

辑一

马思聪的音乐风格与内涵

——1988 年 10 月 4 日马思聪音乐作品研讨会上的发言

我曾多次把拙作中关于马思聪音乐作品研究的论文铅印本寄给马先生后，他在复信里总是建议我在音乐内涵方面阐述得充分些。他的意思我是领会的：音乐表现手法只是一种手段，内涵才是目的。因此，肖邦曾忿慨地说：“没有比无内在含意的音乐更令人作呕的了。”马先生偏爱的法国印象主义大师拉威尔说得更明确：“内容对所有的艺术来说都是重要的。其他的，都由此而来。”道理是对的。但是，由于纯音乐是一种时间艺术、音响艺术，比较抽象，用文字来说明它也很不容易。因此，拉威尔在上述同一段话的讲话结尾中，也只好承认他在讲述自己的作品时也常常词不达意：“初稿一出来，立即就着手去粗取精，几乎是察觉不到地产生使作品尽善尽美的意图，它是内心深刻而复杂的内心力量的指使，是不能分析出来的。”说它是‘不能分析出来’实即为‘只可意会，不可言传’。但若能‘分析出来’对学习作曲或‘名著研究’的学生们在创作或研究上便能端倪可察，会逐渐豁然开朗的。事实上，通过分析的方法，也并非绝对不可以揭示音乐作品的内涵，只是不容易吧。我想：马先生提出了自己的建议，已是承认体现他内心深刻而复杂的内心力量的音乐，是可能分析出来的，是可以‘言传’的。

关于马思聪某些音乐作品的内涵，我曾问过他本人，答复总是十分简短。后来他侨居国外，简短往来的书信是无法讲得清的。现在要研究这方面的问题，只能从马先生生前写的创作札记，日

记（假说曾有过的话）亲友间的谈话和信件上找了，至于他发表过的文章，这有限的数目是已经知道了的。研究器乐音乐的音乐形象和作家习惯了的表现方法，也可以从该作家的声乐作品，例如艺术歌曲、歌剧、大合唱中去作比较研究，从其中管窥出作曲家在纯音乐中的构思，但这也只能算是一种推论。目前材料不足亦分散，马思聪音乐作品的系统研究寄希望于全集的出版。

音乐学家们在揭示作曲家从音乐上蕴藏着的内心世界及其风格时，常常从两个方面着手：社会意识和个人意识对创作情绪和个人音乐风格的影响。对于音乐作品的观察，如果说直观的反映论有点机械，若脱离作曲家生活的实际和时代，也很难说明其总的创作倾向；作品是作曲家对生活的感受以自己独特的个性形式体现的，这里当然表现了作曲家的性格、素养和气质，它是用作家自己的语言来说话的。若从这两个方面着手，音乐作品中隐秘的内容是可能管窥的。下述有关马先生音乐内涵的解释，除了以括号标示出为作者所说的外，其余全为我个人的理解。

人们常说风格就是人。法国作曲家比才说得更具体：“风格就是人的自身。”可见了解作者的为人对了解其作品内涵的联系。

马思聪生长在一个经济生活稍为富裕的家庭，一个既遵循中国传统礼教又与西方文化有联系的家庭。在国内时他在教会学校念书，12岁到法国留学。因此，实际上他从小学到大学都是受的西方式教育，西方文化和自由主义的思想对他的影响是很深的。当时的教会学校，对中国传统文化，特别是国文课也很重视。所以马先生对中西文化都有较扎实的功底。在青年时代他曾在刊物中发表过一篇称为《创作经验》的长文章，虽是谈专业

音乐创作，但也涉及中外艺术与哲学，文笔流畅，文学性相当强。这也从一个侧面说明他的文化素养。

马先生为人淳朴、温和、高雅，有条理，是个热情而含蓄，爽朗而内在的人。他与人平易相处，但不善言谈，在人群中从不显露自己。除了碰上“革命”时期那个倒霉年头以外，一生都过着较舒服的日子（指不愁吃和穿）。身体素质相当好，在过苦日子时不娇气。在佛子岭民工队参加劳动，能在泞泥中挑担，冒着暴雨上夜班。劳动之余，自己去爬山，说是锻炼身体和意志力。因此，他可以说是个属于以柔为主，刚柔并济的性格。他常说莫扎特为人天真又有灵性。我觉得他也有这么一点，连音乐也是纯的。他音乐的抒情、耐听和他性格的淳朴、温和、内在是和谐一致的。在他的小提琴音乐中你找不到像吉卜赛音乐似的狂热，像萨拉萨蒂所写的“流浪者之歌”那样感情粗放的音乐。他的音乐更典雅，感情上有适度的克制；像小提琴曲“牧歌”那样。一些感情粗放的民歌曲调，例如绥远民歌《情别》，经过他的手再安排、发展，成了爽朗、流畅的《绥远回旋曲》。淳朴并不粗野，热情但是适度，略有锋芒而又彬彬有礼，人的气质和音乐风格如此协调和谐。他在严峻的时刻，能冷静自持，能克制自己。“文革”初期，常有一些人类丑剧、闹剧的场面，那么野蛮地对待他，连我这个“小黑帮”也感到受不了。但我见他仍然以冷峻、沉默以对，并无惊慌失措之感。后来我读了他到美国后写的文章，才知道他那时“觉得这一切都在幻梦之中，这一切显得是那样可笑”。他当时的镇静、克制，表现出一个高尚的人的自尊与自持。我深深地感到他是个外表温良、谦和而内心却是相当倔强的人。“文革”前，我听他指挥自己的《第二交响乐》首演，这是一首具有革命激情，气魄宏大、深沉、粗壮有力的套曲。对于他那革命激情来源：一个在新民主主义时期的革命民主人士，这种激情是可以理解的。但那种音乐气魄，我觉得

和日常相处的温文尔雅的马先生的气质似不协调。我也知道他曾与音院院方某些领导因意见不同而生闷气，甚至其夫人也当着他的面向我说他“牛精”。当时我只认为每个人都会在生活中有不愉快而恼火的时刻。经过“文革”的严峻考验，我才看清他在性格中倔强的方面。这样，我对他的《第二交响乐》的个人气质有较深一些的了解，对他在国统区时的反蒋行动和他以后的“逼虎跳墙，死里逃生”“赤手空拳、亡命天涯”行动的了解。



马思聪是我国著名的小提琴家。解放前，其家庭的主要经济收入来自开演奏会。马思聪的音乐创作与其演奏生活是密切相关的。小提琴是旋律性的乐器，通过小提琴的学习，也学会了在小提琴上写旋律，他写的小提琴曲《楚霸王乌江自刎》就是这样写的。应该说：小提琴式的音乐思维贯穿于或影响着马先生各个时期的不同体裁的作品中。在小提琴的学习过程中，由于反复的练习背诵，马思聪对古典、浪漫、印象主义的典范作品是非常熟悉的。这种熟悉不是一般从事作曲理论的专家们所能达到。因为他是直接接触，而且熟练到可以背诵的程度。古语所说的“熟读唐诗三百首，不会作诗也会吟”，这这句话多少符合于马思聪初学作曲时的实际。许多名扬千古的大作曲家，他们绝大部分都是某一乐器的演奏家，甚至是精通演奏多种乐器或是指挥家，所以，这些大师们所写的作品能融百家所长。马思聪不但对小提琴，对弦乐家族甚至钢琴演奏，都有一定修养，这给他学习、创作极大的方便。同时，平日他不大参加社交活动，主要时间用来研究作品和写作上。所以，他对前人和当前作曲家的作品都相当熟悉。马先生是演奏家，为了表达原作的特有风格和内涵，对原作进行过不少的推敲，对于艺术作品的内容与形式的关系，有许

多感性的认识。这使他在借鉴别人的结构手法的经验时，能去芜存菁，为己所用。这方面在他青年期的创作中偶有所见。从表面看，《思乡曲》和柴科夫斯基的《第一弦乐四重奏》第二乐章“慢板如歌”之间并没有什么联系。若细心比较，从整个构思来观察，尤其是中间部份的钢琴织体的组织上，就会觉得两曲之间在总的布局上相类似的一些痕迹；《西藏音诗》和拉罗的《西班牙》交响乐之间也有类似情况。这种不同作家的作品之间美学上的影响是正常的。你也可以从德彪西的《雨中花园》中找到曾受拉威尔《水中嬉戏》音乐上的影响。

小提琴的演奏生活，不但使马思聪从中学会了各大作家各派别的旋律发展的各种技巧，掌握了各种细腻，多样的节奏和音乐的结构感，更重要的，频繁的演出生活，使他必须站在舞台前面向大中小城市各音乐厅的广大听众。他们是购票来听音乐会的。这个听众群有他们的喜爱（甚至对具体的曲目上）和审美观念，演奏者要找到双方相沟通的途径，给予他们美的享受，与他们脉搏和感情相通。马思聪的许多音乐创作是直接为自己的演奏会而写的。这些作品在不断的演出过程中经过了考验并日趋完美。这里，除了显露作曲家的天才与个性外，也包括听众审美观对他的影响。马思聪的一生没离开过演奏生活。定居美国后，除在该国东西岸大城市举行演奏会外，并在中国台湾、菲律宾、泰国等地进行演奏活动。因此，属于他的那个听众层的审美要求也就直接或间接地影响着他一生的创作活动。从他在 1935 年写的小提琴曲《摇篮曲》起到 1982 年写的最后一首小提琴作品《双小提琴协奏曲》止，虽已经过 47 年，但总的音乐风格大体相近。

青年时代的马思聪，也并非一切都是顺境。例如，他虽住在上海，该地也有国立音乐学校，但为了生活，他却只能每周来往于沪宁之间兼课。国立音乐院有自己的一个人事体系，在解放前他始终不得其门而入。由于他的成就与名望，生活上温饱是不愁

的。作为一个作曲家，他生活圈较窄，人生阅历有限，能使他扩大视野的主要是演奏生活。“1936 年赴北平演奏，接触更多北方民歌，深深感悟到中国人作曲，应具有中国民族风格，有自己的民族语言”。由于演出生活，扩大了他的生活面，使他有可能接触各阶层的人，建立友谊，交流思想，并能接触各地的民间艺术，使他能找到自己的创作道路：“利用民歌来创作”，从而走上“创作的新途”。

这里，我着重阐述了马思聪的演奏生涯和他的创作生涯的关系。但我也并非如一些文章所说的，他的作曲能力主要是由于拉琴与当乐队指挥而自学成材。从观察他初期的音乐作品中，可知他是系统地学过作曲与作曲理论课的，并且根基扎实。但音乐实践和生活实践的确使他重新上了一门更联系实际的更生动的作曲课，通过这门课中的学习使他的音乐创作获得了生命力。

三

马思聪是个具有较渊博学识的作曲家，广泛的文化素养大为丰富了他创作的想像力。这使他有可能把许多中外文学艺术形象通过音符的形式融化在他的笔下，借以抒发他个人的感情。这正如李斯特论述舒曼作品时说的，“舒曼的每一部作品的产生很少是由于想用某种形式来体现、塑造、描写、刻画某一个对象本身，而多半是乘有利的时机运用所采用的素材的手段来表现自己的思想感情”。马思聪有一部份音乐作品是受小说、诗歌或图画中名作的艺术形象激发而借题发挥的。例如曾受诗人蓝波和纪德文学作品，特别是前者所写的《地狱季节》影响的《第二小提琴奏鸣曲》。这首乐曲正如作品所说的，其音乐使人联想到“沙漠、烈日、金字塔、黑夜、五彩辉煌的鸟类，懒洋洋带着神秘的黑而大眼睛的阿拉伯女郎”，音乐是‘孤独、寂寞’的。他说：“第二奏

鸣曲是个悲剧。”我想，“悲剧”的主角不会是作品本身，在 1936 年马思聪的境遇还是不错的。因此，这种心态是作曲家对阅读传奇性，风俗性文艺后的一种感受与共鸣。同类作品还有 1940 年写的《剑舞》（《西藏音诗》之三），它是受一首描写西藏人舞剑时所唱的赞美剑与爱情的英文诗启发而写的。作为主导音乐主题贯串于套曲《山林之歌》全曲的山林女神“山鬼”，其艺术想像源自诗人屈原的传世诗篇《九歌》中的一个美丽而虚幻的少女形象。在音乐中描绘了山鬼在杳杳冥冥难分昼夜地在呼唤她的恋人，痴情的哀歌在幽谷中回荡的情景。与这首套曲遥相呼应的是他在 20 年后写的根据小说《聊斋》中的一个故事改编的芭蕾舞剧《晚霞》的音乐。这里同样也写了一个少女晚霞传奇性的故事。气势磅礴的《第二交响乐》在音乐构思上与毛泽东的诗词《娄山关》有一定的联系。在这里，作曲家描写了革命战争的激烈情景，悼念了牺牲的英雄，歌颂了英勇斗争的红军和他们的胜利。乐曲中洋溢着一种真挚的发之于内心的情感，令人不能不觉察到作曲家对人民革命事业的由衷情感。优秀文艺作品生动的艺术形象给予马思聪在音乐创作上的想像，他借助这些启发创造出动人心弦的艺术意境来揭示出自己的内心感受。

马思聪说过：“音乐形象不一定是从作曲家心目中已有的概念产生，有时是作曲家对某种境界的想象而产生的，有时作曲家先有了一个旋律，然后再逐渐形成一个形象。”正如后者所说的，马思聪的创作经常是从选取“先有了一个”短小的民歌旋律入手，依据它的音乐内涵而引伸出整首器乐曲来的。这里有两种情况，其一是按照原民歌的词意予以发挥、深化，新创作的乐曲所体现的仍是原民歌歌词的中心思想，只不过更具典型性，绥远民歌《城墙上跑马》中的“思想起咱们包头，哎哟我就眼儿抖”，这里有想念故乡的萌芽思想。但在马思聪创作的《思乡曲》中，这种萌芽已成长为树木。通过音乐把失去土地的，离

乡背井流浪于异乡的农民的离愁与别念表现得淋漓尽致。另一情况是创作新乐曲所选的民歌曲调，其词意与现有的构思是矛盾的。这正如柴可夫斯基在创作《第一弦乐四重奏》，第二乐章《如歌的行板》所选用的乌克兰民歌《瓦尼亚坐在沙漠上》一样。原民歌在演唱时是一首油滑的小调，但作曲家却在这首民歌的旋律内感受到它所蕴藏着的丰富而深刻的音乐内涵，挖掘这种内涵正是作曲家新作所需要的。马思聪的许多作品在选用民歌旋律时与上述是近似的：“我总是选那些有着突出特性的民歌作我写作的动机，我有时采用一个、二个或三个旋律或甚至只有一、二小节的动机。这些民歌或动机，在我决定采用它们之时，已成为我的一部份。”例如：绥远民歌《情别》，歌词是“你走那天我刮了一阵风，提心吊胆我不放心”。是一首行板速度的情歌，但这首旋律既有能构成音乐力度的切分音，在曲调旋律线上又有四度和八度音程跳跃进行，作曲家抓住这两个旋律进行的特征，以快板的速度把它改变成一个活跃而有力的调子，一个具有新的情绪，有朝气的调子。那时，抗日烽火已从北方开始燃烧，广州的民众救亡活动已经兴起，在中山大学任教的马思聪亦已卷入救亡宣传活动中。当民族的存亡受到威胁时，民族的光荣传统和民族的自尊心和自信心被提到很高的位置上，马思聪的《绥远回旋曲》正是在这个背景上产生的。这是一首朝气蓬勃、坚定有力的音乐作品，充分反映了当时作者的精神状态。

马思聪在音乐中所描写的事物并非全是他熟悉的。例如前面所讲的两首器乐曲、乐曲开头的旋律是选自绥远（即现在的内蒙）省的农民歌曲，而马思聪只在北平市开过音乐会。因此，应该说他并不熟悉劳动人民的生活。在北平时，他听过说唱音乐大鼓，而且非常的喜欢它。他是在这个起点上去研究绥远民歌的。他研究民歌旋律的风格特点，并从这些具体的民歌中去观察，去想象出当地的人民生活，体会出人民的思想感情。“我没

有到过绥远，但从绥远民歌中，我想像塞外的黄沙、胡笳、庙宇与驼群的景象”。创作条件是如此困难。马思聪凭着自己对祖国真挚的情感，凭着他的创作天才和丰富的想像力，以自己的直感而创造出这些小提琴曲中的传世名作。

在马思聪的音乐作品中，有些作品是反映他稍为熟悉的生活的。例如写作曲家的个人生活经历和感受：以作曲家的家乡海丰民歌《白字调》为名的各种小调（即《白字仔小调》）写成的两首作品，小提琴独奏曲《摇篮曲》和《钢琴与弦乐五重奏》。前者是根据马老太太经常唱的旋律写成的，可说是一首“母亲的歌”；后者是作曲家“对于童年时代故乡生活印象的回忆”。这里，四个主题表达各不相同的情绪，在六个乐章中形成一个大型的变奏，音乐表现了在朦胧的回忆中，有人群的欢乐、感慨、谐谑，甚至有深夜的打更声。

马思聪是一位关心社会，带有使命感和忧患意识的作曲家。因此，在我国各个革命历史时期中，都写下了一些贴近政治的作品，其中主要的是六部大合唱（《民主》、《抛锚》、《祖国》、《春天》、《鸭绿江》、《淮海》）其中《祖国》和《春天》大合唱演出机会较多，特别《祖国》的第一乐章，它受到更多群众的欢迎。马先生所写的声乐作品，不太讲究中国的语言声韵与旋律的有机结合，有些句子不易上口，这多少影响它的传播。也许他认为旋律美才是主要的吧。这方面的意见他是知道的，但多是沉默以对，写新的作品时，办法还是大体相同。这说明他是要坚持自己的艺术观点的。他具有相当高的中国文化素养，对于中国的语言，声韵规律的知识是知道的。马先生的六部大合唱，有个别写得比较粗糙，这与当时强调艺术作品配合政治宣传任务有关。在大型器乐作品方面有《第一交响曲》、《第二交响曲》和献给政协第一届全国委员会的《欢喜组曲》，其中《第二交响曲》演出机会较多，已成为我国交响音乐中的重要文献。《第一

交响乐》长期没机会演出；《欢喜组曲》曾在音乐院礼堂演出过，被认为是“形式主义”之作，实际已为“左”的文艺路线所扼杀，总谱在“文革”中被抄家后遗失。我曾听过这部乐队作品的演出。这部作品与《三首钢琴舞曲》都在 1950 年创作，表现手法新颖，是一部马思聪音乐作品中在艺术性上有新的突破的佳作。组曲没写情节或画面，主要是表达一种激情，作曲家对解放初期新中国的感受和对过去的回顾。

四

以引用民歌而使自己走向“创作新途”的马思聪，他有自己对民间艺术的审美标准：“北平的大鼓却是我的一大发现与收获。这之前我对于中国民间音乐并无多大兴趣。我嫌它们过于弱，过于单调，粤曲、京戏都没有给我好的印象，我不能从其中探出新的活力。我说，这些东西都已丧失了创作力，已是陈旧的过去的东西，而且有一天会湮没的东西。可是大鼓赋予我新鲜的感觉，节奏、旋律都奇特而自由，令人感到这是不断创作中的艺术，民众的声音从其中表达出来……”这是他在 40 年代初期说的。有些评论，例如粤曲、京戏等看法随着对中国艺术的加深认识而有些改变。从上述意见中，亦可觉察出他喜欢“土”一点、粗犷一点、音乐变化多一点，节奏、旋律有特色一点，与“民众”的声音更接近一点的具有“博大与美丽气质”的民间音乐。因此，在他不少的创作中选取的音乐主题，常偏爱中国西北地区的，特别是秦晋地区的民间音乐。例如绥远回旋曲，绥远组曲，第二回旋曲与第二交响乐的末乐章，祖国大合唱中的部份乐章都属于这种格调的音乐，《民歌新唱》中的所选的民歌多数也是西北地区民歌，马思聪音乐主题的另一选材为秀丽的南方的民间音乐。《小提琴协奏曲》三个乐章的音乐主题分别选自粤曲乌惊

喧、昭君怨和贺新凉的部份音调，他还写过《粤曲钢琴曲三首》（羽衣舞、奔马、狮子滚绣球），《钢琴与弦乐五重奏》的四个主要音乐主题均选自家乡海丰县民歌《白字调》。交响组曲《山林之歌》不少主题源自云南民歌。这里我想着重指出的，马思聪在选这方面的民歌时，较偏爱于那些在调式上有特色的民歌。过去我曾谈及《喇嘛寺院》的调式特点，上行时的建立在一个具有增四度的五声音阶和下行时在另一个具有增四度的六声音阶上，这个调式与广东音乐中的乙反调或潮州弦诗的重三六音阶是相类似的。所以，我推论马思聪在写《喇嘛寺院》时不仅参考了某一首西藏民歌，而且可能联想到采用上述调式的广东音乐。因为对于马思聪说来，后者较之前者要熟悉得多。在《小提琴协奏曲》中，乙反调或类似此调式的旋律也占着较重要的地位。作为演奏家的马思聪，每当他到各个省份演出的时候，总是努力找一些有关的民歌作主题写音乐会曲目。因此，马思聪的音乐中自然是包括各种地方色彩的音乐风格。

作为口头创作的民歌。它具有即兴演唱的特征，句法的自由伸缩，即兴变奏，具有自己特有的音乐思维。马思聪音乐创作的一个很重要的成就就是把民歌提高到专业音乐创作的地位。他把这两种思维有机地结合起来，使两种矛盾取得了平衡。他很慎重地保留民歌中歌腔式的结构形式，而又把它纳入专业的曲式内。他把民歌中那种展示乐思的即兴变奏改变为专业音乐的变奏。在音乐的发展中，他以民歌片断作“起声”，把它作为自己音乐的一个开头，抓住原民歌旋律的“本质、色彩、特点及独特的风味”予以抒发，凭着他十分敏感的直觉，细心地进行风格上的模拟，对民间形式进行润色、加工，使之适用于自己的艺术构思，把原来分散的乐思，分散的结构集中起来，使之精炼而完整。用贯串发展的音乐思维原则把它发展为一首内容丰富，结构严谨的器乐作品。

在利用民歌时，虽然只选取其片断作乐曲开端，但它却似种子，在音乐中仍会蕴藏着原民歌的气质。马思聪的优点是对这种人民气质的尊重，并使自己创作的音乐也具有这种气质。这是使他的音乐达到雅俗共赏的一个重要因素。由于“利用民歌来创作”，而民歌是声乐体裁，它的旋律具有地方语言的韵味。由于篇幅短小，因此在塑造形象的方法上很快就点题，接近于开门见山。由于受人声演唱的限制，它在曲调进行上音程跳跃不大，句法也短，经常是由多种小结构组合，音域也窄。马思聪所写的器乐旋律或多或少也带有声乐旋律的思维特色，这些旋律常具有可唱性。马思聪所写的小提琴曲，其旋律基本上是放在独奏乐器上，钢琴伴奏是从属的。在小提琴音乐文献中，许多独奏家写的乐曲，大体上都是这样，很少是用二重奏式的写法。由于“利用民歌来创作”，民歌特有的旋律、调式、节奏对和声必然提出新的要求，要求旋律与和声之间的气质协调一致。因此，旋律中横向的音程关系必然会在纵向的和声中有所反映，艺术风格的力量要求和声的连接，声部进行，和声的音乐力度，调性布局和音乐的戏剧结构等都应从属于音乐构思的整体；由于“利用民歌来创作”，这个整体应该是具有浓郁的民族风格的。正因为这样，马思聪在创作过程中，探索出一系列和声风格化的表现手法，并可说已自成一个体系。和声的风格化必然要涉及到复调的表现手法，除了支声、对比复调和各种追逐、模仿等写法个性化和声部进行的民族特色外，为了强调这些特色而采用了多调性的写法。正如里姆斯基-科萨科夫所说的：“一部作品是按照管弦乐队的构思创作出来的。它一旦完成之后，在作者的心中某些特定的音色是不能和作品分割开的。”因此，当马思聪“利用民歌来创作”时，他的管弦乐调色板总是要调配出和“民歌”风格相一致的音色的，这包括乐器组之间的各种组合或为模拟某种民间乐器的特有音响而使用新的演奏法。他曾说：在“和内容的

表现相适应”的前提下，力求使乐队的写法多样。

在现代的作曲学派中，大体上可划分为两个体系：变化音体系和无调性、自然音体系和多调性。马思聪的音乐创作是属于后者。当今世界上注意音乐民族性的作曲家们大体上也是按后者的原则来创作的。当然，这两个学派在美学上并非互不相容。风格既然是体现着一个人的精神气质。因此，在音乐风格的背后必然隐伏着作曲家的个人观念和民族观念。马先生生前曾明确地表达他的创作信念：“追求我们这伟大民族最美的声音这个高目标，一定要努力以赴。”从 1929 年创作《宋词七首》开始，到 1985 年正准备执笔的歌舞剧《九歌》止。马思聪在大、中型音乐创作上共完成了 64 部形式与体裁各不相同的作品，其中包括两部交响乐，三部交响组曲，四部协奏曲，歌剧、舞剧各一部，六部大合唱，五部奏鸣曲，三重奏和四重奏各一部和两部五重奏，另外还写了大量的器乐曲和声乐曲。在我国现代音乐史中，至今还没有一位作曲家在器乐音乐创作上写出过这个数量的作品，其中有不少作品是经得起历史考验的，是音乐文献中的传世之作。

五

马思聪的音乐充满着感情的真诚。他是个音乐的田园诗人。他的音乐格调总是明朗的，常给人以愉快。这个方面，在他的音乐札记中也有一些说明：“天空太阴沉了，我得写一首晴朗的作品。”（如钢琴弦乐三重奏）在他的《C 大调第一小提琴奏鸣曲》音乐中，充满着“欢乐、阳光、青春和鸟语”；在他青年期的音乐中，充满青春与梦幻，虽然在他的音乐中也有抑郁和愁伤，例如《思乡曲》和《第一小提琴协奏曲》第二乐章引用粤曲“昭君怨”片断而写的音乐，以至《西藏音诗》中的《喇嘛寺院》的音乐，

并认为“是我所作的曲子中最悲哀的一首了”。实际上，这些音乐情绪的忧伤感只是适度的。庄严柔板的《第二交响乐》的第二乐章，悼念英勇牺牲的同志的慢乐章，这里有人民对壮烈牺牲的英雄们的真挚情感，有对英雄人物的庄严的崇敬之情，音乐是悲哀沉痛的。听这段音乐时我曾深受感动。但在音乐的悲剧性上我似乎也还觉得不够满足。是“火候”还不够吗？！是，可又不是，可能是作曲家的气质在其音乐中的反映吧！我知道我不能希望莫扎特像贝多芬，我也不能要求马思聪的交响音乐悲剧性像肖斯塔科维奇那样。

马思聪虽然写过各种题材的音乐作品，表现过各种各样的音乐形象，若从他全部的创作看，有一些思想是长期贯穿着的；在他内心里有些艺术形象是长期在蕴藏着。这些思想和形象，使他音乐想像的翅膀不断地飞翔，这就是传奇性的民间少女形象。他曾拟写过《秦良玉序曲》，以后写出了《小提琴协奏曲》中的昭君怨，《三首舞曲》中的《杯舞》、《头巾舞》、《山林之歌》中的山林女神“山鬼”，芭蕾舞剧《晚霞》的少女晚霞，无论是“山鬼”，小提琴协奏曲“第二乐章”或晚霞，在爱情生活中都有着或多或少的波折，其音乐情绪都是忧怨的如泣如诉的。马思聪音乐作品的音调虽来自民歌，但他谱写作品的题材多数并不是他亲自经历过的。因此，他得借助于艺术的幻想与虚构，他只能面对民歌的歌词和旋律去体会农民的喜、怒、哀、乐，通过音乐的内涵去作艺术的联想：“从绥远的民歌中，我想像塞外的黄沙、胡笳、庙宇与驼群的景物。”《西藏音诗》第一乐章《述异》原名便是《幻想曲》，二、三乐章的敲着木鱼、大锣、大钟抑郁地念经的喇嘛和西藏人的剑舞，无论题材和音乐都是传奇性的。我曾问过马先生，在他所有的作品中他最喜欢的是哪几首？他提到《山林之歌》、《喇嘛寺院》和《钢琴弦乐五重奏》“因为这些作品比较能表达我的创作意图”。《五重奏》虽说是童年回忆，但却是“比较朦胧，不是那么现实的”，整个套曲带有鲜明的传

奇色彩。这也可说是这三部作品的共同特征。一个作曲家，若写自己最熟悉的生活时当然会更顺手些。但作为演奏家的马思聪，他不可能长期生活在基层，他只能按自己的特点去写作，发挥自己所长。他曾说过：“作曲家有很大的天地来丰富自己的音乐，但是，他首先要有想像的能力。自然，艺术想像力也不是凭空产生的，生活知识越丰富，对生活的观察越多越深，作曲家的想像也就丰富。”马思聪运用了自己广泛的艺术联想来写祖国的大自然。但他与许多俄罗斯的作曲家不同。这里描写的不是满目的土地贫脊，人们也不总是泪盈满眶；这是一片神奇的土地，在这片古老的土地上，人们辛劳地耕耘，用他们的汗水编织出一个又一个传奇性的故事，唱出一首又一首美丽的歌。在马思聪的音乐形象领域中还竖立过不少人民革命战争的英雄群像，这是作为爱国民主人士的马思聪生活与历史的一个脚印。人生的现象总是复杂的。马先生一生追求艺术的美，不太愿意参加社会活动。众所周知，他一生却和政治生活息息相关。他晚年远离故土，侨居国外，有一个晚上听贝多芬的《命运交响乐》的时候，情不自禁忽然失声痛哭，并含着泪说：“这个世界很美。”他在哭他内心的哀伤，他在思念祖国大地。马思聪晚年的音乐作品我也曾看过一些，但还来不及仔细研究，目前也还没有条件读到他的全部作品。就我过去的感觉而言，他的音乐是纯洁而天真的。我想，他晚年所写的室内乐，会流露出凄怆，在音乐内涵里也会蕴藏着他内心心灵的巨大苦痛。

我这篇论文，实际上只涉及到他 1960 年以前写作的音乐作品。以后，他沉默了，十年后是一场人类的大灾难。这就完全结束了他在中国大陆的创作生涯。

写于 1988 年 9 月 20 日

（原载《音乐研究》1989 年第 1 期）