

共和国

(1949—2008)

居其宏 著

音乐史

中央音乐学院出版社

共和国音乐史

屠其宏 著

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

共和国音乐史：1949～2008/居其宏著. —北京：中央音乐学院出版社，2010.4

ISBN 978-7-81096-345-9

I. 共… II. 居… III. 音乐史—中国—1949～2008—高等学校—教材 IV. J609.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 016677 号

共和国音乐史：1949～2008

居其宏著

出版发行：中央音乐学院出版社

经 销：新华书店

开 本：787×1092 毫米 16 开 印张：22.5

印 刷：北京宏伟双华印刷有限公司

版 次：2010 年 4 月第 1 版 2010 年 4 月第 1 次印刷

印 数：1—3,000 册

书 号：ISBN 978-7-81096-345-9

定 价：48.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编：100031

发行部：(010) 66418248 66415711 (传真)

**谨以此书
敬献给
中华人民共和国
成立60周年**

前言

本书是为高等音乐艺术院校、艺术学院及高等师范院校中的音乐院系、艺术职业学院中的音乐专业本科、专科学生编写的当代音乐史教科书，同时亦可作为中国近现代、当代音乐史方向硕士生和博士生的专业教材或参考教材之用。

在开卷之初，有必要将本书撰写与教学的相关问题阐述如下。

一、本书的性质与任务

本书的性质既然是一本当代音乐史教科书，与其他在当代音乐史方面的个人学术著作既有共同点，也有相异处。两者都必须坚持史实第一性的治史原则，必须坚持实事求是、秉笔直书、不虚美、不掩过的史学精神——这便是它们的共同点。在这个总前提下，由于个人学术著作所承载的是学者独创性成果，因此不但允许而且提倡史学家对同一历史现象有不同的解读和个人创见；而历史教科书所承载的则是学界已有共识的知识性成果，因此并不主张史学家将过分个人化的结论写进历史教材，以免误导学生——这便是两者的相异处。

有鉴于此，本书努力遵循历史教科书的写作原则，尽可能对作为历史描述对象的音乐现象做客观公正的记叙。当然，历史教科书不是史料、史实的简单罗列，史家的历史评价和经验总结永远无法回避。对此作者采取的应对原则是：凡属学界已有共识的结论，则如实采纳之；凡学界对同一对象存有不同看法者，则采取诸说并存的方式处理；当学界对某个对象迄无一说时，则尽可能提供作者的一得之见，以备学界同行及各校师生参酌。

本书既名为《共和国音乐史》，顾名思义，它的任务是记叙 1949 年共和国成立至 2008 年我国音乐艺术各领域的发展历史，将 60 年来的各个历史阶段，我国音乐家在音乐创作、音乐表演、音乐理论与批评、高等音乐教育等各个主要专业领域的代表人物、代表作品及其主要成就和历史经验按照历史递进顺序忠实记录下来，并通过一定时段的教学，让学生对共和国 60 年的历史上我国专业音乐艺术所走过的光辉而曲折的历程及其来龙去脉有一个基本的了解，熟悉其中有较高成就或产生过重要影响的的作品、人物、事件和文献，并鼓励学生对书中关于正反两方面历史经验的诸多思考和结论持有各自的独立见解。

二、本书的学术背景与体例

在本书之前，国内学者已有多部当代音乐史方面的学术著作和教科书出版。在学术著

作中之影响较大者,有《当代中国音乐》^①、《中国现代音乐史纲》^②、《中国当代音乐》^③及《新中国音乐史》^④;另有一些“中国音乐通史”、“中国近现代音乐史”或“20世纪中国音乐”方面的著作或教材,在它们的结构中也有涉及当代音乐史的内容,其书目拟在本书之参考文献中详列。此外,60年来在各种报刊上发表的理论评论文章更是浩如烟海、不及备述,本书将择其要者,亦列于参考文献之中。

上述著作、教材或文章,为本书的写作提供了厚实的学术背景和重要参照,其中若干史料和结论亦被本书所采用,并在相应部位逐一指明其出处。

本书以笔者的《新中国音乐史》为底本,按照教科书的要求和体例,对之做了如下几个方面的增删和改写:

其一,考虑到本书的专业特点,为降低出版成本,减少学生的购书开支,本书的纸质文本特将底本中所有图片尽皆删去,留下一部分具有珍贵历史价值的图片,放到多媒体课件中去展示。同时,为配合音乐创作分析与评论,增加了数十条谱例。谱例附列的原则是,尽人皆知或读者容易找到的作品尽量不列或少列谱例;乐队作品的谱例多以钢琴缩谱的形式附列,或结合本体分析单列相关的声部;在一般情况下,声乐作品、独奏作品只列其声乐或独奏声部的谱例而不列其钢琴或乐队部分,作者对此有针对性分析者除外。

其二,为恪守音乐史教科书性质所决定的公正客观原则,本书对底本中若干个人观点和评价文字做了或删去、或修改、或淡化的处理;同时,全书也在文字表达方面进行了必要的精简和修改。

其三,为便于教学,按照教科书的体例和教学进度的要求,本书对底本的原有结构做了较大幅度的调整——除将原来的七编缩编为五编之外,鉴于底本出版于2002年,其记叙下限为2000年,为全面反映共和国成立60年来的音乐历史,本书又增写了第六编,以记叙2001—2008年以来我国音乐在各方面的最新进展,并在其中专门增列一章来反映台湾、香港、及澳门地区的音乐创作机音乐生活概况。

其四,本书仍以音乐创作及与音乐创作、音乐观念紧密相关的音乐思潮为主线,兼及音乐表演与音乐教育;但更突出专业音乐创作的中心地位,为此,增加了对于各类创作及作品的记叙,并针对所列的每一条谱例增写了篇幅不等的音乐本体分析文字;较大篇幅减少了纯学术研究及思潮批评在本书中的份量,为此,不但删去了某些章节,而且在篇章结构上分别情况做了或归并、或简化的处理。

其五,在每个教学单元的最后设立数量不等的思考题,以帮助学生了解并掌握其中的重要知识点。

三、本书的历史分期与结构

鉴于共和国音乐艺术发展的阶段性与其所处相应阶段之政治、社会条件密不可分,无

① 李焕之主编:《当代中国音乐》,当代中国出版社1997年北京出版。

② 汪毓和:《中国现代音乐史纲》,华文出版社1991年北京出版。

③ 梁茂春:《中国当代音乐》,北京广播学院出版社1993年10月第1版,1994年4月第二次印刷。

④ 居其宏:《新中国音乐史》,湖南美术出版社2002年长沙出版。

法仅以音乐风格变化（即所谓“风格分期法”）作为分期的依据；其实，在共和国 60 年的音乐史上，惟有 1978 年的改革开放才直接导致了真正意义上的音乐观念与风格之大变革，而推动这种变局出现的核心因素，恰恰在音乐之外，恰恰得力于政治社会因素的推动。

正是基于这一基本事实，本书依然沿袭底本中以音乐艺术之宏观语境的阶段性为其分期原则与结构原则（即所谓“政治分期法”）^①。

四、本书的教学要求与建议

应根据课程的不同性质来决定本书的教学要求和课时安排。

如果作为专业共同课“中国音乐通史”之当代部分教材，本书的教学总课时只有一学期共 36 课时（以每周 2 课时、一学期 18 周计算）。建议教师将音乐创作作为教学重点加以突出，本书关于其他领域的记叙则通过学生课外阅读的方式解决。

如果作为专业共同课及音乐学系本科专业必修课“中国近现代当代音乐史”或“20 世纪中国音乐史”之当代部分的教材，本书的教学总课时可有一学年共 72 课时。建议教师将音乐创作以及音乐创作紧密相关的音乐创作思潮及音乐批评作为教学重点，音乐学研究及音乐表演、音乐教育可以略讲。

如果作为“中国近现代当代音乐史”方向硕士生的教科书，本书的教学应分为两个阶段安排，总课时量应达到 108 课时——第一学年共 72 课时的教学要求与教学重点可参照音乐学系本科之专业必修课的教学计划处理，第三学期由导师根据每个硕士生学位论文选题进行有针对性的重点教学与指导。

此外，任课教师在本书提供的资料之外，还可根据当地情况和学生兴趣，适当增加其他新鲜资料或设立专题讨论，加强课堂中的教学互动。

古人说：“以史为鉴，可以知兴替”。作者衷心希望，通过本书的教学，不仅让学生掌握这门课程的重要知识点，而且也能从中体味到前辈们音乐创造的艰辛与欢乐，并为他们的光荣和劳绩感到骄傲，更要从极为丰富而深刻的正反历史经验中汲取养料，将自己锻造成一个历史意识、时代意识和创造意识兼具的优秀音乐家——这也是这门课程和这本教材的教学目的和要求。

居其宏

2009 年 3 月 28 日星期六于南京寓中

^① 笔者关于“风格分期法”与“政治分期法”的详细界说与见解，可参看居其宏、乔邦利：《改革开放与新时期音乐思潮》之“绪论”第 8—11 页，中央音乐学院出版社 2008 年 9 月北京出版。

目 录

前 言	(1)
第一编 共和国初期的音乐繁荣 (1949—1956)	(1)
第一章 音乐创作：为共和国放声歌唱	(2)
第一节 声乐作品创作	(3)
第二节 器乐创作	(9)
第三节 歌舞、舞蹈及舞剧音乐创作	(13)
第二章 音乐表演艺术：草创时期的初步繁荣	(14)
第一节 院团调整，创建剧场艺术	(14)
第二节 音乐表演艺术的初步繁荣	(15)
第三节 声乐艺术中的“土洋之争”	(19)
第三章 专业音乐教育：共和国音乐家的摇篮	(21)
第一节 中央音乐学院	(21)
第二节 上海音乐学院	(23)
第三节 其他音乐院校	(25)
第四章 传统音乐：新条件，新局面	(26)
第一节 新中国面对的传统音乐遗产	(26)
第二节 瞎子阿炳和他的《二泉映月》	(28)
第三节 “推陈出新”与戏曲改革	(30)
第五章 共和国乐坛第一次思潮大碰撞	(35)
第一节 贺绿汀《论音乐的创作与批评》及其主要论点	(35)
第二节 从学术讨论到政治批判	(37)
第三节 批判戛然而止，形势急转直下	(40)
第六章 “双百方针”和“全国音乐周”	(45)
第一节 “双百方针”的提出	(45)

第二节	“全国音乐周”：共和国音乐成就大检阅	(46)
第三节	毛泽东《同音乐工作者的谈话》	(47)
第二编	在曲折中前进 (1957—1966)	(50)
第一章	“反右”和大跃进中的音乐现实	(50)
第一节	“反右”狂潮和中国音乐家的命运	(51)
第二节	“大跃进”中的音乐创作与音乐生活	(52)
第三节	“反右”和大跃进时期的优秀作品	(52)
第二章	这一时期的音乐思潮与批评	(59)
第一节	汪立三与“冼星海交响乐的讨论”	(59)
第二节	“拔白旗”运动与钱仁康《黄自的生活、思想和创作》	(61)
第三节	关于“马思聪演出曲目讨论”	(63)
第四节	关于“德彪西的讨论”	(66)
第五节	关于“三化”讨论	(67)
第六节	李凌“资产阶级音乐思想”批判	(69)
第三章	三年困难时期的音乐创作	(74)
第一节	革命群众歌曲	(75)
第二节	大型器乐曲	(76)
第三节	中小型器乐曲	(80)
第四节	中小型声乐作品及大合唱	(82)
第五节	从《洪湖赤卫队》到《江姐》：中国歌剧史上的 第二次高潮	(84)
第四章	“两个批示”笼罩下的音乐界	(94)
第一节	“两个批示”与中国音乐界	(94)
第二节	在“两个批示”和“三化”鞭策下的音乐创作	(95)
第三节	戏曲改革的新成果	(99)
第四节	舞剧音乐创作的新生面	(104)
第三编	“文革”中的音乐现实 (1966—1976)	(109)
第一章	“文革”中的歌曲创作	(110)
第一节	“文革”早期歌曲	(110)
第二节	“文革”中后期的歌曲	(116)

第二章	“样板戏”及“四人帮”的理论建构	(120)
第一节	“革命样板戏”: 奇特的文化现象	(120)
第二节	疯狂向左: “文革”音乐理论与思潮	(130)
第三章	“文革”中的器乐创作	(138)
第一节	器乐创作中的“样板”	(138)
第二节	“文革”中的器乐改编曲	(142)
第三节	“文革”中的原创器乐曲	(144)
第四编	改革开放中的转型与阵痛 (1976—1992)	(146)
第一章	复苏时期: 起步于止步之处	(147)
第一节	音乐界的拨乱反正与思想解放	(147)
第二节	音乐艺术的全面复苏	(149)
第三节	音乐观念更新: 阵痛与转型	(154)
第二章	“新潮音乐”: 崛起的一群	(157)
第一节	无法无天的“新潮音乐”	(157)
第二节	少年老成: “回归传统”与“寻根热”	(159)
第三节	作为前卫文化的“新潮音乐”	(162)
第三章	流行音乐: 大潮汹涌挡不住	(167)
第一节	偷渡的盒带与“D 味歌曲”	(167)
第二节	“民选 15 首”与“官选 12 首”	(169)
第三节	八面来风, 共存共荣	(170)
第四节	作为都市娱乐文化的流行音乐	(172)
第四章	音乐创作: 高唱多元多样的主旋律	(174)
第一节	交响乐与室内乐: 多元格局的形成	(174)
第二节	民族器乐: 华夏神韵的多样表现	(177)
第三节	声乐作品: 雅俗共赏的创作主潮	(179)
第四节	歌剧音乐剧: 雅俗分流的现实态势	(182)
第五章	“回顾与反思”: 历史经验不能忘却	(188)
第一节	“回顾与反思”的缘起与背景	(188)
第二节	“回顾与反思”的主要论域及论点	(189)
第三节	对“回顾与反思”的回顾与反思	(192)

第六章 回流时期的音乐思潮与创作	(194)
第一节 回流时期的音乐思潮	(194)
第二节 回流时期的音乐创作	(202)
第五编 后新时期的音乐繁荣 (1992—2000)	(208)
第一章 “南巡讲话”之后的中国音乐界	(208)
第一节 新形势下思潮争鸣的新特点	(209)
第二节 市场经济与严肃音乐	(218)
第三节 市场经济与传统音乐	(222)
第四节 新形势与社会音乐生活	(224)
第二章 多元发展的音乐创作	(228)
第一节 交响音乐及室内乐	(228)
第二节 民族器乐	(234)
第三节 声乐作品	(236)
第四节 音乐戏剧作品	(239)
第三章 欣欣向荣的音乐表演艺术	(247)
第一节 独唱独奏艺术	(247)
第二节 指挥艺术	(250)
第三节 专业音乐表演团体	(251)
第四章 面向新世纪的音乐教育	(254)
第一节 教学改革与教育理念的大转变	(254)
第二节 专业音乐教育的大发展	(255)
第三节 高等师范音乐教育的大繁荣	(265)
第六编 新世纪的新景观与新挑战 (2001—2008)	(268)
第一章 新世纪音乐创作的灿烂景观	(268)
第一节 大型器乐曲	(269)
第二节 民族管弦乐曲	(272)
第三节 声乐作品	(273)
第四节 歌剧音乐剧	(274)
第五节 舞剧音乐创作	(287)
第二章 新世纪音乐创作思潮的激情碰撞	(289)

第一节	关于“谭卡之争”	(289)
第二节	关于“第五代作曲家”的论战	(292)
第三节	关于“新世纪中华乐派”的争鸣	(294)
第三章	新世纪音乐艺术面临的新挑战	(298)
第一节	音乐创作：在精品与名利之间抉择	(298)
第二节	音乐教育：在质量与效益之间彷徨	(300)
第三节	音乐遗产：在保护与发展之间彷徨	(304)
第四节	专业院团：在公益与商业之间寻路	(309)
第五节	理论批评：在打假与造假之间博弈	(316)
第四章	台湾、香港、澳门地区的音乐创作	(320)
第一节	台湾地区的音乐创作	(320)
第二节	香港地区的音乐创作	(327)
第三节	澳门地区的音乐生活与音乐创作	(334)
后 记		(337)
参考文献		(339)
全书谱例之编号、曲目与页码		(342)

第一编 共和国初期的音乐繁荣 (1949—1956)

1949年7月2日，当中国人民解放军解放全中国的进军步伐向全国各地胜利迈进的时候，解放区和国统区文艺界的一批著名代表人物已在全国四面八方云集北京，参加中华全国文学艺术工作者代表大会，共商新中国的文化建设大计。作为会议的重要成果之一，是中华全国文学艺术工作者联合会（以下简称“中国文联”）于7月19日宣告成立，以作为全国文艺界的统一的领导机构。会议闭幕后，7月23日，在中国文联全国委员会举行第一次会议的同时，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”）也宣告成立，吕骥当选为中国音协主席，马思聪、贺绿汀当选为副主席，并产生了42名委员（其中含新解放区或待解放区的8个名额）和13名常务委员。

这个会议的召开和中国音协的成立，标志着由于历史原因被迫长期分隔的解放区和国统区这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，实现了音乐界空前的大团结，从而为新中国音乐文化建设事业在新的历史条件下实现新的飞跃开辟了广阔的道路。

1949年9月25日晚，中国人民政治协商会议筹备会议期间，在北京中南海丰泽园，毛泽东、周恩来等中共最高领导人与参加新政协筹备会议的有关代表一起，共商新中国的国歌问题。在周恩来首议和毛泽东同意之下，经过充分讨论，决定将田汉作词、聂耳作曲的歌曲《义勇军进行曲》作为中华人民共和国国歌的提案交全体会议议决。9月27日，中国人民政治协商会议第一次会议庄严决议：在中华人民共和国国歌正式制定前，以《义勇军进行曲》为代国歌。

1949年10月1日下午3时正，北京天安门广场，一个具有伟大历史意义的庄严时刻终于来临——在雄壮的《义勇军进行曲》军乐声中，中华人民共和国宣告成立，鲜艳的五星红旗从此在古老的华夏大地和年轻的共和国国土上空迎风招展。勤劳勇敢的中华民族，从此结束百年来受侵略、受压迫的屈辱历史，推翻压在中国人民头上的三座大山，迎来了当家作主的和平民主新阶段。

新中国的音乐建设事业，是在相当艰难的现实条件下起步的。由于长期的封建统治、近百年来帝国主义的侵略以及国民党政府的腐败统治，连年战乱，经济文化落后，工业基础薄弱，文化设施凋敝，人民生活困苦不堪，华夏大地满目疮痍，文化艺术事业百废待兴。具有悠久传统和辉煌成果的民族民间音乐，在旧有的政治经济体制下普遍得不到应有的尊重，民间艺人毫无社会地位和经济地位，经常食不果腹、流离失所。无论是解放区还是国统区的大批专业音乐工作者，在抗战胜利后的短短几年间创作了大量的优秀作品，但终因

战时条件的动荡而使音乐创作的深度和广度受到一定限制；更何况，在新中国成立这一重大社会变革的面前，无论国统区音乐家还是解放区音乐家都有一个在新的社会条件和新的和平环境下如何学习新事物以适应时代的变化、如何提高自己以便使音乐艺术更好地为中国服务、为人民服务的问题。

由于建国初期的特殊环境，当时实际承担着新中国音乐文化建设事业领导责任的中国音协所面临的基本任务是，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群众歌曲、新歌剧等音乐体裁；另一方面，应当尽快适应时代条件的变化，在指导思想和音乐观念两方面迅速完成从战时体制到和平体制、从农村工作到城市工作的战略性转轨，研究新情况，解决新问题，团结全国广大音乐工作者，最大程度地调动他们的积极性和创造性，以尊重音乐艺术规律、繁荣音乐创作为中心，全面推动新中国各项音乐建设事业的协调发展，以满足人民群众日益增长的精神文化需求。

第一章 音乐创作：为新中国放声歌唱

从1949年10月到50年代初，由于国家独立，政治昌明，经济开始复苏并得到很大发展，新生的人民共和国蒸蒸日上，全国人民沉浸在当家作主的欢腾气氛中。受其鼓舞，广大音乐家迸发出“为新中国放声歌唱”的高涨热情。以充沛的创作激情与灵感，在歌曲、歌剧、管弦乐、室内乐、民族器乐等不同音乐门类里都创作出大批优秀作品，像贺绿汀、马思聪等著名作曲家正值壮年，解放后的作品更趋成熟；而一批才华横溢的青年作曲家也开始在中国乐坛崭露头角，从而使新中国成立最初几年的音乐创作呈现出一派生机勃勃、欣欣向荣的景象，形成了百余年来空前未有的音乐创作高潮。

这一时期音乐创作的总特点，可以概括为以下几个方面：

一是反映出当家作主的中国人民欢腾自豪、乐观奋进的时代情绪，作品洋溢着翻身解放的喜悦和主人翁的豪情。

二是体裁上以中小型的声乐作品和器乐曲为主，革命群众歌曲在社会音乐生活中占有主导地位；标题性成为器乐曲创作普遍追求的的美学原则。

三是在作曲技法方面，在借鉴欧洲古典派、浪漫派和民族乐派创作手法的基础上，自觉探索与民间旋律、民族调式结合的有机性，纵向结构上以主调音乐为主，讲究旋律的线性之美，和声简洁，产生不少既有浓郁民族风格、又有鲜明时代特色的优秀作品。

四是在旋律构造上，多以某种具有地域性的民间音乐为素材，或直接引用民间音调作为作品的旋律基础来加以改编和发展，情感抒发亲切动人，手法简洁朴素，较易为一般听众所喜爱。

五是歌颂性、战斗性和风俗性题材居多，所反映的生活画面不够广阔，一些作品对时

代情绪的概括和表现缺乏应有的深度；在处理民族调式、民间音调与欧洲功能和声的固有矛盾方面，多数作曲家尚未找到合适的途径和方法。

第一节 声乐作品创作

在古往今来的音乐艺术和音乐体裁中，声乐艺术和声乐作品一直占有极其重要的地位。

1. 群众歌曲创作

歌曲体裁，尤其是革命群众歌曲，因其结构短小，语义明确，音调豪迈雄壮，节奏铿锵有力，便于大众接受和群体传唱，无论在学堂乐歌时代还是在革命战争年代，都曾经发挥了团结人民、鼓舞人民的巨大作用。有鉴于此，建国以后，中国音协依然将群众歌曲的创作列为音乐创作的首位而加以大力提倡。

正是在这一总体形势之下，50年代初出现了大批歌颂新中国、歌颂共产党、歌颂人民领袖、歌颂新社会新生活、歌颂工农兵和火热的建设生活的优秀群众歌曲。据中央文化部和文联联合举办的“三年来（1949年10月—1952年10月）全国优秀群众歌曲评奖”活动的统计，在建国后的短短三年中，全国词曲作家发表的各类题材和风格的歌曲作品总数在10000首以上。在这次评奖中获得一、二、三等奖的作品就达114首之多，可见当时歌曲创作之盛。

在获得一等奖的9首作品中，进行曲风格的作品便有《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），共4首。其他风格的作品有《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，时乐濛曲），这些作品中，或抒情，或叙事，或歌颂，在音乐风格上有了多样化的发展。而其中的绝大多数作品，在获奖之前就已在全国城乡广泛传唱，深受广大人民群众喜爱。

《歌唱祖国》是一首进行曲风的颂歌，主副歌结构。歌词采用颂歌写法，平白如话而又不乏诗意，以江阳韵为韵脚，句式规整，音节响亮而和谐。旋律借鉴了西洋进行曲风格，并配有和声性的二部合唱，和声简洁而有效果：

谱例 1





副歌以弱起的属—主进行和主三和弦分解的旋律起句，音调充满昂扬和自豪的情感。主歌为强起，音调起先在中低音区盘桓，带有深情叙述的性质，与分节歌形式的副歌形成情绪对比；经过短暂的铺垫之后，音调在“英雄的人民”处转为昂扬激动，与主部再现时的豪迈情绪相衔接。

这首颂歌抒发了中国人民对新生的人民共和国无比自豪和无限热爱的情感，概括了中华民族期盼祖国繁荣昌盛的时代情绪，不但是建国初期我国群众歌曲创作的巅峰，而且其强大的艺术生命力超越了时空，至今仍是中国人民抒发爱国主义情愫的代表之作，经常在各种重大礼仪场合集体演唱。

《我是一个兵》是一首单二部曲式的队列歌曲。其五声性的音调具有强烈的民族风格，句式短小，语气坚决而肯定，词曲之间洋溢着人民子弟兵发自内心的豪情。《全世界人民心一条》和《中国人民志愿军战歌》也是用五声性旋律写成的，所不同的是前者是颂歌，全曲庄严崇高；后者是战歌，通篇豪迈坚定。它们的创作成功表明，中国作曲家在借鉴欧洲进行曲这种歌曲体裁时，在自觉追求旋律的民族风格与韵味方面，继承和发展了聂耳在《义勇军进行曲》中创造的成功经验，并且达到了较高的艺术水准。

在这一时期的歌曲创作中，贺绿汀的颂歌《人民领袖万万岁》（郭沫若编词）和马思聪的儿童歌曲《中国少年儿童队队歌》（郭沫若词），在当时都是影响很大、传唱很广的作品。

青年女作曲家瞿希贤以其成名作《全世界人民心一条》登上乐坛并在1951年第三届世界青年联欢节上获得音乐作品二等奖^①之后，又先后创作出《我们要和时间赛跑》（袁水拍词）、《在和平的大道上前进》（管桦词）等著名歌曲，成为50年代初期歌曲创作的杰出代

^① 据称，这是中国当代群众歌曲第一次在国际上获奖，参见梁茂春：《中国当代音乐》第3页，北京广播学院出版社1993年10月北京出版。

表，显示了出众的声乐创作才华。

2. 抒情歌曲创作

在抒情歌曲创作方面，50年代初期也取得了丰硕成果，其中较有代表性的作品有：《告诉我，来自祖国的风》（蔡庆生词，晨耕曲）、《我骑着马儿过草原》（马寒冰词，李巨川曲）、《解放军同志请你停一停》（权宽浮词，石夫曲）、《牧马之歌》（石夫词曲）、《叫我怎能不歌唱》（杨星火词，罗念一曲）以及唐诃作曲的《在村外小河旁》、梁浩明作曲的《远航归来》、张文纲作曲的《在祖国和平的大路上》等。这些作品，歌词大多能够以“小我”的独特视角和情感体验透见“大我”的心灵世界，善于营造出特定的抒情氛围；音调清新优美，抒情气质浓厚，声乐上有一定演唱难度，从各个侧面反映出中国人民在中国共产党领导下的新生活和新的精神面貌。

3. 民歌风歌曲的创作

这一时期歌曲创作的重大收获之一，是作曲家认真学习和充分挖掘汉族及各少数民族的民间音乐素材，在优秀传统民歌的音调基础上进行再创造，产生了许多新型的民歌风的新作品或“民歌改编曲”，其中流传甚广的作品有：《新疆好》（马寒冰词，刘炽编曲）、《远方的客人请你留下来》（范禹词，麦丁编曲）、《桂花开放幸福来》（崔永昌词，罗宗贤编曲）、《敖包相会》（海默词，通福编曲）、《高高的白杨树底下》（树影词，王洛宾编曲）、《藏胞歌唱解放军》（洛水词，孟贵彬编曲）、《闺女之歌》（崔静渊词，郑镇玉编曲）等。这些作品，通过对各地或各少数民族的民歌音调的深入吸收和创造性改编，给传统民歌以新的气质和新的生命，将民间音乐的神韵与当今的时代气息结合起来，较好地抒发了各族人民对幸福生活的赞美与向往之情。

4. 儿童歌曲创作

自聂耳以降，儿童歌曲一直是我国音乐家倾心耕耘的园地，数十年来如一日，坚持不懈，硕果累累。到了50年代初期，许多词曲作家在这块园地上辛勤耕耘，抛洒汗水，精心培植，收获颇丰。如李群的《快乐的节日》（管桦词）、张文纲的《我们快乐地歌唱》（沙鸥词）、朝鲜族作曲家郑律成的《我们多么幸福》（金帆词）、刘守义的《小鸽子》（冷岩词）、瞿希贤的《我们是春天的鲜花》（袁水拍词）、刘炽的《让我们荡起双桨》等，都是这一时期涌现出来的儿童歌曲创作的代表之作。这些作品的共同特色是，在词曲创作中充分考虑到儿童的特点和心态，从不同侧面和不同视角反映新时代新中国儿童的幸福生活和儿童心目中的多彩世界，旋律简单优美，朗朗上口，音域不宽，易唱易学，在艺术表现中充满童心，洋溢着童趣，没有成人化的描写或枯燥说教痕迹。例如《我们多么幸福》：

谱例 2

