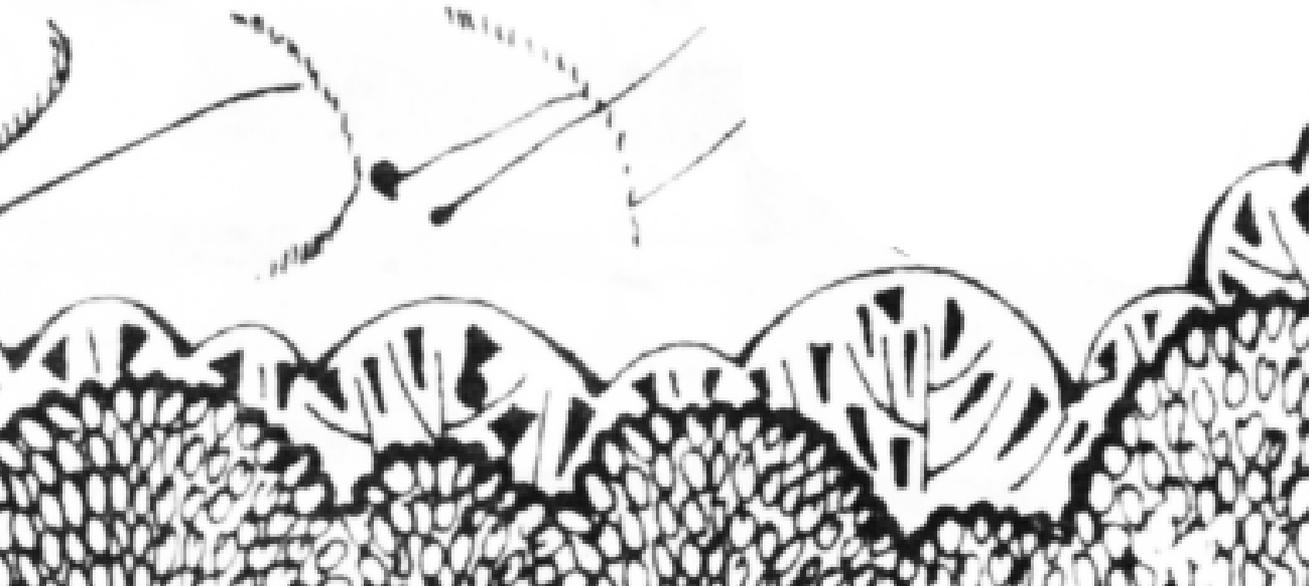


中国音乐发展史

(二)

文强 编著



目 录

独奏、重奏曲创作	1
吹管乐器作品	1
打击乐器作品	5
民族乐队合奏曲创作	8
民族乐队作品的诞生	8
不同体裁形式的乐队作品	15
特点与不足	24
钢琴及欧洲管弦乐器创作	28
钢琴独奏曲创作	29
小提琴独奏曲创作	38
大提琴、低音提琴及欧洲管乐器独奏曲创作	41
欧洲管弦乐器重奏曲	44
交响音乐创作	48
交响音乐发展的开端	49
波折中的发展	51
“文化大革命”中的交响音乐	61
十年浩劫后的复苏	63
历史新时期的蓬勃发展	65
歌剧音乐创作	72
“新歌剧”的探索	74
歌剧在曲折中崛起	78
歌剧在观念变革中的生存和发展	82
舞剧及歌舞音乐创作	92
歌舞音乐的蓬勃发展	93
舞剧音乐的十年浩劫	100
改革开放时期的繁荣	102

现代舞音乐的萌芽	110
电影音乐创作	113
电影音乐概况	113
新中国电影音乐的开拓和建设	115
新中国电影音乐的曲折发展	119
“文化大革命”造成的灾难	127
新时期的电影音乐	129
电视音乐创作	142
电视音乐创作概况	142
电视音乐创作的成就.....	145

独奏、重奏曲创作

吹管乐器作品

中国的吹管乐器，是各类乐器中产生最早的一种。一九八五年在河南舞阳贾湖村考古发掘的七孔骨笛，据测定已有八千年的历史。其他如埙、笙、箫、管子的产生和发展也都在两千年以上。在漫长的岁月中，这些乐器传存于人民大众的音乐生活之中，形成各自的艺术积累。这正是当代吹管乐器小型作品创作的历史根基。

在各类管乐器中，笛子曲数量最多、成就最突出，其次还有唢呐、笙、管等。

笛子属竹类吹管乐器。在传统音乐中，它主要用来作戏曲、曲艺的伴奏，同时，它又是南、北方民间吹管乐队的主要成员。由于它经常处于领奏地位并能独立演奏大量的牌子曲，其演奏手法也得以逐步完善和多样，从而为独奏作了技巧和艺术两方面的准备。中华人民共和国成立以后，各级政府及主管部门十分重视传统音乐的发掘、整理。在中国共产党文艺方针和政策的感召下，一大批身怀绝技的民间艺术家以饱满的热情投入创作。在笛乐方面，代表北方梆笛艺术的冯子存和刘管乐，以及代表南方曲笛艺术的赵松庭、陆春龄，就是首批以自己的优秀作品轰动乐坛的演奏家和作曲家。在他们之后，王铁锤、简广易、蔡敬民、高明、曲祥、俞逊发、詹永明、张维良等人也承接了这一传统，一边从事演奏一边

进行创作，使笛乐日趋丰富和成熟。

活跃的笛乐创作，一度曾在全国引起较强的轰动。五六十年代的《喜相逢》、《五梆子》、《放风筝》(冯子存)，《荫中鸟》、《卖菜》(刘管乐)，《早晨》(赵松庭)，《鹧鸪飞》(陆春龄)，《黄河边的故事》、《油田的早晨》(王铁锤)，《我是一个兵》(胡结续改编)，《陕北好》(高明)，《小八路勇闯封锁线》(陈大可)。七十年代的《牧笛》(刘森改编)，《牧民新歌》(简广易)，《扬鞭催马运粮忙》(魏显忠)，《帕米尔春天》(李大同)，《列车飞向北京》(曲祥)等，从不同角度赞美了社会主义时代喧腾、激奋的新生活，同时也对笛子艺术反映自然、社会及人的精神世界的可能性作了有益的尝试。八十年代以来出现的《秋湖月夜》(俞逊发、彭正元)、《听泉》(詹永明)，则以清新、洒脱的艺术格调揭示了当代人的新体验，在笛乐创作上开拓出新的层面。

随着社会音乐生活的日益发展，笛乐创作的队伍日益壮大。五六十年代，音乐出版社出版了《笛子独奏曲选》(刘管乐，一九五六年)、《冯子存笛子曲选》(一九五八年)、《笛子独奏曲八首》(王铁锤，一九六一年)等个人专集。七十年代以后同类选集更多。如音乐出版社出版的《笛子曲选》(一九七三年，一九七五年，一九七八年，一九八二年，一九八六年)、《曲祥笛子曲选》(一九七九年)、《蔡敬民笛曲选》(一九八二年)、《简广易笛子曲选》(一九八二年)、《高明笛子曲选》(一九八七年)、《冯子存笛子曲集》(一九八四年)、《刘管乐笛子曲集》(一九八六年)等。与此同时，上海文艺出版社出版了三集《笛子曲集》(一九八三、一九八五、一九八七年)及《陆春龄笛子曲选》等。很显然，由少数几位笛子演

奏家在五十年代开创的笛乐创作，到了七八十年代已形成了一个十分兴旺的新局面。

在以上列举的作曲家的作品中，冯子存、刘管乐等人的作品，直接汲取“二人台”和北方吹打乐的养分，保持了浓厚的地方特色。尤其是冯子存的《五梆子》，利用原曲牌的音调，充分发挥梆笛的特色，写成了一首激扬慷慨、颇具燕赵雄风的杰作，并使北方笛乐溶入一种特定的时代精神和气质。然而，赵松庭的《早晨》，则只是把自己所熟悉的江南民间音乐作为原始素材，其重心放在创造、出新上。结果，这首把个人的独特感受融于广大的现实世界、把新生活的气息灌注到传统的表现手法之中、清新飘逸、情景交融的笛子曲，自五十年代问世以来，受到几代演奏家和听众们的喜爱。实践证明，《五梆子》与《早晨》，一个借传统“成品”，一个取传统素材，在不同的层面上进行创造，取得了同样的艺术成就，在早期笛曲中，各领风骚。

由于笛、笛曲历来都有梆笛、曲笛，北派、南派之分，故在前辈笛曲作家的创作中，大都限定在本流派。但到了八十年代以后，一批中青年笛曲作家开始将两派风格、手法相互交融并进行多种尝试，从而使某些笛曲呈现了一种兼容南北的新面貌。总之，由于深厚的历史积累和几代笛曲作家的努力，笛乐文献中又增加了大量的优秀作品。

唢呐这件乐器，虽然在宋、元之后才开始在中国传播，但到了近代，它却已遍布东、西、南、北，甚至在一些少数民族地区也被使用。在民间音乐生活中，唢呐不仅是戏曲乐队的成员，更是吹打乐队的主奏。四十年来，由于它广泛的社会基础和日见丰富的演奏技巧，一

批新的唢呐独奏曲逐渐见诸舞台、广播，成为民族器乐的独立门类。

同笛曲一样，大多数优秀的唢呐作品都出于唢呐演奏家之手，如《节日》（赵春亭），《满堂红》（赵春峰），《庆丰收》（任同祥），《百鸟朝凤》、《一枝花》（任同祥改编），《夸公社》、《喜庆胜利》（刘炳臣），《淮北风光》（刘凤桐），《春风吹绿黄河岸》（胡海泉），《朝阳沟是个好地方》（郝玉岐）等。但也有一部分是由专业作曲家或作曲家与演奏家合作完成的。如《九龙江畔庆丰收》（葛礼道），《喜报》（顾冠仁），《山村来了售货员》（张晓峰），《社庆》（葛礼道），《胜利秧歌》（赵砚臣、范国忠），《丰收渔歌》（李金钟、孙成芳），《铁牛开进山区来》（陈家齐）等。

在民间音乐生活中，以唢呐为主奏的吹打乐总是和民间习俗、节日喜庆活动相伴随的。在上述唢呐作品中，多数乐曲都表现了这方面的内容，这正是唢呐创作遵循现实主义和人民性的集中体现。纯朴、勤劳的中国人民，已习惯于用唢呐、锣鼓等乐器表达感情，而唢呐音色也确实先天就具有中国气派和华夏色彩。五十年代由任同祥演奏的《百鸟朝凤》和刘守义、杨继武的《欢庆胜利》，先后在第四届、第六届世界青年联欢节上获得大奖。

笙作为中国传统乐队中唯一可以演奏“和声”的乐器，历来与唢呐、管、笛相配合，产生十分和谐的效果。但由于它可以兼奏旋律与和声，又有单吐、双吐、花舌、气颤打音断奏、连奏等多种技巧，自五十年代以来就有演奏家编创独奏曲的尝试。一九五七年，胡天泉以一曲《凤凰展翅》（董洪德、胡天泉）荣获第六届世界青年联欢节金奖后，笙乐的创作日渐活跃。其中，《孔雀开屏》

(阎海登),《草原骑兵》(原野、吴瑞、胡天泉),《晋调》(阎海登),《海南春晓》(高金香),《高原放歌》(赵恕心、张之良),《织网歌》(肖江、牟善平),《边疆新歌》、《水库引来金凤凰》(王庆琛),《欢乐的草原》(张之良)及芦笙独奏曲《拉山号子》(覃立兴)、《火车进侗乡》(伊永仁、张大森)等,都是得到听众喜爱的作品。尤其是胡天泉、阎海登的作品,为笙从伴奏到独奏奠定了基础。他们一方面尽可能保持和发掘传统中的各种常用技法,同时又大胆地创造并吸收其它吹管乐器的技巧,如多和音、历音、喉颤音、舌颤音、气颤音等,使笙的演奏技艺更加丰富。

打击乐器作品

中国的打击乐器锣、鼓、钹等广泛使用于古代宫廷的朝贺、宴饮、出猎、征戎讨伐及民间婚、丧、祭祀、节日喜庆活动中。它们在大多数情况下与其它乐器特别是吹管乐器相结合成为鼓吹乐或吹打乐,但有时也单独使用(如戏曲锣鼓)或形成纯由打击乐组合起来的体裁类别。七八十年代以来,这类小型组合形式也出现在专业创作中,并日渐产生了十分广泛的影响。

一九七八年,由黄传舜改编的土家族“打溜子”《八哥洗澡》与观众见面。作者通过大锣、马锣、大钹、小钹四件乐器的组合所造成的节奏音响效果,塑造了非常生动的艺术形象。作品的成功,给打击乐界以新的启发。很快,由安志顺创作的《老虎磨牙》(一九八二年)、《鸭子拌嘴》(一九八二年),由田隆信改编的《锦鸡出山》(一九八三年)与观众见面。前两首作品取材于“西安

鼓乐”，后者仍使用了土家族“打溜子”的素材。《老虎磨牙》用座鼓、钹、铙、大锣、木鱼、双云锣、小镲、拍板等乐器，逼真地描绘出老虎的凶猛咆哮、拼命磨牙、寻觅猎物的特定场景，极为精采地发挥了打击乐器的技能和表现力，在国内、国际演出后引起强烈的反响，也为打击乐的创作提供了成功的经验。

八十年代中期，小型打击乐作品创作又有新的进展，而且在组合形式及构思方面不断突破民间传统。如《鼓诗——为一群中国鼓而作》（李贵真、谭盾，一九八五年）、《西域驼铃》（张列，一九八五年）、《滚核桃》（王宝灿、郝世勋整理，一九八七年）、《冲天炮》（李贵真，一九九一年）、《老鼠娶亲》（郝世勋，一九八七年）、《牛斗虎》（李贵真、王宝灿，一九九一年）。以上作品，有的以宏大的音响揭示出华夏精神和民族气质（如《鼓诗》），有的以细致入微的手法描绘某种具体的诗情画意（如《西域驼铃》），或者将某地民俗引入乐意（如《滚核桃》），并将其地域特色充分地表现出来。总之，它们避开了打击乐无法演奏如歌的旋律的短处，而在节奏、音色、音响上开辟广阔的创作天地，展示了中国气派和东方神韵。

新中国成立以后四十年来，传统民族器乐曲目的创作有以下三个特点。

一是创作的广度。从乐器种类而言，不仅有独奏传统的乐器如箏、琵琶、二胡等产生了大量的新作，而且原来只用于伴奏的乐器如笙、阮、中胡、板胡、柳琴、扬琴等也都相继涌现出了数量不等的优秀曲目，开创了本类乐器独奏艺术的历史；从民族的分布看，除汉族常规乐器外，一些少数民族乐器如马头琴，艾介克、冬不拉、热瓦甫、弹拨尔、巴乌、扎木聂、四胡、马骨胡、

吐良等也都有了自己的独奏曲；从地域范围而论，一方面，各类乐曲所使用的音调涉及的地域、民族几乎遍及全国，另一方面，参与创作的人员也包括了东、西、南、北、中各个地方。这样的广度，在中国器乐艺术的发展历史上是前所未有的。新中国四十年民族乐器作品的数量、质量也是史无前例的。中国乐器独奏曲创作由此步入了一个崭新的阶段。

二是以“业余”为主的创作队伍。每件乐器的开创性作品及相当数量的优秀曲目，几乎都出自技艺精湛的演奏家之手，他们或编或创，揭开了各类乐器独奏曲创作的新篇章。如笛曲《喜相逢》、《荫中鸟》、《早晨》、《鹧鸪飞》、箏曲《庆丰年》、唢呐曲《百鸟朝凤》、笙曲《凤凰展翅》、板胡曲《红军哥哥回来了》、《大起板》、中胡曲《草原上》等。这种创作现象，实际上是中国民族音乐的一种传统。现存的数百首琴曲、数十首琵琶曲，都是历代琴家或乐人创作的。演奏者自己编创，常常因为熟悉乐器的性能技巧而使之得以更好的发挥，同时还具有旋律流畅、风格浓郁、结构严谨、整体上较为完满的特色。因此，对于新中国艺术家全面继承这一传统的做法及其成果，应予充分的肯定。

另一方面，演奏家编创独奏曲的成功经验，给一些接受过西方音乐理论知识、从事专业创作的作曲家以很大的启发。因此，六十年代以后，陆续产生了一批由他们完成的作品，如《豫北叙事曲》、《狼牙山五壮士》、《湘江乐》等，这些作品在音调语汇上的创造，乐曲结构的布局以及技法的运用上都有很多新意，从某种意义上说，是演奏家不易达到的。他们的参与，对于民族器乐独奏艺术而言，同样有着历史性的功绩。以上两支队伍、两

种创作方式并存，进一步促使民族器乐曲目的创作走向成熟。

三是对标题性传统的继承。中国器乐作品常具有标题性的特征，自古已然。新中国成立以后四十多年的民族器乐曲目创作也遵从了这一传统，而且大多数优秀作品的文学标题同其音调所塑造的形象能融为一体，达到内容与形式的统一。如《喜相逢》、《庆丰年》、《春天来了》、《早晨》、《纺织忙》、《老虎磨牙》、《鸭子拌嘴》等，由于构思严谨、乐旨深刻，每一标题都有很高的概括性和丰富的内涵，自然也产生了强烈的艺术魅力。但同样明显的是，部分作者以粗率、简单化的态度对待这个传统，有些作品把一些口号、标语甚至一时一地的政策充作标题，同时把某些肤浅、平庸的音调当成这类标题的对应物。结果，这类作品中，生活被图解，被漫画式的处理了。而音乐则成为毫无生命力的音符的堆砌。这种滥用标题的创作倾向常常又同某种政治运动相联系，成为那个时代在音乐创作上留下的印记。例如“大跃进”时期及“文化大革命”中的一些器乐作品，就是这一倾向的集中体现。

民族乐队合奏曲创作

民族乐队作品的诞生

民族乐队作品的创作是随着新中国的诞生、新型的民族管弦乐队的组建、试验和不断完善以至逐渐“定型”

而开辟的一个新领域。一九四九年以前，传统的民族乐队主要有三种：一种是民俗、礼仪、宗教祭祀活动中及城镇乐社袭用的笙管乐队、吹打乐队、锣鼓乐队、丝竹乐队及丝竹锣鼓乐队；另一种是为戏曲、曲艺伴奏的“文”、“武”场乐队；还有一种是由少数民族的某些乐器（如芦笙、铜鼓、芒锣、冬不拉等）组成的乐队。它们的规模比较小，而且一般以单类组合为主，声部、音色较单一，各自具有特定的地方特色。它们为建立一种大型的，吹、打、拉、弹齐备的，高、低、中声部完整并富有多种表现潜力的新型民族乐队提供了多种选择的可能性。但真正使组建大型民族乐队成为一件势在必行之事的原由，却是新中国的成立所引起的社会历史巨变和听众爱好的多样化。因为在新的社会生活中，传统乐队已无法完全适应客观要求，最初的一批民族乐队作品也正是在这种情况下陆续产生的。

自五十年代初至八十年代末，中国的民族乐队作品从无到有，从少到多，从体裁的单一到丰富多样，从传统技法的积累到现代手段的采用，以四十年的“历史瞬间”跨出了有开创意义的一大步。在此期间，全国曾举行过三次对该创作领域有重要影响的活动：第一次是一九六一年十二月在北京召开的“民族乐队座谈会”；第二次是一九七九年三月在成都召开的“全国器乐创作座谈会”；第三次是一九八三年底在无锡举行的“全国第三次音乐作品（民族器乐）评奖”。这三次活动，把中国民族乐队作品创作的历史划分成四个阶段，人们可以从中清晰地窥见其自身的发展脉络。

一九六一年的“民族乐队座谈会”是在新型民族乐队初步完成了它的创业阶段之际举行的。它兼有回顾、

总结以求获得进一步发展的历史重任。当时，专业民族乐团及歌舞团内编制完整的民族乐队在全国已有了十数个。有些乐队如中国广播文工团乐队(建于一九五三年)、中央歌舞团民乐队(建于一九五二年)、中央民族歌舞团民乐队(建于一九五二年)、中国歌剧舞剧院民乐队(建于一九五三年)、上海民族乐团(建于一九五二年)、中央民族乐团(建于一九六一年，前身是中央歌舞团民乐队的主要成员)、前卫文工团民乐队(建于一九五六年)等都已达到了较高的水准，因此一些优秀的作品不断地涌现。据统计，一九四九至一九六一年共创作、改编 100 多部乐队作品。其中《初春》、《欢庆胜利》、《海上锣鼓》、《渔家组曲》、《东海渔歌》、《打擂台》、《椰林夜曲》、《天鹅进行曲》、《延河畅想曲》、《山区运输队》、《春满山河》、《喜洋洋》、《翻身的日子》、《苏武》、《瑶族舞曲》、《春节序曲》、《三六》、《月儿高》、《将军令》、《绣红鞋》、《采花变奏曲》、《秦香莲》、《紫竹调》等都产生了程度不同的社会影响。这些作品的基本特征是曲体结构以单乐章为主、段落间的对比不大，形象、情绪较为单一，以主调写法为主，音调素材多直接取材于地方戏曲、民歌和民间器乐作品。作为实验性阶段，作者们更多地追求各类乐器、不同声部的合奏效果。在充分肯定这一时期的实践意义的前提下，来自北京、上海、四川、陕西、广东、内蒙古、新疆、湖北、天津、辽宁、贵州、江苏、广西、云南等 14 个省、区、市的指挥家、作曲家、演奏家一起就存在的问题及相关的创作理论进行了广泛的讨论。会议结束时，当时中国音协理论创作委员会副主任、中央民族乐团团长李焕之以《民族乐队音乐的创作问题》为题发表了带总结性的讲话。他归纳出“从业余创作到

专业创作”、“标题音乐与非标题音乐”、“局限性与创造性”、“民族特点与地方特点”、“传统规律与现代技巧”这五对关系，充分肯定了新中国成立以后“民族乐队音乐创作迅速发展并取得许多可喜可贺的成绩，产生了不少为广大听众所喜爱的作品”，同时也提出了一些创作上值得思考的问题以及民乐队的不足之处，诸如音律的游移、音域的不完备、音量的不理想（强者不能弱、弱者不能强）、音色的不够协调及音准较差、技巧不够丰富等。这就必然影响到它揭示生活的广度和深度。李焕之还指出：有些作者由于对标题性和标题音乐的意义和特色缺乏深刻的理解，因而从主观性的概念出发，为自己的作品安上一些与音乐主旨无关的一般化的标题。在曲式结构方面，则沿用“快—慢—快”或“慢—快—慢”等模式，形成一种创作定势。这些意见在这次会议上有较大的代表性。会议号召大家继承历史上传统乐队所积累的丰富成果，按照器乐艺术的自身规律，也遵循现实生活的要求进行创作。

会议结束后不久，就有一批颇有新意的作品问世，如《旭日东升》、《水库凯歌》、《社庆》、《不唱山歌心不爽》、《风雪爬犁》、《驮马铜铃》、《迎亲人》等。然而，正当民族乐队音乐创作者向新的水准努力奋进之时，“文化大革命”开始了，把新中国成立后十七年的民乐创作成果打翻在地。十年动乱期间，除了几首被允许移植成乐队演奏的“样板戏”选段，如《乱云飞》、《打虎上山》外，其他一概荡然无存。直至“文化大革命”的后期才出现了《大寨红花遍地开》（天津歌舞团创作并演出）和《丰收锣鼓》（彭修文作曲）等少数新作。

中共十一届三中全会结束后不久，一九七九年三月，

中国音乐家协会等单位在成都举行了内容更加广泛的“全国器乐创作座谈会”。这次会议担负历史重任，一方面要医治十年浩劫留下的创伤，打破“四人帮”造成的万马齐喑的局面，另一方面要力图民族乐队恢复六十年代的发展水平，迎接新的繁荣，并创造一个利于发挥独创性、产生好作品的环境。成都会议的这一作用很快地反映到民族乐队作品的创作上来，《蜀宫夜宴》、《北方生活素描》、《汨罗江幻想曲》等相继问世。接着，作曲家刘文金于一九八一年完成了他的二胡协奏曲《长城随想》，一九八二年五月在上海首演，担任独奏的是著名二胡演奏家闵惠芬。民族乐队作品中从未出现过的恢宏气魄和隽永乐思使乐曲在听众中轰动良久，也使民乐创作界激动不已。“长城”像是一种预示，也成为一种象征，更是一种激励，一大批大型作品，特别是多乐章的“合奏”、“协奏曲”在各地音乐会上出现。令人欣慰的是，这些作品的成功率大大高于五六十年代，显示了民族乐队作品写作的成熟度。因此，文化部、广播电影电视部、中国音乐家协会于一九八三年底在江苏无锡举办了“全国第三届音乐作品（民族器乐）评奖”活动，之后，在北京举行了“民族器乐创作座谈会”。211首作品参加了评奖，而它们又是从近1000首作品中选出来的。最后，78部作品分获一、二、三等奖和鼓励奖。其中，乐队作品约占一半。它们是：获一等奖的《长城随想》（二胡协奏曲）、《蜀宫夜宴》（合奏）、《流水操》（合奏音诗）、《达勃河随想曲》（合奏）、《丝路驼铃》（小合奏）；获二等奖的《驼铃响叮当》（弹拨乐合奏）、《骊山吟》（合奏音诗）、《水之声》（合奏）；获三等奖的《天山即景》、《北方生活素描》、《沈清》、《岳飞》、《端节》、《日月潭边》、《大

《江东去》(古琴与乐队)、《鸭子拌嘴》(打击乐合奏)、《怀》(交响诗)、《山寨风情》(柳琴与乐队)、《红梅随想曲》(二胡)、《楚商》、《跑火池》、《滇海印象》、《盼》、《枫桥夜泊》、《汨罗江幻想曲》、《节日的夜晚》(丝弦五重奏)获荣誉奖。粉碎“四人帮”以后才五、六年的时间便有这么多好作品产生,这在民族乐队作品创作的历史上是从未有过的。这得益于中共十一届三中全会以后拨乱反正、改革开放的新形势,作曲家有了一个好的创作环境。

评奖之后,民族乐队作品创作一方面保持繁荣局面继续发展,另一方面随着与西方音乐交流的不断扩大,整个音乐创作领域出现了一股在观念上追求创作思维的新境界,语汇上大胆采用西方现代音乐各种技法的新潮流。从一九八二年开始,这股潮流便在民族乐队作品创作中产生影响,出现了《空谷流水》、《观花山壁画有感》、《达勃河随想曲》等技法上比较新颖的作品。一九八五年四月二十二日,青年作曲家谭盾在中央音乐学院举办了一场“民族器乐作品”专场音乐会。音乐会演出的10首作品全部是他在西洋管弦乐创作领域进行现代技法探索的同时,为民族乐器和乐队专门创作的。其中乐队作品共4首,作者在音调、和声、织体、配器上一系列大胆无羁、标新立异的追求,令听众激动和惊异。音乐会后,立即在民族器乐界引起强烈反响,肯定的、否定的、甚至责难的,众说纷纭,不一而足。紧接着,一个月之后,在同一地点举行了包括瞿小松、周龙、李滨扬、谭盾、叶小钢在内的一批青年作曲家为民族器乐新创作的作品专场音乐会。两个专场音乐会异曲而同工,青年作曲家们的主旨是在民族乐队创作方面进行一种探索,寻

找某些异于传统的新思维新技法和新音调，使之获得新的表现力。尽管由于对传统音乐文化理解的深度不够及开始探索时难以避免的浮泛，有些作品并不成功，但另一些作品如《为拉弦乐组写的合奏》、《琵琶协奏曲》、《两乐章音乐》、《中国狂想曲》等却赢得了听众的好评，成为一些乐团的保留曲目。更重要的是，它们的出现，引起了人们对民族乐队作品创作的整体性思考，使人们努力追溯和探寻民族乐队更为深邃的审美价值。在此之后，又相继出现了以《天籁》、《塔克拉玛干掠影》为代表的更趋成熟的作品，由此构成了八十年代中期以来的“新潮民乐”现象。这一现象从萌动到高涨再到落潮，为时不过五、六年，但它对于民族器乐创作的影响是不能低估的。这一时期当然还有不少用传统技法写出的好作品，如《莫愁女》(二胡协奏曲)等。但就整个创作倾向而言，却包含了一种“变革”的性质，其重要标志就是以上所述的“新潮民乐”。

综上所述，中国的民族乐队创作四十年来经历了“尝试”、“停滞”、“收获”、“变革”四个各有特点的历史阶段。其间有曲折、有“浪费”，可谓“路漫漫其修远兮”；但总的是在走向进步，有成就，有积累，更有前途。这是因为它是世界上最有特色的民族乐队之一，它又以世界上一个独具民族特点的传统音乐体系为基础，同时，它从一开始就吸收、融化其他乐队的营养，愈到后来，其开放性、吸收性也就愈大、愈强。这是决定中国民族乐队创作在更宽广的境界上蓬勃发展的基本条件。

不同体裁形式的乐队作品

中国民族乐队创作在各个不同的发展阶段中，产生了大批不同体裁形式的乐队作品。依照它们所采用的创作手段，人们习惯上将它们首先分成两大类，即改编、移植类和创作类。创作类还可以再分作合奏（中、小型作品）、协奏曲、组曲、音诗、交响乐、随想曲、幻想曲等。

将某首古典或民间器乐独奏曲及某些民间音调（戏曲、曲艺曲牌、民歌等）编配成乐队作品，这在整个民族乐队作品的创作中占有很大的比重。而且，每个历史时期都留下一定数量的好作品。若从历史发展脉络看，这一类型可以说是在民族乐队作品创作实验阶段最常用的手段和最普遍的现象。

五十年代初期，朱践耳的《南泥湾变奏曲》（一九五一年）、朴东升的《苗家见太阳》（一九五二年）。以后，杨洁明的《小磨房》（一九五五年）、彭修文的《将军令》（一九五四年）、《月儿高》（一九六一年）、《绣红鞋》（一九五八年）、《步步高》（一九五八年）、《紫竹调》（一九五九年）、刘涪的《北将军令》（一九六二年）、顾冠仁的《三六》（一九六一年）、《京调》（一九六一年）、何彬的《大起板》（一九五二年）等，都成为那一时期受到听众喜爱的优秀之作。到了七十年代，由于“四人帮”推行文化专制主义，在创作任何一首新的民乐作品都困难的情形之下，将当时唯一演出于舞台的“样板戏”的唱段或革命歌曲改编成乐队作品，则还被允许。如彭修文改编的《乱云飞》（京剧《杜鹃山》中的唱段），曾被广为

演奏，名重一时。

八十年代，改编作品相对减少，但这一时期仍有《美丽的壮锦》（吴厚元曲，一九八一年）、《倒垂帘》、《将军令》（顾冠如曲，一九八二、一九八四年）、《将军令》（十番曲，彭修文改编）等好作品问世。

另外，聂耳在三十年代改编的《金蛇狂舞》、《翠湖春晓》、《山国情侣》、任光的《彩云追月》以及二十年代由大同乐会改编的《春江花月夜》，分别经秦鹏章、罗忠、彭修文、顾冠仁、刘文金等人在五十、六十、七十年代重新配置后，演奏效果及艺术性都有所加强，成了各个民族乐队经常演出的保留节目。特别是《春江花月夜》（广播民乐团演奏），自一九五一年在第三届世界青年联欢节上获奖后，声誉很高，被公认为最富中国传统特色的一首作品。

作为一种手段，改编曲目所以受到作曲家的重视并拥有众多的听众，首先是因为这些乐曲本来就是经过千百年演奏实践的锤炼，无论是作品的旋律，还是它的展开层次和整体结构都融注着极浓郁的民族风格和地方特色，因此它们先天地具有广泛的社会基础；其次，在民族乐队刚刚组建、摸索阶段，在创作者尚无更多成功经验可循的情况下，以一些现成的名曲为底本，作配器、织体、和声等技术方面的探索，似乎也是一种稳妥的做法。事实上，正是通过大量的改编曲目，不仅填补了中国民族乐队作品创作的空白，涌现了一批新作，同时也培养出最早的一批民族乐队作品的作曲家，并通过他们的实践，积累了民乐队写作的技术理论。在中国民族乐队音乐创作的历史上，改编既是一种手段，又为日后伴之而兴的创作的进一步繁荣，投石问路，作了诸多准备。

优秀的改编曲是一种创造性的劳动成果，从曲目的选择到段落的取舍，从乐器组的运用到多声的写作、织体的设计，始终贯穿着作曲家的创造性劳动。尤其是《春江花月夜》（罗忠、秦鹏章）、《三六》（顾冠仁改编）、《月儿高》（彭修文改编）等成功之作更是如此。《三六》原是“江南丝竹”传统名曲之一。作曲家不仅注意到它那流畅通晓、一泻到底的旋律进行，更敏锐地觉察到潜藏于其中的那种跃动不已的音乐活力，而这种富有特色的“跃动”型态，最适合于弹拨乐器演奏。于是，由《三六》改编成的“弹拨乐合奏”与原“丝竹乐”相比，乐曲的整体面貌似乎没有根本性的变化，但由于各类弹拨乐器在其中得到出色的发挥，这首作品便显示出新的艺术价值。今天的听众已把“丝竹”《三六》和改编乐曲《三六》看成两首各有特色的名曲了，这也是三十年来《三六》盛演不衰的根本原因。《月儿高》原是琵琶传统十三套大曲中的“文板”曲目之一。原曲有耐人寻味的主题，有严谨的结构，静中显动，听来十分感人。改编者一方面尽量保留其中饱满的诗情，另一方面则利用乐队的多种音色和表情，通过音量、音色、声部、乐器间的对比、交融，更深层地挖掘了音乐中的哲理内涵和高度的艺术概括力，开拓出更加宽阔、更富诗意的生活场面和感情空间，并唤起听众新的审美情趣。

移植，是指将其他类型的乐队作品配置成适合于中国民族乐队演奏的乐曲的一种手段。其中最常见的是将欧洲管弦乐名作和中国现代作曲家创作的欧洲管弦乐队作品移植为民族乐队演奏。后一类的代表如《瑶族舞曲》（茅沅、刘铁山曲，彭修文移植，一九五四年）、《翻身的日子》（朱践耳曲，彭修文移植，一九五八年）和《春

节序曲》(李焕之曲,秦鹏章移植,一九五九年)等,都是以西方乐队的表现力展示现代中国生活画面的好作品。移植于民族乐队之后,它们自然失掉了某些特色,但同时也获得了另外一些新的色彩,有些段落可能比原作品更具感染力。特别是《瑶族舞曲》中的高胡领奏,《翻身的日子》板胡演奏的主题,以及这两首移植曲中笙、管的运用,都颇具匠心,给听众留下了一种得体动听、精妙的直感,产生了欧洲管弦乐队所不具有的艺术魅力。

移植欧洲管弦乐名作和亚、非、拉各国的乐曲,开始于五十年代后期。先是以小品为主,如《达姆·达姆》、《美丽的梭罗河》、《四小天鹅》(均为彭修文移植),《月光变奏曲》(何无奇移植)等,随着民族乐队的不断完善和乐队演奏员素质的提高,在七十年代以后,一些作曲家将某些大型管弦乐作品甚至某些使用现代技法的作品移植于民族乐队。其中如《火鸟》(斯特拉文斯基原作、彭修文移植)、《月光》(德彪西原作)、《卡门组曲》(比才原作)、《图画展览会》(莫索尔斯基原作)、《自新大陆》(德沃夏克“第九交响乐”第二乐章)以及《伐木歌》(小山清茂原作,以上均为彭修文移植)等,它们对于扩大民族乐队的表现能力和演奏技巧、丰富现代中国民族乐队的曲目起到了一定的推动作用。

在由作曲家创作的乐队作品中,一向占有重要地位、为数亦多的是被称做“合奏”一类的乐曲,它们的主要特点是篇幅容量较小,内部对比度不大,在演奏过程中以追求乐队的整体效果为主。在五六十年代间,这类体裁数量最多,有些作品曾具有较大的社会影响。有代表性的“合奏曲”,如《喜洋洋》(刘明源曲)、《幸福年》

(刘明源曲)《欢度新春》(油达民曲)《武术》(何彬曲)《东海渔歌》(马圣龙、顾冠仁曲)《旭日东升》(董洪德、刘凤锦曲)《丰收锣鼓》(彭修文、蔡惠泉曲)《风雪爬犁》(朱广庆曲)《驮马铜铃》(朱广庆曲)《秦腔主题随想曲》(赵振霄、鲁日融曲)等。

八十年代以来,又产生了《长安社火》(赵季平、鲁日融曲)《秦王破阵乐》(顾冠仁曲)《大江东去》(徐景新、陈大伟、陈新光曲)《蜀宫夜宴》(朱舟、俞抒、高为杰曲)《寒光倩影》(刘文金曲)《飞天》(徐景新、陈大伟曲)《湘西风情》(杨乃林、李真贵、王直曲)《北方生活素描》(刘锡津曲)《古老的歌》(马圣龙、周成龙曲)等。这些作品,绝大多数是作曲家在新的历史时期和人民群众的精神面貌触发下有感而作的,少部分则是他们受到民间音乐主题或古代音乐材料的启迪而写的。既有对火热的现实生活的诗情的描绘,也有对古代宫廷宴飨场面的遐想。在艺术表现上,既注重发掘传统民间乐队的宝贵遗产,也按照新的创作意境做了一系列的探索,故而使它们或是在某一历史时期广泛流传,或是数十年来常演常新,成为一代名曲。

除上述“合奏”作品外,尚有几种由编制单纯、规模更小的乐队演奏的作品形式。一是“弹拨乐合奏”。在世界各民族的传统乐器中,中国的弹拨乐器独树一帜,极富民族特色。遍布全球的欧洲管弦乐队,多半是拉弦乐、吹管乐、打击乐三个部分的组合,而中国的民族乐队恰恰因为有“弹拨乐器组”而使自己获得更多样的音色和更丰富的表现手段。弹拨乐不仅成了中国民族乐队的一组有特色的部分,而且它自身也可以单独组成乐队。四十年来,许多作曲家都曾创作过这种体裁的作品。五

六十年代以于庆祝的《南疆舞曲》、顾冠仁的《三六》开其先河。以后，陆续有《驼铃响叮 》(顾冠仁曲，一九八一年)、《天山即景》(黄河、胡樵文曲，一九八一年)、《弦子舞曲》、《林中小憩》等步其后，使这种合奏艺术更臻完美。二是民族的弓弦乐合奏。如六十年代初李焕之、李群合编的《二泉映月》(华彦均原曲)等。三是“打击乐合奏”。中国的打击乐器，同样有悠久的渊源和深厚的基础，在世界乐器宝库中占有重要的地位。五十年代以后，有不少合奏作品吸收传统“吹打乐”的手法，在合奏中单加一个打击乐段落，取得了强烈的演奏效果。八十年代以来，随着民间锣鼓艺术的复兴和专业音乐工作者对中国打击乐艺术价值的重新估价，打击乐合奏曲的创作曾一度出现了小小的热潮。一九七九年李民雄的《龙腾虎跃》，成为这一领域的“开场锣鼓”，随即又有《锦鸡出山》(田隆信曲，采用湖南土家族“打溜子”形式)、《鸭子拌嘴》、《老虎磨牙》(安志顺曲)、《潮音》(李民雄曲)、《鼓诗》(李真贵、谭盾曲)等出现于乐坛。加上其他一些形式的创作，如瞿小松作于八十年代中期的《打击乐协奏曲》，使中国打击乐受到音乐界和社会上乃至国际同行们的极大重视。特别是《老虎磨牙》和《鸭子拌嘴》，虽同源于西安民间锣鼓，但打击乐所蕴含的阳刚阴柔、粗放细腻、博大精微、雄宏乖巧被它们展示得淋漓尽致，达到了惟妙惟肖的艺术境界。

由民族乐队演奏的协奏曲、交响曲、交响诗、音诗、音画、幻想曲等习惯上称做“大型合奏”。它们在民族乐队作品创作领域出现并日益增多，标志着它的逐步成熟。因为这类体裁的创作，不仅要求乐队的编制尽量完整、健全，同时也要求乐队有较高的整体技艺水平，更加重

要的是作曲家必须具备把握宏大构思的能力。五六十年代，这类作品数量不多，影响较大的是中胡协奏曲《苏武》（刘涑曲，一九六一年）和交响乐《秦香莲》（彭修文、呼延、李秀琪、李振水曲，中央广播文工团民族乐队演奏，一九六一年）。前者以传统民歌《苏武牧羊》为基调，在原中胡的技法上作了大幅度的开掘，音乐摆脱了民间小调的局限，中胡与乐队紧密配合，塑造了古代英烈的丰满形象。《秦香莲》用河北梆子音调作素材，以三个乐章的篇幅，展现了“秦香莲”其人其事。这两首作品是用民族乐队抒写波澜壮阔的历史画面和戏剧性矛盾冲突的大胆尝试，为日后同类体裁的创作开辟了路径。它们在艺术表现技巧方面虽不能说已经十分完美，但在民族乐队创作的历史上却有一席不可小视的地位。

从七十年代末开始，由于琵琶协奏曲《草原小姐妹》的影响，不同类型的“大型合奏曲”作品相继在各地产生。从体裁上来说“协奏曲”最多。仅二胡协奏曲就有30部左右。其他如琵琶、箏、笛、唢呐、笙、中阮、柳琴、高胡、三弦、板胡等乐器的协奏曲，数量也相当可观。此外，组曲、套曲、交响音画、叙事曲、幻想曲、序曲体裁的作品也有数十部之多。一时间，民族乐队创作领域酿成了一股“大型合奏热”。而且，不少作品首演即获成功，在听众中引起较大的反响。举其要者有《花木兰》（琵琶协奏曲，顾冠仁曲）、《春天》（组曲，顾冠仁曲）、《长城随想》（二胡协奏曲，刘文金曲）、《汨罗江幻想曲》（箏协奏曲，李焕之曲）、《云南回忆》（中阮协奏曲，刘星曲）、《不屈的苏武》（二胡协奏曲，彭修文曲）、《盼》（三弦、柳琴协奏曲，方天竹曲）、《北方生活素描》（刘锡津曲）、《沈清》（伽倻琴协奏曲，安国敏曲）、《四

季》、《十二月》(交响套曲,彭修文曲)、《骊山吟》(合奏音诗,饶余燕曲)、《阿诗玛叙事曲》(笛子协奏曲,易柯、易加义、张重庆曲)、《达勃河随想曲》(何训田曲)、《塔克拉玛干掠影》(组曲,金湘曲)、《新婚别》(二胡协奏曲,张晓峰、朱晓谷曲)、《红梅随想曲》(二胡协奏曲,吴厚元曲)、《回旋协奏曲》(双箏协奏曲,王澍曲)、《枫桥夜泊》(二胡协奏曲,崔新、朱昌耀曲)、《怀》(合奏音诗,彭修文曲)、《莫愁女》(二胡协奏曲,何占豪曲)等。上述作品最突出的特征是它们的主题音调十分鲜明、通畅,特别是“协奏曲”,作曲家把很大一部分精力放在独奏乐器的主题及展开层次的写作上。可以说,每一部“协奏曲”都在演奏技巧方面有所突破,从而使乐器表演达到新的水准。当然,在注重独奏乐器技巧发挥的同时,乐队写作也有很多实践经验得以积累。总的说来,以大型作品的创作热潮为契机,中国的民族乐队作品创作在总结五六十年代经验的基础上,在八十年代迈入了一个崭新的历史阶段。在协奏曲的创作中,几种最常见的乐器如二胡、琵琶、笛子等的数量自然多一些,但箏这件以往只用于伴奏、独奏的乐器,到了八十年代也出现了为它而写的协奏曲,使之在表现幅度和演奏技巧方面都获得了长足的发展,成为与二胡、琵琶相并列的代表性乐器。此外某些原本用处并不太广泛的乐器,如中阮、柳琴、管子、伽倻琴等,也涌现出多部大型作品,给民乐队大型作品创作注入了一股活力,并进一步将乐队作品创作推向“全方位”的境地。

在体裁、规模上与以上作品相近,但在观念、技法上大不相同的,便是“新潮民乐”中的乐队作品。“新潮民乐”是八十年代初、中期中国音乐创作领域中出现的

“新潮音乐”的一个组成部分。它们以大胆使用二十世纪以来西方的现代技法为标志，以把这一新的创作观念同中国传统文化有机地融为一体为目标，开始了它的探索之路。由于这些观念、技法，对于中国音乐界和听众几乎是陌生的，因此，这股“新潮”涌起之时（一九八二——一九八五年）确实给中国乐坛带来很大的震动并引起听众的不同反映。最初，这类作品多出现于欧洲管弦乐队的创作中；后来，作曲家们又把笔锋转向民族乐队。其中较有代表性的作品有：《神曲》（管乐协奏曲，瞿小松曲）、《琵琶协奏曲》（谭盾曲）、《山神》（管子协奏曲，李滨扬曲）、《水之声》（组曲，阎惠昌曲）、《为拉弦乐队写的组曲》（谭盾曲）、《剪贴》（合奏，谭盾曲）、《两乐章音乐》（瞿小松曲）等。上述作品在曲调、和声、配器上一反常规写法，多调性、无调性、任意律、微分音以及出人意料的演奏手法等频繁使用于其中。由于它们比较集中地出现在一个短暂的创作阶段中，故而使一向平稳的民族器乐界波澜四起，议论纷纷。其实，这不过是一种探索，而任何探索，哪怕初听起来有些近似荒诞，也应当被允许，让它去接受历史和实践的考验；当然，也有人认为它们破坏了音乐所遵循的基本原则——动听、悦耳，即“可听性”，因而也就破坏了传统音乐的旋法的完整性和流畅性，使听众难以接受。相当一段时间内，上述不同观点展开了争论。但艺术问题，特别是技法问题，关键在于如何使用。从发展的眼光看，标新立异，不断冲破传统的桎梏，是应当加以扶持的；而墨守成规，视传统为不可逾越的规范一而到底，总有它的局限性。因此，对于探索性的“新潮民乐”，应当保留它的一席之地，同时也应通过批评和引导，使之走向

成熟。

一九八八年一月二十五日至三十一日在北京举行的“龙乐音乐周”，吸引了全国最大的近 20 个民族乐团 1000 余名器乐演奏家参加，28 场音乐会展演了数百首作品，其中既有前三十年的杰作，也有近十年的新作。因此，它既是一次对民族器乐创作的回顾和总结，也是迈入九十年代之前的一次展示和检阅。总之，这次四十年来规模最大的民族乐队表演活动，已成为民族乐队作品创作领域辞旧迎新的一个象征。

特点与不足

新中国成立以来，民族乐队作品的创作有以下几个主要特征：

第一，坚持标题性传统。

中国历史上，从“六代乐舞”开始，音乐就显露出一定的“标题性”倾向。自春秋时期以来，古琴（七弦琴）音乐承接了这一传统。历史文献中有关《高山流水》的记载，便是一个突出的例证。中国社会两三千年流传下来的 3000 余首琴曲题解，绝大多数与文学标题有关。明清以来流传的十三套琵琶大曲中，《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《月儿高》、《浔阳月夜》等都有标题。新中国诞生后，四十年来，改编、移植、创作的民族乐队作品不少于 1000 首，其中绝大多数属于标题音乐。这个传统一方面反映了中国音乐与中国文化艺术之间的内在联系，另一方面也体现了中华民族的审美意向，即希望音乐能更多地保留人们易于理解的现实内容。就文化的继承性而言，民族乐队作品的创作保留此种传统，当然是值得

肯定的。

第二，创作队伍的“业余性”。

如果对乐队作品的作者进行背景考察，则会发现大多数作者是乐器演奏员或乐队指挥出身。专业作曲家问津于民族乐队，在六十年代是极少数，到八十年代才比较普遍起来。由于他们对乐器、乐队的性能、组合较熟悉，因此，出自他们之手的作品，一般都具有适于演奏、顺畅自然、乐队效果发挥较为充分的长处。加之他们大多数人在传统音乐方面都有较深厚的基础，所以写出了不少成功之作，为民族乐队积累了一批优秀曲目，也为民族乐队的建设做出了自己的贡献。

第三，在改编、移植与创作这两个领域内，相比之下，前者一般篇幅短小，但颇具特色，很容易为听众接受，因此在广大听众中有着广泛的影响。后者类似的作品也有，但更多的是篇幅较为长大，结构比较复杂，不易一下为听众所领会。其中的原因，主要是前一类作品与古代和民间音乐之间有直接、密切的关系，这便给当代听众理解、欣赏、接受这些作品提供了基础；而后者因属于创作，语言、材料和艺术形式上有许多新的东西，听众需要有一个逐渐理解、贴近它的过程。这里虽不存在审美价值的判断问题，但却需正视民族乐队创作起步阶段这一必然经历的过程，促进作曲家们下功夫学习、钻研传统音乐，努力在传统的基础上加以创新。另一方面，则要注意培养听众的艺术兴趣和欣赏能力，使新作品获得更多的知音。

第四，自七十年代末起，专业作曲家较多地关注并介入了民族乐队作品的创作，给这一领域带来了诸多变化。特别是在构思宏大、结构复杂的体裁方面，作了许

多有益的探索，使民族乐队作品开始摆脱了以往简单的“快—慢—快”(或者相反)模式的束缚和肤浅地处理题材内容以及配器、和声、织体等比较单薄的情况，使之进入到一个能够表现史诗性的宏大壮阔的社会内容，善于运用多种表现手段揭示社会生活本质的新阶段。而且确实产生了有容量、有深度、有影响的新作。如《长城随想》、《大江东去》、《汨罗江幻想曲》、《神曲》等。这样，专业创作队伍和“业余”创作队伍就在一个新的历史阶段携起手来，相互取其所长、补其所短，为民族乐队作品的创作进一步繁荣、为推出更多更好的民乐新曲做出贡献。

四十年来，中国民族乐队合奏曲创作领域存在的不足与教训，主要有三：

一是在某些作品和某个历史时期内，曾出现了滥用标题的不良倾向。有些作者不是从自己对生活的切身感受出发，也不顾作品所表现的特定题旨，而是受文艺创作中的公式化、概念化的影响，毫无新意地给自己的作品按上一个时髦的标题，以标题掩饰自己作品的肤浅和苍白。结果，作品昙花一现，缺乏艺术生命力。这一倾向曾出现于不同的历史时期，但以五十年代末及六十年代中期最为普遍。

二是在发挥中国民族乐队自身的特征方面还着力不够。中国的民族乐器有自己的特殊传统和色彩，但四十年来，乐队的建设从一开始就以欧洲管弦乐队的建制为标准，向它看齐，结果，全国各地的民族乐团大都求全、求大，并趋于一尊。作为一种探索，大而全的乐队编制是应该存在的，但如果不论地点、条件，都搞成一样的编制，就有可能于无意之中抹煞了地方性和民族性的特

点,不利于乐队特色的发挥。例如,存在于民间的吹打、丝竹、锣鼓及笙管乐队,原本各有特色,如以它们为基础,组建一些专门乐队,就会使乐队类型更加多样,乐队作品更为丰富。但过去在这方面探索、试验和坚持得不够,这不能不说是一个历史性的偏差。

三是语言、技法的单一化倾向。在不少作品中,作者忽视音乐语言的器乐化,甚至搞音乐的堆砌,同时不注重和声的风格和音响组合的多样化,结果常使一些作品大同小异,没有自己的特点。正是由于上述倾向,导致了民族乐队作品数量多而质量偏低的情形。因此,能经得起历史的考验,长久地留给后人的作品,即蕴含高度艺术价值的作品,仍然不太多。

令人欣慰的是,民族乐队作品的创作领域,已经逐渐形成了一支优秀的创作队伍,他们以写出好作品、发展民族音乐为己任,在这个园地里奋斗了几十年。其中的代表人物主要有:李焕之、彭修文、朴东升、顾冠仁、马圣龙、朱广庆、刘文金、何彬、瞿春泉、胡登跳、李民雄、鲁日融、徐景新、秦鹏章、刘明源、董洪德、王惠然及青年作曲家周龙、阎惠昌、谭盾、瞿小松等。其中三位需要特别介绍。

彭修文,湖北武汉市人,一九五三年参与组建中央广播文工团民族乐团,先后任该团责任指挥、指挥、首席指挥、副团长、团长、艺术指导,兼任中国音乐家协会常务理事,民族音乐委员会副主任、中国民族管弦乐学会会长。数十年来共改编、移植、创作了400多部(首)民族乐队作品。如《瑶族舞曲》、《翻身的日子》、《火鸟》、《流水操》、《月儿高》、《四季》、《不屈的苏武》、《乱云飞》、《丰收锣鼓》等。在长期的艺术实践中,彭修文积

累了丰富的经验，形成了自己独特的艺术风格。在扩大民族乐队的表现力、使之广泛演奏各类乐曲方面做出了特殊的贡献。

顾冠仁，上海市人，上海民族乐团艺术委员会主任、中国音协上海分会理事。六十年代进修于上海音乐学院。自一九五九年以来，顾冠仁创作、改编了40余部乐队作品。其中《京调》、《三六》流传全国；《驼铃响叮 》、《花木兰》获全国比赛二、三等奖。其他作品如《东海渔歌》、《倒垂帘》、《喜报》、《春天》等也具有广泛影响。他的创作更多地植根于中国南方的传统音乐，因此，其作品也就以细腻，婉约、精巧、灵透见长，体现了南方作曲家的个性特色。

刘文金，河南安阳人，曾任中央民族乐团艺术总监。一九六二年毕业于中央音乐学院。学生时代即以《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》饮誉全国；七十年代由他编配的《下山虎》获得较高评价；八十年代初创作二胡协奏曲《长城随想》，为二胡艺术与民族乐队的创作做出了可喜的贡献。一九八一年，该作品首演时即获成功，并成为当代二胡艺术家的必备曲目。他的乐曲中体现的宏大的构思、深邃的历史感、多变化的层次、憾人心灵的旋律，是以往其他作品所少有的。

钢琴及欧洲管弦乐器创作

钢琴及欧洲管弦乐器曲目，是以欧洲乐器为表现工具，以西方音乐的作曲技术手法为借鉴，同时又要表现出中国风格的音乐创作。

欧洲乐器与西方作曲技术，都是西方音乐文化的产物。运用、借鉴这些手段，以达表现中国民族风格的目的，必然有其特殊的困难。因此，这一领域的音乐创作，充满着实验性、探索性和创造性。在这一领域里，钢琴、小提琴独奏曲创作最具典型性。

钢琴独奏曲创作

早在二十世纪初叶，中国作曲家已经开始创作中国钢琴曲的尝试。在三十年代，以齐尔品(A.V.N.Tchernine)于一九三四年主办的“征求中国风味钢琴曲”创作比赛活动为契机，贺绿汀创作的《牧童短笛》、《摇篮曲》分获第一奖和名誉二奖，已经是成熟的中国民族风格作品。获这次比赛二等奖的作品是《牧童之乐》(老志诚)、《摇篮曲》(江定仙)、《C小调变奏曲》(俞便民)、《序曲》(陈田鹤)。一九三八年，江文也创作的《北京素描》是再现中国传统文化的作品。四十年代，丁善德的《春之旅组曲》(一九四五年)具有广泛影响，他的《中国民歌主题变奏曲》(一九四八年)亦是优秀的中国钢琴曲作。同时期，瞿维的《花鼓》(一九四六年)是成功的带有地方性、民间性的民族风格创作。

上述作品，从实践上证明了，利用西方作曲技术的某些原则，在钢琴这件西方乐器上，是可以表现出中国民族风格的。因此，一九四九年以前，中国钢琴曲这条前所未有的创作道路，已由中国近现代作曲家在旧中国困难的社会条件下开辟出来。

新中国成立以后，中国作曲家将钢琴曲的创作，向着更广的规模、更高的水平推进。五十年代，中国专业

音乐教育迅速发展，大量新的曲目和钢琴演奏人才被培养出来，新老作曲家焕发出很高的创作热情，形成了中国钢琴曲创作的初步繁荣。

中华民族在数千年的历史发展进程中，创造了丰富的传统音乐。中国作曲家为在钢琴上创造出中国风格，自然要依赖这一坚实的基础。许多作曲家都采用了民间音乐曲调、素材为主题，以此为依据，创造性地吸收西方多声音乐技巧，使之获得有机的结合；而民间音乐也同时展示出新的乐意。丁善德的《第一新疆舞曲》(一九五五年)、《第二新疆舞曲》(一九五五年)以及桑桐的《内蒙民歌主题小曲七首》(一九五二年)是采用少数民族音乐素材的成功创造。两首“新疆舞曲”总的情绪是豪迈、乐观的，明显地表现了新时代、新生活对作曲家的激励。新疆少数民族的调式色彩、节奏特征，经专业多声技巧的开掘，得到新的发挥，宛若一幅西北边陲生活的诗意图画，令人耳目一新。

《内蒙民歌主题小曲七首》的7个小标题分别是：“悼歌”、“友情”、“思乡”、“草原情歌”、“孩子们的舞蹈”、“哀思”和“舞曲”。不难看出，其中的生活情趣是多种多样的。纯朴的民歌，经作曲家细心的和声配合，亲切而又深情。此曲获一九五七年第六届世界青年联欢节器乐创作比赛三等奖。

五十年代，陈培勋先后发表了4首钢琴曲：《卖杂货》、《思春》、《旱天雷》和《“双飞蝴蝶”主题变奏曲》。这是通过地方色彩表现中国民族风格的成功创造，广东民间音乐明朗、乐观、诙谐的情趣，在钢琴上得到了极好的再现。

汪立三的《兰花花》(一九五三年)以同名陕北民歌

为主题，将民歌的乡土气息从钢琴织体中散发出来，把兰花花的故事，音乐化地概括于乐曲之中。

此外，《鼓舞》(马思聪，一九五一年)、《绮想曲——渔夫舷歌》(江文也，一九五一年)、《火把节之夜》(廖胜京，一九五三年)、《序曲第二号“流水”》(朱践耳，一九五六年)、《花灯舞》(章纯，一九五七年)、《巴蜀画卷》(黄虎威，一九五八年)和《新疆舞曲》(郭志鸿，一九五八年)等作品，都是当时有影响的以传统音乐为主题写成的中国钢琴曲。

也有的作品，并未以完整的既有民间曲调为主题，但为表现民间风俗性题材的需要，作曲家创造了有着浓郁民间风格的曲调及相应的多声织体。如《快乐的马车夫》(萧培衍，一九五七年)和《庙会》(蒋祖馨，一九五五年)。后者由“艺人的小调”、“二人舞”、“老人的故事”、“笙舞”和“社戏”五段组成。该曲曾获一九五七年第六届世界青年联欢节器乐创作比赛三等奖。

江文也的《乡土节令诗》(一九五一年)是这时期规模最大的一部钢琴套曲，有很多值得重视的探索和创造。

上述作品，都是通过表现带有地方性、民俗性或少数民族音乐特点的途径，创造出中国钢琴曲的民族风格的。这类作品总的特点，是与传统音乐音调的紧密联系。然而，这并不是唯一的表现中国音乐民族风格的方式。也有的作品，既不援引现成的传统曲调，也不追求地方性的民族色彩，而是为表现特定题材，由作曲家独立创作出音乐主题及相应的钢琴织体，同样使作品具有鲜明的中国民族风格。某种意义上，这是一种更困难、更重要的创作方式。这方面的成功曲目，首先要举丁善德的《儿童组曲“快乐的节日”》(一九五三年)。乐曲十分生

动地描绘出节日里儿童生活的场景。而那处处流露出的美好、幸福的情感，纯真、清新的格调，则又超出了单纯儿童题材的意义。乐曲将民族风格与时代精神完美地融为一体，是新中国钢琴曲创作中相当突出的艺术成果。

《中国舞剧“鱼美人”选曲》是吴祖强、杜鸣心一九五八至一九五九年根据同名舞剧编写的一组钢琴曲。钢琴曲最初出版4首，一九六一年增至6首，一九八二年再版时，收入15首。作为神话题材而又达到艺术上很成功的钢琴曲，该曲是很突出的。乐曲在神奇、幻想和奇异的意境中，创造出富有新意的现代民族风格。

尊重中华民族的欣赏习惯，为使听众便于理解和接受，中国作曲家对标题音乐十分重视。与此同时，五十年代，也有若干非标题性钢琴曲的成功之作。刘庄的《变奏曲》（一九五八年）、徐振民的《变奏曲》（一九五七年）和胡延仲的《序曲》（bB羽调，一九五九年），是采用民歌为主题的。但在无标题的形式下，乐曲给人以更广阔的联想余地，并不局限于原民歌的内涵。

也有一些作品，是作曲家独立创作的无标题钢琴曲。由于不引用传统的、民间的曲调，而且是无标题形式，在表现民族风格上，有其特别的困难。因此，用这种形式创作出的成功作品，十分引人注目。如朱工一的《a小调序曲》（一九五二年）、杜鸣心的《练习曲》（一九五七年）、汪立三的《小奏鸣曲》（一九五七年）和罗忠的《第二小奏鸣曲》（一九五七年）等。

与三四十年代相比，五十年代的中国钢琴曲创作，不仅数量上有巨大发展，而且题材、形式方面也都极大地丰富起来。乐曲大多表现了质朴、乐观的情感，技法讲究、音乐语法简洁。在调式、调性范围内，多声织体

与旋律形成或单纯、或复杂的关系；但都很注意这种关系的有机性。其中，在和声、复调方面的许多成功创造的涵义，远超出钢琴音乐创作之外。

进入六十年代后，始于五十年代末期的思想、政治领域的大波动，持续不断。人们的精神状态失去了，五十年代初期特有的坦然与诚挚。而钢琴曲，归根到底是人们的意识、情感的反映，这就必然使六十年代的钢琴创作受到某种影响。

革命化、民族化、群众化的口号，在积极方面，促进作曲家着力创作与广大听众审美心理更为贴近的、易于被他们接受和喜爱的作品，因此有利于钢琴音乐的普及。但对“三化”的片面理解，也产生了某些作品和声贫乏、情绪浮夸、情感空泛这类消极的影响。同一时期钢琴曲创作的另一个明显特点，则是越来越依赖改编曲。

所谓改编曲，即乐曲的旋律取自既有歌曲或其他乐曲。这些曲调由于与歌词或与原曲的紧密关系，将不至于在音乐内容方面受到指责。反之，如果作曲家独立写出主题，就要担心受到否定性的批评。所以，改编曲，实际上是作曲家基于当时人们对于器乐音乐内容的片面性看法而选择的带有“自我保护”性的写作方式。

但是另一方面，改编曲又确有便于为听众理解、在听众中普及的优点。只是过分偏重于此，难免带来局限和单调。

就在这种情况下，仍有一些作品，承续了五十年代的创作思维（或者本来就是构思，写就于五十年代的），推进了中国钢琴创作的发展。

尚德义的《喜丰年》（一九六一年），是东北民间音乐在钢琴上的成功再现。乐曲结构严谨、和声朴素、转

调自然，有着北国民风特有的欢快、喜悦的情绪。《采茶扑蝶》（刘福安，一九六二年）以其家喻户晓的曲调、欢快而又鲜明的形象，博得广大听众的喜爱。石夫的《喀什噶尔舞曲》（一九六二年）和《塔吉克鼓舞》（一九六四年）是作曲家深厚的新疆各族民间音乐修养与专业创作技巧相结合的作品。储望华的《解放区的天》（改编于一九六三年）和《翻身日子》（改编于一九六四年），以其通俗、明快的风格和钢琴化的多声织体，成为音乐会受欢迎的曲目。尤其后者，已成为许多中国钢琴家的保留曲目。

江定仙的《钢琴变奏曲》（一九六五年）和《舞曲》（一九六五年）分别以江西和新疆民歌为主题。前者的钢琴织体绵密而又流畅，后者的节奏生动而又富于动力。瞿维的《“洪湖赤卫队”幻想曲》（一九六五年）是依据同名歌剧音乐改编的篇幅很大的独奏曲。其中多种形象的对比，钢琴技巧的发挥，都给人深刻印象。

一九六六年，中国历史进入了长达十年的“文化大革命”时期。

一个值得注意的现象是，在音乐艺术百花园横遭摧残之时，钢琴这件“洋乐器”居然未被打入冷宫。这至少说明钢琴音乐的巨大表现力是人们不能忽视的。然而，政治干预的结果，只留给了作曲家有限的创作场地，这就是六十年代初已盛行的改编曲形式。但作曲家们一旦将才能倾注于此，也即把改编曲形式的钢琴曲推到一个新的艺术高度。

王建中的许多改编曲：《梅花三弄》、《浏阳河》、《陕北民歌四首》和《百鸟朝凤》等；陈培勋改编的《平湖秋月》；储望华改编的《二泉映月》；杜鸣心改编的《舞

剧“红色娘子军”组曲》；崔世光改编的《松花江上》以及黎英海改编的《夕阳箫鼓》等作品，都是相当成熟、精彩的改编曲。

此外，还有崔世光改编的《罗马尼亚民间乐曲》、《云雀》，王建中改编的《赤胆忠心》（根据朝鲜歌剧《血海》）、《樱花》（日本民歌）和《五木摇篮曲》（日本民歌）等外国民歌改编曲，显然都是利用“文化大革命”时期某种“合法”途径，扩大了当时被规定得过分窄小的音乐审美范围。

《钢琴伴唱“红灯记”》是用钢琴为京剧《红灯记》的若干唱段伴奏。后来又出版过殷承宗编写的去掉人声的钢琴独奏谱。这曾是数亿中国人可以听到的唯一钢琴音乐。尽管这是为“文化大革命”的政治服务的产品，不过它使用钢琴与戏曲的结合，既可以使熟悉钢琴的人从中体验到戏曲音乐在钢琴上演奏出来是什么样的情趣；也可以使熟悉戏曲的人理解钢琴音乐的艺术表现形式，可以说，这也带来了有点意思的艺术实验。

这时期还有黄安伦改编的《序曲与舞曲》。乐曲主题是综合若干台湾民歌因素创编的。与上面列举的移植性改编有一定的差异，人们是在“文化大革命”过后才听到的。该曲获国庆三十周年（一九七九年）献礼器乐创作二等奖。

“文化大革命”结束以后，特别是八十年代，中国钢琴创作进入了一个新的历史时期。

推翻了文化专制主义后，作曲家的创作个性受到尊重，音乐作品题材、体裁、风格和形式也呈现出多样化。对于中国民族风格的理解，作曲家们普遍采取了比以往更为宽泛的态度。

随着西方音乐现代作曲技术较多地介绍进来，出现了许多调式、调性、和声和节奏更加复杂化，使用更尖锐的不协和音，以及突破传统曲式规范的作品，鲜明地反映出新的音乐审美观念。这方面，超过了中国钢琴创作史的任何时期。一九八五年举办的全国第四届音乐作品创作评奖，是对这一时期西方乐器独奏、重奏作品创作的一个检阅和回顾。

汪立三是这一时期具有代表性的钢琴曲作家之一。一九八一年首先发表了他的《东山魁夷画意组曲》的第四乐章《涛声》。此曲后获一九八五年全国第四届音乐作品评奖一等奖。该曲创作灵感源自观赏日本画家东山魁夷同名作引起的意兴，联想到中国古代鉴真大师多次东渡日本终于成功这一传奇性事件，在乐曲中融注了丰富的想象、浓烈的情感和哲理性的思维。中国与日本传统音调的有机结合，变音和弦及“音块”的应用，又使乐曲散发出现代气息。他的《兄妹开荒》在陕北风情的表达之中显露出作曲家的个性。他的《梦天》是十二音技法的尝试。他的《他山集》运用古老的“序曲与赋格”这一外来形式，力求揭示中国传统文化精神。

储望华长期专注于钢琴曲的创作。中央音乐学院于一九七八年、一九八一年举行了他个人的钢琴作品音乐会。他的钢琴曲集《春江舟影》于一九八一年出版。他的作品以诗意的抒情见长。无论是新技法的运用还是情绪的激动，都保持适当的分寸。

权吉浩的《长短的组合》和陈怡的《多耶》，分别取材于朝鲜族和侗族民间音乐的音调和节奏。两部作品反映出青年作曲家处理民间音乐素材的新观念、新追求和新技法。这就是将民间音乐的粗犷、质朴的气质，与西

方现代作曲技法原则相结合。两部作品都获得一九八五年第四届全国音乐作品评奖的一等奖。《长短的组合》还获得《音乐创作》杂志一九八五年小型器乐独奏作品征稿一等奖。

邓尔博的《新疆幻想曲》是作者在五十年代一首同名钢琴曲的基础上重新编写的。对照两曲的异同，可看出作曲家趣味的变化。此曲获《音乐创作》杂志一九八五年小型器乐独奏作品征稿二等奖。

此外，《山泉》(崔世光)、《悲歌》(王仁梁)、《壮乡组曲》(倪洪进)、《太极》(赵晓生)、《钢琴小品八首》(陈铭志)等等，都从不同的侧面探索着新的民族风格。

一个极有意义的现象是，有成就的作曲家为少年儿童创作现代风格的钢琴曲。如丁善德的《钢琴小品集》(含29首)、汪立三的《童心集》(含21首)和王震亚的《儿童钢琴曲四首》等。

八十年代的钢琴创作，有的显示出成熟性、深刻性；有的带有实验性和探索性，其历史地位和价值，尚待实践的检验。

一九四九至一九八九年四十年间的中国钢琴独奏曲创作，是西方乐器中国独奏曲创作中数量最多、成果最丰、影响最大的一个领域。这大大充实了中国现代器乐创作的内容；丰富了中国听众音乐欣赏曲目；为专业作曲、钢琴教学提供若干范例、教材；使钢琴这件以多声思维为最大特点的乐器，在中国现代音乐文化中，占有稳固的、不可缺少的重要地位；同时，也是对世界钢琴音乐发展的贡献。

小提琴独奏曲创作

早在三四十年代，中国作曲家已经成功地将小提琴曲这种来自西方的音乐形式，与中国民族风格结合了起来。最早做出最重要贡献的作曲家就是身兼演奏家的马思聪。他写出了最早一批艺术上、风格上成熟的中国小提琴独奏曲，如写于一九三七年的《第一回旋曲》和《内蒙组曲》（即《绥远组曲》），以及分别写于一九四一和一九四四年的《西藏音诗》和《牧歌》。其中《内蒙组曲》中的《思乡曲》，尤为广大听众熟知与喜爱。

四十年代，冼星海的《郭治尔——比戴》（《红麦子》一九四四年）是一首别具特色的小提琴独奏曲。

新中国成立以后的五十年代，马思聪继续在小提琴创作领域辛勤耕耘，做出了突出贡献。这时期，他写了8首小提琴独奏曲：《第二回旋曲》、《跳元宵》、《跳龙灯》、《春天舞曲》、《山歌》、《新疆狂想曲》、《抒情曲》和《慢述》。这些作品总的特点是立足于多种风格的民间音乐。在和声上给予五声性调式以丰富的内涵。钢琴伴奏经常使用七和弦、九和弦，糅入小二度、大七度的音响。同时也使用非三度叠置的和弦。和声的明、暗色彩的变化与交替，紧张度的高涨与放松，相当讲究，具有创造性。

同时期的其他小提琴曲，同样立足于民间音乐，不少作品的音乐语言与广大听众的审美习惯更为接近，同时又都具有严谨的形式和鲜明的形象，因而在群众中广为流传，深受喜爱。例如，茅沅的《新春乐》、耀先的《新疆之春》、靳延平的《舞曲》和张靖平的《庆丰收》等等。这些作品，格调明快、情绪欢跃，反映出五十年代乐观

向上的社会精神风貌。

沙汉昆的《牧歌》取材于蒙古族民歌，但构思与上述作品有所不同。作品不是某种场景的描绘，而是注入更多抒情的成分，具有优美的诗意。

《渔舟唱晚》(许述惠改编，张宝元配伴奏)是这时期一首成功的中国古典的小提琴改编曲。小提琴再现了原曲端庄、典雅的中国古典美，又有现代人的抒情。《喜相逢》(杨宝智改编)是民间笛子曲的改编。还有《花儿》(唐其竟)、《夏夜》(杨善乐)、《青山万里》(刘振权)、《苏北之春》(杜兆植)、《红河山歌》(廖胜京)等等，都是各有特色的有影响的作品。

五十年代的小提琴曲，反映出作曲家将专业创作技巧与听众审美情趣相结合的艺术追求，作品的民族风格虽然是经过专业技巧提炼了的、现代的民族风格；但同时，又保持了与民间音乐根基血肉相连的关系。

进入六十年代后，如同中国钢琴曲创作一样，中国小提琴创作，也离开了健康、正常、自然发展的轨道。这时期，有影响的小提琴独奏曲明显少于五十年代。但一九六二年有两首作品值得提出。一首是施光南的《瑞丽江边》。主题音调有傣家音乐特点，并溶入作曲家的创作个性。独奏委婉、深情，伴奏柔和、丰富。另一首是秦咏诚的《海滨音诗》。乐曲未采用民间音乐材料，由作曲家独自创作。乐曲优美、宽广，激情奔涌。这种不依赖现成民间音调而又能表现出中国风格的小提琴独奏曲，并不多见。

“文化大革命”时期，小提琴曲创作一度曾完全停顿下来。但由于小提琴是“样板戏”的伴奏乐器之一，这一特殊的地位导致了“文化大革命”中成千上万的琴

童在家长督导下学习小提琴。又由于当时西方小提琴文献多被禁用，便在客观上产生了对中国小提琴曲创作的需求，这是促使“文化大革命”中后期中国小提琴曲创作有一定发展的一个原因。

然而，这又是在特殊背景下的发展。与同期钢琴曲创作相似，作曲家为取得某种“安全”保障，大都采取改编的形式，并形成了小提琴改编曲创编史上的一个高潮期，出现了一批优秀的改编曲。

陈钢是这一时期具有代表性的作曲家。他改编的《金色的炉台》、《苗岭的早晨》深受听众喜爱。他改编的《我爱祖国的台湾》、《毛主席的恩情唱不完》、《迎来春色换人间》、《阳光照耀着塔什库尔干》，是当时小提琴教学、演奏的常用曲目，影响广泛。陈钢改编曲总的特点是：在抒情的意境中内涵着激动；在热情奔放中不失美的魅力；总是有辉煌的、唤起演奏家热情的演奏技巧。

此外，《千年的铁树开了花》（阿克俭改编）、《壮锦献给毛主席》（谭密子、林恩蓓改编）、《喜见光明》（李自立曲，洪必慈配伴奏）、《黎家代表上北京》（何东、李超然曲，洪必慈配伴奏）、《花儿为什么这样红》（韩铁生改编，李青配伴奏）等等，也都是同类性质的、具有一定影响的作品。

所有这时期的优秀改编曲，在一定程度上为当时相当贫乏的音乐创作和演出园地注入一些活力；为小提琴教学提供了学习材料，同时也促进了小提琴演奏艺术的发展。

八十年代，小提琴创作进入了新的历史时期。

复刊后的《音乐创作》，发表了相当数量的新作。新时期创作总的特点是：作曲家更注意主观情绪、意识的

表达和作曲技术的探索；新的调式、调性、和声及音色的观念，对以往的音乐语言、风格，有较大的突破；西方音乐现代技法与民族风格的结合，引起作曲家们很大的兴趣。

但是，由于某些作品与听众审美趣味间的距离比过去加大了，也由于作品演奏机会很少，所以，很少有较大社会影响的作品出现。

一九八五年，《音乐创作》主办了小型器乐创作征稿评奖。夏良的《幻想曲》获一等奖；敖昌群的《b小调小提琴奏鸣曲》获二等奖。

《幻想曲》还获全国第四届音乐作品评奖的二等奖。该曲音调有鲜明的民族风格，调性、调式转换相当灵活。意境清新，美丽而抒情。

在同一评奖活动中，《草海音诗》（张柯）和《山情》（杨歌阳）获三等奖。

八十年代的小提琴创作确有新面貌，但也带来了一些新问题，如一些得奖作品如何才能为广大听众所接受，有待时间检验。认识和理解新的作品，确认其历史价值和意义，都需要经历一个相应的历史过程。

回顾新中国成立以后四十年的中国小提琴独奏曲创作，虽然历经曲折，仍然取得了重大成果，在欧洲乐器独奏曲的创作中，是除钢琴曲创作外最有影响的一个领域。与旧中国的情况相比，进步无疑是巨大的。

大提琴、低音提琴及欧洲管乐器独奏曲创作

新中国建立以后四十年间，大提琴、低音提琴以及欧洲管乐器独奏曲创作普及面虽不如钢琴、小提琴那么

宽，但经历了与钢琴、小提琴独奏曲创作类似的历史过程。只是在作品数量、规模以及社会影响上，都小于钢琴、小提琴独奏曲创作。

五十年代的大提琴独奏曲，比较突出的有：丁孚祥的《西北民风舞》（一九五一年）、王连三的《采茶谣》（一九五二年）、桑桐的《幻想曲》（一九五五年）和霍存慧的《节日的欢喜》（一九五七年）等作品，它们与同时期优秀的中国钢琴、小提琴独奏曲有着相似的创作特点。

“文化大革命”中，也出现了一些大提琴改编曲，例如黄小龙改编的《萨丽哈最听毛主席的话》（姜连广配伴奏）就是当时被演奏得较多的一首。

中央音乐学院的王连三长期从事大提琴教学与创作活动。一九八一年，学院为他举行了“王连三大提琴作品音乐会”。除《采茶谣》外，还演奏了他创作的《即兴曲》、《风雨童年》、《十五首随想练习曲》等作品。在用大提琴表现民族风格和发挥演奏技巧上，作了有益的尝试。

一九八五年全国音乐作品创作评奖中，郭文景的《巴》、瞿小松的《狂想曲》和徐锡宜的《摇篮曲》（三首作品均为大提琴独奏）同获三等奖。一九八六年，瞿小松还写了《大提琴无伴奏组曲》和《山歌》两部作品。

在一九八五年的同一评奖活动中，石正波的《无伴奏低音提琴独奏》获三等奖。该曲同时获同年《音乐创作》小型器乐创作征稿三等奖。

木管乐器独奏曲创作方面，贺绿汀的长笛独奏《幽思》（一九五六年）十分优美。此外，《在内蒙草原上》（戴宏威）、《村笛》（罗孝敏）、《燕子》（段平泰改编），

也都富有长笛抒情的特色。五十年代创作的双簧管独奏《黄昏牧归》(辛沪光)、《牧羊姑娘》(黎国荃改编)以及单簧管独奏《苏北调变奏曲》(张梧改编),六十年代的《牧马之歌》(王焱)都是当时较有影响的作品。

作为五十年代木管乐器创作成果的一种集中反映,一九六二年出版了《长笛曲选》(马思芸、王永新、刘桐城编)。一九六三年出版了《中央音乐学院长笛教学曲选》。此外,还有《中央音乐学院双簧管教学曲选》(一九六二年)、《中央音乐学院单簧管教学曲选》(一九六二年)和《中央音乐学院大管教学曲选》(一九六四年)。

“文化大革命”后期,黄虎威的长笛独奏《阳光灿烂照天山》是那时期难得见到的木管乐作品。

在一九八五年《音乐创作》小型器乐作品征稿活动中,单簧管独奏《回旋曲》(贾达群)和《苗寨即景》(陆培)获三等奖。此外,单簧管独奏《晨歌》(陈其钢)、无伴奏长笛独奏《夕阳箫鼓》(谭密子改编)等,这些作品各具特色。

铜管乐器独奏曲方面,马友道改编的长号独奏《嘎达梅林主题幻想曲》(一九六二年)是当时音乐会中少有的长号曲目之一。“文化大革命”之后,魏群、贾双的小号独奏《音乐会练习曲——春的歌舞》(一九七九年)获国庆三十周年献礼演出器乐作品创作二等奖;张龙的《羌寨随想》、郭宏钧的《幻想土风纪》均获一九八六年首届中国圆号作品评奖优秀奖;还有小号独奏《帕米尔的春天》(朱起东改编)、《帕米尔在欢唱》(李延生)等作品,都是铜管乐独奏曲中有一定影响的曲目。

总之,四十年来中国管弦乐器独奏曲的创作,一些乐器品种还比较薄弱的原因是多方面的。例如,某些乐

器的社会覆盖面较小，作曲家给予的注意力不够等等。但是，实践已经证明，西方管弦乐器是能够被中国听众接受的。而管弦乐器曲目创作的发展，则将加速这些外来乐器中国化的历史进程。

欧洲管弦乐器重奏曲

欧洲管弦乐器重奏曲的创作，在中国起步较晚。一九四九年以前，只有少数几位作曲家涉足这一领域，因而这一艺术体裁在旧中国音乐生活中的影响面较小。

新中国成立以后，五十年代到六十年代初期，中国重奏音乐作品的曲目远不如独奏曲丰富。在这一时期的公开出版物中，较有影响的作品有：吴祖强《弦乐四重奏》、瞿维《G大调弦乐四重奏》、马思聪《小提琴二重奏四首》、魏作凡《弦乐四重奏：东北民歌主题变奏组曲》、何占豪《弦乐四重奏：烈士日记》等。作品数量虽然有限，但却在以下三个方面显现出这一体裁的特色：

1. 艺术形式上对民族风格的追求。作品的音调都具有鲜明的民族属性，一些作品还直接采用民间音乐作为主题，音调的展衍方式和特性音响的模拟与中国传统音乐形态（如加花变奏、胡琴滑指、竹笛波音、锣鼓敲击等）有直接的联系。

2. 作品的音乐内涵贴近中国社会生活。如瞿维《G大调弦乐四重奏》，虽然是无标题音乐，但作品清新、欢悦的情趣及陕北民间音乐的格调，透露出中华人民共和国成立初期人民的心态和作者对革命根据地生活的追念。何占豪弦乐四重奏《烈士日记》，用音乐语言表述了革命烈士的斗争经历和崇高的精神境界，是一部激励人

们前进的作品。

3. 艺术处理比较细致，表现手段较为丰富。和声的运用在调性逻辑的框架内对新音响的结合有所探索，繁复对位和赋格曲（段）的写作已相当熟练，对小型曲式和大型套曲的结构都有较为准确的把握。整体创作技巧与同时期其它音乐体裁相比较，显示出较高的专业水准。

室内乐演奏在中国一直是表演艺术中的薄弱环节。经过演奏家们的努力，从五十年代后期起，重奏水平有了一定的提高。一九六一年，由俞丽拿、丁芷诺、吴菲菲、林应荣组成的上海音乐学院女子弦乐四重奏组，在柏林第二届舒曼国际弦乐四重奏比赛中获奖，表明中国音乐家在重奏艺术方面的进步。但是，一九六三年西洋乐器“下马风”和接踵而至的“文化大革命”，中断了重奏艺术的发展势头，使本来基础就较为薄弱的重奏创作愈更消沉。

“文化大革命”期间，在重奏乐曲十分罕见的情况下，钢琴五重奏伴唱《海港》则引人注目。这部由当时属于“上海京剧团”建制的音乐工作者根据同名京剧主要唱段改编的钢琴——弦乐五重奏，用室内乐细腻的表现手段，拓展了京剧唱腔音乐的表现力。它与先期创作演出于北京的钢琴伴唱《红灯记》相较，两者在艺术构思和表现上具有较多的共性，但五重奏伴唱在音色和织体层次上更为丰富。此外，弦乐四重奏《白毛女》（朱践耳、施咏康）和《翻身道情》（阿克俭等），分别采用“样板戏”和“革命历史民歌”为主要音乐素材，进行器乐化的改编，这种改编、创作方式，在“文化大革命”时期有一定的代表性。

“文化大革命”结束后，重奏曲的创作逐渐得到恢

复，一些中老年作曲家写出了自己的新作。如丁善德《C大调钢琴三重奏》、罗忠《管乐五重奏》、刘庄木管五重奏《春江花月夜》、王西麟木管五重奏《版鱼集》、林华钢琴三重奏《阳关三叠》、刘念劬钢琴弦乐四重奏《五代飞天图》等。这些作品，在题材的宽广性、形式的多样性和重奏曲艺术表现技巧的发挥等方面，从整体上超越了五十至六十年代重奏曲的创作水平。

这一时期，一批“文化大革命”后成长起来的青年作曲家，在重奏曲创作领域显得十分活跃。谭盾的《第一弦乐四重奏——风·雅·颂》于一九八三年获德累斯顿韦柏室内乐作曲比赛二等奖，这是“文化大革命”结束后第一部在国际比赛中获奖的中国作品。它在继承民族音乐传统、借鉴欧洲室内乐特点的基础上，表现出作者较强的创造力。同时，许舒亚、陈远林、陈怡、周晋民、刘健等许多青年作曲家都写出了有一定影响的重奏曲。

在室内乐作品日见增多的情况下，全国第四届音乐作品（钢琴及欧洲弦乐器独奏、重奏）评奖活动，于一九八五年七月在云南昆明举行。管弦乐器和钢琴从欧洲传入中国已有百余年的历史（作为西方人之贡品进入中国封建宫廷的时间则更早），在中西文化交流的过程中，这些外来乐器已逐步融汇为中国新音乐文化的一个组成部分，在中国社会文化的大环境中生根、开花、结出了新的果实。但是，长期以来，这类艺术品种的发展不平衡，这表现在：（1）表演艺术方面的成就超过创作的成就。（2）重奏曲的表演、创作水平低于独奏和独奏曲的水平。这种不平衡的状况，与室内乐在专业音乐中的重要地位是不相称的。全国第四届音乐作品评奖活动的举

行，一方面是对这类艺术品种创作成绩的全面检阅，另一方面也是对室内乐范畴创作的鼓励和推动。

这次评奖活动的获奖作品一共 24 首（一等奖 5 名，二等奖 7 名，三等奖 12 名），是从全国 28 个参赛选区初选确定的 78 首作品中评选出来的。24 首获奖作品中，重奏曲占 11 首。它们是：一等奖 弦乐四重奏《琴曲》（周龙）、《边寨素描》（李晓琦）；二等奖 大提琴四重奏《为四把大提琴而作的乐曲》（张千一）、钢琴三重奏《玉门散》（张庆祥）、《第一弦乐四重奏——为纪念鲁迅先生而作》（关峡）、《A 调弦乐四重奏》（张千一）、钢琴五重奏《赋格音诗》（曹光平）、弦乐四重奏《川江叙事》（郭文景）；三等奖《第一弦乐四重奏——青春年华》（敖昌群）、钢琴三重奏《山民印象》（彭志敏）、弦乐五重奏《叙事曲》（邹明辉）。这些作品的题材，既有表现当代社会生活不同层面的“边寨素描”、“川江叙事”、“青春年华”、“山民印象”、“叙事曲”，也有表现古代诗词意境的“琴曲”、“玉门散”；也有受伟大文豪鲁迅先生精神激励而作的“纪念鲁迅”，也有可以引起广泛联想的无标题音乐。从表现技法上看，百分之九十以上的作品都在立足于本民族传统音乐文化的根基上，更多借鉴欧洲古典——浪漫乐派共性写作时期的写作方法，并以音乐意境的深入开掘为依据，在音乐材料、语言、调性幅度、音响、音色及与之关联的演奏方法等方面，都有许多具有明确艺术目的的创造，显示出重奏曲创作在艺术表现上的长足进步，从一个重要的侧面反映了中国专业音乐创作水平的提高。这次评奖活动的另一个显著特点是采用现场演奏代替仅依据乐谱和录音进行评选的惯常做法，把评委们的“关门评审”变成公开的音乐会形式的演出，

形成赛场内外听众和专家对新作品热情关注的活跃场面。在 24 首获奖作品中,有两首作品(瞿小松《大提琴狂想曲》、张千一《为四把大提琴而作的乐曲》)因较明显地采用非常规的表现技法而招来“现代派”的争议。经过评委们认真而又慎重的评审,对这两首仅占全部获奖作品总数百分之八的探索性作品,给予了应有的鼓励,反映了评委们对创作风格和技法上的严肃探索精神所取的扶持态度。这次别开生面的评奖活动,对室内乐范畴的创作和其它形式的音乐创作都有深远的影响。

八十年代中期以后,新的重奏曲不断涌现,重要的作品如:何训田弦乐四重奏《两个时辰》(一九八七年在德国获韦柏国际室内乐创作比赛三等奖)、莫五平弦乐四重奏《村祭》(一九八八年在香港获国际现代音乐节青年作曲家作品比赛第二名)、陈怡《管乐五重奏》、叶小钢《钢琴五重奏》(以上两曲一九八八年在美国获奖)、罗忠《第二弦乐四重奏》、林华钢琴五重奏《桃花坞木刻年画》、刘庄《长笛、大提琴、竖琴三重奏》、谭盾《第二弦乐四重奏》、苏聪《第三弦乐四重奏》、杨逢时《四首为木管、打击乐和钢琴而作的重奏》等,显示出中国当代管弦乐器重奏曲创作的多样性和广阔的发展前景。

交响音乐创作

中国的交响音乐,诞生在近代中西文化交汇的历史大潮中。在一九四九年前二十年左右的时间里,黄自、萧友梅、江文也、冼星海、马思聪、郑志声、贺绿汀、张肖虎等作曲家写出了一批具有“拓荒”性质的作品。

据笔者粗略统计，这一时期内中国作曲家创作、并见诸于各种史料记载的交响音乐作品总数，在 45 部(首)上下。虽然限于历史条件和社会环境，这些作品在当时整个中国音乐创作中所占的比例很小，社会影响也不甚显著，但是，这些带有启蒙意义的尝试，却为中国交响音乐的发展奠定了最初的基础。

中华人民共和国成立后，交响音乐创作进入到一个新的发展时期。一九四九至一九八九年的四十年历程，中国交响音乐创作的发展可分为六个不同的阶段。

交响音乐发展的开端

从新中国的建立到一九五六年毛泽东“百花齐放，百家争鸣”方针的提出，以及同年夏天规模盛大的“全国音乐周”的举行，是交响音乐创作发展的一个良好阶段。七年中，交响音乐新作的出现与日俱增。主要作品有丁善德《新中国交响组曲》、《新疆舞曲》、朱起东《g 小调第二交响乐》，王云阶《第一组曲——江南》、《第一交响乐》(演奏一、三乐章)，黄贻钧《民歌选奏》、《江南组曲》，章纯《胜利交响乐》，马思聪《欢喜组曲》、《春天舞曲》、诗剧《屈原》配乐及《山林之歌》，王义平《貔貅舞曲》，刘铁山、茅沅《瑶族舞曲》，黎国荃《青年圆舞曲》，葛光锐《塔里木河》，盛礼洪《在森林》，杨碧海《节日》，赵行道《森林组曲》，葛炎《欢乐组曲》、《马车》，金沙《游猎归来》，李滨荪《牧野》，张肖虎《钢琴协奏曲》，陆华柏《康藏组曲》，张赫《快乐的农村》，桑桐《幻想曲》，刘守义、杨继武唢呐协奏曲《欢庆胜利》，江文也《小交响乐》、《汨罗沉流》，苏夏《云南组曲》，

李伟才《中国民歌组曲》，吴增荣《东蒙民歌四首》，王树《高原山歌组曲》，蒋小风《玫瑰花的故事》，瞿维《管弦乐组曲》，胡延仲《民歌四首》，施咏康《黄鹤的故事》，李焕之《春节组曲》，老志诚《在森林中》，秦咏诚《欢乐的草原》等。各地恢复和大批新组建的管弦乐队把演奏中国作品放在重要位置，中国音协也多次组织新作品的试奏、观摩活动，“全国音乐周”（一九五六年八月）期间演出的交响音乐作品就不少于10部。这些都促进了新作品的产生。

社会影响较大而又能反映这一阶段创作面貌的作品有：

1. 马思聪交响组曲《山林之歌》。由山林的呼唤、过山、恋歌、舞曲和夜五个乐章组成。单数乐章富于歌唱性，旋律优美抒情；双数乐章是舞蹈性的，生动活泼，充满谐趣。作品所描绘的景物与作曲家四十年代在西南山区的生活经历有关。乐曲结构严谨、层次分明、首尾呼应、格调统一，和声与配器手法有不少新的尝试。

2. 李焕之《春节组曲》。由序曲——大秧歌、情歌、盘歌、终曲——灯会四个乐章组成。序曲早于其他乐章完成，一九五五年初与听众见面后就获得广泛好评，其后常被列为中外乐团演奏的曲目。这部作品一方面与革命战争时期根据地的生活相联系，另一方面又表露出胜利的欢悦情绪和作者对生活的由衷赞美。

3. 施咏康交响诗《黄鹤的故事》。作者将民间传说中的故事情节放在奏鸣曲式的结构中展开，既便于叙事，又使音乐材料的组织具有音乐发展的逻辑性。在配器上，代表民间艺人形象的竹笛的运用，丰富了管弦乐队的色彩。作品首演于“全国音乐周”，当时作者是上海音乐学

院的毕业生,表明新中国成立后青年作曲家的迅速成长。

4. 刘铁山、茅沅《瑶族舞曲》。用复三部曲式写成。它突出的特点是旋律优美,行板部分充分抒情,欢快部分亦十分动听,加之和声甜美、织体单纯,很快就赢得了听众的喜爱,是五十年代颇为风行的作品。

5. 王义平《貔貅舞曲》。是一首以抒情笔调描绘民间歌舞场景的管弦乐小品。主要曲调取材于青海民歌《菜子花儿黄》,作者使用不同的配器手法将它加以变奏处理,以5/4节拍和相应的舞蹈节奏作贯穿因素,保持了舞曲风格的统一。

总的来看,这一阶段作曲家的创作心态比较舒展,题材选择也较为宽泛,描绘自然景物、表现风俗民情、叙述神话传说的作品占了较大的比重。这些与人民生活十分贴近的作品,朴实优美、手法简练,民族风格浓郁,作曲家们继承了欧洲古典和中国启蒙时期交响音乐重视旋律的传统,旋律的运动形态即为乐曲结构最重要的标志,所有的作品都有易唱易记的歌唱性旋律。在作品的形式上,采用民间音乐为主题的中小型作品居多。限于当时民族音乐文化建设的整体水平,作曲家艺术视野尚不宽广,表现手段也不够丰富,除极少数作品外,多数作品缺乏交响性的展开。这些不足,表明中国交响音乐创作还处于初期的发展阶段。

波折中的发展

一九五七至一九六五年,是中国交响音乐创作迅猛发展而又经历巨大波折的一个复杂年代。一方面,由于有前一阶段发展的良好基础,加上与苏联和东欧一些国

家文化交流的促进，音乐教育的发展，专业人才的涌现和乐团演奏水平的稳定、提高等因素，使这一时期交响乐作品的数量激增，作曲家技法的运用趋于熟练，在交响乐作品民族风格的探索上取得了显著的成绩，积累了一批有影响的曲目，中国交响音乐初创期的艺术风格基本形成。另一方面，由于创作思想上受到“艺术为政治服务”的影响，相当数量的作品程度不同地存在着公式化和概念化的倾向。上述两方面的综合，致使这一阶段的创作呈现繁荣与波折并存的局向。

要全面统计六年间产生的交响音乐作品数量是困难的。虽然作为音乐会曲目公开演奏和出版了总谱的作品，在全部创作中占有很大比重，但不少作品也在一定范围内经过试奏，这就给精确的统计带来了麻烦。下面列举的近90部作品，是经过公开演奏并见诸报刊文字的：

李焕之第一交响曲《英雄海岛》，罗忠《十三陵水库落成典礼序曲》、第一交响曲《浣溪沙》、第二交响曲《在烈火中永生》、交响诗《一个女英雄》、《洪湖赤卫队》组曲、《四川组曲》，罗忠、赫琮等《广西组曲》，马思聪第二交响曲，丁善德《长征》交响曲，王云阶第二交响乐《抗日战争》，江定仙交响诗《烟波江上》（《武汉随想曲》），瞿维交响诗《人民英雄纪念碑》、组曲《光辉的节日》、幻想序曲《白毛女》，瞿维、曹鹏《洪湖赤卫队》幻想曲，吴祖强交响音画《在祖国大地上》、《非洲组曲》，吴祖强、杜鸣心舞剧《鱼美人》组曲，辛沪光交响诗《嘎达梅林》、《草原组曲》，施咏康交响乐《东方的曙光》、圆号小协奏曲《纪念》，沙梅第一交响乐《幸福生活》，朱践耳《节日序曲》、交响合唱《英雄的诗篇》，何占豪、陈钢小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，王强大提琴协奏

曲《嘎达梅林》，刘诗昆、黄晓飞等《青年钢琴协奏曲》，魏作凡、施万春等《节日序曲》，王树小提琴与乐队《家乡之歌》、交响叙事曲《十面埋伏》，瞿希贤《巨人的步伐》，杨桦《南海之滨》组曲、交响诗《向秀丽》，于苏贤交响诗《青春之歌》，中央乐团集体（罗忠、马育弟、张仁富等执笔）交响诗《保卫延安》，中央乐团集体（杨牧云、邓宗安等执笔）交响诗《穆桂英挂帅》，陆明《宝塔山之夜》，羊路由等交响曲《浣溪沙》（第一乐章），章纯《胜利交响乐》（第一乐章），李延生《祖国》交响乐，张肖虎《浔阳曲》，廖胜京《火把节之夜》，李秉衡《山西民歌四首》，欧阳利宝《跑驴》，霍存慧《提灯游行》、《蹦蹦组曲》、《兴修水利组曲》，秦咏诚交响诗《歌唱二小放牛郎》，许元植小提琴协奏曲《我的家乡》，交响乐《旭日东升》，肖善艺《祖国交响诗》，冯仲华钢琴协奏曲，张筠青交响诗《东方红》，牛万里交响曲《珠穆朗玛红旗飘》，王进德钢琴与乐队《海河之春》，刘庄《一九四九年组曲》，黄容赞《东风赞》，钟信明《水库畅想曲》，程生仁《庆公社》，陈铭志《边寨组曲》，李瑞星、王羽钢琴协奏曲《刘志丹》，刘敦南、孙以强等钢琴与乐队《跃进颂歌》，刘福安《安徽民歌主题随想曲》，刘福安、卞祖善等交响诗《八一》，车健《百万雄师下江南》，徐振民《渡江交响诗》，王震东交响诗《广州起义》，吴应炬《小熊组曲》，史真荣《龟兔赛跑》，肖衍、吕其明交响乐《郑成功》，江文也《俚谣与村舞》、《第四交响乐——纪念郑成功收复台湾三百周年》，盛礼洪组曲《黑奴恨》，施万春钢琴协奏曲，魏作凡《鄂伦春史诗》，牟洪《英雄交响诗》，于大成《青年钢琴协奏曲》，田保罗交响狂想曲——献给祖国的建设者，郑德仁《采茶灯》，马培元《秋

收》，茅于润《黄河》、《舞曲二首》，彭家 小提琴协奏曲，杨庶正《土族民歌主题随想曲》，王庚生、杨昆等交响诗《昆仑春晓》，吴豪业交响组曲《十面埋伏》，王耀华小提琴协奏曲《刘胡兰》,靳延平叙事曲《祖国的山河》。

这份远非完备的曲目单，反映了这一阶段交响音乐创作蓬勃发展的景象。当然，这众多的作品，在艺术质量上并不平衡。其中，有较大影响而又能代表这一阶段交响音乐创作水准的作品有：

1.丁善德《长征》交响曲。一九六一年部分首演，一九六二年完整演奏。包括踏上征途、红军，各族人民的亲人、飞夺泸定桥、翻雪山，过草地、胜利会师五个乐章，是第一部反映长征题材的大型器乐作品。作者从革命历史歌曲和长征沿途的各族民歌中选取典型音调，集中用作第一、二乐章的主题。全曲结构完整、形象鲜明，在音乐材料的组织和织体的多层次展开、复调手法的运用和调式和声的扩展等方面，体现了作曲家熟练的专业技巧以及在交响音乐民族化、群众化方面新作的努力。

2.王云阶第二交响乐《抗日战争》。一九五九年首演。用传统交响曲的奏鸣套曲形式写成。四个乐章的小标题分别是：抗战、回忆、到敌人后方去、欢庆胜利。为表现特定的历史环境，作品采用了抗日战争时期广泛流行的《义勇军进行曲》、《松花江上》等群众歌曲和民间的秧歌曲调，并对这些基本素材作了必要的发展。新创作的第一乐章主部主题情绪激昂，富于号召力，具有时代音调的概括性。这是一部结构宏大的史诗性作品。

3.罗忠第一交响曲《浣溪沙》。一九五九年首演。作品依据毛泽东《浣溪沙·和柳亚子先生》词意创作而成。

第一、二乐章表现词的上阕，写人民的苦难和斗争；第三、四乐章表现词的下阕，写胜利和欢乐。作品以内蒙民歌《走西口》、陕西秦腔以及《三大纪律、八项注意》、《东方红》等曲调为主要素材，在民间音调的交响性展开方面积累了经验。

4. 罗忠《十三陵水库落成典礼序曲》。作于一九五八年，是一部正面表现社会主义建设题材的单乐章作品。未直接引用民间旋律，但语言朴实，结构严谨。可以从作品中感受到“大跃进”的时代气息，有鲜明的时代印记。

5. 李焕之第一交响曲《英雄海岛》。一九五九年首演。由在祖国的东南海、英雄战歌、在前沿村庄、终曲四个乐章组成，连续演奏。作曲家广泛地从自己家乡闽南的梨园戏、高甲戏、芗戏、南音和民歌中吸取音调，根据作品表现的需要进行综合与再创造，塑造了大海和家乡人民移山填海的英雄形象，以及作者对家乡热爱的情怀。

· 马思聪第二交响曲。一九六一年首演。三个乐章皆用奏鸣曲式或变体奏鸣曲式写成，连续演奏。由于音乐发展的需要，在第一乐章展开部结束、行将再现时，第二乐章完整进入，然后才接以第一乐章的再现部（即第一乐章的再现部插在第二、三乐章之间），于是形成这部作品独特的结构形式。作品以中国近代革命战争为表现题材，三个乐章的基本情绪是：激烈的战斗——深沉的悼念——胜利的欢腾。无标题的交响音乐在当时极少，这部作品较好地运用了交响音乐思维，发挥了音乐艺术在情感表现上的特长，在当时是难能可贵的。

7. 瞿维交响诗《人民英雄纪念碑》。一九六一年首演。单乐章奏鸣曲式。两个主要的音乐主题对比鲜明、发展

充分，情感表达和技巧运用都比较完美，是作者赴苏联留学深造后在创作上的新成就。

8. 辛沪光交响诗《嘎达梅林》。一九五七年首演（是作者一九五六年中央音乐学院的毕业作品）。由带插部的单乐章奏鸣曲式写成。作者将深沉的内蒙同名民歌主题放在展开部的高潮处出现，而在呈示部塑造了优美的草原主题和强烈的斗争主题。作品出自一位青年女作曲家之手，显示了交响音乐创作队伍的扩大和作者的才华。

9. 何占豪、陈钢小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》。一九五九年首演。根据民间流传的“梁祝”爱情故事，以优美的越剧唱腔为蓝本创作而成。全曲分为相爱、抗婚、化蝶三部分，与协奏曲惯用的奏鸣曲式结构相溶合。作品创造性地吸收了中国戏曲音乐丰富的表现材料和手法，塑造了情深、动人的音乐形象，是中国交响音乐民族化的优秀成果。它从诞生的那天起，就深受中外听众喜爱，长演不衰，对中国交响音乐的发展具有重要的意义。

10. 刘诗昆、黄晓飞等《青年钢琴协奏曲》。一九五八年首演。试图表现新中国青年的精神风貌。选用的音调与革命根据地陕西、山西一带的民歌有关，并借用歌剧《刘胡兰》（陈紫、茅沅、葛光锐原曲）中“一道道水来一道道山”的主题，钢琴部分有不少辉煌的段落。用中国民族管弦乐和打击乐为钢琴协奏，是这部作品在表现形式上的探索。

11. 中央乐团集体创作（杨牧云、邓宗安执笔）交响诗《穆桂英挂帅》。一九六一年首演。以同名京剧为创作蓝本，分别为引子、回几、辽兵入寇、挂帅出征四个部分。除第三部分使用单纯的交响乐队外，其余部分采用

京剧唱腔、锣鼓、器乐曲牌与交响乐队相结合的形式。是一九五八年以来，中央乐团“大搞交响音乐创作群众运动”和“交响音乐民族化”的代表性成果，为日后交响乐与中国戏曲结合的进一步探索积累了经验。

这一阶段交响音乐创作具有以下特征：

第一，十分注重作品题材的思想性。这表现在反映现实生活及描写革命斗争题材的作品，比上一阶段大量增加，中国近代革命史的许多重大事件——南昌起义、广州起义、长征、抗日、保卫延安、渡江作战等，皆有涉及；历史人物和故事传说中的主人公（如穆桂英、郑成功、嘎达梅林、梁山伯与祝英台等），都具有爱国主义和反侵略、反压迫、反封建的积极意义。

第二，标题性的创作思维。每一部作品都有明确的表现对象和较为确定的思想内涵，而且几乎所有的作品（马思聪的个别作品除外）都有具体的文字标题。这一特征是由“艺术作品是生活的再现”以及注重作品内容的思想性的创作原则所决定的。

第三，音乐语言和表现风格的民族性。这集中表现在从民族传统音乐中汲取特征音调，加以器乐化的发挥，不少作品的音乐主题就是原型的民歌、器乐曲、戏曲唱腔、曲牌，或不同历史时期的群众歌曲。这些曲调，突破了欧洲古典交响音乐大、小调式的基本色调，使中国听众感到亲切。另外，在曲体结构、音色、织体、多声音响、乐队编制和演奏技法上，也有许多以民族传统音乐为依据的创造。

第四，艺术表现形式的群众化。作曲家力求使作品让听众易于接受和乐于接受，标题性的创作原则、民族化的表现风格、以及对可唱性旋律的强调和织体结构的

单纯、明晰，都与作品的群众化密切相关。

第五，创作技法的运用，仅限于对欧洲古典——浪漫乐派、民族乐派和苏联典范的交响音乐作品表现形式的借鉴。

以上特征，不仅构成了这一阶段中国交响音乐创作的基本面貌，也清晰地显现出处于初创期的中国交响音乐基本的艺术风格。

但是，自一九五七年以来，思想政治领域过左过激的倾向，必然地影响到交响音乐的创作实践，这反映在以下三个方面：

第一，由于对“为无产阶级政治服务”方针的片面理解，在一部分作品中，出现了用交响音乐的器乐语言来图解政治概念的倾向，特别在“音乐界也要放射‘卫星’”的一九五八年，产生了一些图解式的简单化作品。如一九五七年十一月，毛泽东发表“东风压倒西风”的讲话，于是，上海、广州、武汉等地不约而同地创作出“东风压倒西风”为题材的交响音乐。“有一部写东风压倒西风的交响诗，里面一个主题是用‘义勇军进行曲’，另一个主题代表帝国主义，在乐队中模仿了一阵风声，经过斗争，最后出现了‘东方红’的曲调，表示东风已经压倒西风”。另一部作品“以一个中国民族乐器代表‘东风’，以一个西洋乐器代表‘西风’……经过两者的斗争，而最后‘西风’被压倒了”。还有一部作品，以苏联歌曲《祖国进行曲》和中国的《东方红》“代表以中苏联盟为基础的社会主义阵营，用包含三全音的音调及半音下行，代表外强中干的纸老虎‘西风’”，经过两主题矛盾冲突，“西风”一落千丈。《国际歌》主题换用小调奏出，是“力量的隐伏”；《国际歌》主题回到大调，“有如黑暗中燃起

火炬”，“西风主题”辗转挣扎，趋于微弱，最终在低音部消失，而《祖国进行曲》和《东方红》愈加昂扬，最后在尾声中加入人声的吆喝，加强胜利欢呼形象。这是用交响乐图解政治概念的典型例子。就连一些较有影响的作品，也不同程度地存在标签化和公式化的毛病。如用《三大纪律八项注意》、《没有共产党就没有新中国》和《东方红》的曲调，分别代表人民军队、共产党和领袖，在表现革命斗争历史题材的作品中普遍运用，造成音乐主题的雷同。

第二，在创作方式上，一度掀起“大搞交响乐创作的群众运动”，虽对作品数量的增加、破除创作迷信、普及交响音乐知识有一定意义，也确实出现过少数较好的作品，但从总体上看，这一阶段用“群众运动”方式产生的作品，艺术质量极不平衡，多数较差，显露出拼凑、捏合、赶任务的痕迹，因而缺乏生命力。

第三，交响音乐民族化和群众化要求的提出，对中国交响音乐的发展，无疑具有积极意义，并产生了丰硕的成果（如《梁祝》小提琴协奏曲）。但是，在一部分作品中，对民族化和群众化的理解偏于狭窄，缺乏对民族文化精神及其丰富形态的深入开掘；少数作品还将群众化与通俗化、简单化混为一谈，妨碍了艺术表现技巧的探索创新，对交响音乐这门需要高度专业技巧的艺术品种的健康发展不利。

一九六三至一九六五年，在突出强调“千万不要忘记阶级斗争”的历史时期，交响音乐这种外来的、专业性很强的艺术形式势必受到政治的强烈冲击。部分音乐艺术院校中的西洋乐器演奏专业被停办，一些地方的管弦乐队遭到撤并，随着对德彪西的批判，音乐语言、形

式技巧方面的探索更受限制。在这种情况下、部分作曲家中断了交响音乐的创作，而把精力转到当时大力提倡的群众歌曲以及其他的声乐作品上（如朱践耳、李焕之、瞿维等）。另外，一些作曲家虽然写出了交响音乐作品，却找不到演奏的机会，只得把总谱搁置起来（如钟信明、王西麟等）。尽管这一阶段各地也还继续举办音乐节或艺术节（如“上海之春”、“沈阳音乐周”等），但是这些活动几乎全被“万人歌咏大会”所替代，极少演奏交响音乐。偶有演出，除了重复过去部分革命化题材的曲目外，也多是演奏一些不署名的或集体创作、改编的作品。

据不完全统计，一九六二至一九六六年初的四年间各地演奏的交响乐新作有：

一九六三年，哈尔滨，小提琴协奏曲《忆延安》（陈地）。

一九六四年，沈阳，钢琴协奏曲《炼钢工》；天津，《拉美风暴》。

一九六五年，上海，《红旗颂》（吕其明）《工人组曲》，包括港湾号子、钢花怒放、巧织春及前进，革命的火车头等段落（上海乐团业余创作组）。

一九六六年，北京，《南方来信》、《越南战歌》等。

显然，交响音乐的创作是十分贫乏的。而且，有时还把“道白、快板、表演、朗诵、喊口号”等加进交响音乐的演出，强调“一切从工农兵的需要和喜闻乐见出发，从社会主义革命和建设需要出发，从世界人民革命事业的需要出发，这是我们的方向”。上述种种偏激的思想和违背交响音乐艺术规律的做法，导致交响音乐创作跌入了低谷。与前两个阶段相比，无论作品的数量或艺术质量，都明显地下降了。交响音乐创作的冷落与萧条，

预示着更大风暴的到来。

“文化大革命”中的交响音乐

一九六六至一九七六年，中国进入一个特殊的历史时期。在“四人帮”扫除“封、资、修”、“大、洋、古”文艺作品的批判浪潮中，自一九六三年以来就开始冷清的交响音乐园地，更是百花凋零。

这一时期，受“四人帮”直接控制而产生的交响音乐作品一共有三部，即“革命交响音乐”《沙家浜》、《智取威虎山》以及钢琴协奏曲《黄河》。前两部作品，都是根据京剧移植、改编、创作的，有鲜明的文学形象和完整的戏剧情节，以同名京剧的唱段为主要音乐材料，剧情的展开和唱腔的起落是决定乐曲结构的最重要因素。这种带有戏剧情节的交响大合唱，实际属清唱剧体裁，因此，不列入本文论述。

钢琴协奏曲《黄河》，由中央乐团创作（殷承宗担任首演时钢琴独奏），是根据冼星海著名的《黄河大合唱》改编的。乐曲分为四个乐章：（1）前奏：黄河船夫曲。刻画船工同黄河惊涛骇浪殊死搏斗的情景。（2）黄河颂。追溯中华民族的悠久历史，除主要采用原大合唱第二乐章男高音独唱的音乐材料外，还在乐队部分揉进《义勇军进行曲》的音调。（3）黄河愤。描绘美好的祖国河山，表现在敌寇铁蹄践踏下人民遭受的苦难，具有愤怒和反抗的强烈情绪，使用了原大合唱“黄水谣”和“黄河怨”两个乐章的音乐材料。（4）保卫黄河。描写战斗和胜利，音乐在《东方红》的音调中达到高潮，最后将《东方红》、《国际歌》与《保卫黄河》的音调结合在一起，作为全

曲的结束。虽然这部作品是“四人帮”肆虐时期的产物，在处理手法上（如第四乐章的结尾）有图解政治概念的痕迹，但是，由于有《黄河大合唱》原作的成功基础，比较充分地发挥了钢琴的演奏技巧，使这部作品仍然具有相当的艺术感染力，在粉碎“四人帮”后，还常被列入一些中外音乐团体的演奏曲目，有一定的影响。

除“四人帮”直接插手的作品外，还有一些属于“试验性”的创作活动，如一九七五年首演的交响诗《刘胡兰》（中央乐团创作，田丰、李序执笔），刘诗昆的钢琴协奏曲《战台风》，陈钢、丁芷诺的小提琴协奏曲《柯湘》等，都进行过“试验演出”。

吴祖强在“文化大革命”期间根据华彦钧原作改编的弦乐合奏《二泉映月》，以富于韵律的复调线条，构成各歌唱声部的呼应、对比，在保持原作曲调美的基础上，增加了作品的艺术魅力，成为中外乐坛广泛演奏的曲目。他与王燕樵、刘德海合作的琵琶协奏曲《草原小姊妹》，取材于两位蒙族小姑娘与暴风雪搏斗、保护羊群的事迹，采用了同一题材动画片音乐的主题歌，以及用蒙古族音调写成的歌曲《敬祝毛主席万寿无疆》（后改词为《祝福歌》，阿拉腾奥勒作曲）的曲调，将多乐章的划分与单乐章归纳、叙事性多段体与欧洲奏鸣曲式的结合包容在一起，并较好地发挥了琵琶丰富的演奏技巧。这部协奏曲虽然于一九七二年秋完成了总谱写作及乐队排练，但被“四人帮”搁置多年，直到十年动乱结束后才正式与听众见面。

十年浩劫后的复苏

一九七六年，中国老一辈党和国家的重要领导人周恩来、朱德、毛泽东相继辞世，天安门前发生了人民群众悼念周恩来、反对“四人帮”的“四五”运动，以及“四人帮”覆灭一系列重大的事件。这段惊心动魄的历史，正是交响音乐新长于表现的题材。于是，随着“四人帮”文化专制的结束，便出现了一批以《一九七六》为标题或表现内容的作品。在这方面，北京的王震亚、陈培勋、黄安伦、李序，东北的霍存慧、刘锡津等作曲家，都做了有益的尝试。

但是，“文化大革命”刚结束，人们对这场空前的社会浩劫的认识，还有一个深化反思的过程，其次，作曲家们遭受十年的禁锢和耽误，要用复杂的交响音乐手段，正面表现如此重大的历史题材，尚显得力不从心。相比之下，从一个特定的角度反映这一时期人民真情实感的作品，却产生了极大的影响。如郑路、马洪业的管弦乐曲《北京喜讯到边寨》，以西南少数民族音调为素材，描写粉碎“四人帮”的喜讯传来后，边疆各族人民欢欣鼓舞的心情。李耀东的小提琴协奏曲《抹去吧，眼角的泪》，原是音乐故事片《生活的颤音》中贯穿的音乐材料，经剪裁集中、独立成章后，哀思的音调与光明的颂歌形成鲜明的对比。这是交响音乐创作经历十年浩劫，处于恢复时期的两部广为流传的作品。

此外，杜鸣心交响音画《祖国的南海》、《青年交响乐》、《飘扬吧，军旗》，王酩《海霞组曲》，储望华、朱工一钢琴协奏曲《南海儿女》，陈培勋《英雄的诗篇》，

盛礼洪《第二交响曲》，吕其明交响叙事诗《白求恩》，奚其明芭蕾组曲《魂》、《向往》，刘念劬《帕米尔风情》，陆在易《睡莲》，金复载《喜马拉雅山随想曲》等作品，在这一时期较有影响。

经过四年多的恢复和积累，一九八一年五月，文化部、广播电视部和中国音乐家协会联合举办了全国第一次“交响音乐作品评奖”活动，对这一时期产生的，以及写于“文化大革命”前或“文化大革命”中但未公开发表或演奏的交响音乐作品进行了集中的检阅，从全国各地经初选送来的近 100 部作品中，评出获奖作品 35 部。其中，获得优秀奖的作品是以下 6 部：

刘敦南《降 B 大调第一钢琴协奏曲——山林》，由山林的春天、山林的夜话、山林的节日三个乐章组成。全曲以苗族“飞歌”音调为基本素材，音乐清新而有诗意，并充分发挥了钢琴的演奏性能。朱践耳《交响幻想曲——纪念为真理而献身的勇士》，单乐章奏鸣曲式。强烈的呐喊般的引子之后，淳朴秀丽、略带沉思的第一主题与愤慨的第二主题交织发展，在戏剧性的矛盾冲突中塑造勇士的形象，赞颂勇士追求真理的献身精神。李忠勇交响音画《云岭写生》，由山寨春晨、密林逐猎、撒尼跳乐、月下情歌、节日路景五个乐章构成，用丰富的管弦乐色彩，描绘西南边陲壮丽秀美的自然景色和少数民族的生活风貌。王西麟《云南音诗》，包括茶林春雨、山寨路上、夜歌、火把节四个乐章，是又一部描绘云南少数民族风情的作品。初稿完成于一九六四年，十多年后参加评奖仍不失其新意。陈培勋第二交响乐——《清明祭》，正面表现一九七六年清明时节人民群众悼念周总理、反对“四人帮”的政治事件，内容直接取材于《天安门诗抄》，包

括烈士碑前、忠魂舞、遗愿化宏图三个连续演奏的部分。张千一的交响音画《北方森林》描绘大森林瑰丽的色彩，表现祖国北方森林中昼夜之间的景色变幻，部分吸取了东北鄂伦春民歌的音调。作者生于一九五九年，时年二十二岁，是最年轻的获奖者。

宗江、何东小提琴协奏曲《鹿回头传奇》等12部作品获优良奖；阿不都热西提、周吉的《沙漠驼铃》等17部作品获鼓励奖。

这是中国近现代音乐史上第一次全国性的交响音乐创作评比活动，对推动中国交响音乐创作的发展具有重大意义。这批获奖作品继承了中国交响音乐与现实生活紧密联系、与民族传统文化融汇化合、与广大听众相沟通等优良传统，并在题材选择、材料处理、技巧发挥等方面有新的发展，多数作者正逐步摆脱过去创作中一度存在的公式化、概念化的影响，技巧的熟练和作品艺术形式的完整程度普遍提高，一些作品在表现技巧上开始显露的探索创新精神，给中国当代音乐注入了活力。

历史新时期的蓬勃发展

一九八二至一九八九年，中国交响音乐创作进入异常活跃的一个重要发展阶段。这首先表现在作曲家对交响音乐的艺术特征和创作规律的认识深化了，作品题材的广度和艺术表现的深度大为拓展，民族形式、个人风格、技术手段等呈现出前所未有的多样性，作品数量激增，优秀之作不断涌现，青年一代作曲家迅速成长。这一切，汇聚成交响音乐创作蓬勃发展的景象。

鉴于八年间各地演出活动和各种国际交流的频密，

实难精确收录经过公开演奏的每一部新作。因此，下面的记述是以这一时期具有代表性的交响音乐作曲家和重要的创作演出活动为线索展开的。

朱践耳继《交响幻想曲》之后，在这八年里，他先后写出了描绘西南地区苗、侗、白、纳西等少数民族风土人情、叙述民间故事、传说、表现他们性格特征和理想追求的交响组曲《黔岭素描》(一九八二年)、《蝴蝶泉》(二胡与乐队，张锐二胡主题，一九八三年)和交响音诗《纳西一奇》(一九八四年)；为上海举行国庆三十五周年音乐会创作的大管弦乐《前奏曲》(一九八四年)；对“文化大革命”进行历史反思的《第一交响曲》(一九八五——一九八六年)及其姊妹篇《第二交响曲》(一九八七年)；题献给藏族同胞的《第三交响曲》(一九八八年)以及取名为《天乐》的唢呐协奏曲(一九八九年)等8部极有份量的交响音乐作品。从音乐内涵的揭示到艺术形式的创造，都有许多成功的探索。这些作品，在处理音乐内容与形式的关系、客观现实与主观感受的关系、艺术表现手段的继承传统与刻意创新的关系、音乐风格的民族性与音乐材料的世界性的关系，以及标题与无标题、抒情与哲理、音乐语言及技术技巧与听众欣赏心理的沟通等一系列重要关系的处理上，都体现了一位有丰富创作经验的作曲家的艺术追求。其中《黔岭素描》和《纳西一奇》是风俗交响音乐的佳作；《第三交响曲》和唢呐协奏曲《天乐》，在音乐语言传神写意方面达到了新的高度；而“第一”、“第二”交响曲则以其内涵的深刻、情感的真挚和形式的精美，赢得了广泛赞誉。朱践耳的这些成功作品，是中国交响音乐创作水平的最新反映。

杜鸣心在这一阶段的主要作品有：交响幻想曲《洛神》,取材于魏晋时期描写陈思王与洛神爱情故事的文学名篇《洛神赋》(曹植);应日本小提琴家西崎崇子之约创作的小提琴协奏曲;还有三个乐章的钢琴协奏曲《春之采》及四个乐章的《长城》交响乐。这些作品,无论是有标题的——《洛神》、《长城》,还是无标题的——小提琴协奏曲和钢琴协奏曲(“春之采”标题系后加),均充分发挥旋律因素的表现作用,主要通过格调鲜明、优美动情、多姿多彩的旋律创造,准确而深入地表达音乐作品的情感内涵。这些作品,曾分别于一九八二年和一九八八年两度在香港举办的“杜鸣心作品音乐会”上演奏。美国舞蹈家薛娉婷还根据他的小提琴协奏曲为中央芭蕾舞团编排了现代芭蕾舞《紫气东来》。

谭盾是“文化大革命”后成长起来的青年作曲家。他的交响曲《离骚》于一九八一年获奖后,便引起人们注目。他于一九八五年十一月在中央音乐学院提前修毕硕士研究生学业,在北京举行交响作品音乐会,首开中国作曲家以个人名义在国内举行交响作品专场音乐会的记录。在这场音乐会上,演奏了他的管弦乐《序曲》、《弦乐队慢板》、《钢琴协奏曲》、《两乐章交响曲》和《乐队与三种音色(人声、低音单簧管、低音大管)的间奏》。最后这部作品是谭盾新创作风格的尝试,显示出作曲家独特的个性及他对音乐和音乐表现形式的理解。这部作品演出后,在国内引起不同反映,近年来先后在香港、美国、英国、匈牙利、日本等地演奏(一九八八年后改名为《道极》),于一九八九年获柯达伊作曲比赛一等奖。

瞿小松是“文化大革命”后成长起来的又一位活跃的作曲家。他于一九八六和一九八八年两度在北京举行

交响作品音乐会。在此之前，他的四部交响音乐作品——《弦乐交响乐》、大提琴与乐队《山歌》（一九八二年获美国齐尔品协会作曲比赛一等奖）、小提琴与乐队《山之女》、组曲《山与土风》、曾由中国唱片公司录制磁带与唱片，在香港等地发行。他在第一次个人交响作品音乐会上推出的作品有：《打击乐协奏曲》、《第一大提琴协奏曲》、《MongDeng》和《第一交响乐》。其中，完成于一九八四年的《MongDeng》，是为混合室内乐队而作的，这部形式独特的单乐章作品，多次在国内外演奏，是瞿小松这一时期的代表作。“献给一九八六年我的朋友们”的《第一交响乐》，表现出奋进的精神力量，获一九八六年“中国唱片奖”交响乐作品的一等奖。一九八八年音乐会演出的作品有：为弦乐队和钢琴而作的《慢板》、舞剧《大地震》之三“文明之忧”以及为大管弦乐队、大合唱队而作的清唱剧《大劈棺》（“庄子试妻”），在这些作品中，他更加注重音乐材料及其处理方式的民族特性和表现手段的简练。

叶小钢一九八二年曾以《中国之诗》（大提琴与钢琴）获美国齐尔品协会作曲比赛一等奖。一九八五年十二月，在他的交响作品音乐会上，演出了《西江月》（为小型乐队与打击乐而作）、单乐章交响乐《老人故事》、《第一小提琴协奏曲》、《八匹马》（为十二件民族乐器与小型乐队而作）以及第二交响乐《地平线》（为女高音、男中音与交响乐队而作）。最后这部作品，采用藏族民间音乐囊玛为素材，气息宽广宏大，优美抒情，人声部分的歌词系刘索拉作，讲究单个词意和词组排列的美感，具有象征性诗歌的风格。

陈怡于一九八六年结束她的硕士学位研究生学业

时，在当年新落成的北京音乐厅举行个人交响作品音乐会。曲目有《两组管乐与打击乐》、弦乐队合奏《萌》、中提琴协奏曲《弦诗》、室内管弦乐《多耶》和《第一交响曲》。《多耶》取材于广西侗族民间歌舞，是根据作者同名钢琴曲（获第四届全国音乐作品评奖的一等奖）改写的，后又以此为蓝本，编配为大型乐队，列为中央乐团一九八七年参加首届“中国艺术节”和赴美国访问演出的曲目。《第一交响曲》于一九八七年初由中国青年交响乐团出访欧洲六国时演奏。

郭文景这位来自四川重庆的作曲家，于一九八七年四月在北京举行交响作品音乐会，曲目包括《第一小提琴协奏曲》、《川崖悬葬》（为两架钢琴与交响乐队而作），音诗《经幡》和交响乐《蜀道难》（为李白诗谱曲）。他的作品广泛吸取了川剧和四川民间音乐的表现因素，显现出巴蜀文化对他创作风格和音乐语言的影响。这种影响，在《蜀道难》和《川崖悬葬》中，与其他表现手段较好地融汇在一道，使作品的民族风格和地方色彩更为鲜明。

许舒亚是八十年代上海青年作曲家的代表之一。他于一九八六年十二月在北京举行交响作品音乐会，曲目包括了他这一阶段的主要作品《第一小提琴协奏曲》（获一九八二年美国齐尔品协会作曲比赛一等奖）、大提琴协奏曲《索》、《秋天的等待》（为室内乐队而作）以及第一交响乐《弧线》。他的作品风格细腻、包含着较多的理性思索。

何训田一九八八年秋，由四川成都来北京举行个人作品音乐会。曲目有交响乐《平仄》、《感应》以及《梦四则》（为二胡与管弦乐队）等。他侧重于音色因素在作

品中的发挥，色调及力度变化的层次感比较考究。

李序、牟洪、郭祖荣、永儒布、钟信明等五位中年作曲家，也曾先后在北京举行个人交响作品音乐会。李序的作品是第一——第四交响曲，分别以《英雄篇》、《忠魂篇》、《思痛篇》、《振兴篇》为标题，作品表现的内容在时间顺序上有历史的连续性，因而作者把它们组合为表现中国近现代革命史的“系列交响乐”，命名《龙魂》。牟洪的作品有交响合唱组曲《童景》、小提琴协奏曲《椰林》、人声与乐队《人与山》以及交响序曲《窦娥冤》。来自福建的郭祖荣，音乐会公演的作品是四部交响曲《山歌》、《降D调钢琴与乐队》、《第五交响曲》。蒙古族作曲家永儒布的作品有交响诗《额尔古纳之歌》、《怀念》（马头琴、弦乐队与竖琴）、《戈壁驼铃》（马头琴、竖琴、钢片琴及弦乐队）、《渔潮》（混合乐队与男声）、管弦乐《前奏曲》及交响组曲《故乡》，这些作品都具有浓郁的蒙古族风格。来自武汉的钟信明，在音乐会上演奏了他的交响组曲《长江画页》（选段）、《第一小提琴协奏曲》和《第二交响曲》，带有鲜明的荆楚文化的印记。五位作曲家的作品，虽然题材、风格、手法各异，但都不同程度地表现了中年作曲家希望自己的作品“为更多的中国听众所理解”的追求，以及“音乐形象的明确性、音调的民族性、音响的可听性及技法创新的目的性”等创作特征。

此外，青年作曲家蒋本奕、王霖新、周虹以及陶然、曲成久、许向前、王和声（四人联合）等亦在北京公开举行交响作品音乐会。这种以作曲家专场音乐会形式集中发表交响音乐新作的做法，在中国交响音乐过去半个多世纪的发展历史上是少见的，它是创作繁荣的一种标志，对交响音乐创作的发展和扩大作品的社会影响，起

了积极的促进作用。

但是，更多的作曲家却以其他方式或从其他途径推出了各种形式的交响音乐作品。各地涌现出来的作曲家中，在交响音乐创作领域比较活跃的，还有北京的张肖虎、王震亚、盛礼洪、罗忠、王树、王西麟、施万春、郭石夫、辛沪光、刘庄、田丰、金湘、卞祖善、孙亦林、张千一、周龙、陈远林、张小夫、李晓琦、高松华、李滨扬；上海的丁善德、瞿维、陈钢、吕其明、杨立青、赵晓生、刘念劬、金复载、徐景新、奚其明、陆在易、马友道、徐纪星、夏良、韩永、潘国醒、徐仪、陆培；广州的施咏康、蔡松琦、曹光平、宗江、杨庶正、杜钊、陈齐丽、彭家、朱诵；四川的李忠勇、高为杰、黄虎威、俞抒、唐青石、敖昌群、贾达群；东北的霍存慧、秦咏诚、朱广庆、吴大明、刘锡津、曹家韵；西安的饶余燕、赵季平、王海天、郭洪钧、张大龙；武汉的王义平、吴粤北、刘健；南京的徐振民；福建的吴少雄；广西的李延林；宁夏的李爱华、温德青；青海的张谷密；天津的姚盛昌；贵州的崔文玉等。他们创作了数量可观、风格形式异彩纷呈的交响作品，加上每年音乐学院作曲系学生的毕业创作和在国外留学的青年作曲家的新作，便使这一阶段的交响音乐创作呈现出成果累累的景象。

这一时期的交响音乐创作在下述三个方面显现出自己的特点：

1. 创作题材更加广阔，除革命历史题材和描绘民俗风情的作品外，在表现作曲家对社会、对人生、对重大的历史事件进行哲理性思考方面，有了新的突破，涌现出一批内涵充实、思想深刻之作。无标题作品（包括相当一部分虚拟标题的作品，如“西江月”、“平仄”、“感

应”之类)所占的比重上升。

2.作品的艺术形式更为多样,表现手段丰富,不同技巧的运用皆有成功的实践。西方二十世纪音乐一些具有代表性的技法,如序列十二音,泛调性的展开、音色因素的强调、有控制的自由发挥、非常规的乐队编制及音响组合、镜象对称结构、音高数列与节奏数列等,已不再被视为禁忌。许多作曲家以不同的方式将这些技法与中国传统文化精神的表现形式融会贯通,从音乐表现的需要出发,出现了不少有意义的探索和创造。

3.不同作曲家的创作个性和音乐风格,随着创作实践的积累逐步形成,在整体的民族风格中日渐鲜明。作曲家在交响音乐作品中个人风格的凸现,表明中国交响音乐创作已经跨越了她的幼年(模仿)期,而逐步走向成熟了。

但另一方面,在社会文化生活中,交响音乐面临着演奏难和出版难的突出矛盾,新作与听众沟通的渠道尚有种种障碍,这在一定程度上制约了交响音乐创作的进一步发展。

歌剧音乐创作

中华民族有着悠久的音乐戏剧传统。远自汉代的“百戏”,唐宋以来的歌舞杂剧以及后来的戏曲,构成了一幅光辉灿烂、延绵至今的音乐戏剧的独特画卷。然而,现代意义上的歌剧艺术,却是在伟大的“五四”运动之后,借鉴了西洋歌剧的形式规律和艺术传统,融汇了中国民间音乐戏剧传统的优秀成分的产物。一般认为,黎锦晖

作于本世纪二十年代的《小小画家》、《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》等一批儿童歌舞剧，是中国歌剧艺术的滥觞。此后，中国艺术家在歌剧创作中进行了多方面的探索。其中既有《扬子江暴风雨》这一类“话剧加唱”的尝试，也有延安时代早期的《军民进行曲》、《农村曲》和国统区内一批艺术家按照西洋大歌剧模式创作的《秋子》、《荆轲》、《苗家月》、《西厢记》这一类作品。然而，歌剧作为一门独立的有生命力的艺术形式在中国真正安家落户并在中国大众的音乐生活中真正占有举足轻重的地位，是在延安秧歌剧运动之后。《兄妹开荒》、《夫妻识字》与一大批优秀秧歌剧作的涌现以及此后《白毛女》的诞生，是中国歌剧艺术自我确立的标志。它表明，中国歌剧创作经过从黎锦晖的《小小画家》到黄源洛的《秋子》这长期的艰苦探索之后，终于找到了自己独特的发展道路，逐步形成具有中国特色的美学品格。《白毛女》的出现在中国歌剧史上树立了一座丰碑，它的艺术精神造就了新中国整整两代歌剧艺术家，对当代歌剧创作产生着巨大而深远的影响。

从轰轰烈烈的秧歌剧运动产生的《兄妹开荒》、《夫妻识字》等，到民族新歌剧《白毛女》的创作在中国新文化史和现代音乐史上有着十分重要的地位，并成为中国歌剧史上的“第一次歌剧高潮”。在这个振奋人心的高潮中，在庆祝中华人民共和国诞生的礼炮声中，中国歌剧的发展进程胜利地跨入了建设新中国歌剧艺术的新阶段。

“新歌剧”的探索

一、实行战略转变，建立专业化正规化的剧场艺术

中华人民共和国的成立，不但为中国歌剧的发展开辟了广阔的前程，而且国家政治、经济和文化环境的巨大变化向当代歌剧艺术提出了一系列新的课题，其中最重要的任务是适应新形势，使歌剧艺术从观念到体制实行从战争时期到和平建设时期的战略性转变。

一九四九年第一次全国文代会前后，随着中国人民解放军胜利挺进的步伐，解放区一些主要的歌剧团体相继进入北京、上海、沈阳、武汉等大城市；360个文工团活跃在广大城乡，演出《白毛女》等解放区的秧歌剧和新歌剧作品，宣传革命和翻身解放的道理，同时也向更多群众展示了革命文艺家创造的这种新型音乐戏剧样式的独特魅力。因此，当广大城乡观众从《白毛女》、《兄妹开荒》、《夫妻识字》、《王秀鸾》、《赤叶河》、《刘胡兰》（罗宗贤作曲）等作品中欣赏到一种新的天地、新的生活、新的人物、新的音调和艺术形式时，他们由衷地对之采取欢迎和认同态度。

新中国的成立，标志着全国范围内战时状态的基本结束、和平建设时期的开始。在农村中生长、在战争条件下发展的秧歌剧和新歌剧艺术一旦进入大城市，其生存环境和活动重心发生了根本性的变化和转移，其服务对象由主要是农民扩大到工人、干部、知识分子和其他阶层的市民群众。而解放区和国统区两支文艺大军的胜利会师转变了歌剧队伍的美学结构和专业素质，同时也带来了彼此间的观念碰撞与交融。加之现代城市所提供

的便利条件，使歌剧艺术家们获得了广阔的视野，去直接面对世界音乐戏剧宝库中两个最光辉灿烂的传统——中国传统戏曲和西洋古典歌剧，于是就使中国歌剧如何取其优长、在美学品格上进一步自我确立的问题也随之变得更加直接和更加尖锐。

新的形势向当代歌剧艺术提出了两个最根本的任务：一是从创作和管理体制方面实行从战时体制向和平建设体制的战略转变；二是新的时代、新的生活和新的观众产生新的歌剧观念和审美理想，向歌剧艺术提出了在秧歌剧和《白毛女》的基础上提高一步的迫切要求。

为了适应这种战略性转变，一九五三年中央文化部决定对全国 360 个综合性的文工团进行整编，将它们分别改编为话剧、歌剧和歌舞等专业性的艺术表演团体，成立 11 个专业歌剧团，其中包括首都的中央实验歌剧院和上海、沈阳等地的实验歌剧院等，适时地提出了“专业化、正规化，建立剧场艺术”的方针。这一重大措施从管理体制方面改善了当代歌剧在新形势下的生存机制，有效地解放了歌剧艺术生产力，促进了歌剧创作的繁荣发展。

在这个战略转变时期，最有代表性的作品是于村编剧、梁寒光作曲的《王贵与李香香》（一九五一年），侣朋等编剧、李劫夫作曲的《星星之火》（一九五一年）和田川等编剧、马可等作曲的《小二黑结婚》（一九五三年）。《王贵与李香香》取材于李季的同名长诗，音乐运用陕北民歌的音调（如信天游）和秦腔中的某些表现手法，并较多借鉴了管弦乐、独唱、重唱、合唱等西洋歌剧的表现手法，在宣叙性唱段的民族风格方面作了有益的探索。《小二黑结婚》根据赵树理同名小说改编，其音乐创

作自觉地追求在地方戏曲的基础上发展新歌剧并且取得了重要成就。全剧音乐选取山西梆子、河北梆子、河南梆子和评剧(亦称“落子”)为基础来设计唱腔、刻画人物、推进剧情发展,出现了基于传统又创造性地发展传统的新的歌剧音乐语言和明朗、清新、纯朴而优美的音乐风格。这种后来被称作以“三梆一落”为基础创作新歌剧音乐的做法,对此后的歌剧创作产生了很大影响。

二、新歌剧与戏曲相互关系的探索及其得失

《小二黑结婚》等歌剧所取得的成功极大地鼓舞了歌剧界,它所提供的向传统戏曲学习创造民族新歌剧的经验向歌剧艺术家展现出一幅丰富多彩的图景。中共中央和政府文化领导部门也一再发布指示,号召歌剧艺术家们努力地向浩如烟海的传统戏曲学习,挖掘遗产,继承传统,从中汲取一切有用的养份来创造社会主义的歌剧艺术,并且严肃批评了轻视民间音乐戏剧传统的民族虚无主义倾向。向戏曲学习,探索在戏曲基础上创造新歌剧,便成为这一时期歌剧创作的中心课题。许多歌剧工作者纷纷来到戏曲表演团体,向老艺人学习,并参与戏曲音乐的挖掘、整理和改革工作。

这一努力在歌剧创作中取得了明显的和积极的进展。在当时的歌剧作品中,除了任萍编剧、罗宗贤作曲的《草原之歌》(一九五五年)这类主要是借鉴西洋歌剧的形式规律而创作的极少数作品(它在音乐音调上与民间音乐仍有明显的联系)之外,绝大部分作品无论从音乐结构、音乐语言、音乐的戏剧性展开原则乃至具体的音乐风格和音调方面,都从戏曲遗产中汲取了大量的艺术经验和素材。于村、海啸等编剧,陈紫等作曲的三幕歌剧《刘胡兰》(一九五五年)和石汉编剧、张锐作曲的

四幕歌剧《红霞》(一九五七年)是这方面的代表性剧目。

《刘胡兰》的音乐取材于山西梆子和山西民歌;《红霞》则吸收了江南民歌和戏曲的音调素材,在音乐发展手法上运用传统戏曲中板腔化原则,增强了音乐的戏剧性。

在处理歌剧和戏曲的相互关系方面,无论在理论上和实践中都出现了一些偏差,这主要表现在:混淆歌剧和戏曲在美学特征上的基本区别,把两者混为一谈,造成了诸如“新歌剧”“新戏曲”“旧歌剧”“旧戏曲”等一系列概念之间的相互矛盾、交叉和扭结,从而导致创作思想和指导政策上的混乱,出现了把《小二黑结婚》以三梆一落为基础的创作经验模式化的倾向,有的地区甚至制订出诸如“在某某地方戏的基础上发展新歌剧”之类的清规戒律来,并通过行政手段加以推行。这种做法的结果是一方面粗暴地破坏了戏曲音乐改革工作,一方面又使歌剧创作失去自身的面貌而走向戏曲化。

与歌剧创作戏曲化倾向平行发展的,还有一种不良倾向,即忽视借鉴西洋歌剧对于发展中国歌剧的重要意义,人为地把中外、土洋之间辩证互补的关系对立起来。一九五六年全国音乐周前后,所谓“土洋之争”变得公开化尖锐化了。

三、新歌剧问题讨论会

鉴于新中国成立以来新歌剧创作积累了丰富经验亟待总结,尤其是戏曲化倾向对歌剧创作带来的消极后果急需及时消除,一九五七年二月中国音乐家协会和中国戏剧家协会在北京联合召开了“新歌剧问题讨论会”,对中国歌剧创作特别是从秧歌剧到新歌剧这一段发展历程作了较全面的回顾,尤其是对一九四九年以来歌剧创作的成就和问题、它和传统戏曲的关系、“新歌剧”这一概

念的科学性等一系列理论和实践问题进行了较充分的讨论和争鸣，并取得了积极成果。讨论会的最大贡献在于明确了歌剧和戏曲的界限及其相互关系，纠正了某些戏曲化倾向及相关的政策偏差。会议正确地指出，中国歌剧应当面对整个中华民族的传统文化和全人类的优秀文化，而不应当把自身的基础局限在某一种或某几种地方戏曲中，否则将束缚艺术家自由创造的手脚。

当然，会议毕竟是在反右斗争前夕举行的，所谓“阶级斗争的火药味”也在座谈会上反映了出来；在正确解决了歌剧与戏曲关系的同时，却没有对中外关系、土洋关系给以足够的重视和科学的阐发，尤其是会议贯穿着对所谓“洋教条”、“盲目崇洋”的不适当的批判，对此后的歌剧理论和创作均有消极影响。

讨论会的主要发言后来以《新歌剧问题讨论集》为题由中国戏剧出版社结集出版。

歌剧在曲折中崛起

一、歌剧面临的曲折与探索

五十年代末，反右斗争和“三面红旗”给歌剧创作带来了消极结果。大批歌剧工作者响应中共中央的号召，深入生活，深入基层，下乡下厂下部队，改造思想，转移立足点，这是有积极意义的；然而与此同时，“紧密配合政治任务”、“写中心，演中心，唱中心”等极左创作口号开始盛行起来，进一步助长了粗制滥造之风，忽视歌剧艺术规律和艺术技巧，大批公式化、概念化的歌剧作品纷纷出现。

然而，这种极左文艺思想在当时并未成为主导性的

美学思潮；这一时期歌剧创作的主流，仍然遵循毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》所指出的正确方向，在曲折中探索前进。一批有创新精神的歌剧艺术家继承《白毛女》以来的现实主义歌剧传统，以严肃的科学精神，尊重歌剧艺术自身的独特规律，坚持向民族民间音乐戏剧遗产和西洋歌剧学习、借鉴，分别从不同方向上进行探索，并且都取得了令人瞩目的成果：

一是继续沿着新歌剧的方向前进，立足于向民间歌舞剧和传统戏曲学习，诞生了八场歌舞剧《刘三姐》（柳州《刘三姐》会演大会改编，陈良、黎承纲、林立春、丁承策等音乐设计，一九六〇年首演于南宁）和九场歌剧《红珊瑚》（赵忠、钟艺兵等编剧，王锡仁、胡士平曲，一九六〇年首演于北京）；二是继续沿着《草原之歌》的方向前进，立足于向西洋歌剧学习，产生了五幕歌剧《望夫云》（徐嘉瑞编剧，郑律成作曲，创作完成于一九五七年，首演于一九六二年）。

《刘三姐》以载歌载舞、活泼生动的大型歌舞剧形式塑造了一个正直善良、嫉恶如仇的“歌仙”形象。它的音乐大量采用广西壮族地区的民歌并加以编选、加工和再创造，音调优美动听，性格鲜明，风格开朗，唱段短小，表现力丰富，易于上口和流传，因此极受观众喜爱。

二、《洪湖赤卫队》、《江姐》与第二次歌剧高潮

五十年代末六十年代的歌剧创作，就其音乐戏剧结构和总体风格的主导潮流来说，既不像《红珊瑚》这一类主要是学习传统戏曲的作品，也不像《望夫云》这一类主要是借鉴西洋歌剧经验的作品，而是一种直接继承了《白毛女》的艺术经验并加以创造性地发展和丰富

的歌剧样式。这种歌剧样式由于广泛吸收了戏曲、话剧和西洋歌剧的种种优长，避免了过分执于一端可能造成的艺术整体性上的偏颇，因此在这一时期有了很大的发展，取得了很高的成就，其主要标志是诞生了中国当代歌剧史上两部值得骄傲的作品——六场歌剧《洪湖赤卫队》和七场歌剧《江姐》。

《洪湖赤卫队》，朱本和、杨会召、张敬安、欧阳谦叔、梅少山编剧，张敬安、欧阳谦叔作曲，一九五九年由湖北省实验歌剧团首演于武汉。剧本写红军革命时期湖北洪湖赤卫队在中共乡党支书韩英领导下与白匪及地主恶霸彭霸天英勇斗争取得胜利的故事。音乐主要从湖北天沔花鼓戏和天门、沔阳、潜江一带的民歌和民间音乐中，汲取最富生命力的因素和音调进行创作，具有强烈的时代感和浓郁的乡土气息。在音乐的戏剧化手法方面，采用主题贯穿发展手法和戏曲板腔化手法并举的原则，增强了音乐的戏剧性的表现力，塑造了韩英、刘闯等性格鲜明的音乐形象。本剧中的一些优秀唱段如《洪湖水，浪打浪》、《看普天下穷苦人民都解放》、《这一仗打得真漂亮》、《小曲好唱口难开》、《放下三棒鼓，扛起红缨枪》等各有特色，极具个性，在群众中十分流传。

《江姐》，阎肃编剧，羊鸣、姜春阳、金沙作曲，中国人民解放军空政歌剧团一九六四年首演于北京。剧本根据长篇小说《红岩》中有关江姐的描写改编。全剧音乐以四川民歌音调素材为主要基调，并广泛吸收川剧、婺剧、越剧、杭滩、洋琴、四川清音、京剧等戏曲、说唱音乐的因素加以创造性的融合和戏剧性的发展；贯穿全剧的主题歌《红梅赞》及其在戏剧冲突中的种种发展变化，吸取戏曲音乐板式结构和发展特点写作主人公大

段成套唱腔(如第二场江姐唱段《革命到底志如钢》),均有力地刻画了江姐的音乐形象,推进戏剧矛盾的发展。此剧在反面音乐形象的塑造方面亦摆脱了脸谱化、漫画化的模式,有新的创造。“审讯”一场运用散文诗朗诵加锣鼓伴奏来表现江姐与沈养斋之间正义与邪恶的交锋,既有戏剧性的张力,又发挥了打击乐器的表现功能,使歌剧中的戏剧性场面更有音乐性了。

《洪湖赤卫队》、《江姐》的创作演出成功在中国歌剧史上有着特别重要的意义。它们表明,继秧歌剧运动和《白毛女》之后,中国歌剧经过十余年的探索、积累和酝酿,终于迎来了第二次歌剧高潮。《洪湖赤卫队》是这个高潮的潮头,中经《刘三姐》、《红珊瑚》。《望夫云》、《柯山红日》(陈其通编剧,庄映、陆明作曲,一九五九年首演于北京),至《江姐》终于达到这个高潮的潮峰。这些优秀作品代表了一九五八至一九六四年间歌剧创作的最高成就,尤其是《洪湖赤卫队》和《江姐》这两部剧作,在中国人民心目中享有与《白毛女》同样崇高的地位。在五十年代末六十年代初阶级斗争愈趋紧张的岁月里,在文艺愈益遇到政治斗争干预的情况下,它们的故事和人物是那样激动人心、家喻户晓,它们的音乐和那些著名的唱段是那样优美迷人、妇孺皆知,一时出现了“人人争唱《洪湖水》,处处都闻《红梅赞》”的盛况。由于这些作品的辉煌成功,使得歌剧艺术在当时成为艺术大家庭中最受群众欢迎和喜爱的一员。

三、高潮的余波与“文化大革命”的灾难

一九五八至一九六四年是中国歌剧史上第二个黄金时代。它的成就和已经显现出来的发展趋势,十分清楚地预示中国歌剧已经具备了向更高境界攀登的主观条

件；只要外部环境适宜，必将能够开辟一个更为美好的前景。

可惜，由于一九六四年毛泽东关于文学艺术两个批示的下达，政治空气的日趋紧张和“文化大革命”的逼近，使歌剧艺术家的创作情绪和心境遭到破坏，使歌剧创作的美学坐标进一步的向左倾斜。一九六六年初首演的八场歌剧《阿依古丽》（海啸编剧，石夫、乌斯满江作曲），本来应当成为第二次歌剧高潮的继续，却由于“左”倾错误思想的影响损害了剧本的思想艺术质量，使它成为这个高潮的余波，成为中国歌剧被拖入十年浩劫之前的最后一声呐喊。而“文化大革命”的来临，不但把这个美好前景彻底葬送，而且使歌剧艺术本身惨遭灭顶之灾。在十年浩劫中，全国各地的歌剧院团陷于瘫痪，优秀作品横遭批判，许多歌剧艺术家蒙受政治迫害的屈辱，歌剧园地一片荒芜。

“文化大革命”是造成歌剧灾难的根源。

歌剧在观念变革中的生存和发展

一、歌剧复苏热与歌剧危机

一九七六年十月“四人帮”被粉碎之后，在十年浩劫中被极左文艺路线打得七零八落的歌剧队伍，怀着对歌剧艺术的历史责任感和一腔挚爱之情，几乎差不多同时在各地开始了重整旗鼓的集结和振兴歌剧的努力。据不完全统计，一九七七至一九七八年间，各地歌剧舞台上有近100部歌剧作品上演，除少数恢复上演的保留剧目之外，其中绝大部分都是新创作的剧目。在这个基础上，一九七九年中央文化部调集一批歌剧新作参加庆祝

中华人民共和国成立三十周年的献礼演出，从而形成一股颇具声势的“歌剧复苏热”。其中，《星光啊星光》（张思恺等编剧，傅庚辰、扈邑作曲）、《启明星》（王唯民编剧，李井然作曲）、《壮丽的婚礼》（任萍、向阳编剧，吕远作曲）等作品获文化部颁发的献礼演出创作一等奖。

但是，一九七九年前后的歌剧创作，由于在美学观念、结构原则、艺术思维方式、表现手法和艺术技巧诸方面基本上仍然沿袭五六十年代甚至是四十年代的既有模式，加之“文化大革命”十年的停滞与断裂造成作曲家们对音乐与歌剧艺术规律的荒疏，因此缺乏时代感和清新气息，在艺术感染力方面一般都显得较为贫弱，这就使它们与思想解放的最新现实，与新时期人民群众对当代歌剧艺术的新要求相抵牾，发生审美理想的错位。理所当然地，在短暂的歌剧复苏热之后，歌剧艺术在当代音乐生活中的地位和影响逐渐削弱。歌剧剧场演出的观众急遽减少。歌剧遭到冷落，歌剧陷入危机。

二、历史性阵痛：观念与环境的冲突

中共十一届三中全会以后，由于伟大的思想解放运动和改革开放政策的实施，中国的政治、经济和文化生活以及人的价值观念发生了巨大变化，这一切极大地影响着、改变着歌剧艺术的生存环境。随着电视机、盒式录音机等现代大众传播媒介在广大城乡的普及，多种通俗文艺、流行艺术、娱乐音乐等市民文化的大潮涌动，使歌剧这门生产流程极为复杂、审美难度大、制作耗资高的严肃艺术几乎丧失了竞争能力，从而面临着前所未有的生存危机。处在这种严峻形势下，中国歌剧界顽强地经受着危机的煎熬与考验，苦苦寻求摆脱危机的道路。为此，曾于一九八一年和一九八四年两度召开全国性的

歌剧座谈会，一些歌剧艺术家和歌剧理论家也纷纷在报刊上撰文进行探讨和争鸣。

经过几年来的反思和探索，中国歌剧界终于认识到，处在历史大变革潮流之中的当代歌剧艺术，其总体观念的滞后性质与日新月异的时代环境不相适应并已演化为冲突，正是这一冲突的日益尖锐化才是造成歌剧当代危机的真正根源。因此，当代歌剧只有适应时代的呼唤，经历观念变革的历史性阵痛，更新自身的生命机制，增强自身的竞争能力，把观众重新吸引到剧院来。否则，抛弃观众也必将被观众所抛弃。

作曲家和剧作家们在默默地耕耘，探索创新的道路。一九八一年秋，歌剧《伤逝》（王泉、韩伟编剧，施光南作曲）在北京首演成功。剧本系根据鲁迅同名小说改编而成，打破分幕分场的歌剧传统结构，而分为六个相互连贯的场景。在人物设置上割舍了原作中次要人物与情节，仅以子君和涓生作为全剧的抒情主人公，并配置男女中音歌者各一位作为旁唱，以介绍剧情、切割场面、补充人物的内心独白，与两位主人公构成声部齐备的四重唱。全剧音乐结构采用“奏鸣曲式原则”，通过大块面的呈示——发展——再现求得音乐逻辑的变化与统一。强烈的抒情意味和细腻的心理刻画是《伤逝》音乐的一大特色。作曲家通过主题贯穿发展的手法，通过大量抒情——戏剧性咏叹调、宣叙调、咏叙调、浪漫曲、叙事曲以及重唱、合唱和乐队音乐，揭示了男女主人公在爱情悲剧中各种复杂的心理状态和情感体验，笔触细腻而感人。可以说《伤逝》是中国第一部抒情——心理歌剧。它的音乐戏剧结构和人物设置的独特性、心理描写的深刻性以及声乐表现力的开拓，在中国歌剧史上均有创

新的意义。

《伤逝》的成功对在危机中煎熬的歌剧界富于启发性。加之从八十年代初起中国歌剧作曲家和剧作家们有机会接触到各种流派与风格的西方现代音乐与现代戏剧并认真进行分析和研究,探讨吸取其中合理成份用于当代歌剧创造的可能性。

八十年代中期,当代歌剧创作由于观念变革而造成的历史阵痛达到了高潮。其标志是各地先后出现了一系列歌剧新作,在题材、体裁、风格、结构、语言和艺术手法等方面进行大胆的探索,并且也取得了某些突破性进展。但由于这些探索大都属于实验性的,因此往往不够成熟;而且由于在部分艺术因素方面的突破打破歌剧艺术综合美的旧有平衡,在各个构成因素之间缺乏有机性,未能重建起新的平衡,这自然削弱了这些探索性剧目的艺术魅力,而歌剧面临的严峻形势也未能有根本性的改观。

三、转机的出现与《原野》

一九八六年年中,歌剧的转机开始出现。其标志是《情人》(刘文玉、鲁东勇编剧,雷雨声、杨余燕作曲)、《两代风流》(胡小元编剧,王云之作曲)和音乐诗剧《牛郎织女》(吴祖光编剧,陈远林作曲)相继在北京上演。一九八六年底在湖南长沙举行“一九八六年歌剧交流演出”,来自北京、湖南、广东、江苏、河北、福建等省市及军队的9部歌剧新剧目参加了演出和交流活动。

一九八六年出现的这些剧目在歌剧观念的变革方面显示出三个特点:

第一,在体裁风格观方面沿着多样化方向发展。除了传统的正剧和悲剧风格(如《天朝风云》)之外,出现

了《公寓 13》、《十五的月亮》这样的轻歌剧，《灯花》这样的神话剧，《小巷歌声》这样的歌舞剧，《台湾舞女》这样的通俗音乐剧，风格样式斑斓多姿。

第二，在美学观念方面，在坚持现实主义美学原则和创作方法的前提下，根据当代人审美意识的发展，引进许多非写实的艺术手段，使歌剧现实主义变得更为开放宏富。如《两代风流》融进大量象征手法；《深宫欲海》引进布莱希特的“间离效果”概念；《她们的心》通过对情节的淡化处理，追求整体风格的诗意美；《牛郎织女》不但淡化情节，而且淡化人物，不但运用“间离效果”和象征手法，且也饱含中国传统艺术的写意特征。

第三，在结构观念方面，除了传统的歌曲剧和分幕分场结构之外，多数作品都程度不等地采用中性舞台和写意性抽象化的布景，依靠中性媒介实体（如歌队和群众演员）、灯光完成场面的自由转换，文学中的意识流和影视艺术中的闪回手法被更广泛的引进歌剧中，从而创造出许多新颖独特的结构形态。如“无场次”结构（《公寓 13》）、“三段体”结构（《深宫欲海》）、“四乐章”结构（《她们的心》）等等。在这些作品中，《深宫欲海》（冯柏铭编剧，刘振球作曲）具有一定的代表性。此剧把历史反思的触角伸向遥远的先秦时代，通过卫宣公君臣、父子、夫妻、兄弟之间为争夺王位而酿成的宫廷流血惨案，揭露了封建统治者人欲横流的腐朽面目，在音乐上，作曲家没有去追求历史真实感和具体感，而以现代观念、现代目光、现代手法来处理自己的创作课题，别具匠心地将一些生活器皿和非常规乐器作为新声源，与埙、箫、云锣、古筝、琵琶、钢片琴、吉它、电子琴等中外古今乐器一起发出奇特、古朴、深邃而又震撼人心的浑响，

具有浓烈的历史氛围和悲剧色彩。此剧在运用音乐手法刻画人物、揭示内心冲突、表现抒情——戏剧性场面方面亦有独到之处。由于此剧的成就，它在“一九八六年歌剧交流演出”中获唯一的创作、演出双优奖。

一九八七年中央文化部举办第一届中国艺术节，歌剧《原野》(万方编剧，金湘作曲)和《深宫欲海》被选定为参演剧目，并在艺术节演出中双双获得成功，尤其是《原野》所取得的成就在歌剧界和音乐评论界引起强烈反响。

《原野》是根据曹禺同名话剧改编而成的，通过仇虎复仇情节的展开以及他和金子爱情的毁灭揭示了人物悲剧的历史根源。作曲家在音乐创作中立足于人声与管弦乐队交响性运动的多维构想，将全剧的冲突、人物、内心描写、事件与高潮统摄于心并进行精心独到的总体设计。在音乐语言上大胆运用民族的、浪漫派的和现代派的元素并致力于它们之间的融合；在声乐部分以一种吟诵式的宣叙风格作为主要的陈述方式，从而强化了全剧音乐发展的动作性和推进事件展开的功能；重唱与合唱的运用多层次地展示了人物内心的斗争；乐队与人声的交响推进了冲突的激化与解决，几段复线条的重唱立体地呈现了人物的情感交锋，造成了音乐化的戏剧冲突高潮。例如，第三幕仇虎、金子、大星的三重唱。总之，《原野》在歌剧交响性立体化思维方面，在创造一种吟诵式的宣叙风格作为歌剧音乐的主要陈述原则方面，在音乐语言的新颖与戏剧性方面，在运用重唱营造冲突性场面方面，都取得了突破性的进展并且比同时期的其他作品显得更清新、更有时代感、更感人，也更成熟。评论界指出，《原野》的成功是中国歌剧界经过十年探索和

积累的必然结果，也是当代歌剧经历了历史性阵痛摆脱危机困扰的一个良好先兆。

经过一个时期的休整和酝酿之后，一九八九年在庆祝中华人民共和国成立四十年暨第二届中国艺术节期间，歌剧创作又出现了新的跃动态势，在济南、上海、哈尔滨、长沙等地上演了一批剧目，其中除按照西洋古典大歌剧的音乐——戏剧结构和形式规律创作的史诗性悲剧《仰天长啸》是属于修改后两度上演（首演于一九八八年），其他均为新剧目，而且几乎是清一色的轻歌剧或音乐剧。这表明，在商品经济冲击下，严肃歌剧尤其是探索性实验性的严肃歌剧所面临的窘迫状况使一些歌剧艺术家们不得不另行开辟歌剧争生存求发展的振兴之路。他们认为，发展音乐剧就是其中一条可能而又可行的途径。

四、音乐剧的创作实践与收获

音乐剧在中国的实践实际上在八十年代初就开始了，出现了一些作品如《风流年华》、《蜻蜓》等，都是音乐剧创作的早期尝试。到一九八四年，歌剧《芳草心》（向彤、何兆华编剧，王祖皆、张卓娅作曲）进京演出并引起首都歌剧界的广泛注意。这是一部风格清新的轻喜剧。在该剧中引进了流行音乐风格和流行唱法，其主题歌《小草》是新时期在群众中传唱最广的歌剧唱段之一。《芳草心》之后，歌剧界关于音乐剧的创作实践日益兴旺起来，出现了一批风格各异的作品。但音乐剧真正的一次凯旋性成功，是沈阳市话剧团创作演出的大型歌舞音乐故事剧《搭错车》。这个把歌舞、话剧、流行音乐凑在一起的大拼盘，居然在几千人上万人体育馆里演出场次在短短三、四年间超过 1000 场（据一九八八年二月

的统计)。这一事实引起了歌剧界的震动与思考。一些歌剧艺术家开始认真对待音乐剧这一全新的创作课题了。一九八九年国庆四十周年和第二届中国艺术节期间出现了一批音乐剧,其中《请与我同行》(舒柯编剧,左焕坤作曲)和《山野里的游戏》(王延松、徐立根编剧,李黎夫、彭川作曲)是风格迥异而又较为引人注目的两部。前者是一部抒情——哲理剧,通过个体户爱情和人生的沉浮揭示了严肃的社会主题。后者则集话剧、芭蕾舞、民族舞、现代舞、流行音乐和“游戏性场面”于一身,描写山野风情与现代文明的遇合、碰撞所产生的人生情状的火花,风格轻松、活泼,时庄时谐,在通俗性和娱乐性中,寄寓着一定的思想深度。

总之,音乐剧在中国的探索尚处于初级阶段,许多作品在思想艺术深度以及音乐戏剧总体结构的完整性成熟性方面,仍然显得比较粗糙和稚嫩。人们对音乐剧杰作的期待,看来还需假以时日。

第四节 当代歌剧创作的主要经验与教训

中国当代歌剧创作经过从一九四九至一九八九年这四十年年的发展,取得的成就是巨大的,它的主要标志是,产生了《洪湖赤卫队》、《江姐》、《刘三姐》、《草原之歌》、《原野》、《伤逝》、《芳草心》这样一批优秀作品,产生了马可、陈紫、罗宗贤、张敬安、羊鸣、施光南、金湘、刘振球这样一批优秀作曲家,产生了阎肃、田川、任萍、冯柏铭这样一批优秀剧本作家,并且在四十年发展中培养造就了一支拖不垮、打不烂、对歌剧事业忠心耿耿、矢志不移的创作队伍,这支队伍不但在长期的创作实践中积累了丰富的创作经验,而且随着新时期社会生活的巨大变革和新生力量的不断充实,本身的结构和美学观

念均发生了巨大变化，歌剧艺术家们对歌剧艺术规律的认识、掌握和驾驭能力亦有新的提高，这就为当代歌剧艺术的继续前进准备了条件，为未来优秀作品的出现奠定了基础。

不可讳言，在取得巨大成就的同时，中国当代歌剧创作也经历了曲折和“文化大革命”的磨难，经受了历史性的阵痛和危机的考验，积累了十分丰富的历史经验。

当代歌剧创作的主要经验：

第一，继承《兄妹开荒》、《白毛女》以来的现实主义歌剧传统，坚持歌剧艺术同人民群众、同社会生活的血肉联系，坚持用歌剧艺术反映生活、表现时代，坚持为社会主义服务、为人民服务的正确方向。

第二，继承民族音乐戏剧的优秀传统，不间断地从包括传统戏曲在内的民族民间音乐艺术宝库中吸收养料，认真学习，批判吸收，融会贯通，为我所用，使歌剧音乐创作具有浓郁的民族风格和中国特色。

第三，在剧本创作中注重思想性和戏剧性，注重人物形象的塑造，讲究戏剧结构的完整和情节发展的逻辑性、连贯性，故事性强，比较切近中国普通观众的欣赏习惯。

第四，在音乐创作中注重发挥音乐抒情表意的功能和旋律在音乐诸因素中的主导作用，追求旋律刻画的优美生动和旋律线条的准确鲜明，注重唱腔的动听、易记和便于流传的特点。

当代歌剧创作的几点教训：

第一，在处理歌剧与政治、歌剧与现实生活、歌剧与生产劳动的相互关系问题上，一度受“紧密配合论”的影响，助长了创作中的粗制滥造和公式化、概念化、

标语口号式的倾向。

第二，在处理古今中外诸因素的相互关系问题上，某些时候由于受庸俗社会学和狭隘心态的影响，对中外音乐戏剧文化遗产缺乏兼容并包、兼收并蓄的胸怀和气度，这在一定程度上限制了当代歌剧继承和借鉴民族民间传统和外国优秀音乐戏剧文化的视野、规模、广度和深度。

第三，在处理音乐与戏剧的相互关系问题上，往往偏重剧本文学的完整性、戏剧性，注重戏剧形象的性格化及其发展的逻辑性和统一性，但对音乐在歌剧表现体系构成中的重要作用、各种音乐手段的表现潜力认识不足、挖掘不深，导致大量作品音乐表现力单薄，音乐形象贫弱，缺乏在音乐的参与下造成的真正能够震撼人心的冲突性场面或冲突性段落，这就不能不削弱了歌剧的艺术魅力。

第四，在一个相当长的时期内，不尊重歌剧艺术的独特规律，不重视歌剧作曲家专业修养的提高和技术技巧的训练，这是造成歌剧音乐创作薄弱的重要原因。新时期以后这方面的状况逐步有了改善，但未见根本性的转变。这主要表现在：大多数作品写不好冲突性场面和如歌的扣人心弦的抒情性唱段；只是在极有限的局部和点缀的意义上使用了重唱与合唱；具有宽广表现力的乐队音乐远未得到充分认识和发挥；当代音乐已有的和声、复调和配器成就，对于声乐表现力既广且深的开掘，对于音响可能性和复杂性的多方面的探求成果，都未认真地引进歌剧音乐创作，加以开发利用。

第五，自改革开放以来，歌剧（尤其严肃歌剧）的生存环境日益严峻，由于在管理体制上得不到国家稳定

的财政后援和政策支持，使新剧目的上演因物价上涨和经费拮据而变得困难重重，这在很大程度上妨碍了歌剧创作的发展。许多创作构想无法实现，一些已完成一度创作的剧目无法投入排练和演出。

舞剧及歌舞音乐创作

中国是一个具有悠久舞乐传统的多民族国家。古代的宫廷乐舞、歌舞大曲、西域乐舞、民间杂舞、宗教乐舞……曾在历史上闪烁过灿烂的光辉。

近现代舞蹈(包括舞蹈音乐),自“五四”时期以来,在新文化运动的影响下,开始从封建的舞蹈文化里挣脱出来,走向现实主义道路。

在二十年代有黎锦晖吸收西方新兴舞蹈特点创作的儿童歌舞《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》、《小小画家》等代表作。三十年代,活跃在新民主主义革命战线上的新舞蹈、新音乐运动蓬勃兴起,努力“使舞蹈成为一门独立的舞台艺术”的有吴晓邦的创作及教学活动,他并将其带到革命根据地延安。他把歌颂抗日志士、反映人民斗争的歌曲,如《游击队歌》(贺绿汀曲)、《大刀进行曲》(麦新曲)、《义勇军进行曲》(聂耳曲)等改编成舞蹈。此外,舞剧《虎爷》(刘式昕曲)、《宝塔牌坊》(陈培勋曲)都是吴晓邦的早期作品。在革命根据地,当时还有李伯钊从苏联引进的舞蹈,如《苏联农民舞》、《叮铃舞》等,刺激了苏区的民间歌舞与革命内容相结合;舞蹈家戴爱莲在四十年代创作的《巴安弦子》、《哑子背疯》、《新疆舞曲》等,将民间音乐运用于舞蹈艺术中。她还把马

思聪的小提琴曲《思乡曲》、《西藏音诗》改编成舞蹈。舞蹈取乐于民间和改编作曲家的作品，是中国早期新舞蹈音乐的特点。

在革命根据地的舞蹈音乐创作，自一九四二年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》之后，掀起了轰轰烈烈的秧歌运动。在“鲁艺”的摇篮里，诞生了舞蹈班，许多歌舞吸收了陕北地区和华北地区的吹打音乐和民间小调，使之成为表现革命内容的歌舞曲，如《打腰鼓》（刘炽曲）、《赶毛驴》、《挑花篮》（马可曲）等作品，以浓郁的地方风格和蓬勃的朝气迅速流传开来，使秧歌运动的影响遍及全国。

中华人民共和国成立以后，解放区与国统区两支革命文艺队伍汇合，组成了一支社会主义舞蹈事业的力量，在中国共产党文艺方针指引下，舞蹈从为新民主主义革命服务转向为社会主义建设服务。中国共产党在总结了以解放区秧歌运动为代表的与工农群众相结合的艺术实践和国统区进步舞蹈活动的经验基础上，规划了社会主义舞蹈（舞剧）事业新发展的宏伟蓝图，舞蹈音乐的创作也随之而迈进到了一个新的历史时期。

歌舞音乐的蓬勃发展

一、歌舞音乐

歌舞音乐在“文化大革命”前十七年得到蓬勃的发展，并有上千件的大小作品，载歌载舞是其中一种重要的形式。它继承了从红军时代的歌舞到陕甘宁边区秧歌运动的革命传统，与古代乐舞形式一脉相承。这种艺术形式的内容指向及形象感都是十分具体和明确的，它在

为社会主义、为工农兵服务方面表现了强大的艺术生命力。

从五十年代的《人民胜利万岁》、《码头工人舞》、《荷花灯舞》、《飞夺泸定桥》，到《红绸舞》、《采茶扑蝶》，以及后来的《丰收歌》、《快乐的唻》、《洗衣歌》、《织网舞》、《草原女民兵》等，均为十七年中的优秀歌舞音乐。

其中广为流传的《荷花灯舞》(根据陇东民间音乐舞蹈改编，刘炽曲、乔羽词)以优美的旋律和恬静的女声伴唱，描绘了荷花荡漾在水中的美丽群体形象，歌颂了和平景象与大自然的美好。《采茶扑蝶》(根据闽南民间歌舞改编，刘福安曲)吸取了安徽民间歌舞“花鼓灯”的特点，轻松愉快的旋律反映了姑娘们劳动生活的喜悦。《红绸舞》(程云曲)热情而有朝气地塑造了敦煌壁画中“飞天”的臆想。《洗衣歌》(罗念一曲)风趣而又亲切地反映了藏汉军民的鱼水之情。《草原女民兵》(竹林曲)以鲜明的内蒙古风格和革命热情，刻画了牧区女民兵的飒爽英姿。

这批歌舞音乐具有浓郁的民族风格和地方特点，和谐地体现了舞蹈的情节、语言、动律和神韵。

十七年间作曲家们忠实地继承了祖国的舞乐遗产，在搜集、整理、加工和改编古典、民间舞蹈音乐及各少数民族舞蹈音乐中付出了不少心血，涌现一批令人振奋并在国际上获得很高荣誉的作品。此项工作受到国家的重视，于一九五一年举行了“民族民间舞蹈大会演”，一九五三年和一九五四年两度举行了“全国民间音乐舞蹈会演”。这些活动不仅检阅了成绩，也唤起了人们对祖国丰富灿烂的民族舞乐的热爱。

据文化部一九五四年统计，全国各地挖掘整理的民间舞曲和古典舞曲有400余件，在历次的“世界青年联欢节舞蹈比赛”、“东方古典舞比赛”以及其他各项国际比赛中，有45件作品获得了奖励，其中也包含了舞蹈音乐的成绩。如《秧歌》（起码有三种不同地区的秧歌：陕北秧歌、东北秧歌、山东鼓子秧歌，各有不同的音乐与舞姿）、《狮舞》、《龙舞》、《跑驴》、《扇舞》、《春江花月夜》、《孔雀舞》、《花儿与少年》、《三月三》、《格巴桑得》、《东北组舞》等。作曲家们在整理改编这些舞蹈音乐时都为它注入了新鲜血液，赋予它以新的生命，把民间的广场舞蹈音乐加以舞台化，使之闪烁出夺目的光彩。

其中，吕冰与青海民歌手朱仲禄合作的《花儿与少年》把最有代表性的“花儿”音乐编织起来，生动地刻画了少男少女的爱情生活。《三月三》将黎族富有诗意的节日娱乐音乐再现于舞台，生动地表现了男女青年的爱情。《跑驴》使民间的“地秧歌”形式在精神本质上焕然一新。在这众多的作品中，作曲家们把经过整理和加工的民间传统舞乐推向了新的艺术境地，对弘扬中华民族优秀的传统舞乐文化做出了贡献。

在五十年代末、六十年代的国民经济困难时期，舞乐创作也处于萧条的状态。虽然也涌现出一些表现艰苦奋斗、自力更生的作品，鼓舞人民奋发向前，但舞蹈领域里对“崇洋”、“复古”和“轻歌漫舞”、“风花雪月”的批判，使歌舞创作更陷于困境。一九六四年，在“革命化、民族化、群众化”方针的激发下，为庆祝中华人民共和国成立十五周年而创作了大型音乐舞蹈史诗《东方红》。这是一部集歌、舞、乐于一体的大规模的集体创作，体现了新中国的音乐歌舞创作成就。它以雄伟壮丽、

斗志昂扬、规模宏大的气势，概括了中国人民近百年解放斗争的历史，主题鲜明、形象集中，是中国革命历史的巨幅画卷。音乐表现手法丰富多彩，结构简练而完整，其中《葵花向太阳》、《青纱帐内》、《飞夺泸定桥》、《解放南京》等音乐篇章，都深刻地表现出无产阶级的英雄气概和革命浪漫主义的文艺精神。在音乐创作中，充分地发挥了历史上许多有代表性的革命歌曲的作用，又新谱写了许多震动人心的舞蹈乐章。这一巨作可以使观众了解中国的历史概貌，从中受到精神鼓舞和教育，因而在一定程度上起到“历史教科书”和“生活教科书”的作用。这一艺术形式的创造，是六十年代歌舞创作的高峰，产生了强烈的影响。

走过十七年道路的中国舞蹈（歌舞）音乐创作，密切地伴随着舞蹈事业的发展。作曲家用感人的音乐唤起舞蹈的艺术生命，取得了斐然的成就，积累了宝贵的经验。

二、舞剧音乐

中国舞剧从开始起步就具有自己的特点，它广泛地吸收了中国戏曲中人物性格化的舞蹈语汇及民间歌舞艺术中表现戏剧内容的手法，因而具有东方舞蹈戏剧的特点。但是，它同时也引进了西方芭蕾舞剧形式。但中国芭蕾舞剧的创作并没有走欧洲一些国家自十八世纪以来，以朗诵、歌唱和舞蹈交替为基础逐渐形成芭蕾舞剧的发展道路，没有仿效只把舞蹈当作一种娱乐性插段安排在歌剧中纯属于表演性的处理方式。中国民族舞剧及芭蕾舞剧一开始就是建立在社会主义文艺创作方法的基础上的。

五十年代初，随着全国各大剧院及歌舞团的成立，

专业舞蹈音乐创作队伍开始形成。作曲家们在社会主义现实主义创作方法的理论指导下，以极大的热情投入了舞剧创作，产生了民族舞剧《乘风破浪、解放海南》、《罗盛教》、《母亲在召唤》等作品。其中《乘风破浪、解放海南》（施明新、蔡余文、林韵曲）从戏曲中吸取营养，描写了人民解放军在解放海南战斗中英勇、机智、艰苦奋斗的精神。《罗盛教》（陆原、陆明、田耘曲）把朝鲜民歌与中国戏曲音乐结合在一起，歌颂了烈士舍身抢救朝鲜少年崔莹的国际主义精神。

一九五五年，还诞生了第一部由戴爱莲领衔创作的中国芭蕾舞剧《和平鸽》（章彦、刘式昕、杜宇、张定和、刘炽、陈紫、边军、杨碧海曲）。这是一部以保卫世界和平事业为主题的作品，虽在艺术风格上引起过“洋土”之争，但它在探索中国芭蕾舞剧形式上迈出了可喜的第一步。

五十年代中期，创作舞剧的各方面条件渐趋成熟，特别是一九五四年成立了中国第一所舞蹈学校——北京舞蹈学校，它开设民族舞、芭蕾舞及音乐等专业课程，大大促进了舞剧的发展。学校不仅系统地介绍中国古典和民间舞乐、戏曲音乐，还在苏联专家帮助下，系统地介绍世界舞剧艺术，设立了编导班和舞蹈音乐专门学科，这对中国舞剧艺术的建设起了很大的作用。在新中国成立五周年（一九五四年）和十周年（一九五九年）之际，苏联两度集中地向中国介绍了舞蹈文化及经典著作《天鹅湖》、《巴黎圣母院》、《雷电的道路》等作品，为文艺工作者提供了借鉴吸收外来舞剧艺术的经验。随后中央实验歌剧院和上海实验歌剧院相继建立了自己的舞剧团，全国各歌舞团也开始了舞剧创作的尝试。作曲家们

通过几年来的创作实践，积累了一定的经验，并在深入学习民族民间音乐、古典戏曲音乐诸方面获得了丰富的传统音乐知识，掌握了音乐的戏剧性手法，能够运用综合性艺术一体化的美学原则，为创作中国风格的舞剧作品准备了条件，这就使中国舞剧创作进入一个活跃时期。

最先问世的有小型民族舞剧《张羽煮海》(刘式昕曲)、《东郭先生》(苏夏曲)等作品，然后有大型古典舞剧《宝莲灯》(张肖虎曲)、《小刀会》(商易曲)、《石义砍柴》(曹火星曲)、《宁死不屈》(茅沅、储信思曲)、《牛郎织女》(陈德潜、胡均、蔡余文曲)等作品。一九五八年以后又涌现出一批现代题材的舞剧，如《五朵红云》(彦克、郑秋枫、汪声裕曲)、《蝶恋花》(铁源、刘岩、钊邦等曲)、《湘江北去》(时乐、陆原、张赫曲)以及少数民族题材的舞剧《莱丽古勒》(维吾尔族，斯坎德曲)、《凉山巨变》(彝族，集体创作)、《蔓萝花》(苗族，冀洲、朱树华等曲)等。这一时期硕果累累的作品，展示了民族舞剧已经有了一个比较丰满的面貌。许多作品把传统戏曲音乐、民间歌曲吸收到创作中，用主题材料贯穿及加入插段材料等手法写成的大小舞剧音乐，是五十年代民族舞剧音乐风格的最大特色。

如取材于民间神话“劈山救母”的《宝莲灯》，借鉴了许多戏曲表现手法，音乐富于抒情气息，其中多次出现的爱情主题、母女相会的音乐和三圣母内心活动的音乐，强烈的戏曲化的旋律，给人以深刻印象。该剧于一九五九年曾被苏联新西伯利亚歌舞剧院改为芭蕾舞剧上演。

反映一八五三年间上海小刀会领袖刘丽川等人为反对帝国主义奴役中国人民而奋起抗争的《小刀会》，音乐

以明清以来的汉族古典音乐(昆曲)为素材,通过变奏加以展开,用戏剧手法再现历史风貌。以上作品都为探索戏曲音乐运用于舞剧创作积累了经验。

描写海南岛黎族妇女柯英全家受蒋军迫害而反抗斗争的《五朵红云》,将黎族民歌“五指山歌”作为“红云主题”贯穿始终,剧中还穿插了许多绚丽多姿的海南黎族风情舞段,如《织裙舞》、《舂米舞》等,都收到良好的戏剧效果。从民间音乐中提炼舞剧音乐的创作素材,是五十年代初期舞剧音乐的又一特色。

一九五九年诞生的另一部大型芭蕾舞剧《鱼美人》(吴祖强、杜鸣心曲),走出了外来艺术形式芭蕾舞与中国民族文化相结合的新路。作品描写的是一位美丽、纯洁、善良的海底鱼美人与勤劳勇敢的猎人患难相处的爱情故事,它以生动的音乐语言和严谨的音乐布局,充分发挥舞剧音乐的表现作用,以多样性的音乐展开手法,完美地体现出芭蕾舞音乐抒情性和戏剧性特色。全剧音乐不仅在分段舞蹈中各具特色,同时在整体发展上又相互贯穿、和谐统一。其中《婚礼舞曲》、《水草舞曲》、《珊瑚舞曲》等,已成为音乐会经常演奏的曲目。

中国舞剧构成的独特形式,从一开始就是建筑在民间和古典舞蹈并溶化了戏曲表演身段的基础之上发展起来的。舞剧音乐相应地体现了这一特点。在中国舞剧从萌芽状态发展到趋于成熟的过程中,作曲家与舞蹈家们密切合作,逐渐形成了自己的风格和技巧。进入六十年代,舞剧音乐结出了一批丰硕果实,主要作品有《雷峰塔》(梁克祥曲)、《雁翎队》(王竹林曲)、《刚果河在怒吼》(瞿希贤、吕远、陆祖龙、葛光锐曲),以及芭蕾舞剧《红色娘子军》(吴祖强、杜鸣心、戴洪威、施万春、

王燕樵曲)《白毛女》(严金萱改编、创作,陈本洪、张鸿翔、陈燮阳配器)等。特别是一九六〇年前后创作的《红色娘子军》和《白毛女》这两部作品,成功地体现了“洋为中用”的指导方针,以巨大的艺术魅力产生了广泛的社会影响,成为中国芭蕾舞剧的代表作。

《红色娘子军》描写海南岛椰林寨民女吴清华因不堪忍受恶霸地主南霸天的残酷压迫,通过斗争终于成长为红色娘子军连一名优秀指战员的故事。全剧将电影“娘子军连歌”作为一个重要的音乐主题,以概括全剧的主题思想,很好地体现了娘子军连这一战斗集体的音乐形象。奔放有力、豪迈向上的党代表洪常青主题,在舞剧中具有正气凛然的悲壮性。全剧音乐性格鲜明,戏剧性展开富于逻辑性,在民间音调的交响性发展手法方面,处理得十分成功。

《白毛女》由同名歌剧改编而来,剧中大量运用歌剧唱段来作为舞剧音乐创作的基础,并部分吸收了华北地区的民歌和河北梆子、山西梆子等戏曲音乐材料,应用交响乐队与中国民族乐器相结合,加上声乐演唱的表现形式,使舞剧音乐具有鲜明的民族特色和成熟的艺术技巧。

十七年中的舞剧音乐作品数量很大,佳作不少。据文化部统计,大小舞剧共有55部,其中多为大型作品。这批作品开创了中国民族舞剧、芭蕾舞剧的新篇章,奠定了中国舞剧健康发展的坚实基础,

舞剧音乐的十年浩劫

在林彪、“四人帮”猖獗作乱的“文化大革命”中,

大批优秀作品遭到禁锢，大批作家、艺术家及文艺工作者受到诬陷和迫害。“四人帮”否定社会生活是文艺创作的唯一源泉，强制推行一套诸如“主题先行”、“三突出”之类的主观唯心主义和公式化的谬论，“文化大革命”以前已经创作成型的芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》，遭受到严重的破坏。

“四人帮”首先是作为“两个阶级、两条路线剧烈斗争的对象”来插手这两部舞剧的。江青一伙在将群众创作窃为己有的同时，肆意歪曲芭蕾舞的艺术形式和发展历史，将芭蕾艺术说成是“剥削阶级独家经营的世袭领地”，是“专门表现王公贵族、仙女幽灵、剥削阶级理想人物的内容和形式”，是“对工农兵的专政”；从而认为《白毛女》表现了“人类之爱”，是“丑化工农兵的作品”，认为《红色娘子军》是“用不伦不类的‘中间人物’红莲来代替共产党员洪常青的形象”，“以连长之名排挤党代表洪常青”；在艺术形式上认为原作中许多芭蕾动作是“软绵绵、轻飘飘”，是“专门表现剥削阶级理想人物思想感情的糟粕”。因此严令这两部舞剧要成为“烈烈粗犷、棱角分明、有革命的爆发力”的芭蕾，用“三突出”、“英雄人物占据主要舞台”等一系列违反艺术规律的极左思想对剧情和音乐进行篡改。

“四人帮”将作曲家的现实主义与浪漫主义相结合的美学观念及其遵循的舞蹈化、交响化的艺术手法，以及音乐在舞剧中的重要作用等艺术规律，统统斥为“按资产阶级需要臆造出来的谬论”，是“触犯芭蕾舞阶级性的艺术法则”。对于《红色娘子军》，他们首先要打倒“情”，要打倒“洋法则”，要“主调明确、要简单”，逼迫艺术家们把原来许多有生气、有活力、有情趣和感染力的部

分进行了修改和变动。

自江青插手舞蹈界后，把芭蕾当成舞蹈中唯一的明珠，强制向全国推行，而中国民间舞乐、古典舞乐的地位却丧失殆尽。浩劫的十年中，“四人帮”把舞蹈、舞剧音乐事业推进了深渊。

十年浩劫给全国所有艺术团体带来了深重的灾难。许多文艺工作者虽身处逆境，但却仍然在潜心构思自己的作品，利用机会进行创作。在这期间，受控制的中国舞剧团及上海芭蕾舞团还是以自己剧院的风格，产生了芭蕾舞剧《沂蒙颂》（杜鸣心、刘廷禹、刘霖曲）《草原儿女》（葛光锐、程恺、石夫曲）《杜泉山》（石夫、杜鸣心、刘廷禹、刘霖、程恺、葛光锐曲）等作品。这几部舞剧的音乐强调了民族风格和戏剧性，突出了人物主题思想的英雄性及“洋为中用”的原则。

改革开放时期的繁荣

一九七六年粉碎“四人帮”以后，结束了江青反革命集团的文化专制，澄清了被“四人帮”扭曲的音乐和舞蹈的关系，中共十一届三中全会确立的“解放思想、实事求是”的思想路线为舞蹈艺术在历史转折关头指明了前进方向，“双百方针”重新落实，显现出舞剧、舞蹈（音乐）创作的新曙光。

一、舞剧音乐创作硕果累累

由于“文化大革命”以前十七年中开创的民族舞剧和芭蕾舞剧形式在中国土壤上已打下了坚实的基础，进入历史新时期它更加鲜艳夺目，作曲家们焕发出从未有过的创作热情，并在开拓题材范围及表现手法方面能够

站在更高、更新的层次上审视舞剧音乐，把握它的前进动向，体现出创作上的探求精神和大步跨越的姿态。

冲破十年禁锢首先涌现出来的有芭蕾舞剧《骄杨》（石夫曲）、《香樟曲》（石夫、程恺曲）、《卖火柴的小女孩》（黄安伦曲）、《玫瑰》（金复载曲），民族舞剧《奔月》（商易曲）、《半屏山》（朱晓谷、周德明曲）、《召树屯与楠木诺娜》（杨力、聂思聪等曲）、《丝路花雨》（韩中才、呼延、焦凯曲）、《文成公主》（石夫曲）等优秀作品。这是一九七八年以后，广大音乐工作者以创作实践清算江青反革命集团炮制的“文艺黑线专政论”流毒，文艺创作的现实主义传统得到恢复和发扬的首次大丰收。

《丝路花雨》以斑斓的音乐色彩，展现出古丝绸道上中西方人民的友好情谊，其中反弹琵琶的英娘主导主题，吸收了古曲“月儿高”的音调，准确地塑造了人物形象。舞剧中许多有性格的风情舞段的音乐，都散发出浓郁的西部风土情趣，赢得了国内外观众的赞赏，获中华人民共和国成立三十周年文艺汇演创作一等奖。

《文成公主》中主要人物文成和松赞的音乐主题，吸收了藏族民歌和秦腔音乐因素，在贯穿发展的手法下又把舞剧中所有的表演性舞段置于思想性主题之下，与戏剧矛盾水乳交融，全剧音乐富于交响性，表现手法丰富，结构严谨，其中乐舞、文成双人舞、日月山等段落尤为精彩。获中华人民共和国成立三十周年文艺汇演创作二等奖。《卖火柴的小女孩》的音乐则以北欧音阶调式为基础，充分发挥音乐创作的想象力，塑造了安徒生童话中小主人公的形象，表现了卖火柴女孩的悲惨命运。

《奔月》的音乐吸收了（宋）姜白石歌曲的部分音调作为全剧音乐发展的基础，强调典雅风格和矛盾冲突的戏

剧性，委婉清新并紧扣剧情。

中共十一届三中全会以后，舞剧创作有了更迅速的发展，表现为题材、体裁更为丰富，风格手法更为多样，内涵更为深厚，音乐语言也更为新颖，并向艺术形式的多样化发展。这一长足的进步使舞剧音乐从尚不能体现自身艺术相对独立的制约下解放出来，许多作品在音乐构思和表现技法上进行了大胆的革新和探索。

一九七九年以后涌现出《凤鸣岐山》(刘念劬曲)、《剑》(梁克祥曲)、《红楼梦》(樊步义曲)、《卓瓦桑姆》(兰升尔曲)、《岳飞》(纳拉崇孚、马友道、陆建华曲)、《珍珠》(李助、陆仲任、郭立、陈德潜曲)、《铜雀伎》(张定和、张以达曲)、《秦俑魂》(纪溪平曲)等民族舞剧音乐。《魂》(奚其明曲)、《家》(田丰曲)、《祝福》(刘廷禹曲)、《林黛玉》(石夫曲)、《雷雨》(叶纯之曲)、《阿Q》(金复载曲)、《觅光三部曲》(周龙、刘廷禹曲)等再度兴起的中国芭蕾舞剧音乐，以及运用现代舞手法的《鸣凤之死》(舒泽池曲)的音乐，既保持了中国舞剧音乐三十多年来经过实践并被证实的许多可贵经验及其规律，同时又做了大胆的革新，勇于超越。

独幕芭蕾舞剧《魂》根据鲁迅小说《祝福》而改编，音乐建立在浙江绍兴民歌和戏曲音乐基础上并借鉴吸收近现代作曲技法，把戏曲音乐的特色置于交响乐队之中，写出了祥林嫂对灵魂存在的疑问和她臆想中的归宿。与此同时另一部大型芭蕾舞剧《祝福》的音乐，把浓郁的江南民间小调凝练成祥林嫂和贺老六悲剧性的主题，并与戏曲哭腔板式糅成一体，在曲折的情节中，音乐跌宕自如，手法多样，深化了作品的主题思想。

民族舞剧《凤鸣岐山》取材于古典文说《封神演义》，

以武王与纣王的斗争为故事主线，揭露出纣王因暴政无道而导致商王朝覆灭的事实。作曲家展开了对远古殷周艺术想象的翅膀，音乐富于戏剧性和色彩性，并运用一些近现代作曲技法刻画人物性格，在戏剧矛盾展开及时代背景描绘等方面，都有新的探索。民族舞剧《红楼梦》始终把握戏曲风格的旋律特点，细腻而深情地刻画了林黛玉的内心和性格。

芭蕾舞剧《阿 Q》用谐谑曲、圆舞曲、进行曲、送葬进行曲四个乐章大块面的结构方法，段落之间用打更的梆子声和锣鼓声背景作为连接，打破了常规叙事手法。芭蕾舞剧《林黛玉》的音乐广泛吸收了越剧唱腔并综合古典乐曲（《凤求凰》等）素材进行再创造，构成悲剧的基础，全剧音乐重在刻画宝、黛的内心世界，其中《葬花》、《幻梦》、《抗争》等抒发性段落音乐对主题思想的表述尤为充分。

民族舞剧《鸣凤之死》大胆而有选择地运用近现代音乐技法并保持着民族音乐的神韵，打破以往顺序性陈述的方式，以心理刻画为核心，表达了鸣凤的内心矛盾及命运的悲剧性。该剧获一九八六年在日本举行的第三届国际舞蹈大奖赛首奖。以上这一批作品代表了八十年代舞剧音乐创作的新水平。

八十年代后期涌现出民族舞剧《蒙古源流》（辛沪光曲）、《曹禺作品印象》（张卓娅、王祖皆曲）、《深宫啼泪》（敖昌群曲）、《幽魂梦》（石夫曲）、《无字碑》（杨立青、陆培曲）、《南越王》（石夫曲）以及芭蕾舞剧《蓝花花》（刘廷禹曲）等作品。《蒙古源流》用特点鲜明的蒙古族音乐与有意味的多层面舞蹈相结合，浓缩地再现了蒙古民族的历史。《曹禺作品印象》的音乐摆脱故事情节的描

述,着墨于性格心理的刻画,音乐集中表现《日出》、《原野》、《雷雨》三剧中主要人物的心绪和矛盾,以及性格心理的走向。《蓝花花》遵循古典芭蕾的美学原则,以现实主义的音樂手法,把抒情性与戏剧性相结合,突出陕北风格和大块的音乐结构色调,描述了主人公的悲惨命运(获文化部二等奖)。《幽魂梦》的音乐采用叙事曲形式,运用合成器、弦乐群与民乐相结合的音色,把人们引入“聊斋”故事“聂小倩”的情节中,使人鬼之恋的音乐充满人情味和人性美(获一九八八年羊城国际舞蹈节音乐奖)。《无字碑》的音乐运用无调性范畴内的表现技法,把剧本处理成四个乐章,强调音块、音色的对比,把交响乐的结构运用于舞剧,以多变的色彩和强烈的戏剧性,展现武则天这一人物从平民迈向帝王道路的历史,颇具新意。《南越王》的音乐深植于两广民间音乐基础之上,大胆而又谨慎的将近现代作曲技法与民族音调相结合,着力于粗犷与柔美的音乐形象的塑造,强调人物性格心态的刻画,用以表现南越王赵佗开发岭南,“和辑百越”的丰功业绩。此外,《长恨歌》(张肖虎曲)、《三圣母》(刘以健曲),以及两部为香港舞蹈团写的音乐:《玉卿嫂》(叶纯之曲)、《黄土地》(谭盾编曲),都被列为舞剧研讨的重点剧目。

上述众多的作品表明,在改革开放的十年中,舞剧音乐创作有了突飞猛进的发展,全国各地约有近100部大小舞剧作品上演。许多舞剧音乐均能成为独立的音乐作品而存在。作曲家们在大胆的艺术探索中保持了清醒的头脑,既不为传统观念所囿,也不为怪诞的技法所迷,在立足于继承和弘扬民族舞剧音乐优秀传统和审美原则的同时,显现出不同作曲家和不同作品的创作个性。

二、“歌、舞、乐”形式和“民俗风情序列舞”音乐的崛起

在改革开放的新时期，相继出现了一大批集“歌、舞、乐”为一体的舞台艺术作品及民俗风情作品。艺术家们把墓窟、壁画、诗词及古文献中所反映的古代人民生活加以艺术再现，将中华各民族的风土人情展现于舞台之上，向全国及世界人民介绍中国的传统文化。如陕西的《仿唐乐舞》（安志顺、曲云、陈增棠、杨洁明、张文纲、施光南曲）、《唐长安乐舞》（陕西歌舞团集体创作）、湖北的《编钟乐舞》（许洁如等曲）、《九歌》（莎莱、许亨平曲）、天津的《唐宋风韵》（杨洁明曲）、北京的《盛世行》（钱鹰、蒋静风、华耀中、任其芳、徐昌俊曲），以及宁夏的《西夏古风》、新疆的《龟兹乐舞》、广西的《骆越神韵》、贵州的《夜郎古歌》等等。这些作品的音乐，以突出的地方文化及历史文化特点为作品的主要面貌，艺术家们在创作前都进行过大量的资料查考和研究工作。如《仿唐乐舞》以唐代大曲表演盛况的艺术再现而征服了观众。其中《老虎磨牙》、《鸭子拌嘴》等类似坐部伎的段落，将西安大吉厂鼓乐社演奏的《五更坐乐》中《吕粉蝶儿》套曲的开场鼓乐予以改编，形象地描绘了标题中的动物生活图景。《编钟乐舞》表现的是春秋战国时期荆楚舞乐文化，虽然古代“恒舞于宫、酣歌于空”的“巫风”、“九歌”难以确切再现，但是作者在参照相关史料的基础上，以再创造的形式，获得了成功。《唐宋风韵》从浩如烟海的唐宋诗词中，精选出十几首名篇佳作，集中编排成几个段落，概括地展示华夏古国的文化风韵及古典诗词的精神内涵。《夜郎古歌》由序歌、木瓢、祭神、勇士、丰收、酒歌几部分组成，音乐在表现古代

劳动群体的艺术形象上注入了新意。《骆越神韵》分六个篇章，展示了勤劳的壮族人民生活斗争的经历。古风乐舞形式的涌现，为舞蹈音乐开拓了新的表现领域。同时，以表现乡土风貌为特点的风情性歌舞伴随而生，可以说它是“歌、舞、乐”形式的地方性品种，如《黄河一方土》（张文秀曲）、《爱的足迹》（田丰曲）、《有一个美丽的地方》（黄田等曲），以及《东北风情》、《南疆风情》、《东方彩霞》等作品，都用歌舞序列的篇章展示出一个地区的民情风俗场面，风格浓郁的民族民间音乐、美丽的舞姿和画面表达了亲切的乡音乡情，激起人们对民间传统文化的热爱。如《爱的足迹》把云南流传在各民族中丰富而又奇特的婚恋风俗编成一组风情歌舞，在作曲家笔下再现得甜美亲切、柔婉动听。《有一个美丽的地方》的音乐展示了云南各兄弟民族歌乐之美，伴以色彩绚丽的舞蹈，给人以美的享受。

综合“歌、舞、乐”形式的大型音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》，是继《东方红》之后在八十年代产生的大型音乐舞蹈作品。它以新的视角，沿用史诗性的构思和画卷式的分场方法，把中国人民革命和建设的历程艺术地再现于舞台。音乐部分既运用了历史歌曲，也谱写了许多新的篇章，整部作品以感人的舞蹈、气势浩大的合唱、声色动人的乐队奏出中国人民八十年代的前进凯歌，是一部凝聚着众多艺术家心血和集体创作智慧的史诗性作品。

改革开放十年中歌舞音乐的形式已经扩大，表现手法也已多样化，在开拓歌舞艺术的新领域，探求新的表现形式方面取得了突出的成就。

三、五彩缤纷的舞蹈音乐

一九七九年以后,舞蹈音乐迅速走出了狭隘的天地,作曲家们在艺术实践中深化了对舞蹈音乐艺术规律的认识,许多作品从过去拘泥在舞蹈动作之下的创作方法中解脱出来,克服了“图解式”和自然主义的描写,勇于突破纯叙述性的写法和一成不变的民间音乐再现的框框,将继承民族音乐遗产同注入新的艺术方法相结合,使音乐表现的逻辑、结构、层次、艺术化诸方面都有较大的突破。

一九八一年,在第一届全国舞蹈比赛中,舞蹈音乐的独立地位开始受到重视,舞蹈音乐被列入比赛获奖项目,这是重视舞蹈音乐的一项重要措施。同时,舞蹈音乐的专门研究和评论工作也活跃起来,大大促进了舞乐创作的繁荣。

第一届全国舞蹈比赛中涌现出《再见吧,妈妈》(金振华、张慕鲁编曲)、《金山战鼓》(田德忠曲)、《水》(王施晔曲)、《小萝卜头》(杨永钟曲)、《追鱼》(陆棣曲)、《送别》(罗耀辉曲)、《敦煌彩塑》(丁家岐曲)等优秀的舞蹈音乐。一九八六年第二届全国舞蹈比赛中有《窦娥的呼唤》(马剑平曲)、《背鼓》(肖梅曲)、《播下希望》(黄多曲)、《秦王扫六合》(石铁曲)、《心灵》(陈瑞华、袁守民曲)、《椰林深处》(罗慧琦曲)、《清清的小河边》(安渝曲)以及《采桑晚归》(葛顺中曲)、《东渡》(金田丁曲)、《小活佛》(永儒布曲)、《侗乡明月夜》(干之、戈阳曲)、《小溪、江河、大海》(焦鹇曲)、《深山里的姑娘》(田丰曲)、《八圣女》(张乃诚曲)、《爱的乐章》(郭小笛曲)、《火的遐想》(杨智华曲)、《雀之灵》(张平生、王甫建曲)、《踏着硝烟的男儿女儿》(秦运蔚曲)、《哑人的欢乐》(陈大德曲)、《山鬼》(彭先诚曲)、《拧》(李学

伦曲)《海燕》(张乃诚、孙怡荪曲)等一批优秀的舞蹈音乐,令人振奋。作曲家们使不同类型和风格的舞蹈音乐各具特色,对舞蹈主题揭示得较深刻,对舞蹈动态和情绪的烘托比较贴切,对历史性人物和现代人的性格和心理状态的刻画比较准确,音乐技法的突破和创新也较突出,大部分作品都有着鲜明的时代精神和浓郁的民族气息。

现代舞音乐的萌芽

七十年代末,中国的现代舞创作开始出现,首先在年青一代舞蹈家编导的作品中兴起。由于舞蹈艺术的现代风格出现,促进了舞蹈音乐的多样化发展。一九七九年出现的《割不断的琴弦》和《刑场上的婚礼》(余华盛曲),这两部小品运用了一些现代舞蹈语汇和结构方法,音乐虽属传统技法范围内的微小突破,但已开始引起人们注意。一九八一年以后,相继出现了一批运用现代手法的舞蹈作品,舞蹈音乐也随之迈开了探索的步伐。

现代舞在中国的最初实践早在三十年代即已开始尝试,八十年代现代舞的兴起,可视作新形势下舞蹈创作不满足于单一、落套的表现手法,强烈要求表达时代感和适应多层面审美需求而出现的。在现代舞作品中,音乐并不都是单纯现代技法的运用,大多采取传统技法与现代技法混用的处理方式来表现现代舞题材。这是因为中国现代舞从开始起步就有别于伊丽多娜·邓肯的浪漫主义,也没有因袭玛丽·魏特曼的表现主义和坎宁汉的先锋派,中国现代舞的概念并非欧美现代舞范畴的模式。从八十年代改革开放以来,中国舞蹈家与作曲家们在了

解当代舞乐流派的基础上，根据中国的文化传统及民族性格、民族心态，有选择地借鉴外来形式和技法，因而许多作品都具有自己的特点，有着浓厚的民族文化特征和现实主义的精神。如舞蹈《盼》、《希望》、《无声之歌》等作品，音乐上是一种有调性和泛调性的混合形式。《无声之歌》把自然界音响与敲打乐器相结合，使人耳目一新。

舞剧《鸣凤之死》以泛调性的音乐语言，精心地对鸣凤和觉新的心态进行描写，收到了强烈的戏剧效果，既动人情感又发人深思。《窦娥的呼唤》、《秦王扫六合》运用自由无调性手法，在揭示主人公的性格和渲染戏剧情节方面取得成功。《盼》、《播下希望》、《火的遐想》等作品也都有较好的效果。八十年代中期，探索的步伐明显加快，出现了芭蕾舞剧《一衣带水》（池边晋一郎、叶小钢曲）、《杨贵妃》（黄多、董葵曲）及民族舞剧《无字碑》（杨立青、陆培曲）等，大胆地将自由无调性、十二音序列等手法，作为舞剧音乐的总体结构基础，并都能贴切地表现戏剧内容和舞蹈的动感。这几部作品为中国舞剧音乐更多集中地采用现代音乐技法作了有益的探索。但从十年中为数众多的舞剧舞蹈音乐来看，大多数作品还是保持运用现实主义的传统手法，强调民族风韵和音乐美感的大众适应性。

四十年来，新中国舞剧及歌舞音乐创作，体现了“为社会主义服务”、“为人民服务”以及“百花齐放”、“古为今用、洋为中用”的指导方针。作曲家们在新舞蹈音乐的创作，在中国古典、民族民间舞乐的整理改编，在创建民族舞剧音乐、中国芭蕾舞剧音乐以及在现代舞音乐中对风格的探索等方面，都付出了巨大的劳动，

取得了可喜的成就。

五十年代，有张肖虎、刘式昕、刘炽、陈紫、张定和、商易、彦克、郑秋枫、汪声裕、曹火星等作曲家为民族舞剧谱写了令人瞩目的音乐。六十年代，吴祖强、杜鸣心、瞿维、严金萱等人为中国芭蕾舞剧音乐开创了新的篇章。他们的音乐以严谨的艺术性和强烈的音乐感为中国的民族舞剧、芭蕾舞剧音乐树立了典范。七十年代以后，涌现出石夫、刘廷禹、杨立青、金复载、刘念劬、叶纯之、田丰、奚其明、梁克祥、舒泽池和年青一代的马剑平、叶小钢、黄田、黄多等作曲家，都为舞剧音乐做出了突出的贡献。他们善于把多种流派的音乐手法加以综合运用，将民族乐器与交响乐队自如地结合，在舞剧中从新的角度体现出民族风格和东方神韵，使舞剧音乐具有更高的艺术品位。

尤其在粉碎“四人帮”以后“改革、开放”总政策实行以来的十余年间，蓬勃发展的舞蹈(剧)音乐创作，又迈进到一个新的阶段，广场舞蹈音乐和专业舞蹈音乐在更丰富的形式下分轨运行。交响舞剧的形式和舞剧交响化的趋向日渐明朗，前者发挥交响音乐在结构和形式上的逻辑性，音乐不作舞剧情节的演绎，舞蹈听从于音乐，在音乐的激发下产生，或按交响乐的内涵来演绎音乐，如《紫气东来》、《魂的和弦》、《山林之歌》以及《玉卿嫂》、《无字碑》等作品均属此范畴。而舞剧交响化所强调的是舞剧情节的顺序性和分阶段完成戏剧过程的形式，音乐对舞剧有相当的依从性，如《红色娘子军》、《南越王》、《凤鸣岐山》、《一衣带水》等作品。这两类专业性舞剧音乐的格局在创作实践中都得到进一步发展。还有“广场性舞蹈”、“民俗性舞蹈序列”、“乐、舞、歌”

形式、“自娱性舞蹈”的舞台化、“歌舞情节剧”等新的舞蹈音乐形式的出现，体现出中国当代舞乐的丰富性。

此外，舞剧、舞蹈的美学原理得到了深入的研究，如舞蹈音乐强调情意、神韵、诗化、意念的表达，强调音乐自身的独立表现力，音乐对舞蹈（剧）的内涵作自身演绎，强调音乐能动表现情节，表现人体造型和生活的诗化等课题，都在创作实践中显示出巨大的艺术魅力。

电影音乐创作

电影音乐，是作曲家为影片所写的、经过音乐录音和混合录音进入电影，从而成为电影综合艺术一个重要的有机组成部分的音乐。音乐进入电影后，它从题材、内容、风格、手法、结构，到段落划分和长度，都为影片的整体构思所决定，但同时，电影也为音乐提供了新的发展条件和表现天地。电影音乐的这种既受到限制又得到新的发展的特质，是它所独具的。

当电影还处于无声时期，音乐是以现场配乐的形式出现的；有声电影技术的发明和发展，使音乐与电影的结合以极快的速度日趋完美。

电影音乐概况

作为一种音乐体裁，一个国家的电影音乐创作，直接地反映着这个国家音乐创作的总体状况。中国的电影音乐既是中国电影事业和电影艺术的组成部分，又是中国音乐事业和音乐艺术的组成部分。

中国电影音乐的发端，与世界电影音乐的发展大抵同步。中国第一首电影歌曲，是《野草闲花》（一九三一年，导演孙瑜）中的主题歌《寻兄词》（孙瑜词，孙成璧曲）。

一九三三年三月，中国共产党的电影小组成立，聂耳等人进入电影界，开始了以电影歌曲为主的电影音乐创作。聂耳为《母性之光》、《大路》、《新女性》、《桃李劫》、《风云儿女》所创作的歌曲，达到了高度的思想性和艺术性的完美结合。其中《风云儿女》的主题歌《义勇军进行曲》（田汉词）鲜明集中地表达了中国人民团结一心、英勇奋斗、不怕牺牲、前赴后继，为争取民族解放而斗争的大无畏精神，在中华人民共和国成立后即被定为国歌。他的作品同任光为《渔光曲》、《迷途的羔羊》创作的歌曲；贺绿汀为《马路天使》、《十字街头》创作的歌曲及为《都市风光》创作的音乐；冼星海为《夜半歌声》、《壮志凌云》创作的歌曲和音乐；吕骥为《自由神》创作的歌曲，以及黄自为《天伦》创作的歌曲和为《都市风光》创作的序曲《都市幻想曲》；赵之任为《都市风光》创作的歌曲《西洋镜歌》等构成了中国电影音乐三十年代中期的辉煌发展时期。

抗日战争时期，由于严酷战争条件，中国电影的出品不多，电影音乐创作相应受到限制。这期间最著名的是冼星海为《风雪太行山》创作的歌曲和马思聪为《塞上风云》创作的音乐。冼星海还曾应邀为八路军总政治部电影团的《延安与八路军》作曲，并与该片编导袁牧之前往苏联进行后期制作（后因苏德战争爆发，工作未能进行，此片素材大部分散失）。

抗日战争胜利后，王云阶为《新闺怨》、《三毛流浪

记》创作的歌曲和音乐；黄贻钧为《小城之春》创作的音乐；刘雪庵为《天堂春梦》创作的歌曲；章彦为《一江春水向东流》创作的歌曲；李伟才为《松花江上》创作的歌曲和音乐，都具有一定的水平。解放区的作曲家从东北电影制片厂开始进入电影音乐创作队伍，其中黄准为《留下他打老蒋》创作的歌曲曾在解放区广泛流传。

在中华人民共和国成立以前，中国的电影音乐是新音乐运动的一个重要的极有成就的组成部分，几乎所有有成就的作曲家都参加过电影音乐创作。中国电影音乐形成了自己的优良传统，为新中国的电影音乐事业奠定了良好的基础。

新中国电影音乐的开拓和建设

一九四九年四月，中央电影局在北平成立。同年七月，在北平召开了中华全国文艺工作者代表大会。在这次大会上，解放区与国统区的电影音乐工作者胜利会师。中央电影局成立了音乐工作室，由专门从事电影音乐创作的作曲家及从中国人民解放军文工团抽调的音乐创作干部组成。一九五三年，中央电影局音乐处成立后，一方面选派了一批干部出国学习，一方面组织作曲干部训练班，进行了为期一年半的学习，由何士德、王云阶、雷振邦等人讲授专业课，李焕之、马可、杨荫浏、姚锦新等人讲授音乐理论和音乐史。训练班还观摩国内外影片的音乐创作。学员成了新中国电影音乐创作的中坚力量。

在这个开拓和建设时期，产生了新中国最早的优秀电影音乐作品，其中有：

《白毛女》(一九五一年,导演王滨、水华,作曲瞿维、张鲁、马可)是根据一九四四年在延安诞生的同名歌剧改编的。影片选用了原歌剧中最优秀的歌曲,在保持原歌剧音乐民族风格的基础上,重新编配了管弦乐伴奏并加上了部分中国民族乐器。该片上映后在国内外产生强烈反响,并在卡罗维·发利国际电影节获得特别荣誉奖。

《南征北战》(一九五二年,导演成荫、汤晓丹,作曲葛炎)是这一时期电影音乐中器乐音乐创作较为突出的影片。其中“ 攻占凤凰山 ” 一段音乐十分生动形象地描绘了中国人民解放军与国民党军队激烈战斗的场面,是新中国电影音乐作品中音乐与画面同步的成功例子。

贺绿汀一九五五年为《宋景诗》(导演郑君里、孙瑜)创作了音乐。片中的合唱《不渡黄河誓不休》(作词孙瑜)雄浑悲壮,表达了黑旗军将士对家乡和亲人的思念,是一首高水平的合唱作品。

在反映中国人民抗日战争斗争生活的《平原游击队》(一九五五年,导演苏里、武兆堤,作曲车明)中,作曲者抓住日本音乐的调式和音程特点所设计的日本侵略军的音乐主题,以其准确生动的音乐形象而为电影观众所熟识。

《李时珍》(一九五六年,导演沈浮,作曲寄明)中三次出现的纤夫们逆水拉纤时唱的号子,表现了主人公屡遭挫折而永不止息的奋斗精神。每次出现时的不同处理,加强了影片的艺术感染力,升华了人物的思想境界。

《上甘岭》(一九五六年,导演沙蒙、林杉,作曲刘炽)的主题歌《我的祖国》(作词乔羽)表达了中国人民志愿军战士在远离祖国的朝鲜战场极端艰苦的战争环境

里，对祖国、家乡和亲人的无限怀念，全曲洋溢着强烈的爱国之情。这首歌的歌词诗情浓郁，曲调优美动听，演唱深情悦耳，成为中国人民抒发爱国情感的佳作。

这两位词曲作者为《祖国的花朵》(一九五五年，导演严恭)创作的童声合唱《让我们荡起双桨》，以生动流畅的诗和音乐的语言而获得少年儿童的喜爱，成为新中国最有影响的儿童歌曲作品之一。

《祝福》(一九五六年，导演桑弧，作曲刘如曾)的音乐采用了越剧音乐和江南民间音乐的语言，紧密地配合剧情发展，渲染了悲剧气氛，与影片的剧作和导演的朴实淡雅的风格融合。该片全部音乐用民族乐器演奏，加强了影片的风格和艺术感染力。

《铁道游击队》(一九五六年，导演赵明，作曲吕其明)插曲《弹起我心爱的土琵琶》(作词芦芒)，前半部是抒情的男声领唱，后半部是快速有力的男声合唱，抒发了铁道游击队战士坚定的必胜信念和保卫家园的豪情。

《女篮5号》(一九五七年，导演谢晋，作曲黄准)是新中国第一部体育题材影片。插曲女声合唱《青春闪光》(作词芦芒)活泼流畅，充满青春的气息和活力，抒发了女运动员们把青春献给祖国体育事业的情怀。

《柳堡的故事》(一九五七年，导演王苹，作曲高如星)主题歌《九九艳阳天》(作词胡石言、黄宗江)，以抒情的曲调歌颂了纯洁美好的爱情和无产阶级的人情美和人性美。词曲的写作吸收了民歌和民谣的表现手法，旋律具有江南音乐纤细委婉的柔美特色。这首歌受到广泛的欢迎和好评。

《护士日记》(一九五七年，导演陶金，作曲王云阶)

插曲《小燕子》(作词王路、王云阶)是一首优美深情的摇篮曲,歌词近似童谣,曲调温柔动听,节奏平稳,片中由演员本人演唱十分亲切。这首语言朴实的歌曲受到异乎寻常的欢迎。

这个时期生产了一些反映少数民族人民生活的影片。为此,作曲家们深入生活,收集音乐素材,创作了具有鲜明民族特色的音乐。其中比较突出的有《草原上的人们》(作曲向异、通福)、《苗家儿女》(作曲黄准)、《神秘的旅伴》(作曲张棣昌)等影片的音乐。

在刚刚起步的美术片音乐创作中,这一时期广受欢迎的作品是黄准为《小猫钓鱼》创作的主题歌《劳动最光荣》(作词金近、夏白)。

新闻纪录电影音乐也产生了一批有影响的作品。其中有由何士德担任音乐顾问的《解放了的中国》(获得斯大林文艺奖金)和《伟大的土地改革》(作曲朱践耳)、《一定要把淮河修好》(作曲向异、吕其明)、《欢乐的新疆》(作曲李凝)等影片的音乐和歌曲。一九五六年,新影还拍摄了一部音乐艺术片《黄河大合唱》,由何士德、李焕之担任顾问,时乐担任指挥,总政歌舞团演出。此片的管弦乐部分系李焕之根据冼星海一九四一年在苏联编配的大型交响乐总谱加以缩编整理的,这在国内还是首演。

一九四九至一九五七年间的电影音乐创作产生了一批好作品,其中歌曲创作优于器乐创作,多数作曲家的专业水平尚有待于进一步提高。

这一时期的电影音乐理论研究和作品批评也开始起步。何士德、王云阶、徐徐等人写了一些观点鲜明、以理服人的评论文章。但在一九五一年开展的对影片《武

训传》的严厉批判也涉及到音乐，因而挫伤了一部分作曲家的积极性。一九五七年开展的“批判黄色歌曲”，不仅把三十年代的优秀电影歌曲当成黄色歌曲进行批判，还对《小燕子》、《九九艳阳天》等抒情意味较浓的电影歌曲多有非议，产生了消极的影响。同时，由于对音乐创作民族化的狭隘理解和片面强调，妨碍了电影音乐更广阔、更全面的探索和创造。

新中国电影音乐的曲折发展

为适应电影事业发展的需要，中央电影局音乐处于一九五八年撤销，作曲家分到各电影制片厂。从此，电影局不再设置指导电影音乐的专门业务机构。

中共中央组织的拍摄向国庆十周年献礼影片的活动，和六十年代初中宣部、文化部、中国文联为贯彻中共中央精神而制定的改善文艺工作和电影工作的条例，活跃了思想，繁荣了创作。这一时期的优秀作品有：

瞿希贤为《青春之歌》（一九五九年，导演崔嵬、陈怀皑）创作的音乐，调动了自己青年时代参加进步学生运动的生活积累，运用了影片所表现的时代的革命群众歌曲，发挥了自己善于写作合唱的特长，较好地刻画了影片的时代背景和主人公的内心世界。其中“林红就义”、“大游行”两段最为出色。一年之后，她为《红旗谱》（导演凌子风）创作的音乐，运用了河北地方戏曲音乐素材，风格粗犷激昂。在民族管弦乐队的演奏中，突出了唢呐、板鼓、板胡等特色乐器，塑造了二十年代末冀北平原上的农民革命英雄形象。

王云阶为《林则徐》（一九五九年，导演郑君里、岑

范)创作的音乐,吸收了广东民间音乐的“乙凡”调和广东地方戏曲的音调,把民族音乐的曲牌体、板腔体与交响乐的曲式结构相结合,采用民族音乐为主的表现方法。该片音乐语言洗练、形象鲜明,特别在林则徐与邓廷桢惜别的一场戏中,音乐与画面交融,充满诗情画意。

雷振邦在运用民族音乐素材创作电影音乐方面达到了较高的水平。他一九五九年为《五朵金花》(导演王家乙)创作的歌曲(作词季康),吸收了云南白族民间音乐的曲调,无论是甜美的情歌、泼辣的骂歌、还是豪爽的山歌,无不具有白族音乐的鲜明特点,成为影片轻松健康的喜剧风格的重要组成部分。他一九六一年以广西壮族民歌为素材,为《刘三姐》(导演苏里)创作了多首歌曲(作词乔羽)。片中刘三姐柔美动听的山歌和情歌以及机智辛辣的对歌,乡亲们的合唱,莫怀仁和三个秀才愚鲁蠢笨,丑态百出的对歌,听来都像是“货真价实”的民歌。数十年来,这部影片风靡国内外,并得到广泛的流传。为此,雷振邦获得了第二届“《大众电影》百花奖”最佳音乐奖。一九六三年的《冰山上的来客》(导演赵心水)是反映新疆军民反特斗争的惊险影片。雷振邦以塔吉克民歌旋律创作的主题歌《花儿为什么这样红》(民歌原词、雷振邦改词),旋律委婉动人,感情纯洁真挚,先后在“阿米尔回忆古兰丹姆”、“杨排长试探假古兰丹姆”、“阿米尔与古兰丹姆重逢”三场戏里出现,在表达人物感情,推进剧情发展,刻画人物形象等方面产生了强烈的艺术效果。

葛炎一九五九年为《聂耳》(导演郑君里)创作了音乐(合作黎英海、刘福安)。在影片中一方面充分发挥了聂耳作品的艺术感染力,一方面以《义勇军进行曲》为

核心构思创作了影片中的其他音乐，使这部以音乐家为主人公的传记片的音乐创作取得了成功。他在一九六一年创作的《枯木逢春》(导演郑君里)，音乐以南方戏曲、曲艺音乐为素材。为“苦妹子与方冬哥重逢”一场戏创作的歌曲《重逢》(作词郑君里等)吸收了评弹音乐的音调，由评弹演员演唱，如泣如诉地表达了主人公重逢时悲喜交加的复杂感情。导演借鉴越剧《梁山伯与祝英台》中“十八相送”一场戏的表现手法，歌曲时而是旁白，时而是主人公的内心独白，使这场戏成为中国电影史的经典段落。一九六四年，郑君里与刘琼合作编剧的《阿诗玛》(导演刘琼，作曲罗宗贤、葛炎)，是中国第一部彩色宽银幕音乐歌舞故事片。编剧时即为音乐的运用安排了表现的空间，作曲者吸收云南撒尼族音乐的音调创作的独唱、重唱、合唱，与影片传奇浪漫的神话情节，主人公坚贞的爱情和美好的形象相结合，产生了具有特殊魅力的银幕效果。

以善于塑造妇女音乐形象而著称的女作曲家黄准，为《红色娘子军》(一九六一年，导演谢晋)创作的主题歌《红色娘子军连歌》(作词梁信)采用了民族调式中的商调式，音乐语言具有鲜明的时代感和海南地方色彩，并具有特殊的女兵风韵。由于导演与作曲者的密切合作，影片中多处都给音乐以足够的位置，音乐与影片结合得十分紧密。一九六五年，他们再次合作的《舞台姐妹》，是新中国优秀的银幕剧作之一。在这部反映旧中国越剧艺人生活的影片里，作曲者吸收了越剧音乐的精华，进行了一定程度的加工提高，在配器中突出了民族乐器，使音乐紧密结合剧情和人物感情的发展，与影片清新优雅的风格，鲜明的民族特性融为一体。

张棣昌在《党的女儿》(一九五八年,导演林农)中,以江西兴国民歌为主题创作的合唱,塑造了革命老区女共产党员的光辉形象。他为《我们村里的年轻人》(一九五九年,导演苏里)创作的歌曲和音乐,具有鲜明的山西地方特色,洋溢着新一代新农民决心改变家乡落后面貌的青春活力。在《甲午风云》(一九六二年,导演林农)“邓世昌弹琵琶”一场戏中,他选用了节奏急促,感情激烈的古曲《十面埋伏》,在音乐的段落上进行了剪裁和加工,并在后半部加至三只琵琶演奏。这段音乐表现了邓世昌愤懑的内心和抗敌的决心,使人物的形象丰满充实。这一富于民族特色的表现手法,取得了异乎寻常的艺术效果。

李焕之为《暴风骤雨》(一九六一年,导演谢铁骊)创作的音乐,主要采用了交响性手法,不是表面地配合画面上出现的事件,而是深入地刻画人物的内心,表达人物的感情,较好地体现了影片所具有的雄伟的、激动人心的气派。

《李双双》(一九六二年,导演鲁勒,作曲向异)的音乐吸收了河南二夹弦的音乐素材,插曲女声小合唱《小扁担三尺三》(作词李准)节奏欢快,气质淳朴,具有河南地方特色,着力刻画了以李双双为代表的新一代农村劳动妇女的精神风貌。

吕其明、杨庶正、肖珩为《红日》(一九六三年,导演汤晓丹)创作的《谁不说俺家乡好》(作曲者作词)吸收了沂蒙地区民歌的因素,旋律深情而又不失沂蒙山人民特有的粗犷豪放,表现了解放区军民的鱼水深情,以及对解放战争必胜的坚定信念。吕其明一九六四年为《白求恩大夫》(导演张骏祥)创作的音乐,用交响性手法表

现白求恩的伟大国际主义精神。片中对《游击队歌》的运用颇有特色：由口哨和主人公和演唱逐步增长为交响乐队气势磅礴的全奏，刻画了八路军战士和根据地人民的精神风貌。肖珩一九六五年为《苦菜花》(导演李昂)创作的音乐，吸收了胶东地区民间音乐和戏曲音乐的因素，音乐语言粗犷质朴，表现了胶东人民在抗日战争中不屈的斗争精神。

《农奴》(一九六三年，导演李俊，作曲彦克、罗念一)是新中国第一部反映西藏人民生活的故事片。在导演的凝重的总体艺术风格下，音乐语言深沉凝炼，富于西藏民族音乐特色。由藏族女歌唱家才旦卓玛演唱的《阿哥你何须说》(作词黄宗江)，撕心裂肺般地唱出了主人公内心深重的痛苦，使人受到强烈的震撼。

巩志伟为《怒潮》(一九六三年，导演史文帜)创作的歌曲吸收了湖南民间音乐和革命歌曲的因素，其中的插曲《送别》(作词郑洪、史文帜)运用了湖南渔鼓的音调和演唱形式，在银幕上出现了渔鼓老人，随邱金送罗大成且走且唱，抒发了他们在错误路线迫使下的离愁别绪、愤恨、向往、难舍难分等错综复杂的感情。

老作曲家江定仙以准确的音乐语言、严谨工整的配器，为《早春二月》(一九六三年，导演谢铁骊)营造了鲜明的时代气氛。由主人公演奏的《徘徊曲》(钢琴独奏)，展示了肖涧秋寻找不到出路的苦闷彷徨的内心世界，同时又交代出男女主人公过去曾经相见的场景，是影片中极为光彩的段落。片中其他音乐段落也都不乏精彩之笔。

朱践耳为《烈火中永生》(一九六五年，导演水华)创作的音乐，从影片的内容和导演的艺术风格出发，采用了交响性手法，感情严肃深沉，形象鲜明，具有很强

的感染力。

傅庚辰为《雷锋》(一九六四年,导演董兆琪)创作的主题歌《雷锋,我们的战友》(作词傅庚辰)感情深挚,形象鲜明,具有浓郁的部队生活气息,在影片片尾处出现,集中体现了影片的主题思想。他为《地道战》(一九六五年,导演任旭东)创作的雄壮有力的主题歌合唱《地道战》,深情优美的插曲《毛主席的思想闪金光》(均为本人作词),以及唢呐领奏的高亢的器乐音乐主题,都给人留下深刻印象。

寄明为《英雄小八路》(一九六一年,导演高衡)创作的主题歌《我们是共产主义接班人》(作词周郁辉),热情讴歌了伟大的共产主义理想,节奏活泼明快,富于少年儿童特点。这首歌后来成为中国少年先锋队的队歌。

第一届“《大众电影》百花奖”最佳音乐奖的获得者是歌剧电影《洪湖赤卫队》(一九六一年,导演谢添、陈方千)的作曲张敬安,欧阳谦叔。这首先是由于原歌剧的创作成功,加之电影的传播,迅速在全国得以流传。

音乐舞蹈史诗《东方红》在一九六五年搬上银幕。由于导演王莘精心地运用富于表现力的电影手法,不仅扩大了这部“大歌舞”的影响,而且影片本身也是一部歌舞电影的精品。

这一时期,中国与法国合拍了《风筝》(一九五八年,导演王家乙、罗歇·比果,配曲段时俊);与苏联合拍了《风从东方来》(一九五九年,总导演E·吉甘、干学伟,作曲H·克留柯夫、李焕之)。这是中外音乐工作者在电影创作合作中进行的开拓性尝试。

美术电影的音乐创作在这一时期达到了较高的水平。吴应炬为《大闹天宫》创作的音乐,吸收了京剧音

乐的素材,风格威武雄伟而又幽默开朗;水墨动画片《牧笛》全片没有台词,全靠画面与音乐营造意境。他的清新淡雅的音乐,经著名笛子演奏家陆春龄出神入化的演奏而别具风采;他为动画片《草原英雄小姐妹》创作的音乐,兼具蒙古族民间音乐特色和少年儿童特点,形象十分鲜明生动。

新闻纪录片的音乐在这一时期出现了许多好作品。刘炽为《祖国万岁》创作的主题歌大合唱《祖国颂》(作词乔羽),气势豪壮,充满自豪感。徐徐为《并肩前进》创作的音乐民族风格鲜明,运用《东方红》旋律写作的“毛主席在武钢”情绪热烈,以民族乐器主奏的混合乐队的音响得以充分发挥,感染力很强。阎飞为《新西藏》创作的《翻身农奴把歌唱》(作词李)吸收了藏族民歌的因素,曲调优美深情,由著名藏族女歌唱家才旦卓玛唱来分外感人。田歌为《绿色的原野》编曲的插曲《草原之夜》(作词张加毅),因其悠长深远的意境和纯挚的感情而脍炙人口。吕其明为《大庆战歌》创作的音乐气魄雄伟豪壮,塑造了石油工人的英雄群像。李万里为《两种命运的决战》、赵鸿声为《不屈的阿尔及利亚》、高潮为荷兰电影导演约·伊文思的《早春》写作的音乐,都达到了较高的水平。这一时期生产的一些大型文献纪录片,其音乐不仅艺术上要求很高,分量也比较重。一些著名作曲家应邀为这些影片作曲,其中有李焕之作曲的《鲁迅生平》(上海电影制片厂)、马可作曲的《梅兰芳》、李焕之作曲的《在长征的道路上》(八一电影制片厂),还有《为了六十一个阶级弟兄》(瞿希贤、李焕之作曲)等。

科教片音乐也出现了好作品。王新路为《不平静的

夜》创作的音乐，织体清晰，气氛性强，为深入浅出地介绍科学道理营造了典型的环境。科影厂还约请中央民族乐团的词曲作家、合唱队与民乐队为《大寨田》谱写了丰富多姿的声乐与乐队作品，(李群、于庆祝、霍希扬等人作曲、作词)。

中国电影音乐创作在这一时期由于思想活跃而得到繁荣。作曲家们以严肃认真的态度进行艺术劳动，深入生活获得生活体验和音乐素材，努力掌握电影音乐的艺术规律，进行艺术风格和艺术形式的多方面探索，整体水平得到提高，产生了一大批具有较高水平和重大影响的电影歌曲。

这一时期，许多作曲家总结了自己的创作经验。王云阶、葛炎、黄准、肖远、吴应炬、李宝树都发表了这方面的文章。这是极为宝贵的积累。在周扬从观众的角度提出电影“四好”(故事好、演员好、摄影好、音乐好)以后，许多音乐理论家就电影的“音乐好”发表了见解。李焕之提出了“时代音调”的概念。他还提出，对于电影音乐的创作而言，“民族化问题只是其中的一个方面”。赵 提出在电影音乐创作中运用“主导动机”和“主题贯串”的创作方法，并提出“电影音乐创作是音乐创作中一种特殊的创作体裁和样式；在创作规律上……更重要的是它和一般音乐创作有其不同的所在。”徐徐提出，“电影中的音乐好，应该首先看它在作为综合艺术的电影中所起的作用和所采用的手法是否恰到好处。”王云阶撰文，全面论述了电影音乐的艺术规律。吕骥撰文，总结了自三十年代以来中国电影音乐的光荣传统。这些论述都对电影音乐创作起到了指导作用。

但由于这一时期政治运动迭起，继一九五七年反右

斗争扩大化以后，一九五八年又批判“白专道路”和“拔白旗”，一九六四年则“批毒草”，不少优秀的电影作品受到点名批判，在一定程度上搞乱了创作思想，挫伤了一些艺术家的积极性，造成了不良的后遗症。

“文化大革命”造成的灾难

在“文化大革命”时期，电影事业首当其冲受到全面摧残，许多电影音乐作品，电影音乐作曲家被点名批判。一九六六至一九七三年，除新闻纪录片外，电影创作生产陷于瘫痪，主要的电影活动是把“样板戏”搬上银幕。由于江青提出的“源于舞台、高于舞台”，在拍摄过程中又要求丝毫不能走样，否则电影音乐创作和拍摄人员便被扣上“破坏革命样板戏”的大帽子。因此，这批“样板戏”电影只能说是舞台演出的忠实纪录而已。

一九七三年以后恢复了故事片生产，但在政治高压之下困难重重。然而电影音乐工作者在沉重的压力下，仍然创作出了一批好作品。其中有：

秦咏诚为《创业》(一九七四年，导演于彦夫)创作的音乐，既有陕甘地区民间音乐的开阔豪爽，又有中国石油工人坚定无畏的精神气质，在刻画人物形象、制造戏剧气氛方面都相当见功力。主题歌合唱激情奔放、雄浑有力，与影片结合得十分紧密。这部影片拍摄完成后，曾被“四人帮”罗织了多达十条的罪名。毛泽东主席了解到这一情况后作了如下批示：“此片无大错，建议通过发行。不要求全责备。而且罪名有十条之多，太过份了，不利调整党内的文艺政策。”该批示不仅解放了影片《创业》，而且给了在“四人帮”高压下的文艺界以极大的振

奋和鼓舞。

傅庚辰为《闪闪的红星》(一九七四年,导演李俊)创作的音樂,风格清新,男声独唱《红星照我去战斗》(作词王汝俊)把原剧本中一场简单的过场戏充实为一场抒发崇高革命理想的重场戏。片中的其他歌曲和音乐也很出色,标志着傅庚辰已经形成了自己成熟的创作风格。

王酩为《海霞》(一九七五年,导演钱江、陈怀皑、王好为)创作的音樂,以独特的旋律和和声语言,塑造了海岛女民兵的鲜明音乐形象。抒情委婉的女声小合唱《渔家姑娘在海边》(作词黎汝清),节奏轻快而独具女性特点的海霞音乐主题以及情绪热烈、生活气息浓郁的劳动场面音乐,都使人耳目一新。

施万春为《青松岭》(一九七三年,导演刘国权、姜树森)创作的的主题歌《沿着社会主义大道奔前方》(作词张仲朋)豪放开朗,是一首优秀的农村题材电影歌曲。徐景新为《难忘的战斗》(一九七六年,导演汤晓丹、天然)创作的音樂,虽是初露头角,但已展现才华。

美术片的音乐创作也是一九七三年恢复的。刚刚进入美术片创作的金复载为《小号手》和《金色的大雁》创作的音樂,给人留下深刻的印象;吴应炬、段时俊等人的创作,都保持了稳定的水平。

在“文化大革命”这一特殊的历史时期,新闻纪录片的生产基本上没有中断,但由于“四人帮”的重重禁令,相当长的一段时期内只有13条音乐旋律可供选用。当时由于一位音乐工作者给江青写信,“揭发”在《南京长江大桥》中编选的一段音乐中,有半句旋律与“苏修”某歌曲类似,由此制造出了“《南京长江大桥》音乐事件”,

引起了一场围剿。由于作曲家们韧性的坚持和孜孜不倦的合力探索，纪录片电影音乐也出现了一些好的作品。高潮为《红旗渠》创作的合唱，为《尼克松总统访问中国》创作的音乐，充满了激情。赵鸿声为《坦赞铁路》和《中国医疗队在坦桑尼亚》创作的歌曲，音乐语言十分清新。新走进电影音乐创作队伍的王立平、李海暉、罗伟伦、刘为光、张福全、张殿英等人为《敬爱的周恩来总理永垂不朽》创作的无词合唱和音乐，感情炽烈、震撼人心；为一系列体育竞赛影片和其他题材影片创作的音乐，也显露出蓬勃的创作活力。

综观这一时期的电影音乐创作状况，大批创作人员身心遭到禁锢，被剥夺了工作的权力。即使能出来工作的作曲家，也受到各种清规戒律的约束，而且自觉不自觉地被“四人帮”极左的创作理论所干扰，这些都给这一时期的电影音乐创作带来严重的影响。

新时期的电影音乐

一九七六年十月，以粉碎“四人帮”为标志结束了历时十年的“文化大革命”。经过最初的徘徊摸索之后，在中共十一届三中全会精神的指引下，开始了电影事业日益繁荣的新时期。

曾在“文化大革命”中被剥夺了创作权利的作曲家们重新恢复了工作；由大专院校培养出一批青年作曲家充实了创作队伍；一九八一年成立的中国电影音乐学会在促进电影音乐理论研究、活跃创作思想、推动电影音乐创作方面，做了一些实际工作。一九七九至一九八九年期间，好作品层出不穷，呈现出“百花齐放”的繁荣

局面。

这一时期最先引起社会各界广泛注意的是王酩的创作。他在《黑三角》(一九七八年,导演刘春林、陈方千)中创作的《边疆的泉水清又纯》(作词凯传)清新流畅,宛如一首中国新民歌。他为《小花》(一九七九年,导演张铮)创作的歌曲和音乐,以其崭新的风格而获得好评,并获得这一年“《大众电影》百花奖”的最佳音乐奖。他为《沙鸥》(一九八一年,导演张暖昕)创作的音乐,充满着青春的朝气和百折不回的精神力量,由于在配器中突出运用打击乐器而产生的新的音色,增强了影片的色彩。他为《知音》(一九八一年,导演谢铁骊)创作的音乐精细雅致,细腻地刻画了主人公内心错综复杂的感情。

吕其明这一时期的创作产生了飞跃。他为《庐山恋》(一九八一年,导演黄祖模)创作的音乐,吸收了轻音乐和流行歌曲的因素,语言清新、格调轻松。他为《城南旧事》(一九八三年,导演吴贻弓)创作的音乐,以李叔同填词的学堂乐歌《送别歌》为主题,以淡雅的风格去体现导演所要求的“淡淡哀愁、沉沉相思”的影片风格。他采用了非常规的配器,只用了弦乐队和几件特色乐器,音乐语言简洁凝练,段落也不多,却充分发挥了结构影片、渲染气氛、抒发感情的作用,是中国电影音乐创作的精品,获得中国电影“金鸡奖”最佳音乐奖。此后他创作的《寒夜》(一九八四年,导演阙文)、《雷雨》(一九八四年,导演孙道临)在探索电影音乐的艺术规律方面,取得了可喜的成就。

瞿希贤为《骆驼祥子》(一九八二年,导演凌子风)创作的音乐,以北京地区曲艺音乐为素材,在曲式结构上吸收了曲艺音乐的结构方式,配器中突出了大三弦和

八角鼓，音乐具有浓郁的地方特色和鲜明的时代感，深刻地揭示了旧中国三轮车夫祥子的悲惨命运。

施万春在电影音乐创作中一贯保持着严肃的创作态度和锐意创新的精神。他为《如意》(一九八二年，导演黄健中)创作的音乐，着意表现来自不同社会阶层的男女主人公的暮年之爱所蕴含的人生哲理。为《良家妇女》(一九八五年，导演黄健中)创作的音乐，运用了多种现代作曲技法，挖掘了古老的民族吹奏乐器埙的独特音色，生动地刻画了在封建思想摧残之下，旧中国妇女的悲惨命运，以及她们不甘忍受命运安排所进行的反抗。为《孙中山》(一九八六年，导演丁荫楠)创作的音乐，以史诗般的磅礴气势，表现了风云变幻的伟大时代，刻画了伟大的革命先行者孙中山先生屡遭失败而矢志不移的斗争精神。

葛炎为《天云山传奇》(一九八一年，导演谢晋)创作的主题歌合唱《山路弯弯》(作词鲁彦周)，以歌颂女主人公的崇高情操而深刻地揭示了影片的主题思想。《高山下的花环》(一九八四年，导演谢晋)以沂蒙山民歌为素材，抒发了时代的大悲大喜之情。《芙蓉镇》(一九八六年，导演谢晋)的音乐吸收了湖南民间音乐的因素，语言平实亲切，刻画了在起伏跌宕的政治运动中，最普通的中国农村群众的命运和感情。

黄准为描写陕北民间歌手命运的抒情音乐故事片《北斗》(一九七九年，导演周予)创作了多首歌曲(作词胡苏)。这些歌曲吸收了陕北民间音乐的素材，风格朴实醇厚，具有浓郁的乡土气息。她为《牧马人》(一九八二年，导演谢晋)创作的音乐，以南北朝时代的北朝民歌《敕勒歌》和裕固族民间音乐为主题，表达了深挚的

爱国主义感情。

杜鸣心为《伤逝》(一九八一年,导演水华)和《原野》(一九八二年,导演凌子风)创作的音乐,虽然题材、风格不同,都以热情的旋律、娴熟的技巧,歌颂了人性中美好的感情以及对光明的向往。

黎英海是一位多年来潜心研究中国民族音乐,特别是民族调式的作曲家。他为《海囚》(一九八一年,导演李文化)创作的音乐,充分显示了他的特长。他以客家音乐为主要素材,突出运用民族打击乐器,着力于抒发对苦难同胞被出卖的悲惨命运的愤慨和同情,具有高度的思想性。

李伟才为《归心似箭》(一九七九年,导演李俊)创作的音乐豪放而不失细腻,主题歌《雁南飞》(作词李克异)深情而质朴地表达了主人公对革命的坚定信念和对爱情的忠贞不渝。

李耀东为《生活的颤音》(一九七八年,导演滕文骥、吴天明)创作的小提琴协奏曲《抹去吧,眼角的泪》,是影片剧作结构的重要组成部分,旋律深情动人,情绪跌宕起伏,结构严谨。他为《西安事变》(一九八一年,导演成荫)创作的音乐,以交响性手法为张学良、杨虎城两位将军和以毛泽东为代表的红军创作了形象鲜明的音乐主题,并用约翰·斯特劳斯的《皇帝圆舞曲》来配合蒋介石的形象,这在新中国的电影音乐中还是第一次。

施光南为《当代人》(一九八二年,导演黄蜀芹)创作的主题歌《年轻的心》(作词韩伟),以及为音乐故事片《海上升明月》(一九八三年,导演沙洁、邓逸民)创作的多首歌曲(作词顾工、韩伟),都因洋溢着浓郁的时代气息而得到青年们的喜爱。

郑秋枫是一位音乐语言极富个性的作曲家。他为《海外赤子》(一九七八年,导演欧凡、邢吉田)创作的各首歌曲都独具特色,其中最出色的是主题歌《我爱你,中国》(作词瞿琮),旋律开阔,感情充沛,表现了主人公强烈的爱国之情,在观众中产生了强烈反响。

许友夫在西北地区题材影片的音乐创作中,形成了地区特色鲜明、音乐语言质朴的风格。他为《人生》(一九八四年,导演吴天明)、《野山》(一九八五年,导演颜学恕)、《老井》(一九八七年,导演吴天明)创作的音乐,无不具有鲜明的艺术个性并日趋成熟。

陶嘉舟在电影音乐创作中,十分注意歌曲的写作与运用,并从四川民间音乐中汲取了丰富的素材。他为《漩涡里的歌》(一九八一年,导演刘子农、乌兰)创作的歌曲(与常苏民合作,作词余阳、廖云、子农),或幽默诙谐,或豪放开朗,具有鲜明的四川特色,并在影片的剧作结构和人物刻画中起了很好的作用。

刘庄在电影音乐创作中讲究严密的构思。她为《边城》(一九八四年,导演凌子风)创作的音乐,风格清远淡雅,使音乐成为影片风格的重要组成部分。

吕远,唐诃一向以民族风格鲜明、语言通俗平易而见长。他们为《甜蜜的事业》(一九七九年,导演谢添)创作的歌曲(作词钟灵、周民震)抒情开朗,表现了青年人对幸福生活的向往。他们为《红牡丹》(一九八三年,导演薛彦东)创作的主题歌《牡丹之歌》(作词乔羽)清新流畅,歌颂了女主人公崇高的情操。这些歌曲都受到观众的欢迎和喜爱。

这一时期,新中国的大专院校培养的专业作曲人才陆续充实到电影音乐创作队伍里来。由于他们进行过系

统的专业学习，很快就在创作实践中逐步熟悉并掌握了电影音乐的艺术规律，并对改变器乐创作落后于歌曲创作的状况起到了切实的作用。他们的主要作品有：

吴大明为《勿忘我》(一九八二年，导演于彦夫)创作的音乐，充分调动了自己的生活积累，感情真挚细腻。他为《绿色钱包》(一九八一年，导演孙羽)创作的主题歌童声合唱《春雨地下》(作词乔羽)，以生动的语言、鲜明的形象，表现了少年儿童在中国共产党的关怀下茁壮成长欢乐心情。他为《人到中年》(一九八二年，导演王启民、孙羽)创作的音乐，以主题贯串的手法刻画了女主人公的追求、她的爱情、她遇到的困难，以及她以顽强的意志面对人生的坚定信念。作曲者在音乐中溶入了自己真切强烈的感情。以器乐音乐产生如此感人的艺术魅力，在中国电影音乐作品中是为数不多的。

王立平是从为纪录片《潜海姑娘》(一九七八年)创作音乐而崭露头角的。这部作品显示了他语言平易、织体清晰、格调清新的创作风格。以后他为故事片《戴手铐的旅客》(一九八一年，导演于洋)创作的主题歌《驼铃》，旋律悠长，苍凉悲壮。为《少林寺》(一九八一年，导演张鑫炎)创作的插曲《牧羊曲》古色古香、精巧雅致；而主题歌男声四重唱《少林寺》则充满现代感和阳刚之气。为《大海在呼唤》(一九八二年，导演于洋)创作的主题歌《大海啊，故乡》，气势磅礴，感情纯真(以上歌曲均为他本人作词)。他为《见习律师》(一九八二年，导演韩小磊)创作的单乐章钢琴协奏曲《四月的风》，以动人的旋律、清晰的和声、富于律动感的进行，刻画了当代大学生的精神风貌。虽在影片中只出现两次，却给人留下深刻印象。

金复载是从美术片开始电影音乐创作的。他为《三个和尚》(一九八一年)创作的音乐,形象生动、富于幽默感,配器运用了板胡、木鱼等民族乐器,音乐与画面结合紧密。这部动画片已经成为中国美术电影的典范之作。他自故事片《飞来的仙鹤》(一九八二年)开始,与导演陈家林多次合作。他吸收序列音乐作曲手法为《谭嗣同》(一九八四年)创作的音乐,在序列的设计中吸收了中国传统的五声音阶,气魄宏大,表现了风云变幻的时代和主人公的英雄性格。他为纪录片《莫让年华付水流》(一九八三年)创作的主题歌《莫让年华付水流》(作词陈光忠),以青年人易于接受的音乐语言,亲切平实地告诫青年人珍惜青春、有所作为。这首歌受到青年们的欢迎和喜爱。

徐景新是一位善于思索的作曲家。在进行创作时,他十分注意影片中音乐的安排和运用。他为《小街》(一九八一年,导演杨延晋)创作的主题歌《妈妈留给我一首歌》(作词徐银华),旋律优美,感情纯真。在影片中不仅用来表现女主人公对童年和母亲的美好回忆,而且配合男主人公惨遭毒打的画面,产生了强烈的效果,成为中国电影音乐作品中,运用声画对立方法的一个突出例子。在《都市里的村庄》(一九八二年,导演滕文骥)中,他把表现船厂生活的音乐分别用画内音乐和画外音乐形式出现,并为男女主人公明确爱情关系的画面配上了音色纯美的童声独唱《蜻蜓》(作词秦培春),蕴含着丰富的思想内涵。他为《日出》(一九八五年,导演于本正)创作的歌曲《人生如梦》(作词张鸿西),吸收了“五四”时期艺术歌曲的语言,格调高雅,时代感准确。

杨矛为《人·鬼·情》(一九八六年,导演黄蜀芹)

创作的音乐，把戏曲音乐与交响乐队和钢琴结合，突出了戏曲打击乐器的特殊音色，虽然写作难度很大，但驾驭自如、得心应手，与影片结合得十分紧密。

张宏在掌握电影音乐的特殊规律方面做了许多尝试。他为《逆光》(一九八二年，导演丁荫楠)创作的音乐，着力于表现城市青年的心态，并尽力寻找易于为青年观众所接受的音乐语言。片尾处用音乐为诗朗诵伴奏，产生了与歌曲完全不同的感染力。他为《在被告后面》(一九八三年，导演常彦)、《街市流行曲》(一九八六年，导演于石斌)、《逃港者》(一九八七年，导演张良)创作的音乐，都有着鲜明的特色。

刘雁西是一位艺术个性鲜明、音乐语言富于女性特色的作曲家。她的《大桥下面》(一九八三年，导演白沉)、《女大学生宿舍》(一九八三年，导演史蜀君)、《黑蜻蜓》(一九八四年，导演鲍芝芳)，乃至惊险片《超国界行动》(一九八六年，导演黄蜀芹)的音乐，无不保持着她的艺术个性。

中国是一个多民族的国家。新中国成立以后，为反映少数民族的生活、为少数民族群众服务，先后在新疆、内蒙古、广西等自治区和云南省成立了电影制片厂。内蒙古的莫尔吉胡(《成吉思汗》作曲者)、新疆的邵光琛(《阿凡提》作曲者)、广西的李延林(《拔哥的故事》作曲者)、云南的曹学安、聂丽华(《洱海情波》作曲者)，都写出了具有鲜明民族特色和强烈艺术感染力的作品。

自一九七九年以来，电影界对电影的结构、改编、导演、表演、音乐、音响诸艺术元素的功能进行了深入的探讨，这对促成电影艺术创作百花齐放的局面，起到了积极的推动作用。八十年代，随着改革开放的日益深

入，电影工作者得以了解当代各国电影创作的现状，吸收其中有益的部分融入自己的创作，在发挥电影的造型能力、运用新的电影语言、发挥综合艺术各部门的表现力方面，都做了有益的尝试，电影音乐创作中也出现了许多新人新作。

赵季平自《黄土地》(一九八四年，导演陈凯歌)进入电影音乐创作。他较深地开掘了富于陕北乡土气息的民间音乐素材，为这部音乐份量很重的影片写作了极为精彩的歌曲《酒歌》、《尿床歌》(编词陈凯歌等)。他为《红高粱》(一九八八年，导演张艺谋)编写了《颠轿歌》、《酒神曲》、《妹妹你大胆地往前走》(作词张艺谋、杨凤良)等，洋溢着浓郁的乡土气息和豪放粗犷的气势。这些歌曲融入影片剧作，成为刻画人物的重要笔触。

谭盾根据影片内容而运用现代作曲手法进行电影音乐创作。他在《海滩》(一九八四年，导演滕文骥)中使用了电子合成器音乐；在《喋血黑谷》(一九八四年，导演吴子牛、李敬民)中以交响乐手法揭露了日本侵略者给中国人民带来的深重灾难，从而产生了强烈的震撼力。

瞿小松在电影音乐创作中，既大胆地运用现代作曲手法，又注意吸取最具原始形态的民间音乐素材。他为田壮壮导演的《猎场扎撒》(一九八四年)、《盗马贼》(一九八六年)创作的音乐，粗犷豪放，与影片的风格十分协调。为《青春祭》(一九八五年，导演张暖昕)创作的音乐继续保持他的风格，又根据导演的设想创作了流行歌曲风格的片尾歌曲《野葡萄》(作词刘索拉)，体现了影片的主题思想和艺术风格。他为《少爷的磨难》(一九八七年，总导演吴贻弓)创作的音乐，把贝多芬的第五交响乐和京剧曲牌音乐结合起来，突出了京剧锣鼓，造

成了一种极富喜剧特色的“综合”音乐语言。

叶小钢为《湘女潇潇》(一九八六年,导演谢飞、乌兰)创作的音乐,把现代作曲技巧与湘西地方音乐的结合掌握得分寸适度,使音乐具有深远的历史感。

朱世瑞为《黑炮事件》(一九八五年,导演黄建新)创作的音乐,着力于揭露极左思想给人们的心灵带来的压抑和创伤,用音乐表达未见诸银幕的思想感情,萨克管吹奏的旋律具有很强的感染力。

程大兆自《乡音》后,又用无调性序列音乐的手法为《乡民》(一九八六年,导演胡炳榴)创作了音乐。他坚持从整体观照影片的思想,怀着对农村改革的关切,在“舞龙”这段重场戏里,用近似呻吟和呼喊的男声独唱,表现改革步伐的艰难,给人留下深刻印象。

张千一为《山林中头一个女人》(一九八六年,导演王君正)采用电子合成器创作的音乐,风格清新,与画面结合紧密。“小渤带与大力神祈天”一场戏的音乐,强烈地抒发了大力神充满血泪的呼喊,具有震撼人心的感染力。

马建平用无调性序列音乐手法为《晚钟》(一九八七年,导演吴子牛)创作的音乐,着力于揭示人物内心的思想感情,与影片的电影语言、艺术风格十分协调统一。

在中外合拍的影片中,江定仙、林光(日)为中日合拍的《一盘没有下完的棋》(一九八二年,导演段吉顺、佐藤纯弥)创作的音乐,以对《义勇军进行曲》的精彩运用而深刻表现了中国人民强烈的抗日感情。苏聪与日本作曲家坂本龙一、美国作曲家大卫·伯恩合作,为贝托鲁奇(意)执导的《末代皇帝》(一九八八年)创作的音乐,获得第六十届美国电影艺术与科学学院奖(俗称

奥斯卡奖)最佳音乐奖。这是中国人第一次获得该奖。

截至一九八九年,由专家评选的“中国电影金鸡奖”共评选了九届,获得该奖“最佳音乐奖”的分别是高田(第一届,《巴山夜雨》)、杨绍相(第二届,《喜盈门》)、吕其明(第三届,《城南旧事》)、许友夫(第五届,《人生》)、赵季平(第七届,《红高粱》)、施万春(第九届,《孙中山》),其余各届为空缺。(“《大众电影》百花奖”不再评选“最佳音乐奖”。)

在国际电影节上获奖的,有章绍同作曲的《苦藏的恋情》(一九八七年,导演吴建新、聂欣如)。

在庆祝中华人民共和国成立四十周年之际,上映了一批献礼影片。广大观众对其中的《红楼梦》、《开国大典》、《最后的贵族》的音乐给予好评。六部八集的《红楼梦》(总导演谢铁骊,作曲王酩)的音乐,充分发挥电影音乐的功能,在营造戏剧气氛、推动剧情发展、抒发人物感情方面,均有精彩的手笔。《开国大典》(导演肖桂云、李前宽,作曲施万春)的音乐,以宏大的气魄表现了决定中国人民命运的生死大搏斗。《最后的贵族》导演谢晋,作曲金复载)中为女主人公设计的音乐,以准确的时代感和艺术风格,刻画了她灵魂失落的悲剧命运。

这一时期的美术片创作已经逐步形成了中国美术片学派,美术片的音乐创作也始终保持着高水平。吴应炬的《鹿铃》写得极精致,金复载的《金猴降妖》用大型民族乐队演奏的气魄宏大的音乐,表现了神话中的英雄人物。他的《山水情》则以清丽淡雅见长。段时俊的《鹬蚌相争》在亲切动人的音乐中,时而显露出哲理的机锋。蔡璐的《黑猫警长》节奏明快、充满现代感,深受少年儿童儿童的欢迎。

新闻纪录电影音乐创作也出现了许多充满新意的作品。李宝树的《九寨沟梦幻曲》融合了四川、西藏民间音乐素材和无调性序列音乐的表现手法，与优美的画面创造了梦一般的幻境。赵鸿声的《新长征交响诗》采用新的电影手法，把作曲家深入生活及构思写作的过程搬上银幕，并在片尾出现了结构完整的交响诗。

科教片的音乐创作在这一时期也有很大的发展。芦世林的《丹顶鹤的一家》，较早地运用序列音乐的手法，与影片所营造的意境结合得十分紧密。他为《崛起的第三金属——钛》所作的音乐，对序列音乐手法的掌握和运用更加纯熟。邱悦创作的《浙江山水情》，具有浓郁的民族风格，构思精巧，音乐与画面结合十分贴切。在专为农业科教片创作的音乐中，许镜清的作品保持了较好的水平。

在这个历史新时期里，作曲家们从“四人帮”的禁锢和思想徘徊中走出来，在坚持中国共产党的“四项基本原则”和改革开放的环境里，不仅较好地继承了中华民族的优秀传统，而且面向世界开阔眼界，对近几十年来世界各国出现的新的创作流派和作曲手法广泛涉猎，并在自己的创作中进行了多方面的探索，使这一时期的电影音乐创作出现了各种风格流派和创作手法竞相发展的繁荣局面。而电影创作在这一时期的繁荣和发展，开拓了创作题材领域，扩展了反映生活的广度和深度，深化了思想意蕴，银幕形象日益丰富，影片的风格、样式、语言、技巧、手法不断多样化，这一切不仅向作曲家提出了新的任务和要求，也给作曲家提供了更广阔的创作空间。

这一时期的电影音乐创作也出现过曲折和问题。在

粉碎“四人帮”初期，一些作曲家创作的电影歌曲受到观众的欢迎，来自观众的需求刺激了电影歌曲创作，但由于没有从影片内容的需要出发去考虑每部影片是否应创作歌曲，结果是每片必歌，歌曲风格单一、运用生硬，演唱者往往集中在某几位歌唱家身上。甚至在某部影片里还出现了为日本侵略者粉饰太平的歌曲。歌曲的过多、过滥引起社会广泛的关注。对这个基本上是属于创作倾向的问题，本应通过艺术、学术的讨论方法去解决，但由于进行了不恰当的行政干预，使事物的发展走向反面，电影歌曲创作元气大伤，很少有优秀的电影歌曲问世。加上八十年代中期文化市场发生了许多变化，虽经作曲家们多次呼吁，至今仍未见转机。此外，从总体上看，优秀的电影音乐作品在每年的总产量中只占少数，大量的仍然是处在中间状态的或平庸的作品。部分影片存在着艺术创作态度不严肃，商品化，艺术质量不高，风格、形式单调等问题。

电影界和音乐界的领导人和专家学者，对电影音乐的创作现状和理论研究给予了极大的关注。陈荒煤和钟惦 关于电影音乐的著名通信《寻声记》，提出了“音乐进入电影后是否发生了质的变化”这一根本命题。李焕之发表讲话，论述了电影音乐创作与整个国家的音乐创作的关系。赵 撰文对电影音乐创作出现的曲折提出了尖锐的批评。于润洋的论文全面论述了电影音乐的美学功能。周传基提出的“重视电影声音的造型能力”，为作曲家们开扩了视野。一九八一年十二月成立的中国电影音乐学会在文化部（后为广播电影电视部）电影局和中国电影家协会的支持下，组织了多次学术研讨会和影片观摩，在活跃电影音乐理论研究，促进各种风格、样式、

手法的电影音乐创作不断发展，鼓励创新探索，加强作曲家的交流等方面，做了一些切实的、有实效的工作，得到电影界领导人和创作人员的重视和好评。

四十年来，中国电影音乐创作在继承优良的革命现实主义传统的基础上取得了可喜的成就，有了一支方向明确、具有较强业务能力的作曲家队伍，产生了一批高水平的艺术作品。同时也应该看到，要提高电影音乐的创作水平，不仅要求作曲家提高作曲水平，还要求作曲家熟悉并掌握电影艺术和电影音乐的特殊规律，达到影片的思想性、艺术性、观赏性的完美结合，以建设具有中国特色的社会主义电影音乐学派，把更多更好的电影音乐作品贡献给人民。

电视音乐创作

电视作为现代化的传播媒介，已深深介入到当今社会生活的各个领域。新兴的、富有生命力的电视文化正在形成和发展。当音乐这门古老的声音艺术走进电视这个年轻的视听综合形式中时，在音乐领域与电视领域就逐步产生了介于两个领域中间的、又浸透于两个领域之中的一个更为年轻的艺术形式——电视音乐。作为电视文化的一个构成部分，电视音乐正日益成为社会主义音乐事业中的令人瞩目的一隅。

电视音乐创作概况

电视在中国只有三十多年的历史，但在这个年轻的

领域里，却综合了各门类艺术，形成了与电影、戏剧等体裁不同的新的电视艺术形式。其中，电视音乐作为视听结合、声画结合的一个组成部分而为广大群众所喜闻乐见。

在电视节目中，电视音乐尽管要依附于所规定的视觉画面和画面所揭示的思想内容，但是，作为电视音乐它依然有着相对独立表达思想情感的广阔天地。

电视音乐主要是指为电视文艺节目创作的各类音乐作品；为电视专题节目创作（包括编选）的各类音乐作品；为电视剧创作各类音乐作品以及为广告、为节目专栏创作各类实用性音乐。

当然，在电视屏幕上还出现许多不是专为电视节目创作的、既有的音乐作品，用电视转播或编播方式在电视中通过声画合一、视听合一形式供观众欣赏。如传统音乐、民间音乐、国外各种流派的音乐，以及在音乐界、在广大群众中有影响的各类形式的音乐作品。这一类电视音乐，实质上不是“电视”音乐，而是音乐在电视中的传播。

电视在中国诞生三十多年来，电视音乐的创作有一个发展的过程。

（一）电视音乐的直播阶段。

中国的电视从一九五八年五月一日开播以后，在电视初创阶段，音乐作品作为电视节目出现在荧屏上，主要是直播舞台上、音乐厅中的音乐演出，或在电视演播室中直播一些音乐团体、个人的演出。如当时颇有影响的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，歌剧《江姐》、《刘三姐》、《洪湖赤卫队》等。虽然也有少量专为电视而作的音乐，但影响不大，形成不了电视音乐创作的主流。

(二) 电视音乐的停滞阶段。

十年动乱期间，电视文艺节目十分单调，基本上以转播舞台演出为主。其中8部所谓的“革命样板戏”、10首由《大海航行靠舵手》等歌曲组成的固定的歌曲节目，使电视音乐在这个时期处于僵化、停滞的状态。电视音乐创作仍然没有发展。

(三) 电视音乐在新时期的新发展。

中共十一届三中全会以后，随着中国共产党的改革开放政策的贯彻与落实，在电视屏幕上开始形成了电视音乐创作的一个新的局面。在新时期中，电视音乐创作在电视领域广泛展开。从单纯的音乐会演出的直播、编播，开始了具有电视特点的电视音乐节目的创作，在诸如一年一度的春节晚会节目中，往往精心创作出不少为群众喜闻乐见的歌曲或其他音乐作品；为专题节目、电视片的配乐、选乐，开始了作为“背景”音乐的电视片音乐的创作，在诸如一些大型系列专题节目、电视片中，也有不少音乐佳作丰富了音乐创作的形式与风格；而电视剧的蓬勃发展，带来了电视剧音乐创作的热潮。虽然电视剧音乐与电影故事片音乐在创作上有许多共同之处和互相浸透的交叉点，但电视剧音乐由于电视剧本身特点所规定，开始或正在形成自身的特点，并在音乐界形成一支实力雄厚的创作力量，也推动了一批在艺术上独有特色的电视剧音乐作品的出现。

由于电视节目有强大的、现代化的传播媒介作为后盾，电视音乐的创作往往能够较大幅度地影响社会上的音乐动向与倾向。因为，电视屏幕上这个“微缩”的音乐舞台，在中国拥有数以亿计的观众，其覆盖面之广、时效之快是其他任何音乐传播形式所无法相比的。因此，

电视音乐创作尽管其中或有缺憾、或有争议,或有褒贬,但事实上它已成为社会主义音乐生活中的一个重要组成部分。

电视音乐创作的成就

一、电视音乐中的歌曲作品

在诸多的音乐形式中,歌曲这一体裁成为电视音乐创作的一个主流。这不但因为歌曲本身具有较强的艺术感染力、较易理解的艺术普及性,而且歌曲的这种以歌词揭示音乐形象的特殊性能,易于与电视的形象画面融汇成声画合一的艺术综合体,易于体现电视自身的特点。中共十一届三中全会以后十年来,在社会上、在音乐界涌现的较优秀的电视音乐作品中,歌曲是主要形式。

(一) 春节晚会上的歌曲作品。

一九七八年以后,一年一度的春节晚会已逐步形成中国人民过节的一个文化习俗。同时,一台晚会推出几首好歌,也成为广大群众音乐欣赏的一个热点,如一九七九年王酩的《难忘今宵》,以委婉抒情的旋律成为较早地在春节晚会上推出的歌曲作品。在春节晚会中,通俗歌曲所占比例较大,但为电视创作的通俗歌曲却往往在艺术上、在格调上富于新意而有开拓感。如在一九八七年春节晚会上,由彭丽媛演唱的《你会爱上它》(土心曲),以粗犷且又深情的、开阔且又婉转的歌调,将西北的风情与开拓者的豪迈融合在一起,使当时已经广为流传的所谓“西北风”的格调、品位又有提高。在通俗歌曲领域中,这首歌曲显示出民歌风格的精巧与典雅;在民歌范围内,这首歌曲又有通俗歌曲的质朴与自如。此歌一

出，立即获得专业音乐工作者与广大观众的好评。而同一晚会中的《日月与星辰》(郭成志曲)、《小小的我》(付林曲)作为新推出的民歌风格与通俗风格的歌曲，也以其清新明快的格调、平和流畅的曲调赢得人们的喜爱，并且由于朗朗上口、易于演唱而迅速在全国传播。一九八八年春节晚会唱出并广为流传的通俗歌曲《思念》(谷建芬曲)、《黄土高坡》(苏越曲)、《我热恋的故乡》(徐沛东曲)，由于其意蕴深远的歌词、情真意切的曲调与平易上口的语韵，很快成为不胫而走的优秀的通俗歌曲。由乔羽作词的《思念》，在词曲的融合及意境的刻画上，成为具有较高艺术价值的优秀通俗歌曲的典范之作，不仅获得群众喜爱，也给专业音乐工作者以较大的启迪。一九八七年由李谷一演唱并广为流传的《故乡是北京》(姚明曲)具有浓厚的乡土气息，京腔京调，既是民歌亦是通俗歌曲，在创作上确使民歌与通俗歌曲创作有了沟通和浸透，提高了通俗歌曲的品位，也使民歌的视野得以拓展。

春节晚会上也推出了一些艺术质量较高的艺术歌曲与民歌风佳作。比如一九八八年的《中国龙》(士心曲)，以西北民歌为素材融艺术歌曲的技巧于曲调之中，高亢激越，难度较大，成为男高音艺术性民歌风歌曲的一首难得的作品。而一曲花腔女高音演唱的艺术歌曲《春天的钟》(王酩曲)，以细腻起伏的旋律勾勒出亿万人民喜迎春色的激动心潮。这首歌曲立意新、曲调新、色彩新，播出后获得好评。

(二) 电视专题节目、电视片中的歌曲作品。

为电视专题节目、为电视片创作音乐起始于七十年代末期。长期以来，由于这一类电视节目的音乐属于“背

景性”音乐，要受到画面与解说词两方面的制约。在这种双重限制下，音乐往往支离破碎，难以表达完整的构思，因此为这一类电视节目配置音乐背景多以选配为主。自一九七三年以来，为提高电视专题节目的艺术质量，开始专门创作这一类属于背景性质的电视音乐，其中也包括歌曲作品。多年来，涌现过一批佳作。如一九八一年制作的电视连续节目《话说长江》（王世光曲），着眼于对祖国第一大川的情感体验，形成以4个乐句为核心的长江主题音调。这一主题，于庄重中融汇了沉思，于宽广的气势中蕴含了内在的热情，准确、生动、深刻地刻画了长江的音乐形象。经过长达25集的反复播放，这支器乐合奏旋律已成为人们心中长江的音乐主题。于是，公开征集歌词为旋律填词，终于推出一支《长江之歌》（胡宏伟词）。这支歌曲在原电视音乐的基础上略有展开，雄浑豪壮，充满激情，很快成为一支振奋人心的群众歌曲，并由于歌曲的爱国主义情感与中国式的艺术风格而获得国内外人士的赞誉。一九七八年由王立平创作的《太阳岛上》是电视片《哈尔滨的夏天》的一首主题歌。这支歌充满了优美的抒情意味，旋律优美、意境优美、演唱优美，很快流传开来，并成为哈尔滨市的一个具有代表性的音调。处于改革开放初期的《长江之歌》与《太阳岛上》，一刚一柔，一壮一美，从不同侧面、不同角度运用音乐语言抒发了爱国情感，同时新鲜的音乐风格也给人以耳目一新之感。

此外，在电视专题节目、电视片中还出现了一些优秀的歌曲。如一九八五年李焕之为电视片《美丽的青岛港》创作的 theme 歌《啊，美丽的青岛港》（刘庆川词），旋律优美、动人，洋溢着青春的朝气和热情的活力，已

成为青岛市民广为传唱的“港歌”。电视节目《蓬莱新八仙》的主题歌《蓬莱梦》(曾文济曲),以对新时期新农民的新感受,充分展现出了清新的旋律美,寥寥几笔所形成的核心音调,贯穿了主题歌旋律的呈示与发展,也成为整部节目生辉的点睛之笔。

一九八八年,有一部专题片深深牵动人心——《祖国不会忘记》。这部电视片揭示了为祖国现代军事科学事业献身的人们的英雄业绩。深沉凝重的旋律回响在历史感很强的画面变幻之中,更加深化了人们的思索与追怀之情。主题歌《一条路伸向天边》(盛平娜曲),以庄重的严肃音乐风格引起了人们情感上的共鸣。

在为庆祝中华人民共和国成立四十周年而制作的同一类风格的电视节目中,出现了不同情调的主题歌曲。电视片《共和国不会忘记》的同名主题歌(孟宪斌曲),辽远开阔而富于激情;电视片《共和国之恋》的同名主题歌(刘为光曲),深情浓郁而给人以深思。

在电视专题节目、电视片中,由于“背景”音乐性质的制约,所以采用主题歌方式可以最大限度地展示音乐的作用。在这一类歌曲中以“严肃音乐”风格创作的作品为主,其中也出现了少量的通俗风格的歌曲作品,如在《九州方圆》、《合家欢》、《人类的朋友》等节目中,许多轻快的通俗歌曲使专题片的画面充满活力与新意,同时也有一些歌曲获得流传。

当然,在专题节目、电视片中运用歌曲,一般并不多,大都注意到了运用歌曲的必要性,力戒“以歌代情代景”。因此,这些歌曲在艺术质量上都比较严肃考究,有一定的艺术感染力。

(三) 电视剧中的歌曲作品。

电视剧八十年代以来发展迅速。电视剧的歌曲往往随着电视剧的播出，不胫而走，广为流传。无论电视剧导演，还是广大观众，已把好的电视剧与好的音乐视为不可分割的艺术整体。电视剧音乐正日趋形成视听艺术中的一个与电影音乐并存的新的音乐艺术支脉。

最初令人瞩目的电视剧歌曲，如一九七八年黄准创作的电视剧《蹉跎岁月》中的主题歌《一支难忘的歌》，王酩创作的电视剧《有一个青年》中的主题歌《青春啊青春》，张丕基创作的电视剧《寻找回来的世界》的主题歌，均以表达十年动乱给青年一代心灵所造成的创伤为题材，音乐在抒情与深沉之中稍有惆怅。作曲家没有着意渲染戏剧气氛，而着意于运用旋律的表现力来揭示人物的内心情感。这些主题歌或叹惜失去的年华，在感慨之中融进了奋发；或洋溢朝气，展示出强烈的自信心，在音调、节奏上更具有器乐化特点，因而更富新时代的色彩。

又如电视连续剧《四世同堂》，以浓郁的北京风土人情、悲壮的戏剧气氛获得好评。雷振邦等人创作的主题歌，简洁凝炼，集中笔力于剧情人物的内在积蕴的开掘。片头主题歌《重整山河待后生》以京韵大鼓为素材，是一曲乡土气息浓重的、富于新意的声乐作品。这首主题歌在探索民族民间音乐与现代轻小型乐队和电声乐器的融合上做了开拓性的探索。作曲者力求运用普通听众熟悉的音乐表现手段与古老的传统音乐相沟通。由此开始，在音乐舞台及电视屏幕上出现了以相似手段编配的戏曲大汇唱、民歌大联唱等作品。这对于通俗音乐的创作及戏曲、曲艺、民歌等传统音乐的普及，都有很大的影响。

八十年代初期，大型电视连续剧《西游记》、《红楼

梦》等作品的出现，受到国内外观众的瞩目。《西游记》的歌曲多首，由多人执笔作曲。但各曲基调统一，风格各异。主题歌《敢问路在何方》（许镜清曲）旋律简洁，节奏丰富，意境幽远，易于上口，播出后很快流传开来。《红楼梦》中的歌曲大多以曹雪芹原诗词为歌词，其深义与古朴风格如何使旋律出新，是一艺术探索的难题。王立平没有按过去写历史题材音乐的手法捕捉核心音调，而是以现代人洞察历史事件的独特角度创作出清新、优美的音调来，并以简约的素材，连缀成一支支委婉温柔、楚楚动人的旋律。其曲调的韵味没有脱开红楼之魂，又融民间曲调与通俗风格于一体，开拓出一种清丽明快而又深挚浑郁的艺术风格。

在电视剧音乐中，以通俗歌曲风格创作的主题歌与插曲已成为当今歌坛经常演唱的曲目。一九八六年，电视剧《便衣警察》、《雪城》中的歌曲《少年壮志不言愁》（雷蕾曲）、《我心中的太阳》（李黎夫曲）是以民歌音调为基础创作的富于西部风格的通俗歌曲，虽与剧情密切相关，但又是一首首可以独立存在的艺术歌曲；既具有一定的专业技巧，又能够使广大群众爱听能唱，从而获得广泛的流传。电视剧《篱笆·女人和狗》的几首插曲与主题歌（徐沛东曲）用东北民歌为核心音调写成，骨干曲调变化不大，但在节奏的运用上颇有特色。寓东北民歌之魂于现代通俗歌曲的作曲技法之中，这种有机而无痕迹的“嫁接”，使一种富于民族特色的崭新的歌曲应运而生。她既是民族的，又是现代的，同时又扎根于生活之中，所以赢得人们的好评。

二、电视音乐中的器乐作品

在各类电视节目中，器乐曲在电视音乐中虽影响不

及歌曲作品，但就其数量质量与艺术风格来讲，依然是电视音乐构成的一个重要部分，其作用与艺术价值不可低估。

(一) 电视专题节目、电视片的“背景音乐”。

电视专题节目、电视片音乐的“背景”音乐大多是器乐作品。这些器乐音乐不仅要为揭示电视节目的主题起到深化作用，而且还要为画面的气氛、解说的语调作必要的和有效的渲染。

八十年代中期，《金溪女将》(章绍同曲)、《长白山四季》(金正平曲)、《泰山》(赵鸿声、秦涛、牟洪曲)等电视片，在音乐创作上探索运用传统管弦乐手法刻画视觉形象方面，做了不少有益的尝试。这类音乐基本脱胎于电影音乐，使用传统交响乐队的配器手法，音乐色彩较浓郁厚重。其中，大型电视连续节目《丝绸之路》(金正平、牟洪等曲)音乐，更富交响性，与题材本身的史诗性风格取得了较为协调的艺术效果。为了使这一类电视音乐通俗化、电视化，更富有时代气息，从《滨海之城——青岛》开始，电视音乐中引进了电声乐器。此后的一系列电视音乐创作，如《黄山》、《西湖》、《逛冰城》直到多集电视专题节目《远洋浪花》(晓藕、季承等曲)，其轻松明快的音乐风格，不但与画面的格调相符合，也在音乐创作上开创了一种富有电视特点的样式。

以军事题材制作的电视连续节目《中国女兵》，其主题音乐(郑秋枫曲)以进行曲形式表达了新时代女兵的精神面貌。在其音调、节奏中不难寻找到《红色娘子军》主题音乐的历史踪影，但高昂、明快的进行曲调更富于时代感。在八十年代人们已不大运用的进行曲形式中，能够写出如此深刻动听的旋律，表明了传统的严肃音乐

形式仍然具有较强的生命力。

电视连续节目《话说长江》的作者王世光在从长江移笔于运河时，有一定难度。《话说运河》的音乐，着眼于大运河的历史以及人工开凿的特点，以八分之三拍的音乐韵律，表达大运河摇船摆橹的形象。在配器上，民族乐器、电声乐器与管弦乐器适当配合，更增加了这条故乡河流的亲切感。

电视专题系列片《长江——生命的歌》(余华盛曲)也是运用管弦乐与电声乐器结合的配器形式，但音乐依然写得雄伟壮阔，有一定深度。在尝试表现重大题材上，这种配器手法所产生的内在深度以及历史色彩是一个很有意义的探索课题。这部系列片的音乐“以轻写重”给人以启示与思考。

《黄金之路》(张豪夫曲)的音乐写得细致精巧，具有较强的画面感，用音乐刻画黄金之路上的形貌、气氛与风情，更富于声画结合的音乐特点。

进入八十年代，具有浓厚历史感的专题节目较多。如《让历史告诉未来》、《黄河》、《血沃中原》、《西部没有雕像》等。这一类节目的音乐创作着意于新音调的开发，以情为主线，调动起画面中内含的感人力度，以音乐拨动观众心弦，也引起了编导共鸣，致使他们根据音乐作品的情绪来重新结构画面，以期更深刻地揭示电视音乐的艺术感染力。

另一些大型连续节目，如《蜀道》、《唐蕃古道》、《伏尔加日记》等已不再采用主题歌方式建构整体音乐的骨架，而尝试运用色彩音乐的点描铺衬手法，使画面更富于美感。如《蜀道》着力于片头那动人心魄的“蜀道之难于上青天”的气势。而《唐蕃古道》则大胆使用了

十二音体系的现代音乐技巧，使画面充满迷离奇异的色调。至于《伏尔加日记》只用了《伏尔加纤夫曲》音调重新配器创作了新的片头音乐，开篇即唤起人们对俄罗斯音乐文化的深沉的回味。

(二) 电视剧中的器乐音乐。

在电视剧的音乐创作中，器乐大多与剧情的发展、人物的情绪相适应，往往具有较强的戏剧性与交响性，这些音乐常作为短小的片断乐曲而存在。具有较完整篇幅的器乐大多形成电视剧的主题音乐。如一九八五年在电视剧《武松》的音乐创作中，张式业以山东民间乐曲“一枝花”为素材写出的主题音乐，较准确地概括了武松豪爽的性格和悲壮的遭遇。

电视剧的器乐创作也呈各种各样的风格与样式。八十年代初期，现代题材的电视剧《今夜有暴风雪》、《高山下的花环》的音乐创作均出自王云之之手，两部作品的音乐写得严谨简洁并富有时代气息。电视剧《故土》的音乐，深沉凝重，与剧情吻合，以严整的传统管弦乐手法，表达出一代知识分子的坎坷生涯。这部电视剧的音乐写得富有交响性、戏剧性，有一定深度。其中由钢琴奏出的主题音乐，绵绵的旋律在流动的情感中透出淡淡的哀愁。这段音乐清雅沉郁的风格，具有知识分子幽思冥想的特征，颇具个性。

电视剧《诸葛亮》(一九八七年)的音乐，古朴细腻，在历史题材的电视剧音乐中，探求用旋律细微地表达人物的情感，既富于历史感，又有新意。电视剧《钟鼓楼》的音乐有很浓的北京味，片断的京调游离于现代作曲技法铺就的音响背景中，变幻的音色、力度以及人声的轻吟，造成空漠辽远的空间感，为人们开拓出广阔的思考

想象的天地。瞿小松、刘索拉的这种尝试，别开生面。

在电视剧历届评奖中，电视音乐曾多次获单项奖。如张丕基的《寻找回来的世界》、吕其明的《秋白之死》、金复载的《裤裆巷风流记》等。电视剧《寻找回来的世界》音乐以情取胜；而《秋白之死》音乐，既站在历史的高度回顾了历史，又以细腻的笔法抒写了历史人物的际遇与命运。独特的音乐语言与剧情相适合，又可成为具有独立表现意义的艺术品，获得专业音乐工作者及观众的好评。《裤裆巷风流记》的音乐写得有个性、有新意，于幽默之中揭示出世态炎凉的深刻内涵。

(三) 电视音乐艺术片。

电视音乐艺术片的创作较电视专题节目、电视剧的音乐创作为晚。但八十年代中期以来也出现了一些较有影响的作品。如无解说词的音乐艺术片《啊，草原》以及《森林日记》、《葛洲坝交响音画》、《黄山之歌》等。这些作品充分发挥了音乐的表现力，为音乐开拓了广阔的表现天地，并在声画交融的探索上取得了较好的艺术效果。如表现东北少数民族生活风貌的《呼伦贝尔情》，富有鲜明的民族特色，音乐风格也有细微的变化和对比，从多侧面反映了各族人民的生活，构成了民族音乐的一个小小的“博览会”。由王酩创作的电视音乐艺术片《微山湖》，运用了器乐及声乐的形式，把地方特色融化于音符之中，使这部音乐片充盈着清新的乡土气息。

电视音乐艺术片以音乐为核心，声画结合进行艺术创造，既因音乐而使画面增色添辉，也由于有画面配合而使音乐更为迷人动听。这种音乐艺术片作为电视与音乐综合的一个新的尝试，吸引着许多艺术家涉足这一领域。

在中国，自电视诞生以来，通过电视屏幕涌现出许多优秀作品。这些作品题材不同，风格各异，所产生的社会影响也有差别，但都通过电视这个传播媒介丰富了人民群众的文化生活，也为音乐事业的发展起到了推动促进的作用。三十多年来，为各类电视节目创作的声乐与器乐作品，从总体来看，内容健康，情调优美，有益于社会主义精神文明的建设；在艺术上也有一定的创新与突破，已成为中国现代社会文化生活中一个不可缺少的，卓有成就的组成部分。