

黎泽荣 主编

LIJINHUIERTONGGEWUYINYUEQUANJI

黎锦晖儿童歌舞音乐全集

上海辞书出版社



黎锦晖儿童歌舞音乐全集

LJINHUIERTONGGEWUYINYUEQUANJI

黎泽荣 主编

上海辞书出版社

编辑说明

- 一、本集所收歌舞表演曲及歌舞剧，均以近代出版的黎锦晖儿童歌舞音乐作品为底本加以整理，并根据《黎锦晖与黎派音乐》（孙继南著，上海音乐学院出版社2007年）附录“音乐作品总目”之先后排序，具体创作时间、版本来源附于各篇篇末。
- 二、本集所据原始书稿的音乐记谱方式，儿童歌舞剧除《小利达之死》附五线谱外，余皆为简谱；歌舞表演曲则均为五线谱、简谱并用。本集因篇幅所限，只录入简谱。
- 三、鉴于原始出版物距今已有八九十年之久，时代不同，记谱法及排版、印刷等都难免与当前有所差异，为了尊重原作又适应今人阅读，对原作中之用字及表述习惯，不做任何改动，仅在繁简字体转换及歌谱记录方面稍作调整与规范。

目 录

我和明月社(代序)	黎锦晖	1
-----------	-----	---

歌舞表演曲

三个小宝贝	3
可怜的秋香	7
因为你	12
好朋友来了	17
春深了	22
寒衣曲	28
好妹妹	33
小鹦哥	37
问问鸡	42
新年之乐	46
欢乐之歌	50
谁和我玩	53
努力	57
胜利	61
空中音乐	66
你的花儿	69
钟声	73
谢谢你们	79
吹泡泡	82
蝴蝶姑娘	85
小小的画眉鸟	90
墙里墙外	96
天上小姑娘	101



歌舞剧

麻雀与小孩	109
葡萄仙子	124
月明之夜	144
三蝴蝶	165
长恨歌	192
春天的快乐	202
七姊妹游花园	218
神仙妹妹	248
最后的胜利	274
小小画家	291
小羊救母	310
小利达之死	329
后 记	346



我和明月社（代序）

黎锦晖

前言

明月社的音乐活动，从1917年开始，但进入有组织的实验时期，是从1922年到1936年，为期15年。

我在北京，受了北京大学音乐研究会的“兼容并包”的影响，主张“中西合璧、雅俗同堂”；1921年到上海后，为了反对全盘欧化，提倡大众文艺，主张中国音乐应以民族音乐为主流，民族音乐应以民间音乐为重点。我的创作和明月社的活动，都是照这个主张进行的。

由于社中一切文献资料，汇存湘潭住宅，全部毁于战火，年深日久，往事如烟，回忆难得周全。为了务求翔实，在记出各阶段的梗概之后，又经过各方面热情帮助，调查例证，供给材料，才能完成初稿，把关于明月社的计划、创作、排练、演出以及挫折与困难、演变与斗争，都作了扼要的记述。至于各项活动的影响、是非曲直，当时和现在都有报刊登载着批判和指教，并有公正史家定论，足供参考。

一、萌芽期（1917—1921）

（一）我早期的音乐生活

明月社的音乐活动，与我的创作分不开，而我的作品，又与我从童年开始的音乐生活分不开。

我童年玩弄过古琴和吹弹拉打等乐器，也哼过昆曲、湘剧，练过汉剧、花鼓戏，有的没有入门，有的半途而废。七岁起每年祀孔二次，参加习乐乐舞；乡下做道场，被邀合奏“破地狱”的乐章；看花鼓戏时，也曾加入演出。读中学时有“乐歌”课，由“格致”（理化）教员兼任。我学过浅近的西洋音乐理论，也唱熟了许多用日本曲调填配汉文的歌曲，会弹“老八度”式的风琴。由于缺少底子功，到十八九岁时，演奏技巧滥而不精、华而不实，但唱歌能把真假嗓子联起来不露痕迹，颇受人称许。民国成立，整顿教育，湖南省教育会主办单级师范传习所，征选各县塾师集中训练，我被聘为乐歌教员。那些五六十岁的学生，欣赏着和他们孙儿年龄相仿的老师用奇特的嗓音唱出嘹亮的歌声，他们终于化不快为愉快。我在讲台上变成了“名角儿”，接受“学生爷爷”们捻着白胡子点头赞美。

1914年我在众议院秘书厅供职。袁世凯强行解散国会后，我从北京回到长沙，任职于宏文社（出版社）。先后在《湖南公报》和长沙《大公报》，用“甚么”一词为笔名，写了许多“莲花落”（湖南快书）、“渔鼓词”（可配乐唱歌），讥评时政旧俗，读者称快。暑假将满，省城重点学校——明德、修业（男校）、周南、广育（女校）四校，原来聘有两位浙江籍的音乐教员，不知何故，忽然一齐退回聘约，辞职不来了。经教育会介绍，争聘我为音乐教员。救人之急，难予推脱，我只好全部包下来。上学期的老师都是用江浙方音教学，



学生不易接受；我用长沙语音讲课，用读音（读书之音）教歌，学生感到语言亲切，兴趣较高。我把歌曲分为：修身、爱国、益智、畅怀四类，划分年级，配定教材，倒也忙而不乱。高小班教些古曲，如《满江红》（“金陵怀古”萨都拉词）、《阳关三叠》、《浪淘沙》等，还教过齐白石传授的小工调慢板《柳秋娘》。各年级学生都认为中国调比日本调好得多，要求多教有民族风格的歌曲。我只好选用一些短小的雅曲填配文言词句，试行供应。第二年暑假前夕，我用《四季相思》的曲调编配为《四季读书乐》，教给女生，挨了周南女校朱校长严词申斥。同时，由于在报上发表讥讽“丘八”扰民的唱词，开罪驻军，有人通风报信说是将要让我挨一顿痛打。那时的报馆编辑，号称“无冕帝王”，例如报上发表的时事鼓儿词，可以无所顾忌，只要不指名道姓，政府便不取缔，但是招惹了“老总”，那就会在小巷里“吃皮裤带”（被打），我曾经尝过一次。这时，我正在彷徨无计，国会恢复了，便打起背包奔赴北京。

在北京，每日上午九时向众议院秘书厅“画到”（签个名）后就下班，整天“任务”就算完成。充足的公余时间，使我能研习“国语”（白话文、普通话和注音字母），兼充中学教员。由于用方言教歌不易受欢迎，我在北京没有担任音乐课，只在中央女校教国文，怀幼中学教图画，孔德（Conte）学校教历史，并随时搜集教材准备编一部小学适用的白话文读本。晚上经常跟我大哥锦熙观摩京剧。我们听京戏如同上课，我一早抄好戏码，从“戏考”上查出“戏文”（剧本），作为“讲义”（课本），打头一出听到末一出，为的是了解、体会京剧的内容和形式以及演员的风格、韵味等等。如遇风雨之夕，便召唤巷中喊叫开放话匣子（即留声机）的进来，选听京剧与曲艺的名角唱片。这两年的音乐生活，就这样集中于“皮黄”，旁及鼓书。

（二）明月音乐会的成立

根据上述经过，截至1916年止，我在原籍湖南的音乐生活，有三点必须提一提：1. 由于喜爱音乐而接触音乐，没有任何目的，全是逢场作戏；2. 对于一切音乐，浅尝辄止，从不肯勤学苦练，以致基础浅薄，无一专长；3. 偏爱俗乐，喜唱民歌，每受亲友的揶揄、耻笑，甚或斥责。从1917年起，我接触各种音乐的机会更多了，逐渐感觉新文化运动应利用音乐为宣传工具，心想邀集知音朋友组成一个小型的音乐社，以“宣传乐艺、辅助新运”为目的。“凡事预则立”，自己必先作准备，于是进行观摩、阅读、抄谱、记谱，要求自己能结合乐理了解乐曲的结构，听懂不同的风调，哼出无法记录的韵味。由于畏难取巧，妄想先博后专，对于需要穷年累月才练得好的手上技能，暂不追求。我经常上天桥和城南游艺场，搜集一些民歌小曲，跟朋友们研讨，也没有人干涉我们的自由。但是，把所知的俗曲歌词摆出来，深感腐朽不合时代，或者猥亵不堪入耳，绝大多数必须重新填配，进行这项工作十分困难，摸索了四年以上，才找到一条出路——保留原有曲调，改变唱腔，或取作新曲主题，加以发展。

1918年新文化运动涌起高潮，鼓舞人们力图上进，我也参加了北京大学旁听生的队伍。当时“北京大学音乐研究会”（简称“北大音研”）在校长蔡元培“兼容并包”的主张之下，分为中乐、西乐两部，而中乐又划为古乐、雅乐、通乐三类，希望各展所长，互不侵犯。由于古乐又有流派不同，雅乐与通乐界限不清，虽说不上明争，但免不了暗斗，并且除京昆戏曲另有组织外，所有“下里巴人”的民歌和曲艺，都不许登大雅之堂。我当时被推为“潇湘乐组”组长，经常选奏湖南古曲如《满江红》，雅曲如《鹧鸪飞》，并制谱送北大《音乐杂志》发表，而俗曲不给登载。我选了许多民间乐曲，音调爽朗，感情丰富，要求采用，并由我们乐组



试奏，结果被少数会员反对，说是“俚俗不堪”。我们不服气，由我写些短文提出意见，并写了《国乐新论》，主张改进俗乐，重配唱词，又发表《旧调新歌》——只登载歌词，注明配用《小放牛》、《探亲家》等曲调。这事引起俄文专修馆两个湖南籍学生——李实、罗汉的注意，他们发现我就是长沙《大公报》的“甚么”先生，访谈甚洽。当时，有不肯露面的进步人士，为了把新文化运动的精神推广到广大群众中去，拟创办《平民周报》，正需要用各种说唱形式的民间文艺来传达新的事物和思想，于是李、罗二人便介绍我为主编，出版后，销路不错。因此，我联想到“新音乐运动”也需要“平民音乐”，由于这个联想，促成我探讨民间曲调的计划，当然也感到这是一条坎坷不平的途径，不组织团体是行不通的。

1920年秋，我住在距北大不远的“斗鸡坑”，院子大，屋子多，座上客常满，大多数是喜爱音乐的朋友。例如言菊朋，那时他才20岁，唱京戏、奏京胡都很好，希望我帮他钻研传统的音韵学。我劝他别走这条弯路，捷径是学注音字母，短期就能把字音咬准，声调也可运用自如。为了互助，他介绍曲艺艺人，几乎每天都到我家吟唱。中秋夜，大家谈到以前认为是粗糙的、单调的、原始的民间乐艺，其实是民族音乐的宝藏。其中有一部分精彩的东西，经过民间艺人长期钻研，具有高度的技巧、丰富的感情，浅尝决难熟练，真要练得十分出色，也需八九年甚至二十年的工夫。加以记谱很难，必须面授，由于我们业余时间不多，仅能摸索一点轮廓，可是，即使摹仿到一点皮毛，一经演奏，也很动人。因此，我们决意成立一个团体，在“兼容并包”之内，特别重视“民间音乐”。我说：“我们高举平民音乐的旗帜，犹如皓月当空，千里共婵娟，人人能欣赏，就叫‘明月音乐会’吧！”经过讨论，全体赞成。

1919年至1920年，革命新潮澎湃，青年日夜奔忙，音乐活动无多，会友不常私聚。两年之间，我利用业余时间编了两种乐曲集，一为《平民音乐新编》，以器乐曲为主，一为《民间采风录》，以声乐曲为主。每种按地方分编若干册，附有说明。另外写了几篇漫谈，对西乐、中国古乐和雅乐提出了标新立异的意见。住宅文献被毁后，仅存早被朋友借去的器乐集《梅县曲谱》一册。

三年之后，这明月音乐会，终于得到可以凭借的一种力量，在1922年奠基于上海。15年内，关于选材、记谱、配器、排练、编辑、出版，以及参加公开的器乐表演、歌舞伴奏、唱片收音、电台广播和影片录音等工作，都少不了会员的辛勤和协作，也都是用这个团体名义负责。实际上，它始终没有订过会章，没有挂过招牌，也没有印过会员名单。谁有一技之长，自愿参加，就算是会员，经过勤排勤练，就可参加工作，久而久之逐渐成为专业。

在明月社的历程中，由于各个阶段必须适应环境，社的名称不尽一样，如：“语专附小歌舞部”、“中华歌舞专修学校”、“中华歌舞团”、“明月歌舞团”、“联华歌舞班”、“明月歌舞剧社”、“明月歌剧社”等七种称谓，名异实同，而与社休戚相关的明月音乐会，对内服务，对外负责，它的名称始终如一。一切关系，下文分述。

二、初期（1922—1926）

（一）音乐活动渗入业务

1920年1月，旧教育部训令全国各国民学校将初级小学国文改为语体文，并规定“首宜教授注音字母，正其发音”。开办国语讲习班，由各地选送学员。上海中华书局总经理陆费伯鸿，为了跟商务印书馆竞争，



拟抢先印行语体文课本，曾于1919年到北京访我大哥黎锦熙，恰巧我最后一次修订的稿子完成，被介绍给他，他带回上海印刷，定名为《新教材教科书国语课本》，呈部审定，出版发行，大肆宣传。他来信与我商量，因我曾在长沙开罪官绅，又在北京招恼学究，如课本版权页上印出黎锦晖参加编著，恐怕妨碍书的销路，经我改用“黎均荃”（我名锦晖，字均荃）。在商酌稿酬时，我表示由书局规定，决不计较。陆费伯鸿感到我这样重视事业、轻视名利，愿结为朋友。正值书局迎接新文化运动将大事革新，陆费特于1920年冬亲来北京，邀我去当编辑。我慨然接受聘请。于是1921年春打起背包，奔赴上海，白天在哈同路（铜仁路）编辑所教科书部编写另一部《新教育教科书国语课本》。由于教育界有人主张第一学年开首不教注音字母，又编另一种。这些教科书销路大畅，据陆费伯鸿说：“书局的经济好转，此书大有功劳。”

这年11月教育部“国语读音统一会”在上海举办“国语专修学校”，派江仁伦为校长，经费由中华书局负担。陆费伯鸿派我去当半天的教务主任，兼任教员。招收了专修科、讲习科各一班。我建议置备了书刊、乐器，搞起课外活动，吸引书局总厂和总店同事，凡爱好音乐的，来者不拒，又恢复了明月音乐会，不久又成立“中华书局同人进德会”，职工开始有了福利和文娱的享受。

1922年1月，“语专”校长江仁伦由教育部调走，委我继任。我为了实验新编的课本和新的教学法，决定在语专设立附属小学。开学之前，用“语专”名义组织了3个国语宣传队。我带女儿明晖（十二岁）率领第一队先到宝山、松江等县，再到苏州、无锡、镇江、南京和芜湖等地，宣传小学改用国语的好处。宣传队在演讲前，由明晖用国语音调唱白话文歌曲，我用小提琴（那时是稀有的乐器）伴奏。演讲和问答结束后，表演“琴语”——观众随意写一句白话文，由我在后座拉出并不难听的曲调，明晖听了琴音就在讲台黑板上写出注音字母，用“词类连书”结合起来，随即译出汉文，与观众所写相同，大家惊异，要求再演。由宝山起辗转相传，以致其余各地城郊小学教师们，带着听唱歌和看魔术的兴致参加听讲，居然经常客满。

一年来，我的工作热情和成绩，获得陆费伯鸿的重视。他随时注意我的一切情况，认为我年青力壮，不怕辛劳，还可以多负责任，借此锻炼才能。我呢？自以为他是一个“正派”的人，即便是利用我，而我干的新文化事业不是也能利用他吗？因此，两人一碰头，便纵谈发展业务，而且说到做到。以下各事，如白话课本、儿童文学丛书、儿童定期刊的编行；大规模暑期讲习班、新的小学教学法、学校使用拼音字、扩大课外文娱活动等的实验，都是新创的事。接着又新创了儿童音乐和歌舞。这些对于以后音乐活动的开展和演变，都有重要关系。

1. 添设国语文学部

陆费伯鸿把我从教科书部调任新创立的国语文学部部长。我介绍许多男女青年来当编辑，大家出主意、订计划，很快地就出版一批《儿童文学丛书》。1922年4月创办《小朋友》周刊，这周刊出到一千多期，当时销路为全国定期刊物的冠军，好几百期连载着我编写的《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》、《月明之夜》、《小小画家》、《最后的胜利》等12部儿童歌舞剧本，适应了全国不少的中小学师生的需要。同时出版幼儿适用的《小弟弟》、《小妹妹》两种旬刊和常识画册，征集了好几万首儿歌，编印了《歌谣》八册。不久又编行《国语月刊》。第二年我们全体18人发起“一日一书运动”，一年内果然出了三百六十一本书。陆费伯鸿大为赞赏，宣布国语文学部全体放假十天，由书局招待往杭州游览。这事鼓舞了编辑所同人的工作情绪，但也招致了编辑所中“醒狮派”（即后来反动的青年党）一些人的妒忌，暗地里造谣捣乱。



2. 举行大规模的暑期讲习班

我在北京时多次接受山东、河南等省教育机关邀请为暑期讲习班国语讲师，到上海后也参加过杭州、南通、萧山的白马湖等地的讲授任务，得了一些经验。1922年起，“语专”每年都举办暑期讲习科，对象是校长和国语教员，广聘国语界名人为讲师，借用附近规模较大的万竹学校校舍，能容纳国内和海外侨胞千以上的学员。这又是陆费伯鸿联络宣传的大好机会。我结交不少的教育工作者，因而征集了许多地方的民歌，也介绍了大量的民族乐曲和新创的儿童音乐，为后来歌舞流行创造了条件。

3. 实验新教育法，扩大课外音乐活动

为了在“语专附小”实验新教育法，我特地往北京延聘孔德学校熟悉启发式教育方法的王淑周来沪担任附小主任。各年级都兼用注音字母制成的新文字课本，勉励儿童在校互相只讲普通话，不久，“语言统一、言文一致”的能效大为显著。由拼音字过渡到汉字也事半功倍。因此，学生有充分时间进行课外活动，如朗读剧本、笔记故事、通信回答等，言与文都能活学活用。尤其是文艺表演，有讲童话和故事、朗读短篇小说、演出两三分钟的微型话剧，以及乐歌、魔术、科学游戏、简易杂技等，星期三开“同乐会”互相评比，星期六开“恳亲会”联络家庭，有时举行规模较大的“纪念会”，邀约校外人士观赏。由于学生多半为清苦市民的子女，粗野不娇，调皮而勇敢，家庭很少清规戒律，教导得法，进步很快，特别爱好课外活动，加上教师与“语专”学员的合作，兴趣很高。这样，学校把教学、锻炼、修养和文娱活动糅合在一起，师生下课后，都不愿离校。后来许多人练熟风琴单音演奏技巧，可以分组练歌练舞，到了连排和彩排时，又有明月音乐会的管弦乐参加伴奏，渐为本市学校、社团邀请表演。我们以“爱美”（业余）名义参加，不受报酬。好在“语专”每年有结余，集体活动的支出不成问题。

从上述事例来看，自1922年起，我的主要工作，虽然是初等教育改革、国语宣传及儿童文艺创作等运动，但业余音乐活动像一条红线贯穿着，有意识地开始渗入一切业务。有了经济基础和社会力量，参加音乐活动的人日益增多，影响也日益扩大。

（二）关于器乐曲的新花样

有一点很重要。我来上海工作，主要是搞“国语文学”，音乐只是业余活动的一部分。明月音乐会专搞“平民音乐”的初志，根本走不通，会友都熟悉江浙小调，一听乐曲便联想到那内容糟透了歌词，演奏它有失身份。我坚决认为中国歌应配中国调，应该用民众喜爱而且能结合现代口语的俗乐形式作曲，舍此别无他途。我试把北京、湖南等地的小调加工为器乐曲，或配上新的歌词，会友都没有听过原有的歌词，毫无忌讳，相当满意，居然畅行无阻。我同时发现“国语”词汇的音节轻重和四声升降，可以用乐律表现，引起利用歌曲协助教学“国语”的企图，于是音乐暂时成了宣传“语言统一、言文一致”的一种工具。客观的形势逼着我的歌曲创作趋向民族化与民间化。过去搞“平民音乐”是出自个人爱好，这时写白话歌曲是形势逼人。但是这时期的下半段，社会关系扩大，需要增多，乐坛见解不同，争论加剧，我的业务势必以音乐创作为重点。一方面要努力进修，一方面要加强实验，更重要的是确定方针——实现民族化、民间化的要求，便由爱好变成意愿。

关于器乐的新花样，大都是吸收农民锣鼓亭子（乐队）和民间艺人奏乐的方法加工编成乐谱，标新立



异,不合古法。

1. 有一种叫“珠联璧合式”,例如把新创作的和现成的曲子组合起来,取名《湘江浪》,描写从溪流、瀑布汇成小河,经高峡、险滩汇成大河,集众流成大江,波涛滚滚泻入洞庭,后来把它作为明月社公演的前奏曲。起初公开演奏时,排练不熟,将要结束前,有人看错谱,乱成一团糟,我身边有一面用脚踩的大鼓,马上一面踩,一面把钢琴改奏大家最熟练的快板曲,全体跟上,奔放流畅,突然终结,整齐干脆,掌声大起。次日报上盛赞明月音乐会合奏的“对谱音乐”有高度的技巧,我们看了报,个个脸红。这件事成为日后排练的“警钟”。

2. 还有一种叫“众星捧月式”,用一种小喷呐奏主调,用花鼓、胡琴包腔,用钢琴代表锣鼓,曲名《曲带子》(出台子)。有一次排练时,朋友带一位女钢琴家来参观,乐曲起始,我紧捏右手食指与拇指使劲在高音部一个琴键上戳出连珠式的板鼓声,这种指法,自有钢琴以来史无前例,她登时忍不住纵声大笑,直笑得眼泪汪汪,逃出教室。但当时我想,这也不妨认为是一种新的创造。比方乐谱上有一种倒三角(▼)顿音符号,和简谱上圆点(•)高音符号容易相混,我把实心三角改为空心三角(▽),相沿成习,至今还在使用。

3. 又有一种叫“锦上添花式”,我把江南丝竹曲《三六》(一名《梅花三弄》)配合《花三六》和《花花三六》,予以调整,加工合奏,用中西乐器轮流交换主奏和协奏,别有风味。这种“中西合璧”,不是齐奏到底,而是灵活运用,抑扬有致。那时“山中无老虎,猴子称霸王”,我竟敢于站在台前用胡琴弓方式拉小提琴,真是胆大包天。同时,有人反对粤乐能手吕文成用小提琴拉广东调,我抱不平,主张西洋所有乐器,都应该为“国乐”服务,过去容纳外来的胡琴,羌笛就是先例,引起颇为热闹的争执。

4. 至于乐器伴奏歌声方面,也有新的尝试,为“红花绿叶式”,好像现在的评弹音乐,用拨弦乐器调节节奏,伴唱腔,加入弓弦乐器和笛子的装饰乐句烘托感情与气氛。

5. 又有“自由式”,独唱者纵情表现,不受节奏的约束,钢琴伴奏随时编些“自来调”夹在歌腔中以资衬托。

6. 还有“独立式”,歌唱接近朗诵,伴奏乐曲按歌词意境独立发挥,不是伴歌声,而是伴歌意。

以上这些方法,关键在于熟能生巧,可惜当时灌音练得不熟,唱片中留下的很少。我们这样打破常规,适应了群众好奇喜新的心理,也丰富了民乐演奏和作曲配器的方法。

(三) 儿童歌曲的革新运动

儿童歌曲的革新运动,一直没有被人重视。其实它的成长和发展,能为乐坛开辟一条新路,这也是从实际工作中发掘出来的。我到上海时,曾用扬州小调配些反封建和反迷信的大众歌曲,如:“文明结婚”、“瞎子瞎算命”等,只因我没有接近大众,这种说教式的东西,谁也不爱唱。在语专附小深入儿童生活后,试将外地民歌小曲,删繁就简,省略花腔,或将主题加工融化,编成新作,然后配成儿童歌曲。不料这种赋有独特风格的新歌,不仅儿童喜爱,成人也乐于欣赏。同时由于当时的教育部审定的“儿童唱歌教材”,儿童不爱唱,教员多从儿童刊物上选用补充教材。除庆祝、纪念、欢迎以及行进、游戏等齐唱外,独唱和对唱大都是近乎曲艺形式的“表演唱”,儿童喜欢这种生动活泼的唱法,并要求更上一层楼,促使我进一步发展,编成多种类型的“歌舞表演曲”。现从出过单行本的二十八种之中,举出有代表性的五曲为例,略述创作、表



演经过和后来的影响。

1. 配合舞蹈化动作的表演唱。如《寒衣曲》第一场，母亲边唱边做寒衣；第二场，游子收到母亲的信和包裹，边想边唱。乐曲模仿古琴曲，本来要求幽静，由于歌词有黯然神伤的别离情调，致使学生也有所感染。

2. 表情对唱，配以生活化的舞姿。如《好朋友来了》，三个小朋友陆续敲门进来，用对唱对舞表示朋友相见时的礼节和欢乐情绪。由于歌词完全是常用的口语，作曲时想起了京韵大鼓，就吸取了一丁点儿，低年级学生可很爱唱，在学校、公园、胡同……凑成四个人就表演起来。这一类的歌曲颇合儿童心理，它不光是舞台节目，已经化成随时随地的生活游艺了。

3. 对唱配合双人舞，把较长的过门作为舞曲。如《蝴蝶姑娘》，姑娘先问蝴蝶，边问边跳，蝴蝶也跳；蝴蝶答复姑娘，边答边跳，姑娘也跳；后段副歌，齐唱齐跳。我根据京剧《小放牛》的形象，写出词和曲，但音乐语言完全和《小放牛》不同，发扬奔放，唱起来带劲，唱时美化手势，舞时不唱，虽满台飞舞，也不会太累。这一类的歌舞表演，演员爱演，观众爱看，因为它的构成类似北方的“二人转”，湖南的“杂戏”，江南的“文戏”……只要内容健康，形式值得保留。

4. 编队歌舞，有领唱、齐唱，队列不断地变化。如《吹泡泡》，一人领唱领舞，多人列队齐唱齐舞，按照音乐的段落变化队形。歌词内容借吹肥皂泡的游戏，引出人类利用自然现象的动态，借以抒发儿童愉快的心情。乐曲是吸收西洋歌曲的音乐语汇，结合民族传统曲式创作的。制成唱片后，由于节奏明显、匀整，不少学校用作早操音乐。这一类的集体歌舞，不拘人数，不限场地，也可利用花束、花球、响鞭、铃鼓……增强气势。后来由联华摄成四部彩色有声短片。

5. 用歌队配合舞剧的表演曲。特点是使唱的人专顾唱，尽力发挥声乐的技巧；舞的人注意力集中，不会因兼顾歌唱而分散力量。如《可怜的秋香》，用十分明白浅易的歌词，表达孤女秋香，早晚都在放羊，得不到人生的安慰，终身消磨在草地；衬以富家女儿——金姐和银姐，样样都有。表演把幼年、青少年、老年三个阶段，分三场用舞剧形式演出，强调富人鄙视穷人，以激起观众对秋香的同情，对当时社会不满。舞台一角有小型歌队，前段独唱，后段齐唱，歌唱的感情也分为厌恶、愤恨、哀伤三个阶段发生变化，形象与声音结合，颇具感染力。这曲子是抒情的民歌。有人评为：“曲调亲切动人，旋律自如，曲式灵活自然，易学易教，故能流行全国。”但是，它有一个特征，慢唱能悲，快唱能乐，柔唱轻快，刚唱昂扬。后来有人把它填配上革命或爱国歌，照进行曲一样地唱，还有游艺场配成滑稽歌，职业化的管乐队用于庆吊场合。也引起国内外音乐家替它配过好几种钢琴曲。一直到1945年，还有一个外籍作曲家把它吸收为一部大型的纪录片《中国之抗战》的音乐主题。这种类型的表演方式，当年还发展成《长恨歌》歌舞剧。追本溯源，还是受了皮影戏、木偶戏和相声等表演方式的启发。后来偶然看了日本戏和暹罗戏，才知道海外已有这样传统的表演方式。

（四）儿童歌舞剧的创作与实验

当年，我自以为儿童歌舞剧的内容旨趣，以表现好人好事为主，有利于当时的新教育运动。它不用对白，从头唱到底，配合舞蹈、音乐，不冷场。每周教一支歌，每学期排一部戏，老师和学生都不必忙，并且演



员全凭本领,主角由众公推,观众都是内行,乐曲歌词全懂。依据当时习惯,每一套节目必有一出压台戏,儿童歌舞剧恰恰能适应这个需要。因此,当年语专附小歌舞部靠它充实文娱。后来明月社靠它进行公演,我的创作活动也靠它抓住了重心。

儿童歌舞剧是一种新的创作,对儿童音乐教育起过一点儿作用,对我们重视民族和民间音乐的主张也发生过一点影响。由于我国儿童剧没有传统可供借鉴,只能根据作品,约为四类:(1)直进式。以故事为基础,直进发展,以歌舞紧密扣合,烘托剧情。剧为主,歌舞为宾,实际上近似轻歌剧;(2)递展式。以歌舞为重点,递进开展,戏剧动作大都舞蹈化。歌舞为主,剧为宾,这是纯粹的歌舞剧;(3)回旋式。剧中人物随着剧情的变化,重复着上场下场;(4)并驱式。用合唱来阐明乐舞,用舞剧来发挥乐歌。

由于明月社初期发展的重心在于创作,而创作的重心在于歌舞剧,有必要交待清楚。本期写成六剧,形式不尽相同,兹将前五剧略述梗概,而把第六剧的创作要点,稍加详述于下:

1. 《葡萄仙子》

在1922年写成这出递展式的歌舞剧,这算是第一部儿童剧。本剧的主题思想是保护劳动果实。主角葡萄仙子是葡萄本身和园丁结合起来的象征。还有象征自然界的五位仙人——雪花、春风、雨点、太阳、露珠,它们由冬经春、夏到秋,促使葡萄发芽、长叶、开花,至果实成熟。又有五个动物——喜鹊、甲虫、山羊、兔子和白头翁,听从仙子的劝告,一同保葡萄。表演递展推进,歌腔随时变化。其中有相同的曲调作不同的方式演唱,使五个仙人出场的气氛不同,也有不同的曲调、突出不同的趣味,使五个动物的个性也能突出。音乐不停,适当配舞,重视表情,与一般的歌舞表演,有了显著的差别。

2. 《月明之夜》

舞剧《葡萄仙子》发行单行本后,只适合中高年级学生表演,有些儿童总演不着戏。所以在构思这剧本时,特意配上八个低年级的孩子可以扮演的角色,满足他们的要求。虽然也借用神仙,但不是歌颂,而是说明神仙是没有快乐的,当了神仙不如做人好。本剧把中国古代的嫦娥和臆造出来的外国快乐之神凑在一起搬上舞台。

这个剧经《小朋友》周刊陆续刊出,剧中除两个角色需中高年级儿童扮演外,其余八个小孩,唱出幼儿的歌曲,适合低年级学生来演,他们有戏可做,都大为高兴。

3. 《三蝴蝶》

《葡萄仙子》大受各校学生欢迎,我又编写了一出长歌舞剧《三蝴蝶》,这也是递展式的。此剧是应沪宁铁路局的俭德储蓄会的要求编写的。我被接到该会新屋脱产编写,历时一月。此剧由二妹黎锦皇导演,在俭德礼堂演了七天后,便在《小朋友》周刊发表,接着出了单行本。

这出戏的情节是根据国语读本的一篇课文描写三个蝴蝶在菊花丛中飞舞,天气渐渐变化,风云雨电陆续加剧,蝴蝶要求菊花保护,可是一朵不能容纳三只蝴蝶在一起,而三个蝴蝶不忍分离,乃与恶劣气候作顽强的斗争,结果太阳出来了,蝴蝶、菊花欢乐歌舞。影射在困难环境中,要坚持奋斗到底。

艺术上的表现,因为戏剧情节的环境变更,使歌舞剧音乐的气氛和戏剧的感情有显著的波动。创作时,首先有歌词大意,然后再使词与曲互相配合,既非照词配曲,也非照曲填词,因此,音乐和语言的结合较前三个剧更加紧密、更接近口语。



4. 《春天的欢乐》

《三蝴蝶》演出后，中学生要求给他们也写些歌舞剧，于是又编写成《春天的快乐》。少年歌舞剧的意境和词曲自然要求比儿童歌舞剧复杂些。（1）歌词增强“诗意”，其实就是引用传统诗词的词藻和新诗中的新词汇。（2）音乐要求优美动听，故仍选用了部分现成曲牌，有意让歌唱者提高表现比较复杂的技巧。（3）舞蹈采用了一些成套的舞，注重优美的姿势和轻柔缓慢的动作。此外还要求好的舞台装饰和美丽的服装。《春天的快乐》的主题是：青年必须劳动才能得到快乐。剧中描写一个不爱劳动的少女——忧愁公主，经过桃、李、蜂、蝶、莺、燕和两个小朋友的启发，认识到不劳动的人，只有忧愁，没有快乐。故事简单，但结构上有些特点，幕前有一段朗诵，讲明剧旨。

5. 《七姊妹游花园》

这个歌舞剧同样是为初中的少女们表演的，所不同的它是回旋式的歌舞剧。主题是拔除偏见。写六个姊妹对花卉各有偏爱，唯独七妹普爱群花，于是“万花仙子”把“万花宝盒”送给了七妹。在歌词上摹仿传统形式诗句，有独唱、轮唱、齐唱、合唱。七个姊妹完全以美的姿势在舞台上活动，每次下场由“布花仙”跳一个完整的舞，一来使观众在听唱之余欣赏一次舞蹈，二来可让七个姊妹到后台更换服装。服装多式多样，像一个时装展览会，因之舞台设备要求，也比较华丽。本剧后来变成折子戏（演其中的一场），插到别的节目中填补空隙。

本期只写成六出歌舞剧，除以上五个外，下面再谈谈《麻雀与小孩》的创作经过。

6. 《麻雀与小孩》

剧情顺展，歌舞结合，近似小型歌剧，是直进式歌舞剧。这一出儿童剧的主题，是教育儿童养成善良而又诚实的道德品质。原是国语课本中的教材。一九二〇年暑假，我在开封一师讲习班讲“小学国语教学法”，为了证明唱歌可以帮助国语课的“正音练习”，曾用布娃娃演出这个故事的片段。由于学员要求写出剧本与乐谱来，我开始构思，觉得昆曲格律太严，京剧唱词定型化，不是词害乐，便是乐害词，而各路梆子，唱腔强烈，儿童难于胜任。末了凑合一种话剧带唱的本，试演失败，成为废品。到上海后，想起上述各剧种，除节奏有变化外，每一出戏的唱腔韵味，前后都差不多，不及湖南花鼓戏的唱腔，随着剧情的发展改换曲调，变化幅度大，风格不相同，常有新腔，毫不腻味。更重要的是京、昆、梆子等剧都需要看戏考（戏文），有些地方戏——包括湖南花鼓戏，音乐和歌词结合紧密，听唱等于听话，基本上用不着念白或对话，满可以从唱腔听懂戏文，体会剧情。因此，我决定选用一些现代曲调，填配歌词，使音乐与语言并重。创作程序是首先把情节分段，写出歌词大意，理出歌词结合剧情的境界与气氛，开始排定曲调的顺序，然后，按腔填配与音乐谐合的词句。

《麻雀与小孩》的结构为直进式，就是把同时、同地、同人物的一个故事直叙下去。前奏曲用F调小快板（二簧手法）奏《大开门》，爽朗流畅，表示这是喜剧（剧终前以本曲为舞曲，显示首尾呼应）。剧分五场，每场有不同的曲调，并标上小标题，每段标上曲牌名。第一场“教飞”——老麻雀教小麻雀飞。曲名《飞飞曲》，换C调（反二簧手法）唱奏，这是西欧儿歌调，简单明了，幼儿也听得懂。由于曲调平易，且歌且舞不大费劲。第二场“引诱”。老麻雀去打食，嘱咐小麻雀不要乱飞，小孩偶然看见小麻雀，便引诱她到家里去关起来。曲名《啾啾令》，换F调中板（二簧手法）唱奏，这是湖南民间歌曲，朴实亲切，表现老麻雀爱护女儿，



小孩偶然淘气和小麻雀因饿被诱的心情。第三场“悲伤”。老麻雀打食回来找不到女儿，由焦急而悲啼，曲名《长白山曲》，F调，是“北大音研”长白山组傅君的作品，曲趣适合剧情，并且趁机改换慢板，隔断前两场的愉快气氛，又便于带起下一场东北民歌的风调，使曲牌衔接，前后协调。第四场“忏悔”。小孩问明老麻雀的苦情，顿时觉悟自己做了不好的事，应即悔改，把小麻雀带来送还。这一场是剧的主题重心。曲名《苏武牧羊》，F调，稍慢，渐加快，曾有文人填配雅词，相传是东北古曲。音调昂扬，感情醇厚。但可惜音域稍宽，升高降低，童音感到困难，后来有人提议曲中的两个高音可降低四度唱，实验后始成定论。第五场“团圆”。剧中人物，互相倾诉，宽怀歌舞。曲牌用了京剧《探亲家》的《银绞丝》，明快欢乐，在高潮后，它撑得住戏剧快要结束时的气势，使观众情绪再度提高。唱完末了一句“月明、风静、草软、花香，大家跳舞吧！”紧接用F调奏小快板《大开门》曲，进行三人舞，舞完剧终。

这剧脱稿之后，在好几个小学中试排试演多次，有的有歌无舞，有的有舞无歌。1922年4月，《小朋友》周刊出版，本剧从第二期至第七期分六次发表在歌曲栏内，还没有定名为儿童歌舞剧。不久，语专附小成立，上海实验剧社也迁入语专，我们共同研讨创造表演儿童歌舞剧的方法，首先把“纯舞蹈”（以舞艺为主）、“歌舞表演”（歌舞互相结合）和“舞蹈化动作”（唱时的做工）分开。例如“飞飞曲”是歌舞，末场的三人舞是纯舞蹈，其余各曲，全都用舞蹈化的动作来协助歌中所有的形象、动态和思想、感情，借以烘托戏剧的气氛。总之，在不必要时，舞时不唱，唱时不舞。以后边演边改，逐渐完整，始成定稿，才出版单行本，流行了二十余年。解放后，在1956年全国第一届音乐周期间，响应领导号召，把它加工修改后，由北京中国儿童剧院演出，中央人民广播电台录音及各电台播送，改名《喜鹊与小孩》，由北京出版社出版，并由中国唱片厂灌片。这剧的政治性不强，不过是一种传统的儿童节目，仅供史料参考，常规演出，已无必要。

（五）上海实验剧社与杨九寰的促进作用

在歌舞形成“剧”的阶段，特别对儿童歌舞剧的导演工作曾获得“上海实验剧社”一些朋友的帮助、指导。它与明月音乐会也有较密切的联系。

北京实验剧社于“五四”运动后在北京成立。1921年该社王芳镇到沪约集交通大学旧同学中爱好戏剧的杨九寰、陶天杏、贾存鉴等发起组成“上海实验剧社”。参加的有徐维邦、顾梦鹤、严工上、严个凡、程步高等以及女社员原侠绮、张明德、毛剑佩、张宛清、刘静芳、黎明晖等五十余人。我因杨九寰之介绍，参加后被公推为社长，在“语专”设立办公室。社的组织除事务、剧务、编译三部外，嗣又增添儿童歌舞部。该社发展的成员，多为大学生，亦有在职的小学教员、美术家等。

这个剧社的宗旨是从实验中大力推动新剧——话剧，并赞助新兴儿童歌舞剧。他们大都懂英文，曾翻译欧美戏剧的理论和剧本，还在上海中央大会堂和新舞台公演，后至杭州演出。所演《幽兰女士》、《月下》等剧（译作），语专女教员张明德、原侠绮、黎明晖都在剧中担任重角，在话剧界中，始创女演员饰女角的新局面。1923年在杭州上演创作《良心》一剧，揭发了当时上海的“大滑头”黄楚九卖假药的黑幕。黄知道后即电浙江军阀夏超要求禁演，夏借口“剧社男女混杂，有伤风化”为名，不准续演。社员回到上海，曾在《时事新报》上出一特刊，阐明真相，以示抗议。

历次公演时启幕、幕间以及剧中穿插的音乐，都由明月音乐会伴奏。



我加入上海实验剧社，更和杨九寰接近了，当时他在闸北沪宁铁路局考工科工作，有一定西乐水平。附小初创歌舞剧，排练节目，他热心支持，指导并参与导演。他还是当时提倡普罗文学艺术的健将之一。我主编《小朋友》周刊，两人合用“梁季虎”（“梁季虎”，是由两人名字音节的声、韵母相拼而成）的笔名，写了不少儿童故事和童话，由他从外文报刊上照译原文，经我加工编写，使我有机会接触许多有关戏剧方面的知识，因此在计划编写《三蝴蝶》以及后来创作各种歌舞剧，在戏剧结构方面有了新的体会。上海实验剧社与杨九寰对儿童歌舞剧的实验，也起了促进、提高的作用。

从1923年起，儿童歌舞剧已在国内各省、市、县和海外华侨小学逐渐广泛地表演起来，我在各地传授国语，有的学校往往举行歌舞会，让我观摩提供意见，语专附小歌舞部也经常受邀到铁路工会、邮政工会、各校恳亲会或同乐会演出。《小朋友》周刊编辑部，收到大量读者来信询问有关演技问题，编辑部还指定一位编辑负责处理来信，并把相同的问题归类，油印回复。以《葡萄仙子》为例，1923年7月在《小朋友》第六十六期开始连载，后来印成单行本，销路特好，我手边仅存的一册，版权页上可以看出在三年半中出了二十二版。版税每年照定价抽取百分之十五，半年一结，收入大为可观。

三、中期（1927—1931）

（一）中华歌舞专门学校

1. 我国首创的歌舞专校粗具规模

1926年，中华书局发生工潮，参加工潮的有国语文学部王人路、潘汉年等几个青年编辑。编辑所的醒狮派余家菊、左舜生、陈启天等暗中挑拨，使局方董事们怀疑我也是个暗地鼓动工潮分子。我听见这消息，要求辞职。总经理陆费伯鸿不甘心舍弃我这个多产的编辑，更怕我被商务印书馆拉去，就改聘我为局外编辑。于次年底还在沧州饭店租长期房间让我工作。

那时，语专已为资本家把教科书生意打开了销路；《国语月刊》已成资本家可有可无的宣传品，停办语专势所必趋；《小朋友》周刊又有了熟练的编辑；其他丛书也用不着主编人。我就借此把语专的校务和结余的款项交代清楚，陆费伯鸿为了进一步拉拢我，说我以前写的六部歌舞剧和二十个歌舞曲，用的部是业余时间，局方没有付过稿费，决定从当年开始，按照定价百分之十五的版税付给我（该局最优的版税），这使我有了一点经济基础。

果不出陆费伯鸿所料，不久，商务印书馆的张元济、高梦旦、高凤池三位元老亲来找我参加工作，我答应考虑后用书面答复。首先考虑到中华、商务是劲敌，我与中华关系还很密切、与陆费伯鸿的私交还很深厚，“跳槽”有碍清高，其次是和商务的复古派、崇洋派长期竞争，不免有些尴尬，恐怕难与共事。更重要的是打算扩大歌舞艺术的业务，还认为搞歌舞寄人篱下，难图发展，一定要自力更生，把业余的活动专业化。记得我邀请田汉到上海艺术大学主持文科时，他曾说过：“艺术运动是应该由民间硬干起来，我们要靠自己的力量去实行自己的计划。”我当时抱的就是这种思想。我也曾访问亲友，征求意见。意见分为两种：（1）语专专修科毕业学员乐嗣炳，力主保留全国小学师生广泛的群众关系，主张亲自参加教课，继续写作儿童文艺；（2）刚从柏林大学回国的四弟锦纾（黎明又字季纯），则力主精编新剧，培养人才，组织演出，并计划出国巡



演。研讨结果,决定走第二条路,经过设计和联系,于是着手创办“中华歌舞专门学校”。

办校分三方面进行:规划方面,由杨九寰、黎明、王人路和我研讨,决定广征新的乐曲、歌曲、舞蹈、歌舞与歌剧作品,限期排练完成四至六套节目,以民族、民间风格为主。二年内训练有特长的演员二组约四十人,小型中西混合乐队二组约二十人,等待基础巩固之后,再行扩展。经费方面:开办费由陆费伯鸿估算。1922—1925年应付版税约三千元,置办学校一切设备,经常费由王绶之(金业商人)邀友成馥森、广裕华、张静儒等组成创办人委员会担任,临时费由柳菊生(纸商)补贴。王、柳两人都是黎明晖的寄父,自愿帮助。还有几个资本家,也表示可以周转。教职员方面:驻校五人,宣刚任教务主任,叶象吾(女)教声乐,彭家农教语文算术,孙杏叔教乐理、美术,袁大管事务杂工,只供膳宿,暂不支薪。筹备就绪,在1927年2月,中国第一所训练歌舞人才的学校——中华歌舞专门学校,在上海爱多亚路(现名延安东路)九六六号成立了。由我任校长。

2月12日报招生,招收专修科三班,资格是:身体健康,五官端正,高小文化程度,学过歌舞,十五至十八岁的男女青年。录取者由校方供给膳宿,二年毕业,每班定额四十名,3月10日开学。由于当时社会人士是瞧不起唱戏的,而歌舞演员也与“唱戏的”差不多,因此,报名的很少。来报考的青少年,对音乐技巧都还有一定的根底,他们多为各中小学校曾经演出过歌舞剧的学生,所以考生中百分之九十以上被录取了,总人数不满四十名,一部分年龄小的也编入了儿童班。开学后,据学生谈及报考思想情况:有的家长认为歌舞属于新文化运动的产物,有的认为是新兴的艺术,学好了很有前途,也有的看到黎明晖演歌舞很快地成了电影明星,名利双收,还有的觉得专修科不收任何费用,机会难得等等。也有个别家长由于女儿太多,家境贫寒而送来入校的,如其中有一位沈姓的家长,她有九个女儿,送来两个,坚决要求把最小的一个认作我的女儿,并改名黎小晖。她才十一岁,赋有特殊音乐才能,我欣然接受。

2. 新颖快速的教练

开学时,专修科分甲乙两班,甲班音乐根底较厚,乙班是儿童班,文化程度不齐,只好用复式教学。除驻校教员外,又请了严工上教发音、黎锦皇教唱歌、魏紫波(女)教舞蹈,还有时事概要、外语会话、戏剧常识、音乐理论等课,由黎明、杨九寰和我分任,都是至亲好友,义务兼课。魏紫波后来又带进郭敏智、徐志芬、欧笑风等十几个学生,设立了丙班,又请了一位外籍教师教授舞蹈,她介绍好几个走读学生。不久唐槐秋从巴黎回国,那时上海有了欢迎中国人进入的舞场,要求学交际舞的特别踊跃,于是开办了交际舞训练班,由唐槐秋主教,每星期一、三、五各学一小时,分初、中、高三班,每周学费两元,高级班论套收费,并规定高级生有助教义务。起先无法组织乐队,完全是放唱片,后来经过学习和模仿,也能以乐队伴奏了。

专修班每天早晚有基本练习,上下午的歌舞课目各占二节,文化课占一节,兹分述如次:

(1) 声乐方面:声乐除练音之外,仍保留语专附小经验,教材就是表演应用的词曲。每天三十分钟练声,务求坚实圆润,正音主要引用传统戏曲方法,但不采用拉长声母、韵母的机械方法,特别注重词儿声调(四声),使歌唱更接近口语化、更明显地表达情意,除必须刚劲的歌之外,忌讳硬邦邦的唱腔,采取民族音乐中的特点行腔,有许多装饰音,增强感染力,因此以恬静柔和、天真活泼为主。

(2) 器乐方面:主要是为了排练时有人伴奏,故每组先选出一人练习钢琴。学钢琴不用钢琴谱,只要学会简谱弹奏歌的唱腔,大大地减少学习时间。照外围规矩,钢琴的基本训练要九年,才能弹奏乐曲,那么



半年就要参加演奏的人，或者年把就要教唱歌的人，都将成问题。为了解决实际需要，才想出用右手弹曲子，左手照八度配音的办法，把九年时间缩短到九十天，就可以参加伴奏。我们打算表演钢琴独奏，也不打算弹奏外国歌，因此既不讲究姿势和指法，也不需写出钢琴谱，只要记熟简谱，十至十五岁的孩子，经过三个月的练习，事实证明：随便弹哪一首歌曲，第一遍就能弹得出，第二遍就能自弹自唱了。当时，这一方法受到西乐界权威的攻击，骂它是“左道旁门”、“粗制滥造”的“黎派钢琴教学法”。我不加计较，因为确能在短期内训练出实用人才，否则全部课程都将赶不上。每个节目编个小组，每个小组必有人伴奏，如明月社前后的社员黎小晖、章锦文、王人美、张静、白虹等都是学练三个月就可伴奏的。另一方面，学歌的人，随唱随练琴，渐能自我伴奏，还可纠正音不正、腔不圆、板不准的缺点。后来，发现对进修音乐的人，学习音乐理论，以及学五线谱和钢琴指法时并无妨碍，从使用中去提高，比单纯为了学习而学习的体会更容易进步。

西洋乐器中小提琴拉主要腔调时，极力保持民间色彩，当时吕文成就用小提琴拉广东音乐，有人认为有辱西洋音乐，而我们积极主张用小提琴拉小调和西皮、二簧，保住民间韵味。

下学期，“歌专”凑成十几个人的一个乐队，都是明月音乐会会员，大都有职业，自愿花车钱来校练乐。大家边练边商讨，在伴奏方面也有了简单的配乐总谱，中西乐器统一配合也初步有了新创造，比较从前从头到尾单调的齐奏，要适当得多，既不妨碍歌声，又能增强气氛，当时这种伴奏方式在民乐合奏乐队中还是少有的。舞曲伴奏也比以前动听。“歌专”的音乐伴奏要求极严，一定要按照我们共同决定的方法，在不同的歌舞中用不同的方法伴奏。有时乐师没有遵守约定，事后一定提出批评。有个拉胡琴的有几次拉板胡总是有意追求自我表现，经常批评无效，大家提出请他退出乐队，他好久没有参加伴奏。后来公推张遇羲做乐队检查干事，专管这事。

（3）舞蹈方面：包括一切表情，示意的舞台动作，我们分为：（a）艺术舞。如古典舞、现代舞、土风舞等，是属于纯技巧的舞蹈，这种舞在语专附小曾采用过，大都适合儿童，简单明了，轻而易举。“歌专”所用，以青少年适用的舞蹈为主，除由中外教员介绍天鹅舞、水手舞、西班牙舞等现成节目（附带原有舞蹈）外，又经杨九寰、我和黎明晖历次观摩外来舞团演出的各种舞技姿势与动作，加以肤浅的摹仿，编成好几套，西洋式的舞蹈，同时又选出伴舞用的民族风乐曲，请舞蹈教员编了些火光舞（即红绸舞）、金铃舞（少数民族舞）、宝刀舞（传统舞术）、浪里白条（传统戏曲中的水斗）等节目。至于舞蹈的基本训练，一部分还是根据“附小”时期所表演的，除有所提高外，并增加上面自编的以及新的舞蹈，如西洋各国的土风舞、巴比伦舞、艺术舞等等。教法是先把外国曲（民乐可演奏的）、民族传统的乐曲和创作的乐曲，或歌舞剧本乐曲（译成线谱），交给几位舞蹈教员，由他们编写出动作使成为成套的舞蹈，再试教试演。这样先有乐曲，再配舞蹈，动作与戏剧感情都能比较紧密地结合了。舞蹈按舞曲练习，而不是喊口令，学员能记住每一拍的动作，紧紧地扣和，舞起来自然非常整齐。那么单人、双人、群舞演一百次也是一样。第一年上学期，学生中有部分舞蹈功夫较深的如邹润清、郭敏智、章锦文、刘小我、黎明晖一直是校中舞蹈中坚，一学便会，到了晚上即成了助教。（b）形意舞，如歌表演、歌舞剧等演出时的“做工”，即表示形象和意识的舞台动作，这种动作又与话剧不同，它必须舞蹈化，才能结合剧情、音乐和动作而使之非常协调。在开始流行歌舞时，每不协调，光用艺术舞的基本动作来陪伴歌唱，歌同舞各不相干，不能算作歌舞或歌舞剧。经过三四年的摸索，到“歌专”时才开始注意这个原则，因此便努力改正。这时，每一个节目的戏剧性比儿童所表演的也有进