绪论　略论抗日战争时期的音乐

在中国人民争取独立解放的斗争中，音乐曾发挥了巨大的作用。雄壮的歌声唤醒了人民,鼓舞着人民去进行战斗,去争取胜利。

抗日战争时期是一个流血的年代，也是一个唱歌的年代。整个民族都在歌唱,歌唱着种地,歌唱着做工,歌唱着行军、打仗、流血,歌唱着走向永生……

抗战歌曲的发展和演变，可以分为三个阶段。第一阶段是从 1931 年‘九一八’事变到 1937 年“七七”事变。这一阶段的情况是：随着民族危机的日益加深,中国人民的救亡运动也日益高涨,救亡歌咏运动蓬勃展开,救亡歌声传遍神州大地。在这个阶段影响最大的音乐家是聂耳,可以说这是‘聂耳阶段’。第二阶段是从‘七七’事变到延安文艺座谈会的召开。抗战爆发后,歌咏运动更加深入普及，特别是在敌后抗日根据地，到处飞扬着抗战歌声。这个阶段成就最突出的是冼星海,他的《黄河大合唱》堪称民族精神的不朽丰碑。这个阶段可以说是“星海阶段”。从延安文艺座谈会的召开到抗日战争胜利是第三阶段。这时,不仅聂耳早已于 1935 年在日本不幸溺水去世,黄自、张曙、任光也相继殂谢,冼星海又于 1940 年远赴苏联,并于 1945 年病逝于莫斯科。一批更年轻的音乐家开始崭露头角,他们在民族化、大众化的道路上大步迈进,从 1943 年的新秧歌运动开始,不断创作出一些富于中国气派、中国作风,为广大人民喜闻乐见的作品,而其高峰则是 1945 年抗战胜利前夕创作的歌剧《白毛女》。

公平地说,在 20 世纪 30 年代初期，最先对民族危机做出反应的是以上海音专为中心的一批爱国主义音乐家，其中最杰出的是黄自。他的爱国合唱《抗敌歌》、《旗正飘飘》等,曲调雄壮,情绪激昂,和声严谨,对位富于效果。他的清唱剧《长恨歌》也寄寓了伤时忧国的情怀。接替黄自主持音专教务的陈洪也是

需要全本请访问 www.ertongbook.com

一位优秀作曲家,他在抗战前夕写了不少爱国歌曲,其中《冲锋号》是一首充分展开的艺术歌曲。属于这一流派的还有应尚能,他在‘一·二八”战役之后写出了名重一时的《吊吴淞》,抒发了感时伤事的悲愤。

黄自的几位优秀学生也都写过爱国歌曲,如刘雪庵的《长城谣》和《流亡三部曲》(第 2、3 部),陈田鹤的《哀挽一位民族解放的战士》、《巷战》,江定仙的《新中华进行曲》、《打杀汉奸》,夏之秋的《歌八百壮士》、《最后胜利是我们的》、《思乡曲》等。他们的创作都受到黄自的影响,但也有各自的特色,如刘的婉转流利,陈的深情高致,江的严谨洗炼,夏的激情与功力等。总的说来,他们的作品更注重于通俗、流畅。

有几位与上海音专无关的音乐家也应在此提到，一位是赵元任，他在抗战前夕曾创作了歌颂华北军民的《我是个北方人》。另一位是何安东，他曾写过《奋起救国》等歌曲。马思聪也写了《20 首抗战歌曲》等。

上述这些作曲家，虽然也有人在音乐的民族化和大众化方面做过一些探索,但大体上他们的作品都失之于艰深,除少数几首外,在广大群众中普遍流传的不多。

20 世纪 30 年代初期的普通老百姓，正遭受到黎锦晖的黄色流行歌曲的催眠与麻醉。这些歌曲以其低级庸俗的词句，轻佻油滑的曲调麻痹着人们的意志,阻挠着人们的觉醒。这时,亟需音乐界有人站出来,以通俗易懂、深入人心的词曲唱出振聋发聩的声音，唤醒我们伟大的民族奋起抗争。这样的人出现了,他就是‘永生的海燕”——聂耳。

聂耳的作品可以分为三类：第一类是战斗的进行曲，其中最杰出的当然是后来定为国歌的《义勇军进行曲》。这些歌曲以具有鲜明时代特色的号召性音调,斩钉截铁般果敢的节奏,勇往直前不可阻挡的气势,表现了中国人民不畏强暴、英勇战斗的革命精神。第二类是劳动歌曲,如《大路歌》、《打长江》等。在这些歌曲中，聂耳运用民间歌曲和劳动号子的音调，创造了我国劳动人民勤劳勇敢的音乐形象，特别是工人阶级的鲜明形象，在音乐史上具有开创的意义。聂耳的第三类作品是抒情歌曲,如《铁蹄下的歌女》等。这些作品不是无病之呻吟，而是战斗的抒情，它们从不同的方面展现出作曲家丰富多彩的音乐性格。

洋溢在聂耳的全部作品中的是革命的英雄主义气概和乐观主义精神。他的音乐像冲锋的号角,像进军的鼓点,使人精神振奋,热血沸腾。聂耳十分重视音乐和语言的结合,创造出了一种词曲结合非常紧密,节奏变化多端的音乐,打破了西方歌曲的简单模式，使他的作品既富于表现力又极易上口，做到了艺术性与通俗性的有机统一。所以，在短短的两三年中，聂耳的作品以绝对的优势压倒了黎锦晖的靡靡之音，取得了辉煌的成功，为动员整个民族奋起抗战做出了伟大的贡献。

在聂耳的周围聚集着一批革命音乐家，他们中年龄最大的是任光，他的歌曲风格细腻,某些作品如《渔光曲》略带女性的柔婉。他在抗战前夕写的《打回老家去》,流传很广。他在抗战爆发后所写的《高粱红了》,情绪乐观,风格明朗,在学习民间音乐语言方面也有新的收获。可惜在皖南事变中，这位天才音乐家被国民党反动派残酷地杀害了。另一位年轻的天才音乐家张曙，则死于日本侵略者对桂林的狂轰滥炸中。张曙的作风热情奔放，早期作品带有慷慨悲歌的情调。抗战爆发后,他的风格更加蓬勃昂扬(如《保卫国土》、《洪波曲》),并从知识分子情感的抒发进而为人民大众的抒情(如《丈夫去当兵》、《日落西山》等)。张曙的不幸惨死，是我国音乐的巨大损失。

冼星海的早期作品也带有慷慨悲歌的情调，不过他的情感更加深沉浑厚，《热血》、《拉犁歌》等作品可以为证。他的另一些作品如《救国军歌》、《青年进行曲》,则显示了勇壮、活泼的风格。冼星海的这种既深厚又富于活力的音乐个性在抗战爆发之后,特别是在他奔赴延安之后,在毛泽东文艺思想的哺育下,在火热的战斗生活的滋养下，得到了充分的发展，收获了丰硕的成果。在此期间,他的作品除了《到敌人后方去》、《在太行山上》等歌曲外,还有歌剧 1 部、大合唱 4 部、交响曲 2 部、交响组曲 4 部,其中成就最突出、影响最广大的是《黄河大合唱》。这部作品作于 1939 年 3 月,同年 4 月 13 日在延安首演。作品以黄河为意象，歌颂中华民族的光荣历史和反抗侵略的英勇斗争。全曲共分 9 个乐章,首先由乐队奏出简短的序曲，呈示作品的基本主题。接着合唱队以石破天惊的声势唱出《黄河船夫曲》，描绘出黄河船夫与惊涛骇浪奋力拼搏的惊心动魄的情景。男声独唱的《黄河颂》,从深沉广阔的乐句开始,讴歌黄河——我们民族的

摇篮。随着热情的增长，音乐更加激越，热烈颂扬我们伟大坚强的民族精神。配乐诗朗诵《黄河之水天上来》,以壮丽的词采,进一步酣畅淋漓地抒写黄河的壮阔,历史的沧桑,人民的苦难与英勇的反抗。《黄水谣》(女声合唱)用凄婉的歌声描绘出日本侵略者奸淫烧杀造成的“一片凄凉”的景象。两个流亡者在黄河相遇,唱起《河边对口曲》(对唱、合唱),互相倾诉各自的苦难,最后相约‘一同打回老家去”;音乐质朴而有乡土风味。一个受害的妇女,对着黄河波涛哭诉她的愁怨(女声独唱《黄河怨》),这是一首令人心碎肠断的哀歌。人们没有被苦难压倒,他们拿起武器,为保卫黄河而战斗。《保卫黄河》曲调活泼有力,由齐唱而二部轮唱、三部轮唱,主题此起彼伏,时隐时现,像游击队员活跃在青纱帐里,神出鬼没、飘忽不定。歌词中‘龙格龙格’的衬字,更增加了活泼、乐观的情绪,把音乐推向高潮。最后的乐章是合唱《怒吼吧,黄河》,以排山倒海般的宏伟气魄发出了战斗的最强音。《黄河大合唱》不仅是冼星海音乐天才的高度发挥，而且是中华民族伟大精神的集中体现，是一首宏伟的史诗，是一座不朽丰碑。

贺绿汀也是黄自的高足,但他与其他音专学生稍有不同 第一,他在入学以前即投身于革命运动 第二,他一直致力于音乐的民族化与大众化,是左翼音乐运动的积极成员。他把熟练的专业技巧与革命的内容、民族的形式成功地结合起来,形成了独特的创作风格。抗战前他就创作了《牧童短笛》、《春天里》等优秀作品，抗战爆发后他的创作活动更加活跃，写了大量的合唱、独唱和群众歌曲。合唱中最有代表性的是《游击队歌》、《垦春泥》,独唱中演唱较多的是《嘉陵江上》,群众歌曲流传最广的是《保家乡》、《干一场》等。从艺术方面来说,最能体现他独特风貌的是《垦春泥》。

吕骥也曾入上海音专，但未能卒业即全力投入左翼音乐运动中。抗战前他的优秀作品有《自由神》、《聂耳挽歌》、《保卫马德里》,到延安后他创作了许多广为流传的歌曲，其中最好的是《抗日军政大学校歌》。他还曾为郭沫若长诗《凤凰涅槃》谱写了一部声乐套曲，并创作了合唱《向着列宁斯大林的道路行进》，这是他为创作大型作品而付出的努力所留下的记录。吕骥主要继承了聂耳创作中雄直刚劲的特色,而自成独特的面目。他有聂耳的严峻、果决,却不像聂耳的那么活泼多样。他的《中华民族不会亡》被列入“20 世纪华人音乐经

典”,其实此歌的题目虽然好,却不足以代表他的成就。

流亡中国的朝鲜音乐家郑律成，在抗战初期突然崛起于中国乐坛，以其刚健清新、热情洋溢的风格,受到中国人民的欢迎。他的《延安颂》,曲调悠扬,气息宽阔，唱出了亿万人民对光明的向往。他的《八路军进行曲》，伴随着人民军队的矫健步伐，从胜利走向胜利。这首进行曲是《八路军军歌大合唱》中的一首(共八首),另一首《八路军军歌》也是不朽之作。

此外,抗战前后影响较大的音乐作品还有阎述诗的《五月的鲜花》,张寒晖的《松花江上》,麦新的《大刀进行曲》,孙慎的《救亡进行曲》,孟波的《牺牲已到最后关头》、《中华民族好儿女》,沙梅的《打回东北去》,向隅的《农村曲》(歌剧)、《红缨枪》,陆华柏的《故乡》(此曲与《嘉陵江上》意境相类,而有更多民族风味),何士德的《新四军军歌》、《渡长江》,章枚的《黄桥烧饼歌》、《勇敢队》,王久鸣的《跟着共产党走》,李伟的《行军小唱》,黄源洛的《秋子》(歌剧),费克的《保边疆》,舒模的《军民合作》,王洛宾的《风陵渡的歌声》等。这些作品题材多样,风格各异,“大声鞺鞳,小声铿锵”,共同组成伟大的交响,鼓舞着整个民族为独立解放而斗争。

1942 年 5 月,毛泽东同志发表《在延安文艺座谈会上的讲话》,指出文艺为最广大的人民群众首先是为工农兵服务的方向，号召文艺工作者“长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去,到火热的斗争中去”,“把自己的思想感情来一个变化,来一番改造”。同时要求“我们的音乐专门家应该注意群众的歌唱”,“一方面帮助他们,指导他们,一方面又向他们学习,从他们吸收由群众中来的养料,把自己充实起来,丰富起来”。响应毛泽东的号召,解放区的音乐工作者纷纷深入农村,深入部队,锻炼改造,学习创作,很快就取得了明显的成效。从 1943 年春节开始在延安兴起了红红火火的新秧歌运动，接着又在各解放区蓬勃展开。在这个运动中涌现出一批崭新的音乐家，创作出一批崭新的音乐作品，它们更贴近工农群众的思想情感，更富于新鲜活泼的中国作风和中国气派。例如,李劫夫的《歌唱二小放牛郎》,徐曙的《晋察冀小姑娘》,安波的《兄妹开荒》,马可的《南泥湾》、《夫妻识字》,王莘的《战斗生产》、《愉快的劳动》,卢肃的《团结就是力量》,杜矢甲的《五枝花》,曹火星的《没有共产党就没有新中国》,

需要全本请访问 www.ertongbook.com

刘炽的《翻身道情》、《胜利鼓舞》等。同时还出现了一些根据民歌改编或填词的歌曲,如《东方红》、《解放区的天》、《解放区十唱》、《军队和老百姓》等。这股新鲜的乐风也吹到了国民党统治的地区（宋扬就曾述及他们演唱安波的《开会来》的情形),在这股新风的影响下,国统区的音乐创作也呈现出新的气象。抗战后期出现的一些优秀作品,如费克的《茶馆小调》、《五块钱》,舒模的《你这个坏东西》、《跌倒算什么》,宋扬的《读书郎》、《苦命的苗家》、《古怪歌》,在民族化、大众化方面都较抗战初期作品有所进步。

在新秧歌和秧歌剧的基础上，出现了一种新型的歌剧。这种新歌剧由简单到复杂,到抗战胜利前夕,终于出现了大型歌剧《白毛女》。《白毛女》的出现是延安文艺座谈会之后音乐创作方面最重要的成果,也是《黄河大合唱》之后音乐创作的又一个高峰。《白毛女》(贺敬之、丁毅编剧,马可、张鲁、瞿维、李焕之等作曲)的剧情采取有关‘白毛仙姑’的民间传说,反映了抗日战争时期我国农村的阶级矛盾与民族矛盾互相交错的真实状况,通过杨白劳、喜儿、大春等人物的命运,表现了中国人民‘要活’的强烈意志,并体现了‘旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人’的深刻哲理。在音乐方面,《白毛女》吸取民歌、戏曲(主要是河北梆子)和曲艺音乐的音调加以发展、变化,同时吸取西方歌剧中重唱、合唱等手法,来刻画人物性格,营造场面的氛围,取得显著的成功。其中有些片段,如活泼天真的《北风吹》,沉重苍凉的《十里风雪》，混合着辛酸与喜悦的二重唱《红头绳》,表现地主之家喜庆情景的三重唱《九月里桂花》,表达喜儿求生意志的《我要活》,欢呼解放的合唱《太阳出来了》,都有着鲜明的艺术效果,使观众经久不忘。《白毛女》于 1945 年 4 月在延安公演,迅速传遍各解放区,不仅专业剧团普遍排演,农村俱乐部、农民剧团排演者也很多。据统计,仅胶东解放区一地,就有 5000 个农村剧团配合土改运动上演过《白毛女》。强烈的艺术感染力有力地促进了劳动人民的觉醒,推动了革命运动的深入展开。《白毛女》出现之后，各解放区的歌剧创作蓬勃发展。在中国音乐艺术的历史上开始了一个新阶段。

抗日战争胜利已经 60 周年了，但抗日歌声并没有随着时间的流逝而绝响，当年鼓舞军民奋勇战斗的歌声依然使我们热血沸腾。从抗战时期的音乐实践

中，我们能够得到一些什么样的具有一般意义的启示呢？

第一，音乐要唱出时代的强音，歌声必须体现时代精神。所谓时代精神，就是一个时代的先进思想。体现时代精神的歌声，才能引起广大人民群众的共鸣，才能获得永恒的价值。抗战歌曲之所以具有强大的生命力，其奥秘盖在于此。反观当时与时代精神相悖的歌曲，如《何日君再来》、《蔷薇处处开》之类，尽管在某些范围可以流行一时，但随即遭到人民的唾弃，今日已朽腐不可闻了。

第二，音乐家要与人民同心同德，思想感情要和工农兵大众的思想感情打成一片。许多音乐家都是出身于资产阶级或小资产阶级的知识分子，“要使自己的作品为群众所欢迎，就得把自己的思想感情来一个变化，来一番改造”（毛泽东语）。我们从张曙、任光、冼星海、费克、舒模等人创作的演进，从安波、马可、刘炽、宋扬等人取得的成就，都可以有力地证明上述论断的颠扑不破。

第三，音乐作品应该具有中国特色和民族形式，应具有“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”（毛泽东语）。音乐语言的欧化，确实曾使一些音乐家的作品与广大群众格格不入，救治之道，则惟有向民族的传统音乐特别是民间音乐学习。上述诸人的经验，尤其是新歌剧的创作经验，都证明民间音乐是一个巨大的宝库。民间音乐虽然不是音乐的民族形式之“中心源泉”，但却是建构民族形式的重要资源。

第四，音乐创作必须讲究技巧，精益求精。作曲是一项技术性很强的艺术创造，绝非率尔操觚、信口吟哦所能成功。抗战期间，歌声蜂起，作品之多，数以万计，为什么绝大部分演唱较少，至今流传入口者不过百数十首？盖因简单粗糙空洞枯燥之作，不惬于心，不谐于耳，故而必遭淘汰。语云：“言之无文，行之不远”。语言尚且如此，况音乐乎？聂耳、冼星海都是在艺术上精益求精、大胆创新的典范，值得我们永远学习。黄自诸人的创作也有足资借鉴的地方。让我们踏着他们的足迹，为创造中国特色的社会主义音乐而奋斗吧！

第一章　前期的爱国歌曲

第一节　萧友梅、周淑安、应尚能等

老一代的音乐家萧友梅，早在“五四”时期即写过《五四纪念爱国歌》。萧友梅原名乃学，字思鹤，别号云朋，1884 年 1 月 7 日出生于广东香山县（今中山市）。早年留学日本，主攻教育学，同时学习音乐，并加入同盟会，从事革命活动，辛亥革命后曾任总统府秘书。后又留学德国，在莱比锡音乐学院攻读理论作曲，同时在莱比锡大学攻读哲学与教育学，1916 年获哲学博士学位。时值世界大战，他在柏林继续进修音乐，生活困难，不得不自己种马铃薯以充饥。1920 年归国后，在北京大学创办音乐传习所，培养专业人才，组建管弦乐队，介绍中外音乐。1927 年 6 月，奉系军阀的北京政府教育总长刘哲以“有伤社会风化”、“无关世道人心”为由，下令停办音乐教育，音乐传习所被迫解散。萧友梅乃南下，在上海创办国立音乐院（后改为国立音乐专科学校）。他聘请青主、黄自、陈洪等先后主持教务，并广邀众多专家来校任教，培养了一批优秀的音乐人才。日寇侵占上海后，他蓄须明志，拒绝了汪伪政权的拉拢，将学校迁入租界，改为私立上海音专。1940 年他因劳成疾，于 12 月 31 日病逝于医院。临终前拒绝了夫人要他皈依基督教的请求，并拒绝忏悔。他的最后遗言是叮嘱来人把学校琴房门缝塞紧，以免冷风冻坏学生的手指。

萧友梅是一位爱国音乐家，他有强烈的民族意识。有一次上海某音乐团体的负责人给音专写信，是用英文写的，萧友梅把信退了回去，并且责问：“中国人给中国人写信，为什么不用中文？”1936 年春，日本首相近卫文麿的弟弟近卫秀麿到上海音专访问，并要发表演讲，萧友梅请他讲德语而不要讲日语。事后，近卫为表示

“亲善”,赠送音专一架钢琴。钢琴运到以后萧友梅拒绝接受,原封退了回去。萧友梅认为:“音乐的骨干是一民族的民族性”。在《关于我国新音乐运动》一文中,他主张“创造一种新作风,足以代表中华民族的特色而与其他民族音乐有区别的”中国新音乐。他在《音乐月刊》的发刊词中强调:“利用音乐唤醒民族意识与加强民众爱国心。”在早期写作的《国难歌》、《国耻》、《国民革命歌》中即大声疾呼:“国难到了!”“国要亡了!”并且呼吁“我们要一致打倒那帝国主义”;“我们来救起我们的中华民族”。“九一八”事变以后,萧友梅曾亲率音专师生赴浦东松江为抗日义勇军募捐,并创作了《从军歌》(二部合唱),歌中唱道:“战死沙场我心愿,爷娘姊妹要安全!”他在“五四”时期写的歌曲《问》,充满着深深的忧患意识和启蒙精神。萧友梅逝世后,在追悼会上音专师生合唱了这首歌曲,在唱到“你知道今日的江山,有多少恓惶的泪?”人们想到山河破碎的当前现实,触景生情,无不流下热泪。《问》是萧友梅的代表作,它的“音调既亲切生动,又富于内在的激情,作品的形式结构也很严整”(汪毓和:《中国近现代音乐家评传》上册第 40 页)。他的某些作品还体现了“五四”时期“劳工神圣”的进步思想,例如《平民学校校歌》中唱道:“靠着两只手,拼着一身血汗,大家努力做个人,不做工的不配吃饭。”毋庸讳言,他的“个别作品也有掺杂封建意识和宣传礼教思想的”,“创作手法的运用也比较简单”(汪毓和:《中国近现代音乐史》第 60 页)。

萧友梅一贯重视音乐的普及,认为首先应推广“比较浅近而高尚的小品”,而“比较高深”的“大乐”也希望可以逐渐普及。他并不拒绝做通俗的工作,据 1931 年 1 月出版的上海《影戏杂志》第 2 卷第 3 期报道电影《银汉双星》“片中所配音乐,是由萧友梅先生和李士达先生按照剧情的悲欢离合一一配置的。……同时并得有萧友梅先生许可,将他的得意作品《新霓裳羽衣曲》收入,作为开场曲”(见王文和《中国电影音乐寻踪》第 13 页)。此事虽与抗战无关,但他书均未述及,所以特为表出。救亡歌咏运动兴起后,萧友梅给以肯定评价,表示热情的欢迎,写道:“音专出身的何士德、吕展青(吕骥)、胡然等及其他各校音乐科出身诸君,纷纷组织歌队,犹如春笋勃发,不及计算,这真是最近音乐界的一个好的现象”(《音乐月刊》发刊词,1937 年 11 月)。这是一位老音乐家对音乐界新生力量的祝福。

国立音乐院各系(国立音专各组)的主任,均聘请当时侨居上海的外国专家担任,如钢琴组是查哈罗夫,小提琴组是法利国(富华)等,惟独声乐组主任是一位中国女子周淑安,由于夫家姓胡,当时称为胡周淑安。1894年5月4日,周淑安生于福建厦门,小名安娜,自幼就有音乐天赋,还不会说话便先会唱歌。1914年她留学美国,主修美术、音乐,是第一批公费留美的10名女学生之一。1919年她毕业于波士顿的拉德克利夫女子大学,获文学学士学位,后又到纽约音乐学院进修声乐。1920年回国,教学之余,继续师从外籍歌唱家进修。1928年应聘到国立音乐院任声乐组主任。1929年音专发生了学潮,周淑安也受到冲击。事后声乐组主任由刚回国的赵梅伯接任,周淑安虽仍回校任教,心理上却受到创伤,对音乐界的情况感到失望。抗日战争爆发后几经流落,就离开了学校,只在家里教授私人学生,直至新中国成立后才于1959年应聘为沈阳音乐学院教授。1969年退休,回上海养病,1974年1月5日去世。

周淑安是一位优秀的声乐家,年轻时经常举行独唱音乐会。作为声乐教师,她善于因材施教,数十年中培养出喻宜萱、胡然、郎毓秀、孙德志、吕骥、洪达琦、劳景贤、唐荣枚、陈玠、江桦等众多人才。她的学生普遍具有吐音咬字一丝不苟的优点。她还是一位优秀的合唱指挥,是中国第一个女指挥家。早在1928年舒伯特逝世100周年纪念活动中,她就曾指挥上海中西女子合唱队获得音乐比赛第一名。上海工部局乐队指挥梅百器当即函邀该团参加他们音乐会的演出。周淑安也由此崭露头角,应聘到国立音乐院任教。作为合唱指挥她很有感召力,能够激发合唱队员的感情。1931年'九一八'事变之后,周淑安指挥音专的合唱队在10月24日的学生演奏会上,首次演唱了黄自新谱的爱国合唱《抗日歌》(即《抗敌歌》)。据廖辅叔回忆:"她走到台上,指挥棒一挥,合唱队员的精神立即振作起来,大有万弩齐号,山鸣谷应的声势,为整个音乐会生色不少"(《近代中国第一个合唱女指挥周淑安》,载《人民音乐》1982年第6期)。周淑安还是一位很有特色的作曲家,她创作的艺术歌曲编为《抒情歌曲集》和《恋歌集》,她还出版了五十余首的《儿童歌曲集》。她的艺术歌曲具有高度的技巧。她的知心朋友赵元任称赞她的《乐观》"是个很有价值的音乐作品":"但这个歌做得难唱极了"。所以他'希望周女士多为现在人做(如《安眠歌》),偶尔为

自己(和将来人)做(如《乐观》)"(《介绍《乐观》的音乐》,载《音乐杂志》第 1 卷第 9 号,1930 年 1 月,北平)。周淑安的儿童歌曲虽然比较通俗,但作者仍注意"用音乐来增加歌的感情……刻画毕肖、淋漓尽致的地方不胜枚举"。黄自在《儿童歌曲集》序言中说:"像这样的歌曲,才可算艺术作品,才能给我们认识音乐的真意义。"

周淑安在"九一八"事变之后立即创作了一批爱国歌曲,如《同胞们》、《不买日货》、《呜呜呜》等,其中《同胞们》传播较广。这是一首分节歌,由作曲家的丈夫胡宣明作词。歌词共 4 段,揭露了敌人的凶残,呼吁同胞为真理、为祖国、为人格、为生存而战。这首曲子的节奏非常果断,很有特点。休止符的运用,特别是三次整个小节的休止,以及一字一顿的"战 战 战 战!"的近乎呐喊的曲调,使这首曲子表达出一种"时日曷丧,予及汝偕亡"的强烈敌忾。此外,周淑安用清人郑燮的诗所谱的《坚劲歌》,虽然不是直接宣传抗战,但却概括地表现了中国人民不畏强暴的英雄气概。这首歌曲只有 4 句,结构很简单,和声却很丰富,曲调也很有力量,特别是结束句的几个大跳进行,把坚强不屈的民族性格刻画得非常鲜明、深刻。周淑安用明人裴彼诗谱写的《纺纱歌》,表现了她对劳动者的同情。这首歌曲的伴奏用连绵不断的十六分音符描摹纺车的旋转,这可能是受到舒伯特的《纺车旁的格莱卿》的启发,不过这首歌曲却不是用小调式写的,而是运用了中国调式。

在早期的爱国歌曲中,有一首名重一时的《吊吴淞》,作曲者是应尚能。他于 1902 年 2 月 25 日出生于浙江宁波,1917 年考入清华学校,1923 年去美国留学,1927 年毕业于密歇根大学,获理学士学位。后又转入该校音乐学院,专攻声乐,1929 年获音乐学士学位。1930 年回国,翌年受聘于上海国立音专,教授声乐,著名歌唱家斯义桂、蔡绍序均出自他的门下。1937 年他离开音专,抗战爆发后到武汉,在教育部音乐教育委员会任职,组织了实验巡回歌咏团,自任团长兼指挥并参加独唱。后到重庆,参与青木关国立音乐院的筹备,并在该院及松林岗分校任教。抗战胜利后,应尚能随社会教育学院来到苏州,同时在上海音专和沪江大学兼课。新中国成立后,他先后在华东师范大学音乐系、北京艺术师范学院(后为北京艺术学院)及中国音乐学院任教,同时总结中国古代的"唱

需要全本请访问 www.ertongbook.com

论”及自己毕生艺术经验，撰写声乐理论专著《以字行腔》，七易其稿而成书。1972 年 11 月 22 日,应尚能死于肠癌。

应尚能是一位热情的爱国主义音乐家。“九一八”事变之后,他曾指挥过黄自的爱国合唱《旗正飘飘》和清唱剧《长恨歌》的首演,在社会上引起强烈反响。为纪念“一·二八”事变一周年，他谱写了独唱曲《吊吴淞》。这首歌曲是对为国捐躯的爱国将士的沉痛悼念。在 1933 年年底音专师生赴杭州举行的两场“鼓舞敌忾后援音乐会”上，应尚能用他浑厚的男中音演唱了这首歌曲。据报道,当他“唱至‘歇浦暮潮生,点点都成泪’两句时,已泪如断线之珠,渗渗下矣，闻者莫不动容”(《音乐杂志》第 1 卷第 1 期,1934 年 1 月)。

《吊吴淞》(韦瀚章词)作于 1932 年，是应尚能的压卷之作。这是一首情感深沉、技巧精湛的艺术歌曲,d 小调。其钢琴的部分与声乐的部分具有同等重要的意义。全曲开头是十小节的前奏，以钢琴低音区的震音描摹黄浦江的潮声，以一些带倚音的颤音，刻画闪烁的磷火，而以多次上下模进的断断续续的音型，表达凭吊者心潮的起伏和难以抑制的哽咽。手法简练，而意境深厚。人声像是沉痛的独白,在没有伴奏的情况下进入,旋律从下行级进,转为自然小调五级小三和弦的分解下行,落到全曲的最低音(下加二线的 A),这时,在钢琴低音的衬托下,哽咽的音型又出现了。人声提高八度唱出“到如今”三字,却又停顿了六拍。仿佛欲言难言，欲说还休。这时只听到歇浦暮潮在起伏奔腾（钢琴低音区的震音和高音区的琶音）。休止六拍之后，人声突然接连从高音级进下行落到自然小调音阶很不稳定的六级(fa),声情激楚,仿佛凭吊者仰天长号,唱出歌词中“一寸山河,一寸伤心地”的警句。这个乐句实际上是从伴奏中哽咽音型发展出来的,不过由哽咽变为号哭而已。以下的音乐速度放慢,由小行板到柔板,一字一泪地倾诉着对烈士的哀悼。伴奏的低音连续半音下行，仿佛潮水也在呜咽,调性极不稳定。几次离调之后,这个乐段终止在 A 的小七和弦上，这就为回归 d 小调做好了准备。哽咽音型再度响起，磷火也接着出现。最后歌声在澎湃的潮声中唱出“白骨青磷夜夜飞,可怜未竟干城志”这遗恨千古的悲愤,音乐逐渐低沉、消失。这首感人至深的作品，在中国现代音乐史上可与青主的几首杰作媲美,也许它的手法没有青主那么洒脱,然而它更深厚,更凝重,总之各有千

秋。至于它的缺点，则是不够通俗，失之于艰深，正如出版家陈原在其编辑的《新歌初集——第一阶段歌曲选》附录的一篇文章中所说“:这是民族的忧郁,却不是大众的忧郁。”不过关于这个问题我们应当依据鲁迅和毛泽东的见解正确地认识。鲁迅说“仍当有种种难易不同的文艺，以应各种程度的读者之需”(《文艺的大众化》,1933 年）。毛泽东也认为在初级的文艺之外还应有“为被提高了的群众所需要、或首先为群众中的干部所需要的高级的文艺”(《在延安文艺座谈会上的讲话》,1942 年）。所以我们不应当排斥高级的文艺，不应该排斥精美的艺术歌曲,特别是像《吊吴淞》这样的爱国主义杰作。

应尚能作于 1933 年的《雁》(韦瀚章词)也是一首感时伤乱的艺术歌曲。歌曲借雁的形象,抒发了对‘故国沦亡’‘同群相杀’的忧愤。音乐是 α 小调,全曲以一个主题不断移位,不断变换调性来展开乐思,写法类似器乐小品,与《吊吴淞》不同,但也不乏激情。特别是结束时‘干戈何日能休’一句,曲调从中央 C 经过 D 音突然向上大跳 9 度，强烈地表达了作曲家盼望停止内战、团结御侮的迫切心情。

上海音专有一位号称‘国手’的琵琶大师朱英(荇菁),在国难当头的 20 世纪 30 年代也创作出了一系列以现实生活为题材的琵琶独奏曲，名重一时。聂耳曾说“:我最喜欢的是朱荇菁的琵琶独奏,……可以看出他的技术之高”(1931 年 9 月 6 日日记,见《聂耳全集》下卷第 302 页）。朱英 1889 年生于浙江平湖，早年师从琵琶名家李芳园,得李氏真传,后到北京继续研习琵琶,并攻读乐律理论。1927 年 11 月应聘为上海国立音乐院国乐讲师,丁善德、谭小麟、陈泰、杨大钧、樊伯炎、杨少彝等均曾师从他受教。1944 年朱英辞归故里,1946 年曾到湖北社会教育学院任教 2 年。1954 年被聘为中央音乐学院民族音乐研究所特约研究员。1955 年 6 月病逝于平湖。

朱英富于爱国热情，他敏锐地关注着国家大事，并迅速地反映于自己的创作。早在 1928 年他就创作了琵琶独奏曲《五三纪念》,全曲共 20 段,形象地描绘了北伐军如何抗击日军的挑衅,敌军杀蔡公时,国人悲愤痛哭,以及经过奋战迫使敌军缴械投降等情景，给听众留下深刻的印象。1931 年,我国发生前所未有的大水灾,灾民数千万,流离失所。朱英作《哀水灾》一曲以纪之。全曲分为

四段：1. 暴风飘雨夜(夜景引,大雨、狂风)；2 横流陷屋时（江堤决口，倾屋怒涛）；3. 哀鸣遍野哭(露宿号寒,饥肠欲断)；4. 仙岛几人知(青楼仍管弦,富贵自欢娱）。曲中倾注了作者对受难同胞的无限同情。在 1931 年 11 月 27 日音专举行的赈灾音乐会上,朱英演奏了这首《哀水灾》,为灾民募捐。1931 年"九一八"事变后,朱英立即作了《难忘曲》,全曲共分被侵、思痛、奋斗三段,激励国人团结奋斗，洗雪国耻。这是一首警世之作。1932 年"一·二八"战役过后,朱英又创作了一曲《淞沪血战》，颂扬中国军人奋起抗敌的英雄行为。全曲共分九段：1. 敌挑衅；2. 自卫；3. 重炮示威；4. 飞机（掷弹大火）；5. 难民(平民逃难的凄惨景象)；6. 大战；7. 敌败；8. 奏凯；9. 勇哉斯战。当时吕骥曾评论道："朱英先生也用他那弹拨自然和人间悲欢离合之音的手指，弹出了他的特色的'一·二八'抗战的史诗。"(《音乐的国防动员》,见《吕骥文选》上集第 17 页)。

略早于黄自的清唱剧,朱英即以白居易的《长恨歌》为依据,创作了琵琶独奏的《长恨歌》,发表于 1931 年出版的《乐艺》第 6 号。全曲共六大段,以《长恨歌》诗句为标题,每段之中又有几个小标题,细致地注明乐曲的内容。六大段的标题及内容分别是：1. 仙乐风飘何处闻(文板),描写杨贵妃承欢之时,歌舞之乐；2 渔阳鼙鼓动地来(武板),描写安禄山造反,攻破潼关的情景；3. 宛转蛾眉马前死(武板),描写陈玄礼统兵幸蜀,六军不发,杀死杨国忠,逼死杨贵妃；4. 夜雨闻铃肠断声(文板),描写杨贵妃死后,唐明皇在蜀道难行之时,夜闻风雨铃声,感伤备至；5. 遂教方士殷勤觅(文板),描写唐明皇返都以后,睹物思人,请道士赴仙山寻访杨贵妃；6. 此恨绵绵无尽期(文板,按：《白氏长庆集》作"无绝期",《文苑英华》作"无尽期"。《全唐诗》亦作"绝",而注曰："一作尽"),总归于人生长恨。这首曲子产生于"九一八"事变之前。但它同黄自的《长恨歌》一样,都寄寓着对国事的感慨,不过也像黄自一样,受这个题材的限制和白居易原作的影响,作者对李、杨的态度游移于愤恨和同情之间,而更多的是同情,遂使作品的主旨流于暧昧不明。

第二节　黄自的爱国合唱

田汉曾说：“黄自是最有青年气的音乐家，他学习音乐的动机是为民族国家”(1938年5月24日在汉口“音乐家黄自追悼会”上的讲话,原载重庆《新华日报》1938年5月25日第3版,引自《抗日战争时期音乐资料汇集·重庆〈新华日报〉专辑》第163页)。

黄自,字今吾,1904年3月23日出生于江苏省川沙县一个书香人家，自幼受到良好的教育。1916年考入北京清华学校，开始学习音乐。1924年赴美国留学,1926年毕业于奥伯林大学，获文学心理学学士学位。再入奥伯林音乐学



黄自

院专攻理论作曲，两年后转入耶鲁大学音乐学院，1929 年毕业，又获音乐学士学位。回国后曾在沪江大学附中任音乐教员。 1930 年任国立音乐专科学校教授兼教务主任，承担了理论、作曲的全部课程。教学之余并勤于创作，写了数十首歌曲，一部清唱剧《长恨歌》和一曲管弦乐《都市风光幻想曲》。同时他还担任了一些社会职务，积极从事音乐的普及工作，并创办了一个中国人自己的乐队——上海管弦乐团。1937 年他辞去教务主任之职，集中精力撰写《和声学》与《音乐史》。1938 年 4 月，他感染了伤寒症，于 4 月 9 日上午病逝。他的最后遗言是："我不能就此死去，还有半部音乐史没有写完呢！"

1931 年"九一八"事变发生不久，黄自即亲自写作歌词（后由韦瀚章补作第二段歌词），谱成了气势磅礴的《抗日歌》（后因反动当局禁止抗日，改称《抗敌歌》）。1932 年"一·二八"淞沪抗战爆发，革命老人何香凝发表了《赠前敌将士》一诗，黄自立即为之谱曲，向 19 路军的抗日将士致敬。其后又写了混声合唱曲《旗正飘飘》，男声合唱曲《军歌》，齐唱歌曲《九一八》、《睡师》等作品。"七七"事变前后，他又写了《热血》，这首激昂慷慨的抗战歌曲是他辞世前的绝笔。1933 年 3 月底，黄自曾率领音专师生到杭州举行"鼓舞敌忾后援音乐会"，31 日在西湖大礼堂演出，最后的节目就是黄自的《抗敌歌》和《旗正飘飘》。当时正值日本侵略者侵占了热河，向长城各口大举进犯，黄自的爱国合唱引起听众的强烈共鸣。上海《中华日报》发表评论说："悲壮激昂，闻者奋起，鼓舞敌忾，可谓名副其实"（1933 年 4 月 13 日该报）。不久，这两首合唱曲由胜利公司录制了唱片。1934 年 12 月，商务印书馆出版了包括这两首合唱在内的《爱国合唱歌曲集》（共五首歌曲）。这些歌曲在救亡运动和抗日战争中广为传唱，鼓舞了中华儿女同仇敌忾的斗志。黄自对抗日战争怀有坚定的胜利信心。他说："现在我写抗敌歌曲，希望不久能再写庆祝抗战胜利的歌曲。"可惜天不假年，抗战爆发第二年他就不幸病逝，未能看到抗日战争的最后胜利。不过他的爱国合唱伴随着中国人民从斗争到解放至今仍传唱不衰，成为百年经典，作者也可以含笑九泉了。

黄自既有广博的文化知识和深湛的艺术修养，又受过严格的技术训练，对和声、复调、配器和曲式等各个方面都有深入的研究，使他在音乐创作方面具有

独到的见解和独特的个性。他主张:“我们要发展中国自己的音乐,中国的新音乐绝不是抄袭外国作品,或如西洋人用五声音阶作旋律的骨干便可以作成的,它必须由具有中华民族的血统与灵魂,而又有西洋作曲技术修养的作者创作出来。”他认为:“西洋音乐并不是全是好的,我们需严加选择,那些坏的我们应当排斥,而好的暂时不妨多多借鉴,总之,我们现在所要的是学西洋好的音乐的方面,而利用这方面来研究和调整我国的音乐与民谣,那么我们就不难产生民族化的新音乐了。”(以上均见黄自:《怎样才可以产生吾国的民族音乐》,发表于1934年10月25日上海《晨报》)。他呼吁:“将来如果有力者能够高瞻远瞩,注意到民族整体文化的发展,给予它充分地培养扶植,则几十年后未始不有粗枝大叶、红花硕果的收获,像俄罗斯代表音乐的突飞猛进抗衡德奥意法那样。‘有志者事竟成’,这确有待于现在一般爱护音乐者与研究音乐者的努力啊!”(黄自:《近世音乐之趋向》,见《复兴初级中学音乐教科书》第2册第18课,1938年,上海,商务印书馆)。

有一位评论者指出:黄自的作品所以能够流传至今,不仅由于技巧精湛,“更重要的我想,也由于他的曲作在气质上是中国的。他的作品可以套用一句中国的成语‘威而不猛,乐而不淫’。……而这,又由于他虽然在美国吃过几年洋面包,但他中国人的气质却始终保持着。”他曾不止一次地在作品中表现了中国气派与乡土气息。(吉联抗:《黄自曲作试论》,载《华商报》,1946年5月,香港)。黄自在探索具有中国风格的和声语言方面,比‘五四’时期赵元任的‘试验”又向前跨越了一步。他试图把自然体系的功能和声加以改造,使之和中国的五声音阶相适应,有些作品还突破了功能体系的和声,灵活运用印象派的某些手法,来创造一种具有中国特色的意境。黄自非常重视汉语发音的规范化以及在歌曲旋律中的正确表达。黄自夫人汪颐年说:“当他每次拿到一个歌词的时候,就非要先把歌词中的每一句、每一字的声韵搞清楚不可。但是他自己的北京话不好,时常咬不准音,而我由于从小在北京生长,在北京学习,北京话比较好,所以他拿到歌词后总要我先读给他听,一遍没听清,就会两遍,两遍不够,三遍……直到他把歌词中全部声韵都搞清楚为止。有时歌词比较长,他就在每个字旁边注上声韵的符号,免得弄错。”(载《雨花》月刊,1957年3月,南京)。所

需要全本请访问 www.ertongbook.com