

体现“国乐”精神的钢琴曲

——有感于《黄安伦钢琴作品新编》



2008年10月，旅加作曲家黄安伦的钢琴曲集《黄安伦钢琴作品新编》正式出版。这本曲谱汇集了黄安伦自上世纪70年代至今创作的11首钢琴作品，展现了作曲家多年走过的钢琴创作之路。作为一位勤奋而多产的华人作曲家，黄安伦的许多作品在国内早已为专业人士所熟知。此次将自己的钢琴音乐单独结集出版，着实令人耳目一新。一位擅长歌剧和交响曲创作的作曲家究竟写过怎样的钢琴曲呢？当我们翻开曲谱的目录，看到的尽是前奏曲、芭蕾舞剧选曲、赋格曲和钢琴音诗。这些曲名让人觉得更像是纯粹的西洋音乐，似乎与中国没有多大关系。然而，作曲家在题“跋”中

明确写道，“建立中国的民族乐派是我们大家的夙愿，而这当中的关键，就是作品。”黄安伦提到了建立中国民族乐派的理想，而他的理想是否与这些曲目存在矛盾呢？为了解答这样的疑问，我们只有从作品本身寻找答案。

《黄安伦钢琴作品新编》开头收入的乐曲是作曲家在1971年创作的两首钢琴前奏曲。它们分别以C大调和c小调创作而成，显然受到J.S.巴赫《平均律钢琴曲集》中调性分布的影响。作为黄安伦早年完成的小型乐曲，这些曲子还带有着稚嫩的模仿痕迹。特别是第一首《C大调前奏曲》，其主题旋律仿佛直接来自于肖邦的《降D大调夜曲》(Op. 27, No. 2)。然而，我们从乐曲主题与伴奏对五声调式的应用方面，能够体会到作曲家对中国风味的初期尝试。舒缓的速度、明丽的旋律，使人在聆听之初收获一种田园般的祥和与安逸。作曲家对两首作品都采用了变化再现的三部曲式，而对其中的音乐情绪则采取递进的方式逐步释放。他改变了再现部中情绪回

文 ■ 刘小龙

<p>归的创作传统，使乐曲在主题重复的同时，其情感表现力也得到极大伸张和升华。更为重要的是，作曲家将感怀与奋起的情绪通过具体的旋律形态（分别在第3至10、11至17小节）融入乐曲之内，从而成为他后来作品中普遍存在的一对精神元素。</p> <p>芭蕾舞剧《敦煌梦》选曲三首《羽人舞》、《伎乐天》和《波斯舞》，直接来自于作曲家对1979年创作的同名舞剧中三段乐曲的改编。与《前奏曲》相比，作曲家在这些曲目中对中国民族特色的探索取得了长足进步。第一首《羽人舞》采用了不规则再现的回旋曲式，通过“精灵”动机（如第58至59小节）的三次呈现（分别在第58、160和258小节）与舞剧情节相配合。尽管作曲家追求的整体风格让人联想起柴科夫斯基的舞剧配乐，但是在那个年代用如此灵动、诙谐的艺术情趣表现个人化的梦想与追求，却是难能可贵的。在和声方面，黄安伦亦在半音化旋律和增和弦的应用上取得突破，从而产生颇具现代风味的和声效果。《伎乐天》一曲从引子部分（第1至13小节）就给人带来曼妙委婉的民乐效果，而全曲的主题响处又仿佛令人置身于江南的水畔林间。如此传统的旋律竟然出于原创，让人不由得想起贺绿汀先生的《牧童短笛》。它们是将传统融化于心，又从心中流淌而出的音乐成果。虽然只是凝练的一点，却成为全曲的精华所在。《波斯舞》一曲在结构上采用了开放性的三部曲式，分别由三个具有浓郁西域风味的</p>	<p>旋律片段发展而成。作曲家在曲式构成和情绪布局上贴近汉唐大曲“艳—曲一趋”的三段体结构，表现出传统音乐在音乐组织上的优势与特色。富于动感的循环节奏与别致的西域音调两相结合，使人似乎忘却了它是一首钢琴曲，而纯然陶醉在飞旋跃动的舞蹈意象之中。</p> <p>《赋格曲四首》引导人们来到J.S.巴赫的音乐殿堂。黄安伦曾不止一次提到自己的音乐启蒙来自巴赫，可见这位德国音乐巨匠对作曲家的影响之深。曲集中收入的四首赋格曲均为作曲家对以往器乐合奏与声乐作品的改编曲。它们完成并首演于1986至2001年间，跨越了作曲家重要的创作年代。如何在经典的赋格曲创作中体现出中国特色和精神，成了黄安伦面对的艰巨挑战。从表面上看，《前奏曲与赋格》作为欧洲巴罗克晚期的音乐发明绝对与中国文化格格不入，而J.S.巴赫的赋格作品能够打动国人，关键在于其深沉、内省的人文精神。作曲家对这个重要的精神支点有着明确的认识，对于创作中国特色的赋格作品亦充满信心。仅以《d小调托卡塔、圣咏与赋格》为例，这首作品完成于1986年，最初为大提琴合奏而作。乐曲开始的主题严肃而沉重，吐露出苦难的心声。托卡塔惯有的永动性节奏从第69小节展开，与低音部的长线条的咏叙性旋律形成紧打慢唱的戏剧效果。音响力度的一路增强最终迎来主题的交响性再现（第129小节），使包含其中的精神内涵得以最大程度的彰显。以柔板展开的圣咏部分从第174小节开始。它的出现平复了托卡塔中聚集的愤怒与喧嚣，带有明显的净化之意。蒙古长调式的旋律（第199至222小节）在圣咏中部以微弱的音量显露出来，引起无限惆怅与叹惋。乐曲的赋格部分重新回复急速的跑动，主题旋律从一开始就表现出奋发进取的精神气质。整个部分仿佛要挣脱托卡塔营造的苦难环境，在拼搏中获取新生。作为纯粹的器乐音乐，这首作品所昭示的情感内涵可以在听者心中轻易地与个人、民族与国家的现实历程对应起来，却又不必做出具体的解释。它所呈现的是一种希望和信心，一种超越时代与文化界限的命运之力。</p> <p>与上述绝对音乐相比，芭蕾舞剧《卖火柴的小女孩》的钢琴改编曲却以标题性的创作手法展现了一曲流动的音乐童话。黄安伦在乐曲说明中提到了这部作品与普罗科菲耶夫《彼得与狼》的联系，企图用音画的手法向中国的孩子和大人们讲述这个著名的丹麦童话。舞蹈、语言和钢琴的结合使人们轻易感受到音乐在描述情节、烘托气氛上所具有的独特魅力。这是一首31年前创作的音乐普及作品，同时又是一部抒怀之作。毕竟，“爱”在我们民族的血液中曾经丧失过多，而重拾关爱与亲情正需要艺术加以推动。聆听或演奏这部长曲，我们无法忘记小贝蒂唱出的那首悲伤的歌（第115至188小节）。它不仅属于一个孩子，而是压抑在众多善良心灵中寻找“爱”的心声。作曲家用音乐传达着</p>	

<p>某种信念，鼓励人们即使有一线光明和希望也应该努力争取，让生命之花璀璨绽放。在作曲家的心里，小贝蒂是个英雄。因为她的心中充满爱，并且为着爱的理想牺牲了自己的生命。乐曲悲剧性的结尾每每令人潸然泪下，为了卖火柴的小女孩，更为了我们自己。</p> <p>曲集的最后一部作品是钢琴音诗《鼓浪屿》。这首钢琴与乐队合作的单乐章协奏曲完成于2006年，是作曲家近年来的代表作。乐曲采用变奏曲式，其中包含了主题和14个变奏段。或许，黄安伦在创作这长大的变奏曲时想到过巴赫和贝多芬，而他希望在音乐中表现的却是对中国“琴岛”的敬意，对故友的怀念。2001年11月27日，鼓浪屿出生的著名钢琴家许斐平不幸车祸身亡。作为生前挚友，黄安伦曾以《斐平是中国的、世界的》为题著文悼念。而这首钢琴音诗《鼓浪屿》，也可算是作曲家为亡友奉上的音乐礼赞。在乐章的主题部分，黄安伦再次将感怀与奋起的精神通过两支旋律展现出来（分别在第11至17、第18至20小节）。它们成为全曲的灵魂，贯穿于作品始终。与一般变奏曲刻意标榜变奏技巧的特征不同，黄安伦的变奏处理却是因情而发。从第一变奏到第十四变奏，作曲家遵循着一条“继往开来”的情感主线，所有的变奏段落都围绕着这条主线循序进行，从柔和、沉静的乡音独语逐渐扩展成振奋人心的鸿篇巨制。拆分、倒影、对比、并置等创作手法并未抹去主题本有的性格气质，</p>	<p>反而在适当的速度布局和伴奏陪衬下得到发扬。整首作品观之，它哪里是对一方水土的钟爱，而完全是作曲家对祖国母亲的一片深情。黄安伦曾说，“作曲家那张桌子放在哪亦不重要，最重要的是他那颗心在哪儿。我的心在咱神州大地，尽心用音乐让爱充满人间！”^①</p> <p>遍观《黄安伦钢琴作品新编》，笔者深深感到作曲家对创作具有中国气派的当代音乐抱有的坚定信念。而这种信念的实质本是和萧友梅在70年前提倡的“国乐”思想一脉相承。“何为国乐？曰：能表现现代中国人应有之时代精神、思想与情感者，便是中国国乐。国乐之要点在于此种精神、思想与情感。至于如何表现，应顺应时代与潮流，及音乐家个性之需要，不必限定用何种形式，何种乐器。”^②1939年6月，萧友梅先生在上海国立音乐专科学校编印的《林钟》上发表了《复兴国乐我见》，其中便有上述言论。时至今日，我们对“国乐”这个概念早已变得很隔膜。除了少数学问家的争执外，“国乐”如同尘封的旧话不再为大多数人所关注。在我们这个趋向全球化、市场化和城市化的时代里，音乐渐渐成了标新立异、娱乐大众的文化载体。“国乐”中的理想、责任、荣誉和传承之于当代音乐潮流总是显得落寞而不合时宜。一位仍旧秉承“国乐”精神的作曲家，也自然成了这个时代的独行者。</p> <p>对祖国的热爱，加之纯洁、真挚的博爱之情，成为这些钢琴作品着力表</p>	<p>现的精神实质。黄安伦对艺术传统的尊重，对音乐发展的责任符合了“国乐”的精神，也是我们这个时代稀缺的创作态度。我们承认，艺术家的创造当以弘扬个性、锐意革新为目的。然而，如果每位作曲家的心中都能保有一份对祖国音乐发展的责任和信念，他就必然会将探索的视野投向历史与传统，从而避免了不自知的乏味和浅薄。1945年，马思聪先生在《中国新音乐的方向》一文中写道，“中国音乐正处在两条或多条河流的交流点，我们似乎失去了原有的特性，不，它将因外来的影响，而变成一种更新鲜更具有特性的国乐。我们的‘国粹’不会失去，反而令我们获得更可宝贵的‘国粹’……新中国的音乐不会是少数人的事，它是蕴藏在四万万颗心头的一件事。”^③黄安伦是这样想的。他也必将沿着这样的方向继续自己的征程。</p>

注 释：

①参见《长歌一曲天外来——黄安伦文集》第219至220页，加拿大安省华人音乐协会2006年出版。

②参见《萧友梅全集》(第一卷)第736页，上海音乐学院出版社2004年出版。

③参见《居高声自远》第33页，百花文艺出版社2008年出版。