

A CONCISE COURSE
OF GENERAL MUSIC HISTORY OF CHINA

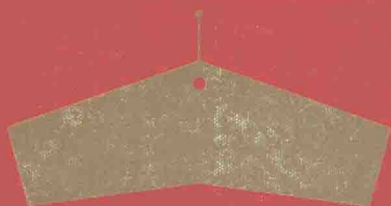
主编
孙继南
周柱铨



中国音乐 通史简编



修订版



山东教育出版社

中国音乐通史简编

廖辅



主 编
孙继南 周柱铨

副主编
刘再生 黄砚如

编 撰
王玉成 刘再生
刘镇钰 孙继南
祁文源 周柱铨
郑锦扬 项 阳
赵为民 郭树群
黄砚如

山东教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国音乐通史简编/孙继南,周柱铨主编. — 济南:
山东教育出版社, 2012
ISBN 978-7-5328-6304-4

I. ①中… II. ①孙… ②周… III. ①音乐史—中国
IV. ①J609.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 164459 号

中国音乐通史简编

孙继南 周柱铨 主编

主 管: 山东出版传媒股份有限公司

出版者: 山东教育出版社

(济南市纬一路 321 号 邮编: 250001)

电 话: (0531)82092663 传真: (0531)82092663

网 址: <http://www.sjs.com.cn>

发行者: 山东教育出版社

印 刷: 山东德州新华印务有限责任公司

版 次: 2012 年 8 月第 2 版第 1 次印刷

规 格: 787mm×1092mm 16 开本

印 张: 29.5 印张

字 数: 522 千字

书 号: ISBN 978-7-5328-6304-4

定 价: 30.00 元

(如印装质量有问题,请与印刷厂联系调换)

印厂电话: 0534-2671218

编写说明

本书由全国十一所高等师范、艺术院校从事中国音乐史教学的部分教师合作编写,目的在于编成一部自古贯今的中国音乐通史教科书。同时,作为一部具有深入浅出、简明扼要特色的音乐史读物,也适宜于音乐工作者和音乐爱好者阅读,从中可以了解我国悠久灿烂的音乐文化的发展历程。

全书由文字、图片、谱例组成。第一至第七章为古代音乐部分,第八章为近代音乐部分,第九章为现代音乐大事记,三者有机地组成中国音乐历史长河的概貌。名之“简编”,是由于这本书尚不足以成为一部包罗万象、巨细无遗的通史著作,但现有容量中仍广泛地吸取了前人的研究成果、最新的学术信息以及汇集编著者多年积累的教学心得。本书力图用唯物史观去探索我国几千年来音乐发展的规律,对于各个时代的重要音乐文化现象、音乐人物和音乐作品,也力求在资料准确的基础上作出客观而公正的解释与评价。一部优秀的音乐史著作,应该能够具有弘扬民族文化,激发人们的爱国主义精神和民族自豪感的社会效益。很难说我们在多大程度上做到了这一点,但我们是为此而努力的。

本书执笔者按章节顺序如下:

周柱铨(第一、二章),郭树群(第三章,第七章第八节),刘再生(第四章),赵为民(第五章),刘镇钰(第六章),郑锦扬(第七章第一至四节),项阳(第七章第五、七节),孙继南(第七章第六节,第八章),王玉成(第七章第一、五节),黄砚如(第七章第一节),祁文源(第七章第八节),其中个别章节在两三人供稿基础上撰写,全书体例自古至今均按朝代顺序排列,以求规格的统一。第九章原已按全书体例写有初稿,后经研究认为有关当代音乐发展的历史经验,尚待进一步探讨和总结,而改以大事记方式,翔实地记录了这一时期的重要音乐史实。

本书编写过程大致是集体拟定提纲,分工执笔编写,然后在集体通稿的基础上再作修改,最后由主编、副主编审稿、定稿,可以说是一项名副其实的集体劳动成果。多人合作编写的著作往往是利弊各有、瑜瑕互见,长处是能够发挥集体智慧,各尽所长,弊端在于风格、文字难于完全统一,虽经润色,仍遗有痕迹。期望专家和读者多予批评指正。



序

北京的盛暑咄咄逼人，友人送来两大包《中国音乐通史简编》的文稿。打开阅读，好像晋人顾恺之吃甘蔗所说，从蔗尾吃到蔗身，渐入佳境。看过之后，颇有回味；约略言之，觉有如下几点：

这本书材料相当丰富，但又不是贪多务得的一份大账单，而是慎于取舍的。书中除了参考历代有关著作之外，还有选择地吸收了新的音乐考古成果，如河南舞阳县贾湖的骨笛，青海大通县上孙家寨的舞蹈纹彩陶盆，河南三门峡庙底沟出土的陶钟，山西襄汾陶寺遗址出土的夏磬，湖北随县曾侯乙编钟，秦始皇陵刻有“乐府”二字的错金银钮钟……，这些最新材料使得我国音乐的可靠历史提早了将近4000年。有人说，读史可以增强人民的爱国心，读音乐史也同样使我们为祖国能有这样悠久灿烂的音乐文化而感到无比自豪。

毋庸讳言，过去的音乐史著作由于极“左”思潮的影响，对某些音乐家的评价曾不免有偏激之处，对音乐作品的分析也往往片面强调了思想性而忽略了作品的艺术性。经过十多年来的拨乱反正，这本书的作者显然已经采取了比较严谨的历史唯物主义态度，对历史上的音乐家能够作出比较客观、公正的评价。写到这里，想起近年来有一种议论，认为应该重写音乐史，不错，过去评价偏颇的倾向应该予以纠正，但决不意味着放弃马克思主义指导思想。马克思主义作为指导思想是必须坚持的，放弃不得的。

中国音乐的发展史由于时代跨度长，地域非常大，以往的音乐史著作，一般写古代以鸦片战争为下限，写近代总不会上溯到鸦片战争以前，或者只从19世纪末叶写起。眼前这本音乐史却是从盘古开天地一直写到今天的社会主义，是目前所见的第一部中国音乐通史的著作。读者一卷在手，好比一口气就看完了中国音乐的历史长河图。这也可以说是集体编写的优点。当然，集体编写也有风格不够统一，叙述难免错杂的地方，不过绝对的尽善尽美是没有的，不可以因此贬抑集体编写的好处。七卷本《牛津音乐史》的编写工作也是由多数人分担的。我的意思并不是拿这两本书相提并论，只是企图说明分章编写比较能保证

质量,因为每一个人都有自己的专长,集体编写是可以有较多的机会发挥所长的。

最后值得一提的是,这本书给中外音乐文化交流提供了相当的篇幅。这是过去很少涉及的领域,对展示音乐发展的全貌也是不应忽略的。

信笔写来,卑之无甚高论。据我所知,全国各个艺术、高师院校音乐系一直迫切需要有一部深入浅出、条分缕析的音乐史教材,这本书的出版恰好填补了这方面的空缺。同时,它还将作为普及音乐史知识的大众读物发挥很好的作用。这也许可以算是今年出版界的一件喜事吧!

廖辅叔

1990年9月14日于北京



目 录

序	廖辅叔(1)
编写说明	(1)
第一章 远古、夏、商时期	
(约 8000 年前—公元前 11 世纪)	(1)
第一节 概述	(1)
第二节 古文献中关于音乐起源的观念	(3)
第三节 古歌与古乐舞	(5)
第四节 古乐器	(6)
第五节 关于音阶形成的历史	(10)
第二章 西周、春秋、战国时期	
(西周 公元前 1046 年—公元前 771 年；	
春秋 公元前 770 年—公元前 476 年；	
战国 公元前 475 年—公元前 221 年)	(13)
第一节 概述	(13)
第二节 西周的礼乐和音乐教育	(14)
第三节 乐舞与歌唱、歌唱理论	(15)
第四节 乐器与器乐的发展	(21)
第五节 古乐理、乐律学观念的形成	(26)
第六节 音乐思想	(27)
第三章 秦、汉、魏、晋、南北朝时期	
(公元前 221—公元 589)	(31)
第一节 概述	(31)
第二节 乐府	(32)
第三节 鼓吹	(33)

第四节	相和歌	(34)
第五节	清商乐	(35)
第六节	百戏中的乐舞	(36)
第七节	音乐美学思想	(38)
第八节	音乐文化的交流	(39)
第九节	乐器和器乐的发展	(41)
第十节	乐律宫调理论	(49)

第四章 隋、唐、五代时期

(公元 581—960)	(52)
--------------	------

第一节	概述	(52)
第二节	宫廷燕乐	(54)
第三节	民间俗乐	(63)
第四节	音乐理论	(66)
第五节	记谱法	(69)
第六节	音乐机构	(73)
第七章	著名音乐家	(75)
第八节	中外音乐文化交流	(77)

第五章 宋、元时期

(公元 960—1368)	(81)
---------------	------

第一节	概述	(81)
第二节	市民音乐的勃兴	(82)
第三节	宋代曲子与元代散曲	(84)
第四节	说唱音乐的高度成熟	(89)
第五节	戏曲音乐的成熟和发展	(95)
第六节	乐器与器乐的发展	(103)
第七节	乐律学的重要成果	(114)
第八节	音乐论著举要	(116)

第六章 明、清时期

(公元 1368—1911)	(119)
----------------	-------

第一节	概述	(119)
第二节	戏曲的发展	(120)
第三节	民间歌舞、说唱	(127)



第四节	器乐的发展	(142)
第五节	重要曲谱	(151)
第六节	朱载堉的“新法密率”和工尺谱的流传	(153)
第七章	中华民国时期	
	(公元 1912—1949)	(156)
第一节	概述	(156)
	一、新音乐的启蒙和发展	(156)
	二、不同政权区域的音乐文化	(161)
	三、社会音乐结构的变化	(164)
第二节	传统音乐	(165)
	一、戏曲音乐	(167)
	二、说唱音乐	(170)
	三、民歌与民间歌舞	(172)
	四、传统器乐	(175)
第三节	声乐	(178)
	一、群众歌曲	(179)
	二、独唱歌曲	(204)
	三、合唱歌曲	(223)
	四、电影、戏剧歌曲	(235)
	五、作曲家与作曲家群	(240)
第四节	器乐	(247)
	一、中国乐器音乐	(247)
	二、西洋乐器音乐	(254)
第五节	歌剧音乐	(271)
	一、儿童歌舞剧	(272)
	二、新歌剧的探索与发展	(280)
	三、《白毛女》——中国歌剧探索的里程碑	(288)
第六节	音乐教育	(295)
	一、普通音乐教育	(297)
	二、社会音乐教育	(307)
	三、音乐师范教育	(311)
	四、专业音乐教育	(313)
第七节	音乐思潮、音乐美学和音乐史学	(321)
	一、中国音乐新思潮	(321)



二、音乐美学	(328)
三、中国音乐史学的研究	(332)
第八节 中外音乐文化交流	(336)
一、中国留学生对音乐文化交流的贡献	(337)
二、来华外籍音乐家对音乐文化交流的贡献	(340)
三、中国音乐文化的对外传播	(347)
四、外国音乐论著的译介	(349)
第八章 中华人民共和国时期音乐大事记 (公元 1949 年 7 月—2010 年 12 月)	(353)
附录一 主要参考书目	(446)
附录二 谱例目录	(448)
附录三 图片目录	(451)
附录四 人名索引	(456)
后 记	(464)
修订版后记	(465)



第一章 远古、夏、商时期

(约 8000 年前—公元前 11 世纪)

第一节 概述

我国是世界上音乐文化发展最早的国家之一,同属古音乐文化发展较早的世界文明古国尚有埃及、印度、巴比伦、腓尼基、巴勒斯坦等亚洲、非洲国家。欧洲音乐黎明时期晚于亚洲、非洲,以古希腊音乐文化发展最早。

我们的祖先在祖国的国土上生息、繁衍大约有 170 万年的历史。原始社会的发展非常缓慢,直至距今 4000 多年前(公元前 2070 年)才进入奴隶社会,这就是夏朝。夏朝逐渐进入青铜时代。^① 经过 470 年,商汤灭夏,建立了商朝(公元前 1600 年)。商朝存在近 600 年,创造了灿烂的青铜文化。商朝已使用文字,在甲骨文中保留了一些可供研究的音乐文化史料。

我国音乐文化可上溯至新石器时代。考古学家在 1986—1987 年和 2001 年先后在河南舞阳县贾湖发现骨笛有 30 多支。^② 贾湖骨笛历史最早的距今约 9000 年,晚期的距今约 8000 年,其间经历一千多年。1987 年研究人员曾对一支完整的七音孔骨笛试奏和测音。这支七音孔骨笛用简单的指法即可以吹奏出像河北《小白菜》这样的曲调。根据碳同位素¹⁴C 测定和树轮校正,被测定的骨笛年代为距今 7920 年(±150)。^③ 根据多个墓葬发现有骨笛的史实,推断当时的音乐活动已有一定的普遍性。(图 1-1)这样,我们可以有根据地说,我国音乐文化已有约 8000 年—9000 年可考的历史。这些骨笛,比 1973 年在浙江余姚县河姆渡氏族社会遗址发现的只有两三个按孔的骨哨先进。而河姆渡骨哨(图

① 孙森著:《夏商史稿》1987 年版。

② 舞阳骨笛也有学者称作骨龠或骨管。

③ 本章有关河南舞阳县贾湖发现骨笛的材料,均据黄翔鹏:《舞阳贾湖骨笛的测音研究》(《文物》1980 年第 1 期),童忠良:《骨笛之谜与古乐探正》、章俊:《亲历新出土的贾湖骨笛的测音》(《人民音乐》2002 年第 11 期)。



图 1-1 舞阳贾湖骨笛

1-2)的历史,却比舞阳骨笛晚一两千年。这说明在我国广大的国土上古音乐文化发展的不平衡性。另考古出土大量的吹奏乐器埙,其中最早的为 6000 多年前的无音孔和一音孔古埙,它们也大大充实了我国可证的古音乐文化。

考古学家在青海大通县上孙家寨发现了一只距今约 5000 余年、有舞蹈图像的彩陶盆(图 1-3)。在盆的内壁有三组舞者,每组五人,手挽手列队跳舞,舞姿优美,富于节奏感和情感。舞者头上有下垂的发辫或装饰物,身边拖一小尾巴,可能是扮演鸟兽的装饰物。这是我国乐舞有悠长历史的确证,可与古籍上记载有关远古乐舞的传说相印证。

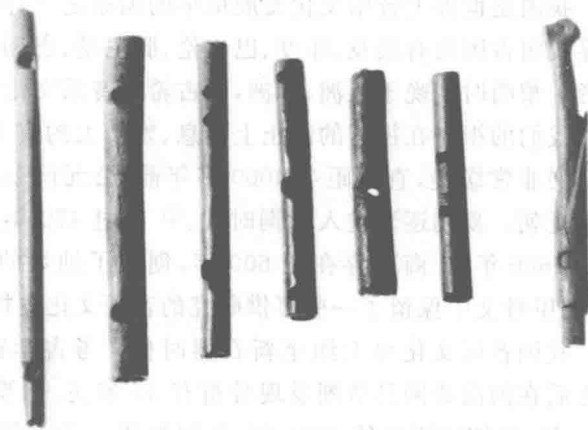


图 1-2 浙江余姚县河姆渡遗址骨哨

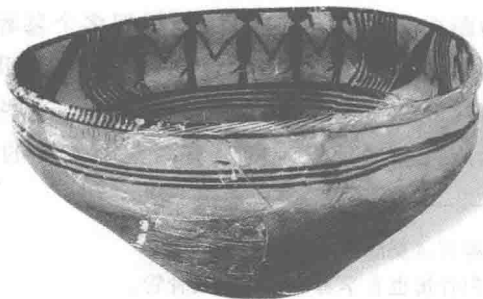


图 1-3 青海省大通县舞蹈纹彩陶盆



关于夏的文化,近年来考古学家与历史家对它的研究有所突破,主要是集中在对二里头文化的研究。但对夏代音乐文化发展可证的出土文物不多,可以肯定为夏代乐器的主要有石磬、陶埙、陶铃等,制造工艺比较粗糙,种类较少。与史籍中有关夏音乐文化发展的盛况有较大距离。如《管子·轻重甲篇》记载夏末歌舞活动已很盛大:

昔者桀之时,女乐三万人,晨噪于端门,乐闻于三衢,是无不服文绣衣裳者……桀无天下忧,饰妇女钟鼓之乐。

商代音乐文化已发展到较高水平,音乐被统治阶级用作享乐及祭祀的工具。当时手工艺已有很高水平,所以能制造出精美的玉磬;而青铜铸造业的发展,又为制造出铜鼓及钟、铎、镛等乐器提供了可能。甲骨文记载的乐器名大约有 20 多个,但有些字还不能准确辨认。音阶的观念已经成熟,于是有编磬、编钟的出现,能以较大声响演奏出简单的曲调。

商代音乐的发展为以后周代盛大的礼乐活动提供了条件。

第二节 古文献中关于音乐起源的观念

人类的进化是不断劳动的结果,人类在进行创造物质财富劳动的同时,也创造着精神财富。音乐起源于劳动的学说,应该从上述基本观点加以考虑。我国古代文献有关音乐起源的记载(大多是传说),反映的是音乐起源于多源的观念。

一、音乐作为一种精神力量的需要而产生

原始人为了求生存,必须与险恶的大自然苦斗,在不能战胜大自然和客观环境时,就产生需要精神力量的支助,后来逐渐演变成巫术,原始音乐的传说反映出这种形态。下面举出两例:

昔古朱襄氏之治天下也,多风而阳气蓄积、万物散解,果实不成,故士达作为五弦瑟以来阴气,以定群生。^①

(从前,远古朱襄氏治理天下的时候,经常刮大风,因而阳气过分旺盛,各种东西涣散解体,草木果实都结不成,所以士达制作五弦的瑟,用以引来阴气,用以安定人们的生活)

昔阴康氏之始,阴多,潜伏而湛积,阳道壅塞,不行其序,民气郁阏而滞

^①《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》。



著，筋骨瑟缩不达，故作为舞以宣导之。^①

(从前阴康氏开始治理天下的时候，阴气弥漫，滞伏而且凝聚着，阳气受到壅塞，不能按照应有的秩序运行，人民的生气郁抑而呆滞，筋骨收缩而不舒展，所以制作舞蹈来疏导它)

以上两段传说是原始人与旱灾、水灾斗争过程中所需要的精神力量，这是音乐起源的一个重要方面，也是原始音乐重要的社会功能。原始人把精神力量神秘化，就演变成巫术。

二、为表达感情和娱乐而产生音乐

远古人类也是有感情的，孙家寨舞蹈纹陶盆的群舞，互相拉着手跳舞，这就是感情的表达方式。远古人类在获得猎物以后，常常聚集在一起以歌舞庆贺，也就是娱乐，现在世界上比较原始的民族中仍然可以看到这种迹象。《吕氏春秋·音初篇》记载了四段民歌起源的传说，都说明歌曲是由于表达感情的需要而产生。如“北音”一段就是其中一个充满感情的音乐传说：

有娥氏有二佚女，为九成之台，饮食必之鼓。帝令燕往视之——鸣若隘隘。二女爱而争搏之，复以玉筐；少选，发而视之，燕遗二卵，北飞，遂不及。二女作歌，一终……燕燕往飞……实始作为北音。

(有娥氏有两位美貌的女子，造起九重的高台来住在上面，饮食的时候必定要有鼓乐。“上帝”叫燕子去看看她们——燕子鸣声“隘隘”地去了。这两个女子十分喜欢它，因而争着扑住它，用玉筐合着；过了一会，揭开筐来看它，燕子留下两个蛋，往北飞去，从此不再回来。这两个女子作了一首歌，第一段说……燕子燕子往哪儿飞……这就是最早的北方民歌——民间音乐)

三、音乐在产生过程中曾模仿大自然音响与鸟类的鸣声

《吕氏春秋·古乐篇》记载了这样的传说：

帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以作歌，乃以麋鹿冒缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。

(尧立为帝以后，就叫质制作音乐。质就仿效自然界的各种声音来作歌，就用麋鹿的皮革冒在瓦缶的口上用来敲击，还拍打或击打石片，用以模仿“上帝”玉磬的声音，用以引来百兽跳舞)

昔黄帝令伶伦作为律……次制十二筩，以之昆仑之下，听凤凰之鸣，以别十二律。

(从前黄帝派伶伦制作乐律……接着又制作十二个筒体，拿着它到昆仑山的下面，听着凤凰的叫声，用以划分十二律)

①《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》。

大自然不少鸟类的鸣叫是有固定音程的,如杜鹃、百灵等,三度、四度音程最常听到,所以原始音乐音程的形成有可能模仿鸟鸣的因素。最古老的吹奏乐器骨笛和陶埙,其发音高度与鸟鸣非常相近。至于《吕氏春秋·古乐篇》记载的关于黄帝时伶伦作乐曾经“听凤凰之鸣,以别十二律”,本身说法虽不合理,但可能是从音乐形成过程中曾模仿过鸟鸣声这一观念延伸过来的。

四、音乐直接起源于劳动生产过程

直接从劳动生产过程形成的音乐主要是劳动号子,它是有了集体劳动才会发生,所以它起源稍晚。《吕氏春秋·淫辞》最早有劳动号子的记载:

今举大木者,前呼舆謦,后亦应之。此其于举大木者善矣。

(现在抬举大木头的人,前面的人呼叫“舆謦”,后面的人就应和它。这样做对于举起巨大的木头是很有利的)

《淮南子·道应》的记载显然是依据《吕氏春秋》:

今夫举大木者,前呼“邪许”,后亦应之,此举重劝力之歌也。

第三节 古歌与古乐舞

原始音乐的形式是歌、舞、乐三位一体的乐舞,其中歌唱和舞蹈具有重要地位,节奏因素较为突出。

原始音乐与劳动生活有着密切的联系,相传为黄帝时作的《弹歌》,^①是反映狩猎生活的:

断竹,续竹,飞土,逐宍(肉)。

(把竹子砍断,把竹子接好,发出泥制的弹丸以追射动物)

《吕氏春秋·古乐篇》记载的“八阕”,则是反映原始农牧生活的组歌,它一共包含八首曲子,表演者手执牛尾巴,边跳边唱:

昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阕——一曰《载民》;二曰《玄鸟》;三曰《遂草木》;四曰《奋五谷》;五曰《敬天常》;六曰《达帝功》;七曰《依地德》;八曰《总禽兽之极》。

(从前葛天氏时候的乐:三个人拿着牛尾巴,踏着脚唱八首歌——一叫《载民》;二叫《玄鸟》;三叫《遂草木》;四叫《奋五谷》;五叫《敬天常》;六叫《达帝功》;七叫《依地德》;八叫《总禽兽之极》)

《礼记·郊特牲》记载的一首古代祭歌,似乎是用呼喊、恳求的音调唱出来

^① 东汉赵晔:《吴越春秋》。

的,歌词是这样的:

土反其宅,水归其壑,昆虫毋作,草木归其泽。

(土壤回原位,流水入深谷,昆虫别出来,草木生长在润湿的地方。)

传说中的情歌以写禹的妻子等待他回来而唱的一首为最早:

禹行功,见涂山之女。禹未之遇而巡省南土,涂山氏之女乃令其妾往候禹于涂山之阳。女乃作歌。歌曰:“候人兮猗”。^①

(禹治水时,娶涂山氏的女子。禹没有跟她多盘桓就巡视到南边去了,涂山氏的女子就叫她的侍女到涂山的南面等候着禹。女子于是作了一首歌,歌中唱道:“等候着人呀”)

《易经·贲》中记载了一首歌词是反映古代抢亲的婚姻制度的:

贲如,皤如,白马翰如;匪寇,昏媾。

(那骑着装饰美丽,打着盘旋,纯白色的马的人,他不是强盗,而是去结婚的)

青海大通县孙家寨舞蹈纹陶盆与史籍所载有关乐舞资料相印证,说明我国古乐舞至少有 5000 年以上的历史。从原始时代至夏、商时代,比较大型的乐舞相传有黄帝的《云门》、尧的《咸池》。流传下来的有舜的《箫韶》、夏的《夏》、商的《濩》等。

第四节 古乐器

乐器的发展与生产力有着密切的关系。比如,有些原始乐器是从生产工具演化来的。磬是石庖丁的演化,埙和骨笛最早可能是捕鸟时模仿鸟鸣用的工具。又如,只有在青铜铸造业发展的情况下,才会出现铜鼓与铜钟。这一阶段,乐器的种类主要是吹奏乐器和打击乐器。至于弹奏乐器,据有关文献及西周时期琴、瑟使用的情况推断,商代可能已有琴、瑟的雏形,但因尚无考古的实证,只能存疑。

这时期主要乐器,打击乐器有:

鼓 鼓是原始乐器中最早产生的一种打击乐器,最古老的鼓为土鼓,后有木鼓,到商代才有铜鼓。现存可见较早的鼓的实物有山西陶寺夏文化遗址出土的鼉(tuó)鼓和甘肃永登出土的土鼓。制造工艺水平最高的为商代的双鸟饕餮纹铜鼓(图 1-4)。

^①《吕氏春秋·音初》。

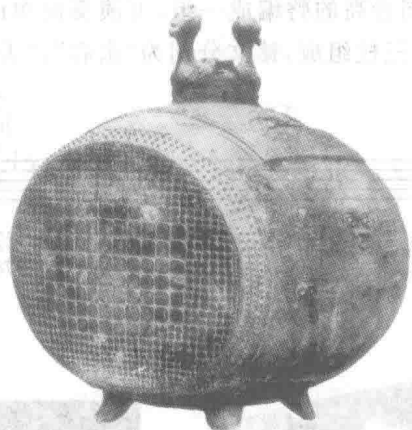


图 1-4 商代双鸟饕餮纹铜鼓

磬 磬为石器时代的产物。现存较早的磬为山西陶寺和夏县东下冯出土的夏磬(图 1-5),其制作工艺很粗糙,其音高分别为 $\sharp C^4$ 和 $\sharp C$ 。1950 年于河南安阳武官村出土的商代虎纹大石磬(图 1-6),制作工艺水平极高,音色柔美,发音略高于 $\sharp C^1$ 。

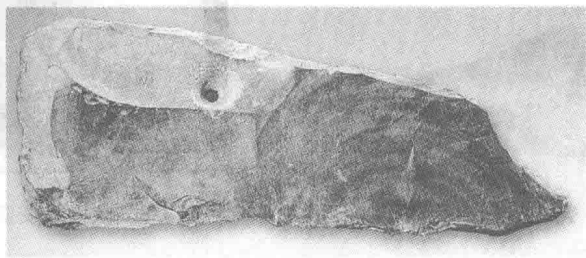


图 1-5 山西夏县东下冯石磬

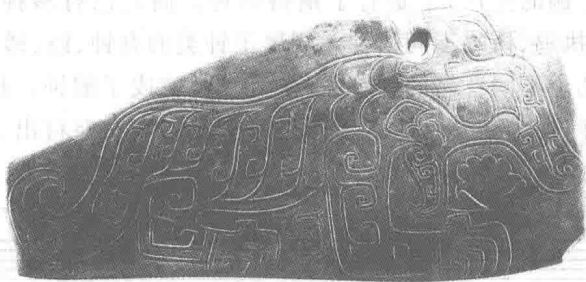


图 1-6 商代虎纹形特磬



编磬 由几个不同音高的磬编成一组,可演奏简单的旋律。现存河南安阳出土的编磬(图 1-7)以三枚组成,铭文分别为“永启”、“夭余”、“永余”。

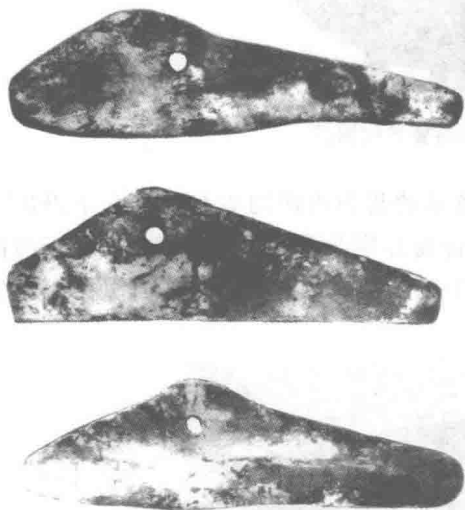
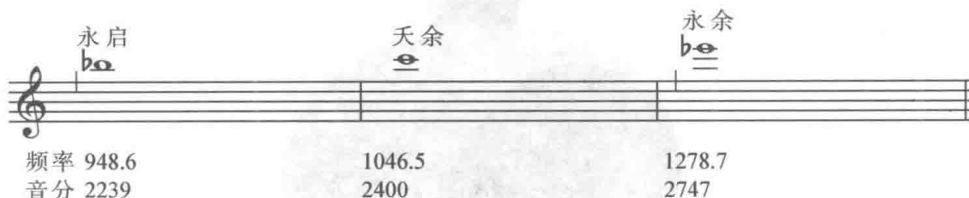


图 1-7 河南安阳殷墓编磬

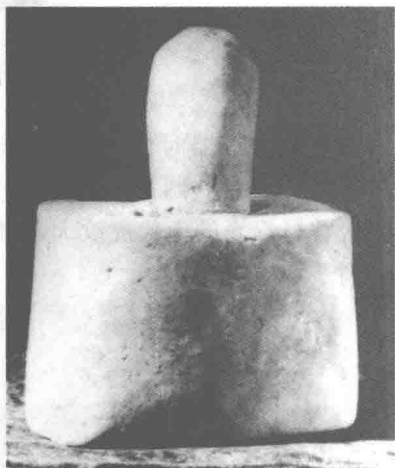
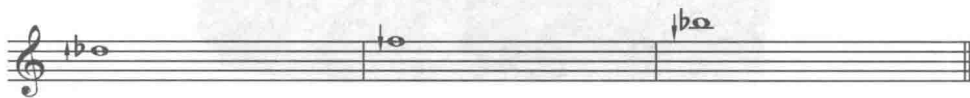


图 1-8 陕西长安县客省庄陶钟

钟 目前发现最早的钟为陶钟,出土于陕西长安县客省庄龙山文化遗址(图 1-8)。另外,河南三门峡庙底沟也出土陶钟。它们是新石器时代遗物。商代由于普及了青铜的生产,于是有了铜铸的钟。商代已有多种类型的钟,从演奏法上有悬鸣、执鸣、植鸣不同的钟。同属于钟类的有钟、铎、鐃、镛(大钟)等。

编钟 用几个不同音高的钟编联起来演奏,就成了编钟。目前发现商代的编钟与编磬一样,均为三个一组。下面是河南安阳大司空村出土的商代编钟音高。



编铙 殷墟妇好(妣辛)墓出土有五件一组的编铙(图 1-9)。

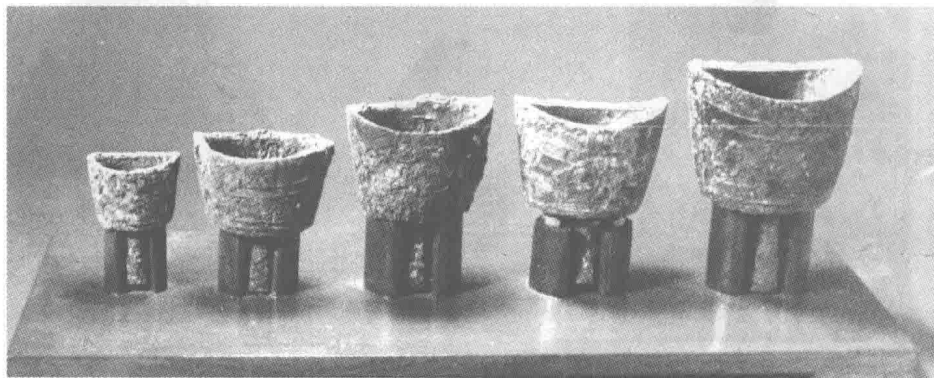


图 1-9 殷墟妇好墓编铙

此外,打击乐器尚有缶、铃、摇响器(或称响球,这是新石器时代较多使用的陶制乐器。一般为球形或半球形,中空,内装陶丸或石粒,摇之哗哗作响)等。

骨笛 目前我国考古最早发现的骨笛是在河南舞阳县附近的贾湖出土的。1986 年 5 月发现第一批,1987 年 6 月又再次发现数批。2001 年,考古学家又在贾湖新发现多支骨笛。前后共发现 30 多支。这些骨笛是用鹤的肢骨在其一面钻孔而成,有的钻孔时在音准上还调整过,说明当时的制笛人已有一定的乐音观念。现发现的骨笛有无孔、二孔、五孔、七孔、八孔等多样,其中以七孔笛居多。这些骨笛能吹六声、七声音阶,个别的甚至可吹出变化半音。这种骨笛为竖吹乐器,用斜吹法吹奏一些骨笛能发出令人想象不到的优雅、明亮的声音。

1973 年,我国考古学家在浙江余姚县河姆渡氏族社会遗址发现了几十支骨笛(有人称之为骨哨),它们只是一些小骨管,长仅 4~12 厘米,有三孔或两孔,只能吹出简单音调。比河南舞阳出土的骨笛落后,其时代距今约 7000 年。

埙 埙是以陶土制成的吹奏乐器。一般成平底、卵形,也有其他各种形状。制作材料有陶土、石、骨等。现出土原始乐器中,埙的数量很多。目前发现最早的埙为浙江余姚县河姆渡出土的只有一吹孔的埙(图 1-10),距今 6000 年以上。根据出土的埙表明,新石器时代的埙发展至二音孔,商代埙则发展至五音孔(图 1-11)。从最早吹单音到小三度,发展可吹奏五声音阶、七声音阶,可发八个连续半音。



图 1-10 浙江河姆渡陶埙

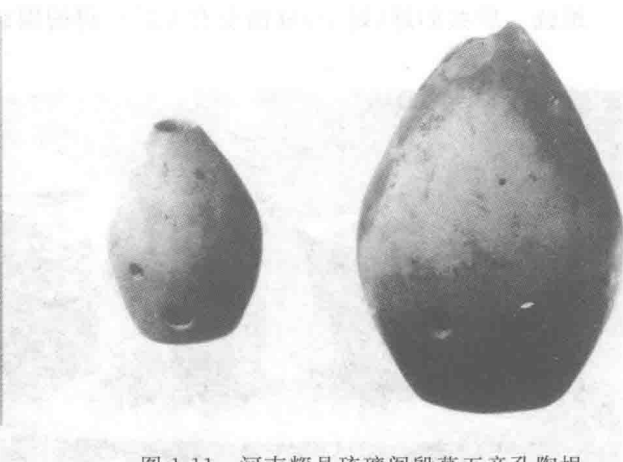


图 1-11 河南辉县琉璃阁殷墓五音孔陶埙

由于埙的大量出土,为研究我国古代音阶的形成与发展提供了最有力的实证。

箫 箫也是一种比较古老的吹奏乐器。原始的箫由二、三管编成,它是后来排箫(先秦称作箛)的前身。

龠 卜辞中作筭、𠂔等,也像编管吹奏乐器,是后来小笙的前身。

第五节 关于音阶形成的历史

我国音阶形成与发展有着悠久的历史。河南舞阳出土的骨笛,经过科学的测音,以数据说明约 8000 年前我国已有六声、七声音阶的可能。下面四表是用两个演奏者对同一支完整的七孔笛吹奏的测音:

表一

编号 1	↑ 行	↓ 行
1 孔	$\sharp A_5 - 42$	$\sharp A_6 - 42$
2 孔	$G_6 - 40$	$G_6 - 50$
3 孔	$E_6 + 16$	$E_6 + 21$
4 孔	$D_6 + 16$	$D_6 + 14$
5 孔	$C_6 + 24$	$C_6 + 22$
6 孔	$B_5 - 25$	$B_5 - 39$
7 孔	$A_5 + 8$	$A_5 + 13$
筒音	$\sharp F_5 + 44$	$\sharp F_5 + 52$

注:7 孔表示该孔的大小孔同时开放

表二

编号 2	↑行	↓行
1 孔	$\sharp A_6 - 15$	$\sharp A_6 - 63$
2 孔	$G_6 - 36$	$G_6 - 63$
3 孔	$E_6 + 22$	$E_6 + 0$
4 孔	$D_6 - 1$	$D_6 - 1$
5 孔	$C_6 + 15$	$C_6 + 0$
6 孔	$\sharp A_5 + 49$	$\sharp A_5 + 43$
7 孔	$A_5 - 20$	$A_5 - 10$
筒音	$\sharp F_5 - 30$	$\sharp F_5 + 29$

注:7 孔表示该孔的大小孔同时开放

表三

编号 3	↑行	↓行
1 孔	$A_6 + 36$	$A_6 + 14$
2 孔	$G_6 - 45$	$G_6 - 74$
3 孔	$E_6 - 4$	$E_6 - 15$
4 孔	$D_6 + 1$	$D_6 - 8$
5 孔	$C_6 - 12$	$C_6 + 5$
6 孔	$B_5 - 49$	$B_5 - 40$
7 孔	$A_5 + 9$	$A_5 + 0$
筒音	$G_5 + 28$	$\sharp F_5 + 32$

注:7 孔表示该孔的大小孔同时开放

表四

编号 4	↑行	↓行
1 孔	$A_6 - 36$	$A_6 - 47$
2 孔	$\sharp F_6 + 3$	$\sharp F_6 + 36$
3 孔	$E_6 - 44$	$E_6 - 20$
4 孔	$D_6 - 51$	$D_6 - 20$
5 孔	$C_6 - 37$	$C_6 + 0$
6 孔	$B_5 - 60$	$B_5 - 47$
(小)7 孔	$A_5 - 11$	$A_5 - 12$
(大)7 孔	$\sharp G_5 + 16$	$\sharp G_5 - 18$
筒音	$\sharp F_5 + 16$	$\sharp F_5 + 18$

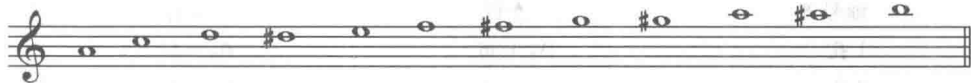
以上为同一支骨笛由两人吹奏的测音结果,中国艺术研究院音乐研究所音响实验室提供。(《文物》1989 年第 1 期)



下表为音乐史学家对该骨笛测音后作出的结论：

筒音 $\sharp F_5$ 或 G_5		7 孔 A_5	6 孔 B_5	5 孔 C_6	4 孔 D_6	3 孔 E_6	2 孔 $\sharp F_6$	1 孔 A_6	结论
工角	/	六徵	五羽	下乙 闰	上宫	尺商	工角	六徵	清商音阶六声
	合宫	四商	乙角	上和	尺徵	工羽	凡 变宫	五商	下徵调音阶七声

据目前发现的史料,在河南舞阳骨笛之后近 5000 年的晚商时期,才有可以肯定存在五声、七声音阶,以至半音关系的实证。河南辉县琉璃阁 150 号殷墓的五音孔陶埙,共有一大二小三个,其中两个小埙可以吹出相同的音,如下图:



河南舞阳县与辉县两地出土的骨笛与陶埙,都说明位于中原的河南地区,可能是五声、七声音阶形成和成熟最早的地方。

复习思考题

1. 我国音乐有约 8000 年可考的历史,依据是什么?
2. 这一章提到有哪些古歌与古乐舞?
3. 远古及夏、商时期的乐器有哪些类型? 请举出八种乐器的名称。
4. 我国音阶可以肯定在多少年前已经形成,有何依据?



第二章 西周、春秋、战国时期

(西周 公元前 1046 年—公元前 771 年；

春秋 公元前 770 年—公元前 476 年；

战国 公元前 475 年—公元前 221 年)

第一节 概述

这时期我国社会制度有很大变化,它经历了奴隶制社会从鼎盛到衰落,并逐渐过渡到封建社会。在文化上也经历了以礼为中心的文化由发展到衰微。春秋末期在“礼崩乐坏”的局面中,“无物而不在礼”的一元文化,被生动、活泼的多元文化所代替,出现了一个诸子百家争鸣的时代。

礼乐制度是周代建国初期由周公制定的。其目的之一是为巩固等级制社会,其次也是吸取商代灭亡的教训,^①反对“淫乐”,采取“节乐”措施。

礼乐制的实施巩固了奴隶主阶级的社会地位,促进了音乐的发展。但它又使乐成了礼的附庸,使音乐成为以礼为中心的模式音乐,并逐渐趋于僵化。

盛大的西周终于衰落。公元前 770 年,周平王东迁洛邑。史称东周,现代史学称春秋、战国。由于周天子一统天下局面的崩溃,诸侯称霸,礼乐制受到冲击,终于在春秋末期形成“礼崩乐坏”,音乐逐渐突破礼的束缚而发展。娱乐性比较强的、不受礼束缚的新乐,逐渐代替使人听了昏昏欲睡的“古乐”,而在社会生活中占重要地位。“古乐”(亦称“雅乐”)的衰微,“新乐”(亦称“俗乐”)的兴起,成为春秋末期至战国音乐发展的主要特征。这时期无论声乐、器乐、音乐科学、音乐美学都有很大发展,为我国古代音乐多元化的发展奠定了基础。

从西周到战国末 800 多年间,音乐文化发展的水平与成就,可概括如下几个方面:

1. 这时期产生的专业化乐人,称作伶人(伶人)、乐正、大师、小师、工等。还

^①《史记·周本记》。



有在名字上冠以“师”字的,如师旷、师襄、师涓等,是艺术水平更高的乐人。在东周王朝编制的《周官·春官》中乐师更具专业化和等级化(见后文)。这时期已形成我国古代音乐的专业文化。

2. 歌唱在社会各阶层广泛流行。周代有专门的“采风”制度,采集民间歌谣以察民情。从流传下来第一部歌词集《诗经》和战国的《楚辞》可以看出其概貌。这时期出现许多民间歌手,并有传授歌唱艺术的人和歌唱理论。

3. 器乐在这时期获得较大发展。

(1) 乐器已有约 70 种,有系统化的乐器分类法,称作“八音”。

(2) 器乐合奏相当发展。最重要的形式有以编钟、鼓为主体的“钟鼓之乐”。“钟鼓之乐”到战国时期发展到较大规模的合奏。1978 年在湖北随县擂鼓墩曾侯乙墓出土的编钟(共 65 枚)、编磬、笙、簫、箫(排箫)、琴、瑟、鼓等乐器共 125 件,估计大多数乐器可用来构成一个音响宏亮、音色多彩的大型乐队。

(3) 这时期一些乐器如琴、瑟、笙、簫、箫等发展成可以独奏的乐器。其中尤以琴的艺术水平最高,出现动人的琴曲。如表现“高山”、“流水”志趣的琴曲。

4. 这时期已形成调、调式、转调、固定音高、节奏、速度等古代乐理观念。流行三种音阶和多种调式。以十二个半音构成的十二律,不但形成并在实践中应用。乐律学已有一定成就,在音乐实践中已运用三分损益律,并出现计算乐律的三分损益法。声学发展到较高水平,可以铸出在一个钟体内演奏大三度或小三度的钟,并利用不同高度的大小三度构成半音。

5. 西周时期形成我国最早的音乐教育制度,规定十分严格。春秋时期学术下移,私人办学中也有音乐科目,伟大的教育家孔子在办学中曾亲自教授音乐。

6. 春秋末至战国时期,音乐哲学、音乐美学相当发展,有很高的理论水平。诸子百家大都重视音乐问题。儒、墨两家显学在音乐观上针锋相对。代表儒家学派的音乐哲学、美学著作《乐记》成文于战国。

第二节 西周的礼乐和音乐教育

礼乐制是在西周时由周公初步制定,后人又不断增补才形成一种十分严格而又烦琐的制度。礼乐制把上层社会的人分成许多等级,再依照等级地位的不同,规定所施行的礼乐。如规定王使用乐队可以排列在东南西北四方,诸侯可以排列三面,卿和大夫可以排列两面,士只可以排列一面。乐舞的规模大小也有所规定,如王的乐舞队列可以有八行,称为“八佾”(佾指行列),每行 8 人,共 64 人;诸侯则只可以六人一行,排 6 行,共 36 人。以下逐级递减。至于庶人是



没有享受礼乐权利的,即所谓“礼不下庶人”。周代制定了很烦琐的典礼,在贵族的政治、外交、军事和日常生活等方面有着各种礼节仪式,其中很多场面都有音乐配合。如在“郊社”(祭天地神明)、“尝祭”(贵族祭祖)、“食祭”(政治上的外交宴会等)、“乡射”(乡里中贵族们联欢仪式)、“王师大献”(凯旋庆典)、“行军田役”(军事演习性质的狩猎)等仪式、活动都用音乐。典礼每一步骤的进行都有严格规定,不得违反和逾越。与典礼相配合的具体音乐形式规定也很严格,如在某种典礼唱什么样的歌,演奏什么乐曲,甚至每一部分调性(包括调高、调式)都规定得十分细致。从音乐体裁看,当时已形成歌舞音乐、声乐(群唱、独唱)、器乐(合奏、独奏)等类别。

东周王朝某一时期为挽救其颓势,曾设想置天、地、春、夏、秋、冬六个官府以完善其政权,其中春官为管理礼乐的机构。春官中的乐官有大司乐、乐师、大师、小师、瞽朦、磬师、钟师、笙师、搏师等乐官、乐工 1400 多人。分别负责音乐教育、传授乐艺、表演和其他音乐事务。大司乐是职位最高的乐官(中大夫),春官要求“大司乐掌成均之法,以治建国之学政,而合国之子弟焉”。(大意说:大司乐要按周代大学“成均”的规范,治理全国的音乐教育,使它符合王族子弟的需要)要求以乐德(乐的思想、崇高目的)、乐语(表现方式)、乐舞(六代乐舞)进行传授。^①春秋时期,学术下移。不少儒者兴办私学,其中以孔子最著名。他因袭周代教育传统设礼、乐、射、御、书、数六门课程。他很重视乐课,以“诗三百”作为唱歌教材,自己也每天习唱,有时还即兴作歌。他曾随师襄学琴,还会鼓瑟、击磬。他是先秦第一位把礼乐不同功能明确区分的儒学先师,他说:“移风易俗,莫善于乐。安上治民,莫善于礼。”音乐学是儒学重要的组成部分。根据可考的史籍,孔子之后兴办私学的儒者,已无人再设音乐课。

第三节 乐舞与歌唱、歌唱理论

周代乐舞主要流行于上层社会,它是礼乐中十分重要的艺术形式。当时民间也有自己的乐舞,其中一些也传到上层社会,如旄人掌教的散乐便是。

周代乐舞,大致可分五类:

1. 大型乐舞——大型乐舞在东周时称为大乐。它是春秋时期艺术水平最高的器乐、声乐、舞蹈的综合艺术。它由器乐段、声乐段、舞段三部分构成。据

^① 以上史料均据《周官》(汉代改为《周礼》)。《周礼》的产生时代有多说,本编作者从春秋晚期、战国早期说。《周礼》编者是东周某一王朝的官府。它以历史和现实为依据,将政权理想化,写成一部企图振兴王朝的规划书。该书含很丰富的音乐史料,值得深入研究。



文献记载,最有名的是六代乐舞。其最古远的是黄帝时代的乐舞《云门》和尧时代的《咸池》,但这两部乐舞只停留在传说状态,在春秋及其后都没有表演它们的信息。之后,有舜时代的《箫韶》(又称《韶》、《大韶》),夏时代的《大夏》(《夏》),商时代的《大濩》(又称《韶濩》)以及周时代的《大武》,流传到东周时期还能表演。公元前544年吴国的公子季札作为外交官访问鲁国时,曾观看过这四部乐舞的表演,并对它们分别评说。他“见舞《大武》者,曰:‘美哉!周之盛也,其若此乎?’”(大意说:真美啊!周朝兴盛时是这样的呀!)“见舞《韶濩》(《大濩》)者,曰:‘圣人之宏也,而犹有渐德,圣人之难也。’”(大意说:圣人伟大,但还有缺憾,做圣人也很难啊!)“见舞《大夏》者,曰:‘美哉!勤而不德,非禹其谁能修之。’”(大意说:真美啊!辛勤办事而不居功,不是大禹,谁能做到啊!)季札最赞赏的是《箫韶》,他说:“德至矣哉!大矣!如天之无不帙也,如地之无不载也。”(大意说:内容伟大极了,像天一样覆盖一切,像地一样负载一切)(见《左传·襄公二十九年》)相传《韶》舞共有九次变化,歌也有九段,伴奏使用若干管编起来的箫(排箫),乐舞进入高潮时有扮演的凤凰出现。孔子35岁左右时在齐国听到并学习过《韶》乐,极为欣赏,以致“三月不知肉味”,并说“不图为乐之至于斯也”。“韶,尽美矣,又尽善也。”尽美、尽善被后人认为是我国古代最早评价完美艺术的准则。《大武》是周初作品,它歌颂周武王克商的胜利及其武功。战国成文的《乐记》对此乐舞的结构和内容有明确的记载,说它由六个段落构成。《左传·宣公十二年》(公元前597年)记有《武》乐使用的四段乐诗名《时迈》、《武》、《赉》、《桓》,均属《诗经·周颂》,经现代学者考证再加《酌》、《般》两段,合为六段,与《乐记》所载内容相配后,其顺序似应为《武》、《赉》、《时迈》、《酌》、《般》、《桓》。^①孔子对《武》乐的评价是:“尽美矣,未尽善也。”

2. 小舞——规模较小的乐舞。有帔舞(舞者手执彩绸而舞)、羽舞(舞者手执羽毛而舞)、旄舞(舞者手执牦牛的尾巴而舞)、干舞(盾牌舞)、人舞(舞者挥长袖而舞)等。它们由乐师掌教。

3. 散乐、夷乐——民间乐舞。由旄人掌教。

4. 四夷之乐——当时王朝四周各部族的乐舞、歌曲。由鞀鞀氏掌教。

5. 宗教性的乐舞——包括天旱时求雨用的舞雩和每年秋季驱除瘟疫时所用的雩舞。

歌唱在古代一直是一种重要的音乐形式。西周、春秋、战国时期歌唱更加盛行,它几乎是社会各阶层的共同爱好,但所唱的歌不同。因为歌唱与庶民的生活关系密切,周代统治者为了察民情而设有“采风”制度,搜集下来的歌词“风”

^① 还有学者认为《大武》唱词序列为:《我将》、《武》、《赉》、《般》、《酌》、《桓》。

与古老的祭祀歌曲“颂”，以及贵族所创作的歌词“雅”。在春秋末期，经过一些人的选择形成“诗三百”的集子，后世称之为《诗经》。孔子曾以它作为音乐教材向弟子传授。

今存《诗经》共 305 首，分三类：

1. 风。包括 15 国的民歌，基本上是北方民歌，这些民歌流行的范围大约在今天的陕西、山西、河南、山东、湖北的北部和四川的东部，这是周初（约公元前 1046）到春秋中期（约公元前 570）近 500 年间的作品。

2. 雅。一般是贵族文人的作品，其中有不少反映现实、同情人民、暴露统治阶级内部矛盾的作品。

3. 颂。多半为古老的祭歌和舞曲，过去甚少为人注意，其实这些歌舞作品也有一定的研究价值。因为它反映了古代生活的一些方面。

《风》是《诗经》的精华，这些民歌充满了热烈的生活气息。它的题材多种多样，有爱情的，有劳动的，有生活风俗性的，有讽刺的，有童话的等。表现的情感也是丰富多样，包含了轻松愉悦、深沉悲痛，爽朗明快、曲折迂回，慷慨激昂、愁思感叹等各种各样的情绪。在表演形式上有独唱、对唱、帮腔等形式。从歌词结构上可以看出，其曲式结构大致有十种之多，如分节歌、主副歌、换头、联曲等形式。

《诗经》的首篇是《关雎》，它大致为周初的作品，似乎是一首求偶歌，情绪上欢乐而又略带急迫。孔子曾两次加以评论：“关雎，乐而不淫，哀而不伤。”“师挚之始，关雎之乱。洋洋乎，盈耳哉！”可能它是一种唱和的群唱形式。

关 雎(周南)

关关雎鸠，
在河之洲。
窈窕淑女，
君子好逑。

参差荇菜，
左右流之。
窈窕淑女，
寤寐求之。

求之不得，
寤寐思服。
悠哉悠哉，



辗转反侧。

参差荇菜，

左右采之。

窈窕淑女，

琴瑟友之。

参差荇菜，

左右采之。

窈窕淑女，

钟鼓乐之。

译文

关关叫着的水鸟，

伫立在水中的沙洲。

那苗条贞静的姑娘，

将是这青年的好对象。

长短不齐的荇菜，

忽左忽右地捞取它。

那苗条贞静的姑娘，

睡梦中还在追忆她。

想她想不到呵，

睡梦中反复地思念她！

老在想呵，老在想呵，

翻来覆去地难入睡乡。

长短不齐的荇菜，

忽左忽右地采摘它。

那苗条贞静的姑娘，

我将弹琴鼓瑟亲近她。

长短不齐的荇菜，

忽左忽右地选择它。



那苗条贞静的姑娘，
我将鸣钟击鼓欢迎她。

(杨任之译)

《诗经》中的《风》，收集范围局限在北方，南方的楚风仅稍有涉及。其实，战国时代楚国地区的音乐是相当发达的，唱歌的风气尤其盛行，有些流行歌曲能应和而唱的达数千人之多。宋玉《对楚王问》：

客有歌于郢中者，其始曰《下里》、《巴人》，国中属而和者数千人；其为《阳阿》、《薤露》，国中属而和者数百人；其为《阳春》、《白雪》，国中属而和者不过数十人；引商刻羽，杂以流徵，国中属而和者不过数人而已。是其曲弥高，其和弥寡。

公元前4世纪出现了伟大诗人屈原(前340—前278)，他的作品收入《楚辞》中，这部书大部分是可唱的歌词，它是楚风的重大发展。其中《九歌》、《离骚》、《天问》、《招魂》都是很好的歌曲。《九歌》原来是楚国南部(现在的湖南)民间祭祀时唱的一套歌曲。屈原在其基础上进行了加工，写成了充满生活气息和浪漫色彩的艺术作品。《九歌》的“九”字不是实指，而是成数、总数的意思。它共包含11首歌曲，依着所祭的不同神鬼有着不同的标题：

东皇太一——叙述祭天神的排场；

云中君——祭女性的云神的歌；

湘君——祭湘水男神的歌；

湘夫人——祭湘水女神的歌；

大司命——祭主寿命的男神的歌；

东君——祭太阳神的歌；

少司命——祭主寿命的女神的歌；

河伯——祭男性的河神的歌；

山鬼——祭女性的山神的歌；

国殇——祭颂阵亡烈士的歌；

礼魂——祭祀结束时所唱的歌。

最有趣的是，这些祭神的歌完全没有神秘的气氛，而是充满了人间的感情，这些人性化了的神几乎都在谈恋爱，她们有的甚至还为失恋而痛苦。现节选《少司命》两段为例：

秋兰兮麝芜，罗生兮堂下。

绿叶兮素枝，芬菲菲兮褰予。

夫人兮自有美子，

荪河以兮愁苦。



译文

兰草花，麋芜芽，生满在堂下，
香气袭人呵，绿的叶子白的花。

你看人人都有配偶，
少司命，你为什么独自苦咨嗟？

秋兰兮青青，
绿叶兮紫茎。
满堂兮美人，
忽独与余兮目成。

译文

兰花真茂盛，
绿的叶子紫的茎。
满堂都是美男子，
你忽然对我眼传情。

.....

(郭沫若译)

这时期还出现独特的、说唱形式的《成相篇》，其作者是卓越的哲学家荀况（约公元前 298—前 238）。内容是揭露统治者的愚蠢，要他们改变作风，施行开明的政治。在演唱形式上是用一种叫做“相”的打击乐器打着节奏伴唱。“相”又叫春牍，是用几尺长（一二尺至六七尺不等）、几寸直径的粗竹筒制成的一种乐器，奏起来是用两手捧着春击地面，打出节奏。这一种说唱形式后来未见继续发展。

由于歌唱艺术的发展，也产生了声乐理论，现流传下来的主要有这样两段史料：

其一是《乐记·师乙篇》所载：

故歌者，上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。

这段史料说明当时歌者已注意到唱歌的气息运用和演唱的严格性。

其二是《韩非子·外储说右上》的一段记载：

夫教歌者，先呼而出之，其声及清徵者，乃教之。一曰：教歌者先揆以法，疾呼中宫，徐呼中徵，疾不中宫，徐不中徵，不可谓教。

这段史料说明当时歌唱教师在选择学生时对声音的素质有着严格的要求。随着俗乐的发展，春秋、战国时期民间有许多出色的歌手，如王豹、绵驹、韩

娥以及歌唱教师秦青等。

第四节 乐器与器乐的发展

周代沿用商代乐器,并有新的创造和发展。西周时期使用的乐器已近 70 种。春秋、战国时期乐器更加精美,音律更加准确,其中最突出的是钟的铸造,不仅音色优美,音律精确,并且每个钟可以准确地发出两个音(大三度或小三度)^①,这是铸钟技术的音乐声学的卓越成果,可惜这种铸钟技术在汉后失传了。

周代乐器曾按制造材料的性质分成“八音”。这是我国音乐历史上最早的乐器科学分类法。“八音”为金、石、土、革、丝、木、匏、竹。

1. 金之属:

钟、镛、钲、铙、铎等。

2. 石之属:

磬、鸣球、磬等。

3. 土之属:

埙(或作壎)、缶等。

4. 革之属:

鼓、建鼓、鼗、鼙、拊等(图 2-1)。

5. 丝之属:

琴、五弦琴、瑟、筑等(图 2-2)。

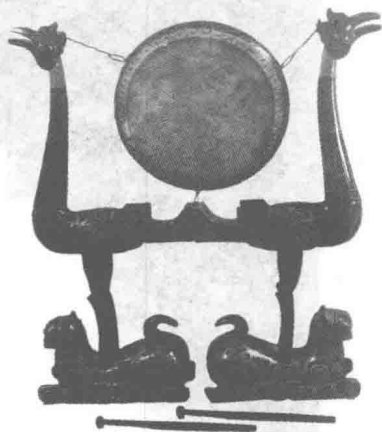


图 2-1 湖北江陵楚墓虎座鸟架鼓

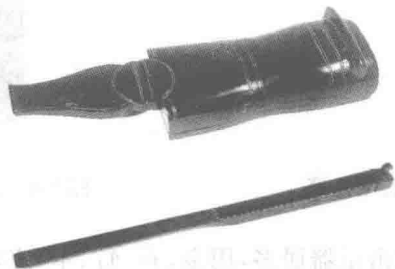


图 2-2 湖北随县曾侯乙墓十弦琴(上)和五弦琴(下)

^① 据现代一些音乐学者研究,认为钟的双音现象在商代的铙已有出现。

6. 木之属:

柷、桴、敔等。

7. 匏之属:

簧、笙、巢(大笙)、和(小笙)、竽等。

8. 竹之属:

箫(排箫)(图 2-3)、篪(2-4)、箛(笛)、管。

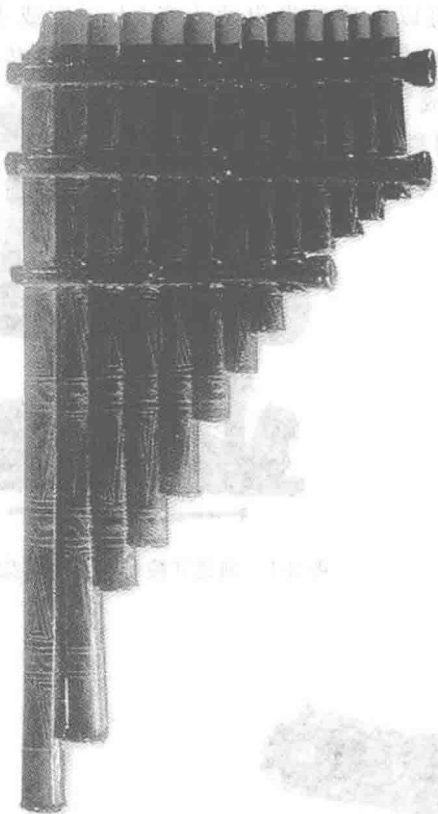


图 2-3 曾侯乙墓排箫

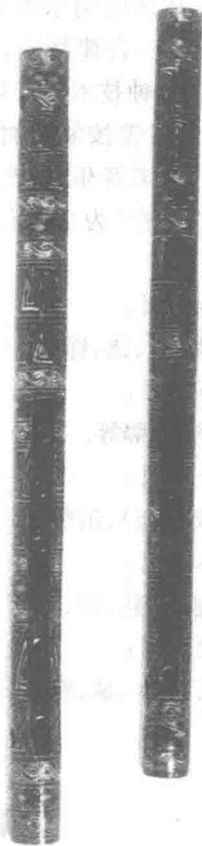


图 2-4 湖北随县曾侯乙墓篪

这时期的乐器仍以击乐器居多,用金、石、竹、木、皮革或陶土制成。击乐器中编磬和编钟在礼乐中占重要地位。它们能奏出响亮的旋律。琴是这时期运用比较普遍的弦乐器,它用于合奏、伴奏并且用于独奏。由此产生了演奏水平很高的琴家和动人的作品。著名的琴家在春秋时期就有师旷、师文、伯牙等,奏琴的艺术大概是相当高的。战国末年荀子的《劝学篇》中有“伯牙鼓琴而六马仰秣”之句。同时期的《吕氏春秋·孝行览》还记载了伯牙善弹琴,钟子期善听的

故事：

伯牙鼓琴，钟子期听之。方鼓琴而志在太山，钟子期曰：“善哉乎鼓琴！巍巍乎若太山。”少选之间，而志在流水。钟子期又曰：“善哉乎鼓琴！汤汤乎若流水。”

钟子期死。伯牙破琴绝弦，终身不复鼓琴者。

这个资料所记载的《高山》、《流水》两首琴曲，也一直伴随着音乐轶谈而流传下来。

编钟艺术是这个时期器乐最突出的成就。西周的编钟已经有八个钟一套的，其中有六个钟可以在一个钟体内奏出小三度，如击“隧”部是 $\sharp re$ ，击鼓部则发 $\sharp fa$ 。

西周中期“中义”钟：



春秋、战国之交，出现可构成十二律半音阶的编钟，它出土于河南信阳长台乡的楚墓。

编钟艺术发展到战国时代达到了历史性的高峰。湖北随县曾侯乙墓编钟（图2-5）的出土，显示出我国历史上的编钟音乐文化所达到的惊人成就。整套编钟共64枚。^①钟分上中下三层，上层钮钟19枚，分三组排列。中下两层为编钟的主体，也分三组。这三组钟形制各异。第一套钟称为“琥钟”（即中间一组），由11枚长乳甬钟组成。第二套称为“羸享（音丝）钟”（即中间二组），由12枚短乳甬钟组成。第三套称为“揭钟”，由22枚长乳甬钟（包括中层三组和下层三个组）组成。这套钟总音域达到五个八度，可奏出完整的五声、七声音阶，其间中部音区可演奏十二个半音。这套钟采用了纯律和三分损益律的复合生律法。许多钟上有铭文，刻有与当时通用律名相对应的曾国使用的律名，为研究古代乐理提供了实证资料。编钟是我国古代最响亮、最有色彩感的旋律性乐器，由此可推断出被誉为音乐时代的战国，旋律已经相当丰富。

① 未包括楚惠王铸赠曾侯乙的一件镈钟。

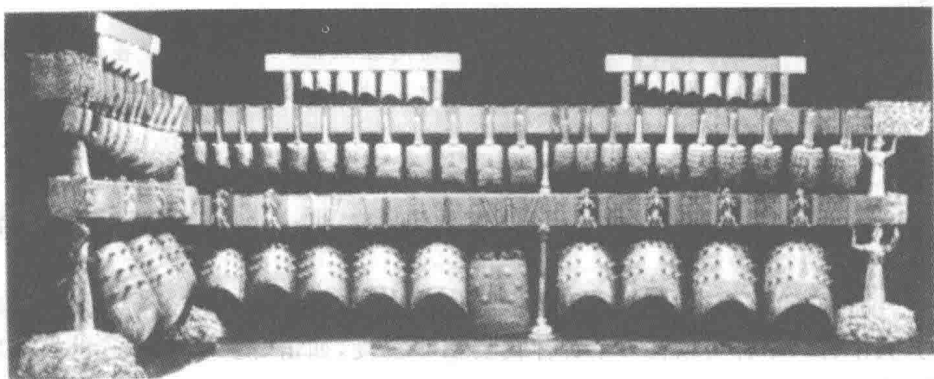


图 2-5 曾侯乙墓编钟

《诗经》的《小雅·鼓钟》一诗可作为西周至春秋时期器乐合奏的一个实证。这首诗反映“钟鼓之乐”具有相当的表现力，由此引起作者在淮水边听乐时的感受。《鼓钟》还反映出合奏使用了编钟、鼓、磬(gāo 一种大鼓)、瑟、琴、笙、磬、龠等各种乐器：

鼓 钟

鼓钟将将，
淮水汤汤，
忧心且伤。
淑人君子，
怀允不忘。

鼓钟喈喈，
淮水潋潋，
忧心且悲。
淑人君子，
其德不回。

鼓钟伐鼗，
淮有三洲，
忧心且妯。
淑人君子，
其德不犹。



鼓钟钦钦，

鼓瑟鼓琴，

笙磬同音。

以雅以南，

以侑不僭。

译文

编钟敲响声锵锵，

淮河水流浩荡荡，

我心忧郁且悲伤。

善人君子有美德，

令人长思实难忘。

编钟敲响声啾啾，

淮河水流波汨汨，

我心忧郁且悲戚。

思念善人与君子，

道德无邪又正直。

击起大鼓敲编钟，

淮河三洲乐声动，

我心忧郁且悲戚。

思念善人与君子，

道德无邪又正直。

编钟敲起钦钦响，

琴瑟悦耳多悠扬，

笙磬和鸣多嘹亮。

雅南齐奏更吹龠，

繁音交响声和畅。

(易平译)



第五节 古乐理、乐律学观念的形成

西周以来,由于专业音乐文化的发展,经过长期的音乐实践积累,这时期古乐理中调性(调高、调式)观念已形成,并在礼乐中严格使用。当时流行的三种音阶已有通用音名,如五声调式音阶为:

宫、商、角、徵、羽

两种七声调式音阶分别为:

(1) 宫 商 角 变徵 徵 羽 变宫

(2) 宫 商 角 和 徵 羽 变宫^①

半音关系在商代已出现,到了周代逐渐形成完整的半音结构的十二律,并在实践中加以应用,通用律名为:

黄 大 太 夹 姑 仲 蕤 林 夷 南 无 应
钟 吕 簇 钟 洗 吕 宾 钟 则 吕 射 钟

十二律又分作六律六吕,黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射称六律,是为阳律。其余大吕等六律称六吕,是为阴律。

音高、力度、节奏、速度、表情力等作为乐曲构成的整体因素的观念也已存在,见《春秋左传·昭公二十年》中一段:

清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入,周疏,以相济也。

这时期已出现转调的理论,《礼记·礼运》载:“五声、六律、十二管,旋相为宫也。”

当时的音乐家已具有绝对音高的观念和准确的辨别音准的能力。

春秋时期产生了计算乐律的理论——三分损益法。这个计算法是以弦长为其计算基础的。三分损益法记载在《管子》一书的《地员篇补注》中,原文如下:

凡将起五音,先主一而三之,四开以合九九,以是生黄钟小素之音,以成宫。三分而益之以一,为百有八,为徵,不无有三分而去其乘,适足以是生商。有三分而复于其所,以是生羽。有三分而去其乘,以是生角。

计算先后程序

所合的音

算式

(2)

徵

$81 \times 4/3 = 108$

(4)

羽

$72 \times 4/3 = 96$

(1)

宫

$1 \times (3)^4 = 81$

^① 这两种音阶命名,音乐史学家未取得一致意见。(1) 暂名古音阶,(2) 暂名新音阶。

(3) 商 $108 \times 2/3 = 72$

(5) 角 $96 \times 2/3 = 64$

计算出来的五音,按其高低排列起来是:

徵 羽 宫 商 角

《吕氏春秋·音律篇》记载了用同样方法计算出的十二律。

第六节 音乐思想

西周时期执行严格的礼乐制度,是以礼为核心的,即所谓“君子无物而不在礼”。乐是为礼服务的工具,也可以说乐是礼的“奴隶”,把音乐当作附属于礼的规范人的工具。

春秋时期由于礼乐制的逐步崩溃,乐逐渐摆脱礼的束缚,在社会上取得一定的独立地位,音乐的本质作用才开始较多地为人们所注意。春秋时期有一种具有朴素唯物主义的阴阳五行学说,他们用阴阳、五行来解释一切自然现象与社会现象。譬如说天有六气,地有五行,那么音乐则有六律与五声。按照阴阳、五行的说法,世界万物是由金、木、水、火、土五种物质元素,在阴阳二气的作用下产生和形成的。音乐声响的清浊、大小也是根据物质的条件而成的。这种学说已开始注意到音乐的和谐而产生美感的问题。在《国语·郑语》中记载了史伯这样的观点:

故先王以土与金、木、水、火杂,以成百物,是以和五味以调口,刚四支以卫体,和六律以聪耳……

春秋末期开始形成的儒家学派,战国初期形成的墨家学派是这时期的显学,他们的音乐思想是对立的。

儒家学派的创始者为孔子(公元前551—前479)。他积极提倡音乐,一生不断进行音乐艺术实践——弹琴、击磬、鼓瑟、唱歌,并把音乐作为“六艺”之一加以传授。孔子注意到音乐对人能够产生精神上的影响,所以具有教育的作用,他说:“安上治民,莫善于礼。移风易俗,莫善于乐。”把礼、乐不同的作用清楚地区别开。总的来说,孔子从教育学观点出发,基本上继承了西周以来的礼乐思想,这使他的礼乐观具有保守的一面,但他对礼乐的重要性却又强调到超过等级制所允许的范围。譬如他说:“先进于礼乐,野人也。后进于礼乐,君子也。如用之,则吾从先进。”(《论语·先进》)这就是说,他主张选用人才,以有无受礼乐教育为准则,宁愿选用先受过礼乐教育的“野人”(地位低微的人)而不用后来才受礼乐教育的“君子”。孔子固执地用礼的尺度作为行动的准则,所以他



说：“非礼勿视，非礼勿言，非礼勿听，非礼勿动。”从音乐的角度来说，就是乐仍必须服从礼。因此他谴责季氏应用的乐舞越礼。但礼不是孔子衡量事物的最高尺度，他的最高尺度是“仁”。孔子对仁的解释是：“仁者，爱人”，这是我国历史上从来没有人提出过的人性准则。这是与奴隶主对奴隶随便杀戮、凌辱而提出的针锋相对的思想。从这个准则出发，孔子说：“人而不仁如礼何？人而不仁如乐何？”基于这样的观点，所以孔子推崇《韶》乐。孔子是儒家学派的创始者，但他的音乐思想并没有系统化，仅有启蒙意义。真正代表儒家学派音乐思想的著作是《乐记》。《乐记》系汉代刘向校先秦古籍得乐论 23 篇汇编而成，现仅存 11 篇。其前 8 篇最重要，似出一人之手，后三篇分别记录了孔子及门人子夏等论乐的一些观点。《乐记》是一部具有朴素的唯物主义思想的著作，它以客观艺术实践为依据，总结出音乐的原理及其艺术规律。主要有如下几方面的内容：

其一，就音乐的产生，提出了“物动心感”的命题，即“音之起，由人心生也；人心之动，物使之然也”。这是我国最早对音乐产生过程中的心物关系的理论概括。它指出了诗歌、音乐表现感情的特征，否定了当时在音乐起源上模拟自然、来自阴阳的观点，具有唯物论的认识因素。

其二，系统论述了儒家的礼乐思想。提出所谓“乐统同，礼辨异”。乐的特点是“和”，目的在于“和同”，即通过音乐歌舞的演奏，使不同的人人在情感上相融。礼的特点是“异”，目的在于“辨异”，即通过各种不同的具体的文饰等规定，把贵贱、上下、亲疏等界限区别开来。《乐记》认为，“同则相亲，异则相敬”，相敬则不争，相亲则不怨，不争不怨，天下安宁。这就是礼乐结合的目的，也是礼乐思想的中心。礼主敬，是一定理智的表现；乐主爱，是一定情感的表现。礼乐的结合，即情理的统一。情受理的制约、引导和提高，而成为一种中和的情感。这正是儒家的音乐主张，从孔子时就产生了。这种礼乐思想还引出儒家重视音乐社会作用的主张，即“礼、乐、刑、政，其极一也，所以同民心而出治道。”这里，乐已经成为统治人民的一种手段。于是，就有了“乐与政通”的理论概括。所谓“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。”《乐记》的这些认识突出了理与情、政治与艺术的主导关系，成为儒家音乐思想的主干，深刻地影响着整个封建社会音乐思想的发展。

此外，《乐记》所论还涉及到音乐美学（如“和谐”观念）、哲学（如“理欲说”、“动静说”）、心理学（如“音乐与心理”、“音乐与情感”、“音乐与意志”）等十分广泛的领域。

《乐记》对音乐本质的论说属于我国最早的“他律论”，从音乐美学角度来看则属于情感美学。

荀子是先秦诸子最后一位大师，他以儒家思想为基础，兼收百家而形成自

己的体系。在音乐思想方面,荀子直接师承儒家学派,而有所丰富。《乐论篇》、《富国篇》载录了荀子论乐的主要观点。它主要针对墨子的“非乐”思想。《乐论篇》主要文字直接引用《乐记》。其中阐述六个论点:(1)音乐是人们感情所需要的,因为音乐可以促使人们向上。(2)音乐可以使人们统一在同一的大道上,以应付社会任何的变化。(3)音乐是社会所需要的,因为听了“雅颂之声”,可以使人们心胸宽广,这样就有力量对外征伐,对内起谦让、亲和的作用。(4)音乐是“先王”用来表现欢乐的,在“先王”之道中,礼和乐是最重要的。(5)音乐具有感化人的作用,所以要谨慎选用。“先王”重视“礼乐”而贱视“邪音”。(6)音乐既能够表达人们的志趣,又能使人得到娱乐。所以音乐对人是很有用处的。荀子认为音乐既然有那么大的作用,又是“先王”所主张的,墨子却反对它,这就近乎犯罪了。

与儒家学派的音乐观相对立的就是墨子。墨子(约公元前480—前420)是一位卓越的哲学家,他的著作不仅包含非常深刻的哲理性,同时包含许多关于科学上的问题,如数学、光学、力学、天文学。他活动的时代正是孔子弟子及其再传弟子活动的时代。

墨子反对一切享乐,也包括反对音乐。他著名的“非乐”观点主要载于《墨子》一书的《非乐》、《三辩》两篇中。墨子主要的论点是这样的:

仁之事者,必务求兴天下之利,除天下之害,将以为法乎天下,利人乎即为,不利人乎即止。

民有三患:饥者不得食,寒者不得衣,劳者不得息。三者民之巨患也。

将必厚措敛乎万民以为大钟,鸣鼓、琴、瑟、竽、笙之声,以求天下之利。除天下之害,而无补也。

是故子墨子曰:为乐非也。

这几段话的大意是:要做“仁”的事,一定要为天下人兴利,为天下人除害,以此为法则,利人的就做,不利人的就不做。现在人民有三大祸患,就是挨饿的没有吃,受冻的没有穿,劳苦的得不到休息。如果再向人民加重征收,去造大钟、大鼓、琴、瑟、竽、笙,企图这样来兴天下的利,除天下的害,是毫无用处的。所以墨子说:“作乐是不对的。”

墨子站在劳动者的立场上去反对当时王公贵族的奢侈享乐是正确的,但他偏激地反对以至主张禁止一切音乐则是错误的。另外,墨子要求音乐也具有如物质生产那种直接的功利,也是不可能的。这是墨子不认识精神文明与物质文明对社会、对人具有不同的功能的缘故。

春秋、战国时期除了墨家反对音乐外,以老子为代表的道家也是反对音乐的。在自然观方面,老子是一位原始的唯物主义者,在他的哲学中包含着许多



辩证法的因素。但他对人生的态度是消极的,他主张“修身养性”,反对声、色、味的人生的三大“欲”,认为“五色令人目眩,五音令人耳聋,五味令人口爽(不合)”。老子在音乐思想上提出了“大音希声”(可解释作盛大之乐是无声的)的观点,其积极意义方面是反对当时统治阶层盛行的“侈乐”风气,其消极方面仍然是“去人欲”的世界观的反映,对音乐文化是不利的。

法家形成于战国中期,其代表人物为商鞅(?—前 338)、韩非(约公元前 280—前 233)。他们对政治变革提出了积极的法治思想。在音乐上反对儒家的礼乐思想,但并没有对音乐提出明确的法家主张。

复习思考题

1. 简述西周、春秋、战国时期音乐发展的特点。这时期音乐文化有哪些成就?
2. 周代有哪几种主要的乐舞?什么是六舞?
3. 《诗经》、《楚辞》产生于什么时代?它们与音乐有何关系?
4. 什么叫“八音”?每类举出两种乐器。
5. 本章论述的时期流行哪几种音阶?十二律是什么?
6. 儒家的音乐哲学、音乐美学最主要的代表作是什么?它的主要内容有哪几个方面?
7. 对墨子“非乐”思想如何评价?



第三章 秦、汉、魏、晋、南北朝时期

(公元前 221—公元 589)

第一节 概述

短暂的秦王朝揭开了封建大一统的序幕。它虽然在音乐文化的发展方面并未有更多典章文物遗世,缺乏清晰的历史脉络,但大一统思想,包括开水渠、修驰道、筑长城、统一文字、货币、度量衡等力图规范化的政策措施却给音乐思想以及音乐文化的发展留下了印迹。

汉承秦制。汉初,由于统治阶级采取了发展封建制的政策,西汉文景之世(公元前 179—公元前 141)与汉武帝时期(公元前 140—公元前 87)接连出现了两个科学文化发展的高峰,音乐文化的发展也相应进入了中古伎乐的新的历史时期。

三国、两晋、南北朝时期则是中国音乐文化上承秦、汉,下启隋、唐的重要时期。这一时期社会历史的发展以动荡、分裂、割据为特点。从三国建立,到梁、陈灭亡的三个半世纪中,除西晋灭吴后有短暂的统一外,我国长期处于南北分裂状态。北方先后出现了 20 多个政权,南方前后经历了六个王朝。在这种分裂状态下,战乱不可避免,各个政权的分立、对峙,也形成了一些相对稳定的局面,为音乐文化的发展创造了一定的条件。特别是由于局部战争而造成的民族迁徙和融合,使得中原文化传统在并未中断的情况下进一步融汇外来文化而得到新的继承和发展。

在数学和天文学方面,刘徽、祖冲之贡献卓著;贾思勰的《齐民要术》的出现,标志着农学的成熟;此外在医药、地理、冶铁、纺织等方面均涌现出灿若星汉的科技成果。这些文化成果构成的文化环境显示着文化开放、交融的魅力。

在此文化背景下,音乐史上中古伎乐的发展延续着春秋以来散乐发展的遗绪,体现着世俗性的特点。从汉高祖刘邦起,统治者对民间音乐的偏爱即影响着民间音乐的发展。乐府机构的建立,采集了大量的民间歌曲,即或旌旗猎猎



的仪仗鼓吹音乐,也多用世俗性歌词;歌舞伎乐中百戏的形式绽开新花;相和歌这种民间艺术形式不断丰富、完善;随着魏晋间民族音乐大融合的发展趋势,汉时的相和歌辗转南北,演变为清商乐;中原音乐和西域及北狄诸乐的保存与输入形成隋唐七部乐、九部乐的雏形;随着世俗音乐潮流的发展壮大还孕育了这一时期歌舞戏的产生。音乐思想的发展则突破了定为一尊的儒家音乐思想的束缚,随着“玄学”的兴起,崇尚清淡之士,实现着儒、道互补的新的音乐主张,嵇康的《声无哀乐论》成为音乐美学思想的名篇。

秦汉时期乐器的发展,吹管乐器笛、簫、角等伴随着鼓吹乐的产生日趋兴盛;七弦琴从形制到演奏技法趋于成熟,琴家、琴曲也逐渐增多。弹弦乐器箏、瑟亦得到流传。魏晋期间受到提倡的器乐曲,从体裁到内容都更为丰富。乐律学领域则出现了计算精密的京房六十律,并在相和歌基础上形成了“相和三调”的乐学理论。南北朝期间纯律实践成果的出现,无神论律学家何承天新律、荀勖笛律及其“管口校正”的发现都具有重要的学术价值。

第二节 乐府

乐府是汉代兴盛起来的,以改编民间音乐为主的音乐机构,它的设置可以上溯到秦代。1976年2月在秦始皇陵区的一个建筑遗址中,发掘到错金银钮钟一枚(图3-1),钮上刻有“乐府”二字,可知秦代已有乐府。



图3-1 陕西秦始皇陵附近发现的秦代错金银“乐府”钮钟

乐府的兴旺发达是在西汉武帝时期。此时的乐府较多地担负了搜集民间歌谣的职司，汉武帝时的乐府曾“采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌”。^①它不仅将广搜民间歌谣的采诗之风加以发展，并由此而呈现出更加兴旺发达的趋势。西汉乐府规模达到 1000 余人。其中各类乐人分工精细，除演奏员外，还包括了乐器制造的工匠。

乐府中重要的音乐家是李延年。他是中山人，出身倡门，地位卑微。他的音乐才能很受汉武帝的赏识。其主要成就是能够创作歌曲，即所谓“为之新声曲”、“李延年因胡曲更造新声二十八解，乘輿以为武乐”。^②这是吸收西域音乐进行创作的最早记载。

公元前 7 年，汉哀帝对乐府机构进行了裁减，致使乐府由盛变衰。作为音乐机构的乐府渐趋衰落了，但封建政权建立类似机构的传统却存在得相当久远。“乐府”一词的含义，后来扩大为三种：其一，是作为音乐机构的乐府；其二，是乐府机构采用过的诗歌，以及后人拟作的，类似的民间诗歌或文人诗作，亦称“乐府”；其三，大凡入乐或不入乐的，曾和音乐有关的各种体裁的音乐、文学作品也有“乐府”之称。据宋郭茂倩所编《乐府诗集》中开列的歌曲已有郊庙歌、鼓吹曲、横吹曲、相和歌、清商曲，甚至还收入了舞曲、琴曲、杂曲、近代曲、杂谣歌、新乐府等不同类型的歌曲形式。

第三节 鼓 吹

秦汉时得名并发展起来的鼓吹乐，是一种以吹管乐器和打击乐器为主兼有歌唱的器乐合奏形式。秦汉之际，乐器的发展已脱离了上古时代凝重、质朴的特点。纤细柔婉的管弦乐器更多地代替了“以钜为美”的“钟磬乐”。器乐演奏形式明显地向轻便和灵巧的方向发展。在当时北方少数民族的围猎生活中，人们将笳、角等带有游牧生活气息的吹管乐器用于弋猎队伍，开始有了“鼓吹”乐的形式。这就是班壹在北方边地游牧生涯中草创的“鸣笳以和箫声”的鼓吹乐。

在西汉时，根据乐器配置和用乐场合的不同，鼓吹乐又分为鼓吹和横吹。“有箫、笳者为鼓吹，用之朝会、道路，亦以给赐。……有鼓、角者为横吹，马上所奏者是也。”^③作为鼓吹的仪仗音乐后来又有“黄门鼓吹”之称，它施于殿庭，置于

① 《汉书·礼乐志》，中华书局校点本第 4 册，第 1045 页。

② 《晋书·乐志》，中华书局校点本第 3 册，第 715 页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷 21，文学古籍刊行社影印宋本，1955 年 8 月版，第 1 页。

官署,甚至在宫廷宴饮中也常有运用。而作为军乐的鼓吹,东汉时又称“短箫饶歌”,以短箫和饶为主奏乐器。

在现存鼓吹曲词中,有一些表现汉代人民现实生活内容的歌辞。如《战城南》、《紫骝马歌》述说战争给人民带来的灾难和痛苦。而《上邪》和《有所思》则反映了人民热烈、坦诚的爱情生活,这些词作保留在郭茂倩的《乐府诗集》中。鼓吹乐的形式在汉代一些墓葬的画像砖中可以见到(图 3-2)。

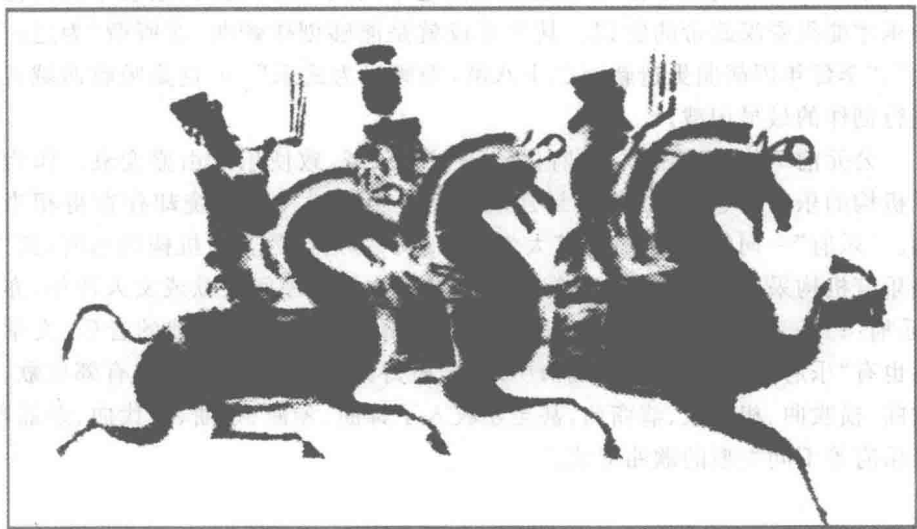


图 3-2 四川新都汉骑吹画像砖

鼓吹作为礼仪音乐在汉以后得以延续。特别在民间更有着广阔的发展基础,现存各种鼓吹、吹打、吹歌、锣鼓等,可以说都与鼓吹的发展有关。

第四节 相和歌

汉代,北方兴起了一种称作“相和歌”的歌曲形式。它最初产生于一些民间没有伴奏的歌谣,即“徒歌”。以后徒歌又发展成为“一人唱,三人和”的唱和形式,称作“但歌”。“但歌”发展为“丝竹更相和,执节者歌”的较为复杂形式,就成为“相和歌”。它不仅取一人唱、众人和的应答形式,而且加入了乐器伴奏,唱的人还要敲打一种节奏性乐器——节。由此可知,相和歌有着深厚的民间音乐基础。唐朝吴兢《乐府古题要解》记载:“乐府相和歌,并汉世街陌讴谣之词”,也反映出相和歌作为一种俗乐歌曲,它的内容和形式均有着广泛的群众性。它还是

魏晋时兴盛起来的民间音乐——清商乐的先声。

相和歌的伴奏乐器有笙、笛、节、琴、瑟、琵琶、箏七种。

相和歌的进一步发展,构成了汉魏时的相和大曲。这是一种大型的歌舞套曲。《宋书·乐志》载有汉魏相和大曲的15种曲词。从中可以窥见这种较为复杂的歌舞大曲,其结构因素包括了艳、曲、解、趋、乱等。以大曲《白鹄》曲词为例,可以看出相和大曲的结构。

《白鹄》古词四解^①

(艳)

飞来双白鹄,乃从西北来,十十五五,罗列成行。(一解)妻卒被病,行不能相随。五里一反顾,六里一裴回。(二解)吾欲衔汝去,口噤不能开;吾欲负汝去,毛羽何摧颓。(三解)乐哉新相知,忧来生别离。踟躇顾群侣,泪下不自知。(四解)

(趋)

念与君离别,气结不能言。各各重自爱,道远归还难。妾当守空房,闭门下重关。若生当相见,亡者会黄泉,今日乐相乐,延年万岁期。

相和大曲中的艳可能与歌舞的形象和动作有关。它一般出现在曲前,起到引子的作用。音乐婉转抒情,有时也出现在中间。其最初是楚国的民间歌曲形式。

相和大曲中的解在构成大曲中段的主体部分多次出现,当是歌曲段落的量词,数解并置的中段是相和大曲的主体部分。

相和大曲中的趋,原为吴地民歌,多出现在结尾,速度较快,属于整个大曲的高潮部分。

由此可知,汉魏相和大曲已具备了三段式歌舞曲的基本结构原则。这种结构原则直接影响到更为成熟的隋唐歌舞大曲的结构。

第五节 清商乐

清商乐是东晋南北朝间,承袭汉、魏相和诸曲,吸收当时民间音乐发展而成的俗乐之总称。

早在三国时期,魏三祖曹操、曹丕、曹睿便作有大量清商曲辞,还设立了清商署的机构,专门管理清商乐。后来北方的相和歌、清商乐由于两晋时的战乱

^①《宋书·乐志》三,中华书局校点本《宋书》第2册,第618页。



传播到南方,与南方兴盛起来的吴歌西曲融合、发展。北魏孝文帝时,南方的清商乐又传到北方。在宫廷中作为“华夏正声”受到较大的重视,即如《魏书·乐志》所载,将“江左所传中原旧曲……及江南吴歌,荆、楚西声,总称清商”。清商乐遂成为全国性民间音乐的总称。

清商乐的形式结构略同相和诸曲,其宫调系统亦与相和诸曲相同,并称“三调”。

今存清商曲辞,多为在南方新兴经济发展的条件下,与东晋时南迁所传入的中原文化相结合的吴歌和西曲。

吴歌在东晋、南朝时颇盛,流传于以建康(南京)为中心的地区。其中多为民歌,如《子夜歌》、《上声歌》、《子夜四时歌》等。

西曲的产生较吴歌略晚,时在南朝宋、齐、梁时期,流传地区大体以今江陵为中心。其表演形式有舞曲和倚歌,即以曲倚(伴奏)歌。其作品除民歌外,亦有文人所作。民歌类作品如《莫愁乐》、《那呵滩》等。

吴歌、西曲的曲词多为五字四句为一段,另外还有附加成分“送声”、“和声”。它们或在曲前,或在曲后出现,大致具有“引子”或“尾声”的含义。

据《乐府诗集·清商曲辞》小序记载,清商乐所用乐器有节鼓、琴、瑟、箏、筑、琵琶、箜篌、笙、笛、篪、箫、埙、钟、磬等。

第六节 百戏中的乐舞

汉代的百戏,上承周代散乐,是多种民间艺术的汇合。它包括了角觚、杂技、魔术、歌舞等多种艺术形式。百戏在汉代得到高度的发展,在张衡的《西京赋》、李尤的《平乐观赋》中所列的百戏节目有“鱼龙曼延”、“总会仙倡”、“东海黄公”(歌舞);“乌获扛鼎”(举重)、“都卢寻橦”、“冲狭燕濯”、“胸突钜锋”、“跳丸剑”、“走索”(杂技);以及“吞刀吐火”、“画地成川”、“立兴云雾”(魔术)等。如此规模庞杂、妙趣横生的娱乐性百戏歌舞的出现,实在是汉代民间俗乐中一簇瑰丽的花朵。在百戏节目中,像“鱼龙曼延”、“总会仙倡”、“东海黄公”这些大、中型的化妆歌舞中当有丝竹、钟鼓音乐伴奏,如所谓“白虎鼓瑟,苍龙吹篪”、“女娥坐而长歌,洪崖立而指麾……”,即或是在杂技舞蹈中也离不开音乐。山东沂南汉墓百戏画像石中,可以看到十余人的钟鼓乐队在为七盘舞伴奏。其中有歌手、击鼓、击铙、击钟、击磬、吹箫、吹竽、弹瑟、击筑等乐器的演奏。(图3-3)

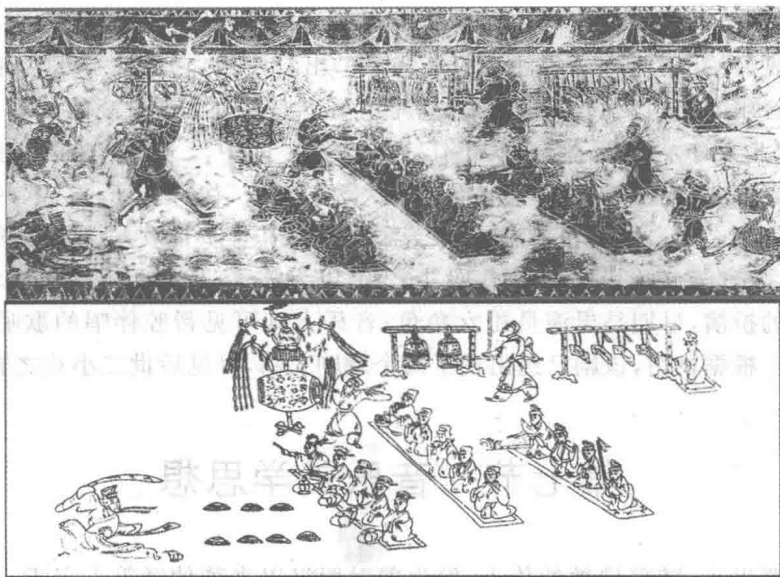


图 3-3 山东沂南东汉画像石中的盘古舞与钟鼓乐队(原图及示意图)

汉代百戏乐舞包括了多种民间艺术形式。据四川成都天回山东汉墓出土的击鼓说唱俑(图 3-4)可知说唱音乐在当时的民间艺术中已有反映:说唱俑左臂弯曲,持小鼓,右手执槌前伸,面部前额皱纹数道,双目眯缝,一副神采飞扬、手舞足蹈的仪态,十分生动传神。

受到汉代百戏中情节性歌舞和角觥的影响,南北朝末年兴起了一种有故事情节、有角色化妆表演、载歌载舞,或同时兼有伴唱和管弦伴奏的戏曲雏型,唐人称之为“歌舞戏”。歌舞戏重要的节目有《大面》、《钵头》、《踏谣娘》。其中《大面》表现了北齐时兰陵王性胆勇,而貌若妇人,自嫌不足以威敌,乃刻木为假面,临阵著之,于是在战争中获得了胜利。^① 这里可以看到的“著以假面”,已是后世戏曲脸谱的雏型。《钵头》表现的是西域胡人的故事。胡人



图 3-4 汉代说唱陶俑

^① 参见崔令钦:《教坊记》,《中国古典戏曲论著集成》一,中国戏曲出版社 1982 年版,第 17 页。



为猛兽吞噬，其子披发素衣，上山寻兽，为其父报仇。边行、边泣、边歌，栩栩如生一副临丧哀痛的形象。^① 值得注意的是《钵头》出自西域，它反映了西域音乐文化与中原音乐文化的交流。《踏谣娘》描写了一个妇女遭丈夫欺凌的故事。《教坊记》载：“北齐有人姓苏，号鼻，实不仕，而自号为‘郎中’。嗜饮、酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔悲，诉于邻里。时人弄之，丈夫著妇人衣，徐行入场。行歌，每一叠，傍人齐声和之云：‘踏谣和来，踏谣娘苦和来！’以其且步且歌，故谓之‘踏谣’；以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。”^②从记载中可以看到，作为角色的扮演，早期是男演员扮女角色；音乐上则可见帮腔伴唱的歌曲形式已经出现。根据剧情，该剧已经出现了两个戏剧人物，可见后世二小戏之雏形。

第七节 音乐美学思想

魏晋以来，随着佛教的传入，发生着对两汉以来董仲舒等人定于一尊的传统儒学思想的冲击。其中最突出的表现是“玄学”的兴起。“玄”是微妙、神秘的意思。《老子》第一章说：“玄之又玄，众妙之门。”所以“玄学”这个名称表明了它和老子思想的联系。这一时期，根源于道家思想的魏晋“玄学”对当时的政治、社会制度提出尖锐的批评，同时它也提供了逃避现实的一种思想体系。这样，一批“越名教而任自然”的清谈家应运而生。他们带着任冲动而生活的“风流”，带着放达的浪漫姿质，构成了与传统儒学相抗衡的思想流派。其在音乐思想上的反映，尤以“竹林七贤”中嵇康的《声无哀乐论》最为典型。

嵇康(223—263)，字叔夜。魏末琴家、音乐理论家、思想家。在魏任中散大夫，世称嵇中散。他在政治上反对司马氏专权，主张“非汤武薄周礼”，因此遭到礼法之士的忌恨，终被司马氏集团杀害。在琴学方面，他曾作有琴曲《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》等。并著有《琴赋》，生动地描述了琴曲艺术的多种表现，还评论了当时的一些琴曲，具有可贵的史料价值。他的音乐美学思想集中体现在《声无哀乐论》一文中。《声无哀乐论》全文约7000字。通过“秦客”和“东野主人”的八次论难，反复论述其“声无哀乐”的观点。即音乐是客观存在的音响，哀乐是人们的精神被触动后产生的感情，两者并无因果关系。用他的话说，就是“心之与声，明为二物”。^③又进而阐明音乐的本体是“和”。这个“和”是

① 参见段安节：《乐府杂录》。

② 见崔令钦：《教坊记》，《中国古典戏曲论著集成》一，中国戏曲出版社1982年版，第18页。

③ 见吉联抗译注：《声无哀乐论》，人民音乐出版社1982年版，第33页。

“大小、单复、高卑(低)、善恶(美与不美)”的总合,也即音乐的形式、表现的手段和美的统一。它对欣赏者的作用仅限于“躁静”、“专散”,即它只能使人感觉兴奋或恬静,精神集中或分散。音乐本身的变化和美与不美,与人在感情上的哀乐是毫无关系的。即所谓“声音自当以善恶为主,则无关于哀乐;哀乐自当以情感而后发,则无系于声音”^①。

那么,人的情感上的哀乐从何而来呢?嵇康认为这是人心受到外界客观事物的影响,即“哀乐自以事(客观事物)会,先遭(相遇)于心,但因和声以自显发”^②。人心中先有了哀乐,音乐起着诱导和媒介的作用,使它表现出来。同时,他还认为“人情不同,各施所解,则发其所怀”^③。人心中先已存在的感情各不相同,对于音乐的理解也会因人而异,被触发起来的情绪也会不同。所以,他认为音乐虽能使人爱听,但并不能起到移风易俗的作用。嵇康大胆地反对了两汉以来完全无视音乐的艺术性,把音乐简单地等同于政治的观点,这是有其进步意义的。而且他所看到的音乐形式美、音乐的实际内容与欣赏者理解之间的矛盾,也是前人所未论及的。《声无哀乐论》反映出的主张音乐脱离封建政治功利的音乐思想与主张“礼乐刑政”并举的官方音乐思想,构成了中国封建社会中音乐美学思想两大潮流的源头。

第八节 音乐文化的交流

古代音乐文化交流的记载,最早可上溯至夏代末年(帝发时)。当时,在今宁夏南部,通过陕西中部和豫西一带,发生过夷人部族和华夏部族之间的乐舞交流。秦汉以来,随着张骞通使西域而造成的“丝路热”促进了西域文化与华夏文化的交融与发展。据《洛阳伽蓝记》载:“自葱岭以西至大秦,百国千城,莫不欢附。胡商贩客,日奔塞下。所谓尽天地之区,已乐中国风土,因而宅者,不可胜数。是以附化之民,万有余家。”一条“丝路”把东方文明带向西方,西方的艺术家们也远来长安,将西亚文化播入东方。

一、汉代域内音乐文化交流的主要体现

1. 南北音乐文化的共生性增强,乐府中乐官的采诗作乐活动在客观上造成了南北音乐得以共存一体的状况。

① 见吉联抗译注:《声无哀乐论》,人民音乐出版社1982年版,第13页。

② 吉联抗译注:《声无哀乐论》,人民音乐出版社1982年版,第20页。

③ 见吉联抗译注:《声无哀乐论》,人民音乐出版社1982年版,第40页。



2. 楚乐文化第一次对北方中原文化产生广泛的影响。《汉书·礼乐志》：“高帝乐楚声，故房中乐楚声也。”《旧唐书·音乐志》：“楚调者，汉房中乐也，高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也；侧调生于楚调；与前三调（平、清、瑟三调）总谓之相和。”

二、汉代域内外音乐文化的交流

1. 传出方面：

(1) 公元前2世纪，原居住在今甘肃河西地区的月氏族和乌孙族先后向新疆伊犁河移动。其中西迁的月氏人，史书称大月氏。他们后经中亚进入大夏。这一迁徙把包括音乐在内的中国文化带到中亚和南亚。

(2) 公元前2世纪初年，燕人卫满率领一批人到朝鲜，曾设置行政区划的建制，促进了古代中、朝音乐文化的交流。

(3) 公元1世纪，匈奴族分裂，北匈奴西迁，最终定居东欧之匈牙利。把中国的音乐文化带到他们所经过的和新定居的地区。

2. 传入方面：

(1) 随着张骞通使西域，西亚音乐文化传入渐多。虽史载张骞曾得《摩诃兜勒》一曲的说法尚有争议，但一些西亚乐器，如胡笛、胡箜篌；一些杂技、乐舞的传入还可见诸记载，并得到验证。

(2) 公元前1世纪，印度的佛教经中亚传入新疆地区，公元1世纪传入中国内地。佛教音乐也随之传入。但当时其影响并不很大。

三、魏晋以来音乐文化的交流

1. 歌舞伎乐的交流。如东晋时，北方先后出现了十几个封建政权。大批中亚、西亚和印度人，包括乐舞艺人陆续进入中国。前凉王张重华(346—353)时，天竺乐传到凉州。公元382年，前秦派吕光征西域，384年攻占龟兹，将“奇技异戏”带到凉州。这种龟兹乐本来已经吸收了一些天竺乐舞的因素，传到凉州，又与当地以及中原乐舞融合，形成西凉乐。公元435年，魏太武帝派遣20人出使西域，带回疏勒和安国(今中亚布哈拉)的乐伎。公元568年，北周武帝与突厥联姻，皇后阿史那氏从突厥来，西域各地如龟兹、疏勒、康国都派艺人组成乐队，随皇后到长安。乐队中还有著名的龟兹音乐家苏祇婆，擅长龟兹琵琶，并把西域乐律传授给长安音乐家郑译。

2. 乐器、乐曲的交流。张骞出使西域时曾得《摩诃兜勒》一曲，带回长安。同时，汉以来乐器交流渐多。许多乐器的名称常有混乱现象，而在不同民族或国家中又常互相借用。如中原地区的排箫，在商代称为箫，西周后称为箫，战国时曾称为籁。在此期间，国内外几种民族语言中有些吹管乐器的名称，和籁的读音相近。如古回鹘语和维吾尔语称笛为“奈伊”，波斯语称竹子和笛为“奈

伊”，罗马尼亚语和匈牙利语称排箫为“奈伊”等。在古汉语方言中，籁、奈读音不分，这样，奈伊很可能是籁的音译。^① 因此，从同一乐器其读音相近的名称中透露出中原乐器与西亚乐器交流的信息。

此外，区别于秦琵琶、汉琵琶的另一种梨形音箱的曲项琵琶和五弦琵琶约在公元 350 年前后，通过印度传入中国北方。箏箏也在此前后由西域传入内地。这些史实构成了西域音乐文化与中原文化交流发展的篇章。

西域音乐文化的东渐，与当时佛教的盛行不无关系。佛教约于公元 1 世纪中期开始传入，到两晋南北朝时已十分盛行。统治阶级到处修建寺院、佛塔，寺院中经常有歌舞杂技的表演；僧人亦用歌唱吸引听众，宣传教义。一些西域传入的佛曲得到流传。在这一过程中，中国僧人将梵音佛曲译成汉文，改用中国音调歌唱，这已经是一种融汇中外的宗教音乐。在翻译佛经的过程中，由于受到梵文拼音的启发，还直接促成了我国音韵学的发展。这对后世的歌唱和作曲都有影响。

与此同时，中原音乐文化还经历着南北音乐文化的交流过程。这主要是由于战乱局面而造成北方人民的大量南迁，由此使得北方的民歌、鼓吹乐，以及相和歌等艺术形式的南流，它们为南方民族音乐注入新的发展因素。

第九节 乐器和器乐的发展

适应鼓吹、相和歌等俗乐形式发展的需要，两汉以来吹管乐器以及古琴等弦乐器的发展颇引人注目。其中吹管乐器以排箫、笛、羌笛、箏、角等更为突出。而魏晋时期多种类型的打击乐器则更显重要。

1. 吹管乐器类。

先秦已有的排箫，两汉时更为广泛地出现在鼓吹、骑吹的乐队中。应邵《风俗通义》对其形制的记载为“其形参差，像凤之翼，十管，长一尺”^②。

笛（簫）、羌笛：东汉应邵《风俗通义》中记载的笛（簫）和羌笛，均指竖吹的管乐器。羌笛出自我国羌族，竹制，原四孔，京房为之加一孔成五孔。关于横吹的笛，据马王堆 3 号汉墓出土竹简的“遣册”（殉葬品账目）列有“簫”（笛），其实物为两支六孔、横吹的单管乐器。可见，汉代的笛（簫）已有横吹、竖吹两种。

箏：古代的箏。最初大概是“卷芦叶为箏，吹之以作乐”^③。后来则可能指以

① 参见阴法鲁：《丝绸之路上的音乐文化交流》，载《人民音乐》1980 年第 2 期。

② 王利器：《风俗通义校注》下册，中华书局 1987 年版，第 211 页。

③ 马端临：《文献通考》。

芦叶制成哨,做成类似管子一类的乐器。因其出自西域,又称胡笳。

角:最初可能源于动物天然的角,后来改用其他质料制作,在鼓吹乐队中可以见到。

魏晋时期吹管类乐器出现了木制的管子,称筚篥,有九个按指孔,管的上口插一芦哨,约在公元384年随着《龟兹乐》传入内地。

2. 击乐器类。

2000年2月在山东济南章丘市洛庄汉墓的发掘中,出土149件乐器。包括编钟19件,编磬107件,铎钲、钲、铜铃各1件,串铃9件,均为汉代重要的打击乐器。其中编钟的双音性能良好,七声音阶齐全,音域较宽,可以演奏古今乐曲。其纹饰及合瓦形的造型结构,以及调音遗痕所反映的调音手法均具有西汉以来的特征,这对于汉代编钟特征的研究具有重要意义。

洛庄汉墓出土编磬多达6套,是我国考古发现的编磬中数量最多的,且多数保存完好,少数碎裂的磬体经考古工作者粘合修复后,仍能得到整体振动的效果。这些编磬音列完整,部分磬底还刻有铭文,它们对于汉代音乐制度的研究有着重要的意义。^①

筑:作为流行的击弦乐器,先秦已有记载。马王堆3号汉墓出土的一件筑(明器图,图3-5),其形制前端似琴,尾部细长,可张五弦。江苏连云港市西汉侍其繇墓出土漆食奁彩绘花纹中有一人击筑为舞蹈伴奏(图3-5)。演奏方式是左手持筑,右手持细棒敲击。这种击弦乐器可能是我国弓弦乐器的远祖。

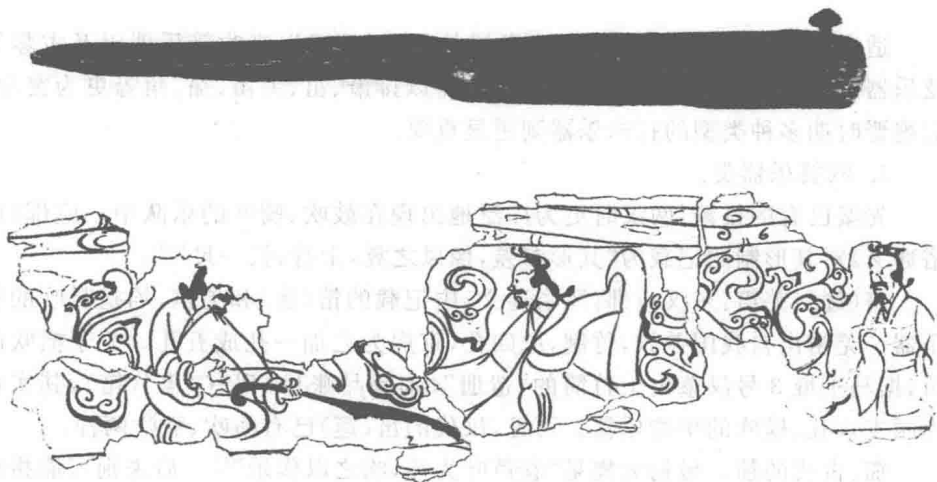


图3-5 马王堆3号汉墓出土筑(上)及江苏连云港西汉侍其繇墓出土的漆食奁中的击筑图(下)

^① 参见王子初《山东章丘洛庄汉墓的出土乐器》,《人民音乐》2001年第4期。



魏晋时期新出现的打击乐器主要有：

方响：由 16 块定音铁片分上下两层，悬挂木架之上。陈旸《乐书》有“倚于架上以代钟磬”的记载。北周时期已开始使用。

铎：公元 6 世纪前期，后魏开始有铜铎出现，当时称为打沙铎。

钹：公元 350 年左右，随着“天竺乐”由印度传入，北魏时民间已十分流行。

星：即碰铃，南北朝时已有之。

鼓类乐器出现多种形制，如腰鼓、羯鼓等。

3. 弹拨乐器类。

箜篌、琵琶、古琴的发展比较重要。

箜篌：有卧箜篌、竖箜篌两种形制。卧箜篌平放横弹似瑟，又称箜篌瑟，其源自本土。竖箜篌，又名胡箜篌，约在后汉灵帝(168—189)时由西域传入(图3-6甲)。1996 年在新疆且末县托格拉克勒克乡扎滚鲁克墓地出土了一种弓形箜篌的变体乐器(图 3-6 乙)，它将外域传入箜篌类乐器的时间提早至战国时代。这一类乐器的东传及主要流播地域与古代“丝绸之路”关系密切。



图 3-6 甲 敦煌莫高窟 431 窟北魏伎乐天弹竖箜篌图

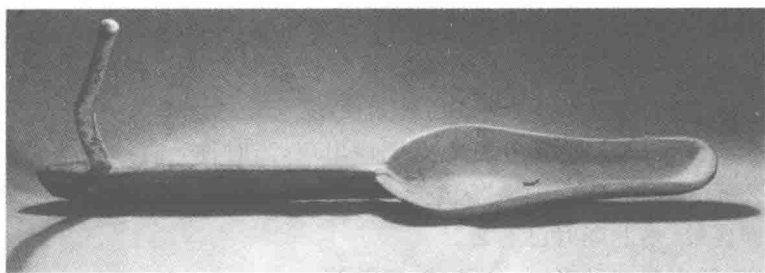


图 3-6 乙 新疆且末竖箜篌

琵琶:我国历史上的琵琶,形制和名称有多种。从形制上看,大别为两类:一类共鸣琴箱呈圆形,直颈;一类共鸣琴箱与颈连接呈梨形。

秦汉时本土流传的琵琶主要为前一种。隋唐时被称之为秦琵琶、汉琵琶、秦汉子。魏晋时期,因“竹林七贤”之一的阮咸善弹此器,遂被称作阮咸,即后世的阮(图 3-7)。这种圆盘直柄的琵琶,东汉刘熙《释名》记载:“枇杷本出胡中,马上所鼓也。推手前曰枇,引手却曰杷,象其鼓时,因以为名。”这种琵琶或当由西域传入,其名当由演奏方法的象声字而来。



图 3-7 南京西善桥古墓出土南朝
竹林七贤与荣启期模印砖阮咸弹阮图



图 3-8 敦煌莫高窟 288 窟
北魏壁画伎乐人弹曲项琵琶图

魏晋时期,琵琶类乐器出现了与秦汉子形制迥异的曲项琵琶、五弦琵琶。

曲项琵琶:我国现通用琵琶的前身。曲颈,梨形音箱。东晋十六国时经印度传入我国,后又在南朝梁时传到江南(图 3-8)。

五弦琵琶:形制与曲项琵琶相似,略小,直项,五弦,与曲项琵琶同时传入。

4. 关于七弦琴及其音乐。

琴的形制在两汉时逐步趋于成熟。长沙马王堆 3 号汉墓出土的琴已有七弦,但无徽位。当时,琴的成熟与发展还表现为一批知名琴家的出现。如司马相如、师中、赵定、龙德、刘向、桓谭等,他们对七弦琴的操练主要出于对于音乐的爱好;这些琴家多有关于琴的专著,如刘向的《琴说》、杨雄的《琴英清》、桓谭的《琴道》等。从琴曲来看,这时有两个值得注意的特点:其一,具有情节性。在一些琴曲中已具有一定的人物和故事情节。如《聂政刺韩王曲》,描绘一个造剑工匠无辜被韩王杀害。他的儿子聂政作为泥瓦匠混入韩宫谋刺失败,接着又逃入深山,刻苦学琴 10 年,练成绝技,以后化妆回到韩国,终于利用弹琴的机会刺死韩王,实现了其复仇的愿望。其二,在演奏形式上,琴的演奏开始与歌唱相结合。现存两汉琴曲《梁甫吟》、《饮马长城窟》、《箜篌引》等均为相和歌词的名篇。蔡邕的《琴赋》中说:“感激弦歌,一低一昂。”可见以琴伴歌是当时一种重要的演出形式。当然,相和歌的出现对这种表演形式有着重要影响。

从东汉末到东晋,古琴音乐的发展又出现了如下重要现象:

第一,东汉末年出现了解说琴曲标题的古琴艺术重要专著《琴操》(蔡邕)。

第二,东汉末、三国时期,出现了蔡邕、蔡琰、嵇康等一批文人琴家。蔡琰即蔡邕之女,字文姬,曾因战乱流落南匈奴 12 年。曹操念及和蔡邕的友谊,把蔡琰赎回。她“博学有才辨,又妙于音律”,因此相传有表现思乡之情的“悲愤诗”传世。这一作品和唐代琴曲《大胡笳》、《小胡笳》,以及其后的琴歌《胡笳十八拍》有着密切的联系。嵇康则著有《琴赋》,其中有“徽以中山之玉”^①的明确记述。这是关于琴徽的最早记载。与此同时,以琴艺传世的琴家也已出现。其中比较突出的要推阮氏家族。阮瑀做为文坛上“建安七子”之一已颇得古琴要旨,曾师从蔡邕,在曹操举办的宴会上弹琴作歌。他的音乐修养影响到自己的儿子阮籍、孙子阮咸。他们都是“竹林七贤”中以琴著称者。阮咸是阮籍的侄儿,他不仅精于汉时的秦汉子,从而使后世这一类乐器以“阮咸”得名,而且善作琴曲。阮瞻“亦善弹琴,人闻其能,多往求听。不问长幼贵贱,皆为弹之”。阮籍更以短小精绝的《酒狂》一曲表达了清谈家们愤世嫉俗的放达情怀。阮氏家族对于琴艺的传承,反映出古琴艺术在社会生活中的重要位置。

^① 吉联抗译注:《声无哀乐论》,人民音乐出版社 1982 年版,第 57 页。

第三,出现了《广陵散》、《猗兰操》、《酒狂》等一批著名琴曲。魏晋以来所传琴曲,从内容上讲更趋丰富。既有表现英雄故事的,如《广陵散》;亦有描写人物情状的,如《酒狂》;还有即景生情,抒写人的精神风貌的,如《碣石调·幽兰》等。

琴曲《广陵散》,又名《广陵止息》,最初是东汉末年产生于广陵地方(今江苏徐州一带)的一首琴曲。《广陵散》的题材内容,根据琴曲小标题,一般认为即《琴操》中记述的《聂政刺韩王曲》(图3-9)。

《广陵散》曲谱经历代传授,后来保存在明代朱权辑的《神奇秘谱》中,它是隋唐时期的传谱。全曲共分45段,兹将其结构示意图如下:

开指(1段)→小序(3段)→大序(5段)→正声(18段)→乱声(10段)→后序(8段)。

《广陵散》的音乐内容,反映了汉以来人民不满封建迫害,赞扬英雄人物,追求光明幸福的精神境界。其中主要表现为互为补充的下列两种感情。

(1)〔正声十七、循物第八〕所表现的沉郁悲愤的情感。

【例1】

广 陵 散

正声十七

明·神奇秘谱
管平湖 定谱
王 迪 记谱



图3-9 山东武梁祠

汉画像石中的聂政刺韩王

(2)〔正声十九、长虹第十〕所表现出的戈矛纵横的战斗精神。

【例 2】

广 陵 散

正声十九



乐曲综合表现的上述两种互相补充的感情因素与儒家倡导的“中和”之旨相悖,《广陵散》也因此而更具进步性。

琴曲《酒狂》传为阮籍所作。《神秘秘谱》的解题说:“籍叹道之不行,与时不合,故忘世虑于形骸之外,托兴酗酒,以乐终身之志”,“岂真嗜于酒邪,有道存焉。”这个解题反映出作者阮籍有自己的理想,但在当时不可能实现,又不甘心于随波逐流,只好寄托于酗酒。联系其所处的时代来分析,阮籍的醉酒佯狂正是清谈之士一种消极斗争的手段,他们针砭时弊,往往优游于竹林山水之间,寄兴于酒醉佯狂之中。

《酒狂》的音乐基本上是一个主要曲调在不同高度上稍加变化重复。重复的各段落间有一些过渡性的连接材料。乐曲打谱为三拍子,并在弱拍出现沉重的低音或长音,造成头重脚轻、站立不稳的感觉。刻画出醉酒后迷离恍惚、步履蹒跚的神态。

【例 3】

酒 狂

明·神奇秘谱
姚丙炎 打谱
许 健 记谱

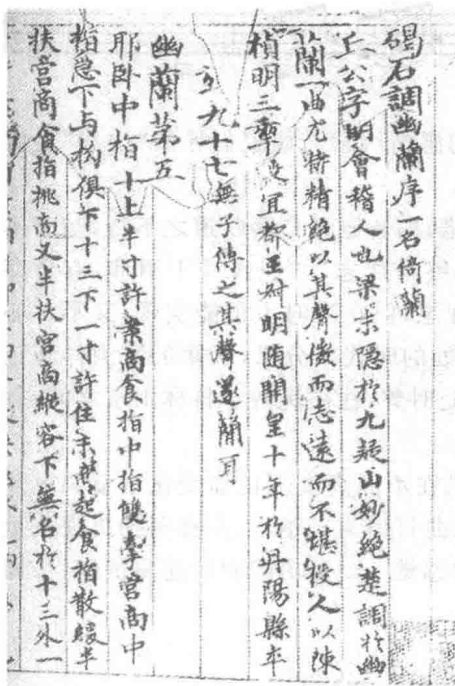


图 3-10 唐人抄本琴曲
文字谱《碣石调幽兰》

琴曲《碣石调·幽兰》传自南朝梁代的丘明(公元 493—590)。现存谱式原件是唐人手写卷子谱,存日本京都西贺茂的神光院。这是我国现存最古老的琴谱。它属于以文字记录弹奏手法的文字谱式(图 3-10)。

该谱所以称碣石调,是指它的曲调形式。其溯源,可推至汉代相和歌瑟调曲中的《陇西行》(《步出夏门行》)。该谱所称“幽兰”是指乐曲所表现的内容,当与南朝宋诗人鲍照创作的琴曲歌词《幽兰》有关。鲍照的《幽兰》词,情调朦胧迷离,似在回顾往事,略带伤感,以借“幽兰”抒发自己怀才不遇的心情。《碣石调·幽兰》“其声微而志远”,“此弄宜缓,消息弹之”。它强调的“微”和“缓”都是为了更深刻地表达其幽怨、压抑的情绪。可见,鲍照的《幽兰》词与琴曲《碣石调·幽兰》的曲调情绪吻合。

第十节 乐律宫调理论

汉代成书的《礼记·投壶》篇保留了古代演奏的鼓谱。以“口”、“○”及“半”三种谱字记述作技壶游戏时两种鼓的演奏谱。这当是最早的谱式记载。

《汉书·艺文志》中有“声曲折”与歌和歌诗相配合的记载。据推断,这些“声曲折”当是歌或歌诗演唱时的曲谱。

在古代律学的发展中,汉代的京房(字君明)曾提出六十律的理论。他是在三分损益法的基础上,利用第一律与第十二律之间存在的音差,继续损益推算,将一个八度分成六十律。他的主观意图是附会八卦,但在客观上京房六十律却显示了律学思维的精微性。在他的六十律理论中已经出现了五十三平均律的计算成果,这是前所未有的。此外,他还最先指出了用管定律与用弦定律性质的不同,即注意到了以管定律需要管口校正的问题。

汉代在相和歌的发展过程中,曾出现过相和三调的宫调理论。经汉、魏、晋到南北朝时期,相和三调又称清商三调,名异而实同。论及相和三调宫调体系的史料,原出《魏书·乐志》北魏孝明帝神龟二年(519年)的“陈仲儒奏议”。其说为:“又依琴五调调声之法,以均乐器。其瑟调以宫为主,清调以商为主,平调以角为主。五调各以一声为主,然后错采众声,以文饰之,方如锦绣。”由此可知,所谓清商三调之称,实际上是以三调为主,间亦旁及他调。《唐书·乐志》曰:“平调、清调、瑟调,皆周房中曲之遗声,汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者,汉房中乐也,高帝乐楚声,故房中乐皆楚声也。侧调者,生于楚调,与前三调总谓之相和调。”可见平、清、瑟、楚、侧五调,构成了清商乐的宫调体系。

根据“陈仲儒奏议”所载史料,近人多着眼于琴调探讨清商三调的宫调结构。目前比较有说服力的意见为:清商三调不是三种不同的调式,而是每换一调都要重新调音,在同一件乐器上,各有自己特定音高序列的三种调高,以七弦琴为例,平调相当于正调,瑟调相当于慢角调,清调相当于蕤宾调。^①

蕴含丰富的传统乐律学理论,在魏晋以来仍沿着两条不同的思维路线发展。

其一是沿着附会历数,“日当一管”的乐律思维逻辑,产生了南朝宋人钱乐之的三百六十律。他是依照三分损益之法,在京房六十律的基础上一一直推算到三百六十律,对于音乐实践毫无意义。

① 参见冯洁轩:《调(均)·清商三调·笛上三调》,《音乐研究》1995年第3期。



其二是沿着便于旋宫转调这种具有实践意义的思维逻辑,出现了南朝宋何承天(370—477)的新律。他的办法是在三分损益法的基础上加以调整,创造了十分接近十二平均律的“新律”。具体方法是:

先以黄钟本律之数(9寸)减去仲吕所生黄钟之数(依三分损益法计算11次得到8.8788寸),得差数0.1212寸。再将此差数平分为十二等分,即 $0.1212 \div 12 = 0.0101$,然后将此数依次递加在林钟以下各律上,即得“新律”各音之数。

黄钟=9(寸)

林钟=6+0.0101=6.0101.

太簇=8+0.0202=8.0202.

南吕=5.3333+0.0303=5.3636.

姑洗=7.1111+0.0404=7.1515.

应钟=4.7407+0.0505=4.7912.

蕤宾=6.3209+0.0606=6.3815.

大吕=8.4279+0.0707=8.4986.

夷则=5.6186+0.0808=5.6994.

夹钟=7.4915+0.0909=7.5824.

无射=4.9943+0.1010=5.0953.

仲吕=6.6591+0.1111=6.7702.

黄钟=8.8788+0.1212=9.0000.

何承天的新律已十分接近十二平均律,是世界律学史上十分重要的成就。

在实践性律学研究中,还出现了晋荀勖(?—289)笛律的重要成就。他的主要贡献是在乐器改良中制成十二支用于定音的笛(竖吹),每笛适吹一调;同时,每笛又可吹出“三宫二十一变”,以合其所言的“正声调”、“下徵调”、“清角之调”。在试制过程中,由于运用了“管口校正”,发音大体符合三分损益法的准确性。所谓“管口校正”是在管内气柱长度之外,补充以各种溢出管口外的气柱长度,以矫正误差。荀勖经过计算,乐器制作和音高检验得出的“管口校正数”是以黄钟律长度与姑洗律长度的差数。其他各笛均以该笛所应之律的长度与该笛角音所应之律的长度之差。尽管这个数据还带有经验性质,但在律学史上和物理学史上,都可算得上是重要发现。

在音乐实践中,本时期还出现了以琴曲《碣石调·幽兰》为代表的纯律实践成果。

一般认为,纯律大音阶和根据纯律的其他音阶,其各音都发源于倍音列。我国乐律史上纯律的实践始自七弦琴的弹奏。本时期的《碣石调·幽兰》谱,可以说明当时七弦琴已有完备的十三徽。十三徽各徽位与琴弦全长的弦长比例,



基本符合倍音列上各倍音产生的比率。因此,可以构成纯律体系的各音。于是,无论是由泛音、琴上按音以及琴弦散音所构成的七声音阶均可以产生纯律效果。由此,南北朝时期纯律在琴的演奏实践中已有完满体现。

复习思考题

1. 名词解释:百戏、乐府、鼓吹、相和歌、京房六十律、李延年、清商乐、歌舞戏、何承天新律、文字谱、《广陵散》、《碣石调·幽兰》。
2. 汉代俗乐的发展表现了哪些主要内容?
3. 两汉时期,哪几类乐器的发展反映出值得注意的内容?
4. 魏晋南北朝的音乐文化交流表现在哪些方面?
5. 《声无哀乐论》和儒家音乐思想有哪些相对立的观点?
6. 古琴音乐的成熟和发展表现在哪些方面?
7. 简述两汉、魏、晋时期琵琶类乐器的发展。

第四章 隋、唐、五代时期

(公元 581—960)

第一节 概述

隋王朝自建立到灭亡只有 37 年时间,是我国历史上最短命的王朝之一。然而,隋朝的建立实现了南北的统一,结束了从东汉末年以来长达三个多世纪的分裂割据局面。自此以后,国家的统一成为我国中、后期封建社会的主要历史潮流,音乐文化的发展随之步入极其辉煌的阶段。

隋朝统治者创立“教坊”机构,继承了魏晋南北朝以来各方面的音乐文化成果,建立起“七部乐”、“九部乐”的宫廷音乐体制,将音乐文化的发展建造在多民族音乐并存的基础之上,民间散乐百戏的发展也受到高度重视。这些开放性的文化政策,不论统治者主观动机如何,客观上起到了推动我国封建社会的音乐文化朝着东西方文明交流的世界性规模发展的作用,其历史意义显然是不容低估的。

唐袭隋制。大唐帝国统治的近三百年中,尤其自唐太宗的“贞观之治”(627—649)到唐玄宗的“开元盛世”(713—741)的一百多年间,国家强盛、民族和睦、经济繁荣、社会富裕,使唐王朝一度成为我国历史上最为强盛稳定的朝代,同时为文化艺术的高度繁荣提供了雄厚的物质基础,创造了良好的发展条件。全民族文化素质的空前提高,促使诗歌、音乐、绘画、书法、舞蹈、建筑等文化领域取得了全面的突破。“童子解吟长恨曲,胡儿能唱琵琶篇”(宣宗《吊白居易》),“《六么》、《水调》家家唱,《白雪》、《梅花》处处吹”(白居易《杨柳枝词》),“城头山鸡鸣角角,洛阳家家学胡乐”(王建《凉州行》)等等,乃是唐代音乐高度发展与普及的盛况在诗歌中的生动反映。唐朝国都长安是世界文化名城,西凉、龟兹、天竺、高丽、扶南、中亚及国内各民族的歌舞汇集于此(图 4-1)。唐代宫廷音乐的规模与水平也是其他任何朝代难以企及的。唐代交通四通八达,陆上、海上“丝绸之路”联结亚、欧两洲。因此,在国内外各民族音乐文化长期交流

融合的基础上创造出崭新风格的唐朝音乐,即使与欧洲拜占廷帝国、阿拉伯诸国相比也当之无愧站在当时世界的前列,对亚洲东部国家更是产生了极为深远的历史影响。唐朝最高统治者对音乐的爱好与提倡,对音乐文化的发展起着引导以及某种支配性的作用,形成了举国朝野普遍喜爱音乐的社会风气;贵族文人接连不断的大席小宴,必以歌舞相佐,使得歌舞音乐的社会需求量无限地膨胀,歌舞伎人得以大量涌现;高质量的音乐机构对于培养高水平的宫廷燕乐表演人才提供了重要保证;同时,民间俗乐中的“曲子”和“变文”开始盛行,促进了歌唱艺术的发展与说唱形式的兴起。总之,宫廷燕乐和民间俗乐是唐代音乐的两大潮流,在社会上层与下层遥相呼应,形成蔚为壮观的局面。



图 4-1 西安唐鲜于庭海墓出土载乐驼俑

安史之乱(755年)后,社会经济遭到破坏,藩镇割据愈益严重,宫廷燕乐日趋衰落。晚唐时期,阶级矛盾更加尖锐,统治阶级内部斗争愈演愈烈,终于使藩镇割据向立国称帝转化。公元10世纪初,我国北方先后建立后梁、后唐、后晋、后汉、后周五个朝代,南方先后出现吴越、吴、前蜀、楚、南汉、闽、后蜀、辽、南唐、北汉等十个国家,史称“五代十国”。但是,一个时代的文化面貌一旦形成,不会



由于政治、经济的衰落而立即消失殆尽,仍然会在一定阶段和范围内延续,而且以新的形式发展。生活在安史之乱以后的中唐诗人白居易(772—846)一生所作数以百计的音乐诗篇以及五代前蜀帝王建(846—918)墓出土的栩栩如生的棺座乐伎石雕,为今天了解唐代后期和五代音乐的面貌提供了极其宝贵的资料。

第二节 宫廷燕乐

隋唐宫廷燕乐集中地反映了这一时期音乐文化的最高成就。它来源于汉族传统音乐的不断积累和汉魏以来外族音乐的大规模输入,实质上是我国封建社会音乐文化的精华在长期积淀的基础上以及一定的政治、经济社会条件催化下的必然产物。

燕乐,又称宴乐、讌乐,即宴饮之乐。燕乐之名,古已有之。《周礼·春官·钟师》载:“凡祭祀飨食,奏燕乐。”在周代,郊庙燕射之乐尚无统一名称,至春秋战国,燕乐和雅乐逐渐分道扬镳,各自形成独立的体系。燕乐专指天子及诸侯宴饮宾客时所用的音乐,雅乐则用于庙堂典礼。强盛统一的隋、唐帝国,需要有与之相称的宫廷音乐规模,因此,历代燕乐中,像隋、唐燕乐那样建立起多部乐(“七部乐”、“九部乐”、“十部乐”)和二部伎(“坐部伎”和“立部伎”)的宏大体制及其取得的高度成就,可以说是绝无仅有的。

隋朝建立不久便以法令形式颁布了“七部乐”的燕乐体制。《隋书·音乐志》载:“始开皇初定令,置七部乐:一曰国伎,二曰清商伎,三曰高丽伎,四曰天竺伎,五曰安国伎,六曰龟兹伎,七曰文康伎。”这是以国名、地名作为乐部名称的隋代宫廷燕乐,包括汉族传统歌舞、兄弟民族和外来的各种歌舞。

国伎,即西凉乐,泛指流行于甘肃一带的音乐。南北朝时,这一地区曾先后建立后凉、西凉、北凉政权,它位于中西交通的枢纽地带,其音乐特点是“变龟兹声为之”,乃是汉族歌舞与龟兹歌舞相结合的产物。

清商伎,又名清乐,是汉族传统的民间音乐,包括汉代“相和歌”,魏晋“清商三调”,南北朝的“江南吴歌”和“荆楚西曲”。公元589年,隋平陈,获南朝宋、齐旧乐,在太常寺设置清商署管理,隋炀帝时改称清乐。

高丽伎,古代朝鲜的歌舞。当时的高丽、百济古国,位于今朝鲜境内。公元436年,北魏征服北燕,获高丽伎,即传入中原地区。

天竺伎,古代印度的歌舞。4世纪中叶,东晋十六国前凉政权时传入。

安国伎,中亚古国的歌舞,位于今乌兹别克布哈拉一带。北魏太武帝拓跋焘平北燕时得其乐,传入中原地区。

龟兹伎，古龟兹国的音乐，位于今新疆库车一带，乃胡乐诸部之首。《旧唐书·音乐志》载：“自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐。其曲度皆时俗所知也。”

文康伎，又名礼毕。这是汉族的一种面具舞。西晋太尉庾亮死后，家伎戴上庾亮的假面跳舞追思他，用庾亮的谥号文康，称文康伎。“每奏九部乐终则陈之，故以礼毕为名。”^①

隋炀帝时，又增加康国、疏勒两个乐部。康国位于今乌兹别克境内撒马尔罕一带；疏勒为古西域国名，地处今新疆疏勒、英吉沙二城，是维吾尔族聚居之处。至此，隋代“九部乐”的宫廷燕乐体制宣告完成。现将各乐部所用乐器及乐工人数列表如下(表 4-1)：

表 4-1 隋代“九部乐”乐器种类、乐工人数表

乐部 乐器 及其他	国伎	清商	高丽	天竺	安国	龟兹	康国	疏勒	文康
钟	○	○							
磬	○	○							
琴		○							
瑟		○							
筑		○							
笙	○	○	○			○			○
箫	○	○	○		○	○		○	○
篪		○							○
埙		○							
铃									○
箏		○							
弹箏	○		○						
拍箏	○								
击琴		○							
琵琶	○	○	○	○	○	○		○	
五弦	○		○	○	○	○		○	
笙篴		○			○				

① 《隋书·音乐志》。

(续表)

乐部 乐器 及其他	国伎	清商	高丽	天竺	安国	龟兹	康国	疏勒	文康
卧箜篌	○		○						
竖箜篌	○		○			○		○	
凤首箜篌				○					
笛 (长笛)	○	○	○	○	○	○	○	○	○
横笛	○								
大筚篥	○								
小筚篥	○		○						
双筚篥					○			○	
桃皮筚篥			○						
节鼓		○							
腰鼓	○		○			○			○
齐鼓	○		○						
担鼓	○		○						
铜鼓				○					
毛员鼓				○		○			
都昙鼓				○		○			
答腊鼓						○			
羯鼓						○			
鸡娄鼓						○			
正鼓					○		○	○	
和鼓					○		○	○	
槃鞞									○
铜钹	○			○	○	○	○	○	
贝	○		○	○		○			
筚篥					○	○		○	
乐器种类	19	15	14	9	10	15	4	10	7
乐工人数	27	25	18	12	12	20	7	12	22

唐代宫廷燕乐(图 4-2)起初完全承袭隋代燕乐体制,“高祖登极之后,享宴因隋旧制,用九部之乐”^①。至唐太宗贞观十一年(637 年),废除“礼毕”,贞观十四年,又将“燕乐”列为首部,于是形成了唐代的“九部乐”。

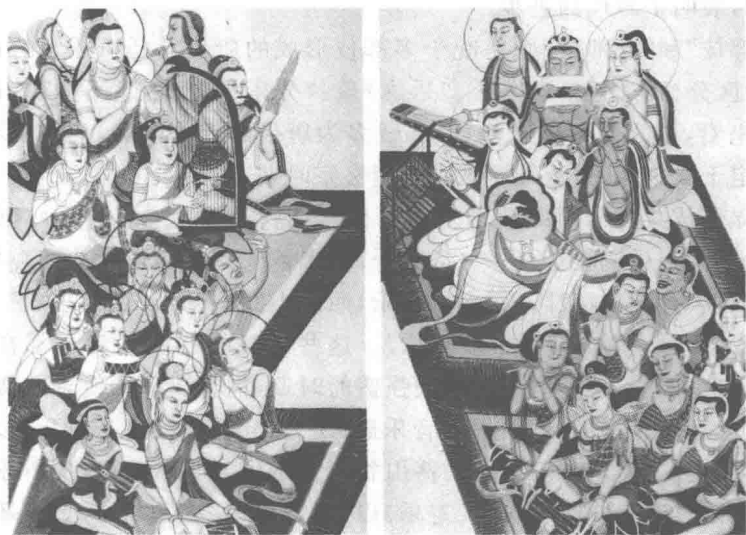


图 4-2 敦煌莫高窟 220 窟“东方药师净土变”乐舞图(局部)

唐代“九部乐”中的“燕乐”,不同于广义宫廷燕乐的含义,而是一个具体的乐部名称。贞观年间,“景云现,河水清”,协律郎张文收制作了《景云河清歌》,名为“燕乐”。这是一部宣扬帝王功绩、歌颂太平盛世的歌舞,一般用于庄重场合表演。

贞观十四年,唐太宗统一高昌。贞观十六年一月,将“高昌乐”专立乐部,形成“十部乐”。古高昌国位于今新疆吐鲁番,是古代中西交通枢纽之一,音乐风格接近于龟兹乐,在一定程度上体现了中西音乐文化交融的特色。因此,唐代的“十部乐”是燕乐、西凉乐、清商乐、高丽乐、天竺乐、安国乐、龟兹乐、康国乐、疏勒乐、高昌乐十个乐部。其中,外来歌舞音乐占有极大比重。

隋代的“七部乐”、“九部乐”和唐代的“九部乐”、“十部乐”,无论汉族歌舞或外来歌舞,多数保留了原有的传统形式,或者毋宁说是汉族歌舞与西域歌舞的照搬或加工,“其声音节奏及舞,悉宜依旧”^②。具有浓郁的民族情调和乡土气息。如《胡旋舞》出自康国乐,舞时急转如风,“胡旋女,胡旋女,心应弦,手应鼓。弦鼓一声双袖举,回雪飘飘转蓬舞。左旋右转不知疲,千匝万周无

① 《旧唐书·音乐志》。

② 《隋书·音乐志》。



已时”^①。《苏莫遮》出自天竺乐，系印度语，汉名浑脱。舞者裸体跌足，各持油囊盛水，以水相泼，表现了印度、缅甸、中亚泼水节的风俗。隋唐宫廷多部乐体现了各国歌舞的不同风貌，但唐代的乐器种类与乐工人数均多于隋代，曲目也有明显增加，表明了时代的进步。

“坐部伎”和“立部伎”则是晚于多部伎形成的唐代宫廷燕乐。二部伎以演出形式为区分标志。《新唐书·音乐志》载：“分乐为二部，堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。”坐、立部伎多为唐代的创作歌舞，唐初已有制作的迹象，奠定于武则天时代，最后确立于唐玄宗时期。

坐、立部伎共有十四部歌舞。立部伎八曲：《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》；坐部伎六曲：《燕乐》（包括《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》、《承天乐》四部小型歌舞）、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》。这些歌舞的制成年代大都在太宗、高宗、武后、玄宗四朝，正是唐朝国力最强盛的时期，内容以歌颂统治阶级的功德、盛世为主。音乐风格如《旧唐书·音乐志》所云，立部伎“自《破阵乐》以下，皆擂大鼓，杂以龟兹之乐，声震百里，动荡山谷；《大定乐》加金钲；惟《庆善乐》独用西凉乐，最为闲雅”。坐部伎“自《长寿乐》以下，皆用龟兹乐。舞人皆著靴。惟《龙池乐》备用雅乐笙磬，舞人蹑履”。坐、立部伎的音乐以流行的龟兹乐为主，但不少歌舞已是西域音乐和中原音乐相融合的崭新音乐风格了。

坐、立部伎有着各自的表演特色。立部伎规模大，人数多，最少 64 人，多达 180 人；坐部伎最多 12 人，少至 3 人。立部伎场面宏伟，伴以擂鼓，气势磅礴；坐部伎则幽雅抒情，表现细腻，注重个人技巧。白居易在《立部伎》诗中作了生动描绘：“立部伎，鼓笛喧，舞双剑，跳七丸；翊巨索，掉长竿。太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。”安史之乱以后，坐、立部伎逐渐趋向衰落。

《秦王破阵乐》是唐代宫廷燕乐中的一部著名歌舞，创作于初唐时期。公元 620 年，秦王李世民率军击败叛将刘武周，使得刚建立不久的唐朝政权转危为安，人们于是将隋末军中流传的一首歌曲《破阵乐》填入新词，在凯旋庆功时演唱，后来又不断得到加工、改编。武则天时期，日本遣唐执节使栗田真人将《秦王破阵乐》带回日本。目前日本保存着这首乐曲的九种遗谱。今人何昌林根据唐代宗大历八年（773 年）唐朝乐工石大娘传谱的《五弦谱》中七首曲谱之一的“秦王破阵乐”和唐高祖武德三年（620 年）的歌词译成词曲组合稿。这是一首在汉族音调基础上又“杂有龟兹之声”的著名作品。

① 唐·白居易：《胡旋女》，《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社 1958 年版，第 145 页。

【例 4】

秦王破阵乐

(词曲组合稿)

(1 = D)

发扬蹈厉·声韵慨慷

唐·凯乐歌辞 词

唐·石大娘“五弦谱” 曲

译谱并词曲组合: 何昌林



(领) 受 律 辞 元
圣 开 昌



首, 相 将 讨 叛
历, 臣 忠 奉 大



臣; (齐)(啊) 讨 叛 臣,(领) 咸 歌
猷; (齐)(啊) 奉 大 猷,(领) 君 看



《破 阵 乐》, 共 赏 (啊)
偃 革 后, 便 是 (啊)

稍自由

原速



太 平 人。(齐) 啊 共
太 平 秋。(齐) 啊 便



赏 太 平 人, 太 平 人。 (领) 四 海
是 太 平 秋, 太 平 秋。 }



歌舞大曲是一种综合器乐、歌唱和舞蹈,含有多段结构的大型歌舞,在隋唐宫廷燕乐中据有重要地位,也代表着隋唐音乐文化的高度水平。汉、魏时的相和大曲与清商大曲已是具有大套结构的歌舞大曲,隋唐燕乐大曲则进一步吸收了外来音调与形式,发展到歌舞音乐的更高阶段。这种有歌有舞、结构庞大、有复杂节奏、速度变化的艺术形式,无论在隋唐时期的雅乐、清乐、胡乐或是坐、立部伎中,都能见到它的存在,隋唐歌舞大曲的曲名遗留至今仍有数十部之多。

大曲的结构较为复杂:“凡大曲有散序、鞞、排遍、鬲、正鬲、入破、虚催、实催、袞遍、歇拍、杀袞,始成一曲,谓之大遍。”^①基本上可分三大部分:

散序——无拍无歌,节奏自由,由器乐演奏。

中序——入拍歌唱,多为抒情慢板,由器乐伴奏。

^① 宋·王灼:《碧鸡漫志》,《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏曲出版社1982年版,第131页。

破——以舞蹈为主，节奏逐渐加快，在热烈气氛中结束。

《霓裳羽衣曲》是唐代最著名的歌舞大曲，相传由唐玄宗李隆基根据印度《婆罗门曲》改编，这是一部非常富有浪漫主义色彩的作品。舞者上衣绣缀着洁白的羽毛，下身穿着彩云般的裙裾，无论音乐或舞蹈，都洋溢着仙境般的情调。《霓裳羽衣曲》共有 36 段：散序 6 段，中序 18 段，曲破 12 段。^① 可惜这部名作早已失传。1186 年，宋代姜夔在湖南长沙乐工的古纸堆中发现商调《霓裳曲》十八阙，均有谱无词。姜夔认为这些曲谱“音节闲雅不类今曲”，于是选择其中一段填词，名为《霓裳中序第一》，保存在《白石道人歌曲》中一直流传至今。这首作品有着浓厚的外来音调成分，一般认为，有可能是唐代《霓裳羽衣曲》中序十八阙中的一段。

【例 5】

霓裳中序第一

宋·姜夔据古谱填词
杨荫浏 译谱

亭 皋 正 望 极， 乱 落 红 莲 归 未

得， 多 病 却 无 气 力。 况

纨 扇 渐 疏， 罗 衣 初 索。 流 光 过

隙， 叹 杏 梁 双 燕 如 客。 人 何 在？

一 帘 淡 月， 仿 佛 照 颜 色。 幽

^① 唐·白居易：《霓裳羽衣歌》，《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社 1958 年版，第 170 页。



法曲也是隋唐宫廷燕乐中的一种重要形式。法曲，又名法乐，始见于东晋《法显传》，因用于佛教法会而得名，至隋称为法曲。“初，隋有法曲，其音清而近雅。……隋炀帝厌其声淡，曲终复加解音。”^①可知法曲本来的风格较为清淡幽雅。“法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也，故历朝引焉。明皇虽雅好度曲，然未尝使番汉杂奏。天宝十三载，始诏诸道调法曲与胡部新声合作……”^②诗中还有“乃知法曲本华风”之句。这两则材料说明法曲保存了汉族传统音乐、佛教音乐并吸收道教音乐与外来音乐的发展过程，但法曲积淀了华夏音乐的精华，在唐代燕乐中具有很高的地位。“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园。”^③唐朝统治者在西域音乐大规模输入的情况下，依然高度重视汉族传

① 《新唐书·礼乐志》。

② 唐·白居易：《法曲美列圣正华风也》注文，《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社1958年版，第169页。

③ 《新唐书·礼乐志》。

统音乐的继承与发展,很有远见卓识。

歌曲、舞曲、解曲是隋唐多部乐中的三种音乐体裁。如《隋书·音乐志》载:“龟兹……其歌曲有《善善摩尼》,解曲有《婆伽儿》,舞曲有《小天》,又有《疏勒盐》。”通常解释,有声有辞者是歌曲,配合舞蹈的为舞曲。解曲则是有声无辞的器乐曲,一般速度较快,具有热烈、粗犷的特色,多属西域音乐风格。

健舞和软舞是唐代宫廷燕乐中两类不同风格的小型乐舞,多由西域传入,也有部分创作成分。音乐与舞蹈的关系极为密切,许多舞蹈的名称均为唐代的著名乐曲。健舞风格刚劲矫健,音乐多用急管繁弦,代表作品有《浑脱》、《剑器》、《胡旋》、《柘枝》、《大渭州》等;软舞风格柔婉轻盈,音乐较为优美抒情,代表作有《凉州》、《绿腰》、《兰陵王》、《春莺啭》、《乌夜啼》等。软舞和健舞除在宫廷演出外,还常在官府和富豪之家的宴会上表演。五代画家顾闳中的存世作品《韩熙载夜宴图》中绘有表演《绿腰》舞的场面(图4-3)。《绿腰》又名《六么》,是唐代极为流行的音乐名作,在歌唱与器乐形式中均有反映。



图4-3 五代南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》(局部)

鼓吹在隋唐时期的仪仗和宴享中均使用。隋朝以梁代所设“熊罴十二案”为鼓吹乐队。自汉魏以来,各类鼓吹(汉代分“黄门鼓吹”、“骑吹”、“短箫铙歌”、“横吹”四种)之间的区别越来越小,逐渐混合而统称为“鼓吹”。隋唐时期的鼓吹形式则起到了承上启下的作用。

第三节 民间俗乐

隋唐音乐在社会生活中的覆盖面相当广泛,各种不同层次的音乐在不同社

会阶层中发挥着各自的作用。民间俗乐则是在社会底层广为流行,受到广大百姓喜爱的音乐形式。

曲子是隋唐时期新兴的一种民间歌曲。它的产生是因为自北魏、北周以来,西域音乐大量传入中原,加上长期积累下来的汉族传统音乐,在社会上遗留无数极为流行的曲调,即所谓“胡夷里巷”之曲,民间歌手或乐工利用这些现成曲调填词歌唱,于是产生了曲子这种新颖的长短句歌曲。“盖隋以来,今之所谓曲子者渐兴,至唐稍盛。”^①《杨柳枝》是隋代著名曲子,流行于隋炀帝时期。“《杨柳枝》者,亡隋之曲。炀帝将幸江都,开汴河,种柳,至今号曰隋堤,有是曲也。”^②唐代白居易用它填词八首,其一有词云:“古歌旧曲君休听,听取新翻《杨柳枝》。”可知曲子是一种可以填入歌词、百唱不厌的新颖的民间歌曲形式。《敦煌歌辞总编》共收入唐、五代曲子词 1300 余首,多为民间歌曲,如《望江南》表现了一个被抛弃女子的怨恨,歌词具有口语化的特点:

天上月,遥望似一团银。

夜久更阑风渐紧,

为奴吹散月边云,

照见负心人。

这首唐代曲子在后世得到广泛传播,唐、五代许多文人也加入了填写曲子词的行列,白居易、李煜等都有依声填词的《望江南》名篇传世。山西五台山寺庙音乐中至今仍保存着《望江南》的曲调。有的学者认为,这是真正的唐代歌曲,乃是古老的音乐文化在封闭式的寺院中世代代保存下来的一个罕见谱例。^③下面是这首词牌的曲调和佛会唱词、白居易填词的组合:

【例 6】

望 江 南

(合=1)

五台山青庙音乐
陈家滨译配

慢板



东 方 (呵 咳) 界, (呵 哎) 甲 土 木 神
江 南 (呵 咳) 好, (呵 哎) 风 景 旧 曾

① 王灼:《碧鸡漫志》。

② 何光远:《鉴戒录》。

③ 黄翔鹏:《论中国传统音乐的保存与发展》,《中国音乐学》1987 年第 4 期。



变文是唐代佛教寺院用于宗教宣传的一种说唱形式,其名称来源于佛教语汇。佛教中“转换旧形名‘变’”,所以佛教塑像、画图均称为“变”。佛教徒在宣讲教义时为使更多的百姓接受,便将深奥的佛教哲理通俗化,利用讲故事的方式进行宣传,这种方式就称为“俗讲”,所用的讲唱本子叫“变文”。变文是一种散文和韵文交替出现的说唱形式,常由散文叙述一遍故事,然后以韵文演唱一遍,内容多为讲说佛经故事,宣扬因果报应、轮回思想等佛教经义,如《目莲变文》、《维摩诘经变文》、《地狱变文》等。后来,人们又利用变文形式创造出以民间故事、传说和历史故事为题材的世俗性变文,如《伍子胥变文》、《王昭君变文》、《孟姜女变文》、《李陵变文》、《秋胡变文》、《董永变文》等。由于变文经常吸收群众喜爱的民间曲调,所以深受百姓欢迎。唐代元和、长庆年间(806—824年)有一个俗讲僧文淑的讲唱曾吸引了长安大批听众,被呼为“和尚教坊”。变文这种民间说唱形式在社会下层拥有广泛影响。韩愈诗《华山女》对长安俗讲盛况作了生动描述:“街东街西讲佛经,撞钟吹螺闹宫廷。广张罪恶恣诱胁,听众狎恰排浮萍。”清光绪二十六年(1900年)在敦煌藏经洞发现的变文,是我国目前保存最早的变文说唱本子。唐代变文在我国民间说唱音乐的发展过程中,无疑有着非常重要的地位和作用。

散乐是隋唐时期重要的艺术表演形式之一。《旧唐书·音乐志》载:“散乐者,历代有之,非部伍之声,俳优歌舞杂奏……如是杂变,总名百戏。”可知南北朝后,散乐已为百戏的同义语,是包括杂技、武术、幻术、滑稽表演、歌舞戏、参军戏等形式在内的乐舞杂技表演的总称。它不同于教坊乐部所奏的宫廷之乐,在较大程度上概括了民间表演艺术的一切形式,但不少节目已为宫廷所吸收。隋



代散乐极为盛行。《隋书·音乐志》载：“及大业二年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。”这是公元606年在东都洛阳表演散乐百戏的盛况。自后散乐归太常教习，成为宫廷表演艺术的一个组成部分。“每岁正月，万国来朝，留至十五日，于端门外建国门内，绵亘八里列为戏场，百官起棚夹路，从昏达旦以纵观之，至晦而罢。……自海内凡有奇伎，无不总萃。”隋代散乐规模之宏大，形式之多样，技艺之高超，达到了空前的水平。

唐代散乐也有新的发展，如军中拔河、傀儡戏、戴竿、险竿、寻橦、绳伎、杂耍、弄猴、舞马等，表演都十分精彩。刘言史在《观绳伎》一诗中写道：“重肩接立三四层，著屐背行仍应节。两边丸剑渐相迎，侧身交步何轻盈。闪然欲落却收得，万人肉上寒毛生。危机险势无不有，倒挂纤腰学垂柳。下来一一芙蓉姿，粉薄钿稀态转奇。”形象地描绘了唐代绳伎的惊险表演。《舞马》更是唐代宫廷燕乐中十分壮观的散乐节目，表演时将舞马三十匹或百匹分列左右两部，舞马随着音乐节奏“奋首鼓尾，纵横应节”，整齐地做出各种动作，“腕足徐行拜两膝，繁骄不进踏千蹄。髯鬣奋甯时蹲踏，鼓怒骧身忽上跻”^①。这些都反映了唐代散乐所取得的高度成就。

民间歌舞戏和参军戏，如产生于南北朝时期的歌舞戏《大面》、《踏谣娘》，产生于东晋石勒时期的参军戏等在隋唐时期仍属于“散乐”的范畴，并十分流行，但已显示出逐渐向戏剧方向转化、形成单独分支的倾向了。

第四节 音乐理论

专门性音乐著作的空前增多和乐律宫调理论的系统总结是隋唐音乐理论领域取得的两大突出成就。这一时期的音乐著作具有内容包罗万象、分类精细周密的特点，不仅保存了前朝的重要典籍，而且集中了当代的大量成果。此外，典志体史书和类书中也辑存了许多有价值的音乐史料。

隋代虞世南编纂的《北堂书钞》是我国现存最早的类书。原书有173卷，为作者任隋秘书郎时所撰。北堂是秘书省的后堂，故以为名。全书分十几部，852类。“乐”是其中的一部，包括“艺能”、“制作”、“飧燕篇”、“挽歌”、“乐总”、“歌篇”、“舞篇”、“四夷乐”、“倡优”、“律”、“鼓吹”以及各种乐器等类别，保存了许多古代音乐史料。

《乐书要录》成书于久视元年(700年)，武则天77岁时召集著作郎元万顷等

^① 唐·张说：《舞马千秋万岁乐府词三首》其一，《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社1958年版，第194页。

编撰。这是一部通俗性的乐律理论专著,原有10卷,国内已失传,目前日本存有五、六、七卷。卷五有“七声相生法”、“论二变义”等11个小题,卷六有“纪律吕”、“乾坤唱和义”、“谨权量”、“审飞侯”等4篇,卷七有“律吕旋宫法”、“识声律法”、“论一律有七声义”等三题,并附有“十二律相生图”等,对于了解唐代乐律宫调有重要价值。

《教坊记》是唐代开元年间任左金吾仓曹参军崔令钦撰著的一部有关唐代教坊制度和轶闻的著作。全书为散记形式,分28个条目,如“两京教坊”、“内人、前头人、十家”、“云韶、搯弹家”、“曲名、大曲”等,记录了有关教坊的许多具体材料。

《羯鼓录》是唐代羯鼓名手南卓于唐宣宗大中二年(848年)写成的一部有关羯鼓的专门性著作。全书不分章节,记述了羯鼓的由来,唐代羯鼓名手的轶闻趣事以及128个羯鼓曲名等内容,是古代具有乐器专史性质的一部著作。

《乐府杂录》是唐昭宗乾宁年间(894—898)国子司业段安节所著有关唐代音乐的见闻录。全书共40个条目,计有乐部9条,歌、舞、俳優3条,乐器14条,乐曲13条,傀儡子1条。原有《别乐识五音轮二十八调图》已失传,仅留下文字说明。此书内容涉及较广泛,有关唐代著名歌手永新、张红红的事迹,琵琶名手段善本、康崑崙的活动等,记述都较详细,为研究唐代音乐提供了重要依据。

此外,《通典》、《艺文类聚》、《初学记》、《白氏六帖事类集》等史书和类书也有不少音乐史料保存下来。段成式《酉阳杂俎》、薛用弱《集异记》等书也有片断性的音乐史实。总之,隋唐时期的音乐著作尽管绝大部分已经亡佚,但遗留至今的史料较之其他朝代仍是比较丰富的。

隋唐时期的宫调理论成果体现在隋代八十四调和唐代燕乐二十八调体系的建立。它们的特点在于按七声音阶旋宫。我国古代的“旋宫转调”包含两个概念:“旋宫”指调高的变换,“转调”指调式的转换,合起来称作“旋宫转调”。汉代《淮南子》有五音十二律旋相为宫可得六十调的理论总结,“一律而生五音,十二律生六十音”。这是指五声音阶的五种调式而言。“八十四调”和“二十八调”的产生,则是在西域音乐大量传入中原地区的特殊背景下,对宫调理论提出的历史性要求。

“八十四调”理论是隋代万宝常、郑译在龟兹音乐家苏祇婆的“五旦七调”理论基础上发展起来的。“旦”相当于我国古代音乐术语“均”,即指一个音列的定位。以何律为宫的音阶即称为何均。如以黄钟为宫的音阶称为“黄钟均”或“黄钟宫”。苏祇婆的“五旦”,相当于黄钟为宫的音阶,太簇为宫的音阶,林钟为宫的音阶,南吕为宫的音阶,姑洗为宫的音阶。同时,以七声音阶中任何一音作主音,又可构成七种不同的调式。苏祇婆的“五旦”、“七调”可以旋相为宫,它以七

声音阶旋宫,在理论上可得 35 个宫调,对于隋唐时期宫调理论的发展起到很大的启示作用。

“八十四调”理论则以“七声”与“十二律”旋相为宫。十二律构成十二均,每均都可构成 7 种调式,得 84 调。郑译在“开皇乐议”中提出的“八十四调”主张遭到邳国公世子苏夔的反对。苏夔说:“《春秋左氏》所云:‘七音六律,以奉五声。’准此而言,每宫应立五调,不闻更加变宫、变徵二调为七调。七调之作,所出未详。”^①可见当时争议的焦点之一是宫调体系中究竟用五声音阶旋宫,还是用七声音阶旋宫,本质上是涉及汉族传统宫调体系和西域外来宫调体系的相互关系问题,但争议结果是“众从译议”说明随着西域音乐的广泛传播,外来宫调理论已被隋代音乐界多数人所接受。但在实际上,“八十四调”只是一个理论体系,在实践中不可能用全,而且在非平均律制中很难解决旋宫实践问题。“八十四调”理论的提出却建立了我国古代宫调理论中较为完整的体系,具有历史性的意义。

“二十八调”是唐代宫廷燕乐所用的宫调体系,亦称“燕乐二十八调”,同时,对宋、元以来的诸种俗乐,如词曲、戏曲、说唱、器乐等均有较大影响,又称“俗乐二十八调”。唐代“二十八调”,按照七宫、七商、七角、七羽分类,所谓“从浊至清,迭更其声,下则益浊,上则益清”^②。但是,历代对于“二十八调”的解释是不一致的,由于各代乐律音高标准不一,又有“为调式”、“之调式”两种命名体系,于是产生了对“二十八调”调性、调式认识上的混乱。宋人解释“二十八调”时,都肯定七宫为宫,宫、商、角、羽为调,也就是说有七均,即七种调高,每均各有宫、商、角、羽四种调式,所谓“七宫四调”。清代凌廷堪在《燕乐考源》一书中则认为唐燕乐“二十八调”应是四均(四种调高),每均七调(七种调式),应是“四宫七调”。保存至今的一些古老乐种,如西安鼓乐、福建南音、智化寺音乐等都存在强调四宫的传统,以此推断,“二十八调”中的宫、商、角、羽四调乃是四个不同的宫,用现代概念说,应是由四个调,每个调由七种调式组成。总之,唐燕乐“二十八调”应与隋代“八十四调”有密切的渊源关系,至于其确切音位,有待于进一步探讨。

唐代在音乐创作实践中已相当流行“犯调”和“移调”的手法。犯调兼指“旋宫”与“转调”而言,一曲之中有不同的调性与调式的转换;移调则指改变音阶的绝对音高而调式不变的一种手法。说明唐代音乐创作中能利用宫调的变化转换提高音乐的表现能力,在宫调运用方面积累了丰富的经验。

唐代音乐美学思想有新的发展,虽未流传下来专门性的著作,但出现了不

①《隋书·音乐志》。

②《新唐书·礼乐志》。



少创造性的见解。唐太宗论乐和白居易关于音乐的议论都能冲破儒家正统观念的束缚,强调音乐自身的艺术性,反对与政治完全等同,对于唐代音乐的发展起到了理论的指导作用。

第五节 记谱法

隋唐音乐的记谱法,据目前所保存的资料,主要有古琴字谱和燕乐半字谱两大系统,均属于音位记谱法的体系。

现今所见古琴记谱法的最早谱式是文字谱,存留的曲谱为唐人手抄本《碣石调幽兰》。谱前有序,写明为六朝时梁朝丘明(493—590)的传谱。丘明卒于隋开皇十年,唐代仍有抄本传世,说明文字谱仍为隋唐间琴人通用的谱式。由文字谱发展为减字谱,是古琴记谱法一个极为重要的革新,这一变革是由唐代曹柔完成的。它用减字笔划拼成某种符号作为左、右两手在古琴音位上弹奏手法的标记,是一种只记弹奏音位与方法而不记音名的记谱法。如“𠄎”这一符号由三个减笔字划组成,𠄎表示散音,左手不按弦;丁是“打”字的减笔,由无名指向内弹奏,打出空弦音;五表明弦位在第五弦。又如𠄎,这一符号由四个减笔字划组成,𠄎是“挑”字的减笔,用右手食指向外弹出,大是用左手大拇指按弦,九表示九徽上,七是第七弦,等等。明代张右袞赞扬曹柔“乃作简字法,字简而义尽,文约而音该。曹氏之功于是大矣”^①。减字谱比起“其文极繁,动越两行,未成一句”的文字谱,是一个划时代的飞跃。它的出现使得晚唐时期的陈康士、陈拙得以据此整理大批隋唐以前的琴谱使之传于后世。这种记谱法一直沿用至今,所以,减字谱是我国琴谱系统沿用千年而未被取代的一种古老记谱法。

《梅花三弄》据传为唐代琴人颜师古改编。全曲共有十段,可分两大部分。第一部分包括前六段,采用循环再现手法,由相同的曲调在不同段落的不同音位上重复出现三次。第二部分包括后四段,侧重于音乐的发展。全曲通过对比手法,描绘了梅花的静态与动态,富有高度洗炼的音乐美感。

《梅花三弄》的主题曲调优美流畅,由调式主音和属音组成骨干音,其余用过音填充,表现了梅花恬静端庄的神韵:

^① 明·张右袞:《琴经》。

【例 7】

梅花三弄

(主题)



《离骚》是晚唐琴人陈康士根据爱国诗人屈原的同名长诗创作的一部抒情气息浓郁的大型琴曲。《崇文总目》称陈康士“依《离骚》以次声”。现存明清时期的《离骚》传谱多达 37 种,但大都以原诗中的诗句为各段标题,可见两者之间有着密切联系。

《离骚》共有 18 段。《琴学初津》后记将全曲情绪归纳为“始则抑郁,继则豪放”,表现了诗人屈原一心在楚国实行政治改革,但远大抱负终究无法实现的痛苦心情。

全曲可分三个部分。引子是叙述性的音调,如歌如诉,抑郁动人;中间部分是全曲的主体,音调明朗宽阔,两种对比性的音调反复变化出现,推动乐曲情绪进一步发展。最后是尾声,音乐由慷慨激愤渐渐转入缓慢低沉,在悲愤、忧伤的情绪中结束。

《离骚》中有一个经常出现的音型:

【例 8】

离 骚



犹如诗人感叹“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，对国家命运的忧虑和思索。全曲通过低沉悲愤和高亢豪爽两种对比性音调加以交织发展，有着磅礴的气势和感人的激情，是唐代琴曲中一部优秀作品。相传为唐代琴曲的还有《大胡笳》、《小胡笳》、《昭君怨》、《风雷引》等。这些琴曲都是减字谱出现后，在宫廷秘府中辗转传抄而流传下来的。

唐代的燕乐半字谱是我国工尺谱的一种早期形式，当时有管色谱和弦索谱两种谱式。1900年5月26日在敦煌藏经洞发现的《敦煌曲谱》，是五代后唐明宗长兴四年(933年)抄写的一份曲项琵琶用的燕乐半字谱(图4-4)。乐谱共有

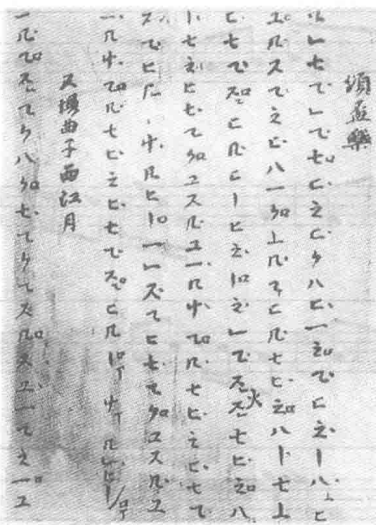


图 4-4 敦煌曲谱《倾杯乐》

20个谱字，表示曲项琵琶的20个音位。据敦煌写卷(伯3539)所载，20谱字为：散打四声一、ノ、小、上，头指四声口、入、七、八，中指四声几、十、比、乙，名指四声フ、レ、ノ、尔，小指四声丁、上、之、七。这些谱字由笔划简易的半字符号组成，故称半字谱。《敦煌曲谱》共抄有《品弄》、《倾杯乐》、《又慢曲子》、《急曲子》、《西江月》、《伊州》、《水鼓子》、《长沙女引》、《撒金砂》、《营富》等25首曲子。叶栋译解的《长沙女引》曲谱如下：

【例 9】

长 沙 女 引

敦煌曲谱
叶栋译解



由宋人赵彦肃传谱、相传作于唐开元年间的《风雅十二诗谱》则是律吕谱，有《关雎》等12首《诗经》歌曲，用黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟十二律名表示音高，以一字一音的格式用律名第一字标在歌词每一字下面(图4-5)。但隶属唐代的律吕字谱至今尚未发现。

图 4-5 宋赵彦肃传《唐开元风雅十二诗谱》“关雎”律吕谱

乐谱是传播音乐的媒介，特别在古代交通不发达的情况下，记谱法担负着记录、传播和保存音乐信息的重要作用。隋唐时期的文字谱、减字谱和燕乐半字谱对于推动这一时期音乐的进一步发展和保存古代音乐成果作出了历史性贡献。对于古谱的深入研究也成为我们今天了解这一时期音乐具体面貌的重要途径。

第六节 音乐机构

隋唐的音乐机构是适应宫廷燕乐的高度发展而建立的。隋炀帝在关中设立教坊，唐玄宗又首创梨园的建制，从而使隋唐宫廷拥有自身隶属的音乐机构，它们与政府管理的音乐机构平行存在，相互补充，为隋唐燕乐的高度发展提供了雄厚的人才资源，而严格的音乐管理制度也为后世积累了许多值得借鉴的经验。

太常寺是我国封建社会掌管礼乐的最高行政机关。隋代太常机构有很大

扩展。“自汉至梁、陈乐工，其大数不相逾越，及周并齐，隋灭陈，各得其乐工，多为编户。至六年，帝乃大括魏、齐、周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之，其数益多前代。”^①隋代太常寺是兼管雅乐和俗乐的机构，它囊括南北朝时遗留的乐工，建立教坊，又增设了用于朝会燕饗的“房内之乐”，规模较之前代有很大发展。

唐代太常寺，规模更为庞大。“唐之盛时，凡乐人，音声人、太常杂户子弟，隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”^②唐朝全国人口最盛时约5000万人，太常寺乐工占到全国人口千分之几，尚未包括社会上各种音乐伎人在内，这样的惊人比例在封建社会是空前的。唐朝太常寺下面，隶属了“大乐署”和“鼓吹署”两个机构。大乐署主管对于音乐艺人的训练和考核，管理相当严格：“凡习乐，立师以教，而岁考其师之课业为三等，以上礼部。十年大校，未成，则十五年而校，以番上下。”^③学习音乐标准极高：“得难曲五十以上任供奉者为业成。”^④大乐署的乐工即有11447人，它是太常寺所属的主体机构。鼓吹署则专门管理仪仗中间的鼓吹音乐，乃是卤簿与军乐的官署。所谓卤簿，即古代皇帝、皇后、太子、亲王等外出时在其前后的仪仗队，其规模也在数百人至千余人不等，它们都属于政府管理的音乐机构系统。

教坊和梨园则是适应唐代宫廷燕乐的需要建立的音乐机构。“武德后，置内教坊于禁中。武后如意二年，改曰‘云韶府’，以中官为使。开元二年，又置内教坊于蓬莱宫侧……”^⑤唐代教坊已从政府管理的音乐机构中独立出来，成为宫廷中教习、管理音乐的场所，并由皇帝直接委派内监任领导职务。唐代教坊集中了高水平的歌舞、器乐人才。唐玄宗时，教坊已有五处（内教坊，长安东、西教坊，洛阳东、西教坊）。唐代扩大教坊的结果，使宫廷音乐的发展具备了极为优越的条件，从而满足了统治阶级的声色之娱，客观上促进了唐代宫廷燕乐的高度发展。

梨园因设于禁苑附近之梨园而得名。“开元二年，上以天下无事，听政之暇，于梨园自教法曲，必尽其妙，谓皇帝梨园弟子。”^⑥梨园弟子是从太常乐工中精选的，有三百人之多，由唐玄宗亲自组织排练，“为丝竹之戏，音响齐发，有一

①《隋书·音乐志》。

②《新唐书·礼乐志》。

③《旧唐书·职官志》。

④《旧唐书·职官志》。

⑤《新唐书·百官志》。

⑥《唐会要·杂录》。

声误，玄宗必觉而正之”^①。由是观之，梨园可能是专习法曲、专搞器乐的组织，它与教坊的区别在于，教坊专习歌舞，搥弹家处于从属的地位，均由女性入选；梨园则以“丝竹之戏”的器乐演奏为主，多由男性担任。唐代教坊的扩展和梨园的建立均在开元二年(714年)，正值唐玄宗即位之初的“开元盛世”，也是唐代宫廷燕乐的黄金时代。天宝末年的安史之乱使唐代燕乐由盛而衰，梨园也于唐代宗大历十四年(779年)宣告解散。从此以后，中国封建社会再也没有出现过唐代那样高质量的音乐机构了。

第七节 著名音乐家

隋唐时期的音乐家不但数量众多，而且技艺高超，富有文化修养，构成了我国历史上出类拔萃的音乐家群体，名垂青史的著名音乐家不下百人之数。

万宝常是隋朝的著名乐工，其父万大通原在南朝梁国谋职，梁亡时随名将王琳北上投奔齐国，后被诛杀。万宝常由是“被配为乐户”。万宝常自幼“妙达音律，遍工八音”，他作曲时“应手成曲，无所碍滞，见者莫不惊叹”。在乐器改革方面，“损益乐器，不可胜记”。^②他在音乐上最突出的成就是提出了“八十四调”的乐律理论，这一理论主张适应了汉族音乐与西域音乐交流发展的需要，也是我国古代音阶调式理论的一个里程碑式的总结。万宝常一生道路极为坎坷，社会地位十分卑贱，在“开皇乐议”中始终受到排挤与打击，家境又很贫困。“宝常贫无子，其妻因其卧疾，遂窃其资物而逃。宝常饥馁，无人赡遗，竟饿而死。”^③万宝常大约死于开皇十一或十二年，时年40岁左右。

郑译是隋朝的上层官僚，曾任内史上大夫，晋封沛国公。在“开皇乐议”中，他根据龟兹音乐家苏祇婆“五旦七调”的理论也提出了七声十二律旋相为宫的“八十四调”主张，积极推行每宫须立七种调式的建议，并且撰写了《乐府声调》等二十余篇论文，也是隋初音乐界的著名人物。

隋代著名音乐家还有苏威、苏夔父子，何妥、卢贲、萧吉、安马驹、曹妙达、王长通、郭令乐等人，在音乐理论和作曲方面各有很高的造诣。

唐玄宗李隆基是盛唐音乐的设计者与缔造者。他具有多方面的音乐才能，演奏乐器相当出色：“上洞晓音律，由之天纵，凡是丝管，必造其妙。”^④尤擅长于

① 《旧唐书·音乐志》。

② 《隋书·艺术列传》。

③ 《隋书·艺术列传》。

④ 《旧唐书·音乐志》。

演奏羯鼓与玉笛。他“造曲”时才思敏捷，“若制作曲调，随意即成，不立章度，取适短长，应指散声，皆中点拍”^①。他创作的《霓裳羽衣曲》、《紫云迴》、《龙池乐》、《凌波仙》等都是唐代的名曲。他又是一位杰出的排练者与指挥者，“玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏”^②。唐玄宗利用作为最高封建统治者的特殊地位，创梨园，扩教坊，建立坐、立部伎体制，对于唐代形成普遍喜爱音乐的社会风气和促使宫廷燕乐的高度发展，有着不可磨灭的历史功绩。

永新是开元年间的著名歌手，本名许和子，吉州（今江西吉安市）永新县人。据载永新“既美且慧，善歌，能变新声。韩娥、李延年歿后千余载，旷无其人，至永新始继其能……喉啞一声，响传九陌”^③。有一次，唐玄宗在勤政楼设宴，观者成千上万，人声喧哗，淹没了鱼龙百戏之音，至永新出楼歌唱，“广场寂寂，若无一人，喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝”^④。永新是我国历史上以声情并茂著称的歌唱家。

念奴是天宝年间的著名歌手。据载：“念奴有色，善歌，宫伎中第一。”^⑤有一次宫中酺宴，万众喧溢，唐玄宗命念奴唱歌，用二十五人吹小管为之伴奏，相互追逐媲美。“春娇满眼泪红绡，掠削云鬟旋装束，飞上九天歌一声，二十五郎吹管逐。”^⑥词调《念奴娇》相传是对念奴的赞美。

李龟年是开元年间的著名乐工。“兄弟三人皆有才学盛名。彭年善舞，鹤年、龟年能歌，制《渭州曲》，特承顾遇，于东都大起第宅，僭侈之制，踰于公侯。”^⑦李龟年又善奏羯鼓、鼙鼓，能作曲，经常周旋于公侯、王室之间。

贺怀智是开元年间的宫廷琵琶名手，深得玄宗宠爱，常在玄宗、杨贵妃面前独弹琵琶。他演奏琵琶有很深的功力，“其乐器以石为槽，鸛鸡筋作弦，用铁拨弹之”^⑧。他还善打拍板。拍板在乐队中相当于指挥的作用，可知他在宫廷乐工中有很高的地位。

段善本，又称段和尚，是唐代琵琶名家。唐德宗贞元年间，长安大旱，东西天门街祈雨较胜负，段善本化妆一女郎弹《录要》一曲，“及下拨，声如雷，其妙入神”^⑨，使号称“琵琶第一手”的康昆仑执意拜请为师，次日受到德宗皇帝的召见

① 唐·南卓《羯鼓录》。

② 《旧唐书·音乐志》。

③ 唐·段安节《乐府杂录》。

④ 唐·段安节《乐府杂录》。

⑤ 《天宝遗事》。

⑥ 唐·元稹《连昌宫词》。

⑦ 宋·王灼《碧鸡漫志》。

⑧ 唐·段安节《乐府杂录》。

⑨ 唐·段安节《乐府杂录》。



与嘉奖。这是我国历史记载上最早的一次琵琶比赛。段善本还培养了李管儿等数十名琵琶弟子,在唐代音乐界享有极高的声誉。

尉迟青,善吹觱篥,冠绝古今,德宗朝时位至将军。大历年间,幽州王麻奴善此技,推为河北第一手,十分自负,特赴京比试,定其优劣。在比试《勒部羯曲》时,王麻奴吹得汗流浹背,尉迟青却吹得轻松自如。觱篥是唐代十分流行的吹管乐器,尉迟青则是唐代演奏觱篥的杰出代表人物。

李暮,开元年间的著名笛手。他吹奏笛子被誉为“独步于当时”^①。李暮具有很强的记谱能力,“明皇尝于上阳宫夜后按新翻一曲,属明夕正月十五日,潜游灯下。忽闻酒楼上有笛奏前夕新曲,大骇之。明日密遣捕捉笛者,诘验之,自云其夕窃于天津桥玩月,闻宫中度曲,遂于桥柱上插谱记之,臣即长安少年善笛者李暮也。明皇异而遣之”^②。李暮演奏笛子甚至富有神奇般的传说。

唐代的著名音乐家不只限于宫廷的歌手、乐工,在民间以歌舞为业的艺伎中也不乏佼佼者。唐代盛行养伎之风,除宫廷中供天子声色之娱称宫伎者,尚有官伎、营伎、家伎之分,供官吏、军营和贵族文人取乐。她们同样是音乐的传播者,数以万计的艺伎中涌现出一大批堪称歌唱家、演奏家、舞蹈家的歌舞人才,如杨琼,本名杨播,乃江陵酒伎。“古人唱歌兼唱情,今人唱歌惟唱声,欲说问君君不会,试将此语问杨琼。”^③是唐代歌伎中声情并茂的典范。不知名的“辽东小妇”音乐技艺相当全面。“辽东小妇年十五,惯弹琵琶解歌舞。今为羌笛出塞声,使我三军泪如雨。”^④隐姓埋名的“商人妇”弹奏琵琶更是出类拔萃。“大弦嘈嘈如急雨,小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹,大珠小珠落玉盘。”^⑤唐代广大的歌伎、乐工是奠定唐代音乐高度繁荣的基石,但他们的命运是悲惨的,社会地位是卑微的,这又从另一侧面揭露了封建社会制度的腐朽与黑暗。

第八节 中外音乐文化交流

隋唐三百余年间是我国封建社会的经济和文化高度开放的时期,中外音乐文化的双向性交流达到空前的程度。陆上“丝绸之路”通过西域诸国向西延伸到欧洲大陆,海上“丝绸之路”的畅通使我国与东邻日本、朝鲜也有了更加频繁

① 唐·段安节《乐府杂录》。

② 唐·元稹《连昌宫词》注文。

③ 唐·白居易诗《问杨琼》。

④ 唐·李颀诗《古意》。

⑤ 唐·白居易诗《琵琶行》。



的往来。隋唐音乐文化吸收了国内各民族和中亚各国的音乐成分,独特新颖的盛唐音乐又对世界各国,尤其对亚洲国家产生了重大影响。这是一千多年前,我国在世界性区域范围内对音乐文化的交流作出的历史性贡献。

长安是世界文化名城,各国使节、商贾往来于此,络绎不绝。“(大业)六年,诸夷大献方物,突厥启民以下,皆国主亲来朝贺。乃于天津街盛陈百戏,自海内凡有奇伎,无不总萃。”^①唐代宫廷乃至都市街头,外国伎人更不罕见。“髻发胡儿眼睛绿,高楼夜静吹横竹”^②,“紫髯深目两胡儿,鼓舞跳梁前致辞,”^③“玉螺一吹椎髻耸,铜鼓千击文身踊,”^④都反映了具有异国情调的歌舞音乐在隋唐社会表演的盛况。

日本自隋高祖开皇二十年(600年)至唐昭宗乾宁元年(894年),先后派出22批“遣隋使”、“遣唐使”来中国。这些使团规模宏大,少则一二百人,多至五六百人。如唐玄宗开元二十二年(734年),日本派遣的第10次遣唐使团人员达594人之多。这些使团担负着文化交流的使命,目的在于吸收唐代文化,包括学习政治、经济、文学、音乐、美术、建筑等,他们对于促进中日两国文化交流和传播隋唐文化起到了重要的媒介作用。

日本留学生吉备真备于开元四年入唐,留学18年,开元二十三年归国时带回《乐书要录》10卷,铜律管1部,铁如方响写律管声23条。天宝九年,吉备真备作为第11次遣唐副使再度来到长安,归国后竭力主张效法唐制,被提升为右大臣。同年率220余人入唐的遣唐使藤原清河则留仕于唐。开元四年与吉备真备一起来中国的阿倍仲麻吕学成后留在唐朝做官,改中国姓名为晁衡,与王维、李白等诗人有很深的情谊。

唐文宗大和九年(835年),日本遣唐使准判官藤原贞敏入唐后,在长安、扬州等地拜琵琶名家刘二郎、廉十郎为师,并娶刘二郎之女为妻。唐开成四年(839年)回国时带回数十卷乐谱,其中《琵琶诸调子品》一卷经藤原贞敏转抄后复加自跋,一直存留至今。藤原贞敏回国后在日本朝廷担任“雅乐助”的官职。唐德宗贞元二十一年(805年),日本学问僧最澄、义空等回国时也带回了多种唐代乐器。至今日本奈良正仓院还保存着国内早已失传的唐螺钿曲项琵琶和螺钿紫檀五弦琵琶、螺钿紫檀阮等珍贵乐器(图4-6),这是中日古代音乐文化交流的历史见证。

①《隋书·音乐志》。

②唐·李贺诗《龙夜吟》。

③唐·白居易诗《西凉伎》。

④唐·白居易诗《骠国乐》。

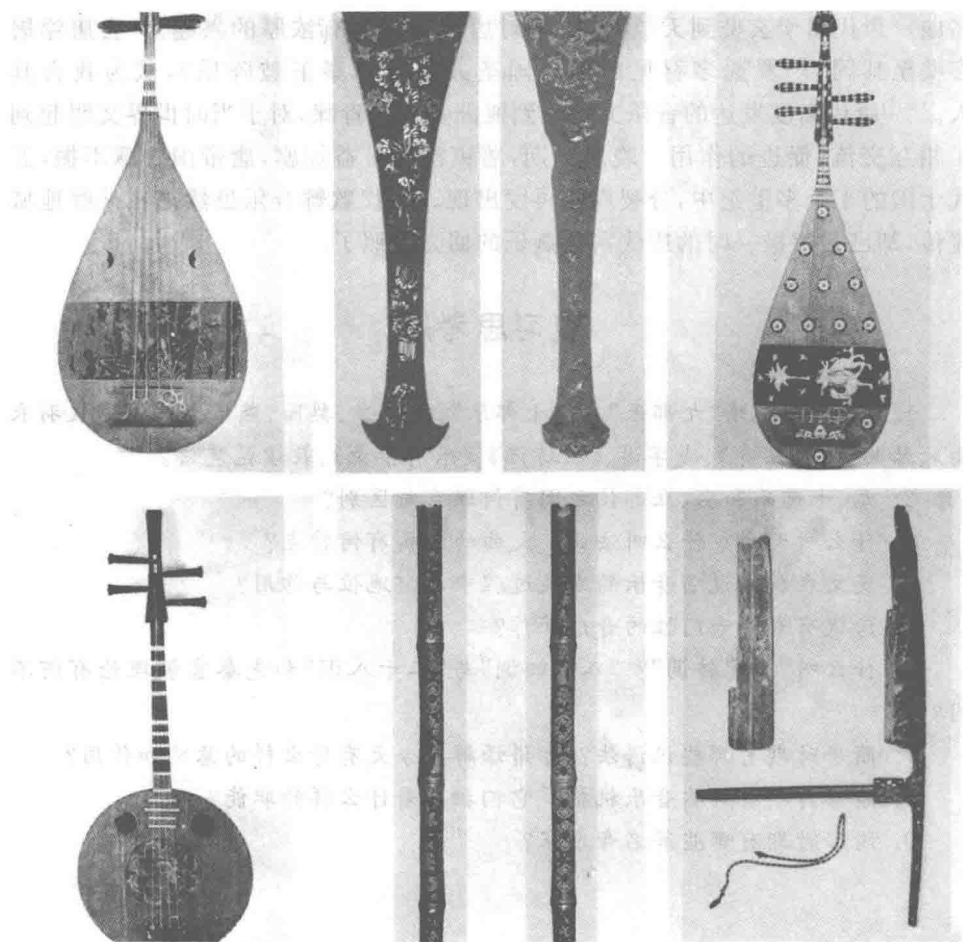


图 4-6 日本奈良正仓院藏唐代乐器

当时也有不少中国音乐家东渡日本,如中唐著名音乐家皇甫东朝和女儿皇甫升女于唐代宗永泰二年(766年)去日本演奏“唐乐”,后定居日本,皇甫东朝被日本朝廷任命为雅乐员外助。唐代燕乐大量流传到日本,逐渐成为日本雅乐的重要组成部分。它们之间至今仍存在着某种痕迹的血缘关系。

朝鲜在唐朝初年起也不断派遣留学生入唐求学。唐文宗开成五年(840年)回国的留学生多达105人。朝鲜的传统音乐分“唐乐”和“乡乐”两类,其中“唐乐”显然是从中国传去的音乐。

唐朝音乐向西传播也达到很偏僻的地域。《新唐书·吐蕃列传》载:“唐使者始至,给事中论悉答热来议盟,大享于牙右,饭举酒行,与华制略等,乐奏《秦王破阵曲》,又奏《凉州》、《胡渭》、《录要》杂曲。百伎皆中国人。”此在唐穆宗长庆二年(822年),说明当时交通极不便利的西藏也拥有众多的汉族艺人和唐代



名曲。唐代名僧玄奘到天竺时,国王对唐朝音乐也有浓厚的兴趣。“会唐浮屠玄奘至其国,尸罗逸多召见曰:‘而国圣人出,作《秦王破阵乐》,试为我言其人。’”^①唐代高度发达的音乐文化受到亚洲各国的青睐,对于当时世界文明起到了相互交流、促进的作用。晚唐时期,藩镇割据日益加剧,唐帝国一蹶不振,五代十国的半个多世纪中,分裂局面再度出现。唐代歌舞音乐虽然仍在某些地域流传,却已是盛极一时的唐代宫廷燕乐的回光返照了。

复习思考题

1. 名词解释:隋“九部乐”、唐“十部乐”、鼓吹署、梨园、燕乐大曲、《霓裳羽衣曲》、琴曲《梅花三弄》、减字谱、《教坊记》、《乐府杂录》、敦煌琵琶谱。
2. 九、十部乐和坐、立部伎之间有何联系与区别?
3. 什么叫大曲?什么叫法曲?大曲的结构有何特点?
4. 变文在我国说唱音乐的发展过程中有何地位与作用?
5. 唐代有哪些专门性的音乐著作?
6. 什么叫“旋宫转调”?“八十四调”与“二十八调”和先秦宫调理论有何不同?
7. 隋唐时期有哪些记谱法?古谱译解在今天有什么样的意义和作用?
8. 隋唐时期有哪些音乐机构?它们担负着什么样的职能?
9. 隋唐时期有哪些著名音乐家?

^①《新唐书·西域列传》。



第五章 宋、元时期

(公元 960—1368)

第一节 概述

公元 960 年,后周殿前都点检赵匡胤发动“陈桥兵变”,代周而起,建都汴京,史称北宋,此后又陆续收复南平、后蜀、南汉、南唐、吴越、北汉等几个割据政权,结束了自唐末以来长期混战的局面。在北宋王朝统治的一百六十多年间,虽然边境战事不息,但国内相对承平,生产迅速恢复,经济得到发展,工商业空前繁荣,城市随之而兴盛。由于商品经济的发展和城市人口的增加,市民阶层形成一股强大的社会力量。适应着市民阶层文化生活的需求,城镇中普遍设立了瓦子勾栏等娱乐性场所,市民音乐迅速发展。在民间发展起来的曲子词至宋代呈现出崭新的面貌,广泛普及于各阶层人们的文化生活,涌现出大批著名曲子词作家和唱词艺人,创作出极为丰富的曲子词作品,并出现了按照一定的曲式结构原则联缀而成的套曲形式——唱赚。说唱艺术也开始走向成熟,创造出大型的说唱音乐的新形式——诸宫调。诸宫调的确立不仅反映出说唱音乐的高度成熟,也为戏曲艺术的确立创造了条件。由于吸取了唱赚、诸宫调等艺术形式的滋养,杂剧艺术越来越接近于真正的戏曲,对宋代音乐文化的发展产生了巨大的影响。

“靖康之难”标志着北宋的覆亡。公元 1127 年,康王赵构即位于南京应天府(今河南商丘),后在临安建都,形成与北方金帝国的对峙局面,史称南宋。金兵的掳掠,使中原经济受到严重破坏。但由于南北人民的抗金斗争,阻止了金兵南侵,为江南社会经济的发展提供了条件;另一方面,随着宋王室的南迁,也造成了科学文化的大规模南移,促进了南方科学技术的进步。城市更加兴盛,工商业更加繁荣。音乐文化循着市民音乐的新方向得到更大的发展。城镇中的瓦子勾栏较北宋更为普及,已出现了民间艺人的专业组织——社会和书会。民间器乐的新形式大量涌现。北宋末年在南方兴起的南戏,在杂剧的影响下迅



速成长。

宋末,蒙古族兴起于北方。它于1234年灭金统一北方之后,又于1279年灭南宋统一中国,建立元朝,定都大都(今北京)。蒙古族入主中国,其行政统治极其野蛮,思想统治却极其薄弱。元代文人地位极为低下,许多汉族、契丹、女真等族的文人流落民间,接触到下层劳动人民的生活。特殊的社会环境使杂剧艺术的发展呈现出空前的繁荣。元杂剧在剧本结构、宫调体制、表演程式等方面较宋金时期更为完备和成熟。在元杂剧高度发展的同时,散曲也广为流行,深受各阶层人士的喜爱。

由于市民音乐的繁荣,使宋元音乐文化出现了巨大的转折。就音乐的性质而言,我国音乐的主流由宫廷转向民间,由贵族化转向平民化。民间音乐逐步加入到商品经济行列。就音乐形式而论,我国音乐最具代表性的形式由歌舞转向戏曲。

戏曲艺术的确立与发展,标志着我国民族传统音乐步入一个新的阶段。虽然唐代规模庞大的歌舞大曲至宋代已不再表演全曲,而仅仅“摘遍”(即截取大曲中的一段或几段)表演,^①但并不意味着宋元音乐的衰微。相反,歌舞艺术汇入戏曲艺术的史实,说明宋元音乐文化已向普及面更广、综合性更强的艺术形式发展,是我国音乐文化发展史上的又一高峰。

第二节 市民音乐的勃兴

市民音乐的蓬勃发展是宋元音乐文化的重要特征。

宋元时期市民音乐活动的中心是瓦子勾栏。瓦子也称“瓦舍”或“瓦肆”,是以娱乐为主要内容的商业集中点。瓦子的出现是商品经济繁荣发展的产物。勾栏是瓦子中用栏杆或巨幕隔成的艺人演出的固定场子,表演各种民间技艺。有的勾栏以“乐棚”为名。

宋元时期,城镇的瓦子勾栏非常普遍,规模也很大。北宋时期,仅据《东京梦华录》记载,汴京就有桑家瓦子、朱家桥瓦子等8处,实际当不止此数。其中仅桑家瓦子及附近的中瓦、里瓦,就有勾栏50多座。在规模较大的莲花棚、牡丹棚、夜叉棚、象棚等4个乐棚中,能够容纳数千观众。^②南宋时期瓦子勾栏更

^① 《梦溪笔谈》卷五:“所谓大遍者,有序、引、氍、催、哨催、颤、袞、破、行、中腔、踏歌之类,凡数十解,每解有数叠者。裁截用之,则谓之摘遍。今之大曲,皆是裁用,悉非大遍也。”

^② 《东京梦华录》卷二“东角楼街巷”条:“街南桑家瓦子,近北则中瓦,次里瓦。其中大小勾栏五十余座。内中瓦子莲花棚、牡丹棚,里瓦子夜叉棚、象棚最大,可容数千人。”

为兴盛。当时的行都——临安城中，见于记载的瓦子就有 25 处之多。其中仅北瓦一处，就有勾栏 13 座。宋代瓦子勾栏不仅大城市中有，中小城镇中也有。元代的瓦子勾栏仍很盛行。元人夏庭之《青楼集》载：“内而京师，外而郡邑，皆有瓦舍勾栏。优萃云集，奏乐献艺，观者挥金与之。”

两宋时期，瓦子勾栏中的表演技艺极为丰富。据《东京梦华录》载，北宋末年汴京瓦子中与音乐有关的艺术形式就有小唱、嘌唱、诸宫调、杂剧、舞旋、影戏、说浑话、杂扮、叫果子等，其中多为宋人所创造。艺人之间的分工极为细密。如北宋汴京瓦子中专门表演小唱的艺人就有李师师、徐婆惜、封宜奴、孙三四等人。杂剧、诸宫调、嘌唱等艺术门类都有著名的表演艺术家。

瓦子勾栏是固定性的演出场所，不管刮风下雨，不论寒冬酷暑，每天都进行演出活动。丰富多彩的演出节目和精湛的表演技艺吸引着众多的观众。^①

两宋京师瓦子勾栏与宫廷保持着极为密切的关系。一方面瓦子勾栏受宫廷管辖，瓦子勾栏中的艺人常到宫廷演出；另一方面宫廷艺人也经常到瓦子勾栏中献艺。如南宋时期临安瓦舍的隶属非常明确，周密《南宋市肆记》载：“城内隶修内司，城外隶殿前司。”南宋宫廷教坊时置时废，常由宫廷出资招集勾栏艺人为宫廷表演。勾栏艺人与宫廷乐工之间的交流表演，既对瓦舍技艺的提高促进很大，也对宫廷音乐的发展产生了深刻的影响。

宋元市民音乐活动场所除瓦子勾栏外，茶坊、酒肆、歌楼以及寺庙中的音乐活动也很活跃。被称为“路岐人”（即流浪艺人）的表演场所更为广阔，街头巷尾的热闹之地随处可见。^②

由于市民音乐的繁荣发展，自南宋时期就已出现了很多民间艺人的行会组织——书会和社会。书会是指专为说话人、戏剧演员编写话本和脚本的行会组织，成员大部分是科举失意但有一定才学和社会知识的文人，也有一部分是低级官吏、医生、商人以及较有才学和演唱经验的艺人，一般称为“书会先生”或“书会才人”。从南宋至元代较为著名的书会有永嘉（即温州）书会、九山（永嘉城内地名）书会、古杭书会、武林（即临安）书会等。社会是专门从事表演艺术的职业艺人组成的行会组织。如南宋临安城中的社会就有数十个之多，比较著名的有绯绿社（杂剧）、遏云社（唱赚）、同文社（耍词）、清音社（清乐）、绘革社（影戏）、律华社（吟叫）等。各社艺人的数量有多至 100 余人以至 300 余人者。民间艺人行会组织的出现是宋、元市民音乐繁荣发展的产物。在这些行会组织中，由于文人的参加，对民间艺术创作水平的提高具有非常重要的意义。

①《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条：“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是。”

②《武林旧事》卷六：“或有路岐，不入勾栏，只在耍闹宽阔之处做场者，谓之‘打野呵’。”

第三节 宋代曲子与元代散曲

曲子是在民间歌曲基础上发展起来的一种艺术歌曲。音乐部分称“曲子”，歌词部分称“曲子词”，简称“词”。曲子萌芽于隋，成长发育于唐、五代，进入两宋则呈现出空前繁荣的景象。

曲子流传的基础是在民间。民间的歌台舞榭、瓦子勾栏、茶坊酒肆等，到处都是曲子表演的场所。北宋前期专工曲子的作家柳永，由于长期生活在伶工乐伎中间，对民间新曲调非常熟悉，因而写出了大量的慢词，为曲子词的发展带来了突破性的变化，开拓了新的领域。柳永的曲子词在当时影响很大。据《避暑录话》载：“凡有井水饮处，即能歌柳词。”

曲子在民间的繁荣发展，对社会的音乐生活发生了深刻影响。唱曲填词，不仅是乐工们的专业活动，而且成为广大市民的业余嗜好。《宋史·乐志》载：“太平兴国中（公元976—984年）……民间做新声者甚众。”《宣和遗事》载：宣和间，上元张灯，许士女纵观，各赐酒一杯。一女子窃所赐金杯，卫士见之，押至御前，女诵《鹧鸪天》云：“月满蓬壶灿烂灯，与郎携手至端门。贪观鹤降笙箫举，不觉鸳鸯失却群。天渐晓，感皇恩，传宣赐酒脸生春。归家切恐公婆责，乞赐金杯作照凭。”一个普通女子能即兴唱曲填词，很能说明当时社会的音乐风气。

民间曲子的广泛传播，直接影响到宫廷及仕宦府第。北宋时期的皇帝，多以精通音律、擅长曲子著称。《宋史·乐志》载：“太宗洞晓音律，前后亲制大小曲及因旧曲创新声者三百九十。”“仁宗洞晓音律，每禁中度曲以赐教坊。”近人王易《词曲史》亦称：“真、仁、神三宗俱晓声律，徽宗之词，尤擅胜场。”由于皇帝的提倡，一时间君臣上下，作曲填词蔚然成风。北宋的大官僚晏殊、欧阳修、范仲淹、王安石、苏轼以及宫廷大晟府乐官周邦彦等都是著名词家。贵族阶层对于曲子的嗜好，在宫廷造成一种普遍的风尚，每遇宴会、庆典、节日等活动都要演唱曲子。宫廷的音乐机构大晟府与教坊，均以创作和演唱曲子作为一项重要任务，达官显贵们常把唱曲填词视为一种雅兴。曲子作为民间兴起的一种歌曲形式，以其特有的艺术魅力风靡于宫廷、仕宦府第，产生了深远的影响。

宋代曲子的来源主要是继承了隋唐以来的民歌、曲子或大曲、法曲的片断，其创作方法大多是依乐填词。填词时不仅可以在歌词方面作“减字”或“偷声”的变化，而且可以在原曲牌的基础上采用“摊破”和“犯调”等手法形成新的变体。“减字”是减少原词字数；“偷声”是增加原词字数；“摊破”是在原曲牌的基础上增加乐句；“犯调”是把属于不同曲牌的乐句联接起来，形成一个新的曲牌；

“犯”的另一种意义是转调或转调式。宋代曲子的另一个来源是根据当时流行曲子的体裁和风格特点自创新曲,称为“自度曲”或“自制曲”。

宋代曲子的体裁形式主要有令、慢、引、近、序、歌头等。“令”一般是指较为短小的曲牌,“慢”是指较为长大且委婉抒情的曲牌,引、近、序、歌头等都是大曲中的某一部分,这类曲牌都是由大曲发展而来。

宋代曲子根据表演方式和音乐风格、体裁的不同各有其名称。手执拍板击拍而演唱慢曲、引、近等类型的曲牌称为“小唱”。专门演唱根据民间各种歌吟和卖物之声创作的曲子称为“吟叫”(又称“叫声”)。击鼓演唱令曲且加变奏的形式称为“嘌唱”。

宋代曲子的繁荣发展,产生了大量优秀曲牌,涌现出大批词曲作家。据今所知宋时知名词家已有二百余人,仅就他们所使用的词牌看,已有八百七十多个。连变体在内,达一千七百多个。此数字与当时曾经流行的全部曲牌相比,难免失之片面,但已甚为可观了。这些丰富的曲牌,成为多种音乐形式的主要构成因素,为唱赚、诸宫调、戏曲等艺术形式的形成奠定了基础。

在两宋词坛上,以词曲相兼而知名者有柳永、周邦彦、姜夔、张炎等人。其中附有曲谱的词集流传至今者唯姜夔一人。

【例 10】

扬州慢

宋·姜白石词曲
杨荫浏译谱

淮左名都,竹西佳处,解鞍少驻初程。过春风十里,尽荠麦青青。自胡马窥江去后,废池乔木,犹厌言兵。渐黄昏,清角吹寒,都在江城。杜郎俊赏,算而



今重到须惊。纵豆蔻词工，青楼梦好，难赋深



情。二十四桥仍在，波心荡，冷月无声。念桥



边，红药年年，知为谁生。

【例 11】

杏花天影

宋·姜白石词曲

杨荫浏译谱



绿丝低拂鸳鸯浦，想桃叶当时唤



渡。又将愁眼与春风，待去，倚兰



桡，更少驻。金陵路，莺吟燕舞，



算潮水知人最苦！满汀芳草



不成归，日暮，更移舟，向甚处？

姜夔(约 1155—1221),字尧章,号白石道人,世称姜白石。江西鄱阳人。幼年随父姜噩在汉阳任所,父死寄居姐家。少年时虽诗词出众,名扬文坛,但成年后却屡试不第,往来于鄂、赣、皖、浙、苏之间,与当时诗人词客杨万里、范成大、张鉴、辛弃疾等交游,终身不仕,病死于杭州。他不但工于诗词,并能吹箫、弹琴和作曲,音乐理论方面也有很深造诣。宋宁宗庆元三年(1197 年),他曾上书论雅乐,献《大乐议》、《琴瑟考古图》各一卷,但未被采纳(原书已佚,《宋史》中录有佚文)。今存《白石道人歌曲》是极为珍贵的音乐遗产,其中收词曲 17 首(自制曲 14 首,古曲填词 2 首,为范成大曲填词 1 首),旁注宋俗字谱;祀神曲《越九歌》10 首,旁缀律吕字谱;琴歌(古怨)1 首,旁缀减字谱;另有《圣宋铙歌鼓吹曲》歌词 14 首。

姜夔所处的时代,正值山河破碎而统治者偏安一隅的南宋时期。他的一生基本上是在飘泊游历与依红偎绿之中度过的,这对于他的创作有着极为深刻的影响。他的作品大多数是纪游与咏物之作,其内容主要是慨叹身世的飘零和情场的失意,偶尔也流露几丝爱国的愁思。他的自度曲文美雅致、高远清秀,具有较高的艺术价值。《扬州慢》、《杏花天影》等是姜白石自度曲中的代表作。

曲子的进一步发展,出现了以鼓、拍板和笛为主要伴奏乐器而清唱套曲的一种表演形式——唱赚。(图 5-1)

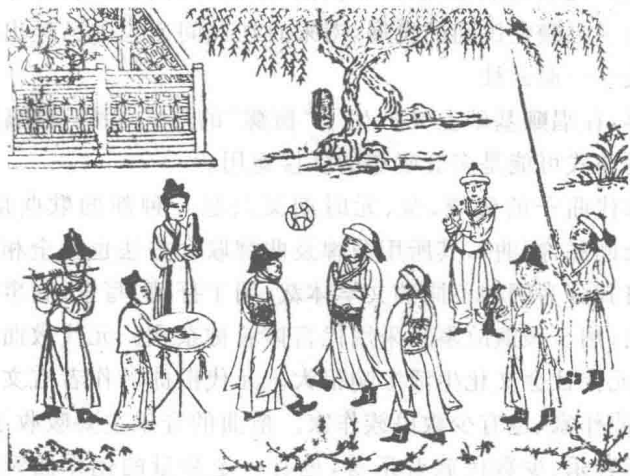


图 5-1 宋陈元靓编《事林广记》中的唱赚图

唱赚的曲体结构在北宋时已经确立,主要有缠令和缠达两种曲式。前有引子,中间有若干曲牌联缀,后有尾声的形式叫缠令。其结构图式为:引子——A——B——C——D……尾声。缠令的组成根据内容表现的需要,可长可短。短的仅有三个曲牌,长的可达十几个曲牌。前有引子,后由两个不同的曲牌反



复交替出现的形式叫缠达。其结构图式为：引子——A——B——A¹——B¹——A²——B²……。无论缠令还是缠达，都只能联接同一宫调内的曲牌，不能转调。

到了南宋绍兴年间(1131—1162)，艺人张五牛根据民间歌唱艺术“鼓板”中具有四片结构的《太平令》(或《赚鼓板》)的音乐，创造了一个新的曲牌——《赚》。《赚》的音乐风格很特别，其节拍有散板与定板两种形式。全曲主要使用散板，在刚刚进入定板时突然结束，“令人正堪美听，不觉已至尾声”^①。《赚》作为一个独具特色的曲牌，被运用于缠令套曲之中。由于《赚》的突出效果，北宋时已出现的缠令与缠达两种曲式的表演形式便以“唱赚”统名之。

南宋陈元靓《事林广记》中载有两套带《赚》的缠令。一为中吕宫《圆里圆》缠令的歌词，其曲牌结构为：《紫苏丸》——《缕缕金》——《好孩儿》——《大夫娘》——《好孩儿》——《赚》——《越恁好》——《鹊打兔》——尾声。其中的《紫苏丸》在后来的南曲中常用散板演唱，作为引子使用。另一套为黄钟宫《愿成双》缠令的俗字谱，其曲牌结构为：《愿成双令》(引子)——《愿成双慢》——《狮子序》——《本宫破子》——《赚》——《霎胜子急》——《三句儿》(尾声)。

唱赚是宋代艺术歌曲的最高形式，所用音乐相当丰富，其表演难度很大。《都城纪胜》载：“凡唱赚最难，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。”由于唱赚在民间的发展，南宋时在民间艺人中已经出现了以唱赚著名的专业社会——遏云社。

南宋末年，在唱赚基础上又产生了“覆赚”的形式，用于歌唱爱情和英雄等故事。覆赚的曲式可能是多套唱赚的联接运用。

继承着宋代曲子的传统，金、元时期又兴起一种新的歌曲形式——散曲。元代散曲与杂剧并称“曲”，其所用曲牌及曲牌联套方法也完全相同。近人根据曲牌的用途将其分为两种不同的文学体裁：用于抒情、写景、叙事等且采用清唱形式者称散曲；用于表演故事且采用代言体者称杂剧。元代散曲的创作和演唱都很盛行，对元代社会文化生活影响很大。元代散曲的作者有文人，有艺人，也有官僚；有汉族作家，也有少数民族作家。散曲的音乐主要吸收了唐宋大曲、曲子和宋元说唱音乐、少数民族音乐等，也有一定数量的创作曲调。散曲所表现的内容很广，涉及到元代社会生活的许多方面，但数量最多的是歌唱山林隐逸和描写男女风情的作品，因而最受文人士大夫的崇尚。散曲的演唱主要集中在歌馆酒楼和仕宦府第，常被文人士大夫用作娱宾遣兴的重要手段。

散曲的体制分为小令、带过曲和散套三种形式。

^① 见《都城纪胜》“瓦舍众伎”条。

小令,又名叶儿,属只曲结构,短小精悍。如马致远的《天净沙·秋思》:

枯藤老树昏鸦,

小桥流水人家。

古道西风瘦马,

夕阳西下,

断肠人在天涯。

带过曲,由两个或三个只曲联缀而成,前无引子,后无尾声。如《雁儿落》带《得胜令》,《骂玉郎》带《感皇恩》、《采茶歌》等。

散套,又名套数或套曲,是由两个以上的同宫调只曲联缀而成的组歌,一般都有尾声。如乔吉的《行香子·题情》套曲,全套所用曲牌:《行香子》——《庆宣和》——《锦上花》——《小阳关》——《江儿水》——《碧玉箫》——《离亭宴》带《歇拍煞》。

散曲的演唱不用锣鼓,只用琵琶、筝、笙、笛、箫、拍板等乐器伴奏。

散曲的流行,对明清时期的小曲有着重要的影响。

第四节 说唱音乐的高度成熟

北宋时期,伴随着艺术商品化的出现,说唱音乐得到突出发展。唐代主要集中在寺院表演的说唱艺术,宋元时期广泛活跃于城镇、乡村乃至仕宦府第和宫廷,受到广大群众及士大夫阶层的普遍爱好。宋元时期说唱音乐的发展,创造出极为丰富的新形式。较为重要的有鼓子词、诸宫调、陶真、货郎儿等。

一、鼓子词

鼓子词流行于宋代,因主要用鼓伴奏而得名。其结构特点是在一个节目中只重复使用一个曲牌。

鼓子词有两种形式。一种是有说有唱,说唱相间,歌唱部分重复使用同一曲牌,属说唱音乐类。如北宋赵德麟所作《元微之崔莺莺商调蝶恋花》,内容根据唐元稹《莺莺传》改编。全篇分为10章,加上序和尾,共有12段说唱。每段均为先说白,后唱《蝶恋花》曲牌。一种是只唱不说,用同一曲牌以分节歌的形式歌唱多段曲词。如北宋欧阳修《十二月鼓子词渔家傲》,共12首,用《渔家傲》曲牌分述12个月的景色。

二、诸宫调

北宋时期,在汴京瓦子勾栏中有一位来自泽州(山西晋城)的民间艺人孔三传,他创造出一种新的大型说唱音乐形式——诸宫调,从而使我国说唱音乐发

展到一个新的高度。

诸宫调,因其运用多种宫调而得名,是一种有说有唱,说唱相间,以唱为主,表演情节复杂的长篇故事的说唱音乐形式。由很多套曲牌组成,每套曲牌使用一个宫调,不同套的曲牌则使用不同的宫调。这样,各套之间的联接则出现了多宫调的运用,造成宫调色彩的对比,增强了音乐的表现力。

诸宫调的音乐来自唐宋以来的大曲、曲子及当时北方流行的民间乐曲。其伴奏乐器宋时主要用鼓、拍板、笛、金,元时用锣、界方、拍板、笛,有时也用琵琶等弦乐器。关于诸宫调的表演情况,成书于元末的《水浒全传》第五十一回有较具体的描述:

雷横听了,又遇心闲,便和那李小二迳到勾栏里来看。一看台上做《笑乐院本》……院本下来,只见一个老儿,裹着磕脑儿头巾……上来开呵道:“老汉是东京人氏,白玉乔的便是。如今年迈,只凭女儿秀英歌舞吹弹,普天下服侍看官。”锣声响处,那白秀英早上戏台,参拜四方,拾起锣棒,如撒豆般点动,拍一下界方,念了四句七言诗,便说道:“今日秀英招牌上明写着这场话本,是一段风流蕴藉的格范,唤做《豫章城双渐赶苏卿》。”说了,开话又唱,唱了又说,合棚假众人喝彩不绝。……那白秀英唱到务头,这白玉乔按唱喝道:“虽无买马搏金艺,要动聪明鉴事人。看官喝彩道是过了,我儿且回一回。”下来便是《衬交儿院本》……

宋金元时期所流行的诸宫调作品大多已经散佚,目前所能见到的有《刘智远诸宫调》、《西厢记诸宫调》和《天宝遗事诸宫调》等三种。《刘智远诸宫调》系金人所作,姓名不详,原本已佚。1907—1908年间,俄国柯智洛夫探险队在张掖发现歌词残本。《天宝遗事诸宫调》,元代王伯成作,原书已佚,仅在明代戏曲选本如《雍熙乐府》等书内残存有部分歌词,《九宫大成南北词宫谱》存有一部分曲调。《西厢记诸宫调》,又名《西厢挡弹词》、《弦索西厢》,创作于金章宗时期(1190—1208),作者董解元,故又称《董解元西厢记》,简称《董西厢》。内容根据唐元稹《莺莺传》改编。全书采用了正宫、道宫、南吕宫、黄钟宫、大石调、双调、小石调、商调、越调、般涉调、仙吕调、羽调等14个宫调。基本曲牌达151个,连变体在内计444个。《西厢记诸宫调》是一部结构庞大、音乐丰富的诸宫调作品,是宋元时期说唱音乐高度成熟的标志。《西厢记诸宫调》是目前所见保存最完整的诸宫调作品,不仅存有全部文字,且有三分之一的乐谱保存在《九宫大成南北词宫谱》中。

三、陶真

陶真是流行于农村的一种说唱艺术。大约起源于北宋而盛行于金元。宋代唱陶真者多是“路岐人”,其伴奏乐器主要用琵琶。歌词通俗易懂。



四、货郎儿

货郎儿最初是流行于民间的一种歌曲形式,后又演变为一种说唱艺术。

宋元时期城乡间以摇串鼓(即今之货郎鼓)招揽顾客而流动叫卖杂物的小商贩谓之“货郎儿”。货郎儿的叫卖声调渐渐发展成为一个民间曲牌,其曲牌亦称《货郎儿》或《货郎太平歌》。

《货郎儿》的进一步发展,出现了用来说唱故事的《转调货郎儿》。其结构形式是将《货郎儿》曲牌的乐句,前后分成两个部分,在其间插入另一个或几个曲牌。所谓“转调”,即本曲牌中间夹用别的曲牌。《转调货郎儿》是一种很特殊的音乐结构形式,它一方面借《货郎儿》曲牌的前后呼应保持了音乐结构的统一性,另一方面由于中间可以自由插入曲牌而增强了音乐的表现力。

【例 12】

西厢记诸宫调·凭栏人缠令

《九宫大成南北词宫谱》
杨荫浏 曹安和译谱

道官) [凭栏人缠令] 忆

多才, 自别来

约过 一 载; 何日里 却得

同 谐? 萦 损 愁 怀。 怕 黄 昏

愁 倚 朱 栏, 到 良 宵

独 立 空 阶。 趁 落 英



遍 苍 苔， 东 风 摇 荡，
一 帘 飞 絮， 满 地
香 埃。 欲 问 俺 心 头 闷 答
孩， 太 平 车 儿 难 载！ 都 是 俺
今 年 浮 灾。 烦 恼 杀 人 也 猜！ 闷 灰 灰 的
心 绪 如 麻， 瘦 岩 岩 的 病 体 如
柴。 鬓 云 乱 慵 整 琼 钗。 劳 劳
攘 攘， 身 心 一 片， 没 处 安 排。

《转调货郎儿》根据故事表演的需要,可以联套使用。在元人杂剧《风雨像生货郎旦》第四折中,即采用了《九转货郎儿》的形式,其结构如下:

开始:《货郎儿》本调。

二转:《货郎儿》起,中夹《卖花声》,《货郎儿》尾。

三转:《货郎儿》起,中夹《斗鹤鹑》,《货郎儿》尾。

四转:《货郎儿》起,中夹《山坡羊》,《货郎儿》尾。

五转:《货郎儿》起,中夹《迎仙客》、《红绣鞋》,《货郎儿》尾。

六转:《货郎儿》起,中夹《四边静》、《普天乐》,《货郎儿》尾。

七转:《货郎儿》起,中夹《小梁州》,《货郎儿》尾。

八转:《货郎儿》起,中夹《尧民歌》、《叨叨令》、《倘秀才》,《货郎儿》尾。

九转:《货郎儿》起,中夹《脱布衫》、《醉太平》,《货郎儿》尾。

由此可见,《九转货郎儿》是一个《货郎儿》本调和八个在《货郎儿》曲牌中间插入其他曲牌的《转调货郎儿》联成的套曲形式。据《九宫大成南北词宫谱》载《九转货郎儿》,各《转调货郎儿》间有宫调变化。

《货郎儿》的伴奏乐器很简单,演唱者一手摇动串鼓,一手打板演唱。由于其特殊的音乐风格,在元代很受下层人民的欢迎,以至于统治者因“聚人众,充塞街市,男女相混。不唯引惹斗讼,又恐别生事端”^①而明令禁止。

【例 13】

风雨像生货郎旦·九转货郎儿

(选 曲)

《纳书楹曲谱》
杨荫浏译谱

(六转) 我 只 见 黑 黯 黯 天 涯 云 布; 更 那 堪

[货郎儿]

湿 淋 淋 倾 盆 骤 雨? 早 是 那 窄 窄

狭 狭, 沟 沟 壑 壑 路 崎 岖。 [四边静] 知 奔 向

① 《元典章》卷五十七“刑部”十九“杂禁”。

何 方 所? 尤 喜 的 潇 潇 洒 洒,

断 断 续 续, 出 出 律 律, 忽 忽 嘈 嘈 阴 云 开 处。

我 只 见 霍 霍 闪 闪 电 光 星

挂。 [普天乐] 怎 禁 得 萧 萧 瑟 瑟 的 风, 点 点

滴 滴 的 雨, 高 高 下 下, 凹 凹 凸 凸 一 搭 模

糊? 早 做 了 朴 朴 簌 簌, 湿 湿 淅 淅

疏 林 人 物。 [货郎儿] 倒 与 他 妆 就 了 一 幅

rit. 昏 昏 惨 惨 潇 潇 湘 水 墨 图。

第五节 戏曲音乐的成熟和发展

我国的戏曲艺术渊源甚久,远在先秦时期即已萌芽。春秋时楚国宫廷所出现的“优孟衣冠”^①的表演,已具备了戏曲的因素。汉代百戏中的《东海黄公》^②已作为固定的演出节目,但还未能作为一种独立的艺术形式确立下来。南北朝至唐代发展起来的歌舞戏(如《拨头》、《踏摇娘》、《兰陵王入阵曲》等)和唐代的参军戏,不仅有了故事情节和人物扮演角色,而且有歌唱、舞蹈、说白、化妆、服饰及简单的舞台装置与布景,可以说已经是后代戏剧的雏形。在宋、元市民文艺的滚滚大潮中,孕育了千余年的戏曲艺术终于脱胎而出,不仅广泛地深入到宋、元各阶层的文化生活,还最终压倒了音乐艺术中一向占据统治地位的歌舞艺术。(图 5-2)



图 5-2 宋人杂剧人物绢画

宋、元时期戏曲的发展,有杂剧与南戏两大体系。

宋代的杂剧既是各种技艺(如滑稽戏、傀儡戏、皮影、说唱、歌舞、杂技、武术等)的统称,又是一种戏剧艺术形式。

① 《史记·滑稽列传》。

② 葛洪:《西京杂记》。



杂剧兴起于北方,北宋时期已很流行。宋朝开国皇帝赵匡胤就曾在宫中观赏杂剧演出。在汴京的瓦子勾栏中已有较大型的剧目《目莲救母》杂剧的表演,并深受观众欢迎。^①南宋时期,杂剧已超过了歌舞艺术,成为当时最有影响的一种艺术形式。^②

宋杂剧的表演结构,通常由三部分组成:一是艳段(表演情节较简单的日常生活熟事);二是正杂剧(表演较复杂的故事);三是散段(又称“杂扮”,是一种滑稽表演)。

宋杂剧已形成了固定的角色行当,其中主要的角色有付净(发呆装傻)、付末(以付净为对象,打趣逗乐)、孤(扮官吏)、旦(扮女性)等。

宋杂剧可分为以对白为主的滑稽戏和以歌舞为主的歌舞戏。前者不用音乐或用音乐很少,后者则以音乐贯穿全剧。宋杂剧的音乐主要是吸收了唐宋大曲、法曲、唱赚、诸宫调以及各种流行词曲的曲调。如《崔护六么》、《莺莺六么》、《王子高六么》等杂剧采用了《六么》大曲的曲调;《诸宫调霸王》、《诸宫调卦册儿》等杂剧则采用了诸宫调的音乐;《藏瓶儿法曲》、《孤和法曲》等杂剧则采用了法曲的音乐;《三姐黄莺儿》、《卖花黄莺儿》等杂剧采用了词调《黄莺儿》的音乐。宋杂剧不仅有歌唱,而且也有乐器伴奏。如表演结束时乐工演奏的乐曲叫“断送”,演奏者叫“把色”。

金代的杂剧,也称为“院本”。院本的结构、音乐、表演形式等与宋杂剧大体相同。

进入元代,由于特殊的社会环境,杂剧达到了高度成熟的阶段。一时间名家辈出,佳作如云。以元杂剧为主体的“元曲”,继唐诗、宋词之后,成为一种时代艺术的代表。

元杂剧在剧本、表演、音乐等方面都有着非常严格的规定。

元杂剧的结构一般是一本四折(“折”相当于“幕”或“场”),有时为了剧情的需要,可增加一个楔子。内容如果长大,四折不能容纳时,可分成二本、三本乃至五本连续表演。如王实甫的《西厢记》就有五本二十折。

元杂剧的表演由曲、宾白、科三部分组成。曲是歌唱部分,全剧只能由一个角色主唱。凡由正旦(女主角)主唱的叫“旦本”;由正末(男主角,后叫“生”)主唱的叫“末本”。其他角色只有宾白和科,偶尔唱楔子。宾白是语言部分,两人相说曰“宾”,一人白说曰“白”。科是“科泛”或“科范”的简称,属动作表演部分。

元杂剧是以唱曲为主的一种戏剧,所用音乐称北曲。元杂剧的音乐属曲牌

^①《东京梦华录》卷八“中元节”条:“构肆乐人,自过七夕,便搬《目莲救母》杂剧,直至十五日止,观者倍增。”

^②《都城纪胜》“瓦舍众伎”条:“散乐传学教坊十三部,唯以杂剧为正色。”

体,其曲牌来源有出于大曲、诸宫调、词调和其他旧曲,也有当时的创作。元杂剧的音乐结构有着非常严密的逻辑关系。每折只能用同一宫调的若干曲牌组成,称为一个套数。一本四折则使用四个套数,有四个不同的宫调布局。在每一套数中已经形成了一些较为固定的曲牌联缀格式,如《端正好》——《滚绣球》——《倘秀才》——《叨叨令》即是较常见的一种联缀格式。元杂剧的旋律一般采用七声音阶,风格比较刚健豪放。主要伴奏乐器有鼓、笛、拍板和锣等。(图 5-3)



图 5-3 山西洪洞明应王殿元杂剧壁画

元杂剧作家中知名度较高的就有 90 多人,作品名目达 450 多种。其中最具有代表性的杂剧作家有关汉卿、马致远、郑光祖、白朴,被誉为“元曲四大家”。王实甫和乔吉甫也占有重要地位,常与关、马、郑、白并称“元曲六大家”。

关汉卿,生于金末,卒于大德(1265—1307)时或其后,大都(今北京)人,号已斋叟。他是元代最杰出的一位杂剧作家,元杂剧的奠基人。他的剧作有 60 余种,较著名的有《窦娥冤》、《救风尘》、《望江亭》、《单刀会》等。《窦娥冤》是世界戏剧史上一部杰出的悲剧。该剧通过窦娥悲惨的遭遇,揭露和鞭挞了黑暗的

社会现实,塑造了一个至死不屈的善良的平民妇女形象。

【例 14】

窦娥冤·斩窦

(选曲)

苏昆剧团演唱

赵后起记谱

〔端正好〕没 来 由 犯 王 法, 不 提 防
(正旦)

遭 刑 冤, 叫 声 屈 动

地 惊 天。 顷 刻 间 游 魂 先

赴 森 罗 殿, 怎 不 将 天

地 也 生 埋 怨。

〔滚绣球〕有 日 月 朝 暮 悬, 有 鬼

神 掌 着 生 死 权, 天 地 也,

只 合 把 清 浊 分 辨, 可 怎 生



糊突了盗跖颜 渊：



为善的受贫穷更命短，



造恶的享富贵又寿延。



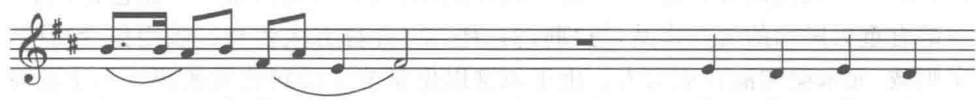
天地也，做得个怕硬欺软，



却原来也这般顺水推



船。地也，你不分好歹



何为地？（白）天也，你错勘贤



愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。

马致远,生卒年不详。大都人,号东篱。所作杂剧今知有 15 种,以《汉宫秋》最为著名。

郑光祖,生卒年不详。平阳(今山西临汾)人,字德辉。所作杂剧今知有 18 种,以《倩女离魂》最著名。

白朴,生于 1226 年,卒于 1312 年以后,隰州(今山西河曲)人,字仁甫、太素,号兰谷先生。所作杂剧今知有 16 种,《墙头马上》、《梧桐雨》等是其代表作。

王实甫,生卒年不详。大都人,名德信。所作杂剧今存 14 种,最著名的有《西厢记》。《西厢记》在我国戏剧史上占有重要地位。元末明初戏剧家贾仲明为王实甫写的挽词中说:“新杂剧,旧传奇,《西厢记》天下夺魁。”《西厢记》的故事情节基本上是以《董西厢》为蓝本创作而成,反映了强烈的反礼教精神。

乔吉甫,一名乔吉,生年不详,卒于 1345 年。太原人,后居杭州,字梦符,号笙鹤翁、惺惺道人。所作杂剧今知有 8 种,现存《两世姻缘》、《金钱记》、《扬州梦》三种。

南戏是宋、元时期流行于南方且以唱南曲为主的一种戏曲形式。因起源于浙江温州,初名“温州杂剧”或“永嘉杂剧”。后为区别于北方杂剧,又称“南戏”或“戏文”。

南戏大约产生于北宋末年,原是在温州一带的民间小曲基础上发展起来的小戏。宋室南迁后,南戏又吸收了词调、唱赚、诸宫调、大曲及杂剧等艺术形式的因素,成为南宋时期影响较大的一种戏曲形式,风行于苏杭一带。产生了《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》、《王焕》、《乐昌分镜》等一批影响较大的作品。进入元代,南戏同“南人”一样受到歧视,发展一度受到压抑。元中期以后,随着元杂剧的衰落,南戏得到重新发展的机会。元末明初,南戏大盛,流行于江苏、浙江、安徽、江西等地,出现了一些著名的剧作。其中影响最大的有《荆钗记》、《刘知远》(一名《白兔记》)、《拜月亭》、《杀狗记》(一名《杀狗劝夫》),简称“荆、刘、拜、杀”。因元代南戏作品称“传奇”,故此四剧并称“四大传奇”。《琵琶记》也是一部有重大影响的南戏作品,与“荆、刘、拜、杀”并称五大传奇。该剧作者高明,字则诚,元末明初浙江瑞安人。由于该剧以忠孝节义的封建道德规范为主题思想,因而极受封建帝王们的赞赏。明代开国皇帝朱元璋说:“五经四书,布帛菽粟,家家皆有;《琵琶记》如山珍海错,富贵家不可无。”该剧结构宏大,唱腔丰富,具有较高的艺术水平。全剧共 42 出,其中有唱腔 302 段,运用不同的曲牌 230 个。作者在曲牌运用方面十分考究,明徐渭《南词叙录》载:“相传,则诚坐卧一小楼,三年而成。其足按拍处,板皆为穿。”

【例 15】

琵琶记·吃糠

(选 曲)

《天韵社曲谱》

杨荫浏译谱



(双调) [孝顺儿] 呕得我 肝 肠
(旦) [孝顺歌首至六]

痛, 珠 泪 垂,
喉 咙
尚 兀 自 牢 哽 住。
你 遭 磨 被 春
杵, 筛 你
簸 颀 你,
吃 尽 控 持; [江儿水四至末] 好

似 奴 家 吼,

身 狼 狈, 千

辛 万 苦 皆

经 历。 苦

人 吃 着

苦 味, (合) 两

苦 相 逢,

可 知 道 欲 吞

不 去?

南戏的剧本结构,根据剧情需要可长可短,具有较大的灵活性。

南戏的音乐与北杂剧相较,有这样一些特点:在宫调使用方面,南戏不受宫调的限制,且可以随时换韵。在演唱方面,南戏没有一人主唱的定规,剧中角色根据需要均可随时演唱,且创造了对唱、轮唱、合唱等演唱形式。在音乐风格方面,南戏以唱南曲为主,风格细腻委婉,一般采用五声音阶。在曲牌的运用方面,南戏已形成了一些固定的联缀习惯。如《黄莺儿》后接《簇御林》,《画眉序》后接《滴溜子》等。

南戏不仅使用南曲,而且也吸收了北曲的曲牌,创造了“南北合套”的形式。即将同一宫调的南、北曲牌相间联缀成套。如《小孙屠戏文》中有一套曲子为:

北《新水令》——南《风入松》

北《折桂令》——南《风入松》

北《水仙令》——南《风入松》

北《雁儿落》——南《风入松》

北《得胜令》——南《风入松》

南北合套的运用,丰富了南戏的音乐,对其后南北曲合流具有重大的影响。

第六节 乐器与器乐的发展

宋元时期,一方面继承并发展了大量的前代乐器,另一方面又出现了许多新乐器。

前代已有乐器被继承下来而且在宋元时期影响较大的有箏、大鼓、杖鼓、拍板、笛、琵琶、箏、方响、笙、排箫、箫管、阮咸、七弦琴、嵇琴、箏等。其中箏、大鼓、杖鼓、拍板、笛、琵琶、箏、方响、笙九种乐器在宋代宫廷教坊十三部中均专列一部,占有十分重要的地位。

杖鼓之名,唐已有之,是“状如漆桶,两头俱击”的羯鼓的别名。宋代的杖鼓是指“广首而纤腰”、“左拍以手,右击以杖”的腰鼓类乐器。^①宋代杖鼓不仅用于合奏,也常用作独奏。

笙在宋代较流行的有竽笙、巢笙、和笙三种,均为 19 簧。宋初四川地区曾出现一种 36 簧的风笙。

琵琶在宋元时期已出现很多的“品”,音域较宽。《海青拿天鹅》在元代已经流行,是目前能确定创作年代最古老的一首琵琶独奏曲。元代杨允孚《滦京杂

①《开封宋代繁塔伎乐砖析评》,《河南大学学报》1988 年第 4 期。

咏》中有“为爱琵琶调有情，月高未放酒杯停。新腔翻得《凉州》曲，弹出天鹅避海青”诗句。原注云：“《海青拿天鹅》，新声也。”海青，又名海东青，是古代北方人民用于打猎的一种青鸱。天鹅是一种珍禽。此曲生动地描述了海青捕捉天鹅时激烈搏斗的情景，表现了北方人民的狩猎生活。全曲共 18 段，主题鲜明，结构也较为完整，以合尾的形式贯穿全曲。该曲运用了琵琶弹奏的多种技巧，具有强烈的艺术效果。明李开先《词谑》载：“张雄更出人头地。有客请听琵琶者……如《拿鹅》，虽五楹大厅中，满厅皆鹅声也。”华秋苹《琵琶谱》、李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱》和《养正轩琴谱》均收此曲谱。

【例 16】

海青拿天鹅

(节 选)

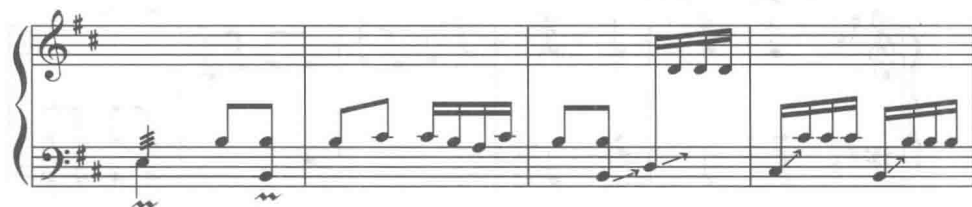
沈浩初传谱
林石城整理

(1) 约 $\text{♩} = 60$

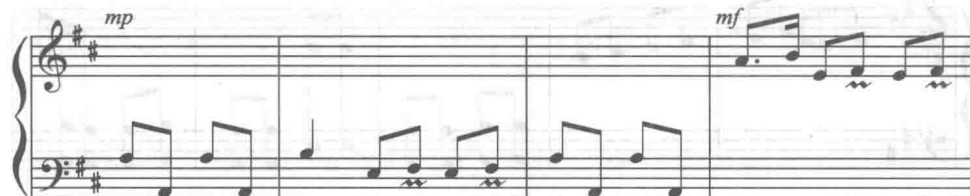
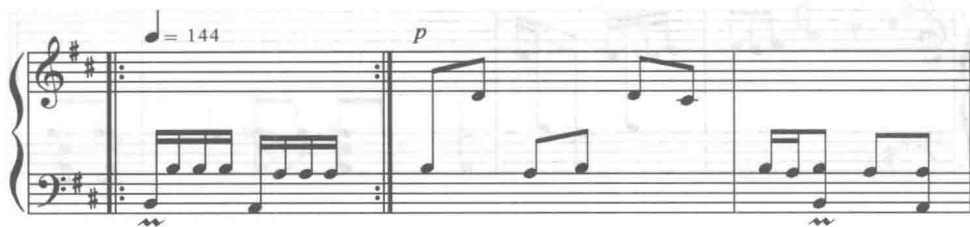
f

$\text{♩} = 80$ 渐快

mf *f*

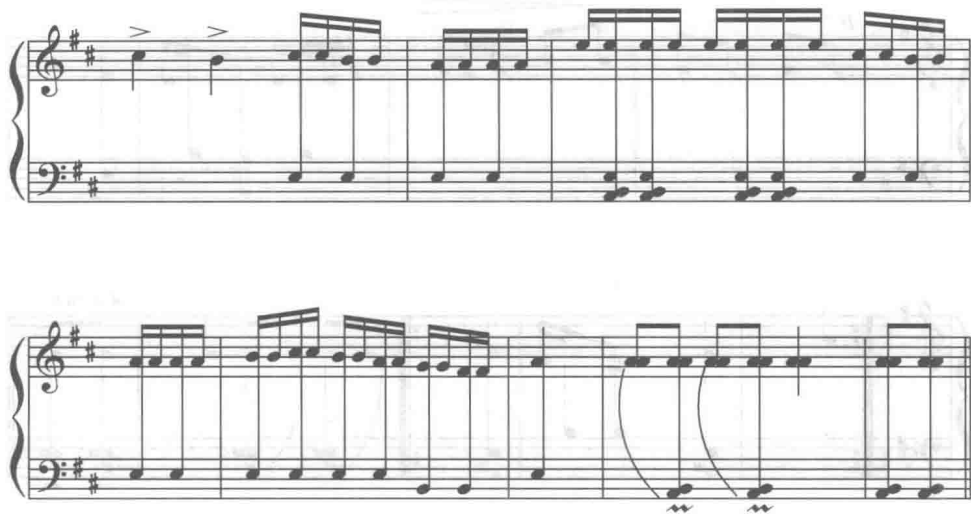












排箫之名，起于宋代，属编管乐器。宋以前皆称“箫”。

箫管，即近代所说单管竖吹之洞箫，宋时称“箫管”。据乐器的长度，又有尺八管、竖笛、中管等不同名称。

箏在唐时名曰“轧筝”，属拉弦乐器。宋时更名“箏”，至今民间仍保留其遗制。（图 5-4）



图 5-4 宋陈旸《乐书》中的轧筝

嵇琴，又称“奚琴”，属拉弦乐器。北宋时已广泛流行于民间，其演奏技术得到很大发展。沈括《补笔谈》卷一载：“熙宁中宫宴，教坊伶人徐衍奏嵇琴。方进酒，而一弦绝。衍更不易琴，只用一弦终其曲。自此始为‘一弦嵇琴格。’”南宋时嵇琴已被应用于宫廷教坊大乐，成为重要的旋律乐器之一。（图 5-5）

七弦琴在文人士大夫阶层极为盛行，演奏技术在宋代有很大发展。根据演奏风格的不同，已出现了汴梁、两浙、江西等不同的流派。宋人成玉磬《琴论》说：“京师（汴梁）过于刚劲，江西失于轻浮，惟两浙质而不野，文而不史。”其中成



图 5-5 宋陈旸《乐书》中的奚琴

就最高的是南宋著名琴家郭沔创立的浙派。郭沔，号楚望，浙江永嘉人。生卒年不详。景定、咸淳间(1260—1274)以琴知名于世。他的门生刘志方传其艺于毛逊(字敏仲)、徐宇(字天民)，形成著名的浙派。郭沔所作《潇湘水云》、《秋鸿》、《泛沧浪》等曲，均为琴曲名作，其中影响较大的是《潇湘水云》，该曲创作于南宋末年郭沔定居湖南衡山(此处为潇湘二水的合流处)附近之时。明朱权《神奇秘谱》解题中说：“每欲望九嶷，为潇湘之云所蔽，以寓惓惓之意也。”作者借咏水光云影，表达了对元兵南侵、民族危亡的忧思之情。该曲具有深刻的艺术构思和严整的音乐结构，乐思纵横，情景交融，成功地表现了水云掩映、烟波浩渺的艺术境界。

【例 17】

潇湘水云

(节选)

吴景略演奏
许健记谱定弦法
紧五弦

(1) $\text{♩} = 48$ 节奏自由

(2) $\text{♩} = 50$



除郭沔创作的琴曲外,刘志方的《鸥鹭忘机》,毛敏仲的《樵歌》、《渔歌》、《山居吟》等也是流传后世的佳作。浙派琴家杨缵所编《紫霞洞谱》对后世也有较大影响。

宋元时期新出现的乐器,影响较大的有三弦、云璈、火不思、兴隆笙等。

三弦之名,始于元代,属弹拨乐器。

云璈,今称“云锣”,始于元代。《元史》载:“云璈制以铜为锣十三,同一木架,下有长柄,左手持而右手以小槌击。”

火不思,是由西域传来的一种弹拨乐器。四弦,长颈,无品,梨形音箱。其译名有浑不似、胡拨四、胡不思、虎拨四等。宋代已传入中原,元代非常流行。

(图 5-6)

兴隆笙,即西洋早期的管风琴。在忽必烈建立元朝前的中统间(1260—1264)由中亚地区传入我国,仅用于宫廷宴会。



图 5-6 明代乐器火不思

宋代的器乐演奏相当普遍。《都城纪胜》载：“茶楼多有都城子弟占此会聚，习学乐器或唱叫之类，谓之‘挂牌儿’。”“清乐社——此社风流最胜。”《武林旧事》卷六载：“又有吹箫、弹阮、息气、锣鼓、歌唱、散耍等人，谓之‘赶趁’。”民间器乐活动的普及，不仅使丰富多彩的器乐独奏（如笛、箫管、笙、箎、琵琶、箏、十四弦、七弦琴、杖鼓、方响等）广泛流行，而且创造出许多新的合奏形式。南宋时期在瓦子勾栏中流行的器乐合奏形式有细乐、清乐、小乐器、鼓板等。用箫管、笙、箎（轧箏）、嵇琴、方响等乐器合奏者称为“细乐”。用笙、笛、箎、方响、小提鼓、拍板、札子等乐器合奏者称为“清乐”。由一二人合奏者称为“小乐器”。如双韵合阮咸、嵇琴合箫管、嵇琴合葫芦琴等。甚至独弹十四弦也可称“小乐器”。主要用拍板、和鼓、笛，有时也用札子、水盏、锣等乐器合奏者称“鼓板”。这种合奏形式常由三至五人为一队，在街市中表演。

宫廷中的器乐合奏也很盛行，主要有教坊大乐、随军番部大乐、马后乐等。教坊大乐是宫廷燕乐中规模最大的合奏形式。所用乐器种类从北宋到南宋略有增减。据《东京梦华录》卷九所记北宋教坊大乐所用乐器有箎、龙笛、笙、箫、埙、篪、琵琶、篴篥、方响、拍板、杖鼓、大鼓、羯鼓，计 13 种。其中拍板用 10 串，琵琶用 50 面，杖鼓用 200 面。南宋时期教坊大乐的规模远比北宋为小。《武林旧事》卷一和卷四所记南宋教坊大乐所用乐器比北宋少埙、篪、篴篥和羯鼓四种，而增用了箏和嵇琴两种，计 11 种。其乐队规模在较大时，奏拍板者仅 7 人，奏琵琶者仅 8 人，奏杖鼓者仅 35 人。随军番部大乐和马后乐均属鼓吹乐。前者用于宫廷仪仗，乐队规模约 50 余人；后者是随在皇帝驾后骑在马上演奏的一种鼓吹乐，规模较小。此外，民间的器乐合奏形式对宫廷也有很大影响，如清乐、小乐器、鼓板等合奏形式都曾在宫廷流行。

第七节 乐律学的重要成果

一、俗字谱与律吕字谱

俗字谱是工尺谱式的一种早期形式。宋代流行的俗字谱，采用十个基本谱字按固定唱名记谱。十个基本谱字与工尺谱字、十二律名对照如下：

俗字谱	厶	マ	一	么	乚	人	丁	リ	ス	少
工尺谱	合	四	一	上	勾	尺	工	凡	六	五
律 名	黄钟	太簇	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	南吕	应钟	黄清	太清

宋人将黄钟律高作“△”字。十个基本谱字代表十个不同的音高,另有其他一些符号表示节奏或作常用记号使用。《白石道人歌曲》中的17首词曲即采用了俗字谱记写。

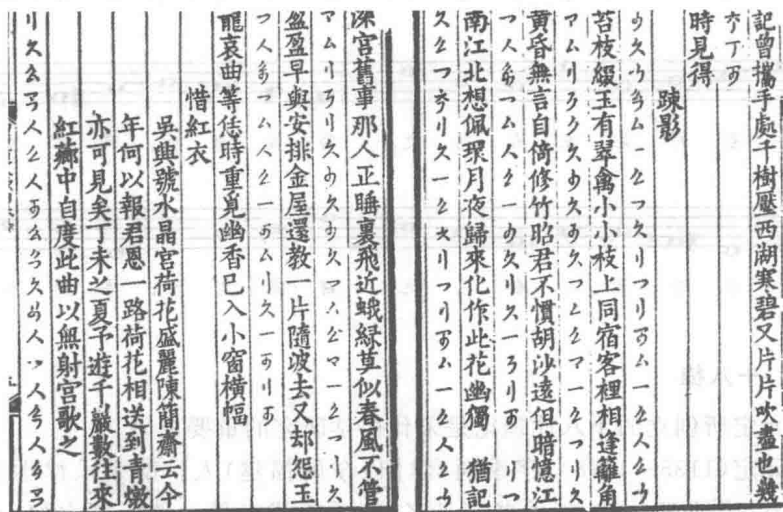


图 5-7 宋姜夔《白石道人歌曲》俗字谱

律吕字谱是用十二律名记录乐音的一种记谱法。现存最早的谱例载于南宋朱熹《仪礼经传通解》,南宋乾道年间(1165—1173)进士赵彦肃所传,称作《唐开元风雅十二诗谱》。《白石道人歌曲》中的《越九歌》及元熊朋来的《瑟谱》均采用此种记谱法。兹录赵彦肃传《唐开元风雅十二诗谱》中的《关雎》之今译五线谱。

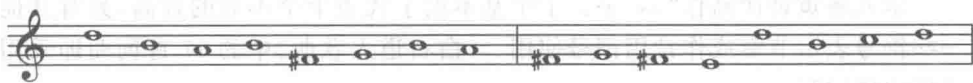
【例 18】

关 雎

宋·赵彦肃传谱

1. 关 关 雎 鸠, 在 河 之 洲, 窈 窕 淑 女, 君 子 好 逑。

2. 参 差 荇 菜, 左 右 流 之。 窈 窕 淑 女, 寤 寐 求 之。



3. 求 之 不 得，寤 寐 思 服；悠 哉，悠 哉，輶 转 反 侧。



4. 参 差 荇 菜，左 右 采 之。窈 窕 淑 女，琴 瑟 友 之。



5. 参 差 荇 菜，左 右 采 之。窈 窕 淑 女，钟 鼓 乐 之。

二、十八律

蔡元定所创立的十八律理论是宋代律学研究的重要成果。

蔡元定(1135—1198)，字季通，建阳(今属福建)人。南宋乐律学家、理学家。著有《律吕新书》、《燕乐书》(又名《燕乐原辨》)等。他所创立的十八律理论，是按照传统的三分损益法算出十二律作为正律，再继续算出六律作为变律而构成的一种律制。每一变律比本律高一个“古代音差”。十二正律皆可为宫，但六个变律不能为宫。十八律名称及相邻两律的音分值是：

	黄	变	大	太	变	夹	姑	变	仲	蕤	林	变	夷	南	变	无	应	变
律名	黄		太		夹	姑		仲		蕤	林		夷	南		无	应	
	钟	钟	吕	簇	簇	钟	洗	洗	吕	宾	钟	钟	则	吕	吕	射	钟	钟
相邻两音 的音分值	24	90	90	24	90	90	24	90	90	90	24	90	90	24	90	90	24	90

十八律在理论上合理地解决了三分损益律各种音阶转调后音程关系不统一的问题，具有一定的科学价值。但由于乐器制造的困难，仍未能应用于音乐实践。

第八节 音乐论著举要

宋元时期，许多文人的视角进入到音乐领域，编撰出丰富的音乐文献。其中价值较高且保存至今的音乐专著有《乐书》、《碧鸡漫志》、《词源》、《唱论》等。《梦溪笔谈》有关音乐的论述，也具有极高的价值。

《乐书》，北宋陈旸撰，200卷，世称《陈旸乐书》，成书于宋哲宗(1086—1100)



时,是我国最早的一部音乐百科全书。全书前 95 卷摘录《礼记》、《周礼》、《仪礼》、《诗经》、《尚书》、《春秋》、《周易》、《孝经》、《论语》、《孟子》等书有关音乐的文字,为之训义。后 105 卷论述十二律、五声、历代乐章、乐舞、杂乐、百戏等,并记述前代和当代的雅乐、俗乐、胡乐及乐器。乐器部分大多附图说明。陈旸,字晋之,福州人。绍圣(1094—1098)进士,官至礼部侍郎,终年 68 岁,是两宋宫廷雅乐派的代表人物之一。《乐书》的思想体系是保守的,但由于该书保存了极丰富的音乐史料,仍具有重要的文献价值。尤其是关于乐器的绘图及释文,是研究古代乐器的珍贵资料。

《梦溪笔谈》,北宋沈括撰。26 卷。又《补笔谈》3 卷,《续笔谈》1 卷。内容涉及天文、数学、物理、化学、生物、地质、地理、气象、医学、工程技术、文学、史事、音乐和美术等。沈括(1031—1095),字存中,钱塘(今杭州)人。他不仅是一位著名科学家,也是一位音乐理论家。曾著有《乐论》、《乐器图》、《三乐谱》、《乐律》等书,惜已失传。《梦溪笔谈》中论及音乐的文字有《乐律一》、《乐律二》两卷 33 条,《补笔谈》有《乐律》11 条,论及乐曲、乐律、乐器、演奏技术、歌唱艺术、音乐思想等。关于歌唱艺术,作者主张“声中无字,字中有声”,“凡曲,止是一声清浊高下如萦缕耳,字则有喉唇齿舌等音不同。当使字字举本皆轻圆,悉融入声中,令转换处无磊砢,此谓‘声中无字’,古人谓之‘如贯珠’,今谓之‘善过度’是也。如宫声字而曲合用商声,则能转宫为商歌之,此‘字中有声’也,善歌者谓之‘内里声’。不善歌者,声无抑扬,谓之‘念曲’;声无含韞,谓之‘叫曲’”。^①在作曲填词问题上,作者主张“声词相从”。“然唐人填曲,多咏其曲名,所以哀乐与声尚相谐会。今人则不复知有声矣,哀声而歌乐词,乐声而歌怨词,故语虽切而不能感动人情,由声与意不相谐故也。”^②关于器乐演奏,作者主张文实兼备。作者批评某些乐师的演奏“文备而实不足。主于中节奏,谐声律而已”;评论优秀乐师的演奏“皆能通天下之志,故其哀乐成于心,然后宣于声,则必有形容以表之。故乐有志,声有容,其所以感人深者,不独出于器而已”。

《碧鸡漫志》,南宋王灼撰,五卷。王灼,字晦叔,号颐堂。遂宁人。绍兴中曾为幕僚。该书是绍兴年间作者寓居成都碧鸡坊时(1145—1149)所著,故名。这是一部研究歌曲的专著,全书记述上古至唐代歌曲的发展,评论北宋词人的风格和流派,考证唐代《霓裳羽衣曲》、《凉州》等 28 首乐曲的源流及其与宋词的关系,并介绍了民间艺人张山人、孔三传等,具有很高的史料价值。

《词源》,南宋张炎撰。上卷论述音律及唱曲方法,下卷主要论述作词原则。张炎,字叔夏,号玉田,临安人。他不仅是一位著名词家,而且精通音乐。《词

① 《梦溪笔谈·乐律一》。

② 《梦溪笔谈·乐律一》。



源》中关于八十四调、管色应指字谱、拍眼、曲式及词曲唱法等许多方面的论述价值很高,是研究古代乐律及宋词音乐的重要参考书。

《唱论》,元燕南芝庵撰。全书共31节,不分卷。主要论述宋元戏曲歌唱方法,兼及歌唱格调和节奏、宫调声情等,提出不少精辟见解。关于歌唱的咬字和声腔,提出“字真、句笃、依腔、贴调”,“声要圆熟,腔要彻满”。关于歌唱的运气,提出“偷气、取气、换气、歇气、就气、爱者有一口气”等方法。关于各种歌唱技巧的得失,指出“有唱得雄壮的,失之村沙;唱得蕴拭的,失之乜斜;唱得轻巧的,失之闲贱;唱得本分的,失之老实。唱得用意的,失之穿凿;唱得打诨的,失之本调。”关于歌唱中的毛病,指出:“散散、焦焦、乾乾、冽冽、哑哑、哽哽、尖尖、低低、雌雌、雄雄、短短、憨憨、浊浊、赳赳。有格嗓、囊鼻、摇头、歪口、合眼、张口、撮唇、撇口、昂头、咳嗽。”是我国古代关于歌唱艺术的一部较为全面的理论著述。

复习思考题

1. 简述宋元市民音乐的发展及其历史意义。
2. 曲子的繁荣对宋元多种音乐形式的产生有何影响?
3. 唱赚是怎样形成的?
4. 何谓诸宫调?
5. 元杂剧兴盛的原因是什么?
6. 杂剧与南戏有何区别?
7. 宋元时期影响较大的乐器有哪些?新出现了哪些重要的器乐合奏形式?
8. 十八律是怎样计算的?有何价值?



第六章 明、清时期

(公元 1368—1911)

第一节 概 述

公元 1368 年明朝建立,到 1911 年清朝被推翻,历经 543 年,是我国封建社会的末期。

明初,统治者采取改良政策,发展生产,使元末遭受破坏的封建经济得以恢复。隆庆、万历年间(1567—1620),城市繁荣,商业发达,在江南地区若干手工业部门中,已显露了资本主义的萌芽。随着城市的扩展,人口的增加,适用市民生活的戏曲、说唱艺术在宋、元的基础上得到进一步的发展,反对封建礼教,揭露阶级矛盾的民歌蓬勃兴起。不少封建文人或投身于科技、文化的研究;或寄情山水,隐身林泉,客观上使他们和社会下层人民有了较多的接触。文人参与民间文艺活动,促进了戏曲、说唱、民歌的兴旺。古琴也形成了众多的流派,刊印了不少琴谱。自然科学,特别是数学的成果,促成了朱载堉新法密律的创造。

明末李自成的农民起义,清兵入关,结束了明朝的统治。清初,社会生产遭到严重破坏,自康熙始,农业、手工业逐步得到恢复、发展,随之出现了“康乾盛世”。清中叶至末期,朝政腐败,闭关自守政策,使中国科技日趋落后,民间音乐却仍自由发展。戏曲音乐中雅部趋向衰落,弋阳腔、梆子腔、皮黄腔取得较大的优势。器乐活动中,民间吹打乐遍及各地,琵琶艺术形成了封建时代一个引人注目的高峰期,少数民族歌舞音乐的发展尤为突出。

1840 年帝国主义大炮轰开了中国的大门。从此,中国人民饱受帝国主义和封建主义的双重压迫,但反帝反封建的斗争如火如荼,历年不断,加速了封建制度的没落和崩溃。中国在西方炮舰的威胁下被迫接受西方商品的同时,也接受了西方文化。欧洲音乐的理论、乐器、技法输入我国。清末民初,学堂乐歌蓬勃兴起,它对我国新音乐的形成具有启蒙意义。

明清时期,传统音乐中的说唱、民歌、戏曲、歌舞音乐、器乐五大类均已形成

自身特有的体系,这是本时期音乐发展的重要特征。

第二节 戏曲的发展

一、四大声腔

元代末期,风靡一时的北方杂剧逐渐衰落,南戏在流行中与各地民间音乐相结合,派生出来的许多声腔得到了发展。至明代,形成了具有代表性的海盐腔、余姚腔、弋阳腔和昆山腔,号称为“四大声腔”。

海盐腔是元代已产生的南戏声腔。在明正德年间,流行至浙江海盐,与当地戏曲、民间音乐相结合,“辗转改益”^①,演变成南戏新声腔,称海盐腔。新腔因受士大夫的扶植和支持,很快流传到嘉兴、温州、湖州、台州以及南京、北京等地,盛极一时。海盐腔的剧本多属文人创作,音乐风格文静、幽雅,伴奏用锣、鼓、拍板等打击乐,不用弦管。后来昆山腔兴起,海盐腔日渐衰落,以至绝响。(图 6-1)

余姚腔产生于浙江余姚县,形成于元末明初,明代中叶已流传到江苏常州、镇江、扬州、徐州、安徽的贵池、太平等地。余姚腔的唱法已难考证,可能不用丝竹弦管伴奏,语言是用杭州湾地区的土语。

弋阳腔是形成于元末江西弋阳的南戏声腔,明初至嘉靖年间已流传到徽州、南京、北京、湖南、福建、广东、云南、贵州等地。弋阳腔的音乐属曲牌体,但形式灵活,易与各地戏曲声腔、民间音乐相结合,能糅进地方方言,音调高亢,情



图 6-1 清人绘《金瓶梅词话》第六十三回
插图——海盐腔《玉环计》演出情况

① 明·祝允明《猥谈》。

感奔放,很受群众欢迎,对各地地方戏曲的形成和发展有重要影响,像赣剧、湘剧、川剧等高腔戏都与弋阳腔有直接的渊源关系。弋阳腔的演唱保留了古老民间歌唱的“唱”、“和”特点。清初李渔在《闲情偶记》中指出:“弋阳……字多音少,一泄而尽。又有一人启口,众人接腔者,名为一人,实出众口。”弋阳腔的伴奏,用效果强烈的打击乐,随腔烘托。

昆山腔是元、明时期在江苏昆山一带民间流传的南戏清唱腔调,明初已有昆山腔的称呼,它是四大声腔中流传最广、留存最久的戏曲音乐。

此外,还有昆腔系统的南昆、北昆、湘昆、川昆;弋阳腔系统的青阳腔、乐平腔、太平腔、四平腔、京腔等,它们有的产生于明代,有的盛行于清代,这些声腔的流行对于丰富我国戏曲音乐产生极大的影响。

二、魏良辅对昆山腔的改革

昆山腔原是昆山地区的一种土戏,它能对我国戏曲艺术产生深远影响,魏良辅对昆山腔的改革是一个极其重要的原因。

魏良辅原籍江西,流寓于太仓。他先学北曲,后改习南曲,决心在昆山土调的基础上,与海盐腔、余姚腔相结合,创造新腔。他向土戏艺人袁胡子、龙驼子、过云适学唱土戏,还把自己的女儿嫁给发配到太仓的北曲名手、素工弦索的张野塘,邀集了曲师张梅谷、谢林泉、张小泉等数人,长期在一起琢磨、研讨,终于使“止行于吴中”的昆山腔得以崭新的面貌出现。

魏良辅对昆山腔的改革,主要是把“平直无意致”^①的昆山土戏,改为“细腻水磨,一字数转,清柔婉折,圆润流畅”的“水磨腔”。在唱法上强调吐字、过腔、收音,即所谓“声则平上去入之婉协,字则头、腹、尾音之毕匀,功深熔琢,气无烟火,启口轻圆,收音纯细”^②。新腔清柔婉转,焕然一新。魏良辅在改革唱腔的同时,还丰富了乐队的配置,除笛主奏外,加笙、箫管、三弦、琵琶、月琴和鼓板等乐器。

改进后的新昆山腔,开始仍只限于歌唱散曲,或摘取南戏中成套唱词作为清唱演出,因不上戏剧排场,又无金、鼓、铙、钹的喧震声,所以,称之为“冷板凳”^③。真正成为影响很大的戏曲声腔,剧作家梁辰鱼创作的传奇《浣纱记》起了重要的作用。

梁辰鱼(约1521—约1594),昆山人,曾向魏良辅学唱昆山腔,后取材《吴越春秋》中西施的故事,写作传奇《浣纱记》。《浣纱记》配上昆山腔搬上舞台后,获

① 明·余怀《寄畅园闻歌论》。

② 明·沈宠绥《度曲须知》。

③ 明·魏良辅《曲律》。

得巨大成功,促进了昆山腔的流行,奠定了昆山腔的地位。

经魏良辅等人改革后的昆山腔,很快流传到北方。据明代王骥德《曲律》记载:“万历末年尽效南声,而北曲几废。”同时,昆山腔在流传过程中还不断吸收南、北曲的精华,逐渐成为集南、北曲大成的优秀戏曲声腔。

三、杰出的传奇作家汤显祖及其代表作

汤显祖(1550—1616)是我国明代著名的文学家和戏剧家,江西临川人,少年时习古诗文,常与同里儒生好友结社唱和,14岁进学,21岁中举,30岁方中进士,官至太常寺博士,南京礼部祭司主事,因上奏《论辅臣科臣疏》被贬至雷州半岛,49岁弃官回乡。汤显祖一生写诗2000多首,辞赋文章600篇,以戏曲《临川四梦》名闻天下,“四梦”是《紫钗记》、《还魂记》(即《牡丹亭》)、《南柯记》、《邯郸记》,其中成就最高、影响最大的是《牡丹亭》(图6-2),乃是王实甫《西厢记》之后戏曲史上又一部里程碑式的作品。剧本以杜丽娘和柳梦梅的爱情故事,塑造了女主人公鲜明的形象,表达了在封建制度重压下,青年追求个性解放、争取爱情自由的呼声,揭露了封建礼教的虚伪与腐朽。

《临川四梦》是现存乐谱最多的戏曲古本,《牡丹亭》问世以来更是历唱不衰,其文词造句纤巧,用意深远,音乐上不受格律的束缚,大胆革新,作曲时强调文采,注重曲意,恰如汤显祖所说:“予意所在,不妨拗折天下人嗓子。”^①

四、梆子腔的形成

梆子腔也称西秦腔、乱弹、秦腔,是起源于陕西、山西、甘肃一带的古老戏曲曲种,从万历抄本《钵中莲》传奇中已采用《西秦腔二犯》曲调推断,明后期已流行。清康熙以来,河北、河南、山东、山西、安徽等地已逐步形成了众多的地方梆子剧种,其中以陕西同州梆子和山西蒲州梆子历史最悠久,河南梆子在乾隆年间也已相当兴盛,称为“土梆子”或“汴梁腔”。

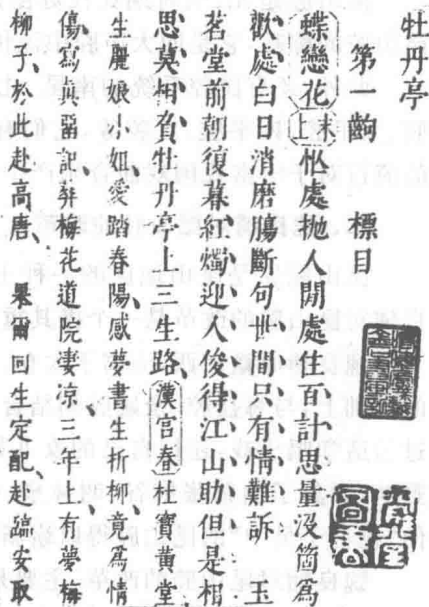


图6-2 明代汤显祖《牡丹亭》

① 明·汤显祖《答孙侯居》。



【例 19】

昆曲（皂罗袍）

（《牡丹亭》、《惊梦》折唱段）

天韵社曲谱
杨荫浏记谱

原 来 姹 紫 嫣 红 开 遍 似 这 般 都 付 与 断 井 颓 垣 良 辰 美 景 奈 何 天 赏 心 乐 事 谁 家 院 朝 飞 暮 卷 云 霞 翠 轩 雨 丝 风 片 烟 波 画 船 锦 屏 人 忒 看 的 这 韶 光 贱 （下略）

梆子腔的曲调主要源于陕、晋、陇东等地的民间曲调,其音乐特点是:声音高亢激越,气势雄壮,既适合表现慷慨激昂和凄楚悲切之情,又具有活泼流利和插科打诨之趣。梆子腔属板腔体,唱腔由一个基本曲调,按角色要求和剧情产生变化,一般分花音和苦音两大类。花音又叫欢音,用来表达欢乐的情感;苦音又称哭音,用来表达悲哀的情感。由于梆子腔的音乐风格粗犷有力,文辞通俗易懂,很受北方各地群众的欢迎。

梆子腔使用的乐器各地不同,但击节均用木质梆子,主奏乐器用音色高亢的拉弦乐器,如同州梆子的二弦、上党梆子的锯琴、河南梆子的“皮嗡”(后来改用板胡),其他打击乐器则大同小异。

五、京剧的形成

清代中期,北京是全国戏班荟萃的地方。1790年,乾隆皇帝诏令四大徽班进京,进京后的徽班艺人与其他剧种(特别是汉剧)艺人进行频繁的交流,吸收各种剧种的艺术营养,逐渐演变成京剧,并取代日渐衰落的昆曲,成为流行全国的剧种。



图 6-3 清人绘《同光十三绝》

京剧唱腔以“皮”、“黄”为主,“皮”是指湖北襄阳将陕西梆子与楚腔相结合的襄阳腔,称西皮腔;“黄”指江西宜黄在弋阳腔影响下形成的声腔,又称二黄腔,这两种腔合套成为一个声腔系统,称皮黄腔。皮黄合流,又都属以对称的上下句作唱腔基本单位的板腔体,但依然保持了各自的特色。一般地说,西皮较明朗流畅,常用于表现喜悦、激动、高亢的情绪;二黄较深沉柔和,常用于表现回忆、沉思、感叹、悲愤的情绪。除西皮、二黄外,还有反西皮和反二黄,反弦的风格色彩多低回阴暗,常用于表现忧伤、悲凉、痛楚的情绪。京剧是板腔戏曲中最完整的戏曲腔调,以原板为基础,通过曲调、速度、节奏、节拍的变化,衍化出一系列不同的板式,像导板、回龙、慢板、二六、流水、摇板、散板等等。除皮黄外,京剧还吸收了古代一些声腔,像昆腔、南梆子、四平调、吹腔、唢呐二黄、高拔子、银纽丝、花鼓调等,使京剧音乐更为丰富。

京剧问世以后,在许多著名演员、琴师、剧作家的努力下,艺术上愈益成熟,

如早期的程长庚(1811—1879)、余三胜(约 1796—1868)、张二奎(1814—约 1865)和稍后一点的梅巧玲、谭鑫培、汪桂芬、汪笑侬、刘鸿声等。其中谭鑫培(1847—1917)由于吸收程长庚、余三胜等诸家之长,融会贯通,创造出清刚隽逸、悠扬婉转的谭派唱腔。代表剧目《战太平》中的一段唱腔,高亢、犀利、悲壮,表现了主人公花云的忠烈气概和激昂愤恨的情绪。

【例 20】

京剧(谭派唱腔)

(《战太平》花云唱段)

叹英雄失势(喏) 入罗

网

大将(呢) 难免

阵 头 亡

我 主 爷 洪 福

齐 (耶) 天 降

刘 伯

温 八 卦 也

平 常 (呢)

早 知 道 采 石矶

被 贼 抢 (呢)



第三节 民间歌舞、说唱

一、歌曲

明、清歌曲极为丰富,特别是民歌,在明中叶以后得到很大发展。明人卓柯月说:“我明诗让唐,词让宋,曲让元,庶几《吴歌》、《挂枝儿》、《打枣杆》、《银纽丝》之类,为我明一绝耳。”^①一些地方志的记载也说明了当时民歌的盛况:“歌谣,农人有插秧歌,厂民有扯炉歌、皆以节劳,余则牧童唱山歌。庆元宵,有采茶歌及川调,贵调之属,其词俚俗,操土音,盛此熙皞之一微也。”^②文人们积极从事民歌的收集、整理、出版工作,如冯梦龙选编的《挂枝儿》、《山歌》搜集歌词 800 余首。清代先后刊印的民歌集极为丰富,但除极少量的留下曲谱外,绝大多数仅记录了歌词。

① 明·陈宏谕《寒夜录》。

② 清·乾隆三十年《辰谿县志》。

明、清民歌的内容十分广泛,一些主要社会现象在民歌中都有反映,其中反映劳动人民纯朴爱情生活的民歌占有很大的比重。如:

约郎约到月上时,
卹了月子山头弗见渠(卹同那)
咦,弗知奴处山低月上得早,
咦,弗知郎处山高月上得迟。

冯梦龙《山歌·月上》

欲写情书,我可不识字。
烦个人儿,使不的!
无奈何画几个圈儿为表记。
此封书惟有情人知此意。
单圈是奴家,双圈是你。
诉不尽的苦,一溜圈儿圈下去。

清·颜自德《霓裳续谱》

从以上歌词可以看出,明清民歌中词字的安排既不受格律诗的束缚,又突破了词牌的框架,往往根据内容的需要灵活运用,纯真、自然、率直,所以,音乐较为自由、丰富。明清民歌的结构,常见的有重复、对比、问答,演唱形式有独唱、对唱、和唱等。

【例 21】

要哥等妹到几时

粤风、粤歌

说 妹 知 (嘛 青与 罗子 哋 嫁到我的妹 罗 哋),

要 哥 等 妹 (哎 哟 哋) 到 几 时 (嘛 哎呀我的妹 呀

妹 呀)。

只 有 风 吹 花 落 地 (嘛



以洪秀全为首的太平天国起义，是我国历史上一次时间长、规模大、影响深远的农民革命运动，波及我国 18 个省、600 多个城镇的广大地区，产生了一批歌颂太平天国的民歌。如广西桂平民歌《四四方方一盘棋》、《杀你一兵半卒有回头》；江苏民歌《愁你一去不回头》；山东民歌《长毛来到曹州府》、《洪秀全起义》；湖北民歌《载九死在西门口》等。这些民歌富有浓郁的地方色彩，旋律悠扬、朴素，是在特定历史条件下产生的具有新内容、新形式的新民歌。如山东惠民民歌《洪秀全起义》，其曲调原为秧歌调，具有民间歌舞曲的特点。

【例 23】

洪秀全起义



明、清时期的艺术歌曲也有部分遗存。明末移居日本的音乐家魏双侯,带去了 200 余首曲谱,他的四世孙魏皓将其中的 50 首编印成《魏氏乐谱》,用带格的工尺谱记谱,反映了明代部分宫廷歌曲的风貌。

【例 24】

敦煌乐

温子升词
黄翔鹏译谱



琴歌是富于抒情性的古代歌曲,明代出现了专门刊录琴歌的谱集,如《浙音释字琴谱》、《重修真传琴谱》等。由于琴歌随着七弦琴弹奏轻吟低唱,故曲调多吟诵性。

【例 25】

长相思

白居易词
清东皋琴谱





小曲是民歌的进一步发展，用乐器伴奏，增添了过门，有的唱段长达 200 多小节，称小曲主要是“别于《昆》《弋》大曲也”^①。明清留下来的小曲，像《耍孩儿》，曲调简洁朴素，情绪欢快热烈。《五瓣梅》、《山门六喜》是用几个曲牌联缀成为套曲，结构较复杂；《五瓣梅》以曲牌《满江红》为头尾，中间插入四个不同的牌子；《山门六喜》由《寄生草》等六个牌子组成。这些牌子曲有的在风格、情绪，甚至节拍、调式上都较为接近，有的却缀入了鲜明的对比乐段，但联成套曲后又都是一个完整的作品。

【例 26】

山 门 六 喜

(寄生草)

苏南牌子小曲
吴 畹 卿传谱
杨 荫 浏记谱



① 清·刘廷玑《在园杂志》。



了 五 台，
吃 什 么 斋？ 西
天 活 佛 今 何
在？
远 远 的 望
见 山 下 有 一 个 卖 酒
的 来， 待 咱
闪 过 了 他， 看 他
挑 往 何 方
去 卖？



Ⅲ “九里子个山前味作战场，
 牧童拾得旧刀子介枪。你看顺风味
 吹动子乌江水呀，好似虞姬
 别霸王。 Ⅲ “卖酒 噯， 卖酒
 噯”。 “卖酒 的 来 呀，
 卖酒 的 来 呀，
 卖 与 酒 家， 吃 一个 大 爽 儿
 快 呀” 卖酒 的 回 言：
 “不 卖 不 卖 三 不 卖”，
 Ⅳ 全 不

想, 济 颠 僧, 他的 酒 肉

呵 也 全 不 戒。

乘 酒 醉,

就 把 那 拳 来 耍,

半 山 亭 打 倒 地 尘 埃。 Ⅴ 长 老 怒 胸

怀, 不 许 上 五 台。 偈 言 的 四 句, 牢 记 在 胸

怀。 Ⅵ 上 东 京 大 相 国

寺 呀, 再 把 那 师 父 来 拜,

上 东 京, 大



清代著名作家蒲松龄(1640—1715),在他的家乡山东淄川,以当时流行的小曲填词,创作了有故事情节的长篇叙事音乐,称《聊斋俚曲》,其中的《磨难曲》揭露了清代社会的黑暗,鞭挞了贪官污吏,赞扬了正义的斗争精神。

【例 27】

叠 断 桥
《磨难曲》第十三回“横杀恶徒”

中速、忧伤地





二、少数民族歌舞音乐

维吾尔族《木卡姆》

木卡姆是维吾尔族艺人创作、积累的大型器乐歌舞套曲。木卡姆一词源出阿拉伯语 Mukam, 在长期的传流过程中成为我国音乐宝库中一朵艳丽的奇葩。

据 1854 年新疆和阗学者毛拉·依斯木吐拉所著的《艺人简史》一书记载, 木卡姆在明代已相当流行, 清初宫廷列为“回部乐”。按分布情况, 有南疆喀什木卡姆、和田木卡姆、刀郎木卡姆, 东疆哈密木卡姆、吐鲁番木卡姆, 北疆伊宁木卡姆等。各地木卡姆在音乐风格、结构, 甚至曲名和乐曲数量方面都有某些差异。一般说来, 喀什木卡姆细腻, 伊宁木卡姆明快, 刀郎木卡姆粗犷、质朴。

木卡姆除少数是六套外, 一般都有十二套。以南疆十二木卡姆为例, 每套木卡姆由四个部分组成: 第一部分叫木卡姆, 是感情深沉的散板序唱, 节奏自由, 乐句长短不一; 第二部分叫穷乃额玛, 意为“大曲”, 由若干首乐曲组成, 是叙述性歌曲和歌舞曲, 各首歌舞曲之间有间奏曲; 第三部分叫达斯坦, 意为“叙事诗”, 由三四首叙事歌曲组成, 各歌曲之间也有间奏曲, 这部分音乐抒情优美, 曲调流畅; 第四部分叫麦西莱普, 由三至六首舞蹈歌曲组成, 音乐结构简练, 情绪欢快。

木卡姆使用的音阶、调式、节奏、曲式结构丰富多彩, 节拍常运用一般少见的 5/8、7/8、9/8 拍子。使用的乐器有萨它尔、弹拨尔、独它尔、热瓦甫、艾捷克、卡龙、手鼓等。演唱时大多席地而坐, 有独唱、对唱和齐唱等形式。

木卡姆的歌词句式一般为四行体, 内容多描写维吾尔族人民的爱情生活, 语言朴素, 感情真挚, 是维吾尔族人民喜爱的艺术珍品。

藏族的囊玛

藏族是一个能歌善舞的民族,民间音乐非常丰富。囊玛产生于清初顺治、乾隆年间,当时的五世达赖喇嘛手下的权臣们组织了一个歌舞队,排练了一些藏族民间歌舞节目,在“囊玛康”(即达赖喇嘛居住的内室)演出,因而得名囊玛。

囊玛的初期演出形式主要是歌唱,伴奏乐器也只有六弦琴,藏语称为“扎姆涅”。嘉庆年间,藏族贵族登者班爵从中原带去一些汉族常用乐器之后,囊玛的伴奏乐器才加进洋琴、特琴、京胡、根卡、竹笛和串铃,丰富了囊玛的音乐。六世达赖喇嘛仓洋加错喜爱囊玛,又善弹六弦琴,他的诗有一定的反封建意义,不少诗配上曲调,成为囊玛的组成部分。

囊玛的曲式结构,常见的有引子——歌曲、引子——舞曲、引子——歌曲——舞曲等几种,歌唱时曲调典雅,节奏舒展,舞蹈时急速欢快,情绪热情奔放,歌舞两部分形成鲜明对比。

【例 28】

囊 拉 穹 色

(世上众生)

冯文慈记谱

$\text{♩} = 68$

(歌曲)



(舞曲)



(歌曲)

(下略)

歌词译意：

天堂上，不见得就快乐。

不然，那些活佛们为什么都不及早升天呢？

地狱里，不见得就痛苦。

不然，那些贵族们为什么都还从四面八方挤着进去呢？

纳西族的白沙细乐

云南丽江市的纳西族，有一种以器乐演奏为主的歌舞音乐，叫白沙细乐。相传元世祖忽必烈南征大理时路过丽江，将此乐赠给纳西族土司木天王，以后就在纳西族人民中间世代代流传。

白沙细乐的音乐缠绵悱恻，十分动人，演出时有歌有舞，但主要还是器乐演奏，所用乐器主要是竖笛、横笛、芦管等吹奏乐器和苏古笃（胡拨）、二黄、胡琴等弦乐器。目前，白沙细乐已收集到《笃》、《一封书》、《美丽的白云》等十首乐曲。

三、说唱

鼓词

鼓词是明清时期流行于我国北方诸省的说唱艺术，它的前身是宋元鼓子词、词话，现存最早的鼓词传本是明代后期刊印的《大唐秦王词话》以及《杨家将》、《忠义水浒传》、《封神演义》等历史故事改编的长篇唱词。鼓词的演出形式是演唱者自击鼓板掌握节奏，伴奏用大三弦。唱词以七字句为主，辅以十字句，念白常用诗词格式，不论说或唱都很注重吐字行腔。

由于演唱历史故事，往往演出时间很长，到清代兴起了“摘唱”、“段儿书”，即从大部头鼓词中“摘”出精彩段落进行演唱，出现了中、短篇大鼓书，其内容有相当一部分是以爱情故事为题材，如《蝴蝶杯》等。清代中期，北京著名的鼓词艺人有梅、清、胡、赵几家，其中梅家善唱，清家善弹。音乐比较朴质简单，多用一个上下句反复迭唱，称为“鼓崩词”。

子弟书

约在清乾隆、嘉庆年间，短篇鼓词在清闲的八旗子弟中盛行，形成了“子弟书”。一批作家的创作促进了它的发展，代表作品有罗松窗的《红拂私奔》、《杜丽娘寻梦》，韩小窗的《露泪缘》、《长坂坡》，石玉昆的《三侠五义》等。子弟书尚有西韵与东韵之分，据清代晚期震钧的《天咫偶闻》记载：“旧日鼓词有所谓子弟书者，始创于八旗子弟。其词雅驯，其声和缓，有东城调、西城调之分，西调尤缓而低，一韵纡萦良久。此等艺，内城士大夫多擅场，而瞽人其次也。”子弟书虽然是从鼓词派生出来的，但词语过于雅驯，音乐沉于和缓，缺乏广大群众所需要的开朗、明亮、活泼的情趣，流行不到百年就衰亡了。



西河大鼓

清代中叶,山东、河北的鼓词与本地民歌、小曲相结合,形成了一种称为大鼓的说唱艺术,至清末,全国各地大鼓种类已达十余种之多,著名的有木板大鼓、西河大鼓、安徽大鼓、湖北大鼓、梅花大鼓、京韵大鼓等。其中流行于河北的西河大鼓,前身是木板大鼓,约在道光、咸丰年间,艺人马三峰对大鼓进行改革,在唱腔中糅进从戏曲、民歌里吸收进来的新腔和新板式,伴奏改小三弦为大三弦,以铁片代替木板,使西河大鼓日趋完善,不久由农村进入城市,像京调西河就出现在天津、北京等地。同时,西河大鼓对各地鼓书的影响很大,山东的福山大鼓、蓬莱大鼓是西河大鼓的支流,连南方的湖北大鼓也受到西河大鼓的影响。

梨花大鼓

流行于山东城乡的梨花大鼓,受益于西河大鼓,梨花是犁铧的转音。梨花大鼓先流行于农村,清代刘鹗在《老残游记》中说:“这说鼓书本是山东乡下的土调,用一面鼓,两片梨花,简名叫《梨花大鼓》,演说些前人故事。”进入城市大约在19世纪下半叶。演唱梨花大鼓的名艺人有“南口”创始人王小玉,曲调刚健、明快,唱腔婉转、华丽,长于抒情。另一派称“北口”,创始人何老凤(一作郝老凤),曲调浑厚朴质,咬字有力,富于乡土气息。

京韵大鼓

京韵大鼓亦称京音大鼓,主要流行于北京、天津一带。京韵大鼓是在木板大鼓的基础上,与子弟书相结合,并不断吸收京剧、梆子腔等声腔发展而成,它的曲调流畅明亮,跌宕起伏有致,强调字正腔圆。早期的京韵大鼓艺人有胡十、宋五、霍明亮等,他们以短篇说唱取代长篇大书,编了不少唱段,其后刘宝全、白云鹏、韩永禄等再次革新,以北京话作为说唱的标准语言,伴奏除三弦外增加四胡,吸收戏曲唱腔,进一步丰富了说唱艺术。尤其是刘宝全,他的嗓音清脆明亮,高亢挺拔,行腔自如,对发展和丰富京韵大鼓作出了卓越贡献。

弹词

弹词是主要流行于我国东南沿海的江苏、浙江地区的说唱曲种。弹词与陶真有着直接渊源关系。现知最早的弹词唱本是元末杨维桢的《四遊记弹词》。明代中叶,弹词已在江南流行。清代中期,除苏州、杭州、扬州、南京等广大城乡外,还传到北方大中城市,同时出现了一批有成就的弹词艺术家,如陈遇乾、俞秀山、马如飞,号称陈调、俞调、马调。陈、俞、马三调对弹词艺术的发展产生了巨大影响。1840年后,弹词进入上海,女艺人增多,为适应市民需要,产生了“弹词开篇”、“拆唱”等短篇演唱形式,唱腔流派也越来越多,但基本上未超出陈、俞、马三调的范围。

第四节 器乐的发展

一、古琴艺术

明清时期,各地琴人因受民间音乐、地方语言诸因素的影响,形成了各自的风格,产生了不同的流派。各流派有自己的曲目、刊本,有各自的审美要求和欣赏情趣,理论著作也日益增多。

(一) 琴派

浙操徐门

浙江四明(宁波)著名琴家徐洌,其曾祖为南宋琴家、书法家徐天民,从徐天民起,得徐家传授琴艺的称“徐门正传”,后称为浙操徐门。徐洌,字和仲,以教书为业。他继承家学,琴技高超,曾得到明成祖的召见与赏赐,对皇室有恩感之情,创作《文王思舜》等曲以歌颂最高统治者。他曾编印《梅雪窝删润琴谱》。习徐门琴艺的著名琴家还有黄献和肖鸾,黄献刊刻了《琴谱正传》,肖鸾编辑了《杏庄太音补遗》和《杏庄太音续谱》。

虞山派

虞山派创始人是严澂,他做过三年知府,在京师曾向琴人沈音及民间琴师学琴,失意后退居山林,又向徐门弟子陈星源学琴。他利用自己的社会地位在常熟虞山组织琴家结成一社,名琴川社或为琴川派。因地处虞山,又为虞山派。严澂曾主持编印了《松弦馆琴谱》,收入他弹过的 29 曲和撰写的文论《琴川谱汇序》,文章强调琴艺应发挥音乐本身的表现力,认为“盖声音之道微妙圆通,本于文而不尽于文,声固精于文也”。曾使“一时琴道大振”。

虞山派的另一位代表人物徐青山(上瀛),是严澂的师兄弟,两人关系甚笃,但演奏风格不尽相同。严澂提倡“清微淡远”,要“取其古淡清雅之音,去其纤靡繁促之响”。而徐青山则认为“调之有徐必有疾”,将严澂未曾收录的《乌夜啼》、《雉朝飞》、《潇湘水云》等优秀琴曲继承下来,所传 30 余曲,由他的弟子夏溥在清康熙十二年编印成《大还阁琴谱》。

徐青山还著有表演美学著作《谿山琴况》。共总结了“和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速”二十四况。作者对每“况”都作了较详尽的阐述,以第一“况”——和为例,他讲到弦与指、指与音、音与意相合,即乐器、演奏技巧、音乐的表现等方面要合为一个整体。在况与况之间,或每况的论述中,徐青山继承和发展了道家和嵇康等先哲的见解,强



调孤高寡和的情调,追求静穆古雅的风格。

广陵派

在清初至太平天国这一段时间,徐常遇、徐祺、秦维瀚等琴人形成了以江苏扬州为中心的一大琴派,称广陵派。徐常遇为清初著名琴家,编有《琴谱指法》。他的琴艺强调“古人本来所有”,认为古曲“可删不可增”。他的三个儿子都是有造诣的琴家,徐祐、徐祎兄弟的琴艺曾轰动京师,受到康熙帝的召见。徐祎之子徐锦堂还传教了广陵派后继琴家吴烜等人。

另一家广陵派琴家是徐祺、徐俊父子。徐祺笃志琴学,“每以正琴为己任”,曾赴中原、东南广大地区遍访知音之士,研究名家琴谱,用30余年时间编成《五知斋琴谱》,谱中每曲均写有题解和后记。其中不少曲目由徐祺、徐俊父子吸收各流派特点进行艺术加工,使传统乐曲有了新的发展。较晚的广陵派琴家还有号称蕉庵的秦维瀚,编有《蕉庵琴谱》。

至清末,影响大的琴派还有以张孔山为代表的川派,以王溥长、王心源、王鲁宾为代表的诸城派,以黄勉之、杨时百为代表的九嶷派等。其中,川派加工的琴曲《流水》较为著名。

(二) 琴曲

《平沙落雁》

《平沙落雁》的曲谱最早见于明崇祯七年藩王朱常澐刊印的《古音正宗》,这首乐曲流畅生动,表现手法简练,将抒情性与情节的发展巧妙地结合在一起,易于听众理解,所以流传甚广,刊载谱集多达56种。《天闻阁琴谱》题解云:“盖取其秋高气爽,风静沙平,云程万里,天际飞鸣。借鸿鹄之远志,写逸士心胸者也。”

乐曲有六个自然段,可以分为三个部分:第一部分包括第一、二两段,描写深秋来临,天高云淡,雁行和鸣的景象;第三、四、五段为第二部分,描写雁群将落,回环顾盼,空际盘旋,绕洲三匝,最后降落沙滩;第六段为第三部分,表现雁群初落,立足未稳,惊而喧闹,最后秋夕与归雁一同隐没在暮色苍茫的夜色之中。

【例 29】

流 水

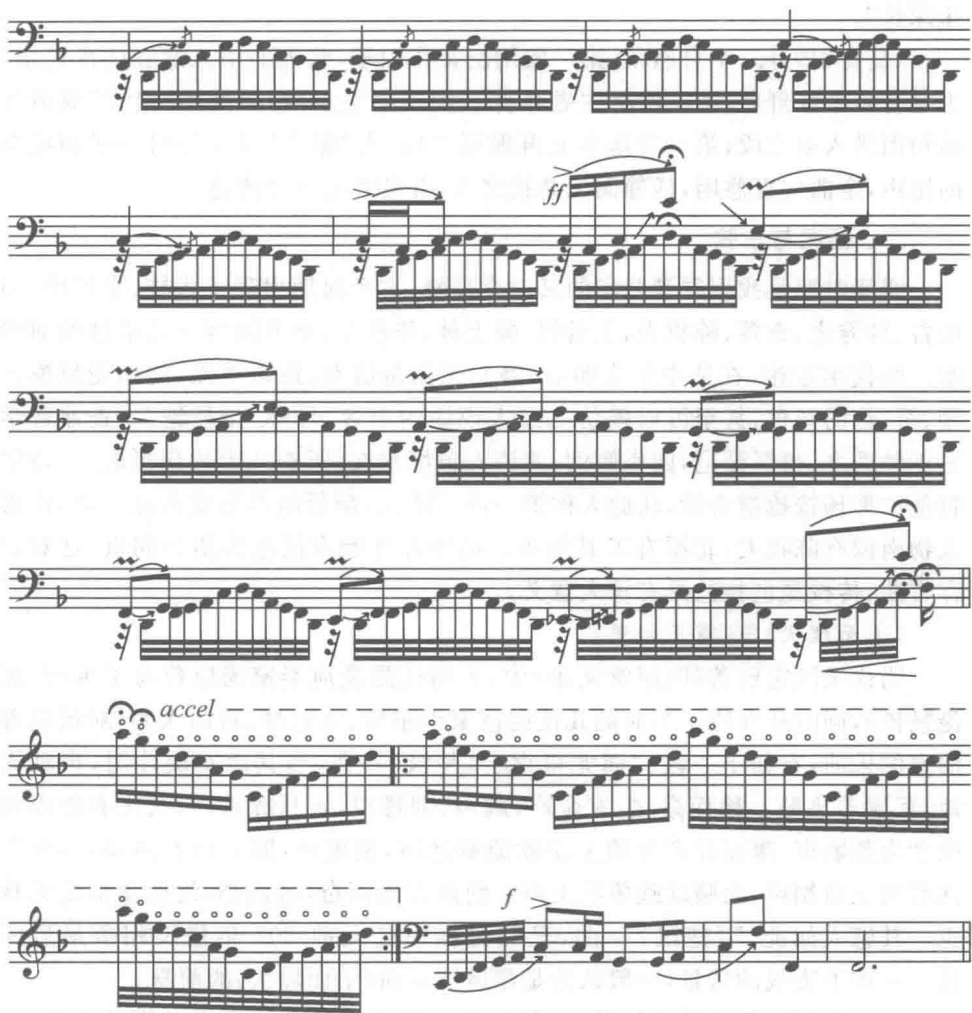
(滚拂段落)

天闻阁琴谱
管平湖演奏
许 健记谱

The musical score is written in bass clef and consists of eight staves. It features a variety of musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. The score is as follows:

- Staff 1: Bass clef, key signature of one flat. It begins with a series of eighth notes, followed by a slur over a group of notes, and ends with a half note.
- Staff 2: Continues the melodic line with slurs and accents. It includes the marking *dim.* (diminuendo).
- Staff 3: Features a slur over a group of notes, followed by a half note. It includes the markings *rit.* (ritardando) and *p* (piano).
- Staff 4: Continues the melodic line with slurs and accents. It includes the marking *mf* (mezzo-forte).
- Staff 5: Features a slur over a group of notes, followed by a half note. It includes the marking *f* (forte).
- Staff 6: Continues the melodic line with slurs and accents. It includes the marking *f* (forte).
- Staff 7: Features a slur over a group of notes, followed by a half note. It includes the marking *f* (forte).
- Staff 8: Continues the melodic line with slurs and accents. It includes the marking *f* (forte).





《渔樵问答》

《渔樵问答》的曲谱最早见于明嘉靖三十九年肖鸾刊印的《杏庄太音续谱》。古代文人常自以不得志于社会，对隐身林泉的生活备加向往，崇尚陶渊明、张志和的仕途污浊、田园足乐的思想，《渔樵问答》即描写此种意境。《琴学初律》说此曲“曲意深长，神情洒脱”。

清末川派还有一首表现醉后狂歌、豪放不羁的琴曲《醉渔唱晚》，它与《渔樵问答》具有异曲同工之妙。

《良宵引》

《良宵引》的曲谱最早见于明万历四十二年严澂刊印的《松弦馆琴谱》。一般初习古琴者多先学此曲，它短小精致，但“起承转合，井井有条，浓淡合度，意

味深长”。

《良宵引》分三个自然段,第一段用泛音作引子,将人们引入朦胧的夜色中,主题音乐平稳舒展;第二段将主题移低八度压缩呈示,后半部用“撮音”双声作转句而进入第三段;第三段基本上再现第二段,去“撮音”引入与引子遥相呼应的尾声,全曲气度悠闲,恬静而无杂扰之音,有良宵美景之情趣。

二、琵琶与三弦

明清时期是我国琵琶艺术的又一个高峰,这个时期出现了张雄、李近楼、汤应曾、钟秀之、查鼎、陈牧夫、王君锡、鞠士林、华秋苹、李芳园等一批卓越的演奏家。明代李近楼,在他中年失明后,潜心于琵琶演奏,造诣很深,能用琵琶模仿琴、筝、笛的音色,甚至可以模仿二三人说话的声音,号称“琵琶绝”。查鼎曾学艺于钟秀之,每奏琵琶,四座倾倒,明诗人黄姬水在《听查八十弹琵琶歌》一诗中赞他:“抑扬按捻擅奇妙,从此人称第一声。”清代,琵琶演奏形成南北二派,代表人物南派有陈牧夫,北派有王君锡等。清中叶开始有琵琶曲谱集问世,这对保存古曲、传授琵琶技艺具有重大意义。

《十面埋伏》与《霸王卸甲》

明代王猷定所著《四照堂文集》中,为明代琵琶演奏家汤应曾写了传记《汤琵琶传》,同时还介绍了当时的几位琵琶家李东垣、江对峰、蒋山人等,对汤应曾演奏的乐曲,有如下一段:“而尤得意于《楚汉》一曲,当其两军决斗时,声动天地,瓦屋若飞坠。徐而察之,有金声、鼓声、剑弩声,人马辟易声,久之有怨而难明者为楚歌声,凄而壮者为项王悲歌慷慨之声,别姬声,陷大泽有追骑声,至乌江有项王自刎声,余骑蹂践争项王声。使闻者始而奋,既而恐,终而涕泪之无从也。其感人如此。”《楚汉》一曲,显然是描写公元前202年楚汉相争最后一仗——垓下决战的情景,一般认为是琵琶独奏曲《十面埋伏》的前身。

《十面埋伏》的乐谱最早见于《华秋苹琵琶谱》(卷上),是王君锡的传谱,标题《十面》,全曲共分十三段,音乐素材可能取自民间音乐。乐曲按楚汉相争的历史故事,将各乐段用琵琶技法贯串起来,成为武套琵琶大曲。

在《华秋苹琵琶谱》(卷下)中,还有一首以同一题材创作的琵琶武套大曲《霸王卸甲》,乃陈牧夫的传谱,无分段标题,李芳园在编《南北派十三套大曲琵琶新谱》时亦收此曲,改名《郁轮袍》。乐曲也是以楚汉相争故事情节为依据,音乐素材也源于民间音乐。《霸王卸甲》的旋律线起伏不大,主要靠琵琶演奏技法的变化来塑造形象,其中《楚歌》、《别姬》两段,悲切缠绵,含蓄内在,感人肺腑。

《月儿高》

《月儿高》是一首琵琶文套大曲,最早见于明代抄本琵琶谱《高和江东》,流行于世的《月儿高》乐谱刊印于《华秋苹琵琶谱》(卷下),是陈牧夫的传谱,全曲

共分 10 段,每段有小标题。李芳园编《南北派十三套大曲琵琶新谱》时,以其音乐进行,结构形式,与白居易《霓裳羽衣歌》所描写的情景相近,将《月儿高》易名《霓裳曲》,可使人联想到唐大曲娴雅、欢乐的情趣。

【例 30】

十 面 埋 伏

(节选)

汪 煜 庭传谱
李廷松演奏谱

〔7〕 鸡鸣山小战 $\text{♩} = 92$ 由慢渐快



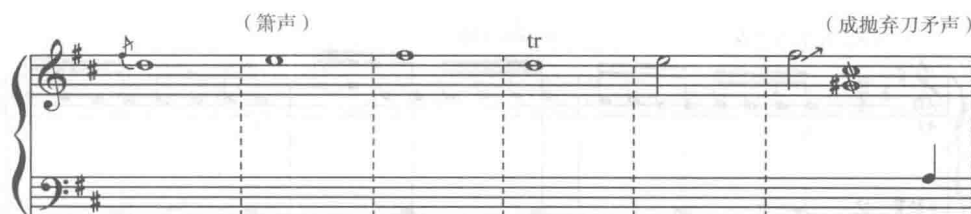
〔8〕 九里山大战

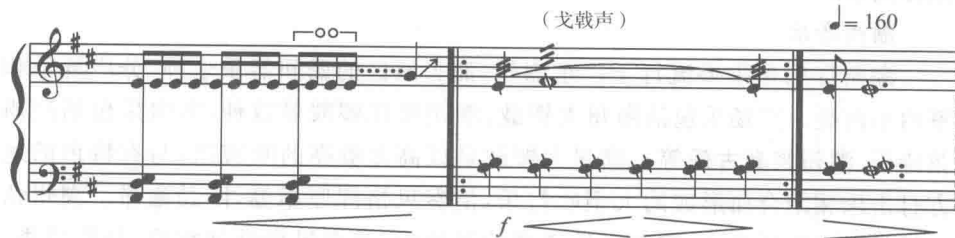
约 $\text{♩} = 136$





(炮声) ♩ = 88 渐快





三弦的发展

三弦又名弦子,它的前身可能是秦代的弦鼗,至元代方见三弦之名,明杨升庵认为“三弦始于元时”。明初,三弦已成为北方小曲、传奇的重要伴奏乐器。魏良辅为改进昆曲乐队,曾与张野塘共同设计了圆形小三弦,用于昆曲伴奏。后来,方形大三弦以粗犷、豪放流行于北方;圆形小三弦以柔婉、纤丽流行于南方。清末盛行的说唱艺术,北方鼓词用大三弦,南方弹词用小三弦。三弦还流行到琉球、日本等地,成为亚洲的重要弹拨乐器。

清代京剧等戏曲成熟后,王玉峰、李万声等人用三弦模仿京剧的场面、角色演唱的“三弦弹戏”,沈易书的“三弦拉戏”形成,这些艺术新品种的产生和发展,丰富了三弦的演奏技巧,扩大了三弦的应用范围。

三、民间器乐合奏

明清时期,民间的鼓吹乐、丝竹乐等形式遍布全国,每逢节日或婚丧喜庆时,专业或业余艺人便集会演奏。重要乐种如下:

十番锣鼓

十番锣鼓简称十番或锣鼓,流行于江南长江下游地区,特别在无锡、扬州、宜兴等地最为盛行。明代沈德符《万历野获编》和张岱《陶庵梦忆》,清代叶梦珠《阅世编》等著作中,都有十番锣鼓演奏的简略记载,可见这一乐种至少在明代即在江苏南部流行了。十番锣鼓的曲调源于元、明南北曲曲牌和地方民间小曲,所用乐器较多,按演奏形式可分笛吹锣鼓、笙吹锣鼓、粗细丝竹锣鼓和清锣鼓等多种编制,其中管弦乐器称为“丝竹”,演奏时管、弦乐更番迭奏,管弦乐与打击乐又交替重复地进行,形成音色变化丰富、情绪热烈的风格。

十番鼓

十番鼓也是流行于江苏南部无锡、苏州和常熟等地的另一种民间器乐乐种,从曲牌分析来看,有一小部分源于唐宋歌舞曲牌、词牌,大部分是明清南北曲。明代余怀《板桥杂记》、《寄畅园闻歌记》中有关于十番鼓的记载,清代李斗在《扬州画舫录》中详细记录了十番鼓的乐器使用情况。十番鼓的演奏乐手一般5~10人,鼓和笛是主要乐器。其中鼓的独奏部分可能与唐羯鼓、宋鼓笛曲有



渊源关系。

潮州音乐

潮州音乐是主要流行于广东潮州、汕头地区的民间器乐乐种,分广场乐和室内乐两类。广场乐包括潮州大锣鼓、潮州外江锣鼓等数种,室内乐包括潮州弦诗乐、潮州笛套古乐等。潮州大锣鼓是以高亢嘹亮的吹管乐,与有特色的地方打击乐相结合而形成的大型吹打乐,演奏风格浑厚雄健,刚劲激昂。潮州弦诗乐是以弹拨乐为主,演奏古乐诗谱的丝竹乐,演奏风格纤细雅致、朴质清秀。潮州音乐的曲调源于当地民歌小调,并吸收弋阳腔、昆曲、汉调、道调和法曲的音乐。潮州大锣鼓在清咸丰年间已成熟,在流传过程中积累了丰富的曲目,如大锣鼓中以表现历史题材的传统曲目十八大套等。

潮州弦诗乐的记谱沿用古老的“二四谱”,调式名称和演奏特点也根据“二四谱”形成和产生变化,如轻三六、重三六、轻重三六、反线、活五等。这些谱式的变化使旋律色彩产生变化和发展,形成了独特的地方风格。

福建南音

福建南音又称南曲、南管、南乐、弦管,流行于闽南泉州、晋江、厦门、龙溪、台湾等地和东南亚一带,它的历史悠久。根据使用的乐器、演奏的特点和曲牌名称等方面的研究分析,与唐、宋、元、明时期的音乐有密切关系。南音使用的琵琶(俗称“南琶”)面板上开有两个月牙形音孔,演奏时横抱,手法较简单,与唐代曲项琵琶相类,吹管乐器洞箫也与唐代尺八相近,拉弦乐器二弦与宋绘奚琴几乎一样。曲牌名称有唐代之前的《汉宫秋》、《后庭花》、《摩柯兜勒》,唐时的《甘州曲》、《凉州曲》等。存世的南音最早谱集是清咸丰年间刊印的《文焕堂初刻指谱》。南音的曲调受大曲、宋词、元曲以及昆腔、弋阳腔、佛曲和地方戏曲、民间音乐的影响,形成了自身的风格特点,保留了古代某些音乐风貌,被誉为中国音乐的活化石。

南音的乐队编置分为上四管与下四管,演奏风格上四管比较清闲淡雅,下四管较活泼流畅。南音的曲目分“指”、“谱”、“曲”三大类:“指”是指有唱词、乐谱和琵琶演奏符号的大型套曲,每套有一个故事情节;“谱”是指有标题的器乐套曲;“曲”是指结构简短、词曲活泼的散曲。

西安鼓乐

西安鼓乐是流行于陕西西安地区的民间器乐乐种,其中以长安县何家营、周至县南集贤村、蓝田县等处最著名。从乐种的结构、乐谱、曲名、所用乐器等方面分析,与唐代燕乐中的大曲有千丝万缕的联系。现存最早的曲谱是清康熙二十八年的抄本,可知在清初已相当流行。鼓乐的曲调源于宋词、元杂剧曲牌、南北曲,亦有少量民歌小曲、器乐曲牌。演奏形式分坐乐、行乐两种。坐乐在室



内演奏,它有严格而固定的曲式结构,演奏风格热烈,气势浑厚,曲调生动活泼。行乐在街上行进或在庙会等群众场合演奏,节奏平稳,徐缓,风格典雅。

智化寺音乐

智化寺音乐又称智化寺京音乐,是北京以明正统年间修建的智化寺为中心的几处寺院的僧人递代相传而保存下来的管乐。目前存见的最早乐谱抄本是清康熙三十三年由智化寺僧人所抄的《音乐腔谱》。此外,各处抄本曲谱共有300余首。智化寺音乐的曲调有的源于唐宋词牌和元明南北曲,有的来自民间久已流传的器乐曲牌。

山西八大套

山西八大套俗称八大套,是主要流行于山西五台、定襄两县的民间器乐乐种。清中叶即在民间流传,被五台山青庙宗教音乐吸收,僧人们在佛事演奏时,基本上保留着民间的演奏形式和内容。抄写曲谱所用的记谱符号与南宋张炎《词源》一书基本相同,应是古代鼓吹乐在山西的遗存。所谓八大套是指该乐种保存的八套传统整套器乐合奏。每一套又由二三个至十个左右的曲牌组成。其曲调源于民歌、民间器乐曲、戏曲曲牌和宗教音乐,演奏风格简朴清雅,快板部分情绪欢快,气氛热烈。

辽南鼓吹

辽南鼓吹是流行于辽宁省海城、牛庄、南台、鞍山和沈阳等地区的民间鼓吹乐种,明清时期已开始流传。艺人们保留的乐谱大多是清道光、咸丰、光绪年间的传谱。曲调源于元、明以来的南北曲和民间器乐曲牌和民歌。辽南鼓吹分“汉吹”、“大牌子曲”、“小牌子曲”、“水曲”四类,演奏风格多数热烈、高亢,也有乐曲哀怨凄凉。《江河水》一曲就是以辽南鼓吹中的笙管曲牌改编的。

第五节 重要曲谱

《神奇秘谱》

明太祖朱元璋十七子朱权,封为宁王,自号臞仙,因受其四兄明成祖朱棣的猜忌,迁居江西南昌,不问国事,终日闭门读书弹琴。他不但请琴师到王府授琴,还派琴生外出更师学琴,从“千有余曲”中选了64首琴曲,于1425年编印出版,成为我国最早刊印的琴曲集。

《神奇秘谱》共分三卷,上卷为“昔人不传之秘”,共16首,称“太古神品”,中卷和下卷沿用了元代《霞外谱琴》的名称,称“霞外神品”,是编者“亲受者三十四曲”。



朱权编印琴谱,是为了不使“琴操泯灭于世”,而能“刊之以传世,使天下后世共得之”。在选编时,能尊重不同传谱,认为“使其同,则鄙也”,使明代以前的一些名曲保留了早期传谱的面貌。在各曲之前都写有详尽的题解,将琴曲的渊源演变情况和乐曲表现内容作了介绍,段落、指法、音位也标写得清清楚楚。是研究古琴音乐的重要谱集,具有很高的实用价值和史料价值。

《高和江东》

《高和江东》是近年来发现的一本明代琵琶谱抄本,注明抄毕于明嘉靖七年重阳节,较我国正式刊行的第一本琵琶谱《华秋苹琵琶谱》早290年,是目前仅见的一份明代琵琶谱。《高和江东》的谱式、弦序、指法、点眼均书写得极为工整、精细。除封面外,乐谱计有35面,标记了10首琵琶曲:

《清音串》、《竹子》、《平韵串》、《月儿高》、《桂枝香》、《解三醒》、《五胞肚》、《金络索》、《画眉序》、《红绣鞋》。经分析,这十个曲名实际上分属《清音串》、《平韵串》和《月儿高》(尾部残缺不齐)等三首套曲。这三首套曲在清代《弦索十三套》中都有,抄写的谱式、指法符号相同。《高和江东》曲谱中的琵琶指法已比较复杂,像左手的扫、轮、滚、分挑、双、勾,右手的按、泛、撮、撞、吟、捺、拖、带等,已与后世常用指法相同。

《九宫大成南北词宫谱》

《九宫大成南北词宫谱》成书于清乾隆十一年,由庄亲王允禄奉旨编纂。允禄组织了大批民间艺人参加,由著名乐工周祥钰、邹金生、徐兴华、王文禄、徐应龙、朱廷镠等具体负责各类条目的选编。由于汇集南北艺人参加,所收曲目较全,全书计82卷,以工尺谱式记录南北曲曲牌2094个,连同变体共4466个。包括唐宋词、宋元诸宫调、元明散曲、南戏、北杂剧、明清传奇等内容。其中北曲185套,南北合套36套。

《纳书楹曲谱》

《纳书楹曲谱》是一本戏曲谱集,成书于清乾隆五十七年,由江苏苏州人叶堂(怀庭)编辑,共14卷,收有昆曲单折戏和散曲诸宫调以及时剧共360出。其中有汤显祖的《玉茗堂四梦》曲谱8卷、《西厢记谱》2卷。此书只详裁工尺,未标

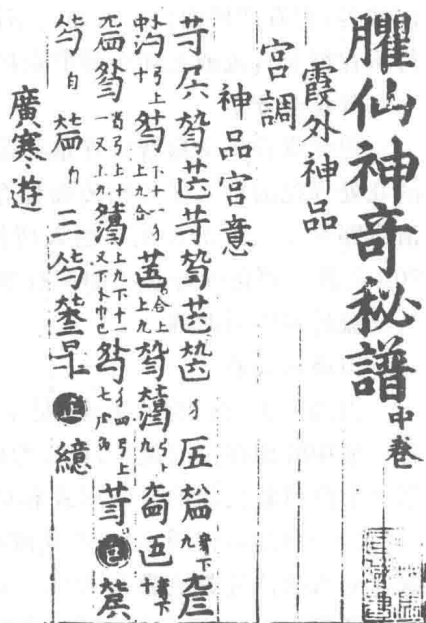


图6-4 明朱权《神奇秘谱》



头、末眼。

《琵琶谱》

《琵琶谱》全称为《南北二派秘本琵琶真传》，又称《华秋苹琵琶谱》，是我国第一部正式出版的琵琶谱集，刊行于清嘉庆二十三年（1818年）共分三卷。卷上收直隶王君锡所传西板十二曲，附杂板一曲。卷中、卷下收浙江陈牧夫传大曲6套，小曲62首。收有《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《海青拿鹤》、《月儿高》等名曲。华秋苹，名文彬，江苏无锡人。他精于琵琶，又善弹古琴。琵琶方面，北学王君锡、南得陈牧夫真传，自称“得授受者所秘”，集南北两派之长。他与兄弟华映山等人，按王、陈二位业师的抄本旧谱编辑成书，用工尺谱记写，并点板。同时，参照古琴谱减字法，注定了一些琵琶指法符号，使琵琶的演奏技艺从口传心授转到以字谱形式记录保存，对后世琵琶演奏与收集整理琵琶曲谱产生了深远的影响。

《弦索备考》

《弦索备考》是清嘉庆十九年蒙古族文人荣斋抄的一本器乐合奏曲谱，编抄者认为乃是“今之古曲”，他的老师在传授时，只有指法而无谱册，荣斋第一个抄录成谱，除用总谱形式外，四件乐器（琵琶、弦子、筝、二胡）均有分谱。这部曲谱收录13个套曲，故又称《弦索十三套》。

《南北派十三套大曲琵琶新谱》

《南北派十三套大曲琵琶新谱》刊行于清光绪二十一年，共收录了流行于江浙一带的琵琶大曲13套，小曲8套。编者李芳园，清末秀才，浙江平湖人。琵琶演奏乃祖传技艺，从高祖李廷森、曾祖李煌传到李芳园前后共五代。李芳园从小喜爱琵琶，自号“琵琶癖”，号称“平湖派”。李芳园琵琶谱中所选的21曲，有几套是华秋苹琵琶谱中不见的乐曲。

第六节 朱载堉的“新法密率”和工尺谱的流传

一、新法密率

明清时期作为律学的重要成果，当首推朱载堉发明的“新法密率”。朱载堉（1536—1611），明宗室郑恭王朱厚烷之子，明代乐律学家、历算家，河南怀庆府（今沁阳）人，字伯勤，号句曲山人。他的学识来自外舅祖何塘所遗著作与父亲的直接传授。青年时代因悲其父无罪而遭禁锢，筑土室于宫门外19年，潜心数律研究。厚烷复爵后，他虽以世子身份复入王宫，但已视功名利禄若浮云，潜心学术研究。晚年辞掉王位，自称“道人”，以著述终老。其主要乐律学研究成果

大都收入其《乐律全书》。(图 6-5)该书共 47 卷,其中汇刊的主要乐律学著作有《律学新说》、《乐学新说》、《算学新说》、《律吕精义》、《律历融通》等。“新法密率”的计算成果最早见于《律历融通》(1581 年作序)。

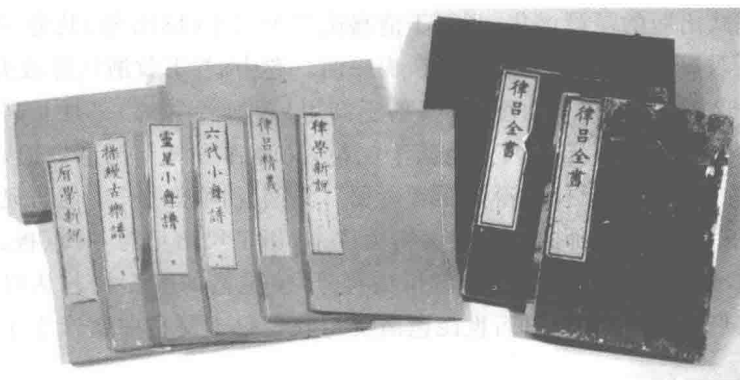


图 6-5 明朱载堉《乐律全书》(《律吕全书》)

“新法密率”科学地解决了三分损益法造成的“黄钟不能还原”的千古难题。朱载堉凭他精深的数学、律学造诣,用开方的方法来计算律的长度,使十二律间的音程达到严格的均匀性,这就是他的有别于三分损益法的“新法”。他用 81 档大算盘,通过两次开平方、一次开立方的律学计算,求得了相邻两律间的长度比值,即朱载堉“密率”—— $\sqrt[12]{2}=1.059463$,实际上他求得了项数为 12 的等比数列的公比,从而实现了在学理上利用等比数列的方式,将一个纯八度的振动体长度均匀地分为 12 份比值相等的“十二平均律”原则。这是音乐文化史上最早出现的“十二平均律”律学理论。

朱载堉律学理论的另一成果是“异径管律”的理论。他找到了较完满的吹管乐器的管口校正方法。晋代荀勖是我国古代乐律学史上的第一个找管口校正数的人。他从管乐器的长度上找管口校正数,而朱载堉则从管口的内径不同,找管口的校正方法。他认为,一组律管的长度和内径分别是以 $\sqrt[12]{2}$ 和 $\sqrt[24]{2}$ 作为公比数的一系列等比数列,这里 $\sqrt[12]{2}$ 作为“密律”长度的公比, $\sqrt[24]{2}$ 则是“密律”内径的公比,因此,他的“新法密律”体现在管律上包括了管长和内径的两个等比原则,其内径的等比原则则实现了管口校正,保证了十二平均律律管发音的准确性。

二、工尺谱

明清时期,由于民间音乐、戏曲、曲艺音乐的广为流传,源于唐代的燕乐半字谱的工尺谱形式得以在不同阶层广泛使用。但由于流行地域和乐种的不同而有多种记谱方式和唱名。按照一般约定俗成的规律,工尺谱字唱名和简谱首调唱名法有如下对应关系:

工尺字	合 四 一 上 尺 工 凡 六 五 乙 仕 伋 仁 仇 伏
唱 名	鹤 氏 衣 上 测 宫 翻 遥 乌 衣
简谱首调唱名	$\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$

工尺谱中通常以“、”或“×”记板，以“O”记眼、中眼，以“·”记头、末眼，以“—”或“L”记腰板、底板，以“△”记腰眼。

常用的工尺谱调门称为“工尺七调”，即小工调、凡字调、上字调、六字调、尺字调、正宫调、乙字调，各调的名称及调的关系是以小工调为基础，以工音来确定的，例如某调以小工调的六字为工，便称做六字调，某调是以小工调的尺字为工，便称做尺字调等。工尺七调和国际通用调名的对应关系如下：

工尺七调	上字调	尺字调	小工调	凡字调	六字调	正宫调	乙字调
国际通用调名	\flat B 调	C 调	D 调	\flat E 调	F 调	G 调	A 调

明、清工尺谱的广泛使用，对保存我国传统音乐和明清戏曲、民歌、器乐的发展起到了极其重要的作用。

复习思考题

1. 明清时期的歌曲有哪些特点？
2. 明清时期说唱音乐的形式与流行情况怎样？
3. 昆山腔和弋阳腔对我国戏曲音乐的发展产生了哪些影响？
4. 明清时期器乐的发展情况怎样？与历代相比有什么特点？
5. 朱载堉是怎样发明十二平均律的？
6. 明清时期有哪些重要曲谱留存于世？



第七章 中华民国时期

(公元 1912—1949)

第一节 概述

1912 年 1 月 1 日在南京成立了中华民国临时政府,孙中山就任临时大总统,结束了两千多年的封建帝制,实现了社会的历史性变革。

1912 年至 1949 年的 37 年间,中国音乐与中国社会、文化的发展趋势大体一致,而且形成了其独有的特色。

一、新音乐的启蒙和发展

新音乐是指晚清以来随着西洋音乐的传入而逐步建立发展起来的、不同于此前中国传统音乐的新音乐。^①它是清末和近代中国文化艺术的重要组成部分。20 世纪前半叶,新音乐以其迅猛之势发展成近代中国音乐的一大潮流。

(一) 晚清:新音乐的初步启蒙。

西方音乐虽然早就陆续传入中国宫廷皇室中,其在中国社会的传播却是在清朝,尤其是康熙之时。《律吕正义续编》的印行就是一件要事。西乐之于民众则以太平天国采用基督教音乐编创的宗教性歌曲的流传为最显著。晚清时期,有的教会学校开设了传授西洋音乐的课程,清廷新军中已开始有军乐队。但是,西方音乐对中国音乐和中国民众广泛深入的影响却是在 20 世纪。

20 世纪新音乐发展的第一个阶段是以学堂乐歌为中心的新音乐启蒙阶段。

学堂乐歌是随着新式学堂的建立而兴起的歌唱文化,一般指学堂开设的音乐(当时称唱歌或乐歌)课或为学堂歌唱而编创的歌曲。

学堂乐歌的发端可以追溯到 1898 年。百日维新中,康有为就提出了废除八股、遍设学校的主张。戊戌变法后,梁启超等人积极提倡在学校中设立乐歌

^① 曾志忞 1904 年在其《乐典教科书》序文中提出:“……为中国造一新音乐。……特造一种新中国歌。”



课。1907年起,“音乐”被列为女子师范学堂课程,此后几年间,新式学堂陆续开设了唱歌课,从而在普通学校中形成了一种学校音乐文化的雏形,即以教授新式歌曲和欧洲音乐常识为主要内容的音乐教育。

这时新音乐的启蒙还体现在乐歌的译配、编创和社会性的音乐活动等方面。1902年梁启超在《新民丛报》上译配、发表的《日尔曼祖国歌》三首,1903年曾志忞发表的五线谱与简谱对照的《练兵》、《游春》、《扬子江》等六首歌曲,可视为晚清新式歌曲译配、编创的先声。这一时期,为新音乐教育而编写的论著,有曾志忞的《唱歌及教授法》(1903年)、《教授音乐初步》(1904年)、《教育唱歌集》(1904年)等。中国留学生发起主办的“音乐讲习会”(1902年)、“亚雅音乐会”(1904年)、“国民音乐会”(1905年)等组织开展了多种形式的社会音乐教育活动。这一切对留日学生、中国侨民以及日后中国的新音乐发展都有着深远的影响。

这一时期新音乐发展的一个显著特点是,它的创作、理论、出版都先起于东邻的日本,首先出现在留日的中国知识分子中。随着这些人的回国,国内学堂乐歌活动也提高到新的水平上。这些人中的曾志忞、沈心工、李叔同等,对学堂乐歌为中心的晚清新音乐文化的发展作出了突出的贡献,他们是新音乐启蒙初期的杰出音乐家。

学堂乐歌的歌词、音乐创作方式等都与传统歌曲有许多不同。如文、白语言形式兼采的歌词,主要以外国(尤其是欧、日)歌曲音乐作为乐歌旋律的倾向都丰富和发展了传统歌曲的创作。通过乐歌的传唱和乐歌为主的学校音乐教育,向中国大众尤其是学生开始较系统地输入西方音乐知识,如传授简谱,^①介绍五线谱,确立集体歌唱的形式,开始新的歌曲创作等等。这一切都具有启蒙的意义。

(二) 民国初期:以学堂乐歌为主的新音乐启蒙的继续。

辛亥革命胜利后,民国政府明令废除清政府的教育宗旨,改学堂为学校,并且在中小学和师范学校中列音乐为必修课。蔡元培还提出“以美育养成高尚之风,以完成国民之道德”的著名主张。这些措施和主张,对艺术教育和新音乐活动起着直接的促进作用,产生了重大的社会影响。这时,乐歌书大量印行,歌唱辛亥革命和民国新风的歌曲到处传唱,酿成了新音乐启蒙时期一个短暂的热潮。

1915年,袁世凯称帝时通令全国恢复“尊孔读经”甚至废止“乐歌课”,使初

^① 简谱是初见于16世纪欧洲,经法国天主教方济会教士苏艾蒂和卢梭、加兰、帕里斯、谢韦等人的改进和推广的简易记谱法,有字母谱和数字谱两种。此处所指系数字简谱,即今通用之简谱。



兴的学校音乐教育一度处于停滞、倒退的状态。

新音乐的再度勃兴是在五四时期。以科学、民主为旗帜的五四运动,猛烈地冲击封建思想、文化,同时掀起了探求新思想、新道德、新文化的潮流。兴办各种文化事业、建立文学艺术团体、出刊办报、传播新文艺等成为社会时尚。这些对新音乐的发展都起到了推波助澜的作用。

这一时期,出现了许多新式音乐社团。这些社团较之晚清的音乐社团有着较为明确的宗旨、完备的组织机构和多样的活动内容。它们的出现有效地促进了新音乐的传播和学校音乐教育的发展。

(三) 20 年代:新音乐的初步发展。

20 年代新音乐有着多方面的进展,歌曲创作尤为显著。作为艺术表演的音乐会独唱曲以及其他舞台表演性歌曲、多声部歌曲特别是小型合唱曲也都出现有一些成功之作。同时,为适应普通音乐教育与专业音乐教育之需的学校歌曲也由学堂乐歌时期用既成曲调填词为主的编配方式,改变为依据歌词谱写音乐的创作方式。这是近代音乐创作进步的一个鲜明标志。

1919 年,北京大学创立音乐研究会,后又接受萧友梅的建议改为音乐传习所,从而变为专业音乐教育机关,萧友梅开始系统地讲授西洋音乐史及和声学。在此期间,他有目的地进行依词配曲的艺术性的歌曲创作,出版了《今乐初集》及《新歌初集》,开近代中国艺术歌曲之先河。

稍后,赵元任的独唱歌曲和多声部歌曲,是 20 年代音乐创作中突出的收获。“他采用的歌词都是反映了‘五四’精神的新诗,其音乐既不是民歌的仿制品,也不是欧洲艺术歌曲的翻版,而是既有鲜明的民族特色,又借鉴了欧洲艺术歌曲创作方法的独创性很高的歌曲。”^①当时,萧友梅对赵元任的音乐创作曾给予“替我国音乐界开一新纪元”的赞誉。

黎锦晖创作的儿童歌舞音乐,从 20 年代起,就长时间流行在中国的城市、乡镇。他的歌舞表演曲与儿童歌舞剧,既能作儿童音乐教材,又适于儿童的课余游戏与表演。其内容、情趣比此前的学堂乐歌更符合少年儿童心理,其音乐有鲜明的民族特色。这类作品的出现,是民国时期儿童音乐创作的重大收获,对新歌剧和新歌舞剧的探索也具有启迪和开拓的意义。

以刘天华的《光明行》等乐曲为代表的二胡独奏音乐的出现,显示了传统音乐形式在近代的新发展,对中国乐器音乐的影响有着尤为深远的意义。

欧洲乐器音乐创作也有了多样的尝试:萧友梅、赵元任等人创作了钢琴曲,萧友梅等人还创作了弦乐四重奏曲以及欧洲管弦乐合奏曲等多种体裁形式的

^① 参见《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》,中国大百科全书出版社 1989 年版,第 901 页。



西洋乐器音乐作品。

除了以上主要为着艺术表演的音乐创作,还出现了为着工农兵歌唱的歌曲创作。这类歌曲是直接为工农兵歌唱和宣传革命而写的,其中不乏广为传唱的佳作。如1923年5月,刊载于北京工人周刊社《京汉工人流血记》中的《奋斗歌》,就有人谱曲传唱。第一次国内革命战争时期中具名的创作歌曲,可以瞿秋白自作词曲的《赤潮曲》为代表。这首歌也是中国工农革命歌曲创作最早的作品之一,1923年发表于《新青年》季刊。

20年代工农兵歌曲除了少数作词作曲的作品,大量的的是选曲填词或作词配曲而成的。如当时流行颇广的《工农兵联合歌》就是用学堂乐歌《中国男儿》的曲调填词的。这时的工农兵歌曲在音乐选择上出现了较多地采用传统民歌(尤其是市镇小调)填词的现象,它反映了以农民为主的工农兵群众对新音乐的接受方式和程度。同时苏联及欧洲革命歌曲的传入对工农革命歌曲的结构和风格的形成,也具有十分重要的影响和意义。

专业音乐教育的出现是20年代新音乐的一大要事。特别是从师范院校音乐系科的设置,到专门音乐学院——国立音乐院的成立,反映出中国新音乐已经进入到有目的地培养专门音乐师资和专业音乐人才的阶段,标志着新音乐向着高层次的发展。

社会音乐生活方面,集体歌唱形式已为大众所接受,音乐会和新歌舞表演已逐渐成为城市中受欢迎的艺术形式。

音乐理论在这时也取得了重要的成绩。王光祈从20年代开始,便以比较音乐学的方法,研究中国传统音乐和东西方音乐,把中国传统音乐研究提高到一个新的水平。

(四) 30~40年代:规模空前的抗日歌咏和音乐创作的发展。

30年代和40年代,中国音乐中影响最大的是抗日歌曲的创作和群众歌咏活动。对后者,这个中国历史上规模最大、历时很长的群众性爱国音乐活动,人们又称之为“抗日救亡歌咏运动”。

“九一八”事变之后,黄自、陈洪等音乐院校的师生创作了《抗敌歌》、《冲锋号》等抗日爱国歌曲。以聂耳为代表的左翼音乐工作者创作的《毕业歌》、《义勇军进行曲》、《新编“九一八”小调》等战斗风格与民族特色相结合的群众歌曲则通过电影、唱片等途径迅速而广泛地在全国传播,引起了强烈的反响。1935年前后,抗日救亡歌咏队伍大量成立。到1936年,群众性的抗日歌咏已经普及至大小城市和乡镇。“七七”事变后全面抗战爆发,救亡歌咏活动发展到新的阶段。《大刀进行曲》、《游击队歌》、《长城谣》、《在太行山上》、《到敌人后方去》等各种形式、风格的歌曲大量涌现,抗敌宣传队和各种歌咏团体遍及全国城乡、边



区。1938年,冼星海、张曙等在武汉组织了几十万人参加的抗日歌咏活动是抗日歌咏规模最大的活动。抗日歌咏活动在海外华侨中也得到开展,抗战歌曲通过各种途径传到美国、苏联、法国、新加坡等国家,产生了广泛的国际影响。

抗战歌曲的创作和群众歌咏活动的深入开展不仅对中国人民的抗日运动起了巨大的精神鼓舞作用,而且成为抗日文化战线极为重要的一翼。它直接促进了富于时代气息的、战斗性的群众歌曲等体裁的形成和成熟;它使学堂乐歌以来确立和普及的集体歌唱形式得到了进一步推广和提高;它推动了多种风格形式的歌曲创作和歌曲大众化、民族化的探索;它培养了一批歌曲创作和歌咏活动的骨干。这一切,对当时及其后整个中国音乐都有着重大的影响。

30~40年代又是音乐创作发展的重要时期,这首先体现在歌唱音乐创作上。独唱、合唱歌曲都出现了许多好作品,无论是大众的独唱、合唱作品还是艺术性演唱曲都有佳作流传,一批为电影、戏剧而写的歌曲也在音乐会和群众中广为传唱。这一时期是新音乐史上创作和传播的繁荣时期。

除了大量以白话新诗为歌词的创作,独唱歌曲中还出现了一批为古诗词谱曲的艺术性独唱曲。主要有:青主作曲的《大江东去》及《我住长江头》,黄自作曲的《卜算子》、《南乡子·登京口北固亭有怀》,刘雪庵作曲的《红豆词》、《春夜洛城闻笛》,张肖虎作曲的《声声慢》,冼星海作曲的《别情》等。

此外,这时还出现了青主与华丽丝合作的《音境》、黄自的《春思曲》(三首)、江文也的《台湾山地同胞歌》(四首)等具有较高水平的艺术歌曲集。

大型歌唱音乐创作以冼星海的《黄河大合唱》为最成功,它成为中国近代大合唱的里程碑式杰作。马思聪的《民主大合唱》(端木蕻良词)、《祖国大合唱》(金帆词)等作品和国民党统治区作曲家们的创作展现了三四十年代不同形式、风格大合唱的发展面貌,黄自的清唱剧《长恨歌》是大型戏剧性歌唱音乐的重要作品。

近代中国歌剧有着多种探索。既有儿童歌舞剧等更多地适于学校表演的音乐性戏剧,又有《扬子江暴风雨》等以歌曲作为主要艺术表现手段的舞台剧;还有像《秋子》等仿照西洋歌剧形式创作的歌剧。至40年代,《白毛女》的出现和广受欢迎以及其后一批新歌剧作品的问世,表明近代中国新歌剧终于找到了一条能被中国人接受的路子。

与歌唱音乐相比,器乐创作显得较弱。不过西洋乐器中的钢琴、小提琴音乐和管弦乐创作方面却有佳作问世。在“征求有中国风味的钢琴曲”活动中入选并获奖的贺绿汀的《牧童短笛》为突出一例。此外,马思聪的小提琴音乐创作和演奏是这一时期西洋乐器音乐最引人注目的现象。他的《内蒙组曲》、《西藏音诗》、《牧歌》等是中国早期小提琴音乐最成功之作。管弦乐创作方面有黄自

的《都市风光幻想曲》、贺绿汀的《晚会》、冼星海的《中国狂想曲》、江文也的《台湾舞曲》等优秀作品。中国乐器音乐方面有任光的合奏曲《彩云追月》、聂耳的合奏曲《金蛇狂舞》等名作。

专业音乐教育(包括音乐师范教育)和音乐表演艺术的进展,也都是这一时期新音乐发展的重要内容。

二、不同政权区域的音乐文化

民国时期音乐文化的又一特点是:不同政权区域的音乐文化有着各自的发展内容和趋向。

20年代至40年代的红色革命根据地、抗日民主根据地和解放区是共产党政权领导的区域。这些区域的音乐文化有着十分明确的方针、指导思想,以及与之相适应的音乐活动方式。其文艺方针和指导思想的主要特征是强调包括音乐在内的无产阶级文艺是整个革命事业的一部分,如同列宁所说,是整个革命机器中的“齿轮和螺丝钉”。因此,1942年毛泽东在延安文艺整风时明确指出:“我们的文学艺术都是为人民大众的,首先是为工农兵的,为工农兵而创作,为工农兵所利用的。”^①这里的人民大众系指“中华民族最大的部分,就是最广大的人民大众”。这是中国文艺理论史上第一次明确提出文艺工作对象的理论主张。它阐明文艺不能成为一部分人的文艺,必须面对最广大的人民大众。而在这里面,工农兵是社会的主体,代表着历史的进步方向,因此首先必须为工农兵。这种主张是中国无产阶级批判封建、资产阶级文艺观的新方针。

关于文艺工作的目的,毛泽东认为:“要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分,作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力武器,帮助人民同心同德地和敌人作斗争。”“借以打倒我们民族的敌人,完成民族解放的任务。”这些关于文艺工作目的的论述,正是列宁关于党的文学与党的事业的相互关系理论的发展。

毛泽东的《讲话》既是20~30年代以来根据地乃至整个中国共产党文艺思想、工作的总结,又是马列主义文艺理论在中国革命实践中的新的整理和发挥。它对40年代中国音乐的进展产生了极为重要的影响,并成为此后中国共产党文艺工作的指导纲领。(图7-1)

这些区域中工人极少、知识分子不多,其音乐主要是为着农民及革命军人而作的。因此音乐形式、风格、内容也具有相应的特色。

歌唱音乐为主的音乐文化结构是这些区域所共有的。20~30年代的根据

^① 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,载《毛泽东选集》一卷本,人民出版社1967年版。本节引文未注者均出此。

地音乐,除了传统民歌外,最有活力的是新编创的民歌。这些民歌中数量最多的是歌唱自由幸福新生活 and 美好理想(如《共产儿童团歌》、《八月桂花遍地开》等),歌颂红军、领袖(如《刘志丹》、《十送郎当红军》、《盼红军》等),反映革命斗争(如《秋收暴动歌》、《粉碎敌人乌龟壳》等)题材的作品。此外,还有不少适合在军队和群众中集体歌唱的音乐作品广为流传,如《红军纪律歌》。



图 7-1 延安文艺座谈会全体合影(1942 年 5 月)

新编民歌大部分采用现成曲调填词而成,以本地、本民族流行的曲调为多,也有用外来革命歌曲音乐填词者。红军建立之初极少有作曲家到根据地来,因此创作歌曲很少。那些以填词为主、以根据地农民和革命军人为主要歌唱和接受者的歌曲首先是为了宣传和鼓动,其次才是娱乐。于是,作品的通俗性、朴素的音乐语言、明快的艺术风格、为大众所熟悉的音乐形式,就成为根据地歌曲的共同要求和艺术特征了。同时,乐观的精神、斗争的果敢和胜利的信心也洋溢其间。根据地歌曲由此显示了与以往农民歌曲(主要是传统民歌)、学堂乐歌的不同风貌。

40 年代解放区音乐与革命根据地音乐是一脉相承的。其新的发展和变化表现在这时由专业人员创作的音乐,已经逐渐成为音乐文化中的主体,音乐体裁、风格都较之根据地时期大为丰富多样,艺术水平也更高。

在抗日民主根据地和解放区各类音乐中,歌唱音乐占有最重要的地位,并取得重大的成就。

40 年代,出现了一批体裁形式多样的、群众性的合唱作品,如民歌联唱式的《七月里在边区》等,它们对民族化的中国大合唱音乐作出了一定的贡献。此外,还出现了《南泥湾》(马可曲)、《歌唱二小放牛郎》(劫夫词曲)等抒情歌曲;《晋察冀小姑娘》(徐曙曲)等长篇叙事歌曲;《生产忙》(刘炽编曲)等合唱歌曲;《咱们工人有力量》(马可曲)等工人歌曲;《团结就是力量》(卢肃曲)、《打得好》(践耳曲)等进行曲风格的歌曲。这些都是广泛传唱的佳作,它们在发展歌曲体



裁形式、风格和塑造新时代形象、反映历史进程以及大众化歌唱音乐的提高等方面都有着巨大的成绩。

秧歌剧是解放区音乐一种引人注目的新形式。这时的秧歌剧有二三个角色的小戏和多角色的分场戏,前者影响较大。秧歌剧由广场民间歌舞发展成新型歌舞剧是延安文艺工作者在《讲话》后作出的新贡献。《兄妹开荒》(安波作曲)等作品是秧歌剧的名作。以叙唱和歌舞表演为主的艺术表现手段、浓厚的民间生活情趣和西北(尤其是陕北)音乐风格等,使得秧歌剧在40年代成为广受欢迎的形式。

在秧歌剧基础上,吸收其他音乐艺术成分创作的《白毛女》、《刘胡兰》等歌剧的成功上演,奠定了中国民族新歌剧的基础。这是解放区新音乐对于中国新音乐的又一重大贡献。

40年代中后期,解放区器乐逐渐活跃,出现了贺绿汀的《森吉德玛》、马可的《陕北组曲》等优秀管弦乐曲,瞿维的《花鼓》等钢琴曲以及一些军乐曲。在延安建立了中央管弦乐团,在东北建立了附属电影制片厂的管弦乐团。

以延安鲁迅艺术学院音乐系为中心,以冼星海、吕骥、郑律成、马可、安波等人为骨干,形成了40年代具有鲜明群体风格、影响深远的作曲家群体——延安的作曲家群。

自“九一八”以后,在日本帝国主义侵略下,中国有不少地区相继沦陷。在敌伪政权统治下的沦陷区出现了畸形的音乐文化。大多数中国民众所欢迎的进步、爱国音乐不能表演、歌唱。充斥这些地区的,是为敌伪政权服务的反动歌唱音乐,如宣传侵略有理、粉饰太平、对侵略有利而又不露骨的歌曲(主要是电影歌曲),以及为敌伪服务的部分器乐作品。为了控制沦陷区音乐文化,他们调集日本音乐家为骨干,在沈阳成立了“新京音乐学院”及其附属的交响乐团。他们还派遣日本的一些音乐、歌舞团体来华演出,以图愚弄中国人民。

1927年之后,国民党政权区域的音乐文化经历了较复杂的历程。大革命失败后,进步音乐创作一度走向低谷,前一时期曾广为传唱的《国民革命歌》等工农兵歌曲遭到攻击。特别是30年代黄色歌舞和靡靡之音的泛滥对城市群众、青年产生了很坏的影响。

自“九一八”起至抗战结束,大部分音乐家都参加了抗日救亡音乐活动。尤其是左翼音乐的发展,有力地促进了抗日救亡歌咏活动的广泛深入进行。以聂耳、任光、张曙、吕骥等人为骨干的左翼音乐组织,对救亡歌曲创作和歌咏活动的开展作出了重要的贡献。这些音乐家后来和冼星海、麦新、孟波、孙慎等人一起形成了三十年代影响最大的一个救亡歌咏的作曲家群。这个作曲家群以其富于时代精神的内质、不拘一格的形式、通俗平易的艺术创造、大众化歌曲为主



要体裁等构成了鲜明的创作特色。另一方面,以黄自等人为代表的国立音专和其他音乐院校、机构的音乐家创作了大量的新音乐作品和抗日音乐作品,他们以较丰富的欧洲作曲技术、较注重作品艺术结构与风格的追求等为主要特征。和救亡歌咏作曲家主要创作抗日歌曲和大众歌曲不同,院校作曲家的音乐创作既有抗日作品也有其他题材,既有大众歌曲更有艺术歌曲和器乐等体裁的作品,他们的创作有不少是为音乐表演和音乐教育之用的。

40年代国统区的音乐创作以歌唱音乐为主,其中讽刺歌曲是这一时期颇具特色的歌曲品种。它具有针砭时弊、揭露社会黑暗面的现实意义。著名作品有费克的《五块钱》、《茶馆小调》,宋扬的《古怪歌》等。

三、社会音乐结构的变化

民国时期,新音乐的勃兴与传统音乐地位的下降,使得中国的社会音乐结构产生了历史性的变化。

从宋代以来,歌舞在社会艺术生活中的地位逐渐缩小。代之而起的是戏曲、曲艺的繁兴,尤其是戏曲音乐的不断发展,使之成为近代中国音乐的主要部类。到了民国时期,戏曲发展趋向低落。虽然京剧在清末民初曾有过一段黄金时代,而30年代以后也开始走下坡路,尽管它依然拥有较多的接受者,但以戏曲作为主要表演艺术和以戏曲音乐为主的历史现象每况愈下。这是中国音乐史上一次重大的转折。

这个转折,首先是近代文化艺术的大趋势所决定。这时,关系人民生活最密切的语言样式,在短短的几十年间,已基本上实现了以白话文代替文言文的历史性变革。几乎与此同时,白话形式的文学艺术也迅速发展起来,并且形成了包括歌词、歌剧文学等体裁的新的音乐文学,给予新音乐以直接的、多方面的重大影响。在戏剧领域,批判旧戏、改革京剧、上演文明戏(话剧)成为风气。在美术领域,学习西画、写实与注重色彩,一时成为画界之风,给以水墨线条为主要表现形式的中国画界带来了清新的空气。在音乐界,改进国乐、创作和传播新音乐,也成为时尚。以戏曲为主的社会音乐结构的转变,正是在这样的社会文化环境中产生的。

这个转折,还由于新音乐的迅猛发展和日渐兴盛的影响。民国初年,新音乐的影响,主要是在中小学校;20年代,新的舞台表演性音乐(如儿童歌舞剧等)开始兴起,琵琶、二胡音乐逐步成为独立的艺术;30年代和40年代,随着规模空前的抗日歌曲创作和抗日歌咏的广泛开展,新音乐的影响遍及社会各个阶层和市镇乡村。三十几年间,新音乐发展的速度不断加快,覆盖的地域越来越广,在社会音乐生活中的地位日益上升,它已成为学生、知识阶层音乐的主体以及市民音乐的重要组成部分。与此相应,在这些接受群中,戏曲音乐地位的相对下



降成为不可避免的现象,而中国音乐也由此进入了新音乐与传统音乐并行的多元化社会音乐结构的新时期。

复习思考题

1. 新音乐发展的主要历史脉络。
2. 沈心工、李叔同在清末民初新音乐启蒙方面的贡献。
3. 民国时期,中国共产党领导地区的音乐文化特点。
4. 民国时期社会音乐结构的新特色及其在中国音乐史上的意义。

第二节 传统音乐

传统音乐一般是指世代相传、具有民族特色的本土音乐。中国传统音乐主要包括戏曲音乐、说唱音乐、民歌、歌舞音乐、器乐,根据这些艺术传统新创作的音乐,则属于传统音乐的延伸和发展。

自宋代以后,中国音乐主要是以本土繁衍、变异的方式在发展。直到清末,外来音乐文化,尤其是西洋音乐文化与日本近代音乐(主要是学校歌曲与军歌)逐渐传入,新音乐由此兴起,这种情况才开始改变。清末以来的新音乐,首先在学校产生了广泛的影响,继而成为社会音乐的一大部类。迨至 30 年代前后,新音乐形成大的潮流,传统音乐的主导地位更为明显地下降。

近代传统音乐的发展有两种不同的类型。一种是吸收新文化、新音乐的成分,对传统音乐形式、构成有较多改进、创新,从而有较大发展者,如越剧、评剧等;一种是保持传统音乐原貌而没有(或基本没有)改革者,如古琴音乐和一些传统乐器合奏音乐、宗教祭祀音乐等。这两种音乐中,前者有较大的社会影响,后者既未有大的发展,社会影响也小。

传统音乐在城市与乡村有着不同的发展。由于对全国影响较大的传统音乐社团大都在城市,因此,进入城市的传统音乐在适应城市文化需要的过程中朝着更高的艺术性和都市化发展,并具有较鲜明的时代特征,而在乡村的传统音乐则多演唱传统内容和农村生活,朝着通俗、朴实、适应农民的方向发展。

代表近代传统音乐水平与地位的是拥有较多职业团体和艺术家的戏曲音乐,其次是说唱音乐。传统器乐则以半职业和业余活动居多。民歌和歌舞大多属业余活动。

传统音乐在近代处于自生自灭的状态。当时的国家和政府对传统音乐采

取不管、不养,顺其自然、兴衰自取的态度。传统音乐的职业化与艺术的提高都是艺人们的作为。国民党政府曾成立“国立礼乐馆”,但它只是整理、宣传古代雅乐之类的机构,并未对整个传统音乐产生大的影响。

近代传统音乐获得较大进展和影响的是职业化或半职业化的艺术部类。在城市,职业化程度高的成为本时期传统音乐中有较高艺术水平和较大社会影响者,它们较多地保存和发扬了传统音乐文化遗产。近代传统音乐职业化主要表现在以下几个方面。

1. 大量发源于农村的传统音乐(包括古代已有和近代新生者)流入城市,并且在城市立足、发展。农村音乐流入城市,丰富了城市的音乐文化,同时又使自己在经济、物质、文化条件较好的环境中得到了充实和提高。这个过程中淘汰、消亡了一些不适应新时代、新环境的乡土艺术。

2. 各种民间职业、半职业团体的增多、扩大,表演艺术水平的提高。近代大中城市都有水平不一的职业演出团体,有的在城市演出,有的流动演出。专门的剧场或艺术表演设施也越来越多。固定或比较固定的职业表演场所为传统音乐的提高提供了重要的物质条件。此外,由于艺术团体汇聚到城市,造成了竞争。为了求得生存和发展,学习与提高成为城市艺人的一项大任务。近代不少艺术家都很注重学习和革新,他们为传统音乐的保存和发展作出了重要的贡献,如梅兰芳、程砚秋、周信芳等。

3. 已有传统音乐的成熟和传统音乐的新发展。传统音乐职业化的进程,使得原来的一些传统音乐趋向于专业化的发展,并且促成了新的传统音乐类别,如广东音乐就是一例。

4. 适应传统艺术的市镇接受者——市民的需要改革艺术。传统音乐要在城市立足与发展,就要能被城市的民众所接受。因此,进入城市的传统音乐,大多从适应城市生活和市民意识的需要进行改革,朝着艺术化,特别是娱乐性、趣味性、通俗性等方面发展。在表演主体方面大量增加了女演员。许多女演员为传统音乐的继承和发展作出了重大的贡献,如白玉霜之于评剧、乔清秀之于河南坠子。

5. 吸收新文化成分。不少艺人主动学习、吸收新文化。新文化工作者也主动积极地关心传统文化的发展。如评剧、楚剧、越剧等剧种的迅速发展,都与善于吸收新文化成分、与新文化工作者的参与有关。

6. 传统音乐在职业化的过程中,为了经济利益与适应市民之需,也受到了不少坏的影响。如广东音乐的一度爵士化,就曾大大地伤害了这一清新的乡土艺术。大多数传统音乐在职业化的过程中都受到了不同程度的庸俗化和低级趣味的影响。



一、戏曲音乐

戏曲是这一时期传统音乐中对社会艺术生活影响最大的部类,也是受到城市文化和市民意识影响最为突出的一类。近代戏曲中,地方小戏与古老剧种相比,有更加引人注目的发展。在古老剧种中,京剧虽然由盛而衰,却仍然是近代最有影响的大剧种。近代,大多数有较多发展提高的剧种,在适应新时代、吸收新文化、改进戏曲艺术形式等方面都有不同程度的努力,做得较好者其发展就显著(如越剧),反之,则较差。

辛亥革命至20年代是京剧的黄金时代,在北方尤其繁盛。名角有四大名旦: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;武生:杨小楼;花脸:郝寿臣等。南方则以周信芳为代表的“麒派”和欧阳予倩领导的“南通伶工学社”的影响为著。

“五四”前后,新文化界以《新青年》为主要阵地,曾有一场关于旧剧(即传统戏曲)的讨论,主要涉及京剧。钱玄同、胡适、刘半农、周作人等都投笔加入了这场讨论。他们对旧剧取批判与否定的态度,认为旧剧是封建社会的“遗形物”、^①是与“八股文”、垂髫一样的“国粹”,^②必须“扫除干净”^③。明确反对这种意见的主要代表是张厚载。他认为,旧剧是“中国历史社会的产物,也是中国文学、美术的结晶”,废止旧剧的理论“不过如柏拉图之‘乌托邦’,完全不能成为事实”,“旧戏的精神,终究是不能破坏和消灭的了”。^④这场讨论,由于没有丰富实践经验的戏曲艺人参加和新文化工作者对戏曲等传统艺术认识的不足,讨论的双方都有片面性。前者对民族文化及其社会历史基础认识不足,后者则无视戏曲艺术含有封建落后的一面,失之保守。不过,通过争论,客观上提出了旧戏的再认识问题。这对戏曲,尤其是京剧的革新,还是有其历史意义的。

“五四”新文化运动的精神对京剧艺术家有明显的影响。梅兰芳、程砚秋、周信芳等对旧戏作了许多革新,扩大了京剧艺术的表现力,对京剧的发展作出了重要的贡献。

梅兰芳(1894—1961),原籍江苏泰州。他在辛亥革命时就上演了《邓霞姑》等时装新戏和《洛神》等古装新戏。近代,他又对《宇宙锋》等传统剧目进行了新的加工改造,编演了《木兰从军》等爱国戏。他还发展、创造了雍容华贵的新腔,其演唱凝重而流畅,对旦角音乐艺术的提高有着重要的作用。这种声腔,配合

① 周作人:《论中国旧戏之演变》,《新青年》第5卷5号,1918年11月。

② 钱玄同:《随感录》十八、十九。《新青年》第5卷1、3号,1918年7月、8月。

③ 周作人:《论中国旧戏之演变》,《新青年》第5卷5号,1918年11月。

④ 张厚载:《新文学及中国戏》,《新青年》4卷6号,1918年6月及《我的中国旧戏观》,《新青年》5卷4号,1918年10月。



其新创的融旦角与青衣于一身的“花衫”新行当，成为京剧舞台上深受人们欢迎的新艺术。以梅兰芳的唱腔和表演为主要艺术特征的京剧艺术流派，被称为“梅派”。梅兰芳对京剧伴奏音乐也有改革。在琴师徐兰沅等人的帮助下，他首先在京剧伴奏中加用了二胡、月琴；在一些新戏中采用了新的配乐手法。梅兰芳还曾赴美国、苏联演出，获得了成功，为中国传统表演艺术和音乐赢得了国际声誉。他的表演艺术被誉为可与苏联的斯坦尼斯拉夫斯基、德国的布莱希特相媲美的表演艺术体系。抗日战争八年中，梅兰芳蓄须辍演，表现了崇高的民族气节。

程砚秋(1904—1958)，满族，北京人。他的京剧艺术活动，尤其是唱腔的改革，在近代京剧艺术中有重要的意义。30年代他曾为筹组中国戏曲音乐院做出许多努力，并担任北平分院院长，努力用新文化知识培养新的戏曲人才。他还编演了爱国民主、反对不义战争的《荒山泪》、《春闺梦》等新戏。他对声腔和演唱有许多钻研和独到的见解，如“以腔就字”的创腔原则和“声、情、美、永”的演唱要求等。他广泛地向其他戏曲、说唱学习，也向西洋音乐学习，创造了委婉幽咽而又慷慨刚劲的“程派”唱腔。程砚秋还曾赴欧洲考察各国戏剧，拓宽了自己的艺术视野。抗战期间，他躬耕青龙桥不为日寇演出，有着强烈的爱国主义精神。

周信芳(1895—1975)，浙江慈溪人。“五四”前后曾编演了《宋教仁》等反帝反封建的时装新戏和新历史剧，后来又编演了《四进士》等具有民主精神的传统剧目。他曾参加“南国社”的进步戏剧活动。周信芳发扬“海派京剧”锐意改革的精神，不守成规。他的演唱特别注意音乐与语言的结合，对节奏、力度、吐字、气息等刻意处理，形成了爽直的艺术个性。他的表演富于激情，风靡南方，世称“麒派”。^①

叶春善、萧长华等人先后在北京主持的“富连成班”，自1904年成立至1944年的40年间，培养了大批经过传统京剧艺术教育的演员，为这个剧种输送了许多优秀人才。欧阳予倩办的“南通伶工学社”则试图以较科学的教学方法培养新型戏曲人才。

30年代以后，京剧每况愈下。由于城市商业化的影响，为了适应当时市民的欣赏趣味，在表演艺术上出现了拼凑杂耍、唱低级流行小曲等破坏京剧艺术体系的现象。虽然不少京剧表演艺术家仍然坚持京剧艺术的优秀传统，但是自清末民初以来的京剧艺术高峰已经过去了。

古老的昆曲艺术在近代的社会影响不大。这一时期，昆曲艺术稍有恢复发

^① 周信芳自幼学戏，七岁登台，艺名“麒麟童”（“七龄童”的谐音），“麒派”之称源出于此。



展,南方、北方都有艺班演出。1920年还成立了“昆曲传习所”。可是,昆曲艺术这时未能适应新时代的要求,到1926年前后,一些昆曲班社便名存实亡了。

地方小戏的勃兴和一些小戏的迅速发展是这一时期戏曲艺术的重要现象。评剧、越剧、楚剧、沪剧、扬剧、花鼓戏、花灯戏、黄梅戏等在这一时期中均有大的发展。新兴戏曲大多形成以女演员为主的角色行当。因此,女腔音乐在这些戏曲音乐中有重要的地位。新兴戏曲中,评剧、越剧的进展尤为显著。

评剧约于1910年由河北莲花落子与东北的“蹦蹦”合流而成。1935年定名为“评剧”。农民剧作家成兆才为评剧写了近百个剧目,为评剧奠定了基础。其中《杨三姐告状》在北方轰动一时,成为评剧的重要代表剧目。民国初年至30年代,评剧开始了女演员为主的阶段。花莲舫、李金顺、白玉霜等对评剧音乐与表演进行了许多改革与创造。李金顺的唱腔粗犷有激情;白玉霜的演唱细腻,善于使用“反调”、低腔,尤其擅演悲剧。其演唱享有盛誉。1935年,白玉霜等到上海演出,得到了进步文化人士的帮助,使评剧进一步扩大了影响,发展成全国性的大剧种。评剧有着民间小戏活泼、自由、生活气息浓郁的特色。其在近代形成了板式变化的音乐体制,并采用板胡为主要伴奏乐器和与京剧大致相同的打击乐器。

越剧发源于古越国所在地浙江嵊县一带,故名。它最初是男演员组成的“的笃班”。1916年入上海演出。1921年改称“绍兴文戏”,这是男班的黄金时期。1936年后,女班盛行于浙江、上海,时称“女子文戏”。约在此时,开始用“越剧”之名。近代越剧诸戏班中以女班的“四季春班”影响最大。袁雪芬、傅全香等均出自该班。40年代,“雪声剧团”和“丹桂剧团”对越剧的改革与成熟作出了重要贡献。袁雪芬曾邀请新文艺工作者对剧本、导演、音乐、舞美、化装等进行多方面的改革。她与乐师合作创造了成为新越剧基本腔调的“尺调腔”;同时,范瑞娟与琴师合作创造了“弦下腔”,丰富了越剧音乐。此后“雪声剧团”上演了《祥林嫂》等进步剧目,越剧“十姐妹”(尹桂芳、袁雪芬、筱丹桂、范瑞娟、傅全香、徐玉兰、竺水招、张桂凤、徐天红、吴小楼)又联合义演了《山河恋》,大大扩大了越剧的影响。这时,越剧艺术也日渐成熟,其语音基本采自浙江官话及中州音韵;唱腔音乐也由初始的上下句反复、曲尾加帮腔的简朴形式,发展为四句式的基本调,并且形成慢板、中板、快板、嚣板、弦下调、南调等板式。生腔与旦腔出现了多个颇具影响的流派;伴奏则以二胡、琵琶为主,中西乐器兼采,成为近代颇具特色的新型戏曲乐队。越剧以其优美、抒情、文雅的风格,在近代成为拥有众多剧团、观众,有全国性影响的剧种,在南方尤其繁盛。

中国共产党在近代对戏曲的关心与重视,促进了传统戏曲的改革与发展。楚剧是形成于民国初年的花鼓类戏曲。第一次国内革命战争时期,共产党

人李之龙邀请并辅导该戏进入他主持的汉口“血花世界”游艺场演出,这是中国共产党人与戏曲艺术发生直接联系的开始。抗战时期,楚剧艺人还上演了田汉的《杀宫》等新剧目。这一期间,在周恩来的直接部署下,楚剧与其他戏曲艺人参加了“戏曲演员战时讲习班”,并成立了六个宣传队赴抗战后方宣传抗战。新四军在鄂豫皖边区的“五师楚剧队”也结合现实生活编演了新戏,对当时的斗争起到了积极的配合作用。

除了在不同时期对一个剧种的多样工作,中国共产党还在不少地区对不少剧种进行了戏曲改进工作。如30年代,田汉在湖南主办了“湘剧演员训练班”,并先后组织排演了许多新戏;陕北民众剧团在柯仲平等人领导下编演了秦腔《血泪仇》,成功地表现了新的时代生活。40年代,成立了由中国共产党领导的传统戏曲研究、表演机构——“延安平剧研究院”。毛泽东为该院的成立题词“推陈出新”,为戏曲改革指出了正确方向。通过改革,该院成功地上演了《逼上梁山》、《三打祝家庄》等新戏。其他剧种也出现了一些反映解放区新生活的新戏,如评剧《李香香》等。此外,新四军中的越剧队伍还打破当时盛行的女子越剧风气,实行男女合演。这些都给传统戏曲带来了新的生机。

二、说唱音乐

说唱音乐在近代的继续发展,使之有着比以前更大的社会影响。

这一时期,新产生和成型了不少新曲种。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。

艺术上的成熟和曲种的发展壮大则以老曲种为多。大鼓在近代就传遍北方、长江流域和南方的江浙地区。30年代前后,山东大鼓进入了谢大玉等“四大玉”著名的时期,她们师法传统唱腔而又有新的发展。以唱曲子为主要表现手段、用扬琴作为主要伴奏乐器的山东琴书也在山东、河北等地繁衍开来。东北大鼓在近代则有了以沈阳为活动中心的“奉调”,以锦州为中心的“西城调”,以吉林为中心的“东城调”,以哈尔滨为中心、流行在松花江以北的“江北调”和以营口为中心的“南城调”等多个颇具影响的流派。粤曲在1938年间形成了粤曲史上全盛的“女伶”演唱的时期,出现了许多著名演员和流派。

说唱艺术在近代发扬其扎根民间、乡土、密切联系社会生活实际的传统,创作、演出了不少表现近代民众生活的作品。如天津时调的《直奉战》、《民国六年闹水灾》;西河大鼓的《科学救国》、《中山纪事》等。在近代国内革命战争、抗日战争、解放战争期间,说唱艺术还出现了不少反映这些时期的作品,使传统的说唱艺术为近代中国人民的革命事业做出了直接的贡献。如第一次国内革命战争时期,单弦出现了《秋瑾就义》等新曲目,粤曲出现了《革命武装歌》、《三民主义歌》、《夜吊沙基烈士》等;第二次国内革命战争时期,有永新小鼓的《打倒军阀

列强》、《闹暴动》等；30年代，锦歌新编了《长工歌》、《送郎参军》等；侗族歌师石戒福编唱了琵琶歌《长征歌》，并冒险进行宣传。近代说唱艺人中也有不少宣传革命、投身报国、英勇捐躯的英烈。如红军广东东江独立师女战士李素娇在敌后说唱、宣传时牺牲；在抗日战场上牺牲的说唱艺人还有苏北的葛怀瑾、冀中的王魁武等。

中国共产党人还直接参加或组织了不少说唱艺术活动。如30年代初，红三军团政治部在《红军日报》上就登载过20多篇说唱作品。瞿秋白亲自修改过大鼓词《王大嫂》，并在《红色中华》上发表。40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的节目。

近代，不少说唱曲种由农村进入城市。在这个过程中逐渐成熟、发展并且走向职业化，在城市立足。进入城市的大多数说唱曲种的艺术日益精致，在音乐、艺术表演方面都有显著的提高。

河南坠子是由河南的道情与“颖歌柳”、“三弦书”等合流而成。民国初年传入北京。继而流传至天津、上海一带，至30年代、40年代，已遍及全国许多大城市，它是近代流传最广的说唱曲种之一。河南坠子是歌唱性较强的说唱曲种。在其发展过程中，女演员作出了重要的贡献。30年代河南坠子进入了全盛期，在天津形成了以乔清秀为代表的唱腔悠扬婉转、节奏流畅、吐字清脆的“乔派”和以董桂芝为代表的唱腔含蓄深沉、板眼规整的“董派”。其中，乔清秀的唱腔优美、富于光彩而名闻全国。河南坠子以坠胡为主要伴奏乐器，唱腔有起腔、平腔、送腔、尾腔等四种。其曲目内容富有生活气息。这个曲种在“五四”、抗战和解放战争时期都编唱了不少进步曲目，其发展令人瞩目。

四川清音原来是流行于农村、乡镇的曲种。原名“唱琵琶”或“唱月琴”。30年代进入成都、重庆等大城市，并成立“清音歌曲演唱会”（或改进会），有大的发展。其音乐以明清俗曲和民间音乐为多，主要分为大调、曲牌、小调三类。音乐结构也有曲牌体、板式变化体和单曲体三种。四川清音的曲目丰富，以女演员为主，坐唱自弹乐器者居多。著名女艺人李月秋在创腔和演唱方面均有较大的贡献。以渔鼓作为主要伴奏乐器的“四川竹琴”在近代也有较大发展。20年代中期，成都、重庆的大茶园成为四川竹琴的书馆。此后固定的书馆日多，职业艺人著名者也随之鹊起，进入繁盛期。并且形成了“扬琴调”与“中河调”两大艺术流派，前者委婉细致，后者粗犷朴素。

近代，老的说唱曲种在音乐方面有大发展者，以苏州弹词、京韵大鼓等为最突出。清末民初，弹词在上海有了大发展。30年代，随着广播、唱机的逐渐普及，弹词进入了鼎盛期。许多艺人对老唱腔予以新的发挥，形成了近代弹词音

乐流派纷呈、风格各异的繁荣局面。如祁莲芳在“俞调”(俞秀山)的基础上吸收江南音乐因素形成了弹词艺术中最纤柔、悠缓的“祁调”,其委婉细腻的风韵比之“老俞调”更为动人。再如40年代前后,蒋月泉在“马调”(马如飞)的基础上,吸收“俞调”着重抒情的特色以及京剧念白和声韵特点创立了运腔富于音乐性、叙事抒情兼长的“蒋调”。这是近代乃至此后几十年最为流行的弹词艺术流派。此外,还有杨振雄的“杨调”、徐丽仙的“丽调”、朱雪琴的“琴调”等。为适应近代都市艺术趣味,女艺人在弹词中逐渐增加,出现了一批优秀的弹词艺术家。

京韵大鼓在近代有重大的发展。民国初年有刘宝全、张小轩、白云鹏三大流派。30年代,在前辈流派的基础上,白凤鸣创造了以苍凉悲壮见长的“少白派”,骆玉笙创造了抒情宽阔的“骆派”,对近代京韵大鼓艺术给予了较大影响。京韵大鼓的板式以一板三眼和有板无眼的板式为主,基本腔调为平腔、高腔、落腔、甩腔和起伏腔;曲目以短篇为多,是近代有较高说唱艺术水平的重要曲种。

三、民歌与民间歌舞

与戏曲、说唱主要是表演艺术并且获得了专业化发展不同,民歌与民间歌舞大多是民间的工余或业余文化娱乐形式。

近代民歌是人民大众尤其是农民文艺生活的重要形式,绝大多数用于自娱。20年代之后,广州、上海等地大城市也出现过在茶楼、酒馆、舞厅中以唱民歌为主或兼唱民歌的职业性音乐表演。

近代民歌对新音乐文化的创造(尤其是歌曲创作),产生了重大的影响。许多新音乐工作者用民歌曲调填词、改编、创作了影响很大的佳作,形成了近代创作歌曲中有较大影响的一类民歌音乐风格的歌曲。其在群众歌曲、独唱歌曲、合唱歌曲、电影歌曲等体裁片中都占有重要的地位。

代表着近代中国民歌主要风貌的是反映时代进步方向的新民歌。民国初年至“五四”前后,由于社会的巨大变革和新文化运动的影响,社会生活、文化艺术产生了前所未有的大变化。为适应这种情况,出现了许多新民歌。这些新民歌多数依旧曲调填新词,或依旧曲略加改编而成。如反对军阀政府的《坚持到底》、《五更调》;反映爱国思想、要求个性解放的《满江红》、《储金赎路》、《寡妇歌》;直接反映工农革命斗争的《北伐曲》、《五一劳动节》、《沙基惨案》等。这些作品由于有较鲜明的时代特征而表现出与传统民歌不同的新品质。

在共产党领导的区域,由于民主政府对大众文化的高度重视和民众新生活的出现,编唱新民歌成为农民热衷的一种时尚。歌颂人民军队是新民歌的一大内容,涌现了《韭菜开花》、《盼红军》等新歌;歌唱新生活、领袖、英雄的民歌也很多。

新民歌的大量产生与这些地区的社会生活有关。经常性的集体歌唱、集会的演唱等使得唱歌成为风气,推动了民歌的编唱。民主政府和人民军队宣传文

化部门的号召是新民歌的动力之一,文艺团体的活动是民歌编唱的又一支力量。如中央苏区教育人民委员会订立的《俱乐部纲要》(1934年4月)就规定设游艺股,并且要求“多量搜集民间的、本地的歌曲、山歌,编山歌或练习中乐器(锣鼓、拍板、笙、笛、胡琴等)”^①。红四军的《古田会议决议》也提倡民歌的搜集与编唱。不少党和红军的领导人(如瞿秋白、彭湃等)都曾亲自动手用民歌曲调填配出新民歌来。这些新民歌在大革命时期的根据地和抗日战争、解放战争中成为当地歌曲的重要内容,对社会文艺、音乐生活和宣传鼓动起了很好的作用。

近代新民歌的音乐大多采用群众熟悉的本民族音乐(如传统民歌、戏曲、说唱、器乐和部分古典歌曲)填词或编配而成。这些新民歌以传统民歌音乐填词者为多,其填词歌曲有曲调不变或基本不变的一类,如《盼红军》等,也有曲调根据歌词需要作部分改变的,如《打南沟岔》等,近代民歌还有用学堂乐歌或近代创作歌曲音乐填词者,这类歌曲成为一种具有新的音乐风格的民歌。

近代新民歌也有全部词曲均为新创作者。这种创作与新音乐工作者运用西洋作曲技术的创作不同,多是民歌手口头唱出而后传开;这些新创作的民歌一般也不是写词作曲,而常常是词曲同时唱出来的。

近代民歌的发展与这一时期开展的多种民歌工作有关。中国对民间歌曲的收集整理改编有久远的传统。但清代以来对民歌的收集、整理大多集中在文学方面,很少注意其音乐。“五四”新文化运动中,北方成立的“歌谣研究会”、中山大学的“民俗学会”曾大量收集、整理了各地的民间歌谣,并且从历史学、社会学、民俗学、比较文学等各个角度研究,取得了许多新成就。但这些研究从音乐角度来看是有缺憾的。

近代在民歌音乐方面也进行了一些有重要意义的工作,如民歌小曲的收集整理出版,就是其中之一。《新编曲调工尺大观》(1920年)、《小曲工尺谱》(1921年)、《弦歌小集》(1922年)、《雅声唱歌集》(1922年)、《时调小曲大观》(1925年)、《歌弦快睹》(1927年)、《民间十种曲》(1928年)等民歌集或兼收民歌的歌集在民歌传播与研究方面具有一定的资料价值。40年代延安的“民间音乐研究会”更多地开展了这方面的工作,如系统地搜集、记录各地的民歌,并加以整理,从而挖掘、保存了一大批珍贵的西北民歌。

对收集到的民歌,作音乐方面的润饰、加工而又不失民歌原貌,是又一种重要的民歌工作。重庆国立音乐院“山歌社”和延安鲁迅艺术学院的音乐工作者在这方面做出了突出的成绩。经过他们加工、修改的不少民歌从此广为传播,成为著名的歌唱作品。

^①《第二次国内革命战争时期革命根据地的文化教育》,载《第二次国内革命战争时期史事论丛》,三联书店1956年出版。



民歌的理论研究是近代传统音乐研究中最受重视的一项工作。许多新音乐工作者对民歌的音乐形式、结构种类、旋律、音阶、节奏等作了专门的研究。这是迄今为止中国历史上民歌音乐研究取得最多收获的一个时期,出现了不少研究成果。冼星海的《民歌研究》、《略论民歌研究》是力图从历史、现实的纵线把握,从歌词、音乐的不同层次探寻,从中外民歌的比较,从民歌与创作、与新文化的发展方向多方面研究民歌的重要论文。吕骥的《民间音乐研究提纲》,既从民间音乐研究的总体讨论民歌研究,又把民歌列为民间音乐的一个重要部类专门论述,对民歌研究有重要的指导作用。这些民歌的搜集、整理、研究工作,对全国各地的民歌研究、新民歌创作、民歌风歌曲创作都起着有益的推动作用。

近代民间歌舞的发展也有其特点。秧歌、花鼓、花灯、采茶等是较有影响的种类。这些民间歌舞形式,载歌载舞、歌舞并重,有着浓郁的乡土气息和民间生活情趣。近代民间歌舞中,有以歌伴舞者,也有用器乐伴舞者,如汉族的龙舞、狮舞,维吾尔族的手鼓舞等。还有一些民间舞蹈是舞者自奏乐器为舞蹈伴奏,如苗族的芦笙舞、藏族的弦子舞、彝族的跳月等。

与民歌随时随地即兴歌唱不同,近代民间歌舞大多在风俗节日和喜庆之时表演,是民俗文化的一个重要组成部分。近代民间歌舞又不同于商业性的歌舞演出,它们大多是助兴式或竞赛性的群众性表演,是长期流传下来的传统歌舞,这种歌舞的音乐风格以粗犷、质朴、通俗、明快为突出特征。

以陕北秧歌为代表的新民间歌舞的大发展在近代是十分突出的。秧歌,原是广泛流行于汉族地区的群众性歌舞,一般在节庆时演出。它综合了民间的鼓舞(腰鼓、花鼓)和化装表演(舞狮、跑驴、旱船等)等艺术,表演内容和形式都很丰富,是民间艺术中影响颇大的广场歌舞。延安是秧歌活动兴盛的地区,这里的新文艺工作者在40年代初期开始了对秧歌的改革。1943年春节,延安鲁迅艺术学院首先组织了大秧歌队,采用新鲜、明快的舞步和形式,使新秧歌受到了老百姓的更大欢迎。《解放日报》及时地发表社论予以总结、宣扬。自此,新秧歌活动迅速流传开来。到1944年,仅陕甘宁边区就有秧歌队近千个,各秧歌队都演出了新秧歌。这种群众性的新民间歌舞继而在华北、山东得到发展。后来,随着抗日战争和解放战争的胜利,新秧歌也传入京、津、沪、宁等大城市,成为近代最普及的一种民间歌舞。秧歌音乐主要取自当地的民歌和民间歌舞音乐。由于新秧歌运动源自陕北而后传开,新秧歌音乐中又以陕北音乐风格为显著特征。

利用秧歌形式表演故事,形成了一种新的歌舞剧——秧歌剧。这种新的戏剧形式在40至50年代受到了各地群众的普遍欢迎。

近代民歌、民间歌舞的发展除了反映着时代的进步方向,也有一些反映了



近代社会生活中的落后方面。由于城市经济的发展,娱乐场所(如茶馆、酒楼、舞场等)的增多,出现了一些适应市民娱乐的表演形式。其中凡有较强商业性者,其表演就丧失了民歌演唱、民间歌舞的清纯质朴风貌。在这种场合演唱的时调小曲则往往是庸俗、格调不高以致下流的。这些民歌和传统民歌中色情的部分构成了近代民歌的逆流,如《十八摸》、《打牙牌》等就是此类作品的典型。

四、传统器乐

近代传统器乐的发展主要体现在民间器乐社团、地方性乐种,以及一些流浪艺人的创作、演奏等方面。从总体上看,传统合奏音乐的社会影响和艺术上的发展都大于独奏音乐。合奏大多是自娱性或助兴式的,亦有应用于商业性表演者。

近代较有影响的民间器乐社团有“天韵社”(1911年)、“大同乐会”(1919年)、“今虞琴社”(1934年)、“上海国乐研究会”(1941年)等。这些社团属于传统器乐爱好者的业余组织。他们经常研习、合乐,也不时演出。其研习与演奏范围主要是丝竹、吹打和古琴、琵琶,间或也唱昆曲、京剧和地方性的歌唱音乐。这些团体中起骨干作用的一批名家是近代民间器乐活动的中坚,他们为传播传统器乐作出了重要贡献。此中的主要人物有:吴畹卿(昆曲、琵琶)、沈肇州(琵琶)、杨宗稷(古琴)、周少梅(二胡)、汪煜庭(琵琶)、朱勤甫(板鼓)等。这些民间器乐社团除了研习、传授传统器乐,还做了不少整理、改编的工作。如大同乐会的柳尧章等人就将琵琶曲《夕阳箫鼓》改编成合奏曲《春江花月夜》。此后,该作品成为中国乐器合奏音乐的珍品,获得了很高的国际声誉。他们还在编印传统器乐曲谱、改革乐器等方面做了许多有益的工作。

近代有大发展的传统器乐是江南丝竹、广东音乐、弦管、汉乐、北方吹歌等乐种。

江南丝竹是中国传统器乐中丝竹类的重要乐种。它原先主要流行于苏南、浙江一带,近代在上海获得大的发展,并进一步扩大其影响,成为全国著名的乐种。这个乐种有结社合乐的传统,如辛亥革命后成立的“钧天集”、“清平集”、“雅歌集”等社团,在传播江南丝竹乐曲、培养演奏人才、发展乐种艺术方面都作出了有益的工作。

广东音乐是在近代获得迅速发展、令人瞩目的乐种。最初流行于广州。20年代,开始采用粤胡(后称高胡)主奏,辅以扬琴、秦琴的“三件头”为主的形式。丘鹤俦“五四”时期编的《弦歌必读》(1917年)、《琴学新编》(1919年)较完整地记录、介绍了早期广东音乐作品和情况。20~30年代,何柳堂创作了《饿马摇铃》、《赛龙夺锦》,吕文成创作了《平湖秋月》、《步步高》等乐曲。此外,还出现了《鸟投林》等佳作。严老烈的《旱天雷》、《连环扣》等也极为流行。这一时期新创作的广东音乐作品500多首,作曲者60多人;还录制了不少唱片,出版了一些



曲集；并在广播、歌厅、茶座中成为经常出现的音乐品种。

弦管在近代的发展十分显著。民国期间，闽地林霁秋的《泉南指谱重编》（1912年），台湾林祥玉的《南音指谱》（1914年），许启章与江吉四的《南乐指谱重集》（1930年）等曲集，搜集了当时的指、谱类弦管乐曲，对弦管的传承与流播起了重要的作用。近代弦管发展的又一个重要标志是馆、阁、会、社等弦管组织的建立与活动。泉州市周围各县都有不少弦管组织，著名者有“筠竹轩”、“灵裳堂”、“回风阁”等；厦门市有“南乐别墅”（1937年前后）、“南乐研究会”（1937年前后）等；台湾有基隆的“闽南第一乐团”（1946年）以及鹿港的“聚英社”等。“民初全盛时期，台湾的南管社团有60余馆。”^①近代，东南亚各国华侨也成立了不少弦管团体，如菲律宾的“南乐崇德社”（1928年）、“国风郎君社”（1935年），新加坡的“湘灵音乐社”（1940年），马来西亚30年代的“沁兰阁”、“云林阁”、“桃源俱乐部”以及“太平锦和轩”（1945年）等。可见，弦管在近代已经发展成当时最具国际影响的中国传统音乐乐种。由于华侨在这些国家人口中的较大比例，弦管也成为这些国家中颇有影响的音乐种类。

弦管艺术中以“指谱”最为艺人们所重视。“指，就是指套。即有词、有谱、有琵琶弹奏指法的套曲。”^②这些有唱词的套曲通常只作合奏之用，与管乐吹歌有类似之处。谱，即谱套，是纯粹的器乐合奏套曲。其室内乐性质的合奏音乐，幽雅古朴、徐缓委婉，在传统音乐中有着独特的风韵。弦管历史之悠久，流传地域之广，参与演奏和喜欢的人数之众以及上述诸多特点使得它在近代传统乐种中有着特殊的地位。

具有潮州音乐风格的汉乐，在近代也有大的发展。20年代这个乐种由“外江弦”改称“汉乐”，主要在客家人中流传。30年代百代唱片公司录制了《寒鸦戏水》、《出水莲》等唱片，影响逐渐扩大。汉乐由“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。

古老的琴乐在近代仍有社团活动。“今虞琴社”（1936年）是其中最著名者。这个琴社包容了当时大多数较有影响的琴派，并出《今虞琴刊》。查阜西、张子谦、吴景略是其中的主要骨干。此外，还有山东“诸城派”王露主持的“德音琴社”等。古琴在近代除了城市的一些琴社之外，大多只在文人或较有知识的人中业余习奏，较少作为艺术表演使用。

对近代传统器乐作出较大贡献的还有一些民间艺人，华彦钧是其中突出的代表。

华彦钧（又名阿炳）（1893—1950），江苏无锡人，道士之子。他幼年丧母，35

① 吕锤宽《泉州弦管（南馆）研究》，台湾学艺出版社1982年出版。

② 王耀华、刘春曙《福建南音初探》，福建人民出版社1989年出版，第25页。



岁又双目失明,以卖唱、奏乐为生。(图 7-2 甲)他的二胡、琵琶演奏都有深湛的技巧,深受群众的喜爱。他还创作了二胡曲《二泉映月》、《听松》、《寒春风曲》和琵琶曲《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》等。《二泉映月》是他最具代表性的作品。该曲采用江苏民间音乐材料写成,运用多种二胡弓法和不同力度的变化,细致地表现了饱尝生活艰辛的社会底层人们悲怆的心情和倔强的性格。此曲采用两个基本曲调多次变化重复的结构,具有古代唱赚和近代双主题变奏的特色,在近代新生的民间器乐曲中是极富创造性的。后来此曲成为流传国内外最著名的中国二胡曲,并被改编成多种器乐曲。



图 7-2 甲 华彦钧(阿炳)



图 7-2 乙 指挥家小泽征尔在中央音乐学院聆听二胡独奏《二泉映月》(1979 年)

复习思考题

1. 近代传统音乐发展的主要特点。
2. 梅兰芳、程砚秋、周信芳对近代京剧音乐的贡献。
3. 评剧、越剧音乐成熟、发展的主要原因。
4. 近代说唱曲种的发展趋势。
5. 新民歌创作的主要方法。

第三节 声 乐

中国近代创作的声乐作品是近代新音乐文化的主体。近代声乐创作的发展和声乐作品的广泛传播是新音乐文化逐渐成为近代中国音乐主流的重要原因。

近代声乐在发展历程中主要经历了两个音乐潮流的洗礼,这就是学校音乐和抗日救亡歌咏。

中国的新式学校,从民国建立以来,就成为国民文化教育的主要机构。最初,遍设全国的学校开设了乐歌课,集体歌唱遂成为社会时尚。学校歌曲需要量也由此骤增,大大促进了以填词为主的歌曲创作。稍后,以学校生活和少年儿童生活为主要题材的少年儿童歌曲、学校歌曲、集体歌唱曲和以黎锦晖创作为代表的歌舞表演曲及儿童歌舞剧的广泛流传,以及有关学校音乐教育书籍的大量出版等等,形成了近代音乐的一大潮流——学校新音乐的潮流。它对近代中国音乐的历史进展有着至为深远的意义。

抗日救亡歌咏是近代音乐史中又一音乐潮流。在外敌入侵、国破家亡的时候,中国民众以前所未有的热情,用歌声反映着抗敌救国、保卫民族的时代主题。尤其是“九一八”事变之后,抗日歌曲猛增,其数量之多、题材之集中、创作速度之快、作品流传之广,超过了中国历史上的任何一个时期。与学校新音乐潮流的影响主要在学校和青少年中的情况不同,抗日救亡歌咏在社会各阶层都产生了更为广泛的影响。

在群众性歌咏为主的社会音乐中发展起来的 30~40 年代的歌曲,形成了以小型为主的特点。群众性集体歌唱曲、通俗性或雅俗共赏的独唱曲、小型合唱曲及表演唱等得到了突出的发展。

随着新式戏剧(话剧及各种舞台剧)发展起来的戏剧歌曲,随着有声电影发



展起来的电影歌曲,以及随着新歌舞发展起来的抒情性、娱乐性歌曲,以其通俗、易于传播等特点,迅速成为歌曲艺术中有重要影响的部类。

近代对艺术歌曲和大型声乐创作也有许多探索。涌现了一批为白话新诗、文言歌词、古代诗词谱曲的艺术歌曲,初步形成了近代新型艺术独唱音乐的独特风貌;在大型声乐创作方面出现了清唱剧《长恨歌》之后,又出现了《黄河大合唱》这部里程碑式的杰作。

经历了规模空前、影响深远的抗日救亡歌咏和 30~40 年代新音乐文化追随时代前进的多方面开拓、发展,中国新音乐文化普及至全国各地,被人民群众广泛欢迎和接受,近代新式歌曲也在这个过程中加速了自身的成熟。

与声乐创作密切相关的声乐表演艺术在近代也有相当的进展。国外留学归来的歌唱家们,从 20 年代开始,便在国内学校对学生进行专业声乐教育。到 30~40 年代,中国已初步培养出一批经过正规训练的声乐演唱人才。独唱音乐会以及其他声乐艺术表演,为这一时期的声乐作品的传播和提高创造了良好的条件。

一、群众歌曲

群众歌曲是为大众歌唱而创作的歌曲。其内容多与政治、社会活动有关,常在群众性活动中演唱。群众歌曲的音乐结构以简单、小型者为多,音域不太宽,多采用齐唱或简易合唱的形式。

中国近代群众歌曲的历史可上溯至清末。当时的不少乐歌作品已具有群众歌曲的某些特征。20 年代是群众歌曲的初创期,当时既有在工农革命运动中出现的工农歌曲和红军歌曲,又有萧友梅、赵元任等新音乐工作者创作的适合大众演唱的歌曲。30 年代以抗日救国为主要内容的群众歌曲的大量产生和广泛流传,形成了中国近代音乐史上空前活跃的创作、歌唱热潮。由此造就了中国近代群众歌曲以爱国为主题,以汉语新诗为歌词主体,以中国风格的音乐素材为主要创作基础,激昂奋发、积极向上的歌曲面貌和艺术特征。

群众歌曲这一体裁的形成是我国近代音乐创作的突出收获。它是近代新式歌曲中为时代与大众所欢迎、接受的最重要的一类歌曲,它影响社会音乐生活之巨,超过了其他音乐体裁;它的发展还给其他类型的歌曲、新歌剧、大型歌唱音乐以有益的影响;群众歌曲的传播又是一种社会性的音乐教育,起到了学校音乐教育所不能起到的作用,从而大大地扩大了新音乐文化在全民族中的影响;群众歌曲的大量创作和广泛传播还造就了一大批优秀的群众歌曲作家,其中最杰出的代表是聂耳。

(一) 填词的群众歌曲

旧曲填词,是早期群众歌曲最常用的一种创作方式,通常根据现成曲调配



以选择或创作的歌词。为了适应歌词的内容和形式,也常调整原有曲调。近代,以填词方式创作的歌曲,大多是群众歌曲。

近代填词歌曲,以学堂乐歌为发端。清末民初,能从事新音乐创作的人很少,学堂又需要大量不同于旧式歌曲的新歌,所以采用现成曲调配歌,成为学堂乐歌的主要创作方式。这一时期,填词歌曲的曲调,大多选自日本乐歌和欧洲歌曲,此类填词歌曲中较著名者如沈心工的《竹马》(根据日本旧军歌《马号进行曲》曲调填词)、李叔同的《送别》(用美国奥德维《梦见家乡和老母》的曲调填词)等等。

20年代,在工农运动和军队中出现了许多填词配曲的反帝爱国歌曲,其音乐大多采自工农熟悉的城市小调和山乡民歌的音乐。如用《孟姜女》调填配的《五卅运动》、用《苏武牧羊调》填配的《救国歌》等。

【例 31】

五 卅 运 动

(又名《十二月革命》)

孟姜女调



【例 32】

救 国 歌

苏武牧羊调





在红军及革命根据地流行的歌曲中，选用苏联及欧洲革命歌曲填词的占有显著地位，如《共产儿童团歌》就是根据苏联少先队歌曲《在篝火旁》的部分曲调填词而成的。

【例 33】

共产儿童团歌

根据苏联歌曲填词



可见，这类歌曲的特点是：坚定的节奏和昂扬的旋律，具有鲜明的斗争气质。这种倾向反映了工农兵群众在革命战争时期对歌曲的要求：奋发的音乐气质与高昂的革命意志的契合。

30~40 年代，随着创作歌曲数量的骤增和水平的大幅度提高，填词歌曲已不再据有以往的地位。从歌曲创作发展史上看，以创作歌曲代替填词歌曲，无疑是歌曲创作进步、成熟的标志。但是，填词歌曲在音乐生活中地位的下降与填词歌曲艺术的发展又是并行不悖的，这表现在 30~40 年代仍然出现了一批优秀的填词名作。如根据美国歌曲《约翰·布朗的遗体》填词的《团结就是力量》，根据《跌倒算什么》的曲调填词的《坐牢算什么》都是在国民党统治区民主斗争中广为流传的佳作。

同样，40 年代在解放区也出现了许多优秀的填词歌曲。这些歌曲大多采用传统民歌填词配成。著名者有安波根据陕北民歌填词的《怎么办》、《拥军花

鼓》，张寒晖用陇东民歌填词的《军民大生产》（又名《边区十唱》）等。由于这些歌曲的曲调为民众所熟悉，歌词内容表现了新的时代生活，从而表现出与以往填词歌曲根本不同的气质，并成为流传极广的作品。

此外，还出现了用戏曲曲牌、板腔音乐填词的作品。如《新编抗日路遥知马力京调》就是一首用京剧唱腔音乐填词配成的抗日歌曲。该词如下：

（说白）不提那东洋贼，这还罢了，倘如提起那东洋贼么，

（唱原板二簧）我今人 痛恨，尊一声 众同胞，细听我言，倭东洋 发大炮 轰我闸北，蔡军长 在前线 指挥抵抗，杀得他 暴日奴 仗仗败了，到如今 东洋人 假言和平，因此上我国军 自退前线，那知道 背信义 占据闸北，我实指望他待我 真信 真义，又谁知 攻浏河 断我后路，这时候我只得 唤同胞 告政府，全国决心 决心全国，大队天兵一致阵线，扫除日本，我那众同胞。

（二）改编的群众歌曲

现代改编歌曲始于学堂乐歌时期。清末民初的乐歌、军歌有不少是改编而成的。20年代，黎锦晖在其儿童歌舞音乐创作中，把采用传统民歌、戏曲音乐予以改编，作为一种重要的创作方法。另外，改编歌曲也是20年代工农兵歌曲的重要组成部分。

改编歌曲在30~40年代有不少作品问世并流传。田汉作词、张曙编曲的《芦沟问答》就是其中著名的代表作品之一。

【例 34】

芦 沟 问 答

田 汉词
张 曙曲



以延安为中心的抗日根据地及其后的各解放区用民间音乐改编的歌曲也有不少作品流传。延安对大众文化艺术的高度重视，以“民间音乐研究会”为中心开展的民间音乐搜集、整理、研究、创作等活动均为改编歌曲的发展提供了有



利条件。1942年,张鲁根据陕北民歌《闪扁担》调改编的《有吃有穿》就是一首成功之作,它生动形象地表现了人民新的劳动生活。

【例 35】

有吃有穿

中速

张 鲁词曲

纺 车 转 的 噌 啊 噌 的 响。

哎 哟 响 的 哎 哟 转 的 转 的 响 的 响 的 转 的

转 了 一 个 响。 拿 起 那 棉 卷 虚 个 喘

喘, 捏 的 紧 (那 么) 抽 的 欢, 纺 出 的 线 线 匀 个 旦 旦,

浆 下 的 线 线 明 闪 闪, 织 的 布 平 个 展 展, 啊 噢!

民歌改编曲中除了单首的小型作品,还出现了多首连套的新形式,如阮章竞用山西秧歌《苦伶仃》、《交城山》、《卖烧土》和《大挑莱》改编而成的《妇女自由歌》就曾经以其新颖的结构和曲趣盛行一时。

1943年刘炽编曲的《翻身道情》是根据“陕北道情”音乐改编的成功作品,它那富有特色的拖腔、浓烈的西北说唱风格与戏曲式的唱腔融为一体,使这支改编歌曲具有十分洒脱、爽朗和鲜明的艺术色彩。

翻身道情

秧歌剧 《减租会》选曲

刘炽编曲

稍快 热情地朗诵地



太 阳



出（噢）

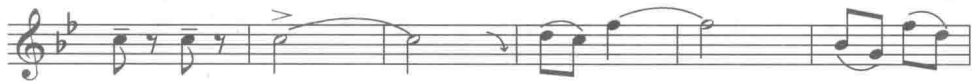
来

(哎 咳哎 咳哎 咳)

哎 咳 哎 咳

哎 咳 哎 咳

咳



咳

咳)

满山

红 哎

哎



哎 咳 哎 咳 呀。

共产党救



咱

謝 丁

(哟 嚯)

哎 哟 呀。

(三) 创作的群众歌曲

近代群众歌曲创作的源头,也可以追溯到清末民初的学堂乐歌。当时的不少学堂歌曲是适于群众歌唱的。但是,完全由作曲家新创作的群众歌曲直到 20 年代才开始有较大的影响。

1. “五四”时期的群众歌曲创作。

“五四”前后,萧友梅、赵元任、黎锦晖等人都写出了有影响的群众歌曲。

萧友梅这一时期创作的适合于群众集体歌唱的音乐作品大多与反帝爱国斗争有关。著名者有根据古诗作曲的《卿云歌》(北洋军阀政府 1921 年定为国歌)、为纪念“五四”五周年而作的《五四纪念爱国歌》(1924 年),济南惨案发生后写的《国耻》、《国民革命歌》、《国难歌》(1928 年)、“九一八”事变后写的《从军歌》(1931 年)等。这些作品表现了作曲家的爱国之心,音乐属进行曲风格。其中《五四纪念爱国歌》、《卿云歌》曾被传唱。

【例 37】

卿 云 歌

肃穆 ♩ = 80

萧友梅作曲

Andante Maestoso



复旦兮 日月光

华旦复旦兮

f

mf

rit.

【例 38】

“五四”纪念爱国歌

赵国钧词
萧友梅曲

1. “五 四” “五 四”，爱 国 的 血 和 泪，洒 遍 亚

东 大 陆 地，雄 鸡 一 鸣 天 下 白，同 声

击 贼 贼 胆 悸，爱 国 俱 同 心，壮 哉 此 日，壮 哉 “五 四”。

1. 2. 3. 4.



赵元任写了不少群众歌曲,《劳动歌》(1922年)、《呜呼!三月一十八》(1926年)、《尽力中华》(1914年)、《西洋镜歌》(1935年)等是其中较出名者。这些作品反映了“五四”前后帝国主义和统治阶级压迫下的劳动人民的苦难生活,提出了劳动人民应享有的基本生活权力,揭露当时社会的丑恶,号召全国人民为民族的振兴而齐心协力地奋斗。他在《尽力中华》(赵元任作词、和声,音乐取自焰口调)中写道:

听,我们唤醒中华,中华,中华!

看,君不见亚东四万万人的中华,中华是同种同胞同志同心的中华,中华!来发愤尽力中华,中华,中华!看,君不见亚东四万万人的中华,中华!振起精神来振作振兴中华,中华!同心尽力中华!

赵元任的音乐创作表现了他关心现实、热爱祖国、同情民众、争取民主的一贯立场。他的音乐创作与他的人生理想是紧密相连的,都表现了20年代的进步倾向。

赵元任的群众歌曲有着较多样的形式与风格。既有多声部合唱(如《呜呼!三月一十八》),又有领、齐结合的合唱(如《劳动歌》),还有通俗性的独唱等。

他的群众歌曲风格,既有劳动歌曲特点者(如《劳动歌》),又有传统音乐特点者(如《尽力中华》等),还有自作音乐具有悲歌色彩的进行曲(如《呜呼!三月一十八》)等多种多样的创造,显示了赵元任在群众歌曲创作上认真的创作态度和有意识的艺术追求。

【例 39】

劳 动 歌

赵元任曲

Allegro $\text{♩} = 112$ *mf*

(甲)你种田, (乙)我织布,

(丙)他盖房子给人住。 哼 哼! 呵 呵! (齐)哼 哼!

呵 呵! (甲)作 工 (齐)几点钟, (甲)休息 几点钟,



20 年代群众歌曲体裁主要是群唱式的歌曲,或者齐唱,或者领、合相间,或者小型多声部合唱。也有适于一般群众歌唱的通俗独唱曲,这时的群众歌曲风格以进行曲为多。这些为着社会而写的歌曲,较之此前绝大部分写学校生活的学堂乐歌,有着更广阔的社会视野;这些创作歌曲的出现和传播,逐渐取代了填词、改编为主的歌曲创作局面;这些创作歌曲吸收了学堂乐歌创作的经验,歌词大多采用白话文,写得比较通俗,音乐也比较注意中国风格。这些都是歌曲创作的进步。

20 年代的群众歌曲,以其对国家、民众的关心热爱和较稚拙的艺术为近代群众歌曲写下了初始之页,它与黎锦晖的儿童歌舞表演音乐以及以齐唱为主的学生歌唱音乐一起成为 20 年代新音乐中重要的构成部分。

2. 抗日救亡时期的群众歌曲创作。

30 年代是群众歌曲创作最活跃、数量空前、佳作迭出的时代,也是中国近代群众歌曲形成自己的特色、走向成熟的时代。

30 年代群众歌曲的主流是救亡歌曲与其后的抗日歌曲。聂耳的救亡歌曲在其中占有突出的地位。他的《毕业歌》(1934 年)、《义勇军进行曲》(1935 年)等,是这一时期最具代表性的作品。这些歌曲生动地表现了中国人民保卫民族和为祖国而战斗的精神,极大地鼓舞了各阶层群众的抗敌意志。聂耳在音乐创作中,既吸取了外国音乐的因素,又充分运用中国民间劳动歌曲、山歌小调等形式、结构。他既向已有的音乐文化学习,又直接向生活汲取。如到码头、工厂观察了解群众的生活,亲身体验他们沉重的生活节奏,倾听他们痛苦的呻吟、愤怒的呐喊和不平的申诉。因此,他的歌曲不仅有鲜明的时代特征,也富于大众的情调,被人民群众所理解和接受,受到了广大人民群众欢迎。

【例 40】

毕 业 歌

田 汉词
聂 耳曲





【例 41】

义勇军进行曲

进行曲 快速地

田 汉词
聂 耳曲

(军号独奏)



起 来！ 不 愿 做 奴 隶 的 人 们！ 把 我 们 的



血 肉 筑 成 我 们 新 的 长 城！ 中 华



民 族 到 了 最 危 险 的 时 候， 每 个 人 被



迫 着 发 出 最 后 的 吼 声！ 起 来！ 起 来， 起 来！



我 们 万 众 一 心， 冒 着 敌 人 的 炮 火， 前 进！



冒 着 敌 人 的 炮 火， 前 进！ 前 进！ 前 进！ 前 进！

聂耳的群众歌曲，大多采用左翼文化工作者充满激情和战斗号召的革命诗篇作歌词。他成功地创造了一种适于这种新诗的歌曲形式。其主要特征有四个方面。

(1) 非方整性的曲体结构。这种结构以短小的动机或乐句作为基础加以发展，整首歌曲音乐的各部分呈不对等状态，从而使音乐富于动力性和节奏感。

(2) 丰富、多变的句式。聂耳群众歌曲的乐句长短不定,不拘一格。因此有着多种多样的发展变化。

(3) 突出地使用短句,使音乐具有短促有力的质地,造成急促的气势,富于青春活力和战斗精神。

(4) 巧用休止。在他的群众歌曲中不仅常用前后半拍的短暂休止,而且在旋律进行中常有意外的中顿。这对音乐的强劲气质和紧迫感的创造有很好的效果。

这一切都较好地与其所选的歌词相配合、相发挥,真切地表现了抗日战争时期呼唤、呐喊、冲锋、拼搏的时代气质。

聂耳的群众歌曲除了抗日救亡的内容之外,还有一些是描写国内外反动势力压迫下的工农大众、尤其是工人群众的苦难生活和他们的思想感情的。如《大路歌》(1934年)、《开路先锋》(1934年)、《码头工人》(1934年)等都是具有广泛影响的作品。它们不仅生动地反映了工人阶级的苦难,表现了他们的愤恨和反抗,同时,这些作品也充满了力量、信心、毅力和乐观的气质。从而聂耳就在中国音乐史上第一个准确深刻地表现了觉悟的、斗争着的近代中国工人阶级的形象。

【例 42】

开路先锋

影片《大路》插曲

孙师毅词
聂耳曲

进行曲 有力地

(领) 轰! 轰! 轰! 哈哈哈哈哈! 轰! 我们是 开路的

先 锋!

轰! 轰! 轰! 哈哈哈哈哈! 轰! 我们是 开路的



聂耳的群众歌曲不仅有着广泛的社会影响、巨大的社会现实斗争的意义, 也对中国歌曲艺术发展有着重要的历史贡献。尤其是在歌曲创作方法、艺术形式的创造, 对新时代的反映、群众歌曲体裁的发展等方面, 都有许多独到的创造。如《码头工人》采取两个基本曲调分别予以发展变化: 一个基本保持原曲调音乐形态, 另一个有较多展开与变化; 两个曲调及其变化展开体作交织性连接处理, 这是聂耳在群众歌曲中对较复杂的音乐结构的一种独特的创造。此外, 为了增强歌曲的艺术感染力而在其中加入短暂、有力的说白(如以下谱例中之 b^3), 为了处理好歌词中连续出现的短词句而连续配之以多个短促的曲调(如以下谱例中之 b^1), 都是神来之笔, 既恰到好处, 又令音乐顿生光彩, 极富创造性。

【例 43】

码 头 工 人

百 灵词
聂 耳曲

第一个曲调及其变体:





搬哪！搬哪！唉伊哟嘴！哎伊哟嘴！哎伊哟嘴！哎伊哟嘴！

第二个曲调及其变体：



从朝搬到夜，从夜搬到朝；



眼睛都迷糊了，骨头架子都要散了。



笨重的麻袋、钢条、铁板、木头箱，



都往我们身上压吧！为着两顿吃不饱的饭，



成天流血，成天流汗，在



血和汗的上面，他们盖起洋房来。



（白）一辈子这样下去吗？不！兄弟们！团结起来！向着活的路走！

聂耳的群众歌曲影响广泛深远。许多同时代和其后的作曲家都从他的创作道路和创作经验中吸取了有益的营养。如张曙的《保卫国土》、《车夫曲》等歌曲中，就有着聂耳救亡歌曲和劳动歌曲的鲜明印迹。

30年代，冼星海、张曙、任光、麦新、吕骥、贺绿汀等人的群众歌曲也有大的社会影响。冼星海的《救国军歌》（1936年，塞克词）、《在太行山上》（1938年，桂涛声词），张曙的《洪波曲》（1938年，田汉词），任光的《渔光曲》（1934年，安娥

词)、《打回老家去》(1936年,安娥词),麦新作词作曲的《大刀进行曲》(1937年),吕骥的《自由神》(1935年,施谊词)、《中华民族不会亡》(1935年,野青词)、《保卫马德里》(1936年,麦新词),贺绿汀作词作曲的《游击队歌》(1937年),孙慎的《救亡进行曲》(1935年,钢鸣词),孟波的《牺牲已到最后关头》(1936年,麦新词),张寒晖作词作曲的《松花江上》(1936年),闫述诗的《五月的鲜花》(1935年,光未然词),刘雪庵的《长城谣》(1937年,潘子农词)等,都是流传极广的作品。

随着群众歌曲的大量出现,其艺术形式也日益丰富多样。如冼星海的《到敌人后方去》,是采用回旋曲式写成的。这首歌有五个结构成分(可简示为:∥:ABAC:∥A),主部(A)五次出现,插部(B、C)分别嵌入其间,较好地反映了抗日武装在敌人后方机智灵活地作战的情景。

【例 44】

到敌人后方去

赵启海词
冼星海曲

主部 (A)

到 敌 人 后 方 去 把 鬼 子 赶 出 境, 到

敌 人 后 方 去 把 鬼 子 赶 出 境!

插部 (B)

不 怕 雨, 不 怕 风, 包 后 路 出 奇 兵, 今 天 攻 下 来

一 个 村, 明 天 夺 回 来 一 座 城, 叫 鬼 子 顾 西

不 顾 东, 叫 鬼 子 军 刀 不 集 中。



再如贺绿汀的《游击队歌》是带再现的二部曲式结构,但音乐的进行却符合起承转合的结构原则;吕骥的《武装保卫山西》是有附加段的主副歌形式,但其副歌不是通常的后置和前置,而是在歌曲中间,这就形成了一种新的主副歌结合关系。

左翼音乐家们在30年代群众歌曲创作与传播方面有着突出的贡献。与此同时,各个音乐院校师生也创作了不少群众歌曲。尤其是黄自在“九一八”事变之后创作的《抗敌歌》(1931年,黄自、韦瀚章词)、《旗正飘飘》(1932年,韦瀚章词)有重大的社会影响,是歌咏团体经常演唱的多声部群众歌曲。此外,还有陈洪的《冲锋号》(1932年)、《上前线》(1932年),老志诚的《民族战歌》,周淑安的《不买日本货》等,就其总体来说“数量也不在少数”,“简单通俗的歌曲固然也有,但有些过于艰深,不易普及。最大的缺点是歌词的内容太空虚”^①。30年代群众歌曲的最大特色是以时代中心、民族解放斗争为艺术表现的主要内容。它首先是为了大众的歌咏和被他们所接受,其次才是为了歌唱表演和其他。这时的群众歌曲不仅是一种重要的歌曲体裁,还是一种重要的斗争武器。因此,歌曲的情绪大多明快、昂扬,歌曲的形式风格十分丰富多样,作为音乐文学的歌词也形成了以白话新诗为主的局面。

30年代的作曲家们,按照上述群众歌曲的特色进行创作的成果充分表明,近代群众歌曲在30年代已获得了历史性的进展。这种进展是清末民初以来中国人民学习西方文化(尤其是“五四”新文化运动以来学习日欧音乐文化)、为着建立中国新音乐而勤奋努力的结果,也是此前新音乐文化积累的结果。

这一时期,已经拥有一大批群众歌曲创作骨干,其中冼星海、张曙、吕骥、贺绿汀等作曲家都曾在国立音专接受过专门音乐教育。从国外留学归来的作曲家也有不少出国之前就在国内接受过专业音乐教育者。所以,30年代群众歌曲乃至整个新音乐的进展,是得益并有赖于专业音乐教育的发展的。

^① 《贺绿汀音乐论文集》,上海文艺出版社1981年版,第9页。



近代几乎所有作曲家都接受过普通的学校音乐教育。其中有一些群众歌曲作家虽未接受过系统、专门的专业音乐教育,却以其先进的世界观、艺术观,天才的、无拘束的创造和对中国传统音乐的谙熟与运用,在实践中创作出了许多群众歌曲的杰作,成为作曲家队伍中富于创作个性的一部分。聂耳、麦新、张寒晖是其中的佼佼者。正是这样,中国在特定的历史环境中培养出一批优秀的群众歌曲的作曲家。

30年代群众歌曲的发展,除了与新音乐文化的主要创造者——作曲家队伍的成熟有关,还与新音乐文化的接受者——大众音乐文化素养的提高有关。经过五四运动前后普通学校音乐教育的青少年成为30年代群众歌曲的主要接受者。若无这个巨大的接受群,就不可能有对群众歌曲作品的大量需求,也就不会有那么多群众歌曲出现。

群众歌曲的发展还与歌咏活动的开展有关。30年代以后的抗日救亡歌咏,是中华民族历史上规模最大的歌咏活动。不少群众歌曲就是为了群众歌咏而写的,这个全民的歌咏活动造成了数量众多的歌咏作品。(图7-3甲、乙)



图7-3甲 北平大中学生联合组织之歌咏团在故宫太和殿前的600人大合唱(1935年)



图 7-3 乙 刘良模在上海指挥“民众歌咏会”高唱救亡歌曲(1936 年)

群众歌曲在 30 年代的发展与成熟,还与当时国家的状况有关。国破家亡、大敌当前的年代,亟需用歌声唤起民众、鼓舞士气以拯救民族。因此,积极、大量的创作成为大多数作曲家的自觉行为。群众歌曲也在大量创作、传播和经常性的评论研究中迅速提高、成熟起来。

3. 全面抗战爆发后的群众歌曲创作。

40 年代前后的优秀群众歌曲以抗日民主根据地和解放区的作品为多。其中描写对敌斗争和人民军队的战斗性进行曲最为引人注目。著名者有吕骥作曲的《抗日军政大学校歌》(1937 年,凯丰词)、冼星海作曲的《游击军》(1938 年,先珂词)、郑律成作曲的《八路军军歌》、《八路军进行曲》(均 1939 年,公木词)、向隅作曲的《红缨枪》(1939 年,金浪词)、何士德作曲的《新四军军歌》(1939 年,陈毅词)、章枚作曲的《黄桥烧饼歌》(1940 年,李增援词)、李伟作词作曲的《行军小唱》(1941 年)、安波作词作曲的《朱德投弹手》(1942 年)等。这些作品与救亡时期的群众歌曲不同,它们正面反映抗战军民的生活,浓厚的战斗气息和胜利、乐观精神洋溢其间。

【例 45】

抗日军政大学校歌

凯 丰词
吕 骥曲



第七章
中华民国时期

197

黄 河 之 滨， 集 合 着 一 群 中 华 民 族

优 秀 的 子 孙。 人 类 解 放，

救 国 的 责 任， 全 靠 我 们 自 己 来 担

承， 同 学 们， 努 力 学 习， 团 结 紧 张

严 肃、活 泼， 我 们 的 作 风， 同 学 们， 积 极

工 作 艰 苦 奋 斗， 英 勇 牺 牲， 我 们 的 传 统。

象 黄 河 之 水， 滔 涌 澎 湃， 把 日 寇

驱 逐 于 国 土 之 东， 向 着 新 社 会

前 进， 前 进， 我 们 是 劳 动 者 的 先 锋！

【例 46】

八路军军歌

公木词
郑律成曲


铁 流 两 万 五 千 里， 直 向 着 一 个 坚 定 的

方 向， 苦 斗 十 年， 锻 炼 成 一 支

不 可 战 胜 的 力 量。 一 旦 强 虏 寇

边 疆， 慷 慨 悲 歌 奔 战 场， 首 战

平 型 关， 威 名 天 下 扬； 首 战 平 型 关 威 名 天 下 扬。

嘿！ 游 击 战 敌 后 方， 铲 除 伪 政 权， 游 击 战

敌 后 方， 坚 持 反 扫 荡。 钢 刀 插 在 敌 胸

膛， 钢 刀 插 在 敌 胸 膛。 巍 峨 长 白

山， 滔 滔 鸭 绿 江， 誓 复 失 地 逐 强



这一时期中，表现人民新生活和解放区人民对建设民主新中国的向往并为之奋斗的群众歌曲也不少。如吕骥作曲的《开荒》，张非作曲的《民主歌儿到处唱》，李焕之的《民主建国进行曲》，马可的《咱们工人有力量》、《我们是民主青年》，曹火星的《没有共产党就没有新中国》等，是这类歌曲中的著名者。40年代的群众歌曲中，李劫夫的《坚决打它不留情》，朱践耳的《打得好》，沈亚威等人的《淮海战役组歌》，均有较大的影响。这些作品表现了英雄主义精神和乐观、必胜的信心，反映了解放战争的胜利进程。

值得着重提出的还有马可词曲的《咱们工人有力量》(1948年)。在近代歌曲创作中，聂耳第一个反映了觉悟了、斗争着的中国工人阶级。十几年过后，随着中国革命的胜利进程，中国工人阶级的解放斗争取得了决定性的胜利。这时，他们从被压迫的苦难环境中站了起来，成为新社会的主人。《咱们工人有力量》生动地反映了当家作主人、努力建设新中国的近代中国工人阶级的气质，这在中国工人歌曲创作史上是具有重大意义的。

【例 47】

咱们工人有力量





讽刺、揭露性群众歌曲的创作和传播是这一时期群众歌曲创作中的又一大收获,出现了舒模词曲的《你这个坏东西》(1942年)、宋扬词曲的《古怪歌》(1945年)等著名作品以及杜鸣心的《薪水是个大活宝》等。这些歌曲形式多样,曲调优美,诙谐夸张,以漫画式手法揭露黑暗的现实,讽刺鞭挞反动统治,歌词和音乐都有较高的艺术性。

【例 48】

古 怪 歌

民谣风 诙谐

宋 扬词曲





4. 儿童歌曲的创作。

30~40年代创作的儿童歌曲,是群众歌曲中纯真动人的一类。这些歌曲大多采用齐唱或齐、独兼可的歌唱形式,其中多数作品把儿童的生活、理想、感情与抗日救国等民族、祖国的中心结合起来,从而准确地揭示了新时代中国少年儿童的主要风貌。聂耳作曲的《卖报歌》(1933年,安娥词),麦新词曲的《马儿真正好》(1936年),冼星海作曲的《只怕不抵抗》(1937年,麦新词),贺绿汀作曲的《谁说我们年纪小》(应恺词),沙梅作曲的《小朋友》,李劫夫作曲的《歌唱二小放牛郎》(1942年)等作品的问世和传唱改变了黎锦晖、萧友梅等人20年代儿童歌曲的主题与格调,使儿童歌曲在多种题材和风格、体裁上有了新的发展。

麦新在儿童歌曲创作领域中有着多方面的贡献。他不仅创作了《马儿真正好》等一批优秀儿童歌曲,还创作了一些歌词,撰写了关于儿童歌曲的论文。他是近代少有的在儿童歌曲方面倾注了心血并取得了成绩、引起人们重视的音乐家。

中国的儿童歌曲创作,从清末民初的旧曲填词,以表现学校生活为主的乐歌阶段到20年代黎锦晖的儿童歌舞音乐是一种进步。30~40年代的儿童歌曲,着力于儿童与救国、儿童与时代的关系,显示了中国儿童思想的新变化。这

些儿童歌曲,在表现儿童心理特征和新的时代生活、适于儿童歌唱与表演等方面也取得了成功的经验。从而基本摆脱了儿童歌曲创作的模仿和幼稚状态。这是近代儿童歌曲创作的又一进步,也是群众歌曲创作领域里的一个重要收获。

【例 49】

只怕不抵抗

活泼天真

麦 新词
冼星海曲

吹 起 小 喇 叭, 嗒 的 嗒 的 嗒!

打 起 小 铜 鼓, 得 隆 得 隆 冬!

手 拿 小 刀 枪, 冲 锋 上 战

场。 一 刀 斩 汉 奸, 一 枪 打 东

洋! 不 怕 年 纪 小, 只 怕 不 抵 抗!

吹 起 小 喇 叭, 嗒 的 嗒 的 嗒!

打 起 小 铜 鼓, 得 隆 得 隆 冬! 不 怕 年 纪

小, 只 怕 不 抵 抗, 只 怕 不 抵 抗!

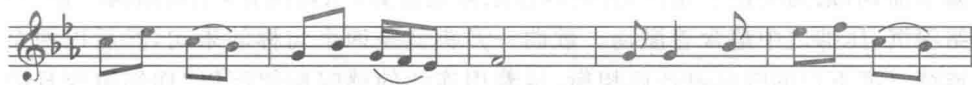
【例 50】

歌唱二小放牛郎

方 冰词
劫 夫曲



1. 牛 儿 还 在 山 坡 吃 草, 放 牛 的
2. 九 月 十 六 那 天 早 上, 敌 人 向
3. 正 在 那 十 分 危 急 的 时 候, 敌 人
4. 二 小 他 顺 从 的 走 在 前 面, 把 敌 人
5. 敌 人 把 二 小 挑 在 枪 尖, 摔 死 在
6. 干 部 和 老 乡 得 到 了 安 全, 他 却
7. 秋 风 吹 遍 了 每 个 村 庄, 他 把 这



却 不 知 哪 儿 去 了, 不 是 他 贪 玩 要
一 条 山 沟 扫 荡, 不 山 沟 里 掩 护 着
快 要 走 到 山 口, 昏 头 昏 脑 的
带 进 我 们 的 埋 伏 圈, 四 下 里 乒 乒 乓 乓
大 石 头 的 上 伏 面, 我 们 那 十 三 岁 的
睡 在 冰 冷 的 山 间, 他 的 脸 上
动 人 的 故 事 传 扬, 每 一 个 村 庄 都



丢 了 牛, 那 放 牛 的 孩 子 王 二
后 方 机 关, 掩 护 着 几 千 老
迷 失 了 方 向, 抓 住 了 二 小 要 他 带
响 起 了 枪 炮, 敌 人 才 知 道 受 了
王 二 小, 可 怜 他 死 得 这 样 的
含 着 微 笑, 他 的 血 染 红 蓝 的
含 着 眼 泪, 歌 唱 着 二 小 放 牛





小。
乡。
路。
飘。
惨。
天。
郎。

二、独唱歌曲

独唱歌曲是代表近代歌曲创作艺术水平的主要部类。这类歌曲在五四运动前后开始其初创阶段,萧友梅、赵元任等人在这方面做出了重要的贡献。

萧友梅的独唱歌曲中以《问》(1922年,易韦斋词)、《南飞之雁语》(1923年,易韦斋词)最为突出。尤其是《问》,音乐舒展自如,亲切纯朴,全曲结构严谨,情绪深沉,压抑之中蕴含着激动。歌曲一开头就是四个匀称的乐句,然后以两个连续三度下行的叹息般音调相衔,接着用连续的感叹旋律配以“你知道今日的江山,有多少凄惶的泪”,点明了《问》的主题:对军阀混战、山河残破的祖国深沉的忧虑。这首歌是近代经常演唱并受到欢迎的早期独唱曲。

萧友梅的独唱歌曲大多结构严谨,采用欧洲作曲技术写成,明显地受到德国古典音乐的影响。他是“五四”时期的重要作曲家,对近代独唱歌曲创作有着先驱者的贡献。

【例 51】

问

感慨 $\text{♩} = 60$ 易韦斋词
萧友梅曲

p *cresc.*

1. 你 知 道 你 是 谁? 你
2. 你 知 道 你 是 谁? 你

p *cresc.*



dim. *cresc.*

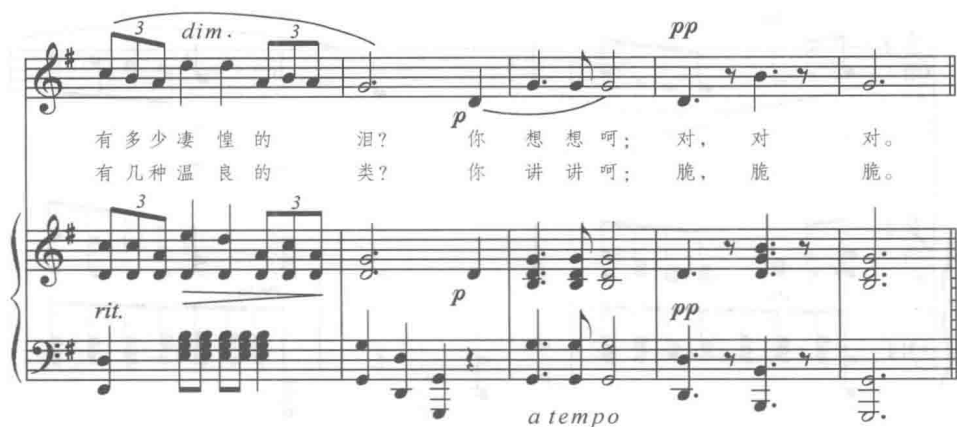
知道 华年如 水? 你 知 道 秋
知道 人生如 蕊? 你 知 道 秋

dim. *mf* *p*

声: 添 得 几 分 憔悴 *mf* 垂 *p*
花: 开 得 为 何 沉 醉 吹

cresc. *mf* *p*

垂! *mf* 垂 *p* 垂! 你知道今日的 江 山,
吹! 吹 吹! 你知道尘世的 波 澜,



赵元任对近代独唱歌曲创作及其理论都有重要建树。他的作品以 20 年代所写者影响最大，这些作品主要收入《新诗歌集》(1928 年)。他在创作中努力实践自己关于：中西音乐有异、中国音乐有自己的“国性”、“值得保存跟发展”，^①必须注意“中国派”曲调的特点，必须根据中国语言声韵特点处理曲词关系，必须探索“中国化”和声等重要的学术见解。作为语言学家的赵元任，在歌曲作品中对曲调与字音、声韵、语调、语气的关系，有着一般作曲家所难以具有的设想和艺术处理。《卖布谣》就是杰出的一首。

【例 52】

卖 布 谣

刘大白词
赵元任曲

Allegro ♩ = 168

mf



① 赵元任：《新诗歌集》自序。



赵元任对汉语与音乐关系的认识和成功实践给后人提供了重要的作曲经验。

赵元任独唱歌曲的题材突出地反映了“五四”精神。《教我如何不想他》(1926年)是这类题材中影响最大的作品。歌曲由美好的自然景色的描绘引入如何不想他的主题。音乐采用多种调性布局,逐渐把情绪推向高潮。这是一首具有高度艺术性的著名音乐会独唱曲。至于这首歌曲所表达的感情,有人曾请教赵元任:“可否理解为一首爱情歌曲?”回答是:“也可以这样看;但‘他’字可以是男的‘他’、女的‘她’、代表着一切心爱的他、她、它。这是因为,歌词是刘半农当年在英国伦敦写的,有思念祖国和念旧之意。”^①

【例 53】

教我如何不想他

刘半农词
赵元任曲



① 张汉寿、郭北平:《教我如何不想他》,载《北京晚报》1981年6月17日。

在歌曲的民族风格创造上,赵元任也作了多方面的探索。有从语调中引出旋律者(如《卖布谣》、《织布》),有采用古诗吟诵音调者(如《听雨》),有吸取戏曲音乐素材者(如《教我如何不想他》),有对歌词作说唱、朗诵调处理者(如《老天爷》)。他的独唱歌曲不仅音韵流畅、易于上口、有着浓郁的民族特色,而且风格多样,富于创造性。赵元任也十分注意歌曲伴奏音乐的写作。如《听雨》中以伴奏音型表现雨点声;《也是微云》以伴奏音乐表现心情的激动。他在《也是微云》谱后的“作曲者注”中写道:“从‘偏偏月进窗来’以下,唱者、伴奏者都要用一点儿一松一紧的唱奏法,大约总是前三拍由松而紧,第四拍由紧而松。”^①

【例 54】

也是微云

Adagio rubato $\text{♩} = 69-92$

胡适词
赵元任曲
p

是 微 云 ， 也 是 微 云 过 后

① 摘自赵如兰编:《赵元任音乐作品全集》,上海音乐出版社1987年版,第22页。



cresc. *mf*

月光明, 只不见去年的游伴, 只没

rit. *p* *a tempo*

有当日的心情。不愿勾起

3

相思, 不敢出门看月; 偏

cresc. *f* *poco dim.*

偏 月 进 窗 来 害

我 相 思 一 夜。

p *poco accel.*

f *rit.*

赵元任的独唱歌曲在他那个时代属上乘之作,受到了萧友梅等专业音乐家的赞誉。

“五四”时期从事独唱歌曲创作的还有邱望湘、陈啸空、钱君匋等人。他们的这类作品大多收入《摘花》(1928年)、《金梦》(1930年)两部抒情歌曲集。1924年,陈啸空为郭沫若《女神》诗集中的一个诗剧——《湘累》所谱写的同名歌曲,是一首凄楚委婉、有深切怀念之情又富于浓郁民族风格和浪漫色彩的作品。歌曲问世后在青年知识分子中曾广为传唱。

【例 55】

湘 累

郭沫若词
陈啸空曲

泪 珠 儿 要 流 尽 了, 爱 人 呀! 还 不 回 来

呀! 我 们 从 春 望 到 秋, 从 秋 望 到 夏, 望 到 海 枯

石 烂 了, 爱 人 呀! 还 不 回 来 呀 我 们 为 了

他 泪 珠 儿 要 流 尽 了; 我 们 为 了 他,

寸 心 儿 要 破 碎 了; 爱 人 呀! 还 不 回 来

呀? 层 层 绕 着 的 九 嶷 山 上 的 白 云



30年代在独唱歌曲创作方面有着更大的成绩,并且出现了一些在独唱歌曲创作上颇有成就的音乐家。青主(1893—1959年)为宋词谱曲的《我住长江头》(1930年,李之仪词)采用6/8拍子,以简练的音型、节奏,表达了一种质朴、真挚



的感情。象征着江水流动的、分解和弦式的伴奏音乐与歌声相互交融,使这首古诗词的情意更加动人。这首歌是近代古典诗词歌曲的佳作,也是经常演唱的音乐会独唱曲。

【例 56】

我住长江头

〔宋〕李之仪词
青 主曲

我 住 长 江

头， 君 住



长 江 尾。

日 日 思 君 不 见

君， 共 饮 长 江

水。 此 水

The musical score is written in staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Chinese. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line includes a melodic line with lyrics. The lyrics are: 长 江 尾。 (Chang Jiang Wei.), 日 日 思 君 不 见 (Ri Ri Si Jun Bu Jian), 君， 共 饮 长 江 (Jun, Gong Yin Chang Jiang), 水。 此 水 (Shui. Ci Shui).

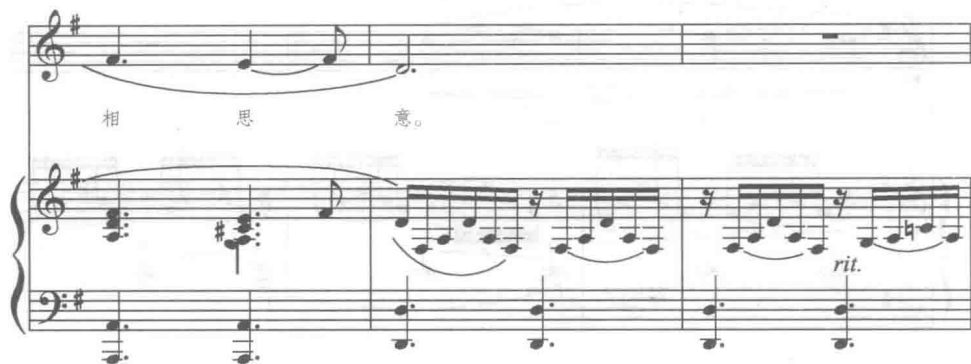


几 时 休。

此 恨 何 时 已?

只 愿 君 心

似 我 心， 定 不 负



应尚能的《吊吴淞》(1932年)、周淑安的《纺纱歌》(1932年)、陈田鹤的《采桑曲》(1933年)以及《山中》、《秋天的梦》等都是这一时期较好的独唱歌曲。

黄自是一位创作独唱歌曲较多的作曲家,他的《玫瑰三愿》(1932年)、《花非花》(1933年)等成为音乐会常演唱的抒情独唱作品。他为宋词谱曲的《南乡子——登京口北固亭有怀》(辛弃疾词)、《点绛唇——赋登楼》(王灼词)写得慷慨激昂、气势壮阔。黄自结集为《春思曲》(共三首)的音乐会独唱歌曲集^①是其精心之作。这些作品较好地发挥了独唱艺术的技巧,钢琴伴奏也有着较多的艺术处理。

【例 57】

玫 瑰 三 愿

龙 七词

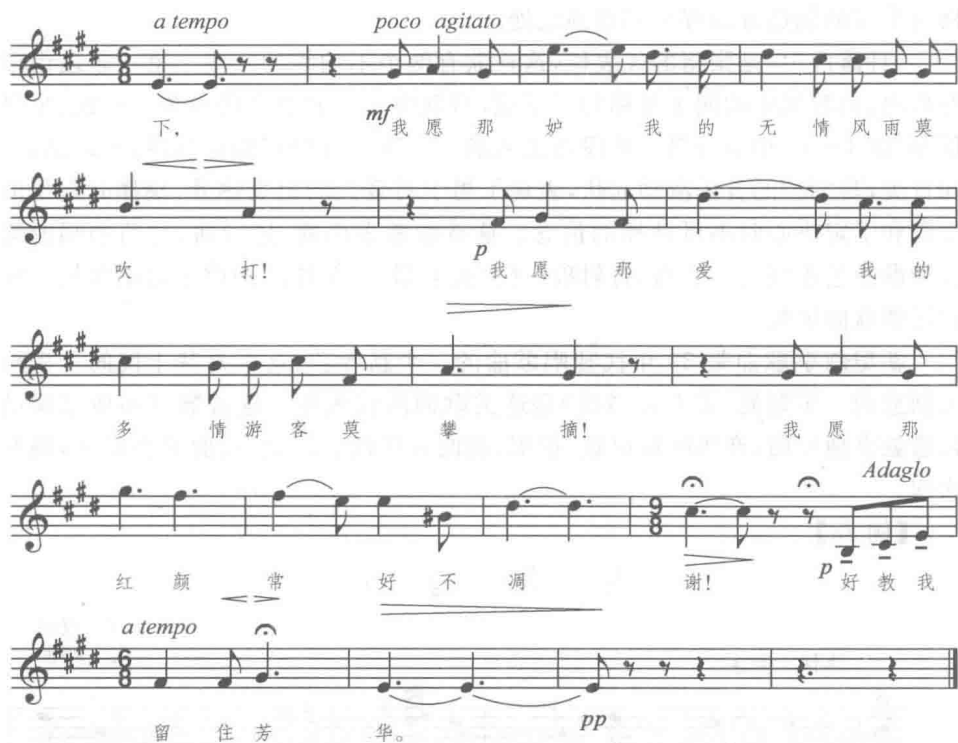
黄 自曲

p

Andante



^① 《春思曲》(国立音乐专科学校丛书), 韦瀚章词, 商务印书馆 1933 年版。



独唱歌曲在 30 年代逐渐成熟。不仅有了专为音乐会而作的优秀独唱曲,更有一大批既在音乐会又在各种社会活动中经常演唱、流传全国,不仅为音乐界接受,也为人民群众欢迎的佳作。这类歌曲以抗日题材者为多。聂耳的《铁蹄下的歌女》(1934 年,许幸之词)、吕骥的《新编“九一八”小调》(1935 年,崔嵬词)、张寒晖词曲的《松花江上》(1936 年)、刘雪庵的《长城谣》(1937 年,潘子农词)、陆华柏的《故乡》(1937 年,张帆词)、张曙的《日落西山》(1937 年,田汉词)、《赶豺狼》(1938 年,田汉词)、《丈夫去当兵》(1938 年,老舍词)、冼星海的《做棉衣》(1938 年,桂涛声词)、贺绿汀的《嘉陵江上》(1939 年,端木蕻良词)等是这类作品中突出的代表。它们反映了作曲家在独唱歌曲创作中对时代中心的重视。

这些独唱歌曲中数量最多的是采用民歌体裁、民间曲调创作的。其结构对称、工整、句式整齐、音韵流美,歌词多采用三、五、七字的不同组合形式,音乐情绪较单一。如《塞外村女》(聂耳曲)、《思乡曲》(夏之秋曲)等。这类歌曲以其曲调、形式、风格的通俗易懂而受到广泛的欢迎。

不采用既有音乐和传统音乐形式,但却注重中国音乐传统的创造,是独唱歌曲的又一常见类别。这些歌曲的音乐一般有不同于传统歌曲结构的发展,也不拘于某种既有的曲调、形式。张曙的独唱歌曲多用此法。他的作品在艺术风

格与形式的创造方面都有其独到之处。

《日落西山》是张曙的代表作,这首歌有两个不均等的乐段。第一乐段由节奏自由、山歌风味的四个对称句子组成,写歌中主人翁思念的对象——她(见谱例 58 第 1~16 小节);第二乐段写主人翁——我。写“她”的音乐飘逸、动情,如同赞美;写“我”的音乐激动起伏,表现了男子对爱人的由衷热爱、抉择时起伏的心潮和下定决心时不可动摇的信念。这首歌兼采山歌、进行曲、抒情独唱曲等多种歌曲艺术成分。它与《打豺狼》、《丈夫去当兵》等作品构成了张曙独树一帜的抒情歌曲风貌。

新型叙事歌曲是 30 年代独唱歌曲的一个新收获,这也是基于民间音乐形式创造的。张曙的《丈夫去当兵》是这类歌曲的代表作。这首歌是多段结构的长篇叙事独唱曲,音乐吸取民歌、说唱、戏曲音乐语言写成,词曲通俗易懂,颇受欢迎。

【例 58】

日 落 西 山

田 汉词
张 曙曲

热情 慢速

日 落 西 山 满 天 霞, 对 面 山
上 来 了 一 个 俏 冤 家; 眉 儿 弯 弯
眼 儿 大, 头 上 插 了 一 朵 小 茶 花。
那 一 个 山 上 没 有 树, 那 一 个 田 里 没 有 瓜,
那 一 个 男 子 心 里 没 有 意? 要 打 鬼 子 可 就 顾 不 了 她!

除了以上和传统音乐有较多联系的独唱歌曲外,30年代还出现了一批有更多独立创造意义的作品。这类作品的歌词多采用当时进步文人创作的自由体新诗,歌曲音乐形式与新诗形式有密切的联系。其音乐思维不是从某种既有曲调或风格出发的变化、扩展,而是依据歌词内容的需要设计与之相适应的音乐及结构。《铁蹄下的歌女》就属此类。这首歌既不是再现性的三部结构,也不是变奏性的三部结构,而是一种新的三段式音乐结构。歌曲的三个乐段虽都是由四个乐句构成,却有着不同的设计和处理,从而使各个乐段的音乐各具个性,多角度地揭示了苦难时代歌女的哀号、漂流和遍体鳞伤的哭诉。歌中每句都从弱拍起唱,而且以一个梯级下行的旋律作为每段的前奏(或间奏),强化了悲哀的情绪。这首歌是30年代抒情独唱歌曲中的杰作。它在结构设计、变化统一、旋律创造、表现内容等独唱音乐创作的一系列重要问题上新颖独到的创造和艺术成就,对多段式抒情歌曲创作有着可贵的启迪。

【例 59】

铁蹄下的歌女

影片《风云儿女》插曲

许幸之词
聂耳曲

沉痛

mp

我们到处卖

唱, 我们到处献舞, 谁

mf

不知道国家将亡, 为什么被人当作商女?

P *mp*

为了饥寒交迫, 我们

到处哀歌, 尝尽了人生的滋味, 舞



贺绿汀的《嘉陵江上》(1939年)是这类歌曲的又一种类型:朗诵调风格的戏剧性独唱曲。作曲家从散文诗句式参差不齐的特点及前后两个段落的不同情绪出发,谱写出以汉语语调为基础的朗诵风格的旋律和带有戏剧性的二段体结构的独唱音乐。此歌前段是悲剧性的回忆,每个乐句都由疏密相间的若干长音、拖腔和密集的短音构成,而且大量使用三连音音型,使音乐充满动荡、紧张的内质,如同沉痛之中掩抑着巨大的悲愤。

【例 60-1】

嘉 陵 江 上

端木蕻良 词
贺 绿 汀 曲

悲壮 *f* V

那 一 天， 敌 人 打 到 了 我 的 村

V *mf* 3 V

庄， 我 便 失 去 了 我 的 田 舍 家 人 和

牛 羊。 如 今 我 徘 徊 在 嘉 陵 江

V *f* 3

上， 我 仿 佛 闻 到 故 乡 泥 土 芳



这首歌的后段音乐,其情绪突然转变:旋律在中高音区进行,气氛渐趋高涨,并以排比句将音乐不断推向高潮。

【例 60-2】



颂歌体裁的独唱歌曲在根据地、解放区得到很大的发展。它反映了人民群众在新生活中对人民军队、共产党、根据地、祖国的热爱。郑律成的《延安颂》(1938年)、冼星海的《黄河颂》(1939年)等作品在音乐风格和时代精神的创造方面都极富特色,是现代颂歌的代表作,也常作为音乐会独唱曲。

叙事说唱体裁的独唱曲在40年代出现了不少引人注目的作品。如赵元任根据明末民谣创作的《老天爷》(1942年),徐曙的《晋察冀小姑娘》(1943年,赵洵词),费克的《茶馆小调》(1944年)、《五块钱》(1945年,长工词)、张鲁的《平汉路小唱》,罗正、邓止怡的《王二嫂过年》等都写得各具特色。这里面既有像《老天爷》那样的音乐会艺术性独唱曲,也有如《平汉路小唱》那样采用民间分节歌式以简短的音乐叙述故事者;既有像《晋察冀小姑娘》那样采取民间说唱(大鼓)形式予以歌唱化处理,说唱一个完整故事的中、长篇作品,也有如费克的《茶馆小调》那样把民歌、说唱、群众歌曲特色综合运用在说叙之中且带有幽默、诙谐和嘲讽的作品。

【例 61】

五 块 钱

吴明之词
费 克曲

中速

(齐) 这年头，怎么得了！五块钱的钞票满地抛，
街头茅房到处有，垃圾堆里也找得到。(男)买东西，
没人要，商店的老板瞧也不瞧；(女)挑担的小贩
皱眉头，鼻子一哼，嘴巴一翘，还要向你笑一笑，

【例 62】

茶 馆 小 调

长 工词
费 克曲

民谣风 不快不慢

晚风吹来天气燥呵，
东街的茶馆真热闹，楼上楼下
客满座呵，“茶房！开水！”叫声高，
杯子碟儿丁丁当当丁丁当当响呀！



这一时期,解放区的独唱歌曲以其与民间音乐的紧密联系、与歌舞表演的有机结合,形成了一种特有的风貌。马可作曲的《南泥湾》(1934年,贺敬之词)是其中影响很大的一首。这首歌吸取多种民间音乐因素加以改造,具有歌舞音乐风格。其前段采用优美的长句,后段采用节奏活跃的短句,演唱时载歌载舞,情绪十分热烈。

国民党统治区的抒情歌曲也有优秀之作。汪秋逸的《淡淡江南月》(1942年)、刘雪庵的《红豆词》(1943年)等作品旋律优美,深情易唱,有浓郁的民族风格,曾在知识分子中风行一时。

从20年代萧友梅等人开始独唱歌曲创作到40年代末的30余年间,中国的独唱歌曲逐步形成了丰富多样的面貌:

- (1) 运用具体民间曲调或者依照民间音乐特征创作的民间音乐风格的独唱曲。此类作品数量最多,也最受欢迎并有不少优秀作品流传。
- (2) 运用新的创作方法谱写歌曲,虽与民间音乐较少联系但却易于演唱和被接受的独唱歌曲。这类作品的结构和风格都较新颖,成功之作数量也较多。
- (3) 综合中西歌曲形式创新的音乐会艺术独唱曲。这类歌曲具有较高的创作技巧,通常称为艺术歌曲。
- (4) 中国古典诗词音乐风格的独唱曲。
- (5) 具有欧洲音乐风格的独唱曲。

最后两种歌曲数量较少,但也都有名作传世。

三、合唱歌曲

中国的多声部合唱歌曲创作约从清末民初开始陆续面世。李叔同的三部合唱《春游》是其中最具代表性的作品。(图7-4)这部合唱小曲以其清新流美的旋律、丰满的和声与简约的欧洲传统和声风格(正三和弦为主的进行)配以诗情画意的歌词,曾被传唱并受到好评。

春游

曲集第五

三部合唱

思霜作词
思霜作曲

Moderato

春风吹面 薄于纱 春人妆束 淡于画

游春人在 画中行 万花飞舞 春人下

梨花淡白 菜花黄 柳花委地 芥花香

莺啼陌上 人归去 花外疎钟 送夕陽

图 7-4 1913 年发表在《白阳》杂志诞生号的《春游》

萧友梅是近代较早着力于合唱音乐创作的作曲家,他在 20 年代就创作了《柏树林回旋歌》等近 20 首合唱歌曲,其中有四部合唱曲《春江花月夜》等。这些作品大多为学生歌唱而写,对多种合唱形式作了有益的探索。

代表 20 年代合唱歌曲创作水平的是赵元任作曲的《海韵》(1927 年,徐志摩词)。这是一首大型的艺术性合唱曲,其中分别用合唱、女高音独唱和钢琴伴奏音乐,代表作为旁观者的诗翁、主人公的女郎和背影大海。音乐生动地表现了渴望自由的少女不愿回家,在海滩上徘徊、歌舞,最后被波涛吞没的情景。这首歌曲由一个引子和五个情感各异的乐段加尾声组成,每个结构段落都有不同的艺术处理,从而多角度地表现了徘徊的女郎以及恳切的诗翁、翻滚呼啸的大海。

近代合唱歌曲在 30 年代以后获得了日益显著的发展。黄自在“九一八”事变之后写的《抗敌歌》(1931 年,黄自、韦瀚章词)、《旗正飘飘》(1932 年,韦瀚章词),陈洪作曲的《上前线》(1932 年,秋竹词)等是最早的抗日救亡合唱佳作。尤其是黄自上述两首合唱曲的多声织体,有着精心的设计,突出地运用了声部对位的方法,造成急迫、昂扬、高涨的气势,生动地反映了中国人民在国破家亡的紧要关头奋起抗日的决心。歌曲在音乐发展上有很强的逻辑性,结构严谨,合唱效果很好。

【例 63】

旗 正 飘 飘

韦瀚章词
黄 自曲

Allegretto Energico

女高音 旗 正 飘 飘， 马 正 萧 萧，

女低音 旗 正 飘 飘， 马 正 萧 萧，

男高音 旗 正 飘 飘， 马 正 萧 萧，

男低音 旗 正 飘 飘， 马 正 萧 萧，

枪 在 肩， 刀 在 腰， 热 血， 热 血 似 狂 潮。

枪 在 肩， 刀 在 腰， 热 血 似 狂 潮。

枪 在 肩， 刀 在 腰， 热 血 似 狂 潮。

枪 在 肩， 刀 在 腰， 热 血 似 狂 潮。

旗 正 飘 飘， 马 正 萧 萧， 好 男 儿， 好 男 儿，

旗 正 飘 飘， 马 正 萧 萧， 好 男 儿， 好 男 儿，

旗 正 飘 飘， 马 正 萧 萧， 好 男 儿， 好 男 儿，

旗 正 飘 飘， 马 正 萧 萧， 好 男 儿， 好 男 儿，





抗日救亡和全面抗战爆发后的几年间，合唱作品大量出现。冼星海作曲的《救国军歌》(1936年，塞克词，四部合唱)、《到敌人后方去》(1938年，赵启海词，二部合唱)、《在太行山上》(1938年，桂涛声词，二部合唱)、《保卫黄河》(1939年，光未然词，轮唱)，贺绿汀作词作曲的《游击队歌》(1937年，四部合唱)、《垦春泥》(1939年，田汉词)等作品是抗战合唱曲中流传极广的名作。此外，还有夏之秋的歌八百壮士、沙梅的《打回东北去》、舒模的《军民合作》等作品传世。

中国近代合唱音乐在30年代初步形成了以小型合唱体裁、易于被群众歌唱与接受的作品为主，以反映民族解放战争为中心题材的创作倾向。这是在没有深厚的多声合唱历史的基础上、在侵略者还在蹂躏中华民族的时代里，中国音乐工作者对合唱音乐的必然的、正确的选择。

30年代的合唱艺术也有重要的历史进步。主调性、进行曲风格的合唱曲有较多的成功作品。贺绿汀的《游击队歌》是近代流传最广的一首合唱曲。全曲以小军鼓的节奏型贯穿，充满活力和乐观精神，反映了全面抗战开始后中国抗日战士对胜利的信心和不畏艰难困苦的精神气质。这是一首主调性写法为主的小型四部合唱。冼星海的《救国军歌》也是主调性的小型四部合唱，但属气势雄沉的队列式行进歌曲。这首歌在30年代是极为流行的军队歌曲和救亡歌曲。

此外，还出现了许多为人民大众欢迎的小型合唱体裁，中国风格的支声复调等复调手法在其中得到了较多的应用。冼星海作曲的《在太行山上》是抒情性与战斗性结合的佳作。这首二部合唱以主调性写法为主，前段辅以回响式的

支声,犹如群山回荡,气势宽广,充满豪情壮志;后段以进行曲节奏和富于弹性的音乐表现游击队机智勇敢、坚决消灭敌人的气概。

这一时期的无伴奏合唱,也有了成功的尝试。贺绿汀作曲的《垦春泥》,是近代无伴奏合唱的代表作,有大的影响。此歌第一乐段以两个声部的号子般的音乐,衬托着另外两个声部的模仿式的旋律,描写此起彼伏的军民劳动场面;第二段是四个声部较齐整的主调性音乐。作品结构严谨,形象鲜明,洋溢着清新温暖的气息。

【例 64】

在太行山上

桂涛声词
冼星海曲

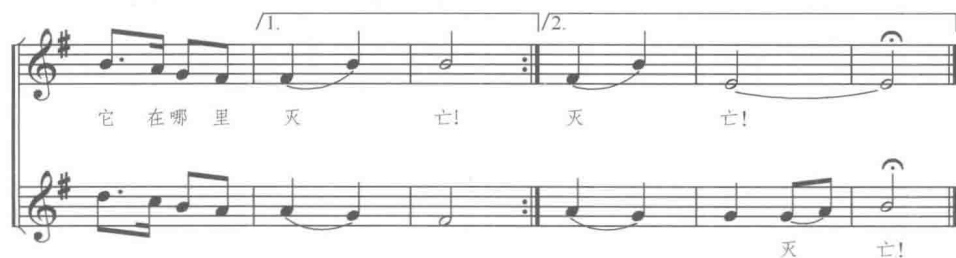
稍慢 热情地

红日照遍了东方, 自照遍了东方,

由之神在纵情歌唱。 看纵情歌唱。

吧! 千山万壑, 铜壁铁墙,

抗日的烽火，燃烧在太行山上，
气焰千万丈。
听吧！母亲叫儿打东洋，
妻子送郎上战场。
我们在太行山上，
上战场。



【例 65】

垦 春 泥

田 汉词
贺绿汀曲

女高音 *f*

日出东来又到西哟， 军民合作垦春泥哟，

女低音

军民合作垦春泥哟，

男高音

咳 呀 咳 哟！ 咳 呀

男低音

咳 呀 哟！ 咳 呀

种出棉花白满畦哟，

种出桃花红满地呀！ 咳 呀，

咳 哟！ 咳 呀 咳 哟！

哟！ 咳 呀 哟！ 咳 哟！



咳 哟! 咳 哟! 咳 哟! 咳 哟!

种出杨柳可 遮 荫 哪, 种出谷子好 防 饥。

咳 呀

f 种出自由无价宝 呀, 不分高来 不 分 低 哟,

f 种出自由无价宝 呀, 不分高来 不 分 低 哟,

f 低, 咳 呀

不 愁 食 来 不 愁 衣。

不 愁 衣。

咳 哟 咳 哟! 咳 哟 咳 哟!

咳 哟! 咳 哟

近代合唱音乐的成熟除了体现在形成了小型合唱为主流的合唱音乐格局和多种合唱形式的成功创造,还表现在 30 年代至 40 年代大型声乐创作的发展。延安等地是抗战中有较多大型合唱作品诞生的地方。除冼星海的《黄河》、《生产》、《九一八》、《牺盟》四部大合唱外,还有郑律成的《八路军大合唱》,马可的《吕梁山大合唱》,吕骥的《凤凰涅槃》,杜矢甲的《秋收突击》大合唱,金紫光的《青年大合唱》,安波、马可、刘炽、张鲁、关鹤童的民歌联唱《七月里在边区》,卢肃的《春耕大合唱》、《平原大合唱》,张非等人的《晋察冀民众四唱》,李伟的《生产四部曲》等;其他地区的创作也很活跃,出现了一些大型声乐作品,如程云的《受苦人翻身联唱》、陈紫与念云的《人民英雄刘胡兰》、沈亚威等人集体创作的《淮海战役组歌》、时乐濛的《千里跃进大别山》大合唱、陈大荧等创作的《进军大西南》等。

冼星海的《黄河大合唱》(1939 年,光未然词)是近代大型合唱音乐取得较高艺术成就、享誉中外的里程碑式的杰作。(图 7-5)该曲由九个乐章组成,以朗诵词和乐队音乐加以贯穿。各乐章的顺序依次为:《序曲》(管弦乐)、《黄河船夫曲》(合唱)、《黄河颂》(男声独唱)、《黄河之水天上来》(配乐诗朗诵)、《黄水谣》(女声三部合唱)、《河边对口曲》(男声对唱)、《黄河怨》(女高

音独唱与女声三部伴唱)、《保卫黄河》(齐唱、轮唱)、《怒吼吧,黄河》(混声合唱)。全曲音乐主要建立在力量、崇高、苦难三个主题上。各个乐章相对独立,内容互相联系。其音乐通俗易懂、明快简洁,既有中国民间音乐风格,也有群众歌曲特点,同时又是史诗性和交响性兼具的作品。冼星海在《黄河大合唱》中创造的具有民族风格、中国气派和时代特征的新的合唱形式,对其后中国大型歌唱音乐创作产生了巨大、深远的影响,不仅是中国人最喜爱的大合唱,也是在世界上最有影响的中国大合唱作品。(图 7-6)

《黄河大合唱》的音乐有许多独特的创造。如吸收民间劳动号子音调、形式等写成的《黄河船夫曲》,吸收西北民歌曲调和民间对唱形式等写成的《河边对口曲》,都是以近代多声部合唱技术写成的乐章;在音乐形态方面,其旋法、乐曲



图 7-5 冼星海《黄河大合唱》手稿



图 7-6 冼星海在延安排练
《黄河大合唱》(1939 年)

结构、歌唱形式等,既有中国传统音乐的风韵,又有新时代的特征;在表现内容方面,具有中华民族不畏艰难险阻、勇敢顽强奋斗的精神和保家卫国、不怕牺牲的英雄气概。显然,这部作品不仅在近代合唱写作技术与传统音乐的结合方面是成功的,而且在表现当代中国人民的民族解放斗争方面也是成功的。

《黄河大合唱》还在采用西方复调体裁等多声作曲技术方面取得了出色的成就。如《保卫黄河》是以卡农式手法构成多声部的轮唱曲。全曲以五声调式写成,突出地使用六度和四、五度大跳音程,音乐有很强的动力性。多声部轮唱音乐的效果有如风起云涌、

排山倒海,那磅礴、豪迈、明快的气势,表现了中国人民保卫黄河、保卫祖国的伟大决心。这首歌问世后迅速流传国内外,成为最经常演唱的群众性合唱曲。此后,轮唱在中国近代合唱音乐中得到了广泛的运用。

【例 66】

保 卫 黄 河

冼星海曲





解放区的大型声乐作品(尤其是联唱和组歌)大多采用歌曲联缀的形式。这类作品的首尾常采用同一音乐写成,用以呼应和贯穿,各首歌则围绕同一内容从不同侧面连贯性地予以描写。其中,郑律成的《八路军大合唱》、马可的《吕梁山大合唱》、金紫光的《青年大合唱》曾在延安“五四青年节征文评奖”中获“音乐甲等奖”。郑律成的《八路军大合唱》中的《八路军军歌》和《八路军进行曲》曾在人民军队中广为流传。后者在解放战争中更名为《中国人民解放军进行曲》。作为联曲式的大型作品较有影响的是《七月里在边区》和《淮海战役组歌》。前者是民歌风、联唱式的第一部优秀作品,在地方音乐的基础上以多种歌唱形式表现新的生产和斗争生活;后者包括10首歌曲,是从产生于淮海战役中的40余首歌中选择出来,加上“序唱”编成的。这部作品生动地反映了淮海战役的胜利进程、敌军兵败如山倒的情形,体现了人民军队的英雄气概。其中《狠狠地打》、《乘胜追击》是十分生动、形象的作品。

国民党统治区的大型声乐创作,较早者有黄自的清唱剧《长恨歌》、陈田鹤的清唱剧《河梁话别》、陆华柏的清唱剧《汨罗江上》等。抗战后期有舒模、孙慎、费克等为瞿白音的长篇诵唱诗所作的合唱组曲《岁寒曲》、石林的《黎明大合

唱》、林苗的《歌谣组曲》、李凌的《南洋伯返唐山》，马思聪的《抛锚》、《民主》、《祖国》、《春天》四部大合唱。《岁寒曲》是按情节结构的合唱组曲，反映了1944年国民党军队从湘桂大溃退时，人民蒙受的巨大灾难。其音乐悲惨壮烈，叙事性、戏剧性兼具。《南洋伯返唐山》是反映归国华侨苦难生活的广州方言歌曲联唱，由五个段落组成，音乐具有浓郁的地方特色，庄谐有致、亲切感人。马思聪的四部大合唱都是套曲形式，作曲家有意识地以陕北音乐作为主要曲调，采用主题贯穿的手法发展音乐。作品热情地反映了人民的主要要求和时代的发展方向。这几部大合唱是国统区大合唱的重要作品，有较高的艺术性和较大的社会影响。

黄自作曲的《长恨歌》(1932年，韦瀚章词)是我国第一部清唱剧，它的创作对其后这一体裁的创作有重要的影响。这个作品有10段词，原计划写成10个乐章，后来完成了7个乐章。作品以白居易的同名长诗为内容，写唐明皇与杨贵妃的故事，有针砭时弊的意义。这部作品的写作动机是为当时的国立音专作合唱教材之用，音乐着重于发挥合唱技巧，有较高的艺术性。特别是其中的男声四部合唱《渔阳鼙鼓动地来》，在渲染边关紧张形势和士兵激愤情绪方面有着强烈的效果。这首歌的主题出现三次，每次都改变织体写法、增强力度。写士兵不满则采用高八度旋律和转到高四度调的办法促成情绪的高涨。《山在虚无缥缈间》以古代歌曲《清平调》音乐作素材发展，辅以民族风格的清淡和声，用复调手法写成此起彼伏的音乐，创造了辽远轻淡的幻境，是一首精致优美的女声合唱曲。

四、电影、戏剧歌曲

话剧自五四运动以来，电影从30年代开始在中国文艺生活中占据重要地位。话剧加唱、电影配乐的形式，也随着这些艺术的发展日益为人们所重视。

近代的许多话剧、诗剧和其他舞台剧的重要段落、主要角色，大都配有歌曲。这些歌曲以其为剧情和角色服务，与具体时空中的景物有着直接的联系等特点，使得易于被人理解，便于流传。这类歌曲在30年代的大量涌现，成为颇有影响的一类新型歌曲。其著名者有20年代陈啸空为郭沫若诗剧《湘累》所写的唱段，30年代洗星海为田汉话剧《复活》而写的《茫茫的西伯利亚》；聂耳为田汉的话剧《回春之曲》而写的《梅娘曲》、《告别南洋》、《春回来了》，为舞台剧《饥饿线》而写的《饥寒交迫之歌》等。戏剧中具体的时代背景、社会文化和人物性格对戏剧歌唱有着具体的要求。因此，戏剧歌唱音乐的创作有着比一般歌曲更为直接的目的和明确的依据。

30~40年代是中国有声电影初创并产生巨大社会影响的时期。这一时期，电影歌曲迅速成为流传最快、大受欢迎的歌曲类别，其影响大于戏剧歌曲。电

影中的独唱歌曲也成为广泛传唱的一类独唱曲。

这时期,对电影歌曲作出重要贡献的有:聂耳、任光、冼星海、贺绿汀等,沙梅、黄自、吕骥、舒模、江定仙、夏之秋等音乐家也写了不少好的电影歌曲。左翼音乐家中有不少人是在进步的电影歌曲创作中获得锻炼、提高、产生社会影响并由此逐步成长起来的。

任光和聂耳早在1933年就为电影《母性之光》谱写歌曲,开始了左翼电影音乐创作。任光是首先在电影歌曲创作方面取得重要成就与影响的作曲家。1934年,他为电影《渔光曲》谱写的同名主题歌驰名中外。聂耳在其音乐评论中曾写道:“迨默片《渔光曲》中的《渔光曲》一出,情形乃立变,其轰动的影响甚至形成了后来的影片要配上音乐才能够卖座的一个潮流。”^①这首歌以缓缓起伏的旋律、平板规整的节奏生动地描绘了哀愁之中随波逐浪漂浮的渔船和渔民们生途艰辛的悲惨生活。自影片上映以来,这首歌就成为各阶层人士普遍欢迎的抒情歌曲。

【例 67】

渔 光 曲

安 娥词
任 光曲

云 儿 飘 在 海 空,

鱼 儿 藏 在 水 中,

早 晨 太 阳 里 晒 鱼 网,

迎 面 吹 过 来 大 海 风,

① 聂耳:《一年来之中国音乐》,《聂耳全集》(下),人民音乐出版社1985年版,第83页。



任光为《迷途的羔羊》所写的《月光光歌》，也是委婉一类作品。任光电影歌曲中，还有群众歌曲特点的、雄健进行曲风格的一类。他为《空谷兰》写的《大地行军曲》就是一首较好的进行曲。他采用民间音乐创作的《新莲花落》，生动地反映了一群穷人饥寒交迫、到处流浪的生活。这类题材在任光其他形式的歌曲中还有《王老五》等，它们反映了任光在电影歌曲创作中对劳苦大众的同情和关心。

聂耳在电影歌曲创作中的成就十分突出。他为《风云儿女》、《大路》、《桃李劫》等 8 部电影写了近 20 首歌曲。实际上，电影歌曲是聂耳音乐创作的主要类型。他在运用电影歌曲表现中国工人阶级和劳苦大众的现实生活方面，



图 7-7 《电通》画报上《义勇军进行曲》

进行了成功的探索；在通过电影歌曲唤起民众救亡抗日的热情、促进救亡歌曲的创作方面起到了先驱者的作用；在描写中国女性的电影歌曲创作中，成功地塑造了一系列感人的形象。这方面的电影歌曲在当时及其后都有着重要的社会意义，对歌曲创作也有着突出的历史贡献。

从 1935 年起，冼星海投入电影音乐的创作，他为《夜半歌声》、《壮志凌云》等多部电影谱写了歌曲。《热血》、《黄河之恋》等歌曲是反映不愿做奴隶的中国人民与入侵之敌作斗争的作品，充分表现了中华民族同仇敌忾、团结抗敌的英雄主义精神。《夜半歌声》的同名主题歌则深刻地表现了被毁容、迫害而不得不隐匿藏身的青年的愤怒、抗争和冲天怨气，是 30 年代电影歌曲中杰出的独唱曲。

【例 68】

夜 半 歌 声

影片《夜半歌声》主题歌

田 汉词
冼星海曲

空 庭 飞 着 流 萤， 高

台 走 着 狸 猫， 人 儿 伴 着

孤 灯， 梆 儿 敲 着 三

更。 风 凄 凄， 雨 淋

淋， 花 乱 落， 叶 飘 零。

在 这 漫 漫 的 黑 夜 里， 谁 同 我 等 待 着



贺绿汀在近代电影音乐创作中有重要的历史地位。他为《乡愁》、《十字街头》、《马路天使》、《都市风光》、《胜利进行曲》、《青年中国》、《春到人间》等 20 余部电影创作了歌曲。其中在当时产生较大影响的有《神女》、《新中国》、《秋水伊人》、《春天里》、《四季歌》、《天涯歌女》等。贺绿汀的电影歌曲体裁多样、旋律优美,有着鲜明的艺术个性。他的不少抒情独唱曲被广为传唱,成为近代深受欢迎的电影音乐珍品。他是近代有较多电影歌曲流传的中国作曲家之一。

近代电影歌曲除了创作者,还有根据电影艺术表现需要而从现有歌曲中选配者。这种选配以配合画面、故事的形式,成为电影歌曲的一种独特的创作:即选配性的创作。它的着眼点不在音乐的新创造,而在于音乐与电影的关系上。选配作为一种电影歌曲重要的创作方式,造成了不少适于电影的好歌。如吕骥为街头剧《放下你的鞭子》而写的《新编“九一八”小调》,被选作电影《八千里路云和月》的插曲;贺绿汀 1937 年底写的《游击队歌》被选作《青年中国》的插曲等。这些歌曲被选作电影歌曲使电影的艺术表现力更丰富多样,同时它们也藉电影这一传播媒介更加广泛地流传开来。

近代电影歌曲在短短的 20 多年间取得了许多可喜的进展,成功地运用了几乎所有歌唱形式。音乐风格既有抒情委婉者,也有昂扬、激越者;既有中国民间音乐风格,也有吸收外国歌曲,尤其是外国革命歌曲风格者。为适应电影广阔的题材、多样的人物,作曲家们创造了许多为人民所喜闻乐见的音乐作品。

近代电影歌曲的发展不仅丰富了电影的艺术表现力,而且促进了以电影歌

曲为主的电影音乐艺术的发展,促进了歌曲创作。对抗日救亡歌咏的大规模发展、对社会音乐生活都产生了至为重要的影响。电影歌曲在音乐家的努力和大众的关切之下,凭借电影这一有力的大众传播媒介及其自身的艺术特点和魅力,成为近代一个新的、重要的声乐类别。它的出现和迅速发展,同样是近代中国新音乐文化走向成熟的显著标志。

五、作曲家与作曲家群

近代声乐创作的发展是与近代作曲家的成长密切相关的。20年代,中国还只有萧友梅、赵元任、黎锦晖等人在这个领域着力创作;30年代前后,出现了黄自等国立音专师生为代表的音乐院校作曲家群;“九一八”以后,出现了以聂耳、张曙、任光等人代表的救亡歌咏的作曲家群;抗日战争爆发后出现了以冼星海、马可等“鲁艺”^①师生为代表的延安的作曲家群。这些群体的出现使近代音乐文化创造展现出多彩多姿的面貌。此外,三四十年代国民党统治区的舒模、宋扬、费克等人和解放区的李劫夫、沈亚威等也都有较大影响。

(一) 二十年代著名作曲家

萧友梅(1884—1940),广东中山县人。(图7-8)1901年去日本学习教育及钢琴,并加入“同盟会”。1912年赴德学习音乐,并以《中国古代乐器考》一文获得博士学位。萧友梅是中国近代专业音乐教育的先驱,杰出的音乐教育家,他对于中国新音乐的贡献以音乐教育为最突出。曾与杨仲子等人创立了北京女子高等师范学校音乐体育专修科并任科主任,还担任了北京大学音乐传习所教务主任、北京国立艺专音乐系主任。1927年负责筹建国立音乐院并任该院教授兼教务主任、代院长,1929年任国立音乐专科学校校长。



图7-8 萧友梅

萧友梅又是近代专业音乐创作的主要开拓者和重要作曲家。作有近百首歌曲、两部大型合唱曲,弦乐四重奏《小夜曲》、钢琴独奏《哀悼引》、钢琴与大提琴曲《秋思》、管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》等。他的音乐创作在多种音乐体裁(尤其是西洋乐器音乐)的运用上富于开创性,把乐歌时期的填词创作提高到了专业音乐创作的水平。《问》、《南飞之雁语》、《“五四”纪念爱国歌》等是其代表作。主要论著有《中西音乐的比较研究》(1920年)、《中国历代音乐沿革概略》(1931年)等,还编有《和声学》(1927年)、《普通乐学》(1928年)等多部教材。

^① “鲁迅艺术学院”,1938年成立于延安,详见本书第六章音乐教育。

赵元任(1892—1982),著名语言学家,江苏常州人。(图7-9)1910年去美国留学,并旁攻音乐。作有歌曲近百首,钢琴小品若干首。他的歌曲创作鲜明地反映了“五四”时期科学、民主精神;在音乐写作方面有重要的创新。在曲调写作与和声配置方面作了“中国派”的实验;其歌曲旋律与歌词声韵、语调的结合尤为出色。他的音乐作品尤其是独唱曲与合唱曲(如《教我如何不想他》、《卖布谣》、《海韵》等)代表着中国20年代音乐创作的高水平。



图7-9 赵元任

(二) 救亡歌咏作曲家群

30年代救亡歌咏的作曲家群,对全民歌咏活动的开展作出了重要的贡献。他们以现实主义的创作方法,以抗战为主题,以能被大众歌唱和接受为主要原则,以群众歌曲为主要体裁的小型声乐创作为中心,和其他新音乐工作者的创作一起构成了中国近代新音乐文化的一大潮流。聂耳是这个潮流的突出代表。

聂耳(1912—1935),云南玉溪人。(图7-10)1927年秋入云南省立师范学校外语组学习,1931年4月考入黎锦晖主办的明月歌舞团(即联华歌舞班)。作有歌曲30余首,中国乐器合奏曲《金蛇狂舞》(1934年)、《翠湖春晓》(1934年)等4首,舞台剧《扬子江暴风雨》。其歌曲代表作有《义勇军进行曲》、《毕业歌》、《大路歌》、《铁蹄下的歌女》等。聂耳是近代作曲家音乐创作成功率最高者之一。其歌曲内容的中心是抗日救国与民族解放,他的歌曲音乐在表现内容与艺术形式方面都体现了时代精神与革命倾向。他是左翼音乐的主要骨干,也是中国无产阶级音乐的重要奠基人。



图7-10 聂耳



图7-11 冼星海

冼星海(1905—1945),广东番禺人。(图 7-11)先后在北京艺专音乐系、国立音乐院、巴黎音乐院学习。1935 年归国,从事大众音乐和抗日救亡活动,1938 年赴延安,次年冬任鲁迅艺术学院音乐系主任,曾在“三厅”^①艺术处负责抗战音乐。他作有歌曲数百首(现存 250 余首),大合唱 4 部、歌剧 1 部、交响曲 2 部、管弦乐曲 4 部、狂想曲 1 部以及小提琴、钢琴等乐器独奏、重奏曲多首。他是近代声乐创作中最多产、高成功率的作曲家。其代表作有《黄河大合唱》、《生产大合唱》、《救国军歌》、《到敌人后方去》、《在太行山上》、《夜半歌声》等。1940 年冼星海去苏联后还创作了一批古典诗词艺术歌曲。

冼星海的音乐创作涉及当时新音乐的众多体裁,他在新型歌唱音乐、歌剧音乐、话剧音乐、电影音乐、西洋乐器独奏音乐、交响乐等近代初创的音乐领域都进行了可贵的实践和探索。由于冼星海在近代音乐创作、音乐教育、音乐活动等方面的突出成绩,他逝世后被誉为“人民音乐家”。



图 7-12 张曙

张曙(1909—1938),安徽歙县人。(图 7-12)1926 年入上海艺术大学音乐科,后入国立音专主修声乐。他是左翼音乐活动的主要骨干。曾在“三厅”与冼星海共同负责抗日宣传工作,为抗战歌曲的传播作出了重要的贡献。张曙作有歌曲 200 余首。《日落西山》、《丈夫去当兵》、《打豺狼》、《洪波曲》等广为传唱。其音乐亲切、优美、清新,具有浓郁的民歌风味,是 30 年代有鲜明创作个性的作曲家。他的歌曲以抒情独唱曲的影响最大。1938 年在桂林死于日本飞机的轰炸。

任光(1900—1941),浙江嵊县人。(图 7-13)早年曾在法国学习钢琴修理和作曲,回国后从事歌曲创作及电影、戏剧配乐等工作。曾任百代唱片公司音乐部主任,是左翼音乐的主要骨干,牺牲于皖南事变。他创作歌曲 40 多首,且大多是电影歌曲,当时就被称为著名电影作曲家。其代表作是《渔光曲》、《打回老家去》、《王老五》等。前期创作抒情婉约,后期创作雄壮坚毅。任光还写了歌剧《洪波曲》



图 7-13 任光

^① 即“军事委员会政治部第三厅”,是抗日战争初期由国共两党在武汉建立的抗日民族统一战线文化领导机构。政治部主任为陈诚,副主任之一为周恩来。“三厅”主要负责宣传工作,郭沫若任厅长,田汉任“三厅”的艺术处长,冼星海任艺术处内主管音乐的主任科员。

(1940年,安娥编剧),中国乐器合奏曲《彩云追月》(1935年)等。抗战期间,曾在新加坡、法国等地从事抗日音乐活动,对抗战歌曲在国内外的传播作出了重要的贡献。

吕骥(1909—2002),湖南湘潭人。(图7-14)曾在国立音专学习,30年代是左翼音乐的早期参加者和重要领导人,这时期的主要作品有《自由神》、《新编“九一八”小调》、《中华民族不会亡》等,曾广为传唱;延安时期的代表作有《抗日军政大学校歌》、《开荒》、《大丹河》和大合唱《凤凰涅槃》。他的歌曲创作有鲜明的时代性、战斗性和群众性。吕骥曾任鲁艺音乐系系主任、东北大学鲁艺院长、东北音乐工作团团长、“中国民间音乐研究会”^①会长。在中国近代革命音乐活动、音乐理论建树、群众歌曲创作、民间音乐研究等方面都作出了重要的历史贡献。



图7-14 吕骥

此外,当时在救亡歌曲创作方面作出重要成绩的麦新(1914—1947)(图7-15)、张寒晖(1902—1946)(图7-16)等也都是这一作曲家群的骨干。



图7-15 麦新



图7-16 张寒晖

(三) 音乐院校作曲家群

国立音专师生为主的院校作曲家群,以较扎实的音乐理论、作曲技术、追求作品的艺术性等作为突出特征,对近代音乐文化作出了重要的贡献。这一些作曲家中也有很多人(如黄自、贺绿汀、刘雪庵、陈洪等)创作了不少为大众所喜爱的抗战歌曲,但总体来说,其作品流传范围主要在专业音乐界和知识分子阶层

^① 1941年2月建立于延安的民间音乐研究组织,其前身是1939年鲁艺音乐系发起成立的“中国民歌研究会”。

中。黄自的艺术思想和创作风格对这些作曲家有着较大的影响。

黄自(1904—1938),江苏川沙县人。(图 7-17)

1929年毕业于美国耶鲁大学音乐系,是近代有重大影响的作曲家。他的音乐作品在30年代大多属高水平的层次。其合唱作品以《抗敌歌》、《旗正飘飘》流传最广,他还创作了我国第一部清唱剧《长恨歌》;在艺术歌曲方面,他的《玫瑰三愿》、《花非花》、《思乡》、《春思曲》等,是经常获得演唱的音乐会独唱曲。此外,他还写了近30首学生歌曲、15首儿童歌曲和《天伦歌》等电影歌曲。器乐作品方面有《怀旧》、《都市风光幻想曲》两部交响音乐作品。娴熟的作曲技法、严谨的艺术结构、清雅的乐韵和明显的中国古典文化精神,是黄自音乐



图 7-17 黄自

风格的主要特征。黄自又是30年代对专业音乐教学作出了显著成绩的音乐教育家,著名作曲家贺绿汀、刘雪庵、陈田鹤、江定仙等都曾是他的学生。黄自对中西音乐史与和声学都有深湛的研究,可惜来不及写完专著就过早地逝世了。

贺绿汀(1903—1999),湖南邵阳人。(图 7-18)1931年入国立音专学习作曲。在电影歌曲、独唱曲、合唱曲等方面都有名作流传,是近代在国内外享有较高声誉的作曲家。他的歌曲代表作有《嘉陵江上》、《游击队歌》、《垦春泥》等。钢琴曲《牧童短笛》和《摇篮曲》在齐尔品“征求有中国风味的钢琴曲”评奖活动中分获头等奖和名誉二等奖。还作有管弦乐曲《晚会》、《森吉德玛》。其作品艺术结构严谨、音乐发展富于逻辑性。抗战期间曾在重庆国立音乐院、育才学校音乐组、鲁迅艺术学院等机构担任音乐教学工作,1946年在延安筹建中央管弦乐团,1948年负责组织华北文工团,为近代音乐教育和解放区专业音乐团体建设做出了重要的贡献。



图 7-18 贺绿汀



图 7-19 陈田鹤

陈田鹤(1911—1955),浙江永嘉人。(图 7-19)1930 年入国立音专学习理论作曲,其创作以抒情歌曲见长。主要作品有歌曲《巷战歌》、《采桑曲》、《山中》、《秋天的梦》、《牧歌》,歌剧《荆轲》、清唱剧《河梁话别》(1946 年)以及钢琴曲《序曲》(1934 年)、《血债》等。他是黄自的高足之一,他的创作受黄自影响,风格朴实,素材精炼,结构严谨,富于民族色彩。除创作外,在音乐教育上也有成绩,培养了不少音乐人才。

刘雪庵(1905—1985),四川铜梁人。(图 7-20)曾在国立音专师从黄自专攻作曲。“七七”事变后写了著名的抗战歌曲《长城谣》、《流亡三部曲》之二《离家》、之三《上前线》等;独唱歌曲《红豆词》、《春夜洛城闻笛》、《飘零的落花》等曾在知识分子中广为传唱。其歌曲作品有浓郁的民族音乐风味,抒情易唱、旋律优美。他曾为 20 余部电影写过插曲,其中有进步影片《十字街头》、《中华儿女》、《孤岛天堂》等,歌曲内容大多表现了人民奋起抗战的热情和精神面貌。



图 7-20 刘雪庵

30 年代前后在国立音专从事教学工作的青主、周淑安、应尚能、谭小麟、吴伯超等也都创作了数量不一的声乐作品,且都有名作流传,他们的创作以抒情性的艺术歌曲为多。

(四) 延安作曲家群

延安作曲家群在 30 年代末至 40 年代成为中国声乐创作的重要力量。抗战进入相持阶段,一部分国民党统治区的音乐家来到延安,他们和原先在延安的作曲家汇合一起,构成了延安的作曲家群。冼星海、吕驥、马可、安波、郑律成等是其中的主要骨干。冼星海等既是救亡歌咏作曲家群的代表人物,又是延安作曲家群的代表人物,因而延安作曲家群的音乐创作原则与救亡歌咏的作曲家群是一脉相承的。他们的创作,以民族解放战争尤其是抗日战争为主题,追求音乐的大众化风格,是 30~40 年代中国创作歌曲的主要潮流。

马可(1918—1976),江苏徐州人。(图 7-21)曾在河南大学化学系学习,抗战前投身于抗日宣传,后入延安鲁艺音乐系工作。主要作品有:《南泥湾》(1943 年)、《我们是民主青年》(1946 年)、《咱们工人有力量》(1948 年),秧歌剧《夫妻识字》(1944 年),歌剧《白毛女》(1945 年,与张鲁、瞿维等合作),管弦乐《陕北组曲》等。



图 7-21 马可



图 7-22 安波

安波(1915—1965年),山东牟平人。(图7-22)在延安鲁迅艺术学院学习后留校工作。代表作有表演唱《拥军花鼓》(1943年)、秧歌剧《兄妹开荒》(1943年)、《七月里在边区》(与张鲁等合作)。他还收集、整理、改编了不少民歌,并曾任冀热辽军区文工团总团和该区联合大学鲁艺院长。

郑律成(1918—1976),原籍朝鲜,1950年入中国籍,曾入鲁艺学习。(图7-23)代表作有《八路军大合唱》(1939年,公木词)、歌曲《延水谣》(1939年,熊复词)、《延安颂》(1938年,莫耶词)以及《八路军军歌》、《八路军进行曲》(均《八路军大合唱》选曲)等广为传唱,其中《八路军进行曲》流传极广。其音乐旋律洒脱、豪放、富有时代特点和鲜明的个性。



图 7-23 郑律成

此外,延安作曲家群体中的向隅(1912—1968)、李焕之(1919—2000)、瞿维(1917—2002)、张鲁(1917—2003)、陈紫(1919—1999)、刘炽(1921—1998)以及杜矢甲、何士德、久鸣、李鹰航等也都有好作品问世。

复习思考题

1. 近代声乐创作的主要历史进程。
2. 萧友梅、赵元任歌曲创作的艺术特色和历史贡献。
3. 冼星海对近代合唱音乐创作的贡献。
4. 聂耳歌曲创作的艺术特色及其历史意义。
5. 黄自艺术歌曲的创作特色。
6. 近代声乐创作的主要作曲家群及其艺术风格。



第四节 器 乐

近代器乐是由新型器乐与传统器乐两部分组成的。新型器乐的发展比传统器乐更为丰富多彩;与传统器乐具有许多历代流传下来的作品不同,新型器乐的各类作品几乎都是新创作的。

新型器乐又可分为中国乐器音乐与西洋乐器音乐两类。其发展情况各不相同,前者既有全新的创作(如二胡独奏曲等),又有基于传统器乐形式而采用新的音乐思维的创作;而后者则是在没有自己传统积累的基础上发展起来的。

这一时期的中国乐器音乐创作,以二胡独奏音乐的进展为最显著。刘天华“十大二胡曲”的面世,在中国拉弦乐器音乐创作史上写下了富于光彩的篇章。在西洋乐器音乐创作中,钢琴、小提琴独奏音乐和管弦乐队音乐也获得较大的发展。

新型器乐尤其是西洋乐器音乐,主要在城市和知识阶层中流传。它在国民音乐生活中的普及程度不如声乐,在乡村和社会下层民众中也还未能像传统器乐那样拥有许多听众。但是,由于它代表着器乐发展的方向而受到了有关方面(尤其是专业音乐教育界、音乐表演界和传播媒介)的重视,从而获得了比传统器乐更为迅速多样的发展。

器乐作品的创作、传播与音乐创作队伍的形成、壮大密切相关。五四运动以后,中国出现了一批掌握器乐创作技术的作曲家,他们大多是归国留学生和音乐院校的师生。这些人的创作改变了以往只能演奏外来乐器音乐作品的局面,并在实践中使中国乐器音乐创作出现了过去未有的新质地。

一、中国乐器音乐

中国新型的器乐曲是这一时期器乐创作的重要组成部分,它显示了传统器乐之外的中国器乐的发展趋向。这类音乐以其浓郁的民族色彩和新的风貌受到人们的欢迎。

(一) 刘天华及其二胡音乐

刘天华(1895—1932),江苏省江阴人,出生在一个主张新学的知识分子家庭。(图 7-24)辛亥革命前曾参加“反满青年团”军乐队,1912 年去沪参加“开明剧社”乐队,对新音乐有着多方面的了解与实践。他曾在江苏、河南等地求师,学习二胡、琵琶、古琴演奏,在北京



图 7-24 刘天华



期间又向民间艺人学习“大擂拉戏”、昆曲,收集民间锣鼓乐,对中国传统音乐特别是民间器乐有着广泛的知识和出色的掌握。(图 7-25)

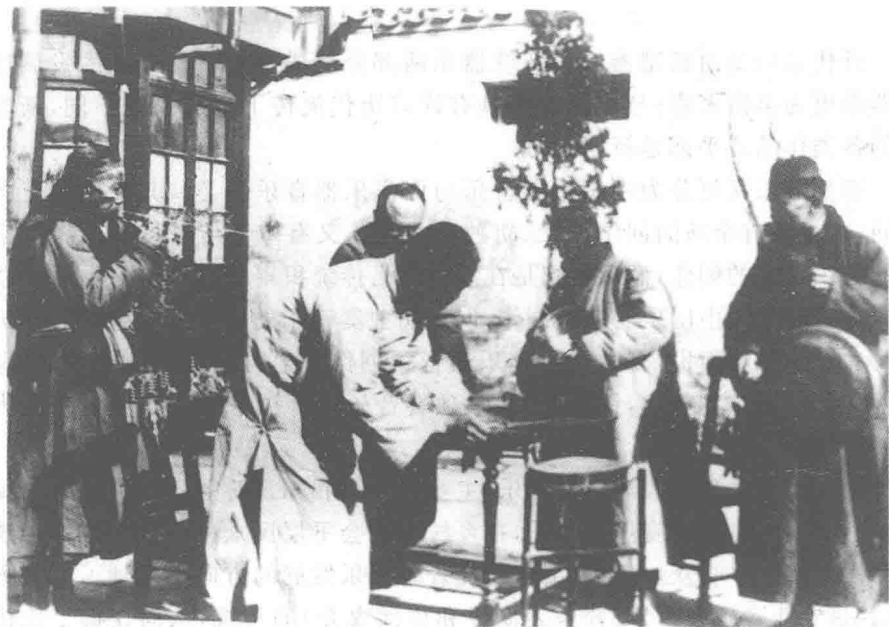


图 7-25 刘天华收集民间锣鼓谱

从 1915 年起,刘天华在苏南任中学、小学音乐教师,1922 年应聘为北京大学附设音乐传习所国乐导师。后来又在北京女子高师音乐体育科、北京艺专音乐系兼任教。是我国 20~30 年代有重大影响的音乐教育家。

民族器乐创作,是刘天华对中国音乐最重要的贡献。早在江阴时期,他便完成了《病中吟》二胡曲的初稿,是其创作的初始阶段。北京 10 年是他音乐创作乃至一生音乐事业最重要的阶段。他的 10 首二胡曲、3 首琵琶曲、2 首丝竹合奏曲都是在这时创作或改编定稿发表的。

刘天华是近代对中国器乐建树卓著的杰出音乐家,他的一生为改进国乐而奋斗不息。他对中国器乐有着多方面的贡献而以二胡音乐为最突出。他开拓了二胡独奏音乐之新天地,并使之成为极富表现力的音乐。他还在二胡、琵琶音乐创作、教学、演奏以及乐器改革、传统音乐记录等方面建立了重要的业绩。刘天华关于国乐改进的思想与实践,对近代及其后的中国器乐有着多方面的、深远的影响。(图 7-26)



图 7-26 刘天华与国乐改进社同仁合影

1. 创作特征与艺术成就。

刘天华的二胡独奏曲是近代流传最广的二胡音乐。这些乐曲充分体现了其富于个性的创新精神和继承传统、学习西洋的同时又有新发展的创作特色。

在演奏方面,他不拘一格地借鉴、吸收其他中西乐器的演奏技术,如类似古琴演奏的泛音(如《良宵》)、单弦卡戏的大幅度移动把位与模拟自然音响(如《空山鸟语》)、小提琴的某些弓法(如《光明行》)等,大大丰富了二胡的演奏技巧。(图 7-27 甲)

在乐曲组织结构与音乐发展方面,既采用了散板(如《悲歌》)和带引子、尾声的自由多段体结构(如《空山鸟语》)等中国传统器乐因素,又成功地吸收了西洋音乐常用的“和弦琶音”和近关系转调(如《光明行》)、变奏曲式的结构原则(如《烛影摇红》、自然音与变化音的并用(如《悲歌》)等因素。

从而,刘天华的二胡音乐创作给传



图 7-27 甲 刘天华练习小提琴(素描)

统的胡琴音乐带来了清新的气息,提高了二胡的艺术表现力。这些二胡音乐以及刘天华对二胡艺术的多方面努力,终于使历来作为伴奏、合奏乐器的二胡,一跃而成为具有丰富艺术表现力的重要的独奏乐器。

刘天华的二胡音乐还限于演奏技术与艺术形式的进步,而且在表达思想、感情等方面给二胡音乐注入时代精神,在他的作品中有相当一部分反映了“五四”时期知识分子不满现实而又看不到光明前景的彷徨、苦闷心情。《病中吟》、《悲歌》、《苦闷之讴》、《独弦操》等都属此类。可见,刘天华的二胡音乐既反映了他自己,也反映了他生活的那个时代。

刘天华的二胡作品,既有浓厚的中国传统音乐成分,又大胆地吸收了西洋作曲技术和器乐因素,从而在二胡音乐中开创了中西音乐融合的艺术风格,在器乐文化创造方式上显示了与“五四”新文化共同的特征。刘天华的二胡音乐由此成为“五四”时期文化艺术领域中最受人们注重和欢迎的重要部分。

刘天华的二胡音乐又渗透着中国传统文化精神。他的作品不是为了商业利益而作,也不是专为音乐会表演而写。从其创作之初起,他的二胡曲就是有所感、有所思而作,是真实人生的音乐记录。因此,刘天华的音乐创作具有我国古代诗歌创作“言志”、“缘情”传统的鲜明印迹。他的音乐不仅发散着江南民间器乐的绵绵生息,更贯穿着中国传统艺术“为人生”的精神。他的音乐不以炫技的繁富取胜,而是实践着他那“抱朴含真”的审美理想。

2. 对民族器乐的改进和发展。

除了音乐创作,刘天华对民族器乐还有着多方面的改进与贡献。

他对民族器乐教学,尤其是二胡教学有着重要的贡献。首先是通过他的二胡教学实践,为二胡在高等艺术教育中争得了合法的地位。他参考小提琴、钢琴等西洋乐器的教学经验,编写了包括47首练习曲的《南胡练习曲》和一套琵琶练习曲,努力探索科学的教学体系,改变了二胡、琵琶口传心授的旧教学方法,而使之纳入近代专业音乐教育的轨道;他以成功的教学实践培养了蒋风之、储师竹、陈振铎等二胡名家,形成了独具风格、影响深远的第一个二胡学派。

他对二胡音乐的其他方面也有着重要的改进。如改制二胡,从而改良其音色、音质;创造了二胡弓法、指法及其他演奏符号,使二胡音乐的记谱法规范化;采用小提琴固定音高定弦法等。这些关系到二胡艺术表现、传播、教育的基础建设,有效地促进了近代二胡艺术的发展。

刘天华还参照西洋记谱法改进了传统的工尺谱,使用五线谱和工尺谱根据实际演唱记录了京剧唱腔——《梅兰芳歌曲谱》,搜集整理了《安次县哨子合乐谱》、《佛曲谱》(未完成)等,这些工作是近代中国科学地记录、整理存活的传统音乐的良好开端。

此外,他还参与发起、实际主持了国乐改进社刊物《音乐杂志》的工作,使之成为 20~30 年代主要反映中国器乐的重要刊物,并且著文阐述其改进国乐的思想、对中国器乐发展进行理论性的研讨。(图 7-27 乙)

(二) 30~40 年代的二胡音乐

二胡独奏音乐在 30~40 年代逐渐成为一种重要的音乐,在晚会、音乐会中,二胡独奏节目已较常见。刘天华等人演奏灌录了二胡独奏的唱片。30 年代初出现了二胡独奏音乐会。1945 年,陈振铎在重庆出版了《怎样习奏二胡》(采用简谱),对二胡的普及起了很好的作用。刘天华的二胡曲通过各种渠道传遍大江南北,成为近代最流行的中国器乐曲。

这个时期仍有不少新的二胡曲问世。

如陆修棠的《怀乡行》、《孤雁》、《风雪漫天》,陈振铎的《嘉陵江泛舟曲》、《田园春色》,刘北茂的《汉江潮》、《漂泊者之歌》、《前进操》、《小花鼓》,杨大钧的《步丹吟》、《胜利曲》、《晨曦》,吴伯超的《秋感》,谭小麟的《湖上》,黄锦培的《阳光华想曲》、《青阳歌》,储师竹的《楚些吟》等。这些作品在题材和艺术表现的角度上都有新的开拓,反映时代生活主题的作品占有相当数量。如其中较好的《怀乡行》写于 1936 年,是作者作客他乡时对故乡美丽田园的怀念之作。其情绪与抗战时期被迫流落他乡的民众心理相吻合,因而受到了广泛的欢迎。刘北茂的《汉江潮》则表现了抗日后方民众的愤恨、决心及对家乡的怀念。杨大钧的《胜利曲》、黄锦培的《阳光华想曲》,更多的是对光明、胜利、幸福的向往和赞颂。这些二胡曲从不同角度抒发着抗日战争时期人民的情感和思想,艺术内涵与社会中心、时代脉搏有着紧密的联系。

二胡音乐的艺术表现形式也日渐多样。30 年代,二胡独奏加用伴奏音乐成为风气。用中国乐器伴奏者,以扬琴为多,如杨大钧的《黄莺对话》、黄锦培的《青阳歌》、许如辉的《忆别》等;用西洋乐器为二胡独奏音乐伴奏者,一般用钢琴,如吴伯超的《秋感》等。这些新的伴奏形式及其音乐的出现,表明了作曲家对二胡伴奏音乐的注重。黄锦培的二胡协奏曲《阳光华想曲》是见于记录的第一首中国二胡协奏曲,也是大型二胡音乐的开篇。

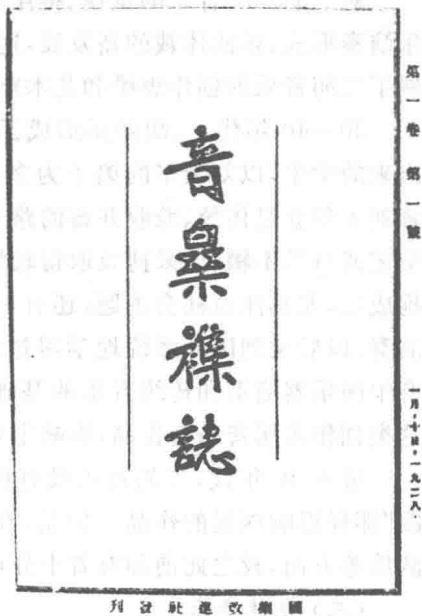


图 7-27 乙 国乐改进社
《音乐杂志》创刊号封面

对二胡伴奏音乐的重视、将伴奏音乐与独奏音乐整体地构思创作和二胡音乐演奏形式、乐曲体裁的新发展,这一切都大大丰富了二胡音乐的表现力,也扩展了二胡音乐的创作思维和艺术审美。

30~40年代,二胡音乐形成了自己的创作队伍:一种是专业音乐教育培养出来的学生,以刘天华的弟子为多,如陈振铎、储师竹等,他们的创作基本上沿着刘天华立足传统、兼收并蓄的路子;一种是未入专业音乐教育之门,而以拜师学艺或自学不辍、广采博收取得较好的演奏水平者,如杨大钧等,他们的创作不拘成法,尤其注意社会主题;还有一种是在国内音乐艺术院校学习过中国乐器演奏,以后又到国外系统地学习过西洋音乐的人,如吴伯超、谭小麟等,他们既有中国乐器演奏和传统音乐的基础,又注重在音乐创作中使用西洋音乐手段。这类创作多属音乐会作品,影响主要在艺术院校。

进入40年代,二胡音乐没有再出现刘天华式的大家,也未有如“十大二胡曲”那样影响深远的作品。但是,在二胡音乐思维、创作技巧、艺术表现和创作队伍等方面,较之此前却有着十分重要的发展。

(三) 琵琶音乐

现代新创作的琵琶曲中,刘天华的《歌舞引》、《改进操》、《虚籁》流传较广。这些作品运用了不少传统琵琶音乐所未有的新手法(如《歌舞引》借鉴西洋曲式结构等因素),给琵琶音乐带来了许多新意。此外,王君仅写了《红叶》、《长相思》,在用琵琶音乐表现人物的思想感情方面也做了有益的探索。

近代琵琶音乐创作还出现了一批以反映社会现实为主题的作品,如朱英^①的《“五三”惨案》、《淞沪血战》、《哀水灾》,杨大钧的《血染芦沟桥》等,表现了音乐家们对社会、国家、民族的关心,特别是对抗日战争这一关系民族存亡的伟大斗争的关注。这些琵琶音乐成为抗战的历史记录,为古老的琵琶音乐史增添了富于时代感的一页。

这一时期的琵琶作品几乎都是演奏家们所作,因此,在演奏技术上有着适于弹奏的优点,并与传统音乐有较紧密的联系。

(四) 合奏音乐

中国传统的合奏音乐是基于各自的音乐传统之上的。他们都有其历史上形成的、相对稳定的乐队建制和一批传承下来的曲目。而近代新型的中国乐器合奏音乐则大多是由作者根据乐曲艺术表现之需和乐器、演奏员等情况,选用不同的乐队形式创作而成。

近代的中國樂器合奏曲主要有:劉天華的絲竹合奏曲《變體新水令》,譚小

^① 朱英(1890—1954)又名朱荇青,平湖派琵琶藝術大師。

麟的合奏曲《子夜吟》、《前锋》、《湖光春色》，吴伯超的《飞花点翠》、《蜻蜓点水》，杨大钧的《大地回春》，黄锦培的《华夏英雄》、《丰湖忆别》，朱英的《海上之夜》、《枫桥夜泊》，管荫深的《凤阳花鼓》，水金等的《快乐的农村》，朱践耳的《南泥湾主题变奏曲》等。这类作品以聂耳的《金蛇狂舞》、《翠湖春晓》，任光的《彩云追月》等最为著名。《金蛇狂舞》吸收民间乐曲《倒八板》及锣鼓节奏序列，创造了热烈红火的气氛。《彩云追月》则以西方探戈舞蹈节奏贯穿，写得清新、优雅。这些作品通过广播、唱片广为流传，是近代中国乐器合奏音乐中富有新意的佳作。

这一时期的中国乐器合奏音乐以在传统音乐基础上编、创者为多。其音乐来源主要有：民歌音乐、传统器乐、其他传统音乐曲调及作曲家新的创作，而以前三者更为多见。音乐创作思维也有多种，其中选择某一民歌（或某些民歌）或传统乐曲，使用新的乐器组合形式创作音乐，赋予音乐以新的内涵是最常见的一种。这种创作有重于“编”和重于“创”的不同，《西北民歌联奏》是以编为主的作品，《南泥湾主题变奏曲》则重于新创。第二种是不以现成乐曲或旋律作为发展音乐的凭借，而是广泛吸收传统音乐的各种因素，保持和发扬某种风格和情趣的创作。第三种是作曲家全新的创作。这种作品没有明显的某一传统音乐的印迹，音乐主题也是作曲家新的创造，但音乐却有着明显的中国风格，如《彩云追月》等。

这些作品的乐队编制，大多以拉、弹、吹奏乐器为主，辅以轻、简的打击乐。乐队配器受传统器乐的影响较多，民间式的变奏手法是音乐发展最常用的手法，简繁对应为主的声部处理、齐奏在音乐中占重要地位、合奏中各声部独立性不很强等显示了这些作品的音乐与传统音乐的密切联系。同时，强调乐段间的对比性、注重主题音乐在展开中的一贯发展、有些作品较好的声部层次和多种复调手法的使用等，则表明了这些合奏作品不同于传统器乐的新质。

30~40年代，中国乐器合奏音乐具有大众文艺的倾向。聂耳、任光等人在30年代编创的大多数作品属于此类。其作品通俗易懂，音乐流畅，易于被群众接受；作品的艺术结构较简练而且都有动听的、富于个性的旋律。40年代中后期，延安等解放区的中国乐器合奏音乐几乎都是中小型作品，其音乐结构、发展手法、乐队配器都较简单；音乐大多使用民众已经熟悉的作品或民间曲调进行编、创，在音乐结构方面逐渐形成了以旋律为中心，其他多声、支声围绕旋律布局的传统。这些作品在近代曾广为流传，受到普遍欢迎。

近代中国乐器合奏音乐的又一显著特征是对社会现实的注重，出现了反映民族解放战争中的英雄（如黄锦培的《华夏英雄》）、解放了的农村生活（如水金等的《快乐的农村》）等作品。从而在近代中国乐器合奏音乐中渗透着鲜明的时

代精神。

二、西洋乐器音乐

近代,中国的西洋乐器音乐创作获得初步发展并成为城市新音乐文化的一个组成部分。此类音乐创作以小提琴、钢琴和管弦乐队音乐为主。

(一) 钢琴音乐

1. 钢琴独奏音乐。

中国的钢琴音乐创作发端于清末民初之际。1915年,赵元任的钢琴曲《和平进行曲》发表,这是迄今所见中国人写的最早的钢琴音乐作品。1916年,萧友梅留学德国期间也创作了《哀悼进行曲》(作品24)、《小夜曲》(作品19)等钢琴音乐作品。此后,钢琴音乐作品在国内陆续见载。如1921年《音乐杂志》上的《锯大缸》(李荣寿曲)、《偶成》(赵元任曲)、《钉缸》(沈仰田曲)等。

【例 69】

锯 大 缸

李荣寿制谱



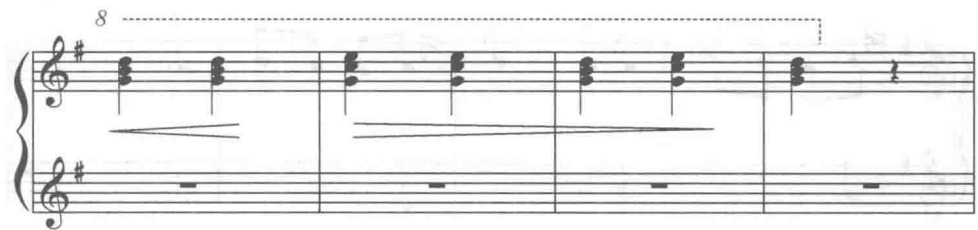
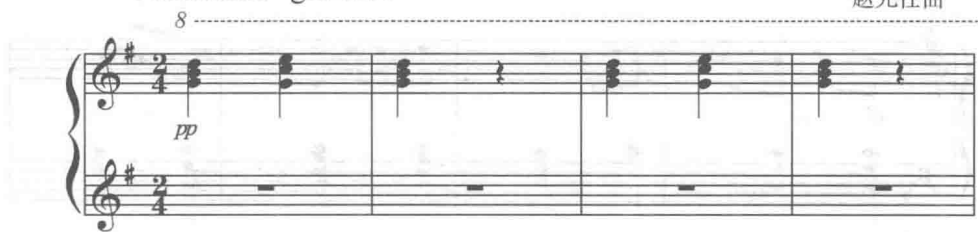


【例 70】

偶 成

Andantino grazioso

赵元任曲



【例 71】

钉 缸

Allegro

浙绍沈仰田作

The musical score is for a piano piece titled 'Nail and Pot' (钉缸) by Shen Yangtian. It is in 2/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into four systems. The first system is marked 'p' (piano). The second system is marked 'ff' (fortissimo). The third and fourth systems feature a trill (tr) in the right hand. The score is written for piano with treble and bass staves.

上述作品,是中国早期钢琴音乐探索中的产物,并未形成社会影响。至于这一时期水平较高的钢琴作品应推黄自的两首《创意曲》,1930年在《乐艺》发表,创作时间则在美国留学时期。

中国钢琴音乐在30年代取得了重要的进展,对钢琴音乐的中国风格作了多种成功的探索,出现了一批较有创造性的作品。特别是贺绿汀的《牧童短笛》的问世,标志着中国钢琴音乐创作已经进入了一个新的历史时期。

1934年,齐尔品“征求有中国风味的钢琴曲”之举是中国钢琴音乐史上一次意义非凡的活动。在这次活动中获奖的作品有:贺绿汀的《牧童短笛》(头奖)、《摇篮曲》(名誉二奖),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》(以上均获二奖)。这是中国钢琴音乐创作的一次集中展示,反映了30年代中国钢琴音乐创作的实力和水平。这些作品,当时大多在国内外正式出版、流传,并成为国内最常演奏的中国钢琴音乐作品。

贺绿汀的《牧童短笛》是近代中国钢琴音乐最杰出的作品。乐曲采用了变化再现的三部曲式结构。优美质朴的民歌风旋律、流美的复调和东方色彩的对位化和声等,创造了中国式的田园诗情与意境。这首钢琴独奏曲对其后中国钢琴音乐和其他多声音乐创作(尤其是中国风格的复调音乐)有重要的启迪意义。

【例 72】

牧 童 短 笛

Commodo

贺绿汀曲



30年代,中国钢琴音乐在国际比赛中获奖的是江文也的作品。他的《五首素描》(作品4)、《断章小品》(作品8)在1938年威尼斯第四届国际现代音乐节上获作曲奖,一些作品被选入《日本现代钢琴曲集》(如小曲《素描》),一些作品被齐尔品收集(如《五首素描》、《舞曲三首》、《断章小品》)。江文也推崇巴托克、俄罗斯“强力集团”和印象主义音乐。他较多地运用20世纪作曲技术,其音乐新颖、手法精练。他回国后创作的包括10首小曲的《北京万华集》(1938年)和钢琴三重奏《在台湾高山地带》(作品18号)则是五声音阶特点,调性明确、民族风格浓郁之作。这些钢琴音乐显示了他注重现代作曲技术并吸收本民族、客居地民族音乐因素予以创造的创作倾向。江文也的钢琴音乐主要流传在国外(特别是日本)。

30年代钢琴音乐除以上作品外,刘雪庵的《中国组曲》、老志诚的《秋兴》也是当时新出现的较好作品。

丁善德的钢琴音乐在40年代中国钢琴音乐中占有重要的地位。他的早期作品《春之旅》组曲(1945年)包含《待曙》、《舟中》、《杨柳岸》、《晓风之舞》4首小曲。其中《待曙》以急促的音型表达了人们渴望光明未来的迫切心情;《晓风之舞》则以其充满活力和动力感反映出人们对生活的坚定信念。《序曲三首》和《中国民歌主题变奏曲》是丁善德1948年在法国留学时思念祖国之作。这两首作品在艺术个性和中国民间音乐风格的创造、突破,对西洋音乐的借鉴等方面都取得了成功的经验。《中国民歌主题变奏曲》包含5个变奏,或恬静优美,或潇洒多彩,或轻盈活泼,或温柔含情,音乐在生气勃勃的最后乐段中结束。作者当年曾亲自在法国广播电台作首次公演,以后这首曲子成为流传最广的40年代中国钢琴曲之一。

瞿维的《花鼓》(1946年)是40年代描写人民新生活的钢琴音乐代表作。乐曲以安徽民歌《凤阳花鼓》为欢乐的第一主题,以《茉莉花》音乐的变化为柔情的第二主题,全曲贯穿着锣鼓节奏,生活气息浓厚,民间音乐风格鲜明,是流传较广的解放区作家的钢琴作品。

此外,这时的钢琴作品中,邓尔敬的《儿童钢琴曲四首》在儿童生活情趣的创造上,陈田鹤的《血债》在新时代情感的表达上,冼星海的《哈萨克舞曲三首》

在少数民族风情的描绘上都做出了有益的探索。

近代的中国钢琴曲以小型乐曲居多,中型作品多以小曲连缀成组曲,音乐结构单纯,旋律突出,调性明确。这时还未出现大型钢琴音乐作品。大多数作品还未使用较复杂化的多声写作技术。这一方面显示了中国作曲家注重当时中国民众对钢琴音乐的可接受性,另一方面也说明中国近代的钢琴音乐创作及演奏还处在初步发展的水平上。

近代钢琴音乐大多有明确的标题,意象鲜明,注重情境的创造,易于被理解。如《花鼓》中的锣鼓乐,《晓风之舞》中吹拂的晨风,《海韵》中的大海波涛,都成功地以其乐之声形表现了特定的内涵。

2. 钢琴伴奏音乐。

除了独立的钢琴曲,中国作曲家还创作了不少钢琴伴奏音乐,尤其是歌曲的伴奏音乐。

20年代及稍后的不少歌曲钢琴伴奏音乐已经开始发挥钢琴多声思维的特长,使之成为歌曲艺术表现的有机组成部分。这在萧友梅、赵元任、青主、黄自、周淑安、冼星海等人的创作中都有所体现。如赵元任在《听雨》(1927年)的钢琴伴奏中采用模仿雨点声的音型动机,黄自《玫瑰三愿》伴奏音乐的大幅度起伏,周淑安《纺纱歌》中纺车摇动音型的运用等,都较好地刻画了歌词的意境,渲染了歌曲的音乐气氛。再如,在赵元任的合唱曲《海韵》中,钢琴伴奏音乐不仅起到为歌唱伴奏的作用,还成为具有独立表现意义的三个艺术成分^①之一。在这里,钢琴伴奏音乐以其风波不止、浪涛滚滚的气势形象地刻画出大海的景象,达到了歌唱音乐所不能创造的艺术效果,大大地丰富了乐曲的艺术表现力。

【例 73】

海 韵

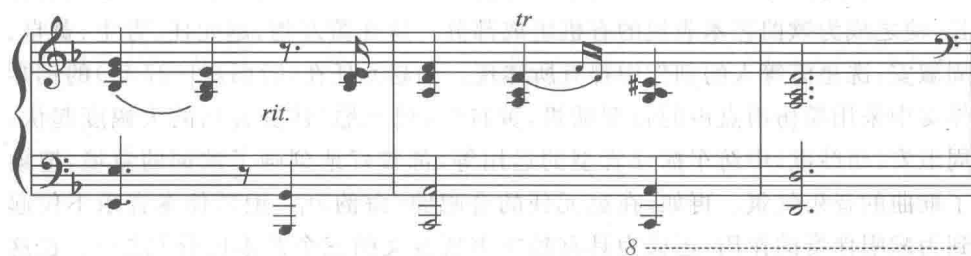
混声四部合唱

1. 前奏音乐

徐志摩词

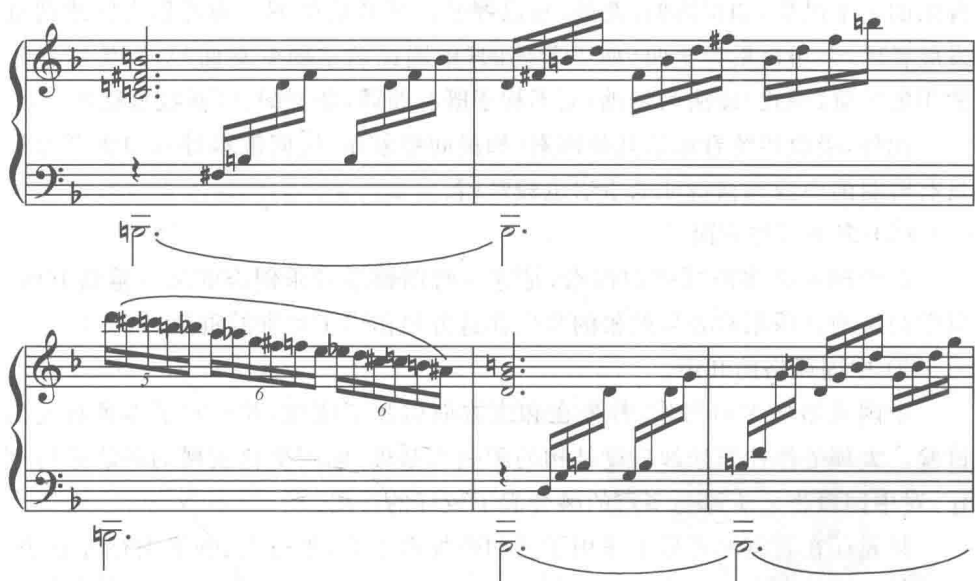


^① 指《海韵》中的“诗翁”、“女郎”和“大海”。



2. 间奏音乐





江文也数量众多的艺术歌曲大多带有精致的钢琴伴奏,这些伴奏采用多种表现手法,创造了特有的艺术情趣。如他在声乐套曲《台湾山地同胞歌》(1936年)^①的钢琴伴奏中,运用了对位的手法,并模仿笛声、琴声及舞蹈节奏的效果,生动地表现了高山族的风土人情。

冼星海的大多数艺术歌曲也写有钢琴伴奏音乐。钢琴音乐与歌唱音乐的关系常用跟腔或者不跟腔的对位方法处理。

可见,近代中国的钢琴伴奏音乐已经跨越了简单的为歌唱或器乐演奏配置伴奏的初始阶段,进入到把伴奏音乐与被伴奏音乐总体构思、创作,以成为音乐作品完整的艺术构成部分予以多方面创造的时期。

3. 中国风格的创造。

对钢琴音乐中国风格的追求和探索是近代钢琴音乐创作中特别突出的现象。这种追求和探索在旋律写作和多声写作方面都有多种尝试。

(1) 旋律写作方面。

近代中国作曲家把创造美的旋律作为钢琴音乐写作的主要任务。从而在旋律写作中探求中国风格,也最为作曲家所注重。

吸收传统音乐因素进行创作,是这种探求中最常见的艺术创作方法。如:以整首民歌或乐曲为素材创作音乐,使之既保留原曲的音乐特色,又具有钢琴

^① 此曲由《酒宴之歌》、《恋歌》、《在田野》和《摇篮曲》四首歌组成,以古老的台湾民歌为旋律素材。

音乐的艺术风貌(如瞿维的《花鼓》);以部分传统音乐曲调作为音乐主题或动机发展音乐,并用以贯穿全曲(如丁善德的《中国民歌主题变奏曲》);以传统音乐常用的音阶、调式、旋法为基础,而不拘于既有曲调(如贺绿汀的《牧童短笛》)。

此外,吸收传统音乐的其他因素(如民间锣鼓乐、民间歌舞等),使钢琴音乐具有鲜明的中国风格特征的手法也较常用。

(2) 多声写作方面。

对中国风格多声写作的探索,是这一时期钢琴音乐创作的又一重要方面。留学归来的音乐家和音乐院校的师生在这方面作出了可贵的贡献。

① 中国风格的和声。

中国风格的多声写作,首先在和声方面引起了注意,并且有了多种有益的试验。大部分作曲家采取三度结构的和弦为基础,运用变化发展的手法进行创作,对中国风格的旋律与多声的融合起了较好的作用。

赵元任在其钢琴音乐中采用了三和弦加六度音,平行四、五度进行等方法,从乐曲表现的需要写作多声,而不囿于传统和声理论。他还在其他音乐体裁的创作中,进行中国风格和声写作的实验,并写出《“中国派和声”的几个小实验》的专文予以总结、研究。

老志诚的《牧童之乐》则采用了许多四度叠置或四、五度叠置的和弦,用以表现中国的田园风情。

② 中国风格的复调。

近代钢琴音乐在探索中国风格的复调方面取得了重要的进展,《牧童短笛》是其重要标志。这首乐曲是三部结构的独奏曲,主体是自由对比的二声部复调,五声化旋律处理成多种自由对位的形态。

在声部写作方面,两个声部都写成富于中国特色的旋律。五声性的旋法、多用级进的主旋律、三、四度结合的常见终止式、重复法与对偶句式为主的音乐发展等,使得两个声部的旋律都富有中国民歌的风韵。

在声部之间的关系处理上,采用“你繁我简,你简我繁”的原则,使得两个声部的音乐相互补充、连绵不断。此外,上下声部在乐句结束或开始处常用同一音级叠置。形成一个声部以某音(常用徵音)作乐句收束的同时,另一个声部以该音开始新的乐句。两个声部间旋律的衔接由此十分和顺,具有中国民间音乐的情趣。这种首尾叠置的方法,实际上是多声写作中颇具中国传统音乐特色的新型“鱼咬尾”连接法。(见谱例 72)

在传统复调音乐运用方面,刘雪庵的钢琴独奏曲《中国组曲·西楼怀远》是我国对赋格曲的中国风格进行探索的早期作品之一。这是一首三声部赋格曲,主题采用藏族民歌风格的曲调,全曲音乐以自然音系统的五声为基调写成。

近代钢琴音乐创作中追求中国风格的现象,原因是多方面的:

1934年,齐尔品来华举办中国风味钢琴作品的征集活动,对中国钢琴音乐创作是一次重大的促进。这次活动不仅导致了最早一批中国风格钢琴曲的产生,还对此后的中国风格钢琴音乐创作产生了深远的影响。

俄国民族乐派的成功实践是促成这种创作现象的又一因素。30年代中国音乐院校把民族乐派及其音乐作为专业音乐教育的重要内容。近代中国钢琴音乐作家或是留学归国者或是本国音乐院校毕业生,都受到了这种教育的影响。许多音乐家都把创作具有本民族特色的音乐作为艺术追求的一大目标。

(二) 小提琴音乐

中国近代的小提琴音乐创作以马思聪的贡献为最大。

马思聪(1912—1987),广东海丰人。(图7-28)1923年去法国,在南锡音乐院和巴黎音乐院学习小提琴。1929年归国,在上海、南京、广州等地举行过小提琴独奏音乐会,是中国第一代小提琴家,也是近代最有影响的小提琴演奏家和作曲家。他于1930年再度赴法留学,专攻作曲理论。回国后任广州音乐院、广东艺专、中山大学等校教授、中华交响乐团指挥等职。青年马思聪主要以小提琴演奏家的身份活跃在中国乐坛,他的音乐创作以小提琴音乐流传最广。他的《摇篮曲》(1935年)、《第一回旋曲》(1937年)、《绥远组曲》(即《内蒙组曲》,1937年)、《西藏音诗》(1941年)、《牧歌》(1944年)、F大调《小提琴协奏曲》(1944年)等作品



图 7-28 马思聪

是中国近代小提琴音乐的重要财富。这批成功的中国小提琴音乐作品的出现与流传,结束了中国人只能拉外国小提琴曲的历史,标志着中国小提琴音乐有了良好的开端。

作为中国小提琴音乐创作初期成就卓著的主要作曲家,马思聪的小提琴音乐创作有着鲜明的艺术特色和成功经验,这些经验对其后的中国小提琴音乐有着重要的启迪。

1. 马思聪的小提琴音乐大多采用民歌音乐写成,有着浓郁的中国风格。他的小提琴音乐充满中国民间风味的旋律,富有歌唱性。他常用完整的民歌作为乐曲的音乐主题;也常用民歌曲调的一部分作为音乐发展的依据或动机。前者如《第一回旋曲》,用内蒙古民歌《情别》作第一主题;后者如《内蒙组曲》第一乐

章《史诗》中的快板音乐主题,只用了康定情歌《跑马溜溜的山上》的一个乐节。

在音乐发展方面,自由变奏是其最常用的手法。通常以一个单纯朴素的曲调为基础,在多次变化重复中,从简单到复杂地将曲调作各种变奏。如《思乡曲》的开头,是一首短小的民歌,随后以6次变奏来发展它。这样就使得原民歌风貌得以逐渐变化、延伸于后面的音乐之中。既保持了风格的一贯,又不断丰富发展着原来的民歌音乐素材。

“合尾”、“换头”或“连环扣”等民间音乐常见的展开法,也常见于马思聪的小提琴音乐中。如《西藏音诗·述异》就用了“连环扣”的方法。

从多声的角度发展音乐,也为马思聪所注意。如《小提琴协奏曲》第一乐章中独奏小提琴与钢琴伴奏音乐,就是以广东音乐加花变奏的方法构成了高低音区的支声复调。

2. 马思聪努力从小提琴音乐的艺术规律出发进行创作,并注重发挥小提琴的演奏技巧。他的小提琴曲有着适于演奏的特点,这显然得益于作曲家拥有丰富的小提琴演奏经验和深厚素养。

3. 马思聪的小提琴音乐是与钢琴伴奏音乐一起构思、创作的。这种独奏与伴奏一体的器乐创作和为独奏音乐写作成功的多声伴奏音乐,在近代都是较少见的。



图 7-29 马思聪
音乐会后留影(1935 年)

近代小提琴音乐还有冼星海创作的小提琴曲《郭治尔——比戴》(1944 年)。这首作品当时在苏联演出过,受到了欢迎。此外,还有刘守义的东北民歌风味的小提琴曲《月牙五更》等。

(三) 室内乐

近代,中国音乐家在室内乐创作方面有了多样的尝试。马思聪写了《C 小调弦乐四重奏》(1931 年)、《^bB 大调钢琴弦乐三重奏》(1933 年)、《G 大调小提琴与钢琴奏鸣曲》(1934 年);谭小麟写了《小提琴和中提琴二重奏》(1943 年)、管乐三重奏及中提琴与竖琴《浪漫曲》(1944 年),以及《弦乐三重奏》;桑桐写了小提琴与钢琴《夜景》(1947 年);冼星海写了小提琴与两架钢琴合奏曲《阿曼盖尔达》(1944 年)等。这里还应提到,萧友梅是最早谱写四重奏的作曲家。他们吸收西洋音乐技术的创作,丰富了中国近代多声作品的写作技巧,扩大了西洋乐器创作的视野。

从 20 年代开始,中国作曲家的室内乐作品陆续在国外上演、传播。冼星海

在巴黎创作的《d小调奏鸣曲》(作品3)于1935年1月23日首演于巴黎音乐学院,是现见最早在国外上演的中国室内乐作品之一。(图7-30)



图 7-30 冼星海《d小调奏鸣曲》手稿

谭小麟(1911—1948)是近代中国室内乐创作的主要作家。(图7-31)他40年代留美期间所写的上述三部作品中有二部公演过,并受到好评。其《弦乐三重奏》获约翰·杰克森奖,这是中国所写的西洋乐器重奏音乐在国外获奖的第一部作品。谭小麟的室内乐创作在近代中国属高水平之列。他是著名作曲家欣德米特的高足,其音乐风格有着新古典主义音乐的鲜明印迹。他的创作讲究作品的整体布局,有很强的逻辑性;用音考究,技术洗练;恪守调性原则,而又不受调式的约束。

中国作曲家的创作还涉及了其他西洋乐器音乐。萧友梅写了钢琴与大提琴曲《秋思》、江文也写了长笛奏鸣曲《祀典》。



图 7-31 谭小麟

(四) 合奏音乐

近代中国的西洋乐器合奏音乐体裁主要有管弦乐、交响乐和协奏曲等。

中国这类音乐的创作与演奏,最迟开始于20年代。萧友梅的《新霓裳羽衣舞》(作品39号)是这时期有影响的作品,他曾经在1923年12月17日(首演)与1924年3月30日指挥北大音乐传习所管弦乐队在北京演奏,是国内最早演奏的中国人所作的管弦乐队曲。萧友梅在这首乐曲中试图表现中国风格,取得了较好的效果。谭抒真谈到这首作品时写道:“这首乐曲,虽然用外国乐队外国乐器演奏,它的音乐效果却完全是中国味道”,“那次音乐会的感想我引用了两句唐诗,叫做‘此曲只应天上有,人间那得几回闻’。”^①此外萧友梅还在1925年3月28日指挥乐队演奏了他为了纪念孙中山先生逝世,根据钢琴曲《哀悼进行曲》改编的同名管弦乐曲。^②

黄自的毕业之作——管弦乐序曲《怀旧》是最早在国外演奏的中国管弦乐曲。该曲于1929年在美国耶鲁大学毕业音乐会上首演,并受到好评。这部作品是为悼念已故的女友而作的,乐曲用奏鸣曲式写成。引子是全曲精神的概括:思念、叹息、心潮;呈示部是快板,由小提琴与单簧管分奏主部两个主题;副部则是细致的心理描写;展开部是动荡不安乃至哀痛、悲怆的;再现部缩短了主部第一主题,突出了宁静的第二主题;乐曲最后在提琴音乐声中结束。《怀旧》30年代在国内也演奏过。黄自的管弦乐作品除了《怀旧》,还有为进步影片《都市风光》而作的片头音乐《都市风光幻想曲》(1935年)。该曲描写了畸形的都市风光,在配合画面表现现实生活方面也取得了成功。

马思聪除了在小提琴音乐和室内乐方面做出重要贡献之外,他的交响乐创作在当时也有大的社会影响。这一时期,他的交响乐代表作有^bE大调《第一交响曲》(1941年)、^F大调小提琴协奏曲(1944年)。马思聪在交响音乐方面的活动,除了创作和小提琴演奏,还担任过中华交响乐团、台湾交响乐团指挥,是30~40年代有名的指挥家。1946年他曾亲自指挥台湾交响乐团演出了《第一交响曲》。马思聪在交响音乐创作中试验、探讨了不少西洋乐队音乐写作问题。如他的《小提琴协奏曲》第二乐章,就是用广东音乐《昭君怨》作为基本素材写成的。他为西洋管弦乐队而写的独唱、合唱作品的伴奏音乐,在创造歌曲艺术意境、与歌唱的配合方面,也有不少成功的经验。

贺绿汀40年代创作的小型管弦乐曲《晚会》(1940年)、《森吉德玛》(1945年)是这一时期国内有广泛影响的西洋乐器合奏曲。《晚会》曾作为重庆电台对

① 谭抒真《萧友梅与北大音乐传习所》,《音乐艺术》,1981年第1期。

② 见韩国瑛《北京大学音乐传习所研究(下)》,《音乐艺术》1990年2期。

苏广播曲,后来与《森吉德玛》一起作为延安电台对国民党统治区广播的乐曲。《晚会》用贺绿汀创作的同名钢琴曲改编而成,其乐曲结构是二部思维的多段体,第一部分三段,第二部分是对前一部分的反复。乐曲表现了晚会的欢乐和喜庆。中段的对答和民间锣鼓节奏使这首乐曲有着浓郁的民间风味。《森吉德玛》用同名内蒙古民歌改编而成。森吉德玛是一位蒙古族姑娘的名字。全曲分为两段:第一段宁静、舒缓;第二段音乐采自前段,但速度加快,改变了配器,成为欢快、热烈的段落。乐曲的音乐思维逻辑性强,音乐发展手法简练,尤其是复调手法的应用和配器的艺术处理都很出色,是中国近代小型西洋乐器合奏音乐的佳作。

40年代初期,郑志声(1903—1941)(图7-32)为歌剧《郑成功》写了五个片断(主题、小引、早晨、朝拜及合唱主题歌)。其中《早晨》、《朝拜》等和他的另一部作品、管弦乐队伴奏的合唱《满江红》一起,由他亲自指挥中华交响乐团在重庆演出。郑志声毕业于法国里昂音乐戏剧学院和巴黎音乐戏剧学院,曾获作曲与乐队指挥奖。他的作品艺术手法精练、结构严谨、和声新颖丰富,有着鲜明的民族音乐风格。其配器大胆、简约,特别是中国打击乐器的运用,在当时给人以清新的感觉。他的乐队音乐有着生动形象的艺术效果。^①



图7-32 郑志声

抗日战争时期的管弦乐作品还有张肖虎的交响诗《苏武》(1945年)等。这部作品以传统歌曲《苏武牧羊》为基调,并依各段歌词的含义对音乐进行了多种变体处理,借苏武深刻怀念祖国的思绪表达了沦陷区人民的爱国情怀。

近代对交响乐创作倾注较多心力的还有冼星海。他写有第一交响乐《民族解放交响曲》(1941年)、第二交响乐《神圣之战》(1943年);四部交响组曲:《后方》、《牧马词》、《敕勒歌》、《满江红》;管弦乐曲《中国狂想曲》(作品26)、《谐谑曲》(作品27)和交响音画《中国生活》等。(图7-33、图7-34)

冼星海的第一交响乐《民族解放交响曲》是中国第一部以“民族解放运动”为题材的大型西洋乐器合奏音乐。全曲由“锦绣山河”、“历史国难”、“保卫祖国”、“建立新民主主义的中国”等4个乐章组成。音乐使用了民间音调和现代创作的中国工农兵歌曲音乐。第二交响乐《神圣之战》是第一部国际主义题材的中国交响乐,作于苏联卫国战争时期。这部单乐章交响曲共分三段:第一段

^① 参见王震亚《郑志声先生生平事迹鳞爪》,《人民音乐》1981年11期。

快板,以两个不同性格的音乐主题的呈示、冲突表现德国法西斯的入侵和苏联人民的英勇斗争,主导主题的音调取自《国际歌》,法西斯主题采自一个德国曲调用小鼓奏出;第二段慢板,是一首悼歌;第三段谐谑曲是胜利之歌。



图 7-33 冼星海《民族交响乐》
手稿(1935—1937年)



图 7-34 冼星海的
《中国狂想曲》(1945年)

冼星海的交响音乐作品由于创作在战争环境之中,既未能获得演奏机会,也没有进一步加工完善的可能。但是这些作品所体现的交响音乐创作思想以及对其后中国器乐创作的发展都是很有意义的探索。他在关于第一交响乐的创作札记中写道:“我们生长在这块大地,我们应该高歌,应该奋斗,甚至为这块大地而死……为她争取自由和解放。”^①

冼星海对交响乐形式也有独特的见解和实践,他认为必须“利用各种西洋乐器的特色去表现中国作风”^②。他的作品中经常采用民间歌曲、传统器乐曲和广泛流行的新歌曲旋律、音调或其他中国音乐因素。如第一交响乐的第四乐章用《锄头舞歌》,第一组曲《后方》的快板段用广东乐曲《饿马摇铃》,《中国狂想曲》则采用了山西的《五月鲜》、广东的《下山虎》、陕西的《观灯》及陕北的《秧歌》等。对中国传统音乐形式的应用,是冼星海器乐作品中国风格突出的又一原

① 《冼星海专辑》(一),中央音乐学院中国音乐研究所 1962 年版,第 167 页。

② 《冼星海专辑》(一),中央音乐学院中国音乐研究所 1962 年版,第 197 页。

因。如在《中国狂想曲》等作品中,把中国打击乐器作为交响乐队的的一个重要部类来使用等,都是别具一格的。

近代中国交响乐在国际上有较大影响的是江文也的作品。

江文也(1910—1983),祖籍福建,生于台湾,8岁起在厦门读书,13岁去日本东京。(图7-35)中学毕业后,他白天在武藏野高等工业学校电机科学学习,晚上又到上野音乐专门学校学习。后来曾师从山田耕筰。他的创作受到齐尔品关于运用20世纪音乐技术创作有民族音乐内涵的音乐创作思想影响。1934年至1937年,他连续有4件作品在日本第三、四、五、六届音乐比赛中获作曲第二名。他后来的管弦乐作品主要有《孔庙大成乐章》(1939—1940年)、《北京点描》(作品15)、《第一交响曲》(作品34)、《第二交响曲——北京》(作品36)、歌剧《香妃传》(作品33)、歌舞剧《大地之歌》(作品32)。



图7-35 江文也

江文也的成名作《台湾舞曲》实际上是一首标题性的幻想音诗。作者在这部总谱的扉页上用日文写下了如许诗句:“我在此看见极其壮丽的楼阁,我在此看见极其华丽的殿堂。我也看到被深山密林环绕着的祖庙和古代演技场。但,这些都已消失净尽,她已化作幽灵,融于冥冥太空。将神与人之子的宠爱集于一身的精华也如海市蜃楼,隐隐浮现在幽暗之中。啊!我在这退潮的海上,只看见残留下来的两三片水沫泡影……”^①这首诗揭示了作品的内容。曲中不仅描写了人们纯朴而热闹地且歌且舞,而且更主要的是作者遥想古代的建筑、庙宇、宫殿和森林池沼等大自然的景象以及由此引起的感伤情绪,“充分表现了作者对阔别已久的故乡的思念和憧憬,这里也隐藏着对祖国古代文化的缅怀和向往”^②。乐曲采用了自由体的回旋奏鸣曲式,音乐构思有两部曲式的特色。乐曲主体是三部曲式的快板段落,末段是大大压缩了的再现段,仅重现呈示部的第一段,实际上是如歌段落的较长的补充部分。

这部作品的作曲技术包括当时的十二音技巧和巴托克等人的作曲技术,乐曲中间的慢段有如德彪西等印象派音乐的风韵。整部作品织体清淡而不浓重,多声写作不按功能和声的规矩。因此,对其作曲技法曾有如下评论:

五声音阶为主的主题,常常以不同的木管乐器作对答式的呈现,弦乐器不是拖长音(尤其是高音部)就是拨弹伴奏,只有在中板的开始时才有一

① 胡锡敏著:《中国杰出音乐家江文也》,香港上海书局1985年版,第59、60页。

② 胡锡敏著:《中国杰出音乐家江文也》,香港上海书局1985年版,第128页。

点旋律性……。这些手法在 30 年代……也是属于前卫的。^①

这部作品与其他交响乐作品对木管乐器的注重,而不是像以前那么注重弦乐器的使用与当时交响乐配器的新趋势是一致的。配器法的洗练、结合音色的多样化等,显示了江文也对西洋乐队音响、配器技术的出色掌握。(图 7-36)

台湾舞曲

江文也 曲
(作品第一号)

Allegro molto capriccioso

Flauto piccolo
Flauto
Clarinete
Obuoi
Corni in Sol
Corni in Fa
Tromboni
Tuba
Timpani
Tamburo Basso
Triangolo
Piatto
Tambur
Celesta
Pianoforte
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabbassi

图 7-36 江文也的《台湾舞曲》

40 年代延安等地出现了管弦乐曲创作的热潮,出现了马可的《陕北组曲》、

^① 韩国璜:《江文也的生平与作品》,见《中国杰出音乐家江文也》,香港上海书局 1985 年版。



瞿维的《秧歌舞曲》、寄明的《民歌联奏》、程云的《生产舞曲》、李鹰航的《翻身工人》、陈紫的《锻工舞》等。其中马可的《陕北组曲》(1949年)在西洋管弦乐器与中国打击乐器结合方面做得比较好,而且第一次在管弦乐队中使用了板胡。

近代中国西洋乐器合奏音乐的主要作者以归国的外国留学生为多。他们的创作大多以欧洲传统作曲技术为主,受古典乐派和浪漫派音乐影响较多,也有一些作品吸收了民族乐派和20世纪作曲技法。他们的创作揭开了中国交响音乐史上新的一页。国内培养的作曲家所创作的一批作品,由于其音乐题材、形式与技术更适合于中国的国情、审美习惯与接受水平,在群众中有着甚为广泛的影响。

值得注意的是,近代的西洋乐器合奏音乐中,虽然有不少是在中国、日本、美国等不同国度构思、创作而成,但对作品的中国风格的追求却是共同的。如马思聪、贺绿汀等对民歌的重视和应用,冼星海对中国传统音乐形式的学习和吸收,萧友梅对唐代文化的向往,江文也对古代音乐的倾心等,无不体现了作曲家们对中华民族文化的向往和创造富于民族特色的西洋乐器音乐的共同理想。这些在近代中国作曲家中占主导地位的思想甚为可贵。

复习思考题

1. 近代新型器乐创作的主要历史进程。
2. 刘天华对二胡音乐的贡献及其“国乐改进”思想与实践的历史意义。
3. 《光明行》音乐发展的特色。
4. 近代钢琴音乐的主要艺术特征。
5. 《牧童短笛》在中国钢琴音乐史上的地位。
6. 马思聪近代的小提琴音乐创作。
7. 近代西洋乐器合奏音乐创作的发展。
8. 《怀旧》、《森吉德玛》、《台湾舞曲》的不同艺术风格。

第五节 歌剧音乐

中国的新歌剧是随着西方音乐的传入逐渐发展起来的。曾有人将中国的京剧称之为北京歌剧(Peking Opera),其实,中国的传统戏曲与欧洲兴起的歌剧有着很大的差别。这两种戏剧形式是在两种不同的文化背景下产生和发展的。作为“剧”的表现特色,一般地说,西方重写实,中国重写意、传神。欧洲歌剧产



生于文艺复兴与巴洛克的绚丽风尚之中,富丽奢华的景观,奇巧的舞台机关,伴随它走向辉煌;而中国传统戏曲却主要依赖着艺人的表演才华,并不注重舞台背景烘托效果。西方歌剧主要是以作曲家专门创作的音乐为艺术表现手段,而中国戏曲音乐则多采用曲牌体或板腔体的结构,即不同的戏常采用大致相似的唱腔。所以,中国戏曲与中国歌剧显然不是一个相同的概念。

五四运动以后,中国的音乐家们在接受西方音乐文化观念的同时,对西方歌剧这种体裁形式结合着中国国情和民族审美习惯开始进行大胆尝试。首先是黎锦晖自1920年开始编创并逐步形成的儿童歌舞剧这一体裁的出现。这类作品尽管是为儿童写的,而且并不是完整意义上的歌剧,但是它有情节、有的人物,有专门为几个登场人物在规定情节中抒发此时此地的心情而设计的独唱、齐唱、对唱,以及载歌载舞的场面、纯舞蹈的场面、个人内心独白的场面等。因此,它基本上具备了歌剧的一些主要特征,可以说是中国歌剧的雏形。黎锦晖在8年间先后完成了12部儿童歌舞剧,为中国新歌剧的创作积累了最早的经验,揭开了中国歌剧发展史的第一页。

接着,许多有志于此的音乐家、戏剧家,陆续投入中国新歌剧探索的行列,使中国歌剧在民国时期从无到有乃至较大的发展。概括起来,大致可分为三个时期,这就是20年代的“萌芽期”和其后15年的“探索期”,以及在此基础上,1945年在延安产生了具有中国民族特色,第一次较好地解决歌剧与中国人民现实生活相结合的《白毛女》歌剧模式,从而使中国歌剧进入了“发展期”。

在萌芽期中,除了儿童歌舞剧外,尚有阿隆·阿甫夏洛穆夫创作的歌剧《观音》(1925年),这也是中国新歌剧的最初尝试。

从30年代开始的探索期内,则有多种体裁、多种题材的歌剧形式出现。在体裁方面,有歌舞剧、小调剧、音乐剧、秧歌剧、正歌剧等;题材方面有民族英雄的事迹,民间广为流传的历史故事,也有抗战时期群众的生活等许多方面;从形式上讲,则有对中国传统戏曲形式的改造,或是将话剧与歌曲结合,利用民间现成的多种音调加以填词改编的小歌剧,以及西方正歌剧形式等,作品有近百部之多。人们不断探索歌剧这种形式如何与中国传统、现实社会相结合,如何为人民群众所接受等问题。这里既有成功的经验也有失败的教训,但都为中国新歌剧的发展进行了有益的实验。在此基础之上,延安的文艺工作者以集体的智慧创作了《白毛女》,找到了一条适合于中国特色的路,继而产生了《刘胡兰》等一系列歌剧作品。虽然《白毛女》的创作,在音乐与戏剧的结合上,以及歌剧艺术形式等方面还存在着不足之处,但它毕竟是中国新歌剧发展历程中一座令人瞩目的里程碑。

一、儿童歌舞剧

儿童歌舞剧这种体裁在中国,是由黎锦晖首先创造出来的。

黎锦晖(1891—1967),湖南湘潭人,出身于书香门第,在家乡读小学,中学时广泛接触民间音乐。(图7-37)1912年毕业于长沙高等师范,先后在北京、长沙、上海任过音乐教员、机关职员、报刊编辑、文史教员等职。在此期间,西洋音乐对他有较大的影响。1916年,他在北京参加“北京大学音乐研究会”的活动,开阔了艺术视野,此时他深入地学习中国戏曲,“集中于皮簧、旁及鼓书”。“五四”新文化运动对他有着积极的影响,他开始热心致力于普及音乐教育和推广国语的活动,提出“学国语最好从唱歌入手”^①,而且最好从“训练儿童”做起。在这种思想指导下,他开始了儿童歌舞音乐的创作实践活动。此后,结合着他在上海中华书局主编《小朋友》周刊的工作,以及在他任校长的上海“国语专修学校”办起附属小学,并设置歌舞部,这为他的实践提供了有利的条件。



图 7-37 黎锦晖

黎锦晖能创造出儿童歌舞剧,与他广泛参与社会音乐生活是分不开的。在上海时期,他到公共租界市政厅去听交响音乐会,每周一次,“风雨无阻”,而且“在听乐前夕,一定阅读张若谷在《申报》上发表的这一次交响乐节目的介绍与说明”,并“经常观摩意大利米兰大歌舞团,美国但尼斯古典歌舞团,法国邓肯舞蹈团和上海俄侨业余剧团演出的各种歌剧和舞剧”,他还自学西方音乐的和声与作曲技法。与此同时,他又与当时的一些国乐团体有着经常而密切的联系,所有这些,使他清楚地认识到中国新音乐的创造是应该“兼收并蓄的”。^②

他在语专附小更多地接触儿童生活后,了解到小朋友们非常喜欢边歌边舞这种生动活泼的歌唱形式,就有意识地结合着民间音调创造出一种既有独唱又有对唱,再加上舞蹈表演的“歌舞表演曲”。这类作品的题材富于儿童生活气息,旋律流畅、口语化,演出形式简单,深受小朋友的喜爱,特别是在学校中甚为流行。其中最著名的是《可怜的秋香》(1921年),这首歌舞表演曲描写了一位牧羊女从小到老孤苦凄凉的一生,音乐非常感人,确如作者所说:“若是唱得好,演得好,确实可以使人流泪。”演出时,孩子们扮成秋香和小羊,旁有歌队伴唱,音乐抒情而朴素,这首表演曲在全国城市的中小学校中产生了很大的影响。(图7-38)其他像《吹泡泡》、《努力》等都是深受中小學生欢迎的歌舞表演作品。(图7-39)

① 黎锦晖:《麻雀与孩子·卷头语》,中华书局1928年版。

② 以上所引均见黎锦晖:《我和明月社》,载《文化史料》(3),中国政协文史资料编委会1982年编。



图 7-38 黎锦晖《可怜的秋香》扉页



图 7-39 黎锦晖《努力》封面

黎锦晖创作儿童歌舞剧的用意除了向儿童推广国语这一首要目的之外，还在于“儿童的模仿的本能十分发达”，借演歌剧“可以训练儿童一种美的语言、动作与姿态，可以养成儿童们守秩序与尊重艺术的好习惯”；另外，歌剧演出的“一切布景和化妆，都要儿童们亲自出力，这个，除开利用它采入手工、图画……以外，还可以锻炼他们思想清楚、处事敏捷的才能”；还有“学校中表演高尚的歌剧是学校中最有价值的举动”，而且“对于社会教育有极大的帮助，……可以使民众渐生尊重一切艺术的心情”。^① 他的第一部儿童歌舞剧《麻雀与小孩》就是基于这些考虑而创作的。早在 1920 年，此作就曾在开封



图 7-40 甲 黎锦晖《麻雀与小孩》封面

① 以上引文均摘自黎锦晖：《麻雀与小孩》卷头语，中华书局 1928 年版。

一师和女师附小排演过,那时还只是一种略具歌剧雏形的“表情唱歌”,经过多次演出试验和加工修改,逐渐成为歌舞剧(图 7-40 甲)。作品内容的表达方式是童话寓言式的,音乐既有学堂乐歌时期外来音调的再加工,又有民间曲牌的改编,基本采用的是旧曲填词的方法。

如第一场“教学”中的《飞飞曲》,其曲调源自学堂乐歌《铁匠》。

【例 74】

飞 飞 曲

中板 黎锦晖词曲

(老、小二雀合唱) 飞, 飞, 飞, 飞, 飞, 飞, 这个样 子

飞, 飞, 飞, 飞, 飞, 飞, 这个样 子 飞, 飞,

飞, 飞, 慢 慢 飞, 这 边 飞 来, 那 边 飞 去

飞, 飞, (老雀)要 上 去, 就 要

把 头 抬。 要 转 弯 尾 巴 摆 一

摆, 要 下 来 斜 着 飞 下 来,

照 这 样 子 飞 到 这 里 来! (小雀唱)来!

第四场“慰问”的曲调选自民间传统歌曲《苏武牧羊》:

【例 75】

慰 问



这些曲调的选用和填词安排都恰到好处,使人听来亲切自然,较好地表达了剧中人物情感,是一次成功的尝试。

接着,他先后创作了《葡萄仙子》(1922年)、《月明之夜》(1923年)、《三蝴蝶》(1924年)、《神仙妹妹》(1925年)、《最后的胜利》(1927年)、《小小画家》(1927年)(图7-40乙)等12部不同题材、不同表现手法的儿童歌舞剧。这些作品多以童话寓言方式,反映儿童生活或社会现实,寓科学、民主、平等、博爱、团结等“五四”精神于其中,很有教育意义。按其发表的先后顺序,可以看出黎锦晖在创作上的不断成熟。即最初用现成曲调填词到掺入新的创作,直至按剧情要求全新创作音乐,从而达到不拘一格、形式多样化。黎锦晖所从事的儿童歌舞剧的创作,是中国传统音乐和西方歌剧舞剧的熏陶之下的、新的戏剧音乐形式的探索。他的作品富于民族风味,适合儿童特点,在人物的性格化和戏剧性方面都有可贵的贡献,为后来的新歌剧创作积累了初步的经验。

《小小画家》写于1926年至1927



图7-40乙 黎锦晖《小小画家》封面



年间,是他儿童歌舞剧创作中最成功的一部。作品通过一个深受私塾教学方式束缚之苦的小画家的经历,揭露了封建的、反科学的教育制度对个性发展的危害。音乐对剧中人物的性格作了各具特色的刻画。这里,既有小画家的天真、顽皮,又有慈母的谆谆教诲,还有私塾教师的顽固、迂腐。随着剧情的发展,音乐将剧中人物的神态感情非常生动地表现出来。黎锦晖还是一位语言学家,他将歌词的字音、四声与音乐有机地结合起来,体现出中国语言与音乐美的和谐统一。比如,第一场“母诫”中,黎锦晖为小画家安排了一首词曲紧密结合的《打盹曲》,成功地表现了小主人公被迫读经的无可奈何的心情。

【例 76】

打 盹 曲

(弱)小慢板

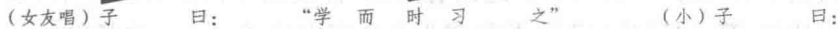
黎锦晖词曲

我 一 天 哭 三 回, 三 天
哭 九 回, 老 流 着 泪,
老 皱 着 眉, 咳! 就 活 上 一 百 岁 吧! 那
又 有 什 么 趣 味?

第二场“闹学”中的《背书歌》写得很精彩。它将小画家背不出书窘态可掬、邻友躲在桌下偷偷提示焦急不安、塾师训诲无方气急败坏等错综复杂的情节与戏剧性效果生动地表现出来。全段写得十分性格化和口语化,构思新颖别致、独创一格。

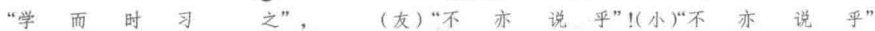
背 书 歌

中弱



中强

中弱



中强

中弱



中强

强

中强



强

(小)“不亦乐乎”!(友)“人不知而不愠，不亦君子乎”!

(弱)



强



中弱

中强





而不蒸乎? 爷姓胡, 娘姓胡,

胡公胡母逛西湖, 胡兄胡弟游太湖,

(最强) (强)

胡姐胡妹跳进洞庭湖。(塾师合)你!

你糊里糊涂,胡说霸道! 甚么(甲)西湖

(乙)太湖! (丙)洞庭湖!(塾师合)呸! 胡扯胡拉胡缠胡闹,

恨不得打你一酒壶!

哼! (教师一同饮酒,一同就座)

由于黎锦晖的歌舞剧创作颇具童谣风,善于抓住儿童的心理情绪,刻画儿童的可爱形象,因此深受少年儿童的喜爱,成为当时全国各地儿童音乐教育(从幼儿至中小学)和音乐生活中的主要教材,他的这些作品在海外、东南亚一带也有较大的影响。

黎锦晖的歌舞剧创作在中国歌剧发展史上有着启蒙性的重要意义。此外,以形象的艺术形式对儿童进行富有成效的教育,在中国教育史上有着开拓性的作用。



这一时期,另外还有一些音乐家从事儿童歌剧的创作,如叶圣陶作词、何笑明作曲的儿童歌舞剧《蜜蜂》(1923年),沈醉了的教育小歌剧《面包》(1929年),邱望湘等的儿童歌剧《傻田鸡》(1931年),等等。这些作品在儿童歌舞剧的创作中也具有一定的探索意义。

二、新歌剧的探索与发展

歌剧这种综合型的艺术品种在30年代以后呈现出多途径探索和发展趋势。

(一) 对吸收西洋歌剧形式的探索

阿隆·阿甫夏洛穆夫1921年开始创作,1925年在北京上演的歌剧《观音》,是西洋歌剧的完整形式在中国的最早探索。阿隆是一位俄罗斯犹太人,早年就学于瑞士苏黎世音乐学院专攻作曲,1914年到中国,他酷爱中国音乐,特别是对京剧艺术表现出浓厚的兴趣。他在较为广泛地搜集中国民间音乐素材的基础上,选定在民间广为流传的观世音菩萨的故事,创作了歌剧《观音》。这部歌剧的演出服装是中国传统戏装式的,但唱腔基本上是按照西洋歌剧的程式来写,此剧在北京上演后,他又将其带到美国波特兰演出(1926年),并获得了一定的成功。

1937年,陈田鹤在济南山东省立剧院写了歌剧《荆轲》,此剧音乐基本上仿照西洋歌剧的形式,如序曲、幕间音乐、场面音乐以及运用欧美发声方法演唱的合唱、重唱、独唱等,全剧采用西洋管弦乐队伴奏。该剧完成以后由于抗战开始而未能及时演出。直到1940年山东省立剧院迁渝改名为国立实验剧院后才由作曲家王义平按照陈田鹤的原作重新配器,由实验剧院的学生排练,实验交响乐团伴奏,演出了其中的主要一幕“易水送别”。

蔡冰白编剧、钱仁康作曲的《大地之歌》,音乐从头贯穿到底,内容描写江南农村的抗暴故事,隐喻抗战。1940年底至1941年元月,由乐艺社演出于上海兰心大剧院。

40年代中期,刘璜作剧、张肖虎作曲的《松梅风雨》也是以抗战生活为题材的这类歌剧作品。1946年8月,由“北平歌剧协进会”主持,在北平、天津公演。其效果据当时报纸评论:“听者如云”,“音乐配合或幽抑,或高亢,或悲或喜,更能曲曲传达剧情”。^①还有蔡冰白编剧、张昊作曲的歌唱剧《上海之歌》(1939年),这些都为中国歌剧的发展积累了宝贵的经验。

由陈定编剧,臧云远、李嘉作词,黄源洛(1910—1989)制曲的《秋子》,是这

^① 俞平伯:《〈松梅风雨〉观后记》,天津《大公报》“综合”副刊第115期,1946年8月31日。



图 7-41 甲 《新华日报》刊登
歌剧《秋子》的广告(1942 年)

一类歌剧探索的代表作。剧本根据一个真实的故事改编。原故事内容是:日本老百姓宫毅,结婚三日就应征入伍,随侵略军到了中国的扬州,其爱妻秋子则受骗当了随军营妓,也来到扬州并被当地日本驻军的大尉霸占,后被宫毅发现,夫妻相会,互诉衷肠,悲愤之极,最后双双自杀于扬州瘦西湖畔。改编为歌剧的脚本,故事情节略有变化。作者意图是通过这对普通日本新婚夫妻的不幸遭遇,揭露日本帝国主义发动侵略战争的罪恶。剧本定稿后,音乐由黄源洛谱写,1941 年 1 月完稿。剧中男女主角分别由莫桂新和张权扮演。1942 年 1 月 31 日由中国实验歌剧团与中国电影制片厂联合首演于重庆国泰大剧院。(图 7-41 甲、图 7-41 乙)



图 7-41 乙 《秋子》演出海报(1942 年)

《秋子》的音乐是按照西洋大歌剧的形式设计的,属于分曲结构的大歌剧类型,全剧无对话,由咏叹调、宣叙调、重唱、合唱以及序曲、间奏曲等器乐段落组成,共 43 首分曲。其中咏叹调约占 3/10,宣叙调、重唱、合唱各约占 1/5,间奏曲约占 1/10。这次演出动员了重庆电影、话剧、音乐、舞蹈各方面的专家参加,由王沛纶、史东山、吴晓邦等 10 人组成导演团,演员 102 人,乐队 32 人,演出阵容之整齐、庞大,在抗战期间的大后方实属空前,这部歌剧先后在重庆演出 3 轮,共计 42 场。《秋子》的演出成为当时重庆音乐界的一件大事,《新华日报》、《音乐月刊》、《青年音乐》等相继发表了评论文章,《新华日报》还特辟了“关于新歌剧问题研究专号”。此间的评论认为,“《秋子》接受的是意大利歌剧的传统,不妨可以说它尚未消化了意大利传统”,“但是我们的作曲家却至少制成了一个



像样——像个样子——的歌剧了。这便是我们所要庆贺的全部”。^① 有人则认为,“创作中国新歌剧,更需要深刻地了解中国人民生活习俗,以及中国历史等等,并且要顾及到中国特殊的社会环境”,在“一般的音乐水平仍是很低,马上把西洋高度技巧的歌剧形式介绍过来,如此加速度的发展往往会发生许多畸形的现象”。^② 也有人尖锐地批评它的不足,如“观众都听不出来(除了极少数的几句对唱与合唱的乐句)唱的是些什么!好像听了一阵外国歌剧的留音片子,加上装扮出一些人在布景台上表演!观众从说明书上得到一个简单模糊的概念后,就只能像看美国歌片样的来捉摸舞台动作与剧情,结果是装一个‘大致是这样吧’在心里,带一些生硬的听不懂的音乐与歌声回家”。^③



图 7-42 《秋子》演出剧照

值得提出的是,《秋子》演出以后,“很多人都努力在歌剧的创作,风气甚为蓬勃”^④。因此,这部歌剧的开创精神和艺术上的大胆探索,对当时中国歌剧的发展具有积极的影响,是值得肯定的。

(二) 对改良传统戏曲形式的尝试

1936年,山东省立剧院演出了他们建院后的第一部歌剧《岳飞》。院长王泊生亲自主持这部歌剧的创作与排练。他的理想是创造为中国大众所欢迎的、能

① 徐迟:《〈秋子〉再次演出评》,载《新华日报》1943年1月24日。

② 更迭:《“音乐月”中的一点检讨》,载《新华日报》1942年5月19日。

③ 夏白:《怎样建立新歌剧》,载《新华日报》1942年3月7日。

④ 更迭:《“音乐月”中的一点检讨》,载《新华日报》1942年5月19日。



适应新旧题材、新旧内容的新型歌剧。但囿于当时管弦乐的技术条件还不具备,因此,《岳飞》一剧大胆地采用了中西混合乐队的形式,以民族乐器为主体,并使用了小提琴、大提琴、管乐器和钢琴等西洋乐器。剧中基本上保留着某些类似昆曲的舞蹈和唱腔,只把锣鼓取消了。演出之后舆论界有不同的反映,有人认为,这显然不是现代意义上的歌剧。但从剧场效果来看,演出是成功的,因为剧中所采用的形式多是中国古典音乐和戏曲音乐,容易被时人接受,这部戏在济南一直演到抗战之前,待剧院因抗战南迁,又沿途在开封、武汉、长沙、湘潭、重庆、成都、乐山、宜宾等地演出。在抗日救亡的浪潮中,这部歌颂民族英雄的剧作受到了各地观众的欢迎,有较大的影响。在重庆时期,山东省立剧院还创作演出了歌颂民族气节的歌剧《苏武》(1943年11月),这部剧作向现代意义上的歌剧更进了一步。

属同一类型的还有沙梅根据川剧《红梅记》改编的4幕10场、被称为“新型歌剧”的《红梅阁》。这是沙梅对川剧音乐进行改革的最初尝试,1945年由凯歌剧社首演于重庆抗建堂。对这类探索,当时虽然也有持否定态度者,如有人认为“把大鼓、皮簧等等东拼西凑塞在旧剧的形式里去,便给它挂上一块新歌剧的招牌”^①,有人持之以“中国新歌剧之建立,必须以现有的京剧为再出发点”的观点,也有人以“含有极浓重的‘国粹主义’的气息”^②加以抨击。应当看到,将中国传统戏曲进行改革以探求中国新歌剧发展的道路,毕竟是非常有益的尝试。

(三) 小歌剧类型的探索

小歌剧这个概念,在西方一个相当长的时期内适应的范围比较广,“泛指各种小型歌剧”^③,如滑稽歌剧、歌唱剧、民谣歌剧,有对白、歌唱及舞蹈的小型歌剧等都属此列。这种形式在中国是在特定的历史条件下应运而生的,它能够较为直接和迅速地反映现实斗争生活,通俗易懂,适宜流传推广。它的主要特征是话剧的成分加插曲,即歌曲与对白并重。曲调多不复杂,有的采用民间现成音调加以改编,有的采用歌曲加对白。作为话剧,这种形式在20世纪初引入之后,30年代已经在中国的城市里逐步为观众所接受和认可,也已经有了一些优秀剧作。然而,作为歌剧在创作探索的过程中其道路应该怎样走,音乐与戏剧在构成歌剧中的主次关系等一时争论不休。“音乐家方面认为音乐是歌剧的主体,所以建立中国歌剧唯有单纯地从训练器乐声乐人才入手,特别是声乐”。话

① 江上仙:《新舞蹈与新歌剧》,载《新华日报》1941年4月9日。

② 潘子农:《从建立中国歌剧的路向问题谈到〈秋子〉的演出》,载《新华日报》1942年3月6日。

③ 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》小歌剧条目,中国大百科全书出版社1989年版,第206页。

剧工作者则认为“歌剧不过是戏剧的另一种形式，倘以话剧为主体而逐渐与音乐发生联系（其实便是指以器乐伴奏话剧的演出），必然会产生出中国歌剧来的”。他们认为中国歌剧必须经过一个过渡阶段：“通过半歌剧（或称小歌剧）这座桥梁”，“用话剧的形式，配合剧情而渗入几支独唱或合唱的歌曲，并以简单的乐曲伴奏来强调剧情进展的范围”。^① 在歌剧的探索时期，在当时没有更多经验可资借鉴、客观艺术条件尚不完备的情况下，小歌剧的形式显然是较为适合的。小歌剧的概念，在中国可以包括当时的歌曲剧、乐剧、小调剧、秧歌剧、音乐剧等多种形式。虽然在当时有“把歌剧艺术看成话剧艺术中加插曲的发展”，“把歌舞 lievre 或 opentra 小歌剧看成歌剧，种种非驴非马的解说，让我们在头脑中清除掉吧”^②的议论，却也恰好说明中国歌剧在探索中确有这样一种形式、一个过程的存在。

在抗日救亡的浪潮中，许多文艺工作者尝试用“话剧加歌曲”的歌剧形式来表现群众的斗争生活和抗战的决心。这种尝试起始于田汉编剧、聂耳作曲的《扬子江暴风雨》，这部独幕歌曲剧描写了1932年“一·二八”事变后，上海码头工人和人民群众不顾帝国主义及其走狗的迫害，团结一致，奋起反抗，把日本帝国主义屠杀中国人民的军火扔进黄浦江的斗争。此剧1934年6月30日首演于上海。首演时由聂耳导演，并在剧中扮演主要角色老工人周桂生。其中的歌曲《码头工人》和《前进歌》等广为流传。（图7-43）

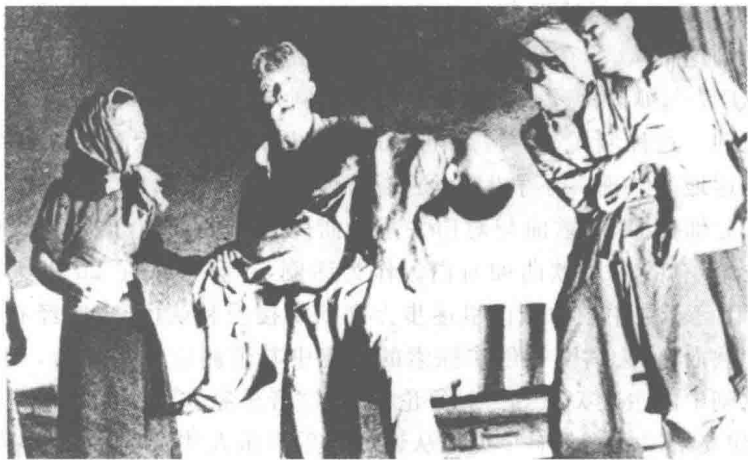


图7-43 聂耳《扬子江暴风雨》剧照（1934年）

① 以上引自潘子农：《从建立中国歌剧的路向问题谈到〈秋子〉的演出》，载《新华日报》1942年3月6日。

② 吴晓邦：《谈今后歌剧的路向问题》，载《新华日报》1942年3月16日。

1938年演于上海的,由魏如晦编剧,陈田鹤、钱仁康作曲的《桃花源》也采取了这种形式宣传抗战。

抗战爆发,许多文艺工作者来到了革命圣地延安,他们继续尝试以歌剧这种形式为抗战服务。1938年7月,延安鲁艺演出了表现抗战初期战区农村人民群众面对日寇侵略而觉醒、投身抗日的歌剧《农村曲》。这是根据地的第一部歌剧作品,它着力塑造了抗日战争中的农村妇女形象。这部由李伯钊编剧,向隅、吕骥作曲的歌剧,既运用了欧洲作曲的手法,又采用了中国的民间音调,歌词也富于农民语言的特色,朴实热情。整个音乐结构受到西洋歌剧的影响,在民族化方面虽未尽完美,但却给后来新歌剧的创作提供了经验。这部歌剧40年代初曾到重庆等地演出。

两幕歌剧《军民进行曲》,是继《农村曲》之后延安出现的第二部歌剧作品,它是冼星海到达根据地后最早的一部歌剧创作,写于1938年11月,首演于1939年春节前后。内容描述农民的觉悟、参军、共同抗日的故事。冼星海“在《军民进行曲》里,大胆地使用14种中国民间乐器配合在音乐里,尤其大量地采用了敲击乐器,这样去创作新奇的中国的和声与节奏效果。旋律也是最新颖、最富变化,然而最优美纯朴、最中国化。他不但找着了用朗诵、用乐器描写人的个性的方法,他还用大量的音乐去精细地描绘戏剧的气氛,去加强动作节奏……”^①后来此剧曾在桂林上演,也取得了一定的成功。此后,延安的文艺工作者又创作了《塞北黄昏》(刘炽作曲)、《无敌民兵》(岳松等作曲)、《周子山》(马可等作曲)等,也多属话剧加唱的类型。

30年代末,陈歌辛创作了融歌剧、舞剧、话剧等多种艺术形式于一炉的乐剧《西施》,在上海演出,有一定的影响。反映抗日救亡的,由安娥编剧、任光作曲的五幕歌剧《洪波曲》也在上海上演。

“音乐剧”这种形式在民国时期虽不多见,却有较为成功的剧作,这就是阿隆·阿甫夏洛穆夫作曲的6幕10景音乐剧《孟姜女》。阿隆创作此剧的目的是为了“在建立纯粹的中国歌剧与舞剧之前,从事改良京剧和上演音乐剧——音乐、歌唱、对白、舞蹈并重的戏——可以作为过渡的桥梁”^②。阿隆以《孟姜女万里寻夫》的民间唱本为主要蓝本,采用民间广泛流传的《孟姜女十二月花名》为音乐素材,以纯粹中国民族风格、色彩鲜明的旋律和配器来描写景物,刻画人物形象,并按照西方歌剧的形式进行音乐结构。作品具有反封建、反专制的思想。在创作程序上,阿隆先把全剧的音乐写出来,姜椿芳等人则根据音乐、剧情的需

① 夏白:《人民的歌剧的艺术》(1944年),载《在新音乐运动的行进中》,上海教育书店1950年版,第180页。

② 袁励康:《忆中国歌舞剧社》,载《歌剧舞剧资料汇编》1985年版,第16页。

要填写唱词和对白,由“中国歌舞剧社”负责排练演出。《孟姜女》的音乐“用浓重的色彩涂抹出街市的喧哗,兵丁捕人的残暴,孟姜女与幻象搏斗,民夫造成的凄惨,蛮兵狂舞的粗野,更用轻松的笔触写出了孟姜梳妆的恬静,游园的幽美,邂逅的诗情,婚礼的愉快”^①。经过几年的艰苦排练,1945年11月25日终于在上海兰心大剧院举行了首演,阿隆亲自指挥。(图7-44,图7-45)演出在上海各界引起了强烈反响,上海音乐、戏剧、电影、文学、新闻界的知名人士观后深表嘉许,梅兰芳、周信芳、夏衍、傅雷、黄佐临、沈知白等30多位名人联名在上海《时代日报》上撰文推荐《孟姜女》,他们认为,“《孟姜女》在音乐与戏剧的发展上,是一桩重要的事件,它在音乐作品和演出艺术上都获得极大的成功,是应该向观众郑重推荐的一部戏。”^②此剧在第二轮演出时,宋庆龄曾出席观看,各国的使节以及上海各界显要亦前往,轰动一时,博得广泛好评。《孟姜女》在中国歌剧发展的探索过程中是一次较为成功的实践。

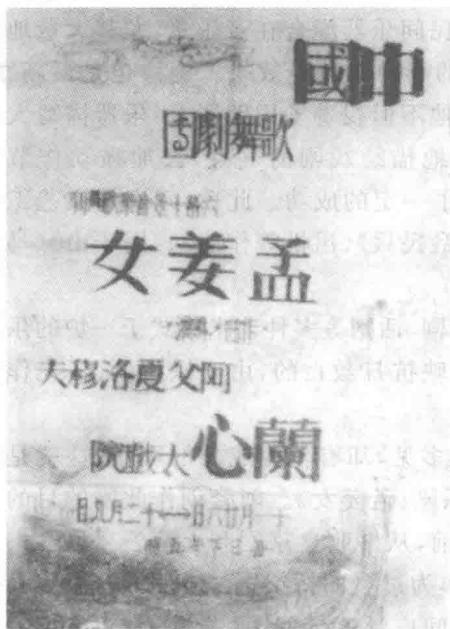


图7-44 《孟姜女》演出海报(1945年) 图7-45 《孟姜女》演出后留影

“秧歌剧”,是中国小歌剧的一种类型。在我国北方许多地方,民间都有喜庆日“闹秧歌”的风俗习惯。1942年,延安展开整风运动,文艺工作者按照毛泽

① 《推荐〈孟姜女〉》,载《时代日报》第100号,1945年,上海。

② 《推荐〈孟姜女〉》,载《时代日报》第100号,1945年,上海。

东在文艺座谈会上指出的、面向工农兵的文艺方向,深入民间,以工农兵喜闻乐见的文艺形式进行创作。他们向人民群众学习,向民间的艺术形式学习,在旧秧歌形式的基础上掀起了盛极一时的新秧歌运动。从第一部新秧歌剧《兄妹开荒》(路由等编剧,安波作曲,王大化和李波饰演)起,先后有《牛永贵负伤》(周而复、苏一平)、《一朵红花》(周戈)、《夫妻识字》(马可)等数十部秧歌剧上演,掀起了创作演出秧歌剧的热潮。(图 7-46)



图 7-46 晋察冀军区冲锋社演出秧歌剧《兄妹开荒》(1943 年)

秧歌剧将话剧、戏曲和秧歌糅合在一起,在化妆、对话方面吸收了话剧的特长,在歌唱方面更多地吸收了老百姓所喜爱的民间小调、民谣、地方戏曲的曲调,如郿鄠、道情、陕北民歌等。秧歌剧的基本对象是农民,其内容反映和表现的正是他们丰富多彩的斗争生活,因此收到了比其他形式更深刻而有效的教育效果,深受欢迎。

最初的秧歌剧剧情较简单,只有两三个角色,用叙述式的演唱来表达剧情的发展。它的主题明显,短小精悍,演出方便,是一种小型秧歌剧,如《兄妹开荒》。后来又出现了《赵富贵自新》、《马光祺除奸》、《牛永贵负伤》等,这些秧歌剧在内容和艺术形式上都有了新的发展,有较为完整的故事,分场多,用人物的穿插来表达剧情的发展,结构较复杂。在音乐上采用过场音乐、齐唱、对唱等形式表现剧中情节和人物感情。乐队方面在注意运用以中国民间乐器为主的同时,也使用西洋乐器(主要是大、小提琴),由于条件限制,所用乐器不多,但在延安时期已属不易之举。以后秧歌运动由延安扩展到各抗日根据地,并持续发展到解放战争时期。



秧歌剧在中国歌剧发展的探索过程中,在与工农相结合,表现革命斗争与现实生活相结合方面提供了宝贵的经验,也为歌剧《白毛女》的创作提供了直接的经验。

三、《白毛女》——中国歌剧探索的里程碑

40年代中期,中国歌剧的创作在多种途径探索的基础上取得了突破性的进展。延安的文艺工作者创造性地从新的角度、运用新的形式,创作了大型歌剧《白毛女》,深刻地反映了社会现实生活,标志着中国歌剧的发展进入了一个新阶段。

1943年,诗人邵子南由前方返延安时带回了在晋察冀边区广为流传的一个民间传说——“白毛仙姑”的故事。他将这个故事写成了以破除迷信、发动群众为主题的剧本。1944年,延安鲁艺工作团对这个剧本进行了讨论,由贺敬之、丁毅执笔,对剧本重新进行结构。组织修改后的剧本比较深刻地反映了当时中国广大农村社会中最基本的矛盾,即地主和农民两个对立阶级的矛盾和斗争。

它借一个佃农的女儿的悲惨身世,一方面集中地表现了封建黑暗的旧中国和它统治下的农民的痛苦生活;另一方面又表现了在共产党领导下的新民主主义的新中国(解放区)的光明,在这里的农民得到翻身解放。即所谓:旧社会把人逼成“鬼”,新社会把“鬼”变成人。……这故事表现了现实的积极意义及人民自己的战斗的浪漫主义的色彩。^①

关于这部歌剧的音乐处理,马可、张鲁、瞿维等作曲家曾考虑过两种方案:或吸收传统地方戏剧音乐加以改造,或采用西洋歌剧的方法全部作曲。但是,为了“要创造一种能够真正代表中华民族的新歌剧”,他们放弃了上述方案而决心“深入群众,体验他们的生活,了解他们的思想和情感,熟悉他们的音乐语言,在忠实于现实生活的基础上,吸收民间形式的一切优点,同时,也需要参考(不是硬搬)前人的和外国的经验”^②。他们采用这样的音乐创作原则和途径,还认为这种新歌剧的形式应该是“有歌唱、有吟诵、有道白,但三者是有机地结合着。吟诵与道白在剧本中不是从音乐方面游离开的”。基于这些看法,集中集体的智慧,他们开始了《白毛女》的音乐创作。

新歌剧《白毛女》的作曲家们在民间音调基础上吸收西方歌剧音乐性格化和戏剧化的创作经验,运用人物主调贯穿发展的手法使音乐形象的塑造获得成功。在歌剧音乐中,尝试使用了重唱与合唱的形式,运用了和声、复调等多声部

^① 贺敬之:《〈白毛女〉的创作与演出》(1946年3月31日),载《白毛女》,人民文学出版社1952年版。

^② 马可、瞿维:《〈白毛女〉音乐的创作经验》,载《白毛女》,人民文学出版社1952年版。以下凡未注出处之引文均摘自此文。



音乐手法；在乐队方面，根据当时条件使用了中西乐器的混合编制。

1945年4月，《白毛女》在延安上演，前后共演出30多场，受到群众的热烈欢迎。但这时歌剧本身在形式与技巧等方面还存在不少的问题有待解决。

1945年10月，歌剧作者离开延安来到张家口，经广泛征求意见后，开始了对《白毛女》的修改。次年1月起在张家口演出修改本。其后，在东北、北京又作了多次大的修改。就这样，《白毛女》在演出过程中不断地修改完善，注重革命化、民族化、群众化，与现实生活紧密结合，终于创造了为人民大众喜闻乐见的“音乐化的戏剧”形式。这种形式从我国戏曲中有所继承借鉴，又有所发展和创造；它符合我国广大人民群众的欣赏习惯和审美情趣，特别是它的内容与人民的生活和斗争息息相关。这些，正是《白毛女》的成功之处。

作曲家在《白毛女》的音乐创作中有意识地采用和吸收了多种民间音调，并予以“音乐戏剧化”的处理。如喜儿的音乐主题，是根据河北民歌《小白菜》的音调加以变化发展而成。随着剧情的展开，将多种戏剧的表现手法和因素糅进其中，如秦腔、陕北道情、河北梆子、山西梆子等。但“所有这些曲调仍旧是根据《小白菜》的主题发展的”，这种处理方法既丰富拓展了音乐的表现力，又保持了全剧民族风格色彩的和谐统一，取得了较好的表现效果。

河北民歌《小白菜》的旋法每句都为下行，具有悲哀凄婉的特色。采用它，是“因为它原来是封建社会中受到后娘压迫的儿童歌谣，与喜儿的遭遇有其雷同之处”。

但以此直接用来描写第一幕喜儿在家时的天真无邪，是不合适的。因此，作曲家有意识地改变了原民歌基本下行的旋律走向和节拍音型，体现了性格的变化，使之符合喜儿此时此刻的性格，并成为代表这位主角、贯穿全剧的音乐主调。

【例 78】

小白菜

慢、凄凉地 河北民歌

小白菜呀，地里黄呀，三两岁上，

没了娘呀，亲娘呀，亲娘呀！

【例 79】

北 风 吹

马可、张鲁等曲



喜儿主题的第一次明显变形,是爹爹杨白劳被逼而死,喜儿以极端悲痛愤恨之情进发而出的那段唱腔。根据剧情的需要,音乐吸收了民间哭调散板拖腔的特点,由喜儿主题的第一句引申变化,表现了喜儿在遭受晴天霹雳后,呼天号地的极度悲痛。

【例 80】

哭 爹

马可、张鲁等曲



第二幕第四场中,喜儿被抢到黄家,遭到地主黄世仁的污辱,她悲痛欲绝地唱出:“刀杀我,斧砍我,你不该这么糟蹋我!”这里糅进了秦腔悲调和散板的节

奏,非常戏剧化,效果强烈。

【例 81】

刀杀我、斧砍我

慢 稍快 马可、张鲁等曲

天 哪! 刀 杀 我, 斧 砍 我,

你 不 该 这 么 糟 蹋 我!

娘 生 我, 爹 养 我,

生 我 养 我 为 什 么?

第三幕,喜儿在张二婶的帮助下逃进深山,强烈的复仇信念支持着她唱出了“我要活!”的唱段。这里糅进了河北梆子的音调,高中声区的旋律进行,显得更加强烈、激愤,进一步体现了音乐的戏剧化。

【例 82】

我 要 活

强烈、激愤 马可、张鲁等曲

他 们 要 杀 我, 他 们 要 害 我, 我 逃 出 虎 口,

我 逃 出 狼 窝, 娘 生 我, 爹 养 我,

生 我 养 我, 我 要 活, 我 要 活。



长时间荒山野林的生活,使喜儿变成了“白毛仙姑”。是八路军将她从山洞里救出,捉拿了地主黄世仁。斗争会上,喜儿悲愤交加,字字血、声声泪地控诉黄家的罪恶。音乐仍是《小白菜》的主题,而山西梆子、河北梆子音调的糅入显而易见。所有这些将喜儿复杂的心理状态深刻细腻地表现出来。

【例 83】

控 诉

马可、张鲁等曲



对于剧中另一位主人公,喜儿的爹爹杨白劳的音乐主题,则是根据山西民歌《捡麦根》改编。这位饱受生活磨难的佃户,一年忙到头,却负债累累,被迫在年关时外出躲债。音乐着重刻画了苍老的杨白劳在除夕风雪之夜,既盼望着同女儿团聚,又提心吊胆,唯恐躲不过这鬼门关的深沉复杂的心情。

【例 84】

十 里 风 雪

马可、张鲁等曲



老农杨白劳终究没能躲过“鬼门关”，在被逼卖女后，深感愧对女儿，含恨喝下卤水自尽。临死之前他绝望地呼喊：“老天，杀人的老天！”这段音乐深刻地揭示了杨白劳极度痛苦和绝望的心情，很好地体现了音乐的戏剧化。

【例 85】

老 天 杀 人 不 眨 眼

马可、张鲁等曲





剧中对反面人物的形象刻画也不是简单地加以丑化。如黄世仁的音乐是很轻佻的,用以刻画鱼肉百姓的地主那种阴险、狡诈而又轻狂的性格;黄母的音乐,“一部分是根据昆曲所写的,一部分是河北民间妇女诵善书调,过门则为五台山的佛教音乐,但因为都能符合地主的身份,并且又与佛教有关,调式上又有其共同点,所以也并不显得不调和”。

总之,作曲家们根据剧情的需要在解决剧中主要人物音乐性格化方面的探索是相当成功的。

剧中安排的对唱、重唱、合唱也都符合剧情表达的需要。如喜儿与爹爹短暂的欢聚之时采用明朗欢快的对唱(《扎红头绳》),既反映了喜儿的天真活泼,也表达出杨白劳对女儿深情的父爱,这段音乐同以后两位主人公命运的变化形成了鲜明的对比;在合唱音乐方面,剧终前群众演唱的《太阳出来了》十分成功,它唱出了解放了的人民的坚强、豪迈与喜悦心情,唱出了他们对喜儿不幸遭遇的悲愤同情,将深厚的阶级感情真切地表现出来,特别是合唱中对“旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人”这一全剧中心思想的反复出现和渲染,对突出歌剧主题起到重要的作用。

《白毛女》的成功实践推动了延安等解放区的文艺工作者对新歌剧创作的热情。解放战争时期,在延安、东北、西北以及其他解放区,许多文艺工作者都尝试着用这种艺术形式进行创作,短短几年内,先后有数十部新歌剧问世,其中比较突出的有《刘胡兰》、《赤叶河》、《王秀鸾》等。

歌剧《刘胡兰》所描写的是1946年,人民的好女儿刘胡兰,在敌人的铡刀下威武不屈、英勇就义的悲壮故事。1948年,魏风、罗宗贤等在同名话剧的基础上改编为3幕12场歌剧。音乐以山西等地的民间音调为基础,剧中每一个主要角色都有一个比较性格化的主题,特别是刘胡兰的主题较好地塑造了这位革命女英雄的形象。随着剧情的发展,主题作了多种戏剧性的展开变化。最后一场,音乐吸取了戏曲音乐中的散板、滚白等表现手法,将整个剧情推向高潮,很有艺术感染力。剧中合唱和器乐的段落占有相当的比重。这部歌剧在解放战争后期的陕甘宁边区和西北战场以至全国演出之后,受到人们广泛的欢迎。其中,《数九寒天下大雪》一曲更是脍炙人口的佳作。

《赤叶河》(阮章竞编剧、梁寒光等作曲)是1948年创作的。剧情表现了农民王大富一家解放前后的悲欢。音乐由梁寒光在原民间盲艺人和业余音乐工作者的创作基础上重新改写加工而成。改写后增加了戏剧性发展的因素,人物主调写得比较成功。剧中女主人公《燕燕下河洗衣裳》一段,凄婉沉痛,相当感人。全剧通俗易懂,亲切生动,对当时土改运动产生过较大影响。



复习思考题

1. 中国歌剧与戏曲的异同点。
2. 本时期中国歌剧发展的脉络。
3. 探索阶段的中国歌剧主要有哪些类型？各自有什么代表作品？
4. 《秋子》的成功、不足及其历史意义。
5. 《白毛女》的创作有哪些特色？它在中国歌剧发展史中的重要历史意义。

第六节 音乐教育

鸦片战争后,随着外国传教士来华兴办教会学校,带来了音乐(琴歌)课的设置。不过,当时这类学校的设立和教育对象仅限于少数地区和教徒的范围,影响不广。直到19世纪末20世纪初,在变法维新思潮推动下,“新音乐”受到有识之士的重视,才揭开了中国近代音乐史上“乐歌活动”新的一页。

1898年,康有为^①上书光绪,请办学校。他在奏稿中概要陈述德国学制:“令乡皆立小学,限举国之民七岁以上必入之。教以文史、算数、舆地、物理、歌乐,八年而卒业。其不入者,罚其父母。”并要求清政府:“远法德国,近采日本,以定学制。”^②

变法运动以失败告终,而维新思想却顺乎时代潮流得以延续,新式学堂在国内纷纷设立。起初,音乐课未被列入学校必修科目,只有少数学堂在图画、工艺或体操课中,聘请日本音乐教习传授简单的乐理常识和乐歌。在此期间,一些爱国志士则竭力提倡在学校开设音乐课,如梁启超^③在他的《论幼学》中介绍西方国家关于儿童教育的内容和方法时,曾着重提到音乐教育的必要性:

西人之为教也,先认字,次辨训,次造句,次成文,不躐等也。……必习

① 康有为(1858—1927),中国近代资产阶级改良派领袖,广东南海人。曾多次上书光绪皇帝要求变法。他把教育作为救亡图存的重要途径,主张兴办新学、引进西方教育制度和科学技术,其教育思想对清末民初的教育改革有积极影响。

② 康有为:《戊戌奏稿——请开学校折》,1898年6月。

③ 梁启超(1873—1929),中国近代资产阶级改良派领袖之一,教育家,广东新会县人。18岁开始接触西学,师从康有为,深受其思想影响。他认为,教育乃国家富强之本,因而大力提倡“开学校”、“变科举”、“开民智”、“育人才”,其教育思想对中国近代教育(包括音乐教育)的兴起和发展有着重要的影响。



音乐,使无厌苦且和其血气也;多为歌谣,易于上口也;多为俗语,易于索解也。^①

后来,他在流亡日本时期的著述中,进一步表现出对音乐教育的关切:

去年闻学生某君入东京音乐学校,专研究音乐,余喜无量。盖欲改造国民之品质,则诗歌音乐为精神教育之一要件,此稍有识者所能知也。

……今日不从事教育则已,苟从事教育,则唱歌一科,实为学校中万万不可阙者。举国无一人能谱新乐,实社会之羞也。^②

1903年,留学日本的匪石^③在《中国音乐改良说》一文中介绍日本音乐教育的同时,提出他对中国音乐教育的几点设想:

日本则音乐兼及于学校……校中起居坐止,皆以军乐,盛之至矣。故吾人今日尤当以音乐教育为第一义:一设立音乐学校,二以音乐为普遍教育之一科目,三立公众音乐会,其四则家庭音乐教育是也。^④

20世纪初,一批知识分子东渡日本,学习明治维新后的日本音乐教育经验。他们在日本所进行的音乐活动,诸如组织音乐社团、编创乐歌、出版音乐刊物以及演出等,给国内当时正处于萌芽状态的乐歌活动以极大影响。学成归国后,他们又直接投身于音乐教育的开拓工作,为推动学校音乐教育做出非常重要的贡献。

1912年,中华民国临时政府成立。在教育总长蔡元培^⑤主持拟订的新教育宗旨中美育占有显著地位:“注重道德教育,以实利教育、军国民教育辅之,更以美感教育完成其道德。”^⑥这里,明确地把“道德教育”作为核心,并强调为了“完成其道德”,必须通过“美感教育”。美育的重要性不言而喻。从此音乐课被列为学校必修科目,一改此前“随意科”的地位。虽然由于认识及师资短缺等原因,这时的学校音乐教育还未能得到应有的重视,但较之过去已有相当的改善。如音乐教材的编写出版,音乐教育理论的探讨研究等,除1916年以后的几年

① 梁启超:《饮冰室合集·文集》第1册,中华书局1989年版。

② 梁启超:《饮冰室诗话》七七,人民文学出版社1959年版。

③ 匪石(1884—1959)原名陈世宜,号倦鹤,江苏江宁人。幼聪颖过人,有神童之称。曾留学日本,思想先进,热心于新学倡导。主编过《民权报》、《民国日报》。建国后受聘为上海文物保管委员会编纂。

④ 匪石:《中国音乐改良说》,载《浙江潮》第六期,1903年6月。

⑤ 蔡元培(1868—1940),中国近代民主革命家、教育家。字鹤卿、号子民,浙江绍兴人。1907年留学德国,1911年回国,次年任南京临时政府教育总长。后因不满袁政权辞职,再度赴德、法留学考察,1917年任北京大学校长。1927年创意建立大学院作为全国最高学术教育行政机关,任大学院院长。他的教育思想观点和美育主张,对中国教育的发展特别是高等教育的革新和中国专业音乐教育建设影响甚大。

⑥ 见毛礼锐、沈灌群主编:《中国教育通史》第四卷,山东教育出版社1988年版,第351页。



间,因袁世凯窃国称帝,政局动乱,受到严重干扰外,都渐趋活跃;尤其20年代以后,音乐教育事业日益得到各界重视,有着较快的进步与发展。

五四运动前后,新文化思潮崛起,为适应时代需要,新式音乐社团纷纷建立。影响较大者如北京大学音乐研究会(1919年)、上海中华美育会(1919年)等。这些社团在提倡美育的宗旨下,通过举办音乐传授班、讲习会等活动,讲授音乐知识技能,在一定程度上起到培养师资以及专门音乐人才的作用;同时,由他们所发起、组织的音乐会演出、理论研究及出版刊物等活动,也大大开扩了人们的音乐视野,活跃了社会音乐生活。因此,新式音乐社团的建立,与我国早期音乐师范教育、专业音乐教育及社会音乐教育的建设和发展,都有着至为紧密的关联和影响。

师范音乐教育是培养音乐师资的摇篮。各类音乐师范教育机构在这一时期的陆续建立,为中国音乐教育事业的发展培养了最早的一批师资力量,预示着中国音乐教育的进一步发展。

1927年11月,中国第一所独立设置的高等专业音乐教育机构——“国立音乐院”在上海的成立,标志着中国音乐教育进入了一个新的历史时期。

中国音乐教育大体可分普通音乐教育、社会音乐教育、师范音乐教育及专业音乐教育等4种类型。现将各类音乐教育的历史进程分述如下。

一、普通音乐教育

普通音乐教育是指在中小学校中,通过音乐课向青少年儿童进行的美感教育,亦称国民音乐教育。

(一) 清末民初的学堂乐歌活动

1. 乐歌的兴起。

维新运动后,到国外留学的爱国知识分子大多抱有通过日本向西方寻求真理的愿望。在音乐教育方面,日本自1868年明治维新后即开始接受西方音乐文化,采用西方在学校开设音乐课的教学体制、教材、教法,以培养合格之国民。如1906年留学日本的汤化龙在《教育唱歌集》叙言中所述:

自希腊开文明之幕,以音乐列教育之科,复经诸大家之发明,踵步后尘,遍及欧美。扶桑岛国,吸星宿之流而扬其波,音乐专科,永定学制。三尺童子,束发入塾,授之以律谱,教之以歌词,导活泼之神,而膺忠爱之义。

浸淫输灌,养成能独立、能合群之国民,黑子弹丸一跃而震全球之目。^①

再如当时出版的另一本歌集序言中,有如下一段文字:

^① 原载樊藻香、王曰襄、卢次铨、王佛权编辑:《教育唱歌集》,转摘自张静蔚编选:《中国近代音乐史料》,人民音乐出版社1998年版,第152页。

予旅日本有年,观其幼稚园、小学校、中学校、高等师范学校以及女子诸学校,莫不有体操、音乐以调剂其中,惟能以体操求身美,以音乐求心美。^①

由上可见中国留日学生及旅日学者当时对日本音乐教育之关注,其中蕴含了他们对祖国开展音乐教育的殷切期望;同时,这一时期随着资产阶级新文化运动的发展以及国内教会学校的不断增设,近代新音乐文化已逐步影响到广大群众生活之中。因此,“乐歌”在中国的兴起具有一定的社会基础,也是时代前进的必然趋势。

光绪二十九年,清廷管学大臣张百熙、荣庆、张之洞拟定的《奏定学堂章程》颁布施行。^②该章程的《学务纲要》中虽然有“移风易俗,莫善于乐”、“今外国中小学堂、师范学堂均设有唱歌音乐一门,并另设专门音乐学堂”等条文,但同时又自相矛盾地写道:“中国古乐雅音失传已久,此时学堂音乐一门,只可暂从缓设”,实质上音乐课在全部章程中形同虚设。至于在此前后全国已有少数中小学堂在实际教学中开设了音乐课,如1903年南洋公学附小开设唱歌课,1905年无锡私立竞志女学开设乐歌课等,则与政府章程规定无关,而是具体办学者的自觉行为。直至1907年,清政府始把“音乐”列为女子小学堂随意科及女子师范学堂必修科;1909—1910年,先后将“乐歌”列为初小、高小随意科。^③而将“音乐”明确规定为中小学必修科目,则是1912年中华民国建立以后的事了。

“学堂乐歌”或“乐歌”是学界对这一时期学校开设音乐课程及其教唱歌曲作品的统称,后又扩展至社会上广为传唱的同类形式歌曲作品。它是中国近代音乐史上一个具有特定历史含义的词汇,其名称由来及经过情况大体如下。

近代中国学堂兴起之初,学校音乐课无统一名称,众说不一。如康有为在《请开学校折》中称“歌乐”;梁启超文章里称“诗歌音乐”、“唱歌”;坊间歌本多称《××唱歌集》、《唱歌教科书》;清政府1904年初颁布《奏定学堂章程》中则称“古乐雅音”、“学堂音乐”、“唱歌音乐”等。1904年4月,沈心工在上海举办“乐歌讲习会”,才首次出现“乐歌”之称谓。追溯历史,“乐歌”一词在中国传统音乐文化中早已有之,^④尽管古代“乐歌”有其特定含义,但在近代被赋予“音乐与唱

① 李宝巽:《新编唱歌集叙言》(1906年),转摘自张静蔚编选《中国近代音乐史料》,第153页。

② 颁布日期为光绪二十九年十一月二十六日(1904年1月13日)。因光绪二十九年为癸卯年,故亦称“癸卯学制”。

③ 参见孙继南:《中国近现代(1840—2000)音乐教育史纪年》,山东教育出版社2004年版,第34页、38页、39页。

④ 如晋与南朝宋齐时,宫廷朝会燕飨所用之曲(含词)合称《四厢乐歌》;刘勰《文心雕龙》一书内也有“声含工商,肇自血气,先王因之,以制乐歌”的记载。

歌”的新含义,用之于新音乐教育范畴,同样较为贴切与适用。因而,紧随“乐歌讲习会”之后,沪宁一带便有学校采用“乐歌”为音乐课之称;1907年清政府学部统编音乐教材,定名《乐歌教科书》^①;1909年后,全国中小学及师范学校的音乐课,全部以“乐歌”为规范名称。民国建立,这一称谓继续使用,直至1923年方由教育部明文改称为“音乐”^②。

2. 乐歌的编创。

随着乐歌活动的开展,编创乐歌及教材建设受到音乐教育先驱们的高度重视。据现见资料统计,自1904年沈心工的《学校唱歌集》作为中国最早一部音乐教材的出现,至1915年,全国相继出版的各种音乐(唱歌)教材不下70余种;^③其中有词曲可查的乐歌有1302首之多。^④

乐歌主要反映的是国人救亡图存及资产阶级民主革命的思想要求。在一些广为流传、深受欢迎的乐歌中,富国强兵、抵御外侮的题材居首要地位。这类作品通常以感慨激昂的歌词、大调性的曲调和进行曲风格表现国民的觉醒和奋发精神,《中国男儿》为典型一例;再如《何日醒》,歌词8段,其标题分别为“鸦片烟”、“圆明园”、“东海边”、“甲申”、“甲午”、“海军港”、“义和团”、“东三省”,词作者夏颂莱将除将鸦片战争以来的历史耻辱逐一陈述,并在歌后的“释义”中指出:“愿我国民勿以前此种为前清之事,而忘其耻辱而忽之”^⑤;与《何日醒》一样,倩叔填词的《汉族历史歌》、叶中冷填词的《十八省地理历史》等,都含有类似的思想情感;沈心工填词乐歌《铁匠》的歌词:“最要紧枪炮本国做,最要紧轮船本国做,最要紧铁路本国做”。反映的则是振兴实业的爱国思想,给人以鲜明、突出的印象。

女子唱乐歌更是当时的新风尚。宣传妇女自觉自强、呼吁男女平权等解放思想的乐歌盛极一时。最具代表性的有秋瑾填词的《勉女权》^⑥、沈心工填词的

① 《乐歌教科书》全称《初级小学乐歌教科书》,学部编译图书局编纂,1907年出版。参见孙继南:《中国第一部官方统编音乐教材——乐歌教科书》,载《音乐研究》2010年第3期。

② 民国建立后,教育部对音乐课的命名除小学称“唱歌”外,中学、师范、高师仍称“乐歌”,1923年起一律改称“音乐”。

③ 参见《中国音乐书谱志》,人民音乐出版社1984年版;中国音乐研究所编《中国近现代音乐史参考资料第103号》,1959年版。

④ 见张静蔚:《学堂乐歌曲目索引》,中国音乐学院音乐学系1983年5月(油印本)。

⑤ 夏颂莱:《何日醒释义》,载沈心工《重编学校唱歌六集》,上海文明书局1912年版。

⑥ 秋瑾(1875—1907),女,浙江绍兴人。1904年留学日本,积极参加留日学生革命活动。1905年参加同盟会。多才多艺,工诗词并擅弹词及谱曲。1907年曾主持大通学堂校务,该校为革命党人联络点,设有琴歌课,传授革命内容的乐歌。《勉女权》发表在《中国女报》1907年第2号上。



《女子体操》等。

民国建立后,爱国题材的乐歌,从词到曲都有较新的气质出现。如《光复纪念》、《中华大纪念》、《美哉中华》等。这类乐歌不仅反映了人们对革命的向往、对共和国的歌颂和振兴中华的民主思想,在旋律方面也予人以振奋感。

乐歌的对象主要是学生,因此,这一时期的歌曲教材中有相当一部分反映了学生生活和思想情感。如沈心工的《体操》、《竹马》,李叔同的《春游》、《送别》等,在学生中广为传唱。

在当时的乐歌教材中,还有一种专门为配合其他课程教学而编配的歌曲作品,如《地理》、《历史》、《格致》、《英文》、《宗教》、《演说》、《阅报》等。这类乐歌往往因其歌词的枯燥与说教性,流传不广,缺乏生命力。

此外,在乐歌初创时期,由于统治阶级的控制、利用,以及部分知识分子长期受封建思想意识的影响,歌词中难免保守、落后和狭隘民族主义的思想内容。这类作品通常缺乏艺术要求,很少能够流传。

利用既成曲调填以新词是乐歌编创最常用的手法,后人称之为“旧曲填词”。其曲调来源大体有如下几方面:首先是选用日本或欧美学校歌曲、流行歌调或军歌的旋律填词。如石更填词、辛汉选曲的《中国男儿》的曲调来自日本小山作之助的学校歌曲《宿舍里的旧吊桶》;《何日醒》的曲调来源于日本歌曲《楠公》;《铁匠》的曲调选自英国农村舞曲。其次是选用中国传统乐曲或民歌曲调填词。这类歌曲数量虽较少,但颇受欢迎。如以民间乐曲“老六板”填词的《祖国歌》,以民歌春调“孟姜女”填词的《缠足苦》等,都是深受欢迎的作品。乐歌中也有少量自创曲调者。由于当时还处于音乐创作的起步阶段,旋律手法难免不受日本或西欧音乐影响,但也不乏佳作。如曾被黄自评之为“非常的雄沉慷慨,恰切歌词的精神,国人自制学校唱歌有此气魄,实不多觐”^①的沈心工的《黄河》便是范例;再如李叔同的自度曲《春游》是用欧洲传统和声手法谱写的三声部合唱曲,也是现见中国近代音乐创作中最早的一首多声部声乐作品。^②

3. 早期音乐教育家。

20世纪初,中国近代最早的一批音乐教育家通过对西方音乐知识技能的传授、乐歌的编创及音乐教育的理论探讨,为中国普通音乐教育的创始作出重要贡献。这批音乐教育家中影响较大的有沈心工、李叔同、曾志忞、高寿田、冯亚雄、辛汉、胡君复、华航琛等。

沈心工(1870—1947),原名庆鸿,号叔逵,笔名心工,生于上海。(图7-47)幼年受教于家塾,1891年考入上海县学,1895年执教于上海约翰书院,1897年

^① 黄自:《心工唱歌集序》,生活书店1937年版。

^② 合唱曲《春游》,1913年5月,李叔同以息霜笔名发表于《白阳》诞生号。

考入南洋公学师范院,1901年毕业后受聘在该校附属小学任教。1902年留学日本,在此期间,对日本学校音乐教育极为关注,曾在留日学生中组织“音乐讲习会”^①,同时进行乐歌编创,后来在国内广为流传的学堂乐歌《男儿第一志气高》(即《体操一兵操》)就是他留学日本期间的处女作。1903年初回国后仍执教于南洋公学附小,率先将乐歌列为学校课程,举办音乐讲习会,并同时在上海务本女塾、龙门师范及沪学会等多处兼任乐歌课,对推广学校音乐教育卓有贡献。



图 7-47 沈心工

沈心工是最早针对中小學生及學前兒童特點編寫音樂教科書的音樂教育家。他具有較鮮明的資產階級民主共和思想和愛國精神,這正是他的樂歌大多反映了當時革命派的政治主張和追求的根本原因;由於長期從事小學教育工作,對兒童的心理特徵和唱歌要求有着深入的觀察和體驗,他編選的樂歌教材,大多為青少年兒童所樂於接受。

沈心工歌曲題材廣泛,接觸到中小學學生生活的方方面面,通過豐富的歌曲內容,使學生潛移默化,受到愛國民主思想教育,這是他創作思想中十分可貴之處;在藝術手法上,他寫的歌詞簡明易懂,淺而不俗,詞曲結合貼切自然,唱起來很順口。代表性的作品有《體操一兵操》、《竹馬》、《鐵匠》、《小小船》、《革命軍》、《黃河》等。

沈心工為中小學音樂教育編印的歌集有:《學校唱歌集》初集(1904年)、二集(1906年)、三集(1907年);《重編學校唱歌集》一至六集(1911年);《民國唱歌集》一至四集(1912年)以及《心工唱歌集》(1937年)等。

沈心工於1927年退休,他的一生為中國普通音樂教育的創始與發展作出了巨大貢獻。

李叔同(1880—1942),學名文濤,字叔同。(圖7-48)隨著思想及環境變化而啟用的名號甚多,如成蹊、李哀、李岸、哀公、李息、息霜、李嬰、演音、弘一等,計250個有餘。祖籍浙江平湖,出生於天津一個經營鹽業與銀錢業的家庭。少時即擅長吟詩、作畫、寫字、刻印,多才多藝。1901年秋入上海南洋公學,期間,參與發起成立“滬學會”,開設平民補習班,教唱歌、編演文明戲,曾邀請沈心工傳授樂理,並由此接受西方音樂知識啟蒙。1905年東渡日本,入東京美術學

^① 1902年11月,由沈心工等在日本發起組織“音樂講習會”,開講兩月,沈氏因事歸國而中止;會員曾志恣於1904年5月,在日本留學生中復發起“亞雅音樂會”以繼之,並明確其宗旨為“發達學校社會音樂,鼓舞國民精神”。

校^①，主修绘画，兼习钢琴与作曲理论。1906年在日本编印出版中国第一份音乐期刊《音乐小杂志》(图7-49)；同年，与曾延年^②等在东京发起组织中国最早的话剧社团“春柳社”，并在次年2月公演法国小仲马的《茶花女》时扮演女主角玛格丽特，是中国话剧史上饰演茶花女的第一人(图7-50)。1911年毕业回国，1912年由天津到上海，任教于城东女学^③，曾任《太平洋报》主笔，负责画报副刊；同年秋，受聘为浙江两级师范学校^④的音乐图画教师，并于1915年应南京高等师范学校之邀兼任该校音乐图画课，在此期间，为音乐教学编创了许多歌曲。1916年寒假，在杭州虎跑定慧寺试验断食十九天，返校后开始素食、阅读佛典；1918年8月19日，于虎跑定慧寺削发为僧，法名演音，号弘一。出家后，仍有歌曲问世，如《三宝歌》、《清凉歌集》等在佛教界影响甚大。1942年10月13日圆寂于泉州不二祠温陵养老院。



图7-48 李叔同



图7-49 李叔同为《音乐小杂志》设计的封面及版权页

① 该校设日本上野，今称东京艺术大学美术学部。

② 曾延年(1873—1937)，字孝谷，号存我，四川成都人。与李叔同同时在日本学习绘画。

③ 教育家杨白民(1873—1924)办的私立学校，设文艺科。参见孙继南编著《中国近现代(1840—2000)音乐教育史纪年》，山东教育出版社2004年版，第24页。

④ 浙江两级师范学校于1912年开办图画手工专修科。参见孙继南编著《中国近现代(1840—2000)音乐教育史纪年》，山东教育出版社2004年版，第44页。



图 7-50 李叔同饰演
《茶花女》玛格丽特剧照

早在 1905 年,李叔同就编印了一册供学校教学用的《国学唱歌集》,从此开始乐歌写作。他对音乐能“促社会之健全”、“感精神之粹美”^①的教育功能,有着精辟见解。作为 20 世纪初接受新学的知识分子,他那忧国忧民的情怀蕴含在乐歌编创之中,如《祖国歌》、《大中华》、《我的国》、《隋堤柳》等都属此类。这些乐歌对当时的知识分子和青少年都曾产生过一定的教育鼓舞作用。

借景抒情是李叔同编创乐歌的主要手法。如《春游》、《西湖》、《送别》、《忆儿时》、《早秋》等都是通过对自然景物的描绘以陶冶人之品性的佳作。这类歌曲的曲调除部分由作者自己谱写外,大部分选自当时的欧美流行歌调。由于选曲得当,填词隽永秀丽、富于韵味,所以颇受欢迎,有的歌曲甚至传唱数十年而不衰,《送别》即属典型一例。

《清凉歌集》包含《清凉》、《山色》、《花香》、《世梦》、《观心》五首歌曲,属佛门之音,歌词内涵富于哲理、词句清丽、恬静淡远,富于艺术感染力。这部词作当年经其弟子刘质平等谱曲后,曾排练、演出,并以五线谱连同钢琴伴奏谱于 1936 年在上海开明书店出版发行。

李叔同出家前编创的部分歌曲如《落花》、《悲秋》、《晚钟》等,似有伤感色彩,实际上前两首是作者感叹时光易逝,寓有珍惜青春之意;后者虽有出世思想,亦非消极。出家后,他的爱国热情不减当年,如 1937 年厦门市举办运动会,他应邀谱写《厦门第一届运动大会歌》,歌词写道:“禾山苍苍,鹭水荡荡,国旗遍飘扬。健儿身手,各显所长,大家图自强。你看那外来敌多么猖獗!请大家想想,切莫再彷徨!”此乃抗战时期他那“念佛不忘救国,救国必须念佛”^②的信条在其歌曲作品中的一种反映。

李叔同出家前编创的部分歌曲如《落花》、《悲秋》、《晚钟》等,似有伤感色彩,实际上前两首是作者感叹时光易逝,寓有珍惜青春之意;后者虽有出世思想,亦非消极。出家后,他的爱国热情不减当年,如 1937 年厦门市举办运动会,他应邀谱写《厦门第一届运动大会歌》,歌词写道:“禾山苍苍,鹭水荡荡,国旗遍飘扬。健儿身手,各显所长,大家图自强。你看那外来敌多么猖獗!请大家想想,切莫再彷徨!”此乃抗战时期他那“念佛不忘救国,救国必须念佛”^②的信条在其歌曲作品中的一种反映。

李叔同一生虽直接从事音乐教育的时间不长,但他对中国近代音乐启蒙教育的发展为后人留下了许多宝贵经验。

① 息霜:《音乐小杂志序》,载李叔同:《音乐小杂志》第一期,1906 年。

② 抗战时期,李叔同(弘一大师)常以此联句书写条幅赠送结缘。联句后书有小字款识:“佛者,觉也。觉了真理,乃能暂舍身命、牺牲一切、勇猛精进、救护国家。是故,救国必须念佛。”

五四运动前,艺术学科在我国学校教育中是不被重视的科目,而李叔同在浙江两级师范教学时,却以其高尚的品格情操、精湛的艺术造诣和渊博的知识学问,博得校长和全校师生的尊重,从而使音乐图画课在这所学校里获得了前所未有的地位。据该校校史记载:“当时计有钢琴两架、风琴五十余架,音乐教室一间;还专门雇用一位体格健康、发育匀称的青年男子为人体模特儿,供美术课素描教学用。又在音乐教室周围种了许多花草树木,使成为一个优雅美丽的花园。”^①

李叔同的教学思想和教学方法也给他的学生们留下深刻难忘的印象。一位曾经受教于他的弟子在回忆文章中对老师的教态、教法作过如下描述:

先生的仪态,平静宁谧,慈和亲切,但望之却又庄严可敬。……教唱歌,着重于音程练习。音调或拍子有些微不合拍、不协和的地方,非得重唱过不可。教弹琴,多在课外时间,初学时特别着重于基本的指法练习;指法有一点点错误,拍子有一点点不准确,先生就轻缓而和悦地说:“蛮好,蛮好!明天请再弹一遍!”一定要达到完全准确的地步,才得通过。^②

由于李叔同在教学中的循循善诱和严肃认真、一丝不苟的精神,他的授课使一部分原本对音乐、图画课不感兴趣的学生也都能学之入神,以致音乐、图画课在当时浙师学生心目中几乎与语文、数学课占有同等地位;特别是一部分具有艺术天赋的学生,在他的启示教育下,艺术才能获得长足进步并在后来的艺术事业中发挥了重要作用,突出者如刘质平、丰子恺、吴梦非(图 7-51)等。他们在“五四”新文化建设、发展中各自作出很多有益的贡献。

4. 乐歌活动的历史意义。

伴随学堂乐歌的兴起与发展,我国近代音乐文化进入了一个新的历史阶段,从音乐发展史的角度审视,乐歌活动的历史意义主要表现在以下几方面:



图 7-51 李叔同出家之初与弟子
刘质平、丰子恺留影(1918年)

① 摘自《杭州第一中学校庆七十五周年纪念册》,1983年5月,第5页。

② 傅彬然:《忆李叔同先生》,载《弘一大师永怀录》,1943年,第218页。

(1) 在乐歌活动的影响下培养出中国最早的一批音乐教育人才,从而为中国普通音乐教育建设和发展提供了必要的师资力量。

(2) 通过学堂乐歌活动,展示出音乐教育的社会功能,从而引起社会各界对音乐教育的重视,逐步确立音乐课在学校教育中的地位。

(3) 通过乐歌课,把西欧音乐理论基本知识(包括简谱、线谱知识、乐器演奏法等)以及音乐会演出形式介绍给国人,提高音乐修养,活跃音乐生活。

(4) 乐歌活动中出现的“集体唱歌”这一新的音乐表现形式,对中国五四运动以后,特别是 30 年代群众歌曲体裁的形成及群众歌咏活动的开展积累了一定的经验。

总之,乐歌活动在我国学校音乐启蒙教育方面有着积极而深远的影响。它的实践成果为五四运动以后中国现代新音乐文化的深入发展提供了宝贵经验。同时,也为中国现代中小学普通音乐教育铺垫了最初的基石。

(二) 五四运动后中小学音乐教育发展阶段

五四运动以后,中小学音乐教育在前一时期学堂乐歌基础上,有着鲜明的改进与提高。其原因,一方面是时代发展的需要,同时还有如下一些具体因素:

(1) 由于蔡元培的积极倡导,美育在学校教育中的重要性日益被社会各界所接受,这是本时期音乐教育获得较大发展最重要的思想基础。

(2) 这一时期开创的中等、高等音乐师范教育和专业音乐教育机构,培养出数量众多的音乐教师,为普通音乐教育的发展提供了较为充裕的师资力量。

(3) 音乐教材建设得到很多音乐家的重视。如萧友梅、赵元任、陈啸空、刘质平、傅彦长、何明斋、朱稣典等,为中小学生编创了大量校园歌曲;另外,这一时期黎锦晖的儿童歌舞剧和儿童歌舞表演曲,对音乐教材的丰富、充实,对提高音乐课的教学质量也起到重要作用。

(4) 学校课外音乐活动普遍开展,如组织歌咏队、排练歌舞剧、器乐演奏等等显示出音乐的活力。

上述种种,不仅为这一时期普通音乐教育的建设与发展创造了良好的条件,同时客观上也成为呼吁各界重视学校音乐教育最好的社会舆论。

1922 年北洋政府颁行“新学制”^①,规定小学学制 6 年、初中 3 年、高中 3 年(即“六三三制”)。“新学制”课程设置中的音乐课,除高中外,小学 6 年及初中 3 年均均为必修科目。全国省教育会联合会组织“新学制课程标准起草委员会”,聘

^① “新学制”:即“壬戌学制”。系全国省教育会联合会在 1921 年第七届年会上拟订草案,次年由北洋政府颁行全国的学制。为指导新学制施行后国内兴起的课程改革,全国省教育会联合会于 1922 年第八届年会上组织“新学制课程标准起草委员会”,聘请专家拟订各科(包括音乐)课程标准纲要。

请音乐专家草拟适用于中小学的《音乐科课程标准纲要》，在中国现代普通音乐教育发展中，这是一项具有指导意义的理论建设。期间，围绕中小学音乐教学有关问题，在音乐教界曾进行过公开的探讨。刘质平^①作为《音乐科课程标准纲要》的起草人之一，积极参与了讨论。他认为：中小学音乐课的标准“宜浅不宜深，宜简不宜详”，因为“浅则可以平均发展，简则有活动的余地”。他还认为：根据小学、初中不同的教学对象，应采取相应的音乐教学方法和标准，如小学音乐课的主要目的是“发展儿童活泼的天性、涵养和爱的感情”，对音乐课的要求应该是“根据儿童的知识、思想和能力的标准”，做到“教育的分量重，技能的分量轻”；而初中音乐课的目的是“一方面涵养美的感情和融和的精神，一方面养成识谱和唱歌的能力”，因此，“教育和技能两方面是并重的”，等等。对待音乐教材的编写，他尤为重视，指出：“无一定标准，不能施适当的教育；无良好的教材，不能达教学的目的”。他严厉批评当时已出版的某些唱歌书在编选上“违背音乐教育原理”、“错误很多”，呼吁政府当局予以严禁，并提醒注意防止出版商“趁着新学制施行的时期，作为扩充营业机会，朦混一时，贻害无穷”。他甚至断言：“此次新学制议定后的唱歌书，如再由书局任意出版和教育部的糊涂审定，那我中华民国的音乐教育，永无达到音乐教学目的的一日。”^②此外，吴梦非、李荣寿、刘廷芝等音乐教育家，在这一时期也都发表过有关音乐教育的文章。^③这些围绕音乐教育的理论探讨，对促进音乐教育事业的发展无疑具有积极意义。

1933年6月，教育部成立了“中小学音乐教材编订委员会”，参与者均系当时有影响的专业音乐家。^④经过甄选编订，编写出一批质量较高的音乐教材，如《小学音乐教材初集》（分低、中、高年级用三种）、《中学音乐教材初集》以及黄自、应尚能、张玉珍编著的《复兴初级中学音乐教科书》（六册）（图7-52），等等。

专业音乐家介入中小学音乐教育工作，对30年代中国普通音乐教育体制的完善和音乐教员质量的提高具有关键性作用。他们对当时音乐课的教学曾有如下的一些设想和要求：小学音乐教学一律使用五线谱和固定唱名法，要让儿童欣赏昆曲；初中音乐课要讲较深的音乐理论知识并学习和声学，等等。可

① 刘质平(1894—1978)，音乐教育家，浙江海宁人。早年在浙江第一师范学校师从李叔同学习音乐，后留学日本，1918年回国后一直从事音乐教育工作。20~30年代曾编著出版有《钢琴教本》、《开明音乐教程》、《开明唱歌教材》等。

② 以上引文均摘自刘质平：《致新学制课程标准起草委员会讨论中小学音乐科课程纲要的意见书》，载《音乐界》第一期，1923年5月。

③ 参见北京大学《音乐杂志》第一卷4号(1920年6月)、7号(1920年9月)、8号(1920年10月)。

④ “中小学音乐教材编订委员会”由王瑞娴、吴研因、沈心工、沈秉廉、杜廷修、周淑安、唐学咏、黄今吾(黄自)、赵元任、廖青主、薛天汉、萧友梅、顾树森等13位委员组成。

惜,由于救亡抗日等多种原因,未能坚持施行。

关于中等学校音乐课时安排,30年代以后曾有过多次调整。如1932年11月颁布的学则规定:除初中一年级每周音乐课2节外,其他初、高中各年级每周均为1节;1936年7月再行修订后则为:初中各年级每周1节,高中各年级每周1/2节(另1/2节为美术课时);1938年8月教育部发文指出:“音乐与图画二科,足以激发民族意识、鼓舞抗战情绪,在非常时期,需要倍切。”因而决定将初中音乐图画二科各年级每周教学时数均改为2节,高中各级改为1节,直至1940年2月的修订稿中仍然执行这一课时计划。从上述课时变化中可以看出普通音乐教育在整个教育中所居地位的不稳定性,虽然总的趋势还是有所改善。

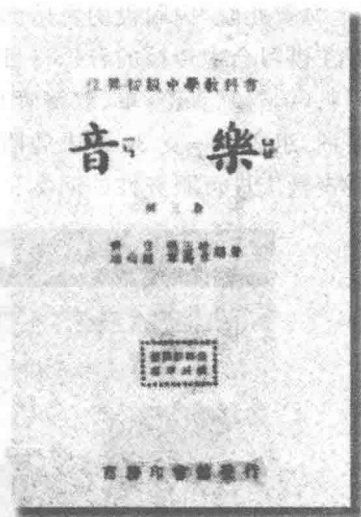


图 7-52 《复兴初级中学教科书·音乐》封面

1933年,江西省教育厅成立了“江西省推行音乐教育委员会”。该会对当时中小学音乐教育中存在的问题曾组织过广泛讨论,并在其所属刊物《音乐教育》上刊登有关音乐课在普通音乐教育中的地位、选择教材标准以及教学方法研究等方面的文章。还选载过前苏联中小学音乐教学经验的译文。

为统筹全国音乐教育,国民政府教育部于1934年设立“音乐教育委员会”。其任务主要有四:(1)音乐教育之设计;(2)编审音乐教科书;(3)音乐教员之考试鉴定;(4)推荐音乐教员,介绍音乐名家,组织各种音乐会演出。该委员会成立后对全国音乐教育曾做了不少实际工作。

1935年以后,随着抗日救亡运动的日益高涨,中小学音乐教师通过音乐课向学生传播了大量抗日救亡歌曲。从城市到农村,从平原到山乡,激越动人的抗战歌声往往首先从中小学校园中响彻,然后迅速地流传到四面八方。

二、社会音乐教育

社会音乐教育在提高人民音乐文化素质方面,与学校音乐教育具有类似的功能,起着相辅相成的作用。

清末民初,随着学堂乐歌在中国的推行,早期社会音乐教育也同步开展起来。如1907年,日本留学生曾志忞、高寿田、冯亚雄等归国后在上海举办的“夏季音乐讲习会”以及1908年曾志忞在其自办的慈善机构



图 7-53 甲 曾志忞

“上海贫儿院”内附设的音乐部等,都属当时影响较大的社会音乐教育机构。前者在讲习会中传授的音乐科目有乐典、和声学、风琴、洋琴(钢琴)、洋弦(提琴)、喇叭(铜管)、直笛(单、双簧管)、横笛(长笛)、大鼓、小鼓等;后者通过音乐部的培训,组成了一支 30 多人的西洋管弦乐队(图 7-53),这个乐队经常为社会上的婚丧喜庆进行服务性的演奏。

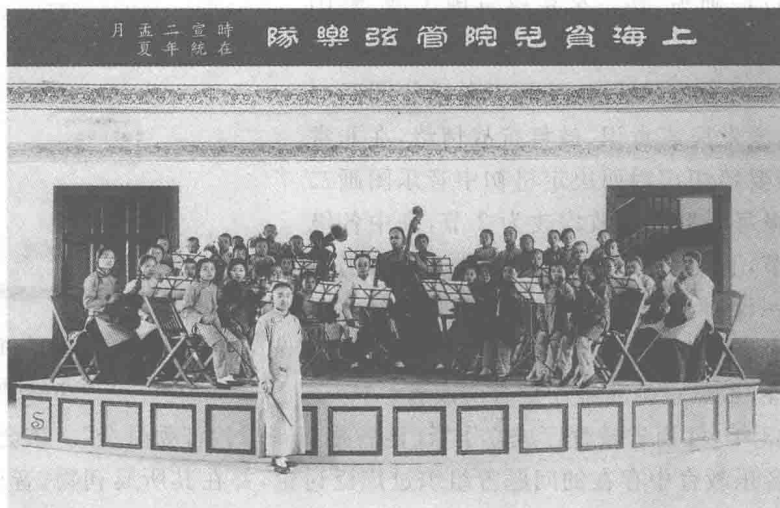


图 7-53 乙 上海贫儿院管弦乐队 指挥:曾志志(1911 年)

“北京大学音乐研究会”于 1919 年 1 月成立,蔡元培兼任会长。该会最初设钢琴、提琴、古琴、琵琶、昆曲 5 组,延聘导师辅导;次年改琵琶组为丝竹组,增设唱歌组。同年创刊的《音乐杂志》(图 7-54)在介绍音乐理论知识、鼓吹音乐教育和推动音乐活动方面有着重要的社会影响。1922 年该会改为“音乐传习所”后,影响范围更为扩大,它既培养了一定数量的演唱、演奏人才和音乐教师,又活跃了当时的社会音乐生活,起到开创社会新风和推行社会音乐教育的良好作用。

五四运动前后,随着各种新式音乐社团的建立,社会音乐教育较前更加普遍地得到开展。



图 7-54 北大音乐研究会《音乐杂志》创刊号封面(1920 年 3 月)

这一时期新式音乐社团的建立,其宗旨大多是“陶冶性情”、“提倡美育”。他们通过具体活动,特别是自办刊物,对如何发展中国新音乐文化的有关问题,诸如乐歌的发展、音乐上的中西关系、雅俗关系等所进行的理论研讨,对当时音乐教育界产生过一定的影响。

“中华美育会”是1919年由上海专科师范学校和爱国女学的吴梦非、刘质平等发起的一个以提倡美育为主旨的新式音乐社团。成员多为关心美育或直接从事艺术教学的教职员,他们来自全国许多中等及高等学校,初期拥有会员144人。^①该会曾利用暑假举办讲习会,以提高艺术教师的业务水平,这种以社会教育方式较大规模地培养音乐师资的做法,在当时尚属首创。另外,该会成立不久,即在全体会员中以通信方式推选出32名“责任会员”,组成“美育杂志社”刊行《美育》(图7-55)。这份会刊以宣传美感教育、艺术民主化及探讨有关艺术教育问题为宗旨,自1920年4月创刊至1922年4月共出7期。由于会员遍及全国,影响广泛。

除上述两个较大型的音乐社团外,20年代创立于上海及其他城市的音乐社团,如“中华音乐会”、“大同乐会”等,对当时的社会音乐教育也都有着不同程度的影响和贡献。

30年代及抗战时期,通过民众歌咏会、业余合唱团、新安旅行团、战地服务团、救亡演剧队、抗战歌咏团、新音乐社等各种宣传、服务性艺术团体的音乐演出、培训以及出版音乐书刊等活动,展开了多种形式的社会音乐教育工作,使社会各阶层的人士从中接受音乐的激励和熏陶。此类音乐教育的范围之广、作用之大,是前所未有的。

抗战爆发后,为适应战时音乐宣传的需要,当时政府教育部门曾采取短期训练班方式培养音乐师资。如1939年2月,在重庆开设了“音乐指导员训练班”,训练期限6个月,合格者发给证书,分派各省市辅导社会音乐活动;又如1941年7月,教育部令重庆国立音乐院开设“音乐教员讲习班”,指定各省市教育厅局保送中等学校及民众教育馆的音乐工作人员入班受训,学习时间一个半



图7-55 北大《音乐杂志》
广告《美育》第三期要目

^① 参见《美育界纪文——中华美育会组织的经过》,载《美育》第一期,1920年4月20日。

月,期满回原单位工作。^①

人民教育家陶行知^②(图 7-56)在开展社会音乐教育方面有过重要贡献。1927 年,他在南京创办的“晓庄学校”就是一所属于社会教育性质的教育机构。该校为了“造就好的乡村教师去办理好的学校”^③,采用向社会招生的办法,无论初中、高中、师范或大学的学生均可报考。学校对学生培养的五大要求是:(1)健康的体魄;(2)农人的身手;(3)科学的头脑;(4)艺术的趣味;(5)改造社会的精神。在他的教育思想中,美育占有一定地位。



图 7-56 陶行知

陶行知写有大量歌词。他的词作具有鲜明的思想内容和教育意义,如 1927 年创作的《锄头舞歌》歌词:

“手把个锄头锄野草呀,除去野草好长苗呀”、“天生的孙公^④做救星呀,唤醒锄头来革命呀”以及“光棍的锄头不中用呀,联合机器来革命呀”等,以非常大众化的语言,唤醒农民觉悟,宣传工农联合斗争的重要性。此歌曾是晓庄师范学校的校歌,后来传唱甚广,甚至流传到国外。其他如《镰刀舞歌》、《农民破产之过程》、《儿童工歌》、《春天不是读书天》、《手脑相长歌》等,都是从儿童生活和心理出发,以填词或与作曲家合作方式谱写出的优秀作品。

1930 年 4 月,晓庄学校被国民党政府强行封闭。但陶行知又于 1939 年 7 月在重庆郊区创办了另一所闻名中外的“育才学校”。该校设有音乐、绘画、戏剧等 7 个专业组,学生从 10 岁左右的流亡儿童中选录入学后因材施教。音乐组先后有贺绿汀、任光、李凌、黎国荃、范继森等音乐家任教。专业课除以基础理论为公共必修科外,学生可以根据自身特长和条件从弦乐、钢琴、声乐、作曲中选择一门作为主修专业。着重理论联系实际,通过创作、演出实践和深入煤矿、农村组织群众歌咏等活动巩固知识技能,加深对社会的认识。育才学校音乐组在艰苦的抗战期间能够培养出一大批音乐人才的事实,体现出这种办学方

① 参见孙继南:《中国近现代(1840—2000)音乐教育史纪年》,山东教育出版社 2004 年版,第 120 页、第 137 页。

② 陶行知(1891—1946),中国近代教育家。原名文浚,又名知行,30 年代以后改名行知。1914 年赴美留学,研究教育。1917 年归国,先后任南京高等师范、东南大学教授、教务主任及中华教育改进社干事等职。积极倡导社会大学及民主教育运动。

③ 陶行知:《试验乡村师范学校答客问》,转引自《中国大百科全书·教育卷》,中国大百科全书出版社 1986 年版,第 413 页。

④ 孙公:即孙中山。



式的优越性。

三、音乐师范教育

辛亥革命后,为适应中小学普遍开设音乐课的师资需求,音乐师范教育开始受到较大的重视。

1912年12月,教育部颁发《师范学校规程》。在“学科及程度”一节中明确规定:师范学校的预科(1年)及本科(第一部4年,第二部1年)各年级均设乐歌课,其要旨:“在习得音乐之知识技能,以涵养德性及美感,并解悟高等小学校唱歌教学法。”^①

1913年2月,教育部又公布了《高等师范学校规程》及《高等师范学校课程标准》,规定预科(1年)乐歌为必修课,本科(3年)乐歌为随意科(选修)。这时,在少数师范学校中也开始设有专门培养音乐师资的机构,如1912年秋,浙江两级师范学校开办图音手工专修科;1915年四川高等师范学校创设乐歌体育专修科;1916年起,北京高等师范学校先后开设初级、高级音乐讲习班,等等。这些专为培养音乐、绘画师资而设置的专业,为我国音乐师范教育进行了最早的探索与实践。

1919年以后,“五四”新文化思潮对中国音乐师范教育有着积极的影响,不少在国内外学习音乐的知识分子,不仅热衷于新音乐事业的发展,尤为重视音乐师资的培养。这一时期,曾先后出现了多种类型的音乐师范教育机构,以下介绍其中较有代表性的两所学校。

(一) 私立上海专科师范学校

1919年夏,由吴梦非、刘质平、丰子恺共同筹办私立上海专科师范学校,是中国近代最早的一所专门培养艺术师资的中级师范学校,内分高等师范与普通师范两科。前者设有图画音乐组,招收具有艺术才能的初中或普师毕业生入学,培养中学及普通师范音乐师资;后者招收初中一、二年级学生,入学后,音乐、图画、手工三者兼学,培养小学艺术师资。1922年改称“上海艺术师范学校”,后因经费困难,几经改组、调并,终致停办。前后七八年中培养学生千余人,除少数边远省份外,工作去向几遍全国。中国早期音乐教育界一批有影响的音乐教师,如邱望湘、陈啸空、钱君匋、沈秉廉、唐学咏等都曾就读于此校。

(二) 国立北京女子高等师范学校音乐体操专修科

1920年9月,国立北京女子高等师范学校设立音乐体操专修科,学制3年。初,规定以音乐为主科的学生,必须以体育为副科,后经科主任萧友梅提议,改

^① 参见舒新城编:《中国近代教育史资料》(中册),人民教育出版社1981年版,第702~711页。

为独立的音乐科,学制4年。这是中国最早由国家兴办的、正规的高等师范音乐系科,任课教师除萧友梅外,还有杨仲子、刘天华、嘉祉等。1924年5月改称“北京女子师范大学”音乐专修科。(图7-57)



图 7-57 萧友梅与北京女师音乐系毕业生合影(1924年)

自民国初至20年代末,中国音乐师范教育虽处于初创时期,规模有限,体制不一,但它们的创立不仅为当时学校音乐教育培养了一批合格的师资,改变了此前依靠外国音乐教习的局面,同时也为此后中国音乐师范教育事业的发展奠定了基础,积累了办学经验。

30年代前后至抗战时期,随着中国师范教育体制的逐渐改进,音乐师范教育也日益受到重视。具体可从这一时期颁行的有关各级师范院校学则中看到。如针对高等师范教育的规定中有“师范学院得附设音乐、图画专修科”、“必要时得改为系”的条文;针对中等师范教育规定中有“各省市开设特别师范科,设体育、艺术、劳作等组”以及“为培养音乐、美术师资,特许办理各科或专设学校”的条文。^①由于有了上述条文规定,虽然这一时期正处于抗日救亡的艰苦岁月,但音乐师范教育仍有所发展。首先,是音乐(艺术)系、科在部分高等师范院校的相继增设。如河北省立女子师范学院音乐系(1930年天津)、国立北平艺术专科学校艺术师范科(1934年1月)、国立女子师范学院音乐系(1940年9月四川江津)、湖北省教育学院音乐科(1941年7月)、福建省立师范专科学校艺术科(1941年)、国立师范学院音乐科(1942年湖南蓝田)、安徽省立安徽学院师范部艺术科(1943年8月安徽金寨)、国立湖北师范学院音乐系(1944年1月湖北恩

① 以上引文均摘自《第二次中国教育年鉴》,商务印书馆1948年版,第910~911页。

施),等等;其次,有些中等师范学校也增设了专门培养小学音乐师资的科、组,如山东省立第一女子师范学校艺体科(1930年济南)、私立集美师范学校艺术科(1933年福建同安)、国立重庆师范学校音乐师范科(1939年重庆北碚)等,另外还通过“特种师范”性质的音乐组,以及在中师开设课程中增加音乐选修课的办法加强学生的音乐教学能力。据1944年湖南7所省立师范学校统计,各校第二学年每周选修2小时音乐的学生总数共有346人之多。^①

值得注意的是,1943年6月教育部公布中等师范学校音乐课的“教学目标”中,对音乐课已作出较为明确的师范性的要求:

- (1) 养成学生对于普通乐曲有能看、能唱、能奏之知识技能;
- (2) 特别训练学生听觉与发声器官,俾有示范儿童及成人以模仿歌声之能力;
- (3) 使学生明了中心国民学校应用音乐及一般指导方法;
- (4) 使学生明了音乐与人生之关系,注意涵养、谐和、优美、刚强、沉着等情感及发扬仁爱和平、英雄壮丽等民族精神。

四、专业音乐教育

中国专业音乐教育始于20世纪20年代初。

五四运动后,在蔡元培积极倡导与萧友梅等归国留学生的努力开拓下,中国开始出现最早的几所专门音乐教育机构。其中除前述为培养音乐师资而设置的具有音乐师范教育性质的学校与系科外,这里所指的是以培养音乐专门人才为目的的专业音乐教育机构。最早设立并具有代表性的当首推“北京大学附设音乐传习所”。之后,“北京艺术专门学校”增设的音乐系亦属此类。(图7-58)



图7-58 北京艺术专门学校师生合影(1925年)

^① 《第二次中国教育年鉴》,商务印书馆1948年版,第1014页。

北京大学附设音乐传习所于1922年10月初在原北京大学音乐研究会基础上建立(图7-59)。蔡元培兼任所长,萧友梅任教务主任。该所遵照蔡元培“仿世界各大学通例,循思想自由原则,采兼容并包主义”的精神,提出“以养成乐学人才为宗旨,一面传习西洋音乐(包括理论与技术),一面保存中国古乐,发挥而光大之”的教学方针,设本科、师范科和选科。本科有理论作曲、钢琴、提琴、管乐、独唱等5组。旨在培养专门音乐人才;学制年限不定,修满120学分即可毕业。师范科以培养中小学音乐教师为目的,甲种4年或修满120学分毕业,乙种2年或修满60学分毕业。前者招收中学或师范毕业生,后者招收年在18岁以上的高小毕业生。选修科的科目有理论、唱歌和各种中西乐器,无修业年限。该所规模不大,据1925年统计,全所学生共计50人左右,其中除师范科8人外其余多为选科生。导师阵容:萧友梅(理论、音乐史)、杨仲子(钢琴)、易韦斋(诗词)、刘天华(二胡、琵琶)、嘉祉(钢琴)等;另外,还聘有具有一定水平的乐手,如赵年魁(小提琴)、甘文廉(小提琴)、傅松林(大提琴)、李廷桢(长笛)、穆志清(单簧管)等,他们既是音乐传习所的教员,又是北京大学管弦乐队的队员。



图7-59 北京大学附设音乐传习所开幕纪念(1922年12月12日)

北大管弦乐队约创立于1923年4月,全队成员17人,大多来自前海关北洋军乐队(图7-60)。这支由中国人自己组成的第一个较正规的西洋管弦乐队,在萧友梅的指挥下,曾多次演奏西洋古典乐派、浪漫乐派的作品,在中国管弦乐



演奏史中占有重要一页。此外,1925年前后,该所还成立了一个包含琵琶、二胡、笙、三弦、笛子、箫、月琴等多种民族乐器的“中乐队”,并多次排练、演出。



图 7-60 北京大学管弦乐队全体(1923年11月)

1927年,北洋政府下令停办北京各高等学校所设音乐系科,北大音乐传习所及北京艺术专门学校音乐系均于此时宣告解散。萧友梅并未因此动摇其矢志于中国音乐教育的信心,他南下上海,在蔡元培(图7-61)的支持下,1927年11月27日于上海创建了中国第一所独立的高等音乐学府——国立音乐院。它标志着中国专业音乐教育由此进入一个新的历史时期。

国立音乐院初建时由南京政府大学院院长蔡元培兼任院长,萧友梅任教务主任,全面掌管学校的教学行政工作。(图7-62)次年9月蔡元培因公务繁忙辞去音乐学院院长职务,由萧友梅代理院长。1929年8月,国



图 7-61 蔡元培

立音乐院奉命改称“国立音乐专科学校”(图7-63),萧友梅任校长。此后,国立音专在专业设置及教学管理体制等方面日趋完备,在提高专业教学质量和培养音乐人才方面积累了许多有益的经验。



图 7-62 国立音乐院成立典礼后留影(1927)



图 7-63 国立音乐专科学校最初校址(1929)

在教学管理方面,国立音专基本上采用西欧专业音乐教育体制并结合中国实际有所调整。全校设本科、本科师范科、选科、附设高中班、高中师范科、实习班等,又分理论作曲、钢琴、小提琴、大提琴、声乐、国乐、师范等7个专业组。本科修业年限不定,以修满学分为标准,平均修足20学分为1学年;选修生修足10学分为1学年。另设特别选科,专收额满或按定章所不能入学之学生,费用全部自理;又设实习班,由师范生实习授课。



1935年,该校曾致函各省教育厅保送学生来校学习,此举为全国各地、尤其是边远地区培养出一批较高水平的音乐师资。

萧友梅办学思想中最为可贵的是:把聘用高水平教师看做学校保证教学质量、培养优秀人才的关键。为此,他竭尽全力在上海聘请了一批中外音乐名家、教授到音专任教。其中外籍教师如:钢琴家查哈罗夫(俄籍),曾在俄国彼得堡音乐院任钢琴教授7年,具有很高的演奏水平和教学经验;小提琴家法利国(又名富华,意籍)和大提琴家余甫磋夫(俄籍)是上海工部局乐队的首席演奏家;声乐家苏石林(俄籍)是与男低音歌唱家夏里亚宾在哈尔滨演出歌剧后到上海时被聘请到校任教。这些属于世界一流的教授对于提高音专教学水平和奠定各专业学科的教学基础,无疑起到关键性的作用。对于国外留学归来的中国优秀音乐家,萧友梅同样不失时机竭诚延聘,如周淑安(声乐、合唱指挥)、应尚能(声乐、合唱指挥)、赵梅伯(声乐)、李惟宁(理论作曲)。特别是1929年从美国留学归来的黄自,萧友梅不仅敦聘他为音专教授,且请其兼任教务主任之职;另外,还聘有语文教授词学家易韦斋、龙沐勋(榆生)、音乐理论家青主(廖尚果)、琵琶演奏家朱英(荇青)等。

国立音专时期培养了众多杰出的音乐人才,如理论作曲方面的贺绿汀、吕骥、江定仙、陈田鹤、刘雪庵、钱仁康;声乐方面的喻宜萱、周小燕、斯义桂、郎毓秀、蔡绍序;钢琴方面的李献敏、丁善德、范继森、吴乐懿;小提琴方面的戴粹伦;琵琶方面的谭小麟等。历史证明,他们当时的创作、演出活动,不仅名闻中外,对中国近代音乐创作和表演艺术更具有积极的促进作用。在他们陆续毕业走向社会后,大都成为中国音乐事业建设、发展不可或缺的中坚力量。

随着国立音乐院的成立,一些新的专业音乐教育机构和系科于30年代前后相继设立。如国立北平大学女子文理学院音乐系(1928年10月)、私立燕京大学文学院音乐学系(1929年)、金陵女子文理学院音乐学系(1929年)、私立京华美专专科学校音乐系(1930年)、私立广州音乐学院(1932年3月)、国立杭州艺术专科学校音乐组(1932年春)、私立华西协合大学文学院音乐系(1932年)以及山东省立剧院音乐系(1934年11月),等等。

山东省立剧院音乐系是在王泊生倡议下建立的一所较有特色的专业音乐教育机构,其办学宗旨是为建设中国新歌剧培养人才。全院设有表演系及音乐系两个专业部门,前者以学习京剧为主,兼学话剧、昆曲、徽剧表演艺术;后者以学习戏曲音乐(剧乐)及中西乐器演奏为主,兼学理论作曲等课,主要目的是针对乐剧伴奏和新歌剧的音乐创作进行实践与探索。音乐系主任陈田鹤基本上沿用国立音专的课程设置、教学方法及要求,师资水平较高,训练要求严格。建院不久,音乐系师生便组织了一支单管编制的管弦乐队,陈田鹤任指挥,小提

琴教师朱风林、大提琴教师李元庆、钢琴教师李子铭均任乐队指导并分任有关声部首席演奏者。(图 7-64)这支乐队除演出过莫扎特、贝多芬、舒伯特的交响音乐作品外,还先后为王泊生、陈田鹤等编创的《岳飞》、《荆轲》、《郑成功》、《苏武》四部历史爱国题材歌剧担任伴奏。1937 年抗战爆发后,该院撤离山东,转移至大后方重庆,1940 年改称“国立实验剧院”,1942 年正式定名“国立歌剧学校”。当时的重庆,艺术人才荟萃,校长王泊生历来重视聘用名师任教,这期间聘请有数十位身负盛名的教师,如音乐理论教师郑志声、刘雪庵、张洪岛、江定仙、王云阶;小提琴教师黎国荃、费尔曼;钢琴教师范继森、洪达琦;声乐教师胡投、胡然、劳景贤、蔡绍序、于忠海、林声翕;管弦乐教师穆志清以及舞蹈教师戴爱莲、美术教师叶浅予等。可惜的是,正当该校师生满怀热情坚持教学并成立剧团、乐团、合唱团,有可能较好地实现培养歌剧人才的愿望时,却在政府当局命令下于 1945 年 6 月停办。^①



图 7-64 山东省立剧院管弦乐队 (1936 年)

抗战期间,尽管经费困难、设备简陋,教学活动难于正常开展,有的学校(如上述国立歌剧学校)甚至被迫停办,但新的音乐院校与系科依然有所兴建,说明此乃时代潮流发展之必需。这时新建的、影响较大的专业音乐教育机构主要有:中央训练团音乐干部训练班(1939 年 11 月)、福建省立音乐专科学校(1940

^① 参见孙继南:《中国近现代(1840—2000)音乐教育史纪年》,山东教育出版社 2004 年版,第 153~155 页。

年4月)、国立音乐院^①、国立社会教育学院音乐组(1941年8月)、国立音乐院分院^②、私立西北音乐院(1943年8月),等等。

这一时期,中国共产党领导下的敌后根据地的专业音乐教育也从无到有,随着革命根据地第一所高等艺术学院——延安鲁迅艺术学院的诞生,专业音乐教育正式开始。

鲁迅艺术学院(简称“鲁艺”)是抗战初期由毛泽东、林伯渠、周恩来、成仿吾、艾思奇、周扬发起,1938年4月10日正式成立于延安的一所综合性的高等艺术学校。(图7-65)

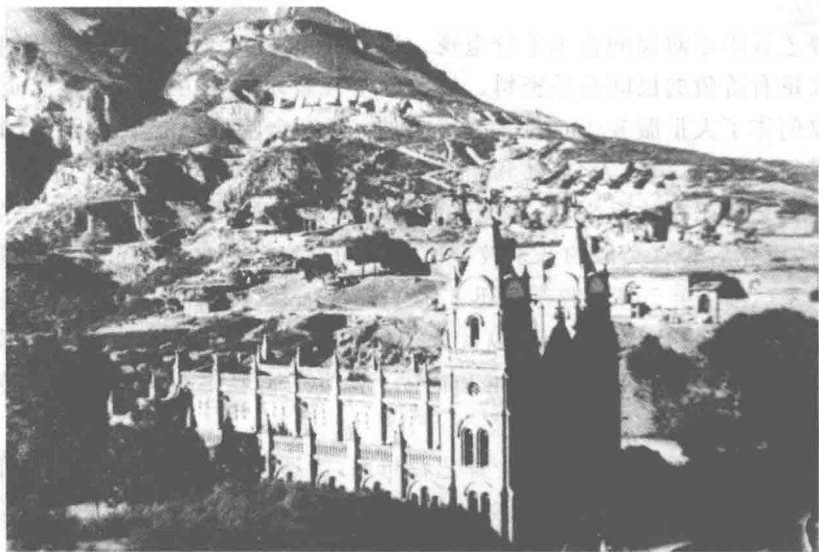


图7-65 延安桥儿沟鲁迅艺术学院远景

鲁艺初建时,设有音乐、美术、戏剧3系。音乐系根据学校规定的“培养抗战艺术干部,研究抗战艺术理论并接受中国与外国各时代的艺术遗产”、“创造中华民族新艺术”的教学目的,提出了以下具体教学任务:

- (1) 研究进步的音乐理论与技术;
- (2) 培养抗战音乐干部;
- (3) 研究中国音乐遗产;
- (4) 推动抗战音乐的发展;

① 该校与1927年上海“国立音乐院”为同名异校。1940年建于重庆青木关,院长先后由杨仲子、吴伯超担任。胜利后迁校至南京。新中国成立后并归新建的中央音乐学院。

② 1943年1月音乐干部训练班隶属教育部,改称“国立音乐院分院”,戴粹伦任院长。1945年又改名为“国立上海音乐专科学校”。胜利后复原至上海。



(5) 组织领导边区一般的音乐工作。^①

鲁艺音乐系的系主任先后由吕骥、冼星海担任。许多来自国民党统治区的专家学者在这里从事教学工作,如杜矢甲、向隅、唐荣枚、瞿维、寄明、李焕之、郑律成等。

音乐系建系之初规定修业期限9个月,分3个学期进行。学习科目除各系必修的共同科目外,第一学期3个月的专业课程有视唱练耳、器乐、练声、合唱、普通乐学、作曲法、自由作曲、作词、朗诵、指挥、音乐概论等12门;经过第二学期3个月的校外实践后进入第三学期,学生按作曲、声乐、器乐指挥分组专门研究、学习。

鲁艺音乐系对民间音乐十分重视。1939年曾组织了“民歌研究会”,收集整理了大量有价值的民间音乐资料。该系师生在音乐创作方面也有显著贡献,他们不仅创作了大批服务于抗战的群众歌曲,还有合唱、秧歌剧、歌剧等,其中包括有里程碑式的《黄河大合唱》和新歌剧《白毛女》。

继鲁艺音乐系建系之后,其他革命根据地为了培养服务于革命战争的音乐工作者,也先后建有类似的音乐教育机构。如晋察冀边区的华北联合大学文艺部音乐系(1939年7月)、胶东鲁迅艺术学校音乐系(1939年8月)、鄂豫边区的洪山公学艺术系(1940年8月)以及鲁艺华中分院音乐系(1941年1月)等。虽然这些学校的办学条件极其困难和简陋,但却充满着对事业的追求和勃勃生机。

作为革命音乐家的摇篮——鲁艺音乐系,为适应战争环境和革命需要在教学方面积累了一套特殊的办学体制以及理论联系实际、重视民族民间音乐的教学方法和教学思想,值得后人学习、研究和借鉴。

复习思考题

1. 中国教育史上,音乐被正式列为普通音乐教育之一科目始于何时?有着什么样的历史背景?
2. “乐歌”的含义、代表人物及其历史意义。
3. 五四运动以后,音乐教育获得较大进展的历史背景与启迪。
4. 新式音乐社团的建立与音乐教育发展的关系。
5. 陶行知在音乐教育方面的贡献。
6. 中国音乐师范教育的兴起与发展。

^① 向隅:《一年来的鲁艺音乐系》,转引自荣林:《鲁艺音乐系近况》,载《乐风》1卷1期,1940年1月15日。

7. 中国专业音乐教育的兴起与发展。

8. 鲁艺音乐系的办学目标与培养方式。

第七节 音乐思潮、音乐美学和音乐史学

一、中国音乐新思潮

19 世纪末 20 世纪初的戊戌维新思潮所形成的资产阶级启蒙运动,对中国音乐产生了相当大的影响,推动了新的音乐实践活动,逐渐在中国乐坛上形成了一种既不同于日趋僵化保守的中国传统,也不同于西方的新的音乐文化。它是在新文化思潮影响下,西方音乐文化与中国传统音乐文化初步结合的产物。

西方音乐文化开始传入中国,其渠道一是通过外国传教士等带来的宗教音乐及教会学校的音乐课,二是清代末年中国留学生从日本传入。这些接受了科学、民主新思想的分子,将西方音乐和我国传统音乐进行比较研究,从而形成了新的观念。这种新观念最先体现于匪石^①在日本写的《中国音乐改良说》。这篇登载于 1903 年 6 月《浙江潮》上的文章,对中国传统音乐进行了剖析,批判了封建音乐文化的落后性和保守性。(图 7-66)他认为:“古乐者,其性质为朝乐的而非国乐的”,“其取精不弘,其致用不广,凡民与之无感情”、“其性质为寡人的而非众人的”、“无进取之精神而流于卑靡”、“无学理”、“不能利用器械之力”等。他认为让这样的音乐继续下去甚至能“斫我民良,灭绝我种性”。他对西乐倍加赞扬:“乐不一曲,曲不一谱,其始也能因,其终也能悟”,主张“博采东西乐经以为中乐革新之先导”,“故吾对于音乐改良问题而不得不出一改弦更张之辞,则曰:西乐哉!西乐



图 7-66 《浙江潮》所刊匪石
《中国音乐改良说》(1903 年 6 月)

^① 匪石(1884—1959 年),原名陈世宜,号倦鹤,江苏江宁人。留学日本,归国后宣传新学,颇遭非议,曾参与江苏独立之谋,一度游南洋,主编过《民权报》、《生活日报》、《民国日报》等。

哉！西乐之为用也，常能鼓吹国民进取之思想，而又造国民合同一致之志意”。说明西方音乐的涌入，不仅对中国传统音乐是一种强大的冲击，对社会的改造、进取也大有益处。由匪石文章所触发的对中国传统音乐批判性的思潮也随之出现，如认为其“保守数千年之旧习，愈趋愈下，不思振作”，^①“不过供人之玩好，于社会之上无丝毫之裨益”^②，等等。因此，诸多有关音乐发展的问题引起人们的关注，如中国音乐应该走什么样的道路；中国传统音乐与西方音乐孰优孰劣，何以论优劣；西乐该不该引入，它与传统国乐的关系如何；传统音乐在历史和现实中究竟应占有怎样的位置等，一时间成为社会文化界感兴趣的话题。

康有为、章太炎、梁启超、王国维、蔡元培等许多社会名流学者对中国音乐正在和将要发生的深刻变化发表了自己的看法。王国维肯定和支持了“音乐研究之勃兴”这一“可喜现象”^③，并指出这种新的音乐，一改“汉以来，雅乐沦亡，俗乐淫陋；降至近世，几以音乐为非学者所当闻问”^④的局面，可谓近代音乐思想的一次大解放。这些学者们大都高度重视音乐的社会功能与作用，特别是教育作用。梁启超认为音乐可以伸民气、振精神、怡性情、益教育，他明确指出“改造音乐必须输进欧乐以为师资”，然而“音乐为国民性之表现，而国民性各各不同，非可强此就彼”，^⑤因此他又强调：“非于中西诸乐神而明之不能”，^⑥就是说，必须在中乐和西乐都学好的基础上才能创造具有中国国民性的新音乐文化。这些学者们多数主张对西方音乐应大胆地吸收利用。蔡元培主张：“一方面，输入西方之乐器、曲谱，以吾固有之音乐相比较；一方面，参考西人关于音乐之理论，以印证于吾国之音乐，而考其违合。”并说：“循此以往，不特可以促吾国音乐之改进，抑亦将有新发现之材料与理致，以供世界音乐采取。”^⑦曾志忞，这位中国新音乐文化的积极提倡和鼓吹者、音乐理论家，在《乐典教科书》序文中指出：中国音乐必须摆脱“泥古，自恃的性质”，方能“为中国造一新音乐”，“造一种 20 世纪之新中国歌”。但他认为国粹很有保存的必要，不应盲目地抛弃，“一方面提倡中国的古乐，藉以保存固有的国粹；一方面旁采西洋的新乐，藉以吸收外来的文明，融会贯通，编出适当的谱表”，引进西方文明不等于全盘照搬，因为“输入文明，而不制造文明，此文明仍非我家物”。他敏锐地指出，音乐“尤非他种学科，

① 剑虹：《音乐于教育界之功用》，载《云南》1906 年第 2 号。

② 黄子绳等：《教育唱歌·叙言》，1905 年 7 月。

③ 王国维：《论小学校唱歌科之材料》，载《教育世界》1907 年 10 月。

④ 曾志忞：《乐理大意·序》，载《江苏》1903 年第 6 期。

⑤ 梁启超：《中国近三百年来学术史·乐曲学》。

⑥ 梁启超：《饮冰室诗话》，第 78 节。

⑦ 蔡元培：《发刊词》，载北大《音乐杂志》1 卷 1 号 1920 年 3 月。

可权用外国成法”，这显然是正确的。虽然近代西方音乐在乐理、形式以及多方面有其科学性、进步性，却是不能全部照搬的。曾志忞看到音乐对于改良社会的作用，指出：“社会腐败，以音乐感动之，当今急务也。”^①他致力于音乐的目的在于此。

“五四”新文化运动前后，一批去欧美留学的知识分子陆续归来，他们将西方音乐理论技巧运用于中国音乐的实践之中，进而发展中国新的音乐文化。为了更好地借鉴，他们开始对西方音乐作全面的介绍，并将西方乐理与中国传统音乐的某些方面进行了初步的、具体的比较研究，希望由此创造出伟大的中国乐派，使中国音乐成为有系统之全世界专门科学。萧友梅在《乐学概论》的总论中，提出要从乐谱学、旋律学、乐典、和声学、对位法、作曲学、音乐形态学、音响学、音乐心理学、音乐组织学、音乐史学等 11 门作为学习和研究的对象，以便从根本上改变中国音乐的落后面貌。谢荫昌在《社会教育》论文中提出要专门设立音乐研究会，对纯粹音乐和应用音乐进行研究，并举出了 18 项音乐学的研究范围。学者们用新的音乐文化观，从理论上对中西音乐进行比较，这在天虚我生《中西乐律同源考》（1915 年）、陈仲子《近代中西音乐比较观》（1916 年）、孙时《音乐与教育》（1919 年）等代表性的论文中均有所体现。

20 年代，新的音乐文化思潮滚滚而来，中西关系问题尤为文化知识界及音乐界人士所关注，他们不仅认为改造国民精神需要输入西方音乐，而且还认为中国音乐的改革提高也需要学习西方音乐。受新音乐思潮影响颇具代表性的是刘天华，他从常州入京之初常与人语“声音之纯正与精微，举世界当推吾国音乐第一，他日西方乐师，必来吾国研究”^②。然而，当他深入接触西乐后，不仅认识到西乐之不可轻视，而且深深觉察国乐必须改革，由此倡导成立了以改进国乐并谋其普及为宗旨的“国乐改进社”，提出“借助西乐，研究国乐”^③，“一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来”^④。这种思想指导着他为中国新音乐的发展作出了突出的贡献。杨荫浏非常重视刘天华的成功，认为这是中国音乐改革的一个方向。他写道：“若不学天华先生之从多方面吸收材料……而决无达到天华先生同样成功的可能”，“天华先生所习更广，二胡之外，大家知道的，有西洋的军乐，有本国的合乐，昆曲与古琴，特别专精国乐中的琵琶与西乐中的小提琴，他所接近的曲调的种类与范围，相当广阔，至今他的二胡曲调，除在本国人听来，为有相当丰富的

① 曾志忞：《乐曲教科书·自序》，1904 年。

② 见萧友梅：《闻国乐导师刘天华先生去世有感》，载《刘天华先生纪念册》，1933 年。

③ 刘天华：《国乐改进社成立》发刊词，1927 年。

④ 刘天华：《国乐改进社缘起》，1927 年。



国乐背景之外,也被少数西方人士认为含有多少西乐成份,能令人引起这样的感觉其实并非偶然”。^①新音乐思潮的影响由此可以窥见一斑。

黄自是留美的学者,但他在认真研究了中西音乐文化之后认为:“把西洋音乐整盘地搬过来与墨守旧法都是自杀政策”,只要“学西洋好的音乐的方法,而利用这方法来研究和整理我国的旧乐与民谣,那么我们就不难产生民族化的新音乐了”。^②他的这种思想体现在他的音乐教育和一系列的音乐创作之中。贺绿汀在评价他的作品时写道:“黄自先生……的作品已指示出新中国音乐的方向”,“他的功绩……和俄国的格林卡一样”。^③黄自和刘天华虽然各自的角度不同,但方向是一致的。新音乐思潮此时所反映的正是中西结合产生新音乐的一种文化观。

王光祈认为:“音乐是人类生活的表现,东西民族的思想,行为,感情,习惯,既各有不同,其所表现于音乐的,亦当然彼此互异。”“西洋音乐,是表现白人的思想,行为,感情,习惯,原来不是为中国人作的。”^④因此不应该将其全盘照搬过来。他在接受西方音乐文化影响的同时殷切地“希望中国将来产生一种可以代表‘中华民族性’的国乐。而且这种国乐,是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西,是我们‘民族之声’”^⑤。这集中反映了他的爱国思想和热爱祖国文化遗产的精神。这与他“采取西洋科学方法,整理本族固有文化,由此以唤起中华民族的独立精神”^⑥的少年中国的思想是一致的。

在此阶段,人们继续以种种方式探索中西音乐融合的可能性。然而,随着音乐的具体创作实践,中西结合过程中的内在困难、矛盾日渐显露出来,从而产生出一些偏激性的观点,如“全盘西化”和“国粹主义”的观点。这应当看做是中西音乐观认识深化过程中的一种难于避免的现象。

欧漫郎主张中国需要的“不是所谓‘国乐’,而是世界普遍优美的音乐”,“中国新音乐的建立,要‘全盘西化’”,“使基础先立定,然后再创作新的中国音乐”。^⑦青主认为:“应该于国乐西乐之间择定一个,要国乐便不要西乐,要西乐便不要国乐。”^⑧他还认为:中国音乐是“一种向自然界的音声乞灵的音乐”,而

① 杨荫浏:《国乐前途及其研究》,载1942—1944年《乐风》杂志,重庆。

② 黄自:《怎样才可以产生吾国民族音乐》,载上海《晨报》1934年10月21日。

③ 贺绿汀:《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》,1940年。

④ 王光祈:《欧洲音乐进化论》,1923年11月,中华书局。

⑤ 王光祈:《欧洲音乐进化论》,1923年11月,中华书局。

⑥ 王光祈:《少年中国运动》序言,1924年。

⑦ 欧漫郎:《中国青年需要什么音乐》,载《广州音乐》1935年,三卷六一七期。

⑧ 青主:《音乐当作服务的艺术》,载《音乐教育》1934年,二卷四期。

“这样向自然界的音声乞灵的音乐，我们是不敢表情的”。^① 青主的这番话语成为后来学术界对他评价有争议的焦点之一。

郑觐文对西洋音乐的引进“忧之有年”，对“徒习外风，以移易国性”感到痛苦和惋惜。为此他倡导成立了大同乐会，以“发明雅乐之真理，提倡雅乐为宗旨”，要“复兴雅乐，保存国粹”。^② 对这种观点时人评论为“国粹家的通病是缺乏科学的、实验的头脑，不肯虚心承认自家的短处，接受人家的长处，宁愿抱残守缺，故步自封，结果把国粹的本身愈加围困起来，大有使牠渐钻入牛角尖里的趋势。”^③

陈洪在《新国乐的诞生》一文中较全面地阐述了他对国乐、西乐的看法。首先，他对国乐的态度是积极的，“一切旧的让牠去寿终正寝，无谓给牠打强心针，我们把视线移向前方，用‘急起直追’和‘迎头赶上’的步法来创造我们的国乐”。其次，如何创造新国乐，他的看法是：音乐由“外形”和“内容”构成，前者只是一种工具，“应该尽量接受世界的文化遗产，赶上世界的文化水准，同时也便是提高国乐的效能”；而对“内容”他则强调：“要能够表现中国人现阶段的时代精神和中国的地方色彩”。他进而阐述道：“也许有人以为我太西化了，其实不然。对于工具，我主张全盘世界化和现代化（也可以说是西化），但对于内容，我始终主张彻底中国化”。^④ 陈洪的这些论点，在当时各种音乐观的争议探讨中是富于创见的。

30年代的中国政局，随着“九·一八”事变而发生了急剧的变化，军阀割据的局面暂告段落。国难当头，民族矛盾迅速激化，抗日救亡的呼声响彻神州大地，中国的新音乐思潮也随之变化。一方面是对中西音乐文化更进一步地比较研究，另一方面，也使得新音乐思潮增添了新内容。“新音乐”的名称在抗日救亡的浪潮中，由左翼音乐家们再次提出，并被赋予了新的、特定的含义。

左翼音乐家们对“新音乐”的特点与使命提出了自己的看法：面对日本帝国主义的侵略，新音乐应该是“作为争取大众解放的武器，表现、反映大众生活的思想情感的一种手段，更负担起唤醒、教育、组织大众的使命”、“成为民族解放运动的主要力量”，^⑤新音乐“是针对着现社会的需要而产生的”，“以大众为对象”，“中心创作是短小精而有力的群众合唱曲，而且多是民谣体”；^⑥其所以称为

① 青主：《乐话》，1930年1月22日。

② 郑觐文：《雅乐新编初集·绪言》，1918年11月。

③ 陈洪：《新国乐的诞生》，载《林钟》1939年6月，上海。

④ 以上引文均摘自陈洪：《新国乐的诞生》。

⑤ 吕骥：《中国新音乐的展望》，1936年，载《光明》一卷五期，1936上海。

⑥ 沙梅：《新型音乐的体认》，1936年。



新音乐,是因为“中国音乐到这时候,是进到了一个新的历史阶段,这不仅是说这些歌曲本身具有一种新的内容和新的技巧,更重要的是从此中国音乐从享乐的、消遣的、麻醉的园野中顽强地获得了她的生命;以健强的、活泼的步伐走入了广大的进步的群众中,参加了他们的生活,以至于成为了他们战斗的武器。无疑地,这是中国音乐发展过程中的一个飞跃”。^①

1936年前后,随着政治上抗日民族统一战线的形成,左翼音乐战线提出了“国防音乐”的口号。霍士奇(吕骥)对“国防音乐”作了理论上的阐述:

我们应当把“国防音乐”看作是在某种特殊政治情形之下产生的一种新音乐……它和一般音乐不同的只是它负有和一般音乐更不同的使命,它要在争取民族独立和解放这一斗争中,完成它唤醒民众、激动民众、组织民众的神圣任务。进一步,我们不仅不以为它是孤立在一一般音乐之外,和一般音乐对立,事实上一一般音乐会因它的诞生而会得到有意义的答示,获得新的方向和新的活动。因而,国防音乐要完成它伟大的任务,也必须获得一般音乐的合作和辅助。^②

围绕着如何理解抗战音乐,陈洪在《战时音乐》一文中论述了他的见解:

在战时……强调抗战情绪的将成为主要的音乐,与抗战没有直接关系的纯粹主观的音乐变成次要……战时音乐是应该存在的,“救亡歌曲”当然是很有力量的一种;但是音乐的力量决不止此,战时音乐的效果也不一定倚靠着口号式的歌词。我们尚须于“救亡歌曲”之外作更进一步的追求。……功利主义的眼光是永远不能用以看音乐的,所以我们决不能……把“救亡歌曲”一类的东西看作唯一的战时音乐!^③

这里讲的是战时音乐也应该有丰富性和提高层次的问题。在这一点上,贺绿汀有类似议论。他认为民众、士兵所需要的歌曲“不能算是中国的新音乐,至多也只能算是中国新音乐的一部分”。其原因,他写道:

在这伟大的时代,我们更可以写出许多的管弦乐队曲、歌剧等等,这些东西是一般民众士兵所不易演奏、演唱甚或是不易欣赏的东西。这原因是在一般人的音乐欣赏能力尚很低,假如我们因为一般民众不易理解而认为不是中国的新音乐,是少数特权阶级的音乐,这又是因噎废食的谬论,我们不能因为民众的音乐进步很慢或不进步而限制所有的音乐家及作曲家老是停留在一个阶段,这是毫无理由的。^④

① 吕骥:《中国新音乐的展望》,载《光明》1卷5期,1936年7月。

② 霍士奇:《论国防音乐》,载《生活知识》1卷12期“国防音乐专辑”,1936年4月5日。

③ 陈洪:《战时音乐》,载《音乐月刊》一卷一期1937年。

④ 贺绿汀:《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》,载《中苏文化》1940年7月。

显然,上述观点与“救亡歌曲就是唯一的民族解放战争时代的音乐”、“一切与抗战无关的音乐我们都要坚决反对”^①等,对“新音乐”概念的理解有着很大的差异。这场讨论一直持续到40年代。新音乐在中国是特定历史条件下的产物,它在中国人民艰苦抗战中所起的作用是应充分肯定的。至于这一时期在“新音乐”问题上的种种争议,作为历史现象,对中国以后音乐事业的发展有着重要的参考价值和意义。

1939年,延安的音乐家们曾组织了“民歌研究会”等团体,对民歌进行搜集研究,从理论上展开了非常有益的讨论。冼星海在《民歌与中国新兴音乐》一文中指出:“研究民歌,不是为了研究而研究,真目的还是创作,研究民歌不过是创作的参考材料与根据”,并且要“以外国最进步、最真实的民歌,作我们的参考,吸收最进步的技巧,来把我们的民歌发展到由单调变为复杂,由民族性的变成国际性的”,这就要“打破传统封建的、半封建的写法及其习惯,使我们能实践新兴音乐的民歌,能在世界乐坛上占一席之地”。冼星海曾留学法国,是在比较中西之后讲这些话的。他还设想要“发明中国的新和声学的原则和他的应用,代表着现在新时代的产物,实现新的民族形式”。^②

从事新音乐的音乐家们经过一段时间的探索之后,也更加认识到批判地接受西方音乐的重要。李绿永(李凌)在《论新音乐的民族形式》中写道:

翻开中国音乐史我们将可以见到外国音乐在中国音乐发展史上,无时不在起着很大的作用,它刺激了中国音乐的进步,它丰富了中国音乐的一切不足(器乐、曲乐、演奏),我们应该这样相信,无论任何一个外民族音乐素材的批评接受参考,不仅不会减少了自己民族音乐的光彩,正相反还增加了它的特色和催进了它的进步。

……因此,为了使中国音乐向前大步迈进,惟有排斥那些敌视西洋音乐的思想,而批判地大量接受才有希望。^③

在这一点上,贺绿汀有着更为明确的论述:

中国各地蕴藏着许多音乐的宝藏,但它也和其他矿藏一样,光是用中国的土法子是不行的,我们如要写中国的管弦乐曲,写中国的新歌剧,我们必须先埋头去研究那些高深的西洋音乐理论,去研究和分析那些古典派近代派各家的作品,我们的技巧,我们的眼界,能够达到世界的一般国家中作

① 天风《“救亡歌曲”之外》,载《新音乐》第五期,1940年。

② 参见冼星海:《民歌与中国新兴音乐》。本文是作者根据《民歌研究》(1939年11月)一文改写的,初刊于1940年1月《中国文化》创刊号,后转载于《新音乐》三卷一期(1941年8月,重庆)。

③ 李绿永:《论新音乐的民族形式》,载《新音乐》二卷二期合刊,1940年8月。



家的水准,然后我们才能够谈如何建立中国音乐理论的基础,如何创造新中国的和声,中国的对位,中国的曲体,有系统地研究中国各地的民谣地方音乐。这样然后可以创造出有世界价值的中国民族音乐。^①

对于学习西洋音乐创作技巧问题,贺绿汀针对当时某些偏见,坦诚地发表了自己的观点和认识:

有些人反对技巧,最厌恶人家谈技巧,或是“中国人要创中国人自己的技巧”。无论何种艺术,没有充分的技巧,不管你内容如何丰富如何好,没有方法表现出来的……中国人要创造自己的技巧,这是天经地义的,但是技巧并不是凭空掉下来的,我们不去虚心地学习进步的西洋音乐,不去借镜人家好处而空喊创造自己的技巧,这也是所谓“左派幼稚病”的毛病。

吕骥则从另一角度强调了他的见解:

中国新音乐的建设,必须从今天的人民生活出发,只有今天中国人民的生活才是中国新音乐创作的源泉,中国民间音乐只能是一种重要的参考,近代西洋音乐也只能是一方面的参考。创作应从中国人民生活出发。^②

可以看出,这一时期新音乐思潮的主要特点是对中、西乐关系认识的不断深化。发生在近代音乐史上的西乐东渐是一股不可阻挡的时代潮流,主张新乐的代表人物力图冲破业已僵化的音乐传统,在新的音乐观念形成以后,则在更多地吸收运用欧洲专业音乐手段创造新型民族音乐方面作出了杰出的贡献。还可以看出,在新音乐思潮不断深化的过程中,中国音乐界对中西关系的理论认识也获得很大提高。尽管新音乐的发展由于历史条件的限制,经历了曲折的道路,然而一个不容置疑的事实是,西方音乐传统与中国传统音乐逐步地融合、发展,乃是这一阶段历史文化前进的必然趋势。

二、音乐美学

音乐美学是研究人类音乐审美实践普遍规律的一门特殊的艺术哲学。它把音乐作为艺术的一个特殊种类,研究其特殊本质和特殊规律。音乐美学是关于音乐观的学问。随着西乐东渐、资产阶级启蒙运动和“五四”新文化运动的开展,人们的音乐观也逐渐发生了变化,由此引发了对一系列问题的重新认识,诸如中西关系、雅俗关系、音乐的功能、价值标准、音乐与社会政治、经济的关系、音乐与情感的关系、音乐的国民性、阶级性,等等。

民国初年的音乐美学理论可以说是传统音乐观念与西方音乐观念的初步

^① 贺绿汀:《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》,载吕骥编:《新音乐运动论文集》,新中国书局1949年3月。下段引文同此。原文载《中苏文化》三周年专刊(1940年7月)

^② 吕骥:《中国民间音乐研究提纲》,载《新音乐运动论文集》,1946年,第194页。

结合。蔡元培“以美育代宗教”说为音乐界许多同仁所接受。西方音乐技法的大量学习与运用,给中国音乐带来了新的生机与活力。萧友梅、赵元任、黄自、马思聪、冼星海、郑志声、江文也、谭小麟等作曲家陆续从法国、德国、美国、日本等国家学成归来,他们接受了西方多种音乐流派、美学思想的影响,将对音乐的不同理解和感受注入到自己的音乐实践中去,这使得中国音乐在与西方音乐结合的过程中呈现出多彩的局面。

黄自,是这一时期在音乐美学方面论述较多的作曲家。如他将音乐欣赏过程区分为感觉、情感、理智三个阶段。在他看来,想象是沟通音乐与现实的桥梁。1929年发表的《音乐的欣赏》一文,显明地表达了他对音乐本质的认识和音乐美学思想,他在文中写道:

音乐的“内容”既是“乐意”的蜕化,音乐的意义,当然就是音乐的本身,而不是借题于外界事物……纯正音乐的意义,不是言语可以解释的;纯正音乐所表达的情感,更不是文学可以描写的……音乐的妙处,正在此点。一张画、一首诗,把意义写得明显。但是因为明显的缘故,它的意义也只能止于斯、尽于斯。音乐泛,耐人寻味,你如此去想它也可,如彼去想它也可。^①

同样,黄自认为“美”是存在于人们意识中的一种观念,而观念则随着人、地、时的变化而常变。他说:

“美”本来没有一个固定的标准。从历史上看来,她是常变的,因为各时代人类“美”的观念不同,所以表现“美”的技术,也随时而异。^②

又说:

“美”本来是相对而不是绝对的名词。一代有一代之标准,一地有一地之典型,而各个人亦有所好尚。^③

黄自对音乐美学上许多方面的问题都有较专业的论述。

青主,是本时期系统地论述音乐的本质、音乐的审美及音乐的社会作用等一系列问题的音乐理论家。他那音乐是上界的语言、音乐是心灵的表现等音乐思想,30年代以后曾对一些专业音乐工作者产生过一定的影响,同时,也长时期地受到一些音乐理论工作者的严厉批评与抨击。

青主(1893—1959),原名廖尚果,又名黎青,黎青主,广东惠阳人。(图7-67)1912年留学德国,学习法律,兼习钢琴及作曲理论,1920年获得柏林大学法学博士学位。1922年回国参加国民革命,曾任国民革命军第四军政治部主任等多

① 黄自:《音乐的欣赏》。

② 黄自:《西洋音乐进化史的鸟瞰》。

③ 黄自:《乐评丛话》。



图 7-67 青主

种职务。1927年12月,广州起义失败后,他被国民党政府通缉,初避居香港,后来转赴上海,隐姓埋名,过他所谓“亡命乐坛”的生活,因与萧友梅有留德同学的关系,1929年起担任国立音专乐艺社刊物《乐艺》季刊及校刊主编。他的大部分音乐美学著作均成于此时。

青主从事音乐,主要是1928年至1932年的几年间,这时期,他先后为《乐艺》、《音》等刊物撰写了60多篇音乐理论文章,并出版了《乐话》和《音乐通论》两本音乐专著及声乐作品。他的整个音乐思想是以音乐是“上界的语言”为基本点的,强调音乐艺术

的精神性。

他认为,一切形体艺术即使能唤起人们的幻想,但“总是带有多少物质的成份,不能够引我的灵魂完全超出于物质之上”,而只有音乐才“能够把那条直达上界的、光明的路告诉我,他是能满足我的灵魂的要求”等。这里,青主所说的“灵魂”、“上界”并不是神秘莫测的概念,而是指人的“精神世界”或“感情世界”。他在《音乐通论》中写道:

音乐是一种灵魂的语言,只在这个意义的范围内,我们也可以把音乐当作是描写灵魂状态的一种形象艺术。如果我们把我们的灵界当作是我们的上界,那么,我们也可以把音乐当作是上界的语言。^①

再看青主《给国内一般音乐朋友一封公开的信》中的一段话,他的“灵魂”所指就更为易解了:

音乐是由灵魂说向灵魂的一种语言,用来改善我们的精神生活,并非只用来刺激我们的耳朵。

在《乐话》中,他将人们的视听分为内界和外界,外界即是自然界,内界则是人们心灵中与自然界对抗的“潜势力”,是“新的世界”。音乐是用来表现人们最深的情感的,是“从那个被我们叫做上界的,由人们创造出来的新的世界里面产生出来,故此我们把他叫做上界的语言”。他借用赫尔曼·里特的话说,“上界和上界的生活,本来就是人们的内界”。这种语言是一种真正的、不需翻译的世界语,因为他是灵魂与灵魂的对话。他在将多种艺术做过一番比较后认为,音乐艺术“是最高的、解放一切的艺术”:

凡人世普通的语言,是不能够打动人们的灵根的,要打动人们的灵根,

① 青主:《音乐通论》,商务印书馆1933年版,第11页。

只有音乐才可以负得起这种任务。

所以他称音乐是“灵魂的语言”。当人们复杂而精细的内心世界用普通的语言文字难以表现的时候,音乐可担此重任。他认为,音乐艺术的另一个重要功用还在于,当人们感受到自然界(外界)的压迫无可逃避之时,便可以“乞灵于内界的潜势力”,求助于乐艺这个“伟大的神”,在“这个新的世界,得到清静的安宁”。

青主写《乐话》的时候,国家正处于军阀混战之中,他写道:“我们的家宅,我们的财产,虽然给那一般横行的军士侵占了,但是我们充满了福乐的、爱的生活,他们是没有法子可以毁坏的。”“但求我们能够保留着我们的爱和思想,就一切被他们掠夺去了,也是不要紧的。”可见这是一种抽象的爱。青主把音乐艺术看做是“最深的宗教的情感表现”,也就是“宗教本身的表现”,是“爱的宗教”。他祈望以此“革除中国人内界的种种病根,使他因此重新得到人生的真意义”。

在音乐的演奏与表现方面,青主也从音乐是“灵魂的语言”这一音乐美学思想的角度,表达了他的见解:

因为音乐是灵魂的语言,故此当演奏的时候,不论哪一个音,都要从我们的灵魂出发,经过我们的手指,直达到别人的灵魂里面去。

由此他要求演奏者:

演奏某一种音乐作品的时候,不但是要完全忘记我们自己,兼要忘记那个创作的艺人,并要忘记这是艺术。把演奏的“我”、创作的艺人、全部的艺术,化合成一个思想,一事实。谁能够深造到这个境地,便可以说是纯粹的艺术化。

这种有关音乐表演艺术的美学观,虽然在语言措辞方面有些偏颇、玄虚,但就其本质而言,其强调演奏者对作品深层的理解,表演时全身心地投入以及体验艺术的真谛等方面的要求,却是显而易见的。

章枚在 30 年代对青主的音乐美学思想曾作过如下评价:

过分地纵容了主观的自由活动,以致流于幻想,所以作品趋于神秘、梦幻、唯心的、宗教的,结果便歪曲现实,离现实就越来越远了。于是这种以心灵为一切主宰的表现主义便渐渐成了一般小资产者逃避现实的阶梯……对现实不满,可又没有勇气及毅力去彻底改造社会,他们所能做的,只是投入宗教的怀里,在梦幻里寻求他们的慰藉。^①

黄自、青主是这一时期在音乐美学上进行了大量开拓性工作的音乐理论家。尽管他们的音乐美学思想中尚存在着某些片面、不足甚至错误,但作为中

① 章枚:《音乐真是高于一切么?》,载《音乐教育》五卷三期 1937 年 3 月。

国近现代音乐美学的开拓者和自觉的探索者,他们在音乐美学理论上的贡献是应该予以肯定的。

三、中国音乐史学的研究

中华民国时期,对中国音乐史学的研究逐渐以现代人的新思维、新方法展开,取得了初步的进展。一群接受了西方新文化思想的学者在民国成立之前,用批判性的思维对中国传统音乐进行剖析,在此基础上形成了新的音乐思潮;进入民国阶段,在西方音乐更多涌入之后,则以此作为参照系,借鉴其科学的方法开始对中国历代的乐书、乐志进行梳理。1916年,萧友梅曾以《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》的专论获得了德国莱比锡大学的博士学位。然而,这时还局限于对中国音乐专题性的研究,尚没有系统梳理中国音乐历史的著作产生。

1922年,叶伯和(1889—1945)在成都出版了民国时期第一部《中国音乐史》(上卷)(下卷1925年印行)。叶伯和于辛亥革命前夕由日本留学归国后,长期致力于新音乐的传播,并潜心于民族音乐的研究。1914年,他应聘为当时全国最早开设“乐歌专修科”的国立成都高等师范学校(川大前身)第一任音乐教师,《中国音乐史》即在此间编著而成。叶伯和以进化论的思想作为史学指导,以进化的观点阐述了中国音乐的整体变化,以及律调、乐谱等中国音乐内部各专门系统的发展变化,向着客观地反映中国音乐的历史进程迈进了一大步。同时,也显示了近现代哲学思潮对中国音乐研究的重要影响。

接着,童斐编著的《中乐寻源》(1926年)(图7-68),郑觐文的《中国音乐史》(四册,1928—1929年),王光祈的《中国音乐史》(上下册,1934年)(图7-69),许之衡的《中国音乐小史》(1931年),孔德的《外族音乐流传中国史》(1934年)等先后出版问世。(图7-70)另外,作为音乐院校教材,萧友梅编写了《旧乐沿革》(1938年),缪天瑞编写了《音乐史话》,还有杨荫浏的《中国音乐史纲》(1944年),他们都从各自不同的角度、层次,对中国古代音乐各有侧重地进行了论述。与此同时,中华民国时期的音乐史也开始受到部分新音乐工作者的重视,有关这方面的文章不断出现,如贺绿汀《中国音乐界现状及我们对于音乐艺术应有的认识》(1936年),冼星海《现阶段中国新音乐运动的

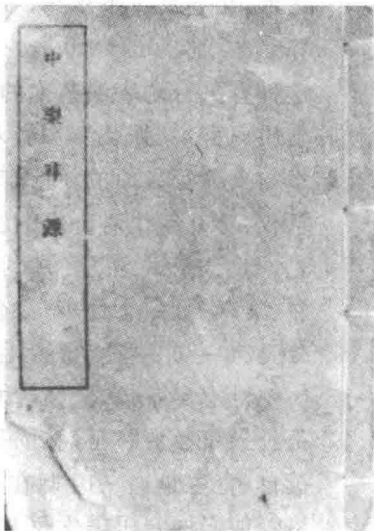


图7-68 童斐《中乐寻源》封面



几个问题》(1940年)以及赵沅《中国新音乐运动史的考察》(1940年)等,从而形成了研究中国音乐史的初步繁盛的局面。



图 7-69 王光祈《中国音乐史》封面

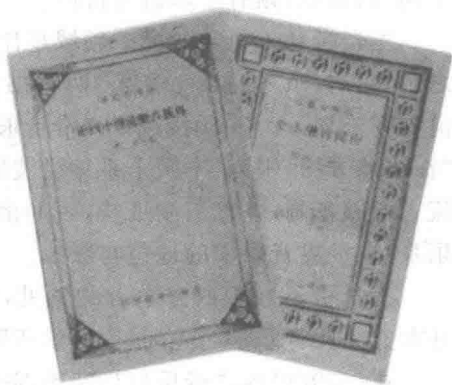


图 7-70 许之衡《中国音乐小史》
及孔德《外族音乐流传中国史》

从音乐学研究中取得的成就来看,民国时期第一位有卓越贡献的音乐学家当推王光祈。

王光祈(1891—1936),四川温江县人。(图 7-71) 1920 年赴德国留学,起初研习政治经济学,1923 年后转学音乐。1927 年入柏林大学专攻音乐学,1934 年以《论中国古典歌剧》一文获波恩大学博士学位。1936 年 1 月 12 日因脑溢血病逝于波恩。王光祈一生勤奋刻苦,具有坚韧的毅力,自 1923 年从事音乐研究以后,陆续写作、出版了大量音乐论文和专著。他对音乐研究的范围很广,中国音乐、西洋音乐、东方民族音乐等都在他研讨之列。他是最早采用比较音乐学的方法进行音乐理论研究的音乐家。波恩大学音乐学院院长希德玛博士评价说:“他掌握了西欧、特别是德国方面研究音乐的科学与方法,由此设法与他祖国的音乐与戏剧艺术相接近,这居然给他做到了。他已是一位受有严格教育的音乐学家。”王光祈提出了“以实物为重,典籍次之,推类又次之”的研究方法,对后人用科学的方法来整理研究我们的民族音乐文化遗产起了很大的启发作用。他研讨中国音乐史侧重于律、调、乐谱和乐器这四个方面,对历年律制以及调的理论作了全面的整理,对西方学者所谓“中国乐律源自希腊”的说法提出了质疑。他的理论依据是:“古代希腊三分损益法,系在‘弦’上行之,即所谓一弦器者是也,



图 7-71 王光祈



而中国三分损益法,则在西汉末叶京房之前,均在一管上行之,‘弦’与‘管’因物理关系之故,三分损益的结果,彼此回然不同。”^①他的“中国管律与古希腊弦律不同”的观点,颇有学术研究价值。

王光祈音乐研究的另一领域是比较音乐学。其研究成果主要是《东西乐制之研究》与《东方民族之音乐》两本书。在中西音乐比较研究中,他独创性地把世界音乐划分为“中国乐系”、“希腊乐系”、“波斯亚刺伯乐系”三大乐系,并认为“在亚洲方面,则为‘中国乐系’及‘波斯亚刺伯乐系’所弥漫”,“‘中国乐系’不但流入四邻各国,并且南渡爪哇,西涉南洋群岛,以至于南美洲”。^②以说明“中国乐系”在世界音乐中的地位与影响。

王光祈不囿于西方学者的偏见,肯定东方民族音乐的世界地位,他的研究开东方民族音乐学之先河,为后学所瞩目。

在《东方民族之音乐》(1925年完成)一书中,他注意到了乐谱很难原本反映音乐原貌的问题。他说“爪哇乐制中既有所谓‘四分之三’音,那么,我们若用五线谱去抄写,原是很不合适的(因为西洋五线谱,只有‘半音’与‘整音’无‘四分之三’音)”。王光祈认为中西音乐的根本不同在于“西洋重‘谐和学’,而中国则重‘主调学’”。中国的“谐和之学,虽自古有之,然极不发达,故制谱者为力求变化较多起见,亦专在‘主调’种类方面,设法增多,以新耳目”。他强调指出,“中国谐和学虽不发达,但不是没有,更不是没有此种资格”。

为改变中国音乐的落后状况,王光祈从1923年起开始比较全面系统地将西方音乐介绍给国人。他先后著述了《欧洲音乐进化论》等多种论文及专著,旨在使国人了解西方音乐文化进化的科学性,以资借鉴。他说:“中国人不懂西洋音乐,可也,不懂西洋音乐进化,则不可也。”^③

王光祈在将中国传统音乐文化推向世界方面也有很大成绩。从1926年起,他先后在德国的一些刊物上发表了多篇介绍中国音乐的文章和著作。其中有《论中国音乐》(1927年)、《论中国记谱法》(1928年)、《论中国古典歌剧》(1934年)、《音乐在中国的意义》(1926年)、《千百年间中国与西方的音乐关系》(1935年)等。1929年《大英百科全书》以及《意大利百科全书》重新修订时,聘请王光祈撰写了中国音乐的专条。王光祈的学术成就得到世界许多国家音乐学家们的承认和尊重,在近代东西方文化交流史上贡献很大。

王光祈的音乐实践活动,就其思想动机来说,是其“少年中国”的社会理想及空想社会主义思想在音乐学领域的具体实践。他说:

① 王光祈:《千百年间中国与西方的音乐交流》,卡莱教授纪念专刊,1935年。

② 王光祈:《东方民族之音乐》,上海中华书局1929年版。

③ 王光祈:《欧洲音乐进化论》,上海中华书局1924年版。

盖中华民族者，系以音乐立国之民族也。现在中国人虽已堕落昏愤，不知音乐为何物，然中国人之血管中，固尚有先民以音乐为性命之遗痕也。吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾，吾将使吾日夜梦想之“少年中国”灿然涌现于吾人之前，因此之故，慨然有志于音乐之业。^①

他致力于音乐研究，目的是为了创造具有民族性的新国乐，以此唤起民众，“引起民族自觉之心”。

论及对中国音乐的研究，则不能不说到推进中国民族音乐学发展的杨荫浏。他是中国传统音乐的主要传人之一，民族音乐的各大部类都有他涉猎过的印迹，他毕生的精力用于民族音乐遗产的搜集整理研究工作，致力于沟通中西音乐学术的隔阂和解决民族音乐的古今脱节现象，在中国音乐史、乐律学与民族音乐研究等方面作出了突出贡献。

杨荫浏(1899—1984)，江苏无锡人。(图 7-72)自幼学习民间乐器演奏和工尺谱，10 岁左右即从美国传教士郝路义女士学习英语、钢琴和乐理，后来又向她学习和声、对位、复调等西洋作曲技术课。12 岁入“天韵社”从吴畹卿学音韵、昆曲等，还曾向阿炳(华彦钧)等人学习弹奏琵琶、三弦，并经常参加当地民间艺人的演出活动。1932 年冬赴北平，在燕京大学选修音乐课程，1936 年任哈佛燕京学社研究员，同时在燕京大学音乐系讲授中国音乐史课，开始了乐律学的研究。1941 年春到四川重庆，任教育部音乐教育委员会委员。9 月，受聘为青木关国立音乐院教授，兼国乐组和研究室主任。1944 年写成其名著《中国音乐史纲》。1947 年随国立音乐院迁南京，兼任礼乐馆职务并在金陵女子大学音乐系任教。



图 7-72 杨荫浏

杨荫浏的民族音乐造诣非常深厚，一生有著作数十种。他对国乐有着独特的见解，他在《国乐前途及其研究》一文中讲道：

国乐的独到的价值，必须在与世界音乐公开比较之后，始能得到最后正确的估计，国乐的充分发展，必须与世界音乐经过极度融化之后，才能达到它应有的程度。取这样观点来看国乐，便可以觉得拒绝世界音律，拒绝世界乐器；拒绝在国乐曲调上作配合和声的尝试等等，都非但是不必要的事，而且也是国乐前途充分发展的障碍。

^① 王光祈：《东西乐制之研究》“自序”。



他看到了我国因历史悠久,地域宽广,民族众多,国乐容量大,成分复杂,整理起来十分艰巨,而用新方法研究国乐却还仅仅是开始,还没有经过系统的整理;还“没有形成清楚而具体的结构,尚难提纲挈领地令人一望而知”,还只能提供“十分浅薄的材料”,因此提出需要有一个“伟大而合理的计划”,^①这计划就是从事国乐研究的人团结合作,各自分工,对国乐的各个方面作专门研讨,然后系统地整理出来。从这一点出发,他身体力行,踏踏实实地对国乐做深入细致的研讨工作,并在此基础上完成了《中国音乐史纲》的写作。此书内容充实,其特色是:对史料力图辨伪求真,注意书本材料与活的音乐的联系,对雅乐与俗乐的关系有较好的把握,对戏曲音乐给予了高度重视和深入的研究。它的问世,无疑是这一时期中国音乐史学的重要收获和进步的标志。

复习思考题

1. 本时期音乐思潮演变概貌。
2. 黄自的音乐美学思想。
3. 青主与王光祈音乐美学思想之异同。
4. 民国时期在中国音乐史学研究方面卓有贡献的音乐家及其成就。

第八节 中外音乐文化交流

中外音乐文化交流的跌宕起伏,构成音乐历史上一页页灿烂的篇章。早在夏代的夷夏之交即已开始了西北地区少数民族与夏王朝的音乐文化交流;魏晋以降,音乐文化的交流曾带来过民间音乐的勃兴;隋唐之际,中外音乐文化交流更直接孕育了繁盛的燕乐歌舞。但是由于清代闭关锁国政策的阻隔,使得中外音乐文化的交流几近于停滞。“洋务运动”、“戊戌维新”以及五四运动的呼唤,最终冲垮了封建社会的樊篱,中外音乐文化的交流始进入一个新的转折时期。

这一时期,中外音乐文化交流的推动力量,主要是中国留学生和一部分外籍音乐家的艺术活动。对外国音乐论著的译介,也反映了中外音乐文化交流的成果。

^① 均引自杨荫浏:《国乐前途及其研究》,原文连载于1942—1944年间的《乐风》杂志。



一、中国留学生对音乐文化交流的贡献

(一) 近代音乐留学活动及其历史特征

中国留学生对中外音乐文化交流的贡献,依照历史的发展大体可以分为两个阶段。

第一阶段:从20世纪初至20世纪20年代。中外音乐文化的交流以传播西洋近代音乐为主线,构成了对中国近代音乐文化的科学启蒙。

20世纪初,西方音乐在日本与其本土音乐文化的撞击,产生了振奋日本民族精神的学校歌曲。近代中国的一代学子注意到这一具有科学启蒙意义的新的音乐形式。于是,一批非职业音乐家对于学校歌曲极为重视和提倡。他们的不懈努力,终于使这种集体歌唱形式以及西方的基础音乐知识,得以在中国逐步推广。这支最先引入西方歌曲形式的队伍,包括归国的留学生沈心工(1902年留日)、李叔同(1905年留日)、曾志忞(1901年留日)、高寿田(20世纪初留日)、冯亚雄(1905年留日)等。从文化交流的意义来看,作为近代音乐启蒙的乐歌活动具有广泛、深入的特征,一种急迫的“拿来主义”的冲动敲开了封闭的国门。

随之,专业音乐教育的开拓者萧友梅(1901年留日,1912年留德)、杨仲子(1904年留法)等积极筹建各种专业音乐教育机构,到1927年,“国立音乐院”在上海正式成立,标志着西方音乐文化的系统传播在中国开始有了基地。

专业音乐的创作,以1920年留美归来的赵元任奠定了中国艺术歌曲形式为开端,萧友梅称赵元任为“中国的舒伯特”,可见其对于中外音乐文化交流的贡献已经超出了单纯传播西洋音乐形式,而达到通过借鉴西洋音乐,创立中国崭新艺术形式的地步。

同时,王光祈(1920年留德)对于西洋音乐学理论的传播亦当功不可没。早在20年代,他就开始运用比较音乐学的方法进行音乐理论研究工作。他不仅向国人介绍德国音乐的发展情况和现代音乐学理论,而且运用音乐学理论以及近代科学思维方法解释中国传统的音乐文化。这既为国人开阔了一个新的音乐理论的视野,同时对于外国人了解中国丰富的传统音乐文化亦具有开创意义。

随着西洋音乐日益深入的传播,中国知识界出国学习音乐者开始增多。在这一阶段走出国门的留学生除上述几位外,主要还有青主(1912年留德)、周淑安(1914年留美)、马思聪(1923年留法)、应尚能(1923年留美)、江文也(1923年留日)、陈洪(1926年留法)、郑志声(1927年留法)、谭抒真(1928年留日)、冼星海(1930年留法)、赵梅伯(1929年留比)等。他们成为30~40年代推动音乐事业发展、促进中外音乐文化交流的重要力量。

第二阶段:30年代以后,一批批陆续学成归来的中国留学生,以上海国立音专为主要基地,开始了中国近代音乐史上最为全面地传播西洋音乐文化的时期。他们不仅系统介绍欧洲作曲理论,培养出具有正规专业技能的作曲人才,而且在音乐表演领域培养出了许多出类拔萃的演唱家、演奏家。显然,这一时期对西方音乐文化的传播已经越过了20年代的启蒙阶段,而深化为全面、系统地学习、借鉴,从而在中外音乐文化交融的创造性发展中迈出了新的步伐。可以看到,作为文化交流的使者,后起的出国留学生已经多数属于国内学有成就的佼佼者。例如谭小麟,1932年至1939年在上海国立音专学习作曲理论及琵琶时,已创作有许多民乐合奏曲,并搜集整理过苏南吹打乐,在民族音乐方面具有相当造诣。他1939年留学美国,并师从当代德国著名作曲家、音乐理论家欣德米特,学习目的十分明确,即为了发展民族音乐。他为中外音乐文化交流所作的贡献,正像他的导师欣德米特所言:“在中西两种音乐文化之间,他也会成为一位明敏的沟通人。”^①

30年代前后,中国留学生在国外的学习范围已经不局限于古典乐派。在他们的创作实践中已开始了对浪漫派以后作曲技巧的涉猎。

20年代中期,萧友梅等人筹组的北大音乐传习所管弦乐队已经演奏过舒伯特的《未完成交响曲》、格里格的《培尔·金特组曲》、德沃夏克的《新世界交响曲》。^②

马思聪在留学期间曾研究过德彪西以及对德彪西产生过影响的俄国作曲家穆索尔斯基。在他的交响乐创作中,一方面以维也纳乐派为其创作的基本手法,但在和声运用上却深受法国印象主义音乐表现手法的影响。例如他在1935年所写的小提琴独奏曲《摇篮曲》中,探索了色彩性和声的运用,从而在和声的民族化方面取得了可喜的进展。^③

江文也在留学期间曾广泛涉猎了包括“新古典主义音乐”、“表现主义音乐”、“十二音音乐”等20世纪的艺术样式,从而使他的创作一开始便超越了欧洲古典主义音乐、浪漫主义音乐的影响,直接从巴托克、法国“六人团”等现代音乐流派吸取了创作思想和表现技法。他的早期作品钢琴曲《小品十六首》中即有多调性或无调性的探索。他的《台湾山地同胞歌》,则在采用简朴自然的民歌音调时,将转调、离调甚至无调的现代作曲技巧揉合进来;钢琴部分的简洁织体中也时或出现尖锐的不协和音及频繁的离调,由此而造成一种粗犷的线条,

① [德]欣德米特:《谭小麟曲选》序,见《音乐艺术》1980年第3期。

② 参见[美]韩国镜:《北京大学音乐传习所研究》(下),载《音乐艺术》1990年第2期。

③ 参见苏夏:《论马思聪的音乐创作》(下),载《中央音乐学院学报》1985年第2期。

表现了山地人群心底的呼声。^①

虽然他们后来对自己艺术实践中这些最初的尝试有所扬弃,但从文化交流的角度来看,当时对这些新的写作技法的探索还是具有积极意义的。随着他们的探索,40年代,重庆中华交响乐团也曾接受苏联作曲家协会赠送的肖斯塔可维奇的《第七交响乐》乐谱,并进行过排练。^② 这些探索性的实践显示了音乐文化交流的深入。

这一时期,中国在国外学习声乐、钢琴、器乐等音乐艺术的留学生人数增多。他们在专业技能与素养方面都有较高造诣,像钢琴专业的李献敏、李翠贞、李嘉禄、丁善德;声乐专业的黄友葵、喻宜萱、郎毓秀、周小燕、赵梅伯、斯义桂;小提琴专业的马思聪等。他们的留学活动,不仅拓宽了中外音乐文化交流的专业面,而且把音乐文化的交流引向更深的层次。如马思聪回国之后,1940年在重庆协助中苏友协创办了中华交响乐团,为中国交响音乐的发展贡献了力量。中华交响乐团由他任指挥,演出了他的《思乡曲》、《塞外舞曲》以及莫扎特的第四交响曲。留法归来的郑志声也曾一度接任指挥,演出过贝多芬《第七交响曲》以及他自己创作的歌剧《郑成功》和合唱《满江红》。马思聪还曾受聘担任台湾交响乐团的指挥。在传播欧洲交响音乐文化的实践中,他还潜心写出了一些中国题材的交响乐作品。这是他在探索中西音乐文化交融方面所作的有益尝试。

(二) 中国留学生在世界乐坛上

从文化交流的意义来看,中国留学生将自己学习西方音乐的成果搬上世界各国乐坛,这当是振奋民族精神的盛事。因为中华儿女能够掌握西方音乐文化并有所创造,表明了中国人的可以自立于世界音乐之林的。

近代留学生中,黄自的管弦乐作品《怀旧》,作为中国作曲家所创作的第一部交响音乐作品,1929年首次由美国耶鲁大学音乐学院学生和新哈文交响乐队合作演出,获得好评。其后,冼星海在法国创作的《风》(女高音、单簧管与钢琴)亦曾经引起巴黎音乐界的赞赏。30年代初留学日本的江文也,1934年以来,其管弦乐作品《白鹭的幻想》(1934年)、《盆踊为主题的交响组曲》(1935年)、《赋格组曲》(1937年)、合唱与管弦乐《潮音》(1936年)连连在日本获奖。1936年以后,他的作品引起了世界的重视。这年八月,在德国柏林举行的第11届奥林匹克运动会上,他的管弦乐作品《台湾舞曲》(1934年)在艺术竞赛中获二等奖。次年在巴黎万国博览会上的音乐演出中,他的《台湾山地同胞歌》和《长笛奏鸣曲》入选。1938年在威尼斯第四届现代音乐节上,他的钢琴曲《五首素描》与《十六

① 参见梁茂春:《江文也音乐创作发展轨迹》,载《中央音乐学院学报》1984年第3期。

② 参见 E. K. ReKet 著,模译:《中国演奏界》,原载《音乐导报》1943年第2期。见《中国近现代音乐史参考资料》96号之一,下册第442页。



首小品》又被选入。^①由此,他成为在世界乐坛上获得荣誉最多的中国现代作曲家。他的管弦乐作品在日本由 NHK 交响乐团演奏,被唱片公司制成唱片。1929 年,赵梅伯(1905—1999)赴北京皇家音乐学院留学,1933 年获布鲁塞尔皇家音乐家声乐头奖,继而赴巴黎、伦敦、纽约、华盛顿等地举行独唱音乐会。他还以演唱中国民歌及用法文出版《黄钟史》向欧人介绍中国音乐。留法学生郑志声 1935 年毕业于法国巴黎音乐戏剧学院时,曾获作曲与乐队指挥奖,并指挥了学院弦乐队的公演。后来在巴黎高等音乐戏剧专门学校任教,并被吸收为法国全法文学家与作曲家学会会员。李翠贞 1934 年留学于英国皇家音乐学院专攻钢琴,由于成绩突出,1936 年被吸收为英国皇家音乐协会会员。黄友葵(1908—1990)1930 年赴美国亚拉巴马州亨廷顿大学主修声乐,1933 年毕业回国前曾参加芝加哥世界博览会音乐合唱节目,担任领唱。喻宜萱(1909—2008),1935 年赴美留学,曾经在纽约、费城、旧金山、佛罗里达等地多次举行独唱音乐会,颇有影响。后来在欧洲考察音乐教育,同时在巴黎、伦敦等地举行独唱会,受到欢迎。1945 年,周小燕(1917—)留法学成后,首次在巴黎国立大剧场登台,以清唱剧形式演唱了齐尔品根据中国民间故事所作的歌剧《蚌壳》(后更名为《农夫与仙女》),引起巴黎听众的注意,并被誉为“中国之莺”。1946 年,她与齐尔品、李献敏等应邀至英国伦敦白宫剧场演出。同年七月起,她又先后在卢森堡、瑞士等地举行独唱音乐会。1947 年 5 月,她还参加了第一届布拉格之春音乐节的演出,深得各国听众的好评,因而被邀在捷克斯洛伐克的 5 个城市和华沙演出。新中国诞生前夕,男低音歌唱家斯义桂赴美进修时,首次在纽约卡内基音乐厅举行独唱音乐会,即获成功,从此奠定了他在国际乐坛的声誉。

上述史实,在近代音乐史上虽然只是初露锋芒,但是在这一代留学生身上,已可看到中华民族跻身于世界乐坛的曙光。

二、来华外籍音乐家对音乐文化交流的贡献

作为西洋音乐文化输入中国的另一途径就是来华外籍音乐家的艺术活动。欧美各国的音乐家在一些沿海城市,以及内地文化发达的大城市传播外国音乐文化方面做了大量工作。这些为中外音乐文化交流而做的贡献主要从以下几方面反映出来。

(一) 音乐教育方面

从 20 年代至 40 年代,中国沿海城市的音乐院校聚集了一批外籍教授。如“国立音专”建校以来就曾延聘过许多外籍教授担任教学工作。曾任彼得堡音乐学院教授的钢琴家查哈罗夫被聘为“特约教员及有键乐器组主任”。其他外籍

^① 详见梁茂春:《江文也音乐创作发展轨迹》,载《中央音乐学院学报》1984 年第 3 期。

钢琴教师包括拉查雷夫、皮利毕特可夫夫人、阿萨可夫、柯斯特维支和一位由音专毕业后留学比利时深造归来的萨哈罗华小姐。声乐方面聘请了苏士林、舍利凡诺夫夫人等。管弦乐方面请来了小提琴教师法利国(一译富华)及黎夫雪、大提琴教师余甫磋夫、长笛教师丕且纽克、双簧管教师沙利且夫、单簧管教师维尔尼克、大管教师佛丁拿、大号教师多波罗伏斯等。^①这些人将西洋音乐各方面的知识、技能传授给中国学生。他们对于音乐艺术的严肃认真的态度,以及纯熟的技艺、精深的艺术造诣哺育了不少中国音乐家。当然,他们也是在教育实践中逐步了解和认识中国音乐学生的。例如,1929年,当萧友梅聘请钢琴家查哈罗夫担任音专钢琴教授时,他开始竟毫不客气地说:“中国音乐学生好比刚刚出生的婴儿,用得着我去给他们上课吗?”可是,当他接触学生之后,便欣然自责地说:“我却要愉快地承认自己估计的错误。我愿意满怀高兴地一直教下去,中国学生给我极大的愉快。”于是,在他的钢琴教学生涯中,为中国培养了最早的一批在钢琴艺术上卓有成就的音乐教育家:李献敏、李翠贞、丁善德、江定仙、巫一舟、易开基、范继森、吴乐懿等。仅从这一名单就足以看出查哈罗夫对中国钢琴事业所作的巨大贡献。

此外,“福建音专”建校后,也聘请了德国、保加利亚、美国等一批外籍音乐家担任教学工作。他们是德国的马古士、曼者克及夫人、保加利亚的尼哥罗夫、美国的阿伯特·福禄等。

这些外籍音乐家的教学比较注重教材的更新。例如马古士讲授理论作曲时就把欧洲古典派和浪漫派作曲家的作曲技法进行对比分析,综合讲授。

在表演艺术方面,他们则注重艺术实践,经常在校内外举办独唱、独奏音乐会,有时和学生同台演出。在教学中,他们还能将世界上有名音乐家的技术兼收并蓄,融入教学。如尼哥罗夫的小提琴教学就综合了捷克的西夫契克重左手和俄国小提琴家里阿波·奥尔重用弓的优点,十分重视手腕、手指的各种练习。而曼者克与福禄则从两个不同的侧面强调了钢琴技术的运用。曼者克夫人强调手指的灵活性,音乐表现的细致、抒情;福禄则注意手指与腕力的结合,较多运用手腕滚动的方法,强调力度和音乐表现上的气魄、热情。这些各有所长的艺术家开阔了学生的艺术视野,也使学生学到灵活、实用的知识和技能。^②

(二) 阿隆·阿甫夏洛穆夫和齐尔品对中外音乐文化交流的贡献

如果说来华外籍音乐家在音乐教育方面所作的贡献,主要还在于西方音乐文化的传播,那么阿隆·阿甫夏洛穆夫和齐尔品的艺术实践已经深入到了促进

^① 参见陈洪:《忆萧友梅先生与抗战初期的上海国立音专》,载《音乐艺术》1987年第4期。

^② 杨华:《结合实际,联系社会》,载《国立福建音专校史资料集》,第119页。

中西音乐融合的层次。

1. 阿隆·阿甫夏洛穆夫的艺术活动。

阿隆·阿甫夏洛穆夫(1894—1965),俄国犹太人。(图7-73)1914年来华,1947年赴美,客居中国30多年。阿隆从小生长在中俄边境华人集居的小镇庙街。幼时受到一位喜好京剧和民歌的中国渔民的照看,使他从小接受到中国民族音乐的滋养,以致在1910年留学苏黎世医学院学医时,依然念念不忘中国音乐。半年后他转入苏黎士音乐学院学习。1914年,他终于来到中国,先后在天津、青岛、北京、上海等地居住,并深入河北、山东等地农村采集民间音乐。从20年代起,创作了一批具有中国民族风格的音乐作品。如根据中国广为流传的传说故事和传统戏曲音调创作的歌剧《观音》(1921年),舞剧《琴心波光》(1933年)、《佛与五星》、《古刹惊变》(1935年,又名《香篆幻境》)及歌剧《孟姜女》(1945年)等。他还根据我国民间音调创作了交响诗《北平之印象》(1923年,又称《北京胡同》)、《钢琴协奏曲》(1936年)、《第一交响曲》(1940年)、《小提琴协奏曲》(1938年)等作品。根据京剧武戏节奏特点,创作了《钟馗舞》和《弓箭舞》。他还为中国的《诗经》和一些古诗谱写了许多艺术歌曲。1946年,根据郭沫若的长诗《凤凰涅槃》创作了一部同名舞剧。还曾为著名民乐演奏家卫仲乐创作了两首二胡曲:《贵妃之歌》和《夜曲》。阿隆不仅运用西洋作曲技术,探索中国音乐的写作,取得了丰硕的成果,而且在对待传统与创新问题方面有着可贵的见解。他在笔记里写道:



图7-73 阿隆·阿甫夏洛穆夫在中国

我认为,当代中国音乐应该是过去多少世纪以来创造出的东西的不断发展,并由我们通过戏剧保留下来的传统来继承。如果这些传统已经过时无用,我们就应摆脱出来,不应犹豫不决。但是在这样做的时候必须充分理解这些传统,进而精心利用它们来创造符合现代总的文化目标和要求的新传统和新的表现形式。只有通过这种推陈出新的方式,我们才能避免停滞,继续前进。与此同时,还必须对西方音乐创作技巧进行理论上的学习,但是特别要注意,如何使之适用于本国音乐素材。这两种工作方式,将使未来的中国作曲家的理想进一步深化,并帮助他们创作出反映自己一代社会和文化生活的音乐。^①

① [美]雅各·阿甫夏洛穆夫:《把阿甫夏洛穆夫的音乐送回中国》,载《光明日报》1985年5月19日第3版。

这里,传统和创新的关系问题由一个外国音乐家论述得如此深刻,不能不让人叹服。他对中国音乐的音阶、旋律、节奏,甚至于传奇故事都表示极大的尊重。他寻求把这些东西转变为世界性交响乐的方法,因而进行了各种试验,寻求如何以最适当的方式构成管弦乐队所能提供的复杂结构。这些辛勤的耕耘都体现在他的上述硕果中。

阿隆·阿甫夏洛穆夫在华时,还与我国文艺界人士有着广泛的联系。1932年,他任百代公司乐队指挥时,结识了聂耳、任光、贺绿汀、吕驥、沈知白等人,并给《义勇军进行曲》作过配器。1944年,他与江闻道、姜椿芳、袁励康、贺一青等在上海成立“中国歌舞剧社”,次年,演出歌剧《孟姜女》取得成功。文学、戏剧、电影、音乐及新闻各界知名人士等33人联名在报纸上推荐此剧。^①

2. 齐尔品的艺术活动。

美籍俄裔作曲家、钢琴家齐尔品(1899—1977),原名亚历山大·尼可拉耶维奇·切列普宁。(图7-74)幼年就读于圣彼得堡音乐学院,跟父亲尼古拉·切列普宁学习音乐。1934年来我国及日本访问演出,前后逗留了3年。这期间,他曾受聘为中国教育部的音乐顾问,使他能够考查当时中国的音乐教育。^②1934年5月他在上海委托萧友梅在国立音专举办“征求有中国风味的钢琴曲”作品比赛,这一活动对中国音乐创作的发展



图7-74 齐尔品在构思音乐

具有十分积极的意义,使得中国音乐家的创作得以走向世界。在以齐尔品、萧友梅、黄自、查哈罗夫、亚萨可夫组成的评委会(图7-75)评选之下,贺绿汀的《牧童短笛》获头奖;俞便民、老志诚、陈田鹤、江定仙的作品分别获得二奖;贺绿汀的另一首作品《摇篮曲》获荣誉二奖。齐尔品发起的这一活动,反映了他对中国音乐的兴趣和关注。1935年,他在北京和日本东京创立了一所音乐出版社,专门用来出版中国及日本年轻作曲家的作品,并且帮助这些作品在欧美发行。这个出版社的商标是一个骑着牛吹笛子的中国牧童。(图7-76)该社出版的第一部作品就是贺绿汀的《牧童之笛》(后改称《牧童短笛》)。这一脍炙人口的钢琴小品从此走向世界。

① 参见《推荐〈孟姜女〉》,载1945年11月25日上海《大公报》。

② 欧阳美伦:《简介齐尔品的一生及其作品》,载《音乐艺术》1982年第4期。



图 7-75 贺绿汀(右)与齐尔品(中)及评委合影(1935 年)

他一直鼓励中国学生以五声音阶作曲。这一时期在日本留学的江文也也曾受到齐尔品的这种创作思想的影响,从而产生了他的“有野性的五声音阶之单纯性和东方风格音响的合成法”。^① 为了帮助中国学生了解用五声音阶作曲的可能性,齐尔品写了一本五声音阶的钢琴教科书,还曾写出了属于五声音阶练习曲性质的《第二组曲》;并按照中国乐器演奏特点,吸收民族音调写成了《中国小品》、《皮影戏》等。他曾多次举行个人音乐会,被聘为音专的第一位名誉教授。第二次来中国时,他又热情地浏览了音专师生的近期创作,聆听了音乐会,并在座谈会上对音专师生寄予极大的希望。他说:“中国人应该走自己的道路,发扬民族音乐的传统,创作出有自己民族音乐的特色,去丰富世界的音乐。”^②

对于中国民间音乐的热心,促使他拜戏

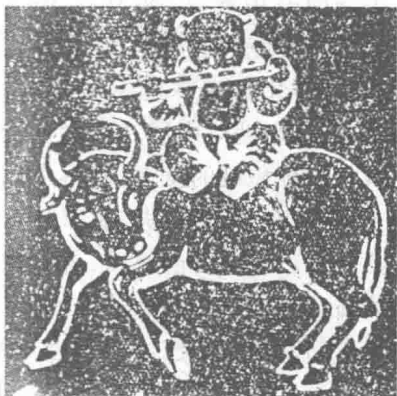


图 7-76 以“牧童短笛”为标记的日本一家音乐出版社乐谱图案

① 梁茂春:《江文也音乐创作发展轨迹》,载《中央音乐学院学报》1984 年第 3 期。

② 刘雪庵:《怀念俄国作曲家车列甫宁》,载《音乐与音响》1982 年 6 月号,第 120 期。

曲理论家齐如山为师,并认齐为义父,故此有了“齐尔品”这一中国名字。他也拜访过程砚秋,对京剧艺术提出过独特的见解。

齐尔品 1937 年回到欧洲。不久,与他在上海已经认识的、当时正在比利时留学的钢琴家李献敏结为夫妇。此后,通过他们夫妇的努力,使得 30~40 年代的欧洲乐坛对中国音乐和中国音乐家有了了解。1947 年,齐尔品应邀参加第一届“布拉格之春”音乐节,但他却推出了周小燕和李献敏两位中国音乐家走向世界乐坛。这台以介绍中国音乐作品为主题的音乐会引人注目。当时李献敏演奏了贺绿汀、老志诚、刘雪庵等中国现代作曲家以及齐尔品本人写的作品。周小燕演唱了贺绿汀、刘雪庵、江文也等人所作的艺术歌曲以及齐尔品改编的云南民歌《桃花店杏花村》、为唐诗《春眠不觉晓》谱写的花腔技巧的歌曲。由齐尔品引起的中国音乐家、中国音乐作品在欧洲乐坛上的震动,充分显示了齐尔品对于中外音乐文化交流的贡献。(图 7-77、图 7-78)



图 7-77 周小燕与李献敏在伦敦
白宫剧场演出前留影(1946 年)

CONCERT de MUSIQUE CHINOISE CONTEMPORAINE
sous le Patronage de S. E. D' TS'EN TAI, Ambassadeur de Chine

LEE HSIEN-MING, Pianiste

CHOW SHAO-YEN, Cantatrice

Avec le Contreur de LUCIA ARTOPOULOS, Violoniste

PROGRAMME

Présentation de CHOU LING

Chanson d'Amour Kuan Wen-Yen
Dans les Champs
Complainte Ho Li-Tou
Petits Pies Rouges Liu Sze-An

Chansons populaires chinoises :
Les Pères (Histoires) harmonisés par Liu Sze-An
La Surt du Pinyin (Sonnet)
Chanson Rouleuse (Yunnan) harmonisée par A. TCHENG-MING

CHOW SHAO-YEN

Etudes de Concert sur la Gamme pentatonique :
Cantique A. TCHENG-MING
Hommage à la Chine
Le Luth
Ombres Chinoises
LEE HSIEN-MING

Entr'acte

Au Piano : Jean-Loup PELTIER

Pièces pour Violon et Piano Ma Si-Tou
a) Rhapsodie op. 9
b) Hercule op. 6
c) Rondo op. 8

LUCIA ARTOPOULOS et Jean-Loup PELTIER

Prelude Théâtral Liu Sze-An
Le Fils du Berger Ho Li-Tou
Les Histoires de Berger Liu Sze-An
Deux Baguettes KUAN Wen-Yen

a) Choromela
b) Dans les Bords de Pékin

LEE HSIEN-MING

Deux airs extraits de la Cantate "Pan K'ou"
texte de Sun-Yi musique de A. TCHENG-MING
Mélodies sur des Poèmes Classiques
chinois A. TCHENG-MING
a) Chant du Concertement
b) Le Matin au Printemps (Mao Hou-Yen)

CHOW SHAO-YEN

图 7-78 周小燕与李献敏在巴黎举行中国作品音乐节节目单(1946 年)



（三）交响乐的传播

外国管弦乐队在华的演出早在 19 世纪末已见端倪。当时学者王韬(1828—1897)就曾记下了外国剧团到上海的表演：“西人工为戏剧……台下奏乐者十余人，抑扬嘹亮，皆为西国乐器也。”^①

随着沿海港口的开放，外籍音乐家来华者日增。1897 年上海便成立了“公共乐队”(仪仗性的铜管乐队)，1922 年定名为上海工部局交响乐队。乐队成立初期为 20~30 人，均为外籍演奏员。历任的指挥为德国音乐家 R·布克和意大利音乐家梅百器、A·富华等。这是当时远东地区实力最强、水平最高的交响乐队。1927 年之后，方开始有中国演奏员加入。最早加入该团的中国音乐家有谭抒真(小提琴)、王人艺(小提琴)、张贞麒(大提琴)、陈又新(小提琴)等。这个乐团活动 20 多年，演出了大量的外国交响乐作品，还介绍过黄自、阿甫夏洛穆夫等人的作品。许多来华的外籍艺术家都曾与该团合作演出，如男低音歌唱家夏里亚平、小提琴家克莱斯勒、小提琴家海菲兹、女高音歌唱家加里库契等。上海工部局交响乐团还为中国专业音乐教育水平的提高发挥了作用，乐团中许多外籍演奏员都曾担任过国立音专的教学工作。他们良好的音乐素养，精湛的技术技巧，对于提高我国交响音乐发展的层次产生过积极的影响。

（四）外国音乐家的访华演出活动

这一时期，外国著名音乐家的访问演出活动，多聚集在音乐文化较为发展的大中城市。他们的访问演出多与上述几个重要的交响乐团的活动有关。因此，这些访问演出为数不多，传播面亦尚未普遍。

在北京，1923 年 5 月，著名奥地利小提琴家克莱斯勒的音乐会曾给北京听众留下了深刻的印象。据留存的节目单可以看出，他当时演奏了贝多芬的《克鲁采尔奏鸣曲》、门德尔松的《e 小调协奏曲》、莫扎特的《C 大调回旋曲》、勃拉姆斯的《圆舞曲》以及克莱斯勒本人的作品。

1924 年 9 月，“俄罗斯—乌克兰大歌剧团”还为北京观众带来了阿齐莫夫斯基作曲的歌剧《故国英雄》、瓦连齐诺夫作曲的《飞絮禅心》、西森柯作曲的《五月之夜》以及瓦连齐诺夫作曲的《天方秘史》。^②

此外，小提琴家克莱斯勒(奥)、海菲兹(美籍俄裔)、埃尔曼(美籍俄裔)、西格蒂(匈)、津巴利斯特(美籍俄裔)、贾科·蒂保(法)，男低音歌唱家夏里亚宾(苏)、女高音歌唱家加里库契(意)，钢琴家阿图尔·鲁宾斯坦(波)等都曾在北京、上海、天津、长春、哈尔滨等地演出，并取得良好的效果。

① 廖辅叔：《王韬与西洋音乐》，载《音乐研究》1984 年第 2 期。

② 参见《中国近现代音乐史参考资料》106 号，第 69~70 页(中国音乐家协会、中国音乐研究所 1959 年 9 月编)。



20年代和30年代,意大利的歌剧团曾经来上海演出意大利歌剧。多尼采蒂的《拉美莫尔的露契亚》、威尔迪的《弄臣》及《茶花女》。普契尼的《蝴蝶夫人》和《绣花女》等名作都是在这些访问演出中传到中国来的。虽然当时剧场多数观众还是外国人,不过前去观看的中国人已日渐增多。黄自还特别抽出时间给音专学生讲解那些上演的歌剧的内容。这对于加深学生对西洋歌剧的直接了解是大有帮助的。

尽管这些外国音乐家的来访还为数不多,这种访问演出在沿海城市与在内地城市的分布也不均匀,但作为一种文化交流,对于中国人更真切地理解外国音乐艺术、提高鉴赏水平是十分有益的。

三、中国音乐文化的对外传播

早在1867年王韬的《海外壮游》中,近代中国音乐文化的外传已见记载,文章记述了当年一个粤剧团在法国演出的情景:“旗帜新鲜、冠服华丽、登台演剧、观者神移……旋有法国某伯爵尽售其妆束去,约数万金。”^①这是近代中国音乐文化外传的较早史料之一。

进入20世纪,梅兰芳的出国演出活动产生了较强烈的反响。他于1919年和1924年两次应邀访问日本演出,使我国的京剧艺术在日本得到一定传播。他与日本著名演员尾上梅幸、中村雀右卫门等人的同台演出,是一次极好的交流。1922年10月,梅兰芳应香港太平戏院邀请,率团赴港演出传统戏、新编古装舞蹈戏和现代时装戏30多出。近一个月的演出,甚得港胞和外籍人士的赞扬。^②中国传统京剧和梅兰芳的声名随之远扬海外。1930年,他又应邀访美演出,历时半年多,先后到过西雅图、芝加哥、华盛顿、旧金山、洛杉矶、圣地亚哥、檀香山等城市。演出了《打渔杀家》、《汾河湾》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《嫦娥奔月》、《天女散花》、《上元夫人》等剧,并与戏剧家贝拉斯考、斯达克·杨,电影艺术家卓别林、范朋克、玛丽·壁克福,舞蹈艺术家露丝·丹尼斯和泰德·萧思等进行过交流。

在洛杉矶演出后,他被南加州大学和波摩那学院授予文学博士荣誉学位。波摩那学院院长称赞他:“您这次访美演出,宣传东方艺术,联络美中人民之间的感情,沟通世界文化,这样伟大的功绩几十年来还未有过。”^③

1935年,梅兰芳访苏演出,历时一个半月。在此期间除演戏外,还观摩了苏联的戏剧、歌剧、芭蕾,吸取了苏联表演艺术的营养。著名文学家高尔基曾在莫

① 廖辅叔:《王韬与西洋音乐》,载《音乐研究》1984年第2期。

② 梅绍武:《我的父亲梅兰芳·第一次访问香港》。

③ 梅绍武:《我的父亲梅兰芳·为祖国争光》。

斯科观赏了他的演出。梅兰芳向他赠送过照片,这张照片现藏在高尔基博物馆,成为中苏友谊和文化交流的历史见证。^①

1928年,由作曲家、儿童歌舞剧作家黎锦晖率领的“中华歌舞团”到南洋巡回演出,历时八个多月。先后到过香港、新加坡、泰国、马来西亚、菲律宾等地。这是中国近代歌舞艺术团首次出访,演出获得了成功。演出的节目有合唱、舞蹈、歌舞表演、儿童歌舞剧。特别是黎锦晖编创的儿童歌舞表演《可怜的秋香》、儿童歌舞剧《麻雀与小孩》、《月明之夜》、《小羊救母》、《春天的快乐》、《小利达之死》等受到观众和教育界、新闻界的赞赏。黎锦晖记述在香港演出的盛况时写道:

五天演出,天天客满,澳门侨胞也闻讯赶来,英国、葡萄牙等国观众也不少。由于侨胞盛情要求,我们又续演了三天。^②

1938年10月,我国民族乐器演奏家卫仲乐随国际红十字会救急总署组织的“中国文化剧团”赴美演出。这次出国演出主要是募捐、筹集药品,以救济中国难民和孤儿。中国文化剧团在美国演出了一年左右,足迹遍及洛杉矶、旧金山、芝加哥、纽约、华盛顿等30多个城市。卫仲乐演奏的主要曲目是中国传统琵琶套曲《十面埋伏》。美国观众被该曲形象的音乐内容和高超的演奏技艺所折服。他们惊叹四根弦的琵琶,竟能演奏出一个交响乐队才能表现的音乐效果。旧金山的一家报纸以世界著名小提琴家克莱斯勒的名字比喻卫仲乐在琵琶上的杰出成就。^③一时间,他和他所演奏的民族乐器成了美国舆论的中心话题。纽约电视台还邀请卫仲乐演奏古琴,向美国观众介绍古老而神秘的中国民族音乐。美国报纸称卫仲乐是“第一个上美国电视台的中国人”。在美国演出结束后,他还灌制了一套4张的民族器乐唱片,曲目有琵琶曲《歌舞引》、《飞花点翠》,古琴曲《阳关三叠》、《醉渔唱晚》,二胡曲《病中吟》、《光明行》,箫曲《妆台秋思》,笛曲《鹧鸪飞》等,使传统中国乐曲在美国广为流传。^④由于卫仲乐民族乐器表演在美国引起了一次不小的轰动,中国民族音乐开始走向世界。(图7-79)



图7-79 卫仲乐
在香港演出(1938年)

30年代,随着抗日战争的爆发,救亡歌咏运动

① 梅绍武:《我的父亲梅兰芳·梅兰芳和高尔基》。

② 黎锦晖:《我和明月社(下)》,载《文化史料丛刊》1983年第4期。

③ 林友仁:《民族器乐演奏家卫仲乐》,载《文汇月刊》1983年第9期。

④ 徐立胜:《国乐大师—卫仲乐》,载《音乐爱好者》1986年第1期。

如火如荼地开展起来。这一旨在振兴民族精神、团结抗日的音乐运动也构成了中外音乐文化交流的一部分。例如,著名的音乐活动家任光在抗战爆发后去法国,就组织了“华侨合唱团”,并为祖国难民募捐演出。在 42 个国家代表举行的反法西斯侵略大会上,他指挥华侨合唱团演唱《义勇军进行曲》,在国际政治舞台上弘扬了中国人民反侵略战争的革命精神。后来,他还在南洋一带进行抗日救国宣传,组织辅导音乐社团,将救亡歌声再度播扬海外。



图 7-80 刘良模指挥旅美华人唱救亡歌曲(1941 年)

此外,著名音乐活动家刘良模 40 年代初在美国纽约组织了“华侨青年歌唱队”,演唱了我国近代音乐家创作的救亡歌曲。(图 7-80)美国黑人歌唱家罗伯逊听后深受感动,将《义勇军进行曲》列入自己的演唱曲目,并用中文和英文演唱。罗伯逊还和“华侨青年歌唱队”合作,录制了以“起来”为名的六首抗战歌曲和民歌,组成一套唱片,向全世界发行。一位外国歌唱家将中国正义的歌声传向美国、传向世界,这应当是中外音乐交流史上值得珍视的篇章。1943 年,刘良模还将冼星海的《黄河大合唱》介绍给普林斯顿大学合唱团,用英文排练演出,在美国听众中引起很大反响。中国音乐家以抗日救亡为己任,以音乐传播为媒介,将抗战歌声播向南亚、欧美,这既是反法西斯战争的有力斗争手段,也续写了中外音乐文化交流的新篇章。

四、外国音乐论著的译介

近代音乐史上对中外音乐论著的译介,发端于 20 世纪初。如曾志忞译《日

本之音乐非真音乐》(1905年),沈心工编译了《小学唱歌教授法》(1905年),高寿田编译了《和声学》(1913年)。^①(图7-81、图7-82)此后,这项工作逐渐为越来越多的音乐家所关注。其中丰子恺和缪天瑞的贡献尤为突出。



图 7-81 《和声学》封面



图 7-82 《和声学》版权页

丰子恺(1898—1975),浙江桐乡人。(图7-83)在浙江省立一师求学期间,即师从李叔同学习美术、音乐,成为李叔同最亲近的学生之一。1921年,他曾短期留学日本,进一步受到西方音乐文化的熏陶。归国后在上海、浙江、桂林、遵义、重庆等地教授美术、音乐。

他的翻译、编著工作始于20年代。最早的一部通俗性理论读物《音乐的常识》在1925年12月由上海亚东图书馆出版。1926年又出版了《音乐入门》一书,这是他的著作中发行最广、重版次数最多



图 7-83 丰子恺

^① 参见张静蔚编:《音乐史料和论文汇编》(近代部分)1983年10月油印稿。



的一部。在民国期间即已印行 28 版,其后又重版过两次。此后的译著还有《孩子们的音乐》(1927 年)、《生活与音乐》(1929 年)、《近代二大乐圣的生涯与艺术》(1930 年)、《音乐的听法》(1930 年)、《近世西洋十大音乐家》(1929 年)、《世界大音乐家与名曲》(1931 年)、《西洋音乐楔子》(1932 年)等。

丰子恺的译著分为两种类型。一种是根据原著翻译。《孩子们的音乐》、《生活与音乐》是从日本田边尚雄的著作直接翻译而来。《音乐的听法》则是翻译日本门马直卫的原著。另一种是根据外国音乐原著进行编译的。在《近世西洋十大音乐家》的序言中,丰子恺写道:“此书大体根据服部龙太朗的《世界音乐家物语》又参考其他书籍。这不是正式的音乐家评传,而是音乐家生涯中的故事和逸话为中心的记录。”《世界大音乐家与名曲》、《近世二大乐圣的生涯与艺术》等都属于编译一类。

丰子恺的这些介绍西方音乐的译著成果涉及到乐理、和声、曲式、乐器、乐队、音乐体裁、音乐美学、西洋音乐史、音乐家及其代表作等广阔的领域。这些著作对于初学音乐者的启蒙意义是不容忽视的。聂耳在 1931 年 2 月 9 日的日记中写道:“一天,把丰子恺的《音乐入门》买来重读过,才知 Violin 学习的困难和基本练习的重要……希望不倦地练习下去,加速地习完……使现在希望着的人们不致失望。”

丰子恺的著译,文笔浅显生动,对普及现代音乐知识,特别是向中小学生学习西方音乐文化起到了积极的作用。此外,他还编辑了一些歌曲集,如《中文名歌五十曲》、《英文名歌百曲》、《风琴名曲选》、《抗战歌选》等。

丰子恺在长期的教育实践及艺术生涯中,认真地探索着音乐的教育作用及音乐如何普及于民众。他认为“‘曲高和寡’是古代的话,这种弥高的曲,是象牙塔里的艺术……现代要求‘曲高和众’。”^①他之所以致力于音乐的普及工作是因为他认为音乐是世间最活跃、最动人、最富于“感染力”和“亲和力”的艺术,音乐能起严肃的教育作用,而不是供消闲娱乐的东西。他在《近世西洋十大音乐家故事》序言中写道:“……音乐从贵族的娱乐物变成艺术家的陶情品,再由艺术家的陶情品变成民众生活的反映,在音乐家生活的断片中均可历历窥知其递变的痕迹。”丰子恺对外国通俗性音乐读物的译介,成为完善他的这一音乐思想的重要组成部分。

30 年代以后,随着专业音乐教育的正规化,音乐基础理论的译介为越来越多的音乐家所关注。早在 1927 年,缪天瑞就翻译了《钢琴弹奏的基本法则》(J·列文原著)。1930 年,他又翻译了日本井上武士著的《作曲入门》。1931

^① 丰子恺:《大众艺术的音乐》,载《艺术论集》,1935 年。



年,张洪岛编译了比多韦兹基著的《提琴演奏法》。1933年,陈洪译著了《基本乐学》。同年,缪天瑞翻译了伊廷孝原的《对位法概论》。1934年,他翻译了H·牛顿的《歌曲作法》,1935年又翻译了日本黑泽隆朝的《作曲法》。同年,钱仁康(即金仕唐)翻译了美国奥列姆的《乐理与作曲》。1936年,张洪岛翻译了俄国里姆斯基·科萨可夫的《实用和声学》,贺绿汀翻译了英国普劳特的《和声学理论与实用》等。可以看到,在30年代已有越来越多的音乐译著问世。40年代末期,缪天瑞又先后编译了英国柏顿绍的《乐理初步》(1948年),美国该丘斯的《音乐的构成》(1949年)、《曲式学》(1949年)、《曲调作法》(1949年)等。^①据以上不完全的资料可以看出,我国著名乐律学家、音乐教育家、翻译家缪天瑞在这方面的贡献十分突出。他几乎译介了美国近代音乐理论家该丘斯的全部音乐专著,不仅为当时的专业音乐教育提供了必需的教材,直到今天,在一些音乐院校中仍不失其作为重要教学参考资料的意义。

通过本章的简略介绍,可以看出,近代中外音乐文化的交流,以音乐科学的启蒙工作为特征,以西方音乐文化的传播为主流,以民族音乐文化的外传为血脉,以中西音乐文化的交融为探索的主旨,构成了近代音乐文化史上新的一页。

复习思考题

1. 近代音乐文化交流的总特点。
2. 中国留学生对音乐文化交流的贡献。
3. 外籍音乐家阿隆·阿甫夏洛穆夫和齐尔品对中外音乐文化交流的贡献。
4. 作为中外音乐文化交流,在对待外国音乐论著的翻译、出版方面有何特点?其中贡献较为突出的音乐家有哪几位?

^① 以上所列各音乐家译著书目参见《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》中有关人名条目。

第八章 中华人民共和国时期音乐大事记

(公元 1949 年 7 月—2010 年 12 月)

1949 年

7 月 2~19 日 中华全国文学艺术工作者代表大会在北京开幕。到会代表 824 人,其中来自国民党统治区和解放区音乐界的代表 82 位。大会音乐专题发言有《解放区的音乐》(吕骥)、《国统区的新音乐运动》(李凌)、《关于音乐运动问题》(马可)等。19 日郭沫若致闭幕词,中华全国文学艺术界联合会宣告成立。

7 月 23 日 中华全国音乐工作者协会成立。主席吕骥,副主席马思聪、贺绿汀。委员有吕骥、马思聪、贺绿汀、李凌、安波、向隅、何士德、李焕之、孟波、常苏民、李劫夫、江定仙、张非、李元庆、卢肃、章枚、赵沨、舒模、时乐濛、沈亚威、老志诚、庄映、盛家伦、缪天瑞、沈知白、周巍峙、马可、林路、黄庆和、张文纲、张鲁、沙梅、孙慎、方毅。

8 月 15 日 中华全国文学艺术界联合会党组周扬,就全国艺术院校调整及人事配备问题向中宣部提出建议:“以华大三部、东北鲁艺音乐部及南京国立音乐院做基础,成立国立音乐院;由马思聪、吕骥、贺绿汀分任正、副院长;校址设北平或天津。”8 月 17 日,周恩来批示:“音乐院地址以设在南京为好。如设南京,上海音专可否定为该院分校?由贺绿汀去任校长。”随后,吕骥赴南京接管国立音乐院,因南京原址不敷建院要求,暂定于天津筹建“国立音乐院”(暂名)。

9 月 1 日 华东军政委员会文教部决定:原国立上海音乐专科学校更名“国立音乐院上海分院”。委派贺绿汀为院长,向隅、谭抒真为副院长,谢绍曾任教务主任。

9 月 27 日 全国政协第一届会议议决:在中华人民共和国国歌未正式制定前,以《义勇军进行曲》(田汉词、聂耳曲)为代国歌。

9 月 28 日 遵照中央人民政府决定,原北平艺专音乐系、东北鲁艺音工团、华北大学第三部音乐系、(南京)国立音乐院以及上海、香港中华音乐院等院系的师生,自即日起陆续分批抵达天津,并入新筹建的“国立音乐院”。



12月18日 中央人民政府政务院对在天津筹建的“国立音乐院”正式命名为“中央音乐学院”。

本年 高师院校新建音乐系科的有：北京师范大学音乐系、西北师范学院艺术系。

1950年

1月28日 国立音乐院上海分院奉文化部令，改名“中央音乐学院上海分院”。

3月12日 中央人民政府文化部及中华全国音乐工作者协会重新公布代国歌《义勇军进行曲》标准歌谱。同时，公开征求国歌合唱谱及合奏谱。应征情况据《人民音乐》创刊号报道：“截至5月底，已收到管弦乐合奏谱22种；钢琴伴奏谱30种；合唱谱44种。将分别由平、津两地音乐团体举行初步试唱（奏）并将于最近组织‘应征作品唱奏会’进行初步评选。”

5月15日 冼星海在苏联的遗作（管弦乐、钢琴、小提琴、声乐）14件，经中国驻苏使馆交涉取回并派员护送归国。

6月17日 中央音乐学院在天津举行成立典礼。该院以原国立音乐院（南京）为主体，与当时的国立北平艺专音乐系、燕京大学音乐系、东北鲁艺音乐系、华北大学文艺学院音乐系及中华音乐学院等多所高等音乐院校（系）合并而成。首任院长马思聪，副院长吕驥。在院务会议领导下设秘书处（主任林里）、教务处（主任缪天瑞）、作曲系（主任江定仙）、声乐系（主任喻宜萱）、管弦乐系（主任张洪岛）、键盘系（主任朱世民）、少年班（主任赵东元）、普通科（主任李一民）、研究部（主任李元庆）及音工团（团长李焕之）等10个部门。

8月 音乐家杨荫浏、曹安和赴无锡寻访民间艺人华彦钧（阿炳），收录他演奏的二胡曲《二泉映月》、《寒春风曲》、《听松》及琵琶曲《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》共6首。华彦钧于本年12月4日因病逝世，终年57岁。

9月5日 《人民音乐》（月刊）在北京创刊。主编缪天瑞，编委会由吕驥、向隅、安波、江定仙等26人组成。

9月 建国一周年国庆前夕，王莘作词作曲的《歌唱祖国》发表。

10月1日 于村根据李季同名长诗改编的5幕歌剧《王贵与李香香》（梁寒光作曲）由北京人民艺术剧院首演。指挥李德伦、卓明理，主演于村、方晓天。

本年 新建艺术院校及音乐系科有：（四川省）成都艺术专科学校音乐科、西北艺术学院音乐系、华东大学艺术系、西南人民艺术学院音乐系、（贵州省）贵阳师范学院艺术科、山东师范学院艺术体育系、西南师范学院音乐系、东北师范

大学音乐系等。

1951 年

1月11日 东北鲁艺实验剧团在沈阳首演4幕7场歌剧《星星之火》(塞克、侣朋、劫夫等创作)。

3月5日 中华全国音乐工作者协会与中央音乐学院研究部通过对全国227所小学、190所中学、46所中等师范学校的调查材料汇总撰写的《目前中、小学音乐教育的情况》一文在《人民音乐》第2卷第1期上发表。普遍存在的问题是:需要大量培养小学音乐教师;在职音乐教师迫切需要提高业务水平;中学音乐教师普遍要求增加音乐课时;采用简谱或五线谱教学问题以及关于小学课程标准等。

5月20日 《人民日报》发表毛泽东写的社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》。全国文化、艺术、教育界由此发动了一场批判武训和“武训精神”的运动。

5月 中国第一次组团赴捷克斯洛伐克参加国际音乐节——布拉格之春。代表团由马思聪(团长)、贺绿汀、喻宜萱、周广仁、郭兰英、安波等8人组成。

8月1日 为庆祝中国共产党建党30周年、建军24周年,北京人民艺术剧院在京首演三幕九场歌剧《长征》(李伯钊、于村等编剧,梁寒光、贺绿汀、郑律成等作曲)。指挥李德伦、黎国荃,主演于是之、谷风、于村。

8月 《全世界人民心一条》(招司词,瞿希贤曲)获第三届世界青年与学生和平联欢节歌曲比赛第二奖。

11月24日 文艺界召开整风学习动员大会。全国各地文艺界开始整风学习运动。

12月 中央戏剧学院附属歌舞剧院成立。院长李伯钊,副院长金紫光。

本年 各地新建音乐系科的院校有:中南文艺学院音乐系、(江西省)南昌大学师范部艺术科、昆明师范学院艺术科等。

1952 年

8月1日 中国人民解放军“八一”建军节文艺会演比赛揭晓。《我是一个兵》(岳仑、陆原词,岳仑曲)、《歌唱二郎山》(洛水词,时乐濛曲)等5首歌曲获一等奖。

9月1日 中央民族学院文工团成立,团长吴晓邦。(1954年该团改名中央民族歌舞团)

10月6日~11月14日 文化部在京举办第一届全国戏曲观摩演出大会。参加演出的有京剧、越剧、川剧、晋剧、豫剧、汉剧、评剧、沪剧、淮剧等23个剧种。

10月20日 中央音乐学院上海分院奉命改称“中央音乐学院华东分院”。

12月 中央歌舞团成立。

本年 各地新建音乐系科的院校有：南京师范学院音乐系、湖北省教师进修学院音乐科、华中师范学院音乐系、福州大学艺术系、安徽大学师范学院艺术专修科、华东艺术专科学校音乐系、新疆学院(新疆大学)艺术系等。

1953年

1月13日 中央歌舞团陕北民歌队成立。该队成员全部选自陕北民间女歌手。保留曲目有《红军哥哥回来了》、《三十里铺》、《兰花花》、《走西口》等(1958年以后该队并归延安歌舞团,1962年解散)。

3月11日 文化部在北京召开第一次全国艺术教育座谈会。出席会议的有中央音乐、美术、戏剧学院及部分地方艺术专科学校的负责同志。会议讨论了各院校的基本方针、任务、学制、招生标准、课程比例、领导关系及师资培养、教材编译等诸多问题。强调各院校领导必须把工作重心放到教学上来,要重视继承民族传统和学习苏联先进经验。

4月1~4日 第一届全国民间音乐舞蹈会演在北京举行。各地民族民间艺人300余人晋京观摩演出。

4月9日 中央人民广播电台民族乐团成立。

4月 中央戏剧学院附属歌舞剧院在京首演歌剧《小二黑结婚》(赵树理原作,中央戏剧学院歌剧系改编,马可作曲)。郭兰英主演。

7月 高等教育部批准文化部派学生赴苏联留学。中央音乐学院的吴祖强、郭淑珍,中央音乐学院华东分院的倪洪进、徐宜、林应荣为首批派往苏联的中国留学生。

7月~8月 中国青年艺术团赴布加勒斯特参加第四届世界青年与学生和平友谊联欢节。获奖情况:李学全长笛独奏获一等奖;任同祥唢呐独奏、中国青年艺术团合唱、楼乾贵独唱获二等奖;罗忻祖、董爱琳独唱,娄振奎京剧独唱,傅聪钢琴独奏获三等奖。

9月26日 中国音协召开全委扩大会议,决定将中华全国音乐工作者协会改组为“中国音乐家协会”。主席吕骥,副主席马思聪、贺绿汀。

10月11日 政务院颁发本年高等学校院系调整方案:全国高等艺术院校

将保留 15 所,其中音乐院校及设有音乐系科的艺术专科学校 6 所,即中央音乐学院(天津)、中央音乐学院华东分院(上海)、东北音乐专科学校(沈阳)、华东艺术专科学校(南京)、中南音乐专科学校(成都)、西北艺术专科学校(西安)。

本年 各地新建的音乐艺术院校有:东北音乐专科学校、西南音乐专科学校、西北艺术专科学校、中南音乐专科学校等。

1954 年

2 月 青年艺术剧院在北京演出郭沫若的诗剧《屈原》(马思聪作曲)。韩中杰指挥。

2 月 中央音乐学院聘请苏联声乐专家普·梅德维捷夫到校任教。全国声乐工作者分期分批前往该院观摩学习。

3 月 26 日 文化部和全国文联公布三年来全国群众歌曲评奖 114 首歌曲获奖名单,其中一等奖 9 首(《全世界人民心一条》、《歌唱祖国》、《中国人民志愿军战歌》、《歌唱毛泽东》、《我是一个兵》、《王大妈要和平》、《草原上升起不落的太阳》、《小鸽子》、《歌唱二郎山》),二等奖 43 首,三等奖 62 首。

3 月 27 日 中央音乐学院民族音乐研究所成立。负责人为杨荫浏、李元庆。该所设古代音乐研究室、民间音乐研究室、少数民族音乐研究室及资料陈列室。另设民族音乐教研小组,担负全院民族音乐理论课的教学任务。在行政管理及具体工作方面研究所与学院保持相对的独立性。

6 月 16 日 中国人民保卫儿童全国委员会举办的全国儿童文艺创作评奖揭晓。音乐一等奖有《小鸽子》、《我们快乐地歌唱》2 首,二等奖有《快乐的节日》等 5 首,三等奖有《我们是明天的青年团员》等 7 首。

6 月 《人民音乐》6 月号刊出 1953 年贺绿汀在中国音协全委扩大会议上的发言《论音乐的创作与批评》,由此展开对贺文观点的讨论批判(参见《人民音乐》1954 年 12 月号及 1955 年 2 月号、3 月号)。

9 月 中央音乐学院接受捷克斯洛伐克留学生伍康妮来校学习。这是该院第一位外国来华留学生。杨荫浏、廖辅叔担任导师。

10 月下旬 中国音协和民族音乐研究所在京召开器乐改革座谈会。来自北京、天津、广州、沈阳的乐器改良设计者和技师 50 余人出席会议,试奏了 70 多种改良乐器。

10 月 26 日 苏联国立莫斯科音乐剧院来北京演出。主要剧目有歌剧《奥涅金》、《暴风雨》、《多瑙河彼岸的萨波罗什人》及舞剧《天鹅湖》等。

10 月 中央戏剧学院附属歌舞剧院在京演出歌剧《刘胡兰》(海啸、于村等

编剧,陈紫、茅沅作曲)。指挥黎国荃,主演郭兰英、方晓天。

10月~12月 中国音协组织中国民间、古典音乐巡回演出团赴沈阳、南京、杭州、上海、广州、汉口、西安等地演出。演出节目:民间音乐方面的有陕北民歌合唱、独唱、笛子独奏、唢呐独奏、山东琴书等;古典音乐方面的有琵琶《十面埋伏》、古琴《广陵散》、《平沙落雁》等。

本年 中央音乐学院编译室翻译出版了大量苏联和东欧国家的音乐书籍。如《苏联音乐发展道路》、《俄罗斯音乐史》、《莫扎特传》、《论柴科夫斯基》、《和声学教程》、《音乐体裁和形式》、《乐器法》等。

本年 新建音乐系科的院校为内蒙古师范学院艺术科。

1955年

1月~5月 《人民音乐》1月号发表泽民《对〈告诉我,来自祖国的风〉的意见》并附编者按“希望在如何创作部队抒情歌曲问题上引起大家的讨论”。继而中国音协召开座谈会,建国初期的一场“抒情歌曲问题”大讨论由此展开。

2月 文艺界开展对胡风“资产阶级唯心主义文艺思想”的大批判。《人民音乐》2月号发表社论《向资产阶级思想进行斗争》。2月24日,中国音协举行报告会,针对音乐界反映出的“资产阶级唯心主义思想观点”进行批判。

3月19日 第五届国际肖邦钢琴比赛评选结果揭晓:傅聪获第三名和演奏《玛祖卡舞曲》最优秀奖。马思聪任本届钢琴比赛评委。

5月5日 原中央戏剧学院附属歌舞剧院改建为“中央实验歌剧院”后,首次公演歌剧《草原之歌》(任萍编剧,罗宗贤、卓明理、金正平作曲),指挥黎国荃。

6月6~15日 文化部在北京召开全国艺术教育会议。会议目的是“调整和整顿各级艺术院校,使艺术教育事业逐步纳入我国社会主义建设计划的正常轨道,进一步提高教学质量,批判艺术教育中存在的资产阶级思想”。

7月30日~8月14日 第五届世界青年与学生和平友谊联欢节在华沙举行。由370人组成的中国艺术团参与联欢和比赛。获奖情况:民间演唱范裕纶、宝音德利格、江新蓉一等奖,巴莎二等奖;古典歌曲郭淑珍三等奖,罗忻祖四等奖,苏凤娟、杨彼德五等奖;民间乐器夏仁根琵琶独奏一等奖,王铁锤等人的管乐四重奏二等奖;小提琴杨秉荪四等奖;钢琴李瑞星、郭志鸿五等奖。赛后,艺术团赴法、美、意、荷、比、南、捷、匈等国访问演出。

本年 聂耳逝世20周年,冼星海逝世10周年。全国许多省市举办纪念会及音乐会演出,有关报刊发表纪念文章。中央新闻记录电影制片厂完成音乐记录片《黄河大合唱》。

1956年

2月~3月 中国音协在京召开党组扩大会,陈毅、周扬参加讨论并发表重要讲话。会议对音乐理论批评工作中存在的问题,包括新音乐运动、学习民族音乐遗产、政治与技术的关系等进行讨论和检查。

3月8日 刘少奇在文化部汇报工作时作《对于文艺工作的几点意见》的谈话,其中提到黎锦晖的儿童歌舞剧:“我们是否有歌剧史?有,《葡萄仙子》、《麻雀与小孩》都是不错的。先前办洋学堂,是学日本,那时歌咏运动中有些歌很普及,把这些编成歌剧,是从黎锦晖起。不要轻视黎派的创作。”

3月19日 教育部发出《关于制发1956—1957年度中学授课时数表的通知》。规定:中等学校的音乐课,只在初中一、二年级开设,每周1学时;初中三年级因增设“工农业基础知识”;音乐课停授;高中三学年均无音乐课。

4月17~7月27日 文化部、中国音协、民族音乐研究所等单位组成的“古琴采访小组”(组长查阜西,成员许健、王迪)到济南、南京、上海等20多个大小城市,访问了近百位古琴家,收集到270余首古琴曲,录音1500分钟,还收集到一些明清以来的重要古琴文献资料。

5月26日 中共中央宣传部陆定一部长在怀仁堂作“百花齐放、百家争鸣”的讲话:“要使文学艺术和科学工作得到繁荣和发展,必须采取‘双百’的政策,我们所主张的‘百花齐放、百家争鸣’是提倡在文学艺术工作和科学研究工作中有独立思考的自由,有创作和批评的自由,有发表自己的意见和保留自己的意见的自由”、“中共中央指出,必须坚持这样的原则:在学术讨论中任何人都不能有什么特权……学术批评和讨论应当是说理的、实事求是的”。

6月、10月 《人民音乐》围绕歌曲《远航归来》的民族风格与吸收外来音调问题发表文章。

8月1~24日 第一届全国音乐周在北京举办。来自全国34个单位的4500余人参加观摩和演出。共演出1066个音乐节目,其中有建国以来的优秀新作,如管弦乐《春节组曲》(李焕之)、《黄鹤的故事》(施咏康)、《山林之歌》(马思聪),合唱《红军根据地大合唱》(瞿希贤)、《长征大合唱》(时乐濛)、《长白之歌》(郑镇玉),歌剧《刘胡兰》、《草原之歌》、《小二黑结婚》等;还有一定数量的古典的、“五四”以来的代表作品。

8月24日 毛泽东接见参加音乐周的各地代表,并在怀仁堂同中国音协负责同志会见时进行谈话,内容涉及音乐的古为今用、洋为中用、推陈出新等问题。谈话记录经整理以《同音乐工作者的谈话》为题,在音乐界内部传达(1979



年9月9日《人民日报》公开发表)。

8月29日~9月1日 中国音协召开第二次理事扩大会议。吕骥在《关于音乐理论批评工作中的几个问题》的发言中就《人民音乐》对贺绿汀《论音乐的创作与批评》一文的错误批判及中国音协工作进行检讨。

11月20日 中央音乐学院华东分院奉文化部、高教部通知,定名“上海音乐学院”。

12月20日 中国音协、中央人民广播电台文艺部等单位联合召开“轻音乐问题座谈会”。对如何正确认识轻音乐、如何创作具有民族风格的轻音乐以及如何对待外国轻音乐作品等问题进行探讨。

12月 中央实验歌剧院演出歌剧《茶花女》。管林、方晓天、张权、李光羲、吴道岭、杨光江等主演。导演谷风,指挥黎国荃。

本年 新建的音乐艺术院校和系科有:西安音乐专科学校、北京艺术师范学院、武汉艺术师范学院音乐系。

1957年

1月3~23日 全国第一届专业团体音乐舞蹈会演在北京进行。2500余人参加演出,节目以小型、单项居多,具有浓郁的民族风格,涌现出一批年轻优秀的专业人才。

2月5~21日 文化部在京召开全国声乐教学会议。与会者来自全国音乐艺术院校、部分高师音乐系科及专业团体的声乐工作者共约150余人,会议讨论、交流了声乐教学的相关问题。苏联、罗马尼亚、保加利亚的声乐专家在会上作了报告或发言。这是中国声乐艺术史上空前的盛会。《人民音乐》3月号、4月号辟有“全国声乐教学会议专辑”,刊登了会议总结报告和部分论文。

2月15日~3月14日 中国剧协和中国音协在北京联合召开新歌剧讨论会,讨论新歌剧的发展基础、方向和创作问题。与会剧作家、作曲家、导演及演员共160多人。《人民音乐》3月号、4月号辟有“新歌剧问题讨论专栏”,《戏剧报》4、5期也刊登有相关内容。

2月~4月 文化部、山东省文化局及曲阜文化部门组成孔庙乐舞委员会。4月7日,在曲阜孔庙大成殿前举行孔庙丁祭祀典乐舞的观摩表演。表演者130余人中有一些是当年曾参加祭祀活动的乐舞生。中央新闻电影制片厂摄制了影片,山东人民广播电台进行了实况录音。

4月 上海音乐学院学生汪立三、刘施任、蒋祖馨联名在《人民音乐》发表《论星海同志一些交响乐作品的评价问题》一文。随之而来的“反右”运动中,汪



立三、刘施任被定为“右派分子”。

5月 天津人民广播电台连续举办5次“旧歌重放音乐会”，内容均为30～40年代的流行歌曲，轰动一时。

5月～7月 全国音乐艺术院校根据中央关于整风运动的指示，组织师生员工学习毛泽东《关于正确处理人民内部矛盾的问题》，纷纷召开座谈会、鸣放会，号召向党提意见。7月，各院校开始整风反右斗争。

8月 在莫斯科举行的第六届世界青年与学生和平友谊联欢节上，中国代表团的音乐节目多项获奖。计金奖获得者有：红线女、杜近芳（东方古典歌曲），马玉涛、鞠秀芳、李月秋、魏喜奎（民歌），郭淑珍（古典歌曲），顾圣婴（钢琴），胡天泉、刘明远、张长城、王范地（民族乐器）以及北京民歌合唱队、彭修文的民族管弦乐队、胡天泉等人的民间吹奏乐队、唐毓斌等人的三重奏、林云喜等人的潮州乐队、合唱《远方的客人请你留下来》；银奖获得者有：李世济、马长礼、郝庆海（东方古典歌曲），温可铮、张利娟（古典歌曲），方初善（流行歌曲）以及音乐作品《闺女之歌》、《啊，多快活》；铜奖获得者有：梁美珍（古典歌曲）、韩铨光（圆号）、刘志刚（大管）、杨秉荪（小提琴）、王珏（大提琴）以及交响诗《黄鹤的故事》、唢呐协奏曲《欢庆胜利》、钢琴独奏曲《庙会》、《东蒙民歌组曲》。

9月 中国人民解放军前线歌舞团在北京演出歌剧《红霞》（石汉编剧，张锐作曲）。

10月15日 中共中央发出《关于在中等学校和小学的教职员中开展整风和反右派斗争的通知》。

10月 总政歌舞团在北京首演歌剧《两个女红军》（陈其通编剧，时乐濛作曲）。

11月28日 刘天华先生逝世25周年纪念会在北京举办。李元庆作《刘天华生平及创作》的报告，并举办刘天华作品音乐会。

12月下旬 中央实验歌剧院一团在北京首演歌剧《槐荫记》（卢肃等编剧，张定和作曲）。

本年 新建的中小学音乐教育机构有：中央音乐学院附属中学、广州音乐学校、天津市音乐小学。

1958年

1月10日 中央人民广播电台开始推出“清除黄色歌曲毒害”专题节目，同时征求轻音乐、轻歌曲作品。

1月～4月 《人民音乐》及《音乐研究》等刊物，连续发表批判“黄色音乐”



及“旧歌重放”的文章。与此同时,全国各地展开批判“黄色音乐”活动。

3月1日 文化部刘芝明副部长在全国艺术学校“反浪费反保守、勤俭办学勤工俭学会议”报告中指出:“在大跃进的革命浪潮中,对艺术教育改革造成了有利条件,要把一切坏东西烧掉,不要坐失良机,要敢于跃进,敢于把革命推向新的高潮,使学校每天每时都处在革命的气氛之中。”他还指出:“东北音专要改成民族民间为主的学校,有些专科要面向普及。目前我们学校的系科大多是为知识分子服务的,真正为广大群众服务的没有设立。准备在讨论学校大调整问题时,动员一部分搞西洋的人转搞民族民间的……”

3月18~30日 柴科夫斯基钢琴和小提琴比赛在莫斯科举行。刘诗昆获钢琴比赛第二名,林克汉、杨秉荪获小提琴比赛纪念奖。马思聪任评委会委员及小提琴比赛评委会副主任。

3月~6月 电影歌曲《九九艳阳天》自影片《柳堡的故事》放映后风行全国。有关刊物纷纷刊载歌谱、推荐介绍,电台频频播放,在群众音乐生活中产生极大影响,同时也引起不少争议。《人民音乐》4月号~6月号开辟“关于歌曲《九九艳阳天》的讨论”专栏,发表各种意见的文稿,其他报刊也不乏此类文章,如3月28日《北京日报》李凌的《从〈九九艳阳天〉谈起》,4月24日瞿希贤的《什么是音乐生活中的主流?》,李焕之在《大众电影》第8期发表的《〈九九艳阳天〉是一首好歌》,旗帜鲜明地肯定了这首歌曲。

5月9日 音乐家黄自逝世20周年纪念日。北京、上海等地音乐界举行纪念活动。北京纪念会由马思聪致开幕词,向隅作“关于黄自生平和事业成就”的报告,会后演出黄自的管弦乐曲《都市风光》,合唱《抗敌歌》、《山在虚无缥缈间》及独唱《玫瑰三愿》等;上海纪念会由贺绿汀致词,黄自夫人汪颐年讲话,钱仁康介绍黄自生平及创作道路。会上演出了黄自的部分音乐作品,会后去黄自墓地奉献花圈。

5月25日 为迁移音乐家张曙(1909—1938)陵墓举行迁葬仪式。新墓位于桂林普陀山前。

5月~12月 自本年5月举办纪念黄自逝世20周年活动之后,北京、上海两地音乐工作者在“插红旗、拔白旗”的政治号召下,就钱仁康对黄自的评价,开始有组织的批判活动。《音乐研究》第4、5期先后刊载了钱仁康《黄自的生活、思想与创作》及《黄自主要作品分析》两篇文章,接着在第6期辟“资产阶级学术思想批判专栏”进行重点批判。《人民音乐》12月号发表评论员文章《在音乐理论批评战线上必须拔去白旗、插上红旗》。

6月 中央实验歌剧院演出世界著名歌剧《蝴蝶夫人》。黎国荃指挥,郑兴丽、李晋伟、楼乾贵、李幻主演。



6月~8月 《人民音乐》展开对中国交响乐的发展道路、民族化、为工农兵服务等问题的讨论。

12月25日 音乐家张曙逝世20周年纪念日。北京举行纪念会及音乐会。孙慎作关于张曙生平及其歌曲创作的报告,田汉介绍张曙对革命音乐的贡献。

本年 为配合“三面红旗”政治运动,音乐创作领域出现了一大批以歌颂“总路线”、“大跃进”、“人民公社”为题材的革命歌曲。

本年 新建的音乐艺术院校有:沈阳音乐学院、山东艺术专科学校、河北艺术师范学院、河北音乐学院、广州音乐专科学校、湖北艺术学院、湖南文艺学院、吉林艺术专科学校。

1959年

1月 中国音协和民族音乐研究所组织音乐院校部分教师及研究人员着手编写《中国近现代音乐史纲要》。与此同时,上海音乐学院也组织专人编写《中国现代音乐史》。

2月 中宣部召开宣传工作会议。会后在文艺界提出“写中心、画中心、唱中心”及“人人歌唱、人人跳舞、人人写诗、人人绘画”的口号。

2月~10月 全国音乐界展开了针对《丢戒指》、《小燕子》、《十绣》、《七女夸新郎》等歌曲的讨论。中心议题是:“如何评价这类歌曲?”“如何区别民歌中的精华与糟粕?”以及“如何选择抒情歌曲的题材、风格?”等。

2月~1964年 《人民音乐》2月号发表西安师范学院董大勇《评马思聪先生独奏音乐会》一文,该文措词激烈,片面而异常苛刻地责难马思聪这次音乐会的曲目中没有反映现实的音乐作品;同期《人民音乐》上另刊有署名徐南平《演出曲目要满足群众多方面的需要》不支持“董文”观点的文章。由此引起了关于表演曲目问题的一场讨论,参与讨论者在认识上分歧很大,一直持续到1964年。

5月7日 音乐学家、作曲家青主(廖尚果)因病在上海逝世,终年66岁。

5月25日~6月7日 上海市举行音乐舞蹈会演,一批优秀曲目脱颖而出,如《抗日战争交响乐》(王云阶)、《梁祝小提琴协奏曲》(何占豪、陈钢)、《幸福河大合唱》(肖白等)、歌剧《天门岛》(张拓编剧,梁寒光作曲)等。

5月 中央实验歌剧院演出苏联喜歌剧《货郎与小姐》。罗忻祖、李光羲主演。

6月 第七届世界青年与学生和平友谊联欢节国际评委宣布:中国《幸福河大合唱》获合唱一等奖;《岩口滴水》获抒情歌曲三等奖;殷承宗钢琴独奏及民间



器乐合奏《舟山锣鼓》、《夜深沉》获艺术家金奖。

6月 文化部、教育部联合召集部分院校长座谈会,就当前艺术教育工作中的一些重大问题交换意见。会后各艺术院校对陆定一提出的“红旗可以插,白旗、灰旗不要拔”、“各种流派都要使它健全和发展起来”以及“劳动多了”、“接受遗产太少了”、“不重视系统的理论知识”等意见进行了传达。

6月 文化部向艺术院校下达《关于全日制高等艺术院校修订教学计划的若干规定(草案)》。指出:应该正常地进行课堂教学,充分发挥教师的主动性,要求学生勤学苦练、刻苦钻研,学深学透本专业,并允许对少数有特殊才能的学生进行特殊培养;在专业课的教学上强调科学性、系统性和循序渐进,不应过早地进行艺术创作和艺术实践,更不能把一个学校办成一个工厂或农场;要求设立学术委员会,等等。

7月5日 贝多芬的《第九(合唱)交响曲》在北京首演。由中央乐团交响乐队、合唱队及中央广播乐团合唱队联合演出。指挥严良堃。

7月23日 中国音协邀请在京参加解放军全军汇演的济南部队文艺代表队与首都民族音乐工作者举行民族器乐改良座谈会。会上济南部队民乐队有关人员介绍了乐器改革经验,演奏了几件改良乐器,如胡天泉的笙、王惠然的柳琴以及大唢呐、坠琴、云锣等。

9月 为庆祝建国10周年,中国音协编辑出版《音乐建设文集》(上、中、下)一套。选收这一时期的音乐理论文献134篇。

9月 总政歌剧团在京演出歌剧《柯山红日》(陈其通编剧,庄映、陆明作曲)。

10月 上海歌剧院在上海首演民族歌舞剧《小刀会》(张拓等编导,商易作曲)。

11月27日 北京舞蹈学校首演大型中国舞剧《鱼美人》(北京舞蹈学校编导训练班编导,吴祖强、杜鸣心作曲)。

12月28日 湖北省实验歌剧团在京演出革命历史题材歌剧《洪湖赤卫队》(朱本和等人编剧,张敬安、欧阳谦叔作曲)。

本年 小提琴家马思聪到上海、南京、杭州、苏州、无锡、南昌、广州、海南岛等地巡回演出。曲目中增添一部分描写祖国河山、反映现实生活的作品,如《闹元宵》、《跳龙灯》、《山歌》、《秋收舞曲》等。

本年 为庆祝国庆10周年,各地演出的影响较大的音乐作品还有:合唱《祖国颂》(刘炽),唢呐协奏曲《欢庆胜利》(刘守义等),交响诗《人民英雄纪念碑》(瞿维),交响诗《歌唱二小放牛郎》(秦咏诚),交响乐《第二交响曲》(马思聪),《秦腔主题随想曲》(赵振霄等),歌剧《春雷》(陈紫、杜宇等),舞剧《宝莲灯》

(张肖虎),歌舞剧《哑姑泉》(张沛、张文秀)等。

本年 正式命名的音乐院校有:南京艺术学院、天津音乐学院。新建音乐艺术院校及系科有:哈尔滨师范大学艺术系、云南艺术学院、中央民族学院艺术系、四川音乐学院。

1960 年

2 月 中央民族乐团成立。

4 月 上海音乐学院党委号召“开展比学赶帮,大搞教学改革运动,把上音办成党校式的学校”,突击一周拿出革命方案。同时在全院张贴揭露教学问题的大字报。

5 月 中央实验歌剧院在京演出根据关汉卿原著改编的歌剧《窦娥冤》(陈紫、杜宇作曲)。郭兰英主演。

7 月 31 日~8 月 5 日 中国音协第二次会员代表大会在京召开,选举新的领导成员:主席吕骥,副主席马思聪、贺绿汀、查阜西。

7 月 天津人民歌舞剧院公演大型歌剧《义和团》(高介云等编剧,王莘等作曲)。

8 月 16 日 中国音乐研究所在北京举办民族音乐概论研究班。参加者有来自全国各音乐艺术院校、文艺单位及音乐研究所的理论研究人员 60 人。历时一年,完成《民族音乐概论》初稿,1961 年提交音乐教材审议会审议。后经郭乃安等人多次修改于 1964 年出版。在编撰《民族音乐概论》的同时,还辑集编印了有关研究民族音乐的参考资料 11 种。

10 月 29 日 北京举办纪念聂耳逝世 25 周年、冼星海逝世 15 周年纪念音乐会。国家领导人及文艺界知名人士周恩来、郭沫若、夏衍、田汉等出席纪念会,会后演出部分作品。在此前后,全国各地音乐界也都举行了规模、形式不一的纪念、演出活动。

11 月 2 日 上海《文汇报》发表李凌《谈轻音乐艺术》一文,正面肯定轻音乐艺术,引起乐界关注。

本年 广西壮族自治区在南宁举行不同剧本与剧种的“刘三姐”文艺会演后,集各剧本、剧种唱腔特点,改编成 8 场歌舞剧《刘三姐》晋京汇报演出,获得成功。

本年 新建的音乐艺术院校及系科有:西安音乐学院、北京艺术学院、解放军艺术学院。



1961 年

3 月 《人民音乐》3 月号发表《为了轻音乐艺术的繁荣与发展》一文,提倡轻音乐;同时发表竹兰《〈太阳啊,你再照照我〉无损红霞的英雄形象》一文,对该刊 1959 年 10 月号所刊《这首歌缺乏革命英雄主义精神》一文观点提出不同意见。

7 月 1~8 日 天津举行第一届音乐周。

7 月 5 日 第一届“哈尔滨之夏”音乐会开幕。

8 月 全国音乐院校教材编审会议分别在上海、西安、北京等地进行。上海二胡、琵琶教材会议审议讨论了教材曲目草案和上海音乐学院编写的教材;西安古筝教材编选座谈会重点讨论了教材曲目;北京教材编审会议审议了中国音乐史、外国音乐史、民族音乐概论、作品分析、和声、配器、复调等课程教材初稿。

9 月 第二届乔治·埃奈斯库国际音乐比赛和联欢节的钢琴比赛在罗马尼亚举行。中国女钢琴选手洪滕、鲍惠荃分别获得钢琴比赛第三和第五名(本届第一名空缺)。

本年 新建的高师艺术系科及艺术院校有:湖南师范学院艺术系、广西艺术学院。

1962 年

1 月 13 日 东方歌舞团成立,团长戴碧海。

2 月 15 日 中央民族乐团在原中央歌舞团民歌合唱队及民族管弦乐队基础上成立,团长李焕之,副团长唐荣枚,指挥秦鹏章。

3 月 贺绿汀赴莫斯科参加苏联第二届作曲家协会代表大会,并应聘担任莫斯科第二届柴可夫斯基国际音乐比赛评委。我国选手殷承宗在这次钢琴比赛中排名第二。

3 月 首届羊城音乐花会在广州举行。

5 月 5~21 日 第三届“上海之春”音乐会举行。音乐会演出的大型作品有《长征交响乐》(丁善德)、《白毛女幻想曲》(瞿维)、交响大合唱《英雄的诗篇》(朱践耳)等。

5 月 中央实验歌剧院更名为“中央歌舞剧院”。院长卢肃。

6 月 文化部颁发《关于重点高等音乐学校的招生工作和甄别学生的安排问题(草案)》一文。指出:中央音乐学院和上海音乐学院是文化部两所重点学



校,其任务是为国家培养具有较高专业水平的音乐人才和音乐尖端人才。两院每年招生数量不多,但在专业条件上有其特殊要求,而这类学生又比较难得,因此在招生工作上须予适当照顾,才能保证新生质量。下列几点意见,希各地有关教育部门参考处理:一、今后专业初试及格的考生,可给予两周时间的专业辅导,藉以观察考生在音乐上的反应条件和接受能力,然后进行复试,决定录取。二、两院可以招收全国各地考生,不受地区限制。每年暑假各地教育部门应积极认真做好选拔工作,协助两院完成招生任务。三、同意两院适当扩大课余音乐学校,可在每年2~5月招生一次。必要时商得当地教育部门同意,可下学校进行宣传、物色对象,招收中小学各年级在校学生进行课余学习,为今后招生充实来源。四、中等音乐学校应届毕业生可以自己选报高等音乐学校,不受地区限制。五、同意两院大、中、小学第一年入学新生均为试读期,一年后进行甄别,对少数确实不宜学习音乐的学生予以处理。

8月1日 张寒晖(1902—1946)纪念馆在河北定县落成,举行开馆仪式。

9月10~28日 中国青年音乐家演出团在团长赵沨、副团长严金萱率领下前往香港演出。成员有:钢琴家刘诗昆、顾圣婴、周广仁;歌唱家郭淑珍、张利娟、施鸿鄂;弦乐四重奏组俞丽娜、林应荣、丁芷诺、沈西蒂。

11月30日 首都举行欧仁·鲍狄埃逝世75周年、狄盖特逝世30周年纪念会。

1963年

3月23日 教育部下达《全日制中学暂行工作条例(草案)》。规定初级中学一、二年级每周开设音乐课1学时,初中三年级及高中均不开设音乐课。

5月 第四届“上海之春”期间举行全国二胡、小提琴比赛,闵惠芬、郑石生分别获二胡、小提琴比赛一等奖。

5月20日 上海《文汇报》发表姚文元《请看一种“新颖而独到的见解”》,对《克罗士先生》一书所写的内容提要进行指责。6月25日、28日《文汇报》相继发表山谷(贺绿汀)和沙叶新持不同意见文章。由此展开了一场“德彪西评价问题”的大辩论。

9月 国庆前夕,中国音协向全国推荐8首革命歌曲:《全世界无产者联合起来》、《高举革命大旗》、《学习雷锋好榜样》、《听话要听党的话》、《人人歌唱好八连》、《一条大路在眼前》、《唱支山歌给党听》、《社员都是向阳花》。

10月14日 教育部发出“组织高等学校文科学生参加农村社会主义教育运动”的通知。指出:全国农村社会主义教育运动正在进行,这是向学生进行阶



级和阶级斗争教育的良好时机,设有文科的高等学校(包括综合大学、高师文科的各系和民族、艺术等院校),应该积极地、有计划地组织学生参加这一运动,使他们在实际斗争中受到锻炼和教育。

11月3日 首届“江西音乐周”在南昌举行。

12月12日 毛泽东批示:“各种艺术形式——戏曲、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等,问题不少,人数很多,社会主义改造在许多部门中,至今收效甚微。”12月16日,文化部、中国音协、中国舞协联合召开“首都音乐舞蹈工作者座谈会”,周扬、林默涵作报告。

1964年

2月 中央音乐学院突击修订《外国音乐史》、《中国古代音乐史》和《中国近现代音乐史》,送毛泽东主席阅审。

4月~9月 《人民音乐》4月号及8、9月号辟有“关于电影歌曲的讨论”专栏,围绕电影《怒潮》插曲《送别》和电影《冰山上的来客》插曲《花儿为什么这样红》展开讨论。先后发表不同意见的评论文章多篇。

6月5日 京剧现代戏观摩演出在北京开幕。来自全国的28个京剧表演团体参加观摩演出。大会期间,召开京剧音乐座谈会,山东、北京、哈尔滨、天津、云南京剧团分别介绍了《奇袭白虎团》、《芦荡火种》、《革命自有后来人》、《六号门》、《黛诺》的音乐和唱腔设计。《红旗》杂志第12期以《文化战线上的一个大革命》为题发表社论。

6月27日 毛泽东在《中宣部关于全国文联和所属各协会整风情况报告》的文稿上,作了第二个批示:“这些协会和他们所掌握的刊物的大多数(据说有少数几个好的),十五年来,基本上(不是一切人)不执行党的政策,做官当老爷,不去接近工农兵,不去反映社会主义的革命和建设。最近几年,竟跌到了修正主义的边缘。如不认真改造,势必在将来的某一天,要变成匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。”

7月2日 中宣部召开中国文联、各协会及文化部负责人会议。文艺界整风运动开始。

8月20日 第一届“沈阳音乐周”开幕。革命化、民族化、群众化是这次活动的中心内容。

9月11日 中共中央国务院发出“组织高等学校文科师生参加社会主义教育运动”的通知。指出:“我国高等学校文科脱离实际的倾向十分严重,资产阶级的和修正主义的思想影响相当普遍,有些单位的领导权不是掌握在无产阶

手里,不少资产阶级专家正在同我们争夺青年学生……今后的方向就是使文科院校附设工厂或者迁到农场,办成半工半读或者半耕半读的学校。”通知规定:本年冬季开始,高等学校文科师生都应该分批下去参加社会主义教育运动,主要是参加农村的“四清”运动。

9月30日 解放军空政歌舞团在北京演出歌剧《江姐》(阎肃编剧,羊鸣、姜春阳、金沙作曲)。毛泽东、周恩来、朱德等国家领导人观看演出。

9月 杨荫浏著《中国古代音乐史稿》(上册)由人民音乐出版社出版。

9月~10月 大型音乐舞蹈史诗《东方红》作为建国15周年的献礼节目在北京排练、演出。内容为:序曲—葵花向太阳/东方的曙光/星火燎原/万水千山/抗日的烽火/埋葬蒋家王朝/祖国人民站起来/祖国在前进/世界在前进。参加编创及演出人员有3500人。1965年这部作品被摄制成彩色宽银幕舞台艺术片。

10月 中央歌舞剧院在京演出芭蕾舞剧《红色娘子军》。中央芭蕾舞团编剧,吴祖强、杜鸣心、戴宏威、施万春、王燕樵作曲。

11月26~28日 “全国少数民族群众业余艺术观摩演出”在北京举行。来自全国35个民族的700余位代表参加这次活动。内蒙古代表团的“乌兰牧骑”被大会誉之为“革命化、群众化的文艺轻骑兵”,是文艺工作者的学习榜样。

12月 电影《早春二月》遭到批判后,该片的音乐也被否定。《人民音乐》12月号刊出《影片〈早春二月〉的音乐说明了什么?》等文。

12月~1965年6月 继《人民音乐》12月号发表《李凌同志的音乐思想反映了什么问题》一文之后,在全国展开对李凌音乐思想的批判持续达半年之久。期间,除《人民音乐》外,《光明日报》、《文汇报》等报刊均刊有此类文章。

本年 新建的音乐院系有:北京师范学院音乐系、中国音乐学院。

1965年

3月6日 《光明日报》开辟“创造和发展社会主义的民族的新音乐新舞蹈”专栏并附《编者按》,号召开展音乐舞蹈革命化、民族化、群众化的“三化”讨论。

3月 《红旗》第三期选登革命歌曲13首并加编者按语。随后,全国掀起大唱革命歌曲的热潮。13首歌曲是:《大海航行靠舵手》、《社会主义好》、《我们走在大路上》、《工人阶级硬骨头》、《社员都是向阳花》、《三八作风歌》、《毛主席的战士最听党的话》、《为女民兵题照》、《学习雷锋好榜样》、《高举革命大旗》、《我们是共产主义接班人》、《全世界无产者联合起来》、《全世界人民团结起来》。

4月 中国音协奉中宣部指示,布置有关音乐出版部门检查书刊事宜。重



点清理歌颂毛主席的歌曲中存有“神化、感恩、浮夸”思想的作品。

5月8~16日 第六届“上海之春”在上海举行。演出节目中反映社会主义革命、社会主义建设以及援越抗美的音乐舞蹈约占全部节目的90%左右。

8月2日 长征组歌《红军不怕远征难》(肖华词,晨耕、生茂、唐诃、遇秋作曲)由战友文工团在北京庆祝“八一”建军节的晚会上首演。

9月18日 日本“聂耳纪念碑保存会”在藤泽市和平公园为重建聂耳纪念碑举行隆重的揭幕仪式(原1954年在日本建立的纪念碑于1958年被台风和海啸冲毁)。新纪念碑石仍为花岗岩雕刻的象征聂耳的“耳”字,碑石左右两块黑色大理石上分别刻有聂耳生平、《义勇军进行曲》歌谱及“聂耳终焉之地”的郭沫若题词。

10月 中央乐团演出交响音乐《沙家浜》(罗宗熔、杨牧云等集体创作)。

1966年

1月 中央歌舞剧院演出歌剧《阿依古丽》(海啸编剧,石夫、乌斯满江作曲)。指挥郑小瑛,主演罗忻祖、苏凤娟、李光羲、胡松华。

2月 上海舞蹈学校晋京演出芭蕾舞剧《白毛女》(瞿维、严金萱作曲)。

4月23日 上海音乐学院党委宣读林彪委托江青召开的《部队文艺工作座谈会纪要》。此间,张春桥攻击上海音乐学院是“资产阶级统治”,“不是党委领导、是贺绿汀的恩师黄自领导”;同时,上海市委决定将贺绿汀列为重点批判对象。5月7日,上海各报开始点名批判贺绿汀。

5月14~31日 第七届“上海之春”揭幕。《人民日报》对这届演出特色的报道和评价是:音乐舞蹈革命化;工农兵参加创作演出、评论;除了在剧场演出外,还深入工厂、农村、部队请工农兵审查批准。

5月16日 中共中央发出《五·一六通知》,“文化大革命”开始,《通知》指出:“混进党里,政府里,军队里和各种文化界的资产阶级代表人物,是一批反革命的修正主义分子,一旦时机成熟,他们就要夺取政权,由无产阶级专政变为资产阶级专政。这些人物,有些已被我们识破了,有些则还没有被识破,有些正在受到我们信任,被培养为我们的接班人,例如赫鲁晓夫那样的人物,他们正睡在我们的身边,各级党委必须充分注意到这一点。”自此,北京和全国各地音乐艺术院校及高师音乐系科,相继停课“闹革命”,大批干部、教师横遭批斗,教学工作陷入瘫痪。

7月 第二届“沈阳音乐周”开幕。“序幕”由500名工农兵齐唱《东方红》、《大海航行靠舵手》、《没有共产党就没有新中国》。音乐会共演20场。各场分

别冠以“毛泽东思想胜利万岁”、“毛主席诗词演唱”、“数风流人物还看今朝”、“誓做无产阶级接班人”、“高举毛泽东思想红旗奋勇前进”等标题,进行专场演出。

8月下旬~9月中旬 “文革”重灾区上海音乐学院近80名教职员被打入“牛棚”,失去人身自由。一批著名老教师惨遭迫害、含冤而死。如二胡教育家陆修棠副教授(时年55岁),指挥系系主任杨嘉仁教授(时年54岁)及其夫人程卓如副教授(时年48岁),钢琴教育家李翠贞教授(时年55岁)等;全国其他单位亦有类似情况发生,如中央乐团指挥家、小提琴家黎国荃(时年52岁)等。

9月5日 中共中央、国务院联合发出《关于组织外地高等学校革命学生、中等学校革命学生来北京参观文化大革命运动的通知》:规定来京参观的革命学生和革命教职工一律免费乘坐火车;到京后的伙食、住宿由北京市负责安排。经费由国家财政开支,数以千万人计的大串连由此开始。

9月30日 《人民日报》以《亿万人民齐歌唱,毛泽东思想永远放光芒》为题,整版刊登毛泽东语录歌曲。至此,中国大地除《国际歌》、《东方红》、毛主席语录歌及“造神”、“造反”之类的歌曲外,古今中外一切优秀音乐作品都被批判成“毒草”或“文艺黑线的产物”而遭到禁绝。

1967年

1月15日 中央音乐学院院长马思聪因不堪忍受“文革”迫害,几经周折,经香港逃往美国。同年5月,公安部成立马思聪专案小组,将此案定性为“叛国投敌”(参见1985年12月30日条)。

1月31日 青年钢琴家、国际钢琴比赛金奖获得者顾圣婴,因受“文革”迫害,英年早逝,时年30岁。

5月23日 为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表25周年,北京、上海举行集会,并连续上演京剧《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、《海港》、芭蕾舞《红色娘子军》、《白毛女》以及交响音乐《沙家浜》8个“样板戏”。《人民日报》鼓吹“把革命样板戏推向全国去”!

6月1日 上海演出歌颂“造反派”夺权的五场歌舞剧《一月风暴》。

本年 上海乐团根据京剧《智取威虎山》的主要情节与唱腔创作交响音乐《智取威虎山》。(据新华社报道,此作于1974年初在上海正式演出)

1968年

1月20日 音乐活动家、作曲家、原上海音乐学院副院长向隅含冤逝世,终



年 55 岁。

3 月 1 日 上海音乐学院钢琴教授范继森“文革”中身患癌病，强迫劳动，屡遭毒打，不幸逝世。时年 51 岁。

3 月 21 日 上海音乐学院院长贺绿汀以“反革命罪”被捕入狱。随即又获莫须有罪名，株连亲属数十人，其中多人被打致残，三人被逼疯，爱女贺晓秋自尽。期间，“造反派”两次组织电视批斗大会，均因贺的严正不屈而以失败告终。1973 年出狱，被誉为“硬骨头音乐家”。

6 月 10 日 上海音乐学院管弦系系主任陈又新教授，因受迫害逝世。时年 56 岁。

7 月 1 日 在纪念“七一”文艺晚会上，中央乐团与中国京剧团联合演出钢琴伴唱《红灯记》，钢琴曲作者与演奏者为殷承宗。

8 月 16 日 上海音乐学院沈知白教授，因受迫害逝世。时年 64 岁。

12 月 2 日 戏剧家、国歌歌词作者田汉，惨死狱中，时年 70 岁。

1969 年

8 月 纪录影片《南京长江大桥》于本年 5 月上演后，姚文元在中央新闻纪录电影制片厂制造了所谓“电影《南京长江大桥》音乐事件”。起因是：该片音乐中有片断旋律与苏联歌曲《列宁山》的旋律相似，于是强调这是“文艺战线上阶级斗争很尖锐”的反映，便发动群众在该厂大搞所谓“肃清苏修流毒”的运动，使有关人员无辜受到审查和迫害。

1970 年

1 月 “中央五七艺术学校”开始筹建；该校是江青提议，经中央政治局讨论，毛主席批准试办的一所综合性艺术学校，包括音乐队、舞蹈队、京剧队、电影队。第一批电影队学员及建校骨干选自 8341 部队的 125 名战士，除一名共青团员外全部都是共产党员。江青自任名誉校长。筹备期间，曾在上海办“五七京剧训练班”试点。1971 年 11 月至 1972 年 2 月，在北京、上海、青岛三市招生 172 名。

2 月 1 日 《人民日报》发表五首革命历史歌曲，曲名及歌词均有修改。五首歌曲是《工农一家人》（原名《打长江》）、《大刀进行曲》、《毕业歌》、《抗日战歌》（原名《救国军歌》）及《战斗进行曲》。这些歌曲成为当时音乐教学的唯一教材。

5 月 钢琴协奏曲《黄河》在北京首演。钢琴独奏殷承宗，协奏中央乐团交

响乐队,指挥李德伦。该曲由殷承宗、刘庄、储望华、盛礼洪改编(当时称中央乐团集体创作)。

6月27日 中共中央批准“北京大学、清华大学关于招生(试点)的请示报告”。认为:经过三年来的“文化大革命”,两校已具备招生条件,本年下半年开始招生。宗旨是:“培养高举毛泽东思想伟大红旗,无限忠于毛主席、无限忠于毛泽东思想、无限忠于毛主席革命路线的全心全意为社会主义革命和社会主义建设服务的有文化科学理论又有实际经验的劳动者”;招收具有三年以上实践经验、年龄20岁左右、有相当于初中以上文化程度的工人、贫下中农、解放军战士和青年干部,采取群众推荐、领导批准和学校复审相结合的办法录取入学。这一招生办法也在全国部分高校施行,沿用至1977年恢复高校招生制度为止。

本年 新建的高师艺术系科有:(山东省)济宁师专艺术系、河北师范大学军体文艺系、河北师院军体文艺系。

1971年

9月~12月 中国歌剧舞剧团赴阿尔巴尼亚、罗马尼亚、南斯拉夫访问演出。主要节目有:钢琴协奏曲《黄河》、舞剧《红色娘子军》和《白毛女》片断。

10月4日 日本松山芭蕾舞团访华,在北京首场演出中国舞剧《白毛女》。

10月 朝鲜平壤民族歌剧团访华,演出革命歌剧《血海》。

本年 新建的高等师范艺术系科为(江西省)赣南师范专科学校艺术科。

1972年

2月12日 新华社报道:革命现代舞剧《白毛女》、钢琴伴唱《红灯记》、钢琴协奏曲《黄河》、交响音乐《沙家浜》均已摄制成彩色影片,并于春节期间在全国各地放映。

2月 中央五七艺术学校制定音乐队教学计划,规定学制:提琴、钢琴各八年,京胡、二胡、琵琶、打击乐各五年。每周上课48节:政治4节、劳动6节、军体2节、文化8节、专业28节。授课要求:根据毛主席“学制要缩短,课程设置要精简,教材要彻底改革,有的首先删繁就简”的指示,通过大批判,认真学习样板戏的艺术经验,使学生逐步掌握专业技能。

3月1日 《红旗》杂志发表上海市《龙江颂》剧组集体改编的革命现代京剧《龙江颂》(1972年7月演出本)。

5月 国务院文化组“革命歌曲征集小组”编辑的《战地新歌》第一集出版



(至1976年4月共出版5集)

11月《红旗》杂志发表山东省京剧团《奇袭白虎团》剧组的革命现代京剧《奇袭白虎团》(1972年9月演出本)。

本年新建的高等师范艺术系科有:(黑龙江省)齐齐哈尔师范学院艺术系、上海师范大学艺术系。

1973年

1月“文革”中被残酷迫害达7年之久的“硬骨头音乐家”贺绿汀被释放出狱。

9月14日~21日 美国费城交响乐团在北京、上海访问演出。指挥:尤金·奥曼迪。

10月 全国开始“无标题音乐”讨论。起因是:中央音乐学院教师黄晓和应对外友协要求为两位土耳其音乐家访华曲目写的报告中有“这些乐曲,大都没有什么深刻的内容,也没有具体的情节和标题,仅仅表现作者某种情绪的变换和对比,音乐一般来讲还是比较健康、明朗”等语句。送审后,周恩来等中央领导人在报告上圈阅同意,而江青等则借题发挥,在报告上批示:“无标题音乐是否仅仅表现了某种情绪的变换、对比而无社会内容?”于会咏则在北京文艺界大会及天津举行的全国各省市文化局负责干部和音乐工作者座谈会上,公然攻击这份报告,于是报刊舆论紧跟,一场“无标题音乐”大批判运动在全国迅速展开。

10月29日 江青在审查中国艺术团出国演出节目时指出:二胡独奏曲《二泉映月》哀怨凄凉、云遮月,不要演。

8月13日 国务院批准中央直属9所艺术学院合并,改称“中央五七艺术大学”,下设三院三校,即音乐学院、戏剧学院、美术学院和戏曲学校、舞蹈学校、电影学校。江青任名誉校长,于会咏、浩亮、刘庆棠、王曼恬任副校长。音乐学院以原中央五七艺术学校音乐系为基础与原中央音乐学院和中国音乐学院合并而成,设管弦乐系、民乐系、声乐系及器乐修理专修班、绘谱专修班。

本年新建的高等师范艺术系科有:(山东省)德州师范专科学校艺术系、(湖南省)怀化高等师范专科学校音乐系。

1974年

1月 全国展开“批林批孔”运动。报刊开始发表批判孔子音乐思想的文章。



■ **本年** 新建的高师音乐艺术系科有:(安徽省)阜阳师范学院音乐系、(湖南省)郴州师范专科学校艺术系。

1975 年

3 月 中国艺术团原定 3 月 29 日赴美演出,因美方要求取消节目中《台湾同胞——我的骨肉兄弟》一歌,否则无限期推迟这次演出。中方坚持原定方案,推迟出访。

4 月 4 日 共产党员张志新因反对林彪、“四人帮”,在辽宁省监狱被残酷杀害,时年 45 岁。张志新在狱中曾创作《谁之罪》、《迎春》以及《路》等音乐作品。

10 月 毛泽东批示,为纪念人民音乐家聂耳逝世 40 周年、冼星海逝世 30 周年在京举办纪念音乐会。但却受到“四人帮”及其亲信的重重刁难、阻挠。如规定这次活动“不提纪念”、“不要请人”;把原已拟定的“人民音乐家聂耳、冼星海逝世 40、30 周年纪念音乐会”的名称,改作“人民音乐家聂耳、冼星海音乐会”;把已经印好有毛泽东“为人民音乐家冼星海同志致哀”的题词和聂耳、冼星海照片的节目单全部废弃重印,等等。10 月 25 日,音乐会在首都举行,参加演出的有中央乐团、中国歌舞团、中国歌舞剧团、新影乐团、中央音乐学院、少年广播合唱团等单位。

■ **本年** 新建的高等师范音乐艺术系科为(山东省)昌潍师范专科学校艺术系。

1976 年

3 月 《人民音乐》等 5 种艺术刊物相继复刊。

5~6 月 一场“反击右倾翻案风、歌颂无产阶级文化大革命”的群众歌咏运动在全国展开。北京、上海、天津举行规模盛大的歌咏大会;上海市 10 个单位联合发起“深入批邓、乘胜前进”的征歌活动;文化部艺术局歌曲评选小组出版的《反击右倾翻案风、歌唱无产阶级文化大革命歌曲选集》被鼓吹为“同党内走资派作斗争的战歌”。

6 月 28 日 朝鲜人民军协奏团来华访问,在北京首场演出大型革命歌剧《党的好儿女》。

7 月 3 日 文化部、教育部联合发出《关于中央五七艺术大学各院校 1976 年招生工作的通知》:“招生工作必须以阶级斗争为纲,坚持党的基本路线。……应选拔在批邓、反击右倾翻案风斗争中表现好的入学,以选拔苦大仇深的



工农兵及其子女为主”。音乐学院共招收新学员140名,专业有理论作曲、指挥、声乐、民乐、钢琴、弦乐、管乐及乐器修造、舞蹈音乐创作等。学制分中专、大专,学习年限1~8年不等。

7月《人民音乐》第3期辟“音乐创作要反映同资产阶级的斗争”专栏,发表文章一组。

10月6日“四人帮”倒台,“文革”浩劫结束。全国各界开始拨乱反正。

本年新建的高师音乐艺术系科有:(山东省)山东师范学院艺术系、曲阜师范学院艺术系、(湖南省)衡阳高等师范专科学校音乐系。

1977年

1月1日 音乐舞蹈史诗《东方红》、组歌《红军不怕远征难》、评弹《蝶恋花·答李淑一》等电影艺术片在全国重新放映。

1月 在纪念周总理逝世周年的前夕,人民音乐出版社编辑出版了《敬爱的周总理,我们永远怀念您》歌曲集。歌集受到国内外读者的极大欢迎,印数达190万册。

2月 歌剧《白毛女》在北京重新演出。

3月1日 解放军总政治部通知各部队组织教唱以下10首革命歌曲:《中国人民解放军进行曲》、《游击队歌》、《我为人民扛起枪》、《说打就打》、《我是一个兵》、《一定要把胜利的旗帜插到台湾》、《打靶归来》、《学习雷锋好榜样》、《毛主席的战士最听党的话》、《解放军是个大学校》。

3月~4月 吕骥同志率领黄翔鹏、王湘等分赴陕、甘、晋、豫四省进行文物普查,对新石器中晚期以来的陶埙和商周两代的钟磬做了大量测音。黄翔鹏在《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》一文中,提出了西周中晚期编钟存在着“一钟双音”的普遍现象,这是对先秦音乐研究具有突破性认识的重大发现。

8月20日 美国“旅行者”太空船飞往宇宙,太空船上带有一张喷金的铜唱片,唱片上录有27段世界各国著名音乐作品,其中包括中国古琴曲《流水》。

10月21日 文化部、教育部联合发出《关于全国艺术院校1977年招生工作的通知》,废除“文革”招生制度,实行“德智体全面考核,择优录取”的原则。中央音乐学院发出招生简章仅数日,全国报名人数就达17000余名之多。

12月7日 作曲家郑律成逝世周年。中央乐团、中央广播合唱团、中央民族歌舞团、中央音乐学院等单位在京举办“郑律成作品音乐会”。

12月15日 国务院批准撤销“中央五七艺术大学”,恢复“中央音乐学院”



等六所原来隶属文化部的艺术院校。27日,文化部召开庆祝恢复六所艺术院校大会。

本年 新建的高师音乐艺术系科有:(吉林省)长春师范学院艺术系、(江西省)南昌职业技术师范学院艺术系。

1978年

3月5日 第五届全国人民代表大会第一次会议通过了用聂耳《义勇军进行曲》集体填词而成的《中华人民共和国国歌》。(参见“1982年12月4日”条)

4月23日 法国国家广播公司通过卫星首次向法国、英国转播中央乐团在京举行交响音乐会的实况。演出曲目有钢琴协奏曲《战台风》、交响诗《心潮逐浪高》、贝多芬《第三交响曲》及柏辽兹序曲《罗马狂欢节》等。

6月 日本指挥家小泽征尔来华与中央乐团交响乐队合作演出。曲目有柏辽兹的序曲《罗马狂欢节》、勃拉姆斯的《D大调第三交响曲》、日本小山清茂的管弦乐曲《伐木歌》、吴祖强改编的《二泉映月》以及吴祖强、王燕樵、刘德海的琵琶协奏曲《草原小妹妹》等。

9月11~23日 中国音协在武昌召开全国声乐创作座谈会,对当前声乐创作特别是抒情歌曲问题展开讨论。吕驥提出目前声乐创作存在着题材不广泛、形式不多样、音乐语言贫乏等诸多问题;贺绿汀介绍有关《游击队歌》、《嘉陵江上》、《垦春泥》等歌曲的创作经验;瞿维、焕之、生茂、晓河等均就有关声乐作品创作问题作了专题发言。

12月28日 教育部通知:经国务院批准,全国恢复和增设169所高等学校,其中有山东艺术学院和吉林艺术学院两所高等艺术院校。

本年 湖北随县曾侯乙墓(擂鼓墩一号墓)出土一批珍贵文物,包括编钟、编磬、鼓、瑟、琴、笙、排箫、簋等古乐器共125件,包括编钟64件,编钟上有铭文2800多字,是20世纪中国音乐史考古研究的一项重大发现。

本年 新建的高师音乐艺术系科有:吉林师范学院音乐系、(湖北省)江汉大学艺术系。

1979年

2月3~23日 文化部在京召开全国艺术教育会议。会议强调,必须适应全党工作重点转移的新形势,调动一切积极因素,迅速完成艺术院校的恢复、整顿、提高工作,积极培养又红又专的优秀艺术人才。会议总结了经验教训,讨论

今后发展艺术教育事业的八年规划和教材编选计划。

2月17~22日 文化部和中國音協在京召開音樂創作座談會，與會者就進一步解放思想、關於藝術民主、藝術規律以及歌頌領袖等問題進行座談討論。

2月28日 南京藝術學院黃友葵教授聲樂教學50周年獨唱音樂會在京舉行。音樂會由她的學生張權、魏啟賢、王福增、孫家馨、王萃年、方應暄、周永吉等演唱。

3月17日 美國波士頓交響樂團在北京演出。指揮小澤征爾。隨後，赴上海音樂學院進行訪問和交流。

5月10日 教育部張承先副部長就《人民音樂》雜誌社記者提出有關中小學音樂教育問題作如下答復：一、音樂在青少年生活中占有重要位置，音樂課是培養學生德智體全面發展的一門不可缺少的課程；二、音樂課能促進學生身心的健康發展，是德育不可缺少的內容，能激勵學生勤奮學習的意志，調劑學習情緒，提高學習效果，能啟發形象思維，發展想象力；三、音樂、美術是進行美育的重要手段；四、要加強音樂、美術教育的措施。

7月15日 美籍華人男低音歌唱家斯義桂應文化部邀請到上海音樂學院作為期5個月的講學活動，接受該院授予名譽教授稱號。

9月~10月 賀綠汀參加中國音樂家代表團赴澳大利亞出席聯合國教科文組織國際音理會第18屆大會。中國自此成為該會會員國。

10月18~24日 湖北藝術學院發起並主辦和聲學學術報告會。來自全國音樂院校及高師音樂系等單位的37名代表參加，提交論文34篇、譯文6篇、資料3份。會後出版《和聲學學術報告會議論文匯編》一冊。

10月20~21日 中央音樂學院喻宜萱教授教學30周年學生音樂會在京舉行。她的學生黎信昌、李雙江、文征平、李光倫等參加演唱。

10月23~27日 聯合國教科文組織及亞洲文化中心在菲律賓首都馬尼拉召開“聯合出版亞洲音樂教材”第六次專家會議。與會者來自18個國家，中央歌劇舞劇院劉嶸代表中國出席。會議根據各國提供的歌曲錄音進行評選，其標準是：一、必須在本國普遍流行的；二、必須易學易唱，音域不太寬廣的；三、能引起世界各地區人民的愛好；四、必須是本國音樂而非外國歌曲改編的。共選出各國歌曲63首，其中中國歌曲4首：《茉莉花》（江蘇民歌）、《烏蘇里船歌》（赫哲族民歌，郭頌改編）、《祝酒歌》（韓偉詞，施光南曲）、《我們的生活充滿陽光》（集體詞，呂遠、唐河曲）。《亞洲音樂教材集》將於1980年3月出版發行。

10月30日~11月16日 中國文學藝術工作者代表大會在京舉行。大會期間，中國音協召開第三次會員代表大會，選出新的理事、常務理事。主席呂驥，副主席賀綠汀、李煥之、李凌、周巍峙、丁善德、時樂濛、趙沅、才旦卓瑪、孫



慎、周小燕。

10月 当代音乐大师、著名指挥家卡拉扬率柏林爱乐交响乐团来北京演出。

12月13~20日 教育部在郑州召开高等师范院校艺术专业教学座谈会。总结建国以来艺术师范教育正反两方面的经验,讨论美育在教育过程中的地位和作用,制订高等师范院校音乐、美术专业教学计划,商定各科教学大纲、教材编写计划与音乐师资培训方案。

12月18~27日 中国音协在广州召开全国音乐理论工作座谈会。吕骥、贺绿汀、孙慎、赵沅到会。会议讨论了“文革”前17年音乐理论工作经验总结问题、政治与艺术关系问题、轻音乐与国外流行歌曲问题及音乐美学问题等等。贺绿汀作《关于音乐文化建设问题》的讲话,针对音乐教育提出三点建议:一、中小学甚至幼儿园的音乐教材及音乐课程中均采用五线谱;二、兴办音乐小学、音乐中学,为音乐学院培养后备人才;三、成立全国性的组织如音乐教育委员会,以协调全国的音乐文化教育工作。

本年 新建的高师音乐艺术系科有:(安徽省)滁州师范专科学校艺体系、天津师范专科学校设艺术教育部、(广东省)肇庆师范专科学校音乐系、(安徽省)宿州师范专科学校艺术系、山东艺术学院、吉林艺术学院、新疆师范大学音乐系。

1980年

2月16日 中央人民广播电台与《歌曲》编辑部联合举办的“听众喜爱的广播歌曲评选”揭晓。评选出1979年以来的优秀抒情歌曲15首:《祝酒歌》、《妹妹找哥泪花流》、《我们的生活充满阳光》、《再见吧,妈妈》、《泉水叮咚响》、《边疆的泉水清又纯》、《心上的人啊,快给我力量》、《大海一样的深情》、《青春啊青春》、《洁白的羽毛寄深情》、《太阳岛上》、《绒花》、《我们的明天比蜜甜》、《浪花里飞出欢乐的歌》、《永远和你在一道》。

5月9日 周扬在中国音协、文化部等单位联合召开的音乐创作座谈会上指出:要为新中国、为社会主义制礼作乐;要制定必要的制度以奖励艺术家的创造劳动;要坚决贯彻“双百”方针;要发展抒情歌曲;要继承传统、勇于革新;要向外国学习;要重视音乐教育,等等。

5月16~25日 中国古代音乐史研究工作座谈会在京召开。由中国音协、音乐研究所及中央音乐学院联合举办。

5月 教育部委托山东师范学院在济南主持召开高师音乐专业中国音乐史



教学大纲讨论会。来自北京、上海、南京、哈尔滨、江西、内蒙古、河南、甘肃及山东等省市自治区的十所高师院校音乐专业教学人员参加。制订了《高等师范院校中国音乐史教学大纲(草案)》,提供本年12月在长沙举办的高师艺术专业教学大纲讨论会研讨修改。

7月15日 《北京音乐报》刊出《我们的呼吁》一文。该文是参加北京市第四次文代会的13名音乐、舞蹈协会会员代表针对北京市音乐教育存在的问题而写的一份建议书。呼吁有关领导把音乐教育提上议事日程,要求恢复中学音乐课时,加速音乐师资培养,加强音乐教育科研工作,提高音乐教师的政治地位和福利待遇。

8月4日~9月5日 中国音乐家小组韩中杰、刘德海、姜建华、黄河等应邀参加在波士顿举行的坦戈伍德音乐节,与小泽征尔指挥的波士顿交响乐团合作演出。

8月22日 教育部发布《中等师范学校规程(试行草案)》。涉及艺术、音乐教育的条文:第九条“省、市、自治区根据需要可设艺术师范学校”;第十九条“中等师范学校除普通教室外,还应设音乐教室、美术教室、乐器练习室、舞蹈室(幼师)等。设备要力求充实实用,合乎标准”。

9月 中央音乐学院声乐系开始试行学生选老师、老师选学生的“双选”制度,以解决声乐教学中学生与老师“不对路”的矛盾。

10月1日 国际音理会(IMC)规定:每年10月1日为“国际音乐日”。中国作为会员国,如何参与这一国际音乐节日活动,是值得关注的新问题。

10月5~30日 湖北省首届“琴台音乐会”在武汉举行。约4万多名专业、业余人员参加活动。李凌、时乐濛、刘炽、黄虹、朱逢博、施鸿鄂、叶佩英、关牧村等应邀到会。严良堃指挥《黄河大合唱》的演出。

10月30日 “聂耳、冼星海学会”在武汉成立。学会总干事程云。

10月 经国务院批准,“中国音乐学院”恢复原有建制,正式上课。

11月6~21日 文化部委托上海音乐学院举办首届“全国高等音乐院校学生声乐比赛”。上海音乐学院院长贺绿汀任评委会主任委员,周小燕、陈良任副主任委员。来自全国12所音乐艺术院校的45名学生参赛。其结果:中央音乐学院叶英获一等奖;上海音乐学院刘捷、高曼华分别获男高音、女高音二等奖;另有多名学生获三等奖及鼓励奖。

12月4~13日 教育部高教一司在湖南长沙召开高等师范院校艺术专业教学大纲讨论会。讨论、审定4年制本科音乐专业各科教学大纲。

12月7日 中国佛教图书文物馆为纪念李叔同(弘一法师)诞辰100周年在北京法源寺举办“弘一法师书画金石音乐展”。音乐方面除陈列李叔同音乐



书谱实物外,还播放了《清凉》、《山色》、《花香》、《世梦》、《观心》、《送别》、《月》、《春游》、《忆儿时》、《幽居》、《梦》、《落花》等 12 首歌曲录音,由上海电影乐团蔡连贞演唱、金立平钢琴伴奏。

12 月 中国近代音乐教育先驱萧友梅逝世 40 周年。北京、上海先后举行隆重纪念活动。北京方面由中国音协和中央音乐学院联合举办,吕骥、李焕之、孙慎、赵沨、关鹤童、江定仙、喻宜萱、吴祖强、廖辅叔、萧淑娴以及首都各界代表 300 余人出席,会后参观萧友梅图片展览及音乐会演出;上海方面由上海音乐学院主办,计 600 余人参加,萧氏侄女萧淑娴应邀与会。会上有贺绿汀院长的讲话、会后演出萧氏音乐作品并于次日举行追思座谈会。萧氏长子、意大利籍华裔画家萧勤教授专程回国参加两地的纪念活动。

本年 台湾师范大学音乐系刘德义教授指挥台北“中央合唱团”演唱弘一大师歌曲 26 首并录制磁带分赠各寺庙及合唱团员、音乐教师珍藏,后转录为 CD,以资保留。

本年 新建的高师音乐艺术系科有:(河南省)安阳师范高等专科学校音乐科、(浙江省)杭州师范学院音乐系、(甘肃省)兰州师范高等专科学校音乐系。

1981 年

2 月 杨荫浏修订的两卷本《中国古代音乐史稿》出版。这是一部全方位诠释中国古代音乐文化历史发展的划时代音乐史学著作。

3 月 19 日 上海音协音乐教育组与中等师范教材编写组就部编《全国中等师范学校音乐教学大纲(试行草案第三稿)》在上海举行座谈会。贺绿汀及姜瑞芝、谢绍曾、王允功等老一辈音乐教育家和特级教师王颖等参加座谈。与会者对当前小学音乐教育及音乐师资培养等问题倍加关注。

4 月 教育部颁发《全日制六年制重点中学教学计划试行草案》的通知,要求适当增加音乐、美术等学科的学时,注意美育;对音乐课的教学要求是“使学生热爱祖国的音乐艺术,接触外国的优秀作品,掌握基本的知识技能,初步具有唱歌的能力和对音乐的感受能力、审美能力”。

5 月 17 日~6 月 赵元任应中国科学院的邀请第二次回国探亲访问。5 月 23 日,中国音协和中央音乐学院在京举行招待会;29 日,由其女儿赵如兰陪同前往上海音乐学院,受到贺绿汀等院领导的热诚接待。赵元任在两地座谈会上,都亲切地用无锡方言吟唱他早年谱写的《卖布谣》。

5 月 23 日 文化部、中国音协等单位联合举办的第一届全国交响乐作品评奖揭晓。获优秀奖的作品 6 部:钢琴协奏曲《山林》(刘敦南)、交响幻想曲《血染



的《红花》(践耳)、交响音画《云岭写生》(李忠勇)、《云南音诗》(王西麟)、第二交响乐《清明祭》(陈培勋)、交响音画《北方森林》(张千一);获优良奖的作品 12 部:小提琴协奏曲《鹿回头传奇》、交响音诗《三峡素描》、声乐协奏曲《海燕》、交响叙事诗《草原往事》、管弦乐《广东民间乐曲三首》、《篝火》《九歌》第一组曲、交响组曲《长江画页》、幻想曲《再见吧妈妈》、钢琴协奏曲《献给青少年》、管弦乐《四川民歌》、《故乡》;另有 17 首作品获鼓励奖。

6 月 25 日 经广东省人民政府批准,原广州音乐专科学校改称“广州音乐学院”。院长梁寒光(四年后,该院改称“星海音乐学院”)。

7 月 10 日 全国艺术院校青少年小提琴演奏比赛在中央音乐学院礼堂开幕。此为建国后文化部首次举办的全国性青少年小提琴比赛活动。中央音乐学院学生刘健获青年组一等奖;上海音乐学院附小学生张乐获少年组一等奖。其余不少选手分别获二、三等奖及中国作品演出优秀奖。

9 月 8 日 教育部发出《关于印发高等师范院校艺术专业教学大纲(草案)的通知》。高师院校四年制本科音乐专业教学大纲,经过多次修订,最终完成。其中包括音乐专业各科教学大纲 24 种。这是建国以来中国高师音乐专业第一套完整的教学大纲。

9 月 法国文化部声乐督察员、南希音乐学院教授、南希大歌剧院歌队负责人、女高音歌唱家布吕梅夫人,根据中法文化协定,在中央歌剧院开始歌剧《卡门》第一期作业。

10 月 19~31 日 中国音协、文化部艺术教育局在北京联合召开中国近现代音乐史学术讨论会。主要内容:中国近现代音乐史的分期问题;从创作思想、创作方法评价二三十年代一些重要音乐家及其作品问题;今后的工作计划。

本年 中国歌剧舞剧院首演歌剧《伤逝》,施光南作曲。

本年 社会音乐学院在北京成立。该院是在音乐家李凌倡导下,经文化部批准、教育部备案成立的中国第一所成人业余高等音乐教育机构。以提高文艺团体及中小学音乐教师、文化干部专业水平为办学宗旨。设声乐系、器乐系,学制 4 年;教师、文化干部进修班 3 年。上课时间利用晚间或星期日,聘请中央乐团及驻京音乐院校专家教授任教。

1982 年

1 月 1 日 歌剧《卡门》在北京天桥剧场演出。这是按中法文化交流协定排演的剧目,连演 25 场,受到国际舆论的好评。如“一组由中国人用毛泽东语言演唱的《卡门》在北京首演时获得了相当罕见的成功”(法国《世界报》);“比才的



歌剧在北京获凯旋般的胜利”(《巴黎晨报》);“《卡门》轰动北京,它演得恰到好处,无论是到法国、欧洲还是美国去演,都会取得圆满成功。中国演的《卡门》是我看到最精彩的《卡门》之一”(《巴黎晚报》),等等。

2月15日 聂耳诞辰70周年纪念日。北京举行纪念大会及音乐会演出;2月20日至3月初,昆明举办规模盛大的聂耳纪念周,观众来自全国各地。演出音乐会13台,并举办聂耳生平事迹展览。

2月25日 国学大师、语言学家赵元任教授在美国马萨诸塞州坎布里奇逝世,享年89岁。

3月29日~4月8日 文化部在武汉举办“全国民族器乐独奏观摩演出大会”(南方片)。大会期间程云作《民族乐队发展中若干问题的探讨》的学术报告(载《人民音乐》7月号)。北方片观摩演出于本年9月初在山东济南举行。

5月26日~6月8日 文化部、中国音协等单位在京联合举办第一届北京合唱节。首都37个专业和业余合唱艺术团体共4500余人、演出合唱音乐会11台。还举行了有关合唱艺术的专题座谈会。

6月8日 文化部、中国音协、北京市文化局等在京举办民族音乐家刘天华逝世50周年纪念音乐会、学术讨论会及扫墓活动。上海、成都、南昌等地均有类似纪念活动。

6月13日 《高教战线》发布我国首批博士学位授予单位及学科、专业名单。其中属于音乐学科的有两处:一、中国艺术研究院——音乐学(中国音乐史);二、中央音乐学院——音乐学(中国音乐史)。

7月13日 《高教战线》第七期公布我国首批硕士学位授予单位及其学科(专业)名单,其中属于音乐院校的有:一、中央音乐学院(音乐学、作曲及作曲理论、音乐表演艺术研究、民族器乐研究);二、中国音乐学院(民族器乐研究);三、天津音乐学院(音乐学、作曲及作曲理论);四、上海音乐学院(音乐学、作曲及作曲理论、音乐表演艺术研究);五、湖北艺术学院(作曲及作曲理论);六、南京艺术学院(音乐表演艺术研究)。

7月22日~8月21日 教育部委托山东师范大学在烟台举办全国高师中国音乐史暑期讲习班。参加者有来自北京、上海、河北、内蒙古、黑龙江、江苏、安徽、福建、江西、河南、湖南、广东、贵州、甘肃、青海、新疆、山东等17省市自治区高师院校的音乐教师38人。讲习班聘请全国知名专家学者郭乃安、黄翔鹏、冯文慈、周畅作有关中国古代音乐思想和乐律理论研究的专题报告;李任民、汪毓和、陈聆群对中国近代音乐史作系统讲授。此次讲习活动,对高师院校中国音乐史师资队伍建设和重要意义。

10月5日~14日 由中国音协主办的建国以来第一次音乐美学座谈会在



南昌市召开。40位音乐理论工作者与会。会议就音乐审美教育、音乐的阶级性、标题音乐与无标题音乐、音乐形象以及音乐美学如何在建设高度社会主义精神文明中发挥应有作用等问题进行了探讨。

10月12日 中国音协、中央音乐学院为纪念齐尔品逝世5周年,在中央音乐学院举行“齐尔品作品音乐会”。会后,齐尔品夫人李献敏代表美国齐尔品协会为大提琴作品比赛的得奖者瞿小松、叶小钢颁奖。

11月27日 上海音乐学院隆重庆祝建院55周年纪念大会并萧友梅博士铜像揭幕仪式。铜像由雕塑家刘开渠制作,高90公分、重110公斤,黑色大理石底座。来自24个省市自治区和香港地区的校友,萧友梅的亲属萧勤、萧淑娴,齐尔品夫人李献敏以及各界代表共150人出席大会。演出音乐会9场并举办学术报告。

12月4日 第五届全国人民代表大会第五次会议议决:恢复田汉作词、聂耳作曲的《义勇军进行曲》为中华人民共和国国歌。撤销1978年3月5日本届全国人大第一次会议通过的关于中华人民共和国国歌的决定。

本年 新建的高师音乐艺术系科为(贵州省)黔东南民族高等师范专科学校音乐科。

1983年

1月19日~2月2日 冼星海骨灰移交仪式于19日在莫斯科举行;25日,我国驻苏使馆派员专程护送骨灰回国;2月2日,在北京举行有千人参加的人民音乐家冼星海骨灰回国悼念会;4月17日,中宣部批准聂耳、冼星海学会提出在广州市为冼星海建墓、塑像的建议。

4月18日~23日 教育部委托南京师范学院主办全国高师视唱教材讨论会。主要讨论南京师范学院陈洪教授编著的《视唱教程》。这是建国以来高师音乐专业第一套由教育部组织审定的统编教材。此后,相继审定出版的高师统编教材还有:《钢琴基础教材》、《声乐曲选集》、《合唱》、《中等学校音乐教学法》等等。

5月22日 新华社报道:德国德累斯顿1983年韦柏国际室内乐作品比赛中,中央音乐学院应届毕业生谭盾创作的第一弦乐四重奏《风·雅·颂》获二等奖。

5月 福建省教育厅等单位联合举办福建省首届“学校音乐周”。

6月4日 中国青年作曲家黄安伦与香港青年作曲家陈永华在加拿大多伦多市发起、组织“中国交响乐之夜”音乐会,演出了冼星海作品《黄河大合唱》。

6月4日 台湾校园歌曲创始者之一、《龙的传人》词曲者侯德建由台来京。
6月13日,中国音协举行茶话会,吕骥致欢迎词。

7月 中国音协在北京举办贺绿汀作品音乐会,热烈祝贺这位80高龄的作曲家、音乐教育家在中国音乐事业发展中的光辉成就。

7月 中国音协浙江分会主办的音乐刊物《中小学音乐教育》创刊号正式出版发行。这是建国后第一份专门以中小学音乐教师为服务对象的音乐期刊。主编周大风。

8月1日 歌剧《芳草心》(何兆华、白彤执笔改编,王祖皆、张卓娅作典)在南京首演。

8月11~22日 文化部与中国音协在沈阳联合召开轻音乐座谈会。围绕轻音乐的地位、特性以及如何建设、发展具有中国特色的社会主义轻音乐等问题进行研讨。

9月19~21日 为纪念民间音乐家华彦钧(阿炳)诞辰90周年,文化部、中国音协在北京举行纪念音乐会及学术研讨活动。二胡演奏家张锐、王国潼、陈耀星,琵琶演奏家刘德海、王范地参加演出。

9月27日~10月6日 以赵沅为团长的中国音协代表团,赴瑞典斯德哥尔摩参加第20届国际音理会(IMC),贺绿汀当选为国际音理会名誉会员。

10月29~31日 上海市文联、音协上海分会和上海音乐学院举办庆祝贺绿汀从事艺术活动60周年纪念活动。贺绿汀亲临大会。吕骥自北京发来贺词:“理论创作,贡献灿然;音乐教育,建树昭然;抵制污染,灼灼惶然;健康长寿,松柏巍然。”会后举行贺绿汀作品音乐会及学术讨论会。

10月 《洛宾歌曲集》由甘肃人民出版社出版。歌集分王洛宾收集整理改编的民歌和王洛宾创作歌曲两部分,共130首。赵沅作序。

12月15日 民间艺人华彦钧(阿炳)墓在无锡市锡惠公园内落成。中国音乐史学家杨荫浏亲笔题写碑文:民间音乐家华彦钧阿炳之墓。

12月 南京师范学院陈洪教授在《人民音乐》12月号发表《给高师音乐系科同学的一封信》,就当前音乐专业学生普遍存在的“怕毕业后被分配到中学教音乐,不被重视,工作困难,没有前途”及“这几年学了一门专长,在中学无用武之地,得不到发展”等许多思想认识问题。

本年 文化部、教育部联合公布全国首批音乐博士生导师指导教师为杨荫浏、廖辅叔两位教授。

本年 新建的高等院校音乐艺术系科有:(福建省)厦门大学艺术学院音乐系、(河南省)南阳师范高等专科学校音乐系。

1984 年

2月25日 中国民族音乐学家、音乐史学家、律学家杨荫浏研究员因病在北京逝世,终年84岁。

3月 上海音乐学院学报《音乐艺术》第一期发表《铮铮事实,耿耿直言》一文,首次披露1963年5月以后关于德彪西问题讨论期间贺绿汀与《文汇报》记者七次谈话及一次座谈会上的发言。“编者按”指出:“事隔20年,我们原封不动地刊登这批材料,相信定能使大家对极左路线和与之坚决划清界限的贺绿汀同志有进一步的认识,并在历史的重温中得到有益的经验教训。”

4月 《高教战线》公布我国第二批博士学位授予单位及其学科名单。音乐专业博士学位授予点有三处:一、中央音乐学院(作曲及作曲理论);二、上海音乐学院(音乐学);三、中国艺术研究院(音乐学,戏曲历史及理论)。

5月26日 中国音协、台湾民主自治同盟总部、中华全国台湾同胞联谊会、中央音乐学院等6单位联合在京举办作曲家江文也音乐会。

5月 为庆祝建国35周年、中国少年儿童先锋队建队35周年,文化部、高教部、共青团中央等单位联合开展“唱好歌”活动,向全国各族儿童推荐12首歌曲:《我们美丽的祖国》、《少年,少年,祖国的春天》、《快乐的节日》、《我向党来唱支歌》、《站在高高的纪念碑前》、《小竹桥》、《同唱一首歌》、《幸福的花朵》、《我们的祖国》、《少年队植树造林歌》、《小小牵牛花》、《小船儿》。

6月22~27日 由中国音协、四川音乐学院等单位发起组织的王光祈研究学术讨论会在成都举行。来自北京、上海、广州、南京、辽宁、天津、西安的学者专家近70人出席会议,提交论文、回忆录38件。会后印有《王光祈音乐论文选》及《王光祈研究论文选》。

7月10~18日 教育部委托西北师范学院在兰州主办全国高师中国音乐史讨论班。来自全国24所高师院校的27位音乐史教师参加研讨。聘请夏野、冯文慈、汪毓和、陈聆群四位专家分别作中国古代、近现代音乐史的专题报告。与会者还沿丝绸古道至敦煌进行音乐史料考察。

7月 在第三届维也纳国际“百乐宫”歌剧演唱比赛中,中国男高音歌唱家张建一、女中音歌唱家詹曼华分别获男女声比赛第一名,同时获《世界歌剧》杂志的特别奖。

8月2~11日 文化部、中国音协联合召开的全国少数民族声乐教学经验交流会在山东烟台举行。与会者有来自全国22个省市自治区的24所艺术院校、文艺团体包括12个少数民族的62名代表。会上王品素、王福增、常香玉、

吴雁泽、管林等多位专家介绍了民族声乐教学的经验和体会。

8月26日~9月10日 文化部主办、四川音乐学院筹办的全国艺术院校第二届“青少年学生小提琴比赛”在成都举行。全国21所艺术院校选出的68名选手参赛。比赛结果：上海音乐学院附小学生钱舟、中央音乐学院附中学生于兵分别获得少年组、青年组一等奖。

9月 “广东艺术师范学校”在广州成立。该校是建国以来建立的第一所中等艺术师范学校。全校设有音乐、美术两个专业，学制三年。主要培养小学音乐、美术教师。

9月~10月 全套曾侯乙编钟于9月复制成功。10月上旬由湖北编钟乐团和中国广播艺术交响乐团在北京联合演出《编钟交响乐》，钟信民作曲。

9月28日 为纪念毛泽东诞辰90周年、庆祝国庆35周年，大型音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》在人民大会堂正式公演。内容为：序曲/“五四”运动到建党/北伐战争到井冈山/长征到解放战争/建国到粉碎“四人帮”/十一届三中全会到十二大/尾声。此次编排，调集全国文艺界精英，耗资巨大，但演出质量难以与音乐舞蹈史诗《东方红》相媲美。

10月8~15日 全国高等音乐艺术院校中国近现代音乐史教学经验交流会在上海召开。上海音乐学院受文化部委托主持这次会议。与会代表交流了近年来中国近现代音乐史的教学与研究情况并着重讨论如何开展中国当代音乐史的研究问题。

10月20日~11月1日 教育部在福建省召开全国中师音乐教材讲习会。与会代表120余人，就中师音乐教材、教学方法、教育思想及教学改革等问题展开讨论。贺绿汀、张肖虎、钱仁康等音乐教育家出席会议并讲话。学术报告有《合唱学》(马革顺)、《儿童歌唱的呼吸和发声》(李金声)、《美国综合音乐感教学》(马淑慧)、《中师四年制普师音乐教材编写工作汇报》(崔启珊)等。

12月6日 教育部委托南京师大主持召开全国高师音乐系和声学教学讨论会。来自全国31所高师院校的和声学教师参加会议，南京师范大学陈洪教授到会并发言。

12月30日 公安部为了给马思聪平反，致函中央音乐学院党委：“1967年5月，由公安机关对马思聪先生立案审查是康生、谢富治决定的。原定马为‘叛国投敌分子’是错误的，应予彻底平反，恢复名誉，消除影响。”(1985年1月25日，文化部批准了给马思聪平反的决定。中央音乐学院吴祖强通过越洋电话结论告知马思聪并转寄有关文件)

12月 教育部委托北京师范学院主持召开全国高师声乐教学研究会议。与会者有来自全国21个省市自治区、42所师范院校的51位声乐教师。会议主



要交流各校声乐教学、研究的经验和成果,观摩示范教学及听取专题报告。

本年 音乐教育家沈心工之子沈葆琦、儿媳袁惠芬在上海音乐学院及中央音乐学院设立“沈心工奖学金”,为期10年,每年为两院各提供奖学金1000美元,用以鼓励优秀、杰出的青年音乐家。评奖活动分别由两院学术委员会主持。

本年 新建的高师音乐艺术系科有:(山东省)青岛师范专科学校音乐系、(云南省)文山师范高等专科学校艺术系、(四川省)自贡师范高等学校音乐系、(安徽省)淮北煤炭师范学院艺术系及浙江师范大学音乐专业。

1985年

2月6日 “李焕之、李群作品音乐会”在北京民族文化宫首场演出。全国政协文化组、中国音协等单位主办。吕骥为音乐会题词:鸾凤和鸣,老少欢欣,播之四海,大地兰馨。

2月 中央歌剧院在京演出比才的歌剧《卡门》。

3月15日 著名作曲家、中国音乐学院教授刘雪庵因病在京逝世,终年79岁。

4月1日 我国音乐界知名人士致电马思聪,祝贺他18年冤案获得平反,恢复名誉。本月25日,中央音乐学院为此举办马思聪小提琴作品音乐会。

5月 中国音乐家协会第四次代表大会在北京召开。会议期间,来自全国的37位音乐教育界代表联名向党中央、有关教育部门及全社会发出呼吁书,要求采取有效措施、尽快改变当前普通学校音乐教育落后的局面。呼吁书以《关于加强学校音乐教育的建议书》为题正式发表在《人民音乐》10月号,其他有关报刊多有转载。

5月29日 爱国音乐家闫述诗80周年诞辰纪念活动在沈阳音乐学院举行。纪念音乐会演出了他的歌曲18首,如《阴》、《狂风》、《春愁》、《长相思》、《五月的鲜花》等。

5月 为纪念中国人民的朋友、俄籍作曲家阿隆·阿甫夏洛穆夫90周年诞辰,文化部、对外友好协会与中国音协在京联合举办纪念会及音乐会。

5月 原湖北艺术学院改建为武汉音乐学院。

8月21~26日 中央乐团合唱团在严良堃率领下赴香港参加“黄河音乐节”。共演出5场,中央乐团合唱团120人与香港20多个合唱团组成的千人合唱团演出了冼星海的《黄河大合唱》和贝多芬的《第九(合唱)交响曲》第四乐章。

8月 全国聂耳、冼星海声乐作品比赛在哈尔滨举行。文化部与中国音协主办。

9月1日 中国函授音乐学院开学。该院由中国音协及音协山西分会联合举办。院长李凌、赵沨,副院长黄飞立、叶林(常务)。设有音乐教育系及理论作曲系。培养对象主要是在职中小学音乐教师以及文化、音乐干部。院址初设山西太原,1989年8月迁北京。

9月 上海行知艺术师范学校建立。该校是继1984年广东艺术师范学校建立后的又一所中等艺术师范学校。设音乐、美术两个专业。

10月22~29日 全国高等音乐艺术院校中国古代音乐史教学经验交流与学术讨论会在南京艺术学院召开。全国音乐艺术院校、部分高师院校的教师及研究人员40余人与会。会议回顾和总结了建国以来中国古代音乐史教学、科研、教材及教学经验等方面的问题。并成立了中国音乐史学会,吉联抗为首任会长。

10月 《聂耳全集》由人民音乐出版社、文化艺术出版社联合出版。该书上卷“音乐篇”,包括声乐、器乐作品及录音磁带;下卷“文字篇”,包括论文、书信、日记、图片等,是聂耳研究的重要文献资料。

11月26日 为纪念聂耳逝世50周年、冼星海诞辰80周年和逝世40周年,聂耳冼星海学会受文化部、中国音协委托,在武汉举办聂耳、冼星海音乐创作学术讨论会,会后将70余篇学术论文编印《论聂冼》文集一册。

11月26日 中国音协副主席严良堃、冼星海的女儿冼妮娜护送冼星海骨灰盒赴广州,安放于广州麓湖星海陵园。

11月27~28日 上海音乐学院举办俄籍声乐教育家苏石林90周年诞辰纪念活动。苏石林夫人周慕西从苏联专程前来。苏石林的学生深情追忆受教经历、感受和举行演唱会。

12月2日 为纪念人民音乐家冼星海,广东省人民政府批准将原广州音乐学院自即日起改称星海音乐学院。命名典礼暨星海塑像落成揭幕仪式同时隆重举行。

12月17~19日 中国音协与辽宁省委宣传部等单位在沈阳联合举办音乐家安波诞辰70周年、逝世20周年纪念会,演出了安波的部分音乐作品。

本年 新建的高师音乐系科有:沈阳大学师范学院音乐系、(山东省)昌潍师范专科学校艺术系、河南大学(1984年前称河南师范大学)音乐系。

1986年

1月4日 中国第一座专为音乐会演出设计建造的“北京音乐厅”落成。

3月3~11日 中国音乐家协会教育委员会成立。李凌、赵沨为主任。基

本任务是:促进国民音乐教育的普及,从根本上提高全民族的音乐素养和欣赏水平。

3月30日 为发掘整理佛教音乐,北京市佛教协会和中央音乐学院共同组建的北京佛教音乐团在广化寺成立。

3月 亚洲艺术表演协会和旧金山歌剧院联合举办的第二次“东西音乐会”——黄河交响音乐会在美国旧金山举行。中美两国艺术家用汉语演唱的《黄河大合唱》征服了6000名听众。中国歌唱家傅海静、胡晓平、张建一等参加演出。

4月 第六届全国人民代表大会通过的《中华人民共和国国民经济发展第七个五年计划(1986—1990)》中要求学校教育应贯彻德育、智育、体育、美育全面发展的方针,重新强调“美育”在教育方针中的地位。

5月19~6月18日 奥尔夫音乐教学法短训班在北京由中国音协教育委员会与北京师大教育系联合举办。特邀联邦德国音乐教师施奈德夫人讲授奥尔夫音乐教育体系。有来自全国164个城市的870余名音乐教师报名参加。施奈德夫人结束北京的讲学后又去西安讲学一个月。

5月25~31日 由天津音乐学院发起、筹办的美国音乐研讨会在天津举行。研讨会期间成立了美国音乐研究会,萧淑娴任顾问,许勇三任理事长,蔡良玉任秘书长。

6月10~20日 受国家教委委托,福建师大在福州主持召开全国高师中国音乐史教学座谈会。来自山东、河南、甘肃、北京、湖南、江西、福建9省市10所高师院校的代表和中国音乐史学会会长吉联抗出席会议。会议期间吉联抗作有关中国音乐史学研究的学术报告,并赴泉州地区考察福建南音。

6月22日~7月4日 世界著名男高音歌唱家帕瓦罗蒂与意大利热那亚歌剧院200多名演职人员应邀来华,在北京演出独唱音乐会两场、歌剧《艺术家的生涯》三场。

6月23~29日 第一届中国现代作曲家音乐节在香港举行。以李焕之为团长,王震亚、汪立三为副团长的中国作曲家代表团一行13人及香港和来自海外的作曲家20余人参加了多项活动,如专题讲演会、作曲家交流会、学术讨论会、中国音乐发展问题的大型座谈会以及不同体裁的作品音乐会等等。

8月7~13日 由《中国音乐学》、《人民音乐》、《音乐研究》及辽宁省音协联合举办的首届“全国中青年音乐理论家座谈会”在辽宁兴城召开。与会代表百余人。座谈会回顾、总结过去中国音乐走过的道路、“左”的影响和经验教训,就中国当前及今后音乐理论工作的发展趋向、中国音乐的紧迫问题、音乐家的历史使命以及音乐批评、中外音乐史学、音乐美学等问题进行了研讨。

8月25日 全国高等学校音乐教育学会在北京成立。与会代表90余人来自全国60余所高等院校(发起单位)。国家教委副主任何东昌出席开幕式,发表《没有美育的教育是不完全的教育》的讲话。

10月21~25日 文化部委托武汉音乐学院筹办的全国高等音乐院校和声学术报告会在武汉举行。会议除宣读论文和交流教学经验外,邀请江定仙、罗忠镕、朱践耳等专家教授作关于作曲技巧与和声探索经验的专题报告。

12月10日 首届国民音乐教育改革研讨会在广东中山市举行。该会由中国音协教育委员会、中国音协广东分会、中山市人民政府联合主办。有来自全国各师范院校、艺术院校的教师、专家,各省市教育部门负责人、教研员,优秀中小学音乐教师等171名正式代表与175名列席代表与会。国家教委副主任彭佩云、中国音协副主席李凌、赵沨出席会议。代表提交的论文、调查报告近百篇,音乐教学录像资料20余部。会议对国民音乐教育的总体认识以及改革方向、途径以及存在的问题等进行了热烈的讨论。

12月28日 “国家教委艺术教育委员会”宣告成立。该会主要任务是在学校艺术教育方针、政策、规划、教改等重大问题上向上级政府部门提供咨询;协助国家教委指导、督促、检查各级各类学校艺术教育的实施,推动学校美育发展。委员会主任由彭佩云兼任,下设音乐、美术、综合三组,共聘委员40人。其中音乐组20人,组长赵沨,副组长方堃、李广汉,成员有李凌、吴祖强、方仟、李德伦、桑桐、张肖虎、周广仁、廖乃雄、孙继南、马慧玲、冯鄂生、马庚午、邱刚强、黄光荣、米黎明、韩之云、陈平。

本年 新建的高师音乐系科有:(山西省)太原师范专科学校艺术系、(江苏省)南京教育学院音乐科、常熟高等师范专科学校筹建音乐系及华南师范大学音乐系。

1987年

1月中旬 全国高等学校音乐教育学会第二届理事会在杭州召开。会议传达了彭佩云在国民音乐教育研讨会及国家教委艺术教育委员会成立大会上的讲话,讨论并议决:一、各省、市有三名以上会员者可成立会员小组;二、学会下设音乐创作编委会、理论研究会、教学法研究会、教材编写委员会、音乐社团活动研究会;三、计划今年举办大学生音乐夏令营、音乐欣赏课程教法讲习班、读谱与乐理课程教法研讨班。

1月28日~2月27日 北京佛教音乐团应欧洲民俗艺术协会邀请,先后访问了西柏林、法国、瑞士和联邦德国,演出了中国佛教乐曲(北京智化寺音



乐)。该团由中央音乐学院师生和北京智化寺音乐传人组成。

2月中旬 上海乐团应邀赴香港访问演出。曲目有《第一交响曲》(朱践耳)及小提琴协奏典《梁祝》等。指挥陈燮阳、侯润宇,客席指挥林昌,独奏俞丽拿、孔祥东。

3月中旬 美国旧金山歌剧院在上海市府礼堂演出普契尼的歌剧《绣花女》(又名《艺术家的生涯》、《波西米亚人》)。上海歌剧院乐团伴奏,伊万·瓦伦指挥。

3月22日 中央乐团在北京举办作曲家瞿希贤合唱作品音乐会。曲目有合唱套曲《红军根据地大合唱》,混声合唱《把我的奶名叫》、《布谷鸟唱了》、《飞来的花瓣》、《致意南极》、《全世界无产者联合起来》;根据民歌改编的混声合唱《牧歌》、《乌苏里船歌》、《云飞天不动》以及男声合唱《等你到天明》、《在那遥远的地方》,女声合唱《小白菜》等。

4月20~22日 施光南、王立平、王铭、马丁、张卓娅、谷建芬、铁源、吕远、郑秋枫、沈传薪等10位作曲家的“歌曲新作展”音乐会在北京举行。

5月20日 著名小提琴家、作曲家、音乐教育家马思聪教授因心脏病在美国费城逝世,终年75岁。

5月20~21日 为庆祝“六一”儿童节,中国音协北京分会举办“摇篮曲专场”音乐会。刘淑芳、傅海燕、张暴默及中央乐团室内乐队演出了世界著名的摇篮曲作品。

6月3日 福建省艺术研究所在福州主办国立福建音专校史讨论会。该校首任校长、现任菲律宾国家文化中心顾问蔡继琨教授致开幕词,原教务主任缪天瑞教授出席会议。

7月5日 上海音乐学院和上海市佛教协会在玉佛寺举行佛教音乐《水陆法令》专辑试播鉴定会。该专辑系中国佛教梵呗仪规音像资料,获得鉴定通过。

7月16~29日 中国音乐家协会组织六人音乐教育小组(黄万品、孙虹、方萌、杨立梅、郭镔、杨娟白)赴匈牙利学习柯达伊教学法。回国后成立中国音协柯达伊学会,并以团体会员名义加入国际柯达伊学会。

7月下旬 曹禺的女儿万方根据其父同名话剧改编的歌剧《原野》(金湘作曲)由中国歌剧院在北京首演。导演李稻川,指挥陈贻鑫。

8月上旬 国际童声合唱节在美国华盛顿举行。中国少年合唱团应邀参加,演出了《鳟鱼》(舒伯特)、《回声》(拉索)等9首中外名曲,杨鸿年指挥。

9月 意大利举行第一届提琴制作比赛。我国青年提琴制作家郑荃制作的小提琴荣获金奖,大提琴获第五名。这是中国提琴制作者在“提琴制作王国”的意大利首次获得的最高荣誉。



10月4日 中央音乐学院附中学生吕思清在第三十四届帕格尼尼国际小提琴大奖赛中获第一名并获取使用帕格尼尼生前所用小提琴举行音乐会的殊荣。

10月16~22日 文化部、中国音协、中国音乐史学会等单位在江苏省江阴市召开中国音乐史学会议。会议期间进行了全国高等音乐艺术院校学生中国音乐史研究论文评选活动；与此同时，中国音协及《人民音乐》、《中国音乐学》、《当代中国》丛书音乐卷三家编辑部也在这里联合召开中国当代音乐研讨会，旨在促进当代中国音乐的发展并为完成《当代中国》丛书音乐卷的编写任务作必要的准备。

10月19日、20日 上海交响乐团和上海乐团应《冼星海全集》编委会委托，在上海举办冼星海交响音乐会，演出星海《第一交响曲》、《第二交响曲》、第一组曲《后方》、第四组曲《满江红》、管弦乐《中国狂想曲》及《黄河大合唱》（1941年莫斯科修订稿）。指挥黄贻钧、曹鹏、陈燮阳。

11月11日、15日 中华全国青年联合会和武汉市青年联合会在武汉举办施光南声乐作品（独唱、重唱）音乐会。歌唱家吴雁泽、关牧村、殷秀梅等参加演出。

11月27日 上海音乐学院建院60周年纪念日。来自海内外校友2000余人参加隆重的纪念活动。

11月 中国音协理论创作委员会和《中国音乐学》、《人民音乐》编辑部等单位在郑州举办全国通俗音乐研讨会。

12月5~10日 第二届国民音乐教育改革研讨会在上海、杭州两地举行。中国音协教育委员会主持召开。来自全国27个省市音协分会、师范院校、音乐院校及音乐教研员、中、小、幼音乐教师等256名代表到会。会议讨论了中国音协教育委员会的任务并就学校音乐教育方向、音乐教育立法和建立中小学音乐教师考试升级办法等问题提出建议。

本年 中国第一部音乐年鉴《中国音乐年鉴》1987年卷（1986年记事）问世。中国艺术研究院音乐研究所编。主编黄翔鹏，副主编田青。

本年 新建的高师音乐系科有：（江苏省）盐城师范专科学校音乐系、（河北省）保定师范专科学校音乐系、新疆艺术学院、（四川省）涪陵师范高等专科学校音乐系、（内蒙古）昭乌达蒙古族师范专科学校音乐教育专业班、（四川省）自贡师范高等学校音乐系。

1988年

2月7日 青年作曲家谭盾作品音乐会在美国纽约林肯中心举行。演出作



品有《钢琴协奏曲》、《道极》、《戏韵》、《第三交响乐》等。其中前两首作于国内,后两首完成于美国。

4月27日 国家教委印发《在普通高等学校中普及艺术教育的意见》。指出:艺术教育是实现美育的主要途径,是提高新一代大学生素质必不可少的教育手段。因此,艺术选修课应尽快纳入高校教学计划。要求各校根据实际情况,确定课程设置,制订相应的教学大纲,组织编选教材并逐步建立、完善考核制度。已试行学分制的学校音乐选修课应计算学分。

5月7日 文化部艺术局、中国音协为纪念黄自逝世50周年,在北京音乐厅举办黄自音乐作品音乐会。中央乐团、中央歌剧院交响乐队、中央乐团附属童声合唱团演出了《抗敌歌》、《思乡》、《长恨歌》以及黄自四大弟子贺绿汀、江定仙、陈田鹤、刘雪庵的部分代表作品。

5月22日 中国音协、中国音乐学院、北京师范大学等单位在京联合举办庆祝张肖虎教授从事音乐教育工作55周年交响音乐会。演出的7部交响乐作品中有5部是建国后的新作:《浔阳曲》(1956年)、舞剧《宝莲灯》选段(1957年)、《交响组曲》选段(1978年)、三弦与乐队《刘胡兰》(1982年)、钢琴与乐队《梅花新咏》(1983年)。

5月27~30日 国家教委艺术教育委员会1988年年会在北京召开。这是艺术教育委员会建立后第一次年会。国家教委常务副主任滕藤出席开幕式并讲话。会议主要讨论《全国学校艺术教育总体规划(讨论稿)》,研究、总结艺教委的工作。原艺教委主任彭佩云因另有任用,本届年会后,艺教委主任改由赵沅接任。

6月3日 为纪念马思聪逝世一周年,中国音协、中央乐团、中国音乐学院等单位在北京音乐厅联合举办马思聪交响作品音乐会。

6月4日 美国大波士顿区中华文化协会在哈佛大学音乐厅举办江文也纪念音乐会,同时展出有关文物。

6月15日、22日 中国音协、中央音乐学院在京举办纪念谭小麟先生逝世40周年活动,内容包括生平报告、学术讲座及作品音乐会。演出的声乐作品有《金陵城》、《正气歌》、《小路》、《自君出之矣》、《白昼太庄严了》、《别离》、《挂挂红灯》等,器乐作品有提琴与竖琴《浪漫曲》等。

7月中旬 世界著名男高音歌唱家普拉契多·多明戈与西班牙萨苏埃拉精英团来华访问演出。

7月25日 解放军总参谋部、总政治部向各军区、各军兵种单位发出通知:原《中国人民解放军进行曲》正式定名为《中国人民解放军军歌》。

7月 中国音乐学院在北京主办“中国歌剧之魂”演出活动,演出三个时期



的歌剧片段,即草创时期(1942—1949)的《秋子》、《白毛女》,建国时期(1949—1966)的《小二黑结婚》、《洪湖赤卫队》、《江姐》、《红珊瑚》,转机时期(1976—1988)的《伤逝》、《深宫欲海》、《芳草心》、《原野》等。

10月4~6日 中国音协、中央音乐学院等单位在广州举办马思聪作品学术讨论会。来自各音乐院校的学者宣读了学术论文19篇。

11月20~24日 第三届国民音乐教育改革研讨会在广东肇庆举行。会议由国家教委艺术教育委员会、中国音协教育委员会、中国音协广东分会、肇庆市人民政府联合举办。国家教委副主任朱开轩到会并作报告。来自全国29个省市自治区412位代表与会。会议主要对国家教委起草的《学校艺术教育发展总体规划(草案)》进行学习和研讨。

12月5日 为纪念音乐家张曙逝世50周年(1938年12月24日牺牲),中国音协等单位在上海音乐学院召开纪念会。中国音协主席李焕之、副主席丁善德、瞿维到会。音乐会上有600余人参加演出了张曙的部分音乐作品。

12月25日 陆华柏教授执教55周年纪念作品音乐会在广西壮族自治区首府南宁市举行。音乐会演出了陆华柏不同时期的代表作品21首。

12月28~30日 中国音乐国际研讨会在香港召开。这次研讨会是由香港中文大学崇基学院音乐系中国音乐资料馆与香港民族音乐研究会联合举办。会上有来自中国大陆、港、台及美国的代表26人宣读论文。

本年 新建的高师音乐系科有:(辽宁省)大连大学师范学院艺术系、(山东省)淄博师范专科学校艺术系、(云南省)楚雄师范高等专科学校艺术教研室、(山东省)烟台师范学院音乐系、陕西师范大学艺术系。

1989年

1月5~8日 东方音乐学会第二届年会东方音乐风格国际学术研讨会在上海举行。这是中国音乐界首次以“东方音乐风格”为题的国际学术研讨会。来自上海、北京、武汉、福建、广西、吉林、台湾以及美国、日本、荷兰、英国、新加坡的专家学者80余人与会。

1月11日 杜鸣心作品研讨会在北京召开。由中国音协创作委员会、《人民音乐》编辑部、中央音乐学院作曲系及音乐学系等8个单位联合举办。与会者对杜鸣心几十年来的创作成就给予高度评价。

1月14日 郭祖荣交响作品音乐会在北京举行。音乐会由中国音协创作委员会、音协福建分会、福建省艺术研究所、《人民音乐》编辑部等单位联合举办。演出的作品有《第四交响曲》、《降D调钢琴与乐队》、《第五交响曲》等。



2月5~16日 总政歌剧团主办的中国歌剧精选欣赏会在北京中国剧院演出6场。内容有《白毛女》、《小二黑结婚》、《洪湖赤卫队》等20余部中国歌剧的精彩片断和选曲。

2月 《中国音乐教育》(双月刊)正式创刊。该刊受国家教委委托由人民音乐出版社主办。

3月~11月 为发展幼儿音乐教育事业,北京市教育局、北京市音协、北京日报三家联合发起举办幼儿音乐作品征集评奖活动。征集作品包括幼儿园音乐教育所需要的各种音乐品类,如歌曲、音乐游戏曲、舞曲、音乐欣赏曲、节奏乐曲等等。

4月 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》出版发行。

11月30日 国家教委在南京召开学校艺术教育工作会议,正式颁布《全国学校艺术教育总体规划》。这份规划对于完善艺术教育管理机构、建立完整的艺术教育体系、保证艺术教育的经济投入和促进艺术教育的科学理论研究,都具有重要意义。

12月4日 中国音协《人民音乐》编辑部和中国电视史艺术家协会联合举办的新时期优秀电视歌曲评选揭晓。计一等奖3首:《长江之歌》(《话说长江》主题歌)、《重整河山待后生》(《四世同堂》插曲)、《七色光》(《七色光》插曲);二等奖5首:《心中的太阳》(《雪域》主题歌)、《济公活佛》(《济公》插曲)、《少年壮志不言愁》(《便衣警察》插曲)、《枉凝眉》(《红楼梦》插曲)、《一支难忘的歌》(《蹉跎岁月》插曲);三等奖7首(略)。

12月12日 为纪念世界著名作曲家齐尔品90周年诞辰,中央音乐学院在北京举行齐尔品钢琴作品音乐会。钢琴系教师周广仁等演奏了齐尔品的《音乐会练习曲“皮影戏”》、《第二组曲》、《夜曲》、《狩猎》、《八首中国小品》等钢琴作品。齐氏夫人李献敏及其子伊凡(齐以文)从美国前来参加,伊凡举行了专场电子音乐会。

12月15日 上海音乐学院隆重举行齐尔品钢琴作品专场音乐会。齐尔品夫人、上海音乐学院老校友李献敏担任音乐会艺术指导。音乐会后李献敏向上海音乐学院赠送了齐尔品保存的一批中国作曲家创作手稿和资料。

本年 新建高师音乐系科:(江苏省)苏州铁道师范学院音乐系。

1990年

1月 中国民族艺术团应邀赴菲律宾、比利时、荷兰、卢森堡、联邦德国进行访问演出。



2月7日 《当代中国》丛书音乐卷20余位专家学者聚集北京撰稿。期间该书主编李焕之、副主编孙慎就该书编写工作发表意见。

2月17日、18日 广东音乐高胡第三代传人于其伟高胡独奏音乐会在广州举行。会后召开艺术研讨会。

2月中旬 我国第一部道教音乐电视片《太和玄音》由武汉音乐学院和湖北省艺术研究所联合拍成,将武当山道教音乐以音、谱、图、文、像的形式完整地保存下来。

3月3日、4日 上海首演马勒的代表作《大地之歌》和黄安伦的芭蕾音乐《敦煌梦》。特邀指挥郑小瑛。中央歌剧院刘维维、刘珊应邀担任独唱。

3月8日 30位献身音乐事业的女性在北京举行《爱乐女》音乐会,以室内乐形式向观众介绍中外名曲。

3月17日 中央歌剧院在北京民族文化宫举办施光南歌剧《屈原》清唱音乐会。作曲家说“我做了多年的《屈原》之梦,今天终于实现了一半”。为广泛征求意见、修改完善这部歌剧,19日中国歌剧研究会为该剧音乐创作召开座谈会。

4月13日 为纪念我国著名音乐家马思聪逝世三周年,美国纽约林肯艺术中心举办马思聪作品音乐会。演出了马思聪自1937年以来半个世纪的代表作品。

4月28~30日 中央歌剧院在北京演出普契尼的歌剧《图兰多》音乐会。指挥郑小瑛、高伟春。主要演员刘维维、陈素娥、王霞、郑盛丽、杜吉刚。

5月2日 中国音协副主席、全国青联副主席、杰出的作曲家施光南因病在北京逝世,终年49岁。

6月3日、6日 中国佛教音乐研讨会与中国道教音乐研讨会在北京分别举行。来自全国的佛、道教音乐与文化研究者,及有关人士就佛、道教音乐的源流、挖掘整理以及如何保存与发展等问题进行了讨论。

6月17日 中央音乐学院隆重举行建院40周年暨前身国立音乐院创建50周年庆祝活动。举办了独唱音乐会、民乐专场音乐会、少年乐团音乐会、马思聪音乐会、校友音乐会及系列学术讲座。

6月26~30日 中国音协在北京召开“全国音乐思想座谈会”。有80余位音乐工作者参加。这是一次以反对“资产阶级自由化思潮”、针对近年来音乐界在“回顾与反思”中某些文章及作者的思想观点而召开的座谈会。中宣部、文化部、中国文联、中国音协有关领导出席开幕式。贺绿汀以书面形式在开幕式上坦诚表达他对这次会的意见和忧虑,提醒记取历史教训,不要把座谈会开成“扣帽子、打棍子”的会。座谈会开幕词及有关文章,会后在《人民音乐》等刊物上陆续发表。



7月 中国音协成立全国器乐演奏(业余)考级委员会。该会总结汲取国内外经验,结合目前我国实际情况先在全国范围内逐步试行钢琴、小提琴定期考级。该会主任赵沨、常务副主任王立平,钢琴专家委员会主任吴乐懿、周广仁,小提琴专家委员会主任杨秉荪。

8月1~5日 由中国音协、四川音乐学院等单位联合主办的中国古琴艺术国际交流会在成都举行。来自国内17个省市及美国、联邦德国、日本、澳大利亚、香港、台湾等国家和地区的160多位琴家、学者出席会议。

9月14~16日 由香港民族音乐学会和香港大学亚洲研究中心共同主办的江文也研讨会在香港召开。与会者就江文也的生平、作品、创作风格、艺术思想等方面进行了交流研讨,并举办江文也手稿图片展及江文也纪念音乐会。

8月23~25日 文化部、中华全国青年联合会、中国音协在北京联合举办施光南作品音乐会。演出声乐作品30首。

9月1日 著名声乐艺术家、音乐教育家、南京艺术学院副院长黄友葵教授因病逝世,享年82岁。

9月30日 歌曲《光荣属于亚细亚》(徐沛东作曲、晓光填词)被亚奥理事会执行委员会定为该理事会永久性会歌。

10月8日 中国歌剧舞剧院在北京天桥剧场演出马思聪歌剧遗作《晚霞》。

10月12~26日 为纪念人民音乐家冼星海诞辰85周年、逝世45周年,苏联举办纪念演出活动。中国音协组成5人代表团(周巍峙、瞿维、黄翔鹏、盛礼洪、冼妮娜)赴苏联参加这一活动。

10月13日 全国高等艺术院校中国音乐史教学研讨会在北京召开。会议期间还进行了第二届全国高等音乐艺术院校学生中国音乐史研究论文评选。赵沨任中国音乐史学会第二任会长。

11月2~3日 上海市佛教协会、上海音乐学院联合举办李叔同——弘一法师诞辰110周年纪念会。内容有李叔同艺术成就研讨、大师墨宝手迹展览及赴杭州虎跑寺瞻仰灵塔等多项活动。纪念音乐会由上海音协室内合唱团等单位参加,演出李叔同歌曲28首;会议期间,出版发行《李叔同——弘一法师歌曲全集》(企释、培安编)及录音带两盒。

11月30日~12月6日 第四届国民音乐教育改革研讨会在北京召开,海内外700余人参加会议。会议期间,举办了专题性研讨会、报告会和教学观摩活动。

1991年

1月5日 著名广陵派古琴大师、今虞琴社主要创始人、上海音乐学院名誉



教授张子谦在天津逝世,享年 92 岁。

1 月 17~29 日 中国民族艺术团一行 11 人应邀赴马来西亚演出歌剧《伤逝》(施光南曲)。导演于夫,剧中人由郭璇、孟新洋、张兴彦、马志铮扮演,马来西亚方面担任合唱。

2 月 法国举办第五届国际作曲比赛。我国青年作曲家、留美博士生周龙的作品《禅》获首奖。

3 月 1~2 日 “日本听众中国民乐欣赏”访华团一行 60 人应邀来北京。中国广播民族乐团为日本朋友举行中国民族音乐演奏欣赏会。指挥彭修文。

3 月 10 日 北京交响乐基金会等单位在北京音乐厅主办王西麟交响作品音乐会。演出交响音诗《动》,为女高音及交响乐队而作——读屈原《招魂》、《天问》及《钢琴与 23 件弦乐》、《第三交响曲》等。中央乐团交响乐队演奏,韩中杰指挥。

4 月 7~9 日 为纪念作曲家王云阶从艺 60 周年,上海市举行王云阶作品音乐会、研讨会及王云阶配乐电影招待会。

4 月上旬 欧洲最出色的现代音乐室内乐——荷兰新合奏团为我国青年作曲家举办新作首演音乐会,演出了瞿小松的《易》、何训田的《幻听》、许舒亚的《秋天的落叶》、莫伍平的《凡》、谭盾的《距离》、陈其钢的《抒情诗》及郭文景的《社火》。

4 月 26 日 前国民政府教育部长顾毓琇一行 4 人应邀参观中央音乐学院,受到师生热烈欢迎。1940 年顾毓琇曾一度兼任重庆青木关国立音乐院(中央音乐学院前身)院长。本年 12 月 24 日,为庆祝这位教育家的 90 华诞,中央音乐学院、中国音乐学院在北京举办顾毓琇作品音乐会。

5 月 19 日 中央乐团、中央歌剧院、中央芭蕾舞团、中国歌剧舞剧院、中国广播交响乐团、中国电影乐团、北京交响乐团的 500 名音乐家组成的大交响乐团在首都体育馆举行“交响乐之春”音乐会。总艺术指导李德伦,指挥袁方、金正平、高伟春、谭利华、杨又青、卞祖善、韩中杰。

5 月 23 日 中国作曲家金湘室内乐作品音乐会在美国西雅图华盛顿大学举行。演奏了金湘 10 年来的作品:《室内协奏曲》、声乐套曲《子夜四时歌》、《第一弦乐四重奏》、钢琴组曲《国画集——松、竹、梅》和《音诗〈女娲〉》等。

5 月 28~29 日 刘半农及其文化遗产国际学术研讨会在江苏省江阴市召开。由中国科学院、中国艺术研究院、中国音协、北京大学联合主办。

6 月 27 日 武汉音乐学院在新建的全国唯一的编钟音乐厅举行编钟与民族乐队、交响乐队合作音乐会。音乐会所用编钟是武汉音乐学院会同有关部门根据湖北随县出土编钟等 100 多件实物精心研究以后制作的复制乐器。



7月3日~9日 第31届国际传统音乐学会(ICTM)世界年会在香港文化中心召开。该学会是隶属于联合国教科文组织的一个学术机构,在国际上有着广泛影响。由于种种原因,往届年会很少有中国学者参加。本届年会由应邀代表26人组成以冯光钰为团长、黄翔鹏为顾问的中国学者代表团赴港参会,阵容之盛及与会华人学者、提交论文之多,在该学会历史上均属首次。会议的主要议题是“中国音乐研究”。22个国家和地区的140余位音乐学家出席了大会。

7月7日 为纪念中国抗战54周年,美国加州的中国音乐家举办“黄河颂”音乐会。艺术指导李名强,指挥赵宝昌。

7月14日 著名音乐教育家、指挥家、作曲家林声翕因病在香港逝世。享年77岁。

8月25日 中央人民广播电台少年广播合唱团成立40周年,新老五代团员于北京音乐厅举行专场音乐会,演唱了40年来的优秀儿童歌曲、中国民歌和艺术歌曲。

9月1日 为庆祝中华民族古代及近代9位名人雕像的落成,新加坡维多利亚音乐堂演出了一场题为“千古风流人物”华乐演奏会。演出的9部作品为:《孔子颂》(朱小古曲)、《屈原——魂冲九霄》(李民雄曲)、《王昭君——昭君出塞》(张晓峰曲 马圣龙配器)、《花木兰——代父从军》(何占豪曲)、《林则徐——虎门销烟》(许珊州曲)、《司马光——破缸救友》(马圣龙曲)、《岳飞——精忠报国》(肖白曲)、《文天祥——过零丁洋》(何彬曲 马圣龙配器)、《关羽——义贯千古》(顾冠仁曲)。音乐会由新加坡著名中乐指挥家郑朝吉指挥。

9月14~17日 中国音协、文化部少儿司、全国少年儿童文化艺术委员会等单位在北京举行纪念黎锦晖诞辰100周年活动。举办了黎锦晖儿童歌舞及儿童歌舞剧专场演出和学术讨论会。

9月20日 许常惠著《台湾音乐史初稿》由台湾全音乐谱出版社出版发行。该书目录:感言/原住民族音乐的风貌/汉族民间音乐的渊流/西式新音乐的发展/结语/附录。

10月16日 中国音乐学院为著名声乐教授张权回国40周年举行座谈会。中央统战部、中国音协单位的领导、专家、教师40余人与会。

12月3日 总政歌舞团在北京上演民族歌剧《党的女儿》。编剧闫肃、王俭、贺东久、王受远,作曲王祖皆、张卓娅、印青、王锡仁、季承,主要演员彭丽媛、杨洪基等。

1992年

1月18日 中国歌剧《原野》在美国肯尼迪表演艺术中心上演。由美国华



盛顿歌剧院演出,招聘中国歌唱家张建一、叶英、孙禹、邓韵分别扮演大星、金子、仇虎、焦田。指挥波莱特·霍普特,导演里昂·梅杰尔。全剧采用汉语演唱,配以英文字幕。

2月15日 昆明市政府、云南省文化厅、省音协在昆明西山森林公园聂耳墓地举行纪念聂耳诞辰80周年暨聂耳墓大型浮雕、陈列室落成大会。

3月14日 中央音乐学院音乐学专业博士研究生陶亚兵的学位论文答辩在该院通过。论文选题为《1919年以前的中西文化交流史研究》,导师廖辅叔教授。

4月23日 台北市立国乐团在台北市举行黄河大合唱音乐会,民乐伴奏,300余人参加演唱,蔡正骅、张清郎、李静美等人独唱。

5月10日 纪念刘天华逝世60周年音乐会在北京举行。中国广播民族乐团演奏了刘天华的琵琶曲、二胡曲。林石城、张韶、王宜勤、俞良模、刘长福、张方鸣、张连生等老、中、轻演奏家担任独奏、领奏。指挥彭修文。刘天华的女儿刘育和、侄子刘育熙也参加了演出。

5月30日 顾毓琇偕夫人及儿子再次造访中央音乐学院。

5月 由菲律宾华裔音乐家蔡继琨创办的福建社会音乐学院在福州成立。聘请李凌、赵沨、朱践耳、江明惇等海内外20位著名音乐家任董事。

6月12日、13日 台湾师范大学为纪念已故音乐家江文也诞辰82周年,在台北举行江文也研讨会。大陆作曲家苏夏、音乐理论家梁茂春及江文也遗孀吴韵贞、女儿江小韵应邀出席会议。分别作了题为《江文也与中国大陆作曲家》、《江文也的钢琴作品》、《先夫江文也》的发言。江文也原配日籍夫人江信子也出席研讨会,并报告了江先生早年事迹。

7月15~20日 “为了明天——和平友谊”中国国际合唱节在北京音乐厅举行。日本、韩国、中国及台湾地区近40个合唱团参加演出。

7月27~30日 《中国乐律学史》课题组第三次年会由黄翔鹏主持在京举行。会议对《大曲两种:唐宋遗音研究》(黄翔鹏)、《〈律吕精义〉点注》(冯文慈)和《中国乐律学论著提要》(郭树群等编撰)三部书稿进行了讨论。

7月~11月17日 中华民族文化促进会推出“20世纪华人音乐经典”系列活动,成立组委会及海内外有关专家学者组成的艺术委员会开展工作。首先从海内外音乐家推荐的500多首曲目中初选138首分别在《人民音乐》、《音乐周报》发表,征求意见,经调整补充,有333首列为“推荐曲目”,复经艺术委员会成员投票,从156首“提名曲目”中选出124首(部)为“入选曲目”,其中有歌曲44首,合唱17首(部),独奏曲18首,协奏曲9首,室内乐7首,民族管弦乐6首,管弦乐16首,歌剧音乐5部,舞剧音乐2部。海内外文化、新闻界称之为“中国近



现代音乐史上空前的壮举”、“华人世界前所未有的文化盛典!”

9月11日 为纪念王光祈诞辰100周年,四川音乐学院举办王光祈学术交流会。与会专家学者来自京、津、西安、南京、广州、成都、重庆、台湾等地。

9月14日 张孔山古琴艺术陈列室在四川都江堰市二王庙开馆,吕骥等专家学者出席开馆式。张孔山为蜀派古琴大师,咸丰年间青城山道士,曾编订蜀派琴谱《天闻阁琴谱》。

9月下旬 为纪念音乐家郑志声,重庆花卉园内建造“志声亭”一座。郑先生1937年毕业于巴黎音乐学院,是第一位在欧洲指挥交响乐团的中国指挥家。抗战期间在重庆国立实验剧院、国立歌剧学校、中山大学任教,曾任中华交响乐团指挥。代表作有合唱《满江红》、管弦乐《郑成功》等。

9月26日 天津李叔同研究会、天津市音协、天津音乐学院等七单位主办李叔同——弘一法师圆寂50周年纪念音乐会,演出李叔同音乐作品近30首。

10月22~26日 第五届国民音乐教育改革研讨会在济南召开,来自全国近40所师范院校的400位代表出席会议。李凌、赵沅主持。此次会议以师范音乐教育为研讨中心。会议期间成立高师院校声乐、钢琴、合唱、基本乐科四个学会。

10月30~11月5日 中国音乐史学会第四届年会在扬州召开。来自全国的60余位代表对11所高师及艺术院校教师编著的《中国音乐通史简编》以及传统音乐在近现代音乐史中的地位等问题进行了研讨。

11月7日 中国音乐学院举办张肖虎教授艺术歌曲独唱音乐会。演出了30年代以来应用诗词谱写的《咏柳》、《母亲湖》、《红烛》、《乡音小唱》、《海盗船》等艺术歌曲。

11月10日 著名作曲家、音乐教育家江定仙80寿辰暨执教60年庆祝会在北京举行。赵沅致贺词,廖辅叔亲切话旧,吴祖强、于润洋、王震亚、辛沪光等以学生身份发言,缅怀老师的人品和贡献。

11月10日 作曲家赵元任诞辰100周年纪念会在京举行。吕骥、廖辅叔及从美国赶来的赵先生女儿赵如兰等在发言中回顾了赵先生的创作生涯和对新音乐的贡献;中央音乐学院合唱团演唱赵先生歌曲作品,其中《时髦女子》、《鲜花》、《望郎归》等民歌改编歌曲均系首次演出。

12月12日 中央乐团少年女子合唱团一行50余人在指挥家杨鸿年教授率领下赴台访问演出,为台湾观众演唱了近60首中国艺术歌曲、校园歌曲、台湾民谣及世界名曲。



1993 年

2月27日 国家教委为发行《全国学生音乐欣赏曲库》向有关单位发出通知。《曲库》分上、中、下三集,分别供小学、中学及大专学生欣赏选用,共计62盘磁带。

5月12日 中国铜管乐奠基人之一、中央音乐学院夏之秋教授因病在北京逝世,享年81岁。

5月 由上海音乐学院音乐学系发起组织的“上海市音乐艺术普及与提高促进会”成立,该会以举办面向社会的群众性音乐讲座为主要活动内容。

6月5~6日 中国高等科学技术中心与炎黄艺术馆在北京举办科学与艺术研讨会。开幕式由中科院周光召院长主持,美籍物理学家李政道作《科学与艺术》的论文宣讲;黄翔鹏的《悟性与人类与音调辨识能力》、《科学与艺术的共同规律与现代音乐声学》,戴念祖的《中国古代管口校正概述》,崔宪的《钟律与琴律》等论文均在这次会上宣读、研讨。

6月5~14日 中华民族文化促进会主办的“20世纪华人音乐经典”系列演出在北京举行。一百余位著名作曲家和已故作曲家亲属出席盛会。上千名歌唱家、演奏家、指挥家参加了音乐会的专场演出。

6月16日 著名声乐艺术家、中国音乐学院原副院长张权教授因病在京逝世。享年74岁。

6月18日 为纪念民族音乐家华彦钧(阿炳)诞辰一百周年,辽宁省音协、沈阳音乐学院在沈阳联合举办阿炳作品音乐会和阿炳艺术研讨会。

7月18日 中国音协、中央音乐学院音乐学系在京联合举办通俗音乐理论讲习班。讲题为:《美国通俗音乐发展史与20世纪摇滚乐》(钟子林)、《中国通俗音乐产生背景及其发展历史》(金兆钧)、《通俗音乐特点》(王立平)、《通俗音乐中的美学原理、电脑在通俗音乐中的运用》(舒泽池)、《通俗音乐的配器特点》(徐沛东)。

7月22~28日 国家教委、中国音协教委等单位在天津举办全国首届大学生吹奏乐比赛。来自全国十省市的16支代表队参赛,评出最佳指挥奖(清华大学教师朱汉臣),最佳改编创作奖(清华大学教师穆礼矛),重奏、独奏最佳乐手奖(北方交大学生陆晓松),舞台吹奏金奖(清华大学乐队)及行进吹奏比赛冠军(首都师大军乐队)。

9月30日 中央乐团“爱乐女”室内乐团一行26人应邀赴德国、法国、荷兰8个城市进行访问演出。指挥郑小瑛。

10月4日 中央音乐学院声乐教授沈湘因病在北京逝世,终年72岁。

10月15日~11月5日 香港举办中国音乐节。参加演出者有香港费明仪合唱团、琵琶演奏家汤良兴、胡琴演奏家黄安源;大陆艺术家刘德海、吴蛮、刘长福、姜建华以及娅伦格日勒指挥的内蒙古青年合唱团、汤沐海指挥的中央乐团等。中央乐团演出了黄自、马思聪、陈培勋、周文中、江文也、吴祖强、辛沪光、陈怡、叶小钢、郭文景、黄安伦、瞿小松、谭盾等人的作品。演出期间还进行了示范讲座、中国乐器陈列、中国音乐唱片巡礼、中国音乐日等活动。

11月22日 星海音乐学院隆重举行冼星海纪念馆落成典礼。

11月22~25日 中国文联、中国音协、中央电视台、无锡市文联、文化局等单位在无锡市举行华彦钧(阿炳)诞辰100周年纪念活动。来自美国、日本、韩国、马来西亚和国内专家学者50多人出席大会。

11月27日 上海音乐学院举行三位80华诞学科带头人——谢绍曾、钱仁康、马革顺教授祝寿会。

12月28~29日 中国文联、中国音协、中央乐团、中国音乐学院、中央音乐学院、音乐周报、中国函授音乐学院、社会音乐学院等单位为庆祝音乐评论家、社会活动家、音乐教育家李凌80华诞,在京举行李凌音乐思想研讨会,全国文艺界专家学者300余人到会,宣读论文20余篇。

1994年

1月9日 旅美作曲家谭盾在北京音乐厅举行交响作品音乐会,演出了《乐队剧场I》、《乐队剧场II》、《道极》及《死与火——与保罗·克利的对话》四部作品。

2月24日 中央人民广播电台文艺部、中国艺术研究院音乐研究所、国际艺苑美术基金会在北京联合举办王洛宾艺术创作座谈会。会上电台文艺部主任介绍了该台播放《西部歌王》故事制作情况和听众的反应;王洛宾讲述《在那遥远的地方》写作经历,楼乾贵等10位歌唱家演唱他的歌曲。3月,王洛宾应邀赴美国访问讲学并举行作品音乐会。

4月1日 作曲家李劫夫的骨灰安放在沈阳田龙岗革命公墓。中华民族文化促进会为此致电,电文:“劫夫同志是本世纪中国最杰出的音乐家之一”。

4月1~5日 中国古琴名琴名曲国际鉴赏会在北京举行。来自大陆各地区、香港及日、美、韩、意、英、新加坡等国的知名琴家和研究家携带个人或单位珍藏的唐、宋、元、明、清代历代名琴参加这场前所未有的古琴鉴赏盛会。

4月26日、28日 吕骥新著《乐记理论探新》座谈会在京召开。探讨内容:



《乐记》的理论逻辑及其哲学思想基础,《乐记》的音乐美学理论价值,公孙尼子与《乐记》作者考。

5月15~25日 沈阳音乐学院和东北轻工股份有限公司等单位联合举办第二届沈阳国际艺术节。来自俄罗斯、日本、韩国和台湾地区的30多位音乐家参加16场演出和讲学活动。

6月12日 上海交响乐团与上海乐团联袂在沪首演马勒第二交响曲《复活》。两团动用了100人的乐队,60人的合唱队,指挥特邀旅美指挥家叶聪担任。

6月21日~7月4日 在莫斯科举行的第十届柴科夫斯基国际音乐表演家比赛中,我国选手中央歌剧院男中音袁晨野荣获金牌。

6月22~24日 国家教委艺术教育委员会第三届全体委员会议在京召开。主要内容:总结第二届艺教委工作,聘任第三届艺教委委员,提出今后工作任务。

7月12日 国家教委颁发《关于在普通高中开设“艺术欣赏”课的通知》。指出:在高中开设艺术欣赏课,是国家教委加强艺术教育所采取的一项重要措施。各地要提高认识,加强领导认真落实,妥善解决师资和设备器材等问题,确保该项工作顺利进行。

7月12日 中国音协原常务理事、浙江省音协名誉主席、音乐活动家、冼星海前夫人钱韵玲因病在杭州逝世,享年80岁。

7月23日~8月2日 作曲家金湘应邀赴台湾参加20世纪中国歌剧荟萃音乐会,指挥演出《小小画家》、《伤逝》、《原野》、《楚霸王》四部歌剧。旅美歌唱家叶英、李洪深应邀担任《楚》剧主要角色。

7月16~21日 文化部、中央乐团等单位在北京举办第三届中国国际合唱节,来自大陆21省市自治区的50个专业、业余合唱团及美国、西班牙、泰国、新加坡、香港、澳门、台湾等国家和地区的8个合唱团,组成14台合唱专场音乐会,参演者达3000余人,盛况空前。

7月30日 上海乐团在上海音乐厅演出中国新作品音乐会。演出作品有吕其明的管弦乐《浦东进行曲》、交响大合唱《东方明珠》,朱践耳根据毛泽东诗词谱曲的交响合唱《英雄的诗篇》,还有俄籍华裔作曲家左贞观的管弦乐作品《国画五首》。指挥曹鹏。

8月5~6日 中国艺术研究院音乐研究所和《人民音乐》编辑部在京联合召开弘扬民族音乐,记录保存保护民族音乐遗产学术座谈会。来自北京、上海、山东、陕西、台湾的音乐学家、作曲家及法律界、新闻界人士30余人出席。与会者结合典型事例,就中国传统音乐的记录、整理、研究、保存、改编、创作相关权

益及知识产权认识问题进行了讨论。

8月14~26日 中央歌剧院男中音歌唱家袁晨野在芬兰举行的第三届朱丽亚姆·海林国际声乐比赛中获男声组第一名。

8月20~21日 上海交响乐团在上海音乐厅举行POPS音乐会。旨在以通俗易懂的作品吸引、培养更多的听众。

8月 第八届全国音乐作品(交响乐)评奖揭晓:获一等奖的有朱践耳的《第二交响乐》、杜鸣心的第二钢琴协奏曲《春之采》;获二等奖的有罗忠镕的《暗香—为箏与管弦乐队》、刘湊的交响狂想诗《为阿佤山的记忆》、周龙的《大曲》(敲击与乐队);获三等奖的作品6部;获创作奖的22部(略)。

9月19~28日 中国国际钢琴比赛在北京举行。14个国家的成人选手22名(包括中国选手13名),少年选手16名(包括中国选手8名)参赛。28日晚在世纪剧院举行颁奖仪式及获奖音乐会,成人组和少年组两个第一名中的韩国选手申祥贞和中国选手陈萨在颁奖仪式及获奖音乐会上每人各弹一首协奏曲,向与会观众汇报他们的获奖成绩。中央乐团交响乐队协奏,指挥分别为陈燮阳和谭利华。

9月 黎锦晖艺术馆在湖南湘潭市开馆。该馆以弘扬民族文化为己任,研究、推介黎锦晖生平及艺术活动,收藏、陈列有关黎锦晖的资料和作品,开发湘潭人文资源。

10月6日 中国音协会员、湖南省音协名誉主席、音乐教育家刘已明因病在长沙逝世,享年89岁。

10月21日 沈知白先生诞辰90周年纪念会暨《沈知白音乐论文集》首发式在上海音乐学院举行。

10月23日 阎惠芬独奏音乐会在上海音乐厅举行,演出了刘念劬的二胡协奏曲《夜深沉》、顾冠仁的《游园》、周成的《阿美族舞曲》、关迺忠的《第一二胡协奏曲》。

10月24日 “我的祖国”——郭兰英艺术生涯60周年大型演唱会在京举行。

11月1~4日 中国传统音乐学会第八次年会在福建师范大学召开,来自全国各地及德国、香港的100多位代表与会。本届年会以比较音乐研究为主题,就中西文化的比较、中外音乐形态的比较、中国律学的比较、中国传统音乐理论与形态的比较等进行交流。

11月10日 为纪念沈湘逝世一周年,北京音乐厅举办沈湘专场音乐会。沈湘教授的部分学生程志、殷秀梅、关牧村、王蕾、赵登峰、袁晨野参加演唱,金铁林主持。



11月19日 中央乐团合唱团在京举办3场“伏尔加之声音乐会”，演出曲目全部均为前苏联歌曲。

11月 本月上旬，江苏省文化厅、江苏人民广播电台等单位在南京举办“西部歌王王洛宾作品音乐会”；下旬，新疆军区文工团在北京演出“在那遥远的地方”大型歌舞晚会。曲目中有十数首王洛宾编写的作品；25日《人民音乐》记者于庆新就王洛宾与西部民歌有关问题对王先生进行了采访，访谈录以《民歌的记谱与加工》为题在该刊1995年第1期发表。

11月27日~12月3日 第五届亚洲声乐大赛在香港举行。（北京）李晓良获冠军，（上海）廖昌永获亚军，（北京）张嘉琳获季军，（台湾）李典获殿军。中央音乐学院黎信昌教授应聘出任本届评委。

12月4日 香港中华音乐艺术协会在香港大会堂音乐厅举办“20世纪华人音乐经典音乐会”，由香港、北京、广州音乐家参加演出。

12月23日 中国音协为纪念作曲家、词作家麦新80诞辰，在北京举行座谈会。

本年 《文汇报》、《人民音乐》等报刊杂志及音乐理论界开始了由“王洛宾现象”引发的有关音乐作品署名及民间音乐著作权归属问题的研究与探讨。如5月1日《文汇报》发表陈钢在《王洛宾疑结》一文中对《在那遥远的地方》等歌曲是民歌还是“王洛宾歌曲”表示疑问，《人民音乐》第6期发表杜亚雄《编选〈洛宾歌曲集〉的前前后后》一文以回应；同期《人民音乐》刊登戴鹏海《历史是严肃的——从“王洛宾热”谈到“炒文化”》和续篇《民歌岂容出卖？》长篇评论；以及《人民音乐》第10期刘再生《批评者，批也，评也！》等等。

1995年

1月3~10日 中国广播民族乐团在彭修文带领下，赴台中、台北、台南、高雄等地进行5场音乐会的演出。

2月21日 中国音协、中央音乐学院、中国音乐学院等五单位在京联合举办纪念刘天华诞辰100周年学术座谈会，会议讨论了刘天华的艺术思想、创作和演奏实践；4月3日，在北京音乐厅举办的纪念音乐会上，中央民族乐团演奏了刘天华的10首二胡曲和3首琵琶曲。

3月11日、12日 台湾著名指挥家、音乐理论家、音乐教育家陈澄雄与中央音乐学院的中国青年交响乐团合作，在北京音乐厅举行交响音乐会；陈澄雄还与中央民族乐团合作举办了民乐专场音乐会，首次在京演出新加坡作曲家沈文有的合奏曲《浪里银桥绿荫来》、台湾作曲家郑思森的合奏曲《梦蝶》及关圣佑

的二胡协奏曲《秋韵》。

3月 “闵氏艺术世家”音乐会在南京市举行。此项活动由'95国际华夏乐器展演年组委会主办,江苏省歌舞剧院、江苏省音协承办。音乐教育家、南京师大教授闵季騫(父)、二胡演奏家闵惠芬(女)、旅美琵琶独奏演员闵小芬(小女)参加演出,闵乐康(子)任指挥。

5月9日 台湾著名歌手邓丽君因病在泰国逝世,终年42岁。

5月6~15日 第十六届“上海之春”演出了以下新作:朱践耳的第六交响曲《3Y》、第七交响曲《天籁、地籁、人籁》、第八交响曲《求索》和《小交响曲》,吕其明的交响合唱《大佛礼赞》,何占豪的小提琴协奏曲《洪湖》,何训田的交响乐《平仄》,王建中的弦乐合奏《夜思》,金复载的琵琶协奏曲《山坳里的变奏》等。

5月30日 纪念作曲家施光南逝世五周年音乐会在北京保利大厦国际剧院举行。关牧村、杨鸿基、吴雁泽、彭丽媛等演唱了他的21首代表作品。

6月3日 作曲家陈钢作品音乐会在上海音乐厅举行,上海交响乐团首演他的交响序曲《奉献》,还有小提琴协奏曲《王昭君》、《梁祝》,指挥陈燮阳。

6月上旬 台湾市立国乐团在台举办“四大美女”协奏曲音乐会。演出作品:琵琶协奏曲《王昭君》,古筝协奏曲《西施》,笛子协奏曲《貂蝉》及二胡协奏曲《杨贵妃》。四部协奏曲的独奏者分别为演奏家吴蛮、林玲、曾昭斌、马晓辉。

6月12~17日 中国奥尔夫学会第三届年会暨纪念奥尔夫诞辰100周年大会在上海举办。中国音协音教委主办。与会者400余人,通过总结、交流教学经验,制定推广奥尔夫教学法计划,为音乐教育改革探索新路。

6月14日 为纪念抗战胜利50周年,首都大学生《黄河大合唱》万人演唱会在首都体育馆隆重举行。56所大学的万人合唱队与中央歌剧院、中国歌舞剧院及解放军总政交响乐团300人联合乐队合作。指挥严良堃。

6月17日 中央音乐学院建院45周年纪念日,该院自即日起,举办10台专场音乐会和15场学术讲座,并举行人民音乐家聂耳、音乐教育家黄自的塑像揭幕仪式。

6月24~26日 为纪念歌剧《白毛女》诞生50周年,中国歌剧研究会等单位在京召开学术研讨会。

6月 作曲家江文也诞辰85周年纪念会暨学术研讨会在京召开。由全国台联和中央音乐学院联合举办。应邀与会的专家学者来自内地、港、台和日本,共计30余人。会议期间还举办了江文也室内乐作品和管弦乐作品音乐会。

8月1~6日 上海乐团和上海京剧院合作,重新排练交响乐《沙家浜》并在上海演出,指挥曹丁。

8月12日~20日 台北弘一大师纪念会举办“海峡两岸弘一大师德学研



讨会”。研讨会目的是“藉弘扬弘一大师的德泽和精神,以带动人间的净化”。会上宣读论文18篇,内容涉及大师的道德、人格、佛学思想、艺术造诣等诸多领域:音乐方面的论文有《〈送别〉面面观》(钱仁康)、《以德感人,以乐化人——弘一大师的乐教精神》(孙继南)。

8月13日 抗日战争胜利50周年纪念音乐会在美国纽约林肯表演中心隆重举行。这次活动由南京大屠杀纪念会、美国亚裔表演艺术中心及中国旅美科技协会联合主办。音乐会有30人的混声合唱团演唱《黄河大合唱》,还有200人的童声合唱团及在纽约的60名乐手组成的管弦乐队伴奏,邓韵、田浩江分别独唱《渔光曲》、《松花江上》。中国文化部选派刘长瑜、侯艳秋、严良堃、李默然等近20人的艺术家代表团参加演出。台湾爱乐合唱团及指挥杜黑也参加了演出。

11月4~7日 在东莞举行的第二届全国聂耳、冼星海声乐比赛中山东省歌舞团雷岩、总政歌舞团潘淑珍分获男声组、女声组的金奖。

11月16~21日 意大利作曲家普契尼的歌剧《图兰多》由中央歌剧院第一次用原文在北京世纪剧院演出,主要演员幺红、王霞、黄越峰。

12月1日、4日 中国文联在北京人民大会堂召开《中华人民共和国国歌》纪念座谈会,文艺界、新闻界知名人士出席会议,会上回忆了聂耳的革命创作历程;4日,中宣部、文化部和解放军总政治部在人民大会堂举办国歌《义勇军进行曲》创作60周年纪念音乐会。

12月9日 中国音协副主席、上海音乐学院前副院长、作曲家丁善德教授因病在上海逝世,享年84岁。

12月9~14日 全国第六届国民音乐教育改革研讨会在广州番禺银利度假村召开,150余位代表出席会议。“以中华文化为母语的音乐教育”为这次研讨会中心议题。

1996年

1月28~30日 中国唱法声乐研讨会暨中国唱法声乐学会成立大会在北京举行,60余位代表出席会议,通过了《中国唱法声乐学会章程草案》,选举喻莹为会长。

2月 中国小提琴协奏曲新作品评比结果揭晓,入选的六部优秀作品是:陈钢的《王昭君》、杜鸣心的《第一小提琴协奏曲》、宋明筑的《川江魂》、张丽达的《第一小提琴协奏曲〈茫谐〉》、张难的《D商调小提琴协奏曲》及夏良的《幻想协奏曲》。

3月1日 上海乐团在锦江小礼堂举行室内音乐会,演出91岁高龄艺术家钱君匋70年前的独唱和弦乐四重奏作品。

3月10日 甘肃敦煌艺术剧院在北京演出大型乐舞《敦煌古乐》。乐舞根据已故敦煌学学者席臻贯试译的《敦煌古谱》改编,其中有伎乐演奏、宫词演唱、弹道独唱、弹唱、舞蹈等。总导演许琪。

3月10日 青年男中音歌唱家袁晨野应邀赴美,参加多明戈出任华盛顿歌剧院艺术总监的盛典音乐会,与多明戈同台演出重唱和独唱。

3月初 新组建的“中国交响乐团”在北京挂牌。该团改党委负责制为艺术总监制,即法人负责制,以艺术生产为中心,推出音乐季,变过去的单一行政管理型为经营管理型,实行聘任制。艺术总监陈佐湟,总经理朱信人,驻团指挥李心草。

3月14日 音乐家王洛宾因病在乌鲁木齐逝世,享年83岁。据王洛宾之子王海成说,病榻上的王洛宾于2月收到中国音乐著作权协会写给他的信,信中告知:社会舆论无法改变著作权的归属,谁改编、整理的,版权就应该归谁。

3月28日 第一届杨荫浏中国音乐学研究基金系列学术报告会在北京中国艺术研究院音乐研究所举行。报告内容有:冯洁轩《训诂学与中国音乐学》、韩锺恩《强化问题意识,架构跨世纪议程——关于音乐学学科规划的若干问题》、金经言《一批保存在柏林的中国音乐早期录音》、张振涛《传统笙管音位的乐学研究》、郭乃安《杨荫浏的音乐实践与科学实验》、于润洋《谈谈音乐学的学科发展问题》、林石成《传统琵琶的演奏与风格》、赵宋光《关于旋律研究和旋律学科建设问题》。

4月10日 青年作曲家郭文景作品研讨会在北京召开,中国文联与中国音协联合主办,吴祖强主持会议。会上郭文景主课老师苏夏、黎英海教授对其才能与刻苦学习精神作了介绍,与会者对他的作品《蜀道难》、《狂人日记》、《愁空山》、《滇西土风》、《晚春》进行了分析和评论。

4月22日 王洛宾与西部民歌音乐会在北京音乐厅举行,中央歌剧芭蕾舞剧院歌剧院演出。

4月27日 全国首届大学生文艺会演比赛结果在北京世纪剧院揭晓。比赛分舞蹈、声乐、器乐三个专场,以普通高校、艺术师范、艺术专业三个组分别评选。全国75所高校的参赛节目中,15个优秀节目一等奖,22个优秀创作奖,17个优秀表演奖,15个优秀指导教师奖。新疆等13个省市自治区教委获优秀组织工作奖。

4月 文化部对直属院团进行改革,将原有的13个院团调整为10个,其中新建3个:中国交响乐团(在原中央乐团基础上组建)、中央歌剧芭蕾舞剧院(在

原中央歌剧院与中央芭蕾舞团基础上组建)、中国歌舞团(在原中央歌舞团与中国轻音乐团基础上组建);保留原建制的7个:中国歌剧舞剧院、中央民族乐团、东方歌舞团、中国京剧院、中央实验话剧院、中国青年艺术剧院、中国儿童艺术剧院。

5月 作曲家金湘民乐作品音乐会在台北市举行。作品有民族管弦乐曲《塔克拉玛干掠影》、二胡协奏曲《索》、琵琶协奏曲《瑟》。台北市立国乐团演奏,金湘指挥。

9月14日 为纪念马可逝世20周年,中国音协、中国音乐学院等8单位在北京音乐厅联合举办马可经典作品音乐会,演出了马可代表作品20余首。

9月23~28日 在法国图鲁兹举行的第四十一届国际声乐比赛中,上海音乐学院青年教师廖昌永获男子组第一大奖。

9月24日 “紫禁城音乐节”在北京举行。这是中国首次举办以严肃音乐为主题的国际性音乐活动,中国对外演出公司主办。参加演出者有:芬兰男中音歌唱家约尔玛·许尼宁和钢琴家拉尔夫·哥道尼、以色列耶路撒冷弦乐三重奏组、西贝柳斯音乐学院青年艺术家及中国青年艺术家孔祥东、胡坤、谈龙建等。

9月24日 中央音乐学院举办庆贺廖辅叔先生90华诞暨从事音乐教育60周年纪念活动。吕骥、江定仙、喻宜萱等院内外、新闻界60多人参加。与会者盛赞廖先生是一位为中国音乐史研究奠基铺路的学者,是一位善于充分发挥后辈才智的音乐前辈,是一位学贯中西、知识渊博、具有优秀品质、风范的音乐教育家。

10月19日 江苏省文联、省音协和南京师范大学为庆贺音乐教育家、作曲家陈洪教授90诞辰,联合举办座谈会,盛赞其对中国音乐教育所作的贡献。

11月6日 首届中国音乐作品拍卖会在西安举行。此前,在西安音乐学院礼堂举行部分参加拍卖并已有竞买意向的作品音乐会,其中有民族管弦乐《长安社火》(赵季平、鲁日融),钢琴组曲五首五声音阶《前奏与赋格》(罗忠镕),钢琴组曲《庙会》(蒋祖馨),歌曲《牧马之歌》、《娃哈哈》(石夫),歌曲《翻身道情》(刘炽/贺敬之),二胡协奏曲《三门峡畅想曲》(刘文金),歌曲《唱支山歌给党听》(朱践耳/焦萍)、小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》(陈钢/何占豪)等。

11月10日 在日本举办的国际歌剧比赛中,总政歌剧团戴玉强获第二名(第一名空缺)。

11月24~28日 为纪念世界经典歌剧《图兰多》问世70周年,中央歌剧芭蕾舞剧院在保利大厦国际剧院再度公演。主演王霞、季小琴、黄越峰、戴玉强、幺红、马梅。导演徐晓钟、陈大林。指挥高春林、大町阳一郎(日本)。



12月5日 迎接'97香港回归音乐作品评奖揭晓:朱践耳的交响诗《百年沧桑》是唯一获得金奖的作品。

12月28日 中国现代民族管弦乐队创始人之一、中国民族管弦乐学会会长、中国广播艺术团艺术指导、首席指挥彭修文因病在京逝世,享年66岁。

1997年

1月13日 作曲家寄明因病在上海逝世,享年83岁。她写有大量音乐作品,歌曲《我们是共产主义接班人》1978年被定为中国少年先锋队队歌。

1月27日 李劫夫作品音乐会在北京音乐厅隆重举行。吕骥、孙慎、吴祖强等著名音乐家和上千名听众出席。严良堃、高伟春指挥。中央歌剧舞剧院合唱队、交响乐队、五十六中学少年合唱队、劫夫的女儿李丹丹、李迢迢及北京的歌唱家们参加演出。

2月7日 萧友梅音乐教育促进会在中央音乐学院宣告成立。30多位文艺界知名人士共同倡议首先在中央音乐学院设立“萧友梅音乐教育建设奖”,以鼓励在教学、科研、教辅、行政、编辑、后勤服务中做出成绩的教职工。并在条件成熟时,逐步扩大到其他音乐院校。4月19~20日举行首届会员大会暨“建设奖”管委会成立典礼。大会由原学报副主编、萧友梅音乐研究会副秘书长、促进会主要发起人之一黄旭东主持,国家教委艺教委主任赵沨致开幕词,各界代表及萧友梅长子萧勤、侄女萧淑芳等出席会议并发言。

2月19日 音乐教育家、作曲家、指挥家张肖虎教授在北京逝世,享年83岁。

4月1日 台湾高雄市实验国乐团的“民族管弦乐音乐会”在北京音乐厅演出。这是台湾专业国乐团体第一次正式来北京访问演出,中国音协主席和专家、教授、演奏家、艺术家出席这次音乐会,热烈欢迎海峡彼岸的同道。

5月8日 中国艺术研究院音乐研究所前任所长、中国传统音乐学会会长、音乐学家黄翔鹏研究员,因病久治无效在京逝世,享年70岁。

5月31日~6月6日 '97多明戈世界歌剧大赛在日本举行,我国选手廖昌永获一等奖,孙秀苇获三等奖。

6月3~5日 张艺谋应意大利佛罗伦萨歌剧院之邀请前去担任歌剧《图兰多》的导演。

7月5~6日 香港回归大型交响音乐会在北京人民大会堂举行,由文化部、中国对外文化交流协会、美国华人百人会联合主办。亚洲青年管弦乐团、中华编钟乐团、中国交响乐团附属少年及女子合唱团等与作曲家谭盾一起演奏其



作品《交响曲 1997》。

7月 当代中国丛书《当代中国音乐 1949—1989》(李焕之主编)出版发行。主要内容:绪论,新中国音乐的发展历程,音乐创作,音乐表演艺术,音乐理论研究,音乐教育。

9月8日 河南大学声乐教授武秀之为展示其运用“假声位置真声唱法”培养学生能兼唱美声、民族、戏曲三种唱法的教学成果,赴京汇报演出。

9月25~26日 马思聪诞辰85周年纪念活动在中央音乐学院大礼堂举行。除两场纪念音乐会外,还在中央音乐学院大礼堂前厅中央塑立马思聪铜像一座。

12月26~27日 庆贺美籍华人音乐家赵梅伯从教70周年学术活动在北京国务院侨务办公室多功能厅举办。赵先生是20世纪20~40年代中国音乐史上卓有贡献的、爱国的声乐家、合唱指挥家、音乐教育家。这次活动由萧友梅音乐教育促进会策划倡议,中央音乐学院、上海音乐学院等全国15个单位共同举办,中央音乐学院承办。会后该院学报社出版《声乐艺术大师赵梅伯》增刊一集。

1998年

1月6日 “春华秋实”——中外歌剧独唱、重唱音乐会在北京举行。这是继1997年11月上海有关方面为庆祝周小燕教授80寿辰、声乐教学50周年及周小燕歌剧中心成立9周年举办三场音乐会之后晋京献演的又一场音乐会,由周先生历届学生高曼华、廖昌永、李秀英、陈小群等参加演出,特邀中国歌剧芭蕾舞剧院交响乐团伴奏,张国勇指挥。

1月下旬 上海音乐学院男中音歌唱家廖昌永应邀赴日与世界歌剧大师多明戈同台演出歌剧《唐·卡洛斯》。

3月6日、7日 中国交响乐团及合唱团、中央歌剧芭蕾舞剧院合唱团在北京世纪剧院演出威尔第的《安魂曲》,傅海燕、杨杰、魏松、王海涛领唱,余隆指挥。

3月24日 由贺绿汀亲笔题名的“闵惠芬二胡协奏曲专场音乐会”在北京世纪剧院演出。曲目有《洪湖主题随想曲》(闵惠芬编曲)、《哀歌——江河水》(杨立青作曲)及《长城随想》、《夜深沉》(刘念劬作曲)等。上海交响乐团协奏,指挥刘炬(中央歌剧芭蕾舞剧院交响乐队常任指挥,闵惠芬之子)。

3月 《人民音乐》第3期全文刊登《李岚清关于在高等学校提倡交响乐的讲话》。这是去年11月19日李岚清副总理与李德伦、吴祖强、郑小瑛等座谈时



的讲话。

4月22日 作曲家、音乐教育家贺绿汀获第四届上海文学艺术奖的“杰出贡献奖”；朱践耳的交响诗《百年沧桑》和第八交响曲《求索》分别获优秀成果奖和优秀成果提名奖。

4月27日 中央歌剧舞剧芭蕾舞剧院应邀赴台，在台北艺术季中演出三套大型节目：歌剧《图兰多》、《马可·波罗》和威尔第的《安魂曲》。

5月1~3日 著名舞蹈家陈爱莲集资百万将大型中国民族舞剧《红楼梦》搬上舞台在北京剧院上演。陈爱莲与女儿陈抒同饰林黛玉，其他角色由陈爱莲舞蹈学校师生担任，编导于颖，作曲樊步义。

5月31日 杨鸿年教授带领100名童声合唱队员，在北京音乐厅台阶上，以清纯的歌声迎候'98为了爱乐希望小学募捐义演音乐会的观众。小提琴家俞丽拿、钢琴家殷承宗分别从上海、美国赶来演出《梁祝》、《黄河》；音乐会以交响乐队伴奏、三个合唱团分别围绕三层楼的观众席演唱贝多芬的《欢乐颂》将演出推向最高潮。

6月20日 于红梅二胡独奏、协奏音乐会在北京音乐厅举行，中央音乐学院主办，广播交响乐团协奏，张艺指挥。

8月21日 第七届国民音乐教育研讨会在沈阳召开，教育部艺教委、中国音协音教委、辽宁省教委、辽宁音协主办。会议以“面向21世纪的音乐教育”为中心议题。

8月 《贺绿汀》电视人物传记片首演式和VCD首演式在上海举行。该片分：大地赤子，声震乐坛，烽火岁月，呕心沥血，傲雪凌霜，鞠躬尽瘁六个部分。

8月 瞿希贤合唱音乐会在北京举行。音乐会以《新的长征新的战斗》开始，继而演唱《全世界人民心一条》、《红军根据地大合唱》、《全世界无产者联合起来》、《布谷鸟叫了》、《飞来的花瓣》、《致意南极》、《把我的奶名叫》、《乌苏里船歌》、《云飞天不动》、《等待到明天》、《牧歌》、《听妈妈讲那过去的事情》、《早操歌》、《我是春天的柳絮》、《你们和我们》、《老鸟和小鸟》等一大批优秀的合唱作品。

9月5~13日 歌剧《图兰多》以大型实景在北京紫禁城太庙演出。该剧由意大利指挥大师祖宾·梅塔和中国电影名导演张艺谋联袂推出，邀请世界上最优秀的艺术家加盟，图兰多由美国女高音歌唱家莎伦·斯威特扮演，柳儿由意大利歌唱家巴巴拉·弗里托利扮演，铁木尔由男低音歌唱家卡龙·哥隆巴拉扮演。意大利佛罗伦萨节日管弦乐团、合唱队及中国600多名群众演员参演。

9月28日 香港刘靖之著《中国新音乐史论》(上、下册)由台北《音乐时代》杂志社出版。主要内容：绪论，新音乐的起源，“五四时代”的新音乐，抗日战争



时期的歌咏运动与音乐创作,国共内战时期和“建国后 17 年”的新音乐教育与创作,“样板戏”与“文革”音乐,“新潮”音乐,台湾、香港和澳门的新音乐,回顾与反思,结论。

10 月 5 日 为庆祝音乐教育家、音乐理论家缪天瑞 90 华诞,天津音乐学院举办“缪天瑞先生学术思想研讨会”。与会学者对缪先生的学术成就、卓越贡献、人格魅力及治学风范予以高度评价和赞颂。本月,缪天瑞主编的《音乐百科全书》由人民音乐出版社出版。该词典兼收古今中外音乐词目 6370 条,释义精当,是一部简明实用的工具书。

10 月 17~18 日 纪念沈湘逝世 5 周年学术活动在北京隆重举行。此次活动由中央音乐学院牵头,联合中国音乐学院、上海音乐学院、天津音乐学院、香港黄自演艺学院等 28 个单位共同主办。近 200 人参加纪念会,当播放沈湘唯一遗存的 1961 年录制的《夜半歌声》唱片时,与会者无不动容;沈湘友生数十人在研讨会上就其教学特点、教学思想、教学艺术及人品艺德尽情发言;活动期间除举办两场纪念音乐会外还组织大家前往八宝山瞻仰沈湘陵墓。

10 月 30 日 《中国人民解放军军歌》歌词作者公木因病在长春逝世。公木原名张松如,著名诗人,生前曾任吉林大学中文系系主任、副校长等职。

11 月 12~26 日 中国交响乐团前往德国、奥地利及英国进行 '98 欧洲巡演。所到之处无不受到观众的热烈欢迎和媒体的高度评价。这次商业性的巡演成功,标明中国交响乐第一次真正进入欧洲主流演出市场。

11 月 16~17 日 为了更好地研究探讨关于中国音乐发展道路问题,一场名为“20 世纪中国音乐发展道路的回顾与反思”的学术研讨会在中央音乐学院举行。会议由《中央音乐学院学报》、《中国音乐》、《中国音乐学》编辑部以及中央音乐学院音乐学系、萧友梅基金会和全国音乐美学学会等单位联合举办。与会专家和旁听者 80 余人,其中包括来自美国、澳大利亚和香港的华人学者和研究生。研讨中有近 50 人次发言,其中提交文章或发言提要的有蔡仲德的《出路在于“向西方乞灵”——关于中国音乐出路的人本主义思考》,管建华的《音乐“现代化”与现代化批判》,黄旭东的《吸收外来的·弘扬固有的·创造新型的——蔡元培关于发展中国近代音乐的基本思想》,汪申申的《关于 20 世纪中国音乐发展道路问题的两点思考》,居其宏的《建立以人为本的音乐发展观》等。音乐的“中西关系”探讨再度升温,并将继续深入。

11 月 23~26 日 '98 中青年作曲家新作品暨作曲教学经验交流会在武汉举行。来自国内 9 所音乐院校及部分艺术院校、团体的作曲家、理论家、记者及作曲界前辈朱践耳、罗忠镕等近百人参加。大会期间,40 位作曲家在 5 场交流会上交流了 44 部新作;另有学术报告会、音乐创作研讨会、作曲教学研讨会、专



场音乐会等多项探讨创作之路的活动。

11月 广东旅法钢琴家倪文的法国学生罗伦斯·佩吕松以一首中国钢琴曲《解放区的天》考入法国律埃—马尔梅松国立音乐学院并获免费生待遇。倪文是“巴黎国际钢琴比赛”的首倡者和评委,首次指定参赛选手必弹中国曲目,首次将中国钢琴曲译为法文出版。

1999年

2月4~5日 人民音乐家张曙诞辰90周年暨逝世60周年纪念活动在北京举行。文化部、中国文联、中国音协、中国歌剧舞剧院等单位联合主办。吕骥、周巍峙等及张曙的女儿曙云、曙生参加了座谈。贺绿汀在病中为本次纪念活动题词,赞誉张曙“汲取民间音调,表现时代气息,在音乐创作上发挥大胆创新精神”;座谈会上张曙的挚友亲朋,追忆其革命经历和鲜为人知的往事。纪念音乐会演出了《洪波曲》、《日落西山》、《丈夫去当兵》、《卢沟问答》等26首不同体裁与风格的张曙歌曲作品。

4月23日 中国音乐家协会为庆祝中国音协名誉主席吕骥90岁寿辰,在北京音乐厅举办吕骥作品音乐会。演出了《我们要做一个新的英雄》、《伯惠尔之歌》、《新编“九一八”小调》、《自由神》、《祖国颂》、《大丹河》、《开荒》及根根郭沫若同名长诗创作的大合唱《凤凰涅槃》。中国交响乐团合唱团与北京交响乐团联合演出,严良堃指挥。

4月27日 杰出的人民音乐家、作曲家、音乐教育家、音乐理论家、上海音乐学院荣誉院长贺绿汀在上海因病逝世,享年96岁。

5月10~11日 中国艺术研究院音乐研究所在京举办刘靖之《中国新音乐史论》出版暨20世纪中国音乐学术研讨会。作者亲临会场,与来自北京、济南、兰州、香港等地的学者及在读研究生30余人就该书的学术价值、立场、观点、史料及相关问题展开坦诚的对话和研讨。

5月23日 李焕之作品音乐会在北京举行。演出了作曲家60余年来的一系列作品。如女独《牧羊哀歌》(16岁的处女作1935),合唱《胜利进行曲》(即《民主建国进行曲》1946),合唱《开国大典颂赞曲》(1950),交响组曲《春节》(1955),古琴弦歌合唱《苏武》(1956),合唱《春到中原》(与李群合作1963),合唱《长城颂》(1983),民族管弦乐《乡音寄怀》(1985),第二交响曲《土地》第一乐章《路》(1999)等。音乐会由文化部艺术司、中国音协共同举办。

9月3日 中国交响乐团在北京音乐厅以别开生面的音乐会形式,公布庆祝建国50周年交响乐作品征集活动的评选结果。演奏了6部入选作品中的5



部:入选作品为朱践耳的《第九交响曲》(作品第43号)、徐振民的《枫桥夜泊》、夏良的《双长笛舞曲》、王宁《交响前奏曲》、刘湊的《〈火车〉—乐队托卡塔》和高松华的交响合唱组曲《神州畅想曲》。

10月30日 为纪念民间音乐家、搥琴艺术创始人、搥琴古筝演奏家王殿玉诞辰100周年,中国音协民族音乐委员会、搥琴音乐研究会等单位在京举办纪念音乐会,由其嫡传弟子古筝演奏家高自成、韩廷贵及新一代传人20余人演出了一台别开生面的搥琴、古筝音乐会;次日,在中国音乐学院附中召开了王殿玉学术研讨会。

11月8日 二胡教育家、演奏家、作曲家及民族乐器革新家、中央民族大学音乐系陈振铎教授在北京逝世,享年95岁。

11月9~12日 “20世纪与中国音乐学——纪念杨荫浏先生诞辰100周年国际学术研讨会”于北京隆重召开。会议由中国艺术研究院、中国音乐家协会、中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院等单位主办。来自大陆各地、香港、台湾及美、英、日、加等国近二百名学者参加了会议。除开幕辞外,研讨会共收到刊印论文59篇,正式发言73篇,缅怀一代宗师,评述百年乐事,兼及未来之责任,乃是本世纪中国音乐学领域的最后一件盛事。(详见萧梅《纪念杨荫浏先生诞辰一百周年国际学术研讨会综述》,载《中国音乐学》2000年第1期)

11月22日 纪念张权诞辰80周年学术研讨会在中国音乐学院举行。这次活动由中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会策划,中国音协、中国民进中央委员会等单位主办,中央音乐学院、中国音乐学院承办。开幕式上有关领导就张权艺术成就和贡献作了发言,200余位参会者聆听了张权生前演唱的艺术歌曲。为期两天的研讨会上与会者以张权的人品与艺术思想、表演风格与成就、教学特色与经验等为主题,追忆了她那丰富多彩而又充满坎坷的人生道路。

12月8~16日 福建省文化厅主办“蔡继琨教授百龄开一”交响音乐会,福建省交响乐团演奏。92岁高龄的世纪音乐家蔡继琨亲自执棒指挥,在福州、厦门、泉州的6场音乐会中演出了苏佩的《〈轻骑兵〉序曲》、伊凡诺夫的《萨达尔的巡礼》、柴科夫斯基的《斯拉夫进行曲》、约翰·施特劳斯的《〈蝙蝠〉序曲》以及舒伯特的《未完成交响曲》等作品。

2000年

2月6日 中国广播民族乐团开始在奥地利和德国4城市的访欧演出。首场在举世闻名的音乐殿堂“维也纳金色大厅”成功举行,主要节目有《春节序曲》、《月儿高》、《十面埋伏》、《乱云飞》、《维吾尔音诗》、《丰收锣鼓》、《喜丰收》、



《小河淌水》、《大姑娘美》、《步步高》等,演出过程高潮迭起,这是继1998年、1999年春节后,中国民族音乐第三次轰动维也纳;继而在德国慕尼黑等城市演出,取得同样的成功。

3月19日 杰出的人民音乐家、作曲家、音乐教育家、音乐理论家、指挥家、中国音协名誉主席李焕之因病在北京逝世,享年81岁。

4月27日 为纪念贺绿汀逝世一周年,上海有关单位举行贺绿汀纪念会暨纪念文集、作品精选唱片首发式和纪念音乐会。

7月 黄翔鹏遗作《乐问——中国传统音乐历代疑案百题》由中央音乐学院学报出版社出版发行。作者自1978年起获准以本人名字发表文章,至1997年逝世,所发文字凡百余万言,论题多涉中国乐律学、音乐考古学等领域。《乐问》是黄先生第四本音乐学术文集,是他留给中国音乐学界的一份至为珍贵的智慧遗产。

8月14日 “2000年全国艺术歌曲比赛”评选结果在二十五届中国哈尔滨之夏音乐会上揭晓:14首作品分获艺术歌曲新作品一、二、三等奖;37人分获艺术歌曲演唱一、二、三等奖及演唱奖。

8月 中国交响乐团原任音乐总监陈佐湟辞职,汤沐海继任。

10月5~8日 中国音乐史学会第六届年会暨学术研讨会在山西太原召开,与会正式代表57人包括2位来自台湾的会员,另有部分在读研究生参加研讨。研讨会分学科建设、近现代音乐史、音乐教育、乐律学、古代音乐史等5个专题进行。会议选举冯文慈任学会第三任会长。

10月16日 经中宣部批准,由中国文联、中国音协共同举办的国家级音乐艺术综合奖项“金钟奖”宣布设立。该奖项是中国音乐界惟一的综合性专家大奖,每年举行一次,设荣誉奖、单项成就奖和特别奖。每届分别对有突出贡献的音乐家及创作、表演、教育、理论、评论、编辑出版等突出成就进行褒奖。第一届金钟奖评选结果将于2001年5月下旬揭晓。

10月18~20日 音乐权益保障国际研讨会在北京举行。由中国音乐家协会和国际音乐节联合会主办,联合国教科文组织国际音乐理事会、日本表演家权利管理中心、日本艺能表演家团体协议会、中国音乐著作权协会和中国音像协会协办。与会代表介绍了各国现有的各种音乐权益保护制度及国际规范内容,一致认为中国目前的音乐权益保护法律,特别是有关音乐作者和表演者权益保护方面的法律,与其他国家一样,有必要进一步加以改进。

10月19日 在波兰十四届肖邦国际钢琴比赛决赛中,由文化部选派的中国深圳年仅18岁的选手李云迪以其出众的艺术才华获得本届弗雷德里克·肖邦国际钢琴比赛第一名,打破了这项权威性的比赛已有两届(15年)无第一名金



奖获主的沉寂。这是中国人在世界最高级钢琴比赛中首次夺冠。同时,本届入围决赛的前6名选手中还有另一名中国选手陈萨获得第四名。而且两位获奖的中国选手师出同门,导师均为钢琴教育家、深圳艺术学校的但昭义教授。

12月20日 美国艺术与文学学院宣布:美籍华裔作曲家陈怡获得查尔斯·艾夫斯作曲奖。获奖原因是陈怡的音乐作品能够“融合东西方音乐元素并以自然、丰富的方式表现出来”。

12月23日 作曲家、音乐教育家、中央音乐学院原副院长江定仙教授因病逝世,享年89岁。

12月29日 由中央音乐学院等9家联合举办的萧友梅博士逝世60周年纪念音乐会在中央音乐学院礼堂举行。演出节目中除萧友梅的作品外还有与他同时代的朋友和学生的部分歌曲作品。

2001年

1月1日 台湾作曲家、民族音乐家、台湾师范大学音乐研究所原所长许常惠教授在台北病逝,享年72岁。

1月5~12日 由香港中文大学崇基学院主办、香港中文大学音乐系、中国艺术研究院音乐研究所联合执行举办“中国音乐研究在新世纪的定位”国际学术研讨会在香港中文大学召开。会议围绕四大议题展开讨论:(1)中国音乐研究的理论、概念、方法与学科建设;(2)中国音乐的传承与变迁;(3)中国音乐与周边音乐文化的交流;(4)音乐教育。会议学术小组通过遴选75篇论文,实际参会代表72人。这是中国音乐学界在“世纪之交”举行的大型国际性学术会议之一。

1月29日 音乐教育家、中国音协第四届理事、声乐教育学会理事长、中国音协湖南分会主席、湖南师范大学教授储声虹因病逝世,享年81岁。

3月27日~4月3日 上海音乐学院周小燕教授在中国音乐学院举行为期一周讲学,为该院声乐学生及教师进行个别辅导、组织讲座和声乐汇报演出活动。

4月13日 2000年荣获第八届“西班牙毕尔巴鄂国际声乐大赛”第一名的吴碧霞在北京音乐厅举办独唱音乐会,选唱作品多为此前参赛之曲目。演唱中她对民族、西洋两种不同风格声乐作品的演唱方法和丰富的艺术表现力,给观众留下深刻难忘的印象。

5月4~7日 由文化部、中国文联、北京市政府共同举办的“纪念马连良百年诞辰”纪念演出活动在北京长安大剧院举行,演出了《赵氏孤儿》、《群英借东

风》、《龙凤呈祥》等马派经典代表作及传统曲目。马长礼、张学津、梅葆玖等京剧名家参加了演出。

5月18日 联合国教科文组织宣布中国昆曲艺术为“人类口头和非物质文化遗产代表作”，中国昆曲艺术列同时获此殊荣的世界19个项目之首。

5月19日 首届中国音乐“金钟奖”在河北省廊坊市颁奖。获“突出贡献老一辈音乐家”终身荣誉勋章的有吕驥、孙慎、吴乐懿、张锐、李凌、李德伦、陈洪、周小燕、周巍峙、赵沅、钱仁康、喻宜萱、缪天瑞、谭抒真、瞿希贤、王莘、时乐濛、沈亚威、孟波、郎毓秀、黄飞立、瞿维、马革顺、李伟、廖辅叔、晓河、卢肃等27人。另有参加器乐、大型交响合唱作品和声乐作品以及“新时期中国艺术歌曲演唱比赛”获得金、银、铜奖者的名单。

5月 在美国纽约举行的 Pro Musicis International Award 国际音乐赛事中，中国青年二胡演奏家于红梅荣获“(乐府)国际专业音乐大奖”的桂冠。这是她的CD专辑《米胡》1999年荣获在美国举办的“世界独立唱片大奖”之“最佳世界民族音乐奖”以后，在国际乐坛上获得的又一殊荣。

6月1日 美国五大交响乐团之一的费城交响乐团与中国钢琴家郎朗合作，在北京人民大会堂举行“百年庆典——世界巡演音乐会”。演出德沃夏克《谐谑随想曲》、门德尔松《第一钢琴协奏曲》、柴可夫斯基《第四交响曲》等作品。

6月23日 国际奥林匹克日。世界著名男高音歌唱家帕瓦罗蒂、多明戈和卡雷拉斯在北京紫禁城举行“三大男高音”演唱会。这台音乐会是配合北京申奥的举措之一。

6月30日 为庆祝中国共产党成立80周年，中国爱乐乐团和中央电视台在北京保利剧院隆重举行专场音乐会。宋祖英、张也、杨洪基、戴玉强、刘斌和京剧表演艺术家李世济等人以及中国广播合唱团、中国音乐学院合唱团应邀参加演出。

6月 陕西省韩城市芝阳镇高直村发现《弦歌规范》手抄本。该书作者为朝鲜人柳重教。这是一本专门研究音乐的古籍专著，用朝鲜文和汉文两种文字书写，原书在国内已失传数百年，对于中国古代音乐史的研究具有重要意义。

7月2~6日 在荷兰凯尔克拉德举行的第九届国际管乐指挥大赛中，青年指挥家张海峰取得第一名，荣获“金指挥棒”奖。

7月 由中国科技大学、湖南省文物研究所和舞阳县博物馆联合组织对贾湖遗址进行第7次考古发掘中，发现一支只开两个音孔的骨笛，器长近30厘米，背面通体雕刻有精美花纹。这是“贾湖骨笛”问世以来又一次重大发现。

8月 由西藏说唱艺人桑珠录音的藏文精品版《格萨尔·桑珠说唱本》面世。《格萨尔王传》是世界上篇幅最大的史诗，多达200余部。自古以来多通过



口头流传,此次整理出版桑珠讲述的《格萨尔王传》,是一项重大的文化工程。

9月1日 国家教育部艺术教育委员会主任,中国音乐家协会顾问,《人民音乐》主编,原中央音乐学院党委书记、院长、名誉院长,国务院学位委员会艺术学科评议组召集人,中国音协原副主席赵沨,因心脏病突发在北京逝世,享年85岁。

10月10~14日 “中西音乐文化研究学术研讨会”在天津音乐学院召开。来自北京、上海、山东、辽宁等全国各地的50余位学者围绕中心议题并结合各自研究成果展开讨论。内容涵盖音乐史学、音乐美学、音乐教育学、民族音乐学及作曲理论等多个领域。

10月19日 中国交响乐事业奠基人之一,中国交响乐团艺术顾问、原中国音乐家协会副主席、指挥家李德伦,病逝于北京,享年84岁。

10月22~25日 受教育部委托,全国高等艺术院校“基本理论与教学专题研讨会”在中国音乐学院举行。来自全国8所音乐院校、7所艺术院校和各地高等师范院校音乐院(系)170余名音乐基础理论学科的教师、学者参与研讨活动。

10月 有全国14个省市和美国、日本、韩国、加拿大、英国代表参加的全国第四届“古琴打谱暨国际琴学研讨会”在常熟召开。会议由中国艺术研究院音乐研究所与江苏常熟市政府共同主办。

11月20~21日 由文化部艺术司、中国音乐家协会主办,中国艺术研究院音乐研究所、中国音乐学院音乐学系承办的“纪念黎锦晖诞辰110周年学术研讨会”在中国音乐学院举行。参加会议的有来自北京、上海、山东等地的领导、专家和学者数十人。会议对黎锦晖在中国儿童歌舞音乐及流行歌曲领域开创性的贡献及其在中国近代音乐史中应有的地位,进行了富有积极意义的研讨和交流。

12月18日 由中央音乐学院、欧美同学会为庆祝顾毓琇教授和夫人王婉靖百岁华诞而主办的“顾毓琇作品音乐会”在人民大会堂小礼堂举行。这是一台具有学术意义的音乐会。演出作品的歌词多出自顾毓琇的笔下,如《天山雪》、《春日》、《红杏枝头》、《驻云飞》等;大部分乐曲也是顾毓琇根据唐宋古谱编订而成,如《菩萨蛮》、《满江红》、《月下独酌》等。1940年,国立音乐学院(今中央音乐学院前身)在重庆青木关成立,首任院长谢寿康未到任,时任教育部政务次长的顾毓琇受命代理。

2002年

1月5日 中国文联荣誉委员、中国音协名誉主席吕驥,因病在北京协和医

院逝世,享年92岁。

1月19~2月5日 俄罗斯国家剧院芭蕾舞团和俄罗斯国家爱乐乐团在北京保利剧院演出“柴可夫斯基系列经典作品专场音乐会”以及芭蕾舞《天鹅湖》、《胡桃夹子》、《睡美人》等舞剧作品专场。

1月28日 《黄河大合唱》词作者、诗人张光年(笔名光未然)在北京逝世,享年89岁。

2月 第44届格莱美奖在美国洛杉矶斯台普斯中心举行。中国作曲家谭盾作曲的《卧虎藏龙》电影原声音乐获最佳电影原创音乐专辑大奖。指挥家汤沐海在德国 Teledcca 唱片公司录制的吉他协奏曲中担任指挥,获“最佳独奏带乐队”奖。

4月13日 女高音歌唱家迪里拜尔在北京保利剧院举行独唱音乐会,演唱《夜莺》、《乘着歌声的翅膀》、《夏日最后一朵玫瑰》、《呼唤》、《雨中岚山》(金湘曲)和《小鸟,我的朋友》(施光南曲)等中外歌曲作品。芬兰钢琴家伊卡·帕纳宁和日本指挥家大胜秀也执棒的总政歌剧院交响乐团担任音乐会伴奏。

4月18日 中央音乐学院教授、音乐教育家、理论家、翻译家、词学家廖辅叔先生,因病在北京逝世,享年95岁。

4月26~29日 第65届施坦威青少年钢琴比赛中国赛区首届总决赛在北京保利剧院举行。吴祖强担任艺术总监,周广仁担任评委主席,但昭义、吴迎、鲍蕙荞、石叔诚、阿里·瓦迪等担任评委。选手何其昌(深圳)、陈伊薇(香港)、廖国玮(澳门)、张伟业(香港)分别获得A、B、C、D组第一名。

4月 西安音乐学院青年教师何慧在意大利举行的“第42届威尔第国际声乐比赛”中获得第1名。世界著名三大男高音之一的卡雷拉斯亲自为何慧颁奖。

5月4日 中国民族管弦乐指挥家、琵琶演奏家秦鹏章在北京逝世,享年83岁。

5月19日 第二届中国音乐“金钟奖”评选结果在厦门鼓浪屿音乐厅揭晓。22人获终身荣誉奖:老志诚、张鲁、张洪岛、程云、韩中杰、李纯一、陈传熙、陈培勋、洪士钰、秦鹏章、曹安和、黄源澧、蒋英、潘奇、关鹤岩、张定和、罗浪、郭乃安、霍存惠、汪启璋、谢绍曾、唐荣枚。另有组织奖10名,钢琴作品奖10部,声乐作品奖15首。

5月20日 著名作曲家、中国音协第四届副主席、中国音协上海分会副主席瞿维,因整理即将出版歌剧《白毛女》总谱时突发脑溢血在家乡常州逝世,享年85岁。

7月4日 音乐教育家、音乐理论家、翻译家、作曲家、原南京师范大学音乐



系系主任陈洪教授,因病在南京逝世,享年 95 岁。

7 月 10~31 日 中央歌剧院举办第一届中央歌剧院举办国际歌剧大师班。美国 FORT WORTH 歌剧院指挥和导演大师巴雷特,大都会歌剧院声乐大师沃特金,朱丽亚学院语言指导卡布莱罗,LA GRANSCEA 歌剧院导演和戏剧指导斯夫,纽约和丹佛歌剧院低声指导斯第尔女士以及朱丽亚学院声乐指导帕罗蒂等六位世界一流的艺术大师进行了高水平的授课。

7 月 27 日 由文化部教科司、中国音乐史学会、中国艺术研究院音乐研究所、《音乐研究》编辑部共同主办的全国高校学生中国音乐史论文评选结果在福州揭晓。此次评选活动是继 1987 年和 1990 年之后的又一次全国性的中国音乐史论文评选。获奖论文计有研究生组 15 篇、本科生组 6 篇;获奖论文指导教师亦同时获得评委会颁发的荣誉证书。

7 月 由文化部主办,中国民族管弦乐学会承办“中国青少年第一届民族乐器独奏比赛”在北京举行。此次比赛有二胡、琵琶、扬琴、古琴、竹笛、古筝、中阮(含大阮)、民族打击乐共 8 种类别。

8 月 5~9 日 “九宫大成学暨中国首届词曲学国际学术研讨会”在天津师范大学国际交流中心举行。研讨会全面探讨和构建中国“九宫大成学”的研究体系等一系列学术问题。国内专家和韩国、菲律宾、越南学者参加了会议。

8 月 8~28 日 世界著名小提琴大师伊扎克·帕尔曼在上海为中国残疾儿童举办小提琴免费大师班。29 日,帕尔曼在北京人民大会堂举办北京独奏音乐会,演奏了贝多芬《D 大调小提琴协奏曲》等经典名曲。

8 月 27~29 日 由中央音乐学院音乐学研究所举办的“第一届全国音乐心理学学术研讨会”在中央音乐学院召开。全国各地音乐院校、师范大学或其他高校、研究单位的学者、教师和研究生近百人参与研讨。会议期间“中国音协音乐心理学学会”正式成立,张前任理事长。

9 月 15 日 著名教育家、科学家顾毓琇在美国费城逝世,享年 101 岁。

9 月 27~29 日 “中国音乐家协会音乐表演权益保障中心”正式成立,并举办了首届“音乐表演者权益培训班”,邀请国际和国内专家讲课。培训主要内容:中国版权的保护、表演者权利的基本原则、表演者权利的保护、表演者的集体管理、国际条约中的相关权利、表演者个人合同等。

10 月 在第四届柴可夫斯基国际青少年音乐比赛中,中国选手张昊辰、杨晓宇、田博年分别获得钢琴、小提琴、大提琴第一名。但昭义、林耀基、娜木拉获优秀教师、优秀艺术指导奖。

11 月 28 日 声乐教育家、歌唱家周小燕“八十五华诞暨音乐生涯六十五周年弟子音乐会”在上海艺海剧院举行。廖昌永、魏松、王作欣、方琼等众多世界

歌坛名家演唱了《浮士德》、《茶花女》、《游吟诗人》等歌剧选段及中国艺术歌曲精品。

11月28日 音乐教育家、原上海音乐学院副院长谭抒真教授在上海病逝，享年95岁。

11月 由纽约爱乐乐团新任总监、世界著名指挥家马泽尔和艺术赞助人维拉先生创办的“第一届马泽尔指挥大赛”在纽约卡内基音乐厅举行，中央音乐学院指挥系毕业生张弦获得第一名。

12月1~6日 “全国中小学音乐教育发展 with 高师音乐教育专业教育教学改革学术研讨会”在福建武夷山举行。会议就基础教育课程体系对中小学音乐师资提出的新要求，中小学音乐教育的发展与高师音乐教育专业教育教学改革的历史、现状及其得失，高师音乐教育专业教育教学改革、教学模式、教学方法研究等中心议题展开了讨论。

12月8日 在意大利举行的“第十四届国际声乐比赛”中，中国留学生白云获得成人组“最佳音乐表达奖”。白云为中国首位在罗马国立音乐学院取得正式毕业文凭的女高音歌唱家，时任罗马国立音乐学院助教。

2003年

2月22日 中国艺术研究院成立宗教音乐研究中心，著名学者、佛教音乐专家田青任主任。这是目前国内唯一一所综合性的宗教艺术科研机构。

2月23日 中国少数民族最高音乐学府——中央民族大学音乐学院获批组建。

3月5日 青年钢琴演奏家李云迪启动在重庆、广州、上海、杭州、厦门、长沙、北京和成都7个城市举办独奏音乐会，演奏肖邦《诙谐曲》、李斯特《奏鸣曲》等曲目。演出部分收入将捐赠中国少年儿童基金会。

4月26日 国际知识产权保护日。针对近年来中国音乐学术领域抄袭、剽窃、自我复制等学术造假现象的愈演愈烈，全国十六家音乐理论刊物联合发表《关于加强学术道德建设的联合声明与建言》。声明重点指出：“学术文论的写作必须尊重前人的劳动成果”、“凡引用他人研究成果及相关资料，均应在正文或注释中标明具体出处”、“反对一稿多投，或以自我复制的手段重复发表”、“自2003年第四季度开始，凡投稿或已发表的作品被发现有抄袭剽窃行为者，各编辑部将采取联合行动，在三年内拒绝发表该作者的任何稿件”，等等。

8月22日 中央音乐学院举办“吴伯超诞辰100周年纪念座谈会”，重新评价吴伯超对中国音乐教育事业做出的巨大贡献。



8月31日 由保利文化艺术有限公司主办的青年钢琴演奏家“郎朗独奏音乐会”在保利剧院举行。这是郎朗在国际乐坛成名后,在国内举办的首场独奏音乐会。

9月4日 “中国当代音乐与研究发展中心”揭牌仪式在上海音乐学院小音乐厅(同月20日改名为“贺绿汀音乐厅”)举行。

10月19日 《阿炳还活着——山西左权盲人宣传队的故事》在首都师范大学音乐厅举行首场演出。演出结束后,王西麟、张大龙、滕矢初、陈铭道、宋飞等北京音乐界人士纷纷登台表述观感。

10月17日~11月5日 中国艺术研究院音乐研究所、中央音乐学院、上海音乐学院、杭州师范学院音乐艺术学院举办的“20世纪美国音乐研讨会”在京举行。会议进行了专题研究、论文资料交流以及组织观摩美国音乐表演等活动。

10月18日~11月18日 “中国上海国际音乐节”在上海举办,共有24个国家地区的69台、150余场节(剧)目。分为“大师与乐团——交响音乐会系列”、“经典与今天——大型舞剧系列”、“名家与名剧——中外戏剧集中展”、“异风与异彩——中外音舞系列”、“创新与探索”以及“节中节”六大板块。

10月29日~11月3日 由文化部主办、中国对外演出公司承办“俄罗斯文化节”在北京举行。俄罗斯派出四个阵容强大、各具特色的演出团体来华演出。

10月31日~11月1日 第二届“中国上海国际青年钢琴比赛”在沪举行。评委由中国、美国、俄国、德国、法国、韩国、瑞士、芬兰、西班牙9个国家11位专家组成。18个国家和中国台北的33名选手(16~25岁)参加比赛。亚当·格尔夫卡(美国)、阿拉斯泰尔·彼得森(英国)、亚历山大·莫多斯基(俄国)、吴牧野(中国)、尹红春(朝鲜)、范军(中国)分获第一名至第六名。亚当·格尔夫卡同时获“最佳协奏曲奖”。

11月2~9日 “梅西安现代国际钢琴大赛”在巴黎举行。中国选手秦川荣获第一名,同时获演奏梅西安作品特别奖。秦川是首位在国际乐坛上演奏现代音乐作品达到一流水平的中国钢琴家。梅西安夫人对他的评论是:“秦川对现代作品罕见的、不可思议的记忆力使我感到非常惊讶。他不仅有令人生畏的演奏技巧,对音乐也具有极深刻的理解力,演奏非常富有诗意,音色变化非常好。是一位非常有能力的、非常有前程的钢琴演奏家。”

11月3日 著名音乐理论家、教育家、音乐活动家李凌在北京去世,享年90岁。

11月7日 联合国教科文组织宣布中国“古琴艺术”为第二批人类口头和



非物质文化遗产代表作。

11月10日~12月26日 上海音乐学院国际钢琴艺术中心邀请钢琴家傅聪在该院进行为期一个半月的钢琴系列讲座。

11月12日 为纪念作曲家、音乐教育家、沈阳音乐学院前院长李劫夫诞辰90周年,沈阳音乐学院举行“劫夫作品音乐会”。

11月29~30日 “火红的年代——吕思清小提琴独奏音乐会”在北京保利剧院举行。演出小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》(何占豪、陈刚作曲)、《千年的铁树开了花》(尚德义曲、阿克检改编)、《渔舟唱晚》(许述惠改编)、《牧歌》(沙汉昆改编)、《山丹丹花开红艳艳》(刘奇编曲)等作品。

12月3日 上海音乐学院音乐研究所“中日音乐文化研究中心”在该校举行成立仪式。这是中国第一个在艺术院校建立的、以中日音乐为主体的音乐研究机构,中心主任由赵维平教授担任。

12月13日 第三届中国音乐“金钟奖”开幕式晚会在广州友谊剧院举行。评选荣誉奖8名:王震亚、朱践耳、严良堃、张非、谢功成、林石城、桑桐、唐诃;还评有作品奖(包括小提琴作品、二胡作品、声乐作品)及表演奖(包括声乐大赛、小提琴比赛、二胡比赛及伴奏奖)多名;蔡继琨荣获终生荣誉勋章。

2004年

1月4~11日 “第37届国际传统音乐学会(ICTM)世界年会”由福建师范大学、福建省文化厅等单位承办在福建省福州市、泉州市举行。来自34个国家的280多位学者围绕中国传统音乐的传承与变异、乐器与文化、舞蹈与音乐以及宗教音乐等议题进行交流,并观摩了福州闽剧、莆田莆仙戏、泉州高甲戏、梨园戏、南音等民间戏曲演出。

1月15日 “20世纪华人音乐经典”后10年续评结果揭晓。艺委会主任吴祖强、副主任委员王立平主持,费明仪(香港)、杨鸿年等14名委员参与续评。歌曲《八骏赞》(那顺词,恩克巴雅尔曲)、《你是这样的人》(宋士明词,三宝曲),独奏曲《第一二胡狂想曲》(王建民曲)、《远草赋》(陈铭志曲),协奏曲《逝去时光》(陈其钢曲)等20部不同体裁的作品获奖。此次评选最终完成了20世纪百年间海内外华人华侨作曲家经典作品的评定。

1月29日~2月8日 “全国第一届中小学生艺术展演活动”在北京举行。此次活动由教育部、共青团中央主办,北京市政府承办。来自全国各地的1600余名中小學生参与展演活动。

1月20日 中国民族民间文化遗产保护工程领导小组在京成立并举办座



谈会,向担任专家委员会顾问的知名学者颁发聘书。该工程启动后,将通过建立遗产代表作名录、遗产传承人和文化生态保护区等方式,对中国民族民间文化遗产,尤其是濒危遗产进行抢救和保护。

2月13日 音乐美学理论家、中央音乐学院教授蔡仲德逝世,享年67岁。

2月19日 由中央音乐学院与德国奥尔夫基金会联合举办的“奥尔夫教学法师资培训班”在北京结束。哈特曼教授向音乐教育家廖乃雄颁发了“奥尔夫特殊贡献勋章”。

2月29日 重组后的中国广播民族乐团在北京保利剧院举行首场音乐会,演奏了《十面埋伏》(刘文金、赵勇三)、《西北风情》(谭盾)、《新世纪音乐会序曲》(唐建平)、《滇西风情》(郭文景)、《乱云飞》(彭修文)等经典作品。

3月19~20日 “女子十二乐坊——王洛宾作品主题音乐会”在北京展览馆剧场举办。以传统的中国民族乐器和融合了爵士、电子、摇滚等元素的“另类民乐”方式,演绎了《青春舞曲》、《掀起你的盖头来》、《半个月亮爬上来》等近20首王洛宾代表作品。数百名日本观众从日本专程前来观赏。

3月23日 为纪念黄自诞辰100周年,黄自铜像揭幕仪式在上海音乐学院举行。同时还举办了“黄自先生诞辰百年专题讲座”和“黄自先生作品音乐会”。

3月25日 由文化部主办,中国交响乐团、中国交响乐发展基金会承办的“第十届音乐作品(交响音乐)评奖”结束。大型作品中王西麟的《交响壁画三首》(作品35号)获一等奖,唐建平的打击乐协奏曲《仓才》、朱世瑞的乐队与两个人声《双韵——和李白与荷尔德林的精神对话》获二等奖,向民的管弦乐曲《中国交响诗》、郭文景的b小调《英雄》交响曲、尹明五的交响组曲《忆》获三等奖。另有中小型作品6首分获一、二、三等奖,8部作品获优秀作品奖。

4月14日 “钱仁康教授90华诞暨学术生涯70周年”庆祝活动在上海音乐学院举办。

5月14~17日 “第三届中国国际钢琴比赛”评委大师班在中央音乐学院举办。由美国朱丽亚音乐学院钢琴系主任耶赫夫德·卡普林斯基教授、莫斯科音乐学院教授米莎·沃斯克连斯基、爱尔兰都柏林国家钢琴比赛艺术总监约翰·奥柯诺等世界著名钢琴家进行讲学。在“第三届中国国际钢琴比赛”中,留美中国选手许晨荣获第一名,并获得中国作品优秀演奏奖。

5月18~20日 以“继承传统、发展传统、面向未来、创造未来”为主题的全国专业民乐团队展演暨研讨会在北京举行。此次活动由中国民族管弦乐学会主办。

5月25日 北京现代音乐节开幕音乐会在北京音乐厅举行。音乐会演奏了梅西安《MI之诗》、亨德米特《四种气质——为钢琴和弦乐队而作》、彼得·茹

契卡《五首警句——为弦乐四重奏而作》等作品。

6月27日~7月4日 第28届“世遗”大会期间,在苏州开明大剧院相继上演了昆曲连台本经典名剧《长生殿》和《牡丹亭》。

7月6日 作曲家卢肃在北京逝世,享年86岁。

7月~8月 全国古琴大赛在北京举行。200余名来自全国各地和港台、日本的选手参加了比赛活动。9月25日在北京金帆音乐厅举行了“2004年全国古琴大赛获奖选手音乐会”。

8月8~11日 中国教育学会音乐教育专业委员会在大连大学召开“音乐教育学学术委员会”成立大会,100多位来自全国26省、自治区、直辖市的代表参加了会议。

8月10~14日 第10届北京国际手风琴比赛在北京举行,有来自国内外170余名选手参赛。该项活动由中国对外文化交流协会主办。

8月16~27日 “上海国际歌剧大师班”在上海音乐学院举办。该项活动由周小燕国际歌剧中心主办。这项经文化部批准的国际文化交流项目,至今已举办了4届。

8月29~30日 中国原生态民歌演唱会在北京北展剧场举行。参加演出的有来自全国25个民族,包括台湾地区的50多位原生态歌手登台献艺。

10月12~20日 越剧老一辈艺术家袁雪芬、范瑞娟、傅全香、徐玉兰舞台生涯70周年庆祝活动在举行。

10月29日 著名大提琴演奏家马友友在北京国际音乐节上举行独奏音乐会,并获“第七届北京国际音乐节年度荣誉艺术家”称号。

10月 由《音乐研究》编辑部主办、人民音乐出版社协办首届“人音社杯”全国高校学生音乐书评征文活动揭晓。该项活动共评选出7篇书评获得“书评荣誉奖”。

11月1日 著名歌曲译配家、山西大学音乐学院邓映易教授在太原逝世,享年84岁。

11月19~26日 第四届中国音乐“金钟奖”在广州举办。巩志伟、宋扬、孟文涛、罗忠镕、楼乾贵等5人获“终身荣誉奖”。还有“作品奖”、“表演奖”(包括声乐比赛、钢琴比赛、琵琶比赛金银铜奖和优秀伴奏奖)等,闭幕式暨颁奖音乐会于26日在广州星海音乐厅举行。

12月4日 “第61届玛格丽特·隆—雅克·蒂博国际钢琴比赛”在法国巴黎举行。旅法中国青年钢琴演奏家宋思衡荣获法兰西艺术院的第一大奖、钢琴协奏曲最佳演奏奖及最佳钢琴独奏特别奖。这是中国钢琴家在此项赛事上获得的最好成绩。



2004年12月31日~2005年1月1日 世界指挥大师祖宾·梅塔率领以色列爱乐乐团在北展剧场和人民大会堂演出了三场新年交响音乐会。

2005年

1月31日 维也纳金色大厅举行“中国新春音乐会”，指挥家彭家鹏与奥地利萨尔茨堡莫扎特交响乐团合作演出了中国作曲家的优秀作品。

2月10~14日 天坛公园举办雅乐传承音乐会，重新奏响了销声匿迹上百年的古乐。由专业演员演奏《中和韶乐》和其他雅乐乐曲，包括祭天、农耕、庆典等。

2月17日 第33届香港艺术节在香港文化中心开幕。来自世界各地的42个艺术团体的1200多位艺术家演出了54台、124场精彩节目。

2月 《中国人民解放军音乐史》由解放军文艺出版社出版，主编李双江。该书由绪论、上编、下编、结语、附录五部分构成，内容包括土地革命时期、抗日战争时期、解放战争时期、新中国成立后及改革开放以来的我军音乐成就，并附录建军以来各时期2000多名音乐家的个人资料和现存主要文艺团体简介。

3月7日~4月2日 第16届澳门艺术节在澳门举行。来自美国、加拿大、巴西、葡萄牙、印度、韩国、中国内地与澳门本地的艺术家进行了18个不同项目的26场演出。

3月27~29日 由中国音乐家协会西方音乐学会、上海音乐学院联合主办，上海音乐学院音乐学系和音乐研究所承办的“上海2005西方音乐学会第一届年会”在上海音乐学院召开。会议议题为：西方音乐史的教学理念与教学实践。

4月1日 法国雷奥保勒·贝朗国际长笛大赛在巴黎举行。来自中央音乐学院的中国旅法长笛演奏家王伟获此项比赛唯一器乐类别的第一名。

4月16日 第七届李斯特国际钢琴比赛在荷兰乌特勒支举行。上海音乐学院研究生孙颖迪夺得此项比赛第一名。

4月29日、5月20日 为庆祝中国电影诞生100周年，上海歌剧院交响乐团在东方艺术中心举办两场“聆听奥斯卡——经典电影主题交响音乐会”。

4月 第四届普罗科菲耶夫国际青少年钢琴大赛在乌克兰顿涅斯克举行，中央音乐学院附中选手王诗然夺得桂冠，成为中国首位在此项大赛中获得第一名的选手。

5月12日~6月4日 第60届布拉格之春国际音乐节在布拉格市举行。由古筝演奏家范玮卿、二胡演奏家于红梅、琵琶演奏家杨靖和扬琴演奏家刘月



宁组成的中国民乐“卿梅靖月”室内乐团在音乐节演出的专场音乐会引起热烈反响。

5月19~21日 “全国音乐学研究生教学工作会议”在北京召开。此次会议由中央音乐学院、上海音乐学院、中国艺术研究院主办,中央民族大学音乐学院协办。

5月 中国旅德青年女中音歌唱家毕宝仪在意大利第二届安娜·玛利亚·阿乃莉声乐大赛上获得第一名的优异成绩。

6月5~7日 由中国音乐学院、上海音乐学院和沈阳音乐学院联合主办的“2005全国民族声乐论坛”在沈阳音乐学院举行。

6月10日 由中宣部、文化部、中国文联主办、中国音协承办的纪念冼星海诞辰100周年活动在北京大会堂隆重举行。

6月17日 拉赫玛尼诺夫国际钢琴比赛在美国洛杉矶迪士尼音乐厅举行,华裔选手沈文裕夺得桂冠。

7月24日 中国合唱协会在广东珠海市举行为期5天的“首届全国教师合唱节”。来自全国21省市、40余优秀教师支合唱团参加了比赛活动。

8月15日 大型交响合唱音乐会“永远的丰碑——纪念中国人名抗日战争胜利暨反法西斯战争胜利60周年”在中国剧院举办,中国人民解放军合唱团110余人登台演出,张继刚导演,郑健指挥,刘小娜主持。

8月25日~9月5日 “第三届中国秦腔艺术节”在兰州市举办。陕西、甘肃、宁夏、青海、新疆近10个院团的19台剧目参赛。参赛剧目以秦腔为主,兼顾西北五省区的优秀地方戏曲剧种。

9月10日 历时两年多时间、耗资1600多万元创作的中国大型音乐剧《阳朔西街》在南宁剧场上演。该剧叙述发生在世界著名旅游景区桂林阳朔西街一个动人的爱情故事。阳朔西街是闻名中外的旅游休闲街,每年都有数百外国宾朋来这里长期居住。音乐剧在表现形式上力图展现中西文化的交融,如广西的音乐元素、欧美的音乐表现方法。音乐创作由旅法作曲家许舒亚担任。

9月10日~10月31日 “华夏神韵——第二届中国民族戏曲优秀剧目大汇演”在天津隆重举行。中国京剧院、北京京剧院、战友京剧团、北京戏曲学院、北京河北梆子剧院、上海京剧院、上海越剧团、上海昆剧团、安徽省黄梅剧团、河南省豫剧一团、天津京剧院等,都拿出各自的保留曲目参演。

9月13日 “彭修文与民乐艺术理论研讨会”在北京召开,众多民族音乐理论家、指挥家、作曲家、教育家和演奏家参加了会议。

9月13~14日 四部失传半个多世纪的传统京剧《八蜡庙》、《逍遥津》、《百凉楼》、《戏迷传》在北京长安大戏院上演,拉开了由香港京剧艺术团、长安大戏



院、中国文联影视中心联合主办的“中国失传京剧大考工程”的序幕。此工程计划于每季度公演一次,陆续推出的失传剧目有《薛家将》、《鞭尸三百痕》、《黑驴告状》、《孙安动本》、《龙虎斗》、《武松与潘金莲》以及黄天霸系列《八大拿》、《八小拿》等。

10月15~21日 “中非音乐对话——非洲音乐国际学术研讨会”在中央音乐学院举行。来自非洲的20位学者、作曲家、演奏家、音乐教育家和20余位中国学者、音乐家参加了会议。这是国内首次举办该项内容的国际学术活动。

10月17日 由上海交响乐团演奏的一台名为《中国现代》交响音乐会在美国肯尼迪艺术中心上演。曲目为《地图》(谭盾)、《明信片》(盛宗良)、《愁空山》(郭文景)等当代中国作曲家的作品。

10月18日 由台湾传统艺术中心主办、台北市立国乐团承办的“2005年第四届民族音乐创作奖”决赛和音乐会以及有关论坛活动在台北举办。

11月9~16日 第五届中国音乐“金钟奖”在广州举行复赛、决赛与颁奖仪式。王昆、莎莱、苏夏、田光、陈铭志、尹升山等6人获“终身荣誉奖”。还有“作品奖”(包括大提琴、古筝作品)和“表演奖”(包括大提琴、古筝、声乐)等。

11月11日 “第一届光州郑律成国际音乐节”在韩国光州举行,音乐节上演出了郑律成创作的《延安颂》、《延水谣》、《八路军进行曲》、《我们多么幸福》等多首中国歌曲。

11月23日 由江苏省文化艺术研究院组织实施的国家艺术科学重点项目“昆曲学”研究工作在南京正式启动。

11月25日 联合国教科文组织在巴黎总部公布第三批“人类口头和非物质文化遗产代表作”名录。“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”及中国与蒙古国联合申报的“乌日汀多——蒙古传统长调”被列入名录。

11月25~26日 “万里长城万里长——纪念刘雪庵先生诞辰100周年音乐会”和“刘雪庵学术研讨会”在中国音乐学院举行。

11月 据新华社成都11月10日专电:一台罕见的清代石琴日前在四川省江安县现身。这台古石琴长70厘米,宽41厘米,由15块石片组成,每块石片厚约1.13厘米,宽约4.5厘米,呈黑色,石琴左侧(高音)部分用篆体字写有“琴声传远古 巴镜照人生”10个字,右侧用篆体字写有“乾隆年制”4个字,琴的正面雕刻有上龙下凤的龙凤呈祥图案。

2006年

1月22日 全国第一家音乐博物馆——黑龙江音乐博物馆正式开馆。该



馆依托黑龙江省艺术研究所研究员苗笛历经 12 年收藏的各类藏品而建立。其中有音乐家图片 400 余幅、各时代乐器 100 余件,还有王洛宾等词曲作家的手稿等反映黑龙江地区音乐历史文化的珍贵史料和实物。

1 月 31 日 神秘而濒临灭绝的古老乐种——京西古幡乐为文化部列为第二批抢救保护的民间文化遗产立项工程,并在厂甸庙会上再次与京城百姓见面。

1 月 31 日~2 月 1 日 中国钢琴家郎朗在柏林与德意志交响乐团合作演出“莫扎特诞辰 250 周年纪念音乐会”和“庆祝联合国儿童基金组织成立 60 周年音乐会”。

2 月 10 日 为保护和扶持京剧艺术,积极推进京剧院团体体制改革和内部机制的改革,文化部于 2005 年 11 月组成专家组,对 27 个省、自治区、直辖市申报的 37 个京剧院团进行全面评估,最终确定:中国京剧院、北京京剧院、天津京剧院、上海京剧院、湖北京剧院、天津青年京剧院、山东省京剧院、云南省京剧院、沈阳京剧院、黑龙江京剧院、江苏省京剧院等 11 家京剧院被列为国家重点京剧院团。

2 月 12 日 女高音歌唱家迪里拜尔在北京保利剧院演出“中国夜莺——迪里拜尔独唱音乐会”,演唱曲目有《让泪水带走我的悲伤》、《如果我有朱巴的魔琴》、《春之声》、《明天》、《乘着歌声的翅膀》以及《我像雪花天上来》(徐沛东)、《奢华》(于洋)等。由中国歌舞剧院管弦乐团伴奏,特邀郑小瑛指挥。

2 月 12 日~3 月 16 日 由文化部、发展改革委、教育部等 9 部门共同主办的“中国非物质文化遗产保护成果展”在国家博物馆举行。展览分“综合板块”和“地方板块”两部分,共展出 2000 多件珍贵文物,其中与音乐文化遗产有关的有唐宋古琴、清代升平署剧本、《二泉映月》原声采录设备以及“瞎子阿炳”当年亲自演奏的《二泉映月》音响等。

2 月 24~25 日 为纪念肖斯塔科维奇诞辰 100 周年,中国爱乐乐团在北京大学百周年纪念讲堂和北京音乐厅举行两场音乐会。音乐会曲目有《节日序曲》、《降 E 大调第一大提琴协奏曲》等。

3 月 11 日 在法国“夏尔·克罗学院大奖”颁奖典礼上,陈其钢新唱片《道情》获得年度最佳现代音乐类唱片奖,成为获得该项大奖的第一位华人作曲家。该唱片选集了陈其钢近 20 年来创作的《道情》、《三笑》、《源》和《走西口》等 4 部作品,由法国广播爱乐乐团和华夏室内乐团演奏,指挥家 Leonard Slatkin、Yves Prin 和叶聪分别担任指挥。

3 月 16 日 据“泉州民族民间文化保护工程”历时近半年的南音普查工作统计,截至 2006 年 2 月底,泉州南音共有 219 个南音乐团。



3月31日 世界顶尖室内乐组合——“莫斯科拉赫玛尼诺夫三重奏”在北京中山公园音乐堂举行音乐会,曲目有拉赫玛尼诺夫《哀歌三重奏》、舒伯特《降E大调钢琴重奏》等。该组三位音乐家都曾就读于世界一流的高等音乐学府——莫斯科柴可夫斯基音乐学院,自1994年合作以来,他们的演出遍及世界各地,深受音乐评论家们的好评。

4月1日 钢琴教育家吴乐懿教授在上海华东医院逝世,享年87岁。

5月4~5日 为纪念邓丽君逝世11周年,中国歌舞剧院交响乐团在北京展览馆剧场举办“邓丽君金曲交响音乐会”。

5月15~17日 由中国教育学会音乐教育专业委员会、国际音乐教育学会、美国国际音乐产品协会(NAMM)、首都师范大学四家联合主办的“2006音乐教育北京国际论坛”在北京举行,来自国内外专家学者、音乐教研员以及师范院校(包括中师)的教师和中小学音乐教师等200多人参加。论坛主要内容是介绍国际与中国国内有关音乐教育教学的最新理念与最新科研成果,探讨21世纪新形势下音乐教育的实施与策略等。

5月16~24日 “全国首届高校合唱指挥研讨会”在中国音乐学院召开。研讨会的主要议题包括:指挥自身的能力训练、合唱团的音准训练示范、合唱指挥教学课程设置及训练程序的探讨等。

6月2日~8月5日 京剧《三国志·诸葛孔明》由中国京剧团一行50余人在日本38个城市演出68场,足迹几乎遍及日本全境(除北海道外),观众达12万人次。

7月5日 “童年我做主 童谣大家创——中国校园健康行动童谣中国主题活动作品征集”从全国20多省市、一千多名词曲爱好者的近2000首作品中,评出一等奖10首,二等奖15首,三等奖20首,优秀鼓励奖25首。

8月8日 “中国民族管弦乐学会成立20周年庆祝大会暨第四次全国代表大会”在北京科技大学召开,193位来自全国各地的民乐界代表和海内外嘉宾与会。

8月26日 “第六届道教音乐汇演”在成都艺术中心娇子音乐厅举行,新加坡道乐团、台湾高雄文化院国乐团、青城山仙乐团等海内外7个道乐团参加了汇演。四川道教音乐由秦汉时巴蜀地区祭祀音乐发展形成,为中国道教音乐的发展源头之一。

9月27日~10月8日 “中国音乐学院国际钢琴艺术节”在中国音乐学院举办。钢琴艺术节有世界著名钢琴演奏家及教育家的示范演奏、艺术家公开课、专题研讨讲座、协奏曲公开课、及演奏会等一系列钢琴艺术活动。

10月1日 在意大利热那亚举办的世界顶级小提琴比赛——“第51届帕

格尼尼国际小提琴比赛”中,我国选手宁峰荣获金奖,同时还获得“最佳帕格尼尼随想曲奖”和“纪念马里奥·鲁米内罗奖”两个特别奖项。

10月12日 首届智化寺音乐节在北京智化寺内举行。音乐节以传播智化寺音乐和其他音乐文化遗产为主题,由民间音乐会和非物质文化遗产论坛两个部分组成。

10月12日 由文化部、中央电视台、中国驻美大使馆和美国肯尼迪表演艺术中心联合主办的“好一朵美丽的茉莉花——宋祖英独唱音乐会”在美国肯尼迪表演艺术中心音乐厅举行,邀请美国国家交响乐团及华盛顿合唱团伴奏、伴唱,汤沐海任指挥。此次音乐会是“中美文化年”活动的一部分。

10月16~19日 “2006北京·国际古琴音乐文化周活动·暨纪念古琴大师吴景略诞辰100周年”在北京举行。此项活动由中央音乐学院、中国音乐学院和中国艺术研究院音乐研究所三家单位联合主办。

10月29日 “2006年中国越剧艺术节”在浙江绍兴落下帷幕。浙江小百花越剧团的《梁山伯与祝英台》、上海越剧院的《玉卿嫂》等8个剧目获得金奖。

10月29~30日 纪念长征70周年民族交响音画《长征》在京演出,作品由济南军区前卫文工团创作排练。民族交响音画《长征》座谈会同时在京举行,座谈会由中国民族管弦乐学会主办。

11月12日 作曲家、钢琴教育家老志诚教授逝世,享年95岁。

11月 “第二届全国音乐院校复调音乐研讨会暨全国复调学成立大会”在上海举行。此项活动由上海音乐学院主办,上海音乐学院作曲指挥系、上海音乐学院音乐研究所承办。

12月21日 由谭盾创作并指挥、多明戈主演、张艺谋导演的歌剧《秦始皇》,自即日起在美国纽约大都会歌剧院上演,这是大都会歌剧院120年来首次上演的中国原创歌剧。

2007年

1月5日 作曲家、音乐理论家黎英海教授在北京逝世,享年80岁。

2月12~24日 俄罗斯芭蕾舞剧院在北京演出《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》、《堂吉珂德》、《吉赛尔》等5部全本芭蕾。随行的俄罗斯交响乐团还为北京观众奉献了一场精彩的“新春音乐会”。

3月17日 “百花芬芳——京昆系列演出季”在北京民族文化宫大剧院上演,由中国文联演艺中心联合全国7家京昆院团及中国京剧院、北京京剧院、中国戏剧学院等单位共同演出19场剧目。



4月24日 西安音乐学院“长安古乐研究所”挂牌成立。研究所前身是该院“长安古乐学社”。

5月3~7日 “首届中国古琴艺术节”在2004年即被联合国国际民间艺术节组委会授予“古琴之乡”称号的常熟举行。该项活动由中国艺术研究院中国非物质文化遗产保护中心、江苏省文化厅和江苏省常熟市人民政府共同主办。

5月18日 第三届马尔蒂尼(MARTINI)国际声乐比赛在意大利曼多瓦落下帷幕。中国青年女高音歌唱家阮余群、男高音李爽分别荣获第一名和第三名。

5月23日 歌唱家宋祖英获美国肯尼迪艺术中心国际艺术委员会颁发的国际艺术金奖。

5月26日 今年4月在美国纽约歌剧院获得“斯坦利·托森(Stanley Tauesnd)杰出演员奖”的女高音歌唱家、上海音乐学院声乐教师李秀英,应联合国总部特别邀请,参加了欢迎潘基文秘书长音乐会的演出。

5月26日~6月3日 由中央音乐学院和北京国际音乐节艺术基金会联合主办的“2007年北京现代音乐节”在中央音乐学院举行,来自美、德、意、法、日、奥、西、韩等国及我国港澳地区、福建、云南、扬州、苏州等地的演出团体和艺术家、学者近千人,奉献36场风格各异的音乐会演出,20余场专题讲座以及“传统音乐与未来”、“全国管弦乐配器法教学”和“聚焦20世纪伟大作曲家勋伯格”三场专题研讨会。

5月 人民音乐出版社出版的《中国当代作曲家曲库》,首批推出15位作曲家的15部交响曲,都是曾在国内外音乐会上多次演出、具有一定代表意义的优秀作品。

6月15~16日 中央音乐学院、西安音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所等单位联合举办的“纪念程懋筠逝世50周年”系列学术活动在中央音乐学院举行。6月15日下午在演奏厅举办《程懋筠的音乐人生》一书的首发式,首播DVD《历史不会忘记——还音乐家程懋筠的人生真面目》和《程懋筠故居——汪山土库》,当日晚举办了程懋筠作品音乐会,16日举办程懋筠学术研讨会。

6月18日 “卡迪夫世界歌唱大赛”获奖名单在英国威尔第揭晓,上海音乐学院23岁的低男中音沈洋夺得冠军。

6月24日 钢琴家郎朗和大提琴家马友友被美国纽约卡内基音乐厅列入“2007—2008年度伟大艺术家系列”。

7月3日 音乐理论家、音乐教育家、原湖北省音乐家协会主席童忠良教授逝世,享年72岁。

7月12日 缪天瑞先生百岁华诞座谈会暨《缪天瑞文存》、《百岁学人缪天



瑞》首发式暨缪天瑞先生百岁华诞纪念座谈会在人民大会堂举行。缪天瑞先生亲莅会场。

9月6日 著名男高音歌唱家卢亚诺·帕瓦罗蒂在意大利莫德纳去世,享年71岁。

9月15~16日 “歌剧情——金湘歌剧·音乐剧作品音乐会”和“金湘先生音乐创作学术研讨会”在北京音乐厅举行。

9月23日 “郭文景个人作品专场音乐会”在北京保利剧院首演,由余隆指挥。演出了他的交响合唱《蜀道难》、竹笛协奏曲《愁空山》、二胡协奏曲音诗《江山多娇》等代表作。《蜀道难》曾被评为“20世纪华人音乐经典作品”。

9月25~29日 “2007上海音乐学院国际爵士乐大师班”在上海音乐学院举行,邀请美国萨克斯大师鲍勃·明哲大师、爵士乐理论家马克·列文大师等讲课,278名来自国内各大院校的学员报名参加。

10月11~16日 中国音乐家协会承办的“国际音乐理事会第32届大会暨第2届世界音乐论坛”在北京举行,来自38个国家、20个国际组织以及国内的专家学者共150余位代表出席了会议。

10月15日 作曲家王莘在天津逝世,享年89岁。

10月24日 萧友梅纪念碑揭幕式暨纪念座谈会以及《萧友梅全集》第2卷(上海音乐学院出版社出版)和《萧友梅编年纪事稿》(中央音乐学院出版社出版)的首发式在北京香山和中央音乐学院举行。

11月2~4日 “全国首届外国音乐理论经典论著翻译出版研讨会”在郑州大学召开。来自全国西方音乐史、音乐文献翻译、民族音乐学、音乐美学、音乐作曲理论领域的专家学者及媒体代表40余人出席会议。

11月14日 在罗马尼亚布加勒斯特举行的乔治·埃乃斯库国际音乐节上,四川音乐学院作曲系留美青年教师胡下欧的作品《幻听第三号——为10位演奏家而作》,从33个国家及地区的200多部参赛作品中获得该音乐节作曲比赛的唯一大奖。

11月22日~12月1日 国际现代音乐协会和亚洲作曲家同盟联合举办的“国际现代音乐节”由香港承办。音乐节以“音乐无疆界”为主题,以不同的音乐形式、元素和民族乐器,冲破地域文化的界限,为观众带来充满创意的新音乐。10天内共演出24场音乐会,150多首现代作品,同时组织有6场学术研讨会。参加音乐节的包括81个国家及地区240多位音乐家、作曲家、学者等。期间四川音乐学院被协会接纳为附属会员单位,这是中国第一个具有该协会会员资格的团体。

11月24日 军旅作曲家生茂在北京逝世,享年79岁。



11月29日 作曲家石夫在北京逝世,享年78岁。

11月27~28日 “2007上海音乐学院国际音乐院校长论坛”在上海举办。美国、英国等11个国家的15所知名音乐院校的院、校长和国内的中央、中国、沈阳、四川、天津、武汉、西安音乐学院以及香港演艺学院的8位院长出席此项活动。

12月3日 由江苏省委宣传部、江苏省教育厅、南京艺术学院等单位主办的“纪念黄友葵先生诞辰100周年”系列活动在南京艺术学院举行。

12月12日 “悼念侵华日军南京大屠杀30万死难同胞70周年——大型合唱交响曲《和平祭》”在南京紫金大戏院首演,汤沐海指挥。此次活动由江苏省委宣传部主办、江苏省演艺集团承办。

12月17日 在意大利结束的第38届贝利尼国际声乐比赛中,中国男高音歌唱家王红星一举夺魁,成为目前在该项国际声乐比赛中取得最高成绩的亚洲歌唱家。此次比赛经过全世界分赛区初赛的严格遴选,共有来自12个国家的45名选手进入复赛,19人进入决赛,经过为期7天的角逐,王红星最终以一曲《星光灿烂》荣获大赛第一名。

12月13~20日 第六届中国音乐“金钟奖”钢琴、小提琴、声乐(美声、民族)比赛暨总颁奖晚会在广州举行。“终身成就奖”8名:丁鸣、乔羽、刘淑芳、吴祖强、杨儒怀、肖明、赵行道、郭淑珍。“作品奖”(包括声乐作品、民族器乐作品——独奏、室内乐)。“理论评论奖”一、二、三等奖。“表演奖”(包括钢琴、小提琴、声乐、二胡、古筝、合唱、流行音乐)等。

12月13日 马思聪夫妇的骨灰在其家属陪伴下,撒埋于广州麓湖公园马思聪铜雕像后面。阔别祖国40年后,马思聪夫妇魂归故里。12月14日,广州隆重举行了《马思聪全集》的首发式。

2008年

1月7日 由中国音乐学院作曲系举办的“西方音乐理论名著翻译研讨会”在中国音乐学院召开。该项目是中国音乐学院作曲系“北京高校学术创新团队”项目中的重要子项目之一。

1月8日 中央音乐学院原副院长兼声乐系主任、女高音歌唱家、声乐教育家喻宜萱教授在北京逝世,享年99岁。

1月23日 人民音乐出版社期刊中心举办庆祝《音乐研究》创刊50周年座谈会。在京的历届编委、高等艺术院校及科研机构的领导和专家代表以及在京音乐理论报刊的同行近50人参会,畅谈《音乐研究》50年的办刊历史和未来的



发展之路。

1月26~27日 香港中乐团在国家大剧院举行两场音乐会,由阎惠昌指挥。并于28日下午由中国民族管弦乐学会、《人民音乐》月刊主持召开“香港中乐团大型民族音乐会访演北京座谈会”,40余位专家学者与会,对演出给予了高度评价。

2月23~24日 美国纽约爱乐乐团在国家大剧院音乐厅举行两场音乐会,由洛林·马泽尔指挥,演奏了门德尔松《第四交响曲》、柴可夫斯基《第六交响曲》、德沃夏克《第七交响曲》和勃拉姆斯《第四交响曲》等作品。

3月19日 中国音乐家协会第四届副主席、作曲家瞿希贤在北京逝世,享年89岁。

4月28日~6月15日 由文化部艺术司、国家大剧院和中国音乐家协会联合主办首届“中国交响乐之春”盛大活动。全国各地28支交响乐团参与演出。大剧院相继举办了28场交响音乐会、32场普及讲座、90场室内乐、31场管风琴音乐会等活动,前后有超过20万人次的观众走进大剧院。其间,还举办了首届“中国交响乐发展”论坛。

5月4日~11月2日 为全面回顾和展示中国交响乐近一个世纪以来的发展成果,由中国音乐家协会主办的“中国交响乐世纪回顾暨第一届中国交响音乐季”在国家大剧院举行开幕音乐会。中国交响乐经过近一个世纪以来的发展,有近370多位作曲家创作了2800余部作品。这次活动以中国交响乐展演为主线,同时配套举办回顾展、论坛和辞书出版等活动。其中,“展演音乐会”将于5月至11月在北京、上海举办展演周;在沈阳、西安、成都、香港、澳门等地举办音乐会,全国将有20多家知名乐团演出30余场音乐会。

5月5日 新疆艺术研究所研究员、民族音乐学家周吉教授在北京逝世,享年66岁。

5月12~14日 由西南大学音乐学院、中国教育部人文社会科学重点研究基地中央音乐学院研究所、南京艺术学院音乐学院联合举办的“国际音乐类非物质文化遗产保护学术研讨会”在重庆西南大学举行。来自国内外的专家、学者80余人参加了会议。

5月16日 在西班牙举办的第六届国际小提琴比赛中,上海音乐学院附中学生陈艺苗获得少年组一等奖。

5月25~30日 由中央音乐学院、江苏省演艺集团共同主办的“第五届北京现代音乐节”在北京举行。作为开幕式音乐会有廖乃雄改编自昆曲《桃花扇》的无伴奏合唱清唱剧《桃花扇》音乐会;由青年钢琴演奏家邹翔首演梅西安的《圣婴二十默想》(全套)钢琴曲。闭幕式由北京交响乐团在北京音乐厅演出



代交响乐作品音乐会。音乐节期间,计有来自美国、新西兰、奥地利、意大利、法国、韩国及中国艺术家和演出团体演出的音乐会数十场,举办音乐专题讲座和研讨会十余场。

6月15日 “于红梅师生赈灾义演音乐会”在济南山东剧院举行,刘文金从北京来济排练、指挥音乐会,收入全部捐献给5月12日四川发生的汶川大地震灾民。

6月16日 作曲家、解放军艺术学院原副院长时乐濛在北京逝世,享年93岁。

6月16日 “纪念陈洪先生百年诞辰暨中国音乐教育高层论坛”在南京师范大学随园音乐厅举行,以陈洪的人格、学术和艺术贡献等方面为中心展开探讨,给当今的音乐教育以深刻启迪。同时举行《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》一书首发式。

6月 第二届“飞扬世界杯”中国民族乐器国际比赛在美国加州硅谷中心的西蒙哥马利剧院举行,来自美国、中国大陆及港澳台地区、加拿大、越南等国选手参加了比赛。中央音乐学院硕士研究生卢姗姗(二胡)获专业组总冠军,李宁宁(琵琶)、马琳(琵琶)、董颖(笙)获专业组一等奖。

7月15日~20日 中国传统音乐第十五届年会在山西大学音乐学院召开,210名代表参加,来自26个省市自治区69所高校的132位代表提交了论文。本次年会的核心议题是“传统音乐保护的理论、方法与政策研究”。

7月19日 “第五届世界合唱比赛”在奥地利第二大城市格拉茨举行颁奖典礼,四川海星国际文化基金会合唱团荣获决赛金牌,并被授予唯一“特别精神奖”。

7月25日 音乐理论家、原《中国音乐教育》主编伍雍谊逝世,享年87岁。

10月6日~7日 由中央音乐学院、上海音乐学院、中国音协理论委员会、惠州市人民政府联合主办“惠州廖氏两兄弟”——廖尚果(青主)诞辰115周年、廖辅叔诞辰100周年学术纪念活动在中央音乐学院举行。活动内容主要有:廖氏两兄弟纪念大会;《忆青主》(廖乃雄编著)、《廖辅叔的乐艺人生》(廖崇向、黄旭东编)、《留住历史瞬间——廖辅叔生平摄影》首发式;青主艺术歌曲、廖辅叔词作乐曲音乐会;“青主音乐美学思想与当代音乐生活”与“廖辅叔学术成就、治学精神”学术研讨会;廖辅叔书法展和《廖辅叔题词手迹选编》首发式。来自全国各地的音乐学者、廖辅叔的学生、亲属、生前友好与同事共200余人莅会。

10月8日 “西安音乐学院西北民族音乐研究中心”正式成立。该中心设有“非物质音乐文化遗产保护研究室”、“汉唐乐史及丝路音乐文化研究室”、“民族音乐创作研究室”、“民族乐器研发工作室”和研究中心办公室,赵季平院长任



该研究中心主任。

10月24日 “全国流行音乐盛典暨改革开放30周年流行音乐授勋活动”在深圳举行。《祝酒歌》、《在希望的田野上》、《春天的故事》、《走进新时代》、《难忘今宵》、《大海啊故乡》等6首作品获改革开放30年特别贡献勋章；《乡恋》、《一无所有》、《同一首歌》、《我热恋的故乡》、《让世界充满爱》等30首歌曲获改革开放30周年流行金曲勋章。

10月28日~11月8日 “第二届国际小提琴比赛”在青岛举行，来自20个国家和地区的30名选手参加角逐。24岁的中国女选手陈怡获第一名，俄罗斯选手安德烈·亚历山德罗维奇·巴拉诺夫获第二名，德国选手弗瑞德莱克·斯达克勒夫获第三名（同时获最佳青年演奏奖）。

11月28~30日 “2008中国歌剧论坛”在京举行，此项活动由中国歌剧研究会和北京大学歌剧研究院联合举办。论坛内容主要包括：歌剧院团长峰会，研讨院团现状及发展构想；探讨中国歌剧如何发展、中国歌剧史的研究、写作以及歌剧教育等。

12月5日 由中国音乐家协会主办、《人民音乐》编辑部承办的“改革开放30年中国音乐发展回顾与反思”座谈会在中央音乐学院举行。

12月8~11日 由中国艺术研究院、江苏省文化厅和南京艺术学院联合主办的“改革开放与中国当代音乐学”高层论坛在南京举行，全国50余位专家学者出席。

12月28日 中央电视台于8月至12月举办“首届CCTV钢琴小提琴大赛”，并于12月8日在国家大剧院举办隆重的颁奖典礼。郎朗、薛伟、盛中国、徐惟聆、吕思清、幺红、谢楠、张提等名家与获奖选手同台献艺。

12月29日 由无锡市政府和中国民族管弦乐学会联合主办的民间音乐家阿炳（华彦钧）诞辰115周年纪念暨中国民族管弦乐学会阿炳艺术委员会成立活动在无锡举行。

2009年

1月1日 中国国家交响乐团在国家大剧院演出2009北京新年音乐会。英国指挥家丹尼尔·哈丁担任指挥，钢琴家李云迪登台献艺。

2月13日~14日 美国芝加哥交响乐团在北京国家大剧院演出两场音乐会，由荷兰指挥家伯纳德·海丁克指挥。演出曲目主要有《马勒第六交响曲》、《布鲁克纳第七交响曲》、《海顿101交响曲》及《布鲁克纳第七交响曲》等经典交响名著。



2月10日 作曲家、《解放军歌曲》主编田光逝世,享年84岁。

3月9日 金湘交响乐作品音乐会在北京音乐厅举行,由中国国家交响乐团演奏,邵恩指挥。先后演出交响组曲《原野》、琵琶与交响乐队《琴瑟破》、弦乐队与竖琴《湘湖情》和交响乐三部曲之一《天》。翌日,在京举办“金湘交响乐作品研讨会”。

3月16日 中央音乐学院小提琴教授、音乐教育家林耀基先生逝世,享年72岁。

3月25日~26日 由中国交响乐发展基金会主办的年会“2009中国交响乐峰会”在北京召开,来自国内各大省市交响乐团、音乐院校和音乐机构的主要负责人以及音乐家100余人出席。会议围绕新经济形势下中国交响乐及乐团的发展所面临问题进行了深入讨论,并寻求未来发展的新思路。

3月28日 “屈家营音乐会重建23周年纪念大会”在河北省固安县礼让店乡屈家营村举行。屈家营音乐会是一支由农民组成、专门从事器乐演奏的民间表演组织,已有600多年的传承历史,但1966年中断。1986年3月28日,中国音乐研究所的专家前去考察,给予高度评价并帮助重建。自此,每年这一天该村都举行纪念活动。屈家营音乐会于2006年列入国家级非物质文化遗产。现有成员20人,主要成员为重建后第三代传人,已经恢复了《普安咒》、《玉芙蓉》等五套大曲。

4月1日 音乐教育家、音乐理论家、上海音乐学院作曲指挥系原系主任陈铭志教授逝世,享年84岁。

5月22日~6月7日 第十三届范克莱本国际钢琴比赛在美国德州沃斯堡(Fort Worth)举行。中国张昊辰和日本辻井伸行(盲人)双双夺取金牌,韩国宋悦云获银牌,第三名空缺。

8月10日~14日 由中国音乐家协会主办的“成才之路”——全国音乐创作研习班在北京举办。共有293人分别参加本次歌词创作研习班(122人)、歌曲创作研习班(136人)和歌曲演唱研习班(35人)的学习活动。

8月31日 音乐学家、音乐教育家、音乐翻译家、音乐编辑家、中国艺术研究院研究员缪天瑞先生逝世,享年101岁。

9月28日~10月2日 联合国教科文组织保护非物质文化遗产政府间委员会第四次会议,审议并批准了新的人类非物质文化遗产代表作名录,共有76项被宣布为2009年“人类非物质文化遗产代表作名录”。中国共有22项全部获得通过,其中有关音乐方面的代表作有:花儿、侗族大歌、呼麦、南音、西安鼓乐、粤剧、藏戏、中国朝鲜族农乐舞等。

10月11~17日 “2009北京传统音乐节”大型民族传统音乐文化活动在



北京举行,该项目由北京市教委和中国非物质文化遗产保护中心主办、中国音乐学院承办。

10月18日 西安音乐学院举行建校60周年庆典活动。全国八所音乐学院、九所艺术学院和省内32所高等院校的领导214人出席,境内外近千名校友返回母校庆贺。

11月14日 由中国音乐学院和中央音乐学院联合主办的“清代古谱《弦索备考》全本音乐会”在中国音乐学院国音堂歌剧厅举行。由林玲(箏)、谈龙建(三弦)、张强(琵琶)、薛克(胡琴)四位教授演奏这部经典的传世之作。

11月13~17日 “中日韩传统雅乐舞国际学术研讨会”在杭州师范大学音乐学院举行。

11月16日 “庆贺朴东生先生民乐生涯60年”座谈会在北京友谊宾馆隆重举行,首都文化界、民乐界百余位专家学者参加座谈会表示庆贺。《人民音乐》发表《天道为酬勤 大略驾群才》、《甲子风云 异军突起》文章对朴东生民乐生涯成就予以评价。

11月18日~19日 中央歌剧院在北京人民大会堂演出新版歌剧《白毛女》。

11月25日~27日 “第五届全国音乐艺术院校图书馆馆长工作会议”在天津音乐学院召开。全国近20所音乐艺术院校、人民音乐出版社、中国图书进出口总公司等相关单位领导、图书馆馆长及工作人员60余人参加了此次会议。

11月 第七届中国音乐“金钟奖”在广州举行。“终身成就奖”6名:杜鸣心、周广仁、陆春龄、郭兰英、沙青、黄准,并公布了钢琴、铜管、木管、声乐(民族、美声唱法)各项赛事的获奖名单。

12月15日~17日 中国音乐家协会第七次全国代表大会在北京举行,选举出新一届理事179人和新的领导机构。名誉主席:吴祖强、傅庚辰。主席:赵季平。副主席:王次炤、叶小钢、印青、余隆、宋飞、宋祖英、张国勇、努斯来提·瓦吉丁(维吾尔族)、孟卫东、顾欣、徐沛东、彭丽媛、廖昌永、谭利华。秘书长:徐沛东。副秘书长:田晓耕、李培隽、韩新安。

12月22日 在“第四届期刊创新年会”颁奖仪式上,《人民音乐》荣获“新中国60年有影响力的期刊称号”。参加此次评选活动的有全国9800多家公开发行的期刊,最终有159家人选,《人民音乐》是入选的唯一音乐类刊物。

2010年

1月21、22日 中央民族乐团新春音乐会“中华风韵”在国家大剧院举行,



由陈燮阳担任指挥。

1月28~31日 大型歌舞剧《在那遥远的地方》由中国歌剧舞剧院在北京天桥剧场演出。

3月27日 “《李元庆纪念文集》首发式座谈会”在中国艺术研究院举行,有关亲属、离退休专家,中国艺术研究院及文化艺术出版社相关领导等70余人出席了会议。

4月6~25日 第二届“中国交响乐之春”在北京国家大剧院隆重举行。其间有来自全国的10位指挥家率11支交响乐团悉数登场,为首都观众带来精彩的、风格不同的交响盛宴。本届“交响乐之春”将现两大特色:主打中国原创作品及最广泛地普及交响乐艺术。

4月9日 “北京大学歌剧研究院”成立仪式在北京大学百周年纪念讲堂举行,这是国内第一所专门从事歌剧研究、创作和表演的高等教学科研机构。同时还由北京大学主办、北京大学歌剧研究院与中国歌剧研究会承办的首届“金葵花”中国歌剧艺术成就大典上,向贺敬之、闫肃、田川、任萍、张锐、胡士平、王锡仁、姜春阳、郭兰英、王昆、李光羲、郑小瑛、韦明、黄寿康、周小燕、郭淑珍、刘诗嵘、周巍峙、乔羽等19位在中国歌剧创作、表(导)演、舞美、理论、教育、组织管理等领域有重大影响和突出贡献的艺术家颁发“终身成就荣誉”奖。

4月9~11日 由教育部高等学校艺术类专业教育指导委员会和中国音乐学院共同主办的“全国和声复调教学研讨会”在北京召开,全国40余所音乐院校130多位专家、教师参加会议。

4月11日 由中国艺术研究院音乐研究所、西安音乐学院、文化艺术出版社共同主办的“生命为鼓乐燃烧——《西安鼓乐全书》出版座谈会”在中国艺术研究院举行。李石根著《西安鼓乐全书》(五卷本)由文化艺术出版社于2009年10月出版。

4月21日 民族音乐家、陕西省艺术研究所研究员李石根逝世,享年92岁。

5月1日 上海“世博会”开幕之际,歌唱家宋祖英在上海体育场举办个人大型广场独唱音乐会,并与世界著名男高音安德烈·波切利、钢琴家郎朗、流行歌手周杰伦“跨界”同台演出。

5月9日 由中国乐器协会和中央音乐学院主办的“首届中国国际提琴制作比赛”在国家大剧院举行获奖提琴(小提琴、中提琴、大提琴)颁奖音乐会。

5月12日~15日 四川音乐学院“5·12”大地震两周年纪念系列活动在北京举办。12日晚在全国政协礼堂演出大型舞蹈诗《震撼》,13日晚在中山公园音乐堂举行大型交响音乐会《生命》,14日晚在中山公园音乐堂举行“感恩与



奋进”汇报音乐会,以精彩纷呈的演出表达了灾区人民对全国人民的感谢,同时也展示了四川音乐学院丰硕的教学成果。

5月19日 新组建的国家大剧院管弦乐团举办专场音乐会。该团是国家大剧院以国际竞聘方式从世界27个国家和地区招募了62名演奏家组成的。

6月11~12日 “江文也诞辰100周年”纪念活动在厦门举行。此次活动是由文化部、教育部、台盟中央、全国台联以及福建省政府在江文也的家乡联合举办的。这次活动还发行了由中央音乐学院和福建省政府联合编辑出版的《江文也全集》。

6月18~21日 由中国音乐家协会、福建省对外文化交流协会和福州市人民政府共同主办的第三届海峡两岸(福州)合唱节在福州市举行。

7月2日 由中国民族管弦乐学会编撰,朴东生任编委会主任,上海音乐出版社出版发行的《华乐大典·二胡卷》(五卷本)首发式暨新闻发布会在京举行。《华乐大典》是我国首部大型民乐典籍,涵盖了我国民族器乐各专业学科的历史、现状、作品、研究、代表人物、乐器改革等内容。《华乐大典·二胡卷》分文论篇、乐曲篇、音像篇三部分,以史、曲、传、记、目等形式记述了中国百年二胡艺术发展历程。

7月18~21日 由教育部体育卫生与艺术教育司主办、福建师范大学音乐学院承办的“全国普通高校音乐学(教师教育)本科专业课程《外国民族音乐》教材教学研讨会”在福建省武夷山市召开。参加研讨会的人员,来自全国有关学校分管该项教学的领导和《外国民族音乐》课的任课教师共50多人。

7月30日~8月3日 为纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利65周年、中国人民解放军建军83周年,总政歌舞团创作的大型舞剧《铁道游击队》在国家大剧院上演。

8月1~6日 由国际音乐教育委员会、中国音乐学院、中国教育学会音乐教育分会共同主办、南昌大学等单位协办的“第29届世界音乐教育大会”在北京国家会议中心召开。这次大会以“和谐与世界的未来”为主题,来自65个国家的几千名音乐教育专家、学术代表与音乐家参加了会议。世界音乐教育大会每两年举办一届,被誉为“音乐教育领域的奥林匹克”,自1953年创办以来,今年首次在中国召开。

8月19日 30卷本《琴曲集成》首发式在中国艺术研究院举行。《琴曲集成》是由中国艺术研究院和北京古琴研究会编纂、当代古琴大师查阜西(已故)和吴钊负责主持整理的一部有关中国古琴艺术遗产的大型资料文献,收集了从六朝丘明传谱、唐代文字谱到清末民初千余年间的142种琴谱。该书的编纂自1960年商定由中华书局出版,至今全部出齐,已历时整整50年。



9月24~26日 由中国教育学会音乐教育分会理论作曲学术委员会主办的“第九届全国高等学校理论作曲学术研讨会”在安徽师范大学举行。来自全国各地70多所高校和教学研究单位的150多位专家学者参加会议。

11月1日 中央音乐学院建院70周年庆典仪式隆重举行。当晚,首场庆典音乐会“桃李芬芳——合唱、交响乐音乐会”在国家大剧院演出。

11月4日 “中央民族乐团建团50周年庆典音乐会”在该团民族音乐厅举行。中央民族乐团建团50年来,共创作、改编、移植了1600多部作品。

12月10日 “纪念《人民音乐》创刊60周年”系列庆祝活动在中央音乐学院隆重举行,来自全国音乐界创作、表演、理论研究等领域的百余位艺术家、学者应邀参加了庆典活动。《人民音乐》创刊于1950年9月,是新中国创刊最早、影响最为广泛的专业音乐理论期刊。《人民音乐》60年来所走过的风风雨雨道路,在某种意义上成为新中国音乐历史发展的一个缩影。

附录一

主要参考书目

- 李纯一著:《先秦音乐史》,人民音乐社出版 1994 年版。
- 杨荫浏著:《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社 1981 年版。
- 吉联抗辑译:《中国古代音乐史料》,上海文艺出版社 1986 年版。
- 冯文慈编著:《中国古代音乐史纲要》(初稿),1983 年油印稿。
- 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐辞典》编辑部编:《中国音乐辞典》,人民音乐出版社 1984 年版。
- 《中国古典戏曲论著集成》,中国戏曲出版社 1982 年版。
- 吴钊、刘东升编著:《中国音乐史略》,人民音乐出版社 1983 年版。
- 张世彬著:《中国音乐史论述稿》,香港友联出版社有限公司 1975 年版。
- 许健编著:《琴史初编》,人民音乐出版社 1982 年版。
- 张庚、郭汉城主编:《中国戏曲通史》,中国戏剧出版社 1981 年版。
- 周贻白著:《中国戏剧史讲座》,中国戏剧出版社 1958 年版。
- 胡忌著:《宋金杂剧考》,中华书局 1980 年版。
- 杨荫浏、阴法鲁合著:《宋姜白石创作歌曲研究》,音乐出版社 1957 年版。
- 叶大兵著:《中国百戏史话》,浙江人民出版社 1985 年版。
- 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》,中国大百科全书出版社 1989 年版。
- 袁静芳编著:《民族器乐》,人民音乐出版社 1987 年版。
- 中国艺术研究院曲艺研究所编:《说唱艺术概论》,文化艺术出版社 1988 年版。
- 王克芬编著:《中国古代舞蹈史话》,人民音乐出版社 1980 年版。
- 阴法鲁、许权按主编:《中国古代文化史》,北京大学出版社 1989 年版。
- 杜石然等编著:《中国科学技术史稿》,科学出版社 1984 年版。
- 宋兆麟、黎家芳、杜耀西著:《中国原始社会史》,文物出版社 1983 年版。
- 孙森著:《夏商史稿》,文物出版社 1987 年版。
- 周笃文著:《宋词》,上海古籍出版社 1980 年版。
- 胡士莹著:《话本小说概论》,中华书局 1980 年版。



《十三经注疏》，中华书局 1980 年版。

《中国近现代音乐史纲要》(1~5 编)，中央音乐学院中国音乐研究所 1959 年版。

《中国近现代音乐史参考资料》(全套)，中央音乐学院中国音乐研究所 1959 年版。

《中国现代音乐家论民族音乐》，中央音乐学院中国音乐研究所 1962 年。

中国艺术研究院音乐研究所编：《民族音乐概论》，人民音乐出版社 1980 年版。

中国音乐家协会编：《音乐建设文集》，人民音乐出版社 1959 年版。

汪毓和著：《中国近现代音乐史》，人民音乐出版社 1984 年版。

陈聆群编：《中国新民主主义时期音乐简史》，上海音乐学院 1981 年版。

《聂耳全集》编委会编：《聂耳全集》，文化艺术出版社、人民音乐出版社 1985 年版。

汪毓和著：《聂耳评传》，人民音乐出版社 1987 年版。

中央音乐学院中国音乐研究所编：《冼星海专辑》(二)，1962 年。

中国艺术研究院音乐研究所资料室编：《中国音乐书谱志》，人民音乐出版社 1984 年版。

中央音乐学院《中国音乐史教学参考资料》编辑小组，《中国近现代音乐史参考资料》，1987 年。

孙继南编著：《中国近现代(1840—2000)音乐教育史纪年》，山东教育出版社 2004 年版。

《解放军歌曲》编辑部：《抗日战争歌曲选集》，中国青年出版社 1959 年版。

文彦、范慧勤编：《中国音乐大事记》，中国艺术研究院音乐研究所 1983 年。

中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐年鉴》编辑部编：《中国音乐年鉴》(1987—2008 卷)，文化艺术出版社、山东教育出版社等。



附录二

谱例目录

- 【例 1】 广陵散(正声十七) (46)
- 【例 2】 广陵散(正声十九) (47)
- 【例 3】 酒狂 (48)
- 【例 4】 秦王破阵乐 (59)
- 【例 5】 霓裳中序第一 (61)
- 【例 6】 望江南 (64)
- 【例 7】 梅花三弄 (70)
- 【例 8】 离骚 (71)
- 【例 9】 长沙女引 (72)
- 【例 10】 扬州慢 (85)
- 【例 11】 杏花天影 (86)
- 【例 12】 西厢记诸宫调·凭栏人缠令 (91)
- 【例 13】 风雨像生货郎旦·九转货郎儿 (93)
- 【例 14】 窦娥冤·斩窦 (98)
- 【例 15】 琵琶记·吃糠 (101)
- 【例 16】 海青拿天鹅 (104)
- 【例 17】 潇湘水云 (112)
- 【例 18】 关雎 (115)
- 【例 19】 昆曲(皂罗袍) (123)
- 【例 20】 京剧(谭派唱腔) (125)
- 【例 21】 要哥等妹到几时 (128)
- 【例 22】 凤阳花鼓 (129)
- 【例 23】 洪秀全起义 (130)
- 【例 24】 敦煌乐 (131)
- 【例 25】 长相思 (131)



【例 26】	山门六喜	(132)
【例 27】	叠断桥	(136)
【例 28】	囊拉穹色	(138)
【例 29】	流水	(144)
【例 30】	十面埋伏	(147)
【例 31】	五卅运动	(180)
【例 32】	救国歌	(180)
【例 33】	共产儿童团歌	(181)
【例 34】	芦沟问答	(182)
【例 35】	有吃有穿	(183)
【例 36】	翻身道情	(184)
【例 37】	卿云歌	(185)
【例 38】	“五四”纪念爱国歌	(186)
【例 39】	劳动歌	(187)
【例 40】	毕业歌	(188)
【例 41】	义勇军进行曲	(189)
【例 42】	开路先锋	(190)
【例 43】	码头工人	(191)
【例 44】	到敌人后方去	(193)
【例 45】	抗日军政大学校歌	(197)
【例 46】	八路军军歌	(198)
【例 47】	咱们工人有力量	(199)
【例 48】	古怪歌	(200)
【例 49】	只怕不抵抗	(202)
【例 50】	歌唱二小放牛郎	(203)
【例 51】	问	(204)
【例 52】	卖布谣	(206)
【例 53】	教我如何不想他	(207)
【例 54】	也是微云	(208)
【例 55】	湘累	(211)
【例 56】	我住长江头	(213)
【例 57】	玫瑰三愿	(216)
【例 58】	日落西山	(218)
【例 59】	铁蹄下的歌女	(219)



【例 60-1、60-2】 嘉陵江上	(220)
【例 61】 五块钱	(222)
【例 62】 茶馆小调	(222)
【例 63】 旗正飘飘	(225)
【例 64】 在太行山上	(227)
【例 65】 垦春泥	(230)
【例 66】 保卫黄河	(233)
【例 67】 渔光曲	(236)
【例 68】 夜半歌声	(238)
【例 69】 锯大缸	(254)
【例 70】 偶成	(255)
【例 71】 钉缸	(256)
【例 72】 牧童短笛	(257)
【例 73】 海韵	(259)
【例 74】 飞飞曲	(275)
【例 75】 慰问	(276)
【例 76】 打盹曲	(277)
【例 77】 背书歌	(278)
【例 78】 小白菜	(289)
【例 79】 北风吹	(290)
【例 80】 哭爹	(290)
【例 81】 刀杀我、斧砍我	(291)
【例 82】 我要活	(291)
【例 83】 控诉	(292)
【例 84】 十里风雪	(293)
【例 85】 老天杀人不眨眼	(293)



附录三

图片目录

- 图 1-1 舞阳贾湖骨笛 (2)
- 图 1-2 浙江余姚县河姆渡遗址骨哨 (2)
- 图 1-3 青海省大通县舞蹈纹彩陶盆 (2)
- 图 1-4 商代双鸟饕餮纹铜鼓 (7)
- 图 1-5 山西夏县东下冯石磬 (7)
- 图 1-6 商代虎纹形特磬 (7)
- 图 1-7 河南安阳殷墓编磬 (8)
- 图 1-8 陕西长安县客省庄陶钟 (8)
- 图 1-9 殷墟妇好墓编铙 (9)
- 图 1-10 浙江河姆渡陶埙 (10)
- 图 1-11 河南辉县琉璃阁殷墓五音孔陶埙 (10)
- 图 2-1 湖北江陵楚墓虎座鸟架鼓 (21)
- 图 2-2 湖北随县曾侯乙墓十弦琴(上)和五弦琴(下) (21)
- 图 2-3 曾侯乙墓排箫 (22)
- 图 2-4 湖北随县曾侯乙墓篪 (22)
- 图 2-5 曾侯乙墓编钟 (24)
- 图 3-1 陕西秦始皇陵附近发现的秦代错金银“乐府”钮钟 (32)
- 图 3-2 四川新都汉骑吹画像砖 (34)
- 图 3-3 山东沂南东汉画像石中的盘古舞与钟鼓乐队(原图及示意图) ... (37)
- 图 3-4 汉代说唱陶俑 (37)
- 图 3-5 马王堆 3 号墓出土筑(上)及江苏连云港西汉侍其繇墓出土的
漆食奩中的击筑图(下) (42)
- 图 3-6 甲 敦煌莫高窟 431 窟北魏伎乐天弹竖箏篴图 (43)
- 图 3-6 乙 新疆且末竖箏篴 (44)



- 图 3-7 南京西善桥古墓出土南朝竹林七贤与荣启期模印砖阮咸弹阮图 (44)
- 图 3-8 敦煌莫高窟 288 窟北魏壁画伎乐人弹曲项琵琶图 (44)
- 图 3-9 山东武梁祠汉画像石中的聂政刺韩王 (46)
- 图 3-10 唐人抄本琴曲文字谱《碣石调幽兰》 (48)
- 图 4-1 西安唐鲜于庭海墓出土载乐驼俑 (53)
- 图 4-2 敦煌莫高窟 220 窟“东方药师净土变”乐舞图(局部) (57)
- 图 4-3 五代南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》(局部) (63)
- 图 4-4 敦煌曲谱《倾杯乐》 (71)
- 图 4-5 宋赵彦肃传《唐开元风雅十二诗谱》“关雎”律吕谱 (73)
- 图 4-6 日本奈良正仓院藏唐代乐器 (79)
- 图 5-1 宋陈元靓编《事林广记》中的唱赚图 (87)
- 图 5-2 宋人杂剧人物绢画 (95)
- 图 5-3 山西洪洞明应王殿元杂剧壁画 (97)
- 图 5-4 宋陈旸《乐书》中的轧筝 (110)
- 图 5-5 宋陈旸《乐书》中的奚琴 (111)
- 图 5-6 明代乐器火不思 (113)
- 图 5-7 宋姜夔《白石道人歌曲》俗字谱 (115)
- 图 6-1 清人绘《金瓶梅词话》第六十三回插图——海盐腔《玉环记》演出情况 (120)
- 图 6-2 明代汤显祖《牡丹亭》 (122)
- 图 6-3 清人绘《同光十三绝》 (124)
- 图 6-4 明朱权《神奇秘谱》 (152)
- 图 6-5 明朱载堉《乐律全书》(《律吕全书》) (154)
- 图 7-1 延安文艺座谈会全体合影(1942 年 5 月) (162)
- 图 7-2 甲 华彦钧(阿炳) (177)
- 图 7-2 乙 指挥家小泽征尔在中央音乐学院聆听二胡独奏《二泉映月》(1979 年) (177)
- 图 7-3 甲 北平大中学生联合组织之歌咏团在故宫太和殿前的 600 人大合唱(1935 年) (195)
- 图 7-3 乙 刘良模在上海指挥“民众歌咏会”高唱救亡歌曲(1936 年) ... (196)
- 图 7-4 1913 年发表在《白阳》杂志诞生号的《春游》 (224)
- 图 7-5 冼星海《黄河大合唱》手稿 (232)
- 图 7-6 冼星海在延安排练《黄河大合唱》(1939 年) (233)



图 7-7 《电通》画报上《义勇军进行曲》	(237)
图 7-8 萧友梅	(240)
图 7-9 赵元任	(241)
图 7-10 聂耳	(241)
图 7-11 冼星海	(241)
图 7-12 张曙	(242)
图 7-13 任光	(242)
图 7-14 吕骥	(243)
图 7-15 麦新	(243)
图 7-16 张寒晖	(243)
图 7-17 黄自	(244)
图 7-18 贺绿汀	(244)
图 7-19 陈田鹤	(244)
图 7-20 刘雪庵	(245)
图 7-21 马可	(246)
图 7-22 安波	(246)
图 7-23 郑律成	(246)
图 7-24 刘天华	(247)
图 7-25 刘天华收集民间锣鼓谱	(248)
图 7-26 刘天华与国乐改进社同仁合影	(249)
图 7-27 甲 刘天华练习小提琴(素描)	(249)
图 7-27 乙 国乐改进社《音乐杂志》创刊号封面	(251)
图 7-28 马思聪	(263)
图 7-29 马思聪音乐会后留影(1935 年)	(264)
图 7-30 冼星海《d 小调奏鸣曲》手稿	(265)
图 7-31 谭小麟	(265)
图 7-32 郑志声	(267)
图 7-33 冼星海《民族交响乐》手稿(1935—1937 年)	(268)
图 7-34 冼星海的《中国狂想曲》(1945 年)	(268)
图 7-35 江文也	(269)
图 7-36 江文也的《台湾舞曲》	(270)
图 7-37 黎锦晖	(273)
图 7-38 黎锦晖《可怜的秋香》扉页	(274)
图 7-39 黎锦晖《努力》封面	(274)

- 图 7-40 甲 黎锦晖《麻雀与小孩》封面 (274)
- 图 7-40 乙 黎锦晖《小小画家》封面 (276)
- 图 7-41 甲 《新华日报》刊登歌剧《秋子》的广告(1942 年) (281)
- 图 7-41 乙 《秋子》演出海报(1942 年) (281)
- 图 7-42 《秋子》演出剧照 (282)
- 图 7-43 聂耳《扬子江暴风雨》剧照(1934 年) (284)
- 图 7-44 《孟姜女》演出海报(1945 年) (286)
- 图 7-45 《孟姜女》演出后留影 (286)
- 图 7-46 晋察冀军区冲锋社演出秧歌剧《兄妹开荒》(1943 年) (287)
- 图 7-47 沈心工 (301)
- 图 7-48 李叔同 (302)
- 图 7-49 李叔同为《音乐小杂志》设计的封面及版权页 (302)
- 图 7-50 李叔同饰演《茶花女》玛格丽特剧照 (303)
- 图 7-51 李叔同出家之初与弟子刘质平、丰子恺留影(1918 年) (304)
- 图 7-52 《复兴初级中学教科书·音乐》封面 (307)
- 图 7-53 甲 曾志忞 (307)
- 图 7-53 乙 上海贫儿院管弦乐队 指挥:曾志忞(1911 年) (308)
- 图 7-54 北大音乐研究会《音乐杂志》创刊号封面(1920 年 3 月) (308)
- 图 7-55 北大《音乐杂志》广告《美育》第三期要目 (309)
- 图 7-56 陶行知 (310)
- 图 7-57 萧友梅与北京女师音乐系毕业生合影(1924 年) (312)
- 图 7-58 北京艺术专门学校师生合影(1925 年) (313)
- 图 7-59 北京大学附设音乐传习所开幕纪念(1922 年 12 月 12 日) (314)
- 图 7-60 北京大学管弦乐队全体(1923 年 11 月) (315)
- 图 7-61 蔡元培 (315)
- 图 7-62 国立音乐院成立典礼后留影(1927) (316)
- 图 7-63 国立音乐专科学校最初校址(1929) (316)
- 图 7-64 山东省立剧院管弦乐队(1936 年) (318)
- 图 7-65 延安桥儿沟鲁迅艺术学院远景 (319)
- 图 7-66 《浙江潮》所刊匪石《中国音乐改良说》(1903 年 6 月) (321)
- 图 7-67 青 主 (330)
- 图 7-68 童斐《中乐寻源》封面 (332)
- 图 7-69 王光祈《中国音乐史》封面 (333)
- 图 7-70 许之衡《中国音乐小史》及孔德《外族音乐流传中国史》 (333)



图 7-71	王光祈	(333)
图 7-72	杨荫浏	(335)
图 7-73	阿隆·阿甫夏洛穆夫在中国	(342)
图 7-74	齐尔品在构思音乐	(343)
图 7-75	贺绿汀(右)与齐尔品(中)及评委合影(1935 年)	(344)
图 7-76	以“牧童短笛”为标记的日本一家音乐出版社乐谱图案	(344)
图 7-77	周小燕与李献敏在伦敦白宫剧场演出前留影(1946 年)	(345)
图 7-78	周小燕与李献敏在巴黎举行中国作品音乐会节目单(1946 年)	(345)
图 7-79	卫仲乐在香港演出(1938 年)	(348)
图 7-80	刘良模指挥旅美华人唱救亡歌曲(1941 年)	(349)
图 7-81	《和声学》封面	(350)
图 7-82	《和声学》版权页	(350)
图 7-83	丰子恺	(350)



附录四

人名索引

(按第一字汉语拼音排序 第八章人名未列入)

A

- 阿倍仲麻吕 78
 阿 炳 176, 177
 阿甫夏洛穆夫 272, 280, 285, 341,
 342, 343, 346, 352
 安 娥 192, 193, 201, 243, 285
 安 波 163, 181, 196, 232, 245, 246,
 287

B

- 伯 牙 22
 白云鹏 172
 白玉霜 166, 169
 白凤鸣 172
 布 克 346
 柏顿绍 352

C

- 崔令钦 67
 曹 柔 69
 陈康士 69, 70
 陈 旸 43, 117
 程长庚 125
 蔡元定 116
 蔡 邕 45
 蔡 琰 45
 陈元靓 88

- 陈遇乾 141
 蔡冰白 280
 蔡元培 296, 305, 308, 313, 314, 315,
 322, 329
 蔡绍序 317, 318
 曹火星 199
 陈 定 280
 陈啸空 211, 235, 305, 311
 陈 洪 159, 194, 224, 243, 325, 326,
 337, 352
 陈田鹤 234, 244, 245, 257, 258, 280,
 285, 317, 318, 343
 陈 紫 232, 246, 271
 陈振铎 250, 251, 252
 陈大荧 232
 陈歌辛 285
 陈仲子 323
 陈又新 346
 程砚秋 166, 167, 168, 178, 345
 程 云 232, 271
 成兆才 169
 储师竹 250, 251, 252
 崔 嵬 217

D

- 段安节 67



段善本 67,76,77
丹尼斯 347
戴爱莲 318
邓尔敬 258
丁善德 258,262,317,339,341
丁毅 288
董桂芝 171
杜矢甲 232,246,320
杜鸣心 200
端木蕻良 160,217

F

冯梦龙 127,128
费克 164,221,234,240
费尔曼 318
范瑞娟 169
范继森 310,317,318,341
丰子恺 304,311,350,351
冯亚雄 300,307,337
傅全香 169
傅雷 286
傅彦长 305
傅松林 314
富华 317,341,346
匪石 296,321,322

G

钢鸣 193
郭沔 111,113
关汉卿 97
高寿田 300,307,337,350
高庆奎 167
高尔基 347,348
葛怀瑾 171
该丘斯 352
关鹤童 232

光未然 193,226,232
管荫深 253
桂涛声 217,226
郭沫若 20,211,235,342
甘文廉 314

H

韩非 30
何承天 32,50,51
贺怀智 76
皇甫东朝 79
华秋苹 104,146,153
海菲兹 346
韩起祥 171
郝寿臣 167
何柳堂 175
何士德 196,246
何笑明 280
何明斋 305
贺绿汀 160,161,163,192,193,194,
201,217,220,226,227,236,
239,243,244,256,257,262,
266,267,271,310,317,324,
326,327,328,332,343,344,
345,352
贺敬之 223,288
贺一青 343
洪达琦 318
胡适 167
胡君复 300
胡然 318
胡投 318
花莲舫 169
华彦钧 176,335
华航琛 300



华丽丝 160
 黄锦培 251, 253
 黄 自 159, 160, 164, 194, 216, 224,
 234, 235, 236, 240, 243, 244,
 245, 246, 256, 259, 266, 300,
 306, 317, 324, 329, 331, 336,
 339, 343, 346, 347

黄源洛 280, 281

黄佐临 286

黄友葵 339, 340

J

京 房 41, 49, 334

嵇 康 32, 38, 39, 45, 142

吉备真备 78

姜 夔 61, 85, 87

加里库契 346

嘉 祉 312, 314

寄 明 271, 320

姜椿芳 285, 343

江定仙 236, 244, 257, 317, 318, 341,

343

江文也 160, 161, 258, 261, 265, 269,

270, 271, 329, 337, 338, 339,

344, 345

江吉四 176

江闻道 343

蒋月泉 172

蒋风之 250

践 耳 162

金 帆 160

金紫光 232, 234

久 鸣 246

K

孔 子 14, 15, 16, 17, 27, 28, 29

康有为 156, 295, 298, 322

柯仲平 170

克莱斯勒 346, 348

孔 德 332

L

老 子 29, 30, 38

李延年 33, 51, 76

李隆基 61, 75

李龟年 76

李 贻 77

柳 永 84, 85

梁辰鱼 121

李近楼 146

李芳园 104, 146, 147, 153

郎毓秀 317, 339

老志诚 194, 257, 258, 262, 343, 345

劳景贤 318

黎锦晖 158, 178, 182, 184, 188, 201,

240, 241, 272, 273, 274, 276,

277, 279, 305, 348

黎国荃 310, 318

李叔同 157, 165, 180, 223, 300, 301,

302, 303, 304, 337, 350

李金顺 169

李元庆 318

李 凌 235, 310, 327

李 波 287

李焕之 199, 246, 320

李劫夫 199, 201, 240

李素娇 171

李伯钊 285

李月秋 171

李鹰航 246, 271

李 嘉 280



李荣寿 254, 306
 李猷敏 317, 339, 340, 341, 345
 李翠贞 339, 340, 341
 李伟 196, 232
 李廷楨 314
 李惟宁 317
 里姆斯基·科萨可夫 352
 李子铭 318
 李嘉禄 339
 梁启超 156, 157, 295, 298, 322
 梁寒光 294
 林声翕 318
 林苗 235
 林霁秋 176
 林祥玉 176
 刘宝全 141, 172
 刘质平 303, 304, 305, 306, 309, 311
 刘天华 158, 247, 248, 249, 250, 251,
 252, 271, 312, 314, 323, 324
 刘半农 167, 207
 刘良模 349
 刘雪庵 160, 193, 217, 223, 243, 244,
 245, 258, 262, 317, 318, 345
 刘北茂 251
 刘炽 162, 183, 232, 246, 285
 刘廷芝 306
 柳尧章 175
 龙榆生 317
 卢肃 162, 232
 鲁宾斯坦 346
 陆修棠 251
 陆华柏 217, 234
 路由 287
 吕文成 175

吕骥 163, 174, 192, 193, 194, 196,
 199, 217, 232, 236, 239, 243,
 245, 285, 317, 320, 326, 328,
 343
 罗伯逊 349
 罗宗贤 294
 骆玉笙 172

M

墨子 29
 马如飞 141, 172
 马连良 167
 马思聪 160, 235, 263, 264, 266, 271,
 329, 337, 338, 339
 马可 162, 163, 199, 223, 232, 234,
 240, 245, 270, 271, 285, 287,
 288
 麦新 163, 192, 193, 195, 201, 243
 毛泽东 161, 170, 286, 319
 梅兰芳 166, 167, 168, 286, 347, 348
 梅百器 346
 门马直卫 351
 孟波 163, 193
 缪天瑞 332, 350, 351, 352
 莫桂新 281
 穆志清 314, 318

N

南卓 67
 念奴 76
 聂耳 159, 161, 163, 179, 188, 189,
 190, 191, 192, 195, 199, 201,
 217, 235, 236, 237, 240, 241,
 253, 284, 343, 351
 念云 232



O

欧阳予倩 167,168

欧漫郎 324

P

潘子农 193,217

普劳特 352

彭 湃 173

Q

屈 原 19,70

祁连芳 172

齐尔品 244,257,258,263,269,340,
341,343,344,345

钱玄同 167

钱君匋 211,311

钱仁康 280,285,317,352

倩 叔 299

乔清秀 166,171

青 主 160,212,245,259,317,324,
325,329,330,331,337

秋 瑾 299

邱望湘 211,280,311

丘鹤俦 175

瞿秋白 159,171,173

瞿白音 234

瞿 维 163,245,246,258,262,271,
288,320

R

任 光 161,163,192,236,237,240,
242,253,285,310,343,349

阮章竞 183,294

阮 籍 45,47

S

商 鞅 30

苏祇婆 40,67,75

沈 括 110,117

沙 梅 201,226,236,283

尚小云 167

塞 克 192,226

桑 桐 264

余甫磋夫 317,341

沈肇州 175

沈心工 157,180,298,299,300,301,
337,350

沈醉了 280

沈知白 286,343

沈秉廉 311

沈亚威 199,232,240

施 谊 193

时乐濛 232

石 更 300

石 林 234

舒 模 200,226,234,236,240

斯义桂 317,339,340

水 金 253

史东山 281

宋 扬 164,200,240

宋庆龄 286

苏一平 287

苏石林 317

孙 慎 163,193,234

孙 时 323

T

藤原贞敏 78

汤显祖 122,152

汤应曾 146

汤化龙 297

谭鑫培 125

谭小麟 245,251,252,264,265,317,



329, 338
 谭抒真 266, 337, 346
 唐学咏 311
 唐荣枚 320
 陶行知 310
 天虚我生 323
 田边尚雄 351
 田 汉 170, 182, 192, 217, 226, 235,
 284
 童 斐 332
 W
 万宝常 67, 75
 王 灼 117, 216
 王实甫 96, 97, 100, 122
 魏良辅 121, 122, 149
 尉迟青 77
 汪煜庭 175
 汪秋逸 223
 王沛纶 281
 王君仪 252
 王魁武 171
 王 露 176
 王泊生 282, 317, 318
 王光祈 159, 324, 332, 333, 334, 337
 王国维 322
 王人艺 346
 王大化 287
 王云阶 318
 王 韬 346, 347
 韦瀚章 194, 224, 235
 卫仲乐 342, 348
 巫一舟 341
 吴伯超 245, 251, 252, 253
 吴畹卿 175, 335

吴梦非 304, 306, 309, 311
 吴晓邦 281
 吴小楼 169
 吴景略 176
 吴乐懿 317, 341

X

荀 勖 50, 154
 荀 子 22, 29
 徐 洗 142
 徐天民 142
 徐青山 142
 徐 祺 143
 夏颂莱 299
 夏里亚宾 317, 346
 夏之秋 217, 226, 236
 夏 衍 286
 冼星海 160, 161, 163, 174, 192, 193,
 194, 196, 201, 217, 221, 226,
 232, 233, 235, 236, 238, 240,
 241, 242, 245, 258, 259, 261,
 264, 267, 268, 271, 285, 320,
 327, 329, 332, 337, 339, 349
 向 隅 196, 246, 285, 320
 萧友梅 158, 179, 184, 201, 204, 211,
 223, 224, 240, 254, 259, 264,
 265, 266, 271, 305, 311, 312,
 313, 314, 315, 317, 323, 329,
 330, 332, 337, 338, 341, 343
 萧长华 168
 筱丹桂 169
 谢大玉 170
 谢荫昌 323
 辛 汉 300
 欣德米特 265, 338



徐丽仙 172
徐志摩 224
徐 曙 162, 221
徐玉兰 169
徐天红 169
徐兰沅 168
许幸之 217
许启章 176
许如辉 251
许之衡 332
荀慧生 167

Y

虞世南 66
元万顷 66
永 新 67, 76
燕南芝庵 118
严 澈 142, 145
俞秀山 141, 172
余三胜 125
言菊朋 167
严老烈 175
闫述诗 193
杨小楼 167
杨荫浏 323, 332, 335
杨振雄 172
杨宗稷 175
杨大钧 251, 252, 253
杨仲子 240, 312, 314, 337
叶春善 168
叶圣陶 280
叶伯和 332
叶中冷 299
野 青 193
易韦斋 204, 314, 317

易开基 341
尹桂芳 169
应尚能 216, 245, 306, 317, 337
应 恺 201
俞便民 257, 343
喻宜萱 317, 339, 340
余叔岩 167
于忠海 318
袁雪芬 169
袁励康 343
岳 松 285

Z

郑 译 40, 68, 75
周邦彦 84, 85
赵彦肃 73, 115
郑光祖 97, 100
朱载堉 119, 153, 154
朱 权 46, 111, 151, 152
曾志忞 157, 300, 307, 322, 323, 337, 349
查阜西 176
查哈罗夫 317, 340, 341, 343
张厚载 167
张 曙 160, 163, 182, 192, 194, 217, 218, 240, 242
张寒晖 182, 193, 195, 217, 243
张 昊 280
张之洞 298
张 鲁 183, 221, 232, 245, 246, 288
张 非 199, 232
张肖虎 160, 267, 280
张桂凤 169
张小轩 172
张 权 281



- | | | | |
|-----|-------------------------------|-----|------------------------------|
| 张贞黻 | 346 | | 246, 320 |
| 张子谦 | 176 | 郑志声 | 267, 318, 329, 337, 339, 340 |
| 张玉珍 | 306 | 周作人 | 167 |
| 张帆 | 217 | 周信芳 | 166, 167, 168, 286 |
| 张洪岛 | 318, 352 | 周少梅 | 175 |
| 章太炎 | 322 | 周淑安 | 194, 216, 245, 259, 317, 337 |
| 章枚 | 196, 331 | 周恩来 | 170, 319 |
| 臧云远 | 280 | 周而复 | 287 |
| 赵元任 | 158, 179, 184, 187, 204, 206, | 周戈 | 287 |
| | 207, 208, 211, 221, 224, 240, | 周小燕 | 317, 339, 340, 345 |
| | 241, 254, 259, 262, 305, 329, | 朱英 | 252, 253, 317 |
| | 337 | 朱稣典 | 305 |
| 赵汾 | 333 | 朱雪琴 | 172 |
| 赵洵 | 221 | 朱勤甫 | 175 |
| 赵年魁 | 314 | 朱践耳 | 199, 253 |
| 赵启海 | 226 | 朱风林 | 318 |
| 赵梅伯 | 317, 337, 339, 340 | 竺水招 | 169 |
| 郑觐文 | 325, 332 | 卓别林 | 347 |
| 郑律成 | 163, 196, 221, 232, 234, 245, | | |



后 记

经过近两年的努力,这本凝聚着许多人心血的《中国音乐通史简编》即将付梓了。

回顾 20 世纪 80 年代初,由于师资缺乏,全国高等师范只有少数院校零星地开设中国音乐史这门课程。1982 年,教育部委托山东师范大学在烟台举办“中国音乐史暑期讲习班”,邀请中国音乐史学界著名专家学者讲学,高师系统由此建立起一支初具规模的中国音乐史教学队伍。此后,经过 1984 年由西北师范大学在兰州举办“中国音乐史讨论班”和 1986 年由福建师范大学在福州举办“中国音乐史教学座谈会”等项富有建设性的活动,这支队伍不仅日益扩大,成为本学科教学的骨干力量,而且在音乐史学领域取得了诸多有影响的学术研究成果。1987 年 10 月,在江苏江阴召开的中国音乐史学会议上,全国十一所高等师范、艺术院校的部分同志酝酿并讨论了编写一部适合于高师院校使用的中国音乐史教材的设想、方案与提纲,并分工执笔撰写。近两年间,几经周折,数易其稿,才形成了今天这本书的规模。回顾这段短暂的历史,我们实在要感谢上级有关领导部门为建设中国音乐史这门学科所作的决断和努力,要感谢多位专家学者的辛勤讲学,还要感谢国家教委及当年主持具体工作的张竞华同志。如果没有上述有关部门的关怀和许多同志的努力,这支队伍的建设和本书的问世将是难以想象的。

这本书得以出版,要特别感谢山东教育出版社。在当前学术性著作出版不甚景气的情况下,对这本音乐史学教材慨然予以大力扶持,这种高瞻远瞩的魄力和精神实在难能可贵。我们还要感谢中国音乐史前辈、德高望重的廖辅叔先生,他以八十三岁高龄,冒着酷暑审阅书稿,并欣然题签书名,表示了对中国音乐史事业所寄予的热情与厚望。

书后之言,聊作小记。它既关本书,又维系着中国音乐史这门学科与队伍建设的历程,故志之。

编 者

1990 年 10 月于济南



修订版后记

本书的历史成因是1990年在山东教育出版社大力支持下,由全国多所高等师范院校从事中国音乐史教学的教师倾力编著而成。1991年3月出版精装本,1993年5月改为平装本出版。由于这是我国第一部自古贯今的音乐通史著作,撰写者均有着较为丰富的教学实践经验,对于学生知识结构需要具有很强的针对性,因而形成了本书结构严谨、史料翔实、条理清晰、言之有据的基本特色。至2011年8月,平装本已27次印刷,印数为200800册,为全国许多音乐、艺术、高师院校作为教材采用,并为多所高校列为报考硕士研究生入学考试主要参考书目。为此,我们对音乐教育界和广大读者的青睐与支持以及出版社付出的辛劳表示由衷谢意。

近代音乐教育家曾志忞(1879—1929)有句至理名言:“教科书者,教育之命脉也。”教材性的著作需要随着时代的进步和发展不断地更新史料与研究成果,使学生获得更为准确和前沿性的知识。事实上本书自出版以来,重印过程中,在内容和文字准确性方面都不断有所修订,特别在第9次印刷时部分章节做了较大调整,包括内容的充实、脉络的清晰及史料更新等等。最近,山东教育出版社提议出版本书修订版的建议,对于我们来说是责无旁贷的工作。然而,由于本书编著者群体的分散性以及时隔20余年世事沧桑等客观原因,已难以全面地做大幅度修订。本着“文责自负”的原则,此次修订中较大部分改动是将第八章“中华人民共和国音乐大事记”由原来的2000年下限时间延续至2010年,以音乐史实进一步展示当代音乐文化发展的轮廓面貌。此外,第一、二章,第四章,第七章第六节也做了一定的修订和调整;有的章节增加或更换了部分图片,有的章节则维持原状;同时,驻济主编、副主编对全书较长时间忽略的文字、内容乃至史学观方面的问题做了必要斟酌与修正。山东教育出版社又将本书进行了新的装帧设计,以新的面孔和读者见面。总之,在目前本书内容质量相对稳定的情况下,我们尽最大努力做了力所能及的工作。书中依然存有不足与不尽人意的地方,敬请读者谅解和批评指正。

历史著作的魅力在于“以史为鉴”。一部中国音乐史从古至今对于中国音乐文化的发展积累了极为丰富的经验教训,认知过去能够把握未来。本书的不断修订如果对广大青年学生和读者系统地学习音乐历史知识有所裨益,将是我们莫大的慰藉。

编者

2012年盛夏于济南

中国音乐通史简编

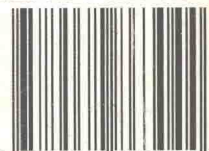
**A CONCISE COURSE
OF GENERAL MUSIC HISTORY OF CHINA**



责任编辑: 李广军

装帧设计: 王海宁 孙 蔚

ISBN 978-7-5328-6304-4



9 787532 863044 >

定价: 30.00元