

清唱剧《遮不住的青山》文学剧本、音乐结构 和音乐特色分析

邓 波

[摘 要] 清唱剧《遮不住的青山》是为纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利 60 周年，于 2005 年创作的一部大型舞台声乐作品。该剧以九一八事变为开端，以一对恋人 70 余年的悲欢离合为主线，表达了中日人民追求和平与爱的美好愿望。从文学剧本视角分析，该剧体现了战争叙事中主题思想的多维建构、历史叙事中编剧艺术的现代性转型、创伤记忆中歌词艺术的符号学阐释；从音乐创作的视角分析，该剧初具 21 世纪中国清唱剧创作呈现的现实题材、民族色彩旋律的运用及中西通融的调性布局、三度叠置的和弦结构及多段并置的曲式结构等基本特征，将西方大型声乐体裁与中国传统音乐语言相结合，具有典型意义。

[关键词] 清唱剧；《遮不住的青山》；剧本分析；音乐创作；音乐分析

中图分类号：J643.2 文献标识码：A 文章编号：1001-5736(2025)03-0012-11

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2025.03.02

清唱剧 (Oratorio) 作为在西方巴洛克时期创立、于古典主义时期成熟的大型声乐套曲形式，由于兼顾了独唱、重唱与合唱等声乐表演形式，在宗教题材与管弦乐队的加持下，成为西方音乐十分重视的一种综合性声乐体裁。亨德尔的《弥赛亚》、海顿的《创世纪》和门德尔松的《伊利亚》等均为该体裁的经典之作。

在中国近现代音乐史中，清唱剧的创作当属作曲家较少涉猎的体裁。1949 年之前，仅以黄自的清唱剧《长恨歌》(该清唱剧创作于 1932 年，共十个乐章，其歌词由韦瀚章根据白居易的长诗《长恨歌》改编而成，由黄自谱曲，其中第四、第七、第九乐章尚未完成音乐创作) 较为著名，其他诸如陈田鹤的《河梁话别》、陆华柏的《大禹治水》等，在剧本、音乐等方面均没有超出《长恨歌》的实际影响范围。

据不完全统计，在 1949 年至 2000 年，我国作曲家创作的清唱剧仅有 15 部 (一般认为，20 世纪 60 年代，根据同名京剧改编的交响合唱《沙家浜》和革命交响音乐《智取威虎山》，实则已具备清唱剧的大部分特征)。这些清唱剧面临两大挑战：一是文学剧本题材受限；二是音乐创作过度依赖西方技法。这两方面的挑战限制了清唱剧的演出与传播空间。

进入 21 世纪后，我国的清唱剧创作领域呈现蓬勃发展的态势，涌现多部题材丰富且具有民族音乐风格的作品。其中，在 2000—2010 年，有 5 部清唱剧佳作问世，包括鲍元恺的《江姐》(2000)、王世光的《霜降之歌》(2001)、徐占海与王萃合作的《遮不住的青山》(2005)、廖乃雄的《桃花扇》(2007)、鲍元恺的《禹王治水》(2008)。2010 年以来，我国的清唱剧创作开始出

现喷发的态势，其题材之丰富、音乐之创新前所未有，先后出现26部大型清唱剧作品。^[1]

《遮不住的青山》是沈阳音乐学院为了纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利60周年而独创编排的一部清唱剧作品，该剧于2005年创作完成。编剧白玮，曲作者徐占海、王萃都是地道的“沈音人”。其中，作曲家徐占海创作了多部歌剧和多种体裁的音乐作品。他的作品如歌剧《苍原》、评剧《我那呼兰河》、舞剧《星海·黄河》等，屡次荣获原文化部“文华大奖”“文华作曲奖”、中宣部“五个一工程”奖、“金钟作品奖”等奖项，这些作品在艺术领域取得了显著成就，对中国歌剧及多样化的音乐创作与创新贡献重大。在该剧的创作过程中，除徐占海、王萃外，王进、王虎、刘利民、刘晖等多位沈阳音乐学院教师也参与该剧双钢琴伴奏的编配工作。指挥、导演、舞美、演员等也均为地道的“沈音人”。作曲家群体集体创作大型音乐体裁成为中国特色，如歌剧《小二黑结婚》《江姐》《洪湖赤卫队》，舞剧《红色娘子军》《鱼美人》，协奏曲《梁祝》《黄河》，以及合唱《长征组曲》等，无一不是集体智慧的璀璨结晶。沈阳音乐学院倾全院之力精心打造的清唱剧《遮不住的青山》，是继歌剧《白毛女》后本院自主创作的又一重要作品。

清唱剧《遮不住的青山》在题材、音乐和表演方面均突破了前期同类作品的创作局限，具有一定的代表性。本文对《遮不住的青山》的剧本、音乐结构及音乐特色加以分析与研究，以期为中国清唱剧的长足发展提供借鉴。

一、文学剧本分析

作为纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利60周年的里程碑之作，《遮不住的青山》突破了传统抗战叙事的窠臼，通过描绘中国和日本两个普通家庭的悲欢离合，集中反映了战争给世界人民带来的惨重灾难，并着力刻画了中国人民善良宽厚的胸怀和顽强的民族精神，从而在战火硝烟中注入了更具哲学深度的思考维度。该剧

以“战争创伤修复”为核心命题，通过跨国度的人物群像构建，完成了从民族记忆到人类命运的主题升华。

该剧剧本采用双螺旋结构展开叙事：中国东北青年梁子与豆花的婚礼之夜，恰与九一八事变成形成戏剧性冲突，梁子与豆花这对恋人的命运轨迹被战火撕成碎片——逃亡、离散、流浪构成了他们的生存常态。而日本父女一郎与樱花的加入，则形成了极具张力的镜像叙事：父亲在异国战场殒命，女儿在流浪中幸运地被他人收养。这种加害者—受害者的身份戏剧性转换，在两个家庭的悲欢离合中构筑起一道超越仇恨、闪耀人性光辉的桥梁。

在人物塑造方面，该剧编剧展现出了高超的典型化处理技巧。梁子与豆花的命名灵感源自《松花江上》中“高粱肥呀大豆香”的悠扬旋律，编剧巧妙地将松花江畔的富饶景象与战争的残酷伤痕并置，营造一种鲜明的对比。日本父女一郎与樱花的命名，则暗含“樱花易逝”的东方哲思，隐喻战争对人性的摧残。当樱花在梁子家檐下绽放时，这种跨文化的意象并置完成了对和平主题的诗意诠释。

在戏剧冲突设计方面，编剧巧妙运用了“错位结构”：侵略者后代被受害者家庭收养，战争孤儿在仇敌土地上重生，这种充满悖论的情节设置，使全剧始终笼罩在命运无常的悲剧氛围之中。贯穿全剧的《松花江上》旋律的变奏，成为连接历史与现实的音乐纽带，既完成了对经典的致敬，又实现了当代性转化。

值得注意的是，《遮不住的青山》在历史真实与艺术虚构之间找到了精妙的平衡点。普通家庭的细微叙事宛如一面镜子，映照出波澜壮阔的历史洪流；个体生命所承载的伤痛记忆如同一个个碎片，共同拼凑出一幅民族精神的壮丽画卷。这种以小见大的叙事策略，使作品兼具思想深度与情感共鸣，成为21世纪抗战题材创作的重要范式之一。为简洁起见，笔者将《遮不住的青山》剧本的基本场景和歌词节选的对对应关系予以整理（见表1）。

表 1 清唱剧《遮不住的青山》剧本基本场景和歌词节选

场景	分曲	歌词节选
序曲	1. 《序曲》	楼台亭榭诉说着大清故都的往日风韵， 紫气东来吹拂着奉天承运的画栋雕梁； 芸芸众生忙碌着穿过一条条大街小巷， 平凡生活重复着走近一扇扇百姓门窗
场景一：我的家就在柳条湖边上，曾经杨柳依依、芦花飘香。九月十八日的夜晚，日子过得与平常一样平静，谁能料到这平静中潜伏着国破家亡的巨大灾难	2. 《沦陷的夜晚》	我叫梁子本姓张，年龄十八家住沈阳； 满身子力气血气方刚，心里已有了美丽的姑娘
	3. 《思念的倾诉》	你听到了吗，你听到了吗，你听到了吗？ 我一遍我一遍地呼喊； 你看到了吗，你看到了吗？ 我无限无限地期盼
	4. 《婚礼曲》	高粱儿红，玉米儿黄，五谷丰登装满仓； 后院的柳，前院的杨，牵牛花儿爬上墙
场景二：梁子与豆花本是多么般配的一对啊！是战乱将他们生生拆散	5. 《豆花的歌》	豆苗儿青，豆花儿黄， 妹妹可在哥哥的心头上？ 一锄锄的犁，一铲铲的趟， 哥哥在梦里可把妹妹想
	6. 《梁子的歌》	高粱秆是哥哥的铁脊梁， 高粱穗是哥哥的红脸膛； 高粱秆是哥哥的铁脊梁， 高粱穗是哥哥的红脸膛
	7. 《凄婉的歌》	再不能像风一样自由地吹， 再不能像鸟儿一样任意飞； 再不能像风一样自由地吹， 再不能像鸟儿任意地飞
	8. 《不屈的歌》	白雪皑皑覆盖着北方的原野， 白雪下是悸动的生命和萌动的春色； 乌云密布压迫着关东的山河， 山水间是不屈的精神和无畏的气魄
场景三：在梁子走后好多年，豆花一家收养了一名可怜的日本遗孤，那姑娘叫樱花	9. 《一郎的忏悔》	我是一名日本军人，面对死亡遗憾无边， 回想起血与火的日子，内心禁不住猛烈打颤
	10. 《悲苦的歌》	我的家在鹿儿岛那边， 四面是海，天很蓝很蓝； 有一天，爸爸说要为天皇而上前线， 神情是那样的庄严
	11. 《爱之歌》	悲怆的歌儿飘洒在松花江上， 五月的鲜花在原野上开放； 相逢一笑，尽显崇高的力量， 默默祝福，展现宽广的胸膛

续表 1

场景	分曲	歌词节选
场景四：热心的人们多方寻找，过了好多年，终于有一天他们得以重逢	12. 《重逢之歌》	多少年，我为你梦绕梦牵， 多少年，我为你望眼欲穿； 大山可曾听见我声嘶力竭的呼喊， 大河可曾看见我已走过的万水千山
	13 《童谣》	飘来飘去的云，吹来吹去的风， 荡来荡去的秋千，飞来飞去的蒲公英。 春天里好心情，东边柳绿西边花红； 夏天里好心情，上边是火下边是风
尾声	14. 《和平颂》	我多想找回逝去的时光， 我多想抚平战争的创伤； 我多想用爱架起爱的桥梁， 我多想用心呼唤心的向往
未上演也未出版的歌曲	15. 《樱花的歌》	海那边吹来的风，吹乱了我的头发； 海那边涌来的浪，打湿了我的衣裳。 人在远方，心系他乡，远方的亲人是否无恙？ 远方的恩人，是否安康

本文从主题思想、编剧艺术、歌词艺术三个维度对《遮不住的青山》的文学剧本进行分析。

（一）主题思想的多维建构：战争叙事中的哲学升华

以抗日战争为历史背景的《遮不住的青山》，通过多声部叙事与复调结构构建了一个包含战争创伤、民族精神、和平愿景与历史反思的三维主题体系。该作品摒弃了传统战争叙事中简单的二元对立框架，巧妙地运用合唱艺术所蕴含的集体力量，成功地将历史记忆提升至对人类命运共同体的哲学思考层面。不仅超越了单纯历史事件的再现，更通过音乐符号的深刻哲理，精心构筑了一个涵盖战争创伤、伦理秩序重建及和平愿景的广阔艺术空间。其深远价值不仅体现在对抗战历史的艺术再现上，更在于它为人类文明的和谐进步提供了具有普遍指导意义的思考框架。这种将历史记忆转化为哲学思考的艺术实践，彰显了音乐叙事在当代社会中的精神引领作用。

（二）编剧艺术的现代性转型：历史叙事范式的突破

《遮不住的青山》的编剧艺术在于突破了传统

抗战剧的类型桎梏，通过现代叙事学与音乐结构学的交叉运用，实现了历史真实与艺术真实的辩证统一。该剧不仅重构了战争记忆的表述方式，而且为中国当代歌剧、音乐剧、清唱剧等外来音乐形式的本土化创作提供了可资借鉴的叙事范式。

（三）歌词艺术的符号学阐释：创伤记忆的诗性编码

在《遮不住的青山》中，歌词借助语言符号的双重编码机制、意象符号的隐喻结构及情感符号的音乐化诠释，构筑了一个全面而深刻的创伤记忆符号体系。这种诗性表达既保持了民间叙事的质朴品格，又实现了抗战话语的现代性重构，为中国当代音乐作品歌词的创作提供了极具启示性的艺术范本。

二、音乐结构分析

清唱剧《遮不住的青山》的音乐创作，与其他中国清唱剧的传统一样，仍然采用独唱、重唱与合唱的声乐叙事方式。剧中，梁子与一郎的角色分别通过男高音和男中音来展现，而豆花与樱

花则分别由女高音和女中音来诠释。15首分曲包括男高音、女中音独唱各2首,女高音、男中音独唱各1首,男女声二重唱3首,混声合唱4首,

四重唱与混声合唱1首,童声合唱1首。值得注意的是,在音乐创作中,声部设计、曲式结构及调性布局等相互建构了一个有机整体(见表2)。

表2 清唱剧《遮不住的青山》唱段体裁和曲式结构

分曲	演唱形式	主要调式、速度	曲式结构
1.《序曲》	混声合唱	F宫、 $\frac{2}{4}$ 中速	多段体:前奏(1—47)+A(48—71)+B(72—117)+间奏(118—123)+C(124—161)+D(162—239)+间奏(240)+E(241—303)
2.《沦陷的夜晚》	男高音独唱	f羽、 $\frac{3}{4}$ 行板	多段体:前奏(1—5)+A(6—13)+间奏(14—15)+B(16—28)+间奏(29—31)+C(32—55)+D(56—103)+间奏(104—111)+E(112—131)+间奏(132—134)+F(135—146)+G(147—178)+间奏(179)+H(180—213)+尾奏(214—217)
3.《思念的倾诉》	男女声对唱、二重唱	d羽、 $\frac{2}{4}$ 慢板	多段体:前奏(1—10)+A(11—27)+间奏(28—32)+B(32—52)+间奏(53—55)+C(56—81)+D(82—101)+间奏(102—111)+E(112—147)+F(148—180)+G(181—208)
4.《婚礼曲》	混声合唱	d商、 $\frac{2}{4}$ 中速	变奏体:前奏(1—12)+A(13—27)+A ¹ (28—43)+A ² (44—70)+A ³ (71—82)+A ⁴ (83—102)
5.《豆花的歌》	女高音独唱	c羽、 $\frac{2}{4}$ 慢板	三段体:前奏(1—8)+A(9—35)+A ¹ (36—62)+B(63—83)+A ² (83—114)
6.《梁子的歌》	男高音独唱	f羽、 $\frac{2}{4}$ 行板	多段体:前奏(1—7)+A(8—26)+间奏(27—29)+B(30—61)+C(62—93)
7.《凄婉的歌》	男女声二重唱	f羽、 $\frac{2}{4}$ 慢板	多段体:前奏(1—12)+A(13—30)+B(31—56)+C(57—96)+D(97—108)+间奏(109—115)+E(115—132)+F(133—165)+G(166—214)
8.《不屈的歌》	混声合唱	C宫、 $\frac{2}{4}$ 稍快	变奏体:前奏(1—24)+A(25—40)+A ¹ (41—56)+A ² (57—72)+B(73—94)+A ³ (95—111)+A ⁴ (112—128)+B ¹ (129—149)+A ⁵ (150—173)+A ⁶ (174—201)
9.《一郎的忏悔》	男中音独唱	d角都节调式、 $\frac{2}{4}$ 慢板	多段体:前奏(1—6)+A(7—19)+间奏(20—23)+B(24—56)+间奏(57—60)+C(61—111)+D(112—145)+间奏(146)+E(147—175)+F(176—197)+间奏(198—202)+G(203—224)+间奏(225—226)+尾声(227—260) ^[2]
10.《悲苦的歌》	女中音独唱	a小调、 $\frac{4}{4}$ 中速	回旋体:前奏(1—7)+A(8—21)+B(22—35)+间奏(36—40)+A ¹ (40—49)+间奏(50—53)+C(54—70)+A ² (71—88)+间奏(89—90)+C ¹ (91—107)+A ³ (108—125)+间奏(126—129)+C ² (130—166)+A ⁴ (167—193)
11.《爱之歌》	混声合唱	D宫、 $\frac{2}{4}$ 行板	三段体:前奏(1—29)+A(30—54)+间奏(55—64)+A ¹ (65—80)+B(81—96)+A ² (97—123)+尾奏(124—129)
12.《重逢之歌》	男女声二重唱与混声合唱	d羽、 $\frac{2}{4}$ 中速	多段体:前奏(1—11)+A(12—33)+B(34—43)+C(44—51)+间奏(52—54)+D(55—70)+E(71—96)+F(97—114)+间奏(115—118)+G(119—129)+H(130—146)+H ¹ (147—162)+I(163—172)+J(173—181)+J ¹ (182—193)+J ² (194—201)+J ³ (202—217)+K(218—224)+间奏(225—230)+L(231—251)+M(252—279)

续表 2

分曲	演唱形式	主要调式、速度	曲式结构
13. 《童谣》	童声合唱	F宫、 $\frac{2}{4}$ 中速	多段体：前奏（1—4）+A（5—20）+B（21—36）+C（37—54）尾奏（55—60）
14. 《和平颂》	四重唱与混声合唱	E徵、 $\frac{4}{4}$ 中速	回旋体：前奏（1—9）+A（10—31）+B（32—60）+B ¹ （61—82）+C（83—108）+B ² （109—142）+间奏（143）+D（144—158）+B ³ （158—175）+尾声（175—201）+尾奏（202—207）
15. 《樱花的歌》	女中音独唱	d羽都节调式、 $\frac{2}{4}$ 慢板	再现多段体：前奏（1—10）+A（11—36）+间奏（37—40）+B（41—61）+间奏（62—65）+C（66—91）+间奏（92—95）+D（96—115）+间奏（116—123）+A ¹ （124—167）

三、音乐特色分析

《遮不住的青山》从音乐创作方面看，其最突出的特色是民族色彩旋律的运用，以及较为丰富的五声性调式布局。具体表现在以下三个方面：

（一）在剧中不同人物的主要唱段中运用民族特性音调

在该剧中的4个主要角色——梁子、豆花、一郎、樱花，分属男高音、女高音、男中音、女中音声部和不同的国家与民族。作曲家犹如一位

巧手的工匠，依据每位角色的独特气质，精心雕琢出各具魅力的独唱旋律，让他们在绚烂多彩的舞台上大放异彩，共同编织出一个紧密相连的叙事网络，有力地推动剧情的发展。

如在第二分曲《沦陷的夜晚》（男高音独唱）中，梁子的音乐主题源自一首名为《卖凉冰歌》的东北民歌（见谱例1）。^[3]这种充满生活气息的叫卖旋律，与梁子出场时的介绍性歌词相得益彰，宛如一幅生动的画卷，缓缓展现在观众面前，仿佛置身于那个特定的场景之中，感受着故事的娓娓道来。

谱例1 第二分曲《沦陷的夜晚》的音乐主题

mp 诉说地

我叫梁子 本姓张 年龄十八 家住沈阳
满身子力气 血气方刚 心里已有了美丽的姑娘

在第五分曲《豆花的歌》（女高音独唱）中，作曲家对豆花主题的创作同样运用了具有浓郁地

方色彩的民歌风格的曲调（见谱例2^[4]），赋予了豆花主题独特的音乐魅力。

谱例2 第五分曲《豆花的歌》的音乐主题

豆苗儿青 豆花儿黄
妹妹可在哥哥的心头上

第六分曲《梁子的歌》(男高音独唱)的音乐主题创作极具匠心,采用了辽南戏曲唱腔旋律

(见谱例3),在调式的设计方面也很讲究,起到了统一人物性格的作用。^[5]

谱例3 第六分曲《梁子的歌》的音乐主题



在第九分曲《一郎的忏悔》中共7个段落,其音乐主题(见谱例4)运用日本民族调式中的都节音阶进行创作(日本的民族音阶分为雅乐音

阶、都节音阶与琉球音阶三种,实际上是中国五声性调式音阶的变化形式,其中的都节音阶以四声为主)。

谱例4 第九分曲《一郎的忏悔》的音乐主题



尤为值得一提的是第十分曲《悲苦的歌》(女中音独唱),其中樱花的主题(见谱例5)展现了作曲家极高的独创性。该主题巧妙地运用了琉球

音阶调式,不仅展现了樱花家乡鹿儿岛的地域风情,还通过其自由挥洒的节奏,赋予了旋律更深层次的咏叹性和叙事风格。

谱例5 第十分曲《悲苦的歌》的音乐主题



(二)成功引用耳熟能详的创作歌曲和民歌
在众多成功的音乐作品中,尤其是历史题材作品,作曲家对名曲的巧妙引用往往成为亮点。勃拉姆斯在其《第一交响曲》的末乐章中,巧妙引用了贝多芬《第九交响曲》末乐章《欢乐颂》的音乐主题,作为对贝多芬的致敬;普契尼在其

歌剧《图兰朵》中,引用了中国民歌《茉莉花》的旋律。在《遮不住的青山》的创作中,同样可以见到成功引用耳熟能详的创作歌曲和民歌的例子。如在第一分曲《序曲》的引子中,作曲家就分别引用了《松花江上》(张寒晖词曲,1935)和《五月的鲜花》(光未然词、阎述诗曲,1936)的

旋律片段（见谱例6）。作曲家将宣叙调和咏叹调创造性地结合为叙咏调，充分体现了东北传统音

乐中抒情与叙事性曲调交叉互融形成的张力，这也是东北音乐创作风格的体现。^[6]

谱例6 第一分曲《序曲》的前奏部分（第19—46小节）

注：该谱例以上海音乐学院出版社2006年11月出版的《清唱剧：遮不住的青山》（白玮编剧，徐占海、王萃作曲）为蓝本，将原来的双钢琴谱缩编为钢琴谱。

再如，在该剧第九分曲《一郎的忏悔》的最后一个乐段中，作曲家整体引用了日本歌曲《樱

花》的旋律（见谱例7），与一郎的情感状态相结合，通过音乐语言表达一郎内心的忏悔。

谱例7 第九分曲《一郎的忏悔》的最后乐段（第227—238小节）

中速 *mp*

爱 妻 啊 爱 妻 啊 我 会 永 远
 陪 伴 在 你 的 身 边 妻 妻 天 国 里 相 对 两 无 言

这种巧妙融入名曲旋律的手法,犹如一把钥匙,迅速开启了观众情感的闸门,激发了观众的欣赏热情,从而极大地彰显了音乐的感染力。

(三)以五声性调式布局为基础的结构设计

从曲式结构看,该剧除了运用三部曲式、变奏曲式及回旋曲式外,还较多地运用了多段体结构。采用这种多段体结构的理论依据有两个方面:其一,中国传统调式体系下的旋律,特别注重利

用同宫系统内各调式的交替来构建乐句或乐段;其二,从音乐文学视角审视,该剧歌词本就具备逐步展开的多段式结构特点,且鲜少采用西洋歌剧中常见的“返始”结构思维。因此,该剧中的第一、二、三、六、七、九、十二、十三分曲均使用了多段体曲式结构。本文仅以第十二分曲《重逢之歌》(男女声二重唱与混声合唱)为例进行具体分析(见表3)。

表3 第十二分曲《重逢之歌》段落和歌词

段落	歌词
前奏	无
A	多少年,我为你梦绕梦牵;多少年,我为你望眼欲穿; 大山可曾听见我声嘶力竭的呼喊,大河可曾看见我已走过的万水千山
B	你在哪里,你在哪里,哪怕是见上一面,你在哪里,你在哪里,哪怕是看上一眼
C	流浪,流浪,流浪,战乱,战乱,战乱
间奏	无
D	潮涨了又落,天暖了又寒,度日难,度日如年,度年难,度年难,年年如千年;日复日,年复年,心在拉近,人在疏远
E	有了你,可以相依取暖,北风不再寒,有了你,可以相视而笑,生活不再难;有了你,可以牵手而行,道路无艰险,有了你,可以相濡以沫,生死共承担
F	是你吗梁子?豆花是你吗?我是不是还在梦里?我是不是还在以前?那个如花似玉的豆花哪儿去了?那个硕壮如牛的梁子哪儿去了?哪儿去了?哪儿去了?哪儿去了
间奏	无
G	脚步已蹒跚,皱纹爬上了脸,目光已模糊,心中在震颤,在震颤
H	是战争摧毁了我们啊,我们的家园,是战争践踏了我们啊,我们的情感;是战争剥夺了我们的青春,是战争葬送了我们美好的昨天
H'	是战争摧毁了我们啊,我们的家园,是战争践踏了我们啊,我们的情感;是战争啊剥夺了我们的青春,是战争葬送了我们美好的昨天
I	豆花,你还好吗?梁子,你还好吗?豆花,你还好吗?梁子,你还活着!你还活着!你还活着!你还活着!你还好吗?你还好吗?你还好吗?
J、J'、J ² 、J ³	向往的日子不再重现,憧憬的生活依然遥远。离开你的日子,我像个男人那样勇敢,没有你的时光,只有牵挂把我陪伴。思绪在心中一片一片,烛光在风中一闪一闪。拉住了你,我就紧紧握住不会松手,看见了你,你就永远走不出我的视线;今生今世,永远永远
K	今生今世,永远永远,今生今世,永远永远,永远永远
间奏	无
L	你看那鸭绿江畔,十里杜鹃抒豪情,你看那五女山下,百里枫丹入画来;你看那千里江河,滚滚东流去,你看那万里长城,巍巍大气派
M	泱泱民族,生生不息,华夏巨龙,继往开来,华夏巨龙,继往开来

14个段落的歌词详尽叙述了梁子与豆花从天各一方到重逢相聚的漫长而艰辛的生活经历与心路历程。作曲家在這些段落的音乐创作中,巧妙地运用了不同调式的旋律,并通过男高音、女高

音各具特色的独唱与合唱形式予以呈现。作曲家通过精心编排音乐语言,以多段体曲式结构(见表4)呈现各音乐段落之间层层递进的逻辑关系,使作品在情感表达上形成富有层次的叙事结构。

表4 第十二分曲《重逢之歌》曲式结构和声部安排

乐部	乐段	调性、句法	声部
A	1	A:5 + 5 + 6 + 6 d羽 g羽	二重唱
	2	B:5 + 5 d羽	二重唱
B	3	C: 4 + 4 + 间奏 (3) f羽 #f羽	二重唱
	4	D:4 + 6 + 6 #f羽 f羽 d羽	二重唱
	5	E:7 + 7 + 6 + 6 g羽 d羽	二重唱
C	6	F:5 + 6 + 7 c羽 d羽	二重唱
	7	G:4 + 7 d羽	二重唱
	8	H:4 + 4 + 4 + 5 d羽	二重唱
	9	H ¹ :4 + 4 + 4 + 4 d羽	混声合唱
过渡	10	I:4 + 6 D宫	二重唱
D	11	J:5 + 4 + 6 + 6 + 4 + 4 + 3 + 4 + 9 D宫	混声合唱 二重唱
过渡	12	K: 3 + 4 + 间奏 (6) D宫 C宫	混声合唱
E	13	L:6 + 6 + 4 + 5 A宫	混声合唱
	14	M:8 + 8 + 6 + 6 A宫	混声合唱

从调性布局看，二重唱部分是基于降号调系统近关系“羽”调式进行设计的，与此同时，混声合唱部分却选择了升号调系统的D宫调、A宫调。在处理调性转换的微妙之处时，该曲巧妙地融入了中国传统音乐的“移宫犯调”技法，而在乐段结构的衔接上，作曲家大胆地采用了无须烦琐转调过渡的调性直接对置，以此突显音乐前后调性色彩的鲜明对比及情绪的跌宕起伏。此外，该曲在和声处理、节奏与节拍的处理等方面，都展现了作曲家高超的技巧，使该曲在听觉上呈现更为强烈的冲击力和艺术表现力。

四、结语

清唱剧《遮不住的青山》具有将西方大型声乐体裁与中国传统音乐语言相结合的基本特征。具体来说，其音乐创作具有以下四个方面的典型意义。

一是在题材选择方面，《遮不住的青山》突破了西方清唱剧以宗教题材为主和中国早期清唱剧以古代历史故事为主的局限，选取了更为现实的近现代历史题材。

二是在旋律创作方面,《遮不住的青山》更为集中地显示了中国民族音乐元素,且具有较宽的音域及较为丰富的调式变化。

三是在和声编配方面,《遮不住的青山》主要采用了三度叠置和弦作为基石,在坚守音乐民族风格的同时,又巧妙地融入调性扩张的多声技法,使之相得益彰。

四是在曲式结构方面,《遮不住的青山》通过展衍式的多段体曲式结构的普遍运用,增强了清唱剧的叙事特质。

据作曲家的介绍,这部清唱剧的创作虽酝酿了近4年,但真正的创作时间只有两个月左右,且在演出时仅用钢琴伴奏的版本,其效果必将受到一定的局限。^[7]但这部作品的基本特征已显露无遗,并不影响对其作出积极的整体性评判。假以时日,主创团队将其加以修订,进一步加强剧中的戏剧冲突,并配以管弦乐伴奏,经过时间的沉淀,这部清唱剧的魅力必将愈发震撼人心。

然而,2025年,在中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利80周年、《遮不住的青山》创作20周年之际,徐占海教授不幸在北京与世长辞。回忆起与徐占海教授共同创作《遮不住的青山》的点点滴滴,编剧白玮至今仍历历在目,记忆犹新:“我与占海先生去丹东创作《遮不住的青山》时,有一天夜半时分,我刚刚写完《一郎的忏悔》的歌词,便迫不及待地读给占海先生听。读到一半,占海先生接入手稿,完全进入剧中情境,用几乎颤抖的声音,双腿慢慢跪下来,读完了全部歌词。我望着眼泪纵横的占海先生,一时语塞,只能默默地陪着他流泪。先生松开了我的

手,左手用力地一挥,坚定地说:‘成了’!去丹东前,占海先生特意邀我去沈阳‘九·一八’历史博物馆献花,寻访亲历那段历史的老人。占海先生面对艺术创作的朝圣心态和崇高体验,深深地感染着我。”

战争,作为和谐社会与文明时代的不协和音,其破坏性与和平的追求形成鲜明对比;和平,作为全人类永恒的主题,在国际关系中始终占据着核心地位。清唱剧《遮不住的青山》创作于2005年,该剧于2005年9月在辽宁沈阳的中华剧场首演,那正是历史上日军突袭沈阳、侵占东北,发动九一八事变的时间和地点。

“遮不住的青山,挡不住的阳光!”清唱剧《遮不住的青山》是一群有责任心和强烈使命感的“鲁艺”后裔——“沈音”艺术家吹响的号角,它传承并弘扬着伟大的抗战精神,通过战争题材深刻反思战争,以和平之光照亮世界,为时代进步与民族复兴注入不竭的精神动力!

参考文献:

- [1]赵相宁.历史新时期中国清唱剧创作回顾与展望[D].沈阳:沈阳师范大学,2021:9-13.
- [2]郑路.在角色与音乐中领悟:简析清唱剧《遮不住的青山》中“一郎的忏悔”唱段[J].乐府新声,2007(1):175-178.
- [3][4]潘兆和.一曲和平与爱的咏颂:解析清唱剧《遮不住的青山》的音乐创作[J].乐府新声,2008(2):7-11.
- [5]何月.谈清唱剧《遮不住的青山》中豆花的塑造和演唱处理[J].乐府新声,2009(3):183-189.
- [6]关意宁.当代东北空间结构中的“非遗”音乐创新[J].乐府新声,2025(1):58-64.
- [7]白玮,徐占海,王萃.清唱剧:遮不住的青山[M].上海:上海音乐学院出版社,2006:122.