

新中国艺术史

新中国音乐史

A HISTORY
OF
CHINESE
MUSIC:1949-2000

居其宏 著 湖南美术出版社

这是一本对建国以来新中国音乐发展历史进行系统而全面的描述的史学著作。作者以丰富的史实和鲜为人知的第一手资料，对新中国音乐史上若干重大历史事件的来龙去脉作了系统的梳理，就其历史功过及宝贵的经验教训进行了初步的总结和评说，并对纷繁复杂的音乐现象以冷静、客观的分析方法，还历史事实以本相。从而使读者对新中国音乐的发展轨迹有一个全面而清晰的认识，具有非常实用的文献参考价值。

(1949-2000)

新中国艺术史

新中国音乐史 (1949-2000)

居其宏 著

湖南美术出版社

A HISTORY
OF
CHINESE
MUSIC: 1949-2000

图书在版编目(CIP)数据

新中国音乐史: 1949~2000/居其宏著. —长沙: 湖南美术出版社, 2002

(新中国艺术史)

I. 新... II. 居... III. 音乐史—中国—1949~2000 IV. J609.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 104018 号

新中国艺术史编辑委员会

总策划: 萧沛苍 李路明 李小山

总监制: 汪 华

编辑委员会委员: 居其宏 傅 谨 尹 鸿 冯双白 邹跃进 汪 华
李路明 萧沛苍 郭天民 王 度 左汉中 李小山

《新中国音乐史: 1949—2000》 居其宏著

总体设计: 戈 巴

责任编辑: 王 度

责任校对: 李奇志

责任印制: 任 志

英文翻译: 刘亚芬 张少雄

出版发行: 湖南美术出版社

长沙市雨花区火焰开发区 4 片(410016)

网 址: www.arts-press.com

邮购联系: 0731-4787037

经 销: 湖南省新华书店

制 版: 深圳华新彩印制版有限公司

印 刷: 深圳市彩帝印刷实业有限公司

出版日期: 2002 年 11 月第一版

2002 年 11 月第一次印刷

开 本: 889 × 1194 1/16

印 张: 17

印 数: 1—3000 册

书 号: ISBN 7-5356-1807-3/J · 1687

定 价: 160 元

[版权所有, 请勿翻印、转载]

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请寄回本社发行科调换。

内容提要

本书从一个全新的角度,将共和国52年的音乐艺术思想、语言、风格以及历史发展变化作了系统的梳理和叙述。作者以音乐创作、音乐理论与思潮的历史发展及其风格和观念的演进变迁为主线,将广大音乐家在创作、表演、教学、理论研究等方面的曲折发展历程,以丰富的史实和首次公开披露的史料为依据,对新中国音乐史上若干重大而敏感的历史事件作了系统的梳理,就其历史功过进行了初步的总结和评述。

本书以大量篇幅记载了新中国不同历史时期出现的代表性作曲家、歌唱家、演奏家、指挥家、音乐学家和音乐教育家的代表性作品以及他们的创造业绩,同时亦详略不等地记叙了歌曲、交响音乐、大合唱、民族管弦乐、室内乐、艺术歌曲、歌剧、舞剧、电影音乐等各类音乐体裁在新中国的发展轨迹,重点评述了其中的经典作品。

INTRODUCTION

This book presents a systematic treatment and narration of the 52-year history of Chinese music from a brave-new perspective, including the development of thinking, language, and style. Centred on the evolution of the ideas and styles of music, and on the history of music making, music theory and music climate, the study covers such a wide range as of music creation, performance, teaching, and theoretical studies. The study, based on ample facts and fresh first-hand materials, presents systematic descriptions of the significant and sensitive events and issues, and tentative comments on and valuations of them as well.

And this book devotes quite many pages to treatment of the works and achievements of principal musicians, singers, executants, conductors, musicologists, and music educators in different historical periods, and to that of the development of various music genres such as songs, symphonies, choruses, national pipe and string compositions, chamber music, opera music, dance-opera music, and film music, concentrating on the classical compositions in the domain.

导言

居其宏

这本《新中国音乐史》，是湖南美术出版社出版的丛书《新中国艺术史》之一种。由于出版社的出书要求和专业特点，本书以图文并茂的方式叙述，记载了1949年至2000年间新中国专业音乐文化建设和发展的历史进程。

在本书之前，有关新中国音乐史方面的著作已出版多部，且各具特色。其中，李焕之主编的《当代中国音乐》是一本集体编写、有50万字规模的当代史专著。该书视野开阔，史料丰富，是迄今为止同类著作之篇幅最大者，可惜对音乐思潮的发展嬗变未作系统梳理。梁茂春的《中国当代音乐》，对新中国不同历史时期的音乐创作作了分门别类的叙述，有谱例，有分析，实际上是一部音乐创作专史，故而对其他领域未作深涉。孙继南等的《中国音乐史通史简编》，是我国音乐史学界将古代史、近现代史及当代史贯通记叙的第一部通史著作，但其当代部分是以大事记方式出现的，对其中诸多重要历史事件只是点到为止，未作梳理和评价。笔者的《20世纪中国音乐》也有一定篇幅叙述了当代音乐的发展脉络，但文字比较简约，记载多语焉不详。上述三部著作，其时间下限一般都在1989年前后，90年代后的史实多未涉及。汪毓和的《中国现代音乐史纲》，其下限仅到1986年为止，中国艺术研究院音乐研究所编辑的《中国音乐年鉴》是一本非常实用的工具书，它以实录笔法记叙了自1989年以来中国

新中国第一代指挥家们 （文化部艺术司供稿）



专业音乐发展的大致历程，在一定程度上弥补了90年代以后相关史料的空白。可惜由于经费不足，《中国音乐年鉴》自90年代中期起记载不甚全面，后几年尚未出版。

以上各书，均为本书的写作提供了较好的史料基础和有益的参照。

回首新中国音乐文化建设在这五十二年间所走过的道路，令人充满自豪，也感慨系之。五十二年在中华民族漫长的历史中不过是短暂的片刻，但其间音乐创作之波澜壮阔，艺术成就之硕果累累，思潮论争之惊心动魄，历史经验之丰富多彩，社会影响之广大深远，不仅为旧中国所无法比拟，也大大超过了中国历史上以往任何一个时期。在这五十二年间，广大音乐家在毛泽东文艺思想旗帜下所创造的一部新中国音乐史，涉及到各个历史时期的各个门类，新的生活现实和新的探索课题层出不穷。然而，由于不少重要当事人已经作古，致使一些复杂的历史事件脉络模糊不清，为今人和后人的研究留下不少谜团。

要在有限的篇幅中全面准确地记述这段历史，作者深感自身学力不足，难以胜任。本书不敢以视野开阔、资料宏富、记叙全面自诩，力求以音乐创作、音乐思潮、理论批评这三者在新中国不同历史阶段的发展为主要线索，兼及音乐表演艺术、专业音乐教育这两个门类。而对专业音乐表演团体、社会音乐生活、音乐出版、师范音乐教育等，则在可能的情况下给以简要的叙述。至于在新中国，尤其是新时期以来得到极大发展的学校音乐教育、乐器改革、乐器制造业、音像业、演出市场等等，除了通过少数图片来反映以外，在文字叙述中很少或基本上没有提及。即便在音乐创作领域，本书叙述的重心仍以交响音乐、室内乐、歌曲、民族器乐、合唱、歌剧音乐、舞剧及舞蹈音乐等几大传统类别为主，对一些综合艺术中的音乐创作，如电影音乐、电视剧音乐，以及新兴的音乐品种，如实用音乐、电子音乐、多媒体音乐制作等等，则限于篇幅，限于

中央民族乐团在维也纳金色大厅 (中央民族乐团供稿)



作曲家朱践耳因其杰出创作成就而荣获“上海文化艺术奖” (上海交响乐团供稿)



热爱音乐的听众们 (上海音乐厅供稿)



资料,或限于作者的识见,较少或基本上没有涉猎。

本书的框架设计,基本上以大的历史时段作为分期的主要依据,并按专业门类逐一加以记叙。同时,为了使某些音乐门类(主要是音乐表演艺术和专业音乐教育)的叙述不至于过分零散,则不受上述分期之限制,采取相对集中的方式叙述。即在第一章中载录其50年代前期的发展状况,在第七章中,先对50年代中后期至“文革”结束这一时段内的演变概况作必要的回顾与补叙,再记叙其80~90年代的新近发展。类似的情形还出现在50~60年代某些门类(例如歌剧、舞剧、理论研究等)的叙述中。

此外,本书还辑录了400余帧图片,并分别配有简短的文字说明,正文之后还附有“新中国音乐大事记”,与本书正文构成一个相互补充的整体。考虑到图片收集的困难以及某些章节(例如记叙思潮发展和理论研究的部分)缺少相应的图片,而有些领域(如歌剧、舞剧创作演出及音乐表演艺术等)的图片则比较充裕,为避免出现图片分布畸密畸疏、各章不匀的情况,本书的图文配备大致分为两种情况:一是图文同步,即文字叙述与图片彼此映衬,相互补充;二是图文不同步,即文字叙述与图片及其说明自成系列,彼此独立,但力求在大的时序上保持一定的内在联系。

我国史学研究素有秉笔直书传统,历代史家均以“不虚美,不掩恶”为著书准绳。而今日史家由于获得了唯物史观这一思想武器,自当继承和发扬“秉笔直书”的史学传统,按照实事求是的科学精神,对历史现象给予公正、客观、合理、准确的评价。人在历史活动中的是非正误,是历史地发生了,无可避讳。史家的责任,就是将历史现象还原给历史,按照历史演进规律给以科学的说明。严肃史家既无权回避历史评价,更无权随意剪裁历史;既不以今非昨,亦不以昨证今;成绩要说够,问题要说透;褒贬无论亲疏,评说不分尊卑。这也是本书所追求的目标。

由于受到作者本人学力、水平、史料和时间等

诸多因素的局限,因此,本书无论在史料掌握的翔实程度,在历史评价的准确性与科学性,乃至在篇章结构、详略分配、史实取舍、行文风格等方面,都还存在不少问题。它的出版,不过是在前人研究成果基础上投下的一块小小铺路石而已。

在当代中国,对于新中国音乐史的研究,较之古代史及近现代史的研究而言,仍处于起步阶段。倘若再有三五本同类著作出版,也不为多。我相信,随着史料的披露和发现,随着人们对新中国音乐历史现象认识 and 把握的不断深化,随着学识、能力均在我之上的更多学者的加入,当代音乐史的研究必然会出现一个新局面,著作的科学价值也必然超出本书所达到的水平。本书若能为后来者提供有用的思想材料,即便是各种大小错讹迷失能为后来者亮起一面镜子,引起他们的警觉并从中吸取教训,我也愿意把它视为对中国当代音乐史研究的别一种“贡献”——这也算是聊以自慰吧。

Foreword

Ju Qihong

This *History of Chinese Music: 1949 — 2000*, as one of the series of *Histories of Chinese Arts* published by Hunan Fine Art Press, records, according to the requirements of the press and the characteristic of the series, with plentiful illustrations, the evolution the professional music making of China from 1949 to 2000.

Prior to this book, there were already a number of books published on the same topic, each with its own characteristics. Among them, *The Music in Contemporary China*, a 500,000-character monograph worked out collectively with Li Huanzhi as the editor-in-chief, is so far the most colossal of its kind, with its broadness of perspective and richness of materials, though it lacks systematic treatment of the evolution of the music thoughts. *Contemporary Music of China* by Liang Maochun, presenting classified narrations of the music creations of different periods of China, with illustrations of notations and analyses, is a treatise devoted to music creation, with little extension to other aspects. *A Brief History of Chinese Music* by Sun Jinan and others is the first history ever written in our country to give a general account of the Chinese music history from the ancient times down to the contemporary. In the part of contemporary music, however, it appears as a list of events, ceasing at brief mentioning, with neither further probe into nor comments on the historical events of significance. The *20th Century Chinese Music*, by the author of this book, is short of details, though with considerable coverage of the development of modern Chinese music, and the comparative economy in words. The first three of the aforementioned works limit themselves around the year 1989, leaving the 1990s untouched. *China Music Annals*, compiled by the Research Institute of Music of the Chinese Academy of Art is a very practical tool, recording faithfully the

events of the professional music since 1989. Unfortunately, however, a shortage of funds since the mid-1990s crippled the *Annals*, leading to its abortion in later years.

The works mentioned above make a good basis of both resource and reference for the writing of this book.

Retrospection of the past 52 years fills one with pride and wonder. 52 years is but a flash in the history of the Chinese nation, or just several ripples in the long course of civilization. However, the achievement of musical making in the period is striking, not only incomparable to the Nationalist age but also outranking any other period in the Chinese history, in the intensiveness of its musical compositions, in the fruitfulness of its artistic efforts, in the stirringness of its ideational controversies, in the richness of its historical experiences, and in the greatness of its social impacts. These 52 years witnessed the creation of the music history of new China, under the guidance of Mao Zedong's ideas of arts, covering all the genres in the domains of music ever produced in the past periods, and producing generations of talented musicians and masterpieces, and successions of musical events, to express the ever-fresh reality and the brand-new issues worthy of exploration. Yet still, a considerable number of the participants have died and quite many important facts remain obscure, blurring the historical sequence of some complicated events and leaving lots of enigmas to generations to come.

It is a tough task to write a precise and comprehensive history of this period within the limited size. This book, therefore, treats the topic from three major aspects: musical creation, music thinking, and music theory and criticism, with less attention paid to music performance and professional music education, but with a brief mention of professional performance

groups, social music life, music publication, and education of music teachers, etc., where necessary. School music education, music instrument reform, instrument production, audio and video business, performance market, etc., which have made great advancement lately, are reflected by a small number of pictures and seldom or not at all mentioned in words in this book. Even in the section of musical creation, the emphasis is still on such major traditional forms as the symphony, the chamber music, the song, traditional instrumental music, the chorus, the opera music, the dance-drama music, and the dance music. The music creations of various comprehensive art forms, as the film music and the TV play music, and those newly developed species like the practical music, the electronic music, and the multimedia music making, are generally neglected due to the limitations of size, resource, and knowledge.

The book is framed into distinct historic periods, taking into consideration the influences of the political, economic, ideological and cultural factors of each period, and describing the development of the different genres separately in chronological order in accordance with the specific time division. As to some of the domains, primarily the music performance and the professional music education, the narrations are collected in certain chapters, to avoid possible fragmentation of narration due to the confinement of the time division. Thus, the book, records the development of music in the early 1950s in Part I; and treats the evolution of music in the years from the late 1950s to the end of the Cultural Revolution with a retrospective narration, and the recent development of music in 1980s and 1990s, in Part VII. And the book makes similar treatments in the narrations of some of the domains of music of the 1950s and 1960s, such as the opera music, the dance-opera music, and the

theoretical study.

Besides the appendix of "Musical Events of New China", a supplement to the whole text and an easy reference for the readers, the book includes also in it more than four hundred illustrations, each with a brief introduction. In consideration of the difficulties in collecting pictures and of the fact that some chapters (e.g. chapters on the development of thoughts and on the studies) fall short of corresponding pictures to match with, whereas some domains (such as compositions and performances of the opera and the dance-drama, and the musical performance) are rich in pictures, illustrations are arranged in two ways, to avoid ill-balanced structuring. Some of the pictures are integrated into the text, while the others are arranged as a relatively independent and systematic companion standing side by side with the text, in accordance with the temporal divisions.

Truth exposing in history writing is the perpetuating tradition of China, and generations of historians have taken "no false praise; no covering-up" as the historiological principle. Armed with this materialistic weapon of thought, historians of today should carry on this tradition of truth exposing, to give impartial, objective, reasonable, and accurate judgments to the historical phenomena and the historical treasure, according to the scientific principle of truth from facts. The rights and the wrongs of historical individuals are historical facts that in no way can be eschewed. The responsibilities of the historian are to restore history to its original state and to give scientific explanations in accordance with the law of historical evolution. A serious historian has neither the right to shun historical judgments nor the right to cut out history at will; he neither condemns yesterday in favor of today nor justifies today with yesterday; he presents enough of

the achievements and exposes enough of the problems as well; he makes evaluations without personal preferences, and judgments without social discriminations. Such is also the goal of this book.

Due to limitations in my own scope and ability, and the limit of resource and time, there must be much to be improved in such aspects of the book as the structure of discourse, the balance of chapters, the adoption of materials, and the style of writing, or as the quantity of resource and the accuracy and scientificity of the historical criticism. This book serves as no more than a stepping stone on the road prepared on the basis of the achievements of the forerunners.

In contemporary China, the study of the history of music of new China, in comparison with that of the history of music of ancient and recent times, seems to be still in the preliminary stage, deserving more scholarly attention and devotion. It would not be too many if there were some more works on the same subject. And I believe, with the continuing discovery and publicization of new facts, with the increasing knowledge and mastery of the historical phenomena in music of new China, and with the participations of more intellectual and more capable scholars, the study of the history of music will surely take on a new look, and the scientific value of their writings will surely go far beyond that of this book. I would be much gratified, if, at that time, this book of mine could provide something useful to the successors. Even if it is my mistakes, big or small, that hold up a mirror for them to learn lessons from and that keep them alert and away from committing the same mistakes, I would take it as an alternative "contribution" of mine to the studies of the history of contemporary Chinese music, which is a consolation on my part.

目录

导言

第一章 朝气蓬勃的创作年代(1949~1956)

第一节 音乐创作：为新中国放声歌唱	(2)
一、声乐创作	(3)
二、器乐创作	(5)
三、歌舞、舞蹈及舞剧音乐创作	(6)
第二节 音乐表演艺术：草创时期的初步繁荣	(8)
一、院团调整，创建剧场艺术	(8)
二、音乐表演艺术的初步繁荣	(8)
三、声乐艺术中的“土洋之争”	(14)
第三节 专业音乐教育：新中国音乐家的摇篮	(15)
一、中央音乐学院	(15)
二、上海音乐学院	(17)
三、其他音乐院校	(20)
第四节 传统音乐：新条件，新局面	(21)
一、新中国面对的传统音乐遗产	(21)
二、瞎子阿炳和他的《二泉映月》	(22)
三、“推陈出新”与戏曲改革	(24)
第五节 新中国乐坛第一次思潮大碰撞：关于贺绿汀《论音乐的创作与批评》的讨论	(30)
一、贺绿汀的《论音乐的创作与批评》及其主要论点	(31)
二、学术讨论成了政治批判	(34)
三、批判戛然而止，形势急转直下	(37)
第六节 “双百方针”和“全国音乐周”	(40)
一、“双百方针”的提出	(40)
二、“全国音乐周”：新中国音乐成就大检阅	(40)
三、毛泽东《同音乐工作者的谈话》	(41)

第二章 在曲折中前进(1957~1963)

第一节 “反右”和大跃进中的音乐现实

- (45)
- 一、“反右”和中国音乐家的命运 ... (46)
- 二、汪立三与“冼星海交响乐的讨论”
..... (46)
- 三、“大跃进”中的音乐创作与音乐生活
..... (48)

第二节 “大跃进”和“反右倾”气候下的音乐思潮

- (52)
- 一、“拔白旗”运动与钱仁康《黄自的生活、思想和创作》 (52)
- 二、“马思聪演出曲目的讨论” (54)

第三节 三年困难时期的音乐繁荣

- (58)
- 一、革命群众歌曲 (59)
- 二、大型器乐曲 (59)
- 三、中小型器乐曲 (60)
- 四、中小型声乐作品及大合唱 (61)

第四节 从《洪湖赤卫队》到《江姐》：中国歌剧史上的第二次高潮

- (63)
- 一、潮头起于《小二黑结婚》 (63)
- 二、潮峰之一：《洪湖赤卫队》 (64)
- 三、大潮汹涌奔流急 (66)
- 四、潮峰之二：《江姐》 (68)
- 五、潮落之时看《阿依古丽》 (69)

第三章 山雨欲来风满楼(1963~1966)

第一节 “两个批示”和“三化”讨论中的音乐界

- (71)
- 一、春天里的寒潮：关于“德彪西的讨论”
..... (71)
- 二、“两个批示”与中国音乐界 (72)
- 三、关于“三化”的讨论 (74)
- 四、学术理论成果 (75)

第二节 在“两个批示”和“三化”鞭策下的音乐创作

- (76)
- 一、歌曲创作 (76)

- 二、长征组歌《红军不怕远征难》... (77)
- 三、音乐舞蹈史诗《东方红》 (78)
- 四、其他创作 (80)

第三节 戏曲改革的新成果

- (82)
- 一、“大写十三年”口号与戏曲改革 (82)
- 二、京剧现代戏汇演 (83)
- 三、现代京剧《红灯记》等剧目在戏曲音乐改革中的探索与贡献 (83)
- 四、戏曲改革的弊端 (85)

第四节 舞剧音乐创作的新生面

- (85)
- 一、芭蕾舞剧《红色娘子军》 (86)
- 二、芭蕾舞剧《白毛女》 (87)
- 三、其他舞剧或舞蹈音乐创作 (88)

第五节 大批判中的音乐思潮与理论研究

- (89)
- 一、批判李凌“资产阶级音乐思想”
..... (89)
- 二、学术研究及其成果 (92)

第四章 “文革”中的音乐现实(1966~1976)

第一节 兽性与神性的双重竞奏：“文革”早期音乐

- (98)
- 一、“造神运动”与“颂神歌曲” ... (98)
- 二、“造反运动”与“野蛮歌曲” ... (99)
- 三、地下新民歌：“知青歌曲” (100)

第二节 “革命样板戏”：奇特的音乐文化现象

- (101)
- 一、原版·母版·篡版：改一个，打一个，
抬一个 (102)
- 二、新创“样板戏”：局部出彩，整体平庸
..... (104)
- 三、客观评价“样板戏”的功过得失
..... (106)
- 四、神化与僵化的奇异结合：“样板戏”理论
..... (108)

第三节 三分实绩，七分虚名：“文革”中的器乐创作

- (110)
- 一、器乐创作中的“样板” (111)

二、“文革”中的器乐改编曲	(112)
三、原创器乐曲	(112)
第四节 复苏之后的再堕落：“文革”中后期的歌曲创作	(114)
一、向音乐本体有限回归：歌曲的复苏热	(114)
二、对阴谋文艺投怀送抱：歌曲的再堕落	(115)
第五节 疯狂向左：“文革”音乐理论与思潮	(116)
一、横扫“封资修”：“文革”早期音乐思潮	(116)
二、江青对民歌和《南京长江大桥》音乐的批判	(118)
三、关于“无标题音乐”的讨论	(118)
四、“四人帮”的极左理论建构	(119)

第五章 改革开放中的阵痛与转型(1976~1988)

第一节 复苏时期：起步于止步之处	(122)
一、音乐界的拨乱反正与思想解放	(122)
二、音乐艺术的全面复苏	(124)
三、音乐观念更新：阵痛与转型	(128)
第二节 “新潮音乐”：崛起的一群	(134)
一、“无法无天”的“新潮音乐”	(135)
二、少年老成：“回归传统”与“寻根热”	(136)
三、作为前卫文化的“新潮音乐”	(138)
第三节 流行音乐：大潮汹涌挡不住	(141)
一、“偷渡”的盒带与“D味歌曲”	(141)
二、“民选15首”与“官选12首”	(142)
三、八面来风，并存共荣	(142)
四、作为都市娱乐文化的流行音乐	(143)
第四节 音乐创作：高唱多元多样的主旋律	(144)
一、交响乐与室内乐：多元格局的形成	(144)

.....	(144)
二、民族器乐：华夏神韵的多样呈现	(145)
三、声乐作品：雅俗共赏的创作主流	(147)
四、歌剧音乐剧：雅俗分流的现实态势	(150)
第五节 “回顾与反思”：历史经验不能忘却	(158)
一、“回顾与反思”的缘起和背景	(158)
二、“回顾与反思”的主要论域及论点	(159)
三、对“回顾与反思”的回顾与反思	(161)

第六章 回复时期的音乐思潮与创作(1989~1992)

第一节 “反对资产阶级自由化”运动中的音乐思潮	(163)
一、音乐界的“反资”运动与实用本本主义的再崛起	(164)
二、“全国音乐思想座谈会”	(164)
三、思潮批评的主要论域和论点	(166)
四、批评大合唱中的不协和音	(170)
第二节 “回复”中的音乐创作	(172)
一、大型器乐作品	(172)
二、中小型器乐作品	(174)
三、大型声乐作品	(176)
四、音乐戏剧作品	(176)

第七章 当代音乐的再生与腾飞(1992~2000)

第一节 “南巡讲话”之后的中国音乐界	(179)
一、市场经济与严肃音乐	(180)
二、市场经济与传统音乐	(186)
三、新形势与社会音乐生活	(189)
第二节 多元发展的音乐创作	(191)
一、交响音乐与室内乐	(191)

二、民族器乐	(196)
三、大型声乐作品	(198)
四、音乐戏剧作品	(199)
第三节 欣欣向荣的音乐表演艺术	(205)
一、独唱独奏艺术	(206)
二、指挥艺术	(209)
三、专业音乐表演团体	(212)
第四节 百家争鸣的理论研究	(215)
一、理论著述	(216)
二、学术争鸣	(218)
三、学风建设与学术规范	(220)
第五节 面向新世纪的音乐教育	(222)
一、教学改革与教育理念的大转变	(222)
二、专业音乐教育的大发展	(223)
三、高等师范音乐教育的大繁荣 ...	(237)

附录

- 一、新中国音乐大事记 (1949—2000)
- 二、陈毅、周扬在 1956 年中国音协党组扩大会上的讲话
- 三、参考文献

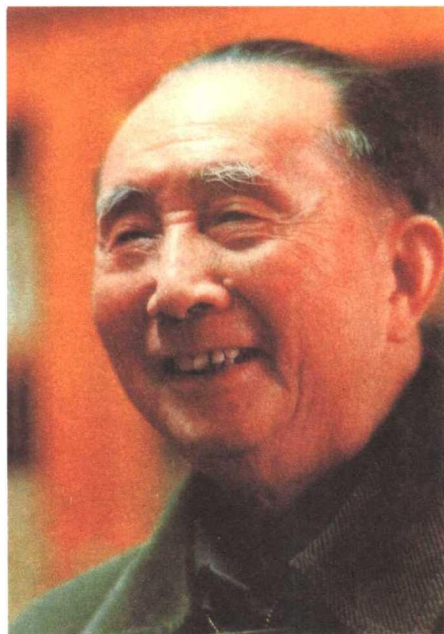
后记

1949年7月2日，当中国人民解放军解放全中国的进军步伐向全国各地胜利迈进的时候，解放区和国统区文艺界的一批著名代表人物已从四面八方云集北京，参加中华全国文学艺术工作者代表大会，共商新中国的文化建设大计。作为会议的重要成果之一，是中华全国文学艺术工作者联合会（以下简称“中国文联”）于7月19日宣告成立，作为全国文艺界的统一的领导机构。会议闭幕后，7月23日，在中国文联全国委员会举行第一次会议的同时，中华全国音乐工作者协会（后改称中国音乐家协会，简称“中国音协”）也宣告成立，吕骥当选为中国音协主席，马思聪、贺绿汀当选为副主席，并产生了42名委员（其中含新解放区或待解放区的8个名额）和13名常务委员。

这个会议的召开和中国音协的成立，标志着由于历史原因被长期分隔的解放区和国统区这两支音乐大军终于在毛泽东文艺路线这面伟大旗帜下胜利会师，实现了音乐界空前的大团结，从而为新中国音乐文化建设事业在新的历史条件下实现新的飞跃开辟了广阔的道路。

1949年9月25日晚，中国人民政治协商会议筹备会议期间，在北京中南海丰泽园，毛泽东、周恩来等中共最高领

音乐家吕骥（中国音协供稿）



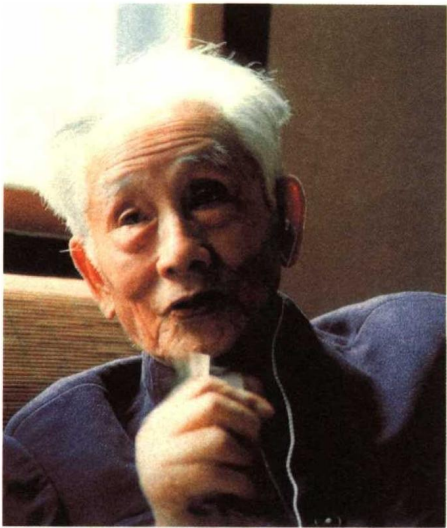
导人与参加新政协筹备会议的有关代表一起，共商新中国的国歌问题。在周恩来首议和毛泽东同意之下，经过充分讨论，决定将田汉作词、聂耳作曲的《义勇军进行曲》作为中华人民共和国国歌的提案交全体会议议决。9月27日，中国人民政治协商会议第一次会议庄严决议：在中华人民共和国国歌正式制定前，以《义勇军进行曲》为代国歌。

小提琴家、作曲家马思聪（中央音乐学院供稿）



第一章 朝气蓬勃的创作年代 (1949~1956)

晚年贺绿汀 (上海音乐学院供稿)



1949年10月1日下午3时正,北京天安门广场,一个具有伟大历史意义的庄严时刻终于来临——在雄壮的《义勇军进行曲》军乐声中,中华人民共和国宣告成立,鲜艳的五星红旗从此在古老的华夏大地和年轻的共和国国土上空迎风招展。勤劳勇敢的中华民族,从此结束了百年来受侵略、受压迫的屈辱历史,推翻了压在中国人民头上的三座大山,迎来了当家作主的和平民主新阶段。

新中国的音乐建设事业,是在相当艰难的环境下起步的。由于长期的封建统治、近百年来帝国主义的侵略以及国民党政府的腐败统治,连年战乱,使得中国经济文化落后,工业基础薄弱,人民生活困苦不堪,华夏大地满目疮痍,文化艺术事业百废待兴。具有悠久传统的民族民间音乐,在旧的政治经济体制下得不到应有的尊重,民间艺人毫无社会地位和经济地位可言。解放区和国统区的音乐工作者,在抗战胜利后的短短几年间创作了大量的优秀作品,但终因战时局势的动荡而使音乐创作的深度和广度受到一定限制。在新中国成立这一重大社会变革面前,无论是国统区音乐家还是解放区音乐家都有一个在新的社会条件和新的和平环境下如何学习新事物以适应时代的变化,如何提高自己以便使音乐艺术更好地为新中国服务、为

人民服务的问题。

由于建国初期的环境特殊,当时实际承担着新中国音乐文化建设事业领导责任的中国音协所面临的基本任务是:一方面,继承和发扬“五四”以来的革命音乐传统,坚持毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中号召的为工农兵服务的方向和以普及为主的方针,在创作上首先发展与广大人民群众音乐生活关系密切的群众歌曲、新歌剧等音乐体裁;另一方面,应当尽快适应时代条件的变化,在指导思想和音乐观念两方面迅速完成从战时体制到和平体制、从农村工作到城市工作的战略性转轨,研究新情况,解决新问题,团结全国广大音乐工作者,最大程度地调动他们的积极性和创造性,以尊重音乐艺术规律、繁荣音乐创作为中心,全面推动新中国各项音乐建设事业的协调发展,以满足人民群众日益增长的精神文化需求。

第一节 音乐创作:为新中国放声歌唱

从1949年10月到50年代初,由于国家独立,政治昌明,经济发展,新生的人民共和国蒸蒸日上,全国人民沉浸在当家作主的欢乐气氛中。受其鼓舞,广大音乐家迸发出“为新中国放声歌唱”的高涨热情,以充沛的创作激情与

灵感,在歌曲、歌剧、管弦乐、室内乐、民族器乐等不同音乐门类里都创作出大批优秀作品。贺绿汀、马思聪等著名作曲家正值壮年,解放后的作品更趋成熟;而一批才华横溢的青年作曲家也开始在中国乐坛崭露头角。这使得新中国成立最初几年的音乐创作呈现出一派生机勃勃、欣欣向荣的景象,形成了百余年来空前未有的音乐创作高潮。

这一时期音乐创作的特点,可以概括为以下几个方面:

一是反映出当家作主的中国人民无比自豪、乐观奋进的时代情绪,作品洋溢着翻身解放的喜悦和主人翁的豪情。

二是体裁上以中小型的声乐作品和器乐曲为主,革命群众歌曲在社会音乐生活中占有主导地位,标题性成为器乐曲创作普遍追求的美学原则。

三是在作曲技法方面,在借鉴欧洲古典派、浪漫派和民族乐派创作手法的基础上,自觉探索与民间旋律、民族调式结合的有机性,纵向结构上以主调音乐为主,讲究旋律的线性之美,和声简洁,产生不少既有浓郁民族风格,又有鲜明时代特色的优秀作品。

四是在旋律构造上,多以某种具有地域性的民间音乐为素材,或直接引用民间音调作为作品的旋律基础来加以改编和发展,情感抒发亲切动人,手法简洁朴素,较易为一般听众所喜爱。

五是歌颂性、战斗性和风俗性题材

1950年常州市学联青年演唱团与国立音乐院幼年班联合公演《黄河大合唱》等 (中央音乐学院供稿)



居多，所反映的生活画面不够广阔，一些作品对时代情绪的概括和表现缺乏应有的深度。在处理民族调式、民间音调与欧洲功能和声的固有矛盾方面，多数作曲家尚未找到合适的途径和方法。

一、声乐创作

群众歌曲创作

歌曲体裁，尤其是革命群众歌曲，因其结构短小，语义明确，音调豪迈雄壮，节奏铿锵有力，便于大众接受和群体传唱，在革命战争年代曾经发挥了团结人民、鼓舞人民的巨大作用。有鉴于此，建国以后，中国音协依然将群众歌曲的创作列为音乐创作的首位而加以大力提倡。

正是在这一总体形势之下，50年代初出现了大批歌颂新中国、歌颂共产党、歌颂人民领袖、歌颂新社会新生活、歌颂工农兵和火热的建设生活的优秀群众歌曲。据中央文化部和文联联合举办的“三年来（1949年10月—1952年10月）全国优秀群众歌曲评奖”活动的统计，在建国后的短短三年中，全国词曲作家发表各类题材和风格的歌曲作品总数在10000首以上。在这次评奖中获得一、二、三等奖的作品，就达114首之多，可见当时歌曲创作之盛。

在获得一等奖的9首作品中，进行曲风格的作品便有《歌唱祖国》（王莘词曲）、《全世界人民心一条》（招司词，瞿希贤曲）、《中国人民志愿军战歌》（麻扶摇词，周巍峙曲）、《我是一个兵》（陆原、岳仑词，岳仑曲），共4首。其他风格的作品有《歌唱毛泽东》（托尔逊瓦依提词，阿不力克木曲）、《王大妈要和平》（放平、张鲁词，张鲁曲）、《草原上升起不落的太阳》（美丽其格词曲）、《小鸽子》（冷岩词，刘守义曲）、《歌唱二郎山》（洛水词，时乐濛曲）等。这些作品或抒情，或叙事，或歌颂，在音乐风格上有了多样的发展。其中绝大多数作品在获奖之前就已在全国城乡广泛传唱，深受广大人民群众喜爱。

作曲家瞿希贤 (瞿希贤供稿)



《歌唱祖国》是一首进行曲风的颂歌，结构为有副歌的三部曲式。旋律借鉴了西洋进行曲风格，并配有和声性的二部合唱，和声简洁而有效果。歌词采用颂歌写法，平白如话而又不乏诗意，以江阳韵为韵脚，句式规整，音节响亮而和谐。主部以弱起的属一主进行和主三和弦分解的旋律起句，音调充满昂扬和自豪的情感。副歌为强起，音调起先在中低音区盘桓，带有深情叙述的性质，与分节歌形式的主部形成情绪对比。经过短暂的铺垫之后，音调在“英雄的人民”处转为昂扬激越，与主部再现时的豪迈情绪相衔接。

这首颂歌抒发了中国人民对新生的人民共和国无比自豪和无限热爱的情感，概括了中华民族期盼祖国繁荣昌盛的时代情绪，不但是建国初期我国群众歌曲创作的巅峰，而且其强大的艺术生命力超越了时空，至今仍是中国人民抒发自己的爱国主义情愫的代表之作。

《我是一个兵》是一首单二部曲式的队列歌曲，其五声性的音调具有强烈的民族风格，句式短小，语气坚决而肯定，词曲之间洋溢着人民子弟兵发自内心的豪情。《全世界人民心一条》和

《中国人民志愿军战歌》也是用五声性旋律写成的，所不同的是前者是颂歌，全曲庄严崇高，后者是战歌，通篇豪迈坚定。它们的创作成功表明，中国作曲家在借鉴欧洲进行曲创作群众歌曲体裁时，在自觉追求旋律的民族风格与韵味方面，继承和发展了聂耳在《义勇军进行曲》中创造的成功经验，并且达到了较高的艺术水准。

在这一时期的歌曲创作中，贺绿汀的颂歌《人民领袖万万岁》（郭沫若词）和马思聪的儿童歌曲《中国少年儿童队队歌》（郭沫若词），在当时都是影响很大、传唱很广的作品。

青年女作曲家瞿希贤以其成名作《全世界人民心一条》登上乐坛并在1951年第三届世界青年联欢节上获得音乐作品二等奖^①之后，又先后创作出《我们要和时间赛跑》（袁水拍词）、《在和平的大道上前进》（管桦词）等著名歌曲，成为50年代初期歌曲创作的杰出代表，显示了出众的声乐创作才华。

抒情歌曲创作

在抒情歌曲创作方面，50年代初期也取得了丰硕成果，其中较有代表性的作品有：《告诉我，来自祖国的风》（蔡庆生词，晨耕曲）、《我骑着马儿过草原》（马寒冰词，李巨川曲）、《解放军同志请你停一停》（权宽浮词，石夫曲）、《牧马之歌》（石夫词曲）、《叫我怎能不歌唱》（杨星火词，罗念一曲）以及唐诃作曲的《在村外小河旁》、梁浩明作曲的《远航归来》、张文纲作曲的《在祖国和平的大路上》等。这些作品，歌词大多能够以“小我”的独特视角和情感体验透视“大我”的心灵世界，善于营造出特定的抒情氛围，音调清新优美，抒情气质浓厚，声乐上有一定演唱难度，从各个侧面反映出中国人民在中国共产党领导下的新生活和新的精神面貌。

民歌风歌曲的创作

这一时期歌曲创作的重大收获之一，是作曲家认真学习和充分挖掘汉族及各少数民族的民间音乐素材，在优秀传统民歌的音调基础上进行再创造，产