

合唱
艺术丛书
HECHANG YISHU

中国当代 大型合唱创作

石一冰 ◎ 著



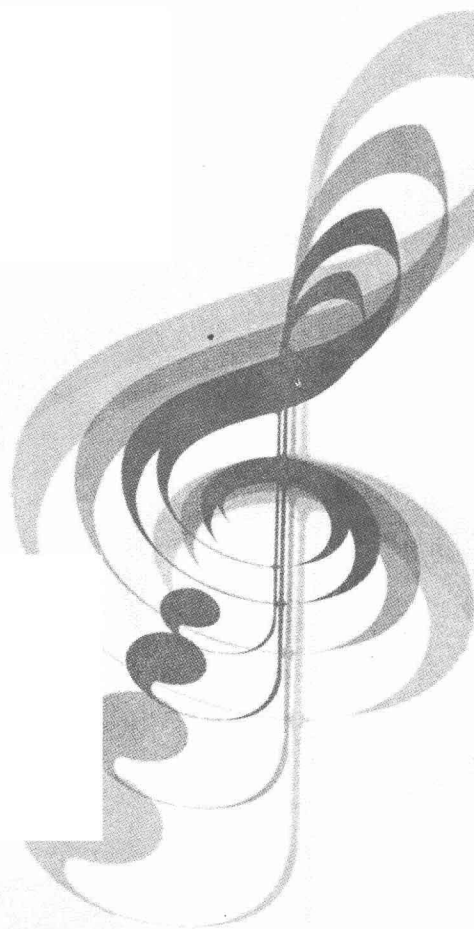
国家一级出版社
全国百佳图书出版单位

西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

合唱
艺术丛书
HECHANG YISHU

中国当代 大型合唱创作

石一冰 ◎著



国家一级出版社 | 西南师范大学出版社
全国百佳图书出版单位 | XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

目 录

序言 / 1

第一章 20 世纪上半叶中国大型合唱发展概况 / 7

第一节 概述 / 7

第二节 代表性作品简述 / 10

第二章 革命历史与现实的交织:十七年的大型合唱创作 / 17

第一节 十七年的大型合唱概述 / 17

第二节 胜利的歌声:50 年代前期的大型合唱 / 20

第三节 第一次高潮:50 年代后期的大型合唱 / 30

第四节 第二次高潮:60 年代前期的大型合唱 / 58

第五节 小结 / 80

第三章 特殊发展时期:“文革”时期的大型合唱创作 / 84

第一节 “文革”时期大型合唱概述 / 84

第二节 代表性作品分析 / 91

第三节 小结 / 113

第四章 逐步走向多元化时期:新时期的大型合唱创作 / 115

第一节 新时期的大型合唱概述 / 115



第二节 感应新时代的大潮:80 年代前期的大型合唱	/ 117
第三节 文化寻根意识的彰显:80 年代后期的大型合唱	/ 130
第四节 90 年代的大型合唱	/ 168
第五节 小结	/ 187

结 语	/ 190
-----	-------

参考文献	/ 200
------	-------

后 记	/ 208
-----	-------



序 言

一、关于中国当代“大型合唱”的界定

“大型合唱”这一概念在中外音乐词典中并不存在，它是一个约定俗成的概念。

《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》认为大合唱是“一种多乐章的大型声乐套曲。包括独唱、重唱、齐唱与合唱(有时穿插朗诵)等,通常用管弦乐队伴奏。中国的大合唱源于西洋的康塔塔,故康塔塔在中国常被译为大合唱。”^①李焕之主编的《当代中国音乐》一书中认为:“大型合唱包括单乐章大合唱、多乐章大合唱、合唱组歌、合唱套曲以及清唱剧等形式”^②;汪毓和在《中国合唱音乐发展概述》一文中认为大型合唱是“大型合唱套曲体裁”^③;杨儒怀认为大型合唱属于大型声乐套曲,主要是指专为音乐会用的大型声乐组合形式,包括独唱和各种重唱,也可完全由合唱组成,通常用乐队伴奏或协奏,以及无伴奏的合唱组合的形式,这里包括大合唱(Cantata)、清唱剧(Oratorio)及其他合唱体裁(例如安魂曲、弥撒曲、受难乐)^④;马革顺认为:“以历史或现实题材,以合唱为主结合独唱

① 中国大百科全书·音乐舞蹈卷.北京:中国大百科全书出版社,1989

② 李焕之.当代中国音乐.北京:当代中国出版社,1997

③ 汪毓和.中国合唱音乐发展概述.合唱艺术手册.上海:上海音乐出版社,2000

④ 杨儒怀.音乐的分析与创作.北京:人民音乐出版社,1995



的宣叙调、咏叙调、咏叹调及重唱而组成的、有机联系的声乐套曲叫做大合唱、清唱剧或组歌……大合唱也可能是不中断的单乐章……如拉赫马尼诺夫的《春天大合唱》。”^①

综上所述,大型合唱主要指多乐章的大型合唱套曲,它通常包括独唱、重唱、合唱等多种声乐形式,用乐队或钢琴伴奏、协奏(当然还有无伴奏的合唱套曲),一般具有交响性、戏剧性、抒情性和丰富的音色等方面的特点。有些单乐章的合唱作品结构较大,并且在情绪、调式调性、声乐组合等方面变化较为丰富,因此本文亦将部分单乐章的合唱作品视为大型合唱。

中国的大型合唱一方面受到西方的康塔塔和清唱剧的影响;另一方面在特定的历史文化环境中得到中国民族民间文化的滋养,产生出具有浓郁民族特点的形式(诸如合唱组歌)。例如汪毓和认为:“中国这类大型声乐体裁,主要是从30年代以来许多作曲家借鉴欧洲17世纪以来发展的清唱剧和康塔塔这两种不同风格的大型声乐体裁的经验,前者是带有一定情节性、甚至戏剧性的声乐套曲(如黄自的《长恨歌》,陈田鹤的《河梁话别》),后者是偏重史诗性、颂歌性的声乐套曲(如冼星海的《黄河大合唱》,马思聪的《祖国大合唱》、《春天大合唱》等)。在民主革命时期的群众歌咏活动中也出现了一些形式较自由的、组曲性的大型声乐套曲……建国后中国的大型合唱套曲基本上是沿袭民主革命时期所奠定的这些传统进行创作的。”^②鉴于中国当代大型合唱在不同的历史发展阶段出现的一些新的形式,本课题所着重从音乐形式方面研究的作品便包括各种具体的、不同的称谓:大合唱、合唱组歌、合唱组曲、康塔塔、清唱剧、交响大合唱、交响乐——大合唱、合唱套曲、音乐抒情诗、合唱音诗等等。就绝对数量而言,大合唱与合唱组歌无疑是中国当代大型合唱的主要形式。

此外,需要说明的是中国当代音乐作为中国近现代音乐史整体发展过程中的一个阶段,并不是一个形态完整的封闭型学科,它具有时间维度上的开放性(时间上缺乏明确的下限界定)和空间维度上的整体性(大陆与台、港、澳所形成的一个整体)的特点。因此,中国当代大型合唱的发展也必然具有开放性、整体

① 马革顺. 合唱学新编. 上海:上海音乐出版社,2002

② 汪毓和. 中国合唱音乐发展概述. 合唱艺术手册. 上海:上海音乐出版社,2000

性的特点,但就本书的研究范围来说主要指 1949 年至 2000 年中国大陆作曲家所创作的大型合唱作品(同时也包含个别大陆作曲家在境外创作的大型合唱作品),因此无疑具有时空上的局限性。

二、本课题的研究意义

大型合唱是合唱创作的骨干,也是合唱音乐创作水平的集中体现。大型合唱不仅是我国当代音乐创作中的一个组成部分,而且社会影响较大。在新中国建立后相当长的一段时期内,大型合唱作为与现实政治斗争、经济建设、社会变革联系非常密切的体裁获得了较大的发展,它反映了中国当代不同历史阶段的精神特征,并始终具有与社会生活实践保持同步探索的性质。中国当代的不同历史阶段产生了许多代表性作品,如 50 年代前期的歌舞表演大合唱《胜利花开遍地红》(劫夫等曲)、《飞虎山——故事大合唱》(张文纲曲);50 年代后期的《红军根据地大合唱》(瞿希贤曲)、《淮河大合唱》(马思聪曲)、《祖国颂》(刘炽曲)、《长白山之歌》(郑镇玉曲);60 年代前期的交响乐——大合唱《英雄的诗篇》(朱践耳曲)、《金湖大合唱》(张敦智曲)、《长征组歌》(晨耕等曲);“文革”时期的《为毛泽东诗词谱曲五首》(田丰曲);80 年代的音乐抒情诗《蓝天、太阳与追求》(陆在易曲)、《诗经五首》(金湘曲)、《云南风情》(田丰曲)、交响曲《蜀道难》(郭文景曲)、《白石道人词意组曲》(关乃忠曲)、清唱剧《大劈棺》(瞿小松曲);90 年代的《中国,我可爱的母亲》(陆在易曲)、《金陵祭》(金湘曲)、《交响壁画三首》(王西麟曲)等等,这些优秀作品无疑是我国当代音乐创作的重要收获。

大型合唱虽然是从西方传入的一种音乐体裁,但它在我国的发展逐步走向了民族化。中国当代的大型合唱,继承和发展了 20 世纪上半叶已经形成的具有我国特色的大型合唱艺术传统和民族特征。本课题通过审视中国当代大型合唱的发展脉络,总结其艺术特征,将会在一定程度上有助于理论研究同当下以及今后的大型合唱创作的对话。此外,本课题对大型合唱的资料收集(含乐谱、音响、音像等)、整理、分析与研究本身,相信亦会对中国近现代音乐史学科的发展以及相关史料的收集起到积极的填补和推动作用。



三、本课题的研究现状

新中国成立以来,音乐界始终关注大型合唱的发展,并发表了一大批关于大型合唱创作的研究成果和评论性文章。这些研究成果主要集中在一些中国近现代音乐史的专著和众多学术期刊上,它们为本文的研究奠定了坚实的基础。

(一)专著方面。国内一些相关专家已经对我国近现代的大型合唱创作进行了历史的梳理和高度的概括,例如李焕之主编的《当代中国音乐》中将当代大型合唱的创作划分为六个不同的发展阶段,对每一个阶段主要作品的题材、风格进行了宏观的概括,并对部分作品进行了简明扼要的概述;汪毓和的《中国近现代音乐史》和《中国现代音乐史纲》(1949~1986)将近、现代音乐史相衔接,贯通了大型合唱发展的历史线索,特别是后者不仅扼要地点明了不同历史阶段大型合唱的概况,而且对当代大型合唱的重要作品进行了高度的概括和局部的细致分析,其《中国近现代音乐家评传》也为笔者研究大型合唱的相关作曲家提供了坚实的史实背景;梁茂春的《中国当代音乐(1949~1989)》单独辟出一章论述当代合唱创作,以历史研究与评论结合的方法点明了不同历史阶段大型合唱的特点,并在结语中对当代大型合唱的不同类型进行了多角度的观照,其《百年音乐之声》、《香港作曲家——三十至九十年代》还提供了港、澳、台地区大型合唱创作的线索;居其宏的《新中国音乐史(1949~2000)》将当代音乐思潮和音乐创作、音乐教育、音乐活动相结合,为本课题的研究提供了丰富的历史背景知识和思想启迪;戴嘉枋的《面临挑战的反思:戴嘉枋音乐文集》中有对大型合唱精辟的个案分析,亦有对相关作曲家音乐思想的研究;王安国的《世纪的回眸:王安国音乐文集》中对于合唱的相关论述实际上就是作者在李焕之主编的《当代中国音乐》中撰写的第五章“合唱曲”一文,这里不再重复。当然还有向延生主编的四卷本《中国近现代音乐家传》同样为笔者提供了相关音乐家的重要史料信息。

(二)期刊方面。涉及中国当代大型合唱发展的论文相当多,大体可以分为四类:第一类是对我国大型合唱进行的历史梳理,例如汪毓和的《中国现代合唱

音乐(1946~1986)》就抗战以后我国合唱音乐的发展给以举要性的梳理、概括、提炼,不仅为研究当代大型合唱提供了正确的方向,而且为笔者对当代大型合唱的研究提供了指引;第二类是对某部/类作品的分析,如苏夏的《〈黄河大合唱〉的艺术分析》和《再谈〈黄河大合唱〉的各种版本》、谭冰若的《交响大合唱〈英雄的诗篇〉初探》、戴鹏海的《试论〈幸福河大合唱〉》、林超夏的《〈红军根据地大合唱〉中的复调音乐手法》、戴嘉枋的《论交响音乐〈沙家浜〉的音乐创作》、靳学东的《李焕之和他的合唱套曲〈胡笳吟〉》、安鲁新的《故土情结与现代风格——论交响曲〈蜀道难〉的创作特色》、邵晓勇的《交响合唱〈为毛泽东诗词谱曲五首〉》等,此类文章对相应的作品进行了深入的音乐技法、音乐学的分析;第三类是对某部作品的评论性文章,例如梁茂春的《寻找史诗——金湘交响合唱〈金陵祭〉》、戴嘉枋的《积极进取的生命赞歌——评大型清唱剧〈生命,宇宙的春天〉》、李玉洲、夏景贤的《呼唤您那希冀中的绿色太阳——评交响合唱〈绿色的呼唤〉》等,此类论文不仅深入细致地分析了音乐本体,而且还站在时代的高度给予点评,将音乐史研究同音乐批评结合起来,它们为笔者对于具体作品的微观研究做出了范例;第四类文章主要从研究作曲家的角度涉及合唱创作,例如严良堃的《郑律成合唱作品的艺术成就》、苏夏的《论马思聪的音乐创作》、汪毓和的《瞿希贤及其音乐创作》、王震亚的《郭文景——真挚的探索者》、凯传的《田丰和他的创作特点》等,这些论文也为本文的研究提供了充足的历史背景知识。

(三)学位论文方面。在笔者看来,近几年来对我国当代合唱(包括大型合唱)创作进行专题研究的硕士学位论文也有一些进展,例如杨虹偲的《20世纪我国合唱音乐的历史发展》大致梳理了20世纪中国合唱音乐的脉络,但限于篇幅未能对主要作品进行分析;王洋的《郑律成为毛泽东诗词谱曲的合唱作品研究》介绍了郑律成的生平、艺术特色以及在合唱创作上的一些成就,并对郑律成为毛泽东诗词谱曲的合唱作品进行了较为细致的分析;王帅红的《白诚仁合唱作品研究》主要阐述了白诚仁创作的一些具有浓郁地方特色的中小型合唱作品。更多的关于合唱的学位论文还是倾向于合唱指挥,例如刘伟的《聂中明指挥艺术研究》、陈立黎的《吴灵芬合唱指挥教学研究》、李默然的《以两首毛泽东诗词合唱为例论指挥对作品的分析与处理》等等。上述学位论文,或因篇幅、或因论述范围等实际情况,至今还尚未有人以当代的大型合唱发展为论题,这就为笔

者留出了在这个领域进一步发展的空间。

综上所述,前辈音乐学家、作曲家、指挥家的研究成果,已经为本书奠定了坚实的基础、提供了充足的营养。笔者从具体的作品分析出发,尝试在当代大型合唱发展的历史中总结其特点、探求其发展历程及走向,这就是本书的着眼点和努力方向。

四、本课题的研究方法

笔者主要从梳理我国当代大型合唱的发展出发,着重对作品进行音乐学分析,对将近30部大型合唱作品进行了比较全面、细致地分析,并且采访了苏夏、李遇秋、王西麟、关乃忠、李西安、陆在易、瞿小松、郭文景等一些作曲家和汪毓和、戴嘉枋等理论家。前者是当代大型合唱的创作者,后者是当代大型合唱创作历史的研究者、见证者,他们在百忙中不但耐心地接受笔者的采访,还热心地提供了重要的资料。笔者在音乐学分析和采访相结合的基础之上,将运用音乐史学、民族音乐学、音乐社会学、音乐美学以及文化学等学科的观念与研究方法等诸种方法,尝试挖掘和提炼出我国当代大型合唱的创作思维、民族特征、美学观念,遵循“历史与逻辑的统一”和“史论结合、论从史出”的原则。此外,笔者还尝试运用德国现代哲学释义学代表人物伽达默尔(H·G·Gadamer)的“视界融合”概念和海德格尔的某些观点,努力将笔者“现在的视界”同具体作品中所呈现出的“过去的视界”相融合,将微观分析与宏观历史、社会视角相结合,力求以理性、平和的心态,客观、全面地审视与检讨我国当代大型合唱的发展历程,从而总结其音乐艺术特征的发展规律。

第一章

20 世纪上半叶^①中国大型合唱发展概况

第一节 概述

20 世纪上半叶,辛亥革命、新文化运动、抗日战争和解放战争等重大历史事件,不断地推动中国社会整体的现代化转型。在这种社会转型中,启蒙、救亡、变革的社会思潮无疑是时代的主题,而正是在这种时代主题的宏大背景下,中国新音乐^②得以产生和发展起来。它既是时代主题的要求,又是时代主题的表现形式,20 世纪上半叶的中国大型合唱同样如此。

20 世纪上半叶的中国大型合唱是在新文化运动时期萌生,在抗日战争时期成长起来的。

新文化运动时期,伴随着我国早期专业音乐教育的发展^③,无论是作曲者的创作能力还是演唱者的音乐素养都比学堂乐歌时期有了较大的提高。创作者开始有了创作大型声乐作品的条件,萧友梅的《别校辞》^④和赵元任的《海韵》^⑤宣告了我国的大型合唱创作的开始,这两部大型合唱作品在精神上与“科学、民

① 1924 年萧友梅创作的《别校辞》开创了中国大型合唱的先河,因此,20 世纪上半叶的中国大型合唱创作实际上是指 1924 年至 1949 年中华人民共和国建立之前这一时间段。

② 最早由曾志忞于 1904 年提出,后来萧友梅、黄自等人在 30 年代也以不同方式提出的这一概念,基本上都是着眼于音乐的形态方面,主要是指在学习、借鉴西方音乐的基础上创造的不同于中国传统音乐的“新音乐”。救亡音乐思潮的兴起,使得左翼音乐家对“新音乐”这一概念的认识发生了重要的变化。在救亡音乐思潮的发展中,新音乐被视为一种“新兴音乐”而赋予了新的定义与阐释。吕骥在 1934 年,聂耳于 1935 年,都提出过“反映进步的大众要求”意义上的“新音乐”,1936 年吕骥发表了《中国新音乐的展望》、《伟大而贫弱的歌声》,周钢鸣发表了《论聂耳和新音乐运动》、《从“九一八”说到新音乐运动》等文章,以“新音乐”作为运动的旗帜,正式提出了“新音乐运动”这一口号,并对“新音乐”这一对象进行了重新界定与全面阐释,对“新音乐运动”中新音乐的性质与任务作了具体的要求与说明。此后,原本较为广义的新音乐继续被狭义化,新音乐实质上成为“无产阶级革命音乐”的代称。

③ 20 年代在蔡元培先生支持之下建立起了一些专业音乐教育机构,如北京的北京女子高等师范学校音乐科、北京大学附设音乐传习所,上海的国立音乐院等。

④ 《别校辞》(易韦斋词,萧友梅曲)是萧友梅专为北京女子高等师范学校音乐系首次毕业音乐会而创作。该作品作于 1924 年,规模较庞大,表演形式多样,是中国近代第一首大型女声合唱曲,在我国近代大型合唱创作方面具有开创性。

⑤ 《海韵》创作于 1927 年,是一首由女高音领唱及四部混声合唱的大型合唱作品,也是赵元任先生响应新文化运动而创作的《新诗歌集》中规模最大的一首。



主”的“五四精神”息息相通，内容上将追求个性解放和民主、反对封建思想作为内涵，这表明作曲家本身就是“新文化”运动的参与者。萧友梅的另一首合唱套曲《春江花月夜》（张若虚词，1929年出版）“是他对多声合唱的民族化进行试探的一部实验性的作品……以我国传统‘大曲’的多段连缀结构，创造一种不同于西方的大型声乐套曲（如清唱剧、康塔塔）的新风格合唱曲”^①。

“九一八”事变后，民族矛盾变得日益突出，特别是面对日本帝国主义发动的全面侵华战争，从1937年至1945年中国人民不得不进行长达8年的艰苦卓绝的全面抗战^②。因此，20世纪30年代初至40年代中期，社会生活的一切方面都逐步汇聚为一点，这就是要围绕抗日救国、爱国主义的时代心声。革命与爱国的作曲家亲自投入并体验着时代的心声，以此作为创作的主题。

在抗日救亡运动、救亡音乐思潮^③、抗日救亡歌咏运动以及专业音乐发展的需要等因素的共同促进下，我国大型合唱的创作有了量的增长、质的提高。以冼星海、郑律成、刘炽、马可等为代表的音乐家创作了大量直接反映抗日救亡的大型合唱作品，例如冼星海的《生产运动大合唱》^④、《黄河大合唱》、《九一八大合唱》^⑤、《牺盟大合唱》^⑥；郑律成的《八路军大合唱》^⑦；刘炽等人的《七月里在边区》^⑧等等。这些作品生动地反映了中华民族浴血抗战的精神和根据地的现实

① 汪毓和. 中国近现代音乐史(第二次修订版). 北京: 人民音乐出版社、华乐出版社, 2002

② 实际上从1931年“九一八事变”开始，中国人民就开始节节抗击日本帝国主义的侵略，因此抗战实际上历时14年之久。

③ 救亡音乐思潮的核心内容，就是要求音乐要为抗战服务，音乐必须成为民族解放运动中重要的精神武器，音乐创作应以反映中国人民抗日斗争的伟大主题为宗旨。

④ 《生产运动大合唱》（塞克词，1939年3月）是为了响应边区开展全民“生产运动”的号召而作，词曲都是通俗易懂且生活化的民歌体，富有表演性。

⑤ 《九一八大合唱》也叫《打到鸭绿江大合唱》（天蓝词，创作于1939年9月），是为了纪念“九一八事变”八周年而作的一部叙事性大合唱。

⑥ 《牺盟大合唱》（傅东岱词，创作于1940年3月25日），是为牺牲救国同盟会写的，全曲以山西牺盟（全称“山西省牺牲救国同盟会”，是中国共产党领导下的抗日组织）的历史背景做题材，描写了牺盟领导下的抗日斗争，采用后来被广泛使用的联唱或组歌形式。

⑦ 《八路军大合唱》创作于1939年冬，并在延安杨家岭中央大礼堂由郑律成指挥进行了首演，随后这部大合唱在各抗日根据地广为流传。

⑧ 《七月里在边区》（安波词，刘炽、马可、关鹤童、安波、张鲁曲，创作于1942年7月）是一部歌词口语化、旋律音调民间化，底层民众易于接受的民歌“大合唱”歌曲。

生活。即便是黄自的《长恨歌》^①、陈田鹤的《河梁话别》和合唱套曲《江流七转》^②这类不直接反映抗战题材的作品,也通过某种借古喻今的寓意直接抒发了作曲家的爱国主义情怀;吕骥的《凤凰涅槃》^③则选用郭沫若最为出色的自由体诗歌,表达了一个崭新的中国将在旧中国废墟上诞生的深刻寓意,对于激励国人坚定抗战信心、追求最终的胜利具有重要的现实意义。

解放战争时期,随着三大战役的展开以及东北、华北等地的城市、乡村相继获得解放,解放区的音乐家创作了不少大型合唱,以《辽沈战役组歌》^④、《淮海战役组歌》^⑤、《工人大合唱》(刘炽曲,1949年3月)、《胜利大合唱》(程云、莎莱曲,建国前夕创作)为代表。

《辽沈战役组歌》和《淮海战役组歌》反映了解放战争的进程;《工人大合唱》主要歌颂新中国成立后的东北,工人为了全国的胜利解放加紧恢复生产,一方面支援前线,另一方面开始建设新中国;《胜利大合唱》抒发的是新中国成立后人民建设“人民的华北”的迫切心情。

这一时期,马思聪也创作了几部大合唱,其中《祖国大合唱》和《春天大合唱》“明确地表达了他对于民族灾难的深思,对黑暗、独裁统治的反抗,对民主政治的向往,和对祖国独立富强的追求”^⑥。

① 清唱剧《长恨歌》创作于1932年,由韦翰章根据白居易的长篇叙事诗《长恨歌》和清初洪昇的传奇《长生殿》的构想重新作词,黄自作曲,是黄自创作的唯一大型声乐套曲,该作借古喻今指出政治不清明将引起民族灾难。

② 《河梁话别》(卢冀野词),创作于1943年,以苏武象征民族气节,包括《出使》、《诱降》、《怀乡》、《劝降》、《话别》、《归朝》等6个乐章。《江流七转》是根据段熙仲的词所谱写的合唱套曲,创作于1943年。

③ 《凤凰涅槃》创作于1941年10月至12月间。

④ 即《秋风扫落叶》组歌,李伟曲,创作于1948年10至11月间。1948年11月由东北野战军炮兵纵队文工团(李伟钢琴伴奏,杨平指挥)进行了演出,并由沈阳广播电台向全国广播。其中的《进军》、《全歼蒋匪军》、《胜利之歌》还在《沈阳日报》上发表。(详见李双江.中国人民解放军音乐史.北京:解放军文艺出版社,2004)

⑤ 《淮海战役组歌》创作于1948年底至1949年初,包括《争取更大的胜利》(向彤词,余频、何仿曲)、《向南进军》(宋琬词,龙飞曲)、《乘胜追击》(韦明词,沈亚威曲)、《抢占运河》(岁寒、向彤、闻达词,陈大荧曲)、《涉水打碾庄》(茹志鹃词,龙飞曲)、《捷报、捷报,歼灭了黄伯韬》(沈亚威词曲)、《全歼黄维兵团》(佚名词,张锐曲)、《狠狠地打》(佚名词,沈亚威曲)、《歌颂淮海胜利》(佚名词,张锐曲)以及《打得好》(王杰词,朱践耳曲)共11首歌曲。

⑥ 梁茂春.论马思聪音乐创作的历史贡献.中国音乐学.1989

从上述作品中我们可以明显地体验到 20 世纪上半叶的中国大型合唱创作在题材上有共同的特点,那就是反映时代精神和现实生活,并且在形式上作曲家们业已运用喜闻乐见的民族音乐元素开始了民族化之路,这种取向不仅是 20 世纪上半叶我国大型合唱的特点,也是当代大型合唱的特点。

第二节 代表性作品简述

20 世纪上半叶中国大型合唱的音乐创作反映现实生活,借鉴吸收西方大型合唱的表现形式,融入了民族化的音调、调式、多声、乐队、结构形式等因素,使民族化手法日渐丰富、民族风格日益突出。这种民族风格、手法的发展,受到了社会政治思潮、歌咏运动的开展、音乐创作的主客观条件乃至共产党文艺政策等因素的影响,呈现出阶段性的变化。

一、新文化运动时期的大型合唱

新文化运动时期的《别校辞》、《春江花月夜》、《海韵》,在音乐风格、技法上无疑受到了欧洲大型宗教合唱音乐的一定影响^①,但值得注意的是这些作品已经融入了作曲家的民族意识,浮现出民族化的身影。例如《别校辞》中第 4 段是一个充满着浓郁的中国风格的插曲段落,用简单的二声部复调技法谱写成,不但两个声部都采用了五声性的旋律,而且还抓住了中国音乐线性思维的特点,旋律流畅淡雅,民族风格比较鲜明。《春江花月夜》作为萧友梅对合唱民族化的试验性作品,其“在和声的运用基本上按照欧洲大小调功能体系的规范,并运用了大型作品所必需的转调和调性布局”^②。《海韵》在旋律写作和多声配置上已经显露出对中国民族风格的刻意追求,例如其中第三段合唱部分的五声音阶旋律声部与低音部所形成的连续平行五度和声。但是,新文化运动时期大型合唱的民族化还处于起步阶段,它的影响基本上局限于知识阶层。

① 汪毓和. 中国合唱音乐发展概述. 合唱艺术手册. 上海: 上海音乐出版社, 2000

② 汪毓和. 中国近现代音乐史(第二次修订版). 北京: 人民音乐出版社、华乐出版社, 2002

二、30 年代初至 40 年代中期的大型合唱

这一时期大型合唱中民族化手法、民族风格已经越来越突出,黄自的《长恨歌》、冼星海的《黄河大合唱》等四部作品无疑具有代表性,而《黄河大合唱》堪称经典,并对后来的大型合唱创作产生了深远的影响。

(一)黄自的《长恨歌》

《长恨歌》(韦翰章作词)的创作动机之一是为音专的合唱课提供中国作品用于教学。^① 黄自生前仅完成了 7 个乐章^②,他在创作中较好地借鉴了欧洲近代歌剧、清唱剧的经验,其中“既有塑造剧中主要人物(唐明皇与杨贵妃)形象和抒发他们内心情感的音乐(第二、六、十乐章),又有不同场面的情境描绘的音乐(第一、三、五、八乐章)……音乐设计具有合理的逻辑布局,符合整个作品从幸福的爱情一步步走向生离死别的悲剧线索”^③。第一乐章《仙乐风飘处处闻》中“宛似菡萏迎风”一句经过局部模仿、紧接模仿,使音乐产生了丰富的表现意义,将琼楼玉宇中“羽衣回雪,红袖翻云”的景象生动地展现出来。第八乐章《山在虚无缥缈间》在整个作品中最具民族特色的一曲,其开始的钢琴伴奏部分运用外声部平行曲调进行,以减弱和声的力度和功能性,和声音响是清淡的,适合非常抒情的音乐情绪。这一乐章的女声三部合唱曲以民族调式(羽调式)为基础,吸收我国古代歌曲“清平调”的音调作为主题,创造性地运用具有我国民族特色的复调技法,例如“多少痴情种,离合悲欢”一句通过呼应对答式的自由模仿,表达了“离合悲欢”的惆怅心情。“蓬莱仙岛清虚洞,琼花玉树露华浓”一句

① 韦翰章曾说:“在音专开办最初的几年中,就感觉到中国乐歌教材的缺乏,在音专同学全体的要求,和蔡元培博士、萧友梅博士,和担任合唱课程的应尚能教授的鼓励下,我们便鼓起勇气,为音专写作这些教材。”[见于《长恨歌》之《原序》(韦翰章,1955 年)]

② 按先后顺序分别是 1.《仙乐风飘处处闻》、2.《七月七日长生殿》、3.《渔阳鼙鼓动地来》、5.《六军不发无奈何》、6.《宛转娥眉马前死》、8.《山在虚无缥缈间》、10.《此恨绵绵无绝期》。黄自 1932 年下半年,共完成 7 章,此后由于种种原因,直至逝世前也未能继续完成其余的三章(4.《惊破霓裳羽衣曲》、7.《夜雨闻铃断肠声》、9.《西宫南内多秋草》)。

③ 汪毓和. 中国近现代音乐史(第二次修订版). 北京:人民音乐出版社、华乐出版社,2002



的自由模仿不仅弥补了和声的静止性,还有形象上的意义,使人想到云雾缭绕中仙女的歌声在起伏。

(二)冼星海的大型合唱

冼星海在延安时期(1938~1940)共创作了6部大合唱,其中著名的有4部,即《生产运动大合唱》、《黄河大合唱》、《九一八大合唱》、《牺盟大合唱》。这4部大合唱各具特色。《生产运动大合唱》词曲都是通俗易懂、生活化的民歌体,富有表演性。虽然它在整体结构和布局上还不够集中,但在音乐的大众化方面前进了一大步,冼星海在这部作品中已经“有意识地将民族的音调和某些表演形式同传统的西洋大型声乐体裁结合起来”^①。《九一八大合唱》全曲5个乐章贯穿着回旋性原则,作品“具有说唱性”^②,除了更富于民间气息外,作曲家还在其中对民族乐队的配器方面进行了一些成功的探索。《牺盟大合唱》采用后来被广泛使用的联唱或组歌形式。其音乐的风格更为群众化,既有群众性歌曲,又吸收了坠书的风格、说唱音乐的素材。可见,冼星海创作大型合唱的过程就是逐步探索如何使其民族化的过程。当然,冼星海对于大型合唱民族化的贡献还是集中体现在《黄河大合唱》(光未然词,创作于1939年)中。

《黄河大合唱》最鲜明的艺术特点“就是它那强烈的战斗精神和雄伟的气魄,它是高度的思想性和高度的艺术性紧密结合的优秀典范”^③。“冼星海在这部作品中创造性地吸取了欧洲18世纪多乐章康塔塔的传统形式和经验,并将它们同中国民族音乐的素材、形式和中国抗日歌曲群众化的音调相结合,为具有中国特色的、富于时代精神的大型声乐套曲的发展奠定了新的基础。”^④《黄河大合唱》的民族化体现得较为典型。在文学基础上,光未然的词作高度概括了中国人民的反帝斗争,具有类似交响套曲的审美思维和结构思维,为史诗性的曲作创建了一个坚定的文学基础。《黄河大合唱》在艺术形式上的创新和特色是诗朗诵与音乐并重,它通过朗诵和乐队将序曲和8个乐章串联起来,每个

① 汪毓和. 中国近现代音乐史(第二次修订版). 北京:人民音乐出版社、华乐出版社,2002

② 彦克. 星海同志同他的牺盟大合唱. 音乐研究,1984(3)

③ 梁茂春. 百年音乐之声. 北京:中国经济出版社,2001

④ 汪毓和. 中国合唱音乐发展概述. 合唱艺术手册. 上海:上海音乐出版社,2000

乐章本身都具有各自的主题与独立性,乐章之间在内容、形象和表演形式上有较强的对比,并且通过三个基本主题^①《黄河船夫曲》的主题——象征着斗争和力量;《黄河颂》的主题——象征着民族精神的宽广崇高、自由奔放;《怒吼吧,黄河》的主题——表现民族的苦难)构成整个作品的旋律发展基础,并将这些音调语汇变化发展地渗透于各乐章,借此加强套曲的统一性,可见他成功地运用了富于辩证的、交响性的发展原则。

《黄河大合唱》中各乐章的主题都采用了许多富于民族风格的旋律,例如《黄河船夫曲》的写作在有意无意间受到了广州市抬运工劳动歌曲《顶硬上》的影响^②;《河边对口曲》类似说唱音乐的风格;《保卫黄河》就是用中国民族旋律创作的轮唱曲。更为重要的是,冼星海采用这些民族音调的目的是为“反映新的斗争生活内容服务”^③。

民族化的多声手法在冼星海以《黄河大合唱》为代表的大型合唱中比比皆是。冼星海的复调民族化探索实践,将“外来的复调技法原则与中国传统多声部音乐中某些定型化、规律化的结构形式加以有机融合……开创了复调民族化形式在中国专业音乐创作中的新局面”^④。例如对比复调方面,《黄河大合唱》第五乐章《河边对唱》中八度二重对位,二人的对唱曲调各不相同,经过多次反复,变成双调叠置的复对位结构,形成调式间的对比复调;在四声部卡农曲《保卫黄河》中,冼星海通过齐唱及第二、第三声部进行轮唱的复调手法,同时将中国民间音乐中的典型衬词“龙格龙格”作为其对位声部,展现出了具有浓郁中国民族色彩的复调性多声部合唱。此外,在《黄河大合唱》中《怒吼吧,黄河》的赋格段,冼星海也没有完全严格遵守写作规则,而是处理得自由而灵活,准确而深刻地表达了对中华民族苦难历程的感叹与哀情的倾诉。上述民族化复调手法在《牺盟大合唱》、《九一八大合唱》和《生产大合唱》中还有很多,在此恕不一一列举。

① 汪毓和.中国近现代音乐史(第二次修订版).北京:人民音乐出版社、华乐出版社,2002

② 苏夏.《黄河大合唱》的艺术分析(上).北京:人民音乐出版社,1998

③ 汪毓和.中国近现代音乐史(第二次修订版).北京:人民音乐出版社、华乐出版社,2002

④ 张旭东.冼星海复调技法研究.音乐研究,2005(1)