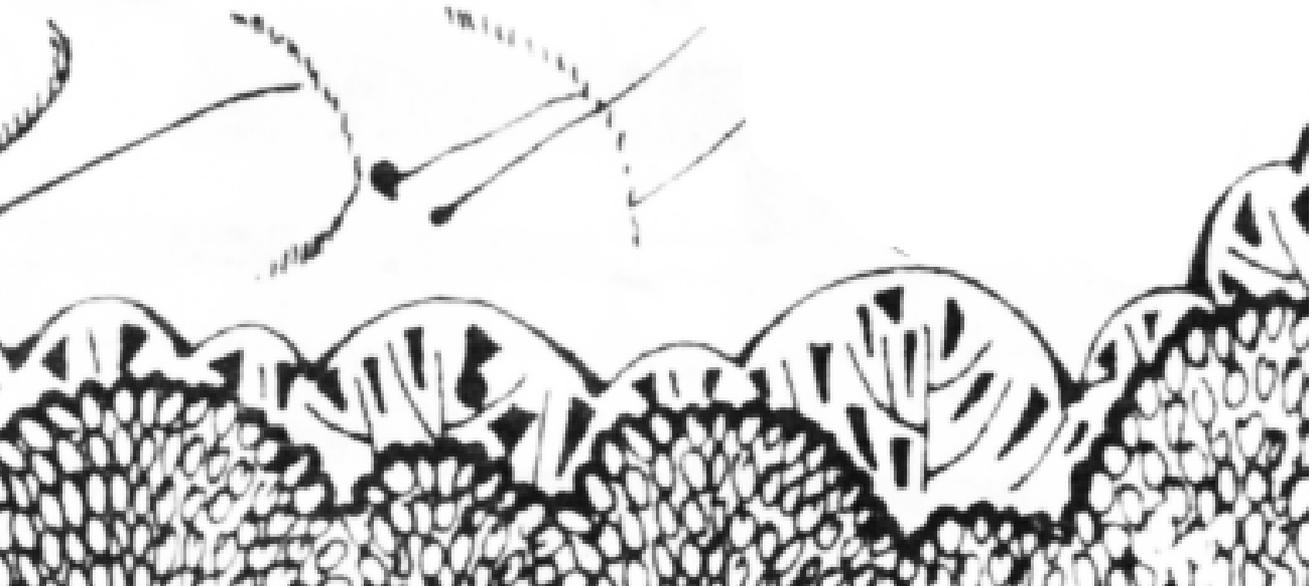


中国音乐发展史

(三)

文强 编著



目 录

戏曲与曲艺音乐的改革	1
戏曲音乐改革	1
曲艺音乐改革	17
声乐与歌剧表演	26
中国声乐、歌剧表演艺术的基础	26
新中国成立后声乐、歌剧表演的发展	28
各种唱法、演唱风格及代表人物	41
民族器乐表演艺术	52
中国民族器乐表演艺术的承前启后时期	55
七十年代的蛰伏时期	62
八十年代的发展时期	64
欧洲乐器演奏艺术	69
钢琴演奏艺术	70
小提琴演奏艺术	76
其他管弦乐器演奏艺术	82
重奏演奏艺术	85
音乐指挥艺术	86
指挥艺术概述	86
指挥艺术的发展	89
指挥艺术走向低谷的时期	95
指挥艺术再次扬风	95
指挥艺术的成功	100
音乐研究机构	105
中国音乐研究所的建立	106
研究体制的瓦解与有限恢复	110
点面结合，梯形结构的形成	111

音乐研究机构建设面临的问题	120
音乐美学	122
艰难的探索与创立时期	123
蓬勃发展的新时期	130
中国古代音乐史研究	143
中国古代音乐史研究概况	143
中国古代音乐通史著述	146
史料的搜集与整理研究	149

戏曲与曲艺音乐的改革

戏曲音乐改革

中华人民共和国成立以后，人民政府即提出了戏曲表现新生活、新社会、新人物的要求。孕育、生长在封建社会的戏曲艺术要适应这个要求，就必须进行改革，戏曲音乐亦然。四十年来，经过戏曲音乐工作者的不懈努力，戏曲音乐改革取得了令人鼓舞的成就，在戏曲音乐发展进程中留下了一行闪光的足迹。

一、良好的开端（一九四九年十月——一九五二年十一月）

（一）改革工作的起步。

早在抗日战争时期，在陕甘宁边区已开始了戏曲改革工作，上演了京剧《逼上梁山》、《三打祝家庄》等新剧目。一九四八年十一月，“华北戏剧音乐工作委员会”成立，对当时华北地区所见的二十多个戏曲剧种作了调查。在此基础上，华北《人民日报》发表了《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》专论文章，提出以对人民“有利”、“无害”和“有害”为戏曲演出剧目的审定标准。此时已有从解放区来的音乐工作者安波、马可等，加入戏曲剧团的戏曲改革工作。安波和马可长期从事民间音乐研究，投身戏曲改革以后，以他们对民间音乐的真知灼见和真情实感，和广大戏曲工作者友好合作，从理论

到实践，都为戏曲改革做出了重要贡献。

新中国成立以后，从中央到地方，先后成立了戏曲改革工作的专门机构。一九五一年四月三日，毛泽东为中国戏曲研究院成立的题词：“百花齐放，推陈出新”，成为戏曲改革工作的总方针。同年五月五日，政务院颁布《关于戏曲改革工作的指示》，提出了以“改戏”、“改人”“改制”为主的工作内容，并要求“新文艺工作者应该积极参加戏曲改革工作，与戏曲艺人互相学习，密切合作，共同修改与编写剧本，改进戏曲音乐与舞台艺术”。

（二）戏曲音乐改革初探。

在戏曲改革方针的鼓舞下，开始了编创新戏和音乐改革的第一个热潮。音乐改革的探索以戏曲音乐表现新时代、新人物为主要任务，从最初的照搬、模仿解放区的秧歌剧、新歌剧，逐渐转向在剧种原基础上进行改革。戏曲音乐改革获得成功的代表剧目有：评剧《刘巧儿》、《小女婿》、沪剧《罗汉钱》等。

1. 三个剧目改革的基本做法和经验。

（1）发掘利用。尽可能发掘利用本剧种传统唱腔音乐中具有表现新内容潜力的因素。

（2）兼收融汇。从兄弟剧种、民歌、民间歌舞、曲艺乃至话剧、电影、新歌剧中吸收一切有助于表现新内容的艺术手法和艺术形式。

（3）新音乐工作者同编剧、导演、演员和乐师共同设计唱腔，并以作曲编曲者与演员的通力合作为主。

2. 沪剧《罗汉钱》的音乐特点。

沪剧《罗汉钱》的作曲刘如曾，具有多剧种音乐创作的丰富经验，曾为京剧、越剧、沪剧、扬剧的一百多个剧目设计了唱腔音乐，硕果累累，如越剧《梁山伯与

祝英台》(电影)、《西厢记》、《祥林嫂》；沪剧《罗汉钱》、《星星之火》等。《罗汉钱》是刘如曾在五十年代初期与他人合作创作的一个成功剧目。

《罗汉钱》是一出反映新中国成立初期，农村男女青年争取婚姻自由的现代戏。从剧情内容出发，作曲挖掘出沪剧早期所唱的山歌小调，作为该剧音乐创作的主要素材。开幕时的合唱，用了轻盈欢快的“进花园”；艾艾和小晚互赠定情之物时唱的抒情柔美的“寄生草”，以及燕燕唱的简练质朴的“紫竹调”等，一曲曲富有江南农村地方色彩的民歌小调，和剧情发生的环境、时代氛围溶为一体，获得了很大成功。《罗汉钱》的有益尝试，为以后沪剧音乐创作开辟了一条新路。

（三）戏曲音乐改革成果的检阅。

一九五二年十月六日至十一月十四日，在北京举行了“第一届全国戏曲观摩演出大会”，23个剧种，37个剧团，演出了92个剧目。其中经认真整理的传统剧目63个，如京剧《将相和》、《白蛇传》，评剧《秦香莲》，越剧《梁山伯与祝英台》，川剧《秋江》、《柳荫记》、秦腔《游龟山》，桂剧《拾玉镯》，湘剧《琵琶上路》，汉剧《宇宙锋》，晋剧《打金枝》，豫剧《新花木兰》，粤剧《凤仪亭》，楚剧《葛麻》，湖南花鼓戏《刘海砍樵》等。新编历史剧目11个，如京剧《满江红》、《强项令》，绍剧《于谦》等。新编现代剧目18个，有评剧《小女婿》、沪剧《罗汉钱》等。上述剧目以各自独特的风采，集中展示了这一阶段戏曲改革的可喜成果。

在会演前和会演中，还开展了戏曲史料、曲谱的调查记录工作，通过改革实践和理论探讨，认识了戏曲音乐遗产的珍贵价值。会演结束时，中共中央宣传部副部

长周扬作了题为《改革和发展民族戏曲艺术》的报告。报告要点为：

1. “改革戏曲的首要问题是剧本……但对于新戏曲（新歌剧）的创造说来，音乐问题同样具有决定性的意义”；

2. “各个剧种都必须按照自己的特点和需要，来吸收其他剧种的精华”，“丰富自己，提高自己”；

3. “中国戏曲音乐就所有各个剧种的历史的总和来说，是丰富的，但就单独每一个剧种的表现力，特别是表现现代生活的能力来说，却又是贫乏的”，因此应该“适当地参照欧洲古典音乐，特别是现代苏联音乐的先进经验，在乐器、乐曲、唱法各方面加以改进，以增强中国戏曲表现新的生活的能力，并使中国戏曲音乐和世界音乐文化沟通起来”；

4. “新的音乐工作者应当积极参加戏曲改革工作”，“必须下很大功夫来研究京剧和其他各种地方戏曲的音乐”，要同演员、乐师结合，要认识改革是“长时期的创造性工作”。

报告既对一年多的戏曲改革作了总结，又给以后的戏曲改革规定了工作目标。

但报告中提出以《白毛女》为代表的新歌剧，也“应当承认它是民族戏曲的新形式”，新音乐工作者参加戏曲改革的最终目标，是要“在整理民族戏曲遗产工作中积累了一定的经验之后，”创造出民族的“新歌剧”，这一论断在后来的改革实践中产生了一些认识上和做法上的混乱。

二、前进中的波折（一九五二年十二月——一九五七年六月）

（一）戏曲音乐创作的三种做法及《天仙配》。

“第一届全国戏曲观摩演出大会”结束后，戏曲音乐改革全面展开。各地通过会演和调查，不少湮没无闻或趋于衰亡的古老剧种恢复了生机，如南、北昆剧，河北梆子等。一九五六年浙江昆苏剧团上演一出《十五贯》轰动全国，被誉为一出戏救活了一个剧种。许多旧时代倍受歧视、难登大雅之堂的地方小戏，似枯木逢春，迅速成长，如湖南花鼓戏、云南花灯戏等。一些新生的剧种也崭露头角，更有为数众多的少数民族剧种给戏曲舞台增添了异彩：彝剧、傣剧、白剧、僮剧、新城戏（满族）、唱剧（朝鲜族）、藏戏、布依戏等等。

各地还记录和抢救了不少戏曲史料和音乐资料，通过对戏曲音乐历史、特征、风格特点的研究，更深刻地认识了戏曲音乐的丰富性及发展、创作的规律性，并在实践中逐步形成了三种不同的唱腔音乐创作方法：

1. 大部分传统剧目的演出，音乐保持原样，或仅作细微的整理、加工、润色。一九五五年为梅兰芳、周信芳舞台生活五十年演出所作的音乐加工，即属此种。

2. 某些传统剧目和新编历史剧，采用传统的唱腔设计方法，但作较大幅度的发展与创新。创腔中以演员和乐师为骨干，新文艺工作者协助。一九五三年中国京剧院演出《柳荫记》，可推作此种做法的代表。

3. 某些重点剧目，主要是新编历史剧和现代剧，则由新音乐工作者作音乐设计的主力，较多地运用新的表现手法，如编创新腔，设计重唱、合唱唱腔，配以一定规模的乐队伴奏等。在这种做法中诞生的成功剧目有：黄梅戏《天仙配》、吕剧《李二嫂改嫁》、评剧《志愿军的未婚妻》等。

《天仙配》是一出带悲剧色彩的神话剧，表现了七仙女和董永坚贞不渝的爱情。该剧一九五五年拍成电影时，音乐更趋完美。作曲时白林（与葛炎、王文治等合作），在音乐创作上不拘一格、大胆创新，对黄梅戏传统唱腔音乐作了较大的革新，并较多的从歌剧中借鉴一些表现手法，以取得音乐与剧情内容的和谐统一。作曲者娴熟运用创作技巧，通过改变传统唱腔的旋律、节奏、调式等因素，创作出既有传统唱腔韵味、又有新意的唱段，如“交绢”一场中，董永和七仙女对唱的一段“彩腔”。创作中还吸收了一些兄弟剧种的音乐素材，以丰富黄梅戏的音乐表现力，如皖南花鼓戏、秦腔等。尤其在“分别”一场，因人物感情冲撞幅度大，唱腔从旋律到节奏起伏变化频繁，唱腔吸收兄弟剧种旋律因素、板式特点，借用歌剧创作手法重新设计，赋予唱腔强烈的戏剧性效果，弥补了传统唱腔的不足，把七仙女与董永别离时的凄苦情状，表现得淋漓尽致，催人泪下。

（二）“粗暴与保守”的争议与结果。

正当戏曲音乐改革积累了一定的成功经验之时，一九五五年初到一九五七年初，各地分别出现了一些音乐改革步子超前而有争议的剧目，如全部照搬新歌剧的评剧《草原之歌》；套用其他剧种音乐的越剧《借罗衣》；按歌剧音乐创作方式全部作曲的楚剧《金黛莱》；大量采用合唱、重唱和大乐队伴奏的沪剧《翠岗红旗》等。同时，还盛行一些带普遍性的做法和提法，如：定腔定谱、取消司鼓、按西洋歌剧模式改造中国戏曲，等等。首先对此产生反感的是各剧团中的老艺人。他们疾呼这种改革使他们“从内行变成了外行”。剧目上演后，又受到不少观众的指责。于是，一些戏曲界的领导人和评论家提

出了激烈的批评，如戏剧报社论《戏曲艺术革新不能脱离传统》，张庚的文章《反对用教条主义的态度来“改革”戏曲》。两篇文章均认为这一阶段戏曲音乐改革操之过急，犯了“简单粗暴”的毛病。

对此，一些音乐工作者马可、何为等也纷纷撰文，与之展开论争。他们首先肯定了戏曲音乐改革取得的成绩，并从理论上论证了戏曲音乐改革和新歌剧创造，这两个不同范畴的各自的艺术特征，指出必须从理论上和实践上将两者区别开来。文章探讨了戏曲音乐的“现实主义传统”及其规律，指出必须尊重戏曲音乐创作的固有规律，才能保证戏曲音乐改革顺利进行。

一九五七年六月三日至十五日，由文化部、中国音协在北京召开了有十四个省市、五十余位戏曲音乐工作者、演员和乐师参加的“戏曲音乐工作座谈会”。上海、陕西、四川、浙江、河南、河北、黑龙江等省市也相继召开了同类会议。会议就“保守与粗暴”的争议，进一步展开讨论。会议主要结果是：

1. 实事求是地评价了戏曲音乐改革工作，探讨了出现“简单粗暴”的原因在于对继承发展传统、推陈出新等问题存在认识上的分歧，部分同志尚未了解、掌握传统就急于求成所致。

2. 一些著名演员、乐师提出了若干关于重视戏曲音乐特点，遵循传统创腔规律的重要建议。程砚秋的“守成法，要不拘泥于成法；脱成法，又要不背弃成法”；这和梅兰芳的“移步不换形”的观点是一致的。还有阳友鹤的“唱腔应该先把基础奠稳，然后再行创造”等等。

座谈会期间，关于川剧高腔音乐改革中保留干唱和引入伴奏之争也较为突出。有人认为加了伴奏就失去了

川剧高腔的特色，也有人认为应该允许两者并存，只要于表现内容有益，尝试加伴奏也无妨。

三、在困境中求索（一九五七年六月——一九六六年六月）

（一）“三并举”政策和现代戏音乐长足进步。

五十年代末期，戏曲改革中出现了“以现代戏为纲”等“左”的提法。于是，戏曲音乐改革在刚刚纠正了“简单粗暴”的偏差后，马上又被卷进了一九五八年“大放现代戏卫星”的狂浪中。其音乐创作上的“简单粗暴”更甚，赶编赶演，粗制滥造，剧目题材路子越走越窄。直至一九六〇年文化部提出“现代剧、传统剧、新编历史剧三者并举”的剧目政策后，上述状况才得以扭转。这阶段涌现了一批优秀剧目，现代戏有京剧《白毛女》，昆剧《红霞》，豫剧《朝阳沟》，沪剧《星星之火》、《芦荡火种》，淮剧《海港的早晨》，评剧《金沙江畔》，锡剧《红色的种子》，湖南花鼓戏《打铜锣》等。新编历史剧有昆剧《李慧娘》，京剧《海瑞罢官》，莆仙戏《春草闯堂》等，还有根据文学作品改编的越剧《祥林嫂》、《红楼梦》。

此间还有不少新的戏曲剧种诞生：吉林的吉剧、河北的唐剧、青海的平弦戏、黑龙江的龙江剧、贵州的黔剧等。

这阶段现代戏的音乐创作已趋向成熟，改革的幅度和深度均超过以往，音乐创作逐渐从感性阶段进入理性阶段，总结出不少有价值的现代戏音乐创作理论。其中引人瞩目的是河南省豫剧三团的《朝阳沟》。

（二）不同凡响的《朝阳沟》。

《朝阳沟》是一出表现知识青年下放农村，参加劳

动锻炼、建设新农村的现代戏。该剧作曲王基笑（与梁思晖、姜宏轩合作），长期从事豫剧音乐创作和理论研究，曾参加《朝阳沟》、《刘胡兰》、《李双双》等 80 余部现代剧和 40 余部传统剧的音乐创作，并发表过 30 余篇豫剧音乐研究文章及专著《豫剧唱腔音乐概论》。

《朝阳沟》的音乐创作大多采用了传统唱腔板式和旋律素材，但全剧唱腔又不是陈旧的老腔老调，而是脱颖而出的、富有时代气息的、清新优美的豫剧新腔。作曲以豫剧重唱的特色，突破传统唱腔流派的界限，兼收并蓄，创造出形象各异、性格鲜明的精彩唱段：“高兴得我心里没法说”、“俺全村老少都高兴”、“我坚决在农村干它一百年”、“咱们说说知心话”等。尤其是作曲为剧中人物银环精心设计的二段[二八板]唱腔，一段是初到朝阳沟时唱的[豫东花腔二八]，一段是受到挫折、欲离朝阳沟时唱的[豫西慢二八]，作曲利用豫东、豫西调各自的表现特长，结合旋律上的大幅度出新，加入齐唱、对唱、幕后帮唱等形式，浓墨重彩、细腻深刻地表现了银环初到农村时的新奇、欣喜，和欲离时依恋难舍的矛盾心理。全剧唱腔板式选择得当、音乐布局起伏有致，显示了作曲者音乐创作上的深厚功力，《朝阳沟》音乐创作的成功，展示了戏曲音乐表现现代生活的能力，体现了戏曲音乐改革的一个方向。

（三）京剧现代戏硕果累累。

一九六三年十二月，在毛泽东对“帝王将相、才子佳人”统治舞台作出批评之后，传统剧、新编历史剧曾一度统统被当作帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神戏赶下舞台，戏曲舞台上代之以一批以工农兵为主角的现代戏。长期以演传统剧，历史剧为主的京剧，也开始了演工农

兵的尝试。一九六四年六月，在北京举行了“全国京剧现代戏观摩演出大会”，有十九个省市、自治区的29个剧团，演出了35个剧目，汇集了一批优秀剧目：《红灯记》、《芦荡火种》（后改名《沙家浜》）、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》、《六号门》、《黛姝》、《红嫂》、《节振国》等。这批剧目在运用严谨、古老的京剧艺术表现现代生活方面作了大胆尝试，音乐上也获得很大成功。特别是《智取威虎山》、《沙家浜》、《红灯记》等剧，音乐上都有精彩之处。当时参与唱腔设计、配器的有刘吉典、李慕良、李金泉、刘如曾、沈利群、龚国泰、黄钧、胡登跳等。于会泳作为一名音乐工作者，当时也参与了《海港》以及后来上演的《龙江颂》、《杜鹃山》等剧的唱腔设计和配器，为京剧音乐改革做出了贡献。

（四）京剧现代戏经验总结。

京剧现代戏优秀剧目，是多年来戏曲音乐改革来之不易的成果，特别是传统艺术形式与新的表现内容之间的矛盾得到完美解决，京剧被改造成能够表现新时代、新生活、新人物的具有新的艺术生命力的艺术形式。广大戏曲工作者为之付出了艰辛的劳动，甚至毕生精力，在改革实践中取得了成功的经验：

1. 创作原则和方法。

不是从旧有程式和传统流派出发，而是从剧情、人物出发，借用程式、发展程式、创造程式，在保持京剧音乐传统神韵的基础上，广采博取，借鉴古今中外一切可以为我所用的精华，溶汇到特定的戏曲音乐风格中去。在音乐创作过程中，从戏曲艺术综合性的特点出发，协调编剧、导演、音乐、舞美的多方合作，追求音乐在戏曲艺术舞台上的整体最佳效果。

2. 唱腔设计。

音乐设计和剧本创作同步进行，对全剧的唱腔和音乐作总体布局，从表现内容、人物和规定情景出发，选择适当的腔调板式进行唱腔设计，并对传统腔调程式作适度的变化发展，追求唱腔的鲜明个性和时代风采。在唱腔中采用特性音调贯串发展，以加强唱腔音乐的性格化和统一性。

3. 乐队建设。

按照“服从表现需要”、“保持传统特色”和“取得统一平衡”的原则，组建起以京剧传统伴奏乐器为主的中小型中西混合乐队。在保持和发挥戏曲传统乐器“托腔保调”作用的基础上，发挥整个乐队烘托气氛，描绘环境等多种功能。

京剧优秀剧目的成功经验，是在十七年戏曲改革经验基础上的一次新的总结，在一九六六年以前十七年的一大批成功剧目中，或多或少可以寻觅到上述经验的踪影。

(五)《红灯记》唱腔的推陈出新。

《红灯记》的唱腔音乐设计刘吉典(和李金泉合作)，曾为北京曲剧《杨乃武与小白菜》、京剧《桃花扇》、《龙女牧羊》、《白毛女》、《柯山红日》、《西厢记》、《红灯记》等30多个剧目设计唱腔音乐，具有丰富的戏曲音乐创作经验，特别是长期辛勤耕耘在京剧音乐园地，对京剧音乐的革新起了很大的作用，并撰有《京剧音乐介绍》、《京剧音乐概论》等专著。

《红灯记》的唱腔，大多选用“西皮”、“二黄”声腔中的传统唱腔，在传统唱腔基础上作更新发展，如“浑身是胆雄赳赳”、“要坚强得像铁打金刚”。在传统唱腔不

足以表现人物感情时，就打破传统程式、行当的限制，拓宽唱腔的表现功能，丰富唱腔的艺术表现力。如李奶奶的“革命的火焰大放光芒”，吸取了花脸行当的唱腔。李铁梅的“仇恨入心要发芽”，融汇了小生行当的“娃娃调”。铁梅的“打不尽豺狼决不下战场”，唱腔用的是“反二黄”，曲作者大胆改造传统“反二黄”唱腔，取其深沉的情质，弃其凄凉的成份，同时别具匠心的引进了歌曲音调，经过精雕细琢，这段“反二黄”唱腔昂扬挺拔。唱腔结尾处，设计了新的板式——[反二黄快板]，以表现铁梅的英勇气概。李玉和的“前赴后继走向前”，创造了[二黄二六]新板式。第五场鸠山给王警尉佩带勋章时的一段唱腔，吸取了沪剧[三角板]的板式特点，创造了一种又说又唱的新形式。

（六）于会泳与京剧现代戏。

曾在上海音乐学院任教的于会泳，参加了《海港》及其后的《龙江颂》、《杜鹃山》等京剧现代剧的音乐创作活动。凭着他对中国戏曲艺术传统的熟悉和较全面的音乐修养，使他能创造出一种既有传统神韵，又有时代风采的京剧音乐。他对京剧音乐的贡献主要体现在：

1.打破行当唱腔界限，在女腔中较多糅进生行的唱腔，使女腔既秀丽柔美，又透出刚健坚毅，较好地塑造了方海珍、江水英、柯湘等人物形象。

2.突破传统唱腔程式。如“龙”剧唱段“一轮红日照胸前”的“西皮旦腔原板”，改“眼起”为“板起”；“海”剧唱段“想起党眼明心亮”，突破七字、十字的格式，采用“双加帽”、“加垛”、“加腔”的处理，更显层次丰满。

3.多种转调手法的运用。除传统的四五度关系调转

换外，还用了同主音大小调和远关系调的转换。如“杜”剧中唱段“乱云飞”和“青竹吐翠杜鹃山”的器乐演奏段落，揭示了环境和人物心境的变化层次。

4. 板式创新。如“海”剧中“细读了全会公报”的“西皮宽板”；“杜”剧中的“反二黄流水”和“反二黄快板”等。

于会泳在他参与创作的几个剧目中，都为主要人物设计了有个性、有光彩的唱段，这和他的创作观点“三突出”是相关的。然而后来，江青之流借题发挥，于会泳也由此卷入到“四人帮”的政治阴谋活动中。

四、戏曲改革蒙受浩劫（一九六六年六月——一九七六年十月）

（一）窃戏意在篡权。

正当戏曲音乐改革以京剧为代表取得重大进展时，江青、康生之流把戏曲改革引向歧途，作为政治阴谋的突破口。他们把“文艺为政治服务”的命题导向极端，公开提出“搞戏就是搞政治”。一九六四年全国京剧现代戏会演之后，他们从中择取了几个比较成功的剧目：《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》等，按照他们的创作理论进行篡改，进而窃为己有，冠之以“样板戏”，成为他们沽名钓誉、篡党夺权的资本。同时，又借批帝王将相，才子佳人戏为由，提出把传统剧、历史剧“收起来”，而且任意排斥“样板戏”以外的剧目，扣上毒草的帽子加以批判，从京剧《海瑞罢官》、昆剧《李慧娘》到湘剧高腔《园丁之歌》、晋剧《三上桃峰》等，都未能逃此厄运，戏曲改革也蒙受了十年浩劫。

（二）文化专制和形式主义创作理论。

十年浩劫中，江青一伙实行的是封建主义文化专制。

在地方戏移植“样板戏”过程中，他们无视戏曲艺术独特的创作规律，不允许地方剧种按自己的表演特长、音乐规律进行艺术创造，只能以“样板戏”为钦定的模式，甚至每段唱腔几板几眼，哪起哪落，均不能有丝毫走样，完全取消了各剧种的音乐、表演风格特长，千姿百态的戏曲剧种变成了统一版本的“样板戏”，终成一花独放，万木枯凋的局面。

在创作活动中，他们制定了一整套反现实主义的公式化，概念化的创作理论：“根本任务”、“三突出”、“三对头”、“三陪衬”等等，而且作为鉴别作品优劣的唯一标准，不仅成了禁锢实践者手脚的枷锁，还程度不同地渗透到“样板戏”的创作中，留下了深深的痕迹。

五、戏曲改革的复苏与转折（一九七六年十月——一九八九年十月）

（一）戏曲改革恢复后的盛景与彷徨。

十年浩劫结束，戏曲从空前的灾难中解放出来。经过一九七六至一九七八年的复苏期，重建了戏曲队伍，十年中被取消的戏曲团体、管理部门、研究机构、院校、期刊都相继恢复。一度被禁的传统剧重见天日，京剧《谢瑶环》、吕剧《姐妹易嫁》等剧目得到平反，重登舞台，一时间出现了万民争睹传统剧的热潮。一九七九年以后，这股热潮便悄悄消退了，于是，不少剧种再次转向新编历史剧和现代剧的创作。其间，产生了一批塑造老一辈无产阶级革命家艺术形象的“怀念戏”，秦腔《西安事变》，越剧《报童之歌》、《三月春潮》，京剧《南天柱》等，这是戏曲在表现现代生活方面开辟的一个崭新的领域。难能可贵的是剧中为领袖人物设计了唱腔，冲破了戏曲音乐创作中的一个禁区，无疑是一次勇敢的探索。

一九八 年初，由沙梅作曲的川剧《红梅赠君家》上演之后，引起了一场对该剧音乐评价的争论。

沙梅是著名作曲家和戏曲理论家，曾创作过许多音乐作品，撰有数十万字音乐理论研究著作，如《论川剧高腔音乐》等。《红梅赠君家》是沙梅对川剧音乐改革所作的一个尝试。全剧唱腔音乐灵活地运用川剧高腔曲牌摘句联套的方式，在音乐中表现人物感情的波澜起伏，还为唱腔加进了乐队伴奏。

对于这种改革，有人赞誉：“立意高雅、唱腔婉转、帮腔和谐、锣鼓悦耳”。有人抨击：“非驴非马”、“不歌不川”的“川歌剧”。持批评观点的主要是川剧老观众。

整个八十年代虽然也出了不少戏，如河北老调《忠烈千秋》、评剧《嫁不出去的姑娘》、川剧《四姑娘》、莆仙戏《状元与乞丐》、淮剧《奇婚记》、豫剧《唐知县审诰命》、京剧《曹操与杨修》等，但在音乐上令人喝彩的佼佼者屈指可数。更为严重的是，八十年代初起，戏曲观众急剧下降，特别是城市剧场演出，出现了普遍的戏曲危机感。一方面各剧团争相上演传统剧，甚至五十年代被禁演的“坏戏”、“黄戏”也沉渣泛起，重登舞台；另一方面是戏曲改革处于沉寂期。在振兴与消亡、危机与转机的交错声中，戏曲音乐改革陷于彷徨的境地。

（二）寻找转机的争议与见解。

进入八十年代，全国到处流行轻歌劲舞，架子鼓、电子琴，这一切都猛烈冲击着古老的戏曲艺术。尤其以一九八五年十一月北京的“南腔北调大汇唱”为代表，向戏曲音乐工作者提出了挑战。越来越多的戏曲剧团纷纷仿效，电子琴、架子鼓在戏曲乐队中占据了一席之地。对这一现象，不少人为之喝彩。认为戏曲改革的出路就

在轻歌化，赞扬这是改革的先声，誉之为“当代戏曲”、“青年戏曲”。也有人针锋相对地指出：“戏曲轻歌化不是正路”。对于把电声乐器加轻音乐节奏奉为时代精神表示反对，认为时代精神的体现，在于唱腔和伴奏音乐成功地表现人物感情和特定环境。

除了以上的争论以外，戏曲音乐改革还面临许多亟待探讨、解决的理论问题。自一九八一年起，安徽、福建、四川、江苏等地先后召开了戏曲音乐研讨会，各种期刊、报纸也发表了有关文章。探讨和争论的主要议题是：

1. 产生危机的原因。

有人认为危机的出现，是因为戏曲音乐传统程式成了现代戏曲创作的一大障碍，其中《析‘一曲多用’之本质，谈戏曲衰落之现实》一文引起的一场关于戏曲音乐“一曲多用”评价的讨论，可视为探讨危机根由的热点。

2. 寻找转机的良策。

围绕这一议题的主要观点有：

（1）从整个东西方戏剧，音乐文化背景上，探究中国戏曲音乐的独特的个性和规律，寻找戏曲音乐发展的正确途径。戏曲音乐的改革发展，不应以牺牲民族文化传统为代价。

（2）敢于大胆创新，善于兼容并蓄，追求“戏曲化”和“现代化”的完美统一。

（3）建立戏曲音乐复音体系，加紧开发、使用中国传统乐器特殊音色的特长，适当引进西洋乐器，电声乐器。

（4）抓紧培养戏曲作曲和理论人才。八十年代中期，

一些专业院校(武汉音乐学院、上海音乐学院)开设“戏曲音乐作曲进修班”、“专修班”,是培养人才的重要途径。

与此同时,另一种观点根本否认危机存在,认为目前的不景气,只是戏曲发展进程中的一个波折而已。

三十多年来,中国戏曲音乐改革一直在向前推进,音乐创作从幼稚步入成熟;优秀剧目的积累由少到多;音乐改革创作理论从空白到系统。但是八十年代以来,戏曲音乐改革成绩平平,突破不大,大多未超过“文化大革命”以前十七年音乐改革的水平。

曲艺音乐改革

曲艺音乐,历史上称说唱。它的源头可上溯至战国荀子的《成相篇》(作于公元前二三八年)。正式形成于唐代,以有唱本传世的寺庙里的变文讲唱为标志。而后,历代著名的曲种有宋代的鼓子词、唱赚,宋元的诸宫调,元明词话,明清的弹词、鼓词和道情等。发展至今已成为有数百个曲种的民间艺术形式。

这种艺术形式是中华民族特有的,它是集文学、表演、音乐三位一体的综合体裁。它在文学上韵散兼用,叙事与代言相结合;它在表演上讲述故事与模拟人物相结合;它在音乐上突出叙事性,具有独特的唸诵性唱腔。它是中国民间音乐中与语言结合最紧密、最大众化的一种表演艺术形式。

这种艺术形式在旧中国,主要活跃在茶馆、书场、庙会、集市,甚至由艺人卖唱行乞于街头,被称为说书、唱曲子、唱玩艺儿的,与魔术、武术、相声、口技、滑稽等一起,统称“什样杂耍”。从业的民间艺人社会地位

十分低下。

新中国成立以后，曲艺这种民间艺术受到人民政府重视。一九四九年中国文学艺术工作者第一次代表大会期间，成立了“中华全国曲艺改进会筹备委员会”，从此把这种艺术形式定名为曲艺。

曲艺工作者，旧社会的艺人获得了新生，被誉为“文艺轻骑”，在歌颂祖国解放、抗美援朝及社会主义革命和建设中发挥了重要作用。他们创作演唱了许多优秀作品，如在晋察冀就写过许多推动抗日救亡运动的鼓词的王尊三，一九四九年后又写了《大生产》、《志愿军英雄高玉祥》，改编了《白毛女》、《王贵与李香香》、《小二黑结婚》等。韩起祥自编自唱的陕北说书《翻身记》，孙书筠唱的京韵大鼓《罗盛教》、《黄继光》，马增芬说唱红岩故事的西河大鼓《江竹筠》、单弦牌子曲《地下苍松》，歌唱新中国成立后的英雄人物的四川清音《向秀丽》，桂林渔鼓《雷锋送钱》，以及赞颂八十年代农村改革面貌的河南大调曲子《二嫂买锄》等，都在群众中有一定影响，起到了教育人民的作用。

新中国成立以后，曲艺音乐获得了很大发展。有些原来以说为主的曲种，发展产生出以唱为主音乐丰富的新流派，如苏州弹词中的丽调。在诸多的新创曲目中，从原来即兴说唱发展成了定腔定谱，逐渐形成了演唱、伴奏、创腔分工，曲目音乐设计专门化的格局，以至八十年代的新曲目评奖中除创作、表演奖外，专设了音乐设计和音乐伴奏奖。新创曲目还常常吸收其他民间音乐及创作音乐技法来设计唱腔和丰富伴奏音乐。有些曲艺演员还借鉴西洋发声法对曲艺的唱法进行革新，如四川清音演员肖顺瑜就曾与歌唱家孙家馨切磋，发展了四川

清音唱法。

(一) 北方曲坛称雄，大鼓新曲兴盛。

大鼓承袭了元明词话传统，发展至清代已称雄北方曲坛。清末出现了名噪京津的鼓界大王刘宝全，把大鼓音乐推向了一个高峰。

大鼓曲种中，首推京韵大鼓发展得最高。新中国成立以后，刘宝全的亲传弟子白凤鸣加入了中央广播说唱团，后来又担任该团团长。他在刘派的基础上兼收白云鹏的白派，发展出少白派，成为五十年代影响较大的流派。

兼采刘、少白派之长的女演员骆玉笙(艺名小彩舞)，是新中国成立以后对京韵大鼓贡献最大的大鼓艺术家之一。她在“文化大革命”以后担任天津曲艺团团长、中国曲艺家协会主席。她在几十年的艺术生涯中对大鼓的音乐改革作过许多新的尝试。一九五三年，骆玉笙参加赴朝慰问团，演唱了歌颂志愿军英雄的唱段《邱少云》。在这一唱段里，她改变了原有大鼓程式的甩腔结尾，运用了抒情歌曲的音调，充分抒发了对牺牲的烈士的景仰。一九五八年在歌颂登山英雄的唱段《珠峰红旗》中，揉进了单弦《大岔曲》的垛句结构，用以描绘天气骤变、寒风凛烈的环境，渲染了紧张气氛，在唱到登山队员历尽艰险把红旗插到顶峰时，又创作了一段节奏宽阔的新腔，以雄伟豪迈的气势把全曲推向高潮结束。其后，她在《光荣的航行》、《黎明的战歌》以及新编历史曲目《卧薪尝胆》等唱段中，都与弦师合作进行了音乐上的创新。《重整河山待后生》本是以京韵大鼓唱腔为素材的电视连续剧《四世同堂》的主题歌，一九八七年经骆玉笙演唱后风靡全国，极受群众喜爱。年逾七旬的骆玉笙虽是

初次与管弦乐队合作，却能与乐队配合默契、水乳交融，演唱得气势宏大、高低自如，又充分发挥出了骆派珠圆玉润、字正腔圆之美。

西河大鼓主要流行于河北、山东等地，后来进入天津，唱腔比京韵大鼓清脆、嘹亮更具农村乡土气息。著名西河大鼓演员马增芬，出身大鼓世家，新中国成立后加入了中央广播说唱团，演唱过许多唱腔新颖的现代曲目，如《江竹筠》、《大方人》等。她的嗓音甜美、脆亮，唱腔华丽多姿，她演唱的传统小段《绕口令》极受群众欢迎，这是一段以拗口来锻炼演员嘴皮功夫的唱段，马增芬由于吐字有深厚的功力，她把数塔和绕口令的唱词唱得字字如珠，酣畅淋漓，时而又拉一长拖腔发挥出她优美的音色，演唱技巧上达到了炉火纯青的地步。

清末起源于北京的梅花大鼓，原以唱《红楼梦》故事为主，后曾一度门庭冷落。七十年代以后出现了颇有才华的青年演员藉薇，她演唱了《二泉映月》等新曲目使这一曲种重逢生机。此外，一九四九年以后由沈阳音乐学院路遼震整理记谱靳文然演唱的乐亭大鼓《拷红》；霍树棠、朱玺珍演唱的东北大鼓《三国》段及《黛玉望月》、《宝玉哭黛玉》等，也是传统大鼓曲目中的佼佼者。

早年学唱乐亭大鼓，后创造了奉调大鼓的魏喜奎，五十年代初、中期演出了独具风格的奉调大鼓新曲目《李大成救火》、《渔女和战士》等。一九五八年之后，她又从事开创北京曲剧的艺术活动，她曾主演的《柳树井》、《罗汉钱》、《杨乃武与小白菜》等，为北京曲剧的形成和发展起了重要作用。

（二）江南书场独秀，评弹诸调争艳。

明清之际，词话在江南发展的曲种统称弹词。如苏

州弹词、扬州弹词、四明弹词、长沙弹词、广东木鱼书等，清代以来大部分无大发展，有的甚至逐渐消亡，唯有苏州弹词一枝独秀江南。

苏州弹词后称苏州评弹(即弹词与评话的合称),原来是长篇以说为主的吴语说唱曲种,以丰富的流派唱调著称。一九四九年以前有代表性的流派已有十数种。五十年代初成立“上海市人民评弹团”后,诸调名家或传人纷纷加入,通过组织学习和深入生活,创作出了许多反映社会主义革命和建设的优秀书目,如中篇《一定要把淮河修好》、《海上英雄》、《芦苇青青》、《白衣血冤》、《新琵琶行》等;长篇《红色的种子》、《夺印》、《李双双》等,以及大量的现代题材开篇。

老一辈革命家陈云从五十年代就关心评弹的发展。一九八一年他与上海评弹团同志谈话时提出了“出人,出书,走正路。”给评弹工作者很大鼓舞。在陈云的关心下,八十年代出现了《真情假意》这样的优秀中篇书目。此后,他又写信极力推荐,信中写道:“上海人民评弹团的《真情假意》,是评弹中的一个好的中篇,是适合青年,提高青年的作品,有切合现实的时代气息,对广大青年有教育意义,可否在此基础上改编为话剧?”此后,歌剧《芳草心》就是按照这一中篇的内容改编的。

苏州评弹诸调中,蒋月泉创造的蒋调是新中国成立以后影响最大的流派。现代书目中的蒋调唱段,如《一定要把淮河修好》中的“留过年”,《海上英雄》中的“游回基地”,《夺印》中的“夜访”,《人强马壮》中的“忆苦”等等,都是蒋月泉精心设计的。蒋月泉创腔字斟句酌,在腔词结合上对四声平仄十分讲究,又着意从书情,人物出发,苦心琢磨一腔一调,因而音乐上达到了很高

的境地。正如蒋月泉自己说的：“我是用唱来刻画人物的内心世界，并着重在唱人物唱书情上狠下功夫。”由于蒋调音乐上臻于完美，使其成为苏州弹词中最为流行、运用最多的一种唱调。

在苏州评弹音乐的创新方面有突出贡献的要推徐丽仙创造的丽调。一九五六年，徐丽仙在全国音乐周期间演唱了新编的《情探》唱段，在音乐界引起了很大反响，她那清丽婉转的风格，细腻动人的情感表达都给人们留下了深刻的印象。徐丽仙除了精于《情探》。《杜十娘》、《黛玉焚稿》这样的传统题材外，她还致力于现代题材的评弹音乐革新。她五十年代中期创作的《罗汉钱》当中的小飞娥唱段《党员登记表》中母亲的唱段都很成功。一九五九年，为庆祝中华人民共和国成立十周年献礼，徐丽仙创作了《新木兰辞》，在周恩来总理的关心和直接指导下几经修改，音乐上进行了大幅度的革新，演出时受到了周恩来总理的赞誉。此后，徐丽仙又谱唱了《六十年代第一春》、《卖余粮》、《社员都是向阳花》、《全靠党的好领导》、《饮马乌江河》、《怀念敬爱的周总理》以及数段毛泽东主席诗词开篇，运用了多种音乐发展变化手法，为评弹音乐的发展走出了新路。

在繁花似锦的评弹新曲中，六十年代初上海评弹团青年演员赵开生谱曲的毛泽东诗词《蝶恋花·答李淑一》，是一首别开生面的开篇。这里没有按传统程式，也不以哪种流派为主，而是兼收了丽、薛、陈调的唱腔和过门音乐，加以拉宽变散或加快的各种变化处理，又巧妙地揉进了新创的曲调，如“寂寞嫦娥舒广袖，万里长空且为忠魂舞。”的唱腔，在一个轻柔的级进下行旋律后接一个八度上行大跳，勾画出了深邃辽远的意境，结束句用

了快弹慢唱的摇板式处理和由慢渐快的大幅度颤音润饰，充分抒发了这首诗词的浪漫主义精神。这一开篇自问世后即传遍大江南北，在音乐界也广为传唱，还配上钢琴伴奏进入了音乐会节目之中，成为一首别具风格的艺术歌曲。

（三）二十九省唱遍的琴书、牌子曲、道情。

琴书、牌子曲、道情，在曲艺音乐类别中包含的曲种数量最多，全国各省都有流行。时调小曲和杂曲走唱也大部属于牌子曲类。这些曲种规模最小的只用二至四句曲调反复演唱，规模大的以十数个曲调联缀起来讲唱故事，加上扬琴伴奏的就称作琴书，加上舞蹈表演的就称作“走唱类”。这部分曲种在新中国成立以后四十年来涌现出大量新曲目，在配合宣传中国共产党的方针政策，歌颂社会主义新人新事及对群众进行革命传统教育方面起了重要作用。

在牌子曲中，单弦牌子曲的影响较大，全国各曲艺团、部队曲艺队以及职工业余创作中，单弦新曲层出不穷。如老艺人谭凤元演唱的《长征》、《人民英雄纪念碑》、梅门造演唱的《青年英雄潘天炎》，石慧儒演唱的《特等劳模张淑云》、《地下苍松》，中甫军区创作的《荆江蓄洪区说话》，一九六一年职工业余会演中的群唱《人民大会堂颂》、《三呼万岁》；七十年代由话剧演员杜澎写词、马增慧演唱的《一盆饭》等都是优秀之作。武汉军区在八十年代创作演出的《一场风波》和《体坛新曲》在一九八一年和一九八六年的调演和新曲比赛中分别获奖，并数次在电视台播出，深受群众喜爱。

天津时调本是一种城市小调，由于著名演员王毓宝对这一曲种的改革，使其跃出“票房”而跻身于名家荟

萃的天津曲坛之中。六十年代初王毓宝演唱的新曲《翻江倒海》用浪漫主义手法表现了社会主义建设高潮时期人们战天斗地的豪情壮志。该曲曾轰动天津，剧场演出时王毓宝精湛的演唱十数次被掌声打断。

二人转是流行于东北三省深受老百姓喜爱的曲种，是介于歌舞与曲艺之间的中间类型，被归入走唱类。新中国成立以后，二人转创作出大量反映新时代的曲目，如《丰收桥》、《接姑娘》、《柳春桃》等。八十年代新编的《哑女出嫁》在一九八六年全国曲艺新曲比赛中获得创作、表演、音乐设计三个一等奖。此外，在二人转的基础上发展出了吉林省的吉剧和黑龙江省的龙江剧，填补了东北本土地方戏的空白。

四川清音是用四川方言演唱的曲种，原以演唱历史题材、民间传说故事为主。一九四九年以后创作出了不少反映现代题材的优秀作品，如《朱军长的扁担》、说唱《红岩》故事的《永远活在人心》、《今年又是丰收年》、《春耕支农送肥忙》、《书记的办公桌》等。著名四川清音演员李月秋，五十年代末演唱的《布谷鸟儿咕咕叫》，以江苏民歌《鲜花调》为基调，运用了四川清音特有的“哈哈腔”唱法，形成清脆流利、明快活泼的风格，该曲在全国各地广为流传。她演唱的《向秀丽》、《赶花会》及多种小调曲牌也颇有影响。她曾在一九五三年莫斯科举行的第六届国际青年联欢节上演唱了清音《青杠叶》，荣获金质奖章。

广东粤曲用粤语演唱，流传至香港澳门及东南亚、南北美洲粤籍华人居住的地方。一九四九年以后出现了不少新作品，如《羊城新八景》、《许云峰舌战群魔》等。著名粤曲演员李丹红在广东和港澳观众中颇有影响。她

在一九八一年曲艺调演中演唱的《二泉映月》和一九八六年曲艺新曲比赛中演唱的《牧马人》均获一等奖。

各地琴书创作的新曲也为数不少,如山东琴书《大刚与小兰》、《双赶车》,徐州琴书《悦来饭店》、安徽琴书《雷锋》,四川扬琴《媳妇委员》和云南扬琴《朱德找党》等等。

道情一类又称渔鼓,起初是道士化募时唱的调子,后为民间艺人接受发展成有说有唱的曲种。如河南坠子是道情与河南地方小曲结合形成的,新中国成立后著名坠子演员马玉萍演唱的《十个鸡子》、《韩英见娘》,武汉军区王桂荣演唱的《探亲路上》都很受群众喜爱。此外湖北渔鼓《迷路记》,歌唱家何纪光演唱的湘西渔鼓《两个小红军》,以及曾经扮演过歌剧中刘三姐的熊秀荣演唱的桂林渔鼓《叔叔望着红领巾笑》等都是比较优秀的曲目。

(四) 藏蒙侗彝说唱,民族曲种生辉。

中国的五十五个少数民族中,有许多讲唱故事的形式。藏族就有折尔、喇嘛马尼、格萨尔王弹唱等多种形式。新中国成立以后,一九五六年开始,由西藏民间艺人和新文艺工作者整理了长篇说唱《格萨尔王传》,被列为国宝的老艺人扎巴用了两年时间说唱了其中 10 部,共 420 万字,还有约 21 部没有说到。这一浩瀚的民族史诗在民族学研究上有着重要价值。一九八一年曲艺调演时西藏代表队演唱了六弦琴弹唱《格萨尔王·门岭之战》,金冠、战袍、刀、枪、剑、戟一齐上台,使观众大开眼界。

蒙古族说唱具有北方游牧民族强悍、豪放的特点。好来宝是影响较大的曲种,从一人自拉自唱发展到多人

合唱，代表性曲目有《铁牯牛》、《党和母亲》、《富饶的查干湖》等。乌力格尔是一种以说唱长篇故事为主的曲种，曲目有蒙古族史诗《汉格尔》、《蟒格斯的故事》，也有改编汉族古典小说的曲目，如《三国》、《水浒》等。

侗族琵琶歌流行于贵州、广西、湖南一带的侗乡。传统曲目有《开天辟地》、《金银王的故事》等大都为侗族神话传说。新中国成立以后侗家把歌唱新生活的琵琶歌叫做“嘎美”，一九五二年，歌手吴敬居编唱的《李妮和清苦情歌》就是有代表性的嘎美歌篇。

彝族的甲苏流行于云南彝族聚集区，甲苏即唱书的意思。该曲种为彝族世代相传在年节祭祀、婚丧嫁娶、起房盖屋等场合演唱的。六十年代以来，经红河哈尼彝族自治州文艺工作者的整理加工，扩大了音乐表现力，创作的著名新曲《脚》深受群众喜爱。

此外，云南哈尼族曲种哈巴的新曲《赶马歌》、白族大本曲《大理是个好地方》、傣族赞哈《傣家人之歌》、广西壮族末伦的新篇《送子参军》、青海撒拉族曲种巴西古溜溜的《新循化》、新疆维吾尔族曲种奇夏克的《拖拉机来了》等等，都是新中国成立以后发展少数民族曲种的成果。

声乐与歌剧表演

中国声乐、歌剧表演艺术的基础

中国声乐文化传统悠久。先人在祖祖辈辈的生活和

劳动中善于以歌唱的形式抒发、表露、倾吐喜怒哀乐的种种情怀，通过长期积累、不断加工，创造了民歌、戏曲、曲艺等音乐门类。这些音乐门类作为歌唱的载体，使声乐文化得以持续向前发展。

声乐文化是整个音乐文化的一个重要分支。早在春秋战国时期，中国的声乐文化就已经十分发达，曾出现过一些杰出的民间演唱家。他们的演唱曾被形容为“声振林木，响遏行云”，“余音绕梁，三日不绝”，虽形容得神奇，但由此可想象其演唱技艺达到了相当高的水平。

纵观载于中国文学史的诗经、楚辞、乐府诗赋、唐诗、宋词、元曲等，现今多只是文字的留存。其实，这些都是各个历史朝代、各个时期发源于民歌的歌唱形式，只可惜因乐谱散遗失传而无法考察得清楚。此外，还有诸如“相和歌”、“唐大曲”、“诸宫调”等歌唱形式以及唱赚、鼓词等说唱和各地逐渐形成的各种戏曲演唱。这些演唱形式极大地丰富了中国的声乐文化。

声乐理论也是中国声乐遗产的一个重要部分，公元前的《礼记·乐记》、《韩非子》和嗣后唐代段安节的《乐府杂录》等典籍中均有关于声乐方面的精辟论述。现今还能查阅到的尚有元代之后，燕南芝庵的《唱论》、魏良辅的《曲律》、沈宠绥的《度曲须知》、李渔的《闲情偶寄》、徐大椿的《乐府传声》等有关声乐理论著述。从这些著述中可以了解到，中国传统的声乐艺术在字、腔、声、情等演唱的各个要素方面都有在世界上独具一格的见解。

相传到了明代才有来自欧洲的声乐艺术渗入。明代万历十年（公元一五八二年）由意大利传教士利玛窦随着宗教仪式中演唱圣咏而将欧洲的声乐艺术传入中国。

据考察，最早到国外学习欧洲传统的意大利美声唱法的是女声乐教育家、女高音歌唱家周淑安。她于一九一九年到美国纽约音乐学院学习声乐，一九二〇年回国在广东女子师范学校任音乐教师，传授意大利美声唱法。正式有系统地教授意大利美声唱法则是在一九二七年创立了上海音乐专科学校之后。意大利美声唱法就这样在中国得以传播，从而引起中国声乐艺术实践和声乐教学等方面一系列的变革。到本世纪三十年代后期、四十年代中华人民共和国成立以前，越来越多的人接受并承认了这种外来的唱法，它逐渐发展成为中国声乐艺术传统的一个部分，在中国扎下了牢固的根基。

一种是中国民族民间传统唱法，一种是欧洲传统的意大利美声唱法，这两种唱法奠定了中国声乐、歌剧演唱艺术发展的基础。

新中国成立后声乐、歌剧表演的发展

新中国成立以后，声乐、歌剧演唱艺术的发展大致可分为四个阶段。

一、第一个阶段（一九四九——一九五九年）

新中国成立后的最初十年，声乐、歌剧演唱艺术的基本建设具有明显的开拓性。

一九四九年年末，中华全国音乐工作者协会（后改称中国音乐家协会）和中央音乐学院为帮助大批在战争环境中投身革命而缺乏音乐学习条件的音乐工作者解决工作和学习中的困难，研究一些亟待解决的问题和交流艺术实践经验，设立了“音乐问题通讯部”。这个通讯部根据当时声乐界面临的情况发动了一场关于“唱法问题”

的讨论。当时的情况是：对于中国民族民间传统唱法和欧洲传统的意大利美声唱法，音乐界有两种观点。一部分人强调中国民族民间传统唱法优越的方面而以此排斥欧洲传统的意大利美声唱法；另一部分人则强调欧洲传统的意大利美声唱法优越的方面而贬低中国民族民间传统唱法。此即所谓“土”、“洋”嗓子之争。

“唱法问题”的讨论是新中国成立以后音乐界进行的第一次广泛的学术争鸣。通过讨论，使矛盾暴露得更加充分，从而显示出解决矛盾的紧迫性，一种较为全面的观点逐渐确立，即：两种唱法，长期并存，互相学习，互相促进。

为了发展中国民族民间传统唱法，中央文化部艺术局和中华全国音乐工作者协会曾经号召并组织音乐理论工作者从事发掘和整理民族民间唱法基本规律、发声特点、训练方法等工作。新中国成立以前，各音乐院校均没有民族民间传统唱法的教师及课程，从五十年代开始，一些音乐院校逐渐开设了这方面的课程，有的院校还专门聘用了著名的民间艺人授课。

对于一九四九年以前在延安等解放区发展起来的新歌剧《白毛女》、《赤叶河》和一些秧歌剧的演唱，有人称之为“新歌剧唱法”。这种演唱在中国民族民间传统唱法的基础上增添了新的时代的特色，既有民歌演唱的亲切自然，戏曲演唱的运腔韵味而又有别于民歌手和戏曲演员的演唱。当时的中央戏剧学院附属歌舞剧院及全国各地的文工团通过排练《白毛女》和以后新创作的歌剧《刘胡兰》、《星星之火》、《小二黑结婚》等，使这样的演唱得以发展和巩固。

在欧洲传统的意大利美声唱法的发展方面。新中国

成立以前，以这种唱法演唱的歌唱家除为数不多的几位是留学欧美、日本的以外，大多是在国内向外籍声乐家学习的。新中国成立以后，这些歌唱家多在各音乐院校和表演团体边演唱边担任教学任务。他们在传授欧洲传统的意大利美声唱法上有筚路蓝缕之功，起到了十分重要的作用。

五十年代，苏联是中国各方面学习的榜样。为了进一步学习欧洲传统的意大利美声唱法，中国采取了“派出去，请进来”等方式向苏联学习。一九五一年，派出了第一个去苏联学习声乐的郑兴丽，以后又于一九五三年派郭淑珍、一九五五年派仲伟去苏联留学。除派往苏联外，考虑到东欧的社会主义国家保加利亚声乐教学力量强，还于一九五四年派张利娟、一九五八年派施鸿鄂、胡宝善，一九五九年派包桂芳、吴天球等人去保加利亚留学。这些留学生经过数年的艰苦学习，大都比较系统、全面地掌握了欧洲传统的意大利美声唱法的发声方法及表现手段，毕业时，能担负欧洲经典歌剧中的主要角色，而且一般都积累了较多的音乐会曲目。他们中不少人在国际性的声乐比赛中获奖，为祖国争得了荣誉。如郭淑珍、施鸿鄂都在世界青年联欢节的声乐比赛中获得过一等奖，在国际上有较大的影响。这些留学的歌唱家归国后，除演唱外，都担负了教学任务，为传播欧洲传统的意大利美声唱法做出了贡献。与此同时，中国还聘请苏联声乐专家梅德维捷夫、吉明采娃和保加利亚的声乐专家丘尔金等人来中国进行较长时间的教学并取得了明显的成效。除专家直接教授的学生受益，全国各地、各音乐院校的声乐工作者也赶往专家授课的地方旁听、观摩。通过专家教学，培养了一批较好地掌握欧洲传统的意大

利美声唱法的歌唱家和教师。专家教学起到了播种机的作用，一时间，中国声乐界掀起了学习欧洲传统的意大利美声唱法的热潮。

在这样的氛围中，医学博士、男中音歌唱家林俊卿一九五七至一九五八年在上海成立了民办公助的声乐研究所。这是中国第一所以声乐作为研究对象的专门研究机构。林俊卿是一位医学家，对发声的生理十分熟悉。他同时又是一位声乐家，从一九四一年起就师从上海工部局交响乐队指挥、意大利籍音乐家梅百器（Maestro Paci）学习欧洲传统的意大利美声唱法。一九四四至一九四八年，又同时向侨居上海的意大利籍男高音歌唱家博那维塔（B. Bonavita）学习意大利声乐传统的“咽音”发声法。从一九四八年起，他就开始对“咽音”练声法做系统的、科学的研究，逐渐摸索出了一套以“咽音”为基础的练声体系。从一九五七年开始，短短的几年时间，他出版了《歌唱发音的机能状态》、《歌唱发音不正确的原因及纠正方法》、《歌唱发音的科学基础》等3本声乐理论专著。这些著作对中国声乐研究的科学化有着积极的意义。林俊卿的声乐研究所从一九五八年由国家资助，受到了广泛的重视。一些以中国民族民间唱法为主要演唱基础的歌唱家在声乐研究所得林俊卿的指导、训练以后，发声能力大为提高，还有一些原来处于发声病态的歌唱家和戏曲、曲艺演唱家，经过治疗性的训练，嗓音得到了康复。林俊卿的“咽音”研究和训练犹如在中国民族民间传统唱法和欧洲传统的意大利美声唱法这两种唱法之间搭起了一座桥梁，促进了这两种唱法的进一步结合。担负科研、教学和治疗等多重任务的上海声乐研究所，在五十年代中国声乐、歌剧表演艺术

的基本建设时期起到了独特的作用。

在歌剧演唱方面，这阶段所取得的成绩也十分突出。一九五三年上演了民族新歌剧演唱风格的《小二黑结婚》，一九五四年又上演了这种演唱风格的《刘胡兰》，一九五七年上演了《红霞》，到一九五九年举行庆祝国庆十周年文艺献礼演出时又上演了《洪湖赤卫队》、《春雷》、《柯山红日》和歌舞剧《哑姑泉》等民族新歌剧演唱风格的歌剧。以欧洲传统的意大利美声唱法为演唱基础的歌剧《草原之歌》也于一九五五年上演，此后，一九五六年首次上演了欧洲经典歌剧《茶花女》，一九五八年又上演了著名歌剧《蝴蝶夫人》。这两部歌剧的演出标志着中国演唱欧洲传统歌剧的整体水平已经达到一个新的高度。

这阶段的合唱表演艺术也同样具有开拓性。中央乐团、中央广播乐团、中央实验歌剧院、中国人民解放军总政治部歌舞团、上海乐团、广州乐团等表演艺术团体的合唱队，均以欧洲传统的意大利美声唱法作为演唱基础。这些合唱队通过排演《红军根据地大合唱》、《长征大合唱》、《祖国颂》、《珠江之歌》等大型合唱作品和排演歌剧中的合唱，使演唱水平大大提高。这之中，指挥的艺术造诣对合唱的艺术水平有直接的影响。如中央乐团著名合唱指挥家严良，因其在艺术上具有较全面的修养，对作品有独到的理解，在艺术表现上有细致而具整体感的要求，所以能很好地驾驭合唱队、调动每个合唱队员的艺术表现积极性，演出受到普遍欢迎。著名合唱指挥家马革顺、司徒汉、秋里、聂中明、唐江、胡德风等人，对中国合唱艺术的发展都起到了重要作用。

为了发展民歌合唱艺术，一九五二年年底，中央歌

舞团成立不久，就筹备建立民歌合唱队。这个合唱队在演唱上既要求忠实于民间歌曲的朴实浓郁风格，又要求把民间艺术的优美特点加以发扬，做艺术上的加工提高，使它放射出更加灿烂的光彩。中央歌舞团的歌唱家张树楠和指挥家王方亮，在陕北从 3000 多民间歌手中选出 30 多人，经过两年多艰苦、细致的训练，排练了《三十里铺》、《对花》、《赶骡子调》、《信天游》、《蓝花花》等 10 多首合唱曲。一九五四年五月，合唱队正式在北京演出，受到听众热烈欢迎。这个纯女声的陕北民间合唱队是中国第一个专业的民歌合唱队，用陕北方言演唱，发声是在原来民间演唱的基础上稍加规范，演唱作品则是在原民歌的整体框架上略加整理。演唱充满了浓郁的生活气息，具有鲜明的民族性、人民性，它在中国的声乐园地里散发着独特的芳香。到一九五六年，中央歌舞团又组建一支混声民歌合唱队，由该团艺术指导李焕之和声乐教育家唐荣枚共同主持该队的训练、排演。演唱曲目与地区风格比较广阔多样。这个阶段，武汉人民艺术剧院歌舞团也演唱了民歌合唱《咚》、《小女婿》、《嘚嘚调》等一组湖北民歌，发声方式是欧洲传统的意大利美声唱法和中国民族民间传统唱法的结合，同样具有浓郁的生活气息，受到听众热烈欢迎。

这个阶段有两次集中检阅声乐艺术成就的盛大演出活动。一次是一九五六年举行的“第一届全国音乐周”，另一次是一九五九年庆祝新中国成立十周年的文艺献礼演出。这两次演出活动都推出了一些很有发展前途的音乐会独唱演员和歌剧演员，从演出还可以明显地看到两种唱法互相促进已经有了可喜的成果。

在声乐理论探讨方面，这个阶段集中体现于一九五

七年初召开的“全国声乐教学会议”。一九五六年九月，中国共产党召开了第八次全国代表大会。这次大会向文化艺术工作者提出了“创造社会主义的民族的新文化”的光荣任务。如何创造声乐新文化是“全国声乐教学会议”的中心议题。这次会议进一步明确要努力解决两个方面的问题：“一方面，对已经被我们介绍过来的欧洲传统唱法要继续深入学习，充分掌握它，并使它和我们民族的艺术传统和中国实际进一步结合起来；另一方面，对固有的民族传统唱法要进一步予以发展和提高。它们相互学习，相互补充。只有很好地解决这两个问题，才能在长期的发展中创造与丰富新声乐艺术。”对欧洲传统唱法，会议的评价是：“欧洲传统唱法在传入中国之后，经过长时期的发展，已经开始了与中国民族艺术传统和中国实际相结合的过程，受到了群众的欢迎，对革命斗争和社会主义建设都起到了良好的作用，已成为我国音乐生活中的一种新形式。”对于中国民族民间传统唱法，会议认为：“民族传统唱法是我国人民在几千年的艺术创造中形成起来的唱法。它和欧洲传统唱法有着多样的色彩和丰富的经验，有大量的演员，和人民群众有着极密切的联系。我们必须很好地把它继承下来，并且继续发扬光大。”会议提出了欧洲传统唱法“民族化”的问题：“所谓‘民族化’就是要在保存欧洲传统唱法基本特点及其一切优秀成果的基础上，在表达我们民族的语言、风格和思想感情方面，力求其深入、完善，达到真正地为我国广大群众所喜闻乐见。”会议还指出：“在我们民族传统唱法中也还有一些缺陷和不足之处。特别是由于我们还没有充分利用现代科学的成果对民族传统唱法的丰富经验进行全面的总结，所以还没有达到真正科学化

和系统化的水平。我们的任务就是要虚心地向民族唱法的丰富遗产学习，向民族民间歌唱家们学习，和他们亲密地合作，整理中国民族传统唱法的丰富经验，逐步使它科学化、系统化。同时也不拒绝吸收外来的有益经验以丰富自己。这样，由我们坚持不懈地努力，经过长时期的过程，就可以使我们民族的传统唱法得到进一步的发展和提高。”会上各声乐教学和表演单位交流了几年来实践的经验，充分表明只有两种唱法互补并进才能真正创造社会主义的民族的声乐新文化。这次会议再一次统一了全国声乐界的步调，一个声乐上百花齐放的局面正在形成。

二、第二个阶段（一九六〇——一九六六年）

如果说前一阶段具有开拓性，那么，这个阶段的七年是在不断出现的反复中逐渐巩固并发展已取得的成绩。

继一九五六年“全国音乐周”之后，从一九六〇年开始各省市也举办了各种大型音乐表演活动，借以展示音乐创作和表演艺术的新成果，同时配合这些演出活动都有各种名目的研讨会，从理论上予以总结，以推动创作和表演艺术不断向新的高度攀登。这些演出活动不但“出作品，出人才”，而且也丰富了广大人民群众的音乐生活，有着广泛的影响。一九六〇年举行了“第一届上海之春音乐会”；一九六一年举行了“第一届哈尔滨之夏音乐会”，“第一届长春音乐会”，“第一届天津音乐周”；一九六二年举行了“第一届羊城音乐花会”；一九六三年举行了“第一届江西音乐周”；一九六四年举行了“第一届沈阳音乐周”。

声乐教学方面，这阶段较为突出的是，上海音乐学

院王品素培养出藏族歌手才旦卓玛和湖南高腔歌手何纪光等人。她在充分保持这些歌手原有的民族风格、演唱特点的基础上，进行科学化的调整，效果显著。

为了发展独唱独奏表演艺术，一九六二年，中国音乐家协会在北京召开了独唱独奏音乐座谈会。会议期间举行了10场独唱独奏音乐会，会后展开了民族声乐问题的讨论。

这个阶段一个重要问题是关于音乐舞蹈如何革命化、民族化、群众化，全国音乐舞蹈界自上而下地对此“三化”进行讨论，并在艺术实践中推行贯彻。因此，这阶段民族音乐受到格外重视。以培养中国民族音乐人才为主的中国音乐学院在一九六四年成立，以中国民族民间传统唱法为演唱手段的几部大型歌剧相继上演。一九六一年五月上演了《窦娥冤》、《红珊瑚》，一九六四年上演了《江姐》。此外，有着浓郁民族风格的大型合唱《长征组歌·红军不怕远征难》也于一九六五年首演。一九六四年，大型音乐舞蹈史诗《东方红》在周恩来总理直接指导下诞生。从全国调集的优秀歌唱家，在这部大型巨作中各显其能，声乐艺术呈现出百花争艳的大好局面。

“三化”的精神无可非议，也结出了可喜的成果，但一些地方和部门因局限于比较狭隘的理解而在具体实施时产生过一些偏差，由此而出现一些不正常的现象。如有的音乐院校和表演团体硬让学生、演员改唱法，误认为民歌化即民族化，误以为民族唱法比洋唱法更符合革命化、群众化的要求。一些从事欧洲传统的意大利美声唱法教学和演唱的声乐工作者精神受到压抑，主观能动性得不到应有的发挥。这阶段以欧洲传统的意大利美声唱法演唱的外国歌剧仅于一九六二年演出了《奥涅

金》,而且尽量不扩大影响,演出了几场就从此无声无息。之所以出现这种情况与当时的政治气候、社会环境紧密相关。

三、第三个阶段（一九六六——一九七六年）

一九六六年五月“文化大革命”开始了,中国陷入动乱达十年之久。

“文化大革命”前期,全国破“四旧”,音乐界也不例外,音乐院校停课,表演艺术团体停止演出,音乐上只剩下“造反歌”和“语录歌”,别的被一扫而空。到中期,舞台上样板戏和从中派生出的诸如钢琴伴唱《红灯记》,弦乐五重奏伴唱《海港》和交响音乐《沙家浜》、《智取威虎山》等等。戏曲除京剧外,各剧种也移植样板戏,京剧和其他剧种因演唱改革的新唱腔,而使戏曲演唱在原有基础上有所推进;至于交响音乐《沙家浜》、《智取威虎山》等的演唱部分,因为演唱者大多不是戏曲演员,而是基于中国民族民间唱法,或是基于欧洲传统的意大利美声唱法演唱的演员,他们为了适应新的要求,在演唱上综合了多种唱法为“我”所用,做了有意义的探索。到十年动乱后期,才有了一些发表在《战地新歌》上的新创作歌曲。其中,除了那些“高快硬响”的应景货色外,也产生过一些好的和比较好的作品。这些作品带出了一些虽长期身处逆境,但却矢志不移潜心钻研声乐艺术的歌者,他们的歌唱艺术达到了令人欣喜的高度。如为花腔女高音创作的歌曲《千年的铁树开了花》(尚德义曲),花腔女高音歌唱家孙家馨演唱时在“洋为中用”上下了相当大的功夫,探索很有意义;又如为男高音创作的《我爱五指山,我爱万泉河》(刘长安曲),经男高音歌唱家李双江运用欧洲传统的意大利美声唱

法,结合中国民族民间传统唱法咬字润腔的优点演唱,放出了耀眼的光彩;再如李光羲、张越男分别演唱的《北京颂歌》(田光、傅晶曲),邓韵演唱的《毛主席关怀咱山里人》、《帕米尔高原多么美》(郑秋枫曲),马玉涛演唱的《老房东查铺》(唐诃、生茂曲)等,都声情并茂、感人至深,犹如在长久的窒息沉闷中透出了新鲜的空气。

这个阶段取得的成绩表明,不论客观环境对声乐事业的发展如何不利,有着强烈追求的声乐教育家和演唱家始终没有停止探索和进取。石头缝隙里开出的花,其色泽更其显得艳丽。

四、第四个阶段(一九七六——一九八九年)

一九七六年十月,“四人帮”被打倒了,全国各地大型音乐表演活动得以恢复。一九七八年,中断十一年之久的“上海之春”音乐会举行,盛况空前。同年,首届“武夷之春”音乐会、首届“西湖之春”音乐会举行。一九八一年以后,这类音乐活动更多。如山西的民间音乐舞蹈会演,江西的“井冈之春”音乐舞蹈会演,“哈尔滨之夏”音乐会,贵州的“花溪之夏”音乐会,河南音乐周,湖北的“琴台音乐会”,陕西首届专业音乐舞蹈会演,四川的“蓉城之秋”音乐会,湖南首届音乐周,首届“天山之声”音乐会等等。这些活动展示了中国实行改革开放以后音乐舞蹈艺术的繁荣局面。这是文艺生产力得到解放以后出现的真正的繁荣。

除了展示新作和新人的音乐表演活动外,为了提高声乐表演艺术的水平,发现更多的新人,全国和各地举办了各种形式的比赛评奖活动。开始是一九八一年十一月举办的全国高等音乐院校学生声乐比赛,后又于一九八一年举办了全国少数民族青年独唱演员调演,有 21

人获优秀表演奖，显示了各民族青年歌唱演员的水平。从一九八四年开始举办全国青年歌手电视大奖赛，以后每两年举办一次。这项赛事由于通过电视这深入千家万户的传播渠道，有更大的影响。评委评分通过电视当场公布，使听众参与意识增强，鉴赏力得到了培养和提高，这无疑给演唱者提出了更高的要求。由于首次大赛没有区别专业和业余，也没有分别唱法，全都混合一起比赛，给评选带来了困难，引起不少意见。到一九八六年第二届大赛，吸取了教训，比赛分专业和业余两大部分进行，每个部分又把民族、美声、通俗三种唱法分开赛。这样，增强了可比性，比较合理。与这次大赛几乎同时举行的还有“全国青年首届民歌、通俗歌曲大决赛”。这次比赛从全国近1万名选手中层层选拔，评出100多名选手参加半决赛和决赛，最后的获奖者确实是出类拔萃的。此外，还有一项重要赛事，即一九八五年举办的“全国聂耳、星海声乐作品演唱比赛”。比赛分民族、美声唱法两部分，美声唱法部分又细分男声和女声两个组。常常是同一首曲子由两种唱法演唱，各显风采，各有独到之处。这有力地说明，不论用哪种唱法演唱，都能体现出民族性。只要真正唱出了水平，不论是哪种唱法，群众都喜欢。

这个阶段，中国声乐教学进入了新中国建立以来最好的时期。各种唱法的教学都尽力摆脱阻碍发展的干扰，老、中、青几代教学和科研力量得以发挥，新的年轻的演唱人才在安定、开放的环境中健康成长。在美声唱法教学方面，一九八八年出生的黄友葵、一九九九年出生的喻宜萱和李志曙、周小燕、张权、沈湘、高芝兰、王品素等年事已高的教授，都仍在孜孜不倦地施教。他们

痛心被耽误的岁月，争分夺秒地把年轻时的梦想、满腔的希望，灌注到青年一代身上，取得了显著成绩。其中，沈湘培育的梁宁、迪里拜尔多次在国际声乐比赛中名列前茅。东方的歌唱家掌握意大利美声唱法演唱欧洲经典歌剧的高难度咏叹调竟然这么出色，令欧洲人惊叹，感到不可思议，但这都是事实。沈湘是老一辈美声唱法教育家的一个典型代表。他从青年时代起就接触了大量美声唱法的音响文献，熟知欧洲著名歌唱家的经典唱段，他精通英语，对意大利语和欧洲其他语种也能掌握或了解，加上几十年来刻苦钻研积累，使他在长期受压制、一旦获得精神解放之后，焕发出巨大的能量。他在教学中强调思想、声音、感情三者的统一，充分发挥学生声音的个性，唱出特色来。由于他的卓越贡献，曾被评为全国优秀教师、先进工作者。这是声乐界的光荣。

在声乐教学上不懈地探索、取得突出成果的不乏其人，河南大学音乐二系武秀之即是其中一位。她在长期教学实践中坚持“假声位置真声唱法”的探索与研究，并于八十年代中期取得突破性成果，引起音乐界、歌剧界和艺术教育界的高度重视。这一课题的基本特点是：在充分研究和广泛吸取中西各种歌唱方法特点的基础上，坚持以我为主，将美声唱法、民族唱法和戏曲唱法“三结合”。与此同时，由于武秀之的学生来源多是戏曲学校学生或戏曲演员，受过民间戏曲的系统训练，其扎实的形体、表演基本功与唱法上的“三结合”交相辉映，从而培育出一批唱、做、念、打、舞协调发展的全能型演员，将中国歌剧表演艺术推向了一个新境界。

中国音乐学院金铁林是沈湘的学生，学的是欧洲传统的意大利美声唱法。在中央音乐学院学习和到中央乐

团工作时，他一直对声乐教学有浓厚兴趣。七十年代末期，他结识唱湖南花鼓戏的李谷一之后，把美声唱法的一些基本原则应用于指导演唱中国民族风格浓郁的歌曲，在如何运用民族风格、语言体现民族感情方面进行了成功的探索。调到中国音乐学院专事教学后，他又接连培养出彭丽媛、阎维文、张也等众多人才。他在教学中注重训练的思想方法，掌握高位置与气息、虚与实、点与面的整体平衡，收到了良好的效果。

各种唱法、演唱风格及代表人物

在中国的声乐舞台上，演唱者的演唱方式多种多样。除中国民族民间传统唱法和欧洲传统唱法外，从八十年代开始，一种被称为“通俗唱法”的演唱方式也相当活跃。

演唱家虽然分属各种唱法，但在一般情况下，说某演唱家属某唱法，只是大致地划分归类，只是表明某演唱家的演唱基于某种唱法。

四十年来，中国歌坛上演唱人才层出不穷，有影响、有成就的演唱家很多，所谓代表人物当然是其中很少的一部分。而且很可能会遗漏一些应该提及的有特定意义的人物。这也如划分唱法归类那样，是相对的。

一、中国民族民间传统唱法

1. 新中国成立以后在演唱上有突出成绩的民歌手和民间艺人。

一九五五年，在波兰华沙举行的第五届世界青年联欢节上，蒙古族女歌手宝音德力格尔获民歌演唱一等奖，维吾尔族女歌手帕夏依霞获民歌演唱二等奖。宝音德力

格尔擅长演唱蒙古族“长调”民歌，其演唱的《辽阔的草原》、《褐色的鹰》、《漂亮的骏马》等热情、开阔，别具一格。帕夏依霞以演唱《解放了的时代》而崭露头角，其演唱的《哈来伦》、《阿勒吞江》、《加乃》深受群众喜爱。

藏族歌手才旦卓玛一九五八年入上海音乐学院随王品素学习声乐。她一九六二年参加在芬兰举行的世界青年联欢节演出并获奖。她演唱的西藏民歌《朗玛：阿玛勒火》、《堆谢：占堆年久》、《毛主席的光辉》、《在北京的金山上》及创作歌曲《美丽的西藏，可爱的家乡》、《唱支山歌给党听》、《共产党来了苦变甜》等有广泛的影响，她的演唱高亢、圆润、极富特色和魅力。

蒙古族歌手哈扎布以演唱蒙古族歌调低音和声与长调而著名，其演唱的《四季》、《走马》、《小黄马》等，娴熟地运用蒙古族民歌手特有的发声技巧，演唱自如、极富魅力。

被誉为“花儿王”的朱仲禄于一九五三年从青海到北京参加国庆各民族大联欢，以演唱《端坐上大马斜揸上枪》、《尕马令》而崭露头角。一九五三年，他整理演唱的《上去高山望平川》、《河州令》等获全国民间音乐舞蹈会演优秀节目奖。他的演唱有浓郁的“花儿”特色，高亢、起伏跌宕、音色富于变化、技巧娴熟。

还有以演唱苗族飞歌、大歌著名的苗族歌手阿泡，维吾尔族歌手阿依木尼莎和帕提曼·库尔班，哈萨克族歌手卡玛勒，彝族歌手吉狄新和，朝鲜族歌手金善玉和朴贞子等都各有特色，演唱有较广泛的影响。

2. 以演唱民族新歌剧而著名的演唱家。

这方面的代表人物首推郭兰英，她八岁起学唱山西

梆子，一九四六年参加革命前是山西梆子艺人。一九四九年，她在匈牙利布达佩斯参加第二届世界青年联欢节，演唱获三等奖。此后，她一直从事歌剧艺术，先后在《白毛女》、《小二黑结婚》、《刘胡兰》、《窦娥冤》、《春雷》等多部歌剧中担任主角。她的演唱别具特色，造诣很深。她的演唱丰富了中国民族声乐艺术的宝库，为中国民族新歌剧事业，做出了重要贡献。她独唱的《南泥湾》、《我的祖国》（领唱）、《王大妈要和平》等均有广泛影响。

一九四五年在歌剧《白毛女》中首演喜儿的王昆是一位很有成就的演唱家。她为电影《白毛女》配唱曾获奖，后曾随苏联声乐专家梅德维捷夫进修，随中国声乐专家林俊卿进修，一九六四年曾在大型音乐舞蹈史诗《东方红》中演唱《农友歌》，颇有影响。

李波是老一辈的演唱家，曾在四十年代初参加创演《兄妹开荒》等秧歌剧，后在《白毛女》中扮演黄母，她演唱《翻身道情》、《夫妻识字》、《绣金匾》等都很有特色。一九四九年在第二届世界青年联欢节上参加民歌比赛，获二等奖。

刘燕平也是四十年代就参加革命，在延安开始从事新歌剧和声乐艺术的。数十年来，她在歌剧中塑造了30多个角色，成功地演唱了50多首歌曲。她的演唱朴实，生动，深受群众喜爱。一九五一年曾在东柏林举行的第三届世界青年联欢节上获民歌比赛优秀表演奖。后又在东欧各国及奥地利等国巡回演出，均受到欢迎。

任桂珍是上海歌剧院的著名演员，一九五一年曾向郭兰英学唱，一九五二年又向上海音乐学院洪达琦学习。她曾演出《白毛女》、《小二黑结婚》、《红霞》等多部歌剧，为电影《聂耳》配唱《铁蹄下的歌女》、《塞外村女》

等，均给听众留下深刻印象。

蔡佩莹是歌剧《红霞》的主演和首演者。她曾在一九五六年向郭兰英学习，后又向豫剧表演艺术家常香玉学习。她的演唱细腻、委婉，别具一格。

一九五九年中华人民共和国成立十周年之际，歌剧《洪湖赤卫队》在北京上演，后又拍摄成电影，立即轰动全国。剧中主角韩英的扮演者王玉珍一举成名，在剧中演唱的著名唱段传遍全国。她的演唱极富魅力，有着浓厚的湖北乡土气息。她演唱的许多湖北民歌也深受群众喜爱。

演唱民族新歌剧的男演唱家，有突出成就的是前民、王嘉祥、柳石明等。前民在歌剧《白毛女》中扮演杨白劳，十分成功，被誉为“活杨白劳”。王嘉祥演唱极富韵味、别具特色，曾在中国第一部出国演出的古装歌剧《槐荫记》中扮演主角董永，十分成功。柳石明在中央戏剧学院学习话剧表演的同时学习声乐，一九六二年毕业后到中国歌剧舞剧院任歌剧演员，师从于中央音乐学院王福增。他在多部歌剧中扮演男主角，曾在《窦娥冤》中与郭兰英配戏，演唱十分成功。

3. 以演唱地方民族特色风格歌曲见长的演唱家。

范裕伦在一九五五年波兰华沙举行的第五届世界青年联欢节中获民歌演唱一等奖。他以演唱四川民歌、川江船工号子著名。他演唱的《黄杨扁担》、《好久没到这方来》、《尖尖山》、《嘉陵江号子》清亮有气势，音色甜美。他曾到东欧、北欧很多国家演出，受到各国人民欢迎。他是新中国成立以后最早成名的男声民歌演唱家。

一九五七年在莫斯科举行的第六届世界青年联欢节上，鞠秀芳获民歌比赛一等奖，方初善获民歌比赛二等

奖。鞠秀芳一九五三年向著名艺人丁喜才学习二人台，以演唱二人台而著名。她多年来探索利用欧洲传统唱法的技巧演唱中国民歌，取得可喜的成绩。方初善是朝鲜族演唱家，她一九五六年在“全国第一届音乐周”上演唱《闺女之歌》而崭露头角，一九五九年后得到郭淑珍指导，用欧洲传统唱法的技巧演唱民歌有了长足的进展。

黄虹是著名的以演唱云南民歌见长的演唱家。她在一九五三年开始收集整理、改编演唱了近100首云南民歌，后参加全国民间歌舞会演，因演唱《小河淌水》等而受到好评。她演唱的歌曲还有《赶马调》、《猜调》、《耍山调》、《放马山歌》、《绣荷包》等。这些歌曲经她演唱而流传全国。

以演唱东北民歌著名的郭颂，自小迷恋东北民歌、二人转等，曾专门拜民歌手为师。一九五六年和一九五七年先后参加“第一届全国音乐周”和“全国音乐舞蹈会演”，以演唱《看秧歌》、《丢戒指》、《瞧情郎》、《王二姐思夫》而受到热烈欢迎，从此闻名国内外。他长年深入民间，学习、搜集、整理、改编、创作了许多作品，如《新货郎》、《我爱这些年轻人》、《串门儿》、《乌苏里船歌》等，这些歌曲经他独具特色的演唱，在全国广为流传。

何纪光以演唱独具风格的湖南高腔山歌而著名。他一九五七年参加湖南省音乐普查工作，接触到高腔山歌的唱法。经他向民间潜心学习、刻苦钻研，后又到上海音乐学院进修，经主课教师王品素指导，演唱《挑担茶叶上北京》、《洞庭鱼米乡》轰动全国。

贫恩凤是以演唱西北民歌为主的著名演唱家。她曾广为求师，所演唱的《信天游唱给毛主席听》、《十唱共

产党》、《赶牲灵》等流传全国。

维吾尔族歌手克里木多才多艺、能歌善舞，他继承了维族歌舞艺术的优秀传统，而且有了许多创新，形成了自己的特色。他演唱的《日夜想念毛主席》、《库尔班大叔你上哪儿》、《亚克西》、《阿凡提之歌》、《塔里木河》等在群众中有广泛影响。

蒙古族女中音歌唱家德德玛是六十年代后期在全国闻名的。她曾在中国音乐学院学习，一九七七年在内蒙古编演的大型歌舞《草原上升起不落的太阳》里扮演一位牧民老妈妈，她那宽厚宏亮、甜甜优美的唱腔，赢得了观众的赞赏。她除了演唱蒙族风格的歌曲外，也能成功地演唱创作歌曲、西欧古典歌剧咏叹调和艺术歌曲。她的演唱方法是结合型的，不局限于一种唱法，演唱的路子较宽。

4. 以演唱民族风格创作歌曲为主的演唱家。

(1) 具有代表性的男歌唱家。

孟贵彬五十年代即在全国有广泛影响，其演唱的《歌唱二郎山》、《藏胞歌唱解放军》深受群众欢迎。他一九五五年入中央音乐学院向苏联专家和沈湘学习，曾为多部影片配唱插曲，如《送别》、《草原之夜》等，为群众所喜爱，演唱的民族风格浓郁、声情并茂。

马国光是著名的演唱部队生活题材的歌唱家。他的演唱是多种唱法的结合，独具一格。他演唱的《真是乐死人》、《猛虎连来了小老虎》、《我和班长》、《一壶水》、《两个小伙一般高》、《长征组歌》中的《四渡赤水出奇兵》的领唱等在群众中有广泛的影响。

胡松华以演唱少数民族风格的创作歌曲而闻名。他在大型音乐舞蹈史诗《东方红》中演唱《赞歌》深受群

众欢迎，为音乐故事片《阿诗玛》配唱颇有影响。他演唱的曲目广泛，其中《丰收之歌》、《森吉德玛》、《美丽的草原我的家》有更大的影响。他的演唱也是一种结合型唱法。

吕文科在五十年代后期和六十年代演唱《克拉玛依之歌》、《老货郎》、《走上这高高的兴安岭》、《木棉花开火样红》、《水兵想念毛主席》等民族风格浓郁的创作歌曲（多为吕远作曲）。他是结合型唱法，力求形成鲜明的民族风格，具有语言清晰、音色明亮、行腔婉转有韵味的演唱特色。

姜嘉锵曾在第六届世界青年联欢节上担任民歌合唱《茶山谣》领唱，这一组合唱节目获金质奖章。五十年代、六十年代，他演唱《牛歌》、《对山歌》，对唱《逛新城》等，颇有影响。八十年代以后，他以演唱《满江红》、《伯牙吊子期》等七弦琴歌和中国古典歌曲而赢得听众赞赏。

蒋大为七十年代后期以演唱电影插曲而知名。他演唱的影片《青松岭》插曲《沿着社会主义大道奔前方》、《红牡丹》插曲《牡丹之歌》等深受群众欢迎。他的演唱也是结合型的，民族风格浓郁，不局限于某一两种民族风格，而是追求一种民族气质。

阎维文八十年代中、后期才在歌坛产生影响，其演唱奔放、热情，音色明亮，能够演唱多种风格的歌曲，深受群众欢迎。

（2）具有代表性的女歌唱家。

马玉涛是以演唱民族风格浓郁的创作歌曲而蜚声歌坛的。她的演唱属结合型，声音宽厚、有气势，演唱时声音的表情能力强，能紧紧吸引听众。她在一九五七年

莫斯科第六届青年联欢节获民歌演唱一等奖。她演唱的《马儿啊，你慢些走》、《看见你们格外亲》、《众手浇开幸福花》、《老房东查铺》有广泛的影响。

张映哲的演唱也十分有特点，声音宽厚、有气势，中外歌曲都能驾驭。她演唱的《蝶恋花·答李淑一》及京剧《杜鹃山》选段《家住安源》，为影片《英雄儿女》配唱的《歌唱王成》均给听众留下极深的印象。

陆青霜、于淑珍、邓玉华的演唱基本属于一种类型，也属结合型，声音甜美、明亮，适于演唱抒情的曲目。陆青霜演唱的《小河的水呀静静流》、《芝麻开花节节高》，于淑珍演唱的《李双双小唱》、《我们的生活充满阳光》，邓玉华演唱的《情深谊长》、《毛主席的话儿记心上》、《映山红》等都有广泛影响，深受群众喜爱。

朱逢博、李谷一是八十年代以来以演唱民族风格浓郁的创作歌曲见长的著名演唱家。两人都具有优美明亮的音色、灵活婉转的运腔技巧，乐感极好，表达能力强。

朱逢博演唱的曲目主要有《请茶歌》、《红杉树》、《美丽的心灵》、《雪莲花》、《橄榄树》等。

李谷一为众多的影视作品配唱插曲，其中《乡恋》、《边疆的泉水清又纯》、《妹妹找哥泪花流》等影响更大。她最初演唱湖南花鼓戏，能歌善舞，表演生动，一九六七年开始接触欧洲传统唱法，向金铁林学唱，并广泛向声乐界前辈请教，又吸取很多民族歌剧演唱家、京剧界著名演员之长。她不拘一种唱法，广为吸收，勇于探索，终于形成自己的演唱风格。

八十年代以来，还涌现了一些深受群众欢迎、很有发展前途的青年演员，如彭丽媛、董文华、殷秀梅等。

二、欧洲传统唱法

1. 新中国成立之后演唱较少而主要从事教学及研究的著名声乐家(按年龄排列):周淑安、应尚能、满谦子、黄友葵、劳景贤、洪达琦、喻宜萱、蔡绍序、刘振汉、吕伯克、谢绍曾、林俊卿、汤雪耕、曹岑、李志曙、葛朝祉、吕水深、胡雪谷、周小燕、郎毓秀、魏鸣泉、张树楠、周碧珍、沈湘、仲伟、管林、高芝兰、王品素、蒋英、武秀之、李晋玮、周美玉、王其慧等人。他们数十年尽心尽力、辛勤劳作,为培养中国的声乐人才做出了永垂青史的贡献。特别应提出的是,八十年代以来,中国的青年歌唱家在国际上连连获奖,与他们的指导教师沈湘、周小燕、郭淑珍、蒋英、李晋玮等人卓越的教学密切相关。

2. 演唱上有较大影响的歌唱家。

(1) 女歌唱家。

女高音歌唱家有留学美国的张权、邹德华等人。这两位歌唱家都于五十年代初回国,在中央歌剧院担任歌剧主角和独唱。张权演唱技巧娴熟、吐字清晰、亲切感人,成功地运用欧洲传统唱法演唱中文歌曲,享有盛誉。邹德华演唱声情并茂、吐字清晰且传情,曾在多部歌剧中扮演主角,唱演俱佳。

留学苏联的女高音歌唱家有郭淑珍、仲伟等人。郭淑珍在苏联留学时即取得优秀成绩,在世界青年联欢节的声乐比赛中连连获奖。她演唱的《黄河怨》是这首著名歌曲演唱再创作的一个里程碑,她用欧洲传统唱法演唱中国作品做到字、声、情、腔的高度统一。仲伟在苏联刻苦学习了近七年时间,一九六二年回国时已年过四十。她演唱技巧娴熟、热情亲切,曾在六十八岁高龄举办独唱音乐会,至为感人。

女高音歌唱家张利娟、刘淑芳、罗忻祖、梁美珍、文征平、张越男、叶佩英等人也都在不同时期享有盛誉。张利娟曾留学保加利亚，曾在世界青年联欢节声乐比赛中获奖。刘淑芳四十年代即学习欧洲传统唱法，五十年代、六十年代演唱《我骑着马儿过草原》、《玛依拉》、《宝贝》等均有广泛影响。罗忻祖曾在《望夫云》、《阿依古丽》、《夕鹤》等多部歌剧中任主角，并多次在世界青年联欢节声乐比赛中获奖。梁美珍曾向苏联专家库克琳娜学习，曾在世界青年联欢节声乐比赛中获奖。文征平毕业于中央音乐学院，从师喻宜萱，在校时即获中国歌曲比赛优秀奖，演唱受到广泛欢迎。张越男曾在《两个女红军》、《柯山红日》、《傲蕾一兰》等多部歌剧中任主角，演唱的《海上女民兵》、《眼望红旗情满怀》给听众留下了深刻印象。叶佩英毕业于中央音乐学院，她演唱热情奔放，声情并茂，演唱的《蓝天里有一颗会唱歌的星》、《我爱你，中国》等有广泛影响。

八十年代以后，胡晓平、叶英、温燕青、汪燕燕、詹曼华等青年女高音歌唱家多次在国际比赛中获奖，取得了举世瞩目的成就。

女中音歌唱家董爱琳五十年代就在全国有影响，她音色醇厚，演唱有魅力。苏凤娟曾在多部歌剧中担任重要角色，她演唱的歌曲《哈巴涅拉舞曲》、《黑孩子赛琳娜》、《海鸥》等均有广泛影响；罗天婵的演唱乐感好，亲切感人，她演唱的《一个黑人姑娘在歌唱》、《阿佤人民唱新歌》、《孤独的牧羊人》等均受到热烈欢迎；关牧村是受到广泛欢迎的女中音歌唱家，她演唱作曲家施光南的作品《打起手鼓唱起歌》、《祝酒歌》、《吐鲁番的葡萄熟了》等而成名，演唱亲切，富有魅力。八十年代以

后崛起的新秀有梁宁，她音色醇厚、音域宽广，掌握了娴熟的演唱技巧，曾多次在国际上获奖。

（2）男歌唱家。

男高音歌唱家楼乾贵四十年代就向外籍声乐家学习，音色优美、技巧娴熟，五十年代曾在国际比赛中获奖，并在东欧国家演出获好评，后在多部歌剧中扮演重要角色，深受观众欢迎。李光羲是在群众中享有盛誉的歌剧演唱家，他独唱的歌曲《祝酒歌》、《周总理，你在哪里》、《北京颂歌》等均有广泛影响。施鸿鄂一九六二年毕业于保加利亚索非亚音乐学院，后在世界青年联欢节声乐比赛中获金质奖章，回国后在多部歌剧中扮演主要角色，并举行独唱音乐会，获得好评。李双江的演唱在群众中有广泛影响，他表现力强，演唱声情并茂，其演唱的《我爱五指山，我爱万泉河》、《再见吧，妈妈》及一些西欧古典歌剧咏叹调等均有广泛影响。吴雁泽的演唱也深受群众欢迎，他音域宽广、表现力强，运用欧洲传统唱法演唱中国歌曲有独到的创造，他演唱的《一湾湾流水》、《手捧红枣想总理》及西欧古典歌剧咏叹调、意大利歌曲等在国内均受到赞誉。八十年代涌现的男高音歌唱家，成就突出的有刘捷、程志、罗魏、刘维维等人，他们多在国际上获奖，有广泛影响。

男中音歌唱家影响较大的有魏启贤、温可铮、吴天球、刘秉义、黎信昌等人。魏启贤的演唱表现力强，他演唱的《大江东去》、《教我如何不想他》等均获广泛好评。温可铮四十年代就向俄籍声乐家苏石林学习，五十年代后到上海音乐学院任教，他多次举办独唱音乐会，演唱曲目广泛、技巧娴熟，能熟练地用多国语言演唱，在国内外影响广泛。吴天球一九六一年以优异成绩从保

加利亚留学归国，他音色宽厚、深沉，演唱深受欢迎。刘秉义一九六二年毕业于中央音乐学院，从师杨彼得，同年在歌剧《奥涅金》中扮演奥涅金，获成功，其演唱表现力强，声情并茂，演唱的《我为祖国献石油》、《跳蚤之歌》等有广泛影响，一九八二年曾举行独唱音乐会，十分成功。黎信昌一九六一年毕业于中央音乐学院，毕业前曾参加国际舒曼声乐、室内乐比赛并获奖，一九七九年在上海随美籍华人斯义桂学习三个月，一九八一年又赴意大利继续深造，其演唱的《黄河颂》等均受到广泛欢迎。八十年代以后，傅海静、曹群、雷岩等青年男中音歌唱家成绩突出，曾多次在国际比赛或国内比赛中取得高名次，在国内外有广泛影响。

三、通俗唱法

演唱流行歌曲在全国有较大影响的有韦唯、毛阿敏、刘欢、崔健、孙国庆等人。他们的演唱强调个性，各有特色。其中，韦唯、毛阿敏、崔健等人还曾在国际流行音乐比赛中获奖。

民族器乐表演艺术

远古乐器创制之初，即器乐表演艺术发生之时。中国民族器乐表演艺术同其乐器本身创制的历史一样，具有邈远的历程和丰富的积累，并在世界乐坛闪烁着东方艺术所独有的魅力。

据考古发掘报告和研究材料得知，距今约八千年左右，居住在今河南一带的远古先民，即已创造出骨制的列有7个音孔的单管吹奏乐器，这种暂被今学者称

为“骨笛”的乐器，可以用类似今塔吉克族鹰笛（“那依”）斜角45度竖吹的表演技法，演奏出七声音列和完整的乐曲。先秦时期，中国乐器虽主要从制作材料考虑而被分为八类（“八音”），但其中也包含着对乐器演奏性能差异和技法多样化因素的深刻理解，如当时“钟磬之乐”的实际演奏，亦在表演上显示出“清浊大小，短长疾徐，哀乐刚柔，迟速高下，出入周疏，以相济也”的艺术追求。同期以琴为代表的独奏艺术及其传世曲目，亦进入高水准的艺术境界，相传琴家俞伯牙即因不同凡响的《高山》、《流水》演奏技艺而为人称颂。

秦汉之后，各类器乐合奏形式和器乐独奏形式继续竞相发展。合奏方面，汉代的笙竽乐、鼓吹乐，隋唐的九部乐、十部乐、大曲，宋元的“小乐器”、“细乐”，明清的鼓吹乐、吹打乐、丝竹乐、弦索乐等等，源远流长，一脉相承，为当代中国的民族器乐合奏艺术，积累了丰富的演奏曲目和表演艺术经验。独奏方面，绵延各代的以嵇康、蔡琰、郭沔、毛敏仲、徐天民、严 、徐上瀛、徐常遇、张孔山等人为代表的古琴表演艺术，隋唐以来以曹妙达、曹刚、裴兴奴、康昆仑、段善本、张难、汤应曾、华秋苹、李芳园等人为代表的琵琶表演艺术，近代以刘天华、阿炳等人为代表的二胡表演艺术等等，群星璀璨，流派纷呈，为当代中国民族器乐独奏曲目的演奏新风和新曲创作，奠定了坚实的承继基础。

中华人民共和国成立后，全国各地文化部门和有关音乐教学、科研单位，十分重视和珍惜中华民族祖先留传下来的民族器乐表演艺术遗产，他们在丰厚的历史积累基础之上，结合当代中国社会音乐生活实际，遵循民族器乐表演艺术发展规律，各尽其责地制定和实施了下

列一些旨在继承和发扬这些优秀文化遗产的具体措施：

其一，普遍开展收集、整理、抢救民族民间乐器、器乐种类和作品的工作，陆续出版优秀的传统器乐曲集，为优秀的民族器乐表演艺术家录制唱片，组织专门人才对传统乐器和乐种的发展历史、形态形制、表演特色、艺术风格、流派传承等内容，进行系统的介绍和科学的研究。

其二，振兴民族器乐表演艺术团体，扶持民间器乐演奏班社，提倡和鼓励民族器乐曲目创作，在全国范围内举行各种层次的专业和业余的民族器乐汇演和演奏比赛，提高表演艺术水准，推广优秀曲目，发现和选拔优秀器乐表演人才。

其三，提高民间器乐表演艺术人员的社会地位和文化层次，聘请其中技术精湛的艺人入音乐院校培训和传艺，使之成为音乐专业教育工作者；或吸收他们入专业艺术表演团体进行专业训练和专业演出，使之成为职业化的表演艺术家。

其四，建立正规、科学的民族器乐教学体系，在各高等音乐院校内设立民族器乐表演艺术专业，培养技艺全面、文化层次较高的各种民族器乐演奏人才，扩大民族器乐表演专业队伍。

其五，进行传统民族乐器改革，完善各类型乐器的形制结构和民族乐队各类乐器的组合编制，提高各类型乐器独奏和各类型乐队合奏的艺术表现力和环境适应力。发掘有价值的古代失传乐器并进行形制结构的恢复和表演艺术的再生，扩大传统乐器种类和器乐表演艺术类型。

通过这些措施的步步实施，中国民族器乐表演艺术，

从此开始进入新的发展时期。概括而论，新中国四十年的民族器乐表演艺术的发展，基本上可以分为“五六十年代的承前启后时期”、“七十年代的蛰伏时期”和“八十年代的全面发展时期”三个阶段。

中国民族器乐表演艺术的承前启后时期

五十年代初至六十年代中期，是新中国民族器乐表演艺术的承前启后时期。在此期间，民间的一批器乐表演人才和知识阶层中的一批器乐演奏家脱颖而出，陆续进入专业表演艺术团体和音乐教学单位。他们良好的民族民间音乐素质和深厚的器乐演奏功底，使其示范和表演的一系列传统曲目和新创曲目，勃荡着强烈的民族文化意味，散发着馥郁的乡土气息。其演奏技艺，前承历史丰厚积累的民族民间音乐传统，后启现代风格多样的专业新法，为中国民族器乐表演艺术的发展开辟出了一条崭新道路。

一、吹奏类管乐器

此期间，在表演艺术上发展较快并产生广泛影响的吹奏类乐器，当推竹笛、唢呐和笙。

竹笛表演艺术领域，在承继近代戏曲音乐南北不同笛风的基础上，形成了以陆春龄、赵松庭等人为代表的“南派曲笛艺术”和以冯子存、刘管乐、王铁锤等人为代表的“北派梆笛艺术”。南派曲笛代表曲目有陆氏演奏的《鹧鸪飞》、《欢乐歌》、《中板花六》、《今昔》及赵氏演奏的《三五七》、《早晨》等，其演奏艺术讲究气韵通畅的呼吸，顿挫有致的指法，多使用气颤音、实颤音、虚颤音、特长音、打音、叠指、单吐等表演技法，笛风

典雅、隽永、柔美、婉转；北派梆笛代表曲目有冯氏演奏的《五梆子》、《喜相逢》、《放风筝》、《黄莺亮翅》及刘氏演奏的《荫中鸟》、《卖菜》、《茉莉花》等，其演奏艺术讲究口风舌技巧变化，追求戏剧性韵味，多使用历音、垛音、跳音、吐音、花舌、抹音等表演技法，笛风粗犷、刚劲、豪放、高亢。

唢呐作为宋元时期兴起并广泛流传的乐器，历经明清近代至当代，已成为最普及和最富民俗特点的乐器之一。以任同祥、赵春亭等人为代表的民间音乐家，在继承擅长表现激越、热烈情绪的滑音、打音、叠音、吐音、花舌等传统技巧基础上，创造出箫音、三弦音、舌根音、气拱音等新技法，扩大了唢呐音乐的表现力，所奏《百鸟朝凤》、《凤阳歌绞八板》、《小开门》、《海青歌》等具有代表性的独奏曲目，在热烈、明快风格之中，又添一份柔美、清秀情调。

本世纪五十年代以前，笙主要作为伴奏及合奏乐器之一来使用，民间艺人很少用于独奏，表演技法上，一般亦只有呼、吸、花舌等技巧，和音多只吹四度、五度、八度。进入此期后，先后有胡天泉、阎海登等演奏家，对笙的形制和技法进行改革，将其成果在一系列的新编独奏曲目和表演艺术实践中予以显示，首创笙独奏艺术新风。演奏技巧上，吸取其他吹奏乐器单吐、双吐、打音、装饰音、滑音等技法，和声加入三度、六度、二度及四音以上和弦音，创作、改编并演奏了《凤凰展翅》、《草原骑兵》、《孔雀开屏》、《晋调》等当代中国第一批笙优秀独奏曲目，对笙表演艺术的发展作出了开拓性贡献。

除上述乐器之外，管子表演艺术此期亦有不俗表现，

演奏家杨元亨进一步发展了管子表演艺术，改编并演奏《放驴》、《哈哈腔》、《小二番》、《老板集贤宾》、《小开门》等近 200 首曲目。演奏上讲究唇、舌、齿、牙、喉技巧，气息坚实、音质醇正，具有直朴、浓郁的地方音乐风格，在群众中享有“管子盖京南”之誉。

二、拉（擦）奏类弦乐器

胡琴类拉（擦）奏乐器，在承继近代二胡演奏家、作曲家刘天华和阿炳表演艺术传统基础之上，开始向深度和广度方向发展。新涌现出一批中青年演奏家，在演奏技法上时有创新，技巧更趋完美，风格更为多样，并创作、改编出一批艺术质量较高的优秀曲目。除早已形成独奏艺术的二胡、马头琴、四胡等乐器外，高胡、板胡、中胡、坠胡等乐器也先后进入独奏领域，京胡亦从之，并各有代表性曲目问世。

此时期在表演艺术领域发挥承前启后作用的二胡演奏家，当推蒋风之、陆修棠、张锐等人。蒋氏的演奏风格古朴典雅，深邃细致，连弓技巧尤见功夫，擅长演奏古典风格的曲目，代表曲目以《汉宫秋月》、《花欢乐》等影响为大；陆氏的演奏风格清新流畅、抒情秀丽，创作和演奏的代表曲目有《怀乡行》、《农村之歌》、《归来》等；张锐的演奏艺术则以音质醇厚、音色润美见长，所奏刘天华的《病中吟》、《月夜》、《空山鸟语》等“十大名曲”和创作改编的《山林中》、《沂蒙山》等曲，情感隽永，柔美中见阳刚，激情中无狂躁，为二胡演奏界所效仿。其余在表演艺术上别开生面的还有：黄海怀改编和演奏的《江河水》，借鉴管子演奏的涮音技法，另结合大幅度扣弦法和带顿连弓技法，使乐曲表现出了震撼人心的悲剧性品格；鲁日融编曲和演奏的《秦腔主题随想

曲》，将戏曲秦腔音乐及其伴奏乐器的演奏技法，融入二胡演奏技巧之中，使乐曲表现出了淳浓的地方音乐韵味，首创二胡“秦声”风格；刘文金创作由王国潼等人演奏的二胡新曲《豫北叙事曲》和《三门峡畅想曲》，乐曲采用多音乐主题对比的大型曲式结构。演奏上熔多种高难度演奏技巧为一炉，并采用钢琴伴奏的演出形式，进一步扩大了二胡表演艺术的演出效果和表现能力，使其演奏艺术进入更加综合、更加完美的艺术境界，并对其他拉（擦）奏类弦乐器的曲目创作和表演艺术，产生了广泛而深远的影响。

高胡表演艺术此期在岭南独树一帜，以刘天一、朱海、沈伟等人为代表的演奏家，在继承近代广东音乐高胡（粤胡）演奏技术基础上，发展高把位、快弓、双推弓、泛音、压弦、转调等技艺和手法，以刘天一在五十年代创作并演奏《春到田间》、《鱼游春水》等曲目为起点，逐步形成了含蓄、优美、潇洒、明快的南粤琴风。

板胡表演艺术此期亦在北方戏曲音乐传统基础上发展起来，以刘明源、张长城、原野等人为代表的演奏家，开创板胡独奏艺术新局面，其创编的优秀曲目及其表演艺术实践，对其后板胡表演艺术的新发展产生了深远影响。刘氏演奏上广采博纳，融各类拉弦乐器演奏技艺于一体，风格淳厚，情感细腻，音色甜美，用高音板胡演奏的《大起板》、《秦腔牌子曲》、《马车在田野上奔驰》等曲，热情奔放、悠扬委婉；张、原二氏的演奏则真挚朴实，秀丽深情，乡土气息浓郁，用中音板胡演奏的《红军哥哥回来了》、《秀英》、《秧歌》等曲，吸收碗碗腔四、五度压弦技巧，具有陕西民间音乐特有的醇浓韵味。

其他拉奏类弦乐器，如蒙古族演奏家苏玛和孙良演

奏的《八音》,《秀英》、《赶路》(以上四胡),色拉西演奏的《巴雅龄》、《龙梅》和桑都及演奏的《四季》、《蒙古小调》(以上马头琴)等,在传统表演技法上,亦有新的发展,其独特的表演技巧和音乐韵味,亦多为其他拉弦乐器所借鉴。另外,中胡、坠胡、京胡等乐器,此期间亦从原来所处伴奏乐器或合奏乐器之一的地位,进入独奏表演艺术领域。如李继奎演奏的《苏武》和刘明源演奏的《草原上》、《牧民归来》(以上中胡),段世玉演奏的《四十八板》和吴永平演奏的《河南牌子曲》(以上坠胡),王世林演奏的《五子开门》和徐兰源、杨宝忠演奏的《夜深沉》(以上京胡)等,均显示出这些乐器在演奏技法和表演艺术上,已经迈入新的发展历程。

三、弹奏类弦乐器

此期间在表演艺术方面发展较快且具较大影响的弹弦乐器,当推琵琶和箏。

近代各派琵琶艺术传人曹安和(无锡派、崇明派),林石城(浦东派),程午嘉、杨大钧(平湖派),李廷松、孙裕德、卫仲乐(汪昱庭派)等,为继承和弘扬历史丰厚积累的琵琶曲目及其表演艺术,做出了承前启后的贡献。他们的演奏实践和技艺传习教学活动,为其后琵琶表演艺术的更新发展,影响和造就出了一大批新秀。六十年代初,王惠然创作并演奏琵琶新曲《彝族舞曲》,首创右手四指轮法,使大指独立于轮指之外而能同时弹奏低声部骨干音,和弦弹奏亦不拘泥传统音程组合而作新的调整,和声色彩大为丰富,艺术表现力大增。刘德海弹奏的《十面埋伏》等古典名曲及创作、改编的《狼牙山五壮士》(吕绍恩曲)、《月光变奏曲》(刘德海改编)等现代曲目,演奏技法又有新的创造,表演技艺再添新

意。他首创右手三摭分、三指轮五指轮结合、“摘”与旋律演奏相结合、摇指、反弹、伏奏等弹法、左手大指按弦取音、小指抵弦取音、人工泛音等指法，将琵琶演奏艺术推向前所未有的高度，使以往多弹奏中小型曲目的琵琶，一跃成为能胜任大型器乐作品演奏的独奏乐器，其精湛的表演艺术，享誉中外乐坛。

箏表演艺术在近代经各地箏家融合吸收地方民间音乐后，即形成以不同音韵特色和独特表演技法为特征的地方流派。五十年代以来，具备地方流派特征且影响较大的是河南、山东、潮州、客家、浙江等地箏曲艺术，其次，闽箏、蒙古箏、朝鲜箏的演奏亦有独特风韵。河南箏传统代表曲目有《上楼》、《高山流水》、《打雁》、《河南八板》、《闹元宵》等，演奏家以曹正、曹东扶、任清志等为代表，表演上运指有力，滑音突出，善用大指摇奏，艺术风格具有明朗粗犷、泼辣高亢、韵味十足的特色。山东箏传统代表曲目有《高山流水》、《汉宫秋月》、《四段锦》、《鸿雁捎书》、《凤翔歌》、《大八板》等，演奏家以赵玉斋、高自成等人为代表，表演上多使用“擘”、“托”、“摇”、“刮”、“光指”等技巧，艺术风格刚劲有力、华丽明快、音韵铿锵。潮州箏传统代表曲目有《寒鸦戏水》、《平沙落雁》、《昭君怨》、《柳青娘》等，演奏家以高哲睿、徐涤生等为代表，演奏上调式变化较大，用调有“轻六”、“重六”、“活五”、“反线”等多种，艺术风格婉转柔美、典雅含蓄。客家箏流传于粤东和闽西南客家语地区，传统代表曲目有《出水莲》、《千里缘》、《蕉窗夜雨》、《玉连环》等，演奏家以罗九香、饶竟雄等人为代表，演奏用调分“硬线”、“软线”两种：硬线轻快华丽，软线古朴典雅。浙江箏亦称“武林箏”，传统

代表曲目有《云庆》、《四合如意》、《将军令》、《月儿高》、《海青拿鹅》等，较有影响的箏家为王巽之，演奏上以右手清弹为主，忌双弹繁闹手法，艺术风格具有淡雅含蓄、流丽清秀的特点。另外，此期富有新意并体现当代表演艺术水准的新创箏曲演奏，还有赵玉斋演奏的《庆丰年》，王昌元演奏的《战台风》，任清志演奏的《幸福渠》等。

除琵琶和箏之外，演奏技法有所创新、表演曲目已具影响的其他弹弦乐器演奏家，还有王惠然的柳琴艺术，所奏代表曲目如《柳琴戏牌子曲》、《银湖金波》；冯少先的月琴艺术，所奏代表曲目如《松花江渔歌》、《百万雄师过大江》；李乙的三弦艺术，所奏代表曲目如《大浪淘沙》；张老五的拉祜族小三弦艺术，所奏代表曲目如《拉祜情歌》、《唢呐调》、《澜沧跳歌调》；王仲丙的阮艺术，所奏代表曲目如《龙船》等。

四、击奏类弦乐器

此类乐器仅指扬琴一种。

扬琴在近代由广东籍琴家严老烈首创其独奏表演艺术后，至此期已形成以表演艺术风格特点和不同传统曲目积累来划分的广东、江南（江浙）、四川、东北等地方流派。广东扬琴的传统代表曲目有《倒垂帘》、《旱天雷》、《连环扣》等，演奏风格明朗、活泼、爽快。江南扬琴的传统代表曲目有《弹词三六》、《花六板》等，演奏风格具有江南丝竹乐“轻、花、细、雅”的韵味。四川扬琴的传统代表曲目有《将军令》、《闹台》等，演奏风格刚劲、浓烈、粗犷。东北扬琴的传统代表曲目有《苏武牧羊》等，演奏风格具有深沉、古邃、委婉的特色。

除上述地方流派及其传统曲目外，一些扬琴演奏家

还在此基础上着意进行技法创新和新曲创作，如王沂甫首创拨奏（琴竹拨弦）、单竹双音、双竹和弦（三音）、右手指勾弦等技法，并将扬琴演奏技艺综合归纳为“弹、轮、颤、滑、点、拨、揉、勾”等八类，编创和演奏了《绣荷包》、《汨罗河上》、《苏武牧羊》等一批新曲，为扬琴表演艺术的综合发展做出了贡献。

七十年代的蛰伏时期

七十年代是中国民族器乐表演艺术的蛰伏时期。一批六十年代已崭露头角的演奏家，在“文化大革命”禁锢传统优秀文化的封闭环境中，或暂停公开的表演活动，或利用有限的演出机会，仍着意于演奏艺术的发展和革新，在民族器乐表演园地之一隅，局部地显露出“满园春色关不住，一枝红杏出墙来”的生机。

竹笛表演艺术方面，俞逊发融汇南北笛风为一体，改编并演奏《歌儿献给解放军》等曲目，柔美中不失阳刚之气，明快中不失温厚之情，笛韵情深意切。由他改编并用口笛演奏的曲目《云雀》、《苗岭的早晨》等，别出心裁、音韵动人，颇受广大听众喜爱。

二胡表演艺术方面，王国潼创作并演奏《怀乡曲》、《奔驰在千里草原》等曲，技法娴熟，深沉含蓄、热情奔放；闵惠芬改编并演奏《红旗渠水绕太行》，韵味十足，激情豪放、洒脱大方；刘长福创作并演奏《草原新牧民》，借鉴马头琴演奏技法及其琴曲韵律，具有浓郁蒙古族音乐特色；陈耀星创作并演奏《战马奔腾》等曲，创用大击弓、弹轮弓、双弦抖弓、外拨弦等新法，独树一帜雄健的“武曲”旗帜。

箏表演艺术方面,张燕创作改编并演奏《东海渔歌》、《浏阳河》等曲,创造性地借鉴竖琴、钢琴等西洋乐器的某些表现手法,拓展和丰富了浙派箏曲的演奏技巧和表演艺术特色;王昌元改编并演奏《洞庭新歌》,演奏上刚柔相济、情景交融,音乐具有引人入胜的艺术魅力。

琵琶表演艺术方面,由吴祖强、王燕樵、刘德海创作并由刘德海主奏的琵琶协奏曲《草原小姐妹》,演奏上全面、充分地发挥了琵琶四、五度双弦、划、拂、扫、撇等和弦奏法,双弦滑音技法,大段摇指技法,创造出了震撼人心的艺术效果,被民族器乐界誉为是“集琵琶表演艺术之大成”的力作。演奏形式上,采用西洋管弦乐队协奏的表演形式,为大型中西乐器组合演奏的风格和谐统一,积累了成功的创作和表演经验。

柳琴表演艺术方面,王惠然创作并演奏《春到沂河》等曲,演奏上借鉴琵琶、三弦等弹弦乐器技巧,并在新增设的第四弦上弹奏旋律,拓展和增强了柳琴的音域和艺术表现力,从而在民族器乐独奏领域,确立了柳琴独奏表演艺术的地位。

民族器乐合奏表演艺术方面,彭修文、蔡惠泉创作《丰收锣鼓》,在传统吹打乐表演艺术基础上推陈出新,借鉴民间十番锣鼓、潮州锣鼓的表现手法,充分发挥大云锣、十面锣、风锣、包包锣、月锣、斗锣、杭锣、马锣、水镲、大镲、片镲、排鼓等打击乐器丰富多彩的演奏技法和表现功能,音乐具有浓郁的民族风格和强烈的时代气息。刘文金根据冼星海所作管弦乐《中国狂想曲》之一段改编的《下山虎》,运用色彩丰富的配器手段和多声手法,既保持了原曲的交响音乐风格,又突出了中国民族器乐的固有特色,在民族器乐合奏表演艺术上,积

累了可贵的新经验。

八十年代的发展时期

在改革开放的八十年代，民族器乐表演艺术进入流派交融、技艺综合的全面发展阶段。老一辈演奏家焕发青春，新一代演奏家脱颖而出，个人独奏音乐会方兴未艾，一些早先失传的古乐器重新被发掘，更多少数民族乐器登上专业独奏舞台，表演艺术总体上出现综合发展、多样追求的趋势。其次是内容、情绪、技法、色调包容量较大的协奏曲、乐器组合独奏曲、重奏曲、合奏曲等类作品演奏，为众多演奏家和表演艺术团体热衷，显示出蛰伏时期过后，民族器乐表演艺术又迎来了迅速发展的春天。

一、独奏表演艺术的新动向

八十年代初，以何树凤在京举行琵琶独奏音乐会为开端，相继又有胡志厚（管），俞逊发、陆春龄、王铁锤、詹永明、孔宝庆、汪晓南（以上笛），张维良（笛、箫），胡天泉、王勇（以上笙），宋保才（管乐类），闵惠芬、瞿安华、陈耀星、欧景星（以上二胡），余其伟（高胡），赵国良、姜古美（以上胡琴类），李景侠、李光祖、傅丹、涂善祥（以上琵琶），李萌、焦金海（以上箏），乔珊（古琴、琵琶），徐凤霞（三弦、古筝、古琴），黄河（扬琴）等一批中青年演奏家举行独奏音乐会，在民族器乐表演舞台形成前所未有的个人举办专场音乐会的活跃局面。纵观这些专场独奏音乐会，在表演艺术方面，总体上显露出了下述一些引人注目的新特点：一是个人技艺纯熟精湛，既追求表演艺术风格的多样化，又追求融各派表

演艺术风格于一体,演奏上大都突破了单一风格的局限;二是个人演奏曲目积累丰富多彩,传统曲目、民间乐曲、创作曲目。以及探索性“新潮”曲目兼而有之,演奏上均有新意和动人之处;三是一台音乐会上,一人兼操数样乐器独奏,继承和发扬了中国民族器乐演奏界一专多能的优良表演艺术传统,体现出了演奏者比较全面的艺术修养和广采博纳的艺术追求。

二、古代失传乐器的新生

民族器乐在古代曾经有过辉煌历史,但其后在表现艺术上失传的埙、排箫、箜篌、编钟、编磬等乐器,以及部分少数民族乐器,八十年代,在演奏家参与发掘和研制的活动中,获得新生和发展。这些乐器以其异样的音色、音质和奏法,为民族器乐独奏、重奏、合奏表演艺术增添了一层古朴而独特的异彩。陈重改革制作九孔埙,用以演奏《楚歌》、《普庵咒》等曲,古风犹存、音韵动人。张琨研制成功转调雁柱箜篌以后,箜篌表演艺术勃起,崔君芝演奏《箜篌引》、《高山流水》、《湘妃竹》、《清明上河图》等曲,风格华美、流丽、婉转,引起民族器乐演奏界广泛注意,受到普遍欢迎。民族管乐协奏曲《神曲》的演奏,除使用排箫、埙等古乐器之外,另外还加入西南少数民族乐器巴乌、葫芦丝等,表演上具有神奇、变幻的怪异风格,音乐具有震撼人心的魅力。宋保才独奏音乐会上,他一个人分别用侗笛、巴乌、维吾尔木唢呐、白族唢呐、藏族唢呐、彝族马布、朝鲜族笙、黎族利拉罗、哈尼族俄笙、傣族葫芦笙等乐器,演奏出情趣迥异的曲目,展示出各类少数民族乐器独特的艺术风格和丰富的艺术表现力,为各民族传统器乐独奏艺术的继续开拓,展示出广阔的发展前景。

三、协奏曲表演形式的勃兴

独奏艺术的发展，随即迎来协奏曲创作及其表演艺术形式的勃兴。此时期较多的民族乐器演奏家与指挥家和乐队合作，相继演出了一系列主题深邃、结构复杂的独奏与乐队结合的大型器乐作品。二胡协奏曲《长城随想》、《莫愁女幻想曲》、《枫桥夜泊》，二胡与乐队《新婚别》、《音诗》，高胡协奏曲《云西周忆事》，琵琶协奏曲《花木兰》，琵琶与交响乐队《夕阳箫鼓》、《乌江恨》，笙协奏曲《文成公主》，管子协奏曲《山神》，中阮协奏曲《云南回忆》，箏与乐队《汨罗江幻想曲》、《回旋协奏曲》，笛子协奏曲《咏春三章》等作品的演奏，在表演艺术上较多的体现出了下述特色：(1) 借鉴西洋乐器及乐队的表现手法和创用特殊演奏技巧；(2) 独奏和协奏常突破传统调式、调性布局而进入多种调式、调性系列；(3) 乐器及乐队原不常用的音区和噪音音响，实验性地被开发使用；(4) 从音乐效果出发，演奏音色音量反差尽可能地有效扩展。从总体上看，这些曲目的陆续演出和显示的特点，已开始将所涉民族器乐独奏表演艺术和乐队协奏表演艺术，推向了哲理性、史诗性、戏剧性、交响性的发展层次。

四、打击乐表演艺术的突起

中国是世界上打击乐器种类最丰富、表演艺术历史最悠久的国家之一。至近代，这一器乐表演艺术领域主要在民间存在并渐有衰退之势。八十年代以后，改革开放的创新意识，使作曲家和演奏家对其丰富和离奇的音色，细腻而洪大的音量，复杂且多变的击法，又有了新的估价和认识，因而倍受其重视和青睐。打击乐独奏、打击乐组合独奏（一人操多件打击乐器演奏一首乐曲）

打击乐合奏等表演艺术形式，异军突起、引人注目。

买买提明和依明·库尔班演奏的手鼓独奏曲《欢乐的节日》和《庆丰收》等，充分发挥双手各部位及手指击奏技巧，在极其复杂的节奏中，同时变换音色、力度，表现出既豪放又细腻、既欢腾又抒情的音乐情趣。安志顺据长安鼓乐所作打击乐合奏曲《鸭子拌嘴》、《老虎磨牙》等，演奏技法变化多端，音乐形象惟妙惟肖。土家族打溜子传统曲目《锦鸡出山》、《八哥洗澡》等，使用头钹、二钹、大锣、马锣等击乐器，采用“边、侧、擦、揉、垫、抛”等多种击奏技巧，变换“重、轻、闷、亮”等击奏力度和音色，独出心裁地模仿描绘野禽动作和生活习性，具有引人入胜的艺术效果。

在此期首次出现的、以打击乐器演奏家李真贵领衔主奏的“中国打击乐音乐会”专场，作为中国民族器乐表演艺术领域中前所未有的创举，成为当代中国打击乐表演艺术新发展的一次总检阅。此次音乐会演奏的10首传统曲目和改编创作曲目，共使用了编钟、编磬及各类鼓、锣、钹、木鱼、梆子等打击乐器40余件，以不同组合方式表演出火爆炽烈、欢快谐趣、典雅肃穆、幽深莫测等多种音乐风格，将历来多用于“武场”并被认为是以“震天动地、荡岳薄风”气魄见长的打击乐，在表演艺术上拓展到“幽声哀情”、“情景交融”的抒情音乐境界。其中《空谷流水》一曲，即以细腻幽深的表演艺术特色，征服了广大听众，遂成为当代具有代表性的抒情打击乐曲之一。

五、活跃的重奏、合奏表演艺术领域

民族器乐的重奏、合奏表演艺术领域在八十年代随着部分民族器乐表演艺术团体的频频演出活动，亦显示

出与独奏表演艺术领域相近似的发展趋势。

属大型乐队编制的、由王甫建指挥的中央音乐学院民乐队，由彭修文指挥的中央广播民族乐团民族管弦乐队，由秦鹏章和阎惠昌指挥的中央民族乐团民族管弦乐队，由瞿春泉和马圣龙指挥的上海民族乐团民族管弦乐队，由张式业和王惠然指挥的济南部队前卫歌舞团民族管弦乐队等团体，以及属小型乐队编制的中国音乐学院女子弹拨乐组、中央民族乐团女子弹拨乐组、上海音乐学院丝弦乐五重奏组、上海民族乐团江南丝竹乐队、广州乐团民族乐团广东音乐乐队等团体，创作、排练和演出活动，都较以往时期更为活跃。

这些民族器乐表演艺术团体，此期间所奏优秀的创作和改编曲目，主要的有《打击乐协奏曲》(打击乐器与乐队)，《梅花三弄》(编钟与乐队)，《潇湘水云》(古琴与乐队)，《秦兵马俑》、《月儿高》、《彝山夜会》、《达勃河随想曲》、《塔克拉玛干掠影》、《黄河随想曲》、《长征忆事》(以上合奏)，《木兰从军》、《敦煌古韵》、《南疆舞曲》(以上弹拨乐)，《欢乐的夜晚》、《跃龙》(以上丝弦五重奏)，《绿野》、《庙院行》(以上江南丝竹)，《琴诗》、《龙腾虎跃》(以上广东音乐)，《南风》(古琴、埙二重奏)等。这些曲目，在表演艺术上均有所创新和发展，其中不少都是此时期民族器乐表演、创作比赛中的获奖作品。根据这些作品演奏的客观艺术效果，从总体上予以概括，其乐器组合采用新颖构思、演奏技法善于综合借鉴、表演风格追求多样选择等三个方面，是其比较显著的表演艺术特色。

新中国四十年的民族器乐表演艺术，发展迅速，成绩突出，影响深远。至八十年代末，在国内已初步形成

广泛普及的学习、欣赏和演奏民族乐器和推广民族器乐的良好社会环境。在国外，不少中国演奏家被邀请访问世界各地并同时进行演出，多次在国际性的文化交流和世界性的音乐节和艺术节中获奖，其基于传统又有创新的表演艺术，受到外国朋友和音乐界人士的高度赞扬。曾在中国参加学术活动的一些国外音乐家，针对当代中国民族器乐表演艺术的发展趋势认为：中国在利用和发展自己的民族传统音乐方面，取得了令人兴奋的成就，并走在了世界的前列。

欧洲乐器演奏艺术

欧洲乐器是从欧洲音乐文化发展中逐渐完善的乐器。但作为一种优秀的音乐文化成果，经过数百年的历史发展，它们已经属于全人类。

掌握这些人类音乐文化成果，将其介绍给中国听众，再将中国人的智慧注入这种文化的创造（包括已有文献新的解释和新的使用，欧洲乐器的中国音乐创作两个方面），就是中国发展欧洲乐器演奏艺术的理论根据以及特殊意义。

在中国的欧洲乐器演奏艺术中，影响最大、水平最高的，是中国钢琴演奏艺术和小提琴演奏艺术。本章重点叙述这两种演奏艺术在中国四十年的发展，同时兼及其他欧洲乐器。

钢琴演奏艺术

现代钢琴传入中国，已约一个半世纪。可以确认的中国人学习钢琴的历史，也已近一个世纪。

“五四”运动以后，北京、上海相继建立了一系列音乐社团，其中许多都有钢琴教学。随后，在一些高等学校内设置了音乐系、科，其中的钢琴教学更为系统些。

一九二七年上海“国立音乐院”的建立，特别是萧友梅延聘了俄国著名钢琴教授查哈罗夫主持钢琴教学后，更有力地推进了教学水平的提高。在上海，对早期中国钢琴教学做出贡献的外籍钢琴家还有上海“工部局交响乐队”指挥、钢琴家梅百器(M. Paci)，德籍犹太音乐家威登伯格(Wittenburg)，上海“国立音专”钢琴教授拉查莱夫(B. Lazarerff)等人。中国老一代钢琴教授，如李献敏、李翠贞、丁善德、易开基、范继森、吴乐懿、朱工一、周广仁等人，都曾受教于他们。

当时在中国的西方钢琴家，从学派和风格渊源上，有俄罗斯、德国、奥地利、意大利、匈牙利等不同的背景；也有的中国学生留学到美国、法国等国，从而使年青的中国钢琴家们，在一九四九年以前已经接触到当时世界上多样的钢琴演奏流派。

新中国成立以后，中国钢琴演奏艺术的发展，进入新的历史阶段。

五十年代初期，随着中央音乐学院的建立，逐渐形成了上海、北京两个钢琴艺术中心。上海音乐学院和中央音乐学院的钢琴系，成为推动中国钢琴演奏艺术向前发展的两个最重要的基地。上海的李翠贞、范继森、李

嘉禄、吴乐懿等人，以及北京的易开基、洪士一、朱工一等人，都是为中华人民共和国的钢琴艺术教育打下最初基础的教师。

在新的起步阶段，苏联、波兰、德意志民主共和国等国钢琴家在中国的讲学和演奏活动，起了重要的、有益的作用。如在上海的苏联专家谢洛夫，在沈阳的波兰专家霍尔诺夫斯卡等人。其中在北京的苏联专家塔图良和克拉夫琴柯在中国教学时间最长，为中国钢琴艺术贡献了他们的才能和经验。

苏联钢琴学派继承了俄罗斯钢琴学派的传统。在技术训练上，他们强调整个肌体重量的运用，这导致了新的声音观念。在对乐曲的认识和理解上，以历史唯物史观为指导思想，对音乐作品作出了更深刻的阐释。在音乐作品内容的表达上，提出了一系列系统的要求和方法。在教学体制上，实行了严格、规范化的教研室制度。所有这些，大大扩展了中国同行的视野，给予了新鲜、重要而又有益的知识 and 经验。

与此同时，中国钢琴学生也被派往苏联、波兰等国留学，吸取他们有着优良传统的钢琴艺术经验。

五十年代，苏联和东欧的钢琴家来华访问演出，以他们不同的艺术风格为中国钢琴界扩大了视野。其中，如苏联钢琴大师李赫特尔一九五七年访问中国的演奏，更是高水平演奏艺术的范例。

在中外交流合作的促进和中国钢琴界的刻苦努力下，中国钢琴演奏艺术水平迅速提高。从五十年代中期开始，产生了一批中国的国际钢琴比赛获奖者。

早在一九五一年，周广仁在当年的世界青年联欢节上曾获钢琴比赛三等奖，成为最早在国际比赛中获奖的

中国钢琴家。一九五三年，傅聪又在同类比赛中获三等奖。一九五五年，他又获第五届肖邦国际钢琴比赛第三名及《玛祖卡》演奏优秀奖，引起国内外强烈的反响。一方面，这是中国钢琴家首次在高水平国际钢琴比赛中取得突出成绩；另一方面，还在于他明确地追求一种将中国传统文化精神注入西方音乐演奏艺术之中的演奏风格。正如一位意大利评委当时对傅聪所说的：“只有古老的文明才能给你那么多难得的天赋，肖邦的意境很像中国艺术的意境。”后来，南斯拉夫也有评委说：“傅聪的演奏艺术，是从中国艺术传统的高度明确性脱胎出来的。他在琴上表达的诗意，不就是中国古诗的面目之一吗？”

自那以后直到一九六四年，又有16人次在国际钢琴比赛中获奖。其中包括：一九五六年刘诗昆获布达佩斯国际钢琴比赛第三名及演奏《匈牙利狂想曲》特别奖，一九五八年再获莫斯科柴科夫斯基国际音乐比赛钢琴第二名；一九五八年，李名强获罗马尼亚第一届乔治·埃涅斯库国际音乐比赛钢琴第一名；同年，顾圣婴获日内瓦国际音乐比赛钢琴二等奖；一九六二年，殷承宗获柴科夫斯基国际音乐比赛钢琴第二名。事实证明，中国钢琴家已经能出色地表现钢琴音乐多种风格的特色，使中国钢琴演奏艺术得到了国际钢琴界应有的评价。

应当指出，五十年代末、六十年代初，受当时国内外政治形势的影响，中国钢琴界与苏欧社会主义国家钢琴界的交往渐趋中止，但中国钢琴家在国际赛事中仍然取得了较好的成绩。如洪腾、鲍惠荞在一九六一年的乔治·埃涅斯库国际音乐比赛中和李淇、李其芳在一九六四年的同类比赛中均为获奖者。这表明，经过几十年广泛学习世界钢琴艺术之后，来自中国悠久传统文化背景

里的中国钢琴艺术家们，已经由偏重于模仿、学习的阶段逐渐进入更多独立思考和创造性地处理钢琴演奏艺术问题的时期，六十年代的中国钢琴界，已经具备相当程度的成熟性。

在钢琴理论方面，原苏联钢琴学派创始人之一，著名钢琴教授涅高兹的《论钢琴演奏艺术》一书于一九六三年由音乐出版社出版。该书是涅高兹数十年成功的演奏生涯和教学活动的经验总结。在中文出版物中，这是最早的一本较系统、全面的钢琴理论专著，在中国钢琴界有着广泛的影响。

一九六六年，中国历史进入“文化大革命”这一异常时期。正常的钢琴演奏、教学活动完全中断。钢琴艺术家们不仅无法将他们的才能贡献给人民，有的甚至失去了生命。如有着丰富的演奏、教学经验的李翠贞，一九六六年含冤而死时，才不过五十六岁。培养了许多优秀音乐人材的范继森一九六八年被迫害致死时，才五十一岁。被国际钢琴界誉为“钢琴诗人”“天生的肖邦演奏家”的顾圣婴，一九六七年不幸去世时，还只是三十岁的青年。不能不说，“文化大革命”造成了中国钢琴界的重大损失。

“文化大革命”中产生的《钢琴伴唱“红灯记”》和《钢琴协奏曲“黄河”》，以及后期的许多改编曲，虽然使部分钢琴专业者得以接触键盘，但从全局看，远远不能抵偿有着丰富内涵的钢琴演奏艺术所遭受的挫折。

一九七六年，长达十年的“文化大革命”结束了，文化专制主义随之结束，优秀西方音乐的价值重新得到承认。这是中国钢琴演奏艺术继续前进的前提。

虽经磨难，中国钢琴界仍保存了一批成熟的钢琴力

量。其中有中央音乐学院钢琴系的易开基、朱工一、周广仁、郭志鸿、李其芳、潘一鸣、应诗真和杨峻等教师，上海音乐学院的吴乐懿、李嘉禄、李名强，李瑞星、李民铎、洪腾、郑曙星等教师。这些老、中年教师在演奏与教学上都是积累了多年经验的钢琴艺术家。

此外，以上两所音乐学院的附属中学，以及地方的音乐学院、艺术院校音乐系里，也都有许多有经验的钢琴教师。中国的钢琴教师队伍，肩负着培养人才、发展中国钢琴艺术的重任。

与此同时，音乐表演团体的钢琴家们，也都有了恢复演奏活动的可能。如中央乐团的刘诗昆、殷承宗、鲍惠荞、石叔诚等人，都不同程度地恢复了演奏活动。

改革开放以后，中外钢琴界的广泛交流，使世界钢琴演奏艺术新的信息，在封闭十数年之后的中国迅速传播进来。与五六十年代不同，八十年代的中外钢琴艺术交流，主要对象是西欧、美国、大洋洲等地的钢琴家，他们带来了中国钢琴家了解较少的印象派、现代派音乐的演奏风格以及对于古典音乐演奏的某些新观念。

改革、开放以后中国人的生活水平普遍提高，钢琴进入千家万户。“钢琴热”持续不断，多种多样的少年儿童钢琴比赛遍及全国。

八十年代，全国性钢琴演奏比赛有一九八〇年“上海之春”全国钢琴邀请赛（毛斐获一等奖）；一九八三年“珠江奖”钢琴邀请赛（韦丹文获青年组第一名）；一九八九年全国钢琴演奏比赛（秦蓉获第一名）。

与国际钢琴赛事中断联系十六年之后，中国钢琴家于一九八〇年重新走上国际钢琴赛坛，出现在第十届肖邦钢琴比赛会上。虽然只有刘忆凡获得《谐谑曲》演奏

优秀奖，但国际上对中国选手、中国教师的实力、潜力，对中国钢琴水平的迅速恢复，都留有深刻的印象。

自那以后，一九八一年至一九八九年的九年间，中国青年钢琴家又有 17 人次在国际比赛中获奖。其中包括一九八一年李坚获法国巴黎玛格丽特·隆—蒂博国际音乐比赛钢琴第二名；许斐平获一九八三年第四届鲁宾斯坦国际钢琴比赛金质奖章；杜宁武获一九八五年第三届悉尼国际钢琴比赛第一名；韦丹文一九八八年获加拿大蒙特利尔国际钢琴比赛第四名；孔祥东同年获美国犹他州第九届吉娜、巴乔尔国际钢琴比赛第一名；等等。

事实证明，八十年代中国的钢琴教学水平和演奏艺术，均已步入国际水平的行列。

在理论方面，人民音乐出版社于一九八四、一九八五年先后出版了约·霍夫曼的《论钢琴演奏》和约·迦特的《论钢琴演奏技巧》两书。上海音乐出版社于一九八九年出版了克里姆辽夫的《论析贝多芬的钢琴奏鸣曲》和 A·阿列克赛耶夫的《钢琴演奏教学法》两书。凡此，均为中国钢琴界提供了新的理论上的借鉴对象。

这时期中国著者出版的有关钢琴艺术的专著有《肖邦的叙事曲》《朱工一钢琴教学论》。后者是第一本中国著名钢琴教授的个人教学论集。朱工一是中国著名钢琴教授，该书是对他晚年（一九八三——一九八六年）教学活动的反映，从中可了解他的一些教学特点，并将推动整个中国钢琴界的理论研究。

一九四九至一九八九年的四十年间，虽有许多重要建树，但距离创建中国钢琴演奏学派的大目标，还有很长的路要走。这一方面有赖于中国钢琴曲创作的进一步发展，同时，也要求中国钢琴家对西方钢琴文献有打着

中国文化印记的解释。在这方面，傅聪的经验值得进一步重视。

另外，日趋严重的钢琴人材外流已经引起了钢琴界的普遍焦虑。以适当方式扭转这一趋势，已经是中国钢琴演奏艺术进一步发展的紧迫问题之一。

小提琴演奏艺术

小提琴演奏艺术在中国，有着与钢琴艺术在中国相似的历史。

小提琴传入中国，在百年以上。有记载的小提琴教学，始于一九一九年的“北京大学音乐研究会”。

自一九一九年至一九四九年，如同钢琴一样，旧中国高水平的小提琴教学，是由外籍教师担任的。如上海的意大利小提琴家富华(A·Foa)、俄国小提琴家黎夫雪(Livshitz)、德国音乐家威登伯格(Wittenburg)，在哈尔滨的俄国小提琴家特拉赫坦贝尔格，在北京、天津一带的德国小提琴家哈罗帕、俄国小提琴家托诺夫·劳伦斯以及匈牙利小提琴家拉德内等人，都是有影响的小提琴教师。中国老一辈小提琴演奏家和教育家如谭抒真、龚立勋、韩里等人，都曾受教于他们。

也有的中国学生，赴外国留学学习小提琴。中国最著名的老一辈小提琴家马思聪，早在一九二三年即去法国学习小提琴，回国后从事演奏、创作与教学活动，对中国小提琴艺术做出了重要的、突出的贡献。陈又新则是一九四九年赴英国学习，获“皇家音乐学院”硕士学位后，于一九五二年回国。

一九四九年以前，小提琴在中国远未普及。但是与

钢琴相比，由于使用方便、音色优美、易于拥有等优点，学习小提琴的人在数量上要多于学钢琴的。特别是相当多的中国现代作曲家都曾学过小提琴。不过毕竟基础薄弱，整体水平不高。中华人民共和国刚刚成立时，中国小提琴演奏艺术是在困难的情况下进入新的开创时期的。这时期，承担了开拓性重任的有中央音乐学院的马思聪、张洪岛、韩里等人，上海音乐学院的谭抒真、陈又新、窦立勋等人。

从一九五四年开始，苏联、东欧专家陆续来到了中国。如苏联小提琴家米强斯基、比利捷、马卡连柯和德意志民主共和国小提琴家舒尔茨等人，都为中国小提琴艺术的发展贡献了力量。中国著名小提琴家郑石生、盛中国、阎泰山等人，都曾受教于他们。尤为重要的是，苏联专家为中央及上海两所音乐学院带来了较完整的教学体系及其经验。从技术、技巧训练方法到对乐曲内容风格的分析和理解，都提出了新的观念和系统的要求。特别是他们协助中国同行建立教研室制度，发挥集体的力量，互相交流，讨论并制定教学计划，提出教学要求，规定考试和考查方法等等，从根本上改变了教学上的无章可循、无标准可衡量的随意性状况，这对整个中国小提琴教学的提高都有深远的影响。

与此同时，中国小提琴留学生如韩里、赵惟俭、林耀基、袁沛文等人，也被派往苏联及东欧国家。

五十年代，苏联、东欧国家的小提琴家来中国的访问演出，特别是像奥伊斯特拉赫、柯岗这些国际性大师的表演，为中国同行的观摩和学习提供了生动范例。

同期最有影响的国内演奏活动，是马思聪在几个大城市的巡回独奏音乐会。他的抒情、典雅、细腻的演奏

风格，形成鲜明的艺术个性，达到较高的艺术水平。但随之而来的评论界的批评与争论，对于有成就的西洋乐器演奏家发挥自己的才能，以及吸取西方文化的有益成果上，都产生了消极影响。

自一九五八年起，由于接踵而来的政治运动的干扰，正常的教学秩序被打乱，对外文化交流日渐减少，对西方音乐的价值越来越持否定态度。音乐的民族化、大众化被以偏激的方式强调。这些，都使中国小提琴演奏艺术的发展受到阻碍。但另一方面，深入工厂、农村的大量演出实践，对培养演奏者的表演意识，推动中国小提琴曲创作，以及向广大群众介绍小提琴艺术，都有积极意义。这形成了在中国普及小提琴的第一次高潮。

在小提琴演奏舞台上，六十年代初，由海外归来的“林氏四兄弟”中的林克翰、林克昌在北京公演了许多大型小提琴协奏曲，产生很大影响。其他较多登台独奏的小提琴家还有司徒华城、杨秉荪和盛中国等人。

在一九六三年的“上海之春”音乐节上，举行了全国首次二胡、小提琴比赛。其中小提琴比赛第一奖由郑石生获得。盛中华、阎泰山、彭鼎新均获二等奖。比赛检阅了新中国成立以来小提琴演奏艺术的发展水平。事实说明，道路虽有曲折，总体上仍大有进步。

小提琴理论方面，一九六〇至一九六一年，人民音乐出版社出版了匈牙利小提琴家、教育家卡尔·弗莱什的《小提琴演奏艺术》一书。这是一本完整、系统的小提琴演奏艺术专著，弥补了当时中国小提琴理论研究的不足。

“文化大革命”开始后，小提琴演奏艺术进入了一个特殊时期。一方面，西方文化被完全否定；另一方面，

由于为“样板戏”伴奏，小提琴又是“合法”乐器。这使小提琴演奏艺术处于矛盾境地。

为“样板戏”伴奏引起的一个后果是，大批的少年儿童，在家长的督导下，学起了小提琴。形成了又一个广泛普及小提琴的热潮。

十年动乱中，西方音乐遭到禁止，这在客观上又促进了中国小提琴曲的创作，以适应小提琴大普及中对小提琴文献的需要。“文化大革命”后期产生的一批小提琴改编曲就是在这种背景下出现的。这些改编曲在演奏技巧上，大都有相当的深度，并且包含某些西方小提琴文献所没有的因素。这对发展中国小提琴演奏技巧，也是有益的探索。潘寅林、唐韵就是因演奏这些作品而成为当时有影响的小提琴演奏家的。

可见，在“文化大革命”这一非常时期，中国的小提琴演奏家、教育家和作曲家仍在利用当时现实提供的可能，积蓄力量、创造条件，为小提琴演奏艺术将来的进步做准备。

中共十一届三中全会以后，在“改革、开放”总方针和总政策影响下，中国小提琴演奏艺术迅猛发展，彻底改变了在国际小提琴界默默无闻的状况。

当一九八〇年胡坤在第四届西贝柳斯国际小提琴比赛中获得第五名，首次实现了中国在重大国际小提琴比赛获得名次时，人们还可能以为是个别、偶然的現象。然而，自那以后到一九八九年十年间，计有49人次在一系列国际比赛中获奖。其中包括，胡坤本人再获一九八五年比利时伊丽莎白王后国际音乐比赛小提琴第四名、银质奖、听众奖第一名和一九八八年意大利哥瑞奇市第七届罗多夫利比奇亚国际小提琴比赛第一名；薛伟获一

九八二年伦敦卡尔·弗莱什国际小提琴比赛最优秀演出奖，一九八三年东京日本第二届国际音乐比赛小提琴第三名，一九八六年莫斯科第八届柴可夫斯基国际音乐比赛小提琴第二名，同年伦敦第十届卡尔·弗莱什国际小提琴比赛及伦敦交响乐团独奏比赛两个第一名；一九八三年英国首届梅纽因国际小提琴比赛少年组第一、二、三、五名均为中国少年王晓东、王峥嵘、张乐和吕思清所获；其中王晓东再获一九八五年上项比赛的青年组第一名；郭昶获同一比赛的少年组第一名；王晓东还获同年华沙卢布林第三届利平斯基和维尼奥夫斯基国际青少年小提琴比赛青年组第一名；王峥嵘、张乐也在上项比赛中分获第二、第三名；黄滨则获上项比赛的少年组第一名；吕思清又获一九八六年北京国际青少年小提琴比赛青年组第二名；戚鸣、董昆分获该项比赛的青年组、少年组第一名；一九八七年吕思清再获意大利热那亚第三十四届帕格尼尼奖国际小提琴比赛第一名；钱舟获一九八七年法国巴黎第二十一届玛格丽特·隆—蒂博国际音乐比赛小提琴第一名和四项特别奖；等等。

十年间，这么多的中国青少年，在这么多国际比赛中获得这么多、这么高的奖次，在国际小提琴演奏艺术史上是少见的。

之所以取得这样显著的成绩，原因有三。

第一，中国拥有一支立志将全部智慧、才能贡献给中国小提琴教育事业，以培养高水平小提琴家为己任的小提琴教师队伍。到了七八十年代，这批教师已经积累了多方面的经验。“文化大革命”以后，有中央音乐学院的韩里、司徒华城、赵维俭、林耀基、王治隆、王振山、隋克强等人组成的强大阵容；上海音乐学院则有郑石生、

袁沛文、俞丽拿、丁芷诺、盛中华、郑延益、沈西蒂等人。此外，两所音乐学院的附属中学，其他音乐学院及艺术院校的音乐系科，也都有许多辛勤教学、各有见地的小提琴教师。其中，优秀的小提琴教师已经能站在较高的基点上观察、处理小提琴艺术中的种种问题，形成有深度的、规律性的认识。如中央音乐学院教授林耀基，在长期的教学实践中，用辩证思维方法处理人与乐器，人与作品，以及技术、技巧中的诸种矛盾，形成了独特的教学方法。八十年代，他的学生获得约 20 项国际比赛奖，其中包括七项第一名。著名美国小提琴教授迪蕾曾多次称赞中国小提琴教学“超过欧洲所有的学校，包括历史最悠久的巴黎音乐学院”。

素质良好的教师队伍与“文化大革命”后期小提琴大普及中涌现出的大批有才能的学生的结合，是八十年代中国小提琴艺术水平迅速提高的根本原因。

第二，“改革、开放”带来中外音乐文化交流的好环境。一九七八年以后，许多国际著名的交响乐团相继访华，100 余位国际小提琴界人士来访、讲学或演奏，其中包括梅纽因、斯特恩、穆耶尔、卢威、迪蕾等国际大师、著名教授。他们带来了西欧、美国、大洋洲等西方小提琴艺术的新风格、新信息，这为历经数十年的封闭，渴望学习并努力追回失去的时间的中国小提琴家们，提供了可资借鉴、学习吸收的丰富内容，有力地推动了中国小提琴艺术走向新的高度。

第三，小提琴理论研究的积极开展与推动。进入八十年代，在中国小提琴理论研究有了可观的进展，走在了国内的西方乐器演奏、教学研究的前列。许多有关论文发表出来。如：韩里的《小提琴基本功训练的理论和

实践》、《民族文化与演奏者的成就》、《审美较量与演奏者的成就》、《二度创作与演奏艺术的成就》、谭抒真的《小提琴教学的几个问题》、王振山的《小提琴的把位与指法》、丁芷诺的《小提琴基本功十六题》、司徒华城的《论小提琴演奏的几个问题》、杨宝智的《漫谈林耀基的小提琴教学》、《谈林耀基小提琴技术训练的要诀》、王冠的《世界小提琴演奏学派的发展及对中国的影响览略》以及梁昕编著的《克莱采尔练习曲 42 首分课解析》等。同时，在译著出版方面，也是西方乐器演奏理论领域数量较多的。如：人民音乐出版社出版的《实用弓法》、《我的小提琴演奏教学法》、《帕格尼尼的 24 首小提琴随想曲》、《小提琴演奏和教学的原则》、《小提琴演奏的新途径》、《梅纽因谈话录》、《如何演奏莫扎特小提琴作品》以及上海文艺出版社出版的《世界著名弦乐艺术家谈演奏》等。理论研究成为八十年代中国小提琴艺术进步的强大推动力之一。

一九四九至一九八九年的四十年中国小提琴演奏艺术，确有值得自豪的发展。但是应当看到，大多数演奏活动，是以西方小提琴作品为主的。而完整意义的中国小提琴艺术，不仅包括解释西方作品时要强调中国演奏家的特点，而且还要包括大量优秀的中国小提琴曲的创作及其演奏。要达到这一目标，还要经过一番努力。此外，如同钢琴界一样，人才外流的势头有增无减，这已成为关系到中国小提琴艺术顺利、健康发展的迫切问题。

其他管弦乐器演奏艺术

在中国，其他管弦乐器演奏艺术的发展，无论是最

初的传入中国及早期教学状况，还是在新中国成立以后四十多年的进一步发展，都经历了与钢琴和小提琴近似的历史过程。但是从整体上看，尚未取得像钢琴、小提琴那样引人注目的成果和国内外影响。

在弦乐器演奏艺术方面。

新中国成立以后，大提琴演奏艺术有了相当的发展。它不仅广泛应用于各种编制的西洋管弦乐队之中，而且普遍进入了多种形式的中国传统乐器乐队编制之中。

在五十年代开创中国大提琴教学与演奏艺术事业，并做出重要贡献的有黄源礼、丁孚祥、马思璐、王连三等老教师、演奏家。

苏联专家契尔沃夫等人对中国的大提琴艺术给予了有益的帮助。

一九六一年，海外归来的“林氏四兄弟”中的林克明，举行了当时中国音乐表演舞台上少有的个人大提琴独奏会，在大提琴界和音乐界产生了良好的影响。

为推动中国大提琴演奏和教学的进步，一九八一年，成立了以黄源礼为组长，丁孚祥、陈鼎臣、王祥为组长的“中国大提琴教师学会筹备组”。

八十年代，国内外的文化交流，对中国大提琴艺术的发展是有力的推动。如一九八一年法国著名大提琴家托特里来华演奏、讲学，一九八四年著名台湾大提琴家马友友的演奏访问，都带来了国际高水平的大提琴演奏艺术信息，为中国大提琴界提供了借鉴、吸收的生动范例。

为检阅全国的大提琴力量，一九八五年举行了首届全国艺术院校青年、少年大提琴演奏比赛。青年组严凌、顾韵音、姜晶获一等奖。一九八八年举行了“全级别”

全国大提琴比赛。陈学青获青年组第一名。她在一九八九年在北京还举行了独奏会，深获好评。

在国际赛事方面，一九五七年王丽获世界青年学生联欢节音乐比赛的大提琴铜奖。约三十年后，朱亦兵于一九八六年获第四十二届日内瓦国际大提琴比赛的第四名。

此外，一九八六年陆元雄获第十六届科帕斯克里斯提国际青年艺术家比赛低音提琴第一名。魏宝正则担任了一九八二年英国国际低音提琴比赛的评委。一九八七年肖红梅获第四十三届日内瓦国际音乐比赛中提琴一等奖。一九八八年陈清获巴西国际中提琴比赛第二名。

在管乐器演奏艺术方面。

老一代小号演奏家、教育家朱起东、夏之秋为新中国小号演奏艺术做出了重要贡献。他们不仅培育出许多学生，而且编写了大量教材、曲集，以及翻译介绍国外许多小号演奏艺术文献。

穆志清、秦鹏章是老一代单簧管演奏家和教育家，陈传熙则是老一代双簧管演奏家。

五十年代，一些中国管乐器演奏家在数届世界青年学生联欢节音乐比赛中曾获得奖励。如韩中杰获长笛三等奖(一九五一年)；李学全获长笛金质奖(一九五三年)；刘志刚获大管三等奖(一九五七年)；韩铄光获圆号三等奖(一九五七年)，他还获得一九六一年第十六届日内瓦国际音乐比赛圆号二等奖；陶纯孝获单簧管三等奖(一九五九年)。

一九八二年，中国举行了首届青少年长笛比赛，王利生获青年组一等奖。一九八八年还举行了首届少年儿童西洋管乐器全国邀请赛。

此外，聂影一九八五年获第二十二届布达佩斯国际音乐比赛匈牙利作品演奏小号特别奖，范磊一九八六年获美国国际青年单簧管比赛第四名。

在音乐生活中，钢琴和小提琴以外的西方乐器的独奏演出，总是少于钢琴、小提琴。这些乐器更多地被用作合奏。中国的西方管弦乐队的合奏水平，在四十年间，有巨大的进步。今天，许多中国交响乐队，都可以胜任几乎是任何中外管弦乐曲的演奏。这说明，中国的西方管弦乐器演奏的整体水平，已经达到了相当的高度。

重奏演奏艺术

由于种种原因，西方乐器的重奏（即室内乐）演奏，在中国发展不够。直到一九五九年，在朱工一的推动下，中央音乐学院成立了由朱工一、韩里、黄源礼组成的钢琴、小提琴、大提琴三重奏组，周恩清、彭鼎新、隋克强、马思璐组成的弦乐四重奏组，以及该组加上朱工一的钢琴五重奏组。木管乐器也有类似的小组。

一九六〇年，上海音乐学院成立了女子四重奏组（俞丽拿、丁芷诺、吴菲菲、林应荣）。该组同年参加柏林第二届舒曼国际弦乐四重奏比赛，获第四名。这是中国室内乐演奏首次在国际比赛中获奖。

一九六一年，“林氏四兄弟”（林克昌、林克翰、林克定、林克明）在北京举行重奏音乐会，得到音乐界的高度评价。

“文化大革命”中，上海音乐学院女子四重奏组（沈榕、秦庆余后来加入）与钢琴（林恩蓓）组成钢琴五重奏组，吸收谭密子协助编曲，上演了《钢琴五重奏“海

港”》。这是“文化大革命”中唯一可听到的室内乐，也是在艺术上，室内乐与戏曲结合相当成功的探索。

十年动乱结束以后，人员虽有更迭，但“上海音乐学院女子四重奏组”的名义，一直沿用下来，并较好地坚持了演出活动。该组一九八一年赴菲律宾演出，获得好评；一九八五年参加英国第三届朴次茅斯国际弦乐四重奏比赛获第二名；一九八八年又获同一比赛第四名；一九八七年还获意大利第一届保罗·波尔契亚尼国际四重奏比赛巴托克作品演奏特别奖。

一九八二年，中央音乐学院男女两个四重奏组参加英国朴次茅斯国际弦乐四重奏比赛。男组获梅纽因奖，女组获评委会主席奖。

七八十年代以来，国内外音乐界权威人士反复强调室内乐训练的重要及中国学生在这方面的欠缺。九十年代，各音乐院校越来越重视室内乐演奏艺术，大都设立了相应的课程。

音乐指挥艺术

指挥艺术概述

指挥艺术在中国是一门年轻的专业。

一九四九年初，延安中央管弦乐团进入北京。在清华大学，李德伦指挥该乐团演出了贺绿汀的《晚会》、《森吉德玛》、《胜利进行曲》等管弦乐作品。人民的管弦乐之声首次在古老的北京城回荡，揭开了当代中国交响乐

演出史新的一页。

同年五月，中国人民解放军解放上海，上海市人民政府接管了国民党政府的工部局交响乐团，命名为“上海市人民政府交响乐团”（后改为上海交响乐团），任命黄贻钧为常任指挥和负责人。从此，这个在中国最闻名、长期在西方人控制下的交响乐团终于回到了人民的怀抱。

同年四月，为迎接“中华全国文艺界联合会”及“中华全国音乐工作者协会”的诞生，李焕之与严良共同研究，排练了冼星海的《黄河大合唱》，为此，集中了当时为数不多的音乐演出单位及人员，组成一支合唱队和管弦乐队，于六、七月间上演。

同年七、八月间，为了庆祝“中国人民政治协商会议”成立，由华北大学第三部——文艺学院的创作人员，集体创作了一部大型音乐舞蹈《人民胜利万岁》。这部大歌舞由光未然领衔创作，严良指挥，演出轰动北京城。

一九四九年十月一日，罗浪在庄严的开国大典上指挥中国人民解放军军乐团演奏中华人民共和国代国歌——《义勇军进行曲》，出色地完成了具有历史意义的光荣任务。军乐团被誉为“礼乐之神”，罗浪被人们亲切地称为“军乐司令”。中国军乐演奏艺术开始向专业化方向迈进。

五十年代初，在北京的歌剧舞台上相继演出了一批中国歌剧。李德伦指挥演出了《赤叶河》（梁寒光曲），指挥首演了《王贵与李香香》（梁寒光曲）、《长征》（梁寒光、贺绿汀、汤方正曲）和《打击侵略者》（集体创作）；李刚、李珣指挥演出了歌剧《琉璃场》（李伯钊等人创作剧本、李刚等人作曲）等。

一九四七年人民解放军解放哈尔滨之后，同年十月，东北文工团团长任虹受东北电影厂的委托邀尹升山去兴山（后改为鹤岗市）加入东影乐队（长影乐团的前身），筹划创建了新中国的第一个电影乐团。尹升山成为新中国从事电影音乐最早的指挥家。在他的指挥下，东影乐队为新中国第一部故事片《桥》录制了音乐。四十余年来，尹升山指挥录制了300多部电影和20多部电视片音乐作品。他的指挥风格严谨、朴素，积极调动演奏、演唱人员的创造性，以鲜明的音乐形象和个性与影片中的人物形象和典型环境相融合，力求达到完美的综合的艺术效果，摸索出一套电影音乐指挥所特有的规律和特点。冯光涛亦是中国电影音乐指挥的一名元老。一九四九年六月他出任北京电影乐团指挥，四十年来指挥录制电影音乐作品200多部。

一九五一年初，中央音乐学院在天津建院，同时附设音乐工作团，另外还有一支由原南京音乐学院合并过来的少年班管弦乐队，指挥为黄源澧。音乐工作团的合唱队由严良任指挥，团长李焕之也担任兼职指挥。

一九五一年七月，为参加在民主德国首都东柏林举行的第三届世界青年联欢节，中国组建了一支规模庞大的“中国青年艺术团”，全团近200人，包括合唱队、管弦乐队、舞蹈队、歌剧队及杂技队。其中管弦乐队以中央音乐学院少年班乐队为主体，指挥黄源澧，演奏曲目主要是冼星海的《中国狂想曲》。合唱队由李焕之指挥，除演唱几首民族风格的作品外，主要是把名作《黄河大合唱》介绍给世界乐坛。中国青年艺术团在完成第三届世界青年联欢节演出任务后，又巡回演出于东欧及苏联各地，历时整整一年。一九五二年七月回国后，其中大

部分人员及中央音乐学院音乐工作团全体演职员于当年十二月组建为中央歌舞团，其建制包括管弦乐队、民族乐队、合唱队、舞蹈队及创作组五大部分，由韩中杰任管弦乐队指挥，秦鹏章任民族乐队指挥，严良任合唱队指挥。

一九五三年冬，中央歌舞团受命组团参加第三届赴朝慰问团，总团领衔是贺龙元帅，赴朝的中央歌舞团由李焕之任团长兼合唱指挥，韩中杰任管弦乐队指挥。李焕之在赴朝慰问演出中，通过宏伟的《东方红》（李焕之编合唱）、《新疆好》、《生产忙》和《英雄们战胜了大渡河》等曲目，鲜明地体现出具有中国民族特色的合唱艺术。

总之，中华人民共和国成立前夕到五十年代前期，管弦乐作品、民乐合奏作品及大量合唱作品和新歌剧等的演出甚为活跃，指挥家在人民共和国的音乐舞台上奋力开拓创业之路，并为中国指挥艺术的发展奠定了牢固的基础。

指挥艺术的发展

一九五六年，规模盛大的第一届全国音乐周在北京隆重举行。这是对中华人民共和国成立以后音乐事业各方面成就的全面检阅，同时也较为集中地显示了中国指挥家在各个领域的艺术活动。在开幕式音乐会上，葛朝祉指挥演出大合唱《祖国颂》（刘施任曲）拉开了音乐周的帷幕。其后，全国各个地区、各个专业的指挥家相继登台献艺——黄贻钧指挥上海交响乐团演出王云阶的《第一交响曲》、瞿维的《管弦乐组曲》和施咏康的交响

诗《黄鹤的故事》，韩中杰指挥了马思聪的《山林之歌》，张定和指挥了李焕之的《春节组曲》，秋里指挥演出了瞿希贤的大合唱《红军根据地大合唱》，金正平指挥演出了刘炽的《工人大合唱》；黎国荃指挥演出了歌剧《草原之歌》（罗宗贤、卓明理、金正平曲）；马革顺指挥上海音乐学院女子无伴奏合唱的演出受到了一致的赞扬。

一九五六年，中央乐团从中央歌舞团分出单独建团，其建制包括合唱队和交响乐队，这是中国第一个国家级的音乐表演艺术团体。它的成立标志着中国的指挥艺术和音乐团体的表演艺术迈入专业化、规范化的新阶段。

同年九月，在北京中央音乐学院和上海音乐学院同时成立了指挥系，分别由黄飞立和杨嘉仁担任系主任。三十多年来陆续培养了一批指挥专业人才。在上海音乐学院指挥系初创时期（一九五六——一九五八年），苏联指挥家、斯大林奖金获得者迪里济耶夫曾给予有力的指导；此外，苏联指挥家杜马舍夫·瓦·巴拉晓夫和德国指挥家戈斯林等人曾在北京举办过指挥训练班，培训了一批指挥骨干。此后，在天津、沈阳、成都、武汉等地的高等音乐院校也相继培养了一批指挥人才。

从一九五三年起，中国政府先后选派李德伦、严良、曹鹏、姚关荣、黄晓同、韩中杰和郑小瑛等人赴苏联和民主德国留学深造，至六十年代前后陆续学成回国，成为中国指挥艺术活动的代表人物和中坚分子。

在民族音乐舞台上，中央歌舞团民乐队指挥秦鹏章对民族音乐的传统风格十分注重，以细致、朴实、处理严谨且富有激情的指挥著称；彭修文自一九五四年起任中央广播民族乐团指挥，三十多年来，该乐团在他的指挥和训练下，以精湛的技艺和独特的音乐风格在国内外

赢得了广泛的赞誉。

自中央歌舞团建团后，就开创了合唱的一个新品种——民歌合唱。一九五三年初，在该团艺术委员会的倡议下，决定成立陕北民歌女声合唱队，从陕北绥德、米脂一带招聘青年女歌手 20 人左右到北京，由王方亮任指挥，张树楠任声乐指导进行集中训练，排练演出了一组别具特色的合唱曲，其中有《三十里铺》、《红军哥哥回来了》（王方亮编曲）、《秋收》（李群编曲）等，唱出了陕北民歌浓郁的乡土风情，演出后受到听众热烈欢迎。一九五六年，经李焕之和唐荣枚共同策划，该团又成立了一个混声民歌合唱队，其成员均为来自各地城乡的业余青年歌手，共 20 余人，由李焕之担任指挥，对队员施以较扎实的基础音乐教育，并由李焕之、李尼、李群、王方亮等人为这个合唱队编写具有浓厚民族特色的合唱曲，从此创立了民族合唱艺术的一个流派。

在天津，陈贻鑫自一九五八至一九八一年任天津歌舞剧院首席指挥。二十二年来，他把自己的艺术青春献给了天津的歌舞音乐事业，在其悉心指导下，为天津交响乐演奏事业奠定了坚实的基础，今日的天津交响乐演奏水平是和他长期的艰苦努力分不开的。

在广州，杨桦、施明新以广州乐团（一九五七年创建）为中心展开了指挥艺术活动。

在沈阳，朝鲜族指挥家俞德秀自一九五四年起历任辽宁人民艺术剧院歌舞团、辽宁歌剧院、辽宁京剧院和辽宁乐团的指挥，指挥演出了歌剧、舞剧、京剧以及交响乐等作品 100 余部。

在四川，指挥家朱崇志从一九三八年从事指挥工作，从一九四九年起任第二野战军第三兵团文工团音乐

指导兼指挥，从一九五二年起任四川省民族歌舞团音乐指导、指挥。半个世纪以来，他指挥演出了不少中外交响乐作品以及歌剧《刘三姐》、民乐合奏、大合唱等各类作品。他是一位抒情指挥，其演出很受群众欢迎。

一九五三年，杨嘉仁教授在第三届世界青年联欢节上指挥无伴奏合唱《半个月亮爬上来》获得合唱银质奖，这是中国指挥家首次在国际音乐表演艺术活动中获奖。

一九五七年八月，在莫斯科举行的第六届世界青年联欢节上，以中央歌舞团民歌合唱队为核心，吸收各大学中的民歌爱好者，组成一支60人左右的“中国青年业余民歌合唱团”前往莫斯科参加联欢节的合唱比赛，指挥由李焕之和王方亮担任，中央广播民乐队担任伴奏，曲目包括《瞧情郎》、《三十里铺》、《茶山谣》、《苏武》等根据中国著名民歌改编的合唱曲，获比赛金奖——一等奖。与此同时，彭修文指挥中国广播民族乐团演奏《春江花月夜》、《金蛇狂舞》、《关山月》等乐曲也荣获金质奖章。

一九五七年四月，聂中明在北京指挥中国首场无伴奏合唱音乐会。他的指挥刚柔相济，干净利落，既借鉴了西方的指挥技巧，又具有浓郁的民族韵味。

一九五九年，为庆祝中华人民共和国成立十周年，严良指挥演出了贝多芬的第九交响曲，受到国内外的重视。

为了民族音乐事业的充分发展，一九五九年十月，李焕之上书文化部，建议成立一个专业性的民族音乐演出团体(包括民族管弦乐队和民歌合唱队)，不久即获批准。一九六〇年二月十五日举行中央民族乐团成立大会，李焕之、唐荣枚分别担任正副团长。秦鹏章任民族乐队

指挥，李焕之兼任民歌合唱队指挥，并注意培养民歌合唱指挥的接班人，如王树人、高伟等人。

老一辈指挥家黎国荃为中国歌剧舞剧事业的发展做出了卓越的贡献。黎国荃原是一位小提琴家，抗日战争期间曾在重庆任中华交响乐团指挥。新中国成立以后，他担任中央实验歌剧院首席指挥，先后演出了中外歌剧《白毛女》、《刘胡兰》、《茶花女》、《蝴蝶夫人》和舞剧《宝莲灯》、《红色娘子军》、《天鹅湖》、《海侠》等。他的指挥简明准确、感情真挚，善于发挥不同乐队的水平和潜力。

由于各大城市交响乐演出活动的广泛开展，交响乐艺术逐渐普及到广大人民群众中。一九六一年春，为纪念列宁诞辰九十周年，李德伦在北京人民大会堂指挥首都400名乐手组成的大型交响乐团演奏了肖斯塔科维奇的第十一交响曲(《一九五》)，听众达1万人。李德伦把“曲高和众”作为自己一生奋力追求的崇高目标。为开拓中国交响乐艺术事业和普及交响乐知识，数十年来，他不辞劳苦奔波于祖国的大江南北，培训各地的乐队、举办一系列音乐讲座，培养了一批交响乐的基本听众。李德伦先后访问过芬兰、古巴、朝鲜、美国、加拿大、苏联、民主德国、法国、卢森堡、西班牙、葡萄牙以及香港、澳门等国家和地区。他的指挥得到了国内外较高的赞誉。评论家认为：“李德伦的指挥风格，热情奔放，如大将军指挥千军万马之势；同时，又能把握不同时代、不同作曲家的作品特色。”

在民族管弦乐队的演出舞台上，也有过规模较大的合奏，即在一九六一年，为庆祝中国共产党成立四十周年，由中央民族乐团、中央歌舞团、中央人民广播民乐

团及电影乐团联合组成一支 200 人左右的大型民族管弦乐队，公推李焕之执棒指挥，在人民大会堂演出《瑶族舞曲》、《金蛇狂舞》获得成功。

一九六四年，为庆祝中华人民共和国成立十五周年，演出了音乐舞蹈史诗《东方红》(3000 人大歌舞)，由著名指挥家黎国荃担任指挥组组长，黄贻钧、严良任副组长，司徒汉、胡德风、秋里、鞠真等人指挥。这是中国指挥家首次集体联袂演出。二十年后的一九八四年，为庆祝中华人民共和国成立三十五周年，演出了大型音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》，由严良任指挥组组长，著名指挥家聂中明、陈燮阳等人参加演出。中国指挥家这两次大规模携手合作的艺术成果具有广泛的社会影响。

严良自一九四一年夏在重庆指挥“孩子剧团”演出《黄河大合唱》半个世纪以来，指挥演出了中外著名合唱艺术歌曲 100 首，上演了西欧歌剧合唱选曲音乐会，内有海顿的《四季》、莫扎特《安魂曲》等古典名曲。他的指挥动作干净、清晰，手势丰富，具有深刻的表现力和强烈的艺术感染力，是中国卓越的、深孚众望的合唱指挥家之一。

“文化大革命”以前，上海交响乐团一直是中国最活跃的交响乐表演艺术团体。在黄贻钧、陆洪恩的指挥下，定期举行星期交响音乐会，演出了大量的中外交响乐作品，乐团和国际乐坛的音乐家之间的合作频繁而富有成果。首席指挥黄贻钧是一位造诣很深、很有影响的指挥家，他为发展上海交响乐艺术事业和中国的交响乐艺术事业做出了巨大的贡献。他的指挥预示清晰、寓意明确、严谨细致，驾驭乐队得心应手，处理不同音乐作品的风格鲜明而完整，是中国的交响乐指挥大师之一。

指挥艺术走向低谷的时期

十年动乱中，全国舞台上仅有八个“革命样板戏”。在此期间，还能够从事专业活动的中国指挥家的实践范围仅限于指挥“样板戏”中的那几个节目，如交响音乐《沙家浜》和《智取威虎山》，舞剧《红色娘子军》和《白毛女》，钢琴协奏曲《黄河》以及用毛泽东诗词谱曲的大合唱等。而西方的音乐一概遭到排斥，“无标题音乐”成了被批判的对象。但具有讽刺意味的是，在一九七三年，英国伦敦交响乐团、奥地利维也纳爱乐乐团和美国费城爱乐乐团先后来北京访问演出。这次官方的邀请不仅冲破了“四人帮”的文化禁锢政策形成的沉闷空气，而且也出现了以“无产阶级文艺旗手”自诩的人物向来自西方的音乐家顶礼膜拜、卑躬屈膝的事件，这在相当大的程度上预示了这种文化政策的破产的一天迟早会到来。

指挥艺术再次扬风

一九七七年三月二十六日，为纪念贝多芬逝世一百五十周年，李德伦指挥中央交响乐团演出了贝多芬第五（《命运》）交响曲，成为十年浩劫之后西欧古典音乐在中国乐坛重见天日的开端，同时标志中国指挥家表演艺术活动的复兴。翌年四月二十三日，韩中杰指挥中央交响乐团在北京民族宫礼堂举行了一场具有历史意义的交响音乐会。这场音乐会由法国电台通过卫星向法国和英国作实况直播。曲目包括柏辽兹的《罗马狂欢节》序曲、

陈培勋的交响诗《心潮逐浪高》和贝多芬的第三(《英雄》)交响曲等中外交响乐作品,音乐会取得极大的成功,在欧洲引起强烈的反响和好评。著名指挥家安德烈·普莱文认为,乐队具有世界水平,指挥对西欧传统音乐很熟悉。韩中杰早年是知名的长笛演奏家,五十年代初从事交响乐指挥工作。一九五五年七月,韩中杰在华沙第五届世界青年联欢节上成功地指挥中央歌舞团管弦乐队(中央乐团前身)演出的交响音乐会,是中国交响音乐指挥家和交响乐团在国际乐坛上首次亮相。该音乐会曲目包括马思聪的《山林之歌》和柴可夫斯基的第四交响曲以及莫纽什科的《哈尔卡》序曲等。一九六一年,韩中杰从苏联学成回国,翌年七月在国内首演柴可夫斯基歌剧《奥涅金》,这是中国歌剧表演艺术达到高水平的里程碑。四十年来,韩中杰不遗余力地支持、宣扬中国交响乐作品,成绩卓著。近年来他努力扩大曲目范围,先后成功地上演了马勒、艾涅斯库、斯特拉文斯基、巴托克、布里顿、格什文和阿伦·科普兰等人的交响乐作品,并且是上海、福州、武汉、西安、广州、山西、广西、福建等地交响乐团的客席指挥。韩中杰是中国贡献卓著很有影响的一位指挥家。

一九七八年七月一日成立的北京歌舞团交响乐队,在黄飞立教授悉心指导下,进行严格的专业训练并举行了多场以古典曲目为主的交响音乐会。

一九七八年七月八日,中央交响乐团恢复星期音乐会(总第一百四十六期),由韩中杰、卞祖善和魏立担任指挥,中断了十年之久的首都交响乐演出活动终于获得了复甦。

中共十一届三中全会以后,改革开放政策给中国交

响乐事业带来了蓬勃的生机。

一九七九年，严良率中央乐团合唱团赴菲律宾参加第一届国际合唱节演出，受到各国音乐家的赞赏。

一九八一年，文化部表彰一批指挥家在各个领域取得的成就，李德伦获交响乐指挥荣誉奖，严良获合唱指挥荣誉奖；韩中杰获交响乐指挥一等奖，郑小瑛获歌剧指挥一等奖。

一九八三年，深圳成立特区乐团（今深圳特区交响乐团），姚关荣任首席指挥。一九八六年，北京交响乐团（原北京歌舞团管弦乐队）正式成立，由李德伦任名誉团长。在李德伦的建议和训练下，山东、内蒙古等地相继成立了省级交响乐团，地方交响乐演奏事业出现欣欣向荣的局面。

一九八七年三月一日，庆祝中国音协表演艺术委员会交响乐爱好者学会成立，在首都体育馆举行了“交响乐之春”大型音乐会，由中央交响乐团、中国广播交响乐团、中央歌剧院、中国歌剧舞剧院、中央芭蕾舞团、中国电影乐团、北京交响乐团、总政歌剧团、总政歌舞团、军乐团、二炮文工团及中央音乐学院等单位组成 800 人的大型乐团联袂演出，由李德伦、韩中杰、袁方、郑小瑛、卞祖善、金正平、王恩悌、谭利华、徐新、刘玉宝、吕蜀中、马文分别出任指挥，李德伦任艺术指导和总指挥，演出了李焕之的《春节序曲》和柴可夫斯基的《一八一二序曲》等中外通俗管弦乐作品。当天演出两场，听众达 36000 人次，可谓盛况空前。

在此前后，上海歌剧院管弦乐队、上海舞剧院管弦乐队、上海乐团、天津交响乐团以及广州、沈阳、武汉、成都、福州、杭州、合肥等省市的交响乐队都积极地展

开普及交响乐的演出活动。一九八九年五月，西安音乐学院交响乐团举行百场交响音乐会纪念演出，由刘大冬教授执棒指挥。该乐团于一九八六年曾与陕西乐团合作，在西安举办了贝多芬九大交响曲的联演活动，获得可喜的成功。

一九八七年十一至十二月，中国广播交响乐团为纪念贝多芬逝世一百六十周年，举办了贝多芬交响曲系列音乐会，由李德伦、韩中杰、袁方、郑小瑛、卞祖善担任指挥，音乐会的实况由中央电视台多次播放，影响颇为广泛。

同年四月，中国电影乐团举行庆祝中华人民共和国成立四十周年音乐会，由金正平、侯润宇、谭利华任指挥。该团除长年从事电影录音工作以外，为活跃和丰富首都的交响乐文化生活也做出了应有的贡献。

一九八五年，上海交响乐团音乐总监陈燮阳指挥贝多芬交响曲系列音乐会并由珠海特区音像出版社出版了《贝多芬交响曲》全集录音带（Z—88020—Z—88025）。这在中国交响乐演出史和录音史上是首创纪录的，即由中国指挥家个人成功地举行这样的系列音乐会并完成录音制品，陈燮阳是第一人，在此之前（一九八三年），法国唱片公司录制中央乐团演奏的贝多芬交响曲全集是由四位中国指挥家分别执棒的：李德伦（第二、五、六）、韩中杰（第三、七、八）、严良（第九）、陈燮阳（第一、四）。因此，陈燮阳这次成功的演出和录音，标志着在中国推广、普及贝多芬交响曲的基础音乐工程进入了一个崭新的新时期。陈燮阳作为新中国培养出来的第一代指挥家已成为活跃在中国交响乐坛上的一位佼佼者。他的指挥洒脱自然，热情奔放，是一位表演艺术型的指挥家。

一九八六年六月和一九八九年十月初，上海交响乐团两度赴京演出。该乐团精湛的艺术表现和良好的精神面貌受到首都音乐界人士和听众的高度赞扬。八十年代中期以来，上海交响乐团在普及交响乐的社会工作方面也很有成效，先后成立了上海交响乐爱好者协会和上海发展交响乐事业基金会，由陈燮阳兼任会长和董事长，保持并巩固了乐团和交响乐爱好者（听众）的经常联系，扩大了乐团与上海企业界及国外赞助团体和友好人士的横向联络，给乐团的发展不断注入新的生机。上海交响乐爱好者协会出版了《爱乐报》（截至一九八九年已出22期），并且组建了上海交响乐爱好者协会管弦乐队，由青年指挥家、上海乐团常任指挥曹丁担任艺术指导兼指挥，于一九八九年七月二十三日成功地举行了首场音乐会，演出了中外通俗管弦乐作品，受到广大听众的热烈欢迎，被著名指挥家黄贻钧誉为“一支充满生气的乐队”。此外，上海市监狱的新岸艺术团交响乐队，其指挥和乐队成员均为正在服刑接受改造的犯人。

在北京，八十年代以来为普及交响乐所做的努力也取得了积极的成果。袁方在中央电视台主持的专题音乐节目“世界名曲介绍”很受群众欢迎。在袁方的主持下，中国广播交响乐团多次举办了现场电视直播音乐会，青年指挥家滕矢初在一九八八年十二月举行的电视直播交响音乐会上崭露头角。

一九八九年三月，纪念交响乐爱好者学会成立两周年，在北京音乐厅举办第二届“交响乐之春”音乐会。中央交响乐团、中央乐团室内乐团、中国广播交响乐团、中央歌剧院交响乐团、中央芭蕾舞团交响乐队、中国铁路文工团管弦乐队、军乐团及北京少年宫管弦乐队参加

演出，由李德伦、陈佐湟、石叔诚、袁方、让·皮里松（法）、卞祖善、范圣琦、吕蜀中、于海、邵紫绶任指挥。音乐会由深圳万科企业股份有限公司赞助，并得到了首都交响乐爱好者的支持。

在著名指挥家黄飞立和郑小瑛精心指导和训练下、北京市中学生金帆交响乐团取得了可喜的发展。一九八九年九月九日，金帆交响乐团由黄飞立教授指挥，郑小瑛担任节目主持人，在北京音乐厅成功地举行了一场交响音乐会。一九八九年四月由郑小瑛任指挥，金帆交响乐团在一次和联邦德国中学生联合演出中获得成功。

指挥艺术的成功

进入八十年代以来，中国指挥家及各类乐团乘改革开放东风登上国际乐坛。一九八一年初，李焕之率领中央民族乐团民乐小组赴日本，指挥日本广播协会（NHK）合唱团，演出郑律成的6首合唱作品及中国民歌合唱，并在日本JVC唱片公司录音。一九八六年，中国青年交响乐团（成立于一九五一年）在邵恩、汤沐海的指挥下，应邀访问了瑞士、意大利、联邦德国、法国、比利时和英国，演出了贝多芬第九交响曲（《合唱》）和陈怡第一交响曲，轰动了欧洲乐坛。一九八七年秋，中央交响乐团由首席指挥陈佐湟（一九八五年获美国密西根大学乐队指挥音乐艺术博士学位）率领前往美国访问，在美国24个城市演出了中外交响乐作品（肖斯塔可维奇第五交响曲和陈怡的第一交响曲等），受到了热烈欢迎。美国报刊评论称赞“陈具有纯正的音乐修养和天才的音乐感。”其后，陈佐湟又率领中国青年交响乐团（成立于一九五

年) 出访苏联、波兰和民主德国, 亦获得巨大成功。翌年, 陈佐湟作为艺术指导及指挥率中央交响乐团赴澳门参加第二届音乐节, 成功地举行了两场交响音乐会。陈佐湟于一九八七年回国出任中央乐团指挥以来着力于扩大乐团的演出曲目, 成功地演出了尼尔森第三交响曲、拉赫玛尼诺夫第三交响曲以及美国现代作曲家的交响乐作品。同时, 他穿梭于国际乐坛, 先后访问了美国和欧洲、亚洲、拉丁美洲的十多个国家, 引起了国内外音乐界的广泛注目和赞赏。

一九八八年秋, 中国广播交响乐团在艺术指导、首席指挥袁方的率领下赴意大利、瑞士、联邦德国、西班牙、奥地利、南斯拉夫等欧洲七国近 30 个城市访问演出获得巨大成功。联邦德国报刊称乐团这次欧洲巡回演出是一次“使乐团走向具有国际声望的长征”。

由徐新、汤沐海任指挥, 中国少年交响乐团首次出访, 于一九八八年九月十九日至十月七日在瑞士演出, 获得成功。

中国少年交响乐团(原中央音乐学院附中红领巾管弦乐团) 常任指挥徐新, 自五十年代末执棒训练该团, 曾多次率领、指挥该团在国内的演出。徐新又是中央音乐学院指挥系主任, 一九八八年五月中国人民解放军总政治部歌舞团出访东欧, 他任艺术指导; 一九八九年三月, 他在北京指挥了普契尼的歌剧《托斯卡》的演出。中国在国际指挥比赛中获奖的水蓝, 曾是他的门生。

才华出众的青年指挥家汤沐海于一九七九年赴联邦德国慕尼黑音乐学院米歇尔·赫伯曼教授指挥班进修。在此期间, 他曾在联邦德国及奥地利举行音乐会, 一九八二年随国际指挥大师卡拉扬深造, 卡拉扬邀请他与柏

林爱乐乐团合作举行音乐会。汤沐海同时担任指挥大师伯恩斯坦的助理指挥。此后，他的指挥赢得了意大利、英国、美国、瑞士以及香港等国家和地区交响乐团的青睐。

一九八八年七月，聂中明率中国广播合唱团赴日本参加国际第五届室内合唱比赛连中三元。十六个欧亚国家和地区的三十多个团体经过激烈的角逐，最后由于该团“表演最出色，声音最优美”赢得了混声合唱、女声合唱和总分第一的3枚金牌。聂中明和其指挥的中国广播合唱团为中国合唱表演艺术史谱写了令人骄傲的一页。

上海交响乐团由曹鹏担任指挥曾于一九七五年赴澳大利亚、新西兰访问演出。一九八七年二月，陈燮阳首次率上海交响乐团赴香港演出。一九八九年十月，在陈燮阳率领下，上海交响乐团访问日本，先后在东京、横滨、大阪、神户、涉谷演出获得圆满成功。在东京，日本作曲家协会主席渡边浦人听完音乐会说：“乐队水平很高”。著名指挥朝比奈隆兴奋地说：“在新中国建立后四十年中，乐团竟能达到这样大的规模和这么高的水平，简直是个奇迹。”上海交响乐团蒸蒸日上的局面正是该团近几年来坚持改革所取得一系列成就的生动体现。

改革开放十年来，中国指挥家同国际乐团的合作交流空前地频繁。

一九八一年一月，姚关荣应邀赴联邦德国指挥科隆乐团和西柏林广播乐团，演奏中国和欧洲的交响乐作品，并向欧洲作实况转播。

一九八一年，黄贻钧应卡拉扬领导的柏林交响乐团邀请，在西柏林举行交响音乐会，演出中外交响乐作品

受到一致好评。

一九八一年二月，马革顺教授应美国合唱指挥家协会邀请，前往美国 21 所大学讲学并举行音乐会，荣获威士明特合唱音乐学院“荣誉院士”称号。

一九八一年夏，韩中杰应小泽征尔邀请，前往美国与波士顿交响乐团合作演出获得成功，评论家称韩中杰“是具有充分职业素养的专业指挥”。同年十月，韩中杰第二次出访美国，指挥洛杉矶地区的瑞德兰市交响乐团演出，音乐会获得好评，当地报纸以“瑞德兰市交响乐团在客席指挥之下闪闪发光”为题发表赞扬文章。一九八八年冬，韩中杰应波兰国家广播乐团之邀，指挥该团在卡托维茨市举行的交响音乐会。

中国著名女指挥家、中央歌剧院首席指挥郑小瑛于一九八五年秋赴澳大利亚、香港，一九八七年赴美国、意大利举行交响音乐会和讲学均获成功。一九八八年夏，她偕中央歌剧院去香港演出并参加芬兰萨冯林纳歌剧节，指挥了歌剧《蝴蝶夫人》、《卡门》和中国交响音乐会，皆大获好评。同年秋天，她应香港管弦乐团之邀，再次赴香港成功地举行了两场音乐会；冬天，又赴芬兰与瓦萨歌剧院合作指挥演出了歌剧《蝴蝶夫人》，并获舆论热烈赞扬，成为第一个应邀在国外排演世界著名歌剧的中国指挥。一九八九年夏，在新加坡第一届音乐节上，郑小瑛成功地指挥了奥芬·巴赫的喜歌剧《奥尔菲下地狱》华语本首演，获得巨大的成功。她的指挥热情奔放，风格严谨、稳健。

一九八五年，袁方应民主德国柏林广播交响乐团、莱比锡广播大管弦乐团邀请，一九八六年应土耳其总统府交响乐团邀请，一九八七年应汉堡北德广播交响乐团

邀请，一九八五、一九八七年应葡萄牙广播交响乐团邀请，一九八九年应葡萄牙新爱乐乐团邀请，成功地举行了多场交响音乐会。袁方在每场音乐会上必演中国曲目，如陈培勋的第二交响曲《清明祭》、交响诗《咏雪》、王西麟的《云南音诗》、苏聪的交响序曲（读唐诗有感而作）以及《二泉映月》等中国管弦乐作品，颇受好评。

一九八 至一九八九年，李德伦先后出访美国、加拿大、民主德国、西班牙、葡萄牙等国家举行交响音乐会。李德伦不无感慨地说：“这是我从事指挥工作几十年来最有成效、最愉快的年代”。

一九八五年九月，香港青年女指挥家叶咏诗在法国贝桑松第三十五届国际青年指挥家大赛中赢得大奖及“金竖琴”奖，并指挥法国室内乐团和卢森堡国家广播交响乐团。她现任香港管弦乐团驻团指挥。从一九八四年起，她先后与广州交响乐团、中央交响乐团、上海交响乐团合作演出获得成功。她的指挥细腻、严谨，注重音乐表现。

水蓝于一九八七年获贝桑松国际指挥大赛第二名；王进于一九八九年获维也纳室内乐团指挥比赛第一名；吕嘉于一九八九年十月获意大利国际比赛第一名；邵恩在一九八八年九月获荷兰阿姆斯特丹第三十二届国际指挥大师班第一名之后，又于一九八九年获第六届匈牙利国际乐队指挥比赛第一名暨巴托克作品优秀指挥奖；台湾青年指挥家吕嘉获一九八九年法国贝桑松国际指挥大赛冠军。这一批在国际指挥比赛中获奖的年青指挥家无疑是加入国际指挥艺术大循环的后备军，在不久的将来，西方著名乐团的指挥台上肯定会出现更多东方的和中国的天才指挥家。

九十年代，活跃在国内乐坛上的后起之秀有：北京交响乐团的常任指挥谭利华，中央民族乐团的首席指挥、艺术指导阎惠昌；上海歌剧院的常任指挥林友声，上海音乐学院青年教师张国勇和上海乐团的常任指挥曹丁等人。他们有着一个共同特点是从事指挥工作起步早、起点高，舞台艺术实践的范围较为宽广，擅长驾驭歌舞、舞剧、交响乐、民乐和合唱等各种大型音乐体裁，显示了坚实的艺术功底和巨大的创作潜力。这一代青年指挥是国家的宝贵财富，是发展中国指挥艺术事业的生力军和希望。

音乐研究机构

中国的音乐理论遗产极为丰富。上自先秦的《乐记》、《乐论》，魏晋的《声无哀乐论》，唐代的《乐书要录》及至明清之际的《乐律全书》、《曲律》、《乐府传声》，历代都有光辉的音乐学术成果留诸后世。然而，数千年中国音乐发展历史上，却从未建立过专门的从事音乐理论研究的学术机构。历代的音乐理论成果，都是学者们在分散的、无组织的状态下凭借个人努力而取得的。

到了二十世纪二十年代，开始有一些民间性音乐社团，如北京大学音乐研究会（后改为北大音乐传习所）、中华美育会、国乐改进社等业余组织出现，这些社团组织在其主持的音乐活动中包含了翻译介绍西洋音乐理论、整理研究中国传统音乐等内容。三十年代初期，一批音乐家在上海相继成立了“中苏音乐学会”、“中国新兴音乐研究会”、“歌曲研究会”等组织，通过集体讨论

进行有关革命音乐理论的学习和研究，以推动新音乐运动的开展。一九三九年，以延安鲁迅艺术学院音乐系师生为骨干，成立了“中国民间音乐研究会”，展开了有组织、有计划地搜集、整理、介绍和研究民间音乐的工作。

当然，在当时十分困难的战争条件下，要想建立一个现代意义上的专业化的音乐学术机构，进而在全国形成一个相对完整的研究体制和分布合理的研究机构网络，是根本不可能的；这一切，只有到了中华人民共和国建立之后，在实现了国家安定、经济繁荣、文化发展的基本条件之后，才得以实现。

中国音乐研究所的建立

一、中国音乐研究所的建立

一九四九年，为了适应中华人民共和国建立以后国家文化建设的需要，中央人民政府决定筹建中央音乐学院，下设一个专业化的音乐学术研究机构——中央音乐学院研究部，由著名学者缪天瑞任该部主任。这是中国历史上第一个专门从事音乐理论研究的国家级学术机构。在一九四九至一九五四年间，研究部积极从事民族音乐资料的收集、整理工作，团结、发现、培养音乐理论人才。一九五四年三月，在中央音乐学院研究部的基础上，在北京正式成立“民族音乐研究所”，其建制仍隶属于中央音乐学院。一九五九年初，中央音乐学院民族音乐研究所更名为“中国音乐研究所”，行政上划归新成立的中国艺术科学研究院领导。一九六一年该院被撤销，中国音乐研究所归还中央音乐学院建制。一九六四年根据国务院指示成立中国音乐学院，并将中国音乐研究所

归划该院领导，杨荫浏、李元庆曾先后担任该所所长。

在整个五十年代，中国音乐研究所的研究工作和资料工作的重点始终放在传统音乐方面，即以中国民族传统音乐遗产的有关图书、图片、音响、实物资料和当代音乐生活中存见的传统音乐为主要对象，积极进行搜集、整理和不同层次的研究工作，取得了丰硕成果。一九五

年，杨荫浏、曹安和等人率先采访了民间艺人华彦钧（瞎子阿炳），录记了《二泉映月》等二胡、琵琶名曲6首（不久，阿炳即病逝），从而为祖国抢救了一批弥足珍贵的音乐遗产。一九五四年，该所组织研究人员去山西河曲地区搜集民歌，出版了《河曲民歌采访专集》。一九五六年，该所在全国17个城市采访了古琴艺人86名，出版了《古琴曲集》。同年，又组织全所大部分力量在湖南省进行音乐普查并出版《湖南音乐普查报告》。此外，亦曾多次组织专项调查组深入少数民族地区，进行民间音乐的专题调查与研究，如对苗族民歌、芦笙音乐的调查研究，对新疆伊犁维吾尔族民歌、对西藏歌舞音乐“囊玛”、“堆谢”和海南黎族音乐的调查研究等，出版了《苗族民歌》、《西藏民间歌舞——堆谢》等著作。

在古代音乐文献的整理研究方面，中国音乐研究所编辑出版了《中国古代音乐史料辑要》、《中国古代乐论选辑》、《琴曲集成》（辑录自唐至清末之140余种琴谱）业已开始修纂。

在注重实地调查、狠抓资料建设的同时，该所积极组织力量进行专题研究和系统性、综合性研究，在这个基础上，一些有重要学术价值的研究专著，如杨荫浏、曹安和的《苏南十番锣鼓》、杨荫浏的《中国古代音乐史稿》（上中两册）及李纯一的《中国古代音乐史稿》（第

一分册)相继完成并出版。

在整个五十年代,中国音乐研究所作为国家唯一的音乐学术研究专门机构,在中国音乐史(包括古代和近现代)和民族民间音乐这两方面的资料建设和理论研究中,一直起着举足轻重的作用,并且逐渐在这两方面显示出自己的学术优势和资料优势,逐渐形成了以杨荫浏、曹安和、郭乃安、李纯一、李元庆、李 民等人为代表的音乐学者群体,这些学者在各自学术领域内起着学术带头人的作用。

二、以点带面的研究体制

在整个五十年代,中国音乐科研机构的发展格局是中国音乐研究所一枝独秀,但同时还存在另外两个方面的研究力量也保持着活跃的态势:一是以中国音乐家协会主办的杂志《人民音乐》为依托,团结、组织了一批理论家和批评家进行了大量的理论批评和学术研究活动,其中不少篇什对新中国音乐事业的发展产生了重要影响。二是各地音乐学院,尤其是中央音乐学院和上海音乐学院的教师,在教学之余也在各自熟悉的领域内进行了比较深入的专题研究,获得了不少有价值的成果,如沈知白、廖辅叔在中国音乐史学方面的研究,钱仁康、张洪岛对于西方音乐史的研究,吕骥对七弦琴遗产的研究,杨匡民、李石根对当地民间音乐的研究,等等。这些学者和全国各地其他学者所进行的理论研究与中国音乐研究所的学术研究活动并驾齐驱,相映生辉,为在中国形成点与面的并存互补、以点带面、点面结合的研究体制准备了条件。

这种以点带面、点面结合的研究体制在五十年代末、六十年代初已经初具规模,其主要标志是:

第一，中国音乐研究所在这个体制中的学术带头人地位和作用得到加强，与全国学术界的联络与业务合作也更为频繁与扩大。一九五九年，由中国音乐研究所联合中国音乐家协会牵头，在全国高等音乐（艺术）院校抽调部分教师，与该所学者一起编写了《中国现代音乐史讲稿》（送审稿），并整理出版了《中国近现代音乐史参考资料》（油印），一套共14册。一九六〇年，该所举办“民族音乐研究班”，来自全国各地的从事民族音乐研究的学者（多数是年青学者）60余人参加了此班，合作编写了音乐院校试用教材《民族音乐概论》，并编辑教学参考资料11种。这是中国第一本对民族民间音乐进行系统性、综合性整体研究的著作，其科学价值已得到国内外音乐学家的一致首肯。

第二，除《人民音乐》外，一九五八年音乐学术季刊《音乐研究》的创刊以及北京、上海两家音乐出版社对音乐理论著作出版的重视，也刺激了音乐理论工作的活跃，使出版工作成为点面结合的研究体制中不可缺少的重要一环。

第三，中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院和其他一些高等音乐院校陆续设立音乐研究室（或民族音乐研究室），设立音乐理论系、音乐学系、理论作曲系或作曲系中的理论专业，不但培养了年轻的理论人才，而且使各地的音乐理论工作者从分散的无组织状态相对集中地汇聚在一起，在教学之余形成一支重要的音乐理论队伍，为日后各音乐学院内普遍建立专门性的科学研究机构在人才上、学术上、组织上准备了力量。

第四，各省市文化厅（局）属下的群众艺术馆、文化馆（站）中亦聚集着一批从事当地民族民间音乐的搜

集、整理、研究工作的音乐干部，由于特殊的工作性质和处在基层所具有的优越性，他们不但把理论研究的触角伸向大都市的学者们的学术视野难以到达的地方，使中国音乐研究体制的梯形结构有了厚实宽阔的底座，而且在这些音乐干部中，一些实际经验丰富、对本地区民间音乐既热爱又熟悉、具有较高理论素养者势必在研究工作中脱颖而出，成为整个音乐理论队伍的一支生力军。

在一九六六年“文化大革命”到来之前，四个方面的研究力量——中国音乐研究所、学术出版机构、音乐院校中的理论力量、艺术馆文化馆中的研究队伍，构成了新中国音乐研究体制的梯形结构的雏型；这种梯形结构的研究体制，已显示出从以点带面向点面结合方向过渡的趋势。

研究体制的瓦解与有限恢复

一、“文化大革命”风暴中的研究机构

一九六六年六月，“文化大革命”的风暴席卷整个中国大陆。按照毛泽东的指示，所谓“资产阶级反动学术权威”是这场“文化大革命”的三大斗争对象之一，于是，在全民大批判的狂潮中，一批为中国音乐理论建设和机构建设做出重要贡献的著名学者，如杨荫浏、缪天瑞、沈知白等人被当作“资产阶级反动学术权威”而遭受政治迫害，失去了人身自由和著述权利，有的甚至被夺去了生命；大批在报刊上发表过学术论文的老、中、青音乐理论家，也都被扣上各种政治帽子，受到无端的批判。“文化大革命”开始后，中国音乐研究所立即被赶到农村接受改造，这个唯一的国家级音乐研究机构在一

个时期内名存实亡；而《人民音乐》、《音乐研究》在一九六六年上半年相继被迫停刊；北京、上海等地的音乐出版机构亦陷于瘫痪状态；各地音乐院校的理论教师们，在“停课闹革命”的浪潮中，不是去批判别人，就是被别人批判；至于各地群众艺术馆、文化馆中的研究队伍，在“文化大革命”冲击下早已溃不成军，根本无法进行正常的业务和学术研讨活动。

经过十七年的艰苦努力才初步建立起来的研究体制梯形结构的雏型，终于在“文化大革命”风暴中骤然瓦解。

二、研究机构的有限恢复

“文化大革命”后期，中国音乐研究所部分地被允许恢复某些学术活动。一九七三年，由该所牵头，抽调北京、上海、广州、西安、武汉部分学者集体编撰《西洋音乐简史》；次年，又邀集全国各地的音乐史家集体编撰《中国音乐简史》，就是这种“有限恢复”的一部分。一九七五年，该所建制从中国音乐学院划归文化部文学艺术研究机构领导。

点面结合，梯形结构的形成

“文化大革命”结束之后，音乐理论工作进入了全面复苏的时代，尤其在中共十一届三中全会以后，意识形态领域内伟大的思想解放运动，国家的社会主义改革和对外开放政策，都极大地推动了音乐理论工作的繁荣和研究机构的健全。它的主要标志是：“文化大革命”前形成的以点带面的格局逐渐为点面结合、全面开花的新格局所取代；点的充实壮大和面的大幅度拓展，使“文

化大革命”前渐成气候的梯形结构由雏型向实体化方向发展，并初步形成了中国音乐研究机构的独特体系。

一、中国音乐研究所的充实与发展

一九七六年，文化部文学艺术研究机构更名为文化部文学艺术研究院（一九八一年经国务院批准正式改称中国艺术研究院），中国音乐研究所遂成为该院下属的专业研究所之一，全称为中国艺术研究院音乐研究所。一九七七年，该所组织研究人员随同吕骥去陕西、甘肃、山西、河南四省，对新近考古发掘出土的新石器时期中晚期的陶埙、商周钟、磬与乐器实物进行测音；一九七八年，去湖北随县曾侯乙墓考察整理出土文物和大型编钟编磬。黄翔鹏、李纯一相继发表《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》、《曾侯乙编钟铭文考察》等专论，引起国内外音乐界和学术界的高度重视。

自一九七八年以来，该所通过中国艺术研究院研究生部连续招收与培养了3届硕士研究生，其中留所工作者14人，充实了该所的研究力量，扩大了学术覆盖面，使学科分布逐步趋于全面与合理。一九八五年，黄翔鹏就任所长之后，对该所内部的机构设置作了调整，设有：中国音乐史（含古代史和近现代史）研究室、中国民族民间音乐研究室（附设声学实验室）、音乐理论（含美学、音乐批评和当代音乐研究）研究室、外国音乐研究室、音乐学术情报研究室等5个专业研究室，以及资料室（含音乐陈列室、录音部）、业务办公室和行政办公室（一九八八年合并为所务办公室）。

在整个八十年代，李元庆、杨荫浏两位学界前辈先后辞世之后，该所除了依然保持和发扬其在中国音乐史和民族民间音乐研究这两大领域的学术优势之外，在音

乐美学、音乐批评、外国音乐研究、当代音乐研究诸方面亦有新的发展和建树。老一辈学者缪天瑞、郭乃安、李纯一在学术研究、编纂审稿、培养硕士博士研究生等项工作中仍然发挥着指导作用，黄翔鹏、吴毓清等一批成熟的学者也在各自的领域内做出了重要贡献。一批中年学者也在八十年代成长起来，在民族音乐学、中外音乐史学、音乐美学、音乐批评、当代音乐研究等领域中均有一批重要学术成果出现，取得了可喜成绩。

经过自建所以来近四十年的收集、积累与整理，该所资料室已成为中国传统音乐最大的信息资料中心，收藏各类书谱 13 万余册(其中尤以中国传统音乐的书谱资料最为完备)，各类录音制品 4 万余件(张、盒)，其中以历年田野作业时现场采录的音响资料最为难得。此外，该所还收藏音乐图片 2 万余帧，各类民族乐器(包括古代乐器和少数民族乐器) 1500 余件，以及国内外罕见的音乐善本书，名贵古乐器和近现代音乐家手稿、遗物等，为所内外和国内外音乐学者的研究工作提供了丰厚的资料和信息。袁荃猷等编辑的《中国音乐史图鉴》、孟宪福等编纂的《中国音乐书谱志》，前者为国内难得的一本音乐图像学著作，后者是关于中国音乐书谱检索寻踪的指南，两者出版后均在国内外音乐学界受到重视和欢迎。

自八十年代以来，该所公开出版的科研成果很多，其中有：缪天瑞、郭乃安、吉联抗联合主编的《中国音乐词典》，许健的《琴史初稿》，吴钊、刘东升的《中国音乐史略》，李 民、简其华的《音乐采访手册》及苗晶、乔建中合著的《论汉族民歌近似色彩区的划分》等。此外，该所集中所内研究力量，承担了国家重点科研项目《考古发现上古乐器综论》、《二十世纪外国音乐家词

典》、《中国琴曲集成》、《中国乐律学史》等课题。该所编辑出版的大型音乐学术季刊《中国音乐学》以及《中国音乐年鉴》，具有重要的学术价值和资料价值，在国内外享有广泛声誉。

从八十年代中期起，该所坚持开门办所的方针，积极介入现实音乐生活，密切联系国内外音乐学者，推动各项研究工作的开展，使该所逐渐成为中国最大的音乐科研中心，信息资料中心和音乐学人才的集结中心。

二、音乐院校音乐研究所的建立与发展

在五六十年代，中央、上海及各地音乐学院大都设有小规模的研究机构，由于侧重点的不同，或称音乐研究室，或称民族音乐研究室，或称创作研究部。中共十一届三中全会以后，音乐理论研究普遍受到重视，各地音乐学院纷纷在原来研究室的基础上，充实力量，扩大规模，正式建立音乐研究所：

中央音乐学院音乐研究所建立于一九八五年三月，所长汪毓和；

中国音乐学院音乐研究所建立于一九八四年，所长董维崧；

上海音乐学院音乐研究所建立于一九八二年三月，历任所长为廖乃雄、罗传开；

武汉音乐学院音乐研究所建立于一九七九年五月，历任所长为林路、杨匡民、孟文涛；

西安音乐学院音乐研究所建立于一九八八年五月，所长高士杰；

四川音乐学院音乐研究所建立于一九八六年五月，所长李忠勇；

沈阳音乐学院音乐研究所建立于一九八五年六月，

所长王其慧；

星海音乐学院音乐研究所建立于一九八六年七月，所长杨叶；

天津音乐学院音乐研究所建立于一九八四年五月，副所长赵砚臣。

在上述九所音乐学院的音乐研究所中，中国音乐学院、上海音乐学院、中央音乐学院三家研究所有着各自的优势和特色。中国音乐学院音乐研究所的优势在传统音乐学方面，冯文慈、董维崧、沈洽、何昌林等人均是各自研究领域内的知名学者。上海音乐学院音乐研究所的优势则在音乐美学、近现代音乐家研究和外国音乐的研究、编译方面，罗传开、叶纯之、焦杰、戴鹏海、汪启璋、顾连理、蒋一民等人在上述领域内做出了贡献。中央音乐学院音乐研究所在中国音乐研究（王震亚、汪毓和、田联韬）、音乐编译（张洪模、韦郁佩）等方面也做出了自己的贡献。

与上述三所相比，其他六家音乐学院的研究所在研究视野的开阔和学科涉及的广度上，在研究所整体学术实力方面并不平衡，但它们根据自身的条件亦各有其优势和不同的侧重，而且大都具有如下两个特点：一是科研和教学的关系较为密切，强调科研和教学的有机结合，以科研促进教学；二是把当地民族民间音乐的收集、整理、研究当作本所科研工作的重心。一些学者，如杨匡民、宋大能在民族民间音乐的研究方面，孟文涛、高士杰在外国音乐研究方面，都有自己的建树。

在整个八十年代，九家音乐学院音乐研究所的建立与发展，是中国音乐理论队伍中一支极富生气的队伍，成为音乐研究体制立体化梯形结构中一个极为厚实的中

坚层面。从地理分布的形势看，除中国、中央两院地处首都外，天津院地处华北，沈阳院地处东北，西安院地处西北，四川院地处西南，上海院地处华东，武汉院地处华中，星海院地处华南，使音乐理论的视野基本上覆盖了各个大区，在全国形成一个比较合理的音乐科研机构 and 人员分布的网络。

粉碎“四人帮”之后，随着各院校音乐研究所的建立，音乐学系的创立与建设也有了极大的发展。在八十年代，绝大部分院校都建立了音乐学系，并且在师资队伍中积聚了大量的音乐学者，他们在教学之余，在音乐学诸领域中均有令人瞩目的成就。如在音乐美学方面，有于润洋、何乾三、张前等人；在中国音乐史方面，有夏野、蔡仲德等人；在西方音乐史方面，有钱仁康、谭冰若、黄晓和等人；在亚非拉音乐研究方面，有陈自明、赵佳梓等人；在近现代音乐史方面，有陈聆群、张静蔚、梁茂春、戴嘉枋等人。此外，各地艺术学院、高等师范院校的艺术系也聚集了一批音乐理论工作者，如姚思源、王安国、王耀华、茅原、孙继南、刘再生等人，他们都在各自研究领域内做出了独特的努力和贡献。

三、各专业研究(学)会的创建与活跃

中国进入社会主义新时期以来，在音乐研究体制和机构设置方面出现了一个值得重视的新事物，即音乐学各分支学科、各研究专业的研究会、学会纷纷创立并显示出一派繁荣活跃的景象。这些民间性的学术团体是非实体性的，大都没有固定的资金来源，没有固定的人员编制，有的甚至没有专门的办公地点。其成员在通常情况下均为在本学科、本专业内从事科研、教学、编辑、出版工作的专业理论工作者，一般由该学科、该专业领

域内较有学术名望的学者、教授担任学会或研究会的领导职务，而且常常有一两位在学术上有一定造诣、热心于公益事业、具有奉献精神 and 相当组织能力的中青年学者充当学会的组织骨干。这些组织骨干不但承担一切会务，按学会领导机构的决定制订具体的学术计划和实施方案，而且常常负责为学会筹措资金、组织学术会议。在这些学会或研究会中，规模与影响较大，其活动较为活跃者有：

中国传统音乐学会，创建于一九八六年八月，会长黄翔鹏；

中国音乐史学会，创建于一九八五年秋天，创会会长吉联抗，现任会长赵 ；

中国音乐美学研究会，创建于一九八二年十月，创会会长李业道，现任会长于润洋；

中国少数民族音乐学会，创建于一九八六年八月，会长刘烽；

中国东方音乐学会，创建于一九八七年，会长江明；

中国律学学会，创建于一九八六年九月，会长赵宋光；

此外，还有一些更加专门化的研究会，如美国音乐研究会（创建于一九八六年），苏联音乐研究会（创建于一九八七年）等。

这些学会以主办全国性的专题学术会议或本学科的年会作为自己最主要的活动方式。这种方式在团结、组织国内外学者，推动学术研究，活跃学术空气，促进科研成果的发表与交流，发现与培养音乐理论人才等方面，均发挥了独特的、十分重要的作用。

四、各省市自治区的音乐研究机构网络

这个网络是在五六十年代原有基础上扩充、发展起来的，其主要成份是：

(1)文化厅(局)属下的艺术研究所中的音乐研究室或音乐舞蹈研究室；

(2)省、市、自治区艺术院校、师范院校研究机构中的音乐研究室(组)；

(3)群众艺术馆、文化馆音乐组中的音乐理论干部。

这个研究机构网络主要从事本地区民族民间音乐的收集、整理、介绍和研究，其中不少人参加了中国民间音乐四大集成各个地方卷的编纂工作，部分省、市、自治区的研究者开始着手编修当地的音乐志。这是中国音乐研究体制中能够将自己的理论触角伸向基层、伸向民间的“最前沿”，是立体化梯形结构宏大而敦实的基座；在它们中间，涌现出一批实际经验丰富、有较高理论素养并在当地民间音乐研究中做出贡献的优秀学者。

五、学术出版事业的繁荣

八十年代，除了国家级的人民音乐出版社出版了不少音乐学术著作外，原上海文艺出版社音乐舞蹈编辑室开始独立建社，全称上海音乐出版社，几年来出版了不少有价值的学术著作和工具书。此外，文化艺术出版社、教育等专业出版机构也相继出版了一些音乐学术著作。

在期刊方面，除原有的《人民音乐》、《音乐研究》在粉碎“四人帮”后不久相继复刊并在整个新时期的音乐学术活动中起到了促进和推动作用之外，一个意义重大的新进展是，研究机构或各音乐艺术院校主办的学术理论刊物成批涌现。它们是：

《中国音乐学》(中国艺术研究院音乐研究所主办)

《中央音乐学院学报》(中央音乐学院主办)、《中国音乐》(中国音乐学院主办)、《音乐艺术》(上海音乐学院主办)、《交响》(西安音乐学院主办)、《黄钟》(武汉音乐学院主办)、《音乐探索》(四川音乐学院主办)、《音乐学习与研究》(天津音乐学院主办)、《乐府新声》(沈阳音乐学院主办)、《星海音乐学院学报》(星海音乐学院主办)、《艺苑(音乐版)》(南京艺术学院主办)、《齐鲁乐苑》(山东省音协主办)、《民族音乐》(云南省民族艺术研究所主办)、《民族民间音乐》(广东省民族民间音乐研究室主办)。

各地音协等单位主办的可刊登学术性论文的杂志有《歌剧艺术》(上海音协、上海歌剧院、上海音乐学院联合主办)、《音乐生活》(辽宁音协主办)、《中国音乐教育》(人民音乐出版社主办)。此外,像《文艺研究》(中国艺术研究院主办)、《艺术广角》(辽宁省文联主办)等综合性文艺理论刊物亦辟有常设性的音乐理论专栏,发表了一些很有影响的音乐学术论文。

这些出版单位和学术期刊社,在新时期十年中自然地形成了一个音乐学术成果的出版系统,这个系统在整个中国音乐研究体制的立体化梯形结构中又是一个极为重要的层面——它们通过各种途径与各级音乐研究机构、各专业学会、各地各学科的理论工作者保持着广泛而紧密的联系。例如,《中国音乐学》编辑部通过举办一年一度的音乐理论读书研讨会这一形式,联系着各学科的专家学者,促进了学术交流,加强了学科建设,为他们提供发表学术成果、交流学术经验、进行自由讨论和民主争鸣的学术园地,成为组织理论队伍、推进学术研究事业、发现与培养人才的最活跃的建设性力量之一。

总之，中国艺术研究院音乐研究所、九家音乐学院的音乐研究所和音乐学系、各地艺术院校与师范院校的音乐学术力量、各省市自治区的音乐研究机构网络、由音乐出版社和学术性期刊群构成的音乐学术出版事业，这些都属于有组织、有编制、有经费的“硬”机构；而各个专业学术研究（学）会以及中国音乐家协会理论委员会则属于“软”机构。两者并存，已经形成了一个层次分明、“软”“硬”结合、各具特色、相互补充的音乐研究体制。这种立体化的梯形结构为中国音乐事业的繁荣发展做出了巨大贡献，而且这个机构的形成、发展和逐渐完善的事实本身，就是中国音乐学术事业繁荣发达的重要标志之一。

音乐研究机构建设面临的问题

一、研究体制的改革势在必行

中国音乐研究机构及其管理体制，在八十年代前期仍然沿袭五六十年代形成的模式，机关化的倾向明显，内部关系不顺，人员臃肿，人浮于事，大锅饭、平均主义思想严重，科研人员的积极性、创造性受到伤害。八十年代中后期开始进行研究机构管理体制的改革，如引进竞争机制，制订科研人员考核、奖励和职称评定制度，科研人员实行聘任制等。但在试行过程中，困难很多、阻力很大、问题不少，因此其实际收效甚微。一些重大问题的改革与实施，如研究课题的选择、申报、审核、批准，科研经费的拨放、管理、使用，科研成果的评估、出版、奖励，重点课题的确定及其程序，科研人员、资料人员的业务培训和优化组合，科研人员、资料人员、

行政人员的岗位责任制及相互关系的调整,等等,尚未制定出一套行之有效的管理办法来加以规范,或者有章不循,“人治”现象依然普遍存在。这些都是阻碍音乐研究机构改革的消极因素,不利于音乐学术事业的发展。

二、经费紧缩导致研究机能萎缩

在五六十年代,频繁的政治运动常使音乐研究工作受到巨大冲击。到了八十年代,研究机构和学术活动则在商品经济浪潮的冲击、国家经济面临一定困难的情况下,显得机能萎缩,运作不灵。由国家拨款的研究机构因为经费拮据而无法开展正常的学术研究工作,音乐出版社和各个学术期刊也因此陷入困境。那些自筹资金的各个专业研究会,也因失去了资金来源,或找不到足够的资金来源,有的不得不大大减少了学会的活动,而大部分实际上处于瘫痪半瘫痪状态。

三、人才外流与断层日趋严重

八十年代,一批卓有声誉的老一辈音乐研究家年事已高,有的已经辞世,有的相继退出科研第一线,五六十年代培养和成长起来的中年学者成了音乐学术事业的中流砥柱。但从整个科研人员的年龄结构来看,在五十至六十岁之间存在着一个断层。自八十年代以来,音乐理论领域人才外流现象十分严重,大批国内培养的音乐学士、硕士、中青年的助教、讲师、副教授(或相同于同类职称的研究人员)纷纷到国外深造。这又在二十五岁至三十五岁之间造成一个断层。前一个断层使现役科研人员中缺乏各个学科的学术带头人;后一个断层使科研队伍后继乏人。

研究机构和体制立体化的梯形结构在八十年代业已初步形成,但是这种结构态势在很大程度上处于自在状

态中，在结构内部缺乏相互间的自觉的联系、沟通、协同、交流和整体性的合作，缺乏成龙配套的一盘棋意识和宏观的系统性构想。因此，理顺其内部关系，使梯形结构在实践中不断完善、不断发展，才能使音乐研究机构和整个音乐学术事业摆脱暂时的困难，走上一个更加繁荣的新阶段。

音乐美学

音乐美学是研究人类音乐立美审美实践普遍规律的一门特殊的艺术哲学。在音乐学各分支中，它具有基础理论学科的意义。由于它论域的无比广博、论题的特殊繁难，受到许多相关学科（如心理学、思维科学）发展水平的局限，所以至今在世界上也仍是一门不成熟的科学。

在中国，虽然自古就产生了《乐记》、《声无哀乐论》等音乐美学著作，代表着音乐美学在封建社会取得的高度成就而令炎黄子孙感到自豪，但在长期的封建主义桎梏下，由于经济落后的制约，这门学科逐渐衰落。二十世纪以来，音乐的面貌发生了很大的变化，音乐美学的研究却一直是个薄弱的环节。战乱频仍、民不聊生的旧中国，为音乐美学留下的，仍是一片尚待开发的领地。

一九二一年中国共产党诞生后领导的人民革命在广阔的范围内传播了马克思列宁主义，毛泽东一九四二年发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》为文艺事业的发展指明了方向。《讲话》中提出的许多重要原理对于音乐美学的研究来说，同样具有根本的指导意义。但正如毛

泽东在《讲话》中即已指出的那样：马克思主义“只能包括而不能代替物理学中的原子论、电子论”，马克思主义的一般文艺理论，也不能代替音乐美学对于音乐这门特殊艺术的研究。因为“事情并不在于把”这些原理“从外面注入”音乐，“而在于从”音乐中“找出这些规律，”并从中“加以阐发”。显然，这样的工作在紧张繁忙的战争环境中难以提上议事日程。但正是人民革命的伟大胜利，为中国文化事业的发展开辟了广阔的道路。中华人民共和国成立后，创建以马克思主义为指导的音乐美学，就成为中国音乐美学工作者光荣的历史使命。

艰难的探索与创立时期

一、基础建设：外国美学论著的译介

中华人民共和国成立后，随着各音乐团体、音乐院校相继恢复和组建，音乐创作、演出、教学和出版等事业逐步走上正轨，但由于基础薄弱、人才匮乏，真正的音乐美学学科尚未建立。当时，切实可行的做法就是借鉴苏联和东欧社会主义国家的音乐美学理论。这方面，首先是翻译工作者起了先锋和桥梁的作用。自一九五四年翻译出版了克林列夫（后改译为克列姆辽夫）的《音乐美学问题》之后，陆续出版了《论现实在音乐中的反映》、克列姆辽夫的《音乐美学问题概论》和《苏联音乐美学问题》。此外，《音乐译文》杂志从一九五五年起，先后发表了苏联学者讨论音乐形象的论文10余篇，后汇成文集《论音乐形象》单独发行。最后，是波兰音乐美学家索菲娅·丽莎的《音乐美学问题》一书的出版。可以说，新中国以马克思主义为指导的音乐美学的建设，

就是以此为发端的。其中尤以克列姆辽夫的《音乐美学问题概论》和丽莎的《音乐美学问题》两书影响最大。前者翻译较早，熟悉的人更多些。他（她）们都是真正的学者，熟悉马克思主义，精通音乐和历史，并有广博的知识。他们的著作的确向中国音乐界展示了一个广阔的，包容自然、社会和人的本质的音乐世界。克列姆辽夫的著作以列宁主义反映论为基础，通过音乐音调——音乐逻辑——音乐形象的航线，系统地论证了音乐与现实生活的关系，试图具体地、音乐化地阐明现实在音乐中的反映道路。丽莎则以斯大林的《马克思主义与语言学问题》中对基础、上层建筑、语言等概念为依据，同样也从探讨音乐与现实的关系出发，研讨了音乐是否为基础服务，音乐的持续存在和可变性，音乐中的阶级性因素与非阶级性因素，音乐中的价值标准，音乐与语言的关系等问题。总之，克列姆辽夫着重对音乐自身本质的哲学认识论方面的探讨，丽莎则将这种探讨纳入了更广阔的社会学的背景之中，而且双方都借鉴了音乐物理、生理、特别是巴甫洛夫心理学方面的科学成果。对中国音乐界来说，这的确是一次音乐美学知识的大普及，它使人们初步领略到了什么是音乐美学，它将以怎样的方式存在，又当如何研究，进而也就可以体会到，把马克思主义的基本原理应用于特殊对象时，决不像解一元一次方程那么简单，它需要多么精深的研究与发挥啊！虽然克列姆辽夫的那本著作并非无懈可击，它的一些缺点甚至也在实践中造成了一些不良的影响，但总的说来，苏联音乐学家们的著作对于中国音乐美学的启迪是巨大的，功不可没的。而丽莎的那本著作着眼于音乐与社会的关系，却能力避庸俗社会学和形而上学的影响，遵

循斯大林经济基础与上层建筑的基本原理，又不人云亦云，而是充满辩证的灵活性。其观点对于坚持马列主义，反对“左”右两种倾向的斗争都有重要意义。这本书问世之际，国内的形势已日益严峻，后来连克列姆辽夫在内都被认为是“修正主义”，所以其影响稍次于前者。

五十年代初，中国几乎还没有从事音乐美学的专门人材，但随着苏联和东欧社会主义国家音乐美学著作的引进，广大音乐工作者也开始了学习、应用、研究的艰难历程。

二、初步探索：中国学者的美学研究

一九五三年，李焕之发表《我对音乐中社会主义现实主义的理解》一文，是新中国成立四十年来，较早发表的具有音乐美学意义的论文。作者未满足于照搬文学理论中的概念，而是鲜明地提出了“音乐反映现实生活的可能性与规律性”的问题。他从音乐的特殊性出发，就音乐通过形象反映生活的原理发表了自己的见解，从而使他对现实主义的理解比较符合音乐的实际。此后出现了不少运用美学原理的文章，尤以对具体作品进行音乐形象的分析最为典型。通过这种分析，人们加强了对美学的理解，锤炼了美学意识，这对今后独立的音乐美学的萌生无疑是必要的准备。

进而是根据音乐美学原理对某一类具体问题的研究。一九五九至一九六〇年间，曾经开展过关于戏曲——民间音乐中“一曲多用”的形式与音乐形象的关系的讨论。在《音乐研究》上先后发表茅原、周大风、郭乃安等人的论文，观点虽各有分歧，但大都站在音乐美学的高度去分析问题，大量地围绕“音乐形象”，“确定性与不确定性”，“具体性思维与概括性思维”，“内容与形

式”等美学范畴，力图为传统音乐的存在方式和表现方式提供规律性的理论说明。从茅原提出的戏曲音乐的“一曲多用”，到周大风的“一曲多变应用”，再到郭乃安的“民间曲调的可塑性”这一概念的提出，可以看出理论的概括在广度、深度和高度上的升华。“可塑性”这一概念的提出，已不再是一种感性现象的描述，而是揭示了这一特殊问题本质的理论创造了。如果说，在音乐评论中面对个别（作品）的美学分析属于音乐美学的应用的话，那么这场关于“一曲多用”的研究和讨论则是针对“特殊”的，因而具有了应用美学的品格。这场讨论持续了多年，后来发展为对于“确定性与不确定性”，“内容与形式”等许多美学范畴本身不同理解的争鸣，便显示出向“一般”过渡的趋向。个别——特殊——一般，显示着音乐美学的认识航程。

与此同时，着手建立面向一般的音乐美学的努力也开始付诸行动了。一九五八至一九五九年间，中央音乐学院音乐学系组成一个美学小组，在“大跃进”、“放卫星”的形势下，曾围绕编写《音乐美学概论》进行过短期的学术活动。该院院刊曾发表过这个《概论》的提纲，并就这个提纲组织过一些讨论。可惜随着“拔白旗”、“反右倾”的政治形势的到来而中途夭折了。如有关音乐形象的几个问题的讨论，即音乐的特殊性、音调、音乐逻辑三个问题的讨论。讨论是经过充分准备的，每个问题都有人作中心发言，讨论中的意见也不尽相同。从总体上看，在这个问题上基本上是接受克列姆辽夫体系的影响，但发言者也有不少自己的独立见解（包括对克列姆辽夫某些论点的批评），证明与会者中已有了相当的独立思考能力和理论思辨的水平。但是讨论未能坚持下去，

预定的编写计划也未能实现。也许这只是一次流产了的努力，但毕竟是新中国成立以来的第一次。它锻炼了思维也准备了人才。

由于一九五七年的反右派斗争，一九五八年的“大跃进”、“拔白旗”，一九五九年的反右倾等一系列政治上的失误，导致了文化事业的萧条。一九六〇年，中央提出“调整、巩固、充实、提高”的八字方针，周恩来总理领导了文艺界的调整工作，提倡艺术民主，尊重艺术规律，贯彻双百方针，终于使文艺事业恢复了生机。音乐美学在这一形势下，经过努力也开始显露了活力。一九六二年四至六月，中国音协四川分会理论创作委员会连续举行 10 多次座谈会，其中对于音乐美学问题予以了特别的关注，突出地研讨了“如何从音乐的特殊规律出发，正确理解音乐的内容与形式的关系，形式有无阶级性，形式的民族特点及其继承与发展的辩证关系”等问题。此外，在上海也有人以《音乐艺术的特点及内容的探索》、《音乐形象问题》为题作了讲演。在报刊上也出现了一些结合创作实践中的问题，又较注意规律抽象的文章。例如，赵宋光的《关于器乐塑造形象的几个问题》就写得简洁明快、切中时弊。他站在美学原理的高度，对当时在交响乐创作中以人们熟悉的音调当语言符号，不适当地追求外在描写以及试图在音乐中直接表现戏剧情节的真实等现象的批评，是合乎音乐艺术规律的，可惜没有受到多少重视和理解，以至于后来在“文化大革命”的音乐创作中，此类贴标签式的做法愈演愈烈。在当时，此类做法正以“现实主义”的名义而显得时髦的时候，敢于提出批评是需要勇气和眼光的。他的这篇批评文章，实际上是他当年六月完成的一篇题为《试论音

乐艺术的形象性》的长篇美学论文中若干观点的具体应用。专论后来由于文中深奥的哲理而被视为“三脱离”，险遭“批判”，只印了一个油印本在小范围内传阅过。这篇文章是这一时期出现的一篇真正达到了美学高度的专论，而且是一九七九年以前的唯一一篇，成为中国音乐美学从引进、学习、应用到独立思考并试图有所超越的一个标志。

赵宋光是新中国培养出来的第一代大学生，先攻哲学，后修音乐，五十年代中期曾留学民主德国，学习音乐物理学和音响导演，有着创作、教学、研究等多方面的实践经验。在哲学、美学、教育心理学、民族音乐学和律学诸方面都有很深的造诣。《试论音乐的形象性》一文，一方面对苏联学者的许多合理的观点加以吸收，和克列姆辽夫一样，他肯定“音乐形象”这一概念，并以音响的物理性能以及生理学、心理学为基础，唯物地分析了音响手段的特殊性、长处与短处。他试图克服自然科学唯物主义的直观性，把自己的美学观建立在经过历史积淀的实践唯物主义的基础之上，使之既区别于唯心主义，又区别于直观的唯物主义，把实践主体的情感性作为音乐反映生活的重要途径。他认为艺术的功能主要在于“帮助社会意识完成从理论领域到实践领域的过渡”，他不指名地批评了克列姆辽夫的“音乐反映现实音响”，“音响原型+人化”的公式。他认为，音响手段与其反映的对象的关系，主要不是直接模拟的关系，也不是语言符号与语义之间的关系，而是手段与对象彼此分化的一种以情感为中心的比拟关系。这就为音乐美学的研究开辟了新思路。遗憾的是该论文直至一九七九年才得以在《美学》第一期上公开发表，时隔已是十七年。

古代音乐美学思潮的研究，不仅具有文化史、思想史和音乐美学史的意义，对于建设具有中国特色的音乐美学尤其具有奠基性的意义。但古代音乐文献散见各处，且因年代久远，语言变迁，阅读方面发生许多困难。所以，着手研究之前，首先就需要做大量的收集、整理和校译工作。在这方面，吉联抗做出了开拓性的贡献。他在一九五六年开始至一九六三年，先后发表《乐记译注》（一九五八年）、《孔子、孟子、荀子论乐》（一九五九年）、《墨子·非乐》（一九六二年）、《吕氏春秋音乐文字译注》（一九六三年）四部小丛书（此项工作一直持续到作者去世前的八十年代，计有12种之多）。另外，当时的中央音乐学院音乐研究所（后改属中国艺术研究院）编有《中国古代乐论选辑》。该书自先秦至清代编排、汇集了历代主要论乐的文字，为今后的研究提供了方便。而对这些文献的研究，当时只有少数人写过少许文章，显得势单力薄，处于零散状态，古代与现代的研究也还未充分地结合起来相互促进。但是，在一九五四年至一九六三年间所做的努力，还是使中国音乐美学的建设从无到有，为其发展奠定了一定的基础。由于“左”的干扰和某些认识上的局限，自一九六三年之后，一切有关这方面的研究都销声匿迹了。

“文化大革命”前夕，“形象思维论”已被判定为“反马克思主义的思想体系”，在“文化大革命”中更是被列为“黑八论”之一而遭到“口诛笔伐”。美学作为一门科学整个被认为是“资产阶级”的东西。因此，美学（当然包括本来就不景气的音乐美学）在“文化大革命”中也就一概被“横扫”，荡然无存了。

蓬勃发展的新时期

一九七六年十月，粉碎“四人帮”的历史性胜利，终于宣告了“文化大革命”这场浩劫的结束。政治上的解放为思想上的解放创造了条件。随着整个国家把战略重心转移到经济建设上来，文化建设也开始了一个崭新的时期。音乐美学的研究也终于迎来了一个充分发展的大好局面。

新时期的音乐美学研究是在深入揭批“四人帮”，肃清极左思潮的影响并认真总结工作中的经验和教训的基础上得以恢复的。一九七九年十二月，中国音乐家协会在广州召开了全国音乐理论工作座谈会，与会代表 20 余人。音乐美学问题作为一个独立的部分列入了议程，这是三十年来的第一次（后来音乐美学界的人士将这次会议追认为第一届全国音乐美学会议）。中国音乐家协会主席吕骥在会上对“文化大革命”前十七年的理论工作进行了回顾和总结，针对音乐美学的研究，指出：“过去若干年来，音乐美学作为一门独立的学科，一直没有受到应有的重视。一九四二年毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》为我们解决了文艺上的许多根本问题，我们认为既然……一系列重大问题已经解决了，似乎音乐美学上的重大问题也就随之解决了，再提出音乐美学这个问题的必要性就不大了。但最近若干年以来，大家越来越感觉到音乐美学作为一门独立的学科，还有许多重大问题需要深入探讨。”

吕骥对这个问题的回顾实事求是，道出了认识上的根源。他的讲话标志着音乐美学作为一门独立的学科终

于获得了承认，并得到了应有的重视。从此，这门学科的建设便蓬蓬勃勃地开展起来。一九八二年十月于江西南昌，一九八五年十二月于福建省漳州市相继召开了第二、三届全国音乐美学会议。代表人数依次增加，论文逐渐增多。在第二届音乐美学会议上，成立了音乐美学学会。此外，规模不等的学术会议，也在各地频繁举行。一九八五年四月，中央音院召开《乐记》、《声无哀乐论》学术讨论会；一九八六年十二月，《中国音乐学》编辑部主办“音乐美学的哲学基础和研究对象”的读书研讨会；一九八七年七月，在福州召开福建省首次“音乐美学研讨会”等。

一九八六年八月，在辽宁兴城召开的中青年音乐理论家座谈会上，集中探讨了现阶段音乐理论的战略问题。会议指出：“这样的战略观念是：为提高中华民族的音乐文化水平，为推动音乐实践的顺利发展，音乐理论工作者应为建立马克思主义的中国音乐学的科学体系而奋斗。当前的战略重心应按照这门学科发展的客观规律，把注意力放在对学科的发展具有长远意义的基础工作上。”这一战略观念得到了与会者的普遍认同。这反映出在“文化大革命”之后，音乐理论工作者在总结了学科建设正反两方面经验的基础上，尊重科学规律、重视基础建设的意向。音乐美学作为一门基础理论学科，尤其需要克服那种急功近利，头痛医头、脚痛医脚的实用主义的影响。实际上，“文化大革命”之后，音乐美学所取得的突出进步，就在于拓宽了视野，多方借鉴，重视了基础建设，力求避免简单片面，朝着系统化的方向迈进。

第一，逐步形成了一支音乐美学的专业队伍。

一九七九年以来取得的突出成绩是人才的培养。各

地音乐院校相继开设了音乐美学的专业课和共同课。例如，实力最雄厚的中央音乐学院就先后开设了“中国音乐美学史”、“西方音乐美学史”、“音乐美学基础”、“音乐表演美学”、“二十世纪西方音乐美学”等8门课程。中央音乐学院、上海音乐学院、中国艺术研究院研究生部先后培养出几批音乐美学专业的研究生或大学生，从而使专业队伍逐步扩大。至一九八九年，这支队伍老中青结合，专业与业余相补充，具有了较完备的规模与阵容。在这支队伍中，既有五六十年代就开始从事音乐美学研究的老专家，又有“文化大革命”之后成长起来的中青年一代，还有从各省市音乐美学爱好者中涌现出来的新秀，其数量日益增长。正是依靠着这批力量，使新中国音乐美学的研究，无论是基础的扎实，还是视野的开阔和钻研的深度，都有了较大的进步。

第二，加强了资料的建设和对中外遗产的译述。

十年来，音乐美学另一方面的成就在于加强了资料的建设并对中外遗产作了大量的译述，从而开创了一个目光远大、胸怀宽广、而又脚踏实地的学科建设的新时期。

对中国古代音乐美学遗产的收集、整理和研究工作，是十年来音乐领域成绩突出的部门。继吉联抗之后，蔡仲德于一九八三年完成《中国音乐美学史资料注译》，在中央音乐学院油印试用三年后，交付出版。该书分上下两卷，选录了自先秦至明清的具有美学意义的文献，前面加简要介绍说明，后加注释、今译、附录，选材详略适度，注释简明得当，表现出作者深厚的文献功底，对中国传统音乐美学思想的研究和建设具有中国特色的音乐美学体系做出了基础性的贡献。与此同时，作者的《中

国音乐美学史论》也于一九八八年出版。书中集结了作者自一九七九年以来陆续发表的专论 16 篇,内容涉及自先秦至明末主要文献的研究,对各家各派的学说逐一介绍、评述,使古代音乐美学史初具了规模。音乐美学界围绕《乐记》、《声无哀乐论》、《溪山琴况》等代表性的音乐美学历史文献的理解展开了热烈的讨论和争鸣。通过争鸣,使问题的研究逐步深入和提高,突破了“文化大革命”以前的一般介绍和论述的水平。《乐记 论辨》一书,收集了自四十年代以来学者们探讨《乐记》的文章,可以代表学术研究日益深入扩展(此书出版后,《乐记》的研究与论辨仍络绎不绝)的轨迹及其所达到的水平。

在对西方音乐美学史、论的翻译、介绍和述评方面,也较以往有了突出的进步。先后出版了汉斯力克的《论音乐的美》、卓菲娅·丽莎的《论音乐的特殊性》、柯克的《音乐语言》、康斯坦丁诺夫(苏)和安盖诺夫(保)等编著的《音乐美学原理》等等。加以社会科学、人文科学界大量出版物的涌现,为音乐美学提供了开阔的视野和丰富多样的参照系。此外,何乾三、叶琼芳翻译的《音乐美学——外国音乐词书中的九个条目》、何乾三选编的《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐(自古希腊、罗马至十九世纪)》亦为西方音乐美学史的研究搜集了较有系统的资料。在对西方近现代各音乐美学流派的研究、介绍和述评方面,于润洋做出了突出的贡献。

现任中央音乐学院院长于润洋,五十年代毕业于中央音乐学院作曲系,后留学波兰,在华沙大学音乐学系师从卓菲娅·丽莎,归国后任教于中央音乐学院音乐学系,先后讲授“西方音乐史”、“西方音乐美学思想”、“音

乐美学基础”等课程。他于一九八四年获波兰文化部颁发的“波兰文化贡献”奖章，一九八六年获国家科委、文化部授予的“国家级有突出贡献专家”称号。自一九七九年以后十年来，他在进行西方音乐史学的研究的同时，主要投身于音乐美学的基础建设，先后对汉斯力克自律论的音乐美学，朗格的艺术符号理论，沙夫的语义学理论以及现象学、释义学与现代音乐美学的关系等作了尽可能的分析、介绍与述评。作者坚持用马克思主义的观点，批判唯心主义和形而上学，同时又坚持实事求是的态度，力图发掘西方美学流派中一切合理的、于我有用的成份，以便为具有中国特色的音乐美学体系的建立提供养料。作者学识渊博、史学根底深厚，对于各种流派的剖析具有深邃的历史感和犀利的解剖力，在推进音乐美学的研究、改善研究方法方面发挥了重要作用。此外，何乾三对卢梭、黑格尔音乐美学思想的述评，蒋一民对分析美学、当代德国音乐美学流派的介绍以及众多的音乐美学译文的发表，都极大地开阔了人们的视野，从而推动了音乐美学的研究。

十年来，还加强了对现状的追踪和资料的收集。例如，《中国音乐年鉴》每年都发表综述，及时报道研究的进展，并设专栏发表当年产生的论文索引，收集重要学术会议的发言录音等，一个关于音乐美学的资料库逐步形成。此外，对于二十世纪以来的中国音乐美学的发展也进行了不少收集、整理和研究工作。不少学者对黎青主、黄自、聂耳、冼星海的美学思想进行了分析和研究，对二十世纪以来音乐美学的发展趋向进行了描述与探索。可以看出，新时期音乐美学的基础建设是全方位的，无论古今中外，历史与现状方面，都收集了广泛的材料，

并进行了粗略的整理与研究。这是历史上从未有过的，其深远意义正日益显露出来。

第三，学术成果大量涌现。

据不完全统计，自本世纪初至“文化大革命”结束的一九七六年，音乐美学的成果（包括专著、专论、译著、译文、资料汇编）总计不过 100 余件，其中大部分是零散的文章。此期间除黎青主以外，没有一本自己写出的专著，专论亦寥若晨星。“文化大革命”之后至一九八九年，成果已达 1000 多件，其中专著、文集、译著 30 多本，译文近 100 篇。十年超过了七十年近 9 倍，取得了突飞猛进的发展。

基本原理的研究是这门学科的核心，十年来，学者们进行了积极的探索。从已发表的数百篇文章看，论题几乎遍布音乐美学的各个领域，如音乐美学的对象与基础，音乐的本质，音乐的美与美感，音乐的存在方式，音乐作品的内容和形式，音乐创作与表演的实践机制，音乐欣赏的心理分析，音乐语言，音乐风格，音乐与社会的关系，音乐的价值与功能等。反映出音乐美学工作者在各个方面都进行了辛勤的耕耘，水平逐步提高，专论遍地开花，文集、专著也开始涌现。这不仅是作者个人实力的表现，也反映出整个学科正向系统化方向发展的趋势。张前的《音乐欣赏的心理分析》、叶纯之、蒋一民的《音乐美学导论》、罗小平、黄虹的《音乐心理学》都是这一时期的重要收获。

《音乐美学导论》一书，是八十年代后期出现的唯一一本较完整的音乐美学著作。大致概括了近几十年来这方面的研究成果和作者独到的心得。全书分成音乐媒介、音乐形式、音乐信息、音乐风格和音乐反应共 5 章。

作者借鉴信息论的观点，将音乐形式看成信号，将音乐的内容看成音乐的信息，又将音乐的欣赏、批评、功能归并于音乐的反应一章。体例新颖、而与传统的一些范畴相谐调。附录：“音乐美学史略”，概述了中外音乐美学史。全书以知识齐备、材料翔实为特色，是一部内容丰富的教科书。

第四，在反思与争鸣中前进。

八十年代的音乐美学，其主流仍立足于马克思主义的历史唯物主义和辩证唯物主义，集中探讨了音乐的特殊性在各方面的表现，而关于音乐本质的探讨仍是音乐美学的主体。由于视野开阔、思想活跃，不少重大的学术问题都在民主讨论中通过争鸣得到展开，成为这一时期内学术探讨的重要特色。

回顾四十年来音乐美学的发展历史，可以说对于音乐形象这一概念的理解是一个关键。这一概念自五十年代从苏联引进以来，一直被视为音乐美学的最高范畴，并作为音乐批评的主要价值标准，长期盛行于音乐思想界，深入于一般人的观念意识中。它对于中国近代音乐美学意识，无疑起了重要的启蒙作用，影响巨大，功绩不可低估。其突出优点是，力图以马克思主义一般原理去阐述音乐，其重要局限在于当它以演绎的方式将各门艺术的问题归结为共同的形象思维的时候，对于音乐特殊性的把握还不够深入细致，表现出马克思主义美学在其最初发展阶段的不成熟性。但问题的复杂则在于，“文化大革命”中否定的却是它的合理方面。“文化大革命”之后，随着毛泽东“诗要用形象思维”一信的发表，文学艺术界仿佛寻回了自己的灵魂，音乐界也参加了讨论，由此引发了一系列论述音乐形象的文章。可以说，新时

期音乐美学的复苏是从音乐形象的探讨开始的。作为从“左”的禁锢中挣脱出来的必然过程，无疑具有重要的历史意义。这个时期起初大致是回归到五六十年代那个看法上。所不同处，五六十年代是强调造型性方面。而人们已经从历史经验中意识到：造型性很难成为音乐美学的基石，于是强调情感性一时成为音乐美学的主潮，尽管还是在“音乐形象”这个范畴内（如称音乐形象是感情的形象等）。但是，随着实践的发展，各种美学观念的引进和研究的深入，动摇发生了。于是，否定、怀疑、调和、折衷的意见每每见于报刊。早在一九八二年完稿的《音乐美学导论》中，作者已表示“不从这个角度入手，也尽量少用‘音乐形象’这个词”。但是，用什么去代替它？为此音乐美学家们作了进一步的探索。一九八三年，叶传汉发表《音乐——它表现的世界》一文，力主“动力结构”说，认为音乐是力的艺术。此说敏锐地抓住了音响现象无处不在的动力趋向与事物运动态势相对于实践主体体验的类似性（不是直观的相似性），展开主客观统一的论证，从而说明音乐既不是“通过现实中外部声音现象来把握现实，”也“不止是感情的概括”、“而是现实本身的概括”。因而事实上扬弃了“音乐形象”这一概念（不是回到“反形象思维论”的立场），但文中尚未对“音乐形象”这一说法明确表示意见。一九八六年，蔡仲德发表《形象、意象、动象》一文，明确指出：“绘画之‘象’是形象，音乐之‘象’是动象……形象和动象都是意象。

‘艺术形象’、‘音乐形象’这两个概念无助于揭示各门艺术的共同特征和音乐艺术的独有特征，因而是科学的。

为建立科学的、具有民族特色的美学体系和音乐美学体系……应扬弃艺术形象、音乐形象，而代之以艺术意象，音乐动象这样的范畴。”

雄霸乐坛数十年之久的“音乐形象”这一概念，在八十年代频频受到挑战之后，似乎已有一个还有点影像模糊的“替身”的轮廓出现在面前。

一九八七年九月金兆钧发表《音乐质能统一场初论》，对从力学入手探寻音乐的本质提出大胆假说。文章回顾了“自律论”、“他律论”两派学说在音乐本质中各自的优缺点以及所遇到的巨大困难后，具体地比较了汉斯力克和丽莎的观点，发现双方“均可接受的一条原则，音乐的运动是‘作功’的，是具有‘力’的，”“乐音通过‘运动’的中介而与人的感情生活乃至社会生活相联系……音乐音响与运动足以使音乐在外延上与其他艺术相区别开来。”于是他借鉴爱因斯坦广义相对论中现代场论的观点，指出：“音乐本体（乐音结构）是一个音乐能量场，而创作和欣赏则有一个相应的心理审美能量场，两者交互作用”，设想着这两个能量场可以分别以力学和心理学的方予以定量分析，并预言：“依此而建立的音乐美学将可就音乐审美原则、音乐逻辑建构、音乐创作机制、音乐作品分析、音乐的社会功能等课题进行处于同一前提内的系统研究，从而推动学科的发展。”

在音乐本质的寻求中，起初音乐理论工作者是从马克思主义哲学的基本问题——思维与存在的关系出发，经由“艺术通过形象反映生活”的路向。本来是对的，但“原则不是研究的出发点，”仅从原则出发，恰恰有背于马克思主义。由此在音乐如何反映生活的问题上，导致了有背于音乐事实的简单化的认识，出现过种种牵强

附会的解释。八十年代以来,音乐理论工作者不断反思,又对古今中外的遗产反复比较,有批判地继承、有扬弃地吸收,终于有了对“形象”这一观念的扬弃,而强调了乐音运动是音乐独有属性的认识。但是在对特殊的理解中并未忘记一般,绝大多数研究者都力图立足于乐音运动的基点,去建构音乐美学的大厦,朝着音乐艺术反映现实生活的独特途径的方向前进。当然这仅是就一般趋势而言。事实上,在探讨中人们的观点存在着不同的色彩和差异。而且像“音乐形象”这样的范畴,既然经过了长时间的经营,其合理方面就仍然还会是强而有力的,起码正从否定中新生的观念,还很难在深度与广度、可解性与可行性方面与之匹敌。两者之间的是非曲直,现在也远不是可以妄加评断的时候。例如,吴毓清就坚持认为:“要末形象思维不存在,艺术形象不存在;要末就是音乐必然有自己的形象。此种形象,当然只能是想象性的‘形象’,或意象性、意境性的形象,即只可通过‘内视’来观照的形象。”

如果说关于“音乐形象”的讨论,是从一个博大的命题出发,经过了迂回曲折的道路,终于向微观深入,那么差不多同时展开的关于“音心对映”、“音乐的内容和形式相互关系”的争鸣,则将音乐美学的视野投向宏观,力图从总体上全方位地把握论题。一九八四年,李曙明发表《音心对映论——乐记“和律论”音乐美学初探》一文,作者试图以对《乐记》的研究为基础,弥合“自律”“他律”两大派的缺欠,力主“和律”论之新解,提出“音心对映论”。作者认为《乐记》开宗明义推出的五十二个字:“凡音之起……比音而乐之……”中的“乐”字,不应按通常的理解读作(yùe),而应读作“l

è”，认为“乐”(lè)是指谓“人们以艺术审美客体(‘音’)为主，兼及科学(‘道’)、伦理(‘德’)等对象的情理交融的精神运动状态，是涵超真善美的审美境界。”从而将“比音而乐之”发挥为“音、心两个系统经人体、乐器、空气等运动中介，就构成一个大的有内在联系的音心对映系统。”试图从音乐实践(创作、表演、欣赏)全过程的诸方面，以及它在特定时空系统运动中，对音乐的本质进行宏观总体的有机把握，因而把问题的研讨推向了更高的哲学境界，突破了单向的线型因果联系的模式，具有系统思维的性质，加之问题本身贯穿中外古今，兼及哲学、美学、心理、社会诸多方面，并与建立具有中国特色的音乐美学体系的设想联系起来，显示了恢宏的理论气度。不论李曙明的观点有多少可商榷处，问题的提出本身毕竟是把古代音乐美学思想的研究引向了更为广阔的天地，也给音乐美学基本原理的建构提供了具有启发性的思路，因而引起了同行们的关注。五年来，以蔡仲德、牛龙菲为代表的、不同观点的争论激烈，这里面包括对《乐记》原文的解读和理解，对自律、他律的比较，对“音心对映”如何理解，以及对待古代文献的研究方法等许多复杂的问题。从几方面发表的十余篇文章看，大家对于“对映”说并无根本分歧，牛李之争表现为“乐心对映”还是“音心对映”，蔡仲德亦不反对“音心对映”的观念，分歧是在于这“对映”究竟表现在《乐记》的何处？以及如何对待古代文献。而双方似乎对于“对映”说本身(即如何对映)反而着墨不多。正如修海林提出的那样：“音心对映之争若能从音乐审美情绪问题的角度伸展下去，则会成为一项有相当意义和理论建树的争鸣活动。”

八十年代以来,争鸣的学术空气十分浓厚,不同见解的同志式的商榷此起彼伏、络绎不绝,如关于音乐有无阶级性,不同阶级有无共同欣赏的争鸣,关于内容和形式相互关系的争鸣,关于音乐的风格问题的争鸣等等,都不断地深化了中国音乐美学问题的研究。事实证明,在“百花齐放,百家争鸣”方针的指引下,理论研究确实增强了活力,取得了持久的动力。

第五,研究领域的扩展。

在相当一段时间,音乐美学的研究多以作品为中心,重在哲学认识论方面的探讨,视角比较单一,论域相对狭窄。在八十年代,由于突出强调了人的主体地位,因而关于创作、演奏、欣赏这些极富主体实践行为的环节逐步受到重视,这就推动了音乐审美的研究,而且促进了音乐心理学的建立。

一九八三年,张前发表《音乐欣赏心理分析》,这不仅是新中国四十年来出版的第一本关于音乐美学的专著,而且是一九七九年以后十年中的第一本。该书对音乐欣赏中的音响感知、感情体验、想象联想、理解认识诸因素作了详尽的分析,并概括为“音乐欣赏是多种心理要素的综合运动过程”的结论。力图唯物而又辩证地把握动态的音乐审美心理结构。次年,作者又发表《略论音乐创作的心理过程与特征》一文,对于音乐创作过程中的激情、想象、灵感诸心理要素作了条理明晰的论证。一九八六年,罗小平发表《音乐表演再创造的原则》,也开始填补了音乐表演美学的空白。

随着对音乐审美心理的重视,人们越来越感到心理学的重要,于是出现了学习、介绍各种心理学派的热潮。普凯元编著的《音乐心理学基础》、周立的《音乐心理学

发展概观》、刘沛的《近代音乐心理学概貌》可资代表。这些著作和文章广泛介绍了心理学诸多的流派及其发展演变的历史，为音乐心理学在中国的建立作出了基础性的贡献。一九八九年，罗小平、黄虹合著的《音乐心理学》(三环出版社)问世，这是中国第一部全面而系统地论述音乐心理规律的专著，该书吸取了古今中外音乐心理方面的研究成果，对音乐审美心理结构、音乐心理功能、音乐创作、表演、欣赏、音乐才能、音乐家的个性等作了全面的论述。这一切都说明从音乐美学切入的音乐心理学，正朝着独立学科的方向发展，反过来必将促进音乐美学研究水平的提高。

此外，王次炤的《价值论的音乐美学探讨》介绍了价值理论由经济学而哲学而美学的演变及其众多的流派，并试图以马克思主义的价值论为依据，提出了自己对音乐艺术价值问题的初步看法，略述了音乐的价值实体、价值评价、价值形式三范畴，从而为从价值的角度研究音乐本质开辟了新思路。音乐美学的广博领域将会在学者们的努力下，逐步被开掘出来。

总之，中国的音乐美学虽然经历了艰难与曲折，但自一九七九年以后，十年来，在人才培养、资料建设、论题的深入与开拓方面都取得了历史性的进展，已初步完成了起步阶段工作任务，迎来一个深入发展的新时期。一个以马克思主义为指导的、具有中国特色的音乐美学体系已建立并日趋成熟。

中国古代音乐史研究

中国古代音乐史研究概况

中国是世界文明古国之一。中华民族在悠久的历史发展中创造了光辉灿烂的音乐文化，是人类音乐艺术之林不可缺少的、光彩照人的重要组成部分。

有关中国古代音乐史的研究，萌芽很早，并有史料方面的长期积累，但科学的古代音乐史学研究却诞生很晚，是从二十世纪初才开始的。经过叶伯和、郑觐文、王光祈等先行者筚路蓝缕的艰苦努力，使之从无到有，迅速取得初步的成果。到四十年代，古代音乐史研究已成为近代中国音乐学领域中成就较为突出并颇有影响的一个分科。

尽管如此，这一门科学真正奠定基础并取得长足进步，则是在中华人民共和国成立以后。特别是改革开放以来十年，古代音乐史的研究突飞猛进，取得了过去无法比拟的丰硕成果，真正呈现百花齐放的欣欣向荣景象。

当然，这四十年古代音乐史研究，也非一帆风顺。它亦如其他学科研究一样，经历了一条曲折的发展道路。

从新中国成立到十年动乱前，古代音乐史研究作为继承弘扬民族优秀文化传统工作的重要内容，得到前所未有的重视和支持。

一九五四年初设立的中央音乐学院民族音乐研究所（后为中国音乐研究所，今中国艺术研究院音乐研究所前身），便以古代音乐史研究为主要任务之一，并同时开

放古代音乐、中国乐器等四个陈列室。以研究所为主，有关部门组织了一系列包括古代音乐在内的民间传统音乐调查采访，如对全国古琴谱及琴人的调查。同时，广泛收集有关古代音乐的文字、图谱及实物资料，积极开展古代音乐的整理、研究。

另一方面，自五十年代中期开始，各音乐院校和艺术、师范院校音乐系科，也普遍开设中国古代音乐史课程，有的还设置包括中国音乐史专业的音乐学系，有力地促进了音乐史、尤其是音乐通史的研究和编纂，为音乐史研究培养了一批批遍布全国的新生力量，初步形成既有老一辈专家，又有众多中青年学者的教学研究队伍。

新中国的音乐史研究者努力学习、接受马克思主义，运用辩证唯物主义和历史唯物主义理论指导自己的实践，在观念和方法上产生巨大变革，使这一学科面貌焕然一新。他们既重视音乐艺术自身发展规律，也强调经济基础对上层建筑的巨大作用。他们注意到人民群众在音乐艺术发展中的创造，注重从民间传统音乐和考古材料中发掘真实材料，从而使音乐史的内容大大充实，开拓了许多新的研究领域，出现了许多优秀研究成果，如杨荫浏、李纯一、廖辅叔等人的专著。

由于历史上的失误和“左”的思潮干扰，尤其是“文化大革命”的破坏，发展中的古代音乐史研究受到严重影响和挫折，有相当长时间陷于停滞和倒退。

十年动乱结束以后，迎来改革开放的新时期。历尽艰辛的广大古代音乐史研究者以不可遏制的热情和加倍的努力，投身于这一学科的建设，使之呈现出蓬勃生机，进入了思想最活跃、成果也最丰硕的全面发展阶段。经过思想上的拨乱反正，许多教条主义形而上学的思想被

清除，实事求是的优良学风得以恢复。改革开放活跃了人们的思维，开阔了眼界，许多新领域不断开拓，新兴学科、边缘学科的涌现，使古代音乐史研究的理论与方法日趋成熟多样。研究队伍迅速壮大，素质也不断提高。许多院校增设了音乐学系，设置古代音乐史专业。不仅有了从事音乐史研究的学士，还有了这一专业的硕士、博士。每年都有大量古代音乐史论文和专著发表并先后举办了各种音乐史学术会议。如“全国高等师范院校音乐专业用中国音乐史教学大纲讨论会”(一九八一年，济南)；“中国古代音乐史工作座谈会”(一九八一年，北京，决定成立中国古代音乐史学会)；“中国古代音乐史教学经验交流和学术讨论会”(一九八五年，南京，成立中国音乐史学会，会长吉联抗)；多届民族音乐学年会(一九八——一九九一年)；“纪念朱载堉《律学新说》成书四百周年暨全国第一次律学会议”(一九八四年，北京)；“纪念朱载堉诞辰四百五十周年国际学术讨论会”(一九八六年，郑州)；曾侯乙编钟国际学术讨论会(一九八八年，武汉)。此外，还有《乐记》、《声无哀乐论》学术讨论会及音乐史方法论读书会等等。一九八七年十月在江苏省江阴市召开的“中国音乐史学会·第二次年会”，出席会议的音乐史研究、教学工作者多达150余人，这一空前规模的聚会，充分显示这一学科发展规模和研究、教学队伍的壮大。

改革开放以来，古代音乐史研究的发展，还表现在许多分支学科的出现和形成。计有音乐考古学研究、音乐文献学研究、古谱学研究、乐律学研究、音乐型态学研究、音乐美学研究以及关于音乐史学本身的中国音乐史学史研究等。

中国古代音乐通史著述

中国古代音乐通史的编纂、研究，一直较受重视，发展较快，成果也最为丰硕。中华人民共和国成立后，社会各界迫切希望了解祖国优秀音乐文化传统，音乐院校普遍开设音乐通史课程，有力地促进了这方面工作的进展。

五十年代最早出版的，是杨荫浏的《中国音乐史纲》（上海万叶书店，一九五二年）。这部长达340多页的著作较全面地论述了中国各个历史时期的音乐，对历代视为核心的雅乐明确予以否定，对古代乐律及中外音乐交流等问题均有新的见解。该书实际上是四十年代的成果，正如作者后来指出，写作时没有接触唯物史观，加之研究条件非常之差，因而存在明显的错误和不足。

新中国研究者努力学习运用唯物史观和多种研究方法写成的音乐史，较早问世的是李纯一的《中国古代音乐史稿》第一分册。它非常简略而明晰地叙述了远古到夏、商，亦即原始社会至奴隶社会鼎盛时期的音乐发展史。作者审慎地运用文献与考古新材料相互印证，从传说之中清理出史实脉络，在缺少文献记载的中国“先史”及“原史”时代音乐史研究中开拓出“一种新途径”。本书在内容、方法上的突破，一直受到重视和好评。后因种种原因，未能续写完成。

五十年代后期，在中国音乐家协会和中国音乐研究所组织领导下，由杨荫浏、廖辅叔、李纯一执笔并经数十人参与讨论，写出《中国古代音乐史提纲》，并由上述三位学者分别撰写或进一步修改通史专著。杨荫浏《中

《中国古代音乐史稿》即以此提纲为基础，于六十年代初写成油印稿，并出版远古至宋代部分，再经反复修改续写元明清部分。但终至“四人帮”被粉碎之后才完成，并分上、下册于一九八一年出版。这部长达65万字的巨著，“科学而系统地揭示我国音乐发展规律和阐明我国音乐史实来龙去脉”。作者力图运用马克思主义指导自己的研究，结合自己深厚博宏的民族音乐实践和理论功底，深入浅出地分析远古至近代中国音乐的发展规律，几乎涉及古代音乐史所有方面。确实做到“内涵宏博，义理精深”。在已有音乐史著作中是“材料最丰富、论述最全面，而且最重视音乐实践的一部通史”。书中处处联系音乐的表现方法和结构形式特点，重新审视古代史料，能发史家之所未发，打破以往音乐史偏于“音乐文学史”的局限，变以往“哑巴音乐史”而有了较多的音乐，是它突出的特点和优点之一。书中除片断举例的曲调不计外，完整曲例达84首之多，还广泛吸收文学、史学、考古、音响音韵及民族学民俗学各科成果有机融为一体。如书中广引考古实物材料，辑入100余幅形象鲜明、价值很高的图像材料。书中关于荀 笛律及唐燕乐二十八调“四宫”的这类独到见解在在皆是，理论中肯又言简意赅，颇能发人深省。

杨荫浏《中国古代音乐史稿》奠定了中国音乐通史的框架，代表了古代音乐史研究的几十年成就，深受国内外学人的推崇。

廖辅叔《中国古代音乐简史》也以《中国古代音乐史提纲》为基础写成，经过多年课堂讲授，于一九八二年重印。本书简明扼要，条理清楚，是一本优秀的教材。与此相类似的还有沈知白、蓝玉崧、金文达、夏野等人

分别总结自己多年教学实践及研究心得，吸收已有研究成果而各自写出的通史著作。这些专著大都篇幅紧凑，有材料、有观点、有分析，许多地方改正了前人失误。吴钊、刘东升的《中国音乐史略》材料丰富，叙论得当，集中了各方面的研究成果，面向广大音乐爱好者及一般音乐史工作者。该书也被译为日文出版。田青的《中国古代音乐史话》文笔优美，形象生动，寓知识性于趣味性之中。刘再生的《中国古代音乐史简述》追踪八十年代音乐史研究新成果，及时加以反映。书中描述既有趣味，而内容又力求深化，有利于读者开启思路。修海林《音乐的沉浮——中国古代音乐文化的历史考察》注重从文化史的角度观察分析古代音乐及其审美意识，是颇有新意的一部史论著作。

刘东升、袁荃猷编撰，张振华、董建国摄制的《中国音乐史图鉴》是一部印制精美，有开拓意义的图片音乐通史。全书以 158 幅彩图、322 幅黑白图及简要的文字说明，从音乐史角度概括综合中国音乐发展历程。它与中国艺术研究院音乐研究所制作的多达 500 余帧的《中国音乐史》幻灯片一道，在中国古代音乐史图像研究方面迈出了可喜的一步。

各通史著作均有自己的特点，在互相借鉴参考的基础上也各有发现补充，而且总是后来居上。但是，毕竟由于各书编纂出版时间较近，相关的专题、断代研究及许多基础性研究尚未充分展开和深入，再加上作为教材使用的客观限制，各书之间难有较多较大的突破。许多章节不免相似或重复之感，有的地方则陈陈相因，也就在所难免。

史料的搜集与整理研究

史料是研究和编纂历史的资料，是历史的信息，因而史料的收集、整理、研究，是史学研究的基础。音乐史史料主要有文字（符号）记录的文献材料和无文字记录的材料，即考古发现的实物史料。

中华人民共和国成立以后，中国音乐史料的搜集和研究，越来越受到音乐史研究者的重视，取得不小的成绩，逐渐形成音乐史学研究的一个新基础学科——音乐史文献学。

（一）音乐文献的搜集和抢救。

新中国建立以后，音乐文献的搜集和抢救工作受到及时的充分的重视。中央音乐学院民族音乐研究所等单位在全国广泛调查采访民间传统艺术的同时，注意收集抢救有关音乐史文献（包括音响）资料，成绩斐然。例如，一九五六年中国音乐家协会、中央文化部、民族音乐研究所派出三人小组对全国琴谱琴人的调查，先后发现明代《神奇秘谱》、《西麓堂琴统》、《琴书大全》、《浙音释字琴谱》及清代《琴苑心传》、《异同集》等珍贵琴书琴谱，共 100 多种版本，数量超过历代私人收藏。这为全面系统地整理琴乐文献创造了有利的条件。此外还搜集到《册府元龟》等许多珍本书和善本书，以及近代“九嶷派”创始人杨宗稷《琴学丛书》的全部雕板 500 多块。

一九五二年以来，对西安何家营等地的“鼓乐”，对北京智化寺、西安显密寺、山西五台山等寺庙道观古乐的调查，均收集到各种古乐谱抄本。这些抄本对研究民

间传统音乐和古代乐器、乐谱、乐律等有很大参考价值。如“鼓乐”谱所用谱字与传世宋代俗字谱属同一体系。这种有谱、有传承未断可供对照的演奏实例，对于探索译解唐宋古谱及研究唐宋大曲的流变，具有重要的价值。

范围广泛的民族民间音乐调查，包括少数民族音乐的调查，获得许多音响资料，它们也可以成为有价值的音乐文献材料，补充过去书面文献的不足。例如，一九五六年以来，云南丽江纳西族古乐《白沙细乐》及《洞经音乐》、新疆维吾尔族《十二木卡姆》的记录整理，对研究少数民族音乐史和各民族音乐的历史交流，都非常宝贵。又如对被称为古乐“活化石”的福建《南音》所做的许多调查研究，也都增添了研究古代音乐的重要材料。

中国艺术研究院音乐研究所等单位由于珍藏从多渠道搜集抢救的古代音乐典籍文献、乐谱而享誉遐迩，成为研究中国古代音乐的资料中心。八十年代以来，仍不断有古代乐书乐谱被发现而入藏，如河北固安屈家营等地所藏民间吹打旧谱抄本。

（二）文献目录的编纂与研究。

目录是文献学入门之路，也是它的基础工作。文献研究是音乐研究的基础工作，目录研究是这一基础工作之基础。

音乐文献目录的编纂工作始于五十年代。王世襄经多年努力，编成《中国古代音乐书目（初稿）》出版。这是近代中国音乐史学产生以来第一本书目，也是历史上最为详备的古代音乐书目。共收入一八四一年以前音乐书、谱约1400种，其中存见于天津、北京、南京等地十余家大图书馆者约740种，待访191种，散佚存目469

种。书中著录作者、版本、年代，并附收藏单位及索书号，方便读者使用。该书版本考校、书目分类也颇下功夫，是一本很有用的工具书。其后中国音乐研究所又组织人力编纂全国音乐图书联合目录，一九八一年修订完毕，一九八四年出版，名为《中国音乐书谱志》。收入图书时限扩展至一九四九年，采录书目的图书馆达 37 家，共收古代及近代图书 5057 种。其早期音乐史文献目录，以前出书为基础；前书待访部分中已访得书目，则移入“前期部分”。但此书收录不仅限于有关古代音乐史书目。

此外还有少量专目出版。如查阜西编纂的《存见古琴曲辑览》，按传谱、解题、歌词三方面汇录现存 3000 余首古琴曲目录。去重复后计传谱目 3365 份，传曲目 658 首，解题及后记 1771 条，琴曲歌词 336 篇，因而也是一部琴谱琴曲的“百科全书”。又如冯文慈、郭树群《律学书目索引》（一九一九年五月——一九八四年七月）。

八十年代以后，为满足众多中国音乐史学习研究者需要，《中国音乐》、《黄钟》等学报和一九八七年创刊的《中国音乐年鉴》也刊登包括古代音乐史研究的近期音乐学各科论著目录，其中有赵后起、吴小平的《中国古代音史论文、著录目录》（一九四九至一九八五年）。还有一些有关音乐史文献目录的文章发表，如赵《中国音乐史文献资料要目引论》等。

编纂一部包括一九四九年以来至八十年代末期有关古代音乐史全部论著，有“目”而又有“录”、内容广及音乐文献诸多方面的音乐史文献目录，看来是非常必要的，是非常急需的。

（三）音乐文献的整理出版。

1. 影印古乐书。

中央音乐学院中国音乐研究所编、中华书局一九六二年出版的《中国古代音乐史料辑要》(第一辑),影印隋《北堂书钞》至明清共 26 种类书之“乐类”及其他有关音乐文字。该书版本选择精到,不少类书保存了已佚音乐典籍中的宝贵材料,影印还能保持古籍原貌。原计划从二十五史、十通及其他论著选辑资料陆续刊印,惜仅出第一辑后迄今未能继续。

另一项大工程是中国音乐研究所和北京古琴会合编的《琴曲集成》,查阜西任主编。一九六三年中华书局出版第一辑上册,一九八一年重新排印,至一九八九年已出 11 册。该书汇集古琴谱刻本、稿本及有完整体系的传录本,全面著录加以推广,从中可以探索唐宋以来古琴乐发展的全貌。

2. 校注笺订音乐文献。

影印能保存古书原貌,但原有错讹也就同时保留,故经校勘、标点及注释的新排本,更便利读者。这方面文史工作者及音乐史研究者做了不少工作。例如,邱琼荪曾下功夫校注二十四史中的乐律制,一九六四年中华书局出版其《历代乐律志校释》第一分册(《史记》、《汉书》、《后汉书》之乐律志)。注释者功力深厚,学风严谨,仅第一分册引用材料便达 86 页之多,可谓网罗宏富。原拟二十五史乐律全部校释分五编五册出版,惜后面各编稿件因十年动乱全部散佚,至今未获下落,损失无可挽回。邱琼荪还著有《白石道人歌曲通考》及《燕乐探微》等书,前者共收入 38 种版本,可见用力之勤。

又如任半塘的《教坊记笺注》,旁征博引,多有发明。原书所载 343 曲均一一追踪其来龙去脉。原书仅存 2000

余字，而笺注本竟 20 余万字，材料十分丰富，集中注者多年精研唐代“音乐文艺”的心得成果，故此书也可作研究唐代乐曲的工具书来使用。

八十年代以来较重要的注释本，如苏晋仁、萧炼子《宋书乐志校注》。注释较详密，较好借鉴了传统文献学整理校勘方法。又如冯文慈《律学新说》点注本，是明代著名乐律学家朱载堉主要的乐律学著作之唯一点注本。原书内容精深博大，涉及乐律、历史、度量衡、数学诸多方面。冯注审慎细致，为取得真知，对原书珠算部分的算式都进行了实际演算；原书与律学有关的引文尽量指明出处；原书乐律方面讹误，也悉心订正，以方便读者学习利用这些被人视为冷僻的史料。

古文献的整理校注，已属难题，而古代音乐文献的校注就更难。不仅需要深厚扎实的文献学功底，还需要丰富的音乐史学识；此外还需要实事求是的学风和甘于“坐冷板凳”的精神。这方面的工作尚属摸索阶段，缺乏较系统的经验，尚待今后继续努力，方臻完善。

3. 注译普及本。

为打破古今语言隔碍，便于广大青少年阅读掌握中国古代音乐文献，出版译有白话文的注释本是有意义的。这方面吉联抗用力最多，分别由人民音乐出版社和上海文艺出版社出版十几种辑译本、注译本。在五六十年代由人民音乐出版社出版的有：《乐记译注》（一九五八年，一九八二年重版）、《孔子孟子荀子乐论》（一九五九年）、《墨子非乐》（一九六二年，一九八二年重版）、《吕氏春秋音乐文字译注》（一九六三年）、《嵇康·声无哀乐论》（一九六四年）。自一九八〇至一九八六年，由上海文艺出版社出版春秋到明代音乐史料译注本共六册，由人民

音乐出版社出版的有《两汉论乐文字辑译》(一九八一年)等。

此外,吉联抗还有《世本·作篇 乐事类钞》、《从古今乐录 佚文探索清商乐》等文,在古代音乐文献的辑佚方面也做了有益的探索。

还有一些学者对某些古代音乐文献作过译注,如凌其阵对中国古代音乐美学名篇《溪山琴况》的译注等。

广大文史工作者在四十年中进行了大量古籍标点、校注本,其中也常涉及重要的音乐史料,如杨伯峻《春秋左传注》等。

4. 音乐文献学的其他研究。

史料的收集、鉴别、整理是一般史学研究必不可少的基础工作,故音乐史的其他研究也多少涉及文献学研究,例如古谱的解译。中国第一部重要音乐美学理论专著《乐记》,关于作者、版本来源及其中许多文字的诠释理解,历来有不同看法。除吉联抗译注本外,“文化大革命”中又出过深受“四人帮”评法批儒影响的《乐记批注》,有关争论更为热烈。为此曾出论文集《乐记论辩》,内中有不少文章涉及作者年代、版本先后及文字训诂、校勘等方面。它如考古学家汪宁生关于该文中大武六成顺序恐有错简并试加调整的意见,也都值得重视,可供文献整理时参考。

四十年来音乐考古发现层出不穷,大大丰富了中国古代音乐史研究者对古代音乐史的认识,也使其对许多原来的文献产生新的或更深的理解。如曾侯乙钟及有关铭文,引起学者们对《淮南子·天文训》中“穆”、“和”两音名确切位置的探讨以及关于清商三调的新认识。但是,这些研究比较零星分散,涉及的往往是文献中局部

问题。如何集中这些成果并推进音乐文献的研究，是一个值得探讨的课题。

音乐文献研究的经验总结和理论探讨过去很少。针对个别研究者主观随意地对待文献史料，一些学者进行了严肃的批评。如对《古乐发隐》中毫无根据地随意解释古文献的批评。还有一些文章探讨了音乐文献学的理论问题，如王小盾《音乐文献学和中国音乐学的学科建设》指出音乐文献工作是八十年代中国音乐学基础工作中最薄弱的一环。这一点得到学者们的广泛认同和注意，无疑将会导致这一工作产生新的飞跃。