

中图分类号：G616.2

单位代码：10231
学 号：42009397



硕士学位论文

中国新歌剧的探索与研究

学科专业： 音乐学

研究方向： 声乐演唱与教学研究

作者姓名： 杨佳丽

指导教师： 王冬梅 教授

哈尔滨师范大学
二〇一二年六月

中图分类号: G616.2

单位代码: 10231

学 号: 42009397

硕士学位论文

中国新歌剧的探索与研究

硕 士 研 究 生: 杨佳丽

导 师: 王冬梅 教授

学 科 专 业: 音乐学

答 辩 日 期: 2012 年 6 月

授 予 学 位 单 位: 哈尔滨师范大学

A Thesis Submitted for the Degree of Master

**SOCIAL MUSIC
EDUCATION RESEARCH AND
STRATEGY**

Candidate	: Yang Jia-li
Supervisor	: Professor Wang Dong-mei
Speciality	: Musicology
Date of Defence	: June , 2012
Degree-Conferring-Institution	: Harbin Normal University

目 录

摘要	I
Abstract	II
引言	1
绪论	2
一、中国新歌剧概念	2
二、中国新歌剧的探索时期	3
（一）戏剧与音乐的结合的新歌剧	3
（二）西方歌剧形式与西方演唱方法相结合的新歌剧	3
（三）体裁为反映现实生活的新歌剧	4
（三）中西器乐合并与舞蹈相结合的新歌剧	4
三、中国新歌剧的稳定发展	5
第一章 新中国成立以来的新歌剧	8
一、新歌剧《白毛女》《刘胡兰》《小二黑结婚》音乐创作手法的新探索	8
二、新歌剧《小二黑结婚》的继承与再发展	9
（一）《小二黑歌剧》创作过程	9
（二）新歌剧《小二黑结婚》的继承与发展	10
三、新歌剧时代民间音乐的运用	12
第二章 七十年代——九十年代的新歌剧	14
一、新歌剧《伤逝》《原野》的新探索	14
（一）歌剧《原野》强调人物鲜明的新探索	16
（二）现代歌剧中人性化女性形象更显丰富与成熟	17
二、人人皆知的歌剧《雷雨》	18
第三章 九十年代至今的新歌剧	24
一、新时代歌剧经典曲目《红河谷》《秦始皇》	24
（一）从音乐中探索到的更大空间，创作没有新突破	24
（二）从电影走向歌剧的发展	25
二、歌剧《赵氏孤儿》横空出世	29
三、中国新歌剧美声唱法与戏曲唱法的运用	30
（一）声带与气息	30

(二) 歌唱共鸣	32
(三) 咬字、吐字	32
总结	34
参考文献	36
攻读硕士学位期间所发表的学术论文	38
哈尔滨师范大学硕士学位论文原创性声明	39
哈尔滨师范大学硕士学位论文使用授权书	39
致谢	40

摘 要

在此论文中我将以“五四运动”以后中国由于接受西方音乐的影响而创作的中国新歌剧中的创新元素的探索和研究。一个国家的音乐发展与这一时期国家的历史背景、生活环境、文化、语言、政治密不可分。

中国新歌剧从时间上划分是从 1919 年“五四”运动开始的。“五四”运动又称“五四”新文化运动，受新的音乐文化影响特别是西方的音乐，在这时期中国传统音乐的主导地位非常明显地下降。此时，当时中国音乐家们在接受西方文化观念的同时，又对西方歌剧这种体裁形式结合着中国国情和民俗审美习惯开始进行大胆的尝试，结合着中国的音乐特色和西方的新音乐文化，中国新歌剧成为新的音乐形式在中国发展起来，并逐步走向世界的舞台。

音乐家们还有一大部分音乐爱好者把中国的京剧称为北京歌剧，其实中国的传统戏曲与欧洲的歌剧之间的巨大的差别。不同的国家之间产生的音乐文化是不可能相同的。西方的歌剧产生于文艺复兴与巴洛克的绚丽风尚之中，富丽奢华高贵的景观，巧妙和专业的舞台布景技术，几百年的发展形成它今日必然的辉煌；中国传统戏曲在侧重点方面与西方不同，它主要依靠着艺人的表演和演唱才华，简单的舞台布局，并不像西方那样富丽堂皇。还侧重于体现的是作为“剧”的表现特色，一般地说，西方重写实，中国重写意、传神。西方歌剧主要是以作曲家专门创作的音乐为艺术表现手段，而中国戏曲音乐则采用曲牌体或板腔体的结构，即不同的戏常采用大致相似的唱腔。以上足以说明中国的戏曲和中国新歌剧完全是不相同的。

在 2011 年 6 月 20 日举办的国家大剧院第三届世界歌剧发展论坛湖北省歌舞剧院院长梅昌盛就中国新歌剧发展而言，他认为：“中国新歌剧当代创作的趋向严重忽略了对民族性的坚守，在急迫跻身于世界歌剧舞台的强烈欲望中，过急地强调与世界的接轨，过多地沿用了西方歌剧的创作理论和创作模式，削弱甚至忘却了中华民族土壤中蕴含精深的文化底蕴和人文气息。”中国新歌剧也在这社会的大的背景下发生着不同的变化，无论是如何发展都是一个过渡转变发展的过程，我想中国新歌剧未来发展不仅仅是中国的本土性民族性而是更大的传播性和感染力，运用西方的形式来表演中国的特色音乐也会把中国歌剧国际化。

Abstract

In this paper I will with the "May fourth movement " China with western music after because of the influence of the creation of China's new opera innovation elements of exploration and research. A country's music development and the period of the country

Historical background, living environment, culture, language, political inseparable.

China's new opera from the time division from "May 4 movement began. The "May fourth movement " and said that the "new culture movement, in this period of time the traditional Chinese music dominance of the very obviously decline. In this era, with a new music culture influence, when Chinese musicians in accepting the idea of western culture, and meanwhile to the western opera this genre form with China's national conditions and folk aesthetic habit start bold try, this kind of try to finally got everyone will result.

Musicians and music lovers of the Chinese Beijing Opera known as Beijing Opera, in fact, Chinese traditional dramas and European opera great differences between, is be obvious to all. Difference is that the two types of drama form is in two different culture background of the emergence and development of. European Renaissance and baroque opera takes produced the flowery of fashion, richly luxurious landscape, the ingenious set the stage technology, along with it to glory; And the Chinese traditional opera but mainly depends on the artist's talent show, it doesn't pay attention to stage setting foil effect. More focused on the reflect is as "play " performance characteristics, generally speaking, the western heavy realistic, China heavy freehand brushwork in traditional Chinese painting, and vivid. Western opera is mainly by composer of music is dedicated to art performance means, and Chinese opera music used the "qu pai ti " or board of chamber structure, i.e., different play often USES the same song. So the Chinese opera and Chinese opera is obviously not a the same concept.

In June 20, 2011 at the national grand theatre of the third world opera development BBS hubei province of song and dance troupe, prosperous China's new opera mei is in development, he said: "China's new opera contemporary creation tendency to ignore the serious nationality to the urgent, among the world of opera stage desire, to

Abstract

emphasize and over a world market, used too much of the western opera creation theory and creation pattern, or even the weakening of the nation in the soil forget contains profound culture and culture. " China's new opera in the big society also occurred against the background of different change, whether how to develop is a transition change process of development, and I want to China's new opera future development is not just China's native country nationality but more sex and the spread of infectious, with the west to show the characteristics of Chinese form of music will also China opera internationalization.

引 言

从本科到研究生在这7年时间里不断对歌剧有着不同程度的认识，从浅到深、时间从远到近。本科四年时间我的专业是美声演唱专业，在研究生三年时间我的研究方向是歌剧舞台艺术与表演。学院派的教育是从基础抓起，在西方音乐这方面更加侧重于西方的古典音乐，包括音乐理论教材（在音乐作品分析张磊老师讲到：古典主义时期的音乐作品更规范更系统更完善。）在歌剧作品赏析课上赏析过10部西方经典歌剧！而在中国音乐方面《中国古代音乐史》中学习到中国的音乐发展，但是在中国歌剧这一方面是非常少的。也在校图书馆看过几本有关歌剧的书籍，但西方的歌剧书籍文献偏多，中国歌剧经典歌剧都有哪几部？例如经典作品《白毛女》《小二黑结婚》《刘胡兰》《洪湖赤卫队》等歌剧都是为人所熟知的。但从我本人对音乐研究的方向来讲中国新歌剧的文献是少之甚少，在看过大量的中国古代音乐史、中国音乐史、中国近代音乐、中国现代音乐史书籍和文献后了解到一些中国新歌剧创作的背景和创作环境以及选材等内容。中国新歌剧是什么样？中国歌剧经典的咏叹调我唱过几首？赏析过几部中国新歌剧？在各大书馆包括书店、歌剧期刊、音乐文献中大量阅读有关中国新歌剧的发展。在阅读过程中把中国新歌剧、中国原创歌剧，具有中国特色的西方音乐体裁在这近百年的长河中探索到的发现到的做了总结这是一点。另一点中国新歌剧的创作都必须是源于生活、反映生活，中国歌剧作品能够流传下来的越来越少，所以我们要将这些经典的中国新歌剧再现舞台，不仅仅是重温经典不仅仅是回忆那一时代的历史，更是为了中国新歌剧的发展与传承，一代代的传承下去。这就是如今许多经典的中国新歌剧增添许多新的创意和新元素又再现舞台，又在一次教育再一次的发现，在怀旧中体味惊喜，在经典中追寻创新。

绪 论

一、中国新歌剧概念

歌剧，是一门“将音乐（声乐和器乐）、戏剧（剧本与表演）、文学（诗歌）、舞蹈（民间舞和芭蕾）、舞台美术等融为一体的综合性艺术，有多种样式和体裁。”

我国宋元以来形成的戏曲大约 300 多种，但也有些学者把戏曲称为“中国歌剧”。“五四”运动（1919 年 5 月 4 日）以来，大量的西方音乐文化观念和知识影响着中国音乐家们，音乐家们尝试着对西方歌剧这种体裁形式与中国的国情和民族音乐相结合，这是中国新歌剧的最早雏形，它即具备了西洋歌剧的一些主要特征，也结合了中国的音乐特色和具体国情。为了与中国戏曲更好的区分，我们把它称为“中国新歌剧”。

就在黎锦晖从事儿童歌舞剧创作的同时，也有许多有志于此的音乐家，戏剧家，陆续投入中国新歌剧的探索行列，使中国歌剧在作最初尝试的一部歌剧作品是由一位俄罗斯犹太人阿隆·阿普夏洛穆夫（Aaron Avshalomov, 1884-1965）完成的。

在中国上演最早的西方歌剧是由阿隆·阿普夏洛穆夫于 1925 年创作成的歌剧《观音》，并在北京成功的上演。歌剧《观音》将西方的歌剧全方位的展现在中国舞台上，这是为中国音乐家更好的认识西方歌剧的最初探索。作曲家阿隆就读于瑞士苏黎世音乐学院专攻作曲专业，他 1914 年来到了中国，他喜爱中国音乐，特别是对中国的京剧有着浓厚的兴趣。歌剧《观音》是他在青年时代看到中国民间百姓对观音菩萨的敬爱和信仰，特为素材，并收集到与之相关的音乐相结合。歌剧《观音》的演出服装采用的是中国传统戏装，那是一种用中国传统的绸缎制作而成的华丽汉服，这次的演出效果超出反响，带给人们更多的是亲切感。从唱法上和音乐布局音乐结构上是按照西方歌剧模式来完成的。1926 年在美国波特兰舞台上演出获得了成功。为中国新歌剧的探索确定了方向，并具有一定的推动作用以及对中国音乐家们的启迪作用。

二、中国新歌剧的探索时期

著名作曲家黎锦晖先生在西方古典歌剧的影响下，仅仅在五四运动后 8 年时间里就完成了 12 部儿童歌舞剧的创作《麻雀与小孩》、《小小画家》等。黎锦晖创造的儿童歌舞剧体裁即区别与西洋歌剧、又不同于中国的戏曲。从音乐的旋律和舞台表演形式上又把两者很好的结合起来，从而完成了歌剧艺术在中国从无到有的过程，促使中国新歌剧形成的重要因素。

30 年代是中国新歌剧探索路程，新歌剧的创作之路虽然资料缺乏，对西方古典歌剧和专业音乐表现手段也知甚少，仍然吸引许多中国音乐家对西方音乐的学习追求，凭借个人生活体验和艺术悟性从事歌剧创作和探索。创作出了多种多样的体裁形式，表演体裁也非常多样化。有民间英雄的英勇事迹、民间说唱的历史故事、抗日战争时期的生活环境、地主压迫欺压百姓等等方面。在西方歌剧的影响下，有对中国传统作曲形式的改造，最初直接拿来民间现有的、大量传唱的民间小调和旋律，后来再对它们进行填词改编成小歌剧及西方正歌剧形式，就有了最早西洋歌剧的表面模型。

（一）戏剧与音乐的结合的新歌剧

1934 年作曲家聂耳，创作的独幕歌剧《扬子江暴风雨》（田汉编剧）问世。这是一部在中国新歌剧史上具有代表意义的歌剧作品。在歌剧创作中聂耳结合了话剧一形式，并加入一组歌曲穿插其间。话剧与音乐的有机地结合在一起，音乐在其中不仅渲染了气氛、推进了情节还在表现人物思想感情方面增强了一定的戏剧性的功能。《扬子江暴风雨》歌剧中被人们传唱的歌曲有《码头工人歌》、《打砖歌》、《打桩歌》、《前进歌》、《卖报歌》等。1935 年初聂耳又创作了三幕歌剧《回春之曲》（田汉编剧）。该剧不仅体现了聂耳对戏剧音乐的写作能力，而且对“话剧加唱式”的歌剧新品种的创造，作了进一步的推动。这种新手法，成为中国新的音乐与戏剧相结合的大特色，并突出中国新歌剧创作的新特色，其对中国新歌剧创作的影响是不可低估的。

（二）西方歌剧形式与西方演唱方法相结合的新歌剧

在 1937 年的中国，陈田鹤在山东省立剧院创作了歌剧《荆轲》。这部新歌剧作品也是按照西方歌剧的形式创作的。并有序曲、幕间曲、背景音乐，运用美声唱法进行演唱，还有独唱、合唱、重唱等演唱形式。全剧采用西洋管弦乐队伴奏。

可惜作品完成后恰逢抗战爆发时期而未能演出。这也是一部受西方歌剧影响的典型歌剧作品。

（三）体裁为反映现实生活的新歌剧

例如在 30 年代末期的新歌剧张昊作曲蔡冰白编剧的《上海之歌》（1938 年），魏如晦编剧陈田鹤作曲的《桃花源》（1939 年）。这几部歌剧是以时代生活为背景下产生的新歌剧。《上海之歌》反映 30 年代末的上海受资本主义的压迫，堕落腐败的阴暗生活。《桃花源》则是与日本侵略者进行反抗生死搏斗去追求和平安定的幸福生活，与海盗生死抗争的精彩场面，揭示了人民不畏强暴，坚持到底的精神。蔡冰白编剧、钱仁康作曲的《大地之歌》，音乐从头贯穿到尾，内容描写了江南农村的抗暴故事。同期由任光作曲梵音抗日救亡五幕歌剧《洪波曲》也在上海上演。

从总体上来说，西方歌剧在反映社会现实方面更多是借助于旋律和人物更细致的刻画，而这几部歌剧更侧重于斗争的场面，没有用旋律去更好的烘托出主题。从作品的完整性和创作性来看思想上的描绘比较少，人物刻画不够细致，对当时真正人物的内心构思的不够全面。他们在音乐的结构上多采用西洋歌剧早起的“歌谣剧”（歌唱剧）的形式，说白与唱段相结合，在唱段的音调上比较注意通俗流畅，并穿插重唱与合唱。这几部歌剧在当时的上演，曾引起了人们的极大兴趣。虽然它们在形式上还比较简单，但它们所产生的社会效果预示了中国新歌剧这一艺术体裁在我国被广大群众所接受的程度和前景，因而具有开拓性的意义。

（三）中西器乐合并与舞蹈相结合的新歌剧

1936 年山东省立剧院上演第一部中国歌剧《岳飞》，歌剧采用的形式是中国古典音乐和戏曲音乐，因而较易为大众所接受。当时的理想是创作一部为中国大众所欢迎的、能适应的新旧体裁、新旧内容的新型歌剧。《岳飞》此剧大胆地运用了中西混合乐队的形式（考虑到现实因素，对于西洋管弦乐队还没有熟练的演奏技巧），以民族乐器为主，西洋乐器采用了小提琴、大提琴和钢琴等。剧本在演唱方法上保留了昆曲的唱法和昆曲的舞蹈。

歌剧是一种综合型的音乐，从 30 年代以来的这几部歌剧的发展来看，呈现出了多种新歌剧创作的发展形式和探索道路，上面提到的话剧加唱、完整的西洋歌剧形式的实践及对中国传统戏曲进行改良尝试等等，在中国新歌剧的探索时期所

有歌剧的演出在当时虽没有形成足够的影响，但就这一种新的体裁形式在中国的创编和首演而言，其历史意义不言而喻。

30 年代是中国新歌剧的重要探索时期，歌剧大多反映了群众革命斗争的内容上（社会现实生活）、借鉴西洋歌剧的经验上（西洋乐器西洋演唱方法）、在艺术形式与民族化的问题上（中国的戏曲民族特色）做出了大胆的尝试与突破。

三、中国新歌剧的稳定发展

二十世纪 40 年代音乐家们在继续探索着中国新歌剧与中国民间传统音乐、社会历史背景和现实生活的同时，中国新歌剧如何为人民群众所接受等一些问题，进行了大量的尝试。这是新歌剧产生以来必经之路，在探索的道路中，遇到各种问题时人们该如何解决？但尽管这样，诸多尝试在运用西洋歌剧音乐的表现体系来揭示戏剧冲突、推进情节发展、塑造人物形象方面，都为中国新歌剧的发展进行了有益的实验，并达到了本世纪中国新歌剧创作的较高成就。

自 40 年代相继问世大量的新歌剧层出不穷，推向中国歌剧的新高峰。40 年代初期：王洛宾的二幕歌剧《沙漠之歌》和黄源洛的《秋子》，40 年中期：由刘璜编剧、张肖虎作曲的《松梅风雨》，也是抗战生活为题材的歌剧公演。当时报纸评论：“听者如云”、音乐旋律创作方面有很大的突破，抑扬顿挫，强弱对比明显，用旋律描绘出悲喜交加，真正达到用音乐去传达故事情节的效果。为中国新歌剧的探索和发展迈出成功的一步。新歌剧《秋子》是黄源洛在 1941 年 1 月根据西洋大歌剧形式创作的，由陈定编剧，臧云远、李嘉作词。本剧通过对日本妇女秋子的悲惨遭遇，反映了侵华战争不仅给中华民族带来了沉重的苦难，日本人民同样也承受了巨大的痛苦和不幸。剧中女主角由著名女高音歌唱家张权扮演，1942 年 1 月 31 首演于重庆国泰大剧院，引起了很大的反响，歌唱家张权的美声唱法功底十分雄厚，字字清晰，句句传情，对人物的内心刻画传达的很到位，观众反响很大。《秋子》的成功演出对当时重庆音乐界有巨大的影响，《新华日报》、《音乐月刊》、《青年音乐》等相继发表了评论文章。

此评论认为“《秋子》接受的是意大利歌剧的传统影响。不妨可以说它尚未消化好意大利传统歌剧”，但是我们的作曲却至少与西洋的歌剧不断的拉近距离。有些业内人士则认为，“创作中国新歌剧，要像如今的实地考察，从局外人到局

内人的研究和发现一段时期的人民的生活习惯和民风民俗，以及中国历史，并且要顾及到中国地大物博和民族语言丰富的特殊的社会环境背景下”。对此剧的评论有些苛刻，但是我们不能都忽略《秋子》对中国新歌剧中发展所做的贡献，正如学习美声唱法一样，要先学会去模仿美声唱法一样，这是必经之路。

《秋子》在音乐创作方面是按照西方古典歌剧的模式编排的，音乐结构属于大歌剧形式。也有序曲和间奏曲，用美声演唱。共 42 首分曲，充分包含宣叙调、咏叹调及重唱、合唱等，对音乐的戏剧性发展和人物内心矛盾的刻画，以及日本民族音乐的引用等都作了大胆的尝试。

王洛宾创作的新歌剧《沙漠之歌》中，有部分插曲如《在那遥远的地方》（根据哈萨克族民歌《洁白的额》改编）、《大板子石路》等至今广泛流传。

抗战爆发，许多文艺工作者来到了延安，他们继续尝试以歌剧这种形式为抗战服务。1938 年 7 月，延安“鲁艺”演出了新歌剧《农村曲》（李伯钊编剧，向隅、吕骥曲），此剧表达了在抗日战争的特殊时期农村妇女也加入了抗日战争的队伍里面，她们不再是日本人侵略的弱势群体，剧中还描绘农村妇女与侵略者的斗争场面，农村人民群众面对日寇侵略而觉醒。这部歌剧既运用了欧洲作曲的手法，又采用了中国的民间曲调，歌词也富于农民语言的特色，朴实热情。整个音乐结构受到西洋歌剧的影响。在民族化方面虽未尽完美，但却给后来新歌剧的创作提供了经验。

继《农村曲》之后，延安出现了第二部新歌剧《军民进行曲》，冼星海作曲，1938 年 11 月完稿，首演于 1939 年春节前后。该剧内容描述农民百姓从压迫中觉醒过来、积极加入中国共产党、共同抗日的故事并取得胜利的场景。在这部作品里，作者大胆并巧妙地使用了 4 种中国民间乐器编配在音乐里，尤其大胆地采用了敲击乐器，这样以期获得新奇的中国风格的和声与节奏效果。此剧曾在桂林上演，也取得了一定的成功。

总体上来看 40 年代的中国新歌剧探索，探索道路相对放慢了步伐。坚持了“综合艺术”，这是新的发展是新的突破，但于此同时也要注重歌剧的研究、生产回归各“学科”的问题，更细分化，从而开展深入的“学科化”歌剧研究、生产。也就是更系统和规范化。中国新歌剧的发展初期多为中国音乐家的摸索创作，更需要更多的群体参加进来，包括音乐爱好者，还有作曲家与研究音乐的学者之间

的交流也很重要。尤其是中国歌剧发展的“学科化”“系统化”“规范化”更为重要。

二十世纪 40 年代中国新歌剧中重要元素的探索，中国新歌剧中探索之路民族性是歌剧文化发展的根本，民族性不仅是中国包括全世界民族性都是不可忽视的，民族的才是世界的。法国前任总统密特朗有句名言，可为警示：“一个失去自己的文化特色的民族，最终会沦为被奴役的民族。”可想而知民族性的重要性了。在一个西洋歌剧的大艺术领域下，中国新歌剧的发展更不可忽视的一个重要元素就是民族性。民族性是要传承，民族的精神民族的文化是最宝贵的财富和向全世界展示自己的资本。中华民族有着悠久的历史 and 灿烂的文明，也孕育了丰富的音乐文化财富，在构建和谐社会的今天，弘扬中华民族音乐文化，是中华民族复兴的需要，也是对全人类文化的贡献。弘扬中华音乐文化，需要中华音乐家们本体意识更为觉醒。

莫忘最广大人民的根本利益的探索，在这一时期的新歌剧多位反映农民生活的背景和场面。中国新歌剧中素材来源与农民来源于他们的生活背景和生活的民俗民风，取之于民用之于民，更要考虑到广大人民的接受能力，新兴的音乐形式不仅仅是音乐家的发展和创新，更缺少不了人民群众的响应和传承的认可。只有观众身临其境体会到自己的生活真实的呈现在舞台上时，这才是属于自己本民族的，这才能够真真正正区别与其他民族的特色所在，更多的音乐艺术是服务于人民的。

第一章 新中国成立以来的新歌剧

一、新歌剧《白毛女》《刘胡兰》《小二黑结婚》音乐创作手法的新探索

1945 年在延安升起的中国新歌剧的太阳——《白毛女》（马可等作曲），深深植根于中华民间沃土。《白毛女》在我国歌剧史上是一座里程碑式的作品，是在中国共产党领导下解放区创作的一部具有深远历史的新歌剧，它将民歌、戏曲的音调、表现方法与西洋歌剧的不同人物不同音乐形象，专家赞叹其“土洋结合”之自然，巧妙，且无雕琢之痕迹；“老百姓”则在“看得懂、听得懂”，随着剧情、音乐的推进，与剧中人物同喜、同悲、同恨、同怒之余，真正把它当成了“咱们农民自己的歌剧”。继《白毛女》之后的《刘胡兰》（罗宗贤等作曲）在同名话剧基础上改编为三幕 12 场的歌剧。贺龙司令员曾指示，“刘胡兰就是中国的卓雅，是了不起的英雄。”这部歌剧很有艺术感染力，在解放战争后期的陕甘宁边区和西北战场以至全国演出之后，深受人民的欢迎，并在 1954 年重新创作并演出，著名唱段：《交城山》和《数九寒天下大雪》。歌剧《小二黑结婚》创作于 1952 年，自诞生以来，该剧简单通俗的故事情节，轻松幽默的乡土气息语言，成为一部难得的经久不衰的中国新歌剧经典之作。

《白毛女》它本身具有许多此前歌剧创作所没有，或者说尚未发展到具有充分的意义的独特之处。总结有以下三点新探索：一、中国的抗战时期和革命时期人民的顽强抵抗精神和革命斗争的精神与西方古典歌剧的艺术相结合是一种新的探索。在不同的战争时期反映出不同的创作形式。作曲家大量采用和吸收了多种民间音调，突出中华民族的音乐特色，在中国新歌剧中这种民族的特色是不可缺少的也是歌剧中的重要部分。不仅有河北民歌，山西民歌，还有地方戏有秦腔、陕北道情、河北梆子、山西梆子等运用中国民间特色的旋律更真实的表达出在抗日战争时期和革命时期中国全族人民的团结一致，不畏牺牲坚忍不拔的革命精神。二、中国的音乐作品采用齐唱、重唱、合唱的西方演唱形式相结合也是一种中西结合的新突破新探索。烘托出中国人民革命的团结，劳动中生产中的大团结，解放胜利兴高采烈的好情景和对新生活 and 新中国的无比热爱。在乐队方面也是根据当时条件使用了中西乐器的混合编制。三、《白毛女》修改中走向完善。1945 年，歌剧作者离开延安后开始对《白毛女》第一次修改，次年在张家口演出。1947 年

在东北 1949 年在北京做出大量的修改，在不断的修改中，《白毛女》更注重民族化、群众化、与现实生活和国家发展的紧密结合。《白毛女》的成功为我们中国新歌剧的探索路程和发展道路提供了许多宝贵的经验。

《刘胡兰》一、它突出对合唱形式的运用，序幕第一幕和最后一幕都采用合唱的形式进行，烘托出舞台效果的气势，演出效果十分感人。在解放区演出时观众的哭声常常淹没了演员的台词，时有战士以假为真的走上台要击毙扮演匪军官的演员。首尾呼应终曲的合唱使整部歌剧达到高潮，并深刻影响到观众战士们的抗战激情。他们自发成立了“学习刘胡兰班”、“为刘胡兰报仇小组”。刘胡兰为革命献身的高贵品质，成为指战员们学习的榜样。二、它与西方古典歌剧的戏剧中的表演达成一致，完美的结合。剧中真实描述爱国主义英雄为了祖国而献身。“为刘胡兰报仇”的怒吼，响彻了解放战争的各个战场，激励着军民团结一致，去争取全国解放的伟大胜利。1977 年在中国人民解放军建军 50 周年全军第四届文艺汇演大会上由中国人民解放军政治部歌剧团演出的改为 8 幕剧，节目单上还有毛泽东的亲笔题词：“生的伟大死的光荣”包括剧目介绍和演员表著名唱段共计 12 页，这些足以表明歌剧《刘胡兰》对于中国人民解放军是一个最有影响力的正面教材，对中国革命事业的发展也有深远的影响。

二、新歌剧《小二黑结婚》的继承与再发展

（一）《小二黑歌剧》创作过程

马可是中国新歌剧的主要奠基人之一，今天来谈马可已不可能简单重复过去说过的话，而是要思考他的作品、他的艺术思想对我们的启示，我们如何来继承这份可贵的文化遗产。“胡士平先生认为：“在建国后 17 年间作曲家们创作出了大量的作品。《白毛女》的经典得到了广大人民群众追捧和响应，马可的《小二黑结婚》是在《白毛女》歌剧形式大体的基础上，两部歌剧都很优秀，《小二黑结婚》更多是采用民间的戏曲小调上填词进行改编的。中国作曲家们针对于中国新歌剧如何才能更好的发展开始讨论。他们纷纷根据音乐的科学理论和音乐理念进行一步一步的探索和研究。1953 年，由马可作曲的《小二黑结婚》创作完成。在当时，作曲家把自己的作品与作者互相交流意见，促使歌剧的更加完善。赵树理提出要体察民情了解民情的建议，并收集了当地的大量民间小调为创作带来更多的新元素和新的主题内容。在创作阶段时期，主题和材料确定之后更重要的是从精神理念上与作家达成一致，这样歌剧才能更真实的表达出当地农民的新生和对当时社会背景的再次呈现，得到群众认同的反响。在音乐设计方面，更注重民

族的音乐和当地特色音乐的结合，突出地方性和民族性也是此歌剧的一大突破。

（二）新歌剧《小二黑结婚》的继承与发展

《小二黑结婚》不仅首次地把大量的山西当地的戏曲音乐和丰富的戏曲形式加入创作中，目标性和完善性，音乐内容的整体性，创作手法独特性创新性的一部山西民族风格为基本的新歌剧。其创作手法继承《白毛女》歌剧采用戏曲音乐，《小二黑结婚》是一部地道道以山西当地民歌为源而对中国新歌剧道路继承与发展的道路上起到了一定的推动力。《小二黑结婚》是首次在中国戏曲这个民族性上发展出来的中国新歌剧，其开创性意义，影响力都是空前的。此歌剧源头在戏曲音乐的基础上，而不是单一地、单纯地、个别地采用某民歌歌曲调旋律、改编某个山歌、选段，而是创造性地采用戏曲音乐表现手法来创造新歌剧。马可曾经说过歌剧作品中要继承的是戏曲民间音乐的全面丰富的表现手法，向作品整体的风格，创作的特色有浓郁的民族性，从表现手段体系上分类的话包括有戏曲的曲牌体系与戏曲的板腔体系两大类。尤其强调的是板腔体系，板腔体系是中国戏曲音乐艺术戏剧性的国粹。马可采用了大量山西戏曲和民歌曲调用于歌剧之中。如何组织这些曲调，使之成为统一的整体呢？作曲家马可正是运用了戏曲板腔体手法来统领全剧音乐。在《小二黑结婚》之后，1954年的《刘胡兰》，1955年的《草原之夜》，1957年的《红霞》，1959年的《洪湖赤卫队》、《柯山红日》，1960年的《窦娥冤》、《刘三姐》和《红珊瑚》，1964年的《江姐》等优秀作品，从而掀起了中国新歌剧的第三个高潮。这些作品中除了《草原之歌》、《刘三姐》由戏剧题材决定采用的是民歌基础，其他均为戏曲基础，这是将近18年以来的代表作品——《小二黑结婚》。

胡士平曾说过，《小二黑结婚》可以作为中国新歌剧中的一个代表性的作品，并不是一个模式，而是推动了和影响了中国歌剧事业的发展，但同时不要丢失中国歌剧中地方戏曲艺术的特色。在艺术创作方面不要有准确口号的前行，感觉死板而缺乏灵活性，一切都是模仿和摸进，歌剧艺术的灵魂是离不开创新和探索的。马可同志用尽自己的一生服务于民族音乐事业和民族戏剧音乐事业，而且对戏剧音乐做了很多功课，做了很多这方面的研究，他特别是对评剧的唱腔不仅亲自做了实验，演唱的绘声绘色。创作出了《小二黑结婚》，他对中国戏曲音乐的大胆运用融入了有音乐逻辑写作的整体中来，用劳动为主要目标推动整部歌剧的故事发展，促使中国新歌剧迈出一大步。

歌剧理论家居其宏认为：“中国歌剧作曲家在新歌剧中借鉴戏曲板腔体作为戏剧展开性的手法，这是中国作曲家在人类歌剧史上的重大贡献。中国歌剧的戏

剧性思维方式与西方完全不同，马可先生在这方面做出了最大的贡献。上世纪五六十年代，民族歌剧不止一黑一白还有四红，铸就了中国歌剧的辉煌，当时任何舞台戏剧的成就和影响都没有超过中国歌剧。新时期以后，中国歌剧还是有了一些发展。《党的女儿》、《野火春风斗古城》这两部都是在借鉴了戏剧板腔体的基础上创作发展的。但是中国新歌剧在当代的命运有些悲壮，一方面我们自身有问题，另一方面，文化体制改革对歌剧艺术的制约是非常严重的。

对演员的舞台表演与呈现有以下几点：

首先，演员从声乐方面的专业水平不断的提高，一方面是专业艺术院校的培养，另一方面是观众的欣赏水平也在提高。不过专家们也提出，20 世纪末的歌剧演员共同特点是，在“歌”的部分很足，“情”的部分欠缺。专家们认为，歌剧毕竟是剧，不是独唱音乐会，所以演员应当在戏剧性和时代感上面多下功夫。专家们说，让现在的年轻人表现抗日战争时期的时代感可能有很大的难度，但是，在戏剧性方面却是容易做到的。所谓戏剧性，就是当演员在舞台上的时候，要将自己融入戏剧矛盾中，演唱的时候要与戏剧的发展、情节的推进紧密结合，歌唱一定要人物化，而不能一再为了演唱而演唱。

其次《小二黑结婚》是抒情喜歌剧。如果没有“喜”这部歌剧就缺少了很多调料。当年《小二黑结婚》之所以深入人心，就是既有抒情性，又充满喜剧的元素。而现在抒情有了，戏剧特别是喜剧效果还欠缺。原因一方面是目前剧本是清唱剧本，不是全本，所以很多地方都被砍掉了。演员在表演的时候也应当在喜剧性方面进一步加强，因为这是一部喜歌剧，即使是最后一段有过长的唱段，喜剧性都很强。但是现在演出中这种效果并没有出来。专家们建议，在适当的时候，应当邀请郭兰英等老声乐专家们亲自对现代歌剧演员们进行指导。

第三，舞台美术颇有新意，舞台的搭建越来越有层次感立体感，从审美的角度更加全面角度更大，视野更广。随着科技的发展舞台离不开科学技术，这样会给演员出场时增添很多意境，提高速度投入剧中角色。

歌剧《小二黑结婚》如一束芬芳的山花，让熟悉先带娱乐的普通观众耳目一新；而对于那些毕生致力于中国新歌剧发展的老艺术家们来说，欣慰的同时，有期望，更充满希望。今天的中国并不缺乏创作好的歌剧素材，更不缺乏好的歌剧人才，但是我们也应当承认，如今已少有如当年马可一辈的老艺术家们，为了创作，不辞辛劳，深入到生活、深入到百姓、深入到现实中的精神和责任感了。真正的艺术在不是空中楼阁，更不能闭门造车，中国的新歌剧创作需要接地气。只有结结实实踩在这片热土上，我们的创作才会富有激情、富有生活，才能真正

称得上为观众喜闻乐见。

三、新歌剧院时代民间音乐的运用

在新歌剧的推动下，中国传统的戏曲形式也随之产生这变化，这是在新文化的影响和新歌剧的需求推动必然的结果，把民族的特色继续发扬，戏曲中不完善的因素加以改动，戏曲音乐的精华完整保留的基础上互相融合在一起的，发展成中国的新歌剧。新歌剧不仅篇幅长于秧歌剧而且又不失秧歌剧的特色，从内容的含量上也要广些，表演形式上程序上也更有层次感和丰富感。也可以说新歌剧给民间音乐更大的舞台让民间音乐更好的去展现自己的民族特色，承载着难以充分容纳表现的内容，逐步兴建起来的。在新歌剧中，有的主要是从传统的地方戏曲中吸取营养，例如《白毛女》、《刘胡兰》、《小二黑结婚》等剧种大量采用了民间戏曲音乐，这些作品中有许多的说白对话都源于传统的民间戏曲音乐。包括民间曲调，也收集了很多民间小调，这不仅贴近百姓的生活，更是反映当时中国人民的生活背景和社会形态的真实写照。有些是偏重于学习、运用民间的曲调。无论是选哪一种，新秧歌剧的影响是不可忽视的。秧歌剧扎根于群众之中，又从民族的和民间的戏曲音乐遗产中继承和学习有用的。在形式上如此，内容上看也有大量的内容与之相似。比如故事有头有尾，剧情都有交代；情节紧张，节奏快、起伏大。大多数作品以“团圆”的喜庆场面或者“报仇”的怨恨、悲伤情景作为全剧的高潮或结束。从新文学角度看有很大的差别，到是更侧重于民族的、传统的文学作品的处理。这样以来中国新歌剧更容易得到百姓的接受和喜爱甚至得到响应。在漫长的继承和发展的道路上音乐家们一直在努力从未停止，从未放弃。创新的路就在脚下，民族特色永远伴随这新歌剧道路一起前行，永不停歇。

从时代上来讲：在 40 年代中期，新歌剧在创作探索道路上有了新的突破，也可以说质的飞跃。延安的文艺工作者们创造了大型歌剧《白毛女》，这标志着中国歌剧的发展进入了一个崭新的阶段。贺敬之、丁毅对诗人邵子楠基于民间传说——“白毛仙姑”创作的剧本加以改编，成就了歌剧《白毛女》的故事。《白毛女》比较深刻地反映了当时中国广大农村社会中最基本的矛盾，即地主阶级和农民阶级的对立。

在音乐创作方面，马可、张鲁等作曲家戏曲传统地方戏曲音乐并加以改造，同时吸收西方歌剧音乐性格化和戏剧化的创作经验，在音乐主题上运用人物情节去推动音乐的发展方向，真正做到用音乐去塑造人物形象这是一大探索突破，用旋律表现出人物内心的变化，真正让观众感受到正面人物反面人物的角色区别，

这是从音乐艺术角度，首次使用了大量新的演唱形式，重唱和合唱。还有西方传过来的写作旋律方法：和声和复调等多声部同时的作曲手法。乐队上，作曲家结合了那时的客观条件不足的条件大胆尝试了中西乐器的混合编制形式也算是一种创新。歌剧《白毛女》中对民间音乐的吸收和改造最具代表性。

作曲家们一直在为创作一部代表中华民族的新歌剧而努力着，他们在《白毛女》的音乐创作中主题上就采用了民间的旋律，故事情节戏剧化的处理更是亮点。如主人公喜儿当中的音乐选段就是根据河北民歌《小白菜》的音调创作改编而成。经典唱段《北风吹》就是最典型的一例。随着剧情的展开，将多种戏剧的表现手法和因素揉进其中，如秦腔、陕北道情、河北梆子、山西梆子等。但是所有的这些曲调还是个根据《小白菜》的主题发展的。这种处理手法，即拓展了音乐的表现力，又保持了全剧民族风格色彩的和谐统一，具有很好的表现效果。《白毛女》的演出成功实践激起延安解放区为代表的文艺青年文艺爱好者对新歌剧的创作学习热情推动了这一创作的传播和发展。解放战争时期，在延安、东北、西北以及其他解放区，大量文艺爱好者都摸索着运用新的创作艺术形式。在几年时间里，前后创作出十余部新歌剧。这一时期最具代表性的新歌剧作品有《刘胡兰》《赤叶河》《小二黑结婚》等。

新歌剧的产生在中国现代音乐史上具有十分重要意义。新歌剧开创了中国歌剧的新歌剧和新程式，不仅在借鉴西洋歌剧之所长和继承我国传统戏曲程式方面做出了很多有意义的探索，同时也在解决歌剧人物形象的刻画方面积累了一定的经验，在继承我国传统音乐，以及在音乐的戏剧性等方面所进行的探索值得我们长期进行总结和借鉴。

第二章 七十年代---九十年代的新歌剧

一、新歌剧《伤逝》《原野》的新探索

在研二那年，我有幸学习了《伤逝》这首作品，歌剧《伤逝》改编自鲁迅唯一的一部爱情小说，完成于1925年，由人民音乐家施光南作曲，韩伟、王泉编剧。歌剧《伤逝》描绘了涓生和子君两人在20年代与封建势力抗争，对爱情的追求和向往再到绝望分开的感情升华，体现出当时人性的弱点是无力抵抗社会的压力的。

整场下来发现只有四个演员登场男女主角和男女歌者。剧情清淡而巧妙的白描了“春、夏、秋、冬”四季的场序为四幕。此故事用倒叙手法首先展现春之黄昏，涓生归来，女主角对涓生的爱再度升华，在凝望某会馆门楼，一幕一幕回忆着往事，一切一切又回归于宁静，宁静中掩盖着悲伤和无奈。

配合着如此凄凉的景象，不禁让人联想起一副苦等归人，回忆着曾经幸福的揪心画面。曾经憧憬爱情的年轻人，也曾意气风发渴望着幸福，但不久昔日的爱人由于世俗偏见使他们受到嘲讽，接着涓生被辞退了职务。这时涓生不得不改变求生的出路，他们的爱情遭到周围人的反对和白眼，不敢相信的是挚友也远离它们，这对苦命夫妻的感情没有经住这社会现实的反对，感情慢慢走向破裂。但梦幻的生活抵不过现实的残酷，要想继续生存下去，唯有夫妻俩各自另谋出路，涓生违心的说出：“我已经不再爱你了，我要离开你。这对苦命夫妻悲伤的分别离开这个城市，也许是缺乏对彼此的了解，也许是选择让彼此和周围的人摆脱痛苦。涓生只能呼唤苍天：“这到底是为了什么？”悲剧给人留下了深深的思索。此剧以大量的长咏叹调、宣叙调、重唱与合唱等，我曾演唱女主角的咏叹调《不幸的人生》此曲段落明确，细微描述这两人情感的变数，不可挽回那段美好的时光，面对了现实，敞开了心扉，忘记那一切一切，内心波澜起伏一浪接着一浪。

我学习演唱的是子君咏叹调，指导老师王冬梅。首先王老师让我带着角色的情感投入到剧情的发展中，酝酿自己的情绪，想象着自己就是被爱人抛弃的女主角，悲痛，绝望，堕入深渊纠结的感情一并融入其中。

《伤逝》是80年代中国新歌剧创作的重要收获之一。对后代学习新歌剧的发展其影响力和重要性，也是其他作品无法比拟的。同时给我本人对新歌剧的学习有很大的启迪。

另外一个对我了解七十年代——九十年代期间的新歌剧起着重要影响的作品就是歌剧《原野》。中国新歌剧《原野》是当代作品，万方根据曹禺同名话剧改编，金湘作曲。1987年7月25日此剧由中国歌剧舞剧院于北京天桥剧场首演。万方把其父亲曹禺的原著的剧情中原来删减的部分进行了恢复调整，也尽量做到发展歌剧中的特色。抒情的诗情，更强调了文学修养方面的采用，做到原汁原味还原正版所要表达的当时社会的真实写照。。

一个偶然的会，那时2007年冬天，我和朋友去北京游玩，刚好碰上纪念歌剧《原野》20周年演出，也是当年中国爱乐乐团新乐季的一部重头戏。我是个见音乐就爱凑热闹的姑娘，当我听到这个消息时想都不想，我就已经决定这个音乐会我一定要去！

2007年12月9日晚，我清晰的记得那天的北京飘着淡淡的雪花，我和朋友一行五人，前往北京保利剧院欣赏歌剧《原野》演出。那天的天气微微有些寒冷，大街上的行人已经不是很多了，但当我们一行人到达剧院门口是，却被这观众的阵势吓了一跳，这些观众的数量足有千人，人潮涌动。我不禁感慨，不禁自豪，我并没有选错我热爱的专业，民众的接受程度越来越高，对经典曲目的热爱与欣赏兴趣颇浓。那些早已经听过或从未听过歌剧《原野》原版首演的观众，满怀特殊而深厚的情谊，纷纷前往。

在大堂里我看到作曲家金湘，对于看到我极其尊重德高望重的艺术家，我不禁新潮澎湃。只见作曲家金湘欢颜绽放，频频颌首，平易近人，给人以可亲可敬的感觉。

《原野》的剧本是青年农民仇虎的复仇与爱情的故事。在原著中留给人们更多的印象是“复仇”的“恨”的形象。在歌剧却省略了许多故事细微的情节，更突出了的是心灵深处人物对感情的展示把重点放在展示。也明确的揭示出仇虎的恨是来自他的情人金子被别人霸占了他的爱人和对其惨死的父亲与妹妹的爱。歌剧作者们更借助音乐，就把剧情推向了高潮，并以泼墨的浪漫诗情旋律与对白渲染了仇虎心中的怨恨和对复仇的决心。在合唱队组成了复仇的冤魂群体在呻吟、呼号中音乐形象转换了视觉形象化，而人物的深层心理予以外化；这种对比还是少见的一种创作手法，更好的诠释了爱恨仇三种交加的内心矛盾，最后在“阎王殿”前的“审讯”糅入了表现主义文学的因素运用，添加上变异和怪异的形象设计，这种直观的变态心理描述，从而揭示出他对挣扎于地狱中的父亲、妹妹的深爱。由于

创作者们运用了现代文学、现代艺术的某些因素，与当代观众的审美习惯相接近，从而使之形成了一即陌生又亲切的新歌剧。

歌剧《原野》得到了音乐界的大量好评，不仅是因为它作为新歌剧，一是它完美表达、对内心深刻感染力和吸引力，二是因为，作曲家运用歌剧创作的艺术手法，揭开了中国社会的现象这是中国新歌剧最好的标志和代表。在美国戏剧演员嘉登纳指出：“歌剧就是当一个人背部被刺了一刀，他没有流血，却仍在歌唱。”歌剧不是最终要的也不是统筹全剧的主干线，是歌剧中的心情的变化和描绘。《原野》的成功必然性就在于它将剧中人物复杂、矛盾的心情，通过乐章、咏唱、表演的形式，进行了具体到位的表达，渲染观众看到了一个个有血有肉的中国人，既不是浪漫的艺术情怀又不是现实残酷性的舞台形象的确立。这样的形象似乎仅存在于舞台，因为它的艺术美；这样的形象又似乎就在我们身边，因为它淋漓的性格表现，使观众情不自禁产生了共鸣。《原野》歌剧真正是要展示人物内心矛盾、内心情感扭曲的精神世界，同时也揭开了当时旧社会的社会形态。

（一）歌剧《原野》强调人物鲜明的新探索

值得庆幸的是，《原野》的诞生终于让歌剧中的人活得实在了。这部由金湘作曲的、奔放着生命热情的歌剧可谓中国新歌剧发展史上的重要转折点。其富于歌唱性和激情的音乐融多种风格技法为一体，在音乐和戏剧的结构统一上做出了有效探索，被誉为“中国歌剧史上的一部具有开创性的重要作品”。而在笔者看来，该剧作的开创性还在于艺术视角的人性化。

歌剧《原野》同样有着一个大命题，即“封建礼教对女子的无形束缚”。但是，这部作品却并不像之前的歌剧那样，以大社会的主流意识来修剪人物性格，而是从小人物的鲜活形象来折射出世道的不合理。剧中，金子是一个夹在男性世界与封建家长强权下的传统女性，然而面对世俗观念与自由爱情，她却做出了反传统的举动。她以不敬顶撞来回应对婆婆的刻薄，以泼辣嘲讽来数落丈夫的软弱，以热烈真挚表达对爱人的情意，如此性格张扬，敢爱敢恨、强调自我的女性形象，在中国歌剧舞台上可谓史无前例的。

与之前革命文本的中国歌剧截然不同，《原野》中金子的人物塑造丝毫没有回避“人性”的刻画，不少精彩唱段对于该人物复杂、细腻却真实的情感变化，犹如画龙点睛、恰到好处。一曲曲短短的咏叹调，旋律优美，结构简单，却把女性追求爱情、释放自我的本能与真实心理刻画的深刻。

（二）现代歌剧中人性化女性形象更显丰富与成熟

继“文革”之后，歌剧舞台上人性化的女性形象开始逐渐丰富和成熟，《伤逝》中的子君、《芳草心》中的姐妹等，都无不体现出创作者对人生挖掘的良苦用心。而本世纪出的原创歌剧《雷雨》，更让繁漪的形象在原话剧的基础上有了新的意义；不仅争取人格的尊重的“女性意识”让这一歌剧版本得到精神升华，而且“一个女人不能受两代人的欺负”也为这部歌剧的艺术视角赋予了“女性文本”的新意义。同《原野》一样，歌剧《雷雨》没有在社会大背景上多用笔墨，却用一个在封建势力压迫追求人性自由和爱情的女人之命运反射出封建残酷给人带来的灾难。从而令这部歌剧对于人物人性刻画更显得成熟和细腻。

比较一般的歌剧女性形象，繁漪的性格极为复杂；冷冰优雅外表下隐藏着炙热的爱和雷电般的性格。从寂寞、焦虑到憧憬、期待、再到失望、彷徨、嫉妒，从祈求、无奈到抗争直至最后的疯狂……短短两幕中一系列的情感变化，曲作者莫凡可谓功力深厚，其音乐刻画细腻贴切，深刻而有张力。繁漪的咏叹调《多么烦闷的夏日》用连续的下滑音表示周家的阴暗、冰冷和令人窒息气氛。紧接着琵琶声时松时紧，用五连音弹奏出女主人公的内心的压抑、反抗与无奈。柔情的音乐转瞬即逝，越来越急促的音乐有伴随她陷入焦虑和无奈之中。整个咏叹调篇幅不长却变化很大，充分展现了一个弱女子复杂的内心世界，也为整部歌剧的发展和悲剧的结局做了最好的铺垫。更体现出这部歌剧对于人物人性化刻画的到位和深刻。

中国新歌剧一直在努力地摸索，不仅是对西方音乐体裁的音乐结构、语言等技术层面的掌握，更有如何赋予这外来艺术中国现实意义的探索。而在中国新歌剧的发展时代语境中，对人及人性逐步关注，无疑是中国新歌剧发展的喜人之处。如今的歌剧舞台上，《楚霸王》、《西施》、《青春之歌》等等一大批新创作的作品，无一不是在“人本”上用足了笔墨。令歌剧更显精彩和真实，也更能抓住、感动当代观众的心。相信在今后的中国新歌剧作品中，还将有更好的“人本”作品。

歌剧不是悲剧就是戏剧，而此剧的发展很明显的在描述金子与仇虎走投无路时的不离不弃，也教会让人在绝境中看到了爱情的力量学会寻找运用爱情的力量这是作者要传达的，歌剧所渲染的悲剧的气氛，更凸显出了人性的升华。阶梯式的情节的发展，社会阶级仇恨营造了人间悲剧，在性格上，注定了悲剧的结局。歌剧中，人物的个性形态内心变化可以说被表现得淋漓尽致、毫无瑕疵。这

正式歌剧《原野》中真正的一种舞台歌剧艺术魅力正是以这样一种魅力，震撼了观众，得到了共鸣。

通过以上分析，我们发现，中国新歌剧的艺术视角并非一开始就充分人性化的，二十随着歌剧在中国的生根发芽、发展而不断变迁和改进。从把艺术视角集中在大众群体所共同关心的社会大事件，到集中表现大群体中突出的女英雄们，再到把视角关注于社会生活中形形色色小人物的人文本身，这其中一直深受不同时期的社会和文化背景的影响。然而，尽管早期歌剧并没有把视角集中于人文的本身，但依旧给我们留下了很多优秀的传世精品。这就是歌剧的魅力。

二、人人皆知的歌剧《雷雨》

最早接触有印象《雷雨》这部作品，是源于有年暑假播放的《雷雨》电视剧，记得年少时也曾经多次读过这部作品，也曾经看过电影《雷雨》，上学时，课文中也学习了解了故事情节，也许那时的我还是个单纯比较好玩的学生，并对我没有产生很大冲击力，知道演唱其中的作品，可以说是音乐旋律与歌词的才带动出我的感情，甚至怀疑作品本身的叙述和描写，是否有特意的虚构和夸大。

《雷雨》是一部反应和揭示解放以前的中国，在半封建和半殖民时期的人与人之间剧烈矛盾的优秀作品。如实地记录了当时的中国富贵阶层和劳苦大众的真实生活状况，活灵活现地再现了那个时代的人物的精神面貌。乱伦在两代人之间展开，展示了那个时代富人的权力和财富的至高无上，他们内心的肮脏和堕落等；穷人的凄惨和欺怜，从不受尊重和内心的万般无奈。

作者深厚的文采功底，深刻地描绘了陈旧的社会制度必将走向灭亡的趋势，旧社会制度的腐朽与腐败情景的描绘与讽刺。《雷雨》这部歌剧中注重戏剧的巧妙运用，用戏剧性强调突出了故事情节的紧凑感和节奏感。第二幕，主要分为两部分，第一部分是两位主人公相认的场景。时隔多年两人又再次重逢，不再是恋人关系，回想起在一起的幸福场景和现在陌生的脸庞形成鲜明的对比。在鲁周两家三十年的新仇旧恨得到的反映。男主人公并没有认出自己曾经的爱人侍萍，此时作曲家更多的是描绘了侍萍内心的变化，矛盾斗争着，痛苦的呻吟着。侍萍依然保留着那份善良的内心，周朴园则变得更加虚伪和自大。第二幕的第一部分是在沉静的斗争矛盾中度过的，感觉天空乌云密布，两人之间的陌生感倒映出当时残酷的现实社会。

然而，周朴园他根本就没有真正的感情，他根本无法面对曾经那份感情，他

被现实冲昏了头脑，两人内心的巨大对比给此歌剧的剧情制造出很大的冲击感和莫名的悲伤和惋惜。周朴园和侍萍陌生的对视着，旋律还不够揭露周朴园的真正面目，加以对白，充分体现出他那丑恶的嘴脸。可是，侍萍是一个性格内坚的人。她不仅没有被金钱所打动并说：“我这些年的苦不是你拿钱算得清的”。金钱是挽救不回来你对我造成的伤害的，表现出对资产阶级金钱至上的蔑视。与剥削阶级势力斗争一直持续这前半部分，后半部分，到鲁大海出场了，继续进行着工人阶级与封建资产阶级之间的矛盾。

曾几何时《雷雨》以不同的形式出现在观众面前，小说，有声小说，电视剧，电影，话剧，都是人们耳熟能详的。直到歌剧《雷雨》的出现，给这部作品增加艺术性的同时，也给当时整个音乐界带来不少的震撼。

歌剧本身是一种外来艺术，《雷雨》由话剧改编成歌剧是个很大的难题。如何让普通大众接受这人人皆知的由名著改编的原创歌剧，着实难题不小。这个重担就落在了作曲家莫凡的身上，莫凡既编剧又作曲，在内容处理和艺术表现形式上很适合歌剧的特性。当歌剧《雷雨》展现在舞台，与观众见面时。全场净声的屏息观看，结束时发自肺腑的掌声，并还有专业人士的肯定与支持。

音乐大师刘廷禹在看完歌剧《雷雨》后曾说他的观后感总结为特别想说四个“敬重”

1，敬重莫凡。目前在中国，在文化艺术界出现了很多号称搞艺术的文化奸商，像莫凡这样认真搞艺术的艺术家的很值得我们敬重。《雷雨》从唱段到乐队都非常讲究，作为作曲家，莫凡是在用心去创作，用良心去创作。

2，敬重导演查明哲。舞台呈现陈列简单，细节精致。包括舞蹈、美术设计、灯光、人物服装，背景调度等都很细致，有震撼力。

3，敬重好演员。魏松完美演绎了周萍，演唱上和表演上都很到位。高曼华演这个角色演得震撼人心，全场为之震动。这么强大的演员阵容也是少有，上海歌剧院为这个戏配备了这么多好演员，值得敬佩。

4，敬重上海歌剧院。在当今物质高度发展的社会中，能踏踏实实静下心来创作这样一部歌剧不容易，其样式和风格可见上海歌剧院对歌剧艺术的执着追求。上海歌剧院做到很专业，值得音乐歌剧业内人士学习尊敬。

自音乐会版首演以来，歌剧《雷雨》先后以舞台版、校园版、沙龙版等多种形式，在上海、北京、杭州等全国各地巡演，获得广泛好评。继先后获评国家舞

台艺术精品工程“精品提名剧目”，上海文艺创作优品，第十二届文华奖评奖中荣获文华剧目奖等奖项。

目前，歌剧《雷雨》又开始了新一轮的修改，积极迎接今年的国家舞台艺术精品工程评选。相信在以后的展演中会有更加完美的呈现。

人们爱《雷雨》是因为那作品本身跌宕起伏的剧情，因为那曾几何时的年代留给人们属于那时社会的专属符号，在品味旧社会的艰辛时，更值得惜福的是当今社会的自由与美好。对于歌剧《雷雨》本身，观众们注与更高的期望和期盼，希望我们的后辈都能保留先辈留下的文学财富艺术财富，助其发扬创新又不失传统，我们期盼着，这不仅是艺术的保留，更是一种当今文明的建设。

三、总结此年代新歌剧的共性和对未来新歌剧探索所启到的作用

歌剧艺术拥有了 400 多年的历史，在这社会文化艺术生活的长廊中，歌剧艺术一直具有重要的角色地位。其中公众对文化的需求快餐化、浅层次化特点和流行音乐的发展正逐步挤压高雅艺术的生存空间。回望这些年中国新歌剧的发展，不难发现，所有歌剧作品都能反映出当时的社会背景，人们当时的生存状态与思想变化。

比如 1972 年-1975 年间歌剧上的主要英雄人物必须站在舞台的最中央、必须站在舞台的至高点。当然话说回来，虽然当时歌剧的内容等很‘红’很‘专’，但是从艺术上来讲，还是有其价值的。”

1976 年，红潮渐退，取而代之的是百花齐放的春天。现在的人们很难想象当时的人们有多么需要电影、书籍。黄河剧院放映朝鲜影片《卖花姑娘》时，剧院前的广场上、马路上人挨人、人挤人，大多还是没有票的人群，大家对此歌剧的期盼度有可而知，人山人海这在当时是正常情况，导致有票的人挤在没票的人群里，进不了电影院。”

当时很多人家都买了属于自己家的第一台黑白电视机，人民的视觉效果受到了强烈的冲击。到了上世纪 80 年代，磁带开始盛行，港台歌曲开始进入中国大陆。从黑胶唱片，到红膜唱片，到磁带、CD、MP3……从村口的大广播，到砖头收音机，到随身听、CD 机、MP3 基本成为当时的流行风潮。唯一的遗憾是，在这个媒介多元、作品频出的年代，有些剧院的演出陷入瓶颈期。

当然即使是歌剧的平缓期，依然有很多新歌剧还是在迅速得成长着。比如大家都耳熟能详的，像我之前提到过的《雷雨》《伤逝》《原野》等优秀的中国原创歌剧作品。还有例如《党的女儿》、《屈原》、《苍原》其中的共性，不容

小视。马克思主义哲学认为：共性存在于特性之中，特性以不同的形式表现共性。音乐剧作为一门特别的综合戏剧艺术，从戏剧渊源和艺术发展而言，它就是戏剧的纵深演绎和另类表达从戏剧美学和演艺规律而言，它依然始终遵循着戏剧表现的本质形态和美学追求。割裂或剥离与戏剧的联系，对于音乐剧剧本、表演、歌舞等，都无法彰显它们的特别，也无法继续它们的生存与发展。

歌剧是典型的文本艺术。即便要实现的戏剧目的及意义是如何的张扬和理念。但落实到剧本上，面对众多艺术表现形式的整体功能和时空需求，必须极端理智而具体的进行全剧的整体规划和设计，作到有章法可依寻。

在几十年中，中国新歌剧从社会环境逐步在转变的背景下，国家经济从衰落到复苏，人们从新再次走出对艺术文化的追求和专研，更加珍惜现在所有用的一切所拥有的资源。新歌剧在这一时期有两个明显的发展趋势：一种是雅化趋势，也就是西方所成为的正歌剧的方向继续加深研究探索尝试创作，把歌剧综合各类包括戏剧和表演、舞台和编排上有了更多己见，从音乐审美角度和音乐美学角度上升了一个台阶。这种探索的早期成果是《护花神》（黄安伦曲）、还有歌剧《芳草心》由王祖皆、张卓娅曲，前线歌舞团根据评弹和话剧《真情假意》集体改编，向彤、何兆华执笔。1983年由前线歌舞团在南京初演。还有《阿里郎》（崔三明等曲）、《归去来》（徐占海曲）等。

到了九十年代，又对《党的女儿》进行改编，由中国人民解放军总政歌剧团1991年首演于北京，阎肃、贺东久作词，王祖皆、张卓娅作曲。《马可孛罗》（王世光曲）、《楚霸王》（金湘曲）、《鹰》（刘锡金曲）《孙武》（崔新曲）、《张骞》、《苍原》（徐占海等曲）、《安重根》（刘振球曲）、《阿美姑娘》（石夫曲）等作品。准确的从思想性、艺术性和歌剧综合美的高层展现艺术内在的交织，以《原野》、《苍原》、《张骞》为把新时期严肃歌剧创作推向高峰。

另一种是通俗民俗化趋势，不可缺少的重要因素取材于美国百老汇音乐剧，探索出我们中国应该创作拥有自己的通俗音乐剧的途径。这方面最早也是最具代表性的作品就是八十年代的《我们现代的年轻人》（刘振球曲）、《风流年华》（商易曲）和《友谊与爱情的传说》（徐克曲），从此以后这类探索贯穿于整个八九十年代，公演过的新剧目不下百部，但是成功率却不高。

除此之外，歌剧剧本的创作，歌剧演员的表演，歌剧舞台的背景的设置，其教育性，艺术性，时代性等，都是不容小视的成功因素。在这十年动乱期间，新歌剧的发展停止不前，不仅仅是新歌剧包括一切的音乐文化研究都是个冷冻期。

1976年之后，新歌剧又有了新的突破，尽管人们每天被更新鲜的事物包围着，但歌剧在这样的休养生息期，也完成的它的历史使命，在循序渐进，这一点作用性，在未来的新歌剧创新上有着很多体现。但虽应该把坚持民族优势作为前提，更要把握整个世界的走势，如何跟上世界的步伐，是这个时代新歌剧没有解决的问题之一。

作为连接与新时代脉搏的 70-90 年代歌剧，其中最突出的是贡献就是把先闻乐见的名著改编为歌剧这种对于民众相对新鲜的歌剧这种艺术形式。新歌剧是中国戏剧接受西方影响的产物，从新歌剧的产生至今一直在围绕这中国戏剧和中国民族特色音乐的道路上去追寻真正属于中国新歌剧的舞台，从建初的选择是否创做歌剧，尤其是在戏剧领域的反响是最大的。中国的音乐家们大量到西方去学习音乐深造，一方面收集国内的丰富的民族特色音乐一方面扩大对中国戏曲的研究和统一的归纳总结最后结合西方的音乐理论和创作理论而创作出来了中国新歌剧。

中国新歌剧既具备了西洋歌剧的一些主要特征，也结合了中国的社会背景和具体的本国国情。在此期间的发展探索着重在两个方面：西洋大歌剧和通俗音乐歌剧。在此我仅题西洋大歌剧这一点上。其中包括《伤逝》（王泉、韩伟编剧，施光南作曲）、《原野》（万方编剧，金湘作曲）、《仰天长啸》（郁文等编剧作曲）等尝试。最终对中国新歌剧只有走这条道路才能在世界歌剧之林占有自己的地位做出了总结。

新世纪的开始有很多音乐评论者说中国编剧的难处，确实如次要写一部出色的新歌剧

确实不易，作曲家与编剧的关系是紧密相连的，作曲家大多数还是一种等待的角色，许多从事歌剧多年工作们说作为一部歌剧的救命草就是剧本。还有就是对剧本主要是唱词方面的严格的要求，对文学修养上的追求都是对整部歌剧的整体提升，这样会使整部作品有很大的上升空间尤其是在旋律这一方面，艺术造就上也会提升。

歌剧是音乐最高、最深、最全面的表现方式，多年来我们的歌剧有发展也有较好的剧目，但数量和质量都不尽如意，没有形成气候。许多音乐教育家也提早到世界各地经常演出的歌剧和音乐会中，很少有出现中国歌剧和歌剧唱段的，但是中国的优秀的歌唱家们都在世界各地拥有自己的世界舞台，也希望中国新歌剧能在世界也有自己的舞台不在是一个梦。中国还没有像德国、意大利，俄罗斯歌剧那样，具有鲜明的民族特性又具有公认的歌剧特性，还没有我们歌剧的代表剧

目和代表人物，我们虽然有不少的一流演员，可是我们没有“地地道道”的中国新歌剧来武装它们、烘托它们，给它们发展和深化的时空。音乐教育家对中国新歌剧的总建议来说，中国新歌剧更需要的是时间，更需要的是音乐家作曲家们付出更多的心血去探索，从拥有民族因素的歌剧到真正具有民族性的歌剧，有个属于自己民族旋律特征为代表，在世界的庞大的舞台上占有一席之地。

70年代到90年代中国新歌剧的发展是崎岖的，每个人对歌剧的创作还是在摸索的状态，文化大革命刚刚结束，更多的知识分子还处于精神比较沉静阶段，作曲家们也在寻找新歌剧的风格，《党的女儿》是时代的格局作品，宏观的歌剧作品更具有舞台效应。《伤逝》《原野》更细微的描述了人物的情感，从生活的环境反映社会大背景下的现实和残酷，完全是社会现实的真实写照。这几部作品也反映出作曲家在风格上的大胆转变，快速转变作曲风格。从《伤逝》的选段中可感受到歌词深厚的文学功底，反映编剧对歌词的挑剔性。

在这一时期更多的是作品上的明显对比性，从粗放狂野到细微柔静，每部歌剧的跨越幅度都巨大，旋律的伸展性也很广，时代性突出在每部歌剧中。在未来的几十年里中国新生代歌剧人们依旧为此事业而努力着、探索着。

第三章 九十年代至今的新歌剧

一、新时代歌剧经典剧目《红河谷》《秦始皇》

新原创歌剧《红河谷》的出现无疑又是一击重磅炸弹，袭击了中国新歌剧市场。以下是欣赏后的想法。

（一）从音乐中探索到的更大空间，创作没有新突破

新原创歌剧《红河谷》是一部值得欣赏的歌剧，与其它歌剧比较在作曲上本分不张扬，很低调。创作方面《红河谷》对感情是认真的严肃的，我们也听得出作曲者在这部歌剧里倾注了相当强烈的感情。在这里能够欣赏到藏族民歌有独唱也有重唱的更有气势磅礴的合唱。不过，《红河谷》还是没有独立的模式和创新在里面，更多的是对民族音乐形式的依赖和套用。此歌剧，有些《江姐》《洪湖赤卫队》等歌剧的创作影子，可如今还继续使用的话，就何谈原创音乐了？可以说在这部歌剧里，作曲家更多的是在打感情战，感情倾注的更多一些。这样分析看来歌剧的创作内容就略显单薄许多。

《红河谷》是一部主题鲜明的新歌剧。从剧中音乐来谈，并没有复杂和创新的音乐创作。还是用民族的来贯穿这部歌剧，缺少了对民族音乐形式了解后创作的音乐。因为剧情发生在西藏，所以在歌剧中，我们可以听到大量有着浓郁西藏色彩的音调，如果剧情发生在陕北，那么肯定是大量运用陕北地方的音调，这种方式显得老套，不再新鲜。而全剧音乐的结构和剧情并无严谨的思维逻辑，它是一段一段的，这使得歌剧的音乐显得松散，缺乏内在的联系。这些似乎是我们歌剧的通病，人物的出现缺乏动机，也缺少对剧情起到推动作用的风格化、个性化的情景暗示，乐队也基本上起到了简单的伴奏功能，没有明显的和声和复调更多的为简单的伴奏形式，使整部歌剧看起来简单单一没有深入主题和升华主题的部分。

《红河谷》中一些歌剧选段是非常动人的，足以调起观众的胃口。但多为艺术歌曲的范畴内，并没有一个属于大的咏叹调的歌剧作品，确实有些可惜。也有一些旋律是成相识的旋律也许是巧合。音乐方面，第一幕和第二幕都是比较抒情，给人非常美好的、田园诗般的感觉。后两幕音乐略微激昂高亢，主要是为了表达

汉藏人民抗击英国侵略者，在配器方面作曲家大量使用了打击乐，大鼓、小军鼓甚至我们熟悉的锣鼓队的节奏敲的震耳欲聋，现场效果很震撼，但音乐缺乏耐听和层次感。爱国是非常美好的感情，令人肃然起敬，想起曾经有过的不堪岁月，现在的安宁是足以警示后人。作为原创歌剧《红河谷》来说，它是一部好听的歌剧，这是很多看过它的人的真实感受。

（二）从电影走向歌剧的发展

歌剧《红河谷》从电影走向了歌剧是一个大胆的突破，冯小宁导演是我国以拍爱国主义为题材的导演。冯小宁所拍的电影一直有着一种慷慨悲壮的题材去感染后人，教育本民族人。《红河谷》影片纯洁优美的西藏，浓郁的民族风情和民族的民俗民情体现的淋漓尽致，在那个遥远的地方他们过着与世无争的生活。与当时的战争年代形成鲜明的对比。在影片的后半部分则是强烈地谴责帝国主义对这片宁静的土地的侵略和破坏，使这块净土遭到污染。影片中塑造了主人公是藏族的公主丹珠，她是西藏人民的代表，西藏人民是纯洁的美丽的又富有野性的。这正与帝国主义形成鲜明的对比，用这点激发了爱国主义者的强烈爱国之心。影片中多为感情聚集之处夹杂这导演的个人主观感情色彩在里面。作为一部爱国主义教育的电影《红河谷》无疑达到了目的，但作为影片本身来说，剧中的人物是单线条的，具有表面单一的倾向，冯小宁特有的说教气味参加其中，让人们回味无穷。从艺术角度上来看，并不是条条框框的格式化，从感情出发用内心的矛盾和斗争去推动故事情节的发展，并不是简单的描绘人的内心更参杂了许多交织的思想哲学在其中。是剧情更耐人寻味，更具有历史题材的历史价值。在二十世纪 50 年代的艺术家中爱国主义精神是根深蒂固的职责也是作为一个中国人的责任所在，用艺术家的作品来抒发爱国主义的情怀是一种流行的表达形式。咀嚼的地方是对于两种文明冲突的思考。对于现代人来说，它更是令人沉思的命题。生活水平的提高，高科技时代的快速发展在给人类谋福利的同时，村庄却远离的城市逐渐消失，乡村的气息被以栋栋高楼淹没，被城市的宣泄声掩盖起来，在没有了那一块纯洁而美丽的乐土。

歌剧《红河谷》的内容基本符合电影原作，但是雪儿的纯洁形象和那个灵魂人物的地位没有突出出来，只是略过，可能是为了剧情更加具有连贯性，也许是创作上的衔接。但在歌剧中作曲家对雪儿的性格进行了细致的描绘，即单纯美丽又是个直爽的敢爱敢恨的性格，她的性格也代表了整个藏族少数民族的性格，也突

出了藏族人民团结一心对抗侵略者势力的团结精神，不怕牺牲保卫自己家乡与汉族团结抵抗的爱国精神，突出他们共同抗击英国侵略军而加以保留。

爱国主义题材往往是以感人为前提，并升华到其民族的思想 and 民族精神的层面上，但对于歌剧来讲是很难驾驭的。电影是为教育而创作的，但是歌剧往往是用欣赏和影响为主的，这对作曲家在创作上加大了创作难度。《红河谷》是一个具有历史性和时代性历史题材的悲剧，用雪儿一个人反映了历史时代的一个大的题材是一个巧妙的对比。在舞台上的空间有限，使许多的残杀和血战场面无法得到诠释，作曲家只能更侧重于对人物的刻画和心理描写，缺少了气势庞大的场面，用一个精神领袖贯穿整部歌剧的脉络。只能用器乐和音乐来烘托出战争的场面和人物内心的那份震撼。

歌剧《红河谷》共分四幕，有间奏曲，从间奏曲开始划分为两个部分。上半部分是田园般生活的场景雪儿被格桑救出来了，一同救下了英国友人洛克曼和琼斯并成为了好朋友，这是为下半部分穿针引线。剧中缺少不了爱情的渲染和烘托格桑和丹珠公主彼此的倾慕，特别是两人优美抒情的二重唱，孕育这特色的民族风情，传达出中国民族表达爱情的优美旋律。下半部分气氛紧凑起来，世外桃源变成战场，友好反目成仇，汉藏人民团结一起包围家园，同英国侵略军奋战到底。同胞为了保卫家园，被迫拿起武器反抗英国侵略军。

这是一个复杂的题材，涉及到民族政策、宗教信仰、国际关系和藏族人文等诸多因素。在改编时基本遵循了原著，包括人物、剧情和立意。它的魂是‘东方和西方’、‘融合与冲突’，展现的是两大文明激烈冲突下绽放的人性之花。这也是此剧吸引人的地方。用导演陈蔚的话讲：西洋歌剧的手法只是一种形式，中国歌剧可以借鉴，但内核一定要与中国文化结合，体现一种中国精神。这一点，说起来容易，做起来很难，我们在努力。

用剧中人物朝圣者结尾那孤寂落寞形单影只，但依旧无比虔诚而坚定执着，一步一拜走向天路的尽头。无声无息无歌无词，但却负载着歌剧《红河谷》的精神内核与文化符号，朝圣者象征着坚定的信念与崇高的信仰，可视为中国歌剧人在艺术高峰上一步一步苦苦求索自觉修为的足迹。

如果说歌剧《红河谷》是爱国主义剧作，那么歌剧《秦始皇》则是开拓歌剧新局面的转折之作。

《秦始皇》融入东方哲学的新歌剧

在剧中，作曲家加入了中国哲学概念，包括周易、阴阳、风水、八卦。人中有、戏中有、花中有、树中有；人可以跟石头对话，树可以跟鸟对歌。在《秦始皇》中作曲家还设计了一个阴阳先生，由京剧演员扮演。在戏的最初的由演员用京剧念白，将观众从现实引回到两千多年前的秦国。“来呀！跟我来呀，让我带你回到两千多年前的中国，体验秦国那段史诗般的悲哀！”到喜剧最高潮，忽然用英语讲：“其实谁也不知道怎么回事。”

《秦始皇》的创新就在于表现秦始皇始终在寻找一种帝国的精神，但最后他发现这种精神都体现在了修建长城的努力上。所以无论如何变化，一切的一切，始终处于历史变迁中的轨道上，这是一种宿命。生存着的人类无可避免地会被毁灭，但后来者一定更伟大。

歌剧《秦始皇》是作曲家谭盾受美国大都会委托创作的歌剧作品。该剧的创作阵容强大，集中了电影大导演张艺谋，作曲家谭盾和著名华裔美国作家哈金进行编剧，多明戈为男一号“秦始皇”。

2000 多年以前，秦始皇统一了六国，却剥夺了女儿岳阳公主的幸福。他强迫好友高建立谱曲来歌颂自己修建万里长城的丰功伟绩。高建立目睹了为修建长城而忍受苦役的黎民百姓的深重苦难，从心里厌恶秦始皇的暴行。秦始皇由此失去了自己的挚友。在艺术的舞台上，将以歌剧的形式娓娓讲述了人们期盼已久的故事。

在《秦始皇》中一颗理所当然的“明星”是将饰演主角的世界三大男高音之一，“歌剧之王”多明戈。2006 年 12 月 21 日首演夜，将是这位西班牙男高音 66 岁寿辰。之前导演张艺谋也曾透露，这有可能是多明戈的歌剧收山之作，谭盾也曾对多明戈说：“我是一名裁缝。不管你的提醒怎样我都会根据裁出适合你提醒的服装——我会让歌唱家的声音在咏叹调上发挥到极致”。在指挥家方面，最初“大都会”称詹姆斯·列文会签约，但列文任职波士顿交响乐团后便推辞了这个工作。

谭盾，他曾创作歌剧《牡丹亭》、1996 年在慕尼黑首演的歌剧《马可·波罗》以及“多媒体”协奏曲《地图》等。而他以电影《卧虎藏龙》原创音乐斩获“奥斯卡”及“格莱美”奖使其在美国越来越走红。他称“作曲家对我来说该是个在歌剧院里现场说故事的人。”去年底，“大都会”认为，谭盾要求以既是作曲家又是指挥家的身份首次亮相歌剧院，“有点太过了”。可是在歌剧院负责人收到

谭盾手稿，并看了作曲家以前自己指挥自己作品的录像后，便认定由谭盾演绎《秦始皇》是最适合的。比利赫茨说：“除了他以外，还有谁会教敲击乐手怎么敲石头、撕和抖纸片呢？”

最初，纽约不少专业界人士对谭盾和大都会歌剧院能“磨合”在一起感到奇怪。“大都会”知情者通常都以歌剧院“稳定如铁轨”的节目安排为豪，而谭盾则是个不断求变的作曲家。不少人担心谭盾的创新会“得罪”亲传统歌剧的那些“大都会”最大头的赞助者。大都会歌剧院艺术事务办的比利赫茨表示：“上演任何一部歌剧都有风险，但我们清楚什么时候该支持、去推动、让作曲家随意而为。谭盾是个天才，我们全力支持他的创作，结果只会造福大都会”。

观众期待已久的歌剧《秦始皇》美国东部时间 2006 年 12 月 21 日终于在纽约大都会歌剧院拉开神秘的面纱，正式开始全球首演。印象铁三角张艺谋、王潮歌、樊跃受邀执导美国大都会歌剧第四部新歌剧《秦始皇》，这一消息一公布就受到美国主流媒体包括《纽约时报》的关注。探寻中国的第一帝这一题材如何在印象铁三角张艺谋、王潮歌、樊跃的执导下与西方最经典的艺术形式歌剧融合。一切终于有了答案。大家惊叹：“这一切太棒了，真是天才的构思！”

对于平时最贵 300 美元的一张票的 2 楼正中位置也排满了记者们的大口径摄像机。不敢说是如临大敌但确实是严阵以待。是啊！多明戈退休前的最后一部歌剧，又是中国背景的原创歌剧，加上大量的宣传，正是演出的票一抢而空，谁都想抢先看一看。按照观看古典歌剧的习惯，演员成功地唱完了一首精彩的咏叹调以后，观众都会给与掌声。但在《秦始皇》中，这样的掌声并不多。因为观众们在屏息观看的同时，赞叹不由从心底而发，对于紧凑的剧情，甚至有些跟不上剧中人的步伐。至于中国音乐因素的融入，用到了不少中国打击乐器及箏，让人们感觉到它们在乐队中融合的天衣无缝，没有一丝刻意感觉。最后张艺谋导演说：“在这部戏中，我们试图在中国传统文化和西方歌剧找到一个交汇点，可以让两个不同传统文化交汇、拥抱。通过歌剧这一形式向西方主流社诠释中国的文化。”“如果这部歌剧可以引起美国社会对东方文化的热情，增进对中国的了解，就是我们印象铁三角最大的满足。”演出结束后，观众掌声如雷恋恋不舍。全体演职人员再三谢幕。演出结束后，大都会歌剧院举行了盛大的答谢晚宴。歌剧《秦始皇》在美首演大获成功，完美谢幕。

通过歌剧《秦始皇》，作曲家并不是期待震惊西方文化，而是想通过这样一个宽容、平等的平台，与全世界各国艺术家交流。让他们知道，我们中国的艺术家是这样处理舞台的，是这样反思我们的文化和历史，传递中国的元素、感情。

《秦始皇》这部由华人谱写、导演的歌剧将是大都会歌剧院 150 年历史上第一次由华人组成主创阵容，也是其上演的第四部原创歌剧。此次演出具有两大意义：首先这表明中国的文化艺术今天在世界上的影响力越来越大。其次，它表明美国的主流文化对中国文化更加包容，这也是世界多元文化的一种体现。

二、歌剧《赵氏孤儿》横空出世

爱恨是艺术永恒主题，表现极致的由恨而爱仿佛更打动人，艺术化渲染就富生命力，现代古典歌剧电影京剧等概莫能外。由国家大剧院打造的原创歌剧《赵氏孤儿》，首度在香港文化中心大剧院上演，首演座无虚席赢得了满堂彩。

一个老得不能再老的古代故事，《赵氏孤儿》几乎家喻户晓，被多种艺术形式热演走红。寓于其中的大义、闪烁其中的人性、主题其中的永恒，被不同的艺术家不同手法地反复宣演，其乐趣契合了大众审美需求，新歌剧也给人心灵撞击情感震撼。

因戏因新而感而动，“赵孤”试水歌剧是历史首次。管弦乐团合唱团主演主创多达 290 余人，在港获赞“制作好表演好唱得好，音乐戏剧性很强”。袁晨野、莫华伦、幺红等活跃在世界舞台上的歌唱家领衔，演出票提前售罄、阵容豪华未演先热。

从去年陈凯歌电影《赵氏孤儿》，到本月 20 日北京京剧院启动“2012 魅力春天擂台赛”、50 出大戏也选中“赵孤”打头炮都非偶然。“舍亲生救孤儿”的悲情大义为许多曲种保留剧日常演常受欢迎，也在其文学底本故事丰富本色健康。

故事重在情义，情义缘于生活。“赵孤”内涵情感独具匠心，艺术及市场共鸣也恒远不枯竭。歌剧电影京剧都在选择最佳编导演最强阵容，都有各自领域的出色演艺，其情义主干真情不变。电影大舞台歌剧小剧场，都需经观众审视抉择，艺术给人乐与悲也是其永恒不变的准则。

情义孕于文学的电影的京剧的音乐的精彩艺术表达中，自然吸引观众，不仅情义无价演艺无价，大众口碑更无价。而某些翻拍改编穿越无厘头当然无法比拼，因其假情义的价值观念失重偏离，闹剧的同时就失去艺术魅力。

歌剧《赵氏孤儿》横空出世，给人一震撼更是古往今来。经典改编翻排更难，必接受大众市场的炙烤，艺术架构也需丈量考究，四大名著《赵氏孤儿》等经典故事人物皆如此。大众熟知的历史文学戏剧作品已经大浪淘沙光彩炫目，重新编造炒作离奇必然和者盖寡。在永恒中考量艺术及创作及演绎的深情和大义，有喜有厌也是永恒的，艺术评判褒弹也总有普遍多数。受欢迎的歌剧“赵孤”不孤，大义永恒插上了艺术翅膀，演艺成功就自当必然。

闻名世界的中国故事、享誉国际的华人歌唱家、深情动人的音乐旋律、恢弘大气的舞台制作、舍生取义的信仰咏叹，使曾经活跃在中国传统艺术形式中的程婴们，在升华为歌剧这一最高艺术殿堂中的美学形象的同时，也在香港觅到了知音。

香港的观众对于《赵氏孤儿》的故事并不陌生，京剧的《搜孤救孤》也是京昆中的经典剧目，但一出用普通话来歌唱的歌剧《赵氏孤儿》如何征服习惯粤语和西洋歌剧的香港观众？弘扬中国传统大仁大义的这部充满思想力量的歌剧如何在香港多元的社会找到知音？

仅仅两场的演出，一票难求，仅能容纳千人的香港文化中心大剧院座无缺席。而一次次经久不息的掌声证明了国家大剧院原创精品歌剧的艺术感染力。

三、中国新歌剧美声唱法与戏曲唱法的运用

“五四”运动时期中国歌剧的演唱方法还是以民族音乐和戏曲唱法为主，随着大量的西方音乐文化的传入，中国音乐学者对美声唱法和戏曲唱法上的结合也有很大的探索，并加以实践，运用到中国新歌剧中来。

（一）声带与气息

1 声带与气息产生的对抗力

歌唱是声带与气息的对抗所产生的振动，使声门裂得到有规律的控制。声带是歌唱者赖以演唱的声源，没有声带就不存在演唱。没有气息的推动，声带不能形成振动，所以，气息又不是发声的动力。也就是说，声带与气息构成发声的基本条件。声带与气息对抗所产生的力（以下简称对抗力）的大小深深影响演唱的音色。同样音高，对抗力大的音色就明亮，对抗力小音色就相对暗淡。而音色不同恰恰是人们直接从听觉上判断唱法不同的标准。要得到好的音色，就必须选择适当的对抗力。

美声唱法与戏曲唱法的不同首先就是声带与气息的对抗力不同。政治、经济、社会、文化造就了传统戏曲演出场地的功用复杂，演出环境的嘈杂。嘈杂的环境使其在自身发展的过程中选择了持续运用的明亮的音色。这种明亮的音色在中国新歌剧中，由于演员环境的改变和剧中人物性格、剧情或情绪的需要应予以有选择的继承和摒弃。新歌剧院的演出场地一般为歌剧院。歌剧院随着欧洲歌剧的形成，经历了约四百年的发展，是在建筑师对建筑声学中声反射原理、人的听觉特性、材料的吸声特性、音乐与建筑的关系、噪声控制等方面的长期研究积累之后，被我国建筑界学习、借鉴。歌剧院最大限度地还原歌剧演员的演唱声音，如果明亮的音色持续一个多小时，甚至更长的话，对于专为欣赏音乐而来的观众来说，终会造成其精神烦躁。而音乐也会失去其应有的音色变化丰富之魅力。事实上，我国戏曲演出场地的变化已经使得某些有条件的剧种和戏曲家们改变了对明亮音色的看法。相反，美声唱法的发展与歌剧及歌剧院的形成、发展有密不可分的关系。专门的演出场地对演唱者音色亮度的变化提出了更高的要求。从整体上比较，美声唱法的亮度明显要暗于戏曲唱法。也就是说，美声唱法的对抗力要小于戏曲唱法的对抗力。

对抗力的一方面是气息力量方面，气息的力量主要源于横膈膜肌肉与腰腹部肌肉群；另一方面是声带的力量，声带的力量主要源于声带肌与喉内肌肉。很明显，要达到人耳能接受的明亮程度，这两方面肌肉的对抗，声带要使用的力量对其承受的极限的比例要远远大于气息。这样，在戏曲演员中，出现倒腔的情况比较多，而美声唱法演员的歌唱寿命比较长，就是情理之中了。所以，在演唱新歌剧院的作品时首先，要从整体上适当降低声带与气息的对抗力。其次，要按照歌剧的整体基调、人物性格、剧情、情绪，适当调整对抗力，使得音色有明暗对比，从而增强歌剧的戏剧冲突。基调明朗乐观、人物性格刚强坚毅、剧情冲突强烈、情绪激动的可加强对抗力，使用明亮的音色；基调暗淡，具悲剧情节、人物性格柔弱、剧情冲突减弱、情绪稳定的，可使用较暗淡的音色。

2 声带振动的方式

在声乐理论中，把声带的振动方式分为三种：（1）声带的全部振动，称为真声；（2）声带的局部振动，称为假声；（3）真假声混合使用，称为混声。

戏曲唱法分行当，老生、老旦、大花脸普遍用真声；大多剧种的小生低音区用真声，高音区用假声，个别剧种小生完全用假声；青衣多用混声。美声唱法不

论男女都要求混声。根据不同的音高调整真假声的比例；低音区真声最多，中音区真假声比例相当，高声区的假声多。从低声去到高声区逐渐增大假声的比例，减小以此获得较为统一的音色，提高声音形象的整体性。鉴于美声唱法的这一优势，新歌剧中的演唱应提倡混声唱法。

（二）歌唱共鸣

歌唱中，声音发出后，通过喉腔、鼻腔、口腔、胸腔等人体空间的空气振动，使得声带振动的初始音较为丰满、宽广的现象（非物理学中称之“共鸣”）美声唱法提倡人体共鸣，而戏曲唱法提倡部分共鸣。全共鸣的优点是：能提供更为丰满、宽广、浑厚的音色。而由于全共鸣需要歌者调动的相关肌肉较多，运用起来比较笨；相反，部分共鸣会使音色相对单薄，但需要调动的肌肉较少，唱起来自然比较灵巧。鉴于这两种共鸣方式的优缺点，在新歌剧的演唱中，应依据歌剧风格、人物性格、人物年龄，音乐的速度等方面因素具体定夺。

如果歌剧着重表现都市现代人的生活、先进的思想、革命者的情怀，可用全共鸣。因为参与共鸣的腔体越多，越能降低个体歌唱的个性，越能兼容更多的音色，表现更多的形象，获得更多的观众认同；而我国戏曲剧种繁多，各剧种唱法用到的人体共鸣部位各有不同，加之欣赏习惯、语言方面诸问题，多数剧种只在局部地区有一定的影响力，使得这种唱法在歌剧中的运用受到限制，但又是戏曲不可替代的独到之处。所以，在表现较强地域风格的新歌剧中，往往使用当地剧种的演唱共鸣方法更能表现人物，突出特点。如果剧中人物是性格活泼的青少年，可用鼻咽腔、口腔共鸣是我戏曲唱法；如果剧中人物是性格沉稳的中老年，则用美声唱法的全共鸣更为恰当。当唱段速度较快，需要快速调动共鸣部位的肌肉时，可选择部分共鸣，提高歌唱的灵敏度。

（三）咬字、吐字

戏曲唱法自戏曲形成之初至今，结合各地语言，继承说唱，民歌等唱法之精髓，适应国人之审美，随之发展了七八百年。咬字、吐字自有一套理论。清朝人徐沅澄、王德晖在《顾误录》中有较为详细的论述：“字各有头腹尾，谓之声音韵。声者出声也，是字之头；音者度音也，是字之腹；韵者收韵也，是字之尾。三者之中，韵居其殿，最为重要。计算磨腔时刻，尾音十居五六、腹音十有二三，若字头之音，则十且不能及一。”今人演唱更是讲究“字正腔圆”，音韵学家武俊达先生在《谈京剧唱腔的旋律和字调》中，认为“字正”指“表意正、音调正”，

“腔圆”指“旋律流畅、形象鲜明、刻画细致、词句扣准”。“字正”就是讲声乐理论中的咬字、吐字。在此，笔者认为咬字，即指字头部分的演唱方法，应在短时间使字头有力爆发；吐字，指字腹、字尾的演唱方法。笔者认为，若按照“尾音十居五六”，会使得吐字过程中的一半时间缺失口腔共鸣，应加长字腹长度，而减少尾音长度。

而美声唱法源于欧洲，在欧洲语系的基础上，“有系统的声乐训练，据所知可能始于4世纪，即教皇圣·西尔维斯特在罗马建立的第一所正式的圣咏学校。”在中国，美声唱法仅仅发展了几十年，建国初期声乐界探讨土、洋唱法的过程中，就有人提出，用美声唱法唱中国歌曲时吐字不清的问题。那么戏曲唱法的语言恰恰是最好的借鉴。由于普通话是我国的官方语言，首先要学习的就是京剧、京韵大鼓、单弦的语言。其次，按照歌剧创作的民族风格，借鉴与其接近的戏曲种类之语言。

中国新歌剧是西洋歌剧与中国戏曲音乐、民歌、语言、审美习惯相结合之产物，在其唱法方面，不能只拘泥于其中一种。美声唱法有其对抗力和共鸣方式上的优势，戏曲唱法有其咬字、吐字的优势。在新歌剧的演唱过程中，两者结合使用，方能适应这一新型的戏剧形式。

总 结

我总在想，在西方为什么人们把看歌剧看作是一件“盛世”？还记得歌剧诞生之初，歌剧是皇宫贵族们的娱乐消遣吗？为了让客人们对这些特殊的庆典永生难忘，国王或是公爵们可是舍得在这上头花血本。当时的歌剧演出更趋向于是盛大庆典的组成部分，或者就是一场涵盖了精心准备的宴会，上好的佳酿和多日的庆祝活动的聚会。显然，这一切是传统老旧的阶层体制下进行的。

当这高雅的艺术传入中国时，人们的接受率并不高。普通大众更加肯定赞许是陪伴我们上千年的戏曲。可以看到，西方表演艺术的文化，其实与中国文化相似，生出了两个主要分支，首先就像他们的历史一样。首先，有皇家宫廷认可的恰如其分的，优雅而隆重的演出；其次，也有街头表演和民间音乐等悠久的传统。

音乐是一种符号，声音符号，表达人的所思所想，是人们思想的载体之一。歌剧本身传达的更多是爱情与信仰，我们宣扬爱，赞美好的事物，准确地表达出作品的概念。中国新歌剧与流行歌曲不同，并不是根据时代的潮流而进行革新，更多的是在技术上，思想上的进步。这些年，中国国内形成的一股浮躁之风，固然与新国粹，小资产阶级知识分子的狂热性无不关系；然而一些美国人以及崇美派在中国的甚嚣尘上的鼓噪，所起到的作用更大，更恶劣！

发展属于本民族自己的音乐事业，要坚持自己本民族的精髓，因为最了解自己的还是自己！新歌剧在发展的各个阶段都有进步和创新的一面，也有失败的一面，但每部歌剧作品无不体现出中国音乐艺术团队的智慧与坚持。现在从别人家拿来的东西已经成了我们自己家的东西，如何让更多数的人接受是我们要探讨与深思的。

我认为，目前中国新歌剧的舞台，陷入低谷的不仅仅是歌剧，包括京剧，话剧等也面临类似的困境。其中的社会因素，我们是无能为力的。歌剧工作者只能在艺术创作上尽量突破，尽量贴近群众，以求得到更多群众的喜爱。如今，身为高雅艺术典范的歌剧在商业大潮的冲刷下，已经和者渐寡。如何让歌剧走出象牙塔的困境，成为歌剧从业者们亟待解决的难题。中国国家大剧院副院长邓一江表示：“歌剧的发展离不开用心的经营，歌剧的绚烂同样需要大量‘既叫好，又叫座’的艺术作品。这只是短暂的，没有低潮哪有高潮的出现，在二十一世纪初大量的原创歌剧涌入剧坛，足以给观众最大的冲击感，观众就是最好的答案，我们有必要把观众列入对一部新歌剧真正价值的评判标准当中，并且占主要的地位，歌剧

是一门综合的艺术，不仅仅是舞台，戏剧，舞蹈，表演与演唱也包括了观众的观赏水平和判断水平在其中，做的更细致更透彻才能创作出更有韵味更耐看的好歌剧。

文化产业作为创造财富的一种新型产业形态引起社会各方面越来越多的关注，尽管在娱乐时代高雅音乐变得越来越尴尬并处于边缘化的境地，价值体系被一再颠覆，但当代的艺术家们仍然在憧憬、跋涉和坚守。他们代表着中国艺术事业和文化产业的未来。

但我依然认为国家对于音乐的扶持力度，宣传力度还不够全面。像很多西方的书籍，资料，艺术演出我们还是接触的很少。在含有艺术的大专院校里，学生能接触到的，真正感悟到的关于歌剧的基本知识不多。所以国家应当加大其推广宣传力度，把世界的东西，真正带到学院中来，让更加新鲜的年轻的血液注入。

在观众的培养方面，各国剧院无一例外都将重点放在了青少年甚至儿童身上。中国国家大剧院提出“让歌剧艺术成为人生的一部分”，并且从2010年开始，在每年歌剧节期间，剧院都针对青少年学生，开展艺术体验活动。在今年，国家大剧院又启动了一项特殊活动，旨在让中小学生在在校期间看一场歌剧。通过在校建立歌剧兴趣小组，让学生们与歌剧亲密接触；通过邀请学生们观摩公开排练、彩排甚至正式演出等，让学生们从台前到幕后真正了解歌剧诞生的全过程。

中国新歌剧的路还漫长的很，我们拭目以待。愿我们中国新歌剧人牢牢铭记康定斯基的那句话：“一个艺术家千万要正确估量自己的地位，明白对艺术和自身所负的责任”，成为一个个“为崇高目的服务的人”。一心弘扬中华民族文化与中华民族精神，热衷于和实践对中国新歌剧的演唱事业，培养出具有中国作风，中国气派，且富有时代精神的，新的，广大“老百姓”喜闻乐见的中国民族新歌剧。作为新时代的歌剧人我愿意为我爱的歌剧事业，奉献我的青春为之奋斗！

参考文献

- 1 居其宏. “当代女性与新时期歌剧”, 歌剧综合美的当代呈现中央音乐学院出版社, 2006 年 7 月
- 2 李佳佳. “中国歌剧中红色女性的形象塑造”, 民族音乐 2007 年第 6 期
- 3 中国现代歌剧与传统戏曲的比较 2009 年 2 月 18 日
- 4 詹桥玲. “中国新歌剧女声演唱风格的研究”, 河南大学 2005 届硕士学位论文
- 5 李双江. 中国人民解放军音乐史 解放军文艺出版社
- 6 臧一冰. 中国音乐史武汉大学出版社
- 7 夏滢. 中国近代音乐史简编上海音乐出版社
- 8 管林. 中国民族音乐史中国文联出版公司
- 9 王耀华. 中国民族音乐上海音乐出版社和人民音乐出版社
- 10 汪毓和. 中国近代音乐史人民音乐出版社
- 11 邵奇. 音乐史上的今天上海音乐学院出版社
- 12 汪毓和. 中国近代音乐史纲中央音乐学院出版社
- 13 周耘. 中国传统民歌艺术武汉出版社
- 14 秦淑珍, 盛继红. 中国共产党大事记中国人民大学出版社
- 15 李维渤. 西洋声乐发展概略, 世界图书出版社
- 16 廖奔, 刘彦君. 中国戏剧发展史山西教育出版社
- 17 王珊铭. 中国当代格局发展之印象四川戏剧
- 18 徐竞存. 戏剧声乐教程湖南文艺出版社
- 19 上海音乐学院音乐研究所汪启璋, 顾连理, 吴佩华, 钱仁康. 外国音乐词典上海音乐出版
- 20 王洗. 民歌博物馆人民音乐出版社
- 21 林亚雄. 中国少数民族音乐概论上海音乐出版社
- 22 田青. 木卡姆为你送行文化艺术出版社
- 23 维尔纳. 简森. 歌剧指南湖南文艺出版社
- 24 沈其, 陈平. 歌剧欣赏——十八讲北京师范大学出版集团
- 25 张筠青. 歌剧音乐分析高等教育出版社
- 26 南利华. 歌剧概论华中科技大学出版社
- 27 居其宏. 歌剧综合美的当代呈现中央音乐学院出版社

- 28 李泉. 走进歌剧华南理工大学出版社
- 29 韦明, 中国歌剧音乐剧散论中国文联出版公司
- 30 梁启光, 肖友梅. 论中国古典歌剧吉林出版集团有限责任公司
- 31 朱玲. 中西歌剧欣赏安徽师范大学出版社
- 32 陈欣瑶, 刘芳. 剧作家与歌剧的故事希望出版社
- 33 杨和平. 谭盾歌剧研究上海音乐学院出版社
- 34 居其宏. 争鸣与求索中央音乐学院出版社
- 35 刘书环. 王洛宾音乐档案揭秘新疆美术摄影出版社
- 36 李士勋. 我的歌剧世界人民文学出版社
- 37 陈才英, 冯水莲, 李慧英. 音乐欣赏北京师范大学出版社
- 38 汪启光. 中国音乐史团结出版社
- 39 汪毓和. 中国近现代音乐史人民音乐出版社
- 40 刘再生. 中国音乐史基础知识人民音乐出版社

攻读硕士学位期间所发表的学术论文

- 1 杨佳丽.谈新歌剧的创新. 北方音乐, 2012(2):33

哈尔滨师范大学硕士学位论文原创性声明

本人郑重声明：此处所提交的硕士学位论文《中国新歌剧的探索与研究》，是本人在导师指导下，在哈尔滨师范大学攻读硕士学位期间独立进行研究工作所取得的成果。据本人所知，论文中除已注明部分外不包含他人已发表或撰写过的研究成果。对本文的研究工作做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确的声明并表示了谢意。本声明的法律结果将完全由本人承担。

作者签名：_____

日 期：____年__月__日

哈尔滨师范大学硕士学位论文使用授权书

《中国新歌剧的探索与研究》系本人在哈尔滨师范大学攻读硕士学位期间在导师指导下完成的硕士学位论文。本人及导师完全了解哈尔滨师范大学关于保存、使用学位论文的规定，同意学校保留并向有关部门送交论文的复印件和电子版本，允许论文被查阅和借阅，本人授权哈尔滨师范大学，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文，可以公布论文的全部或部分内容。同意学校将论文加入《中国优秀博硕士学位论文全文数据库》和编入《中国知识资源总库》。

作者签名：_____

导师签名：_____

日 期：____年__月__日

日 期：____年__月__日

作者永久联系地址（邮编）：_____

作者固定联系电话：_____

致 谢

在论文即将完成之际，我思绪万千。梳理求学三年来的分分秒秒，总有那么多挥之不去的记忆，汇织成一首生命之歌，萦回耳际，让我感激万分，久久不能忘怀。

首先感谢我的导师王冬梅教授对我的谆谆教诲。在求学的一千多个日日夜夜里，郁老师以其博大的智慧、精深的学问、宽厚的为人之道，为我开启了一道又一道通向学术之殿的瑰丽之门。她的每一次讲解，如高山流水，沁人肺腑。他的培育之情，如浓彩重墨，厚重深沉！在撰写毕业论文期间，王老师从论文的选题、脉络的贯通、主旨的砥砺、研究的展开、观点的修正、方法的点拨直至最后成形，都倾注了大量心血。

感谢哈尔滨师范大学音乐学院所有老师在这三年期间为我传道、授业、解惑。

感谢求学期间与我朝夕相处的同学们、朋友们对我的大力支持与热情帮助。

感谢我的家人，尤其是我的母亲，没有她对我的支持，我不可能顺利地完学业。母亲博大而深远的爱给了我前进的勇气和力量，是我人生奋斗的精神支柱和动力源泉；她的宽容和坚毅是我最温暖的眷恋。

“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”。本课题的研究涉及到声乐演唱、声乐教学、舞台歌剧表演等多学科以及音乐的有关理论，笔者才疏学浅，深感探索道路的艰辛，虽竭尽全力，仍不知做得如何，诚请各位专家和老师批评指证。