

音樂研究

一九五八年第一期





一九五八年 第一期

在偉大的革命宣言鼓舞下前進	趙 風 (2)
冼星海是我國傑出的社會主義現實主義音樂家	馬 可 (4)
和聲運用上的民族風格問題	江定仙 (33)
孔廟丁祭音樂的初步研究	楊蔭瀏 (54)
《太古遺音》考	查阜西 (70)
山歌、小調到戲曲唱腔的發展	武俊達 (78)
海南黎族樂“打叮咚”	何 芸 (107)
訪問民族音樂研究所 (楊蔭瀏譯)	[蘇聯]德魯斯金 (109)
《民族音樂研究論文集》(余懷客譯)	[蘇聯]帕森丘克 (110)
學術動態	(111)
編後記	(112)

在偉大的革命宣言鼓舞下前进

——为《音乐研究》創刊而寫

赵 風

“百花齐放，百家爭鳴”已經成为全国学术界、文化界、艺术界共同遵循的方針，全国的音乐工作者也从中获得極大的鼓舞和力量；从事音乐研究工作的和广大的音乐工作者，就都更为迫切地需要有一个專門發表音乐研究各項成果的刊物。而从全国反右派的斗争中看到，音乐领域中特别是音乐理論战线上，反党分子、右派分子們以反教条主义为掩护，进行着反对党的領導、反对党的文艺方針的卑劣勾当；全国音乐工作者正与之进行着轰轰烈烈的战斗，这就更需要我們能建立一个据点，来和这些“牛鬼蛇神”們进行更深入的斗争。因此，把《人民音乐》的一部分和中央音乐学院的不定期刊《音乐教学》、中央音乐学院民族音乐研究所的学报《民族音乐研究論文集》合并，出版《音乐研究》这个刊物。

偉大的十月社会主义革命四十周年紀念的前后，人造衛星的發射和十二个社会主义国家的共产党和工人党代表會議的宣言和六十四个共产党代表和工人党代表會議的和平宣言的發布，为全世界人民的美好未来指出了道路，更鼓舞了全世界人民为美好未来而斗争信心和力量。两个偉大的革命宣言是全世界人民正义斗争的武器，也是我們音乐工作者的宝贵的战斗武器。

正如宣言所指出的，“在目前条件下，主要的危險是修正主义，或者說右傾机会主义。”从我国音乐工作来看，苏共二十次代表大会后的一股修正主义的暗流一直發展到整風运动初期明目張胆地向党进攻，反党分子、右派分子們集中反对的正是我們坚决主張的，那就是党对音乐事業的領導和音乐艺术的党性原則。必須指出，我国音乐界的反右斗争虽已取得偉大的胜利，但对这些反动的音乐理論、思想的系統批判却做得还很不够。而这些反动音乐思想在一些音乐工作者中間还有着殘存的影响，不对这些反动音乐思想进行系統、深入的批判，是不能在許多具体理論問題上与之真正划清界限、擺脫影响的。树立馬

克思主义的音乐思想,批判反馬克思主义的音乐思想,全国音乐工作者应该为此贡献出自己的力量。《音乐研究》这个刊物,便是我們的障地。希望全国的音乐工作者,給以支持和指导。

誰都知道,馬克思主义者是坚决反对教条主义的。正如偉大的宣言所指出的,教条主义的特点之一是“用引經据典和死啃書本来代替对具体情况的研究,”其結果是使自己“脱离羣众”,因为羣众任何时候也不需要言之無物、枯燥乏味、脱离实际的秀才腔調。在反对音乐理論上的教条主义的同时,“音乐研究”首先願意努力克服教条主义的八股文風。

教条主义思想对音乐理論工作的危害和对整个音乐生活的不良影响,应是我們大力反对和努力克服的。公式化、八股習气、脱离实际……都来自教条主义。人民生活和斗争中生龙活虎、丰富多采、生气勃勃、活潑生动的东西,教条主义者会使之变成干巴巴、虛有其表、空洞無物、抽象晦澀的东西。这是使我們理論脱离实践,运动脱离羣众的根本原因。当然,这和反党分子、右派分子們以反教条主义之名而行反馬克思主义之实的卑劣行徑無任何相同之点,要克服教条主义的坏作風,不是像右派分子說的“馬克思主义多了”,而相反的是“馬克思主义少了”,只有努力学习馬克思主义才能糾正教条主义的缺点和作風。

我們要想在音乐理論战綫上深入地批判修正主义思想和有效地糾正教条主义作風,正如偉大的宣言所指示我們的:“资产階級影响的存在,是修正主义的国内根源。屈服于帝国主义的壓力,則是修正主义的国外根源。”如何摆脱资产階級的思想影响,如何瞻望人类的美好未来,也就是如何进行脱胎換骨的思想改造,正像偉大的宣言所說:“进行思想文化領域的社会主义革命,造成忠于工人階級、劳动人民和社会主义事業的强大的知識分子队伍”,这是我們所有音乐工作者的崇高目标,我們应以能够参加这个光荣的队伍为最高的荣誉。

这是一场艰苦的斗争,这也是一个艰苦的自我改造过程,音乐工作者,只有积极、勇敢地投入思想領域的社会主义革命的火热斗争中,才能克服自己的非無产階級的思想意識和思想作風,才能和一切反党、反社会主义的反动音乐思想展开生死的思想斗争。

《音乐研究》这个刊物在这么一个不平凡的时期誕生,我們希望在全国音乐工作者支持与指导下,把这个刊物投入到这个偉大的斗争的洪爐中,使之能对音乐領域中的社会主义思想革命,贡献出应尽的一份力量。

同志們,讓我們携手前进!

冼星海是我国傑出的社会 主义现实主义音乐家

馬 可

这篇东西是为纪念星海同志逝世十周年写出的。全文分四部分阐述：(一)音乐与现实的关系，(二)音乐的人民性，(三)音乐的民族风格，(四)音乐的表现技巧。第一部分曾经在《人民音乐》1955年11、12月号及1956年1月号上发表过，现在发表的是第二、三、四部分。时间已经过去两年了，两年来，我没有想到急于发表它。这一方面是因为觉得这篇东西的理论水平和技术水平都很低，作为对于这样一个重要作家的研究还很不不够；另一方面也是因为听到一些人对于研究星海、聶耳等的文章所提出的非难，这多少也增加一些顾虑，总希望有机会修改得更完善些。经过反右派斗争，使我们明白了过去非难我们这方面的工作的人，有一些是别有用心的人，他们想用“个人崇拜”、“庸俗社会学”等大帽子吓唬我们，企图使我们放弃理论工作的阵地、放弃星海和聶耳的传统。对于这些人，我们今天已经没有多大的兴趣来和他们谈艺术问题了。但也有一些同志是出于改进工作的好心，提出艺术上和学术上不同的见解，其中有些意见是可贵的。我很希望这些同志能够对这篇文章和对于新音乐传统的理论研究工作提出指正和争辩的意见，以利于我们澄清许多认识上的问题和改进许多实际工作。这就是我现在继续发表这篇东西的愿望。

——作者

二

现在我们来探讨一下冼星海创作的人民性问题。

我们怎样来理解音乐中的人民性这个概念呢？我们都知道，一切古典作家的作品是有着人民性和现实主义的传统的，那么，可不可以把我们现在所说的人民性与古典作品中的人民性分割开来呢？如果不，那么我们是不是只拿古典作家在这方面所达到的水平来要求今天的作家就够了呢？

首先，我们显然不能把我们今天所说的人民性与古典作品中的人民性分割开来。既然我们承认无产阶级是人类一切优秀的文化遗产合法的继承者，那么我们就应该把过去一切先进的文化与我们这个时代的优秀文化联系起来，把过去一切先进的文化思想看作是未来新社会意识形态的萌芽。特别是过去一些杰出的思想家和艺术家，他们的思想远超过他们的时代而与我们今天的意识形态是惊人的相近。例如格林卡的那句名言“创造音乐的是人民，我们音乐家不过是把它编成曲子而已。”常被我们大家乐于引用，并作为我们工作中的指南就是一个很好的说明。但是同时我们也是把过去这些文化遗产中优秀的

东西在我们今天最先进的思想基础上予以发展的，我们使它从属科学的社会主义的思想体系，我们把它作为我们社会上层建筑中的一个不可分割的部分，我们赋予了它更丰富、更完全的内容。

那么我们对于音乐中的人民性应该赋予它一个怎样的基本含义呢？

“我们对于艺术的人民性的理解，首先是建立在人民羣众在历史中的决定性作用这样一个马克思主义学說的基础上的。斯大林教导說：任何一个社会的历史——它首先就是劳动羣众的历史，‘劳动羣众是生产过程的主要力量，他们进行着为社会存在所必需的物质福利的生产。’艺术，也包括音乐，是在人民的生活中，人民的劳动和斗争中，他们的思考和期望中，取得自己的材料的；苏联音乐思想和主题、内容和形象，我们底作曲家的创作灵感，这些都首先就是由这一点所决定。艺术，也包括音乐在内，所負的使命就是为人民服务，帮助人民进行劳动创造。”①

这也就是我们理解音乐的人民性的思想基础，我们对于过去遗产中的一些先进思想——如前面所举格林卡的例——今天也要在这种基础上去发展它、丰富它的。

我们了解了这一点以后再回过头来看冼星海，我们发现他在对音乐的人民性的認識以及创作实践上有一个很生动的發展过程。

不久以前我们从过去上海国立音專的校刊(1929年)上发现了一篇冼星海写的短文，这是我们所知道的冼星海最早的一篇(文字)作品。在这篇题为《普遍的音乐》的短文中他认为“中国需求的不是貴族式或私人式的音乐，中国人所需求的是普遍的音乐”，因此学音乐的人不要首先考虑个人如何成名成家，因为“中国的现在实在难产生像贝多芬等的大天才。如其缺乏天才，不如多想方法，务使中国有天才产生之可能，才是学音乐人的責任。”也许他在当时还不能明确指出使中国不能产生大天才的真正原因在哪里，而只是提出学音乐的人要“吃普通人所不能吃的苦”，“要经过許多苦惱和失敗”，“实际用功，負起一个重責，救起不振的中国”……这样企圖用个人奋斗的方式使音乐普及，使国家富强，显然是他当时認識上不够的地方。但是認為音乐应该为大多数人所有，为大多数人服务，不应该为少数人服务，这种鮮明的民主思想在当时是很突出的。这說明了冼星海一开始就是以一個叛逆者的姿态来对待当时流行的“天才决定一切”，“中国只要出一个贝多芬就够了”……等等玄学家和貴族老爷式的各种“理論”的。

在巴黎经过六年生活的折磨和刻苦学习终于回国了，也许在初回国时还没有能够放棄“个人奋斗”的想法，甚至也曾幻想过当时的統治阶级能够支持他的抱負。但这一切都很快地在现实面前碰了壁。对于他，这位既没有权势撑腰，又没有显赫的門庭，也没有賺得什么洋博士头衔的漁夫的兒子，人們的态度是冷淡的。不消說堂堂学府絕不会聘他为教授，洋人的乐队也不願演奏他的作品，甚至在一个相当长的時間內找不到固定的職業，

① 《苏联音乐》1951年1月号社論《論苏联音乐中的人民性》。

过着清寒的生活。以后当他的歌曲在羣众中流传时,一些老闆找他来了,但他们都是想利用他的天才来赚钱的。冼星海说:“他们慢慢摆出老闆的面孔要强我作《新毛毛雨》之类。他当我不知道我的曲的价值。他以为一百五十元的月薪就可以把我全部的创作意志能力买下来了。但是我的良心不能使我这样做,所以不久我又辞掉了职务不干,我宁可挨穷,宁可分文不計地为社会服务。”^①

这个时候他不是沒有苦悶的,但照他自己的說法是“愉快的时候多”,这是因为他接触了羣众,从羣众中吸取了力量。他说:“我喜欢接近学生,尤其喜欢接近工人农民。我在工人的歌咏队里教唱,也到大場乡下去教唱,他们对我的作品表示欢迎。我从他们的喜里,尤其劳动的呼喊抗爭里吸收新的力量到我的作品里来。自然,我对他们的了解还不够,我的作品也还浅薄,不深入。可是比起在巴黎的作品充实得多。……而尤其觉得高兴的,是我的作品那时已找到了一条路,吸收被压迫人们的感情。对于如何用我的力量挽救祖国的危亡的問題,是有把握了。我感觉我的作品已前进了一步,它和实际斗争初步的联系起来了”。^②

由于接触了羣众,参加了斗争,因此他从前的那种“普遍的音乐”的思想有了进一步的发展。这时他抛棄了从前那种依靠个人奋斗的做法和希望利用統治阶级的力量的幻想,而在思想中开始醞釀如何建立“工农音乐”的問題。我們从他的日記中看到了他这种思想醞釀的过程,开始也許只是由于在和羣众接近中得到的一些启示和感触,后来漸漸明确起来而且当作自己創作上的一个方向性的問題来重視。但这牽涉到一些哲学思想上的問題不能得到彻底的解决。可是他在实际生活中对于這個問題是已經醞釀成熟了。所以到了延安以后,他就自然而然地、主动地学习科学的世界觀,而这果然是豁然开朗地解答了他还不够明确的問題。我們又从他的日記中看到 he 多次地与党的领导方面如康生同志等談“如何建立中国工农音乐”的問題。虽然他在日記中沒有記下具体内容,但从他以后的作品和論述中看来,許多理論的和实际的問題都在他这种如飢似渴的求知慾中得到解答了。其次,解放区的生活实际使他看到音乐与人民結合的生动場面。这也正是他一生从比較模糊到逐漸明确地追求着的理想。1939年劳动节他在参加了一次羣众紀念大会看到了羣众普遍地唱着歌曲的雄偉場面后,回来在日記中兴奋地写着:“我感到他們接受新歌的愉快。到会的总工会、妇女总会及手持着紅纓槍的老百姓,使我感到他們的确是代表民众的單位,在中国都市方面是看不到的。这全由中共中央严密的組織所致。”

我們根据冼星海当时的日記、著述和言論,觉得他在这个問題上的認識主要有以下几点:

(一)音乐是工农劳动羣众創造的,工农的呼声最有力量。

① 冼星海:《創作札記》。

② 冼星海:《我学习音乐的经过》。

(二)音乐应该为工农群众服务,应该成为民族解放和阶级解放的有力武器。应该成为工农进行自我教育的武器。

(三)只有工农群众掌握了音乐,中国才会有“普遍的音乐”,才能给伟大天才的产生准备充分的条件。

(四)音乐家应该主动地去学习工农,表现工农,帮助工农掌握音乐的知识和技能。

这就是冼星海在音乐的人民性上的思想基础,这也是他从反对音乐为少数人服务的“普遍的音乐”的思想开始到了接受共产主义思想以后所达到的认识高度。他在实际工作上就是按照他的这种认识去做的,一直到鞠躬尽瘁,死而后已。我们先了解这一点是很重要的,这样我们就会把冼星海的创作从追求一种崇高的理想,从逐渐从属于一个科学的思想体系这个角度来衡量,而不致走到烦琐的、错误的道路上去。比如过去就有人说冼星海写抗战歌曲是因为他没有别的本领,他到延安去是投机……等等。

冼星海作品中的人民性具体表现在以下两个方面:

第一,他作品中的主题、形象以及所使用的音乐语言,都是以人民的劳动、斗争和人民的创作为根据的,同时又教育了人民,提高了人民的劳动和斗争热情,丰富了人民的音乐语言。关于这一点,我们在本文第一部分研究他的现实主义创作方法时已经谈了不少,现在从他后期大型器乐作品的创作构思中举一个例子。他在创作札记中对于“第一交响乐”曾有如下的说明:

第一乐章,标题“锦绣河山”,“全章以工农的劳动歌声作基础,以天然景物作陪襯,暗示这些都由工农辛苦血汗所造成。他们劳动着,经受过许多痛苦,才辛苦地创造了伟大的祖国。这民族虽然伟大,河山虽然锦绣似地美丽,但是因为工业落后,一切宝藏还没有开发,文化教育不普及,交通又不便的原故,这锦绣河山就存在着许多伤痕和苦痛。但只有工农们的团结与努力才能够建立更美丽的国家。所有的遗产,我们应该好好爱护。解除了人剥削人的痛苦,而使这锦绣河山的一切美丽和无限的宝藏得以发扬光大。”①

这些并不是冼星海抽象的创作构思,而是通过生动的音乐形象把它具体化了的。我们举几个例子——

主题一:工人歌声,由大管吹出,长笛响亮地应和着,像是远处许多人劳动的回声:



主题二:农民歌声——牧歌,由长笛奏出,描写田野的辽阔,清新:

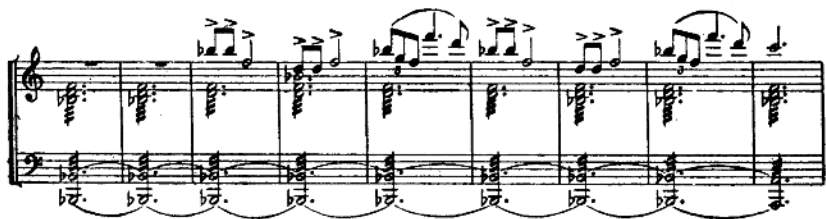
① 冼星海:《创作札记》。



主题三: 农民舞曲, 採用晋西秧歌的曲調, 管乐部分用从二級七和弦經变音进行到临近色彩性空五度和弦的反复进行和切分的节奏, 使人觉得像鑼鼓在欢騰地敲打起来:



主题四: 嘉陵江上船夫的吆号声, 声音是高亢、奔放的, 伴奏部分由弦乐器的颤弓描写江水浩浩蕩蕩不停地流着:



这一乐章, 冼星海是採取交溶着詩意和画面的手法来处理的, 这里所举的几个主题不过是代表其中一部分画面。但从这里我們可以看出冼星海創作的一个基本精神(这种精神貫徹在他的全部——尤其是后期——的作品中), 那便是从人民的生活中找題材, 从人民的生活音調和音乐語言中醞釀音乐形象(当然这並不意味着只是採用民歌为主题这一方法), 这一切的目的是为了提高人民的思想感情, 使他們对是非更分明, 爱憎更强烈。这就是冼星海作品中的人民性的最主要之点。

基于这样的目的和根本精神, 必然会提出这样的要求, 那便是音乐的易解性。如果說冼星海的初期作品(如《老馬》、《断章》等)还有从印象派承襲下来的曖昧、晦澀甚至神秘色彩的話, 那么到了后来就完全相反, 音乐構思的具体性, 形象的准备性和音乐邏輯的清晰明确便成了他后来作品的特点。和冼星海生前接触过的同志都还记得他有这样的作风: 他每首新作总是一有机会便唱給他所碰到的人——从負責同志直到普通的炊事員——听並且征求他們的意見, 他总是从不吝惜根据任何一个普通人的意見塗改自己的原稿, 他必定要讓人了解了他的意圖, 滿意了他的表現方法才作罢。在延安的窑洞里他多少次地攤开《第一交响乐》的原稿本来欢迎每一个拜訪他的人。然后他兴致勃勃地告訴你, 这一段是写的河流, 那一段是写的清風, 这一段写的敌人的殘暴, 那一段是写的我們

的仇恨……他为什么要这样做？这也不是一种單純的 性格上特別热情，而是他坚决地相信音乐是为普通人写的，音乐必須要为普通人懂得！

这个早已在冼星海的創作思想上解决並已身体力行的問題長期以来給了我們有些同志以多么大的折磨啊！我們有些同志总觉得音乐是一种这样的艺术：艺术性越高，懂得的人越少；要讓大家都懂得，那就要降低“艺术水平”写些“簡單”的，“通俗”的作品如羣众歌曲之流。看来音乐作品的易解性和本身的艺术价值 好象是魚和熊掌一样不可得兼的东西。但实际上这种絕對化了的对立在现实主义的作品中是不存在的。日丹諾夫說得好：

“人民评价音乐作品有多少才能，是看它描写我們时代的精神、我們人民的精神深刻到怎样的程度，是看它打动广大羣众到怎样的程度。那么音乐中的天才究竟是什么呢？这完全不是只有某一个人或某一个鉴赏家小集团所能评价的东西。音乐作品愈有内容和愈深刻，在技巧方面愈高，賞識它的人愈多，受它感动的人愈多，它就愈有天才。不是一切能理解的东西都是有天才的，但是一切真正有天才的东西都是能理解的，而且它們愈能为广大人民羣众所理解，就愈是有天才的东西。”①

当然啦，我們也承認，在过去的时代里的确有過一些天才的作品不被当时所理解，好多天才在生前沒有能看到他的作品深受人民欢迎的热烈情况，好多天才的作品有时是先在國外被賞識的。对于这些天才來說，这誠然是可悲的。但日丹諾夫所指的显然不是过去的时代而是我們的时代——人民的时代。我們的时代——这意味着什么呢？这意味着人民与高級的艺术享受之間人为的籬障已經开始打破了，人民获得了一切条件接近艺术，同时在这过程中迅速地提高了自己的欣賞水平。日丹諾夫接着上面的話又說：“如果作曲家只能引起人的一根或几根心弦的共鳴，那是不够的，因为現代的人，特別是我們苏联人，乃是一种非常复杂的感受机体。格林卡、柴科夫斯基、謝洛夫就早已写过，說俄国人民是具有高度發展音乐的才能的，但是当他們写这一点的时候，俄国人民对于古典音乐还没有广大的概念。在苏維埃政权时代，人民的音乐文化極大地提高了。既然我們的人民从前就以高度的音乐才能为特点，那末現在他們的艺术趣味由于古典音乐底普及而更丰富了。”也許有人会想：“日丹諾夫說的是苏联人，他們有着古典音乐的傳統和高度文化水平，而我們中国人”……多么可憐的自卑感！且慢說我国人民过去曾經創造过燦爛的音乐文化，就从目前情况來說，人民对音乐生活如飢似渴的要求，人民对各种風格的优美音乐的广泛爱好，这难道不是事实嗎？难道从人民的活躍的音乐生活中，从对于我国的和国外的音乐家表演的音乐节目的热烈反映中以及从国外的音乐家对于中国听众的音乐 誠的贊許的評語中（假如一些同志不大信任我們自己的意見的話）不是都可以証明这一点嗎？音乐只为少数穿燕尾服戴白手套的人服务的时代已經一去不复返了，对音乐作品命运的判決只掌握在少数脫离人民的評論家手里的时代已經一去不复返了，过去偉大天才的悲剧性命运也不

① 日丹諾夫：《在苏联音乐工作者會議上的發言》，見人民文学出版社出版的《苏联文学艺术問題》120頁。

会重演了。这当然不是说我们今天的工作中不会有错误,我们也可能会有粗暴的批评家(像过去我们曾经反对过的),我们的领导也可能有缺点,但是人民是公平的,人民是不会有错误的。如果我们作品中渗透着深刻的人民性——用人民喜闻乐见的表现形式去反映人民的生活斗争,提高人民的思想情感,那么为什么还要有怀才不遇,生不逢时的委屈心情呢?让那种“我的作品要××年以后才能被理解”,“群众现在不理解我是他们的不幸”等等腐朽的思想随着过去的历史一起埋掉吧!让我们从冼星海的创作中吸取教训吧!他总是孜孜不倦地追求着怎样更好地表现人民,怎样更好地被人民理解,而不是自封为群众的教师 and 救世主!

三

• 我们比较深入地接触了冼星海的创作和论述以后,越来越明确地感觉到他的创作思想和实践是完整的、统一的、不可分割的。只是由于研究的方便我们才分别从几个方面来探索。但是不论从哪一方面探索的结果都会找到其中最根本的东西,这就是我们在前面一再揭示过的,那种以共产主义世界观为核心的为人民服务的思想。这也就是毛主席在《在延安文艺座谈会上的讲话》中所谆谆告诫我们的基本问题。从这一最根本的命题出发,就合乎逻辑地决定了一个作家的创作方法、风格和技巧的运用等一连串的问题。从这个角度来了解冼星海作品的民族风格和民族形式就比较容易地看到问题的本质。因为,过去曾经有过多少音乐家在追求民族风格和民族形式上走过不正确的道路啊!他们认为民歌的主题加上熟练的技巧就是民族风格,他们认为民族音乐中特殊的音阶、节奏、乐器的吸收和引用就是民族形式。诚然,和那种轻视民间音乐,不承认音乐的民族形式的音乐家比较起来,他们还是有值得肯定的一面,但这却并不是一条康庄大道。如果我们以为这只是十九世纪的音乐家具有的思想那也未免太有些“太平观念”了,我们今天的音乐家中不是也有着“你去搜集,我来改编”这样把民族形式的创造简单化的论调吗!

冼星海创作上的民族风格与民族形式是从他创作方法上的现实主义和人民性的基本精神出发的。为了要真实地反映生活,为了要用人民的语言表现人民的意志,只能得出这样唯一正确的结论:必须采用民族风格和民族形式来表现。艺术家遵循这个原则来进行创作的时候首先考虑到的是“我怎样才能更好地表现人民,被人民理解”,而不是“我怎样去创造新的形式,发掘新奇的特点”。从前一种思想出发的,往往同时也就创造了新的形式,而那一刻只是想到创造新奇形式的往往是一无所获。

从冼星海的一些言论中看来,这一点在他思想中是很明确的:

“音乐是从人类劳动过程中产生,我们也需要到劳苦大众中去学习,并且交还给他们,教育组织他们,使音乐的作用能配合现阶段战争的需要,才会具有彻底的斗争性、政治性、教育性、现实性。使我们中国音乐从资产阶级、小资产阶级的享乐性、感伤性等等倾向中

徹底改造过来,建立一种新兴的民族音乐,代表进步的人民的雄亮有生气的作风,代表着全民族的工农的朴实、耐劳、刻苦……的强大集体力量!这种音乐才是我們民族我們时代所要求的,是有民族性而又有世界性的。”^①

这难道还不明白嗎?他是从追求“代表进步人民雄亮有生气的作风”,为了表现“全民族工农的朴实、耐劳、刻苦的强大集体力量”才提出民族化的問題来的。我們可以根据这一点来检查他的創作实践。

《黄河船夫曲》——我們从这里听到“河上的船夫拚着性命和惊涛駭浪搏战的情景”。你以为这只是冼星海在这里故意制造的戏剧性的紧张場面嗎?……是的,具有一定程度写作能力的作曲家是可以不費力气地制造一种紧张气氛的,但如果不表现出一定的情绪,一定的人物性格,这种紧张除了刺激一下我們的生理器官又有多少作用呢?而冼星海在这里却不然,他創作了一个坚忍、奋不顾身而又充满乐观精神的英雄形象。这代表着我們的民族精神,表现着我們的人民在極度艰苦的生活条件下以惊人的意志、頑强的劳动和自然敌人及阶级敌人斗争,並且战胜了他們。这令人想起古往今来多少英雄的故事,从“愚公移山”直到我們現在的根治淮河与黄河都是这种精神的表现。我們民族在几千年的历史中培养了这种精神,《黄河船夫曲》就因为反映了这种精神所以才使我們听来亲切、感动。

有一个有趣的例子可以說明《黄河船夫曲》中的音乐形象怎样概括了我們民族生活中这种坚苦、勤劳的特点。四川嘉陵江上的船夫在行船的紧张劳动时唱着这种号子:

我們在1953年全国第一次音乐舞蹈会演时听到过这种号子,那种像流水一样滔滔不絕的强有力的节奏和領唱者豪爽自信的調子令人非常激动,觉得好像有千軍万馬滾滾而来。这是我国勤劳的人民在他們坚苦的劳动中直接創造出来的音乐,而《黄河船夫曲》在

(一) 上滩号子



(二) 拼命号子



① 冼星海:《民歌与中国新兴音乐》。



精神上甚至某些节奏与音调与这是多么相近！从我们现有的资料中还不能证明冼星海在写《黄河大合唱》时是否已收集到一些川江船夫号子的音乐，并把它有意识地运用到黄河船夫的歌声中来。但这没有多大关系。或者是有意識的引用，或者是無意識的“偶合”，結果都是証明了由于作曲家对于我们民族精神的这一方面有着正确的理解与深深的体会，所以他写出来的音乐与我国劳动人民在生活斗争中直接創造的音乐在精神上以至表現方法上是这样一致（自然，冼星海在形象的完整性、艺术概括的深刻和广泛性这些方面是作了更进一步的加工的）。

《黄河颂》难道这仅仅是诗人灵感所至而唱的即兴的颂歌嗎？不，如果仅仅是这样的话，也许他不会那样长期地、深切地感动我们。实际上，这首歌曲是刻划出了我们民族性格的又一面——寬闊、博大和自尊。我们这个民族，有着五千年輝煌的历史，辽闊的国土，無穷的宝藏，数不尽的勤劳、勇敢、爱好和平的人民：一切奇迹我们都能創造，一切沉重的担子我们都能挑得起来，一切最美好的生活我们敢于去想像，去为它奋斗。我们听了这首歌曲所被喚起的就是这种豪迈的、深厚的自尊感。从那些自由伸展的、开闊而又寬厚的曲調进行中，我们仿佛看到了一幅壯丽的圖画，这里山河縱橫，气象万千，人民的形象好像聚結成为一个巨人，他从大地上站起来，推倒擋在前面的障碍，大步向前走去……这种渾厚的气質，这种自豪感正是我国人民在長期共同的社会生活中形成的一种共同的心理状态。《黄河颂》所以触动得我们这样深，啓發我們的想像和深思，首先就是因为它表現出了这种共同的心理状态的緣故。

离开了对于我们民族性格的描写，音乐的民族風格和民族形式都是架空和浮淺的东西。我们看冼星海的許多成功的作品，在这方面給我們留下了积极有益的范例。

冼星海作品的民族風格还表现在他善于以画風景画一样的手法来表現我国各种地方的和自然环境的特点。例如《二月里来》、《江南三月》描繪出江南的風光，令人一听就联想起南方秀丽的春色，形象的生动、亲切，仿佛可以手触目睹（至于一个作曲家如何使用音乐語言引起听众对音响以外的客观世界的联想，这牵扯到比較复杂的音乐美学上的問題，这里且不說它；但冼星海的許多富有色彩的歌曲常常会把我們帶到这种联想的圖画中，这却是大家都感觉得到的事实）。

在《保卫黄河》中冼星海用輪唱的处理方法表現黄河水波的起伏，在《怒吼吧黄河》中用对位化的声部表現河水的洶湧澎湃，像这些地方都收到繪声繪色的效果。

在《九一八大合唱》中有一段描写令人想起东北起伏的大草原：

Grave T. solo

东北的老百姓有三千万， 哪 家 没

B. solo

爹没娘，没儿没女，没老婆！ 东北的

cresc.

老百姓有三千万， 谁人不是勤勤恳恳 快快活活过！ 东

北的地方有千万里， 哪处没有大群的畜犬，

牛羊和馬驢！ 东北的地方有千万里，

哪处不是森林高粱黍豆好山 河？

Grave

东北同胞真正好， 东北地方

真广 阔， 真 广 阔！

真 广 阔

这里在开始四个声部的独唱(或齐唱)曲調中,由于一种跳进(四度、五度和七度)和級进相間的进行及緩重的三拍子的节奏,給人一种漫长的、起伏的、动盪不安的感觉,合唱进入以后,使人觉得山川森林在呻吟,在吼叫。从这里我們也可以看出冼星海並不是單純为着描繪自然景色而写的,他是把描写人物情感放在描写环境的背景上,并把二者巧妙地结合起来,因此給人的感觉是色彩鮮明而形象突出。在他另一首有名的合唱《滿洲囚徒进行曲》中也用过这种非常类似的手法:

Moderato

北满的原野 烧着 大红的太阳, 太阳, 太阳,

太阳, 仇恨 仇恨 煎熬着心上的

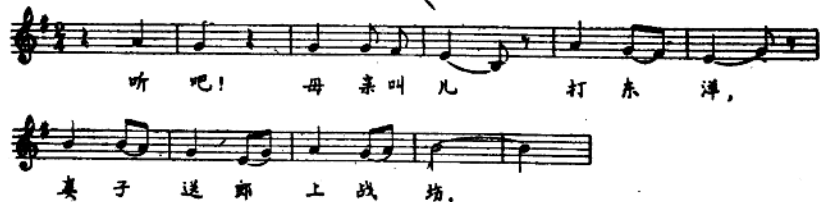
创伤, 向前 向前 向前 自由

在女低音和女高音部先后出现的主要曲调也有着与前例相类似的漫长、起伏、绵延不断的特点,但在其他声部的交插中又描写了一种坚毅的足音和内心的呼声,可以说是在同样的自然环境中又形象化地描写了一群受难的革命者——他们脚镣的铿锵声伴随着刚强的歌声不屈地向着茫茫原野走去。这种从祖国的自然景物中凸出人物形象的手法是构成冼星海作品的民族风格的又一因素。

冼星海作品的民族风格还表现在他对于我们祖国语言处理上。他的早期作品如《救国进行曲》等在这方面是做得不够的(这与他讲不好普通话也有关系),但是经过他的努力,我们在他的作品中看到对于语言越来越熟练,越来越精巧的处理。例如他在上海时期的《黄河之恋》:



或者像他在武汉时期写的《在太行山上》:



以及像在延安时期写的《反攻》:



例子是很多的,这里我們不过是信手列举。从他的作品中我們看到 他对于語言的处理並不是單純从四声的准确出發的(如果單純从四声来要求,很多地方都是不妥的,如第一例中的“可、小、窝”,第二例中的“母、打、洋、郎、場”,第三例中的“起、血、洗、活”等字),而是从作品整个的精神,从所表現的情緒出發,在适当注意四声的情况下同时更注意語調和語气,更注意語言的节奏感,因此我們听来 不是一种音乐化了的朗誦,而是与 語言密切結合的音乐。特別值得注意的是,在一般作曲家也許會感到非常棘手的歌詞,例如上面举的第一和第三兩例,处理得不好 会非常零乱,非常散文化的,但是冼星海創造地处理了这些歌詞,反而使它显出一种特有的結構和特有的色彩。像《反攻》的例子,你說这是一种平板的朗誦調嗎?不,冼星海在这里用非常精練的手法,用極少的素材,造成了一种洶湧而来的激盪情緒,到了“拿他們的血”和“好好地活起”等处达到了高潮,使人覺得好比一般激流傾瀉而下,情緒飽滿而無“散文化”之感。也使人覺得祖國的語言是一种美丽的、富有音乐性的語言。

以上所談的几点不一定能够包括 冼星海作品的民族風格的全部意义,但这是很重要的几个方面。从这里我們深深感到冼星海作品的民族風格不是單純追求新奇形式的結果而是密切結合着所要表現的民族生活內容並且被它所决定的。

下面我们进一步探讨冼星海对人民创造的音乐语言——民间音乐的态度。他在《民歌和中国新兴音乐》一文中提出了七条具体的意见：

“一、我们尽量吸收民歌的旋律，创作一种全民性，能代表全民族，加以完整的和声的伴奏的作品，它有一种全国性的为民众所接受的节奏。

二、用对位方法，使民歌丰富化、现代化，除立体式的外，不但有独唱，而且有合唱、对唱与轮唱。用这种新民歌打破过去中国音乐的主调主义、单调和平面的传统。

三、要创作能代表全国性的民歌，我们应先从语言找出它的音阶音程及和声来。

四、以外国最进步最真实的民歌，作我们的参考，吸收最进步的技巧，来把我们的民歌发展由单调变为复杂，由民族性的变为国际性的。

五、吸收过去优良的民族形式，灌以新的内容。再进一步，以新内容新形式的一种创作方法，归并一致，打破传统封建的、半封建的写法及其习惯。使我们能实践新兴音乐，能在世界乐坛上佔一席之地。

六、我们用集体的力量去创造和工作。因为个人的精力聪明是有限的，而且民歌是这么多，民族是这么伟大，我们创作是要靠群众力量的帮助。

七、我们常常唱，多多到各地旅行，听取当地的民歌。”

冼星海曾这样为未来的民族新音乐描绘出一幅远景：

“有了民众歌曲作基础，我们最低限度可以产生一种新的民歌风格，而不是从前的传统的民歌，这是一定要民众从实际生活中产生出来……其次，我们中国有一天能实现交响乐诗的一定风格，代表伟大的民族性，在音乐史上佔有较重要的地位。再次，希望有歌剧的产生，那种新歌剧是根据民歌，但具有新的形式和技巧，并且有最丰富的内容，但也不是中国现在的京剧，也不是欧西的大歌剧，而是另一种新歌剧，这样的歌剧是要从抗战及抗战后的经验中产生出来，因为新的音乐是产生在民族斗争里。同时新的舞蹈和电影音乐也可以随着各艺术部门发展起来。”^①

我们从冼星海对民间音乐的这些看法中，可以将他的基本精神归纳为三点：（一）承认民间音乐是创作新音乐的基础，（二）在继承民间音乐的传统时同时扬弃其中落后的东西，（三）创作新的民族音乐一定要借鉴外来的先进经验，民族性和国际性在这里是统一的。

冼星海在实践中完全贯彻了他的这些观点。

首先，冼星海是十分尊重十分热爱自己民族的音乐传统的（这里我们要分清楚：冼星海主张在创作中扬弃遗产中的落后成分决不等于说因为遗产中有落后成分就不去尊重它和学习它；冼星海的艺术思想就是在最初期也没有这种对待遗产的虚无主义态度）。从他在苏联写的《创作札记》中的创作计划里，我们看到有很大一部分是整理、改编民间音乐，包括从南方到北方，从歌曲到戏曲，从古典到现代的各种民间音乐作品^②。我们真不知

① 冼星海：《救亡歌咏运动和新音乐的前途》。

② 举几个例子：

在他计划要写的组曲《占鳌头》中包括以下几种歌唱音乐和戏曲音乐：

1. 鼓子头，2. 南梆子，3. 西皮二六，4. 牌子，5. 四平调，6. 道情，7. 梆子，8. 鼓子尾。

在他另一部计划写的《音乐素描》中包括以下几种民间器乐曲：

1. 旱天雷，2. 熊马摇铃，3. 雁落平沙，4. 双飞蝴蝶，5. 双声恨，6. 春雷，7. 三潭印月，8. 小桃红，9. 昭君怨，10. 汉宫秋月，11. 观灯，12. 渔樵问答，13. 雨打芭蕉。