

论大提琴艺术民族化的历程及影响

孙奥钦

曲阜师范大学音乐学院

摘要：大提琴作为人们熟知的正統的西洋乐器，自清末年间传入中国以来便被视为“洋人”的乐器，其开始仅存在于宫廷之中，并未进入广大人民群众视野。一直到二十世纪初期，上海工部局乐队、赫德乐队等演出团体相继成立以后，大提琴这件西洋弦乐器才有机会出现在大众面前，中国人也开始了学习大提琴演奏的历程。^[2]1930年，萧友梅先生创作了大提琴独奏曲目《秋思》，这是第一首中国风格的大提琴作品，是大提琴艺术民族化的起点。中华人民共和国成立以后，我国民族乐器发展迎来了黄金时期，出现“交响化”的趋势，而在我国的民族乐器中，多以中高声部乐器为主而低音声部乐器相对缺失，大提琴便在民族乐团中担任低音声部乐器，这极大地填补了我国缺少低音乐器的空白，使得乐团的编制得以更加完善。1963年，周恩来总理做出了“文艺革命化、民族化、群众化”的重要指示，西洋乐器的中国化、民族化成了国内各个演奏家、作曲家所广泛关注的问题，大提琴艺术的民族化在此后获得了一个良好的发展土壤。我们本篇文章将探寻大提琴艺术民族化的历程以及民族化发展过程中产生的对大提琴演奏民族作品、民族低音乐器的影响。让更多的人了解大提琴以及大提琴艺术民族化的发展过程。

关键词：大提琴；民族化；低音乐器；影响

【DOI】10.12252/j.issn.2096-627X.2023.10.194

一、大提琴艺术民族化发展的主要阶段

要想更好地研究大提琴民族化的历程，我们首先要了解大提琴在我国的历史发展脉络。其主要可以分为三个阶段，分别是传入阶段、延续阶段、发展阶段。通过这三个阶段，能让我们首先对大提琴民族化的历程构建起一个基本的框架。

首先是传入阶段——据考证，大提琴是在清朝康熙年间传入中国的，但在一开始与众多西洋乐器一样，这种精致的乐器仅存在于宫廷之中，寻常的百姓难得一见，更不要提学习如何演奏大提琴了。一直到二十世纪初期这一情况才有所改观，这一时期，上海的工部局乐队、赫德乐队等演出团体相继成立，大提琴这件西洋弦乐器才终于有机会出现在我国大众的视野当中，也正是在此时，大提琴这件精致的西洋乐器在中国初步具备了被众人所学习演奏的环境。而在此后中国近代百年的战火导致大提琴艺术的民族化在这一时期并不具备一个良好发展的外部环境，并且客观上这一时期的大提琴艺术的民族化也确实发展相对缓慢，因此这一阶段直到新中国成立以前我们都称其为延续阶段。

值得一提的是，在延续阶段，于1927年成立了上海国立音乐学院，其是我国正规音乐教育的开端。当时的教务主任萧友梅先生聘请了余甫嗟夫担任大提琴专业教授，余甫嗟夫为我国早期的大提琴教育做出了卓越的贡献，其培养的学生日后在我国的大提琴教育领域占据了半壁江山，客观上为我国的大提琴艺术民族化提供了人才上的准备。可以说，没有这一时期的人才储备，我

国的大提琴艺术民族化发展将被严重滞后。1930年，萧友梅先生创作了大提琴独奏曲《秋思》，这是第一首具有中国风格的大提琴音乐作品，也是我国大提琴艺术民族化的重要节点之一。该曲目旋律优美、曲调舒缓，体现了当时作者远在国外他乡的思乡之情，并且该作品指法严谨，十分精致，让人们初步了解到了大提琴在演奏带有中国风格和民族风格作品上的巨大潜力。

直到中华人民共和国成立以后，才真正迎来了大提琴艺术民族化的发展阶段。这里要强调的是，此前虽然有大提琴民族风格的作品问世，但其仅仅具备开创性，并不具备代表性。直到中华人民共和国成立以后，无论是从外部环境还是内部环境来看，在这一阶段都更加有利于进行艺术作品的创作、保存与传播，我国的民族乐团也在这一时期发展十分迅速，逐渐从一开始的简单乐团编制到后来逐渐趋于“交响化”，而此时我国传统的民族乐器多为中高音乐器，因此低音乐器的相对缺失给予了大提琴进入民乐团的机会。严格来说，大提琴加入民族乐团虽然并不能被称为大提琴的民族化发展，但大提琴能够在民族乐团担任低音声部乐器，也使得大提琴这件乐器本身被赋予了更多的民族化发展的可能。而能够融入民族乐团，也让这一时期广大的民族乐器演奏家与作曲家们看到了大提琴这件西洋乐器的巨大发展潜力。直到1963年，周恩来总理做出了“文艺革命化、民族化、群众化”的重要指示，在整个音乐界引发了持久且广泛的讨论，对于大提琴这种西洋乐器，应该如何中国化、民族化、群众化。成了许多大提琴作曲家、演奏

家和其他对这件乐器感兴趣的作曲家、演奏家们所共同关注的问题。人们开始认真的思考和讨论大提琴该如何民族化，周总理的这个重要指示令当时音乐界的“诸子百家”将目光放置于大提琴上，并展开了一场属于音乐家的“百家争鸣”。此后，众多的优秀大提琴作品开始涌现，其中不乏许多经典作品，大提琴艺术的民族化可谓在这一时期蓬勃发展，并对后世产生了深远的影响。

二、大提琴艺术民族化历程中的新要求

大提琴艺术的民族化在经历发展的同时也产生了许多的影响，其中影响最深远的便是对演奏家演奏实践和演奏技法提出了新的要求。中国作品演奏形式多样，地区风格各异，而大提琴作为西洋乐器，能否讲好“中国话”，讲好“地方话”，便是演奏家所要面临的第一个问题。从演奏实践上，与演奏西洋音乐作品最大不同的是，中国作品具备其独特的韵味。所谓韵味，即其蕴含的民族风格，而想要把握民族风格是十分困难的，一板一眼的演奏谱子上的东西是远远不够的，如果演奏者不了解所演奏作品中蕴含的风格特点，那么大提琴艺术民族化便只能停于表面，没法演奏出能够深入人心的民族作品。这就要求演奏家在演奏实践的过程中除了把握音准节奏等谱面上所写的东西，还要对演奏的作品背景具备深入的了解。演奏内蒙古的乐曲要有蒙古族长调的韵味，江南水乡要有塞外美江南的婉转和内敛，黄土高原要有高坡人民的豪迈与热情。这些地方音乐的东西，如果没有对其各自风格特点和作品背景的深入了解与把握，所演奏的作品就不能称其为“民族化”，因为其并没有本民族的韵味，这就好比一个有着浓厚本国发音习惯的外国人说普通话，其仅仅把握住了最表面的东西，与其他人沟通是没有太大问题，但要想真正地地道的说好普通话，还是需要对其发音习惯与特点有更深层次的理解的。因此，大提琴艺术的民族化首先就要要求我们充分了解我们本国的各个民族的音乐风格与特点。

而在演奏技法上，西方音乐注重和声织体和技巧的发展。但中国的传统音乐更加强调乐曲的旋律，因为从旋律中能够更好的体现出地方音乐的特点。小提琴协奏曲《梁祝》就能很好的体现出这一点：外国演奏家在演奏时，对有些滑音的处理与我国的演奏家风格迥异，虽然音准与节奏都无可挑剔，但整首曲子所表现出的韵味完全不同。还是拿“滑音”来举例，作为一种演奏技法，许多的具备民族风格的作品就需要通过对味的“滑音”来表现，能否正确的把握“滑音”，也是对演奏家的一个考验。^[3]

除此之外，在演奏不同地区的作品时对不同技法也提出了不一样的要求，就拿内蒙古游牧民族的音乐为例，著名演奏家苏力就曾在青年时期就尝试改编马头琴音乐，创作具有中国特色民族风格的大提琴曲《草原情》《思念》，将蒙古族旋律曲调融入其中，由于马头琴的颤音与大提琴的颤音存在一定的差别，想要用大提琴演奏出马头琴的颤音，也是需要去了解和学习的，只有这样才能演奏出深入人心的具备民族风格的作品。^[1]

三、大提琴艺术民族化的质疑和分析

然而不可否认的是，由于音乐这门声音的艺术带着较强的主观性，并且这种主观性受到很多方面的影响，从听众的角度来看，评价一个作品的好坏与否往往是大家觉得“好不好听”，这一模糊的标准使得不同的听众对待同一首音乐作品时的感受往往不尽相同。就拿浪漫主义时期的音乐为例，有些人认为这一时期的音乐相比古典主义时期更加的自由，而有些人则认为其结构不严谨。这种主观性体现在大提琴艺术民族化的历程中便是有些人并不看好使用大提琴来演奏中国风格的作品，认为大提琴这一西洋乐器演奏中国音乐是“不伦不类”的。我们暂且不从主观出发讨论这个观点的正确与否，因为音乐的欣赏本身存在主观色彩，个体感受的差异是很正常的。我们单单从比较客观的作品创作和演奏的角度来讨论这个问题：首先，大提琴虽然作为西洋乐器，是中国众多乐器中的舶来品之一，但这并不意味着其演奏中国风格的作品就是“四不像”和“不伦不类”的。从大提琴这件乐器本身的发音特点来看，其中低音区所具备的优势是客观存在的，这样一件形制成熟的乐器虽然不是我国本土的乐器，但其能够被西方社会所接受并使用，就足以证明其在某些领域具备一定的优势与特点，比如浑厚的音响和宽广的音域，这些优点总是能够找到适合其乐器自身的曲目，而且我国传统的民族乐器多以中高音乐器为主，恰恰缺少一个低音声部乐器。更何况我国作为一个幅员辽阔，地大物博的国家，每个地区的音乐风格都各有特点、不尽相同，且包容性和开放性放眼整个世界也少有国家能与我国相提并论，我相信大提琴这件本身就不俗的西洋乐器一定能够在这片异乡的土地上最终找到自己合适的归宿与发展道路。

其次，在大提琴艺术民族化的历程中，许多优秀的作曲家根据大提琴自身的特点将其他民族器乐曲目尝试改编移植到大提琴上，这一过程也使得大提琴本身技法的演奏登上了一个新的台阶。比如二胡作品《江河水》的最后一段，在表达极度悲愤的情绪时，大提琴可以通

过演奏和弦的方式使得原曲中的悲愤情绪更加深沉和厚重，跟原版比较悲愤之情可谓是有过之而无不及。作曲家们将民族作品的风格与大提琴本身的特点融合贯通，使得许多传统的乐曲焕发出了新的生命力，让更多人看到了大提琴这件西洋乐器的无限可能。我们能拥有这样的作曲家也是中国大提琴艺术民族化的一大幸事，同样也是我们拥有坚定大提琴艺术民族化信心的底气所在。

另外，我国的音乐创作者们对待本民族的音乐文化的态度是积极的，就如同柴可夫斯基、肖邦、李斯特一样，我国的音乐创作者们对自己国家自己民族的音乐同样也是充满热情的。大提琴演奏家王连三先生在1950年参加的“欢迎世界民主青年联盟代表团音乐晚会”上就因为其他演奏者都在演奏传统的民族作品而大提琴却只能演奏外国作品而十分苦恼，并产生了大提琴能不能有属于本民族自己的作品的思考。这纯粹的民族自尊心激励着王连三先生创作了一首首经典大提琴民族作品，如《黄水谣》《采茶谣》《盲女》等，为中国大提琴艺术民族化贡献了自己的力量，也激励着后来创作者们的创作，对我国大提琴艺术民族化的影响可谓是十分深远。近些年，在许多的国际比赛的赛场上，我们中国的大提琴演奏家也演奏了许多具备我们民族风格的优秀作品，其中比较具有代表性的便是方崇清先生创作的《林冲》，其描绘了我国传统四大名著之一《水浒传》中林冲风雪山神庙的故事情节，无论是从创作实践还是技法上都十分考究，在国际上广受好评，向世界展现了大提琴在演奏民族作品方面的能力，同样也产生了十分积极的影响。因此，我认为，无论主观上的作品好听与否，单从作品的创作与演奏方面来看，其影响是十分积极正向的，我们应当相信大提琴这件西洋乐器能够演奏好，说好“中国话”。更应该相信我们国家的艺术创作者们能够写好属于大提琴的作品，两者相得益彰，一定能够将大提琴艺术民族化的事业推上一个崭新的高峰。

四、大提琴艺术民族化对我国低音乐器产生的影响

在我国大提琴艺术民族化的历程中对我国民族低音乐器的发展产生了重要的影响。从二十世纪五十年代开始，有很多同样具备民族情节的艺术家研究改革了几十种民族低音乐器，其中最具有代表性的便是杨雨森所创制的革胡。此外，还有低音拉忽雷，低音马头琴等低音乐器。这些民族低音乐器从各方面进行了改革与创新，其都是以大提琴为基础进行改造的，这些乐器的诞生也在一定程度上推动了民族低音乐器的发展。然而比

较遗憾的是，这些乐器从外形上确实具备了民族特色，但从音质、音量、音响效果上都不及大提琴。就拿革胡举例，其琴弦是由上百根尼龙丝组合而成，与大提琴的尼龙弦相比，音色不够纯净，同样以大提琴为基础所创造的民族低音乐器也都与革胡一样存在着这样那样的问题，使得其都暂时没有能够代替大提琴的实力。所以目前我们民族低音乐器仍有改制的空间与潜力，同时也还存在着一些不够完备的地方，在受到大提琴启发的同时也被大提琴所限制，暂时没法做到完全地创新。但是这些民族低音乐器的出现在为了填补本民族没有自己低音乐器的空缺上的努力是值得肯定的，大提琴本身也是经过了从指板到琴弓到琴弦的一系列改进后才拥有了今天相对完备的形制和体系，更何况我国本民族低音乐器的研制尚且处于最初的摸索阶段，现阶段民族低音乐器存在的形制上、推广上的问题相信以后一定能够妥善解决。相信在不久的将来我们也一定能够创造出属于我们自己的优秀的民族低音乐器。

五、结语

大提琴作为传统西洋乐器，在传入我国的几个世纪里也像其他外来乐器一样经历了一系列本土化的发展历程，从一开始仅存于宫廷之中到第一次被大众所知晓，大提琴这件乐器就注定和我们结下了不解之缘，即使近代百余年的战火也并没有斩断大提琴与我们的联系。大提琴这件乐器也展示了其在演奏方面的无限可能，也深深影响着我们本民族的低音乐器和乐曲创作，同时也深受我们民族音乐的影响，在不知不觉中我们早已互相成就，相得益彰。本文通过研究分析大提琴艺术民族化的历程和影响，得出相应的结论，希望能为有关领域和广大爱好者提供一定的参考。

参考文献

[1] 方义嘉. 基于国际视野的大提琴教育研究——评《中国大提琴艺术民族化的历程——基于王连三、董金池、苏力的口述访谈与史料研究》[J]. 中国教育学刊, 2023, (07): 136.

[2] 刘欣欣/刘学清. 中国大提琴艺术发展史[M] 上海: 上海音乐学院出版社, 2009. 4:

[3] 杨树荫. 中国大提琴艺术民族化的历程——基于王连三、董金池、苏力的口述访谈与史料研究[M] 厦门: 厦门大学出版社, 2002. 6: 4

作者简介: 孙奥钦(2004.3-), 男, 汉族, 山东临沂人, 本科, 研究方向: 大提琴民族化发展历史。