



李凌音乐评论研究

Research into Li Ling's Music Criticism

项筱刚 著



李凌音乐评论研究

Research into Li Ling's Music Criticism

项筱刚 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

李凌音乐评论研究/项筱刚著. —北京: 文化艺术出版社, 2015. 7

ISBN 978-7-5039-6010-9

I. ①李… II. ①项… III. ①音乐评论—中国—文集 IV. ①J605.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 156967 号

李凌音乐评论研究

著 者 项筱刚

责任编辑 陶 玮 徐建华

装帧设计 马夕雯

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2015 年 7 月第 1 版

2015 年 7 月第 1 次印刷

开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16

印 张 11.75

字 数 200 千字

印 数 0001—2000

书 号 ISBN 978-7-5039-6010-9

定 价 29.80 元

国家社科基金后期资助项目 出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目，旨在鼓励广大社科研究者潜心治学，支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审，从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响，更好地推动学术发展，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

目 录

绪言——李凌音乐评论研究的意义	1
第一章 历史描述：李凌音乐评论的发展轨迹	7
第一节 李凌生平	7
第二节 李凌音乐评论的发展轨迹	15
第二章 《新音乐》时期的评论	22
第一节 对“新音乐”运动的评论	22
第二节 关于“所谓新音乐”——与陆华柏争鸣	28
第三节 对“新音乐民族形式”的评论	35
第三章 对“音乐的民族风格”的评论	42
第一节 “二谈”与“民族风格”	42
第二节 “中西关系”——一个老生常谈的话题	49
第四章 20 世纪五六十年代对音乐家的评论	58
第一节 对作曲家、指挥家和演奏家的评论	58
第二节 对歌唱家的评论	66
第五章 李凌与“轻音乐”讨论	76
第一节 讨论的缘起	76
第二节 讨论的分析	81
第三节 讨论的影响	87
第六章 新时期的评论	93
第一节 流行音乐评论	93
第二节 “新潮音乐”评论	103

第三节 声乐表演评论	118
第七章 历史观照：李凌音乐评论的历史地位	127
第一节 李凌音乐评论“凸现”的历史原因	127
第二节 李凌音乐评论的历史意义	132
结语 从李凌音乐评论看中国音乐评论的未来	141
附 李凌音乐评论年表	149
参考文献	170
后记	180

绪言——李凌音乐评论研究的意义

一、课题的提出

李凌是20世纪中国音乐史上一位优秀的音乐评论家、音乐教育家和音乐活动家。20世纪中国音乐界几次重要的音乐争鸣、部分艺术院校和文艺团体的创建,以及许多重大音乐活动,都曾留下了李凌的足迹。尤其是作为一名音乐评论家,李凌在“新音乐”、“土洋唱法”、“音乐的民族风格”、“轻音乐”、“新潮音乐”和音乐表演等领域,发表了千余篇音乐评论文章。这些文章在介绍中外优秀音乐文化、揭示音乐艺术独特规律、扶植音乐新人新作、普及提高群众的音乐审美能力等方面,做了大量的、深入的、开拓性的工作。李凌的音乐评论文章形式短小而活泼,内容广博而前瞻,文笔深邃而犀利,影响广泛而深远,深受音乐界和广大群众的喜爱,并奠定了他在中国音乐史上的地位,为他赢得了“我们音乐界的一代文豪”(李焕之语)、“我国音乐评论的——第一人”(乔建中语)等美誉。直到今天,这些“李凌式”(苏夏1995:190)的音乐评论文章仍能够唤起许多当事人的难忘回忆,帮助年轻音乐学人了解有关音乐史实,且在一定程度上启示着未来中国音乐评论的发展。

李凌音乐评论以其独特的视角、自觉的意识、激扬的文采,把被评论对象纳入中国现当代音乐史中去审视,因而他的评论文章在具有个人特征和属于历史的同时,又不可避免地显得与当时的“大环境”有点“不合时宜”。就这一点而言,李凌音乐评论和同时代的贺绿汀、钱仁康的音乐评论一样,都是中国现当代音乐思潮发展的特点所产生的结果,是中国现当代音乐思想斗争的特点所产生的结果。

基于这些思考,笔者选择了李凌音乐评论这一课题,并力图通过研究李凌音乐评论,来探索中国音乐评论的未来发展。在本书中,笔者力求客观地描述李凌音乐评论的发展轨迹和历史脉络,也力求公正地分析李凌音乐评论的具体代表性案例。在此基础之上,笔者再分析、总结李凌音乐评论的得与失,最后进一步展望李凌之后的中国音乐评论发展。

二、研究的现状

在有关本课题的研究成果中,个案研究占了相当的比重,且基本上都被收集在刘新芝编著的《李凌研究文集》(广东高等教育出版社,1995)中。该著作中的研究文章,除了刘新芝的几篇文章外,其他文章全部为中国文联等八家单位于1993年12月28日、29日在京举行的“李凌音乐思想学术讨论会暨八十华诞庆祝会”上宣读的成果。另外,汪毓和、梁茂春、居其宏、明言和冯效刚等学者的有关学术专著,也为本课题的研究提供了间接的成果。

自1976年李凌复出后,对于李凌及其音乐评论,研究者们作了重新研究和重新评价。我们不难发现既有的研究主要集中在六个领域:一、李凌的生平和人品;二、李凌受伟人的影响;三、李凌与新音乐;四、李凌与轻音乐;五、李凌与音乐教育;六、李凌与音乐评论。其中,“李凌与音乐评论”的研究,不论从数量,还是从质量上,都比其他五个领域研究显得更深入。从中我们至少可以看到以下几个代表性的观点:有些研究者认为,在当时音乐界的内部论争中,李凌是正确的、高瞻远瞩的一方。有些研究者强调,李凌是一位无私无畏、爱憎分明的评论家,他的音乐评论在追求评论家的评论理想和实现评论家的“自觉意识”的同时,为音乐界后辈的崛起起到了一个良好的表率作用。有些研究者在说明李凌音乐评论的基本方向的同时,更致力于从“怀抱着同情、怀抱着理解”的角度来研究李凌及其音乐评论,揭示李凌音乐评论思想与当时中国文艺运动中占主导地位的思想和理论的同异,并努力证明这些同异从当时文艺运动和音乐创作的实际情况来看,并非没有合理的一面。诸观点中,有些评价在不同程度上受到某种感情因素的支配或影响,其中固然有历史的原因,但对于研究工作却是有碍的,也难免会导致产生不客观的结论。

诸研究成果表明,李凌在中国现当代音乐史上是一个十分重要、经历坎坷的音乐评论家。这就为对他及其音乐评论的研究带来了一定的困难。然笔者坚信,评价一个历史人物及其理论,一个重要的标准——不是唯一的标准——是从该历史人物及其理论产生的历史背景上,分析它同实际历史运动的联系,在对实际运动中问题的把握中寻找该历史人物及其理论的独特价值或闪光点。

三、研究的目的

李凌音乐评论是中国现当代音乐评论的重要组成部分，对它予以全面、深入的研究是中国现当代音乐史研究中一个不可回避的课题。毫不夸张地说，李凌音乐评论是中国现当代音乐评论的缩影，李凌及其音乐评论见证了中国现当代音乐史的发展。自20世纪40年代起，李凌音乐评论就开始登上了中国音乐评论的历史舞台。从此以后，中国音乐评论界便多了一位骁将，无论是“新音乐”运动，还是“土洋之争”，也无论是“轻音乐”讨论，还是“新潮音乐”争鸣，李凌音乐评论都是“亲历者”。

苏夏指出：

从40年代创建新音乐社刊行新音乐杂志起，李凌以他的音乐评论为武器，为革命音乐的发展而披荆斩棘地进行战斗，若把他写的一系列文章按年代顺序汇编，从中可略知我国各个革命历史时期音乐建设中的问题和经验。（1995：197—198）

此言论客观、中允地说明了一个问题——研究李凌音乐评论，有助于搞清楚很多音乐史实，扫清历史盲点，为后人的进一步研究置起一块“垫脚石”。学界都熟知李凌曾有过不公正的遭遇，许多凌驾于学术和艺术之上的不正常的因素，造成了不公正。这种不公正的到来绝非偶然，可以说是“冰冻三尺，非一日之寒”。那么李凌是怎么被卷入这些纷繁复杂的音乐争鸣的呢？他究竟为何在“不经意”间就成了几次音乐界争论的热点和矛盾的焦点呢？他又是如何在四面楚歌的特殊环境中坚持一个音乐评论家的风骨和胆识的呢？他的这种“不合时宜”对当时和现在的中国音乐事业以及音乐评论事业的发展究竟产生了多大的影响呢？带着这些问题，笔者努力在本书的写作过程中，力争弄清这些音乐史实的来龙去脉，揭开尘封多年的历史记忆，打开一扇通向一段中国现当代音乐史的研究之门。

任何评论都有自己的评论标准，音乐评论也不例外。任何争鸣的缘起，原因都不会是单一的，必然会有着错综复杂的因素。但有一点应当是明确的，那就是参与争鸣的双方对自己所持的评论标准有着不同的理解。音乐争鸣亦如此。研究李凌音乐评论，我们就能够发现一个称职的音乐评论家是如何在一个特殊的环境下履行自己的神圣职责，遵行音乐

艺术发展的客观规律和特点，运用客观、公允和尽可能科学的评论标准，并以评论家的微薄之力去参与争鸣，推动音乐评论事业的发展。判断参与争鸣的一方的评论标准是否客观、公允和科学，不是看谁引经据典的多少，也不是看谁手里拿的鸡毛还是令箭，而是从根据历史的和美学的比较，看它是否取得了进步的意义。只要这种标准能够适应音乐发展的水平和时代对音乐的要求，我们就不应该反对，就应该接受，就应该去尝试运用。但是，在现实音乐生活中，不可能只有一种评论标准存在。恰恰相反，在多数情况下，仍旧是多种评论标准并存。遗憾的是，李凌所处的时代，总有政治标准凌驾于音乐评论标准之上。在如是前提下展开的争鸣自然得不到本该得到的争鸣价值和理论水平。这样的争鸣是建立在剥夺对方说话权利的基础上的，这样的争鸣是以失去平等对话为代价的。评论的意义有多种，但其中有一种意义显得尤为重要——先提出疑问，后解决问题。音乐评论的生命，只有在提出疑问的过程中，才能得到延续；只有在解决问题的过程里，评论之树才会常青，评论家才会“才思如泉涌”。争鸣的过程就是提出疑问和解决问题的过程，这个过程应当允许有分歧。大凡容不得不同意见存在，指望依靠“大棒”来捍卫自己理论的尊严，其结局必定适得其反。

人们常说：“让历史告诉未来”。如果今天我们不研究李凌音乐评论，那么10年以后可能有少部分人耳闻过，50年以后估计耳闻过的人都寥寥无几了。很显然，研究李凌音乐评论，有助于我们从过去的音乐评论中吸取教训，总结经验。随着人民物质文化生活水平的提高，随着音乐事业的蓬勃发展，中国当代的流行音乐已由原来的“羞羞答答”蹒跚登场，演变成占据当代中国音乐的半壁江山——流行音乐无处不在、无孔不入。它不再只属于某些“音乐人”、“歌星”等群体的独享之事，而是早已“飞入寻常百姓家”的窗口，渗透到群众生活的每一个角落。这在今天的“歌迷”和年轻人看来，是太正常、太普通不过的事了，但了解了李凌与20世纪五六十年代的“轻音乐”讨论，我们就会深切体会到今天的流行音乐江山是多么的来之不易，现行的流行音乐创作、录制、演出、包装、宣传等“一条龙”机制的建立所历经的艰辛。反过来，我们做个假设：如果当时“轻音乐”有一个宽松的生存环境的话，今天的中国流行音乐将会更上一个台阶，流行音乐“日本学欧美，港台学日本，大陆学港台”的局面将早已成为历史封尘，而是并携港、台一道与日本、欧美的流行音乐形成鼎足之势。

四、研究的方法

本书所探讨的是李凌的音乐评论，是研究李凌在音乐评论领域里的建树，至于李凌在音乐管理和音乐教育等方面的历史贡献，不在本书研究范围之内。毋庸置疑，李凌音乐评论是中国现当代音乐评论中的一个重要现象，该现象的出现是中国现当代音乐评论发展的必然结果，折射出中国现当代音乐的发展特点，并带有独特的“李凌式”色彩，研究该现象对中国音乐评论事业的发展有着深远的意义。

本书遵循“历史与逻辑的统一”和“史论结合、论从史出”的原则，以马克思主义文艺理论为根基，主要采用音乐学的方法，并结合文化学、美学、社会学和释义学的方法，来进行本课题的研究与写作。有学者认为：“坚实的理论修养和渊博的历史知识是使我们立于不败之地的两块基石”（于润洋 1989：277）。言外之意，仅靠史料的堆砌或偏重抽象的理论构建，都是史家在治史工作中应该加以避免的。只有将“历史”与“逻辑”融会贯通于一体，凝固的历史才会变得鲜活，抽象的理论思维才会变得丰满高大、有血有肉。同样道理，“史论结合”可以理解为“以史带论”。具体来说，“以史带论”则强调在“论”之前须先做好“史”的准备工作，尊重事实、尊重史实是史家应有的史德。该方法的最大特点：大量收集、挖掘、整理史料的工作，尤其是现当代史更要做好“活史料”的工作，在此基础之上，展开“论”，并与“史”相辅相成。歪曲历史、杜撰历史、戏说历史，都不应是史家之所为。当“以史带论”完成的圆满之时，“论”自然就会“从史出”。“论从史出”的特点即只有史实客观、全面（最大限度地穷尽当时所有相关史实），史料真实、确凿，“论”才会站得高、立得住、坐得稳。换句话说，“论”是站在“史”的肩膀之上才看得远的。这些原则和方法，笔者力图在本书的写作中极力遵循并加以灵活运用。

另外，除了音乐学的方法，在向兄弟学科方法论学习的同时，笔者尤其注意到了释义学的方法。20 世纪五六十年代，德国现代哲学释义学的代表人物伽达默尔（H. G. Gadamer）提出了一个“视界融合”（Horizontverschmerzung）的概念。所谓“视界融合”，即：

对一部艺术作品文本的理解不应该是要求理解者完全放弃自己的视界去追求作品中的那个历史的视界，用这种方式去克服两个视界之间的差距。相反，应该要求理解者拓宽自己的视界，使自己现

在的视界与艺术作品意义中所体现的过去的视界相融合，从而使二者都超越了自身，达到一种新视界，进入一种新的理解。（于润洋 1991：29）

诚然，为了客观、正确地理解历史对象，研究者将自己设身处地地置身于“作品中的那个历史的视界”，如此研究视角本无可厚非。但这样一来，研究者必然会失去作为当代人自己“现在的视界”，从原来的一个极端走向了另一个极端。这是笔者倾力追求的学术“视界”——在本书的写作过程中，笔者尽力将自己的“现在的视界”与李凌音乐评论中的“那个历史的视界”相融合，在“零距离”地审视李凌音乐评论的同时，又“远距离”地眺望它，以期在李凌与笔者之间展开一次穿越时空隧道的有关音乐评论的“对话”。

对于李凌这样重要的研究对象，笔者曾考虑过两种论述方式：一种是按照时间的顺序，叙述李凌在各个不同的时期所持的音乐评论思想侧面及其发展；一种是有重点地挑选出几次争鸣和评论，按照当时争鸣中提出的核心问题，紧紧围绕争鸣与评论分析李凌在这几个问题上的观点和主张。经过慎重而周密的思考，最终笔者选择了后者。因为笔者考虑，这样做可以有详有略地将几次重要的音乐争鸣和评论从绵长的李凌音乐评论轨迹中凸现出来，对于深入认识中国现当代音乐评论的性质，思考其所包含的深刻、特别、重要的内容和教训，颇为有益。

第一章 历史描述：李凌音乐评论的发展轨迹

第一节 李凌生平

李凌（1913—2003）是 20 世纪中国音乐史上一位优秀的音乐评论家、音乐教育家和音乐活动家。原名李永添、李树连，曾用笔名李绿永、绿永、陆咏、林予、矣之、杜矣之、林克、何容、敏予、林玲、秋心、小林、钟兼范、罗正、陆宁、林白宁、韩正、陈枫、林子、林景元、朱迁鲤、阿添、凌德杰等^①，其中“李绿永”和“绿永”用得最多。1913 年 12 月 26 日（阴历十一月初九）生于广东台山县（现为市）四九乡（原大良乡）永庆里。

一、青少年时期（1913—1938）

李凌生于一个华侨世家。李家五代华侨，最早一代约在 1885 年左右。祖父李圣法、父亲李道锡曾先后远赴美国旧金山（三藩市）、加拿大温哥华市做劳工。

李凌 1920 年入东升小学读书，1927 年入台山中学读书，这一时期喜欢演奏笛子、二胡等乐器。1930 年中学毕业后，在台山水步小学教书。1935 年于台山任远中学教授音乐和美术课程。为了东渡日本学习图案美术，1937 年 5 月入上海新华艺术专科学校学习。然而历史却与李凌开了一个玩笑，抗日战争的爆发和“八一三”事变使他的“日本游学梦”破碎了。遂毅然与黄新波等进步文化人士一起参加上海的左翼文化工作，进行抗战宣传。1937 年 10 月，他回到台山，继续投身到进步的抗日文化运动中去，组织了台山青年抗日救亡团工作团，并出任艺术指导。

^① 详见李凌夫人汪里汶 2003 年 8 月 14 日致中央音乐学院俞玉姿教授的一封信和李凌女儿李姝娜教授提供的《批判李凌参考资料》（“内部材料，供批判用”，1971 年 9 月）的“附录”部分。

这一时期，李凌受两个人的影响最大——鲁迅和陶行知。

正如他在“李凌音乐思想学术讨论会暨八十华诞庆祝会”上发表的《答词——深致谢意》所言：

我在读初中第二年时，就迷上了鲁迅先生的文章。他的书基本上都没放过，有的文章不知道反复念过多少遍。他的“为人生而文艺”，为救中国而改医学为文学，对我有很大的启发。（1995：386）

此时的李凌刚刚经受过“五四”新文化运动的洗礼，暗暗地将鲁迅及其文艺评论视作自己艺术人生的奋斗目标，这个目标激励着他走上“新音乐”之路和投身于音乐评论事业，并在他后来的音乐评论文章中随处可见该目标的化身——“鲁迅精神”。^①

与此同时，另一位楷模——教育家陶行知闯入了李凌的世界。20世纪20年代末，陶行知的“乡村教育”观念和“创办100所学校，改造100万个乡村”的抱负已经波及全国。在他的为人民大众服务的思想影响下，李凌于1935年在家乡台山推行陶先生的“小先生制”，并编写了《抗日小先生》诗歌集，产生了较好的社会效应。

“鲁迅精神”和陶行知的教育思想虽各有具体而独特之处，但有一点是共同的、相通的，那就是将个人的理想追求融入到为人民大众利益的服务中。这一点，使得年轻的李凌在不知不觉中将自己的未来发展与为人民大众利益服务联系起来。

二、鲁艺时期（1938—1939）

1938年7月2日，带着对革命圣地的憧憬和向往，李凌抵达延安，并在延安鲁迅艺术学院音乐系学习。从鲁艺毕业后，在吕骥的安排下，继续转入高级研究班学习，并兼任院教务处教育科长和助教工作。

据李凌回忆：

对我影响最大的是延安鲁艺那一段学习生活。我比较系统地学习了一些马列著作和毛主席著作，如《自然辩证法》、《论持久战》、《矛盾论》等等。尤其是《矛盾论》，对我观察问题、分析问题影响

^① 详情可参照本书第七章《历史观照：李凌音乐评论的历史地位》之第一节“李凌音乐评论‘凸现’的历史原因”。

最大。(1995: 386—387)

后来,对音乐民族风格等问题的分析,有相当的理论根基来源于此时的理论学习。进入《新音乐》时期后,他便开始了他的“论战”生涯,其在每次论战中的对矛盾的解剖与此时的学习不无联系。

这一时期对李凌影响较大的又有两人——吕骥和冼星海。

半个世纪后,吕骥称李凌为“我们新音乐最早的勇士”(1995: 155),李凌则称吕骥为“我的老师”(1995: 155),由此可见二人感情之深厚。就是在吕骥的帮助下,李凌决心放弃美术而改学音乐,从此以音乐为终身职业。吕骥时任鲁艺音乐系主任,教授《新音乐运动史》和《音乐概论》等课程,他在新音乐运动、人才培养、民族民间音乐整理和统一战线等方面都提出了富有远见的设想,这些设想对当时的李凌给予了很多直接或间接的影响。至于到了后来的《新音乐》时期,二人已由原来的师生关系转为战友关系,并共事长达六十多年。

除了吕骥,冼星海在这时对李凌也有着较大的影响。在李凌看来,冼星海与吕骥以及后来到达延安的贺绿汀,一道构成了“光耀迫人的灯塔”(李凌 1979a: 27)^①。虽然李凌与冼星海相处的时间仅一年,但冼星海以他的天才、勤奋、热情和人格魅力深深地影响了李凌。后来,李凌写了多篇回忆冼星海的文章,足可见证这段弥足珍贵的友谊。

总之,延安时期的经历、抗战的生活环境对李凌产生了较大的影响,让他开始逐渐找到了自己的理想归宿,且对未来的新音乐运动有着一个广阔的想象空间。此时的李凌,已不再是广东台山的那个“小先生”了,而是一个胸中燃烧着革命理想的文艺战士。

三、《新音乐》时期 (1939—1949)

1939年对于年仅26岁的李凌,可以说是他一生中具有重要意义的一年。就是从这一年,他挥手告别了令他魂牵梦绕的延安,来到了国统区的中心——陪都重庆;也就是从这一年,他开始以音乐评论家、音乐教育家和音乐活动家的多重身份登上了中国音乐的历史舞台。

1938年,抗日战争进入相持阶段。此时的国民党反共投降的气焰日益猖獗,因此党在国统区的工作开展举步维艰。为了进一步加强和提高

^① 据汪里汶 2014 年 1 月 13 日口述:“公公(即李凌,笔者注)之所以生前不愿意与你谈及‘吕贺之争’的历史细节,主要还是为了搞好团结”。

国统区的群众音乐工作，1939年9月，李凌奉命赴重庆，10月与林路、赵沅等人组织“新音乐社”，1940年1月创办《新音乐》月刊，同时积极开展国统区的新音乐运动，并在桂林、广州、昆明、长沙、贵阳等地设有“新音乐分社”，广泛地开展了大后方的进步音乐活动。

之所以以“新音乐”冠名，是因为考虑到国共两党在意识形态上的分歧，导致了李凌等人无法在国统区冠冕堂皇地在公开场合宣传共产党的文艺思想、音乐理论和音乐创作。为了使“新音乐社”及其刊物《新音乐》能够在国统区取得一个合法的地位和身份，只能隐晦地在“音乐”二字前加了一个“新”字。此外，20世纪30年代左翼运动后，“新音乐”一词被广泛使用，主要指在中国共产党领导下的体现党的文艺方针和政策的一种新的音乐。尤其是1936年，吕骥等人提出了“新音乐运动”（吕骥1949：8）口号后，“新音乐”成为人民大众民族解放斗争的武器。而这正是《新音乐》所持的创刊宗旨。

在周恩来同志的亲切关怀和指导下，自1939年起以李凌为首的新音乐社“搞得挺红火的”，一边在国统区办刊物、搞歌咏活动，一边“团结了不少音乐界人士”，还重点“做专家们的统战工作”，如“马思聪先生”和“黎国荃、李元庆等老音乐家”^①。短短的几年工夫，李凌在国统区团结了一大批可以为新音乐事业冲锋陷阵的朋友，并创造了《新音乐》首刊突破了“三万份”（俞玉滋1995：350）的佳绩。1941年春，李凌赴缅甸组织“缅甸青年工作团”，继续出版《新音乐》，并经张光年介绍于年底光荣地加入中国共产党。1942年5月李凌等回国，在严酷的战斗实践中，充分意识到教育群众、打击敌人需要有一个属于自己的培养人才的“学校”，遂创办了“新音乐通讯学校”（函授），学员达三千多人，并与赵沅编写了教材《新音乐教程》。期间，曾先后于1942年7月、1943年2月召开过西南地区“新音乐工作者会议”和“新音乐工作者年会”，两次会议对统一认识、深入学习、坚持斗争和广泛团结广大音乐工作者起到了积极的作用。

1943年5月，《新音乐》被国民党当局勒令停刊后，李凌参加了中华交响乐团，并创办《音乐导报》，以期代替《新音乐》。但由于该刊以介绍西洋音乐作品和作曲家为主，与当时的群众文化生活相脱离，一年后《音乐导报》便停刊了。同年，出任陶行知所办育才学校音乐组主任。此时的李凌目睹了陶行知对事业的奋斗精神，并深受其“屡败屡战”精

^① 据2013年6月16日周恩来同志原秘书张颖的口述。

神的鼓舞。在育才的时期，李凌越来越感觉到音乐教育对音乐事业发展的重大意义，这种办教育的意识在他后来的几个不同时期被进一步地加以强化并付诸具体的实践。

1944年后，由于国民党当局的法西斯独裁统治，国统区的人民民主运动蓬勃兴起。为了与民主运动遥相呼应，李凌与新音乐社将《音乐导报》更名为《音乐艺术》，并在该刊物上发表了大量的揭露国民党黑暗统治的讽刺歌曲，给国统区人民以巨大的精神鼓舞。

抗战胜利后，新音乐社由重庆迁至上海，并在上海复刊《新音乐》及《音乐艺术》。在陶行知的支持下，李凌与马思聪等在上海先后创办了“上海星期夜大学”和“上海中华音乐院”，专门培养学生、工人、店员等进步青年人才。“上海中华音乐院”除了正常教学工作外，还参加上海文艺界演出活动。与此同时，新音乐社上海分社、北平分社、昆明分社、广州分社等各地分社相继建立，新音乐工作得到进一步加强。此举再一次奠定了李凌作为音乐教育家的历史地位，且又一次展示了他作为音乐活动家非凡的组织才能。

1947年，李凌到达香港地区，成立香港新音乐分社，并创办香港中华音乐院。严良堃、谭林、叶素、谢功成等一大批后来成为新中国音乐战线骨干的音乐家均汇集于此，新音乐在香港再次焕发出勃勃生机。另外，他还参与组织“香港九龙歌咏联谊会”、音乐会和歌剧《白毛女》的演出，在香港成为轰动一时的美谈。

1949年7月，李凌参加了中华全国文学艺术工作者首届代表大会，并在会上代表国统区的音乐工作者作了题为《国统区的新音乐运动》工作报告。

1950年12月，《新音乐》改名为《音乐技术学习丛刊》，从而完成了她的“为大众服务”、“团结群众”和“抗击国民党反动派”^①的历史使命，然其产生的深远影响却是绵延不绝^②。《新音乐》月刊共发行九卷总第四十九期，新音乐社总社及各分社共出版丛书二十六种、歌集二十二种。至此，李凌等领导的《新音乐》画上了一个圆满的句号。在这短暂而又艰难的十一年里，他和他的战友们经历了创刊、办学、撰文、论争、战斗和胜利。其间虽有个别论争也留下了几多历史的遗憾，但从整

① 据2013年纪念李凌百年诞辰前夕李凌生前老友陈良的口述。

② 据新音乐社的另一位创建者——赵沨生前口述：新中国成立后“许多省市的老一代的音乐领导者可以说差不多都是新音乐社的社员”（李姐娜提供）。