

朔风起时弄乐潮

中国音乐学研究文库

李岩音乐学术论文集

朔风起时弄乐潮

Li Yan
李 岩

LI YAN



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

Li Yan
李 岩

中国音乐学研究文库

朔风起时弄乐潮

李 岩 著

 上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

朔风起时弄乐潮
LI YAN LI

李岩音乐学论文集

图书在版编目(CIP)数据

朔风起时弄乐潮 / 李岩著. —上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 6

(中国音乐学研究文库)

ISBN 7-80692-069-2

I. 朔... II. 李... III. 传统音乐—研究—中国

IV. J605. 2

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第061092号

丛 书 名 中国音乐学研究文库

出 品 人 洛 秦

书 名 朔风起时弄乐潮

著 者 李 岩

责任编辑 洛 秦

特约编辑 蒋祖清

封面设计 陈 岫

责任校对 许丽君

电脑制作 李灯卫

出版发行 上海音乐学院出版社

社 址 上海市汾阳路20号

邮 编 200031

电 话 021-64315769 64319166

传 真 021-64710490

经 销 全国新华书店

印 刷 浙江大学世纪数码印务有限公司

版 次 2004年10月第1版 第1次印刷

开 本 889×1194mm 1/32

字 数 310千

图 表 12幅

印 张 12.75

书 号 ISBN 7-80692-069-2/J·57

定 价 29.00元



目 录

1	自 序
—	专题研究
9	论中国现代艺术歌曲的发展
17	论国乐改进观念的衍变 1899—1949
76	论民族音乐学记谱中所涉及的理论与方法
89	许之衡生平事略及其音乐戏曲著述的研究
116	天津音乐学会成立旨趣及初期相应活动考
146	对刘靖之“三模式”的商榷
156	克莱斯勒1923年北京演奏会及相关评论
177	中国风琴制造之驶
192	“谋得利”的多重含义
198	旧中国的孟广乐社
201	未维思 (John Hazedel Levis) 沪、平演讲 暨音乐会溅起的微澜余波



212	海费兹 1931 年冬季在中国
228	王光祈书、文、事考
247	朔风起时弄乐潮 ——二十世纪二十年代的西乐社、爱美乐社及柯政和
270	上海中华口琴会及其推广的音乐 ——一种城市大众音乐文化现象的研究
298	西洋口琴、口琴谱入华史略
311	马思聪台湾音乐年行纪（1968 年 3 月 31 日—4 月 30 日） 兰幽香风远——记马思聪诞辰 90 周年暨学术研讨会
315	对任光二十世纪三十年代中期北平收录民歌、戏曲的 历史查证
325	二十世纪初的中国儿童少年新歌 ——学堂乐歌性质“新”论
二	书评·乐评·综述·人物专记
329	1993 年中国近现代音乐史研究
337	音响迷韩建平的故事
342	记香港琴人的一次雅集



345	朱哲琴世纪末香港演唱会
348	口琴大师世纪末访港结合缘
352	黄霑看当代音乐作品
355	新音乐理念上的“围城”现象
359	帕霞·吾曼尔的新疆歌舞音乐课
362	二十世纪中国人编写的第一本小提琴教科书
366	爱之悲欢 ——郑京和 2000 年 5 月 10 日世纪剧院演奏会
368	大卫杜夫的燃烧之夜
371	世纪末的祭奠 ——萧友梅逝世 60 周年音乐会纪盛
374	萧友梅衣锦还乡
377	冬来了，春还会远吗？ ——纪念黎锦晖诞辰 110 周年学术研讨会要点实录
387	松寒不改容 ——“纪念贺绿汀百年诞辰座谈会”综述
395	祖国、钢琴教学，我的最爱 ——凌远教授 70 华诞暨从教 46 周年师生钢琴音乐会述评



自序



我于1990年发表的《论中国现代艺术歌曲的发展》，就表明了中国现代艺术歌曲，应包括以钢琴（及中西乐器各式组合）伴奏、适于音乐会演唱的室内性，并且是音乐与诗歌完美结合的创作歌曲中的独唱歌曲，这样一种独立的见解。同年进入中央音乐学院音乐学系攻读硕士学位。在1994年发表的《论国乐改进观念的衍变》中，首先对纷繁国乐之内容进行梳理，最后得出“国乐只有首先超越传统，才能获得无限发展的可能性”等八条结论。之后在中国艺术研究院音乐研究所从事近现代音乐史的研究。1997—2000年在香港中文大学攻读哲学博士学位期间，以民族音乐学理论写出《论民族音乐学记谱中所涉及的理论与方法》（1998年）中指出：西方民族音乐学的记谱及其相应的方法，“从离开西方民族音乐学家文化本土（主动出击到异域）、到离开民族音乐学家本人（机械化记谱）、再回到民族音乐学家本位，



可谓西方民族音乐学家记谱之三部曲”；在《许之衡生平事略及其音乐戏曲著述的研究》(1999年)中，指出许之衡于1924年写的《声律学》一版，在中国现代音乐史中，是第一部完整音乐史著作（按：前此，叶伯和1922年写的《中国音乐史》，仅为半部，下半部于1929年完成），并重新对他在现代音乐史中的地位予以定位。在香港期间，写出了《上海中华口琴会及其推广的音乐——一种城市大众音乐文化现象的研究》博士论文，虽遭非议，但这一课题至今，都是在近现代音乐史中被疏漏了的重要学术研究项目。这是我学术生涯的真正的腾飞，因为目标即定，就不要瞻前顾后！而敢为天下先，并抵住飞短流长，才是一个学者所应具备的最基本学术品格。

在回到中国艺术研究院的2000年新世纪里，我学术研究的深度及广度不断地拓展，从小提琴大师克莱斯勒、海菲兹访华演出的史实、相关反映及评论；外国音乐学家末维思对中国古今音乐和现代民俗音乐的研究；旧中国的孟广乐社；“谋得利”在中国的多重意义；1920年代北京的西乐社、爱美乐社的业绩及柯政和在其中的历史作用；西洋口琴、口琴谱入华史略；二十世纪三十年代中期任光在北平收录民歌、戏曲的历史查证；学堂乐歌性质的新论；马思聪台湾音乐年行迹的追溯；到天津音乐学会历史功绩的考察等诸多近现代史课题，进行了宽泛的研究、考据。在上述的研究中，得出：海费兹等小提琴家对中国情有独钟，是一种双向的互动，而不是剃头挑子一头热，并且中国的小提琴情结，在当时已是一个眼见的事实，有众多音乐家参与其中，甚至国乐大师刘天华、王绍先，京剧大师梅兰芳、程砚秋，音乐学家王光祈，地质学家李四光等，也加入了习小提琴者行列（《海费兹1931年冬季在中国》2000年）；而爱美乐社的前身，是西乐社，它的成立，是针对奉系军阀刘



哲取缔北京所有艺术院系、科这一反艺术行为而发（《朔风起时弄乐潮——二十世纪二十年代的西乐社、爱美乐社及柯政和》2003年）；二十世纪初学堂乐歌的性质，实际是中国儿童少年新歌，但中国文人对它寄予过重的政治负担而使其变得老态龙钟（《二十世纪初的中国儿童少年新歌——学堂乐歌性质“新”论》2003年）；中国1906年即可自行生产风琴，它在学堂乐歌中的特殊作用，为中国近现代音乐史的研究，又增加了一重新的历史参照：即在学堂乐歌的流行过程中，风琴是一个重要的角色，而它以后的衰微及从历史舞台的渐隐，是由于口琴音乐的兴起所造成的。这构成在中国现代音乐史中，一种新的演进排列组合：（学堂乐歌+风琴）+口琴音乐。而学堂乐歌中的风琴及其后的口琴音乐，在二十世纪初至二十年代中国音乐史中所扮演的角色，是长期被忽略的音乐史研究项目（《中国风琴制造之驶》2001年）等等，……都无疑是新论！

我论文集的第二部分文章，有书评、评论、综述、人物专记等，这表明了一种“音乐学，请把你的目光投向人”（郭乃安语）的趋向，因为近现代史学研究的一个重要内容，就是要深入到依然健在的历史当事人中间，去听他们讲述历史，这是在冰冷的历史材料表面，所无法反映的“事实”！而今是昨非，是历史的进步，也是否定之否定之哲学的必然。

我对香港琴人的雅集，流行歌星朱哲琴，口琴大师埃德拉、黄青白的二十世纪末结伴访港演出，小提琴师郑京和、大卫杜夫国际交响乐团在新世纪首次访京演出等音乐会的相应评论，体现了我作为一个音乐理论工作者，对现实各类鲜活音乐家群体的广泛关注、参与及互动，而没有陷入故纸堆中不能自拔。而对从事中国传统音乐美学的学者蔡仲德先生提出的中国音乐的根本出路，在于“向西方乞灵”及香港学者刘靖之的中国音乐出路在于彻底向传统回归，这两个极端论点，我曾作出如下评论：这



是一种音乐理念上的“围城”现象，因它们各自都有被所处环境屏蔽掉了的死角（《新音乐理念上的“围城”现象》）！

本人自从2002年到《中国音乐学》编辑部工作以来，参与了对《中国音乐学》注释及书目文本的改革，从《中国音乐学》2002年第3期始，实行注释与书目的分离及规范化。并在《中国音乐学》2003年第2期正式公布了由我起草的《中国音乐学“脚注”、“书目”样式》，这一举动对我国学术期刊文本的规范化，无疑会产生相应的影响。本集中的部分文章，就是这种“规范”的结果。

文集集中的文章，有以原貌发表的，但大都进行了增补，以求在新的世纪里付梓的新文集，给读者以不同以往的新感受。我以对二十世纪爱美乐社及其重要代表人物的研究过程中，我发现爱美乐社是在反艺术势力“压迫”下产生的一个重要音乐团体，其在残暴摧残艺术的恶势力面前敢于坚持推广美的音乐，正好贴近本人所恪守的“松寒不改容”——在任何高压下，都“不改初衷”之学术本意。总之本人在近现代史学术研究中，奉行以小见大、拾遗补阙，并坚信一滴水珠，也能反映出太阳的七彩光环！

二

对文集中部分文章尾注、书目样式的说明：

本文集部分文章使用尾注（通排编号）；书目（限正文所引）与尾注分离，并按出版年代之前后顺序排列于篇尾，在书目中包含下列必要的版本信息^①：

1. 著者名（中文著述、翻译、编辑三类，第一类不标，“翻译”、“编辑”类，简化为“译”，或“编”^②）；如著者为多



人，在主要著作人名[限一人]后加等；译、编类同此；如为单位著、译或编，则出示单位的全称。如为多个单位，在主要单位[限一个]后加等）。

2. 年份（指正式出版的年份，用阿拉伯数字标注，“年”字省略）。

3. 如引文出自报纸，则将出版月、日与年份同时标出，并注明版面。

4. 出版地（如出版物中包含出版地名称，则不单独列出，如：上海音乐出版社，见规定4之示例）。

5. 出版物如为编、译类，在此前加主编、译者姓名全称；如为期刊，则出示刊名及期号⁽³⁾。

6. 出版机构（指版权归属单位）。

7. 如引文为古籍，将作者隶属朝代及引文的版本⁽⁴⁾标出。

8. 如为转述他人及参考性质的引文，在正文“引文”之简标处，标“转”或“参”字，而书目的上述各项规定不变。

9. 如引文出自互联网，将引文的年、月、日及网址标出。

10. 如引文出自多卷本辞书、古籍，在简标处将卷号标出。

11. 所有引文的书目，在引文后，以（作者名⁽⁵⁾年份：起止页码⁽⁶⁾）格式标示；正文中，如著、译、编者与引文相邻，则不必将作者写出，相邻之同一出处，标（同上）。

以下为上述内容格式的标例⁽⁷⁾

1) 原著类

冯文慈（著者名）

1998（年份）：《西方音乐东流的渐趋高涨和中国音乐的西传》（书内文章名）《中外音乐交流史》（出版物）长沙（出版地），湖南教育出版社（出版机构）。



按：此为列于篇尾的书目文本样式，在正文中，仅在引文后**简标**（冯文慈 1998：228⁽⁸⁾），下同。

2) 编著类

黄翔鹏

1994：《祝词》刘靖之等编《中国新音乐史论集——国乐思想》香港大学亚洲研究中心。

（黄翔鹏 1994：VI—XIV）

3) 译著类

马利坦·雅克

1991：《艺术的善》刘有元等译《艺术与诗中的创造直觉》北京，三联书店。

（马利坦 1991：8—18）

4) 杂志类

刘桂腾

1994：“萨满音乐观支配下的乐器作用及其影响”《萨满教与满州萨跳满神的乐器——对神鼓和腰铃的民族音乐学考察》《中国音乐学》II。

（刘桂腾 1994：72—74）

5) 单位编类（著、译类略）

上海通讯社编

1984：《有声电影在上海最初的试映》《上海研究资料》上海书店。

（上海通讯社 1984：556—557）

6) 报纸类

曾琦等编

1924：11月1日《醒狮周刊》（上海）第4号3版。

（曾琦等 1924：3版）



7) 古籍类

[唐]杜佑

1988:《通典》北京,中华书局王文锦等点校本。

(杜佑 1988: 3725)

8) 转述、参考类

(转杜佑 1988: 3725) 或 (参杜佑 1988: 3725)

9) 互联网类

润田等

2000年2月14日《央视春节大型歌会“同一首歌”普遍受到好评》@sina.com.cn

(润田等 2000: @sina)

10) 多卷本类

[清]孔继汾

1762:《阙里文献考》乾隆刊本。

(孔继汾 1762 卷三: 2)

本说明据由笔者执笔的《“中国音乐学”脚注、书目样式》(《中国音乐学》2003年第2期第143—144页)及上海音乐学院出版社版式规范改写。

(1) 本格式参照University of Chicago Press ed 1993: “Introduction”
The Chicago Manual of Style: The Essential Guide for Writers, Editors, and Publishers, 14th. Chicago: The University of Chicago Press. pp. 493—528 部分内容。

(2) 译及编者名, 排列在原著书名之前。

(3) 用大写罗马数字, 也有时以阿拉伯数字加期(如: 第1期)标示。

(4) 如有校、注、编者, 同时出示。



- (5) 中文作者，以姓、名全称标示，外文，仅标姓氏 (last name);
如为译、编类，单位或作者为复数，按1条规定。
- (6) 如为同一页，仅标起页。
- (7) 例1所有括号内文字，为解释文字，在实际的文本中，没有如此标注，请参照本人出示的2) 及以后各例之格式。
- (8) 此为引文页码，下同，不一一注明。

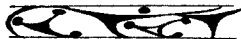


论中国现代艺术歌曲的发展



艺术歌曲(Lied)在西方音乐中,指由诗歌与音乐紧密结合的歌曲,它产生自西方浪漫主义音乐时期。当时,它是一种新的音乐体裁,这种音乐体裁的作曲家首推舒伯特。在他之前,写艺术歌曲的作曲家也不乏其人,重要的有蔡尔特(C. F. Zelter)、雷威(C. Loewe)、祖斯蒂(J. R. Zumsteeg)等,并且,艺术歌曲的写作是从模仿法国Chanson、Romance等音乐体裁开始后逐渐摆脱上述体裁束缚而呈现出独立性格的。贝多芬在晚年也曾写过叫做Adeliade的歌曲,实际上已经是艺术歌曲了,但真正把艺术歌曲提高到在西方音乐中诸如巴赫(J. S. Bach)的管风琴曲,莫扎特的歌剧,贝多芬的交响乐同样重要地位的是舒伯特。

西方艺术歌曲的产生,有两个背景,其一,大量诗人的出现及诗歌的刊印。这是浪漫主义的一个重要组成部分,其中以海涅、拜伦、雪莱、歌德为代表,他们的诗歌是艺术歌曲的灵魂。其二,自英国工业革命以来,钢琴制造业突飞猛进的发展及钢琴制造技术的日臻完善,使钢琴大量面市和在欧洲的普及



构成西方艺术歌曲的第二个背景。西方艺术歌曲有如下特征：

1. 诗歌、音乐、钢琴伴奏三位一体，并处于同等重要地位。
2. 艺术歌曲是适于音乐会演唱的或室内性的独唱音乐作品，它不同于合唱、重唱等声乐体裁。

3. 艺术歌曲之中的调性丰富，采用曲式：

- 1) 单纯分节歌，这种形式简炼集中，一般中间没有转调故更接近民歌。

- 2) 变奏性分节歌。

- 3) 贯穿性发展的艺术歌曲。

- 4) 套曲。

至于中国艺术歌曲的涵义，首先，我赞同“艺术歌曲在我国有悠久的传统。汉代以来的琴歌（用古琴伴奏的文人歌曲）和唐宋以来某些可以吟唱的诗词，如《胡笳十八拍》、《阳关三叠》和宋代词人姜白石创作的歌曲都属于艺术歌曲”。（转达威《我们需要更多的艺术歌曲》载光明日报1989年1月2日）这样一个观点，这是中国古典艺术歌曲。其次，它是中国知识分子在借鉴外国创作艺术歌曲技法后，将其运用于自己创作之中，加之固有文化传统所形成的一种既有继承又有发展的新型歌曲，故有如下特征：

1. 音乐与诗歌的完美结合。
2. 歌曲的伴奏不限于钢琴，包括中西乐器及各种组合。
3. 适于音乐会演唱的室内性独唱歌曲。

限于篇幅，笔者在此仅就中国新型艺术歌曲的发展作一粗浅论述。

—

中国新型艺术歌曲何时出现？是众说纷纭的，并且，在诸



多提法中，经常忽略一个重要背景——“学堂乐歌”。“学堂乐歌”在其发展之初，从严格意义上讲并不属于音乐创作，它是借外国（日本及欧美）之曲调，填中国文人之新词的文学填词，但不久就有了用民间曲调填词的乐歌（如用《老八板》填词的《祖国歌》等）及少量创作歌曲（如沈心工的《黄河》等）。并且出现了多声部创作歌曲（如李叔同的三部合唱《春游》等）。这些音乐成果表明了中国人的文化消化机制的强健及文化浸合力。

在“学堂乐歌”的演唱氛围之中，造就了一批实际掌握西洋音乐技法诸如五线谱、钢（风）琴演奏技巧、乐理的音乐家及音乐爱好者，“新式学堂”的音乐课成为名符其实的中国民众音乐美育摇篮，它对中国新音乐的发展，无疑起到了潜移默化的作用，它既是一种对艺术歌曲有意无意的铺垫，也提供了新的物质及群众基础。

二

中国新型艺术歌曲的发展，在现代大致经历了前后两个时期，前期起点是“五四”以后的1920年，在这一年里诞生了首批中国新型艺术歌曲，这是中国音乐家在实际掌握西洋音乐创作技法之后的创作成果。这一时期首先应该提到的是萧友梅先生，他青年时代曾在日本（1901—1911年）、德国（1912—1920年）学习音乐及相关学科达十八年之久，有深厚的西洋音乐技法功底，其一生共创作了近百首各种歌曲及少量的器乐曲，在其歌曲创作中，属于艺术歌曲范畴的也不下几十首，其中诸如《华夏歌》（1920年）、《问》（1922年）、《南飞雁语》（1923年）、《星空》（1925年）等是萧先生艺术歌曲的代表作，特别是《问》，它曲调柔美、哀婉、流畅又略带几分悲凉，唱出了中国人在祖国沦为半殖民地、半封建社会后加之对军阀混战现状的忧虑之情，虽在其创作中带有