

## 江文也的生平、創作、貢獻

劉靖之

江文也 (1910-1983) 是二十世紀中國傑出的作曲家,2010年6月11日是他冥辰100週年。天主教香港教區於2010年10月23日在香港堅道16號聖母無原罪主教座堂舉行盛大的“江文也百週年冥辰紀念聖樂會”,演唱江文也創作的聖樂歌曲二十首。天主教香港教區聖樂委員會還安排了兩次講座,旅日、台灣學者劉麟玉博士於10月24日主講〈江文也音樂生涯的起點——從戰前日本音樂雜誌考証江文也旅日時期的音樂活動〉(2010年修訂稿)以及劉靖之教授於12月5日主講〈江文也的生平、創作、貢獻〉。

這次講座從江文也的生平、創作和貢獻三方面來談談這位作曲家。有關江文也的生平和創作的論述在過去二十年裏出版了不少,從1960-1970年代的漠視、1980年代的重新評價以至1990年代、二十一世紀初的肯定,前後經歷了近半個世紀。由此可見,歷史人物是常常受到誤解和不公平的待遇,人們的偏見是需要不斷地發掘真相和客觀的審視來予以糾正的。藝術家的歷史地位應以他們的創作以及所處的時代背景來進行評價的,江文也的貢獻很好地證明了這一點。

江文也的一生深刻地受到中國和日本文化的熏陶和影響,他的音樂作品和文學著作全面地反映了這種現象。〈江文也的生平、創作、貢獻〉一文是從他的生平來說明他的音樂發展、從他的作品來肯定在二十世紀中國音樂發展史裏的地位,重點在於他對二十世紀中國音樂的貢獻。

江文也在台灣出生,6歲(1916)隨父母遷居廈門,13歲(1923)赴日求學,28歲(1938)到北京定居,直到73歲(1983)逝世,因此他的生平大致上分台灣(1910-1916)、廈門(1916-1923)、日本(1923-1938)、中國(1938-1983)四個時期。他的音樂事業是在

日本開始奠基的。從高等工業學校畢業的 1932 年到他回國的 1938 年，是他成爲傑出作曲家的關鍵年代。下面先談談他的生平，再討論他的創作，最後評價他的的貢獻和歷史地位。

## 生平

### 一、台灣、廈門 (1910-1923)

1910 年 6 月 11 日生於台灣省台北縣三芝鄉（當時的地名爲台北縣淡水三芝莊）。(俞玉滋 2000:61)有關江文也幼年的敘述十分之少，胡錫敏的傳記也只要一、兩句有關祖父和父親的背景（胡錫敏 1985）。

1916 年隨父母遷居廈門，就讀於爲台灣籍子弟設立的日文學校“廈門旭瀛書院”。據廈門大學藝術學院音樂系的曹國梁的一篇文章，說這所書院的院長是日本人，課程“以初等教育及實業實習教育爲主”，校舍和教材都很先進，書院的社會實踐活動及文娛活動相當頻繁，師資也比較優越。(曹國梁 2010) 據曹國梁的估計，江文也很可能參加過這些音樂、話劇、朗讀活動。書院學報還報導了江文也在日本的音樂活動。〈江文也與廈門〉一文，還報導江文也積極參加廈門基督教青年會的活動，埋下了他後來創作聖樂作品。在結語裏，曹國梁說：“江文也在廈門生活的六年中給他的一生帶來了極大影響。首先是創作，良好的家庭熏陶和社會氛圍，以及入讀旭瀛書院和加入廈門基督教青年會，並吸收了相當的當地樂曲和學習了一些西方音樂知識，都對他的音樂創作之路打下了良好的基礎。其次聲樂方面，由於從小喜愛唱歌，並進入廈門基督教青年會接受良好的音樂啓蒙培養和進行科學的發聲練習，爲他以後在日本的演唱生涯奠定了基礎；再次是入讀廈門旭瀛書院，豐富的書院課程學習以及良好的師資力量，在音樂、繪畫、詩歌、日文、華語等文藝方面，包括醫學上的學習，也爲他帶來很好的聲譽；最後就是對宗教音樂的接觸，不僅在聲樂方面有影響，對其以後宗教音樂的創作產生極大的影響，

於 1946 年至 1948 年之間為天主教創作了《聖詠作曲集(第一卷)》、《第一彌撒曲》、《兒童聖詠歌集(第一卷)》和《聖詠作曲集(第二卷)》四部中文聖樂歌集，其中共收錄了江文也的中文原創聖樂作品六十四首。”（曹国梁 2010）

## 二、 日本時期 (1923-1938)

1923 年抵日本東京，先入小學，然後入長野縣上田中學就讀，課餘參加學校歌詠活動，1928 年畢業，遵父命考入東京武藏高等工業學校電氣機械科，課餘在東京上野音樂學校進修聲樂，唱男中音。1928 至 1932 年間，江文也被派往台灣台北松山發電所、東京三鷹天文台、橫濱湘南電氣鐵路株式會社與橫濱汽車製工場、九州八幡製鐵工場等處實習。其間，曾任武藏工業學校合唱隊指揮，是課餘音樂活動中心人物。(俞玉滋 2000：61)

1932 年畢業於武藏高等工業學校，考入哥倫比亞唱片公司，棄工從事音樂事業，以演唱活動作為起點。同年 5 月他參加時事新報社主辦的全日本音樂比賽，榮獲獎狀，同時獲獎的還有澄川久和蒲池幸鎮兩人。於是，22 歲的江文也開始了他的音樂事業。

在旅居日本的 16 年裏 (1923-1938)，江文也如飢似渴地投入音樂學習和實踐。在學習上，他經常去聽世界一流的演奏，包括魯賓斯坦 (A. Rubinstein, 1887-1982)、艾爾曼 (M. Elman, 1891-1967)、海費茲 (J.Heifetz, 1901-1987)、克賴斯勒 (F. Kreisler, 1875-1962) 等鋼琴家和小提琴家。當時由山田耕作指揮的日本新交響樂團，定期舉行演奏會，使江文也有機會經常聽到大量的歐洲古典和近代交響樂作品。他曾傾囊買下一些卡羅素 (E.Caruso, 1873-1921) 的錄音唱片，幾乎用去了他整個月的薪水。為了學習作曲，他曾毛遂自薦登門拜訪山田耕作，希望能跟隨這位大師學習，而這位作曲家、指揮家居然也答應收江文也為學生。山田耕作是典型的德國學院派，風格嚴謹，與江文也的氣質截

然不同，但山田耕筰的學院派使江氏得到嚴格的訓練，為江氏日後成為國際作曲家奠下了基礎。由此可見，在學習上江文也是十分進取而不惜工本的。

在勤奮學習之餘，他還積極投入各種音樂活動：

- 1932 年高等工業學校畢業那天，通過哥倫比亞唱片公司“測聲”進入該公司工作，並被派到鄉村，在慰問從軍士兵的家屬音樂會上演出。
- 1932 年以江文彬之名參加時事新報社主辦全日本聲樂比賽入選得獎，預賽的指定樂曲三首：(i) 韓德爾的《老樹》 (*Largo from Opera Serse*)；(ii) 舒伯特的《流浪者之歌》；(iii) 史特勞斯的《小夜曲》。
- 1933 年參加第二次音樂比賽聲樂組預賽，並入選，指定曲包括：(i) *Caro mio ben*；(ii) 《費加洛的婚禮》；(iii) 舒曼《我的恨》等。參與廣播劇《唐懷瑟》中演出第三幕。
- 1934 年返台參加第一次“回鄉土訪問”；參加藤原義江氏歌劇研究會的普契尼《波西米亞人》的演出，飾演音樂家蕭納爾。參加並通過第三次音樂比賽作曲組預賽，參加大賽的作品：(i)《白鷺的幻想》；(ii)《城內之夜》，與秋吉元作一同獲得亞軍。成為新興作曲家聯盟(後改名日本作曲家聯盟)會員，並經常在例會上演唱日本作曲家作品，發表他自己的作品。江文也的《交響組曲》在第四次音樂比賽上得獎。慕尼黑、維也納電台播放齊爾品、江文也、清瀨保二等人的作品，同時齊爾品在自費出版的樂譜裏，包括江文也和其他日本作曲家的鋼琴作品和歌曲。
- 1935-1936 年，江文也從事作曲，包括《為鋼琴而作 3 首音樂會練習曲》、《為管弦樂而作 2 首交響練習曲》等。
- 1936 年《台灣舞曲》獲奧林匹克藝術比賽管弦樂三部入選外的三部佳作之一。江文也的作品《潮音》獲第五次音樂比賽獎。

- 1937 年江文也的作品繼續在歐洲出版，廣播和演出，包括《為江口隆哉而作的舞蹈音樂——一人與六人》、《為兩台鋼琴而作的協奏曲》、《三舞曲》、《為長笛與鋼琴而作的三重奏》、《四首高山族之歌》、《台灣舞曲》。

- 1938 年在第六次音樂比賽上，演出江文也的《賦格的序曲》。

(劉麟玉 2010)

在上述活動裏，只報導了江文也的活動，沒有包括他的創作。

從這些活動中，我們可以總結出下面幾點：

1. 江文也一有機會便積極學習音樂，在武藏野高等工業學校就讀的三年裏，他晚上去上野音樂學校校外部學習聲樂；在聲樂上屢次得獎後，他轉向創作，並熱情投入作曲技法的追求。那時為什麼他不在中學畢業後便去音樂學校呢？是因為投考音樂學校失敗，或是錯誤地選擇了工業學校？這是一個值得研究探討的課題。
2. 從江文也學什麼都很快掌握到竅門，三年的課餘聲樂學習，便可以在唱片公司謀得一職位，還一而再地獲得聲樂獎。決定轉向作曲之後，全力投入，跟從大師上課，聽唱片、去音樂會，又很快地獲得作曲大獎，而且是國際獎。由此可見，江文也既勤奮能集中，又有天份，在短短六年裏，他改了兩次行業，每次改行之後，立即顯示出他的才華，而這種才華的背後是全情投入，勤奮努力。江文也的專業教育是電氣機械工程，並經過紮實的理論學習和實習工作，是一名電氣工程師。但他能夠在繁忙的學習和工作之餘，抽出時間學習聲樂、指揮合唱、參加演出；還不斷地跟隨大師級作曲家、指揮家上作曲課，遍尋經典音樂作品演奏的音樂會和唱片，更能從樂隊總譜中吸取營養充實改進自己的作曲技巧，自學成才，他的成功絕非偶然。
3. 看來江文也的人際關係十分和諧成功。作為一名台灣人，在日本獲得如此之成功，天時、地利、人和皆發揮了各自的功能。1930 年代的日本，國力強盛，從德國

學習音樂的日本專家，學者在努力培養教育日本的莘莘學子，江文也適逢其會，師從有學之士的作曲家、指揮家，享受高水準的樂團演出，各種樂譜、唱片和論著隨手可得，加上勤奮和天份，江文也的聲樂和作曲所達到的水準也絕不是偶然的。在英國殖民地的香港，並沒有出現江文也這種聲樂家和作曲家，這是天時、地利、人和在不同的時、空、地所顯示出來的不同結果嗎？江文也若出生於 1910 年的香港或中國大陸，會有什麼結果？假如我們將同時期香港、中國大陸的音樂家與江文也作比較研究，那將是十分有趣的課題。

4. 江文也在日本的音樂活躍的幾年，是他為他的音樂事業奠下紮實基礎的時期。從劉麟玉的資料，我們可以看得到江文也日夜不停地從事創作、演出、交際應酬、訪問、著作，精力過人，交遊廣闊，活躍於日本、台灣和歐洲（他的作品經常在歐洲演出、廣播出版）。以日本為基地，江文也的作品在國際樂壇開始冒頭，假以時日，很可能在國際樂壇上得到廣泛的賞識，可惜他於 1938 年斷然返回中國大陸。

### 三、 中國的北平時期和北京時期 (1938-1983)

#### 1. 北平時期 (1938-1948)

- 1938 年 3 月底應北平師範學院音樂系主任、台灣籍音樂家柯政和之聘，自日本返國任該系作曲與聲樂教授，定居北平。4 月受委約譜寫《新民會會歌》、《新民會會旗歌》、《新民之歌》以及《大東亞民族進行曲》等歌曲，為日本侵華粉飾，成為日後災難的遠因。前三首歌歌詞作者為“新民會”部長繆斌，最後一首歌詞作者為楊壽甦。秋季，參加北平國子監孔廟祭孔典禮，欣賞祭孔音樂後，撰寫〈孔廟大晟樂章〉一文，說：“所含有的音樂性，是世界無類的，它在音樂美學上，也許可以有一種‘東方音樂美學’的新學說誕生的可能性”。還說：“中國的古代正雅樂的精神與它一切秘密，是都

藏在此廢墟似的不成音樂的現存《孔廟大晟樂章》之中”。從此，江文也開始收集、研究古代音樂文獻。1939年春，再次觀賞孔廟祭孔儀式，聆聽古樂。

- 1939年秋開始與北平女子師範學院音樂系學生吳蕊真(後改名為“韻真”)戀愛。12月，完成作品30號《孔廟大晟樂章》。
- 1940年3月應日本東京勝利唱片公司之邀請，赴東京指揮東京交響樂團演奏《孔廟大晟樂章》，並由廣播電台播放。8月再次去日本東京，參加由曼弗雷德·古爾利特(M.Gurlitt)指揮東京交響樂團演出《孔廟大晟樂章》。10月，以鋼琴曲《小奏鳴曲》獻給新婚妻子吳韻真。初冬，在北平新新劇院舉行兩場獨唱會由北平師範學院老志誠與日籍鋼琴家中利夫擔任鋼琴伴奏，曲目包括舒伯特的《菩提樹》、互格納的歌劇選段《夕星之歌》，山田耕筰的歌曲以及江文也的藝術歌曲等。
- 1941年應邀為日本東寶電影公司拍攝的山西大同雲崗石佛藝術紀錄片配曲，並以日文撰寫詩集《大同石佛頌》，該詩集由日本東京青梧堂出版。同年，完成以日文寫作的專著《中國古代正樂考——孔子音樂論》，1942年由日本三省堂出版，32開本，283頁。12月完成以日文撰寫的詩集《北京銘》。
- 1942年8月，日文詩集《北京銘》和《大同石佛頌》由日本東京青梧堂出版。
- 1943年舞劇《香妃傳》由江文也本人指揮在北平新新劇院演出。5月，〈孔廟大晟樂章〉一文完成，至於6月24日在北平《華北作家月報》第六期發表。11月，完成〈俗樂、唐朝燕樂與日本雅樂〉一文，並發表在11月份北平出版的《日本研究》一卷二期。
- 1944年1月9日管弦樂《北京點點》，又名《古都素描》(作品15)由尾高尙忠指揮日本交響樂團在日本東京首演。3月，在北平崇內孝順胡同亞斯禮堂舉行獨唱會。6月7日，管弦曲《碧空中鳴响的鴿笛》由山田耕筰指揮日本交響樂團在東京首演。

10 月完成詩集《天壇賦》。

- 1945 年 6 月 21、22 日在北平舉行“中國歷代詩詞與民歌”獨唱會兩場，曲目不同，全部是江文也自己的作品和改編的民歌，還穿插了朱弦小姐(吳韻真)的琵琶與鋼琴二重奏《春江花月夜》與《蜻蜓點水》。6 月，遭北平師範大學音樂系日籍系主任革職。7 月，爲了生活，在同鄉開辦的“寶福煤礦公司”掛“經理”頭銜三個月。8 月 15 日，抗日戰爭勝利，拒絕朋友相約赴日，仍然留在北平。冬季，因曾爲“新民會”譜寫過歌曲，被政府當局逮捕，關押在戰俘拘留所。

- 1946 年，在獄中自學中國的推拿醫術著作，爲人推拿治病。冬季，經過 10 個月的拘禁，被釋放；應北平方濟堂聖經學會之約，醞釀譜寫帶有中國風格的聖詠，供天主教徒詠唱。江文也不是教徒，因此每星期日到方濟堂參與彌撒禮儀，以便熟悉天主教儀式。

- 1947 年春，任教於北平回民中學音樂課。9 月，根據《聖經舊約全書》裏的詩篇，譜寫《聖詠作曲集》第一卷(作品 40)，並於 11 月由北平方濟堂聖經學會出版。秋，應北平藝術專科學校音樂系主任趙梅伯之邀請，出任該音樂系教授，教授作曲、和聲、對位等課程。

- 1948 年 4 月 5 日發表〈研究中國音樂與我〉一文於北平《華北時報》。4 月 30 日承擔“歡迎台灣省參議會考察團同樂音樂晚會”的全部節目，包括親自演唱他的古代詩詞歌曲七首，自奏他自己寫的鋼琴曲兩首和自己改編的台灣民歌五首。6 月至 12 月，北平方濟堂聖經學會出版他的《第一彌撒曲》(作品 45)、《兒童聖詠曲集》(作品 47)和《聖詠歌曲集》第二卷(作品 41)。冬，謝絕北平藝術專科學校音樂系負責人同往香港執教的邀請，繼續留在北平。

## 2. 北京時期 (1949-1983)



- 1949年2月合唱曲《更生曲》在北平藝術專科學校師生歡慶北平和平解放聯歡會上首演。4月，舊作合唱曲《漁翁樂》與《鳳陽花鼓》由北京音樂社出版。11月中旬，隨北平藝術專科學校師生，赴天津參加中央音樂學院建院工作。
- 1950年4月，江文也出任中央音樂學院作曲系教授，同年參加台灣民主自治同盟會。
- 1951年繼續創作，完成作品包括小提琴奏鳴曲《頌春》(Op.59)、鋼琴奏鳴曲《典樂》(Op.52)、鋼琴隨想曲《漁夫舷歌》(Op.56)等。
- 1952年8月中央音樂學院師生赴皖北參加霍山佛子嶺治淮工程，為期約一個月。
- 1953年繼續創作，完成作品包括合唱曲、鋼琴曲、首弦樂《汨羅沉流》(作品62)。同年，在北京青年藝術學院兼課，教授作曲理論。
- 1954年繼續任教。
- 1955年繼續作曲，完成作品有鋼琴三重奏《在台灣高山地帶》。
- 1956年繼續作曲，完成作品包括管樂五重奏《幸福的童年》(作品54)、《林庚抒情歌曲集》(作品60)等。
- 1957年整風運動開始。繼續作曲，完成《第三交響曲》(作品61)和管弦曲《俚謠與村舞》(作品64)。秋季，被“錯劃”為右派份子。
- 1958年2月受到撤銷教授職務、留用察看、降低薪金等“組織處理”，調往學院函授部編寫教材，後再調到圖書館負責資料工作。同年，繼續寫作《人面桃花》(作品65，未完成)。
- 1959年從事翻譯(日譯中)奧地利音樂家愛·漢斯力克(1825-1904)的《論音樂的美》，譯稿遺失。

- 1960 年改編獨唱曲《台灣山地同胞歌》為同名合唱曲(作品 55 之 3)。
- 1961 年在圖書館工作之餘，繼續研究推拿醫術。
- 1962 年完成《第四交響曲》，手稿在“文革”中散失。
- 1963 年 整理自己近 30 年來收集的台灣、福建等地的民歌。
- 1964 年 整理改編大量台灣民歌，配以鋼琴或小樂隊伴奏，作品署名“茅乙支”。
- 1965 年 繼續研究中國民族音樂，並堅持創作。
- 1966-1976 年 文化大革命的十年，珍藏的樂譜、唱片、手稿和書信均被抄走，被下放勞動，由於過度勞累而吐血，健康受損，身體逐漸虛弱。
- 1977 年 清理僅存少量書籍和樂譜。
- 1978 年醞釀、創作管弦樂曲《阿里山的歌聲》，完成五個部份初稿，最終無法完成整首作品。
- 1979 年 2 月 平反“右派份子”，恢復教授職務和高級四級工資級別。春季，獲歸還部份手稿和書刊。秋季，中國音樂家協會前主席賀綠汀和中央音樂學院副院長到訪慰問。
- 1980 年春節，中國音樂家協會主席呂冀到訪慰問。9 月，被分派到新宿舍，生活條件大為改善。
- 1981-1983 年台灣和香港兩地發表有關江文也的文章多篇，他的作品也陸陸續續地得到發表、演奏、廣播。
- 1983 年 10 月初，獲台灣美國基金會的“人文科學獎”。10 月 24 日病逝，終年 73 歲。

上述有關江文也在北平和北京時期的敘述，是根據俞玉滋編訂《江文也年譜》(未

定稿)的第三部份“北平時期”(1938-1948)、第四部份“北京時期”(1949-1975)和第五部份“逝世前後”(1976-1984)(俞玉滋 2000:66-83)。

在參閱上述資料時，本文根據下面兩個原則來予以選擇：(i) 只選擇對江文也個人和事業有影響的活動和事件；(ii) 由於江文也的活動和創作極為頻繁忙碌，因此在“反右”和“文革”以前沒有開列出他的創作和作品；但在“反右”和“文革”期間，他被解除教職和一切活動，因此他的創作作品和文字著作便成為他唯一的活動，開列出來以證明他在逆境中繼續努力作曲、寫作，創作毅力堅強。

在江文也的北平和北京時期，我們可以得出下面的印象：

1. 從日本回國之後，江文也深受中國文化的吸引，尤其是對孔子所代表的那種“法悅境”和唐詩宋詞所育含的意境。他的《孔廟大晟樂章》和大量的為唐詩宋詞所譜寫的藝術歌曲充份說明了這種情懷。他的《大同石佛頌》、《北京銘》、《中國古代正樂考—孔子音樂論》、《天壇賦》、《俗樂、唐朝藝術與日本雅樂》等文字著作也在顯示出他對中國古代音樂文化和北京古城的熱愛。

2. 他念念不忘故鄉台灣，但他的台灣大部份是他心裏想像的台灣，因為他從1916年6歲離開家鄉到廈門之後，只在1934年8月參加“鄉土訪問音樂團”，返回台北新竹、台中、台南等地巡迴演出，擔任獨唱節目。《台灣舞曲》、《白鷺的幻想》、《台灣山地同胞歌》以及他改編的台灣民歌等作品都是他想像中的故鄉台灣。

3. 文化上來講，江文也有兩個祖國，從他所受的教育和以日文撰寫的論文(劉靖之 2009:243-244)、散文、詩看來，他為“新民會”譜寫歌曲是可以理解的。他在日本接受專業教育，開始了他的音樂事業，而且得到非凡的成功，管弦樂作品經常在日本和歐洲演出、廣受重視，成為中國第一位在國際樂壇上大顯光芒的作曲家。日本樂壇給予江

文也遠比中國樂壇給予他的要好得多、慷慨得多。

4. 在極端惡劣的環境下，任何人都會萬念俱灰，但他仍然堅持創作，他的確是“中國新音樂發展史裏的一位名符其實的作曲家”。(劉靖之 2009:250) 從“北京時期”這一段生活，我們也可以看到江文也在創作上所顯示出來的頑強意志。

## 創作

根據劉麟玉的研究所得，江文也的創作生涯始於他的《台灣舞曲》(1934，24 歲)，終於 1978 年帶病寫作管弦樂《阿里山的歌聲》五個部份的初稿，因突發腦血栓入院而無法完成，前後 44 年。綜觀江文也的創作生涯，最活躍的時期是在日本居住的 1934-1938 年，以及北平時期的 1938-1948。在這 14 年裏，他的作品不僅屢獲獎項，還經常在日本和歐洲演出、廣播、出版，儼然成爲以日本、北平爲基地，揚名歐洲的作曲家。在日本的四年創作豐盛時期，他的作品固然多次獲得德國奧運、意大利和日本的各種獎項，在他回到北平後，還經常返回日本指揮，參加自己作品的錄音、演奏和廣播，成爲中國作曲家在國際樂壇上第一位明星級的人物。

### 一. 音樂作品

根據劉靖之、江小韻編〈江文也音樂作品目錄攷〉(劉靖之、江小韻 2000:90-143)和劉麟玉所發現的江文也在旅居日本時期的創作(劉麟玉 2010)，江文也的音樂作品包括：

- 管弦樂 作品編號 19 條，其中作品第 5 號有之一、之二、之三。
- 室內樂 作品編號 11 條。
- 鋼琴 作品編號 26 條，其中作品第 3 號有之一、之二；  
作品第 4 號另有 4 之一；作品第 12 號有之一、之三；

作品第 31 號另有 31 之一；作品第 39 號有之一、之二。

- 舞 劇 作品編號 6 條
- 歌 劇 作品編號 3 條
- 聲 樂 (i) 合唱：作品編號 6 條，其中作品第 29 號有之一至之 九；  
(ii) 獨唱：作品編號 17 條，其中作品第 21 條另有之一、之(a)和之(b)； 作品第 25 號另有之一； 作品第 26 號另有之一； 作品第 27 號另有之一。  
(iii) 其他：作品編號 2 條(兒童歌集、樂府作曲集、新民會會歌等)。
- 宗教音樂 作品編號 17 條，其中作品第 50 號另有之一。
- 其 他 作品編號 7 條(電影音樂、文化生音樂)

作品編號總數：108

劉麟玉在日本資料裏所發現江文也的音樂作品包括下列 13 首：

1. 《來自南方島嶼的交响素描》  
    第一樂章《牧歌風前奏曲》  
    第二樂章《白鷺的幻想》  
    第三樂章《聽一個山地人說話》  
    第四樂章《城內之夜》
2. 《城內之夜》改編的鋼琴曲
3. 《Quarter》(四重奏或四重唱)
4. 《千曲川的素描》
5. 《Marcetta》小進行曲
6. 《Vision》(印象)

7. 《戲劇的快版》(*Allegro*)
8. 《花之婚禮》(聲樂)
9. 《四首俳句》(聲樂)
10. 《隨想曲》(*Capriccioso*)
11. 《為鋼琴而作三首音樂會練習曲》
12. 《為管弦樂而作二首交響練習曲》
13. 鄉土民謠狂想曲《八木節》、《磯節》

上述 13 首作品只有曲目而無曲譜，因此只能作為參考。

### 江文也的得獎作品

1. 《白鷺的幻想》(作品 2，為管弦樂《來自南方島嶼的交響素描》第二樂章)，獲日本第三屆音樂比賽作曲組第二名，1934 年 12 月。
2. 《盆踊主題交響組曲》(作品 5，管弦樂)，獲日本第四屆交響樂比賽作曲組入選獎，1935 年秋。
3. 《台灣舞曲》(作品 1，管弦樂)，獲柏林第 11 屆奧林匹克運動會藝術競賽管弦樂入選外佳作三首中之一首，1936 年 8 月。
4. 《潮音》(作品 11，無唱曲，島崎藤村詞)，獲日本第五屆音樂比賽作曲組第二名，1936 年 11 月。
5. 《俗謠交響練習曲》獲日本“新樂國人作品音樂比賽”獎，1937 年 1 月。
6. 《賦格序曲》(未編號，管弦樂)獲日本第六屆音樂比賽作曲組第二名。
7. 《斷章小品》(作品 8，鋼琴曲)和《五首素描》(作品 4，鋼琴曲)獲意大利威尼斯第四屆國際現代音樂節入選獎，1938 年 12 月。

在短短五年裏，江文也連續獲得四屆全日本音樂比賽作曲獎、一項“新樂國際作品音樂比賽”獎，一項奧運音樂獎，兩項意大利威尼斯現代音樂比賽獎，共八首作品獲獎，加上 1932 和 1933 年的兩次聲樂獎，七年裏獲十項獎項，在中國近代音樂史裏是破紀錄之舉！1938 年回國後，江文也基本上與日本和歐洲樂壇迅速疏遠，雖然他曾回日本指揮，參加自己作品的演出、錄音、出版等活動，但都是些在日本時期創作的作品，回國後所有的作品如鋼琴套曲《北京萬華集》(後改名為《北京素描》)，管弦樂《孔廟大晟樂章》、管弦樂《北京點點》、舞劇《大地之歌》和《香妃傳》、鋼琴奏鳴曲《江南風光》等，雖然在日本演出過，但他的創作光芒因地理的改變已大為失色。1930 至 1940 年代中，日本脫亞入歐，而中國則在殘酷的抗日戰爭、內戰以及貧窮的爭扎中，苟延殘喘，音樂成為最不重要的奢侈品。再說，當時中國的樂壇與歐洲幾乎不存在有什麼聯繫。另一點值得注意的是江文也的聲樂作品大致上集中在整理、改編中國民歌(如《中國名歌集》)，創作兒童歌曲以及為唐詩宋詞譜寫的藝術歌曲(如獨唱曲集《唐詩七言絕句篇》與《唐詩五言絕句篇》、合唱集《清平調》、《宋詞、李後主篇》等)。此外，他還創作了宗教歌曲(如《第一彌撒曲》、《兒童聖詠曲集》、《聖詠歌曲集》兩卷等)。他似乎沒有寫過抗日歌曲，那些為新民會譜寫的幾首為日本侵華粉飾太平的歌曲，令他下半輩子飽受苦難。他的日本教育背景令他在政治上陷入萬劫不復的境地。

江文也的才華集中表現在他的管弦樂作品裏，在拙文〈江文也管弦樂思維與民族意識〉一文裏，有著較具體的評論，主要有兩點：一、“在上述 20 世紀中國新音樂第一代管弦樂作曲家裏，江文也無論在質和量上都是其中之佼佼者。創作歐洲管弦樂，需要有相應的思維；對歐洲管弦樂器駕馭能力和表達能力，對歐洲和聲與對位體的運用技法，對各種不同音色及其相互融匯，對德奧交響樂文化的深刻理解等。這種管弦樂思維對 20 世紀早期的中國音樂家是相當陌生的，對當時中國人的教育、文化和傳統也是難

以配合的”。作曲家與詩人、作家、畫家等藝術家都是文化藝術的沉澱。中國有孔子、孟子、屈原，因此後來出了李白、杜甫一類的詩人；歐洲先有巴赫、亨德爾，後有莫扎特、交響樂之父海頓。沒有這位交響樂之父，還會有後來的貝多芬、勃拉姆斯、馬勒、勛伯格嗎？不可能。江文也之能夠在 20 世紀 30、40 年代創作素質既好、數量較多的樂隊作品，是由於他住在亞洲生活條件最好的日本，跟隨日本作曲家學習，並大量分析研究歐洲和俄羅斯作曲家的作品。這種學習環境在當時的中國是缺乏的。二、除了客觀環境和條件外，江文也的個人品質和藝術氣質也是形成他作為管弦樂作曲家的因素。早在 1932 年他便獲日本第一屆全國音樂比賽聲樂入選獎，1933 年他第二次獲日本全國(第二屆)音樂比賽入選，並受聘於日本著名的藤原義江歌劇團。由此可見，江氏的音樂生涯始於聲樂、而且有機會顯示了才華，付諸實踐。也由此可見，江氏的早期音樂思維是聲樂的，屬於“綫”形的，不是立體管弦樂的，但他不滿足於“綫”形聲樂這個領域。(劉靖之 2008：9-12)

從聲樂的“綫”形思維到管弦樂的“立體”思維，江文也是經過一番刻苦努力的。他跟隨留學德國的日本作曲家、指揮家山田耕筰學習作曲、經常去聽管弦樂音樂會和大量錄音，從匈牙利作曲家巴托克 (Béla Bartok 1881-1945)、俄國作曲家史特拉文斯基 (Igor Stravinsky 1882-1971) 等人的作品吸取靈感和營養，有時還向日本作曲家深井史郎和伊福部昭請教，討論有關作曲的技法和風格的問題，這種雙管齊下的學習方法令他眼界大開，進步神速。(劉靖之 2009：240-241)。事實上，江文也在學習作管弦樂作品定的同時，還創作了許多室內樂作品，如鋼琴三重奏《在台灣高山地帶》、管樂三重奏《幸福的童年》、長笛、單簧管與大管《木管三重奏》等。寫作大型管弦樂曲是需要掌握好室內樂的作品技法，否則就難以駕御複雜的管弦樂織體。



## 二. 作品風格

### 1. 器樂與管弦樂

在拙著《中國新音樂史論》和《江文也的聲樂作品》裏對江文也的室內樂與管弦樂作品《斷章小品》(鋼琴)、《在臺灣高山地帶》(鋼琴三重奏)、《台灣舞曲》(管弦樂)和《孔廟大晟樂章》(管弦樂)以及聲樂作品布有所評論，現在節錄如下，供參閱：

(i) 《斷章小品》：江氏早期的作品 (1934-1937)，技法相當新穎，可與當時歐洲音樂作品媲美，難怪他的鋼琴曲深得齊爾品的欣賞。《斷章小品》鋼琴曲的節奏活潑敏捷而不規則、旋律以半音為主，和聲效果不落俗套，織體新穎清晰，頗近巴托克的民族樂派風格，可能是他喜愛、研究巴托克和史特拉文斯基作品的關係。第四首樂曲裏有段說明：“演奏者可以用任何他所喜歡的表情來演出，可以不停反覆到疲倦為止，也可以在任何一處終止。“可見當時的記譜法已無法滿足江氏，因此需加以文字說明，一如現代作品各有各的記譜系統和說明。”(劉靖之 2009：246)

(ii) 《在臺灣高山地帶》：“他還喜歡在五度音程之上加一個四度，造成一種既空虛及有意境色彩的特殊效果、如第十一曲的《午後胡弓》和鋼琴三重奏《在臺灣高山地帶》沉的一些樂段。”(劉靖之 2009：46)

(iii) 《台灣舞曲》：獲 1936 年柏林奧運獎的《台灣舞曲》創作於 1934 年，那時江氏才 24 歲。“這首樂曲是如何深刻地表達著他對家鄉臺灣的懷念，作者遙想古代的建築、廟宇、殿堂和樓閣，隱藏著對家鄉的風物、人情的強烈緬懷。他透過舞曲的郵奏和旋律，寫出他對臺灣的思戀和嚮往。江氏吸取了巴托克、法耶等人的作曲技巧，在曲式、和聲、配器等方面都呈現出二十世紀三十年代歐洲管弦樂曲的效果和色彩，同時也鮮明地表現中國特有的民族風格。他不僅繼承了後期浪漫派技法，還融會了二十世紀初的印象樂派和俄羅斯‘五人團’的民族樂派風格。這首迴旋奏鳴曲曲體的交響詩《臺灣舞

曲》，在二十世紀三十年代中的中國管弦樂作品裏，如與黃自於 1929 年寫的《懷舊》相比較，是十分現代化的。但《懷舊》和《台灣舞曲》對當時的音樂創作皆未產生任何顯著的影響，一來由於中國那時還沒有相應的聽眾來欣賞管弦樂曲，二來中國也沒有像樣的樂隊來演奏中國人寫的交響音樂。雖然如此，江氏的《臺灣舞曲》仍是繼黃自《懷舊》之後的另一首管弦樂作品，為中國具有劃時代性的一首現代風格作品。”（劉靖之 2009：246、249）

(iv) 《孔廟大晟樂章》：“寫於 1938 年至 1939 年的管弦樂《孔廟大晟樂章》，是江氏從日本回國之後潛心研究中國宗教音樂而產生的作品。江氏在北平專心為孔廟況的音樂採譜，並於 1938 年秋和 1939 年春，於國子監孔廟祭孔時參加典禮，事後便將這些祭孔音樂譜成管弦樂曲。他深入研究了孔子和儒家的哲學各音樂觀點，參閱了唐、明、清代的雅樂材料，然後完成了這部六個樂章的管弦樂作品：迎神、初獻、亞獻、終獻、徹獻、送神。江氏用現代管弦樂技法來表達中國文化況那種既不歡樂又不悲哀的‘法悅境’，尊崇孔子‘天人合一’的儒家哲學觀——超時空限制，沒有過去也沒有將來，而是一種永恆的境界。因此《孔廟大晟樂章》聽來渾厚、端莊、嚴肅，但絕不是巴赫的那種渾厚、端莊、嚴肅，因為江氏在處理這首作品時，充滿了中國雅樂裏盡善盡美的自然和順應天命的消極人生態度。《孔廟大晟樂章》的管弦樂配器別緻，效果甚佳，因此沒有像一般雅樂那麼容易令人感到平淡。事實上這首樂曲聽來既現代化又頗有古風，在二十世紀三十年代的中國樂壇確屬佳作。”（劉靖之 2009：249）

## 2. 聲樂作品

江文也的聲樂作品大致可分為三類：藝術歌曲、民歌改編、聖詠歌曲，其中聖詠歌曲應分開來討論，現先談談他的**藝術歌曲**。“1938 至 1945 年間，江氏寫作了為數頗多的聲樂作品，其中為詩詞譜樂的包括九首唐詩五言絕句、九首七言絕句、九首古詩、

九首律詩、四首宋人李清照的詞以及蘇軾和吳藻的詞作，還有一些改編民歌和古曲的歌曲如《鳳陽花鼓》、古曲《濟平調》、《擊壤歌》、《垓下歌》、《大風歌》、《秋風辭》等等，共有數百首之多。這些聲樂作品，除小部份是合唱之外，大部份是歐洲風格的藝術歌曲。江氏繼承了趙元任處理中國旋律的手法，從吟唱的角度來吸取中國民謠、戲曲和古調況的營養，發揮了腔調的特色和性格，創作了具有鮮明風格的中國藝術歌曲，如《垓下歌》、《春夜洛城聞笛》、《靜夜思》、《春歸去》等。他自己也這樣認為：‘以近代科學底方法來復興而永久保存中國各種的“樂”，又根據此中國古樂的精神而創造一種新音樂以貢獻於世界樂壇。這是此八年來敝人在沉默中潛心所研究的根本思想。’江氏所謂的“新音樂”，是趙元任、黃自等人所致力音樂事業，即是透過歐洲作曲技巧來表達中國民族風格的樂曲。”(劉靖之 2009：249-250)

但江文也的藝術歌曲，在處理唐詩宋詞時，未能做到收放自如，如黃自的《玫瑰三願》、林聲翕的《白雲故鄉》、青主的《我住長江頭》等歌曲所表現的那種強烈的對比。這是由於江氏的性格使然或是由於他對唐詩宋詞的內容未能真正心領神會？他的《水調歌頭》的最高和最低音域只有 11 度，缺乏爆發情感的空間。這種風格更適合他譜寫的《佛曲》所表達的那種平和、無雜念的意境。但蘇軾的《水調歌頭》充滿了激情，難以用簡單、樸實，平和的旋律和伴奏來譜配之。

假如《台灣山地同胞歌曲集》是江氏的早期聲樂創作作品，那麼 1930 年代末及 1940 年代上半部所寫的唐詩宋詞歌曲應是中期聲樂作品，《更生曲》(1949)、《真實力量只有在行動裏產生》(1953)和《林庚抒情歌曲集》(1956) 則是後期作品。早期的《台灣山地同胞歌集》有一種新穎風格，中期的藝術歌曲是他從文化上歸屬中華民族的一種紀錄，但頗有心有餘而力不足之感。中國作曲家和德奧作曲家一樣，喜用藝術歌曲來抒發情懷。從蕭友梅、趙元任、黃自、冼星海到現代的作曲家都是如此，其分別在於中國作曲

家喜愛唐詩宋詞，這就比用歌德、海涅、雪萊、科倫的詩譜曲困難多了，而江文也有雙重困難：一、用藝術歌曲體裁來表達中國古詩詞的困難，換句話說就是如何用外國方式來表達中國情懷。二、深受日本文化影響的江文也，要欣賞、譜寫唐詩宋詞，就要咀嚼其內在的涵義和韻味，並非易事。

上面筆者觸及到江氏 1936 年創作的《台灣山地同胞歌曲集》和 1944 年創作的《水調歌頭》，這兩首歌曲代表了江氏的兩個聲樂創作時期。在第二個時期裏，從他於 1938 年返回到北平至抗日戰爭勝利後的 1945 年，他創作了好幾十首為中國古詩詞譜曲的藝術歌曲，如唐詩五言絕句 9 首(作品 24)和七言絕句(作品 25)、唐古詩 9 首(作品 26)、唐律詩 9 首(作品 27)以及宋詞等，是在聲樂創作上最豐收的一個時期。在這七年裏(1938-1945)，他的藝術歌曲在創作技法上雖較 1930 年代進步，但在發揮個人的音樂感上，江氏似乎未能施展他的潛力，不知是由於他對中國詩詞的理解和掌握能力，或是由於他的表達情懷的方式，有待進一步的探討研究。(劉靖之 2009：190-194)

江文也的第三類聲樂作品是**民歌的編寫和配伴奏**，在這方面他的興趣濃厚、貢獻良多。江氏的民歌可分為兩種：一種是“創作”民歌，如《台灣山地同胞歌曲集》(4 首)和創作民謠(宋詞李后主、李清照、蘇軾及吳葉等篇)；另一種是編寫並配伴奏的民歌如作品 29 的《中國民歌合唱曲》(9 首)、作品 21 的《中國民歌集》(100 首)和《台灣民歌》(1975、1978)。“創作”式的民歌是江氏想像裏的台灣民歌，事實上是藝術加工成份比民歌原來面目多些，如《台灣山地同胞歌曲集》。編寫和配伴奏的民歌是真正反映江氏對民歌的理解和欣賞。(劉靖之 1998：57、58、61)

3. **聖詠歌曲**：“抗戰勝利後，江氏被捕入獄，十個月之後才獲釋，經此打擊，他萬念俱灰，於是廁身於宗教哲理世界，以逃避殘酷的現實生活。從 1946 年至 1948 年，江氏由前八年埋首於中國古代文化和儒家哲學領域況的音樂創作，轉向歐洲宗教，寫作

了《聖詠作曲集》兩卷和《第一彌撒曲》，可能是想藉此慰撫他心靈上的創傷。他說這些聖詠曲的旋律是根據中國幾千年來的古譜、古典的音調而編寫出來的，和聲是根據古琴、笙管、琵琶等樂器的和聲原則，而對位則是以‘金聲玉振’的根本精神並加以近代底發展而配作的，‘節奏’則採由正雅樂”。由此可見，江氏一直堅持東西方音樂文化的相互交流，身體力行。《聖詠作曲集》的歌曲簡單流暢、純樸而富於內涵，無論在旋律、和聲、對位、節奏等方面都十分和協，並無移植或雕琢的痕跡。這些聖詠歌曲曾在北平天主教歌詠團演唱，甚受歡迎”。（劉靖之 2000：250）

#### 4. 結語

綜觀江文也早期(1934-1937)和中期(1938-1945)的創作，我們無法不承認江氏是中國新音樂發展史況的一位名符其實的作曲家，一顆燦爛的作曲明星，在他連續得獎的年代裏，只有二十幾歲的江氏以他那極富天份的作曲技法和配器手法，透過他的樂隊和器樂作品表達了對故鄉臺灣的嚮往、懷念和愛戀。在二十世紀三十年代的中國，人們還在寫作簡單的聲樂歌曲的時候，江氏已掌握了現代作曲技巧和現代配器法則，並能將這種技祇能結合其濃厚的鄉土風格，使中國繼黃自的《懷舊》交響序曲之後，有了自己的大型又具國際水平的管弦樂作品。在他從日本回國後的八年間，他跳出了歐洲音樂的束縛，置身於浩如煙海的中國古代文化，儒家哲理和民俗音樂間，創作出《孔廟大晟樂章》和《第一交響曲》這種充滿中國智慧的作品，使中國新音樂的發展邁入一個嶄新的階段。抗日戰爭勝利後的第三年裏，江氏仍然堅持他中期的創作道路，只不過取材由中國轉向歐洲宗教而已。江氏在中期所作出的貢獻是極其巨大的，令人感到遺憾的是他的作品並沒有產生應有的影響，因為在那個特殊的歷史背景，中國無法接受並演奏江氏的作品，因而江氏不能得到應有的重視和尊敬，反而因他的“先知”而遭受排斥和打擊，這不僅

是江氏個人的悲劇，也是中國新音樂史況的悲劇。(劉靖之 2009：250-251)

## 貢獻

從江文也的生平和音樂成就，我們自然而然地會聯想到旅美華裔作曲家周文中(1923- )的經歷。他們兩位都是在外國經過努力奮鬥而有所成的作曲家，一如那些華裔科學家獲得諾貝爾科學獎的成就。他們都是中國人，都是旅居外國，在外國取得的國際榮譽，原因十分簡單：二十世紀的中國，無法產生像諾貝爾科學獎獲獎者、孕育像江文也、周文中那樣的作曲家的客觀環境。二十世紀的中國，處於戰亂、經濟落後、貧窮、政治運動、言論鉗制等，令知識份子無法發揮他們的創造力，否則為什麼中國人到了外國便能獲得諾貝爾科學獎？為什麼江文也能在 1930 年代能創作出那麼多得獎樂曲？為什麼周文中能在 1940 年代能夠寫出技法現代化的管弦作品？

中國作曲家在二十世紀裏的作品，在 1949 年以前以歌曲與合唱的聲樂作品為主，室內樂與樂隊作品則屈指可數。1950 年代末、1960 年代初的一些樂隊和室內樂作品處於新音樂創作的起步階段，1960、1970 年代的“無產階級大革命”期間的“樣板”作品只能算是中國歷史、中國音樂文化史裏的一個短暫、僵化的不正常現象，是人類文明裡的空前、希望也是絕後的製作。直到 1970 年代末開始，中國的音樂創作才開始有著較健康、正常的發展，其中雖有偏差，那也是受到越來越猖狂的商業操縱的結果。從歷史的角度來看，江文也從台灣到廈門，從廈門到日本，再從日本回北平的生平，令他成為生不逢時的藝術家。

要評價江文也的貢獻，我們需要從他所處的時代背景來審視，不能孤立地來看。在拙著《中國新音樂史論》的附錄“中國新音樂教育家、作曲家”裏，列出了中國大陸、台灣、香港和澳門的共 124 人，其中香港有兩位外國人，澳門也有兩位外國人，因此中

國音樂教育家和作曲家共計 120 人。在這 120 人中，創作管弦樂大型作品的作曲家為數不多，包括冼星海、江文也、丁善德、王雲階、馬思聰、林聲翕、陳培勳、朱踐耳、羅忠鎔等十個手指可以數得完的人。嚴格地來講，陳培勳、朱踐耳、羅忠鎔三位管弦樂作曲家已屬後起之秀，他們三人創作樂隊作品已在江文也處於難以集中創作階段。就以冼星海、丁善德、王雲階、馬思聰、林聲翕等的管弦樂作品來與江文也的管弦樂思維作比較研究，其差異是顯而易見的。江文也在日本享受到處在落後的中國的音樂環境所無法享受到的優勢。再說，1949 年以前，中國大陸僅有的管弦樂團是完全為外國音樂家控制的上海工部局管弦樂團和 1940 年代重慶教育部中華交響樂團。以現代標準來看，僅有 35 名團員的中華交響樂團員只能算是小型室內樂管弦樂隊，連演奏《孔廟大晟樂章》都會有力不從心之感。這也說明了為什麼江文也在 1930 年代末、1940 年代初要經常去日本演出他的管弦樂曲。

雖然江文也的作品對同時代中國樂壇易影響不大，但作為作曲家，他還是貢獻良多的。陶亞兵在他的〈論江文也音樂思想中的現代意識〉一文中說：“江文也音樂創作的一個重要特點是具有現代音樂風格。這主要表現在其音樂風格趨同於世界現代音樂文化的潮流；表現在他作品具有獨特的藝術個性和明顯的現代民族樂派（與 19 世紀民族樂隊相對應）的特徵。而這便是江文也現代意識在音樂創作中的具體反映。”這種現代音樂風格大致可分為兩個階段：在日本時期的“一般現代派”風格階段到回中國後的“現代民族樂派”風格階段。（陶亞兵 2000）江文也不僅師從山田耕筰學習作曲技法，還參加了山田氏領導的日本現代民族樂派音樂團體“日本新興作曲家聯盟”，這個聯盟裏的其他年青作曲家如清瀨保二、松平賴則、早坂文雄、伊福部昭等後來成為日本著名的現代派風格的新民族樂派作曲家。

1934 年至 1936 年美籍俄國作曲家亞歷山大、齊爾品到日本演出，並從事研究東方

音樂，江文也曾隨他學習作曲，前後年餘。齊爾品的現代音樂語言與東方民族音樂相結合的藝術主張及他對江文也在音樂創作上的幫助與提攜，深深地影響着江文也，促使江文也明確了自己音樂創作的發展方向。當時日本的現代文化環境，也是江文也每年都有作品在日本全國作曲比賽中獲獎的重要因素，令他成爲當時日本頗有成就的年輕作曲家。可以說從一開始，江文也就走上了現代音樂的道路。就接受西方現代音樂而言，江文也比中國國內作曲家先走了一步。

江文也所接受的現代音樂文化的藝術思想及美學觀念，形成了他音樂創作的現代意識。江文也在學習各家現代創作技法的同時，努力探求自己的音樂語言；在多元的音樂思潮中，對匈牙利作曲家巴托克所倡導的新民族樂派情有獨鍾。這時期他音樂的主題內容是自己家鄉台灣和他生活之地日本的一般風俗民情，音樂以客觀描述爲主要表現形式，因此具有寫實風格。這時期（1934年至1937年）創作的《台灣舞曲》(Op.1)、《白鷺的幻想》(Op.2)、《盆踊主題交響組曲》(Op.5)、《生蕃之歌》(Op.6，後改爲《台灣山地同胞歌》)、《斷章小品》(Op.8)都屬於這一類。

1938年回到中國後，江文也深受中國文化的吸引，爲了研究中國古代雅樂，民間音樂，他放棄在日本所建立的事業和地位，投入工作。他的《孔廟大晟樂章》的創作，從音樂的旋律形態、配器手法到曲式結構，一切作曲技法的運用都從“雅樂”這一特定的音樂風格出發，遵循孔廟音樂原有的音響形態，擺脫了西方音樂邏輯的束縛，卓有成效地嘗試了中國交響樂方式。同時，江文也民俗風格作品的寫作也進入了一新的風格領域：從一般的東方音樂風格轉爲以中國民族民間風格爲中心，音樂注重中國音樂調式和音調的運用，音樂表現樸實流暢而且更加生動，更加深刻。如鋼琴曲集《北京萬華集》(Op.22, 1938)，管弦樂曲《北京點點》(Op.15, 1939)《第一交響曲》(Op. 34, 1940)、鋼琴套曲《鄉土節令詩》(Op.53, 1950)等，從而形成了“現代民族樂派”，也可以說是“現



代中國民族樂派”。陶亞兵的結論說：“江文也音樂思想中的現代意識，是在世界現代音樂思想影響下啓蒙，在中國傳統文化的儒家音樂思想和民族民間音樂美學觀念的影響下發展成形的，體現了中與西、古與今音樂思想的相互交織。而現代中國音樂仍然處於這種交織之中。我國現代民族樂派的先驅江文也音樂思想中現代意識的發展過程，對今天的我們仍有著借鑒意義。”(陶亞兵 2000：161-166)

概括地來看，江文也的音樂知識和事業是在日本打下紮實的基礎。回中國後的初期，他的管弦樂和室內樂作品仍然要到日本去演出；他的音樂作品仍然要在日本和歐洲出版。換句話說，他得到的賞識和支持是來自日本和歐洲的樂壇和觀眾。1930、1940年代的中國實在是太落後了，從樂壇到觀眾都還沒有達到欣賞江文也音樂的程度。從這一點看來，作為江文也這位中國作曲家在中國是相當寂寞的。1945年之後，他的遭遇每況愈下，國民政府把他關了十個月；共產黨在建國初期還安排他的工作，但1957年“反右”、1966年“文革”，江文也沒有過過一天好日子。1970年代末他重新獲得創作的空間，可惜“反右”和“文革”已將他的健康徹底摧跨了，無法再發揮他的創作才華了。中國年青一代作曲家並沒有機會受益於他的創作天份，因此他的貢獻主要是在於他在北平和北京時期所寫的一些作品，所形成的現代的中國民族樂派風格。日本作曲受惠於江文也很可能較中國作曲家更多，因為江氏的作品，在1970年代末之前，既得不到演出、錄音、廣播，也得不到印刷出版。一如陶亞兵所希望的那樣，中國現代民族樂派的先驅江文也的音樂作品，對中國作曲家仍然有借鑒意義。

2010年11月5日

2010年11月20日修訂

(按：此文為紀念作曲家江文也冥辰一百周年而作，于2010年12月5日在香港天主教香港教區“聖樂專題講座”發表)

## 參考資料

曹國梁著：〈江文也與廈門〉(未發表)

胡敏著：《中國傑出音樂家—江文也》，香港：上海書局，1985

劉麟玉著：〈從戰前日本音樂雜誌考証江文也旅日時期之音樂活動〉(2010 修訂稿)，初稿原載北京“中央音樂學院學報”第 62 期，後收入梁茂春、江小韻主編《論江文也—江文也紀念研討會論文集》，2000，頁 17-52。

劉靖之著：《中國新音樂史論》(增訂版)，香港：中文大學出版社，2009，頁 239-251。

劉靖之、江小韻編：〈江文也音樂作品目錄考〉，梁茂春、江小韻主編《論江文也—江文也紀念研討會論文集》，北京：中央音樂學院學報社，2000，頁 90-122。

劉靖之著：〈江文也的管弦樂思維與民族意識〉，《北京國樂》第 221 期，台北：台北市國樂團出版，2008 年 8 月，頁 9-12，後收入劉靖之著《論中國新音樂》論文集，上海：上海音樂學院出版社，2009，頁 203-207。

劉靖之著：〈江文也的聲樂作品〉，劉靖之、費明儀主編《中國聲樂研討會論文集》，香港：香港大學亞洲研究中心與香港民族音樂學會出版，1998，頁 49-88；後收入劉靖之著《論中國音樂史》論文集，上海：上海音樂學院出版社，2009，頁 185-202。

陶亞兵著：〈江文也音樂思想中的現代意識〉，梁茂春、江小韻主編《論江文也—江文也紀念研討會論文集》，北京：中央音樂學院學報社，2000，161-166。

俞玉滋編訂：〈江文也年譜〉，(未定稿)，梁茂春、江小韻主編《論江文也—江文也紀念研討會論文集》，北京：中央音樂學院學報社，2000，頁 60-89。

**17, 275 字**