



萧友梅进步歌曲创作的动因、特性和影响

■ 杨瑞庆

(昆山市文化馆, 昆山, 215300)

[摘要] 我国音乐史上重要的音乐教育家、作曲家萧友梅在历经坎坷追寻自己的音乐教育梦想的同时, 也受自身的革命信仰鼓动和社会时事的感召, 不忘参与进步歌曲乃至革命歌曲的创作。他是我国专业作曲家队伍中最早将家国情怀和民族呼声以较为直露的手法写进新式原创歌曲的人之一。他在北京期间和南下之后, 通过精心选词写出的一些有代表性的歌曲, 充分发挥了他的“科班”功底, 很好地体现了进步性、艺术性、群众性的结合, 并在音乐形态上呈现出一些属于这个历史时期的特点。这些特点既强化了他的歌曲写作风格, 也对后来包括冼星海、聂耳等在内的一大批进步音乐家产生了或隐或显的影响, 使他在我国现代歌曲史上确立了应有的地位。

[关键词] 萧友梅 进步音乐 革命歌曲

萧友梅^① (1884—1940), 广东香山。他的父亲是清末秀才, 后做塾师养家, 因此他从小就受到来自家庭的文化熏陶。1899年, 他进入广州时敏学堂接受新式启蒙教育, 尤其在外语方面较早获得了培养, 这为他日后出国留学创造了有利条件。1901年起, 他先后分两段时间赴日本、德国留学。由于拥有教育和音乐“双料”科班出身的背景, 他回国后接连被聘在北京的院校执教音乐, 最后移师上海, 创办了中国第一所专业音乐学院——上海音乐院(后改“国立音专”), 并担任校领导十余年。他白手起家, 从教务主任、校长的岗位上一路走来, 办学成绩有目共睹, 既

打响了学校的知名度, 又培养了后来在我国音乐界成为主力的一批优秀毕业生。1940年底, 他因早年患有结核病加上过度劳累而病逝, 享年56岁。

萧友梅凭借可观的学识和才华, 编撰了大量适合当时中国国情的音乐教材, 如《乐学研究法》《和声学纲要》《钢琴教科书》《风琴教科书》《普通乐学》《近世音乐史纲》等, 还组织力量编辑出版《音乐杂志》《音乐月刊》等刊物。

^① 常被误写成肖友梅。

杨瑞庆, 昆山市文化馆研究馆员。



同时,他通过留学掌握了扎实的西洋作曲理论,所以也成了中国较早涉足器乐创作的作曲家之一。他的《D大调弦乐四重奏》是我国第一部弦乐重奏曲,《哀悼曲》是我国第一部管弦乐曲,《新霓裳羽衣舞曲》是我国第一部大提琴独奏曲——他是我国当时学院派作曲家的代表。

值得一提的是,萧友梅在紧张的教育工作之余,还积极创作紧贴时代脉搏的歌曲。他的部分歌曲作品具有鲜明的进步立场和深邃的思想价值,如《问》《南飞雁之语》《五四纪念爱国歌》《从军歌》《国耻》《国难歌》等,其中不乏被广泛传唱者,也算是他的一份意外收获。鉴于这些歌曲大多出现在革命歌曲创作大潮到来之前,萧友梅也可以被我们视为中国进步音乐的开路先锋之一。那么,一个专业音乐家何以有兴趣进入歌曲创作行列?他的歌曲有何品性,有何特点?随后在歌坛上又产生了什么影响?本文即意在梳理、求索这几个学术问题,从而为更加客观全面地评价萧友梅的歌曲创作尽一份力量。

一、创作动因

歌曲创作的“门槛”相对低一些,所以是业余音乐作者特别喜好的体裁。但“科班”出身的萧友梅没有因此而藐视歌曲,他认为歌曲最能反映大众心声,因此“放低身段”,发挥了自己在见闻上的优势,奉献出了一些艺术品质上佳、易于激发共鸣的优秀歌曲作品。或许,这是他心目中作为爱国音乐人理应肩负起的历史使命。而究其动因,应该离不开孙中山和蔡元培两位进步人士的影响。

萧友梅和孙中山是香山的同乡,而且萧、孙两家有世交。孙中山青年时期追随革命,萧友梅看在眼里,敬在心里,对孙中山反帝反封建、建立共和制国家的梦想也很了解。1894年,孙中山成立“兴中会”,提出了“驱除鞑虏,恢复中国,创立合众政府”的革命主张,随后积极扩大革命队伍。但是,戊戌变法失败后清政府加紧迫

害改良派及革命派人士,孙中山安全难保,只得于1900年东渡日本,以图后举。随后,他将萧友梅推荐到日本留学。萧友梅先在东京高等师范附属中学学习文化课,后转入东京帝国大学教育系深造,又兼学音乐。1905年,孙中山联合其他革命团体在日本成立“同盟会”后,于次年介绍萧友梅入会。萧友梅作为革命党的一员,自觉追求为革命事业添砖加瓦。1909年,萧友梅回国,翌年正遇清政府为留日学生举行选材考试。萧友梅以才学中得“文科举人”头衔,被清政府委派为学部视事,从此走上教育岗位。辛亥革命后的1912年,中华民国成立,当上临时大总统的孙中山因为知道萧友梅立场坚定又富有才华,就任命他担任自己的秘书。萧友梅在短期内与孙中山朝夕相处,得益颇多,同时也经历了临时政府内部的复杂争斗,对革命的艰巨性也有了进一步的认识。

不久后,萧友梅回到广东继续从事教育工作。1912年的秋天,他获得官费资助赴德国莱比锡音乐学院深造。通过四年系统的学习,他获得哲学博士学位,还兼学了教育学、伦理学、心理学等多门课程。当然,对作曲、配器、指挥等自己喜爱的课程,他更是刻苦攻读,成绩优秀,后来还发表了《中西音乐的比较研究》《古今中西音阶概说》等学术论文,可谓一颗音乐新星冉冉升起。

1916年,首任中华民国教育总长蔡元培从法国留学归来。当时国内形势严峻,袁世凯与日本签订“二十一条”,爱国学生纷纷抗议,教学秩序被打乱,亟需能人治校。蔡元培“临危受命”于该年12月出任北京大学校长,并兼顾全国教育事业。蔡元培也是追随孙中山的革命党人,所以一到任立即支持新文化运动,在负责管理北大的同时,还广揽人才充实到北京各校的紧缺岗位上。蔡元培对同在欧洲留学的萧友梅的学识早有认可,故邀他担任教育部编审员,兼任北京高师附属实验小学教员,后又聘他担任北大的音乐讲师及北大所属的音乐研究会的导师,并嘱他



放开手脚、大干一场。

萧友梅到北大后如鱼得水,与他仰慕已久的音乐同好——赵元任共同发起成立了“乐友社”,旨在提高大学音乐教育的地位,开创现代音乐教育的新道路。后来,他又在蔡元培的支持下创建了北京女子高师音乐科,并担当主任,为我国第一个大学音乐系科的建立立了头功。1922年,北大将所属的音乐研究会改组为音乐传习所,萧友梅立即成立了我国第一支基本由国人组成的小型管弦乐队,并亲任指挥。该乐队共存在了五年,举办过40余次音乐会,演奏了海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特等外国作曲家的音乐作品,开了国人集体公演西乐的先河。

然而,学校里的音乐教育风生水起,也正逢社会上的爱国浪潮汹涌澎湃。萧友梅觉得不能“两耳不闻窗外事”,应该为爱国知识分子做些什么,于是开始创作歌曲,并发挥技术专长,给歌曲配上钢琴伴奏谱。这些作品大多收录在当时出版的《今乐初集》和《新歌初集》中。其中,创作于1922年至1924年间的《问》《南飞之雁语》《五四纪念爱国歌》三首歌曲由于切中时弊,反响强烈,也奠定了他在进步歌曲乃至革命歌曲创作史中引人瞩目的地位。

二、歌曲品性

萧友梅的年轻时代正值风起云涌的大革命时期,中国国民党在孙中山的领导下,正与中国共产党进行第一次合作。萧友梅也想为振兴中华贡献自己的力量,但没有能力走向战场,唯有以音乐为武器。创作歌曲,自然成为他投身革命的最佳实践方式。

20世纪初,中国的现代歌曲创作刚刚起步,其主要表现是用现成曲调填词的“学堂乐歌”大行其道,如用民间乐曲《老六板》填词的《祖国歌》,用美国歌曲《旅愁》填词的《送别》,用法国民间曲调填词的《两只老虎》……另外,当时一些曾经出国留学的音乐爱好者也开始尝试创

作一些具有西洋风格的艺术歌曲。但是,萧友梅感到这些歌曲与反帝反封建的时代需求还不太合拍,觉得时下的作品还缺少激发革命热情的潜力。因此,他特别留意写作一些催生进步力量并照顾普通人演唱能力的作品,以适应当时的社会情势,呼唤广大民众奋起。

与时代同呼吸、共命运的歌曲,首先需要抒发正能量的歌词。萧友梅毕竟只是一位工作在校园中的教育者,所以开始时把作品的潜在演唱者定位为富有爱国情操的知识分子,追求歌词内容对革命性和艺术性的兼容。他发现国文教员易韦斋的词作正合他的需求,于是选谱了《问》和《南飞之雁语》,这也是他最初的独唱曲目创作实践。《问》载于1922年版的《今乐初集》,其歌词向人们提出了一系列意味深长的人生问答,像是历经沧桑的长者发出的振聋发聩的感慨,对当时的民族危亡、山河残破表达了深深的忧虑之情。《南飞之雁语》载于1923年版的《新歌初集》,歌词反映了当时国内军阀混战、政局动荡的状况,借南归的飞雁吐露真情,表达了当时一些知识分子对时局的愤懑。

随着革命形势的不断发展,萧友梅的革命觉悟也在不断提高。他的歌曲创作不再局限于抒发个人情感,而是开始关注反映大众的情感。他开始选用适合群众齐唱的直露歌词来谱曲。1924年,北平学生纪念五四运动5周年时,萧友梅谱写了《五四纪念爱国歌》,发表在当年5月4日的《晨报副镌》上,其歌词简洁通俗、浩然大气,是最早歌颂五四运动的原创歌曲,至今仍使人感受到那个年代热血沸腾的爱国情怀和朝气蓬勃的青年风貌。

纵观萧友梅早期的歌词选择,可知其带有鲜明的革命品性。不论是独唱歌曲还是齐唱歌曲,是艺术歌曲还是群众歌曲,是演唱还是欣赏,都能催生蓬勃向上的力量。如果和同时代的赵元任、青主等人创作的艺术歌曲相比,萧友梅的独唱歌曲无疑能在革命品性方面脱颖而出,甚至独领风骚。当然,萧友梅的群众歌曲由于受到时代



谱例1 《问》，易韦斋词（第二段歌词略）

$\text{♩} = 60$

你 知 道 你 是 谁？ 你 知 道 华 年 如

水？ 你 知 道 秋 声 添 得 几 分 憔 悴？ 垂

垂， 垂 垂， 你 知 道 今 日 的 江 山， 有 多 少 凄 惶 的

泪？ 你 想 想 啊， 对， 对， 对。

谱例2 《南飞之雁语》(A段)，易韦斋词

$\text{♩} = 50$

算 不 尽 云 深， 话 长 天 辽 邃， 一 行 行 写 不 了

归 怀， 乍 霜 前 嘹 唳。 只 望 不 见 衡 阳， 化 湘 烟 遥

翠。 但 记 着 一 程 程， 离 不 得 同 群， 怕 翔 鸾 憔 悴。

谱例3 《五四纪念爱国歌》，赵国钧词（第二至四段歌词略）

$\text{♩} = 90$

五 四， 五 四， 爱 国 的 血 和 泪， 洒 遍 亚

东 大 陆 地。 雄 鸡 一 鸣 天 下 白， 同 声 击 贼 贼 胆

悸。 爱 国 俱 同 心， 壮 哉 此 日， 壮 哉 五 四！



的局限,在通俗性、流畅性、鼓动性方面是不能和后来的抗日救亡歌曲相比的,但他在20世纪20年代初就跨出了为革命事业摇旗呐喊的可喜一步。他后来在《音乐月刊》发刊词中曾有掷地有声的表白:“在此非常时期,必须注意利用音乐唤起民众意识与加强民众爱国心。”可见,他具有旗帜鲜明的革命立场,并在率先身体力行。

三、音乐特点

萧友梅不仅是著名的音乐教育家,还是一位具有进步观念的爱国知识分子。如果不是始终关注民族命运和国家安危,大概他也不会选择以上三首具有进步内容的歌词来谱曲。当然,歌曲插上音乐的翅膀离不开优秀的旋律。那么,如何在旋律中表现出使人听之振奋、咏之激动的革命品性呢?这对萧友梅来说是个关键问题。我们看到,《问》在弱起乐句的叹息中从容不迫地铺展,在力度变化的反思中真情直露地演绎,然后以两个先抑后扬的三连音作为过渡,一气呵成地引入全曲的高潮,最后回到内涵丰富的平静,余音缭绕,发人深省。《南飞之雁语》采用了咏叹性质的两段体结构,腔随词走,自由抒发,镶嵌了三连音不规则的节奏,设置了长短句不规则的气口,在跳进中糅合了各种委婉的级进旋法,把知识分子的惆怅情态和期盼心态诉说得淋漓尽致。《五四纪念爱国歌》创作时,作者因亲眼看到过蔡元培在五四运动中积极支持学生走出校门向当局请愿的革命行动,并在演讲中对学生提出了“抱定宗旨”的要求,所以写出的节奏果断坚定,音调斩钉截铁。

观察前述三首歌曲的旋律形态可见,其内部似有崛起勃发的力度,并且都有洋为中用的借鉴痕迹,这当与萧友梅留学德国时接触大量的西洋风格歌曲有关,特别是当时广泛传唱的《国际歌》很可能感动了他,为他在音乐创作层面储备了一触即发的革命能量。

《国际歌》的歌词诞生于巴黎公社的浴血战

斗中,曲调诞生于1888年,由于音调雄浑悲壮、词意积极向上,它后来成为第一国际和第二国际的会歌,引起世界各国革命者和群众的强烈共鸣,回响在革命岁月里。《国际歌》经中国共产党人瞿秋白译配后,开始在中国大地上流行,特别是那句起始动机,更是深入人心,感动肺腑。大调式中从属音sol进入主音do的上行四度跳进旋法,具有一鸣惊人的阳刚感。这个“起来”的动机也成了萧友梅喜欢借鉴的素材,在他的创作实践中得到了强化运用。当然,他使用的其他西洋作曲技法也不少。这里,还可以为这三首歌曲归纳三个共同特点。

第一,为了适合群众演唱,三首歌曲都框定了九度音域;为了营造阳刚美感,三首歌曲都采用G大调,只是有的歌西洋味道浓一些(如《南飞之雁语》强化运用西洋歌剧中常用的三连音节奏),有的淡一些(如《五四纪念爱国歌》基本采用了五声音阶旋法,偶有尖锐的小二度进行)。

第二,这三首歌曲都强调运用属音作为向上跳进的支点,特别借鉴了《国际歌》中从属音上行跳进到主音的旋法作为动机,然后延伸发展,如:《南飞之雁语》和《五四纪念爱国歌》的起句就是这种纯四度跳进旋法;《问》的起句采用了从属音上行跳进大六度的旋法作为动机,也使歌曲充满坚毅的力量感。

第三,这三首歌曲的节奏丰富多变,已经不像绝大部分的学堂乐歌那样方整了:开头时而弱起,时而休起;句幅时长时短;字位和气口也时有变化,还特别重点使用了当时国内歌曲创作中鲜见的三连音,因此产生了前所未有的美感。由此,这些蕴含革命和进步内容的原创歌曲不但表现出充足的群众性,还表现出强烈的艺术性。

很明显,萧友梅在北京创作的这三首歌曲是异曲同工的。它们由于诞生在中国现代歌曲创作的初期,又出自学院派教授之手,而且更重要的是还吐露出了革命党人的爱国心声,所以在当时的中国歌坛上产生了不容小视的影响,某种意义上还成了启发后来创作者的范本。



四、社会影响

萧友梅在北京创作了以上述三首歌曲为代表的一些作品后，政局开始动荡，他在北京建立一所正规的音乐学院的计划也由于经费匮乏而最终流产。北洋军阀当局更以“音乐有伤风化，无关社会人心”为由，迫使音乐传习所停办，所属乐队解散。这样，心有不甘的萧友梅只得南下投奔蔡元培，寻求新的发展机会。

萧友梅创办国立音乐院校的计划与蔡元培的设想不谋而合，但当时的政府经费拮据，此事一时难以落实。好在一些革命党人鼎力相助，最后又由萧友梅的前同事杨铨资助3000元后，国立音乐院才在上海诞生。这是中国第一所专业高等音乐院校，蔡元培任校长，萧友梅任教授兼教务主任，首届录取23名学生。后蔡元培因公务繁忙，任命萧友梅为校长。1929年，学院受国民政府政策影响，“降格”改为国立音乐专科学校（简称“国立音专”）。

萧友梅担任校长之后，克服重重困难，坚持按照自己的办学理想而多方周旋，推进中国现代专业音乐教育的建设。经过数年努力，国立音专最终也无愧于“具有国际水准的中国最高音乐学府”的表述。

在那个阶段，萧友梅编教材、请名师、教课程、搞创作，事务十分繁忙，但他在社会形势的感召下，没有放弃进步歌曲乃至革命歌曲的创作。1925年“五卅惨案”发生后，他创作了《国耻》和《国难歌》；1931年“九一八”事变后，他为义勇军创作了《从军歌》。这些歌曲虽然出自学院派之手，但由于简练、通俗，同样得到了广大业余歌者和作者的追捧。地处上海、受中共领导的“中国新兴音乐研究会”和“左翼戏剧家联盟音乐小组”的作曲者，也对萧友梅推出的歌曲很感兴趣，并跃跃欲试，想写出更受群众欢迎的革命歌曲。此后，他们深入火热的斗争，心系国家命运，创作出了更多激动人心的救亡歌曲，以某种超越完成了对萧友梅的呼应。孙慎的《救亡

进行曲》、孟波的《牺牲已到最后关头》、贺绿汀的《游击队歌》等，以多种方式，化用了“属—主”上行的旋法，参与塑造了中国革命歌曲的光荣传统。

萧友梅还在学校里倡导师生谱写战歌，并取得了颇多成果。当时音专的教务主任黄自，闻听中国军队抗日的事迹后，创作了《抗敌歌》和《旗正飘飘》两首合唱。这两首歌由于音线铿锵、和声丰满，成为救亡歌咏运动中的热门曲目。擅长小号吹奏的夏之秋也写起了救亡歌曲，淞沪会战爆发后，他听到中国守军在谢晋元将军的率领下坚守上海四行仓库的事迹后，立即创作了《歌八百壮士》。刘雪庵1930年考取音专后，受到教师和高年级同学的影响，也立即投身抗日救亡歌曲的创作，作品包括传世的《长城谣》。学院派的救亡歌曲富有艺术潜质，深受专业歌手青睐，同时也较好地兼顾了群众的接受能力，在一定程度上受到百姓的欢迎。

萧友梅的进步歌曲创作还影响了后来成为新音乐旗手的冼星海和聂耳。这两位年轻音乐家都与萧友梅有过交集，由于历史局限和诸多偶然因素，曾有不愉快或不顺利的事件发生，但萧友梅还是真心关注这两位音乐后生的。

冼星海早在1926年就考入北京大学音乐传习所学习，生活清贫。于是，萧友梅安排他课余兼职抄谱，还兼做图书管理员，以求赚些改善生活的钱。萧友梅后来到上海工作后，冼星海也跟着进入国立音专深造。冼星海当时手头仍然拮据，萧友梅也仍为他安排抄谱兼职，以半工半读的形式维持学业。冼星海还会吹奏单簧管，萧友梅就带他去报考上海工部局乐队，无奈未被录取。可见，萧友梅还是很关怀这位颇有发展潜力的学生的。但是，后来冼星海出于正义感支持一部分外地同学反对学校在暑假中加收住宿费和练琴费的做法，参加了集体抗议活动，结果在政府调查完整个事件后丢了学籍。

冼星海虽然很委屈，但他对萧友梅长期以来的照顾和栽培还是铭记在心的，特别是对萧友梅



的歌曲作法更是细心揣摩。抗战时期,冼星海写出了震撼乐坛的《黄河大合唱》,其中最有名的一章《保卫黄河》的后半段旋法,灵感即很可能来自萧友梅的《五四纪念爱国歌》:它们都是从属音开始,分别作上行四、五、六度跳进,形成了有一往无前之感的音乐巨浪,震人心魄。

聂耳则于1930年带着小提琴从昆明来到上海,由于工作迟迟没有着落,处境十分艰难,在被明月歌舞团录用后,生活才得以维持。他在一些左翼音乐家的引导下加入了中国共产党,并积极参加救亡歌曲创作,而且成果卓著,成了上海歌曲创作群体中的佼佼者之一。聂耳在追求提高创作水平的过程中,因感到自己的理论功底尚显不足,遂于1934年初报考国立音专,投入萧友梅的门下。但是,当时有些考官看不起大多由业余歌手和乐手组成的明月歌舞团,竟认为如果录取了聂耳就会有损国立音专的声誉,所以淘汰了他,理由是他的演奏水平不够高。有人认为,是萧友梅看不起聂耳,但从目前的史料看,这并没有确凿的证据,而且萧友梅那一天很可能没在考

场。失去了这次进修机会的聂耳暗中较劲,仍勤奋实践,佳作迭出,还得到了许多左翼作家的青睐,纷纷邀他创作电影歌曲,由此才有了《义勇军进行曲》这样的巅峰之作。“属一主”上行纯四度跳进的刚毅旋法,如今已是国歌的首句。

诚然,萧友梅的歌曲创作数量不多,其影响力也不能和后期的救亡歌曲同日而语。但不可否认的是,萧友梅是中国最早在歌曲写作中融入与时俱进的革命性的专业作曲家之一,很多后来者都有意或无意受到过他的影响。这幅革命者为革命事业纵情高歌的激昂画卷,其中不应没有属于萧友梅的重要一笔。

参考资料

- [1]《音乐欣赏手册》,上海文艺出版社1981年版。
- [2]《中外抒情歌曲300首》(第一集、第二集),上海文艺出版社1979、1981年版。

(上接第52页) 古辞前四句而来,但却是西曲的曲题,说明音乐形态发生了变化。又如“神弦歌”《同生曲》“人生不满百,常抱千岁忧。早知人命促,秉烛夜行游”源于相和歌《西门行》古辞,大概相当于对中原相和歌的“新声”翻唱。《凤将雏》本是汉乐府相和曲题之一,后亦变为江南的吴声新歌之一,被著录在《宋书·乐志一》的吴声曲中,并有注云:“《凤将雏》者,旧曲也。应璩《百一诗》云:‘为作《陌上桑》,反言《凤将雏》。’然则《凤将雏》其来久矣,将由讹变以至于此乎?”^①这说明“讹变”是旧曲变新声的途径之一。梁武帝曾“作《江南弄》以代西曲,有《采莲》《采菱》”,吴兢和郭茂倩都认为这是相和歌中《江南可采莲》一曲的改编。^②梁朝羊侃亦曾“自造《采莲》《棹歌》两曲,甚有新

致”^③,应当也是用新声“流调”改编《采莲》和《棹歌》二古曲的结果。

综上,南朝时期,产于中原的相和歌仍为南迁的衣冠士人所欣赏与传唱,但整体上走向衰退,其传播越来越限于上层社会的古雅君子群体内部,已不是南朝音乐的主流。而且,在当时更为流行的吴歌、西曲的影响下,相和旧歌在传唱过程中也顺应了音乐变迁和欣赏趣味演化的需求,词曲均被改编,生出新变。

^①《宋书》卷十九,第549页。

^②参见:〔唐〕吴兢撰《乐府古题要解》,载丁福保辑《历代诗话续编》,中华书局1983年版,第24页;〔宋〕郭茂倩编撰《乐府诗集》卷二十六,上海古籍出版社1998年版,第315页。

^③《梁书》卷三十九,第561页。