

5100. 10
65.1
20923
時代音樂叢書之一

在新音樂運動的行進中

夏白著



3100

在新音樂運動的行進中

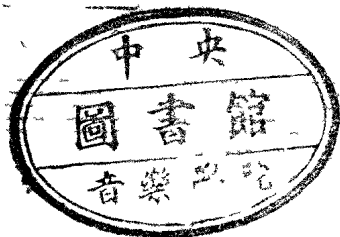
送

奉贈中央書院圖書館

賀禮
孔祥熙

孔祥熙

56年
20923



作

有

在新音樂運動中的進行

基
價
十
三
元

白 夏：人作著

遜 禮 賀：人行發

所 刷 印 利 辛：者刷印

店書營聯 廣州 漢口 北京 上海：行發分

店書育教 路 州 福 海上：所行發總
號二十弄九七三

權

著

1950年2月初版 印數：0001—2000

迎接新的日子（代序）

本書收集的文章是僅限於身邊存留的，從一九四〇年——一九四九年內的大部份論音樂的文章。

這些文章多半都是發表在重慶『新華日報』『民主報』『新音樂』『音樂藝術』『音樂副刊』，和南京上海的報紙副刊上的；或是歌集和歌劇單行本的序文。

這薄薄的一點東西，使我看了很爲過去的十年光陰羞慚。可惜逝去的日子不能再回頭來一次了！如果我現在再能夠是十幾二十歲開始，我必定不會那樣辜負那麼飽滿有力的青春的。

十年，就是被反動統治者逼得流浪飢餓逃亡痛苦的日子。跟着組織，跟着朋友，跟着羣衆，跟着理想，把憤恨和眼淚變成了希望和工作。生活教育了我，工作教育了我，但是我的進步仍然是多麼的遲啊！

然而這終於是我在生活裏和工作上進行思想上搏戰的紀錄。有一個機會更細心的檢查一下過去，使我清楚地看出由過去往將來走去的思想路綫，而且有一個機會讓我把十年來追求理想的熱情與經歷捧獻給同志們，給更多的青年工作朋友們，這是一個愉快，是一種幸福。

最後我想提出幾點交待一番：

1. 有好幾篇文章論到同一個問題、同一件事情的時候，看法與結論當然是互相一致的。但是由於在不同的文章和用不同的方式提出來的，各自也有獨特的需要，因此那並不等於簡單地重

複。又：『中國詩歌音樂工作者協會宣言』，和幾篇座談紀錄，編輯時並無心列入，後經朋友討論，覺得有資料意義，是可以收入的。同時『詩歌音樂工作者協會』是重慶舊政協開幕後在民主和平運動中成立的，它象徵了當時詩歌音樂界的團結，而且上海各地都會有分會建立，它可以給我們喚起一個歷史的具體的回憶。所以仍舊編入。

2. 名詞的意義是有時間性和發展性的。比如『學院派』在解放前是代表與封建主義、與官僚資產階級結合的學府教授底形式主義音樂作風，解放後舊的學府教授所棲身的教育制度垮台了，與封建主義與官僚資產階級結合的政治制度整個兒被摧毀了，這時候大專學校已逐漸澈底的得到了改造，音樂學院正是培養人民音樂文化的教育機構，正是組織幹部、訓練幹部、為人民音樂開創新歷史，使音樂藝術真真正走向科學化、民族化、大衆化！更忠誠的為人民服務；『學院派』便已經是一個歷史上的舊名詞了。現在我們再不能把新的學院，用舊有的階級仇恨的眼光來批評了；雖然那些墮落的影響一部分還殘留在，還是頑固的，在很多方面阻撓我們進步。

新的，要從頭來，要建設。舊的，不好的東西一定要它死滅乾淨。我這樣結論了我對過去的檢閱，也獻給同志們和新來的日子！

一九四九，一〇，三〇，於星海紀念會後。

目次

迎接新的日子（代序）.....一

一 史 論

中國新音樂藝術的歷史道路.....一

新世紀音樂的傳統因素及其時代任務.....二九

俄羅斯民族音樂是怎樣鬥爭出來的.....三七

蘇聯音樂在中國新音樂運動中的影響.....四一

二 音運述評

躍入民主音運的苦鬥中.....四七

一九四五年，音樂，在前進！.....五四

中國新音樂路現階段諸問題.....六〇

我們看見了強大的部隊音樂文化.....九〇

三 民歌散論

走入人民音樂的寶庫.....	一〇七
怎樣演唱民歌.....	一〇八
四川的民歌與民樂.....	一一三
勞動的節奏.....	一一九

四 詩與音樂

中國詩歌音樂工作者協會宣言（安娥，夏白擬稿）.....	一二五
詩與音樂結合技巧諸問題（夏白整理執筆）.....	一二八

五 新音樂教育散論

新音樂教育的理論與實踐.....	一四九
新音樂教育制度的確立.....	一五二
略談新音樂教學方法.....	一五八
我們怎樣認識兒童音樂教育.....	一六一

兒童樂理教授法.....	一六三
--------------	-----

六 新歌劇論評

談新歌劇的創造與舊劇改革問題.....	一六七
怎樣建立新歌劇.....	一七一
人民的歌劇藝術.....	一七九
新歌劇創作的基本路向.....	一九三
從秧歌劇到新歌劇的創造.....	二〇〇
朗誦舞和朗誦舞劇.....	二一〇
關於兒童歌劇的創作.....	二一二
白毛女研究座談（夏白執筆）.....	二一五

七 短 筆

歌唱吧，朋友們！.....	二三五
學校歌詠團活躍起來.....	二三七
兒童音樂創作問題.....	二三九

新音樂不抒情麼？	二四二
想到『技巧』	二四四
怎樣堵住市民音樂的墮性泛濫	二四六
關於邊疆舞蹈音樂的發掘	二五〇

中國新音樂藝術的歷史道路

A 一九二七以前的中國新興音樂文化

爲了更明白近二十多年中國新興音樂的歷史根源，我想簡略地回述一下一九二七以前音樂教育的改革和那些時間有代表性的作品。

中國這個國家衰落了，近百年的歷史就是處處表現中國民族的落後，與受外國資本主義各種勢力的侵壓的歷史。從前一直是從政治經濟上與外隔絕的，但還是沒有隔絕住外國文化的侵入。

西方文化侵入中國最先是宗教，基督教音樂在中國流傳以後，便成了一個與中國舊音樂體制相鬥抗的新體系。

這個新體系的歌曲在中國歷史上有名的一次平民革命——太平天國時代，曾經作了『太平』軍歌用於作戰和提高士兵對宗教的和革命的信仰。

這個西歐音樂的新體系影響到中國音樂教育上，先是清康熙時代，宮廷裏請了歐人講五絃譜，使中國音階受到了新刺激，記譜法也忍不住要求改變了。

日俄戰爭以後，中國大城市流行了風琴一類的西洋樂器，日本的音樂文化更兇猛地傳入中國。日本音樂是急速地接受了西歐音樂的影響的，因此，日本音樂教育便很快地把西洋音樂的全部體系向中國移植。

自然最初是流傳過來許多歌曲。

這些歌曲究竟要近代化一點，與現代人和現代社會的感情況竟要接近些；於是在中國政治上一邊要求『維新』一邊要求革命的兩種勢力，都利用了東洋歌曲來表現各種新思想。主張維新的是不想垮台的封建統治者，主張革命的是進步的人民。

光緒皇帝想挽救衰落的國運，提倡新式的軍式教育，他要看重兵，要有知識的百姓去當兵，他就選了一首日本歌曲做了征兵歌：

G $\frac{2}{4}$

送 民 軍

光緒時代

2. 3 1 | 3 5 3 5 6 | 5 3 1 2 3 | 2 6 1 |
送民軍，慷慨出征，大中華前途多榮幸！

這只歌的魔力，也並不小，許多文秀才武秀才都被吸引去下洋操了。後來這首歌在軍閥戰爭時代還流傳了很久。爲了抵抗西方侵略，一首完全代表日皇的思想和野心的歌曲也在中國的軍隊學校裏流行了。

G $\frac{2}{4}$

黃族應享黃海權

光緒時代

1 1 5 1 | 2 2 2 | 3 3 1 3 | 5 5 5 | 3 2 |
黃族應享黃海權，亞人應種亞洲田。青年。
1 2 3 | 5 5 2 3 | 1 2 3 | 2 2 3 2 | 1 1 1 |
青年！切莫同種自相殘，坐叫歐美著先鞭！
5 1 6 | 5 1 2 | 3 3 5 3 | 2 2 2 | 3 5 3 |
不怕死！不愛錢，丈夫決不受人憐！洪水
2 3 1 | 1 1 6 | 5 1 2 | 2 3 5 5 | 5 3 2 | 2 3 1 |
滔天指手挽狂瀾，方不負石鐵硯後哲先賢！
(應改爲 2 3 5 | 5 5 5 2 | 2 2 3 2 | 1 — ||)

可是辛亥革命時代，同盟會的軍隊，亦曾利用了這樣一首東洋曲子，來填下面一只反滿的歌詞。

0 2/4 “反滿”歌 辛亥時代

5 5 | 5 3 5 | 6 6 1̣ | 5 — |
 ⊖ 我 同 胞，梳 辮 子，幾 時 起？
 ⊖ 况 當 今，全 地 球，五 大 洲，
 3 2 3 | 5 3 2 | 1 1 2 | 1 — |
 × × × × × × × × × ×
 有 那 一 國，梳 髮 辮，拖 背 後？
 3 3 5 | 6 1̣ 1̣ 6 | 5 5 6 | 5 — |
 × × × × × × × × × ×
 嘆 二 百 六 十 八 年 裏，做 奴 隸！

曲譜大概不錯的，歌名已經有些模糊，第一首歌詞亦已記憶不全了。但從殘存的歌詞裏，很明顯的可以看出當時人民底民族意識的濃厚，及反滿情緒高漲的程度，和怎樣鼓動國人，反抗滿清的封建統治了。

袁世凱帝制自爲迄北洋軍閥混戰的時候，有一首用明朝嘉靖帝送毛伯溫征安南的七律詩句，填成的「

南征歌」，也是很流行的。它充分表現了袁世凱和北洋軍閥們征服全國的野心。

C 2/4 南 征 歌 二次革命迄北伐前流行

3̣ 2̣ 1̣ 6 | 1̣ 2̣ 3̣ 3̣ | 2̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 2̣ — |
 大 天 將 上 南 征 膽 氣 豪，
 天 上 麒 麟 原 有 種，
 1̣ 1̣ 6 6 | 1̣ 1̣ 5 | 6 5 3 2 3 | 5 — |
 腰 橫 秋 水 雁 翎 刀。
 穴 中 螻 蟻 豈 能 逃！
 6 5 6 | 1̣ 2̣ 3̣ 3̣ | 2̣ 1̣ 6 1̣ | 5 — |
 風 吹 羅 鼓 山 河 動，
 太 平 待 詔 歸 來 日，
 6 5 1̣ 6 | 5 6 5 3 | 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 1̣ — ||
 電 閃 旌 旗 日 月 高。
 朕 與 先 生 解 戰 袍。

利用日本歌曲傳達封建統治者的愚民思想，偏狹的民族思想，和軍閥的贖武主義，那是清末到民十前後的音樂特點之一。

另外，革命的人民，不僅利用了現存

的日本歌曲，也利用西洋的民歌謠曲來壯健革命鬥爭的精神，這些歌曲落在革命軍的口裏每一只歌都變成砲彈一樣有力量。而且是用不盡，毀不了的砲彈，與統治者的利用方法有個最顯著的差別，就是填詞所用的語言全部口語化，這樣容易教育士兵，也容易教育人民大眾。

在一九二七大革命時代最流行的有『打倒列強』，和『九·一八』前後的『工農兵聯合起來』。這些歌都是外國民謠，它們顯明地指出了每一個革命階段的政治目的。在『打倒列強』中標榜的反帝反封建的口號，到九一八以後，便醞釀成工農兵聯合抗日的口號了，因為親日政府在那時根本不想丟開與日本軍閥的聯系，喪權辱國的事樣樣都幹，所以愛國的工農兵不能不聯合起來宣傳抗日了。

但是在一九二七以前新歌曲無論在創作與演唱上都還不能成爲一種有力的文化運動，因為那時候學音樂懂音樂的人少，特別是擁有新思想的青年大都缺乏這種修養，不過由於外國音樂不斷的介紹進來，歐美的綫譜與簡譜記法，都漸漸在中國流傳，特別是簡譜記法，一直到現在還是中國音樂教育上一種普遍而又重要的記譜法。工尺譜記法就日漸被代替了。

B 西洋音樂文化的影響

真正開始有步驟地研習西洋音樂，有計畫的培植音樂藝術的專門人材，還是蔡子民和蕭友梅一九二七在上海創辦國立音樂院以後。

一九二〇蕭友梅與楊仲子在北京女師（後來改爲女大）創辦音體專修科，——一九二一音樂科獨立。

蕭友梅又改組了「北大音樂傳習所」(1923)和創設了「國立藝專音樂系」(1923)；這些努力，也多半傾心培育出一批音樂教育的幹部；那曉得一九二七奉系政客就任北京政府教育總長以後，立意摧毀與自由主義思想接近的新興藝術教育機構，把各校的音樂科系全部撤消了。是這樣，蔡子民才邀蕭友梅去上海創設國立音樂院的，先是蔡先生自己兼了校長。

蔡先生自己是一個崇拜科學思想的自由主義的新教育家，他雖然並不熟悉現代音樂技巧，但對音樂教育的理想，我們相信也一定是與他的科學思想，和自由主義的教育觀相一致的，可惜他對這個學院只是負了個名，後來名也不負了，乾脆交蕭友梅總掌一切。

蕭友梅是從德國萊比錫國立音樂院理論作曲科畢業回來的；他很自然地吧德國古典音樂的教育體系搬移了回來。一九二九年他知道了黃自從美國耶魯大學音樂院畢業回國，在滬江大學教書，馬上約他到音院長教務。黃自對西洋古典音樂技術理論的修養很深，於是音樂院的教育方法及理論系統便湊得十分完整而相協合了。在新思想和新的社會運動澎湃高昂的大革命時代，中國建立了第一個古典音樂教育的學校。其實這對於革命運動方面說，那是一個啞吧樣的音樂學校。

北洋軍閥也真是太封建，太看不慣西歐文化了，其實蕭友梅的音樂教育並不會影響他們的統治的。這正跟他並沒有加強當時的革命運動一樣。

他和他的合作者，在學院裏關着大門，教的是古董，唱的是古董，創作的也不過如像古董而已；只是這古董不是中國的，是西洋貨色吧了。

當然從音樂技術教育上說，我們不能輕易看過音院的成就，把時間拉得長一點，把意義放寬一點看，音院的技術教育是使中國音樂走向科學化，現代化的重要的基石。學音樂的人常把音院看成中國音樂的搖籃，在某種意義上說我們是承認的，但是那僅是一個溫暖的資本主義音樂的中國搖籃，而且，不是初期資本主義向上的，使音樂擁有着年青的熱情走向革命；而是資本主義統治者利用古典音樂藝術的豐厚的人類愛的成果，來傳達一種仁慈的感情維持他既得權益的文化教育工具。一九二七以後的音樂院，一直就是服務於國民革命後反進步的軍閥統治階級。所以一九二七以後的國立音樂院，它的主要方向，並沒有促進革命文化，反而給軍閥統治階級加添了一個統治心靈的新工具。

那時音院的技術教育不但完全與中國大眾的要求距離很遠，與大革命時代的現實要求和中國音樂的歷史傳統完全隔絕，而且主要的在對藝術的哲學領域裏，他們也跟十七世紀以前的外國音樂家一樣與現代社會隔絕着，他們完全不能理解，也不敢去接近二十世紀國際藝術中昌明激進的新思想。

他們是怎樣解釋着音樂藝術的呢？在音院裏專門主持對外刊物的，也是比較有系統地表現他們一羣的音樂思想的人，——黎青主教授這樣說：『音樂是上界的語言，它超脫於天地間的一切。』後來陳洪更引伸的說：『它是最自由，最抽象，最難擬摹，最不屬於任何東西，最……的藝術。』這些話也曾經變成了各種各樣的寫法，滔滔不絕地出現在蕭友梅、豐子愷……許多人的書籍裏，好像音樂藝術真的能夠絕對的離開了物質內容，而是一種看不見摸不着的神祕的魔術；真的是不可理解不可想像的一種精神現象。當然這些騙人的話，——這些資產階級藝術表現的卑劣的階級優越感，——更支持了他們去宣傳

天才對於藝術學習的珍貴，無形中也是強調了自己在社會上的特殊地位。

他們完全無知於音樂是一種感情思想經過歌聲的創造，或通過一種樂器而表現的。這感情和樂音的創造都是具有一種特殊的物質基礎的。不能理解這個簡單的道理，正跟不能真正理解語言，把日常生活裏絕對不能分離的語言認為是『最抽象最難捉摸最……』，你想想是對的麼？同樣是由我們口裏或手上創造出來的聲音，又那裏會有『上界』『下界』的差別呢？

在創作上，他們甚至於不能學習貝多芬和修貝特……那樣，從現實生活裏，從當代的和世界文學藝術歷史的源泉裏去尋找創作的材料，去尋找有意義的主題，而且與他們同時代的詩的語言結合，他們却不斷地尋取着古代的中國詩詞來寫曲子。

採用舊詩詞這可能是與他們音樂上古典主義的形式美的偏愛有連系的，舊詩有定形的整嚴的結構，有配置穩切的音韻，有規律的節奏行進，而且，他們本身對中國舊文學恐怕也比較接近一些，也難怪他們要偶爾採用的新歌詞也要它具有舊詩那樣的特點。

使古典的音樂形式與中國古典詩文學相結合，這是中國現代音樂史中學院音樂耆老的特點之一。這在他們自己——這些在大革命時代停滯前進的新興資產階級的知識分子，一邊投入前代士大夫文人雅士的封建文藝的懷抱，一邊玩弄着西洋古典音樂的貝殼，——底思想形式上是十分諧和的。當他們要勉強的描寫新題材和使用白話詩詞的時候，也多半不採取對現實有幫助的正面的看法，去發掘和表現大眾的感情。比如黎青主寫的『一個蠢婦人的憂鬱』，（這是他用日常口語寫的歌曲的很

罕有的例子，）她（蠢婦人）說世道變了，不要皇帝要總統，「總統由各人替換來做」，她就想到假如她『當家的』輪到做總統的時候，『連件藍布長衫都沒有。』作者要求用『談諧表情』來唱，先姑且不論那旋律的意大利戲劇趣味是怎樣的與歌詞的口語不協調，最主要是作者站在統治階級御用的知識分子立場，來諷刺一個鄉下人在『中華民國』有當大總統的權利和希望。這就是他們當擇取與現實的表面較有關係的題材的時候最明白的思想感情和作人的態度。

北方的語言文字趙元任和後來音院的胡周淑安陳田鶴等，都嘗試着選用了新詩作歌詞，特別是趙元任寫下了好幾首著名的抒情歌曲，像『上山』、『海韻』等。在思想感情上他們也比較觸接到接近現實的生活。趙元任的『勞動歌』、『織布謠』、『賣布謠』，陳田鶴的『採桑曲』，更用了樸素的同情心寄與貧窮的人民，但是這分軟弱的同情，溫良的人道主義的愛憐，對於貧窮者的受難與奮鬥又有多少補助呢？又何況從那種根基很淺的情誼裏，根本體驗不出痛苦的根源，和替奮鬥的生活加增一點勇氣。但是由於選用白話詩做歌詞，在作曲技巧的適應上也比較有一些新氣象，趙元任熟練深刻的創作力更使他的作品陳列在古典音樂中發出不可輕侮的藝術的光輝，就是這樣的善於與新詩結合，又有一顆良善心靈的作曲家，在當時音院裏也並沒有幾個的。

黃自在沒有寫愛國歌曲的時候，也多半是沉醉在舊詩的抒情題材裏。他並不像黎青主他們那樣庸俗的被舊文藝和舊的思想所束縛。但是他的生活始終沒有從課堂和私生活的牆壁跳出去，他不能更勇敢地接受新的生活感情，對於現實，他僅是像一個偶爾走入戲院的觀眾，偶爾爲戲劇的悲歡所激動吧了。