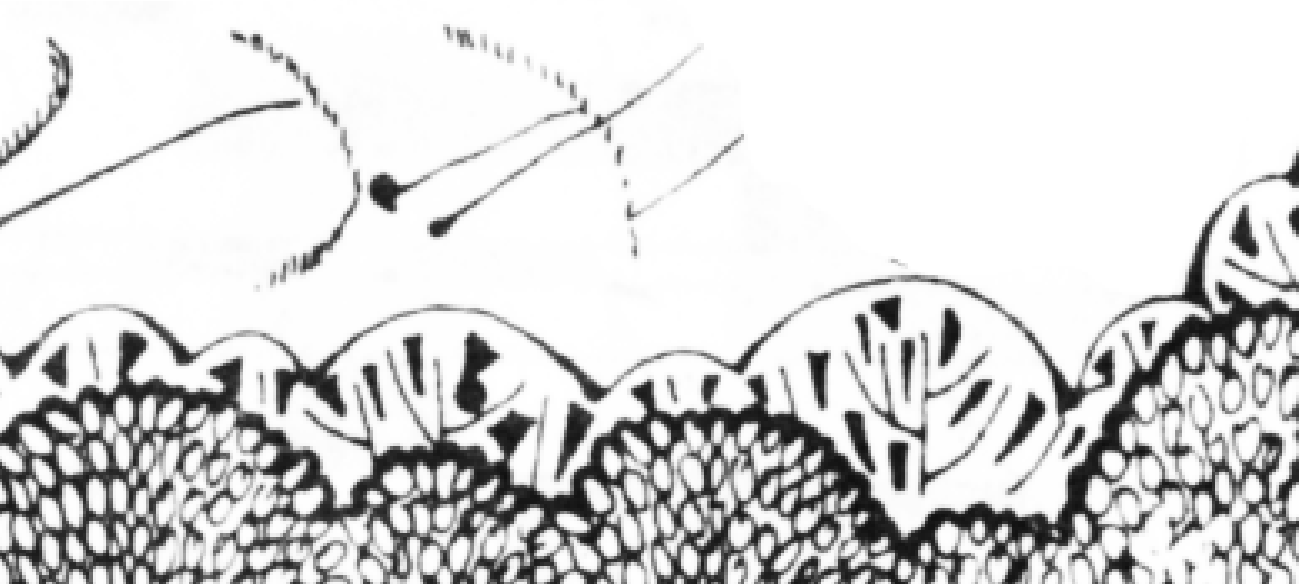


中国音乐发展史

（一）

文强 编著



目 录

中国古代音乐的发展	1
鸦片战争以后的音乐发展	1
西方音乐的传入与“学堂乐歌”	6
“五四”新文化运动影响下的音乐	8
抗日救亡运动中的音乐	11
抗日战争后期和解放战争时期的音乐	17
新中国音乐的发展	22
为新中国放声歌唱	22
在逆境中寻找出路	29
特殊时期的音乐发展	38
“文化大革命”时期的音乐发展	50
“文化大革命”对音乐的影响	51
“样板戏”音乐的产生	54
“文化大革命”中的音乐创作	59
“文化大革命”中的音乐理论	64
新中国发展期的音乐发展	67
拨乱反正，重建音乐文化	68
在新的探索中继续前进	84
歌曲创作	96
新中国的胜利歌声	96
“大跃进”时期的浮夸歌曲	102
曲折前进的歌曲创作	104
“文化大革命”中的歌曲创作	108
歌曲创作的复苏与开拓	110
通俗歌曲与流行歌曲的发展	113
合唱曲创作	118

建国以来合唱创作概况	118
中小型合唱	120
大型合唱	130
独奏、重奏曲创作	141
弓弦乐器作品	141
弹弦乐器作品	145

中国古代音乐的发展

中国音乐在古代曾经有过灿烂辉煌的发展历史，在近代（一八四〇——一九四九年）约一百一十年中，也获得了不同程度的发展。“鸦片战争”以后，在二十世纪初期及“五四”运动时期、抗日战争时期、解放战争时期，随着社会的不断发展，中国音乐也相应地出现了许多新的特点。

鸦片战争以后的音乐发展

从一八四〇年鸦片战争到一九一九年的“五四”运动，前后约八十年间，是中国近代史上的“旧民主主义革命时期”。帝国主义的大炮轰开了腐朽的中华帝国的大门，中国从此沦为半殖民地半封建的社会。社会经济衰退，人民生活贫困，音乐文化的发展遇到了重重困难。

中国传统音乐的五大类，即民歌、说唱、歌舞音乐、戏曲和民族器乐，在题材内容、体裁形式或风格特点等方面，都产生了一些新的变化。

一、民歌

反映当时人民的痛苦生活，反对帝国主义侵略，反对封建统治，成为这一时期民歌的新的主题。

有些民歌直接谴责了帝国主义列强鸦片侵略的罪行，如陕西、内蒙古、河北、宁夏等地普遍流传的民歌《种大烟》（或称《种洋烟》），以及江苏、河南、浙江、

辽宁、广东等省流传的各种《戒大烟》、《戒烟调》等，反映了帝国主义的鸦片输入给中国人民带来的深重的社会灾难，表现了中国人民对鸦片侵略的仇恨。

有些民歌反映了当时人民的困苦生活，如江苏民歌《长工苦》、陕西民歌《揽长工》、山西民歌《走西口》、山东民歌《下关东》、湖北民歌《逃水荒》、安徽民歌《凤阳花鼓》等，这些歌曲反映出中国封建社会末期的深刻的社会矛盾。

在一些直接歌颂本时期内农民起义的民歌中，表现出了人民的反帝反封建的斗争精神。反映太平天国起义的民歌有广西民歌《大举旌旗》、湖南民歌《灾民投顺太平军》、山东民歌《洪秀全起义》、江苏民歌《愁你一去不回头》、畲族民歌《长毛歌》、侗族民歌《随天军》等；歌颂义和团起义的民歌有山东民歌《义和团歌》、《老龙山上马青天》、河北民歌《打洋鬼子》、《说唱义和团》等；反映捻军起义的民歌有安徽民歌《大捻子起了首》、河南民歌《捻子大战十二月》、山东民歌《宋景诗造反》等。这些民歌在一定程度上反映了当时波澜壮阔的农民斗争运动，表现了起义农民豪放的精神面貌，出现了一些传统民歌中罕见的雄壮奔放的音调。

这一时期民歌发展中的一个新现象是产生了中国早期的工人民歌。中国产业工人产生于十九世纪四十年代，它是伴随着中国民族资产阶级的产生而出现的，也是伴随着帝国主义在中国经营工矿企业而出现的。中国工人阶级身受帝国主义、封建主义和官僚资本主义的深重压迫，它的反抗精神也在民歌中得到了一定的表现。如山东金矿工人的《十等人》、抚顺煤矿工人的《煤黑子苦》、云南个旧锡矿工人的《叫声老板你细听》、苏州织工的《十

怨厂》、开滦煤矿工人的《矿工苦》、《窑工十二月叹》、安源煤矿工人的《少年进炭棚》、《挖炭歌》等。这些早期工人民歌，主要表现当时工人生活的艰难和所受的非人待遇，音调大都比较凄苦。其曲调大都来自传统农民歌曲，是因为中国最初的工人都来自农民。

由于表现新的内容的需要，有些新民歌中已经出现了一些不同于传统民歌的新因素，如在《洪秀全起义》、《义和团》、《煤黑子苦》等民歌中，已经有了一些新的音调和节奏因素，带有后来群众歌曲的某些特点。

二、说唱音乐

鸦片战争以后，中国农村经济日益凋敝，民间说唱艺人逐渐集中于城镇以卖艺为生。为了适应市民阶层对于艺术的特殊爱好，说唱艺人们都对原有的说唱进行了一定的改革。这一时期，北方山东的梨花大鼓、河北的西河大鼓、北京和天津一带的京韵大鼓以及南方苏州的弹词等说唱艺术获得了较大的发展。梨花大鼓约在十九世纪下半叶进入城市，何老凤、白妞等艺人吸收了地方小曲和戏曲音乐，发展了原始的梨花大鼓唱腔，其影响超出了山东地区。京韵大鼓源自河北的木板大鼓，一九〇〇年前后，刘宝全改以北京的语言声调来吐字发音，又吸收了京剧的声腔来丰富其表现力，他和同时代的京韵大鼓艺人白云鹏、张小轩等人共同努力，使得京韵大鼓盛极一时。苏州弹词主要流传于江苏、浙江一带，到这一时期，著名艺人俞秀山创造的委婉抒情的“俞调”更加成熟，马如飞创造了质朴、豪放、便于叙事的“马调”。这两种唱调，成为此后弹词各派唱腔发展和创新的基础。进入大城市以后的弹词，出现了许多女艺人，产生了“开篇”、“拆唱”等短篇演唱形式，音乐更加细腻

和完整。

三、歌舞音乐

这一时期的歌舞音乐在民间十分活跃。北方汉族地区流传的主要是各种形式的秧歌。南方流行的有采茶、花鼓、花灯等，东北地区流行的有二人转。在各地节日和庙会活动中，则有“社火”、“花会”等活动，表演着踩高跷、跑旱船、舞龙灯、推小车等载歌载舞的节目。各少数民族地区的歌舞音乐更为丰富多彩，维吾尔族有木卡姆、赛乃姆，藏族有囊玛、堆谐、锅庄等，蒙古族的安代舞，朝鲜族的农乐舞，傣族的孔雀舞，纳西族的“白沙细乐”等，西南地区的少数民族还流传着芦笙舞、铜鼓舞等。多种多样的歌舞音乐，成为中国近代音乐的重要组成部分。

四、戏曲音乐

这一阶段最突出的戏曲音乐成就，一是京剧进入了成熟和鼎盛时期，二是又一批地方小戏在各地产生。

京剧是在徽剧和汉剧二者合流的基础上，广泛吸收了昆曲、高腔、梆子等剧种的剧目、音乐和表演艺术，还吸收了一些民间曲调，采用北京语音的京白和韵白，在同治、光绪年间形成了兴盛的局面。它在声腔、程式、行当、场面等方面，建立起了自己的表演体系和艺术风格。早期著名的京剧艺人程长庚、余三胜、谭鑫培等对京剧唱腔的发展做出了重要的贡献。不久后，京剧流传遍布全国，成为全国最大的剧种之一。二十世纪初，京剧艺人汪笑侬等编演了一些新戏，抨击清廷的腐败统治，宣传爱国思想。这是当时的“戏曲改良”活动的一个组成部分。除了京剧之外，其他如河北梆子、秦腔、川剧等剧种也进行了许多改革，取得了可喜的成绩。

一批地方小戏在这一时期不断萌生，如二人台、滩簧戏、的笃班（越剧前身）、黄孝花鼓（楚剧前身）、蹦蹦戏（评剧）的产生和发展，也给这一时期的戏曲舞台带来了新的气息。

五、民族器乐

各地区的富有地方特色的民族器乐合奏形式的繁荣兴盛，是本时期民族器乐发展的最大特点。原有的乐种得到了新的发展，又产生了一批新的乐种。其中主要有河北的吹歌，山东、山西的鼓吹，华中的八音，江苏、浙江一带的吹打、丝竹和十番锣鼓，广东一带的潮州音乐和广东音乐等等。各乐种都流传下来一些优秀的器乐合奏曲目，如河北吹歌的《小放驴》，山东鼓吹的《百鸟朝凤》，江南丝竹的《欢乐歌》，广东音乐的《旱天雷》等。广东音乐杰出的民间艺人吕文成、严老烈等人对推动该乐种的发展起了重要的作用。

古琴、琵琶等器乐独奏方面，也出现了一些代表人物和代表作品。如古琴方面的张孔山（川派）、王心源（诸城派）等人，琵琶方面的李芳园、沈肇洲等人。他们对古琴、琵琶演奏技巧的发展，在整理、保存传统曲谱、资料方面，做了许多有益的工作。流传至今的古琴曲《流水》，琵琶曲《夕阳箫鼓》、《阳春古曲》等，都是优秀的民族器乐曲目。一些民间艺人也对传统器乐的发展做出了较大的贡献，如华彦钧（阿炳）在二胡演奏上具有精湛的技巧，其创作的二胡曲《二泉映月》反映了深刻的社会内容。

总之，中国传统音乐在近代的发展变化是明显的，同时又是缓慢的，而且这些变化当时大都是在自生自灭的状态下发生的。它们的发展难于跟上时代进展的速度，

这方面的矛盾越来越显著。这充分反映出中国没落的封建制度和半殖民地社会严重地阻碍了音乐发展的历史事实。

西方音乐的传入与“学堂乐歌”

十九世纪末和二十世纪初，在中国民族资本主义得到初步发展的基础上，资产阶级的意识形态已经成为时代思潮的主流。随着资产阶级维新变法和民主革命思潮的迅速传播，新式学堂普遍建立，出国留学形成风气，学习西方蔚成潮流。西方音乐对中国传统音乐形成了巨大的冲击，并迅速改变了中国音乐发展的面貌。这成为近代中国音乐发展的一个显著特点。

鸦片战争以后，西方传教士大量来到中国，他们将欧洲宗教音乐带给信仰宗教的中国民众。在二十世纪初的“学堂乐歌”运动中，欧、美的乐调和乐理被普遍引入学校的教学中。从此，欧洲音乐真正开始对中国人民生活产生了巨大的影响。

一、音乐改革思潮

在当时中国文化界提出的“诗界革命”、“小说界革命”、“文体革命”等口号的影响下，音乐界提出了改良音乐的要求。一九〇三年发表的《中国音乐改良说》一文，对中国传统音乐发起了猛烈的攻击。该文认为中国故有的音乐有下列诸项弊端：一是其性质是为少数人而不是为众人的；二是无进取之精神而流于卑靡；三是不能利用器械之力；四是无学理。因此，文章认为中国音乐无可取之处，主张效法日本，输入西洋音乐，以便“鼓吹国民进取之思想而又造国民合同一致之意志”，并具体

建议中国“设立音乐学校”，“以音乐为普通教育之一科目”，“立公众音乐会”等。

梁启超与曾志忞的音乐改革观点，对当时的音乐活动深有影响。梁启超认为：“欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要件”。他说：“今日不从事教育则已，苟从事教育，则唱歌一科，实为学校中万不可阙者。”他还热心提倡用西方技法创作新的音乐。曾志忞十分重视音乐的社会作用，他说：“国无音乐，不得为文明国。人不知音乐，不得为文明人。”他指出：“泥古自恃”是障碍中国音乐进步的原因。他说：“欲改良中国社会者，盍特造一种二十世纪之新中国歌？”他寄热望于中国音乐：“吾国将来音乐，岂不欲与欧美齐驱？吾国将来的音乐家，岂不愿与欧美人竞技？”

当时的音乐改革思潮主要集中在以下两个方面：一是猛烈攻击中国传统音乐，二是大力提倡引进欧美音乐。这些主张和理论，推动了当时“学堂乐歌”运动的发展，并在相当程度上改变了中国音乐的发展面貌。

二、“学堂乐歌”

西方音乐冲击中国音乐的第一个结果就是“学堂乐歌”。“学堂乐歌”即当时的新式学堂中教唱的歌曲（当时叫“乐歌”或“歌乐”）。

从内容上说，优秀的学堂乐歌主要反映了当时中国人民要求富国强兵和抵御外侮的爱国主义思想，适应了当时中国资产阶级革命的需要，具有反帝、反封建的意义。有些乐歌如《中国男儿》、《何日醒》等号召民族觉醒，宣传自强意识；有些歌曲如《女子体操》、《勉女权》等提出了妇女解放的思想；更多的学堂乐歌如《体操——兵操》等，是专门作为向学生、儿童进行思想教育和

知识教育的。由于当时的各派政治势力——革命派、改良派、保皇派、洋务派等，都在利用乐歌作为他们的宣传工具，因此学堂乐歌也呈现复杂的情况，一部分乐歌也宣扬了忠君、尊孔的封建思想。

学堂乐歌基本上都是填词歌曲，其曲调大部分来自日本和欧美的通俗歌曲。日本学校歌曲的曲调也是一种欧化了的曲调。因此，学堂乐歌时期西方音乐对中国的冲击，主要表现在音调和节奏方面。有少量学堂乐歌采用了中国民间曲调，真正创作的曲调则如凤毛麟角。

在学堂乐歌的填词、推广、创作等方面，沈心工和李叔同的成就较为突出。他们都是在二十世纪初留学日本学习音乐的，都是中国音乐教育的启蒙者。沈心工采用通俗浅近的白话文来写儿童歌词，并注意到词曲的相互结合和形象的鲜明。李叔同的歌词文采秀丽，富于韵味。他们还各有少量创作歌曲，如沈心工的《黄河》与李叔同的《春游》等，属于中国近代最早的创作歌曲之列。

学堂乐歌是中国近代民主主义音乐文化最初的重要发展，是一次具有启蒙意义的音乐运动，它冲击了封建的锁国政策，对中国近代音乐文化的发展起了重要的作用。

“五四”新文化运动影响下的音乐

辛亥革命失败以后，社会孕育着新的革命风暴。一批具有新思想的学者，以北京大学和《新青年》杂志为阵地，倡导了初期的新文化运动。他们提倡民主和科学，追求个性解放，向封建正统思想发起猛攻。到一九一九

年“五四”运动时，青年学生英勇地走在斗争队伍的前头，中国无产阶级开始以独立的姿态登上政治舞台，马克思主义开始在中国得到了较广泛的传播。一九二一年七月，中国共产党成立，中国革命开始走上了新的阶段。

这一时期，中国的新音乐文化也获得了重大的发展。

一、专门音乐教育机构的建立

中国音乐教育机构，正是在“五四”新文化运动的影响下开始建立的。初期的较重要的教育机构有：上海专科师范学校图画音乐组（一九一九年）、北京女子高等师范学校音体专修科（一九二〇年，一九二三年改名为北京女子师范大学音乐科）、北京大学附设音乐传习所（一九二二年）、长沙岳云学校艺术专修科（一九二三年）、北京国立艺术专门学校音乐系（一九二五年）等。一九二七年在上海成立了国立音乐院，这是中国第一所独立的高等音乐学府。这些音乐教育机构的建立，标志着中国音乐事业的发展进入了一个新的阶段。在这些学校和科、系中，逐渐培养出一批具有一定专业音乐水平的人才。

二、“五四”精神影响下的音乐创作

“五四”运动时期，中国近代音乐创作处在起跑线上。最早在音乐创作方面做出贡献的主要有萧友梅、黎锦晖、赵元任、刘天华等人。

萧友梅是中国近代专业音乐教育的先驱，为中国音乐教育事业的发展献出了毕生的精力。他也是中国专业音乐创作的一位先行者，在许多西洋音乐体裁尚未借鉴到中国来的情况下，他作了比较广泛的、勤奋不倦的创作探索。他一九一六年在留德时期创作的《弦乐四重奏》（作品20）和军乐合奏曲《在暴风雪中前进》（作品23），

回国以后一九二三年创作的管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》（作品39）等，均属中国这类体裁的最早的作品。二十年代，萧友梅还创作了《五四纪念爱国歌》、《国民革命歌》等民主、爱国题材的群众歌曲，这也是属于中国作曲家创作的最早一批爱国、反帝歌曲。萧友梅谱写的数十首学生歌曲和艺术歌曲，曾获得较广泛的流传。

黎锦晖在二十年代的主要贡献是儿童音乐。他在从事推广“国语”的工作中逐渐体会到：儿童学习国语，最好从唱歌入手。于是，他将歌曲当做推广国语的一种得力工具。他共创作了《可怜的秋香》、《努力》等24首儿童歌舞表演曲，谱写了《麻雀与小孩》、《月明之夜》、《小小画家》等12部儿童歌舞剧。他的这些作品，从思想主流上来说，符合“五四”运动所倡导的“科学与民主”的精神；从艺术上来说，适合儿童的特点，并具有鲜明的民族风格。他的儿童歌舞剧，成为中国新歌剧发展的一个开端。

赵元任是一位世界著名的语言学家，他的音乐创作在“五四”时期曾闪过过夺目的光彩。一九一四年他创作的钢琴小曲《和平进行曲》是中国最早的一首钢琴曲。一九二〇年他根据“焰口调”填词改编的《尽力中华》，成为二十年代一首著名的爱国歌曲，歌中响亮地唱出了“振兴中华”的口号。他谱写的艺术歌曲《卖布谣》、《教我如何不想他》及大合唱《海韵》等作品，艺术上富有创造性，在音调上注意与中国语言声调相结合，注意采用民间小调和吟诗的声调，在和声上追求“中国化”特点。赵元任的作品比较深刻地反映了当时的社会生活实际，扩大了歌曲创作的题材范围。

刘天华是崛起于“五四”时期的民族器乐的一代宗

师，他将毕生的精力贡献给了“改进国乐”的事业。“五四”运动前后，刘天华写出了二胡曲《病中吟》、《空中鸟语》，开始了他的音乐创作活动。一九二二年受聘到北京大学“音乐研究会”任国乐导师，一九二七年发起和创办了“国乐改进社”。刘天华在教学方面开创了民族乐器科学的教学体系，在高等音乐学府为民族器乐争得了一席之地。在演奏方面，他继承了中国传统二胡、琵琶的技巧，又融合了古琴、小提琴等中、外乐器的某些手法，形成了一个风格独特的二胡、琵琶的新学派。但刘天华最突出的贡献是他的民族器乐曲创作。他的《良宵》、《光明行》等二胡曲和《歌舞引》等琵琶曲，代表了他的“调和中西音乐”的思想，反映了他熔中西音乐于一炉的艺术理想。他创作的 10 首二胡曲（通称“十大名曲”），已经成为中国民族器乐宝库中的艺术珍品。

如果说“学堂乐歌”时期是中国新音乐的萌芽阶段，那么“五四”运动时期就是中国新音乐的初生期了。以自己创作音乐来替代用外国现成曲调填词的歌曲，这是中国新音乐向前发展的一个重要标志。在中国音乐创作发展的初期，以赵元任、萧友梅的歌曲、黎锦晖的儿童歌舞剧和刘天华的民族器乐曲为代表的新音乐创作，达到了相当高的水平。

抗日救亡运动中的音乐

一九三一年爆发了日军侵略中国东北的“九一八事变”，这是日本妄图将中国变为它独占的殖民地而采取的严重步骤。中国的亡国惨祸迫在眉睫。全国人民的爱国热情空前高涨，民族精神空前振奋，中国人民生活中的

一切矛盾让位于民族存亡这一占绝对主要地位的矛盾。在争取民族自由和国家独立的斗争中，全国人民掀起了轰轰烈烈的抗日救亡运动，并逐渐形成了遍及全国的“抗日救亡歌咏会”。在整个救亡运动和抗日战争时期，中国新音乐的发展都与民族的生死存亡密切相关。

一、抗日救亡歌咏运动

一九三一至一九三二年间，黄自谱写了《抗敌歌》、《旗正飘飘》，陈洪创作了《冲锋号》、《上前线》，任光写了《十九路军》等爱国歌曲，这些作品最先表现了中国人民团结抗日的强烈愿望。

从一九三三年起，以聂耳为代表的一批革命音乐家，相继成立了“中国新兴音乐研究会”和“左翼剧联”音乐小组等革命音乐组织，并创作了《渔光曲》（任光）、《毕业歌》、《义勇军进行曲》（均为聂耳曲）等广泛流传的革命歌曲，唱出了拯救民族于危亡的呼声。

群众性的歌咏团体如雨后春笋般地蓬勃涌现，使救亡歌咏运动获得了进一步的发展，一九三五年初先后成立的“民众歌咏会”和“业余合唱团”是上海近100个群众歌咏团体中最有代表性的两个。“一二九”运动后，救亡歌咏运动出现了全国性的热潮，一大批新的救亡歌曲，如《救国军歌》（冼星海）、《新编“九一八”小调》（吕骥）、《救亡进行曲》（孙慎）、《打回老家去》（任光）、《松花江上》（张寒晖）、《五月的鲜花》（阎述诗）等，迅速传遍全国各地。一九三六年，吕骥、周钢鸣等人提出了“新音乐运动”和“国防音乐”的口号，团结了更广泛的爱国音乐家投身于救亡歌咏运动。

一九三七年抗日战争爆发后，广大的音乐家和学生青年组成了无数支“救亡演剧队”、“战地服务团”等宣

传组织，走向前线，深入内地。当时救亡歌曲流传的情况，正如丰子恺所描绘的：“有人烟处，即有抗战歌曲。”在全国军民抗战热潮的鼓舞下，作曲家们又写出了《大刀进行曲》（麦新）、《游击队歌》（贺绿汀）、《长城谣》（刘雪庵）、《在太行山上》（冼星海）等雄壮的抗日战歌。一九三八年，继上海之后，武汉一时成了全国歌咏运动的中心，在这里成立了具有广泛代表性的“中华全国歌咏协会”。与此同时，以“歌咏城”延安为中心的各抗日民主根据地的群众歌咏运动，也获得了空前的发展。抗日救亡歌咏运动形成了从未有过的广泛深入的全民族的歌唱运动。救亡歌咏运动还影响到海外的华侨，在东南亚、法国和美国，也建立了华侨的救亡歌咏团体，使中国救亡歌曲在世界上产生了一定的影响。

抗日救亡歌咏运动的意义是十分深远的。正如冼星海说的：“这种雄亮的救亡歌声为中国几千年来所没有，而群众能受它的激荡更加坚决地抵抗和团结，是中国历史上少见的一件音乐史迹！”

二、抗日救亡歌咏运动中的音乐创作

救亡运动中和抗日战争时期，孕育了一大批有作为、有成就的作曲家。他们首先是热烈的爱国者，是站在民族解放斗争前线的战士。他们自觉地以音乐服务于抗战，表现出音乐家最可贵的时代使命感。

在整个抗日救亡时期，歌曲创作是成就斐然的领域，救亡歌曲在整个文艺领域的姐妹艺术中，是最为活跃、最令人瞩目的部门之一。歌曲之外的其他音乐体裁，也获得了相应的发展。

按音乐创作的风格而言，当时的作曲家大致可以分为三个群体：救亡歌咏作曲家群、音乐院校作曲家群和

延安等革命根据地作曲家群。当然，其中许多作曲家的属性是跨群体的。

救亡歌咏作曲家群大多是在救亡歌咏运动中涌现出来的青年作曲家，他们对推动群众歌咏运动的开展起了重要的作用。聂耳、冼星海、任光、张曙、吕骥、麦新、张寒晖等人都属于这一群体。聂耳和冼星海是这一群体的两位杰出的代表。聂耳是中国无产阶级革命音乐的开路先锋。他的《大路歌》、《开路先锋》等歌曲，在中国音乐史上第一次用音乐准确而深刻地塑造了中国工人阶级和劳动人民的鲜明形象。他的音乐创作为中国革命音乐开辟了一条现实主义的道路。冼星海继聂耳之后，以杰出的艺术创造，大大丰富和发展了中国新音乐的传统。一九三八年，他在武汉参加了军委会政治部第三厅的音乐工作，与张曙等人合作，有力地推动了武汉地区的抗日救亡歌咏运动。同年底他到延安，写出了《生产大合唱》、《黄河大合唱》等许多作品。他那不朽的巨著《黄河大合唱》（完成于一九三九年三月），成为中国近代音乐发展的一座丰碑。它将强烈的时代精神、宏伟的民族气魄与大众化的艺术形式紧密结合，是高度思想性与高度艺术性相结合的作品。一九四〇年冼星海到苏联以后，还完成了《第一交响曲——民族解放》等数量众多的器乐作品，寄托了他强烈的爱国主义情感。吕骥在这一时期的作品有《中华民族不会亡》、《抗日军政大学校歌》等，一九四一年他在延安创作了大合唱《凤凰涅槃》，借凤凰自焚并从死灰中更生的传说，来象征旧中国的毁灭和新时代的诞生。吕骥的创作和理论活动对救亡歌咏运动都有着重大的影响。

音乐院校作曲家群，是指以上海国立音专为主的，

包括专业音乐团体和师范学校音乐系师生在内的作曲人才，黄自、贺绿汀、马思聪、刘雪庵、陈洪、夏之秋、吴伯超等人均属这一创作群体。在国难当头的非常时期，专业作曲家大都表现出了强烈的爱国热情。他们的创作在艺术上比较细腻，题材、体裁上比较广泛。杰出的作曲家、音乐教育家黄自、贺绿汀是这一创作群体的代表人物。黄自的作品除了前面提到过的抗日歌曲以外，还有《南乡子——登京口北固亭有怀》、《思乡》等精心构思的艺术歌曲，这些作品或沉雄遒劲，或抒情秀美，以另一种形式寄托了作曲家的爱国主义情怀。他的多乐章的声乐作品《长恨歌》属于中国第一部清唱剧。贺绿汀于一九三四年创作的钢琴小曲《牧童短笛》、《摇篮曲》等是中国近代钢琴音乐的第一批成功的范例。他谱写的《四季歌》、《春天里》等电影歌曲，以及《保家乡》、《嘉陵江上》等抗日歌曲，还有一九四〇年完成的管弦乐曲《晚会》，在音乐创作的大众化和民族化方面做了成功的探索。小提琴家、作曲家马思聪的创作成就主要体现在小提琴曲等器乐作品上。他一九三七年谱写了小提琴曲《第一回旋曲》和《内蒙组曲》，一九四一年完成了小提琴组曲《西藏音诗》和《第一交响曲》。其中《内蒙组曲》的第二乐章就是著名的《思乡曲》，这首乐曲深刻地反映了广大人民在抗战时期的思乡情绪。马思聪这一时期的创作为中国小提琴艺术的发展做出了重要的贡献。

延安等红色根据地作曲家群是指中国共产党领导下的陕北、江苏、山东等抗日民主根据地的作曲家群体。抗日战争爆发以后，吕骥、冼星海、贺绿汀等人纷纷到达延安，成为这一作曲家群的中坚人物，在根据地中又成长起了郑律成、安波、马可、李焕之、李劫夫、何士

德等一批年轻的音乐创作人才，形成了一个创作力旺盛的作曲家群体，产生了《延安颂》、《八路军进行曲》（后改名为《中国人民解放军进行曲》）、《八路军军歌》（均郑律成曲）、《青年颂》（李焕之曲）、《新四军军歌》（何士德）、《南泥湾》（马可）等歌曲。他们的创作以声乐作品为主，以民族解放战争为题材，自觉地以中国共产党的文艺方针为创作的指南，以工农大众的“喜闻乐见”作为音乐追求的目标，他们的作品在群众中具有广泛的影响。

不同作曲家群体的出现，使抗日救亡歌咏运动中的音乐创作呈现了丰富多彩的局面。各个作曲家群体之间存在着普遍的交流 and 互相吸收的关系，共同推动了中国三十至四十年代音乐事业的发展。

抗日救亡歌曲以“抗日救国”为总主题，以雄健、沉毅为典型的艺术风格，在音调上开启了一代新歌风。这体现了中国“群众歌曲”体裁进入了完全成熟的阶段。

中国的抗日救亡歌咏运动，也是世界人民反法西斯歌咏运动的一个组成部分，中国抗战歌曲是中国近代音乐对于世界乐坛的一个具有独创意义的贡献。

抗日战争时期，日本帝国主义侵占了中国的大片领土，在敌伪政权统治下的沦陷区，音乐发展出现了畸形的殖民地状态。产生了一些认敌为友的、宣传“东亚共荣”的和粉饰太平的音乐作品。也有一些音乐家在困难的条件下写出了一些具有一定艺术价值的作品，如张肖虎的大合唱《圣诞曲》、交响诗《苏武》等。《圣诞曲》虽然是一部宗教音乐，但它借用《圣经》中以色列被罗马侵占的故事，来象征中国遭受日本帝国主义的侵略，曲折地表达了作者的爱国主义情怀。

抗日战争后期和解放战争时期的音乐

一九四二年五月，毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，这个讲话对中国近代音乐的影响十分深远。《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）指出：“要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争。”又说：“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。”《讲话》要求文艺工作者“站在无产阶级的和人民大众的立场。对于共产党员来说，也就是要站在党的立场，站在党性和党的政策的立场。”《讲话》指明文艺要为工农兵服务，因而提出了文艺工作者要“学习工农兵”、“到工农兵群众中去”和“从工农兵出发”的口号，《讲话》还指出“音乐专门家应该注意群众的歌唱。”延安及各革命根据地的广大音乐工作者依照毛泽东的指示，深入到工农兵群众中去，体验他们的生活和思想感情，学习他们熟悉的民间音乐，促使了音乐创作和表演风格的重大变化，由此开始了中国音乐史上努力开掘民间音乐、探索音乐联系工农兵群众的音乐发展的新阶段。《在延安文艺座谈会上的讲话》成为中国共产党指导文艺工作的纲领性文件。

一、“秧歌运动”和新歌剧创作

《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后，从一九四三年春节开始，延安率先掀起了群众性的“秧歌运动”，相继产生了《兄妹开荒》、《夫妻识字》等秧歌剧。

秧歌剧的形式是从中国民间的“秧歌”等歌舞小戏

演变而来的。它的直接的渊源，可以追溯到中国共产党领导的中央苏区时期的“山歌剧”和陕北红军时代的“小调剧”。而形成盛大的“新秧歌运动”，却是在“文艺整风”以后的陕甘宁边区。

安波于一九四三年创作的《兄妹开荒》，是“秧歌运动”中涌现的第一个典范作品。它只有两个角色，通过简单而又风趣的剧情，采用在陕北民歌基础上创作的曲调，反映了边区人民开展大生产运动的劳动热情，刻画了边区新农民的生活图景。这个作品奠定了秧歌剧内容与形式的基本格调。马可一九四四年编写的秧歌剧《夫妻识字》是另一出重要的秧歌剧作品。它的曲调是采用陕西眉户剧的曲牌，类似后来的“戏曲改革”。在小秧歌剧的基础上，逐渐又出现了《周子山》（大型秧歌剧）、《血泪仇》（秦腔）等。

一九四五年四月，延安上演了新歌剧《白毛女》（马可、张鲁、向隅、李焕之、瞿维等人作曲）。这部歌剧表现了佃户杨白劳和他的女儿喜儿在旧社会的悲惨遭遇，反映了广大农民在共产党领导下向封建制度所作的坚决斗争。《白毛女》的音乐建立在河北、山西、陕西的民歌、说唱、戏曲基础之上，它继承了中国戏曲音乐的传统，又借鉴了西洋歌剧的经验。《白毛女》的音乐在刻画人物感情、表现戏剧矛盾等方面起了很重要的作用。这部新歌剧在整个解放战争时期直至中华人民共和国建立以后，一直在全国广大地区受到欢迎，发挥了重要的宣传、战斗作用。《白毛女》是中国新歌剧发展史上的一座里程碑。

二、四十年代的音乐创作

抗日战争后期和解放战争时期，革命根据地和解放

区的音乐创作以小型的群众歌曲及秧歌剧为主。产生了一些广为流传的、深受工农兵群众欢迎的歌曲。如根据民歌改编的《拥军花鼓》（安波填词）、《东方红》（李有源等填词）、《咱们的领袖毛泽东》（孙万福填词）、《军民大生产》（张寒晖填词）、《解放区的天》（刘西林填词）等，优秀的创作歌曲有《团结就是力量》（卢肃）、《没有共产党就没有新中国》（火星）、《我们是民主青年》（马可）、《民主建国进行曲》（李焕之）、《战斗进行曲》（佩之）、《打得好》（朱践耳）、《咱们工人有力量》（马可）、《乘胜追击》（亚威）等。这些作品以通俗性和战斗性为显著特点，体现了战争和胜利年代的时代气息。一些大型声乐作品，如《淮海战役组歌》（亚威、张锐等），也是由短小精悍的群众歌曲组成。

继《白毛女》之后，在解放战争中又产生了秧歌剧《光荣灯》（罗正、止怡编曲）、《全家光荣》（陈紫、张棣昌）等，还产生了大型歌剧《赤叶河》（梁寒光等）、《刘胡兰》（罗宗贤等）。但这几年的歌剧创作从整体上说未能突破《兄妹开荒》和《白毛女》的水平。

解放区的器乐创作发展较晚。一九四六年延安成立了“中央管弦乐团”后，贺绿汀创作了管弦乐曲《森吉德马》和《胜利进行曲》等，成为中央管弦乐团经常演奏的曲目。瞿维在东北解放区创作了钢琴曲《花鼓》，用钢琴音乐表现了人民的新生活。一九四九年马可谱写了管弦乐曲《陕北组曲》（未全部完成），将板胡和民族打击乐引入管弦乐队，探索了西洋管弦乐创作的通俗化和民族化的路子。

四十年代国民党统治区的音乐创作，一是在“民主歌咏运动”中产生了一些好的声乐作品，二是以马思聪

为代表的音乐院校作曲家创作出了一些成功的器乐作品和其他体裁的音乐作品。

抗日战争后期，当世界反法西斯战争形势大好的时候，国民党军队却在豫、湘、桂战场大溃败，这使国统区人民彻底看清了国民党政府的腐败无能，于是在国统区掀起了一个声势浩大的爱国民主运动，中国共产党同民主党派和无党派爱国民主人士团结战斗，推动了爱国民主运动的发展。解放战争时期，爱国学生和广大人民团结在一起，掀起了波澜壮阔的以“反饥饿、反内战”为中心的民主运动。为了配合这些斗争，国统区的进步音乐工作者经过艰苦的努力，紧密联系国统区人民的政治要求，推动了国统区的民主歌咏运动的开展。李凌、赵 领导的“新音乐社”和《新音乐》月刊，成为联系和推动国统区进步音乐运动的一个中心。在“民主歌咏运动”中，揭露性的讽刺歌曲获得了较大的发展，产生了如《你这个坏东西》（舒模）、《茶馆小调》（费克）、《古怪歌》（宋扬）等，这类歌曲有力地抨击了国民党反动派在政治上实行独裁统治，压制人民言论自由，在经济上贪污腐化，造成货币贬值和物价飞涨的黑暗现实，发出了人民内心的强烈的抗议。赵元任的《老天爷》这首歌，借对昏愤的“老天爷”的嘲骂，将批判的矛头对准了腐败的反动当局，在学生运动中起了广泛的影响。马思聪在解放战争时期创作的《民主大合唱》、《祖国大合唱》、《春天大合唱》等大型声乐作品，也在国统区的民主斗争中起了积极的作用。

国统区的器乐创作方面，刘北茂于一九四三年写了二胡曲《小花鼓》，马思聪在一九四四年谱写了小提琴独奏曲《牧歌》和F大调《小提琴协奏曲》。丁善德在一九

四五年创作了钢琴组曲《春之旅》（作品 1），一九四八年丁善德留学法国时写了《中国民歌主题变奏曲》（作品 4）；谭小麟四十年代留学美国时，在保罗·亨德米特的指导下写了《小提琴中提琴二重奏》、《弦乐三重奏》等室内乐作品；桑桐在上海音专学习时写了小提琴与钢琴曲《夜景》。当时器乐作品的数量较少，但在开拓新的题材、体裁和探索新的创作技法方面，却有着一定的意义。

中国音乐历史的长河，在“鸦片战争”以来的约一百一十年间，尤其是在二十世纪前半叶，注入了新的源流，掀起了壮阔的波澜，奔腾前进的速度，远远超过了以往的历史阶段。这一百一十年间，中国音乐的发展大致可以概括为如下几个阶段：十九世纪后六十年，是中国传统音乐继续缓慢发展的时期；二十世纪前二十年，是以“学堂乐歌”为代表的中国新音乐的酝酿期；本世纪二十年代，是在“五四”运动的精神引导下的新音乐的初生期；三十年代，是以抗日救亡歌咏运动为中心的新音乐的发展期；四十年代，是在《在延安文艺座谈会上的讲话》指引下，音乐工作者努力深入民间、探索音乐联系广大群众的新音乐的深入期。这些，都为中华人民共和国成立后在新的历史条件下发展中国社会主义民族音乐文化积累了经验，准备了必要的条件。

新中国音乐的发展

为新中国放声歌唱

一九四九年十月一日中华人民共和国的成立，开创了二十世纪中国音乐文化建设的新纪元。

在新中国成立前夕的一九四九年七月二日，中华全国文学艺术工作者第一次全国代表大会在北京举行并成立了中华全国文学艺术界联合会（以下简称“中国文联”），作为全国文艺界统一的领导机构。会议闭幕后，七月二十三日，成立了中华全国音乐工作者协会（后改称中国音乐家协会，简称“中国音协”）。这次会议的胜利召开和中国音协的成立，标志着由于历史原因长期被迫分离的解放区和国统区的两支音乐大军终于在毛泽东文艺路线这个伟大旗帜下胜利会师，实现了中国音乐界的空前大团结，从而为新中国音乐文化建设的新飞跃开辟了道路。

一、为新中国放声歌唱

中华人民共和国成立之后最初几年的音乐文化建设，处在一个全新的国际国内环境中。一方面，人民掌握了国家政权，从而为音乐文化事业的发展开辟了广阔的前景，但由于长期的封建主义统治，近百年来的帝国主义列强的侵略和掠夺及长期战乱，使国家的经济基础受到严重破坏，中国人民的物质生活和精神文化生活水平十分低下，音乐文化建设的物质基础薄弱；另一方面，由于国际资产阶级对中国革命的敌视而对新生的中华人

民共和国实行全面封锁政策以及不久爆发的抗美援朝战争对中国和平建设所形成的现实威胁，使新中国的音乐文化建设处于相对封闭的国际环境中。

处在这样的现实条件下，新中国最初几年的音乐工作，一方面，继承和发扬“五四”以来的革命音乐传统，坚持毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中规定的为工农兵服务的方向和以普及为主的方针，在创作上首先发展与广大人民群众音乐生活关系密切的体裁，如歌曲、歌剧等；另一方面，要求音乐工作者适应从战争环境向和平环境、从农村工作向城市工作的战略性转变，研究新情况、解决新问题，努力开创音乐工作的新局面。

五十年代初期，在人民当家做主的欢腾气氛中，歌曲创作呈现出一派欣欣向荣的景象，涌现出大批以歌唱新中国、歌唱新生活、歌颂中国共产党及其领袖毛泽东、歌唱工农兵的优秀作品。据中央文化部、中国文联举办的自一九四九年十月至一九五二年十年的三年来全国优秀群众歌曲评奖活动的统计，短短三年中，全国发表的歌曲总数在一万首以上。仅从获得一等奖的9首作品看，进行曲风格的群众歌曲有《歌唱祖国》（王莘词曲）、《全世界人民心一条》（招司词、瞿希贤曲）、《中国人民志愿军战歌》（麻扶摇词、周巍峙曲）、《我是一个兵》（陆原、岳仑词、岳仑曲），其他风格的作品如《歌唱毛泽东》（托尔逊瓦依提词、阿不力克木曲）、《王大妈要和平》（放平、张鲁词、张鲁曲）、《草原上升起不落的太阳》（美丽其格词曲）、《小鸽子》（冷岩词、刘守义曲）、《歌唱二郎山》（洛水词、时乐曲），或叙事、或抒情、或歌颂，在音乐风格上有了多样化的发展。王莘的《歌唱祖国》和瞿希贤的《全世界人民心一条》在进行曲风格的颂歌写作上，

洋溢着强烈的时代感和充沛的革命激情,音乐语言清新,极富个性和独创性,成为这个时期群众歌曲创作最高成就的体现。

抒情歌曲的发展是这个时期音乐创作的一个可喜收获,出现了晨耕的《告诉我,来自祖国的风》(蔡庆生词)、李巨川的《我骑着马儿过草原》(马寒冰词)、罗宗贤的《桂花开放幸福来》等作品。尽管前两首作品在当时曾经引起过批评和责难,但经过讨论和争鸣,最终还是肯定了它们的艺术价值,肯定了抒情歌曲作为一种音乐风格在当代音乐生活中的积极意义。

人民政权的建立也为器乐创作的繁荣开辟道路,专业音乐教育事业经过院系调整,开始形成了适合当时情况的专业音乐教育体系和分布网,中央音乐学院及东北音专、西南音专、中南音专、西北艺专等专业音乐教育机构在此时期相继成立,培养了大量创作和表演人才;专业音乐表演团体经过文工团整编,建立了从中央到地方及军队各级别的音乐表演团体,如上海市人民政府交响乐团、中央乐团、中央实验歌剧院、中央人民广播电台民族乐团、上海广播管弦乐队、中央歌舞团、中央民族歌舞团、中国人民解放军军乐团等,都为器乐创作准备了条件。以北京、上海为中心,一些大城市的作曲家们的器乐新作纷纷面世。其中影响较大的,在管弦乐方面,有马思聪的《山林之歌》、李焕之的《春节组曲》、江文也的《汨罗沉流》以及葛炎的管弦乐小品《马车》等;在民族器乐方面,有杨荫浏根据古曲改编的合奏曲《潇湘水云》等;钢琴独奏曲有丁善德的《新疆舞曲》、《儿童组曲》;小提琴曲有马思聪的《山歌》、《跳元宵》、《春天舞曲》、《新疆狂想曲》等。

在音乐戏剧方面也取得了重要收获。在充分吸取《白毛女》创作经验的基础上，歌剧《王贵与李香香》（于村编剧、梁寒光作曲）、《星星之火》（吕朋等编剧、李劫夫作曲）、《小二黑结婚》（田川等编剧、马可等作曲）、《草原之歌》（任萍编剧、罗宗贤作曲）、《刘胡兰》（于村、海啸等编剧、陈紫等作曲）等在音乐的戏剧性和民族性方面作了各种不同的探索，并积累了成功的经验；在大型舞剧音乐创作方面，也开始起步，并出现了《宝莲灯》（张肖虎作曲）这一较有影响的剧目，填补了中国作曲家在這一领域内的空白。

在中国共产党“百花齐放，推陈出新”方针指导下，许多新音乐工作者深入民间，深入戏曲和曲艺团体，在向群众学习、向民间艺人学习的基础上，积极参与传统戏曲和曲艺的发掘、整理和研究工作，并开始从事戏曲音乐和曲艺音乐的改革尝试，出现了一大批优秀剧目，如评剧《刘巧儿》，沪剧《罗汉钱》，黄梅戏《天仙配》，吕剧《李二嫂改嫁》，评剧《志愿军的未婚妻》及大鼓《邱少云》，评弹《红色的种子》、《情探》，四川清音《青杠叶》等剧目和曲目，在当时都给人以耳目一新之感，在群众中产生了很大影响，展示了戏曲和曲艺音乐改革的初步成果。

在中外音乐文化交流方面，尽管国际资本主义集团对中国实行全面封锁政策，但中国音乐界与苏联和其他社会主义国家及亚非拉各国音乐界的交流仍然十分活跃。专家学者的讲学、表演团体的互访、表演艺术家的出国比赛，书谱及音响资料的交流等等，都达到了相当的规模与深度，加深了中国音乐界与世界乐坛的友谊和相互了解，对新中国音乐文化建设起到了促进作用。

二、“双百”方针的提出和全国音乐周

中华人民共和国成立后的最初七年（一九四九——一九五六年），是中国音乐文化建设的一个辉煌的发展时期。中共中央和人民政府制定的一系列发展文化科学事业的正确政策和措施及毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出的关于革命文艺运动的一系列根本原则，为音乐工作者指明了方向，极大地调动了广大音乐家的创作积极性。他们深入工农兵群众的火热生活，改造自己的世界观，用自己的艺术才华和对生活的独到观察与体验创作了大量优秀作品，使这七年成为新中国音乐艺术朝气蓬勃的创造节日。

在这个时期，思想文化战线上也出现了某些失误，如对电影《武训传》的批判，对《红楼梦研究》的批判，对所谓“胡风反革命集团”的揭露与批判等，这些批判也波及到音乐界，造成了音乐界的思想动荡。其中影响比较大的是围绕贺绿汀《论音乐的创作与批评》一文所进行的争论和批判。

贺绿汀此文，原是一九五三年九月在中国音协全国委员会扩大会议上的发言，后在一九五四年六月号《人民音乐》上发表。文章针对当时音乐界的现实状况，就政治和业务、生活与技巧、创作与批评等问题发表了见解，并对某些绝对化的做法提出了批评。同年十二月，《人民音乐》又转载了贺的另一篇文章，并配发编者按语，号召音乐界就贺的文章展开讨论。不久，《人民音乐》发表专题社论，号召“对音乐领域中的资产阶级唯心论思想展开彻底的批判”。于是该刊连续发表20余篇文章，形成一场对贺绿汀的长达一年多的批判。这场批判，最初还只在艺术、学术和思想斗争范围内进行，后来逐渐

与所谓“胡风问题”相联系，发展成为政治批判。

一九五六年一月，周恩来在中共中央关于知识分子问题会议中作出了“我国知识分子中间的绝大部分已经成为国家工作人员，已经为社会主义服务，已经是工人阶级的一部分”的科学论断。这一论断改变了文艺界一些领导人对文艺队伍的基本估计，也为解决音乐界长期存在的历史分歧和现实矛盾提供了一把钥匙。至此，对贺绿汀的批判便不了了之。在中共中央的直接干预下，一九五六年二、三月间，中国音协召开党组扩大会议，着手解决历史和现实的理论分歧以及因此而形成的团结问题。国务院副总理陈毅、中宣部副部长周扬到会讲了话，吕骥、贺绿汀分别作了批评和自我批评，会议的气氛是坦诚的和富于建设性的，所取得的成果也是积极的。

不久，毛泽东提出了著名的“百花齐放、百家争鸣”的方针（以下简称“双百”方针），以此作为发展中国的科学文化事业的根本方针。这一方针的提出及其在音乐界的贯彻，极大地鼓舞了音乐工作者的积极性、创造性，解放了音乐艺术的生产力，促进了音乐创作和理论的繁荣。其时适逢全国音乐界积极筹备全国音乐周，“双百”方针犹如春风化雨，滋润着广大音乐家的心田。于是，在迎接音乐周的创作高潮中，大批优秀作品涌现了出来，在音乐园地里呈现出百花盛开、欣欣向荣的生动景象。

一九五六年八月一日至二十三日举行的第一届全国音乐周，是中国音乐史上史无前例的壮举，是中华人民共和国成立以来音乐成就的大汇展和大检阅。参加会演和观摩的单位共34个，近4500人，其中包括十余个少数民族的代表。共举行29台音乐会，演出91场（次）。在这一规模浩大的音乐展演活动中，共演出歌剧4部、

交响乐 8 部、大合唱和声乐组曲 12 部、民族管弦乐曲 32 部以及大量小型声乐和器乐作品，出现了像《山林之歌》（马思聪）、《春节组曲》（李焕之）、《黄鹤的故事》（施咏康）、《第一交响乐》（王云阶）、《貔貅舞曲》（王义平）、《高原山歌组曲》（王树）、《玫瑰花的故事》（蒋小凤）这样优秀的管弦乐曲，像《早晨》（笛）、《庆丰收》（箏）、《荫中鸟》（笛）这样的民族器乐独奏曲，像《红军根据地大合唱》（瞿希贤）、《长白山之歌》（郑镇玉）、《祖国颂》（刘施任）、《幸福的农庄》（郑律成）、《嘉陵江大合唱》（沙梅）、《长征大合唱》（时乐）这样的优秀大型声乐套曲，像《欢庆胜利》（刘守义、杨继武）、《欢乐组曲》（刘福安）这样优秀的民族管弦乐曲，像《瑶族舞曲》（刘铁山、茅沅）、《森吉德马》、《晚会》（贺绿汀）、《翻身日子》（朱践耳）这样的优秀管弦乐小品，像《小二黑结婚》、《草原之歌》、《刘胡兰》这样的优秀歌剧，像《旱天雷》（陈培勋）、《新疆舞曲》第二号及儿童组曲《快乐的节日》（丁善德）、《东蒙民歌组曲》（桑桐）、《兰花花》（汪立三）这样的优秀钢琴曲和小提琴曲《新春乐》（茅沅）等，充分展现了新中国建立以后，尤其是“双百”方针贯彻以后音乐界所取得的巨大成绩。

一九五六年八月二十四日，百花齐放的全国音乐周胜利闭幕。毛泽东、周恩来及中共中央政治局委员接见了音乐周全体代表。毛泽东还邀请部分音乐家，就中西关系、音乐的民族形式等问题发表了重要讲话。这就是著名的《和音乐工作者的谈话》。这个马克思主义音乐文献虽然迟至二十年后才公开发表，但当时已在全国音乐界广泛传达，为以后的音乐工作指明了方向，也为音乐界长期争论的一些问题作了理论上的廓清。

在逆境中寻找出路

由于“双百”方针的提出、贯彻而形成的音乐界的空前和谐团结和充满创造气氛的大好局面，却因一九五七年反右派斗争的严重扩大化而受到破坏。大批真正爱国的音乐家，如黄源洛、刘雪庵、张权、莫桂新、汪立三、陆华柏、李鹰航等被错划为“右派分子”，受到了严厉的政治批判并被剥夺了参与音乐文化建设的权利，其中一些人还遭受到严重的人身摧残。当时《人民音乐》及其他报刊纷纷发表批判文章，形成声势浩大的政治压力。一九五八年“大跃进”、“人民公社”、“总路线”这“三面红旗”的提出，把国家政治、经济生活中的“共产风”、“浮夸风”等急躁冒进的空想模式也带进了音乐界，新中国成立以来音乐文化建设的繁荣势头发生了急剧转折，从而进入了一个曲折的发展时期。

但是，由于马克思主义的科学思想和毛泽东文艺路线在广大音乐家中日益深入人心，由于音乐艺术的基本规律经过长期实践已被越来越多的音乐家逐步认识，因此，即使在这个曲折时期，音乐事业仍然有所前进、有所创造、有所成就。在曲折中前进，便成了这一时期音乐发展的总特点。

一、“反右派”和“大跃进”中的音乐现实

音乐界的反右派斗争，作为全国政治战线反右派斗争的一部分，是以“粉碎音乐战线反党反社会主义的右派分子的猖狂进攻”为其目标的，但当时遭到批判、被划为“右派分子”的绝大多数音乐家，只是向中国共产党的工作或干部提出批评意见，批评或者是正确的，或

者有片面性，但决不是反党反社会主义。他们被打成“右派分子”的主要根据，是其在贯彻“双百”方针的所谓“鸣放”时期所发表的某些言论，其中大量的属于艺术见解和学术观点范畴。这些见解和观点一部分是针对一九五六年以前音乐工作中的某些偏差而发的，并且在事实上也对纠正这些偏差、促进音乐工作的繁荣起了积极作用。“反右”风暴一起，这些见解和观点即刻被当做反党反社会主义的毒草而加以批判，这不但对这些音乐家造成了严重伤害和个人悲剧，而且从理论上和实践上又使那些在贯彻“双百”方针时曾一度得到纠正的见解和做法重新抬头。在这个时期，在音乐批评领域开展的批判钱仁康学术思想的所谓“拔白旗”运动，以及关于马思聪演出曲目问题的讨论，等等，都是这方面的典型表现。广大音乐工作者仍然全身心地投入到“大跃进”的洪流里，真诚而由衷地歌唱“大跃进”的宏伟业绩。

因此，“大跃进”时代的音乐创作，无论其艺术上是否成功，也无论其艺术价值孰高孰低，都带有那个时代的强烈印记。

起初，“大跃进”的精神首先体现为对创作数量的追求，订高指标，要在创作数量上“放卫星”。据《人民音乐》一九五八年三月号报道，中央歌剧院计划一九五八年完成创作总数 1379 个；北京戏曲界创作剧目 1719 个；中央乐团创作 830 首，演出 700 场；上海作曲家计划创作大小作品 9000 多件，而北京同行们追求的指标则是 6000 多件。同期《人民音乐》还为此专门配发了编辑部文章，称这种“惊人的”跃进计划“符合业精于勤的规律”，因此它们的实现是“不容置疑的”。于是，一场大搞音乐创作的群众运动便在全国音乐界轰轰烈烈地开展

起来，数以万计的各种体裁的音乐作品主要是群众歌曲便在各地涌现出来。正如当时“全民炼钢”炼出了大量废钢废铁一样，这种违反音乐艺术规律的群众运动，看似轰轰烈烈，实际上收效甚微。“大跃进”时期的音乐创作，除了少数作品，如歌曲《克拉玛依之歌》、《草原之夜》、《戴花要戴大红花》、《社员都是向阳花》等有一定艺术质量，在群众中传唱较广以外，大多数都是粗制滥造的平庸之作。

一部分音乐工作者开始认识到：此路不通。音乐家的艺术天性和历史使命感，促使他们探寻把音乐艺术规律和“大跃进”精神有机地融为一体的可能性，探寻按照美的规律、通过自身的独特视角和情感体验来讴歌人民生活及其历史，从各个侧面表现这个沸腾时代的新途径。于是，一批题材、样式、风格不同的音乐作品在“大跃进”的歌声中纷纷登上乐坛。其中，正面表现“大跃进”生活和“大跃进”精神的，有管弦乐《十三陵水库落成典礼序曲》（罗忠）、大合唱《黄浦江颂》（丁善德）及《幸福河大合唱》（肖白、王久芳等），钢琴与乐队《跃进颂歌》（刘敦南、孙以强等）、《青年钢琴协奏曲》（刘诗昆、黄晓飞等）；表现中国人民革命斗争历史的，有歌剧《洪湖赤卫队》（张敬安、欧阳谦叔等）、舞剧《五朵红花》（彦克、郑秋枫等）、《小刀会》（商易），有交响乐《抗日战争》（王云阶）、《英雄海岛》（李焕之）、《浣溪沙》（罗忠）、交响诗《嘎达梅林》（辛沪光）；表现古典题材、神话故事和民间传说的，有小提琴协奏曲《梁祝》（何占豪、陈钢）、交响诗《穆桂英挂帅》（杨牧云、邓宗安执笔）、舞剧《鱼美人》（吴祖强、杜鸣心）等。其中以小提琴协奏曲《梁祝》、歌剧《洪湖赤卫队》、舞剧

《鱼美人》最为出色。《梁祝》在运用外来协奏曲形式表现民族主题和民族神韵方面做了具有独创意义的探索；《洪湖赤卫队》在民间音乐素材戏剧化、个性化用以推进戏剧冲突塑造歌剧形象方面，提供了成功的经验；《鱼美人》在民族音调与西洋作曲技法相互融会以创造一种具有时代感和清新气质的戏剧音乐语言方面取得了重大收获。它们的共同特点，是按照音乐艺术的独有规律去严肃对待各自的创造使命，在各自的体裁范畴内进行美的创造，力求达到内容和形式、思想性和艺术性的高度统一。在当时一片“写中心、唱中心、演中心”的声浪中，它们不追求时尚，表现出艺术家的艺术自觉和音乐创作的高度责任心，也是它们在同时代作品中脱颖而出，具有长久的艺术魅力的根本原因。

一九五九年中华人民共和国成立十周年前夕《音乐建设文集》（上中下共三卷）出版。该文集收录了音乐学术论文和评论共134篇，涉及的领域包括：有关音乐界的政治斗争、思想斗争和音乐发展的总体论述，有关中国民间音乐和古代音乐的学术研究，有关作家、作品及创作问题和表演艺术问题的研究和评论，有关中外音乐文化交流的回顾与总结等，基本上概括了中华人民共和国成立十周年以来音乐理论和批评活动方面的主要面貌和主要成就。其中关于民间音乐、古代音乐的研究及关于作家、作品、创作问题、表演艺术问题的评论和研究无疑是《文集》中最有学术价值的部分，集中反映了音乐学家、音乐评论家及广大音乐工作者十年来在理论研究和评论工作中的辛勤劳动、所取得的重要成果以及在学术上所达到的深度和广度。当然，也有一些理论篇什，尤其是关于新中国成立以来音乐战线的政治斗争、思想

斗争和音乐发展总体性论述的部分，不可避免地受到当时“左”倾思潮的影响，对音乐界政治斗争和思想斗争作了过“左”的估计，对一些持不同艺术见解和学术观点的音乐家进行了错误的批判，因而也未能科学地总结十年来音乐发展的主要经验和教训。不过，作为一种理论思潮的记叙，这一部分文献具有不可替代的历史价值和学术研究价值。

二、国民经济困难时期的音乐繁荣

总路线，“大跃进”、人民公社“三面红旗”的提出和一系列脱离中国国情、超越经济发展阶段的经济政策的实施，标志着中国共产党内急躁冒进的“左”倾思想有所抬头，并给国民经济带来严重的消极影响。一九五九年庐山会议对彭德怀等人所谓“右倾机会主义”的错误批判，使本来应当得到纠正的“左”的错误反而有了新的发展。在国际上，中苏两党在意识形态领域的公开论战导致苏联政府恶化两国关系的举动，背信弃义地撤走援华专家，撕毁经济合同，为中国社会主义建设设置了人为的障碍，加之在一九五九至一九六一年间连续三年的严重自然灾害，而“共产风”、浮夸风和“一大二公”的极左政策又使广大农村本来相当薄弱的经济基础遭到严重破坏，致使战胜自然灾害的主客观条件受到削弱。在这种国际国内、主观客观诸种复杂原因的综合作用下，国民经济大幅度滑坡，城市供应吃紧，城乡人民生活水平下降，一部分农村饥荒严重，非正常死亡人数急剧增加，全国进入严重困难时期。

在这个非常时期，广大音乐工作者表现出高水准的政治素质和艺术素质，创作出大量优秀的革命群众歌曲，以昂扬、乐观的音调抒发了中国人民在中国共产党领导

下万众一心，满怀信心地克服暂时困难，迎接光明未来的钢铁意志和革命豪情。李劫夫的《我们走在大路上》、瞿希贤的《全世界无产者联合起来》，堪称这一时期革命群众歌曲的代表性杰作。

交响音乐创作在这一时期继续保持着旺盛发展的趋势，而且作曲家题材取位的重点仍然集中于那些重大的革命历史事件上。丁善德的《长征》交响曲、刘福安等的《八·一》交响诗、瞿维的《人民英雄纪念碑》交响诗等作品，在运用大型器乐曲形式给重大革命题材以史诗般的刻画和表现方面，做了有益的尝试，并且取得了可喜的成绩。当然，某些作品在选用特定的革命歌曲音调来表现特定的时代氛围和特定的思想主题时，由于缺乏整体构思的有机性和乐思发展的逻辑性，因而略嫌生硬。

继《红霞》和《洪湖赤卫队》之后，歌剧创作也呈现出蒸蒸日上的景象。《刘三姐》、《望夫云》、《窦娥冤》等优秀剧目均产生于这个时期。特别是《刘三姐》这个大型歌舞剧以载歌载舞的形式，活泼诙谐的风格，明朗优美结构短小的唱段，塑造了一个美丽善良、见义勇为的歌仙形象，深受群众喜爱，其中不少唱段流传全国，并在海外华人社会有广泛影响。

在其他大型声器乐作品方面，则有马思聪的《第二交响曲》、张筠青的《东方红交响诗》、蒋青等的交响大合唱组曲《加勒比海的风暴》、朱践耳的交响大合唱《英雄的诗篇》、两部均以《井冈山》命名的大合唱（肖白等及刘天浪等）、黄准的电影音乐《红色娘子军》以及民族乐队作品《初春》、《海上锣鼓》、《渔家组曲》、《苏武》、《东海渔歌》、《喜洋洋》等，成果也相当可观。

在音乐理论思潮领域，一九六〇年七、八月间召开的中国文学艺术工作者第三次代表大会以及随后举行的中国音乐家协会第二次代表大会的主旨报告中，仍然坚持庐山会议所确定的路线，即在文艺界和音乐界继续批判右倾机会主义、修正主义和资产阶级文艺思想，继续坚持“大跃进”时期所提出的那些口号、主张和政策。这方面的典型表现，是《让音乐表演艺术的百花在为社会主义服务的方向下灿烂开放》（作者郑伯农）一文在《人民音乐》一九六一年四月号上发表。此文对两年前因马思聪的演奏曲目而引发的关于音乐表演艺术曲目的讨论，以及《人民音乐》编辑部为这场讨论作小结的文章《让音乐表演艺术的百花灿烂开放》提出了责难，而其立论的主要依据，则是在政治与艺术、音乐的时代性和阶级性、对中外音乐文化传统的批判与继承等问题上的庸俗社会学观点，因此，它的责难实际上是当时音乐界的“左”倾思潮已经发展到了严重地步的具体体现。

一九六一年六月，全国文艺工作座谈会（即“新侨会议”）召开，中共中央着手制定旨在纠正文艺界“左”的片面性的《文艺八条》之后，音乐界的总体氛围才开始出现松动迹象，音乐刊物上的舆论导向也发生了可喜变化。这种变化的重要标志之一，是吕骥《对目前音乐创作中几个问题的理解》在《红旗》杂志一九六一年第十二期上发表，同年的《人民音乐》六月号转载。文章论述了生活的无比广阔性和音乐反映现实的丰富性及题材多样化的必要，强调了音乐艺术的独特规律，指出勉强要音乐去叙述生活的具体情节，描写事件的发展以及某些概念思维，必然使音乐失去其特有功能；文章论述了音乐语言的创新问题，指出在这个问题上的民族虚无

主义和保守主义观点都难以创造出具有民族风格的新的音乐语言；文章还批评了英雄性音乐形象塑造中的平庸化、简单化而导致形象黯然无光、毫无艺术感染力的现象，要求按照生活本有的丰富性、多样性和复杂性，把英雄形象塑造得更崇高些、更伟大些、更美些；文章还承认有些作曲者存在着音乐语言贫乏、写作技巧（包括和声配器等）修养不深的缺点，等等。文章的发表对纠正当时音乐界的“左”倾思潮，促进音乐创作的繁荣起到了推动作用。

以此文的发表为契机，音乐界的创作、表演、学术研究和理论批评活动渐渐活跃起来。从一九六一年下半年至一九六二年，《人民音乐》、《音乐研究》等刊物上出现了一系列探讨音乐艺术的特殊规律，探讨交响音乐、民族音乐、独唱独奏作品、抒情歌曲创作问题和表演艺术问题的专论和评论文章，学术上有一定深度，文风上也向健康的说理的方向发展，以往那种简单粗暴的批评作风在这个时期的音乐刊物上已经大为减少了。

创作上的题材、样式、风格的多样化态势及其并行不悖的发展，理论批评领域自由探讨的学术空气的初步形成，构成了三年国民经济困难时期音乐繁荣的基本轮廓，并且以无可辩驳的事实证明，无论从政治素质和艺术素质上说，中国音乐家是一支热爱祖国、热爱人民、热爱社会主义的可以信赖的坚强队伍。

三、第二次歌剧创作高潮

一九五七至一九六四年间的歌剧创作，在中国歌剧史上是一个极端重要的发展时期，出现了许多优秀剧目，涌现出大批有才华的作曲家、编剧家和歌剧表演艺术家。

题材、风格和总体音乐戏剧结构的多样化追求，是

这一时期歌剧创作的总特点。其中，既有表现民间传说题材、活泼幽默的大型歌舞剧《刘三姐》，也有表现革命题材、主要借鉴民间戏曲的音乐展开手法的《红珊瑚》、《窦娥冤》，也有立足于向西洋歌剧学习并与民间音调和民间特色融为一体的严肃悲剧《望夫云》。但代表这一时期歌剧创作主要成就和主要标志的，则是一九五九年出现的《洪湖赤卫队》和一九六四年出现的《江姐》。这两部作品继承了《白毛女》的优秀传统并加以创造性地发展和丰富，广泛吸收戏曲、话剧和西洋歌剧表现手法的种种优点特长，因此在音乐戏剧的整体结构，音乐的戏剧化的展开手法，运用各种音乐手段介入戏剧冲突，推进情节发展，揭示人物内心世界及塑造感人的音乐戏剧形象方面，在音乐语言的民族特色和现代气质相互结合使之具有时代感和个性化方面，在歌剧艺术综合美的追求和营造中，使各个构成因素在整体结构中达到和谐统一及均衡发展方面，都取得了突破性的进展，达到了这一时期歌剧创作的最高成就。

《洪湖赤卫队》和《江姐》的巨大成功表明，继秧歌剧运动和《白毛女》之后，中国歌剧经过将近二十年的探索、积累和发展，终于迎来了它的第二次高潮。《洪湖赤卫队》是它的潮头，中间经《柯山红日》、《红珊瑚》、《刘三姐》、《望夫云》等剧目的推波助澜，至《江姐》的出现便达到了这个高潮的潮峰，并把中国歌剧推进到一个辉煌发展的时期。在五十年代末六十年代初阶级斗争愈趋紧张的岁月里，《洪湖赤卫队》、《江姐》的成功是一个特别重要的文艺现象；它们激动人心的故事和优美动人的音乐，曾经风靡全国，一时出现了人人争唱《洪湖水》，处处都闻《红梅赞》的盛况，使歌剧这一复杂的

舞台艺术样式，成为当时中国人民文艺生活中最受欢迎的、独领风骚的艺术品种，其影响之广泛、深远，在同时期的文艺领域也是少见的。

特殊时期的音乐发展

鉴于中国在六十年代初所面临的严峻的政治、经济形势，中共中央在一九六〇年冬对国民经济实行“调整、巩固、充实、提高”的方针，又在一九六二年一月召开扩大的中央工作会议，初步总结了“大跃进”的经验教训，开展了批评和自我批评；会议前后为在“反右”和“反右倾”斗争中被错误批判的大多数人进行甄别平反或摘去“右派分子”帽子。由于这些政治和经济措施，使一九六二年到一九六六年的国民经济得到了比较顺利的恢复和发展。

但是，“左”倾错误在经济工作的指导思想上并未得到彻底纠正，而在政治和思想文化方面还有发展。一九六二年九月中共八届十中全会上毛泽东提出“千万不要忘记阶级斗争”，随后又提出一系列把阶级斗争扩大化和绝对化的口号与措施，并于一九六五年初又错误地提出社会主义教育运动的重点是“党内走资本主义道路的当权派”。因此，在意识形态领域，由于阶级斗争扩大化和绝对化的影响，发动了一些对文艺作品、学术观点和一些著名文艺家的错误的、过火的政治批判，在对待知识分子问题和教育、科学、文化问题上发生了愈来愈严重的“左”的偏差。尽管这些错误当时还没有达到支配全局的程度，但到后来终究发展成为“文化大革命”的导火线。

一九六三年十二月十二日及一九六四年六月二十七日，毛泽东关于文艺工作分别作了两个批示。这两个批示对文艺界的阶级斗争形势作了主观主义的错误估计，夸大了文艺界工作中存在的缺点并对之采取了十分严厉的批判态度。这两个批示的正式下达，震惊了整个文化艺术界。音乐界在“新侨会议”之后一度出现过的总体气氛相对祥和轻松、思想比较活跃、创作比较繁荣的局面骤然为之大变。对封、资、修的激烈批判祸及大批音乐家和音乐作品，空气中弥漫着阶级斗争和革命大批判的火药味。

中国音乐家正是在这样的大气候下进入这个“山雨欲来风满楼”的特殊时期，并尽力履行自己肩负的艰难而光荣的艺术创造的职责和使命的。

一、音乐创作在“三化”道路上前进

一九六三年八月，周恩来在人民大会堂对首都音乐舞蹈界提出了音乐舞蹈要进一步革命化、民族化、群众化的方针（以下简称“三化”），这个方针发展了毛泽东在《新民主主义论》中关于新民主主义文化是“科学的、民族的、大众的”的思想，体现了时代对社会主义音乐舞蹈艺术工作的基本要求。从一九六三年三月起，继音乐舞蹈座谈会之后，由《光明日报》率先发起，组织了关于音乐舞蹈“三化”问题的讨论，《文汇报》、《人民音乐》等全国许多报刊纷纷发表文章参加了这个讨论。讨论对革命化、民族化、群众化的含义及其相互关系进行了全面的探讨和论述，认为“三化”是一个辩证的相互联系不可分割的统一体，是对社会主义音乐舞蹈艺术美学特征的全面总结和科学概括。

尽管在讨论中出现了一些理解上的偏差，此后在具

体执行过程中又发生了某些偏差，但“三化”讨论从总体上说促进了中国音乐艺术的发展和音乐创作的繁荣。

在这个时期，革命群众歌曲的创作在全国性的经久不息的大唱革命歌曲群众运动中得到迅猛的发展。一九六四年初，由中央人民广播电台文艺部、《歌曲》编辑部、《音乐创作》编辑部联合举办的“近两年优秀群众歌曲评选”中，即有26首在群众中广泛流行的优秀作品当选。其中，有《全世界无产者联合起来》、《我们走在大路上》、《高举革命大旗》、《接过雷锋的枪》、《南京路上好八连》等雄壮坚定的进行曲，也有《社员都是向阳花》、《唱支山歌给党听》、《谁不说俺家乡好》、《李双双小唱》、《马儿啊，你慢些走》等亲切优美的抒情曲，也有《我们是共产主义接班人》、《我们要做雷锋式的好少年》、《哈瓦那的孩子》等优秀的少年儿童歌曲。这些作品都从各个侧面反映了中国人民当时的精神风貌。

一九六五年初，《红旗》杂志第三期选载了近几年来在群众中广泛流行的群众歌曲13首，从而开创了在中共中央机关刊物上发表群众歌曲作品的先例。这13首歌曲是：《大海航行靠舵手》（郁文词、王双印曲）、《我们走在大路上》（李劫夫词曲）、《社会主义好》（希扬词、李焕之曲）、《工人阶级硬骨头》（希扬词、瞿维曲）、《三八作风歌》（夏冰词、徐俊曲）、《毛主席的战士最听党的话》（李之金词曲）、《为女民兵题照》（毛泽东词、李劫夫曲）、《学习雷锋好榜样》（洪源词、生茂曲）、《高举革命大旗》（芦芒词、孟波曲）、《我们是共产主义接班人》（周郁辉词、寄明曲）、《全世界无产者联合起来》（光未然词、瞿希贤曲）、《全世界人民团结起来》（乔羽词、时乐曲）。这些作品仅仅是这几年中国音乐家创作的大批革命群众

歌曲中的一小部分，但它们集中反映了中国人民对中国共产党和毛泽东主席的热爱，鲜明地表现了中国人民从事社会主义革命和建设的英雄气概，热烈地歌颂了全世界人民的战斗团结和反对帝国主义的斗争，在一定程度上反映了这一时期中国音乐创作上的丰硕成果。

这一时期的电影音乐创作也取得了令人瞩目的进展。在一九六三年举行的第二届电影“百花奖”的评选中，《刘三姐》（雷振邦作曲）、《枯木逢春》（葛炎作曲）、《花儿朵朵》（唐诃、丁平作曲）、《槐树庄》（晨耕作曲）、《李双双》（向异作曲）等五部电影音乐获得了音乐奖。在此前，像《红色娘子军》（黄准作曲）、《上甘岭》（刘炽作曲）、《英雄儿女》（刘炽作曲）等影片的音乐创作也取得了可喜的成就。在这一时期，还出现了另外一些优秀的电影音乐创作，如《怒潮》（巩志伟作曲）、《早春二月》（江定仙作曲）、《舞台姐妹》（黄准作曲）、《阿诗玛》（葛炎、罗宗贤作曲）等，这些作品在当时的电影音乐创作领域内都是上乘之作，但由于影片的内容或音乐风格已为当时的大气候所不容，因此曾先后遭到了错误批判。

在民族乐队建设和民族器乐作品的创作方面，中国人民解放军前卫歌舞团民族乐队的建设和创作，在这方面提供了重要的探索成果。该乐队对传统民族乐器进行了大胆而成功的改良，增加半音，扩大音域，增强音量，制作了低音唢呐，使管乐组有了高、中、低的完整编组，并建立了以二胡为主体的弓弦乐组，以柳琴为主体的弹拨乐组，以唢呐为主体的吹管乐组，以苏州定音鼓为主体的打击乐组的这样一种民族乐队组合模式，丰富了民族乐队的表现力。在创作上，也出现了《红军哥哥回来

了》、《彝族舞曲》、《凤凰展翅》、《红旗招展》、《迎亲人》、《打起渔鼓唱丰收》、《旭日东升》等独奏和合奏曲目。他们的乐队建设和创作经验，为中国民族乐队建设展现了新的前景。

在大型声乐和器乐创作方面，出现了歌剧《阿依古丽》和《红梅岭》，交响合唱《沙家浜》等作品。但这个时期在大型作品创作方面影响巨大、成就突出的，则是大型音乐舞蹈史诗《东方红》和长征组歌《红军不怕远征难》。

在大歌舞《东方红》之前，中国音乐舞蹈舞台上曾经出现过以革命历史歌曲为贯串主线来展现中国人民在共产党领导下战斗历程的有益尝试。其一是空军政治部文工团创作演出的《革命历史歌曲表演唱》，其二是上海音乐舞蹈界创作演出的大型音乐舞蹈《在毛泽东的旗帜下高歌猛进》。《东方红》正是在这两者成功经验的基础上，在周恩来的倡导和关怀下，集中北京、部队和上海 70 多个单位的文艺工作者共 3000 多人，在短短一个半月的时间内集体创作而成，并在新中国成立十五周年时在北京首演的。它的史诗般的宏伟风格和波澜壮阔的音乐舞蹈场面，熔音乐、舞蹈、戏剧、诗歌、美术于一炉，充分发挥各种艺术形式之所长，以巨大的历史概括力和感人至深的艺术感染力，展现了自一九二一年以来中国革命的壮阔图景。在《东方红》中除运用了大量革命历史歌曲外，还有 10 余首是词曲作家根据内容需要新创作的，其中有：《北方吹来十月的风》（革命民歌，李焕之编曲）、《安源路矿工人俱乐部之歌》（革命民歌，时乐曲）、《农友歌》（革命民歌，劫夫曲）、《就义歌》（革命烈士遗诗，安波、时乐曲）、《西江月·井冈山》（毛泽东词、

李劫夫曲）《八月桂花遍地开》（革命民歌，李焕之编曲）《七律·长征》（毛泽东词，彦克、吕远等人作曲）《七律·人民解放军占领南京》（毛泽东词，沈亚威曲）《全世界人民团结起来》（乔羽词、时乐曲）。这些作品以较鲜明的音乐形象为《东方红》生辉，也展现了当时歌曲创作成就的一个侧面。

长征组歌《红军不怕远征难》（萧华词，晨耕、生茂、唐诃、遇秋曲）创作于一九六五年，并于同年“八一”建军节由北京军区战友文工团在北京首演。词作者萧华上将是亲自参加过长征的红军指挥员。他为纪念长征三十周年而写的这首长诗，以铿锵、热情而又质朴的词句，具有简练和格律严谨的美质，极其概括而传神地描写了长征的伟大历程，全诗充满了激情洋溢的歌唱性格。组歌的全部音乐，无论是坚毅、深情的《告别》，秀美、欢腾的《进遵义》，亲切、乐观的《入云南》，热烈、红火的《到吴起镇》，风趣、爽朗的《祝捷》，真挚、炽烈的《报喜》，宏伟、壮阔的《大会师》，还是艰苦、紧张、豪壮的《突破封锁线》、《飞越大渡河》和《过雪山草地》，都使人感到充沛的革命激情和磅礴的英雄气概。整部组歌音乐语言清新、独到，既有鲜明的民族风格和地方色彩，又有强烈的时代气息和个性特色，在旋律铸造和音乐形象的刻画方面显示出深厚的功力和成熟的技巧。

音乐舞蹈史诗《东方红》和长征组歌《红军不怕远征难》的成功，是中国音乐舞蹈艺术进入比较成熟阶段的标志，是音乐舞蹈工作者努力探索的结果。这两部作品不但代表了“文化大革命”前几年音乐创作的最高成就，而且在当代音乐史上均占有光荣的地位。

二、京剧现代戏和芭蕾舞剧创作的新生

新中国成立之后，戏曲改革一直是戏曲界和音乐界肩负的一项重要使命。毛泽东在五十年代初提出的“百花齐放、推陈出新”便成为戏曲改革的指导方针。此后十余年间，戏曲改革的进程尽管历经坎坷，但始终坚持不懈并取得了很大成绩，出现了一批优秀剧目。评剧《刘巧儿》、吕剧《李二嫂改嫁》、沪剧《罗汉钱》、黄梅戏《天仙配》、豫剧《朝阳沟》等就是其中的佼佼者。不过，这些有全国影响的戏曲改革成果，多是在地方性剧种中出现的。对于京剧这种被称为中国“国剧”的大剧种来说，改革工作面临着许多主客观方面的困难，戏曲改革成果也不似上述地方剧种那样显著。

毛泽东关于文学艺术的两个批示下达之后，鉴于批示中相当一部分批评内容是与戏曲改革，特别是京剧，进程缓慢，现代题材的新戏不多，舞台上仍然是传统剧目占据优势等现实状况有关的，因此，从京剧这个全国性大剧种入手大力突破，加速戏曲改革的进程便成为一项十分紧迫的任务。至此，京剧改革便成为戏曲改革的焦点和当务之急。各地京剧院团闻风而动，纷纷调集力量组织创作，形成全国性的京剧改革热潮。继华东现代戏会演之后，为了检阅京剧改革的成果，交流改革经验，进一步推动改革向纵深发展，文化部于一九六四年六月初开始举办“京剧现代戏观摩演出大会”。大会历时两个月，共有文化部直属院团和 18 个省、市、自治区的 29 个京剧团，约 2000 多人参加了 35 个剧目的演出。其时间之长、规模之盛，为中国戏曲史和文艺史所仅见。在 35 个参演剧目中，思想性艺术性较高、在京剧音乐改革上比较大胆而又取得显著成绩的，计有：《红灯记》、《奇袭白虎团》、《智取威虎山》、《芦荡火种》（即后来的《沙

家浜》）、《红嫂》、《草原英雄小姐妹》、《杜鹃山》、《红色娘子军》、《黛诺》、《箭杆河边》、《六号门》、《节振国》等（其中前7个剧目后来在“文化大革命”中经江青插手先后成为“样板戏”）。

上述这些优秀剧目的音乐创作和唱腔设计，坚持从生活出发、从内容出发、从人物出发，敢于突破京剧音乐的传统程式，在保持和发扬京剧音乐原有的风格、韵味的基础上，大胆引进新的具有时代特色的音调因素，根据现代汉语的特点依字行腔，创造符合人物性格的新腔，打破原有的行当和板腔系统的僵固界限，依据内容需要加以灵活运用和自由组接，创造新的板腔组合形式，增强京剧音乐戏剧性的张力；在乐队中突破“三大件”的传统模式和打击乐的既成套路，扩大乐队规模以丰富乐队的表现力……。所有这些改革措施，被证明是卓有成效的和切实可行的；它们为京剧音乐的进一步改革，使古老的京剧艺术在表现新的题材、新的生活和新的人物的过程中焕发出青春活力提供了极可宝贵的经验。《红灯记》、《芦荡火种》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》这四个优秀剧目，在当时已呈现出成熟的面貌，成为这个时期京剧改革的杰出代表，曾受到广大观众极为热烈的赞赏和欢迎。

当然，由于当时文艺领域“左”倾思潮已经相当严重，因此在这个时期产生的革命现代京剧，无论在思想内容上、艺术观念上和表现手法上，都不同程度地受到“左”的影响。例如，对现实生活中阶级斗争、先进与落后的反映和表现，存在着扩大化绝对化的倾向；对英雄人物的表现，存在着“高、大、全”的倾向；在艺术语言上，存在着豪言壮语满台飞的倾向；对反面人物的

处理，存在着脸谱化、漫画化倾向等等。这些不良现象的存在，不但削弱了这些作品的真实性和艺术性，而且也成为后来被江青一伙利用并将它们发展到极端地步的内在因素之一。

在这个时期，与京剧现代戏作平行发展并同样取得巨大成就的，是一个差不多同样古老但却是外来的音乐戏剧形式——芭蕾舞剧。

在一九六四年和一九六五年，分别诞生了中国舞蹈史上最早的两部表现革命历史题材的芭蕾舞剧——《红色娘子军》（吴祖强、杜鸣心、戴洪威、施万春、王燕樵作曲）和《白毛女》（严金萱、陈本洪等人作曲）。

《红色娘子军》的情节框架取材于同名电影，并以黄准为此片配乐中的插曲《娘子军连歌》作为舞剧音乐的贯穿主题。全剧音乐写得色彩绚丽、对比鲜明、富于戏剧性的交响性，较成功地塑造了琼花、洪常青等人物的音乐形象。全剧有不少场面性舞曲和器乐插段写得清新可喜、形象生动，很好地烘托了全剧气氛。

《白毛女》根据同名歌剧改编，并以歌剧中的几个主要唱段作为舞剧音乐的基本素材，加以戏剧性的贯穿发展，在和声与乐队写法上有对于民族风格的明确追求。该剧音乐的另一个特色，是打破了传统舞剧音乐纯器乐写法，加进大量的独唱和合唱段落作为伴唱，有效地配合剧情发展，揭示人物的内心世界，给舞蹈形象以明确的语义刻画，增加了舞剧的易解性。

这两部作品的创作成功，体现了中国音乐舞蹈艺术在革命化、民族化、群众化道路上追求和探索的重要成就，并对以后的芭蕾舞剧创作产生了积极影响。

三、大批判中的音乐思潮与学术研究

毛泽东“两个批示”下达之后，音乐界自一九六一年“新侨会议”和“文艺八条”实施以来出现的活跃局面和创造气氛，陡然紧张起来。中国音协同文联其他协会一起，开展文艺整风，全面检查了音乐界前几年的工作。随着在全国掀起的对于封建主义、资本主义、修正主义（即所谓“封、资、修”）文艺作品及其代表人物的革命大批判风潮，在音乐理论领域内，也掀起了对于所谓“反党反社会主义的毒草”和“资产阶级反动音乐思想”的革命大批判。

这种批判首先是从《人民音乐》开展对于电影歌曲《送别》（《怒潮》插曲）和《花儿为什么这样红》（《冰山上的来客》插曲）及电影音乐《早春二月》的讨论开始的，但最后转化为政治批判。在这个时期，音乐界具有全国影响的声势浩大的批判事件有两个：一个是关于“德彪西的讨论”，一个是对李凌“资产阶级音乐思想”的揭露与批判。

关于德彪西的讨论，是由姚文元一手挑起的。这个根本不懂音乐的批判家抓住音乐出版社为《克罗士先生》一书所写的内容提要，在一九六四年五月二十日《文汇报》上发表《请看一种新颖而独到的见解》一文，开始向音乐界发难。不久，贺绿汀以笔名“山谷”著文反驳，批评姚文元文章中的庸俗社会学观点和望文生义、不求甚解的恶劣文风。此后，《文汇报》及《人民音乐》前后发表了数十篇文章，参加讨论的大多数是国内知名的作曲家、批评家、教育家，也有部分文艺界人士。讨论涉及了德彪西生活与创作的各个方面：他所处的时代和他本人的阶级倾向，他与印象派的关系及印象派在欧洲音乐史上的地位，在中国介绍德彪西和印象派的意义与得

失，等等。讨论中出现了一些比较冷静、客观和中肯的意见，对德彪西以及一些相关问题作了历史主义的分析，既肯定了德彪西和印象派音乐在音乐史上的革新和进步意义，又指出了其时代的和阶级的局限。尽管这些较公允的见解是夹杂在大量的否定性批判中曲折地表达出来的，但在当时对姚文元的粗暴批评的一片支持声中，能敢于发表这样的见解，已经十分难能可贵了。更多的、占主导地位的意见，则是对德彪西采取全盘否定的态度，甚至认为德彪西和法国印象派是“极端反动的各种形式主义、现代主义音乐流派”中“所有颓废主义派别”的“主要渊源”。这种极左的看法在当时具有普遍性和代表性。另一篇题为《必须加强的战斗》的文章则从政治上看待德彪西问题。它认为，在中国乐坛上宣传德彪西、肖邦、威尔第、柴科夫斯基、李斯特、舒曼、约翰·斯特劳斯的思想和作品，必须划出一个根本界限：“是无产阶级的普及还是资产阶级的普及”？它得出结论说：“宣传欧洲古典音乐是高不可攀的最高理想，颂古非今，就是一种资产阶级普及，无批判地或者是赞扬地向大家传播过去的不好的东西，也是一种资产阶级普及。因为这种工作不是在清除资产阶级的思想影响，而是会发生巩固资产阶级思想阵地的作用”，这是“用古人的东西来代替今天的东西”，“把今天往古代拉，其结果，是以古人的标准来改造今天”。

对李凌音乐思想的批判，早在一九五七年六月就曾小试锋芒。该月《人民音乐》发表了一篇措词严厉的文章，批判他的两本文集《音乐的民族风格杂谈》和《续集》。这位在三四十年代就投身于革命音乐运动的老一辈音乐家，在新中国成立以后，担任中央乐团领导工作之

余，写了大量文论，热情介绍中外优秀的音乐文化，积极扶植新人新作，倡导抒情歌曲和轻音乐，阐发音乐艺术的种种奥秘和规律，引导人们建立健康文明的音乐趣味，为普及音乐知识、提高群众的音乐审美能力、推进中国音乐文化建设，做了大量工作。他的文章大多短小轻灵，深入浅出，文风活泼飘逸，语言富于情趣，很受群众喜爱。但在六十年代中期中国乐坛所发生的这场革命大批判的烽火中，却遭到了《人民音乐》自一九六四年十二月号起连续4期共13篇文章的猛烈批判。参加批判的多数为音乐工作者，也有一部分工农兵作者。绝大部分文章的批判涉及交响乐群众化问题、声乐表演问题、轻音乐问题、创作题材问题、群众歌曲问题、所谓“唯情化”问题。应该说，发生在一九六四年底和一九六五年的这场批判，由于受大气候的影响，除了极个别文章具有一定的学术意味之外，绝大部分文章都属于声讨性、揭露性、表态性和政治性的批判，几乎没有什么学术意味可言。具有代表性的是题为《李凌同志的音乐思想反映了什么问题》一文。此文劈头便开宗明义，极其鲜明地提出李凌的音乐思想“与文艺的社会主义方向以及毛主席文艺思想是一致的呢还是背道而驰的？”这样一个根本性原则性的大问题，最后道出了李凌音乐思想的“实质”是：“代表着资产阶级的口味和利益向党领导的社会主义音乐争夺地盘”，李凌本人“实际上也就成为了资产阶级的代言人”。

即使在当时炽热的革命大批判的烽火中，音乐理论研究依然取得了重要的学术成果，其主要标志是《琴曲集成》、《民族音乐概论》和《中国古代音乐史稿》等著作的出版。这些著作都是音乐理论研究工作长期劳作

的结果，尤其是《中国古代音乐史稿》这部皇皇巨著，是杨荫浏教授数十年心血的结晶。作者在这部著作中，努力运用马克思主义的唯物史观对中国数千年的古代音乐的发展进程作了历史主义的观察和阐释，突出了人民的音乐创作和民间俗乐对中国灿烂的古代音乐文化的伟大贡献和推动作用。尽管作者对唯物史观的运用尚不纯熟，书中的某些论述未臻完善，但这部著作的出版毕竟是中国音乐学术领域内一项重大成就，并为中国古代音乐史的研究树立了一座丰碑。

“文化大革命”时期的音乐发展

一九六六年五月，毛泽东发动和领导了史无前例的“无产阶级文化大革命”。十年浩劫，使国家和人民遭到了严重的挫折和损失，也使中国音乐事业遭受了史无前例的大破坏、大灾难。与“文化大革命”前十七年以及“文化大革命”后十余年的中国音乐兴盛发展的局面相比较，十年动乱间的音乐正处在“马鞍形”的最低谷。这十年间，林彪、“四人帮”曾极力使音乐成为“文化大革命”政治的附庸，成为他们篡党夺权的工具。但是，许多音乐工作者对之进行了不同形式的斗争——有的对错误的政治路线和文艺路线进行了正气凛然的斗争；有的在夹缝中或巨石底下进行着艰难的抵制，还有的在“合法”形式下进行着艺术创造……这种在抵制、斗争中产生的艺术创造，是“文化大革命”时期音乐的最可宝贵的因素。

文化大革命时期的音乐是发生在二十世纪六七十年

代的中国的一个特殊的、反常的音乐现象。应该认真总结“文化大革命时期的音乐”的惨痛教训，以有利于中国音乐事业的健康发展。

“文化大革命”对音乐的影响

文艺领域是“文化大革命”的一个突破口。在“文化大革命”前夕，已经在意识形态领域对一些文艺作品、学术观点和文艺界、学术界的一些代表人物进行了错误的过火的政治批判，在对待知识分子问题、教育科学文化问题、文艺政策等问题上都发生了愈来愈严重的“左”的偏差。如音乐方面的对李凌的“以轻代黄”观点的错误批判（一九六四——一九六五年）。

一九六六年二月，林彪委托江青在上海邀请部队的一些人就部队文艺工作的一些问题进行了座谈，会后写成《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》（以下简称《纪要》）。这篇《纪要》炮制出一个“文艺黑线专政”论，说中国文艺界在建国以来，基本上没有执行毛主席提出的文艺方针，相反，“被一条与毛主席思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政，这条黑线就是资产阶级的文艺思想，现代修正主义的文艺思想和所谓三十年代文艺的结合。”《纪要》认为：十几年来，文艺作品中存在一批反党反社会主义的毒草。因此，《纪要》提出：“坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命，彻底搞掉这条黑线。”事后，江青又主持写作了文章《向反党反社会主义的黑线开火》，署名“高炬”，以显著地位刊登在五月八日的《解放军报》上，这篇文章将《纪要》的主要论点捅到社会上。从此，《纪要》成

为林彪、江青一伙在文艺领域实行法西斯文化专制主义的纲领，整个文艺界处于《纪要》的淫威之下。此后，中国音乐家协会及各地分会被迫停止工作，音乐刊物停止出版，各音乐表演团体（“样板团”除外）停止正常演出活动，各音乐院校相继“停课闹革命”，一大批音乐家受到污辱和批判……整个音乐事业实际上陷入了瘫痪状态。

几乎所有的“文化大革命”以前的优秀音乐作品都被扣上了“封、资、修”的政治帽子。他们罗织罪名，将《游击队歌》诬蔑为“国防音乐的黑标本”；江青说《黄河大合唱》的歌词“是王明路线的产物，宣扬一切要通过统一战线……”，“星海写的东西没有阶级性”；攻击歌剧《白毛女》“丑化贫下中农”，“渗透着资产阶级的反动历史观和世界观”；他们扬言要追查歌剧《洪湖赤卫队》的“背景”，说《洪湖赤卫队》宣传了错误路线，是为贺龙树碑立传，是“反党的黑歌剧”；“四人帮”控制的报刊攻击长征组歌《红军不怕远征难》是“毒草”，“是为老师们招魂”，是“复旧”、“翻案”；江青还说豫剧《朝阳沟》“是个写中间人物的戏”……。在法西斯文化专制主义的统治下，全国只能演八部“样板戏”，一段时间内（一九六九——一九七〇年间），全国甚至只许唱《东方红》、《大海航行靠舵手》、《三大纪律八项注意》这三首中国歌曲和一首外国歌曲《国际歌》。文化专制政策造成了音乐的“沙漠”，形成了万马齐喑的局面，这在中外历史上是“史无前例”的。

作曲家贺绿汀是最先遭受严酷迫害的人物之一。“文化大革命”初期，上海《解放日报》和《文汇报》率先发表了《揪出反党反社会主义分子贺绿汀》一文，全国

各地报刊很快作了转载。他被隔离审查、投入监狱前后达七年之久，遭到无数次的批斗和毒打。贺绿汀在“牛棚”和监狱里与林彪、“四人帮”展开了针锋相对的斗争，表现出一位中国艺术家的高风亮节，成为全国文艺界的楷模。贺绿汀的遭遇在音乐家中具有代表性。此外，许多著名的音乐家如黎国荃、陆修棠、杨嘉仁、李翠贞、顾圣婴、范继森、陈又新、沈知白、陆洪恩……以及歌词大师田汉等，均受迫害致死，马思聪等被迫离国，许多优秀音乐家被投进监狱、“牛棚”，绝大部分音乐家都被长期剥夺了创作、演出的权利。

一九六六年六月一日，《人民日报》发表社论《横扫一切牛鬼蛇神》。此后，各地红卫兵走上街头横扫“四旧”（指旧思想、旧文化、旧风俗、旧习惯）。中国传统音乐、民间音乐及与之伴生的各民族的风俗，都被当做“四旧”而悉遭“横扫”，各地、各民族的民间音乐艺人亦惨遭迫害，各地方音协及音乐研究机构在长期艰苦条件下收集、保存的民间音乐资料和音响档案，大多被洗劫一空，或付之一炬。民族民间音乐和传统音乐受到了空前的、无法弥补的破坏。

十年动乱中，人民音乐家聂耳、冼星海的作品同样遭到禁演，禁止出版的厄运。一九七五年，是聂耳逝世四十周年、冼星海逝世三十周年，冼星海的家属钱韵玲直接上书毛泽东，要求为这两位音乐家举行纪念音乐会，毛泽东在收到信件后即批示同意，然而江青、张春桥等人仍设法刁难、破坏纪念活动，他们指示“不提纪念”、“不要请人”，并将已经印好的有毛泽东题词“为人民音乐家冼星海同志致哀”和聂耳、冼星海照片的“人民音乐家聂耳、冼星海作品音乐会”节目单全部废弃。但是，

在广大音乐工作者的努力之下，音乐会十月二十五日在民族宫礼堂隆重举行，许多老同志和老音乐家出席了音乐会，重新听到了《黄河大合唱》和其他优秀作品的演出，感怀至深，甚至泣不成。这是“文化大革命”中广大音乐家与“四人帮”的文化专制主义展开的一场特殊的战斗。

十年“文化大革命”是中国音乐史上最黑暗、最悲惨的一页。广大音乐工作者在极困难的条件下，与林彪、“四人帮”作了不同形式的斗争。正如邓小平《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》中指出的：“在林彪、‘四人帮’猖獗作乱的十年里，大批优秀作品遭到禁锢，广大文艺工作者受到诬陷和迫害。在那个时期文艺界的许多同志和朋友，正气凛然地对他们进行了抵制和斗争。在我们党和人民战胜林彪、‘四人帮’的斗争中，文艺工作者做出了令人钦佩的、不可磨灭的贡献。”

“样板戏”音乐的产生

“样板戏”是“文化大革命”的特产，也是江青手中的王牌之一。江青曾自我夸耀说：“我是全心全力地跟同志们一块在搞戏剧革命、音乐革命。”一九六七年江青认可的“样板戏”共有八个。她得意地说过：这八个“样板戏”就已经把帝王将相、资产阶级赶下了舞台，赶下了银幕。江青被封为文艺革命的“旗手”。陈伯达曾吹捧江青说：“京剧革命作为这次文化革命的突破口，在这场攻坚战中，英勇的旗手就是江青同志。”“四人帮”的吹鼓手还鼓吹“样板戏”开创了无产阶级文艺的“新纪元”。初澜在《京剧革命十年》一文中说：“在京剧革命的头几

年，第一批八个革命样板戏的诞生，如平地一声春雷，宣告了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》所指出的革命文艺路线已经在实践中取得了光辉的成果，中国社会主义文艺的新纪元已经到来。”江青自己也说过：“无产阶级从巴黎公社以来，都没有解决自己的文艺方向问题。自从六四年我们搞了革命样板戏，这个问题才解决了。”“样板戏”对林彪、江青他们来说，首先不是文艺上的需要，而是篡党夺权的政治需要。

在8个“样板戏”中，5个是“革命现代京剧”，即《红灯记》、《智取威虎山》、《海港》、《沙家浜》和《奇袭白虎团》。另外3部是“革命现代舞剧”《红色娘子军》、《白毛女》及“革命交响音乐”《沙家浜》。八部“样板戏”不是江青的创作，也不是产生于“文化大革命”开始之后。其中绝大部分作品在一九六四至一九六五年间均已公演并享有广泛的社会声誉。江青只是在这些作品获得成功后看看演出，信口开河地提几点意见。到了“文化大革命”期间，原作者都被打成了“破坏革命样板戏”的反革命分子，而江青则成了“呕心沥血创造革命样板戏”的功臣和旗手。当江青无耻掠夺这些艺术成果的真实面目得到揭露以后，就可以将这些作品本身与江青及“文化大革命”区别开来了。无可否认，这些“样板戏”都打上了显著的“文化大革命”的时代印记，体现了“文化大革命”对艺术作品的政治要求，给当时的听众、观众留下了严重的心理创伤。但就京剧音乐和舞剧音乐的发展而言，仍有一些创造性的成份可以进行艺术的分析。

《红灯记》等五部“革命现代京剧”对于京剧音乐的发展，首先是在唱腔上丰富了传统京剧唱段，使之与表现现代生活较相适应，并且在变化中仍能保留京剧的

味道；其次是在伴奏乐队方面，采用了西洋管弦乐队加京剧“四大件”的形式，丰富了伴奏的音响和表现力。这些做法的艺术得失都值得细致总结。

一九七二年以后，又陆续上演了《龙江颂》、《红色娘子军》、《平原作战》、《杜鹃山》和《磐石湾》等几部得到了“四人帮”首肯的“革命现代京剧”。“样板戏”的数目在“文化大革命”后期扩大到了20余部。江青在“文化大革命”结束前曾大言不惭地说过：“马克思死了没有留下什么，我还留下了二十几个戏。”上述《龙江颂》等剧目在艺术上更加走向公式化和概念化，其中音乐设计比较好的是《龙江颂》和《杜鹃山》，有些音乐是由江青在文艺界的亲信于会泳参与创作和设计的。

“革命现代舞剧”《红色娘子军》和《白毛女》均产生于一九六四年，音乐上都有一定的创造性。江青插手以后，《红色娘子军》在一九六九年进行了较大的改动。“按照江青同志的指示，为了把洪常青、吴清华等无产阶级英雄形象塑造得更加完美，我们从舞蹈、音乐和舞台美术等几方面进行了反复推敲，多次加工。”舞台人物变得更为“高、大、全”了，因而修改以后的舞剧《红色娘子军》，进一步烙上了“文革艺术”的印记。舞剧《白毛女》是在歌剧《白毛女》的素材基础上改编的，但实质上对歌剧《白毛女》的情节和人物作了人为英雄主义的拔高与篡改。他们认为歌剧《白毛女》“把杨白劳搞得忍辱贪生，情愿做牛做马替喜儿顶债，最后又含冤自杀。……我们坚决摒弃一切侮辱杨白劳形象的细节，还其老贫农的本来面目，让杨白劳高举扁担狠打黄世仁。”经过这样改编后的舞剧，在主题思想方面虽然符合极左的政治标准，但在艺术上远远没有原来的歌剧《白毛女》

那样真实、动人，原本是活生生的人物，在舞剧中都变成插上了阶级标签的概念化的人物了。

“革命交响音乐”《沙家浜》产生于一九六五年，它依据“革命现代京剧”《沙家浜》的剧情和音乐，把京剧和交响乐队、独唱、合唱、表演和朗诵等因素结合起来，成为一部以戏曲音乐为基础的大型声乐作品。除了采用京剧《沙家浜》的部分独唱、对唱选段外，有些合唱段落（如第一曲“序曲”中的合唱，第五曲“坚持”中的合唱）也与京剧音乐的总体风格结合得较好。乐队方面，让京胡、二胡、琵琶、唢呐和京剧打击乐与管弦乐队组合在一起，使管弦乐队与京剧音乐结合得较为融洽。一九七四年又上演了模仿《沙家浜》的“革命交响音乐”《智取威虎山》（依据“革命现代京剧”《智取威虎山》的主要情节和主要唱腔写成）。这部作品完全是按照“文革艺术”的法典“三突出”的原则创作的，因而在内容和形式上带有更典型的“文革音乐”特点。以上两部“革命交响音乐”作品，由于所依据的原京剧音乐都是“样板戏”，一个音符也不能改动，因而管弦乐队很难有发挥作用的天地。所以，它们实际上很难称作“交响音乐”，只是采用京剧曲调并由管弦乐队伴奏的清唱剧。

“文化大革命”时期还有几部音乐作品也受到了江青的青睐，具有了“样板戏”的身份，如钢琴伴唱《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》。钢琴伴唱《红灯记》首演于一九六八年七月一日，它的显著特点是用“西洋乐器之王”钢琴为中国京剧唱腔伴奏，同时还与一套中国锣鼓相结合。这在形式上也具有一定的创新意义。但由于京剧《红灯记》唱腔的框定，钢琴本身的特长没有能得到充分的发挥。钢琴伴唱《红灯记》产生后，使得在“文

化大革命”初期被批判为“资产阶级贵族乐器”的钢琴恢复了生命，并在此后有比较活跃的表现。钢琴协奏曲《黄河》产生于一九七〇年，当时它被“四人帮”的御用文人吹捧为“对钢琴协奏曲这种形式来说，是一次大革命。”然而它在气势和感人程度上远不及它所依据的冼星海的《黄河大合唱》，某些段落又明显存在着模仿外国钢琴作品的痕迹。在结束部，又将《国际歌》与《东方红》的音调当作政治标签来使用。不过，钢琴协奏曲《黄河》仍有其一定的艺术完整性，也具有某些感人的音乐片段。

从以上几部“样板戏”的音乐来看，总的情况是：首先，它们在“文化大革命”中曾受到林彪、江青及“四人帮”的控制和利用，其“帮味”是很明显的；第二，由于“样板戏”在“文化大革命”中具有极特殊的“身份”，“四人帮”又采用行政手段强迫群众反复听、看这些作品，因而造成了人们强烈的心理反感，并很自然地将这些作品的音调与“文化大革命”联系到一起；第三，从这些“样板戏”产生的具体情况和背景来看，并非所有的“样板戏”都属于“帮派文艺”或“阴谋文艺”之列，有些作品中还具有一定的艺术创造性。

与“样板戏”有关的那些“文艺理论”和口号，如“三突出”原则、“根本任务”论、“写与走资派作斗争的作品”等，都是教条主义、“左”倾思潮和封建思想的杂乱混合。所谓“三突出”原则具体为：“在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出中心人物。”这一原则最早是于会泳“根据江青指示”归纳的，后由姚文元改定。所谓“根本任务”论，即《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会

纪要》中提出的：“要努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务。”一九七六年初，张春桥对“四人帮”在文艺界的亲信说：“要写出在社会主义革命时期和走资派作尖锐、复杂、曲折斗争的有思想深度的艺术作品。”这些“理论”和口号曾在“文化大革命”期间严重地影响、束缚了整个文艺创作和音乐创作。它们是典型的帮派文艺口号，在理论上毫无可取之处，应该彻底抛开。

“文化大革命”中的音乐创作

“文化大革命”十年间，除了“革命样板戏”之外，该时期的音乐创作可以分为声乐创作和器乐创作两大部分。数量较多的歌舞音乐也列在声乐创作中论述。

一、声乐创作

林彪、“四人帮”对于歌曲创作始终控制得很严。早在“文化大革命”之前，林彪就说过：“教一首好的歌子，实际上也是一堂重要的政治课。”林彪和“四人帮”一伙将歌曲看作推行“文化大革命”政治路线的一个有力的工具。因而，“文化大革命”中的许多声乐作品是为“文化大革命”政治服务的“武器”。

最具有“文化大革命”特色的歌曲是“语录歌”、“文化大革命”政治歌曲、大批宣传个人崇拜的歌曲以及“反击右倾翻案风”、“歌颂无产阶级文化大革命”的歌曲。

“语录歌”盛行于“文化大革命”的第一阶段，前后约有三年时间（一九六六——一九六九年）。林彪在“文化大革命”之前就把对毛泽东的个人崇拜宗教仪式化，他倡导编制了称为“红宝书”的《毛主席语录》，说什么

“毛主席的话一句顶一万句”，提倡“活学活用，立竿见影”。到“文化大革命”中又发展成“天天读”和带有宗教迷信色彩的“早请示，晚汇报”，“事事向毛主席的著作请教”。这正是产生“毛主席语录歌”的政治背景和时代氛围。

一九六六年九月三十日《人民日报》整版刊登了李劫夫等人谱写的语录歌，编者按称：“高唱毛主席语录的歌声一定会响遍全国。”这是语录歌狂潮的源头。此后的三年间，《毛主席语录》中的重要段落都谱成了语录歌，凡遇毛泽东发表“最高指示”时，必有许多语录歌赶时间问世。很快还发展到为全部“老三篇”及为林彪的整篇《毛主席语录 再版前言》谱曲。一时间，大量语录歌曲通过各种传播工具向全国推广，语录歌成为宣传“文化大革命”路线的有力的“政治武器”。

在语录歌形成狂潮的同时，也是“文化大革命”政治歌曲畸形发展的时期。产生了《红卫兵战歌》、《造反歌》、《牛鬼蛇神嚎歌》等，将“文化大革命”政治噪音带进了歌曲创作中。

这一时期，还产生了难以计数的宣传个人迷信、神化领袖的歌曲，这些作品助长了个人崇拜现象的滋长，为“文化大革命”中的“造神运动”推波助澜，许多歌曲带有浓厚的封建主义思想和宗教迷信色彩。像《毛主席是全世界人民心中的红太阳》这类歌曲，还存在着从政治上强加于人的问题。此外，还产生了直接歌颂林彪、江青的歌曲和欢庆“造反派”夺权胜利的《一月风暴》、《西南的春雷》等大型歌舞节目。这类作品完全沦为林彪、“四人帮”搞政治阴谋的御用工具了。

一九六九年四月十五日，中国共产党第九次全国代

表大会正在举行，江青在审查歌颂中共“九大”的工农兵文艺节目时，突然厉声斥骂那些宣传毛泽东思想的歌曲和语录歌“是黄色歌曲”，称那些歌颂中共“九大”的舞蹈“是摇摆舞”。次日，江青在中共“九大”主席团扩大会议上的讲话中，再次严厉攻击这些文艺节目：“名义上是宣传毛泽东思想的，是歌颂毛主席的，实际上唱的都是民间小调，下流的黄色的小调，调子是唱情郎、妹子的东西。用这种调子唱‘九大’，唱‘语录’，不是歌颂毛主席，是诬蔑毛泽东思想的。跳舞跳得发狂了，实际上是摇摆舞。吹笛子的、吹唢呐的，穿着解放军、工人的衣服，摇头摆脑。音乐无节奏，喊喊喳喳，像爵士音乐……我们不能允许他们破坏。”在江青吐辞为法的年代，她的这两次声色俱厉的讲话不仅使语录歌的歌在全国戛然而止，并且将一切创作歌曲全部压制下去了，在此后相当一段时间内，全国只许唱《东方红》、《大海航行靠舵手》和《三大纪律八项注意》这三首中国歌曲。像这样的文化专制政策，在世界文化史上也的确是罕见的。

一九七一年九月，林彪反革命集团政变阴谋被挫败以后，在客观上宣告了“文化大革命”的理论和实践的失败。周恩来在毛泽东的支持下主持中央日常工作，逐渐使各方面的情况有了转机。在此前后，周恩来曾多次接见音乐工作者，批评了当时演唱中“喊、快、尖”的唱法，批评了标语口号式的歌曲作品，提出“革命激情和革命抒情是对立的统一，要有张有弛，有激有抒。”鼓励发展新的歌曲和歌舞音乐。声此后产生了一批新的革命抒情歌曲和歌舞音乐。陕西文艺工作者根据陕甘民歌集体编曲填词的《山丹丹开花红艳艳》等一批革命民歌，

在当时产生了异乎寻常的艺术效果。一九七二年出版了歌曲集《战地新歌》第一集，以后一年一集，共出到一九七六年的第五集。其中有一些好的和较好的歌曲，如《阿佤人民唱新歌》、《北京颂歌》、《台湾同胞我的骨肉兄弟》、《我爱五指山，我爱万泉河》、《回延安》等。在这些歌曲中，民族民间音调又审慎地采用了。这说明作曲家们在十分困难的条件下，仍在利用各种机会和手段，与文化专制主义进行斗争。

一九七三年以后，电影工作者冲破了重重阻力，摄制出了一些较好的故事片，如《青松岭》、《创业》、《闪闪的红星》、《海霞》等。音乐家为这些影片谱写的一些电影插曲受到了人们的喜爱，如《沿着社会主义大道奔前方》（《青松岭》插曲）、《满怀深情望北京》（《创业》插曲）、《红星照我去战斗》（《闪闪的红星》插曲）、《渔家姑娘在海边》（《海霞》插曲）等。这些歌曲在一定程度上丰富了人们的音乐生活。

一九七五年底，毛泽东又发动了“批邓、反击右倾翻案风”运动。“四人帮”采用行政命令手段，策动了全国各地的“反击右倾翻案风，歌颂无产阶级文化大革命”的群众歌咏活动，出版了《反击右倾翻案风，歌颂无产阶级文化大革命歌曲选集》，产生了《文化大革命就是好》等一批颠倒是非、扭曲民意的歌曲作品。一九七六年“天安门事件”以后，出现了歌颂“四人帮”镇压“四五”运动的大合唱《保卫天安门》、《天安门战歌》等。这是“四人帮”垮台以前利用歌曲进行垂死挣扎的最后一个行动。

“文化大革命”期间，音乐工作者创作了数量众多的为毛泽东诗词谱写的各种形式的歌曲作品，其中有些

作品，如郑律成的合唱组歌《长征路上》、田丰的《为毛主席诗词谱曲五首》等，在刻画毛泽东诗词的意境上有一定的可取之处，具有一定的艺术价值和历史价值。

二、器乐创作

五十年代和六十年代初期曾获得兴盛发展的各类器乐创作，在“文化大革命”初期全部遭到了摧残。整个六十年代后期，中国器乐创作可以说是一片空白，没有产生任何重要的作品，只有一些采用“样板戏”和“革命歌曲”改编的小型作品，不久也很快被遗忘了。进入七十年代以后，随着政治形势的一些好转和抒情歌曲创作的复苏，器乐创作也逐渐从萧条中挣脱出来，产生了一些具有一定艺术价值的改编曲和创作乐曲。

民族器乐创作方面，产生了一些对民族乐器的发展具有一定历史意义的小型独奏乐曲。笛子曲、筝曲、柳琴曲、唢呐曲、扬琴曲、二胡曲的创作都有一些较成功的作品，如口笛曲《苗岭的早晨》（白诚仁曲）、柳琴曲《春到沂河》（王惠然曲）、筝曲《东海渔歌》（张燕曲）等。这一方面是由于五六十年代培养的一批民族乐器演奏人才，到七十年代已趋于成熟，他们在演奏技艺上有较大的提高，同时大都继承了刘天华、吕文成等民族器乐先辈大师的传统，为自己所熟悉的乐器创作新曲目。另一方面，民族乐器改革也不断取得进展，乐器的改良也推动了新创作的发展。因而，在“文化大革命”的特殊条件下，民族乐器独奏居然还产生了一些具有艺术价值的作品。

与独奏作品相比，民族管弦乐合奏的创作在“文化大革命”期间一直是相当沉寂的。“文化大革命”末期，《丰收锣鼓》（彭修文曲）等合奏曲获得了一定的流传。

钢琴、小提琴等外来乐器的创作，由于钢琴伴唱《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》的出现，在七十年代初也显露出一些生机。这些作品绝大多数是一些改编曲：有根据“样板戏”音乐改编的，有根据“革命民歌”改编的，有根据《战地新歌》中的歌曲改编的，有根据民间乐曲和古曲改编的，真正创作的曲目十分少见。有代表性的改编曲，如钢琴曲《浏阳河》（储望华）、《夕阳箫鼓》（黎英海），小提琴曲《阳光照耀着塔什库尔干》（陈钢）、《千年铁树开了花》（阿克俭）等。这些改编的作品大都借用原曲的标题和主要旋律，很谨慎地在曲调发展、和声、曲体的民族风格方面做一些有限的探索。

“文化大革命”中的器乐作品，几乎全部都是标题音乐，大部分作品的标题政治性很强，音乐比较重视描摹和叙事，注重外在气氛的刻画，对于器乐创作的特殊艺术规律考虑得很少。

“文化大革命”中的音乐理论

严格地讲，“文化大革命”期间并没有真正的音乐理论。它只有音乐方面的“大批判”和“大吹捧”。“文化大革命”中，“音乐理论”自始至终贯穿着对中、外优秀作品和优秀音乐家的蛮不讲理的“批判”与全盘否定，也贯穿着对“样板戏”和江青文艺路线的肉麻无耻的吹捧，鲜明地体现出为“文化大革命”政治路线服务的特点。

“文化大革命”时期的音乐方面的“大批判”和“大吹捧”主要经历了以下几个“高潮”。

第一，摧残优秀音乐作品和迫害优秀音乐家的“大

批判”。一九六六年“文化大革命”初期，根据《中国共产党中央委员会通知》（即《五一六通知》）和《人民日报》社论《横扫一切牛鬼蛇神》的精神，立即掀起了横扫旧文艺、旧音乐的批判和批斗的高潮，其矛头主要指向中华人民共和国成立后五六十年代的优秀音乐作品和优秀音乐家，以及三十年代的“国防音乐”。其理论依据就是《部队文艺座谈会纪要》中提出的“文艺黑线专政论”和所谓三十年代的文艺黑线。批判这些作品和音乐家的政治目的，是为了打倒刘少奇和全面推行“文化大革命”的政治路线。批判文章主要见之于遍及各地的“大字报”、“红卫兵小报”直到《红旗》、《人民日报》等各大报刊。其中以批判贺绿汀的大批判文章最有代表性。这种大批判文章一般都采用颠倒黑白、混淆是非、无中生有的手段来罗织罪名，采用无限上纲的办法做政治上的结论。这种实为大欺骗的“大批判”文章，贯穿于十年浩劫之中。

第二，赞颂“革命样板戏”的文章。一九六七年六月至七月，为了展现“文化大革命”的“丰硕成果”，八个“样板戏”聚集在北京会演，历时三十七天。与此同时，吹捧“样板戏”和样板戏音乐的文章也出现了高潮。吹捧“样板戏”的目的在于吹捧江青。它在“理论”上的顶点是编造出了一个“空白论”或称“新纪元论”——江青、张春桥等人在讲话和文章中提出的“从《国际歌》到样板戏，一百多年间无产阶级文艺是一片空白，唯有‘样板戏’才开创了无产阶级革命文艺的新纪元。”为了抬高自己，竟不惜把马列主义的创始人都加以贬低。因为吹捧和批判的需要，“四人帮”还组织起“丁学雷”、“初澜”、“江天”等写作班子，成为他们的御用工具。

如丁学雷在《人民战争的壮丽颂歌——评钢琴协奏曲 黄河》一文中写道：“钢琴协奏曲是一种西洋的旧形式……就其思想内容来说，对无产阶级毫无用处……从旧协奏曲的整体来说，随着整个资本主义世界的腐朽没落，剩下的也早已只是一个僵死的躯壳了。”“钢琴协奏曲《黄河》的出现，对钢琴协奏曲这种形式来说，是一次大革命。”历史上的一切钢琴协奏曲都是资产阶级的腐朽没落的“僵尸”，唯独钢琴协奏曲《黄河》是开创无产阶级革命文艺新纪元的作品。像这样漫无边际的吹捧，是一切赞颂“样板戏”的文章的典型。吹捧“样板戏”的文章，贯穿于整个“文化大革命”期间。第三，“关于标题音乐与无标题音乐”的批判。一九七三年，为迎接两位土耳其音乐家访华演出，对外友协邀请中央音乐学院教师黄晓和写乐曲说明，文中有“这些乐曲，大都没有什么深刻的内容，也没有具体的情节和标题，仅仅表现作者某种情绪的变化和对比，音乐一般来讲还是比较健康、明朗”这样一段话。这份说明送到中央后，江青、姚文元等作了指示：“无标题音乐是否仅仅表现某种情绪的变换对比而无社会内容？”从这年十月开始，江青一伙借故发动了这场全国性的批判活动。至一九七四年，共约发表了120余篇批判文章。这次批判的矛头指向了西方的传统音乐——一切资产阶级的标题音乐与无标题音乐都在被批判之列。初澜在《深入批判资产阶级的人性论——从标题与无标题音乐问题的讨论谈起》一文中说：“资产阶级的音乐作品，不论是古典的还是现代派的，是有标题的还是无标题的，其中所表现的‘情绪的变化和对比’，不管怎样隐晦曲折，总是反映着本阶级的政治要求，从属本阶级的政治路线的。”而在这场气势汹汹的“大批

判”背后隐藏的政治目的，则是“四人帮”一伙妄想打倒坚持和平外交路线的周恩来，借以搬掉他们篡党夺权路上的一块绊脚石。

第四，“批判孔孟礼乐观”。一九七四年初，江青、王洪文等人提出“批林批孔”运动。在这一运动中，出现了一批批判孔子、孟子、《乐记》等儒家音乐观的“大批判”论文。这些文章抛弃了历史主义的观点，采用以偏概全、彻底批判的实用主义手段，全盘否定了“孔老二所提倡的奴隶主贵族文艺”。这一运动的矛头也是指向周恩来的。

由于“文化大革命”期间的宣传、舆论阵地全部被林彪、江青一伙严密控制着，因而“文化大革命”期间的“音乐理论”不论在政治上或学术上都毫无可取之处，已完全沦为为林彪、“四人帮”法西斯政治路线和文化专制主义效劳的得力工具，是一种随政治风向而动的赤裸裸的庸俗社会学和庸俗阶级斗争论，是极左政治路线在音乐理论上的典型表现。

新中国发展期的音乐发展

从一九七六年粉碎“四人帮”、“文化大革命”结束以后，中国的音乐文化建设，进入到一个新的历史时期。至一九八九年的十三年间，中国音乐事业获得重大发展，取得了举世瞩目的成就。

拨乱反正，重建音乐文化

一九七六年十月，中共中央粉碎了江青反革命集团，从而在中国的大地上结束了“文化大革命”这场灾难。广大音乐工作者去掉身上的枷锁，义愤填膺地投入揭批“四人帮”的斗争。

一九七七年十二月十四日，《人民音乐》编辑部邀集首都部分音乐家举行专题座谈会，集中批判“四人帮”炮制的“文艺黑线专政论”。吕骥、李伟、李凌、李焕之、赵、时乐、郭乃安、吴祖强、刘德海、李春光等人，列举了大量的历史事实，说明“文化大革命”前十七年音乐工作坚持了中国共产党的正确领导，贯彻执行了无产阶级的革命文艺路线，有力地批驳了“四人帮”在十年动乱中对音乐界大肆砍伐、造成一片荒芜的理论依据——“文艺黑线专政论”。同时，批驳了“四人帮”对民主革命时期优秀革命文艺传统的污蔑和对人民音乐家聂耳、冼星海的攻击；揭露他们在“标题与无标题音乐”问题上散布种种谬论的险恶居心；较全面地清算了“四人帮”大搞阴谋文艺、制造反革命舆论、篡党夺权的罪恶行径。一九七八年十二月一日和十五日，中国音协机关刊物《人民音乐》分别在北京和上海召开了“关于实践是检验真理的唯一标准问题”的座谈会，与会者有音乐家吕骥、孙慎、李焕之、杨荫浏、江定仙、喻宜萱、贺绿汀、丁善德、王云阶、黄贻钧、夏白、桑桐等数十人。这一讨论，对澄清“四人帮”在政治、思想、理论上造成的混乱，正确总结历史经验，促进音乐界思想解放起到了积极作用，为社会主义音乐文化建设新时期的

到来作了思想和舆论准备。

通过拨乱反正的揭批活动，音乐界的大是大非问题基本得到澄清，广大音乐工作者精神焕发，积极投入社会主义音乐文化的重建工作之中。

第一，一大批被“四人帮”压制、扼杀的优秀音乐作品重见天日。

一九七七年春，中国歌剧院重新排演的歌剧《白毛女》迅速与观众见面；《洪湖赤卫队》、《江姐》等剧目在全国范围恢复了演出；《黄河大合唱》、《长征组歌》等在群众中得到更广泛的传唱；为牧民服务的文艺轻骑队“乌兰牧骑”又重新活跃在内蒙古草原上。许多遭“四人帮”打击、排挤和残酷迫害的表演艺术家，如王昆、郭兰英、杨秉荪等人又走上舞台，用歌声和琴声为广大听众演唱、演奏。

第二，音乐创作活动逐步复苏。

与国家的前途和人民的命运紧密联系在一道的作曲家们，首先在作品中表达出“粉碎‘四人帮’、人民得解放”的欢欣鼓舞心情，如歌曲《祝酒歌》（韩伟词、施光南曲）和管弦乐曲《北京喜讯到边寨》（郑路、马洪业曲）即是这一历史性题材的优秀代表。此外，这一时期还产生了一批缅怀老一辈无产阶级革命家的歌曲，如新填词的陕北民歌《绣金匾》以及《太阳最红，毛主席最亲》（付林词、王锡仁曲）、《周总理，您在哪里》（柯岩词、施光南曲）等。这两类题材的作品，突出了这一时期音乐创作鲜明的时代特征。

第三，音乐艺术院校招生工作和教学工作步入正轨。

北京、上海、天津、成都、沈阳、西安、广州、武汉、南京等地的音乐、艺术院校较快地建立起正常的教

学秩序，于一九七七年下半年恢复了考试招生制度，积压了十多年的优秀艺术人才大量涌现，他们进入专业院校，接受系统的音乐教育，很快成长起来，成为音乐界的新生力量。

第四，恢复中国音乐家协会的工作与活动。

一九七八年五月二十七日至六月五日，中国文学艺术界联合会第三届全国委员会第三次（扩大）会议在北京召开。会议庄严宣布：中国文联、作协、剧协、音协、影协、舞协正式恢复工作。在文联全委扩大会议期间，中国音协召开了第二届常务理事会扩大会议，一致通过决议，自一九七八年六月三日起恢复中国音乐家协会的活动。吕骥在会上作了《恢复后，做什么？》的讲话，回顾了“文化大革命”前十七年的音乐工作，说明毛泽东的革命文艺路线在十七年的音协工作中始终是占主导地位的。对中国音乐家协会恢复后的主要工作提出了四点意见（1）把揭批“四人帮”的斗争作为第一位的工作。（2）学习马克思列宁主义、毛泽东思想。（3）深入生活。（4）提高文艺修养，钻研音乐艺术技巧。

中国音乐家协会于一九七八年九月十一日至二十三日在湖北武昌召开了声乐创作座谈会。这是音协恢复工作之后在创作方面抓的第一件重要的工作，也是“文化大革命”以后，老、中、青歌曲作者的第一次聚会。中国音协主席吕骥，副主席贺绿汀和来自北京、上海、湖北、辽宁、内蒙古、陕西、四川、福建、广东、吉林、山西、湖南和军队的60多位音乐家出席了会议。会议讨论了繁荣声乐创作有关问题，包括：扩大创作题材，运用各种体裁形式写好革命的抒情歌曲，遵循形象思维的创作规律，作者深入生活，磨炼写作技巧，学习、运用

民间音乐，提高歌词质量以及加强领导等。这次会议，对于肃清“四人帮”在音乐创作领域的流毒和影响，贯彻执行中共“百花齐放，百家争鸣”的文艺方针，调动词曲作者的积极性，推动声乐创作的发展，起到了积极的作用。

第五，音乐表演艺术团体恢复建制与活动。

在“文化大革命”中被下放、停办、打乱、解散的音乐表演艺术团体纷纷恢复了建制，逐步开展起正常的创作、表演活动，初步改变了十年动乱中音乐艺术舞台百花凋零的局面。一九七八年九月至十月，文化部在北京举办“部分省、市、自治区民族民间唱法独唱、二重唱会演”，这是“文化大革命”结束后第一次全国性的大型音乐演出活动。

第六，对外音乐交流的恢复。

一九七七年八月、一九七八年七月，中央乐团和朝鲜民主主义人民共和国国立交响乐团进行互访，一九七八年六月，美籍指挥家小泽征尔来华访问，与中央乐团合作举行交响音乐会。

第七，中国音乐史学研究工作的开展。

一九七八年，湖北随州曾侯乙墓出土战国时期的编钟、编磬、鼓、瑟、琴、笙、排箫、等乐器 124 件，其中编钟一套 64 件，至为精美。这些文物为音乐考古学、古文字学、音乐声学和中国音乐史学提供了珍贵的实物史料。

第二节 伟大的转折与音乐的繁荣

一九七八年十二月召开的中国共产党十一届三中全会，是中共历史上具有深远意义的伟大转折，标志着中国共产党重新确立了马克思主义的思想路线、政治路线

和组织路线。这一历史性转变必然对包括音乐艺术在内的中国文学艺术事业产生巨大影响。

中共十一届三中全会结束不久,《人民音乐》一九七九年第二期发表了题为《伟大的转变和音乐艺术的新课题》的评论员文章。文章分析了十一届三中全会以后文艺工作需要注意的新情况,指出,中国共产党和中国人民为实现社会主义的四个现代化而奋斗是新的历史发展阶段人民群众斗争生活的主要内容。为了适应这一历史性转变的需要,为了音乐事业的更大发展,应该坚决按艺术规律办事,在艺术领域发扬社会主义民主。

一九七九年十月三十日至十一月十六日,中国文学艺术工作者联合会第四次代表大会(以下简称“文代会”)在北京召开。邓小平代表中共中央、国务院向大会致祝辞。这篇祝辞,深刻地总结了中国共产党领导文艺工作的经验教训,概括了社会主义文学艺术发展的客观规律,阐明了社会主义现代化建设时期文学艺术发展的指导方针,并对文艺工作者提出了殷切的希望。

中国音乐家协会第三次会员代表大会在第四次“文代会”期间举行。这是在经历了“文化大革命”十年浩劫、取得粉碎“四人帮”的历史性胜利之后,中共十一届三中全会作出全党的工作重心转移到社会主义现代化建设上来的战略决策之时,全国音乐工作者代表满怀欢欣和希望聚首北京。中国音协主席吕骥在会上作了《回顾过去,展望未来,团结前进》的发言。回顾了“五四”运动六十年来和中华人民共和国成立三十年来,中国音乐走过的历程,以中共十一届三中全会的精神为指导,实事求是地总结了中国近现代音乐发展的经验教训,特别对历史上一些曾有过不同看法的问题,如对萧友梅、

王光祈、赵元任、刘天华、黄自、黎锦晖等音乐家的艺术成就和历史贡献的评价，“文化大革命”前十七年音乐工作“左”的错误等问题，做了历史的总结；从理论的高度阐述了音乐与政治的关系，抒情歌曲、轻音乐、音乐表演艺术以及在新的历史条件下，坚持中国共产党的领导，贯彻“双百”方针等问题，提出“反映新的时代”、“面向新的现实生活”是“音乐艺术为社会主义现代化服务的根本途径”。

代表大会选举产生了中国音乐家协会第三届理事会及常务理事会，吕驥当选为第三届中国音协主席，贺绿汀、李焕之、李凌、周巍峙、丁善德、时乐、赵 、才旦卓玛、孙慎、周小燕为副主席。

中共十一届三中全会以后，中国音乐艺术发展的春天来到了。

一、各种类型音乐文化活动广泛开展

因“文化大革命”而中断十年的“上海之春”音乐会、“羊城音乐花会”相继恢复；东北、西北、华北地区和各省、市、自治区定期轮流举行音乐周，如“琴台音乐会”、“蓉城之秋”、“武夷山之春”、“黄河之滨”、“泉城之秋”、“聂耳音乐周”、“苗岭之声”、“三月三”、“河北音乐之春”、“江淮之秋”、“煤乡之春”等，这些大型的综合音乐活动，不仅显示了音乐创作的繁荣，而且促进了音乐表演艺术和音乐理论研究的发展。有的地区则按音乐作品类别举办音乐活动。如一九八二年五、六月，由文化部、中国音协、中国人民解放军总政治部文化部、北京市文化局联合举办的“北京合唱节”，成为振兴在十年动乱中濒临绝境的合唱艺术的有力措施。同时，群众歌咏活动比较广泛地开展起来。如北京的“五月的鲜花”

（150万人参加），上海的“十月歌会”，福建的“学校音乐周”，河北、武汉等地“纪念毛泽东诞辰九十周年歌咏大会”等，活跃了群众音乐生活，对建设社会主义精神文明起了积极作用。

二、音乐创作百花齐放

音乐创作的状况，历来是衡量一定历史时期音乐文化成就的首要标志。七十年代末期以来，歌曲、器乐、歌剧、舞剧、电影、电视、戏曲、曲艺各个门类的音乐创作都取得了可喜的成就。

继一九七八年九月“声乐创作座谈会”（武昌）之后，一九七九年二月，文化部和中國音协召开“音乐创作座谈会”（北京）。同年三月，中国音协举行“器乐创作座谈会”（成都），收到了组织队伍、交流经验、深入探讨音乐创作规律、推动创作发展的积极效果。一九八〇年四、五月，中国音协、文化部艺术局、中央人民广播电台、中央电视台联合召开“音乐创作座谈会”（北京），周扬在会上作了《建设社会主义的、民族的音乐文化》的讲话，提出“评奖是一种发展音乐和一切文艺的好方法”。

一九八〇年底，国务院文化部和中國音协联合举办了“全国优秀群众歌曲评奖”（全国第一届音乐作品评奖——群众歌曲专项），集中检阅了粉碎“四人帮”以后四年间的歌曲创作。《祝酒歌》等31首歌曲获奖。这些歌曲集中反映了这一历史转折时期人民群众新的生活、新的精神面貌。

抒情歌曲的蓬勃发展，是这一时期歌曲创作的显著特点。《在希望的田野上》（晓光词，施光南曲）、《党啊，亲爱的妈妈》（龚爱书、余致迪词，马殿银、周右曲）

《十五的月亮》（石祥词，铁源、徐锡宜曲）等歌曲，反映了人民的思想情感，受到群众的欢迎，广为流传。与此同时，风格雄健、适宜于群众齐唱的优秀颂歌和进行曲也有新的收获。如《行进在祖国大地》、《五星红旗在我们心上飘扬》、《当代中国之歌》、《北京，希望之星》、《理想之歌》、《青年、青年》、《前进，强大的合成军》，作为歌曲创作体裁组成部分之一的少年儿童题材歌曲，涌现出《少年，少年，祖国的春天》、《嘀哩嘀哩》、《奶羔歌》、《咱们从小讲礼貌》、《藤儿长长牵着瓜》、《我有一个小书库》、《我们美丽的祖国》、《海鸥》，《小青蛙，你唱吧》、《“对不起”，“没关系”》、《我爱雪莲花》等。这些作品以活泼、明朗的音乐语言，表现少年儿童爱祖国、爱劳动、爱学习、注重文明礼貌的优良品德，刻画了新时期的中国少年儿童形象。

一九八一年五月，文化部和中國音協聯合舉行全國第二屆音樂作品評獎——交響音樂專項，集中展示了粉碎“四人幫”以後交響音樂創作的豐碩成果。不同獎次的獲獎作品共35部，是從全國各地初選的近100部作品中產生的。其中，《降B大調鋼琴協奏曲——山林》（劉敦南曲）、《交響幻想曲——紀念為真理而獻身的勇士》（朱踐耳曲）、交響音畫《雲嶺寫生》（李忠勇曲）、交響組曲《雲南音詩》（王西麟曲）、《第二交響曲——清明祭》（陳培勛曲）、交響音畫《北方森林》（張千一曲）等作品，反映了中國交響音樂作曲家冲破種種思想桎梏、大步前進的局面。

一九八三年底，文化部、廣播電視部 and 中國音協在江蘇省無錫市舉行了全國第三屆音樂作品（民族器樂專項）評獎活動，對一九七六年十月以來的民樂創作進行

了全面的检阅。从全国各地选送来的 211 首作品中，评选出 78 首优秀作品（另有两名“荣誉奖”）。这些获奖作品，形式多样，有合奏音诗、音画、协奏曲、交响诗、组曲等大型作品，也有小型乐队合奏、重奏、齐奏、独奏、打击乐合奏等中小型作品。如合奏《蜀宫夜宴》（朱舟、俞抒、高为杰曲）、《达勃河随想曲》（何训田曲）、笛子独奏《秋湖月夜》（俞逊发、彭正元曲）、三弦独奏《边寨之夜》（费坚蓉曲）、重奏《观花山壁画有感》（徐纪星曲）、二胡协奏曲《长城随想》（刘文金曲）、合奏音诗《流水操》（彭修文曲）、小合奏《丝路驼铃》（刘锡津曲）等，此外，箏协奏曲《汨罗江幻想曲》（李焕之曲）、丝弦五重奏《节日的夜晚》（胡登跳曲）获得荣誉奖。这是新时期民族器乐创作多姿多彩的丰收图景的缩影。民族器乐创作比十年动乱前有了长足的进步，在音乐内容表现的深刻性和生动性方面，艺术技巧的熟练和多样化方面，都达到相当高的水平。有些独奏作品，在发挥乐器表演的特性方面有着成功的创造，有一些作品在探索民族器乐新的表现手法方面取得了有益的经验。

有着光荣革命传统和深厚群众基础的歌剧创作，这一时期也得到相当广泛的发展。一九八一年十二月，文化部、中国剧协、中国音协和中国歌剧研究会（筹备组）在北京联合召开了“歌剧座谈会”，这是继一九五七年“歌剧座谈会”以后第二次全国性的歌剧专题研讨会。会议分析、估价了歌剧发展的形势，回顾了中国歌剧的革命传统，提倡题材、体裁、形式、风格的多样化，强调重视歌剧艺术的音乐性。同一内容的座谈会在一九八三年十二月再次召开，体现了政府文化领导部门和艺术工作者对歌剧事业的关注。从一九七九到一九八五年，全国

新创作的歌剧近 300 部，不仅原有省级以上的歌剧院、团在进行歌剧新剧目的创作和演出，还有不少专区级或县级的文工团，也参加了创作、演出歌剧的行列。具有较大影响的歌剧剧目如《星光啊星光》（傅庚辰、扈邑作曲）、《傲蕾·一兰》（刘易民、王云之作曲）、《启明星》（李井然作曲）、《兰花花》（贺艺作曲）、《第一百个新娘》（王世光、蔡克翔作曲）、《伤逝》（施光南作曲）、《壮丽的婚礼》（吕远作曲）、《情人》（雷雨声、杨余燕作曲）、《曼苏尔》（王华元作曲）、《艾里甫—赛乃姆》（新疆维吾尔自治区歌剧团创作、改编）、《芳草心》（王祖皆、张卓娅作曲）、《火把节》（金干、杨宝智作曲）、《沂蒙儿女》（孙正、臧东升作曲）等。这些剧目以其各自的艺术特点丰富了中国歌剧艺术创造的经验，展现了中国历史和现实生活的广阔画面。

这一时期还产生了许多重要的舞剧音乐作品，在解决舞剧艺术继承与借鉴的关系方面向前迈进了一步。《文成公主》（石夫作曲）、《丝路花雨》（韩中才、呼延、焦凯作曲）、《奔月》（商易作曲）、《珍珠湖》（杨志忠、刘连生、霍存慎、丛选祥、刘治国作曲）、《卓瓦桑姆》（兰升尔作曲）、《凤鸣岐山》（刘念劬作曲）、《木兰飘香》（庄德淳作曲）等舞剧音乐，都为解决这一课题做出了自己的贡献。一九八二年开始创作，一九八三年首演的音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》，作为毛泽东诞辰九十周年和中华人民共和国成立三十五周年纪念活动的一个组成部分，以雄健与抒情相结合的艺术形象，表现了中国人民的革命斗争史迹和进行社会主义建设的壮丽场面，是继音乐舞蹈史诗《东方红》之后又一部大型音乐舞蹈史诗。另外，《仿唐乐舞》、《编钟乐舞》、《长安乐舞》和歌舞乐

诗《九歌》，是继舞剧《丝路花雨》之后，继承发扬中国古代音乐舞蹈艺术传统的新成果。这类题材的舞蹈音乐，在细致学习和研究古代音乐舞蹈和古代社会生活有关资料的基础上，仿现出古代民间和宫廷文化生活的艺术形象，为现代人了解古代社会生活和古代优秀的文化传统，提供了生动的艺术材料。

电影、电视音乐，戏曲、曲艺音乐也都创作出许多思想性、艺术性较高的作品。深受群众欢迎的轻音乐开始受到重视，得到较快的发展。

三、音乐表演艺术水平显著提高

随着各音乐艺术团体建制和艺术活动的恢复，以及音乐教育秩序的稳定和教学水平的提高，音乐表演艺术在这一时期有很大的发展，表演艺术水平有显著的提高。许多全国性的专项会演和演唱、演奏比赛频繁进行。一九八〇年四月，文化部在北京举办的“部分省、市、自治区民族民间唱法独唱、二重唱会演”，一九八〇年十一月，文化部委托上海音乐学院举办“全国高等音乐院校学生声乐比赛”，一九八一年七月在北京举行的“第一届全国艺术院校青少年小提琴比赛”，一九八二年三月，文化部在武汉举办的“第一期全国器乐观摩演出”，一九八四年八月，在成都举行的“第二届全国艺术院校青少年小提琴比赛”，一九八五年三月举办的“第一届北京市儿童钢琴比赛”等等，涌现出一大批优秀的青少年和少数民族音乐表演人才。在许多重要的国际音乐表演比赛中，中国派出的选手取得了优异成绩，为祖国争得了荣誉。特别是过去和国际水平差距较大的小提琴演奏以及演唱外国语歌曲的声乐比赛，中国的青年选手接连几次名列前茅，表明中国音乐表演艺术水平的长足进步。中央和

各省、市、自治区举办的各种音乐艺术节，为各地的专业艺术团体和群众音乐活动提供了展演和交流的机会，促进了音乐表演艺术的发展。

四、音乐理论研究与评论工作全面开展

一九七九年底，中国音协在广州举行“理论工作座谈会”，总结回顾了“文化大革命”前十七年音乐理论工作的经验，探讨了社会主义现代化建设时期文艺与政治的关系，轻音乐、外国流行音乐以及音乐美学等问题。中国音乐史和中国传统音乐受到前所未有的普遍重视，是这一时期音乐理论研究工作的大趋势。一九八〇年，中国古代音乐史座谈会在北京举行，民族音乐学首届年会在南京召开，“聂耳、星海学会”在武汉成立，萧友梅逝世四十周年纪念活动分别在北京和上海举行。一九八二年，中国近现代音乐史学术讨论会在北京召开。一九八三年，部分省、市、自治区少数民族多声部民歌座谈会在南宁举行，“首次音乐美学会议”在南昌召开，“民族音乐学第二届年会”在北京举行，民族音乐家刘天华、华彦钧、吕文成的纪念活动在北京、成都、南京、广东等地开展。一九八四年“民族音乐学第三届年会（少数民族专题）”在贵阳举行，“王光祈研究学术讨论会”在成都召开，“外国音乐研究座谈会”、“朱载堉《律学新说》成书四百周年暨全国第一届律学学术讨论会”在北京举行。一九八五年四月，中央音乐学院、中国音协在北京联合召开了《乐记》、《声无哀乐论》学术讨论会。这一系列活动，涉及音乐创作、表演、基础理论及史学、美学、民族音乐学等领域，对于现代音乐史中一些代表性人物，如萧友梅、黄自、王光祈、刘天华、聂耳、冼星海等人，作了更深入、更广泛的研究。其中，在音乐

美学、史学、律学和民族音乐学等方面的研究工作，具有开拓的性质。这一时期，音乐理论工作者写出了中国音乐史、欧洲音乐史、民族器乐概论、民族管弦乐法以及民间音乐研究的专著，翻译了一批外国音乐理论著作，编撰出第一部《中国音乐词典》（缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编，一九八四年出版）。

对民族民间音乐遗产的收集、整理工作从六十年代便已开始，并已取得一定成绩，但大部分成果在十年动乱中丧失。一九七九年，文化部和中國音协决定编辑中国民间音乐四种集成。这项工作被列为国家艺术学科重点科研项目。到一九八九年，全国三十个省、市、自治区卷编撰完成《中国民间歌曲集成》的已过半数，其中湖北、山西省卷已出版。据粗略统计，全国各地收集到的民歌达 20 余万首，编选入各卷中的近 4 万首。《中国民族民间器乐曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》也分别制定了普查、录音、记录和编选计划，并已开始实施。

五、音乐教育工作的恢复与迅速发展

一九八〇年，经国务院批准，中国音乐学院恢复建制，一九八一年，广州音乐学院成立，它是在原广州音乐专科学校的基础上发展建立的（一九八五年十二月命名为“星海音乐学院”）。同年，原湖北艺术学院音乐各系科独立建制，成为武汉音乐学院。于是，专业音乐教育形成以北京、上海为重心，东北（沈阳）、华北（天津）、华东（上海）、中南（武汉）、华南（广州）、西南（成都）、西北（西安）九所音乐学院鼎立的格局。在校学生人数增加，办学条件改善，教学质量提高。一九八一年，国家开始实行学位制度，第一批 17 所设有音乐专业的高等

学校和研究机构被分别批准为硕士、博士学位授予单位。为建设具有民族特点的音乐文化，音乐院校加重了民族音乐传统的教学分量。对许多课程进行了改革，聘请国外音乐家来华讲学，拓宽了教学的内容。许多在国际音乐比赛中获奖的选手，大都是音乐院校培养出来的。各院校集中了一批富有经验的专业教师。这些音乐教育的基地，同时也是创作、表演和理论研究的中心。师范音乐教育也逐步形成了研究生、本科、专科、中专、幼师的教学网络，不少音乐艺术院校还增办师范系科，扩大了普通学校音乐教育师资的培养渠道。

六、音乐出版工作有明显的进展

中国音乐作品、音乐理论著作、民族传统音乐、音乐普及读物、外国音乐作品、外国音乐理论译著，以及立体声音乐唱片和录音磁带，在品种和数量上都比一九七八年以前有很大增加。到一九八四年，仅人民音乐出版社就出版了图书、乐谱、期刊近 5000 种。各种学术性的专业期刊和大众音乐园地增长很快，为满足音乐工作者和音乐爱好者的需要做出了贡献，促进了音乐艺术的发展与交流。

七、群众音乐生活日渐丰富

在城乡，广泛开展了群众歌咏活动。人民群众不仅演唱专业作者创作的群众歌曲，还掀起自己创作、演唱厂歌、村歌、校歌、行业歌的热潮，涌现出一批具有一定水平的表演、创作的业余音乐骨干。各种民间的音乐活动迅速得到恢复，在辽宁、河北、江苏、湖南、云南等地农村，一些农民还自购乐器，组织乐队，这不仅丰富了群众的音乐生活，同时为群众的婚丧喜庆演奏，展现新时期农民的精神风貌。少数民族地区传统的风俗性

音乐活动相继得到恢复和发展。如青海、宁夏举行的民歌（花儿）演唱会，云南石屏县举行彝族歌舞赛会，贵州苗族地区的芦笙舞集会等，都开展得有声有色。

八、国际音乐文化交流日益扩大与频繁

一九七九年，第十八届国际音乐理事会（属联合国教科文组织）在澳大利亚举行，接纳中国音乐家贺绿汀教授为该会名誉会员，中国开始参与该会所组织的一些国际性音乐活动。随着中国国际地位的提高和对外开放政策的实施，中外音乐文化交流日渐频繁，音乐家和艺术团体的互访和演出活动有很大增长。这一方面促进了中国音乐工作者开阔视野，另一方面也扩大了中国音乐文化在国际上的影响，增进了中国音乐界与各国人民及音乐界人士的友谊。

这一时期值得记述的音乐事件有：人民音乐家冼星海的海的骨灰从苏联运回北京（一九八五年十一月起灵运往他的家乡——广州市），从此长眠于祖国大地，了结了中国人民对客死异乡的音乐家长达三十八年的悬念。此外，一些著名音乐家由于各种原因造成的历史遗留问题也得到妥善的解决。一九八四年五月，北京举行了已故台湾籍作曲家江文也作品音乐会，使这位经历复杂的音乐家沉寂了三十多年的作品得与听众见面。一九八五年春节前夕，中华人民共和国公安部、文化部为音乐家马思聪“叛国”案彻底平反，恢复名誉。这些工作，对消除错误路线造成的不良影响，增进音乐队伍的团结，调动广大音乐工作者的积极性，起了良好的作用。

七十年代末、八十年代初，随着国家改革开放总政策的实施，在对外贸易、文化交流和民间往来的过程中，海外一些所谓“时代曲”的盒式磁带开始涌进大陆。这

些磁带中的部分歌曲，反映了某些资本主义的社会风气和人生观，给群众音乐生活造成了混乱，污染了社会主义的音乐文化环境。这股主要来自香港和台湾的“港台风”刚一出现，立即引起各个方面的关注。一九八〇年二月二十一日，中国音协机关刊物《人民音乐》杂志社在北京邀集部分音乐家举行了座谈。孙慎、楼乾贵、施光南、李凌、吴祖强等人分别以“不能忽视音乐的社会作用”、“时刻不忘自己的社会职责”、“抒情歌曲要走自己的路”、“关心群众的音乐生活”、“对待外来影响要有长期打算”为题发表谈话，指出这类“时代曲”的恶劣影响和加强思想防范的必要性，并对同一时期由于“港台风”影响因而在音乐舞台上出现的轻佻台风和部分演出曲目进行了严肃的批评。

一九八二年，中共中央、国务院发布第十五号文件，即《关于严禁进口、复制、销售、播放反动黄色下流录音录像制品的规定》，对“文化走私”现象提出了严厉打击的对策。

一九八三年十月，中共中央十二届二中全会在作出整党决定的同时，提出加强党对思想战线的领导，清除精神污染的任务。邓小平在十二届二中全会的讲话中提到理论界文艺界“还存在相当程度的混乱，特别是存在精神污染的现象”。他具体指出：“一些人对党中央提出的文艺为人民服务、为社会主义服务的口号表示淡漠，对文艺的社会主义方向表示淡漠，对党和人民的革命历史和他们为社会主义现代化而奋斗的英雄业绩，缺少加以表现和歌颂的热忱，对社会主义事业中需要解决的问题，很少站在党的积极的立场上提高群众的认识，激发他们的热情，坚定他们的信心。”“‘一切向钱看’的歪风，

在文艺界也传播开来了，从基层到中央一级的表演团体，都有些演员到处乱跑乱演，不少人竟用一些庸俗低级的内容和形式去捞钱”。“有些同志对于西方各种哲学的、经济学的、社会政治的和文学艺术的思潮，不分析、不鉴别、不批判，而是一窝蜂地盲目推崇”。邓小平指出的这些混乱现象，在音乐界均有不同程度的表现。

在中共中央十二届二中全会精神的指引下《人民音乐》于一九八三年第十二期发表了《清除精神污染，繁荣音乐创作》的专论和吕骥《抵制、清除精神污染是人民的愿望》的文章。许多著名音乐家也纷纷著文或发表谈话，结合音乐界实际，指出清除精神污染对建设社会主义音乐文化的必要性。一九八四年第一期《人民音乐》以《清除精神污染，繁荣社会主义音乐艺术》为题发表短评。接着，一九八四年二月，中国音协三届第四次常务理事（扩大）会在北京举行，音乐战线清除精神污染问题是这次会议的主要议题之一，会议通过了《致中国音协全体会员和音乐工作者的公开信》，要求和希望广大音协会员和音乐工作者响应党的十二届二中全会关于在思想文化领域清除精神污染的号召，认清社会主义文艺的方向，防止剥削阶级腐朽、没落思想的侵蚀，清除资本主义世界商品化“流行音乐”对中国音乐生活的影响，为建设社会主义精神文明做出贡献。

在新的探索中继续前进

自一九八四年十月，中共中央相继作出了关于经济体制改革、科技体制改革、教育体制改革的决定，加快了社会主义现代化建设的步伐。中国音乐家协会第四次

会员代表大会于一九八五年五月在北京举行。来自全国各地的 673 名代表欢聚一堂，以“大鼓劲、大团结、大繁荣”为指针，共商发展社会主义音乐文化的大计。宋任穷代表中共中央、国务院向大会致词。吕骥作了《为建设社会主义音乐文化团结奋斗》的工作报告。会议通过了新修改的《中国音乐家协会章程》，民主选举出 243 名理事和 81 名常务理事，推选吕骥、贺绿汀为中国音协第四届名誉主席，选举李焕之为主席，丁善德、才旦卓玛、孙慎、李凌、李德伦、时乐、沈亚威、严良、吴祖强、周小燕、赵 、施光南、瞿维、瞿希贤为副主席，聘请周巍峙、喻宜萱为顾问，组成了第四届中国音协的领导机构。李焕之作了《音乐艺术要紧跟时代前进的步伐》的闭幕讲话。

一九八六年三月，中国音协四届二次常务理事（扩大）会在北京举行。李焕之等人作了关于协会工作和“七五”计划设想的汇报。代表们就音乐工作如何“面向社会，面向世界，面向未来”，增进音乐家的社会责任感和时代使命感问题发表了意见。吴祖强针对创作问题作了《历史从来是不会重复的》发言。特邀与会的清华大学团委代表，从清华大学学生音乐生活的一隅，反映出音乐工作在创作、理论、表演、教育体制方面的诸多问题，激发了音乐工作者强烈的社会责任感。李焕之在总结报告中指出：“国家的开放政策和经济体制改革所取得的巨大成就，已经为文艺的发展创造了一个良好的环境，并呼唤着文艺的繁荣。”他号召音乐界加强内部团结，紧紧依靠中国共产党的领导，克服困难，开拓前进。会议研讨和制定了新时期音乐事业发展和繁荣的目标和途径。

八十年代初、中期，中国社会经济文化快速发展，

综合国力大幅度增强，广大音乐工作者以昂扬的精神状态，向新的高度、新的领域、新的境界开拓前进，使音乐工作各个方面继续呈现繁荣发展的景象。

第一，音乐创作活动向纵深发展。

继一九八三年全国第三次音乐作品（民族器乐专项）评奖之后，一九八五年七月，在云南省昆明市举行了全国第四次音乐作品（钢琴与欧洲弦乐器独奏、重奏）评奖活动。涌现出钢琴独奏《长短的组合》（权吉浩曲）、《多耶》（陈怡曲）、《涛声——选自东山魁夷画意》（汪立三曲）以及弦乐四重奏《琴曲》（周龙曲）、《边寨素描》（李晓琦曲）等一批优秀作品，显示出中国音乐创作活动进入向纵深发展的阶段，是中国音乐建设事业的一大进展，其影响是深远的。

一九八六年是中国合唱艺术的一个“丰收年”，在五、六月间举行的第二届“北京合唱节”上，新作品大批涌现。年底，全国第五次音乐作品（合唱）评奖活动在长沙举行，集中地对近年来的合唱创作进行了一次全面的检阅。《云南风情》（张东辉词，田丰曲）等24首优秀作品获奖，有力地促进了合唱艺术的发展。一九八八年十月，全国第六次音乐作品评奖活动在沈阳举行，这次是以民族器乐独奏、重奏作为专项评比内容，体现了政府文化领导部门和音乐界对这一艺术品种的关注。

从中央到各省、市、自治区以及各音乐艺术院校和团体、机构、刊物等，还组织了规模不等的、综合的或单项的各种与音乐创作有关的活动，如首届“中国艺术节”，第十二、十三届“上海之春”，各地已形成传统的、名目繁多的音乐艺术节，各种创作专题的研讨会（如电影音乐、交响音乐、歌曲创作、歌剧创作等），各种评奖

或交流演出等，纷纷推出了一批批新作。例如朱践耳的“第一”至“第三”交响曲，都是在这一时期的“上海之春”舞台上首演的。《音乐创作》编辑部于一九八五年五月和一九八七年四月分别举办了小型器乐曲征稿和艺术歌曲独唱征稿活动，评选出一批优秀的小型声乐、器乐作品。一九八五年十二月，武汉音乐学院主办的青年作曲家新作交流会，成了集中展示八十年代中期青年作曲家探索性作品的窗口。一九八六年“首届中国唱片奖”评比活动推出了《第一交响曲》（瞿小松）和《天籁》（何训田）等一批颇具特色的交响乐和民乐作品。一九八六年十二月在湖南长沙举行的歌剧交流演出，上演了《深宫欲海》（刘振球作曲）等九部新创作的大型歌剧。

由中国音乐机构主办或参与举办、协调的带国际性的音乐创作活动，在这一时期开始出现。一九八六年六月，“第一届中国现代作曲家音乐节”在香港举行。这次活动由中国音协和香港作曲家联合会等6个香港音乐团体联合举办，代表来自中国大陆、香港和旅居欧美的华裔音乐家，交流了各自谱写的新作，并就音乐创作的时代性、民族性、文化传统、现代技法、共性和个性等问题交换了各自的看法。一九八七年十一月，由上海音乐出版社、上海音乐学院、音协上海分会等单位联合在上海举办的“中国风格钢琴作品创作及演奏国际比赛（一九八七中西杯）”，是有史以来第一次由中国主办的国际性音乐创作比赛活动。它对繁荣、发展具有中国风格的音乐创作，唤起世界乐坛对中国音乐创作的关注和重视，起到了积极的推动作用，并产生了《太极》（赵晓生）等一批有代表性的钢琴作品。一九八八年八月，由美中艺术交流中心主办（中国音乐家、中国台湾音乐家参与协

调)的“中国音乐的传统与未来”讨论会在美国纽约举行。这次海峡两岸中国作曲家聚会与交流,共同探讨了音乐创作东西方文化因素、传统与革新、技巧与内容、风格与形式等问题,对中国音乐创作和加强海峡两岸作曲家的联系是一次促进。

第二,涌现出一大批有才华、富于创造性的作曲家。

在中国近现代音乐史上,以作曲家个人名义举行作品音乐会还不多见。自一九八五年以来,一批卓有成就的老、中、青作曲家连续举行各种形式的个人作品音乐会,如丁善德、杜鸣心、李焕之、李群、曹火星、瞿希贤、张肖虎、郑宝恒、田丰、谷建芬、施光南、郑秋枫、刘庄、罗忠、李序、牟洪、郭祖荣、张杰、永儒布、张文纲、刘炽、田歌、刘念劬、谭盾、叶小钢、瞿小松、陈怡、陈远林、许舒亚、郭文景、王霖新、王时、何训田等,鲜明地显现出中国作曲家的不同个性和多样的创作风格。个人作品音乐会已逐渐成为每个作曲家代表性作品集中发布的一种重要形式。此外,对一些已故的音乐家,如聂耳、冼星海、张曙、黄自、谭小麟、张寒晖、阎述诗、刘雪庵、安波、马思聪、及健在的著名音乐家,如贺绿汀、吕驥等,在举行纪念或祝贺活动的同时,也举行了作品音乐会,起到回顾、纪念前人和启迪、激励后人的作用。一九八九年一月,中央音乐学院、中国音协等还联合举行了杜鸣心作品研讨会,对有代表性的当代作曲家及其作品进行专题的学术探讨。

这一时期,各种体裁、各种形式的音乐作品大量涌现,无论作品的数量还是作品音乐内涵的深度、题材的广度和技巧运用的精度,都达到了新的水平。一大批有才华的、富于创造性的作曲家活跃在乐坛上。其中,不

少思想成熟、修养全面、生活积累和艺术功力深厚的中、老年作曲家，在坚持音乐艺术为人民服务、为社会主义服务的方向上，做出了新的贡献，在表现手法和艺术形式的探索创新方面，达到了新的境界。一批“文化大革命”之后成长起来的青年作曲家，如谭盾、瞿小松、郭文景、陈怡表现出与时代脉动相一致的积极进取精神，解放思想、大胆开拓，为中国音乐的发展注入了活力。他们在交响音乐、钢琴和室内乐、民族器乐、艺术歌曲、合唱以及影视音乐、舞剧音乐和电子合成器音乐等领域，创作出一些具有鲜明个性的优秀作品，在创作观念、音乐语言、形式技巧和作品风格等方面作了许多有益的探索和创造，为中国音乐的百花园增添了绚丽的色彩。

第三，音乐表演艺术继续呈现繁荣发展的景象。

一九八五年底，设计先进、建筑精美的北京音乐厅落成。这座专业化程度较高的音乐厅，舞台宽 16 米、深 11 米，设 1182 个观众席。一九八六年元月正式开业以来，即成为首都音乐活动的中心，为中外音乐家和表演团体提供了良好的活动场所。一些新的音乐艺术团体纷纷成立，如成都民族乐团（一九八五年七月）、北京交响乐团（一九八六年）、中国电影乐团（一九八六年）、北京佛教音乐团（一九八六年）、中国青年交响乐团（一九八六年）、音乐厅室内乐团（一九八八年）等，发展和壮大了表演艺术队伍。

一九八七年九月，在第一届“中国艺术节”开幕式上，上千名乐手演出了民族管弦乐合奏《中华大乐》，以磅礴的气势和超常的阵容显现出民族音乐的生机。一九八八年一月在北京举行的“龙乐音乐周”，是中华人民共和国成立以来第一次民族管弦乐的盛会，展示了民族管

弦乐在社会主义建设新时期奋发自进的新面貌。一九八七年三月，北京举行的“交响乐之春”大型音乐会及其它各种形式的交响音乐普及活动，在艺术贴近人民生活方面起到了推动作用。这一时期，一大批青少年音乐表演人才迅速成长，连续在许多国际音乐比赛中（涉及声乐、指挥、钢琴、弦乐和手风琴等项目）获奖，反映出音乐表演艺术和专业教学达到了新的水平。此外，北京和全国各地名目繁多的音乐艺术节，已成为集中展示专业和业余表演艺术活动的中心场所。规模不等的各种专项演唱、演奏比赛更是层出不穷。有较大影响的活动如：全国聂耳、冼星海声乐作品演唱比赛（一九八五年哈尔滨）、全国首届艺术院校青少年大提琴演奏比赛（一九八五年北京）、北京二胡邀请赛（一九八五年）、全国少数民族青年声乐比赛（一九八六年北京）、全国青年歌手首届民歌、通俗歌曲大选赛（一九八六年北京）、中国民歌大汇唱（一九八六年北京）、全国民间音乐舞蹈比赛（一九八六年北京）、首届全国小提琴中国作品演奏比赛（一九八七年深圳）、全国青年手风琴邀请赛（一九八七年成都）、全国第一届全级别大提琴比赛（一九八八年济南）、首届全国职工歌手大赛（一九八九年北京）、首届全军歌手比赛（一九八九年北京）等。大批优秀音乐表演人才脱颖而出，促进了表演艺术的繁荣发展。这一时期还出现了两项由中国主办的国际音乐赛事，一项为国际青少年小提琴比赛（一九八六年北京），另一项是“ART”杯中国乐器国际比赛（一九八九年北京），在中国举行源于欧洲的乐器演奏比赛和在世界范围内以中国传统乐器为比赛专项，在中国近现代音乐史上实属创举，意义重大，影响深远。

第四，音乐理论研究十分活跃。

这一时期，各门学科研究领域的广度和深度继续拓展，“百家争鸣”自由探讨的良好空气开始形成，许多全国性的音乐学会如雨后春笋般地在这一时期纷纷成立，如中国音乐史学会（一九八五年）、中国南音学会（一九八五年）、中国传统音乐学会（一九八六年）、全国少数民族音乐学会（一九八六年）、中国律学学会（一九八六年）、中国民族管弦乐学会（一九八六年）、全国高等学校音乐教育学会（一九八六年）、中国儿童音乐学会（一九八六年）、中国音乐文学学会（一九八六年）、中国器乐学会（一九八六年）、美国音乐研究会（一九八七年）、苏联音乐研究会（一九八七年）、东方音乐学会（一九八七年）、上海现代音乐学会（一九八七年）、北京现代音乐学会（一九八八年）、中国合唱学会（一九八八年）等。这些群众性的音乐学术团体，开展了许多有益的活动，成为团结本学科研究人员、促进学科建设的中心。此外，这一时期还举行了一系列学术性会议，如青年作曲家新作交流会（一九八五年）、中青年音乐理论家座谈会（一九八六年）、全国歌曲创作研讨会（一九八六年）、全国高等音乐院校和声学术报告会（一九八六年）、朱载堉诞辰四百五十周年纪念大会及学术讨论会（一九八六年）、中国交响音乐创作研讨会（一九八六、一九八七年）、中国当代音乐研讨会（一九八七年）、全国通俗音乐研讨会（一九八七年）、民乐的现状与未来学术研讨会（一九八七年）、全国民族声乐研讨会（一九八七年）等。

一九八七年六月，亚太地区传统音乐学术研讨会在北京举行，这个由联合国教科文组织与中国音协联合召开、有 13 个国家和地区的代表出席的会议，以“亚太地

区音乐传统作为亚洲现代音乐发展的灵感源泉”为议题，是第一次在中国举行的国际性音乐学术会议。一九八八年十一月，“中国古代科学文化国际交流活动·曾侯乙编钟专题”在武汉举行，6个国家和地区的学者参加了会议。这一时期，中国音乐学者应邀出席国际学术会议或在国外访问、讲学的人数激增。第一份英文版音乐理论刊物——《中国音乐学》于一九八九年在北京创刊。通过这些渠道，扩大了中国音乐理论研究成果的国际影响。

第五，专业音乐教育稳定发展。

八十年代中期，在全国已形成从附小、附中、大学到培养硕士、博士研究生一套完整的教学体系，师资队伍不断充实，教学条件逐步改善，音乐、艺术院校已成为培养音乐人才的稳定基地。在普通音乐教育方面，一九八五年五月由全国第四次音代会部分代表发起，著名音乐家联名向中共中央和政府的宣传、文化主管部门递交了《关于加强学校音乐教育的意见书》，吁请中央重视艺术教育。一九八六年，国务院《七·五规划报告》把美育列为各级各类学校全面发展的方针之一。同年十二月，国家教委艺术教育委员会正式成立，统一规划和领导艺术教育工作。中国音协音乐教育委员会为促进国民音乐教育的普及和提高，组织了一系列活动。一九八六至一九八八年，先后三次召开全国性的“国民音乐教育研讨会”。遍及全国各地的“中国函授音乐学院”，坚持面向社会的方针，收到了普及音乐知识、提高群众音乐文化素质的社会效果。辽宁兴城南一小将普通教育与音乐教育相结合，开办“音乐实验班”，成为一块引人注目的音乐教育实验基地。

这一时期，对外音乐文化交流极为频繁，形式更加

多样，渠道也更加宽阔，既有根据政府文化机构或音乐家组织间的文化交流协定进行的互访项目，也有民间组织邀请或以个人身份进行的单向、双向或多边的交流。其中，中央乐团访问香港、美国；中国青年交响乐团访问欧洲共同体国家；中央歌剧院参加芬兰萨沃林纳歌剧节以及世界著名男高音歌唱家卢契亚诺·帕瓦洛蒂、普拉契多·多明戈，女高音歌唱家蒙塞拉·卡巴耶和大提琴家马友友的访华演出等项目，是这一时期对外音乐文化交流中影响较大的活动。中国和外国的一些音乐院校和研究机构结为友好关系，增加了人员和资料的交流途径。此外，中国和香港以及海峡两岸音乐家之间在打破了多年的隔绝后，交往更显活跃，通过接触了解增进了友谊，弘扬中华民族音乐文化成为各项交流活动的主题。

音乐出版事业取得了更大的成绩。十六开精装两卷本的《聂耳全集》，经过多年精心搜集、整理、订正、编辑，于一九八五年聂耳逝世五十周年时出版发行。由吕骥、贺绿汀担任学科编辑委员会主任、姜椿芳任总编辑的《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，集中了音乐界众多知名专家、学者，经过近十年的辛勤劳动，于一九八九年四月成书。一九八七年，由中国艺术研究院音乐研究所组织编撰的《中国音乐年鉴》首卷本问世，此后一年一卷，成为具有中国当代音乐编年史意义的长期出版物。一九八七年二月，于五十年代末停办的“上海音乐出版社”恢复建制，成为继“人民音乐出版社”之后的第二家音乐专业出版社。此外，中国音协下属的“乐友音像出版公司”和中国艺术研究院音乐研究所主办的理论季刊《中国音乐学》，分别在一九八五年九月成立和在十二月创刊，扩大了音像出版物和音乐理论读物的阵地。一

九八九年十月，在中国唱片公司成立四十周年之际，首次颁发“金唱片奖”，用以表彰优秀作品及音乐表演艺术家，具有纪念的意义。

第六，为了进一步解放艺术生产力，加强社会主义音乐文化建设，音乐表演艺术团体的体制改革逐渐提到议事日程。

一九八六年四月，《人民音乐》编辑部在北京召集音乐表演团体体制改革座谈会，部分音乐表演团体的负责人从实际出发，在会上发表了许多意见。一九八六年，上海交响乐团在全国率先实行音乐总监负责制，指挥家陈燮阳被上海市文化局任命为该团音乐总监。一九八九年二月，文化部任命作曲家刘文金为中央民族乐团音乐总监。一九八八年五月，文化部召开以艺术表演团体体制改革为主题的全国文化工作会，讨论了《文化部关于加快和深化艺术表演团体体制改革的意见》，同年九月六日，国务院将这一“意见”批转各地，促进这项工作的开展。但是，体制改革牵涉的问题很广，不可能孤立进行。因此，这一时期音乐表演团体的体制改革只是初步的，带有探索和试验的性质。

一九八八年十一月，中国文学艺术工作者联合会第五次代表大会在北京召开，大会热烈讨论并原则通过了中国文联第四届主席团所作的会务工作报告和经过修改后的中国文联新章程，热烈讨论了《中共中央关于进一步繁荣文艺的若干意见》（征求意见稿）以及国务院关于文化经济政策的有关规定（讨论稿），号召全国文艺工作者团结起来，努力提高文艺创作和表演艺术的思想、艺术质量，不断满足和丰富人民群众的文化生活需要，为进一步繁荣社会主义文艺和社会主义精神文明建设作出

新的贡献。

但是,建设社会主义音乐的道路并不是一直平坦的,在音乐工作各方面取得巨大成就的同时,也出现了一些问题,这些问题主要表现在以下几个方面:

第一,从一九八六年以来,在一些公开发行的音乐刊物上,出现了某些受资产阶级思潮影响的文章。“这种影响的核心问题,是否定和怀疑党对音乐事业的领导,否定和怀疑马克思列宁主义和毛泽东思想的领导地位和指导作用,企图离开为人民服务、为工农兵服务的方向另开途径”。“其主要表现是:否定和攻击以《讲话》为代表的毛泽东文艺思想科学体系。”

第二,文化市场和群众音乐生活方面,在商品经济观念的影响和社会文化环境的制约下,严肃音乐阵地日渐萎缩,许多优秀的音乐作品出版难、演唱演奏难,传播渠道不畅。一些表演艺术团体队伍散乱,体制改革未收到明显成效,难以形成正常的艺术生产秩序。部分歌星、乐手“走穴”或变相“走穴”的现象屡禁不绝。一些城镇的歌厅、舞厅、音乐茶座和酒吧缺乏有效的管理。

第三,新创作的作品中,正面讴歌共产主义思想、表现社会主义时代精神、激励人民奋发进取的主要题材不够突出,缺少反映社会主义建设新时期人民精神风貌的优秀群众歌曲,这方面作品远未能满足群众的需要。

第四,正确处理“双百”方针和“二为”方向的关系,是音乐理论和具体实践中一个带关键性的问题。在这一阶段音乐思想比较活跃的情况下,“为人民服务,为社会主义服务”的方向,在理论和实践中未能始终如一地得到鲜明的强调。

上述几方面的问题,在性质和表现程度上各不相同,

产生这些问题有多方面的原因。其中，由于八十年代中后期国际大气候和中国自身的小气候，自由化思潮的客观存在，是一个重要方面。其次，面临深化改革和继续扩大开放的社会环境，对文化市场和群众音乐生活中出现的一些新情况和新问题，政府文化主管部门尚缺乏相应的文化政策和健全的管理措施，是造成问题的部分原因。此外，也有一些属于在“双百方针”和“二为方向”的贯彻执行中，由于不同理解而引起的思想认识问题。

通过学习、讨论和思想整顿、音乐思想和理论是非得到梳理，广大的音乐工作者提高了思想认识，建设社会主义的、民族的新音乐文化的目标更加坚定。

歌曲创作

中国当代歌曲是在中华人民共和国成立的凯歌声中诞生和发展的，是继承了“五四”以来音乐创作的光荣传统而继续前进的，在新中国音乐事业中占有十分重要的位置。像在“五四”运动时期、抗日救亡运动时期和解放战争时期一样，歌曲创作在新中国音乐发展史中仍占着主要的地位。

新中国的胜利歌声

中华人民共和国成立初期，是中国当代歌曲获得重大成就的时期，是中国歌曲创作的黄金时代。当时中国共产党正确的文艺政策、民主的文艺空气，为歌曲创作的发展创造了良好的条件。

歌曲迅速、有力地表现了新中国诞生这一伟大的新时代。

从解放区来的一批作曲家，如郑律成、王莘、刘炽、时乐等人，以高度的政治热情，用新的歌曲表现了中华人民共和国成立时人民高昂的情绪。他们与来自国民党统治区的音乐家，如马思聪、瞿希贤、张文纲等人胜利会师，共同在五十年代初期创作了许多有影响的歌曲。如王莘的《歌唱祖国》（王莘词）、瞿希贤的《全世界人民心一条》（招司词）、时乐的《歌唱二郎山》（洛水词）、罗宗贤和时乐的《英雄们战胜了大渡河》（魏风词）、李群和张文纲的《在祖国和平的土地上》（光未然词）、郑律成的《采伐歌》（刘佩诗词）等。

当时，老一辈作曲家如吕骥、贺绿汀等人，也热情地用歌曲来歌颂新的时代。

总之，在这个朝气蓬勃的时代，正如诗人所形容的：“凡是能开的花，全在开放；凡是能唱的鸟，全在歌唱。”广大作曲家的辛勤创作，使五十年代初期的中国歌坛盛极一时，产生了众多受到人民群众欢迎的优秀歌曲。中央人民政府文化部和文学艺术界联合会在当时共同举办了“三年来（一九四九年十月一日——一九五二年十月一日）全国群众歌曲评奖”活动，共有《全世界人民心一条》、《歌唱祖国》等114首歌曲分获一、二、三等奖。这次评奖活动有力地推动了当时的歌曲创作。《人民日报》为此发表短评说：“这些歌曲比较真实地抒发了广大人民的乐观主义情绪和积极奋发的精神，在思想上和精神上能够给人民以有益的影响。”

上面提及的歌曲作家当时大多已经具有相当丰富的创作实践经验，他们大部分是在抗日战争前后开始音乐

创作的，继承了抗日战争、解放战争时期歌曲创作的思路和方法，来表现和反映新的时代。他们发挥了新时代歌曲创作承上启下的作用，使五十年代的歌曲与战争年代的歌曲一脉相承，又随着社会生活在各方面的巨变，在题材、风格、形式、体裁上较之抗日战争或解放战争时期都有了深刻的变化和发展。

这一时期具有代表性的歌曲作家，是女作曲家瞿希贤。一九四九年她正好三十岁。在此后的几年内，她创作了一系列产生重要影响的歌曲作品，如《全世界人民心一条》、《我们要和时间赛跑》（袁水拍词）、《在和平的大道上前进》（管桦词）等。

瞿希贤是在三十年代末开始歌曲创作的，后来进入上海国立音专作曲系学习，直到一九四八年毕业。一九四九年底她谱写了《全世界人民心一条》，成为五十年代初期流行最广和最有代表性的歌曲之一。它是瞿希贤的成名作，在一九五一年第三届世界青年联欢节上获音乐作品二等奖。这是中国当代群众歌曲首次在世界上获奖，它的影响超出了国界。这首歌唱出了当时各国人民争取民主、要求和平的强烈愿望，唱出了人民大众胜利自豪感。它的曲调豪放、节奏坚定，表现了群众热烈欢快的情绪。这种欢腾热烈的音调和节奏是从哪里来的？作曲家在创作体会中写道：“我亲眼目睹了中华人民共和国的诞生。阴暗的、腐朽的、血腥的反动统治被人民的铁拳粉碎了！一切都是新鲜的、明亮的、令人喜悦的！心里充满着的感觉是：胜利了！胜利了！我们胜利了！”这种胜利自豪感，触发作曲家产生了“胜利的旗帜哗啦啦地飘”的旋律。这正是时代特点在歌曲创作上的反映。

王莘作词、作曲的《歌唱祖国》（一九五〇年）可以

作为这一时期的代表音调。这首歌曲在继承中国群众歌曲传统的基础上，大胆吸收了世界革命歌曲，尤其是苏联革命歌曲的新因素，将雄壮的进行曲体裁与庄严的颂歌体裁完美地结合起来，生动地表现了中国人民向新的胜利迈进的雄健步伐，体现了新中国群众歌曲的新风貌。

这一时期还有新一代的歌曲作家脱颖而出。突出的作曲家和作品，如美丽其格的《草原上升起不落的太阳》、生茂的《真是乐死人》（林中词）、石夫的《解放军同志请你停一停》（权宽浮词）、《牧马之歌》（石夫词）、罗念一的《叫我们怎么不歌唱》（杨星火词）等。这批歌曲作家的共同特点是深入学习边疆各少数民族的民间音乐，深入挖掘汉族各地区的民间音乐。这使得他们的作品在音调和节奏上出现了清新、活泼的新因素，他们的歌曲创作在向更宽阔的道路发展。

边疆少数民族音调受到广泛重视，是这一时期歌曲创作的特点之一。代表作品有刘炽编曲的《新疆好》（马寒冰词）、麦丁编曲的《远方的客人请你留下来》（范禹词）、罗宗贤编曲的《桂花开放幸福来》（崔永昌词）、苏里坦木拉脱的《向北京致敬》（塔依浦江词）、通福编曲的《敖包相会》（海默词）、李巨川的《我骑着马儿过草原》（马寒冰词）、高如星、孟贵彬的《藏胞歌唱解放军》（洛水词）、郑镇玉的《闺女之歌》等。这些歌曲的出现，表明作曲家们对少数民族音乐的学习、研究开始深入。活泼多变的节奏，朴实爽朗的音调，对新中国歌曲创作是一极大的丰富。

作曲家们还创作了许多精巧玲珑的儿童歌曲，反映了新中国少年儿童幸福、多彩的生活。如郑律成的《我们多么幸福》（金帆词）、李群的《快乐的节日》（管桦词）、

张文纲的《我们快乐地歌唱》（沙鸥词）、刘守义的《小鸽子》（冷岩词）、陈良的《红领巾之歌》（叶影词）、瞿希贤的《我们是春天的鲜花》（袁水拍词）等。作曲家们以巨大的创作热情和严肃认真的创作态度，为孩子们提供了丰富多彩和富有教育意义的精神食粮。例如，郑律成的儿童歌曲注重刻画儿童们活泼可爱的形象，刻意追求生动别致的节奏，在《我们多么幸福》的副歌部分，将三拍子的活泼、跳跃的舞蹈性节奏用在儿童歌曲中，生动地表现了新中国少年儿童幸福、自豪的心声，也跳动着作曲家一颗赤诚的童心。

这一时期的歌曲，以乐观自信、昂扬豪迈为基本音调，反映了当时广大人民的乐观主义情绪和积极奋发的精神面貌。表现在音调上，主要有以下几种：

1. 胜利、欢呼的音调，往往伴随着强烈的切分节奏，如《全世界人民心一条》、《在祖国和平的土地上》等。

2. 歌颂的音调，热情歌颂祖国的新生，具有宽阔、豪迈、雄壮的气势，如《歌唱祖国》、《我的祖国》（刘炽曲，乔羽词）等。

3. 建设的音调，带有劳动的节奏，表现青春的活力和勇往直前的气势，如《我们要和时间赛跑》、《采伐歌》等。

4. 战斗的音调，表现了进军西南、抗美援朝等战斗任务，代表作品有周巍峙的《中国人民志愿军战歌》（麻扶摇词）、张风的《全世界人民团结紧》（崔德志、蔡子人词）、岳仑的《我是一个兵》（陆原、岳仑词）和绿克的《人民海军向前进》（海军政治部文工团创作组词）等。

以上几种音调类型，是五十年代时代音调的典型代表。

这一时期的歌曲在结构上注重对称与平衡，与抗日救亡时期和战争年代的歌曲在结构上有着较明显的差异。仅以王莘的《歌唱祖国》为例，这首歌为带再现的三部曲式，包含主歌和副歌两个基本部分，主歌由6个乐句共24小节构成，每个乐句4小节，这种对称、方整、均衡的结构，是当时安定、幸福的新生活在音乐上的一种反映。

五十年代前期是一个以战斗性进行曲为主的，短小的齐唱、合唱歌曲体裁获得较充分发展的年代。这主要是由当时的社会生活所决定的。一些抒情歌曲也带有明显的战斗性，如《我的祖国》、《告诉我，来自祖国的风》（晨耕曲，蔡庆生词）、《王大妈要和平》（张鲁曲，放平、张鲁词）、《远航归来》（梁浩明曲，赵来静词）等。幽默风格的歌曲在这一时期曾显露了一下苗头，出现了《老司机》（先程曲，刘中词）、《真是乐死人》等歌曲，这很能表现胜利的人民所具有的乐观自信的精神面貌，可惜这种苗头没有得到充分的发展。

总之，这一时期的歌曲创作与人民生活保持着密切的联系，产生了巨大的社会影响。但当时的歌曲创作也有明显的不足之处，如：歌曲的题材不够多样；表现上有时显得简单；艺术技巧尚缺乏严格的锻炼；体裁上亦不够丰富；向外国革命歌曲的学习、借鉴还不够大胆；对《歌唱祖国》、《人民海军向前进》等歌曲的音调是否民族化都提出过疑问；理论批评上存在“左”的倾向，如强调歌曲创作应该为各个时期的具体政治任务服务，片面强调歌曲的“武器作用”，而对歌曲的其它功能不够重视，等等。

“大跃进”时期的浮夸歌曲

一九五八年在毛泽东倡议下，全国出现了“大跃进”新民歌运动。文艺界、音乐界大力号召作曲家们为“大跃进”歌谣谱曲，并很快形成了一股潮流。在浮夸风的影响下，歌曲中也充斥着“假、大、空”的浮夸虚语。歌词中常见这样夸张的句子：

“一棵稻子打八斗，
一块山药汽车拉。
一朵棉花絮床被，
渲渲腾腾赛沙发。”

——引自《神话变成大实话》一歌

“我们的人民公社真是了不起，
小麦亩产九千七。”

——引自《真是了不起》一歌

“人民公社家家富，
食堂吃饭不要钱。”

——引自《生产发展生活好》一歌

正当人们头脑发热地高唱“吃饭不要钱，粮食吃不完”的时候，一场全国性的饥荒悄然降临。

浮夸的歌声是靠行政组织，像搞政治运动一样提倡起来的。有些地方提出了“人人会唱歌，生产队就是歌咏队”的口号。湖北省红安县提出“无人不咏诗，无人不歌唱”。歌曲创作方面提出了“发展以创作新民歌为主的群众音乐创作”。《歌曲》杂志在一篇短评中写道：“敢想敢干的中国人民，已经在物质生产中创造了‘一天等于二十年’的速度……当然人民也一定要做文化的主人。”

音乐创作中新的民歌将以崭新的姿态蓬勃发展起来，开一代乐风的作曲家也将成千上万地从劳动者中涌现出来。”这种违背艺术生产规律的“一代乐风”，以浮夸为最大特色。

“大跃进”年代，领导部门曾提出“写中心，唱中心，演中心”的口号，造成歌曲创作题材十分狭窄，使歌曲成为政治和具体政策的传声筒。许多歌曲音乐上缺乏真情实感，艺术上粗制滥造，充满了公式化、概念化的标语口号。歌曲与现实的关系，歌曲与人民生活的关系，出现了反常的状态。

另一方面，很多作曲家仍在继承和发展着中国歌曲艺术的优秀传统，仍在按照艺术发展规律进行创作，因而在曲折中仍产生了一些有影响的歌曲。如李焕之的《社会主义好》（希扬词）、李劫夫的《蝶恋花·答李淑一》（毛泽东词）、王洛宾改编的《亚克西》（吐鲁番民歌）、吕远的《克拉玛依之歌》、田歌的《草原之夜》（张加毅词）、通福的《草原晨曲》（玛拉沁夫词）、白诚仁的《洞庭鱼米乡》（叶蔚林词）等。吕远、白诚仁、田歌等作曲家在這一时期开始崭露头角。他们继续在“开发边疆，开发民间”方面下功夫，努力深入生活、深入边远山区，在向各民族民间音乐学习方面，取得了新的突破。例如白诚仁的《洞庭鱼米乡》，巧妙地糅合了湖南中部的平腔山歌和洞庭号子的音调素材，“洞庭湖上好风光”一句，以独特的高亢、嘹亮的高腔表现了对家乡风光的赞颂。这一富有地方色彩的音调，是白诚仁在广泛深入学习了湖南民间音乐之后创作出来的。这表明，作曲家们对于民间音乐的学习向纵深发展了。

曲折前进的歌曲创作

由于“大跃进”的错误和其他原因，中国国民经济从一九五九年开始发生了严重困难。一九六〇年冬，中共中央开始纠正工作中的“左”倾错误，文艺政策也做了调整和改进。一九六一至一九六三年间，周恩来作了多次关于文艺问题的重要讲话，指出“艺术是要人民批准的”，领导同志“不要过多干涉”。全国文艺界、音乐界的形势迅速有了好转。

在新的形势下，歌曲创作有了新的发展。一批歌曲集中表现了全国人民团结一致、克服困难、坚韧不拔的奋斗精神，如李劫夫的《我们走在大路上》、秦咏诚的《我为祖国献石油》（薛柱国词）、瞿维的《工人阶级硬骨头》（希扬词）、田歌的《边疆处处赛江南》（袁鹰词）等。歌唱新生活的优秀歌曲有：郭颂的《新货郎》（秀田词）、吕其明等的《谁不说俺家乡好》、白诚仁的《挑担茶叶上北京》（叶蔚林词）等。在“学习雷锋”运动中也产生了一批广为传唱的歌曲，如生茂的《学习雷锋好榜样》（洪源词）、吕远的《八月十五月儿明》、朱践耳的《唱支山歌给党听》（蕉萍词）等。还有不少优秀歌曲，表现了部队建设，歌唱军民团结，如生茂的《看见你们格外亲》（洪源、刘薇词）、王永泉的《打靶归来》（牛宝源、王永泉词）、晨耕的《我和班长》（郑南词）、羊鸣的《我爱祖国的蓝天》（阎肃词）等。

这一时期的歌曲，以沉雄刚毅、挺拔舒展为基本格调，表现了中国人民内在的不屈不挠的奋斗精神。

《我们走在大路上》以李劫夫所特有的质朴、平易

的音乐语言，表现了中国人民昂扬的斗志和乐观的精神面貌。歌曲的主歌部分气息宽广，开头的两个乐句从低音区渐次向上进行，表现了宏大的气魄。副歌部分节奏铿锵，刻画了不可阻挡的强大力量。在六十年代初国家处于十分困难的形势下，《我们走在大路上》曾给人民以巨大的鼓舞。

《我为祖国献石油》塑造了中国石油工人的豪迈形象，抒发了他们建设祖国的满腔热情。旋律明快而富有朝气，歌曲的最后两句形成了全曲的高潮，在最后一句的“我”字上有一个“拖腔”，一口气十度上行，充分概括了石油工人的自豪感。

从一九五八年开始提出的“为毛主席诗词谱曲”的任务，在这一时期取得了一批成果，如赵开生的《蝶恋花·答李淑一》、李劫夫、晨耕的《西江月·井冈山》、李劫夫的《七律二首·送瘟神》等。

这一时期，“表演唱”歌曲体裁获得了较大的发展，产生了李才生的《逛新城》（邓先恺等词）、彦克等人的《库尔班大叔您上哪儿？》（陈克正词）、晨耕的《歌唱光荣的八大员》（洪源词）、吕远词曲的《俺的海岛好》、肖民编曲的《井冈山上采杨梅》（张永枚词）等作品。这些歌曲具有极简单的人物和故事情节，演唱时载歌载舞、有唱有说、生动活泼，富有生活气息，因而深受群众欢迎，给歌曲表演舞台带来一股清新的空气。

在这一时期，有几位部队作曲家逐渐形成了风格相近的创作群体，其中“战友派”作曲家群体成果丰硕，具有代表性。

“战友派”作家群，即集中在“战友文工团”的一批歌曲作家。一九五〇年晨耕调到华北军区文工团（战

友文工团之前身》，一九五二年和一九五八年唐诃、生茂亦相继调入该团，这就形成了“战友派歌曲”的基本创作队伍。五十年代“战友派歌曲”风格处于酝酿期，六十年代，以长征组歌《红军不怕远征难》为代表，进入了“战友派”创作风格的成熟期。这一群作曲家具有长期的军队生活经历，对于部队战士的思想感情有深刻的体会，音乐审美的观点和趣味比较一致；他们都具有较深厚的民间音乐根底，尤其是对华北一带民间音乐十分熟悉；他们擅长于创作表现战士性格的作品，也善于创作农村歌曲。他们除了彼此之间有着战友般的合作关系以外，还同歌唱家，如马玉涛、马国光等人，同词作家，如刘薇、洪源等人，及其他作曲家有着亲密、良好的合作，使创作得到充分提高。他们的歌曲创作，是战争年代部队歌曲创作经验在和平时期的发展。他们的影响所及不仅是军队其他作曲家，而且对广大歌曲作者都有深远的影响，尤其是在六十至七十年代。

生茂是“战友派”作曲家中较年轻的一位，他是在解放战争时期开始学习音乐创作的，一九五五年写的《真是乐死人》开始显露其音乐创作才能。一九六二年，他写出了优秀的抒情歌曲《马儿啊，你慢些走》。这首歌一开始的长音处理和拖腔的运用给人以清新、辽阔的感受，全曲旋律发展的手法十分高超，作曲家融会贯通了中国许多地方和多种民族的民间音调，加工组合成完整统一的音乐形象。曲调充满诗情画意，热情歌颂了祖国大自然的美景。

总之，这一时期是新中国歌曲发展的第二个丰收期，是出作品出作家的又一时期，是雄壮的进行曲和优美的抒情曲并重的时期，两方面都获得了重要成果。但是，

由于“左”倾错误的影响，音乐创作上公式化、概念化倾向问题没有得到根本解决，抒情歌曲《马儿啊，你慢些走》和雷振邦的《花儿为什么这样红》等都受到了责难。

从一九六三年开始的关于音乐“三化”（革命化、民族化、群众化）问题的讨论，对这一时期歌曲创作产生了很大的影响，产生了像《大海航行靠舵手》（王双印曲，郁文词）、《毛主席，我们心中的太阳》（沈亚威曲，乔羽词）、《毛主席的战士最听党的话》（李之金词曲）、《好不过毛泽东时代》（陈志谦编词作曲）、《爹亲娘亲不如毛主席亲》（李劫夫曲）等群众歌曲。如此众多的曲作表现了当时人们对毛泽东、共产党的真诚信仰，“听话要听党的话”这句歌词概括了整整一代人的思想观念和行为方式。在毛泽东的不符合文艺界实际情况的两个批示出现以后，即一九六三年十二月十二日毛泽东在关于文艺问题的第一个批示中写道：“各种文艺形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是‘死人’统治着……许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。”一九六四年六月二十七日，毛泽东在第二个批示中写道：“这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。”音乐创作中“左”的倾向更加发展，并直接引向了

灾难性的“文化大革命”。

“文化大革命”中的歌曲创作

历时十年的“文化大革命”，给中国和中华民族带来了空前的灾难。“文化大革命”时期的歌曲是在这一非常的政治形势下产生的一个艺术变种。它是中国文化史上的一个怪异现象，也是世界文化史上的一个怪异现象。

“文化大革命”时期歌曲创作的主导因素是“文化大革命”政治的附庸。除了这主导因素之外，还存在着音乐家对极左路线抵制和斗争的一面，这正是“文化大革命”时期音乐中最值得珍惜的因素。“文化大革命”时期歌曲创作大致可分为三个发展阶段。

一、“语录歌”的狂潮

“语录歌”这种歌曲怪胎是“文化大革命”的特产，它在一九六六至一九六九年盛行于中国大陆。“语录歌”的特点是为政治家的文论和话语配曲。主旨是宣传政治教义，艺术上一般都很粗糙，声调粗厉，节奏生硬，句法紊乱，是那个失去理性的时代在音乐上的反映，也是“文化大革命”社会氛围的真实写照。

一九六六年“文化大革命”开始，大批政治歌曲如《红卫兵战歌》、《造反歌》、《牛鬼蛇神嚎歌》等应时而生，还产生了难以计数的歌颂领袖的歌曲，如《祝福毛主席万寿无疆》、《万岁，毛主席》、《最伟大的领袖毛泽东》、《毛主席是全世界人民心中的红太阳》等，并出现了直接歌颂林彪、江青的歌曲，如《以林副统帅为榜样，永远忠于毛主席》、《向江青同志学习》等，还有欢庆“造反派”夺权胜利的歌曲。这类歌曲完全沦为林彪、江青

反革命集团搞政治阴谋的御用工具。

由此,中国歌曲的现实主义传统彻底湮没,“瞒和骗”的歌曲,歪曲民意的歌曲代之而起。歌曲创作陷入了迷狂状态,“高、快、硬、响”成为典型的“文革音调”。

二、沉默阶段

一九六九至一九七一年,是“文化大革命”中歌曲创作的完全沉默时期。在江青一九六九年四月十五日和十六日的两次讲话以后,“语录歌”的狂潮突然转向一片沉寂。在此后的两年间,全国只能唱《东方红》、《大海航行靠舵手》、《三大纪律八项注意》这三首中国歌曲和一首外国革命歌曲《国际歌》。

一九六九年发生了“电影《南京长江大桥》音乐事件”。当年南京长江大桥建成通车后,放映了一部旨在歌颂毛泽东思想的纪录片。影片上映数月后,江青、姚文元听说影片音乐中有一句旋律像苏联歌曲《列宁山》,于是姚文元在八月十六日指示:“现已查明电影《南京长江大桥》确实采用了苏修《列宁山》的一句曲调,出现多次,这是一个严重的政治错误,这说明文艺战线上阶级斗争很尖锐,而新影有的人对苏修靡靡之音竟采取了贩卖容忍、投降的态度。”这个批示还搞成中央文件下发全国,在那仅有一小节零半拍偶然相同的音调上大做“阶级斗争”文章,弄得音乐工作者提心吊胆,惶恐不安。

三、“战地新歌”阶段

一九七一年周恩来主持中央日常工作之后,曾多次接见音乐工作者,鼓励创作新的歌曲和歌舞音乐。此后产生了一些新的作品。一九七二年出版了歌曲集《战地新歌》第一集,以后每年出一集。其中有一些影响较大的歌曲,如田光、傅晶的《北京颂歌》(洪源词)、钊邦

的《台湾同胞我的骨肉兄弟》(于宗信词)、唐诃的《解放军野营到山村》(石祥、洪源词)、彦克的《回延安》(陈宜、陈克正词)、傅庚辰的《红星照我去战斗》(王汝俊等词)、施光南的《打起手鼓唱起歌》(韩伟词)等。这些歌曲统称为“革命抒情歌曲”。民族音调又重新被采用了,歌曲创作在开始复苏。当然,即使这些较好的作品,也或多或少地带有“文化大革命”的色彩,歌曲中充斥着“红太阳”、“万寿无疆”、“万岁、万万岁”之类的“造神”词语。

在这个特殊的年代,歌曲作家面临特殊的困难条件。一部分作曲家被当作工具使用,有的甚至违心地创作了配合“文化大革命”的歌曲,教训是惨痛的。

歌曲创作的复苏与开拓

一九七六年“文化大革命”结束以后的十余年间,歌曲创作在曲折中不断前进。道路时而平坦,时而崎岖;天空时而晴朗,时而多云;歌曲作家的心态时而奋发,时而困惑。但这十余年是中国歌曲创作获得重要进展的最好时期之一。

一九七六年十月粉碎“四人帮”以后的第一、二年是新时期歌曲繁荣的准备阶段。这时,虽然歌曲作家们获得了再次为人民歌唱的权利,但精神枷锁还没有解除。“带着锁链歌唱”,正是这一阶段歌曲创作者精神面貌的写照。一时间产生了数量众多的欢呼十月胜利的歌曲,但仍沿袭着“颂歌神曲”的旧路子,不仅歌颂老的神,而且歌颂新的神。因此较少出现能够站在时代高度表现粉碎“四人帮”的历史性胜利的歌曲,人们只能频繁采

用历史歌曲重唱的办法来表达内心的欣喜。

这一阶段也产生了一些优秀的歌曲，如施光南的《祝酒歌》（韩伟词）、郑秋枫的《十月里响起一声春雷》（章明词）等。尤其是《祝酒歌》，它生动地表现了打倒“四人帮”之后全国人民欣喜若狂的心情。作曲家把握住了时代的脉搏，谱出了人民的心声。施光南说：“这是一首欢庆胜利的颂歌，但不能只单纯地谱成一般的欢快的舞曲……我力图使音乐在欢乐的基础上还有一些深沉的因素。”

一九七七年前后，以歌颂周恩来总理和老一辈无产阶级革命家为主题，歌曲创作获得了一次突破，出现了一批真挚动人、情浓意邃的优秀歌曲，如施光南的《周总理，您在哪里？》（柯岩词）、施万春的《送上我心头的思念》（柯岩词）等。这些作品直抒胸臆，唱出了人民心中积压经年的强烈感情。

一九七八年九月，在湖北武昌召开了全国声乐创作座谈会，使歌曲作家创作思想从旧镣铐里初步解放出来。同年十二月，中共中央召开了十一届三中全会，开始了全面的拨乱反正，在整个社会主义经济和文化建设上清除“左”的错误。此后，歌曲创作出现了一些突破，成为中国歌曲创作蜕旧变新的时期。

首先是歌曲的题材有了明显的扩展。长期遭到禁锢的爱情歌曲，这时终于以较新的面貌再次出现了，产生了如吕远、唐诃的《我们的生活充满阳光》（秦志钰等词）、施光南的《吐鲁番的葡萄熟了》（瞿琮词）等作品。一些表现人与人之间深沉感情的抒情歌曲，如王酩的《妹妹找哥泪花流》（凯传词）、张乃诚的《再见吧，妈妈》（陈克正词）、刘文金的《大海一样的深情》（刘麟词）等深

受广大群众的喜爱。感应着当时文学界的“伤痕文学”、“反思文学”的浪潮，歌曲创作也产生了一些“反思”题材的作品，如陶嘉舟等的《心上人啊！快给我力量》（阎树田、陶嘉舟词）、谷建芬的《我的小路》（张士燮词）、黄准的《一支难忘的歌》（叶辛词）等。这种表现人们悲痛感情的抒情歌曲，在新中国建立以来的音乐创作中是绝少先例的。如《心上人啊！快给我力量》一歌，反映了“四人帮”横行时期人与人之间的不正常关系，它的叹息式的婉转低回的音调，深沉真挚的感情，拨动了无数经历过十年浩劫的人们的心弦，给人以思考和激励。

还有王立平的《太阳岛上》（秀田等词）、郑秋枫的《我爱你，中国》（瞿琮词）、金凤浩的《美丽的心灵》（陈雪帆词）、谷建芬的《那就是我》（晓光词）、施光南的《在希望的田野上》（晓光词）、铁源的《在那桃花盛开的地方》（邬大为、魏宝贵词）、铁源、徐锡宜的《十五的月亮》（石祥词）等作品也受到社会广泛的欢迎。

其次，歌曲创作多样化。开始出现了满足多层次审美需求的作品，出现了多种感情的多种方式的抒发，冲击了以往歌曲“标准化”、“单一化”的模式，歌曲创作走向了多样化。这些歌曲在主题的深刻性、风格的多样性和艺术质量上，都达到了新的水平。作曲家们努力探索新的思维方式、感觉方式和新的表达方式，以适应迅速变化着的群众（尤其是作为艺术消费主体的青年）的审美心理。这方面的代表作有谷建芬的《年轻的朋友来相会》（张枚同词）、李遇秋的《八一军旗高高飘扬》（石祥词）、瞿希贤的《当代中国之歌》（李幼容词）、施光南的《高举起亚运会的火炬》（石祥词）等。其中《年轻的

《朋友来相会》是一首为青年人写的歌曲。它沟通了作曲家与八十年代青年心灵的渠道，唱出了年轻人美好的理想，唱出了他们的信心和自豪感，歌曲的旋律跳荡、节奏轻捷，很好地表现了年轻人蓬勃向上的朝气，在音调、节奏上都与西南地区彝族等少数民族的音乐有着密切的联系。

一九四九年以后一直没有受到充分重视的艺术歌曲体裁，到八十年代也重新唤起了人们的注意，并举办了几次全国性的艺术歌曲创作比赛，产生了黎英海的《枫桥夜泊》（唐朝张继诗）、罗忠的《涉江采芙蓉》（《古诗十九首》之一）、徐纪星的《志摩诗三首》、魏冠华的《田园小诗》（刘世新词）等较好的作品。

通俗歌曲与流行歌曲的发展

“文化大革命”结束以后的十余年里，中国通俗音乐经历了由空白到大潮滚滚的发展过程。这个过程可分为三个阶段。

第一阶段是七十年代末期，这是港台“时代曲”冲击大陆歌坛的时期，也是新时期通俗歌曲起步的阶段。

港台“时代曲”的涌入是国家实行开放政策以后音乐方面受到的第一个巨大冲击。十年浩劫造成了民族文化素质的急剧下降，形成了青年人极度的音乐饥渴。港台歌曲使缺乏文化、艺术素养的年轻一代人趋之若鹜。卡式录音机、录音带的引进助长了港台歌曲的传播。港台歌曲的传入客观上启发了大陆的音乐家，促使他们借鉴流行音乐这一体裁来创作通俗歌曲。产生了一些内容健康向上、广受群众欢迎的抒情歌曲，如《我们的生活

充满阳光》、《妹妹找哥泪花流》、《太阳岛上》、《美丽的心灵》等。在探索新音调的运用方面取得了成功。

一九七九年底，由中央人民广播电台和《歌曲》杂志社联合举办了“听众喜爱的广播歌曲”评选活动，由群众直接投票评选出15首优秀歌曲。这些歌曲吸引了众多的青年人，在一定程度上起到对港台歌曲中内容低级、庸俗“时代曲”的抵制作用，推动了中国通俗音乐的发展。

第二阶段是八十年代前期，中国通俗音乐创作出现了初步繁荣的局面。

八十年代，中国进入了全面的社会改革和发展社会生产力的新阶段。改革带来的商品经济的发展，使社会各阶层群众对音乐生活提出了多层次的需求，人们的审美情趣也发生了迅速的变化。

大中城市中普遍出现了“音乐茶座”这一欣赏、传播通俗歌曲的园地，出现了舞厅、酒吧这类产生歌星的场所。音乐传播手段也发生了重要的变革——音像公司在全国各地普遍建立和迅速发展，卡式录音带成为广受人们欢迎的文化商品，群众接受音乐渠道的变化更推动了通俗音乐的蓬勃发展。

一九八〇至一九八五年，通俗歌曲创作走向繁荣，广泛流传的作品不断问世，如《军港之夜》（刘诗召曲，马金星词）、《牡丹之歌》（唐诃、吕远曲，乔羽词）、《牧羊曲》、《大海啊，故乡》（王立平词曲）、《金梭和银梭》（金凤浩曲，李幼容词）、《请到天涯海角来》（徐东蔚曲，郑南词）、《知音》（王酩曲，华而实词）、《小草》（王祖皆、张卓娅曲，向彤、何兆华词）等。一批具有一定专业创作经验的作曲家参与了通俗歌曲的创作，使中国通

俗歌曲创作一开始就有了一定的专业水平。作曲家在努力探索通俗歌曲与艺术歌曲以及其他体裁的歌曲相互交融、结合的道路方面，取得了可喜的成绩。

八十年代初期，台湾校园歌曲传入大陆，《龙的传人》、《乡间的小路》、《外婆的澎湖湾》等一批朴实动听的歌曲，给大陆吹来一股清新的风。在一九八四年春节文艺晚会上，香港歌手张明敏在中央电视台演唱，一曲《我的中国心》激动了全国各阶层的听众。这些都对大陆通俗歌曲的发展起了推动作用。

第三阶段是一九八六年以后，通俗音乐形成了汹涌澎湃的大潮，并刮起了强劲的“西北风”。

一九八六年五月，在北京举行的献给“国际和平年”的全国百名歌星演唱会，推出了一首以世界和平为主题的通俗歌曲《让世界充满爱》（郭峰曲，陈哲等词）。接着，几次全国性的通俗歌曲大赛，如“全国青年首届民歌、通俗歌曲大奖赛”、“全国青年歌手电视大奖赛（通俗唱法）”等，将通俗音乐推向一个小高潮。在这些大赛中，“通俗唱法”被确定为独立的、与“民族唱法”、“美声唱法”平等的一种唱法登上了音乐舞台。此后，各种形式的通俗歌曲的创作、演唱比赛遍及全国各地，深入到各大中学校、工厂、农村和部队。

《让世界充满爱》写了世界和平这一现实生活中的重大题材，表现了蕴藏在每一个热爱和平的人心间的真诚愿望。从艺术方面讲，它具有口语化的歌词，具有亲切动听、易于上口的旋律，具有轻松活泼的节奏，具有朴实自然不拘形式的演唱方式，具有和谐、适当的电声乐器伴奏，发挥了和声和配器的艺术表现力。在结构方面，它是由三个对比性的段落组成的“组歌”，是一部大

型化的通俗歌曲。《让世界充满爱》的成功，证明了流行歌曲是可以用来表现重大题材的。事实上，与传统音乐和严肃音乐相比，通俗音乐最善于直接表达群众的强烈愿望，能够表现时代的主题，包括政治性的题材。

除了谷建芬、王酩等作曲家继续投身通俗音乐创作之外，又出现了苏越、郭峰、徐沛东、解承强等通俗歌曲作家群，并产生了一些自己作词、作曲并兼演唱的歌手，如崔健等人。

一九八六年以后，重要的通俗歌曲有《血染的风采》（苏越曲，陈哲词）、《祈求》（解承强曲，刘志文词）、《父亲》（毕晓世曲，陈小奇词）、《一无所有》（崔健词曲）、《世界需要热心肠》（谷建芬曲，乔羽词）、《少年壮志不言愁》（雷蕾曲，林汝为词）、《心中的太阳》（李黎夫曲，李文岐词）、《思念》（谷建芬曲，乔羽词）等。这些通俗歌曲或追求贴近生活的真实，表现实实在在的心灵倾诉，或表现深沉的民族精神，或追求哲理的思考，都具有民族风格这个共同的特点。

一九八六至一九八八年，中国通俗歌坛上刮起了一阵强劲的“西北风”——以西北地区（特别是陕北地区）的民间音乐风格谱写的流行歌曲。这显然与当时“西部电影”、“西部文学”的兴盛有密切的关系。以舞剧《丝路花雨》为先导的西部舞蹈（敦煌舞蹈）率先兴起，继之以西部“新边寨诗群”和西部小说的崛起，再有以《黄土地》等为代表的西部电影的兴盛，形成了西部文艺繁荣的可喜景象。流行歌曲的“西北风”，以《一无所有》、《信天游》（解承强曲，刘志文、侯德健词）等歌曲为风源，接着又产生了《黄土高坡》（苏越曲，陈哲词）、《我热恋的故乡》（徐沛东曲，广征词）、《妹妹曲》（赵季平

曲，张艺谋词）《十五的月亮十六圆》（徐沛东曲，张黎词）等获得轰动效应的歌曲。这些作品以粗犷、豪放、略带悲凉的音调吸引着听众，展现了黄土高原人坦诚、直率的性格，成为中国流行歌曲创作中具有独特个性的一批作品。它们以巨大的冲击力量震荡着通俗歌坛，为中国通俗歌曲走向成熟开辟了一条道路。通俗音乐与中国土生土长的民间音乐相结合，这正是“西北风”的可贵本质。但此后“西北风”本身却没有能向深层次和高层次发展，出现了相互模仿、大同小异的现象，相当多的作品缺乏应有的泥土气息，失去了它原先的魅力。随着“西北风”风头过后，又有“南国风”、“东北风”等陆续刮起。通俗音乐与各地民间音乐（特别是各少数民族民间音乐）的结合，使中国通俗歌曲的独立品格得到加强。

十年来通俗——流行歌曲几经风雨，已经成为人民群众文化生活的一个组成部分。但新时期的通俗——流行音乐在发展中也有着诸多的问题。例如，创作和演唱中还普遍存在着模仿港台歌曲或爵士、摇滚的痕迹；通俗音乐市场的管理相当混乱，一部分专业音乐工作者“走穴”成风；演出质量低下；通俗音乐盒带的出版部分被掌握在一些不懂文化、不懂音乐、只知赚钱的出版商和经纪人手中，致使格调低下的“流行音乐”磁带充斥市场，秽人耳目。上述问题已引起各级政府和音乐家们的重视，采取了一系列教育引导、提高认识、加强管理、净化市场的积极措施。

合唱曲创作

建国以来合唱创作概况

合唱在中国的音乐创作和人民的音乐生活中占有重要的位置。自一九三二年黄自的清唱剧《长恨歌》问世以来，合唱就是中国新文化建设中一个有突出成绩的艺术部门。特别是在中国共产党领导的人民革命斗争中，产生了冼星海《黄河》这一具有里程碑意义的大型合唱以及《在太行山上》（冼星海）、《游击队歌》（贺绿汀）等一大批优秀的中小型合唱，为新中国成立后的合唱创作奠定了良好的基础。

一、波浪式的发展

合唱创作从整体创作态势和作品数量上看，曾呈现五次创作高峰。

第一次：一九四九年新中国成立到一九五六年夏“全国音乐周”。

第二次：一九五八年“大跃进”到一九五九年国庆十周年庆祝活动。

第三次：一九六二年第三届“上海之春”及一九六三年再度掀起的群众革命歌咏活动，到一九六四年国庆十五周年音乐舞蹈史诗《东方红》的创演和一九六五年纪念中国工农红军长征三十周年的创作演出。

第四次：一九八二年五月至六月第一届北京合唱节。

第五次：一九八六年五月至六月第二届北京合唱节及同年十二月第五届全国音乐作品（合唱创作）评奖活

动。

每次“高峰期”的来临，都涌现出一批具有较高艺术水平的合唱作品，有力地促进了合唱创作的繁荣和发展。这种波浪式起伏，是新中国合唱创作四十年发展过程的基本形态。

二、体裁、形式多样化及发展的不均衡

中小型合唱和大型合唱的创作同时并重，中小型合唱中进行曲体裁的群众合唱或艺术处理较精细的专业合唱都有不少优秀之作，根据民族民间音乐及其他音乐素材改编的合唱，以及为少年儿童创作的合唱，也都开放出芳香的花朵。大型作品中，不论是史诗性合唱、叙事性合唱，还是抒情性合唱，都有成功的代表作。声部组合形式和表演形式极为多样，既有同声合唱与混声合唱，又有无伴奏合唱与交响合唱。

合唱作品的题材选择，不同的历史阶段有不同的侧重。题材选择的变化，大体可以分为三个阶段。一是五十年代到六十年代中期，歌颂祖国、歌颂领袖、歌颂中国共产党领导的人民革命斗争历史、歌颂人民军队、歌颂英雄人物和反映社会主义建设成就的作品较多。二是六十年代中期到七十年代，除继续歌颂领袖、歌颂革命斗争历史外，为毛泽东诗词谱曲以及将京剧唱腔改编为合唱的作品较集中。三是八十年代以后，“颂歌型”作品减少，表现新的社会生活和人生哲理，为文学、戏剧名篇和古典诗词谱曲的“审美型”作品增多。

合唱创作一直在不断发展中，但是，专业合唱表演艺术团体及合唱作品的数量，“文化大革命”以后的二十四年（一九六六——一九八九年）与前十七年（一九四九——一九六五年）相比，不仅没有增加，反倒呈现缩

减的趋势。

中小型合唱

一、创作型音调的中小型合唱曲

1. 群众歌咏中的小型合唱。

群众歌咏中的小型合唱曲目是合唱创作的轻型品种，也是中国当代合唱创作中富于时代特色的一个重要组成部分。五十年代产生了王莘的《歌唱祖国》（王莘词），刘炽的《我的祖国》（乔羽词），瞿希贤的《全世界人民心一条》（招司词），向异的《淮河两岸鲜花开》（石梅、向异词）和李群，张文纲的《在祖国和平的土地上》（光未然词）等一大批优秀的作品。六十至七十年代，李劫夫的《我们走在大路上》（李劫夫词），孟波的《高举革命大旗》（芦芒词），晓河的《伟大的国家，伟大的党》（韩笑词），秦咏诚的《毛主席走遍祖国大地》（刘文玉词）等曲目，是这一时期的代表作。七十年代末到八十年代，又出现了朱南溪的《中国，中国，鲜红的太阳永不落》（贺东久、任红举词），施光南的《在希望的田野上》（晓光词），谷建芬的《年轻的朋友来相会》（张枚同词），王世光的《长江之歌》（胡宏伟词）等一批群众广泛传唱的好作品。

这类合唱曲产生自群众政治热情高涨的社会环境中，表现了人民群众对祖国、对领袖、对英雄、对沸腾的生活和美好事物的赞颂，它们是不同时期政治生活和人民精神风貌的集中反映。在艺术形式上，旋律都经过精心锤炼，不仅流畅动听，而且凝聚了社会群体的热情，具有鲜明的时代特征。合唱声部往往较单纯，以二声部

为常见,不刻意追求严格的四声部和复调织体,节奏明快,和声宏亮,结构短小,大多间有成段的领唱或齐唱,因此,分节歌是常见的曲式。有的作品原型就是齐唱,只在副歌部分配上了合唱声部,或在保留齐唱版本的同时,增加合唱版本,如《全世界人民心一条》、《接过雷锋的枪》。由于具有上述艺术特征,所以这些作品易为群众接受,成为群众歌咏中常见的曲目,广为流传,影响深远。

四十年来,这类作品经历了它的黄金时代,即一九五一至一九五六年,以及持续高涨的鼎盛期,即一九六三至一九六五年。此后,创作数量明显下降,有广泛影响的适于群众歌咏的小型合唱作品日益减少,八十年代中期以后,便近于沉寂了。

2. 运用合唱思维与织体结构写作的中小型合唱。

这类作品虽同样用创作音调写成,但它与群众歌咏中的小型合唱相比较,显著的特点在于它是按合唱思维与织体结构来写作的,合唱的艺术形式是音乐的主要表现手段。由于它重视合唱音色与技巧的发挥,所以处理手法便显得丰富而细腻,更多带有专业性创作和演唱的特点。

这类作品在五十年代就有许多优秀之作,如贺绿汀《人民的领袖万万岁》(郭沫若词),用热情而亲切的音调、凝练的曲式结构和规范的和声语言,以山上的青松、河里的流水、太阳的光辉来赞颂伟大领袖毛泽东和兄弟民族大团结。这首作品发表于一九五一年。李焕之作于一九五〇年的混声合唱《中国人民从此站起来了》(管桦词),以宏大的气势和豪迈的感情,突出毛泽东在开国大典上的历史名言,赞颂美丽的国家和勤劳的人民,祝福

祖国美好的未来。合唱在管弦乐队伴奏下，气势更加雄伟。罗宗贤、时乐《英雄们战胜了大渡河》（魏风词），描绘中国人民解放军在和平解放西藏的进军途中，排除艰难险阻，跨越大渡河，确保进藏物资运抵拉萨的劳动场景。作品吸取了四川民歌音调，部分采用一领众合的演唱形式，夹以劳动号子的呼喊，不仅表现了人民解放军勇敢无畏的精神，而且富有浓郁的生活气息，有强烈的舞台效果。陈田鹤《森林啊，绿色的海洋》（金帆词），充分发挥合唱技巧，表达作者为壮丽的大自然所激起的感受和内心的喜悦，这种深层情感的表述，在五十年代初期的合唱创作中还不多见。刘炽的《祖国颂》（乔羽词），原为彩色文献纪录片《一九五七年国庆节》后定名为《祖国颂》所写的合唱曲，在复调声部夹有朗诵，纵情讴歌社会主义祖国，音乐优美深情，气息宽广，充满自豪感。这批雅俗共赏的作品，是合唱音乐会或大型艺术演出活动中的保留曲目。

进入六十年代后，又产生了不少具有较大影响的中小型合唱。其中，一九六四年十月大型音乐舞蹈史诗《东方红》推出的一批新作，具有代表性。如沈亚威的《毛主席，我们心中的红太阳》（乔羽词），旋律优美深情，混声合唱造成庄严、崇敬的效果，是一首高雅的颂歌。

《东方红》中三首为毛泽东诗词谱曲的合唱十分出色，这是《西江月·井冈山》（李劫夫、晨耕曲）、《七律·长征》（彦克、吕远曲）和《七律·人民解放军占领南京》（沈亚威曲）。时乐《全世界人民团结起来》（乔羽词），作为大型音乐舞蹈史诗《东方红》的终曲合唱，既是贯穿始终的高昂格调的总汇，也是充满革命性、战斗性的火红年代所迸发的时代强音。另外，朱南溪、张慕鲁的

女声二部合唱《丰收歌》(黄素嘉词),以江南水乡为背景,旋律悠扬与欢快交织,表现了愉快的劳动和丰收的喜悦,音乐格调轻松,在这部大型歌舞中独具一格。

除《东方红》史诗中的合唱外,这一时期较有影响的作品尚有瞿希贤《全世界无产者联合起来》(光未然词)、《共产主义凯歌》(电影《为了六十一个阶级弟兄》主题歌,放平词)、李焕之《列宁颂》(田间词)、《友谊的长城》(放平词,电影《风从东方来》主题歌,与克留柯夫合作)、《红旗颂》(巩志伟词,第二届全运会大型团体操主题歌)、《在毛泽东的旗帜下》(任红举词)、《接过雷锋的枪》(朱践耳词)以及黄准的女声三部合唱《娘子军连歌》(电影《红色娘子军》主题歌,梁信词)等。

一九七六年“文化大革命”结束后,一批怀念老一辈无产阶级革命家,为周恩来、陈毅、叶剑英等领导人的诗词谱曲的合唱随即产生,其中较有代表性的有王锡仁《太阳最红、毛主席最亲》(傅林词)、施光南《周总理,您在哪里》(柯岩词),音调深情、感人。贺绿汀创作于一九七八年的中型合唱《上海第三次武装起义——纪念周总理》(芦芒词)。这类题材的作品还有傅庚辰《八十书怀》(叶剑英词)、王震亚《贺龙走马洪湖边》(王照乾词)等。李焕之除写了《巍巍青山高——献给周总理的歌》(邹荻帆词)外,这一时期还为第四届文代会创作了合唱《沁园春》(茅盾诗),为第四届全运会大型团体操谱写了主题歌《新长征颂歌》(张藜词)。

曾在五六十年代写出过许多优秀合唱作品的作曲家瞿希贤,在其创作活动被迫中断十余年后,于一九七八年写出了《新的长征,新的战斗》(乔羽词)、《飞来的花瓣》(望安词),向老师倾诉尊敬、感激之情。另一曲《把

我的奶名儿叫》(黄宗英词),抒发海外侨胞思乡、恋旧的情怀。这三首题材、风格各异的合唱,从不同侧面反映了七十年代末至八十年代初的时代风貌。

一九八二年和一九八六年举行的两届“北京合唱节”,共推出合唱新作387首(部),绝大部分是中小型合唱。一九八六年末举行的“第五届全国音乐作品(合唱创作)评奖”活动,是对八十年代合唱创作成果的总检阅。获奖作品中,属于创作型音调的中小型合唱曲有:二等奖:陆在易《雨后彩虹》(于之词);三等奖:王世光《长江,母亲河》(晓岭、刘薇词),司徒抗《我的根啊在中国》(瞿琮词),曹鹏举《舂米歌》(李光信词),陆在易《你可见过秋天的山岭》(陈克词),彦克《把祖国打扮得更美丽》(陈克正词),陈怡《芭蕉树》(宋代李清照词),姜小鹏《绿色的小雨》(任卫新词),杨庶正《绿草地》(茅晓峰词),刘文金《红云》(刘麟词),雷雨声《三月三》(高枫、杨勇词),何山《森林的春天》(徐思萱词)。这些作品丰富的表现题材,已经从过去配合政治运动,紧跟形势的窄小范围中走了出来,以更宽广的视角表现人民对祖国的热爱和对新生活的赞颂,描绘使人动情的自然景物,或表达古典诗词的意境,给人以美的享受。在合唱技法上,也有一些新的尝试,如《芭蕉树——添字采桑子》,弱化了传统功能和声对合唱声部的支配,代之以语调声韵夸张形成的流动线条和音程紧张度调控的多声结合,显示出多种表现技法在合唱作品中运用的可能性。

二、根据民歌、戏曲音乐改编的合唱曲

丰富多彩的民族民间音乐以它特有的美质陶冶和滋养了一代又一代的中国作曲家,以相对完整的民族民间

音乐作为基本素材进行整理、改编、创作的合唱曲，是中国合唱音乐中富于特色的部分。

这类作品在五十年代数量尤多，其中一些已成为合唱音乐会中长唱不衰的保留曲目。如李焕之根据陕北民歌改编的混声合唱《东方红》（李有源词），对原民歌三段歌词作了三个不同层次的音乐处理，最后移至上方四度的调性，造成辉煌的结尾。程云根据湖南靖州苗族民歌改编的无伴奏合唱《炉边歌唱毛主席》，李民根据贵州布依族民歌改编的《毛主席派来访问团》（李民、晓星编词），李劫夫、丁鸣、李中艺以东北民歌为素材创作的《胜利花开遍地红》（希扬词）。

麦丁根据云南圭山撒尼族民歌改编的混声合唱《远方的客人请你留下来》（范禹词），获一九五七年第六届世界青年联欢节金质奖章，是新中国成立后较早介绍到国外的曲目。瞿希贤根据内蒙古民歌改编的无伴奏合唱《牧歌》（海默词），充分发挥人声的表现力，展现了一幅大草原的美丽画卷，深受国内外听众欢迎，是中国合唱音乐的佳作。

指挥家杨嘉仁改编的无伴奏合唱《半个月亮爬上来》（新疆维吾尔族民歌，洛宾记谱译配），格调优美，但是，在当时“左”的特定历史条件下，这首合唱曲的情趣和风格曾受到公开批评，被认为是“一首脱离民族、人民生活的，缺乏民族特点的‘加工品’”。

人民生活中集体劳动号子，适宜用合唱形式进行艺术再现。《川江船夫号子》（陶鹏采集、改编，杜宇整理），以富于特色的川江（长江的四川段）号子为原型，将平水号子、上滩号子等八个段落进行连缀处理，表现了一个完整的劳动过程。类似的作品还有《嘉陵江号子》、《澧

水船夫号子》等，都是雄浑的男声合唱。

一九五四年春，中央歌舞团的“民歌合唱团”在北京正式与听众见面，这支由三十多名陕北农村青年组成的女声民歌合唱队演唱了一系列根据陕北民歌改编的合唱曲，代表性曲目有无伴奏合唱《三十里铺》、《红军哥哥回来了》、《信天游》（王方亮编合唱）和《兰花花》（王方亮、树楠编合唱）等。这些作品，从改编到演唱，都保持了朴实的民间风格。虽然这块“实验基地”未能长期保存下来，却留下了一组清新，别致的女声民歌合唱作品。

一九五六年，中央歌舞团又成立一支混声民歌合唱队，演唱了李焕之改编的合唱《生产忙》（东北民歌曲调，解冰、刘炽编曲），根据云南花灯调改编的《茶山谣》（希扬编词），根据大别山革命民歌改编的中型合唱《八月桂花遍地开》（希扬词），根据查阜西打谱改编的古琴弦歌合唱《苏武》。还有王方亮编曲的《三十里铺》、李尼编曲的《瞧情郎》和刘烽编曲的《下四川》等。这些作品，都是听众熟悉和喜爱的。王震亚根据古曲《夏一峰演奏谱》改编的合唱《阳关三叠》，已成为许多专业合唱团的保留曲目。此外，孟贵彬、时乐根据云南民歌改编的《小河淌水》（孟贵彬编词），朱践耳根据内蒙古民歌改编的《嘎达梅林》，马思聪根据云南民歌改编的女声合唱《情调》，黄晓飞根据陕北民歌改编的男声合唱《脚夫调》以及《亚克西》（吐鲁番民歌，洛宾编词曲）、《采茶灯》（福建民歌，陈田鹤改编，金帆配词）、《你送我一支玫瑰花》（新疆民歌，葛顺中改编）、《咚》（湖北民歌，莎莱改编词曲）、《新疆好》（新疆民歌，刘炽改编，马寒冰词）、《对花》（河北民歌，火星、云翔改编）、《了罗山歌》（仅

族民歌，韦苇改编词曲）等，都是这一时期较优秀的作品。

作曲家李群除根据河北昌黎民歌改编的《茉莉花》外，还根据中央广播说唱艺术团原作改编了单弦合唱《歌唱毛泽东》，从编创到演唱都十分强调保持原有素材的浓郁风格，显得别具一格。

六十年代开端，集中出现了一批根据戏曲、曲艺音乐改编的合唱曲。如中央乐团和北京曲艺团合作改编的单弦合唱《人民英雄纪念碑》、《三呼万岁》，魏喜奎领唱的曲剧合唱《苦菜花》、《阎家滩》以及根据河南梆子改编的《徐学惠》等曲目，是北方戏曲曲艺品种合唱改编曲的主要作品。上海评弹团根据评团曲调改编的《向秀丽》，司徒汉根据苏州弹词开篇音调（赵开生编曲）改编的《蝶恋花·答李淑一》（毛泽东词），以及罗荣钜根据粤剧曲调改编的无伴奏合唱《昭君出塞》等曲目，则是南方戏曲曲艺品种合唱改编的重要收获。用合唱的表现手段对戏曲曲艺音乐进行艺术处理，使中国古老的传统艺术绽出了新花，并为日后合唱、交响乐队与京剧音乐的进一步结合提供了经验。

严良根据歌剧《洪湖赤卫队》唱段改编的混声合唱《放下三棒鼓，扛起红缨枪》（张敬安、欧阳谦叔原曲），用合唱手段丰富了原作的表现力，亦是合唱改编曲的一条路子。此外，这一时期较重要的改编曲尚有：马可、李焕之根据陕北民歌《天下黄河十八湾》（李思敏原作）改编的男声无伴奏合唱《黄河水手歌》，李延林根据广西右江革命民歌改编的《东兰有个韦拔群》，行义根据古曲改编的《满江红》（岳飞词）等。“文化大革命”中，陕西省文艺工作者根据陕北民歌集体改编了《山丹丹开花

红艳艳》（词曲改编者：关鹤岩、刘烽、迪达民、徐锁、冯富宽，由屠冶九写作乐队伴奏部分），这首合唱不仅在当时有很大影响，“文化大革命”后还继续传唱。

在从七十年代末期起的合唱音乐会上，瞿希贤推出了一批优秀的民歌合唱改编曲。如根据赫哲族民歌改编的合唱《乌苏里船歌》（郭颂、汪云才、胡小石编原曲），意境深邃，引人入胜，是她继《牧歌》后的又一成功之作。此外，她根据哈萨克民歌改编了男声合唱《等你到天明》，根据广西民歌改编了无伴奏合唱《云飞天不动》，根据湘西土家族民歌改编了一组《土家族民歌》（六首）。指挥家马革顺将吹管乐《运动员进行曲》改编为无词合唱，在一九八二年第一届“北京合唱节”中演出后，即成为听众喜爱的一首合唱小品。

钱兆熹根据宋代姜白石同名原作改编的《扬州慢》，表现技法较有新意，在一九八六年“第五届全国音乐作品评奖”活动中获得三等奖。同时获得这项奖励的还有张坚改编的《四川民歌两首》。在此之后，李焕之改编的男声合唱《秦王破阵乐》（唐代《凯乐歌辞》词，《石大娘五弦谱》曲，何昌林译谱并词曲组合），用大鼓和钢琴伴奏，威仪雄壮。可以看作四十年来发表得最晚的一批合唱改编曲的代表。

上述这类合唱作品，都能较好地注意到原曲的语言特征、音乐内涵和生存的社会文化环境，因而具有浓郁的民族风格和生活气息。在具体改编手法上，做法不一，作品呈现出多姿多彩的面貌。但是，六十年代中期以后，这类作品的创编活动，明显不如五十年代和六十年代初期那么活跃。

三、少年儿童合唱曲

少儿合唱曲是合唱创作的一个重要组成部分，为少年儿童的健康成长提供了精神食粮。五六十年代产生了许多优秀的作品，如：马思聪《中国少年儿童队队歌》（郭沫若词）、《春水》（乔羽词）、张文纲《我们快乐地歌唱》（沙鸥词）、《我们的田野》（管桦词）、《营火烧起来了》（管桦词）、《向日葵》（管桦词）、郑律成《我们多幸福》（金帆词）、《和平鸽》（管桦词）、李群《快乐的节日》（管桦词）、《我们要做雷锋式的好少年》（杨周词）、瞿希贤《快乐的晚会》（沙鸥词）、《换个秋天金灿灿》（闻捷词）、刘炽《让我们荡起双桨》（乔羽词）、陈良《红领巾之歌》（叶影词）、寄明《我们是共产主义接班人》（一九七九年后定名为《中国少年先锋队队歌》，周郁辉词）、赵行道《苗圃之歌》（金帆词）、《烈士墓前》（袁鹰词）、《小鸟的歌》（金帆词）、马可《燕子》（吴扬词）、《钓鱼》（吴扬词）、《早晨的歌》（司马宇文词）、何振京《小溪这边再也不孤单》（杨鑫元词）、潘振声、宋军《小路》（韩乐群词）等。“文化大革命”期间，傅庚辰的《红星歌》（魏宝贵、邬大为词）是广为传唱的曲目。

七十年代末期以来，又涌现出一批优秀的少儿合唱作品。如寄明《少年，少年，祖国的春天》（李幼容词）、潘振声《嘀里嘀里》（望安词）、瞿希贤《我们和你们》（金波词）、《孤独的小羊羔》（邢籁词）以及由单声部叙事歌曲改编的《听妈妈讲那过去的事情》（管桦词）、李群《我的梅花小鹿》（晓光词）、《中华，中华》（瞿琼词）、《摇篮》（金波词）、戴于吾《春雨沙沙》（曾泉星词）、《森林里的小河》（张寿山词）、龚耀年《我们来到美丽的山谷》（金本词）、李焕之《小主人之歌》（金本词）、江定仙《阿福歌》等。此外，有三首童声合唱在“第五

届全国音乐作品评奖”中获奖,它们是张龙《哈雷彗星,你好!》(田逢俊词,二等奖)、鲍元恺《景颇童谣》(张俊词,三等奖)、陆在易《朝霞》(陈克词,三等奖)。

这些作品格调明朗、健康向上、富有朝气,声部线条简洁,以二部合唱居多,常夹有可处理为独唱(领唱)或齐唱的段落。不少作品的旋律体现出与中国民族传统音调的联系,是对少年儿童实施美育与德育的好材料。

大型合唱

大型合唱包括单乐章大合唱、多乐章大合唱、合唱组歌、合唱套曲以及清唱剧等形式。它是合唱音乐创作的主干,也是合唱音乐创作水平的集中体现。就其艺术形式的渊源关系来看,影响新中国大型合唱创作的因素,主要是中国音乐在本世纪三四十年代以《黄河大合唱》为代表的创作实践,而并非西方宗教题材的清唱剧和弥撒。此外,苏联作曲家肖斯塔科维奇于一九四九年获斯大林奖金的清唱剧《森林之歌》,刚好在新中国成立之初被翻译介绍过来,对中国的大合唱创作有直接影响。

四十年的大型合唱创作,可划为六个不同的发展阶段:

第一阶段:一九四九至一九五六年。

新中国的建立、抗美援朝战争和祖国建设,是这一阶段大合唱创作的中心题材。围绕这些题材,产生了一批讴歌中国共产党领导的人民革命斗争历史,歌颂伟大祖国,反映艰苦的朝鲜战争,刻画可歌可泣的英雄人物,表现改造祖国河山、建设幸福生活的作品。如:

瞿希贤《红军根据地大合唱》(金帆词),以江西苏

区为背景,由七个乐章组成:(1)革命的风暴;(2)送郎当红军;(3)儿童团放哨歌;(4)长征的队伍走了;(5)怀念亲人(游击队员夜歌);(6)红军回来了;(7)亲爱的党、伟大的党(一九八七年修改稿删略)。此曲在一九五六年全国音乐周首演,以它真挚、深切的感情和较完美的艺术形式,获得广泛好评,是中国当代合唱创作中具有代表性的作品。

时乐《长征大合唱》(陈其通词),由三个乐章(七个部分)构成:(1)踏上征途;(2)翻过雪山到草原,祝红军一路安康,穿过草地,战斗在腊子口;(3)深心的崇敬、光荣。这是在剧作家陈其通完成话剧《万水千山》后,时乐根据他的长征诗篇写成的大合唱,首演于一九五六年全国音乐周。

郑镇玉:《长白山之歌》(金哲词),描写长白山旖旎风光和朝鲜人民的革命斗争历史以及对胜利的赞颂,歌词用朝鲜文写作,由四个乐章(无小标题)组成。一九五六年在全国音乐周演出时只完成了第一、二乐章,一九五七年获第六届世界青年联欢节银质奖章,一九五九年完成三、四乐章。

刘施任《祖国颂》(王巍等词)单乐章的大型合唱。音乐塑造了四个基本主题:优美、壮丽的赞颂主题,深切、凝重的怀古主题,明朗、自豪的新时代主题及欢乐、跳跃的欢呼主题。全曲即由这四个基本主题的交织发展结构而成,亦是一九五六年全国音乐周产生的作品。

以上四部合唱是这一阶段革命历史题材的代表。其次,是反映抗美援朝战争的合唱创作。马思聪于一九五〇年写作了《鸭绿江大合唱》。接着,张文纲的故事大合唱《飞虎山》(管桦词)于一九五一年完成。尽管这部作

品一度受到不公正的批评，但它的艺术成就最终还是得到了应有的肯定，在一九五六年乐谱得以出版。时乐叙事性大合唱《不朽的战士黄继光》(董小吾词)，较多地吸取了戏曲、曲艺音乐的表现方法，将抒情性溶于叙事情节之中。同类题材的作品还有张锐《杨根思大合唱》(陈真等词)、张文纲的《英雄杨根思》和贾云朋等的《邱少云大合唱》(马松等词)等。李群于一九五一年创作了清唱剧《英雄库里申科》(管桦词)，叙述抗日战争时期苏联飞行员支援中国人民抗战，壮烈牺牲的事迹。全曲以说唱音乐风格加以合唱思维的发展，赞颂中苏友谊及国际主义精神。

在反映祖国建设的题材方面，马思聪《淮河大合唱》(金帆词)具有代表性。作品分为五个乐章：(1)马儿，你快快跑；(2)向洪水进军；(3)山歌；(4)丰收舞曲；(5)美丽的淮河。作曲家曾于一九五二年参加中央音乐学院治淮工作队，在佛子岭水库参加工地劳动，劳动之余为民工演奏小提琴，并采集淮河一带民歌。这部作品不仅是马思聪自四十年代以来一系列大合唱(“民主”、“抛锚”、“祖国”、“春天”、“鸭绿江”)创作活动的最后记录，也是“全国音乐周”在创作方面的重要收获。郑律成在东北农村体验生活后创作的大合唱《幸福的农庄》(杨乃尊词)，在朴素的音乐表现中显示出自己的个性，亦是一部有影响的作品。

上述这些曲目，反映出这一阶段大合唱创作与社会现实生活的紧密联系，这些作品，已成为时代脉搏跳动的生动记录。

第二阶段：一九五七至一九六一年。

这一阶段，经历了“大跃进”和人民公社化运动，

全国范围掀起了治山治水和全民炼钢的高潮。同时，还有国庆十周年（一九五九年）和中国人民解放军建军三十周年（一九五七年）的庆祝活动，推动了合唱新作品的产生。这一阶段的重要作品有：

时乐《祖国万岁》大合唱（魏风词），是一部史诗性的作品。它以简练朴素的音乐语言，概括地表现了中华民族自鸦片战争一百多年来的伟大斗争历史，以及革命胜利后的欢悦。经过各种变化处理的陕西“碗碗腔”音乐主题，贯穿在合唱的三个乐章中。作品于一九五九年首演，获得广泛好评。相近题材的作品还有秦西炫、时乐、张鸣剑《解放军大合唱》（魏风词），关鹤岩、王海云《延河照样地流》（戈壁舟词），李群改编的革命民歌组曲《红军万万岁》，陆仲任、林韵、施明新《珠江之歌》（朱光词）等。

肖白、王久芳、王强、张英民的《幸福河大合唱》（肖白词），以苏北农村河网化工程为背景，分为序歌、支前、小车、号子、彩云、幸福河边庆丰收六个乐章，抒情的风格与明朗欢快的音调有机交织，唱腔生动而又口语化，富于“大跃进”年代沸腾的生活气息。一九五九年获第七届世界青年联欢节音乐比赛大合唱一等奖，是农村水利建设题材的代表作。瞿希贤《三门峡大合唱》（光未然词）和贺绿汀《十三陵水库大合唱》（王亚凡、沙鸥、钟灵词），是两部表现社会主义建设而又各具特色的大合唱。前者的音乐语言在保留了作曲家激情与优美风格的基础上，部分吸收了京剧音调；光未然的歌词充满想象力，富于“大跃进”时期新民歌的浪漫笔调。后者是贺绿汀向国庆十周年的献礼作品。他曾到十三陵水库深入生活，并把在工地上采集的劳动号子再现到作品

中。与这部作品同名的大合唱还有杜矢甲谱曲的不同版本(王亚凡、纪鹏等词)。同类题材的作品尚有张鲁、李尼《锁龙潭大合唱》(希扬词),张筠青、康少杰等集体创作的清唱剧《海河之歌》及李伟《英雄战黄河》大合唱(王元铎词)等。

丁善德的大型合唱《黄浦江颂》(沙金词),运用音乐主题贯穿的发展手法,材料精练,结构严谨,管弦乐队色彩得到较充分的发挥。与之同期出现在上海的《黄浦江大合唱》(司徒汉等创作)则写得通俗平易、起伏流畅,富有群众性。谢功成《长江抒情诗》(放平词),寓诗情于画意中,“白帆”及“保育员,她在唱……”是其中两个优美的乐章。一九六〇年第一届“上海之春”推出了毕庶勤《幸福花开万年长》大合唱(李国卿词)、方定昊《红领巾大合唱》(吴国钧、瞿永发词)及上海评弹团集体创作的清唱剧《六十年代第一春》。此外,蒙古族作曲家德伯希夫创作了《伟大的战士王若飞》大合唱(甘珠尔扎布词)。

陆浩林、向音、林树安、赵宋光集体创作的《人民公社大合唱》及中国人民大学业余文工团创作的大合唱《人民公社万岁》,属同一类题材的作品。林韵《满天红》大合唱(郑达词),表现全民炼钢的情景。金元钦《武钢大合唱》(宇宙、熊辉词),出自工人业余词曲作者之手,具有一定的合唱写作水平。天津市三条石工人业余艺术团集体创作的大合唱《三条石的春天》(刘震中、王志刚执笔),是进行革命传统教育的生动材料。中央音乐学院作曲系进修班及院业余作词小组集体创作的《为了六十一个阶级兄弟》大合唱,关乃忠等集体创作的《反对美帝风暴》大合唱(徐迟等词),也是这一阶段的产物。

总之，这一阶段大合唱创作的数量较多，但质量不平衡，一些紧跟形势、表现现实生活题材的作品，虽倾注了作者的热情，但却缺乏生命力，一旦所表现的题材（如全民炼钢、城市人民公社化）失去歌颂意义时，作品也就丧失了存在价值。在创作方法上，一些集体创作的作品，由于片面理解“多、快、好、省”，仓促成篇，标语口号式的倾向和表现形式的粗糙均程度不同地存在。

第三阶段：一九六二至一九六五年。

这个阶段是大合唱创作的一个重要收获期。一九六二年第三届“上海之春”集中推出了三部大型合唱作品，题材、风格各异。朱践耳根据毛泽东诗词谱写的交响大合唱《英雄的诗篇》，气势磅礴，具有崇高的史诗性，以交响乐思维的音乐展开进行总体构思，充分发挥人声和乐队的表现力，是一部有一定思想深度而又见艺术功力之作。司徒汉、辛上德《安源风暴》（陈克、梁知同、苏惠生词），是带情节描绘的戏剧性合唱，表现大革命时期安源工人在中国共产党领导下进行的英勇斗争，作品的艺术形式具有较强的舞台效果。张敦智的《金湖》，是一部抒情性大合唱，音乐以云南红河彝族民歌为基调，表现边疆各族人民的生活、劳动和理想，格调清新，充满诗意。

为纪念举世闻名的中国工农红军二万五千里长征胜利三十周年，晨耕、生茂、唐诃、遇秋根据肖华将军的长征组诗创作了《长征组歌——红军不怕远征难》，一九六五年在北京首演。这部由七个乐章构成的大型合唱套曲，将长征的主要事件高度概括后顺序展开。在艺术处理上，把长征经过地区的民间音乐与红军歌曲的音调加

以有机结合，生动地描绘了长征的壮阔图景，准确地塑造了人民军队的英雄形象，深刻地表现了红军战士的革命情操。这是一部思想内容与艺术形式都比较完美，并在群众中有广泛影响并长唱不衰的优秀作品。它的成功，为中国大型合唱创作增添了份量和光彩。

这个阶段还有其他一些较有影响的作品，如肖白、曹四才《井冈山大合唱》（肖白、钱苑词），朱践耳、司徒汉、肖白《南海风暴》大合唱（许平词），朱践耳、王强《焦裕禄》大合唱（芦芒词），李焕之的组歌《焦裕禄颂歌》（希扬词），田丰创作的交响合唱《大凉山之歌》，王莘《团结反帝大合唱》（倪维德词），秦西炫《北大荒凯歌》大合唱（林予等词）以及李群根据李季长诗谱写的大合唱《石油歌》等，都有较高的艺术质量。

第四个阶段：一九六六至一九七八年。

这一阶段存留的大合唱作品主要有两类：一是京剧音乐唱段连缀的清唱剧，用合唱队与交响乐队的结合来表现，虽然“文化大革命”期间这类作品在定稿时，被称之为“革命交响音乐”，但实际属交响合唱的体裁；二是为毛泽东诗词谱写的一组合唱。

交响合唱《沙家浜》，由中央乐团根据北京京剧团同名京剧移植改编，罗忠、杨牧云、邓宗安、谈炯明执笔。这部作品早在一九六六年以前作为探索交响音乐民族化的道路，就已开始了创作活动，后于一九六八年定稿。全曲共分九段，概括了原剧的主要情节，并包容了原剧“正面人物”的重点唱腔。另一部交响合唱《智取威虎山》，由上海乐团根据上海京剧团同名京剧移植改编，一九七三年定稿。这两部作品，在中西音乐的结合上是一种有意义的尝试，艺术处理也比较细致，合唱及交响乐

队的运用，丰富了京剧音乐的色彩，扩大了艺术表现力。

田丰《为毛主席诗词谱曲五首》，部分以戏曲音调为基本素材，不拘一格地调动多种艺术手段——从欧洲传统作曲技法的赋格段到京剧的拖腔、甩腔，充分发挥合唱与交响乐队的表现功能，较好地揭示了毛泽东诗词深邃的内涵和阳刚的美质。作曲家郑律成从一九五八年就开始为毛泽东诗词谱曲，经过长期的锤炼和时间的筛选，他将五首与长征内容有关的合唱组成套曲，取名《长征路上》。这组合唱，既有恢弘的气势，又有浪漫的理想，刚柔相济，色彩绚丽，是郑律成合唱创作中最成熟的部分，也是他四十年创作生涯的最后结晶。

此外，一些以毛泽东早期革命活动业绩为题材的大型合唱作品，在“文化大革命”后期或“文化大革命”结束后不久出现，如广东省“农讲所颂歌”创作组集体创作的《毛泽东同志主办农民运动讲习所颂歌》，王卓模、白兴礼、张立昆《汀江红旗颂——闽西革命老根据地大合唱》（张藜词），以及田光、生茂、傅晶、魏群、锡宜《井冈山颂》组歌（石祥、宝贵、洪源词）等。

第五个阶段：一九七九至一九八六年。

这一阶段是合唱创作的又一个丰收期。在涌现的大量作品中，可以列出：陆棣《阿诗玛组歌》（撒尼族长诗，金重改词），贺艺、杨洁民叙事合唱组歌《闹红歌》（冯福词），刘施任合唱音画《南海素描四章》，湖北省音协创作组《葛洲坝大合唱》，李焕之、吕远合作的《万里征途献丹心》（金帆词），朱践耳合唱套曲《绿油油的水乡》（陈克词），徐景新《敦煌》（陈克词），刘家基《故乡啊，故乡》（李宗跃曲），吴荣发《民族团结大合唱》（松柏等词），孟宪斌《祖国啊，请检阅》（高峻词），陶嘉舟叙事

大合唱《田野在欢笑》（王持久、陶嘉舟词），林荣元《唐山情》（颜庭寿词），宗江声乐套曲《羊城抒情》（金帆词），宗江叙事合唱《渔女》（瞿琮词），宝林、林华《军旅剪影》（世新、晓岭、刘薇词），李遇秋通俗合唱《城市之声》（晓岭词），秋里《云南音画小品三首》（张东辉词），无伴奏合唱《韵律小品四首》（吴苏宁词）以及王酩无词合唱《草图三首》等。这些曲目，至少从作品的数量和题材、形式的多样上，反映出大型合唱创作的活跃。

一九八六年全国第五届音乐作品（合唱）评奖活动，在对这一时期合唱创作成果集中检阅的基础上，推出了具有代表性的优秀作品。田丰的合唱组歌《云南风情》（张东辉词）独居榜首。这部组歌，描绘了五幅色彩绚丽的生活画面：生活在苍山脚下，充满诗情画意的《洱海渔女》；《赶摆路上》婀娜多姿、笑语不绝的傣族姑娘；纳西人肃穆深沉的《摩梭葬礼》；晨曦中景颇山寨传出的《舂米谣》；以及彝族男女狂欢的《火把节之夜》。作品以浓郁的生活气息、鲜明的民族风格、独特的合唱思维和新颖的表现手法获得成功，是作曲家长期深入生活、尊重民族传统、消化吸收新的作曲技巧并使之与民族音乐有机结合所产生的结果。

王祖皆、张卓娅《南方，有这么一片森林》（向彤、贺东久词，张慕鲁、常畅配器），是获得二等奖的作品。它以枝干挺立、常年繁茂的森林为象征，热情歌颂英勇保卫祖国的人民军队。作品富于想象、寓意深刻、构思新颖，较成功地展现了和平建设时期为维护祖国尊严而浴血奋战的当代军人形象。在舞台演出时，还加入朗诵、舞蹈造型和灯光，增加了作品的生动性。

陆在易的《蓝天，太阳与追求》，在结构上突破了史

诗性大合唱和叙事性大合唱常见的多乐章组合模式，而由上、下两大部分构成。上篇《明镜般的天空是蓝蓝的哩》（廖代谦词），下篇《迎接太阳》（任卫新词），是一曲蓝天、太阳和大自然的赞歌，寄托了人们对理想的热切追求和对未来的殷切希望，歌词带有哲理性，音乐色彩瑰丽，手法新颖。

金湘的民族交响合唱组歌《诗经五首》，由《周颂·天作》、《魏风·十亩之间》、《小雅·采薇》、《唐风·葛生》和《周颂·良耜》五段组成。这些内容，有对巍峨山川的景仰，也有采桑姑娘劳动归来的喜悦；有征战军士苍凉的悲叹，也有妇女对阵亡丈夫的哀思，还有丰收后狂放的欢庆场景。包括埙、尺八、箫、管子、云锣、编钟在内的民族乐队的运用，为音乐点染出丰富的色调。

获奖的大型合唱曲目还有李焕之《胡笳吟》（古琴弦歌合唱套曲，选自《胡笳十八拍》）、张豪夫《中国》（杨炼词）和张敦智合唱音诗《森林日记》（于之词）。

从这些作品可以看出，进入八十年代以后，大型合唱的创作，从合唱思维、题材选择到风格样式，突破了前三十年相对单一的模式，转向多样化。内容表现的深度有所拓展，表现手段较为丰富，对作品民族风格的理解也趋向宽泛。这是中国合唱音乐源于生活、反映时代精神、培养人们美好情操的创作传统在新的发展阶段的延续。

第六个阶段：一九八七至一九八九年。

在这一阶段，由于多方面的原因，合唱作品的演出、出版面临许多困难，合唱艺术处于“不景气”的状态。但作曲家的创作探索并未间断，在一九八六年合唱创作的“丰收期”过后，又产生了几部有影响的大型合唱作

品。

郭文景为李白诗谱曲的《蜀道难》，于一九八七年四月在北京首演。这部名为交响乐而实际上也可看作交响合唱的大型作品，依照四川方言的语音语调构成横线条，并吸取了川剧艺术的一些表现特点，充分发挥人声与乐队的表现功能，用丰富的音乐表现手段再现李白诗的意境。

瞿小松为大管弦乐队、大合唱队创作的清唱剧《大劈棺》（“庄子试妻”），是根据一九八七年作曲家自己的音乐舞蹈戏剧《冥城》（高行健编写剧本）改写的，分为奔丧、诱惑、杀妻、超度四段。大量运用川腔、川腔韵白、吟唱和川剧打击乐，具有强烈的戏剧性。一九八八年七月在北京首演。

刘念劬作曲作词的大型清唱剧《生命、宇宙的春天》，一九八九年十月在上海首演。作者以对人生积极进取的态度，在作品中体现将有限的生命从无限的宇宙中换取光明这一哲理性的命题。这部包括四个乐章的作品，构思宏伟、格调昂扬、乐思丰富、充满激情。

这三部颇有份量又各具特色的作品，在合唱艺术与民族形式的结合、合唱构思的戏剧化与交响化、借鉴西方二十世纪作曲技巧、丰富合唱表现力等方面，作了有益的探索。预示了中国的大型合唱创作，在继承中华民族音乐文化优良传统的基础上，将会朝着更加专业化的方向发展，并在此过程中，鲜明地显现作曲家和作品多样化的个性。

独奏、重奏曲创作

独奏、重奏作品，是民族器乐创作的一个重要类别。新中国成立以后四十年来，这一领域的创作成果，不仅在题材的广泛、乐器种类的多样、作品的数量方面，而且在总体上所获得的艺术成就，即作品的质量方面，都优于乐队作品。特别是二胡、琵琶、古筝、笛子、扬琴、笙、板胡、唢呐这些汉族乐器及热瓦甫、马头琴、巴乌、艾介克等少数民族乐器，涌现了一大批优秀作品。长时间以来，它们通过舞台、广播、电视、课堂，在当代社会生活中产生了深远的影响。有些作品甚至远传国外。中国的传统音乐宝库，因增添了这些新的作品而变得更富有光彩。

弓弦乐器作品

弓弦乐作品主要包括二胡、板胡、中胡、京胡、高胡、四胡、马头琴、艾介克等十来种乐器的作品。其中，二胡作品最多，粗略估计，正式发表者，当在 500 首左右。

作为中国弓弦类乐器中传播使用最广的一种，二胡早就在民间音乐生活中形成了自己深厚的传统。它是大量地方戏、说唱及歌舞音乐的伴奏乐器，并通过这种实践逐渐积累了丰富的演奏技巧。最早把它推上舞台进行独奏并创作乐曲者，是近代杰出的民族音乐家刘天华。从一九一八至一九三二年，刘天华相继创作了《病中吟》、

《月夜》、《空山鸟语》、《良宵》等十首各具特色的二胡独奏曲。通过这些作品，他对二胡这件乐器的技巧及艺术表现力进行了全面的富有创新的探索和改革，由此奠定了它作为一种独奏艺术的基础。因此，刘天华在二胡音乐创作上具有不可磨灭的开创之功。与刘天华同时，杰出的民间艺术家华彦钧（又名阿炳）从另一途径对二胡艺术做出了他自己的特殊贡献。一九五〇年底，在一次重要的采访活动之后，阿炳不幸病逝。但他留给后人的《二泉映月》、《听松》等杰作，蕴含着不朽的艺术生命力，成为中国器乐历史上极有价值的珍品。

沿着前辈开创的道路，当代音乐家通过他们的艺术创造实践，把二胡音乐创作推到了一个前所未有的高度，使二胡艺术进入它的鼎盛时期。

自五十年代以来，北京、上海等地共出版了 30 余种二胡作品选集和个人专集。具有代表性的如一九五九至一九六五年音乐出版社陆续印行的《二胡曲集》第一至五集等，每集大约包括 10 余首新作。此外，这一时期还出版了陆修棠的《二胡独奏曲八首》（上海文艺出版社，一九五八年）、蒋风之的《二胡曲八首》（古典乐曲整理，音乐出版社，一九五八年）、刘北茂的《二胡作曲集》（音乐出版社，一九五七年）、孙文明的《二胡曲六首》（上海文艺出版社，一九五九年）、张锐的《雨花拾谱》等个人专集和中国音乐家协会上海分会编辑的《二胡曲十首》（“上海之春”二胡比赛获奖作品，一九六四年）以及一九八〇年中国音乐家协会为集中展示三十年来的创作成果而编辑出版的《二胡曲选》（一九四九年和一九七九年，中国音乐家协会编，音乐出版社，一九八〇年版），该选集共收入二胡独奏曲 32 首。

进入八十年代,二胡曲创作一度侧重协奏曲、随想曲等大型体裁,但独奏曲创作仍然很活跃。例如,上海文艺出版社自一九八〇年起连续出版了《二胡曲选》第一至七集,人民音乐出版社印行了《优秀二胡曲集》第一至四集,(一九八三——一九八六年)以及《二胡曲九首及其演奏艺术要求》(王国潼,人民音乐出版社,一九八一年)、《二胡曲集》(王乙,上海文艺出版社,一九八〇年)等个人专集。此外,四十年来,各地出版社还以活页单册出版了相当数量的新作。

上述各选集所收入的作品,大都以鲜明的标题内容,反映了中华人民共和国成立以后,广大人民群众,特别是乡村农民和草原牧民热爱新的生活,欢欣鼓舞的精神面貌。如《山村变了样》(曾加庆)、《湘江乐》(时乐)、《赛马》(黄海怀、沈利群编)、《北京有个金太阳》(蒋才如编)、《在草原上》(朴东生)、《春诗》(钟义良)、《丰收》(王乙)、《拉骆驼》(曾寻)、《马头琴之歌》(夏中汤)、《河南小曲》(刘明源)、《翻身歌》(张撷诚曲,王国潼编)、《赶集》(曾加庆)、《怀乡曲》(王国潼)、《红旗渠水绕太行》(闵惠芳、沈利群)、《金珠玛米赞》(王竹林)、《喜送公粮》(顾武祥、孟津津)、《迷胡调》(鲁日融编)、《秦腔主题随想曲》(赵振霄、鲁日融)、《喜唱丰收》(杨惠林、许讲德)、《山乡邮递员》(程辉庭)、《战马奔腾》(陈耀星)等。

特别是出现于五六十年代之交的《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》(刘文金)、《江河水》(双管曲,黄海怀移植、改编)等二胡曲目。作者在深入汲取传统音乐养分和广泛提炼其他乐器精华的基础上,在选题角度、结构框架、语汇技法的运用及整体容量方面,都为二胡创作

开掘出一个新的层面。《豫北叙事曲》集中发挥了二胡如泣如诉、纯净甜美的音色及表现力，高度概括了中原人民对同时代的精神体验。无论是叙咏性的慢乐章，还是富有戏剧性的快板段落，都写得淋漓酣畅、气度不凡。出于同一作者之手的《三门峡畅想曲》，则在结构、语汇上另辟它径。作品虽然没有依托于某地某类的传统音调，但仍以新颖而亲切的旋律，大气磅礴地写出了人们在改造自然环境时的豪放感情。《江河水》原是东北鼓吹乐中的一支双管领奏乐曲，改编者黄海怀以他特殊而又敏锐的音乐感受力发现了蕴藏于其间的适合于二胡演奏的诸多因素，因而进行了成功的移植改编。自六十年代以来，该曲传播极广，弥久不衰。继刘天华、阿炳之后，以上所列举的作品构成了二胡艺术发展史上一个大步迈进的时代，特别是在表现社会主义时期壮阔的生活场景和人们的欢悦感情方面，这些新作一改往日一味缠绵悱恻的格调，敢于接触一些较深刻、含有矛盾冲突的现实内容，有声有色，刚健清新。毫无疑问，这是由于时代精神融贯于其中的必然结果。

七十年代后期至八十年代，又有一批好作品问世。如陈耀星的《战马奔腾》、《陕北抒怀》（陈耀星、杨春林）、关铭的《兰花花叙事曲》、张式业的《一枝花》、马熙林、朱昌耀的《江南春色》、王健民的《第一二胡狂想曲》等。这些新作仍然注重发挥二胡的抒情性特长，除了在旋律上具有浓重的民间特色和地方风格外，更追求音乐的深邃和表现上的完美，显示出二胡艺术已稳定地迈入了它的成熟期。

板胡原是各种梆子戏伴奏乐队的主奏乐器。创作专门乐曲，使之登台演奏，也是从本世纪五十年代开始的。

名曲《大起板》（何彬）《灯节》（白洁、戚仁发）《秦腔牌子曲》（郭富田）《东北小曲》（彭修文改编）都发表于一九五七年前后。它们因采用人们熟悉的地方戏、说唱音乐曲牌而受到听众欢迎，并由此推动了板胡独奏音乐的发展。至六十年代又出现了《红军哥哥回来了》（长城、原野）《花梆子》（阎绍一）《山东小曲》（原野、化钧）《赶路》（钟义良）《对花》（董洪德、长城）《马车在田野上奔驰》（葛炎曲、刘明源、徐连增）《秀英》（长城）《春城节日》（周其昌、丁永盛）等。这些作品充分发挥了板胡的音色明亮、丰富多样的技巧和它那自然天成的民族气质，多方面地表现了新中国成立以后人民群众的生活情趣和感奋精神。其中张长城、刘明源、郭富田等人的作品及其演奏，具有更广泛的影响，在发展并完善板胡艺术方面做出了很重要的贡献。

中胡独奏曲是在二胡创作迅猛发展的刺激下陆续问世的。其中影响最大、最具有代表性的是刘明源的《草原上》（一九五六年）。作品充分运用中胡醇厚、深沉的音色，模拟草原民歌——长调的悠长气息和马头琴的某些技法，成为一首极富草原特色的优秀之作。

少数民族的一部分弓弦乐器，各有自己的艺术传统和表现特点，因此也涌现了一批独奏乐曲。其中，蒙古族马头琴独奏曲《在戈壁高原上》（布林、永儒布）《新春》（达日玛）维吾尔族艾介克独奏曲《莱里古力》（朱伯成、马哈木提）等曲目都有较好的艺术效果。

弹弦乐器作品

在中国各民族的传统乐器中，弹弦（包括打弦）乐

器的种类最多，分布也广，民族特色十分浓厚。其中，古琴、古筝、琵琶、扬琴、阮等都有上千年的历史，而且长期以独奏为主要表演形式流行于世。因此，每类乐器都保存了很有影响的一些传统曲目。

当代箏、琵琶、阮、三弦、扬琴、月琴、柳琴以及维吾尔族热瓦甫、都它尔等乐器的创作，就是在多方面地吸收传统曲目的基础上展开的。

琵琶乐曲的创作与二胡一样，始终保持着一一种兴旺的态势。在一九四九至一九七九年的三十年里，改编曲占去一大半，创作曲目相对少些。其中，成功而产生影响的也多属改编曲。如《唱支山歌给党听》（吴俊生）、《英雄战胜了大渡河》（刘德海）、《远方的客人请你留下来》（刘德海）、《赶花会》（叶绪然）、《天山之春》（王范地）、《喜相逢》（邝宇忠）、《浏阳河》（刘德海）、《打起手鼓唱起歌》（林其美）、《绣金匾》（吴俊生）、《春到拉萨》（王昭琪）、《胜利锣鼓》（杨大钧）、《彝族舞曲》（王惠然）等。在上述曲目中，《彝族舞曲》成就很高。作者以彝族民间音调为素材，将歌唱性主题（A段）和圆舞曲性的副题（B段）作为推动乐曲的主线，塑造了鲜明的音乐形象。作者在构思全曲时，一方面以传统琵琶曲的“文板曲”风格为基调，同时又借用“武板曲”的手法，使作品“文”“武”相宜，形神皆备，产生了强烈感人的艺术力量。三十多年来，此曲盛演不衰，广传四海，成为琵琶曲库中的佳品。其他如《天山之春》、《赶花会》、《浏阳河》等也都是使人耳目一新的好作品。

在创作乐曲中，完成于六十年初的《狼牙山五壮士》（吕绍恩）因其大气磅礴、语汇新颖而被称颂一时。全曲以颂扬八路军战士的英勇献身精神为主题，大胆地使

用了一系列新的和弦、和音，吸收传统“武曲”技法，写成一首豪气震天、激情汹涌的乐曲。在中国琵琶音乐创作中，它别开生面，闯出一条新路。

进入八十年代，创作曲目远远超过改编移植作品。一九八五年八月和一九八七年二月，人民音乐出版社先后出版了两部《琵琶曲选》，共收入独奏曲 35 首，其中有 24 首属创作曲目。代表性曲目有：《新翻羽调绿腰》（杨洁明）、《畚族舞曲》（葛礼道）、《春雨》（朱毅、文博）、《江南三月》（王惠然）、《景颇刀舞》（王直、王范地）、《火把节之夜》（吴俊生）、《渭水情》（任鸿翔）、《秦川抒怀》（曲文军）、《诉》——读唐诗《琵琶行》有感（吴厚元）、《拉萨的春天》（屈连仲等），无论题材还是风格，都有了新的开拓。

八十年代中期，琵琶曲创作中出现了一批具有创造性的新作，其中有的在语汇上与传统有某种联系，有些离得较远。作者们的初衷，是想在构思、技法上求新求变。结果，有的未获成功，有的颇具新意，引起反响。如《天鹅》、《老童》、《秦俑》（刘德海）就富有意趣。作者执意创新，但似乎没有新到背离传统、为新而新，而是很好地把握在一定的“度”上，故而使作品乐意清新、凝练简洁、形象鲜明，在艺术上有新的突破，也为琵琶曲创作开掘出另一途径。

筝曲创作也同样十分活跃。传统筝曲曾因地区风格的差异而形成山东、河南、武林（杭州）、客家、潮州这五大流派。当代筝曲一方面直接承袭了这些派宗，或编或创，使原来的流派风格得以丰富延伸，另一方面则广采博取，集各派之长为其所用，融成一种新的属于当代的风格。这两种不同的积累、探索，使筝曲创作日新月

异。

五十年代初，以赵玉斋、曹东扶为代表的鲁豫筝曲作家率先动笔。赵玉斋的《庆丰年》一问世，就在第十一届“布拉格之春”音乐会上获奖（一九五六年）；曹东扶的《闹元宵》则长时间地赢得了听众的喜爱。之后，刘天一的《纺织忙》、任清志的《幸福渠》、尹其颖的《瑶族舞曲》（改编）、罗殿生的《英雄战胜了大渡河》（改编）相继产生。至六十年代，又涌现了陆修棠、王巽之改编的《林冲夜奔》。于此前后，北京、上海相继出版了赵玉斋的《筝曲选集》（音乐出版社，一九六〇年），《古筝曲集》（上海文艺出版社，一九六三年）。这是中国音乐史上第一本古筝创作的个人专集。

七十年代，尽管不少创作领域一片萧瑟，但古筝作品却是新曲迭出。其中的原因，与中华人民共和国成立以后培养出来的新一代筝曲作家在艺术上趋向成熟有关。这时，王昌元的《战台风》、《洞庭新歌》（与浦奇章合作），张燕的《浏阳河》、《草原英雄小姐妹》、《东海渔歌》，项斯华等人的《幸福渠水到俺村》，史兆元的《春到拉萨》，李祖基的《丰收锣鼓》，陈国权、丁伯苓的《清江放排》，等都曾名噪一时，使古老的筝乐注入一股新的生气。这些作品的作者几乎都是由老一辈民间筝家亲手培养成材的新中国音乐工作者，他们已成为这门艺术当之无愧的承接之人。

八十年代，筝曲创作曾掀起一股“协奏曲”热。而在小型作品方面，有一个现象颇引人注意：曾被誉为筝的故乡的陕西，在沉寂了数十年之后，竟涌现出一批具有浓厚“秦风”的新作。其中，《香山射鼓》（曲云）和《秦桑曲》（周延甲）当推佳作。它们先后问世以来，很

快就风靡全国箏界。由于这些作品多以古老的“西安鼓乐”和丰富的陕西戏曲、民歌音调为素材，故而使作品饱含着浓郁的黄土高原特色，并在箏乐中鲜明地树起了“秦箏”这个既古又新的流派。尽管秦箏的传统乐曲已流失，未能挖掘出来，但这是古箏艺术在八十年代的一个具有创造性的重要收获。

应该特别提到的是，五十年代以来，以古箏和其他乐器为组合的重奏曲创作也得到较大的发展。例如古箏、高胡、二胡三重奏《渔舟唱晚》和古箏（两台）、高胡三重奏《春天来了》（雷雨声）这两首填补中国民族乐器重奏音乐空白的作品，就曾饮誉国内外。前者是在同名古箏曲的基础上完成的，高胡作为一个声部加入，强化了乐曲的歌唱性，效果很好；后者以福建民歌《采茶扑蝶》为主题，以变奏手法展开乐意，乐曲充分发挥了高胡和古箏的技巧，从“引子”开始就把听众带到了万物复苏的“春天”的场景中。此后，一次次主题变奏在三件乐器上交迭出现，酣畅淋漓的旋律把情绪一贯到底。全曲具有浓厚的写意性。一九五七年，该曲在莫斯科世界青年联欢节上大获成功，荣获金奖。

一九八六年六月，人民音乐出版社分别以简谱和五线谱出版了《箏曲选》（一九四九——一九七九年，中国音乐家协会编），共收入25首作品，较集中而又全面地反映了新中国成立后三十余年的箏乐面貌。在此前后，还有《东海渔歌》（张燕，一九七七年）、《浏阳河》（史兆元，一九七四年）、《银河碧波》（箏曲选集，一九八三年）以及《曹东扶箏曲选》、《曹正箏曲选》等个人专集及选集出版。古老的箏乐传统，在以上新作中集中地得到体现。

在弹弦乐器中，扬琴属于打弦乐器类。与同类乐器相比，它在创作上属于后来居上者。热心从事该领域的创作者，几乎全部是演奏家。其代表人物有：杨明、王沂甫、郑宝恒、宿英、项祖华等人。杨明于一九五八年编辑出版了《扬琴曲选》（第一集，音乐出版社）。它是此前扬琴新作的结集。接着，宿英整理编创的《扬琴独奏曲八首》（一九五九年），人民音乐出版社编辑的《扬琴独奏曲九首》（一九六四年）与读者见面。后一选集中的作品一律是改编移植之作，包括《翻身的日子》（胡运籍）、《庆丰年》（张金堂）、《南疆舞曲》（项祖华）、《藏族弦子舞曲》（胡运籍）、《塔什瓦依》（胡运籍）、《苏武牧羊》、《汨罗江上》（王沂甫）、《大浪淘沙》（张金堂）、《南景宫》（李德才传谱）等。上述作品原本是传统或其他现代名曲，鉴于扬琴原无很深的独奏传统，作者们将这些已有广泛社会影响的完整作品，移植于扬琴，结合扬琴独特的演奏技巧，使之另具一番韵致，为扬琴创作闯开一条新路。这个时期的另外一些作品，如《翻身五更》（宿英）、《绣金匾》（王沂甫）、《龙灯》（钟义良）、《东湖之春》（朴东生）等，也与以上作品的情形相类似，同样得到当时听众的好评。就整体而言，五六十年代可以说是扬琴作品的一个移植改编期。通过这种创作方式，作者们普遍地摸索积累了扬琴创作的技巧、语汇，为日后的新创作进行了演习和准备。即使如此，这一阶段仍产生了像《苏武牧羊》、《南疆舞曲》、《翻身五更》一类的优秀曲目。

七十年代后期到八十年代，随着专业教学的完善深入和演奏技巧的普遍提高，扬琴曲的创作一度趋于繁盛，改编、创作齐头并进，更为成熟的作品相继出现。一九

七八年,人民音乐出版社出版了桂习礼等人的合集《映山红》(六首)。一九八〇年该社又出版了《扬琴曲选》(一九四九——一九七九年,中国音乐家协会编)。一九八四年,陕西人民出版社出版了《王沂甫扬琴独奏曲选》。一九八五年,春风文艺出版社出版了《宿英扬琴作品选》。在上述专集中,《喜讯》、《音乐会练习曲》(桂习礼)、《欢乐的新疆》(周德明)、《红旗渠畔喜丰收》(桂习礼、翟渊国)、《边寨之歌》(张晓峰)、《春满江南》(项祖华、樊祖荫)、《双手开出幸福泉》(丁国舜)、《海燕》(琶音练习曲)等均属这一时期的创作曲目。《映山红》(桂习礼)、《唱支山歌给党听》(张心抚)、《山丹丹开花红艳艳》(丁国舜)为改编曲。由于有前一时期创作经验的积累,他们在乐曲构思和技法运用上都见新意,在整体上将扬琴创作推进到一个新的历史阶段。

总之,四十年的创作实践,加上对乐器本身的革新,扬琴成为十二平均律的弹拨乐器,使扬琴从原来的伴奏乐器变成为一件技巧多样、艺术表现力丰富、广为听众喜爱的独奏乐器,并产生了一批讴歌社会主义新时代的好作品,在扬琴乐器发展史上迈出了一大步。

柳琴是六十年代后才成为一件独奏乐器而登上舞台的。济南军区前卫文工团的王惠然既是这件乐器的改革者,又是它的主要作曲者。七十年代,他以《幸福渠》(一九七三年)、《春到沂河》(一九七六年)两首新作使广大听众开始注意这个领域。之后,他又连续创作了一批新曲目,如《毕兹卡欢庆会》等,从而使更多的人领略到蕴藏于这件乐器中的表现性能。八十年代以来,《山寨风情》(张进)、《夜海渔歌》(曾杜克)、《剑器》(徐昌俊)等乐曲也引起人们的注意。

在中国民族乐器中,三弦有突出的个性,它是南方、北方许多曲艺形式的伴奏乐器。由于在伴奏中,三弦经常担任“板头曲”或“大过门”的领奏,因此,它的左、右手技巧也就得到较大的发展,一些传统曲目或改编曲目也正是在这一基础上完成的。代表性的作品如《梅花调》、《十八板》、《凤阳花鼓》、《琴书》、《春江花月夜》、《十面埋伏》(以上李乙改编),《乐亭新歌》(周润通),《边寨之夜》(费坚蓉)等。四十年来出版的三弦作品选集主要有《三弦曲集》(人民音乐出版社,一九八七年)、《三弦独奏曲六首》(肖剑声,一九七九年)、《大三弦曲选》(李乙编,一九六四年)等。中央音乐学院教师谈龙建记录整理了爱新觉罗毓传授的三弦套曲《普庵咒》、《变音板》、《海青》等曲目,于一九八八年七月在北京举行了“清恭王府三弦传谱音乐会”,丰富了三弦的曲目。

少数民族的弹拨乐器种类甚多,其中有些乐器也被用来独奏,并陆续涌现了一批较好的作品,如弹拨乐独奏曲《祖国是花园》(艾伯都拉土尔地)、《给母亲的歌》(乌斯满江)等。