

中央音乐学院图书馆藏书

书号 H3/Tc1d·19

总登号 118481

3200.304

音乐创作散论

李焕之

人民音乐出版社

音乐创作散论

李 焕 之

人民音乐出版社

一九七九年·北京

封面设计：周建明

音乐创作散论

李 焕 之

*

人民音乐出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 130千文字 5.75印张

1979年7月北京第2版 1979年7月北京第2次印刷

印数：501—27,100册

书号：8026·3627 定价：0.56元

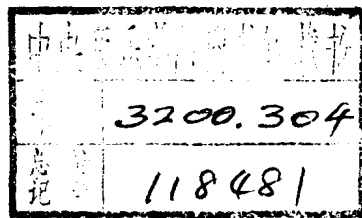
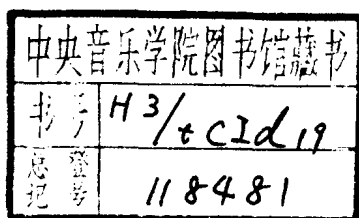
再 版 说 明

本书系李焕之同志的《音乐论文选集》(一九六六年出版)一书的修订再版。

此次再版，经作者对全书作了一些修改及增删，定名为《音乐创作散论》。

人民音乐出版社编辑部

1978年9月



目 次

(一) 在毛泽东文艺思想的教导下	(1)
——纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年	
(二) 民族学派合唱艺术的成长	(14)
——纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年	
(三) 民族乐队音乐的创作问题	(39)
(四) 谈歌曲创作的民族特征	(52)
(五) 争取群众歌曲创作的大跃进	(61)
(六) 创作交响乐的一些体会	(65)
(七) 漫谈交响乐的民族化和群众化	(74)
(八) 群众音乐活动的辉煌成果	(81)
——1960年全国职工文艺会演观摩心得	
(九) 聂耳的道路	(88)
——纪念聂耳逝世二十周年	
(十) 冼星海的创作道路	(104)
——纪念冼星海逝世十周年	
(十一) 论黄自的创作	(127)
(十二) 坚持为工农兵服务的方向	
创造最新最美的音乐艺术	(143)
后 记	(175)

在毛泽东文艺思想的教导下

——纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年

从春节到《春节》

自从1942年5月里,毛主席在延安文艺座谈会上作了一次对革命文艺工作具有重大历史意义的讲话以后,延安的音乐工作者在毛主席的文艺思想的指引下,努力从艺术实践上探求把音乐和革命工作的需要、和工农兵群众的需要最彻底、最紧密地结合起来。就在1943年的春节,边区的文艺工作出现了一个新的气象和新的作法,这就是著名的延安新秧歌运动。此后,这个传统的节日成了文艺工作者要和人民群众在最大的范围内见面的时候。每逢春节,我们都要拿出新的作品和新的表演来。群众欢迎不欢迎、喜爱不喜爱我们的节目呢?这是一个极有意义的考验和向群众学习的机会。

春节不仅是一个文艺节目上演最旺盛的日子,同时也是文艺工作者下乡采风、深入生活并组织群众和群众一起闹秧歌、闹社火的日子。

回忆我在延安生活的七个年头里,最后三年的春节,都给了我非常深刻的教育,在我的创作活动历程上,留下了具有重大转折性的影响。

延安鲁迅文艺学院秧歌队成立了,第一次演出活动我没有参加。我能在秧歌队里做点什么事情呢?还没有等我回答这个问题,

秧歌队的活动就已经闹起来了。虽然第一次秧歌活动我是作为一个观众,但是给我的感动使我久久不能平静,我好像是第一次发觉民间音乐——劳动人民的天才创造——是这样地迷人,它竟然具有这么大的艺术感染力。而陕北民间大秧歌的健壮、豪放的舞步、舞姿,我也好像是第一次感受到;那种沉宏、铿锵的秧歌锣鼓点,更激起人们为文艺工作的新气象而心情振奋。总之,这一切都是那么新鲜、那么生动,而又那么亲切近人。

记不起是从什么时候开始的,我也成了秧歌队行列中的一员,作为一名乐手,有时击鼓敲锣,有时吹笛,有时又拉起了手风琴。只要我能做的,我都很有兴趣地担任。如果说这是文艺工作的一种方式,倒不如说是一种新的生活。这种生活比起舞台生活来使你感觉到在思想感情上,和人民群众大大地靠近了;甚至在许多场合里,一种和群众同欢乐、共呼吸的感情油然而生。

1944年的春节,新秧歌活动闹的更红火了。延安城里、城郊除了各军政机关、人民团体、学校及各个文艺单位都纷纷成立了大秧歌队之外,延安城的市民秧歌队及城郊各乡的秧歌队更是普遍地活动起来,规模也非常壮观。有许多好些年不闹的传统秧歌形式也都挖掘出来了,如高台、梅花鼓、踢场子等等。春节好比是边区人民大团结的节日,而秧歌队则成了党、政、军、民各界的友谊之手,通过它相互关怀问候,交流革命的情谊,鼓舞革命的斗志;同时又是相互观摩、取经学习的桥梁。桥儿沟乡的秧歌队在大年初一的早晨就到鲁艺院内拜年来了,看了老百姓的新秧歌,才更深地体会到民间艺术的特色。我很喜欢那位老伞头领唱的秧歌调,纯朴动听的曲调,唱出了解放了的人们的亲密无间的情谊。他们还表演了各种秧歌小场子,其中有一出叫《摘南瓜》的,曲调非常简练风趣。过去也看到过别人记录下来的谱子,但亲耳听到更觉清新悦耳。

1945年的春节，我是在乡下和群众一齐度过的。我们小组被派到陇东分区（甘肃省东部）去组织群众闹新社火，但到达分区以后又都分散活动。我一个人到了陇东南部的镇原县，这个地方曲子戏（即俗称郿鄠）非常盛行。这里的春节是不跳秧歌的，而是闹社火。社火的内容其实和陕北的秧歌有很多是共同的，如高台、踩高跷、跑旱船、竹马等形式。也有各种小场子，但唱曲子戏是这里老百姓最喜欢听的。这一年的春节和在延安过春节又有不同的感受和体验，应该说感受和体验更其丰富了。如果说延安的秧歌生活对我是新鲜的，那么，下乡来和群众一齐欢度春节更是一种完全新的生活。我不仅学到许许多多的民间音乐，如陇东曲子戏、秦腔和陇东道情等，而且是真正体验到和群众同欢乐、共呼吸的感情。特别从春节到元宵节这些日子里，我曾经在夜晚参加群众的社火队，作为队列中的普通一员，有时提灯或打起火把，脚下踩着刚下过雪的小路，走在一望无边的甘肃高原上，从这个塬走到另一个塬，从这个乡走到另一个乡。队列是浩浩荡荡，锣鼓声在塬上夜空中回响。乡乡都有社火队，高原上四处都沸腾着人声的喧嚷，火光和灯光闪烁，歌声与乐声交融，真是一幅壮丽的节日夜晚的景象。

三个年头的春节过去了，三年的时间是短暂的，但这三年中的种种体验却留下了永不磨灭的印象。

1953年的春节，戴爱莲同志约我和她合作一个舞蹈，名叫《春节》。她很想到陕北去学习当地的秧歌舞，并用它来编一首舞蹈，描写陕北人民欢度春节的生活。这个题材正是我多年来念念不忘的创作意图，于是我开始了《春节》的创作。可惜的是我们合作的舞蹈没有能最后完成，我就把这些素材用来写一部为交响乐队用的组曲。

算起来，从陕甘宁边区的春节活动到我创作《春节》的时间，整

整有十个年头。光阴消逝了，但记忆还是新鲜的。我进入了创作构思，好比是重新生活一次。不，要比重新生活一次还要丰富得多，形象思维的翅膀，带着我遨游了自从我参加革命以来的一系列的生活体验与艺术积累。

我回想起 1939 年的春节，也就是我参加革命后的第一个春节，那是在延安城南三十里铺乡和群众一起度过的。我们鲁艺音乐系全体同学下乡与民同欢，也闹秧歌，也记录搜集民间音乐。但当时还非常幼稚，还不懂如何向群众学习，如何观察生活，如何学习民间音乐，只是很粗浅地接触到乡村生活。然而在我的印象中也还是非常有意思的，好比是革命生活的第一课，我开始感觉到：知识分子和劳动人民是有着多么不同的气质啊！特别有一天在老乡的窑里听一位盲艺人说书，我发现了他的唱腔中竟然有“八六拍子”的节奏，而且曲调异常富于变化，当时想记谱，但却不能一下子记清楚。

我也回想起 1944 年的 5 月里，鲁艺音乐系的师生组织了一个小型乐队，被派到志丹县去参加新建志丹陵墓的落成及公祭大典。在这次活动中，我们除了经过许多没到过的乡村城镇，走了不少路程，观光了沿途的陕北老乡的生活景象外，最可贵的是我们这支小乐队，不是作为到群众中去开展文化娱乐生活的工具，而是作为直接参与全边区人民重大政治生活的组成部分。这是一次严肃的政治生活，在接灵、祭灵的行列中，我拉着手风琴，也有时吹着竹笛，或而行进在山路上，或而佇立在灵堂旁边和院落里。除了我们这支小乐队以外，不少民间的吹鼓乐队也都云集这里，所以又是一次很好的学习时机。我们常常和民间吹手在一起，细心地聆听他们演奏各种民间传统乐曲，虽然当时没有把他们的吹奏详细记录下来，但经常用心地听和观察艺人吹奏的神情，比偶然记录一次谱的

感受要深得多。

这种种回想就是我创作《春节》组曲的生活基础。最初，我把这种种体验与感受，和我喜爱的一些音乐材料，经过选择、提炼、综合、概括而纳入由五个不同性格的乐章组成的组曲中。这五个乐章就是：（一）序曲——大秧歌，（二）幽默曲——秧歌小场子，（三）情歌（如歌的行板），（四）盘歌——圆舞曲，（五）灯会——终曲。（后来只写成了四个乐章，第二乐章《幽默曲》因一时未及完成而暂缺。）

在许多音乐材料中，我选用了几个比较有代表性的民间曲调作为音乐主题。其中我特别着重陕北领唱秧歌调的陈述和发展，因为我把它当作革命人民的友谊主题，第一次用在第一乐章作为复式三部曲式的中间部，第二次用在第三乐章以变节奏处理，成为回旋曲式的主部。这样，使整个作品贯串着把春节作为革命根据地人民大团结的节日的主题思想。因为在春节秧歌活动中，领唱秧歌调传达着人民相互祝贺、问候的心意，那音调是非常流畅而明朗，同时又极其亲切而悠扬动听的。在民间传统的领唱秧歌调中，常常用互相考问对答，好像是赛歌会那样，一种淳朴的喜悦和亲密无间的感情表现得很动人。我于是把第三乐章取名《盘歌》，以现代交谊舞的圆舞曲体裁来处理。《盘歌》不过是一个寓意的标题，并非要在音乐中表现考问和对答的语调。音乐中的问句和答句并不出现在主部里，而是在第一副部（即B段）和第二副部（即C段）里。它有时象是朋友的谈心，有时又象是老年人和青年们的幽默谈笑。

其次，我选用了两种性格的唢呐曲牌，来表现大秧歌舞和灯会的各具特色的气氛和景象。我把两首音调相近的曲牌综合起来，作为第一乐章的主部，那是一个健壮、明快的大秧歌舞的形象，具有打击乐器的铿锵音色和切分节奏。我又选用一支《大摆队》作为

终曲乐章——《灯会》的主题，这是一首民间传统的队列音乐，音调宏伟，章句法非常连贯，首尾一气呵成，乐谱的特色正是陕北唢呐艺人的连锁呼吸技巧的高度表现。我几乎是完整地把全曲都用上了，这样正好表现元宵节灯会的壮阔景象。

现在的第二乐章《情歌》，好比是一首抒情诗，在整个红火热闹的春节气氛中，它是一个插曲，但却是人们在节日生活中不可缺少的部分。我只是用了一首短小的陕北民间情歌，但歌调情意耐人寻味。

全部组曲的构思都带有舞蹈形象的特色，因为它和传统节日的风俗情调保持着密切的联系，同时又是新的节日景象的描绘。本来我设想这部组曲的每一乐章都可以当作群众性的舞蹈音乐来用的，所以我特别注意在手法上写得平易近人而不单调，亲切悦耳而不平庸。这样，尝试着为交响乐队创作如何才能做到群众化和民族化作一些探索。

新秧歌与歌曲创作

记得鲁艺大秧歌队彩排的那一个晚上，当锣鼓敲打起来、秧歌舞跳起来的时候，一种感奋之情涌上心头：我看到了音乐系的同学——还在一年前，他们只能穿起整齐的演出服，列队在舞台上严肃地唱混声合唱，而现在呢，也都化妆成各种不同的角色，一个个红光满面，喜笑盈盈地跳着、唱着。我好像是生平第一次听到这样使人感动的歌声，他们唱的是：“一九四三年，这是那好春天，秧歌旱船闹的欢，打起一阵锣鼓来呀，越唱越唱不完！”这是一首用陕北民歌《张生戏莺莺》、《小郎回家》和《绣荷包》三首调子配上了新词的歌曲。这些都是很普通的民歌，在陕北居住的人，几乎随时随地都可以听到。但今天它们被填上新词，从我们新秧歌队

员口中唱出来,竟然是这么动听,难道是我们的演员唱得特别好。

要说唱得好,不免有些过奖。但专业音乐工作者集体演唱民歌,唱得这样纯朴、自然而充满感情,这倒是前所未有的事情。大家在这一年来,学习了《在延安文艺座谈会上的讲话》,又经过了整风学习,虽然整风运动尚未结束,但大家的思想和感情起了新的变化,因而在艺术实践上,也开始了一个革命性的变化。新的作风、新的思想和新的感情逐渐成长起来。这些都非常明显地表现在这一次春节的秧歌活动中。大家看到文艺工作上出现了新的面貌,并且亲身参与了这个极有意义的创造工作,怎能不感奋起来而纵声歌唱呢!

从1943年以后的每一次秧歌活动,都不断编配出几首新词的民歌来。譬如1943年十月里新编了一首秧歌《边区好地方》(贺敬之填词),就是大家所爱唱的。这也是用陕北民歌《旱船调》的两个曲调组成的。当时,许多音调优美、感情明朗的民歌在新秧歌活动中被大量地推荐出来,有的用在秧歌小场子里,有的用在大秧歌舞群众性的歌唱中。这样,使群众歌曲的风貌增加了非常新鲜活泼而又亲切生动的特色,这是在我们作曲家的创作中不容易获得的。如果说在1942年以前的群众歌曲,更多是流传在青年学生、机关干部和战士中间的话;那么,新秧歌活动开展起来以后,新编的民歌则更其普遍地深入到广大的农村中了。这是对歌曲创作的革命化、民族化、群众化一次极大的促进,秧歌活动使作曲家创作时努力运用民间音调的特色,可是不少作品和填词的民歌比较起来,还是有所逊色。因此,就引起了这样的议论:既然创作不如填词民歌那样好,是不是应该多用旧民歌填新词,或者根据民歌来改编,而少搞一点创作呢?

这种议论不能不触动着一些不大熟悉民间音乐的作曲者的心

情。我就是其中的一个，也许是这种感触最深的一个。我还记得在筹备秧歌节目的时候，羊路由同志写出《兄妹开荒》的剧词后就交给我作曲，我开了一个夜车把它全部谱写出来了，结果并不合用。因为我对群众生活和民间音乐的生动的音乐语言懂得太少，创作时只好搬用一些纸面上的材料，那是死板的东西。虽然我在延安生活的几年里，也经常翻看一些陕北民歌的资料，背诵了不少好听的调子。可是由于接触生活少，我所懂得的大部分是书本上的知识，而还不是群众生活中的感性知识。因此，民间音乐语言的生动性，它和人民群众生活的血肉关系，我还不能很好地体会到，所以在创作上运用起来，就成了几句“像个瘪三”一样乏味的音乐语言了。

在新秧歌活动中，我深切地体验到了“不熟，不懂，英雄无用武之地”的苦恼。所以在那几年中，创作活动大大地减少了，我把兴趣和精力放到学习民间音乐和参加到秧歌活动中去，这样也就有更多的机会走出学院的大门，到工农兵群众中，为他们演出，也组织群众，并和他们一起搞春节秧歌活动，这样就逐渐地体会到民间音乐的非常生动的特色。不过，要善于运用这些特色到自己创作中也决非一朝一夕之功。

当时，在延安的新秧歌创作上，活跃着一些比较熟悉群众的喜爱、熟悉民间音乐的作曲家，他们不仅改编一些优秀的民歌，而且也用各种不同的方式创作了一些非常有特色的声乐作品，如《兄妹开荒》（安波作曲）、《南泥湾》（马可作曲）、《胜利鼓舞》（刘炽作曲），在敌后抗日根据地也有不少优秀的歌曲产生，如《王老三减租小唱》（徐曙作曲）、《提防鬼子来抢粮》（陈强作曲）等。在这些歌曲中普遍地出现了一种共同的作风，它们具有民间歌曲那种亲切而纯朴、生动又活泼的特点，但又比原来民间的歌曲更能体现出革命

时代的健壮与热力。这就有力地说明了：填词的民歌固然不错，但总不能拿来代替新的创作。

新秧歌活动对歌曲创作所起的影响与作用，是非常直接而又有力量的。这种影响也在群众化与民族化方面时刻督促着作曲家向人民群众学习。毛主席教导我们把学习群众的语言和思想感情的改造紧密地联系起来。语言是思想感情的表现手段，关起门来学习语言是学不到群众语言的丰富性和生动性的。在1942年延安整风运动以前，不少音乐工作者学习民间音乐，的确是把它和自己思想感情的改造截然分开的，我自己就是如此。

我在1942年整风以前，也曾热衷于追求一种所谓“新型民族风格”的创造。我把民族风格单纯地当作音调的特征来理解，所以我也从民间音乐的调式特征上去下功夫，并多方面去尝试、去创造一些新颖的曲调进行手法。现在翻看当年的一些作品，其中固然也不乏具有独创性的东西，但从思想方法来看，这种创造活动却是主观主义的。我没有理解到民族特点和群众化的血肉相连的关系，所以创作出来的歌曲并不为群众所喜爱。毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》给我们阐明了学习群众语言和改造思想感情的辩证的关系，因而促使我们的歌曲创作在解决群众化和民族化这个问题上，走上了一条健康发展的道路。

1946年我写了《民主建国进行曲》，这是我把从1942年以来所积累的一些创作意图，初次体现在创作实践上，也可以说是我在歌曲创作上初次探索一种新的作风。1957年创作的《社会主义好》一曲，仍然是这种探索的继续。这些作品所以能在群众中广泛地流传，只是说明了我初步体会到：要用群众的语言，表达群众所要说的话。

但群众化和民族形式并不意味着简单化和千篇一律，我自己

在歌曲创作的领域内所涉猎到的样式、体裁和风格还是比较单一的。也就是说我只是探索着一种进行曲式的群众歌曲，题材也多半是重大的政治性题材。我感觉到在歌曲创作上我们要做的事还是很多的，这是一个无限广阔、永无止境的创造工作。新秧歌活动不只是在群众化与民族化方面起着有力的促进作用，而且在歌曲的样式、品种、风格的多样化上也开拓了许多新的园地。譬如带有舞蹈性的歌曲《旱船调》（安波作曲）、《七枝花》（杜矢甲作曲），富有戏剧性的歌曲《翻身道情》（陕北道情），说唱体的歌曲也得到新的发展。

回顾二十年来我国歌曲创作获得了许多非常可喜的成就，取得了丰富的、可贵的经验，这些和当年秧歌活动的深刻影响是分不开的。

提 高 与 提 倡

陕北民间有秧歌舞和秧歌调，这是抗战初期到延安去的人都知道的。可是当时并没有人去重视它，也没有人去提倡它，只是偶尔在什么庆祝活动的群众场合中出现一下，像昙花一现似的，过后也就没有人再去想它。当时在一些刚参加革命的知识分子中，对陕北秧歌的看法，虽然没有说出口，但心里总觉得：这样扭来扭去的，不免有点粗俗吧！

可是过了五年，毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，革命的文艺工作者好像得到了一把金钥匙，一下子把民间艺术的宝藏打开了。原来被认为是粗俗的陕北秧歌，在金钥匙的启发下，也顿时焕然一新，从延安城东门外的桥儿沟扭起来，一直把全延安城都扭得红火热闹，一直扭到全陕甘宁边区，从抗日战争扭到了解放战争，解放以后全中国都扭遍了。

陕北秧歌一经提倡,这种民间艺术也就大大地提高了一步,不仅专业文艺工作者给予了秧歌以新的思想、新的感情,在表现形式上进行了革新;广大的群众也自己动手、推陈出新,把许多优秀的民间传统形式挖掘出来,赋予了新的内容、注入了新的血液,因而使它们获得了新的生命力。在这个基础上产生和发展了许多品种的新文艺形式:如在秧歌剧的基础上创造了像《白毛女》这样大型的新歌剧;在民间载歌载舞的秧歌小场子、推小车、跑旱船、莲花灯、梅花鼓、腰鼓等形式的基础上发展起了我国新的歌舞艺术;以及由此而逐渐地形成了新型的民族舞剧。在音乐方面也由于民族乐器的普遍应用而大大促进了民间乐队的普遍发展;由于民间歌唱形式的提倡而逐渐发展起了小演唱、表演唱、劳动合唱以至较大型的民间合唱。

这把金钥匙不是别的,就是在文艺工作中贯彻了党的群众路线的原则,正是毛主席告诉我们的:“我们的提高,是在普及基础上的提高;我们的普及,是在提高指导下的普及。”

回顾二十年来,我们在文艺工作上不断提倡一些新品种和新做法,也提倡继承中外的优秀艺术传统,提倡各种各样的创作题材、形式和风格。我们是在为工农兵服务、为革命的利益服务的前提下而提倡的。提倡是为了更好地发展社会主义的新文艺,把各种各样的新文艺作品普及到广大人民中去,同时也就在这个基础上提高和发展人民群众的艺术生活。二十年来,我国人民新的文化艺术水平的提高是非常迅速惊人的。记得在1941年,我们在陕北的农村中演出音乐节目,农民们把吹口琴说是“啃骨头”,把四部合唱说是“唱得不齐”或是“像风琴响”,把唱洋歌说是“驴叫”。也许有人会觉得群众的水平低得可笑,或者认为是“对牛弹琴”。毛主席在《反对党八股》中指出我们当时的文艺工作犯了“无的放矢,

不看对象”的毛病，并且指出了：“对牛弹琴”这句话如果从相反的方面去理解，“那就只剩下讥笑弹琴者这个意思了。为什么不看对象乱弹一顿呢？”可是当时在我们的队伍中，的确有人在怪群众的音乐水平低，对自己的艺术表演则是津津乐道。直到学习了毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》以后，我们才懂得了提高与普及之间的辩证的关系。看清了当时的实际情况是：“现在工农兵面前的问题，是他们正在和敌人作残酷的流血斗争，而他们由于长期的封建阶级和资产阶级的统治，不识字，无文化，所以他们迫切要求一个普遍的启蒙运动，迫切要求得到他们所急需的和容易接受的文化知识和文艺作品，去提高他们的斗争热情和胜利信心，加强他们的团结，便于他们同心同德地去和敌人作斗争。对于他们，第一步需要还不是‘锦上添花’，而是‘雪中送炭’。”

那么二十年后的今天，是不是已经到了不是“雪中送炭”，而是“锦上添花”的时候了？问题这样一提就未免绝对化了，“雪中送炭”和“锦上添花”在今天仍是一个辩证统一的问题，如果说在二十年前是“普及工作的任务更为迫切”的话，那么今天我们在要求艺术质量的提高、艺术品种的丰富多彩的同时，仍然应该把面向工农兵、为广大群众服务放在第一位。虽然我们当前的历史时期不同了，群众的文化生活状况比起二十年前有了极大的发展。毛主席在二十年前已经预见到历史的进程：“我们所说的普及工作不但不是妨碍提高，而且是给目前的范围有限的提高工作以基础，也是给将来的范围大为广阔的提高工作准备必要的条件。”这一段话说得多明确、清楚。

目前我们国家音乐文化的发展，是否可以说已经进入了“范围大为广阔的提高”的阶段了呢？是的，我们在音乐创作和表演方面需要去做的事情太多了。在科学文化战线上，要改变我国“一穷