

分类号: _____ 密级: _____
UDC: _____ 学号: _____

南京艺术学院

硕士学位论文

《〈沁园春·雪〉两个版本诗词歌曲 的比较研究》

研究生姓名: _____ 张 娅

指导教师: 柴志英 副教授（解放军艺术学院）

申请学位级别: _____ 硕 士 _____ 学科专业名称: 音乐学（音乐理论）

论文提交时间: 2012 年 5 月 10 日 论文答辩日期: _____

学位授予单位: 南京艺术学院 学位授予日期: _____

答辩委员会主席: 居其宏 教授 评 阅 人: _____

2012 年 5 月 10 日

南京艺术学院研究生学位论文独创性声明和使用授权书

独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行研究工作取得的研究成果。本人声明：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的研究成果，也不包含其他人为获得南京艺术学院或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。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：张娅

签字日期：2012 年 5 月 22 日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解南京艺术学院有关保留、使用学位论文的规定，即南京艺术学院有权保留并向国家有关部门或机构送交本院博士、硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权南京艺术学院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：张娅

导师签名：



签字日期：2012 年 5 月 22 日

签字日期：2012 年 5 月 23 日

学位论文作者毕业后去向：

工作单位：

电话：

通讯地址：

邮编：

摘 要

毛泽东诗词歌曲自 20 世纪 40 年代产生以来，以其多样的体裁、风格对我国专业歌曲的创作、声乐演唱等方面产生了重大的影响。在毛泽东众多佳作名篇中，《沁园春·雪》以其独特的艺术魅力吸引了作曲家们的目光，在以此为题材的多个版本的歌曲创作中，尤以生茂、唐诃和田丰的两个领唱、合唱版本影响最大、流传最广。

两个版本的作曲家在不同的生活背景及“文化大革命”十年开端与十年中间的不同历史阶段的创作背景下，对同一题材进行了不同的处理，以同属华夏音乐语言的昆曲、京剧的不同音乐形态，从迥然不同的曲牌连缀体和板腔变化体的结构形式，表现了不同的审美，凸显了作品不同的个性。

关键词：艺术形象；创作技巧与风格；音乐抒情性；音乐造型性；

多主题并列对比；主题贯穿发展；曲牌连缀体；板腔变化体

Abstract

The Poetry Songs of Mao Zedong have very important effects in the field of creation of professional songs, vocal performance and others through various genres and styles since 1940s. Moreover, “Patio Spring-Snow” gets composers’ attentions in its unique artistic charms among numerous renowned excellent works of Mao Zedong and has been formed into several versions of songs, hereinto, the songs leading version and choric version created by Sheng Mao, Tang He and Tian Feng became most powerful and widely spread pieces.

The composers of two versions handled the same theme in different ways under different life backgrounds and creation backgrounds in the historic stages of beginning as well as middle of a decade Cultural Revolution, who have displayed the different sense of style and highlighted the distinct characters in compositions through disparate musical perspectives in named turn cluster and Ban Qiang melody, on the basis of dissimilar formation of Kun Opera and Beijing Opera which are all belonged to China musical language.

Keywords: Artistic Image; Creative Skills and Styles; Music Lyricism; Music Formative; Parallel Comparison of Multiple Topics; Development through Theme; Named Turn Cluster; Ban Qiang Melody

目 录

摘 要	I
Abstract	II
引 言	1
一、毛泽东诗词概述	1
二、毛主席诗词歌曲创作概况	2
三、两首《沁园春·雪》的成功传播	4
四、本课题研究现状及选题原因	5
五、本文研究方式及价值、意义和预期目的	7
六、本文结构	7
第一章 同一题材不同的音乐创作背景	9
一、诗词的艺术形象与思想内容	9
(一) 诗词的解读与艺术形象	9
(二) 诗词的艺术结构	11
(三) 诗词的“赋、比、兴”创作手法	13
(四) 诗词的思想内容	14
二、不同作曲家的生活、思想、技巧与风格	15
(一) 生茂与唐诃的生平及创作	16
(二) 田丰的生平及创作	19
三、同一时期的不同阶段的社会环境	21
(一) 歌曲创作的时代大背景	21
(二) 生茂、唐诃版《沁园春·雪》的产生背景	23
(三) 田丰版《沁园春·雪》的产生背景	27
结 语	30
第二章 形态各异的华夏音乐语言	32
一、昆曲与京剧的音乐素材吸收	32
(一) 昆曲素材的吸收利用	32

(二) 京剧素材的吸收与加工	45
二、 叙述-抒情与描述-造型的音乐形象构成.....	53
(一) 叙述中的音乐抒情	53
(二) 描述中的音乐造型	56
三、 主题并列与主题贯穿的发展方式	61
(一) 多主题并列对比发展的民俗式思维	61
(二) 主题与动机发展、贯穿的学院式思维	63
结 语	64
第三章 殊途同归的音乐解读	65
一、 迥然不同的音乐载体	65
(一) 曲牌连缀体的古韵民风	65
(二) 板腔变化体的大雅国乐	68
二、 殊途同归的音乐解读	71
(一) 绮丽的抒情诗篇	71
(二) 壮阔的交响画卷	75
结 语	78
结 论	79
参考文献	80
附 录	84
致 谢	85

引 言

一、毛泽东诗词概述

毛泽东诗词是指毛泽东创作的旧体诗词作品。它的体裁完备、风格多样，诗有三言、四言、六言、杂言；有古风、有近体、有歌谣；词有小令、有长调，词牌涉及二十余种¹。它的题材涉及广泛，内容博大精深，既有描写革命战争年代如火如荼的斗争史实的，也有咏物言志，抒发诗人抱负情怀的。毛主席诗词具有极高的艺术价值，他打破了历代诗词创作多以反映个人生活和思想情绪为主的艺术倾向，第一次以波澜壮阔的社会革命和社会斗争场面为创作题材，以革命家和艺术家的独特感受，史诗般地再现了中国革命风起云涌的历史画卷，使诗词创作进入了一个前人没有触及的新领域。作为集无产阶级政治家、军事家、哲学家、思想家和诗人于一身的杰出领袖人物，毛泽东的诗词是他一生的政治理想、生活追求、哲学观念、思维方式、生活阅历、切身感受、思想境界、人生情致、创造才能和审美情趣的反映，它将诗史合一，用现实主义与浪漫主义相结合的手法，形成了其独特的艺术风格。毛泽东诗词开始被世人得知，正是本文要论及的、重庆谈判期间应柳亚子先生“索句”之请而书赠柳亚子的《沁园春·雪》，正式公开集中发表则是1957年《诗刊》创刊时，首次发表的《旧体诗词十八首》。已发表的毛泽东诗词大致可以分为三类²：第一类，是毛泽东生前亲自审定和发表的诗词，共有39首，即：人民文学出版社1976年出版的《毛主席诗词》所收入的39首诗词。第二类，是毛泽东逝世以后，经中共中央或有关部门审订，并正式收入人民文学出版社出版的《毛泽东诗词选》、中央文献出版社出版的《毛泽东诗词集》中的作品，共有28首，以及后来收入《毛泽东诗词全编鉴赏》附录的五首诗，总计72首诗词。第三类，是毛泽东逝世以后，散见于各种书籍报刊，

¹ 刘建军《毛泽东诗词思想艺术赏析》，胜利油田师范专科学校学报，2004年03期

² 参见季世昌《独领风骚毛泽东诗词赏析》，社会科学文献出版社，2009年10月1日

但未正式收入《毛泽东诗词选》、《毛泽东诗词集》、《毛泽东诗词全编鉴赏》的作品，有 40 多首。毛泽东诗词被普遍熟知的原因之一，首先是“文化大革命”中出现的大量的翻印本。对于毛泽东诗词的全面搜集、辑录、注释并加以系统研究，则是在毛泽东逝世以后。尤其在纪念毛泽东诞辰 100 周年的 1993 年前后，各地兴起了轰轰烈烈的“毛泽东热”。1957 年，国内结集发表和出版毛泽东诗词之后，国外计有英、俄、法、德、日、印度、希腊等几十个国家和民族 40 多种文字，出版了毛泽东诗词，使毛泽东诗词在世界较大范围出版和传播。据《毛泽东诗词全集》的编者统计，1957 年至 2000 年 40 多年间，国内外 500 多家出版社和机构出版过毛泽东诗词，各种版本约有 1140 余种。从不同文字看，有汉语版 1000 余种，外文版 110 余种，少数民族版 10 余种，对照文版 20 余种，盲文版 5 种³。如果统计到现在为止，那就更多了。

二、毛主席诗词歌曲创作概况

为毛泽东诗词谱写的歌曲，最早可追溯到 1940 年由王承骏（久鸣）为毛泽东的七言律诗《长征》谱曲而成的作品，绝大部分毛泽东诗词歌曲是二十世纪五十到七十年代产生的，在六七十年代达到创作的鼎盛。毛泽东诗词绝大多数被谱写成歌曲，且常常一首诗词会有多种曲谱版本，演唱形式有独唱、重唱及不同类型的合唱，创作形式多样、风格各异，包括民歌、颂歌、艺术歌曲、戏曲曲艺、讽刺歌、进行曲及声乐套曲等⁴。目前以毛泽东诗词谱写的声乐套曲数量并不多，根据不完全统计有田丰作曲的《为毛主席诗词谱曲五首》；中央音乐学院、中央乐团联合创作组作曲的《毛主席诗词交响组歌》；生茂、唐诃作曲的《毛主席诗词组歌》；陈志昂作曲的《毛主席诗词大合唱》；郑律成作曲的《长征路上》；朱践耳作曲的《英雄的诗篇》等。在众多毛泽东诗词歌曲中有许多脍炙人口、广为传唱，被视为中国声乐艺术的珍品，收在各种声乐教材曲集中，并成为音乐舞台上百唱不厌的保留节目。这些歌曲根植于中国民族民间传统音乐文化，以通俗易懂的形式把毛泽东诗词奉献给群众，作曲家们通过其杰出的艺术再创作，体现了毛泽东诗词极高的政治思想性和巨大的艺术魅力，亲切上口，便于传唱，并为广大群众喜闻乐见。

³ 参见李晓航《毛泽东诗词版本情况综述》，《毛泽东思想研究》，2003 年第 3 期

⁴ 参见王菊《毛泽东诗词歌曲艺术特色探析》，湖北民族学院学报(哲学社会科学版)，2010 年第 1 期

为毛泽东诗词谱曲的著名作曲家除了李劫夫、郑律成、李焕之、瞿希贤、田丰、贺绿汀等人外，还有许多军旅作曲家（【见表格 1】），他们不仅通过自己的创作展现了毛泽东诗词的艺术魅力，而且以独特的艺术视角对我军光辉的战斗历程进行了回顾：如彦克、吕远谱曲的《七律·长征》，用男高音领唱和混声合唱的形式及多种复调技法，表现了历经千难万险的红军在长征途上的雄壮形象与革命乐观主义精神；在沈亚威谱曲的混声合唱《七律·人民解放军占领南京》中，以女声衬托男声主旋律的手法表现声势赫赫的“百万雄师过大江”场面，又以男女声部的对答表现革命胜利后的欢欣鼓舞，最后以舒缓的节奏唱出“人间正道是沧桑”的哲理。这两首合唱作品生动体现了诗词意境，成为这一时期两首最具代表性的毛泽东诗词歌曲。为毛泽东诗词谱曲最多的，除了李劫夫以外还有军旅作曲家李伟，他在 47 年（1951—1998 年）中创作了 63 首毛泽东诗词歌曲，是毛泽东诗词歌曲领域中用时最多、跨越年限最长的一位将军作曲家。这些作曲家们的作品成为长期以来演唱、歌曲创作、理论研究等方面的重要课题。

【表格 1】

军旅作曲家创作的部分毛泽东诗词歌曲

曲作者	作 品
生茂、唐诃	《沁园春·雪》、《渔家傲·反第一次大“围剿”》
生茂	《浪淘沙·北戴河》
唐诃	《念奴娇·昆仑》
沈亚威	《七律·人民解放军占领南京》、《念奴娇·鸟儿问答》、《卜算子·咏梅》
时乐濛	《沁园春·长沙》
彦克、吕远	《七律·长征》
晓河	《沁园春·雪》、《七律·答友人》
李伟	《杂言诗·八连颂》、《七律·人民解放军占领南京》等
王元方	《念奴娇·昆仑》、《沁园春·雪》
郑秋枫	《蝶恋花·从汀州向长沙》、《七律·冬云》
毕庶勤	《忆秦娥·娄山关》
巩志伟	《浪淘沙·北戴河》
孟宪斌	《七律·吊罗荣桓同志》
路由	《清平乐·六盘山》、《清平乐·会昌》
陆祖龙	《忆秦娥·娄山关》
关绪昌	《水调歌头·重上井冈山》
朱南溪	《沁园春·雪》

毛泽东诗词歌曲的结集出版对毛泽东诗词的普及和毛泽东思想的传播,也发挥了难以估量的巨大作用。在毛泽东诗词歌曲正式出版之前,中国音乐家协会理论创作委员会曾非正式地编印过油印谱曲本。较早的正式出版物是1959年9月春风文艺出版社编辑出版的《毛主席诗词歌曲选》,收入诗词歌曲24首。随着专业作曲家创作的毛泽东诗词歌曲越来越多,有些作曲家的专辑开始问世,如长沙市文化馆1967年5月出版了李劫夫《毛主席诗词歌》,北京出版社1967年11月出版了李劫夫《毛主席诗词歌曲集》等。非专业作曲者的作品也曾被出版,如北京出版社1960年出版的《毛主席诗词大合唱》,所收入的12首诗词歌曲就是北京大学学生在李焕之的指导下集体创作完成的。有的报刊也曾出版了毛泽东诗词歌曲专刊或专辑。如《解放军歌曲》编辑部于1968年9月编辑出版了《毛主席诗词歌曲专辑》(1968年第7、8、9期合刊),收入诗词歌曲64首。同一时期影响较大的还有1967年5月上海文化出版社出版的《毛主席诗词歌曲选》,1975年11月人民音乐出版社出版的《为毛主席诗词谱曲五首大合唱》等。近年来,毛泽东诗词歌曲的出版状况更加繁荣。1992年12月,为纪念毛主席诞辰100周年,人民音乐出版社出版了《毛泽东诗词歌曲百首》,它囊括了由京剧、河北梆子、评弹等我国民间传统音乐素材进行创作的多种风格的作品,包括一词多曲的101首独唱曲目及郑律成和田丰分别创作的5首合唱作品,是一部为毛泽东诗词谱曲的优秀作品荟萃。另外还有,收入诗词歌曲最多的是林光璇编、中国青年出版社1993年8月出版《毛泽东诗词歌曲选》,收入毛泽东诗词歌曲达150首。从五十年代至今,毛泽东诗词歌曲共出版了70余种。⁵

三、两首《沁园春·雪》的成功传播

毛泽东作为中国伟大的革命家、战略家、理论家、诗人,其诗词大都与历史和战争有关。在他广为人知的诗词中,《沁园春·雪》不仅是流传最广,也是写的最为出色的一首。他将中国古典诗歌的传统予以继承,“赋”“比”相互融合,抒情寓于写景之中,借景抒情的同时又表达了对江山社稷的关怀,因此这首诗词成为众多作曲家创作的首选。目前为止,《沁园春·雪》的音乐创作有多个不同版本,包括独唱、合唱、戏曲创作等多种体裁形式(【见表格2】)。在这些版本

⁵ 以上内容参见王明春《诗词载乾坤 音韵满人间——毛泽东诗词歌曲研究》,山东师范大学硕士学位论文,2006年4月。

中，生茂、唐诃与田丰创作的版本流传的最广、影响最大、艺术价值也最高。生茂、唐诃的《沁园春·雪》最早由驻京部队海陆空三军文艺战士演出，后在北京各大、中院校多次演出，并且同时有多个演出队在京上演；改革开放后，专业音乐院校将其收入声乐教材；声乐舞台上常演曲目之一；还有音像制品的出版。田丰的《沁园春·雪》一经创作完成就演遍了大江南北，其中的一次演出观众多达十余万人；1973 年美国特使基辛格来访时曾是演出曲目之一；改革开放后，音乐出版社正式出版了简谱、五线谱两种版本的曲谱以及 CD、DVD 等音像制品；2009 年 5 月，中宣部、中央文明办等 10 部委发出“关于广泛开展‘爱国歌曲大家唱’群众性歌咏活动”，并推荐的 100 首爱国歌曲中，田丰的《沁园春·雪》也名列其中。

【表格 2】

歌曲《沁园春·雪》的不同版本

作曲家	演唱形式
田丰	男中音领唱、合唱
生茂、唐诃	女高音领唱、合唱
劫夫	混声合唱
劳舟	不详
晓河	不详
中央音乐学院、中央乐团联合创作组	领唱、合唱
朱南溪	不详
李伟	独唱
陈志昂	合唱

四、本课题研究现状及选题原因

从已有的研究成果来看，与本课题相关的研究较为深入的是邵晓勇《交响合唱〈为毛泽东诗词谱曲五首〉研究》（《音乐研究》2006 年第 01 期），对田丰的交响合唱进行了细致的音乐分析，肯定了作曲家“民族化”的创作风格。较为全

面的有康婕洵《〈沁园春·雪〉五首独唱曲艺术特色与演唱研究》(湖南师范大学【网络出版年期】2011年12期),论述了生茂、唐诃版与田丰版独唱谱例、节奏、韵律、音乐形象的塑造、传统作曲技法的运用、曲式结构等方面的特征,及演唱方面的研究。专题研究有郑茂平著《声乐语言学》(上海音乐出版社2007年4月)对唐诃、生茂版进行了语言方面的研究,包括语气、语调等;周为民《对“五四”时期以来中国艺术歌曲创作的回顾与思考》(《乐府新声》1999年第三期)谈到唐诃、生茂版《沁园春·雪》的创作手法;张媛媛 张聪《词乐合璧——〈沁园春·雪〉词与曲的分析》(《长城》2011年第10期)谈到了生茂、唐诃版《沁园春·雪》的词曲结合。演唱方面的研究有刘文荣著《毛泽东诗词歌曲之美学研究》(西北民族大学【网络出版年期】2009年06期)论述了对毛主席诗词歌曲演唱的基本功要求,田丰版《沁园春·雪》独唱谱例、曲式结构及演唱方面的分析;李晓霞《毛泽东诗词歌曲的艺术特色与演唱研究》(湖南师范大学【网络出版年期】2010年10期)论述了唐诃、生茂版《沁园春·雪》的创作背景及演唱分析。还有对生茂、唐诃版的创作背景有所介绍的,如杨瑞、黄少勇《中国艺术歌曲的发展脉络》(载于《山东行政学院山东省经济管理干部学院学报》2004年第二期);梁茂春《论“文革”时期的艺术歌曲》(《中央音乐学院学报》2008年第一期);于雪艳《20世纪中国艺术歌曲的分期及其艺术特色》(河南大学【网络出版年期】2002年02期)。

综上所述,笔者目前所搜集到的都是属于本课题的间接资料,而且其中大多数属于兼论文章,甚至有些文章在谈到本课题有关内容时只是寥寥数笔,可见没有与本课题有关的直接资料,也没有专论。面对毛泽东诗词歌曲创作中“一词多曲”的现象,不同谱曲版本的比较研究还有很大空白,对本文论及的两个版本的《沁园春·雪》的对比研究更是一大空缺,在比较中探究这两首作品的成功的原因是本文选题的重要原因。

生茂、唐诃版现有两个最早的版本:《毛主席诗词歌曲集》,北京电子管厂《新电子歌声》编辑部1967年9月出版;《敬祝毛主席万寿无疆歌曲集》,北京师范学院革命委员会广播站1968年10月。本文研究的是第一个版本。田丰版现有三个版本:《为毛主席诗词谱曲五首-大合唱(简谱)》,人民音乐出版社1975年11月北京1版1印;《为毛主席诗词谱曲五首(钢琴伴奏谱)》,人民音乐出版社1977年3月北京第1版;《为毛泽东诗词谱曲合唱曲选(钢琴伴奏谱)》,人民音乐出版社2005年11月出版。本文研究对象是第二个版本。

五、本文研究方式及价值、意义和预期目的

本文立足于生茂、唐诃与田丰两个不同版本的《沁园春·雪》的研究，以音乐形态分析与背景材料的思考相结合，用对比分析的形式，对这两首个性化的创作加以比较、研究。探究两首歌曲成功的原因，对毛泽东诗词歌曲研究方面具有重要意义；对十年动乱中的音乐创作研究和我国合唱创作研究有重要的补充作用；对毛泽东诗词歌曲的创作以致合唱作品的创作有重要的参考价值。本文预期目的：通过前述研究方式证明——共性基础上的个性存在是这两首毛泽东诗词歌曲成功的主要原因。

六、本文结构

《<沁园春·雪>两个版本诗词歌曲的比较研究》

引 言

第一章 同一题材不同的音乐创作背景

- 一、诗词的艺术形象与思想内容
- 二、不同作曲家的生活、思想、技巧与风格
- 三、同一时期的不同阶段的社会环境

第二章 形态各异的华夏音乐语言

- 一、昆曲与京剧的音乐素材吸收
- 二、叙述——抒情与描述——造型的音乐形象构成
- 三、主题并列与主题贯穿的发展方式

第三章 殊途同归的音乐解读

- 一、迥然不同的音乐载体
- 二、殊途同归的音乐解读

结 论

第一章 同一题材不同的音乐创作背景

当面对同一题材进行音乐创作时，虽然诗词内容有其相对的稳定性，但不同的作曲家因其生活经历、思想追求、创作技巧及所处的历史环境的不同，其创作的作品必然具有不同的艺术风格。本章首先分析了诗词的艺术形象与思想内容，然后考察了不同作曲家的生活经历、思想追求与创作技巧，最后分析了同一时期的不同阶段的社会环境。

一、诗词的艺术形象与思想内容

（一）诗词的解读与艺术形象

《沁园春·雪》是毛泽东诗词中最广为人知的一首。诗词创作于 20 世纪 30 年代、中国共产党领导下的红军对内面临蒋介石十万大军的围追堵截、对外面临日寇侵略的内忧外患之时。1936 年 2 月初，毛泽东率领红一方面军，到了黄河附近的榆林市清涧县袁家沟，准备从这里东渡黄河，开赴抗日前线，当“千里冰封”的大好河山和白雪皑皑的高原展现在他眼前时，不禁感慨万千，诗兴大发，欣然提笔，写下了这一首豪放之词。

诗词原文

沁园春

雪

1936 年 2 月

北国风光，

千里冰封，

万里雪飘。

望长城内外，
惟馮莽莽；
大河上下，
顿失滔滔。
山舞银蛇，
原驰蜡象，
欲与天公试比高。
须晴日，
看红装素裹，
分外妖娆。

江山如此多娇，
引无数英雄竞折腰。
惜秦皇汉武，
略输文采；
唐宗宋祖，
稍逊风骚。
一代天骄，
成吉思汗，
只识弯弓射大雕。
俱往矣，
数风流人物，
还看今朝。

“沁园春”为词牌名，“雪”为词名。这首词分为上、下阕，上阕借景抒情、寓情于景，下阕寓情于议、借议言志。全词借景抒怀，熔写景、议论、抒情于一炉。

“北国风光，千里冰封，万里雪飘。”是上阕的总领句。诗人登高远眺，举目四望，茫茫雪景尽收眼底，不禁展开想象，用“千里”“万里”来描述眼前大气磅礴的景象。

“望长城内外，惟馮莽莽；大河上下，顿失滔滔。”大雪覆盖了南北西东，连往日滔滔滚动的黄河也被凝结。“长城内外”“大河上下”在视觉拓展中展开想

象，如此广袤的地域，与上一句的“千里”“万里”两句相照应，尽显诗人的博大胸怀与雄伟气魄。“惟馀”二字强化了雪景的辽阔，“顿失”二字则准确的表达了冰雪的气势。

“山舞银蛇，原驰蜡象，欲与天公试比高。”连绵起伏的群山在白雪的掩盖下似银蛇般舞动，冰封雪裹的高原丘陵也如蜡白的群象般驰骋，登高望去，群山高原与冬雪云天连成一片，似乎要与苍天一比高低。“山”“原”在大雪纷飞之中，成为诗人情感跃动的浪漫想象，由静变动，跌宕起伏，为萧索的雪境增添了律动的生命感，也凸显出诗人的博大胸怀与慷慨激昂的斗志。

“须晴日，看红妆素裹，分外妖娆。”晴日之时，阳光照耀着白雪大地，一片妍丽的景色一览无余。前十句写实景，而这三句雪后天晴的描写是对虚景的想象，由一“看”一“须”自然过渡。白雪苍茫的雄伟和雪后娇艳的美景形成对比，赞美之情溢于言表。

“江山如此多娇，引无数英雄竞折腰。”如此美好的山河，使无数英雄倾倒，并为之奋斗。这两句是上文写景与下文议论之间的过渡，“江山”与上阕的“长城”“大河”“山”“原”相对应，也是总结。一个“竞”字将千古英雄为了江山社稷的拼搏传神刻画出来，“折腰”生动展示了为之倾倒的姿态。

“惜秦皇汉武，略输文采；唐宗宋祖，稍逊风骚。一代天骄，成吉思汗，只识弯弓射大雕。”历代帝王才华不足，不重文治，只重武功。这七句议论以一个“惜”字引出，既包含惋惜之情，又定下了评论的基调。“略输”“稍逊”“只识”用词含蓄深邃，极有分寸，客观委婉地进行了评判。

“俱往矣，数风流人物，还看今朝。”这些都已经成为历史，当今的无产阶级才是真正的英雄人物。这三句是全词的主题。一个“数”字由议古自然转折到论今，一“惜”一“数”的对比反衬使强烈的赞美之情呼之欲出，大有“一览众山小”的豪情与“舍我其谁”的霸气。

（二）诗词的艺术结构

这首词共分为上下两阕。上阕通过描写北国的雪景，展现了祖国万里河山雄伟壮丽的景象，意境壮美雄浑，气势磅礴，感情奔放。下阕由壮丽山河引出中华自古英雄人物，通过对历代帝王将相的点评，直抒胸臆，抒发了诗人非凡的抱负，展现了一代伟人铿锵坚定的革命信念和宏伟博大的胸怀。作为词人，毛泽东不同于历史上的其他词人，其丰富的革命斗争经验和实践，导致其思维方式与艺术视角，都异于往昔词人，也奠定了其词与众不同的个性。从艺术审美的角度去

把握毛词《沁园春·雪》，就会发现该词凝聚的内容浩瀚精深，创造的意境阔大雄奇，形成的风格豪迈雄浑，而构建与呈现这些特征，主要依靠的是其内在的深层结构即艺术结构。词的表层结构一经约定俗成，就相对稳定。作为一个固定的词牌，《沁园春》有其固定的结构，历史上也有许多词人填写过该词。而毛泽东的这首词除了在既定的形式内安排意象，还对艺术结构作了努力探索，该词在结构上最主要的特色是运用了大量的对比结构。对比，就是通过把不同质的事物、现象或观念进行比较从而得出新判断的思维形式，在诗歌作品里它主要表现为结构形式。该词对比结构主要有四种形式：

一是时间对比结构。如下雪时的“千里冰封，万里雪飘”的北国雪景与雪后天晴后的“须晴日，看红妆素裹，分外妖娆”的对比，形成了一虚一实的强烈反差，表达了诗人对祖国大好河山的赞美之情与对革命充满信心，积极向上的博大情怀，是浪漫主义与现实主义的完美结合。再比如，“秦皇汉武，唐宗宋祖，成吉思汗”与“还看今朝”，通过横跨六个历史朝代，上下两千多年的对比，将词的时间大大拉长了，增加了历史的纵深感。

二是空间对比结构。如“千里”与“万里”的对比，“长城内外”与“大河上下”的对比，通过空间的对比，将词的雄浑意境描写的淋漓尽致。

三是动静的对比结构。如“惟馀莽莽”和“顿失滔滔”的静，与“山舞银蛇，原驰蜡象”的动，这种对比使得该词塑造的形象很生动。用了“惟”与“顿”字将幅员辽阔的长城内外与川流不息的黄河动态化为静态，展现了冰冻速度之快，大河严寒之深。而“舞”与“驰”字又将威严耸立的群山与高原静态化为动态，赋予其勃勃的生机，继而引出“欲与天公试比高”的澎湃情怀。这动化静，静化动的巧妙结合，就像跃动着的音符，完美地诠释了雄伟壮丽的北国风光。

四是古今对比结构，如古代风流人物的“秦皇汉武”，他们是“略输文采”的，“唐宗宋祖”也是“稍逊风骚”的，而“一代天骄，成吉思汗”，却“只识弯弓射大雕”，这五位历史英雄人物，虽然他们都是曾经战功赫赫，雄才大略的杰出君王，但“武功”有余，“文治”不足，他们的这些丰功伟绩都已经“俱往矣”，“数风流人物，还看今朝”，最后四个字，给全文做了一个掷地有声的回答，显示了诗人舍我其谁的坚定信念与冲天豪气。通过古今风流人物的对比，评论历代帝王将相，将中国共产党为代表的无产阶级的雄图大略展露无遗。

总之，该词通过对比结构产生的审美效应之一，就是让读者获得直接的艺术感受。被对比结构起来的画面，就会产生巨大的张力，从而形成极为广阔的艺术空间，为读者提供了更为宽广的感受领域。

（三）诗词的“赋、比、兴”创作手法

“赋、比、兴”是中国诗歌的三种主要表现手法，“赋：平铺直叙，铺陈、排比。相当于现在的排比修辞方法。比：比喻。相当于现在的比喻修辞方法。兴：托物起兴，先言他物，然后借以联想，引出诗人所要表达的事物、思想、感情。相当于现在的象征修辞方法。”⁶《沁园春·雪》成功地运用了赋、比、兴等手法，具有神采飞扬的生动形象和景、情、理有机统一的深广意境。

赋的方面主要有：上阕中有“千里冰封，万里雪飘”“长城内外，惟馀莽莽；大河上下，顿失滔滔”的词句，下阕中有“秦皇汉武，略输文采；唐宗宋祖，稍逊风骚。一代天骄，成吉思汗，只识弯弓射大雕”。上阕中的赋的手法，将祖国大好河山美好画面展现在读者面前：千里冰封的雪原、极目万里的黄河、绵亘遥远的长城等，这些具有雄伟壮阔特征的景象通过赋的手法，形象化的展现在读者面前，通过赋的手法，使作者所描绘的意境，以画面而言，显得特别广袤无垠、高大深邃；以情思而言，则显得醇厚精警，气势磅礴。下阕中通过赋的手法的运用，以点带面，将历史上最具有代表性、历来最为史家和文人推崇的几位建有丰功伟绩的帝王，作了全部帝王将相和英雄人物的典型代表和集中体现，使得列举有了极大的囊括性和英雄人物代表的全面性。

比的手法应用，在上阕中主要是“山舞银蛇，原驰蜡象”，以舞动的白蛇比喻被大雪覆盖的起伏山峦，以奔驰的白象比喻大雪覆盖的陕北高原。通过比喻，赋予了本无生命的大自然中的山峦和高原以不竭的生命力，呼应了江山的多娇和生命力的旺盛。“红装素裹，分外妖娆”也是比的手法，以美女披白纱，更加艳丽，来比喻雪晴日出照耀下的现实山河更加美好。

兴的手法的应用，在上阕中主要有“北国风光，千里冰封，万里雪飘”。以千万里的冰封雪飘来象征当时国民党统治下和日本为主要代表的帝国主义侵华下的中国，内忧外患，国无宁日，民不聊生的暗无天日的悲惨景状。“须晴日，看红装素裹，分外妖娆”，以天晴后艳阳高照下冰雪江山更加妖娆美丽，来象征代表最广大人民利益的中国共产党，率领人民大众推翻国民党统治，赶跑帝国主义列强后，重新回到人民手中的江山社稷会更加壮美，人民也能够过上幸福安康的生活。下阕中的首句，“江山如此多娇，引无数英雄竞折腰”，以眼前所见的多娇自然山河，能使人们情不自禁地为之感慨，为之倾倒，来象征社稷江山，对历代帝王将相以及所有想有所成就的英雄人物具有的无限吸引力。“俱往矣，数风流人物，还看今朝”，以上述那些封建帝王已经成为历史，成为过去，而现在

⁶ <http://baike.baidu.com/view/22505.htm>

的人民才是真正的风流人物，来象征主要代表着资产阶级利益的国民党的统治终将被中国共产党代表的无产阶级所推翻，盘踞中国多年的帝国列强势力也必将被中国共产党率领的中国人民驱逐出去。

（四）诗词的思想内容⁷

该首词因雪而得、以雪冠名，却并非仅为雪所作，而是在借雪言志。该词集中性地反映了毛泽东拯救中华民族、创建新中国的政治抱负和雄才大略，结合其他人的研究，笔者认为，该词主要反映了作者以下思想：

1、廓清时局。起首句便描绘了一场漫天大雪，神州的北国仿佛进入了一种死寂状态，恰似当时中国的人间苦难：内战炮火滚滚，列强欺凌肆虐，广阔富饶的中华大地会冰封吗？浩瀚深长的中华历史之河会断流吗？作为红军统帅，立山巅，顶寒风，对飞雪，心中不断翻滚！从诗句中反映了毛泽东面临着怎样艰难的困局，拥有着怎样惊人的洞察，又进行着怎样深刻的思考！

2、誓言战斗。“山舞银蛇，原驰蜡象，欲与天公试比高。”静默的群山起舞了，沉睡的高原觉醒了，化作千军万马，在大地上纵横驰骋——世界由死寂变成了欢腾，无穷生机在天地间充盈。风雪是天公所赐，苦难乃历史必然，但我们要打破冰封、战胜苦难，与天公一决高下。这就是一个强者对天公的回答，这就是一个民族对命运的回答！

3、胜利信心。“须晴日，看红装素裹，分外妖娆。”这是想象雪后天晴的美丽景色。中国革命注定是一场极其艰难曲折、惊心动魄的斗争，但人民一定会胜利，革命一定会成功。雪后必然会天晴，不应有丝毫怀疑。他早已经看到了战争的结局，向全世界发出了胜利的预言。

4、爱国之心。“江山如此多娇，引无数英雄竞折腰。”爱国主义是人类最崇高的感情之一，是诗人所有智慧和力量的源泉，也是他最大的精神财富。国家危难时刻，对祖国博大深厚的爱必然转化成誓死保卫她的决心。一种神圣的使命感就像火团一样，在他的胸中熊熊燃烧。雪景唤起了他强烈的民族自豪感，激发了他“天将降大任于斯人”的历史使命感，使他心中充盈了无比的热爱和无限的激情。

5、治国之道。秦皇汉武，唐宗宋祖，成吉思汗，这些雄才大略的封建帝王、中华民族的天之骄子，把一部中华民族的历史演绎得波澜壮阔。历史既为我们论

⁷ 参见 <http://baike.baidu.com/view/522675.htm>

证了古老国度的战斗力，更为我们树立了驱除一切敌寇的自信心。立国当以文武之道，武能平定乱世，文可富民兴邦。武力统一是前提，武力强盛是保障，混战中不能安心建设，动荡中不能发展经济。而只有文治才能使人民安居乐业、使国家走向强盛、使山河更加壮丽。

6、更上层楼。“俱往矣，数风流人物，还看今朝。”帝王们乘着历史的航船渐渐远去，永不复返。共产党人要平定乱世，更要开创盛世，建立一个没有剥削和压迫的新中国。该句作结，堪称点睛妙笔，言有尽而意无穷，乃震撼千古的惊天之语！该结语发出了超越历史的宣言，道出了改造世界的壮志，展示了对革命事业的坚定信念，流露了对光明前途的无比信心。这一句正是对所有革命者和建设者的赞美，是对所有为祖国献身者的赞美，是对所有为人类造福者的赞美。

7、思想大成。这首词与毛泽东的许多著作相关联和印证。陕北期间，正是他一生中少有的环境安定而又精力旺盛的时期。他开始更深入地研读马列书籍，并与革命实践相结合，形成了独特的“毛泽东思想”。他的关于军事、政治、哲学的最主要论著都出自这一时期。而其思想成型的最明显标志和证据正是这首词。上阕以排山倒海的气势，描绘了一幅辽阔的北国雪景图，更隐喻了波澜壮阔的革命全景。下阕以改天换地的豪情，展开了一幅壮丽的中华历史长卷，更暗含了建设国家的全盘大计。纵横几万里，上下数千年，时空交织而又浑然一体。艺术上足以令人神醉，情感上抒发拳拳至爱，军事上吹响胜利号角，政治上评说文武之道。

总之，诗词思想内容的核心是要表达肩负历史和时代使命的当代革命者的壮志雄心，而它的艺术形象和思想内容都为作曲家的艺术演绎奠定了进一步发挥的基础。

二、不同作曲家的生活、思想、技巧与风格

本文论及的两个版本的《沁园春·雪》，分别是由生茂、唐诃与田丰创作的，这三位作曲家无论从出身背景、个人的成长经历、求学经历、艺术思想上的追求乃至作品创作上的风格都有很大的不同，而这些正是这两个风格迥异的作品形成的重要基础。

（一）生茂与唐诃的生平及创作

1. 生茂的生平与创作

生茂（1928-2007）原名娄生茂，1928年6月6日生于河北省晋县一个普通农民家庭，童年在战火纷飞的抗日战争中度过。1945年参加了冀中军区火线剧社，是“新生队”的学员之一。解放战争初期，被调到华北野战军第三纵队政治部文工团，开始了军旅文艺工作。1949年加入中国共产党。曾任解放军第十九兵团文工团乐队队员。1950年进入中央音乐学院作曲系干部专修科学习。1953年跟随63军文工团奔赴抗美援朝前线，担任军文工团乐队指挥和创作工作。1958年调入北京军区战友文工团，任歌队副队长、创作员、编导室副主任、艺术指导。后任中国音协第三、四届理事。

生茂自幼向堂兄娄生业学习音乐，并一起演奏二胡、板胡、笛子等民族乐器，这为他日后走上专业音乐创作道路埋下了民族音乐的种子。在冀中军区火线剧社时，傅铎、王偆等人教他学习文艺基础知识和技术，成为引导他踏入艺术之门的启蒙老师。在跟随华北野战军行军、打仗、演出、宣传的艰苦生活中，生茂还在刻苦地学习钻研业务，除了向一些较有修养的艺术工作者学习外，还挤时间攻读了作曲家李焕之撰写的《作曲法教程》。去中央音乐学院作曲系干部专修科进修成为他学习历程的重要转折，在王震亚等老师的指导下，他用了三年的时间系统地学习了音乐理论，全面地提高了创作技能，为以后的创作打下了坚实的专业基础。

与人民群众心连心的鱼水深情正是生茂的音乐创作之源，艺术生命之本。早在战争年代，生茂就注重从火热的革命斗争和生活中汲取营养，刚开始尝试作曲时，他亲自到战士们中间去教、去唱，倾听战士们的反映和意见，以了解战士们的思想、感情、爱好和欣赏情趣。“如果说人民群众是作家艺术家的‘上帝’，那么脱离了人民群众就不会写出什么有血有肉的好作品，失掉了人民群众就没有人欣赏你的艺术。只有甘心情愿为人民群众服务的作家、艺术家，才可能有所作为”⁸，这成为生茂一生音乐创作的追求。生茂在六十多年的军旅生涯中踏遍军营哨所、前沿阵地，为英雄的部队和坚强的人民谱写赞歌，歌颂激烈的战斗生活和可歌可泣的动人事迹，讴歌爱国主义和国际主义精神。生茂在创作风格上，音乐语言朴素简约，饱含着蓬勃生机，蕴含着火与血的生活积累，反映了时代的精神和要求、人民的情感和愿望。他对自己作品在情绪上的把握、感情上的投入以及演唱速度、节奏、气息控制等方面的良好感觉，是其他人所难以企及的。几十年来

⁸ 向延生主编《中国近现代音乐家传》，春风文艺出版社，1994年4月第一版第四卷第98页

他走遍了祖国大地，拜访并结交了许多民间歌手，采集了上千首各族民歌，学习了上百种地方戏曲，还汇集了大量的民族音乐资料，因此在他的歌曲创作中充满了鲜明的民族特色。周恩来总理就曾赞誉他的音乐“集南北之大成”。

生茂的创作风格总体上来说有以下这些特征：在创作追求上，他心连军队、情牵民族、魂系国家。他密切结合军旅生活，敏锐地捕捉不同时期部队生活的变化，以紧随时代的步伐不断书写着中国革命的新篇章；他将音乐创作深深植根于民间最广大的基层，贴近群众，以优美动听的旋律和生动鲜明的形象，歌颂着日新月异的新生活；他用不同的音乐素材，使革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式达到完美统一，始终贯穿着爱国主义和革命英雄主义。在创作手法上，兼容并蓄，创造了数以千计的生动音乐形象。他的歌曲旋律优美、动人，朗朗上口又便于记忆；他的歌词与文学语言结合得非常紧密，不同声调的处理十分自然；他的歌曲质量高、数量多，创作题材和体裁广泛，量体裁衣，结构得体，处理得恰到好处；他对民歌、戏曲、说唱等地方音乐进行吸收、消化、创新，融合众多民族元素，将浓郁的民族风格恰当地运用到了创作当中

在他五十多年的创作历程中，共创作包括各种形式的声乐作品两千余首，几乎在每一个时期都有传遍千家万户的歌曲名作。主要代表作有：抗美援朝时期的《立功去见毛主席》、《祖国我的妈妈》、《打冷枪》等，50年代的《真是乐死人》、《新战士王大保》（与丁平合作）等，60年代《马儿，你慢些走》、《看见你们格外亲》、《沁园春·雪》以及大型声乐套曲《长征组歌—红军不怕远征难》等，70年代《老房东查铺》（与唐诃合作）、《美丽的北京》等。80年代后生茂的作品多次在全国、全军的各类艺术评比中获得最高奖项，出版了《生茂歌曲选集》，成立了“生茂歌曲研究会”，1991年被评为全军“有突出贡献的艺术家”，1992年《马儿，你慢些走》、《长征组歌》由中华民族文化促进会收入“20世纪华人音乐经典著作”。2006年创作的《八荣八耻人人须知》队列歌曲，受到了总政治部领导的热情称赞和北京军区的通报表彰。

2. 唐诃的生平及创作

唐诃，原名张化愚，1922年10月28日出生于河北省易县。1938年参加八路军，在晋察冀军区宣传队任演员、歌手、乐手、歌舞队长。1939年5月加入中国共产党。1941年春到晋察冀二军分区剧社任分队长。1952年调入北京军区战友文工团。1976年，任北京军区战友文工团总团副团长兼编导室主任，唐诃一生经历了抗日战争、解放战争、抗美援朝，并且在解放战争和抗美援朝战争时期几度奔赴前线参加战斗。

唐诃出身书香门第，他的祖父、舅父、父亲都以教书为业。他 8 岁入洋学堂，自幼随父学习古文。小学五年级时的老师董雅山第一次给唐诃传播了爱国主义进步思想，并让他接触了第一首外国民歌《伏尔加船夫曲》。由于自幼生活在农村，他没有接受正规音乐教育的机会和条件，最初的音乐学习是向在农村音乐吹打班（俗称音乐会）中吹笙的表侄学习民间管乐，以及向喜欢京剧的表哥学习胡琴、月琴等弦乐器，这为后来他参军加入乐队打下了基础。唐诃一参军就被分配到了部队的宣传队里唱歌演戏，在这里遇到了他的第一位专业音乐老师马义之，给他的器乐演奏很大的帮助。宣传队后来改名为曙光剧社，社长杜保杰又教他指挥合唱、学习音乐基础知识并培养他当上了歌舞队长。1940 年唐诃因自己的第一首作品《七七之歌》而结识了恩师韦虹，从韦虹那里他学会了“普通乐学”、“指挥学”、“和声学”、“作曲法”等⁹，了解了民间音乐和创作歌曲之间的密切关系，于是学着老师的方法也开始抄录地方民歌，向当地群众学民歌、学方言，向民间乐队学习工尺谱，记录器乐曲。自 1941 年春被调到晋察冀二军分区剧社任分队长，唐诃开始了他的专业音乐创作之路，之后与李劫夫、张非、王莘、罗浪等音乐家的交往，更是使他受益良多。

唐诃一生从事音乐创作，却没有受过专业院校的音乐教育，虽然有过几次上大学的机会，但是都错过了，尽管对他来说这是个遗憾，但他也凭着自己的勤奋、对艺术执着的追求以及对军队、人民的满腔热爱，留下了许多不朽的经典作品。深入群众、贴近生活、紧紧追随时代的脚步，是唐诃一生的艺术追求，也成为他创作的重要风格。1943 年学习了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》后，使唐诃懂得了生活与创作、继承与发展、普及与提高以及源与流的关系，也进一步领会了文艺为什么人服务及如何服务的问题。在他一生几十年的音乐创作中，始终不渝的坚持着这个方针，战士、工人、农民无一不成为他创作的主题。他的作品或豪放、或抒情、或朝气蓬勃，无论是战火纷飞的战争年代，或是文艺创作受到严重束缚的“文革”时期，亦或是改革开放的八十年代，他都能够紧贴时代的脉搏，在艺术形象和音乐语言上不断探索，创作出绽放着时代光芒的杰出作品。他自己说道：“在五十多个春秋中，我始终是群众歌海中的一朵浪花。我自信，我永远不会脱离时代，时代也不会抛弃我！”¹⁰ 植根于民族音乐的沃土之中，是唐诃音乐创作的另一大特色，从转战大江南北的革命时期，到解放后的每一次采

⁹ 《唐诃散文集》——《韦虹老师教会我作曲》，黄河出版社，2001 年 11 月

¹⁰ 唐诃自传《群众歌海中的一朵浪花》——向延生主编《中国近现代音乐家传》，春风文艺出版社，1994 年 4 月第一版第三卷第 545 页

风，每一个学习民族民间音乐的机会他都不放过，山西秧歌、河南梆子、福建南音、陕北民歌……都成为他创作的源泉，他的“战友”生茂曾生动地说：“唐诃把民间音乐吃到肚子里了。”

唐诃的创作可以分为两类：军旅歌曲和抒情歌曲。他的军旅歌曲不单纯的模仿中国旧军歌，也不完全照搬西方的进行曲，而是吸纳、综合两者的音乐语言特点，在传统的基础上更进一步发展，他灵活地将中国丰富的少数民族音乐音调融入作品之中，生动的塑造音乐形象，依据生活习惯、语言特点处理节奏，他极大的开拓了军旅题材，丰富了军旅歌曲的音乐语言。在抒情歌曲创作上，将感情的表达寓于生动的形象塑造之中，民歌、戏曲等民族音乐元素常被他创新的用于作品中，其题材内容的宽泛多样与抒情风格的雅俗共赏，都使作品具有很强的可听性和可唱性。他随着时代的进步而不断变化创作风格，巧妙地把生活渗透到每一个音符之中，深刻揭示了作品的内涵。

唐诃一生共创作歌曲千余首，歌剧音乐 20 余部，电影音乐 9 部，在报刊发表文章 130 篇，1980 年出版了《唐诃、生茂歌曲选》、音乐论文集《歌曲创作漫谈》，1987 年他的《歌曲创作讲座》被编入“音乐知识丛书”，与作曲家吕远合作的歌曲《我们的生活充满阳光》被联合国教科文组织编选入亚洲音乐教材。1955 年军委授予三级勋章，先后两届任中国音协理事，2003 年中国文联、中国音协共同主办的“中国音乐金钟奖”授予他“终身荣誉勋章”。

（二）田丰的生平及创作

田丰（1933-2001），原名田保罗，1933 年 5 月 1 日出生于湖北省沔阳县。1945 年从四川北碚第三儿童教养院考入国立音乐院（现中央音乐学院的前身之一）幼年班。1949 年参军，先后在常州地委军管文化服务团和南京军区解放军剧院（前线歌舞团的前身）任演奏员，并参加一些业余的创作活动。1957 年考入中央音乐学院作曲系，师从吴祖强学习作曲。1962 年毕业后，分配到中央乐团创作组工作。八十年代先后在中央音乐学院和中国音乐学院兼任作曲课，参加并负责大型舞蹈史诗《中国革命之歌》的音乐创作。

12 岁的田丰考入国立音乐院幼年班是个非常偶然的事件，用他自己的话说，不是因为“热爱音乐”，而是为了找一个填饱肚子的地方¹¹，尽管如此，音乐却成为他终生追求的目标。最初他选择的专业是大提琴，先后师从黄源澧

¹¹ 《生活与创作》——向延生主编《中国近现代音乐家传》，春风文艺出版社，1994 年 4 月第一版第四卷第 429 页

和（俄）余甫磋夫教授学习。幼年班的教育完全是西洋的，以至于他自小对民族的东西极其排斥，又是一个偶然的事件改变了他人生的道路。1956年他随剧院创作组到了浙江舟山，当地的民间音乐令他兴奋不已，于是根据舟山民间乐曲加工改编成民族器乐曲《舟山锣鼓》，这个作品在1957年第七届世界青年联欢节上获得了金质奖，这个成功激发了他对于音乐创作的热情，也是他后来走上专业音乐创作之路的直接原因。就在同一年，他考入了中央音乐学院作曲系，随吴祖强教授学习作曲，这一学习经历，对他日后的创作起到了至关重要的作用，“学院范儿”的传统作曲技巧成为他作品成功的基石。作为中央乐团创作组的专业音乐创作人员，1963年在四川凉山彝族自治州三个月的采风，又是一段对他后来创作道路产生极大影响的经历——我国民族音乐的强大生命力深深感染了他，又一次引起了浓厚的兴趣，可以说，从这时起，田丰从一个“听到戏剧锣鼓捂着耳朵就跑”¹²的极度崇尚西方音乐的初学者开始登堂入室、跃升为一位酷爱民族音乐、并能融贯中西且以中学为体、西学为用的大师级作曲家。

田丰的创作风格是“个性的、时代的、民族的”。他珍视中华民族的音乐传统，在继承的同时又摆脱了传统的束缚，创作出自己独特的个性，他融贯中西，精于各种技法理论，又不拘泥于某一种单一的模式，他将各种现代作曲技法和民族音乐语汇进行创新的运用，最大限度的拓展了音乐创作的空间，在变化万千的技巧和方法中，以内容和情感的需要为前提，以自己真诚的创作态度表现了时代的、民族的文化。他的创作手法向我们展示了在传统音乐创作中对中华文化精神的追求与探索。无论是民族器乐曲《舟山锣鼓》还是合唱组曲《云南风情》，他一直在探索有中国民族特色的音乐创作道路，他大胆借鉴其他音乐家的作品动机和优秀民歌旋律作为创作素材，为音乐增添了新的活力，提高作品艺术价值。在田丰的主要创作成就——交响合唱上，通过声乐部分我们可以感受到作曲家对诗词内容的准确、深刻的研究，透过乐队织体的写作，可以窥视到作曲家对欧洲作曲理论、技术体系的熟悉，同时他又不为词律所限制，在西方现代创作技法中，去挖掘民族音乐元素的神韵和意境。

作为一位多产的作曲家，田丰先后写下了200余部各种形式的作品，他的创作体裁广泛，其中声乐性的交响音乐占多数。代表作有：1963年交响合唱《大凉山之歌》、1965年大合唱《富士山》、1970年大合唱《为毛泽东诗词谱曲五首》、

¹² 《生活与创作》——向延生主编《中国近现代音乐家传》，春风文艺出版社，1994年4月第一版第四卷第429页

1980 年歌剧《大野芳菲》、1986 年合唱组曲《云南风情》、1988 年大型民俗婚恋歌舞剧《爱的足迹》等。此外，创作体裁还涉猎交响乐、芭蕾舞剧、音乐剧、室内乐、电影音乐、电视音乐以及舞蹈音乐等。1990 年他被列入英国剑桥大学的《世界名人录》，在 1992 年曾受到国务院表彰，先后被列入《二十世纪中国名人辞典》、《中国近现代作曲家传略》、《中国近现代艺术家辞典》，2006 年 4 月，已经逝世五年的田丰被云南省政府授予“对云南有杰出贡献的艺术家”称号。

由上文可以看出，生茂的创作之路开始于部队，在专业院校的学习经历为他打下了创作的专业基础，使他能随着时代的变化不断创作出艺术的精品；小八路出身的唐诃，凭着一生对艺术的执着追求以及对国家、民族的热爱，深入群众、贴近生活，创作出了众多经典的作品；田丰自幼就受到西方音乐的熏陶，但后来民族音乐对他的影响，使他成为融贯东西的作曲大师。三位作曲家在各自不同的生活经历、求学历程的影响下所形成的艺术追求，为两首《沁园春·雪》的创作奠定了风格基础。

三、同一时期的不同阶段的社会环境

本文论及的两个版本的《沁园春·雪》均产生于“文化大革命”时期。唐诃、生茂版的《沁园春·雪》创作于 1967 年 10 月“文化大革命”开始之初，田丰版《沁园春·雪》创作于 1970 年“文化大革命”中期，两部作品的创作背景势必与“文化大革命”、“文化大革命”前后的歌曲创作状况以及作曲家们和专业艺术团体在音乐方面的追求有所关联。

（一）歌曲创作的时代大背景

“文化大革命”简称文革，亦称“十年动乱”，是中华人民共和国始于 1966 年的一场重大政治运动。1965 年 11 月 10 日，在毛泽东的授意及其夫人江青等人的策划下，姚文元在上海《文汇报》上发表《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》一文，将矛头对准了明史学家、北京市副市长吴晗在 1960 年发表的历史剧《海瑞罢官》，由此拉开了“文化大革命”的序幕。1966 年 5 月 16 日召开的政治局扩大会议通过了康生、陈伯达起草、毛泽东修改的《中国共产党中央委员会通知》

（即《五一六通知》）。《五一六通知》的发布标志着文化大革命的正式开始。5月18日，林彪发表谈话，称“毛主席是天才，毛主席的话句句是真理，一句超过我们一万句”，开始在全国各地搞个人崇拜。8月8日，中共中央八届十一中全会通过了《中国共产党中央委员会关于无产阶级文化大革命的决定》（即“十六条”）。“文化大革命”一语首次出现于公开的中国共产党中央委员会决定里，无产阶级文化大革命全面开始。“十六条”里说这次运动的目的，是“斗垮走资本主义道路的当权派，批判资产阶级的反动学术‘权威’，批判资产阶级和一切剥削阶级的意识形态，改革教育，改革文艺，改革一切不适应社会主义经济基础的上层建筑，以利于巩固和发展社会主义制度。”并做出了“‘敢’字当头，放手发动群众”“让群众在运动中自己教育自己”“要用文斗，不用武斗”等规定。1968年春天，在全国兴起了一股对毛泽东的盲目崇拜浪潮，当时的口号就是“三忠于四无限”，毛泽东已经被神化，全国陷于一场全面的“造神”运动之中。

作为“文革”的一个突破口，文艺领域首当其冲。在“文革”前夕，已经开始对一些文艺作品、学术观点和一些代表人物进行了错误的政治批判。特别是1966年2月，《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》（简称《纪要》）中提出“文艺黑线专政”以后，全国各音乐协会被迫停止工作，音乐出版物停刊，各音乐团体的正常演出被停止，音乐院校停学，“文革”前的优秀音乐作品几乎都被扣上了“封、资、修”的帽子，以贺绿汀为代表的许多著名音乐家或被投进监狱、被剥夺了创作演出的权利，或被迫害致死……整个音乐事业实际上陷入了瘫痪状态。民族传统音乐也在这一场浩劫中遭到毁灭性的破坏，民间音乐及民间风俗被“破四旧”，民间艺人惨遭迫害，各地音乐机构长期收集、保存的民间音乐资料和音响档案被付之一炬。

如果说“文化大革命”在世界历史上史无前例的话，那么语录歌在世界音乐史上也同样是史无前例的，并且成为“文化大革命”中最具时代特色的产物之一。“语录歌”的盛行前后约有三年时间（1966—1969年）。林彪在“文化大革命”之前倡导编制了称为“红宝书”的《毛主席语录》，把对毛泽东的个人崇拜宗教仪式化。1966年9月30日《人民日报》整版刊登了李劫夫等人谱写的语录歌，包括《我们应当相信群众，我们应当相信党》、《领导我们事业的核心力量》、《政策和策略是党的生命》等10首。此后的三年间，《毛主席语录》中的重要段落都谱成了语录歌，一时间，大量语录歌曲通过各种传播工具向全国推广，成为宣传“文化大革命”路线的有力的“政治武器”，在群众中形成了“学习毛主席著作”的热潮。在那个失去理性的年代，“语录歌”成为社会氛围真实的写照。

在“语录歌”狂潮形成的同时，“红卫兵造反歌”也迅速兴起。在红卫兵运动的鼎盛时期（1966 年底到 1968 年），许多红卫兵组织都为自己这一团体创作了“战歌”，以及歌颂自己的造反纪念日（自定的“节日”）或“战斗历程”的颂歌。当时最为走红的“革命作曲家”李劫夫就曾应邀为天津南开大学红卫兵组织的“战歌”谱曲，歌词是卫东红卫兵所作，颇有代表性。可以说，整个“文革”时期，毛主席语录歌、红卫兵造反歌、对毛主席进行个人崇拜的歌曲和革命样板戏统治了文艺舞台。

尽管面临着中国音乐史上最困难的时期，但包括生茂、唐诃、田丰在内的一大批音乐工作者，仍然凭着自己的道德良知和对艺术真理孜孜不倦的追求，坚持用自己的创作为贫瘠的文艺战线献上了一抹亮丽的色彩。

（二）生茂、唐诃版《沁园春·雪》的产生背景

1. 建国初——1966 年的歌曲创作

新中国建立的最初几年，在“五四”以来的革命音乐传统、及毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中规定的方针的指引下，歌曲创作呈现出一派欣欣向荣的景象，涌现出大批以歌唱新中国、歌唱新生活、歌颂中国共产党及其领袖毛泽东、歌唱工农兵的优秀作品。或叙事、或抒情、或歌颂，在音乐风格上有了多样化的发展。

但是这种空前和谐团结的大好局面，却因 1957 年反右派斗争的严重扩大化而受到破坏。大批爱国的音乐家被错划为“右派分子”，受到了严厉的政治批判并被剥夺了参与音乐文化建设的权利，其中一些人还遭受到严重的人身摧残。一九五八年“大跃进”、“人民公社”、“总路线”这“三面红旗”的提出，把国家政治、经济生活中的“共产风”、“浮夸风”等急躁冒进的空想模式也带进了音乐界，“左”倾思想开始强烈干扰艺术创作：强调文艺为政治服务；在政治与艺术、音乐的时代性和阶级性、对中外音乐文化传统的批判与继承等问题上的庸俗社会学观点；盲目批判所谓“单纯技术观点”、“崇洋思想”、“小资产阶级感情”，至使作曲家思想保守，不敢大胆探索钻研技巧。于是革命群众歌曲和独唱形式的革命抒情歌登上历史舞台，成为时代主流；而着重于刻画个人内心微妙、细腻情感的、专业性较强的艺术歌曲创作在长期内受到忽视，即或是有少数的艺术歌曲，题材也仅限于《革命烈士诗抄》、毛泽东诗词以及其他一些歌颂祖国或赞美军民鱼水情等革命内容的诗篇，至于为历代古诗词或者“五四”以来优秀的新诗谱曲，则被列为“禁区”。

新中国成立以来音乐文化建设的繁荣势头发生了急剧转折,从而进入了一个曲折的发展时期。但在这个非常时期,广大音乐工作者仍然表现出高水准的政治素质和艺术素质,创作出大量优秀的革命群众歌曲,以昂扬、乐观的音调抒发了中国人民在中国共产党领导下万众一心,满怀信心地克服暂时困难,迎接光明未来的钢铁意志和革命豪情。特别 1958 年毛泽东诗词发表以后,一股以毛泽东诗词为题材创作的古体诗词艺术歌曲的热潮随之而来,一大批代表性作品应运而生,生茂、唐诃的《沁园春·雪》便是其后续之一。

2. “革命化、民族化、群众化”的提出

1963 年 4 月 19 日,中共中央宣传部在北京召开文艺工作座谈会。总政治部文化部和总政直属文艺单位的领导以及部分军队作家、艺术家参加了会议。会议期间,周恩来总理作了题为《要做一个革命的文艺工作者》的讲话。在讲到“文艺创作和表演中的几个问题”时,谈到了“民族化、大众化”问题。要求文艺作品要使广大工农兵看得懂、听得懂,就必须民族化、大众化,外来的东西要经过溶化才可能大众化。文艺要在普及的基础上提高,首先要“民族化、大众化”。音乐的民族性很强,生搬硬套西方音乐,必然损害了内容。外来的形式可以用来丰富我们自己的艺术形式。

1963 年 8 月 16 日,周恩来总理召集北京各艺术单位的部分领导和主要演员进行座谈,再次就音乐、舞蹈民族化、大众化的问题作了重要讲话。提出“艺术还是要立足于国内,在我们民族的基础上发展”、“百花齐放,推陈出新,百家争鸣,薄古厚今,要成为我们文艺工作的座右铭,成为我们的方针”¹³。

1964 年 1 月 4 日、7 日,罗瑞卿总参谋长召开驻京部队文艺工作者座谈会时,谈到“民族化、大众化和革命化”的问题。

《光明日报》于 1964 年 3 月 6 日起,展开了关于音乐舞蹈革命化、民族化、群众化问题的讨论。全国其他各大报刊相继发表文章,对音乐革命化、民族化、群众化的理解、借鉴外国音乐、继承民族传统、音乐创作等问题展开大讨论。

3. 音乐“民族化”的探索

对于音乐“民族化”的探索,早在二十世纪三、四年代作曲家们就已经开始实践了。如贺绿汀表现湘北抗日军民并肩春垦、团结抗日的混声四部合唱曲《垦春泥》,采用了湖南花鼓调的调式,吸收了民间歌曲中劳动号子的因素。黄自采用传统古典歌曲旋律音调的男声四部合唱《目莲救母》;根据古曲《清平调》的旋律发展写成了《山在虚无缥缈间》等。

¹³ 参见《周恩来文化文选》,中共中央文献出版社,2007 年版

建国后，各文艺团体也在“民族化”的问题上展开了全面的建设。1953 年成立的民族歌舞团，从建团开始就深入生活，把搜集民族民间歌舞素材作为最主要的目的，创作人员努力挖掘“民族特点”“民族色彩”。用他们自己的话说：“过去艺术活动中接触的多是少数民族。跳的是民族民间舞蹈；唱的、奏的是民族歌调；笔记本上有的是民歌素材；发掘了几件民族乐器，丰富了乐队的民族色彩。”

“几年以来创作的内容，都是‘美好的爱情，劳动的欢笑，民族的花朵’”。¹⁴战友歌舞团其前身为晋察冀军区政治部抗敌剧社，成立于 1937 年 12 月 11 日。解放战争开始后，抗敌剧社改建为中国人民解放军华北军区文工团。1955 年 5 月，被中国人民解放军总政治部正式命名北京军区政治部战友歌舞团。建国初期的几年内，晨耕（1950 年）、唐诃（1952 年）、王竹林和生茂（1958 年）先后进入文工团。为了响应 1953 年全军文化工作会议和 1955 年全军音乐创作会议精神，晨耕、生茂、遇秋相继进入中央音乐学院、上海音乐学院进修作曲技术理论，当几位作曲进修人员陆续回团时，战友歌舞团中的新的面貌开始出现了。这一时期在创作上形成的主要特色，是北方民间音乐因素的突出使用，这一特色的出现是“自 1953 年以来努力钻研的结果。”¹⁵战友歌舞团深入群众生活、为工农兵创作，形成了自己在声乐创作中独特的“战斗性、群众性、民族性”的风格，在全军音乐创作中别具一格。战友歌舞团的作曲家在处理“民族性”与军旅音乐中常用的进行曲、颂歌等外来体裁的关系问题上，做出了精心的研究，他们注重作品的整体构思与艺术个性的追求，最终奉献出了譬如生茂的《马儿啊，你慢些走》（李鉴尧词）和《长征组歌——红军不怕远征难》等一类民族风格浓郁但又不失中国韵味与军队气派的上乘之作。

4. 《毛主席诗词组歌》

生茂、唐诃的《沁园春·雪》是《毛主席诗词组歌》中的一首。“组歌”是从我国抗日战争及解放战争时期的歌曲联唱¹⁶发展而来的多表演形式、多乐章的声乐套曲，在西方音乐体裁当中，从无“组歌”的译名称谓。西方的器乐套曲体裁有“组曲”，其乐章的数量、速度对比、调性布局，各个乐章的体裁选择、曲式结构等等都有一定的规范。西方的声乐套曲体裁，有多种声乐形式表演的多乐章的“大合唱”，以及性质与其相近的“康塔塔”；还有以独唱为表演形式的“声乐套曲”等，它们也是统一构思的多乐章作品，在乐章之间的关系方面也有一定

¹⁴ 陈德英《民族歌舞团的民族化问题》，《人民音乐》，1964 年第 5 期

¹⁵ 李伟《部队音乐工作十年》，《人民音乐》，1959 年（10—11）期

¹⁶ 由几首独立的歌曲组成的大型声乐套曲。

的要求。作为同样是声乐套曲体裁的组歌，创作上——特别是产生之初——歌曲与歌曲之间并不注重音乐构思上的联系，像某些战争年代的组歌就是由多人创作的多首歌曲联缀而成，而与“大合唱”整体统一构思的音乐体裁是有区别的，如：沈亚威等人的《淮海战役组歌》；但也有单人创作、逐渐形成统一整体的作品，如：李伟的《秋风扫落叶》（即“辽沈战役组歌”）。全国解放以后，自1965年晨耕、生茂、唐诃、遇秋按既定计划集体创作的《长征组歌——“红军不怕远征难”》问世以来，冠以“组歌”称谓的作品再度多有创作。

《毛主席诗词组歌》创作于1967年，由驻京部队海陆空三军文艺工作者联合创作，其中包括，沈阳音乐学院院长李劫夫（是一位“老八路”），北京军区“战友文工团”的生茂、唐诃、遇秋，“海政文工团”的吕远等。在《毛主席诗词组歌》诞生以前，作为北京军区“战友文工团”前身的晋察冀部队的文艺工作者们，已经创作了大量冠以“组歌”称谓的作品，因此《毛主席诗词组歌》可以说是其后继者，也是他们创作演出“长征组歌”之后的又一部力作。

5. 生茂、唐诃版《沁园春·雪》的产生

50年代，生茂、唐诃在相继进入“战友文工团”工作后，无论谁写了作品，在发表前都要相互推敲、研究，晨耕有时也会来参加，后来大家把他们及其他的一些集中在“战友文工团”的歌曲作家称为“战友派”。“战友派”的创作风格在60年代以后进入成熟期，一直到70代他们的创作对广大的歌曲作者都有很大的影响。就是在这个成绩卓著的60年代，也是他们所经历的创作最艰难时期，歌曲《沁园春·雪》产生了。生茂、唐诃、晨耕三个人经常用联合署名“唐茂耕”发表作品，但也因此在“文革”中被打成了战友文工团的反革命小集团“唐茂耕三家村”，大字报、批判会、检讨书铺天盖地而来，不准他们与外界联系，不准发表作品。1966年10月，唐诃终于想出一个摆脱困境的方法：谱写了语录歌《完全彻底为人民》寄给了《解放军报》，经主编田光审核后当即发表，一经见报，立即传遍全国。随后，生茂也谱写了毛主席语录《再版前言》全文，发表在《解放军歌曲》上。短小的语录歌起了大作用，唐诃、生茂因此获得了解放，争得了自由，从此对他们的批斗便缓和了。在这种情况下，唐诃找生茂商量，是不是写一部大作品，选用毛主席语录作解说词，把毛主席诗词连接起来，组成一个声乐套曲（组歌）。于是他们选用了八首毛主席诗词，并选用了八段和这些诗词有关的语录。这个‘创举’得到不少同志支持，作曲家吕骥、王竹林等积极参加配器，战友文工团团长江主动担任指挥，很快进入了编伴奏、练合唱的阶段。周恩来总理在彩排那天亲自前来审查，他认为《井冈山》比过去听过的要好，并说

《沁园春·雪》最重要的是最后一句“数风流人物还看今朝”。当时曲作者们领会是这一句在音乐上处理的简单化了（后来修改时曲作者把这一句反复唱了四遍，用快速节奏从最低音开始，逐步向上推至高潮，最后拓宽，显得很有气派，最后这部组歌没有传开，这首《沁园春·雪》却传开了）。审查时，一同前来的江青得知组歌之一《大柏地》用的是瑞金民歌，生气的斥责说：“民歌小调都是情郎妹子的东西，怎能用来表现毛主席诗词？毛主席诗词都是雄伟、瑰丽的！”总理用“《东方红》就是一首民歌，不是很好吗？”才替他们解了围。¹⁷

《毛主席诗词组歌》尽管是在时代压迫下“不得已”的产物，但作曲家们对于音乐事业的热爱使其并没有沦于平庸，他们用出色的创作技巧对民族音乐吸纳、融合，以精益求精的精神反复推敲、研究，使这部作品高度体现了音乐“民族化”探索的成果。

（三）田丰版《沁园春·雪》的产生背景

1. “文革”时期“毛主席诗词歌曲”的创作

“文革”这样一个特殊的历史时期，在“语录歌”“文化大革命”政治歌曲满天飞、大批宣传个人崇拜的领袖颂歌多如牛毛的大创作环境下，“艺术歌曲”体裁是受到批判、备受排斥的领域，但作曲家们仍旧独辟蹊径，将毛泽东诗词进行谱曲，以其艺术价值延续了“艺术歌曲”的发展。

自1957年1月《诗刊》创刊号首次集中发表了18首毛泽东的诗词以来，“毛主席诗词歌曲”的创作就已经开始了，最初只有不多的几首，其在音乐中的地位也同其他歌曲一样，没有什么特殊之处。但是到了“文革”中就不同了，1966年5月，第七届“上海之春”音乐会上，在上海文化广场为上万听众专场演唱“毛主席诗词歌曲”引起极大反响之后，所有已经发表的“毛主席诗词”全部被谱成了歌曲，这些歌曲全都跟语录歌一样成了神圣的东西。同偏重于说教的“毛主席语录”相比，“毛主席诗词”本身具有较高的艺术魅力，作为可以公开演唱的抒情歌曲，填补了人们只能演唱慷慨激昂的语录歌或战斗歌的空白，因而受到了广大群众的喜爱。而且，毛泽东的诗词毕竟不像某些“语录”有对“文革”政治形势那么直接的针对性，不会因形势的变化而显得过时，因此，“毛主席诗词歌曲”盛行于整个“文革”时期。正是基于这一原因，包括田丰在内的一些作曲家们选择毛泽东诗词作为创作的题材，并且留下了艺术的珍品¹⁸。

¹⁷ 以上内容参见向延生主编《中国近现代音乐家传》（第三卷），春风文艺出版社，1994年版第541-542页

¹⁸ 以上内容参见何蜀《文化大革命中的歌曲》，《文史精华》，2003年1月

2. 革命样板戏

革命样板戏是“文革”中一个特殊的词语，是江青等人把当时一批文艺作品视为开无产阶级文艺新纪元的代表所赐的封号。“样板”一词最早出现在 1965 年 3 月 16 日《解放日报》一篇赞美京剧《红灯记》的短评中，1967 年 5 月 2 日《人民日报》报道“八个革命样板戏在京同时上演”，将“样板戏”的概念扩大到了芭蕾舞剧、清唱剧。样板戏由此转义成文革中所有经江青“指导”、肯定或被她批准拍摄成电影，以及由“样板团”演出的文艺节目。

上个世纪五十年代中期，中国戏剧界的演出剧目虽然出现了少量的革命现代戏，但舞台上大多上演的还是传统戏，这为江青找到了捞取政治资本的绝佳机会，她认为：“舞台上演出的都是帝王将相、才子佳人，还有牛鬼蛇神。”“我们提倡革命的现代戏，要反映建国 15 年来的现实生活，要在我们的戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象来。”¹⁹ 1963 年，上海爱华沪剧团演出的沪剧《红灯记》、《芦荡火种》（后改名为《沙家浜》）及华东区话剧观摩演出中的《智取威虎山》引起了江青的注意，出于对京剧的爱好，使江青决意着手把这三个剧目改编成京剧，发动一场京剧革命。1964 年 6 月 5 日——7 月 31 日，全国京剧现代戏观摩演出大会在北京举行，大会盛况空前，江青主抓的三个戏就在其中。1967 年 5 月 23 日，北京、上海集会纪念毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 25 周年，作为纪念活动的内容之一，5 月 1 日——6 月 17 日，江青在北京举办了“八大革命样板戏汇演”，京剧《智取威虎山》《红灯记》《沙家浜》与她后来主抓的京剧《奇袭白虎团》《海港》、芭蕾舞剧《红色娘子军》《白毛女》以及交响乐《沙家浜》等八大样板戏在北京各剧场同时上演。1967 年 6 月，《人民日报》率先号召“普及革命样板戏，推动文艺革命的发展”。其后的京剧《龙江颂》、《平原作战》、《磐石湾》、《红色娘子军》、《杜鹃山》，芭蕾舞剧《沂蒙颂》及《草原儿女》，钢琴伴唱《红灯记》等，也得以侧身样板戏之列。直到文革晚期媒体上仍在号召“进一步掀起普及革命样板戏的热潮”。此后，一直到“文革”结束，样板戏一直统治着中国文艺界，几乎达到了家喻户晓，人人皆知的程度。

纵观“文革”期间“样板戏”的发展，可以发现这样一些变化：前期京剧“样板戏”音乐的成功特征是唱腔设计，在既统一、又丰富的唱段组合中较好的完成了赋予它们塑造人物的作用。中期京剧“样板戏”音乐的成功特征除了唱腔设计外，开始注意了中西混合乐队的应用，注意吸收西方歌剧序曲、主题音调等形式，

¹⁹ 江青的讲话《谈京剧革命》，1964 年 6 月 23 日

并且尝试主题音调在全剧的贯穿,强调了乐队音乐赋予时代的特征。后期京剧“样板戏”的音乐的成功特征是在继承了前期和中期有益经验的基础上,中西混合乐队和主题音调在全剧贯穿的应用更加娴熟,并在多种中国传统音乐因素与京剧音乐的融合上进行了有益和成功的尝试。²⁰这些成功的实践,都为田丰版《沁园春·雪》创作中的戏曲风格奠定了基础。

3. 交响音乐与其他艺术形式的结合

1958年,全国各界掀起的“技术革新”浪潮也涌入了文艺界,年仅23岁的青年评弹演员赵开生为了用艺术表现时代的精神,运用苏州弹词的曲调为毛泽东诗词《蝶恋花·答李淑一》进行谱曲,后经上海音乐界专家黄贻钧、司徒汉等人的加工,完成专业记谱,气势磅礴的管弦乐队的伴奏使作品更加完整、意气激昂。这是评弹这一江南曲艺形式第一次与西洋交响乐相结合,它不仅是苏州评弹艺术创新的经典代表,而且在新中国的音乐史上也有着一种特殊的地位,它成为交响乐队与我国曲艺和戏曲结合的尝试开端。

1960年,中央乐团杨牧云、张孔凡等人把京剧《杨门女将》的唱腔用小提琴拉下来,记谱改编出乐队效果,创作了交响诗《穆桂英挂帅》。交响乐队民族化、民族音乐素材在管弦乐队作品中的交响化,构成了交响诗《穆桂英挂帅》主要的创作特点。该作品涉及到京剧的唱腔、锣鼓及器乐曲牌的运用,使整个交响诗成为京剧式的、充满了京剧的特点。曲作者有意识地采用了中国大型器乐套曲的传统形式,为了使之适合总的构思,这些京剧音乐素材并没有严格地遵循“京剧式”的手法来处理,而是自由地衔接、发展和再现,这不仅对民族音乐语言有了创造性的发挥,使它在交响诗中获得了新的交响性的发展,大大丰富了京剧音乐的表现力,而且也使西洋交响乐写作技巧和传统形式形成了有机的结合。当时的专业评论说:“把京剧这种个性极强的音乐和交响乐队结合起来,不能不说是一种大胆的设想”,“应该承认这部作品是打破框框的,有创造性的尝试。”²¹

1965年中央乐团创作了一部以戏曲音乐为基础的大型声乐作品《沙家浜》²²,主创人员有罗忠镕、杨牧云、邓中安、谈炯明。它依据京剧《沙家浜》的剧情和音乐,把京剧和交响音乐、独唱、合唱、表演和朗诵等因素结合起来,京胡、二胡、琵琶、唢呐和京剧打击乐等民族乐器也与管弦乐队融洽结合在一起。虽然由于时代的原因,作曲家们受到“来自‘样板戏’的音乐,一个音符也不能改”的

²⁰ 以上内容来自第七届钱仁康学术讲坛之戴嘉枋教授讲座。

²¹ 中央音乐学院作曲系评论小组《交响乐创作民族化的新成就—交响诗“穆桂英挂帅”听后》,《人民音乐》,1960年第6期

²² 1965年10月公演时被冠以“京剧清唱”,在《纪要》中被命名为“交响音乐”。

限制,致使管弦乐队不能很好地发挥作用(实际上它只是一部以管弦乐队伴奏的京剧清唱剧),但是它将民族音乐元素与西洋管弦乐队相结合的手法,以及其在专业创作上的创造性、艺术性还是非常值得肯定的。

这些成功的实践证明了对交响音乐与京剧结合的可能性,为田丰版《沁园春·雪》的创作提供了先例和经验。

4. 田丰版《沁园春·雪》的产生²³

1970年田丰选用了毛泽东的五首诗词:《沁园春·雪》、《渔家傲·反第一次“大围剿”》、《忆秦娥·娄山关》、《清平乐·六盘山》、《七律·人民解放军占领南京》,创作成一组历史性的合唱。合唱作品的体裁可有群众性合唱、艺术性合唱、交响性合唱和戏剧性合唱等。这部作品在问世之时曾根据创作初衷称为“交响合唱”,而在演出之时只称作《为毛主席诗词谱曲五首》,正式出版物则称为大合唱《为毛主席诗词谱曲五首》,正确地表现出作品为多种表演形式的多乐章声乐套曲。《沁园春·雪》作为一部大合唱思想内容的总概括和在套曲中的开篇的地位,相当于一首序曲。为了写好这部史诗性的作品,作曲家认真地研究了京剧音乐的组织结构和唱腔特点,并运用丰富的合唱技巧较好地体现了毛泽东诗词的意境,体现了毛泽东这位伟人的博大胸怀。作品演遍了祖国的大江南北,在福建的一次广场演出,观众就达十余万人之多。1973年这个作品经周恩来总理选定,作为接待美国总统特使基辛格博士的演出节目之一,陪同观看演出的还有后来的美国总统布什等,演出后美国报刊争相报道节目内容,国内评论界也认为这是继《黄河大合唱》之后的又一力作。

结 语

生茂、唐诃版的《沁园春·雪》产生时,毛泽东诗词歌曲的创作已开始趋于成熟,音乐创作上的民族化探索也已进入成熟时期,唐诃、生茂对民族化的创作已经进入了引用素材进行加工的阶段。1967年的文革初期虽然处于“造神”运动当中,但作曲家没有深陷于此,而是另辟蹊径,坚持了自己的艺术追求。田丰版的《沁园春·雪》产生在毛泽东诗词歌曲创作的高潮之后,经历了“革命化、民族化、群众化”的“三化”过程、作曲技法理论民族化的过程,以及十年动乱中样板戏的影响。各种曲艺、戏曲等我国民间音乐精粹与交响乐的结合,如弹词《蝶恋花·答李淑一》,开创了交响乐队与曲艺的结合;中国乐团交响诗《穆桂

²³ 《生活与创作》——向延生主编《中国近现代音乐家传》,春风文艺出版社,1994年4月第一版第四卷第431页

《英挂帅》开创了交响乐队与京剧的结合；交响音乐《沙家浜》以及其他京剧样板戏的成功实践等标志了京剧音乐与交响性音乐结合的巨大成就。田丰的《沁园春·雪》在此基础上创作。他可以按照民族风格进行富于哲理的全新创作，实际上是民族化完全成熟的体现。面对同一重大题材，具有不同经历的作曲家在不同的历史阶段创作出的作品一定会显示出不同的特色。

第二章 形态各异的华夏音乐语言

毛泽东具有很高的中国古典文学修养，他的诗词多以波澜壮阔的革命场面作为创作的题材，根植于丰富的民族语言，从艺术角度再现了中国革命的历史画卷，抒发了时代的激情。因此作曲家们在创作《沁园春·雪》时，也充分吸收和运用民族、民间音乐元素，以期表现出诗词内在的气质与精神。本文中论及的两种版本均吸收了我国戏曲音乐作为素材，但由于昆曲和京剧的渊源不同，它们不同的时代感也会映射到两种版本中来，形成了虽同为华夏音乐语言但却存在着各异的形态。

一、昆曲与京剧的音乐素材吸收

（一）昆曲素材的吸收利用

生茂、唐诃版的《沁园春·雪》的音乐主题吸收了昆曲（北昆）的素材，许多旋律片段在昆剧音乐中或原型、或变体依稀可见²⁴，全曲可以找到来自昆曲曲调的13个素材。

素材①用于序奏主题Ⅰ²⁵的头部²⁶，之前加入一个纯四度音的前缀，尾部一个下行大二度辅助音的加花构成了“曲首乐节”。纯四度“上行像是抒发，如果在弱拍起甚至是号召”²⁷，这个前缀音和其后的两个音形成了连续的四度上行，再结合起于弱起的节奏，显然是要表达一种强烈的感情，这种感情和诗词内容相联系就可以得出“宽广、辽阔”的印象。素材尾部加入的大二度辅助音构成了先下行、后上行的旋律线，形成了一种期待感。

²⁴ 在下文中，这些来自昆曲的旋律片段称为素材①、素材②……。

²⁵ 生茂、唐诃版《沁园春·雪》的曲式结构见本文第三章第一节（一）。

²⁶ 乐曲第2小节弱拍起——11小节为序奏主题Ⅰ，因旋律表现的特征，被本文命名为“宽广、辽阔”主题。

²⁷ 柴志英《曲式与作品分析》，中国文联出版社，2010年10月第一版第14页

【谱例 1】

昆曲《李慧娘》的素材①

①

一 缕 轻 烟，

序奏主题 I “宽广、辽阔”主题

①

曲首乐节

素材②在曲中用到两次：第 1 次用于序奏主题 I “宽广、辽阔”主题的尾部，素材被减缩，在保留骨干音的基础上，结束于同宫系统 g 商调式的主音。 g 商调式在听觉上会产生“明亮、悲怆”的印象，采用该调式的乐曲“一般雄壮有力但又充满了悲壮的气势”²⁸，作为主调性 d 羽调式的下属调， g 商调式不仅在色彩上带来变化，而且为乐曲提供了一种调性布局上的动力性；素材②第 2 次运用是在下阕评说历代帝王的段落中²⁹。这一段落运用了中国绝句³⁰四句式写法，将起承转合的原则用于曲中，素材出现在第一句后的过门中，曲作者将它更加简化，以风趣的形象回应唱词。

【谱例 2】

昆曲《李慧娘》的素材②

②a

俺 是 望 帝 魂 归 托 杜 鹃，

②b

²⁸ 刘智吉、王芸《色彩与音乐的情感碰撞—中国传统五色和五音调式的情感关联》，《艺术与设计》(理论)，2011 年第 9 期

²⁹ 见乐谱第 82—95 小节。

³⁰ 绝句起源于两汉，成形于魏晋南北朝，兴盛于唐朝，当时都是四句一首。

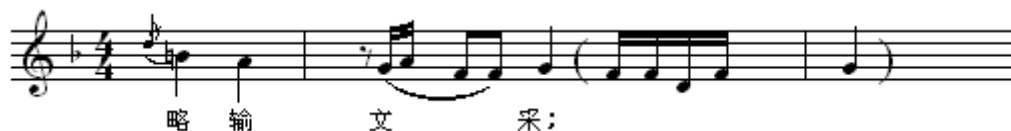
序奏主题 I “宽广、辽阔”主题

②a



评说历代帝王段落

②b



素材③在作品中用了 6 次：第 1 次用于序奏主题 II³¹“深情、坚毅”主题的头部，素材原型在改变节奏的基础上完整保留旋律，这一旋律采用了民族调式中偏音常用于下行的特征，表现出一种坚毅的情感；第 2 次运用是在“北国风光”主题³²的“千里冰封”一句中，素材原型之前加入一个音，扩大成由五个音构成的级进下行旋律，并与附点节奏结合，刻画了冰雪严寒的严峻；第 3 次运用是在“娓娓道来”主题³³中的“大河上下”一句，素材头部用上行二度辅助音的形式加花，尾部加入一个装饰音，形象描绘了河水流动的特质；第 4 次运用是在“须晴日”一句中，尾部加入上行二度停留在调式的主音，它和后面乐节形成下行的模进，将处于高潮情绪的旋律婉转引入平缓；第 5 次运用是在“只识弯弓射大雕”的前半句，在头部加花的基础上与 4/4 拍结合，强调了对历史人物的惋惜之情；第 6 次运用是在“还看今朝”一句中³⁴，素材与曲首情绪相呼应，坚毅之中肯定今人之功，4/4 拍的节奏使饱满的情绪得到了充分的扩张。

【谱例 3】

昆曲《李慧娘》的素材③



³¹ 乐曲的第 11 小节弱拍起——16 小节，因其旋律所表现的特征，被本文命名为“深情、坚毅”主题。

³² 乐曲的第 34 小节弱拍起——41 小节是多主题材料的综合，被本文命名为“北国风光”主题。

³³ 乐曲的第 50 小节——53 小节，因呈现“蜿蜒而下，娓娓道来”的特征被本文命名为“娓娓道来”主题。

³⁴ 乐曲第 102 小节。

序奏主题Ⅱ“深情、坚毅”主题



“北国风光”主题



“娓娓道来”主题



素材③在曲中的运用



素材③在曲中的运用



素材③在曲中的运用



素材④在曲中出现了 3 次：第一次是在序奏主题 II 中（【见谱例 4 中的④a】），主题将素材的 a、b 两个乐汇交换使用，尾部去掉了下行二度的辅助音；第 2 次出现是在“展望”主题³⁵中（【见谱例 4 中的④b】），将素材去掉个别音，尾部提高八度，突出了登高远眺的含义；第 3 次出现是在评说历代帝王段落的结束处（【见谱例 4 中的④c】），素材之前加入两个级进上行音的前缀、中间加花、节拍变为 4/4，原主题的深情也演变为由衷地感叹。

【谱例 4】

昆曲《李慧娘》的素材④

④a

乐汇 a 乐汇 b

俺 是 望 帝 魂 归 托 杜 鹃，

④b

④c

序奏主题 II “深情、坚毅”主题

④a

乐汇 b 乐汇 a

望 长 城 内

“展望”主题

④b

望 长 城 内

³⁵ 乐曲的第 46 小节——49 小节因其旋律在动感的情绪抒发之中包含了“展望”的含义，被本文命名为“展望”主题。



素材⑤是乐曲中重要的“合尾动机”，在全曲的几个段落终止处都有用到，在不同音乐环境中与不同的诗词意境结合，表达了各不相同的含义，它共用到6次：第1次是在序奏主题Ⅱ的尾部，主题将昆曲直白的级进下行音调变为先上行、后下行的曲折线条，在保留级进下行的骨架的同时，又使旋律增添了“委婉、深情”的意味；第2次是在序奏结束处，附点节奏变化为含有休止的节奏，再加上重音的使用，让旋律在顿挫感中显出坚毅的性格；第3次是在“北国风光”主题中，同一素材被先后使用3次。独唱先在高八度演绎素材，它前一小节的八度大跳音程的加入使主题情绪慷慨昂扬。之后独唱在低八度重复素材，前面一小节的音程变为三度小跳加二度级进，使情绪趋于平稳。最后是由乐队同度重复作为对唱词的补充，但是素材的前一小节再次作了变化。这种同一材料连续、多次的出现似乎是对“北国风光”主题中坚毅情绪的一再回顾，而“变头同尾”的创作手法使这种重复由单一变为多样，并产生了错落的层次感；素材⑤的第4次运用是在上阕的结束句、“分外妖娆”主题³⁶的结尾处，像是对瑰丽风景的无限赞美；第5次运用是在评说历代帝王的段落中——一起承转合的第二句的结尾，其结束音和第一句的主音形成下属——主（g 商——d 羽）的进行，这种调式“功能方面”由不稳定——稳定的布局，具有明显的承上含义，而素材本身节奏的紧缩、停于弱位置的节拍，又使这一句发挥了启下的功能；素材⑤第6次出现是在作品的曲终处，它不仅是对全曲情绪、含义的概括总结，而且其处于高八度音区的旋律、拉宽一倍的节奏节拍，都能使人在高涨、振奋的情绪中感受到诗词中所要表达的以中国共产党为代表的无产阶级气吞山河、改天换日的雄心壮志！

【谱例 5】

昆曲《李慧娘》的素材⑤

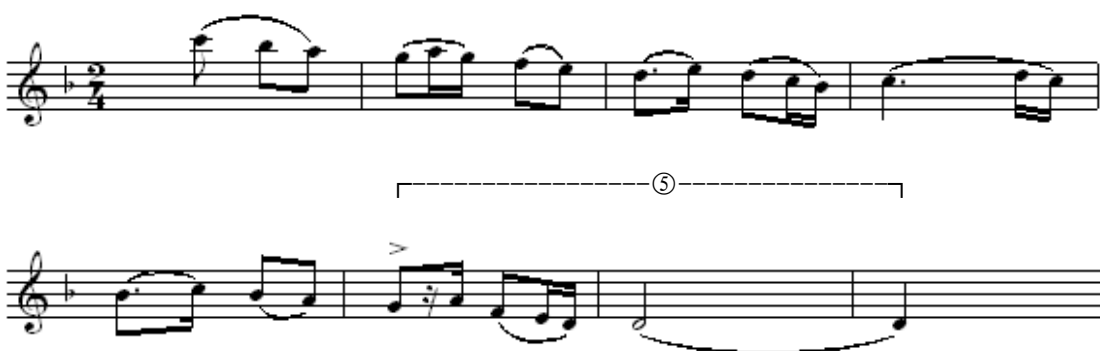


³⁶ 乐曲的第60小节——72小节是多个主题材料的综合，被本文命名为“分外妖娆”主题。

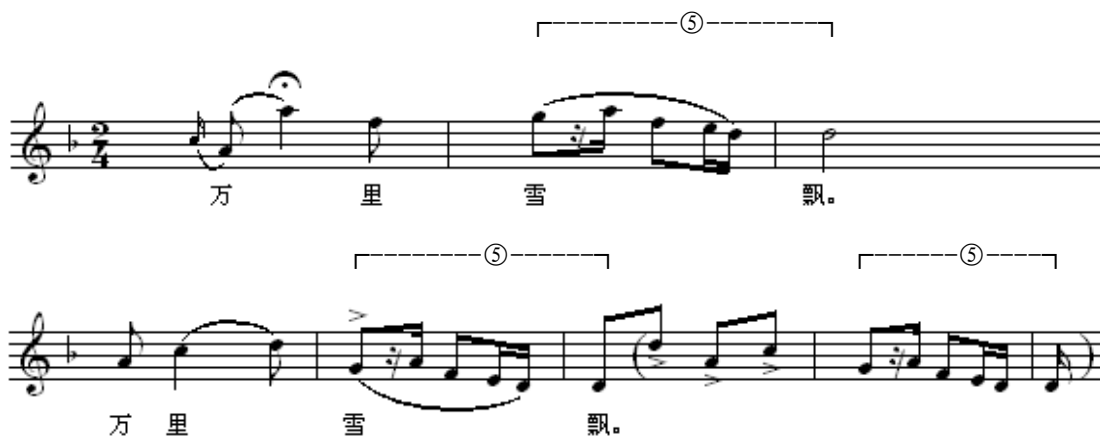
序奏主题Ⅱ“深情、坚毅”主题



序奏结束



“北国风光”主题



“分外妖娆”主题



评说历代帝王段落



素材⑤在曲终的运用



素材⑥在曲中用到了2次：第1次是在“北国风光”主题的头部，主题对昆曲素材的改动比较大，在保留原形前三个音的基础上，尾部向反方向——上方进行，符合了主题“宽广”的性格；第2次运用是在下阕评说帝王的段落中，起承转合四句中的三句都与素材⑥有关，并且基本保留了素材原型：第一句的前部分将素材中的清角音略去改写为一个五声调式的旋律，它也成为这个段落的基础音调之一，其后部分接雅乐调式旋律，使听者在浓郁的戏曲风格曲调中感受到评论者居高临下的姿态，第二句是对第一句移低三度的使用，第三句完全采用第一句前部分的素材，只是节拍位置发生变化。可见，曲作者给素材⑥的定位就是要用它来体现戏曲中的说唱风格，以及在这种氛围中感受以毛泽东为首的共产党人那种超越历史上一切封建帝王的雄才大略和英雄气概。

【谱例6】

昆曲《李慧娘》的素材⑥



评说历代帝王段落

⑥

⑥

一 代 天 骄，

【谱例 7】

昆曲《李慧娘》的素材⑦

“北国风光”主题

⑥

北 国 风 光，

⑦

素材⑧用于“展望”主题的头部，乐曲并没有完全采用原素材中五声音阶式的、级进上行进行方式，而是在昆曲旋律的第一个音之后加花，形成一个纯四度的跳进，这个音程与切分节奏的结合运用使主题充斥着动感，之后与素材④的衔接直接将旋律拉向高八度，将宽阔的视野呈现于眼前，情感的抒发跃然纸上。

【谱例 8】

昆曲《李慧娘》的素材⑧

⑧



人 世 的 苦、

“展望”主题

⑧



望 长 城 内 外， 惟 馀 莽 莽；

④

素材⑨出现在“娓娓道来”主题中，连续运用了 2 次，但对同一昆曲素材进行了不同的处理，第 1 次（【见谱例 9 中的⑨a】）主要来自昆曲的前半部分，它保留素材原型，加入一个经过音；第 2 次（【见谱例 9 中的⑨b】）用于乐队的过门，取昆曲前半句的骨干音，后半句基本完整保留。整体上看，旋律形态主要是由二度、三度小音程造成一种迂回婉转的下行态势，第二次在情绪上对第一次有所递进、补充。素材⑨的重复出现，再加上之前与素材③的结合使用，对河水形象的特质进行了生动的描绘。

【谱例 9】

昆曲《李慧娘》的素材⑨

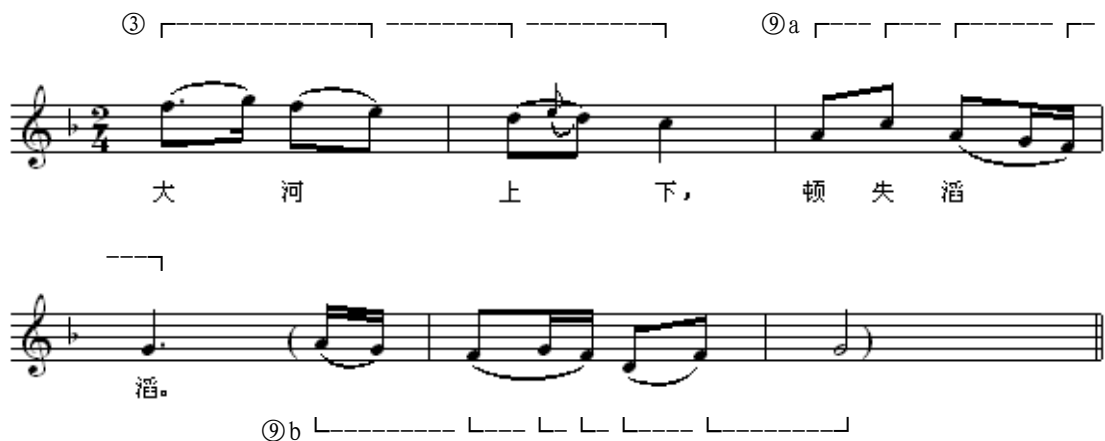
⑨a



似 灰 鹤 羽 衣 翩 翩，

⑨b

“娓娓道来”主题



素材⑩出现在诗词的转折句——即“抒怀”主题³⁷的第一句上，它在昆曲素材后两音之间进行了大量的加花和扩充。作为呈上启下阙的转折——主题开始于小字二组的 d，并持续在高音区进行，继续推向全曲最高音小字二组的 a 之后，旋律向下八度大跳，又快速推至小字二组的 g——其旋律处理手法使整个主题跌宕起伏、绚丽多彩，尤其是节拍和速度上的变化，更为主题宏伟、壮阔的艺术效果增色不少。

【谱例 10】

昆曲《李慧娘》的素材⑩



³⁷ 乐曲的第 78 小节——81 小节，因其音调具有抒发内心感受的含义，被本文命名为“抒怀”主题。

素材⑩用于评说帝王段落中第一句的句末，素材抽取骨干音进行大量缩减，起于强拍弱位置的节奏与诵读的节奏感相仿，加强了评说的语气感。

【谱例 11】

昆曲《李慧娘》的素材



【谱例 11】

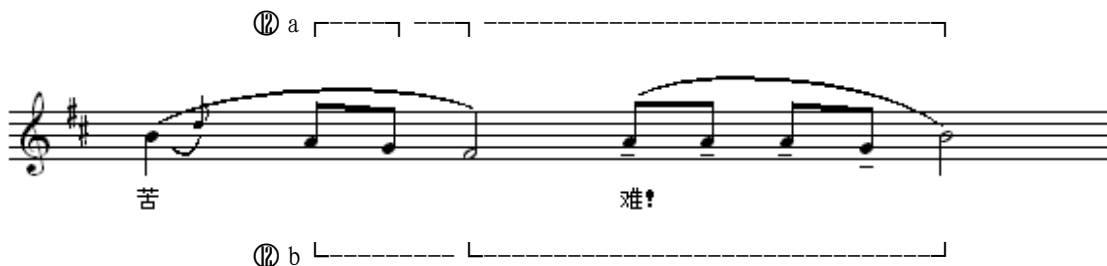
评说帝王段落



素材♯在乐曲中出现了2次：第1次用于评说帝王段落第三句的后半部分，对昆曲进行了较大的改写（【见谱例12中的♯a】）。首先是在前面加入了四个音的前缀，这四个音以二度先下行、后上行的线条出现，其次是将昆曲清乐调式中的清角音改为雅乐调式的变徵音，这些处理与节拍、速度上的变化都体现了这个夹叙夹议的说唱段落中的转折句的功能；素材第2次使用是在整首诗词的诗眼位置“俱往矣”中（【见谱例12中的♯b】），四个音的素材保留三个音，下行三度接上行四度的跳进，就像诵读总结式的宣言。

【谱例 12】

昆曲《李慧娘》的素材 ⑫



评说帝王段落



素材 12 在曲中的运用



素材 12 用于曲终，其原型被完整保留，它的五声式级进上行音调和后半拍弱起节奏均被用于乐曲之中，旋律直线上行推出的最高音，被处理成带有延长记号的二分音符，从而突出了一个“看”字，顺接出“合尾动机”的坚毅，将当今“英雄人物”的豪放、霸气、雄图大略表露无遗，如一语定乾坤一般唱响作品主题思想中的最强音。

【谱例 13】

昆曲《李慧娘》的素材 13



素材 13 在曲终的运用



昆曲是我国最为古老的戏曲剧种之一,它“继承和发展了宋、元以来的古典戏曲遗产,数百年来对许多地方剧种有广泛深厚的影响”³⁸。作为中国最主要的剧种和文化艺术形式之一,昆曲精致、高雅而含蓄,尤以细腻悠长的表演形式见长,“它比京剧等北方剧种细腻委婉,又比黄梅戏等同类剧种大气、有文学性”³⁹。生茂、唐诃的《沁园春·雪》将北昆四、五度以上及八度跳进特征与南昆民族五声式级进特征相结合,在南昆起伏多变的旋律线条中又不失北昆的硬挺、遒劲,表现了将激越、舒朗的阳刚之气与缠绵委婉的抒情气质熔于一炉的艺术效果。昆曲曲调素材的吸收不仅体现了民族音乐对作曲家的深刻影响,更展示了曲作者在艺术审美风格上的追求。

(二) 京剧素材的吸收与加工

田丰版《沁园春·雪》的音乐主题吸收了京剧西皮唱腔的音调,但作曲家并没有在这个固定模式里一成不变,也没有生搬硬套京剧唱腔,而是运用了多种创作手法,当把西皮曲调融入作品中时,作为主题的整体架构——一个乐句、乐节或乐汇往往并不是来自西皮曲调整体,至多只是节录,在此基础上再进行加工、发展,有的片段中甚至选取了几个不同出处的京剧素材加以综合。乐曲的音乐主题中有五个与西皮曲调相关。

作品中序奏部分⁴⁰的“峰回路转”主题⁴¹,由2小节+3小节的模进构成,其原型及模进都来自西皮曲调。由谱例14可以看出,该主题中的素材是西皮导板中的同一片段分作两处使用、分别予以加工的结果,素材①a在西皮中的第三个音之后继续向下三度扩展,使其和最后一个音之间的音程关系由原素材的纯四度扩大为小六度,这样就使旋律线条拉开、造成跌宕起伏、先抑后扬之感;素材①b在四个音之后加入了一个大六度,和素材①a形成模进。这个大六度对小六度的模仿,虽然是在自然调式中进行的结果,但是也可以理解是曲作者“有意而为之”——我们都知道,大六度和小六度是有色彩上的区别的,“大六度情绪舒张,小六度显得压抑。”⁴²——小六度在前、大六度在后的旋律布局,以及向上模进的方向,都提升了旋律的“亮度”,再加上旋律本身的抑扬线条特征,颇有“拨云见日、峰回路转”的含义。

³⁸ 缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编《中国音乐词典》,人民音乐出版社,1985年6月北京第一版第213页

³⁹ 李峤喆《论昆曲的浪漫主义审美艺术特色》,山东师范大学硕士学位论文,2011年6月

⁴⁰ 田丰版《沁园春·雪》的曲式结构见本文第三章第一节(二)。

⁴¹ 乐曲的第28小节——32小节,因其旋律所表现的含义,被本文命名为“峰回路转”主题,它在全曲的发展中被当作一个主要动机,多次用到。

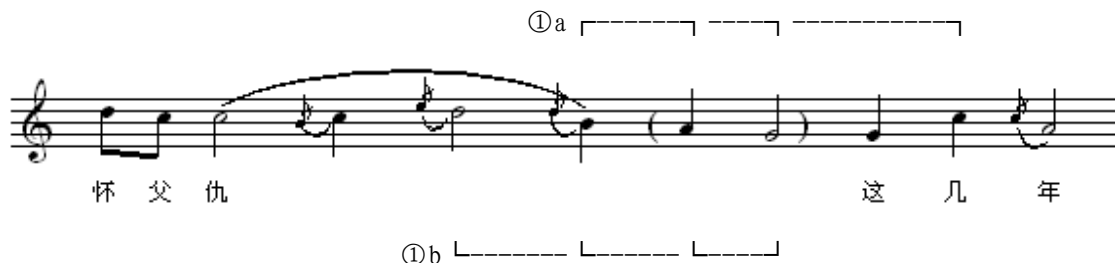
⁴² 柴志英《曲式与作品分析》,中国文联出版社,2010年10月第一版第15页

【谱例 14】

“峰回路转”主题



〔西皮导板〕



由男中音独唱开始的“宽广险峻”主题⁴³被曲作者处理成了 2 个乐句，前一个乐句包括 2 个乐汇——即唱词“北国风光”和“千里冰封”，后一个乐句是“万里雪飘”。第 1 个乐汇“北国风光”由素材②③衔接而成，素材②将西皮曲调大量缩减，抽取了一头、一尾的骨干音，素材③将结尾两音提高八度，使听者的视野随旋律的上扬而更加开阔；第 2 个乐汇“千里冰封”完整使用了素材④，只是省略了其中的重复音，并在进入素材④之前以“鱼咬尾”⁴⁴的手法与第 1 个乐汇连接。第 2 个乐汇的旋律从高至低、结尾处转而作纯四度上扬，加之“冰”字上顿音和保持音的艺术处理，在铿锵有力的表述中险峻的自然风光被刻画得形容尽致。第 2 个乐句“万里雪飘”由素材⑤⑥共同构成，素材⑤基本完整使用西皮曲调，个别音有省略，素材⑥保留西皮音调中的级进进行，去掉四度跳进音程，“渗透”进素材⑤的尾部，生动表现了宽广世界中大雪纷飞的动态美。整个主题在细腻的音乐表现手法中呈现了宽广、险峻的音乐画面。

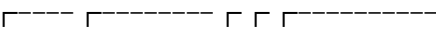
⁴³ 乐曲的第 39 小节弱拍起——48 小节，因其旋律的发展特征，被本文命名为“宽广险峻”主题。

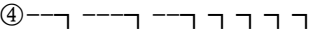
⁴⁴ 前句末音与后句首音相互交叉、形成重叠的民间音乐创作手法。

【谱例 15】

素材②-⑥在曲中的运用

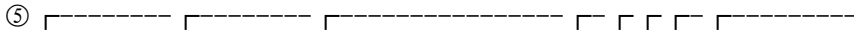
“宽广险峻”主题

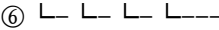
② 

④ 



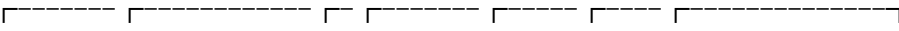
③ 

⑤ 

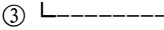
⑥ 

京剧《十三妹》的素材③④

〔西皮导板〕

④ 

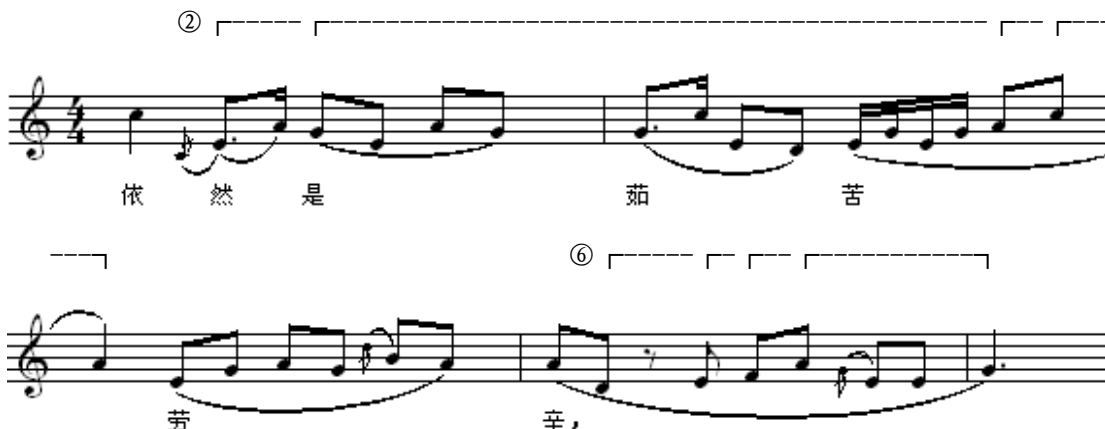


③ 



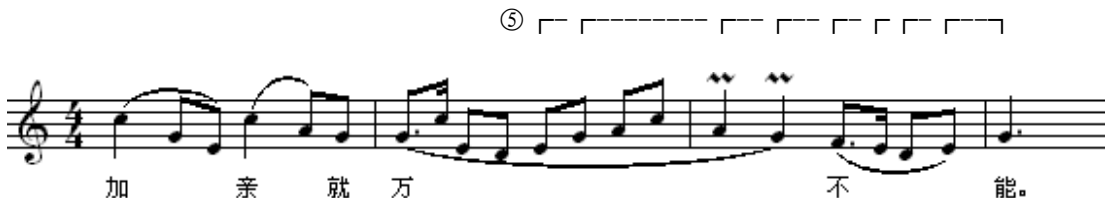
京剧《十三妹》的素材②⑥

〔西皮原板〕



京剧《十三妹》的素材③

〔西皮原板〕



“须晴日，看红装素裹，分外妖娆”有三处与西皮曲调有联系。“须晴日”一句是“峰回路转”主题的加花变化，来自素材①，这里不再赘述。“看红装素裹，分外妖娆”被曲作者处理成了一个乐句，并变化重复一次：“看红装素裹”选用西皮曲调素材⑦的骨干音，“分外妖娆”对其进行发展；重复的乐句是对西皮素材⑧的移位使用，素材尾部的连续二度下行，也被曲作者处理成了上行二度辅助音。这个重复乐句前半用上行纯四度模进，并将小六度的跳进扩大为小七度，后半“合尾”、稍作变化，成为一个开放的乐句，曲作者把模进、扩大音程、合尾等多种创作手法综合运用在了这个主题中，将“晴日雪景”之绚丽，色彩之斑驳刻画得淋漓尽致，开放式的结尾也同时为上、下阙之间的连接做好了准

备。重复的乐句虽然在西皮素材中找到了近似的曲调，但曲作者一定是在受戏曲音调影响的结果下，用杰出的创作技巧进行了构思，而不是把各种戏曲唱腔片段牵强的结合在一起，这种精妙的旋律布局，恰恰说明作曲家对京剧西皮唱腔的驾轻就熟。

【谱例 16】

素材①⑦⑧在曲中的运用

① ———— ⑦ ————

须 晴 日， 看

⑧ ————

红 装 素 裹， 分 外 妖 娆。 看 红 装

素 裹， 分 外 妖 娆。

京剧《十三妹》的素材⑦

〔西皮原板〕

⑦ ————

红 颜 女 反 作 了 侠 义

京剧《十三妹》的素材⑧

〔西皮原板〕

⑧ ————

下阕的“引无数英雄竞折腰”一句分别来自两个西皮曲调。素材⑨在西皮曲调的中间加入经过音，形成了一个由低至高的、五声音阶式的旋律；素材⑩来自一个京剧中最常见的终止音型，这个音型经常带着各种不同的前缀出现在戏曲唱腔中，用来作阶段性的结束、全曲的结束、唱腔的过门、或是音乐的转折，但其富有特色的核心音调——即西皮流水中的素材⑩，一般都不会变化，因此，在这个承上启下的段落中，作曲家选用了这一音型，并进行了恰当的处理：在素材⑨由低至高的引入下，终止音型在先渐慢、后加快的戏剧性处理中，叠入乐曲的乐队连接部分，从而向下阕的议论部分顺利过渡，很好地发挥了承前启后的作用。

【谱例 17】

素材⑨⑩在曲中的运用

⑨

引 无 数 英 雄

⑩

竞 折 腰。

京剧《十三妹》的素材⑨

〔西皮导板〕

⑨

艰 难 受 尽，

京剧《十三妹》的素材⑩

〔西皮流水〕

⑩

有 几 个 娥 皇 就 与 女 英。

评论历代帝王的段落中，曲作者将“惜秦皇汉武，略输文采”处理成一个乐节及其发展，这两个乐节来自同一西皮曲调片段，分别节取自唱腔和过门，而这两个素材（素材⑪ ⑫）经过作曲家的处理又成了模进关系，只是在这次发展中，为了配合惋惜的语气，模进是向下方二度进行的。整个评论的段落是全曲中唯一用到三拍子的部分，它以加快一倍的速度，用上、下句的形式感悟着历史，同时也抒发着诗人内心的情感，而这些都是京剧西皮“二六”⁴⁵的板式特征。以此也可以看出，作曲家不仅在作品中吸收了大量的京剧曲调素材，在作品的整体结构上也和京剧有着密切的联系（下一章将具体谈到）。

【谱例 18】

素材⑪ ⑫在曲中的运用

⑪

惜 秦 皇 汉 武， 略

⑫

输 文 采；

京剧《十三妹》的素材⑪ ⑫

〔西皮原板〕

⑪

加 亲 就 万 不

⑫

能。

⁴⁵ 戏曲唱腔的板式之一，速度较快，通常由若干组上下句组成，宜于表现说理、写景及人物内心感情。

除了以上论及的与西皮曲调有关的音乐主题之外,其他还有很多不是基本主题、但也和西皮曲调有着紧密联系的旋律片段,如:序奏中第32小节-36小节,这是一个乐句,它由两个西皮原板的素材叠加而成。素材⑬是西皮原型的移位使用,在它之前加入了音阶式上行的三个音的前缀,与来自戏曲的素材一起构成了该乐句的第一个乐节;素材⑭重叠素材⑬的尾部进入,将戏曲音调中间加花并有省略音,构成该乐句的第二个乐节。整个乐句以音阶式的上行在渐强的力度下顺理成章的推出了七度大跳音程,之后第二乐节以二度音程加花在低八度音区收尾,使旋律在大起大落中回肠百转、意犹未尽。

【谱例 19】

素材 ⑬ ⑭ 在曲中的运用

京剧《十三妹》的素材 ⑬ ⑭

〔西皮原板〕



京剧作为中国戏曲艺术的代表融汇了多个古老剧种而形成，风格上既有高昂激越之特色，又有浓郁深沉之韵味，具有鲜明的民族特色和极强的表现力。京剧中的西皮唱腔感情色彩“比较明朗流畅，带有欢快兴奋的特色，常用以表现喜悦、激动、高昂的情绪”⁴⁶，田丰的《沁园春·雪》吸收京剧西皮的素材予以加工，用华丽、明快的旋律与铿锵有力的音乐处理将西皮明朗、流畅的特色带入作品当中，以其独特的艺术手法展现了慷慨激昂、气势宏美的艺术效果，这也成为这个作品的基本审美格调。

二、叙述-抒情与描述-造型的音乐形象构成

（一）叙述中的音乐抒情

生茂、唐诃版的《沁园春·雪》中出现了包括序奏在内的 10 个主题，每个主题和诗词密切联系的同时，更加注重在叙述之中突出音乐的抒情性。

序奏中包含两个主题，第 I 主题开始于 d 羽（雅乐）调式，表现了宽广、辽阔而又苍凉的音乐形象。其旋律中的变徵音并没有按照一贯的上行倾向解决，而是“强制”下行处理，为全曲内容的表现铺垫了险峻、绮丽的色彩。第 I 主题在展开过程中运用了复调的模仿手法，这里的八度卡农避免了其他音程卡农的欧洲韵味之嫌，以其此起彼伏的层次类比了中华北国山峦起伏的风光。

【谱例 20】

序奏第 I 主题“宽广、辽阔”主题



⁴⁶ 缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编《中国音乐词典》，人民音乐出版社，1985年6月北京第一版第200页

序奏第 I 主题“宽广、辽阔”主题的展开



第 II 主题由一个五声音阶式旋律和“合尾动机”构成。旋律先上行，后在级进下行中加入偏音，刻画出一个“深情”的形象。再现时，这一形象由于“增板”和“加花变奏”手法的运用显得更为委婉抒情。

【谱例 21】

序奏第 II 主题“深情、坚毅”主题



序奏第Ⅱ主题“深情、坚毅”主题的再现



“北国风光”主题作为上阕的开端以长句的形式出现，类似戏曲中的导板。这个主题综合了序奏Ⅰ、Ⅱ主题的音调以及合尾动机，构成了宽广、深情、激越、绮丽而又坚毅的形象。其中，“万里雪飘”开端的上行八度大跳恰为梆子腔中的“夯音”部位⁴⁷。王润蕊的论文中曾谈及这一作品采用了山西蒲剧的素材，蒲剧较多吸收了昆曲的音调，而蒲剧本身又属于梆子声腔系统，故此“夯音”这种语势凌厉的演唱处理也被吸收进来，更使人感受到北国严冬冰雪世界的肃杀气氛。

【谱例 22】

“北国风光”主题



“望长城内外，……欲与天公试比高”为句式较为整齐的描述、比喻，音乐处理上与词相配合，也使用了较为方整的音乐结构，分别用了三个主题：“展望”主题以切分节奏开始，在动感之中尽显“展望”之意；“娓娓道来”主题把序奏主题Ⅱ前乐节进行节选加工，仿佛从容而舒缓的诉说着；“抒发”主题运用了一个五声化的乐汇，二度上行、非严格模进一次，将情绪逐渐引入“欲与天公试比高”的高涨之中。上阕的末句，“须晴日，……”采用了在前句的扩充中进入的方式，使本句大幅延长，更在妩媚感中发挥了“分外妖娆”主题在上阕整体的词眼点睛作用。

⁴⁷ 罗映辉《梆子腔音乐》——薛良编《音乐知识手册（五集）》，中国文联出版公司，1997年9月第1版第338页

作品的下阕又是从一个长句开始抒发了诗人的感慨，节拍由 $2/4$ 转为 $4/4$ 加强了音乐的抒情性。“惜秦皇汉武，……只识弯弓射大雕”在夹叙夹议中追溯了历史，曲式上与之相配合运用了类似复乐段的方整性结构。说唱风格的戏曲音调及雅乐调式的运用（【见谱例 23】），不但表现出极为惋惜的语气，更是明显增强了作品特定的评说气氛。作为全词的词眼，“俱往矣，……”一句，先出现了一个独立的宣告式乐汇，之后用模进的手法将一个 $4/8$ 拍的短小乐汇推向全曲的高潮，最后停留于“合尾动机”的变体。

【谱例 23】



全曲的 10 个音乐主题，通过调式、节拍、结构等多方面不同的音乐处理手段将诗词中所要表达的情绪一一展现，无论是序奏中对祖国大好河山的深情，还是上阕中对绮丽景色的赞美之情，或是下阕中评说历史的感叹之情，直至最后“还看今朝”的慷慨之情，各个主题及其发展无一不是在叙述中发挥了其抒情功能。

（二）描述中的音乐造型

田丰版的《沁园春·雪》包括序奏与连接在内，共出现了 13 个音乐主题，作品的各个音乐主题不仅完成了唱词发音方面的表达，在音—形—义的三方面追求上，首先注重乐音的“造型”，刻意营造音乐“形象”，并赋予“形象”以一定的内容相关的含义，使得我们能够直接感受每一个主题的形象含义。

序奏主题 I（第 1-16 小节），由套曲首尾乐章呼应的 6 小节“主导动机”发展而成，主题整体充满欢欣鼓舞的庄严和宏大的气势，堪比英雄的庆典，可称“英雄”动机。序奏的开端以铜管全奏开始，高音区的号角音调似在远方响起。全乐队三个八度的齐奏表现了宏大、粗旷和苍劲的效果，当它与合奏部分相交替时，

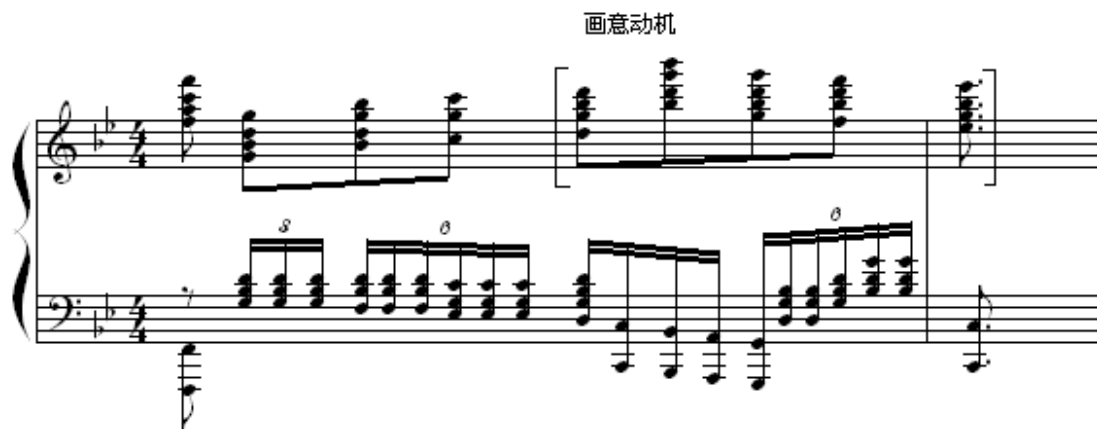
营造了一种民间式“一唱众和”的气氛。由木管乐器合奏的句尾旋律跌宕起伏，节拍先是加速随即放宽，结束处乐队全奏出 **pp-sfp** 的戏剧性力度变化，塑造出大起大落、风起云涌的壮阔画面。序奏连接（第 16-20 小节）由单簧管独奏而出，在竖琴点描式的伴奏下，显得秀丽而悠远。与此同时，调性也以独奏旋律的方式由 $\flat B$ 宫转向下属方向的 $\flat E$ 宫，引出序奏主题 II。这一转调不仅暗示了全曲的调性布局，而且也将序奏主题 I、II 的地位——序奏主题 I 相当于序奏的序奏，序奏主题 II 为序奏的主体——表达清楚了。A—a 主题（叠入第 20-23 小节），宽广而又壮阔，可称“江山壮丽”主题。第 20 小节后半拍至 21 小节的曲首四个音像展开画卷一般，可被称作“开卷”动机（【见谱例 24】）。其音乐织体上采用了中低音区琶音形式的伴奏音型，使之有一种广阔视野中的动感。

【谱例 24】



A—b 主题（第 28-32 小节），以下行开始随后掉头而上，它类比了北国风光山峦起伏的情景，更有“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”的意境，可称作“峰回路转”动机。其音乐织体的柱式和弦与琶音上行相交替，配器的弦乐奏主题，铜管乐器奏伴奏音型，也使主题的“色彩”充满了瞬息万变的灵动。B—c 主题（第 39 小节弱拍起-48 小节），男中音以醇厚的抒发与铿锵的表述并重，描述着自然的宽广与险峻，可称“宽广险峻”主题。主题旋律先在 **p** 力度上由低至高，将画面由近至远地拉开，继而“冰”字上着重的处理透露出“险峻”之意，随后高八度的旋律在 **f** 力度上、以接近散板的节拍将宽广的画面完全展示开来。乐队部分以震音背景与和弦式织体以及齐奏之间交替、弦乐器以自己特有的“歌唱性”与三个八度的齐奏，刻画了广袤无垠的场景，竖琴的音色更像是莹莹雪光般点缀其间。连接主题（叠入第 48-52 小节），以 A—a² 乐句前乐节为基础作自由模进进行发展，它含有 A—a 主题“开卷”动机，以及先上行—后下行构成的“画意”动机（【见谱例 25】）。“开卷”动机和“画意”动机一起模进之后，“画意”动机再一次在高音区由分部的小提琴和长笛奏出轻盈的音色，更显得画意盎然。

【谱例 25】



A¹-d 主题（第 61-64 小节），为 A-b 动机及其模进部分的分别逆行，醇厚而苍劲。和声运用了级进下行的低音进行，平稳情绪中又同时为后句积蓄力量。小提琴在高音区以六连音奏出琶音的伴奏音型，主要旋律在中低音区陈述，营造了苍茫的动感。A¹-e 主题（第 64 小节后半拍起-69 小节），为 A-b 动机后三音节选的派生及其发展，亢奋而坚毅。包括一个六度大跳的主题旋律，在上行模进中扩大为七度音程，音区的逐渐上行、打击乐的进入、速度上渐慢至原速的变化、结尾处弦乐震音的背景在 p 力度上的渐强，无一处不是为人们营造出亢奋坚毅的情绪。C-f 主题（第 74 小节弱拍起-78 小节），为 A-b 动机后四音节选的延伸，抒发了美好的感受。在轻如薄雾的多声部女声合唱衬托下，竖琴、铝板钟琴的飘渺色彩，如晴日雪景中的斑驳光芒，星星点点渲染了“妖娆”景象。D-g 主题（第 96 小节后半拍起-102 小节），先是以“英雄”动机开始、而后将 A¹-d 主题后乐节的节奏加以扩大、最后用京剧西皮流水的终止音调在渐慢至加快的速度中联缀而成，混声合唱以卡农手法晚于独唱一小节进入，形成独唱与合唱的交错，强调了感叹和评说的语气。E-h 主题（第 108 小节后半拍起-112 小节），为一个乐节及其发展，悠然抒发着历史的体验。主题旋律以级进下行开始，惋惜之情溢于言表。伴奏织体中快速的十六分节奏加入了五声化的经过音，类似戏曲过门的写法，小提琴的伴奏音型不时加入“画意”动机予以烘托，中国民族乐器琵琶音色加入伴奏织体之中使民族风格更加浓郁。E-i 主题（第 116 小节弱拍起-119 小节），主题旋律在 f 力度上行开始，与 E-h 主题形成对比，在弦乐分部奏四部和声的背景下，圆号与中提琴的复合音色与主题旋律作了对位化处理，强劲地抒发了无奈的失落感。国际歌主题（第 141 小节-144 小节）是一个主导乐思，由《国际歌》

曲首乐节和号角音调组成，**ff** 力度和曲首“英雄”动机首尾呼应，乐队中木管上层、铜管中下层用四部和声重叠支撑了弦乐的旋律，意喻了世界无产阶级革命的进军号召。

乐曲出色的和声创作技巧对主题形象的塑造起到了至关重要的作用。作品在我国汉族五声音阶为基础的清乐、雅乐调式条件下，并未使用“五声化”的和声材料，而是全部采用了西方以三度叠置为基础的和弦，使全曲的音响一直保持着明快的色调，为明确和声进行的功能属性打下了良好的基础。美国作曲家辟斯顿曾把和弦凭借其根音之间的关系分为“强进行”——四度、五度和二度关系和“弱进行”——三度、六度关系，由此提示我们和声也是表情达意的“语言”⁴⁸。由于强进行各根音之间恰恰相当于正三和弦之间的关系，更能体现出调式中 T—S—D 三大功能的关系，所以我们把强进行的本质透视为狭义的“功能性进行”。相对于功能性进行，我们把“弱进行”相当于同功能内部转换的模式透视为“色彩性进行”。而奥地利作曲家勋伯格则进一步把和声进行细分为强进行或“升进行”——根音四度向上、三度向下；非强势的“降进行”——根音四度向下、三度向上；超强进行——根音二度向上，二度向下⁴⁹。我们在田丰版中可以随处可以听到由重大题材所需的强有力的功能性进行，使乐思的发展一直处于强大的推动力之中。如：B—c 主题及其发展的乐句全部使用了超强进行和强进行（含三度向下的升进行）。其中，B—c¹ 乐句似乎用了 D—S（V—IV）的“反功能进行”。其实，它只是 D—S—D（V—IV—II—V）的辅助性进行，使乐句整体被控制在属（D）功能包围之中，且其中的包含了超强和强进行。在作品整体过程更可以听到功能性强进行（含超强进行）与色彩性弱进行（降进行）交替之中明确的语言功能。序奏第 II 部分，A—a 乐句全部为强进行，A—a¹ 乐句为两次超强进行，A—b 乐句则为三度向下进行并作一次模进，且本句动机和模进之间采用了四度下行=上行五度的“降进行”，A—a² 乐句综合了两次超强进行、两次强进行和一次降进行。这样的进行有力地配合了“江山壮丽”主题及其初次发展，“峰回路转”主题的插入，以及“江山壮丽”主题的动力再现，是主调音乐思维的整体统一于起一承一转一合的逻辑。再如，A—A¹ 段功能性进行几乎全覆盖的和声结构中，也把非强势的“降进行”（根音下四度=上五度）放在“四句头”四阶段运动的一“转”过程中。田丰版在使用三度结构叠置的和弦情况下，注重以低音进行保持着音乐的民族属性和整体风格。它基本的方式是：在七声音阶的低音部，

⁴⁸（美）辟斯顿《和声学》，音乐出版社，1956 年 11 月第 1 版第 51 页

⁴⁹（奥）勋伯格《和声的结构功能》，上海音乐出版社，2007 年 5 月第 1 版第 8 页

如遇到第Ⅳ和第Ⅶ级,则采用它们在以五声音阶为基础的清乐、雅乐调式中只处在下行音阶过程中的方式,如:序奏第Ⅱ部分和 $\boxed{A}-A^1$ 段的低音进行,就体现了中国气派和中国作风。而在引用外来音调或强调当今时代感的场合,如含有《国际歌》音调的 $F-i^1$ 乐句,就在139小节使用了Ⅲ-Ⅳ的上行。遇有需要加大语势的部位,也会出现上行(第40小节-42小节)、半音音阶(第102小节-103小节)等处理。含有第Ⅳ和第Ⅶ级上行或下行的不同的低音处理方式,分别适应了统一风格下不同风格细节的要求,在富于当今时代感的总风格下,为作品总体的音乐内容提供了相应的助力。

配器手法的多样化对于“形象”的成功塑造功不可没。声乐织体中,男中音敦厚的音色为作品的博大内容表现所需,用多声部女生为男中音伴唱,如 $\boxed{A}-C$ 段即为男中音预留了音域空间,又为男中音预留了色彩空间,透明如纱的音色很好地表现了“红妆素裹分外妖娆”的景色,衬托出了男中音醇厚的赞叹。在以下的段落中,齐唱与合唱的交错、伴唱与合唱的交错以及独唱与合唱的交错无不表现为作品既定的内容增光添彩。在器乐织体中,现代管弦乐器的性能得到了很好的发挥。木管乐器的独奏,如序奏中的单簧管的“独白”以清丽的音色描绘了悠远的意境。木管乐器的合奏,如序奏主题的尾部,引入 $\boxed{A}-C$ 段的“画意”动机,追溯历代帝王的导入等部分,木管乐器中高音区的和声层配合小提琴、以高度的色彩性发挥了描绘似的写意功能。铜管乐器的独奏以音色取胜,如圆号在序奏的“江山壮丽”主题再现后的复述,颇有陶醉于苍茫景色中的朦胧感。铜管的合奏有音区分层和音色分类的不同方式。音区分层的运用,如序奏的开端,铜管全奏带有和声层的“英雄”动机尾部嵌入高音区的号角音调,为壮阔的画面带来了画外音,增加了层次感。音色分类的含义是指把铜管乐器分为硬性音色和软性音色,在交响乐队的铜管没有吹奏乐中种类更多,但也有小号、长号的硬性音色和圆号的软性音色之分。如:序奏的第Ⅱ部分,硬性铜管担任中、低音区的和声伴奏,构成了壮阔的背景,软性铜管则与弦乐器一起演奏旋律,构成了宽广的抒情旋律。这里乐器音色分工明确,各展其所长。弦乐器如在大部分篇幅中,施展了自己善于“群体歌唱”的专长,特别是在三个八度内重复声部的齐奏,象征了大地原野的无限宽广。作品也展示了提琴族如: $\boxed{A}-B$ 震音背景、 A^1-d 乐句的琶音运用、 $C-b^2$ 的“画意”动机高音区开放排列和弦等描绘大自然的色彩性手法。尤其值得称道的是——追溯历代帝王的段落,小提琴以五声化的伴奏型灵巧地衬托着“唱腔”,不但与京胡有异曲同工之妙,还额外多了一份典雅。竖琴较多地发挥了诗意的伴奏作用,特别是在晴日雪景的段落中,与铝板钟琴一起描绘了姣好

的景色。乐队中应用了中国古老的乐器琵琶，它弥补了西洋交响乐队弹拨乐器不足的缺憾，同时还增加了华夏情趣。

整首乐曲在描述的过程中用多种方法来展开音乐画面，有时用动机穿插于乐曲之中，如“英雄”动机、“开卷”动机、“峰回路转”动机、“画意”动机；有时用音乐主题来描绘形象，如“江山壮丽”主题、“宽广险峻”主题；有时又纯粹的写景，如晴日雪景的描写、山原苍茫动感的形容……，丰富的织体、和声、配器等手法都成为把作品塑造成一幅优美的交响音画的造型手段。

三、主题并列与主题贯穿的发展方式

（一）多主题并列对比发展的民俗式思维

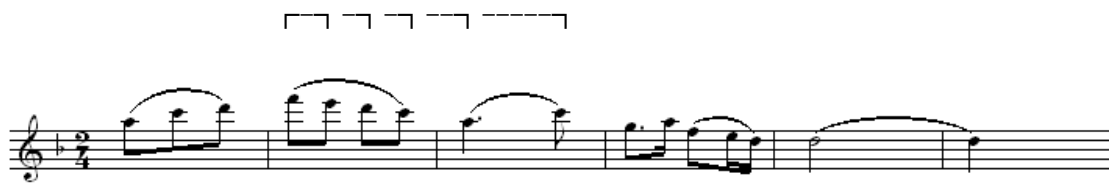
在生茂、唐诃版的《沁园春·雪》中，作曲家以并列对比的思维对各个主题进行发展的方式，对诗词进行了深刻的诠释。序奏开始于广阔的弦乐震音背景之上，宽广、辽阔而又苍凉的序奏主题Ⅰ与深情而又坚毅的主题Ⅱ描绘了大自然之后，第一序奏主题的曲首乐汇自下属方向模进而起，并由低向高以模仿的方式再度复述，推向了一个壮阔的高潮。第Ⅱ主题以“增板”和“加花变奏”的形式作动力再现，结束于一个性格坚毅的“合尾动机”。A部分以民族风格的独唱开始，唱出了类似导板性质的宽广、深情、激越、绮丽而又坚毅的“北国风光”主题，陈述了词中的壮阔的冰雪景象，独唱和乐队两度在“合尾动机”的嵌入中回味着触景而来的坚毅之情。音乐就此“上板”，动感的节奏、含有“展望”意境的，以及蜿蜒而下、“娓娓道来”的旋律唱出对“长城”、“大河”的描述，配合对“山峦”、“原野”和“欲与天公试比高”的生动比喻，音乐渐次高涨，并以“北国风光”主题乐汇进入一个高潮。随乐句的扩充，“宽广、辽阔”主题乐汇下行模进，结合“展望”主题乐汇及“合尾动机”赞叹了“妖娆”的绮丽景色。五声化的乐汇模进推向一个高潮，音乐通过这个连接进入作品的第二部分。B部分由独唱演员高唱“舒怀”主题开始，指点江山、激扬文字，感叹多少的历史人物均为江山所倾倒。说唱风的戏曲音调夹叙夹议中评述了历代帝王的文才武略，音乐主题一波三折的渐变在“成吉思汗”处，以长音强调了语气。随着语势一转，“娓娓道来”、“展望”及“合尾动机”等材料在上、下阕两大部分的合尾之中，发出了由衷的感叹。独立的宣告式乐汇之后，紧凑乐汇模进的情绪增长停留于“合尾

动机”的变体，补充部分再度强调了坚毅的形象，以“数风流人物还看今朝”象征着中华民族优秀儿女作为当代英豪的信念和风貌。合唱加入，第二部分在戏曲形式的“帮腔”中更丰富地展开了历史的画卷，再次强调了由衷的感叹。尾声中独唱演员与合唱一起唱出了一语定乾坤——“还看今朝”的坚毅的“合尾动机”。

作品配合诗词上、下阕的结构，在并列的[A]、[B]两大部分音乐结构中，运用了对比的音乐手法。例如在上、下阕各自的开头和结尾“北国风光……”、“江山如此多娇……”、“须晴日，……”、“俱往矣，……”这四个长句的处理上，分别运用了补充、一字多音、在前句扩充中进入、模进等多种不同手段。再如上、下阕的中间部分，虽然都是短句，其创作手法也各不相同，上阕是几个主题的渐进式发展(b-c-d-e)，下阕是类似复乐段的结构(g-g¹-g²-c¹)。即便是序奏中的两个主题在发展中也是建立在对比的基础之上——第一主题乐汇展开，第二主题作变化再现——并且变化再现并没有采取西方式的发展手法，而是采用了我国民间的“增板加花变奏”的形式（【见谱例 26】）。

【谱例 26】

序奏主题 II



序奏主题 II 再现



整体看来，全曲除了在序奏中采用再现单二部曲式以外，作品的主体部分顺应词义铺陈着并列的 a-b-c-d-e-f-g-h 八个音乐主题，陈述和发展在相当于乐段的 A-B-C-D-E-F 的六个层次之中，可以说这首作品主题的发展基本手段就是“对比”。多主题的并列恰恰体现出了民间音乐的思维方式，是民风、民俗的体现。

（二）主题与动机发展、贯穿的学院式思维

田丰版《沁园春·雪》以学院式的主题与动机发展、贯穿的创作手法，形成了作品的重要特点。序奏中，呼应套曲首尾乐章的“英雄”动机作音程扩展并延伸，欢欣鼓舞而宏大的气势堪比胜利的庆典。句尾的旋律跌宕起伏、节拍的加速又放宽，以及结束音响的潮涌大起大落，随即单簧管秀丽而悠远的再度演绎导入序奏的第Ⅱ（主题）部分。宽广而又壮阔的“江山壮丽”主题连绵起伏，峰回路转之后的再现更显得荡气回肠。圆号温暖的音色复述着尾句，恰似阳光下的雪域余晖。[A]部分以浑厚的独唱男中音醇厚的抒发与铿锵的表述并重，描述着自然的宽广与险峻，其曲首乐汇的展开使视野更加广阔。连接主题以 $A-a^2$ 乐句前乐节为基础作自由模进进行发展，它含有 $A-a$ 主题“开卷”动机以及先上行一后下行构成的“画意”动机两次运用，更显得画意盎然。声乐主体部分加工后的“江山壮丽”主题进入，与序奏主题部分以两乐句为单位“合头换尾”，描述着祖国的大好河山。在其起一承一转一合过程中“转”的部位，“峰回路转”动机及其模进部分的分别逆行，醇厚而苍劲地描述着对山峦和原野生动的比喻。继之亢奋而坚毅的新音调模进上行稳步托出了“欲与天公试比高”的顶点。清柔的弦乐以“画意”动机在两基础结构中间“搭桥”，引出男中音“峰回路转”主题吟诵着“须晴日”之妙趣，在清如薄雾的女声合唱衬托下，“江山壮丽”加工主题曲首乐节的延伸及其音程扩展赞美着日映雪景的“分外妖娆”。女声合唱的进入提供了一个“璀璨”动机，它预示了未来的辉煌。[B]部分以合唱队女高音声部的“画意”动机为引领，按照男高音、女低音、男低音的顺序以“开卷”动机叠加声部进入的高潮再度打开了绚丽的画卷。在壮阔的人声潮涌之中，男中音以加了前缀的“峰回路转”动机唱出了“江山如此多娇”的纵情长叹，合唱队随声相和后，以“英雄”动机、醇厚苍劲主题后乐节和京剧西皮流水的终止音型联缀强化了感叹和评说的语气。在连接中，强烈的附点节奏连接“英雄”动机的“穿越”，“画意”打开了回顾英雄历史的一页。男中音在小提琴华丽的音型中，一个乐节及其发展，悠然抒发着历史的体验，伴奏中的“画意”动机穿插其中；曲风一转，歌者在“一代天骄”评述中，风趣地唱出了无可奈何的失落感。作品最后的段落，以戏曲风的“叫板”仰天长叹，合唱队含“璀璨”动机之后，采用“英雄”动机的“垛句”推向高潮，男中音以抑扬格上行大六度音程包含着“璀璨”动机、《黄河颂》和《国际歌》的高潮音程，综合了本作品的“英雄”动机、“画意”动机，后部在合唱队的“帮腔”下唱出了时代的最强音——“数风流人物还看今朝”。作为结束句的补充，乐队在结束音上叠入了《国际歌》和进军号角的音调，将中

国人民的解放事业与世界无产阶级革命联系在了一起。

作品所有的音乐主题都进行了发展。首先,是音乐主题本体的发展。如:序奏中的 A-a “江山壮丽”主题在序奏 II 部分和 $\boxed{A}$ -A¹ 共直接发展了 4 次, B-c “宽广险峻”主题发展了 1 次, C-f “美好感受”主题发展了 1 次, E-h “悠然抒发”主题在本段发展了 1 次, E-i “评述”主题在本段发展了 1 次。它们的自身发展扩充了乐思的张力,使内容的表达更为充分、完满。再有,即是音乐主题的贯串。如 A-b “峰回路转”主题在 $\boxed{A}$ -C 段和 $\boxed{B}$ -D 段共贯穿使用了 2 次, E-h “悠然抒发”主题在 $\boxed{B}$ -F 段贯穿使用 1 次, E-i “评述”主题不仅在 $\boxed{B}$ -F 段贯穿使用,还作了再次发展。这些跨越段落的主题贯穿,加强了段落之间乐思的统一发展,保证了作品内容的集中性和一致性。还有,即音乐主题的派生。音乐主题的派生是音乐主题本体以自身为源的变异,应被看作是音乐主题的“域外”发展。如:连接主题以 A-a² 乐句前乐节为基础作自由模进进行发展, A¹-d “浑厚苍劲”主题为 A-b “峰回路转”主题动机及其模进部分的分别逆行, A¹-e “亢奋坚毅”主题为 A-b 动机后三音节选的派生及其发展, C-f “美好感受”主题为 A-b 动机后四音节选的延伸等,这些派生主题在作品整体结构的不同部分构成各自的独立形象,同时也形成了作品整体构思的凝聚力。

尽管作品音乐主题较多,主题自身立即发展的方式却占据了重要的地位。如:序奏的第 I 部分内容,由“英雄”动机的发展和延伸,可以概括为预示胜利的英雄史诗开篇;第 II 部分和 $\boxed{A}$ -A¹ 段两个主题构成的起一承一转一合可以概括成北国风光的描绘; $\boxed{A}$ -C 段“画意”动机引入的“美好抒发”主题可以概括为“晴日雪景”; $\boxed{B}$ -E 段两个主题的各自发展则可以概括成“悠然抒发”和“仰天长叹”等,都是把本段的音乐主题立即发展成段,以成段的、完整的音乐形象概括本段的音乐含义,以音乐的音一形一义概括作品的内容。这些手法都体现了经典音乐的乐思发展方式,具有学院派的风格和深度。

结 语

生茂、唐诃版《沁园春·雪》的音乐主题吸收了昆曲曲调的素材,以并列对比的思维对各个主题进行发展的方式,对诗词进行了深刻的诠释,每个主题和诗词密切联系的同时,更加注重在叙述之中突出音乐的抒情性。田丰版《沁园春·雪》通过乐音“造型”的手法,刻意营造出音乐主题的“形象”,以学院式的主题与动机发展、贯穿的创作手法,及多种作曲技法的灵活运用,把京剧西皮唱腔的音调融入作品中。两个版本形态各异的华夏语言,其中必然蕴含着不同的审美解读。

第三章 殊途同归的音乐解读

两个版本的《沁园春·雪》虽然均与我国民族民间音乐有着密切的联系——都吸收了我国戏曲音乐的结构原则进行创作，但在结构方面却有很大的差异，生茂、唐诃版接近曲牌连缀体，田丰版则使用了板腔变化体。形式各异的两首作品以不同的音乐结构体现了不同的审美，却也使同一诗词的内涵、意境从不同的角度都得到了完美的诠释。

一、迥然不同的音乐载体

（一）曲牌连缀体的古韵民风

生茂、唐诃版的《沁园春·雪》为通谱体⁵⁰歌曲，以诗词的上、下阕分为两个部分，类似复二部曲式（【见表格 3】）。乐曲的开始有一个两小节的和声背景，是整个序奏部分的非问答序奏。序奏部分为主题材料再现的单二部曲式，它包括两个基础结构：一为调式交替的两个收束性乐句（1-16 小节），二是展开性及变化再现的乐句（17-34 小节）。A 为作品的第一部分，结构规模相当于主题材料并列单三部曲式。其中：A-a（35-45 小节）为 7 小节的收束乐句和 4 小节的声乐补充，相当于第一个乐段，最后两小节叠入另一个 3 小节的器乐补充。B（46-55 小节）为交替调式的两个乐句及 2 小节的补充，相当于第二个乐段。C（56-72 小节）为一个非方整性乐段，后乐句 C-e 为 5（扩 4 再扩 4）含有两次扩充的乐句。连接（73-77 小节）为导出 B 部分的开放乐句。B 部分相当于主题材料并列单三部曲式及其变化重复。其中：D（78-81 小节）为一个收束性乐句，相当于一个乐段。E（82-95 小节）由于第一（E-g）、第三句（E-g²）自同一材料出发，

⁵⁰ 通谱体（英文 Through-composed，德文 Durchkomponiert），指一首歌的每一节歌词的音乐都不相同。参见《牛津简明音乐词典》第四版中译本，人民音乐出版社，2002 年 9 月北京第 2 版

而第二句（E—g¹）与第四句（E—c¹）不同，形成了类似复乐段的结构。F（96-107小节）为一个单独的乐汇和一个乐句及其补充的非乐段结构，相当于一个乐段。**B**部分的三个基础结构以加入合唱队“帮腔”的形式作变化重复。尾声为叠入的一个乐句。

【表格 3】

生茂、唐诃版《沁园春·雪》曲式结构示意图

部分	序奏					A									
乐段						A			B			C			
乐句		I	II		II	a	补充	补充	b	c	补充	d	e	连接	
小节	2	9	5	11	7	7	4	叠 3	叠 4	4	2	4	13	5	
调性	d 羽	g 商 雅 51	d 羽	-	-	-	-	-	-	g 商	-	d 羽	d 羽 雅	d 羽	
终止	d	t	t	d	t	t	t	t	t	t	t	d	t	d	

部分	B										
乐段	D	E						F			
乐句	f	g	补充	g ¹	补充	g ²	c ¹	h		补充	
小节	4	3	1	2	1	3	4	1	7	4	
调性	d 羽	g 商雅	—	d 羽雅	—	—	d 羽	—	—	—	
终止	t	t	t	t	t	t	t	t	t	t	

⁵¹ “雅”表示雅乐调式

部分	B ¹										尾声
乐段	D ¹		E ¹						F ¹		
乐句	f ¹		g ³	补充	g ⁴	补充	g ⁵	c ²	h ¹		
小节	叠4	重4	3	1	2	1	3	4	1	7	叠5
调性	d羽	-	g商雅	-	d羽雅	-	-	d羽	-	-	-
终止	t	t	t	t	t	t	t	t	t	t	t

乐曲除序奏之外的八个主题“渗透”在六个层次之中的渐进式乐思发展过程，体现出我国民间音乐及至昆曲音乐“曲牌联缀体”的结构与乐思发展特征。曲牌连缀体，又称曲牌体或联曲体，“即以曲牌作为基本结构单位，将若干支不同的曲牌连缀成套，构成一出戏或一折戏的音乐”⁵²。作品运用曲牌连缀体原则进行创作，极大地丰富了音乐主题的表现力，使之更加多样性。（【见表格 4】）

【表格 4】

复二部曲式与曲牌联缀体对照示意表

部分	序奏		A			
乐段			A	B	C	
曲牌	引子		曲牌一	曲牌二	曲牌三	过门

部分	B			
乐段	D		E	F
曲牌	曲牌四		曲牌五	曲牌六 : 尾声

⁵² 缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编《中国音乐词典》，人民音乐出版社，1985 年 6 月北京第一版第 321 页

作品对曲牌连缀体这一结构原则的吸纳,使其成为生茂、唐诃版的《沁园春·雪》的重要特征之一,也使作品本身充满了古韵民风——古韵是古老的昆曲艺术在当代题材中的生发,它在昆曲音乐结构的吸收中保持了醇厚的韵味;民风是指多主题并列的曲牌联缀体的运用,显现了纯朴的民间音乐展衍之风。

(二) 板腔变化体的大雅国乐

田丰版的《沁园春·雪》结构秉承词牌的上、下阕形成[A]和[B]两大部分,类似复二部曲式(【见表格5】)。序奏部分相当于一个单二部曲式。序奏I(1-16小节)为6小节的乐节发展而成的开放乐句,好比是序奏的序奏;连接(16-20小节)为叠入、并叠出的转调收束乐句;序奏II(20-39小节)为起—承—转—合性质的“四句头”结构,这个序奏的主体部分相当于一个转调乐段;乐段之后有一个乐节的补充。作品序奏的两个段落中,第I段落的非典型的开放结构相当于序奏的序奏,第II段落以其结构较稳定的质感成为序奏的主体。更重要的是,它作为全曲第一个稳定的基础结构为乐思的呈示构筑了平台。[A]为主题材料并列单三部曲式。其中:[A]—B(40-48小节)为一个乐段,它慢速及节拍的变换有一定的节拍自由度,类似于戏曲板腔体结构的“导板”⁵³。连接(48-52小节)为一个开放乐句,由此音乐即将进入规整的节拍,功能类似于板腔体结构的“回龙”⁵⁴。[A]—A¹(53-69小节)为两个乐句各自的发展,末句其中的再现成分使其整体也具有起—承—转—合的“四句头”性质。中速 2/2 的拍子以及材料的原型地位,使这个段落类似于一板一眼的“原板”⁵⁵。[A]—C(70-84小节)为后乐句单独进行发展的开放乐段,总体为三个乐句。长短不一的乐句及变化的节拍,使这个乐段相当于“散板”⁵⁶。[B]也相当于一个主题材料并列单三部曲式。连接(85-88小节)作为[B]部分的导入,为一个转调开放乐句,相当于戏曲中的“过门”⁵⁷。[B]—D(89-102小节)为一个乐段,宽广的乐句 D—g 在合唱队的应答之后两者一齐变化速度,兼有“散板”和“回龙”的作用。连接(102-108小节)为一个开放的乐句,是一个充满戏剧性的“过门”。[B]—E(109-122小节)为两个各自发展的乐句,总体为一个“四句头”结构。拍值成倍缩短的音乐加速,以及内容的“说理”性质,在这里呈现出“二六”的板式特征。[B]—F(123-144小节)为一

⁵³ 或称“倒板”,具有引子的性质。参见缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编《中国音乐词典》,人民音乐出版社,1985年6月北京第一版第73页

⁵⁴ 京剧附属类板式之一,只有一句唱词和唱腔、不能构成完整唱段常用于“导板”之后。

⁵⁵ 戏曲唱腔的一种板式,二拍子或四拍子,中等速度,由若干组上下句组成,其他各板式均与之有关。

⁵⁶ 戏曲唱腔的一种板式,是一种慢打慢唱的唱腔。

⁵⁷ 贯串连接曲首、曲尾和句、逗之间唱腔中段处的器乐伴奏。

个短句和两个长句的组合，相当于一个乐段，也发挥了尾声的功能。其中，短句相当于戏曲的“叫散”⁵⁸，第一长句节奏型的重复使用体现出了“垛板”⁵⁹的某些特征，最后的长句仍然以戏曲的“叫散”结束。

【表格 5】

田丰版《沁园春·雪》曲式结构示意图

部分	序奏							A									
乐段	I		II (A)					B			A ¹				C		
乐句		连接	a	a ¹	b	a ²	补充	c	c ¹	连接	a ³	a ⁴	d	e	b ¹	f	f ¹
小节	16	叠 5	叠 4	4	5	4	3	4	5	叠 5	4	4	4	5	5	叠 6	6
调性	^b B 宫	^b E 宫	c 羽	^b B 徵	g 角	^b B 宫	—	—	—	—	g 羽	F 徵	—	—	^b B 宫	—	g 羽
终止	D	T	t	T	t	T	T	T	D	D	t	T	T	T	T	D	D

部分	B											
乐段		D				E				F		
乐句	连接	b ²	g		连接	h	h ¹	i	i ¹	h ²	i ²	i ³
小节		4	8	6	叠 7	4	4	3	3	3	12	7
调性	^b E 宫	c 羽	^b B 徵	^b B 宫	F 商雅	^b B 宫	—	—	c 羽	F 商雅	^b E 宫	
终止	D	D	T	D	T	T	T	T	T	t	T	T

⁵⁸ 戏曲音乐术语，大多为不成句的唱词，在唱段的结尾以散唱的方式来制造高潮、结束全曲。
⁵⁹ 戏曲唱腔的一种板式，节奏鲜明，朗诵性强，句式短促紧凑。

由以上分析可见，作品有意吸收了我国戏曲板腔变化体的结构原则，使作品有了一个戏剧性的音乐基础（【见表格 6】）。板腔变化体，又称板式变化体或板腔体，是我国戏曲、曲艺音乐的一种结构体式。“以对称的上下句作为唱腔的基本单位，在此基础上，按照一定的变体原则，演变为各种不同的板式”⁶⁰。这种民族音乐艺术结构的借鉴，既有利于不同主题情感色彩、形象的对比变化，又便于将不同音调、风格统一于全曲之中。作品基础结构的主要段落，如：序奏第Ⅱ段落、描述北国风光的段落、评述历代君王的段落等，都采用了我国民族“四句头”的形式，在 B、C、D、F 段落，更是直接构成了戏曲导板、回龙、散板、叫散、垛板等特征。所以，作品是从基础结构到上层结构都以中国的民族形式来构成，并在这个基础上实现了板腔变化体与西方复二部曲式的契合。在这个中西结合的领域中，中国民族因素占据了主要的方面。

【表格 6】

复二部曲式与板腔变化体对照

部分	序奏		A			
乐段	I 中速	Ⅱ (A)	B 慢速	连接	A ¹ 中速	C 稍慢
板式	引子		导板	回龙	原板	散板

部分	B						
乐段	连接	D 宽广	连接	E 中速	F 自由 - 快速 - 中速		
板式	过门	散板 回龙	过门	二六	叫散	垛板	叫散

京剧艺术精粹的吸收和运用是田丰版的主要特色之一。京剧艺术是我国近代戏曲艺术的大雅之作，堪比民族戏曲之冠。特别是 1964 年现代戏会演以来及至“京剧样板戏”的创作，京剧艺术更被提升到“国戏”的地位，田丰版也由此获得了大国雅乐的风范。

⁶⁰ 缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编《中国音乐词典》，人民音乐出版社，1985 年 6 月北京第一版第 15 页

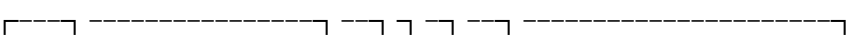
二、殊途同归的音乐解读

（一）绮丽的抒情诗篇

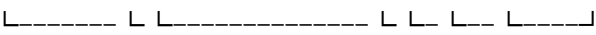
作为一部组歌中的作品之一，生茂、唐诃版领唱、合唱《沁园春·雪》诞生于十年动乱初期，是在继战争年代之后的建国十七年以来，积累了以民族化音乐语言反映部队生活的丰富经验基础上的创作。在“文革”极左思想的影响尚未大规模侵入部队文艺创作思想的情况下，仍然体现着 20 世纪 60 年代我党对文艺革命化、民族化、群众化的要求，是一部基本保持了我军部队优秀文艺传统的创作。作品在吸收昆曲音乐素材的基础上予以发展，昆曲这一古老剧种音乐的苍凉之感依托着一种优雅，为诗词歌曲笼罩了一派古风。全曲由多个音乐主题对比而成，但主题与主题之间又存在着相互的联系。如：“北国风光”（【见谱例 27】）为主题序奏 I、II 主题音调以及合尾动机的综合，构成了宽广、深情、激越、绮丽而又坚毅的形象。再如：“娓娓道来”主题（【见谱例 28】）是序奏主题 II 前乐节的节选加工，蜿蜒而下，形成“娓娓道来”的音调。还有：“分外妖娆”主题（【见谱例 29】）为“北国风光”主题、序奏 I、序奏 II “深情、坚毅”主题及坚毅的“合尾动机”等主题材料的综合。这些多音乐材料综合而成的主题不仅集成了音乐表现的涵义，还保持了全曲风格的统一。

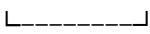
【谱例 27】

“北国风光”主题

序奏主题 I 



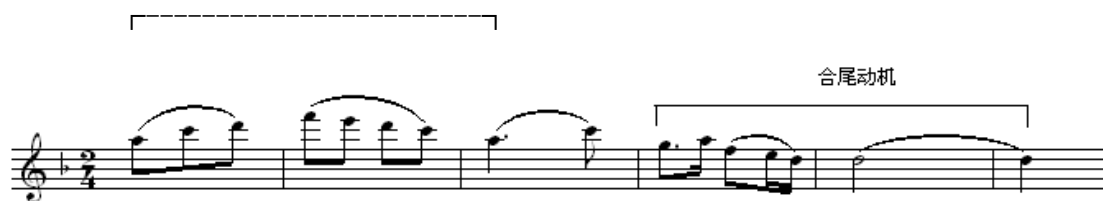
序奏主题 II 

合尾动机 

序奏主题 I 前乐节



序奏主题 II



【谱例 28】

序奏主题 II 前乐节



“娓娓道来”主题



【谱例 29】

“分外妖娆”主题

“北国风光”主题



序奏主题 I

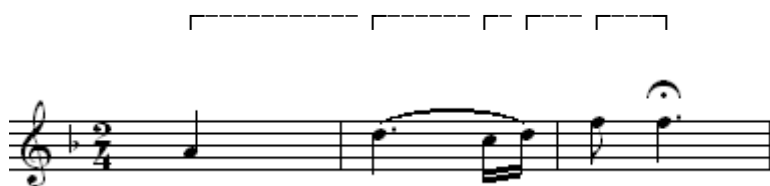


序奏主题 II



合尾动机

“北国风光”主题前乐节



序奏主题 I 前乐节



序奏主题 II、合尾动机

序奏主题 II



合尾动机

可以说这个作品的乐思发展、音乐结构和艺术形态都具有极为突出的我国传统民族音乐特征。它在吸收昆曲曲调的同时也吸收了曲牌联缀的原则，在“民歌抒情”、“曲艺叙事”、“戏曲演戏”的我国民族艺术总体视野内的艺术功能中，戏曲的“曲牌联缀体”的戏剧化程度没有“板腔变化体”更高，而是更接近民歌的抒情功能。所以，生茂、唐诃版的《沁园春·雪》以其最接近“曲牌联缀体”的结构原则，突出了以绮丽风光触景生情的抒情性。

它的曲式结构显示了突出的特点：一是在结构的两大部分中，没有任何一个相当于乐段规模的基础结构被再现，并列思维贯穿始终；二是没有任何一个基础结构为典型的乐段，并且除 $A-B(4+4\text{补}2)$ 两个乐句加补充以外，全曲未出现任何一个方整性结构。因此，结构张力的持续存在，为作品依词意顺序的音乐表述和情感抒发始终蕴藏着发展动力的空间，并为人们提供了与民族民间音乐结构关系相关的思考余地。

从调性布局来看， d 羽作为全曲的调中心，三次插入的 g 商作为同宫系统的调式交替，从相当于下属的方向为核心调性提供了凝重、坚毅的助力。从调式类型来看，作品为 d 羽（雅乐）调式与 d 羽（加变宫）六声调式和清乐调式（主要体现于多声部的写作中）的交替。 d 羽（加变宫）六声调式和清乐调式贯穿作品整体，并占据了全曲大部分篇幅，为内容表现提供了凝重、坚毅的色调。为数不多的几次 d 羽（雅乐）调式的运用，则为作品增添了华美、艳丽之色。

在音乐织体的创作手法上，作品总体为少量带有复调因素的主调音乐织体。复调因素主要体现在序奏的展开乐句的模仿手法，及作品下阕的变化重复（“江山多娇”主题采用了对位化和声的写作）和尾声中。在混声二部合唱的织体中，个别部位分别加入了三声部和四声部，以强调唱词的逻辑重音及音区的高点。这里的声部写作，一律使用了清角、变宫音只用下行、不用上行的原则，保持了清乐调式的旋律特征。乐曲的声乐部分为主调音乐织体，基本形式为有乐队伴奏的独唱、齐唱及混声二部合唱。合唱队首先以男女生部的齐唱相交替，并在高潮托出了领唱的高潮，然后再以齐唱加入共同收尾。类似戏曲的“帮腔”形式，更显出浓郁的华韵风情。

在词曲结合方面，作品以吸收昆曲因素的旋律，吸收曲牌联缀体的结构，在古风、民风的音乐基础上以岁月沧桑和历史的厚重感配合词牌整体来感悟今朝的历史使命。词曲在具体的结合方面以长句对长句，方整对整齐的处理，体现出作品在词曲关系的表现中依重词意和词牌结构的风格，这就使得歌曲的“叙述性”十分突出了。

总的看来，生茂、唐诃版的领唱、合唱《沁园春·雪》结合词牌的上、下阕内容，在类似复二部曲式、同时更接近“曲牌联缀体”的结构中，吸收昆曲的音乐素材，以民族音乐的天资丽质和凌厉的语势赞美了绮丽的北国风光，惋惜着为之倾倒的历代帝王，在沧桑历史的语境中，强调了今人的历史重任。作品在戏曲曲牌联缀的基础上突出了叙述性与抒情性的表现，其民俗性和抒情性的结合总体构成了宛如承载历史的绮丽的抒情诗篇。

（二）壮阔的交响画卷

田丰的《沁园春·雪》创作于1970年。此时正值十年动乱狂热时期已过，毛主席语录歌已经销声匿迹，毛主席诗词歌曲创作已近尾声，除了“革命样板戏”和新填词的“革命历史歌曲”以外，文艺舞台万马齐喑，国家和人民都需要新的音乐创作。经过了60年代党和国家对文艺“三化”的要求。也经过对交响音乐与京剧音乐相结合的成功实践之后，吸收京剧西皮唱腔曲调的领唱、合唱《沁园春·雪》作为大合唱《为毛主席诗词谱曲五首》的开篇问世了。作品在吸收京剧唱腔、民族音乐曲调及板腔体结构原则的基础上，又以高于民族民间音乐的形态，体现出了创作的时代感，表现出了描述性和交响性的特征。

“交响性”一词从没有过确切的定义，在本文中，该词是泛指交响音乐所具有的性质，具体来说，是以交响曲为核心的、多乐章及单乐章交响音乐作品所具有的特性。它包括交响音乐在体裁、题材、调性布局、速度对比、表现特性、曲式结构、主体发展技法和交响配器法等方面具有的特征。如果某个作品在这些方面和交响乐相似，那么我们就可以称其具有交响性了。在田丰的大合唱《沁园春·雪》中，“交响性”特点在各方面都有集中体现。

在主题形象塑造方面，序奏第Ⅰ部分句尾的旋律跌宕起伏、节拍的加速又放宽，以及结束音响的潮涌大起大落，随即单簧管秀丽而悠远的再度演绎，宽广而又壮阔的“江山壮丽”主题连绵起伏，峰回路转的蜿蜒起伏；A部分男中音醇厚的抒发与铿锵的描述，其曲首乐汇的展开。连接主题“开卷”动机以及“画意”动机两次运用，声乐主体部分加工后的“江山壮丽”主题进入，“峰回路转”动机及其模进部分的分别逆行，醇厚而苍劲的描述，亢奋而坚毅的新音调模进上行，清柔的弦乐以“画意”动机，男中音“峰回路转”的主题吟诵，清如薄雾的女声合唱衬托，“江山壮丽”加工主题曲首乐节的延伸及其音程扩展等等，无不是在对自然景物进行着音画般的描绘。这种描绘，特别是器乐的景物描绘让人们联系到欧洲巴洛克时期的“音乐绘词法”，是作品交响性的重要表现。

在主题材料的发展手法上，无论是音乐主题自身的发展，还是主题的贯串，抑或是主题的派生都是西方音乐乐思广义发展的借鉴，乐思充分的、有逻辑的统一发展是音乐作品艺术化程度更高、更富于当今时代感的表现，也是交响性原则最重要的体现。

从调式类型来看，领唱、合唱《沁园春·雪》的多声部写作中大量采用了清乐调式，在评说历代帝王的段落的第一乐句和末段的“垛板”中使用了雅乐调式；另外，在赞美大好河山“分外妖娆”与合唱队感叹“江山如此多娇”的句尾，借

鉴了欧洲的弗里几亚半终止来构成绚丽的色彩,但以羽调式属音的面貌结束,成功地将外来技法纳入本作品七声调式的宫系统之中,并与上述其它调式一起保持了京剧西皮唱腔曲调的韵味,为全曲的辉煌首先铺就了明朗的色调。

作品在调性布局方面,通过中国汉族调式的系统来体现西方式的功能性调布局,使音乐本体有了一个中西交融的根本性基础。乐曲建立在段内同宫系统交替之上,从段落之间的调布局来看——作品的序奏和[A]部分基本建立在 bB 宫系统内,作品的[B]部分则是建立在 bB 宫与 bE 宫系统的交替之中,全曲以 bE 宫调式作结束。从 bB 宫系统到 bE 宫系统形成了上四、下五度的调关系,即相当于属(D)到主(T)的调关系,形成了强大的调性推动力,与词牌上、下阕之间内容的铺陈与生发之间相得益彰,即与音乐的两大部分之间形成了因果关系的总动力。这种以调性思维作为音乐结构逻辑的思维方式,是音乐作品交响性思维的重要表现之一(【见表格7】)。

【表格7】

田丰版《沁园春·雪》调性布局示意表

部分	序奏							A									
乐段	I		II (A)					B			A ¹				C		
乐句		连接	a	a ¹	b	a ²	补充	c	c ¹	连接	a ³	a ⁴	d	e	b ¹	f	f ¹
调性细节	^b B 宫	^b E 宫	c 羽	^b B 徵	g 角	^b B 宫	—	—	—	—	g 羽	F 徵	—	—	^b B 宫	—	g 羽
局部调性	^b B 宫 — ^b E 宫 — ^b B 宫							^b B 宫		—	^b B 宫				^b B 宫		
总体调性	^b B 宫系统 (D)							^b B 宫系统 (D)									

部 分	B										
乐 段		D			E				F		
乐 句	连 接	b ²	g	连 接	h	h ¹	i	i ¹	h ²	i ²	i ³
调 性 细 节	^b E 宫	c 羽	^b B 徵	^b E 宫	F 商 雅	^b B 宫	—	—	c 羽	F 商 雅	^b E 宫
局 部 调 性	^b E 宫			—	^b E 宫 — ^b B 宫				^b E 宫		
总 体 调 性	^b E 宫系统 (T)										

在和声方面，作曲家也进行了精心设计，例如在连接主题中，热烈的“开卷”动机和“画意”动机一起模进之后，再一次的“画意”动机空灵地的高音区由木管乐器奏出，和声适时地配以VI—I—V的连续“降进行”，以和声的内在力度配合了乐队的情绪转化。如上目的明确地运用和声语言，使作品显示出严肃音乐、古典—经典音乐的思维特征，也是作品交响性思维的特征。

织体写作上，在作品的主调音乐织体中，不同细分类型的交替使用大大强化了音乐的表现“语气”。如：序奏的第I部分铜管合奏与管弦乐全奏的交替，A—B段中震音背景与和弦式织体以及齐奏之间的交替，连接主题有和弦伴奏的全奏形式、齐奏、和声分层叠置省略低音部手法的交替，上、下阕之间连接乐句伴奏型、齐奏、带和弦织体的全奏、省略低音部的交替使用等，都加大的增强了情绪瞬时即变的丰富的表现灵敏性。音乐织体作为音乐语言要素的有目的应用，同样体现出严肃音乐的特性，也是作为严肃音乐的交响性的表现之一。

配器手法上，作曲家采用男中音领唱、混声四部合唱队和现代大型交响乐队来演绎作品。在全曲包括序奏在内的八个段落中，交响乐队分别以铜管合奏与乐队全奏相交替—单簧管独奏—乐队全奏—圆号独奏—震音背景与全奏相交替为独唱伴奏—全奏以木、小提琴收尾—弦乐、木管为独唱伴奏、乐队加入收尾—小提琴分奏引入后，抒情、铝板钟琴伴奏女声合唱—乐队随合唱声部加入而乐器渐次进入—全奏中铜管分层加入为领唱、合唱伴奏—戏剧性的多重织体置换作高音区木管小提琴收尾—弦乐、单簧管为声乐伴奏—乐器依次叠加进入全奏—铜管撤出与再进入——形成了全曲的管弦乐构思。作品音响的高涨与低落，声部的支持与强调，段落之间的联系与转接等等，共同形成了此起彼伏、跌宕有致的管弦乐

思维。其中，评说历代帝王之前的连接乐句中，音区层次的加减、音色软硬的替换、低音部的加入与撤出、铜管的加入与撤出交替出现，构成了强烈的戏剧气氛，是管弦乐语言灵活运用的典范。序奏的第Ⅱ段落先于声乐演唱完整地披露了描述壮丽山河的主题，这种有器乐演奏呈示主要主题的方式应被视为作品交响性的表现之一。交响配器法的出色运用，当然是作品交响性的突出体现。

词曲结合上，作品虽然以词牌的上、下阕为依据，形成了类似复二部曲式的两个大部分。但是，它并未对唱词逐字逐句地“依字行腔”，以表明词义为止。而是在可能的部位，尽量发挥音乐的描述功能和概括功能。如在“北国风光，千里冰封，万里雪飘。”的唱词中，就有宽广、险峻、广阔三种“音乐绘词”发挥着作用。尽管作品音乐主题较多，主题自身立即发展的方式占据了重要的地位。如：序奏的第Ⅰ部分内容，由“英雄”动机的发展和延伸，可以概括为预示胜利的英雄史诗开篇；第Ⅱ部分和 $\boxed{A}$ —A1 段两个主题构成的起—承—转—合可以概括成北国风光的描绘、 $\boxed{A}$ —C 段“画意”动机引入的“美好抒发”主题可以概括为“晴日雪景”， $\boxed{B}$ —E 段两个主题的各自发展则可以概括成“悠然抒发”和“仰天长叹”等，都是把本段的音乐主题立即发展成段，以成段的、完整的音乐形象概括本段的音乐含义，以音乐的音—形—义概括作品的内容。如此看来，田丰版的词曲结合更强调发挥音乐自身多方面的表现功能，也就是更注重了作品的音乐性和交响性。

综上所述，作品在吸收京剧西皮唱腔曲调和戏曲板腔变化体结构的基础上，以乐队演奏、男中音领唱及合唱，根据词意描绘了壮阔的北国风光，评述了中华民族引以为自豪的历史，带着对美好未来的憧憬，对肩负着时代重任的今人满怀无限的希望。作品突出了画面的描述性和构思的交响性，构成了一幅富于时代感的交响画卷，是中西方音乐文化的成功结合。

结 语

两个版本根据诗词的上、下阕结构都选择了类似复二部的曲式结构，但不同体裁形式的选择，突显了两个版本不同的个性：生茂、唐诃版的《沁园春·雪》以接近“曲牌联缀体”的结构中，突出了叙述性与抒情性的表现，宛如承载历史的绮丽的抒情诗篇。田丰的《沁园春·雪》在吸收京剧板腔变化体结构的基础上，突出了画面的描述性和构思的交响性，构成了一幅高举时代旗帜的壮阔的交响画卷。两个版本都传神表达了毛泽东在诗词中阐释的核心思想——肩负历史和时代使命的当代革命者的壮志雄心，可谓殊途同归。

结 论

通过对两版本的对比性分析可以得出以下结论：

一、面对同一题材，不同经历的作曲家创作出的作品一定会显示出不同的特色。两个版本虽诞生于同一个历史时期，但由于处于不同的历史阶段，其创作背景的差异必将给作品带来风格上的差异。生茂、唐诃版的《沁园春·雪》创作于毛泽东诗词歌曲创作开始趋于成熟、音乐创作上的民族化探索也已进入成熟时期之际，作曲家带着“文革”之初的热情，不被历史环境所影响，坚持了自己的艺术追求。田丰版的《沁园春·雪》产生在毛泽东诗词歌曲创作的高潮之后，经历了“三化”和作曲技法理论民族化的过程，“样板戏”及各种曲艺、戏曲等我国民间音乐精粹与交响乐结合的成功实践对其产生了重要的、有益的影响。

二、不同的音乐语言组织必然形成不同的音乐形态。两个版本无论是从素材来源、主题发展方式、主题形象构成，或是结构原则，艺术形态上都有很大的区别，这种区别正是作品本身显露个性之处。生茂、唐诃版《沁园春·雪》在接近“曲牌联缀体”的结构中，音乐主题吸收了昆曲曲调的素材，以并列对比的思维对各个主题进行发展，注重在叙述之中突出音乐的抒情性。田丰版《沁园春·雪》在戏曲板腔变化体结构的基础上，通过乐音“造型”的手法，营造出音乐主题的“形象”，以主题与动机发展、贯穿的创作手法把京剧西皮唱腔的音调融入作品中。

三、不同的音乐形态蕴含不同的审美，凸显作品不同的个性，这一特征成为作品立身之本。生茂、唐诃版从音乐的形式到内容突出了史的凝重，从历史重任的角度推出了今朝风流人物的历史责任；田丰版从音乐的形式到内容推出了时代的光彩，从时代使命的角度推出了今朝风流人物的时代责任。它们在表达同一重大题材过程中体现出不同的个性而取得了成功。可见，个性是作品的立身之本，作品不同个性的完美存在，就是两个版本得以广泛流传，亦即获得成功的根本原因。

参考文献

一、 乐谱

- [1] 北京电子管厂‘新电子歌声’编辑部编《毛主席诗词歌曲集》[M], 1967年9月版。
- [2] 北京师范学院革命委员会广播站编《敬祝毛主席万寿无疆歌曲集》[M], 1968年10月版。
- [3] 田丰《为毛主席诗词谱曲五首-大合唱(简谱)》[M], 人民音乐出版社, 1975年11月版(北京)。
- [4] 田丰《为毛主席诗词谱曲五首(钢琴伴奏谱)》[M], 人民音乐出版社, 1977年3月版(北京)。
- [5] 田丰、郑律成《为毛泽东诗词谱曲合唱曲选(钢琴伴奏谱)》[M], 人民音乐出版社, 2005年11月版(北京)。

二、 学术论文类

- [6] 祖振生《世纪之歌——学习毛泽东诗词歌曲笔记》[J], 《音乐研究》(季刊), 1993年12月第4期。
- [7] 陈志昂《论毛泽东诗词歌曲》[J], 《音乐研究》(季刊), 1996年12月第4期。
- [8] 伦毅杰《寓雄浑与恬淡之中——聆听田丰合唱作品音乐会》[J], 《人民音乐》, 2000年。
- [9] 何蜀《文化大革命中的歌曲》[J], 《文史精华》, 2003年1月。

- [10] 李晓航《毛泽东诗词版本情况综述》[J], 毛泽东思想研究, 2003 年 5 月第 20 卷第 3 期。
- [11] 邵晓勇《交响合唱〈为毛泽东诗词谱曲五首〉研究》[J], 《音乐研究》(季刊), 2006 年 3 月第 1 期。
- [12] 梁茂春《论“文革”时期的艺术歌曲》[J], 中央音乐学院学报, 2008 年第 1 期。
- [13] 李抒丹《毛泽东诗词歌曲的艺术境界》[J], 《音乐文化》, 2008 年第 5 期。
- [14] 李默然《以两首毛泽东诗词合唱为例论指挥对作品的分析和处理》[D], 首都师范大学学位论文, 2005 年 5 月。
- [15] 王明春《诗词载乾坤 音韵满人间——毛泽东诗词歌曲研究》[D], 山东师范大学硕士学位论文, 2006 年 4 月。
- [16] 陈德英《民族歌舞团的民族化问题》[J], 《人民音乐》1964 年第 5 期。
- [17] 李伟《部队音乐工作十年》[J], 《人民音乐》1959 (10—11) 期。
- [18] 中央音乐学院作曲系评论小组《交响乐创作民族化的新成就——交响诗“穆桂英挂帅”听后》[J], 《人民音乐》1960 年第 6 期。
- [19] 刘智吉, 王芸《色彩与音乐的情感碰撞——中国传统五色和五音调式的情感关联》[J], 《艺术与设计》(理论), 2011 年第 9 期。
- [20] 王菊《毛泽东诗词歌曲艺术特色探析》[J], 湖北民族学院学报(哲学社会科学版), 2010 年第 1 期。
- [21] 王润蕊《毛泽东诗词歌曲的艺术特征和审美品格》[D], 南京艺术学院硕士学位论文, 2011 年。
- [22] 康婕洵《〈沁园春·雪〉五首独唱曲艺术特色与演唱研究》[D], 湖南师范大学硕士学位论文, 2011 年。
- [23] 周为民《对“五四”时期以来中国艺术歌曲创作的回顾与思考》[J], 《乐府新声》, 1999 年第 3 期。
- [24] 张媛媛, 张聪《词乐合璧——〈沁园春·雪〉词与曲的分析》[J], 《长城》, 2011 年第 10 期。

- [25] 刘文荣《毛泽东诗词歌曲之美学研究》[D], 西北民族大学硕士学位论文, 2008 年。
- [26] 李晓霞《毛泽东诗词歌曲的艺术特色与演唱研究》[D], 湖南师范大学硕士学位论文, 2010 年。
- [27] 杨瑞, 黄少勇《中国艺术歌曲的发展脉络》[J], 山东行政学院山东省经济管理干部学院学报, 2004 年第 2 期。
- [28] 于雪艳《20 世纪中国艺术歌曲的分期及其艺术特色》[D], 河南大学硕士学位论文, 2002 年。
- [29] 李峤喆《论昆曲的浪漫主义审美艺术特色》[D], 山东师范大学硕士学位论文, 2011 年 6 月。
- [30] 刘建军《毛泽东诗词思想艺术赏析》[J], 胜利油田师范专科学校学报, 2004 年 03 期

三、 书籍类

- [31] 向延生主编《中国近现代音乐家传》[M], 春风文艺出版社, 1994 年 4 月版(沈阳)。
- [32] 唐诃《唐诃散文集》[M], 黄河出版社, 2001 年 11 月版。
- [33] 中共中央文献研究室编《周恩来文化文选》[G], 中共中央文献出版社, 2007 年版。
- [34] (英)迈克尔·肯尼迪, 乔伊斯·布尔恩编《牛津简明音乐词典》[M],
- [35] 人民音乐出版社, 2002 年 9 月版(北京)。
- [36] 缪天瑞, 吉联抗, 郭乃安主编《中国音乐词典》[M], 人民音乐出版社, 1985 年 6 月版(北京)。
- [37] 柴志英《曲式与作品分析》[M], 中国文联出版社, 2010 年 10 月版。
- [38] (美)辟斯顿《和声学》[M], 音乐出版社, 1956 年 11 月版。
- [39] (奥)勋伯格《和声的结构功能》[M], 上海音乐出版社, 2007 年 5 月版。

- [40] 李双江主编《中国人民解放军音乐史》[M], 解放军文艺出版社, 2004 年版(北京)。
- [41] 郑茂平《声乐语言学》[M], 上海音乐出版社, 2007 年 4 月版。
- [42] 李泽厚《美学论集》[M], 上海文艺出版社, 1980 年版(上海)。
- [43] 马连轧《毛泽东诗词史诗论》[M], 山东人民出版社, 1991 年 3 月版(济南)。
- [44] 孙继南《中国音乐通史简编》[M], 山东教育出版社, 1993 年版(济南)。
- [45] 《诗人毛泽东——毛泽东诗词·格律鉴赏》[M], 珠海出版社, 1999 年版。
- [46] 张前《音乐美学教程》[M], 上海音乐出版社, 2002 年版(上海)。
- [47] 居其宏《新中国音乐史》[M], 湖南美术出版社, 2002 年 11 月版(湖南)。
- [48] 朱向前《史诗合一: 毛泽东诗词的另一种解读》[M], 人民出版社, 2008 年版(北京)。
- [49] 梁茂春《中国当代音乐 1949-1989》[M], 上海音乐学院出版社, 2004 年 7 月版(上海)。
- [50] 唐诃《歌曲创作漫谈》[C], 上海文联出版社, 1980 年版(上海)。
- [51] 李焕之主编《当代中国音乐》[M], 当代中国出版社, 1997 年版(北京)。
- [52] 汪毓和《中国近现代音乐史》[M], 人民音乐出版社, 1994 年 10 月版(北京)。
- [53] 孙从音《中国戏曲创作导论》[M], 上海音乐出版社, 2007 年版(上海)。
- [54] 杜亚雄, 秦德祥《中国乐理》[M], 上海音乐学院, 2007 年版(上海)。
- [55] 吴正裕《毛泽东诗词全编鉴赏》[M], 中央文献出版社, 2003 年版(北京)。
- [56] 《毛泽东诗词研究丛刊》[M], 中央文献出版社, 2003 年版(北京)。
- [57] 季世昌《独领风骚毛泽东诗词赏析》[M], 社会科学文献出版社, 2009 年 10 月 1 日。

附 录

在学期间发表的论文:

1. 《试析里亚多夫管弦乐音画〈魔湖〉的配器技术》，载于《解放军艺术学院学报》，2009 年 12 月增刊第二期。
2. 《普罗科菲耶夫〈g 小调小提琴协奏曲〉第一乐章分析》，载于《解放军艺术学院学报》2010 年 12 月增刊。
3. 《普罗科菲耶夫〈g 小调小提琴协奏曲〉第二乐章分析》，载于《北京教育学院学报》2011 年 6 月增刊。

致 谢

转眼之间，研究生学习即将结束了，两年半的学习生活使我受益匪浅。经过大半年时间的磨砺，硕士毕业论文终于完稿，回首收集、整理、思索、停滞、修改直至最终完成的过程，我得到了许多关怀和帮助，现在要向他们表达最诚挚的谢意。

首先要深深感谢我的导师柴志英老师。从入学开始柴老师就对我给予严格的要求和热忱的关怀，他在教学上的事无巨细，更是使我受益良多。在论文的选题、搜集资料和写作阶段，柴老师都倾入了极大的关怀和鼓励。在论文的写作过程中，每当我有所疑问，柴老师总会放下繁忙的工作，不厌其烦的指点我；初稿完成后，柴老师又夜以继日、加班加点的对我的论文认真批改，字字句句把关，提出许多宝贵的意见，使我的写作思路日益清晰。特别要说的是，对我的整个写作过程的指导，柴老师都是拖着病重的身体完成的。他严谨的治学之风和对事业的孜孜追求将影响和激励我的一生，他对我的关心和教诲我更将永远铭记。借此机会，我谨向柴老师致以最深的谢意！

其次还要感谢解放军艺术学院的各位院领导，及音乐系李双江主任、张烨政委给我的关怀与支持；感谢任课的李诗原、姜文利、张雪梅以及其他的各位老师，正是因为有了他们严格、无私、高质量的教学，我才能在这几年的学习过程中汲取专业知识，迅速提升能力。

同时还要感谢孟宪华老政委、谌启超干事、许杰及其他办公室的同仁们，以极大的热情帮助我完成了第一手资料的收集；感谢我的同事们在百忙的工作中替我分担教学任务，使我有更多的时间专注于学业；感谢这两年半与我互勉互励的诸位同学，在大家的共同努力下，我们始终拥有一个积极向上的学习氛围，与这样的团队共度宝贵的研究生学习阶段是我的荣幸。

最后，感谢我的爱人孙志强先生，没有他全身心的付出，我的学业不会顺利完成。还有我的父母及朋友们，是他们给我极大的鼓励与朴素的帮助。

我将带着我的研究生学习成果，继续在教学第一线奋斗，为解放军艺术学院的教育事业和军旅音乐艺术做出更多的贡献。