的地方定居，从此，她成了家里的顶梁柱，讨千家饭、睡破庙堂、为儿子驱挡寒风等。从文学版本的《野火春风斗古城》中能更加深刻地了解到：杨母为了让儿子杨晓东上学读书，又给人家纺线为儿子赚取学费。儿子学成毕业之后参加了革命，杨母极力支持儿子的做法。身为人母的她也希望儿子能在身边娶妻生子、尽孝，但杨母为了革命事业的胜利不但支持儿子参加革命，并且当上了儿子的交通员。在歌剧中杨母的唱段《思儿》表达了自己对儿子的思念和挂念之情，杨母和银环演唱的《玉镯》和《带上玉镯叫声娘》则表达了自己对儿子终身大事的牵挂，在她身上能时刻体现出平凡伟大的母亲和革命英雄的形象。杨晓东是受过教育的知识分子，还是一位成熟的革命领导人，然而心系革命事业的同时内心始终有对母亲深深的愧疚之情。自幼丧父的他深知母亲抚养自己长大并且赚钱供自己读书的艰辛，母亲含辛茹苦将自己抚养长大，然而为了革命事业，为了祖国的利益，杨晓东又出征上前方从事革命事业，因而未能在家尽孝，母亲非但没有出于个人意愿反对杨晓东的举动，还极力支持自己的选择，并且当上了自己的交通员，年迈的母亲这样的壮举令杨晓东内心愧疚之情加深。杨母被捕入狱的信息，杨晓东在关敬陶家与关敬陶交谈时已经知道，但时间紧迫，为了革命事业，关敬陶劝说杨晓东先救其母亲，但杨晓东依然坚持革命为重，断然否决，“不，不管出任何事情都不能影响起义的计划！”可在杨晓东的内心深处是多么想先救出自己的母亲啊，这使得杨晓东对母亲的愧疚之情又加深一层。由于高自萍为了自己的私立叛变投敌，杨晓东被捕入狱，内心阴险的多田利用母子亲情为要挟，逼迫杨晓东，于是在日军司令部饱受惨害的杨晓东和杨母见面了，见到被残害的母亲，杨晓东连叫两声“娘”之后，感情无法控制，暴怒大声地叫道“多田！你这个畜生！有本事你冲我来！你为什么要折磨我的母亲？”。随着紧张而富有律动的音乐的响起，杨晓东跪在母亲脚下，演唱了《不能尽孝愧对娘》！

（一） 音乐本体分析

《不能尽孝愧对娘》的曲式结构特点分析一览表

唱段名称	乐段结构	曲式结构特点	调式调性
杨晓东独唱和混声伴唱《不能尽孝愧对娘》	A A1 A2 A3 A3 A4	<p>这首作品采用 4/4、4/2 交替拍子，调号上从 G 调转入降 E 调，唱段结构上分为五个乐段：A 段，G 调，为自由的散板，旋律带有哭腔特点，可具体划分为两个乐句；A1 段采用混合拍子，闪板起拍，中速进行，采用一个发展动机并模进展开；A1 段后为间奏一，调式由 G 调转入降 E 调，A2 段旋律进行以平稳的级进和小跳进行为主，大、小切分节奏的使用增强了音乐的律动感；A3 段采用叙述性的音调，结束于色彩明亮的降 E 宫音，A3 段反复一次；间奏二是间奏一的变体，速度上比之前音乐快出一倍，最后以突快的小幅点和八分音符引出 A4 段，A4 段速度快，以闪板的大切分开始，前面音乐采用较短的音符时值，音乐进行快，后面进行增长了每个音的时值，音乐进行坚定，最后结束语降 E 宫音。A3、A4 为 A2 的重复、发展和变奏。</p>	<p>A 段：D 徵六声调式（含变宫）。</p> <p>A1 段：采用 G 宫调式，G 宫六声（含变宫）→D 徵六声（含变宫）。</p> <p>A2、A3、A4 综合运用降 E 宫七声清乐和雅乐音阶。</p> <p>A2 段：降 B 徵七声清乐→降 E 宫七声雅乐。</p> <p>A3 段：降 B 徵七声清乐→F 商七声雅乐→降 B 徵七声清乐→降 E 宫七声雅乐。</p> <p>A4 段：F 商七声雅乐→降 E 宫七声清乐。</p>

《不能尽孝愧对娘》的总体结构可分为五个乐段、前奏和两个小间奏，其中，第四和第五个乐段的音乐的是第三个乐段色重复、发展和变奏且第四个乐段重复一次。前奏音乐一开始就使用每分钟 124 拍的较快速度进行，第三小节处开始使

用三连音，三连音节奏使用了两小节的长度，音调逐渐平稳升高，力度逐渐加强，意在表现杨晓东看到惨遭多田迫害的母亲之后心中愤怒的情绪；之后的前奏音乐使用了较平稳且听起来像是中速进行的音乐（歌剧原曲谱中，这里的速度没有改变，只是每个音的时值长度加长了）。戴玉强在演绎这个场景时，前奏三连音处快速演奏之时，他正在愤怒地责问内心险恶的多田，而之后像是中速的音乐进行时，他正望着自己的母亲。从这一点上可以看出这部歌剧用音乐很好地演绎了剧情。最后以掷地有声的重音结束具有冲击力的前奏音乐。第一乐段（10—32 小节）在节奏上稍自由，使用一板三眼的 4/4 拍子，使用切分、附点、闪板起拍等节奏音型，具有散板的节奏特点；速度上前半部分使用每分钟 68 拍的中速进行，后面拖腔部分使用每分钟 168 拍的速度进行；在结构上，可细分为两个乐句，都采用 D 徵六声（含变宫）音阶，第一乐句里出现一色彩音 $\#sol$ ，旋律进行具有戏曲里哭腔的艺术特点，平稳的进行中时有出现四度、六度大跳，突出河北民间音乐的音乐特点，音乐刚柔结合，表现杨晓东内心的愧疚之情。第二乐段（33—40 小节）依然使用中速自由散板的节奏，在结构上，可分为两句，每句都使用空拍闪板起拍，两句话采用同一主题动机，第二句话是第一句话的重复和发展；调式调性上先后使用 G 宫六声（含变宫）和 D 徵六声（含变宫）；音乐使用平稳的级进和小跳进行，出现两处作为润腔作用的倚音：羽音和商音；“诉情肠”三个字重复一次，重复音调高，带有拖腔，意在强调。间奏一（41—47 小节）：第一小节采用与第二乐段相同情感基调的音乐进行，起到承上的作用；第二小节处转调，使用 G 调宫音同时是降 E 调角音作为“枢纽音”^[14]，之后的音乐使用极为哀怨的音调发展，渐慢结束在降 B 徵音上。第三乐段（48—57 小节）在音乐上，使用叙述性的音调，字多腔少，使用平稳旋律进行，无四度（含四度）以上大跳进行；在节奏上，以八分音符和全音符为主，切分音和浮点音符的使用增强了旋律的律动感；在曲式结构上可以细分成两个乐句，第一乐句使用降 B 徵七声清乐调式，第二乐句使用降 E 宫七声雅乐调式，混合调式的交替使用符合北方民间音乐的特征。第四乐段（58—74 小节）是第三乐段的重复和发展，在音乐上依然使用中速字多腔少的叙述性音调和平稳旋律进行，感情色彩与第三段相同；在曲式结构上可以分为六个乐句，都使用降 E 宫系统调，清乐和雅乐交替使用，结束在降 E 宫音上；第四乐段重复一次。间奏二（75—82 小节）前半部分音乐效果

情感基调与第四乐段相同，后半部分随着节奏型的加密、音符时值的缩短，音乐突快进行，最后以更快的同音反复结束间奏，进入第五乐段。第五乐段（83 小节一结束）是作品的高潮段落，以每分钟 152 拍的速度进行，除第一句采用较短时值的音符，让人感觉快速外，其他乐句由于长长的拖腔的使用，每个字的时值长度基本都在二分音符（二拍）以上，有一“娘”字的时值甚至长达 24 拍，因而听起来更像是中速有律动的音乐进行，但在气势上给人的感觉是层层推进；整个乐段使用 4/4 的节拍，在曲式结构上，可分为三个乐句，第一乐句采用字多腔少的音乐平稳进行，切分、闪板起拍等节奏的使用，突出高亢的音乐特点，采用 F 商七声雅乐调式；第二乐句整体音域比第一乐句高，每个字的时值长，平均每个字占一个全音符的时值长度，音乐依然使用平稳进行，具有悲壮色彩，结束在 F 商音上；最后一个乐句，托长音、垛音、空拍等的使用，进一步增强了悲壮的色彩，音乐层层向高音的模进、节奏句幅的逐渐拉开将音乐推向全曲高潮，停留在渐慢的高音 sol 上，稍休息片刻，随即用令人心碎和悲壮的“和娘亲”三字的音调结束全曲，最后一“亲”字时值长达九拍，深刻体现出杨晓东内心对母亲的歉疚之情。

（二） 演唱处理

前面对杨晓东的人物形象特征、人物背景以及这首歌曲的背景人物心理已作出论述，演唱时要准确把握作品情感尺度，塑造出鲜明的人物形象。

前奏音乐一响起，演唱者就要进入状态，把情感定位在愧疚、激动上，随着前奏音乐结束，带着激动兴奋的状态开始演唱。第一乐段是稍自由的散板，且具有哭腔的特点，因此应深情地带着戏曲中悲剧的哭腔艺术的韵味演唱这一段；作品开始三遍“娘啊”的重复演唱，是一种情绪的铺垫，随后出现了两次向上的四度大跳（从中音区跳到了高音区）进行，这两个大跳是情绪的一种释放，演唱时更应该突出连贯性，力度上加强，顺势把字推出去，每个字的时值长度拖够；第二句中使用闪板起拍，呼吸上要使用快吸慢呼，语气上稍坚定；随后，“疼我的娘，爱我的娘”八个字用了十二小节 48 拍的时值长度，一字一音，时值拖长，旋律进行缓慢，出现六度、四度大跳进行，具有戏曲悲剧中哭腔的艺术特点，因此演唱者应带着悲痛的情绪，带着哭腔的感觉演唱这八个字。第二乐段字多腔少，

但要依然使用悲痛的情绪、带有哭腔韵味的声音演唱，相同动机模进、发展，演唱要连贯，力求声断气不断、声断情不断的听觉效果；“诉情肠”三个字重复发展一次，旋律使用跳进进行，带有拖腔的哭腔韵味明显，在演唱力度上需要加强，“情”字处在小字二组的 a 上，演唱时字头“q”咬得轻巧一些，更有利于表现力度和情绪。第三四乐段表达的内容是回忆自己的悲惨身世以及杨母的艰辛与伟大，音乐字多腔少，因而演唱时使用叙述性的语气；第四乐段最后一句音乐色彩由暗淡转为明亮，最后结束在明亮的宫音上，两段歌词在此表达的都是杨母的伟大，演唱这句话时注意语气，前半句可延续前面悲痛的情绪，后半句演唱语气应该坚定、激昂；在这两段叙述性的音调中出现几处上行大跳到高音的进行，但高音时值稍短，应使用快速咬字的方法，保持演唱的连贯性。演唱第五乐段首先情绪上激动，语气上应坚定，第一句话的音乐闪板起拍，借鉴了戏曲里的垛板手法，演唱要顿挫有力；“男儿膝下有黄金，只跪天地和娘亲”这句话音调高，音乐舒展、坚定，演唱语气应激昂、坚定，其中“只跪天地”四个字音乐迂回，对附点和上下迂回的音调的演唱应力求清晰，突出北方梆子腔的腔调；剩下的这部分音乐既有一字一音垛板的特点，又有哭腔和散板的特点，这一部分在音乐和情绪上都是全曲的高潮；“我跪，我跪，只跪天地，只跪天地”对这句话的演唱要坚定有力，重复唱句的演唱要突出力度上的不同；“和娘亲”三个字以平稳而坚定并带有长长拖腔的音乐编配，演唱语气应坚定，随着音调的升高演唱力度逐渐加强，最后停留和维持在小字二组降 b 音上，突出高潮；音乐稍停片刻之后又用抒情性的音调重复一遍“和娘亲”三字，用下行六度大跳进行，如同情感的释放，对这三字的演唱应用撕心裂肺、震撼人心的语气演绎，抒发内心的愧疚之情。

上述对两首咏叹调演唱处理的论述主要是在表达情感层面上展开的，《抖落征尘抬眼望》和《不能尽孝愧对娘》这两首咏叹调比较，前者抒情性韵味稍浓，后者的戏剧性因素较多。《不能尽孝愧对娘》这首咏叹调表达的主人公杨晓东内心的矛盾冲突尖锐，演唱的力度、速度等在音乐发展中发生较大变化，戏剧性成分的含量要大于《抖落征尘抬眼望》。因此，对两首作品的演唱要认真分析，把握住和体现出不同的情感及音乐形象。

3.2 杨晓东三首重唱唱段分析及演唱处理

重唱是歌剧中必不可少的演唱形式,能否更好地使用重唱形式来表现歌剧剧情冲突是评价一部歌剧音乐好坏的标准之一。歌剧重唱的基本功能是揭示不同人物在同一时间内不同的心理状态和性格冲突,而重唱在歌剧中所具有的这种功能是其其他舞台表演艺术可望而不可及的。如话剧中时有出现众人七嘴八舌说话的场面,但这种场面发生的前提是这些人表达的是同一种情感或状态,而无法表现剧中不同人物在同一时间内不同的甚至矛盾的心理状态和冲突。按声部构成数目来划分,可分为二重唱、三重唱、四重唱乃至七重唱、八重唱等,《野火春风斗古城》中采用的重唱都是二重唱,作品中每个人物的性格发展和心理描绘的线索较易把握。按表现功能划分,可分为抒情性重唱、戏剧性重唱,抒情性重唱重在刻画人物的心理,戏剧性重唱重在表现戏剧冲突爆发。歌剧《野火春风斗古城》中,主要的重唱唱段是杨晓东和关敬陶相遇时演唱的,伪军司令和共产党领导人相遇,正是剧情矛盾展开的时刻,作曲家用重唱来表现冲突,更好地用音乐手段表现剧情。

重唱中每一个声部都代表具体歌剧规定的特定情境中的特点人物性格和特定情感,因此,对于剧中人物性格、人物在剧中的角色等的把握是一个歌唱者能演好歌剧的前提。在歌剧《野火春风斗古城》中,杨晓东、关敬陶都分别代表着不同的人物形象,对他们唱段的词曲编配以及演唱者对具体唱段的演唱要突出他们不同的人物形象特点。下面对杨晓东和关敬陶演唱的三首重唱唱段《人气》、《开药方》和《对峙》进行音乐本体分析以及对其演唱处理展开论述。

3.2.1 《人气》

《人气》是在金环护送杨晓东进入古城来到古城脚下突遇关敬陶时演唱的唱段,杨晓东被派往古城来策反的主要对象就是关敬陶,在古城脚下突遇关敬陶,正如杨晓东所说“真是冤家路窄”。关敬陶是一具有双面性格的人物,一方面他投奔于日本人,成为伪军司令,另一方面看到自己的同胞被杀害他又具有抗日情节,这是选其作为策反对象的原因。这首作品是一首抒情性和戏剧矛盾性相结合的重唱,表面上杨晓东为关敬陶看病,实则透露着试图说服关敬陶的目的,“一

个人若无骨气，岂不是丧失了生命之本，如同行尸走肉矣。”这句话引起了关敬陶的警觉“你说的可是我的身体之病？”“正是，正所谓身心不可分也。”可见杨晓东表面上为关敬陶看身体之病，实则在试探关敬陶这一具有两面倾向的人物的内心。

应该说《人气》是整部歌剧情节展开的开始，对于这首作品的处理和把握，需要演唱者提前做好大量的准备工作。首先，应充分了解掌握整部歌剧的剧情冲突及其走向，知道自己所扮演的角色在整部歌剧中的地位，了解其人物性格特点及在剧中的使命。饰演杨晓东这一正面人物形象，对于歌剧《野火春风斗古城》的历史背景、剧情情节以及音乐的发展需要有更加深入的了解，了解杨晓东的人物个性，演唱声部的旋律性格特点等。其次，演唱者成熟的演唱技巧和演唱功底必不可少。前面提到过歌剧是一种带有剧情情节的表演表演艺术，演唱者在表演的同时，声音、形体动作等必须要进入剧情，在用歌声打动听众的同时要用歌剧的情绪去感染听众。最后，需要对具体作品的情感进行深入挖掘。

《人气》自始至终采用宣叙性的旋律音调，旨在展开情节，这首作品采用四段体的曲式结构(A, A, A1, A2)，后面三个乐段是第一乐段的变化重复。旋律曲调具有非常明显的北方曲艺音调，旋律进行常使用四度、六度跳进进行，符合河北民歌的音乐特点，流动性强，拖腔韵味明显，变音和附点的使用更与谈话音调吻合。作品采用4/4、2/4拍子，中速叙述性地进行，采用了河北民歌最常用的调式徵调式、角调式和宫调式三种调式，每句话都是以弱起或空拍开始，句尾带有长长的拖腔。全曲采用七声雅乐音阶，旋律进行中含有偏音变徵、变宫和色彩装饰音#re、#dol。杨晓东和关敬陶演唱旋律相近，只在作品接近尾声时使用了较为坚定的旋律音调，最后一句旋律带有铿锵有力的垛板的特点。前奏部分木管的二三度音程旋律较快进行和弦乐器的舒缓安静插入为富有宣叙色彩的唱段的进入做好铺垫，演唱旋律具有流动性，富有生活韵味。杨晓东最后演唱的唱句旋律较之前坚定，更加鲜明地说出了关敬陶的弊端。这首作品“在旋律、板式、节奏、歌词、结构等音乐创作特点方面，均综合呈现出北方鼓词说中有唱、唱中有说、讲究字正腔圆的音韵关系及发音咬字、注重行腔的跌宕起伏、低回婉转；具有强烈的叙事性和洒脱的抒情性以及纯朴厚重、从容舒展、诙谐轻松等北方鼓词所特有的个性风貌和精神气质。”^[15]

对于《人气》中杨晓东唱段的演唱，首先，声音要洪亮，感染力要强，需要更具有戏剧性的声音来完成他的唱段。其次，语气要坚定，也就是说气息要稳，喉头的位置要相对稳定且靠下。情绪可以有波动起伏，但演唱的支点一定要靠下，这样才能给听众一个成熟革命者的沉稳形象。这首作品中旋律进行时有四度、六度、八度大跳进行，在旋律跳进的时候，演唱的声音情绪可以有变化，但声音支点不能有太大变化。最后，咬字吐字上应力求接近生活语言。河北地区的方言重鼻腔音，这首作品里有大量的托腔，正是突出这一点。咬字的时候应该清晰，但不能僵硬。“一个人若无骨气，岂不是丧失了生命之本”这句唱直接道出了杨晓东试探关敬陶的目的，因此在咬字吐字和语气上要比前面更加坚定，每个字在字正腔圆的基础上力求铿锵有力，具有顿挫感。

在形体动作上，整体上力求自然生活状态。进入古城前突遇伪军司令关敬陶，对于一般人来说，会乱了阵脚，但杨晓东作为革命领导人则始终应该表现出沉稳的状态。杨晓东在临时搬来的桌椅上为关敬陶看病，表现出来的动作和眼神应接近自然生活，虽假扮成看病郎中，但表现出来要像郎中一样沉着，耐心为关敬陶讲解。“湿气入骨，则无有骨气”这句话是杨晓东假装为关敬陶看病要道出的核心话语，因此，演唱这句话时眼睛要有神。最后一句话是故意说出来留给关敬陶反思的话语，因此，演唱速度上应该放慢，动作眼神要注意察言观色，关注关敬陶情绪的变化。

3.2.2 《开药方》

《开药方》是关敬陶在百乐园戏院看戏时发生的情景。《人气》演唱结束时杨晓东留下这样一句话“良药一定有，长官如果是认真的话，不妨改日我专程登门拜访”，而关敬陶则说道“改日再请先生开方子”。杨晓东对关敬陶的这番话语很是上心，他此次深入古城的目的就是策反关敬陶起义，因此他必须努力接近关敬陶。得知高自萍约了关敬陶在百乐园戏院看戏之后，杨晓东不请自到，这使得关敬陶吃了一惊。这和《人气》见面时恰恰相反，《人气》发生背景是杨晓东进入古城前突遇关敬陶，杨晓东毫无任何准备；而《开药方》发生的背景是杨晓东提前打探好关敬陶前来看戏，应该说杨晓东是提前做好了准备而来。假借为关敬陶看病接近关敬陶，努力争取他起义。

虽是假借看病的理由，但在和关敬陶交流时，杨晓东不再伪装身份，直接道出了“良药”。从前面的《人气》可以看出来，关敬陶对杨晓东有一定的怀疑和警觉，而这次杨晓东的主动出现和其直言不讳，使得关敬陶不知所措。到了最后，关敬陶只得以“骑驴看场本，还得走着瞧，前途怎么样，谁也说不好。”这样的话重复两遍来搪塞杨晓东。重唱唱段结束之后，杨晓东直接亮明了自己的身份：共产党，使得关敬陶愕然站起，但杨晓东有把握地控制住局势，稳住了关敬陶的情绪，之后便演唱了《对峙》。从这些行为举止中可以充分看出杨晓东成熟革命领导者的形象。

《开药方》在音乐上依然采用宣叙性的旋律曲调，具有河北西河大鼓的韵味，主要表现在：音域宽广、旋律进行中出现大跳音程、采用七声雅乐音阶、闪板起拍及切分贯穿的节奏音型等。用河北西河大鼓名曲《玲珑塔》营造戏院场景文化和民俗气息，前奏部分和《人气》相同，木管的二三度音程旋律较快进行再加上弦乐器的舒缓安静插入为富有宣叙色彩的唱段的进入做好铺垫。作品采用4/4、2/4拍子，中速叙述性地展开旋律，前半部分拖腔较多，富有流动性和地方音调色彩，充分运用垛音和音乐模进发展手法，随着对话剧情的发展，杨晓东和关敬陶二人的音乐也逐渐开始形成反差，杨晓东演唱所使用的音乐逐渐增加了具有动力性的因素，与杨晓东和关敬陶两人特定的状态和谈话内容相吻合。除杨晓东在这首作品中演唱的最后一句外，每一句话都由字多腔少的唱腔和字少腔多的拖腔结构组成，再加上笛子、板鼓等民族乐器的伴奏，作品具有很强的北方民间音乐特点。作品前半部分采用具有宣叙风格、中速的音乐，长长的拖腔丰富了音乐的色彩，突出音乐的地方韵味，“熟地”、“冰片”、“虎骨”等药物名称的使用，意在暗示关敬陶，杨晓东最后两句话的演唱则没有明显的拖腔，在音乐上透露出谈话氛围的严肃性。“所以你甘做‘半夏’枯草，岂知‘防风’防不住风狂雨暴”这句话的音乐旋律富有较强的流动性；而后“日本的‘膏药’已风雨飘摇，遍地的‘丹砂’正卷起狂飙，脱去‘陈皮’旧衣猛火煎熬，否则‘当归’无期命脉难号”这句话一字一音定位，使用了戏曲音乐中的“垛板”手法，带有进行曲的韵律，从之前每分钟86拍的速度转到每分钟136拍的速度，音高上逐渐向上升高，将情绪推向高潮。这两句话相比较，后面这一句话在语义、语气上较前一句更为深刻，因此对两句关键话语的曲调编配，作曲家有意区别开来，演唱者对这两句

话的演唱处理也应区别对待。

对于《开药方》的演唱，首先，在心理上，杨晓东是有备而来，作为成熟的革命领导人，对在谈话中，可能出现的情形已经做好了有效应对的准备。演唱者在演唱时在整体的音调和语气上要体现出掌控谈话内容和发展走向的状态，每一句话的开始部分，杨晓东演唱的旋律都要比关敬陶高，我想作曲家也有意强调杨晓东对谈话局面的控制力，关敬陶的音调较低则更加体现出其内心没底气。其次，在音乐风格上有较强的河北西河大鼓的韵味，音域宽广，音乐发展中常出现大跳音程，经常使用闪板或切分音作为乐句开始，因此，在演唱前，了解和学习一些西河大鼓音乐的知识，有利于更好地把握和表现出作品的韵味。再次，音乐发展的总体态势是由较为轻松的音调引入，随着谈话内容的发展，杨晓东演唱的唱词逐渐深刻，音乐的线条较之前更加具有律动感，体现严肃性。演唱者要把握住这一变化特征，尤其对后半部分唱段的演唱，咬字吐字应更加清晰，气息支持要更加有力。最后，演唱者对于这首作品中杨晓东演唱的最后一句话应格外注意，这句话应该说是杨晓东策反关敬陶起义过程中的一个小的转折点。在音乐上，速度加快，旋律进行不再使用变化音，更多地使用八分音符、四分音符，整体节奏简单、带有进行曲风格。演唱者的声音应更加结实、坚定有力，咬字吐字应快而清晰，气息支持力度、气息密度加大，“日本的‘膏药’已风雨飘摇，遍地的‘丹砂’正卷起狂飙”这两句的处理应该突出像口语似的急切色彩；而之后两句速度应渐慢，节奏稍自由，但语气力度应加强。最后，在表演者形体动作上，在这首作品中前后是不同的。作为以看病为有来到戏院的杨晓东，在作品前半部分的表现上还是力求自然，在后半部风的表现上，则应较多地根据演唱的内容做出相应调整。

3.2.3 《对峙》

《对峙》紧接《开药方》之后，在《开药方》中，杨晓东毫不掩饰地道出自己的身份：共产党，身为伪军司令的关敬陶愕然站起，杨晓东稳定住关敬陶的情绪之后，直接道出党的政策：“关司令，我们党的政策是这样，只要你不是罪大恶极，我们可以不计前嫌，如果能够率部起义，可以视为有重大立功表现。关司令，我们共产党人说话可是算数的。”正是这样的话语使得关敬陶不知所措，而

杨晓东之后的话语更是从精神上震住了虚弱怯懦的伪司令关敬陶，随后便发生了《对峙》这一场景。《对峙》中，唱词较少，关敬陶的唱词直接反映出他的胆怯，而杨晓东则以简短几句话和夺人的气势激怒了关敬陶。关敬陶愤怒要逮捕杨晓东，而杨晓东和银环早已做好准备，银环立即抛出传单，顺势制造现场混乱。而关敬陶则也被早已埋伏好的地下党人持枪压走，这样就活捉了关敬陶，为后面策反工作的展开做了更进一步的准备。

《对峙》不论是戏剧氛围还是音乐氛围都是紧张的，与前面《人气》、《开药方》的氛围形成对比。从戏剧层面上讲，对关敬陶来说，杨晓东的夺人话语令自己既胆怯又愤怒，带着胆怯、犹疑和紧张的情绪来演唱；而杨晓东也已看出，关敬陶是一具有小资情怀的人物：为了自己的妻儿老小，不得已投奔于日本人，但就其本身而言，他具有抗日情怀。从音乐上讲，作品只有简短几个乐句组成，速度上较快，前奏部分由弦乐器的附点跳动引入，意在突出紧张气氛；音乐整体节奏简单，主要由四分音符和八分音符构成。关敬陶第一句演唱结束后，有一个2小节的间奏，间奏采用同音（G角）反复进行，节奏上逐渐变快，由四分音符发展成八分音符，由八分音符发展成十六分音符，这首作品速度上本来就稍快，使用八分音符和十六分音符，用音乐手法更好的表现了剧情的尖锐氛围。杨晓东演唱的旋律在音调上比关敬陶的旋律音调高，其演唱的第一句中使用附点、空拍等，音乐进行尖锐，之后两小节间奏使气氛稍事缓和。“善有善报，恶有恶报！”这一句使用了戏曲音乐里的“垛板”手法，音乐变得刚劲有力。最后一句的后半句采用渐慢、重音等标记，意在与戏剧氛围的结合。

演唱《对峙》，最需要把握住这首作品的整体氛围，抓住杨晓东的心理状态，对情景所处的整体氛围有个了解：关敬陶此时处于胆怯、犹疑的状态，杨晓东在精神状态上镇住了关敬陶，因此，可以说他统领着整个情境的发展。演唱者在演唱杨晓东的唱段时，要时刻体现出驾驭发情境发展的态势。首先，第一句中，“关司令”三个字应该吐得刚劲有力，杨晓东开口的这三个字处在高音（小字二组G）上，音调高配上刚劲有力的咬字吐字更能显示出杨晓东对情境发展的控制和其成熟的革命形象；“怎么交”三个字是在这句话演唱中突出的地方，在演唱力度上应该加强；其他字词的演唱力求自然，但要符合人物特定情境下的心理和状态。再次，第二句中，“善有善报，恶有恶报！是黑是白，是歹是孬”两句使用一字

一音的发展手法，并且使用相同的音乐动机模进展开，后一句比前一句在音调上高出纯四度，因此在力度上后一句应该加强。“都记下你”中的“你”字是突出的重点，“你”字在高音上，四拍的时值，对其咬字力求干净利落，“半分毫”三个字是曲目的高潮点，突出的同时力求自然清晰但不僵硬，戴玉强在演唱时突出了字头，把字咬和吐得坚实而有张力，与作品的整体状态吻合。最后，在形体动作上，把握住作品整体形象的基础上，掌握杨晓东人物的情绪发展，辅以与作品内容、人物形象相符合的形体语言来强调语义、语气。

《人气》、《开药方》和《对峙》三首作品都是抒情性和戏剧性相结合的重唱，《人气》的抒情性较强，《开药方》和《对峙》的戏剧性较强。杨晓东和关敬陶两人的声部都有自己的旋律性格和独特性，便于表现戏剧的矛盾冲突，声部的旋律性较强，既有咏叹调的抒情功能，又有宣叙调展开、发展剧情的戏剧功能。

《人气》这首作品重在刻画不同人物（关敬陶和杨晓东）的心理特点，《开药方》则重在展开发展剧情，激化矛盾，《对峙》虽然由简单几个乐句组成，但却是正面冲突矛盾爆发的时刻，处在戏剧冲突高潮的地位上。掌握这些特点，演唱者在演唱这三首作品时，一方面要注意其旋律性，用旋律的发展变化来表达情感，同时还应考虑剧情和音乐发展的冲突性、矛盾性、抒情性和戏剧性，区别对待、处理和演唱每一首作品。

结语

综上所述，歌剧《野火春风斗古城》是一部用现代意识演绎的优秀现代民族歌剧，笔者从杨晓东人物形象塑造的角度出发整体把握歌剧艺术特征并对杨晓东的形象和具体唱段的分析及演唱发表自己不成熟的见解，为推动对这部歌剧的系统研究作出微小的贡献。

本文第一章节论述歌剧《野火春风斗古城》的背景及艺术特征，第二章节分

析杨晓东的人物英雄形象，目的是更好地捕捉到杨晓东高大的人物形象：在心理上，一心为革命；在品质上，成熟稳重、足智多谋。音乐是内心情感的表达，音乐创造是这样，二度创作亦是如此。掌握住人物内心情感状态是成功演绎人物形象的前提。成功演绎杨晓东的形象，基调即是其英雄形象，在此基础上，结合具体音乐，突出河北民族音乐特点，处理好垛板、拖腔等具有地域特点的表现手法，辅之以必要的形体动作，以此来把握和体现杨晓东的人物形象。

作为一名声乐研究生，要想写好一篇关于声乐演唱的论文，必须要做到理论与实践相结合，笔者在反复观看、综合分析整部歌剧的基础上，对杨晓东、高自萍等人物的部分唱段进行歌唱实践，不仅从理论层面上，理性分析后提出见解，而且从艺术处理层面上提出一些感性的见解。希望本文的研究能激起更多的学者对歌剧《野火春风斗古城》进行系统研究。

注释

[1]吴忠博：《古城外的“枪声”》，《党史纵横》2000年第6期第16页。

[2]同上。

[3]同上。

[4]王祖皆：“代自序”，第1页，载于孟冰、王晓岭、张卓娅、王祖皆：《现代民族歌剧〈野火春风斗古城〉》（文学剧本和歌剧曲谱），上海音乐出版社，2009年版。

[5]居其宏：《歌剧综合美的当代呈现》，中央音乐学院出版社，2006年版，第41页。

[6]同[4]，第5页。

[7]同[5]，第2页。

[8]同[5]，第52页。

[9]同[5]，第13页。

[10]钱苑、林华：《歌剧概论》，上海音乐出版社，2003年版，第16页。

- [11] 孟冰、王晓岭、张卓娅、王祖皆：《现代民族歌剧〈野火春风斗古城〉》（文学剧本和歌剧曲谱），上海音乐出版社，2009年版，第33页。
- [12]张筠青：《歌剧音乐分析》，高等教育出版社，2004年版，第2页。
- [13]钱苑、林华：《歌剧概论》，上海音乐出版社，2003年版，第142页。
- [14]李吉提：《中国音乐结构分析概论》，中央音乐学院出版社，2004年版，第17页。
- [15]魏薇《现代民族歌剧〈野火春风斗古城〉的音乐学分析》，中央音乐学院2010年硕士学位论文，第17页。

参考文献

一、著作：

- [1]李英儒著《野火春风斗古城》，人民文学出版社,2005年1月版.
- [2]居其宏著《歌剧综合美的当代呈现》，中央音乐学院出版社，2006年7月版。
- [3]钱苑、林华著《歌剧概论》，上海音乐出版社，2003年4月版。
- [4]管林编著《声乐艺术的民族风格》，文化艺术出版社，1984年8月版。
- [5]孟冰、王晓岭、张卓娅、王祖皆《现代民族歌剧〈野火春风斗古城〉》（文学剧本和歌剧曲谱），上海音乐出版社，2009年10月版。
- [6]刘庆苏著《音乐戏剧艺术》，敦煌文艺出版社，2000年12月版。
- [7]张筠青著《歌剧音乐分析》，高等教育出版社，2004年10月版。
- [8]居其宏著《当代音乐的批评话语》，上海音乐出版社，2002年9月版。

二、论文：

- [1]曹彦莉，《歌剧〈野火春风斗古城〉的演唱特征》，武汉音乐学院2009年硕士学

位论文。

[2]周亚娟,《歌剧〈野火春风斗古城〉的音乐特征研究》,西安音乐学院 2008 年硕士学位论文。

[3]万平,《红色经典中地下斗争的革命想象—以〈小城春秋〉〈野火春风斗古城〉为例》,贵州师范大学 2008 年硕士学位论文。

[4]曹艳艳,《歌剧〈野火春风斗古城〉中杨母人物形象及其唱段分析》,河南大学 2010 年硕士学位论文。

[5]魏薇,《现代民族歌剧〈野火春风斗古城〉的音乐学分析》,中央音乐学院 2010 年硕士学位论文。

[6]张娴,《歌剧〈野火春风斗古城〉的演唱处理—对其中四个主要唱段的剖析》,上海音乐学院 2010 年硕士学位论文。

[7]孟祥宁、徐妍,《在红色经典中融入现代意识》,《中国艺术报》,2005 年 8 月第四版。

[8]吴忠博,《古城外的“枪声”》,《党史纵横》2000 年第 6 期。

[9]刘辰燃,《简洁指人心》,《音乐周报》,2007 年 8 月 22 日第 005 版。

[10]刘诗嵘,《呼唤抗日战争题材的大歌剧》,《人民音乐》,2002 年第 7 期。

[11]马兰,《歌剧演唱中的人物性格表现—观歌剧〈野火春风斗古城〉后感》,《艺海》,2008 年第 5 期。

[9]胡世平,《赞歌剧新作〈野火春风斗古城〉》,《人民音乐》,2005 年第 12 期。

攻读硕士学位期间发表的学术论文目录

- [1] 《声乐演唱中气息的密度支持》发表于省级刊物《文艺生活》，2009年第七期，第39-41页，独立发表。
- [2] 《曲式分析与声乐演唱的关系》发表于《东京文学》，2010年第07期，第65页，独立发表。

致谢

时光荏苒，转眼间三年的研究生生活即将结束，在山东师范大学七年的学习生活也接近尾声。三年的研究生生活中，我学到很多，不仅自己的专业技能水平、专业理论水平得到较大进步，而且自己在实际生活中的社交能力、分析和解决具体问题的能力也得到了提高。这样的进步无不凝聚着家人、老师和同学们对我的支持与帮助。

感谢我的导师冯康教授为我的辛勤付出，从专业技能以及专业理论方面都给予我悉心的指导；感谢论文开题之初给我指点，给论文开题提出宝贵意见的李海鸥老师、黄明水老师、丁汝燕老师、郇玖妹老师、魏凡俭老师、谭爱华老师、贾春雷老师；感谢为我论文写作提出宝贵指导意见的黄明水老师、丁汝燕老师；感谢为我论文写作以及声乐技能训练提出宝贵意见的同学们。

由于水平和时间所限，论文存在许多不足之处，很多问题未能更详尽地展开和深入，还有待在今后的学习和工作中将其拓展和完善。文章不足之处，恳请各位专家、老师批评指正。