

纪念陈田鹤诞辰100周年(1911-2011)

陈田鹤
Chen Tianhe



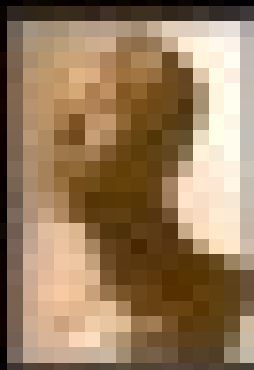
陈晖 编
音乐作品选



上海音乐学院出版社



THE
LAW



OF
THE
STATE



音乐作品选

陈晖
编

陈田鹤
Chen Tianhe

田鹤用稿



上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

陈田鹤音乐作品选/陈晖编.

- 上海:上海音乐学院出版社,2011.4

ISBN 978-7-80692-576-8

I. ①陈… II. ①陈… III. ①艺术歌曲-中国-现代-选集
②钢琴曲-中国-选集 IV. ①J641

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 053209 号

书 名	陈田鹤音乐作品选
编 者	陈 晖
责任编辑	鲍 晟
封面设计	梁业礼
出版发行	上海音乐学院出版社
地 址	上海市汾阳路 20 号
印 刷	上海天华印刷厂
开 本	890 × 1240 1/16
印 张	23
版 次	2012 年 1 月第 1 版 2012 年 1 月第 1 次印刷
印 数	1-1,300 册
书 号	ISBN 978-7-80692-576-8/J. 596
定 价	75.00 元(附 MP3)

本社图书可通过中国音乐学网站 <http://musicology.cn> 购买

祝贺陈田鹤先生的音乐作品集问世，先生对

中国音乐的贡献人们将永远铭记！

于润洋

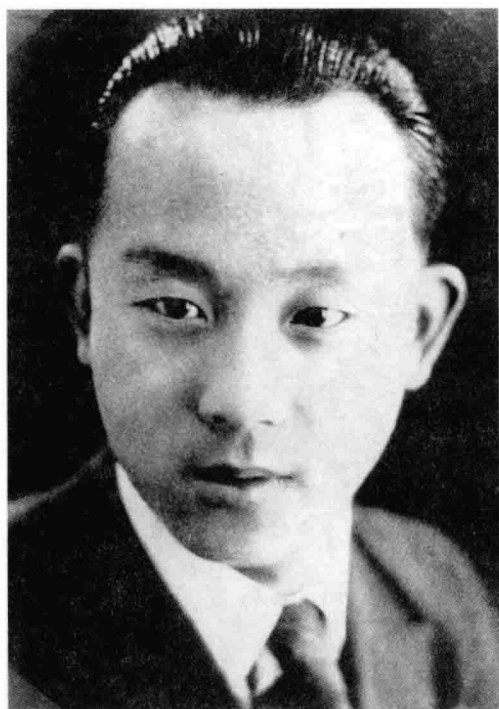
二〇一〇年初夏于北京



16岁时在温州



武昌艺专时期的陈田鹤（高庄 塑）



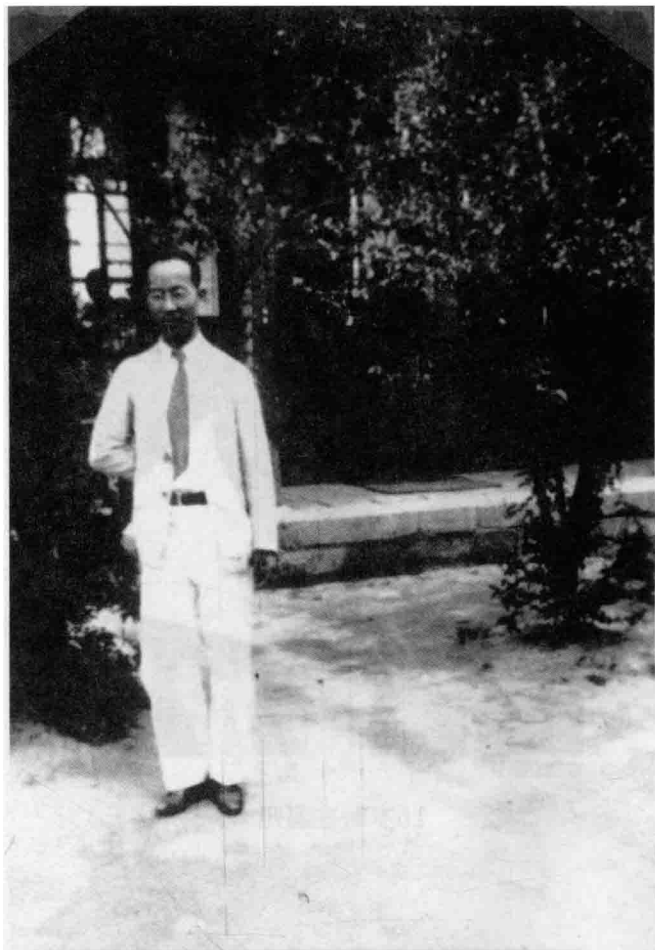
1933年 上海音专时期



1934年 武昌任教时期



1936年 欢迎李惟宁任教合影（前排右一为陈田鹤）



1936年 济南山东剧院时期



1940年 国立音乐院筹备时期于重庆小龙坎



1947年 南京音乐院师生合影（前排左二为陈田鹤、左三为丁善德、左四为美籍教授弗兰克尔、右二为吴伯超）



1947年 南京国立音乐院时期与夫人陈宗娥



1953年 全家福（摄于北京北海）



1947年 全家福（摄于无锡太湖）

才华出众，命途多舛，英年早逝，呜呼哀哉！

——《陈田鹤音乐作品选》代序

戴鹏海

一位早在 20 世纪三四十年代就活跃于中国乐坛，名噪一时，新中国初期又在北京的中央直属艺术院团从事音乐工作直至病歿的著名作曲家兼教育家，却连中国音协的一般会员都不是，以致 1990 年中国音协编辑、广西人民出版社出版的《中国音乐家名录》都未立条目；^①而且不但“无独有偶”，还“有三”——其二是 1987 年 12 月中国艺术研究院音乐研究所编辑、北京文化艺术出版社出版的 1987 年《中国音乐年鉴》一书的专栏“追思录——历年来去世的音乐家名录”就不曾列名，其三是本世纪初中国音协印发的“六十位已故词曲作家名单”（包括从沈心仁、刘大白到石夫、黄霭等，我存有此件）同样也不曾列名。这个问题一而再、再而三地反复出现，可见并非偶然。因此，现在连新中国成立前后出生的音乐工作者知道这位音乐家是何许人、对中国音乐事业有哪些贡献的都少之又少，有的甚至连他的名字都没有听说过，也就在所难免了。我说的这个人就是 2011 年要为之举办“百年诞辰纪念活动”的主角——陈田鹤（1911—1955）。

陈与贺绿汀（1903—1999）、刘雪庵（1905—1985）、江定仙（1912—2000）都是上世纪 30 年代初先后入上海国立音专师从黄自学作曲的同门师兄弟，并称“黄自四大弟子”。^②其中贺年纪最大，从黄自学习的时间最久，艺龄最长，经历的政治风险最多，作品最丰，在音乐界的人气也最旺。刘、江、陈则都比贺早一年（1930）入学，但师从黄自学习的时间长短不一，际遇也各不相同。

江一生基本上是在风平浪静中度过的，也是高寿。在音专学习期间一度去外地任职，后复学。抗战期间去大后方，曾长期在国立音乐院担任教学及行政工作，直至去世。一生除在培养专业音乐人材方面卓有贡献外，在钢琴及声乐创作、民歌编曲、管弦乐以及电影音乐等方面也不乏佳作，并有作品入选“20 世纪华人音乐经典”。

和江一生平安无事不同，刘前半生顺风顺水，后半生却险遇狂风恶浪。“反右”前夕，因在中国音协召开的“鸣放”座谈会上批评音乐界领导人长期存在的宗派主义和教条主义，“反右”中即被人以“打闷棍”、“造谣”和“反革命的军歌手”等“莫须有”罪名进行构陷，并不由分说地把他打成“右派分子”，蒙冤长达近三十年。^③20 世纪 30 年代他写的一首探戈舞曲，因被人填上歌词作为影片插曲而传唱一时，50 年代批判“黄色歌曲”时即被扫入其列；迄至 80 年代初，批判再次升级，竟被定性为“汉奸歌曲”。此时刘尚是“待罪之身”，有口难辩，只能默默忍受。^④1982 年他的“右派”问题虽获改正，但老伴却已撒手人寰，他

自己又双目失明，且患风瘫，终年卧床。晚境凄凉，令人心酸。

在“四大弟子”中，陈命途最乖舛。他清寒出身，苦学成材，随黄自读选科，只学了两年作曲，即因家累而不得不独自挑起养活一家八口的重担。^⑤开始因在市内兼任教席，经校方特许，还能在“不注册，不缴学费，不算学分”的情况下得以半工半读“随堂上课”，学业虽受影响，所幸未致中辍。后来因三次去外地谋职，碍难继续随堂听课；事出无奈，只好一而再、再而三地辍学。其间虽复学两次，但每次都只有半年，以致学业时断时续，^⑥从黄自学习前后还不到四年；第三次辍学后重返上海时，正值“八·一三”战事期间，因黄自己卸去音专教职，故未再复学，而是专致于救亡音乐活动，靠教私人钢琴学生和为电影、戏剧配乐等收入养家糊口。1938年去重庆，先在教育部音乐教育委员会供职，后去青木关国立音乐院执教，历任讲师^⑦、副教授、教授以及教务主任等职。其间因工作、收入均较稳定，生活有保障，才于1942年成家。抗战胜利后，随该院复员至南京。1948年冬因家事两度请假回温州原籍，但第二次因归程受阻，只得滞留该地。作为权宜之计，1949年春应国立福建音专聘去福州任教。同年南京、福州相继解放，福建音专被接管，他继续留校工作。1950年6月底，因受华东教育部指派去苏州华东革命大学政治研究院作为期半年的学习，行前曾先送妻女至上海，分手后再去苏州报到；妻子则带着两个女儿到她在北京工作的弟弟家暂住。在华东革大学习期间，天津的中央音乐学院（前身即南京国立音乐院〔青木关国立音乐院复员南京后改称〕）、上海的中央音乐学院上海分院（前身即上海国立音专）先后都曾表示有意请他去任教，北京人民艺术剧院也诚邀他前去该院工作。其中，10月30日由李伯钊、金紫光、欧阳山尊等三位北京人艺领导的联名邀请函，在表示欢迎他“到本院从事歌剧研究与创作”的同时，还告知“9月陈宗娥同志（其夫人）已来本院工作”；并特别提到：“据宗娥同志谈起，说您对于歌剧作曲工作极感兴趣，如能来我院工作……当能发挥您的抱负，同时与宗娥同志在一起工作，生活上亦较为方便”，关照之情，溢然纸上。专门从事歌剧的研究和创作，本来就是他多年来梦寐以求的夙愿，有此难得一遇的机会，当然不想放弃。^⑧于是只等华东革大学习结业，1951年春便直奔北京报到，并被安排在该院音乐创作组。但不料此后四年，却一直是没完没了而且是限时限刻地为单位排练演出的音乐、舞蹈以及歌剧节目赶写各种配器和钢琴伴奏；其间音乐创作组虽先后并入中央戏剧学院附属歌舞剧院（改制后称中央实验歌剧院），他本人也曾两度被借调到中央歌舞团，但这种当“下手”的工作却始终一如既往，并无变动。所谓“从事歌剧的研究与创作”云云，从来没有兑现。1955年7月，他因病住院。由于误诊误断，以致入院仅三个月零两天就溘然长逝。还刚刚步入本应可以大展身手、大有作为的不惑之年的他，从而成了“四大弟子”中从黄自受业的时间最短而且寿命也最短的一位。每念及此，不禁为他的英年早逝而扼腕长叹，感慨系之！

本来这件事已经过去半个多世纪，只是偶而想起不免为之深感惋惜。但是前些时偶然听到一位比我年长的老音专校友、我十分敬重的资深作曲家对他的评价，说当年老音专的同学都认为陈在创作上最得黄自真传，是黄自的大弟子。此说由于我从没有听到过，因此乍听极感意外，并且不由得想起说了快三十年、都说顺了嘴的“黄自四大弟子”之说，把陈排在末位是否会令生前命途多舛的他，死后还要继续受委屈。

我不知道“四大弟子”之说是谁提出来的？也不知道音乐界对此说有无异议？反正这个

说法就像民歌里说的“二月里唱罢到如今”那样，不仅从20世纪80年代初到现在一直都是这样传的，早已约定俗成；我自己也是这样跟着说的。因为据我所知：黄自在音专执教九年（1930—1938）间，所教学生，包括专修、选修、校内、校外总共不到二十人，如台湾的张昊、康讴，香港的林声翕、黄永熙，北京的黄源洛、张定和，上海的谭小麟、钱仁康，广州的陆仲任，长沙的刘已明等，而贺、江、刘、陈不仅30年代初就从黄自受业，是他的第一批作曲学生，而且日后在创作上最有成就和影响的也非他们莫属，所以说他们是黄自的“四大弟子”当无疑义。不过关于他们四位的排序，如果细究，倒还真的值得斟酌。

当年按“贺、江、刘、陈”排序的依据是什么？有没有统一的标准？是不是科学？我都不知道，也没有认真推敲过。只是猛然听到“得真传”、“大弟子”之说深受震动，这才下决心按照毛主席说的“凡事应该用脑筋好好想一想”（见《学习与时局》，《毛泽东选集》四卷合订本第952页），来一次“自我整风”，以纠正过去在“排序”问题上随大流的不良学风。

经过反复琢磨，我认为如以出生先后为准，刘比江出生早七年，陈比江也早出生一年，就应该是“贺（1903）、刘（1905）、陈（1911）、江（1912）”；如以从黄自受业先后为准，刘、陈、江都是1930年入学，都比贺早一年，贺就应该排在他们三人之后。想来想去，只有以寿命长短（贺96岁，江88岁，刘80岁，陈44岁）或党员与非党员（贺、江是党员，刘、陈为非党员）为准，“贺、江、刘、陈”的排序才说得通。不过以这两个标准来排定作为音乐家的先后顺序，似乎也不见得合适。好在贺、刘、江、陈的确都是黄自弟子中的佼佼者，他们的排序谁先谁后也不属原则问题，只要大致不差不必多所计较了。况且他们四人，陈无论从黄自受业的时间或从事音乐活动的时间都最短，这个事实也就决定了“得真传”和“大弟子”之说，对于“四大弟子”的排序不可能产生颠覆性的影响（如将陈排在“四大弟子”之首）。

我之所以从“得真传”、“大弟子”之说联想到“四大弟子”之说而且揪住不放，纯粹是为了“去掉盲目性，增强自觉性”（同《学习与时局》，见《毛泽东选集》四卷合订本第944页）而进行的一次自己和自己的较劲。

虽然结果似乎是转了一圈又回到原地，但是我认为自己在认识上却是一次螺旋式上升的深化，值得；而且我认为“得真传”和“大弟子”之说虽则并不因此而导致“四大弟子”排序的改变，但仍然是值得重视的，因为它有助于加深我们对陈的认识。为此，我专门细读了陈晖（陈的长女）写的《陈田鹤编年纪事稿》，并趁此机会对他从未满弱冠的青年入音专，在家境重压下苦学成才，终于成就为我国20世纪三四十年代的一位有代表性的著名作曲家和教育家，是如何在困境中挣扎、又是如何在事业上不断有所作为的经历，进行了一番较为系统的梳理，将其公之于世，以便为至今对他知之不多甚至全然不知的读者提供些许帮助，并借此起一点励志的作用，我想这应是为他举办百年诞辰纪念活动所期望达到的目的之一。

经历和作为

陈幼年丧母，由外祖父抚养成人。1930年入上海国立音专选科从黄自学作曲之初，就因家中无法负担他的学习、生活费用，只能自食其力，靠课余教学、写稿和代书店抄谱等微

薄收入勉力维持。

天道酬勤。入学后第二年（1931），他在黄自班上写的第一批艺术歌曲——《谁伴明窗独坐》、《春归何处》以及文论《肉声和诗》、《追上去的合奏》、《对待四个b的好方法》和译文《曲调的转调》（门马直卫原作）、《打鼓的圣人》（柏辽兹原作）就先后在国立音专乐艺社编辑出版的《乐艺》季刊第一卷五、六期发表（按：除《肉声和诗》、《曲调的转调》外，其他三篇均署名田荷），从而成为“四大弟子”中在中国乐坛公开亮相最早的一位。

除了写作上初露头角，学习上也表现出很高的天分。他勤奋好学，却不刻意应对考试，考试前他照常待在学校图书馆看书；考试时交卷也特别快，分数还特别高，因此备受黄自器重（见廖辅叔《追怀田鹤》，载《人民音乐》1981年第9期）。然而他又不是一头钻进象牙之塔搞“为艺术而艺术”的学生，而是一个满腔热血的青年。这年“九·一八事变”爆发后，他就在黄自率领下，和同门师兄弟一起上街进行抗日宣传和为东北义勇军募捐，并创作了他的第一批反对日本侵占东三省的歌曲《认清敌人》和自度曲《我们要夺回失去的地》（1932年4月收入刘晏如〔刘雪庵别名〕编的石印版《前线去——爱国歌曲集》），表现出“天下兴亡，匹夫有责”的可贵精神。

在音专的头两年，由于一切费用均需自筹，因此只能精打细算、节衣缩食。穿的是一身蓝布大褂，住的是一间租来的、仅能搁置一床、一桌、一凳聊以容身的斗室。又由于选的只是作曲，如选其他课目则须另缴学费，因此钢琴课还是由青主夫人华丽丝免费教授；至于练琴则全靠“打游击”，瞅见哪间琴房没有人便偷着进去练，据说为此还挨过享有该琴房练琴权者的拳头（同见《追怀田鹤》文）。但是尽管处境如此窘迫，学业却仍然难以为继。

1932年“一·二八淞沪事变”期间，音专因受战事影响停课，他只得回温州家中自修。然而“屋漏偏逢连夜雨”，就在这年，父亲因工作的钱庄倒闭而失业，家中顿时失去了赖以维持生计的全部经济来源。这年刚满二十岁的他，作为父母唯一的儿子（按：胞弟早几年就已去世）和依靠，从此就责无旁贷地挑起了养活包括他自己在内的一家九口的重担。这年秋天音专复课，他重返上海后，便开始半工半读：一面在音专随堂上课，一面在市内两所学校兼任教席，借以用每月工资所得养家糊口，从而走上了较前更为艰辛的人生之路。这种境况，在“四大弟子”中是绝无仅有的（按：贺虽然也是半工半读，自食其力，却无须承担养家义务），然而即使如此疲于应对，他仍然挤时间搞创作。1933年黄自等为商务印书馆合编“复兴初级中学音乐教科书”，启动之初，他就协助做编辑工作，并创作了十首教材歌曲。其中用古诗所作的《采桑曲》，以清新质朴的五声宫调式旋律，唱出了“今年养蚕十分熟，蚕姑只着麻衣裳”的无奈和哀伤，表现出鲜明的民族风格和人文精神；问世后，和黄自用白居易词为该教科书谱曲的《花非花》一样，长期被当作雅俗共赏的艺术歌曲，成为音乐院校的声乐教材和音乐会的演唱曲目，深受广大听众的欢迎。与此同时，从这年起，他还为新创办的《音乐教育》月刊撰稿。到1937年终刊为止，五年间先后在该刊发表了艺术歌曲八首、儿童歌曲十九首和钢琴独奏曲一首、学校乐剧一部。其中《好国民》、《春天的歌》、《晨歌》、《棹歌》、《春游》等五首还收入他和江、刘合编的《儿童新歌》（1935年8月由黄自作序、商务印书馆出版）；《秋天的梦》、《雁子》等则不仅是他个人在艺术歌曲方面的代表作，同时也是三四十年代中国艺术歌曲的经典作品。尤其值得一提的是他为鲁迅去世而作的艺术歌曲《哀

挽一位民族解放的战士》(按:原名《鲁迅挽歌》,因送审时不准发表,编者只好易名,并加了“这是追悼一位新近逝世的伟人的歌曲”的注才得以通过审查),不但表现出鲜明的进步倾向,而且是当时作曲家为悼念鲁迅而作的唯一一首艺术歌曲,因此在中国近代音乐史上浓浓地留下了一笔不能抹去的亮色(按:冼星海也写过两首同名的《鲁迅先生挽歌》,分别由任钧、俯拾作词,不过都是没有伴奏谱的齐唱);他的学校乐剧《皇帝的新衣》(《音乐教育》月刊用3期连载),则是“四大弟子”中继贺1930年所作《小朋友歌剧·姐弟》之后的另一部音乐戏剧;虽是初试啼声,却表现出他对这种音乐戏剧体裁的兴趣,日后他之所以宁愿放弃在音乐院校当教授的机会而执意走上歌剧创作的不归路,其实早在这时即已露端倪。

1934年初,他经黄自推荐去武昌艺专任教,从此结束了“半工半读”的生涯。在艺专工作一年间的学生中,就有日后成为著名作曲家、教育家的陆华柏。教学之余,除了继续为《音乐教育》撰稿外,同时还在上海国立音专音乐艺文社创办《音乐杂志》季刊上发表了《山中》、《给》等四首艺术歌曲和一篇《音与言语与酒味》的译文(兼常清佐原作),并于同年应征参加美籍俄裔作曲家及钢琴家车列浦您(即齐尔品)在沪举办的“征求有中国风味之钢琴曲”创作比赛,所作《序曲》获二奖,与其他四位分获一奖、二奖、名誉二奖的青年作曲家(包括贺、江以及俞便民、老志诚)成为第一批在中国钢琴音乐创作方面有着明确路标和自觉追求的先行者和实践者,他的名字也因此而传到国外。

在武昌艺专教了一年书,所得工资和稿费除养家糊口外尚有节余,便于寒假期间返沪。1935年春季开学后,一面回音专复学,继续从黄自选修作曲,一面协助当时任《音乐周刊》主编的黄自做编辑工作,除接黄自手编排每周由中西药房电台播出并在《新夜报》上刊出的音乐节目预告及乐曲解说撰写文字(按:这个专栏的文字原系由黄自本人撰写)外,还在该刊发表了《关于和声的学习》、《音乐的演进》、《音乐之美》、《音乐家的生活与音乐》、《音乐史上的华格纳》、《乐圣巴哈之器乐曲》、《19世纪俄国民族乐派作曲家素描》等短文七篇。据廖辅叔说:“这个工作他一接手,真是战战兢兢,全力以赴。为了说清楚一首曲子的来龙去脉,他不厌其烦地翻阅参考资料。碰到外国歌曲,总是尽可能把歌词译出来。”(同见《追怀田鹤》)此外,他的旧作《清平乐·春归何处》、《雁子》和悼念声乐组同学孙德志的新作《无名(哀挽德志)》也在该刊发表。

暑假前,积蓄又行将告罄,且一时难于在上海谋到合适的工作,正为此发愁,因音专毕业的声乐组同学华文宪来沪为南京励志社音乐股招募人员,便应邀前往。先派往峨嵋军官训练团当干事,与华合编“复兴军歌”的小册子,后又派往陆军整理处军乐队当音乐教官,为该队编配军乐曲。但因工作上常与华意见相左,年底便被遣散,只好重返上海,并于1936年春再度回音专复学。还是只读了一个学期,同样因迫于生计,经萧友梅推荐,又去济南山东省立剧院任附设音乐系主任兼管弦乐团团长(按:该团实际只有一个缺铜管的单管编制乐队,音专同学李元庆为该队大提琴手)和指挥。这是他入音专后的第三次辍学,此后就再没有复过学。

在省立剧院工作的一年间,除为该院院长、著名京剧艺术表演家王泊生亲自编导、作曲的大型歌剧《岳飞》配器并担任指挥外,还为王编剧的《荆轲》作曲。此外,1937年2月,包括他的《秋天的梦》、《给》、《雁子》、《山中》等在内的艺术歌曲八首,以《回忆集》的题

名在中华书局出版。这是继黄自的《春思曲》之后，他的“四大弟子”中在国内出的第一本艺术歌曲集，其历史意义自不可等闲视之。

1937年5月29日，他在山东省立剧院的音乐会上指挥该院附属管弦乐队演奏了亨德尔、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特等人的五首管弦乐作品，这是他在济南的最后一次登台亮相。“七·七事变”后，侵华日军于同月攻陷北平，并进逼山西、山东。在华北局势日趋危急的情况下，山东省立剧院拟内迁大后方。他则重返战火中的上海投入抗日救亡音乐工作，参与筹建“中国作曲者协会”，并在10月创刊的《战歌周刊》（刘雪庵自筹经费，自行编印，以“中国作曲者协会”名义出版；后改名《战歌》）上发表了她的第一首抗战歌曲《八·一三战歌》。以此为起点，又先后在该刊发表了一系列以“保卫大上海”为主题的新作，并从中选出包括抗战期间在大后方广为传唱的《巷战歌》等十一首，以《八·一三战歌》为题油印成专集散发；与此同时，他还在该刊先后发表了《抗战期中的作曲问题》和《保卫大上海运动的歌咏工作》的音乐短论。在第一篇短论中说的“在伟大的抗战期中，我深信中国一定会产生伟大的音乐作品”，“民众反抗侵略者的呼声是歌曲诞生的母亲”，以及“作曲家思想与生活二者要打成一片”等关于抗战与音乐、民众与创作、思想与生活的关系，即使是七十多年后的今天看来，也是经得起历史检验的；特别是这些论点出自一位不到二十六岁、而且还是所谓“学院派”出身的青年音乐家笔下，就更加难能可贵。除了抗战歌曲创作，他还为魏如晦（按：即戏剧家、共产党员钱杏邨，笔名有阿英等）以团结御侮、保卫家园的虚构故事隐喻全民抗战、保家卫国的剧作《桃花源》作曲（后由钱仁康续成，1940年初在上海租界公演，《新音乐月刊》也在1941年分三期连载了剧中选曲），并涉足电影界，先后为艺华影业有限公司等摄制的故事片《银海浮云》、《女人》、《冷月诗魂》创作了《定情曲》、《好宝宝》、《定情之歌》以及《冷月诗魂》等插曲和主题歌；不仅都是按艺术歌曲体裁写成的，而且其中三首都配了精致的钢琴伴奏，另有一首伴奏则是用长笛和弦乐写的五重奏，这种写法在30年代的中国电影歌曲创作中尚属罕见。此外，他还以京剧曲牌《夜深沉》为素材，创作了同名管弦乐曲；虽是初涉这一体裁创作领域，而且全曲不过百余小节，但它不仅是“四大弟子”中最早写成的一首独立的管弦乐作品，同时还是20世纪中国专业音乐创作中最早注入民族戏曲音乐元素的作品，其历史意义当不可等闲视之。

1938年5月9日黄自病逝时，他是“四大弟子”中唯一在上海的。次日去万国殡仪馆吊唁归来，他又不仅是第一个以《黄自先生之死》（后载《战歌》第一卷第11、12期合刊）的通讯方式向贺、刘、江等三位同门师兄弟报的丧，而且只用十天就仿照安魂曲的样式创作了《悼今吾宗师》（张昊词）这首混声四部合唱的至情之作，以表深切悼念。因唯一的恩师遽然撒手西去，随后上海又沦为孤岛（按：同年11月12日，日军攻陷上海，除租界外，全部落入敌手），为了不当亡国奴，他只身取道香港、海防再经昆明、贵阳辗转赴重庆。据说，他行前曾随身携带手抄的黄自《长恨歌》遗稿，到重庆后，每遇轰炸躲防空洞，都将其紧抱怀中，须臾不离。1943年黄自逝世5周年，《音乐月刊》于5月份出版《长恨歌专号》以示纪念，就全赖有他跋涉千里才得以完整保存下来的这份弥足珍贵的手抄遗稿；他对恩师感情之深，由此可见一斑。1939年春抵渝后，在教育部音乐教育委员会工作；先为该部所办音乐教导人员训练班教和声，后改当编辑，协助缪天瑞（按：缪为陈1928—1929年在温州私

立艺术学院学习时的院长和音乐老师,30年代还是陈经常为之撰稿的《音乐教育》月刊主编)编《乐风》,并兼任中央训练团音乐干部训练班和声教官。1940年秋,青木关国立音乐院成立不久就一直在该院理论作曲组任专职教员,并继李抱忱之后为该院教务主任(按:此时陈已升为副教授);其间曾与缪天瑞、刘雪庵共同主编《音乐月刊》,还一度在前身为山东省立剧院的国立歌剧学校兼课。工作之余仍孜孜于笔耕,先后在重庆的《战歌》、《乐风》、《青年音乐》、《音乐月刊》以及桂林的《新音乐》、《音乐阵线》等刊物发表文章和作品约四十篇(首);不仅数量可观,而且在题材、体裁、音调上也有所拓展。其中可圈可点者如:

《血债》(钢琴曲,1939):系初到重庆时即目睹“五·三大轰炸”(按:当年5月3日、4日两天,侵华日军开始动用飞机,对重庆市区轮番狂轰滥炸,此后由于无休止的轰炸,重庆成为“没有天空的城市”长达三年之久,故称)给当地人民带来空前浩劫,因触动极深,便用十天创作了这首作品。次年1月在《乐风》创刊号发表时,还特地加上当天“途中所见挈老携幼之难民,其状甚惨,写此以志同胞流离愤慨之情”的题记。此作不仅是抗战期间大后方作曲家仅有的一首用钢琴独奏体裁来揭露日军暴行的首创之作,而且也是迄今为止我国作曲家的钢琴作品中仅有的一首反映抗战严酷现实之作;即使在20世纪世界钢琴音乐创作史上反映“一战”、“二战”题材的钢琴曲中,恐怕也属罕见。

《荆轲》(同名剧作插曲配器,1939):系为顾一樵编剧、梁实秋作歌、应尚能制谱的历史剧全部插曲(包括第一幕的独唱与男声四部合唱、独唱,第二幕的独唱与女声三部合唱、男女二重唱,第三幕的独唱、男女二重唱与混声四部合唱等五首,共497小节)写的乐队总谱。由于该剧以卫人荆轲受燕太子丹重托,入秦刺杀妄图吞并六国、独霸天下的秦王为主线,具有鲜明的针对性和现实性,因此不仅曾公演多次,而且其中的全部插曲也曾在青木关国立音乐院举行的“陪都音乐会”上单独演出。

《抗战三年以来的新音乐运动》(专论,1940):包括“音乐作为武器,粉碎敌人侵略的阴谋”、“歌咏运动的兴起”、“新作曲家的产生”、“民歌研究的踊跃”、“音乐教育机关的设立”、“音乐出版事业的发展”、“中国新音乐运动在国际文化地位上的增进”等七个方面内容,于当年7月在桂林的《音乐阵线》(月刊)创刊号发表。对抗战音乐作出如此全面的阶段性论述,无论是在大后方还是在抗日根据地见之于报刊的,仅此一篇。

《复对位与卡农》(译著,1940):原为英国人凯森(Charles Herbert Kitson,1874—1944)所作。它不仅是继贺绿汀所译E.普劳特《和声学理论与实用》之后又一部音乐理论方面的译著,而且也是当时我国唯一一部复调理论的译著,后曾用于青木关国立音乐院理论作曲组的教学。

《河梁话别》(清唱剧,1942):系以汉苏武出使匈奴,拒不归降,被单于囚禁于冰天雪地长达十九年的事迹为题材的作品,先在当年《音乐月刊》一卷第四、五、六期连载,1945年复由重庆咏葵乐谱刊印社用单行本出版。这是他的第一部清唱剧,也是我国作曲家继黄自的《长恨歌》以后创作的第二部清唱剧。该作由于歌颂了大义凛然的民族气节,符合抗战相持阶段“反对投降活动”“克服投降危险”的主流意志,因此同样不失“古为今用”的价值。据词作者卢前(卢冀野)在《〈河梁话别〉引》一文中说:陈为这部清唱剧创作,“长夏90日伏山中,废寝忘食,始得写定,不知秋之既至”(见《河梁话别》单行本),足见其用心之专。

《剑声集》(歌曲, 1942): 是他继《回忆集》之后出版的第二本个人专集, 也是抗战期间我国作曲家唯一一本个人专集, 曾作为“乐风集丛刊”, 由重庆大东书局出版。收入的作品和《回忆集》全部是表现个人感情世界的艺术歌曲不同, 不仅都是抗战以来的新作, 而且无论是艺术歌曲《巷战歌》、《制寒衣》(1937年“八·一三淞沪抗战”期间为前方将士募集寒衣而作)、齐唱《还我河山歌》, 还是男声二重唱《兵农对》、男声四部合唱《火线下的歌》, 无一不是抗战题材; 即使是用古曲改编的混声四部合唱《满江红》, 同样也是紧扣“收拾旧山河”这一主题。这种在题材上另辟新径的做法, 充分反映了抗战期间他在创作上的价值取向; 把曲集命名为《剑声集》以及把《满江红》列为本集之首, 正好体现了他力求使自己的创作为抗战服务的意愿。

《江城子·西城杨柳弄春柔》(艺术歌曲, 1944): 是他在抗战期间用宋代秦观词作谱写的一首艺术歌曲。它借助原词的寓意来表现战乱中游子的离愁和乡思, 既极具古典风韵, 又极易引起抗战期间广大逃难同胞的感情共鸣, 同样是借古喻今之作。当年6月在《乐风》第三卷第十八号发表, 后入选为“20世纪华人音乐经典”曲目。

《奏鸣曲》(钢琴曲, 1945): 取材于传统琵琶谱《文板十二曲·飞花点翠》, 这是他首次将古典音调融入自己的钢琴作品而进行的尝试(按: 据手稿附记, 这首作品早在1943年就已写成。由于重庆几家能发表器乐曲的音乐刊物都先后停刊, 因此直到1945年10月才得以在《礼乐》创刊号上面世)。

《民歌编曲二首》(包括青海民歌《在那遥远的地方》和《送大哥》, 均系配钢琴伴奏, 1946): 是年, 青木关国立音乐院理论作曲组同学发起成立以研究民歌为宗旨的山歌社, 并油印出版中国民歌在校内散发, 征求师生为之配制钢琴伴奏谱, 以便通过在校内外音乐会上演唱的方式广为传播。为了支持这个有意义的活动, 他便选择了上述两首青海民歌配了钢琴伴奏, 先在同年4月8日该社为欢迎舞蹈家戴爱莲而举办的“民歌演唱会”上演唱, 同年5月又收入该社编的《中国民歌选·第一集》(线谱版)。

抗战胜利后, 学校奉命迁南京, 并改称南京国立音乐院。为此, 院长吴伯超于1945年冬专程去南京办理筹建新校舍及物色新聘教师等复校事宜。但直至1946年秋季开学, 他尚未收到校方续聘通知, 只得滞留重庆待命, 直到1947年1月接到通知后才举家去南京, 并于同年2月学校开学后才正式工作。但是此后两年多除应同乡之请, 为对方所作歌词写过一首《台北市民歌》(刊本年8月台湾出版的《乐学》创刊号)外, 再没有其他作品问世。他从入音专学作曲以来, 就一直勤于笔耕, 而且不断有佳作问世。为什么在还只有三十多岁、正值创作力充沛的中年, 却出现了他有生以来第一次(也是唯一的一次)如此长的创作停滞期, 这是他短暂一生中留下的又一个历史谜团, 有待后人破解——当然, 要靠深入调查研究所取得的真凭实据, 而不是仅凭主观臆测和推断。

1948年10月底, 他送即将分娩的妻子和五岁的长女、一岁半的次女回温州老家; 返校后不到两个月, 又接到妻子电文, 告知婴儿(这是他唯一的儿子)因早产夭折, 促他速回温州料理一切。等办完后事已是1949年1月。因时局关系, 一时无法再返南京, 作为权宜之计, 只得另谋生路, 并于同年2月应聘去福州的国立福建音专任作曲专业教授及校务委员会委员。

初到福建音专约半年左右, 创作上仍为空白, 及至同年8月福州解放不久当选为该市第

一届人大代表后才有所改变。1949年12月，该校师生拟于元旦期间与当地驻军的兵团政治部联欢，并演出《黄河大合唱》。因该作品只出过简谱本，并未附钢琴伴奏谱（按：冼本人只写过乐队伴奏谱）。经学生会情商，他不但满口应允，而且只用一周就写成了《黄河》的全部钢琴伴奏谱及分谱的抄写付排，使该作得以在联欢活动时如期演出；应邀参加联欢活动的福州各界人士也才得以有机会首次赏听冼星海的这部名作，他本人因此成为新中国音乐史上第一位为《黄河大合唱》写全部钢琴伴奏的作曲家。同年去华东革大学习前，中共福州市委宣传部文艺处出面组织当地文艺界举行“聂耳逝世15周年纪念活动”，并要求福建音专出节目，为此他又应学生会之请代选了《塞外村女》和《春回来了》两首情绪对比鲜明的女声独唱曲目，并赶写了钢琴伴奏谱，由该院声乐系学生王佩圭独唱、作曲系学生姜同心伴奏。在新中国音乐史上，他可能是第一位为聂耳作品配钢琴伴奏的作曲家。后来在华东革大学习期间，他还将冼星海的《黄水谣》改编为大提琴独奏，另外还作有齐唱歌曲《我们的歌》。在新中国音乐史上，第一位将冼星海的声乐作品改编成器乐独奏的作曲家，同样也可能就是他。入华东革大之初，他在给妻子陈宗娥的家书中曾表示：“对建设新民主主义的文化很有信心，我个人愿意贡献一切力量，为创作人民的音乐努力工作。”他是这样说的，也是这样做的；从他在新中国成立一年间的创作活动来检验，他的确做到了言行一致。

1950年6月底接到华东革大政治研究院入学通知后，他是赶写了两首聂耳的女声独唱钢琴伴奏谱，并将妻女送至上海，让妻子带着两个女儿去她在北京工作的弟弟家暂住，才只身去该校报到的（当时同期在政治研究院学习、目前尚健在的有茅于润[上海音乐学院理论作曲系教授、茅以升长子，美籍华人]）。在那里，除学习政治和写自传外，还写过一份给自己扣上不少大“帽子”的“交代检查资料”：如初到重庆担任“反动的音乐杂志”《乐风》的歌曲编辑期间写的《还我河山歌》，“内容上为消极抗战宣扬法西斯统治”、“后来成为中央训练团的音乐教材，[现在]台湾电台还不断在广播”^⑨；在国立音乐院任教期间，“代国立礼乐馆编撰了一些封建的婚丧典礼音乐与歌颂法西斯元首如《接元首》等反动乐曲”（按：并未颁布施行）；“反动的知识青年军成立征求青年军的军歌”时，曾参与“审查各地的来稿，选定青年军的军歌”；“这些事实，对于支持蒋介石法西斯统治起了一定的作用”；又如到国立音乐院任教之初，“训导主任陈石逸介绍我加入国民党（按：1947年该院国民党区分部将党员重新登记表送来时便再未理睬）……两次……被选为区分部……‘监委’（按：当时规定：凡有国民党员二十人左右的单位即设直属的区分部），使我具备了做反动的音乐行政工作（按：指当教务主任）的条件”；抗战胜利后，“国立音乐院学生朱石林、马润源出版壁报《音乐生活》，经常对学校当局不合理的反动措施提意见，号召同学坚持正义，……[院长]吴伯超建议……令其退学，[并]与刘云卿（训导主任）、桑凤九（总务主任）以及我三人商量，我当时也同意了这种反动措施”；1949年到福州后，曾“写信给台湾的陈雪屏，希望到台湾的国立师范学院教学，可耻地跟统治阶级走上没落的道路而不自觉”（以上引文均见陈晖提供的“检查交代资料”打印件，其中的着重点是我加的）。其中“无限上纲”之辞比比皆是，但透过这些把自己骂得狗血喷头的话语，却不难看出他力图把自以为属于“政历问题”的经历逐一痛加批判，并无保留地写进“检查交代”，以表示对于人民政权的一片忠诚。

1951年春，他结束了在华东革大的学习，当即去北京人艺报到，任专职歌剧作曲。这