

东北三省“松辽之波”系列音乐活动首次活动

东北音乐研讨会 会 刊

中国音乐家协会黑龙江分会联合举办

中国音协吉林分会、吉林艺术学院编印

1987、7

目 录

会议简况.....	1
中国音协常务书记晨耕同志在会议上的讲话.....	2
中国音乐家协会吉林分会主席高叶同志会议小结.....	3
会议发表论文目录.....	5
论文提要.....	6
与会代表通讯录.....	23

会议简况

1987年2月,在哈尔滨召开的“东北三省音协主席、秘书长联席会议”商定,87年召开东北三省“松辽之波”系列音乐活动首次活动——“东北音乐研讨会”。经过音协吉林分会和吉林艺术学院认真筹备,时值1987年7月7日抗日战争爆发50周年之际,在吉林省吉林市美丽的松花湖畔度假村隆重召开。这是建国以来东北三省联合举办的又一次大型音乐活动。应邀出席会议的有:中国音协常务书记晨耕、中央音乐学院音乐研究所所长、研究员汪毓和、中央音乐学院教务处长、副教授徐世家、中国艺术研究院音乐研究所副所长王宁一、《中国音乐通讯》编辑部主任沈尊光以及三省音协领导高叶、丁鸣、沙青、孙凤举、全景运、王冠群、王宝林,专家、教授吕金藻、尚德义、寒溪、谷音、韩冈觉、许友滨、那炳臣、石光伟等与会代表四十八人。

历时四天的会议由五个分会的主席(或秘书长)分别主持。在7日上午开幕式上,三省音协主席高叶、丁鸣、沙青及一些特邀代表分别做了讲话,对会议的召开,表示衷心祝贺。会议期间有18篇论文进行了发表(每人只限20分钟发言),从内容来看,大致可分为东北地区音乐史志研究;东北地区民族民间音乐研究;东北地区曲艺、戏曲音乐研究三大类。

关于东北地区音乐史志的研究,吉林艺术学院吕金藻教授首先将《东北沦陷时期音乐概况》这一研究课题向与会代表作了简要的介绍。这项吉林省教委、吉林省社会科学规划办公室和吉林艺术学院的重点科研项目,通过大量史实的考证,揭示了日伪统治时期东北音乐发展的几个主要问题的概貌。其中包括“东北抗联歌曲的产生与发展”、“伪满高等师范学校音乐班概况”、“伪新京音乐院”、“哈尔滨交响管弦乐协会”、“溥仪的宫内府乐队”等几个专题。韩玉成同志还作了补充发言,介绍了他搜集抗联歌曲的动人情景。与会代表对这一研究成果给予了充分肯定。关于东北音乐史志的研究,还有黑龙江舒风、韦凤同志的《哈尔滨音乐艺术发展概况略考》、长春韩玉洁的《关于伪新京音乐院的调查》、沈阳音乐学院凌瑞兰的《东北爱国音乐家阎述诗》也都受到了好评。

本届研讨会发表研究东北民族民间音乐的论文为数众多,取得了可喜的成果。延边王宝林同志《对朝鲜族民族音乐“长短”的初步研究》以精辟而形象的论述,引起了与会者的极大兴趣。辽宁王信威的《东北蒙汉杂居地区蒙古族民歌的特点》、黑龙江吕琰的《北方少数民族歌曲的继承及其在创作中的应用》、荣乃林的《鄂伦春族民歌的结构形式》、李需民的《黑龙江省克孜克孜族民歌初探》、陶亚兵的《试谈女真族的音乐文化》,都在不同的研究领域进行了深入探索,从中可以看出东北地区少数民族音乐是异彩纷呈和颇具研究价值的。辽宁贾瑞祥同志对管子的历史进行了考证,发表了《管子源流考异》一文;吉林李来璋撰写的《浅谈吉林鼓吹乐》,把对鼓吹乐的研究纳入了多学科、多层次的研究领域。由吉林省前郭县文化馆张继新、吉林省艺术集成办公室隋安福、邹牧山、吉林艺术学院音乐系杨修生四同志联合撰写的论文《蒙古族四弦琴演奏家苏玛演奏技法与创作手法之研究》,采用边宣讲边演奏的形式,活跃了会议气氛;辽宁任丹生同志的论文是结合自己的音乐创作谈民族音乐的继承与发展,并播放了录相,为会议增添了色彩。

对东北地区曲艺、戏曲音乐的研究,也出现了一些好的论文。吉林那炳臣同志的论文《二人转唱腔音乐分类的理论与实践》,运用分类学研究方法,将二人转唱腔音乐进行了科学的分类,该论文具有较高的应用价值。丹东刘桂腾同志是近年来东北音乐理论界出现的后起之秀,本界研讨会他带来了《单鼓源流考》一文,对单鼓音乐的历史渊源进行了探讨,提出:

“单鼓是由满族萨满跳神衍化而成的一种带有歌舞色彩的民间说唱形式;满族萨满跳神的曲调是单鼓音乐形成的基础”之论断。辽宁宋连贵的论文《东北大鼓音乐之兴衰及其发展构想》、吉林张铜柱的论文《吉林地方戏曲》(吉剧)乐队及配器法初探》都具有一定学术水平。谷音同志还代表沈阳音乐学院音乐研究所汇报了他们近几年的工作情况,向大会赠送了该院校史资料。

9日下午,大会召开了座谈会,代表们畅谈了参加会议感想,晨耕、寒溪、尚德义、石光伟、李来璋等同志发了言,大家一致感到参加会议收获很大,并对今后如何开展理论研究工作提出了建设性的意见。

在10日上午的闭幕大会上,高叶代表会议领导小组做了会议小结;晨耕、汪毓和、王宁一等同志分别做了讲话。大家一致认为会议是圆满成功的,它检阅了东三省音乐理论工作队伍;展示了近年来理论研究的成果;活跃了三省理论研究的空气;加强了三省理论研究的横向交流,其现实意义和历史意义都将是极其深远的。

会议结束后,经五个分会协商,初步确定了88-90年“松辽之波”系列音乐活动的基本内容:1988年在黑龙江举行少年钢琴比赛;1989年在辽宁召开音乐创作理论研讨会;1990年在黑龙江召开有关音乐史研讨会。

杨 修 生 撰稿

中国音协常务书记晨耕同志在“东北 音乐研讨会”上的讲话(摘要)

(一九八七年七月十日)

同志们:

东北三省五个音协分会联合召开的“东北音乐研讨会”即将圆满结束,首先让我就这次会议所展示的成果表示热烈地祝贺,对五个分会同志们的辛勤工作表示由衷地钦佩,对辽宁、吉林、黑龙江三省及哈尔滨市和延边地区的领导对音乐理论工作的关怀与支持表示衷心地感谢!

我以为“东北音乐研讨会”的召开,其意义是重大的,成果是显著的,影响也将是深远的。近年来,东北地区不仅在音乐创作、表演、教育等诸方面有着可喜的收获,而且在学术研究理论探讨上也有着不可低估的成绩。这次研讨会正是东北音乐理论战线研究成果的一次可贵的展示,也是音乐理论队伍的一次极好的检阅,尽管它不能代表东北音乐理论战线进展和成果的全部,但通过近二十位同志的专题论文,也可窥见东北音乐理论界发展趋势的概况。

提交会议的论文所涉及的范围是广泛的（它包括音乐史学、音乐美学、音乐创作、器乐演奏、甚至还有律学），占有的资料是丰富而充实的，研讨的态度是严肃而认真的，有些论文具有较高的学术价值和一定水平。更为令人欣喜的是，使我们看到了东北地区正在组织、培育和兴起一支可观的老中青相结合、专业与业余相结合的理论队伍，这支队伍正在锲而不舍地致力于音乐理论的建设。此外，通过加强东北三省五个音协分会的横向联系，集中力量对本地区音乐史进行研究，这一具有开拓精神的作法无疑值得学习和借鉴。我国的音乐史学，在通史的研究方面已经取得了一定的成绩。但相对而言，在专史的研究方面（如断代史、地区史、以及诸如律学史、美学史、音乐批评史等），就比较薄弱。然而‘通’与‘专’是互为条件的，如果不及及时地开展专史的微观研究，通史的研究就难以深入。因此，东北地区音乐史这一课题的开拓，无疑是填补了音乐史学研究的一项空白，合乎音乐史学的研究从宏观走向微观这一内在的必然要求。如果全国各地区都能组织起来，进行本地区音乐史的研究，这不仅具有它自身的价值，也将为宏观通史的研究打下坚实的基础。当然专史研究也必须从宏观来把握，才能眼界开阔、高屋建瓴，从而认清自身在大千世界中的准确位置。

这次研讨会是一次良好的开端，东北音乐理论界的同行们团结协作、相互支持，才取得了今天的成果，我相信你们将继续发扬这种风格，为共同完成东北音乐史这一艰巨而具有重大意义的工作做不懈地努力。研究音乐史料，一定要坚持马克思主义的历史唯物主义的史观，站在人民群众的立场，实事求是、全面完整地再现历史的本来面目。要消除‘左’的影响，防止用简单片面的观点去剪裁历史。更要用科学的、辩证的方法去分析历史，根据有益于人民还是有害于人民去作出公正、准确的评价。历史是具体的、复杂的。不要一说好就一切皆好，随意拔高了也不要；说坏就一切皆坏，不及其余。马克思主义是最实事求是、最尊重历史的，由于心有余悸而宁‘左’勿右，或顾虑重重是不必要的。此外，研究东北地区音乐史，不仅要从事东北社会的历史变革、文化传统等方面着手，还要从更为宏观的角度去考察分析。离开了中华民族音乐文化的根基，抗战音乐及中原音乐的直接影响，去研究东北音乐，那是寸步难行的；但如果抛开俄国音乐、日本音乐及西洋音乐的影响，对东北音乐的研究也是很难得出确切答案的。

同志们，在建设具有中国特色的社会主义音乐文化的事业中，我们既要坚持四项基本原则，又要坚持改革、开放、搞活；既要坚持文艺的“二为”方向，又要贯彻“双百”方针，在学术研究中提倡自由探讨，努力造成一种民主的空气，允许发表不同意见。只有这样，才能繁荣我们的音乐研究。

祝同志们在音乐理论的研究上有新的建树，获得更大的成功！

东北音乐研讨会会议小结（提纲）

高 叶

这次“东北音乐研讨会”、是今年年初东北三省几个分会主席，秘书长联席会确定的

“松辽之波”音乐系列活动之一，是东北三省五个分会第一次联合举办的音乐理论讨论会。

会议从七月七日下午开始，到十日共四天。到会的人数为48人。有十八人就东北音乐史，东北民间音乐，少数民族音乐等方面的问题发表了研究论文。

会议期间，来自北京的专家、教授和音协领导对这次会，给予了充分的肯定，同时，也对这次会议的不足之处，提出了忠恳的意见和希望，这是非常宝贵的。

东北三省音协联合开展活动的历史已有二十多年。自62年“哈尔滨之夏”音乐会开始，三省已联合举办了数次音乐会、曾在国内外产生很大影响，出现了不少优秀作品和音乐人才，对推动三省音乐事业的发展，起了积极作用。

三中全会以后，随着我国改革、开放、搞活方针的实施和国民经济的发展，给音乐界也带来了许多新的变化，新的形势对我们的音乐工作提出更高的要求，和必要的活动方式上的变化。松辽之波音乐系列活动，就是新时期、东北五个分会联合活动的新发展。这个联合是东北三省音乐周的继续和深入。它将从表演延引到音乐史，民间音乐研究，评论、创作理论，音乐美学，音乐社会学等音乐的各个领域。这些系列活动的开展，在我们东北的音乐史上必将产生深远的影响。

这次研讨会的筹备时间虽不长，但经过各个分会和三省理论工作者的努力，终于完满地结束了。同志们在讨论中一致感到会议是成功的，它活跃了三省音乐理论研究的空气、展示了我们的研究成果。可以说，这是鼓劲的会、促进的会、对我们省来说，也是向老大哥们学习的会。

会议暂时结束了，但我们音乐理论研究工作的繁重任务还在后面。昨晚三省五个分会的主席，对这次会的情况议了一下，让我在这里代表五个分会，做一个收尾。

1、展现了成果、

会上宣读了十八篇论文、不少论文有一定的学术价值和社会价值。

如王宝林同志关于朝鲜族音乐“长短”的研究引起了大家的兴趣、对长短的含意有进一步的解释。刘桂腾“关于单鼓源流考”的论文，是在搞民族民间乐器集成的工作中，搜集了大量资料的基础上，对单鼓的源流作了进一步的考证。李需民等同志对龙江少数民族音乐研究多年，他们在学习继承民族民间遗产的同时创作了大量受到群众欢迎的新音乐作品，并总结了可喜的经验。吕金藻等同志对东北沦陷时期的音乐情况作了大量的调查，对研究近代音乐历史提供了很有价值的资料。

2、鼓舞了士气、活跃了理论空气。音乐理论工作、向来是个薄弱的环节。这些年各种评奖很多、就是没有理论评奖。音乐理论讨论会也很少，许多人搞了研究工作多年，默默无闻地做了许多有益的工作，也没有发表机会。从我们省看音乐工作搞不上去同音乐理论上不去有直接的关系。音乐界不重视理论研究工作已经是老问题了，这次会开了个好头，据各分会反映，当这次会议通知发出后，不少同志积极报名，并认真撰写或修改论文，把这次会看成为是东北三省音乐理论工作的大事。老将出马当先、小将紧紧跟上、并不示弱。这是一个起步的会，但通过它已看出东北三省理论工作的队伍已在开始形成，并后继有人。

3、论文注意了社会价值和学术价值。这一点我就不多说了。

4、进一步加强了团结、

这次会，是我们五个分会的首次理论讨论会。原定的范围比较广、由于问题不集中，所以讨论起来也有一定的困难，下次再搞，可以分专题，就更便于讨论和研究了。

学术讨论,就是要多点民主空气,这才有利于“双百”方针的贯彻。学术研究必须尊重史实、用辩证的、历史唯物主义的观点,去分析研究历史。实事求是的科学态度是搞好理论研究的关键。历史是怎样就应怎样、这不能含糊。

对当代音乐状况的研究,是今后应注意的课题。研究历史也是为了今天事业的发展,以后在适当时机,可专门安排这方面问题的探讨。

今后怎么办?经五个分会协商89年计划在辽宁召开创作理论研讨会(侧重器乐创作)、90年在黑龙江召开有关音乐史的研讨会。

1988年少年钢琴比赛在龙江举行。

会议结束后要出一会刊,把会议有关情况,论文内容提要,参加会人员名单等编入,具体工作由三省进一步研究。

会后,给发表论文的同志,发一个“论文发表证书”,留作纪念。

这次会,在中国音协领导和中国音乐研究所、中央音乐学院专家的指导下,取得了圆满成功,在此表示感谢。感谢吉林市音协同志为筹备会议所付出的辛勤劳动、感谢吉林市党政领导的热情支持和关怀。由于吉林条件的原由,生活上有许多不便、请同志们原谅。

祝同志们在今后的工作中,做出更大的成绩。

会议发表论文目录

音乐史志研究

《东北沦陷时期音乐概况》

吕金藻主编 韩凤觉副主编 执笔:吕金藻、
韩凤觉、韩玉成、韦风、冯伯阳、张弼

《哈尔滨音乐艺术发展概况略考》

舒 风 韦 风

《关于伪“新京音乐院”的调查》

韩玉洁

《东北爱国音乐家阎述诗》

凌瑞兰

民族民间音乐研究

《对朝鲜族音乐“长短”的初步研究》

王宝林

《北方少数民族歌曲的继承及其在创作中的应用》

吕 聂

《东北蒙汉杂居地区蒙古族民歌的特点》

王信威

《鄂伦春族民歌的结构形式》

荣乃林

《黑龙江省克尔克孜族民歌初探》

李需民、马文心

《试谈女真族的音乐文化》

陶亚兵

《浅谈吉林鼓吹乐》

李来璋

《管子源流考异》

贾瑞祥

《蒙古族四弦琴演奏家苏玛演奏技法与创作手法之研究》

张继新、隋安福、邹牧山、杨修生

《从《声声慢》的创作谈民族音乐的继承和发展》

任丹生

曲艺戏曲音乐研究

《二人转唱腔音乐分类的理论与实践》
《单鼓源流考》
《东北大鼓音乐之兴衰及其发展构想》
《吉林地方戏曲(吉剧)乐队及配器法初探》

邢炳臣
刘桂腾
宋连贵
张铜柱

东北沦陷时期音乐概况

(论文提要)

主 编: 吕金藻 副主编: 韩冈觉

参加撰写人: 冯伯阳、张弼、韩玉成、韦 风

《东北沦陷时期音乐概况》系吉林艺术学院重点研究课题。自1984年起,先后被列为吉林省教育委员会、吉林省社会科学规划办公室的重点项目,同时,还被纳入“东北十四年史”总编室的规划之内。这本专集共选择了五个专题,从不同的侧面对日本帝国主义侵占东北时期的音乐文化状况,进行了较为深入的研究。

一、《东北抗联歌曲的产生与发展》(韩玉成、吕金藻)。以东北抗联歌曲为主体的东北抗日斗争歌曲的产生与发展,大致可分为三个阶段。初期,大多是揭露,控诉敌人残暴罪行的歌曲;中期,大多是歌唱抗日战士英勇杀敌和军民并肩战斗的歌曲;后期,大多是缅怀牺牲的抗联将士的歌曲。在血与火的年代里,应运而生的大量抗联歌曲,以其奔腾若泻的炽热感情,鲜明的憎爱观,强烈的时代气息以及通俗的音乐语言,从不同的侧面以不同的艺术风格,描绘了一幅抗日反满斗争的历史长卷。

二、《伪满高等师范音乐班概况》(张弼)。“九一八”事变后,日本侵略者为了达到其长期侵占东北,奴役东北人民的罪恶目的,除加强军事、政治统治外,加紧施行奴化教育。1934年9月,在吉林市创办了伪满唯一的一所师范教育最高学府——吉林师道高等学校,内设音乐专业。本文通过对这所学校的沿革,及当时音乐班的课程设置、生活待遇、教员和学生的思想状况等方面的介绍,揭露了日本侵略者以奴化教育为目的的师范学校办学宗旨。

三、《伪新京音乐院》(韩冈觉)。伪新京音乐院是日本侵占东北后,在日伪统治中心新京(今长春)建立的一个音乐文化核心机构。其主要任务是配合日伪的殖民地文化统治,指导和推动“金满”的音乐活动。本文以大量的史实为依据,充分地揭露了日本侵略者利用音乐这一宣传工具,赤裸裸地对中国人民进行文化奴役和侵略的卑劣行径。

四、《哈尔滨交响管弦乐协会》(韦风)。本世纪初,哈尔滨曾经是俄侨在中国居住的主要城市,一些由白俄艺术家组成的音乐艺术团体,曾对活跃该城市的音乐生活起了一定的作用。日本侵占东北后,为了军事方面和对华政策上的需要,于1935年4月,由哈尔滨日伪机关对俄籍人兴办的各个音乐团体进行了彻底的改组,组成了“哈尔滨交响管弦乐协会”,

使之成为日伪对东北人民进行奴化教育和战争宣传的工具之一。

五、《溥仪的宫内府乐队》(吕金藻、冯伯阳执笔)。宫内府乐队是中国末代皇帝爱新觉罗·溥仪在他的“帝宫”内建立的一支西洋管弦乐队。这支乐队自组建起,就被日本侵略者所控制和利用,为其所扶持的傀儡政权服务。宫内府乐队从训练到演出,所有的一切都强烈突出了殖民统治特点和封建专制的色彩,它的产生,是日本帝国主义为了推行殖民地文化而培植的一个“畸形儿”。

关于东北沦陷时期的音乐的收集、调查、整理正是建国以来中国近现代音乐史研究工作中的薄弱环节,这本专集的产生填补了这方面的空白。对此,有关专家和学者认为,这一成果开辟了近现代音乐史研究的一个新领域,不仅具有现实的政治意义,而且具有长远的学术意义。

哈尔滨音乐艺术发展概况略考

(论文提要)

舒 风 韦 风

一、哈尔滨早期历史及其音乐概况

根据《金史》记载,1097年金穆宗选定哈尔滨而定名为“阿勒锦”已有八百九十年。在距哈尔滨东南方50多华里,就是金代上京会宁府,所以从一个水草丛生、打鱼落脚之地,逐渐发展成为商业和手工业繁荣的村镇。但从历史上看,这里曾是多民族间杂与文化交街的地方。特别是明、清时期,大量汉人北迁,而北方少数民族独特的音乐艺术,又因几经南北文化交流,所以,发展成为以汉族为哈尔滨主体的音乐艺术。

1898年中东铁路的修建,大批俄国移民迁入哈尔滨。他们在这里办工厂、学校、修教堂、别墅;开商店、戏园,使哈尔滨很快发生显著变化。

在沙俄势力下,他们把哈尔滨当成欧洲音乐艺术传播的“窗口”,在这里建立音乐学校、交响乐团,喜歌剧团、合唱团和爵士乐队,大量传播欧洲音乐艺术、培养大批音乐人才。欧洲音乐艺术成为哈尔滨城市音乐艺术发展的主体。从此,它的影响逐渐扩大到国内外,不少慕名而来的外国音乐家和音乐团体旅哈演出,对哈尔滨音乐艺术的发展起到了积极的作用。

二、日伪时期哈尔滨音乐艺术发展形势

“九·一八”事变后,日本军国主义者侵占哈尔滨后,对文化艺术施行严格控制,并制定具体措施——《文艺指导纲要》,提出创建一个“新满洲乐”。

首先由统治者出面,改组原俄籍音乐团体,并成立了哈尔滨交响管弦乐协会。随后又由哈尔滨特务机关和关东军组建了哈声乐团、剧团哈尔滨音乐部等音乐团体。为宣扬“八统一宇”的建国精神和“王道乐土”、“日满亲善”等奴化思想,来麻痹广大民众。

与此同时,统治者为了消灭救亡歌曲和欧美音乐的“流害”,他们宣布了禁唱令,并两次开展大规模的取缔英美唱片句(周)运动。

“夜幕下的哈尔滨”，一些爱国人士，怀着一颗爱国之心和民族的仇恨，组织起自己的哈尔滨口琴社、古风音乐会等音乐团体。演奏、演唱了《九·一八》、《大江东去》、《满江红》、《苏武牧羊》、《春江花月夜》等乐曲和歌曲。这些音乐作品，都具有积极意义和高度的艺术性。他们使用音乐这个感人的艺术，来启发人们的爱国思想和鼓舞人民的斗志。当时在哈尔滨涌现出侯小石、袁亚成、刘忠、叶长春等一批爱国音乐家。

三、哈尔滨解放后音乐艺术的活动情况及其发展

1946年4月28日哈尔滨获得了解放，大批专业革命文艺团体和音乐家来到哈尔滨，使新音乐运动在这座城市里蓬勃地开展起来。1946年7月17日《黄河大合唱》在哈尔滨首演，轰动了六十万哈尔滨市民。东北解放战争期间的哈尔滨，相继建立了东北鲁迅工作团等二十几个文艺团体，他们创作了《咱们工人有力量》等大量音乐作品。因此，为建立巩固的东北根据地、支援全中国解放，使音乐艺术发挥着它那战斗作用。

新中国成立后，新一代音乐工作者，继承老一辈光荣传统，在坚持党的“双百”方针努力实践中创作了大批音乐作品，培养了许多音乐人材，组建起具有一定水平的交响乐团、民族乐团和广播爱乐乐团。特别是从1961年起，共举办了十五届《哈尔滨之夏》音乐会（其中有两届是东北三省联合举行）。

今天我们为建设这座音乐城而孜孜的工作、学习、探索着。我们更相信，飞越连绵数千载的文明历史之后的哈尔滨，未来的音乐发展将会更加绚丽多姿。

关于伪“新京音乐院”的调查

（论文提要） 韩玉洁

“新京音乐院”是东北沦陷时期，在日本军国主义者直接操纵下，伪满音乐文化事业的中枢机构，和音乐团体的核心。它建立于1939年4月，是伪新京特别市公署的直属部门，受伪国务院总务厅弘报处管辖。设有管弦乐部、吹奏乐部、合唱部、“满洲乐部”、作曲部等，共有乐员125名。日本侵略者为了完全控制这个机构，从院长、监事、到正副指挥、乐长、部长等全部骨干及交响乐部、吹奏乐部的乐员，均由从日本国内招聘来东北的日本乐员担任，其中只有一名中国人。据伪《国都新京》（1940年版刊物）记载：“新京音乐院”

“负责培养国都市民的情操，它的任务是防止格调低的颓废音乐的泛滥，奖励振兴高尚的兴园音乐，使市民的精神生活得到健康的发展。”“从组织机构的设立和方针任务的确定，决定了它的工作性质，即组织交响乐、吹奏乐、合唱等器乐与声乐演出，参与规划伪政府和市民的民俗活动，广播演奏和为电影配制音乐，并有采集“满洲”乐谱、歌谣、研究雅乐、管乐、乐器制作及古乐保存，创作新的“东亚乐曲”和培养乐员等具体任务。自1939年4月建院起至1941年11月，共组织31次定期公演，另外还参加招待慰问演出、广播演奏和庆典活动，并多次赴大连、沈阳、鞍山等地巡回演出，当时被舆论界认为它是伪满“唯一实力雄厚的乐团。”

太平洋战争爆发后,1942年4月音乐院改组,成立财团法人“新京音乐团”,日本侵略者把在“九·一八”事变中欠下中国人民血债的刽子手甘粕正彦,安插在“新京音乐团”任理事长。1942年至1945年期间,该团配合当时的局势,参加了“在满作曲家庆祝建国十周年作品发表会”、“献机公演”,并组成“音乐挺身队”于“新京神社”前,举行“必胜祈愿奉纳演奏”等活动。由于院长、指挥、乐长、作曲都是搞西洋音乐的,因而,“新京音乐院”是以洋乐为中心。演奏演唱的曲目,一方面是选择欧洲及俄国著名作曲家所创作的流传于世界的作品,另一方面,从建院起,曾数次在伪满境内和日本国内征集乐谱,如1939年11月至1941年4月15日,以一千元奖金征集了具有东洋色彩的管弦乐曲、组曲。由于日本侵略者对“新京音乐院(团)”的严酷控制,“满洲乐部”的各种活动均受到限制,虽然也排演一些古曲或传统曲目,参加定期音乐会演奏和电台广播,但,那只是为了装点门面,掩人耳目。

“新京音乐院(团)”附设的“乐员养成所”,是专门培养为敌伪政权服务的“满洲”乐员的场所。共招收两期学员,第一期始于1941年4月,招收20人,毕业13人补充到“新京音乐团”作演奏员。1944年在所学习的第二期乐员为17人,随着日本侵略者的最后垮台,“新京音乐团”也宣告解体。

爱国音乐家阎述诗

(论文提要) 凌瑞兰

阎述诗生平

我国现代爱国音乐家,杰出的特级数学教师阎述诗先生(名绍璩,字述诗)1905年2月23日(农历)出生在沈阳的一个教师之家。他少年时期就耳濡目染教堂音乐。1923年—1925年在北京读书期间,他对中外音乐进行了广泛接触,并创作了四部合唱《阴》、《愁》、《水滨》。1926—1934年在沈阳教书期间,他创立了“谐和音乐团”排演中外合唱曲及他本人创作的歌曲,同时又创办了音乐刊物《遇云》(后改名为《白雪》)共30余期。此间他创作了歌曲《秋声》、《狂风》、《暮春》、《长相思》等三十余首;创作了小歌剧《梦里桃源》、《风雨之夜》等六部。1934年秋流亡到北平,“一二·九”运动后他创作了著名歌曲《五月的鲜花》。1936—1948年他大部分时间在北平自筹了一个家庭照像馆维持生计,同时大量收集唱片,熟悉著名古典音乐作品及阅读大量音乐家传记。1948年—1963年在北京26中,北京广播函授学校教数学,曾获得北京市特级教师、北京市先进工作者等荣誉。1963年11月23日因病医治无效,在北京去世,终年五十八岁。

阎述诗音乐作品简介

阎述诗的音乐作品中有合唱,齐唱、独唱曲三十余首,其歌词多是律诗,其旋律为装饰渲染,深化歌词,呈现出“少中有多”“静中有动的思维特点,他的旋律颇受西欧古典歌曲的影响,但更明显地是继承中国古典音乐的传统,他的践性旋律思维是中国歌曲创作在二十世纪,

二十年代成功尝试。他的合唱从观念上明晰了合唱所具备的要素,及完美合唱的表现手法,他的形象性合唱思维,对奠定合唱艺术的基础,对拓展合唱表现领域,都起着积极推动作用。阎述诗的小歌剧是我国现代歌剧的雏型,他以抒情和叙事特点的音调来塑造不同人物形象,以其高雅的格调,把“美”融汇在思想境界中,用“美”塑造人物性格气质。他较之同时代黎锦晖的歌舞剧在内容题材上更富有时代性,人民性,与民族命运紧密相连,这一切都说明在中国音乐进入二十世纪时,东北决不是空白,他和北京、上海等地一样,既涌现出开创新音乐的先驱者,又有和时代脉搏同步的音乐佳作;更重要的是音乐氛围的各侧面,诸如四部合唱和歌剧,东北始终和全国同步。

阎述诗的音乐创作给我们展示了本世纪初沈阳的音乐发展概貌,他的乐谱,刊物都给我们研究音乐史提供了珍贵资料。他对东北音乐发展上的贡献及至今盛传不衰的名作《五月的鲜花》,应为他在现代中国音乐史上争得一席之地。

朝鲜族民族音乐“长短”的初步研究

(论文提要) 王宝林

长短,原是朝鲜族打击乐器——长鼓的一种节奏音型模式,以节奏、节拍、速度、强弱、抑扬等丰富多彩的组合与变化为其主要特征,形成了具有若干特性的节奏音型序列。由于划分了若干不同表现功能的长短类别,各种长短都具有特定的情绪和整体性。它在朝鲜族民族音乐中是规定音乐进行的要素,是构成民族音乐特征的重要表现手段之一。长短因其独特的表现手法与规律,为朝鲜族民族音乐的发展起了重要作用。

“长短”为韩语장단의译音,它的本意为长和短。有的辞典把它解释为:表示“音乐曲调的快、慢或表现其快、慢的节奏”。这一立论不免失之偏颇。应当指出:长短既不仅仅是一种速度概念,也不是只表示较长音和较短音的手法。。“长短”一词为朝鲜族民族音乐中的专用术语,它是从各种形式、若干有规律的长短形态中抽象出来的一种概念。“长短”概括了朝鲜族民族音乐节奏音型结构形式,它不仅包含着各具特点的节奏形态的交替,还含有节拍、速度、强弱、抑扬等诸要素之间内在联系和规定音乐进行的因素。即是说,长短是表达一定情趣和民族风格的,以节奏形态为主的一种表现程式。

长短源于公元前后朝鲜三国(高句丽、百济、新罗)鼎立以来所形成的民俗音乐和宫廷雅乐。现代朝鲜族民族音乐常用的长短有十多种基本型和近百种变型。其主要长短有半古各里,古各里、扎津莫里,沙儿扑里、半沙儿扑里、打铃、安旦、中莫里,噔得空、阳山道、呢呢莫里,须莫里等长短。

长短是节奏节拍、速度、强弱和抑扬等要素的生动的统一。它的艺术表现力正是通过这些要素的作用和相互作用而实现的。节奏,以它按一定规律排列起来的节拍组织是长短中重要的表现手段,是不可分割的方面;速度要素的作用也非常明显。在同样节拍型式和节奏形态情况下,由于速度不同,却能引起长短特性的改变;抑扬是节奏形态高低起伏的重要因素,它以节拍的运动——伸展、力度、片刻的活跃及其消失等表现出来。长短的结构形式,从整体上说由两部分组成,第一部分为基本型部分,它的主要作用是

规定或展示全曲的基本情绪，表达出某种感情和情趣。第二部分为变奏型部分，它在保持原长短基本型和抑扬，基础上进行变奏、综合，进一步揭示该长短的特性与深度。第一、二部分可单独使用，也可同其他类型长短连缀使用或再现某一部分。总之，长短基本结构形式的运用可以灵活、多样，但必须保持其固有的特性。

北方少数民族歌曲的继承及其在创作中的应用

(论文提要) 吕 葭

北方少数民族音乐非常丰富，它在我国音乐文化宝藏中占有重要地位，并对专业音乐创作有着巨大的影响。本文着重谈两个问题：一是北方少数民族音乐应得到重视与发展，另是北方少数民族音乐在创作中的应用。

作者认为：沿黑龙江流域是我国北方少数民族居住较集中的地区，不论是鄂伦春、达翰尔，赫哲、还是鄂温克等十个民族，都是能歌善舞，他们在中华民族的历史长河中，留下了极为丰富的民族文化和民间音乐。虽然解放后得到党和各级地方政府的支持，但如何进一步继承与发展仍是一个值得重视的问题，也是今后尚需努力的长期任务之一。作者提出：北方少数民族音乐也同我国其它民族一样，它的一切文化成果不论是旧有的还是现实存在的，都不是静止不变的。若向前发展，既不能脱离开它的历史阶段的一切文化，又不能以旧有的来排斥新的，这里总有个新旧交替的过程。从音乐创作上讲，继承与创新的概念不是两个独立的概念。即有继承又有创新，即要创新又要继承，两者是不可分离的。

谈到应用时，作者认为：长期以来，我们体会到重视少数民族音乐的继承与发展，得到了许多甜头。以民歌为创作素材，做为音乐创作的重要途径，中外名家无一例外。不论是把它当作动机或者当做主题，还是当做素材，都是出于使音乐更富有个性、民族风格，及地方特色和生活气息。

本文列举三例加以剖析：（1）以民歌做素材，谈到《大顶子山哟高又高》的创作全过程。（2）利用民歌，发展创新，谈到《欢乐的达翰尔》以三段不同的情绪，构思的体会；稍加改动的原民歌、变奏的第二主题、用转调的方式将A段再现后把全曲推向最高潮等。说明创作中做的利用原民歌又高于原民歌的尝试。（3）合理裁剪、取其精华，提到《乌苏里船歌》如何成功的从赫哲民歌“嫁令阔”和“伊玛堪”中，合理裁剪而组合成为成功之作的手法。

这些例子，生动活泼，有声有色，对于继承与发展少数民族音乐，具有启迪作用。

东北蒙汉杂居地区蒙古族民歌的特点

(论文提要) 信 威

随着社会的发展、历史的迁徙,以及各民族之间经济文化的交流,蒙古族的生、生活方式也在不断的变化,他们的民歌既随之得到丰富与发展,并产生出不同内容不同风格的新民歌来,本文仅就流传于我国东北内蒙古东部及辽、吉、黑三省西部蒙汉杂居地区的蒙古族民歌的变化及其特点作一粗浅的探讨。

一、生产方式,居住环境,生活习惯的改变给民歌带来了新的歌唱对象

蒙汉杂居地区与其它蒙古族居住区相比,明显的变化是:生产方式上由牧业变为农业生产,居住环境由不定居的游牧生活变成固定于村落的定居生活,以及由此引起的生活习俗上的一些变化。如饮食上由以奶肉食为主改为粮食为主;衣着上由以毛皮制品为主改为以丝棉制品为主等等。这些变化促使它的民歌内容也发生了变化;由歌唱牛羊、马群、放牧变为歌唱土地、庄稼、耕作;由歌唱草原、蓝天、沙海、蒙古包变为歌唱垄沟、院套、房屋、窗户、门坎;由歌唱羊肉、鲜乳、奶茶、皮袄、靴子变为歌唱高粱、谷子、苞米、长袍、绣鞋……这是蒙汉杂居地区蒙古族民歌内容变化的突出标志,此外,由于新生活比过去更加复杂、多样、民歌所反映的内容也更丰富、多采、无论从广度深度上都有所增加。

二、多民族杂居丰富了蒙古族民歌歌词的内容与表现手法

蒙汉杂居地区的蒙古族民歌,在与其它民族文化交流中,还吸收、借鉴了其它民族的文化遗产与生活内容来丰富自己,如有的民歌吸收了汉族民间历史故事与神话传说如《三国演义》、《封神榜》、《隋唐传》、《小西凉》、《西游》中的人物与故事;有的民歌涉及到汉族民间娱乐和旧的习俗如赌牌、祭神、叫魂等、有些儿童歌曲借鉴了汉族儿童游戏形式和内容。

在歌词语言的运用及表现手法上,也学习了其它民族民歌中一些艺术手法,如有的借鉴了东北汉族民歌歌词中常见的序列手法,用数字时间、方向、季节等顺序排列手段来引发歌词;有的采用了汉族民歌中的设问手法,以问答方式来表达歌词内容,均起到很好的效果。

在歌词上另一个特点是多民族语言的交流混用,民歌中经常出现汉、满、锡伯等语言,其中有的民歌是直接蒙汉两种语言演唱的。

三、叙事体短调民歌成为主体

就整个蒙古族民歌而言,可分为长调歌曲与短调歌曲两大类,但在蒙汉杂居地区,绝大多数是短调民歌,尤其是带有故事情节的叙事体民歌,占了统治地位,得到了极大的丰富与发展,成为蒙古族民歌中的主体歌种。

形成这种情况的原因,一方面由于生产、生活方式的改变,失去了演唱长调歌曲的环境与条件,而短调歌曲能与新生活合拍所致,另一方面也与蒙汉杂居地区的人口集中、经济文化发达,生活内容丰富,可给叙事体民歌提供广泛的素材有关,其次,在多民族杂居区,人们文化思想活跃、民间艺术、民间艺人的互助交流,学习也给叙事体民歌的发展与提高带来了有利的条件,据了解,流传于蒙古族中的叙事体短调民歌,大部分产生于科尔沁、巴林、蒙古贞等蒙汉杂居地区。

蒙汉杂居地区的短调民歌比起其它地区的短调民歌,在题材上具有更广泛的社会性,更强的故事性,艺术上具有较高的文学性;在音乐上,它的结构规整,曲调简洁流畅,旋律性较强,音程中跳跃相对减少和多以富有小调性格的徵、羽、商调式为主为其主要特点。

四、音乐旋律的逐趋细腻、雕琢化

蒙汉杂居地区流传的民歌无论在曲调进行、节奏处理或演唱技巧上都较为细腻、雕琢化,所刻画的人物性格、表达的思想情感也更加充分、准确。

五、蒙汉民间音乐的相互影响与溶合。

有两种情况:一种原是蒙古族民歌,经长期传唱揉进了汉族民歌的音调如《绣枕头》。另一种是直接借用汉族或其它民歌的曲调演唱的民歌,如解放初期在蒙汉杂居地区蒙古族群众中普遍流传的《初升的太阳》就是用汉族的秧歌调添词而成的。

吉林地方戏曲(吉剧)的乐队及配器法初探

(论文提要) 张铜柱

戏曲乐队的发展水平,直接影响着作为综合艺术戏曲的完美性。现代科技的飞跃发展,电子乐器的不断涌现,演奏技术的飞速提高,无疑为戏曲乐队的改革、完善、创新等方面,提出了极为重要的课题。

戏曲乐队的规模、伴奏方法、和声配器的运用等理论问题,是指导实践的关键。因此本文就乐队的编制;主奏乐器组;主奏乐器组与乐队的关系;和声运用;唱腔主旋律的配器;板式的节奏重音与旋律重音的配器;内声部的配器;低音声部的配器;节奏音型的选择;段落结构的划分;散板中器乐功能的加强;行弦及场面音乐的处理;吉剧乐队的特色、巩固与发展等方面的问题,阐述一些观点及实践经验。

笔者认为:戏曲乐队的建设与发展虽然十分重要,但理论研究方面确是个薄弱的环节,不被音乐界、戏曲界所重视。长此下去,必将影响戏曲乐队的发展和综合艺术的完美性。因此,想通过此文的发表,引起理论界的关注,以促进其发展。

黑龙江柯尔克孜族民歌初探

(论文提要) 李需民 马文心

一、民歌的形成和发展

1、民歌的形成

黑龙江“柯”族民歌的形成，无疑是“柯”族人民特殊的生活历史的产物。

乾隆二十至二十二年，清政府平定准噶尔部后，将祖居阿尔泰山、杭爱山一带的柯族人发配到黑龙江。随着历史的推移和变迁，再加上长期与蒙、达、满等民族的混居，柯族人的生产、生活方式、风俗习惯及宗教信仰都发生了较大的变化。因而其民歌也必然地发生相应的变化。产生了与“柯”族传统民歌风格迥异的、与蒙、达族民歌有着诸多联系的黑龙江“柯”族民歌。

2、民歌的发展

(1) 纵向看：柯族由于物质生产的发展，社会变革导至文化艺术的发展。民歌在节奏上由原来的适于游牧时演唱的不规则节奏，长气息歌腔逐渐发展成适于室内演唱的小调类规则节奏；曲式上，从原来的以一句体歌腔扩展的变体曲式，发展成较完善的起、承、转、合结构的四句体，并注重高潮位置的安放；题材、体裁上，随着社会的变革，生活内容的变化，信仰习俗的改变，又增加了萨满调新民歌，游戏歌等；调式调性上，出现了一首短歌中三种调式交替的现象。

(2) 横向看：由于柯族长期与多民族混居，各民族间的文化艺术相互交流和影响，促进了柯族民歌的发展。具体表现在三个方面：a、多原素揉和 b、局部借用 c、完全借用。

二、柯族民歌的特点

1、体裁：

柯族民歌可分为牧歌、情歌、叙事歌、习俗歌（包括婚俗歌和游戏歌）、萨满调、新编民歌等几种类型。

2、曲式：

柯族民歌曲式可分为四乐句构成的一段体、二乐句构成的一段体、散板式一段体和一句体。其中四乐句构成的一段体又分为a、b、c、d式，a、b、a'、b'式，a、b、c、c'式三种。

3、调式：

黑龙江柯族民歌多采用五声音阶，六声音阶较少用，以五声宫调式为主，羽调式次之。多用单一调性，个别民歌中有频繁的调式交替。

4、旋法

黑龙江柯族民歌，一般以大二度+小三度或小三度+大二度音程构成235、532 561、165、216等典型的四度三音列旋法结构，偶用小二度进行，使音级的倾向性增强。大六度，小七度下行大跳，虽不常用，却很有特色，在舒缓的节奏配合下，象迭落的梦，又象是一种叹息，含着忧伤，含着哀愁。

柯族民歌的旋律线，大体可分为两种：一种是具有明显的力度表现能力发展的“起伏式”旋律型，一种是以返回一个中心，一个基音为基础的“围绕式”旋律型。

另外，柯族民歌中重复和变化重复乐汇乐节，乐句的旋法也很有特色。

5、节拍、节奏特点：

黑龙江柯族民歌中，有较自由的散拍子，混合拍子和单拍子几种。常用混合拍子和散拍，尤其是牧歌，节奏大都不规则，口语化的长气息的几个音口加上一个短小的、旋律性稍强的甩腔，形成一种有特色的长气息歌腔。

有些民歌中，较长时值的音常出现在弱拍上，而不在强拍。这种脱离了正规节拍的广义的特殊切分音，造成了节奏上的参差不齐，避免了节奏上的呆板。

柯族民歌中常用转位式附点节奏（ $\times \times \cdot$ ），时值短时，富有冲力，时值长时，则让人们联想到游牧在辽阔草原上的牧人们的相互呼喊（ $\times \times \cdot \times$ ）

另外，柯族民歌中常用切分节奏。

5、演唱风格特点：

（1）乐句尾音常作小三度下滑。

（2）乐句尾音上，常形成一个由复倚音构成的回转式小甩腔。

（3）节奏时值的不确定性。此仅指散板体的牧歌。

三、与蒙族、达族、新疆柯尔克孜族民歌之若干比较

限于篇幅，此部分略。

金代女真族音乐初探

（论文提要） 陶亚兵

本文以文献古籍关于女真族、金代历史的记载和近来新出土的有关文物、有关研究成果为依据，论述了女真族在建立金朝封建政权向封建社会过渡前后至金为元所灭的历史过程中其音乐的发展情况。

本文探讨了女真族音乐与靺鞨、渤海国音乐上的承继关系，并着重探讨了宋代中原音乐文化对女真族及对东北地区音乐的重要影响。特别是宋靖康年二帝北狩，同时金人挾归，大批中原乐工、乐器。这批乐工和乐器、对宋时中原音乐的传播具有重要作用。加之女真族对中原音乐文化的向往，形成了东北地区继唐代渤海国时期之后的第二次传播中原音乐的高潮。

女真族在学习中原封建的政治制度、思想意识的同时，女真族传统音乐也有很大程度上