

中國新青史論集

回顧與反思

劉靖之編



香港大學亞洲研究中心

一九九二

中國新音樂史論集

回顧與反思

劉靖之編

中央研究院圖書館

劉靖之

一九九二



香港大學亞洲研究中心
一九九二

21526

劉靖之編：中國新音樂史論集：回顧與反思（1885—1985）

Liu Ching-chih (ed.): History of New Music in China: A critical review 1885-1985

© Copyright by the University of Hong Kong, 1992

ISSN 0378-2689

972-108
This book is financed partly from a fund
initiated through a grant by the Lee Hysan
Foundation and partly by grant from Hong Kong
Pei Hua Education Foundation

本書之出版，蒙“利希慎中文書刊出版基金”
和香港培華教育基金之資助，謹此致謝。

Centre of Asian Studies Occasional Papers and Monographs, No. 100
HK\$150.00

General Editor: EDWARD K. Y. CHEN

The Centre of Asian Studies is established to provide a focal point for the activities of the University of Hong Kong in the areas of East and Southeast Asia, research assistance to scholars in these fields and with special reference to Hong Kong, and physical and administrative facilities for research, seminars, and conferences dealing with both traditional and modern aspects of Asian Studies.

目 錄

新音樂的主體與突破（代序） 劉靖之 [1]

卷一 回顧與反思

✓ 回顧與反思——論中國新音樂的發展 1885—1985 劉靖之 [7]

中國新音樂在亞洲現代新潮流中的地位 許常惠 [61]

✓ 新音樂與國樂改進 吳贛伯 [77]

二十世紀中國大陸音樂美學的發展趨向

——從音樂本質的探討着眼 王寧一 [119]

中國新音樂的聲樂發展 費明儀 [143]

中國新音樂的三代音樂家 陳聆群 [158]

從借鑒吸收到融滙化合——中國大陸當代作曲技術理論各學科的建設
與發展 王安國 [182]

對半個多世紀以來中國交響音樂的回顧與評價 汪毓和 [212]

從政治思想到創作方向：十七年音樂批評的歷史回顧 周晉民 [229]

評中西音樂關係的理論與實踐 魏廷格 [256]

音樂現象學與美學的評鑑 梁銘越 [277]

中國新音樂研究法芻議 陳詠智 [289]

中國新音樂與漢語特點有關的若干理論與實踐之回顧 汪立三 [303]

卷二 香港的新音樂

近四十年來香港音樂創作發展 曾葉發 [327]

香港新音樂委約創作年表 1970—1990 陳永華 [342]

蛻變中的香港新音樂創作 1950—1960 林聲翕 [378]

我實踐“中國音樂現代化”的過程 林樂培 [383]

卷三 流行音樂

科技發展對流行音樂發展的影響 周凡夫 [393]

粵語流行曲史初探 黃志華 [410]

卷四 研討會總結 [425]

附錄

一、第四次中國新音樂史研討會程序 [435]

二、第四次中國新音樂史研討會代表 [439]

新音樂的主體與突破

(代序)

劉靖之

“回顧與反思”是《中國新音樂史論集》叢書的第四輯，是第四屆中國新音樂史研討會的論文集，連總結討論在內，共二十篇。第一輯僅收入論文七篇，第二輯九篇，第三輯增至十九篇，四輯論集共收入有關中國新音樂發展的論述五十五篇。從數目上來講，五十五篇不算多；但從觀點與角度來看，它們代表了來自中國大陸、台灣、香港和海外華人學者、音樂史學家、音樂學和音樂美學研究者、作曲家、演奏家的看法。而這些不同的看法，顯示了作者在不同的環境裏所形成的不同的分析和歸納，反映了不同的音樂文化觀。這四輯論集的特點之一，在於避免了“一言堂”的毛病。

一九八四年籌備第一屆研討會時，我心目中還沒有連續組織四次會議的藍圖，僅僅抱着試試看的心理，因此在擬定範圍和內容上焦點不夠集中，如將應該放在第二屆研討會的《王光祈的音樂思想初探》（周凡夫）收進了第一輯論集裏。這亦無傷大雅，正好說明了這項研究計劃的成長過程。從第二屆研討會開始，由於有大陸和台灣代表參加，一向成問題的資料搜集，亦逐漸得到解決，這是四輯論集的第二個特點。

若說四次會議已涵蓋了整個新音樂史的發展，就算是概論，亦有待商榷。這五十五篇文章雖然大致上環繞 1885—1919、1920—1945、1946—1976 以及“回顧與反思”這幾個歷史時期來論述的，但許多細節尚未觸及，因此到目前為止，我們只做了中國新音樂發展的初步研究工作，以後要探討的課題還有很多，可以分專題、分作曲家、分地區來進行研討、來出版論文集。我們還應該從事跨學科的研究，如音樂社會學、音樂政治學、音樂心理學、音樂與文藝、新音樂的美學、新音樂與國樂改進，等等，使中國新音樂成為一個名副其實的學術科目。

我在第四屆研討會的開幕致辭裏，曾為幾位因簽證問題而無法來港參加會議的學者表示遺憾，他們是中國藝術研究院音樂研究所的居其宏先生、北京中央音樂學院的梁茂春先生以及上海音樂學院的戴鵬海先生。還有幾位因事而無法出席的老朋友：美國北伊利諾大學的韓國鎮教授、台北東吳大學的張己任教授。本來有四位博士研究生以觀察員的身份來參加這次研討會的，亦因種種原因而沒能來港，這四位研究生有兩位是北京中央音樂學院的，另兩位是台北國立師範大學的。假若這九位學者均能出席第四屆研討會的話，我相信會議將開得更熱鬧、充實，這本論文集的內容亦會更豐富。

在籌備第四屆研討會時，我曾有意邀請香港大學和香港中文大學的社會學系、心理學系、政治學系、歷史學系的教授講師來擔任講者或評論員，使我們研究中國音樂史的視野更廣闊、看問題更客觀，使我們能從整個文化層次來看音樂。可惜的是我的構思只取得了部份成果：香港大學校長、歷史學者王賡武教授來為我們致開幕詞，香港中文大學政治與行政學系翁松燃教授擔任評論員；其他的都以“音樂門外漢”的理由婉拒了我的邀請。

王賡武教授在致詞裏，向與會者提出了一個發人深思的問題，他說：“如果我們將中國的新音樂與中國的新文學、繪畫藝術來比較，好像前者的影響力無法與後者相比。”他還說，一般人以為音樂比文學容易令人接受，因為音樂不需要文字。在演奏上可能是這樣，但在創作、研究上，問題就不是這麼簡單了：“雖然表面看來，音樂沒有語言和文字所引起的距離，但不同文化傳統的音樂有着不同的風格和表達方式、因為這與一個社會一個國家的文化有着密切的關係。因此，要能夠欣賞另一個民族的音樂，並不容易。從這一點來看，中國的新音樂發展實在經歷了不少的困難。”

王教授指出，中國新音樂或直接地或間接地受到政治影響，不僅在中國大陸是這樣，在台灣和香港亦是如此。不僅音樂如此，文學創作亦是如此，後者受到的干擾可能更厲害，但為什麼新文學創作比新音樂創作的成就更顯著些？為什麼新文學較新音樂容易突破？在“五四時期”，新文學創作已頗有成績，但新音樂却未能做到這一點，為什麼？王教授說：“我到現在還是不太清楚什麼原因。照理音樂比文學更容易取得成績，因為沒有文字的隔膜。我希望各位專家學者能給我一點啟示，讓我知道新音樂的發展為什麼不及新文學的發展。”

王賡武教授所提出的問題正是我在《回顧與反思——中國新音樂的發展

1885—1985》一文所探討的中心主題。拙文在第四屆研討會上所引起的強烈反應，令我在過去一年裏繼續思考這些問題。我對王教授所提出的問題的初步解答可以分兩個層次：中國新音樂是建立在怎樣的文化和傳統基礎上以及新音樂的聽眾，事實上這是一個問題的兩個方面，相互關聯。中國的新文學、新詩、白話文以及新戲劇是建立在中國傳統文學、舊體詩詞、文言文和雜劇的深厚基礎上，有着悠久的歷史和廣大的讀者，因此新小說、新詩、白話散文和雜文以及新戲劇等都有着顯著的成績，吸引着各階層的人們。中國新音樂的情況便不是這樣：既不是中國音樂文化傳統的繼續，又沒有雄厚的群眾基礎，中國人民仍然唱他們的民歌小調，觀賞他們傳統的地方戲曲和曲藝，至於群眾歌曲，只是工具而已。假如新音樂出現了像魯迅、巴金、茅盾、沈從文、曹禺一級的作曲家以及《阿Q正傳》、《愛情的三部曲》、《子夜》、《日出》一類的作品，中國的新音樂才能算得上取得王賡武教授所講的“突破”，僅靠《長恨歌》、《黃河大合唱》是不够的。

新音樂未能像新文學那樣取得顯著成績，傳統士大夫思想和重文輕音樂可能亦是因素之一。直到清朝末年，中國以文取士的制度延續了相當長的時間，因此能寫文章的有學之士在社會上的地位絕非優伶和樂匠可與之相比的。儒家雖然有“興於詩，立於禮，成於樂”（《論語》）之說，但墨家和法家便有非樂的思想，而音樂在傳統學術上始終不能佔一重要地位。在中國人們腦海裏，不重視音樂的傳統觀念根深蒂固，嚴重地影響了新音樂的發展。

我在《回顧與反思——中國新音樂的發展 1885—1985》裏，還提到新音樂開始有納入中華民族文化的跡象，一位北京中國音樂學院的音樂學學者對我的這種看法有如下的評論：

在這個問題上，我看得比你更加嚴重，當然也還不如你那麼樂觀。弟以為，當今你所說的“新音樂”早已不是“開始有納入中華民族文化的跡象”，而是成了“中國音樂”的主體了。相反，原本意義上的“中國音樂”，即中國音樂歷史上傳承下來的音樂，則早已退居次要地位，甚至已變得無足輕重了。君不見如今凡要提到中國歷史上傳承下來的音樂，人們總必須在“音樂”一詞之前冠以“傳統的”或“民族的”定語嗎？何以故也？人們對於“中國音樂”的主體概念早已變了，早已是指“中國人學了西洋音樂的技術和方法（西語的‘語法學’和‘修辭學’）創作的音樂”，即是所說的“新音樂”了。

所以，當今所說的“中國的現代化”，其實際所指，應當說是中國“新”音樂的“民族化”，而並無真正的“中國音樂”之“現代化”的問題。據此，在弟看來，現在嚴重的已經不是甚麼中國新音樂的前途問題，而是“中國音樂”的命運問題了。

這兩段話，正好闡述了拙文《回顧與反思》的中心思想，亦很好地解答了拙文之後“討論”部份裏大陸學者所提出的質問。在“討論”部份所引起的強烈爭論的根本原因，是在於提出評論的大陸學者多是受以歐洲音樂為主的教育和訓練，因此是從“中國人學了西洋音樂的技術和方法創作的音樂”的立場來看拙文所提出的問題，而不是從“中國人學了中國音樂的技術和方法創作的音樂”的立場來看問題。

在過去六年裏，我們組織召開了四次研討會，連這一輯在內共出版了四本《中國新音樂史論集》，大致涵蓋了1885—1985這一個世紀裏新音樂的發展概況。今後我們似乎應該整理思想，去蕪存精，弄出一部像樣的史書。

我想在此向李兆基先生、羅文彬先生和香港培華教育基金致以謝意，感激他們的慷慨捐助，使第四屆中國新音樂史研討會順利舉行。

我還以沉重的心情來紀念作曲家、香港民族音樂學會顧問林聲翕先生，他不幸於一九九一年七月十四日逝世。林先生一向鼎力支持中國新音樂史的研究，每次都參加會議，或提交文章，或主持專題研討。他對中國新音樂的忠心和熱誠，是我們學習的好榜樣，我們將深切地懷念他。

一九九一年十月二日

香港大學亞洲研究中心

卷 一

回顧與反思

回顧與反思

論中國新音樂的發展 1885—1985

劉靖之

中國的新音樂，從十九世紀八十年代末期英國人羅伯特·赫特爵士（*Sir Robert Hart 1835—1911*）在中國組成歐式銅管樂隊開始，到二十世紀八十年代末期“新潮”音樂興起，已整整一個世紀⁽¹⁾。其間經歷了袁世凱在天津小站練兵引進歐式軍樂隊，二十世紀初葉的學堂樂歌和中國式的藝術歌曲，三、四十年代的抗日戰爭救亡歌詠運動，四、五十年代中共的羣衆歌曲運動，五、六十年代器樂與管弦樂隊作品大量出現，六、七十年代“文革”時期的“樣板戲”和“革命現代舞劇”以及七十年代末到八十年代中的“新潮”音樂等幾個階段。在台灣、香港和海外，新音樂的發展不像中國大陸那樣深受政治、軍事和社會因素的影響，因此不能完全納入中國大陸的範疇。但在八十年代中葉之後，尤其是在台灣對中國大陸政策逐漸開放、香港於一九九七年七月歸還中國之後，中國大陸、台灣、香港的音樂語言、風格和技法，將會密切地相互交流、相互影響，希望由此而形成一種較複雜、較平衡的創作觀念和表達方式。

從新音樂在過去一個世紀裏的軌迹來看，從開始到現在都是由於實際的需要而發展的。歐洲的宗教音樂雖然很早就隨着傳教士傳入中國，但這些宗教歌曲只局限於教徒和教堂，對中國音樂似乎沒有發生顯著的影響。赫特的銅管樂隊，是為了社交活動而建立的⁽²⁾，屬於當時居住在中國的外國人士的沙龍音樂；但由於該銅管樂隊的隊員後來訓練了一批銅管樂器吹奏人材，在一定程度上普及、促進了銅管樂隊的建立。十九世紀九十年代，袁世凱在天津小站練兵，需要現代化的軍樂隊，因此整套地引進歐式軍樂樂器，並聘任德籍軍樂專家來訓練、管理，這是中國近代軍樂真正的開始。事實上，中國樂器不太適合

現代化的軍隊和軍事行動，袁世凱既然有意將軍隊現代化，建立現代化的軍樂隊也就勢所必然的了。袁世凱的這個軍樂隊應是中國近代軍樂隊的鼻祖。

與袁世凱的軍樂隊一樣，曾志忞、沈心工、李叔同等人的學堂樂歌，亦是應當時的需要而出現的：前者是軍事上的需要，後者則是教育制度改革的需要。科學制度不够現代化，不能富國強兵，故給歐洲式的學堂取而代之。中國向來沒有一套完整的現代化的學校音樂教育制度和體系，短期內要像歐洲、美國、日本的學校那樣，設立音樂科，教員、課本和設備都成問題。在這種情況下，曾志忞、沈心工、李叔同等將從日本帶回來的音樂知識和資料，應用到中國的音樂課堂裏。他們把歐、美、日的調子改頭換面，配以中文歌詞，或是譜曲填詞，於是開創了學堂樂歌時代。學堂樂歌不僅解決了當時音樂課程所需要的教材，更重要的還深刻地影響了抗日救亡歌詠運動和中共的“革命羣衆歌曲”^[3]。由此可見，被人認為是“二手貨”的學堂樂歌左右了中國新音樂整整半個世紀^[4]，實在是一個極其重要的音樂品種。

十九世紀中葉的鴉片戰爭和十九世紀末的甲午之戰，引起了中國知識份子的深切悲哀和失望，覺得若再不振作起來，可能會亡國滅族，結論是要向列強學習，以便使中國富強起來。對中國來講，所謂現代化，就是西化，學堂樂歌便是西化的內容之一。其實，中國的民間音樂十分豐富，有二段體、三段體、適合兒童的、適合各種慶典和儀式的，等等，要編纂音樂教材，應該不成問題。但限於客觀環境和條件，在當時全國一致傾向西化的心理狀態影響下，曾、沈、李等捨中國音樂而取來自“東洋”（日本）的“西洋”（歐、美）歌曲旋律素材，於是學堂樂歌應時而出了。這三位留學日本的樂歌作者和編寫者對後來歌曲的影響深遠，我們不僅從蕭友梅、黃自、聶耳等人的聲樂作品裏找到沈心工和李叔同的影子，還能從抗日歌曲和中共的羣衆歌曲裏，感覺到學堂樂歌的旋律和節奏模式。從風格上來講，抗日歌曲、中共的羣衆歌曲較像沈心工的歌曲，而黃自的一些為音樂課寫作的作品則較接近李叔同的樂歌。蕭友梅為音樂課寫作了九十餘首歌曲，可惜的是旋律平板枯燥，歌詞艱澀難讀。看來蕭氏有意創作較沈、李的樂歌更富於藝術味道的歌曲，但其效果還不及沈、李的作品。蕭氏的才能和貢獻不是創作和學術研究，而是為中國新音樂教育莫下了基礎。

樂歌創作到了趙元任和黃自時代，有着顯著的變化。“五四”時期，中國尚無專業作曲家，那時還缺乏產生這種人材的氣候和土壤。作為業餘的音樂愛好者，趙元任是位頗具天賦的聲樂作曲者，他的獨唱曲和合唱曲所達到的藝術

水準，不僅雄視二十世紀前半葉，還深刻地影響了中國式藝術歌曲的創作，事實上趙氏是中國藝術歌曲的先行者。黃自固然也極富聲樂寫作才能，但黃氏創作歌曲的目的是為了教學，並不是為了抒發樂思，與趙氏為了自娛而創作有所不同。雖然動機和目的相異，趙和黃氏的聲樂作品成為早期中國藝術歌曲的典範這一點是一致的。至於黃氏的地位和聲譽能在過去六十年裏一直保持着，很明顯是由於他的桃李滿天下；黃氏的歌曲固然是新音樂的寶貴財富，但他最大的貢獻是在於他為中國培養訓練了第一代作曲和理論人材。

在新音樂的發展史裏，“五四運動”之後到“廬溝橋事件”發生（1920—1937）這十七年是一段奠基時期。在這短短的十餘年裏，北京大學音樂傳習所和上海音樂院開始了中國新音樂教育，培養訓練了中國第一代演奏家、唱歌家、作曲家和理論家；趙元任和黃自的聲樂作品為中國藝術歌曲的風格和技法樹立了典範；黎錦暉的兒童歌舞劇標誌了中國現代歌劇的萌芽；抗日救亡歌詠運動於一九三一年“九一八”開始全面展開，一直到一九四五年八月日本宣佈投降為止，前後十四年。在這十七年裏，蔡元培、蕭友梅、趙元任、黃自、劉天華等先輩們為中國新音樂的教育、創作和抗戰羣衆歌詠運動立下汗馬功勞、奠下了良好的基礎。在根底如此之薄弱、物質條件如此之困難、政治和軍事環境如此之動盪、人才如此之稀少的情況下，先輩們任勞任怨所取得的成績、所作出的貢獻，是值得珍惜的。

歷史人物的評價常常引起爭論。在歐洲音樂史裏，這些爭論多環繞在美學觀念的創作或演繹技法方面；但在中國新音樂史的發展過程裏，政治觀點、美學觀點和技法都成為爭論的因素。此外，在中國新音樂史裏，音樂領導階層常常根據上層領導的文藝政策來決定作曲家的歷史地位，而領導所根據的是政治標準，不是音樂藝術標準，這當然是指中共的音樂領導。台灣的情況便不同，如六十年代有關黃自評價的筆戰⁽⁵⁾，純粹是民間的爭論，與國民黨或國民政府無關，事實上國民黨並沒有像中共的那種音樂領導。在大陸，評論任何一位歷史人物都是根據：一、他是不是忠於無產階級革命事業、為無產階級服務。二、他是不是忠於代表無產階級的中國共產黨。這兩點其實是一個原則：唯有中國共產黨才能代表中國無產階級，因此為無產階級服務亦就是為中共服務。這條原則應用到文藝上，便成為：凡是能够忠於中共的、為中共創作、演出的藝術家便是好藝術家、有歷史價值的藝術家，他們的作品便是好作品、有歷史價值的作品。這個標準既是政治的、亦是藝術的，其邏輯是簡單明瞭的，毛澤東於一九四二年所發表的《在延安文藝座談會上的講話》，便是這個原則的總

宣言、最高標準，迄今仍然如此。

根據這一原則，聶耳、任光、張曙等人是中國“無產階級音樂事業的建設的開拓者和奠基者”^[6]。冼星海則被認為是“人民的音樂家”^[7]。這四位音樂家都是共產黨員，在抵抗日本侵略戰爭裏都為中共貢獻了力量，至於那些同樣做出了貢獻的音樂家，因為不是黨員，亦沒有在中共的領導下創作抗日歌曲，其評價就遠遠不及聶、冼等人了。由此可見，對中共音樂史家來講，門戶之見是評論歷史人物的根本原則，至於藝術標準和實際情況都可以置之不理。因此，在中國大陸，除了十年“文革”，年年都舉行紀念聶、冼音樂會，組織撰寫紀念文章等活動。在中國大陸，這兩位音樂家的權威是絕對的，他們的作品是一切音樂家學習的模範，稍持異議的人會惹上極大的麻煩^[8]。聶耳的確是一位旋律寫作好手，但一位僅活了二十四年、沒有受過嚴格音樂和訓練的青年電影配樂工作者，有沒有條件成為音樂事業的開拓者和奠基者？冼星海作為作曲家，其貢獻遠較聶耳的重要：前者的作品，無論從技巧上、種類上、數量上、篇幅上都比後者成熟、繁多、豐富。他的《黃河大合唱》，不僅在寫作技巧上、風格上所達到的高度是聶耳無法望其項背，在氣勢上和感染力上更超過了黃自的《旗正飄飄》；他在樂隊和器樂樂曲如《民族解放交響樂》、《中國狂想曲》、《神聖之戰交響樂》等創作的實驗和摸索，亦為新音樂提供參考。經過上述比較，所得到的結論是十分明顯的：從新音樂史發展的角度來看，聶耳是不應該與冼星海相提並論的，前者是抗日戰爭時期的一位歌樂作家，後者是二十世紀中國新音樂發展史裏的一位重要作曲家。

上文提及，中國抗戰音樂前後共十四年（1931—1945），在這十四年裏的新音樂，其發展是片面的、單線的。抗日戰爭使中國音樂界全面投入抗日歌曲的創作與救亡歌詠的發動和組織，由於人才和資源缺乏而無法顧及其他方面，如理論和美學的研究、音樂史料的整理和編纂、器樂和樂隊建設、專業音樂教育的持續發展、普及音樂教育的推廣、中國器樂的改良，等等，這種不平衡的發展都是抗日戰爭所造成的負面現象。與全中國人民所遭受的苦難相比較，音樂上所經歷的一些問題是微不足道的。事實上，抗日戰爭對新音樂發展亦有其積極的一面，如學堂樂歌式的二段、三段體的歌曲在全國範圍裏普遍傳唱，在中國音樂史上，有如此規模的羣眾歌詠運動，還是從所未有過的，不僅有效地團結了長期被認為“一盤散沙”的全中國數億人口，更普及了舒伯特式的藝術歌曲體裁。若不是抗日戰爭，如此大規模的普及是不可能的。亂世固然可以刺激文藝創作，如中國春秋戰國時代的諸子百家、“五四”時代的文藝詩

歌、歐洲的文藝復興以及歐洲十九世紀文學、繪畫和音樂的浪漫派的風格，但這些文學藝術的興旺景象是有其深厚傳統和社會環境與基礎的。反觀抗日戰爭時期，由於中國新音樂底子薄弱，工農業又極其落後，只能讓簡單易唱的抗日歌曲一枝獨秀了。

在這十四年裏，傳唱大江南北的抗日歌曲恐怕難以統計其數，總有好幾千首吧。在這眾多的歌曲中，有多少是能够經得起時間考驗而流傳下來？屈指可數，與全部抗日歌曲的總數不成比例。造成這種現象的原因有二：一是由於中國地廣人眾，需要歌曲的數目相應的就多了。二、歌曲作者為數有限，因此沒有受過作曲的訓練的人亦要“作曲”，結果可以想像得到，一邊寫一邊唱，一邊唱一邊忘。像《黃河大合唱》、《義勇軍進行曲》（聶耳）、《松花江上》（張寒暉）、《長城謠》（劉雪庵）、《滿江紅》（林聲翕）、《歌八百壯士》（夏之秋）、《保衛中華》（何安東）、《游擊隊歌》（賀綠汀）、《旗正飄飄》（黃自）等這些到現在還常常聽到的抗日歌曲，為數不多。假如抗日歌曲在團結全中國人民、鼓舞士氣上作出了貢獻的話，那麼在音樂藝術上所取得的成績就不太顯著了。

從二十世紀初到五十年代初的半個世紀裏，新音樂是由基本上是從事音樂教育工作者推動着的，曾志忞、沈心工、李叔同三位固然是第一代音樂教師，蕭友梅、黃自等亦是以教育為本、作曲為副的第二代音樂教師。至於聶耳、賀綠汀兩位，在三十年代以電影配樂為主要工作；趙元任的身份特殊，他既是學科學出身，又以語言學聞名學術界，他的歌曲雖然水準頗高，甚受歡迎，但始終是位業餘作曲者。黎錦暉可以算得上是專業兒童歌舞劇作曲家，因為他不僅寫作了大量的兒童歌舞劇，而且還到處演出他自己的作品。他們都是聲樂作曲者，有的連鋼琴伴奏都不會寫，只能寫作旋律，一般都稱之為“歌樂作家”。到了三十年代中末期至四十年代，冼星海、馬思聰兩位先後從法國學成歸來，除了聲樂樂曲外，他們還創作了一些需要器樂寫作技巧和配器技巧的器樂和管弦樂隊作品，如交響樂、交響組曲、奏鳴曲等大型體裁樂曲，中國才有了名符其實的“作曲家”⁽⁹⁾。從日本到北平後的江文也，以中國標準來講，當然是百分之百的作曲家；從美國回來的譚小麟亦是位作曲家，他的作品雖然不多，但技法不俗，處理聲部、鋼琴伴奏以及弦樂重奏等方面，顯露出音樂創作才華。賀綠汀後來寫了幾首管弦樂短曲，林聲翕在五十年代開始創作器樂和管弦樂作品，因此都是作曲家，而不僅僅是歌樂作家。這一點，相信那些掌握了和聲、對位、賦格、配器技巧的人士希望予以明確區分的。

五、六十年代的新音樂創作有著顯著的發展。雖然還是由那些從事音樂教育工作者進行創作，但情況與三、四十年代大不相同，不同之處在於：一、教學與作曲相輔相成，作曲系的老師教作曲系的學生，作曲便成為教學、研究、實踐的一個重要組成部份，因此不作曲的作曲老師是難以立足的。二、音樂學院有學生樂隊，校外有職業化的專業樂隊；鋼琴系和其他器樂系的老師和學生都是獨奏和重奏的專家，要演奏新作是不成問題的。三、由於音樂教育的普及和提高，一般人民的物質生活有所改進，再加上各種樂隊、歌劇院、文工團紛紛建立，音樂欣賞能力提高了，對音樂作品的要求亦相應地更嚴格了，作曲家的技巧和風格亦逐漸發展。五十年代中、末期和六十年代初期，除了江文也、馬思聰、丁善德三位老一輩作曲家繼續創作外，還湧現出來一批二十年代以後出世的青、中年作曲家，他們為器樂和樂隊，包括歐洲管弦樂隊和歐洲樂器與中國樂器混合組成的管弦樂隊，創作了技法不落俗套、風格頗具新意的作品，如施詠康的交響詩《黃鶴的故事》、羅忠鎔的交響樂、辛滬光的交響詩《嘎達梅林》、瞿維的交響詩《人民英雄紀念碑》，等等。

這些作品的出現，改變了長期落後情況：一、五十年代中葉以前，除了江文也在日本和中國創作了為數不少的器樂和樂隊作品，中國作曲家在這一方面的成績並不理想，作品屈指可數：黃自在耶魯大學畢業之作《懷舊》管弦樂序曲、馬思聰的交響樂和器樂樂曲、冼星海在蘇聯寫的交響樂和器樂作品等。但這些僅有的幾首大型樂曲，在三、四十年代的中國，得不到經常演出的機會，冼星海的管弦樂作品，一般聽眾到目前為止仍然無緣欣賞。二、三十年代，上海工部局管弦樂隊掌握在外國人手裏，難得演奏中國人的作品。在重慶，四十年代初，中華交響樂團在馬思聰、鄭志聲、林聲翕的主持下，曾經活躍過一個時期，雖然對培養管弦樂人材起了推動作用，但對普及中國人的管弦樂作品，貢獻不多。因此，江文也、冼星海、馬思聰的管弦樂作品只能作為中國新音樂文獻擺在圖書館和博物館裏，沒有起着應有的影響。五、六十年代的情況就不同了，施詠康、羅忠鎔、辛滬光、瞿維等人的作品，經常在全國各地演奏，不僅有利於作曲家在技巧上的改進，更鼓勵了器樂、室樂和交響樂的創作和發展。

這些作品還顯示了三個特點：第一，在配器方面，一些作曲家進一步嘗試混合使用中國和歐洲樂器的各種組合，如施詠康的交響詩《黃鶴的故事》所用的中國笛子與歐洲樂隊，效果甚好。這種組合，在八十年代的“新潮”音樂裏，有着更深入、廣泛的實驗。第二，大量的民間音樂素材給運用到這些作品