

中国近现代音乐家评传



汪毓和 著

上册·近代部分

文化艺术出版社

中国近现代音乐家评传

(上册·近代部分)

汪毓和 著

文化艺术出版社

(京)新登字 140 号

中国近现代音乐家评传

(上册·近代部分)

汪毓和 著

☆
人民音乐出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店经销

文字六〇三厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 8.5 字数 207,000
1992 年 5 月北京第 1 版 1992 年 5 月北京第 1 次印刷

印数 0,001—1,500 册

ISBN 7-5039-0496-8/I·277

定价: 3.80 元

关于《中国近现代音乐家评传》的 编写说明

文化艺术出版社约我写一部系统介绍中国近百年来代表性音乐家的读物。作为一个从事多年中国近现代音乐史的教师，深感要完成这一写作任务难度是不小的。因为过去对我国音乐家的专门研究的底子很薄，可供参考的文献少得可怜，对不少音乐家连资料工作都几乎要从头做起。但是我终于还是把这项工作接了下来，觉得自己有不可推卸的责任在这方面努力去开个头。不管写出来的水平如何，我想只要自己认真尽力去干，或许对广大读者及有关方面还可提供一些参考。

对于这部书究竟应如何写？是写成一系列文学性小传的集子；还是写成专题研究式的论文集？另外，对音乐家的选择、内容重点、文字体例等等，均跟编辑部反复商量，取得了如下一致的认识。即一，对音乐家的选择对象主要限于作曲家（还包括民主革命时期个别音乐理论家和民间音乐家），而对演唱、演奏等表演艺术家暂时一概不选。因为对作曲家的评介均可以其作品为据，对演唱演奏等表演艺术如缺乏足够的第一手音像资料是难以作出具体而有说服力的评介的，还不如暂时不写，留待其他同志以后来弥补这个缺陷。二，写作内容侧重对其音乐风格、艺术成就进行评介，同时也对其生平发展道路作概要的介绍。三，考虑到这部书的篇幅，不可能把应该写的作曲家都列入，也很难将列入的作曲家的代表作都一一介绍，只能以个人的见解和当前音乐界资料

积累的实际条件，选择一些代表性的人物和作品作重点的介绍。四，为了使读者对中国近百年来音乐发展有个概要的认识，在重点介绍这些音乐家之前，另写出阶段性的概述，以作为补充。五，全书文字力求简明通顺，材料力求准确有据，一概不作任何文学性的虚构和艺术夸张。

全书拟按“民主革命时期”和“社会主义时期”分成上下两册。对我国近现代史历史分期的看法，我倾向将整个“民主革命时期”统称为“近代”，将“社会主义时期”称为“现代”。所以全书统一定名为《中国近现代音乐家评传》。上下两册的篇幅大致为每册20至25万字，估计下册的篇幅要稍大于上册。

经过一年多的努力，上册部分已完稿。上册共分20章，除第一章作为民主革命时期音乐发展的“概述”外，从第二章起均为一章介绍一位音乐家。其中第九章“王光祈”、第十一章“青主”系由王凤岐同志所写，第七章“刘天华”、第八章“华彦钧（阿炳）”系由程源敏同志和我合写的，其余16章均由我个人执笔所写。该书全部谱例的绘制均由程源敏同志担任。因此，尽管全书的著者仅署我个人的名字，而实际上是我们三个人合作的产物。本书又承蒙中国音乐家协会主席、著名作曲家、音乐理论家李焕之同志为之作序。谨在此向李焕之同志以及王凤岐、程源敏同志致以深切的谢意！

最后，如前所述，这是个人一项尝试性的工作，由于水平有限、写作过程又较仓促，难免存在许多缺点和错误，希望广大读者及同行、专家们多多批评赐教！

汪毓和

1987年8月

序

李焕之

音乐史学家汪毓和曾悉心研究我国近现代音乐文化的发展史，长期以来积累了相当丰富的史料。最近他完成了一部以评述音乐家的创作活动为主要内容的《中国近现代音乐家评传》。我很赞赏这种著述，可以说，比较广泛而系统地评述我国近现代作曲家的（而且还不限于已故去的作曲家的）评传，这还是第一部，也可以说是以音乐创作为核心的中国近现代音乐发展史的论著。

我认为，人类文化的发展，无不以创造性的建树作为推动历史前进的动力。音乐文化的历史长河，就是包括在人类创造精神财富的历史之中。这就是说，音乐创作是研究音乐历史的核心，也是体现音乐文化进步的主要标志。我国近现代音乐文化的发展进步，如果以作曲家的创作活动为核心来加以阐述，那是很有意义，也是非常必要的。当然，音乐创作活动在整个音乐事业中不是孤立的，它必然要受到音乐活动的各种条件的扶持——如音乐教育、音乐表演艺术与音乐传统、外来音乐的继承、借鉴，尤其是社会音乐生活对创作的支持等等，音乐创作才能得到长足的发展。但是如果没有自己国家、民族的创作，也就谈不到自己国家、民族的音乐文化。

对我国近现代作曲家及其作品的评述，曾经由于出发点及评论角度不同而有过各不相同的见解。不过，我认为对历史的发展要有一个公正的态度，也就是说要给作曲家以一个客观的、公

允的历史地位，要恰当地评价每位作曲家在我国近现代音乐文化史中所作出的贡献，不用夸大乃至神化，也不必以某种不适当的观念来极力加以贬低乃至否定。我想，随着当前的社会变革和观念更新，在音乐理论领域中已经开始了音乐史学的更深层次的理论探索，对于音乐的艺术规律与审美意识也不断出现了新的见解。譬如关于音乐的阶级性与现实主义传统问题，音乐的时代与历史特征，民族传统音乐、民族音调体系与民族性格的继承与发展，以及对外来音乐成果的吸收与借鉴等等，无不启迪着我们对历史的估价作多方面的探讨甚至重新认识。

从这个意义上来说，汪毓和同志这部音乐家评传将给我们提供可贵的研究成果。他通过对史料的研究，阐述自己的观点，对我国近现代作曲家及其作品作出评价，这些都有利于推进音乐史学向深度和广度进行探讨。

近现代音乐史的研究工作，是长期以来音乐理论界所共同关注的重要课题，这又是一项科学性很强的学术问题。当然，历史的发展离不开各个时期的政治背景和社会经济生活的基本情况。但对于学术问题的探讨，还是本着百家争鸣的方针，各家的见解难免有偏颇之见，这是完全正常的现象。不同见解的讨论正有利于使大家的认识逐步深入而趋于一致，以求对音乐文化的历史发展作出科学的、实事求是的判断。

以上就是我对汪毓和同志这部著作的问世所寄予的希望。

1987年9月写于北京

目 录

序.....	(1)
第 一 章 总论.....	(1)
第 二 章 沈心工.....	(18)
第 三 章 李叔同.....	(27)
第 四 章 萧友梅.....	(36)
第 五 章 赵元任.....	(45)
第 六 章 黎锦晖.....	(59)
第 七 章 刘天华.....	(70)
第 八 章 华彦钧(阿炳).....	(80)
第 九 章 王光祈.....	(90)
第 十 章 黄自.....	(102)
第十一章 青主.....	(118)
第十二章 聂耳.....	(131)
第十三章 任光.....	(165)
第十四章 张曙.....	(173)
第十五章 冼星海.....	(181)
第十六章 刘雪庵.....	(206)
第十七章 陈田鹤.....	(221)
第十八章 麦新.....	(235)
第十九章 费克.....	(243)
第二十章 谭小麟.....	(252)

第一章 总 论

1840年鸦片战争以后，随着中国社会性质的演变和人民反帝反封建斗争的发展，中国近代音乐文化的历史基本上是沿着两条线索向前发展的。一是随着社会政治、经济和人民社会生活的变化，直接继承数千年丰富的民族文化历史遗产的各种传统音乐（民歌、歌舞、器乐、说唱音乐及戏曲音乐等）也发生了巨大而深刻的变化。但是，由于种种原因，这种演变并没有完全纳入中国近代新文化发展的行列。它们基本上是在社会经济的影响和推动下，为了自身的生存，而相互影响、相互竞争，逐步从内容到形式不断自发地进行变革的。二是在日益加重的西方经济、政治、文化的侵略和影响下，随着我国资本主义经济、政治和中国近代新文化的发展而逐步建立和发展的一种新的音乐文化。它从无到有、由小到大，一直基本结合我国民主革命的进程和我国新文化的总潮，不断加强其对整个人民革命斗争和群众社会生活的影响，并逐步造就了一批批为我国人民所崇敬、为世界人民所注目的优秀的音乐家和音乐作品。

中国近代新音乐文化的发展大体上可以分为四个阶段：一、以“学堂乐歌”为中心的“初期阶段”（1902—1919）；二、以“五四”新文化运动为中心的20年代（1920—1930）；三、以抗日救亡爱国运动为中心的30年代（1931—1940）；四、以民族民主解放斗争为中心的40年代（1941—1949）。

在上世纪末期，康有为、梁启超等“维新派”的主要代表一直大力鼓吹“废科举”、“兴学堂”的“新学”主张。从1902年以来，改革派的知识分子先后在日本和国内积极宣传效法西洋与日本，以便创立中国的“新乐”。最初，他们的活动主要是编写、刻印和教唱学校歌曲。这些活动不仅适应了当时宣传新文化、新思想的改革要求，也适应了日益获得发展的“新学堂”开设“乐”课的客观要求。因而习唱“学堂乐歌”很快形成社会上的新风尚，特别在青少年知识分子中产生了深远的影响。1912年中华民国成立后，正式颁布法令将“乐歌”课列为我国小学、中学、师范学校等各类学校的正式课程，我国以“学堂乐歌”为中心的新音乐文化的发展才获得了稳固的社会基础。在这将近20年的时间内，编印出版的各种唱歌教科书及散见于各种报刊中的“学堂乐歌”约有1400多首。同时，也出现了我国近代音乐史上第一批从事普通音乐教育的音乐教育家，其中最突出的代表为沈心工、李叔同、曾志忞、高寿田等人。

1919年的“五四”反帝爱国运动和1921年中国共产党的建立，把中国的民主革命斗争和中国近代新文化运动推向了一个新的阶段。从这时开始，中国的新音乐文化又分别沿着两个方向向前推进。一是在中国共产党的直接领导下，为了配合工农革命斗争的需要，在革命斗争蓬勃展开的地区，掀起了十分广泛的群众性革命歌咏活动。不少革命工作者及工农群众，以群众或自己所熟悉的曲调编写了大量工农革命歌曲。但由于当时历史条件的局限，几乎不可能从中产生专业的音乐家。二是在“五四”新文化运动的影响和全国各地中小学普通音乐教育迅速发展的形势推动下，迫切要求创建各种新的专业音乐事业，特别是新的专业音乐

教育事业，以满足对专业音乐人材和音乐师资的需要。从1920年后，以北京、上海为主的大中城市，各种群众性的音乐社团和一批专业音乐教育机构(如“北京大学音乐传习所”、“上海专科师范音乐科”、“北平艺术专门学校音乐系”、“上海美术专科学校音乐系”以及“国立音乐院”等等)先后建立了起来。各种音乐刊物、各种音乐理论书籍及创作歌曲集等等也编印出版了，城市音乐演出活动也逐渐活跃起来。总之，到这时期，中国的专业音乐文化事业，开始以崭新的面貌得到了全面的创建和发展。

在这十年内，中国近代音乐史上出现了第一代专业音乐家，当时他们大多数以从事音乐教育工作为主，其中突出的代表是萧友梅、杨仲子、赵元任、黎锦晖、吴梦非、刘质平、刘天华、王光祈、丰子恺、邱望湘、沈秉廉、柯政和、钱君匋等。另一批如民间音乐家华彦钧(阿炳)、何柳堂、吕文成等在这时期也作出了不少成绩。

萧友梅、杨仲子、刘天华等主要从事专业音乐教育事业的创建。其中萧友梅又是我国近代音乐史上对各类音乐创作(特别是学校歌曲的创作)领域最早进行开拓的主要代表，而刘天华则是在专业音乐界最先对民族器乐的创作和演奏作出主要贡献的突出代表。黎锦晖、吴梦非、刘质平、邱望湘、沈秉廉等人仍主要面向中小学普通音乐教育，其中黎锦晖所创作的儿童歌舞剧和儿童歌舞表演曲取得了空前广泛的社会影响，并为中国的新歌剧和城市歌舞音乐的发展积累了最初的经验。

赵元任是当时最先把注意力投入于艺术歌曲创作的突出代表。他这时期所写的声乐作品，特别是《新诗歌集》及其“序言”、“后记”等，展示了他独特新颖的创作风格和有关音乐与音乐创作的独到见解。这些作品鲜明地体现了“科学”与“民主”的“五四”精神，其音乐语言与艺术手法上的新颖独创，也达到了我国当时音乐创作的最高水平。特别是他通过自己的创作实践对具有

中国民族风格的新的音乐语言(包括音调、节奏、和声等)和艺术形式(包括歌调与语言音韵,伴奏织体与演唱风格等)的探索,给中国音乐界以深远的影响。

王光祈、丰子恺主要在音乐学研究和中外音乐理论、中外音乐历史知识的介绍方面作出了令人瞩目的建树。前者的写作对象主要是音乐工作者,目的是为了开拓音乐理论研究的各个领域;后者的写作对象主要是广大音乐爱好者,目的是为了向群众普及音乐知识。柯政和、钱君匋主要在音乐出版事业方面作了突出的贡献。

华彦钧(阿炳)代表了一大批直接来自于民间的音乐家,他们不仅通过自己的演奏保存了我国优秀的民族器乐传统(包括传统的曲目,传统的演奏方法与风格等等),并通过自己不断的艺术实践进行创作的探索。但是,他们所取得的成就和探索大多由于其社会地位的“低贱”而被埋没。何柳堂、吕文成等是从事广东音乐创作和演奏的民间音乐家,代表了当时城市中产阶层和平民职员阶层中的一批音乐爱好者或职业音乐家,他们为发展有特色的、新的地方乐种也作出了可贵的创造和贡献。

二

本世纪30年代初,中国革命力量被迫从城市转入农村,工农红军的建立和革命根据地的开辟,为第二次国内革命战争揭开了新的一页。军事上的“围剿”与“反围剿”反映了国内革命与反革命的阶级斗争又趋于紧张。同时,“九·一八”事变推动了救亡抗日运动的高涨,广大人民群众的正议要求,同反动政府顽固坚持所谓“先安内、后攘外”的反共卖国政策之间的矛盾冲突也日趋尖锐。与此同时,在中国共产党的直接领导下,革命的文艺工作者以上海为中心,积极开展了“左翼”文化运动,开始了对国民

党反动统治的文化“反围剿”。可以说，30年代以来我国社会生活呈现出各种政治力量的反复较量、各种社会思潮相互渗透影响的复杂局面。几乎所有生活在这个年代的人都不可避免地要受到这种错综复杂的社会矛盾的不同影响。有些人逐渐坚定走向革命的道路，有些人则渐渐走向革命的对立面，有些人则随着形势的发展长期在进步与倒退之间摇摆徘徊。但总的讲，这种错综复杂的斗争没能阻挡住整个进步潮流的不断增长，反侵略和反压迫的人民革命力量，在斗争的烈火中愈战愈强，并日益获得广大群众的支持。

经过“五四”以来十年的努力，中国近代新音乐文化无论在事业的建设或专业队伍的建设方面都奠定了向更高一层前进的基础。一方面，以上海国立音乐专科学校为中心形成了一支经过学院培养的专业队伍，在音乐创作、音乐表演、音乐理论研究等方面取得了值得重视的新成就；另一方面，以“左翼”音乐运动为契机、继承了以往工农革命歌咏活动和国际工人运动中的革命歌咏活动的传统，逐步建立了一支以发展革命音乐为主旨的专业队伍，在音乐创作（特别是群众歌曲）和歌咏运动方面取得了不可否认的巨大的社会影响。这两方面的力量又随着救亡运动的逐步发展，在反帝爱国这一交叉点上得到了汇合，形成了1938—1939年我国音乐界空前大团结的新局面。

20年代末30年代初，一批新的专业音乐家相继登上我国的乐坛，其中理论作曲方面有黄自、青主、陈洪、缪天瑞、唐学泳、李惟宁等，声乐方面有周淑安、应尚能、赵梅伯等，器乐和指挥方面有马思聪、吴伯超、朱英等等。这些新的音乐家，大多数在我国各专业音乐院校（其突出的代表即上海的“国立音专”）从事教学工作。也就是说，由于当时我国近代音乐事业发展的客观需要，仍要求把培养专门音乐人才的工作放在首要的地位，而音乐家们各自的专业活动还只能处于次要地位。在我国

音乐家以及一些当时在我国生活和工作的外籍音乐家(如查哈罗夫、福阿、苏石林、欧萨柯夫等等)的培养下,到30年代中期又涌现了一批新一代的音乐家,其中理论作曲方面有贺绿汀、刘雪庵、江定仙、陈田鹤、张昊等,声乐方面有黄友葵、喻宜萱、郎毓秀、蔡绍序等,器乐方面有戴粹伦、丁善德、李献敏、陈又新、张贞麒、谭小麟等等。同样,他们之中除少数人能一度从事专门的创作和表演活动或取得出国深造的机会外,大多数仍必须以从事音乐教学作为自己的主要职业。当时中国的社会现实条件还不可能使这些音乐家集中全部精力充分发挥自己专业技能与才华。

当时这些音乐家的创作主要集中于声乐的各种体裁(群众性的合唱曲、抒情性的艺术歌曲、学校歌曲、儿童歌曲以及清唱剧等大型声乐套曲),而乐器创作数量很少。因为当时中国还没有一个自己办的、正规的、职业管弦乐队,人才和资金都相当困难,政府又不重视,所以,我国器乐创作的发展得不到应有的物质基础和群众基础。

黄自是当时最突出的一位作曲家。他所写的各种形式的声乐作品以其简练的技法、严谨的结构、流畅而深情的旋律以及生动而鲜明的形象给人们留下了深刻的印象。

李维宁从欧洲留学返国后,在“国立音专”担任理论作曲教学工作。与黄自相仿,他的作曲才能也是多方面的。从他当时所写的声乐作品看,他更喜欢选择富于诗情画意的题材,同时也勇于探索具有中国特色的多声音乐风格。应尚能与周淑安当时在“国立音专”主要从事声乐和合唱指挥的教学工作,他们为了教学工作的需要也创作了不少具有相当影响的声乐曲。应尚能的作品,偏重于适应专业声乐演唱的需要;而周淑安的作品则较多集中于儿童歌曲及中小学学校歌曲这个范围。

青主及他的妻子华丽丝当时也在“国立音专”工作,青主主要从事音乐理论研究、评论和刊物的编辑工作,而华丽丝主要从

事钢琴的教学。他们也写过一些以古代诗词为题材的、具有一定影响的声乐独唱曲。

在当时较年轻的作曲家中，陈田鹤最先通过艺术歌曲和儿童歌曲的创作显露出自己的创作才能。他的作品在艺术气质的清雅和技法的精细、工整等方面，都非常接近于黄自。

贺绿汀较早把注意力集中于电影音乐的写作。他先后为十四部电影写了配乐，并创作了一批民族风味浓郁的抒情性插曲，深受当时广大群众的喜爱。随着救亡歌咏运动的蓬勃开展，贺绿汀又写了一批充满爱国热情的合唱歌曲（如《游击队之歌》、《垦春泥》、《胜利进行曲》）和戏剧性、抒情性的独唱曲（如《嘉陵江上》、《心头恨》、《阿依曲》等）。他的作品比较注意结构的严谨和技法的简练，但在音乐语言和作品感情上，贺绿汀更突出音乐风格的质朴自然和平易近人。

刘雪庵与江定仙在儿童歌曲、学校歌曲、抒情歌曲、古诗词歌曲、合唱曲和电影音乐等方面都留下一些好的作品。刘雪庵创作的特色是更注意音乐抒情委婉、通俗易唱，而不求在艺术技巧上的精雕细刻；因此他的创作数量多，社会影响大，但质量不平衡。而江定仙则恰恰相反，他的创作的数量较少，但他对自己每一首作品都务求在艺术技巧上做到无懈可击，其创作的社会影响则不如贺绿汀和刘雪庵。这四位黄自的弟子也都写过为数甚少的器乐作品，其中贺绿汀的《牧童短笛》、刘雪庵的《中国组曲》等，曾为著名现代俄籍钢琴家、作曲家齐尔品所赞赏，并将其介绍给欧美、日本各国。这些作品也得到我国音乐界的充分肯定。

原籍福建、出生于台湾、留学于日本的作曲家江文也，也是从30年代开始登上乐坛。他先后写了一系列富于特色的，值得重视的作品，如管弦乐《台湾舞曲》、《白鹭的幻想》，钢琴曲《五首素描》、《北京万华集》以及声乐组曲《台湾山地同胞歌》、合唱《潮音》等等。江文也的这些作品以其技法的新颖、构思的大胆和音

乐风格的浓郁乡土气息而引人注目。由于当时台湾还处于日本帝国主义统治下，江文也只能经常以“日本音乐家”的面目出现在世界和日本乐坛，相反在祖国音乐界反而鲜为人知。

30年代在国民党统治区，在“左翼”文化运动及田汉、安娥的启发推动下，聂耳、任光、张曙、吕骥等组成“歌曲研究会”、左翼“剧联”音乐小组等音乐组织，并配合“左翼”戏剧、电影运动的发展从事革命群众歌曲和革命抒情歌曲的创作和传播。聂耳、吕骥、任光最先成功地创作了一批富于革命乐观主义和民族精神的、战斗性与抒情性相结合的、符合大众化要求的声乐作品，为我国音乐创作的发展开创了一代新风。随着1935年抗日救亡群众运动的逐步走向高涨，左翼音乐工作者积极开展群众性的救亡歌咏运动，并团结鼓舞了一大批音乐界的进步力量及群众歌咏活动中的主要骨干，逐步掀起了一个声势浩大的、群众性的革命歌咏运动的洪流。其中主要的代表有贺绿汀、沙梅、冼星海、阎述诗、张寒晖、孙慎、周巍峙、麦新、孟波、联抗、章枚、何士德、刘良模等。大批各种形式的救亡歌曲，同聂耳、任光、吕骥等人的歌曲一起在全国各地各阶层群众中广泛传播，无数群众性的救亡歌咏团体象雨后春笋般地迅速成长。以抗日救亡为主要内容的爱国主义思想，促使音乐界内部以及音乐界和广大音乐爱好者团结一致，逐步形成一个势不可挡的新局面。

1936年初，“左翼”文化工作者为了有利于组成广泛的抗日民族统一战线，主动解散了“左翼”各文化组织，提出了“国防文学”和“国防戏剧”等口号。以吕骥为代表的革命音乐工作者，也相应提出了“国防音乐”和“新音乐运动”的口号。自此之后，更多的专业音乐家纷纷投入到救亡歌咏的行列，形成了抗日战争初期以武汉和延安为中心的抗日救亡歌咏的新高潮。不少音乐家（如冼星海、贺绿汀、吕骥、向隅、郑律成、何士德、周巍峙、麦新、李焕之、瞿维、王莘等）为了抗日斗争，毅然投身于抗日文艺宣传

工作，并先后在延安、晋察冀、苏北等抗日民主根据地长期从事根据地的音乐建设。不少音乐家（如孙慎、联抗、舒模、费克等）同一部分革命的戏剧、电影演员一起组成“抗敌演剧队”，长期转战各国民党统治区，在广大群众中从事艰苦卓绝的革命文艺宣传工作。为数更多的音乐家不愿在敌占区为敌伪服务，长途跋涉先后集中于重庆、昆明、桂林为主的“大后方”，坚持在战争条件下的音乐教育、演出、出版以及群众音乐运动工作。在30年代后期，随着救亡抗日斗争的发展和全面抗战的爆发，中国的音乐界面临民族存亡的战火洗礼，出现了完全不同于以往的、与广大群众密切联系并迅速发展壮大的新形式。绝大多数的中国音乐家为了祖国的独立和尊严，为了抗击帝国主义的野蛮侵略，都作出了自己应有的贡献，甚至有些音乐家还为此付出了鲜血和生命。

“左翼”音乐运动和救亡歌咏运动的发展，促使战斗性的、大众化的齐唱、合唱歌曲和抒情歌曲创作获得了突出的发展，而以反映作曲家个人情感为主的，技术上比较精深的艺术歌曲创作则相对大大减弱了。为了充分及时发挥歌曲在广大群众中的宣传鼓动作用，以群众熟悉的传统曲调改填新词的“填词歌曲”（即所谓“旧瓶装新酒”）及运用各地方言演唱的“方言歌曲”曾一度作为新的形式而受到重视。此外，带有简单情节和布景、道具的适合于在街头移动演出的“活报剧”（或“歌舞活报剧”），也成为这时期一种比较受欢迎的、典型的综合文艺形式。当时不少“活报剧”都有配乐及插曲，例如《放下你的鞭子》、《芦沟桥》等。歌剧这一形式也在这种情况下引起了音乐界的重视，吸引着一部分音乐家努力去进行多方面的探索，如《农村曲》（向隅等作曲）、《大丹河》（吕驥等作曲）等大体上跟“活报剧”的形式比较接近，或可说是比较突出音乐的一种“活报剧”。而《军民进行曲》（冼星海作曲）、《上海之歌》（张昊作曲）、《郑成功》（郑志声作曲，未完成）等，则是形式上比较接近于欧洲歌剧传统的、中国式大型歌剧。战争