

中央音乐学院試用教材

中国現代音乐史綱

汪 毓 和 編

中 央 音 乐 学 院

统一书号: 8026 · 2025

定价 0.75 元

出 版 說 明

这本試用教材是我院共同必修的“中国現代音乐史”課的教材，由汪毓和同志在讲授过程中写成。于1961年夏季，完成初稿。在編写的过程中，作者曾参考了中国音乐家协会、中国音乐研究所中国近現代音乐史編写小組編写的《中国近現代音乐史綱要》（未定稿）和上海音乐学院中国現代音乐史編写小組編写的《中国現代音乐史》（未定稿）。

为了更广泛地征求意见，以便今后能作进一步的修改，現在将它出版。

中央音乐学院

1963年3月

目 次

旧民主主义革命时期的音乐文化

第 一 章	傳統音乐的新发展	(1)
第 二 章	清末民初的学堂乐歌	(8)
第一节	資產階級乐歌运动的兴起	(8)
第二节	最初的音乐教育家沈心工与李叔同	(12)
附 录	本时期的主要参考书目	(14)

新民主主义革命时期的音乐文化

第 一 章	傳統音乐的发展与改革	(17)
第一节	民歌、小調与歌舞	(19)
第二节	說唱音乐的发展	(22)
第三节	戏曲音乐的发展	(25)
第四节	民族器乐的发展	(32)
第 二 章	現代專業音乐文化的初期发展	(34)
第一节	音乐社团的建立与专业音乐教育的发展	(34)
第二节	初期的音乐理論	(37)

第三节	肖友梅、赵元任等人的歌曲·····	(42)
第四节	黎锦暉的儿童歌舞音乐·····	(49)
第五节	刘天华及其民族器乐曲·····	(52)
第三章	工农革命歌曲与根据地的音乐·····	(57)
第一节	工农革命运动中的革命歌曲·····	(57)
第二节	根据地的革命音乐及 东北抗日联军中的革命歌曲·····	(60)
第四章	三十年代以学院为中心的专业音乐···	(64)
第一节	音乐事业的发展与 城市音乐生活的概貌·····	(64)
第二节	青主及其音乐理論·····	(67)
第三节	黄自等人的音乐創作·····	(71)
第五章	左翼音乐运动以及 音乐界抗日民族統一战綫的形成···	(77)
第一节	革命音乐組織的建立与 救亡歌咏运动的开展·····	(77)
第二节	聶耳及其音乐創作·····	(83)
第三节	張曙等人的音乐創作·····	(91)
第四节	抗日战争初期的音乐活动及 音乐創作·····	(97)
第五节	冼星海及其音乐創作·····	(102)
第六章	相持阶段之后的淪陷区和 国民党統治区的音乐·····	(117)
第一节	淪陷区与国民党統治区音乐生活的 概貌及音乐战綫上的斗争·····	(117)
第二节	在坚持抗战和爭取民主的 斗争中的音乐創作·····	(124)

第 七 章	《在延安文艺座谈会上的讲话》	
	发表后的解放区的音乐·····	(128)
第一节	文艺整风前后解放区音乐生活的 概貌以及对民间音乐的研究与 改革·····	(128)
第二节	秧歌运动及秧歌剧的发展·····	(134)
第三节	新歌剧的发展·····	(138)
第四节	解放区的其他音乐创作·····	(141)
附 录	本时期的主要参考书目·····	(145)

第一章 傳統音樂的新發展

在我國長期封建社會的發展中，我國各族人民創造了豐富燦爛的音樂文化。到清代中葉戲曲方面已有昆腔、高腔、梆子、皮黃和弦索等五大聲腔系統的幾百種不同的劇種；說唱音樂方面有鼓詞、評彈、道情、琴書、牌子曲等極為豐富的曲種。器樂演奏方面除了古琴、琵琶、笛、簫等獨奏及重奏外，各地也發展了各種富於地方特色的器樂合奏；在民間歌舞方面則又有像花鼓、花燈、秧歌、二人台等等豐富多彩的形式。這些藝術與我國廣大群眾的生活有着極密切的聯繫，其演員大多來自民間，欣賞的對象主要也是廣大的農民群眾以及一部分城市市民（手工業者及小商人等等）。

隨着整個封建社會的逐漸解体以及人民群眾反帝、反封建革命鬥爭的高漲，隨着城市商品經濟的發展以及交通運輸的逐漸發達等等原因，一部份民間音樂在本時期仍得到一定的新的發展。

（一）民歌方面，在農民運動以及整個社會政治鬥爭的影響下，出現了不少反映當時群眾生活的新民歌和革命民歌。其中有的反映了在封建統治以及帝國主義的壓迫下人民群眾的痛苦生活，如山西民歌《走西口》、陝北民歌《種洋煙》；有的揭示了在早期民族資本主義經濟剝削下女工的痛苦生活，如江蘇民歌《湖絲十怨命山歌》；有的則直接熱情地歌頌了群眾的階級鬥爭，如太平天國民歌《四月榴花火樣紅》、《光緒逃西安》以及山西民歌《鬧鹽糧》等。在少數民族的民歌中，也出

現了許多反映少数民族人民反抗当时清廷統治的斗争的民歌，如《沙地尔之歌》（維吾尔族）、《高大人上口外》（回族）、《随天軍》（侗族）等。这些民歌真实地反映了当时社会的主要矛盾，反映了群众迫切要求反帝、反封建的愿望以及群众对革命斗争的乐观主义精神。这些革命民歌几乎全是根据各地流行的旧調填詞的。

（二）說唱音乐方面，这时期得到較高发展的主要是山东大鼓、京韵大鼓和苏州彈詞。山东大鼓是北方大鼓中較早发展的曲种，也較早进入城市。在山东大鼓的发展中曾出現了像郝老凤（北口）和王小玉（南口）等著名的艺人。山东大鼓的发展对后来的山东琴书、河南墜子、西河大鼓、京韵大鼓等說唱音乐都有很大的影响。到了清末，河間的木板大鼓流傳到北京，結合北京方言的特点并吸收了京剧等民間艺术的經驗，逐漸形成了京韵大鼓。在京韵大鼓的形成过程中，以白云鵬和刘宝全^①作出了最大的貢獻。特别是刘宝全，他对京韵大鼓进行了較大的革新和創造，并且通过自己的演唱給后人留下了不少的傳統曲目，他一生的努力使京韵大鼓的发展推进到一个新的、成熟的阶段。彈詞原来已有較长的历史，积累了像《白蛇傳》、《玉蜻蜓》、《描金凤》、《珍珠塔》等著名的傳統曲目。

早在乾隆年間，彈詞名艺人陈遇乾就曾对彈詞曲本的整理、編

① 刘宝全（1868——1943）原名毅名，河北深县人，幼习皮黄，工鬚生，曾赴沪演出过，返京后改业，随胡十、宋五、霍明亮等艺人专攻大鼓。在不断实践的过程中，刘宝全以京剧唱腔逐步採入大鼓，并吸取京剧在唱工、咬字、运腔等方面的經驗以丰富大鼓之声腔，以京剧之身段、动作的經驗以革新大鼓之表演。自此以后，京韵大鼓的发展才进入了成熟的阶段。刘之拿手曲目有《单刀会》、《长板坡》、《白帝城》、《大西厢》等。

写以及彈詞的唱腔作了不少工作，他的唱腔蒼涼、渾厚，接近当时的苏滩。至嘉庆道光年間，俞秀山創立了委婉抒情的新腔——“俞調”，成为現代彈詞最基本的傳統唱腔。同治年間，馬如飛又发展了比較朴实、爽朗、适合于叙述的唱腔——“馬調”。自此以后，彈詞的各种流派基本上都是以“俞”、“馬”、“陈”各調作为基础，加以发展而形成的。到清末民初，夏荷生在綜合“俞”、“馬”兩調的基础上創造了“高彈响唱”和“快彈慢唱”的“夏調”，曾为人們一致推崇。辛亥革命前后，在不少城市中广泛流行宣傳爱国、要求民主自由的时調小曲，反映了当时社会现实的急剧变化，如《放足乐》、《盛宮保抄家五更》、《鴉片曲》等。当时，热心进行时事宣傳而受到当时群众欢迎的，有苏滩艺人林步青及杭州“小热昏”艺人杜宝材^②等。

（三）在戏曲方面，当时流傳各地的較大的剧种已有徽剧、汉剧、秦腔、山西梆子、河北梆子、粵剧、川剧、閩剧、滇剧、湘剧、贛剧等等；但是，这时期戏曲发展的最突出的現象却是京剧的形成和发展。京剧原来是以徽剧、汉剧作为基础的一种“皮黃戏”。在四大徽班进京的初期，它并没有立即为北京的观众所重視。但徽剧艺人給北京的观众带来了像“三国”、“楊家将”、“水滸”、“打漁杀家”、“宇宙鋒”等具有一定反封建意識的新剧目。显然，这些具有一定斗争性的历史題材的剧目比原来在京盛行的昆曲、梆子等戏曲的傳統剧

② 杜宝材是杭州一位唱“卖梨膏糖”的艺人，他的艺名叫“小热昏”。辛亥革命前后他曾以当时当地的时事新聞为題材，即兴演唱了專門諷刺貪官污吏和畸形社会的小曲，深受群众的欢迎。后来因躲避統治階級的迫害而隱匿。后人为了敬仰他的为人和艺术，就把这种艺术形式称为“小热昏”。

目，要更接近于人民的生活和符合当时时代的需要。同时，京剧的唱词比较通俗易懂，它的唱腔比较高亢、爽朗，也易于为群众所喜爱。加上经过京剧前辈艺人刻苦钻研昆、高、梆等剧种的优秀成果，不断对京剧进行大胆的革新和创造。因而使得京剧无论在声腔、程式、剧目、行当等方面，均得到了大大的丰富和提高，一跃而成为具有高度艺术水平的全国性的大剧种了。在京剧发展中曾出现了无数具有高超艺术造诣和重大贡献的艺人。如咸丰同治年间的程长庚、余三胜、张二奎、王九龄等，他们对近代京剧的发展起了奠基的作用。至光绪年间，谭鑫培^③综合程、余各派的成就，创立了一种平稳流畅、抒婉自然的、更富于语言音韵美和旋律美的老生新腔。谭鑫培的唱腔后来一直成为京剧老生唱腔中影响最大的一派——谭派。与谭鑫培同时齐名的老生还有汪桂芬和孙菊仙，他们也各有特色，对后一代有相当的影响。此外，同治光绪以来，京剧剧坛上还有不少著名的演员，如梅巧玲、余紫云、陈德霖（均为青衣）、王瑶卿（花旦）、龔云甫（老旦）、何桂山、裘桂仙（净角）以及王长林（丑角）等，他们也都为京剧的发展作出了贡献。京剧艺人对伴奏乐队（“场面”）也作了不少改革和发展，逐渐形成了管、弦、打击乐并重的小型乐队；同时，也出现了许多著名的琴师和鼓师，如梅雨田、孙佐臣、刘兆奎等。

③ 谭鑫培（1847—1917）名全福、艺名“小叫天”，湖北武昌人，原习鬚生，曾师事程长庚，中年因倒嗓而改习武生，入江湖卖艺之“梆班”，深受各地群众的欢迎。光绪初年复返北京，入“三庆班”，仍习武生。至1887年嗓音恢复，转入“四喜班”改唱老生，遂名声日振。谭自幼功底极深，又得名师指点，昆乱兼擅、文武不挡，能戏甚多。尤以《李陵碑》、《洪羊洞》、《定军山》、《空城计》、《卖马》、《探母》等戏著名于世。晚年曾任正乐育化会会长，很少登台演戏，1917年，军阀陆荣廷进京，谭鑫培因病中被逼登台，遂一病不起。

清末京剧艺人汪笑儂^④受到当时反帝、反封建革命斗争的影响，对京剧的内容和表演又作了一些新的改革。他以自己丰富的文学修养，进行了有关传统剧目的整理加工以及新剧本的编写工作。其中有些是直接地、有些是含沙射影地抨击当时清廷屈辱媚外的腐败政治，揭露封建社会的黑暗和宣扬爱国思想的，如《哭祖庙》、《罵閻罗》、《桃花扇》、《党人碑》等等。他在演唱上则综合孙、汪各派的成果，根据自己嗓音的特点，别创新腔。如《刀劈三关》、《罵閻罗》的唱腔中均表现出他那种满腔忧愤、慷慨悲歌的特点。汪笑儂对京剧的改革，给后来“海派京剧”的发展以直接的影响。

辛亥革命前后，梅兰芳^⑤以自己杰出的艺术表演成功地突破了原来京剧旦角中青衣与花旦的严格区分和一些陈规，实现了前辈艺人提出的创立“花衫”的改革主张，并且还创造了許多以旦角为主的新剧目、新唱腔。梅兰芳的革新与创造对后来京剧旦角表演艺术的提高起着非常重要的作用。

必须指出，随着京剧发展的成熟，京剧受封建文化和封建阶级影响也在不断加深。因此，京剧发展到清末已逐渐显露出走下坡路的趋向。到清末民初，随着西洋话剧的传入中国，一种新的艺术形式——文明戏——日渐在各大中城市里兴盛了。

④ 汪笑儂（1858—1918）原名德克俊，字孝农，满族人，曾中举人，任河南大康县令，后因触怒乡绅而被黜，遂即入剧界。汪工于文，曾在整理剧本及编剧方面作了不少工作。在演唱方面汪主要宗汪桂芬、孙菊仙二派，并且善于别创新腔，自成一派。在民国初年，曾在天津主持戏剧改良社，对于戏剧理论颇多发挥。可惜当时他的主张不为人们所重视。晚年定居上海，郁郁以歿。

参看《中国文学史》（北大中文系编）第四册、《中国戏剧史》（周贻白）有关章节、张次溪《汪笑儂传》以及《周信芳戏剧散论》第96—106页。

起来。文明戏的迅速发展有力地推动了当时的所谓“戏曲改良运动”。首先，在上海以夏氏兄弟（夏月珊、夏月润等）和潘月樵为主，继汪笑侬之后，创立了所谓“海派京戏”。后来，梅兰芳、欧阳予倩等人也进行了古装新戏和时装新戏的尝试。此外，在各种地方戏曲中也出现类似的改革活动，其中比较重要的团体有秦腔的“易俗社”、河北梆子的“奎德社”等等。

应该说，最初的戏曲改良运动促进了戏曲艺术与当时社会

-
- ⑤ 梅兰芳（1894——1961）名澜，字畹华，江苏无锡人，出生于梨园世家。他的祖父梅巧玲是程长庚同时代的名旦，他的伯父梅雨田是谭鑫培同时的著名琴师，曾与谭鑫培、王瑶卿等合作多年。

梅兰芳七岁即开始学艺，十一岁登台，曾得陈德霖、王瑶卿等名师的指点，也曾在“喜连成班”搭班演出过（1907年）。因此，他的技艺根底很深。加上梅兰芳对艺术素抱革新态度，无论对青衣、正旦、花旦、刀马旦的剧目，均认真钻研，并通过自己的表演给予创造性的发展。故在辛亥革命前即享有盛名。

辛亥革命时期受到新兴的“新剧运动”影响，曾排演了《孽海波澜》、《一缕麻》、《邓霞姑》等时装京剧，表现了一定的民主倾向；同时又排演了《洛神》、《醉酒》、《西施》、《葬花》等古装新戏，对京剧的唱腔、表演、服装、布景、伴奏等方面作了不少创造性的改革。

“九·一八”事变后，又排演了《抗金兵》、《生死恨》等爱国剧目，鼓舞人们的抗日斗志。抗战前夕曾赴苏联访问演出，日寇占领时期，他不惧威逼，八年蓄鬚辍演闭门谢客，以表示自己坚定的民族气节。

全国解放后，他一貫热情地参加各项政治活动并奔赴全国各地为工、农、兵广大群众演出。并且，在艺术上精益求精，不断探索改进和提高。1958年又新排了《穆桂英挂帅》，表现自己在艺术思想上重视联系当前的政治形势的倾向。1959年入党，成为一位革命的艺术家的。1961年，于北京病逝。

现实的連系，演出了一些揭露、批評社会罪恶的，和表达了要求恋爱自由的新剧目。同时，在戏曲的表演方面他們也大胆吸取了話剧的某些长处（如舞台装置、布景、服装等方面），进行了一些革新尝试。但是，随着辛亥革命以后 政治 形势 的变化，改良新戏的内容逐渐失去了民主性的光彩，而封建意識、市民阶层低級落后的趣味則逐渐增加。改良新戏日漸变为华而不实、肤淺庸俗的、专以营利为目的的所謂“机关連台戏”、“社会黑幕戏”了。

（四）民族器乐方面，如华北的吹歌、华中的八音、江南的吹打、絲竹等形式均在城乡人民的音乐生活中日漸活跃了起来。戏曲音乐的发展也給予这时期的器乐发展丰富了许多新的曲目，提高了某些表演的技巧以及增加了新的形式，如吹歌中的“卡戏”即是一例。新的器乐乐种——广东音乐（或称“粵曲”）也是在这种情况下开始得到发展的。一部分爱好器乐的文人，他們对保存和整理古琴、琵琶等遺產方面，也曾作了不少有益的工作。辛亥革命后，他們先后在上海、天津等城市成立了一些专门从事于民族器乐演奏的社团，如“鈞天集”、“雅歌集”、“德音琴会”等等。他們的活动对民族器乐的流傳也起了一定的积极作用。

第二章 清末民初的学堂乐歌

第一节 资产阶级乐歌运动的兴起

戊戌变法失败后，以梁启超为代表的维新派文人极力鼓吹音乐对鼓舞士气以及进行启蒙教育的重大作用，积极提倡设立唱歌课，发展学校音乐教育。梁启超曾指出：“盖欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要科”；“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。举国无一人能谱新乐，实社会之羞也”^⑥。当时也有一些留学生把日本的以及欧美的流行曲调，填以新词，编成大批新的歌曲。于是从1902年起，在国内及日本，唱歌书陆续得到刊行。不久，国内许多新学堂也渐渐开设了“乐歌课”，至1905年以后，学校唱歌逐渐成为当时文化运动中的一种新风尚。这就是所谓的“乐歌运动”，这些新的歌曲，一般便称之为“学堂乐歌”。

学堂乐歌的内容大部分是反映当时中国的资产阶级及其知识分子要求学习欧美、“富国强兵”等资产阶级民主主义、爱国主义的思想。它们在一定的程度上符合了当时人民群众反帝、反封建的革命要求。如《黄河》、《扬子江》、《中国男儿》、《十八省地理历史》、《抵制美约歌》、《何日醒》等，表达了要求富国强兵以御外侮的爱国思想。

^⑥ 引自《饮冰室诗话》（梁启超）第58页、77页。

《女子体操》、《纏足苦》等則宣傳了妇女解放的思想；《演說》、《欧美二杰》等則宣傳了要求实现共和政体的思想；《辟占驗》、《格致》等則宣傳了反对迷信，号召研究科学的思想；《文明婚》、《跳舞》等則宣傳以资产阶级的生活方式来代替封建的旧习俗的思想。也有不少歌曲是专门作为向少年儿童进行一般的思想和知识教育的，如《勉学》、《运动会》、《地球》、《赛船》等等。辛亥革命初期还出现了直接歌颂革命的歌曲，如《革命軍》、《欢送北伐歌》、《女革命軍》等等。因此，学堂乐歌在当时曾深受一般青年知识分子的欢迎，得到了广泛的流传。但是，必须指出学堂乐歌所宣传的爱国思想实质上只是一种资产阶级的民族意识。因此，在有些作品中，不可避免的会掺杂一些错误的观点，如《軍歌九章》（黃公度詞）就曾宣揚了大国沙文主义的观点，《光复紀念》中則宣傳了革命已完全成功，从此后可以“永息战争，永享康宁”的思想，甚至少数的学堂乐歌还宣传拥护立宪、忠君、尊孔等封建思想。因此，从学堂乐歌的不同的内容中也可以看出当时我国知识分子所受的各种各样的思想影响（其中有革命派的，也有洋务派和立宪派的）以及当时占主导地位的改良派的思想。

学堂乐歌的音乐絕大多数是根据欧美的、特别是日本的歌曲曲調加以編配的，而不是創作的。用我国的民歌、小調来填詞的只是极个别的例子，如《采茶歌》、《纏足苦》等。产生上述这种情况的原因主要是：（一）当时大多数从事歌曲編配的人并不是专业的音乐家，当时也沒有专业的音乐家；（二）从事歌曲編配的人以及在学校中担任音乐課的教师大多数对我国的民間音乐并不熟悉；（三）当时的知识分子受到維新运动的影响，傾心于欧美资产阶级的文化，片面地认为只有这些曲

調才能起到鼓舞士气的作用^⑦。

此外，当时他們对于歌詞必須通俗易懂以及歌詞与曲調的結合也还没有加以认真的考虑。曾志忞在他所編写的《教育唱歌集》的卷首《告詩人》中曾指出：“今吾国之所謂学校歌曲，其文之高深，十倍于讀本；甚有一字一句，即用数十行讲义而幼稚仍不知者”。他继而号召詩人作歌要“与其文也宁俗，与其曲也宁直，与其填砌也宁自然，与其高古也宁流利”^⑧。当时只有一小部分歌曲在曲調选择或者歌詞的編配上結合得較好，而在后来的实际流傳中也正是这些歌曲影响最大，延續最久，如《中国男儿》（石更作詞）就是一个較好的例子。

随着乐歌运动的开展，人們漸漸对西洋音乐理論知識的研究和介紹作了一定的工作。例如当时出版的唱歌教科书中，有些还附帶对乐理知識和彈奏風琴、鋼琴基本知識作了概要的介紹。同时，也出版了一些專門的著作，如曾志忞的《乐典大意》（1904年）、沈彭年的《乐理概論》（1908年）以及高寿田的《和声学》（1914年）等等。

总的說，乐歌运动的发展标志着我国民主主义新文化在音乐的領域內已吐露出了新的幼芽，它不仅在进行启蒙思想教育方面給予当时的知識分子以深刻的影响，而且也使一种新的艺术形式——群众集体歌唱的形式——得到了肯定和发展，为后来我国軍歌、工农革命歌曲以及群众歌曲体裁的发展准备了条

⑦ 在1914年出版的《中小学唱歌教科书》的序言中这样說：“……若夫欧西之乐，其声壮厉，其状促遽，方之古乐虽远不及，比之郑卫能无犹賢？……当今之世，将欲以教化，挽頹風者，舍西乐其奚自哉？”；1906年出版的《学校唱歌集》中《乐歌》一曲的篇末有这样的詞句：“詎料郑卫淫声杂，古乐失传到今荒；幸有欧西新歌来，学界改良增荣光”。

⑧ 參看《飲冰室詩話》（梁啟超）第77——78頁。

件。同时，通过学堂乐歌的发展，才真正有系统的将西洋音乐的基本理论知识和各种表演形式较广泛地介绍了进来；才使五线谱及简谱这两种新的记谱法得到了一定程度的普及以及使得我国出现了一批新的音乐教育家。“五四”以后我国的现代专业音乐文化的建立就是在继承学堂乐歌的传统的基础上进一步发展而形成的。并且，有些优秀的学堂乐歌在相当长的一段时期内仍然在学校里以及一部份群众中流传。