

#9  
404634  
11

新音樂叢書

# 新音樂論集

李凌著

作家書屋

# 新音樂論集

## 第一集

李 凌 著

作 家 書 屋

## 目 錄

略論新音樂.....	1
我們應該怎樣來理解新音樂與新音樂運動.....	9
論新音樂的民族形式.....	20
苦悶着的音樂家們.....	48
Momet (瞬息).....	57
舊根源新憂悵.....	61
爵士音樂是好是壞？.....	64
爵士，掩埋了理智與良心的聲音.....	68
談「唱民歌」.....	70
音樂，服務于政治，抑服務于真理？.....	74
弦外之音.....	77
演奏家與會計師.....	79

音樂宣傳家.....	80
逃之夭夭.....	81
欽定的悲哀.....	82
音樂的分類.....	83
不要放慢了腳步.....	85
弦內之音.....	86
星海，星海的創作道路及其功績.....	87

# 略論新音樂

- 本文內容：一、新音樂是怎麼樣的  
二、新音樂與舊音樂與西洋音樂  
三、史的教訓  
四、目前需要的新音樂  
五、新音樂的前途

因爲本文論列的範圍很廣，並且有許多在樂壇上都未經過討論的問題都須在這裏提及，然而字數又不能過長，因此許多地方只能概括論及。

但是這問題非常重要，我們音樂工作者的心裏，顯然有幾種不同的看法，希望大家對這問題能進行廣泛深入的討論。

## (一) 新音樂是怎麼樣的？



常有許多音樂家願意把音樂當爲最神秘，最無法把

握，最不受任何物質所決定的超人類超社會的藝術，根據這種理論的解釋，音樂不僅不是社會現實的反映，甚至牠的本身的生存都與社會無關。到了今日，這種音樂至上主義的見解，無疑地被歷史所摧毀了，尤其是民族革命戰爭爆發後，敵人的砲火，毀滅了中國音樂文化，血的陰影，普遍於每個中國人的身上。許多有天良的音樂家，很早就扭負起自己應該扭負的任務，參加了戰鬥，就是一部份素來對革命很隔膜的音樂工作者，也覺悟到自己的前途，改正了過去的觀念，而投身於革命洪流中，供獻他的力量於民族國家。這是值得大書特書的。

但，由於這種錯誤觀念的生根太深，特別是在某種場合裏（革命的逆潮到來時），殘留下的死灰又重新地燃燒起來了，因此也不難聽到這種音樂家又在論說着什麼『音樂到底是音樂，他在姊妹藝術中最主觀最自由……所以我們對於戰時音樂的要求，決不能同於戰時文學或戲劇，功利的眼光是永遠不能用以看音樂的。』（音樂月刊第一期『戰時音樂』陳洪）。

由於這幻夢還依然存在着，也就說明了還有一部分人對『新音樂藝術是什麼』，『中國新音樂是怎麼樣的』這些問題還很糢糊，或者陷入了歧途，這些歧誤的見解，越發展下去，就越對國家民族沒有益處，這是要立刻糾正過來的。

我們說：音樂不是什麼神秘莫測，超乎宇宙的什麼『上界語言』。音樂所以不同於其他『姊妹藝術』，只是表現的方法，表現的形式與提煉題材之不同，而對於社會的功用是沒有什麼分別。

高爾基在他的巨業中不僅指出：各部門的藝術為真理而鬥爭的任務相同，他還說出了『無論是作為藝術家，無論是作為政論家，都是在把社會成為有意義的東西，把人類的生活集注着可以成為幸福的生活原理的探求』。從這短簡的昭示，以及蘇聯音樂之為人

類幸福而服務，以及中國抗戰音樂之成爲人民真正的鬥爭工具的教訓，我們對新音樂的瞭解便格外透澈。

我們對音樂所下的定義所規定的輪廓是這樣。

音樂藝術，是根生於現實生活中，表現人類（階級的）的生活思想情感，並組織思想情感及生活，以完成生活中之某種任務的最高的特殊語言。具體的說，中國新音樂是反映中國現實，表現中國人民的思想情感與生活要求，積極地鼓勵組織中國人民起來爭取建造自己的自由幸福的國家，創造自己的自由幸福的生活的藝術。

自外國資本主義侵入後，中國便淪爲半封建半殖民地的國家，帝國主義勢力的侵入，不但沒有把中國的封建勢力燬滅，相反，還扶助牠殘存着，和牠結成一線來壓榨中國的人民，中國人民處在這種幾重的殘酷的壓迫之下，幾於不能生活，使到他們不能不起來反抗——打倒帝國主義，消滅封建勢力，奪回自己的自由，生命。因此作爲反映現實反映中國人民的要求的新音樂，也必然反映着這一反帝反封建的革命內容，這一內容一直貫串於近幾十年來的新音樂中而至建國勝利爲止。這是新音樂特點之一。

世界人類的巨星再四對他本國的藝術家昭示：『社會主義的內容，應用民族形式表達之』。這個指示與中國今天所提出的『抗日的內容與民族形式』的口號是一樣的真理。

每個民族都保有着深長歷史的獨特語言與生活習慣；音樂是語言的藝術化，不祇與語言的變化不可分離，同時還滲透着濃厚的民族的風尚和感情，我們觀察任何民族，他們的音樂都各具有不同的風格，牠的節奏的變化，感情的表現，音色的美的標準，還包括生活習慣與偏愛，都有差異。這種特有的形式的形成與創造，不是全無根據，而是爲了親切的表達那民族的情感要求。在西洋音樂歷史上，我們曾見到一些國家——英國，德國，法蘭西，瑞士，……因

爲當時國內流行的音樂不適合於他們這個民族，因之不惜化費許多力量，去掘發民族音樂遺產以創造出具有強烈的民族性的音樂來。十八世紀時，許多西方弱小民族，每逢遭到異族欺凌時，他們就利用了發展了自己民族的民間音樂，作爲號召同族去抗拒敵人的手段。今日的蘇聯，爲了使音樂『真正把握大衆，又能爲大衆所把握』，更加能夠効力於社會主義之建設，以及使音樂能向更高階段發展，因此進行發展建立各民族音樂的廣泛實踐，這種實踐，與中國今天正在進行的建立新音樂的民族形式的探討實踐，也是具有同樣的偉大的歷史意義與使命。這是新音樂特點之二。

音樂藝術和其他藝術一樣，歷史發展到有階級社會以後，便和勞動大衆脫離，爲統治階級所佔有，反過來作爲麻醉大衆統治大衆的手段，高深的音樂藝術，是與大衆無緣，大衆在無可如何的壓迫下，只好自己創作一些很原始的音樂，作爲工餘的慰藉，歷史發展到今日，大衆已睜開了眼睛，懂得要把音樂藝術拿回來作爲自己爭取解放的號角，音樂的享受者不能是少數人，而是廣大的群衆，並且只有大衆才是真正的音樂藝術遺產的承繼者發揚者，這是新音樂特點之三。

新音樂既是反映現實，推動現實向前進步，那麼，他必然要時刻地站在時代的前面，常常首先反映出時代的要求及理想的遠景。因此『因爲音樂是社會最上層的建築，所以往往看不出它和社會的關聯』（二期抗戰新歌集陳原編）這一解釋是應該改正。如果新音樂只是成爲時代的尾巴，這便失去了『提示現實』，『推動現實』的作用。在這裏我們可以舉出蘇聯音樂爲應付未來之帝國主義的進攻，而創作出『假如明天發生戰爭』。抗戰歌曲，也常有抓住某一可能的前途，而歌唱出『我們不妥協』（王挺詞方冬曲）『不要投降』（鹿麟麟詞武子曲）。從這些創作，我們可以明白新音樂是應



該如何地走在前頭，指示着現實進步。

其次，新音樂爲要達到改革社會的使命；他一定需要常以戰鬥的姿態出現，時時對舊的腐爛的社會作無情的打擊，以消滅牠，而鼓勵大衆不斷的向理想進步。假如『因爲牠是社會的最高建築，所以往往看不出它和社會的關聯』的話，那不是新音樂，而是腐爛的舊音樂，這是新音樂特點之四。

## (二) 新音樂與舊音樂與西洋音樂

關於這個問題，在中國樂壇上還沒有看到一篇較確切的文章討論過。存在一部份國粹派（雅樂派）的認識中，每每把舊音樂當作新音樂，而另外一些人則又把西洋音樂，當爲中國新音樂，雖然也有人立論過『以我們的精神爲靈魂，以西洋技術爲軀幹。』但總沒有看見他們明白地指出怎樣的靈魂與怎樣的軀幹相結合。並且因爲這種靈魂與軀幹的論點機械，不正確，沒有生命，結果是無法走得通，於是依然還是中國音樂西洋化。我們根據前段對新音樂所下的定義，這種西洋化音樂已得不到評價，同樣，那種古雅清高，與大衆的生活漠不相關的『死』音樂（雅樂）自然也不爲我們所需要的。我們對這問題的了解是這樣：

第一、新音樂是基於民族音樂遺產上。

這裏我們反對那種『中國沒有音樂，要建立中國新音樂，必須把中國音樂忍痛放棄，這樣，中國人來學音樂，便一心一意去學西洋音樂』的意見。因爲這種見解和托洛斯基的主張抹殺了一切蘇聯各小民族的文化語言。和帝國主義主張消滅了『落后的野蠻的黑人』種族，禁止他們結婚，和日本強盜進攻中國消滅中國文化的行爲很相像。

中國音樂落後，是無可否認；中國需要建造一種進步的高級的新音樂藝術，這是每個中國人所切望以及中國音樂工作者許多年來所致力的標的。但是，決不是這樣方便，簡單，不顧一切，砍斷歷史的發展，抹殺一切優良的傳統所能達到。

我們的民族是中華民族，牠有着自己不同的特點，有自己不同的國家特質，更有着優秀的豐富的民族音樂傳統。我們的祖先，不知用了多少心血創造了許多自己的音樂藝術，其間，雖因封建經濟的停滯及戰爭影響不能順利的發展下來，甚而有許多已經失傳，但是民間還蘊藏着比世界任何國度都要豐富的音樂藝術精華。這些遺產雖然樸素簡單，但却具有獨特的旋法（Mode）表現方法和形式，它的節奏，音色，音的連接，終結法，感情的抒描都和西洋音樂有差別，這種特有的旋法與形式之發揚，不僅為建造新音樂的主要原素，對豐富世界音樂也有很大的作用。

而且，牠的風格與形式，和中國老百姓有着千百年的姻緣，經過世代流傳歌唱，改削淘汰，牠是民衆生活的真切表現的很適合的形式，他們愛牠，奏演起來，就感到有像孩子看見了慈母那樣溫暖撫愛的動情力量。

我們知道，這些遺產有某些地方已經不够強烈，不够健康，已經不能完全適合表現今天革命生活的健野的要求。也即是說，牠崩潰了，新的音樂要在今天建造起來了，可是，這新的建造決不是憑空去另外造一個，也不是忍痛拋棄，一心一意去另取一個來代替牠，這是很錯誤的。新的建造，是從中國舊音樂裏發揚出來的，是從中國民間音樂如戲曲，舞曲，山歌，民歌，大鼓詞，樂器曲……裏去找出優秀的原素特點，如詞之描寫生活親切通俗，旋律之進行潑辣，佳趣，秀麗，順暢，節奏樂器之奇特……等，在這個基礎上加以發展，對雅樂及昆曲……我們也應深入研究，正確地批判牠，接

受那適用的部份，以充實新音樂。外來的音樂只能刺激並幫助中國音樂之進步，不是拿來毀滅了自己的一切。

## 第二西洋音樂對新音樂有什麼用處呢？

首先應該了解，我們是懷着戰鬥的態度來創造新音樂，是爲了使新音樂正確的發展，迅速地發展，而特別強調了接受民族音樂遺產。自然與那些泥古不化困在古董圈子裏的保守派雅樂派全然不同。旁人有進步的方法而不去參考是再笨沒有的事情，我們不僅認識了要承民族音樂遺產，發揚民族音樂，同時更應該了解介紹西洋進步的音樂成果作爲新音樂的參考，西洋音樂某部份的理論與技術如作曲法，和聲學，樂理創作演奏方法……等，是很值得我們學習的。爲了提高中國音樂水準，參考西洋音樂是必要的。可是，應該有條件去接受。五四運動後，我們的介紹者就是犯了這個錯誤，無論好壞合用與否，原封不動地介給過來，當然這是免不了苦悶到『繞圈子』，及到後來，還有人介紹了沒落的資本主義的音樂藝術渣滓（爵士音樂）進中國來，糟塌了民族的生命。

有人想從『肯不肯投降西洋音樂』這口號的提出接受西洋音樂，他們的意思就是如果『肯』，那就一心一意投降接受，這也不對。我們接受西洋音樂不是投降與否的問題，而是爲了創造出適合於自己這個民族的音樂，因此當我們介紹的時候，無論理論技術創作器樂，先得問一問對於我們有沒有用，我們不能連人家的渣滓都拖過來當寶貝，沒落的資本主義的東西是要很小心的去批判接受才行，否則便會中了毒害。同時學習人家的方法，不是以能夠模彷彿爲滿足，而應該從學習中去攫取適用的部份參照自己的固有方法，以創作適合自己的理論與技術。我們介紹了這些外來的遺產過來以後，便想法去消化它，使與中國的遺產及新中國的精神作有機的化合而不是『靈魂是中國的，軀幹是西洋的』那種機械的聯結。

通常我們的音樂家對這個問題還留意得不够，有些簡直就忽略了它。比如創作，不是洋調便是半中半西，非常不調和，再不然，就是寫老百姓的用民歌，寫知識青年的用西洋風。由於這個事實，也就說明了我們接受了西洋方法以後，還沒有創造出新的適合於自己的表現方法出來。這是一個很重大的問題。我們應該盡力從各方面去探求，使它很快過渡到新的形式的勝利完成。

(1940年3月重慶)

李綠永

# 我們應該怎樣來理解新音樂 與新音樂運動

——並答陸華柏先生——

中國『新音樂』文化戰線是諸藝術中最脆弱的一節，這是無可置辯的事實。

因為它的脆弱，所以使得『新音樂』的發展遲緩，造成了許多問題的混亂了。

中國『新音樂』文化戰線為什麼這樣脆弱呢？一方固然是由于客觀的『新音樂』發展的歷史的短促。但是，更重要的還是由於新的隊伍的主觀努力不夠；甚而至有疏忽了這個工作的傾向。

由於新的隊伍的『怠工』（實際上是如此），對文化教育工作（包括一切音樂理論的介紹整理創造與教育。）鬥爭工作缺少應有的關心，對指導與爭取新的力量的任務沒有切實的擔負起來，使得一切新音樂上的問題還沒有着正確的解釋，使得新的力量還沒有團

結成爲不可侮蔑的集團。因之，新興音樂雖然產生了已有八九年，並且獲得了若干成就，尤其是在抗戰中會創造下偉大的光輝歷史。然而今天，却還有人，懷着不可思議的野心，惡意地曲解，攻擊，壓殺『新音樂』，冀圖使『新音樂』陷入那荒謬，糊塗，不可救藥的沒落的活動裏。比如陸華柏先生的『所謂新音樂』：不僅說我們稱新興音樂爲新音樂是『多事』，『標奇立異』，並且說參加實踐，（尤其是參加音樂文化運動工作）是『貽禍音樂藝術』，更從而叫我們『放下工作，』『不要再嚼嚙』『回去學習，學習。』好把中國音樂活動由陸先生這類糊塗沒有腦髓的人物來擺佈。

我們是新中國的音樂工作者，我們是『以新音樂（新興音樂）爲標榜的人，』當然，對這問題，不會『無視』地由它糊塗開去，而真正地『貽禍音樂藝術』，『貽禍』國家民族。

首先，陸先生說，一切事物，本來就沒有什麼新舊，今之所謂舊者，往昔却是新者，今之所謂新者，他日也終變成舊的了。因此他認爲在什麼音樂上加一『新』字是『一些不是右傾』的青年『標奇立異』的『沒有意思』的所爲。

音樂本無新舊的分別嗎？

是的，永恆的絕對的新音樂是沒有，但是，相對的新與舊是成立的。也就是在劃定的時間內絕對的新是有的。

這個道理，凡懂得一點常識的人都不難明白。

舉個例吧！比如新武器與舊武器，雖然舊的過去會做過新的，新的將來終要成舊的。但是，在我們今天來稱呼牠，那就能說紅纓槍，大刀，木棍爲新武器，飛機，機關槍爲舊武器。也不能都稱它爲新武器或舊武器。

同這道理，在音樂上爲了容易辨別和其他便利起見，把某幾種

不同的初生或古舊的定名爲『新』或『舊』。這不是很正確的嗎？  
我想，就是比陸先生更糊塗的人也不會不承認吧。

其實，假如還不至於完全昏聩，他一定會曉得，近十年來，中國音樂是發展着幾條不同的支流：第一，舊音樂：包括民間音樂。雅樂。第二，新音樂：包括黎派音樂。形式主義的音樂。（這名詞不恰當，詳細內容，見後。）和新興音樂。

這幾種音樂，或多或少地都擁有了一些對象。並且各自形成着不同的性質與面貌：

#### 第一 舊音樂的民間音樂。

A. 民間音樂是中國封建社會的藝術，雖然多少也有過帶着革命性質的新編歌調，（如山東的『東洋兵』，山西的『革命黨』，以及反戰的『調兵曲』……）可是大部份都是與封建意識相調和的東西，就是生活的描寫，也多是安天由命。

B. 因為牠是封建社會的藝術，一切節奏旋律形式都與封建社會生活要求相適應，而變成爲單純的敘事體。

C. 形式簡單，表現力比較薄弱。

D. 並且它已進到發展停滯的程度。

#### 第二 舊音樂的雅樂。

A. 形式與演奏技術較民間音樂高深。

B 過去雖曾探討了很艱深複雜的樂理（如唐代的三百六十律）但到現在，只成爲理論上的述談而已。

C. 雅樂是皇朝士大夫享樂，點綴，粉飾昇平的藝術，到今也和他所屬的階級殞落而殞落了。

D. 雅樂無疑是保有着多少民族音樂的優良要素。但是由於工作者的抱殘守缺，無所變革，使得那一些優良要素的生命也非常侷

促。

以上兩種音樂，從常識來觀察牠是無法使我們把它當作『新音樂』。並且牠已和牠所基屬的社會走向了滅亡，從今天中國音樂的立場上來考察，只能當作遺產來批判地繼承而已。這一點，我想陸先生也同意！

其次，是一般所謂新音樂的音樂，這些音樂是從外來文化介紹到中國以後所影響產生的，雖然在五四以前已經有過，然而大量的介紹並且刺激了自己也開始創作的情形還是五四以後才有。這些音樂的共通特點都是應用西洋音樂理論與部份的技術，比較科學地來處理創作上的一切問題，並且打倒中國工尺記譜方法而採用了外國的五線譜或簡譜來記譜。

此外，無論形式，內容，題材選擇，表現方法，以至整個音樂發展方向的認識，都有差異。

這差異表現於前一種。

A. 『十五年來，我們抱着「改創中國新音樂」的志願……中國的音樂教育，凡為教育行政界所推崇的，對不起，整個兒「奴化」了』（黎錦暉：新歌集引言）

B. 『至於音樂關係於國運之興衰，與民氣有頹廢或振作的關係，即便孔子再生，也不免含笑喟然嘆曰『殺雞焉用牛刀』（同上。）

C. 不懂得一點社會科學的『老粗』也明白『肚裏飢，身上冷悽悽，男中音高唱愛羣愛國，一旁配着妻兒哭啼。憑你音樂怎樣雄壯，到末了一樣餓扁歸西』（同上）

D. 『咱們同志，幹的是音樂，給大眾的是快樂而無痛苦，更無所謂麻醉，並且各色各種的歌曲，應有盡有，喊喊口號，發發牢



騷，開玩笑，發抒現代合理順情的戀愛而絕對不關風化的歌曲，愛唱便唱，愛罵便罵』。（同上）

E. 『只要宇宙不滅，這些種子，從萌芽而榮茂，終有使中國新音樂從下層起而出頭的一天』。（同上）

F. 『中國這樣大，語言這麼複雜，研究中國土風的音樂的人，也明白南腔北調，萬緒千端，難道其中沒有一點價值，取其精華，去其渣滓，用現代嗜好的共同作曲方法。使之內容充實，感情豐富至少會比原始的土風音樂勝一籌。』（同上）

這種差異表現於第二種：

A. 『音樂是上界的言語，他超脫於天地間的一切。』（黎青主）  
『牠是最自由，最抽象，最難捉摹，最不屬於任何東西最……的藝術』。（陳洪）

B. 『功利主義的眼光是永遠不能用以看音樂』（陳洪：戰時音樂）

C. 『與抗戰沒有關係的「純粹主觀」的音樂變成次要』（同上）

D. 『我們尚須救亡歌曲（自然是功利主義的眼光永遠不能以看音樂的歌曲。綠永註）以外作進一步的追求』（同上）

E. 『所謂思想（內容）的新，那是文人的事情，與音樂家沒有關係』（陸華柏：所謂新音樂）

F. 『只要內容是中華民族的，整個音樂便是新國樂，外形（曲式，節奏旋律，演奏）是不須有什麼規定』（陳洪：新國樂的誕生）

G. 『國樂是不限於何種形式（是指民族形式或西洋形式，綠永註）（思鶴：復興國樂的我見）

H. 『索性連簡譜不用，馬上用起全世界一致的五線譜來。（

陳洪)

這種差異表現於第三種。

A. 『新音樂不是作為發抒個人的情感而創作的，更不是憑什麼神祕的靈感而唱出的「上界語言」，而是消極地作為反映現實社會生活，積極地作為激動大眾，教育大眾，組織大眾；屬於大眾，為大眾服務，為大眾爭取解放的武器。』(霍士奇：論國防音樂)

B. 『中國新音樂，是反映中國現實，表現中國人民的思想感情與生活要求，積極的鼓勵組織中國人民起來建造自己的自由幸福的國家的藝術。』(李綠永：略論新音樂)

C. 它與革命的基本力量結成一氣，並且真正地成為工農大眾的呼聲(林冰：論初期新音樂)

D. 『我們決不能以模仿西洋創作技巧為滿足，我們應該研究別人的表情技術之後，進一步以創作自己的表情技術。』(呂驥：關於技巧與作風)

E. 『作曲者不應該束縛於舊有技巧和傳統的表現法，而應進一步從新的歌詞的本身去尋求一種新的表現方法。』(呂驥：新音樂的展望)

F. 『新音樂的不僅在內容上應該忠實地反映着中華民族的現實生活，更應該有親切地反映這民族生活的民族形式。』(綠永：論民族形式)

G. 『要提高大眾的音樂水準，不是離開大眾去空提高，而是深入大眾中，使大眾發生愛護，漸漸引誘他們進步』。(安娥：蘇聯音樂)

以上三種音樂從上面幾個簡單的例述中，我們可以看到，這幾種音樂，不僅是新的與舊的全然不同，就是籠統的新音樂裏面每種

也有很大的分別，這些分別，不僅在於創作方法，創作態度風格，對遺產與西洋音樂的處理，以及對象問題，工作問題的差異，並且從而決定了牠的前途的茂盛或死亡。

這個問題，四年前章枚先生在『音樂教育』裏說得很清楚：『自從國產有聲影片大躍歌等曲產生以後，中國音樂界有了一個新的覺悟：他們發現了一條新的道路，如同需要創作大眾文學一樣，他們也需要創作大眾音樂，要把音樂藝術由爲個人的享樂的，發洩個人感情的象牙之塔解放出來，散在民間去。這種音樂負着喚起教育組織大眾的使命』，（錄呂驥語）這種音樂是聶耳氏以探險家的精神開發出來的，這種新音樂與以前的音樂，牠的性質、內容、前途，完全不同。以前種種是沒落的，日暮窮途的，老朽垂死的，而牠是新興的，前途光明的，朝氣勃勃的。這的確可以說是劃時代的『新音樂』。

事實上我們也很容易看到。比如黎派音樂，他當時雖然說過：『如今祇說三分話，他日功成九仞山』。可是，大時代一到來，便把他的幻夢鉤銷了。

其次，所謂『純主觀的音樂』，在九一八以前雖然統治了整個樂壇，然而因爲敵人的刀鋒的威迫，使得大部份這種音樂家甦醒過來，參加了民族解放戰爭，也就是不再『純主觀』了。其未改變了的呢？不用說被有良心的國人所唾棄，祇能成爲一些失了靈魂，失了祖國的心的人麻醉劑。當然，這些爲敵人所贊許的藝術在某種場合下，（如上海、北平……）是仍有牠的苟延殘喘的壽命，但是，祖國光復的那一天，也就是牠末日的到臨了。

然而，新興音樂作爲民族解放戰爭的工具的音樂，『思想上是革命』的音樂，『太大膽』了的音樂，『還沒有聲譽』的音樂，自抗戰以來，它却成爲廣大民衆的心聲，成爲士兵日不可少的慰藉品

，成爲中華民族的靈魂，它呼醒了無數的人，安慰與鼓勵，團結了無數的人，成爲神聖無比的藝術。

同時，在抗戰中，環境給新音樂設置下一條闊大而新長的活動道途，加上這些『太過大膽』的年青人的努力，它（新音樂）是驕傲地長出了一些枝葉了。

其次，因爲新音樂，作者在實踐中除了執行了新音樂革命任務以外，而且還執行了民族化、大衆化的正確方向，深入而廣泛地把音樂藝術交予大衆，雖然陸先生一再呼喝『膽子太大了』！然而，新音樂工作者却以努力來回敬這些侮蔑，三年五年，無數的人能唱很複雜的『不像樣』的歌曲，無數『膽子太大』的青年，也學起創作來了，欣欣向榮，縱使『儼然以學者自居』的學者們大刀闊斧來砍殺，怕也無法把這『思想新』的東西斷根了吧！

於是，這種新的向上的前途光明遠大的音樂，我們怎敢把它與陸先生的音樂混在一起，也就是怎敢清光陸先生那些儼樣的音樂呢？

於是，把新興音樂簡稱爲『新音樂』。

陸先生又說：『也許他們的所謂「新」是思想的新，歌曲裏充滿革命的詞句吧，對不住，這却是文人的事情，我不敢多說。』（原文已失，這是追背出來的，不過大致不會錯。綠永註）

照陸先生的意思，就是什麼『思想新』。內容是不是『革命的』，這却是文人的事情，而我們音樂家的創作，則無須乎那一套。再淺白一點說，就是音樂家祇是沒有靈魂的傢伙，音樂祇是一個虛無的東西而已。

這種論點，好像也並不『新』。在『音樂入門裏，豐子愷先生已經說了一部份：『真的音樂的效果，不在於內容，而在於形式

」。要是論功行賞，陸先生也只是得領後一半。

那末，音樂是不是與思想內容全然無關呢？

我想，陸先生還不致於庸俗到連內容與形式的關係都不懂吧！我想，陸先生不會糊塗到把音樂本身視爲沒有思想內容的東西吧！

形式是什麼？形式是用以表現內容的手段。無論歌曲，器樂曲，它的形式都是在於把思想情感傳染給他人。歌曲是用音韻和詩詞以表現內容，器樂曲是單靠音樂來表現。

這種藝術，在統治者的手裏，牠是麻醉大衆的思想的手段，在大衆手裏，牠當該是相反的東西。

幾十年來，中國人民都在帝國主義與封建暴主的蹂躪下過活，幾至不能生存，使得他們不能再不起來反抗。生活在這裏的環境中，只要有眼睛有良心的音樂家，決不會再昏憤地任人屠宰，而是必然地起來反映大衆反抗的要求，呼嘯出人民的怒吼。

也即是說。新音樂首先必然『思想新』，不再作爲殞落社會的粉飾昇平，不再作馴服奴隸的東西。更不是作爲舊思想的麻醉品，這是近幾十年中國新音樂的主要特點。

這個特點的把握，不僅是文學家須要，音樂家更應該如此。因爲各種藝術與社會的關係都是一樣。

也許陸先生以爲，只要詞寫得新，那末作曲者隨便應付都無問題。這種想像多麼荒謬呢？

是的，抗戰以來，也有不少作家如陸先生一樣，（我們姑且當作陸先生也如此）『常常賴於一些進步歌詞譜出好像是進步的歌曲來。可是這些歌曲的效果的來源是值得討究的，這些歌曲的詞與譜的化合之勉强的地方也是很成問題的。』（星海，吳諷：歌曲創作講話）

假如我們把這些作品當作一件完整的藝術品來看，牠這樣與詞

的思想不協調，將會給一個什麼樣的評價呢？

瑪克辛，仲干說：『形式是美的，不錯，但必須在根底里有思想的時候。沒有腦髓的美的臉是什麼啊！』

用來答覆陸先生，是再好沒有了。

並且，當一個新的體系開始創造時，注重在思想內容的新異上特別重要。

蘇聯評論家柯根說：『當時（初期的）普羅列塔利亞的詩歌，假使是注重了形式的一切問題，這一定非常失敗。』（新興文學論）

『因此，當時的新興文學，着力在新的內容和對於大眾的有力的藝術影響裏面』。（同上）

今天新興音樂雖然已從萌芽而至開始開花，但是思想進步，內容正確，依然成爲創作上最重要的條件。

陸先生還說：『以新音樂爲標榜的人，到今還沒有過什麼像樣的作品』，因爲還『不像樣』，所以『還是放下來，不要再嘍囉，回去學習，學習。』

關於『像樣』與否的問題，我們不想說什麼，因爲陸先生的東西又『像樣』到什麼程度呢？這都是人們自己能夠看得到的。

不過，我們却也不想使人們對新音樂的成就，輕輕的淡忘過去，這個問題在陳原的文章中多少提及了，這里不說。

其次，『放下來，不再嘍囉。』

是的，我們沒有一天不是在焦急着新的隊伍的能力薄弱，『學習再學習』，但是總無法安心的『放下來』，因爲『放』了『下來』讓陸先生之類的沒有腦髓的人們去糊混，不僅中國新音樂運動不容許我們如此，就是我們的良心也不任由我們這樣做。

我們須要更『大膽』，我們從『大膽』工作中去學習，去鍛鍊

自己，創造一切。尤其當着一些妄尊自大的人們，『自己不肯動手。而又打擊別人的工作』的時候，我們更應該加倍『大膽』地自己去從困苦中把牠建造起來。

魯迅先生說：『……那些了不得的作家，嚴謹入骨，惜墨如金，……那聽隨他便。要是多少和社會有些關係的文字，我以爲都應該集印的。其中當然夾雜着許多廢料，所謂「榛楛弗剪」，然而這才是深山大澤。現在已經不像古代，要手抄，要木刻，只要用鉛字一排就夠，雖然排印，精路紙墨，自然也還是糟路紙墨的。不過祇要一想，連楊都人之流的東西還在排印，那就無論什麼都可以閉起眼睛發出去了。中國人常說：「有一利必有一弊」，也就是「有一弊必有一利」。揚起小無恥之旗，固要引起無恥群，但使謙讓者潑刺起來，却是一利』。

也好像說：『祇要一想陸先生之流的沒有腦髓的人尚敢鑽一連二的儼如學者的寫文章罵人。那就雖然還未「像樣」，也無妨「大着膽子」寫下去，做下去。』

最後，我們音樂工作者，誰都應該明白，要想使得自己所從事於那種音樂前途光明遠大，那祇有正確地認清楚中國音樂發展的規律，深深地把握每個歷史階段的發展法則去做自己的工作，並且使工作與革命實踐連繫起來，使音樂能真正成爲大眾的革命的有力工具。去創造更適合於新音樂藝術發展的社會。這樣才有希望。如果眼睛只對着那招牌發怔，死也不肯進步，那就再罵也是徒然。

反而祇有變成中國音樂歷史上的污點而已。

到後來還逃不脫死滅。

(1941年1月重慶)

綠永

# 論新音樂的民族形式

## 音樂『民族形式』的意義

『民族形式』問題，在音樂上雖然過去沒有被提出過，但是在諸音樂工作者的意念中，早就存在着。十餘年來，無疑也沒有若何了不起的成績，而大家或多或少在不斷的努力着，至少在堅信着這問題的急待解決，這是不可否認的；我們隨便考察幾位前人，如王光祈、聶耳、黃自、張曙、以及其他的人，無時不在何着『建立中國獨特風格的民族音樂』這目標努力着。

尤其是最近幾年，一些新的人，確曾化費不少精神在這事業上；今天，『民族形式』這問題突然擴展為全藝術界所注意着，這是一件極有意義的事情，尤其是我們音樂工作者，應該加倍興奮地來注意這問題才對。

『新音樂民族形式』問題被具體地提出，一方面是五四以來的新音樂藝術活動從實踐中發現了缺陷，不大眾化，不民族化的自覺



要求，一方面是『向上』的『利用』舊形式的感到民歌小調不能滿意地表現（有許多地方還成了障礙）今天革命的情緒而希望更進一步發展的結果。

『它是抗戰以來的文藝活動中特別是創作實踐中所引起的最迫切的而且最實際的問題，從它的意義上看來，不僅是創作方法上的問題，而且是文藝政策上，文藝路線上的問題；不僅是藝術生活上的問題，而且是政治生活上的問題；不僅是通俗化，大眾化的問題，而且是提高中國文藝水準的問題；不僅是利用舊形式或創造新形式的問題，而且是清算，並承繼民族文藝的優良傳統，發揚光大的一種繼往開來的責任問題。』（光未然：文藝的民族形式問題）

它含有了『真正』（不是游離的）改造大眾生活，『真正』（不是游離的）幫助大眾建立新的自由幸福的國家的意義，也含有了建造更適合於自身（音樂）發展的社會的意義。

它含有了正確地承繼一切優秀的傳統與有機地接受國外進步成果的意義，也含有發揚光大民族音樂以豐富國際音樂的意義。

到此，我們對問題的特定意義清晰了解以後，可進一步討論音樂民族形式的含義及與這含義相關的一些問題。

第一、什麼是『新音樂的民族形式』？

在那次座談會（重慶）中，我們曾費去很多的時間談到這個問題上。

其實，在音樂上，『形式』這個名詞，最容易使人誤會，向來的釋義，所謂形式是指樂曲形式（form）——歌謠曲形式，輪旋曲形式，賦格形式，朔拿大形式……

但是，我們今日所意指的『形式』，顯然不是這樣狹義，（如果是曲式的問題，那用不到討論。）它不僅包括曲式（form）而且還包括了節奏，旋律動向，音階與調性，和聲，演奏方法，以及風

格 (style) 情調。意指着從創作到演出的整個表現過程。所謂『新音樂的民族形式』，便是說：無論曲式，節奏，旋律的動向，音階與調性，和聲，演奏方法，以及風格情調都能親切地表現了這民族的內容，成爲這民族所感到最動情的藝術。

還有人這樣來理解『音樂的形式』，把歌詞當作音樂的內容，曲調稱爲形式；這種看法不等到應用在器樂曲上才表現它的錯誤，就是歌曲上也說不通。無疑，在歌調曲中歌調是內容的主要所寄，它比較具體，但是，曲調本身也具備了內容的要素，一首好的歌曲，離開了歌詞也能給人們以和詞相同的意想與感情力。曲調的內容與形式是根據了歌詞的內容與形式而變幻，並且充實了，豐富了它，同樣，歌詞本身也含有了內容與形式的兩方面，它的作用常是補足了曲調內容的具體性。因此，當我們理解歌曲的民族內容與形式時，應該意味着這兩者的正確關係。

第二、究竟是不是『形式不必有何種規定』呢？

一些中國西洋派音樂家，因爲他全然迷惑於西洋音樂形式，所以他竭極力反對着形式的民族化。

陳洪先生在林鐘：新國樂的建立中說過：『祇要牠（音樂）的內容能够代表整個民族，整個音樂便是國樂。』

『至於外形（樂曲的形式，節奏旋律，和聲與演奏方法）則不必有何種規定。』

相同於這種意見的還有思鶴先生：『由歷史之辯證，即可知音樂之生命，絕對不寄繫於音樂之形式及演出，而僅寄繫於內容，則可知國樂與非國樂之分，以內容爲唯一標準』『而不限於形式與器樂。』（林鐘：復興國樂的我見）

根據他們的意見去解釋，只要內容是描寫中華民族的生活，於是，是不管東洋西洋的，不管用古昔的、近今的形式來表現都是『新國

樂』。這些立論對不對呢？任憑我們怎樣粗心，都不能同意。陳先生等顯然是還沒有瞭解內容與形式的關係，沒有瞭解民族特性所構成之獨特的形式之要求。

『形式是內容的具體表現，兩者關係異常密切，』（潘梓年）  
『某種內容，是需要着某種形式才能適當地表達了那內容的一切。』（依里奇）  
『與內容衝突了的形式（舊形式，）常能成爲內容的障礙。』  
『從內容游離開去，便成爲空無所有的硬殼。』（潘梓年。）

從這些論斷裏，我們可以看到形式與內容不僅有着不可分離的關係，不能隨便分開，而且還要追求着最適當的形式才能適當地表達那內容，並且那種形式還要顧及大眾的好尚才能發生效果。要之，像陳先生他們把內容與形式看作毫無相關，同時更忽視了大眾的好尚，這是不正確。

假使『不必拘限於何種形式』的音樂，將不僅不能維妙維肖地表達了中華民族的感情，更且成爲與大眾的愛好分裂，而變成這民族好尚以外的東西。

第三、我們這樣來結論這個問題：

『每個民族都保有深長歷史之獨特語言與生活習慣；音樂是語言的藝術化，不僅與語言有着最密切的關係，和語言的一切表現法——音節、旋法、表情、語彙……發生不可分離的姻緣；同時，它還滲透着濃厚的民族風尚和情感，以及民族的——山水和氣候。

每個民族的音樂，都各具有不同的風格情調，它的節奏的變化，感情的表現，音調的美，還包括習慣的偏愛，都有差異，這種特有形式的形成與創造，全然是爲了親切地表達那民族的感情要求。

』（論新音樂）

今天，『民族形式』問題的特定提出，它是強調要求着：中國

新音樂，不僅在內容上真實地反映了民族生活現實的一切，更要喜求着『是以表現其民族生活的特色的，爲自己民族的絕大多數所探歡的形式』（光未然）

## II 締造音樂民族形式的主要因素

目前文藝界在這問題上，爭論得很熱烈，一種主張以民間形式爲基礎，而意圖抹殺五四以來新形式的成就，另一種則以爲祇要把握住現實主義的創作方法就够了，還有一種認定了新形式既然是從舊形式蛻變出來，當已不成問題，新形式就是民族形式。這爭論，到現在尚無滿意結果。

我們認爲比較中肯的還是這樣：『締造音樂民族形式的主要要素，是經過批判以後的民族音樂優秀傳統的全部，包括各式各樣的舊形式，和舊形式的各式各樣的獨特要素，和五四以來新形式的健康要素，還有此刻還未被民間舊形式所包納的，然而已經在大眾中間創造着運用着的，表現新事物新感情的生動活潑的音樂，樂彙和樣式。再加外來的適合取用的要素。』

並且在這許多要素中，我們還強調了參考民間音樂形式與新音樂形式（五四以來的新形式）爲最多。

第一、我們怎樣來理解民間音樂？

一提起民間音樂，尤其是中國民間音樂，不少人會覺得好笑，也許笑牠爲『紅纓槍』『大刀』，也許笑牠爲『木筏』『板船』，他們祇承認在不得已時不妨『用用』，『乘乘』，而民間音樂本身根本就無有什麼值得發揚光大的價值。這種機械的比喻，除了斷送中國新音樂前途，餘外就沒有什麼。

我們這樣說：『歷史上沒有那個偉大的音樂家不能意識到民間音樂藝術是創作上用之不盡的主要滋養的泉源』。

『民間音樂爲一般音樂的基礎』（高中立）

『民歌爲藝術歌曲的原料』（章枚）

在音樂文化上，有着很多的篇幅討論着這些問題，記載着這些寶藏。這些寶貴的材料，歷代地被天才的音樂家研究着，利用着。

『假如我們隨便提出幾個不同民族和不同時代的偉大的音樂家，巴哈，貝多芬，修貝爾德，修芒，曉邦，格林克，柴可夫斯基，……我們見到了這些音樂家與民間音樂藝術的密切關係，我們幾乎這樣來肯定，就是這個關係，在大多數情形下，是鑑定這個或那個音樂家是不是偉大』（亞選：格林克與民歌）

民間音樂藝術，不僅作爲一些小形式的音樂的主要滋潤來源，就是最巨大最艱深的形式，如巴哈的馬太受難曲，海頓的許多器樂曲，貝多芬的第七交響樂，悲愴奏鳴曲，曉邦的波蘭舞曲，柴可夫斯基的歌劇，都利用了很多民歌旋律寫成的。

到此，我們回頭看中國的歷史也很好，自遠古的詩經，以至近代的崑曲（崑山），鼓詞，金錢板，高腔（河北），秧歌（北國），西皮，二簧（湖北），梆子（陝西）以及一切地方戲，差不多都是從民間創造出來。它自己在淘鍊發展，同時還影響了、豐富了歷代的『正統』音樂，與『正統』音樂對抗着。秦漢以後，民間音樂幾乎取代了雅樂的地位。歷代每一次音樂藝術的變革，民間音樂都在那里起着主導的作用。

這種情形，沒有什麼秘密存在着。藝術本來來自民間，民間有着衆多的藝術天才，豐富的生活實踐，造成了廣泛深長的藝術來源。當一些民間音樂『登』了『堂』便變爲乾涸，牠不能不常常回向母體取得若干滋養才能有新發展。這更是古今中外所謂『正統』或者『藝術音樂』實際上以民間音樂爲『主要泉源』的史實。

再考，民間音樂是民衆自己幾千年來在生活中創造出來的，牠

不僅與民衆的音樂水準相適應，其他如情感的表現，美的特點……都與民衆有不可分離的恩愛，它的一切特點優點在與民衆的悠久的關係中已漸漸養成一種風尚或偏愛，它也有如說話，鄉土話也感到特別親切；這些特點的把握，也是很必需。這種情形，最容易解釋，就談說話吧，當我們想把一種話說得能夠充分地把握聽衆，那一定先要把握了對象所習慣了的那種話的一切特點。到廣東的人，如果不懂得那些非懂不可的說話特點，如語調進行的抑揚頓挫（如音韻高低，節奏變化，及其表情方法），地方慣用語（如『賓度』就是『什麼地方？』『果度』是『那邊！』『有』是『沒有』，『唔』是『不』……），還加上說話的情氣，那末，就永遠（相對至國語統一爲止）無法演出了使那地方的大衆感得悲喜盡致的演說。

和這一樣，要創造出能夠恰當地把握廣東人的音樂，那末也先非把握了廣東音樂的特點不可。張庚說得很對：『那怕這特點是很少的一些，但非獲有了他是必然困難百倍。』

今天，假如我們認定了，爲了使新音樂正確地繼承了本國的遺產向更高階段發展，假如我們爲了真正能創作一種爲大衆愛好的音樂那末大量地參考民間音樂藝術是更必要的。

直到現在，我們還沒有發見，普遍地應用適當的方法表現了人民大衆的情感要求的音樂，這原因比較簡單，就是我們的音樂家學習了西洋的音樂形式，而沒有學習了本國的音樂表現形式（尤其是大衆所熟習的表現形式。）因此造下了今天音樂上莫大的缺憾。

羅曼羅蘭曾經告新法蘭西的音樂家：『事實上，一個國家的音樂，模彷彿他國的音樂事業，而忽略了本國的民間音樂，結果常會使音樂和大衆游離，招來了音樂家本身同大衆分裂』。（羅曼羅蘭與近代法蘭西樂壇）

檢討於我國新音樂的缺陷：不爲大衆敢愛護，能愛護，『與

大眾游離，音樂本身與大眾的分裂』的來源，那末，我們今天強調了學習民間音樂，還有什麼比這工作更重要呢？

第二、從發展中來看新形式。

誰都無法否認，五四以後的西洋音樂，可說完全是無批判地學習，無批判地模彷。

其時的音樂學校，不祇沒有本國音樂研究，連本國音樂史都被遺忘了，這些研究者的研究對象，差不多完全與本國音樂對立起來，因為由於看不起本國音樂，不承認本國有音樂，當然不屑去發掘研究它，他們『打破了傳統，拋棄了，離開了舊的一切優秀傳統（尤其是民間音樂傳統）因而與大眾漸漸遠離』（艾思奇：舊形式新問題）但是經過了不久，音樂工作者中便有人發覺了這缺憾，企圖從中國音樂基礎上來發展中國音樂，如黎錦暉等。

他認為：『不應該完全廢除了自己的音樂，中國那麼大，語言那麼複雜，研究中國民族土風音樂的人，也明白南腔北調，萬緒千端，難道其中就沒有一點價值嗎？取其精華，去其渣滓，用現代世界共同嗜好的作曲方法，使之內容充實，思想健全，感情豐富，至少會比「原始的土風音樂」勝過一籌』（黎錦暉：新歌集引言）。於是他們進行利用了民族旋律寫下來不少人們不忍捨口的歌曲（當然利用了當時小市民階級在苦悶的環境下所產生的那種向下的要求也是主因）。可惜，由於他是一個狹窄的短視的民族音樂主義者（新歌集：『民國成立已經二十五年，中國音樂教育，凡為教育行政所推崇的，對不起，整個兒「奴化」了』），可惜，他祇是利用了民族音樂的腐爛部份（迎合低級趣味的部份），以及他對音樂的功能性的無知：『至於音樂有關係於國運之興衰，與民氣有頹廢或振作的關係，即便孔子再生，也不免含笑喟然嘆曰：「殺雞焉用牛刀」』，以及他所擁有的世界觀是沒落的反動的，因此他們的前途就

跟着思想的沒落而沒落了。

當時，西洋派確曾苦心地在工作着，然而因為遠離了民族音樂的一切傳統，失了大眾愛好的基礎，所以祇流佈在極小極小的圈子里。並且他們不僅無視於黎派這些秘密（利用民族音樂），而還一概地蔑視着他們的工作，祇迷惑於一些弱點，就否定了整個工作，認為利用什麼民族音樂就是沾污了新音樂。而他們自己的苦心勞作，在創作上差不多成爲白費。

雖然大部份的情形已經如此，要是我們不會太魯莽，也可以發見了不少偉蹟；很多的創作，在曲譜上力求與歌詞的『情趣』『聲調』『音節』配合，特別是趙元任先生對這方面的努力。同時也有一些音樂工作者開始了利用民族音樂旋律創作，這種工作，不僅在歌曲創作中實踐着，而且還擴展到器樂活動上（如賀綠汀的牧童短笛），祇不過不是一種比較廣泛一點的自覺活動而已。

『九、一八』以後，這工作又有了轉變，一些新的音樂工作者登台，他們進一步（雖然還是初步）發現了新音樂的發展較正當的道途，承繼了一九二七大革命時代的革命音樂傳統。雖說這些新音樂依然從西洋音樂環境下胎育，可是它却具有了幾個新特點：

- A. 音樂與民族革命生活密切連系。
- B. 把握了民族大眾新的、向上的音響與情感的要求，並以新的階級力量爲基礎，以大眾爲對象。
- C. 把握了科學的世界觀與現實主義的創作方法，開始創作上的活動。

在這時期裏，聶耳寫出了打長江，大路歌，開路先鋒，打樁歌，碼頭工人，打磚歌……充滿了現實的大眾勞動呼聲，開始第一人發見利用存在大眾現實生活中的新鮮活潑的旋律，爲新音樂寫下一頁新的偉大的歷史，把新音樂劃成了兩個時代。



無疑，這些創作與演奏，由於祇是把握了新的民族精神，或多少民族形式要素，但還沒有多量地從民族音樂遺產中吸取營養，因之，也祇能停留於一些知識份子群中，而未能在廣大的民間大眾中生長開花，（當然客觀情形也未可能如此）。

可是『一二、九』到來，便有着一個更大的收穫。

那就是因為新音樂運動真正的要開始成為廣大的羣衆活動所必經的發展方向。

音樂好像比其他藝術特別需要羣衆，沒有羣衆，就沒有聲音。同時，它又特別容易試驗出缺陷，因為他和對象的關係特別密切。這便是當時鳳陽歌，鋤頭歌之類的民間音樂被提出的基礎。因了這個注意，便開始了一些新民歌，如九一八（呂驥），心頭恨（華生）的創作。

是的，因為共時的工作者的生活環境的限制，所能接觸到的民間藝術非常有限，故仍沒有若何大的供獻。並且，能夠贊同這種主張的還是很少，多數有修養的中國音樂家，不僅不承認什麼遺產不遺產，連音樂的革命性都被否定着，他們還說出了『功利主義的眼光永遠不能用以看音樂』；那末，他們更無需乎留心音樂能不能為大眾所愛護與接受了。

幸虧，新的人的力量已漸漸長大，他們意識到需要，而且願意必需多找機會接觸大眾，瞭解中國音樂發展的正確途徑，愛護民族藝術，進一步加強了他們對『民間音樂』學習的工作。以不斷努力的輝煌的成績，堅定了新的隊伍的信心，並且這光芒吸引了更多人的注意，於是抗戰以來，因為實際地面對大眾，深入大眾中與大眾發生了莫逆之交，使得這羣新的人，多機會學習着了。搜集了豐富的寶藏，研究，利用，站在新的基礎（五四）上整理，接受一切優秀遺產，寫出了小形式，開荒，大丹河（呂驥），長城謠，（劉雪廠

）紅櫻槍(向隅)，也寫黃河大合唱，生產大合唱，打到鴨綠江大合唱（即『九一八大合唱』星海），秋收突擊（杜矢甲），流亡三部曲後二部（劉雪廠），呂梁山（馬可），更寫了農村曲（呂驥等），軍民進行曲（星海），桃花源（田鶴），小小鋤奸團（方冬）等曲作。

無疑，在新形式的包括，還有着一成不變的西洋形式的音樂（到現在依然如此）可是，支配着大部分新音樂活動的新形式，從發展過程中來了解，牠已經變了質，而且不斷地向着民族音樂這方向接近。

### 第三、外來音樂對創造民族音樂的意義：

一些『故步自封』狹義的音樂民族主義的音樂家們，把兩眼對着腳跟，過度愚蠢地迷惑於殘骸，常以古色古香誇耀着，而拒絕一切國外優秀的音樂成果的參考與補充，他們還把自己號稱為發揚民族音樂的『正統』。這些國粹主義者，不僅無知於自己民族音樂的落後，西洋音樂的進步，而加緊自己的追趕，連他們所死抱的一些殘骸的歷史的發展他們都無知着，不客氣的說，他們的工作祇是引領中國音樂跨上滅亡的道途而已。

我們隨便翻開中國音樂史，我們將可見到外國音樂在中國音樂發展史上，無時不在起着很大的作用。牠刺激了中國音樂的進步，牠豐富中國音樂的一切不足，（器樂，曲樂，演奏。）

從漢通西域，胡樂流進中國始，其後唐時介紹了天竺西涼音樂，『元時朝廷用金樂，故元代音樂可說是由金與宋合併而成』。（宋壽昌）。後來接受西藏式的鼓吹樂。明清間南洋音樂輸入西南，民國革命前後日本音樂與南洋音樂輸入，這都是曾經幫助了中國音樂飛躍發展過。

我們應該這樣相信，無論任何一個外民族音樂素材的批評接受

參考，不僅不會減少了自己民族音樂的光彩，正相反還增加了牠的特色和催促了它的進步。

羅曼羅蘭說：『如果一個國家的音樂，固執於自己國家的傳統，而拒絕從事於國外學習，將使音樂形式的格定化，停止了牠的飛躍的進展。』（見上）

到現階段，一切的東西，已經開始向着國際化的發展，『文化和藝術的發展中的辯證法，是人類生活的實踐上的辯證法，也就是民族的國際化，即各民族的關係之平等的合理的有機的解決，有如個人與社會的關係……』（孟辛：民族性）。

這也就說明了，西洋音樂將漸漸東洋化，同樣中國音樂也漸漸吸收西洋長處，這是必然的也是應該的。並且，在進步與落後的關係之上中國音樂參考西洋音樂的地方，應該特別多些。

鹿地互在文學雜論中這幾句話好像沒有說錯：『總之，在先進國家，自己底批判的改造是主要的，但在遠東，需要爲了趕上他們的急行軍，得假借外來文化底有力的援助。』

所以提倡『排斥西洋音樂』認爲介紹西洋音樂就是『奴化』中國音樂，而死死的抱着殘骸不放，認爲國樂絲毫不能與西洋音樂混合，（如現在有的某些國樂研究組織），這便是走近於必然死亡的深淵。同樣地過份誇大民間音樂的萬能，而忘却了昂頭直追的任務，或者拒絕，或者懶惰於接受介紹工作，也能陷進相當的危途中。

事實上，無論音樂理論，創作方法，演奏藝術，一般來說西洋音樂都比較進步；因此，爲了使中國音樂的向前大步邁進，惟有排斥那些敵視西洋音樂的思想，而批判地大量接受才有希望。

而今，從上述列論，我們可以看出，這幾種要素的原則上的關係。

現在，我們不妨地把話說得明確一些，就是……

新音樂發展到現時，牠本身接觸兩種光輝的力量，一種因為抗戰，音樂工作者大量地接觸了民間藝術，新音樂也真正地面對了大眾，交與了大眾，自覺地要求更大眾化，同時更證明了牠的可能性更能堅定自己的信心。另一種，從十餘年來的國外音樂的無批判的採植的實踐，獲得經驗，漸漸地了解接受什麼？如何接受？於是更大膽更深入地去向進步的成果學習着。

前者有如一八七八年英國國民樂派的興起，並且比其它更有意義，他可能把中國新音樂運動的方向更適合歷史的發展規律，更適合民族，更適合大眾。後者有如漢胡樂輸入以後經李延年諸人批判整理，作新聲二十八解，適當地採入國樂裏。

目前，我們的音樂工作，到臨了這有意義的時代中，一方是民族走上歡騰上升，一方是音樂藝術向着了廣大的藝術源泉（民間與國外，）我們是否能把這些特點抓住，真正建立起革命的藝術，真正的建立起與世界藝術並進的高級藝術，就看我們能否把一切迷惑推開，清楚深入地去了解一切，並且親身參加這廣大的實踐。

### III 關於各種要素的基本的理解

我們明白了各種要素的意義還須要進一步了解各種要素的特點。

#### 第一 民族音樂特點與優點

民族音樂無論是雅樂與民間音樂，牠首先的特點就是調式（Mode）（調式就是音樂音階，以長音階各音【第七音除外】為開始音，可組成各種調式的音階）的與西洋不同，『特殊調式的運用，是中國曲調的特徵之一，』（M.調式應用與中國風味）在民族音樂

中，應用五聲音階的樂曲特別多，尤其是民間音樂，幾至大部如此。七聲音階在樂器曲上比較還用。有人說：『中國最多見的七聲音階是從fa到fa（從長音階fa的音起到fa音終止）的音式。』（同上）但據個人的對廣東音樂研究的經驗，它的音階皆在習慣上（據趙溥先生研究之劉陽古樂器的經驗，中國古樂本來是十二平均律，這種情形，到後來根據習慣才養成的）變成了  $1\ 2\ 3\ \sharp 4\ (\text{升}\frac{1}{3})\ 5\ 6\ b\ 7\ (\text{降}\frac{1}{3})$  廣東人吹笛子、彈奏琴，吹哨喇，二胡，都在要求造成這種調式為親切。用風琴及固定的十二平律的樂器演奏，常常在  $7 \cdot 4$  一音進行的地方感到一種不舒服的印象。其次北國的樂器也是一樣， $7 \cdot 4$  音都減低或增高些，北國的笛子奏琴的情形更可證明民族音樂的調性，（西洋音樂的音階，除第七音外都可以為音階之第一音，而成為一種調式）（向隅）據我們初步研究，有下列幾種：

(A) do sol, sol do, (do, re, mi, sol, la)

1. 徵兵曲。
2. 廣東曲反線二簧。

3. 洗衣曲  $\frac{1\ 7\ 1\ 2}{\cdot} \mid \frac{2\ 1\ 5}{\cdot} \mid \frac{1\ 2\ 5\ 5}{\cdot} \mid \frac{2\ 1\ 5}{\cdot} \mid \frac{2\ 3\ 5\ 1}{\cdot} \mid$   
 $\frac{5}{\cdot} \quad 2 \mid \frac{5\ 2\ 2\ 1}{\cdot} \mid 5 \text{ ---} \parallel$

4. 山東姑娘嫂。

(B) sol re, re sol, (sol la do re, mi sol)

1. 割麥歌  $\frac{2\ 2\ 3\ 1}{\cdot} \mid 2 \text{ ---} \mid 3\ 1 \mid \frac{2\ 5\ 0}{\cdot} \mid \frac{1\ 1\ 2\ 2}{\cdot} \mid$   
 $\frac{6\ 1\ 5\ 3}{\cdot} \mid 2 \text{ ---} \parallel$

2. 綏遠十月懷胎。

3. 劉山兒  $\underline{5\ 6\ 5\ 6\ \dot{1}\ 6\ 5}$  |  $\underline{6\ 5\ 6\ 5\ 2\ 3\ 1\ 2}$  |  $\underline{2\ 3\ 5\ 6}$   
 $\underline{5\ 3\ 5\ 2\ 1}$  |  $\underline{2\ 3\ 2\ 1\ 6\ 5}$  — ||

4. 廣東曲中幾大部（二流二簧）是 sol re 調。

(G) re la 調 (re, mi, sol, la, do re)

（此調與 la mi 調頗相同，而有 fa te 音階，容後再文討論）

1. 鳳陽花鼓

2. 牆上騎馬

$\underline{\dot{2}\ \dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}}$  |  $\dot{1}\ 6\cdot$  |  $\underline{\dot{1}\ \cdot 6\ 5\ 3\ 5}$  |  $6\text{—}$  |  $\underline{6\ \dot{2}\ \dot{2}\ \dot{1}\ 6}$  |  
 $5\ 5\cdot$  |  $\underline{5\ 5\ 5\ 6\ 3\ \cdot 2}$  |  $\underline{1\ 6\ 1\ 2}$  ||

(D) la, mi 調 (la do re mi sol la)

1. 買花戴

2. 繡荷包（甘肅）  $\underline{6\ 5\ 6\ \dot{1}}$  |  $\underline{6\ 5\ 3}$  |  $\underline{\dot{1}\ 6\ \dot{1}\ 6\ 3\ 5}$  |  $\dot{2}\ 0$

$\underline{2\ 3\ 5\ 6}$  |  $\underline{5\ 3\ 2\ 1}$  |  $\underline{2\ 3\ 2\ 1}$  |  $6\text{—}$  ||

3. 廣東曲調的左撇，士工慢板都用士工（6 3）調，京戲曲中的流水板也用（6 3）調。

根據調式的不同，和聲與旋律動向也有差別，因此屢有時感到全照着西洋長短調的習慣和聲法去配和聲，會覺得不合式，或不可

能』(繆天瑞，同上。)

通常(新進最Alinern 的樂派例外)，西洋旋律運動的(長音階的)自然方向。向下，7 向上，『4』多半解決到『3』，『7』解決到『1』。每曲開首音是主和弦中一音，正格靜止：V → 1。變格靜止：IV → I，半靜止：I → V，IV → V，VI → V。假靜止：V → VI。如果是單旋律的結束音，在長調中心必然是『1』，短調中是『6』，(間有轉調結束)。

中華民族音樂旋律動向 3 → 5, 6 → i, 7 → 2, 7 → 2, 4 → 6, 比較多，結束音多用 5 · 2 · 1。

正格靜止為『5』(5 3 5, 用西洋和聲分析為 I → V) (為什麼說 I → V, 容後再文討論) 在廣東西皮二簧中。

變格靜止為『1』『5』(1 2 1, V → I)

半靜止與變格靜止音差不多相同，但依據問句與答句而定：

(問句) ..... (半靜止) (答句) .....

例： 1 · 3 2 3 1 6 | 5 ——— | 2 · 3 | 7 2 7 6 |  
 (變格靜止)

5 3 5 6 | 1 ——— ||  
 . . . .

假靜止為『3』 2 3 5 2 | 3 ——— |

在二流曲中『2』為正格靜止音，『1』為半靜止音『5』『6』為假靜止音。

牠的跳進，在聲樂上常因字音的高低或強調了語氣而作奇特的進行，如綏遠拜年歌。

$$\begin{array}{c} \underbrace{3 \cdot 3 \ 3 \cdot 5 \ 3 \ 2 \ 1} \quad \underbrace{\dots\dots\dots 3 \ 5 \ 3 \ 2 \ 1} \\ \text{過 了 一 個 大 年 妹 妹 親 家} \end{array}$$

『3』→『5』作十度跳進，這種情形是常有的。

民歌曲的結束，常從高音向下收束，就是在樂曲中進行也從高音向低音進行。

結束時如是段譜，最後一次常歡喜把尾音提高八度，或全句提高八度。

常用地方襯句，（如唸唷啊）。這襯句常用各種的形式處理，但都帶有助語或過門的性質。

民族音樂的樂彙如  $\underline{3 \ 5 \ 3 \ 2} \parallel \underline{3 \ 5 \ 5 \ 1 \ 5} \parallel \underline{4 \ 5 \ 4 \ 3 \ 2} \parallel$

$\underline{1 \ 6 \ 5} \parallel \underline{3 \ 5} \parallel \underline{5 \ 2 \ 5 \ 7 \ 1} \parallel \dots\dots\dots$  這些都是常用。上海小調和戲曲中的過門，是定型的樂句，常依據唱句的結束音而配上去。

民族音樂的描寫，牠的秀麗與嫺靜的獨到，常使人不易忘懷；因為中國音樂的和聲不發達，便造成了旋律美的偏向高度藝術性的發展，許多人說：『中國的音樂是旋律音樂』；無疑是缺少和聲而靠旋律來描寫，這是很難能的。可是中國音樂的抒情，並未如一些人所說那樣低能。

在古樂中的緊張宏亮的赤壁之戰，用三弦獨奏，從各種技藝中表現當時的雙方戰爭擂鼓吶喊萬馬奔騰的情況。如昭君怨他用 2 4 7 5 幾個淒涼音調，描寫了如泣如訴的感情。新曲『五台山之夜』則用木魚與輕盈旋律表現了那寺院幽靜閒適悲涼肅然的氣氛。

在民歌中的輕快活潑的如小放牛，蓮花落，熱情秀美的如走西口，想卿卿，淒涼哀怨的如孟姜女，送花，粗野健壯的如馬車夫，



歌都是異常珍貴的藝術作品。

在民間樂器中如餓馬搖鈴把握了  $\text{『 } \underline{\underline{x}} \mid \underline{\underline{x \ x \ x \ x \ x}} \mid \underline{\underline{x \ 0 \ x}} \mid$

$\underline{\underline{x \ x \ x \ x \ x}} \mid \underline{\underline{x}} \text{』}$  的跑馬聲的節奏，他不十分跳躍的進行，描寫着一個遠來的獨馬，在夜闌人靜的情況中過來又消逝了都很週到。其次如獅子滾球，牠主要是利用了民間舞獅的打擊樂器的節奏，而用二胡的旋律劃出那生動活潑的情緒：

$\underline{\underline{7 \cdot 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \cdot 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7}} \mid \underline{\underline{7 \ 0 \ 7 \ 2 \ 3 \ 2 \ 7 \ 2 \ 3 \ 0 \ 5 \ 6}}$

$\underline{\underline{7 \ 6 \ 5 \ 6}} \mid \underline{\underline{7 \ 0}}$  ……並且常常出現了很急促突上突下的進行如  $\underline{\underline{0 \ 1}}$

$\underline{\underline{2 \ 5 \ 4 \ 5 \ 1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 0 \ 5 \ 6 \ 1 \ 0 \ 1 \ 6}} \mid \underline{\underline{5 \ 0 \ 5 \ 6 \ 1 \ 0 \ 1 \ 6 \ 5 \ 0 \ 5 \ 3}}$

$\underline{\underline{2 \ 0 \ 2 \ 3}} \mid 1 \dots\dots\dots$  還不時用特別的演奏方法（在洋琴上用竹劃，奏琴用滑彈……）使人有着很清新的印象。

再如寒江月。它則以緩慢的拍子從容的節奏異常平和的進行，來模擬這寒江的流水及冷淡的月亮如在  $\underline{\underline{5 \ 6 \ 7 \ 6 \ 2 \ 3 \ 5 \ 6}}$  中常使人感到冷氣。

此外如『怨秋』之『淒涼』，狂歡之熱歌……都有了牠獨到的地方。

總之民族音樂的描寫，許多地方適如其份的與民衆的習慣要求吻合，於是反過來人們在這習慣中養成了特定的要求，如西洋音樂要表現怎樣哀怨的時候用短音階，而中國（尤其是廣東）它用  $\underline{\underline{5 \ 7 \ 2 \ 4}}$  的乙反調來表出，（如乙反二簧） $\underline{\underline{6 \ 3}}$  調表現雄健輕昂（如梆子左撇）， $\underline{\underline{6 \ 2}}$  調表現和平，活潑（如正絃二簧及其他）， $\underline{\underline{1 \ 6}}$  調表現

思慕鬱抑（如反線二簧）。

至於民族打擊樂器，則更有超出的成就，牠的複雜音色配合着節奏變化的優美，曾爲世界所贊許。這些樂器，有的自成一個系統（如南國的舞獅舞龍，賀年器樂及喪樂），有的兼以管弦樂（如北方的喪樂娶樂及其他）。在戲曲中它的位置也非常重要，尤其是四川河南地方戲曲，打擊器樂差不多佔了大部，這大約因爲這些戲曲的出演，多半在廣大的露天的舞台上所造成的自然傾向吧。

中國民族音樂的特點與優點，它是經過數千年來父子世代淘煉過的藝術精華，其中有許多是值得表揚的寶貴的藝術。有些則是創造大眾音樂非要不可的素材，這都是創作上的能否成爲民族大眾化的最主要的東西。

## 第二 關於新形式的特點與優點

新形式的特點，在前面已約略談及。

首先是它與革命的實踐連結着，把握了新的民族精神，它的內容（無論歌曲器樂曲歌劇）都是反映大眾新現實與推動大眾鬥爭，暴露黑暗，鼓勵粉碎舊勢力，強調新生；它必然充溢着革命的句語，革命的抒情，每一個音響，都飽具有新生命的光力，與『思想正確是文人的事情』（陸華柏所謂新音樂）敵對着，也和舊音樂（包括了民族舊音樂，爲藝術而藝術的「新音樂」，墮落的黎派音樂，全然不同，基於它的內容如此，因之它的節奏也異常強烈果敢，（如義勇軍進行曲【聶耳】自由神【呂驥，】熱血【星海，】活潑輕快，（如游擊隊【賀綠汀】這歌的節奏有些類同於春天里，但用此描寫那游擊隊的感情也是異常吻合）形成了與舊民族音樂那種悠揚柔弱的節奏相反，它的音響很明亮，充滿了熱與光，幾乎在高的音上進行特別多，有如人們到了興奮極度的時候，說話的聲音也少低

沉，它的進行，跳進也較多，並且爲了表現新的，劇烈的革命情感

，跳進異常奇特，（如青年進行曲（星海，） $\dot{1} \dot{1} 0 \mid \underline{1 \ 2 \ 1 \ 5} \mid$   
 $4 \dots \mid \underline{\dot{3} \ \dot{3} \ \dot{3}} \mid 6 \ 5 \mid \dots \mid \underline{6 \ 6 \ 5 \ 3} \mid \underline{\dot{3} \ \dot{1} \ 0} \mid$ ，保衛祖國（  
 呂驥，） $\underline{5 \ 5} \mid 5 \cdot \underline{5 \ 6} \mid 5 \cdot \underline{3} \mid 1$ ）。爲了加重了聲音的力量  
 ，切分法也用得特別多，幾乎成爲一種風氣。

及到後來，因了工作者自覺於接受遺產的急需，於是開始了新形式民族化實踐。

旋律民族化，如呂驥的開荒，大丹河；劉雪廠的長城謠。（也許可以說是脫胎舊形式）

節奏的民族化，如星海的保衛黃河， $\dot{1} \dot{1} 3 \mid 5 \text{ —}$   
 $\underline{3 \ 3 \ 5} \mid \dot{1} \ \dot{1} \mid \underline{6 \ 6 \ 4} \mid \dot{2} \ \dot{2} \mid \underline{5 \cdot \ 6 \ 5 \ 4} \mid \underline{3 \ 2 \ 3} \mid$  完全利用  
 了廣東俗間舞獅打擊器樂節奏；說打就打， $\underline{\dot{3} \ \dot{2} \ \dot{5} \ \dot{3}} \mid \underline{6 \ \dot{1} \ 7 \ 6} \mid$   
 $\underline{\dot{3} \ \dot{5} \ \dot{3} \ \dot{2}} \ \underline{\dot{3} \ \dot{5} \ \dot{5}} \mid \underline{\dot{2} \ \dot{1} \ 7 \ \dot{2}} \mid$ ，則利用了牧童的舞蹈及打擊樂器拍  
 子，呂驥的保衛山西中的 $\underline{\dot{3} \cdot \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2}} \mid \underline{\dot{3} \cdot \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2}} \mid \underline{\dot{3} \cdot \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2}} \mid \underline{\dot{3} \cdot \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2}}$

我們父母 姊妹兄弟 生命財產用 園土地  
 則參考於京戲中的快板廣東曲的罵板及綏遠想卿卿  $\underline{3 \cdot \ 5 \ 3 \ 5}$

三·天三夜

$\underline{3 \cdot \ 5 \ 3 \ 5} \mid \underline{3 \cdot \ 5 \ 3 \ 5} \mid \underline{3 \cdot \ 6 \ 3 \ 5} \mid \underline{3 \cdot \ 5 \ 3 \ 5} \mid$   
 沒 吃沒渴不 說不道不 言不語面 黃肌瘦

和聲的民族化：如星海的生產大合唱用西洋和聲『上主和弦』  
『II』2 4 6 | 爲調的起首音有幾處 | 3 5<sup>b</sup>7 的應用很多，轉調多  
根據二胡的 | 5 線 6 3 線 5 2 線的習慣調，還有賀綠汀的牧童短笛  
，杜矢甲的雪花飛等，很多地方利用能够發揮了曲調美的對位法。  
本來中國民族音樂和聲的探討工作，這在許久以前，已有趙元任先  
生開始在音樂雜誌寫過一篇文章，但無什麼影響。因此這工作到今  
，還祇是初步的探究。仍須許多作家的研究才能有光輝的收穫。

最次如舞曲及舞蹈的民族化，演奏的民族化，都表示了新形式  
的漸漸朝新方向發展。

### 第三 西洋形式的特點與優點

本來當我們考察新形式時，應該與西洋形式聯系起來才對，因  
爲新形式一起始，就是西洋形式的模範，然而，因爲便利討論，勉  
強分開也無不可。

首先，我們得承認，進步的西洋形式是較高深，尤其是蘇聯音  
樂形式，牠的進步與健康性可作爲世界音樂型範。

國外（主要是西歐）音樂形式，『牠是十八世紀以來的一百五  
十年的歷史上的歐洲先進國家的民主主義革命及無產階級革命爲背  
景，把那反映出來了高的思維形式』（鹿地互文學雜論），它已脫  
出了原始式的歌謠式的簡單的敘事體，脫出了曲調本身與內容較少  
關連的情形，並且很早已發展到用立體描寫的階段。

因了器樂的發達，同時也影響了聲樂的進步在音階上他們已感  
到七音的描寫受到許多限制，爲了表現新的複雜情感，已廣泛地應  
用半音。而且爲了增進變化，雖在一個很小的曲子，也具有了轉調  
進行。

西洋音樂的描寫技術發揮着非常高度的藝術性，音樂不僅能配

合文學（詩歌）以描劃事物，單是音樂也能獨立地有限度的具象來繪擬一切。

因爲西洋音樂的和聲發達，很早已經從平面的描寫進步到立體的描寫，成爲不僅有骨架，而且是有肉有血有光有色的藝術品，聆聽起來，有着更奈人尋味的深深沉沉的具體感覺。並且，因爲有了和聲的幫助，變化也較多，不再使人容易感到單調。

在歌曲裏，因爲伴奏的進步，主調的情趣更容易處理，就使同音連續進行，而因伴奏的幫助，反而有更好的效果。

西洋音樂曲式也比較複雜宏大，聲樂曲有民謠曲，合唱曲，輪唱曲，大合唱（康達達 Cantata）歌劇樂曲，還有宗教音樂中之神曲，受難曲，彌撒曲，器樂曲式更爲繁雜，有歌謠式，各種舞曲形式，迴旋曲，奏鳴曲（Sonata）交響樂（Symphony）序曲，組曲……等，到近來，還有把聲樂加入交響樂裏去。

西洋音樂節奏，也不像中國音那樣單純平和。中國音樂節奏，多是  $5\ 6\ 2\ | 5\ 6\ 5\ 3\ | 2\ 3\ 5\ 1\ |$  連續附點（ $1\cdot 2\ 3\cdot 5\ | 6\cdot 5\ \dot{1}\cdot 7\ |$ ）進行很少，多用偶數拍子，奇數拍子幾乎沒有（自然語法例外  $0\ 2\ 2\ 3\ | 5\ 6\ 5\ 3\ |$  在戲曲中間有用之，而  $0\cdot 2\ 2\ 0\ 4\ 3\cdot 7\ 2\ 0\ 4\ 3$  則幾乎沒有。

總之，西洋健康的音樂活潑輕快，強烈緊張，複雜變化的程度，有許多用以表現新中國的精神，是非常適合。

## IV 怎樣創造新音樂的民族形式

### 創造新音樂民族形式的原則

基於我們對各種要素的正確理解，自不難看到建造音樂民族形

式的雛形線條。

『在總的原則上，民族形式是接受了民族音樂的優良傳統——包括五四以來的新傳統接受了舊形式的優良的要素，和新形式的健康要素以民衆自身在現實生活中表現新事物新情感的方式，適當地溶合了外來影響中的新鮮要素。運用現實主義的創作方法，和正確的世界觀的有力的武器。而創造出一種足以表現中國作風和中國氣派的，爲大衆所喜聞樂聽的，新鮮活潑的一種音樂形式。』

『這樣的音樂，是大衆自己的，而又不是她自己原來的東西。拿到國際上去，是中國民族的，但又是國際的，他在國際音樂上，佔有很大的意義，佔有很大的位置。』

『這就一方面是有了解俗性，一方面又具有了藝術性。一方面是有了民族性，一方面也是有了國際性。』

『同時，基於「同一內容，有不同的客觀條件，或不同的對象面前，可以採取不同形式」的原理，我們的民族形式，一定豐富而多樣的。她們各有其生命，各有其顏色，各有其姿態，然而却統一在總的民族形式中。在這裏，我們各式各樣的地方藝術，還要經過很好的發揚，而放射出異樣的光輝，然而他們也一樣統一於全國性的民族形式之中。』（光未然：同上）

較具體的說，首先，我們音樂工作者，須得深入大衆中，掘發蘊藏在他們身邊爲他們所最喜愛的音樂藝術，大量從這些寶藏中吸取優良的要素，多方找尋爲大衆所不忍捨棄的健康特點，所最感動的特點。把它適當地溶化在新的優良的傳統中，能夠這樣做，正如同把握了一條打破難關的鎖匙。一切問題，自更容易解決。

要做到這一點，必需我們音樂工作者，在今天有利的環境下，有組織地（如成立民間音樂研究會，國樂研究組……）廣泛而深入到民間和每個角落，去採集民間及其他地方的民族音樂。不管是古樂

，戲曲，民謠，小調，或者山歌，兒歌，彈詞，木魚，以及其他與音樂有關的東西，連同一切祖先所創造的樂律理論，尤其設法尋獲歷代樂工所發明的有特點的樂律，應該採集研究，有系統地整理，了解它的傳統的發展，找出牠的特有的規律（調式，形式，進行）特點，優點，而進行創作的實踐。

其次，對新形式更應作進一步的研究，了解他的生命所寄，特點所寄……而強調發揚那已適應表現民族情感的部份，改正那些不好的部份，強調它與工農大眾相連結的部份，也就是已經多少地成爲新的勞動的呼號的歌樂部份，使它補足了舊形式要素中的不敢剛強的成份，使它真正成爲大眾爭取解放的力量。

要做到這一點，除搜集研究各種較流行於大眾中的成功作品，找出其特徵作爲參考外，更須學習大路歌，打長江，起重匠諸曲的創作精神。真正地（的確真正地）深入新的大眾中去體驗一切，聽取他們從現實生活中所發生來的影響，作爲創作的骨幹。

第三、大量地介紹西洋音樂的進步成果，批判地接受。無論理論，創作方法，演奏技術，都須得大步的學習，記取過去教訓，不生吞活剝，使他消化，和中國音樂已有的傳統作有機的結合，成爲自己的血液。

第四、對於中西器樂，也應取着相輔發展的姿態進行，在中國器樂中，找尋值得發揚的（如有獨特的音色的，有特殊效果的，或有其他條件便利的）加以提倡改良發展，參考廣東幾年來改良中國樂器的方法，使它漸趨近代化，對於複雜而有價值的古樂器，應設立一些研究組織，展開研究，使它發揚開來。事實上，有些很有藝術價值的古樂器，已幾至無人過問，因此這工作在建造民族形式中也要特別留心。最值得注意的，就是打擊樂器的發揚，在前者已經說過，這工作可以說是不僅對創造獨特風格的民族音樂有莫大作用

，對國際音樂也有用處。

對於西洋樂器，在可能的環境下（如城市）不防大量介紹，在鄉間可以選擇適宜的漸進的介紹，參考廣東樂隊的組織，選取音色不衝突的中西樂器，聯同組合樂隊。

至於演奏技術，也應多方參考，在中國演奏技術中，打擊樂器演奏方法，北平的二胡演奏及歌唱（用一個二胡演奏幾種不同的男女丑生旦的歌聲，朗誦及道白）方法，三弦琵琶的絕技，以及各地方的特殊技術，亦應發揚，對於西洋各種管弦樂器的進步演奏方法，更應參考。尤其是西洋演奏注意細微週到的表現技術，使它匯合成為一個新的獨特的演奏方法。

至於演唱也應如此，中國演唱有極成功的地方，是與中國言語有密切關係，關於這方面，將由趙溥先生另文討論。

總之，一切的情形，應使到它『合理的結合』，『相輔發展』（孟辛）而互相在實踐中批判揚棄。

### 反對兩種錯誤的創造態度

誰都知道創造音樂民族形式的必要，而且已開始了初步的實踐。但是，以我們的觀察不可否認是還存在了兩種非常危險的傾向。一種是：標榜着為大衆的一切利益而創造民族形式，其實踐則與大衆越離越遠。

另一種則死死固執於大衆的保守習慣，竟形成了拿民族形式做幌子，實際上與舊形式妥協，如果從整體來說，也就是失去了鬥爭勇氣而與舊勢力妥協。

首先，我們應坦白承認，『新形式（不是音樂上變質的）不見得大家不能接受』是不恰當的看法，我們無須忌諱『洋歌是大衆所無法領略』的事實，我們了解了新形式的進步，更應大膽地承認他



的缺點，想法去克服它：

要知道，音樂與大眾的關係，不像救國公債（其實救國公債也應該自覺自動的才對），下個命令『每人四角，三天內繳清，不得有所延遲，違則拘禁。』那末就非得交出不可。

音樂要和民衆發生姻緣，首先就得與民衆的興趣接近開始，雖然也有下命令的音樂，那是另一回事），而後改造他們的習慣，慢慢提高。

如果我們不願意爲大眾（真正爲大多數人而創作）則罷，既然我們建造的是『大眾音樂』，那末，我們得一定記取面臨大眾時所獲得的教訓，而從將來的實踐中去補救。

我們知道音樂是最不客氣的藝術，大眾不歡喜就不唱，他愛好時，不識字（文盲吧）不懂譜也能唱，牠不能適合于何其芳先生的『中國文盲佔百分之八十，於是再通俗也無法寫出不識字的人懂得文章』，而想藉此否定通俗化運動的急需性的道理（至少客觀是如此）。

先鋒（即是創造最高形式的音樂，以領導大眾音樂向前進）的意義是重要，但是茫然於現實活動，即是企圖把主流集向於先鋒活動（這裏的先鋒是脫離羣衆的），而忘却了目前鮮血遍野的抗戰，忘記了出生入死，爲國家服役的大眾精神食糧活動。

這種音樂，還能想像是『大眾』音樂嗎？

也許有人一天到晚都在爭論着『顧及大眾』，會不會降低藝術水準的問題，如果是會降低時，他們就一口咬住死也不幹。這種祇看見鼻子而望不到前途的見地是要不得的。

『在實際做的時候，自然免不了要有些失敗，並且真的要有些地方降低作曲的寫作水準，然而我們認爲，這是任何事物發展的轉變初期所不能不遭遇到的一種低潮。

是一切探索者的道路上所不能免的挫折，經過這短時期的蹉跎苦悶之後，一定會走到平坦的昂進的大道上』（艾思奇，舊形式新問題）

我們不妨引個實例，比如哲學，如果不是讀書生活時代的哲學大衆化的『降低水準』（其實是普遍的提高）運動，何能有今日之超卓成績。

還有，當新興音樂誕生時，許多儼然如學者的先生也譏諷了不少，當然罵『沒有像樣的東西』自不必說，甚至說是糟蹋音樂藝術。

然而，曾幾何時，仗着這正確的運動路線的執行，仗着這一些勤勞的工作的努力，新興音樂也開出了一些『不像樣』的『像樣』花朵來呢！

這一切一切，也都是我們的好歷史教訓嗎？

其次，我們在建造實踐中，同樣要反對那種惰性觀念，這種人比前者更趨於末路，他們過份地強調大衆習慣，看不見急起直追的急需性，於是他寫一篇歌詞，金錢板，民歌，都在意求着與舊形式分不出來爲滿意。這也許在宣傳上得到多少效果（其實這種守舊的東西所發生的效果也有限，因爲民衆的要求也在一天天換新）然而却是音樂向上發展的極大障礙。

民衆對舊藝術的保守性不僅抗戰中的老百姓如此，革命後的蘇聯大衆也有這樣的現象！『這般勞苦大衆，很坦白的，甯願唱他們舊的工廠歌曲（即是從生活中得來的，而不是革命歌曲）而不願意唱那些合於革命宗旨的新歌』（薩巴內耶夫：蘇俄革命後的新音樂）。

然而蘇聯的音樂並沒有因此投降於習慣，他們『一面摹倣蘇聯民謠，一面摹倣工廠小曲，一面追趕近代進步音樂』，而使蘇聯大

衆音樂很快變成爲更新更高級藝術。

當然，我們新創造的民族形式，決不能是以記配民謠，停止在敘事體的原始形式中爲滿足。我們應該時刻地記着，怎樣去『趕上國際的急行軍』。雖然過份誇大了民間形式，不就是國粹主義者，然而有意無意在削弱了牠的爭取進步的戰鬥性，却與國粹主義相去不遠，因爲要曉得，其實所謂國粹主義，他們也並不是絲毫不變，只不過保守的成份較多了一些而已。

最後，重複兩句話作爲本文收束：

A. 創造民族形式是爲了使音樂更有勁的服役抗戰，更發揮民族藝術獨特的光彩。離開抗戰實踐尤其離開大衆好尚，大衆水準，離開了民族藝術的發揚而去談創造，那是不堪設想。

B. 創造民族形式是爲了使音樂藝術更合規律的向前飛躍，以趕上國際音樂。

1940年8月重慶

李綠永

# 苦悶着的音樂家們

——沒有速度的 Sonata

## 1. Appassionato (第一章 熱情)

一個極年青的鋼琴家來和我談，近年來她常常感到苦悶，她是一個剛畢業出來的音樂專科學院的學生，新近租了一架鋼琴，她非常愛琴，而她每每對它發呆，甚至有時撓起嘴唇，狠狠的在琴上生氣，打得那架原無罪過的樂具亂叫出一些難堪的音響來。

她述說得非常細膩，才不過十七八歲，已經那樣傷心了。在學校裏，她是一班中最優秀的孩子，兩三年前，她還無顧無慮地學音樂。但當她開始了解一點人世的事情以後，她便開始苦惱，她發覺自己所敬佩的音樂工作朋友，大都置身於爲人民服務的事業中，他們的歌唱，便捷而強烈地發生了可驚的效果；而她自己。雖然能彈得一手好琴，對於他們却愛莫能助，對於人民，更感束手無策；他把這問題問過一個「大哥」，他說，「是的，做民衆音樂工作，用不到過高的才能，鋼琴對於民衆，是漠不相關的，要彈伴奏，其實

幾個分解和絃就夠了。」有一個時間，她幾乎這樣決定自己，放棄再努力，她感到自己走錯了路，不應該學鋼琴。幸好學校的考試迫着她，她又彈琴了。

到了快畢業，她又動搖了，她祇能以這樣的意念來歸正自己：「人家說，我們新音樂工作者，技術都不高，我應該學得更好，來回答這些胡說八道的人。」而每當她看聽了戲劇歌詠演出受感動回來，她總感得自己等於多餘；她常這樣問自己，即使有人聽我的演奏，那還不是幾個吃好着好的人物嗎？那些傢伙大多恐是羅曼羅蘭所寫過的：祇爲了要回來對人誇耀我剛參加音樂會而來的屬類。這些人其實什麼都不懂，而他寧可去受罪，那我爲什麼不辦一個識字班呢？這樣對於人世不是多少能盡一點給予幸福的事業嗎？

畢業出來，她更猶疑，雖然她常常被請去地做伴奏。偶爾也參加幾次文藝晚會彈蕭邦的「革命進行曲」，她依然感到失望，她的聽衆對於別的歌唱更加歡愛。

在爐邊，烘着手，談了這許多，望望我，想我說幾句話，在她心目中，我也許可能有一些援助她的意見。

如果她是一個作曲家，那是輕而易舉，我會介紹她將馬思聰賀綠汀作同一類型的模範；她是個聲樂家的話，也許早就沒有這種憂悵。

她的苦惱點是在她對人生有了明瞭以後，這苦惱的根基是由於她懂得了人對於社會的真正意義，她要改造社會，爲人羣增添幸福，而她的才能在目前是施展不開的，更確切的說，是缺乏了發揮的廣大環境與對象。

「這會對嗎？」我問她，她感動地點點頭。

的確，在中國，今日，一個極優秀的新音樂家，當把自己從整個音樂隊伍中孤立起來考察的時候，產生這種痛苦是自然而然的。

有一個大作曲家兼提琴家，當他在柳州露天獨奏提琴，聽衆沒有聽完就走了一大半時也有過這種傷感。但他回到劇宣隊裏，那幾十個歌詠幹部笑着撫慰他時，他重新獲得了力量，他明白，在先前那種場合，這天地更多的是屬於他們的，但他們是我的，他們缺少不了我，也像我缺少不了他們一樣。在他們之前，我方成爲我，我的熱和力才能爆炸發光。

他寫信給我：『告訴他們，那些歡樂的記憶，我是那麼無法遺忘。告訴他們，他們需要什麼我有的，我極願意送給他，我知道，他們缺少許多，而這個我有。』我回答他：「一個善良的藝術家，祇要肯真心爲人民，接近人民，向人民學習，總有一天會被人民所了解，所歡愛，做就是使這日子縮短的唯一辦法，」「在若干場合，也許不免被愛得淺薄，（如爲了你是名提琴家而來聽）愛得粗魯，祇要是愛出於真誠，那是該樂意接受，「真誠」本身應該有這權利。」

他繼續他的演奏，寫了「民主大合唱」，「拋錨大合唱」，「祖國大合唱」和編了許多民歌，最近來信要和一個詩人合作歌劇。

雖然，他的工作，到今還和廣大的人民有不少的距離，但是他的信念已經不能動搖，相反，更堅定了千萬個音樂的士卒。

談了這些，我順帶提起了在音樂藝術那篇『向南與向北』的文章，給她作參考。

是的，有些音樂家們，冀圖這樣把音樂劃分南北，而說這意見的朋友還是善意的，却是錯了。

真的，普及和提高不一定同一，但這是包括在新音樂運動的本身。只有在普及的基礎上提高才能發揮真正的提高，而不是新音樂工作是前者，另一條路是後者。

十多年來，新音樂工作者在路段上育養了一些人才，也提高了。

大眾的水準。

這是極顯明的，當我們追懷十多年之前，那赤手空拳的情景，和至今日漸長成的狀況聯起一想，我們更加堅定這種信念！

今日的創作，逐漸越過那最初的階段。今日的演奏，也漸見充實，今日人民的歌唱生活，也較以往豐富，今日的人民欣賞力，也日見提高。

它的不足，我們比任何人都明白，然而它走前了一步，我們也比任何人都清楚。

如果作為一個優秀的新音樂家，在以往也許會感到難以施展自己的力量，今日，他應該覺得這些情形已經不復存在。

今日，我們有自己的音樂組，有自己的音樂學校，更有千百個急需較高的滋養的飢餓的工作幹部；在七八年戰爭中，這千百個成員是難能尋覓到機會來進行吸養。如果作為一個優秀的新音樂家，這正是報效的絕好的對象，他的意義還能找到與此倫比的嗎？

也許這工作是艱巨的，而和聶耳時代的手無寸鐵相較，當日的奮鬥精神，的確能感召我們勇往直前！

是嗎？

她笑一笑，他同意我的見解嗎？她雖然不再辯論，但她真能那樣毫無憂悒地走着嗎？這却看來日。

而昨天，她是在苦悶着！（1947.1.11.上海）

## II. SCHERZO( 諷 ) (第二章 啼笑皆非)

我晚上回來才知道M小姐來過，她想要兩個民歌的伴奏給她從前的女聲樂教師開獨唱會，這些日子，爲了適應兩個野蠻的孩子常常把家的形式變來變去，東西也亂了，我雖然熱心地找尋，也找不着，於是跑到E那裏借了回來，C知道了，他說：「哼，她也唱起民歌來了，」言下帶着極大的蔑視，他還拿了小陸要他在文匯報登出的那篇關於這個問題的文章給我，竭力主張不要把伴奏給M小姐帶去，我竟然依從了他。

我記得徐遜兒曾經和我談起過，對於那些比較有技術修養的音樂家，我們盡可能來介紹他，人們多聽一次總比沒有好，這兩種均包含若干真理的見解，一直在我心里相鬥，到今天還決定不出那樣應該做。

我想到，目前有許多聲樂家和作曲家一樣苦悶，他們的演唱常常爲人們所淡漠。他們的聽衆，一次次減少。如果單是賠本賠場但，對於一部份的演奏家倒不在乎，聽衆『清淡』，不熱烈却真有點煞風景。

這些演唱家最初極少怪責自己，有時竟至有意地單單爲了炫耀自己的技巧，而選上了與聽衆格格不入的東西，慳不懂由你，票是推銷的，錢拿來，活該在那里傻受罪。

不幸這樣的次數多了，永恒的傻家也實在有限，即使命定的捧場人物(或專家有這種專家)，也不能茫然地樂于長久受苦，特別是這些被俘虜的人，有時偶然聽到別些能親切感動的歌唱，而出于自然而然喝彩時，少不免就向自己的『主人』提出一些『笨』意見。

更重要的是，那些演唱家有時聽到一些自己的弟子，或別的歌唱者演唱民歌，大受歡迎，這樣，迫着他們不能不考慮，改變從前



自己會反對過自己的學生演唱民歌的做法，並且自己也來唱了。

有人說，這種風氣是要不得，他們是拿民歌來裝飾，我想，裝飾還談不上，民歌藝術，特別是中國民歌，在他們的眼里，似乎還够不上這個光榮。無疑他們也承認民謠也有其藝術價值，『外國書本』也說過，他們不敢抵賴洋書，但『中國的』却有考慮餘地，那麼，我想。

『想用這個來搶聽衆』不能不被列爲極大的理由。

老實說，他們長此束限于外國歌曲中，必然越走越狹，但，我思慮了再三，認爲也應該提倡。

十一點鐘，G 工畢下樓，我把這意見告訴他：我們應該援助他們，甚至帮他介紹聽衆，從工作中去支持他們，G 大大的爭辯起來，沒有結果就睡了。

我錯了嗎？雖然沒有全錯，但是，這些歌唱家大都是不珍惜人民的藝術，不願了解它，每每是唱膩了才記起這些東西，對於人民藝術沒有情感，沒有愛，即使歌唱出來，也常常缺乏最深的真切。有時甚至被當作取笑的玩兒，或被歪曲而變成不倫不類祇具形式的東西。

無疑，如果設法告訴他們，使他們瞭解，要是進一步以人民的情感來歌唱，那不是感動更善美嗎？

可是，想願還是想願。真理有時也難以被另一些人所興於追求。這樣想着，也就把伴奏譜擱下來。1947.1.14. 上海。

這段文章是去年寫好了，第一章登在最近一期（七，三，）新音樂上，像這一段的內容和想法，的確是存在着我們極多的朋友中間，這種苦悶，在今看來，特別加重，不過，我們的態度，像這樣整體地下了結論是不好的，我們應該個別地來考察，從援助中去加深他的了解，但對於那些別懷心腸的傢伙，驕傲是必要的。

### III. BRAVURA, ABUNDANCE

#### (第三章·大膽·多樣)

××：

我從C妹的信中才知道你已在K城安定下來，那地方所給你的記憶是愉快的，你會在那里寫過不少秀麗的東西，我想你一定會把將來的日子佈置得很豐美。

騙我轉交的幾個歌交到了，在他家里我遇到了T兄，他說了許多話，他說你離開上海，對於他們是一個莫大的損失，使得許多工作，特別是音協，到了後來連質也變了；他雖然一直奔波着，然而他有點傷感，他竟然想到這樣下去，前途非常陰暗，他甚至想到，倒不如把精力專注于他的職務工作去吧。

他是我前所未有認識過的那樣一個純良的音樂工作者，他熱情而誠心地關切協助一切音樂活動，而他常常灰心，他對我說：「我才開始認識到音樂工作中是有兩種迥然不同的活動，你們才是真正在工作，你們才是爲了衆人而工作着。」

我能對他說些什麼呢？我敬佩他的服務精神，但我不想粉碎他那仍然僅存的一點想頭；我想，你最好也能寫信安慰他，希望他對現有的工作恢復志趣，在另外一種場合，只是不要有害於人民，爲音樂盡一點氣力，總是留下一些勞績，而這勞績對於人們總會有一點用處，你說是不是？

我幾天前聽過T.H.的獨奏會，他的確如一般人所說是中國目前最優秀的小提琴家，他的音非常清晰，但是他的心似乎近乎枯竭，我不知道他爲什麼老得那樣早，像他的年紀，正是蹦蹦跳跳的時代，而他的神態和他的心，已經像是立秋的人了。最不幸是這種情形也薰染到他的琴音上，他公正而平淡地拉他的琴，連MSASENET

的MEDITALION DE THAIS 也是那樣嚴緊而刻酷地出音，許多人說『他的哥哥早年所缺少了的，從他那里也不能得到補償』。

W和他住在一起，W說，他極少冀圖怎樣使內心蘊藏到更深更美的東西，他不大讀書，簡直不喜歡書，他和他哥哥在這方面，像是兩個全然不同的人。他在這裏，像是游手好閒，除了練練琴，沒有所好，也好像沒有新奇的翼想。他也和我論談，但他似乎把苦悶都推到不能出洋的身上去，在他心裏，極明確的顯示着，一切問題，『出洋』便可以解決。這也是上海目今大多的音樂家的時髦病，其實，他們大大的忽略了一個最基本的問題，他們不去研究，爲什麼自己有了技術學問，在中國得不到重視，得不到愛戴呢？

一般演奏家的音樂會，可憐地清淡，有些甚至大大的虧本了，連TH他們那極好的演出，都冷落得可怕。

而上海的音樂家，極少爲這個着急，一推就推到民衆的音樂水準低落上面去，自己工作展不開，唯一躲避的方法，也就轉到出洋來解決了。

我不是否定了一切出洋的價值，一個音樂家能不斷地增進自己的技術，是可贊的，一個具有更高修養的人，他的效率也加大。但是，那應該必須瞭解今天中國音樂的運動癥結，認清楚和堅定自己的方向與人民的要求去學習，這樣才有出路，否則祇抱着『鍍』金的觀念單圖增高個人的身價而出洋，到頭來，還是毫無作爲，中國多三五十個這樣的音樂家，其效用又有什麼呢？他們這樣逃避了今天中國最艱辛的拓荒工作，不從根本上着手，或者不想和這種工作獲得連系，那末當他們回來，還不是依舊脫節吊在空中嗎？你說是不是？

最後，我想告訴另一些朋友的情形給你聽聽。

K，阿明，林們都來了，他們不擇大小，不怕辛艱地笑着工

作，許多客觀的阻難，也沒有使他們灰心，他們創辦了幾個學校，刊物，和歌團，小小的弦樂團也辦起來了，但是他們也異常心焦，以前，他們爲了抵抗暴敵，置身戰鬥上，絕少機會得到更好的學習，而今面臨一個音樂水準極高的場面，不免感到力所難逮，有幾個胆小的，因爲覺得自己的力量難能擔負，而想退到別的地方去，有些甚至打算轉『行』；我對這些人不能同情，要是工作上需要到別的地方去，那是很好的，如果說，我們的力量不足，那應該迅速在工作中吸養，上海在學習上總是比其他地方便利。徬徨，甚至灰心，實在是一種罪過，何大哥在這方面的確值得別人學習，他已是三十開外的人，前幾個月又開始向鋼琴進攻了，因爲他覺得要寫東西一定對鋼琴有必需的姻緣才行，他就把聲樂練習放輕，而專注到鋼琴上，兩個月前，他初彈 SONATINA 時許多人都笑他，而他什麼都不理，低着頭彈弄着；無疑，在這方面，他不會有什麼驚人的成就，但像他那樣不灰心地支持下去，一定會有多少好處，我認爲像阿明等朋友，應該非抓住今日的機會不可，他們變換工作陣地的機會極容易，一旦不得已離開上海，在別的更荒蕪的地域，永遠難以找到指導，和學習技術的物質條件，豈不長久痛苦嗎？

S 非常懶散，到了上海大半年，琴也少彈，何大哥介紹一個朋友教他的 FUGE，他上三四次課就停下來了，他不大忙，祇是惰性，希望你寫信給他時，狠狠的規勸他，他對你的話語是重視的。

你的朋友××

(1947·1·14上海)

李 凌

## MOMENT (瞬 刻)

1947, 7, 17 聶節，新音樂社通訊

**不僅是好，而且行。**

這一年，我們朋友，在一個什麼樣的狀況下過着，我們都能想得到。

我們看到刊物的艱苦掙扎，即使在不能相信的最艱苦的場合下都維持着，担負的朋友的韌性的鬥爭精神是可佩的。

我們的學校一間兩間發展下來，新添起來，一年來，將近四五百的青年，在我們的直接的友情感染之下長大。這裏，我們的入過專科學校出來的朋友，配合着建立了空前的功勞，沒有這些朋友，那些想求是難免落空的。

在從前，我們的演出，在較小的城鎮，建立了許多功勳。但今天，這條件，這便利被剝奪了！我們把這改在學校裏，我們的朋友，孤手無援地安心地埋頭在學校是工作着，發展着。

在艱困的日子，我們連從前沒有力量把握的大都市的演出，也做起來了，我們的聲樂家，我們的鋼琴家，他們爲新音樂運動建立了一個新的觀念：

不僅是好，而且行。

我們的作曲朋友，這一年大大提高了創作的技巧的鑽研，讀書的朋友，大大的影響補滿了勞苦的泥濘中的朋友的欠缺。

作品的風格，內容，也一步步更接近人民。

## 這個漏洞太大了

我們有了學校，我們在這工作收成很大，也很刻苦，但物質的基礎非常脆弱，自然也加重了我們工作上許多困難，同學的不安心，學習進步慢，還有，我們對同學只做到空洞的團結，活躍，還沒有進一步爲他們解決許多音樂想法上的各種問題。在上海，我們有時還談到一些音樂與人類幸福創造的材料，但有些地方，却偏向於技術的教學，這是太不夠了。

，我們有些朋友，這份強調彈奏技術的教養，甚至認爲只有技術教養才是重要的。

這種想法恰恰是一種最錯誤的思想。如果我們只爲給予一點單純的技巧，而浪費我們巨大的力量，應該認爲尤有未足，那些教技術的學校多多，他們去教好了，純良的人，總是和我們一道。

於是，對於在我們的周圍的孩子，我們不能滿足於那空洞活躍，團結；他們的心，常常不堅定的，不充實的，我們教他技術，更要着重指點他做人，和教音樂符一樣，不能放過半個音。音的附點唱不對，我們就苦惱萬分，而做人的附點錯了，我們却視若無睹。

朋友，這個漏洞太大了。

如果說，我們已初步做到，和他們建立了感情的話，這是做到了一小部份，今後我們應該急速補救過來。

## 墮落是罪惡

來到香港，發現舊日的友人，進了一段學校，主要是他自己無能，學不到東西，於是對本體失了信心，加上他幾年來沒有接觸到新音運上新生的力量，不知道那些新力量的堅實，高超。而以一己之情形去推測全體，於是動搖了。演出，教學，編教材，寫文章，談話，都表現了這動搖性，甚而把希望寄託在那些腐爛的骨頭上。

痛惜嗎？但不太深，這樣的人，本身老早就存在這種因素。但我們不能不注意這問題。

在其他舊日的友人中，我們還看到一些這樣的影子；我們朋友，第一反省我們自己，也時刻提醒那些有傾向的人，墮落是罪惡。

× × ×

而另一方面，我們在工作中的朋友，包括從學校出來的，我們且問問自己，我們的琴，聲音，滿足了嗎？顯然不足；我們對人民的藝術，特別是生活，瞭解到最深度了嗎？不足。

然而，我們的任務是要把新音樂建設起來，不是胡混者，這便得有氣力。

在睡眠之前，我們最好量量自己的能力，日後的日子是需要真才實料，我們得拿出來。

× × ×

還有一點，就是我們的工作寬闊了，我們的隊伍也衆多，各種各樣的工作增添起來，各種各樣的人才參加進來，和發展起來，我們的處理方式也應該豐富起來，我們應該核算一下，我們是否有愛

我們各種個性各種才能的朋友的辦法。

我們應該具備各種各樣的方法去迎接我們的愛，如果死死在一種標準一種趣味上去愛人，那全變成寡公一個，這是死路；我們應找生路，人盡其才，人盡愉快，才工作得好，是嗎？

## 我們誰更被愛

朋友們，我們來想想，我們是否已做到能使許多人歡愛為光榮？我們的創作，我們的演出，是否心甘情願的那樣做，並且做得心裏安慰？

我非常慚愧，我們化了一兩個星期去寫一個無所不用的繁雜的歌曲，却不肯給許多人寫作一些易聽喜歡聽的東西。

我們動不動就說：太單薄了，加四部，加對位，一定使人羣拿到手裏無從入口；而較少，強調了樸簡的美，在簡質的原則下求其完美。

這情形，在城市的朋友，特別堅持這偏向。

這些問題，其實早已不是談論的日子了，而是立刻去做。

我更那樣，我們好不好相約？

在將來的作業上，大家多寫一些純樸的使人民喜愛，和較易使人民瞭解的東西。

我們這樣來衡量我們誰更被愛。

誰的演出更獲得擁護，更能發揮效果。

在我們亞洲中華民族的人民面前。（1947.7.17.于香港）

敏 予



## 舊根源·新憂悵

在新音樂工作者中，特別是那些在爭鬥線上經歷了八年抗戰的奔波，還加上近幾年來的艱苦奮鬥的工作者，提心吊膽地擔憂着一個悲劇的命運的來臨。

這一點也沒有說得過火，最近，會見了一個作曲朋友，這個作曲家在一般人的印象裏幾乎是一個偶像，他寫了許多家傳戶誦的歌篇，發生了最大效果，他的功勞照耀了整個國土，而當我們談到將來前途的時候，他黯然了一會。

『很難說，恐怕我的創作生活，將會隨着勝利而收檔了』。

這會覺得奇怪嗎？一點也不奇怪！

大部份新音樂工作者，特別是那些有上四五年工作負駝的人，他本來的學校教養就很艱辛，差強。由于工作的需要，由于他內心的熱火，也顧不到自己刀鋸是否已經到了最純練的的境界就投向工作。

藝術的其他部門，都不像音樂那麼特殊，比如戲劇，有許多名演員，或劇作家，憑他們的愛好，和對於生活的豐富體驗，對人物的各種性格，動作……有精深的研究，不斷在演習中磨練，他可

以鍛鍊得很好，即是說他可能就在實踐過程中，完成技術的全程，文學家更多這種例子。即使美術工作者，他們所需要的條件也不會像音樂這樣苛刻。

音樂，就器樂來說，沒有鋼琴，就不能再學鋼琴，在技術的部份，不僅需樂器，還需要每天有最起碼的空閒來堆砌（普通每天至少兩小時），練聲要樂器來配合，作曲也要樂器來幫助。這是樂具和環境，時間等問題。

其次是材料。在創作上，好像是很幸福，我們這一代，首先可以在民歌的精華中吃個飽。但在技術鍛鍊上所需要的材料，就不同；一種音樂的技術課程特別需要着一定的階梯，按步就班地進行，才能完成。這便需要着許多有系統的材料。這些材料，在音樂文化事業落後的中國，過去幾乎全仰給予外國。

我們新音樂工作，在這一方面，有的條件非常可憐，我們缺少樂器，缺少了材料，甚至缺少了再教養再指導的人，靠我們那一點不豐足的本錢，去擔當工作，雖然在實踐中也修補了一些不足，而究竟有限。

並且，每每，因為新音樂幹部本來就不多，投身工作時，一個人常常要支持許多事業，整天忙頭忙腦，有支無進。虧空，枯竭是難免的。

在五年前，我們會着急過這個問題，當時提出了『加深學習』這口號，改正了那些『戰鬥不是算術』的熱情主義者的觀念，我們大大鼓勵了幫助了一些青年進專門學校。但是，這只是較年青的一批，那些單獨作戰或者工作較重的人，因為離不了工作崗位，只能艱苦地堅持下去，以為抗戰勝利後會從心所欲地把缺少了的補償過來。

到今，這種想求已變成幻想，並且，意想到，在最近的一些年

月中依然不可能就有一個滿意的條件和環境。

看看今天，瞻望將來，這便是那個作曲朋友和其他相同情形的人的新憂悒的根源。

在談話中，我們肯定了，像我們這批克盡艱苦，掙扎奮鬥的精神與勞蹟的可貴，也承認了在流動或繁重工作中進行非常有規律的學習的困難。

但也談出了我們的某些不足和錯誤的偏向。

第一，是過份着重了學習上的物質條件和環境，被『等待』就誤了迅速爭取條件。

其次，自暴自棄的放棄學習（即預備將來改行）的觀念，也使人惰慢起來。

此外，音樂工作的事務主義的傾向也很重，一天忙到晚，沒有重心，也抽不出精神來照顧學習。

針對這些偏向和缺點，也談出了一些改正和克服的意見，那就是：

第一、把握『爲了戰鬥，在戰鬥中求發展』的真正精神，就在工作崗位上盡一切可能，爭取器具，材料。環境和時間，不等待，一點點，一步步迅速充實起來。

第二、改正自暴自棄的觀念的。對音樂工作前途沒有信心，大多不是由於自己缺乏才華，而是學習的苦悶沒有解決所造成。我們知道一個對昔日及今天有過供獻的人，對將來也一定能有供獻，只要把欠缺的填滿起來就可以。

第三、工作雖重要，學習也重要，忙碌終日，缺乏重心，不僅學習做不好，工作也做不好，工作不是食多，而是要有效果，不僅顧到近功，也要顧到遠果，大果。

羅 正（一九四八·一一·十二港華僑報）

## 爵士音樂是好？是壞？

### —美國音樂電影『樂府春秋』觀後—

編者先生：

前幾天我去看了利舞台的美國音樂電影『樂府春秋』。這個片包羅這樣多的優秀的音樂家的名曲和演奏，特別是在銀幕上能連同名家本人的姿態一起欣賞，誰都會感到興奮的。

但是，我和許多看過的人一樣，回來總感到有點遺憾。我有這種想法，作為一個欣賞音樂的機會，大體上是好的，但作為一個電影，這個戲就太壞了。不僅是故事壞，而且還鼓吹有毒的思想，因此我感覺到自己受了騙。

這個電影的目的，好像不是有心為了介紹一些名曲和名音樂家，主要的好像是替美國的爵士音樂做宣傳。關於這個片，不知先生看過沒有：這故事約略是這樣：

故事的背景是美國的嘉尼基樂府，這是一座有六十多年的歷史

和許多最優秀的音樂家都會在那裏演出過的音樂堂。故事開始是說一個女郎因對音樂有興趣，便獻身到這樂府做女工，她愛了一個鋼琴家，這鋼琴家有點皮氣，因此不大容易出頭，終于有一晚，又受『委屈』，喝醉了回來，因與那女郎口角而失足跌死，那女郎就苦心把兒子養大，希望他繼承父志，有所成就。但那孩子，雖然是長大在古典音樂中，却喜歡『爵士音樂』，以後的日子是在舞廳彈伴奏，母親知道這事情，非常痛心，認為爵士音樂沒有多大價值，不願意他這樣發展下去，因此決裂，兒子出走。過了好些日子，母親却在嘉尼基樂府看到她的孩子被邀請來演奏。『瑪拉（母親）多年的夢想，一旦實現，自然喜極淚下！』

我承認，在美國的嘉尼基樂府，今天也許真盛行演奏爵士，今天的美國是脂粉藝術當霸，低級的偵探小說統治文壇，女人乳臙上了寶座，爵士得勢並不為奇。

但是我想問，爵士音樂，真的很『有價值』嗎？

在我們中國，對爵士也有很多種看法，十多年前，鄭志先生曾在江西的『音樂教育』上有一篇論文，大意謂爵士是新時代的音樂藝術，是代表新機器文明，世界音樂的前途就是朝這個方向走。去年，上海還開過一個座談會，大致是肯走它不錯，還有一個報紙副刊的編者回答讀者也認為它大有可取；又有些人，則看到蘇聯也提倡爵士，也設有爵士樂團，於是雖然眼看爵士和扭髒動乳結合得非常一致了，也不敢有所難過。

就如這一次，看過『樂府春秋』回來的朋友不少，有一個朋友就說，『要我發表意見，我得看五次才行』。也有人說，海斐滋也參加了，史托考斯基更作介紹，這可見爵士不錯。

我想，我們不能相信鼻子來代替腦袋。

是的，爵士最初是來自美洲黑人中，因為這點，便有人說是『

真正的民間爵士是現實主義的」了。我不知道現實主義的含義可會連中國的小脚也包括進去。

我們翻翻歷史看。近百年來，美國黑人，是在一種什麼場合生活。本來一個被壓迫的民族，可有兩條路走，一條是抗拒到底，即使一個性命也不留；是另一條畏縮于高度發展的壓迫者之下。美國黑人，前一條路也走過，但後一條走得更長。我們也看到一些最初採記的黑人歌，但大都是悲慘的多；這樣，在高度的壓抑下，黑人就縮在半籠裏產生他的爵士了，這種東西，不是生命的反抗，而是暫求強烈節奏的感情的愉快的麻醉，美國白人在創造藝術的追求上，是懶惰的，他們更多的用心在自己的商業上，當這些舞會的公子哥兒，對歐洲的好音樂毫無所解，或者對僅有的淺近的舞曲聽膩了的時候，就到鄉間找尋，而他們的那個社會層，正是發展到祇想要求跳動的粗淺的享樂滿足的時候，這種流行在黑人的『強烈變動極大的節奏音響』的音樂，不正是他們那些都市的脂粉人物所歡迎嗎？

我們可以想到，原先的爵士，雖然仍是向下的創作，恐怕還比較純樸，正如同中國民間的『十八募』，『打牙牌』，『割韭菜』等一樣，特別是附近上海這大都市一帶的民歌，都有這偏向，但一經介紹到舞廳，加漿加粉，當然就連質也變了。直到現在，它應該是脂粉音樂，色情音樂，即使有許多作家也參與其事，他們仍然是在這沒落的基礎上去努力。

我記得中國有一派叫黎派，那和這個很相近，也採自民間却是採了那些封建毒素，製造出殖民地的爵士。

有人以為把中國現在的流行曲和爵士混為一談是冤枉，這些獨見可不知道也是根據『現實主義』（他們說過美國爵士是「現實主義」的東西。）？如果那些是叫做正美國爵士的話，那末我們的便

是殖民地奴隸的中國爵士，那不同一點是在黎派爵士的基礎加上日本和美國爵士而已。

至於海斐滋，魯賓坦斯，史托考斯基，彼柯迪哥斯基……等人爲什也參加呢？這很簡單，美國一切都把持在資產者手中，高價雖然不能使那些堅貞的專家失節。但却會使很有學問的專家低頭。

我有點恨，恨這些無恥的傢伙，硬把臭肚子拉起，「你看！我們是世界最理想的最民主的社會了，我們和阿×在一道走」。

他就這樣把別人拖在一起，賣他的膏藥，賣他的瘋；因爲他單獨賣的時候，沒有人肯要這些臭東西。

我知道，我的理由不完全，甚至還有錯誤的地方，但我受騙的心迫使我亂寫了這許多，希望你能給我解答。耑此

敬祝

編安

弟林玲 三，廿五

(一九四八·四·十六 港華僑音樂副刊)

## 爵士，掩沒了 理智與良心的聲音

讀了林玲先生那篇文章，引起我很大的同感。有許多文人對於爵士的本質還不大瞭解，大多數人明白它是一種祇是刺激感官的頹廢音樂，但常常被它的出處呀，有些進步的國家還提倡呀……這些掩蔽了。於是還保留了一個考慮，甚而至于肯定它的發展。

林玲先生的提示是對的，愛倫堡在『誰是文化保護者』文中也有一兩句提及這個問題：『隨着人造絲和人造蜜而來，也創造了人造藝術。好萊塢大規模製造了一些廉價的幻想，其中必定有偵探，王公貴族，愛上灰姑娘型的可憐女子的人物，和找到富家女爲妻的流浪漢，通宵悠揚的爵士音樂，響出掩沒了理智與良心的音樂；醉生夢死的人們跳舞，狐步舞的機械的顫動，使人想起了機械玩具的動作』。

爵士便是這樣不用思考的，嘈雜，激動的音響，千篇一律的節奏，色情，性感的內容



巴哈，亨德爾帶我們到理智的海中間，貝多芬，華格納深深激勵我們的良知，修曼蕭邦使我們啓照了最細微的心靈，拉威提供了音的最調和，最豐美的色彩，而爵士，却是徒然的追求一種粗惡的，豈昇的，性的滿足。

我想，我們不必拘泥于誰也提倡她，或者牠是出自黑人音樂中。我同意林玲先生所提出，我們不能用鼻子代替腦袋，我們應該靠自己的理智去聽它，來批判它。

雖然美國也有許多『比較』嚴肅的作曲家也寫爵士，但我相信，決不是在這基礎上有什麼了不起的發展。如果是一個貞潔善良的音樂家，做到後來，他的結果會是另外一種東西。那是今天的爵士音樂的本質不存在了，留下了的僅僅是極少極少的一點可用的磚瓦而已。

(一九四八·四·三〇·港華僑)

秋 心

## 談「唱民歌」

### 「爲甚麼要唱民歌」

田野里的人，有時是爲了唱唱『很過癮』，『爽』，有時是心有所觸，他們唱『青春不再來』（新疆民歌），心有所求，他們就唱『郎哥多情妹亦知』了（廣西民歌），他們有所憤恨，唱『中央軍一到遭了殃』（河北民謠），有所歡興，唱『太陽出來一點紅』。他們受苦了，唱過『你塌了吧』的『老天爺』（明末民歌）也唱過聽天由命的『哀史』（河北民歌），有一個共同點。就是他們總是真情實感地自己唱自己的東西。

另外一種，他不是田野的屬類，偶爾覺得有些歌調，爲他們那一羣中所沒有的，這些歌調又有它的新趣，爲了自私（階級的），也把這些歌帶回孝敬他的同群了。這一類型，常常砍首截尾，改頭換面，唱到後來也就牛頭不對馬咀了。

也有一種，真心嚮慕，甚至希望把它唱得更完美，帶還給田野里的人聽。如果比這個更進一步的，那就是投身到田野群中，永遠



是好心的，但沒有想到天真爛漫的村姑臉容上抹上毫無意義的脂粉，不僅沒有增添她的美麗，反而使她近于醜惡了。

在唱片中，有人把『青春舞曲』『在那遼遠的地方』唱成一個半生不死酸溜溜的東西，這和『杭州姑娘』（原調『馬車夫之歌』）的油頭粉面的市儈色味是異曲同工的。

這樣說吧？他們只想換換口趣，不過這樣想會上當的，我們不能不看到他們那強姦的行爲。

北方有一個唱民歌的專家安波，他肚子里藏着幾千首不同的東西，周遊十多省，他是親身出馬去體驗的，維肖維妙，趣味百出。這和我們的聲樂家單靠想像來唱大不相同，但聲音鍛鍊不夠，也就是說，舊的生趣有了，新的氣息不足。

倒是一個女聲樂家黃藻有幾個民歌唱得不錯，既情真，又深邃。歌音也婉轉豐美，如『苦命的苗家』，她唱出了牠的靈魂。不過，這是一種新創作的民歌。

× × ×

有些學生們歡喜唱情歌，甚至把情歌當爲民歌的全部。

他們倒曉得時代曲是黃色的，他們鄙棄它，却不知道有許多情歌也是這樣的貨色。

因此也常常看到有些神態莊興的學生們，大搖大擺地唱『割韭菜』，『小路』，『小姑聽房』

自然也有些好心腸的配詞家捉到甚麼都配上新詞給她們來唱。舊編民歌劇『送郎出征』，盡是『大吼三聲』，『小叔誇嫂嫂』這類『好』東西。一經傳了出去，別的人不明出處，也就裝腔作勢的去把音調唱響，『上前綫，好男兒』了。

有些民歌是不能當作衣服的套來套去，敘事歌的束縛則較少一點，『蘆溝問答』（小放牛曲）十大恨（山西『十大恨』），這些

新配詞還可以說比較調和，但總覺得不足。不要說情緒受局限，味道唱起來也失了依據。

×

×

×

(一九四九·二·香港)

鐘 兼 範

## 音樂、服務于政治，抑服務于真理？

### ——從一個音樂專校的座談會說起——

有人開會辯論『音樂應服務于政治，抑服務于真理？』爭論不下，只好表決，結果『音樂爲真理』的舉手贊同者達百分之九十八，有意見的只有兩個人。

他們說，政治是有好有壞，而真理永久是好的；舉例中有一段談到洗星海去延安，說他是爲了追求真理，而不是追求維護真理的新政治——當時堅持民主抗日的延安政府。

這些青年，最少可以肯定他們在主觀上是愛真理的！

× × ×

政治是什麼？真理又是什麼？

政治是階級鬥爭組織動員的工具，真理，是多數人的利益。

爲多數人利益着想的政治本身就是爲真理，

× × ×

爲什麼在封建社會，有封建政治，有封建真理，（當他還是一

個進步的階級時) 地主有地主的一套偽真理，農民有農民的真理，在資本主義社會有資本主義的政治，有資本主義的真理，(當他還是一個進步的階級時) 資本家有資本家的一套偽真理，工人有工人的真理，在社會主義社會又有社會主義的政治和真理呢？

這說明了，政治是有階級性的，有歷史性的。社會真理，也就因着政治和認識的發展而有階級性，歷史性，它是沿着同一的規律發展的。

進步的政治，是爲了完成階級的歷史的真理的必要的組織動員，以至完成真理的方式。

不通過一定的正確的政治路線，組織方式，一定的正確的真理，永遠是不會到達的。

壞的政治，那就是反動的政治，永遠是和真理對立的。和大衆的利益作對。它的任務和組織都是爲了達到反真理。

所以，社會真理不是空洞的，是具體的。

如果是爲「真理」那就和爲進步政治是同一事件，它必須反壞政治反假真理；把統治者打倒，才能完成，否則一切便成空想了。

我們很難想像，中國人民要自由，要民主，要老百姓生活過得好，要每個中國人有好的音樂生活過，有機會學音樂，而用不着反對蔣介石的壞政治可以達到的。

又比如，北平在日本統治時代，它是殘害中國民族的利益，作爲一個有良心的人，維護真理的人，只有站在反抗一途；這個，大家都承認了，如果一個音樂家，去爲它寫一個「大東亞進行曲」，那是爲真理呢，還是爲政治？

爲什麼，一談到這段歷史，連他的同學朋友也感到無限羞恥呢？那因爲他是爲侵略的敵人的壞政治服務，是作了反真理的行爲。

× × ×

那麼，爲什麼那些青年會把政治和真理孤立起來，甚至提到了政治，就有點反感呢？這是因爲相當長久的歷史。中國是在壞的政治統治着，它和真理相對立。因此許多人對政治不滿，就把所有的政治認爲是反真理的東西了，而當他發現新政府是維持真理時，他就天真地說，那裏有真理，而不說那推行新政治的是爲真理而鬥爭的政府了。（一九四九·五·北平）

陸 寧



## 絃 外 之 音

常常有一種人把兩條腿綁起來，用屁股去走路，要是用『削足適履』來形容倒是太便宜了。

五聲音階，祇是中國音樂的特點之一，而且是很舊的特點，參觀我們民族的任何地方，不是都越過這範圍了嗎？的確，我們的祖宗沒有這樣笨，他早已用了許多音調歌唱，而我們好心的庸人，却戰戰兢兢地爲民族新音樂下了個愚蠢的結論：『祇有用五聲音階來寫才有民族風。』他們把頭縮到肚子里去迎合一個觀念，寧可用轉調來作各種變化，不肯多用一個五聲以外的音，還以爲是一種得意的新嘗試。

天呀！

×

×

×

好幾個人都有這種偏向，對於一個歌曲，不從歌調本身去創造它的生命，而悉心在伴奏上化功夫，因此，把這歌曲的伴奏停下來時，就不成其爲歌曲。

我們這樣說對不對呢，『歌曲不是爲伴奏而歌曲，而是伴奏爲歌曲而伴奏。』不然，就得註明，此歌乃爲伴奏而寫。

× × ×

連一些詩人也得了這個病，他們浸染在一個平靜無波，以一種隔岸觀火的心緒來衡奪任何東西，偶然在一些歌篇中聽到幾聲響亮的音響，就煩燥起來，堆上滿臉不屑的神態：『抗戰曲』。

我不想去抵賴說一切抗戰曲都是好貨，不過對於那些實在有點那個的胃口，希望革命溫柔地進行，希望聲音都是那樣纖弱，連得罪一聲都不敢做的腦髓，實在不敢讓仁。

你想，人民在做件甚麼事，當我們在翻天覆地的時候，我們還怕大聲大氣開罪了甚麼人嗎？

× × ×

用很多艱澀的和聲來掩飾一個歌調的空虛，這不是一種好果，許多場合——其實通常的短歌更多是如此，都可以從純樸，流暢中去完成，一條三尺寬的短路，調集幾萬噸東西，修得雜亂斑駁，雖然作者肯賣力，也近於浪費。（一九四八·九·香港）

李 凌

## 演奏家與會計師

大大的有這種想法的演奏家，這些人還大多是好人，他們說：我們好比『會計師』或者『田畝測量員』，什麼社會對我們都是無關緊要，我不相信將來的社會不要算賬。於是他把自己和一切孤立起來，好壞無睹，善惡不分。

有過一首短文提及過這件事：

二十世紀，  
做個中國音樂家最容易；  
不看報，不讀書，  
彈琴，睡覺，喂喂肚子，  
三年，五年，  
堂堂音樂大師：

這種想法，雖然和那些「蔣主席大便我都可以拉琴」的向權貴攬尾而喊着功利永遠不能用以看音樂的音樂家們不可同日而語。

然而他的命運到了終極，真的會成爲「音樂會計師」或是「音樂測量員」。

我們知道，演奏音樂，不單祇是技術，而需要對樂曲有深度的了解，這了解包括形式和內容，作者本身的認識，性格、作風，和當時社會背景。正如一個戲劇工作者演戲一樣，深深去體味那個戲，那個人物，還滲入自己適當的創造。這樣才能使演奏出來的音樂，控制聽衆的心靈。

否則，音符無缺，純熟流暢，其情形和一個熟練的會計師有什麼兩樣呢？（1947.4 上海）

何 容

## 音樂宣傳家

我們中國，有一種新型的音樂宣傳家，這些專家們竟然是一些詩人、作家的成員；也許他們的心是單純的，至少介紹一些好的音樂家演奏會是正當的，但他們起勁了來，却變成專業了，不管彈唱的是什麼東西，（事實上他們極少懂得什麼東西，）不管那個音樂家是否值得介紹，特別是值得在幾個優秀的報紙上大事渲染，而他們常常如同小報的捧場者一樣，做起文章來，什麼「人民音樂家」（某低音手），「抗戰聲樂家」（某女高音）都封給他們了。

這些費力的建築多半是在成誼或者拉關係上。可是却沒有想到，一個惡果。

從實際情形來說，這大多的演奏家，從來就不懷念人民，幾乎看不起人民，他們的聽衆是每券五千元以上的有產者，他們的節目也從來沒有想到要和人民有什怎連系，談他們是爲有產者消遣，或者僅是爲了炫耀自己的技能，實在不算過火，而我們的音樂宣傳家們詩人作家們竟然墮落到這個地步。

這些人們啊，學學嚴肅的劇評家好不好呢？

鼓勵他們也督導他們吧！（一九四七·一·上海） 李凌

## 逃 之 天 天

幾個月前，偶然聽說南京音樂院發了一道命令：「禁止演唱研究民歌民舞」的消息，驟聽之下，摸不着頭腦，記憶起來，當時好像以「恐怕傳聞失實」處之，因為我知道吳院長到過外國，自然也通曉貝多芬，格呂克，特伏扎克，柴可夫斯基……這些大作家是如何吸引民歌而壯茁的。並且相繼的看到，賀綠汀，馬思聰等兄的新作，對民歌的重視，幾無所過！心想，吳院長應該是一個有學問的人，這點當然清楚，這問題也就漸漸淡薄了。

不意到了春間，遇了一位教授，談起來，却真有這事，而且執令至嚴。

痛惜嗎？似乎用不着，一個復員逾年置學生功課于等閒，去年六月應該畢業，拖到今年六月才考畢業演奏；而「祝壽音樂會」却趕得那麼快的人，他要再向權貴獻媚是必然的，如果有一通聖旨要他用屁股歌唱娛樂總裁陛下，他會照辦的，祇要能鞏固他的職位，他有這氣魄。

所難過的，是那些學生。馬思聰說「中國音樂，是一片肥沃的沒有拓墾的草原；特別是我們這一代，誰在那「民族歌謠」里浸潤得更多，吸養得更多，誰就幸福」，而我們未來的音樂專才（音樂院的學生），却被那些祇看官祿的小丑所攔住，在這水泉遠處徘徊！

想來想去，端不出一個適當的題目，懇請准予借用「逃之天天」為禱！

（一九四七·五·上海） 林克

## 欽定的悲哀

欽定的「音樂節」日聯合晚報有一篇「哀音節」的文章。這篇文章內容或有些錯當，但這哀字是適當的。這是活該。

爲什麼不呢？

第一、若干年來，人民的音樂生活，被剝削盡，遠自重慶合唱團，華北合唱團被封，音樂刊物被停，而至近日音樂指揮被捕，歌團在高壓下解體，人民最後的歌唱機會都被取消了。色情的歌曲受到栽培，到處廣播，（如果有一個廣播電台敢廣播人民歌唱而不被封閉，那真是笑話。）連僅有的比較像樣的上海交響樂團，都得不到珍視而解體，像這樣一片死水的音樂生活中，除了幾個欽定吹鼓組織外來湊熱鬧之外（其實也極少人來）。也許可以宴請那批「歌舞大王」來撐撐場面，但他們又不願那樣丟臉。那又再能有什麼辦法呢？爲什麼不「哀」呢？

第二、新音樂工作者有他們自己的音樂節，那是七月十七日，聶耳紀念日。也許被壓迫至在極困苦的境況下慶祝，但那是熱烈的，歡騰的，內心的，這節目是人民的，寬闊無際的。而「四、五」他們自然犯不着去陪喪。

於是乎，欽定的「音樂節」，也欽定他的哀了，活該！

（一九四七·六·一·上海） 何容

## 音樂的分類

楊嘉仁：『我以為音樂大概分爲（一）民間音樂和（二）藝術音樂。關於民間音樂包括了民間舞蹈在內，有民間喪喜之歌，也有作爲宣傳的歌曲，比如抗戰歌，就是專門用來提高人民愛國情緒的。關於藝術音樂，就是在藝術方面有價值。』（滬大公報文綜版的「中國新音樂與歌曲」座談會專輯）

唸了這篇文章，也順帶粗粗把樂曲來分分，却有下面幾曲無家可歸。

墾春泥，嘉陵江上，勝利進行曲（賀綠汀）黃河，生產，  
「九一八」，三大合唱（星海）民主，拋錨，祖國，春天  
四大合唱（馬思聰）旗正飄飄（黃自）

像這些歌曲，你說是民間歌曲嗎？好像又不全是，你說它不是藝術音樂嗎？它又是一個藝術性很高的創作。而他們都是「提高人民愛國情緒」的好作品。

楊先生是國立音專的教授，一定不是無知的。但爲什麼這樣提

出來呢？恕我無法知道。

我想，音樂是可以分爲兩類，那就是「好音樂」和「壞音樂」，它們都脫離不了時代和階級性的關連，只是顯明的程度不同而已；在我們來說，凡對人民的自由幸福有慰勵的音樂是好音樂，和這相反的或者冀圖麻醉人民，引領人民走向墮落滅亡的音樂（如流行曲）粉飾昇平的（舊「農家樂」）等都是壞音樂。好音樂方面，有些是通俗的、淺易的，也有些是湛深的、複雜的，壞的音樂也有深淺大小之分。好的音樂中有許多藝術很高的如貝多芬的「英雄交響曲」，它出自作家之手，但也有些非常豐美的歌調是來自民間，並且這兩者中常是不能截然分開的。壞的音樂有些也是很有技術修養的作家寫的，但更多是一些時代的渣滓，和一些無賴的作爲。比如當中華民族在抗戰期中遭遇到敵人最殘酷的蹂躪時，某些寫曲的人却產生了「瘋狂世界」（流行曲）「滿場飛」（流行曲）。

楊先生沒有把這些流行曲給我們分類，屬於民間音樂或藝術音樂，不免感到可惜。

不過，他最後的話：『關於有人打倒流行曲問題，但我覺得這些歌曲適合於舞場需要……我自己每在一天工作之餘，回家就想聽聽爵士音樂，得到輕鬆的快感』。這使我們可以把它從「民間喜喪之歌」「抗戰歌」中劃分出來，也可以隱約看到楊先生的藝術音樂：「快感」的面貌了。（一九四八·七·五·香港）

林 克



## 不要放慢了脚步

不要放慢了脚步，在支撑新音乐运动的战士来说，多磨一次刀就多一把利器，

没有任何理由拖延这个要求，「干部加强学习」，祇有不断的提高我们自己，才能使人民大众的音乐更增光辉。

× × ×

政策清楚告诉我们，任何一个「肯」为人民工作的音乐工作者，都要欢迎进来。

然而，这包括了許多真心誠意为人民大众歌唱的专家，也包括了一些心存兩可的先生們，更包括了一些暫時隱蔽起來的偽善者，心地並不單純的陰謀人物。

是因為這些「包括」加寬了，我們還得跟着就和那些半推半就的伴侶們不斷澆種愛情，和那些偽善者鬥爭，不過這種鬥爭，盡可能在一種比較平和的方式下進行而已。

種愛情也好，要鬥爭也好，我們都要拿出真才實力，這便是「少流血，多流汗」——要多流思想教育的汗，流辦事才幹的汗，流加強技術的汗。

(一九四八·十·) 港

林 克

## 弦內之音

有些人感到稍爲約限一些單純追求自然主義的美，和單純調情歌調在演奏會出現，深覺可惜。

好像除了脂粉，除了那些毫無思想內容的東西來調劑調劑，人民大眾就會悶死了。

爲什麼我們先衰落了，還把這胃口當作剛翻了身的人民的真正趣味。

× × ×

Many Years ago，一個音樂學校選舉「標準」教師，第一名竟是一個寫過不少媚日歌曲而著名的中國人。

聽說那二三個選舉發動者是非常清楚這個底細，因此有人罵爲「無恥之尤」。而今相隔的年月也許遠了，我們也不好去猜測，不過歷史上常有一大群好心人，在那些小丑的搬弄下也真舉過手了；好人啊，我們得把眼睛打開。

(1949.5.北平)

羅 正

## 星海、星海的創作道路及其功績

星海窮苦的家境——父親當水手，死得很早，母親在船上收洗衣服來維持家庭，養育孩子，鑄成了他對辛苦廣大人民崇敬而深摯的情愛。

他愛音樂，冀圖終身為音樂工作，中國當時的音樂教育機關，本來是和一切窮苦的愛好音樂的青年作難的，而這沒有使他灰心，他千辛萬苦地選擇了工讀的前途，到巴黎去了。

在巴黎，他沒有遭遇到指導上的困難，却受盡了自己同胞的（官費留學生）譏諷，侮辱。

一切壓抑、阻難，對於一個剛強的、堅定的人只有加深了他向人民的道路前進的勇氣。（一九三四）

回到祖國，正當中華民族進到解放運動初期，他投身到這反日反封建的洪流裏。他喊出了人民最急迫的要求：國內團結抗日（「槍口對外」，「救國軍歌」）組合了青年前進的心志（「青年進行曲」）。

在這時期他的影響雖然主要的是知識青年群。尤其是中、大學

的學生，幾乎沒有一個不歡愛他的歌曲。

但，他並沒有被束縛在這界限裏面，他本身是勞動窮苦階級的一員，他的愛情最深處還是伸向這方面，（「搬夫曲」「拉犁歌」「起重匠」）。

爲了組織與擴大這新的聲音，他貢獻了一切來愛它，他參加大冶煤廠工作，記寫工人的歌曲，整理教工人們唱習，指導工人們的新路。

抗戰開始他置身於這艱巨的運動中，進一步開展他的生命，（「保衛祖國」，「反侵略進行曲」，「祖國的孩子們」，「雪恥復仇」）。（一九三七）

星海的優良的特點之一，是不計勞苦地爲抗戰的人民服務，在這個時期表現最多，他是一個最真實的爲全民抗戰工作的作家，任何抗戰需要的歌曲，祇要寄或帶着詞去請他作曲，他都熱情地答應下來，並且如期寫好（「國防軍歌」「中國空軍」「通訊兵歌」「游擊軍」「戰地服務隊」「劇人戰線」「新時代的歌手」「工人抗戰歌」「抗戰教育」「縫衣歌」「一二、九」「三、八」「五月」「魯迅紀念歌」「迎春曲」）。

而對於各部隊、社團、學校、合唱團，他都盡力滿足各方面的需求。

在創作態度上，星海極盡一切來貢獻給人民，在工作態度上也是一樣。

任何抗戰歌詠團請他去指揮，他都去，一天忙到晚。

特別是在武漢時期，大家敬愛他，幾十個團隊請他去幫忙，他從不表示一點疲勞，他愛群眾，肯接近群眾。肯幫忙羣衆工作，因此他成功了：

兩百條木船，五隻一組，在大江中創舉了將近十萬人的空前驚人的大合唱。（一九三八）

他去延安，還不是一個新的轉變，他本來就是勞苦人民的一員，他的情操、志向，一直堅定在這路向上的。

這次的追求，是走進真理更深處的行動。（一九三九）

這里的一切，便利於他的才能的發展，有創作上的一切自由，有愛慕他的無數歌詠隊和同志，有更多的演出機會。

在那里，他悉心為抗戰最澈底的、最堅決的人民和軍隊服務。

這時期，星海寫出了他的短暫的創作生涯（約八年）中最豐富最輝煌的千萬人所仰望的作品：「生產大合唱」（三幕造型舞歌）「黃河大合唱」（七曲）「九、一八大合唱」「婦女大合唱」「軍民進行曲」（三幕歌劇）「斧陽河」（歌劇）「民族解放交響樂」「紅軍舞曲」「生產舞曲」和其他許多歌曲。（一九三九——四〇）

如果說，在未去延安之前，星海的作品，雖然面向大眾，而那也是祇是意識上的或者內容上的，想望上的；雖然寫過不少大眾音響的歌曲，如「搬夫曲」「起重匠」，這也祇是停在記錄，整理的階段；不是溶化了人民的音響在心胸里處露出新的大眾的；生命的歌調；那末，到延安後，便從一個模糊的輪廓進而獲得了一個全面的線條，他提出了：「注意大眾民族化的作風」（「反攻」序）

如果說他過去是在實踐中去摸索（他的情形是這樣的）而今他在心胸中已建立了一個新形式的雛形的創作理論，並希望了解得更完整。

『建立正確的新中國音樂理論，作為新音樂的指針』，（「反攻」序）。

表現在這之前的旋律作風，多少偏向於知識群的；這而後，歌調的情趣大大轉變，進到一個真正為廣大人民所歡愛的境界，進到了吸收而且提煉過的創造的階段。

他根據了粵樂的兒童打擊樂的節奏，寫了：「說打就打」，尋

獲了山西民歌基調寫了「黃河對口曲」，從「小放牛」發展了「九一八」的第二段。

並且，進一步把握了現實大眾的聲音，寫了「黃河船夫曲」，「保衛黃河」，「怒吼吧黃河」，星海將現實的音響作為洋歌與民歌溶化的基點，使其達到一種新的有生命有熱力的呼號。（一九四一）

最近四五年間我們祇接到關於他的一封電報。

「當列寧格勒緊急時，他在那里服務。」

其後郭沫若先生從蘇聯回來說，他患痛癩病住在莫斯科附近的醫院。

十二月二十四日在報上看到他十月三十日在蘇聯病逝的消息（一九四五）

X            X            X

星海是剛強的、樂觀的、熱情的、刻苦的，一個優良的革命者所具有的進步的美點，他保有着；他從不懂屈服，並且具有固執，特別對於他所厭惡、疑慮的人物，即是在最微小的地方，他都不讓步，他明白他的力量泉源，他的動力的基點是廣大的人民，於是對於任何的沒落的抗阻，是以一個獅子的姿態出現着，「敵人不投降，就消滅他」，甚而對於學問事業，他都以這心情來處理着。

星海是質樸、單純的，他不懂舊社會的客套，一切想像都是順直的，因此常常吃了許多虧，也常和友人吵架。

星海的情感是誠意、坦白的，要愛就整個的去愛朋友，澈頭澈尾去幫助人，從來不保留友情的幾分之幾在心胸里。

他的個性雖然那樣獨特、頑強，然而對於正確的意見，特別是群眾進步的提供，他却虛心誠意的接受。

有過幾次他的創作座談會，他都接受了朋友的批評，而且力行

著。

星海對於過去的考慮不多，對將來却想得不少，他不大後悔，一切現實苦難，對於他本來就織就了，他唯一的想念就是攻破，克服它。

他心田中沒有『沒有辦法』，去創造一切！

星海的呼號是嘹亮的、雄渾的、壯野的、進攻的、廣大的、熱情的、輝耀的、健力的。

面臨他的歌音，好像陷在一個驚濤駭浪里，包圍在狂風暴雨的情景中，它給聽衆以一種無比的壓力。

和他的個性一樣，他的歌調也是直樸的、熱愛的。

這些特點的創合，最主要是現實迫切地要求着這種明朗輕快有力的聲音，星海把握了這時代的要求，發揮了他個性與愛好，而成功一種獨特的向外的震撼的音調。

星海對於人民的所愛，非常留意，然而他對於民歌並不是無批判的吞剝，對於那些全無希望的，爲封建所屈服的呻吟音調，他不大感到興趣。

他吸取了那些有生命的，有興趣的，活潑的，如「生產抗戰」，「說打就打」，「黃河對口曲」，「梁紅玉」，「漢奸汪精衛」等，都將人民的喜愛賦以新的血液的創作。

星海是廣東人，他的國語並不說得很好，正因爲這樣，他對標準音的追求更加重視，詞一到手就把它唸熟，無法把握的音就去請別人指導，因此他的歌詞與曲的接洽，特別成功。

更大的收成，顯然是星海對創作意像上的探討，對於一個作品效果的創造盡力。

顯然，星海是冀圖在旋律與和聲伴奏上也創造成高度的效果，不僅適切地發揮，溶化了歌詞的要求，而甚至將音樂獨立起來，也可以獲得極似的情操。

星海是一個顧慮人民的程度最多的人，他寫每一個作品都留意到人民能不能接受，很少應用難唱的音程，處理轉調也非常小心，比如「九一八」大合唱第二段的轉調，他恐怕中國樂器轉過下二度的調很難演奏，使用臨時記號處理，並盡量使半音的音能夠避免。

當然有時過份的將就，會束限了音樂的力量，故此他常常在可能中還要帶着人民進步。

星海的和聲在織就一個強烈的效果上常常是成功的，但也存在着單薄，缺少深沈，不過他的對位，特別是在「怒吼吧黃河」中寫得異常秀麗而哀痛。

×            ×            ×

不幸，我們的英雄，正在努力完成他的心願時逝去了。

爲這新音樂運動中殞落了的這顆最燦爛的大星，獻上幾朵鮮花是不夠的。

耿耿於我們懷中的，應該是如何了解星海，學習星海，繼承星海和發星海的光輝。           （一九四五·十一·重慶）

李緣永



## 新 音 樂 叢 書

1. 新音樂論集 第一輯 李凌著
2. 我的聲樂經驗(聲樂知識) Caruso 著李凌譯
3. 簡易轉調法 Orem 著 趙溥編
4. 簡易對位法 Pearce 著 趙溥譯
5. 自修和聲字 島時赤著 李凌譯
6. 蘇聯音樂(二集) 李 凌 趙溥編

編輯者：新 音 樂 社

北京大佛寺西大街49號

印 行：作 家 書 屋

上海(9)中正中路016號

電話：三三五七六

• 版 權 所 有 •

