

《军乐稿》

译注

[清]

李映庚

原著

桑海波

译谱

杨久盛

注释

中央音乐学院出版社

《军乐稿》

译注

[清]

李映庚

原著

桑海波

译谱

杨久盛

注释

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

《军乐稿》译注/(清)李映庚原著;桑海波译谱;杨久盛注释. —北京:中央音乐学院出版社,2005.4

ISBN 7-81096-095-4

I. 军... II. ①李... ②桑... ③杨... III. ①军乐—乐谱—中国—近代②军乐稿—译文③军乐稿—注释 IV. J647.65

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 020382 号

[清] 李映庚原著

《军乐稿》译注

桑海波译谱 杨久盛注释

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: 787×1092 毫米 16 开 印张: 12

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2005 年 4 月第 1 版 2005 年 4 月第 1 次印刷

印 数: 1—2,500 册

书 号: ISBN 7-81096-095-4

定 价: 26.00 元

中央音乐学院出版社

北京市鲍家街 43 号

邮编: 100031

发行部: 010-66418248

传真: 010-66415711

重印李映庚《军乐稿》序

汪毓和

沈阳音乐学院杨久盛教授来找我，说中央音乐学院出版社预备将曾尘封近一个世纪的一份《军乐稿》给予正式出版，当时我感觉有些意外。因为，在多年前我曾在原中国人民解放军军乐团团长石磊同志家中详细看过其原稿，也看过石磊同志对其所载的所有乐谱（均以我国传统的“工尺谱”记写）所作的“简谱译稿”的手抄稿。当时，我认为这份清末的我国军乐史料，由于种种原因印出后没有被采用、更没有得到实际的流传，只能在叙述我国近代军乐发展的情况时提上一笔，现在重新给予出版意义不大。但当我读到杨久盛教授交来的、经过中国音乐学院桑海波同志译谱及杨久盛同志加文字注释的光盘后，觉得他们的工作很认真、经过他们加工后可能对读者了解和研究百年前我国军乐发展的历史还是有些参考意义的。既然出版单位有这样的积极性，编者又给予了认真的加工，我只能勉为其难地试着写几句，以供读者和同行参考和批评。

—

军队生活需用军乐，这是中外古今早已形成的惯例。例如，早在我国汉唐以来的史书中就有这样的记载，但过去这些记载几乎都是有关史实或歌词的文字性材料，而那时中国军中音乐究竟怎样，由于没有附确切的乐谱，一直弄不清。即使到了清末北洋大臣袁世凯在天津小站练新兵期间，他曾参照西洋军队的建制建立了一支完全用西洋管乐组成的“军乐队”，还聘请了外国的军乐教练来培训（并有留下的照片为证），但就是当时袁世凯的新军究竟吹奏的是什么音乐，演唱的是什么军歌，仍没有足够的史料证实。现在能够得到的中国近代军歌的乐谱（都是属于后来回忆演唱的专访记录整理稿），大概最早是“辛亥革命”前两湖总督张之洞为其新军所编写的军歌，后来在中国军队中影响最大的是西北军冯玉祥将军所编写的军歌，以及在东北奉系等军阀部队中所流传的军歌等等。按理说，李映庚所编写的《军乐稿》也是产生在这时期，而且最初还是奉袁中堂之命所编的，遗憾的是，当他编好并亲自付梓石印后，此稿始终没有被袁中堂采用。但是，它终究还是当时留下的、惟一一份以乐谱为主的此类确切史料。它至少从侧面反映了当时的某些实际情况和作者本人对军乐、对当时时代的看法，可以供我们今天去探讨中国近代早期军乐发展的实情。同时，也可以探究为什么它印出后没有得到流传的原因。



二

李映庚是清光绪末直隶正定知府，在袁世凯麾下供职。他本是朝廷的命官，并非专门的艺人。他这《军乐稿》主要是按照我国古制“军中乐”的风格，以传统声乐性作品“按曲填词”的编创方式写出的。其中包括正式仪礼所用的赞颂、分别提供士兵及将官所习唱的各类军歌，以及少量专供器乐合奏的乐调。根据他给袁世凯的两封“上书”，还提到另一位袁氏幕僚张一麀者，也参与部分军歌的填词。从这些歌词的内容看，他俩的思想均接近当时的“洋务派”的政治观点，既有一定的反帝爱国、对清廷日益腐败现实有所忧虑的民主思想，但又不时流露“忠君保国”的正统观念。这对当时绝大多数清廷官僚来讲并不奇怪，甚至还属于比较开明的阶层。这里也可以在一定程度上反映出“鸦片战争”后中国的历史现状和人们迫切要求进行“富国强兵”改革的善良愿望。在他给袁氏的“上书”中更鲜明系统地论述了他这一观点，这在当时他们所属的阶层中也是难能可贵的。但是，他所选配的曲调几乎全是接近“昆曲”的旋律，用于伴奏的仍是接近鼓吹乐那样的传统民乐（只有少数几曲专供器乐演奏的乐调写明用“西乐”）。看来当时完全按照西制改革的新军还属少数，李映庚对新军中所用的西乐只是听说，并不熟悉，他所设想的军中乐还是不符合改革潮流的“老一套”。我认为这可能是李氏《军乐稿》所以没有被采用和没有得到流传的主要原因。以他所编写的这些旋律来习唱上述所填写的歌词，而且作为提供军队生活所用、提供将士们集体演唱，确实显得有些格格不入，或与时代潮流的发展差距较大。我想当时我国的“学堂乐歌”之所以采取以日本、欧美的歌调，而不用传统的戏曲、说唱曲调进行填词，也与此不无关系。当时象梁启超、陈世谊、曾志恣等名人学者之所以公开提倡西乐、今乐，当时人们赞赏西学、新学，热心创办新军，提倡新俗等等，今天看来虽似乎有些偏激，但在当时讲并非没有道理，甚至还可说是属于要求改革的进步表现。

三

两位编者对这份史料所作的加工是非常有意义的，没有这些加工，这份史料就几乎无法作为一份提供给大众的读物。编者的加工首先是由杨久盛教授所作的、对所有歌词和李映庚所附的“原序”和给袁尚书（世凯）的两份“上书”的大量文字性的注释。这里不仅体现了编者丰富的历史知识和阅读古文的能力，还表现了编者一丝不苟的工作态度。其次，桑海波同志对全部原来记写的“工尺谱”所作的“五线谱”译谱，这对现在绝大多数读者讲来也是十分必要的。因为，现在除了少数专门研究我国传统音乐的专家外，能够熟练辨认古代“工尺谱”的人是越来越少了。译成“五线谱”也有利于海外读者的辨识。同时，编者所写的“前言”本身，就是一篇颇有价值的、对这份史料有分析批判的学术性文论。它不仅可以帮助读者更好地理解有关歌词的丰富内涵，还作了明晰的分类阐述，既肯定了原作者在思想上的积极的一方面，也指出了原作者政治思想上的保守和在音乐理论上的错



误（主要指作者“中西谱式”对照中的错误）。这些都是当前从事古代音乐研究的音乐学者所应重视的。

我国古代遗留的音乐史料是相当丰富的，过去已经有些学者作了类似的工作。其中文字性的工作做得较好，而对乐谱方面的工作显得逊色。至于将古代乐谱通过实际的演唱和演奏搬上舞台的努力，在上个世纪以中国音乐学院为主还开了一个好头，但后来没有再继续下去。这是非常遗憾的事。为了更好地继承我国古代的优秀音乐遗产，深切期望这项工作能够引起各方面的重视！

中央音乐学院音乐学研究所专职研究员

汪 毓 和

2005年5月10日

目 录

序 (汪毓和) / I

引 言 /1

凡 例 /11

原 序 /13

原凡例 /17

卷 一

中外字谱表序 (附中外字谱表) /20

中外律吕表序 (附中外律吕表) /22

中外律吕旋宫表序 (附中外律吕旋宫表序) /24

卷 二

一、神武颂 四阙 (用中乐) /28

平朔漠 /28

收青海 /29

夷准部 /30

定回疆 /31

二、升旗颂 二阙 (用中乐) /32

赞旗 /32

升旗 /34

三、望阙吟 五阙 (用中乐) /35

朝贺 (二阙) /35

贺万寿 (二阙) /37

庆贺拜恩 /39

四、飨宾歌 四阙 (用中乐) /40

锦缠乐 /40

雁灯乐 /41

芙蓉白练乐 /42

刷子尾乐 /43

五、后飨宾歌 四阙 (用中乐) /44

第一阙 迎宾之乐 /44

第二阙 进酒之歌 /45

第三阙 进膳之歌 /46

第四阙 彻膳之歌 /46



六、军宴歌 四阙（用洋乐） /47

七、飨士歌 四阙（用洋乐） /50

八、军祷歌 四阙（用洋乐） /53

第一阙 迎神之乐 /53

第二阙 昭告之乐 /55

第三阙 申祷之乐 /56

第四阙 送神之乐 /57

卷 三

九、军中散曲 /60

男儿汉歌 五阙（用洋乐） /60

达情歌 四阙（中乐、洋乐兼用） /61

宝刀歌 一阙（用中乐） /62

苍鹰歌 一阙（用中乐） /63

铁血歌 八阙（用中乐） /64

十、从军行 四阙（不用乐） /70

十一、行军歌 四阙（不用乐） /72

十二、出队歌 四阙（不用乐） /73

十三、得胜歌 四阙（用洋乐） /75

十四、军挽歌 四段八阙（前二段用洋乐，后二段用中乐） /80

第一段 迷起 /80

第二段 执紼 /80

第三段 奠告 /82

第四段 荐福 /83

卷 四

练音南调 四首（不用乐） /86

练音北调 七首（不用乐） /88

步 法（用洋乐） /90

迎 送（用洋乐） /90

行 礼（用洋乐） /91

开宴定席（用洋乐） /92

军 遇（用洋乐） /92

上袁尚书第一禀 /93

上袁尚书第二禀 /96

【附录一】对《军乐稿》宫调问题的研究 /100

【附录二】参考书目 /105

【附录三】曲谱原件影印 /106

后 记 /184

引 言

光绪末年，在直隶（今河北省）出现了一部《军乐稿》，作者是李映庚。由于作者在昆曲曲调的基础上，采用了传统的“填词配曲”的创作手法，没有像当时“学堂乐歌”那样采用欧美、日本的现成曲调，便被音乐史家打入冷宫。恕本人孤陋寡闻，除见石磊先生在《中国近代军歌初探》和陶亚兵先生在《中外音乐交流史稿》两书中提到李映庚的《军乐稿》，并给予一定的地位外，再很少见有人提到它，甚至有的音乐史学家对它嗤之以鼻。笔者认为，《军乐稿》的作者确有自封、保守的一面，但他能采用民族传统音调制谱成歌，宣扬抵御外辱，民族自强的思想，是难能可贵的。此外，1905年正是外来曲调借“学堂乐歌”在国中流传之始，面对外来曲调与中国传统音调发生碰撞，中国知识界产生了种种不同态度。《军乐稿》这部军乐文献，就表明了作者及一部分旧知识分子“保存国粹”的态度和行动。姑不论这种态度和行动是对还是错，仅从《军乐稿》对此作了生动的记录这一点说，《军乐稿》就是近代音乐史上不可多得的重要文献。也正是因此，尽管《军乐稿》由于种种原因没有被袁世凯采用，但已石印刊行，成为我国近代史上第一部完整的军乐文献，我们应该给它以一定的历史地位和公允的评价。

—

《军乐稿》作者李映庚是清末正定知府，关于他的生平世人知者甚少，幸有江苏沭阳李志宏先生经多年调查收集，为我们提供了李映庚的有关资料，兹抄录如下：

李映庚（1845—1916），字啸溪，一字耀西，祖籍东海县。其父李瀛洲，少年时在海州板浦镇振兴商店做学徒。店东张翁沭阳人，见瀛洲性情忠厚，做事谨慎，招为女婿，并以沭阳城马巷房屋一所和城西山荡土地数顷作为嫁妆。从此李瀛洲便定居沭阳。映庚是瀛洲夫妇五子之一，幼时，聪颖过人，为同窗学友中的佼佼者。弱冠之年应童生试，成为庠生（秀才）。“而立”之后通过乡试，得中举人。后来应海州卞家之聘设馆教学。

光绪十五年（1889），朝廷开己丑科，映庚报名应考，得中第三甲第五十二名进士。授直隶省（今河北）迁安县知县。3年后，因政绩卓著，越州升府，历任永平、正定、大名、天津、保定、邢州等七地知府。此时，其父李瀛洲也以附贡生候选训导，并以子映庚贵封朝议大夫。

民国建立，映庚升任肃政史。职责是监察各部员司的违法乱纪行为。民国四年（1915），袁世凯冒天下之大不韪，欲复辟称帝。映庚以言官身份上疏谏止，因不被采纳愤然辞官。他回到沭阳后，由于德高望重，被公推为沭阳县农会会长，制“整治沭河方案”，未及实施，即于1916年11月15日逝世。



李映庚生前，除在政界有一定影响外，在新的军乐方面亦颇有建树。

李映庚的音乐功底是在少年时期打下的。清朝末期，苏北地区昆曲颇为流行。李映庚青年时就喜好昆乐，他和其弟李燕卿经常相聚一堂，弹唱切磋技艺。他们精通音律，步入仕途以后，从政之余，仍以吟唱昆曲为乐。他的昆曲唱得很好，在北方昆曲界颇有名气，著名京昆名伶陈德霖和王瑶卿早年都曾随他学过昆曲。光绪二十二年（1896），清政府因“中法战争”、“甲午战争”，屡受外国列强的武力胁迫，意欲扩充军备以自强，任命袁世凯为新建陆军督办，于天津东南70里处的小站主持训练新军——武卫右军。李映庚当时任天津知府，因他通晓音律，袁便请他主持，从西欧买回一批铜管乐器，仿德国陆军的建制，为新军创建了一支军乐队，并在天津成立“军乐传习所”，李映庚兼任所长，亲授军乐。起初，他指导新军乐队用铜管乐演奏了法国革命歌曲《马赛曲》，气势雄壮，震撼人心，深得慈禧太后赏识，并奖给他一些银两。为鼓励乐队队员刻苦训练，他当即把全部银两分给队员，自己分文不留。此举遭到新军雇用的西洋乐队忌恨，遂集体离去，企图胁迫李映庚屈服。李映庚决心以自己培训的中国乐队代替西洋乐队，以反帝爱国军乐代替西洋军乐。

光绪三十一年（1905）正月，直隶总督、北洋大臣及练兵处会办大臣袁世凯根据练兵需要，命正定知府李映庚制作军乐。李映庚承命之后“键户十日”，草拟了歌词，旋即呈送袁世凯（见“上袁尚书第一禀”）。袁派张一麀协助修订词稿。经三月，李映庚谱曲十余阙，交给乐工试唱，失败了：“教以兵歌，久之尚可成声。至于工歌，将永永不能成声，苦其难也，相率而去之。”后由于李映庚“远役塞北”、“代理津郡”，使这一工作拖了下来。同年十月交卸外差，方得继续工作，“雍繁补缺，数经改易，始作定稿”，约在1905年末上报给袁世凯。光绪三十二年（1906）李映庚又出守邢州，“其事虽辍”。后来恐怕日久散失，于光绪三十四年（1908）五月将其整理成册，即我们见到的石印本。

《军乐稿》由文、表、歌、乐四部分组成。文有叙、表叙、凡例、禀；表有中外字谱表、中外律吕旋宫表；歌有15个部分，85阙。从使用场合和歌词内容上，可分为颂赞（《神武颂》、《升旗颂》）、朝贺（《望阙吟》）、宴飨（《飨宾歌》、《后飨宾歌》、《军宴歌》、《飨士歌》）、祷歌（《军祷歌》）、散曲（军中散曲）、队列（《从军行》、《行军歌》、《出队歌》、《得胜歌》）、军挽（《军挽歌》）、练音（《练音南调》、《练音北调》）八类。根据歌曲文野、难易和使用范围，作者又将其分为工（专业乐工）歌、将（军官）歌、弁兵（低级武职和士兵）歌三种。从伴奏乐队的应用上，这些歌曲伴奏又分为中乐、洋乐和无伴奏三组；乐有步伐（即走队）、迎送、行礼、开宴定席、军遇五种，分别使用《将军令》、《锦庭乐》、《朝天子》、《春日景和》、《归朝欢》等民间传统器乐曲牌，皆用西洋乐队演奏。

二

自1840年第一次鸦片战争英帝国主义者以坚船、利炮打开了中国大门后，东西方列强接踵而至，连续爆发了第二次鸦片战争、中法战争、中日战争、八国联军侵华战争。除了中法战争中国在战场上取得了胜利之外，在其他战争中，中国均为战败国。特别是第二次鸦片战争和八国联军侵华战争，列强两次攻占都城北京。每次战争结束后，清政府都要向



列强割地、赔款，就是在战场上中国取胜的中法战争结束后，清政府仍与法国订立了丧权辱国的不平等条约。总而言之，到20世纪初，中国在列强的瓜分下，主权已丧失殆尽。在这种历史环境中，李映庚受命编纂军乐。李映庚当时是正定府的知府，是一个封建官僚。但他良心未泯，在纂写的《军乐稿》中，站在民族主义的立场上，呐喊呼号，极力揭露列强的凶残和灭我中华的野心，惊呼民族危机已到了生死关头，激励和鼓舞国人斗志，同列强展开殊死搏斗，表现出强烈的爱国热忱。

从歌词内容看，在当时的历史条件下，《军乐稿》的积极意义至少表现在以下几个方面：

1. 极力维护统一，反对分裂

清朝末期，政治腐败，国家贫困，东西列强在中国激烈争夺“势力范围”，掀起了瓜分中国的狂潮，眼见得统一的国家被分割。《军乐稿》的作者以《神武颂》为题，极力宣扬和称颂清中叶以前政府平定蒙古准噶尔部葛尔丹、青海厄鲁特蒙古和硕部罗卜藏丹津、策妄阿拉布坦——达瓦齐以及回部（维吾尔族）霍占吉兄弟分裂祖国叛乱的功绩。表面上是歌颂康熙、乾隆两个封建帝王，实则是表达作者维护统一、反对分裂的民族主义思想。

2. 揭露列强的凶残和灭我中华的野心

综观《军乐稿》的歌词，多处以痛切的笔触揭露列强之凶残。例如：

兵端始岭南海岸/突窥我津门海关/花门火燎宜春苑。

——《飧宾歌·雁灯乐》

在《军乐稿》问世前后相当一段时期内，虽然出现过一些宣扬“富国强兵，抵御外辱”的歌曲，但对列强的罪行和凶残的揭露，大都十分笼统，既回避对具体历史事件的描述，更不敢直刺某一系列国家的侵华罪行。《军乐稿》的作者则无所顾忌，在上面引述的歌词中，他把英法列强发动第二次鸦片战争，将战火由中国的“岭南海岸”蔓延到“津门海关”，直到攻占北京，火烧圆明园的罪恶行径暴露无遗。这对国人认清帝国主义的掠夺本性，团结一致，抵御外辱，是有着重要的现实意义的。再如：

话西欧/智欺愚/大并小/富凌贫/众暴寡/一般砺找爪磨牙/争雄竞霸/兼弱攻瑕。

——《军宴歌·一》

叹人心剽剽/日出巧机关/则道是/开文治/化愚蛮/哪知他/文明越竟越凶顽/有人皆可到/无险不能探/说甚么火藏冰天/隔着有一万重坑坎/都则要填平地陷/仗的是械利船坚/到处来/活把生人啖/自前朝/已钻破了澳门山。

——《铁血歌·石榴花》

棕红黑种遭凶惨/又把他例我支那震旦。

——《铁血歌·收煞》



在这些歌词中，作者直刺欧美列强依仗“械利船坚”和工业、科技发达，凌贫、暴寡，掠夺和压榨别国人民。特别是把沙俄波亚科夫匪帮入侵我国黑龙江地区，生吃活人的暴行披露出来，使中国人民充分认识帝国主义凶残的本性，启迪和激发中国人反帝、反殖的革命斗志。

3. 揭露和暗刺封建统治者的腐败

李映庚作为一个封建官僚，尚不具有反封建的革命意识。但他似乎已经发现，中国屡遭列强侵掠、欺压，与中国当权者的腐败不无关系。因此，他在《军乐稿》中一方面表现出忠于大清皇帝，维护其反动的封建统治，一方面又用极其隐晦的手法，表露出对当权者的不满。

《神武颂》、《升旗颂》、《望阙吟》表面看来，都是表现“忠君”思想的篇章。然而，作者所歌颂的不是当时的光绪皇帝和把持朝政的慈禧太后。在《望阙吟》中，他只泛泛地表述了“忠君”思想。通阅全篇，可以清楚地感到，这里所歌颂和敬仰的“君”，是作者头脑中理想的一个圣明的皇帝，既不是光绪，也不是慈禧；在《升旗颂》中，作者所歌颂的是二、三百年前清王朝创业的君王努尔哈赤和皇太极；在《神武颂》中，歌颂的是清朝前期较有作为的两个皇帝——康熙和乾隆。并且，作者歌颂的是这四代君王能征善战和创业、守土、开边、维护国家统一的功绩。这就不能不使人联想，从道光到光绪这四代皇帝如何呢？面临着一批一批入侵的列强，毫无招架之功，只知道向列强割地、赔款、订立丧权辱国的条约。到头来，连自己居住的京城都保不住，任其烧杀抢掠。这样看来，《神武颂》、《升旗颂》、《望阙吟》等篇章，虽然是宣扬了封建阶级的“忠君”思想，但其中也暗含着对道光、咸丰、同治、光绪四朝皇帝的讽刺。是他们腐败无能，把一个本来强大的中华大帝国，弄得千疮百孔、贫弱不堪，列强一来，束手无策，任其瓜分、蹂躏。这一点，从其他一些篇章中对时政的批评和嘲讽可以得到验证。

龙旗海上蟠/一哄随波散。

——《飧宾歌·芙蓉白练乐》

这是描述1895年中日甲午战争中北洋水师全军覆没的情形。北洋水师是李鸿章经营了十几年的一支海军，由于清政府和李鸿章本人推行“避战求和”的投降主义路线，所以，1894年中日甲午战争爆发后，北洋水师仅仅与日本舰队交战一次，便龟缩在威海港坐以待毙。直到日军水陆夹击刘公岛，北洋水师未还一炮，便全军覆没了。作者在这里用“一哄随波散”，形象地描述了在投降路线指导下的水师不堪一击。

甲午战争中国战败以后，日本提出许多不合理的要求，其中有“割让辽东半岛”一项。为什么日本帝国主义这一野心没有得逞呢？《军乐稿》中写道：

也是风潮穆/不啊，便洞重门全没关拦。

——《飧宾歌·芙蓉白练乐》



日本对我国辽东半岛觊觎已久，如果真正割让，中国不仅失去了东北南部一大片领土和海港，更严重的是中国失去了屏障，一旦日本占领了辽东半岛，那真是“洞重门全没关栏”。可庆的是，中日战争结束后，日本的野心没有成为事实。这是清政府力争的结果吗？不是。是李鸿章的外交成功吗？也不是。正如《军乐稿》指出的那样，真正的原因是“风潮秽”。所谓“风潮”，是指当时各列强国家瓜分中国，形成了一种相互制约的形势。日本割让辽东半岛，首先触犯了沙俄在远东的利益，使沙俄利用旅顺为军港，作为东方通路的企图成为泡影。德、法两国当时也正积极向东方扩张势力，日本在中国独自取得如此巨大的利益，对他们的侵华计划构成了严重的威胁。因此，俄、德、法三国坚决反对日本割让中国的辽东半岛，甚至不惜以武力相威胁。处于三国强大压力，日本只好妥协，不得不放弃割让辽东半岛的要求。但是，日本并不甘心，向清政府索要了一大笔“赎金”才算了事。李映庚在《军乐稿》中，将中日战争后辽东半岛未被日本分割去的真正原因披露出来，无疑是对清朝当权者腐败、无能的揭露和批判。

如果说前面引述的歌词都是采用“指东说西”的隐晦手法揭露和讽刺封建统治者，那么，下面这首歌曲则是采用了直言不讳的手法，形象地描绘了清朝统治者在帝国主义面前唯唯诺诺、诚惶诚恐、惊魂不定的狼狈相。

若想到/迫通商/强和约/失海权/展租借/几人胆落边笳/惊惊喝喝/姥姥妈妈。

——《军宴歌·三》

4. 惊呼民族危机已到了生死存亡的关头

辛丑条约以后，东西方列强加紧了对中国的掠夺，中国灭亡已为时不远了。李映庚在《军乐稿》中大声疾呼：

告同胞/存亡只在转移间。

——《铁血歌·么篇》

竭膏血/输与他人/痛吾曹渐做儿孙。

——《从军行·三》

这种呐喊、呼号，在当时的历史情况下，对于惊醒国人，团结一致，抵御列强是有着重大的现实意义的，它同抗日战争时期我们高唱“中华民族到了最危险的时候”一样，唤醒民众，为挽救民族危机而奋勇抗争。

5. 激励和鼓舞士气

无论什么样军队的歌曲，都是旨在鼓舞士气，团结对敌。《军乐稿》也不例外，其中的一些豪言壮语足以使人“怒发冲冠”。如：

今朝凿破凶门走/不到成功死不休。

——《军祷歌·昭告之乐》



向前来杀/反生为机/贪生怕死/即为死期/名涂地/更甚似身涂地。

——《飧士歌·二》

轰雷裂炮/与凶徒愿共焦/想生还不算英豪/想生还不算英豪/问大限来时谁可逃/大丈夫身卧荒郊/大丈夫身卧荒郊/落得千秋英名世上标。

——《出队歌》

李映庚深知“寓教于乐”的道理，他认为，在军队中了“练其身尤当练其心”，“恣之嬉游，不如导之歌唱”；又说，寄慨、述怀、教训、团结，“皆寓于此”。因此，他撰写的军歌，不仅仅以冲、杀、战、死等豪言壮语鼓舞士气，更注意于军队的思想教育。即通过歌曲，论形势，讲前途，谈民族，说自身，启发和激励军人的斗志。例如，他在《军宴歌》中写道：

论国势/我是全球一家/论生灵/曾服当年罗马/论宗教/那有祆、回、佛、耶/论疆土/谁比洸洋东亚/为甚的/广南湾、胶州、奥/图门江、威海卫/皆思剖豆分瓜/本来强大/甘受凌压/恨无涯/忍再缩头蒙面/玷我中华。

——《军宴歌·二》

这首歌词的前半部分通过几个“论”，道出中国本来并不比别人差，后半部分则列举了从南到北，中国被人瓜分的事实。两下对比，不能不使人深思，为什么“本来强大，甘受凌压”？难道还能“缩头蒙面”吗？这样的歌曲在军中的宴会上演唱，实在是一种有力的政治鼓动，使军人懂得我们的国家在受人宰割，民族在受人欺压，鼓舞和激励将士同仇敌慨，英勇杀敌。

6. “平等、博爱”——资产阶级思想萌芽

19世纪末叶，资产阶级民主革命思想在中国已经萌生、发展，到20世纪初，在中国的南方，已经形成了一股强大的革命力量。在资产阶级民主革命思潮影响下，李映庚在其《军乐稿》中也隐约地吐露出一丝“平等、博爱”资产阶级思想萌芽。在一些歌曲中，宣扬了“官兵一致”、“军民一体”的思想。如“众人为弟我为兄”，“同营中无非兄弟”、“须将万里人民看做同胞养”等等。在等级制度森严的封建时代，作为一个封建官僚，能有这种“平等、博爱”的资产阶级思想萌芽，是难能可贵的。

7. 传播世界历史知识

清政府长期采取闭关锁国的政策，世界各国、各民族的状况，国人知之甚少。《军乐稿》中则大量介绍了世界近代历史知识，其中写到了英法“百年战争”、十字军东侵、普奥战争、普法战争、欧洲三十年战争、克里米亚战争以及波斯、阿富汗、犹太、波兰、越南、印度等国家民族惨遭帝国主义蹂躏和各国人民的反抗、斗争；当然作者不是以传播世界历史知识为目的，他是利用这些历史事件，教育官兵认清帝国主义的侵略本性，使他们懂得：“欲保得国安如石，先拚得人命贱如菅”（《铁血歌·扑灯蛾》）。

从《军乐稿》的内容看，作者李映庚具有强烈的民族主义思想。但是，他只知反帝、反殖，尚不具备反封建的革命觉悟。这一方面表现在一些篇章中自然流露出来的“忠君保



皇”思想，一方面表现在对明末李自成农民起义军的污蔑和宣扬清朝统治者所谓的“德政”。这些都是《军乐稿》的糟粕，应当予以批判。

三

用今天的艺术标准衡量，李映庚《军乐稿》的艺术价值不高。但是，衡量一个艺术作品的价值，必须把它放到所处的历史环境之中，“脱离具体的历史环境来提这个问题，就等于不懂得辩证唯物主义的起码要求。”^①

（一）《军乐稿》产生之时，正是学堂、军队中的唱歌活动刚刚兴起，所唱的歌曲大都是借用日本和欧洲传来的曲调填词，采用民间音调的歌曲很少，创作歌曲就更少见了。音乐史家认为，产生这种状况的主要原因有三：第一，当时大多数从事歌曲编配的人并不是专业的音乐家，当时也没有专业的音乐家；第二，从事歌曲编配的人以及在学校中担任音乐课的教师大多数对我国的民间音乐并不熟悉；第三，当时的知识分子受到维新运动的影响，倾心于欧美资产阶级的文化，片面地认为只有这些曲调才能起到鼓舞士气的作用。^②

正是在这时，李映庚受命编纂《军乐稿》。他既不采取外国音调，也不用当时民间流传的民歌小调，而是取材于昆曲，采用宋、元以来“填词配曲”的方法进行音乐创作。

对于李映庚这种音乐创作应该怎样看待呢？我们绝不否认他有固守传统，排斥外来音乐的保守主义思想，但是，在当时许多知识分子鼓噪唯有“欧西”音乐才能起到鼓舞士气的作用，“当今之世，将欲以教化，挽颓风者，舍西乐其奚自哉”^③的历史氛围中，李映庚能独树一帜，用中国传统音乐作素材，用传统的作曲手法创作军歌，不能不说是一种民族自强精神的表现。

（二）有人见《军乐稿》的歌曲均标有曲牌名称，于是便以为它和当时学堂乐歌、军队歌曲的“选曲填词”一样，都是用现成曲调填新词，只不过一则用外来曲调，一则用中国传统曲调而已。更有甚者，见一些歌曲标有“X字吹调”，便认为这些都是唢呐、管子演奏的牌子曲曲调，并说“有时高音返低，有时低音翻高”是“因受乐器音域的限制”云云。其实，这些都是误解。产生这些误解的原因，在于一些人不了解我国自宋、元以来“南北曲”的创作方法。

“南北曲”的创作，是首先要按曲牌词格写出唱词。一般填词者便把流传最广、影响最大的一种词牌视为“正格”。在填词时，可以按“正格”的句数、字数、平仄、叶韵等规范填词；也可以突破这些规范，譬如加字、减字，改变平仄，直至增、减句数等等，这便称“别体”。有了唱词，便可以开始配曲。配曲工作可由词作者完成（如《军乐稿》），也可由音乐行家完成。但是，在古代，配曲工作更多是由演唱者完成，他们根据词作者选定的曲牌的曲调，依词的情绪、字数和四声配曲，如果新词与原曲调在情绪、句数、字数、四声等方面没有矛盾，那么，就可以原封不动地使用原曲牌的曲调。实际上这种可能性太

① 列宁：《游击战争》，摘自《列宁选集》第2版第1卷第673页。

② 汪毓和《中国现代音乐史纲》第9、10页。

③ 《中小学唱歌教科书》（1914年出版）“序言”。摘自汪毓和《中国现代音乐史纲》第10页注⑦。



《军乐稿》译注

小，总会多少有些不适合之处，那就要按词的要求改动曲调。如果改动不大，那么，填新词后的曲调便与原来曲调相接近。《军乐稿》中这种实例不多，仅有《达情歌》等几首属于此类。《达情歌》使用的是《浪淘沙》曲牌，我们将其与清代传奇《渔家乐》“端阳”一折使用的《浪淘沙》和散曲《感怀》（李煜词）使用的《浪淘沙》相互对照，便可看出三者之间的密切关系。

《达情歌》	
	时 事 太 艰 难， 说 也 心 酸。
《渔家乐》	
	咱 是 老 渔 鲋， 破 衲 缠 腰。
《感 怀》	
	帘 外 雨 潺潺， 春 意 阑 珊。
《达情歌》	
	远 方 土 地 日 凋
《渔家乐》	
	黄 昏 一 醉 在 江 潮，
《感 怀》	
	罗 衣 不 耐 五 更 寒，
《达情歌》	
	残， 好像 钢 刀 从 外 割， 疼 到
《渔家乐》	
	晓 来 浮 在 烟 波 也， 一 醉 还 醒
《感 怀》	
	梦 里 不 知 身 是 客， 一 晌 贪

【说明】为了便于比较，三个曲牌均按 C 调记谱。



不难看出，三个词牌句数、句式完全相同，因此，曲调大体一致。但是，由于三个词牌表现情绪各不相同，用字平仄也有差异，所以，曲调并不完全相同。这一点《渔家乐》表现得特别突出。由于《达情歌》与《感怀》在情绪上比较接近，平仄差别不大，曲调则比较接近。

如前所述，在《军乐稿》中，像《浪淘沙》这样在曲调、词格上与原曲牌如此相近的歌曲并不很多。至于那些填词以后，在内容、情绪和词格上与原曲牌差距较大的歌曲，在曲调上便很难看出与原曲牌曲调有什么联系了，这实际就是配曲者的创作。杨荫浏先生早就充分注意到“南北曲”的这种同一曲牌曲调变化的情形，他正确地指出：“随着曲牌在具体情况下所要求表达的内容之不同，随着词句的多少长短以及用字的四声阴阳之不同，对同一曲牌的音调上的变化，有着非常广阔的幅度。调性可不同，调式可变，节奏可变（或用散板，或用定板，在同样用定板的情况之下，小节数可增可减）；更重要的，是旋律的变化，非常自由。”^①因此，杨荫浏先生对“南北曲”这种“配曲”方法，既不称为“旧瓶装新酒”，也不称为“改编”而称为“再创造”。^②

至此我们清楚了，李映庚并不是与他同时代的人一样，用现成曲调配歌，而是以一种很强的创作意识编纂了《军乐稿》这样一部完整的军乐文献，这在我国近代音乐史上，可谓空前之举。因此我们认为，从《军乐稿》艺术价值方面看，作者的创作意识和文献本身，都具有一定的历史意义和价值，

（三）纵观《军乐稿》85 阙歌曲的曲调，可以看出，作者的音乐天才是有限的。他不是音乐专家，充其量不过是一个“昆曲”爱好者，有些歌曲音调平淡，音域拉得过宽，节奏处理也不尽人意。但不能说《军乐稿》的歌曲都是音符堆砌，无法演唱。经过试唱，我们感到有些歌曲，如《达情歌》、《飧宾歌》、《军宴歌》、《飧士歌》、《苍鹰歌》以及《军挽歌》等，不仅词曲配合协调，有些曲调确很抒情，它如《神武颂》，《升旗颂》、《望阙吟》等颂赞类歌曲，也完全可以表达出庄严、肃穆的情绪。这里应该特别提到的是，《男儿汉歌》、《行军歌》、《出队歌》以及《练音南调》、《练音北调》等歌曲，作者显然是按队列歌曲的特点进行创作的，今天看来这些曲调不能令人满意。然而，我们不能忽略一个事实，即在我国传统音乐中，很难找出适合队列行进的曲调，在史无前例的情况下，李映庚能将昆曲曲调变成队列歌曲曲调，难道不是创造，不是探索吗？早在 100 多年以前，做这种创造和探索，除李映庚之外，不知还有何人？因此，尽管这类歌曲的曲调还不十分完美，还有许多缺陷，但这是难能可贵之举，我们应该给以充分的肯定。

（四）公正地评价《军乐稿》，首先必须明确“军乐”的含义，至少需要了解李映庚所谓的“军乐”是什么。通阅《军乐稿》不难看出，李映庚把凡是在军队各项活动中（包括平素军人的歌咏）所唱的歌、奏的乐，都视为军乐。就是说，军乐并非单单指队列歌曲。我们认为，李映庚这样界定军乐是有道理的。

然而，我们今天有些人，把军乐和队列歌曲、乐曲等同起来，似乎凡不适于队列行进之乐，便称不上军乐，这种认识太片面了，正是出于这样一种狭隘、片面的认识，有人才

① 《中国古代音乐史稿》第 626 页，人民音乐出版社 1981 年版。

② 《中国古代音乐史稿》第 628 页，人民音乐出版社 1981 年版。