

● 王安国

萧友梅器乐作品研究

作为二十世纪中国新乐风开启人之一的萧友梅,在音乐创作上的贡献自然首推声乐作品的成就了。他的绝大部分歌曲都是供各类“新式学校”唱歌课的需要而辑录出版的,一半左右(约30首)的歌曲收入当时“教育部”审定的“新学制唱歌教科书”,在青少年学生中传唱,有很大影响。从数量上看,仅正式结集出版(《今乐初集》、《新歌初集》及三册《唱歌教科书》)的歌曲就有76首。而他创作的器乐作品却数量寥寥,影响有限。是不是萧先生对器乐创作不重视,抑或是缺乏能力呢?非也!下面两段文字即表露了他的器乐创作观:

“一个不曾创作乐队作品的乐人,就令他造出不无可观的乐歌,亦不可说是一个完全作曲家”^①。“我因为有了这样一个音乐创作的认识,所以我于从事音乐教育事业之余,不敢不致力于乐队作品的创作。我并非是要窃取一个作曲家的名号以自娱,只因为我相信如果一国之内简直没有乐队作品的创作,那么,谁也承认这是一国的奇耻大辱”^②。他对乐队作品创作的重要性如此强调,足可见器乐创作在他心目中占有举足轻重的地位。

从有关萧友梅生平与著述的资料(见《萧友梅文集》^③附录)及出版、流存的乐谱看,他一生共创作了六首(其中两首有两种不同演奏形式的谱本)独立的器乐曲,依作者本人的编号顺序,这些作品是:

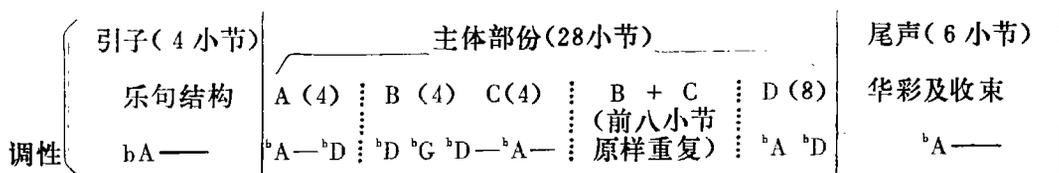
- 一、钢琴独奏《小夜曲》op. 19
1916年11月
- 二、弦乐四重奏(四个乐章)op. 20
1916年12月
- 三、管乐合奏《在暴风雪中前进》op. 23
1916年
- 四、a 钢琴独奏《哀悼引》op. 24
1916年12月
- b. 军乐队合奏《哀悼进行曲》
1925年3月
- 五、大提琴与钢琴《秋思》op. 28
1930年
- 六、a. 管弦乐《新霓裳羽衣舞》op. 39
1923年8月
- b. 钢琴独奏《新霓裳羽衣舞》

由于资料发掘工作还有待深入,所以这份目录尚不能肯定是完备的。此外,萧友梅歌曲作品中大量亦可单独演奏的钢琴伴奏谱,以及1921年将《卿云歌》(曾被北洋政

府议决为“国歌”)编配的军乐合奏,1924年为北京女高师首届毕业生作女声合唱《别校辞》所编的管弦乐合奏谱(op.40)等,由于不是严格意义上独立的器乐作品,故未计入他器乐作品的目录。

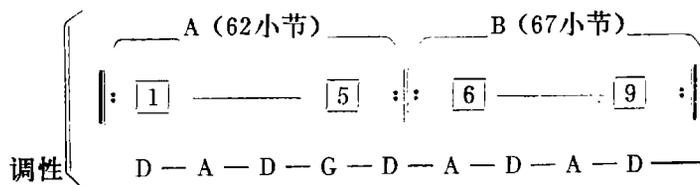
作品解析

一、钢琴独奏《小夜曲》(op.19)1916年深秋作于德国。作品结构图式如下:



引子和尾声结构功能明确。主体部份虽然细部结构方整,但结构内部没有明显的段落停顿,一气呵成,音乐材料有重复因素而无再现因素,可视作发展充分的一部曲式或不带再现的多段体。12/8节拍一贯到底,舞蹈性的音型织体使乐曲具有歌舞性质。旋律用明朗的大调写成,情调上受舒伯特“小夜曲”和肖邦“园舞曲”影响,旋律中迴音(∞)的应用使人想到巴哈、海顿、莫差特、贝多芬时代的音乐风格。和声以大调式正三和弦为骨干,十分规整。调性在下属方向近关系调的范围迴转,没有戏剧性的起伏、展开和对比。音乐轻松、明快而甜美,是作者爱情心绪的流露,也反映了作者博士论文获得通过(1916年7月)后至欧、战影响(粮食紧缺)降临之前(1917年春)的心境。

二、弦乐四重奏(op.20)1916年冬作



D—T—S—T—D—T的传统格局。

本乐章的音乐材料具有两类鲜明的性格:其一呈分解和弦式的曲调形态,坚毅、明朗(如①、②和③、④的后半段),其二以级进式的歌唱性曲调为特征,柔和、抒情(如⑤、⑥和⑦、⑧的前半段),两类音乐材

于德国。在作品手稿的首页上,作者用德文写有:“献给多拉·莫兰多尔芙小姐 萧友梅(雪明)1916年圣诞节”。多拉·莫兰多尔芙小姐是谁,萧氏著述中无可查考,有关传记亦语焉不详。萧友梅将一部作品题献给她,表明对她怀有敬重之情。

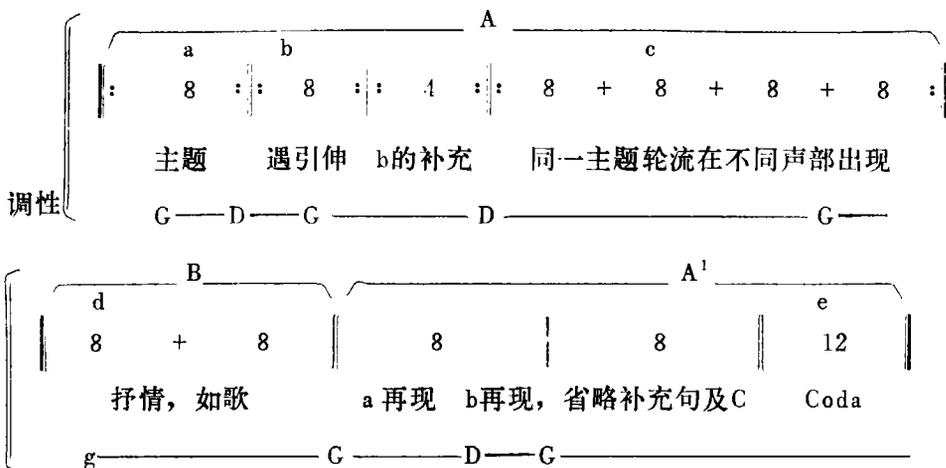
这部弦乐四重奏由四个乐章组成。其结构介乎于巴洛克音乐晚期古组曲与维也纳古典乐派前期奏鸣套曲类型之间的风格样式。音乐语言、材料安排、调性布局和重奏织体,皆与这一时期音乐的典范风格相接近。

第一乐章《小夜曲》,快板,扩大的二部曲式。作者将9个音乐段落(乐谱上注有段落标号)划为份量大致相当的两个部份,各自反复一次加以组接。其结构框架和调性变化的图式为:

调性在近关系内频繁转换,体现了T—

料交织排比或连续贯通,不具有戏剧性展开的矛盾冲突和强烈对比。每件乐器都在适中的音区发声,节奏平和,织体单纯,可与纯正的欧洲古典音乐风格媲美。

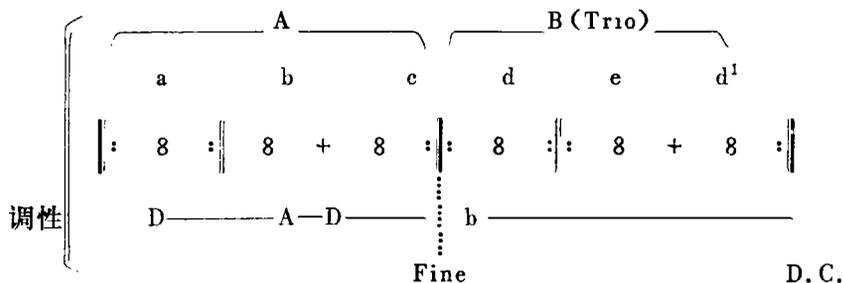
第二乐章《浪漫曲》,行板。带省略再现的复三部曲式:



这是一个抒情的慢板乐章，音乐材料方整，结构极为规范，迴音的运用使音乐风格更显得典雅，调性只用了主调，属调和同名调，模仿式复调和对比式复调的手法，在这

一乐章应用较多，加强了音乐的抒情性。

第三乐章《小步舞曲》，小快板、3/4拍子，完全再现的复三部曲式，结构如图：



结构规整、明晰、简练，没有多余的音符。调性只涉及主、属调和平行调，关系单纯。

整部作品首尾呼应、完整统一。本乐章仍为D调，涉及A大调和b、*f小调，都是近关系。

这部作品完成于1916年圣诞节，又是献给友人之作，所以整部作品基调明快、气质抒情、风格纯正而典雅。

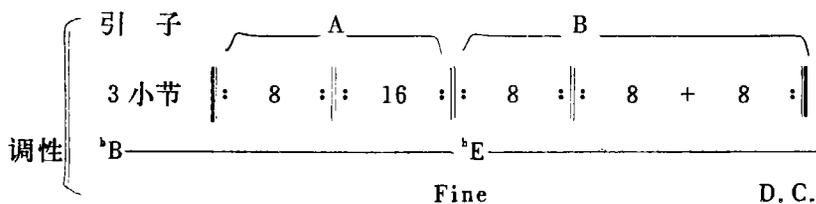
第四乐章《迴旋曲》，急板、6/8拍子，结构依然方整、规范，是一首典型的迴旋曲体快板终曲：

A B A¹ C A² D A³ 尾声

主题16小节，活泼、明快、充满生气。音乐在结构内部多用主题材料的移调来展开。在尾声中再现第一乐章主题的首部，使

三、管乐合奏《在暴风雪中前进》（一译《风雪进行曲》）（op.23）1916年冬作于德国。创作背景及首演日期无可考。

这是一首供完备的吹管乐队用的合奏小品。完全再现的复三部曲式。结构如图：

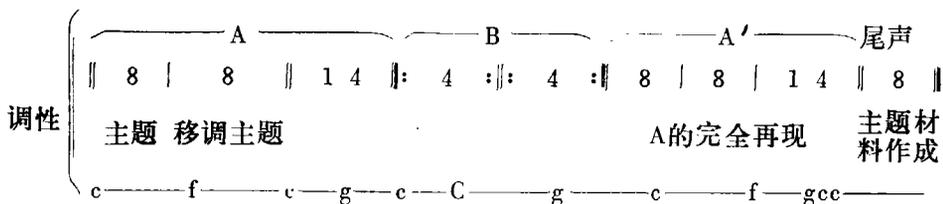


A¹为A的原样反复，三部份长度均衡。A和B的对比主要是由音乐情绪（A为昂扬的进行曲，B柔和如歌）和调性（^bB—^bE）的差异形成的。结构内部音乐材料统一，大调正三和弦的响亮音响无处不在。从乐队编制上看，木管组和铜管组比常规组合扩大，向军乐队的编制靠近。降种调号的选择适于变调管乐的吹奏，每件乐器都在最方便演奏的音区发挥，说明作者对各种管乐的性能有透彻的了解。但织体过于单一，绝大多数声部在一百多小节（包括反复）的音乐中一吹到底，从不停歇。这大概是因为作者估计到实际演奏时对乐手难觅、声部不全，不得不采用过高的“保险系数”吧。

四、钢琴独奏《哀悼引》(op. 24) 1916年作于德国。具体的创作时间在正式出版的乐谱（人民音乐出版社1984年《萧友梅作品选》）上注明为1916年9月，但据《萧友梅文集》载^④，作者手稿之首页原署有“1916年12月”字样。萧友梅在“《哀悼引》序”中^⑤曾记述：“兹借留德同学诸君有追悼黄、

蔡二公^⑥之举，特仿Beethoven之Trauermarsch（贝多芬葬礼进行曲）体作成一曲，名曰《哀悼引》，二公有灵其鉴吾志”。黄、蔡二人分别于1916年10月30日和11月8日逝世，此曲既为追悼二公而作，当在二公逝世之后，因此可以断定此曲不可能作于1916年9月，而手稿上记载的创作日期（12月）应该说是准确的。

在《哀悼引》序中，萧友梅提到贝多芬、门德尔松、肖邦的“葬礼进行曲”和瓦格纳、亨德尔、弗洛伊登贝格等人歌剧中描写死亡和追悼亡者的音乐段落，并表明此曲是“仿贝多芬之《葬礼进行曲》体作成”，说明上述作曲家和作品对此曲的写作有明显的影响。这首作品的结构和乐思，作者已详加注解：“全曲分三大段，前后两段各三十节发表哀悼感想，中段十六节改用大调，以雄壮声音描写‘努力’‘奋斗’‘救中国’之意，尾声亦悲亦壮，末数音特别延长，表示无穷之悼意”^⑦。可见，全曲是原样再现并带尾声的三部曲式。其结构布局为：



带附点节奏的小调式主题，凝重、深沉，徐缓行进的低音沉重、有力，悲和壮的情绪得到充分渲染，化作激励后人“努力”、“奋斗”、“救中国”的力量。

1925年3月12日，中国革命的先行者孙中山先生在北京逝世。五天之后（3月17日），萧友梅将《哀悼引》编配为管乐合奏，更名《哀悼进行曲》，被用作孙中山先生葬礼的哀乐。对此次编配，作者有如下说明：“此曲原为管弦乐队用，盖丝声哀，以奏悲曲较为相宜。唯吾国音乐教育尚在下种时期，国内只有一个——由北京大学附设音乐传习所导师

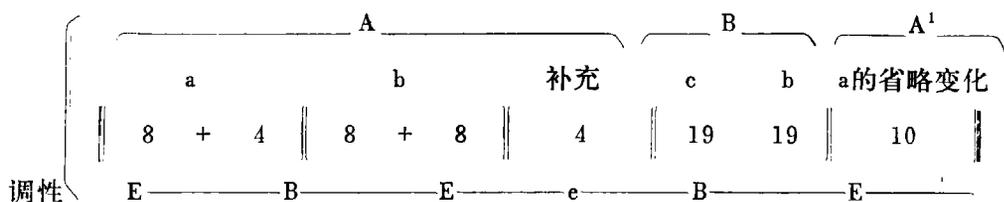
与乐友社社员组成的——管弦乐队，故不得不改用军乐演奏。攻乐器中以簧管（Clarinet，即单簧管）音最悲，故希望用是曲者多以簧管以代弦乐”^⑧。作者还细列了两种不同编制乐队各声部的数目，多者41人，少者21人，乐器组合情况与一般礼仪用的军乐队相同。这类乐队作者曾于《在暴风雪中前进》（1916）一曲中使用过，故驾驭自如。

五、大提琴与钢琴《秋思》(op. 28) 写作背景无可查考。正式发表于1930年（《乐艺》第三号）。根据作品编号推测，此曲的实际创作年代似应早于1930年。从形式上

看，作者并未将此曲视为“大提琴独奏”，而是在乐谱标题的下方注明“附大提琴补足调”（With Violoncello Obligato）。这个“补足调”，指由钢琴演奏的、与大提琴旋律

呈复调对应状的一个不可缺少的声部，二者为密不可分有机体。

这是一首慢板抒情曲，复三部曲式。结构如图：



如图所示，此曲的再现段已不再是萧氏前面几个作品惯常采用的原样再现，而是将主要乐思作省略、变化处理，使音乐进入新的境界。在调性安排上，e小调与B大调的连接颇有新意。复调手法的运用也更为集中和精密，补足调与独奏声部形成良好对比式复调关系，在相当多的片断中，二者几乎处于同等重要的地位，难分主次，有时补足调的旋律甚至比独奏声部旋律更富情趣，也更为动听。两声部的片断模仿造成追逐式的生动形象，这些都体现了作者写作手法在回国（1920年）后的发展。

在大提琴分谱上，标明有上海音专俄籍大提琴教授舍甫磋夫（Shevtzoff）编订的指法和弓法，是此曲演奏实践的记录。

六、管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》（op. 39）作于1923年8月，同年12月由作者指挥北京大学音乐传习新管弦乐队在北京首演。在完成乐队总谱的同时，刊印了“新制乐队曲《新霓裳羽衣舞》的钢琴谱（石印本），此谱又于1930年7月作为“上海音乐专科学校丛书”，由商务印书馆出版。按照常规，同一曲目不同形式的谱本，一般先有钢琴谱，后编配乐队，但这部作品却是先成乐队谱，后有钢琴独奏形式。这种推断的根据是，在出版的钢琴谱本的首页，作者曾注明：“New Composition for orchestra”（管弦乐新作）“Arrangement for pianoforte”（改编为钢琴）。再翻对作者管弦乐谱的手稿，钢琴作

为一个声部置于总谱的下方，钢琴声部的分谱与独奏用的石印谱仅有少许差别（主要差别在尾声的震音织体），说明作者在写作管弦乐总谱的过程中，钢琴谱也已基本写成，只是刊印时稍加润饰而已。

唐代诗人白居易长诗《霓裳羽衣舞歌》，描述唐代宫廷表演这部歌舞的情景。萧友梅以白诗为据，作成此曲。《新霓裳羽衣舞》由序加上十二个相对独立的乐段及一个尾声构成。这样的结构是因为白诗中有“散序六奏未动衣……中序擘騞初入拍……繁音急节十二遍……唳鹤曲终长引声”的写照。萧友梅从中“忖度得一二”，用六个乐句（每句4小节）作序，充“散序六奏”；用3/4拍的园舞曲节奏写成十二个舞蹈性段落，表示“繁音急节十二遍”；再用慢板、长音作为尾声，与“唳鹤曲终”相对应。为接近唐代乐风，曲调采用五声音阶为主干。作者希图用这些可解的音乐语言来再现白居易的诗意，当是一次艺术创造的大胆尝试。

从作品自身的结构看，这部作品与变奏曲体最为接近。序奏的六个乐句，实质上具有主题的意义，它徐缓、优雅、古色古香，展现了全曲的基调，是全曲的核心和精华，其中的若干曲调片断，即隐涵了尔后变奏发展的基本材料。入拍后的十二个段落，可视作十二次变奏，舞蹈性节拍和源于序奏的五声性音调，是乐曲获得统一的主要因素。每一段落选用一种特点鲜明的音型织体，构成

长度大致接近(32—38小节左右)具有一定独立性而又相互形成对比的乐段,这是乐曲的主体。短小的尾声用和弦震音式织体包含的悠长曲调结束全曲。这样的结构是严密和富有音乐逻辑的。

乐队的编制为:长笛1,单簧管2,园号1,低音长号1,定音鼓,小提琴I,小提琴II,大提琴、低音提琴及钢琴。显然,这个编制并不完备。因此,在配器上作者不得不采取“因地制宜”的办法:借重两支单簧管和钢琴,让这两个声部从头奏到尾,构成全曲的主线,其它声部则在此基础上“锦上添花”。具体做法是:长笛和第一小提琴在总谱相当长的篇幅里没写一个音符,只在开始处注明它们分别同第I、II单簧管(有时写明“高一均”——即高八度),以后又让它们重复钢琴的旋律声部;大提琴大都重复钢琴的低音;园号、低音长号、低音提琴和变音鼓则“相机而动”;中提琴予留了声部位置,未配,原因显然是缺乏乐手。这样的处理方式虽然很难要求表现出细腻的色调变化,但至少可以保证乐曲演奏的完整。此外,还体现了作者对单簧管的偏爱,他在编记《哀悼进行曲》时曾认为:“吹乐器中以簧管(即单簧管)音最悲,故希望用是曲者多以簧管以代弦乐”^⑨,这亦证实了让单簧管声部作为全曲主干一喷到底的处理方式,是从演奏实际出发而变通使用的。至于钢琴的使用,却是“一举两得”的事:既为各奏曲敷全了“底色”,又能让这个声部独立成章,在乐队难求、更不可能录制音响的情况下,使《新霓裳羽衣舞》的音韵得以传播。

历史功绩与时代局限

一 萧友梅在他十多年断断续续的创作生涯中留下来的这六首器乐作品,虽然数量和社会影响(与他在音乐教育、理论研究及歌曲

创作等领域的影响比较)相对有限,但它们在中国近现代音乐史上的地位却是相当重要的。其重要性主要体现在以下几个方面:

1. 萧友梅的器乐创作活动具有拓荒和启蒙的意义。在十九~二十世纪之交中西文化交汇的历史大潮中产生,并随着社会演进的中国二十世纪专业音乐,经过一个世纪的发展和几代音乐家的努力,已成为今日中国文化的一个重要组成部份,采用欧洲乐器演奏的各种不同体裁形式的音乐作品,业已进入今天社会音乐生活领域。在这条历史长河中,萧友梅器乐创作的实践即为端流的一支。迄今为止的资料发现和不同作曲家的创作比较证明,他的弦乐四重奏——献给多拉·莫兰多尔芙小姐(op. 20),是中国作曲家创作的第一首弦乐四重奏。而他的管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》(op. 39)从创作和首演的时间看,均早于黄自于1929年在美国创作的《怀旧》,因此,这部长达474小节(包括反复所占时值)的作品,实在应该算作中国的第一部管弦乐曲。这是外来的艺术形式在中国作曲家手中所作的新创造,是新的艺术品种从无到有的最初尝试,因而它具有拓荒和启蒙的意义。

2. 他为中国音乐自立于世界民族之林而创作的动机和服务于社会的创作目的,是启迪后人的精神力量。由于他认为“如果一国之内简直没有乐队作品的创作”“是一国的奇耻大辱”——不论怎么理解这句话,文化落后总非好事。基于此,他才在“从事音乐教育事业之余,不敢不致力于乐队作品的创作”。翻看萧友梅年谱,他进行器乐创作活动的1916—1930年间,正是他所从事的新音乐事业最艰苦、最繁忙的创业期,他几乎是在一片荒漠中苦斗,筚路蓝缕,任重道远,但他时时不忘肩上的责任,“不敢不致力于乐队作品的创作”,这样做,“并非是要窃取一个作曲家的名号以自娱”,实为一个具有民主思

想的知识分子的爱国心所驱使。

他的器乐作品，大都为有感而发。他的《哀悼引》，曾伴随中国两位民主革命的志士——黄兴、蔡锷，及伟大的革命先行者——孙中山先生的悼念活动和葬仪而在海内外迴响，希图以雄壮的声音描写“努力”、“奋斗”、“救中国”之意。而他的《新霓裳羽衣舞》，是因为这一唐代名作“失传之矣”，为“追想唐代之音乐”，复兴民族传统文化而制作的新声。这样的创作动机所蕴含的人格力量，是值得后人敬佩和学习的。

3. 萧友梅的器乐创作，作为中国近代音乐创作起步初期代表性作品的一个组成部分，鲜明地体现了那一时代的艺术风格和它所达到的艺术水准。这六首作品，从风格和技法范畴看，属取法于欧洲古典乐派的规范之作，它们以大、小调式音阶为材料，功能和声为骨架，主、属、下属、平行调和同名调性为活动领域，遵循音乐节奏动机、乐句、乐段、一部曲式，单、复二部曲式、单、复三部曲式，迴旋曲，变奏曲和多乐章组曲（套曲）的曲体结构模式。同时，作曲家的个性和风格又渗透于这些作品之中：严谨、简洁、朴实、高雅。1920年他归国后创作的《新霓裳羽衣舞》，以五声音阶为旋律的主要素材，将宫调式与大调式融为一体。他在作品中所体现的艺术风范，对中国二十世纪的专业音乐创作，产生了极为深刻的影响。

当然，萧友梅的器乐作品并非十全十美。首先，它毕竟数量有限，六首作品中有

四首在留学期间所作，部份作品的情调与内涵与当时中国的社会生活不无隔膜（如《小夜曲》和弦乐四重奏）。音乐语言、曲体、和声的欧化痕迹过于明显，部份作品的结构和处理手法近乎刻板（如《新霓裳羽衣舞》主体部份一直采用的3/4节拍和十二个段落无一例外的分段重复），乐队织体过份单一，缺乏灵巧等，用今人的眼光看来，这些作品不足之处是不难发现的。然而，任何人都不能完超越他所处的时代，我们更不能以今天中国音乐发展所达到的水准去苛求自己的前人。在我们用追念的情思去研究萧友梅先生留给中国音乐的这份遗产时，应该明白无误地认识到：存在于萧先生器乐作品中的弱点，是时代和环境局限所致。实事求是地分析和认识这些不足之处，正是为萧友梅作出科学的历史评价所需要的。

1992年6月

- ①② 萧友梅《黄今吾的“怀旧曲”》，1930年11月18日《申报》。《中国音乐学》1992年第二期重刊。
- ③ 陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编。上海音乐出版社1990年出版。
- ④ 见“文集”第140页
- ⑤ 见“文集”第138页
- ⑥ “黄”指黄兴(1874—1916)，“蔡”指蔡锷(1882—1916)。
- ⑦.⑧.⑨ 萧友梅《哀悼进行曲》序。《萧友梅文集》第139页。

（编辑部收到本文日期：1992年7月29日）

作者简况：王安国，男，1942年生，现在湖南师范大学工作。