

中央音乐学院图书馆藏书

书号 Z0.3

总登
记号 BK 157834

音乐史论新选

●汪毓和 著

中国文联出版社

音乐史论新选

●汪毓和 著

中国文联出版社

(京)新登字号 172 号

图书在版编目(CIP)数据

音乐史论新选/汪毓和著.-北京:中国文联出版公司

1996.11

ISBN 7-5059-2544-X

I.音… II.汪… III.音乐史-研究-中国-文集 IV.J6
09.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核 字(96)第 22257 号

音乐史论新选

汪毓和 著

*

中国文联出版公司出版、发行

(北京农展馆南里 10 号)

文联印刷厂印刷

新华书店总店北京发行所经销

*

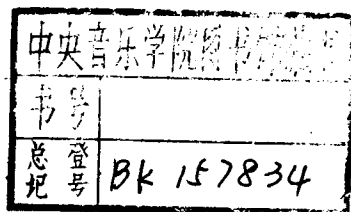
850 × 1168 毫米 32 开本 8.25 印张 2 插页 197 千字

1996 年 11 月第 1 版 1996 年 11 月北京第 1 次印刷

印数: 1-4000 册

ISBN 7-5059-2544-X 定价: 14.30 元

J·632



目 录

我国歌剧艺术的第一个里程碑.....	(1)
关于轻音乐的问题	(35)
民族风格与地方色彩	(40)
究竟什么是值得我们担心的问题?	(56)
“五四”时期的歌词创作.....	(62)
应发扬实事求是的科学学风	(72)
继承、创新与民族性	(82)
关于音乐时代性问题的几点认识	(96)
四十年来我国声乐创作发展概况.....	(110)
四十年来我国音乐理论建设的回顾.....	(122)
对半个多世纪以来中国交响音乐的回顾与评价.....	(139)
在中西音乐文化交融下本世纪上半叶的中国新音乐.....	(155)
聂耳歌曲创作的艺术特征、成就和影响.....	(219)
江文也钢琴创作中的民族因素.....	(236)
抒发出千千万万人民心声的音乐.....	(252)
后 记.....	(262)

我国歌剧艺术的第一个里程碑

——关于《白毛女》的分析和评价

题注：这是1957年冬当时的苏联中央历史研究所为了庆祝我国建国10周年准备出版一本反映中国文化艺术成就的学术论文集，他们通过外交途径希望中国音乐家协会为之进行征文并推荐。中国音协从组织的一批论文中挑选了这篇文章，并请翻译家欧阳小华同志为之翻成俄文，打印好送交苏联有关方面。但是，后来由于中苏关系日趋紧张，苏联方面这个计划没有付之实现。该文就在《音乐研究》上1958年第6期发表，并收入1959年中国音乐家协会所编印出版的《中国建设文集》。

中国的歌剧艺术是沿着两条线索发展的，一条线为有着悠久历史的、高度发展成型的、丰富多彩的各种地方戏曲，这是具有中国独特民族风格的传统歌剧，它的发展由于中国政治历史条件的影响，是自成一系统的；另一条线是在“五四”反帝反封建的政治、文化革命运动以后，当时人们感觉传统的歌剧

形式在反映新时代生活上，存在着许多困难^①，于是就开始寻找新的道路、探求新的形式，这就是后来的中国“新歌剧”。

新歌剧的发展可以以黎锦晖所写的儿童歌舞剧《小小画家》（1931年）、《葡萄仙子》（1923年）作为开始萌芽。后来，也有少数作曲家试探着写歌剧。但是由于他们在创作上走的是脱离人民、全盘搬西洋的道路；因此，他们的作品得不到群众的肯定和流传。随着民族解放斗争和抗日战争的发展，特别是在1942年毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，给中国的文艺工作者指出了——为工农兵服务的方向。中国的音乐家们开始在民间歌舞“秧歌”的基础上，给以革命的内容和各种艺术加工。这样，在很短的时间内，一种新的歌剧形式——秧歌剧——就得到了蓬勃的发展，并且真正深入民间，流传全国各地。例如安波、路由等同志所写的《兄妹开荒》就是一个典型的例子。但是，秧歌剧是一种比较简单朴素的小型歌舞剧。以这样的形式来全面地反映当时丰富而复杂的政治斗争、社会生活，还是有一定限制和困难的。这个矛盾直到1945年在延安鲁迅文艺学院集体创作的歌剧《白毛女》上演以后，才初步得到了解决。可以说歌剧《白毛女》是中国新歌剧发展中第一部真正建立在自己民族音调基础上的、深刻地反映当时社会尖锐阶级矛盾和斗争的现实主义的大型歌剧。从此中国新歌剧的发展才找到了一条新的宽广的道路。《白毛女》之后，相继上演了许多反映革命斗争生活的大歌剧：如小流等创作的《王秀鸾》，梁寒光、高介云创作的《赤叶河》，罗宗贤等创作的《刘胡兰》等等。到1949年全国解放后，中国

^① 这种理论在当时是普遍的，有历史意义的。但是在解放后的9年中我们已克服了这种认为不可克服的困难，创造出许多反映新生活的“新戏曲”以及以戏曲为基础的新歌剧。这些实践具体批判了过去这种理论，并且为歌剧创作的发展打开了新的道路。

的新歌剧创作在党的正确领导下又得到了更高的发展；而《白毛女》仍然保持着它的生命力，并且还在电影和戏曲中得到了新的发展。因此，今天我们重新对《白毛女》作一次全面的分析和评价，仍有很大的现实意义。

歌剧《白毛女》于抗日战争胜利的前夕（1945年）在延安第一次公演。歌剧的脚本是贺敬之、丁毅写的；歌剧的音乐主要是由马可、张鲁、瞿维等同志集体创作的。歌剧的创作和演出是在党的具体领导、专业工作者的集体创作和人民群众的批评的合作基础上完成的。在各地历次的演出中又一再加以修改补充。因此使这个歌剧在内容上具有更高的思想性、概括性，在形式上也更加紧凑、洗炼。它的许多优美的曲调几乎传遍了全国各个角落，也流传到国外。

歌剧故事取材于1940年流传在晋察冀边区的一个民间传说。这个传说由于内容本身生动地反映了农民被压迫的悲惨生活和他们对地主的斗争，所以当时就很快地流传到各地。显然经过了剧作者的加工，使歌剧故事的发展集中在这样一个带本质的问题上——即歌剧合唱《太阳出来了》中的一句：“旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人。”歌剧通过喜儿、杨白劳、黄世仁、穆仁智、王大春、张二婶等典型人物形象的发展，概括地反映了在当时中国农村社会中基本的阶级矛盾——农民与封建地主之间的矛盾。通过喜儿和杨白劳的悲剧，集中地概括了中国农民受封建统治的残酷压迫和剥削。他们都是很淳朴的劳动人民，他们希望能以自己的劳动过幸福的生活，但是封建制度和地主阶级把他们一个逼得自杀了，一个逼得只能躲在山洞里像野兽一样过着非人的生活。通过黄世仁和他的母亲集中地

概括了中国地主阶级的残暴面貌。他们不仅依靠剥削过着腐化堕落的生活，他们还直接欺压农民，为所欲为，使无数善良的劳动人民家破人亡，生活在极度的悲痛和绝望之中。通过穆仁智这个人物很典型地反映了那些依靠封建地主为虎作伥的狗腿子的形象。他们是直接替地主阶级欺压农民的打手和帮凶，见了地主吹牛拍马，见了农民则如虎似狼。王大春、赵老汉、张二婶等人虽然各人的情况、性格都不相同，但是由于都直接间接受到黄世仁的压迫，所以他们对杨白劳、喜儿的命运都是非常同情和关怀的，对地主则是憎恨的。通过他们的形象很好地反映了劳动农民的淳朴、正直和高度阶级友爱的性格。歌剧里所有这些人物的刻画都是非常鲜明的、生动的，并且在歌剧中自始至终贯穿着两个对立阶级——农民和地主——之间的矛盾和冲突。整个歌剧情节也就是通过这些矛盾冲突的发展而加以展开的。矛盾愈来愈深，冲突愈来愈尖锐，最后以彻底推翻地主阶级的群众大会作结束。在展开这些矛盾时，歌剧还明确地指出了——一个历史真理，那就是农民对地主的斗争必须在党的领导下，在取得人民自己的政权以后，才能得到真正的胜利^①。

因此这部歌剧，首先在内容上是很深刻地反映了生活真实，并给人民指出了革命的正确方向。无数次实际考验，历史地证明了这部歌剧不仅是一篇具有高度思想性艺术性的、反映人民生活的革命史诗，而且它也是向封建地主革命斗争中的一个强有力的宣传武器。从各地“土改”工作队的工作报告中知道，在“土改”中我们常常就是用这部歌剧的演出来发动群众的。绝大多数的群众看了这部歌剧联想起自己的悲惨生活，激发出高度的革命热情。而许多地主看了这部歌剧后则吓得全身发抖，预感到自身阶级的必将灭亡。所以，可以说在《白毛女》这部歌

^① 在歌剧的第三幕中插进了青年农民王大春和大锁曾孤身向地主作斗争遭到了失败，这是很有意义的。

剧里鲜明地体现了歌剧艺术的社会主义现实主义创作原则；这是使这部歌剧得到巨大成功的决定性因素之一。

二

当然，有了一个巨大的深刻的内容、还必须以一个与它相适应的形式来表达，才能成为一件优秀的艺术品。对歌剧创作来讲，主要就是文字脚本和音乐创作两方面。文字脚本主要是文学上的问题，就不在这里多谈了，只要举出一个事实就足以说明。那就是，它曾荣获了1951年度斯大林文学奖金的三等奖。在音乐创作方面，我认为它也为我国新歌剧的发展提供了如何在歌剧音乐创作中贯彻社会主义现实主义创作原则的丰富经验。这是特别值得我们重视的。

首先，整部歌剧的音调都是取自民间、或是以民间音乐为基础而加以创造的。例如喜儿的主题主要是建立在河北民歌《小白菜》、《青阳传》以及河北梆子、秦腔等戏曲音调基础上而加以发展的。杨白劳的主题则是以山西民歌《拣麦根》为基础的；而农民赵老汉和王大春的主题是以山西民歌《胡桃树开花》为基础加以发展的。地主黄世仁以及狗腿子穆仁智的音乐虽然看不出具体引用的是哪一首民歌，但从他们音调和音乐形象的特点来看，则更多的是吸取了民间戏曲和说唱的因素。黄世仁母亲的主题则大多引用了民间佛曲的音调（剧中黄母是一个表面信佛实际内心狠毒的老婆子）。

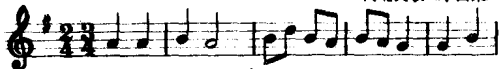
由于旋律的民族特色决定了在许多创作手法、创作形式的具体运用上也是民族化了的。这样就使得整部歌剧的音乐听起来很富于中国的民族风格，很容易为群众所理解、所喜爱、以及在群众中得到广泛流传。

这里必须强调指出一点，作曲家选择这些民歌并不是没有

明确目的和原则的；他们在创作中大量吸取民间音乐的因素不仅仅由于要使自己的音乐更能为群众所理解，并且还有它表现内容的意义。我们知道故事发生的地点是在华北的一个乡村里，而作曲家所选取的民歌也全部是华北的民歌，没有一首是江南的，或是华南的。因此这些民间音调的风格，相互间是比较相近的，而且也与故事所反映的生活有着内在的联系。例如在第一幕第二场开场的乐队引子里，作曲家为了要刻画地主家庭过年时富丽堂皇的热闹气氛，很恰当地直接借用了陕北民间唢呐曲《拜堂》的音乐。为了刻画这个悲剧故事的主人公喜儿，作曲家选取了河北民歌《小白菜》也是有道理的。因为《小白菜》是民间普遍流行的一首悲歌，它叙述一个从小没有亲娘的女孩受到后娘百般虐待的痛苦倾诉：

〔例一〕

河北民歌《小白菜》



小白菜啊，地里黄啊，三岁



两岁 没有娘啊，亲娘啊，亲娘啊。

由此可以看出作曲家选取民歌作为刻画人物和戏剧形象的基础，并不是单纯的音调借用，而是有一定的标题性意义的。

还必须说明一点，作曲家在这里并不是一成不变地搬用民间曲调，而是在这些民间曲调基础上随着歌剧情节的发展和各个人物内心性格的变化而加以创造性地改变的。细致地分析每一首民歌的各种不同变化和发展，就会发现作曲家在运用这些曲调中发挥了惊人的创造性。有许多地方除了音调进行上还保留某些特点外，几乎整个性格面貌都改变了。像这样一种创造性的吸取民间音乐来进行创作的经验是很值得我们细致研究和学习的。例如刻画杨白劳的音乐是以山西民歌《拣麦根》为基

础的，这首民歌原来的面貌是这样的：

〔例二〕

山西秧歌《拾麦根》



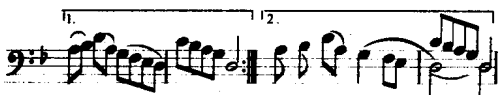
为了刻画杨白劳是一个被长年剥削而贫困的老农民的形象，作曲者把原来民歌的节奏放宽，速度放慢，旋律进行中音程加以压缩，减少了跳进而加多了级进。在乐队伴奏方面则用了全部弦乐作为和声的衬托，以单簧管的低音奏旋律。这样就在音乐中很好地表达出一种被压抑的低沉的情绪。这是刻画杨白劳基本性格的主导主题，杨白劳以后的音乐刻画都是建立在这个主题基础上的：

〔例三〕

慢、苍老、有力



十里风雪一片白 躲躲七天
指望熬过这一关 挨饿受冻



回家来； 也能忍耐。

当杨白劳回到家中知道地主没有再来催租，准备与女儿好好过个平安年时，一种追求幸福的心情也在他身上得到了体现。作者就在同一个曲调基础上作了一些改变，出现了较轻快的情绪：

〔例四〕

中速



英 豆 滴 胜 下 了 几 个 钱



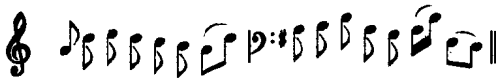
鬼 上 我 称 回 了 二 斤 面

当刻画他与喜儿的二重唱时，作曲家又稍将速度加快，节奏压缩，将音程放宽，出现了向上的大跳，在乐队伴奏方面运用了弦乐拨奏的音型。这样使人感到他们的心情是更加开朗而轻快了：

〔例五〕



(喜) 门神门神 骑红马 (场) 贴在门上 守住家



(喜) 门神门神 扛大刀 (场) 大鬼小鬼 进不 来



(喜) 哎！ 进 叫 进 不 来！

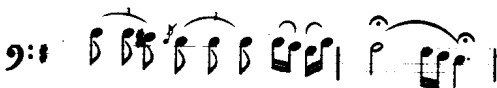
但是，当穆仁智把他带进地主家门时，一种惊慌不安的心情笼罩着他。在同一个曲调基础上作曲家以三连音、四连音和二分音符的节奏上的急速变化，音调进行的不稳定，以及乐队伴奏中出现了弦乐的颤音，很形象地表达了这种内心恐慌的心情：

〔例六〕

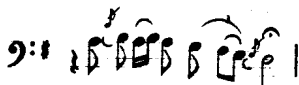
惊慌不安、颤动



廊檐下红灯 照 花了眼，道叫我老汉 心 不 安，



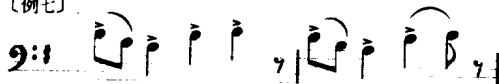
不 知 道 这 一 去 是 何 事？



喜 儿 等 我 快 回 家。

当杨白劳被他们在卖身文书上强逼按下手印后，作曲家为了刻画杨白劳强烈的感情激动，以戏曲中吟诵的方式改变了原来曲调，加强了每个音上的力度，使音乐发出了无比愤恨的感情和力量：

〔例七〕



老 天 杀 人 不 睁 眼！



黄 家 就 是 鬼 门 关！

同曲的后半，由于运用了自由节奏和高音的延长音，使音乐发出了杨白劳内心极度悲痛的呼号：

〔例八〕

为什么欠条上按了手印？亲生的女儿卖给了人！

第一幕最后当大家把杨白劳的尸体埋葬时，在乐队中以全部弦乐奏出了最开始杨白劳的主题，使人回想起他悲惨的一生，并且表达了人们对他的同情和内心悲痛。

从以上的分析，我们可以看出整个杨白劳的音乐都是建立在同一个曲调基础上的。随着情节的发展，作曲家没有引进新的主题，仅以音调变形的方法，使音乐得到了多么丰富的变化！

很遗憾，我们有一些音乐家曾经认为《白毛女》的音乐仅仅是民歌旋律加以改编改编，创造性不大。他们孤立地强调了作曲家必须自己创作曲调而片面地否定了创造性地吸取民间音调在音乐创作上的重大意义，认为运用民歌音调就不能叫作“创作”，只能算为“改编”。通过以上的分析，可以看出他们这些苛责非难的话是缺乏根据的。我认为，音乐创作目的主要是为了反映生活、教育人民，而不是“为创作而创作”。因此，作曲家运用什么材料来加工以及它的好坏标准也只能从是否深刻地反映内容所包含的深度来衡量。尽管一个作曲家多么重视自己来创作新的曲调，如果他不能很好地表达乐曲的内容，那么我們也不能认为他的音乐是好的、是完美的。此外，如果作曲家的创造根本不建立在我国民族音调的基础上，尽管他确实表达了一些可以被认为是合适的思想感情，我们也难把这些作品称为是民族的艺术。以民族音调作为创作的基础，并不意味着一定要直接引用民间曲调，也可以仅仅吸取某些音调的特点来进行创作，但不能因此否认直接引用民间曲调来作为创作基础的意义。当然，我们也反对在创作中出现“为用民歌而用民

歌”的倾向，以为只要是用民歌音调来创作就一定能达到民族化，这种观点也是简单化的、片面的。现在我们有一些作曲家在创作中是反映出有这种缺点的，在他们的作品中，民族风格仅仅像一件可以随时脱下来的外套一样。

总之，《白毛女》中那样广泛地运用民歌，吸取民间音调来加以创造，是标志着在我国歌剧创作上的一个重大的转变。同时《白毛女》的音乐在如何创造性地运用民间音调、真切而恰当地表达戏剧内容和人物性格上，也为我们提供了很宝贵的经验。

三

作曲家在歌剧中成功地运用各种音乐手法，来刻画各个不同性格的人物以及主要角色在情节发展中的各种变化，这是使歌剧得到巨大成功的最主要的一个因素，其中以喜儿的音乐刻画最突出，最富于性格。喜儿是这个剧中最重要的一個角色，每幕她都出现并且占据着重要的地位，因为歌剧故事的情节主要就是围绕着她悲惨命运的展开而展开的。在整部歌剧里，喜儿性格的变化是很丰富而复杂的。一开始，喜儿是一个天真乐观的农村姑娘。在第一幕结束、当地主逼死她的爹时，她尝到了人生中第一次最大的不幸和悲痛。但是当她被抢到地主家中受尽各种折磨以后，一种沉重压抑的悲痛已经成为她主要的性格了。当地主进一步奸污了她以后，使她尝到了人生中最强烈的惨痛，以致于悲观的想自杀。但是当地主为了遮盖自己的丑恶行为而想进一步阴谋狠毒地害死她时，使她产生了强烈的要报仇的感情。这种要报仇的阶级仇恨使她坚强地克服了种种困难活了下去，一直等到最后在群众斗争大会上倾诉出全部内心的悲愤。作曲家对喜儿的音乐刻画运用了三个主导主题，一个以

河北民歌《小白菜》为基础（见例一），主要是在第一、二幕中以刻画她的悲惨命运和痛苦。另一个是以河北民歌《青阳传》为基础，主要是刻画她天真、可爱、温柔、富于感情的一面。这个主题主要在第一幕里，以后在声乐部分没有再出现，因为在喜儿的实际生活中已经失去了产生这种感情的客观条件。但是在“山洞见面”这一场中，人们把喜儿从山洞里扶出来时，在乐队里又出现了这个主题，使人们可以联想起喜儿过去温柔、抒情的少女形象：

〔例九〕

河北民歌《青阳传》



《白毛女》第一幕喜儿独唱



我盼 爹 爹 心 中 急，

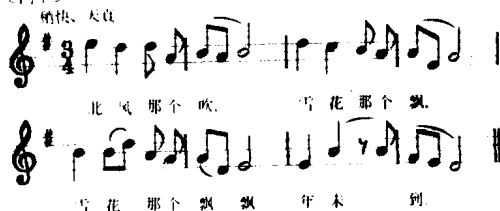


等 爹 回 来 心 欢 喜。

第三个是以河北梆子等戏曲音调为基础，主要是刻画她强烈的阶级仇恨（见例十四）。

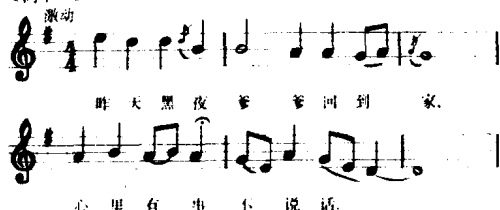
在这三个主题中，以第一和第三两个主题为刻画喜儿性格发展中最富于典型的两个方面。因此在这两个主导主题基础上作曲家根据情节的发展又作了一系列的变化。例如一开始描写喜儿是一个天真活泼的少女，音乐改为四三拍子，旋律是非常亲切、流畅的。前三句结束音的进行也改为上行，使音乐具有一种开朗的气氛。

〔例十〕



当第一幕结尾喜儿扑在她爹尸体上哀哭时，作曲家将原来主题改为四四拍子，并且在旋律进行中运用了民间哭调的典型音调——同音同节奏的反复，旋律不断自高向下进行，以及每句结尾用拖长音。作曲家在这里用的手法是很简练的，但它的刻画却非常深刻：

〔例十一〕



在第二幕刻画喜儿受尽折磨的自白中，音乐变得比较平稳而低沉了，旋律的进行改为不断下行了。给人感觉喜儿的音乐逐渐与杨白劳的音乐，在性格上接近了。事实也是这样，喜儿在地主家受了几个月的折磨后，对于自己悲惨命运的感受要比杨白劳刚死时深刻得多了。她感受到整个阶级压迫的重担压在她的身上，以致使她感到要翻过来是很难有可能的，只能低头忍受下去。因此沉重、压抑的心情已成为喜儿的主要性格。这里作曲家对喜儿的音乐处理是很细致、深刻和合情理的：