

迟冰
CHI Bing

萧友梅钢琴语言的艺术特色

Art Characteristics of Music Language in Xiao You-mei's Piano Works

摘要:萧友梅是近现代著名音乐家,“新音乐”刚刚起步时,他走在了时代最前列。本文通过对萧友梅钢琴作品(包括歌曲伴奏)的分析,探讨了其钢琴语言的艺术特色,评价他在近现代音乐创作中的地位与影响。萧氏钢琴作品无论是对欧洲古典音乐的模仿,还是对民族风味的追求,都与作曲家不同时期的音乐观念密切相关。

关键词:萧友梅;艺术歌曲;钢琴音乐;民族化

中图分类号:J614.5

文献标识码:A

文章编号:1003-0042(2009)03-0135-04

萧友梅(1884~1940)是近现代著名音乐家,为近现代专业音乐教育发展做出了突出贡献,被称为“中国近代音乐教育之父”,其对中国音乐教育的开创之功可说已盖棺定论。他在开展音乐教育的同时,也创作了大量音乐作品,是一位成绩卓著的作曲家。他的作品,从规模或数量等方面,虽无法与欧洲古典乐派以来的诸位大师相比,但在当时“新音乐”刚刚起步的中国,萧氏的创作显然已走在时代最前列。有学者甚至认为,他“比起黄自先生——一般人称他为近代中国作曲界之导师,实在有过而无不及。因为黄自先生一生只留下五十多首歌曲及一部未完成的清唱剧《长恨歌》”。(许常惠 1982: 1)从数量方面看,萧友梅的音乐作品大部分收集在《今乐初集》(1922年出版,共21首)、《新歌初集》(1923年出版,共25首)、《新学制唱歌教科书》第一册(1924年出版,共10首)、第二册(1924年出版,共10首)、第三册(1925年出版,共10首)之中,共计76首歌曲(其中独唱56首、二部

合唱12首、三部合唱5首、四部合唱3首),此外还有十多首散佚的歌曲及管弦乐曲、弦乐四重奏、铜管乐曲、大提琴曲和三首钢琴曲,作品总量远在黄自创作之上。(参《萧友梅全集》编辑委员会编2007)目前,学界对萧友梅音乐创作方面的贡献关注较少,对其创作的历史地位缺乏应有评价。有鉴于此,本文拟从较能集中代表作曲家创作水平的钢琴音乐角度入手,探讨萧友梅钢琴伴奏及独奏曲写作的技术与风格特征,并与其论著中体现出的音乐观相比较,揭示其对中国早期钢琴音乐的贡献。

艺术歌曲是萧友梅创作的主要领域。他的歌曲创作开中国艺术歌曲之先河,是当之无愧的中国艺

收稿日期:2009-02-10

作者简介:迟冰(1977—),女,浙江师范大学音乐学院钢琴系讲师(浙江 金华 321004)。

术歌曲第一人,甚至被称为“中国的舒伯特”。他的歌曲作品继承了欧洲古典艺术歌曲的风格,具有一定的抒情性、思辨性和哲理性内涵。他为绝大部分歌曲都写作了钢琴伴奏,力图将钢琴融入歌曲音乐形象塑造之中。纵观萧氏歌曲的钢琴伴奏,其特点可从织体写作与和声设计等方面归纳。

从钢琴写作织体方面看,在几乎所有的歌曲伴奏中,右手都承担了重复歌曲主旋律的任务,左手部分往往被配以简单的连续四分音符或八分音符音型,例如在《新雪》《女子体育》《十二时》《迎冬舞》及三部合唱《钱春》(本文所举歌曲均易韦斋作词,下同)等歌曲中,从头至尾采用了连贯的八分音符伴奏织体,使这些短小作品的形象更为集中;《栽花》《菊》等作品的左手钢琴部分,则运用了连续四分音符的伴奏织体。在一些个别歌曲中,萧友梅还通篇采用了左右手节奏与主旋律节奏几乎完全相同

的模式,如二部合唱《美德》《秋之夜》等。这种织体写法在儿歌类作品如《美德》中,可收到简洁明快的效果;用于《秋之夜》等意境幽深的作品,则可增添空廓、静谧、寂寥之感。

当然,他的歌曲伴奏音型也并非都如此呆板。大部分伴奏的左手部分都采用了多种音型相结合的写法,如《归鸦》中流动的十六分音符和四分音符音型;《南飞之雁语》中的四分音符和八分音符音型等。值得一提的是,在少数作品中,萧友梅还打破了将歌曲主旋律分配给右手的一贯做法,使钢琴从演奏主旋律的束缚中解脱出来,承担某种音乐情绪的刻画,赋予钢琴伴奏以一定的独立地位。例如在歌曲《听》中,萧友梅便以高音区连续流动的十六分音符为背景烘托“幽静”意境,左手在中音区演奏悠长的对位旋律,与独唱旋律一起形成三个独立表现的声部,增强了乐曲的艺术品位。这在萧友梅的歌曲伴奏写作中实为难得。

谱例 1:

客观地讲,萧友梅歌曲伴奏的织体设计有着浓郁的德国古典艺术歌曲气息。织体的简单化构思与单一、平滞的音型写作,使钢琴部分尚不能承担独立的艺术表现,很多歌曲的钢琴伴奏仅处于陪衬地位,未能充分发挥钢琴在艺术歌曲中的应有职能。这种情况固然与萧友梅的性格与审美习惯有关,但也是其音乐写作尚未达于至臻水平的体现。这一点只要将萧氏作品与贝多芬、舒伯特、门德尔松等人的艺术

歌曲相比较则高下立判,毋庸讳言。

从钢琴伴奏和声及多声部处理看,其写作多以大小调古典功能和声为主,只在某些旋律曲调方面保留了五声音阶因素。比如《燕蝶》一曲的和声设计,从头至尾仅用主、属两个功能的和弦,旋律部分表现出鲜明的大调色彩(如多次出现的和弦分解及音阶级进式旋律等);《秋之夜》一曲则建立在b和声小调之上,旋律及和声中都出现和声小调的特征

音级($\sharp VII$),是典型的欧化音乐语言;《大明湖月夜》一曲中,作者运用了属方向的转调,整体钢琴语汇仍以欧洲和声为主。这与以易韦斋为代表的词作者创作的古体诗相配,令人不觉想起学堂乐歌年代的大多数填词之作。萧友梅的歌曲写作似乎尚有学堂乐歌的余绪,歌曲旋律及钢琴伴奏更多是对大小调语言的模仿。这种旋律及钢琴伴奏风格,与中国古体诗的内涵显然是不相符合的。

谱例 2:三部合唱《饯春》5—8 小节的钢琴伴奏部分



萧友梅歌曲伴奏中较有代表性的作品,应属大型混声四部合唱《春江花月夜》。这是他在多声合唱民族化方面的探索之作。全曲以中国古代音乐中传统的“大曲”结构为布局原则,形成一套不同于西方康塔塔、清唱剧等大型声乐体裁的新风格。全曲共十个段落,包括男生独唱、女生独唱、男生合唱、女生合唱及混声合唱等多种演唱形式。钢琴部分的写作与调性布局颇具匠心:第一、二段建立在主调降 A 大调,第三、第四段转到三级调 F 大调,第五以降 B 大调为主并揉进 g 和声小调因素,第六段为降 E 大调,第七段为降 A 大调,第八段又转入 F 大调,第九段、第十段“尾声”回到原调降 A 大调。钢琴语言充满了欧洲传统功能和声的痕迹。即便如此,作者在个别地方也不时体现出对民族风格的追求,如乐曲开始钢琴高声部的五声性旋律即是。

据史料记载,1932 年 12 月 1 日,美国音乐学家来维思(John Hazedel Levis)曾应萧友梅邀请,在上海国立音乐专科学校作关于中国音乐的演讲。来维思在演讲中,针对当时中国作曲家创作中的和声应用,主张中国曲调不宜配以西方和声,应另寻中国特有之和声配写法,方不失中国乐曲的特色。他还以日本音乐创作为例指出:“日本近年虽盛输入西乐,然其新作品,无一可以代表日本民族性者,此即纯然采用西方和声之铁证,深望吾国研究音乐者,不再蹈日本之覆辙,努力寻求本国固有之和声以整理、改造旧乐,并创作新派国乐云云。”(萧友梅 1990c:331)

当然,在某些歌曲伴奏中,萧友梅也尝试突破大小调功能体系,努力融合民族音乐语汇创作新颖音响效果。例如,在三部合唱《饯春》的 6—7 小节,钢琴伴奏部分意外出现了 V—IV 的和声连接,以及平行八度、五度和逆功能、和声切分等一系列和声写作中的禁忌。作者似乎有意为之,以此表现对欧洲古典音乐语汇的突破。

这些关于中西多声音乐差异及创作取向的评述,触及萧友梅一贯的钢琴和声风格。之后,萧友梅在《听过来维思先生(Mr Levis)讲演中国音乐后》一文中表达了自己的看法:“至于来氏最后所谓中国曲调不宜配以西方和声,应另寻出适宜于中国音乐之和声,方不至失去吾国乐曲之本色一层,更值得去研究一下。普通吾国人之耳朵,多不喜欢听三度音(尤其是大三度),而在西乐和声,大小调之三度音,均为不可缺者……余尤愿吾校国乐组诸同学,多致力于乐理及和声、曲体等功课,盖欲改良旧乐,必先具有一种方案;欲作成此种方案,非借镜于西乐不可。但余并非主张完全效法西乐,不过学得其法,藉以参考耳。”(1990c:332-333)

这是一段颇中允的评说,一方面解释自己多声创作风格之因,也部分肯定了来维思中西和声之法不可调和的见解。然而,细查萧友梅有关中西音乐的评论不难看出,对于中国钢琴音乐写作中采用欧洲传统和声,他还是站在支持和理解一边的,甚至此视为中国音乐落后的表现之一。1916 年,萧友梅向莱比锡音乐学院提交了题为《17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》的博士论文。论文除阐述中国古代乐器与乐队的发展历程外,还将欧洲音乐和中国音乐进行比较,提出所谓的“中国旧乐落后说”。他认为,中国音乐之所以落后,主要表现在:1. 没有和声——这是中国音乐最根本的缺陷;2. 记谱法落后,欧洲音乐的进步与线谱的发明及不断完善紧密相

关的;3. 偏重技术,不做理论上的研究;4. 音乐教授方法落后;5. 音乐教育机构缺乏。(1990e:3-141)以此为基础,便不难理解萧友梅钢琴音乐中体现出的强烈欧化特征。

当然,在萧友梅的观念中,中国钢琴音乐发展绝非模仿西欧一条出路,我们仍有必要立足于民族传统音乐风格,发展独树一帜的钢琴音乐,走作为浪漫主义音乐分支的民族乐派道路。如果说以上为歌曲配写的钢琴伴奏,还不足以说明萧友梅钢琴语言艺术特色的话,他为管弦乐曲《新霓裳羽衣曲》写作的钢琴缩编谱,则能更为清晰地说明他(尤其是后期创作中)对发展民族风味钢琴音乐的美学追求。

《新霓裳羽衣舞》本是萧友梅在1923年为北京大学管弦乐队创作的管弦乐曲,作品编号为op.39。作者于1923年1月指挥北京大学音乐传习所管弦乐队首演,后又于1930年7月以钢琴谱形式编入“国立音乐专科学校丛书”(商务印书馆出版)。与以往诸多声乐作品不同,这首乐曲的最高声部完全用五声音阶写成,半音进行都隐藏在声部之中,“表示追想唐代之音乐也”(萧友梅1990d:232)。钢琴织体方面极少使用完整密集的和弦排列,密集的原位和弦均用琶音奏法处理。乐曲开始处的调性在降G大调和降E大调之间游移,并加入降G大调的六度音,在降e小调和弦中加入自然七度音,形成具有五声性纵向叠置结构的和弦。下属功能方面多用II级和弦代替IV级和弦,回避常见的完全终止。虽然全曲和声语言依然以西洋为蓝本,但由于萧友梅对古典和声功能性的回避和削弱,民族风味浓郁的五声音阶风格跃然纸上。可以说,这是萧友梅钢琴写作在民族风格探索方面最有影响的作品。(篇幅所限,该曲谱例不再征引,参见《萧友梅全集》第二卷,第281—290页。)

事实上,萧友梅的钢琴音乐创作并非单纯“欧化派”所能概括,某些乐曲中的浓烈大调小体系风格,只是他某一阶段创作追求的体现,不能仅以此为萧氏创作定性。其所作所为,是在借鉴国外系统音乐理论作为发展自己音乐文化的参考。他在《音乐家的新生活》中说:“我之提倡西乐,并不是要我们同胞做巴哈、莫查特(笔者按,今译莫扎特)、贝吐芬(笔者按,今译贝多芬)的干儿,我们只要做他们的学生。和声学并不是音乐,它只是和音的法子,我们要用进步的

和声学来创造我们的新音乐。音乐的骨干是一民族的民族性,如果我们不是艺术的猴子,我们一定可以在我们的乐曲里面保存我们的民族性,虽然它的形式是欧化的。”(1990a:381)在《关于我国新音乐运动》一文中,萧友梅认为:“我国作曲家不愿意投降于西乐时,必须创造出一种新作风,足以代表中华民族的特色而与其他各民族音乐有分别的,方可以成为一个‘国民乐派’。但是吾国音乐空气远不如百年前的俄国,故是否在这个世纪内可以把这个乐派建造完成,全看吾国新进作曲家的意向与努力如何,方能决定。”(1990b:466—467)这些百年前的见解及其钢琴音乐写作中的成败得失,值得我们认真总结、反思,为新世纪中国钢琴音乐的发展开辟广阔通途。

参考文献

许常惠

1982:《萧友梅先生之作品》序[A],见张继高等编《萧友梅先生之作品》[C],台北:亚洲作曲家联盟中华民国总会。

人民音乐出版社

1984:《萧友梅作品选》[C],北京:人民音乐出版社。

萧友梅:

1990a:《音乐家的新生活》[A],见陈聆群等编《萧友梅音乐文集》[C],上海音乐出版社。

1990b:《关于我国新音乐运动》[A],见陈聆群等编《萧友梅音乐文集》[C],上海音乐出版社。

1990c:《听过来维思先生(Mr Levis)讲演中国音乐后》[A],见陈聆群等编《萧友梅音乐文集》[C],上海音乐出版社。

1990d:《新霓裳羽衣舞》序[A],见陈聆群等编《萧友梅音乐文集》[C],上海音乐出版社。

1990e:《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》,见陈聆群等编《萧友梅音乐文集》[C],上海音乐出版社。

王安国

1993:《萧友梅器乐作品研究》[J],《中国音乐学》I。

廖辅叔

1993:《萧友梅传》[M],杭州:浙江美术学院出版社。

《萧友梅全集》编辑委员会编

2007:《萧友梅全集》(第二卷)[C],上海音乐学院出版社。

(责任编辑:李宏锋)