

中西交汇处的创造：“鲁艺”音乐创作轨迹审思

董蓉

[摘要] 以中西交融视角为锚点，观察、审思“鲁艺”音乐创作轨迹。“鲁艺”音乐创作与西方的“历史相遇”有三个重要的时间节点：20世纪30—40年代，在从“启蒙”到“救亡”的社会语境中，“鲁艺”锻造了以民间音乐为载体，并混合西方艺术音乐技巧的“新音乐”；20世纪50—70年代，探索民族性被视为构建音乐民族身份认同的有效模式，而“鲁艺”音乐创作民族性的最高境界讲究“雅俗共赏”；20世纪80年代之后，对传统音响结构的多维度探索导向了作曲家的个性化写作，为“鲁艺”音乐创作带来了新的机遇。“鲁艺”音乐创作在技术上把握住了中西关系问题，将“他者”音乐纳入中国本土文化轨道，旨在更高维度地“表达中国”。在其创作路向中，中西关系呈现了相互补益的双向交流态势。

[关键词] “鲁艺”音乐创作；民族化；新音乐；中西交融

中图分类号：J605 文献标志码：A 文章编号：1001-5736(2026)01-0083-09

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2026.01.09

作为中国革命文艺标志性的精神符号与实践范式，“鲁艺”在当代中国的影响极为深远。它缘起于1938年由毛泽东、周恩来等老一辈无产阶级革命家创办的延安鲁迅艺术学院。1945年抗日战争胜利后，“鲁艺”校址由延安迁至东北，先后更名为东北鲁迅艺术学院、东北音乐专科学校、沈阳音乐学院。从延安到东北，“鲁艺”完成了跨地域的传播，成为联结延安文艺与东北地域文化的关键纽带，并由此形成清晰、明晰的音乐创作轨迹，孕育了风格鲜明的作曲家群体。

应该指出的是，“鲁艺”音乐创作的轨迹伴随中国向现代性转型的全程，始终处于中西交融的人文语境之中。“中国的专业作曲深层次天然地包含着‘西方’，它是西方音乐向国际扩张、演变、发展的一部分……从大的‘世界’角度，中国近代以来的专业音乐创作不能仅仅视为‘中国’的音乐史，它同时也是一种扎根于‘西方’（如今已

经泛化为‘国际’）的音乐的历史。”^[1]

回溯历史，“鲁艺”与西方的“历史相遇”有三个重要的时间节点：20世纪30—40年代、20世纪50—70年代，以及20世纪80年代之后。“鲁艺”作曲家通过自身艺术追求，成功走出了一条借鉴西方与取法民间相结合的道路，建构出中国新音乐风格，实现了西方音乐形式的本土化与现代转化，其进行的民族化探索，至今仍为指导中国当代音乐创作提供重要启示。

由此出发，本研究拟站在扩大化的西方音乐概念基础上，以中西融合视角为锚点，理解和审视“鲁艺”的音乐创作轨迹。通过考察西方音乐在近代中国的本土化过程，可以对西方艺术音乐何以成为中国音乐作出解释，以期反哺中国音乐文化的发展。需要说明的是，本研究谈及的“鲁艺”，主要指从延安鲁迅艺术学院至沈阳音乐学院的传承关系，所举示例皆与此相关。

作者简介：董蓉，沈阳音乐学院音乐学系教授，博士，硕士研究生导师。

基金项目：国家社科基金艺术学重点项目“新时代中国交响音乐创作研究”（25AD010）。

一、20世纪30—40年代：创造“新中国的艺术”

李泽厚在《中国现代思想史论》中，把中国现代思想史的发展变迁解读为启蒙与救亡两大核心主线的双重变奏。率先进入读者视野的是“启蒙”：20世纪初，西方音乐大量传入中国，对中国的音乐发展起到了促进作用。在实践层面，为中国音乐的现代性转型提供了发展空间——催生了现代意义上的音乐教育体制、音乐技术原则及职业作曲家；在思想层面，引发了蔡元培、萧友梅、赵元任、王光祈、刘天华、王露等文化精英对“中国音乐走向何方”的争论与反思。他们的观点主要包括三种：全盘西化、复古之路及折中之路。其中，以萧友梅、刘天华等人为代表的折中之路获得了大多数文化精英的认同，即主张走中西结合的道路，融西方音乐之优长，建我国新音乐文化。

在构建我国新音乐文化的道路上，一个重要的主题是“救亡”。从20世纪30年代起，紧迫的民族救亡运动取代了学术性的新文化运动。这让中国的音乐道路之争，被赋予“以乐救亡、以乐聚心”的现实作用。人们普遍认为，音乐理应拥有凝聚民心的政治力量，兼具启蒙民众认知、抚慰民生疾苦的共情价值。音乐的社会属性、民族属性被空前激活，也由此开启了“鲁艺”音乐创作的轨迹。

1938年，延安鲁迅艺术学院在《成立宣言》中，明确将创造“新中国的艺术”确立为自身艺术理想：“我们不仅为了服务目前的抗战而工作，更进一步，我们还要为抗战胜利以后建立独立自由幸福的新中国而工作。一方面，我们的一切工作是为了抗战；另一方面，我们要在这些工作中创造新中国的艺术。”^{[2] 3}

民间音乐和传统形式在当时被视为创造“新中国的艺术”的重要方式。1939年，延安鲁迅艺术学院成立民歌研究会，组织采录民间音乐，至1942年底，民歌研究会采录了2000余首民歌。作

曲家们将这一做法运用于民间音乐的改造，并创作出贴近大众审美、契合价值观传播的新音乐。1942年，毛泽东同志发表《在延安文艺座谈会上的讲话》。“其指出讨论文艺工作必须从当时抗日现实斗争的实际出发，所以他首先是以一个政治家的立场，从领导革命、指挥社会现实斗争的全局角度出发，来规范和要求文艺的内容和形式的。”^[3] 由此出发，延安鲁迅艺术学院音乐系进行了新音乐的创作探索，这种探索呈现两个倾向：

其一，将西方艺术音乐的表现形式，运用于中国本土民族意识的诠释与传播。大众化是20世纪30年代新音乐运动的核心观点。吕骥在《光明》杂志1936年第5期发表了《中国新音乐的展望》一文，认为新音乐的核心属性是大众性与革命性，而国防音乐是其重要方向，新音乐的创作与实践应扎根现实生活、走进工农群众。延安鲁迅艺术学院创立时也提出“艺术要为现实服务”。中国文艺理论经典——《在延安文艺座谈会上的讲话》更是从社会政治角度阐述了文艺大众化理念，凡此种种，均为各时期“鲁艺”作曲家的艺术探索提供了理论依据。从严格意义上说，中国古代音乐在审美上强调以“和”为魂、以“虚”为境、以“淡”为味，追求虚实相生、物我两融的境界，尤重意蕴绵长的情感体验。而大众化并不是中国音乐独特的艺术追求。中国音乐中的大众化理念与西方近代社会变革（如工业革命的到来、民主思潮的涌现、平民意识的增强等）深度融合。合唱自中世纪起就具有天然的大众化基因，19世纪以来，更是从“受众参与”升级为“创作与表演的全民化”，成为大众化理念在音乐形式上的集中体现。对各时期的“鲁艺”而言，如果以音乐凝聚现代民族国家的精神认同，就必须找到一种具有鲜明号召性、易于传唱的艺术表达方式，而西方的进行曲体裁及合唱形式恰好与中国现代性转型中“救亡与启蒙并存”的核心特质相契合。于是，它们被作曲家充分运用，成为实现音乐大众化的重要载体。从20世纪30年代末开始，延安鲁迅艺术学院形成了极具时代性的大合唱创作浪

潮，主要作品包括：《黄河大合唱》（冼星海作曲、光未然作词，1939年）、《九一八大合唱》（冼星海作曲、天兰作词，1939年）、《生产大合唱》（冼星海作曲、塞克作词，1939年）、《八路军大合唱》（郑律成作曲、公木作词，1939年）、《吕梁山合唱》（马可作曲，周军、尚澄秋、马可作词，1939年）、《牺盟大合唱》（冼星海作曲、傅东岱作词，1940年）、《凤凰涅槃大合唱》（吕骥作曲、郭沫若作词，1941年）。这些作品的演出摆脱了专业舞台的桎梏，采用了专业表演与群众参与相结合的方式，构成了音乐创作为大众服务，群众参与让艺术延续的共生关系。其间，合唱不仅是艺术形式，更是传递民族觉醒意识的宣传载体。这里需要明确的是，延安鲁迅艺术学院作曲家虽以西方艺术形式为载体推进音乐的大众化传播，但其创作实践始终立足中国的民族意识，也正因如此，其作品才得以真正成为属于中国的音乐。

其二，探索了以中国民间音乐为载体、混合

了西方艺术音乐技巧的新音乐形式。延安鲁迅艺术学院认可西方艺术音乐的多样化技术手段，希望能够借鉴其技巧来丰富中国民间音乐的内容。冼星海对此进行了清晰阐释：“研究民歌更可得到创造新歌集新舞蹈的途径，我们也可以效法西洋的利用民歌创作交响乐和各种形式的音乐。”^{[4] 15}他提出：“用对位方法，使民歌丰富化、现代化，除立体式的外，不但有独唱，而且有合唱、对唱与轮唱。用这种新民歌打破过去中国音乐的主调主义、单调平面的传统。”^{[4] 13}这一思路体现在延安鲁迅艺术学院《成立宣言》中：“我们要接受各时代的中国的和外国的艺术遗产，使新的中华民族的艺术更迅速的成长。”^{[2] 4}显然，将西方作曲技法与中国本土音乐元素相融合，绝不是一蹴而就的简单过程，而是充满了多元探索与多样实践的历程，如以西方结构逻辑涵纳民间音乐素材、以多声部复调技法丰富民歌旋律，以及将西方功能性和声进行民族化改造等。以《黄河大合唱》中的《黄河船夫曲》第1—7小节为例（见谱例1）：

谱例1 《黄河大合唱》之《黄河船夫曲》第1—7小节

The musical score for 'Yellow River Boatman's Song' (黄河船夫曲) from 'Yellow River Cantata' (黄河大合唱) is presented in a multi-staff format. At the top, it is marked 'Allegro con brio'. The score includes a piano accompaniment (Pno.) and four vocal parts. The piano part begins with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal parts enter with a melody of eighth notes, accompanied by lyrics: '划哟! 划哟! 划哟! 划哟, 冲上前! 划哟, 冲上前!'.

该谱例为D大调,作曲家在和声上强调了“主—属”关系,使乐曲产生了某种西方大调音乐的明亮、阳刚之感。但同时,它又具有五声性的意象,如第4小节将钢琴前奏延续下来的二级七和弦E-G-B-D和属音A叠置在一起,构成了复合性的音响效果;第5小节进入D大调主和弦,但作曲家在西方三度叠置和弦的框架基础上,融入了五声音阶的音高特征,即采用根音D上方的四度音G,来代替原有的三音F,使其呈现了五声纵合性和弦结构,从而强化了民族色彩,隐匿了西洋腔调。

以此管中窥豹,延安鲁迅艺术学院当时的创作理路大抵皆循此径,即基于民间音乐,尝试以各种中国化的处理方式吸纳西方艺术音乐的理性作曲原则。循此理路完成的作品还有《兄妹开荒》《白毛女》等,它们兼具外来参照与本土根基,呈现了明朗、昂扬、质朴的新面貌。吕骥为此特别指出:“中国音乐从享乐的、消遣的、麻醉的园野中顽强地获得了她新的生命,以健强的、活泼的步伐走入了广大的进步的群众中,参加了他们的生活,以至于成为他们战斗的武器。”^[5]而需要申明的是,这种混合型音乐被称为“新音乐”,它已经不属于西方音乐的范畴,而被视为中国文化的有机组成部分。

二、20世纪50—70年代:民族化的探求

20世纪60年代初,革命化、民族化、大众化的“三化”文艺方针正式确立,并逐渐成为我国文艺创作的重要指导原则。其中,革命化是目标导向、大众化是实现路径,民族化则是联结革命化和大众化的桥梁与基础。本研究将着重关注民族化的探求。

民族化是现代民族国家身份塑造与话语建构的重要特征。20世纪初,随着西方文化的涌入,民族化常常和西方文化交织在一起,呈现民族主体性与现代普适性的辩证博弈之态。对民族主体性与现代普适性关系的处理,其核心要义在于如

何立足民族主体性,对西方现代性要素进行选择吸纳与创造性转化。

由此出发,基于对立足本土的自觉认知,民间音乐成为这一时期主流文化的重要构成部分。在这一时期,国家曾多次牵头举办全国及地方层级的民间音乐汇演活动,对其进行系统管理。首届全国民间音乐舞蹈会演便是其中的典型代表。借助音乐学院和专业表演团体的平台,民间乐谱与表演技艺被纳入专业艺术体系。而在国家工业化建设的时代背景下,中国民族乐器也参考西方体系进行了现代化改造,如用现代工业材料对民间乐器进行大规模的改革(用金属弦代替了传统的丝弦等),使传统乐器音域更宽、音量更大。1959年4月、1964年12月,中国音乐家协会辽宁分会分别举办了座谈会,聚焦民族乐器改革问题。20世纪五六十年代涌现了一系列民族器乐曲,如山东筝派代表人赵玉斋于1955年创作的古筝独奏曲《庆丰年》,该曲在古筝改制的背景下,突破“左按右弹”传统,发展了古筝的左手技巧,推动了传统筝乐的现代性转型。

中国音乐创作塑造民族认同的核心路径,通常是以本土题材为精神内核、以民族形式为创作基底。在以民族形式为创作基底的问题上,作曲家们探索了基于中国本土调式的特殊和声手段,如黎英海在《汉族调式及其和声》一书中提出了既符合西方和声规则,又不淡化民族音乐韵味的方法,将中国音乐从西方框架中解放出来。作曲家们为此进行了诸多探索,其中,引用民间歌曲、戏曲及曲艺音乐唱腔是呈现民族形式比较直接的一种做法。1956年,雷雨声创作了古筝、高胡、扬琴三重奏《春天来了》,该作品完成于其在东北音乐专科学校就读时,并于1957年获第六届世界青年联欢节民间音乐比赛金质奖章。该作品撷取了福建民歌《采茶灯》与云南民歌《小河淌水》的音乐素材,融合了西方典型的三部曲式结构与复调对位技法,生动表现了春意盎然与劳动欢歌之景。霍存慧于1958年创作的《蹦蹦组曲I》,包含前奏曲—胡胡腔、舞曲—卖线、抒情曲—大鼓

四平调、舞曲四部分，其中，第一部分建立在二人转基本唱腔“胡胡腔”的基础之上，借助该唱

腔的高亢特质渲染出明朗欢快的气氛（见谱例2）。

谱例2 《蹦蹦组曲I》“前奏曲—胡胡腔”第20—26小节

“鲁艺”音乐创作民族化的最高境界是“雅俗共赏”——既坚守中国本土音乐传统，又吸纳西方理性技术原则“为我所用”，还要让老百姓听得懂。李劫夫、秦咏诚等人的音乐创作都具有这一特点：他们的作品源于民歌、戏曲、曲艺，但并没有机械地引用或套用。李劫夫尝试的方式是“依字行腔”、“起承转合”与“展衍发展”。“依字行腔”指依照汉语言的四声音韵、语气语义、节奏重音来谱写旋律，以声带韵，实现词曲的水乳

交融，以及通过润腔、甩腔、托腔等方式体现方言俗语的话语特色^{[6] 83}。以歌剧《星星之火》（1950年首演，由东北鲁艺集体创作，李劫夫等人作曲，吕朋等人编剧）中的李小凤唱段《爹妈啊，为什么你还不回家》为例，该唱段素材来自东北二人转曲牌【红柳子】，“闪板”起唱（即躲开强拍，加强口语化），在“雪”“下”“家”等乐句落音处，采用二人转常见的“甩腔”，凸显了东北方言特色（见谱例3）。

谱例3 歌剧《星星之火》中李小凤唱段《爹妈呀，为什么你还不回家》第1—33小节

“起承转合”主要指采用中国传统音乐线性结构思维——四句体形态及建立在起承转合基础上的多种结构形态；“展衍发展”主要指运用了中国传统音乐中常见的“变奏”手法，在保留基本元素的基础上，不断引入新元素，形成推陈出新、生生不息的线性发展态势^{[6] 83}，如叙事性分节歌《哈瓦那的孩子》（1962年）等。

作为新中国培养的第一代作曲家的一员，秦咏诚系统接受过中国民族民间音乐及西方作曲技法的双重训练，其音乐创作擅长“以借鉴于西方的、强调功能、结构、动力的组合性旋律为基本框架，在适当部位作细致传神的民族化处理”^[7]。在宏观布局上，他系统借鉴了西方作曲技法，如曲式结构、对位法及紧缩、模进等发展手法；在细部要素上，他着重点描了中国民间特性元素，如民间音乐的音调走向、节奏形态等。如1964年创作的歌曲《我为祖国献石油》就体现了这一特征：一方面，作品运用西方传统的并列三部曲式、功能和声体系及动机发展手法；另一方面，在“美如（画）”“（鹅毛）雪”“（迎朝）阳”的歌词细节处，添入五声音阶中的“三音列”组合，在“我（的家）”中，构成戏曲“拖腔儿”，勾勒出符合中国人听觉审美的民族韵味，这也是20世纪60年代“洋为中用”的典型创作范例。

三、20世纪80年代之后：另一种形式的民族化

改革开放以后，中国主动融入国际发展浪潮，推进本土文化的守正创新与多元发展。20世纪80年代中后期，西方后现代思潮进入中国，其特点是强调多样性与“去中心化”、强调对边缘性的接受与对差异性的青睐。在这样的背景下，民族化也催生了另一种表达形式——国际化。人们愈发呼吁多元共生与开放对话，倡导让中国文化精神走向世界舞台，让全世界听见中国的声音。

如果民族化是构筑民族国家身份认同的核心根基，那么，国际化则是民族化向世界的传播延

伸与内涵升华。真正的民族化，从来不是自我封闭的固守，而是主动参与国际交流的进程，是在文明互鉴中推动自身的现代化转型，让本土的价值理念得以彰显与传扬。反观西方音乐，其在20世纪经历了深刻的音乐语言变革——从对传统调性体系的突破、对音色表现力的开拓，再到艺术技术与多元媒介的跨界融合，其创作技法打破了以旋律、调性为核心的单一创作逻辑，转向对音色、节奏等多维音乐要素的挖掘与重构，以此不断拓展音乐的表达边界。西方音乐突破传统音响结构的多维度探索，不仅让作曲家的音乐创作更具个人风格与表达个性，也为中国音乐的发展带来了全新的机遇。彼时，西方艺术音乐已然成为现代化的符号象征与价值依托，诸多现代作曲技法涌入中国，为新潮音乐的兴起注入了推动力。面对西方文化的冲击，“寻根意识”成为新潮音乐构建本土表达的核心回应策略，其基本理念是“借西扬中”，即以20世纪西方现代音乐技法为表达媒介，激活中国传统文化的内在精神，推动中国音乐的发展。这一理念，也自然成为“鲁艺”作曲家共同秉持的价值导向与艺术追求。

由此出发，“鲁艺”作曲家对西方现代作曲技法的运用，始终与中国本土的文化语境深度绑定，他们着力将悠远的中国音乐文化传统与严谨的西方理性作曲技法相结合，让作品真正跻身现代主义的创作体系之中，而其具体的实践方式，则各有不同。以“新音色”为例，这是“鲁艺”作曲家表达中国音乐的独特手段，它来自西方1945年之后先锋派音乐对“非常规演奏法”的探索。但与西方不同，“鲁艺”的“新音色”并不是“就音色而音色”，而是在拓展传统乐器发声可能性的同时，赋予其更多的文化表达意味。

姜万通于1987年创作了《远古风情——为埙、箏及三位打击乐演奏家而作》，该作品荣获美国第三届国际新音乐作曲家作品比赛优秀奖，是沈阳音乐学院首部斩获国际作曲奖项的作品。此外，黄维强创作的管弦乐曲《篝火》，王宗鉴、王淑芳创作的交响曲《海之歌》于1981年在第一届

全国交响音乐比赛中分获二等奖、鼓励奖。20世纪80年代，“鲁艺”作曲家带着鲜明的文化“寻根意识”，积极探索了音乐表达的新路径，并在这一探索中取得了重要成果。

在《远古风情——为埙、箏及三位打击乐演奏家而作》中，姜万通运用西方现代作曲技术思维（如自由律制、数理逻辑等），同时高度重视传统乐器的特殊声音质感（如古筝采用特殊定弦法演奏，埙则无固定音高），采用琴弓拉奏吊镲及钢琴、颤音琴的音板，形成了特殊的音响模式。这些音效具有明确的文化指向，旨在聚焦远古先民的生活状态，勾画苍茫、古朴的神秘氛围及人文图景。这种寻根意识在姜万通日后的音乐创作

中体现得日益鲜明。他曾说：“用西方的‘瓶’，盛中国的‘酒’；用西方的‘术’，凿磨中国的‘器’。”^[8]

刘晖在2017年创作的《暗焰》中运用了传统乐器的新演奏法，如“巴托克拨奏”（可以用扼弦的方式）、大提琴大幅度揉弦、钢琴固定音高与大提琴无固定音高的杂糅等，以生动闪烁之态描绘了绽放于东北夜空的璀璨烟花。其中，第62—66小节处的“巴托克拨奏”，要求演奏者用力向上猛勾琴弦，使其快速回弹并猛烈撞击指板，形成的复合音响，兼具弦乐拨弦声的颗粒感与打击乐拍击声的金属质感，在现代弦乐演奏法中极具标志性（见谱例4）。

谱例4 《暗焰》第57—73小节

arco.

Contrabass

f mp f

Piano

f mp f

62 pizz. arco. pizz. arco.

Cb. mp

Pno. mp

68

Cb. f

Pno. f

此记号拨奏，可以用扼弦的方式，用以区别传统拨奏发出的声音

1998年，权吉浩创作了交响乐《纹》，在《纹》中，他打破了传统以旋律、调性为核心的单一创作逻辑，将朝鲜族弦乐器的“弄弦”技法提升为音乐的独立表现维度，以五种揉音形式的变形、交叠贯穿全曲，构成了朝鲜族的“族性音色”。同时，权吉浩以西方现代作曲技法，如音程的递增与递减、节奏的递增与递减，以及首尾对称、音程对称、节拍对称和对称扩展等，加强了揉音的丰富性与现代性。这一探索源于其“揉音为根、吟咏为本”的创作观念^[9]。范哲明于2001年创作的交响叙事曲《心碑》获首届辽宁音乐“金钟奖”音乐创作奖、辽宁省第五届艺术节优秀作曲奖。在《心碑》中，范哲明运用西方经典的奏鸣曲式构建宏观逻辑，以五声性的十二音音列、色彩性和声来“点睛”现代性与东方意境，旨在展现中华民族在近现代历史长河中的精神历程。新生代“鲁艺”作曲家也努力赋予作品更多的哲学意义，抒发其对中国文化精神的“形而上”理解。陈思于2022年创作的《炁之光》，以三度音程象征宇宙本源——“炁”，通过核心音程的贯穿，模拟炁由萌发、增长、消减，再到积蓄、爆发的动态过程，完成对道家核心哲学观“道生万物，有无相生”的听觉表达。未来，值得关注的创作趋向是作曲家们不再执着于可辨识的中国音色，而是将中国书画艺术的笔墨意趣、章法姿态，转化为某种音响构建方式，由此产出具有东方旨趣的音效。

与此并行的是，“雅俗共赏”仍然是“鲁艺”作曲家的重要追求，这也构成了徐占海歌剧创作一以贯之的核心旨归：“我觉得应该尽可能地做到雅俗共赏……但我也不会像以往那样，完全采用民歌小调之类的形式，我坚持创造性地、努力用我的作曲技巧来完成每部作品，并在完成的过程中自然地流露情感及尽可能地追求雅俗共赏。”^[10]

在歌剧创作中，徐占海既承袭了西方大歌剧的结构范式，也灵活运用了主导动机、十二音序列等作曲技法，始终将核心唱段的情感表达置于核心位置，尤为擅长在咏叹调、合唱等声乐段落中融入中国戏曲韵律与各地民间曲调，以大众可

感知的民族化音乐语言来塑造人物性格。这一特质在其创作的歌剧《归去来》（1992年）、《苍原》（1995年）、《钓鱼城》（2012年）中均有鲜明体现，如在《苍原》的核心唱段《情歌》中，他运用内蒙古民歌《四岁的海骝马》标示主人公身份，并对其进行音调变形和曲式扩张。范哲明在其领衔作曲的歌剧《图伯特》（2017年）中也采用了类似做法，即仅保留旋法、调式等核心特征，通过变形、改装、衍展等方式，对民歌进行再创造^[11]，如第二幕的女声合唱《歌声飘向远方》就建立在锡伯族民歌《田野歌》的基础之上。20世纪80年代以来，虽然“鲁艺”作曲家在创作上走向个性化与多元探索，但在全球化语境中，他们的创作实践内核实则殊途同归，皆体现了他们将音乐作为建构国家文化软实力载体的创作理想。

四、结语

本研究以中西交融视角为锚点，以“参照—对话—融通”的研究路径，分三个时间节点梳理并审思“鲁艺”的音乐创作轨迹。从这一轨迹中不难看出，“鲁艺”作曲家深度扎根中西交融的时代语境，始终立足中国本土音乐开展艺术探索，最终成为中国音乐现代性转型进程中，从“中西交融”迈向“本土再造”的文艺榜样。

值得强调的是，西方艺术音乐之所以能够被成功内化为中国音乐，是因为“鲁艺”作曲家对西方音乐采取了选择性移植与内核置换的策略。仅借鉴和声、对位法等外在技术元素，其核心美学内核则被中国本土价值观与意识形态重构。这种选择性吸收与改造，使西方音乐进入中国语境后，脱离西方艺术音乐的原生文化土壤，完成了适应性的文化转型。这一创作实践，根植于中国文化的包容特质与同化能力，将“他者”音乐纳入本土轨道，在消化吸收的过程中为本土文化注入新介质，最终形成多元共生的格局。沈阳音乐学院原院长丁鸣曾明确指出，“鲁艺”作曲家的核心使命，便是以“推陈出新”的创作理念，打造

新时代的中华民族新文艺^[12]。立足这一创作理念，我们完全有理由期待相关创作实践将进一步迈向中西音乐文化互鉴互融双向交流的新阶段——让“鲁艺”作曲家更为自信地表达自我，书写独具中国特色的时代答卷！

参考文献：

- [1]姚亚平. 价值观与中国现代音乐创作:关于“可能性追求”的讨论[M]. 北京:人民音乐出版社, 2021:19.
- [2]文化部党史资料征集工作委员会. 延安鲁艺回忆录[M]. 北京:光明日报出版社,1992.
- [3]李泽厚. 中国现代思想史论[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,2008:85.
- [4]冼星海. 民歌与中国新兴音乐[J]. 月刊, 1946,1(5).
- [5]何稼书,张静. 聂耳的“新兴音乐”创作与30年代的中国革命[J]. 南京大学学报(哲学·人文科学·社会科学版),2006(3):78-88.

- [6]董蓉. 辽宁当代学院派作曲家群体研究[M]. 沈阳:春风文艺出版社,2023.
- [7]周荫昌. 秦咏诚给我们的启示:对秦咏诚音乐创作成就的理论探索[J]. 乐府新声,1993(3):6-14.
- [8]任辽苏. 用西方的“术”, 凿磨中国的“器”:与姜万通教授聊聊他的作品[J]. 音乐爱好者,2019(4):30-32.
- [9]权吉浩. 《纹》与“揉音”[J]. 人民音乐,2005(3):14-15.
- [10]张杨. 徐占海谈歌剧[J]. 歌剧,2016(5):60-65.
- [11]董蓉. 以音乐叩响历史之门:评歌剧《图伯特》[J]. 乐府新声,2025(1):20-29.
- [12]丁鸣. 继承发扬“鲁艺”革命传统,开创我院新局面,为建设两个文明做出新的贡献:在沈阳音乐学院建院四十五周年纪念大会上的报告[J]. 乐府新声,1983(3):6-11.

The Creation at the Intersection of East and West: A Reflection on the Musical Creation Trajectory of "Lu Yi"

DONG Rong

Abstract: Taking the integration of Chinese and Western cultures as a starting point, this paper observes and reflects on the musical creation trajectory of "Lu Yi". The "historical encounter" between the music creation of "Lu Yi" and the West has three significant time points. In the 1930s and 1940s, within the social context of the transition from "enlightenment" to "salvation", "Lu Yi" created "new music" with folk music as the carrier, integrating Western art and music techniques. From the 1950s to the 1970s, exploring national character was regarded as an effective model for constructing the national identity of music, and the highest realm of national character in the music creation of "Lu Yi" emphasized "being appreciated by both the refined and the popular". After the 1980s, the multi-dimensional exploration of traditional sound structures led to the personalized writing of composers, bringing new opportunities for the music creation of "Lu Yi". The music creation of "Lu Yi" has successfully addressed the issue of Sino-Western relations in terms of technology, integrating "The Other" music into the context of Chinese local culture, aiming to "express China" at a higher dimension. In his compositions, the relationship between China and the West presents a two-way exchange situation of mutual complementation.

Keywords: Lu Yi music creation; nationalization; new music; integration of Chinese and Western cultures