

铁军战歌震江淮

——新四军的合唱活动与合唱创作

○ 石一冰

摘 要: 新四军的歌咏活动(合唱活动)是新四军区别于其活动区域内其他武装力量的“名片”,其合唱活动日常化、仪式化,对根据地民众影响较大。新四军歌咏团体高度组织化,师属及以上合唱组织训练较严格。新四军的合唱创作具有比较明显的阶段性和失衡性。

关键词: 新四军合唱;日常化;仪式化;高度组织化;专业性;群众性;阶段性;失衡性

中图分类号: J642.53 **文献标识码:** A **文章编号:** 1002-9923(2020)06-0019-07

收稿日期: 2020-04-23 **DOI:** 10.13812/j.cnki.cn11-1379/j.2020.06.003

作者简介: 石一冰(1973-),男,汉族,博士,中国艺术研究院音乐研究所副研究员,硕士生导师。

新四军的合唱活动和创作是伴随着新四军的壮大和华中抗日根据地的建立而发展的。众所周知,新四军从1937年12月25日成立军部后,历经岩寺整编和确山集结后建立了以皖南云岭为中心的根据地,其间新四军不断贯彻中共中央东进、北上的方针,军事力量渐次扩展到苏、皖、鄂、豫、湘、浙等省。1941年1月“皖南事变”后,新四军军部在苏北盐城重建,在原有辖区和游击区的基础上,适时推进各根据地建设,以下属师一级建制为单位,在苏中(一师)、淮南(二师)、苏北(三师)、淮北(四师)、鄂豫皖(五师)、苏南(六师)、皖江(七师)和浙东(浙东纵队)等地区建立根据地。新四军的歌咏活动(合唱活动)、合唱创作与新四军的战略展开和华中根据地的不断建设如影随形。

由于新四军各部所处态势和对敌斗争的情况以及军部所处位置的变更,新四军的合唱活动可以“皖南事变”划分为“云岭时期”和重建军部以后两阶段。“云岭时期”由于部队尚未大规模展开,部队文艺团体主要从属于军部,合唱活动和创作相对集中于战地服务团等组织。重建军部以后,随着部队展开部署和根据地逐渐

发展,新四军先后建设了鲁艺华中分院和抗大华中分院(有艺术系)、苏皖边区行政学院(有艺术系)、淮南艺术专门学校,开始草创华中抗日根据地高等、中等教育。后虽在险恶的斗争环境中未能坚持固定办学,但随着已经学成毕业的学员各自归队,以及由华中鲁艺分院化整为零成立的新四军政治部直属鲁艺文工团(下文简称“鲁工团”)和三师鲁艺文工团的活动,富有根据地特色的艺术教育培训得以继续开展。正是在这种情况下,新四军的歌咏活动(合唱活动)四处开花、蓬勃发展,合唱创作稳步推进。

众所周知,多个声部的集体演唱是合唱的主要外在形式。齐唱虽不是典型的合唱手法,但却是“多声部合唱音乐得以发展的最主要的基础”^①。新四军歌咏活动的底色就是齐唱形式,新四军普通连队的歌咏活动主要是齐唱,新四军内设的战地服务团、教导总队文化队、“鲁工团”和各级文工团、剧团的合唱活动则相对专业化、多样化,并随根据地的稳固程度、专业人员实力的强弱呈现出多声部合唱水平的较大差异性。

^①汪毓和:《中国合唱音乐发展概述(上)》,《音乐学习与研究》,1991年,第2期,第18页。

一、新四军的合唱活动

1. 合唱活动的日常化、仪式化

(1) 歌咏活动是新四军的“名片”

歌咏活动(合唱活动)是新四军区别于活动区域内其他顽、伪武装力量的“名片”。在华中抗日根据地的开辟阶段,境内的新四军、顽军、伪军势力犬牙交错般存在,作为当时国民革命军序列的新四军通常配置“国军”的军服、军械,这就使当时根据地的群众从外观上难以区分。那时,“群众辨认新四军的办法之一就是听歌声。如我军一支小分队夜间行军进村宿营叫门时,老乡怕有误,让叫门的同志唱个‘风在吼’”(《保卫黄河》)。^②

(2) 新四军的歌咏活动日常化

新四军的歌咏活动贯穿于日常活动中,是新四军军事文化的重要组成部分。“每个连队每天早晚都要唱歌,每个连队和每个伙食单位都有一个俱乐部,并设一个文化教员。”^③而“每次举行大型集会,会场上的歌声总是此起彼伏,这部分啦那部分‘来一个!’那部分又啦另一部分‘再来一个’,这样的互相啦唱,使整个会场沉浸在欢乐的歌唱的海洋里。”^④

(3) 新四军歌咏活动仪式化

合唱在新四军较为重要的仪式中不仅承担着象征仪式始毕的作用,还在群体歌唱的形式中体现出抒发情感、感染、宣誓、教育的作用。例如“云岭时期”,“每逢军部有重大纪念活动,安排文艺演出前,都先由服务团的同志来首歌曲大合唱”。^⑤新四军战地服务团在召开群众大会或军民联欢会之前,通常先联络当地的乡长或保长通知群众来参加,也会安排部队的战士过来观看演出。晚会开始,“先由团长朱克靖或其他负责的同志致词,接着是一出大合唱。由于条件限制,合唱之后,服务团员便开始表演一些短小精悍,对环境和道具没有什么特殊要求的戏剧”^⑥。又如,1939年为庆祝“七一”节、建军节和1940年纪念“三八”节大会,云岭新四军

部教导总队文化队(以下称“文化队”)“指挥全场演唱《新四军军歌》和《国际歌》”^⑦;1939年夏,新四军军部为反击国民党顽固派的反攻高潮,开展对部队的阶级教育,文化队“由顾宝璋作词、何士德作曲,创作了悼念死难烈士的《追悼歌》,并在短时间内,突击教练;在追悼大会上演唱时,全场哀恸,群情激愤”^⑧。

(4) 新四军合唱活动对根据地民众影响较大

新四军歌咏活动并不局限于军队内部,在创建和发展根据地的过程中,由部队文艺工作者牵头,根据地的歌咏活动是寻常所见、遍及城乡的。例如新四军三师驻扎的淮北根据地,由于三师鲁工团工作的开展,歌咏活动十分普及,甚至“乡村的儿童都能唱至三个以上的歌谣,歌咏的力量使儿童融化在战争里面,某某敌人在萧县已经占领了许多村庄,村里的儿童还是歌声四起。勇敢的儿童把敌人的武装偷了很多”。^⑨又如1941年元旦,在华中新四军、八路军总指挥部大礼堂——盐城文庙,首演了一个月前刚由一师的沈亚威创作的表演唱《大红灯》(李增援、司徒杨作词),表演者按照作曲者的要求,由工人、农民、商人、妇女、儿童和新四军战士组成,“演唱者每人手执一红灯,内燃蜡烛,舞台灯光关闭,层层迭迭的歌队,宛若一座灯塔”^⑩,“台

②胡士平:《淮南抗日民主根据地音乐活动的历史特点及其意义》,《铁道师院学报》(社会科学版),1994年,第1期,第37页。

③中国人民解放军文史资料编辑部:《中国人民解放军文史资料选编》(抗日战争时期第四册),北京:解放军出版社,1988年,第30页。

④吴强:《新四军文艺活动回忆》,《新文学史料》,1980年,第4期,第76页。

⑤⑥陆海玲:《铁军轻骑兵——新四军战地服务团研究》,扬州大学2017届硕士论文,第27;38页。

⑦⑧鲁冰:《新四军的文化摇篮——文化队》,《铁流6:新四军文化工作专辑——新四军文化工作研讨会论文集》,第100、103;100页。鲁冰:《文化队生活散记》,《云岭》,1984年,第12期,第15页。

⑨马洪武:《新四军和华中抗日根据地史料选》(第二辑),上海:上海人民出版社,1984年,第467页。

⑩《新四军歌曲》编委会:《新四军歌曲》,《大红灯》表演说明,北京:中国广播电视出版社,1999年,第113页。

上台下，群情激奋，将抗日军民的革命激情推向了高潮。这是一次极为成功的创作和演出，歌曲一直流行于苏北与苏中”^⑪。

2. 歌咏团体高度组织化，师属及以上合唱组织训练较严格

(1) 歌咏团体高度组织化

武装力量通常具有高度组织性。进入相持阶段后，在抗日根据地党政军一体化领导之下，新四军与华中根据地歌咏活动是高度组织化的行为，体现在各阶段、各层级都有体系化的歌咏组织。

“云岭时期”，除少数部队执行东进、北上的方针外，新四军主要力量集中于皖南地块，这也集中了新四军的文艺工作者。这一时期的歌咏团体主要有新四军教导总队^⑫文化队（队长何士德）、江北指挥部抗敌剧团（团长孟波）、新四军战地服务团^⑬（歌咏组，组长沈亚威），新四军各支队也派驻有战地服务团的文艺力量（称为战地服务团第×大队）。

新四军军部重建后，由于重组了下属的七个师和浙东纵队，新四军歌咏组织进入分枝散叶的阶段。主要歌咏团体有军“鲁工团”、鲁艺华中分院合唱队、三师“鲁工团”以及各师、旅属文工团或剧团。例如二师的抗敌剧团、大众剧团（二师下属的旅还有四旅的抗战剧团、五旅的前锋剧团、六旅的战斗剧团等），四师的拂晓剧团，七师的大江剧团等。其中，鲁艺华中分院合唱队是音乐系的艺术实践团体，经常配合政治任务在盐城大众剧场演出节目，并深入部队、学校、农村演出，先后排练演出冼星海的《黄河大合唱》《在太行山上》和章枚的《怒吼吧，长江》《勇敢队》等不少作品。华中鲁艺集中办学受挫后转制为军“鲁工团”和三师“鲁工团”，三师“鲁工团”侧重戏剧，军“鲁工团”偏重于音乐活动，曾演出冼星海的《军民进行曲》《九一八大合唱》和贺绿汀作曲的《一九四二年前奏曲》等^⑭。

(2) 师属及以上合唱组织训练较严格

由于专业音乐人才的短缺和各层级文艺团体歌咏水平的差异，形成了上级团体带动、培训下级团体的网络以及专业化、普及化互动的格局，偏大型的专业合唱作品通常由师级以上的文艺团体承担，基层文艺团体以表演相对简单的歌咏作品为主。

“云岭时期”的合唱训练很少留下细节信息，但一则美国记者史沫特莱观看新四军文艺表演的观后感，也能呈现出当时新四军文艺团体的合唱水平。1939年新四军军部举行纪念“七一”晚会，晚会由教导总队文化队和战地服务团联合演出，其中包括二部合唱《新四军军歌》和四部合唱《国际歌》^⑮。史沫特莱听后兴奋地说：“我到新四军来，路过国民党地区，他们对我说，新四军是土匪。试问，土匪能有这样鲜明的抗击侵略者的政治激情吗？能够这样精彩地演唱歌曲吗？能有这么高的艺术水平吗？这显然是荒唐的恶意中伤。”^⑯

新四军军部重建以后，师属及师以上文工团由于能得到上级或驻团音乐家的指导，在合唱的

^⑪曹建林：《苏北根据地抗战文艺研究1940-1945》，苏州大学2012届博士学位论文，第134页。

^⑫新四军教导总队是新四军军部直接举办的一所培训军政干部的抗大式学校，从1938年1月到1941年1月“皖南事变”，历时整整3年，为华中抗日根据地军政发展输出了4000-5000名干部，下设有文化队，队长为何士德。

^⑬新四军政治部领导下从事文化艺术和民运工作的团体，1938年1月在南昌成立，团长朱克靖，下设戏剧组、绘画组、歌咏组、舞蹈组、通讯组、民运组。“皖南事变”前后，该团改组为苏北指挥部战地服务团和一师战地服务团。在3年时间里，该团为新四军的文化建设和民运工作作出了贡献，培养文艺干部400余名。

^⑭孟波：《战火中诞生的艺术学府——记鲁迅艺术学院华中分院》，《新文学史料》，1984年，第3期，第175页。

^⑮谢云晖、胡明、王于耕、林晖：《忆新四军战地服务团》，中国人民解放军历史资料丛书编审委员会：《新四军回忆史料（1）》，北京：解放军出版社，1990年，第35页。

^⑯晓河、胡士平：《冒着敌人炮火前进的新四军音乐活动》，《人民音乐》，2001年，第10期，第4页。

音准、节奏乃至队员具体发音等方面都有专业的基本要求。例如,贺绿汀在“鲁工团”工作时期,在自身资料遗失的情况下,靠记忆力编写了乐理学、作曲法、和声学、对位法等讲义,何士德也编写了声乐讲义,对学员进行系统的教学^⑦,为合唱队的训练扫清了障碍。在军“鲁工团”合唱队的训练中,鉴于队员技术水平参差不齐的情况,贺绿汀、何士德采用提高训练难度、“单兵教学”的方式进行训练,不放过任何一处短板。据当时的军“鲁工团”合唱队员回忆:“这部作品(笔者注:贺绿汀新创作的大合唱《一九四二年前奏曲》)对合唱队成员来说,演唱难度真是够大的,有许多头一回遇到的难题。比如黄苇男高音的一句朗诵式独唱,由贺老师亲自指导,就反复练了许多遍。金虹和苏民是女高音主力,但采用花腔技巧的唱法,也是第一次,在贺老师指导下,记不清练了多少遍,直到有了高质量表现,才算‘优良’通过。女声三重唱和男女四声部的练唱,都是在贺老师、何团长的亲自带领下,克服重重难关,反复练唱才算过关。而对于临时扩充到合唱队的人来说,这部作品的排练就更是难上加难,……为了让这些新队员练准唱好,贺老师、何团长又组织音乐队骨干,分别进行一个声部一个声部的反复演练,一个人一个人地单个辅导,最后由何团长或贺老师亲自验收。”^⑧

师一级的文艺团体合唱训练也较严格。1942年贺绿汀曾到新四军二师指导歌咏活动,他帮助剧团同志学习音乐知识和理论,对提高音乐基础知识水平、识谱听音能力起到了很大的作用,并用他创作的专业化合唱作品《游击队歌》《垦春泥》《一九四二年前奏曲》等训练合唱队。

“他指导音乐训练十分严格,一丝不苟;大合唱中常有人跑调,他也能凭敏锐的听觉,马上发现并加以纠正。有些人半音唱不准,或对某种变化音一时找不着感觉,产生了急躁情绪,甚至发牢骚。对此,他决不轻易放过,但也从不批评人,总是不厌其烦地反复敲着音叉要求再重来,直至

唱准为止。有时他还亲自拉着小提琴做示范,引导大家进行视唱练耳训练。”^⑨新四军五师文工团训练合唱时也比较严格,不留面子。该师文工团团团长唐亥排练《在太行山上》,“在‘兵强马又壮’一句,别人都停顿了,他总要高声拉长半拍,气得合唱指挥一边往队伍外推他,一边愤怒地叫着——‘老唐不会唱,不叫他参加了!’”^⑩

二、新四军的合唱创作的阶段性、失衡性

1. 新四军合唱创作具有比较明显的阶段性(见附表)

“云岭时期”的合唱作品数量约10部左右,主要有何士德的《新四军军歌》(1939)、表演歌曲《收获》(林因词,1939)、《渡长江》(赖少其词,1939)、章枚的《怒吼吧长江》(章枚词,1940)、《勇敢队》(李增援词,1940)、《打大仗》(司徒杨词,1940)、孟波的《文化战士歌》(林擒词,1940)、沈亚威的表演唱《大红灯》(李增援、司徒杨词,1940)。这些作品同时存在两种创作风格,一类是以《渡长江》为代表的专业化作品,另一类是以《文化战士歌》《大红灯》为代表群众化作品,两类作品的数量旗鼓相当。无伴奏合唱《渡长江》规模较大,开始的男声二声部采用了类似船工号子的呼应手法,具有渡江场面的描绘性;紧随其后的混声四部段落,作曲家经常保持一两个声部作为伴奏声部(模拟划船渡江的号子节奏),其余声部做模仿或同节奏织体,合唱创作思维呈现出器乐化的特点,音乐形

^⑦何士德:《记新四军鲁迅艺术工作团》,《上海市新四军暨华中抗日根据地历史研究会第三届年会纪念特刊》,1987年,第316页。

^⑧黄苇、金虹、许以倩、刘飞、苏民:《贺绿汀在新四军鲁艺工作团》,《铁流6:新四军文化工作专辑——新四军文化工作研讨会论文集》,2001年,第145-146页。

^⑨郭仁怀、程东明:《贺绿汀在淮南抗日根据地》,《滁州学院学报》,2001年,第4期,第28页。

^⑩唐羽:《文人·战士——记父亲在新四军第五师的战斗生活》,《我们的父母——北京新四军研究会五师中原分会成立十周年纪念文集》,2007年,第330页。

象塑造精当、妥帖。《文化战士歌》短小精悍,采用大调式,副歌部分采用二声部同节奏织体,明显带有抗战时期抗日根据地群众化小型合唱的主调化、声部简单化的特征。《大红灯》体现的是根据地合唱创作民族化、民间化的追求,沈亚威的这部作品全曲采用五声调式,并没有在多声部组合方面用力,而是在表演形式上吸取民间形式(如一领众和),在歌词方面完全是白话和俚语。作品中出现了多处用人声模拟民族器乐元素,如第二段和结尾歌词“朗里格朗”模仿了民族器乐中的锣鼓点,并要求以较快速度演唱,伴奏中使用的笛子和打击乐器的锣鼓点的音响重合,烘托了热闹而欢快的氛围。

军部重建后,新四军合唱进入大发展阶段。各类型合唱、齐唱、轮唱作品数量在50部以上,其中1941年11部、1942年15部、1943年11部、1944年5部、1945年10部。在作品类型上,专业性的作品集中出现于军部重建至鲁艺华中分院转型为“鲁工团”之前的1941、1942两年,代表作品有何士德的《新四军万岁》(西蒙词,1941)、贺绿汀的《一九四二年前奏曲》(鲁军词,1941)、梅滨的《保卫解放区》(万力词,1945)等几部;群众化的作品数量占有绝对优势,代表性作品有章枚词曲的《一把铁锹》(1941)、晓河词曲的《我们在抗大学习》(1943)和《练兵歌》(1943)、何捷明词曲的《开荒歌》(1943)等等。

贺绿汀在《一九四二年前奏曲》中灵活运用了和声化、对位化两种合唱织体,调性转换频繁,人声音色配置的穿插、对比(花腔女高音、男声宣叙调式的独唱、女声三部、男声四部、混声四部)丰富,曲式结构严密,艺术水平较高。该作品整体风格在当时显得有些“洋化”(类似欧洲古典音乐的旋律风格),似乎与当时的斗争环境“有距离”,并因此在一段时间内遭到“苛评”^②,而实际上它是贺绿汀为鲁艺华中分院音乐系和军“鲁工团”的学员充当教学范例而创作的^③,教学意义大于演出意义。何士德的

《新四军万岁》和梅滨的《保卫解放区》虽然在技法上没有《一九四二年前奏曲》复杂,但在旋律气质、合唱手法上却与之相通。

群众化合唱作品的特点是音域小、旋律风格民族化、合唱配置少,甚至有些作品以轮唱、齐唱形式创作(在训练、演出时可以临时变成轮唱)。例如《一把铁锹》的群众化、民间化很典型,作品如果不反复的话只有8小节,男声声部演唱主要旋律(劳动号子风格),女声属于伴奏、帮腔的作用,不断用“哎咳哟嗬”的劳动衬词与男声声部的衬词“对撞”,描写群众帮新四军挖战壕的情景。该作品虽然短小,但它却“可以轮唱,男声先唱一小节,女声再开始;也可以合唱,即一、三、五、七小节用男声独唱或男声齐唱,二、四、六、八小节全体齐唱”^④。这种群众化的表演方式和合唱配置,充分说明了作品的创作者、表演者和接受者的群众性审美心理定势。晓河的《我们在抗大学习》和《练兵歌》手法近似,都采用主歌加副歌的形式,也都在副歌时用二声部合唱,不同的是前者是二声部同节奏织体,后者则是用二声部轮唱。何捷明的《开荒歌》采用的是一领众和的齐唱方式。与这几部作品在手法上“雷同”的作品占了群众化作品中的大部分。还有一小部分作品试图在专业化和群众化之间求平衡,但实际上这一阶段的群众化“拉力”远大于专业化“拉力”,结果可想而知,这样的作品有黄苇词曲的《水上行军歌》(1943)、吕若曾的《练兵进行曲》(惠春、洛古词,1944,混声二声部)、晓河词曲的《革命的家庭》(1942)等等。

2. 新四军合唱创作的失衡性

值得注意的是,与延安合唱创作中专业化

^②倪瑞霖:《天地存肝胆 江山阅鬓华——贺绿汀的生平和创作》,《音乐研究》,1994年,第4期,第11页。

^③王洛夫:《贺绿汀在新四军鲁工团》,《文化战士天地》,2011年,第308页。

^④《新四军歌曲》编委会:《新四军歌曲》,《一把铁锹》表演说明,北京:中国广播电视出版社,1999年,第463页。

大型作品和群众化小型作品的相对平衡不同,1941年后专业化作品和群众化作品在比例上出现了失衡现象,专业化作品与群众化作品的比例为1:4。其原因有三:其一是因为何士德、贺绿汀、孟波等人1942年起先后调到延安鲁艺执教,新四军最有作曲造诣的音乐家都调离了;其二是由于1942年“讲话”结束的几个月后,延安的音乐批评开始错误地批判了“无原则的合唱主义”^{②4},合唱成了脱离工农兵的体现,虽然华中根据地与延安相隔甚远,合唱创作也未和延安戛然而止的“大合唱运动”一样走向式微,但毫无疑问受到了这种思潮的影响,创作风格的群众化被大大强化;其三,鲁艺华中分院及其延续“鲁工团”始终未能获得相对稳定的办学环境,学制上主要是短训班形态,因此对于稍复杂的多声部音乐创作而言,不少学员通常“力有不逮”。

新四军不同建制之间合唱创作的数量也存在失衡性。由附表可知,军部直属文艺团体以及一师、二师、三师的音乐工作者合唱创作数量较多,五师、六师、七师的合唱创作数量次之。合唱创作多的单位往往音乐人才济济,何士德、贺绿汀、孟波、章枚等人均在军部和一师、二师、三师工作、生活过。五师、六师、七师的合唱创作者大多是经文化队、鲁艺华中分院、“鲁工团”培训的学员,但创作起步略晚,业务能力稍弱。此外,我们知道合唱对于绝大部分抗日根据地民众而言始终是个“外来事物”,无论音乐工作者如何使之民族化,其在农村底层民众中的接受度始终不如戏剧,在华中根据地某些敌情复杂多变、相对欠稳固的地域更是如此,因此有些部队的文艺团体开展活动时往往更专注戏剧活动^{②5}、民运和普及一般歌咏活动,而无暇顾及合唱的创作和提高,像新四军四师和浙东纵队的音乐工作者在整个抗战期间几乎没有创作合唱作品。

结 语

新四军合唱活动与创作既是新四军歌咏活动和军歌创作的提升,也是华中抗日根据地抗日救亡歌咏运动的升华。新四军的合唱活动和合唱创作是新四军文化工作的重要组成部分,对于激励新四军将士的爱国主义、革命英雄主义和革命乐观主义精神,对于发动、教育群众和改造根据地社会具有特殊而积极的意义。

新四军的合唱活动和合唱创作还锤炼出一支军旅音乐创作劲旅。沈亚威、晓河、张锐、陈大荧、胡士平、朱践耳等等是其中的代表性人物,他们是解放战争时期华东野战军——“三野”音乐创作的核心力量。1949年由沈亚威、张锐等10余人集体创作的《淮海战役组歌》^{②6}是解放战争时期解放区“响当当”的两部大型合唱作品之一(另一部是“四野”李伟创作的《辽沈战役组歌》)。并且,他们在解放战争时期开始将合唱创作中的经验推进到更为宽广的戏剧、器乐领域中,可以说新四军时期的合唱作曲者就是后来解放军音乐创作的佼佼者。这些音乐家在共和国成立后大多进入专业音乐院校深造,但他们在抗战时期合唱多声部写作中的经验(尤其是群众化)对此后他们的其他音乐类型创作始终存在影响,并在后续音乐思潮的变化中或隐或现,最终汇入了中国当代音乐创作的洪流之中。

^{②4}例如麦新在《是改变工作作风的时候了》(载延安《民族音乐》第5、6期合刊,1942年9月版)谈道“近二三年来,在某些地区和某些部门内,我们在工作作风上发生了相当严重的偏向,那就是无原则的合唱主义和脱离群众的提高……无原则的合唱主义和高高在上的提高,正是脱离工农兵的一个具体表现。”

^{②5}在华中抗日根据地,影响最大的文艺活动首推戏剧,其次才是歌咏,这与其他根据地无异。另外,华中根据地的戏剧改良活动卓有成效,确实占用了大部分新四军音乐工作者的精力。

^{②6}《淮海战役》组歌由向增、宋琬、韦明、岁寒、向彤、闻达、王杰作词,余频、何仿、龙飞、沈亚威、陈大荧、张锐、朱践耳等作曲。

附表 新四军抗战时期合唱创作表(以收入《新四军歌曲》《盐阜区新四军抗战歌曲选》为主)

部门地域 年份、数量	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	未标时 间作品	总计	两歌集未收入但有 文字记载的作品
军部	3	4	5	2	—	—	—	—	14	章洛、洛辛的清唱 剧《周家岗上》，清 唱剧《向生产战斗 英雄们歌唱》，三声 部合唱《歌咏工作 在南路》
一师（苏中）	—	1	2	—	1	—	5	—	9	
二师（淮南）	—	1	2	6	7	1	1	1	19	
三师（苏北）	—	—	1	5	1	1	1	1	10	
四师（淮北）	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
五师（鄂豫皖）	—	—	—	1	—	—	3	—	4	
六师（苏南）	—	—	1	1	2	1	—	1	6	
七师（皖江）	—	—	—	—	—	2	—	—	2	
浙东纵队	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
总计	3	6	11	15	11	5	10	3	64	

责任编辑：田 林

基金项目: 本文为国家社科基金艺术学重大项目“中国乐派研究”(项目编号: 19ZD13)子课题《中国乐派的创作和表演研究》的阶段成果。

(上接第18页)

果,20世纪90年代初出现了“中国声乐”理论阐释和倡导的热潮,周小燕重新提出了“中国的新声乐艺术”,王宝璋明确提出《弘扬中国唱法》,虽然将这篇发表于1992年的文章称为“第一次运用了‘中国唱法’这一名词”^②多少有些可商榷之处,至少早在1950年,周巍峙就使用了“新的中国唱法”这一概念。1996年,中国声乐学会暨中国唱法研究会论坛举行,标志着“中国唱法”进而“中国声乐”的概念在一定范围内成为理论倡导的普遍共识,并成为音乐文化建设中的可操作性表述。

几十年来,经过几代声乐工作者的辛勤耕耘,在声乐体系建设、理论研究、教材开发、艺术实践等方方面面都取得了长足的进步,为国家培养了大批优秀的声乐艺术人才,特别是以著名声乐教育家金铁霖教授为代表的声乐工作者们,他们在纵向继承和横向借鉴的基础上,赋予了中国民族声乐科学性、民族性、艺术性、时代性的特质,推动了中国声乐的快速发展,中国声乐体系的建立已成为必然。

2017年12月6日,美国茱莉亚学院授予中国音乐学院杰出校友彭丽媛教授名誉博士学位仪式在中国音乐学院国音堂举行。中国音乐学院

院长王黎光教授致辞中,首次提出了中国声乐由民歌传唱到民族声乐再到中国声乐的三个阶段的发展历程,中国声乐的建设正式提上了议事日程。2018年12月8日,中国音乐学院召开中国声乐教学体系建设研讨大会后,将学校声乐歌剧系专业方向的“民族声乐”正式更名为“中国声乐”。

从中国新音乐,到民族声乐,再到中国声乐,有关中国声乐的观念自觉跨越了超过一个世纪的历史旅程,成为中国音乐界影响巨大、寓意深远的一项世纪性的理论工程。它涵容了几代中国音乐人深刻的思考和卓越的实践,其中的每一步探索、每一波倡导以及每一个论题的争辩,都包含着值得尊重的科学热忱和理性精神。中国声乐的确立可以与世界各国声乐艺术和美学原则进行对话,以此确立中国音乐人的文化自信:文化传统自信和文化优势自信。

责任编辑:田 林

基金项目:本文为国家社科基金艺术学重大项目“中国声乐艺术研究”(项目编号:19ZD14)的阶段成果。

②③张建瑜：《关于“中国唱法”引起的思考》，《黄河之声》，2007年，第2期，第25页。