

凌瑞蘭 著

東北現代音樂史

王淑琴題



凌瑞蘭著

東北現代音樂史

王石龍題



160172

图书在版编目 (CIP) 数据

东北现代音乐史 / 凌瑞兰著. — 沈阳: 春风文艺出版社, 1998.5

ISBN 7-5313-1871-7

I. 东… II. 凌… III. 音乐史—中国—东北地区—现代
IV. J609.27

中国版本图书馆CIP数据核字 (98) 第07180号

东北现代音乐史

春风文艺出版社出版

(沈阳市和平区北一马路 108 号 邮政编码 110001)

沈阳工业学院劳动服务公司印刷厂印刷 春风文艺出版社发行

开本: $140 \times 203 \frac{1}{2}$ 字数: 340 千字 印张: 14 插页: 2

印数: 1—1000 册

1998 年 5 月第 1 版 1998 年 5 月第 1 次印刷

责任编辑: 杨爱群 王颖

责任校对: 何力

特邀编辑: 李震

整体设计: 王珊珊

ISBN 7—5313—1871—7/J·133 定价: 21.00 元

自序

迄今为止，对中国音乐通史的研究，已有多种著述问世，但作为中国音乐通史之完善和补充的地方音乐史，则还较滞后。在此之际，继1992年春风文艺出版社推出“东北文化系列丛书”之《东北艺术史·音乐编》（即“东北古代音乐史”，凌瑞兰、李雨辰合著）后，经多方努力，又推出《东北现代音乐史》，使东北从古至今之音乐发展，初步廓出一条轨迹。

东北是以少数民族为主体之地区，按一般规律应是封闭性较强，且劳动、生活、娱乐又应极具个性。然恰恰相反，东北各族人民较为开放，又具较强兼融性。因此，使其音乐的地方特色，在各个历史时期呈现不同特点。

东北古代音乐，因受各民族无度之战争和迁徙影响，本土音乐发展较弱，而多流传进入中原，形成与其它音乐形式结合后之回流音乐，如：“金院本”、“子弟书”、“八角鼓”。故此间是东北音乐入关又出关之回流期。

至清末西方列强进入东北，及30年代日本军国主义侵占东北时，殖民者输入西方音乐和强行推行殖民色彩音乐，且又残酷镇压人民所喜闻乐见的“二人转”、“奉天落子”、“广东音乐”、“江南丝竹”之音乐活动，迫使广大音乐工作者背井离乡进入关内参加革命。故此间是东北现代音乐萌起又被压抑之萧条期。

抗日战争胜利后，东北解放较早，其音乐亦先行一步发展。

新中国成立到“文革”前夕，东北是全国重工业发展基地，人才济济且流动较少，社会主义建设蒸蒸日上，其音乐发展也朝气蓬勃，很有地方特色。故此间是东北音乐之鼎盛期。

80年代后，“改革开放”之转型，使东北经济发展受到严峻考验，其音乐也面临多种音乐形式和人才流动之挑战。经过一段“阵痛”，逐步摸索出一条适应新形势的音乐发展之路，经音乐家们努力拼搏，奉献出一批品位较高又具有东北民族风韵之作品。故此间是新时期东北音乐之再开创期。

据上述分析研究，此书可用“断代音乐记史体”和“专题音乐文化史体”两种方法撰写，因考虑此书是不成熟之第一部，应以史料为重，拟为今后再撰提供参考，故采用“断代音乐记史体”撰写。其史料之取舍，因1945年前之史料不易寻找，为识其全貌，故取用较细；1945年后之史料甚丰，为达到不蔓不枝、条分缕析，故取用有历史特征之典型史料，所提及获奖作品多限在国家级评奖以上。

此书实是“椎轮”，渴望再降“大辂”。

导 言

在华夏大地天荒地老时，古称之“东夷”各族民所生活之地角天涯，便是今之“东北”。孟子曰：“舜，东夷人也。”可见“东北”历史之悠久。在此生息繁衍的“东夷”各族民，历经长期求生存之迁徙和演变，受中原政治、经济、文化的影响，有的举族融入汉族；有的“割据于北方”（如：诸燕政权、拓跋鲜卑、“扶余国”、“渤海国”）；有的“占有半壁江山”（如：契丹之“辽”、女真之“金”）；有的“建立了统一的中央政权”（如：蒙古族之“元”、满族之“清”）。其间，多元之社会制度，不平衡之经济发展，各民族独特之民俗风情，遂使东北古代音乐在形成之时便显现其特殊性。

古代，东北诸民族多以游牧、围猎为生又能歌善舞，长期野外劳动和简单生产方式，形成东北人乐观、开朗、豁达之性格，此性格长期积淀，使其音乐旋律简约、朴实，音程跳动棱角分明，节奏短促有力富有弹性，呈现出热烈欢快、质朴豪爽的风格。因繁重艰险之劳动极需松弛休息，故乐舞深受各族人民欢迎并得以发展，成为东北古代音乐之主体。它始于民间用以自娱，保持其纯朴之风，后被宫廷用以典礼、祭祀、宴飨便日趋雅化。如：高丽乐舞被中原隋、唐宫廷所用，渤海乐舞成为渤海国、日本国之宫廷乐舞，女真乐舞用于金宫廷，满洲“莽式空齐”演变成清宫廷“庆隆舞”。

然而，自辽代始东北契丹、女真、满洲数度进入中原，大批

文人流入关内，使东北的文学、音乐创作和乐器制作极度贫弱，无法使乐舞发展成具有独立品格的说唱、戏曲、器乐艺术。而东北音乐传入中原，却成为“金院本”、“元杂剧”音乐的重要组成部分。又东北境内各民族内部与各民族之间的经济形态，因受汉文化影响程度各异，故边陲从事农、牧、渔、猎各族民间音乐较之靠近中原从事农业、养殖业各族民间音乐更呈原始、简单形态。由此，以发展乐（歌）舞满足自娱需求，且又发展不平衡，成为东北古代音乐进程之特点。

清末，清政府与毗邻中国东北野心勃勃的沙俄、日本，签订了一系列不平等条约，使沙俄取得在东北建筑中东（东清）过境铁路之特权，继而日本先以旅大为基地设关东都督府和南满洲铁路株式会社（简称“满铁”），后将势力扩大到金州一带，改辽东半岛租借地为“关东洲”。辛亥革命后，军阀张作霖统治东北，日本军国主义为达到先侵略东北再侵略全中国之目的，于沈阳制造“9·18”事变（1931年），遂使东北沦为殖民地长达14年之久。其间，伴随侵略者之铁蹄而至的是残酷黑暗的政治，简单的资本主义生产方式，西方古典、浪漫派的音乐。

从清末至1945年间，东北的音乐可大致分乡民音乐、市民音乐、外国侨民音乐。

清代中期渐兴之京剧、梆子腔、大鼓、子弟书、莲花落，至清末民初，受其影响东北乡间衍生歌舞形式之二人转（蹦蹦）、说唱形式之奉天大鼓，此两种艺术以简单易演之方式，演唱乡民喜闻乐见的历史故事、时事、轶事，实现乡民之审美追求，达到娱人效果，故深受欢迎，且又形成流派自辽宁向北在乡间广传。其中，二人转内容鱼龙混杂有有伤风化之嫌，政府当局禁入城市，而奉天大鼓内容尚好，亦在城市公演。此外，明、清流传之民歌、秧歌、红白喜事音乐（鼓吹乐）也在乡间之佳节、庙会盛传。

城市中，市民喜闻奉天大鼓和关内传之八角鼓、梅花大鼓、京剧、评剧、梆子腔。尤以20世纪初南方兴起之广东音乐、江南丝竹，于30年代风靡东北大中城市。爱好者以各种“音乐会”之名业余集会演奏，以此寄托爱国思乡之情。此举深为敌人惧怕，而后与之捣毁，如“哈尔滨口琴社”、“古风音乐会”。至40年代，敌人禁唱进步歌曲又对各类音乐活动无理干涉、残酷镇压，使城市音乐一片沉寂。

20世纪初，沙俄、日本踏入东北后，其民依其习俗带入娱乐性音乐，即西方古典、浪漫时期之交响乐、室内乐、歌剧、艺术歌曲。在哈尔滨、长春、沈阳、大连，陆续组建规模大小不一、存在时间不等、表演18、19世纪西欧音乐大师之经典乐作之音乐表演团体。其演职人员及演出对象皆为外国侨民，偶也在公园对市民义演。其规模、影响较大者有“哈尔滨交响音乐协会”和“新京音乐院”。随之，又有“哈尔滨音乐传习所”、“大连音乐学校”等专业音乐培训机构出现，为殖民统治需要培养音乐人才。

然而，事物之两重性规律显示出，殖民者为着自身需求传入西方音乐，却使国人不出国门被动接触到西方乐器、乐曲、乐谱、演奏（唱）技法，及其表演形式。虽众多百姓难以接受，但却吸引青年人学之，因此城市也曾有过中西音乐共生之社会景象。

1945年抗日战争胜利后东北获得新生，来自延安的文艺工作者带来大量革命音乐，为沉寂多年的东北音乐增添无限活力。在解放战争和“上改”运动中，歌剧《白毛女》、大量革命歌曲，以及苏联革命歌曲响彻东北大地。为迎接全国解放，东北的新老音乐工作者开始着手收集整理民间音乐、创作歌曲和新歌剧、组建音乐团体、培训音乐骨干、出版音乐刊物、开展音乐评论，此皆为新中国的音乐建设打下坚实基础。此间，所涌现之大批音乐

人才及音乐作品，对推动新中国的音乐事业发展起到巨大作用。

50、60年代，社会主义计划经济指导思想使音乐事业在有计划、有目标且步调一致中发展。东北在全国统一布署中，各级文化部门积极挖掘整理地方民歌、说唱、戏曲，通过文艺汇演表演之，由此极大地活跃了城乡文娱活动。音乐工作者自觉继承革命音乐传统，深入民间采风、体验生活，使音乐创作和音乐教育取得很大成绩。尤其李劫夫创作的映出时代精神、唱出人民心声之优秀歌曲，雷振邦创作的家喻户晓之电影歌曲，已成为新中国音乐创作的巅峰，东北音乐家之功绩令全国音乐界瞩目。

80年代后，国门开放迎来多元音乐形式，国策之计划经济转入市场经济，导致音乐领域一度出现发展失衡。乐坛上通俗音乐受宠，乡土音乐被冷落，以企业赞助之各类“大奖赛”取代以往散发泥土芳香之文艺汇演；昔日之创作体制、表演机制尚待调整，优秀人才不断外流，凡此种种既使东北音乐发展面临危机，又鞭策其在困境中探索前进。在音乐创作上，尝试“新”技法的作品，以传统技法为主借鉴“新”技法的作品，保持传统技法的作品皆有之，并有为数不少的作品得到认可并获奖。尤为可喜的是出现一批以满族题材、满族音乐为素材创作的，具有古朴、独特之民族风韵的作品，更显示出东北地区之民族特色。在演出机制上，立出精品之意识，打破自我封闭用人观念，汇集各方精英共创上乘之作，闯出一条再现辉煌之路。在实践中，此举已初见成效。

总而观之，东北音乐经受过30、40年代之殖民屈辱和血与火的洗礼，在50、60年代曾成绩斐然而为之辉煌，又于80、90年代迎接转型期之挑战初获成效。此即是一部从殖民音乐转入人民音乐之20世纪东北音乐发展历史。

目 录

自 序	1
导 言	1
第一章 20 年代前后的音乐	
第一节 传统民族音乐	1
第二节 外国侨民的音乐活动	70
第三节 学校音乐教育的萌起	79
第四节 音乐家阎述诗及其音乐作品 和音乐活动	85
第五节 音乐活动、音乐创作和音乐社团	105
第二章 30、40 年代前后的音乐	
第一节 传统民族音乐	109
第二节 东北抗日联军歌曲	138
第三节 音乐教育	143
第四节 专业音乐活动及专业音乐团体	154
第五节 城市音乐流传、群众音乐活动 及其音乐社团	167
第六节 解放战争时期的音乐活动	186
第三章 50、60 年代前后的音乐	
第一节 传统民族音乐	216
第二节 音乐理论	230
第三节 专业音乐教育	239

D540/3517

第四节 音乐家安波、李劫夫及其	
音乐创作	253
第五节 声乐创作	264
第六节 器乐创作与乐器改革	284
第七节 歌剧、舞剧、舞蹈音乐创作	305
第八节 音乐交流活动及音乐出版	312
第四章 70年代前后的音乐	
第一节 “毛主席语录歌”和“革命样板戏”	320
第二节 音乐创作	322
第五章 80、90年代前后的音乐	339
第一节 音乐思想理论研究	342
第二节 音乐学术理论研究	353
第三节 音乐教育	365
第四节 抒情歌曲的春天	376
第五节 传统器乐创作技法的新成果	391
第六节 民族传统文化与20世纪西方器乐	
创作“新技法”相结合的探索	398
第七节 电影音乐创作和乐器改革	404
第八节 歌剧、舞剧音乐创作	408
第九节 东北地区大型音乐活动和国际	
音乐交流活动	416
主要参考文献目录	429
谱例目录	432
图片目录	437
后 记	438

第一章 20年代前后的音乐

19世纪末,由于清政府与俄、日两国签订一系列不平等条约,使俄、日侵略势力进入东北。至20世纪20年代,东北之政治、经济、文化,内有奉系军阀张作霖统管,外有日本侵略者的参与和干涉(俄国十月革命后放弃与清政府签订之条约),由此东北进入半封建半殖民地社会时期。此间,东北之音乐尚处在自流状态,民族民间音乐大部分自生自灭,只有“蹦蹦”、“秧歌”、“落子”,因种种原因有所发展。城市音乐,因日本、俄国侨民音乐家建立音乐团体及音乐教育机构,亦使西方音乐传入。这种中西音乐并存、发展尚处萌起的形势,即是东北20年代之音乐现状。

第一节 传统民族音乐

20年代前后,军阀张作霖统治东北,军阀混战民不聊生,农村劳累无度之百姓依靠民歌、秧歌、“蹦蹦”及随后定型之奉天落子、皮影戏、鼓吹乐等慰藉生活,使这些乡土音乐日渐兴盛,不仅音乐、表演成熟完善,且又形成流派与班底。

一 东北民歌

东北是满、汉、蒙古、朝鲜、鄂伦春、鄂温克、达斡尔、赫哲、锡伯等民族集聚地,在长期游、牧、渔、猎和农耕劳动中,各族人民都有源远流长而又丰富多采的民歌,经世代传唱,既是

中国民间文学宝库中之财富，又是中国民族民间音乐之精华。尤其汉族民歌从中原传入后，受东北语言和东北人民性格、习俗之影响，形成具有浓郁东北风格之民歌。进入20世纪20年代前后，东北各族人民依然传唱着古老的民歌。

1、满族民歌

满族（属阿尔泰语系满一通古斯语族满语支）及其先世是东北古老的民族，狩猎、游牧、农耕是其生产方式。历史上，经汉人不断迁入和满族及其先世入主中原，使满、汉音乐不断融合。在中原，金代女真族（满族先世）民歌曾有助于中国戏曲之形成，而清代满族民歌又推动“子弟书”和“八角鼓”之发展^①。尚存活在东北之大量满族民歌，于萨满音乐和单鼓音乐中有之，民间广泛流传有之。其中有的曾一度演变成满族戏“朱春”，有的则不同程度与汉族民歌融合。

20年代左右之东北满族民歌是流传已久的传统民歌，其题材内容多反映人民劳动、生活和风土人情，如《出征歌》、《打猎歌》、《回讷讷家》、《小孩睡大觉》、《子孙万代歌》等。其歌词简练、直白。其体裁可分抒情歌、叙述歌、摇篮歌、儿歌、游戏歌、劳动号子等。

满族民歌之旋律特征，以宫、商、角为骨干音，多五声旋律及多宫调式。旋律中偶有微升之宫音、徵音、清角音，旋律以级进为主，间有三度、四度跳进。其节奏因受满语单词重音后置影响，故多前短后长，如 $\underline{x\ x} \quad x \mid \underline{x\ x} \cdot \mid x\ x\ x - \mid x\ x\ x - \mid \cdots$ 。满族民歌以一段体为主，其风格质朴、稳健。

出征歌

辽 宁

岫岩 洋河



八角鼓(哇)响(啊)叮当，八面大旗插四方。



大旗下，兵成行。我的丈夫我的丈夫在当央。

(歌词下略)

子孙万代歌

何方霖演唱

石光伟记录



福大寿高的老太爷，有三个



儿子四个小孙子辈辈人丁兴



旺。

(歌词下略)

欢 庆 丰 收

黑龙江 牡丹江



(歌词下略)

2、汉族民歌

东北的汉族人民是历代从中原迁入而来的，在东北多从事农耕、伐木、捕鱼劳动，故劳动号子和小调是其民歌主要表现形式。

(1)、劳动号子

东北林区（泛指长白山、完达山和大、小兴安岭林区）劳动号子是随着林区的开垦而产生。19世纪末，东北林区尚未开发，在称之为“林海”或“山里”的林区只有规模小、人员少、工具简单之伐木劳动，人们称“木把”时代，此间之劳动号子只有自然的“咳哟、咳哟”声。进入20世纪，沙俄修筑的中东铁路通车并取得了铁路两侧的采伐权，之后日本也以“合作”名义取得同样的采伐权。至此，帝国主义开始大规模掠夺东北森林资源。在林区工人的艰苦劳动中使劳动号子逐渐得以形成和完善。

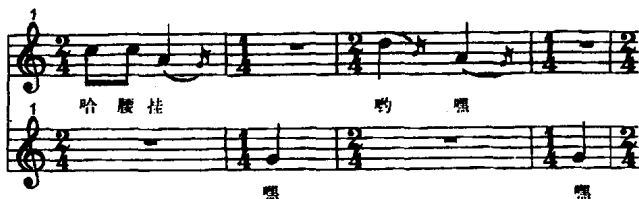
林区劳动号子由采伐、运送过程中不同形式劳动所唱的号子组成，有“蘑菇头号”^②，内分“哈腰挂号”（让大家弯腰挂

钩)、“拉鼻子号”(统一步伐的强烈呼号声犹如火车、轮船的鸣笛)，“大掐子号”(由抬木工具大掐钩而得名)，“拽大绳号”、“了号”(用于装车、滚木，众人以“了”字呼应)、“瓦杠号”(用劳动工具“瓦杠”撬木而滚木时所唱)、“流送号”(在水中运木时唱，分“拉羊拽号”和“羊工号”)、“么依三号”(用于装车、滚木、流送中众人呼应唱“么依三”)等。

林区号子之演唱形式是一领众合，领唱歌词是根据劳动过程和场景即兴编唱，众合的歌词多是表现力量的虚字。林区号子由上、下句或上、下句稍加变化构成，每首号子之长短根据劳动过程之长短而定，有时进行多次反复。演唱形式还有简单的二部合唱和二部轮唱。

林区号子的旋律是语言的音乐化，根据劳动的程序、强度、情绪和语言的声调、构成固定模式的专用号子旋律。其旋律多是五声旋律，常有装饰音和变化音，宫调式、徵调式较多。根据劳动需要各种节拍皆有，节奏多 $\text{x x x x} \mid \underline{\text{x x}} \quad \underline{\text{x x}} \quad \underline{\text{x x}} \quad \underline{\text{x x}} \mid \underline{\text{x x x}} \quad \underline{\text{x x x}} \quad \underline{\text{x x x}} \mid$ 表现统一意志、坚定有力。此外，还选用适于劳动节奏之民歌、说唱曲调。一首劳动号子的开始，皆由领头人先唱一段散板引子，后进入有规律的旋律，领唱者的即兴创作能力高低，决定号子音乐之水平。

哈 腰 挂 号 (片断)





(下略)

大 招 子 号 (片断)

