

刘靖之 著

论

中国新音乐

ON NEW MUSIC IN CHINA

本书获香港培华教育基金会资助出版 谨此鸣谢

论中国新音乐

On New Music in China

刘靖之 著

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

论中国新音乐/刘靖之著. - 上海:上海音乐学院出版社,2009. 1

ISBN 978 - 7 - 80692 - 415 - 0

I. 论… II. 刘… III. 音乐 - 艺术评论 - 中国 - 现代
IV. J605.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 003535 号

出品人: 洛 秦

书 名: 论中国新音乐

作 者: 刘靖之

责任编辑: 范进德

封面设计: 高传林

出版发行: 上海音乐学院出版社

地 址: 上海市汾阳路 20 号

排 版: 永正彩色分色制版有限公司

印 刷: 上海大学印刷厂

开 本: 787 × 1092 1/18

印 张: 20

字 数: 410 千

版 次: 2009 年 1 月第 1 版 2009 年 1 月第 1 次印刷

印 数: 1 - 1,500 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 80692 - 415 - 0/J. 402

定 价: 45.00 元

本社图书可通过“中国音乐学网站”<http://musicology.cn> 购买

序

在撰写和修订《中国新音乐史论》的过程中,我一直不停地思考“新音乐”及其有关的问题,包括中国和欧洲音乐在表达方式、表达能力以及审美观等方面之差异。这本《论中国新音乐》论文集里的19篇文章便是这个思考过程的记录,现结集出版,作为拙著《中国新音乐史论》的参考读物。

《论中国新音乐》论文集共有六个部分:一、新音乐:中国音乐的新品种;二、中华乐派;三、新音乐作曲家;四、专业音乐教育;五、回应对《中国新音乐史论》的评论;六、附录。下面简略介绍这些文章的背景和发表后的反响。

一

第一部分“新音乐:中国音乐的新品种”的文章有7篇。第一篇《中国新音乐的缘起、发展和风格》发表在1988年6月24日举行的“中国音乐与亚洲音乐研讨会”上,后收入1990年出版的《民族音乐研究》第二辑,集中论述“新音乐”的缘起和发展,并从历史的角度探讨包括“新音乐”的中国音乐的风格,为《中国新音乐史论》(下称《史论》)的构思和写作定下了基调,是指导后来继续写作《史论》的理论架构。1996年在台北举行的“音乐的传统与未来”会议上,我发表《中国新音乐的理论与研究方法》来说明“新音乐”这个名词的各种内容与内涵,进一步分析确定“新音乐”的理论基础是建立在18、19世纪欧洲古典和浪漫乐派的作品上。这篇文章后来以《中国新音乐的范畴与理论基础》为题,作为1998年9月出版的《史论》的第一章“绪论”,现收入本文集。

《抄袭、模仿、移植——中国新音乐发展的三个阶段》一文是为1998年

10月在德国海德堡大学举行的“中国2000年跨音乐文化的影响”会议而写的,原为英文,后译成中文。当时《史论》刚刚出版,《抄袭、模仿、移植》一文在一定程度上反映了我对过去一个世纪中国新音乐发展的概括性的看法,是《史论》的纲领性的总结。这篇文章通过18则谱例,从20世纪初的学堂乐歌到20世纪末的当代管弦作品,来说明中国新音乐发展的三个阶段,到20世纪末仍然处在移植阶段。这种论点引起了不少中国大陆音乐学者的异议,认为中国作曲家早已脱离了上述三个阶段,写作了富于原创性的中华民族风格的作品,如冼星海的《黄河大合唱》、丁善德的《长征交响曲》、何占豪与陈钢的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》等。对上述例举的作品,我在《史论》和《抄袭、模仿、移植》里已有所分析评论。对新音乐作品的评价,大陆音乐学者与我之间的分歧是基于各自对中国新音乐与欧洲音乐的内涵、风格、表达方式以及审美观上不同的角度与观点。《论“不同的不同与不及的不同”:回应牛龙菲〈评刘靖之著[新音乐史论]〉》一文的内容也是属于这种分歧的反映。

《中国新音乐的美学思想——评有关新音乐美学与美学思想的八篇文章》一文针对1994年举行的“中国音乐美学研讨会”上所讨论的一些问题,包括“历史的必然现象”、“音乐的社会功能”以及蔡元培、王光祈、青主、冼星海的音乐美学思想等,《史论》均有所评述,在这篇文章里进一步确定我的论点。此文发表迄今已有14年,在这14年里,“全球化”与“以人为本”以难以想象的速度席卷全球,宋瑾所说的“中国音乐思想的四大死结”——音乐与非音乐的关系、中国与外国音乐的关系、新音乐与传统音乐的关系、雅俗关系,到了21世纪初已变成“活结”,狭隘的民粹主义正在被心胸广阔、充满创意的个人风格所代替。

《中国新音乐的发展——对过去研究的反思》和《中国新音乐史的研究历程——〈中国新音乐:香港大学刘靖之特藏〉“前言”》两文介绍了我研究、撰写《史论》的经过和背景,让读者对《史论》有较全面的了解。

二

第二部分“中华乐派”,共有文章3篇,都是近五年的研讨会论文。《大型中乐合奏艺术:独特性与世界性》和《传统国乐与新国乐》两文专门讨论“大型中乐合奏”的“交响化”这个富于争论性的课题。香港中乐团于1977

年成立时是模仿欧洲管弦乐团的构思原则和编制的,因此注定了要跟随欧洲乐团的“交响化”思维与模式,再加上香港中乐团在过去30年里所委约的作曲家和指挥绝大多数是受欧洲音乐训练的学院派音乐家,香港中乐团的“交响化”结果很难避免成为欧洲乐团的翻版。针对这种现象,我在2003年3月香港中乐团主办的座谈会上提出了中乐团的“独特性”(与欧洲乐团不同)和“世界性”(中乐团要被外国听众接受、欣赏),建议中乐团与作曲家和乐器制造者携手进行乐器改革,并应有“现代国乐团”与“古代国乐团”之分工等。《传统国乐与新国乐——谈中国国乐创作的发展方向》一文的原来标题是《此“交响”不同彼“交响”——谈中国国乐创作的发展方向》,作为台北市立国乐团于2005年10月19-23日举行的第四届“民族音乐创作奖暨论坛”的主题发言。通过五则传统国乐和新国乐作品的谱例,说明新旧国乐在内容、形式、乐器、配器等“交响”思维方面的对比和差异。文章指出“新国乐”如瞿小松的《Mong Dong》和朱践耳的《江雪》两首作品突破了传统国乐的框框,为国乐创作提供了新的启示。

《音乐作品、乐派之本——有关“新世纪中华乐派”之历史思考》是参加了2006年10月10、11日在北京中国音乐学院举行的“新世纪中华乐派论坛”之后有感而写的评论。在任何一个国家或民族的音乐发展史里,总是先积累了大量作品之后才由音乐史学者归纳成各种乐派,并无其他的途径。照目前的情况看来,形成“中华乐派”的客观条件尚未成熟。

三

第三部分“新音乐作曲家”共有文章三篇,《萧友梅的音乐思想与实践》一文全面论述了萧友梅的音乐教育和创作,我的结论有三点:一、萧氏极端崇尚德奥音乐,是一个不折不扣的音乐德奥化的倡导者;二、萧氏是位狂热的“音乐救国”信仰者;三、萧氏的贡献在于创办了中国第一所德奥式的专业音乐学府,影响了整个20世纪的中国专业音乐教育。

《江文也的声乐作品》一文写于1993年9月,而《江文也的管弦乐思维与民族意识》一文则写于2006年5月,两者相隔13年。在这13年里,江文也逐渐成为音乐史学界的热门研究对象,扭转了过去忽视这位作曲家的冷漠态度,在这方面香港的重视起了决定性的作用。我与江文也的女儿江小韵合编的《江文也音乐作品目录考》(梁茂春、江小韵主编《论江文也——江

文也纪念研讨会论文集》，北京：中央音乐学院学报社，2000，页90-143）属于资料性的文件，因此就没有收入这本论文集。研究江文也，应该从他的历史背景和他对中国20世纪音乐的贡献，以宏观的人文角度来评论。

四

第四部分“专业音乐教育”，收入文章三篇，内容涉及音乐史课程、香港专业音乐教育、欧洲音乐学院与上海音乐学院等三方面。在中国，包括台湾和香港，一般的音乐界和音乐爱好者较注重表演，忽视音乐学和音乐史。这种纯表演的心态严重地影响了音乐研究工作，从古代到现代均是如此，萧友梅创建国立音乐院是为了培养训练尖子演奏家，20世纪50年代初中国大陆的高等院校的调整，把音乐课程全部从大学抽调出来，合并到音乐学院，也是基于纯技术观点，违反了音乐学、音乐史跨学科的必要性。这种情况到21世纪初才开始有所改变。

《音乐史课程比较研究》写于1999年，在《史论》出版之后，希望通过比较大陆与台湾的音乐史课程来了解两岸在这方面的异同。本来计划继续比较香港、英国和美国的音乐史授课情况，后因各种原因未能实现这项计划，只撰写了《香港专业音乐教育的定位》和《欧洲音乐学院与上海音乐学院》两文，后者清楚地说明了萧友梅的德国音乐情意结。

五

《史论》出版后，海峡两岸三地反响热烈，其中尤以北京最甚。台湾师范大学音乐研究所所长许常惠建议我组织另一次会议，来交代我的回应。《有关中国新音乐的“表达方式、表达能力、美学基础”——回应对〈中国新音乐史论〉有关作品评论的标准和“具体肯定、抽象否定”的批评》便是我在1999年11月举行的第六次中国新音乐史研讨会的主题发言。由于在台北、北京、香港三地召开的三次有关《史论》的研讨会，所发表的论文和意见极为丰富，因此我余意未尽，于是再写了三万字的《几点澄清——对〈中国新音乐史论〉评论的回应》，对北京、台湾、香港三次研讨会分别作出回应。

根据学者们所提出来的评论，我对《史论》进行了修订工作，包括我同意并接纳的意见和“硬伤”、补充一些重要遗漏、增写最后一章“世纪之交的

发展 1996~2006”。此外,《史论》已由英国汉学家梅凯兰(Caroline Mason)翻译成英文。中文修订版与英文版均由香港中文大学出版社于 2008 年底、2009 年中出版。这些讯息已在《〈中国新音乐史论〉的十年》一文里有所交代。

六

附录的两份文献有助于对“新音乐”这个名词和《史论》修订版的了解。梅嘉乐(Barbara Mittler)现任德国海德堡大学汉学系讲座教授(现代中国),1991 年夏她初次访问我的时候刚刚从英国牛津大学毕业,访问稿刊登在荷兰出版的研究中国音乐的刊物《磬》(CHIME),《刘靖之论中国新音乐》一文是 1991 年访问稿的修订版,篇幅明显地增加了。梅嘉乐原来计划在牛津大学毕业后从事对古琴音乐的研究,1991 年夏访问我之后便改变计划,研究 1949 年之后中国的管弦音乐创作。

“《中国新音乐史论》修订本座谈会”是座谈会发言的录音整理,可供参考。《史论》的修订工作是我与大陆学者师生共同合作的成果、集思广益的好例子。我特别感谢上海音乐学院音乐学系系主任韩锺恩教授和中国艺术研究院音乐研究所研究生侯燕小姐的鼎力协助。

七

美籍华裔作曲家周文中在《华人作曲家何去何从?》一文里,提出了令人深思的想法。他明确的指出:“归根结底,中国音乐的前途并不取决于华人作曲家的‘才能’,而是在于长期被忽视、听任衰落、甚至被压制的中国文化的潜力。中华文化中有许多与希腊罗马文化相应或互补的部分,但是我们也知道中华文化是许多古老文化的集合体。真正重要的是,能对这些丰富的音乐理想、探索与成就有一种现代性的理解。”(《音乐艺术》2008 年第 1 期,总 112 期,页 46-51,王婷婷译)文中所说的“华人作曲家”就是《史论》里的中国“新音乐”作曲家;文中所说的“被忽视、听任衰落、甚至长期被压制的中国文化的潜力”就是中国音乐教育贯穿整个 20 世纪“重欧轻中”的指导思想;文中所说的“现代性的理解”的例子之一,是周氏自己所举的例子:“书法即笔墨之音乐,音乐即音响之书法。”(页 48)这与德国作家、诗人

哥德的名言“音乐是流动的建筑,建筑是凝固的音乐”有异曲同工之妙。周氏希望华人作曲家们应该考虑到“文人精神的复兴”。

周文中是作曲家,也是十分关心中国音乐创作的音乐教育工作者,与中国的音乐史学者一样,从20世纪70年代末以来不断地思索中国音乐的“何去何从”。《论中国新音乐》论文集所收入的文章也是这个历史时期的思考记录,希望能为未来的发展提供参考。

刘靖之

2008年9月1日

目 录

序·····	1
--------	---

新音乐:中国音乐的新品种

中国新音乐的缘起、发展和风格·····	1
中国新音乐的美学思想——评有关新音乐美学与美学思想的 八篇文章·····	26
中国新音乐的发展——对过去研究的反思·····	37
论“不同的不同与不及的不同”——回应牛龙菲《评刘靖之著 〈新音乐史论〉》一文·····	45
抄袭、模仿、移植——中国新音乐发展的三个阶段·····	55
中国新音乐的范畴与理论基础·····	99
中国新音乐史的研究历程——《中国新音乐:香港大学刘靖之 特藏》“前言”·····	114

中华乐派

大型中乐合奏艺术:独特性与世界性——在“探讨中国音乐在 现代生存环境及其发展”座谈会上的发言·····	120
传统国乐与新国乐——谈中国国乐创作的发展方向·····	129

音乐作品 乐派之本——有关“新世纪中华乐派”之历史思考
..... 147

新音乐作曲家

萧友梅的音乐思想与实践..... 153
江文也的声乐作品..... 185
江文也的管弦乐思维与民族意识..... 203

专业音乐教育

音乐史课程比较研究——北京与台北四所学府的音乐史课程
..... 208
香港专业音乐教育的定位..... 222
欧洲音乐学院与上海音乐学院..... 231

回应对《中国新音乐史论》的评论

有关中国新音乐的“表达方式、表达能力、美学基础”——回应
对《中国新音乐史论》有关作品评论的标准和“具体肯定、
抽象否定”的批评 248
几点澄清——对《中国新音乐史论》评论的回应 259
 之一：对台湾评论的回应..... 260
 之二：对中国大陆评论的回应..... 267
 之三：对香港评论的回应..... 289
《中国新音乐史论》的十年 304

附 录

一、刘靖之论中国新音乐..... 梅嘉乐 311
二、《中国新音乐史论》修订版座谈会记录 323

中国新音乐的缘起、发展和风格

我们可以从几个角度来讨论中国音乐的现代化和民族化:何谓现代中国音乐?何谓民族传统和民族风格?民族风格在中国现代音乐作品里以什么方式表现出来?这些问题从曾志忞(1879~1929)开始到现在,已讨论了一个世纪,应该讲的都讲得差不多了,似乎没有旧话重提的必要。但笔者却觉得曾志忞所处的时代与我们现在的情况有所不同,曾志忞时代的人们只能靠理想和热情来实验如何使中国音乐现代化,现在我们则可以从众多的作品里分析、研究,综合所得归纳其中的得失。换句话说,经过一百年的创作实践,我们底子厚了,因此承前启后的能力也强了,重新探讨一下这些问题也就有其必要了。

中国新音乐的缘起和发展

笔者之舍“近现代”音乐而取“新音乐”这个名词是因为“近现代”在时间上的含义模糊不清,也是因为“20世纪新音乐”与“‘五四时期’新文学”一样,令人们一目了然,在时间上,作品风格上不会像“近现代音乐”那样容易引起混乱。“中国新音乐”是指从19世纪末、20世纪初的“学堂乐歌”开始,经“五四运动”(1919)、萧友梅和黄自时代(1920~1936)、抗日战争时期(1937~1945)、内战以及中华人民共和国成立之后的17年(1946~1966)、“文化大革命”时期(1966~1976),以及之后的发展,前后整整一个世纪。

除了时间的因素外,“中国新音乐”还有另一种特别的含义:中国的新音乐是指中国作曲家,运用欧洲18、19或甚至20世纪的作曲技巧、风格、体裁和“音乐语言”(和声、对位、配器等)而创作出来的作品;这些作品可能具有浓厚的乡土味道,也可能缺乏中国民族风格,但都是中国人所写的。中国

新音乐与中国的传统音乐没有直接关系,虽然有些作品运用了中国传统音乐素材和乐器,但基本概念、表达方式和结构却是以欧洲音乐为依归的。

将“中国新音乐”的时间因素和定义交代清楚之后,我们可以开始谈谈它的缘起和发展。中国自鸦片战争开始,国运就一直走向下坡,紧接着的内忧外患包括南京条约(1842)、太平天国(1850)、第二次鸦片战争(1857)、北京条约(1860)、甲午之战(1894)等,屡战屡败,国际上丧尽面子,国力大伤,引起了普遍的失望和不满,尤其是知识分子,认为若不奋发图强,将有亡国的灾难!在这种情况下,士大夫们发起了一连串的改良运动,如洋务运动(1860~1894)、戊戌变法(1898)等,主张学习欧、美、日列强的经济、政治、军事、教育制度,以改进中国的落后情况。严复(1853~1921)痛心中国在甲午之战的失败,深感国力衰弱,倾力译述《天演论》、《原富》、《群学肄言》等欧洲经济学、社会学论著,在当时的中国产生了深远的影响;康有为(1858~1927)的《公车上书》和“大同”学说、谭嗣同(1865~1898)的《仁学》,以及梁启超(1873~1929)的《新史学》等,再加上《民约论》、《万法精理》、《自由原理》等著作和林纾的大量欧美小说的译述,顿使中国知识分子如梦初醒,于是纷纷远渡重洋,想向欧、美、日先进国家取经,以达到“科学救国”、“教育救国”、“军事救国”的宏志。

在这种思潮影响下,曾志忝率先于1901年东赴日本,初修法律,两年后投身于音乐的学习和活动,直到1907年回国。沈心工(1869~1947)也于1902年4月去日本留学,但在次年初因故回国,在日本逗留不到一年,可是这几个月的学习和经历使他一生受用。李叔同(1880~1942)则于1905年夏去日本,五年后毕业于上野,然后回国投身于音乐和美术教育。这三位是中国现代音乐启蒙者:他们从日本带回来欧洲音乐技巧和知识,开始了为欧、美、日本以及中国曲调配词的“学堂乐歌”,为1920、1930年代的“中国艺术歌曲”、1940年代的抗日救亡歌曲以及群众歌曲播下了种子。这一段中国新音乐开始于科学制度废除之前(1905),约止于李叔同出家的1918和萧友梅(1880~1940)从德国回来的1920年间。

这三位中国现代音乐启蒙者都是留学日本的,但他们的接班者除江文也(1910~1983)外却都留学美国、德国、法国等美、欧国家。赵元任(1892~1982)紧接着萧友梅于1920年代中从美国回到中国,他虽然学的是数学和物理学、教的是语言学,但对中国艺术歌曲的发展却有着极为重要的贡献。随后还有几位是在美国专修音乐的,包括黄自(1904~1938)、谭

小麟(1911~1948)、应尚能(1902~1973)等;从法国回来的有马思聪(1912~1987)、冼星海(1905~1945)、郑志声(1903~1941)等;以及1949年之后留学苏联和东欧国家的作曲、演奏、教育专业人才。此外,国立音乐专科学校从1930年代初开始培养出来第一代中国自己的音乐专业人士,如贺绿汀(1903~1999)、林声翕(1914~1991)等。这些发展使新音乐在中国开始有了初步的基础。1937年抗日战争全面爆发,刚刚起步的新音乐分别在三个不同环境里、为不同的政治目标服务:在国民政府治理地区,以重庆为中心,大力展开抗日救亡歌咏运动,取得了显著的成绩;在中共治理的地区,除了抗日救亡歌咏运动外,还同时进行促生产的群众歌咏活动,使刚出现的中国式的艺术歌曲曲体成为有力的政治工具。在日本军队占领的沦陷区,虽然侵略者极力想粉饰太平,但爱国志士百折不挠地从事地下抗日歌咏活动,也产生了深远的影响。总而言之,中国新音乐从萧友梅回国开始(1920)到“七七事变”(1937)为止的17年里,经过黄自、赵元任、应尚能、周淑安等人的刻意经营,开始有点基础时,八年抗战使这种新的音乐发展变成了政治、军事的工具,长期停留在简单的群众歌咏阶段——不仅在八年抗战期间(1937~1945),在内战的几年里(1946~1949)以及在之后的发展里,整个中国大陆的音乐生活,仍然是以歌咏活动为主要内容。从时间上来看,这种停滞是中国现代音乐发展的无法弥补的损失。

1949年中华人民共和国成立,于是中国新音乐又开始在几个不同环境里发展:在中国大陆、在台湾、在香港和欧、美。在中国大陆,新音乐的发展大致可分为三个时期:“建国后的17年”(1949~1966)、“文化大革命”时期(1966~1976)、改革开放以来的发展。大陆在1950年代初期,在较为稳定环境里,音乐教育得到初步的整顿,各地的演出团体和剧院相继建立,音乐活动较前蓬勃。在以声乐为基础,作曲家开始创作歌剧、舞剧、交响乐、大合唱、清唱剧、民族乐队音乐等大型作品。在1956年7月举行的“第一届全国音乐节”上演出了4部歌剧、8部交响乐、12部大合唱和声乐组曲、32部民族管弦乐曲,以及一些器乐独奏曲、室乐、独唱等作品,包括交响诗《黄鹤的故事》(施咏康)、《春节序曲》(李焕之)、交响诗《山林之歌》(马思聪)、歌剧《小二黑结婚》(马可、乔谷)、管弦乐《晚会》(贺绿汀)、钢琴曲《早天雷》(陈培勋)等。这次规模宏大的音乐节,无论在性质上或是乐曲种类上,都算得上是中国新音乐发展史里的创举,它还积极推动了后来10年(1956~1966)的创作活动。到了1966年初,更多的交响乐、管弦乐、大合

唱、器乐独奏、歌剧、舞剧、独唱等作品出现了,情况较1956年更兴旺。当然,其中有不少是政治挂帅的“行货”,但也有一些广为人知作品,如交响乐《长征》(丁善德)、管弦乐《塞外舞曲》(马思聪)、钢琴曲“舞剧《鱼美人》选曲”(吴祖强、杜鸣心)、小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》(何占豪、陈钢)、舞剧《白毛女》(瞿维、严金萱)等。

这种新音乐创作的兴旺景象给毛泽东的“无产阶级文化大革命”彻底破坏了,所有的音乐都被江青炮制的“革命样板戏”取而代之。在“文革”的10年里,整个中国只准听样板戏,所有的剧团只准上演样板戏。这种情况与抗日战争的8年不同,那时人们自愿写抗日歌曲、自动唱抗日歌曲;但在“文革”期间,人们被迫唱样板戏、被迫听样板戏,这是一个不折不扣的黑暗时期。一般都说“8个样板戏”,其中“革命现代京剧”5部、“革命现代舞剧”两部、“革命交响音乐”一部:一、京剧《红灯记》;二、京剧《沙家浜》;三、京剧《奇袭白虎团》;四、京剧《智取威虎山》;五、京剧《海港》;六、舞剧《红色娘子军》;七、舞剧《白毛女》;八、交响音乐《沙家浜》。其实这八部样板作品都是剽窃别人的成果,如《红灯记》是根据电影《自有后来人》改编的,《沙家浜》原是上海沪剧团的《芦荡火种》,《海港》是上海淮剧团的《海港的早晨》,其他的也都是改编别人的作品。张春桥曾说过,从《国际歌》到“样板戏”,中间有一百多年的空白,直到江青的样板戏,才填补了这段无产阶级革命文艺的真空。^①简直是一派胡言。

“文革”于1976年末结束,这以后的10年,新音乐创作又进入了另一个发展阶段,较1950年代和1960年代初受毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》束缚更少,青年一代作曲家更勇于创新、更敢于选择和尝试自己喜爱的表达方式。1986年6月在香港举行“第一届中国现代作曲家音乐节”,我们欣赏了为数不少的作品,有些作品的确不落俗套,如弦乐四重奏《风、雅、颂》(谭盾)、室内乐《多耶》(陈怡)、管弦乐《西江月》(叶小纲)、管弦乐《Mong Dong》(瞿小松)、大提琴与钢琴双主题《巴》(郭文景)、《g小调钢琴协奏曲》(黄安伦)等,都是使人耳目一新的作品。自1980年以来,中国大陆共举办了4届音乐作品评奖活动,包括1981年的交响音乐作品评奖、1983年的民族器乐作品评奖、1985年的钢琴、欧洲弦乐器独奏与室内乐作品评奖,对推动新音乐创作起了积极作用。在1981年的交响音乐作品评奖

^① 关豪《文革十年史》之174《江青和她的样板戏》,香港《信报》,1987年3月6日。

中,有几部在艺术构思、表达方式和音乐语法上颇有新意,如王羲平的交响诗《山峡素描》、钟信明的交响组曲《长江画页》、黄安伦的《序曲与舞曲》、罗京京的《钢琴与乐队》、谭盾的交响乐《离骚》等,对中国新音乐创作产生了一些冲击作用。

综观近百年来历史,直到近 10 年,年青一代作曲家在创作上才有着突破性的发展。其实,这种所谓“突破”是有其一定的基础的,若没有前辈们的努力,我们是不会有这一代年青作曲家的,而这些作曲家也不可能创作出如此敢于创新、有个性、有风格的作品。从另一角度来看,这种“突破”似乎早就应该发生,迟至 1980 年代才来到,既是由于外来的影响如日本侵略中国,也由于内在的因素如国民党与共产党之间的斗争和内战以及各个时期的文艺政策等。笔者个人以为后者较前者对新音乐创作发展的阻碍更大,如 1940 年代初的“整风”、1950 年代的“胡风集团”事件和“反右运动”、1960 年代的“文革”、1980 年代的“反精神污染”和“反资产阶级自由化”运动等,不仅窒息了音乐创作,更甚的是使整个文学艺术创作停滞不前。就以江文也为例,1930 年代他在日本和欧洲一连获得好几个国际音乐奖之后,于 1938 年回到中国的北平,并一直在这个城市生活到 1983 年逝世。在中国居住的 45 年里,除了“文革”10 年外,他一生写作了许多好作品,如管弦乐《孔庙大晟乐章》、4 部交响乐、管弦乐《白鹭的幻想》和《台湾舞曲》、管乐五重奏《幸福的童年》、钢琴曲《乡土节令诗曲》,以及为数不少的声乐作品。无论在数量上、品种上或是艺术技巧上,江氏的作品所达到的水平,是同辈作曲家中的佼佼者。换句话说,江氏的音乐作品是中国新音乐史里宝贵的文献。

周文中在“第一届中国现代作曲家音乐节”的总结研讨会上,发表了这样的观点:大陆年青作曲家有着深厚的文化传统作为基础,若能掌握一定的技巧,他们将有机会成为中国现代音乐史里的英雄人物。^①

在台湾,由于历史的渊源,早期的作曲者都是留学日本的,因此台湾的音乐家去日本学习欧洲音乐知识和技巧。出生于 1900 年代初的第一代台湾音乐家(教育、演奏、作曲兼而为之)包括陈泗治、周庆渊、林澄沐、高锦

^① 邱且乐《周文中总结作曲音乐节——大陆音乐创作突飞猛进》,香港《新晚报》1986 年 7 月 18 日《音乐周刊》。

花、林秋锦、陈信贞、陈清忠等。这种留日风气,1930年到达高峰,后来他们陆续回到台湾,成为台湾第二代作曲家,其中有江文也(1910~1983)、吕泉生(1916~)、高慈美(1914~2004)、张彩湘(1915~1991)、郭芝苑(1921~)等。江文也除了在1934年8月随旅日台湾同乡会的“暑假返乡乡土访问演奏音乐团”回台湾访问之外,他大半生都是在大陆度过的。因此他只能算是台湾出生的、留日后居住在大陆的作曲家,而并不是纯粹的台湾作曲家。1945年抗日战争结束,台湾回归中国版图,除了台湾本土的作曲家如陈泗治、吕泉生、郭芝苑等外,一些音乐家从大陆陆陆续续来到台湾,如萧而化(1905~1985)、康讴(1914~2005)、李中和(1917~)等,他们的作品以独唱与合唱曲为主,器乐乐曲较少,而且都是用欧洲和声为基础的调性混以中国五声音阶的调式来写作的。1950年代的台湾,新音乐尚未形成风气,到了1960年代初,许常惠(1929~2001)发起组织“制乐小集”(1961),以发表“新作品”为宗旨,11年内(1961~1972)共主办了8次发表会,“小集”的28位作曲家共发表了作品121首。这以后有好几个类似的社团成立,包括“五人乐会”(1956)、“江浪乐集”(1963)、“向日葵乐会”(1968)、“中国现代音乐研究会”(1969)等。“中国现代音乐研究会”主办了一次“中、日现代音乐交换发表会”,分别在台北和东京举行,不仅促进了台湾和日本之间的音乐交流,也为“亚洲作曲家联盟台湾总会”的成立(1973)打下基础。

1973年以后,亚洲作曲家联会台湾总会成为台湾地区作曲活动的领导核心,主办了多次作品发表会、作品比赛、讲座等活动,还出版《亚洲乐讯》月刊和会员作品等刊物,会员约一百人,其中包括郭芝苑(1921~)、许常惠(1929~2001)、杨兆祯(1929~)、林道生(1934~)、张邦彦(1935~)、陈茂萱(1936~)、戴金泉(1938~)、马水龙(1939~)、林尔发(1939~)、沈锦堂(1940~)、徐松荣(1941~)、陈主税(1942~1986)、张炫文“(1942~)、赖德和(1943~)、温隆信(1944)、潘皇龙(1945~)等。在这些作曲家中,许常惠于1959年从巴黎回到台湾之后便积极推行音乐的现代化运动,并以身作则,将德彪西、斯特拉文斯基、勋伯格、巴托克等人的现代音乐语言和技巧介绍给台湾的作曲界。他还创作了风格新颖的声乐和器乐作曲,如《有一天在夜李娜家》钢琴赋格曲(1960)、《五重奏》(1960)、《女冠子》独唱曲(1963)、交响乐《锦绣乾坤》(1965)和《嫦娥奔月》(1968)、三重奏《台湾》(1973)、歌剧《白蛇传》(1980)、钢琴协奏曲《百家春》等,对台湾的新音乐