

20 世纪前期中国原创钢琴曲作的美学特征

陈 伟 陈 昕

摘 要: 20 世纪前期中国原创钢琴曲作是中国现代社会的一枝奇葩。本文通过分析 20 世纪前期不同作曲家的创作情况,指出其美学特征为学自西洋的良好技艺、传统经典的现代转换和海外精华的本土转换。在源于实践,用于实践的创作方式指导下,作曲家创作了很多为时代服务的优秀作品。在五十年发展历程中,其美学特征的轻重变换反映了中国美学现代性的曲折进程。而其立足本土,面向当代的创作原则,对当代社会主义新文化建设具有借鉴作用。

关键词: 中国钢琴曲 留洋作曲家 西洋音乐本土化 美学现代性

作者简介: 陈伟,博士,教授,博士生导师,上海师范大学都市文化研究中心研究员,比较文学与世界文学中心研究员,艺术研究中心研究员。主要从事美学、艺术学研究。电子邮箱: cw57@shnu.edu.cn

陈昕,上海师范大学音乐学院音乐学专业研究生,主要从事音乐评论研究。电子邮箱: turandot.cx@gmail.com

本文系国家社科基金项目“中国文艺美学对西方的影响”[项目编号: 08BZW012],教育部重点研究基地重大项目“中国早期都市流行歌曲与都市文化”[项目编号: 2009JJD840013],上海市教委人文社科规划重点项目“早期都市流行歌曲与美学现代性研究”[项目编号: 11ZS127]的阶段性成果

Title: Aesthetic Features of China's Original Piano Music in the Early 20th Century

Abstract: The paper focuses on China's original piano music in the early 20th century, and through an analysis of several musical compositions, it tries to define the aesthetic features in this period as the combination of the composition techniques from the West, modernized rendition of Chinese traditional and classical music, and appropriation of the foreign repertoire. Under the guidelines of coming from practice and into practice, the musicians composed a big repertoire of music with reality concerns. Over the past fifty years, the change of aesthetic sensibilities charts the development of the modernity of Chinese aesthetics, and the tracing of the change will provide illuminations to the current construction of our culture.

Key words: China's piano music foreign-educated composer localization of Western music aesthetic modernity

Author: Chen Wei, Ph. D. Prof. Shanghai Normal University (Shanghai 200234, China). His research interests focus on aesthetics and the study of arts. Email: cw57@shnu.edu.cn

Chen Xin is a graduate student in College of Music Studies, Shanghai Normal University (Shanghai 200234, China), focusing on music criticism. Email: turandot.cx@gmail.com

中国的音乐文化源远流长,从新石器时代以来,一直跟社会的生产实践结合在一起,同步发展。近代以来,“中国的西洋乐器音乐创作获得初步发展并成为城市新音乐文化的一个组成部分”(孙继南 周柱铨 340),其中尤以钢琴为甚。

20 世纪前期,是钢琴逐渐为中国作曲家所善用的时期。我们把这一时期创作钢琴曲作的艺术家大致分为三类,即艺术院校的教师、海外华人演奏家和延安革命队伍中的作曲家。而他们创作的作品则包括原创纯钢琴音乐作品、改编自古乐的钢琴作品以及为歌曲所配制的钢琴伴奏等等。在五四新文化推进中国社会现代性建设的过程中,这些原创钢琴曲作反映了怎么样的新美学特征? 这些新美学特征又有哪些历史意义? 在当今还有哪些借鉴作用? 这是本文要探讨的问题。我们不吝抛砖引玉,以求教于大方之家。

一、20 世纪前期中国原创钢琴曲作的基本情况

自 1710 年意大利的乐器制造家克里斯托福里从哈普西科德改制出钢琴雏形,到 19 世纪钢琴终于在键盘乐器中凸

显绝对优势,300 多年来即使作为独奏乐器,钢琴也以其宽广的音域和能够同时发出多个乐音的能力具有丰富的和声效果和管弦乐色彩,被誉为“乐器之王”。正如我国民国时期的音乐家青主在他的著作《乐话》中指出的,“钢琴是在各种乐器当中,最完备的一种乐器”(青主 56)。

从 19 世纪末到 20 世纪初,由于东西方经济文化的交流日益发展,钢琴随着西方文化和教育体制的引入而逐渐被中国民众认识并接受。但真正促使中国钢琴艺术发展的,除了西方人创办的教会学校,中国的专业音乐家也起了积极的作用。

1. 艺术院校作曲家的创作情况

20 世纪前期,在中国音乐家的执着努力下,一批最早的专业音乐教育机构应运而生,北有“北京高等师范学校音乐科”、“北京艺术专门学校音乐系”、“北京大学音乐传习所”,南有“上海师范专科学校音乐科”、“上海美专音乐系”、“上海艺术大学音乐系”等等;加上 1927 年国立音乐院(1929 年更名为国立音乐专科学校,简称“国立音专”)的成立,不仅为我国近代音乐教育事业开创了一个新纪元,也带动钢琴音乐创作步入了专业水准。

1915 年 1 月,《科学》杂志创刊号上刊登出由赵元任原创的钢琴曲作《和平进行曲》,一举拉开了 20 世纪前期中国原创钢琴曲作的序幕。他于 1917 年创作的《偶成》和 1919 年创作的《小朋友进行曲》也广为人知。1920 年萧友梅回国后,于 1923 年发表了钢琴曲《新霓裳羽衣舞》,成为中国音乐史上第一部以民族历史为题材的较大型的钢琴曲。

20 世纪三十年代,李树化创作了《湖上春梦》、《艺术运动》、《林间》、《感旧》等颇受民众欣赏的钢琴曲作。刘雪庵的《中国组曲》由“头场大闹”、“傀儡舞俑”、“西楼怀远”、“少年中国进行曲”等四首小品组成,钢琴肢体对比强烈,尤为适合中华民族的审美情趣。邓尔敬在 1939 年先后作有《赋格》和《序曲》。当时中国钢琴艺术造诣最高的江文也自 1938 年回国后,常年在北平任作曲教授,他的主要作品钢琴套曲《北京万华集》,通过十段小品构成全曲,表现了一个长期旅居海外的游子终于定居祖国的首都北京时,在激动、新鲜、渴望的心情中对家乡的美妙印象,因此该套曲又名《北京素描》。他的其他作品还有《三舞曲》(作品 7)、《小奏鸣曲》(作品 31)、《乡土节令诗》(作品 53)及钢琴三重奏《在台湾高山地带》等共 33 部。

1940 年,贺绿汀的《二部创意曲》(后改名为《小曲》)问世。同年,邓尔敬创作了 *Sonatina* 和《夜》。1944 年从上海转往重庆任教后,邓尔敬又完成了钢琴曲《赋格曲》和《儿童钢琴曲四首》。1947 年在上海音专学习的青年作曲家桑桐创作出中国音乐史上最早的无调性现代钢琴曲《在那遥远的地方》,在中国原创钢琴曲创作的历程上具有革新的意义。陆华柏在 1946 年创作了钢琴独奏曲《浔阳古调》,具有古朴的民间音韵,颇得好评;于 1948 年又创作了《农作舞变奏曲》。

虽然当时还没有某个作曲家的钢琴作品足以举办一场个人演奏会,大多数艺术院校的教师作曲是为了“适应 20 世纪初国内钢琴初级教材的需要”(崔锦兰 173),但不断涌现出的质量逐渐攀升的原创钢琴曲作,确实使中国的原创钢琴曲创作有了极为光明的前途。1934 年俄国作曲家车列普宁(中文名为齐尔品)写信给时任国立音专校长的萧友梅,发起征求中国风味钢琴曲。经评委齐尔品、查哈罗夫、黄自、萧友梅、阿萨柯夫审查结果,贺绿汀的《牧童之笛》(后改为《牧童短笛》)获头奖,俞便民的《c 小调变奏曲》、老志诚的《牧童之乐》、陈田鹤的《前奏曲》和江定仙的《摇篮曲》分获二等奖,贺绿汀的《摇篮曲》为名誉二等奖,这些获奖作品无疑是我国原创钢琴曲目阶段性成果的代表作品。其他艺术院校的优秀作品还有 1939 年马思聪创作的《钢琴奏鸣曲》、《钢琴四重奏》,张肖虎在 1945 年创作的《钢琴协奏曲》等等作品。

除了国内作曲家灵感勃发,创作了大量原创钢琴曲外,部分海外华人作曲家在游学期间也与时俱进,学用并重,积极探索,勇于创新,通过借鉴和钻研创作了一些特色鲜明的钢琴曲,构成了华人乐坛一道亮丽的风景线。

2. 海外华人作曲家的创作情况

萧友梅于 1912 年再次出国深造。1916 年,他完成了在莱比锡音乐学院的学业,以《夜曲》(作品 19 号)、《哀悼引》(作品 24 号)两部原创钢琴曲目作为学习欧洲音乐创作技法的成果汇报。《夜曲》旋律优美,结构方整,节奏和缓,和声由正三和弦构成主要框架,配以向主调的下属方向展开的调性变化,颇具肖邦《夜曲》的韵味。《哀悼引》是模仿贝多芬的《葬礼进行曲》而作的,为带再现的复三部曲式,在主调和下属调上呈现了主题,尤其是中段的小调与前后两段的强烈对比和向上分解的和弦造成的情绪,使整曲饱含真情与深意。

黄自在美国耶鲁大学音乐学院学习期间创作了 G 大调和 C 大调两部《创意曲》,1930 年一经在季刊《乐艺》上发表就被公认为同时期水平较高的钢琴原创作品。由于深受欧洲音乐传统的熏陶,他的作品技法严谨、洗练,感情细致,于含蓄中表现出鲜明的个人风格。

江文也的音乐创作起步之作钢琴小曲《素描》作于日本留学期间,是一首单三部曲式的舞曲,虽然有明显的习作痕迹,曲式与和声运用尚不成熟,但被收录进 1935 年出版的《现代日本钢琴曲集》。他后来创作的钢琴套曲《五首素描》中的五个钢琴小品都有具体标题,如“坡田上独脚的稻草”、“在房后的田野里”等;同为套曲的《断章小品》共包括十六首钢琴小品,其中前十四首如《嫩叶》、《午后胡同》等都是在日留学期间创作的,题材以日本的风土人情为主,风格上也不

免带上许多日本音乐的特有情调。

丁善德留学期间,于1948年创作了《序曲三首》和《中国民歌主题变奏曲》两部钢琴作品,不仅透过中国民间音乐的风格表达了自己对国内内战的忧思和对祖国的思念之情,在艺术个性和对西洋音乐的借鉴等方面也显示出积极探索。《序曲三首》是他借鉴法国作品,采取新技艺进行创作的成果。在作品中,他突破传统和声手法,多用分解和弦的音型,使不协和的两个音先后出现,减缓了不协和的尖锐性,恰当地处理了含有各种不协和音程特性的和弦,使乐曲最终在朝气蓬勃的气氛中结束。《中国民歌主题变奏曲》是丁善德在世界著名作曲教授布朗热作曲班上写的,“包含五个变奏,或恬静优美,或潇洒多彩,或轻盈活泼,或温柔深情”(陈建华 陈洁 432),该曲不仅成为中国最早的钢琴变奏曲之一,而且经作曲家亲自在法国电台公开首演后,使中国风格的钢琴音乐首次出现在西方音乐现场。

另一方面,中国社会在鸦片战争以后积弱积贫,长期遭受帝国主义列强的欺凌,救亡图存始终是重要的社会任务。在中华民族的危急时刻,许多音乐家们纷纷投身社会变革的实践,创作了许多负有时代使命的作品

3. 革命队伍作曲家的创作情况

1937年起,中国先后经历了抗日战争和解放战争,中国的音乐界也形成了解放区、国统区、沦陷区“三足分立”的格局,一些音乐家滞留于“孤岛”,另一些音乐家受陷于国统区,而冼星海、吕驥、贺绿汀等音乐家则到延安开展音乐教学与创作。就像毛泽东所说的,他们是革命队伍中文化军队的一部分。这个时期中国新音乐文化的发展主要集中在群众歌咏和革命歌曲的创作上。对于器乐创作——钢琴曲作而言,由于受社会环境和客观条件的制约,产量并不多,但水平较萌芽期有很大提高,无论是作品的思想内涵还是创作技法均有了新发展。

1938年底冼星海从法国留学归来后到延安主持音乐工作,他坚持音乐应有力的为大众服务,可以借鉴欧洲曲体但要以民族形式为重。在他为数不多的钢琴作品中,《哈萨克舞曲三首》具有明显的试验性,成为早期少数与民族音乐息息相关的钢琴作品之一。1946年,在解放区物质条件非常困难的情况下,瞿维创作出流传较广的钢琴作品《花鼓》。作品借用民间传统歌舞“打花鼓”的曲式,头段以安徽民歌《凤阳花鼓》为主题,中段的旋律由民歌《茉莉花》的曲调变化而来,使全曲“生活气息浓厚,民间音乐风格鲜明”(陈建华 陈洁 395),极大地鼓舞了解放区的民众。

丁善德这时仍在国立音专任教,但是他把五线谱和钢琴曲变成了战斗的武器。丁善德创作于抗日战争末期的钢琴组曲《春之旅》,是他从钢琴演奏家转向作曲家生涯后所作的第一部钢琴曲作,凝聚了他热忱的爱国之心。组曲包括四首思想情感鲜明的曲目,《待曙》传达出人们对冲破黑暗、迎来光明的期待,《舟中》和《杨柳岸》暗喻了局势的动荡难测及人民的惆怅不安,《晓风之舞》则反映出人们必胜的信念与生活的勇气。丁善德在1946年初完成的《E大调钢琴奏鸣曲》共有三个乐章,显示出他日益娴熟的奏鸣套曲创作技法和独特个性与民族风格并存的优点。作品表达了广大民众对抗战胜利的喜悦和对未来局势的担忧。这些原创钢琴作品积极投身于社会实践,文以载道,对推动社会进步起了直接的作用。

二、20 世纪前期中国原创钢琴曲作的美学特征

中国20世纪前期的原创钢琴曲作之新美学理念彰显为三个特征:第一个是源自西洋的娴熟的弹奏技巧,第二是把中国传统文化中的精华结合社会实践进行现代转换,第三是将西方的优秀文化结合中国实际进行本土转换。

1. 良好的技术基础来自西洋的艺术培训

中国的钢琴音乐文化是从模仿起步的。中国不仅向西方学来了一个富有表现力的乐器——钢琴,并且还把西方的音乐文化作为一门新兴课程列入新式学堂的教学计划,很多学校开设了专门的音乐科。1905年《直隶教育杂志》第五期刊登《议设音乐学堂》一文,“以鄂省各学堂,大致具备,惟音乐一门,尚属阙如。爰飭学务处筹议章程,专议一堂,研究此科”(转引自张静蔚 123)。之后,1920年北京高等师范学校成立了音乐科,同年,上海专科师范学校也专设了音乐科;1926年上海美专、上海艺术大学分别设立了音乐系。这些音乐科均参照欧、美的专业音乐教育体制,以传授西洋音乐的知识和技能为主要教学内容。另一方面,自1896年起,清政府就以每年剧增的数字派青年学生出国留学,形成了中国第一波留学潮,这其中也包括研习音乐的学生。直到1943年5月教育部召开音乐教育委员会全体会议时,仍决议提案选派音乐学生出国留学。

在学习西洋艺术的过程中,中国很多音乐人士吸收西洋音乐养料的吸管是从日本这个桥头堡伸向欧美的。萧友梅是最早一批学成归来的音乐家中的一个。他于1909年夏从东京帝国大学和东京音乐学院毕业后,1912年10月再次走向西洋,先后到德国莱比锡音乐学院攻读理论和作曲,到施特恩音乐学院研究作曲配器和指挥,是我国第一位在国外获得博士学位的音乐家。青主1912年赴德学习法律时兼修作曲理论和钢琴。1913年,周淑安进入美国哈佛大学新英格兰音乐学院和纽约音乐学院学习钢琴、声乐及音乐理论。李树化和任光于1919年分别赴法国的里昂国立音乐院和里昂大

学音乐系学习。1928 年,谭抒真、赵梅伯分别赴日本和比利时留学。黄自先后于 1926 年进入奥柏林音乐学院、1928 年进入耶鲁大学音乐学院学习作曲。丁善德早年师从俄籍钢琴教授查哈罗夫,1947 年赴法国巴黎音乐学院学习作曲,指导老师是 N·布朗热和奥涅格教授;两年后回国任上海音乐学院作曲系主任。江文也早年到日本留学,1929 年在东京上野音乐学校学习声乐,1933 年起开始主攻作曲,师从日本作曲家山田耕柞,留学期间多次获得日本音乐比赛的奖项,还被吸收到日本新兴作曲家联盟。1930 年应尚能从美国密歇根大学音乐专业学成回国。

与此同时,在国内音乐院校长期聘用国外著名音乐家和留学归来的本国钢琴名家也是培训钢琴技术基础的方式之一。最具代表性的是著名音乐教育家萧友梅在教育生涯中始终致力于以高水平的教师队伍培养一流的学生。他在北京大学音乐传习所担任教师时,就聘请了荷兰籍钢琴家哈门司、俄籍钢琴家嘉祉、留学法国的钢琴家杨仲子等任教。在上海国立音专校长期间,又不遗余力地邀请了来华访问的西方音乐家和在上海工部局乐队担任各声部首席的外籍演奏家来讲课和指导。国立音乐院建校之初,教授中一半是外国人,其中有工部局乐队的首席小提琴手阿里戈·富华、教钢琴的吕维钿、教大提琴的余甫蹉夫、教声乐的汤姆士奇等俄国音乐家,还有教视唱练耳的匈牙利人华勒。1929 年改组为国立音乐专科学校后,“早期在这里执教的外籍教师中,还有俄国人查哈罗夫(钢琴)、苏石林(声乐)、阿克萨科夫(钢琴、作曲)、普利维特科娃(钢琴)、斯皮里德诺夫(长笛、工部局乐队队员)等等”(榎木泰子 127)。新维也纳乐派的作曲家弗兰克尔、许洛士也被邀请到上海国立音乐专科学校、南京音乐院教授西方作曲技法。赵梅伯远在西安创建的西北音乐院亦配备了数位外籍教师和意大利天主教神父充实师资。除此之外,一些其他在国外学成归来的音乐家也立志将自己学到的西洋优越技术传授给国人,如留美归来的中国钢琴家史凤珠、吴伯超都是上海国立音乐专科学校的特聘教师;郑志声在 1937 年结束法国十年的音乐学习历程后,到云南中山大学和重庆国立实验剧院任教;钢琴家王瑞娴 1920 年自美留学归来后,长期在上海北四川路设教学室教授钢琴,后来发展成了专门的音乐馆。这些来自西洋的专业培训为推进中国 20 世纪前期原创钢琴曲作的发展起了决定性的作用。

2. 中国传统文化的现代转换

黄自曾经指出“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,它必须由具有中国民族的血统与灵魂,而又有西洋作曲技术修养的作者创作出来”(陈志昂 17)。

赵元任是中国第一个深入民间采风,用民间音乐作素材进行创作的作曲家(华明玲 11)。他走访广东、江浙等地,一方面收集当地那些类型不同,风格各异的民歌,一方面,运用哲学思维,把民歌中的音乐语言与中国文化传统结合起来,融入到自己的创作中,从而使他的钢琴作品体现出一种民族精神与西方技法的高度融合。作为对中国民歌曲调进行多声处理的始作俑者,赵元任,早在 20 世纪二三十年代,就先后为《湘江浪》、《五更调》、《老渔翁》、《凤阳花鼓》等等民间小调谱写了正式的钢琴伴奏。

赵元任之外,还有很多作曲家在具体创作中通过或借鉴民风、或引用古典实现了中国传统文化的现代转换。萧友梅的《新霓裳羽衣舞》是中国音乐史上第一部以民族历史为题材的较大型的钢琴曲,灵感来自对白居易的诗作《霓裳羽衣舞》中对唐代乐曲《霓裳羽衣舞曲》的想象,在旋律与和声方面带着浓郁的民族风格。贺绿汀的《摇篮曲》以五声性的旋律和谐的与和声结合体现了我国传统的“天人合一”思想。作曲家桑桐于 1948 年发表了钢琴曲《在那遥远的地方》。他在青海民歌这一素材的基础上,运用西方现代“自由无调性”作曲技法,同时采用了民歌的分节歌形式,艺术效果深沉而强烈,使古老的东方音乐在时尚的外衣装饰下获得了新的生命。江文也的作品也颇具民族特色,其中可分为两类,一类改编自古曲,另一类取材于民歌。前者如《第三钢琴奏鸣曲—江南风光》和钢琴叙事诗《浔阳月夜》,都根据琵琶古曲《浔阳月夜》改编而成《钢琴绮想曲—渔夫舷歌》则来自古曲《渔歌唱晚》。后者有主题旋律取材于四川《藏族旋子舞曲》的《中国民歌主题变奏曲》和早期中国风格钢琴音乐中比较大型的套曲作品《E 大调钢琴奏鸣曲》。丁善德的作品《序曲三首》之三《降 G 大调序曲》的主题原型也取自古典,源于昆曲《玉簪记》中《琴挑》一折的《朝天歌》。

与此同时,受中国古典文学影响而创作的优秀钢琴伴奏也比比皆是。首先是爱好中国古典诗词的黄自,创作了《花非花》、《卜算子》、《南乡子》等一大批配以精致钢琴伴奏的艺术歌曲。李树化的钢琴作品《感旧》则有明显的中国古典主义文学的意味;作者甚至在曲末附言称,这就是对南唐后主李煜的诗作《虞美人·感旧》的谱曲。青主在 1920 年所创的《大江东去》取自苏轼的古词。1930 年配曲的《我住长江头》原是李之仪所作的宋词。丁善德的钢琴组曲《春之旅》中《杨柳岸》和《晓风之舞》的标题取自柳永的词《雨霖铃》中的“杨柳岸,晓风残月”。此外,应尚能的《我依词》、江定仙的《春晚》、刘雪庵的《春夜洛城闻笛》、陈田鹤的《江城子》等等,其创意都来自中国古典诗词。中国博大精深的传统文化的现代转换,构成了 20 世纪前期原创钢琴曲作的一个重要美学特征。

3. 外来优秀文化的本土转换

早在隋唐三百余年间,随着“丝绸之路”在陆上延伸到欧洲诸国,海上的国际交往也直达日本、琉球,开启了中国与海外的文化交流。在音乐方面,隋唐音乐吸收了中亚各国的音乐成分。大唐音乐的新颖独特也对海外诸国产生了重大

影响。“钢琴艺术在中国的萌芽要追溯到19世纪以前。在元代、明代,天主教传教士来中国传教,并向朝廷进贡大键琴等西方乐器”(华明玲 5),而西洋诸国一直到清代依然延续着把钢琴作为外交礼物送给中国政府和官员。1840年鸦片战争后,更多的外国商人和传教士进入原本闭塞的东方古国。由于商业和传教活动的需要,西式学校教育开始在中国大范围推广,“学堂乐歌”应运而生,钢琴作为它的伴奏乐器,获得了更多国人的认识与接受。钢琴文化与钢琴音乐也渐渐走入国人的生活。早在1903年,匪石在《中国音乐改良说》中就提到“当博采东西乐经,以为中乐革新之先导”(转引自李诗原 30);《科学》杂志创刊号上的《〈和平进行曲〉附录》载明七弦琴“其佳处皆非今日流行中国之乐器所有也,而吾乃时得之西人所奏之皮阿挪(Piano)。故欲救今乐之失,复古袭西当并进”(转引自张静蔚 253)。在1949年以前,外来优秀文化的本土转换即本土与西方音乐文化的拼接就是“西方现代作曲技法与中国传统音乐语言的并置”(李诗原 4)。

中国原创钢琴曲作的最初尝试——1915年赵元任发表的《和平进行曲》在音乐风格上仍是较为传统的西方音乐特征,还不具备中国风格。1916年萧友梅所创作的《夜曲》和《哀悼引》更多的是带了肖邦和贝多芬的痕迹。老志诚的《夜曲——肖邦的回忆》也是为纪念肖邦而作的,几乎各方面都在模仿肖邦的《夜曲》。江文也的早期作品《素描》也显露着明显的巴托克和穆索尔斯基的创作格调。后来,一部分作曲家在钢琴艺术传播过程中逐渐探索把西方作曲技法与中国传统音乐元素结合,创作出了中西合璧的钢琴作品。1921年李荣寿创作的《锯大缸》、沈仰田的《钉缸》虽仍配以欧洲传统和声,模仿欧洲的古典主义风格的钢琴曲作,但已有了试图突出民族风格、使用民间旋律的倾向。到了20世纪30年代,此类积极探索卓见成效,一大批具有中国风味和高超创意的优秀作品纷纷面世。如1930年黄自在美国创作的《创意曲》,一经在《乐艺》上发表就造成了中国风尽吹的大势。1934年在“征求具有中国风味的钢琴作品”的比赛中获奖的那些原创钢琴曲目,作为30年代中国钢琴音乐创作实力与水平的一次集中展示,都以优美质朴的民歌旋律,具有东方色彩的和声,再配以流畅的复调将外来优秀文化,实现了成功地本土转换。以荣获头奖、影响最大的《牧童短笛》为例,作曲家贺绿汀在立足于西洋钢琴技法的基础上,充分发扬了中国民间音乐的民族风格。在曲式结构方面,一方面采用西方传统的ABA带再现式的三部曲式结构,一方面加入中国民间音乐中的“装饰加花”手法,颇有江南音乐风格的韵味;在和声写作方面,为避免大小调功能与民族音调之间的风格矛盾,达到前后对位风格的一致性,他特意在中段运用了持续低音和平行的三度下行音;在复调方面,旋律采用五声性旋法,两个声部相互照应,还吸收了巴赫二部创意曲的某些元素,将西洋的对比复调与中国的支声复调巧妙结合起来。《牧童短笛》中,西方复调规则与中国旋律思维、欧洲对位技法与民族音乐语汇达到了完美的结合。显示了20世纪前期中国原创钢琴曲作中西洋音乐技法的成熟,更是中国风格脱颖而出的标志。《新晚报》对此曾评论道:“最重要最值得纪念的是,是他打通了中国音调与西洋乐理的界限,他那作品的成功鼓励了我们复兴改进中国音乐而研究西洋乐理的技术,给与一般极端保守古乐者和主张完全欧化者以同样的警醒”(郭树芸 117)。后来,齐尔品把它带到欧洲多次亲自演奏,还作为自己在日本创办的出版社出版的第一部作品。他在1935年10月发表于美国《音乐季刊》(The musical Quarterly)的文章中更是表示“中国作曲家的作品越民族化则越具世界价值”(齐尔品 109)。

中国传统的音乐元素和来自西方的音乐精华既相互存在差异,又相互交织,经过音乐家长期的努力,相互取长补短,慢慢形成了一种全新的既带有中西痕迹、又摆脱了中西局限的新东西而出现。这恰与毛泽东所指出的音乐作品应具有“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”(陈志昂 7)是一致的。

三、20世纪前期中国原创钢琴曲作的社会影响和当代意义

20世纪前期的原创钢琴曲作对当时的社会产生了广泛的影响。在今天来看,许多作品仍不乏借鉴意义和欣赏价值。究其原因,主要体现在以下几个方面:

1. 20世纪前期中国钢琴曲作的美学特征是中国美学现代性的体现

发端于清末民初的中国钢琴曲作,从学堂乐歌的功能性伴奏,逐渐衍变为既有西方音乐外衣,又有中国民族内涵的独立、原创的完整作品。在20世纪前期,由于钢琴原创曲作仍处于探索中,所以并没有形成广泛的社会影响。直到以《牧童短笛》为标志的一批民族原创作品问世,中国钢琴曲的创作才算是真正意义上的破茧化蝶。“五四”新文化运动的排浪式效应,推动中国作曲家践行着西方作曲技法的训练成果,凭借对西方传统和声功底的熟练应用,着眼于对中国风格的追求与探索,形成了中国原创钢琴曲作早期的现代美学形态。这个时期的钢琴作品“所呈现出的中国新型音乐文化的表述方式,音乐创作从民间到专业,内容所涉及的社会与时代、民族与个人的关系等都充分地洋溢着‘五四’时期音乐实践的探索精神”(郭树芸 113)。

直到30年代战争的灾难再次使民族和人民陷入水深火热,音乐家作为艺术分子再也不能掩饰内心中国的重要地位,不论是投身革命实践的贺绿汀、聂耳、冼星海,还是依旧站在学院派旗帜下的黄自、郑志声、丁善德,都把对国家的

担忧、对人民的挚爱,以及对战争的憎恶之情放在了音乐创作首位。20 世纪 30 年代末至 40 年代的原创钢琴曲作大多都带上了为时所用的特征。这是社会形势导致的必然结果。

可以说,20 世纪前期中国钢琴曲作最初是从两个维度追求现代性的——即从宏观的国家层面上追求“国富民强”和从微观的个体层面上追求“自由平等”。然而,由于代表现代性的进步力量在中国非常弱小,这种理想状态的图景注定难以一蹴而就。随着民族矛盾的日益尖锐,宏观维度上的变革求新与民族独立、抵抗外敌联系在一起,在中国人的社会生活中占有越来越大的权重。而微观维度上的自我追求越来越游离于社会生活的中心,成为单个体自己的小事,从而逐渐被主流意志所边缘化。因此,在 30 年代末至 40 年代,真正优秀的钢琴作曲家必然在作品中反映出强烈的社会关注度和为时所用的倾向。这与 20 世纪以来中国美学现代性的发展趋势是一致的,虽然在美学现代性的内涵上比不上之前作品的全面,在美学现代性的强度和有效性上,则更加与中国社会的要求相一致了。

2. 20 世纪前期中国钢琴曲作美学倾向的曲折历程是中国社会曲折发展的反映

从 19 世纪下半叶到 20 世纪初,由新兴的民族资产阶级领导的旧民主主义革命,促进了中国文化艺术的改革。在音乐领域,最初是“新音乐”文化中的“学堂乐歌”开启了传统音乐的变革与改良。在这个时期,作为学堂乐歌伴奏的钢琴曲作在美学倾向上与学堂乐歌是一致的,那就是,在强烈的政治性的社会背景下,歌颂推翻帝制,建立共和新政;宣扬富国强兵,团结抵御外侮;提倡新兴文化,摒弃旧俗陋习等等。

1919 年爆发的“五四”爱国运动和 1921 年中国共产党的成立,真正引导中国步入一个新的阶段。在文化事业图新求变的大背景下,以钢琴曲作为重要组成部分的“新音乐”逐渐吸收、融合并取代了传统音乐的优先地位,最明显的表征就是“学堂乐歌”已不再只重视旧曲填新词的保守方法,而形成了一种为歌词谱钢琴旋律的新趋势。

20 世纪 30 年代是中国音乐文化走向初步繁荣的时期,钢琴曲作走上多元化发展的路子。一类是依然活跃在大都市的音乐家所作的流行小曲,富有生活气息,在都市听众中普及。一类是左翼音乐工作者创作了大量以救亡图存为中心思想的革命曲作,极具实践意义。这些作品的成功既是“五四”新文化余绪的曲折反映,也与中国共产党领导的“左翼”音乐运动分不开。

在 20 世纪 40 年代,中国的钢琴曲作意外地呈现出不同政区不同特点的局面:在日伪统治区除了把一切爱国音乐列为反动音乐外,还以粉饰太平、支持侵略的日本音乐来对中国民众进行洗脑。中国共产党领导的抗日根据地则按照党的方针和政策,注重音乐为抗战服务,为大众服务。国统区的音乐创作虽然大多只是个别音乐家的个人行为,但感时悲世的情怀也是不言而喻的。当时的钢琴曲作的美学特征如此分裂,是中国社会动荡变化、中华民族历尽磨难的真实写照。

纵观从 20 世纪初到 40 年代末中国原创钢琴曲作的发展脉络与美学特征,不得不承认它是中国现代历史的一面镜子,反映着中国社会曲折前行的悲壮身影。

3. 贯穿古今,融汇中西,立足本土,面向当代,至今仍为艺术创作的典范

20 世纪前期的钢琴创作在中国迄今为止的钢琴音乐史上属于萌芽期和初创期。但是,几代音乐人士凭着对钢琴艺术的执着追求,用走出去、请进来的方法孜孜不倦地学习国外先进钢琴文化和美学理念。在“俄国民族乐派、法国印象主义乐派、西方现代乐派等西方主义乐派的影响和启迪之下,将创作扎根于博大精深的中国传统音乐之中”(程征 80),积极探索西洋技术与传统精华的融汇结合。尤其在我国的特殊社会环境下,钢琴家们用自己全部的精力和才华提升原创钢琴曲作的内涵,使音乐由单纯的欣赏对象上升为在特殊历史时期与民众沟通心灵的载体。这些努力不仅为中国原创钢琴曲作的茁壮成长奠定了坚实的基础,也为中国原创钢琴曲作的发展轨迹策划了成功的线路。如在 20 世纪 30 年代,作为中国原创钢琴曲作中一个类别的钢琴伴奏音乐,已跨越了简单的为歌唱或器乐演奏配制伴奏的初始阶段,而成为音乐作品完整的艺术构成部分。从 20 世纪 30 年代末到 1949 年,中国原创钢琴曲作的体裁有了明显增加,小型作品与大型作品各擅胜场,小品、舞曲、组曲、变奏曲、重奏曲、协奏曲、改编曲、奏鸣曲等等百花齐放,展现了钢琴创作的蓬勃势头。

优秀作曲家创作出了优秀的作品,优秀的作品又引出了优秀的作曲家,两者相辅相成,成为至今影响深远的典范。如江文也的《五首素描》和《断章小品》在威尼斯第四届国际现代音乐节上获作曲奖之后,他的不少钢琴作品被收录到《现代日本钢琴曲集》中。他创作于革命战争年代的《花鼓》,在建国后先后被录制了唱片、出版了乐谱,还在 50 年代走上了国际钢琴比赛的舞台。

追根溯源,这些钢琴曲作的创作方式:贯穿古今,融汇中西,立足本土,面向当代,不仅在当时具有现实意义,而且在当代仍有积极的参考价值。

引用作品 [works Cited]

陈建华 陈洁编《民国音乐史年谱 1912 - 1949》。上海:上海音乐出版社,2005 年。

- Chen, Jianhua and Chen Jie, eds. *Annals of the Music History in the Republic China (1912 – 1949)*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2005.
- 陈志昂《抗战音乐史》。济南: 黄河出版社, 2005 年。
- Chen, Zhi'ang. *The History of Music during the Anti – Japanese War*. Jinan: Yellow River Publishing House, 2005.
- 程征“涓流虽细终汇成川 – 20 世纪上半叶中国风格钢琴音乐创作的探索”, 《淮南师范学院学报》7. 33 (2005): 75 – 80.
- Cheng, Zheng. “Perseverance Will Prevail: Explorations into Piano Music Style in the Early of Twentieth Century China.” *Journal of Huainan Teacher's College* 7. 33 (2005): 75 – 80.
- 崔锦兰“二十世纪中国钢琴音乐创作述评”, 《中央民族大学学报》34. 173 (2007): 141 – 44.
- Cui, Jinlan. “Critical Review of Original Piano Music in the Twentieth Century China.” *Journal of Minzu University of China* 34. 173 (2007): 141 – 44.
- 郭树芸《中国音乐鉴赏》。上海: 上海人民美术出版社, 2009 年。
- Guo, Shuyun. *Chinese Music Appreciation*. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 2009.
- 华明玲《中国风格钢琴音乐导论》。成都: 四川大学出版社, 2009 年。
- Hua, Mingling. *An Introduction to Chinese Piano Music Style*. Chengdu: Sichuan University Publishing House, 2009.
- 李诗原《中国现代音乐: 本土与西方的对话——西方现代音乐对中国大陆音乐创作的影响》。上海: 上海音乐学院出版社, 2004 年。
- Li, Shiyuan. *Modern Music in China: The Dialogue between China and the West*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2004.
- [日] 榎木泰子《西方音乐家的上海梦 – 工部局乐队传奇》, 赵怡译。上海: 上海辞书出版社, 2009 年。
- Yasuko Enomoto. *Western Musicians' Shanghai Dream: Legend of Municipal Orchestra and Band*. Trans. Zhao Yi. Shanghai: Shanghai Lexicographical Publishing House, 2009.
- 齐尔品“现代中国的音乐”, 孙海译, 《音乐研究》134 (2009): 103 – 09.
- Alexander Tcherepnine. “Music in Modern China.” Trans. Sun Hai. *Music Research* 134 (2009): 103 – 109.
- 青主《乐话·音乐通论》。长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2010 年。
- Qing Zhu. *Comments on Music and A General Discourse on Music*. Changchun: Jilin Publishing Group Ltd., 2010.
- 孙继南 周柱铨主编《中国音乐通史简编》。济南: 山东教育出版社, 1993 年。
- Sun, Jinan and Zhou Zhuquan, eds. *An Outline of the History of Chinese Music*. Jinan: Shandong Education Press, 1993.
- 张静蔚汇编《中国近代音乐史料汇编 1840 – 1919 年》。北京: 人民音乐出版社, 1998 年。
- Zhang, Jingwei, ed. *A Collection of Historical Resources of Music in Pre – Modern China (1840 – 1919)*. Beijing: People's Music Publishing House, 1998.

(责任编辑: 王嘉军)