

居其宏

从革命军中一哨兵到音乐改良掌舵人

——辛亥革命与萧友梅的音乐生涯

摘要:作为孙中山的追随者,青年萧友梅以普通一兵的身份参加了旨在推翻帝制、缔造共和的辛亥革命;这一革命经历虽然短暂,却对萧氏此后的人生道路和音乐生涯产生了极为深刻的影响。弃政从文之后的萧友梅,以民国前后的音乐文化建设为己任,主动承担起启蒙和救亡这两大文化使命,顺应世界潮流,雄视中外古今,在“三说争鸣”中以战略家的远见卓识提出“中西合璧,兼收并蓄”方针以及“借鉴西乐,改良旧乐,创造新乐”战略构想,且成为音乐界对此持论最坚、阐发最深、推行最力、成效最著、影响最广者。为实现这一音乐改良主张,萧氏在新音乐创作、音乐教育和理论批评的长期实践中披荆斩棘、身体力行、率先垂范,并将自己锤炼成我国第一代专业作曲家、音乐理论家和音乐教育家之集大成者。他在上述诸领域的筚路蓝缕与开拓奠基之功,对当时和此后我国新音乐影响之巨,在20世纪中国音乐家中亦不做第二人想。因此,辛亥革命深刻影响了萧友梅的人生道路和音乐生涯,而萧友梅的音乐生涯及其音乐改良主张则又深刻影响了20世纪中国新音乐的发展方向,由此而成为我国音乐改良名副其实的掌舵人。

关键词:辛亥革命;萧友梅;音乐改良

中图分类号:J609.9

文献标识码:A

DOI:10.3969/j.issn1003-7721.2011.04.009

研究辛亥革命与萧友梅音乐生涯的关系,梳理萧友梅由革命军中一哨兵向音乐改良掌舵人的身份转变过程,进而说明萧友梅音乐思想及其创作与教育实践对于我国新音乐发展道路的深远影响,是一个饶有兴味的论题,本文的主旨即围绕它而展开。

辛亥革命与萧友梅的弃政从文

雄踞于世界东方的“中央之国”,我勤劳勇敢的华夏先民世代代祖居之地,在经历了春秋战国、秦汉魏晋、唐宋元明的灿烂辉煌和清代康乾盛世之后,到了19世纪中叶,其长达数千年的封建主义统治、超稳定的政治经济结构以及落后的生产力和生产方式终于露出破败之相。与此同时,胜利完成工业革命和资本主义原始积累而日益强大的西方列强,则疯狂实行殖民主义扩张政策、虎视眈眈觊觎我东方文明古国的丰富资源和广大市场;而腐败无能的满

清统治集团依然沉浸在天朝帝国永世长存的幻梦中,因夜郎自大而闭关锁国、因骄奢淫逸而横征暴敛,因积贫积弱而国势颓危,曾经的泱泱大国实际上已经成为一具泥塑巨人。

因此,当西方帝国主义列强依仗其坚船利炮连续发动两次鸦片战争、中法战争、中日甲午战争和八国联军侵华战争,开始其血腥的武装侵略以实现其瓜分中国的图谋时,满清政府在一次又一次的惨败中不得不签署一个又一个丧权辱国、割地赔款的卖国条约,在中华民族五千年的辉煌历史上写下了最为屈辱卑琐的一页。

有鉴于此,马克思曾在《中国革命和欧洲革命》一文中指出:

天朝帝国万世长存的迷信受到了致命的打击,野蛮的、闭关自守的、与文明世界隔绝的状态被打破了。^[1]

“文明世界”以极不文明的野蛮侵略战争、惨绝

作者简介:居其宏(1943~),男,南京艺术学院教授,博士生导师(南京 210013)。

收稿日期:2011-08-31

人寰的血腥屠杀迫使清廷洞开国门,在武力输入西方资本主义政治理念、经济军事制度、鸦片毒品并大肆进行无耻的强盗式掠夺的同时,也令包括西方音乐在内的西方文明强势涌入中国,对我国文化传统和传统文化形成史无前例的巨大冲击,伴随中国社会由封建社会向半封建半殖民地社会战略转型的进程,东西方两种文明的冲突与交融亦在华夏大地上波澜壮阔地展开。

面对三千年来从未有过之历史大变局,以康有为、梁启超以及其后的孙中山、蔡元培等为代表的先进知识分子,不但在政治、军事、经济方面,而且在文化领域,全方位地开始寻求救国救民之道,并认识到惟有“远法欧西,近采日本”,“师夷之长技以制夷”,方能开启民智、富国强兵,使我中华民族和泱泱大国彻底摆脱受欺凌、被奴役的屈辱地位,以新的强国姿态和奋发精神重新屹立于世界民族之林。于是,革命派、保皇派和改良派等等多种不同的政治主张,纷纷粉墨登场,顽强表现自己的存在;然而“戊戌变法”在阴谋和血腥屠杀中宣告失败之后,也彻底粉碎了政治改良主义的幻梦,孙中山和他的同盟会“驱除鞑虏,恢复中华,建立民国,平均地权”的共同纲领,吸引大批志士仁人投入到伟大的辛亥革命的时代洪流中,历经千难万险,牺牲无数英烈,最终推翻了腐朽昏庸的满清政府,埋葬了长期的封建帝制,建立了以三民主义为立国之本的中华民国。

萧友梅自幼受中国传统文化熏陶,家学渊源深厚;5岁时随父移居澳门,亦受西方教会文化与音乐影响。1902年留学日本,先后就读于东京高等师范附属中学及东京帝国大学教育系,亦于东京音乐学校学习钢琴、声乐等课程,为日后终身从事音乐事业埋下种子。少年及留日时期的萧友梅,非但以孙逸仙同乡和孙萧两家世交的双重身份接受孙中山革命思想和活动影响,更在留日的第五年(1906年)经孙中山亲自介绍加入同盟会,成为一个真正的革命者,热情投身于辛亥革命的伟大洪流中。其间,萧友梅利用中国留学生身份,自觉担当起“革命军中一哨兵”的角色,多次有效掩护了孙中山在日本的革命活动,从而赢得中山先生的充分信任和赞赏。1909年萧友梅学成归国,次年经考试被清政府之“学部”任命为“视学官”,这是一个巡视教育的“七品小京官”。在辛亥革命胜利后的1912年1月1日,孙中山在南京宣誓就任中华民国临时大总统,萧友梅被任命为总统府秘书处总务科秘书;同年2月,孙中山正式辞去大总统,并荐袁世凯继任,总统府及其秘书班子亦随之解散。1912年11月,萧友梅终获公派留学,

到德国莱比锡音乐学院学习理论作曲,同时在莱比锡大学学习教育学。

问题在于,当时正值民国新立、正在用人之际,萧友梅这个“年轻的老革命”,非但为孙中山所器重,且与民国元老黄兴、廖仲恺、宋教仁、于右任、胡汉民诸人过从甚密、交谊匪浅;彼若热心政治、有意仕途,恰是雨露春风皆备、前程未可限量之时,却突然中止了自身的短暂从政生涯,何也?《萧友梅自编影集说明》道出了其中缘由:

是年3月,总统府将解散时,中山先生问余等曾在临时政府服务之人有何愿望,时有一部分同志愿意继续留学,以竟学业,余亦其中之一人,并请求派赴德国研究音乐及教育。总统批准后教育部办理。但当时教育部无款,嘱余等暂候。^[2]

这段话透露出如下信息:

其一,萧氏从政坛转向乐坛的直接动因,是袁世凯继任民国大总统,导致孙中山总统府解散,秘书处一班人马面临新的人生道路抉择;

其二,萧氏本人明确表达了赴德国继续留学以竟其研究音乐与教育之学业;

其三,中山先生征询各人今后志向,尊重并批准了萧友梅的选择。

窃以为,上述第二条是最根本的。恰如廖辅叔先生所说:

萧友梅是学音乐的,虽加入同盟会,政治色彩比较淡薄,不会引起警探的注意,因此他的住处成为孙中山等革命人士聚会的地方。^[3]

这里所说指的虽是萧友梅在日本掩护孙中山等人的革命活动,但其中“政治色彩比较淡薄”一语,却也部分地道出了萧氏本人在终生志向在于音乐和教育而非政治。

我之所以做这样的解读,其直接证据有三:

留日时,萧友梅“不顾家庭的阻挠与反对,终于名列东京帝国音乐学校”,为解无琴可练之苦,在到处寻空隙、打游击之余,曾以节衣缩食和勤工俭学自费购得一架钢琴,^①萧氏对音乐艺术之情深意笃,于此赫然可见,此其一。

总统府秘书处解散时,萧氏也明确向孙中山表达了“派赴德国研究音乐及教育”“以竟学业”的志向,可见萧氏对音乐与教育之矢志不移,此其二。

萧友梅本人曾经自称“生性是趋于实做一方面的”,^[4]此处“实做”者,实乃“实际工作”之谓也;就萧氏本意而言,当指音乐与教育,而非职业革命家。早年之投身革命,一是基于“国家兴亡、匹夫有责”的爱国情结,二是受孙中山政治理想与人格魅力感召,三

是仍以音乐为业掩护革命，“实做”与革命两不误也，此其三。

当然，对萧友梅这一人生道路的抉择，还应从政治变革和文化使命两方面做一番更深层面的分析和解读。

就政治变革层面而言，1912年袁世凯继任大总统时，其真正政治图谋尚未暴露，包括孙中山在内的革命党人对他仍存幻想，多以推翻清廷、成立民国、赞成共和为大局，对何人执政似乎不以为意；且当时正直的革命党人，与盛行数千年之“打江山坐江山”政治伦理全然不同，既不恋栈也不擅权，在政治和仕途之外，各怀专业理想。其中典型一例，便是民国缔造者孙中山，他在主动辞去临时大总统之后，钟情于“交通乃实业之母”、“铁路又为交通之母”理想，认为“今日之世界非铁道无以立国”，“今日修筑铁路实为目前唯一急务，民国之生死存亡系于此举”，乃出任中华民国铁路督办之职，组建“中国铁路总公司”，成立“中国铁道协会”，创办《铁道杂志》——在他的《建国方略》中，^②精心绘制了一幅雄伟的经济建设蓝图，其中详尽地表述了以铁路、港口建设为重点的战略设想，并设想要在中国修建10万英里（约16万公里）的铁路。只不过，1913年3月20日宋教仁在上海遇刺身亡，^③这一事件非但将袁世凯窃国真面目暴露无遗，也将他的宏伟铁路之梦碾得粉碎，因而彻底唤醒了孙文和大批革命党人，乃使他不得不重返政坛，高举讨袁大旗，策动二次革命。

从这个意义上说，作为“革命军中一哨兵”的萧友梅，同样既不恋栈也不擅权，且在政治和仕途之外，对音乐与教育事业抱有更为坚定而执著的专业理想；加之，当时我国先进思想文化界之“实业救国”、“教育救国”及蔡元培“美育”思想在知识分子中甚为普遍。故而对萧友梅而言，弃政而从文，由政坛转入乐坛，个人志趣与国家需要高度一致，实在是一个顺理成章、两全其美之举，何乐而不为？

再从当时之文化使命看，民国新立之初，百废待兴、百业待举，然袁贼窃国于前、称帝于后，继之以张勋复辟、军阀混战，国势颓危、民怨沸腾，孙中山及其三民主义遭遇到空前的困境；面对如此不堪之局，政治革命固然必不可少且确属当务之急，但革命之后，文化建设的任务则更为重要也更加艰巨。因此，包括萧友梅在内的民国初期之先进知识分子，则在文化建设层面主动承担起“启蒙”和“救亡”这两大使命。萧友梅虽不是“五四”运动的直接参与者，但却是那个时代新文化运动的积极建设者，并从音乐艺术和音乐教育这个他所特别钟情的专业领域，在推

动中国文化由封建主义旧文化向民主主义新文化作战略转型的伟大进程中，发挥了一个战略设计师和航船掌舵人的作用，以自己的理论、思想以及音乐创作和音乐教育实践，深深地影响着、引领着那一时代中国乐坛的前进方向。

因此，萧友梅之弃政从文，虽令革命军中少了一名站岗哨兵和高级秘书，但他对中山先生的景仰、对辛亥革命的坚定信念，终其一生从未改变；只不过，这种景仰和信念，并非体现在一个革命者的政治活动里，而是体现在一个音乐家的理论、创作和教育实践中。正是这个弃政从文之举，恰为中国新音乐的航船造就一位掌舵之人提供了最佳的历史机缘。

“三说争鸣”与萧友梅的音乐改良主张

在19世纪末、20世纪初，对于中国社会向何处去，清末政界存在“革命派”、“改良派”和“保皇派”这3种不同的政治主张；而日后中国社会的发展历史证明，面对腐朽没落的封建政体和腐败无能的满清政府，保皇死路一条，改良亦无出路，只有孙中山的三民主义及其领导的辛亥革命，才是顺应世界民主潮流、引领中国走向共和的惟一光明大道。

与此相仿佛，在当时之中国音乐界，对于“中国音乐向何处去”这个战略命题的研究和回答，同样也存在“全盘西化派”、“国粹主义派”、“中西合璧派”这3种不同的艺术主张和战略设计，从那时起，中国乐坛上的“三说争鸣”此起彼伏，延绵不断，至今未绝。

我国音乐史学界最近研究成果表明，音乐界“全盘西化”思潮的源头，最早可以追溯到匪石1903年发表于《浙江潮》第6期上的《中国音乐改良说》一文。此文对西方音乐的褒扬、对中国传统音乐的贬斥，以及对于“全盘西化”主张的阐发，在20世纪初的中国音乐界极具代表性和典型性。在匪石看来，无论是中国之古乐抑或今乐，皆“无进取之精神而流于卑靡”，一如“野花”、“山人”、“泥醉”、“梦呓”、“婢妾之声”者流，“斫丧我民良，灭绝我种性”，无助于国民精神之改善，亦皆不堪入其法眼，故此断言：

故我敢下一断语曰：世人其不言乐，苟有言，则于古乐今乐二者，皆无所取焉。^[5]

与此相反，匪石对于西方音乐则赞誉有加，认为“西乐之为用也，常能鼓吹国民进取之思想，而又造国民合同一致之志意”，^[6]主张全面引进西方音乐和音乐教育，并以明治维新后日本“盛行西乐”及其音乐教育为例，以证明中国欲改善国民性，非改良音乐不可；欲改良音乐，则非弃旧乐而习西乐不可；欲习

西乐,则当师法日本为宜。为此他大声疾呼道:

故吾对于音乐改良问题,而不得不一改弦更张之辞,则曰:西乐哉,西乐哉。^[7]

作者为20世纪中国音乐的未来发展提出了自己的战略构想是“改弦更张”,全面向西方音乐学习,走“全盘西化”之路。而其最终目的,则是“我国民可以兴矣”。^[8]

匪石上述音乐主张,确非一时一地一人之一孔之见,在20世纪初的中国音乐界,持有此说者大有人在,只不过匪石发文最早、持论最烈而已——就从《中国音乐改良说》一文发表后的第二年(1904)开始,激烈批判旧乐、力倡学习西乐的文论频见于报章杂志,其立论虽多不似匪石偏激,但“全盘西化”倾向亦清晰可辨,从而汇成一股强大的音乐思潮。

学堂乐歌之主将曾志忞亦将中国传统旧乐鄙之曰“非音乐”的“狂吠乱嚷”,^[9]为此曾志忞提出,求取中国音乐振兴之道,是“大破坏”之后的“大创造”:

中国之物,无物可改良也,非大破坏不可,非大破坏而先大创造亦不可。^[10]

认为中国音乐无可改良,惟大加破坏,彻底毁弃,方有所谓“大创造”的神奇局面出现。

与这种对中国传统音乐不屑一顾的鄙夷态度相反,青主认为,他所知道的惟一可称之为“艺术的音乐”只有西方音乐:

我所知道的,本来只有一种可以说得上艺术的音乐,这就是由西方流入东方来的那一种音乐。^[11]

这种以西方专业音乐的审美趣味和价值标准来衡量中国传统音乐、从而得出鄙弃中国音乐错误结论的“以西衡中”、“崇西鄙中”、“以西代中”现象,在当时的知识阶层、特别是具有西学背景的音乐家中甚为普遍,成为“全盘西化”思潮中一支重要力量。

“全盘西化”思潮在世纪初的最初20年浪涛汹涌,即便到了30年代其风仍劲。欧漫郎在其《中国青年需要什么音乐》一文中提出:

中国音乐目前需要音乐不是所谓“国乐”而是世界普遍优美的音乐。^[12]

基于上述立场,欧漫郎为中国音乐未来发展设计的战略是:

中国新音乐的建立要“全盘西化”。^[13]

与欧漫郎“全盘西化”主张有异曲同工之妙的,是胡适的言论。这位“五四新文化运动”的积极倡导者和践行者,一方面无情地批判当时的国粹主义主张和复古倾向,另一方面则竭力散布中国“百事不如人”的论调:

我们如果要想把这个国家(居按:当是指中国)

整顿起来,如果要希望这个民族在世界上占一个地位——只有一条生路,就是我们自己要认错,我们必须承认自己百事不如人;不但物质机械上不如人,不但政治制度不如人,并且道德不如人,文学不如人,音乐不如人,艺术不如人,身体不如人。^[14]

有鉴于此,胡适给中国和中国音乐指出的惟一“生路”,恰如他的一篇文章标题所示:

充分世界化与全盘西化。^[15]

这是我们听到的对于“全盘西化”主张最为彻底的表述。

由此可知,音乐界的“全盘西化派”在中国音乐面临战略转型的重大关口,一方面不加分析地将西方艺术音乐神化为全球之冠,以“世界普遍优美的音乐”为惟一正宗,且认为已发展到尽善尽美完满自足境界;一方面又不加分析地将中国音乐妖魔化为“非音乐”的“狂吠乱嚷”,断言“古乐今乐,皆无所取”,非大加破坏、彻底毁弃不可。按照这一主张,清末民初之音乐发展战略,惟有“盲目崇洋”、“全盘西化”之一途,舍此无他。

如此看来,所谓“全盘西化派”,似可喻为音乐领域之“彻底革命派”也。

与“全盘西化”思潮恰成反对者,是在中国根深蒂固的“国粹主义”思潮。从“辛亥革命”到“五四”前后,随着欧风日盛、革命浪潮风起云涌、新文化运动蓬勃兴起,以儒家礼乐观为代表的中国传统文化面临强烈的冲击和深重的危机,“国粹主义”音乐思潮开始重整旗鼓,进行激烈反弹。“国粹主义”思潮对我国旧乐受到的巨大冲击有刻骨铭心之痛,对西乐的传入、学堂乐歌和新音乐运动的崛起忧心如焚、极度反感,主张全面抵御西洋音乐的影响,提出“复兴雅乐”、“复兴古乐”、“复兴国乐”等口号,力图将20世纪中国音乐的发展进程纳入“国粹主义”的轨道。

1911年孙鼎发表《中国雅乐》一文,^④对学堂乐歌之曲调多取自欧美深表不满,并将“吾国近世音乐有退无进”直接归咎于此:

近世吾国唱歌书中,曲调多取自欧美(间有取自日本,然日本亦多取自欧美)。夫欧美之曲调,谱欧美之诗歌,固甚善也。何者?适乎歌喉耳。惟以之为吾国歌词之谱,则不合者众矣……吾国近世音乐,有退无进,益由于此。

有感于此,作者提出另一条“复兴雅乐”的思路。为给自己的立论寻找根据,遂以希腊学术之兴衰历史为例,将复兴中国音乐的希望完全寄托于复兴雅乐:

后又思希腊学术,盛于古,衰于中,而复兴于近

世，遂为今日文明之母。使吾国雅乐而如希腊学术，则他日之盛，或未可量也。

以希腊学术在近世的复兴喻指当今复兴雅乐为中国音乐复兴之必由之路，且对此充满无限热忱与期待。

1917年，童斐在其《音乐教材之商榷》一文中将当时新型音乐教育之废宫商之名、^⑤弃工尺之谱而改用洋谱洋名及对乐歌编创中竞相采用日本与西洋曲调的现象称为“尊人蔑己”：

今学校中教授音乐，既屏宫商等名不用，而独取西人之Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Si以为读谱练音之标准，夫亦太尊人而蔑己矣……率是以往，吾国音乐，将为外人所剿灭。

为此，童斐断言：“助人操刀以自刳者，吾教育界中人也，不当引以为罪孽耶？”他对新式教育和学堂乐歌态度之激愤及反对之激烈，尽在遣词用语间。

王露是20世纪上半叶名重一时的古琴家，虽有留学日本专习西方音乐经历，但其审美情趣和感性目光却始终不为所动，独独对我国传统音乐有精深理解和深切感情且抱定复兴国粹理想矢志不移。1920年，王露在《音乐泛论》中，^⑥针对当时中国音乐界西风日盛、国乐不彰的现状，作者忧愤有加，发出“中夏大雅之亡久矣”的慨叹；同年稍晚，又发表《琵琶审音发微》一文，重申他对我国古乐顶礼膜拜之情并将国乐复兴的希望完全寄托于“发明由黄帝至孔子以来礼乐之正宗”之上：

纯然太古之音，其为昇平中和之音，质言之，其为治国之音，为遏乱机、去凶戾、存德性之音，可断言也。故世之君子，将欲解决‘中国古乐是否宜定为国乐’之问题，其不可不致力探讨于古乐自身固有之价值，以求平章汉唐诸家之得失，以发明由黄帝至孔子以来理（礼）乐之正宗。^[16]

同样是在1920年，王露又针对当时之“兼收并蓄”、“中西合璧”之说，乃作《中西音乐归一说》以驳斥之；在极度颂扬雅乐、贬斥俗乐并表达对于复兴雅乐“吾寤寐思之矣”的同时，亦断言中西音乐断无“归一”之可能：

中西音乐因有地异、时异、情异之别，虽有改良方法，强使归一，其实终难归一也。^[17]

即便到了17年后的1937年，“兼收并蓄”、“中西合璧”的理论与实践在中华大地上已然风起云涌、并以大量优秀作品为中国人民的神圣抗战事业做出巨大贡献之时，王露依据儒家礼乐观及其“中和”价值观，对西方音乐持彻底否定态度：

欧西之乐，器则机械，声多繁促，曼靡则诲淫，激

昂又近杀。即乖中和，欲藉以修身理性，宁可得也？弃之不复道。^[18]

这种远离现实、食古不化、泥古自守、作茧自缚的论调，冬烘气十足，全然与当时中国音乐发展之时代潮流背道而驰。

与王露颇有交谊且思想相近的狄晓兰，在同样发表于《音乐杂志》的一篇文章中，对于所谓“国乐阙如”的现实尤为痛心疾首，乃以“数典而忘祖”痛斥之：

自欧风东渐，无论男女学校，音乐特备一科，然所习者，风琴耳、钢琴耳，数典而忘祖。吾华精美之国乐转付阙如。^[19]

狄晓兰甚至将这种“西乐泛滥、国乐阙如”的局面形容为“盲人瞎马，夜半深池，欲启新机，转堕旧德，致令慢性之沉痾变而为急性之危症，平情酌理，过与不及”；^[20]然而在事实上，当时及此后的中国音乐“中西结合”之路已经足以证明，这番危言耸听之论所设定的可怕情景，纯属“心造的幻影”。

在“国粹主义”思潮中，还有一种观点与“全盘西化”论恰成反对，即认为，中国传统音乐“实甲全球”，远胜西方音乐。其代表人物罗伯夔在《中国音乐源流考》一文中说：

中国音乐，十二律分配之，五声八音归纳之，实甲全球。^[21]

他的另一篇题为《我之音乐大同之理想谈》的文章，进一步重申其国乐远胜西乐说：

中乐经吾国数千年之神明制造，递衍流传，其精深微妙远出西乐之上。^[22]

这种对于中国音乐博大精深的认识和赞美，总的说来并不为过；但断言中国音乐之“精深微妙远出西乐之上”，则略带夜郎自大味道。

1924年，罗伯夔借教育部1921年公布萧友梅作曲之《卿云歌》为中华民国国歌之机发表《论教育部公布之卿云歌》一文，通过对《卿云歌》创作得失的评论，在以华美之词颂扬中国音乐“发达最先，为地球冠”的同时，实际上对当时我国音乐创作中“中西结合”的理论与实践进一步阐发了他的见解：

中国音乐，十二律分配之，五声八音归纳之，发达最先，为地球冠，况属国歌。歌词乐谱，含宫咀商，协神人、和上下，自有适当之节奏，固已足已无待，何必借簾外桃花、隔墙红杏点缀生光，乃弃黄钟而寻瓦釜，竟为欧化所移。是不尊重其国粹，而为文化之厄运也。文化受厄，则于吾国风俗政教之关系，履霜冰至，实有不堪设想者……然则《卿云》采用欧调，庸何伤乎。^[23]

罗伯夔认为,借用外来音乐元素制作中国国歌,犹如“弃黄钟而寻瓦釜”,并将这种“不尊重其国粹”、“为欧化所移”的行径斥之为“文化之厄运”。

罗伯夔以“有识者”自诩,对于中西音乐结合之路持强烈反对态度,其“识”之“国粹主义”立场是极为决绝而鲜明的。

由此可知,音乐界的“国粹主义派”在中国音乐面临战略转型的重大关口,一方面不加分析地将中国传统音乐神化为全球之冠,以“黄帝至孔子以来礼乐”为正宗,且认为已发展到尽善尽美完满自足境界;另一方面,又不加分析地将西方音乐妖魔化为“器则机械,声多繁促,曼靡则诲淫,激昂又近杀”,视之为全然异己的“簾外桃花、隔墙红杏”,断言中西音乐各有疆界、互存鸿沟,既不容混淆,更无法融合;否则,即为“以夷乱华”也。^[24]按照这一主张,清末民初之音乐发展战略,惟有保存国粹、复兴礼乐之一途,舍此无他。

如此看来,所谓“国粹主义派”,似可喻为音乐领域之“保守派”或“保皇派”也。

与“全盘西化”思潮、“国粹主义”思潮同时并存且互相驳难的第三种主张,便是“兼收并蓄”思潮。“兼收并蓄”这一思想,来自新文化运动倡导者、民国首任教育总长、时任北京大学校长蔡元培之“思想自由,兼收并蓄”主张,原指北大在学术研究中对于各种思想派别和学说取“兼容并包”方针;后扩展至中西文化研究领域,成为20世纪初期我国思想文化界一批志士仁人思考、处理中国新文化未来发展路向的一项战略对策。“兼收并蓄”论者竭力反对“全盘西化”和“国粹主义”这两种过分执于一端的偏激之见,而提倡于中西文化中各取所长,在实践中探索彼此融合之法,以逐渐形成20世纪之中国新文化。

音乐界的“兼收并蓄”思潮,是我国思想文化界“兼收并蓄”主张在音乐领域的合理延伸和具体表现。当时,以梁启超、萧友梅、王光祈、赵元任、刘天华等人代表的一批学贯中西、博通古今的新型音乐家,认清世界大势和时代潮流的不可阻遏,从理论上阐发了人类音乐艺术的共同规律和中西音乐各自的特点,指明了人类不同文明交往的必然性、中西音乐彼此交融的必要性和可行性;其中,梁启超的“中乐为基础,西乐为师资”主张、^[25]萧友梅的“中国式国民乐派”理想、王光祈对“代表‘中华民族性’的国乐”的希冀、^[26]赵元任的“不及的不同和不同的不同”理论、^[27]刘天华的“从东西方的调和与合作之中,打出一条新路来”的“国乐改进”之路,^[28]均从不同角度和不同层面阐述了他们对“中西合璧、兼收并

蓄”战略构想的理解和实施路径。

萧友梅之所以能够在我国新音乐航船扬帆起航之初便在众多水手中脱颖而出成为它的掌舵人,乃是因为,他在20世纪初中国音乐由传统向现代作战略转型的关键时期,面临中国音乐何去何从、以何种理念引领及通过何种路径实现“为中国造一新音乐”的艺术理想这一时代大命题时,非但与同时代的其他同道一起自觉承担起思考现实、研究对策和谋划未来的历史使命,而且交出了一份较之其他同道更具前瞻性的战略眼光、更切合中国实际、更带体系化和可行性的答卷。

1916年,远在德国留学的萧友梅,将对祖国音乐艺术的未来发展满怀信心:

中国人民是非常富于音乐性的……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。^[29]

萧友梅首先肯定“中国人民是非常富于音乐性的”,他所说的“古乐”,实际上是“中国音乐”的同义语,且以“旋律上那么丰富”热情赞之,可谓深谙中国传统音乐独特审美规律之说,这就使他与十分鄙薄我国传统音乐的“全盘西化”论者划清了界限。

他还认为,中国音乐欲“迎来一个发展的新时代”,其条件有三:一是以中国既有音乐为基础,二是以保留中国情思为前提,三是以引进西方记谱法与和声为方法。这也使他与全然拒斥西方音乐的“国粹主义”论者划清了界限。

萧友梅留德返国之后,结合我国新音乐实践撰写了大量文论,主张“融合古今中外之特长”,“以表现泱泱大国之风”。他认为,民族性是“音乐的骨干”,中国音乐家借鉴欧洲音乐之最终目的在于改良旧乐,创造中华民族的新乐,而“并不是要我们同胞做巴哈、莫扎特、贝多芬的干儿”;^[30]与此同时,萧友梅在题为《关于我国新音乐运动》的答记者问中,^①力主参照俄罗斯经验,在西乐与国乐的融合中创造“国民乐派”:

我以为我国作曲家不愿意投降于西乐时,必须创造出一种新作风,足以代表中华民族的特色而与其他各民族音乐有分别的,方可以成为一个“国民乐派”。

由此可见,在事关20世纪中国音乐发展道路这一战略命题上,萧氏以战略家的胸怀和眼光,雄视古今、环顾中外,力排众议,对中西音乐做了一番细分

缕析、纵论其短长、比较其得失之后，响亮地提出“借鉴西乐，改良旧乐，创造新乐”的战略构想，^[30]道出了中国音乐家学习西乐之最终目的是“创造我们的新音乐”，并明确表达了对于中国新音乐能“与西乐有并驾齐驱之一日”的美好期待。^[31]

萧友梅提出的“中西合璧、兼收并蓄”思路、中国式“国民乐派”理想及其关于中国新音乐发展道路的战略构想，与“全盘西化派”的彻底革命论、“国粹主义派”的保守复古论在理论思维上的非此即彼模式全然不同，秉承东方思维的“中庸”、“中道”哲学，顺应时代发展潮流，既不偏激也不保守，兼容中西之长，屁股坐在当代，一手伸向传统，一手伸向西洋，以最终促成堪与西方音乐并驾齐驱之中国新音乐这一伟大目标的实现。

综上所述，萧友梅的音乐主张，有一个核心概念贯穿始终，即“音乐改良”；我们据此说萧友梅是我国音乐界的“改良派”，当是符合实际的判断。这一“音乐改良”主张在 20 世纪最初 20 年里与音乐界“国粹主义”及“全盘西化”主张的激烈思潮争锋中脱颖而出并成为主导潮流，非但在当时即为广大音乐家普遍认同和广泛接受，更为日后数十年中国新音乐的丰富实践及其累累硕果所确证。

萧友梅的音乐创作与音乐教育实践 及其典范意义

关于萧友梅在音乐创作、音乐教育这两个实践领域所做的一系列创造性探索及其典范意义，我已在另一篇提交给 9 月广州会议论文《我国新音乐发展战略的设计师和先行者——萧友梅音乐思想与创作教育实践的跨世纪回望》中做了较详细的论述，本文仅对其中的以下内容再做扼要复述以示强调：

一、萧友梅的留德和游历欧洲的经历，令他看到了当时西方现代主义音乐思潮风行欧美各国乐坛的事实，但认为这些现代作曲流派与我国普通民众“有格格不相入之感”，^[32]因此在音乐创作理念上确立“渐进主义”的发展思路、摒弃跳跃式的急躁冒进，^[33]自觉地将我国新音乐创作的风格和技法规范牢牢定位于欧洲古典主义后期和浪漫主义时期，从而使我国新音乐创作在其起步之初，非但就将其的双脚坚实地踏在中国大地之上，且令中西合璧、古今接通之路迈得更为稳健而从容。从这个根本立足点出发，萧友梅的音乐美学观念，牢牢扎根于中国传统音乐美学主流和浪漫主义美学支柱——“情感论美学”的基点之上；他对西方音乐的推崇和介绍，仅止

于莫扎特、贝多芬、舒曼、肖邦、李斯特及柴科夫斯基等古典派、浪漫派作曲大师及其经典作品；他向中国音乐界所倡导、在教学中所传授的西方作曲技术理论也只是欧洲大小调体系和传统功能和声。

二、在萧友梅所有创作成果中，与其“借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐”主张和“国民乐派”理想能够相互印证、彼此发明的作品，我认为是其中的合唱套曲《春江花月夜》和钢琴组曲《新霓裳羽衣舞》。作曲家从我国传统文化中获得创作灵感，将西方近代作曲技法与古代华夏音乐风情的追想和表现结合起来，特别有意将五声音阶旋律作为乐思展开最显在也为我我国听众最容易接受的表情要素并使之贯穿乐曲始终，并在两个外声部（特别是旋律声部）竭力避免半音进行，摈弃了西方音乐大型器乐套曲的常见结构样式，自觉采用唐代大曲的结构原则作为作品谋篇布局的基础。上述一系列将中西古今熔于一炉的创作思维和路径，均大异于学堂乐歌时代，而与同时期的赵元任、青主及他们的作品一样，处于当时新音乐创作的最前沿，并对后世知中国作曲家运用西方音乐形式表现我国古代题材、探索西方作曲技术与民族音乐语言及风格相结合的进一步探索极具开创性和典范性意义。

三、更为可贵的是，萧氏以中国音乐家的独特审美习性和敏锐听觉经验，对美国作曲家来维思指出的“中国曲调不宜配以西方和声，应另寻出中国特有之和声配合法，方不至失去中国乐曲之特色”一说，当即表示赞成，指出这个问题“更值得去研究一下”，并希望国立音专“诸同学多所注意”。^[34]以我视野所及，这番话表明，萧友梅很可能是当时对这个新音乐创作的深层次问题早有觉察并引起重视的第一个中国作曲家。其实，早在 1923 年创作的钢琴组曲《新霓裳羽衣舞》中，萧友梅就注意到并着手解决西方功能和声与五声旋律在纵向结合上的整体谐和问题，为此，作曲家极少使用完整的密集原位和弦，并在大三和弦中加入六度音、在小三和弦中加入七度音、采用调性游移、避免使用完全终止等方法，意在模糊西方传统和声的功能性，以便与五声旋律构成尽可能和谐的和声音响。这一创造性的早期努力也为后世诸多作曲家进行和声民族化探索提出任务、开启思路、指明方向。

四、萧友梅在北大音乐传习所以及此后创立、主持“国立音专”等一系列专业音乐教育实践中，他为国立音专所作的系科布局和课程设置，一方面大胆学习西方专业音乐教育的成功经验，另一方面则自觉地中国传统音乐文化融入到自己的教学体系

中,力图通过这种“兼收并蓄,中西合璧”的系统教学和训练,能够培养出既能掌握西方先进音乐理念和作曲技术、又对我国传统音乐文化有精深了解的现代型音乐家,最终为实现萧氏早年提出之“学习西乐,改良旧乐,创造新乐”的“国民乐派”理想培养出一批生力军。事实证明,举凡日后在我国新音乐发展史上做出杰出贡献的音乐家,其师承谱系鲜有与萧友梅、与国立音专毫无学统关联者。萧友梅在国立音专的办学理念与实践,无论在当时或是此后数十年间,对于我国专业音乐教育和高等音乐院校建设均具开创性和奠基性意义。

除了上述4点之外,本文还想着重指出,萧友梅自留德之日起直至逝世,虽然离开政坛而专治专业音乐教育、音乐创作和理论批评,但他决非从此变成一个埋头音符、不问世事的政治冷淡主义者,恰恰相反,而仍是中山先生及其政治理想的忠实追随者,仍从一个音乐家的立场和专业特点出发,始终如一地关注着祖国的前途和民族的命运。

这种革命情怀在他的音乐作品中有鲜明表现。其歌曲作品《五四纪念爱国歌》、《华夏歌》、《国耻》、《国民革命歌》、《国难歌》、《从军歌》、《卿云歌》等多属感时抒怀之作,同辛亥革命及当时反帝爱国斗争有紧密联系,风格多为进行曲,节奏明快有力,颇有“发扬蹈厉”之风,其中尤以《五四纪念爱国歌》最为出色,曾产生较大的社会影响;而钢琴曲《哀悼引》原系为悼念黄兴、蔡锷二烈士逝世而作。1925年3月12日孙中山先生逝世,与孙先生个人交谊甚厚的萧氏乃将此曲改编为铜管乐曲《哀悼进行曲》,用中国作曲家创作的第一部带有葬礼进行曲风格的器乐曲来表达其“无穷之悼意”。

抗日战争全面爆发之后的1937年12月14日,萧友梅在向当时国民政府教育部呈递的一份内部请示报告《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队队长养成班理由及办法》中,^⑨首提“精神国防”之说和“从服务中建立中国的国民乐派”的任务,认为“只有如是,才可希望找到那二十年来无处寻觅的中国音乐的新生命”,“跟随中华民族的解放而获得中国音乐的出路”,为此,专业音乐教育“应该迅速改变方针,以能适应目前伟大的需要为依归;以维系民众信念,团结全国人心,强调民族意识,激发爱国热忱为己任,努力迈进”,可见萧氏在国破家亡的危难时刻,仍念念不忘将“国民乐派”主张与民族解放的伟大目标紧紧联系起来,一个热烈爱国主义音乐家的使命感跃然纸上。

有鉴于此,本文得出如下结论:

其一,作为孙中山的追随者,青年萧友梅以普通一兵的身份参加了旨在推翻帝制、铸造共和的辛亥革命;这一革命经历虽然短暂,但对萧氏此后的人生道路和音乐生涯产生了极为深刻的影响。

其二,此后,萧友梅弃政从文转入乐坛,以民国前后的音乐文化建设为己任,主动承担起启蒙和救亡这两大文化使命,顺应世界潮流,雄视中外古今,在“三说争鸣”中以战略家的远见卓识提出“中西合璧,兼收并蓄”方针以及“借鉴西乐,改良旧乐,创造新乐”战略构想;虽然对中西文化持“兼收并蓄”主张者在当时之我国思想文化界大有其人,但音乐界对此持论最坚、阐发最深、推行最力、成效最著、影响最广者,则非萧友梅莫属。

其三,为实现这个音乐改良主张,萧友梅在音乐创作、专业音乐教育和理论批评的长期实践中披荆斩棘、身体力行、率先垂范,由此将自己造就成为我国第一代专业作曲家、音乐理论家和音乐教育家之集大成者;他在上述诸领域的筚路蓝缕与开拓奠基之功,对当时和此后数十年我国专业音乐影响之巨,在20世纪中国音乐家中亦不做第二人想。

因此完全可以断言,是辛亥革命深刻影响了萧友梅的人生道路和音乐生涯;是萧友梅的音乐生涯及其音乐改良主张深刻影响了20世纪中国新音乐的发展方向;无论在同时代还是此后的中国音乐家中,能够成为我国音乐改良名副其实掌舵人的,惟萧友梅一人。

(2011年8月30日星期二于南京寓中)

注释:

①参见萧友梅:《音乐家的新生活·绪》,陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第382页,上海音乐出版社1990年出版。

②参见孙中山:《建国方略》,中国长安出版社2011年3月出版。

③1913年2月,按照《临时约法》举行我国历史上第一次国会选举,因中国国民党所得议席最多,理应由国民党理事长宋教仁出任内阁总理。宋的被暗杀,为当时中国政权体制之由内阁制转向总统制、终令袁世凯大权独揽扫清了道路。

④孙鼎:《中国雅乐》,原载《东方杂志》1911年8卷4号,参见张静蔚编《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》第236—243页,人民音乐出版社1998年出版。

⑤董斐:《音乐教材之商榷》,原载《东方杂志》1917年第14卷8号,参见张静蔚编《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》第284—290页,人民音乐出版社1998年出版。

⑥转引自詹智濤《狼琊王心葵先生略传》,今虞琴社编《今虞琴刊》第11页,今虞琴社1937年印行。

萧友梅:《关于我国新音乐运动》,参见陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第466页,上海音乐出版社1990年出版。

⑦萧友梅:《关于我国新音乐运动》,参见陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第466页,上海音乐出版社1990年出版。

⑧此处所谓萧氏之“借鉴西乐,改良旧乐,创造新乐”的战略构想,非其原话,而系本文作者从其一贯理论立场中概括而来。萧氏1937年在《对于各地国乐团体之希望》一文说:“倘能时时借镜西方音乐,理论技术两方面均作有系统的研究,将来改良旧乐创作新乐均非难事”(陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第447页,上海音乐出版社1990年版)即含此义。

⑨萧友梅:《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队队长养成班理由及办法》,首刊于《中国音乐学》2006年第2期。

[参 考 文 献]

- [1]马克思.中国革命和欧洲革命(1853)[C]//马克思恩格斯选集第2卷.北京:人民出版社,1972:2.
- [2]黄旭东,汪朴.萧友梅编年纪事稿[M].北京:中央音乐学院出版社,2007:69-70.
- [3]同[2]:46.
- [4]萧友梅.乐艺季刊发刊词[J].乐艺季刊第1卷第1号,1930.
- [5]匪石.中国音乐改良说[C]//张静蔚.中国近代音乐史料汇编(1840—1919).北京:人民音乐出版社,1998:189.
- [6]同[5]:192.
- [7]同[5]:192.
- [8]同[5]:193.
- [9]曾志忞.日本之音乐非真音乐·跋(1905)[C]//张静蔚.中国近代音乐史料汇编(1840—1919).北京:人民音乐出版社,1998:216.
- [10]曾志忞.乐典教科书·自序[M].1904年石印本.
- [11]青主.音乐当作服务的艺术[J].音乐教育,1934,(2卷4期):15.
- [12]欧漫郎.中国青年需要什么音乐[J].广州音乐,1935,(3卷6、7合刊):6.
- [13]同[12].
- [14]胡适.介绍我自己的思想(1930)[C]//胡适论学近著,上海:商务印书馆,1935:639-640.
- [15]胡适.充分世界化与全盘西化(1935)[C]//姜义华.胡适学术文集(哲学与文化),北京:中华书局,2001:306.
- [16]王露.琵琶审音发微[J].音乐杂志,1920,(1卷4号):1.
- [17]王露.中西音乐归一说(下)[J].音乐杂志,1920,(1卷9、10号合刊):1.
- [18]詹智濬.狼琊王心葵先生略传[C]//今虞琴社.今虞琴刊.今虞琴社,1937:11.
- [19]狄晓兰.琴学与今日女界道德之关系[C]//北京大学音乐研究会.音乐杂志,1920,(1卷2号):3.
- [20]同[19]:3.
- [21]罗伯夔.中国音乐源流考[J].音乐季刊,1923,(1):6.
- [22]罗伯夔.我之音乐大同之理想谈[J].音乐季刊,1923,(2):2.
- [23]罗伯夔.论教育部公布之卿云歌[J].音乐季刊,1924,(4):2.
- [24]同[23]:1-2.
- [25]梁启超.中国近三百年学术史(1936)[M].北京:中国书店出版社,1985:363.
- [26]王光祈.欧洲音乐进化论(1924)[C]//冯文慈、俞玉滋选注.王光祈音乐论著选集(上册),北京:人民音乐出版社,1993:38.
- [27]赵元任.新诗歌集·谱头语(1928)[C]//赵元任音乐论文集,北京:中国文联出版社,1994:114.
- [28]刘天华.国乐改进社缘起[J].新乐潮,(1卷1期),1927.
- [29]萧友梅.中国古代乐器考(1916)[C]//廖辅叔译,陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编.萧友梅音乐文集,上海:上海音乐出版社,1990:8.
- [30]萧友梅.音乐家的新生活(1934)[C]//陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编.萧友梅音乐文集,上海:上海音乐出版社,1990:381.
- [31]萧友梅.对于各地国乐团体之希望(1937)[C]//陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编.萧友梅音乐文集,上海:上海音乐出版社,1990:447.
- [32]萧友梅.关于我国新音乐运动[C]//陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编.萧友梅音乐文集,上海:上海音乐出版社,1990:465.
- [33]同[32]:466.
- [34]萧友梅.听过来维思先生讲演中国音乐之后(1932)[C]//陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编.萧友梅音乐文集,上海:上海音乐出版社,1990:332.

责任编辑、校对:汪义晓

