

百年中国音乐史 (1900—2000)

居其宏 著

百年中国音乐史 (1900—2000)

居其宏 著

策 划：李小山 邹跃进

主 编：李小山 邹跃进

编辑委员会：尹 鸿 冯双白 居其宏 邹 红

邹建林 李小山 左汉中 王柳润

图书在版编目 (CIP) 数据

百年中国音乐史：1900~2000 / 居其宏著. — 长

沙：岳麓书社：湖南美术出版社，2014.5

ISBN 978-7-80761-880-5

I. ①百… II. ①居… III. ①音乐史—研究—中国—
1900~2000 IV. ①J609.2

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第114928号

百年中国音乐史 (1900—2000)

著 者：居其宏

出 品 人：李小山

责任编辑：柳刚永 谢爱友 郑 良

书籍设计：萧睿子

排版制作：胡珊珊 马艳琴

责任校对：伍 兰 谭 卉

出版发行：湖南美术出版社（湖南省长沙市东二环一段622号 邮编：410016）

岳麓书社（湖南省长沙市爱民路47号 邮编：410006）

经 销：湖南省新华书店

印 刷：北京图文天地制版印刷有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：59.5

版 次：2014年5月第1版

2014年5月第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-80761-880-5

定 价：380.00元

【版权所有，请勿翻印、转载】

邮购联系：0731-84787105 邮编：410016

网址：<http://www.arts-press.com/>

电子邮箱：market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请与印刷厂联系更换

目 录

前 言

一、本书的缘起	001
二、本书的学术背景	001
三、本书的三个底本及其相互关系	003
四、概念界说、对象选择及详略处理	004
五、本书的结构与历史分期	005
六、本书的谱例与图片	006

第 一 章

重构与阵痛：世纪初第一次战略转型（1900—1931）	008
-----------------------------	-----

第一节 眺内望外：中西音乐的现实样态	009
--------------------	-----

一、我国传统音乐的现实样态	010
二、西方艺术音乐的现实样态	011
三、清末民初西方音乐在中国的传播	011
四、清末民初论家对中西音乐的体认	014

第二节 三说争鸣：转型阵痛中的自觉抉择	016
---------------------	-----

一、“全盘西化”思潮	017
二、“国粹主义”思潮	020
三、“兼收并蓄”思潮	027
四、“拿来主义”：中国音乐家清醒而自觉的历史抉择	031

第三节 学堂乐歌：新音乐运动的序曲 033

- 一、学堂乐歌的美学原则与形态演变 034
- 二、学堂乐歌代表人物及其作品 038
- 三、学堂乐歌的历史地位 041

第四节 繁花初放：新音乐运动代表人物及其音乐创作 042

- 一、萧友梅的音乐主张及创作 042
- 二、赵元任的音乐主张及创作 046
- 三、刘天华的音乐主张及创作 049
- 四、黎锦晖和他的儿童歌舞曲及歌舞剧 053
- 五、王光祈的音乐思想 058
- 六、青主的美学思想与音乐创作 063

第五节 艰难起步：我国早期专业音乐教育 068

- 一、早期专业音乐教育的理论准备 068
- 二、北大音乐传习所 070
- 三、全国各地之“音乐研究会” 071
- 四、开办较早的现代音乐教育机构 072
- 五、上海“国立音乐专科学校” 074

第二章

音乐与战争：在喷火呐喊中啼血创作 (1931—1949) 080

第一节 早期抗战音乐创作 081

- 一、专业作曲家的抗日爱国歌曲创作 081
- 二、聂耳的音乐创作 084
- 三、左翼或爱国音乐家的早期抗战歌曲 087

第二节 抗日根据地的音乐创作 093

- 一、冼星海的音乐创作 093
- 二、延安秧歌剧运动与秧歌剧 098
- 三、歌剧《白毛女》及第一次歌剧高潮 101
- 四、郑律成的音乐创作 106
- 五、延安及其他抗日根据地的音乐创作 107

第三节 大后方及沦陷区的音乐创作	112
一、黄自的音乐创作	113
二、贺绿汀的音乐创作	118
三、吴伯超的音乐创作	121
四、江文也的音乐创作	125
五、陈田鹤的音乐创作	128
六、刘雪庵的音乐创作	131
七、马思聪的音乐创作	133
八、江定仙的音乐创作	135
九、谭小麟的音乐创作	137
十、郑志声的音乐创作	140
十一、其他作曲家的音乐创作	141
十二、大后方及沦陷区的歌剧创作	142
第四节 战时流行音乐：鱼龙混杂	145
一、黎锦晖的流行音乐创作	145
二、陈歌辛的流行音乐创作	147
三、黎锦光的流行音乐创作	148
四、贺绿汀、刘雪庵的流行音乐创作	149
五、日本歌星李香兰与流行音乐	150
第五节 战时专业音乐教育	151
一、大后方及沦陷区的专业音乐教育	152
二、根据地及解放区的音乐教育	158
第六节 战时左翼音乐理论的建构与思潮论争	161
一、战时左翼音乐理论的建构	162
二、关于音乐本质问题的论争	171
三、关于“新音乐”的论争	173
四、关于“战时音乐”的论争	175
第七节 解放战争时期的音乐创作	176
一、抗争呐喊与自由渴望：国统区的音乐创作	177
二、进军号角与胜利锣鼓：解放区的音乐创作	178

第三章

创造与思索：共和国初期的音乐繁荣（1949—1956） 182

第一节 音乐创作：为新中国放声歌唱 184

一、声乐创作 184

二、器乐创作 188

三、歌舞、舞蹈及舞剧音乐创作 191

第二节 音乐表演艺术：草创时期的初步繁荣 192

一、院团调整，创建剧场艺术 193

二、音乐表演艺术的初步繁荣 193

三、声乐艺术中的“土洋之争” 198

第三节 专业音乐教育：共和国音乐家的摇篮 198

一、中央音乐学院 199

二、上海音乐学院 201

三、其他音乐院校 203

第四节 传统音乐：新条件，新局面 203

一、新中国面对的传统音乐遗产 204

二、“瞎子阿炳”和他的《二泉映月》 205

三、“推陈出新”与戏曲改革 207

第五节 共和国乐坛第一次思潮大碰撞 211

一、贺绿汀《论音乐的创作与批评》及其主要论点 212

二、从学术讨论到政治批判 214

三、批判戛然而止，形势急转直下 216

第六节 “双百方针”的提出和“全国音乐周” 218

一、“双百方针”的提出 219

二、“全国音乐周”：新中国音乐成就大检阅 220

三、毛泽东《同音乐工作者的谈话》 221

第四章

“反右”与“向左”：在曲折中前进（1957—1966） 224

第一节 “反右”和大跃进中的音乐现实 225

- 一、“反右”狂潮和中国音乐家的命运 225
- 二、“大跃进”中的音乐创作与音乐生活 226
- 三、“反右”和大跃进时期的优秀作品 227

第二节 这一时期的音乐思潮与批评 231

- 一、汪立三与“冼星海交响乐的讨论” 231
- 二、“拔白旗”运动与钱仁康《黄自的生活、思想和创作》 233
- 三、关于“马思聪演奏曲目的讨论” 234
- 四、关于“德彪西的讨论” 236
- 五、关于“三化”的讨论 238
- 六、李凌“资产阶级音乐思想”批判 239

第三节 三年困难时期的音乐繁荣 242

- 一、革命群众歌曲 243
- 二、大型器乐曲 244
- 三、中小型器乐曲 246
- 四、中小型声乐作品及大合唱 248
- 五、从《洪湖赤卫队》到《江姐》：中国歌剧史上的第二次高潮 250

第四节 “两个批示”笼罩下的音乐界 259

- 一、“两个批示”与中国音乐界 259
- 二、在“两个批示”和“三化”鞭策下的音乐创作 260
- 三、戏曲改革的新成果 265
- 四、舞剧音乐创作的新生面 269

第五章

梦魇与创造：“文革”中的音乐现实（1966—1976） 274

第一节 “文革”中的歌曲创作 276

- 一、“文革”早期的歌曲创作 276
- 二、“文革”中后期的歌曲创作 280

第二节 “革命样板戏”及“四人帮”的理论建构 283

一、“革命样板戏”：奇特的音乐文化现象 283

二、疯狂向“左”：“文革”音乐理论与思潮 292

第三节 “文革”中的器乐创作 297

一、器乐创作中的“样板” 298

二、“文革”中的器乐改编曲 301

三、“文革”中的原创器乐曲 302

第六章

改革开放:本世纪第二次战略转型(1976—1988) 304

第一节 复苏时期:起步于止步之处 305

一、音乐界的拨乱反正与思想解放 305

二、音乐艺术的全面复苏 308

三、音乐观念更新:阵痛与转型 313

第二节 新潮音乐:崛起的一群 314

一、无法无天的“新潮音乐” 315

二、少年老成:“回归传统”与“寻根热” 316

三、作为前卫文化的“新潮音乐” 319

第三节 流行音乐:大潮汹涌挡不住 321

一、“偷渡”的盒带与“D味歌曲” 322

二、“民选15首”与“官选12首” 323

三、八面来风,并存共荣 324

四、作为都市娱乐文化的流行音乐 326

第四节 音乐创作:高唱多元多样的主旋律 327

一、交响乐与室内乐:多元格局的形成 327

二、民族器乐:华夏神韵的多样呈现 329

三、声乐作品:雅俗共赏的创作主潮 331

四、歌剧音乐剧:雅俗分流的现实态势 334

第五节 “回顾与反思”：历史经验不能忘却 341

- 一、“回顾与反思”的缘起与背景 341
- 二、“回顾与反思”的主要论域及论点 343
- 三、对“回顾与反思”的回顾与反思 346

第七章

批判与徘徊：回流时期的音乐思潮与创作（1989—1992） 348

第一节 回流时期的音乐思潮与创作 349

- 一、音乐界的“反资”运动与实用本本主义的再崛起 350
- 二、“全国音乐思想座谈会” 351
- 三、思潮论辩的主要论域和论点 351
- 四、批评大合唱中的不谐和音 353

第二节 回流时期的音乐创作 355

- 一、大型器乐曲 356
- 二、中小型器乐曲 358
- 三、大型声乐作品 360
- 四、音乐戏剧作品 360

第八章

涅槃与腾飞：后新时期的音乐繁荣（1992—2000） 362

第一节 “南行讲话”之后的中国音乐界 363

- 一、新形势下思潮争鸣的新特点 364
- 二、市场经济与严肃音乐 372
- 三、市场经济与传统音乐 376
- 四、新形势与社会音乐生活 377

第二节 多元发展的音乐创作 380

- 一、交响音乐及室内乐 381
- 二、民族器乐 386
- 三、大型声乐作品 387
- 四、音乐戏剧作品 389

第三节 欣欣向荣的音乐表演艺术	397
一、独唱独奏艺术	398
二、指挥艺术	401
三、专业音乐表演团体	403
第四节 面向新世纪的音乐教育	406
一、教学改革与教育理念的大转变	406
二、专业音乐教育的大发展	408
三、高等师范音乐教育的大繁荣	419
第五节 台湾、香港、澳门地区的音乐创作	421
一、台湾地区的音乐创作	421
二、香港地区的音乐创作	427
三、澳门地区的音乐创作与音乐生活	431
结语	434
后记	438
附录	440
附录之一：谱例编号	441
附录之二：图片编号	447
附录之三：参考文献	460

前言

这部《百年中国音乐史（1900—2000）》，是湖南美术出版社出版的丛书《百年中国艺术史（1900—2000）》之一种。由于出版社的专业要求和音乐艺术的专业特点，决定了本书的基本任务和面貌，即以图文并茂、文谱搭配的叙述方式，记载1900年至2000年间中国专业音乐文化建设和发展的历史进程及其主要成果和历史经验。

一、本书的缘起

2002年初，我应湖南美术出版社编辑李小山同志邀约，为该社创意出版的系列丛书《新中国艺术史》撰写当代音乐部分，定名为《新中国音乐史》。这套丛书已于2002年11月正式出版并获2003年“国

家图书奖”之提名奖。拙著《新中国音乐史》也获得江苏省高校2004年度优秀教材一等奖。

2009年4月，已升任湖南美术出版社副社长的李小山同志突然找到我，说该社打算在已出版的《新中国艺术史（1900—2000）》的基础上，拟再邀请当时的作者增写20世纪初到新中国成立前相关艺术门类的发展历史，合成一套系列丛书《百年中国艺术史》，诚邀我加盟这套丛书的作者队伍并继续担任音乐门类的写作任务。

鉴于出版这套丛书意义重大，而写作《百年中国音乐史（1900—2000）》也是我本人长期以来一个持续的学术兴奋点，加之此前与湖南美术出版社及小山同志的合作十分愉快，此番小山同志代表该社前来约稿，态度热情，言辞恳切，却之显然不恭，因此我便高兴地接受了这个任务。

于是乃有本书。

二、本书的学术背景

在本书之前，与“20世纪中国音乐史”这个宏大命题相关的著作和教科书，业已出版多部，且各具特色。

最突出的便是汪毓和编著的《中国近现代音乐史》^[1]和《中国近现代音乐史》之“现代部分”（并配有教学光盘）^[2]。前者所记叙的，是从1840年第一次鸦片战争到中华人民共和国成立之前我国音乐艺术的发展历史，后者则记叙1949年新中国成立到1987年间我国音乐艺术的发展历史。这两部著作在记叙时段上彼此衔接，实际上已经形成了20世纪中国音乐史的初步规模。从两者在音乐界的实际影响看，前者的贡献更大——从其最初问世的1964年至今，在长达半个世纪的时间内一直是我国高等艺术院校“中国近现代音乐史”

[1]汪毓和编著：《中国近现代音乐史》（修订版），人民音乐出版社1994年10月北京出版；第二次修订版由人民音乐出版社与华乐出版社联合出版于2002年10月；第三次修订版由人民音乐出版社于2009年出版。

[2]汪毓和编著：《中国近现代音乐史·现代部分》，高等教育出版社2006年4月北京出版。

课程的教科书；其间，汪毓和教授又对此书做了多次修订。尽管新时期以来学界曾就该书存在的许多问题引起关于“重写音乐史”的争论^[3]，但它对20世纪前半叶我国音乐艺术发展脉络的梳理（特别是左翼新音乐运动和革命音乐家的创造活动的记叙）基本上还算清晰，对中国音乐由传统向现代转型的这个伟大变革历程采取了热情肯定的立场，不但符合音乐艺术发展的内在规律，也和当时中国社会的时代要求相一致。在近现代音乐史研究刚刚起步之际，它毕竟为这门学科建立起了一个大致框架，积累了大量史料，培养了后继人才，对这一学科日后的发展与繁荣做出了积极的贡献，也为本书提供了许多宝贵的思想、乐谱和音响材料。

新时期以来，国内音乐学者关于我国近现代、当代音乐史的著述、教科书及相关史料日见其多，除了笔者本人的相关著述（后文再做交代）外，较具影响力且对本书写作有重要参考价值的成果有如下几种：

李焕之主编的《当代中国音乐》^[4]，是一部由诸多专家学者集体编写、有50余万字规模的当代音乐史专著，其记叙时段为1949年至1989年。该书的作者群体坚持唯物史观，坚持“不虚美、不掩过”的史学精神，视野开阔，史料丰富，评价中肯，为迄今为止同类著作之篇幅最大者。

只是限于当时历史条件，惜未对音乐思潮的发展嬗变作系统梳理。

梁茂春的《中国当代音乐》^[5]，对1949年至20世纪80年代末不同历史时期的我国音乐创作做了分门别类的叙述，有谱例，有分析，实际上是一部当代音乐创作专史，而对其他领域未能深涉。

孙继南、周柱铨主编的《中国音乐通史简编》^[6]，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。

刘再生《中国近代音乐史简述》^[7]，以1840—1949年间有关中国近代音乐发展历史的90个专题为记叙对象，梳理了我国近代音乐的发展脉络。这种围绕设定的专题，以音乐家及其作品为史学本体展开历史记叙的史书体例，在我国近现代、当代音乐史学界实不多见。

明言《20世纪中国新音乐史》^[8]，其记叙对象为20世纪我国专业音乐（明言称之为“新音乐”）创作的发展历史，因此实际上是一部20世纪中国专业音乐创作专题史。此书是明言在中国艺术研究院博士后工作站的研究课题。作为明言和这个课题的合作导师，我将它的基本特点描

述为：在谋篇布局方面，采用类似奏鸣曲式的结构原则；在音乐创作方面，则以作曲家为主坐标，历史阶段为次坐标，只在每一章头尾有背景的交代和经验教训的总结，余则完全以一个又一个作曲家的“人头”作为记叙单元和记叙线索，且将他们在不同历史时期的音乐作品汇聚一处加以集中记叙。这种体例，与某些较为详尽的作曲家词典或较为简略的作曲家人传记颇为接近，而在史学著作中却极为罕见。其优点是能够对某一作曲家及其作品做集中的记叙和细致的分析，但其缺陷也是明显的——即消弭了史学著作必不可少的历史脉络的阶段性和清晰性，一旦某个作曲家的创作生涯贯穿于不同的历史阶段之中（这个现象在中国近现代、当代音乐史上是一个普遍性的存在），作者再将这些产生于不同时代的作品强行塞进某一个具体时段来进行记叙时，这个缺陷便益发暴露出来。

在以上著述中，有的在设定时限内均对其研究对象做了全面的记叙和研究，有的则属于专题性记叙和研究：它们的作者按照各自的历史观和音乐观，在设定的论域、时限内对其对象进行了梳理、分析和评价，并为本书的研究和写作提供了一个庞大而多元的参照系统和丰富的思想材料，本书作者从中获益良多。

此外，在史料来源和运用方面，下列学者的成果对于本书的写作有绝大帮助：

张静蔚投入大量心血精心编选校订的《中国近代音乐史料汇编（1840—

[3]笔者对此书的批评性意见请参看居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张》，原载《中国音乐学》2003年第4期。

[4]李焕之主编：《当代中国音乐》，当代中国出版社1997年北京出版。

[5]梁茂春：《中国当代音乐》，北京广播学院出版社1993年10月第1版，1994年4月第2次印刷。

[6]孙继南、周柱铨主编：《中国音乐通史简编》，山东教育出版社1991年济南出版。

[7]刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社2009年7月北京出版。

[8]明言：《20世纪中国新音乐史》，中国艺术研究院博士后工作站研究课题，待出版。

1919)》^[9],将1840—1919年间的音乐史料汇集成册,鉴于这一时期的音乐史料难以查找且对研究我国近代音乐史具有重要史学价值,因此对本书的研究和写作更加弥足珍贵。

汪毓和主编的《中国近现代音乐史教学参考资料》(上、下)^[10],则将1840—1949年间产生的重要音乐作品汇编成册,从而为本书的研究和写作提供了部分作品的乐谱资料。

冯长春的《中国近代音乐思潮》^[11],以较强的历史意识和美学意识,对近代以来中国音乐思潮发展的历史规律与逻辑线索进行了深入的梳理与剖析,描绘出近代中国音乐思潮发展与衍变的清晰面貌;其深入、厚重的史料工作不仅体现在对于已有资料的广采博纳和成熟运用之中,而且还补充了一些必要的新史料,对以往近现代音乐史学著作中不太重视或没有提及过而该书中涉及的音乐家,作者都尽最大努力为他们补写了简要注文,甚至发现了一些重要的新史料。该书在20世纪上半叶音乐思潮方面的史实、文献和历史人物的言论,有不少均得益于该书所提供的史料。

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年以来历年中国专业音乐发展的大致历程,虽然由于经费不足,《中国音乐年鉴》自20世纪90年代中期起记载不甚全面,编写质量也有所下降,最近几年则未出版,但在一定程度上弥补了本书作者对90年代以来相关史料掌握上的不足。

三、本书的三个底本及其相互关系

本书有三个底本,其一是笔者本人的《20世纪中国音乐》^[12],其二便是前述的《新中国音乐史》^[13],其三是笔者应中央音乐学院出版社约请编写的教材《共和国音乐史》^[14]。

《20世纪中国音乐》是笔者于19年前出版的一本12万字的小册子。因其结构形态不合史书体例、领域过宽、论述过分简约而早已不堪为据。

自然,本书对20世纪下半叶中国专业音乐发展历史的记叙,其主要文字和图片材料则基本来源于《新中国音乐史》。但此书在理论批评和音乐思潮方面用墨甚多,“大而全”特点较为突出,导致音乐创作主线不够显豁,且因书中未附谱例以与音乐创作的记叙和分析相互印证而令许多专业读者引为憾事。有鉴于此,新近出版的《共和国音乐史》不但在上述诸方

面均做了较大幅度增删、修改和弥补,且将记叙时段延伸到新世纪最初10年,增写了台湾、香港、澳门地区的音乐创作,并按出版社要求,对个别结构做合并处理。

基于以上情况,作者以上述三个底本为基础,动大修大改手术。具体做法是:

1. 将《20世纪中国音乐》原来的“总论”、“分论”两大结构板块彻底推倒,遵照史学著作的通行体例重新结构,改按历史时序进行分期记叙。

2. 对1900—1949年间我国专业音乐发展历史的记叙,则完全抛开《20世纪中国音乐》的原有文本,做了全面的充实,重写和增写,篇幅也由5万余字扩充到20万字;对此前出版的《新中国音乐史》、《共和国音乐史》及笔者与乔邦利同志共同承担并完成的江苏省哲学社科2003年度重点课题《改革开放与新时期音乐思潮》^[15]中的相关材料的内容,做了大幅度融合、重组、修改和增删处理,成为本书1949—2000年间历史记叙的主体部分。

3. 改变《20世纪中国音乐》及《新中国音乐史》两书“大而全”的记叙模式,缩短战线,将本书的论域集中在音乐创作和音乐思潮两方面,且以创作为主,音乐

[9]张静蔚:《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》,人民音乐出版社1998年12月北京出版。

[10]汪毓和:《中国近现代音乐史教学参考资料》(上、下),世界图书出版公司2000年10月西安出版。

[11]冯长春:《中国近代音乐思潮》,人民音乐出版社2007年北京出版。

[12]居其宏:《20世纪中国音乐》,青岛出版社1992年12月青岛出版。

[13]居其宏:《新中国音乐史》,湖南美术出版社2002年11月长沙出版。

[14]居其宏:《共和国音乐史》,中央音乐学院出版社2010年3月北京出版。

[15]居其宏、乔邦利:《改革开放与新时期音乐思潮》,中央音乐学院出版社2008年9月北京出版。

思潮次之,音乐表演、专业音乐教育又次之。这种主次关系设计,实际上也决定了本书记叙文字和篇幅的详略比例。为此,对两书中涉及音乐思潮和纯粹学术研究的记叙做了或删除,或归并,或大幅度精简的处理,使之在全书总篇幅中所占比例由原来的接近 $2/5$ 下降到 $1/4$;为加强音乐创作、音乐作品的记叙且为之提供谱面实证,本书还特意增设了151个谱例并做了详略不等的针对性分析,力求使作品记叙与分析的比重占全书总篇幅的 $1/2$ 左右。

4. 按照湖南美术出版社对《百年中国艺术史(1900—2000)》这套丛书的统一构思和要求,本书将以两个版本同时出版——其一是豪华版,除了开本、装帧、纸质等方面的特殊要求外,最主要的特点是依然沿袭《新中国音乐史》图文并茂体例,非但新增了1900—1949年间大量历史图片,且对《新中国音乐史》原有图片系统及图文匹配方式进行了适当调整,同时附列了部分新图片,使附列图片的总规模达到七百多幅。其二是教材版,为降低学生购书开支,除了彰显教科书的简朴特点之外,最主要的举措是删去了全书中所有图片,而所有文字和谱例不变。

如此看来,本书与作者以往几部著作既有互渗情形,又有显著不同。将它说成是对《20世纪中国音乐》、《新中国音乐史》、《共和国音乐史》三书的修订显然极不确切,但也不是一部全新的音乐史学著作。我自己对它的定位是:

在20世纪我国专业音乐创作和音乐思潮这两个领域,熔作者过往研究及最新研究成果于一炉,并充实了大量史料和谱例,以新的结构形态出现,能够反映出作者近年来在这一论域内最新观点和评价的一部断代音乐史著作。

四、概念界说、对象选择及详略处理

本书有四个关键概念:20世纪,中国,音乐创作,音乐思潮。

“20世纪”是本书研究对象的时间设定。当然,若因论述需要,也会向前(即追溯到19世纪末)或向后(即拓展到21世纪初)作适当延伸。

在本书中,“中国”这个概念当然是指中华民族祖居、有特定疆域和特定政治、经济、军事和文化的国家实体。在20世纪,我国国家实体经历了三种历史变迁:清朝、中华民国和中华人民共和国。本书对中华人民共和国时期专业音乐创作和思潮的记叙,当然也包括了香港、台湾和澳门地区;为避免记叙的分散,本书将上述三个地区专业音乐创作与音乐生活发展状况置于全书最后做集中描述。

本书中的“音乐创作”概念,指的是不同于传统音乐的专业音乐创作,是由作曲家通过创作、改编等形式的创造性艺术劳动而产生的音乐作品。基于这个理解,本书不会把20世纪依然在音乐生活中存在

的传统音乐作品纳入自己的视野;但传统音乐中的某些成分一旦与专业音乐创作发生一定程度的关联,或者某些关于传统音乐的论争具有思潮的性质,反映出某种音乐思潮特定的理论倾向,也就自然成为本书研究和记叙的对象。

作者对“音乐思潮”这个概念的理解是:在音乐艺术领域内发生,暗含在音乐现象背后及音乐作品之中,或以理论的物化形态(研究著述、批评文本、政策性讲话、指导性文件等等)出现,对音乐实践具有广泛影响和普遍意义的思想、观念、审美倾向的总称。基于这一理解,“音乐思潮”理所当然地包括音乐创作思潮、理论批评思潮、音乐表演及音乐教育思潮三大类。本书的研究和记叙,以前二者为主,兼及后者。

本书之所以选择音乐创作及音乐思潮作为记叙重点,是基于下列考虑:

在专业音乐艺术领域,作曲家的创造活动及作品是推动音乐史发展的第一推动力,历来是中外专业音乐史著作最主要的研究对象,并理所当然地成为其研究和记叙的重心。而隐伏在作品本体深层的音乐创作思潮,则是那一时代音乐观念、审美意识的主要表现;它们一旦被揭示和提炼出来,也能成为帮助今人认识和解读过往作品的一把钥匙。

从20世纪中国专业音乐这个特殊对象在我国特殊政治文化语境之特殊发展历程来说,以研究著述、批评文本、政策性讲话、指导性文件等理论物化形态出现的理论批评思潮,对此间音乐创作、音乐表

演、学术研究、音乐教育、社会音乐生活乃至中国音乐整体走向的影响至深至巨；持有不同学术观念的学者可以在主观意愿上表示自己对此喜欢与否，但却无法从理论和事实两方面加以否认。因此，抓住理论批评思潮这个对象，从它不同历史时期的理论形态、表现形态持恒与变化中，揭示其对于20世纪中国专业音乐（特别是音乐创作）发展状貌和态势的巨大影响，无疑便牵住了20世纪中国专业音乐史研究的牛鼻子。

笔者对20世纪中国音乐史记叙详略关系的把握，本着远略而近详、厚当代而薄近现代的原则处理；为此，近现代部分的纯文字篇幅约占全书文字总篇幅的1/3。

五、本书的结构与历史分期

恰如本书目录所示，笔者将20世纪中国专业音乐创作和思潮的发展历史，按时序划分为八个既相互衔接又相互区别的阶段，其中每一阶段所包含的历史年限有长有短——最长的有二三十年之久（如“重构与阵痛”一章），最短的只有两三年（如“批判与徘徊”一章）。

细心的读者不难发现，笔者所以如此，其实有一个原则在规范着本书的历史分期，那就是人们所熟悉的政治分期原则。于是便提出一个问题：音乐史著作何以不用音乐风格和音乐艺术自身的阶段性发展作为分期的依据？对此，我曾在《改

革开放与新时期音乐思潮》之绪论中作了较详细的解释和说明，有兴趣的读者可以参看，这里恕不赘述，但概略地指出以下诸点仍有必要：

1. 20世纪中国专业音乐发展道路证明，政治因素对于音乐艺术的支配性影响往往是决定性的；它不仅作为音乐艺术的宏观语境存在，而且深深地渗透到音乐作品的音响结构中和创作者、表演者、接受者的审美意识中，即便到20世纪末也是如此。否认这一特点而坚持所谓“去政治化”或“去意识形态化”的史学观念，在历史记叙中将政治因素和意识形态因素对于我国专业音乐创作巨大而深刻的影响排除在外或隐去不提，不但其中诸多复杂繁难的创作问题和思潮论争实质无法说明，而且写出的很可能是一部不真实的音乐史。

2. 在20世纪中国专业音乐史上，真正发生音乐观念、音乐风格大转型的，百余年来只发生过两次——其一是19世纪末20世纪初由传统音乐向专业音乐的转型，其二是改革开放新时期由“一元统制”向“多元并存”的转型；然而铁的事实证明，这两次伟大战略转型的原动力，恰恰不是来自音乐艺术本身，而是得益于政治因素的强势推进。

3. 本书的历史分期，与某些相关著作又有若干不同。汪毓和《中国近现代音乐史》的分期依据与中共党史的分期原则基

本一致。而明言《20世纪中国新音乐史》则采用类似“奏鸣曲式”的分期原则：即世纪初至“九一八事变”为呈示部；“九一八事变”至“文革”结束为庞大的展开部，其时间跨度长达半个世纪；新时期为再现部。与这两者比较，本书的历史分期在多数情况下接近前者，在某些情况下也采用了后者的分期原则，如将抗日战争和解放战争时期的专业音乐创作与思潮合并在一个时期中记叙，其分期依据是：虽然这两场战争的性质、任务和历史内容各不相同，但战时状态及其对音乐艺术的巨大影响以及在这种影响下音乐家的审美理想与创作观念、作品的风格与语言技法系统却没有发生本质变化。

4. 现今思想文化界一些学者对新时期的历史分期采用“两分法”，即十一届三中全会至80年代末为“新时期”，90年代至今为“后新时期”。本书部分采用此说。如此，本书根据音乐界的具体情况，依然沿用作者在《新中国音乐史》中对新时期的“三分法”，即把“文革”结束至1989年称之为“改革开放初期”，1989年至1992年称之为“回流时期”，1993年至2000年称之为“后新时期”。其中，之所以将“回流时期”作为一个具有特殊意义的独立阶段加以强调，乃是因为，无论从新时期的政治经济进程看，还是从音乐创作和音乐思潮自身所表现出的特征看，均大异于整个80年代和邓小平“南行讲话”之后，其特殊性和重要性绝不可小觑。

六、本书的谱例与图片

本书既然是一部以记叙20世纪中国专业音乐创作发展历史为主的史书，作者结合对不同时代不同作曲家具体作品所做的形态描述和分析附列相应的谱例，则是我国音乐史学界的惯常做法。鉴于本书涉及各类体裁与规模的音乐作品数以千计，既不可能也无必要统统附列谱例，因此，作者采用下列原则附列谱例：

其一，凡是中国音乐史学界有一致共识的在20世纪中国音乐史上艺术成就较高或社会影响较大的作品，或作者认为以往被不同程度地忽略了某些作品，则附列谱例。

其二，另一些尽人皆知或读者容易找到的作品则尽量不列或少列谱例；乐队作品的谱例或以钢琴缩谱的形式附列，或结合本体分析单列相关的声部。

其三，在一般情况下，声乐作品、独奏作品只列其声乐或独奏声部的谱例而不列其钢琴或乐队部分，艺术歌曲或作者对此有针对性分析者除外。

其四，交响乐、清唱剧、歌剧、音乐剧、舞剧、大合唱等大型音乐作品，一般均选取其中某一或某些段落附列谱例。

其五，本书所有附列之谱例，除极少数篇幅简短的作品外，绝大多数均为节选形式。

其六，迫于一些重要作品的乐谱实在难搜寻，加之本书成稿时间过于仓促，因此乃不得不暂时付之阙如，音乐形态描述与分析也只得从略，待日后搜得之后再予

补列。

本书辑录600余张图片，与本书正文构成一个相互补充的整体，请读者一并参看。这些图片，凡未注明出处者，皆系作者师生从网上搜得。考虑到图片收集的困难以及某些章节（例如记叙思潮发展与论争或音乐创作的部分）缺少相应的图片可与之匹配，而有些领域（如歌剧音乐剧、舞剧创作演出及音乐表演艺术等等）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，故而本书的图文配备，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；二是图文异步，即文字叙述部分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。

我在最近一篇文章中，分析汪毓和教授《中国近现代音乐史》何以半个世纪来依然“一枝独秀”的原因时，曾说过下面一段话：

当然，这种“一枝独秀”的情形还与我国近现代音乐史研究和教学刚刚起步之时，经官方审定批准作为全国通行教材的仅此一家、别无分店，读者、教师和教学用书别无选择有一定关系。而改革开放30年来，虽然国内也曾有过类似的著作出版，但或者由于历史惯性力在起作用，或者因为这些新著尚未得到国内同行的普遍认可，抑或两者兼而有之，致使汪毓和先生这本教材依然独步天下的局面至

今未有根本改观。这便向我们这些同方向、同专业的学者和教师提出了一个光荣而艰巨的任务——在遵循“史实第一性”这个大前提下，另行编撰两三部、五六部同类著作和教材，并不为多。这样也就为关注中国近现代音乐史的读者及从事这一方向教学的师生进行多向比较、择优而用提供了可能，我们在这个方向的研究和教学也将因此而出现一个较为健康繁荣的局面。^[16]

而这本《百年中国音乐史（1900—2000）》，就是作者在面临这一“光荣而艰巨的任务”时所做一个最新努力，自然也使它加入到与其他同类著作或教材“多向比较、择优而用”的竞争行列中，经受同行、读者和各高等艺术院校师生的审视、批评和选择。它若能从激烈竞争中得到更多好评，被同行置于案头或作为教材投入教学，于我固然可喜；即便败下阵来，最终沦为胜出者的一个分母，我亦十分坦然。因为，中国近现代音乐史是一个非常特殊的研究方向和教学领域，有诸多敏感而尖锐的命题横亘其间，非一时代、几学者所能跨越，而有赖于时代条件的持续改善和更多大智大勇之后世学者的参与构建。作为中国近现代音乐史研究和教学的第二代学者，倘能为本方向的学科建设添一砖、加片瓦，余愿足矣，亦复何求？

而且我深信，只需通过几代人的努力，积少成多，渐由量的积累促成质的提

[16]居其宏：《汪毓和与中国近现代音乐史》，《中央音乐学院学报》2009年第4期。