

● 陈 聆 群

萧友梅的音乐理论贡献

历来的评论,对于萧友梅在音乐理论方面的贡献,不是语焉不详,便是评价甚低;以为他主张中国音乐“以西为师”,走“西化”的道路,因此其音乐理论活动乃至全部音乐活动仅限于介绍和输入西洋音乐,这样的看法似已成为一些人的不移之论。

事实是最顽强的东西。还是让我们来看一看萧友梅音乐理论活动的全部事实和真实面貌吧。

萧友梅音乐著述的总量 与内容分类

现见萧友梅最早的音乐文字,是他在1902年至1909年留学日本期间,于1907年至1908年连载在中国留学生刊物《学报》上的《音乐概说》一文;而他于1940年6月写成,在他去世后的1946年才刊出的为赵梅伯《合唱指挥法》一书所作序言,是目前所见他最晚一篇音乐文章。在上述两文之间的三十多年里,萧友梅所作已刊和未刊的音乐著述,按《萧友梅音乐文集》^①的统计,共有:

音乐专著和有文字论述的音乐教科书7种;

为北京大学音乐研究会、北京女子高等师范学校音乐科和国立音乐专科学校编写的音乐教材5种;

专题音乐论文13篇;

推介性、评论性、综述性的文章、讲演、谈话、序言等近50篇。

上列文本与篇目达七十多种的音乐著述,以字数计已逾百万,其中还未包括目前尚未判明其写作时间和发表与否的《百科词典》音乐词目部分手稿(共81则词目稿,约两万余字),以及他在主持国立音专期间为校政、教务所写的大量文告、函件;至于音乐之外的文章、讲演等^②,更未计在内。我们不能不看到,这七十多种百万余言的音乐著述,是萧友梅在数十年如一日的勤恳苦学与艰难创业的百般辛劳中,在全心致力于办学、授课、作曲、指挥等多方面音乐活动的同时所写下的,其劳绩的份量不容低估。

在介绍、研究西洋音乐方面

一、萧友梅最先介绍了西洋音乐理论所包括的各个方面和作为一个独立学科的理论构架。

萧友梅从1907年2月开始,发表了《音乐

概说》一文。这一全文未见刊完的长文虽然仍以“介绍乐典”(即音乐基本理论)为主旨,但值得注意的是:作者在该文“总论”的“音乐的定义与分门研究”一节中(“萧集”1至2页),特意说明了在西洋“音乐研究之方面不一”,接着便列举了“乐谱”与“乐典”之外的“和声学”、“对位法”以及“作曲学”、“音乐形态学”、“音响学”、“音乐心理学”、“音乐组织学”、“音乐史学”等音乐理论科目。尽管只是提示名称而未作具体阐释,略述各科目之研究要点,有的也似不甚准确,而且也并未将西洋音乐理论所包括之科目列举无遗;但在当时中国新学界输入西洋音乐的潮流中,此文所列举的确实尚属前所未有的首见,显示了萧友梅高出于时人的理论眼界。

如果说《音乐概说》还只是约略提示西洋音乐理论“研究之方面不一”,那么,在萧友梅于1920年3月从德国学成归来后连续发表的几篇文章中,便开始从音乐学(萧称之为“乐学”)的完整学科意义上来介绍西洋音乐理论。在他回国后所发表的第一篇音乐文章《什么是音乐?外国的音乐教育机关,什么是乐学?中国音乐教育不发达的原因》(“萧集”142至149页。以下对该文简称《什么是音乐?……》)中,便首次将欧洲“乐学”通过“克利三爹”(萧当时对克利桑德所用译音)等人的“尽力”,“不过几十年的事情”便“在科学界争得独立的位置”,作了明确的报导。接着,他又在《乐学研究法》一文中(“萧集”152至158页),阐述了“乐学”作为“研究音乐的科学”,“若是依着科学的方法排列起来”,可以分为“声学”、“声音生理学”与“声音心理学”、“音乐美学”、“音乐理论”和“音乐史学”五个方面。根据他的阐释简言之,那就是:“声学”——研究音乐和一切声音所用音响材料的物理基础;“声音生理学”与“声音心理学”——研究音乐和一

切声音对于人的生理与心理的关系;“音乐美学”——研究音乐与人生及社会的关系;“音乐理论”——相当于基本乐理与作曲技术理论各门类的综合,研究音乐自身的组织(萧专门说明这又可“叫做应用的音乐美学”);“音乐史学”——综合研究音乐发展的历史过程。不难看出,这样的分类、排列层次和具体阐释,实际上是对欧洲音乐学奠基时期影响较大的德国音乐学家H.黎曼(Hugo Riemann, 1849—1919)所提出的体系的介绍;正是黎曼主张将音乐学分为音响物理学、音响心理学、音乐美学、音乐理论和音乐史五大部类,并强调了音乐理论和音乐史在五大部类中的基础作用与重要性,又特别说明了音乐美学本身是一门思辨的学科,而作为基本乐理与作曲技术理论之综合的音乐理论,实际上接近于应用的音乐美学^③。

萧友梅并不止于一般地推介欧洲音乐学的理论体系,而且在其《普通乐学》(1928年5月商务印书馆初版)一书中,作了具体体现这一体系理论构架的初步努力。这一在原刊于北大音研会《音乐杂志》的《普通乐理》教材基础上增补改写的专著,虽然只是为中等学校程度的学生编写的教本,但作者在书的“绪言”中明确指出:此书与一般以读谱法为主的乐理教本不同,而是将“关于音乐理论(除乐律一项须另行编述外)与技术上之常识及音乐史的概要亦一一备载。”因此,全书十章所涉及的内容,正相等于对上述黎曼体系所特别强调的“音乐理论”(即基本乐理与作曲技术理论之综合)与“音乐史”两大部类内容的完整阐述,只是由于初级教本程度的限制,而未涉及或仅约略提到其他部类内容的个别概念(也许这就是作者要在“乐学”之前冠于“普通”二字的原因)。不仅如此,此书还尽可能地中国传统乐学与欧洲音乐学的若干重要概念与术语加以比照融通,并在“音乐发达的梗

概”(“萧集”243至252页)即音乐史一章中,纳入了中国古代与近代音乐发展的若干内容,可见萧友梅并不只是简单地引入欧洲音乐学理论,而已开始从音乐理论与音乐史的具体阐述入手沟通中西。

二、萧友梅最先致力于研究与介绍西洋音乐的发展历史,撰写了我国第一部实际应用于音乐教学的西洋音乐史教材。

近代西洋音乐的输入我国,倘若以意大利传教士利玛竇(Mathew Ricci, 1552—1610)于明万历二十八年(1601)向明宫廷进献古钢琴(clavichord)并撰《西琴曲意》一书为发端之标志,到1919年“五四”前后,已有三百多年的历史,期间尽管有关于西洋乐器、乐书、谱集、乐人……等等纷至沓来地传入的信息,但并未见到有人对西洋音乐发展的历史来由作过介绍。而正如上述,萧友梅却于1920年6月至1921年7月在北大音研会《音乐杂志》上连载的《普通乐理》教材中专辟“音乐发达的梗概”一章,对世界音乐尤其是欧洲音乐自远古至近代

(19世纪)的发展历程,作了提纲挈领的约略阐述;其《普通乐学》一书即据《普通乐理》增补改写,不仅仍设此阐述音乐史的一章,并有所增益(已见前述)。差不多就在同一时间,萧友梅又为其主持的北京女高师音乐科编写了题为《近世西洋音乐史纲》的教材(“萧集”176至228页)。这一以校内教本形式草印的著作,分前后两编,对17世纪至19世纪中叶欧洲音乐史上一些代表性作曲家的生平与作品作了介绍和评述,所述及的作曲家包括亨德尔、巴赫、吕利、库普兰、拉莫、科雷利、A·斯卡拉蒂与D·斯卡拉蒂、海顿、莫扎特、贝多芬,以及同时期的其他一些二、三流的作曲家。尽管不论是“音乐发达的梗概”,还是《近世西洋音乐史纲》,以历史学的高度衡量,都还缺少对所述时期音乐发展历史特点和社会与人文背景的必要阐

释,更谈不上指明此时期西洋音乐发展的历史规律,即使以作者所称“音乐史的要素”应包括“音阶的组织”、“乐器的音域与构造法”、“记音法与乐谱的组织”、“乐曲歌曲的组织”、“音乐理论的变迁”、“音乐教育机关与音乐教授法”、“音乐家传记”等七项内容的叙述来对照,也远未达到完备周延的要求;但我们应该看到:

萧友梅对西洋音乐史的介绍,不仅早于王光祈1924年4月出版的专著《欧洲音乐进化论》,也先于王从1923年10月起陆续发表的介绍欧洲与德国音乐发展历史的系列文章《德国人之音乐生活》;比之黄金槐的《西洋音乐浅说》和丰子恺的《音乐的常识》(均出版于1925年)等多少涉及西洋音乐历史的通俗性读本,更要早出好多年,在国人撰编的同类著作中,无疑具有发轫之功。

从萧的上述著作尤其是《近世西洋音乐史纲》的内容来看,也有其不容忽视的特点。作者选择了巴洛克音乐盛期至古典乐派盛期最具代表性的作曲家及其作品,作为传述西洋音乐史入手点,显然是考虑到了这一历史阶段和上列自亨德尔、巴赫到莫扎特、贝多芬等音乐巨人,对于西洋近代音乐发展至关重要的意义,以此为重点,较易使学生理解与掌握学习西洋音乐史的关键。不仅如此,作者又在《近世西洋音乐史纲》这一以论述作曲家与作品为主的教本中,专设了“钢琴的历史与弹奏者”一章^①,并对克莱门蒂、车尔尼等以钢琴教学和钢琴练习曲的创作著称的一些作曲家作专门介绍;这又是由于当时中国初创的专业音乐教学和几乎所有学习西洋音乐的学生,都要修习钢琴和弹奏车尔尼等人的练习曲,这样的安排,显然是从这一实际需要出发的。由此可见,萧友梅是从引入西洋音乐和建设我国近代专业音乐教育的整体需要来择定与安排西洋音乐史教本内容的。服膺和依托于音乐教学,便

成为他传述西洋音乐史的一个重要特点,从而使其成为我国西洋音乐史教学的一位开创者。

三、萧友梅对西洋近代专业音乐教育的历史和发展至本世纪二、三十年代的状况,作了相当周详的研究和翔实介绍。

作为一位立志于开拓我国音乐教育事业的音乐教育家,这可以说是萧友梅研究、介绍西洋音乐的重点。他不仅在留学日本和德国时,就从攻读教育学入手,全面研习了西洋音乐的几乎所有科目,而且在1920年归国后发表的一系列文章中(如:《什么是音乐……》和《普通乐学》的“音乐教育机关”一款等,见“萧集”142至149及249至251页),便对西洋音乐教育所以“进步”、“发达”的原因及其“专门教育机关”,作了反复的介绍论述;而尤为全面地反映他在这方面的研究成果的,则是他于1934年发表的《欧美音乐专门教育机关概略》一文(“萧集”349至398页)。作者写作此文,是由于痛感当时国内“对于音乐专门教育”难得“实在内行的人”,而掌握“教育实权的诸公”(指当时南京政府中人),“知道欧美音乐专门教育情形的还是太少”,为此,他才详考细究各种外文文献,并结合自己在德国留学的亲身经历和归国后创办专业音乐教育事业屡经坎坷的痛切感受,写成了这篇长两万余言的专题论文。此文述及意大利、法国、奥国、捷克、德国、匈牙利、瑞士、比利时、荷兰、英国、丹麦、挪威、瑞典、西班牙、葡萄牙、希腊、波兰、芬兰、俄国、美国、阿根廷、巴西、智利等欧美二十三国的一百六十一所音乐院校,均一一论列其历史沿革、教育体制、创办人与主要音乐教师及当时状况;而对专业音乐教育尤为发达的意、法、德、俄、美五国的一些著名音乐院校,作了更加详尽的介绍评论。应当说,萧友梅的这篇专题论文,是国人撰著的关于

欧美专业音乐教育的第一份调查报告,至今仍有其一定的参考价值。

在中国音乐研究与中西音乐比较研究方面

一、萧友梅对中国古代乐队与乐器的历史作了深入研究,撰写了这方面的第一篇全面系统的专题论文,这就是他于1916年向德国莱比锡大学哲学系提出、经黎曼教授等主持答辩通过的博士论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》。

这篇原以德文写作的论文,在七十多年后始由廖辅叔教授全文译出(“萧集”3至137页)。尽管以今天的目光看来,其概括的内容“难免于疏漏”(译者语),论述的深度也不尽人意;但它作为中国留学生第一篇以音乐学为主题的博士论文,若置于当时的历史标尺下衡量,便显示出在不少方面具有毋庸置疑的历史首创性。

首先,它完全以中国自身的历史文献为依据进行独立的研究,而不盲从于当时西方学者的有关研究成果。作者在论文“引言”中,一开始就对当时欧洲“有关中国音乐”的德、英、法语著作,作了它们都是“相当零碎的,无足轻重的”评价,认为“不能使人从中得到中国音乐以至中国管弦乐队这特殊方面的明确的印象”。为此,他郑重声明:在其论文中对西方学者的研究成果“没有加以利用”,而“完全引用中国文献的原始资料”。这在当年中国自身近代意义上的音乐研究几乎还是一片空白,而自己又身处异国他乡的条件下,要作出这样的抉择,必须具备足够的理论勇气,也意味着需要付出加倍的学问艰辛。我们看到,萧友梅正是这样做的。在其博士论文卷宗中,除德文打字稿原件外,还存有他从当时德国能看到的自二十四史至《大清会典图》等七十多种卷帙

浩繁的中国历代文献中摘录下来的原始资料，计四百多页，约二十余万字，涉及到中国历代有关乐队、乐器以及乐书、乐论、乐律、乐调、乐谱、乐人乃至皇朝礼乐典制等方面的记载，可谓洋洋大观。正如作者所言：“这些中文原始资料相当一部分是非常零碎的，差不多一切都是不统一的，非系统性的”；而要将这些在历史典籍中往往仅是“个别的、偶然出现的记录”，形成“比较完备的汇纂”，可以想见作者曾经付出过多少搜寻、鉴别、梳理、综合的功夫。正由于作者经过艰巨的努力，掌握了如此丰富的对于论题来说属于第一性的原始材料，才使论文具备了扎实的科学基础，也使其能以中国历史典籍的记载为依据，指正西方学者的某些谬误^⑥。

当然，如果仅仅停留在简单地罗列和汇纂中国文献的原始资料，也还称不上是真正有意义的独立的研究。这篇博士论文的首创性，还在于它以当时来说具有先进性的方法，对中国古代乐队和乐器的有关材料，作了历史性的新的分类和论列。这一包括“中国乐队概述”和“乐队乐器概貌”两大部分的长篇论文，共述及中国自远古至清代的六十六种乐队组合和用于这些乐队的一百三十多种乐器。据作者在“引言”中的提示，他对涉及到这些乐队与乐器的“我国古人积累起来的资料……重新加以整理”时，坚持了“在中国文献的基础上的系统的分类”和“联系音乐的历史进行编排”，同时又注意到“排除掉（中国历史上）那些保守的伦理学家在他们关于音乐和管弦乐队的报导中所包含的成见”（如“从根本上轻视世俗音乐”等）；这表明作者采用的是以实际材料为基础的、历史的和批判的方法，按照这一具有科学性的方法，作者对所述及的中国古代乐队和乐器，提出了在当时来说尚属首次的明确的分类。

在前一部分“中国乐队概述”对“上古时代合奏的开始”和“周朝乐队的历史”的叙述中，作者就指出这时的乐队已可分为“郊祀用”和“宴飨用”两类，但由于“后者的体制只不过是郊祀音乐的变种而已”，故还不能“截然划分”。而在对隋唐以来（作者所谓“中世纪”）乐队的叙述中，作者便根据“郊祀音乐和世俗音乐的区别越来越大”的情况，明确地将自此以后的乐队划分为“用于祭祀的乐队”和“世俗音乐的乐队”两大类，并强调了“世俗音乐凭它数目繁多的乐队在中国占有代表的地位”；同时又指出“除此之外还有军乐”，即实际上将其归为以上两大类乐队之外的又一类属。这样的划分与叙说，虽然还只是依据“正史”所载，囿于同历代皇朝礼乐典制有关的那些乐队，但大体上勾画出了中国古代“正统”乐队类属发展的历史过程，并在一定程度上纠正了传统典籍中“崇雅黜俗”的偏颇。值得一提的是，作者已注意到了宋元以来戏曲伴奏音乐的乐队组合，指出“如果有人对这种伴奏音乐的结构进行一次比较认真的探究”，将是“极有意思的”，并表示他自己“也颇有志于这样的工作”，可见萧友梅已开始把目光投向“正史”之外更广大的民间俗乐，这在当时来说是难能可贵的。

在后一部分“乐队乐器概貌”的叙说中，作者进一步体现了科学、求实和开拓的精神。一是将论文所述乐器“只限于17世纪以前在乐队里实际应用的乐器”，而对仅有传说和“文献上没有明确的解说”的乐器均“存而不论”，这就避免了可能产生的不能反映历史实际的虚假和传说。二是以现代乐器学的规范，对所列每一乐器均从形制与尺寸、发音原理与音律音域以及历史演变过程等方面作具体描绘，而避免了与实际演奏无关的皮相的与虚饰的叙说。三是突破所引述的中国“正史”典籍代代沿用的“八音”

分类法,而按当时欧洲通用的“打、吹、弦”三大类乐器分类法,对所述中国古代乐器作了新的归类划属,同时又对中国典籍和音乐演奏中的某些不易为欧洲人理解的特殊点,在分类上加以变通^⑥。所谓“打、吹、弦”分类法,同虽然不被中国皇朝典籍所承认,却在中国民间通用的“吹、拉、弹、打”乐器分类法相近,两者都是主要按乐器演奏方式分类的方法,至今仍在我国和世界范围内广泛应用。虽然它与后来公认的较为科学的按乐器不同发音原理分类的方法^⑦相比,还存在着不少不尽合理的地方(这也反映在萧友梅按此方法对中国古代乐器的分类中),但比之中国历史上陈陈相因数千年之久的按乐器制作材料归属的“八音”分类法,仍是一种进步,因为它更靠近了乐器的演奏实际;尤其是萧友梅的率先采用和具体体现于论述中国乐器的正式论文中,更具有使中国乐器的研究与分类从“中世纪”走出来,开始同当时正方兴未艾的处于先进地位的欧洲乐器学相沟通和衔接的历史作用。

作为七十多年前中国第一篇关于本国乐队与乐器的系统撰著,其可贵之处还在于其中表达了作者对于本国音乐传统与未来的强烈的民族自信心。萧友梅在文章中分析和指出了诸多造成中国音乐及其乐队和乐器未能得到更高发展的历史因素,如:历代皇朝对于音乐的统制和社会动荡的干扰,“保守的伦理学家的排拒”,“根本没有促进音乐的学院教育的发展”,以及缺乏先进的音响学、记谱法和复音音乐作曲技术……等等;而作者的结论却是:“然而中国人民是非常富于音乐性的,中国乐器如果依照欧洲技术加以完善,也是具备继续发展的可能性的”,因此他认为“我们始终可以寄希望于未来。特别是那些各种各色的古老的乐器,只要我们科学地而又机械化地对它们加以改造,那还是大有可为的。即使那些古老的乐曲一般来

说是限于单音的,那也可以按照新的方法加以改编”;他展望未来满怀信心地表示:“我希望将来有一天会给中国引进统一的记谱法与和声,那在旋律上那么丰富的中国音乐将会迎来一个发展的新时代,在保留中国情思的前提之下获得古乐的新生,这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一笔财产”。这些掷地可闻金石声的话语,鸣响于四分之三世纪之前中国人民横遭欺凌、民族文化备受鄙薄的黑暗年代,使我们不能不为作者的爱国热忱和振兴民族音乐文化的胆略所感奋。可以说,这篇博士论文的撰著,基本奠定了萧友梅自此以后的音乐理论研究的方向。

二、萧友梅对中西音乐的比较研究进行了开拓性的工作,尤其是在比照中西音阶和探索中国传统谱调方面作出了具有启迪意义的成果。

众所周知,比较音乐学(Comparative Musicology)作为一门独立学科的输入中国,当始于王光祈,是他在1925年所作《东方民族之音乐》一书的“自序”中首先报导了:研究各民族音乐,而加以比较批评,系属于‘比较音乐学’范围。此项学问在欧洲方面,尚系萌芽时代”;从此,他展开了在这方面的系统研究。但作为广义的中西音乐比较研究,萧友梅同样起着不容忽视的历史作用。

前面评述的他完成于1916年的博士论文,从以欧洲音乐学与乐器学的方法研究中国古代乐器来说,已经是对中国音乐的一个特殊方面作以西鉴中的比较研究的一项成果。而他于1920年10月发表的《中西音乐的比较研究》一文(“萧集”165至175页),就更进一步地把对中西音乐进行比较研究,作为一种系统方法提了出来。在该文引言中,他表示:“我很希望爱音乐诸君用科学的法子,做一种系统的研究。无论研究中国音乐或外国音乐,科学的法子都用得着的,最好

能比较研究，因为许多问题（不限定音乐）单独看它一面，不拿别样来比较一下，不容易明白的”；接着，他便对中西音乐从教授法到乐谱、乐器、音阶等方面，一一作了对照比较。由于该文目的在于对中西音乐的若干常识作对应性的通俗介绍，故其比照与评析，都还停留在直观的表象的较浅层次上；但我们应该看到：这是在王光祈之前，率先明确提出应对中西音乐采用“比较研究法”的第一篇文章，其发轫之功不可没。自此以后，萧友梅对中国音乐的研究，都贯穿着与西洋音乐进行比较评析的精神，其中，尤以他在1928到1930年间完成并发表的《古今中西音阶概说》一文（“萧集”253至276页），可以说是其系统采用比较音乐学方法的一篇代表作。

按照比较音乐学的创始人、英国音乐学家埃利斯（Alexander Jhom Ellis, 1814—1890）于1885年发表的《论各民族的音阶》一文的阐述，对各民族的音阶作比较研究，是这门学科的一项基本内容。对此，萧友梅在上述文章中作了浅显而又确切的说明：

“曲调是音乐的要素。想知道某民族的音乐，必须先从前他们爱奏的曲调入手，想知道他们曲调的组织，要先研究他们的音阶”。据此说明，萧友梅所称的音阶研究，是指对曲调的调式结构作音列阶梯模型的分析。这就是他所表示的该文“所论的本旨，就是把古今中西音乐所用音阶浅白解说，列表比较，以阐明“各种音阶的历史与组织”。按此题旨，该文以历史先后为序，对希腊四音列和五声、六声、七声等音阶在中国与欧洲的发展，顺次作了阐述与对照。我们已经知道，此文并不是作者论及古今中西音阶的首篇文章，早在上述博士论文和《中西音乐的比较研究》、《普通乐理》—《普通乐学》等著述中，就已不同程度地涉及这一题旨；但从全面性和系统性来说，这无疑是

作者在这方面的一篇汇总性文章。全文对古今中西音阶对照比较的归结点，是将中国音阶——主要是七声音阶——一比附于欧洲中世纪的教会调式（Church mode，作者译为“西洋寺院音阶”），这显然是只看到了两者抽象音列的相似，而尚未充分注意到彼此的调式支柱音和体现于具体旋律在旋法上各有不同的规律。但该文以欧洲音乐学的音阶调式理论和历史发展经验，对中国音乐在这方面的历史材料，作出了系统的清理和对比总结，仍然有其开拓的作用。特别是作者为便于今人理解中国历史上繁杂纷呈的八十四调名称，在该文最后用线谱音列与中西调名对应，并将中国历代典籍对同一调的不同名称编号标明，列表备查，这样的做法在当时来说尚属首创；虽然其可靠性与实用性，现已为后续的研究成果所代替，但我们不能因此就抹煞了它曾起过的启迪作用。尤可注意的是：作者认为列表“以便查览”还不是根本办法，“将来如有机会，还要把古曲翻成五线谱，详细比较，说明一切。”这表明作者并不满足于仅仅作抽象音列的对照比较，而有着从探索中国传统谱调的实际旋律入手，深入进行比较研究的长远计划。其实，早在前面提到的博士论文和《中西音乐的比较研究》等文章中，作者已经这样做了。在《古今中西音阶概说》之后，他又在《九宫大成所用的音阶》（“萧集”296至302页）和《旧乐沿革》（“萧集”468至538页）等文章、教材中，展示了译解古谱并作音阶调式等的比较分析的成果。而这还仅是他公开发表和编入教材的一小部分。在现由上海音乐学院珍藏的萧氏遗稿中，还存有他从《九宫大成南北词宫谱》译出的古曲线谱数十首，以及从“百代”公司所出谭鑫培等人的著名京剧唱段唱片中记录下来的唱腔与伴奏分行对照谱十数首，均标有作者认定的调性、音阶、调式的中西对照名称。这表明，萧

友梅是努力地在按照他昭示的计划实干着。这些未及完成的从古谱和实际演唱演奏中探寻中国旋律与音阶调式之真谛的研究成果,显现着一位中国比较音乐学——民族音乐学(ethnomusicology)开拓者的历史光芒。

三、萧友梅编写了第一部实际应用于我国高等专业音乐教学的中国音乐史教材,并通过亲自执教,收到启迪后学的效果。

这一题为《旧乐沿革》,实即中国古代音乐史的教材,据作者1939年6月发表的《复兴国乐我见》一文(“萧集”539至542页)所述,是他为所主持的国立音乐专科学校“从本学期起并加设‘旧乐沿革’讲座”而编写的。由此并从现存这一教材的作者手稿所记推测,其撰著时间当不晚于1938年9月学期开始之时,而又是在“讲座”开设后边教边编的。但细阅此教材,又可发现其中某些段落的内容与文字,已见其先期和随后发表的《中国历代音乐沿革概略》(“萧集”307至317页)⑧、《古今中西音阶概说》、《九宫大成所用的音阶》和《键盘乐器输入中国考》(“萧集”543至547页)⑨等文;这表明此教材是作者长期研究中国音乐的成果荟萃,同时又是他以更深广的历史目光观照中国古代音乐发展进程的集中体现。在这一教材中:

萧友梅更全面地阐述了他的“中国音乐比较观”。他认为:“吾人研究我国音乐史,当然要有现代的眼光;但去批评吾国某时代音乐时,必定要拿同时代的西洋音乐进化情形来比较,方可得到一个公平的结论”,而“断断不能拿现代文化国家的情形去较量我们古代的陈迹,不能拿现代文化做标准,去批评我们过去的历史而认为在那个时候就已经退化了。必定要拿同时代的外国历史去较量,方可知道我国历史的真地位。”从这一具有客观历史标准的比较观出发,作者在教材中通过同时代中西音乐的比照,对我国上古时代(周以前及周代)和

中古时代(汉、晋、隋、唐、五代)的音乐发展,在许多方面作出了高过于同期西洋音乐的评价。

但作者探究论评我国“旧乐沿革”,同他所有研讨中国音乐的撰著一样,目的在于考察中国音乐发展到了近代为何落后于西方的原因;对此,作者在教材中作了形象的说明:“我们除要很虚心的把我们旧乐的特色找出来之外,也要把它的不进化的原因和事实,一件一件的找出来,教给我们学音乐的同志作参考,好象做医生的先要知道病人的病源、病根,才容易有把握下手医治。将来整理或改进旧乐时,总可以得到一点补助吧。”对于这一作者在许多文章中已经反复申述辩明的题旨,他在教材中以更充分的史实论列,又重申其基本观点,指出中国音乐发展至近代的迟滞与落后,原因在于音乐的传播、传承手段如乐谱、乐器和教授法的不进化等等。值得注意的是:与其以往的撰著相比,他在教材中对中国历代皇朝的音乐典制(如乐官、乐教、乐工制度等)和居于统治地位的文人士大夫的音乐观,作了更具系统性的阐述,在一定程度上指明了阻碍中国音乐发展的根本原因,还在于封建统治阶级对音乐的统制及其音乐观音乐发展的侵蚀与束缚。

萧友梅对其多次阐明的所谓“音乐史七要素”(见以上引述),在教材中作了调整,指出“音乐史的内容,不外记载下列五项事情:(1)乐器的构造和音域如何;(2)乐曲的组织和作风如何;(3)乐曲所用的调式如何,音律如何;(4)音乐家的传记(尤其是作曲家)如何;(5)对于音乐本身的观念如何?音乐与人生的关系如何?”与前比较,除减少和归并了若干分项外,增加了对音乐与人生的关系和音乐观的关注,这可以说是提高了观照音乐历史的层次。教材的“上古时代”、“中古时代”和近古时代(“宋、元、明

至清乾隆末年)三章,除并未对音乐家(作曲家)的传记单独立项外,大体按以上分项展开论述。以其中较具开拓性的论述而言,值得称道的是:

作者对中国历代乐器与乐队的变迁,作了比其博士论文更为周详的论列,特别是对汉民族固有乐器和不断传来的外族乐器相辅相成地发展的历史线索,作了较为清晰的梳理,指明了在这一环节中所显示的吸收与融合外来音乐文化,对于中国音乐发展所起的重要作用。其中,尤以“近古时代”一章的“键盘乐器输入中国之经过”一节(后以《键盘乐器输入中国考》为题发表),对管风琴、钢琴、有簧风琴和五线谱乐理等传入中国的史实,作了比其原先在博士论文的简述更为翔实的考据和系统叙说,并将元、明、清皇朝对这些器物的“宫廷幽闭”,同近代学校音乐教育起步后将风琴、钢琴与记谱法“传授与吾国男女青年”加以对照,论证了在吸收外来音乐文化以促进本国音乐发展方面,“学校教育的力量”是“如何伟大而迅速”。此节文字与据此发表的《键盘乐器输入中国考》一文,是中国古代音乐史研究中,最早系统论述西洋音乐传入中国的早期史实及其历史经验的撰著,其后的不少中国音乐史著作,都对萧友梅在这方面首先开拙的史料及其评论的观点,有所参照和引述。

作者在教材中,尤其着力于开拙中国历代音乐创作有关的史料。他认为:“考我国旧乐之丰富处,不在理论乐律,亦不在乐器与演奏技术,而在于词章与曲谱。”(《复兴国乐我见》)为此,作者对周、汉、晋、隋、唐至宋、元、明、清的大量关于歌曲乐曲的内容、结构、风格、唱奏和“作曲盛况”的记载,以及各种谱集实例,作了相当深广的搜寻、探索和引述、论评。特别是为了将幸存古曲的词与谱“对号入座”,变成现代曲谱以付诸唱奏与研讨,作者在实际教学中由

中国古谱的考据译解给予了更多的关注。据曾经在萧氏开设的“旧乐沿革”课上系统受教的钱仁康、邓尔敬教授回忆:他们在这门课上,都曾做过萧随堂布置的译解律吕字谱、宫商字谱、工尺字谱和古琴、琵琶字谱的大量练习。在现存萧氏遗稿中,也可见到他批改过的这类学生作业。钱仁康教授因此曾不无感慨地对笔者说过:他于1941至1942年致力于宋《白石道人歌曲》中十七首旁谱的译解,将其翻成五线谱,并以调式和声为各曲配上钢琴伴奏,就是在《旧乐沿革》课上受到萧先生的教益和启发,才这样做的;仅此一端,就不能说萧先生对中国音乐研究不重视,或无所建树。依托于实际教学,并通过亲自执教而取得了明显的效果,这正是萧友梅这本自谦为“旧乐沿革”的中国音乐史著作,胜过于在其之前叶伯和、郑觐文、童斐、王光祈、许之衡等诸位先生的同类著作的地方。

在关于二、三十年代音乐生活的推介、评论、综述方面

作为一位在本世纪二、三十年代的中国音乐界居于举足轻重地位的音乐家,萧友梅曾不时应请以谈话、讲演、作序、撰文等方式,对当时音乐生活的许多方面随时发表意见。这些大多为推介性、评论性、综述性的撰著,可以说是我国近代音乐评论起步阶段的第一批成果,其中,尤以对下述这些方面的论评,曾经产生过重要的影响:

一、关于推动建立新的社会音乐生活和专业音乐教育机关。

这是萧友梅这类撰著所关注的中心,从其留德归国后的第一篇文章《什么是音乐?……》,到《说音乐会》(“萧集”59至164页)、《关于国民音乐会的谈话》(“萧集”229至231页)、《音乐传习所对于本校的希望》(“萧

集”223至236页)、《听过上海市政厅大乐音乐会后的感想》(“萧集”238至242页),以及为国立音专所写的一系列文章和在电台亲自播讲的《音乐的势力》(“萧集”343至346页)等等,几乎贯穿于他音乐活动的始终。这些文章所反复阐述的内容,无非是为破除一般人对音乐的误解和成见,而引经据典地阐明音乐对“陶冶身心”甚至“关系国运”的重要作用;或者是为普及音乐,推动建立“国民音乐会”和“音乐专门教育机关”,而对西洋音乐会与音乐教育的历史,我国举办同类事业的必要性,乃至象开音乐会须有安静场所,音乐院当独立设置……等等,作介绍申说;以今天的目光看来,都属常识性的通俗讲论。但如果我们看一看萧友梅在这些文章中提到的某些难以理喻的事:与萧相熟的人士以为在外国学音乐就是能“精通各种乐器”;对社会文化生活负有责任的人以为开音乐会就是到公园里去免费助兴;教育当局以为专业音乐教育机关不能独立设院而只能降格以求……,就可明了作者当时面对的是怎样一片新音乐的荒原!在这样一个鲁迅激愤地称之为“没有花,没有诗,没有光,没有热。没有艺术,而且没有趣味,而且至于没有好奇心”的文化“沙漠”里(《热风·为“俄国歌剧团”》)。萧友梅竟能甘愿于为在其中开成音乐会、办起音乐院,而作“舌敝唇焦的讲论”(廖辅叔为《萧友梅音乐文集》所作序),仅此一点就使人领受到了一位新音乐垦荒者的感人力量;何况,通过萧的百折不挠的努力,确实在中国那样的年代里,催发出了几株新音乐的花朵,培育成了几畦新音乐的花圃!因此,我们决不能看轻了这些通俗性讲论的历史意义,

二、关于反对音乐复古和支持音乐创作、音乐研究等方面有意义的新成果。

活跃在二、三十年代的大同乐会,是一个对民族音乐的人才培育、乐器改进、曲谱

整理和演奏传播等颇有建树的社团。但它在创办人郑觐文崇雅复古的思想影响下,曾依靠当时政府的支持,进行过仿制古乐器和为“复兴孔教”而奏演所谓“中和韶乐”的活动。被邀请为该会委员以请参与仿制古乐器之举的萧友梅,对此颇不以为然,特撰写发表了《对于大同乐会仿制旧乐器的我见》一文(“萧集”304至306页)提出批评:指出这一并不建筑在严格科学基础上的举措:“只可说是‘仿造古董’,于国乐本身没有丝毫的利益”,并就“整理国乐”,阐明了他所主持的“音专同人”同样“视之为重要工作的一种”,但主张“要用科学的法子很仔细的分门研究(如考订旧曲,改良记谱法,改良旧乐器,编制旧曲,创作有国乐特性的新乐等),要有一种百折不屈的精神,经过许多次的试验,方可以有收效的希望”,而对这种近于“臆度”和仅着眼于“仿造一批旧乐器送到各地博物馆陈列去”的活动敬谢不敏。这一看似过于矜持的拒请,如果我们看一下在萧文之后发表的鲁迅《不知肉味和不知水味》^⑩和罗亨(贺绿汀)《听了祀孔典礼中大同乐会的古乐演奏之后》^⑪等文,对于大同乐会这类活动所作的更为激烈的抨击,便能理解萧友梅与之保持距离的缘由。

对“仿造古董”的音乐复古持否定态度的萧友梅,却给予当时一些具有开拓、创新意义的音乐创作与研究的成果以热烈的支持,热情的赞扬。举其要者,如:

他为李华萱所编《俗曲集》校阅作序(“萧集”237页),对其记录、整理传统曲调,译成现代曲谱的编集加以推许,并由此提出,为将“辗转相传”于“国民听官之中”的“有特性的曲调”加以保存,“莫如速用万国通用记谱法译记之,俾可供作曲家与音乐史家之参考”,希望李对所记各曲“注明其来历”,使“研究斯道者,多得一臂之助”,阐明了这一当时刚起步的发掘、收集,

记录、编集民间曲调的工作，对于促进我国音乐发达的意义。

他为我国第一本系统阐述音乐美学问题的黎青主《乐话》一书作序（“萧集”277页），以为这一仿我国旧有诗话、词话、曲话之体，而“贯通欧西音乐的原理来谈音乐”的《乐话》，是“为音乐界开一条新路”，

他在《介绍赵元任先生的〈新诗歌集〉》一文中（“萧集”284至285页），热情赞誉这位“有音乐的天才，精细的头脑，微妙的听觉”的作曲家，“以研究物理学、语言学的余暇”作出来的歌曲，是“替我国音乐界开一新纪元，更值得我们的崇敬”，并就此阐述了“声乐一科是万万不能专唱外国作品的”道理，批评某些人“在洋化的上海”，“以为吱哩咕噜唱几句英文歌，就算能事”，而希望赵元任先生“在最短期间内，出版他的第二、第三……（歌）集”，以供给音专“声乐科做教材之用”。

他为我国第一部交响性管弦乐作品——黄自的《怀旧曲》在国内的首演，先期作《黄今吾的〈怀旧曲〉》^②一文，刊发于演出前五天的1930年11月18日《申报》，以全国最高音乐学府校长之尊，力荐当时新从美国学成归来而初登乐坛的黄自毕业作品，并以此力陈“如果一国之内简直没有乐队作品的创作”，为“一国的奇耻大辱”，因而为《怀旧曲》这首“中国人的乐队作品”，“第一次在外国人主持的管弦乐队里面得到演奏的机会”，表示了由衷的高兴；又希望黄自这位“不可多得的乐艺天才”继续“辛苦研究”，以创造比《怀旧曲》这首“取法模范派”（古典乐派）的作品更为“崭新的体制，在国际的乐艺界里，为我们中国夺得一些体面”。

他对周淑安的儿童歌曲创作给予高度评价，在为她的《儿童歌曲集》所作序中（“萧集”322至323页），称赞这位“于专攻声乐之外，又能弹琴作曲，并且对儿童心理和教

授法都是有研究的”女作曲家，其《儿童歌曲集》“比一本大学讲义有十倍的价值”。

他对民族音乐家刘天华的逝世寄予哀思，在为《刘天华先生纪念册》所撰专文《闻国乐导师刘天华先生去世有感》（“萧集”324至325页）中，历述刘精通国乐而又“发愤”学习西乐，并“苦心孤诣”于“国乐改进社”的事业，称颂其为“吾国国乐乐师之模范”，而希望国乐界“以天华先生之精神为鹄的”，“使国乐终有发扬之一日。”

他对当时肄业于国立音专理论作曲科的江定仙、陈田鹤、刘雪庵合作的《儿童新歌》，以师长身分作序“勸勉”（“萧集”433至434页），表示希望“三君此后倍加努力”，继续为“造福儿童”而创作，以增添“母校之光荣已也！”

以上所列举均为萧友梅率先推介和给予肯定评价的创作、研究成果，在今天都已经过历史的检验而显现其各自的价值；我们不能不为他站在中国近代音乐发展前沿高瞻远瞩的锐敏目光所折服。

三、关于倡导新体歌词的创作。

萧友梅对赵元任、周淑安等人创作歌曲的推介，表明了他对中国新歌曲创作的关注。他认为“中国人当然最适宜是用国语唱本国的歌词”（《介绍赵元任先生的〈新诗歌集〉》），因此把歌词写作视为发展歌曲创作的首要问题，在其主持的国立音专特设“诗歌一科”和发起成立“歌社”，以作倡导。他在为此而撰写的《国立音乐专科学校发刊诗歌旨趣》（“萧集”279至280页）、《歌社成立宣言》（与龙沐勋合作，“萧集”318至321页）和《给作歌同志一封公开的信》（“萧集”548至551页）等文章、通信中，纵论中外古今歌词体制之流变得失，指出中国历史上固然有过丰富多彩的词曲创作“开放庄严灿烂之花”的光荣，“然而时移世异，社会生活状况，与夫民风民俗之转变迁流，音乐方面

之新陈代谢”，已经“不期然”地要求“歌词体制之改革”；而他因有见于当时的“新兴歌曲，非迳效欧风，即相率为靡靡之音”深深为之忧虑，故起而倡导“新体歌词之创造”，目的在于：“为适应时代需要而创作新歌，为适应社会民众需要而创作新歌，将一洗以前奄奄不振之气，融合古今中外之特长，藉收声词合一之效，以表现泱泱大国之风”。不仅如此，他还对“新体歌词”的创作，从立意、设词、用韵、格式，到如何“融合古今中外之特长”以“收声词合一之效”，一一作了具体规划。他鲜明地提出：

“我们唱歌是给现代活着的国人听的，不是唱给死去的古人听的，也不是专唱给一小部分说古音的同胞听的”，因此“主张作歌绝对不要用旧诗韵（即古韵）”，而应该用“国音（即以现代北京音为标准的普通话语音）”作歌韵”。为了推行这一主张，他特意编制发表了分39韵部、计410项、约16,000余字的《国音歌韵》，供歌词作者采用^③；并且在国立音专开设“朗诵法”之课程，编成教材^④亲自执教，以使理论作曲与声乐科的学生掌握依照国音歌韵“用正当的朗诵方法作成的新声”。这些关于新体歌词创作从历史到现状、理论到实践、立意到方法的系统阐述和设课教学，是我国近代新歌曲创作开始发展以来的第一次，其历史意义不言自明。

四、关于对来华外国音乐家及其音乐研究成果的评介

中国进入近代被打破闭关自守状态以后，外国音乐家——主要是西方音乐家——大量来华，并进行与中国音乐有关的活动；这对处在中西文化交融碰撞的时代漩涡里的中国音乐家来说，是一个不能不加以关注的历史动向。萧友梅为分别来自美国、俄国的两位音乐家所写的《听过来维思先生（Mr. Levis）讲演中国音乐之后》（“萧集”329至333页）、《来游沪平俄国新派作曲家及钢琴家

亚历山大·车浦列 您（Alexandre Tcherep-ine）的略传及著作的特色》（“萧集”417至429页）两文和为车氏《五声音阶的钢琴教本》所作“卷头语”（“萧集”439至440页），以及为原藉朝鲜而在日本学习西洋音乐的高中立《声乐研究法》一书所作序言（“萧集”347至348页），是现见中国音乐家在这方面的最早撰述。这些文章的难能可贵之处在于，作者既着眼于尽量从外国音乐家的特色和他们研究中国音乐的成果中吸取有益的东西，同时又并不唯外国音乐家的“马首是瞻”，而是以我为主地加以分析辨别。例如：萧友梅赞赏来维思关于“中国曲调不宜配以西方和声，应另寻出适宜于中国音乐之和声”的看法，为此提请音专“诸同学多所注意”，但他对来维思以为中国曲体“非遍观全曲不能得其要领”和将中国“大套乐曲之组织”类比为“西乐古体之Suite”（组曲）的说法不以为然，指出“其实吾国乐曲的结构，佳者仍有起承转收，仍有段落之分别”，大套乐曲与西乐古体suite“虽其性质相同，而形式各异”，“故谓中国乐曲均属于此种组织，亦不甚妥当也。”他对车浦列您在创作中采用的九声音阶和“对间法”（intrapunctus）作了详尽介绍，但同时指出：其实后者的作法“在模范派乐曲（如Bach、Hadyn的作品）早就已经用过”，车氏“所用术语‘intrapunctus’虽新，而作法本来就很旧”。关于来华活动的外国音乐家的状况和他们对于中国近代音乐的发展所产生的影响，至今仍是一个有待深入探讨的课题，就这点而言，萧友梅的这些虽然并不深入，却翔实可信、品评得体的文章，无疑具有重要的参考价值。

五、关于对1927~1937十年间中国音乐发展状况的综述。

1937年6、7月间，萧友梅应中国文化建设协会之请，为该会所编《十年来的中国》一书，撰写了《十年来的中国音乐研究》一

文（“萧集”448至456页）；接着，他又在音专《音乐月刊》上发表了《十年来音乐界之成绩》的文章（“萧集”458至464页）。两文对1927~1937十年间中国音乐的发展状况，作了分项论列，涉及到音乐教育、音乐出版物（音乐创作及著作和音乐刊物）、演奏会、电影音乐、音乐播音、乐器改进和歌咏团等，可谓周延详尽。作者对其最为关注的音乐教育的叙说，更上溯到1912年前更为久远的年代，而且为我们提供了经向各地发表调查所得的音乐科系院校成立年份、毕业生人数和毕业留校或留学外国的音乐专门人才的统计与名单；虽然只能说是极不完全的统计，但却是迄今为止所见对这些方面的最为具体的论列。尤其值得注意的是：作者对当时在国内外都属初露端倪、因此还鲜有人论及的一些音乐事业，如电影音乐、音乐播音和群众性的歌咏团等，取十分难得的通达态度而予以积极的反映，不仅一一列专项综述，而且对这些方面的成绩与前景给予赞誉和激励。如：他对任光、黄自、马思聪和“音专出身之贺绿汀、刘雪庵、冼星海诸君”为电影配乐或作曲，使中国电影音乐在“事实上确已改良许多”表示赞赏，并希望“作曲诸君对于此项工作，应更加努力，以期尽美。盖电影教育效果极大，如能配以适当的音乐，则其感动人必更速而深也，”他对当时抗日救亡潮流中“歌唱爱国歌曲”的群众性“歌咏团的勃兴”，乃至“音专出身的何士德、吕展青、胡然等及其他各校音乐科出身诸君纷纷组织歌队，有如春笋勃发不及计算”，表示热情的支持，认为“这真是最好的现象”，而希望更注意于歌咏团的训练，因为“将来练成之后影响于民众意识实在不少”。当我们读了这些立足于民众教育与社会效应的评述以后，不能不感受到作者爱国的民主的思想力量。我们现在正在进行着1949年以来的中国当代音乐发展史的研究，而萧友梅的这些综述文章，就是他所写的1927~1937年间的“中国当代音乐史”；这位先行者的研究成果无疑将给我们以启迪。

一个建设中国近代新音乐文化的理论构想

当我们比较详尽地历数萧友梅在音乐理论研究方面具有开创性、开拓性的建树以后，可以得到这样的印象：他固然在介绍、输入西洋音乐方面做了大量先行的工作，而其音乐理论研究的重心，却始终立足于中国自己的民族音乐；他为清理中国音乐的历史遗产，推动中国音乐的当前发展，观照中国音乐的未来走向，真可谓是为单思极虑，竭尽心力，即使是研究西洋音乐，其着眼点也是为了有助于中国音乐的进步。

诚然，萧友梅研究中国音乐有一个贯串始终的命题，就是探讨中国音乐到了近代何以会落后于西洋音乐的原因。他在比照中西音乐时，常常列出中国音乐乐谱不如西洋、乐器不如西洋、教授法不如西洋……等等一大堆的“中国不如西洋”，甚至概而言之地说中国音乐比之西洋近代音乐至少落后了一千多年！^⑤这些萧友梅自己都认为“说起来要气短”^⑥的中西音乐比较，给人以“崇洋轻中”的印象。但是，我们都记得一位领导中国人民站起来的伟人说的话：“中国人从来就是一个伟大的勇敢的勤劳的民族，只是在近代是落伍了。”^⑦看到并承认自己落伍了，并不就是耻辱，只有自甘落伍还“乐不思蜀”，甚至“夜郎自大”，象阿Q那样声称“老子从前比你们阔”，或者索性充当声斥“落伍者”的“假洋鬼子”，才可耻又可悲！马克思主义者看到并承认中国“在近代是落伍了”，而且认识到“这种落伍，完全是被外国帝国主义和本国反动政府所压迫和剥削的结果”^⑧，因此起来革命。

萧友梅当然不是马克思主义者,但他从音乐方面同样看到并承认近代中国音乐比之西洋音乐是落后了,因此苦心孤诣地致力于探寻所以落后的根源,这除了能证明如他自己所说,因为对中国音乐“爱之深,故不觉责之严”,一心想找出落后之病根以“对症下药,中国音乐才有办法”^⑩之外,仅凭这一点是不能贸然地向他头上套“崇洋轻中”的帽子的。

当然,萧友梅还说过现在的西洋音乐“本来不能叫它做西洋音乐,因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般,因为音乐是没有什么国界的”(见《什么是音乐……》);这似乎可以理解为是期望中国音乐的“全盘西化”。但是,“抓住一点,不及其余”,并不是知人论世的可取方法,我们还是要全面地来看一下萧友梅剖析中国音乐落后于西洋音乐的原因和促使中国音乐赶上西洋音乐的论辨逻辑与具体方案。

如前所述,萧友梅主要是从音乐的传播传承手段,如:记谱法与乐理,乐器与演奏技术、教授法与音乐教育机关等等,来比较中西音乐的同异优劣,同时也从中西音乐在音乐体制、音乐观念和音乐家的社会地位等方面的差别高低,作较深层次的比照探索。从最早的博士论文开始,围绕着上列这些方面,萧友梅反反复复地说过许多意思大致相同的话,而其基本结论是认为:中国音乐落后的原因,主要是由于没有象近代西洋那样的能真正作用于社会文化进步和艺术发展的音乐教育。因此,他在通观中国音乐历史发展过程的《旧乐沿革》的最后,再一次重申其一以贯之的以发展音乐教育促中国音乐进步的主张;这是一个涉及到专业音乐教育、中小学音乐教育、音乐师范教育和社会音乐教育的完整设想,可以代表萧友梅作为一位音乐教育家一生追求的目标,这就是:“(1)想音乐的兴盛非有正式音乐教育机关不可,象

教坊那种制度是不能令音乐作有系统学习的。(2)想音乐普及必须从中、小学入手,才易培养成一个好的音乐基础^⑪。(3)想得到良好的音乐教员,必须在音乐院或音乐师范科时教以适当的音乐理论、优良的技术与丰富的常识。(4)想音乐深入于民众,必须常举行各种公开演奏会、大合唱、音乐比赛及多发音乐刊物。(5)想得到特殊的作曲或技术的人才,必须注意培养音乐天才,不要教他们耽误了光阴。(6)想得到超等的音乐作品,须常用悬赏征求之法。”这些在今天的中国已大都成为现实的设想,现在看起来平淡无奇,可是它却曾使萧友梅付出了心力交瘁、坎坷曲折的一生。

是不是因为萧友梅的这种设想还只是不触动社会根本的“改良主义”,而且他所要办的音乐教育又是“全盘照搬”西洋的模式,所以我们还只能将其视作中国音乐教育走上“西化”道路的一种方案呢?毋庸讳言,以音乐教育促中国音乐进步的主张:是“教育救国”思想的体现,它同当时社会出现的诸如“文学救国”、“体育救国”、“实业救国”……等等口号一样,属于同一思想体系;这在中国人民、中华民族还被帝国主义、封建主义两条绳索紧紧缠绕着的时候,以为单凭教育的手段或别的什么不触动此根本的手段,就可以实现民族文化的新生,甚至解救中国的落后命运,只能是一种难以最终实现的美好的理想。萧友梅本人历尽艰辛而屡遭挫折、至死难以瞑目的一生,便证明了这一点。但是,在如实的指出这种思想的空想性质以后,我们不能不看到,它在确定中国近代音乐的发展应以促使社会进步为目的,并且力图以教育的手段培育出建设中国新的音乐文化的人才,以打好可靠的基础等方面,仍有其相当的合理性。为严守思想体系的界限而把可以汲取的合理思想弃之若敝帚,并不是科学的态度。

至于说到萧友梅照搬西方的音乐教育模式，我们首先应当看到，中国在进入近代以后，曾经出现过一大批“经过千辛万苦，向西方国家寻求真理”的“先进的中国人”，因为那时“只有西方资本主义国家是进步的”，所以当时“向日本、英国、美国、法国、德国派遣留学生之多，达到了惊人的程度”^⑩；而萧友梅正是在这样的时代大潮中留学日本和德国，学得西洋音乐和相应的教育理论的。他在那时能够看到的音乐教育制度，也是“只有西方资本主义国家是进步的”，因此作出以西方音乐教育模式为范本，创建中国专业音乐教育的选择，可以说是适所必然，无可厚非。我们除了从历史的原因和必有的局限性上加以理解之外，不能要求他做出超出其个人条件和时代水平的事。何况，我们还应该看到，他在创办起中国最早一批近代化的专业音乐教育机构之后，在长期的开拓与摸索中，无论是对待西洋音乐，还是建构适应中国情况的音乐教育体制，其认识都是在不断地发展中，从期望中国音乐进步到同西洋音乐一般无二，到明确申言“余非主张完全效法西乐，不过学得其法，藉以参考耳”^⑪，再到言之谆谆地告诫人们要懂得“我之提倡西乐，并不是要我们同胞做巴赫、莫扎特、贝多芬的干儿，我们只要做他们的学生”，因为“音乐的骨干是一民族的民族性，如果不是艺术的猴子”（即不能象猴子那样只会模仿别人的艺术），就一定要“保存我们的民族性”^⑫，我们可以清晰地辨认出他的思想随着时代前进的轨迹。而他在《复兴国乐我见》一文中披露的国立音专“复兴国乐”的七条计划，更可以看作是他长期从事中国专业音乐教育事业所追求的理想目标的总结。作者在这篇全面论述其“国乐观”的文章中，将“音乐之内容，即思想、情绪与曲意等”，“音乐之形式，即节奏、旋律、和声与曲体等”，“音乐之演出，即乐

器与演奏技术等”，分别称为音乐的“生命”、“躯壳”和“工具”以及构成音乐的第一、第二、第三“三个因素”，而在音专“对于复兴国乐之计划与实施”一节，公布七条计划的“纲要如下：1. 确定国乐之定义，并确定复兴之步骤。2. 训练学生，使之切实认清国乐之三个因素，区别其轻重，并教以如何就第二及第三因素隶属于第一因素，作为其躯壳与工具。3. 训练学生，使之深切了解我国固有之德性与目下国情，培养其作为中国现代音乐家必具之精神思想与情绪。4. 训练学生，使之明了现代音乐形式，并教以如何将其精神、思想与情绪发挥于相当形式之中。5. 训练学生，使之获得演奏乐器或唱歌之技术，并教以如何应用技术以表现其精神、思想与情绪。6. 训练学生，使之明了现代之中国国乐与旧乐之不同，并启发其创造新国乐。7. 训练学生，使从旧乐与民乐中搜集材料，作为创造新国乐之基础。”这七条计划涉及到了音专的教学方向和学生的培养目标，以及对各科学生的教学内容与教学方法，可以说是萧友梅对中国专业音乐教育的完整构想。它是立足于中国国情和民族音乐基础之上的，又是面向着世界和中国音乐之未来的，而且顾及到了从音乐的内容到形式与表演，从音乐表现的精神、思想与情绪到技术手段，对学生进行全面的训练。尽管萧友梅对其所要求“深切了解”的中国“固有之德性及目下国情”和“中国现代音乐家必具之精神、思想与情绪”等，必然有他自己的解释而与我们今天的理解不同，但从这七条计划中并不能看到中国音乐教育引向“全盘西化”的企图，却是毫无疑问的。

也许我们还可以认为，萧友梅的上述构想还只是拘守于专业音乐教育之一隅，而如果把内容丰富、理应面向着全社会广大群众的新音乐文化的创造，仅仅局限在音乐院校

的小天地里,难免要导致构筑“学院派”营垒的结果。关于萧友梅以音乐教育促中国音乐进步的主张的局限性与合理性,已如上述。这里要说的是:从萧友梅一生的音乐活动和他的音乐思想来看,决非是一个营营苟苟于学院小天地的教书匠和“象牙塔”里的贵族音乐家,他的音乐理论目光观照到音乐的中外古今,也投射到社会与民众,并展望中国音乐的未来。他在1938年所作《关于我国新音乐运动》的谈话(“萧集”465至467页),就是一个极好的证明。这篇为回答音乐专《音乐月刊》编者所提“中国新音乐向何处去”的问题而作的专题谈话,其要点是:赞成创造“一种以我国精神为灵魂,以西洋技术为躯干的新音乐”,并主张将这种新音乐与中国固有的“旧乐”(即传统音乐)划一明确的界限;但他并不主张“把旧乐完全放弃”,也不赞成“复兴中国旧乐”,而是要求对其进行“采取其精英,剔去其渣滓,并且用新形式表出之”的“改造”;他也反对舍弃音乐的“中”“西”界限而盲目地学西洋,甚至“投降于西乐”,而是要求“创造出一种新作风,足以代表中华民族的特色而与其它各民族音乐有分别的”,象俄国“强力集团”那样的“国民乐派”;按其叙述逻辑,他似乎还以为应将这种“国民乐派”的创造,同“创作新时代的民众音乐”相联系,为此提出了应对民众的音乐普及取“渐进主义”和对民歌、民曲、旧剧进行搜集、整理、加工的工作等建议;最具现实性的,是他针对当时已进入全面抗战的“国难时期”,而要求“应尽力创作爱国歌曲,训练军乐队队长及集团唱歌指挥,使他们在最短时期可以应用出去”,并且主张在音乐院校也应“鼓励集团唱歌”与“音乐的团体生活”。这一谈话对当时中国音乐发展进程中提出来的一系列的尖锐问题,如音乐的中西、新旧关系问题,传统音乐的改造与民间音乐的搜集、整

理、加工问题,音乐的普及与新的民众音乐的创作问题,“国难时期”音乐的紧迫任务等等,都作出了明确的回答,特别是鲜明地提出了创造“足以代表中华民族特色”的“国民乐派”的主张,无疑,这是一个比上述“七条计划”更为全面的建设中国近代新音乐文化的理论构想,反映了萧友梅并不仅仅拘守于专业音乐教育一隅的远大目光。

需要进一步阐明的是:这一在《关于我国新音乐运动》的谈话中得到简要阐述,同时也体现在萧友梅其它一些著述中的理论构想,决不能看作是他个人的忽发妙想,而应理解为是代表着一代人、一群人的共同音乐追求。以与近代中国相联系的“新音乐”这一提法来说,早在学堂乐歌发展初期、就有曾志忞提出过要“为中国造一新音乐”^②;在30年代中期,更有黄自以简明而完整的阐述,提出了建设中国“民族化的新音乐”的主张^③。至于说到如何创造中国的新音乐(新国乐),我们从王光祈主张“先整理吾国古代音乐,一面辛勤采集民间流行谣乐,然后再利用西洋音乐科学的方法把它制成一种”“可以代表‘中华民族性’的国乐”^④;刘天华主张“一方面采取本国固有之精粹,一方面容纳外来的潮流,从东西的调和与合作之中,打出一条新路来”^⑤;黄自主张“学西洋好的音乐的方法,而利用这方法来研究和整理我国的旧乐与民谣”,从而“产生民族化的新音乐”^⑥;都不难看出同萧友梅的构想如出一辙。而按照俄国强力集团的榜样,创造中国自己的“国民乐派”,也是从赵元任、黄自,到作为《音乐月刊》的编者向萧友梅发问的陈洪先生等的共同主张。这就说明,我们应该从中国近代音乐发展的更广阔的历史背景,来认识萧友梅的音乐理论构想的代表性;如果无视或抹煞了这样的构想的时代合理性和历史作用,也就无异于否认了中国新音乐的“开天辟地”一代人的共同指

归与劳绩。

这一代人、一群人所要创造的新音乐,同左翼音乐运动在1936年提出来的,要求创造作为民族解放斗争的武器、采用社会主义现实主义的创作方法和具有大众化作风的新音乐^⑧,当然有着明显的区别;但我们只要读一下《新民主主义论》,便可以认识到它们决不是互为异类的敌对的关系,而是应当而且可以共同包容在“民族的科学的大众的新民主主义文化”的博大体系中的。如果从这样的历史高度与思想高度来看萧友梅的音乐理论贡献,必定会得到一个客观的、公允的、科学的结论。

萧友梅是一位杰出的音乐教育家,是中国近代专业音乐教育事业的创始者。

萧友梅是一位对中国近代音乐创作起了重要开拓作用的优秀作曲家,他一生作有百余首各种体裁的歌曲、两部大型合唱曲以及包括钢琴曲、提琴曲、弦乐重奏曲、铜管乐曲、管弦乐曲等多种形式的器乐曲。

同时,萧友梅也是一位中国近代重要的音乐理论家,他为中国近代音乐辛勤耕耘的全部活动,都是在追求实现其音乐理论的构想目标。

① 《萧友梅音乐文集》,陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编,上海音乐出版社1990年12月初版。关于萧友梅音乐著述的统计,参看该文集555至561页“〔附录一〕萧友梅著述目录”。以下本文引述萧氏著述篇目,一般均标明见于该文集之页数,而不另注释。

② 如:在北京高师实验小学研究会所作“教育讲演”(1920年8月21日)和为谭玉田所著《无线电原理及收音机制作》一书所作序言(1932年8月2日)等。

③ 参看黎曼所编《音乐辞典》(《Musik Lexikon》),1916年莱比锡版。

④ 该章铅印本原稿已佚,仅存目录及章末所附问题5则。参看“萧集”222页“题解”及225至226页注释【90】。

⑤ 如:对阿尔斯特(J. A. Von Aalst)《中国音乐》(Chinese Music)一书中认为工尺字谱(唱名谱)“是14世纪才从蒙古人那里传到中国”,萧友梅依据朱权《唐乐笛色谱》和《朱子全书》、蔡元定《燕乐》书等,指出“这种见解是完全站不住脚的”。

⑥ 如:萧友梅将用于雅乐演出的“鼙”、“节”、“戏竹”、“干”、“戚”、“鼙”、“旌”和在雅乐演出中作为起、止、击节用的“祝”、“敌”、“搏拊”、“雅”、“拍板”等,专列为“节奏乐器及舞蹈道具”一项,虽然并不合于“打、吹、弦”三大类乐器划分的体例,却有助于理解《大清会典图》等所刊史料和雅乐演出的实际状况。

⑦ 以乐器不同发音原理分类的方法,由德国乐器学家C. 萨克斯(Curt Sachs, 1881~1959)等于1914年提出,至1940年再作进一步阐明。

⑧ 《旧乐沿革》“第一章上古时代”之“6”为“周代的乐官制度与音乐教育”,作者手稿列目而未著文;字从内容推断,当即《中国历代音乐沿革概略》(上)一文中关于“周朝的乐官制度与音乐教育”的阐述。

⑨ 此文与《旧乐沿革》“第三章近古时代”之“28、键盘乐器输入中国之经过”,从内容到文字完全相同,为该节文章的单独公开发表。

⑩ 《不知肉味不知水味》见鲁迅《且介亭杂文》(1934年9月20日发表,《鲁迅全集》6卷111至113页),作者就同年8月30日《申报》报导“大同乐会演奏中和韶乐”为“我国民族性酷爱和平之表示”尖锐指出:当时农民正因亢旱争水而械斗,因此“我们除食肉者听了而不知肉味的‘韶乐’外,还要不知水味者听了而不想水喝的‘韶乐’”。

⑪ 罗亨(贺绿汀)《听了祀孔典礼中大同乐会的古乐演奏之后》,见音乐文艺社《音乐杂志》第四期(1934年11月),作者根据其亲耳所闻实际演奏效果,揭示了由于“作乐器的人不懂发音学原理”,而使所造中国古乐器之“音量极小,音色不美,好些乐器都带有噪音”,而且“各种乐器发音均不甚准确”,并由此指出“要复兴中国民族音乐,我以为决非复古可以办到”。

⑫ 此文在编《萧友梅音乐文集》时尚未发现而未辑入,请阅《中国音乐学》1992年第2期重刊该文,并参看戴鹏海《重刊〈黄今吾的‘怀旧曲’〉书后》。

⑬ 《国音歌韵》原附刊于《给作歌同志一封公开的信》文后,未收入《萧友梅音乐文集》。请参看《林钟》不定期刊(1939年6月)原刊。

- ⑭ “朗诵法”教材约与《旧乐沿革》编写于同时，佚失待访。
- ⑮、⑯、⑰ 《音乐家的新生活》之“编论”（“萧集”379至382页）各节引文分别见于“萧集”380、381页。
- ⑱⑲ 毛泽东《中国人民站起来了》，1949年9月21日在中国人民政治协商会议第一届全体会议上的开幕词。
- ⑳ 《萧友梅音乐文集》529页。此处因校对不严，误作“声乐基础”，特在此更正。
- ㉑ 毛泽东《论人民民主专政》。
- ㉒ 见《听过来维思先生讲演中国音乐文后》，“萧集”332页。
- ㉓ 见曾志忞《乐典教科书》“自序”（1904年7月）。
- ㉔⑳ 见黄自《怎样才能产生吾国民族音乐》（1934年10月21日《上海晨报》“中华艺术教育社成立大会特刊”）。
- ㉕ 见王光祈《欧洲音乐进化论》“著书人的最后目的”（1924年4月）。
- ㉖ 见《国乐改进社缘起》，《新乐潮》一卷一期，1929年6月。
- ㉗ 参看吕骥《中国新音乐的展望》（1936年8月10日

《光明》第1卷第5号）和《关于音乐理论批评工作中的几个问题》（1956年9月），见《吕骥文选》上集10至16页和230至246页。

〔编辑部收到本文日期：1992年10月4日〕

作者简介：陈聆群，男，上海音乐学院副教授、音乐学系中国音乐史教研组长。江苏吴江人。1932年生。1945年冬随父母赴解放区，先后加入三野文工团和新安旅行团。1952年后在华东戏曲研究院、上海越剧院工作。1956年入上海音乐学院理论作曲系，1962年毕业后留校任教。1958年以来从事中国近现代音乐史的研究。著有《中国民主革命时期音乐简史》、《中国近代音乐史简编》和论文数十篇，并任《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》中国近现代音乐学科副主编和《聂耳全集》、《冼星海全集》编委。现为中国音乐家协会理论委员会委员和中国音乐史学会副会长。