

我们必须把经过考验的优秀传统文化作品作为宝贵的精神财富继承保留下来流传下去，成为社会主义精神文明的组成部分振兴中华民族的音乐，这是我们担负的神圣职责。

黎英海

音乐理论选集

【三】



人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

卷之六

卷之六

卷之六

黎英海

音乐理论选集

【二】



中国音乐学院当代音乐史料建设工程项目资助



人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE
· 北京

LIYINGHAI YINYUE LILUN XUANJI II

图书在版编目(CIP)数据

黎英海音乐理论选集. 2 / 黎英海著. — 北京 :
人民音乐出版社, 2014. 6
ISBN 978-7-103-04751-4

I. ①黎… II. ①黎… III. ①音乐理论—文集 IV.
①J60-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第214208号

责任编辑: 周 洲
责任校对: 朱文蕾

人民音乐出版社出版发行
(北京市东城区朝阳门内大街甲55号 邮政编码: 100010)
Http: // www.rymusic.com.cn
E-mail: rmyy@rymusic.com.cn
人民音乐出版社(上海)有限公司
(上海市虹口区广纪路838号C座5楼 邮政编码: 200434)
编辑部电话: 021-55887227
E-mail: rymusicsh@qq.com
新华书店北京发行所经销
北京隆昌伟业印刷有限公司印刷
880×1230 毫米 16 开 9.5 印张
2014 年 6 月北京第 1 版 2014 年 6 月北京第 1 次印刷
定价: 61.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010) 58110591
网上售书电话: 或 (010) 58110654
如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话 (010) 58110533

前言

黎英海先生作品及文献整理是中国音乐学院推出的“近现代音乐史料工程”的一个重要组成部分。

作为中国音乐学院的重点研究项目之一，本课题拟对黎英海先生一生的音乐创作、理论研究等方面进行全面的收集和整理；同时，还将黎英海先生的这些作品、文稿尽早地出版发行，以期待这些资料能够对我国的音乐创作和理论研究——特别是对我国近代音乐发展史学方面的研究提供参考。

黎英海（1927~2007），中国当代著名的作曲家、理论家、音乐教育家、音乐活动家。黎先生在中国民族音乐发展历程中是一位划时代的人物，他对我国民族调式和声理论进行了富有开拓性的探索与实践，同时创作了大量民族风格的音乐作品，为我国民族音乐事业的发展作出了巨大的贡献。

黎先生在其所从事的音乐创作、理论研究、教学等领域均有较高的建树，取得了非凡的成就。一生创作并撰写了大量的音乐作品及理论著述，从类别上可以分成以下五大类：

第一类为声乐作品。收录了黎英海先生创作的一百多首歌曲，体裁内容涉及独唱、合唱、古诗词歌曲、少年儿童歌曲等。其中，既包括已出版的《民歌独唱曲集》（1956年）、《春晓——黎英海歌曲选》、《枫桥夜泊——黎英海、顾淡如古诗词歌曲选》（2000年），也包括以前尚未出版过的《举杯》、《献给毛主席》、《蜜蜂》、《我爱巴山，我爱蜀水》、《我是一只海鹰》等声乐作品。

第二类为钢琴作品。收录了黎英海先生近百首钢琴作品，其中包括他生前出版的一部分，如：《中国民歌钢琴小曲五十首》（1956年）、《动物园——幼儿钢琴小组曲》（1985年3月）、《杂技速写组曲》（1996年）、《记住祖母的话——少儿钢琴组曲》（1972年12月）、《移宫变奏曲》（2001年）、《夕阳箫鼓》（1977年初稿，1982年定稿）、《阳关三叠》（1978年）、《五声音调钢琴指法练习》（1964年）等；也包括许多尚未出版过的钢琴作品，如：《序曲》共七首（1946年~1947年）， b B大调《赋格曲》，a小调《赋格曲》，《回旋随想曲》（1947年），B大调《随想曲》（1947年），B大调《谐谑曲》（1946年），B大调《摇篮曲》（1946年），B大调《摇篮曲》（1948年），钢琴独奏曲《高楼万丈平地起》（1949年），《中国民歌钢琴小曲》等。

第三类为管弦乐作品。收录了黎英海先生多部管弦乐作品，如：电影音乐《伟大的起点》（1954年）、《闽江橘子红》（1955年）、《球场风波》（1956年）、《聂耳》（与人合作，1959年）、《海上明珠》（1976年6月）、《海囚》（1980年）等，这些都是尚未出版过的作品。

第四类为音乐理论部分。收录了黎英海先生的各类理论著述，其中包括《继承与求索——中国民族音乐文集》（2004年）以及1959年出版的著名学术论著《汉族调式及其和声》等。《汉族调式及其和声》是以汉族五声调式七声音阶为基础，结合西洋大小调和声理论，对民族音乐创作等问题进行系统性归纳和总结的一部论著。它是作者多年来创作积累和潜心研究的成果，对我国传统音乐理论的研究和发展具有相当大的影响。除此之外，此部分还收录了以前从未出版、与《汉族调式及其和声》相关的一部论著——《多声部音乐写作基础》，从复调的角度论述民族多声部音乐写作，相信会给研究黎英海先生的专家和学者带来新的收获。

第五类为手稿影印件。收录了黎英海先生自1945年以来创作的作品及大量理论著述的手稿,如标有中央音乐学院华东分院^①、中国人民解放军第四野战军政治部^②、中央音乐学院、中央乐团^③、中国音乐学院等单位的五线谱纸,上面还有黎英海先生的签字。其所记录的日期、文字提示对研究黎先生作品的创作年代与背景都具有重要的参考价值。

黎英海先生留下的大量音乐作品及理论著述,生前只出版了一部分,还有许多未出版,如:器乐、声乐、电影配乐作品,专著等。通过我们这次收集和整理,最终将以一套最权威、最完整、最系统的黎英海音乐作品及理论著述呈现给大家。

本课题研究的思路与方法是:以创作年代为主线,对于不同时期的作品及文献进行收集和整理,并进行系统的分类介绍。

本课题的研究工作方案与进度如下:

1. 按年代顺序对所有的作品及文献资料进行收集和整理。
2. 对于残缺的文稿,根据现有资料进行必要的修补并加以注释。
3. 将所有资料汇总之后进行具体分类。如:音乐理论著述类,音乐作品类,音像资料类及各种随笔、专论文章和纪念文章等。

本课题预期的阶段成果是:

第一阶段(前期)按年代的顺序,对所有的作品及文献资料进行收集整理。主要完成现有的、不同时期的作品及文献资料的基本分类工作。

第二阶段(中期)在第一阶段完成的基础上,对于残缺的文稿,根据现有的资料进行必要的修补并加以注释,形成一部相对完整并具有一定系统性的书稿文集。

第三阶段(后期)在前两个阶段的基础上,通过全面的统筹与整体的把握,形成一套具有学术价值与实用价值的文献全集。

本课题研究的实践意义在于:将黎英海先生的艺术成就和学术成果以及他的治学精神进行总结。一方面,宣传了老一代艺术家的丰功伟绩;另一方面,为“近现代音乐史料工程”建设留下一部完整的资料。它不仅满足了我国民族音乐教育事业的发展需要,同时还具有探讨人生价值的社会意义。

本课题的主要负责人是我国著名音乐理论家、博士生导师、中国音乐学院前副院长、中国国家大剧院副院长杨静茂教授。他从事西方音乐史、作曲技术理论研究多年,其学术专著《格里格动机——论格里格的音乐风格与音乐思想》(德国古斯塔夫出版公司出版)在国际学术领域具有非常重要的地位和积极的影响。

本课题的主要执行人是我国著名作曲家、音乐理论家顾淡如先生。她是中国音乐学院音乐创作研究所的副研究员,从事西方作曲技术理论研究和教学多年,主要论著有《宋词的结构》、《赵元任、黄自、陈田鹤、江定仙等老一辈作曲家的和声风格》等。作为黎英海先生的夫人,顾淡如先生对黎先生的创作、教学、科研等成果都亲身经历或参与探讨。本课题得以顺利的完成,她起到了至关重要的作用。同时,她也付出了常人难以想象的艰辛和努力。

① 在20世纪50年代,上海音乐学院曾被称为中央音乐学院华东分院。

② 1950年12月~1952年8月,黎英海先生与顾淡如女士曾在当时总部设在汉口的中国人民解放军第四野战军部队艺术学院(简称中南部队艺术学院)工作。

③ 中央乐团为现今中国国家交响乐团的前身。

本课题的另一位执行人是中国音乐学院作曲系副教授、硕士生导师徐平力先生。他从事西方传统作曲技术理论研究和教学多年，著有《浪漫乐派后期的和声研究》、《20世纪初期的和声研究》、《传统音乐的继承与创新——黎英海钢琴曲〈夕阳箫鼓〉和声分析》等专著和论文。

在对此套文献进行收集、整理、编写及出版的过程中，曾受到许多单位与个人的大力支持，如：中国音乐学院党委、科研处，人民音乐出版社等单位的赞助与协助；我国著名的作曲技术理论家，中国音乐学院前院长、教授、博士生导师，《中国音乐》主编樊祖荫先生为本书撰写了总序；我国著名的钢琴家，音乐教育家，中央音乐学院教授、博士生导师周广仁先生为本书钢琴卷撰写了序言；中央歌剧舞剧院小提琴演奏家、音乐教育家黎石先生，钢琴家黎耘，表演艺术家黎宁（三位系黎英海先生子女），为本书的收集、整理、编号、出版做了大量的辅助性工作。

在此，谨以本书编委会的名义向为此书付出了辛勤劳动的教授、专家、学者及编辑们表示最衷心的感谢！

编 者

2010年4月18日

总序

黎英海，1927年12月15日出生于四川省富顺县，祖籍广东省惠阳县。他出身贫寒，父亲为小职员，是一位川剧爱好者。黎英海受其父亲影响，自幼喜爱川剧等民间音乐。14岁时他离家赴泸州就读于川南师范。在此期间，他受到该校音乐教师王立三的启蒙音乐教育，立志以音乐为职业。1943年9月黎英海考入设在重庆青木关的国立音乐院（1946年学校迁往南京），一年级时学习声乐与二胡，二年级转科，主修作曲与钢琴。先后师从陈田鹤与弗兰克尔学习作曲，跟随马思聪和拉扎罗夫学习钢琴，1948年11月以优异成绩毕业。1949年5月到南京文工团工作，从事音乐创作。同年12月至1952年7月，历任湖南音专、中原大学文艺学院、中南部队艺术学院教员、讲师。1952年8月赴中央音乐学院华东分院（现上海音乐学院）任教，历任该院讲师、副教授、民族音乐研究室主任、作曲系副主任。1964年调入新成立的中国音乐学院，任作曲系副主任。1973年~1979年任中央音乐学院作曲系副主任。1980年之后，历任中国音乐学院创作研究部主任、教授、副院长，1989年10月离休。他还曾担任中国音乐家协会常务理事、民族音乐委员会副主任，《歌曲》月刊主编，北京音乐家协会副主席、顾问，中国民族管弦乐学会副会长、荣誉会长，中国电影音乐学会特邀理事等社会职务。2007年1月5日因病与世长辞，终年80岁。

一

黎英海的音乐创作活动始于20世纪40年代在国立音乐院的学习期间。半个多世纪来，他的音乐创作涉猎了声乐、器乐、电影、戏剧和舞蹈音乐等领域，均有代表性作品问世。

在声乐方面，黎先生曾创作、发表了《在英雄墓旁》（韩乐群词，1954年）、《千里草原把身翻》（白萍词，1954年）、《小对花》（韩乐群词，1957年）、《港湾的春天》（沙金词，1962年）、《杨白劳》（根据歌剧《白毛女》唱段改编，1962年）、《孔雀啊，百灵》（陈特明词，1986年）、《海岛静悄悄》（唐蜀妹词，1992年）、《森林，蓝色的梦》（梅佳词，1988年）等独唱、重唱、合唱歌曲百余首（部）；先后出版了《春晓——黎英海歌曲选》（人民音乐出版社，1987年）与《枫桥夜泊——黎英海、顾淡如古诗词歌曲选》（人民音乐出版社，2000年）。黎英海最重要的声乐作品，是他于1982年为首届“华夏之声音乐会”创作的由《春晓》（孟浩然诗）、《登鹳雀楼》（王之涣诗）和《枫桥夜泊》（张继诗）组成的声乐套曲《唐诗三首》。这部套曲以其新颖独特的艺术构思和表现手法，受到听众的热烈欢迎。特别是其中的《枫桥夜泊》（发表于1983年第1期《音乐创作》），运用整体构思的方法，通过钢琴低音部五度双持续音的“钟声”、中层装饰性音型的“流水声”、上层旋律音型的“缕缕愁思”与吟诵性的、带有古典韵味的独唱旋律相结合，生动、真切地表现了原诗那种无限愁情但又怀有某种希望的深刻意境，其别具一格的艺术手法和鲜明的音乐形象令听众为之叹服。《枫桥夜泊》不仅是黎英海本人声乐作品中的佼佼者，也是我国新时期艺术歌曲创作的优秀代表作品之一。在1988年举行的“80年代中国艺术歌曲创作比赛”中，这首歌曲得到全体评委的一致好评，荣获金奖。

与此同时，黎英海还将为数众多的民歌改编成独唱及合唱曲，出版了《民歌独唱曲集》（上海文化出版社1956年初版，中国文联出版公司1984年增订再版）。经他改编的民歌，既保留了原有的民间情趣和

质朴的风格，又使得音乐形象更为生动，成为声乐家们竞相演唱的保留曲目。如：《嘎哦丽泰》、《在银色的月光下》、《我的花儿》、《小河淌水》、《百灵鸟，你这美妙的歌手》、《李有松》等，至今仍为人们所珍爱。

在黎英海的声乐创作中，还必须着重提及他的钢琴伴奏写作艺术。他不仅为自己创作和改编的作品配有精致的钢琴伴奏，而且很早就为聂耳、冼星海等其他作曲家的作品编配了钢琴伴奏，并于1957年出版了他编配的《聂耳、冼星海独唱歌曲集》（上海文艺出版社）。直到现在，音乐会上所演唱的聂耳、冼星海的独唱歌曲，大多仍在使用黎英海所写的伴奏谱。他的钢琴伴奏技法顺畅、和声手法丰富、织体层次清晰、音乐形象鲜明，与旋律配合起来浑然一体，常能以简练的、恰如其分的艺术手段，取得恰到好处的艺术效果，达到理想的艺术境界。不仅为演奏者们所欢迎，而且也同行们所推崇。

黎英海的器乐创作，主要是钢琴作品。早在国立音乐院求学期间，他就写有多首探索性的钢琴乐曲，如《序曲》七首、《摇篮曲》两首以及《谐谑曲》等。20世纪50年代以后，黎先生着力追求中国音乐风格，其中的钢琴曲集《民歌钢琴小曲五十首》（上海文艺出版社1956年初版，人民音乐出版社2000年再版）是从数百首研究汉族调式和声而写作的小曲中挑选出来的；《五声音调钢琴指法练习》（上海文艺出版社1963年初版，2001年人民音乐出版社再版），是为解决五声音阶作品的钢琴弹奏指法而写的练习曲。这两本乐谱出版后，得到了钢琴演奏家、钢琴教师和学生们的普遍欢迎，并成为各地音乐院校的通用教材。黎英海对儿童的培养也非常关注，专门为孩子们创作了《记住祖母的话——少儿钢琴组曲》（1972年12月）、《动物园》（1985年）和《杂技速写组曲》（1996年）三套钢琴小组曲以及《移宫变奏曲》（2001年）等钢琴乐曲。黎英海钢琴作品中最具有影响力的是《夕阳箫鼓》（1977年初稿，1982年最后定稿，发表于《中国音乐》1982年第1期）和《阳关三叠》（1978年，发表于1980年第1期《中央音乐学院学报》）。前者根据同名琵琶曲改编，后者根据同名古琴曲改编。这两首作品既保留了原曲的基本风貌，又充分发挥了钢琴的乐器性能。“用现代人的观念，按照现代人的欣赏习惯和需要，创造性地重新编写”，努力探索深层次的艺术境界，给人以新的美感和艺术享受，为钢琴音乐的本土化作出了重要贡献。尤其是《夕阳箫鼓》，乐曲的写作遵循了中国传统的美学思想，运用中国传统的作曲技法并多方汲取中国民族乐器（如鼓、箫、琵琶、古筝等）的演奏手法，塑造出了一个纯净、美妙、诗情画意的音乐世界，令人神往而为之陶醉。这首作品不仅在国内赢得了广泛的欢迎，而且也深受国外听众的喜爱，引起了美国、法国、日本等国外音乐界人士与华裔音乐家们的关注和褒扬，认为它充分体现了中国文化的气质和神韵。除此之外，黎英海还创作有大提琴独奏《老码头工的回忆》（1975年）、管弦乐组曲《海囚》（1982年）以及1983年赴日本访问时为中日民族乐器混合乐队创作的《仙鹤行》、《音乐之旅——日本民谣组曲》等多部器乐作品。

电影音乐是黎英海创作的又一重要领域，主要作品有《伟大的起点》（1954年）、《闽江橘子红》（1955年）、《两个小足球队》（1956年）、《球场风波》（1957年）、《聂耳》（与刘福安、葛炎合作，1959年）、《海上明珠》（1976年）、《海囚》（1981年）等。其中，《海囚》深刻地表现了中国人民在帝国主义和封建买办残酷压迫下的苦难生活与不屈不挠的斗争精神。在体现音乐的民族气质、时代风貌、电影音乐交响化以及音乐与画面的对位化处理等方面有不少新的突破，受到电影界与音乐界人士的普遍好评。这部电影以福建南部人民的生活为故事背景，因此音乐相应地以福建南音为素材进行创作，但其中并没有完整地引用过一段南音的旋律，而是在融会贯通之后，根据内容表现的需要，以南音旋律中的核心音调为基础进行再创造。

除上述各种体裁形式的作品之外，黎英海还写有戏剧音乐《屈原》、《雾漫盐都》（与顾淡如合作，1985年），舞蹈音乐《咏梅》（与顾淡如合作，1979年）和《放学路上》（1981年）。其中，《咏梅》荣获文化部1980年优秀创作二等奖（一等奖空缺）。

纵观黎英海全部的音乐作品，可以发现他明确的音乐思想与创作主张：即对待中国传统音乐首先必须

继承,同时又要发展创新。他认为:“发展创造要植根于传统的土壤”,同时,“传统本身也是发展的”;“创作贵于富有创造性,要杜绝任何固定模式的束缚,要有个性,即便对本民族的传统继承,也要有所出新才能发展”。在涉及到同外来音乐的关系上,他认为:“每个民族对人类文化的发展都作出了自己的贡献,总有一些优秀的、独特的东西值得其他民族借鉴。善于吸收、借鉴别的民族的好经验、好手段,用来丰富自己、发展自己,这是民族兴旺的一种标志。但是如果抛弃自己的传统,忘记祖先,一味地去效仿、跟随别人,那是不会有什么出息的。”基于以上的认识,他在创作中从不离开传统去创新,而是从传统中去挖掘、汲取适合于特定题材与体裁表现的素材,并与近现代创作技法相结合,使自己的作品既具浓郁的民族特色又有鲜明的时代特征。他的音乐语言新颖亲切,意境清新高雅,结构层次明晰,形象捕捉准确。他的艺术表现手法洗练而精致,材料使用集中,没有粗笔废墨。以上特点构成了黎英海音乐作品鲜明的风格特征。

二

黎英海的学术研究与教学活动是紧密地结合在一起的。早在1951年,他在中南部队艺术学院任教时就对汉族民歌的诸多调式现象产生兴趣,并着手进行研究。1952年调入中央音乐学院华东分院(现上海音乐学院)之后,特别是在该院民族音乐研究室工作期间,他把调式的研究由民歌扩大至戏曲、曲艺、民间器乐等中国传统音乐的各个方面。为此,他不仅深入民间进行大量的田野工作,而且阅读了许多传统乐学的文献史料,把我国古代的宫调理论与当代的音乐实践结合起来进行综合研究。与此同时,他也开始了调式和声的研究,其课题任务是:把欧洲大小调和声的原则与我国汉族的五声性旋律协调地结合起来。这一研究不仅通过作品的梳理、总结和自身的探索性创作来进行(前述的《民歌钢琴小曲五十首》即是这种研究的副产品之一),同时也通过在作曲系讲授“和声的民族风格问题”、开设“民歌改编”课来加以验证、充实和深化。1958年完成的《汉族调式及其和声》(上海文艺出版社1959年初版,上海音乐出版社2001年修订再版)即是自1951年以来上述两个方面研究心得的总结,它是我国第一部系统论述五声性调式及其和声处理的专门著作。这部学术专著在音乐界引起了广泛的反响,影响所及延续至今。

该书的调式部分,在吸收、总结前人研究成果的基础上,做了进一步的开掘,在以下三个方面取得了新的进展:

其一,在五声调式的基本特征方面,明确提出关于调式及阶名的主张:“沿用我国传统习用的宫、商、角、徵、羽”。强调宫音在调中的重要性 and 特殊作用,认为“在任何调式中宫音总不可省去这一原则是能够成立的”,这“和五度相生是以宫音为出发点这一规律有关”。强调“宫角”关系对明确调式和确立宫音系统的重要性,认为“宫和角互相规定着调式的性质,在比较之下各调式的区别即可从宫和角的位置来确定,如没有这种关系(缺少宫音或角音),即易造成调式上的不明确”;在性质相近的同主音调式的比较中可以发现,“各调式的特征音级都和宫音或角音有关”。关于各调式的最基本音调,认为“主要是以主音的上下方相邻的音环绕主音而形成的”,并由此提出调式结构内部的“三音组”音调理论。

其二,对于中国传统音乐中存在着的三种七声音阶,前人只是分散地提出过,该书首次把三种音阶作为中国民族音乐的音阶体系来看待、并提,并将它们分别命名为“雅乐音阶”、“清乐音阶”与“燕乐音阶”。这一认识和主张,被学术界人士评价为“是理论上的重要突破”。

其三,对于五声性旋律在发展中所呈现出来的调式复杂化现象,该书明确指出:不能仅从单一调式看问题,必须注意到其中调式或调的变化与发展;不仅要看到在同一音列中有可能存在的同宫系统的多调式现象(即调式的交替或转换),而且还应该看到在同一七声音列中有可能共存着多宫系统的交替或转换现象(如秦腔和潮州音乐中所反映出来的调的变化情况)。此外,在民间音乐的旋律中,还广泛存在着调的“似转非转”现象,即不同宫系统的相互交织。在经过大量实例的分析之后,作者把这种与调发展有关的

调式复杂化现象命名为“综合调式性七声音阶”。上述研究成果，充实和进一步完善了我国传统音乐中调理论的发展。

该书的和声部分，主要是解决功能性调式和声与我国民族的五声性音调相结合而做的一种探索性研究。书中总结、归纳了自赵元任、黄自以来中国专业音乐创作中和声民族风格探索的经验，系统地论述了各调式的基本和声及其发展形式。在五声性旋律与三度叠置和声的融合方面创造性地提出了多种处理方法。

在上述论著的基础上，黎英海于1963年至1964年为作曲专业编撰了教材《多声部音乐写作基础》（未出版），并从1964年9月开始施教于中国音乐学院作曲系。该教材以五声性调式和声为基础，将构成多声部音乐的主调写法与复调写法结合在一起进行教学。打破了音乐院校作曲专业分别开设和声、对位（复调）两门课程的惯例，开创了作曲技术理论综合性教学的先河。

1988年，黎英海编写并出版了《歌曲即兴伴奏编配法》（人民音乐出版社，1988年）。他将自己写作钢琴伴奏的实践经验化作浅显易懂的语言，用简明的技法构成介绍和丰富的伴奏实例分析为歌曲作者与中小学音乐教师等读者提供了实用性的伴奏写作指导，深受读者们的欢迎。

除了专著、教材之外，黎英海在不同时期还写有40余篇学术论文与评论文章，并于2003年汇编成中国民族音乐文集《继承与求索》（上海音乐出版社，2004年）。其中，代表性的论文有《试谈民歌改编的几个问题》（1956年）、《形象思维对歌曲创作的重要性》（1978年）、《民族五声性调式的同音列同主音调式》（1979年）、《潮州音乐的调变化发展》（1981年）、《关于研究民间多声部音乐的几个问题》（1982年）、《争取亚洲音乐文化的振兴繁荣》（1985年）等。在这些论文中，体现出他在音乐创作、理论研究和继承、发展传统音乐等方面所持有的深刻的学术见解。

三

自1949年以来，黎英海不曾离开过音乐院校的教育岗位，除了教授作曲及和声等技术理论课之外，还长期担任学校的行政领导工作，为发展我国的专业音乐教育事业作出了杰出贡献。他培养了大批优秀的音乐人才，如：竹风、高厚永、吕其明、莫尔吉胡、江明惇、张敦智、顾冠仁、樊祖荫、曹光平、刘为光、李助忻、敬谱、杨静茂、谭盾、郭文景等都曾受教于他。为表彰他在教学工作和学术研究上的突出成就，他曾被推选为文教战线先进工作者，1959年10月参加全国劳模国庆观礼团，1960年6月出席全国文教群英会。

黎英海对社会音乐活动充满热情并积极参加。他重视群众的音乐活动，并经常辅导群众业余音乐创作，特别是为培养工人作曲家付出了许多心血；作为中国音乐学院创作研究部主任和中国音乐家协会“华夏之声”领导小组副组长，他参与、发起和领导了自1982年开始的历届“华夏之声音乐会”；他还担任了《聂耳全集》和《冼星海全集》的编委，并承担了许多乐谱整理和钢琴伴奏写作的任务。1983年和1985年他应邀以作曲家身份先后访问日本、菲律宾和马来西亚，为介绍优秀的中国传统音乐文化和增进中日、中菲、中马音乐家之间的友谊做出许多有益的工作。

综上所述，黎英海的音乐活动不仅广泛而且多有建树。作为作曲家、音乐理论家、音乐教育家和音乐活动家的身份贯穿了他的音乐生涯，他把自己的一生全部奉献给了祖国的音乐事业。他的业绩和成就，将载入中国音乐史册，并将产生久远的影响。

樊祖荫

2010年2月1日于北京丝竹园

目 CONTENS 录

试谈民歌改编的几个问题 (1956)	001
聂耳在处理歌词上的独创性 (1960)	004
新音乐的旗帜——聂耳 (1960)	007
春雷 (1962)	011
独唱与独创 (1962)	012
看字幕听音乐 (1962)	013
欢迎反映工人生活的小歌剧 (1965)	014
评歌剧《江姐》(1965)	016
评歌剧《向阳川》(1965)	019
电影音乐讲座 (1965)	021
舞剧《白毛女》观后感 (1966)	025
略谈词曲结合的对立统一关系 (1978)	026
《夕阳箫鼓》的创作构思 (1978)	030
形象思维对歌曲创作的重要性 (1978)	031
继承发扬两个传统 (1979)	034
——对《群众音乐》的一点希望	
民族五声性调式的同音列同主音调式 (1979)	035
民族五声性调式概述 (1981)	042
潮州音乐的调变化发展 (1981)	048
关于研究民间多声部音乐的几个问题 (1982)	056
诗意·乐境·声情 (1982)	060
——为三首唐诗谱曲的一些想法	
目的明确 敢于探索 精益求精 (1982)	062
长缨在手 (1982)	063
——喜读《向隅歌曲选》	
答读者问 (1983)	065

“古谱寻声”引(1983)	067
争取亚洲音乐文化的振兴繁荣(1985)	069
南音赞(1985)	073
南音古曲寄乡情(1985)	074
探索求新觅知音(1985)	075
请不要说传统乐曲“老掉牙”(1985)	076
——听成都民族乐团音乐会有感	
他领我走进音乐的殿堂(1986)	078
难忘的特殊音乐会(1992)	079
多声部音乐写作基本知识(1993)	080
“部艺”也培养了我(1995)	116
《金湘艺术歌曲集》序(1996)	118
重新认识传统 正确对待传统(1998)	119
永远的纪念(1998)	120
——忆阿通	
探中华之乐 求民族之风(1999)	121
——黎英海先生访谈录	
民乐创作更应植根于传统(1999)	126
永远纪念你——张权(1999)	128
缅怀顾老(2000)	130
《中国五声性调式和声的理论与方法》序(2002)	131
李凌和中国音乐学院(2004)	132
群众歌曲座谈会上的发言(创作年代不详)	134
我在国立音乐院(创作年代不详)	135
谈音乐风格(创作年代不详)	137



试谈民歌改编的几个问题

这次音乐周中，民歌改编据说占全部作品的三分之一以上（还不包括许多引用民歌为主题的创作乐曲），这是非常值得高兴的事，说明了现在我们的作曲家们对民间音乐是重视和热爱的，在学习、研究民间音乐这方面取得了音乐周以前所未估计到的成绩。

大会期间在声乐作品研究组的座谈会上，对民歌改编问题也特别谈得多，并且展开了一些很有意义的争论。我对这问题很感兴趣，因此在会上也发表了一些看法，现在写在这里再提请同志们指正。

一、我以为改编民歌首先应被认为是一种“创作”，或者确切些说是“再创作”，听的人要这样来要求，而改编者本人更应当这样来对待改编。因为改编就意味着某种程度的对民歌的加工，如果不是很好地了解了原来民歌的内容和风格，不是在掌握风格的基础上以表现内容为出发点，那一切加工的手法都将失去依据，在改编时若要将曲调有所改变的时候固然非如此考虑不可，而即使仅仅为民歌配上和声或伴奏的，也应当从这方面考虑才对。

当然我的意思不是说要把节目单上的“改编”改写成为“作曲”（民歌改编和作曲是有区别的），我不过是想强调一下改编民歌所应当有的态度而已。

二、在座谈会中，不止一次地听到说某个改编的节目“风格走了样”这种批评，这自然会令人要问“风格”到底是指什么？这次我们听到的改编民歌的节目中，有的是为民歌加上和声或复调的（如合唱及独唱的钢琴伴奏部分），也有的只是在曲调上加以改编；有的是用民间唱法演出，而有的用西洋唱法，有用地道的方言来演唱的，也有用普通话的；有用民族乐器来伴奏的，也有用钢琴甚至管弦乐队伴奏的。真是各式各样，到底哪一种是最能使风格不走样呢？我对“风格”问题没有深入的研究，只概念地知道音乐的风格是和音乐形象及体现音乐形象的任何表现手法都有关系的，既然都有关系，也就是说任何一种表现手法的改变都能够影响到风格的某种改变。如加上了和声、伴奏，或者用普通话、西洋唱法来演唱等都会使原来的风格“走了些样”的。比方黎淑华唱的《绣荷包》是道地的四川味，而同样的《绣荷包》加上了和声用西洋唱法的合唱一演唱就被人指责说是风格走了样，我想的确也是走了些样，不过到底走了什么样呢？

对于这个问题，我个人认为关系着风格的各种条件中最本质的是音乐本身——音调、节奏等，而其他如语言、音色等等是重要的但是是可变的（除非它实在已经成为某种风格的绝对不可分的条件），在改编中本质未变而仅是其他因素有所改变，风格仍然是未被根本破坏的。

因此，固然像中央歌舞团及浙江代表团等的民歌合唱是很吸引人的、保存了道地的风格，但用钢琴伴奏的、西洋唱法的独唱或合唱来表演的民歌改编，只要是改编得好，也同样的不致于是



将风格破坏无余。

这次我感到有些同志是把“演唱风格”(唱法)和改编得好不好这个问题混在一起来谈的,或者是把语言看做是风格的决定要素,这样就会忽略了对音乐本身的适当评价。如同是民歌合唱,上海代表团的民歌三首,像《绣荷包》我以为改编是好的,但由于是西洋唱法(再加上有了和声)就受到许多非议,而中央歌舞团的民歌合唱中有些在改编的和声处理上不甚协调,但由于是用陕北话、用民间唱法唱的(虽然有足以影响风格的和声),仍然是认为无可非议。所以,我想这些看法未免对“风格”理解得狭隘了一点,如果按照这一看法,那我们一些西洋唱法的歌唱家们就会被剥夺了唱本国民歌的权利。而且同样是那首改编得很有效果的《三十里铺》(王方亮编曲),一落到音乐院合唱队手里,恐怕便会有人批评说改编得走了样了(如果没有先听过中央歌舞团民间合唱队的演唱的话)。

三、改编民歌的方式是多样的,如独唱、合唱、重唱等这类区别不消说了,另外像我们可以专为民间合唱队而改编,也可专为一般合唱团甚至为发挥某些独唱家的特点而进行改编,正如苏联有查哈罗夫为皮亚特尼茨基民歌合唱团改编的民歌,但也有亚历山大罗夫为苏军红旗歌舞团改编的民歌,并且还有以艺术歌曲的观点来改编的民歌,方式是可以各有不同的。这一点,实际上在丰富多彩的音乐周中所看到的,就是如此。但是正像上面所谈关于风格的问题那样,有些同志似乎认为只有某一种方式才是最好的甚而是唯一的,这种看法是有害的。我们应当容许各种不同的改编方式,特别是今天我们的音乐家们(包括演奏、演唱家)正在大力地热情地向民间学习的时候,针对不同的对象、不同的用场、多样化地进行民歌改编的工作,以民歌改编来丰富音乐会节目,来提供音乐家们有更多的实际学习的机会,这对发展我国音乐事业有着很大的现实意义。而且不仅为了演出上的需要,还要为了音乐教学上的需要,将民歌改编为视唱练耳教材、钢琴教材(特别是初步教材)、声乐教材(甚至练声曲)及理论技术课程的作业题目等,都是非常重要的工作。并且这些不同方式的民歌改编,是不宜于彼此来比高下的,也很难相比,正如我们硬要把周小燕和郭兰英来比有什么好处呢?我以为是不必要的。

四、体验生活不仅对于作曲家来讲是重要的,就是今天一般政府干部也是需要随时深入下层了解情况,因此民歌改编者需不需要生活的问题是没有什好争论的,应当有生活。这次不是就有一些从改编中发现的问题,是由于对该地区的有关一切了解得太少而造成的吗?所以有人说最好是由本地人或者在那里呆过的人来改编当地的民歌,这自然是很理想的事。不过我觉得有同志在碰到相反的情形时,即当听到一首并非出自本地人或到过该地的人的民歌改编时,就不问青红皂白地一概反感否定,这也未免“过于执”了一点。他们应当承认是可以通过其他一些方式,比如说经人介绍、从唱片及书谱等等能获得有关的一些资料,特别是通过对民歌音乐本身的研究可以掌握一些特征,这样改编出来的民歌并不都是失败的(当然这不能作为借口说完全不需要深入生活)。

我以为我们了解民间音乐,深入熟悉当地的风俗人情、了解民歌和人民生活的关系是必要的,但不能仅只停留在音乐人文学这个阶段上来理解民歌,对我们重要的是还要进一步从专业的角度来理解民歌,研究它是通过什么样的表现手法来体现形象和人民的思想情感的,以及如何形成这种风格的,这就不能不去研究调式、音调、节奏及曲式等方面专业上的问题,才能深刻地理解民歌。特别是改编民歌中许多方式都有和声上的加工,这时如果不是先对民歌的调式有所研究



认识(或感受),那和声怎能配得恰当呢?我们不是听到过有些人将大调的功能性很强的和声硬加在一首非大调的民歌身上吗?这显然会使原民歌的风格受到很大的破坏。

今天,应当鼓励作曲家们及学作曲的人多改编民歌,对改编本地区民歌的外地人要表示热忱的欢迎和帮助。民歌是全民的财富,比如说不管那一地区的汉民族民歌,尽管地方色彩各有不同,但却有着为每个汉族人所能理解接受共同因素的,一个没有到过四川的福建人,他可从资料上了解到四川山歌和福建山歌有着相同的心理基础及其他一些重要的共同因素,因此他对四川山歌也是可以进行改编的(当然去过四川更好)。

我不同意座谈会上有人在批评中夹杂着像“猎奇”甚而是“投机取巧”这类刺耳的字眼,和有人显然出自情绪的指谪别人改编十万八千里外的民歌似乎是犯罪的这类口气。我们应当本着爱护的精神在批评中提醒作曲家们要严肃地从事民歌改编工作,并且对缺点进行具体的帮助。

五、民歌是人民的集体创作,或者也有少数是一人创作后又在流传中经过世代人民的修改而形成的,由于它是靠口头流传,因此同一民歌可能有很多种不同的唱法,我们就不能把自己知道的或亲自收集的谱子(记谱)看做才是最原来的最标准的,而听到别人唱得不同就说别人不正确(其实唱法虽然有所不同,但一些基本的东西是一致的),更不应该把罪名加在改编者头上。

同时,一首民歌本身往往包含着多方面表现的可能性,改编者是可以从不同的角度来发挥这民歌所包含的另一个方面的表现力(这种情形特别表现在引用民歌的较大型的作品中),所以我们在评论一首民歌改编时,应当将这一点也考虑进去,而不宜于用固定的框子来套。

* * *

以上几点,有一些实际上已经是大家一致的看法,另一些不成熟的个人见解就难免有错误之处,特别是关于风格的问题。但是限于时间和条件,没有结合具体的作品分析来谈,殊觉遗憾。

最后我认为目前关于民歌改编这问题,实践上的意义远比谈理论来得重要,我们应该大胆地、更多更好地来进行这一工作,作曲家们应把它列为业务生活中的经常活动。通过改编民歌,可以积累为民族音调配置和声的经验,可以锻炼我们对民族风格的掌握等等。这些都会直接对创作产生良好的影响,对发展我国的民族音乐有着巨大的意义。

《人民音乐》1956年第9期



聂耳在处理歌词上的独创性

以《义勇军进行曲》为代表的聂耳的革命群众歌曲，不仅真实深刻地反映了30年代中国人民的苦难及民族危机，而且成为号召人民起来斗争的时代号角。聂耳的歌曲洋溢着革命斗争必然胜利的信念，是鼓舞斗争的有力工具。这些歌曲在抗日救亡运动及人民革命运动中曾起过巨大的战斗作用和组织作用，直到今天对我们还有强烈的感染和鼓舞力量，它是我国无产阶级音乐文化的重要组成部分。

聂耳歌曲的音乐形象十分鲜明，每一首都刻画了规定的情景、人物和事件。每一首都具有自己的特色。聂耳的歌曲朴实易懂、容易上口、亲切、容易记忆，力求通过最简练集中而又准确深刻的语言和结构来达到群众化的要求，这是他的群众观点在音乐中的表现，民族化也是在这个前提下决定的。我们从聂耳的作品中可清楚地听出它跟民族民间音乐传统的联系，听起来具有中国气派。这些因素都是使聂耳的歌曲能为广大群众所喜爱和乐于传播的原因，因而这些歌曲的现实作用也更为巨大。

聂耳不受任何陈规的束缚，勇于在歌曲中运用新的形式，鲜明地塑造各种形象。在保持民族特点的同时，大胆地吸取国际工人运动中所产生的革命群众歌曲的一些新因素（主要是进行曲节奏、大调的号角式音调），把外来的表现手法和民族的特点密切地糅合起来：如采用分解大和弦式的旋律和五声音调的结合；进行曲和劳动号子的混合；朗诵调的较自由的结构和进行曲结构的交替或混合等等。

特别在歌词处理上，也很有独创性：

聂耳善于将戏剧性的语气和曲调的发展结合起来，造成特有的艺术效果。《义勇军进行曲》的前半部分是根据情绪的要求按照朗诵的语调写成的，结构因此也比较自由，其中“中华民族到了最危险的时候”，为了加重“到了最危险的时候”的提醒语气，聂耳卓越地处理为以休止半拍来突出“到了”和“最”字的效果：

6	5		2	3		<u>5</u>	<u>3</u>	<u>0</u>	<u>5</u>		<u>3</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	1		3	0	
中	华		民	族		到	了		最		危	险	的		时		候	

尽管“最”字是放在后半拍，但由于前面的突然停顿及旋律紧接着下行，“最”字在这里仍十分强调，大大增强了对“到了最危险”的严重时刻的警告作用。

《义勇军进行曲》最后只用一个“前进”的“进”字来结束：