

音乐评论

音樂評論

43



「人民的歌舞」（轉載自上海「大公報」）

音樂教育協進會編

目次

編者的話.....	4
我們為什麼反對「近代形式主義」的音樂.....	孫從音 5
秧歌舞與新歌劇.....	金 戈 8
音樂的細胞——「動機」(音樂欣賞入門).....	心 儀 14
鋼琴家的鋼琴和手指.....	張承謨譯 15
解放區音樂一瞥.....	金 戈 21
樂訊(國內及國外).....	23
各解放區新出版書刊介紹.....	25
信箱.....	27
迎接光明(歌曲).....	莫 夫作詞·金 戈作曲 28

音樂評論 雙週刊

第四十三期

一九四九年六月十八日出版
每冊售價人民幣四十元

編輯兼發行者 音樂教育協進會

上海代售處 上海(〇)中山東一路七號四樓

聯合書報社

山東路中保坊

永興琴行

南京西路八一三號

永興琴行

四川北路四九三號

羅興琴行

陝西路南京路七號

美惠琴行

陝西路南京路三號

依琴行

陝西路南京路一號

鳴琴行

陝西路南京路九號

上海新公司音樂部

陝西路南京路二號

中華樂學社

陝西路南京路七號

科學儀器館

陝西路南京路一號

大中國圖書公司

陝西路南京路四號

兄弟圖書公司

陝西路南京路八號

自由出版社

陝西路南京路一號

大眾圖書社

陝西路南京路二號

聯合書報社

陝西路南京路五號

聯市部

陝西路南京路五號

音樂評論

43



「人民的歌舞」（轉載自上海「大公報」）

音樂教育協進會編

創設達三十餘年

鳴鳳琴行

遍銷全國及南洋

製造鳴鳳牌各式風琴及鋼琴

歡迎全國各大書局批發

經售
名 牌 鋼 琴 名 牌 口 琴
手 拉 風 琴 大 小 提 琴
結 太 · 喇 叭 · 譜 架 等 零 件
精 修 調 出 取 特
工 理 音 租 費 廉

樣張及價目表函索即寄

特設函購部歡迎選購

門市部：上海陝西南路林森中路北首 電話78045

製造廠：上海北京西路605弄29號 電話38196

讀者之家 · 理想書庫

兄弟圖書公司

經售全國圖書雜誌
音樂書刊

附設

郵購批發部
圖書流通部
雜誌自由定戶

地址：上海(5)四川北路1934號

電話：(02) 60720

國立音樂院提琴教授

王人藝

教授提琴

通訊處：上海愚園路五二〇弄二五號
電話：二四〇八六

目次

編者的話.....	4
我們為什麼反對 「近代形式主義」的音樂	孫從音 5
秧歌舞與新歌劇	金 戈 8
音樂的細胞——「動機」(音樂欣賞入門)	心 儀 14
鋼琴家的鋼琴和手指	張承謨譯 15
解放區音樂一瞥	金 戈 21
樂訊(國內及國外)	23
各解放區新出版書刊介紹	25
信箱	27
迎接光明(歌曲)	莫 夫作詞·金 戈作曲 28

音樂評論 雙週刊

第四十三期

一九四九年六月十八日出版
每冊售價人民幣四十元

編輯兼發行者 音樂教育協進會

上海代售處 上海(〇)中山東一路七號四樓

聯合書報社

永興琴行

永興琴行

羅興琴行

美惠琴行

依琴行

鳴琴行

上海新公司

上海新公司

中華樂學社

科學儀器館

大中國圖書公司

兄弟圖書公司

自由出版社

大眾圖書社

聯合書報社

聯市部

藥死

山東路中保坊

南京西路四一三號

四川北路八一號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

陝西路南京路七號

編者的話

本刊因上海黎明前夕形勢惡劣，四十二期出版後不得不暫時停刊。現在光明已來到上海，我們在解放後初次與讀者見面，心中有說不出的歡欣。今後在新社會中，本刊希望能和讀者、作者取得更密切的聯繫，成為羣衆性的音樂刊物。

隨着新時代的來臨，目前音樂上有很多問題需要獲得解決，本刊今後將着重這些問題的討論，希望讀者和作者多多提供意見，展開熱烈的討論。這些問題主要是：

「音樂的普及和提高」：毛主席指出文藝必須「在普及的基礎上去提高」。但普及如何配合着提高？這問題表現在音樂上時，比表現在其他藝術上時更為複雜，值得提出來作羣衆性的討論。

「要不要古典音樂」：去年聯共（布）中央對音樂的決定中，指出古典音樂的優秀傳統有繼續發展的必要。毛主席說：「外國的經驗，尤其是蘇聯的經驗，只要是好的，也有指導我們普及工作與提高工作的作用。」。同時毛主席又在「新民主主義論」、「論聯合政府」和「在延安文藝座談會上的講話」中屢次指出「中國應該大量吸收外國的進步文化」，但必須批判地吸收。古典音樂中何者是我們所需要而必須吸收的，何者是我們所不需要而必須排洩的，在目前是一個現實的問題。

「要不要寫給市民聽」：當然，文藝應該為工農兵及其幹部服務。茅盾先生認為我們已在大都市中，寫給市民看和聽也是必要的；但寫給市民看和聽不一定寫市民，寫給市民看和聽同時又寫市民，不一定就是為市民服務。這個問題對於音樂的創作和演奏關係很大。過去大都市中的作曲者、演奏者和樂隊，非但寫給和奏給市民聽，而且是為市民服務的。今後如何使他們獲得新觀點，為人民大眾服務，需要大家來討論。

「要不要五線譜」：簡譜過去在音樂的普及上起了一定的作用。但五線譜是比較進步的記譜法，為了配合提高，有逐步採用五線譜的必要。最近光華書店用五線譜出版呂驥所編的「羣衆歌曲選」，就是一個例子。這一問題，希望大家作廣泛的討論。

我們爲什麼反對「近代形式主義」的音樂

——兼答戴天吉先生

孫從音

在古典音樂里，所謂「形式主義」者，它所表現的特點，是嚴格的遵照一種傳統的法則、形式；拘泥於樂句、小節的整齊；節奏的規律化；和聲的絕對諧和（偶有不協和音程，在大體上是需要進入一組協和音程而予以「解決」）；不因感情的發展而稍使形式之完整受損。

形式主義的大師，首推音樂之祖——十八世紀古典作家的最光輝者——巴赫爲代表。雖然羅曼羅蘭在「約翰·克利斯朵夫」書中借主人公的口中批評巴赫的音樂時說：「巴赫是關了門製作的，他的作品就帶着閉塞的氣味。像貝多芬或罕得爾也許在音樂家身份上不能和他相比，但確是更偉大的人——更富於人性的人，他們的作品里自有一股外界強勁的風在吹嘯，這是巴赫所全然沒有的。古典派的作品缺少自由的氣息，幾乎全是『建築』成功的。有時是利用音樂修辭學上的陳套濫調來加強一種情緒，有時不過是一種單純的節奏，一種裝飾的線條，循環顛倒，反覆不已的用着機械的方式向各方面去鋪陳。……這些都是泥水匠底玩藝而非音樂家底事情。」而巴赫所创建的音樂理論底價值及攝取民間的舞蹈音樂爲樂曲的靈魂——旋律等，却未加以否認。

今天如史特拉文斯基和普羅科菲埃夫之流之被斥爲形式主義傾向者，除了在缺乏感情一點上與古典作家相同外，諸如宣傳無調性，追求不協和音所造成的「音響的效果」，背棄人民的愛好的、僅爲革新而革新的、無內容的、僅有一件美麗的外衣——形式——的「近代形式主義」，與古典派作家的不爲感情的發展而使形式的完整受損的「注重形式」，是迥然不同的。而類如巴赫等古典作家之願忠實地爲人民服務，作品中表現了自身所感受的經驗、民族的精神、人民的性格、對故土的

愛情，注重形式是爲了遵照優秀傳統的法則等，這些在近代形式主義的作家們，却是完全不顧的。

所以，今天我們所反對的形式主義的傾向與十八世紀古典作家的注重形式是不能混爲一談的。我們所特別要抨擊形式主義傾向作家的，是他們的極端個人主義和主觀主義的見解。

基爾克加爾德(Kierkegaard)——丹麥反動的哲學家和神祕主義者——頽廢派的先知這樣說：「主觀性——真理就在其中；只有主觀性是現實的。」P·伐列萊(P·valery)論及客觀的現實時說：「現實什麼也不是，因爲它是無形的。」他們都企圖進一步使大家相信「只有個人主義者的存在，才給與世界以形狀，並使其成爲現實，只有我的自我存在，只有我的思想，我的意志和我的行動存在。」他們認爲他們自己就是世界的精華。(見廿卷三期中蘇文化「形式主義——藝術之敵」一文。)更如史特拉文斯基目空一切的狂語：「我正站在批評界的前面，他們這些人是沒有能力來判斷我的，他們連我所知道的百分之五都不懂。」(見「音樂評論」第四十期戴明譯「曲調化的作曲家」一文。)如是，則人民的思想、信念、力量都被否定了。

更有人認爲「藝術是下意識的活動，不是有意識的說教。」誠然，藝術不應該是「說教式」的，但若說藝術是下意識的活動這一論說，我們是不敢苟同的。那猶如將小孩子胡亂哼吟的調子和用鉛筆在紙上隨手亂塗的綫條認作是藝術作品，可以用樂譜記載下來傳諸後世，或者送到沙龍去陳列，爲的那些才是真正的、標準的下意識的活動。

戴先生認爲「現階段的人爲的法則，或政治體系、思想方式、人民的公意，都不是最高標準，不足以批判藝術作品。」想想那社會將混亂到何種地步？一位卑劣的音樂家可以用一種樂器模倣刷馬桶的聲音來描寫黎明即將來臨，又怎能笑他是荒謬絕倫呢？

雖然「宇宙的無極性可以用來說明藝術上新陳代謝的過程」，但並不是說：我們創造一件藝術作

品，可以是一切古典的、現實的、美好的、正確的、真實的、健康的都一脚踢開，而單憑個人的幻覺創造一些不爲人民所了解、熱愛的東西。相反地我們正可應用這一說明來證明藝術也與其他科學一樣的需要依着自然的一定的發展的法則來創造新的。新的應該比舊的更完美健康。這才是進步、創造。

我們推崇古典音樂有兩個方面；第一，他們的作曲的技巧，如和聲學、對位法、卡農和賦格等都是我們必須學習作爲創造、發展新音樂的基礎。第二，在表現上，那以音樂的靈魂——旋律，作爲樂曲的基礎，以及像巴赫在他的作品中就會廣泛採用過舞蹈音樂（因爲音樂是從民歌和人民的舞蹈中興起的）。這些都是我們推崇古典音樂的「爲甚麼」？

人民怎樣給與一位音樂家以現實生活的題材或靈感，和一位音樂家如何感受這一切而創作的這一問題，很顯然的，是音樂家與其他的人同樣的在同一社會過着同樣的生活，無論苦難、幸福，全是同樣的承當、享受。他所感受的，恰似人民所感受的一樣。他所表現的，也正是人民的現實生活。他所吐露的，也必是人民的心底的語言。他應該站在時代的最前面，把人民所感受的，真實的不加做作的反映出來，並且指示（是啓示，不是說教。）一個方向、一條路綫，而他本身却緊緊地追隨在羣衆的隊伍里，再學習，再體驗，再創造，再進步。

我想：魯濱遜要不是帶了幾箱鎗械工具，怎能在荒島上渡過許多年？而沒有他人的幫助又豈能回到自己的故土？音樂家如果沒有人替他造紙、製筆、印刷、造樂器，怎能作曲和演奏？那些違反了人民的意志、大衆的審美要求與藝術趣味，不以反映着人民的生活和感情的民歌與具有優秀傳統的古典遺產作基礎，而志高氣傲的宣傳無調性、不協和音與不協和的和聲，熱中於混亂的神經質的聲音的組合，把音樂變成一種亂七八糟的噪音的堆積的形式主義傾向的作曲家們，是一定要被人民唾棄的。

我們應該牢記格林卡的話：「是人民創造了音樂，而我們藝術家不過是把它編起來而已。」

秧歌舞與新歌劇

金 戈

陝北有一種民間的娛樂活動，叫做「秧歌社火」，主要的活動時期是在春節。關中（陝甘寧邊區的一個分區，包括淳化、新正、新寧、馬欄、赤水等縣）一帶舊「社火」中最普遍流行的是「秧歌」和「跑故事」。秧歌只是由「墊場子的」順口編一些吉慶的四六句子；跑故事主要地分「地故事」和「馬故事」兩種，跑故事的人身穿戲裝，打扮成舊戲裏的一段場面，如「三戰呂布」、「黑虎搬三霄」等扭起花子來，作各種姿勢表演，馬故事是騎在馬上耍的，但是都不唱，耍來耍去總是那一套。延安的舊秧歌舞形式不一，有時用兩三人的對話對唱，一問一答來表達劇情，內容大都寫男女調情，爭風吃醋（如「大小老婆」）；有時隊員有十餘人至二十人左右，領隊的舉着一把張開的雨傘，或一盞長柄的斗子燈，男女對扭（女的常由男人扮演），其中有丑角，有和尚，扭的時候，男女互相調戲，色情氣味很濃，所以有些老百姓說：「舊秧歌是騷情地主。」但有時隊員身穿花衣，腰掛花鼓（也叫腰鼓），一邊舞，一邊唱，一邊打鼓，（打法不一，從前後左右上下去打，但所有隊員的鼓聲和調子是一致的。）動作粗壯有力，節拍明顯，歌聲響亮，充滿着勞動者健康和愉快的精神。

抗戰初期在西北和華北流行的秧歌，經過了文藝工作者和智識份子的初步改造，領隊的拿着鐮刀斧頭來替代傘和斗子燈；工農兵學商各階層的人士代替了少數調情的男女；抗戰的內容代替了色情的內容；取消了丑角，舞法也趨向集體化。至於舊秧歌在民間的發展，劉志仁式的秧歌是典型的例子。關中盤克塤有個劉志仁，是南倉社火頭。他不受舊形式的拘束，首先在秧歌中大大的提倡新的，不獨一個人唱，而且讓許多娃娃一齊扭花，一齊唱歌，這樣就更生動，更活潑。在耍故事方面，他不滿足於耍舊的故事，一九四〇年初，看到新寧完小演「中國魂」、「五里坡」，就用地故事擺了當中的

一段，後來並將「反徐州」也用馬故事攪了一段。僅僅這樣還不足，他們又把秧歌（唱的）和跑故事（舞的）結合起來，成為秧歌劇（在當時他們不過叫做「新故事」）；在這以前，他們誰也沒有看過「秧歌劇」。自從鬧社火以來，秧歌和故事始終保持着一定的距離。當地羣衆的傳統看法，認為只有戲班子在台上演的才叫「劇」；但是在劉志仁的領導下，由一九三九年到一九四二年，一年一個，創造了好幾個新的秧歌劇出來，如「捉漢奸」、「放腳」、「開荒」、「鋤草」，這在當時的具體條件之下，不能不說是一種優秀的創造。

在延安文藝座談會以後，一切文藝走向羣衆。文藝工作者吸收秧歌、秦腔、郿鄠等民間的藝術傳統，發展爲新的歌舞劇，通常就稱爲秧歌劇。初期的作品有「兄妹開荒」、「劉二起家」等小型劇。後來又把話劇和舊戲中的若干手法，和秧歌相結合，秧歌劇有了進一步的發展。這時期的作品，有「趙富貴自新」、「牛永貴受傷」等，新型歌舞劇至此就規模粗具了。

新秧歌劇以軍民團結、對敵鬥爭、自衛防奸、組織勞動力、增加生產、改造二流子、破除迷信、提倡衛生等爲主題，內容歌頌人民，歌頌勞動，歌頌革命，表現羣衆的生活和鬥爭，演的都是他們切身的、和他們所關心的事情，劇中很多人物就是他們自己。一九四四年延安春節秧歌演出時，鐘萬財供給了「鐘萬財起家」一劇以完全的材料，他看了這個劇的預演，而且當這個劇在他的鄉裏演出時，他幾乎是每場必到的觀客。其餘的羣衆都以羨妬的眼光看着他。他們都願在劇中看到自己，實際上他們是已經看到了，不過姓名不同罷了。當演到鐘萬財從二流子轉變的過程時，觀衆中的二流子就被人用指頭刺着背說：「看人家，你怎辦？」又如「牛永貴受傷」在部隊中演出時，觀衆的情感和這個劇裏的主角——受傷掉隊的戰士牛永貴完全結合在一起。當牛永貴混過了敵人峭崗的檢查剛一走動時，觀衆怕敵人會發覺，馬上叫他「快走！」等牛永貴一出了城門，觀衆就熱烈鼓掌；但當敵人叫他回城

門去時，掌聲即止。這個劇演完後，向戰士們徵求意見，有的說：「爲什麼只看見日本鬼子打咱們老百姓，沒有看見咱們老百姓打日本鬼子？」有的說：「如果今天不是演劇，我早就上去打死那兩個鬼子了！」有的則說：「最後應該把那兩個鬼子打死在場上！」

從秧歌隊的組織到演出，也富有羣衆性。秧歌劇大都並不是某一個個人所創作，而是一種完全的集體創作。延安春節秧歌劇演出中，延安市民秧歌隊的節目大都是店員們自編自演的，「二流子改造」且出自鐵匠工人手筆。化學工廠工人們創造的「工廠是咱們的家」傳達出了他們自己工廠的生活的愉快氣氛。延屬分區秧歌隊演出的「浪子回頭金不換」一劇，是由兩位戰士口述記錄下來的，劇中的角色由他們扮演，他們熟悉地運用了陝北老百姓的語言。留政府宣傳第二隊的「劉連長開荒」也是由工農出身的戰士演出的。有的秧歌隊是由機關學校部隊與老百姓聯合組成的，例如西區軍民聯合秧歌隊的橋兒溝秧歌隊就是如此，老百姓不但演出了，而且也自己編寫了新內容的節目。

秧歌劇的形式也爲羣衆所熟悉。它是吸收了民歌、民謠、舊秧歌舞、秧歌劇、地方戲、話劇的成分結合而成的形式。它的表現手法，主要的有象徵的手法和寫實的手法。象徵的手法是用手勢或別的動作表情，來形容物體的存在和運動。如用手遮在眉上，向天空一仰，表示着太陽月亮，或天氣的變化的現象；如在場上兜了幾個圈子，當做走了許多路；如舉起一隻手向前一拍，當做叩門，兩手在胸前分開一拉，當做開門。這稱手法，中國的舊劇裏用的特別多，爲中國人民所熟識。但是現實生活中的許多動作，要求有更新鮮更親切的表現，另一面又受了話劇的影響，也採用寫實的手法。如「牛永貴受傷」中，敵人拿鞭子打趙守義，而且是真的使勁抽打；如趙守義的老婆拿刀殺雞，用的是真刀真雞；如「軍愛民，民擁軍」中，老百姓捧了一碗餃子給戰士吃。秧歌劇的動作，是舞蹈化了的東西，合乎舞蹈的節拍和風味。對白用的是韻語，常念成「快板」的形式。舊劇裏的獨白和旁白，也被採用

着。秧歌劇所用的樂器是中國的管絃樂器和打擊樂器，有的秧歌隊也增加了新樂器。音樂的作用在使人物的語言、歌唱、動作、表情增加色調。歌曲主要是民間歌謠、地方小調。鄆鄆調子被採用的最多，因為陝北老百姓很愛聽它。唱詞是人民大眾的詩和歌，多採用方言土語，押大致相近的韻。秧歌劇裏的舞蹈，是採取人民大眾生活中的許多動作，找出裏面的典型性和規律性，然後加工而成的。劇中多羣衆場面，也較多集體舞蹈。秧歌劇的化裝、服裝、道具和話劇的一樣，可以說完全是寫實的。（在舊秧歌劇裏，化裝、服裝、道具像舊劇，女的是男人扮的，小丑臉上有粉，服裝是古裝。這因為舊秧歌劇表現的是歷史上的故事。）

秧歌劇在內容上、形式上、創作和演出上都走了羣衆路線，所以能受廣大羣衆的歡迎。

目前的秧歌劇，在大體上說有兩種類型：一種是形式上比較簡單，兩三個人上場，很少劇情，用敘述式的唱詞來表達劇情的發展。這一形式比較接近舊秧歌劇；在新秧歌劇裏，以「兄妹開荒」作爲開始，「劉二起家」繼之。延安春節秧歌中出現了大批這一類型的劇，「動員起來」、「鐘萬財起家」、「軍愛民，民擁軍」……都屬於這一類。這一類劇短小精幹，主題明顯，線索簡單，人物少，演出比較方便，不妨稱爲「小型秧歌劇」。還有一種是形式比較複雜，上場的人物很多，有比較曲折的故事，用人物的穿插來表達劇情的發展，這就是大家所認爲提高了的秧歌劇。這一類型的最初出現是「趙富貴自新」，從此秧歌劇在內容和情節上、在藝術形式上都發展了。延安春節秧歌運動中，各秧歌隊不約而同地創造了這種比較大的秧歌劇，如「馮光琪鋤奸」、「牛永貴受傷」、「周子山」、「模範城壕村」等。這些劇情節比較複雜，吸收了許多話劇手法，有比較完整的故事，分場多，結構嚴密。——在總的方面說，它們是前一類型劇的提高和發展。

秧歌劇已成爲最有效果的羣衆歌舞劇，從「兄妹開荒」到現在，解放區的一切歌劇，都或多或少

地帶有秧歌劇的風格，廣義地說來，都可稱爲「秧歌劇」。去年抵達華北解放區的名戲劇家馬彥祥，看到了解放區的秧歌劇後，在「人民日報」上發表觀感，盛讚「這是中國戲劇史上的一件革命工作，而且是成功的。」他希望「把幾年來所有的新秧歌劇作，都彙編起來予以付印，這將是將來寫新中國戲劇運動史的最珍貴的資料。」這些新歌劇（或廣義的秧歌劇）數量很多，各地劇團最常演的有：

大型劇——白毛女、血淚仇、赤葉河、土地還家、大翻身、劉胡蘭、楊勇立功、張得寶歸隊；

小型劇——兄妹開荒、鐘萬財起家、買賣公平、戰鬥不忘愛民、槍桿詩、人民的醫院、元寶還家、三担水、一根鐵頭、山藥担；

部隊歌劇——兩種作風、王克勤班、呂登科。

上舉的歌劇中，到現在爲止，最成功的一部無疑地是「白毛女」。全劇六幕二十場，賀敬之、丁毅編劇，馬可、張魯、瞿維、煥之作曲，內容以一九四〇年晉察冀邊區河北西北部某地所傳「白毛仙姑」的故事爲題材：

抗戰前，某村有一惡霸地主，平時欺壓佃戶，荒淫佚奢，無惡不作。其一老佃農，有一十七八歲的孤女，聰明美麗，被地主看上了，乃藉討租爲名，陰謀逼死老農，搶走該女。該女到了地主家被地主姦污，身懷有孕。地主滿足了一時的淫慾之後，厭棄了她，並籌辦婚事，續娶新人，暗謀害死該女。幸有一善心的老媽子得知此信，乃於深夜中把她放走。她逃出地主家後，茫茫世界，不知何往。後來找了一個山洞便住下來，生下了嬰孩。她背負着仇恨、辛酸，在山洞裏生活了幾年。由於在山洞裏少吃沒穿，不見陽光，不吃鹽，全身發白。因爲去偷奶奶廟裏的供獻，被村人信爲「白毛仙姑」，奉以供獻，而她就藉此度日。後抗戰爆發，被八路軍救了出來。大家說：「舊社會把人逼成『鬼』，新社會使『鬼』變成人。」

一九四四年，這故事流傳到延安。戲劇的「白毛女」，就採取了這故事的中心思想，把她作為劇本的主題。劇本創作及排演，經歷了三個多月的時間（一九四五年一月到四月），除了接受專家、藝術工作者、幹部的研究、批評、補充以外，又在廣大羣衆的批評與幫助下完成，所以這一歌劇實際是羣衆性的集體創作。

音樂方面，有的是利用舊的調子，如第一幕第一場第三曲楊白勞（白毛女之父）所唱的調子，是山西秧歌「檢麥根」，第二幕第二場第十五曲喜兒（白毛女）所唱的調子，是河北民歌「小白菜」；有的是根據舊有的調子，加以各種不同程度的改編，例如前三幕喜兒所唱的調子，大都是根據「小白菜」、秦腔及陝北「道情」滾白等改編，楊白勞所唱的調子。是根據「檢麥根」改編，地主老太婆唱的調子，是根據佛曲「目蓮救母」及河北念經調改編；也有的是創作，但這種創作大半是根據已經採用的曲調的精神而創作的，例如黃世仁（地主）唱的調子是根據河北花鼓寫的，喜兒在第三幕逃出黃家起一直到最後所唱的調子，是根據河北梆子及山西梆子創作的。演出時所用的樂器，有笛、板胡、二胡、京胡、三絃、中胡、低胡、哨呐、曼陀鈴、小提琴、中提琴、大提琴等。

一九四五年四月，「白毛女」在延安上演，前後共演出了三十多場，得到許多羣衆的歡迎，機關部隊及羣衆大都看過了，有人連看數次，還有遠遠從安塞、甘泉趕去看的。其後經過廣大羣衆的批評，並參照這些意見加以修改。一九四六年一月起在張家口演出，也演了三十多場，有從十幾里外攜帶乾糧趕去看的。最近在北平、天津、南京等地演出，也受到了同樣的熱烈歡迎。

〔本文參考資料〕陝甘寧邊區文教會藝術組：「劉志仁和南倉社火」（馬可、清宇執筆）；周揚：「表現新的羣衆的時代」；艾青：「秧歌劇的形式」；賀敬之：「白毛女的創作與演出」；馬可、張魯、瞿維：「關於白毛女的音樂」。

音樂欣賞入門

音樂的細胞——「動機」

心儀

我們如果對於一首樂曲仔細加以考察，可以發現其中有一個或數個旋律上或節奏上的單位，因屢次反復（反復時可以移高或移低，把音程擴大或縮小，把拍子加長或縮短一倍，把方向或次序顛倒，或僅僅保持其節奏）而發展成有機的全體。這種旋律上或節奏上的單位，就是「動機」，也就是音樂的細胞。

最簡單的動機祇有兩個音，例如貝多芬的A大調鋼琴奏鳴曲（作品二之二）開頭下行四度的兩個音，和第九交響曲（「合唱」）開頭下行五度的兩個音。最長的動機，通常也很少超過兩小節。動機的發展，常在數聲部交替進行，有時還可以用複調的技巧，把數個動機混合發展。

動機一定要有旋律上或節奏上的特徵，成為樂曲中旋律的或節奏的典型。貝多芬所作第五交響曲第一樂章的開頭四個音符，通常稱為「命運動機」；據說貝多芬曾對他的朋友與德勒說過：「命運敲門的聲音是這樣的。」該曲整個的第一樂章，在節奏上就以這四個音符為骨幹（這四個音符後來還在第三和第四樂章中出現）。俄芬巴克所作歌劇「荷夫曼的故事」第二幕中的「船歌」，以由四分音符和八分音符的交替出現（6/8拍子）所組成的動機，為全曲的基礎，描寫船的擺動。

「奏鳴曲體」（通常是「奏鳴曲」的第一樂章）中的發展部分，主要是把「宣示段」（「奏鳴曲體」中的第一段）中的各種動機，加以淋漓盡致的發展。在這一類的曲子中，可以找到動機發展的典型例子。