

## 引 言

这本《音乐史话》论述自 1840 年“鸦片战争”到 1949 年中华人民共和国成立之间约一百余年的中国近代音乐发展的简史。

中国音乐历史的长河，在“鸦片战争”以后进入了一个极其艰难、曲折和缓慢的时期。从 1840 年到 19 世纪末的 60 年间，帝国主义的侵略和封建制度的腐朽，都形成了对中国传统音乐和民间音乐的严重摧残。到了 20 世纪初，由于民族的觉醒和新文化运动的影响，中国音乐也注入了新的源流，发生了新的变化，逐渐掀起了壮阔的波澜。奔腾前进的速度，超过了以往的历史阶段。

从“鸦片战争”直到中华人民共和国成立的 110 年间，中国音乐的发展大致可以概括为五个阶段：第一阶段为 19 世纪后 60 年，这是中国传统音乐和民间音乐遭受摧残并继续缓慢

发展的时期；第二阶段为 20 世纪前 20 年，是以“学堂乐歌”为代表的中国新音乐的酝酿期；第三阶段为 20 世纪 20 年代，是在“五四”运动的精神引导下的新音乐的初生期；第四阶段为 30 年代，是以抗日救亡歌咏运动为中心的新音乐的发展期；第五阶段为 40 年代，是音乐工作者在毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》指引下，努力深入民间、探索联系广大群众的新音乐的深入期。这些，都为中华人民共和国成立后在新的历史条件下发展中国社会主义民族音乐文化积累了经验，准备了必要的条件。

## 一 百年间中国民间 音乐的发展

### 1. 反映鸦片输入中国的民歌

1840 年的“鸦片战争”，英国的兵舰、大炮轰开了腐朽的中华帝国的大门，中国从此沦为半殖民地半封建的国家。社会经济衰退，人民生活贫困，音乐文化的发展遇到了重重困难。

中国传统音乐的五大类，即民歌、说唱、歌舞音乐、戏曲和民歌器乐，在题材内容、体裁形式或风格特点等方面，都产生了一些新的变化。

民歌方面，反映当时人民的痛苦生活，反对帝国主义侵略，反对封建统治，尤其是表现鸦片输入给人民带来深重灾难的民歌，成为这一时期民歌的新的主题。

许多民歌直接谴责了帝国主义鸦片侵略的罪行。广东、浙江、江苏、山东、辽宁等省是

鸦片的走私口岸，流传着各种（劝君戒鸦片》、《戒烟调》、《大烟鬼》、《千万别把大烟抽》、《戒大烟》、《烟鬼自叹》等民歌；陕西、内蒙古、河北、云南、贵州、四川等种植罂粟（提炼鸦片的植物）的地方，普遍流传着《种大烟》、《种洋烟》、《割洋烟》、《吸鸦片》等民歌。这些民歌直接反映了帝国主义的鸦片输入给中国人民带来的深重的社会灾难，表现了中国人民对鸦片侵略的仇恨。

陕西、宁夏、河北等地流传的《种大烟》，有些是采用民间“五更调”、“十二月”的叙事歌曲形式和曲调，将种植罂粟、割浆熬制的过程和吸食鸦片的危害叙述出来，使人对鸦片的毒害了解无遗。内蒙古西部流传的一首《姑娘抽大烟》（用西路二人台曲调填词）中唱道：

清朝一统天，盖世抽大烟，  
白圪凌凌的小脸蛋，抽成个黑铁片。

连小姑娘都吸食鸦片，可见鸦片危害之烈。宁夏中宁县回族民歌《鸦片害》中唱道：

两广总督林则徐，救国救民禁鸦片，  
不准种来不准吸，他把鸦片封存起，

火烧在虎门。

这首民歌直接歌颂了林则徐的禁烟运动。

一些表现种大烟的民歌，从内容来看可以属于劳动歌曲，然而却丝毫没有劳动歌曲的简朴、粗犷的特点。反映鸦片输入的民歌，大多是采用传统民间小调填词的，音乐毫无新意，只是更增添了伤感、缠绵、低沉、哀怨的情绪。“亡国之音悲以哀，其政险”（见《吕氏春秋·适音》），此之谓也。

## 2. 其他民歌和早期工人民歌

除了反映鸦片毒害的民歌之外，有些民歌反映了当时人民的困苦生活，如江苏民歌《长工苦》、陕西民歌《揽长工》、山西民歌《走西口》、山东民歌《下关东》、湖北民歌《逃水荒》、安徽民歌《凤阳花鼓》、维吾尔族民歌《被赶出家园》（即《迫迁歌》）、白族的《反歌》和回族民歌《随军走口外》等，这些歌曲反映出中国封建社会末期的深刻的社会矛盾和阶级矛盾。

在一些直接歌颂当时农民起义的民歌中，表现出了人民的反帝反封建的斗争精神。如反

映太平天国起义的广西民歌《天国起义在金田》，湖南民歌《灾民投顺太平军》，山东民歌《洪秀全起义》，江苏民歌《愁你一去不回头》，畚族民歌《长毛歌》，侗族民歌《随天军》等；歌颂义和团起义的山东民歌《义和团歌》、《老龙山上马青天》，河北民歌《打洋鬼子》、《说唱义和团》等；反映捻军起义的安徽民歌《大捻子起了首》，河南民歌《捻子大战十二月》，山东民歌《宋景诗造反》等。这些民歌在一定程度上反映了当时波澜壮阔的农民斗争运动，表现了起义农民豪放的精神面貌，出现了一些不同于传统民歌的新因素，如在《洪秀全起义》、《义和团歌》等民歌中，已经有了一些新的音调、节奏的因素，带有了一点后来群众歌曲的某些特点。

这一时期民歌发展中的一个新现象是产生了中国早期的工人民歌。手工业作坊（如织机、纸棚、毡房、炉行、茶工等）的工人及传统煤窑、金矿的工人在中国早已有之。中国的产业工人则产生于 19 世纪 40 年代，它是伴随着中国民族资产阶级的产生而出现的，也是伴随着帝国主义在中国经营的工矿企业而出现的。中国工人身受帝国主义、封建主义和官僚资本主义的深重压迫，生活十分艰苦。他们痛

苦的感受和反抗的精神，在早期工人民歌中得到了一定的表现。如河北织工的《织机难》，煤矿工人的《五更寒》，山东金矿工人的《十等人》，福建南平茶工的《武夷山上九条龙》，抚顺煤矿工人的《煤黑子苦》，云南个旧锡矿工人的《叫声老板你细听》，苏州织工的《十怨厂》，开滦煤矿的《矿工苦》、《窑工十二月叹》，安源煤矿工人的《骂洋鬼子》、《少年进炭棚》、《挖炭歌》等。这些早期工人民歌，主要表现当时工人生活的艰难和所受的非人待遇，音调大都比较低沉、凄苦，其曲调绝大部分来自传统农民歌曲（如安源工人歌曲《骂洋鬼子》的曲调来自湖南传统民歌《十个沙罐》），因为中国最初的工人都来自农民。

### 3. 新民歌

“新民歌”是指在工农革命运动中及共产党领导的根据地产生的表现新内容、歌唱新生活的民歌，在 20 世纪二三十年代获得了发展。它是传统民歌在新时期的新变化。如在广东海陆丰农民运动中传唱的《工农听说起》，湖南农民运动中产生的《穷人翻身打阳伞》、《十恨心》，湖北农民运动中流传的《土劣逃难》等。

在 1927~1937 年的第二次国内革命战争时期，在江西产生了《送郎当红军》、《炮火声来战号声》，福建流传着《韭菜开花》、《正月革命》，四川传唱的《我随红军闹革命》、《盼红军》，湖北产生的《要当红军不怕杀》、《八月桂花遍地开》、《念红军》，陕北流传的《刘志丹》、《天心顺》、《横山里下来些游击队》、《绣金匾》等等。在工农红军中也产生了《三大纪律八项注意》、《当兵就要当红军》等红军歌曲。这些新民歌大多采用传统民间音调填词，如《工农听说起》是用海丰地方戏“白字戏”一个曲牌中的曲调填词的，《八月桂花遍地开》是采用鄂、豫、皖地区的民歌《八段锦》填词改编而成的，《横山里下来些游击队》是用陕北的“信天游”填词的，《绣金匾》是采用陕西传统小调《绣荷包》填词的。旧曲调与表现新生活的歌词结合之后，在旋律上、节奏上都相应产生了一些新的变化，使新民歌在音乐上也有了一些新的成分。

#### 4. 鸦片战争后说唱、歌舞 音乐的新发展

鸦片战争以后，中国农村经济日益凋敝，

民间说唱艺人逐渐集中到城镇以卖艺为生。为了适应市民阶层对于艺术的特殊爱好，说唱艺人们都对原有的说唱进行了一定的改革。这一时期，北方山东的梨花大鼓，河北的西河大鼓，北京、天津一带的京韵大鼓和南方苏州的弹词等说唱艺术获得了较大的发展。

梨花大鼓（即山东大鼓）约在 19 世纪下半叶进入城市，何老凤、白妞等艺人吸收了地方小曲和戏曲音乐，发展了原始的梨花大鼓唱腔，其影响超出了山东地区。

京韵大鼓源自河北的木板大鼓，1900 年前后，刘宝全改以北京的语言声调来吐字发音，又吸收了京剧的声腔来丰富其表现力，他和同时代的京韵大鼓艺人白云鹏、张小轩等共同努力，使得京韵大鼓盛极一时。其后，刘宝全的弟子白凤鸣以及骆玉笙（小彩舞）又将京韵大鼓推向一个兴盛的时期。

苏州弹词主要流传于江苏、浙江一带。这一时期，著名艺人俞秀山创造的委婉抒情的“俞调”获得了进一步的发展，马如飞创造了质朴豪放、便于叙事的“马调”，这两种腔调，成为此后弹词各派唱腔发展、创新的基础。进入大城市以后的弹词，出现了许多女艺人，产生了“开篇”、“拆唱”等短篇演唱形式，此后

的弹词更是人才辈出，流派纷呈，音乐也更加细腻和完整。

这一时期的歌舞音乐在民间相当活跃。北方汉族地区流传的主要是各种形式的秧歌。南方流行的有采茶、花鼓、花灯等，东北地区流行的有二人转。在各地节日和庙会活动中则有“社火”、“花会”等活动，表演着踩高跷、跑旱船、舞龙灯、推小车等载歌载舞的节目。各少数民族地区的歌舞音乐更为丰富多彩，维吾尔族有木卡姆、赛乃姆，藏族有囊玛、堆谐、锅庄等，蒙古族有安代舞，朝鲜族有农乐舞，傣族有孔雀舞等，西南地区的少数民族还流传着芦笙舞、铜鼓舞等。丰富多样的各民族歌舞音乐，成为中国近代音乐的重要组成部分。

## 5. 京剧的鼎盛和地方小戏的繁荣

这一阶段戏曲音乐最突出的成就，一是京剧进入了成熟和鼎盛的时期；二是又一批地方小戏在各地产生。

京剧是在徽剧和汉剧二者合流的基础上，又广泛吸收了昆曲、高腔、梆子等剧种的剧目、音乐和表演艺术，还吸收了一些民间曲调，采用北京语音的京白和韵白，在同治、光

绪年间（1862～1909 年间）形成了兴盛的局面，它在声腔、程式、行当、场面等方面，建立起了自己的表演体系和艺术风格。著名的京剧艺人程长庚、余三胜、谭鑫培等，对京剧唱腔的发展做出了重要贡献，产生了《李陵碑》、《秦琼卖马》等“谭派”名剧。京剧在这一时期流布全国，成为全国最大的剧种之一。20 世纪初，京剧受到资产阶级革命思想的影响，出现了汪笑侬等新的京剧艺人，编演了一些新戏，抨击清廷的腐败统治，宣传爱国思想。这是当时的“戏曲改良”活动的一个组成部分。辛亥革命失败后，又有梅兰芳、程砚秋、周信芳等一批杰出的表演艺术家，将京剧艺术推向新的高峰。

除了京剧之外，其他如山西梆子、河北梆子、秦腔、川剧等剧种也作了许多改革，取得了可喜的成绩。

一批地方小戏在这一时期不断萌生，如二人台、滩簧戏（沪剧的前身）、的笃班（越剧的前身）、黄孝花鼓（楚剧的前身）、蹦蹦戏（评剧）、琴戏（吕剧前身）的产生和发展，都在这一时期。这些小戏演出形式非常灵活，往往是一生、一旦两个角色，内容多表现村镇老百姓的日常生活，产生了《走西口》、《打猪草》、《拐磨子》等充满生活情趣的剧目，给这

一时期的戏曲舞台带来了新的气息。

## 6. 近代民族器乐的缓慢发展

各地区的富有地方特色的民族器乐合奏形式的繁荣兴盛，是百年来民族器乐发展的一个特点。原有的乐种得到了新的发展，又产生了一批新的乐种。其中主要有河北的吹歌，山东、山西的鼓吹，华中的八音，江苏、浙江一带的吹打、丝竹和十番锣鼓，广东一带的潮州音乐和广东音乐等等。各乐种都流传下来一些优秀的器乐合奏曲目，如河北吹歌的《小放驴》，山东鼓吹的《百鸟朝凤》，江南丝竹的《欢乐歌》，广东音乐的《赛龙夺锦》（何柳堂曲）和《旱天雷》（严老烈曲）等。广东音乐杰出的民间艺人何柳堂、严老烈等对推动该乐种的发展起了重要的作用。

古琴、琵琶等器乐独奏方面，也出现了一些代表人物和代表作品，如古琴方面的张孔山（川派）、工心源（诸城派）等，琵琶方面的李芳园、沈肇洲、汪昱庭等。他们对古琴、琵琶演奏技巧的发展，对整理、保存传统曲谱、资料方面，作了许多有益的工作。流传至今的古琴曲《流水》，琵琶曲《夕阳箫鼓》、《阳春古

曲》等，都是优秀的民族器乐曲目。此外，周少梅在发展二胡艺术方面，色拉西（蒙古族）在发展马头琴艺术方面，吐尔地·阿洪（维吾尔族）在发展新疆十二木卡姆艺术方面，都做出了重大的贡献。

总之，中国传统音乐在近代的发展、变化是较明显的，同时又是十分缓慢的，而且这些变化都是在自生自灭的状态下发生的。它们的发展难于跟上时代进展的速度，这方面的矛盾越来越显著。这充分反映出中国没落的封建制度和半殖民地社会严重地阻碍了音乐发展的历史事实。

## 7. 瞎子阿炳和吕文成

瞎子阿炳（即华彦钧）和吕文成是我国近代民间器乐方面有突出成就的两位艺人，阿炳是土生土长的民间艺人，吕文成是广东音乐的杰出代表人物之一。

阿炳（1893~1950）是江苏无锡人。他是一位道士，华彦钧是他的道名。他熟悉道教音乐，又掌握了大量的民间音乐。1927年前后双目失明，生活无所依靠，成为在街头流浪的艺人，身背琵琶、笙、笛，手持二胡，弹唱卖

艺，饱尝了人间的辛酸，受尽了权贵的欺凌。他将自己对生活的感受通过音乐抒发出来，给后人留下了《二泉映月》、《寒春风曲》等二胡曲和《大浪淘沙》等琵琶曲。他的著名的二胡曲《听松》、《二泉映月》等，是在 30 年代末抗日战争时期演奏出来的。《听松》中刚劲有力的曲调，急骤多变的节奏，昂扬挺拔的情绪，充分表达了阿炳内心的憎恨和对胜利的信念。阿炳的《二泉映月》约产生于 1938 年前后。这首有悲有愤、有血有泪、如泣如诉的乐曲，深刻地反映了作者内心的忧愤。他的琵琶独奏曲《大浪淘沙》大约也形成于这一时期。据说阿炳能够演奏的乐曲共有二三百首（其中一部分是他自己创作的），但是流传下来的只有六首。解放初期的 1950 年夏，中央音乐学院民族音乐研究所的杨荫浏等人去无锡为阿炳录下了《二泉映月》等六首作品，本希望在半年后再录其他的乐曲，但阿炳在同年冬天便病逝了，也带走了他演奏和创编的音乐。

吕文成（1898～1981）生于广东中山县。他一生创作、改编了二百余首广东小曲和粤语方言歌曲，对发展广东音乐做出了重大的贡献。他幼年在上海当童工，只有小学四年级的文化程度。他当过上海“群贤商会”俱乐部粤

乐队的杂工，在管理乐器的空隙时间偷学技艺，后来又得到名师指点，进步很快。1926年他和几位广东音乐艺人到北京、天津、武汉、广州等地演出，用高胡、扬琴、秦琴三件乐器演奏广东音乐，开广东音乐由高胡主奏的先河，称为“三件头”（传统的广东音乐是用二弦、板胡、三弦、月琴、横箫五件乐器演奏，称为“五架头”）。在吕文成和其他艺人的努力下，广东音乐在二三十年代形成了一个高潮。吕文成从20年代末开始创作，初期作品如《平湖秋月》等，模仿和继承了传统广东音乐的手法，是写景抒情的优秀小曲。到30年代国难当头的时候，广东音乐的民间艺人表现出可贵的爱国热情，接连创作了不少反映抗日战争的新作品。吕文成的作品中，有相当一部分作于抗日战争年代，如1932年“一二八”事变后不久，他创作了饱含民族感情的广东小曲《恨东皇》和感叹祖国山河惨遭蹂躏的《泣长城》。1937年抗日战争爆发以后，他受到全国人民抗日热情的感召，写出了威武雄壮的《醒狮》、《下山虎》等乐曲。他在30年代谱写的广东音乐《步步高》，充满了乐观自信的情绪，是作曲者民族自强精神的流露。吕文成自1932年后定居香港，直至去世。

## 二 学堂乐歌和 20 世纪 初叶的中国音乐

历史跨入 20 世纪后，中国人的音乐生活中突然冒出了一种新形式——“学堂乐歌”。什么是“学堂乐歌”？就是 20 世纪初在中国开始兴起的新式学堂里学生所唱的歌曲。这是一种“进口货”，我国学堂乐歌的“人口”点是上海，但很快就从上海传向全国。从此，新式学堂成了西方音乐向中国传播的重要渠道之一，学堂乐歌成了青少年学生演唱的主要作品。学堂乐歌成为 20 世纪中国音乐一系列“裂变”的一个起点，并在相当大的程度上改变了中国传统音乐的面貌。

### 学堂乐歌产生的背景

20 世纪一开始，中国发生的第一件大事是 1900 年 8 月八国联军攻占北京，慈禧太后

挟光绪皇帝逃往西安。紧接着是义和团运动惨遭镇压。满清政府和帝国主义列强签订了一系列不平等条约，中国的封建统治已经腐烂到了极点，国家的危亡迫在眉睫。

清朝的腐败激发了各派人士的思索。从 19 世纪末起，人们就想从发展新式教育和改造国民素质出发来改变现状。当时，中国的民族资本主义也已经得到初步的发展，资产阶级的意识形态已经成为时代的思潮。随着资产阶级维新变法和民主革命思潮的迅速传播，创办新式学堂、废除旧式科举制度，已经在知识分子中酝酿良久。例如，康有为在 1898 年就向光绪皇帝上书《请开学校折》，提出设立国民学堂，“限举国之民自七岁以上必入之，教以文史、美术、舆地、物理、歌乐。八年而卒業”。这里，康有为第一次提出了将“歌乐”作为新式学堂的一门功课。另一位提倡办学、重视乐歌的张之洞在 1898 年写的《劝学篇》中也指出：“西国之强，强以学校”。他也主张办新学，但强调“旧学为体，新学为用”，即以中国旧学为根本，西方新学为方法。从 19 世纪末到 20 世纪初，各地已经开始兴办西式学堂，如上海的南洋公学、中西女塾，广州的时敏学堂，并且都设有乐歌课 1904 年清政