

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中小学音乐知识文库

— 中国音乐简史



中国音乐简史

上编 中国传统音乐在 古代的演进

第一章 远古及夏、商时期的音乐 (公元前 11 世纪以前)

一、音乐的起源

中华民族的音乐文化，源远流长。早在文字发明之前，当我们的祖先由类人猿进化为人，为了使生命个体能够存在和种族能够延续，在人类必须从事的两项最基本的生产活动：劳动和生殖中，随同工具的使用和语言的产生，就孕育了音乐。事实上，人的左、右脚行走，心脏和脉搏的跳动，就是最简单的节奏；而原始人单调的语言只要有高低的语调变化，也就蕴含了旋律的因素。

原始的乐器主要由生产工具演变而成。山西夏县东下冯文化遗址出土的石磬。最初可能是耕田用的石犁；河南舞阳县贾湖文化遗址出土的骨笛，浙江河姆渡文化遗址留存的骨哨，及西安半坡村出土的埙，则可能是狩猎时模仿动物鸣叫以便诱猎的工具；陶制的盛物器皿本身就可以敲击，口部蒙上动物的皮则成了“陶鼓”。发音工具的长期使用，使人们逐渐掌握了发音的手段，审美听觉也得到了开发。山西万荣县荆村出土的新石器时代的陶埙，已能分别吹奏出小三度、纯五度音程，而距今八千年的舞阳骨笛多达七个音孔，这反映了我们祖先最初的音高、音程感的形成，以及民族音乐审美尺度在听觉上的朦胧意识。

歌唱则起源于语言及共同劳动中协调的呼叫。《吕氏春秋·音初篇》记涂山氏女作歌“候人兮猗”，闻一多先生称之为“音乐的萌芽”，“孕而未化的语言”，这首最古老的南方情歌体现了原始歌曲中曲调与语调的密切关系。《淮南子》所引翟煎之言：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌也”，形象地反映了原始歌谣在劳动实践中自然产生的过程。

虽然在音乐产生的过程中，实用的功能先于审美的感情，但音乐毕竟是人类思想情感最直接、最便捷的方式之一。所谓“言之不足故嗟叹之；嗟叹之不足故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”。音乐作为人类情感表达的一种载体，以后随着社会的发展及生活的日益复杂，音乐的内容和作用也随之扩大，美的因素逐渐增长，音乐的形式也更为丰富多样了。于是，音乐遂以一种独立的艺术样式，作为社会意识形态之一，随着社会的演进而不断地向前发展。

二、古乐舞的内容与形式

原始的音乐与诗歌、舞蹈合为一体。乐舞多与氏族部落的农耕狩猎、图腾崇拜、祭祀典礼等社会生活有关。《吴越春秋》中相传为黄帝时期的《弹歌》，“断竹、续竹、飞土、逐迥（肉）”，语言简洁规整，富于节奏律动性，是先民从制作弓箭到射猎的劳动过程的记录。伊耆氏在蜡祭乐舞中演唱

的《蜡辞》：“土返其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽”，表达了人们对新的一年中减少自然灾害，农耕顺利的良好祝愿。歌颂氏族的图腾，是原始乐舞经常表现的内容。传说黄帝部落以云为图腾，有《云门大卷》的乐舞；商人以燕子为图腾，商颂中有《玄鸟篇》，舜的乐舞为《韶》，记载中既有“箫韶九成”、“击石拊石”等乐器演奏，也有“鸟兽跑跑”、“百兽率舞”等人饰鸟兽的表演，展现了在祭祀典礼中原始乐舞千姿百态的场景。

从夏代开始，我国进入专制奴隶制社会。以王权统领四方的政治形态，在社会文化活动中占显要位置的乐舞中得到反映。乐舞从氏族社会时主要用于图腾祭祀等礼仪活动，转向对奴隶制王权统治者的歌颂。夏代歌颂开国君主大禹治水功绩的乐舞《大夏》，赞颂禹“勤劳天下，日夜不懈，通大川，决壅塞”，“以利黔首”。商代乐舞《大濩》祭祀祖先，也炫耀成汤伐桀的武功。目的是通过对统治者的歌功颂德，起到肯定王权，巩固奴隶制统治的作用。

商代盛行求神问卜，并必伴乐舞，由此产生了专司乐舞的“巫”及“覡”。这是随生产力发展，社会分工在音乐中的体现。由于巫直接参与神权统治，是“沟通”人和鬼神之间的使者，在商代地位相当高，加上巫有很高的文化水平，能歌善舞，他们成了中国最早的专业音乐舞蹈家，并促进了乐舞艺术的提高发展。商代的巫乐广泛用于征战、田猎、降神祈雨及驱鬼逐疫等各项祭祀仪式中，既有求雨的“巫舞”、“雩舞”，也有头戴假面具驱傩辟邪的“盥舞”，以及边奏乐器边舞蹈的“奏舞”等。这种祭祀歌舞常常漫无节制，《尚书·伊训》记载，商代宫廷中“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风”，并往往不分昼夜，通宵达旦，接连几天。

三、远古及夏商的乐器

至殷商时期，从出土文物及甲骨文字看，中国已出现了十余种敲击乐器和吹管乐器，并有可能还有了弹弦乐器。

敲击乐器中由原始的陶鼓，随着手工业和青铜冶炼业的发达，已有了木制及铜制的鼓，并发展为多种不同形制，既有带脚的“足鼓”，也有以木棍贯于鼓身的“楹鼓”，以及有柄、鼓身两边系有绳槌，可摇击发声的“鼗鼓”等。磬是敲击乐器家族中以玉或石头制作的又一个成员。至商代除了单个的诸如虎纹大石磬那样的特磬，还有三枚一组、音高不等的编磬。在钟类的敲击乐器中，形制、大小和演奏方式更为丰富多样：有安插在架上的铙，用手执着敲击的铎、铃，也有悬挂敲击的钟、镛、■等。殷墓出土的编钟，也常常三枚一组。

吹管乐器有匏、簫、埙等。匏和簫均由数根苇管编制而成，不同的是匏的编制左右成列，是排箫的前身，只能奏单音曲调；簫的编制抱团成束，则后来演变成笙，能同时发数音。商代的埙有陶、石、骨（象牙）等不同材料制成，并已共趋于桃形。河南辉县琉璃阁出土的商代陶埙已有五音孔，可勉强吹奏五声音阶的曲调。

编钟、编磬、埙、匏等乐器的出现，说明至少至商代，经过长期的音乐实践，人们已有了初步、但明确的音阶观念。

第二章 周秦时期的音乐（公元前 11 世纪—前 206 年）

一、周代的礼乐制度

公元前十一世纪中期推翻殷商建立的周王朝，在总结殷商典章制度的基础上，制定了等级严密的礼乐制度。“礼”是为了区分贵贱等级，“乐”可以使人互相和敬，两者结合，为的是维护奴隶制贵族的等级秩序，巩固统治阶级内部团结而更有效地统治百姓。

根据“礼治”，周王朝由繁琐的礼仪制定了与之配合的各种音乐使用标准，不同场合、不同身份的人，不仅礼仪有别，所用音乐也有严格规定。如乐队编制以悬挂的钟磬为准，“王宫县”，即天子所用的乐队可以列成东西南北四面；“诸侯轩县”，排列三面；“大夫判县”，排列两面；“士特县”，只能排列一面。又如歌舞队，天子用每行八人、列成八行的六十四人，称为“八佾”；诸侯用三十六人的“六佾”；卿大夫用“四佾”，十六人；士只能用四人“二佾”等等。

为了维护和推行礼乐制度，周王朝还设立了由“大司乐”总管的音乐机构，对十三岁到二十岁的贵族子弟进行系统的音乐教育。教学的课程主要有乐德、乐语、乐舞。所谓的乐德，就是“中和、祗庸、孝友”等伦理道德观念；乐语就是“兴道、讽诵、言语”等礼教行为规范；乐舞则包括大舞、小舞等音乐理论、音乐诗篇的唱诵、舞蹈以及六代乐舞的表演。

六代乐舞据传是历代留传下来的六部史诗性乐舞，包括黄帝时的《云门大卷》，尧时的《咸池》，舜时的《大韶》，禹时的《大夏》，商汤时的《大濩》，以及演述周武王伐纣战争活动全过程的《大武》。它们在周代被用于宫廷祭祀天地、山川、祖宗等重大典礼活动。其中特别是《大武》和被认为歌颂文德为主题的《大韶》，更被经常演出于天子大祭、礼学、养老等典礼中。象“羽舞”、“皇舞”、“旌舞”等，是宫廷中的娱乐性小舞。

周代宫廷除乐舞之外，宫廷中另有用于天子祭祖、大射、视学及两君相见等重要典礼的大典乐歌，如颂、雅；以及后妃们在内宫侍宴时唱的房中乐，不用钟、磬，只用琴、瑟伴奏。这都体现了音乐已从原始的乐舞中分化了出来。周代宫廷中还有秦、楚、吴、越等地的四夷之乐的表演，说明了当时各民族风俗性的歌舞已有一定的交流。

二、周秦时期民间音乐的发展

公元前 770 年，周平王因逃避大戎族的威胁，把都城从镐京迁到东边的洛邑，进入了史称的春秋战国时期。之后，代表奴隶制鼎盛时期的周王室日渐衰落，随同奴隶制的瓦解，新兴的地主阶级的产生，出现了“礼崩乐坏”的局面，一方面诸侯贵族无视于礼乐制度的束缚，在宴饮用乐中常有“僭礼”之举。另一方面，被统治阶级斥为“淫乐”的民间音乐，以“郑卫之音”为代表，得到了空前的发展，并渗透到了宫廷音乐中。

这一时期编撰成集的《诗经》，收存了自周初到春秋中期约五百年间的合乐歌词三百零五首。周初有采风制度，《诗经》是孔子在周代乐官编集的基础上校编辑录而成的。它收集的绝大部分为北方乐歌，分风、雅、颂三类。颂为祭祀乐舞中的歌曲；雅主要是贵族文人的作品；风则是当时十五国的民

歌。根据歌词结构，可推测当时民歌的音乐结构以分节歌为主，也有在前面或后面加副歌，或开头加引子，结束时加尾声的。除雅、颂的曲调具有“和平静穆”的特点外，民歌中以秦声和郑卫之音最有风格特点。秦声“夫击瓮扣缶，弹箏搏髀而歌呼呜呜，快耳目者”（李斯《谏逐客书》），节奏明快，曲调亢爽粗犷。郑卫之音或“靡曼皓齿”，或“烦手淫声”（《吕览》、《左传》）。前者抒情委婉，后者热烈奔放，与雅颂之音迥然不同。《诗经》中的民歌题材内容丰富，既有魏风《伐檀》中伐木工对剥削阶级不劳而获的愤懑和讽刺，也有豳风《七月》倾诉的农民在严重剥削下从事劳动的艰辛，卫风《木瓜》、郑风《出其东门》，则反映了青年男女间纯真的爱情。

南方的乐歌以楚国南部的“九歌”尤具特色。九歌是楚地湘沅地区民间祭典时的歌舞，击鼓吹竽，载歌载舞，情绪热烈奔放。屈原曾将当地祀神乐舞的歌词进行整理加工，留有《九歌》中《东皇太一》、《云中君》、《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《东君》、《河伯》、《山鬼》、《国殇》、《礼魂》十一篇歌词。这些歌词绝大多数写鬼神，反映了楚地盛行巫风的民间习俗。屈原的《离骚》、《天问》等也具有楚地民歌的特色。在这些长篇歌曲煞尾，他多次运用了早在乐舞《大武》中出现过的“乱”的手法。“乱”的歌词或是全曲大意的概括，或是内心情感的叙述，起到深化乐歌意旨的作用；同时在曲调上也通过发展变化，形成全曲高潮。

当时荀子根据民间舂米时伴随杵声歌唱的劳动歌曲“成相”，创作了宣传“尚贤”、“不阿亲”、“法后王”主张的《成相篇》，它的句法结构具有鲜明的音节律动，近似现今的快板，因此一般被认为是后来说唱音乐的远祖。

春秋战国时期民间的音乐活动十分普遍，如战国时齐国的临淄，因生活富实，“其民无不吹竽鼓瑟，击筑弹琴”。同时民间还出现了职业性的艺人，有“鼓鸣琴，搏髀”的歌舞伎，也有专门到贵族之家为妇女唱诗的盲艺人。在民间音乐的兴盛发展中，涌现了不少杰出的歌手和器乐演奏家，如韩国的韩娥歌唱就有“余音绕梁，三日不绝”的传说，秦青的歌声“声振林木，响遏行云”等，又如古琴演奏家伯牙与欣赏者钟子期的“知音”故事：“瓠巴鼓瑟而渊鱼出听。师旷鼓琴而六马仰秣”（《荀子·劝学》）的赞谓，以及史书中有关宫廷乐师师襄，师涓等辨音能力及高超演技的赞美。都说明了当时的音乐表演艺术已达到了相当高的水平。

三、周秦时期的乐器及其分类法

周秦的乐器见于记载的已近七十种，管弦乐器和敲击乐器形制多种多样，制作技术相当进步。

以拨弹为主的弦乐器中，有柱的如瑟、箏，因每弦只发一音，弦数较多。瑟的弦数有二十三弦至五十弦的不等。箏形如瑟而比较小，也有十二或十三弦。还有形状象箏，颈细而用竹尺击弦发音的筑。无柱的弦乐器通称为琴，由于每弦可发多音，弦数据今出土的实物可知多是五弦、七弦、十弦，并不固定。

从匏增加管数，至周代已发展成从十余管到二十余管不等的“箫”（即现在的排箫）。簫也演进了带簧的笙，并按大小不同，将三十六簧的称为竽；十九簧的称为巢，小的十三簧的沿用旧称为和。同时在单管开孔的管乐

器上也有所发展，既有直吹和横吹的古笛（直吹的即现在的簫），也有横吹的闭管乐器篪。

编钟、编磬随着枚数的增加、音域的扩大，逐渐成为比较完美的旋律乐器。周初的“中义钟”一组八枚；春秋末期在河南信阳出土的编钟全套共十三枚。最值得注意的是湖北随县曾侯乙墓出土的一套战国编钟，全套共六十四枚，包括钮钟十九枚，甬钟四十五枚（楚惠王送的一枚■钟不计在内），分上、中、下三层，每层三组悬挂于彩雕铜木结构的钟架上，总重达五千余公斤，壮丽堂皇。这套编钟总音域达五个八度以上，中心音域约三个八度内十二律具备，可以旋宫转调，各组以钟的隧部发音为准，基本按姑洗（约相当于 c_1 ）为宫的古七声音阶排列，钟上刻有二千八百多字的铭文，记载了当时楚、齐、晋、周、申、曾等地各种律名、阶名、变化音之间的对照情况。这一实物，充分证实了我国古代乐器制造及乐律学成就在当时世界上的领先地位。

随着乐器形制和数量的增多，周代出现了以乐器主要制作材料为依据的“八音”分类法：金、石、丝、竹、匏、土、革、木。属于金类的如钟、■、铙、铎等；属于石类的如磬等；属于丝类的如琴、瑟、箏、筑等；属于竹类的如篪、箫、笛、管等；属于匏类的如笙、竽；属于土类的埙、缶；属于木类的祝敔等。在《周礼·考工记》里还记载了有关钟、磬、鼓等制造的工艺。

四、周秦时期的音乐理论

周秦音乐文化高度发展的主要标志，还在于从理论上奠定了我国古代乐律学的基础。约成书于春秋时期的《管子·地员篇》中，正式记载了计算五声音阶中各音的弦长比例的数学方法，史称“三分损益法”，并完整记述了我国五声音阶宫、商、角、徵、羽的名称。在《左传·昭公二十年》及《国语·周语》中，还记载有与五声音阶同时并存的七声音阶，它的半音位置在四五度和七八度之间，各音分别为宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫，是运用三分损益法在求得五声音阶后进一步推算的结果。但从《左传·昭公二十五年》“为九歌、八风、七音、六律以奉五声”的记载来看，变徵、变宫更多地是为丰富和装饰五声音阶所用，五声音阶在音乐实践中占有主导地位。为合乐和旋宫的需要，当时还确立了十二律制。《国语·周语》中将十二律名称为“黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟”。其中单数各律称律，双数各律称吕，故十二律也常称“十二律吕”。十二律亦用三分损益法求得，有了五音、七声、十二律，并有了音阶中以宫为主的概念，“旋相为宫”的理论也由此进一步确立。

在作为音乐科学认识的律调理论成熟的同时，体现着人们对音乐美认识的美学思想也在这一时期较有系统地相继问世。至春秋战国时期，随着奴隶制的崩溃，“士”的阶层的崛起，在意识形态领域出现了百家争鸣的局面。在音乐美学思想上，孔子、墨子、荀子、老子、庄子等人都发表了有关论说，其中特别是儒道两家音乐思想不仅在当时，并对整个封建社会，乃至我国民族音乐文化的心理结构，都产生了深远的影响。

在政治上崇尚“先王之道”的儒家学派创始人孔子，重视礼、乐的政治作用，强调音乐在道德上感化人的能力，“移风易俗莫善于乐，安上治民莫善于礼”（《孝经》）；在音乐的评价上提出“善”和“美”的标准，但强

调善的重要性；在音乐的情感表现上主张“乐而不淫，哀而不伤”的中庸之道；并且崇雅贬俗，对民间俗乐全盘否定。儒家音乐思想在之后相传为公孙尼子所编著的《乐记》中得到了更为系统的阐述。它在强调音乐的本源时候：“凡音之起，由人心生也；人心之动，物之使然也。感于物而动，故形于声。”认为表达人们思想感情的音乐，是客观外界事物的反映。由此，它进一步把音乐和政治联系起来：“是故，治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。”正因为儒家的音乐观突出了音乐与政治的关系，以及音乐对政治的实用功能，所以在之后长期成为封建统治者制定音乐政策的根据。

老子和庄子是道家的代表。他们的思想含有朴素的辩证法因素，但近于虚无主义。在音乐上，老子的“大音希声”，庄子的“至乐无乐”，似乎消极地主张否定音乐，然而他们哲学思想中强调“意”而忘掉“形”，以及追求“无为”、“自然”、“率法天真”的观念，对后人在功利实用目的之外理解音乐自身某种特殊规律、以及音乐意境、情感率直的表现，给予了莫大的启迪。

第三章 两汉三国的音乐（公元前 206 年—公元 205 年）

一、汉代的乐府、相和歌和鼓吹乐

于公元前 211 年统一中国的秦王朝作为一个中央集权国家，为适应政治上大一统和文化管理上一体化的需要，曾设有专门管理音乐的官署——乐府。刘邦建立的西汉政权因袭旧制，至汉武帝时，更扩大了乐府的机构和职能。汉初的宫廷中国古代音乐大都失传，习用的雅乐连“世世在太乐官”的人也“但能记其铿锵鼓舞，而不能言其义”（《汉书·礼乐志》），所以宫中音乐多是来自刘邦故乡的楚歌、楚舞。汉武帝更加重视民间俗乐，令乐府四出收集“赵、代、秦、楚之讴”，兼收并蓄西域、北狄等边远民族的音乐。在广泛收集各地民歌的基础上，以音乐家李延年为协律都尉，举司马相如等数十人，对此进行整理、加工、填词改编，以供宫中祭祀、宴乐之用。据《汉书·艺文志》记载，当时收集的民歌计 134 首，另有可能附有乐谱的“周谣歌诗声曲折”及“河南周歌诗声曲折”各 75 篇。

相和歌和鼓吹乐是汉乐府最主要的音乐体裁，相和歌的原始形式是民间徒歌，以及由“一人唱三人和”（《宋书·乐志》）的但歌，它们经乐府整理，加上管弦乐器伴奏，就成了“丝竹更相和，执节者歌”的相和歌。相和歌的伴奏乐队，通常用笙、笛、节鼓、琴、瑟、琵琶、箏等组成。其所用的乐调，既有周代房中乐遗传下来、相当于古音阶宫、商、角调的平调、清调、瑟调；还有孕育着新音阶的“楚调”及燕乐音阶的“侧调”。

相和大曲是相和歌较为发展的形式，它的结构主要包括“艳——一曲和解——趋（乱）”三部分。第一部分“艳”可唱，也可由乐队单独演奏，音乐可能比较徐缓悠美。第二部分的“曲”是中板性质的主要歌唱部分，根据需要可以反复歌唱数段歌词，每段唱词之后都加一段器乐尾奏，就是所谓的“解”，也称“送歌弦”。大曲最后部分“趋”也可唱可不唱，速度逐渐加快，把音乐引向高潮。结束前的音乐往往如“波腾雨注，飙飞电逝”，热烈奔放，因而也称之为“乱”。

鼓吹乐源于北方边地匈奴、鲜卑、吐谷浑等游牧部族的“北狄乐”。这种大多骑在马上吹奏笳、角之类乐器，以铙、鼓、排箫等伴奏歌唱的音乐，经乐府整理改编，用于军队、出行、宴乐、宗庙祭祀等仪仗。汉代的鼓吹按乐器编制与应用场合，可分为：宫廷宴乐时专用的“黄门鼓吹”，主要乐器是排箫和胡笳；军中马上演奏的“横吹”，主要乐器为鼓和角；殿廷仪仗出巡时用的“短箫铙歌”，主要乐器有鼓、排箫和铙。乐人乘车，与“短箫铙歌”运用场合相似，但乐人骑马，乐器多为胡笳、角等的，被称之为“骑吹”，还有用排箫和鼓等乐器，专门在舟车上演奏的“箫鼓”。鼓吹乐大都带有歌词，题材内容多样。比较有代表性的有李延年用西域乐曲《摩诃兜勒》为素材创作的《新声二十八解》，有二十八首乐曲联缀而成。其中《出塞》一首保存在《乐府诗集》中，刻画了汉武帝时派兵急速出征抗击匈奴骚扰的威武阵容。

汉魏期间宫廷还引进了不少民间歌舞和百戏。其中有汉高祖命乐工向賁人学来的以“猛锐”见称的《巴渝舞》；最初表演鸿门宴上“项庄舞剑，项伯以衣袖扞之”保护汉高祖的故事，后演变成舞时用巾象征项伯衣袖的“巾舞”；由女性穿白色紵布舞衣以长袖为舞的“白紵舞”；以及手执鞞鼓，且

歌且舞的“鞞舞”；舞者在盘鼓上及旁边歌舞的“盘舞”等等。百戏则是各种杂耍技艺的总称，包括了如同现在舞龙灯等的“鱼龙曼延”，以及种种杂技魔术。

二、乐器和器乐的发展

汉魏之际乐器的发展最引人注目的是“琵琶”的出现。相传秦始皇时修长城的役工将鼗鼓加弦当作弹拨乐器，被称之为“弦鼗”。到汉代已演进成为“颈长体园，四弦有品”的“汉琵琶”，竖抱用手指弹奏，这种乐器因魏末的阮咸擅长演奏，唐代之后被称之为“阮咸”或“阮”。汉代还出现了一种“其形似琵琶而小，七弦，用拨弹之”的“卧箜篌”，以及“体曲而长，二十有二弦，竖抱于怀，用两手齐奏”的“竖箜篌”。后一种箜篌可能来自于很早就流行于埃及、波斯的竖琴。

随着鼓吹乐传入中原，一些北方边远部族的吹奏乐器也被民间应用。如胡笳（又名吹鞭），是一种在三个音孔的木管上安有芦苇哨子的吹奏乐器，音色凄厉。又如角，原是用牛角或兽角作成，后改用竹、木、皮或钢等制作，并有了两手前举、弯管朝上；以及横抱于怀，弯管朝后的两种不同执吹方法。

琴在汉魏时期的音乐中占有特殊位置。汉代的琴已逐渐确立了七弦十三徽的形制，演奏上也达到了较高的水平。它不仅在相和歌乐队中是重要的伴奏乐器，而且当作一种独奏乐器广泛流行于文人阶层，被视为“士”必学的“六艺”之一。不少知名之士如司马相如、桓谭、蔡邕、蔡琰、嵇康、阮籍等都参与琴曲的整理、研究、创作和演奏。当时常被文人演奏的古曲已有所谓的“五曲、九引、十二操”，新作的琴曲则有蔡邕的“蔡氏五曲”：《游春》、《绿水》、《尘愁》、《秋思》、《幽居》；蔡琰的《大胡笳》（《胡笳十八拍》）、《小胡笳》；嵇康的“嵇氏四弄”：《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》，以及民间流传的《楚曲明光》、《饮马长城》、《广陵止息》等。《广陵止息》又名《广陵散》，曾作为“琴、箏、笙、筑之曲”广为流传，据认为该曲即蔡邕《琴操》一文中所述的《聂政刺韩王曲》，描述聂政为报杀父之仇，学成弹琴绝技，利用到宫中弹琴机会刺杀韩王的悲壮故事。正因为《广陵散》富有斗争精神，曲调时而怨恨凄感，时而怫郁慷慨，又有雷霆风雨、戈矛纵横之势，所以颇受一部分文人推崇。魏末因不满司马氏黑暗政治而被陷害的嵇康，临刑前还索琴弹了最后一次《广陵散》，以倾泻其满腹忧愤。

三、音乐思想与乐律理论

汉代为适应大一统的封建专制统治，在思想上“独尊儒术”。汉武帝时的董仲舒以儒家的思想为中心，结合阴阳五行学说，创“天人感应”说。由此出发，在礼乐上提出“应天顺人”论，注重音乐的教化作用，提倡“德音和乐”，强调统治者应根据自己特点制作音乐，充分利用音乐来为当代的政治服务。

魏晋之际，由于封建礼教强化，政治黑暗，产生了不同于儒家音乐观的音乐思想。嵇康的《声与哀乐论》认为音乐是客观的实体，哀乐是情感的表现。二者没有直接的联系，从而否定了音乐能够表现人的哀乐情感，不承认

音乐具有一定的思想内容，因而也不能起到有助于统治的作用。其理论代表了一种思辨的、理性的，比儒家更为重视音乐审美特点的美学思想。虽然它有偏颇之处，但这一受到道家思想影响的音乐观念，它所体现的不是以某种功利实用为目的，而是更多地注重个人体验在音乐中自然流露的审美倾向，仍不失为有一定的积极意义。

由于接先秦的三分损益法所得出的十二律，存在着黄钟生律一周后不能回归本律，以及各律间的半音音程不全相等，无法作完满的旋宫的缺陷，因此汉魏以来有不少学者对此进行了不懈的研究。汉代的京房用按三分损益法每生律一周后清黄钟比本律要高 24 音分的规律，以用三分损益法继续生律、积累音分差递进一律的方法，创为六十律。他的六十律虽然在理论上弥补了十二律黄钟不能回归本律的缺陷，却因律数太多，无法在音乐实践中采用。京房在乐律理论上比较有意义的活动是发现了以管定律的缺点。当时人们用管定律，管律的长度却比照弦上的三分损益法，实际上由于发音原理不同，管律长度之比并不和弦律长度比相当，因此，这种定律的音不甚准确。有鉴于此，京房最早提出了“竹声不可以度调”的科学见解，并创为十三弦的“准”来定律。他的这个见解，为后人进一步探索管律提供了很大的帮助。

第四章 两晋南北朝的音乐（公元 265—589 年）

一、清商乐与北朝乐府民歌

两晋南北朝期间，战乱频繁，朝代更迭，随同社会的动荡变异、民族迁移的交往扩大，外族、外域的音乐文化同中原音乐文化产生了广泛交流，在音乐史上成为一个承前启后的重要时期。

清商乐是秦汉传统音乐的余脉，曹魏政权始设清商署，实为乐府变体。晋室东渡后，这些“中原旧曲”与南方音乐互为交流，使清商乐成为包括前朝传下来的相和歌、鼓吹曲，以及江南吴歌、荆楚西声的总称，是当时南方乐府民歌的代表。

吴歌是东晋以来采自江南一带的民歌。“其始皆徒歌，既而被之管弦”（《隋书·音乐志》）。吴歌以男女赠答情歌为主，结构通常为五字一句、四句一段的分节歌或长短句，曲尾常有用虚字唱出的衬腔，称为“送声”，如《子夜》曲终以“持子”送曲，《凤将雏》以“泽雉”送曲等。它的伴奏乐器常用箜篌、琵琶、篪、笙、箏等。西曲产生于荆、郢、樊、邓（约今湖南、湖北、四川、贵州一带，内容多反映商妇估客生活，句法结构除五言和长短句外，还有四言和七言的。西曲中有属集体歌舞的舞曲，舞者八至十六人不等，音乐上常用“送和声”。它不一定是虚词，可能由众人齐唱，如《那阿滩》的和声为“郎去当何还”，含义明确。有些西曲的“和声”部分相当长大，类似副歌。倚歌是西曲中的一种，用铃鼓和管乐器舞曲，有时还衍以舞曲，风格比较豪爽奔放。相和大曲在此期间演化为清乐大曲，开头由器乐演奏的“四部弦”或“八部弦”；中间有用器乐伴奏的歌唱，并每段歌唱结尾都有“送”的“送歌弦”；结束部分还有器乐演奏的段落。称为“契”或“契注声”。自南北朝后，民间乐府歌曲中广泛运用清乐音阶，它的半音位置在三度与七度之间，七声音阶各音分别称作：宫、商、角、清角、徵、羽、变宫。

北朝民歌的歌词多保存在乐府诗集的《梁鼓角横吹曲》中，题材远比南方民歌广泛，大多反映战争及人民的苦难，为北方的羌、鲜卑及汉族人创作。

《木兰辞》是北方民歌中最杰出的作品，热情歌唱了代父从军的女英雄花木兰。北魏时鲜卑族统治者在宫中常命宫女歌唱“真人代歌”，又称“北歌”。“上述祖宗开墓之所由，下及群臣废兴之迹，凡一百五十章，晨昏歌之”（《魏书·乐志》）。这种类似民族史诗的民歌用丝竹伴奏，也有用箫鼓的，是鼓吹乐的一种，梁陈时流行于南方，称之为“代北”。

二、各族音乐文化大融合

自汉代通往西域的丝绸之路开辟以来，在此期间，中国与西域交往更加频繁。龟兹、疏勒、高昌、鲜卑等少数民族音乐及天竺、高丽等国音乐相继传入中国。位于今新疆库车一带的龟兹，因处于国际交通要道，广泛吸收了天竺及中亚各国音乐的滋养，龟兹音乐代表了当时西域音乐的最高水准，以后在隋唐音乐中占有重要地位。当时伴随通商及异族皇室联姻，有不少外族音乐家长期居住中国，如北魏时来归的琵琶高手曹婆罗门及其孙，北齐时的曹妙达，以及北周武帝聘突厥女为皇后，随从的龟兹乐工苏祇婆等，对传播

西域音乐起了很大作用。

各族音乐文化的交流汇融，大量异族的乐器也随之流入中国。主要的有呈梨形音箱、四弦四柱、横抱用拨子弹奏的曲项琵琶；以及演奏方式与曲项琵琶相似，但形制较小的五弦琵琶。在吹管乐器主要有东晋时自龟兹传入中原的筚篥，它形状类似胡笳，但有九个按孔。击乐器方面更是丰富多彩，如单面鼓“达卜”、“打沙锣”（即现今铜锣）、铜钹、星（又称碰铃或铃钹）、有十六块定音的铁片分两行置在木架上构成的“方响”，还有“■如漆桶，下以小牙床承之，击用两杖，其声焦杀鸣烈”的羯鼓等等。

公元一世纪佛教自天竺传入中国，至南北朝已十分盛行，为宣传教义，东晋以后僧人常用“唱导”，“宣唱法理，开导众生”。它既要“商榷经论，采撮书史”，又要“吐纳宫商”（慧皎《高僧传》卷十三），这一讲唱结合的形式，成为我国说唱音乐滥觞。同样为了广揽信徒，吸引众人，寺院经常有杂技歌舞表演，逢佛祖诞辰节日，还组织规模盛大的杂技歌舞游行，久而久之“庙会”就成了当时百姓极其重要的音乐文化活动场所。同时，在翻译佛经过程中，受梵文拼音启发，促成我国音韵学发展。魏时李登的《声类》，以后沈约（公元441—513年）的《四声谱》等，对之后歌唱和作曲影响极大。

三、故事性长歌和歌舞的兴起

汉代的百戏中已有一定情节的故事表演，称之为“角抵戏”，讲的是有法术的东海黄公能制服蛇虎，到老年因饮酒过度，法术已失，却仍想制服一头白虎，终于被虎咬死。这个戏的表演因无歌唱，很象是一出舞剧。

南北朝期间，有故事情节的歌舞逐渐流行，据《旧唐书·音乐志》列述的那时最主要的歌舞戏，就有《代面》、《拨头》、《踏摇娘》等。

《代面》出自北齐，据称兰陵王高长恭勇武善战，但因貌美少威，所以每次作战，就戴上形状狰狞的假面具，令敌望而生畏。歌舞表演时扮演者着紫衣，束金腰带，执鞭戴面具，作“指挥击刺之容”。

《拨头》据传来自西域，表演胡人被虎吃掉，其子寻虎报仇的故事。扮演者素衣披发，面作啼状，过八重山，唱八段曲，结尾可能是人虎格斗。

《踏摇娘》产生于北齐，说的是当时有一生有酒糟鼻姓苏的平民，诌称自己是郎中（一种官职），他酗酒嗜饮，每逢醉后就打妻子，他的妻子愤怨不已地向邻里哭诉。表演时由男人著女人衣服，边歌边舞入场向人们诉苦。每唱一段，旁人合着舞蹈节奏齐声和唱：“踏摇，和来！踏摇娘苦，和来！”之后有扮演丈夫者入场，两人作殴斗状。显然，这是一出逗人笑乐的讽刺性喜剧。

这几种民间歌舞表演，只有笛、拍板、腰鼓、两仗鼓伴奏，但已结合了歌舞、人物装扮和故事情节，表演中有化装、帮腔、换场，是戏曲的雏形。

这一时期的乐府民歌中还出现了不少叙事性很强的长歌。如《王昭君》、《秋胡行》、《杨叛儿》和《孔雀东南飞》等，其中属《杂曲歌辞》的《孔雀东南飞》长达三百五十多句，以曲折的情节，描述了一个封建家庭的爱情悲剧，尽管从形式上来看只唱不说，但它对其后说唱艺术的成形无疑有着渊源关系。

四、器乐及乐律理论新发展

这一时期器乐有了很大发展，特别在玄学盛行的文人阶层，琴、琵琶（即阮）、箏、笛等乐器十分流行，并出现不少演奏名家。

当时的纯器乐曲被称为“但曲”，一般都根据歌曲及歌舞曲改编而成。较为流行并作为“琴、箏、笙、筑三曲”的，就有《广陵散》、《黄老弹》、《飞龙引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《鹑鸡》、《游弦》、《流楚窈窕》等。经常出现在当时文人诗赋中的琴曲则有《王明君》、《楚妃叹》、《鸟夜啼》、《流水》、《张女》、《幽兰》、《白雪》等。

《碣石调幽兰》是目前仅见的一首用文字记述弹奏手法的琴曲，它是古琴“减字谱”尚未发明前的一种原始记谱方法。现存的是梁代丘明所传，唐人手抄的谱本。乐曲借深山幽谷的兰花抒发了文人隐士清高孤傲、遁世洁好的心境，曲调清丽沉郁。该曲乐谱注明的泛音运用，显示了至少在六世纪以前，古琴音乐已正式应用了纯律音阶，当时人们已完全掌握了不同于三分损益法的纯律音响原理，并在琴乐中实践运用。

当时在乐律上南朝宋人何承天，创造性地提出了十二等差律，时称“新律”。他按三分损益法将生律一周后清黄钟与黄钟本位之音分差平分为十二等分，然后将此数依次递加到各律上，以调整相邻各律间的音程关系。何承天的新律已十分接近于十二平均律，可以说是人类历史上最早有关十二平均律的探索，并真正使黄钟回归到了本位。而另一位乐律学家钱乐之则在京房六十律的基础上，用之分损益法再继续推算下去，一直算到三百六十律，以配合一年三百六十天每天一律的迷信学识。

晋代荀勖在京房提出的“竹声不可以度调”之后，就管律进行了具体研究。他根据三分损益法的弦律，结合直笛的吹口与各音孔距离的制笛实践，发明了“管口校正”的方法，以及具体的管口校正数，为管乐器的音准作出了较大贡献。

第五章 隋唐五代的音乐（公元 589—960 年）

一、隋唐的民间曲子与诗乐

隋唐时南北重新统一，社会安定及经济的繁荣，为音乐艺术发展创造了有利条件。唐代统治者在文化上较少保守思想，广泛吸收外来音乐文化，兼容并蓄，更使音乐达到了一个发展高峰。

产生于隋代，和汉魏以来的相和歌、清商乐一脉相承的民间曲子，最初流行于农村乡间。这些大凡在山野田间劳动及休息时所唱的如船歌、劳动号子、风俗性歌舞，被人称之为山歌。诗人刘禹锡在《竹枝词行》中曾记叙道：“里中儿联歌竹枝，吹短笛击鼓以赴节，歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之羽。”可见各为“竹枝”的山歌是边舞边唱，有乐器伴奏，并用同一曲调即兴编词，以谁唱得多为胜。从诗人皇甫松仿作的《竹枝歌》来看，当时这种山歌句中，句末常加“竹枝”、“女儿”等衬声作为和声。

中、晚唐隋商业经济的兴盛，山歌流向城市，经艺人加工改编而成“里巷歌谣”，成为城市小曲，又叫曲子。曲子在酒楼歌榭的广泛流行，逐引起了乐工、商人、文人及僧侣的兴趣，并吸引着文人也纷纷参加到曲子创作中去。当时除文人为民歌小曲填写新词以供艺人演唱外，也常由乐工或民间艺人选文人诗词重新配曲演唱的“度曲”。民歌曲子推动了诗人的创作，诗人的创作又促进了民间曲调的发展，从而造成了唐代歌曲艺术的高度繁荣，诗人的诗作，由于入乐歌唱也得到了更为广泛的传播。往往一首好诗，如李益、李贺的诗，“每一篇成，乐工争以赂求取之，被声歌供奉天子”（《碧鸡漫志》）。

诗歌被入乐演唱的著名歌曲中，有李白的《关山月》、杜甫的《清明》、刘禹锡的《竹枝歌》、王之涣的《凉州词》、王维的《阳关曲》、《陇头吟》、柳宗元的《渔翁》等。有的作为民歌在民间长期流传，有的则被琴家所吸收，以琴歌形式被保存了下来。其中尤以王维为送一位西出阳关服役的友人而作的七言绝句《阳关曲》，因以情景交融手法抒写了依依惜别的哀怨情绪，成为当时及以后人们送别朋友经常演唱的一首歌曲。

二、燕乐和唐代歌舞大曲

隋唐音乐艺术成就集中体现在“燕乐”，燕乐包括当时宫廷中用于宴乐、由汉族传统音乐、少数民族和外来音乐三种成份构成的各类歌舞大曲及器乐、声乐作品。

隋代及初唐的九、十部乐，按地区或国别分成清商、西凉、龟兹、疏勒、康国、安国、高丽等部，各部专演地区或国家的歌舞。唐玄宗时，取消了按民族国别分类，而以演出形式、表演者艺术水平高低划分成坐部使、立部使。堂上坐奏的坐部使由艺术水平高的演员担任，堂下立奏的立部使水平较差，不能胜任立部使的演员则只能参加雅乐表演。这也表明了至唐代原在宫廷音乐中至高无上、用于祭祀典仪的雅乐地位已十分低微。

唐代的歌舞大曲是燕乐中最有代表性的体裁形式，据史载唐代大曲多达四五十部。其中的《浑脱》、《柘枝》、《伊州》、《甘州》、《凉州》等大曲，顾名思义，它们的音乐风格显然同所标明的地区和部族有关。一部分

被注明属于法曲的大曲，在音乐上源于南北朝以来的道教音乐，虽然受到一些西域音乐的影响，但与相和歌、清商乐有直接的联系，“音清而近雅”乐器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶，仍保持着汉民族音乐的特点。除音乐风格各异，大曲的形式和规模也极丰富多样。在舞蹈风格上属“健舞”的有《秦王破陈乐》、《剑器》等，属“软舞”的有《春莺啭》、《绿腰》等。

被列为法曲的《霓裳羽衣》在唐代大曲中最为人们所称道。这部相传是唐玄宗根据河西节度使杨敬述所献《婆罗门曲》加工改编而成的歌舞大曲，曾赢得不少诗人赋诗赞美。从白居易的《霓裳羽衣舞歌》一诗中可以知道，唐代歌舞大曲的结构大体上分为三个部分：第一部分称为“散序”，是节奏自由的散板，器乐独奏及合奏段落，不歌不舞。第二部分为“中序”或“拍序”、“排遍”，以歌唱为主，节奏固定，以慢板为多，或舞或不舞。散序与排遍之间常有简短的过渡段落“靷”。第三部分从“入破”开始，以舞蹈为主，或歌或不歌，音乐由慢逐渐转快，故有催拍、促拍、袞遍之称。

燕乐因受南北朝以来西北、特别是龟兹音乐的影响，半音位置三四级与六七级的燕乐音阶被广泛运用；七声分别名为宫、商、角、变、徵、羽、闰；在乐调上只用其音阶所当的七律起宫，每宫取宫、商、羽、角四调，这就是所谓“燕乐二十八调”。

三、说唱的产生与歌舞戏的演进

随着佛教发展，先前的“唱导”结合民间盛行的“说话”和叙事性民歌，逐渐演进为一种被称为“俗讲”的说唱形式，所用的讲唱本子就是“变文”。

变文最初内容大都是演述佛经故事以及劝人行善行孝，与佛教教义相符合的传说故事，如《法华经变文》、《维摩（经）唱文》、《舜子至孝变文》、《目连救母变文》等。说唱的多是寺院僧人，唐代有很多著名的俗讲僧，其中文淑最为人提及。他讲唱时“听者填咽寺舍”，人们“鼓扇挾树”，并“效其声调以为歌曲”（《因话录》）。

后来的变文内容更为扩大，出现了与华教并无关系的历史故事和民间传说，表现形式也多种多样。如《季布骂陈词文》通篇可唱；《王昭君变文》、《孟姜女变文》则说唱相间。变文中讲的部文用散文，唱的韵文部分通常是七言四句一段，也有五言、六言的。而讲唱的人也逐渐不限于寺院僧人了。自变文起，我国的说唱艺术可谓正式产生了。

隋唐五代的故事性歌舞除承袭汉魏以来的角抵戏及代面、拨头、踏摇娘外，又有可谓“参军戏”。参军戏最初演述的是汉官陶令石耽因贪污，和帝特在宴乐时令他衣白夹彩，令优伶戏弄羞辱他使其受罚的故事。之后参军戏泛指于特定讽喻性质的歌舞戏。同时“参军”一词也变成扮演官员角色的名称，其陪衬角色则称为“苍鹘”或“苍头”。唐末民间已有善演参军戏的流动性男女艺人班子，民间自娱性的故事性歌舞已逐渐向专业化戏曲发展。

四、表演及器乐创作的发展

音乐繁荣的隋唐时期涌现了一大批杰出的歌唱家和演奏家。属宫廷乐工的有隋时创立八十四调理论的万宝常、郑译；作有大曲《春莺啭》的白明达和大曲《火凤》、《倾杯乐》的作者裴神符，均是祖籍西域的唐代乐工；歌

唱家李龟年、许永新、念奴等演唱技艺冠绝一时。

隋唐盛行龟兹琵琶，最著名演奏家有改拨子创用手弹的裴神符，善于右手用拨的曹刚，擅长左手拢捻的裴兴奴，能将曲子在不同调上演奏的康昆仑，以及在演奏和教学上都名重一时的僧人段善本等。箏、羯鼓等乐器演奏也涌现出了不少能手。

唐代的乐队融会了传统与外来乐器，据《乐府杂录》称唐代乐器约有三百种左右，其中琵琶、箏、笙、笛、羯鼓在燕乐中占重要地位，这一时期还出现了我国最早的拉弦乐器轧箏和奚琴。轧箏似箏但较小，约有七弦；奚琴是现今胡琴前身。两者都用竹片擦弦发音。

琴乐在文人士大夫中有了新的发展，在演奏上形成了“吴声”、“蜀声”、“秦声”、“楚声”风格不同的地方性流派，同时涌现了一批创作或改编的琴曲，其中既有颜师古据晋代桓伊所作笛曲改编的琴曲《梅花三弄》；也有陈康士根据《离骚》诗意创作的同名琴曲，曲调或幽咽悲歌，或激愤慷慨，细致地抒写了屈原忧国忧民而又峻峭不凡的情怀。

兴盛的器乐音乐同时也促进了记谱法的发展，经初唐赵耶利及曹柔等人改进，逐渐完成了古琴的“减字谱”，到北宋大体定型。这对保存琴曲及推动古琴艺术发展起到了重要的作用。此间留存于敦煌石窟中的八首琵琶谱，则是迄今所见我国最早的琵琶谱。

五、音乐理论和思想

隋唐时期音乐理论方面的一个突出特点，是注重理论与实践的联系，已经被人们注重的乐律研究不甚重视，而把注意力集中到同创作实践有关的宫调、乐曲创作中有关结构的“解曲”，以及“犯调”、“移调”等技术理论问题。对这些问题进行研究、阐述的，除周隋的万宝常、郑译外，还有唐代的祖孝孙、后周的王朴等。

唐代段安节的《乐府杂录》、南卓的《羯鼓录》，以及《通典》、《艺文类聚》等史书、类书，多方面载录了当时音乐生活。

唐代音乐的高度发展，与统治阶级比较开放的文艺政策有关。唐太宗李世民认为“礼乐之作，是圣人缘物设教以为撙节，治政善恶，岂之由。”批判了那些片面强调“前代兴亡，实由于乐”之类的说法。针对有人讲《玉树后庭花》、《伴侣曲》是导致陈、齐两朝灭亡的“亡国之音”，他认为“悲烦在于人心，非由乐也！”这类俗乐本身并不是多么不好，亡国的根本原因是当时的政治腐败，从而将一味强调与政治联系的音乐从桎梏中解脱了出来。唐玄宗李隆基自己就是一位颇有才能的音乐家，会作曲，擅演奏笛子和羯鼓，除曾组织庞大的音乐表演机构“教坊”外，还创立了专门培养音乐舞蹈人才的“梨园”，培养了大批优秀的演员，对当时音乐艺术的繁荣和发展起了有益的作用。

第六章 宋辽金元的音乐（公元 960——1368 年）

一、词体歌曲与散曲

由宋代起，随都市经济的繁荣，市民阶层日益扩大。社会音乐活动的重心由宫廷走向世俗。北宋已出现了市民音乐活动场所“勾栏”、“游棚”。适合于市民和文人趣味的诸如词调音乐、说唱音乐、戏曲音乐得到了尤为迅速的发展。

词调音乐为入乐的长短句诗歌体裁，多采用依曲填词的创作方式，萌源于晚唐五代。由于长短句歌词有助于乐曲节奏多样变化，情感表达更自由灵活，艺人乐工乐于演唱，文人也竞相仿作，因而其间开创了“宋词元曲”的新时期。

宋代是词体歌曲创作的黄金时代，人们常用词调多达八百多首，其曲调一部分来源于传统及当代流行的民歌、小曲，如《忆江南》、《柳青娘》等；另一部分来自唐代歌舞大曲的部分段落，如《阳关引》、《倾杯序》、《水调歌头》、《声声慢》、《调笑令》等；以及少数民族和外来音乐，像《菩萨蛮》、《苏幕遮》等。宋代文人创作的词曲不仅数量众多，而且按题材风格可大致分为婉约派与豪放派两类。婉约派的词内容多为男女相思离别之情的抒发，风格纤弱柔婉，讲究音律与曲调的配合，以与音乐关系密切的词人柳永、周邦彦为代表。豪放派词曲开拓了词的表现内容，打破了过于严格的音律束缚，风格雄健粗犷，发轫于北宋的苏轼，继之以靖康之难之后的一批南宋爱国词人如辛弃疾、陈亮、张寿祥、岳飞等。宋人俞之豹在《吹剑录》中曾将两派词风作了形象比较：“柳郎中（柳永）词，只合十七八女郎，执红牙板，歌‘杨柳岸，晓风残月’；学士（苏轼）词，须关西大汉，铜琵琶，铁绰板，唱‘大江东去’。”

宋代有一部分懂得音乐的词人也常自己创作新的词牌曲调，这种新创的歌曲称为“自度曲”。南宋的姜夔是自度曲最有代表性的作者。他作有自度曲《扬州慢》、《杏花天影》等十四首，载于《白石道人歌曲》，并注有“俗字谱”（古工尺谱），是宋代词调音乐的珍贵遗产。姜夔的自度曲词乐浑然一体，风格委婉抒情、清新典雅；在旋法、结构、调式、转调等技巧处理上精致细腻；他的作品多用七声音阶，四度与七度音占有重要的地位，并常引用升高的商、徵或宫等变化音。从而使曲调赋予一种独特而又深远的意韵。

元代流行的散曲直接继承宋词音乐传统，同时又吸收了其他民间曲艺形式。它多根据宋元杂剧曲牌填配新词，但不同于表现曲折故事的杂剧，而是以清唱形式抒发个人情怀，通过对某种情景的描述表达作者的内心感触。音乐重在优美抒情，不求戏剧性效果，形式有单首曲牌的小令如《天净沙》，以及由多首同一宫调的曲牌联缀的套曲，像马致远的双调《夜行船·秋思》，就是由引子《夜行船》，正曲《乔枝》、《庆宣和》、《落梅风》、《风入枕》、《拨不断》和《离亭雁带歇拍煞》七支曲牌组合而成。散曲音调上有南、北曲之分。南曲用五声音阶，字少声多，较为婉转；北曲用七声，字多声少，曲调简朴而高亢。唱时一般以弦索、笙、笛、拍板等乐器伴奏。

二、说唱艺术的发展

宋元间适应城镇市民文艺生活的歌唱艺术在曲种上已相当丰富，除以演唱支曲为主的“小唱”外，还有不少结构较大的套曲形式或讲唱兼用的说唱体裁，比较重要的有陶真、鼓子词、货郎儿、唱赚、诸宫调等。

陶真约源于北宋，是一种用琵琶或鼓伴奏的说唱。唱词多为七字句，音乐上可能只是上下句反复吟唱。唱者多为盲艺人，不入勾栏，只在街巷和农村热闹处演唱。

鼓子词是以支曲迭唱为基本形式的曲艺，用渔鼓伴奏，是明清“道情”的前身。另有说唱性叙事鼓子词，其中插有说白。现存有北宋赵德麟的《崔莺莺商调蝶恋花鼓子词》和无名氏《刎颈鸳鸯会》。

货郎儿是以宋代小贩的叫卖声发展而成的民间歌曲。元代艺人将它分成前后两部分，中间串入其他曲调，形成了“转调货郎儿”，并用几个不同的转调货郎儿，中间插入说白来说唱一桩故事。

唱赚是在北宋缠令、缠达基础上发展起来的说唱艺术。缠令由若干曲牌组成，前加引子后有尾声；缠达则有引子无尾声，中间仅两个曲牌叠交。南宋杭州艺人张五牛在缠令、缠达这种小型套曲的高潮处加入了“动鼓板”中的《太平令》，并袭用所谓“赚鼓板”的名称为“赚”，从而确立了唱赚的形式。其主要用鼓板伴奏，唱者自己击鼓扣板，类似后来的大鼓书。

诸宫调是一种大型说唱艺术，它是继承叙事鼓子词及唱赚等曲艺形式，并在说白上承袭了唐代变文的代言体特点而形成的。一部诸宫调常由许多种不同的曲式单元联合组成，而以说白插入其间。各曲式单元中的曲牌都用同一宫调，但就各单元相互联接的关系又属不同宫调，这也就是“诸宫调”名称的由来。诸宫调为北宋汴京勾栏艺人孔三传首创，重要作品有金代董解元的《西厢记诸宫调》。

三、戏曲艺术的成长

我国戏曲艺术至宋代已达成熟。北宋时在唐代参军戏的基础上已形成了一种“杂剧”艺术。内容也以滑稽讽刺为主，通常有末尼、引戏、付末、付净和孤五种角色。表演一般由“艳段”、“正杂剧”和“后散段”三部分组成。其中“正杂剧”是比较完整的戏曲，如《裴少俊伊州》、《相如文君》，不但：“歌舞兼备，唱念应对通偏，”而且还有器乐插段。北宋后期在女真人统治的地区出现了与北宋杂剧相似的“院本”。

12 世纪的南宋初期，浙江温州又兴起被称为“永嘉杂剧”，又名“南戏”的民间戏曲，由于南戏留存的几个剧本证明了它已是成熟了的戏曲形式，所以一向被认为是我国戏曲艺术正式成立的标志。南戏的曲调直接取自当时南方流行的各种民歌小曲——南曲，后来成为明清许多声腔兴起和发展的基础。重要的剧目有《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》、《乐昌分镜》、《王焕》等。

元代是我国戏曲史上第一个黄金时代。元杂剧是在宋、金杂剧院本的基础上，吸取唱赚、诸宫调等民间音乐的艺术成就，于金、元间逐渐形成的一种新型戏曲形式，因专用北方音乐，所以亦常被称为北曲。元杂剧结构严整，一本杂剧通常分为四折。第一折前或折与折之间还有类似序幕或过场性质的楔子；在音乐上每一折由宫调相同的若干曲牌组成一个有引子和尾声的套曲形式，四折用四个不同宫调的套曲；元杂剧通常只有正末或正旦一个角色歌

唱，其他角色只说不唱。元杂剧的勃兴与当时蒙古族统治者推行民族歧视政策有关。许多汉族知识分子因政治上没有出路，于是借杂剧抒其不平，同艺人合编剧本，甚至同台演出，加速了杂剧艺术的发展，并产生了创作《窦娥冤》、《拜月亭》的关汉卿，《西厢记》的王实甫等一大批优秀剧作家。

宋金元间，我国戏曲已形成了南北戏曲音乐的不同风格特点，“北曲以遒劲为主，南曲以宛转为主”，“北之沉雄，南之柔婉”，为明清戏曲多样化的发展奠定了基础。

四、乐器、器乐和乐论

在器乐方面，宋代的琴家常以描写自然风光、隐世生活表这个人幽深思绪为主，有时也反映对国事及民族安危的忧患之情，代表作有南宋浙派琴家郭楚望的《潇湘水云》、《泛沧浪》、《飞鸣吟》，毛敏仲的《樵歌》，徐天民的《泽畔吟》，刘志芳的《鸥鹭忘机》，以及姜夔的琴歌《古怨》等。

《 潇 湘 37
水》的作者触景生情、寄寓他对祖国沦亡的感慨之作。全曲音调流畅，跌宕起伏，堪称宋代琴曲中的杰作。琵琶曲则有明代以前产生的《海青拿天鹅》。

宋元间在民间瓦肆及其他游乐场所，还经常有由双韵合阮咸，嵇琴（即奚琴）合萧管等的“小乐器”；或用方响、笙、笛、小提鼓等组合的“清乐”；以及萧、管、笙、轧筝、嵇琴、方响等的“细乐”等器乐小合奏表演。这些小合奏回音响轻细，音色清越，别有风味，成为当时一个极有特色的民间乐种。

在乐器上，尤为引人注目的是唐代出现的奚琴，到北宋时发展到“马尾胡琴”，初步确立了后来广泛流行的“胡琴”类拉弦乐器的形制。宋元间还出现了三弦、双韵、勃海琴、葫芦琴、火不思等弹弦乐器，云璈（即现今云锣）和铙鼓两种敲击乐器，以及唢呐等吹奏乐器。元代还由中亚地区传入了早期的管风琴——“兴隆笙”，但未能广泛流行。

宋元文人的音乐思想理论研究有所发展，但常有稽古保守的倾向。乐律学方面有沈括、张炎、蔡元定等对律调的研究，蔡元定的十八律理论，以三分损益的十二律为基础，而于黄钟、太簇、姑洗、杯钟、南吕、应钟六钟后各增加一个比本律高一个音差的变律，得出了十八律。它从理论上解决了旋宫后音阶的音程结构不一致的困难，但从实践上并不是理想的方法。

这一时期重要的音乐论著有宋代蔡元定的《律吕新》、陈旸的《乐书》、张炎的《词源》、王灼的《碧鸡漫志》；元代芝辂的《唱论》和周德清的《中原音韵》等。

第七章 明清的音乐（公元 1368——1911 年）

一、民歌小曲、民间歌舞和说唱的繁盛

明清时期，随手工业及商品经济的突出发展，市民音乐逐渐成为音乐艺术的主要成份。自娱性的民歌小曲、民间歌舞音乐，以及带有商品性质的说唱、戏曲音乐，都在这一期间获得了历史上前所未有的艺术成就。

明清的民歌小曲流行广泛，特别是明代中叶以后的城市小曲，像《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《银绞丝》、《打枣竿》、《挂枝儿》等曲调，“不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以致刊布成帙，举世传颂，沁人心腑”（沈德符《万历野获编》）。

民歌小曲巨大的社会影响令文人们刮目相看，一些比较开明的文人对此做出了高度的评价。明代的卓柯月更将当时的民歌小曲同唐诗、宋词、元曲相提并论，称其“为我明一绝耳”（陈宏谟《寒夜录》）。正由于文人提高了对民间文艺的认识，收集民歌的风气也逐渐形成，如明代的冯梦龙就曾编订出版了《桂枝儿》和《山歌》两本民歌集子，搜集歌词 800 余首；清代先后刊出的民歌集子更达万余种，其中李调元所集的《粤风》还包括了南方少数民族的民歌。明清民歌中，一些主要社会现象都有所反映。而明末移居日本的音乐家魏双侯经其四孙魏皓将其带去曲谱编印的《魏氏乐谱》，则反映了明代部分宫廷歌曲的风貌。

明清的民间歌舞也十分丰富，汉族的民间歌舞较为普遍的就有秧歌、花鼓、采茶、花灯、打连响、跑旱船、竹马灯等；少数民族的民间歌舞中则有维吾尔族的木卡姆；藏族的锅庄、囊玛；苗族的跳月；侗族的玩山等繁多的种类。

现存的约二百余种说唱曲种，大部分都在清代中叶前就已形成或发展壮大。当时南有弹词，北有鼓词。南方弹词以苏州弹词影响最大，它源于宋代陶真及元明词话，在发展中产生了众多的流派代表，如清代中叶后陈遇乾的陈调苍凉遒劲；俞秀山的俞调婉柔细静；观如飞的马调率直质朴等。

鼓词脉承于宋元鼓子词及唱赚，明代已有诸如《大唐秦王词话》的长篇鼓词。清代中叶后逐渐兴起“嫡唱”、“段儿书”等鼓词的短篇形式，以唱为主，删减了说白，成为清末的犁铧大鼓、西河大鼓、京韵大鼓等大鼓类说唱的先声。乾、嘉年间短篇鼓词在北京满族八旗子弟中盛行，发展成了唱词纤雅清丽的“子弟书”，在唱腔上则形成了以石玉昆为代表的舒缓低迥的“西城调”，郭栋的粗犷沉厚的“南城调”，高亢挺拔的“东城调”及与之相仿的“北城调”（即靠山调）等流派。由于子弟书流行于封建文人之中，所以至清末衰落。明清其他重要的说唱曲种还有相承于元散曲并吸取民歌小曲发展起来的牌子曲；同宋元鼓子词有直接承袭关系的道情，以及四川琴书等。

二、戏曲的更新发展

宋元杂剧至元末明初逐渐衰微，南戏却在吸收某些北杂剧曲牌中创造了“南北合套”的形式，产生了《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》、《琵琶记》等有影响的作品，从而确立了后来的所谓“传奇”剧的体制，并在音乐上与地方声腔结合演变为多种声腔体系，其中以海盐、余姚、

弋阳、昆山四大声腔尤为重要。

明代中叶以后长期争逐于传奇剧坛的，为弋、昆两腔。起源于江西弋阳的弋阳腔高亢挺拔，称高腔。它不用管弦，只以锣鼓伴奏，并采用民间常见的帮腔形式，为描写和渲染舞台环境气氛，加助人物内心活动的刻划等发挥了独特的戏剧性效果，而且因唱词通俗易解，唱腔自由灵活而经久不衰。昆山腔发源于江苏昆山，明嘉靖年前流传不广，后经魏良辅、张野塘等人改进，在原昆山腔的基础上，广泛吸取北曲及南戏诸腔的长处，形成了“细腻水磨，一字数转，清柔婉折，圆润流畅”的新腔，新昆山腔在演唱上细腻舒缓，转音若丝；在节奏上采用“赠板”，使一板三眼的曲调放慢一倍，具有“曼声徐度”的特点；旋律创作要求“依字行腔”，讲究曲调与字调的谐和；在伴奏方面形成了以笛为主的笙、箫、琵琶、三弦、月琴、鼓板等多种乐器配合的乐队。改革后的昆山腔成为“四方歌曲必宗吴门”的全国性剧种，涌现了如汤显祖的《牡丹亭》和清代洪升的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》等众多名作。清代的徐大椿的《乐府传声》对昆腔演唱成就进行了总结，是当时一部重要的戏曲声乐论著。清初以后，昆山腔因唱词过分雕凿，音乐典雅淡和，日益疏于群众而由盛趋衰，到嘉庆之后逐渐为乱弹所替代。

乱弹自明末已广泛流行于秦地，其声腔以陕、甘一带的秦腔为最早，因用梆子击拍，故又称“梆子腔”。梆子音乐创作板腔组合体系；曲调高昂激越，强烈急促，并有表现不同情绪的“欢音”和“苦音”，唱白通俗，尤擅刻划人物性格和表现戏剧性冲突；而且引用了以二弦、胡呼拉弦乐器为主，梆笛、月琴及锣鼓等打击乐器组成的伴奏乐队，剧目多为历史故事，因此很快得到传播。至清末，各地已产生了唱腔体制大致相同的梆子剧种，如山西梆子（现晋剧）、河南梆子（现豫剧）、河北梆子、山东梆子、四川梆子（即弹戏）、绍兴大班（或称乱弹）等。

其后的皮黄腔为乱弹的又一重要声腔。皮黄腔包括西皮和二黄两种腔调。前者起于湖北，是秦腔与当地汉调结合的产物，音调激越苍凉；后者产生于安徽，由当地吹腔发展而成，音调委婉温厚。清代中叶四大徽班进京后，同来自湖北的汉调艺人合作，广泛吸收昆腔、秦腔等声腔的剧目、曲调、表演方法，并容纳民间曲调，创造了以西皮、二黄为主的新腔——皮黄腔，初步确立了京剧的格局。京剧剧目以历史题材为主，后陆续编演了《打渔杀家》、《李陵碑》等具有反封建、民主性和爱国主义倾向、更接近群众生活、适合时代要求的新剧目；皮黄音乐的曲调高亢朴实，不仅在板腔化结构上进一步得到发展完善，而且解决了男女分腔问题，使各个行当在唱腔上各自都能得到较好的戏剧性发挥；同时，在伴奏上形成了较为完整的体制，既有胡琴弦管等构成的“文场”，鼓板锣钹等构成的“武场”，也有两者组合相辅相成的“场面”，紧密配合演员的唱念做打。正因如此，京剧至清末已一跃而成为全国最大的剧种。皮黄腔也并列于梆子腔、高腔、昆腔，成为我国近现代新兴戏曲音乐的代表性声腔。

在京剧的形成和发展中艺人程长庚、余三胜、张二奎、王九龄为此起了奠基作用。至光绪年间，老生艺人孙菊仙、谭鑫培、汪桂芬和旦角梅巧玲、余紫云、田桂凤等人，各以其艺术上的特色和成熟，把京剧艺术推向成熟。其中以谭鑫培的成就尤为突出，他号称“文武昆乱不挡”，善搏采众长，改革创新，他所独创的老生新腔悠扬宛转，韵味清醇，世称“谭派”，曾风行全国，当时有“无腔不学谭”之势，对以后的京剧各个老生唱腔流派具有深

远的影响。

三、器乐及其重要曲谱

宋代印刷技术的发展，促进了明清乐谱的刻印刊行。目前所见最早刊行的琴谱是明朱权编的《神奇秘谱》，清代较重要的则有张鹤编的《琴学入门》、唐彝铭编的《天闻阁琴谱》。最早刊行的琵琶谱集为清代华秋萍于1818年编印的《琵琶谱》；1895年李芳园辑录的《南北派十三套大曲琵琶新谱》是当时最有代表性的琵琶谱集。《九宫大成南北词宫谱》（成书于清乾隆九年）收集了宋元以来南北曲四千余个；由叶堂编辑的《纳书楹曲谱》（成书于清乾隆五十七年）则收有昆曲单折戏、散曲等360出。此外，留存至今手抄的重要谱集有抄之明代嘉靖年间的琵琶谱集《高和江东》；豪族文人荣斋于1814年编订的《弦索备考》一书中载录了《弦索十三套》，这是古代第一器乐合奏曲谱。乐谱传抄、刊印的兴盛充分反映了明清器乐音乐的繁荣。

明清的古琴因师承及演奏风格不同，分成很多琴派，比较著名的有：明代以江苏常熟的严黉为首的虞山派，奉“清、微、淡、远”为艺术宗旨。反对琴歌。其代表人物徐上瀛发展了这一理论，所著的《谿山琴况》提出弹琴要点二十四则，对古琴艺术作了比较全面的论述。以明代杨表正、杨抡及清代苏璟为代表的浙派，以王善为代表的中州派可称为声乐派，他们强调琴歌，甚至把散文也谱上琴曲加以演唱。还有清代以扬州徐琪、徐绵堂父子为代表的广陵派，采撷诸派之长，加以发展，成为清代的一个重要琴派。清末则有张孔山、顾玉成等为首的川派、山东王溥长等王氏诸城派等。这一时期的琴曲有代表性的为《平沙落雁》、《流水》、《醉渔唱晚》等，以及琴歌《湘妃怨》、《精忠词》等。

明清的琵琶音乐艺术有了很大的发展，其原因同琵琶形制和演奏方法的综合改进有很大的关系。经唐宋以来的不断改进，此间琵琶保留了曲项琵琶的梨形音箱，但引用了汉琵琶的品位及竖抱用手弹奏的演奏方法，为演奏技巧的提高和发展，以及音乐表现性能的扩大提供了可能性。明清出现了许多篇幅结构较为长大的独奏性琵琶大曲，并按题材、风格和技巧运用的差异，分为风格清新优美的抒情性文曲，刚健激烈、具有叙事性的武曲。文曲如《月儿高》、《阳春古曲》《夕阳箫鼓》等，武曲如《十百埋伏》、《霸王卸甲》等。这一时期众多的琵琶演奏家生平可略知其详的唯明末的汤应曾，清王猷定在《汤琵琶传》中记叙他善奏琵琶曲约百十余首，“大而风雨雷霆，与夫愁夫思妇，百虫之号、一草一木之吟，靡不于其声中传之”。

明清的器乐合奏艺术在民间合乐中得到长足的发展，特别是原用于宫廷的鼓吹乐在明代中叶以后，逐渐成为民间婚丧节庆常用的俗乐，明代及清中叶广泛流行于南北各地的有源于苏南的“十番锣鼓”，它以“紧膜双笛”为主奏乐器，配以其他管弦乐器及打击乐器，曲目有《下西风》等。其他的还有西安鼓乐、浙东锣鼓、苏南吹打、河北吹歌、福建南音等众多的乐器组合和音乐风格各异的乐种。

四、十二平均律的产生和工尺谱的流传

这一时期在乐律学上最为重大的突破，是明代的朱载堉（1536—1611）

提出的“新法密率”的理论，他创作等比数列的计算原理，确立了新型的十二律制，即十二平均律，从而使困扰中外律学家达数千年之久的十二律不能“周而复始”的律学难题得到了彻底解决。这一理论最初发表于1584年完稿的《律学新说》一书中，后在《律吕精义》中完整阐述了其计算方法及结果。朱载堉律学理论的另一成果是“异径管律”。晋代荀勖从管乐器的长度上找管口校正数，而朱载堉则从管口的口径不同对产生音高的不同影响，找到管口的校正方法。他的“新法密律”包括了管长和内径的两个等比原则，保证了十二平均律管发音的准确性。

明清时期，由于民间音乐、戏曲、曲艺音乐的广为流传，源于唐代燕乐半字谱的工尺谱形式得以在不同阶层广泛使用，并以“工尺七调”的工尺谱最为常用。工尺谱的广泛使用，为传统音乐的传播及保存、发展，起到了极其重要的作用。

中编
中国传统音乐在
近现代的继承发展
第一章 民歌小调和民间歌舞

一、民歌小调表现内容的变化

1840年鸦片战争以后，随同西方资本主义列强用坚舰利炮打开封关自守的中国门户，中国成为了一个半殖民地半封建的国家。

这一时期的民歌，虽然在形态表现上仍保持了传统特点，如在内容上还是以男女私情为主，形式上也即兴自编唱词，填配传统的曲调或曲牌进行演唱等，但也出现了一些新的特征。首先就是随着民主主义革命运动的掀起和高涨，在内容上出现了带有明确革命意识的革命民歌。

这些内容新颖的民歌，对这一时期此起彼伏的反帝反封建群众革命斗争作了生动反映和热情歌颂，如产生于清末的山东惠民民歌《洪秀全起义》（即《四月榴花火样红》）讴歌了太平天国农民革命运动；广东民歌《三元里抗英童谣》、山东威海民歌《甲午战争》，赞颂了鸦片战争中中国军民抗击外来侵略者的英勇斗争；河北安次民歌《穷人才能保江山》、河北曲阳民歌《打洋鬼子》等则歌颂了义和团运动。在一些少数民族的民歌中，也体现对当时清政府赔款割地、屈辱求和卖国行径的愤怒和不满，如蒙古民歌《引狼入室的李鸿章》，维吾尔族民歌《迫迁歌》（即《被赶出家园》）。

辛亥革命期间的湖北民歌《行军歌》、广东民歌《烧炮杖》以及《爱国五更调》、《民权歌》、《储金赎路》等，真实地载录了当时社会现实和部分革命反清市民群众的思想情感。“五四”前后至第一次国内革命战争期间，又涌现了反对军阀政府的《坚持到底》；直接反映北伐战争的《北伐曲》、《国民革命歌》和《工农兵联会歌》；以及体现工人罢工斗争精神的《京汉罢工歌》等等。这些民歌由于具有鲜明的时代特征而有别于传统民歌。

在共产党领导的革命根据地，大力提倡编唱新民歌，歌颂人民军队、歌唱新生活 and 革命领袖。从而涌现了《韭菜开花》、《苏区景》、《八月桂花遍地开》、《盼红军》等歌曲。抗日战争时期，以陕甘宁边区为中心的革命抗日根据地，展开了颇为兴盛的民歌编唱活动，产生了《东方红》、《咱们的领袖毛泽东》、《绣金匾》等亲切舒畅、醇厚深情的新型陕北民歌。同时民歌改编歌曲也得到重视，如安波用陕北民歌《打黄羊》改编的《拥军花鼓》、张寒晖采用陇东民歌《推炒面》编写的《军民大生产》、鲁艺文工团采用陕北道情编写的《翻身道情》、张鲁用陕北民歌《闪扁担》编写的《有吃有穿》，以及阮章竞采用山西秧歌调编写的《妇女自由歌》民歌独唱套曲等，已不再单纯地以旧调填新词，而是重在运用和发挥原民间歌曲中富有表现力的基本手法、特征，进行改造而用来反映新的时代特点和生活感受。

然而总体说来，这些民歌小调在音乐上仍以旧调填新词为主。它们是运用的曲调，一是采用民歌、小调、戏曲、说唱歌调和某些古典歌曲、器乐曲牌；二是采用学堂乐歌和部分五四时期创作歌曲的曲调；三是采用外国革命歌曲的曲调。

近现代的城市小调是古代城市小曲的延续，它们所采用的曲调多以明清以来的小曲曲牌如《五更调》、《孟姜女》、《无锡景》、《湘江浪》、《寄

生草》、《四季调》等。由于城市经济的畸型发展,和现实生活的急剧变化,商业性的城市小调演唱上的表演性加强,旋律上更注重润饰,并促使了城市小调以歌唱社会生活和时事新闻的新特点,这种小调常被称作“时调小曲”。时调小曲虽在一定程度上触及若干社会现实,反映了群众爱国要求,但大量的还是成为茶楼酒肆、妓院歌场的商品艺术,因此不少在内容上带有污秽色情。如《十八摸》、《知心客》等。

二、新秧歌运动对民间歌舞的改造

载歌载舞的传统民间歌舞大多在喜庆节日举行,大多是助兴式或自娱性的群众表演。四十年代初在陕甘宁边区兴起的秧歌运动,则作为一种新民间歌舞,成为当时及之后在全国最普及的民间歌舞。

秧歌原来就是陕北兴盛的民间歌舞之一。早在 1942 年前,陕北就曾改编、演出秧歌剧《十二把镰刀》,尝试对秧歌进行改革以用之革命宣传。1943 年春节,延安鲁迅艺术学院组织秧歌队举行盛大的秧歌演出。秧歌通过工农兵等新时代的人物形象,及其穿插的其他表演形式,生动反映了边区的新生活,受到了群众热烈欢迎。其间演出的王大化、李波、路由等编剧,安波作曲的秧歌剧《兄妹开荒》,更轰动了全延安,并兴起了蓬蓬勃勃的秧歌运动。到 1944 年,仅陕甘宁边区就有秧歌队近千个,继而在华北、山东得到发展,之后又随抗日战争和解放战争胜利,推向了全国,在新秧歌运动中产生的秧歌剧,大多以旧秧歌中的“小场子戏”作为基础,再吸收民歌、戏曲、其他民间歌舞及话剧、舞蹈等因素综合而成。其中的音乐部分,绝大部以选曲填词的方式编成。在延安秧歌运动中产生的秧歌剧,基本采用陕北民歌、郿鄠戏和道情中的曲调,如马健翎的《十二把镰刀》、马可的《夫妻识字》等都选用郿鄠戏曲调。其他解放区产生的秧歌剧,所用的也都是当地流行的民间音乐,如解放战争时期在东北产生的《光劳灯》(张棣昌、陈紫创作)和《全家光荣》,都是根据东北“二人传”曲调改编。但在表演形式上,除了部分秧歌剧直接用民间歌舞小戏类型的,如《兄妹开荒》、《夫妻识字》等。有的也吸取了其他艺术形式进行了发展,如《朱永贵挂彩》《刘顺清》等属于“话剧加唱”的,《惯匪周子山》则更接近歌剧。秧歌剧的产生发展,不仅从传统的民歌歌舞演出场合及其表演功能有了根本性的转变,而且秧歌剧的音乐及表现形式的多样化探索,为在秧歌剧基础上进一步提高发展的新歌剧提供了宝贵的经验。

三、民歌曲调的采集与研究

民歌及民间曲调的采集、研究工作这一时期有了很大的发展。“五四”以后各地出版了不少时调小曲歌集,如 1920 年的《新编曲调工尺大观》、1922 年的《雅声歌唱集》、《弦歌小集》、1925 年的《时调小曲大观》、1927 年广州的《歌弦快睹》等,它们均以工尺谱或简谱刊行,弥补了明清民歌集仅录歌词不收曲谱的缺憾,使民间曲调得以记载保存。

1939 年春,延安鲁艺成立了“民歌研究会”,后更名为“中国民歌研究会”,1941 年又扩大为“中国民间音乐研究会”,这个研究会一方面组织解放区音乐工作者采集民间音乐(主要是民歌),另一方面积极开展研究工作,

至 1946 年，这个研究会共采集民间乐曲（主要是民歌）三千余首，陆续编印资料丛刊十种，从而挖掘、保存了一大批珍贵的西北民歌。

四十年代国统区对民歌经常进行收集、整理、改编和演唱工作的是当时国立音乐院的“山歌社”，这个社团早在重庆时就已成立，抗战胜利后参加者曾达八九十人，他们先后出版了《山歌》、《山歌通讯》等壁报和油印刊物，编印了《中国民歌选辑》等集子，并在集体研究的基础上，写成了《五声音阶及其和声》的专著，同时将一些民歌配上钢琴伴奏，进行加工改编后演唱，如江定仙的《康定情歌》、陈田鹤《在那遥远的地方》、谢功成《绣荷包》、伍雍谊《小路》及谢功成将《阿拉木汗》改编成的合唱曲，都曾受到了音乐爱好者的欢迎。

对民歌小调的学术研究工作这一时期也已开始起步。1920 年北京大学成立的“歌谣研究会”，出版了《歌谣周刊》；其后广州中山大学也成立了“民俗学会”，出版了《民间文艺》和《民俗周刊》，他们采集整理了全国各地不少民间歌谣，将其歌词置放到广阔的文化背景中去进行了社会的、历史的比较和综合研究。从音乐方面对民歌研究有所涉及的，则以黎锦晖等人为最早。进入三十年代后，这方面重要的研究论文有吕骥的《谈秧歌腰鼓及花鼓》、《民歌的节拍形成》；安波的《高尔基民歌论的注脚》、马可的《“你妈妈打你”》、《陕北土地革命时期的农民歌咏》，以及冼星海的《民歌与中国新兴音乐》、《民歌研究》等，由张鲁等写作的《怎样采集民间音乐》则从采集的方法及经验进行总结。

第二章 说唱音乐

一、大鼓的勃兴与弹词的繁盛

清末民初以来的说唱音乐与戏曲音乐呈现了繁复多样的局面。由于中国沦入了半殖民地半封建社会以后，中国农村经济破产，城市商品经济畸形繁荣。大批原在农村的民间艺人流入城市，为了适应城市较高文化层次的人们新的要求，在城市得以生存，加之各种说唱、戏曲在城市争胜集散中相互交流和吸收，促使老的曲种、剧种在艺术上不断发展提高、新的曲种、剧种应运而生，但是，城市殖民地化商业化的政治经济，也不可避免地使一部分说唱、戏曲受到腐蚀。

明清时已形成的北方鼓词在清末以大鼓类说唱最有代表性。最早进入城市的是因用书鼓和两枚犁碎片击节而得名的“犁铧大鼓”。它起源于山东农村，表演形式为一人演唱或二人对唱，除书鼓、钢铁片外另有三弦、四胡伴奏，著名艺人有何老凤、王小玉姐妹和谢大玉等“四大玉”等。与犁铧大鼓之后出现的，还有乐亭大鼓、梅花大鼓等，而音乐上发展得较为成熟，并在全中国产生影响的是京韵大鼓。

京韵大鼓起源于清末河北的木板大鼓，传入京、津后因其字音带河北乡音而称“怯大鼓”，后经许多艺人改革，加上三弦、四胡等伴奏乐器，以小段替长篇大书，特别由刘宝全、白云鹏等人进一步改进，定名为京韵大鼓。其中刘宝全对京韵大鼓贡献尤大，他吸收京剧、梆子等的发音吐字和唱法发展创新，使之成为只唱不说，唱腔有慢板、垛板、紧板等丰富板式变化的新腔；并改河北乡音为主洋音；更结合他嗓音甜脆圆亮、高低兼备的特点，形成了字正腔圆、韵味醇厚的独特风格。代表性的曲目有《单刀会》、《长坂坡》、《大西厢》、《丑末寅初》等。三十年代后艺人白凤鸣所创的“少白派”，骆玉笙的“骆派”，对之后的京韵大鼓艺术给予了直接影响。

南方的苏州弹词这时期在女艺人朱素兰首创“书场”、自堂会、书寓、茶楼酒肆步入正式舞台后，许多艺人在以往流派上竞相翻制新腔。清末民初有夏荷生在《描金凤》中结合俞、马调特点并吸收了昆腔的“夏调”；二十年代有朱介生的较老俞调更优美细腻的“新俞调”；三十年代有沈俭安、薛筱卿较马调有音乐性的“沈薛调”；祁连芳的纤柔幽雅的“祁调”；四十年代后蒋月泉在“俞调”和周玉泉的“周调”基础上，吸取京剧念白和声韵的特点，创造了融叙事与抒情为一体、旋律婉转、饶有韵味、富于音乐性的“蒋调”，之后还有徐云志的“徐调”，杨振雄的“杨调”，朱雪琴的“琴调”，徐丽仙的“丽调”等。苏州弹词久盛不衰，是与他们十分重视学习其他民间艺术，敢于大胆创新；又多无流派门户之见，善于相互引进借鉴；并较早成立科班组织，注意培养接班人有关；同时与进步文化界人士长期的关注、帮助也不无关系。

二、层出不穷的新曲种

一些旧的说唱曲种在流传全国各地过程中，逐步与当民间音乐相结合，并采用地方语言，便产生了许多新的地方曲种，如在乐亭大鼓基础上产生了“北京琴书”，在“弦子书”的基础上产生了“西河大鼓”等等。其中尤以

河南坠子、山东琴书和四川清音为重要。河南坠子流行于河南、安徽、山东一带，因主要伴奏乐器“坠子”而得名，本世纪初由“莺歌柳书”和“道情书”结合而成，富于歌唱性和抒情性，三十年代曾出现过闻名全国的女艺人乔清秀，以演《玉堂春》、《凤仪亭》等享有盛名。山东琴书起源于山东菏泽地区，流行于山东、华北及东北。三十年代中由邓九如确立了其体制，山东琴书以唱为主，主要伴奏乐器有杨琴、筝、坠琴、胡琴等，基本曲调为“凤阳歌”和垛子板，以板腔体方式，并吸取许多民间小曲穿插为音乐结构形式，是一种板腔体与曲牌体并用的说唱曲种。

四川清音原为流行于农村乡镇的“唱琵琶”或“唱月琴”，是清末牌子曲的一种形式，三十年代始进入重庆、成都等大城市，曲调主要有“八大调”与诸小调联缀而成，大、小调可分别演唱，也可将大调分拆为头尾，中间插入数首小调，构成各种牌子曲。著名女艺人李月秋在创腔和演唱上作出了较大贡献。此外，像东北大鼓、广东粤曲、四川竹琴等等各地的说唱曲种，也无一不在三四十年代进入了全盛时期。

三、说唱艺术中的新题材

由于说唱长于叙述宣讲，这一时期随革命运动风起云涌，也产生了不少讲唱时事政治的作品。苏滩艺人林步青曾创制“时事新赋”，即兴编唱讽刺社会黑暗的唱段；唱梨膏糖调的杭州艺人杜宝材也以编唱讽刺贪官污吏和社会时弊的小曲而广为人知，其形式即以他的艺名“小热昏”命名。

在辛亥革命前后，涌现了不少新编的时事说唱，像单弦《秋瑾就义》，粤曲《革命武装歌》、《三民主义歌》，西河大鼓《科学救国》、《中山纪事》以及像《十二月太平年》、《放足乐》、《女子文明灯》等要求民主自由的作品。之后由艺人们创作演出的还有天津时调《直奉战》、《民国六年闹水灾》、粤曲《夜吊沙基烈士》等。第二次国内革命战争时期，则有永新小鼓《打倒军阀列强》、《闹暴动》等。三十年代，锦歌新编了《长江歌》、《送郎参军》等；侗族歌师石戒福编唱了琵琶歌《长征歌》等。

中国共产党直接参加和组织过不少说唱艺术活动，用以革命宣传。三十年代初，苏区的红三军团政治部在《红军日报》上，登载过二十余篇歌唱作品，瞿秋白亲自修改过大鼓词《王大嫂》，并在《红色中华》上发表。四十年代在陕甘宁边区《说书组》的帮助下，艺人韩起祥编演了《刘巧团圆》、《张玉秀参加选举会》等，表现解放区人民新生活。

第三章戏曲音乐

一、京剧的改良与兴盛

在光绪年间已进入盛期的京剧，至清末面临着被封建统治者攫夺和垄断的危机，逐渐脱离人民和现实生活。清末民初，富有创新精神的“海派”京剧在上海崛起。其最早的代表人物汪笑侬出于对清政府昏庸腐败、屈辱媚外的不满，自编自演了《党人碑》、《哭祖庙》、《骂阎罗》等新戏，借此抨击时政，宣传爱国，寄寓了深切的忧国忧民之情，并根据自己嗓音，吸取汪桂芬和孙菊仙二派之长，另创苍劲悲壮、吐字有力的新腔。辛亥革命后，他还曾主持二戏剧改良社，开展戏曲改良运动。在戏曲改良运动及“文明戏”的启示下，上海的夏月珊、夏月润和潘月樵等也编演了《潘烈士投海》、《黑奴吁天录》等爱国反帝、鼓吹革命的新戏，使海派京剧进一步成型。民国初年的戏曲改良活动，对戏曲艺术同社会现实和人民生活联系起了促进作用；不少新剧目在不同程度上揭露了社会的黑暗，表现了人民要求摆脱封建枷锁的愿望；在唱腔、表演、舞台装置、服装等方面都进行了一些有益的革新。继后的周信芳发扬“海派京剧”锐意改革的精神，于“五四”前后编演了《宋教仁》等时装新戏。

“五四”前后，梅兰芳等人对京剧的创新和改革的成绩也十分突出。梅兰芳曾同王瑶卿等人，融青衣、花旦、刀马旦所长，聚唱、做、念、打于一身，别创“花衫”行当，使京剧旦角艺术臻于完美。他在辛亥革命时即编演了《一缕麻》、《邓霞姑》等具有民主倾向的时装京剧，及《天女散花》、《洛神》等古装新戏；三十年代又先后编演了《木兰从军》、《生死恨》、《抗金兵》等赞颂民族气节，充满爱国热情的新戏；在唱腔上他也进行了新的发展创造，运腔演唱凝重流畅，脆亮甜润，宽圆兼备，具有雍容华贵的风格，世称“梅派”；此外他对京剧旦角的身段表演、伴奏乐队也进行了有益的改革，并在1928年、1935年分别赴美国、苏联演出，是使京剧赢得国际声誉的第一人。梅兰芳无愧于继谭鑫培之后把京剧艺术推向更高峰的大师，他的代表作还有《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》等。

正因为这一时期众多京剧艺术家努力革新，使京剧在二十年代进入了鼎盛时期。京剧遍及全国，京、津、宁、沪特别流行，出现了名角如云，流派纷呈的繁荣局面。在北方有“四大名旦”梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生；“四大须生”余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良，以及武生杨小楼、花脸郝寿臣等；南方则有老生周信芳，武生盖叫天等，由话剧界转入京剧界的欧阳予倩也以其腔、演唱的细腻传神，暨他所编演的许多为旧社会妇女鸣不平的新戏名重一时，被誉为同梅兰芳并列的“南欧北梅”。

二、地方剧种的迅速发展

辛亥革命后的京剧的改良运动，对秦腔、河北梆子、川剧、湘剧、婺剧、粤剧等剧种的改革、发展产生了很大的影响。秦腔的“易俗社”、河北梆子的“奎德社”，以及川剧的《戏曲改良分会》、《三庆会》，都对本剧种进行了改革，并使它们在四大声腔的交融中得到了提高。至“五四”以后，又有众多的地方戏曲成型并产生了较大的影响。这些新兴的地方戏曲多来源于

民间歌舞、民歌小曲或说唱，如郿鄠戏、五音戏、花鼓戏、花灯戏、滩簧戏（苏剧、锡剧、沪剧、杭剧等）、的笃班（越剧）、落子（评剧）等等，其中具有全国影响的有评剧、越剧等。

评剧约于 1910 年由河北“对口莲花落”，与东北的“蹦蹦”合流，并吸收京剧、河北梆子及皮影等戏曲剧目、音乐和表演艺术而形成的。评剧创始人、剧作家成兆才曾编写了近百出戏。其中如《杨三姐告状》等具有反封建意义的时事新戏，为评剧起了奠基作用，花莲舫、李金顺、白玉霜等著名女演员对其唱腔和表演进行了大胆改革，使之日趋成熟并一跃为具有全国影响的剧种。

越剧源于浙江嵊县民谣山歌，最初因以笃鼓和檀板击节，用帮腔伴唱而被称为“的笃班”或“小歌班”。1916 年起进入上海，至三十年代中期吸收京剧和绍兴大班等剧种的手法，改进表演艺术，形成了全由女演员演出的“绍兴女子文戏”。四十年代袁雪芬在进步文化运动帮助下对剧本结构、导演手法、舞台、化装、服饰及音乐等各方面进行大胆创新，编演了《梁山伯与祝英台》、《祥林嫂》等剧，产生了巨大的影响，并正式定名为越剧，之后又先后出现了诸如“袁（雪芬）派”、“徐（玉兰）派”、“傅（全香）派”、“尹（桂芳）派”、“范（瑞娟）派”等众多的流派，成为仅次于京剧的第二大剧种。

“五四”以后较有代表性的新兴剧种还有由坐唱“扬琴”发展而成的吕剧；源于民间歌舞“花鼓灯”、“采茶”的黄梅戏及楚剧等。

三、对戏曲的争论及题材的更新

“五四”新文化运动兴起后，新文学界的几名战将曾在批判旧文化传统的背景上，以《新青年》为阵地对“旧剧改革”展开了争论。钱立同、刘半农、胡适等提出应予“全数扫除、尽情推翻”，以“西洋派的戏”替代“旧剧”的主张；张厚载（繆子）却认为“可以完全保存”；郑振铎、沈雁冰等则提出了旧剧既要改革，但又不可偏颇的意见。由于这些讨论大多对传统戏曲本身艺术规律缺乏深入的研究，所以对戏曲艺术的发展并未产生什么实际的影响。

中国共产党则通过具体的指导与参予，注意使戏曲艺术同现实的政治斗争相联系。在三十年代，田汉即在湖南主办了湘剧演员训练班，并先后组织排演了许多宣传抗日救国的新戏。

四十年代成立了由中国共产党领导的“延安平剧（京剧）研究院”，毛泽东为该院题词“推陈出新”。在该院编演了《逼上梁山》、《三打祝家庄》等新戏后，毛泽东又写信对他们把“由老爷太太少爷小姐们统治着舞台”的现象再“颠倒”过来，“恢复了（人民创造）历史的面目”而给予了高度赞扬。由此在解放区编演了一批反映革命新思想的戏曲作品，如表现新旧社会对比的秦腔《血旧仇》，歌颂解放区新生活的评剧《李香香》，以及京剧《阎王进京》、《太平天国》等等。

第四章 民族器乐

一、蓬勃兴盛的民间器乐

清末民初以后，在城乡民间音乐生活中日益发展起来的民族器乐合奏，突出的有江南丝竹、广东音乐、弦管、江乐等。

江南丝竹原流行于苏南、浙江一带，演奏形式以丝弦和竹管乐器相结合。清末民初在上海获得很大发展，并逐渐产生了全国影响。尤其在辛亥革命后成立的“钧天集”、“清平集”、“雅歌集”等社团，为传播江南丝竹乐曲、培养演奏人才，发展该乐种艺术方面都作了有益的工作。

“五四”以后具有较大影响的是广东音乐。它在初期以演奏南音、粤讴等民歌和戏曲曲牌为主，后由著名艺人严老烈等将民间小曲器乐化，编创了《小桃红》、《旱天雷》、《连环扣》等曲目，由于多在乡村或城市广场表演，要求音响大声，采用二弦、提琴、锁呐、锣鼓等乐器多音色尖硬粗响，故称之为“硬弓”阶段。二三十年代，吕文成、何柳堂等人对广东音乐进行改革，组成以高胡为主，加上扬琴、秦琴、椰胡及洞箫等音色深厚柔和的新乐队组合形式，进入了广东音乐的“软弓”阶段，并创作了如吕文成的《平湖秋月》、《渔歌唱晚》、何柳堂的《赛龙夺锦》，尹自重、何大傻等引进西洋乐器小提琴、萨克管等创作的《步步高》、《惊涛》等一批具有独特风格的新作品，受到了人民群众的广泛欢迎，蜚声全国乃至海外。

弦管即福建南音，是闽南、台湾的民间器乐合奏乐种，自1912年起，通过林霁秋、林祥玉、许启章等人对传统乐曲的搜集整理，对南音的继承与流播起了重要作用。同时，诸如二三十年代后的“筠竹轩”、“灵裳堂”、“回风阁”、“南乐别墅”、“南乐研究会”等南音社团的建立与活动，包括它在东南亚华侨中的发展，都有力地扩展了它在海内外的影响。

具有潮州音乐风格的江乐，在二十年代前被称为“外江弦”，主要在客家人中流传。三十年代经百代唱片公司录制发行《寒鸦戏水》、《出水莲》等唱片，影响逐渐扩大。江乐由“和弦索”、“清乐”、“锣鼓吹”三类构成，分别为丝竹乐、弦索乐、吹打乐性质。

清末民初以后的民间音乐社班则大多以当地的农民、手工业市民、道士、和尚及工人、小贩等人组织而成，这些社班多为半专业的组织，或为民俗节庆自娱助兴，或在红白喜事中演奏，收取一定的酬劳，这具有深厚传统而又丰富多彩的民族民间器乐，也哺育了众多的身怀绝技的民间器乐演奏家，由于他们的社会地位在当时比说唱、戏曲艺人更为低下，所以多遭埋没。清末民初的北京盲艺人王玉峰曾首创“三弦弹戏”，以三弦摹仿京剧唱腔、金鼓丝竹乃至喝彩声，唯妙唯肖，有“绝技弦子”之称。后来的上海盲艺人沈易书仿弹戏而改用了弓奏，创“三弦拉戏”，形成了用乐器摹仿各种戏曲唱腔或各种自然界音响的新演奏形式“卡戏”（即拉戏）。

杰出的民间艺人中技艺超群而身世坎坷的以无锡的瞎子阿炳最有代表性。阿炳名华彦钧（1893—1950），为私生子，自幼随其父亲、道士华清和学艺，精通各种民族乐器，尤以二胡、琵琶技艺最高。1927年双目失明，沦落为街头流浪艺人，以演唱时调滩簧和演奏二胡琵琶等卖艺为生，留存有二胡曲《听松》、《二泉映月》，以及琵琶曲《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》等作品。其中的《二泉映月》，是他在传统音乐和江苏无锡一带民

间音乐的基础上，结合自己的生活感受即兴创作的传世之作，从中寄寓了饱经沧桑的深沉凄楚之情。由他演奏的该曲录音，技艺精湛细腻，旋律优美苍劲，至今仍具有感人肺腑的艺术魅力。

二、文人社团与大同乐会

辛亥革命后，在上海、无锡、济南、天津等出现了以古琴和琵琶为主，有时包括昆曲清唱和丝竹乐的演奏社团。如“天韵社”（1911年）、“今虞琴社”（1934年）、“德音琴社”（1941年）等社团。这些社团参加者都为文人、职员和教师。他们在保存、整理和编刊传播传统乐曲、改制乐器、进行演出等方面作了有益的工作。其中起了重要作用的有吴畹卿（昆曲和琵琶等乐器）、王露（琴）、杨时百（琴）、沈肇州（琵琶）、汪煜庭（琵琶）、周少梅（二胡）等名家。这些社团还培养了一批新的演奏人才，如柳尧章、卫仲乐、金祖礼、李庭松、孙裕德、秦鹏章等。这些文人音乐社团主要以自娱和少数人品赏为目的。

在文人音乐社团中，尤以1918年创建的“琴瑟乐社”、1920年改称的“大同乐会”有代表性。它的创建人为郑觐文，大同乐会建立后，曾为刊集旧谱、仿制失传的古代乐器、民族乐器改进制作、培养人才等做有许多工作，并曾演奏过由柳尧章根据传统琵琶曲《夕阳箫鼓》改编的合奏曲《春江花月夜》及《将军令》、《月儿高》、《妆台秋思》等，具有一定的社会影响。但因郑觐文以索雅黜俗、尊孔笔古为己任，使大同乐会的活动同反帝反封建的时代潮流不相吻合，所以曾受到了进步文化人士的批判。

三、刘天华等人对民族器乐的改革

在“五四”新文化运动影响下，以刘天华（1895—1932）为代表的一代新的民族器乐音乐家，为改进和发扬民族器乐作出了杰出的贡献。刘天华在五四“平民文学”思潮感召下，以“把音乐普及到一般民众中去”为宗旨，特别选择了二胡这一被视为“不登大雅之堂”，但在民间又极为普及的器乐为改革对象。他作有二胡独奏曲十首、琵琶独奏曲三首和民乐合奏曲一首，以及数十首二胡、琵琶练习曲，都凝聚了他在这个时代生活的各种感受和为国乐改进付出的心血。如二胡曲《病中吟》、《苦闷之讴》、《悲歌》等，是他现实生活中矛盾重重，惶惑抑郁心情的写照；而二胡曲《光明行》，琵琶曲《改进操》等则表现要冲破黑暗、改变现实的内心向往；其他如二胡曲《月夜》、《良宵》、《闲居吟》、《空山鸟语》等又是他“抱朴含真，陶然自乐”的人生态度及对美好的大自然热爱的自然流露。

刘天华的创作继承并发展了我国民族民间器乐的优秀传统。他充分注意到了传统音乐在旋律进行、作曲技法、结构处理，以及乐器本身特有的演奏技法和表现，并努力使之在自己作品中得到发挥。在立足于民族音乐的基础上，刘天华又以科学的态度，大胆吸收西洋音乐的创作技巧，以充实、改善和发展民族音乐，从演奏技巧，到曲式、转调、节拍、变音、旋法和体裁形式等各方面，都吸取有益的因素运用到自己的民族器乐创作中去，力图“从东西方的调和与合作之中，打出一条新路来”进行尝试和探讨。虽然刘天华的部分作品存在着生硬和不成熟的地方，但总的来说，仍在民族风格和西洋

技巧的结合上达到了比较完美的程度，他不仅在创作上为后人开拓了一条改革和发展民族民间音乐的新路，他为琵琶、二胡编写的练习曲也从根本上改变了传统的口传心授教学方法，他无愧为民族器乐新的科学教学的前驱者。

他除了勤奋地从事民族器乐的教学、演奏、创作，采集编订民族民间音乐曲谱，撰写、翻译音乐论著外，又于1927年发起组织了“国乐改进社”，创办《音乐杂志》（1928年1月创刊），为继承和发展我国民族民间音乐作出了不可磨灭的贡献。

受刘天华的影响，在“五四”以后新型音乐社团和现代专业音乐教育机构里都设立“国乐”科、组，由此培养出了一批既不同于民间艺人，也有别于文人的新形民族器乐专门人才，并在三十年代后出现了一批民族器乐的创作作品，如朱苻青的琵琶独奏曲《五三纪念》、《淞沪之战》、《哀水灾》；吴伯超的用钢琴伴奏的二胡独奏曲《秋声》；谭小麟的二胡独奏曲《湖上》等。民乐合奏方面则有朱苻青的《海上之夜》、《枫桥夜泊》；谭小麟的《子夜吟》、《前锋》；吴伯超根据传统乐曲编配的《飞花点翠》、《蜻蜓点水》等。此外，刘天华的学生及承袭了其二胡学派的陆修棠、陈振锋、刘北茂等人也创作了一些新的二胡独奏曲，其中以陆修棠“作客他乡时对故乡美丽田园怀念”的《怀乡行》和刘北茂在抗战中反映大后方人民对日本侵略者的愤恨和思念家乡的《汉江潮》较为出色。

三十年代初，聂耳和任光，在百代唱片公司组建了百代国乐队，改编、演奏和录制了不少民族器乐曲唱片。产生了广泛的影响，其中特别是聂耳根据民间传统乐曲《倒八板》改编的《金蛇狂舞》，由于作了热烈欢腾的艺术处理和发挥，使乐曲赋予了新的寓意和时代气息；他以云南民间音调《宏仁卦》改编的《翠湖春晓》，由对晨曦破晓甜美、喜悦的描写，缀以欢快活跃的舞蹈，也体现了人们对美好生活的向往。任光的《彩云追月》和《花好月圆》也是广受欢迎的民族器乐合奏曲。前者柔美而又恬静的音调，具有寥廓空旷而又清丽淡雅的意境美，形象地描绘了浩瀚夜空的迷人景色。而后者柔和轻盈、明快愉悦的旋律与舞蹈性节奏相辅，成为民族器乐曲中富有特色的“轻音乐”。

四十年代解放区的中小型民族器乐合奏曲得到了很大的发展，得到较广泛演奏的有水金等编的《快乐的农村》、管荫琛编的《凤阳花鼓》、朱践耳编的《南泥湾主题变奏曲》以及一野战斗剧社改编演奏的《西北民歌联奏》等。这些乐曲一般都采用民歌联奏或变奏的形式，通过乐器的组合变化和演奏风格上的加工，注入了新的时代激情，借以表现新的生活内容；并多以齐奏、分奏、轮奏和简单的合奏等简朴的群众性形式。这些乐曲曲子鲜明地表达了群众喜闻乐见的原有曲调的风格，在当时曾受到热烈的欢迎。

第五章 对传统音乐的理论研究

一、王光祈对传统音乐的研究

这一时期对传统音乐文化的理论研究得到很大的发展，除了上面所述的专题论文之外，还出现了一批综合性的理论著作，这主要集中在中国音乐史学和律学方面的专著。二三十年代，在这个领域有所建树并产生较大影响的首推王光祈。

王光祈（1891—1936）于1923年赴德国留学至其去世期间，先后完成并出版了四十多种用中、外文写成的音乐论著和文章，其中涉及到中国传统音乐文化的有《中国乐制发微》、《中国诗词曲之轻重律》、《中国音乐史》、《中国音律之进化》、《翻译琴谱之研究》等。在他的论著中，首先以西洋乐律科学理论，对我国历代庞杂的律学史料作了系统的整理，并对其发展作了较为深入的研究，在此基础上对当时西方学者认为中国乐律理论源于古希腊之说提出了质疑，而指出我国乐制可能与古代巴比伦有关的观点；同时他根据进化和音乐实践先于乐律理论的观点，认为律调只能是音乐和科学发展到一定高度时的产物；此外对汉代以后的京房六十律、钱乐之的三百六十律等，认为从音乐实践角度看没有价值等。

他的论著还涉及到中国传统乐器和乐队的发展，以及古代器乐作品、诗歌音乐、古谱翻译等诸方面研究。他在1934年的音乐博士论文《论中国古典歌剧》一文则历史地考察了戏曲的音乐、表演形式等多方面的沿革。此外他用德、英等国文字撰写的介绍中国古代音乐的十多篇论文，发表在德、英、意等国的有关书刊上，包括1929年为重新修定的《大英百科全书》、《意大利百科全书》撰写的有关中国音乐的条目，在很长一段时期内使之成为西方人了解中国音乐的窗口。王光祈对我国传统音乐文化研究中所提出的一些观点，不仅在当时和后来对我国音乐学者有所启发，并对东西方音乐文化交流也起了重要的作用。

作为我国比较音乐研究的先驱，王光祈还先后著有《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》。前者研究了中国、埃及、印度、阿拉伯、希腊及欧洲中古时代到近代的律制进化；后者介绍了东方一些国家的音乐情况。另外在《中西音乐之异同》、《千百年间中国与西方的音乐关系》等论著中，论及了中西音乐在乐律、单音音乐与复音音乐、音乐韵律和音乐美学等方面的异同，以及中外音乐相互交流，影响的历史。王光祈对于中国传统音乐文化的研究，不仅有纵向的历史考察，并有横向的比较，正由于他的研究建立在较为广阔的视野基础之上，因而较之当时国内外其他关于中国音乐的研究更为深入。

二、其他对传统音乐研究的论著

除王光祈外，进入本世纪后有不少学者以现代人的新思维新方法对中国传统音乐进行了研究。

1916年，萧友梅以《十七世纪以前中国管弦乐队的历史研究》，在德国获得了莱比锡大学的博士学位。在这篇长达八万字的论文中，他对我国古代典籍中有关乐器以乐队组合的方法，作了专门性的系统梳理。

1922 年与 1925 年,从日本留学归国的叶伯和在成都先后出版了他的《中国音乐史》上下卷。他以进化论的观点阐述了中国传统音乐的整体变化,以及律调、乐谱等部分的历史发展,开创了中国音乐史学的先河。

接着相继编著出版的有童斐的《中乐寻源》(1926 年),郑觐文的《中国音乐史》(四册 1928 年——1929 年),许之衡的《中国音乐小史》(1931 年),孔德的《外族音乐流传中国史》(1926 年)。另作为音乐院校教材,有萧友梅编写的《旧乐沿革》(1939 年),缪天瑞的《音乐史话》,及杨荫浏的《中国音乐史纲》(1944 年)。他们都从不同层次、角度,对中国古代音乐的历史进行了论述。其中童斐的《中乐寻源》是一本论述包括律调理论在内的我国古曲音乐和传统歌唱(包括戏曲)艺术的通俗性著作,在当时流传较广。而杨荫浏的《中国音乐史纲》则内容充实,对史料力求辨伪存真,并注意与活的音乐联系,特别就雅乐与俗乐,戏曲音乐给予了高度重视和深入研究,成为四十年代对中国传统音乐历史研究的一部力作。

与上述这些着眼于中国传统音乐纵向历史研究不同,四十年代初吕骥的《民间音乐研究提纲》,则从既存的传统音乐形态为着眼点,从横向的角度对传统音乐进行了分类,并从目的、方法、范围等方法论上进行了建设性探讨,从而对传统音乐的进一步研究具有重要的学术参考价值。

下编 中国新兴音乐文化的发展

第一章 学堂乐歌的兴起与发展

一、西方音乐的早期传入

西方音乐传入中国，最早的可上溯到唐代。据公元731年所立的《大秦景教流行中国碑》，以及在敦煌发现的公元635年的《景教三威蒙度赞》，经考证“景教”即为欧洲基督教，而其“三威蒙度赞”即为基督教圣咏《荣归主颂》，可见圣咏早在唐代就有所流传。元代在当时的京城大都曾设立过天主教堂，并开展了“咏唱”活动；中统年间（1260—1263）还有被称为“兴隆笙”的古制管风琴传入宫廷。明代万历年间（约1601年左右），意大利传教士利玛窦来中国，向宫廷进献了当时流行于欧洲的击弦古钢琴，并在中国著有《西琴曲意》一卷，译述了他带来的西洋歌曲的歌词。入清以后，西方传教士来中国日益增多，据法国传教士白晋所作的《康熙帝传》中记述康熙“尤其高度评价欧洲的音乐，喜欢它的乐理、方法和乐器”（《清史资料》

（1）中华书局1980年版），葡萄牙传教士徐日升和意大利传教士德礼格传述五线谱和音阶唱名等，并载入1713年成书的《律吕正义》续编中；同时还制作了西洋乐器，康熙用它们还学习演奏了一些乐曲。然而总的来说，西方音乐在古代的传入既不广泛，对我国的社会音乐生活也没有产生多少实际的影响。

1840年鸦片战争以后，在西方列强强迫清政府签订的一系列不平等条约的保护下，大批西方传教士涌入中国，随着教会势力的恶性膨胀，教会音乐也被相当系统地传播到中国来，当时出版的圣咏乐谱达数千余种，由于教会的音乐活动“非徒欢欣鼓舞之谓”，而“正欲感化人心而乐颂扬上帝也”（李提摩太《小诗谱》序），所以这些圣咏除从原文翻译并袭用原有曲调，并采用中西乐理对照以便中国人接受外，还有部分以中国传统曲调填配圣诗歌词的，为了传教和进行教会音乐活动的需要，教会在其创办的一些学校中开设了传授西洋音乐的课程，有的还有学习钢琴、风琴等乐器的“琴科”。客观上传播了一些西洋音乐知识，并造就了一些掌握西洋音乐知识及演奏技能的人才。

1860年洋务运动开始后，一些洋务派官员和知识分子在与西方交往时，有机会接触到了一些西方音乐，他们中间有些人还送子女在国外学习了音乐舞蹈。在洋务派创设的翻译西书的机构中，偶尔也译印过介绍西方音乐的书。1889年左右，袁世凯统领的“新军”在德国顾问的建议下，曾派人去德学习音乐，并创建了有二十余人组成的、中国最早的铜管乐队。

但无论是教会音乐，还是洋务运动后的西乐东组，包括当时偶有西方音乐家来中国举行音乐会，1881年西方人在上海还组成了用于仪仗的铜管乐队（之后又扩大成工部局交响乐队），由于中西方音乐审美情趣等观念的差异，传入中国的西方音乐仍然没对中国的音乐生活产生什么重大影响。

西方音乐真正在中国得以传播，并催发了中国产生有别于传统音乐的新兴音乐文化，是在本世纪初的学堂乐歌兴起之后。

二、学堂乐歌的萌生与兴起

学堂乐歌活动萌发于 1898 年维新变法运动。中国在 1895 年中日甲午战争中的失败，宣告了洋务运动的破产。以康有为、梁启超为首的资产阶级改良派，鼓吹维新变法，主张效法日本，输入西方资本主义的社会科学和文化艺术。提出“清废八股”、“令乡皆立小学”，康有为还介绍了德国“举国之民，七岁以上必入（学校）之，教以文史、算数、舆地、物理、歌乐，八年而卒業”，倡以“远法德国，近采日本，以定学制”。由于维新变法不久就失败，这种主张未能全面实现。但在当时先后开设的南洋公学、西江师范、中西女塾等新式学堂中，已延请日本教习，在图画工艺课或体操课中附设了音乐唱歌，被称之为“乐歌”，学堂乐歌由此萌生，而“乐歌”也在此后成为对新歌曲的统称。

戊戌政变后，许多资产阶级改良派和革命派的知识分子纷纷去日本留学，学习日本在引进西方科学技术、文化艺术方面卓有成效的经验。鉴于日本学校中唱歌活动普遍开展，并在学校教育、政治宣传和人民生活中起了很大的使用，他们认识到：“欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要件”，“今日不从事教育则已，苟从事教育，则唱歌一种，实为学校中万不可阙者。举国无一人能谱新乐，实社会之羞也。”（梁启超《饮冰室诗话》），梁启超还对“唱歌”的歌词与曲调提出了较为切合中国实情的具体要求。其中一部分人由此对中国音乐文化的落后状况提出批判，如 1903 年《浙江潮》上匪石的《中国音乐改良说》就指出：中国音乐是“为寡人而非众人也”，“无进取精神而流于卑靡”，因而“古乐今乐二者皆无所取”；主张效法日本明治维新，输入西洋音乐以替代中国音乐；并建议“设立音乐学校”，“以音乐为普通教育之一科目”，“立公众音乐会”，“实行家庭音乐教育”等，反映了当时革新派批判封建文化而不免失之偏颇的激进精神。

由于上述主张的倡导，并在日本有机会学得较为完备的西洋音乐知识，于是一些留日学生中组织了音乐社团，进行乐歌学习和演唱活动，并有人到日本专习西洋音乐和艺术，开始作歌创作。如 1900 年起，先后到日本学习的萧友梅、曾志忞、高寿田、冯亚雄、沈心工、李叔同等人，都成为乐歌活动及后来开创中国专业音乐事业的代表人物。

1903 年起，由于清王朝为挽救颓势设置新学堂日渐增多，并普遍开设“乐歌课”；而 1905 年为取缔中国留学生在日革命活动，日本政府强令大批留学生回国，这些留学生又多从事学校教育，在一大批新知识分子的积极活动和倡导下，全国各地的新式学堂几乎都开设了乐歌课，学校唱歌已成为当时社会文化生活中的一种新风尚，并在辛亥革命前后达到了高潮。辛亥革命成功后，首任民国政府教育总长的蔡元培命令废除封建教育制度，在新颁布的教育宗旨中规定乐歌为学校教育必修课程，更对乐歌活动发展起了极大的推进作用，出现了乐歌书大量印行，乐歌广为传唱的盛况。

三、沈心工、李叔同、曾志忞

在学堂乐歌的发展中卓有贡献的是沈心工、李叔同和曾志忞。

沈心工（1870—1947）自 1901 年起在南洋公学附属小学任教，执教二十

七年。他于1902年赴日考察教育期间。受日本学校普及乐歌的后发，在留学生中发起组织了“音乐讲习会”，研究乐歌制作，并创作了第一首乐歌《兵操》。1903年回国后竭力提倡乐歌活动，他不仅在本校及务本女塾、龙门师范、沪学会等处教授、推广乐歌，并偕同务本女塾创办人吴畹九在1904年主办“乐歌讲习会”，教授乐歌制作方法，对乐歌活动在各地的开展起了很大的推进作用。他还先后编辑出版了《学校唱歌集》（共三集，1904—1907）、《重编学校唱歌集》（共六集，1912）、《民歌唱歌集》（共四集，1913）和《心工唱歌集》（1936）等。由于沈心工长期从事小学教育工作，对儿童的心理特点有较深的观察和了解，所以善于通过儿童所熟悉的事物，向他们灌输爱国、民主、文明、科学等进步思想。他所编的歌词浅而不俗，形象生动，所选曲调适合儿童的特点，词曲结合贴切，易于上口，因此他的乐歌如《兵操》、《赛船》、《竹马》、《铁匠》等，在当时的中小学生中十分流行。沈心工也有自创曲调的乐歌，其中以《黄河》影响较大。黄自在《心工唱歌集》序中曾评价道：“这个调子非常的雄沉慷慨，恰切歌词的精神。国人自制学校歌曲有此气魄，实不多见。”

李叔同（1880—1942）是一位艺术大师，在美术、音乐、书法、篆刻、诗词及戏曲、戏剧等方面均有很深造诣。1905年至1910年曾在日本东京上野美术专门学校学习西洋绘画，并辅攻音乐。1906年在日本独自创办了我国最早的音乐刊物《音乐小杂志》，并刊载了他绘制的“乐圣比独芬像”和撰写的《乐圣比独芬传》。归国后先后在天津、上海、杭州、南京等地从事美术、音乐教学工作，培养了一些优秀人才。1918年出家为僧，号弘一，法名演音。李叔同编有《国学唱歌集》（1906），1990年出版的《李叔同—弘一法师歌曲全集》，收有他编写的共76首乐歌。他的乐歌大部分为咏物写景的抒情歌曲，由于他具有较高的文学艺术修养，所以他所作的乐歌，文辞秀丽，富于诗情画意，意境深远，韵味醇厚，歌唱起来流畅自如，词曲结合几乎不露填配的痕迹，其中像《送别》、《忆儿时》、《梦》、《春景》、《西湖》等，至今为我国青年学生和知识界所喜爱和传唱的作品。他的少数创作歌曲，如《春游》（三部合唱）等，也因具有优美清新的意韵而广为流传。

乐歌活动中在音乐理论方面作出重要贡献的是曾志忞（1879—1929）。他的《音乐教育论》是早期较有深度的探讨如何发展中国音乐教育的论文，并在《醒狮》杂志第一至三期（1905、10—1906、4）发表了我国第一篇介绍西洋和声知识的《和声略意》。并与高寿田、冯亚雄等人合作，于1907年创办上海贫儿院音乐部与管弦乐队。1914年出版了由高寿田译述，曾志忞校订的《和声学》，被教育部审定为师范学校中学教科书，这也是我国最早的和声教科书。

四、学堂乐歌的历史意义

这一时期的学堂乐歌，在内容上主要是反映当时中国的资产阶级和新知识分子要求学习西方科学文明、改良国家、实现民主共和的主张，以及富国强兵、抵御外侮的爱国主义思想。学堂乐歌的曲调，大都采用当时日本歌曲曲调、或当时流行于日本的外国民歌及名作中的曲调进行填词的方法，也有用中国传统曲调填词的，这种用现成曲调填上新词的形式在当时称为“作歌”。为数极少的乐歌自创曲调，虽还在摹仿日本和欧美歌曲的初级阶段，

但作为我国最早的新歌曲创作，具有开创性的意义。

由于辛亥革命的成果不久就被袁世凯篡夺。1915 年袁世凯窃国称帝后，即通令全国学校恢复“尊孔读经”，废止乐歌课，学堂乐歌活动因此逐渐衰落下去了。但学堂乐歌活动作为具有启蒙意义的音乐运动，为中国音乐文化的发展掀开了新的一页。它以新的音乐唱歌形式为当时的资产阶级民主革命运动鼓吹宣传；它在一部分新知识分子和学生中传播了初步的西洋音乐知识；它所推广的集体歌咏形式在中国人民的音乐生活中扎下了根，并在日后产生了巨大的影响；早期的音乐创作虽还属尝试阶段，但它是中国新兴音乐文化的萌芽，它在文化传播学上的意义，则使西方音乐文化在历史上第一次在中国驻足了下来。

第二章 新兴音乐文化在“五四”时期的兴起

一、新型音乐社团的建立及专业音乐教育的发展

1919年的“五四”运动是一场反帝反封建的运动，同时也是伟大的文化革命运动。它掀起了批判一切封建思想文化，提倡新思想、新道德、新知识的热潮，使中国新兴文化事业呈现出一派欣欣向荣的景象。蔡元培倡导的“以美育代宗教说”在进步文化界产生了很大的影响。一批曾去日本、欧美研习过音乐和音乐教育的新知识分子，及一些在学堂乐歌活动期间初具现代音乐知识的业余音乐爱好者，积极响应“美育”的口号，怀着满腔爱国热情，及希望通过发展我国音乐文化来振奋民族精神、救国救民的抱负，形成了我国新兴音乐界，并兴起了专业音乐活动，在专业音乐教育的创建、音乐理论的初步建设，以及音乐创作的发展等各方面都获得了可喜的成就。

从1919年初起，各地先后成立一些有别于琴会、曲社和戏剧科班的新型音乐社团。其中成立较早、影响较大的有北京大学音乐研究会和中华美育会。北大音乐研究会由蔡元培、萧友梅等人于1919年1月发起组织。会内分国乐、西乐两部，先后设钢琴、提琴、管弦乐队和古琴、琵琶、丝竹、昆曲、皮黄等组，以及中乐唱歌班，丝竹改进会和为外省培养音乐师资的特别班等；并于1920年编刊了我国第一种在国内出版的音乐刊物《音乐杂志》。该会的主要成员为北京各校的音乐教师和学生中的音乐爱好者。中华美育会也于同年在上海由李叔同的弟子吴梦非、丰子恺和刘质平等人发起成立，参加者为各校的音乐、美术、戏剧及工艺课教师。这是一个综合性的艺术教育社团，主要利用每年暑期进行讲习会等活动，传授艺术知识。该会编刊的杂志有《美育》。这些新型音乐社团在“美育”的宗旨下，除进行传授音乐知识、研习中西音乐、组织各种社会性的音乐活动外，还编著和翻译各种介绍中西音乐的普及性书刊和乐谱，开展音乐创作等活动，并且实际上已经起了培养音乐人才的作用。

在此基础上，自二十年代起，于一些文科大学内出现了我国第一批专业音乐教育的系科，如北京女子高等师范学校音乐专修科（1920年9月）；由北大音乐研究会改组的北大音乐传习所（1922年）；上海专科师范学校音乐系（1920年，1922年改称上海艺术师范学校）；北京艺术专门学校音乐系（1926年），以及上海美专音乐系、上海艺术大学音乐系等。这些文科大学附设的音乐系科，为专科音乐学校的建立提供了经验，奠定了基础。

1927年11月27日在当时任南京政府大学院院长的蔡元培先生的积极支持下，经萧友梅等人的百般努力，在上海成立了我国第一所体制完备的专科音乐学校——国立音乐院（1929年改称“国立音乐专科学校”）。其体制基本仿照德、法等国单科大学，有本科、师范科、选科，设理论作曲、键盘乐器、乐队乐器、国乐等组，聘请中外著名音乐家任教，培养出了一大批具有较高音乐水平的专门人才。随专业音乐教育的创建，国内开始经常举行各种音乐会，1923年由意大利音乐家梅·柏契领导的上海工部局乐队也扩充为较完备的管弦乐队，并开始有华人进入。一些外国著名音乐家也先后来华演出。这些都使中国的新兴音乐从初期萌芽状态得到了发展，并在人民群众中不断扩大，加深其影响。

二、“五四”时期对中国音乐发展的各种主张

在“五四”新文化思潮异常活跃的时代背景下，随新兴音乐文化逐步发展，对于如何发展中国音乐，当时提出了众多的主张。一种主张认为中国民族音乐在科学性、艺术水平和发展程度等方面，都已远远落后于西洋音乐，必须“以西为师”，用以改良国乐，使之达到世界音乐的水平，持这种观点的主要有蔡元培、萧友梅等人。

另一种以王露为代表的“中西音乐归一说”。认为中西音乐因有地异时异情异之别，不能强使二者统一，中国只有恢复“大乐”——封建礼乐和古乐，然后才谈得上研究“异域之乐”，反映了一种复古主义的音乐观。

持第三种观点的人都程度不同地提出了既要采取本国固有精粹，但又不能固守陈规，要借鉴俄国“民族乐派”的发展经验，在容纳外来潮流，从东西的调和与合作之中闯出一条新路来。其中以刘天华、赵元任等人为代表。此外，傅彦天、张若谷等人的“民族主义的艺术”观，也对当时和以后我国音乐的发展，不同程度地产生过影响。

这一时期在音乐理论上有较大影响的为王光祈和丰子恺。王光祈除多有中国传统音乐的论著外，还有《德国人之音乐生活》、《欧洲音乐进化论》、《西洋音乐史纲要》等多种介绍西方音乐的论著，比较广泛地介绍了西洋各国的实际音乐生活、音乐思潮、音乐发展史及音乐作品。关于如何发展中国音乐，他认为只有复兴“礼乐”，但这种“礼乐”是一种可以代表“中华民族性”的国乐，它必须是：代表民族特性；发挥民族美德，引导民众思想向上；畅舒民族感情的国乐。如果说王光祈论著中的观点主要对当时及以后的音乐学者有所启发，那末丰子恺的《音乐的常识》、《音乐入门》、《孩子们的音乐》、《近世十大音乐家》等著作则以浅显生动的通俗性，对普及现代音乐知识起了积极的作用，在国内音乐生活中产生了广泛的影响。

三、萧友梅、赵元任、黎锦晖

在“五四”以后的早期音乐创作上较有影响的主要有萧友梅、赵元任的黎锦晖等人。

萧友梅（1884—1940）1901年曾赴日攻读教育学及钢琴，1912年又赴德先后就学于莱比锡音乐院、莱比锡大学和斯特恩音乐院，研习音乐及教育。1919年回国后先后主持、并任教于北大音乐研究会、北京女子高等师范音乐科及北大音乐传习所，1927年又创办了国立音乐院。他为创建我国专业音乐教育事业贡献出了毕生的精力，不仅惨淡经营，日理校务行政工作，还亲自教学，编有乐理、和声及唱歌、钢琴、小提琴等多种教科书，并著有《中西音乐的比较研究》、《古今中西音阶概说》、《中国历代音乐沿革概略》等论著及论文，对中国音乐的现状及如何改革发表自己的见解。

他的音乐创作主要为描写自然景物和学校生活的抒情性歌曲，大多是独唱形式，也有三部合唱等，如《新雪》、《问》、《晚歌》、《南飞之雁语》等，这些作品大部分收在《今乐初集》（1922）、《新歌初集》（1923）和《新学制唱歌教科书》（三册，1924—1925）中。萧友梅的这类作品词曲结合自然，结构严谨，表现含蓄，部分声乐作品也反映当时资产阶级民主革命斗争、抒发爱国热情的歌曲，大多散见于报刊杂志，如民国初期被选为国歌

的《卿云歌》及《五四纪念爱国歌》、《国民革命歌》等，这类歌曲多为齐唱或合唱的进行曲，音调铿锵有力，慷慨悲壮。萧友梅的器乐作品有在德国创作的弦乐四重奏、钢琴曲《哀悼引》及回国后所作的乐队曲《新霓裳羽衣舞曲》等。萧友梅的创作在风格和和声配置上基本按德奥古典音乐的写法，织体也很简单，有的作品拘谨平庸，缺少独创性，但就当时尚处于选曲填词为主的乐歌水平而言，他的创作具有历史性的开拓意义。

在二十年代声乐创作上有广泛影响并在艺术上具有一定独创性的是赵元任（1892—1982）的作品。赵元任是著名的语言学家，早年留美期间曾业余自学音乐，并进行尝试性音乐创作。他作于二十年代的《劳动歌》、《卖布谣》、《教我如何不想他》、《听雨》及合唱《海韵》；三十年代的《江上撑船歌》和为影片《都市风光》作的插曲《西洋镜歌》，以及四十年代迁居美国后根据明代民谣谱曲的《老天爷》等，都曾广泛流传。赵元任陆续发表的四十多首歌曲和一些钢琴小品，大部分收于他的《新诗歌集》（1928）、《儿童节歌曲集》（1934）和《民众教育歌曲》（1930）。

赵元任富有音乐素养，又在语言学上具有深厚造诣，他的声乐作品将语言研究和音乐创作相结合，根据中国语言的特殊规律，并吸取传统昆曲音乐的配法，归纳出了一个大概的乐调配字调的原则，从而使他的作品词曲结合得非常贴切，旋律又自然流畅。同时他在创作中十分重视民族风格，在研究各地方言的同时，大量收集民间音乐，并用以作为音乐创作素材，无论是民歌音调，还是戏曲曲艺音乐中的朗诵调，中国古诗的吟哦调等，在他的创作中不但运用自如，并获得了独特的艺术效果。赵元任的声乐创作还十分重视思想感情的表达，对特定情景常采用细致周到的特殊处理，并敢于突破一般作曲常规，从而显得新颖独到而又不奇异怪诞。此外，他在转调、和声、对位等西洋作曲技巧与民族风格的结合上也作了许多成功的探索，包括如何积极发掘钢琴伴奏在作品中的陪衬及作为相对独立的音乐形象与作品整体有机统一的作用等方面，都为后人提供了有益的经验。他的作品广受欢迎，除在音乐创作上具有较高的水平外，也与他大多采用当时的白话新体诗进行创作，体现了“五四”时期进步思潮不无关联。

黎锦晖（1891—1967）在二十年代影响最大的是他的儿童歌舞表演曲和儿童歌舞剧的创作。黎锦晖在“五四”期间积极投入了提倡“美育”、改造普通音乐教育和推广国语活动，并由此认识到“学国语最好从唱歌入手”，儿童“习演歌剧可以借此训练儿童一种美的语言、动作与姿态”，同时“学校演歌剧对于社会教育也有裨益，可以使民众渐生尊重一切艺术的心情”。他从二十年代初起，先后作有儿童歌舞表演曲二十四首，儿童歌舞剧十二部，绝大部分由自己编脚本、写歌词和作曲。

他的作品如儿童歌舞表演曲《可怜的秋香》，儿童歌舞剧《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》、《月明之夜》、《神仙妹妹》、《小羊救母》、《小小画家》等，不仅题材生动、文字通俗、语言优美，十分符合儿童的生活情趣和心理特点，而且不同程度地反映了“五四”时期提倡科学民主和反封建的思想，具有积极的教育意义。在音乐上，他十分注重通俗易唱和民族风格，早期作品常采用广为流传而又适合儿童歌唱的民间曲调，在之后自创的曲调中，也都具有鲜明的民族风格和民间特色，并在词曲结合上讲究声调准确、曲调单纯流畅而又富有律动性，使儿童通过歌唱舞蹈正确地朗读国语。同时，黎锦晖还吸取西洋音乐艺术的一些手法，注意儿童歌舞剧中不同人物音乐形象的

个性化刻画，以获得戏剧性的效果。尤其在他的《小小画家》中，无论是聪明活泼、天真顽皮的小画家，慈爱亲切而又急于望子成龙的母亲，还是头脑冬烘迂腐刻板的私塾先生，音乐形象都性格各异；同时作者按故事情节的发展对全剧音乐作了相应的戏剧性展开，生动地表现了他们在不同场合各自感情变化和神态语气。黎锦晖的这些创造性手法的成功运用，使其儿童歌舞剧已具歌剧雏形，对之后的新歌剧具有重要的启迪作用。

“五四”时期还有一些反映当时知识青年追求个性解放和恋爱自由的抒情歌曲。如陈啸空为郭沫若同名诗剧写的插曲《湘累》，以及为古代歌颂民族英雄的诗词配乐的歌曲如白宗魏谱曲的《木兰辞》、杨荫浏用古曲填配的岳飞的《满江红》等，也深受人们喜爱，影响广泛。

“五四”时期随着马克思列宁主义开始在中国得到传播，世界上的革命歌曲也传到了中国。从 1920 年起《国际歌》就开始被介绍到中国，目前所知最早的配有曲谱的译文，为瞿秋白所译配，发表在《新青年季刊》第一期（1923 年 6 月）。现今传唱的《国际歌》是同年萧三和陈乔年在莫斯科根据法文和俄文对照，重新译配的。这时期流行的外国革命歌曲还有《少年先锋队歌》（又名《青年近卫军》）、《同志们勇敢前进》（又名《光明赞》）、《华沙工人歌》和《红旗歌》等等。这些歌曲有的被翻译成中文，有的还先后改填上新词。它们对我国的革命斗争和新兴音乐文化的发展，产生了重大的影响。

“五四”以后，一种受西方音乐文化及其专业教育影响，以审美及自由创造精神为宗旨的新兴音乐文化在中国兴起。它同我国传统的以同政治紧密相连，把按曲填词为主要方式的音乐形态，显然从观念到具体的实践手段，都有着明显的不同。

第三章 三十年代新兴音乐的发展

一、以国立音专为中心的专业音乐创作

1927年在上海创办“国立音乐院”的前后，还陆续建立了燕京大学音乐系（1927）、中央大学教育学院音乐系（1928）、国立北平大学女子文理学院音乐系（1930）、河北省女子师范学院音乐系（1932）、国立杭州艺术专科学校音乐系（1932），以及私立京华美专音乐系（1930），和私立广州音乐院（1932）等等，但体制最完备，教学制度最正规，切实培养出一批有相当专业水平音乐人才，并在开展社会音乐活动、音乐创作等方面最有影响的，仍数国立音专。他们先后成立了“乐艺社”（1930年至1931年）和“音乐艺文社”，（1934年）。编刊《乐艺》和《音乐杂志》季刊，还在上海《新夜报》上开辟了《音乐专刊》（后称《音乐周刊》），发表各种学术性或介绍普及性的文章；并在上海中西电台举办定期音乐广播，还举办各种类型的音乐会等，使专业音乐活动进一步推向社会。

三十年代先后从海外学成归国和由各音乐院校培养出来的音乐家，有黄自、周淑安、应尚能、缪天瑞、陈洪、马忠聪、李惟宁、赵梅伯、江文也，以及贺绿汀、陈田鹤、江定仙、刘雪庵、丁善德、郎毓秀、蔡绍序等，这批包括作曲、理论、演奏演唱等各方面的专业音乐人才，活跃在我国乐坛上，使我国专业音乐的水平，特别是专业音乐创作，较之“五四”时期有了明显的提高。在他们创作中数量最多的是供音乐会演唱用的抒情性艺术歌曲，当时出版的就有青主、黄自、周淑安、应尚能、刘雪庵、陈田鹤、李惟宁等人的抒情歌曲集。这些作品所用歌词大多是古诗词或拟古体作品，以及写景抒怀的诗作，在音乐表现上比较细腻含蓄，技巧上追求精致严谨。其中有一些作品如周淑安的《纺纱歌》、陈田鹤用古诗创作的《采桑曲》等，不仅在一定程度上表现了对劳动人民的同情，并有意识吸取了某些民族民间音调，在和声语言上也作了一些民族化的尝试。另外如贺绿汀的《恋歌》和《雷锋塔影》，江定仙的《静境》，刘雪庵的《飘零的落花》和《红豆词》，陈田鹤的《采莲谣》等，受到黄自创作风格的影响，都具有格调清新幽雅，表情细腻而富于意境的特点，此外如应尚能的《燕语》、张肖虎的《声声慢》及李惟宁的《渔父词》等，也都各具特色，较好地发挥了艺术歌曲的特点。

这一时期黄自、周淑安、陈田鹤、江定仙、刘雪庵等人，还创作了为数众多的儿童歌曲和适合于儿童歌唱的初级艺术歌曲，其中以周淑安的创作尤为突出。她的《儿童歌曲集》（1932）中的《小老鼠》、《打荞麦》和《外婆桥》等，词曲配合自然贴切，钢琴伴奏很有效果，而且作品的形象鲜明生动。还有一些表现儿童游戏的作品，如《天也宽》、《荡秋千》等，表现特定的动作音调富于造型感和动态感，充满儿童生活气息，因而深受儿童欢迎。

三十年代为西洋乐器创作器乐曲已开始重视民族化的尝试，这特别体现在1934年11月在俄国音乐家齐尔品（A·Tcherepnin）“征求有中国风味的钢琴曲”时创作的一批钢琴作品中，如刘雪庵的《中国组曲》，及获奖的贺绿汀的《牧童短笛》和《摇篮曲》，俞便民的《C小调变奏曲》，老志诚的《牧童之乐》，陈田鹤的《序曲》，江定仙的《摇篮曲》等，都在外来乐器器乐创作中的民族化作了程度不同的有益探索。其中贺绿汀的《牧童短笛》影响最大，该曲乐意清新，形象生动活泼，旋律优美，并成功地运用了富有

中国风味的对位化和声手法，使作品具有令人亲切的艺术魅力。马思聪作于1937年的小提琴曲《绥远组曲》（即《内蒙组曲》），则直接采用了民歌作为素材，其中的脍炙人口的《思乡曲》，主题是内蒙民歌《城墙上跑马》，结合展衍中融入了一些中国民间音乐的变奏手法，如歌如诉而又民族风味浓郁地抒发了乐曲蕴含的忧伤、思乡的情怀。

1936年在第11届奥运会艺术竞赛中获作曲银牌奖的管弦乐《台湾舞曲》，是当时还留学于日本的江文也的作品。包括他不久后回国创作的管弦乐《孔庙大成乐章》（1939—1940年），无论在西方现代作曲技法与民族意绪表现的结合上，还是对西洋乐队的驾驭上，他都堪称当时国内乐坛上的佼佼者。

我国的歌剧艺术创作也在三十年代开始起步。三十年代后半叶，在上海先后排练公演了由张昊作曲的《上海之歌》，陈田鹤、钱仁康作曲的《桃花源》以及由钱仁康作曲的《大地之歌》等。这些歌剧在不同程度上涉及了三十年代的社会现实生活。如《上海之歌》揭露了上海这个资本主义商埠令人堕落的生活阴暗面；《桃花源》则借海盗骚扰的剧情隐示了人民只有不畏强暴，同日本侵略者齐心协力地进行斗争才能取得和平、幸福生活的真理。但总的来说，由于对现实生活的理解不够深入，这些作品在主题思想的表现上还比较肤浅。这些歌剧在音乐的结构上多采用西洋歌剧早期的“歌谣剧”（歌唱剧）的形式，说白与唱段相结合；在唱段的音调上比较注意通俗流畅，并穿插有重唱与合唱。这些歌剧在当时的上演，曾引起人们的极大兴趣。虽然它们在形式上还比较简单，但它们所产生的社会效果预示了歌剧这一艺术体裁在我国被广大群众所接受的可能性，因而具有开拓性的意义。

“九·一八”的炮声，惊醒了中华四万万同胞，全国日益高涨的抗日呼声，也召唤着专业音乐家投入到民族救亡战斗的行列中去。“九·一八”事变后不久，国立音专师生在萧友梅、黄自的鼓励支持下，组织了“抗日会”，进行抗日救亡的宣传演出，他们曾先后到青浦一带为义勇军募捐演出，到杭州举行“鼓舞敌忾后援音乐会”等，呼吁同胞们快快觉醒，团结抗日。民族危亡的现实与救亡图存的社会活动，扩大了专业音乐家的歌曲创作题材，他们怀着炽烈的爱国热情和对日本帝国主义侵略的满腔义愤，谱写了爱国抗日的战歌。萧友梅先后亲自谱写了《义勇军》、《从军歌》；国立音专的“抗日会”宣传股干事刘晏如（刘雪庵）辑录了国立音乐师生所作的爱国歌曲，并于1932年在重庆编辑出版了《前线去——爱国歌曲集》；当时如陈洪的《冲锋号》、《上前线》，应尚能的《吊吴淞》，周淑安的《同胞们》、《抗日歌》，陈田鹤的《战歌》，老志诚的《民族战歌》，何安东的《奋起救国》，都在三十年代初的爱国救亡活动中发出了最初的呐喊。

二、黄自的音乐创作及其贡献

在三十年代的专业音乐发展中贡献最大是黄自（1904—1938）。黄自在中学期间就自习中西音乐。1924年赴美留学，先后于欧柏林大学及耶鲁大学音乐学院学习作曲和钢琴。1929年学成回国，就职于沪江大学及国立音专。1930年专任音专教授兼教务主任，负责全校教务工作，并担任作曲理论诸多课程。他对中外音乐理论进行了大量的研究，就音乐美学、音乐欣赏、音乐评论、中外音乐之关系和如何发展中国音乐等问题先后发表了一系列论文。

他的“一个时代的艺术，就表示一个时代的生活”，而且艺术家要勇于创新，走在时代之前列的观点，以及既强调音乐要保存自己的民族性，同时又要学习、吸收并融化外来的先进技术，来发展本国的音乐，使之跟上时代步伐的主张，都具有积极的意义。

黄自还进行了许多种体裁的音乐创作，先后作有各种歌曲六十多首，清唱剧《长恨歌》，管弦乐序曲《怀旧》和为影片《都市风光》作的片头音乐（后改为《都市风光幻想曲》），以及一些改编歌曲和器乐小品，他的作品虽因精力所限数量不多，但已充分显示了他的创作才能和上乘的艺术水平。他在“九·一八”后创作的爱国歌曲如《抗敌歌》、《旗正飘飘》，音调悲壮沉雄、慷慨激昂，既充满了爱国热情，又因主调和复调织体的合理运用，成为合唱曲中富于艺术魅力的杰作；他的抒情性艺术歌曲如为古代诗歌谱曲的《花非花》（唐白居易诗）、《卜算子——黄州定慧院寓居作》（宋苏轼词）、《点绛唇——赋登楼》（宋王灼词）、《南乡子——登京口北固亭有怀》（宋辛弃疾词），以拟古体诗词为歌词的如《玫瑰三愿》等，及其《思乡》、《雨后西湖》等，都能根据歌词特定的情景和意境，从旋律发展到曲体结构作出相应的艺术处理，并使独唱艺术的技巧和特色得到很好的发挥，各曲特色异然，但又具有音乐语言简练清新、结构严谨，感情表达含蓄细腻的个人风格特征，此外，他的伴奏与和声处理也各具效果。反映了黄自在文学艺术上深厚的修养根底；

黄自的清唱剧《长恨歌》1932年开始写作，通过描写唐明皇和杨贵妃的爱情悲剧，在一定程度上批判了封建统治者“只爱美人醇酒不爱江山”，指斥了少数权奸误国致乱的罪行，音乐结构层次分明，充分发挥了合唱、独唱、重唱等多种表现形式的特点，在讲述故事情节、刻画人物性格，及背景气氛的描绘渲染上都取得了一定的效果，其中以第三阕《渔阳鼙鼓动地来》与第八阕《山在虚无缥缈间》尤为成功；黄自的管弦乐序曲《怀旧》是在美国留学时的习作，虽在表现手法上主要模仿了西欧早期浪漫派的风格，但在创作上已显露了他能自如驾驭大型交响性作品的创作才能，并蕴含了一定的民族气质，这部可以说是我国最早的交响性作品，在美国演出时曾获得好评。黄自的创作不仅标志着三十年代的专业音乐创作从“五四”以后达到了一个新的高度，而且他的创作风格和艺术实践在当时和后来都有很大的影响。

除此之外，黄自还积极参予社会音乐和普及音乐教育的活动，他曾撰写介绍性的音乐文章，创办了全部由中国人组成的“上海管弦乐团”，还主编复兴初级中学教科书《音乐》（1933—1935年，共六册），其中包括读谱法、基础乐理、各种形式的演唱训练、中外音乐知识及欣赏等全面的音乐知识。他亲自撰写的外中音乐知识和欣赏部分，文字通俗简练，适合学生的兴趣和特点，其中为儿童歌唱创作的合唱《卡农歌》及合唱《本事》和独唱《西风的话》，前者跳跃活泼、生气盎然，后两首则简练抒情，优美流畅。另外黄自还创作了一些童谣体的儿童歌曲如《养蚕》、《牛》，以及反映孤儿生活的《天伦歌》。这些作品常常曲调质朴，结构短小而感情真挚，表达了作者对社会现实生活的关注、义愤及对劳动人民的同情。1938年5月，黄自因病不治过早去世，他的许多音乐论著创作未能完成，也未能应邀赴武汉参加抗战音乐的领导工作。但在他的短暂一生中，为我国新兴音乐的教育、理论和创作的建设和发展作出了杰出的贡献。

三、青主的音乐思想

三十年代在音乐美学理论上有所建树并产生社会影响的，是青主。青主（1893—1959）原名廖尚果，早年曾积极参加辛亥革命，后赴德学法律，并旁攻钢琴及作曲理论。1922年回国，是大革命的积极参加者。1927年后遭到国民党政府通缉，在萧友梅掩护下，开始“亡命乐坛”活动。自1929年起，先后任国立音专校刊《音》的编辑和《乐艺》季刊的主编，写有大量音乐论著、音乐评论及音乐随感小品，并作有不少声乐作品。集有《音境》、《清歌集》两本歌曲集，其中以据宋苏东坡的名作及宋李之仪词谱曲的《大江东去》、《我住长江头》最为流传。1934年国民党政府取消了对他的通缉令，他便脱离了音乐界。

青主的音乐理论主要为两个方面。在他的《乐话》和《音乐通论》两部理论专著中，系统地阐述了他关于音乐美学的论点。首先，他认为“音乐是一种灵魂的语言，……如果我们把我们的灵界当作是我们的上界，我们亦可以把音乐当作上界的语言”。由于唯有音乐才能“引我的灵魂完全超出物质之上，到虚无缥缈的上界去”，所以“音乐是最高、最美的艺术”，“是最自由的、唯一自由的艺术”。并提出“要把音乐当作是新的爱的宗教”，“用来纠正中国人那种残忍好杀的野性”。

其次，虽然音乐能“由人们的内界唤出来的一种势力，用来抵抗那个压迫着我们的外界”，“能够保护我们和自然界对抗，把自然界战胜”，然而由于“这一类的胜利本来都是虚伪的，因为经过你把你那种得不到满足的心愿唱奏出来，压迫着你的外界势力依然是存在，……”所以音乐和艺术都有虚伪性，虽然你“不能够因为音乐的艺术而得到虚伪的胜利，便说他是没有用处的”。

青主的美学理论涉及到了从艺术哲学到音乐艺术的特殊性、感情和审美心理需要与音乐创作和音乐表现的关系等音乐美学的一系列问题，是我国较早对音乐美学作系统研究的论著。但是由于他的观点基本建立在十八、十九世纪以来一些哲学家、艺术家，特别是康德、叔本华、李斯特及“表现派”理论家赫尔曼·培尔等人的主观唯心主义的艺术观点之上，而早年的经历和当时所处的逆境，使他处于不满现实而又无可奈何的内心矛盾之中，这就使他不得不从音乐中寻求精神上的渲泄和安慰，并沉溺于貌似超脱的、用音乐的虚伪胜利来求得心理情感上的自我平衡。从而使他的美学理论也更多地赋予纯粹追求自我意识在音乐艺术上的实现与满足，而漠视于社会现实的客观需要的“纯艺术”色彩，加上他的著作笔墨流畅、感情充沛、引人入胜，因此他的音乐美学观点产生了很大的影响，而且客观上被当时和后来一些音乐家作为“艺术至上”、“为艺术而艺术”的理论依据。

另外，在《给国内一般音乐朋友一封公开的信》、《我亦来谈谈所谓国乐问题》、《论中国的音乐》等文章中，青主论述了他对民族音乐的见解。首先他通过中国人引进胡琴、琵琶和羌笛，后来都成了中国有代表性的乐器和例子，认为“不管用来演奏的是什么乐器，亦不管所唱奏的是什么歌或乐曲，只要是中国人做出来的音乐”，即使是“由中国人依照西方的音乐做出来的音乐”，都可以算是“国乐”；并进一步认为音乐“是灵界的一种世界语言”，“并没有国乐和西乐的分别”。其次，他对改革和研究国乐也作出了见解，但认为“应该于国乐西乐之中，择定一个”。既然国乐落后于西乐，

“所以不如保存原有国乐的各种状态，无须另行改造”，而“中国人如果会作出很好的所谓西乐，那么，这就是国乐。”因此他的民族音乐发展观，实际是在音乐无国界的包裹中，蕴含着以西代中的内核。

第四章 三十年代的左翼音乐

一、左翼音乐运动的崛起

1930年3月,在中国共产党白区文化界组织的联络下,在上海成立了“中国左翼作家联盟”(简称“左联”),其后成立了“剧联”等八个左翼文化联合组织,并不久就扩大到了北平、武汉等地。左翼文化运动一开始就提出了以马克思主义理论为指导、经无产阶级革命斗争为目标,建立无产阶级革命文艺的理论纲领和组织纲领。对于音乐问题,在“左联”1930年的《大众文艺》中,曾先后发表文章和译著,一方面呼吁“造就更大众的,更有理论支持的新兴的音乐”;另一方面介绍了苏联十月革命以来的革命音乐发展和马克思主义的音乐观。1932年,周起应(即周扬)在他所译的《苏联的音乐》之译后记中,进一步明确地提出了“内容上是无产阶级的,形式上是民族的音乐的创造,便是目前普罗作曲家的主要任务”。这实际上已为左翼音乐运动作了理论上的准备。

由于左翼文学、戏剧、电影等工作的开展,迫切需要音乐的配合,于是1933年在上海成立了“苏联之友社”音乐小组(又名“中苏音乐学会”)和“新兴音乐研究会”等左翼音乐组织;1934年又在上海的左翼剧联内建立了一个音乐小组。发起和先后加入这些组织的,有田汉、任光、安娥、张曙、聂耳、吕骥等人。他们最初的活动,主要是为左翼影剧的演出写作歌曲和编配音乐,其后创作范围不断扩大,写出了一大批反映劳动人民苦难生活和反抗要求以及号召抗日救亡的歌曲,并进行了民族器乐的编创和电影音乐创作的探索。他们的作品通过舞台、银幕、唱片、广播,得到了广泛的传播;又通过组织成员,在1935年初发起组织了“业余歌咏团”(亦称“业余合唱团”),冒着白色恐怖的危险,深入到工人、学生、市民中去进行宣传和组织歌咏,在群众中建立了根基,从而使左翼音乐运动的实际影响不断得到扩大。

左翼音乐运动在从事歌曲创作和群众歌咏的同时,在理论上也进行了初步的建设。1932年聂耳的《中国歌舞短论》是左翼音乐最早的战斗檄文。文章既对黎锦晖的商业性歌舞提出了尖锐的批评,明确提出:“我们需要的不是软豆腐,而是真刀真枪的硬功夫”;又对黎锦晖“为歌舞而歌舞”,仅“有反封建的意识便以为满足”加以规劝,而且热情地指出:“要向那群众深入,在这里面,你将有新鲜的材料,创造出新鲜的艺术。喂!努力!那条才是时代的大路!”1934年,汀石(张昊)的《从音乐艺术说到中国的实用主义》一文认为:我国音乐不发达是因为实用主义这种短视的束缚,而西方物质文明是由于艺术为之提供了精髓。从而呼吁普及艺术教育、丰富人民的精神生活的观点。穆华(吕骥)为之发表了驳斥的《反对毒害音乐》等文章,指出了该文忽视了人民只有推翻旧的社会制度、改变他们的物质生活才谈得上精神生活的解放这一根本问题,以及回避了当前最紧迫的任务是音乐如何为民族解放斗争服务这一客观现实,而一味追求“高尚的”,“不可摸触”的“精神生活”等。在这场论战中,虽然也触及了“为艺术而艺术”的唯心主义音乐观,但在涉及到对国立音专为代表的专业音乐家看法时,带有全盘否定的倾向,从而在理论上失之偏激和片面,缺乏说服力,这反映了左翼音乐运动的左倾关门主义的错误倾向。

1935年中国共产党发表了“八·一宣言”,号召停止内战,建立“国防

政府”、“国防军”，全民一致抗日，左翼文艺运动也朝着建立文艺界抗日民族统一战线的方向发展。1936年初，左翼各界组织相继宣布解散，提出了“国防文学”、“国防戏剧”等口号，音乐界也相应提出了“国防音乐”的口号，转入了发动群众性的抗日救亡歌咏运动。

左翼音乐运动虽然历时不长，但作为一支在中国共产党直接领导下的新的革命音乐队伍，鲜明地树立了无产阶级革命音乐的旗帜，他们所创作的反映广大劳动人民苦难生活，特别是反抗阶级和民族压迫要求的作品，不仅激发了中国人民的爱国热情和革命斗志，而且它们所具有的新的音乐风格、新的时代气息，也为中国新兴音乐文化的发展注入了新鲜的活力。

二、聂耳的音乐创作

在左翼音乐运动中最有代表性的是聂耳（1912—1935）的音乐创作。聂耳在小学时已显露了对音乐的兴趣和才能，十岁便学会了笛子、二胡、三弦、月琴等民族乐器。大革命期间在课余积极参加进步音乐、戏剧活动。1928年加入共青团，后因参加学生运动为躲避当局逮捕到上海。1931年考入“明月歌舞剧社”。“九·一八”的炮火激发了他的爱国热情，认识到自己“这种病态地、畸形地在这样一个社会生活，勿宁说是一个盲目的蠢动”。1932年，经田汉同左翼文化组织取得了联系，在投身于左翼音乐运动的过程中，通过学习马克思主义理论和深入工农民众，进一步认识到“不同生活接触，不能为生活的著作；不锻炼自己的人格，无由产生伟大的作品”，并提出了要建立“代替大众的呐喊”的“新兴音乐”，“编出革命的、同时保持高度艺术的水准的音乐”。后因发表《中国歌舞短论》等文章批评所在“明月歌舞剧社”的商业性歌舞演出，逐脱离该社。1932年8月赴北平投考国立艺术学院不中，参加北平左翼音乐、戏剧活动。11月返沪，1933年初加入中国共产党。之后至1935年4月，先后在联华影片公司、百代唱片公司工作，并正式开始了他的音乐创作，在他年仅两年多的创作生涯中，先后为多部话剧、电影创作了近四十首歌曲。1935年党组织安排他取道日本去苏联深造，同年7月在神奈川县藤泽市鹄沼海滨游泳时不幸溺死，年仅二十三岁。

过分短促的生命和创作经历，使聂耳还未能掌握更多更高的音乐技巧，也未能在更广阔的题材、体裁中发挥自己的潜能，但从他所遗留下来的歌曲作品中，所体现的根据新的时代内容和时代要求，在音乐创作中能动的革新创造，以及由他开创的体现革命的时代精神并具有中国人民战斗气派的新乐风，特别是他的作品在我国亿万人民中间产生的影响，都可以看出他是一位才华横溢的音乐家。

聂耳歌曲中的音乐形象，是对“五·四”以来新兴音乐中诸多形象的超越，尤其是他以三十年代工农群众为题材的劳动歌曲，如《开矿歌》、《大路歌》、《开路先锋》、《码头工人歌》、《新女性》，包括表现报童的《卖报歌》等，不仅反映了劳苦大众陷于水深火热中的呻吟悲鸣，更以沉雄有力、乐观豪迈的音调，突出地表现了他们内心的愤怒和强烈的反抗要求，显示了蕴藏在他们中间的巨大革命力量和顽强的斗争意志，具有鲜明的时代感，从而更深刻地揭示了处在三座大山压迫下的工农群众的生活和思想感情。

他善于从生活及歌词的语调中提炼富于特征的音调、节奏，并善于从民间音乐和外国音乐中吸取有用的东西。他的战斗性群众歌曲，如《义勇军进

行曲》、《毕业歌》、《前进歌》等，融汇中外音乐作品的音调节奏和体裁，具有巨大的冲击力和振奋人心的效果；而他的劳动歌曲则吸收了相应的劳动号子的音调、节奏，塑造出了多种不同的劳动者形象；在他的抒情歌曲如《铁蹄下的歌女》、《塞外村女》、《梅娘曲》等，也都渗入了民歌、说唱等音调的因素。但是这种吸取与借鉴，又是从表现特定的时代内容和感情出发，加以创造性的发挥改造的。

在《义勇军进行曲》、《毕业歌》等群众歌曲中，为适应革命激情抒发和配合短句歌词的需要，他创造了非方整性、但又结构匀称的新的歌曲结构；在《新女性》中则将群众歌曲联缀成组歌；《慰劳歌》为表现慰劳抗日将士的群众场面，将群众歌曲同灵活的朗诵和说唱性音调作了有机的结合。

正是这种富有独创性的艺术探索，使聂耳的歌曲既有强烈的时代精神、民族气派和群众化特点，又形成了他独具的富于革命乐观主义色彩的清新、明快而又激昂的音乐风格。聂耳的歌曲艺术创作方法，不仅启发和影响了同时代及后来的许多音乐家，他的创作实践，也开创了新兴音乐文化同人民革命运动相结合的先风。

三、其他左翼音乐家的创作与活动

左翼音乐运动中的创作除聂耳外，任光、张曙等人的作品也具有广泛的影响。任光（1900—1941）早年留法学习钢琴整音技术以及作曲，1928年回国后任百代唱片公司音乐部主任。三十年代初参加左翼音乐组织。通过他的工作，为左翼音乐传播起了巨大的作用。1934年，他为影片《渔光曲》所作的主题歌和配乐轰动中外音乐界，被群众广为传唱，以后又先后作有《抗敌歌》、《大地行军歌》、《月光光》、《王老五》等电影歌曲；《打回老家去》、《高粱红了》、《新四军东进曲》等抗战歌曲；以及歌剧《洪波曲》等。1940年参加新四军，翌年在“皖南事变”中牺牲。

他的早期创作偏重抒情，朴实真挚，委婉动人，民族风格。后期反映抗日救亡的歌曲，刚劲有力，富于战斗性和号召性。他的《大地行军歌》、《打回老家去》，曾广泛流传。

张曙（1909—1938），1926年在上海艺术大学音乐系学习时参加“南国社”，后入国立音专师范科主修音乐。1933年参予组织“苏联之友社”。1937年在长沙、武汉等地积极参加抗日救亡歌咏运动领导工作。1938年12月在桂林遭日寇轰炸时不幸牺牲。

从1933年至1938年间，张曙先后作有反映劳动人民苦难生活的歌曲《农夫苦》、《车夫曲》等，以及群众歌曲，如《保卫国土》、《洪波曲》等。他最有独特风格、最为成功的，是他结合了民族民间音乐的咏叹性和朗诵性创作的抒情歌曲如《日落西山》，以及吸收了民间小曲、说唱、戏曲的音乐语言和表现手法创作的叙事歌曲《丈夫去当兵》，后者是他最有代表性的一首作品。

除此之外，左翼音乐运动中产生的较有影响的作品还有吕骥的《中华民族不会亡》，为街头剧《放下你的鞭子》所写的插曲《新编九一八小调》，声援西班牙反法西斯侵略的《保卫马德里》等。除歌曲创作外，左翼音乐运动对我国电影音乐发展也作出了很大贡献，并吸收了专业音乐界人士为进步影片写配乐，如1934年邀请赵元任、黄自和贺绿汀为影片《都市风光》写片

头音乐及配乐，邀请贺绿汀为电影《风云儿女》、《马路天使》、《春到人间》写配音等，这些创作对我国电影音乐具有开创性的意义。

1936年，继左翼各界组织宣告解散，提出旨在建立文艺界抗日民族统一战线的“国防文艺”口号后，原左翼音乐界也提出了“国防音乐”和“新音乐运动”的口号。在霍士奇（吕骥）的《论国防音乐》、周巍峙的《国防音乐必须大众化》等文章中，对“国防音乐”的理论作了阐述，指出“国防音乐……要在争取民族独立和解放的这一斗争中完成它唤醒民众、激动民众、组织民众的神圣任务”，并号召“在国防音乐的旗帜下，大家保留着过去任何个人的意见，共同从事于音乐的救国工作”，应“借由各种派别的音乐家所产生的各种不同的音乐作品，去影响各处音乐家自己所拥有的一些群众，……使他们一致走向为民族生存而战斗的阵线”。

吕骥在论及“新音乐运动”的《中国新音乐的展望》、《伟大而贫乏的歌声》等文章中，则在批判“艺术至上”、“为艺术而艺术”的论点中进而提出：新音乐“作为争取大众解放的武器，表现、反映大众生活、思想、情感的一种手段，更负担起唤醒、教育、组织大众的使命”，呼吁新音乐工作者要“走进大多数工农群众生活中去”。

这些观点在一定程度上纠正过去偏激的倾向，对于团结音乐界爱国民主力量共同进行抗日民主斗争，发动群众性抗日救亡歌咏运动起了积极的前导作用，但其中“国防音乐应以歌曲为中心”，将“欧洲古典音乐”以来的优秀传统，国立音乐对发展我国专业音乐事业的贡献，以及专业音乐家中一些具有爱国倾向的抗战作品仍然加以否定，并排斥在“新音乐”之外的观点，不仅无形中以狭隘的功利观念限制了国防音乐的创作范围，而且人为地将当时的国立音专划为“学院派”，而视作阶级异己力量，这些错误观点，给此后的我国音乐事业的长远发展带来了不良的影响。

第五章 三十年代的抗日救亡歌咏运动

一、如火如荼的抗日救亡歌咏运动

由于中国共产党建立抗日民族统一战线的号召，随着1935年“一二·九”运动兴起及到1937年“七·七”事变全面抗战的爆发，抗日救亡歌咏运动逐渐形成了全民性的热潮，音乐界的各方面人士在此运动中逐渐汇聚拢来，结成了以抗战音乐为共同目标的统一战线。

1936年1月，在中国共产党的组织下，于上海成立了具有统一战线性质的“歌曲作者协会”，成员包括当时各方面从事救亡歌曲的词曲写作的诗人、作家陈子展、龙沐勋、柳倩、任韵、塞克、关露、周钢鸣等，音乐家冼星海、贺绿汀、刘雪庵、江定仙、孙慎、丁瑯、吕骥、任光、张曙、孟波、麦新、周巍峙、沙梅等人。从此，团结范围更广、工作内容更丰富的抗日救亡歌咏运动进一步开展起来了。

1938年前后，全国各地的抗战文艺团体和文艺工作者纷纷聚集到当时被称为“战时首都”的武汉。1938年1月，成立了“中华全国歌咏协会”，选出了冼星海、黄自、吕骥、贺绿汀、张曙、刘雪庵、周巍峙、林路等五十五名执行委员。继之于3月份又成立了“中华全国文艺界抗敌协会”，文艺界各方面的人士，不分派别，不分阶层，一致团结起来。同年4月，由中共副主席周恩来直接领导，在国共合作组成的“国民政府军事委员会政治部”中，成立了专司抗战宣传工作的“第三厅”，郭沫若任厅长，冼星海和张曙主持抗战音乐的组织领导工作。音乐界抗日民族统一战线的形成和不断扩大，为抗日救亡歌咏运动的掀起发挥了巨大的推动作用。

早在1935年2月，上海基督教青年会的刘良模就发起组织了上海的“民众歌咏会”，明确提出：“我们不是为唱歌而唱歌，我们是要为民族解放而唱歌。”并号召“凡是会唱歌的人，都应该把这雄壮的歌声传播到他周围的群众中间去，这是歌唱者在民族解放运动中应该负的责任”。“民众歌咏会”很快发展壮大，并在香港、广州等许多城市建立分会。1935年“一二·九”爱国运动爆发前后，全国各地的救亡歌咏团体如雨后春笋，至1937年底，上海仅见于《立报》记载的救亡歌咏团体就有近百个之多。

1937年全国抗战爆发前后，为了进一步点燃各地的抗战音乐烈火，一大批救亡歌咏活动的骨干，如冼星海、吕骥、麦新、孟波、盛家伦、刘良模等人，联合影剧界等各方面人士，先后组织了救亡演剧队、战地服务队、青年战区服务团、儿童抗战宣传团体等，奔赴祖国各地，所到之处，不仅传播救亡歌声，播洒抗战音乐火种，并帮助当地组织起了众多的歌咏团体，使救亡歌声遍布全国。

1938年，为庆祝台儿庄大捷，在冼星海、张曙的组织下，武汉曾举行了有数十万人参加的群众抗战歌咏火炬游行，盛况空前。如火如荼的救亡歌咏活动遍及全国，真可谓“有人烟处，即有抗战歌曲”（丰子恺《谈抗战歌曲》《战地》1938年5月第四期）。

二、抗日救亡歌曲创作

在全民抗战的热潮中，歌曲作为宣传群众、鼓舞士气、团结民心的最直

接最有力的形式，自然成为这一时期最主要的音乐体裁，不仅使众多的爱国音乐家们全力以赴地投入了创作，而且一般业余音乐爱好者们也写出了不少好作品，从而使抗战歌曲获得了巨大的丰收。

抗战歌曲中数量最多的是直接号召人民奋起抗日和正面表现军民抗日斗争的战斗性的群众歌曲，如孙慎的《救亡进行曲》、孟波的《牺牲已到最后关头》、麦新的《大刀进行曲》、吕骥的《武装保卫山西》、贺绿汀的《全面抗战》、江定仙的《打杀汉奸》、张寒晖的《游击乐》等，这些歌曲在音乐表现上虽各有特点，或深沉稳健，或慷慨激昂，或豪放粗犷，但一般多为进行曲形式的齐唱歌曲，并含有呼唤或呐喊的音高，具有鲜明的时代特征。而像贺绿汀的《保家乡》、张寒晖的《去当兵》等群众歌曲，则是采用民歌风味的曲调，在通俗的音乐语言和亲切的口吻中向群众宣讲抗战道理。值得注意的是：随着救亡歌咏运动的不断发展，群众歌唱水平的不断提高，小型合唱曲的创作得到发展，并日益受到大众的欢迎，如贺绿汀的《游击队歌》、《垦春泥》，刘雪庵的《流亡三部曲》，江定仙的《为了祖国的缘故》，陈田鹤的《巷战歌》，夏之秋的《歌八百壮士》、《最后胜利是我们的》，沙梅的《打回东北去》，舒模的《军民合作》等，特别是贺绿汀的《游击队歌》曾广为流行，反映了在群众歌咏活动广泛普及并提高的基础上，大众由习惯于传统的单音音乐的审美趣味开始向复音音乐转移的客观现实与可能。

这一时期产生的不少抒情性歌曲同样激发着人们爱国抗战的热情，像《五月的鲜花》（阎述诗）、《松花江上》（张寒晖）、《长城谣》（刘雪庵）、《故乡》（陆华柏）、《嘉陵江上》（贺绿汀）及《思乡曲》（夏之秋）等，都是感情真切，激动人心的优秀之作，这些歌曲往往在对烈士悼念或沦亡的家乡的怀念中，不失愤怒和复仇的决心，在诸如《长城谣》、《故乡》、《嘉陵江上》等抒情歌曲中，更通过结构、音调、节奏的对比手法，使悲伤、痛苦和激昂、仇恨的多种情感表现交织发展，从而在音乐上获得了戏剧性的效果。此间还产生了不少儿童歌曲，如麦新的《马儿真正好》、吕骥的《小队伍》、贺绿汀的《谁说我们年纪小》等，把儿童日常生活、思想感情同抗日救亡的主题联系在一起，塑造了抗战中的儿童天真活泼而又勇敢无畏的形象。

三、冼星海及其音乐创作

在抗战初期众多的抗战音乐作者和作品中，冼星海及其创作的影响尤为突出。冼星海（1905—1945）自小酷爱音乐。1926年入国立北京艺术专科学校音乐系学习理论和小提琴。1928年入上海国立音乐院。1930年抵法国巴黎勤工俭学，在极为艰难的条件下先后从小提琴家奥别多菲尔及加隆、丹地、杜卡斯等音乐名家学习，并考入巴黎音乐院高级作曲班。在巴黎期间作有《风》（女高音、单簧管与钢琴）、《d小调小提琴奏鸣曲》及歌曲《游子吟》、《中国古诗》等。1935年回国后，在上海积极投入抗日救亡歌咏活动，创作了一系列抗战歌曲和电影插曲，产生了广泛的社会影响，1937年“七·七”事变后参加救亡演剧二队，奔赴各地传播抗战音乐。1938年在武汉提议发起组织了“中华全国歌咏协会”，并受聘为“三厅”的抗战音乐工作负责人，组织和领导群众歌咏运动，同时作有抗战歌曲一百多首。1938年底赴延安在鲁艺音乐系任教，后任该系主任，作有大量歌曲，完成了《黄河》

等四部大合唱，并学习和运用马克思主义理论，对革命音乐理论的建设作出了很大的贡献。1939年6月加入中国共产党。1940年赴苏联为一部关于八路军抗战的电影作曲配音，因卫国战争爆发滞留在苏联和蒙古，在战乱和贫病交加中，完成了第一、第二交响乐，《满江红》等四部交响组曲，及管弦乐《中国狂想曲》。1945年10月病逝于苏联。冼星海是一位杰出的、多产的音乐家，留存各种歌曲二百多首，大合唱四部，歌剧一部，交响乐两部，交响组曲四部，管弦乐狂想曲一部，及器乐独奏、重奏曲多首。

由于时代现实的需要，多种题材和体裁的歌曲创作是冼星海音乐创作中数量最多和最重要的部分，他在歌曲创作中坚持并发展了从聂耳开始的革命音乐创作的战斗传统。他的以民族解放斗争为题材的战斗性群众歌曲如《救国军歌》、《保卫芦沟桥》、《青年进行曲》、《游击军》、《到敌人后方去》，以及反映抗战中妇女儿童形象的《三八妇女节歌》、《只怕不抵抗》等，既继承了聂耳同类歌曲中所具有的强烈的号召性和鼓动作用的战斗特点，但同聂耳歌曲中呐喊呼号的音乐形象相比，又展示了已经团结起来，向着抗战目标前进的人民群众的巨大力量和新的时代风貌。

在一些反映工农劳动生活的劳动歌曲中，他虽然也如同聂耳往往用富于特性的劳动节奏和呼号来表现不同的劳动者的形象和思想感情，但由于冼星海更多地是以从劳动节奏或号子音调中提炼的短小动机为主题，通过卡农式的声部模仿加以展开，因此他的《搬夫曲》、《起重匠》、《路是我们开》等，具有不同于聂耳劳动歌曲的新特征：在诸如《拉犁歌》、《顶硬上》等劳动歌曲中，还采用了较为丰富的戏剧性的合唱手法，使蕴藏在劳动歌声中的深沉坚毅的情绪，体现得更为浑厚有力。

冼星海的抒情歌曲大都是为舞台剧和电影所作的插曲，在抒情歌曲中，他善于以多种音调、语气和感情的细腻变化，揭示特定人物的内心世界和性格，有的气息悠长、雄浑热烈而内含着抑郁沉痛的激情，如《夜半歌声》、《茫茫的西伯利亚》等；有的则慷慨激昂直抒胸臆，如《热血》等；还有的像《江南三月》、《做棉衣》等是具有江南纯朴清新的民间风味的抒情歌曲。冼星海的一些为古体诗词谱曲的艺术歌曲，如《别情》、《竹枝词》、《忆秦娥》等作品中，多采用民族风格的旋律，融入了昆曲、京剧、粤剧等戏曲音调及古诗吟哦的特点，风格典雅，饶有韵味。为了表现全面抗战开始后更加广阔的战斗生活，冼星海更开创了一些具有新的特点的歌曲体裁，有的是将战斗性和抒情性结合在一起的歌曲，如《在太行山上》等；有的是颂歌性的，如《赞美新中国》等；有的具有说唱音乐特点而又结合了群众歌曲音调的叙事歌曲，如《梁红玉》、《打倒汪精卫》等。

冼星海在音乐创作上尤为杰出的贡献，是开创了大合唱的形式。他在延安时期创作的四部大合唱，以不同的手法，从不同的侧面，反映了波澜壮阔的民族解放斗争。其中反映解放区人民生产劳动和抗战斗争的《生产大合唱》，采用了载歌载舞和戏剧表演相结合的形式；表现纪念“九·一八”时人们一面欢庆胜利，一面回顾往事的《九·一八大合唱》，采用了交响性和回旋性的结构原则，由两个对比的主付题贯穿发展，构成了一部“故事式的音乐”，使之成为一部叙事性大合唱；为山西牺牲救国同盟会的抗日决死队而作的《牺盟大合唱》采用了齐唱、独唱、三部轮唱、二部及四部合唱等多种形式的群众歌曲联唱的手法，从几个侧面塑造了牺盟会在战斗中不断壮大的形象。

仅用一个星期完成的《黄河大合唱》，是一部内容广阔、布局宏大、气魄雄伟的中华民族解放斗争的音乐史诗，也是冼星海最重要、最有影响的作品，它以黄河为背景，在《序曲》、《黄河船夫曲》、《黄河颂》、《黄河之水天上来》、《黄水谣》、《河边对口曲》、《黄河怨》、《保卫黄河》、《怒吼吧黄河》九个乐章（第一乐章在苏联时增写）中，热情歌颂了中华民族源远流长的光荣历史和斗争精神，细腻地刻划了日本帝国主义侵略者的暴行及人民的苦难，并在广阔展现抗日战争和如火如荼、惊天动地的壮丽图景的同时，向全中国、全世界被压迫的人民发出了民族解放的战斗号召。在音乐艺术的处理上，这部作品的各乐章在内容、音乐形象和演唱形式各方面都具有相对独立性，但在基本主题、总体布局和乐章间的朗诵衔接上又有结构上的统一性，和层层展衍的严密的内在逻辑性；整部作品的音乐语言虽然多方面引用了民间音调（如《黄河船夫曲》、《河边对口曲》），或从实际斗争生活和歌词语调中提炼出富于民族特点的曲调（如《黄水谣》、《黄河怨》和《保卫黄河》等），并广泛运用了民族民间音乐中诸如一领众和的劳动歌曲（如《黄河船夫曲》），叙事歌曲（如《黄河之水天上来》、《黄水谣》）等体裁，以及分节歌（如《保卫黄河》）、起承转合（如《河边对口曲》）等结构原则，但由于在演唱形式、形象的刻划等音乐处理上作了创造性的加工发展，而在具有更多独创性的乐章（如《黄河颂》、《怒吼吧黄河》）中，不但注意音乐的民族风格和时代特点，并且保持了整个作品通俗易懂、明快简炼的风格特色，所以使整部大合唱体现了鲜明的中国气派、群众化特点而又洋溢着强烈的时代战斗气息。《黄河大合唱》是冼星海最优秀的音乐艺术创造，既是他音乐创作的总结性作品，也是我国新兴音乐文化中一部具有里程碑意义的巨著。

冼星海的第一交响乐《民族解放》，包括“锦绣河山”、“历史国难”、“保卫祖国”和“建立新民主主义的中国”四个乐章；第二交响乐《神圣之战》，反映了苏联卫国战争。冼星海的最后一部作品《中国狂想曲》，由《古情歌》、山西民歌《五月鲜》、广东民歌《下山虎》、陕北民歌《观灯》和陕北秧歌五首各具特色的段落组成，寄寓了他渴望返回祖国，投身到革命斗争中的强烈意愿。冼星海的一些大型器乐作品，由于战时环境所限制，没能经实际演奏进一步加工修改，因此不甚完美，但他对于交响乐的民族形式所作的尝试对后人不无启发意义。

冼星海的音乐理论较多地着眼于中国音乐发展的问题，主要著述有：《论中国音乐的民族形式》、《民歌与中国新兴音乐》、《现阶段中国音乐运动的几个问题》、《鲁艺与中国新兴音乐》、《边区的音乐运动》及关于民歌研究的一些教材，并写有自传性文章《我学习音乐的经过》等。在这些论著中，他首先明确地指出要以“马列主义艺术理论”，“去领导中国新兴音乐和革命音乐的运动”；中国音乐的发展应以“发展中国的工农的音乐”为“最基本的出发点”。其次，他以毛泽东的《新民主主义论》为指导，对“五四”前后中国新音乐运动的历史，作了初步的分期叙述和总结，将具有代表性的音乐家的历史作用，作了简要而中肯的评价，并展望中国新音乐“他的内容应该是新民主主义的，他的形式应该是民族的”。此外关于民族民间音乐的学习和利用，他认为“吸收民歌的优良艺术要素”，为的是“更真实更生动地反映大众的生活和大众的语言”，“来创造更丰富的、伟大的、最民族性同时也是最国际性的歌曲和乐曲”。

冼星海是继聂耳之后，又一位杰出的革命音乐先锋，一位为中国新兴音乐文化作出了卓越贡献的人民音乐家。

第六章 四十年代国统区的新兴音乐

一、“新音乐社”的活动

从三十年代末到四十年代，正值抗日战争相持阶段和解放战争时期。在解放区以外的广大地域内，国民党政府为了把持和控制音乐教育、创作、出版、广播和演出，1938年11月，在重庆成立了由陈立夫任“名誉会长”的“中华全国音乐界抗敌协会”；1939年4月任命张道藩为教育部音乐教育委员会“主任委员”。还先后成立了由他们直接控制的“国立音乐院”、“国立礼乐馆”、“中国音乐学会”。1942年由国民党军委政治部与三青团中央分别出版了《音乐月刊》和《青年音乐》杂志。又利用他们所掌握的“中央广播事业管理处”等宣传机构，拼凑了管弦乐队等团体，并组织举行了一些宣传“抗战”、实则为国民党统治歌功颂德的群众性歌咏活动。同时，以“合并”等名义解散了一大批救亡歌咏团体，压制了抗日救亡歌咏运动的正常发展。抗战胜利后，国民党反动派的统治日趋独裁，并挑起了内战，激起了国统区广大人民群众的强烈不满和反抗。革命音乐工作者和音乐界一切具有爱国民主倾向的人士，为争取民族解放、反卖国反独裁反内战、建立民主新中国，冒着国民党反动派为维持其摇摇欲坠的统治施行的白色恐怖，进行了针锋相对的斗争，并积极开展了新音乐运动，在团结音乐界各方面人士，培养音乐队伍、发动组织群众音乐活动及发展音乐创作和理论等方面，取得了重要的成果。

新音乐运动是三十年代末在中共中央直接领导和支持下发起的。1938年武汉沦陷后，轰轰烈烈的抗日救亡歌咏运动在国民党政府压制下出现了令人窒息的状况，为了推动国统区音乐活动的开展，由李凌、赵沨、林路、沙梅、盛家伦、赵后海等人筹组，于1939年10月创办了新音乐社，并联络了孙慎、舒模、郭乃安、联抗、陈良、夏白、薛良、谢功成、汪秋逸、石林、甄伯蔚等，先后在桂林、昆明、上海、广州、柳州、长沙、万县、西安、贵州，乃至缅甸仰光 and 越南西贡等地成立了分社，开展了广泛的进步音乐活动。

1940年1月，新音乐社公开出版了《新音乐》月刊。1943年5月被国民党当局勒令停刊后，又冲破重重阻挠，先后以《音乐导报》、《音乐艺术》的刊名继续出版，此外还出版了《音乐知识》等刊物，并先后在重庆《新华日报》开辟了《时代音乐》周刊专栏，在上海创办了《时代报》的《新音乐》副刊，在香港又以特辑、特刊、周刊等形式开辟了《星岛日报》的《音乐艺术》、《华侨日报》的《音乐》、《华商报》的《新音乐特刊》等等，进行了音乐理论的论争和建设，介绍抗战歌曲及音乐新作，特别是解放区的优秀作品。1946年8月后在上海继续出版了《新音乐》月刊，并在北平、天津、武汉等地成立了分社，陆续出版了其月刊或丛刊的重庆、昆明、华南版。1947年后，为避免国民党政府的疯狂迫害，香港又成为新音乐运动蓬勃发展的地方，出版了《新音乐丛刊》、《新歌》、《音乐学生》等刊物，为国统区人们了解解放区音乐发展和推动新音乐运动深入开展提供了阵地。

对抗战期间有人认为抗战音乐到了低潮，希望寻找纯音乐艺术的观点，新音乐社载文进行了批评；通过李绿永的《略论新音乐》等文章阐述了新音乐的宗旨；林路的《请音乐家下凡》、孙慎的《歌曲的抗战化、中国化、通俗化》、联抗的《救亡音乐的接受遗产问题——怎样使用民歌》及贺绿汀的

《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》等文章，则对音乐家与民众结合，新音乐的民族化、大众化问题作了探讨，这些建设性的见解对国统区新音乐运动的健康发展起了积极作用。

新音乐运动在组织群众音乐活动上也取得很大的成果。由新音乐社领导的主要歌咏团体，就有四十年代初的重庆业余合唱团、1946年1月由周恩来倡议的星海合唱团、民主合唱团等。四十年代后期更通过大后方各城市六百多个新音乐工作以及在香港的“歌咏音乐界协会”，“平津唐新音乐歌咏联谊会”等，广泛建立群众歌咏团体，如上海最盛期多达近三百个歌咏团体，这些团体的活动为解放区优秀作品的传播和国统区群众音乐创作起了极大的推动作用，在解放战争时期更成为国统区爱国民主斗争的重要组成部分。

随着新音乐运动的广泛开展和不断深入，吸引并团结了一批爱国的音乐界知名人士。像缪天瑞、黎国荃、范继森、张洪岛、马思聪、陈田鹤等著名音乐家，都曾为新音乐运动发表了不少具有爱国民主倾向和进步意义的文章，并创作了一系列民族化、大众化的优秀作品。一批新音乐工作者还以“借读”名义进入国民党官办的“国立音乐院”、“中训团音干班”等处，一方面学习音乐知识，一方面团结、争取音乐院校中爱国师生，使他们逐渐成为新音乐运动的一支重要力量，赢得了江定仙、沈知白、谭小麟等教师的同情和支持。此外，还通过努力，使一些诸如《音乐与教育》、《音乐评论》等专业音乐刊物，甚至国民党教育部主办的《乐风》刊物，都对解放区音乐和延安鲁艺音乐系作了介绍。到临近解放，绝大部分音乐院校的师生都加入了人民民主统一战线的行列。

新音乐运动对一切具有进步倾向的音乐事业和活动给予了极大的支持，著名教育家陶行知先生于1939年创办育才学校，使流亡难童得到受教育的机会，贺绿汀曾应聘任音乐组第一任主任，任虹、任光等也曾先后在该校任教，其后音乐界一些知名人士对“育才”音乐组的教学工作不断给予支持和帮助。

为了提高新音乐工作者的专业水平，并扩大新音乐队伍，新音乐社1942年建立了函授学校性质的“通讯研究部”，并在各地建立了二百多个“研究小组”，进行音乐函授教育，还出版了一些普及性的音乐丛书和创作技术手册。如《自修音乐读本》、《简谱乐理读本》、《和声原则》、《曲调与和声》、《简易对位法》等，受到了广大音乐爱好者的欢迎。其后在陶行知先生倡议和支持下筹办了上海星期夜大学，后于1946年扩编成“中华音乐学校”，以后又在香港成立了“中华音乐学院”，由马思聪任院长，设有理论作曲、提琴、声乐和钢琴等组，并在新加坡、越南西贡设立了分院，先后培养了七百多名演唱演奏及指挥作曲等方面的人材，加上通过各歌咏团锻炼培养的大批歌咏干部，为新音乐事业输送了骨干力量。

二、国统区的声乐创作

这一时期的国统区音乐创作，基本上以要求坚持抗战、反对卖国投降，要求民主自由、反对法西斯统治为中心主题。它们广泛地反映在各类体裁形式的音乐作品中。值得注意的是，由于受到解放区音乐的影响和音乐家们对民间音乐的认真学习，民族民间音乐对国统区的音乐创作风格带来了巨大的影响。歌曲创作仍占据了重要位置，其中第一类为抒情歌曲，由于三十年代末至四十年代初，国民党反动派假抗日真反共，爱国的音乐家不得不通过曲

折迂回的方式抒发爱国情怀和抵御外侮的要求，于是产生了像夏之秋的《思乡曲》，舒模的《无家别》这样的抒情歌曲。

第二类是反映国统区劳动人民苦难生活的歌曲。如孙慎的《农民苦》、嘉工的《他们不要瞎子去当兵》、舒模的《王小二过年》、宋扬的《菜里少放一点盐》及《苦命的苗家》，以及灾民的《怎么过得下去》等，都在民间风格的音调中，以受害者自身的口吻对黑暗社会进行了控诉。

第三类是在国统区特定历史条件下产生的特殊风格的讽刺歌曲，如宋扬的《古怪歌》、《破桌子》、费克的《五块钱》、《茶馆小调》、杜鸣心的《薪水是个大活宝》、舒模的《黄鱼满天飞》、《滚你妈的原子弹》、《你这个坏东西》，以及桑桐的《狗仔小调》等等，都以诙谐戏谑的音调从各个侧面揭露和讽刺了国民党反动统治下的社会黑暗。

第四类是正面反映爱国民主斗争的群众歌曲，大多采用铿锵有力的节奏和昂扬挺拔的音调。代表作品有卢肃的《团结就是力量》、孙慎的《民主是那样》、舒模的《跌倒算什么》、肖索的《起来！把美军赶出去》等，其中以《团结就是力量》和《跌倒算什么》最为流行，在反饥饿、反内战斗中广泛传唱。后者还被狱中的革命战士改填词为《坐牢算什么》。

第五类是反映对解放区、新中国无限向往的歌曲，如菩萨（罗忠镕）的《山那边哟好地方》、任策的《唱出一个春天来》、胡均的《自由幸福的新天地》、陈良的《春之歌》、舒模的《大家唱》，以及希望保卫解放区的《别让它遭灾害》（董源）、迎接光明、欢呼解放的《太阳一出满天红》（庄严）等等，这类歌曲大都明朗欢快，活泼喜悦，表现了国统区人民对自由、民主的新生憧憬、渴望的热烈感情。许多新民歌和民歌改编曲，也都从各个不同角度反映了上述的题材内容。

国统区的大型合唱作品这一时期也涌现不少优秀之作。三十年代末曾出现过陈田鹤的清唱剧《河梁话别》、郑志声将岳飞作词的《满江红》配以管弦乐伴奏编写的大型合唱曲，陆华柏的《汨罗江上》，以及谭小麟选用文天祥诗篇写的无伴奏合唱《正气歌》等，这类作品多借古代爱国诗词及题材，在苍凉豪壮的气魄中寄寓了曲作者的爱国热情。

抗战后期，较有影响的大型合唱作品有舒模、孙慎、费克等为瞿白音等长篇诵唱诗《岁寒曲》所作的一组歌曲。该作品具有叙事性和戏剧性的特点，音乐悲壮惨烈，描绘了1944年国民党军队湘桂大溃退中人民遭受劫难和英勇斗争的壮烈篇章。汪秋逸的无伴奏合唱《江南三部曲》也是艺术上较有特点的作品，作品前两部分《淡淡的江南月》、《烟雨漫江南》音乐恬静优美而略带忧伤，和声和谐而富于意境，充满了对家乡故园真挚的思念之情，第三部分《夜里梦江南》则以轻快明朗的进行，表达了对抗战胜利的美好企冀。

四十年代中后期，还出现了石林的《黎明大合唱》，以及林苗的《歌谣组曲》，唯民、叶子良等的《天乌地黑》联唱，李凌的《南洋伯返唐山》组歌，以及马思聪的《抛锚》、《民主》、《祖国》、《春天》四部大合唱等。

《歌谣组曲》、《天乌地黑》和《南洋伯返唐山》，均以揭露、控诉国民党反动统治的社会黑暗为内容，都是民歌联唱类型的中型声乐作品，特别是《南洋伯返唐山》由广州方言歌曲联唱，庄谐有致，曾在海外华侨工人中流行。马思聪的四部大合唱都采用大型声乐套曲形式，除《抛锚》揭露国民党统治的腐朽没落外，其余三部均反映了人民向往光明，迎接新中国的来临，并采用了陕北民歌和鄂鄱调作为音乐素材，在《春天》第三乐章最后还运用了《义

勇军进行曲》象征解放大军的胜利挺进，但在艺术上总的来讲还不够纯熟。

三、器乐与歌剧的创作

四十年代国统区的西洋乐器独奏作品中仍以马思聪的小提琴独奏曲创作最为重要，在新音乐运动的影响下，他进一步注意在创作中探索民族风格，他先后创作的小提琴曲《西藏音诗》（包括《述异》、《喇嘛寺院》、《剑舞》），小提琴独奏曲《第一回旋曲》，都不同程度地采用了民歌曲调。钢琴独奏曲创作中较有影响的有陈田鹤的《血债》、丁善德的《春之旅》组曲，及他在法国留学时写下的《中国民歌主题变奏曲》等。

室内乐有马思聪的F大调弦乐四重奏、钢琴弦乐五重奏等，管弦乐作品则有马思聪的^bE大调第一交响乐，丁善德在法国听到新中国即将诞生消息时创作的《新中国交响组曲》（包括《人民的痛苦》、《解放革命》、《秧歌舞》三个乐章）。另有三十年代末郑志声为歌剧《郑成功》写的两个管弦乐片断《早晨》和《朝拜》，作为戏剧性背景音乐，形象生动鲜明，具有很好的描绘性。

在歌剧创作方面，四十年代初有王洛宾的二幕歌剧《沙漠之歌》和黄源洛的大型歌剧《秋子》。其中根据西洋大歌剧形式创作的《秋子》，通过日本妇女秋子的悲惨遭遇，反映了侵华战争不仅给中华民族带来了深重的苦难，同时也使日本人民承受了巨大的痛苦和不幸，该剧在音乐中充分调动了宣叙调、咏叹调及重唱、合唱等手段，对音乐的戏剧性发展和人物内心矛盾的刻划，以及日本民族音乐的引用等都作了有益的尝试，在重庆公演时引起了很大的反响。《沙漠之歌》中的部分插曲《在那遥远的地方》、《大板子石路》等，也曾得到流传。

抗战胜利初，受解放区秧歌剧影响，夏白的三幕歌剧《黎明舞曲》在音乐上采用陕北、江南、四川等地民歌素材加以发展，并部分运用了秧歌剧的结构和音乐编制，曾受到观众欢迎。此外，由姜椿芳编剧，阿夫夏洛穆夫作曲的歌舞剧《孟姜女》，在上海演出时也曾轰动一时。

由于这一时期国统区的戏剧活动比较活跃，因此带动了戏剧配乐的创作，如刘雪庵为郭沫若的话剧《屈原》写的配乐，张定和、明敏和郭沫若的话剧《棠棣之花》所作的插曲和配乐，黎锦晖为郭沫若的话剧《虎符》而作的插曲，应尚能为话剧《荆柯》而作的插曲，以及育才学校在上海演出的儿童剧《小主人》（庄严作曲）等。值得注意的是在《棠棣之花》与《荆柯》这样一些话剧的插曲中，采用了独唱、重唱、齐唱、合唱等多种形式。它们不仅对戏剧的剧情发展和环境气氛起了渲染和烘托作用，并直接参与了人物思想感情和性格变化的刻划，形成了一种“话剧加唱”，近似于歌剧的表现样式。此外，在解放区秧歌剧影响下，国统区音乐舞蹈工作者如戴爱莲在收集整理边疆少数民族歌舞中演出的《罗罗歌》、《坎尔巴汗》、《青春舞曲》等也受到了青年们的热烈欢迎，尤其是《青春舞曲》曾广为传唱。

第七章 四十年代解放区的音乐文化发展

一、“文化整风”前后的解放区音乐生活概貌

抗日战争期间，中国共产党领导的人民军队共开辟了遍及全国十多个省份的解放区。延安作为全国解放区的指导中心，也直接领导着解放区的音乐活动。为了适应全面抗战的需要，解放区从三十年代末开始，即开始了与现实斗争和群众音乐活动密切结合的音乐文化建设，特别是1942年延安文艺整风以后，广大音乐工作者深入工农兵群众，认真学习民族民间音乐，担负起宣传群众、组织群众和推动群众音乐活动等方面的工作，同时在音乐创作、音乐教育和音乐理论等各方面都取得了丰硕的成果。这些革命音乐活动，在进入解放战争以后，随着人民军队的胜利挺进和解放区的不断扩大，产生了更为广泛的影响，并逐渐成为新中国新兴音乐文化的主流，在中华人民共和国成立以后，对中国的音乐文化发展具有深远的影响。

三十年代后期，延安所在陕甘宁边区，群众性音乐活动就开展得非常活跃，边区军民发扬工农红军革命音乐的传统，经常展开群众性歌咏活动，广设群众性文艺组织，当时的延安曾被誉为“歌唱的城”。

三十年代末，许多青年知识分子和革命音乐工作者纷纷来到延安。为进一步推动解放区的文艺运动，培养一支革命的文艺队伍，1938年4月1日，由毛泽东、周恩来等提议，创办了延安鲁迅艺术学院。鲁艺的音乐系在学校“培养抗战艺术干部”、“创造新中国艺术”的基本办学方针下，确定的主要教学任务为：研究进步的音乐理论与技术；培养抗战音乐干部；研究、继承并发扬中国音乐的遗产；推动抗战音乐的发展；组织领导边区一般的音乐工作。为了适应战争环境，音乐系采用短期培训的方式。第一、二期实行在校学习六个月、中间外出学习三个月的“三三制”，后改为“四四制”，即分初、高级班，各学习四个月，初级班毕业后可出外工作也可进高级班继续学习。由于学员一般都有一定的音乐基础和实际工作经验，教学上贯彻了理论联系实际的原则，所以在短期内鲁艺音乐系就培养出了不少革命音乐干部，并在分赴延安、各抗日民主根据地和大后方工作后成为音乐运动的领导骨干。

除教学外，鲁艺音乐系先后成立了民歌研究会（1941年更名为“中国民间音乐研究会”）、理论作曲研究会、音乐工作团、大合唱团、小合唱团、鲁艺乐队等组织。开展了多方面的研究、创作和演出活动；在艰苦的条件下，还制作乐器；并到农村、部队及“抗大”、“女大”等机关、学校教课、辅导；而且为“边区音乐界抗敌协会”、“延安作曲者协会”（后改为“边区作曲者协会”）等组织的建立，《歌曲月刊》、《边区音乐》、《星期音乐》、《民族音乐》等油印刊物的编辑出版，做了大量的工作。鲁艺音乐系为发展解放区的音乐教育事业也起了重要的作用，1939年，由鲁艺音乐系部分师生，在晋察冀解放区组建了华北联合大学文艺学院音乐系；1941年协同延安留守部队兵团建立了“延安部队艺术学校”，后又建立了延安、陇东、酃县等三个分校等，为了更多地培养和输送革命音乐人才，推动群众性音乐活动作出了贡献。以延安鲁艺音乐系为首，三十年代末至四十年代，各解放区也设立了许多音乐教育机构，如晋察冀豫解放区的“民族革命艺术学院”和“鲁迅艺术学校”，华中解放区的“鲁迅艺术学院华中分院”等，在群众性音乐

活动广泛开展中，各解放区从军队到地方，建立了众多的文艺社团和协会，1941年后撤至苏北解放区的新安旅行团也积极开展活动。

1941年至1942年间，由于解放区的一些音乐工作者中追求“关门提高”，热衷于搞大作品，延安鲁艺还曾有人要求“正规学制”，一度出现了“脱离群众，脱离实际”的倾向，在文艺界其他方面也不同程度地存在着这些问题。针对这些情况，中共中央于1942年5月5日至23日，在延安杨家岭召开了文艺座谈会，毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》并由此发动了文艺整风运动。解放区的音乐工作者通过学习和讨论、开展批评与自我批评，进一步认识到文艺工作者“一定要把立足点移过来，一定要在深入工农兵群众、深入实际斗争的过程中，在学习马克思主义和学习社会的过程中，逐渐地移过来，移到工农兵这方面来。只有这样，我们才能有真正为工农兵的文艺，真正无产阶级的文艺”。陕甘宁边区音乐界抗敌协会当即决定发动面向边区群众的创作运动和“开展广泛的工农兵群众歌咏运动”；鲁艺院长周扬在《艺术教育的改造问题》中，也提出了“必须是从客观实际出发”的艺术教育方针，即根据当时“迅速而广泛地展开的大众的革命文化”的要求。教育必须解决“艺术应当如何与广大战争、广大农村、广大民众结合”的根本问题。同时在《民族音乐》杂志上对所谓的“近二三年来”的“无原则的合唱主义”，作为“脱离群众的提高”倾向提出了尖锐的批评。

延安文艺整风以后，解放区的音乐活动出现了一个新的面貌，它的主要标志，就是鲁艺师生走出学院这个“小鲁艺”，投身到人民群众这个“大鲁艺”中去，并于1943年春节后兴起轰轰烈烈的秧歌运动以及秧歌剧创作的热潮。

二、《白毛女》及其新歌剧的创作

如果说秧歌剧虽然在表现解放区战斗生活上具有时代的新意，但由于音乐表现上还较多停留在直接采用或对民间音乐稍加改编的水平上，因而严格地讲仍属于传统音乐文化范畴内的话，那末在秧歌剧创作水平不断提高的基础上，1946年4月诞生的《白毛女》，则成为具有我国民族风格的“新歌剧”成型的奠基石，它作为一种立足于民族民间音乐，又汲取、融合了外来音乐手段的独创性综合艺术形式，既是“五四”时期儿童歌舞剧、三十年代“歌唱剧”及当时“秧歌剧”的继承与发展，也是以后民族新歌剧的一个新的起点。《白毛女》在我国新兴音乐文化史上占有重要的一页。

三十年代末，解放区虽然也出现过像向隅等创作的《农村曲》，冼星海等创作的《军民进行曲》，李焕之作曲的《异国之秋》等歌剧，但都不够成熟，在如何更好地运用歌剧这种形式来表现我国人民斗争生活上，还存在着不少有待解决的问题。

《白毛女》这部由贺敬之、丁毅编剧，张鲁、马可、瞿维、刘炽等作曲、鲁艺集体排演的新歌剧，是根据晋察冀解放区的民间传说改编而成的，它表现了“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”的主题思想。在音乐创作上，作品成功地在民间音乐基础上创作出了性格化的人物主调，剧中的喜儿，杨白劳及反面人物穆仁智、黄世仁、黄母在音乐形象上性格各异，对比鲜明，在矛盾冲突中具有强烈的戏剧效果。同时，作品广泛运用民间音乐中板腔化的发展手法和朗诵性音调处理等多种手段，促进全剧音乐戏剧性发展，揭示

人物性格的发展变化，特别对于喜儿的音乐形象进行了完整的塑造，将她从一个纯朴天真的少女，遭遇惨变后性格的急剧转变，到具有强烈反抗精神的“白毛女”的过程，通过从《北风吹》、《扎红头绳》到《昨天黑夜》、《进他家来》、《刀杀我》，直至《他们要杀我》和最后的《太阳底下把冤伸》等主要唱段，在音乐合乎逻辑的发展中，深刻而细腻地刻划了喜儿同黄世仁等的矛盾斗争，以及在这一矛盾斗争中喜儿思想性格的戏剧性发展。

《白毛女》在运用齐唱、重唱、合唱等外来音乐形式，并同民族风格的曲调相结合上也获得了成功，它们在渲染环境气氛和群众性场景中，都为剧情及主题的展开起了很好的衬托和表现作用。虽然《白毛女》由于当时条件所限，在音乐上还存在着一些不足之处，并还明显地带有秧歌剧的许多痕迹，但它仍不失为一部融民间音乐的表现手法和外来音乐技巧于一体的比较成熟的民族新歌剧。

继《白毛女》之后，在大型歌剧创作上又出现了《兰花花》（梁寒光、金紫光）、《刘胡兰》（罗宗贤等）、《赤叶河》（梁寒光）、《王秀鸾》（小流等）。其中较为成功的、影响较大的是《刘胡兰》。这些新歌剧，在整个四十年代产生了广泛的群众影响，其中部分唱段脍炙人口。解放区的新歌剧创作，为我国歌剧事业的进一步发展打下了坚实的群众基础，具有重大的历史意义。

三、解放区的其他音乐创作

三十年代末，继冼星海的四部大合唱之后，解放区涌现了一大批大合唱作品。见于记载的即有郑律成的《八路军大合唱》，杜矢甲的《秋收突击》和《蒙古马》，马可的《吕梁山大合唱》，田涯等的《儿童大合唱》，张非等的《晋察冀民众四重唱》，鲁艺音乐系集体创作的《保卫西北大合唱》，金紫光的《青年大合唱》、卢肃的《春耕大合唱》和《平原大合唱》以及吕骥的清唱剧《凤凰涅槃》等。在1942年文艺整风后大合唱创作曾一度沉寂，但在解放战争时期又形成了热潮，先后产生了刘炽的《工人大合唱》、沈亚威等人集体创作的《淮海战役组歌》、时乐蒙的《千里跃进大别山大合唱》和陈大莪等集体创作的《进军大西南大合唱》等。这些大合唱基本都沿用了冼星海《黄河大合唱》的联曲体的形式，即将几首既彼此独立而又互相联系的歌曲，按照一定的内容顺序，多采用朗诵或说白作衔接，联缀组合在一起，从各个不同侧面展示一个统一的主题内容。其中影响较大，较为成功的有《八路军大合唱》、《吕梁山大合唱》、《淮海战役组歌》和《工人大合唱》。

《八路军大合唱》作于1939年12月，包括六首歌曲，其中最流行的是《八路军军歌》和《八路军进行曲》，它们与《炮兵歌》、《子夜岗兵颂》、《冲锋歌》和《快乐的八路军》一起，从各个侧面表现了八路军的战斗生活，并第一次以大兵团的形象展示了人民军队的雄壮军威与他们的爱国爱民之情。

作于1939年的《吕梁山大合唱》由《吕梁山礼赞》、《吕梁牧歌》、《吕梁山下》、《老百姓总动员》、《吕梁山的呼声》和《保卫吕梁山》七个乐章组成，具有浓郁的民间风味，作品通过抒情性和战斗性的不同性格段落，及多种演唱形式穿插组合所形成的对比，描写了解放区人民美好的生活和英勇的战斗。

《淮海战役组歌》是把产生于淮海战役不同阶段的几首较好的歌曲连结起来构成的，包括；《序曲——争取更大胜利》（何方、俞频）、《向南进军》（龙飞）、《乘胜追击》（亚威）、《抢占运河》（陈大荧）、《涉水打碾庄》（龙飞）、《捷报！捷报！歼灭了黄伯韬》（亚威）、《挖工事》（陈大荧）、《全歼黄维兵团》（张锐）、《狠狠的打》（亚威）和《歌颂淮海胜利》（张锐）十首歌曲，全面地反映了淮海战役中人民解放军摧枯拉朽锐不可挡的英雄形象和战斗风貌，其中《乘胜追击》和《狠狠的打》流传尤为广泛。

《工人大合唱》包括《一切为了胜利》、《铁路工人歌》《煤矿工人歌》、《女工歌》、《工厂日夜忙》、《工人进行曲》和《建设祖国》七段。作品在统一性和连贯性及合唱的织体变化等方面，显得更为成熟，其中《工人进行曲》得到广泛传唱。

解放区这一时期还涌现了不少合唱歌曲。如李焕之的《春耕区》，郑律成的《伐木歌》，向隅的《红缨枪》，马可根据民歌编配的无伴奏合唱《黄河水手歌》和《变工队生队》等，都是各具特色的优秀之作。

但在解放区四十年代的音乐创作中，占有主要地位的还是歌曲创作。而数量最多的则是反映解放区军民新生活的群众歌曲，其中既有反映战斗生活的歌曲，如安波的《朱德投弹手》、李伟的《行军小唱》、晓河的《进击歌》、张达观的《军队和老百姓》、章枚的《黄桥烧饼歌》、陈强的《提防鬼子来抢粮》、张非的《让地雷活起来》等，以及解放战争时期产生的部队歌曲。如庄映的《说打就打》、朱践耳的《打得好》、一鸣的《我为人民扛起枪》等等。也有从各个侧面反映解放区军民丰富多彩、幸福欢乐生活的歌曲。如杜矢甲的《选举好人来当官》、张非等的《民主歌儿到处唱》、吕骥的《过了新年总反攻》、陈地的《过新年》、晓河的《参军小合唱》、崔牛的《朱大嫂送鸡蛋》、王钵的《村剧团》、李劫夫的《庆祝胜利》和沈亚威的《打个胜仗哈哈》等等。在这些群众歌曲中，大都富于民歌风味，充满浓郁的生活气息，只有部队歌曲结合了铿锵有力的战斗风格，还常伴有“打”、“嘿”等呼喊声，加强了战斗气氛。

歌颂党和革命领袖，以及革命军队和解放区的颂歌，是解放区这一时期歌曲创作中出现的新题材。音乐形式有的采用进行曲形式，如曹火星的《没有共产党就没有新中国》、马可的《毛泽东之歌》，以及何士德的《新四军军歌》和《新四军万岁》等；有的采用抒情性音调，如郑律成的《延安颂》等；有的则是民谣体的颂歌，如李伟的《朱德将军》、李劫夫的《天上有个北斗星》等。

新的天地和战斗的烽火，使解放区的爱情歌曲较之以往要求冲破封建枷锁、向往自由恋爱的爱情歌曲有了新的色彩。如郑律成的《延水谣》、《寄语阿郎》，彦军的《风吹荷花十里香》，梅宾和晓河用同一歌词写的两首《莫牵挂》等等，着意刻划的多为解放区新农村姑娘的形象，音乐优美纯朴，情感真挚朴实而又流露着羞涩。

这一时期解放区新民歌的大量产生及随音乐工作者向民间音乐学习的不断深入，使歌曲创作在体裁形式上得到开拓，一是具有民间风格的叙事歌曲更加成熟。如李劫夫采用民间分节歌创作的《歌唱二小放牛郎》、《狼牙山五壮士歌》和《忘不了》，以及徐曙运用北方大鼓表现手法的《晋察冀小姑娘》等，都是广为传唱的优秀作品。二是出现了载歌载舞形式的歌曲，如刘

炽的《胜利鼓舞》、陈志昂的《解放区的天》和梁寒光的《胜利舞歌》等，都采用了民间歌舞的手法，表达了人们欢庆胜利的愉快心情和欢腾热烈的场面。

除此之外，还有反映中国青年形象的歌曲。如马可的《我们是民主青年》、丁辛的《新中国青年进行曲》和贺绿汀的《新中国的青年》等；塑造中国工人阶级英雄形象的，如马可的《咱们工人有力量》、吕骥的《铁路工人歌》、何士德的《人民先锋》和李曦的《矿工歌》等；为一些院校和革命团体写的，如吕骥的《抗日军政大学校歌》、《鲁迅艺术学院院歌》、《陕公校歌》、麦新的《保育院院歌》等；各种纪念性的歌曲，如吕骥的《五四纪念歌》、李劫夫的《五月进行曲》、李航鹰的《七月进行曲》等，以及展望新中国壮丽前景的歌曲，如李焕之的《民主建国进行曲》、贺绿汀的《新民主主义进行曲》、刘行的《在毛泽东的旗帜下，胜利前进》等等。四十年代解放区的歌曲创作不仅数量多，题材广泛，并在学习民间音乐的基础上将体裁形式发展得更为丰富多样，体现了民族气质和时代精神，因而为广大群众所喜闻乐见。

四十年代中，由于延安搞来了一架钢琴，叶剑英想方设法搞来了管弦乐队全套乐器，1946年初延安成立了中央管弦乐团，由此解放区除民族器乐外，军乐和管弦乐也得到了发展。军乐主要采用流行的群众歌曲加以编配。如《解放军进行曲》（由《八路军进行曲》改编）、《三大纪律八项注意》、《没有共产党就没有新中国》、以及晨耕根据劫夫歌曲编配的《骑兵进行曲》、贺绿汀根据自作歌曲编配的《新民主主义进行曲》等。钢琴曲方面有瞿维的《花鼓》、寄明的《农村舞》和《陕北民歌》等。小提琴曲则有刘守义的《月牙五更》及张锐的一些作品。管弦乐创作上有贺绿汀重新加工整理的《晚会》和《森吉德玛》，以及马可的《陕北组曲》，瞿维的《秧歌舞曲》，寄明的《民歌联奏》，程云的《生产舞曲》，李航鹰的《翻身工人》和陈紫的《锻工舞》等。处于草创阶段的电影音乐也有一些形象鲜明，对影片画面起了衬托与配合作用的好作品，如何士德为故事片《桥》作的音乐，葛炎为纪录片《烈士纪念塔》、苏民为纪录片《保育院》创作的音乐等。结 语

全国解放前夕，于1949年7月，在北京召开了中华全国文学艺术工作者代表大会，这是“从中国第一次大革命失败以来逐渐被迫分离在两个地区的文艺工作者在今天的大会师”（周恩来《在中华全国文学艺术工作者代表大会上的政治报告》）。吕骥和李凌为此分别作了《解放区的音乐》和《国统区的新音乐运动》的专题发言。7月23日，又成立了中华全国音乐工作者协会。从此，中国的传统音乐文化与新兴音乐文化事业的发展历史，揭开了新的一页。

