

# 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

居其宏

(南京艺术学院 江苏南京 210013)

**摘要:** 在萧友梅所处的那个时代,“中国音乐向何处去”这一历史性诘问始终萦绕在音乐家的心头,如何认识和处理中西关系成为诸多战略命题的核心。萧友梅以学贯中西、博古通今之深厚学养和开放性国际视野,自觉承担起思考现实、研究对策和谋划未来的历史使命,为后世音乐家的继续前行开辟了道路。将萧友梅称之为“我国新音乐发展战略的设计师和先行者”,确属实至名归。

**关键词:** 萧友梅; 新音乐; 音乐思想; 音乐创作; 音乐教育; 发展战略

**中图分类号:** J603 **文献标识码:** A **文章编号:** 1004-2172 (2012) 01-0007-15

在进入 21 世纪第二个 10 年的今天,我国音乐界再次提起萧友梅并在他的家乡举办学术思想论坛,当然与举国隆重纪念辛亥革命 100 周年有关,与广东省、中山市相关单位深切怀念这位出自南国且对我国新音乐发展做出不朽贡献的文化名人有关。而笔者作为中国近现代当代音乐史的研究者,则更愿意从我国新音乐发展战略这个角度,对萧先生的音乐思想及其音乐创作和音乐教育实践做一番综合研究和跨世纪回望,并将笔者的思考和结论如实写来,供同行和读者批评指正。

### 一、萧友梅对我国新音乐发展道路之战略设计

在 19 世纪末、20 世纪初因“西学东渐”而引发中西文化大碰撞的宏观语境下,与整个思想文化界掀起的我国文化史上第一次伟大的思想解放运动相联系,我国音乐界同样处在世纪初的转型与重构这一历史性阵痛中,“20 世纪中国音乐向何处去”这一历史性诘问始终萦绕在音乐家的心头,成为一种魂牵梦绕、挥之不去的理论情结。持各种不同政治观念和艺术见解的音乐家思想极度活跃,从各自的理论立足点出发,为中国音乐之未来发展探寻路向、寻找答案。故此各种思潮、观念纷纷登场;多种不同的战略构想和理论设计之间相互切磋、彼此辩难、平等争鸣,一时形成理论活动空前繁荣的局面。

从这些战略构想的主要理论倾向看,大致可将它

们概括为“全盘西化”思潮、“国粹主义”思潮和“兼收并蓄”思潮。

#### (一) 发展道路之“全盘西化”和“国粹主义”主张

音乐界“全盘西化”思潮的源头,最早可以追溯到匪石 1903 年发表的《中国音乐改良说》<sup>①</sup>一文,批判锋芒直指古之礼乐和今之俗乐,他提出的解决方案是高呼“西乐哉,西乐哉”;此后,曾志忞提出“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”<sup>②</sup>,其主张与匪石庶几近之;及至 30 年代,欧漫郎更提出“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”,并直接亮出“全盘西化”<sup>③</sup>的旗帜。由此可知,音乐界的“全盘西化”主张,自 19-20 世纪之交始,至 20-30 年代,一直是一股强劲的思潮和有力的主张,并在我国乐坛上有大量拥护者。

实际上,音乐界这股“全盘西化”思潮及其代表人物看到了西方资本主义列强自工业革命以来政治民主、经济发达、军事强盛、雄傲世界的王霸之气,看到了西方音乐自文艺复兴以来兴旺发达、大师云集、佳作迭出的繁荣气象,企图“远法欧西,近采日本”,全盘引进西方音乐的理论与技术来取代被视为全面落后于西方的中国音乐,以启民智、振国魂。然而不幸的是,他们既没有看到包括音乐艺术在内的文化之根基在于民族性,因此不能也无法直接“植

收稿日期: 2011-09-20

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

入”，更没有看到我国博大精深、源远流长的旧乐和生机勃勃、无限丰富的民间俗乐是一笔极宝贵的文化遗产，正有待有识之士加以传承与发展。这种一切以洋为高、惟洋乐之马首是瞻、鄙薄本国本族音乐文化的主张，其深层乃是一种民族文化虚无主义，它之所以被当时和此后的中国新音乐实践所抛弃，实乃势所必至、理所当然。

有鉴于此，音乐界“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、学堂乐歌和新乐运动的崛起忧心如焚、极度反感，怀有“移宫换羽之痛”，竭力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。其代表人物孙鼎及其《中国雅乐》<sup>④</sup>文、童斐及其《音乐教材之商榷》<sup>⑤</sup>文、罗伯夔及其“以夷乱华”<sup>⑥</sup>说，郑觐文乐歌集《雅乐新编》之郑觐文自撰绪言及周庆云序<sup>⑦</sup>，皆全面阐述了他们的主张。郑觐文为践行其“国粹主义”主张，除著书立说外，还于1920年创立以“发明雅乐之真理，提倡雅乐为宗旨”的“大同乐会”，主张通过复兴宫廷雅乐以有助于世界大同的实现。

实际上，音乐界的“国粹主义”思潮及其代表人物看到了传统音乐文化在西乐和新乐的巨大冲击下岌岌可危的颓势，企图挽狂澜于既倒，保护它、抢救它、复兴它，使源远流长的中华音乐传统得以继续存活并发扬光大，这是有积极意义的见解；但他们却没有看到时代发展和音乐发展的必然趋势，没有看到中国传统音乐远远落后于时代、落后于民众心理的事实，没有看到在时代变革的大洪流中音乐变革的重要性和必然性，在弃绝民间俗乐的同时又拒绝学习西乐，而将中国音乐振兴的希望完全寄托于“复兴雅乐”之上，企图以不变之音乐应万变之时代，实乃迂阔不智之论，它之所以被当时和此后的中国新音乐实践所抛弃，亦属势所必至、理所当然。

有趣的是，“全盘西化”思潮与“国粹主义”思潮在根本的理论立场上处于极端对立的两极，但其赖以思考和论述问题的思想方法却有着惊人的一致性，即用一种“非此即彼”的简单思维模式来解决复杂的中西关系以及中国音乐的未来走向问题，否认中西音乐在彼此交流与碰撞中有相互嫁接与交融以萌生新质的可能性，当然更不可能得出符合历史发展潮流和中国音乐实际情况的科学结论。

大概有感于此，万绳武早在1911年出版的《辨乐》一书中就曾一针见血地指出：

非舍己以从人，即食古而不化。<sup>⑧</sup>

“舍己以从人”，全盘西化也。“食古而不化”，国粹主义也。20世纪之中国音乐若踏上这条“非此即彼”之路，则振兴无望矣。

（二）思想文化界和音乐界之“兼收并蓄”主张与“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。

诚如鲁迅1934年在《拿来主义》<sup>⑨</sup>一文中所说：

运用脑髓，放出眼光，自己来拿！……首先要这人沉着，勇猛，有辨别，不自私。没有拿来的，人不能自成为新人，没有拿来的，文艺不能自成为新文艺。

20世纪中国文化的发展之路，正是这样一批“沉着，勇猛，有辨别，不自私”的音乐家“放出眼光”，看清世界大势，“辨别”中西优长，“运用脑髓”深刻思考中国音乐的未来出路并在中西文化强烈碰撞和阵痛中得出“兼收并蓄、中西合璧”的科学主张。以“拿来主义”的大无畏精神和宽广胸怀，无论古今，不分中外，在人类创造的一切优秀文化中取精用弘、“自己来拿”，为我所用，从而使中国文化在20世纪初实现了由传统型向现代型、由旧文艺向新文艺的战略转变。

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”<sup>⑩</sup>主张、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”<sup>⑪</sup>的希冀、赵元任的“不及的不同和不同的不

同”<sup>12</sup>理论、刘天华的“从东西方的调和与合作之中，打出一条新路来”<sup>13</sup>的“国乐改进”之路，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。

总而言之，在19-20世纪之交西方音乐强势东进、中国音乐日渐式微之际，一切有爱国心和责任心的中国音乐家，都在苦苦思索、孜孜求索中国音乐的复兴之路。无论“全盘西化”主张、“国粹主义”主张还是“兼收并蓄”主张也好，抑或它们之间的相互争鸣、彼此诘难也罢，无不反映出中国音乐家这种救亡图存的拳拳爱国、爱乐之心；然以萧友梅、赵元任和刘天华等人为代表的新乐运动，在对“20世纪中国音乐向何处去”这一战略命题的探讨中，鲜明地亮出自己“兼收并蓄”的帅旗，并从理论阐发和创作实践两个方面双向并进，经受住了当时音乐审美实践的检验，从而非但确立起自身在20世纪初叶中国音乐思潮争锋中的主流地位，同时也使他们所倡导的“中西合璧”战略构想以及以这个构想为发展基点的“新乐运动”成为20世纪初期中国音乐的主潮。

这一事实充分证明：20世纪中国音乐在三说争鸣中历史地选择了“兼收并蓄、中西合璧”之路，绝非偶然，而是中国音乐家主动、清醒而自觉的历史抉择。

### （三）萧友梅对中国音乐的战略构想

虽然，萧友梅自称“生性是趋于实做一方面的”<sup>14</sup>，思辨性研究或非其所长，但在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，萧友梅以学贯中西、博古通今之深厚学养和国际视野，自觉承担起思考现实、研究对策和谋划未来的历史使命，并交出了一份极具前瞻性、又十分切合中国实际的体系化答卷。

1916年，远在德国留学的萧友梅，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。<sup>15</sup>

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。他认为，中国音乐欲“迎来一个发展的新时代”，其条件有三：其一，以中国既有音乐为基础；其二，以保留中国情思为前提；其三，以引进西方记谱法与和声为方法。

萧友梅留德学成返国之后，结合我国新音乐运动实践撰写了大量音乐文论，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”<sup>16</sup>；与此同时，萧友梅在题为《关于我国新音乐运动》<sup>17</sup>的答记者问中，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”。

由此看来，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”<sup>18</sup>的战略构想，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”<sup>19</sup>，并明确表达了对中国新音乐能“与西乐有并驾齐驱之一日”<sup>20</sup>的美好期待。将“兼收并蓄，中西结合”思路确立为中国音乐未来发展之基本战略。

这一战略构想的提出，以及它在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所普遍接受，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——这是一条顺应时代大势、切合我国实际的惟一正确的道路。

## 二、萧友梅对我国新音乐创作理论与实践之先行者探索

自文艺复兴以来的全部西方音乐史表明，音乐创作、专业作曲家及其作品乃是其构成主体和核心支柱。萧友梅对于中国音乐发展道路的设计，同样将音乐创作置于核心地位，就他的审美理想和我国新音乐创作的发展路向命题做了大量预设和阐发，同时，亦以践行者和探索者身份和巨大心力投入到具体的创作实践和探索之中，以期从创作实践层面为实现“借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐”的战略构想提供探索性的作品实证。

### （一）萧友梅的“国民乐派”主张

萧氏对欧美各国音乐发展历史及我国音乐当前状况的观察十分清醒。为此，他与当时许多有远见卓识的音乐家一样，从当时欧洲诸国音乐创作各自选择的不同道路及其创作成果的广泛比较中，独独钟情于俄罗斯格林卡和“强力集团”模式，力主中国新音乐的创作路径应参照俄罗斯的成功经验，在西乐与国乐的融合中创造我国的“国民乐派”。

为此，萧友梅在回答中国新音乐创作之中西关系提问时指出：

如有意改造旧乐或创作一个国民乐派时，就不能把旧乐完全放弃。<sup>①</sup>

同时，萧氏也清醒地认识到中俄两国社会条件和音乐基础的差异，认为创建我国“民族乐派”将是一个漫长而艰巨的使命而断无一蹴而就的可能：

吾国音乐空气远不如百年前的俄国，故是否在这个世纪内可以把这个乐派建造完成，全看吾国新进作曲家的意向与努力如何，方能决定。<sup>②</sup>

即便到了日寇猖獗、上海沦陷的危急关头时，身处孤岛的萧氏对“国民乐派”发展路径的期待之诚犹未稍减，只是根据国难当头这一非常时期的非常现实，适时地提出了“从服务中建立中国的国民乐派”<sup>③</sup>的主张。

萧友梅关于中国音乐界建设“国民乐派”及其发展路径的阐发，无论在当时还是此后的数十年间，都对我国专业音乐艺术的发展指出了一条切实可行的路向。从那时起直到20世纪末，我国音乐家为此生生不息地奋斗了将近一个世纪。

### （二）萧友梅对我国新音乐的语言技法与风格形态定位

萧友梅等人在游学欧洲的20世纪最初20年里，亲身经历了欧美乐坛上古典主义、浪漫主义风格的日趋式微，调性的彻底瓦解和后期浪漫主义、印象主义、表现主义、新古典主义等形形色色的现代主义音乐思潮的强势崛起。言必称“现代”、言必称“无调性”、言必称“序列音乐”，在欧美乐坛已成为一种风行和时髦。

在西方现代主义音乐的强大裹挟之下，萧友梅不跟风、不趋时，而是审时度势，坚持从我国音乐的历史传统和现实条件出发，将我国新音乐创作的借鉴目光牢牢定位在西方古典主义和浪漫主义时期音乐风格和技术规范之上；而对于西方现代派音乐，在他的文论中则极少提及。何以至此？他在答《音乐月刊》记者问时，便为人们揭开了这个谜底：

现代西洋音乐亦分好几派，如尊意所指系最新的一派，恐怕吾国普通民众听来，尚有格格不相入之感。<sup>④</sup>

这就说明，萧友梅将西方现代派音乐排斥在我国新音乐创作借鉴视野之外，其根本立足点就在于它与中国听众审美习性“格格不相入”。笔者认为，对于刚刚迈过“学堂乐歌”阶段、尚处于襁褓之中的我国专业音乐创作之语言技法和风格形态定位而言，这是一个极为清醒、充满睿智，闪耀着人文光辉的战略选择，其重大意义就在于：

其一，强调我国新音乐创作与中国广大听众之间的血肉联系，以确保我国新型作曲家及其作品的生命之源永不枯竭。

其二，确立“渐进主义”<sup>⑤</sup>的发展思路、摒弃跳跃式的急躁冒进，求得旧乐、西乐和听众接受能力的三者兼顾，从而使我国新音乐创作在其起步之初，就将它的双脚坚实地踏在中国大地之上，而且使得中西合璧、古今接通之路迈得更为稳健而从容。

正是从这个根本立足点出发，萧友梅的音乐美学观念才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。

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”<sup>⑥</sup>。以笔者视野所及，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，同时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。

综上所述，萧友梅这些关于中国新音乐语言技法和风格形态的定位，为此后中国作曲家的创作实践奠定了形态学基础；日后中国新音乐创作实践表明，自20世纪20年代直至21世纪的今天，萧友梅的这种语言技法和风格形态范式依然是我国新音乐创作的主流；也正因为如此，与中国社会变革血脉相通并深受广大群众喜爱的经典和佳作在中国新音乐史不同阶段的成批涌现，才成为一种历史的和艺术的必然。

### (三) 萧友梅的新音乐创作实践

作为我国第一代新型作曲家,萧友梅远在留德期间便开始了新音乐的创作实践,先后共创作歌曲约百余首、合唱曲两首及器乐曲若干,其中,《D大调弦乐四重奏》是我国作曲家创作之第一首室内乐作品,铜管乐曲《哀悼进行曲》是我国第一部带有葬礼进行曲风格的器乐曲。与我国第一代作曲家赵元任、刘天华、青主、黎锦晖等人相比,萧友梅可算是作品数量最多、涉猎体裁最广的作曲家了,他的艺术歌曲《问》、歌曲《卿云歌》和《五四纪念爱国歌》在当时曾产生了较大的社会影响。

从本文论旨的角度看,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”理想能够相互印证的作品,笔者认为其中的合唱套曲《春江花月夜》和钢琴组曲《新霓裳羽衣舞》。

合唱套曲《春江花月夜》是中国作曲家运用多声部合唱这种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初步尝试。作品的声部组合形态运用西方合唱常见的男声独唱、女声独唱、男声合唱、女声合唱、混声合唱等,其旋律、合唱织体及调性布局亦基本按照西方大小调体系和功能和声规范写作;萧氏在民族化探索的成果主要体现在作品的结构方面——作曲家自觉运用中国传统音乐中的“大曲”结构原则,将全曲十段音乐连缀成篇。如今看来,这部套曲在艺术上仍存在一些缺陷,但其自觉探索合唱民族化的意图十分显豁,其努力也应得到充分肯定,为后世中国作曲家如何在合唱创作中实践“国民乐派”理想提供了一条有益的思路。

钢琴组曲《新霓裳羽衣舞》<sup>②</sup>是萧友梅继合唱套曲《春江花月夜》之后又一部对民族风格进行探索性创造的重要大型作品。作曲家从唐代大诗人白居易《霓裳羽衣舞歌》中汲取灵感和诗情,并从相关诗句对乐曲结构的描写中获得启示,依然运用我国古代“大曲”之多段连缀结构原则,将全曲14个结构单元(序曲、尾声及12个段落)组织起来;与此同时,在旋律设计上又以五声音阶为主的曲调作为展开乐思的主要材料并将之贯穿全篇,最后在悠长的意境中结束全曲。

作曲家曾将这部作品的创作主旨概括为“追想唐代之音乐也”<sup>③</sup>,且以“新”字冠于《新霓裳羽衣舞》曲名之先,其间理应不无深意存焉。在笔者看来,此曲之“新”并不在于作曲家所追想的唐代音乐是否

(事实上也不可能)切合久已失传的中古宫廷音乐原貌,甚至也不完全在于这部作品有多高的技术含量和艺术价值,而是在于:

其一,作曲家从我国古代诗词中获得创作灵感,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。这一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。

其二,作曲家为了追求作品中民族风格的表现,有意将五声音阶旋律作为乐思展开最主要、最显在,也为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。这个做法竟是如此自觉而执著,同样与同时期的赵元任、青主及他们的作品一起,处于当时新音乐创作的最前沿。

其三,作曲家摒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;这种在大型器乐套曲的结构样式上自觉运用传统音乐结构元素的探索,更是前无古人的独创之举,在同时期的作曲家中亦难做第二人想。

其四,为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,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。这一创造性的努力雄辩地说明,1932年他在《听过来维思先生讲演中国音乐之后》一文中赞同来维思意见并号召后世作曲家“多所注意”和“值得研究”的主张之前,早就在1923年这部作品的创作实践中清醒地注意到这个深层次命题并已多方探求其中的解决之道了。

综合以上四个创新点,我们便有充分理由赞同王震亚先生的评价:

1923年我国还没有多少人知道什么是管弦乐,更谈不上管弦乐曲民族化的问题。萧友梅是探索创作民族化的管弦乐曲的一位先驱。<sup>④</sup>

“先驱”的意义就在于,萧友梅的创作及其作品,尤其是上述两部大型作品在处理中西和古今关系上所做的种种创造和探索,为后世作曲家的新音乐创作及其民族化实践指明了清晰的方向,积累了较为丰富的经验,留下了极其宝贵的遗产;纵观此后至今的我国新音乐创作,举凡既在中西嫁接、古今融通上有突出成就又为广大听众喜闻乐见的作品,又有哪几部

不是在萧友梅创作探索的直接或间接影响和启示之下,沿着他和赵元任、刘天华等人所开辟的道路上继续开来、探索前行、积极创造而成的呢?

#### (四) 萧友梅对同时期新音乐作品的热情推介

在我国新音乐创作刚刚起步之际,萧友梅不仅以极大的心力投身于这个艰难曲折的创造过程之中,通过自己的创作实践和作品来为他的“国民乐派”理想提供实际例证,也同样以极大的心力密切关注同时期其他作曲家的探索实践和创作成果。每有新作出现,总是站在建设中国式“国民乐派”的战略高度,统摄全局,积极撰文为之大声鼓与呼,以昂扬的语调和专业眼光向同行和听众做大力推介,其志可敬,其情可感。

萧氏在《介绍赵元任先生的新诗歌集》<sup>③</sup>一文中认为,十年来出版的音乐作品中,以这本《新诗歌集》“最有价值”,赵先生以“音乐的天才,精细的头脑,微妙的听觉”创作出的艺术歌曲“替我国音乐界开一个新纪元”,并以此尊称赵先生为“中国的舒伯特”。

在为我国第一位女作曲家周淑安《儿童歌曲集序》作序时,萧氏称赞其中“每首歌曲的表情都和歌词吻合,可以算是惟一的创作”<sup>④</sup>。

在为黄自管弦乐曲《怀旧》所写的一篇创作评论中,萧氏不但按作品结构一一详细分析了各部分的创作特征,毫不掩饰自己对黄自这个“不可多得的乐艺人才”的激赏之情,称赞“中国人的乐队作品,这是第一次在外国人主持的管弦乐队里面得到公开演奏的机会,这岂不也是最值得一般爱国的邦人君子欢喜的一回事吗”,并鼓励年富力强的黄自,在“经过一番辛苦研求之后,定可以创造出一种崭新的体制,在国际的乐艺界里面,为我们中国夺得一些体面”<sup>⑤</sup>。戴鹏海先生认为,萧氏此文不但是我国第一篇评介《怀旧》的文章,因此极有音乐历史文献价值;而且萧氏以国立音专校长身份乐于为黄自这样在当时名不见经传的新人新作著文推介、为之鼓呼,并在《怀旧》国内首演时提前五天见报,令广大读者在未听作品之前先有一个轮廓的了解。为新人新作鸣锣开道、扩大影响,对培养新生力量、繁荣音乐创作有其积极意义。<sup>⑥</sup>

信哉斯言。萧友梅对新人新作的鼓励与扶持,非独惠及黄自一人,另外的典型一例是为江定仙、陈田鹤、刘雪庵合作之《儿童新歌》出版所写的序言中,亦对这三位年轻作曲家的作品备极欣赏、勉励有加:“率先选择清新或雄壮之歌词,然后配以得体之音乐

……虽最简单之曲调,亦能娓娓动人,使听者毫无单调之感觉。谓之佳作,谁曰不宜”<sup>⑦</sup>。

他在《十年来的中国音乐研究》<sup>⑧</sup>和《十年来音乐界之成绩》<sup>⑨</sup>两文中,不但将十年来所出版的我国作曲家赵元任、青主和华丽丝、周淑安、萧友梅、黄自、唐学咏、李惟宁、应尚能、刘雪庵、陈田鹤、江定仙、贺绿汀等人新音乐作品分成歌曲、乐曲两大类,以列表形式将作品名称及其作者逐一列出,且对当时任光、黄自、马思聪、贺绿汀、刘雪庵、冼星海等人的电影音乐创作以及左翼音乐家何士德、吕骥等人领导的群众歌咏运动亦持热情肯定和支持的态度。

萧氏对同时期作曲家的新音乐创作的热情推介,有一个根本立足点,即为创建中国式“国民乐派”添砖加瓦、鸣锣开道,并为此贡献一生。

他曾说过:

以音乐为职业的人对音乐同事要有合作精神,对音乐同道,要抱定互相尊重的态度。这两点于音乐的地位影响很大。有一种艺术家总觉得自己的作品比人家的好,假如人家的作品确比自己好时,亦必设法破坏它,或加以诋毁,或表示不合作。像这种狭隘的态度,好像可以快意一时,但是结果把整个艺术的名声弄坏。<sup>⑩</sup>

这种超越政见与艺见的博大胸襟,这种兼容一切有价值的艺术创造的领袖气度,这种令人心悦诚服的无私情怀,并非是因萧友梅当时的国立音专校长身份便自然具有的,而是萧氏以他那拳拳爱国之心、执著的新音乐理想、具有远见卓识的理论批评活动、极具启发性的创作实践和他的作品,以及其中处处闪耀出的高尚人格和艺格综合熔铸而成。

由此,我们亦可从中导出一个结论:在20世纪20-30年代,萧友梅非但是我国新音乐创作的先行者,而且也是当之无愧的领袖。在他的谋划和影响下,赵元任、刘天华、青主、周淑安、应尚能、马思聪、李惟宁、贺绿汀、陈田鹤、江定仙、刘雪庵等专业作曲家群体以及他们在各个音乐体裁内的优秀音乐作品,为我国新音乐大厦的建设规划了蓝图、夯实了根基,使我国新音乐运动实现了从学堂乐歌某种意义上的模仿阶段向真正意义上的创造阶段的扎实转变;在萧友梅所处的那个时代,“新音乐”和中国式“国民乐派”理想,已不再是早期乐歌理论家们停留在字面上的美好憧憬,也不是李叔同等人在其乐歌作品中发出的声声入耳、步步逼近的足音,而是一部已经现实地鸣响着的伟大交响乐的前奏。这个前奏的主要作曲者和首席指挥,正是萧友梅。

### 三、萧友梅对我国新音乐教育的战略构想与先行者实践

萧友梅对欧美专业音乐教育体制及其经验有真切的考察和了解,深知专业音乐艺术的繁荣发展,必以作曲家及其音乐作品为中心;而作曲人才培养,必以专业音乐院校为摇篮。萧氏早就指出,中国传统音乐教育制度存在许多严重弊端,无法适应现代专业音乐人才培养的需要,因此,引进欧美先进的现代教育理念、制度和方法,融进我国已有教育资源,创建以欧美音乐院校为蓝本且具中国特色的高等音乐学府,培养和造就高层次的精英人才,使之成为创建我国新音乐、实现“国民乐派”梦想的主力军。

#### (一) 萧友梅对我国传统音乐教育体制的批判

具有留日、留德背景且胸怀振兴我国新音乐之远大志向的萧友梅,对我国传统音乐教育体制的固有弊端有深刻的认识和痛切的批判。

他认为,造成中国音乐落后于欧美诸国之主因,乃是音乐教育的落后——中国古代音乐教育有两大弊端,其一曰“国立的音乐教育机关或作或辍,不能继续维持”,其二曰“进去教坊的学徒,多半没有受过普通教育,而且常有身家不清白的”<sup>③</sup>。

萧友梅在另外一篇文章中,将中国旧乐不振归结为三个方面,其中第二、第三条即是指音乐教育,它们分别是“以前乐师过度墨守旧法,缺乏进取的精神,所以虽有良器与善法的输入,亦不愿意采用或模仿”及“吾国向来没有正式的音乐教育机关,以致音乐教授法未加改良,记谱法亦不能统一”<sup>④</sup>。

对此,萧氏还上溯至唐代,历数千百年来我国传统音乐教育制度之两大弊端,进一步做了更详细的分析:

自唐开元元年至今一千二百年间我国音乐仍然是依然故我毫无进步改良……不出下列两个原因:第一,因为向来习乐者偏重技术一方面,不知在理论上科学上两方面研究;第二,政府所设的教坊,目的专为养成乐工,并不是为发展音乐艺术,社会上又无其他固定的机关,使人民有研究实验的机会,所以历代乐工只知传授一点技术,不求改良进步(有时且秘密,不完全传授,以至每况愈下,一代不如一代),习乐也只求知其然而不求知其所以然。这就是吾国音乐不进步的原因。<sup>⑤</sup>

在《十年来的中国音乐研究》一文中,萧友梅还指出了中国古乐口传心授方式是导致优秀音乐遗产不能传之久远、甚至令其自生自灭最终沦为绝响的一

个重要原因:

教授不得其法,乐师传授一曲多以听习为主,不注重看谱学习,所以人死之后,乐曲就与之同归于尽。<sup>⑥</sup>

痛感以上诸端之代代因袭、相染成习,故此萧友梅乃向世人大声疾呼曰:

我们今天若还不赶紧设一个音乐教育机关,我怕将来于乐界一方面,中国人很难出来讲话了。<sup>⑦</sup>

今天看来,萧友梅对我国传统音乐教育体制存在弊端的分析及其落后面的批判,用语或有偏激之嫌,持论亦不尽科学和全面,但就其主导倾向而言,也确实击中了旧有音乐教育体制的命门;而他着眼于中国音乐长远发展战略而提出创建专业音乐教育机构的设想,则从根本上抓住了我国“国民乐派”建设的核心——没有专业音乐教育,又何谈高层次专业音乐家的成批涌现?没有专业作曲精英及其杰出作品的成批涌现,所谓堪与世界发达国家之音乐艺术并驾齐驱、比肩而立的“国民乐派”理想岂不成了空中楼阁?故此,中国音乐界若要有“出来讲话”的一天,除创设专业音乐教育机构之外,别无他途。

#### (二) 萧友梅创建专业音乐教育机构的早期努力

还在留德时期,萧友梅便在其博士论文中指出:

我个人的愿望是,除了推广一般的科学与技术之外,还应该更多地注意音乐的,特别是系统的理论和作曲学在中国的人才的培养。<sup>⑧</sup>

为达此目的,1920年萧友梅归国之后,当即身体力行,开始积极从事专业音乐教育机构的筹划和组织,并将毕生的大部分精力奉献给了中国专业音乐教育事业。

毫无疑问,萧友梅关于创建我国专业音乐教育机构的设想,与当时北大校长蔡元培大力倡导的美育教育不谋而合。1918年,在蔡元培的支持下,北大相继成立文学会、音乐会和书法研究会等文艺社团组织;1919年北京大学成立音乐研究会;1922年10月,蔡元培又将北京大学音乐研究会改组为“北京大学附设音乐传习所”(简称“北大音乐传习所”)并亲自兼任所长以示重视,委任萧友梅为教务主任,实际主持传习所各项工作。其实,按照萧友梅当初的本意,是要在北京大学内创办一所正规的专业音乐学院——“音乐传习所”所用的英文名是 Conservatory of Music,在欧美各国,举凡高等专业音乐教育机构多用此名;在我国一般均通译为“音乐学院”。但当时一些人反对采用西方“音乐学院”之名,为免受名实之争所累,萧友梅采取灵活变通措施,乃被迫称之为

为“音乐传习所”<sup>⑭</sup>。

然而就在成立当年,传习所便开始招收新生入学,聘请当时的著名音乐家担任导师从事教学(如聘刘天华为国乐导师)。内设甲、乙两种师范科及各种选科,学生成绩采用西方之学分制,凡修足学分者可毕业。该所办学近5年,培养出不少音乐人才。

故此,北大音乐传习所虽无“音乐学院”之名却行音乐学院之实,中国专业音乐教育的雏形于此约略可见。从中亦可看出蔡元培、萧友梅诸公的务实和机变作风。

北大音乐传习所的创办及其招生之举,不仅突破了大学学科设置偏于学理的现状,它实际上已经侵入“专门美术(按:即艺术)学校之范围”,从而使蔡元培美育主张得到较全面的体现,同时也令该所具有了较明确的专业音乐教育性质。

尽管当时北大音乐传习所已然是一个准专业的音乐教育机构,并在事实上为真正专业音乐教育机构在我国的创立做了必要的前期铺垫;但志存高远、一直呼吁建立专业音乐教育机构的萧友梅,其脚步不会就此停止。在经过较充分的理论和组织准备之后,他于1927年5-6月间正式向蔡元培提出建立一家专业音乐院的提议并当即得到蔡氏的赞同。同年11月27日国立音乐院正式成立,萧友梅在建院典礼上报告该院筹备情形时曾透露:

自从本年五六月友梅向蔡先生提议要设立一个音乐院的时候,蔡先生就很赞同,因为蔡先生是向来提倡美育的。<sup>⑮</sup>

萧氏这个中国历史上旷古未有之提议并得到蔡元培赞同足以表明,创建我国第一所专业音乐院本来就是美育思潮的题中应有之义,但从美育思潮兴起的20世纪初到这一设想得以实现的1927年11月底,其间历经20余年,其过程之曲折艰辛由此可以足见。

### (三) 萧友梅与“国立音乐专科学校”

“国立音乐院”在成立之初,仿“北大音乐传习所”,由蔡元培兼任院长以示支持与重视,但一切校务均由教务主任萧友梅全权负责。1928年9月,萧友梅被任命为该院代理院长。1929年7月,该院奉命更名为“国立音乐专科学校”(简称“国立音专”),蔡元培辞去其兼职,任命萧友梅为校长,将学校一切皆委由萧氏全面掌控与操持。

对于国立音乐院的建院宗旨,萧友梅早有深谋远虑。1928年11月公布的《国立音乐院一览》之“学则”一项,将该院宗旨与方针阐述得非常明确:

本院为国立音乐教育机构,目的在培养音乐专门

人才,一方输入世界音乐,一方从事整理国乐,期趋向于大同,而培植国民“美”与“和”的神志及其艺术。<sup>⑯</sup>

在该院成立十年后的1937年,萧友梅仍将国立音专的宗旨概括为“以养成专门人才为目的”<sup>⑰</sup>。很显然,萧友梅将培养音乐专门人才视为办学宗旨,将兼容并包、中西合璧视为办学方针。这两个基本点,萧氏终其一生亦未有改变。

例外的情况也是有的。在上海沦陷的孤岛时期,国立音专处境极为艰难。萧友梅在1937年12月14日为国立音专举办两个“养成班”陈述理由、提出办法而向当时国民政府教育部呈递的内部请示报告中提出:

单就音乐教育来说,高深专门人才的养成,现在不是时候了。养成一个专门人才,动辄需要五年十年的时间,而这种专门人才,在太平盛世固然是可宝贵的,在非常时期,则未必能在音乐上贡献于国家。<sup>⑱</sup>

但那是萧氏在非常时期提出的非常之策;然而即便如此,萧氏依然肯定高深专门人才的培养在和平时期是“可宝贵的”。

他在另一篇公开文章中曾经指出,即便是非常时期的音乐教育——

下列三方面均需顾到,即:一面培养音乐师资,一面奖励音乐天才养成专家,一面鼓励集团唱歌(为音乐比赛之一种)与音乐的团体生活(小规模合唱、合奏)等。<sup>⑲</sup>

这就说明,萧友梅在极其艰难困苦战争状态下,仍将“精英教育”和“音乐天才”的培养列为不可忽视的内容。因此,完全可以说,国立音专实行精英教育,培养和造就高端专业音乐人才,是萧友梅至死不渝的建院宗旨。

对于国立音专的办学方针,萧氏亦同样成竹在胸。前引《国立音乐院一览》之“学则”一项,明确载有“一方输入世界音乐,一方从事整理国乐,期趋向于大同”之句,便表明萧友梅将蔡元培之“兼收并蓄、中西合璧”思想落实为国立音专的办学方针;换言之,是萧氏“学习西乐,改造旧乐,创造新乐”之战略构想高等专业音乐教育领域的具体体现。

这个基本方针,不仅在萧友梅以往文论中论及音乐创作和教育时所一再强调,更是他主持北大音乐传习所、创办北京女子高等师范学校音乐体育专修科和国立北平艺术专门学校音乐科时所一贯坚持;只是,上述这些关于专业音乐教育的初期探索和实践,尚不

足以充分施展他对我国高等专业音乐学府的宏伟构想和远大抱负。说到底,这些经历和经验确实为他日后创建国立音专提供了必要的前期准备与铺垫。如今,正是萧友梅与蔡元培两人对“兼收并蓄,中西合璧”方针在理论与实践中的高度契合促成了国立音专的诞生,也正是国立音专以及蔡元培对萧氏委以大任为他搭建了一个施展拳脚、实现抱负的现实舞台。故此,在国立音专办学过程中,在系科和课程设置、师资队伍建设中,全面坚持、贯彻“兼收并蓄,中西合璧”方针,同样也是萧氏至死不渝的使命。

在音乐院初建的两年间,国立音乐院规模甚小,仅设预科、专修科和选科三类。1929年改称国立音专后,专修科改为师范科,另设有本科和研究班,分理论作曲、有键乐器、乐队乐器、声乐和国乐五组。<sup>⑤</sup>

当时的专业布局,因在草创初期,限于办学规模而仅称为“组”而非“系”,但其思路事实上已与现代专业音乐院校的系科布局相当接近。其中,理论作曲、有键乐器、乐队乐器和声乐四组,已将西方专业音乐院校常设的主要系科尽皆囊括;而国乐一组的设立,将我国传统乐器教学也在国立音专的专业布局中占得一个位置,则是国立音专落实蔡元培“兼容并包,中西合璧”理念以彰显中国特色的重要举措,这也使得国立音专在其开办之初就有别于西方专业音乐院校。

不仅如此。萧友梅为了强化对于我国传统音乐的重视程度、加大国乐在国立音专教学和课程设置中的比重,还特别规定,所有理论作曲和西方器乐演奏的学生都必须选学一门民族乐器演奏作为自己的专业副科,借此增加学生对国乐的感性认识;同时,萧友梅还亲自开设一门“旧乐沿革”(即今之“中国古代音乐史”)课程,且为此专门编写了一本4万多字的教材,以帮助学生了解中国传统音乐的发展历史,从中引出必要的经验和教训。

这些举措,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的意义。无可辩驳的事实证明,萧友梅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,另一方面则自觉地将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,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,最终成为实现萧氏早年提出之“学习西乐,改造旧乐,创造新乐”的“国民乐派”理想的生力军。

#### (四) 萧友梅音乐教育理论与实践对我国专业音乐教育的影响

萧友梅参照西方专业音乐教育体制并结合我国特点组建而成的国立音专,是我国第一所正规的高等音乐学府。它的创建宗旨、系科布局、课程设置、师资队伍始终渗透着“兼容并包、中西合璧”的理念,始终与创建我国“国民乐派”的伟大理想相联系;尽管国立音专创建不易、生存更难,但萧友梅本人为此殚精竭虑、周密组织、呕心沥血、苦心经营且常常事必躬亲、无分巨细,终使它在极其艰难困苦的境遇中坚持下来、发展起来,其创始奠基和筚路蓝缕之功,在20世纪我国专业音乐教育史上,无可出其右者。

在萧友梅及国立音乐院的影响和鼓舞之下,又有一批高等专业音乐教育系科于30年代前后相继设立,其中如国立北平大学女子文理学院音乐系、私立上海沪江大学音乐系、北平燕京大学音乐系、南京金陵女子文理学院音乐系、私立广州音乐院等等。这些专业音乐院系的课程设置、学制、教学手法诸端,多取国立音专模式;即便是中国共产党领导的鲁迅艺术学院、日本全面占领上海后的日伪“上海国立音乐院”以及国民党领导的重庆两个国立音乐院和沦陷区其他的音乐院校也基本如此。

从20世纪下半叶至新世纪最初十年,无论其时代条件、生存环境、教育理念出现翻天覆地的变化,也无论学制、系科、课程及教学内容有不同程度的调整或改革,更无论其间曾经就教育体制问题发生过多么激烈的争论,但以“兼容并包、中西合璧”思路培养高层次专业音乐人才的办学宗旨则被基本沿袭下来。

这就充分说明,萧友梅所创立的我国新音乐专业教育模式,符合专业音乐教育一般规律和我国专业音乐教育历史和现状,既高瞻远瞩,又切实可行,具有强大的生命力。

#### 四、萧友梅与我国新音乐发展战略的跨世纪之争

从20世纪20—30年代开始,直至21世纪最初十年,萧友梅提出“借鉴西乐,改造旧乐,创造新乐”的发展战略、创建中国式“国民乐派”的审美理想、他的音乐创作和专业音乐教育实践及其对我国新音乐发展所产生的实际影响,曾遭到来自不同方向的质疑、诘难和批评,在我国乐坛上引发了一连串涉及发展道路的思潮论战和批判事件,并在跨越两个世

纪的时期内从未停歇；尽管这个跨世纪之争，在某个特定阶段和绝大多数论题上并非都以萧友梅为主要对象，但就其论争命题的深层次内涵而言，则无一不与萧友梅紧密相关。

#### （一）萧友梅与 30 - 40 年代两种“新音乐”之争

从 20 世纪初到 20 年代末，萧友梅对中国新音乐发展道路的战略设计和中国式“国民乐派”理想在关于“中国音乐向何处去”的思考和“三说争鸣”的抉择中脱颖而出，成为当时中国音乐思潮、新音乐创作和专业音乐教育的主流。然而 1931 年“九一八事变”以及其后抗日战争、解放战争的“战时语境”，却从根本上改变了中国新音乐的发展方向，其主要标志是中国共产党人领导的左翼“新音乐”的崛起。于是便出现了两种“新音乐”在中国乐坛上同时并存的局面；特别是在 1931 - 1945 年间，共同的爱国主义情结和民族解放使命这两种“新音乐”组成抗日救亡的联合战线，但由于两者对音乐艺术的认识毕竟存在诸多差异和分歧，因而彼此发生龃龉和论战亦在所难免。

萧友梅、赵元任、刘天华、青主等人倡导的“新音乐”，实际上是当时新文化运动的有力一翼，其最根本的宗旨在于启蒙和美育；而共产党人的左翼“新音乐”，其最根本的宗旨<sup>⑤</sup>则是以音乐艺术为动员全民抗战的精神利器。

当时两种“新音乐”之理论思考热点和论战主题集中体现在如下三个方面：其一是关于音乐本质和社会功能问题的论争，其二是关于“新音乐”的论争，其三是关于“战时音乐”的论争；在论战实践中，对于中国新音乐发展道路之中西关系、古今关系这两个根本命题的研究与探讨虽已不再是重点，但也有一些论者和文献有所涉猎。

兼有国立音专背景和左翼作曲家身份的贺绿汀在 1936 年发表的一篇文章中，对于左翼“新音乐运动”也发表了他的见解。文章首先肯定了当时“有些爱国的热血青年”所创作的爱国运动和社会运动歌曲在“鼓起民众爱国热潮”所做出的功绩，随即指出：

一个新兴音乐运动的开始，决不是偶然的，而且领导新兴运动的人，必须对于已有的音乐具有极其深刻的研究和修养，才能以新的立场加以客观的批判和扬弃，从而建立起自己新的音乐文化……像我们这些新兴的歌曲，事实上都是短短的民谣，曲体的结构也是散乱的；有一部分曲子与其说是音乐，不如说是一些配上了阿拉伯数字的革命诗歌或口号。<sup>⑥</sup>

作曲家陆华柏《所谓“新音乐”》<sup>⑦</sup>一文对当时左翼音乐家普遍认为新音乐的主要特征是“思想新”的观点和普遍忽视作曲技术的倾向，针锋相对地提出自己的看法：

思想是艺术创作的基础，我理会；然而说什么思想正确了，自然就会作曲，我却糊涂。

赵沅发表题为《释新音乐——答陆华柏君》<sup>⑧</sup>的文章，首先指认陆华柏是一位“全盘西化者”，而新音乐既“不同于‘全盘西化论者’如陆君所谓之‘音乐’”，也“不同于‘国粹主义’的国乐”，以“现实主义”为创作手法，“内容是民族的，形式是民族的”，“新音乐和‘艺术至上论者’相反”，它“是大众的，是与革命实践密切联系着的”。

很显然，无论贺绿汀或陆华柏，都是从新音乐作曲家应当认真学习西方作曲技术以提高其作品的创作水准这个角度切入论题的，并未涉猎中西关系这个更宏大的命题；而赵沅之文据此给对方扣上一顶“全盘西化”的帽子却又不做任何艺术分析的做法固然不够妥当，但他关于左翼“新音乐”既不同于“全盘西化论者”又不同于“国粹主义”国乐的表述，单从理论层面说，即便是左翼音乐家及其“新音乐”，当时对萧友梅“借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐”之战略构想也确实表示出一种认同和服膺态度；同时也说明，在发展道路和根本战略理念方面，这两种“新音乐”是基本一致的。事实上，举凡在中国新音乐史上有重大成就和广泛影响的那些优秀作品，无论出自聂耳、冼星海还是黄自、江文也、贺绿汀、马思聪等人之手，也都是沿着这条道路探索前行的创造果实，更印证了这条道路的正确和别无选择。

当然，也正是在这一时期，由共产党人领导的左翼“新音乐运动”，取代了萧友梅、赵元任和刘天华等人倡导的“新音乐”，而在中国乐坛上占据主流地位。究其原因，乃是当时我国所面临的严酷社会现实而令救亡主题压倒启蒙主题，教育功能压倒美育功能使之然也；然而即便如此，这两种“新音乐”依然行进在“借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐”道路上，却是一个不争的事实。

#### （二）萧友梅与 50 - 70 年代的发展战略之争

从共和国成立到“文革”结束，我国新音乐建设进入一个极为复杂曲折的阶段，此间所发生的思潮论战和争鸣，从其显性形态说，多与中西关系这个根本主题有关；从其深层指向说，多与萧友梅及其战略构想有关。

在这一时期，音乐界围绕中西关系的争论，较为

重大而具全国影响的有：声乐界的“土洋之争”、贺绿汀《论音乐的创作与批评》的“讨论”、“拔白旗”运动中对钱仁康“黄自研究”的批判、关于“马思聪演出曲目的讨论”、对李凌“资产阶级音乐思想”的批判、“德彪西讨论”等等；随着“三化”口号的提出和毛泽东“两个批示”的下达，音乐界占据主流地位的思潮在中西关系问题上的立场，已全面演化为对所谓“盲目崇洋”、“洋奴哲学”、“全盘西化”的猛烈批判。

在上述讨论、争鸣和批判文献中，有两个动向值得注意：

一是极少有人直接提及“中西关系”；

二是极少有人直接提及萧友梅。

关于第一点，窃以为，这是由于当时阶级斗争思维压倒一切的宏观语境下所常见的“语词转换”造成的——其时，“西方音乐”已被“资产阶级”所替换，苏联及东欧社会主义国家的音乐则被“修正主义”所替换，“我国传统音乐”已被“封建主义”所替换，“我国当代音乐”已被“无产阶级”所替换。所以，我国当代音乐的“中西关系”、“古今关系”也随之上升为无产阶级与资产阶级、修正主义、封建主义之间不可调和、你死我活的斗争。

所以，当时音乐界有人提出“为纯洁音乐语言而斗争”的口号，在这一口号下，出现了将《歌唱祖国》、《全世界人民心一条》当作洋腔洋调的典型都要“纯洁”掉等一系列不正常的提法和做法，也就毫不奇怪了。

又所以，从1963年5月20日开始的德彪西讨论中，李业道（化名陈婴）的《必须加强战斗》<sup>⑤</sup>一文认为，在中国乐坛上宣传德彪西、肖邦、威尔第、柴科夫斯基等人的思想和作品，必须划出一个根本界限——“是无产阶级的普及还是资产阶级的普及？”并得出结论说——“宣传欧洲古典音乐是高不可攀的最高理想，颂古非今，就是一种资产阶级普及，无批判地或者是赞扬地向大家传播过去的不好的东西，也是一种资产阶级普及。因为这种工作不是在清除资产阶级的思想影响，而是会发生巩固资产阶级思想阵地的作用”，这是“用古人的东西来代替今天的东西”，“以古人的标准来改造今天”，同样毫不奇怪。

至于到了“文革”时期，“四人帮”之全面批判20世纪中国新音乐史（包括萧友梅等人的新音乐和聂耳、冼星海等人的新音乐运动），将我国民歌称之为“黄色小调”，对所谓“封资修”、“大洋古”采取严厉批判立场，在理论层面上彻底否定“借鉴西乐，

改造旧乐，创造新乐”道路，更加毫不足怪。

关于第二点，窃以为，此乃“假途灭虢”战法也。当时音乐界之主事者并非不知道萧友梅在中国新音乐史上战略设计师和实践先行者的崇高地位和深远影响，只是当时甘当“出头椽子”，主动跳出来向主事者叫板的有贺绿汀、钱仁康和李凌三人；假三人之“途”，直捣黄龙，终至灭“虢”，便是此种战法的路线图。

贺绿汀叫板的文章题为《论音乐的创作与批评》<sup>⑥</sup>，钱仁康原意并非叫板的文章题为《黄自的生活、思想和创作》<sup>⑦</sup>，在这两人背后是黄自，在黄自的背后是萧友梅。

所以，音乐界的主事者在对贺绿汀本人的所谓“资产阶级唯心论”做了一番政治批判之后意犹未尽，乃又由《人民音乐》专门发表社论《重视理论研究工作》<sup>⑧</sup>，向音乐界提出了对过去时代的音乐家的作品和论著中的“反动的和资产阶级唯心论的思想”进行深刻批判的任务，并明确引导人们要“从现在所表现的很多错误的艺术思想看出和它们的关联和共同之处。所以对那些旧著作、旧作品的分析批判是有很大的现实意义的”，所谓“关联和共同之处”和“很大的现实意义”，其批判锋芒所指，非萧友梅、黄自等人莫属。

所以，音乐界的主事者在对钱仁康本人及其研究对象黄自做了一番严厉的政治批判之后意犹未尽，乃又由《人民音乐》发表评论员文章《在音乐理论战线上必须拔去白旗，插上红旗！》<sup>⑨</sup>，提出所谓“黄自道路”与“聂耳道路”争夺领导权这个伪命题，断言：

钱仁康的资产阶级思想观点不单是他一个人的，而是代表着音乐界的一部分人。因此，我们同钱先生的争论，也不是同他一个人的争论。这种争论关系到对两条道路的估计：究竟是黄自是革命音乐的旗帜还是聂耳是革命音乐的旗帜？

道出了真正意图是在批判钱仁康和黄自之外而非萧友梅莫属；因为，所谓“黄自道路”不是别的，实乃萧友梅之“借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐”是也。

李凌叫板的文章题为《音乐的民族风格问题续谈》<sup>⑩</sup>，在中西关系、古今关系的处理上提出“要拿来、要研究、要发展”和“音乐演奏做法和事业安排上的‘中西并存’、在创作上的‘百花齐放’、风格上的‘兼容并包’”等主张，其立论乃至用语几乎与萧友梅之“中西合璧，兼收并蓄”及“借鉴西乐，

改造旧乐,创造新乐”的战略构想庶几近之;所以,这位当年左翼“新音乐运动”著名领导人被当作“资产阶级音乐思想”的代表人物而遭到音乐界主事者的当头棒喝,也就毫不奇怪了——因为李凌所主张的,实际上虽无萧友梅之名却行萧友梅之实的“萧友梅构想”或“萧友梅道路”。

### (三) 萧友梅与新时期的发展战略之争

自1986年夏“兴城会议”始,至本文完成时的2011年8月,音乐界关于20世纪中国新音乐发展道路的反思和论战一波未平、一波又起。而且由于改革开放在整体上促进了音乐界的思想解放,使得各种不同主张的自由思考和自由表达得到基本保障,更打开了中国音乐家的国际视野,引进了很多西方现代理论和观念,使得这些争论的学术色彩、理论深度与广度远超以往。对此,笔者曾以《在历史与未来之间抉择——“20世纪中国音乐发展道路之争”论评》<sup>④</sup>为题做过较系统的梳理和评论,此处不再赘述;本文只想强调以下几点:

1. 在新时期关于20世纪中国音乐发展道路的历次论争中,“中西关系”始终是其中的核心命题,一批学者以“音乐价值相对论”、“自性危机”说、“后殖民理论”、“新儒家学说”等为思想武器,对自学堂乐歌以来之中国新音乐发展道路及其音乐创作、音乐教育的全部历史做出了全面否定的评价。当然,这种否定的最终指向多与萧友梅有关。事实上,萧友梅对西方音乐“先进性”的评价、对我国传统音乐“落后性”所做的批判性反思中若干偏激观点确也为这种否定提供了某些口实。但需要特别指出的是,上述偏激观点远远不是萧友梅全部理论与实践中的主导方面,舍本求末、以瑕掩瑜,非学者文章立论之道也,此其一;萧友梅“中西合璧、兼收并蓄”主张、“借鉴西乐,改造旧乐,创造新乐”战略构想和中国式“国民乐派”理想及其后的新音乐创作和专业教育实践,是一个前无古人、后启来者、艰难曲折的伟大创造过程,要求这条道路直而又直、这个过程纯而又纯,不允许有任何偏颇和失误出现,非但失之天真,事实上也全无可能,以微疵而掩大善、以支流而否主脉,亦非学者文章立论之道也,此其二。今人的任务,是继承萧氏遗产,科学扬其得而弃其失、取其长而补其短,令新世纪之我国新音乐道路走得更为健康而扎实。

2. 新时期以来,音乐界“实用本本主义思潮”最为关注的理论热点虽不是“中西关系”命题,但它在对音乐界所谓“资产阶级自由化思潮”批判高

潮中提出的某些论点,如对“新潮音乐”和流行音乐的批判、对趋同论的批判,以及提出“当前我国音乐创作存在着渗透与反渗透、颠覆与反颠覆、和平演变与反和平演变的性质的问题”<sup>⑤</sup>的惊人结论,都不同程度地从政治层面解读“中西关系”。到了新世纪最初十年,这股思潮虽然渐趋沉寂,然一俟条件具备、时机成熟,它会否卷土重来,仍有待观察。

3. 另一新挑战则是来自以“西方音乐中心论”为美学坐标和感性目光、试图以所谓“国际标准”全面否定20世纪以来我国音乐艺术所选择的“兼收并蓄、中西合璧”道路及其辉煌成果的音乐思潮。这股思潮肇始于20世纪90年代,以香港学者刘靖之博士在其《中国新音乐史论》中提出的所谓“三阶段论”为代表;新世纪以来在一部分青年音乐家中有进一步发展蔓延之势,其新近代表作是围绕李瑾一篇文章<sup>⑥</sup>以及因此引发的一场论战。不可小觑这股思潮的隐性存在和潜藏能量。笔者敢预言,在未来若干年内,这股思潮将是我们必须面对的一个重要对象;我们与它之间的平等交流与友好争鸣,非但将不可避免地继续下去,且有成为未来中国乐坛思潮争鸣主战场的极大可能。

萧友梅关于我国新音乐发展道路的战略设计以及此后数十年间中国音乐家对此的全部理论和实践,是一个既无法绕开更无法改变的历史存在和现实存在,“中西合璧、兼收并蓄”思维已经奔腾在每一个音乐家的血液里,体现在我国新音乐创作、教育、表演、理论研究的所有成果中,并在事实上决定着新世纪我国新音乐的走向,任何人想从中彻底清除西方音乐影响,或盲目向西方音乐趋同,既不可取更不可能。一个最极端的例子是,即便在批判“封资修”、“大洋古”最为惨烈的“文革”中,即便被“四人帮”奉为“样板”的音乐作品如“革命交响乐”《沙家浜》、钢琴伴唱《红灯记》、钢琴协奏曲《黄河》以及“革命现代京剧”《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》、《杜鹃山》和“革命芭蕾舞剧”《红色娘子军》、《白毛女》,综观其音乐本体的形态构成,又有哪一部不是对人类音乐文化遗产采取“中西结合,古今融通,兼收并蓄”态度创作而成的呢?又有哪一部能够彻底消除外来音乐影响或彻底消除我国传统文化影响而仅凭其中单一性的文化取位而在艺术上取得高度成就又能为广大中国听众所普遍认可的呢?

“文革”时代尚且如此,又遑论其他?

这就充分说明,萧友梅在中西关系处理上提出

之“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，经过近百年来音乐实践，如今已经渐渐积淀为一种新的音乐传统和新的思维范式，化为一种无时不在的地心引力；不管身在其中的音乐家在中西关系、古今关系上持何种立场，一旦他们投身于具体的音乐实践领域，便或多或少地接受这个新传统、新范式的实际影响，而不可能彻底地摆脱它、干净地清除它。

总之，萧友梅的音乐主张及其在创作和教育两个领域的实践，在当时即得到同行和社会的高度评价，例如刘雪庵在1942年就赞扬他是“中国新音乐的保姆”<sup>⑥</sup>。

萧友梅是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，毕生为我国专业音乐的未来发展而殚精竭虑，奉献出他的全部心血、才华、学养和生命。其战略思考之深邃博大，全局谋划之开阔长远，在同时代音乐家中无人可出其右；而他涉足领域之广，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。

虽然，对中西文化持“兼收并蓄”主张的学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。因此，将这一切概括起来，称萧友梅为“我国新音乐发展战略的设计师和先行者”，理应是实至名归的判断。

责任编辑：郭爽

注释：

① 匪石 《中国音乐改良说》，参加张静蔚编《中国近代音乐史料汇编（1840-1919）》第187页，人民音乐出版社1998年出版。

② 曾志忞 《乐典教科书·自序》，1904年石印本。

③ 欧漫郎 《中国青年需要什么音乐》，《广州音乐》1935年第三卷第六、七合刊第6页。

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 童斐 《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 罗伯夔 《论教育部公布之卿云歌》，《音乐季刊》1924年第4期第1-2页。

⑦ 郑觐文 《雅乐新编·初集》，上海丙辰杂志社1918

年出版。

⑧ 万绳武 《乐辨》（1911），参见张静蔚编《中国近代音乐史料汇编（1840-1919）》第235页，人民音乐出版社1998年出版。

⑨ 鲁迅 《拿来主义》（写于1934年6月4日），《中华时报》副刊《动向》1934年6月7日。

⑩ 梁启超 《中国近三百年学术史》（1936年）第363页，中国书店1985年出版。

⑪ 王光祈 《欧洲音乐进化论》（1924年），冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》（上册）第38页，人民音乐出版社1993年出版。

⑫ 赵元任 《新诗歌集·谱头语》（1928年），《赵元任音乐论文集》，中国文联出版社1994年版第114页。本书以下所引之赵氏言论，皆出于此文，下不另注。

⑬ 刘天华 《国乐改进社缘起》，《新乐潮》第一卷第一期，1927年6月。

⑭ 萧友梅 《〈乐艺〉季刊发刊词》，《乐艺》季刊第1卷第1号，1930年4月1日上海出版。

⑮ 萧友梅 《中国古代乐器考》（1916年），廖辅叔译，陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第8页，上海音乐出版社1990年出版。

⑯ 萧友梅 《音乐家的新生活》（1934年），陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第381页，上海音乐出版社1990年出版。

⑰ 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。

⑱ 此处所谓萧氏之“借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐”的战略构想，非其原话，而系笔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。

⑲ 同⑯，第381页。

⑳ 萧友梅 《对于各地国乐团体之希望》（1937年），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年出版。

㉑ 同⑰，第466页。

㉒ 同⑰，第466、467页。

㉓ 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长养成班理由及办法》（1937年12月14日），后公开发表于《中国音乐学》2006年第2期。

㉔ 同⑰，第465页。

㉕ 同⑰，第466页。

㉖ 萧友梅 《听过来维思先生讲演中国音乐之后》（作于1932年2月3日），原载国立音专校刊《音》第23-

28 期合刊, 陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第 332 页, 上海音乐出版社 1990 年出版。

②⑦这部作品的最早管弦乐版本作于 1923 年, 当年 12 月由萧友梅亲自指挥北京大学附设音乐传习所小型管弦乐队首演, 并有总谱手稿存世, 其钢琴谱亦于当年 8 月出版; 本文所据版本是 1930 年出版的钢琴谱。

②⑧萧友梅《新霓裳羽衣舞·序二》(1930 年 3 月 15 日), 商务印书馆 1930 年 7 月出版; 另见《萧友梅全集》第二卷《音乐作品卷》第 355 页, 上海音乐学院出版社 2007 年 7 月出版。

②⑨王震亚《萧友梅音乐作品分析》, 戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》第 293 页, 上海音乐出版社 1993 年 2 月出版; 本文关于萧友梅解决西方功能和声与五声音阶谐和关系的分析, 亦引自该文。

③⑩萧友梅《介绍赵元任先生的〈新诗歌集〉》, 原载《乐艺》季刊第一卷第一期(1930 年 4 月 1 日出版); 又见陈聆群、戴鹏海、齐毓怡编《萧友梅音乐文集》第 284 - 285 页, 上海音乐出版社 1990 年 12 月出版。

③⑪萧友梅《周淑安〈儿童歌曲集〉序》(作于 1932 年 7 月 26 日), 见陈聆群、戴鹏海、齐毓怡编《萧友梅音乐文集》第 322 - 323 页, 上海音乐出版社 1990 年 12 月出版。

③⑫萧友梅《黄今吾的〈怀旧曲〉》, 原载 1930 年 11 月 18 日《申报》“本埠增刊”第三版; 又见戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》第 306 - 310 页, 上海音乐出版社 1993 年 12 月出版。

③⑬戴鹏海《重刊〈黄今吾的怀旧曲〉书后》, 戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》第 303 - 305 页, 上海音乐出版社 1993 年 12 月出版。

③⑭萧友梅《〈儿童新歌〉序》(作于 1934 年来 1 月 14 日); 又见陈聆群、戴鹏海、齐毓怡编《萧友梅音乐文集》第 433 - 434 页, 上海音乐出版社 1990 年 12 月出版。《儿童新歌》系江定仙、陈田鹤、刘雪庵合作的一本歌集, 商务印书馆 1935 年 8 月出版。当时, 江、陈、刘三人均为国立音专学生。

③⑮萧友梅《十年来的中国音乐研究》(作于 1937 年 6 月 20 日), 原载中国文化建设协会编《十年来的中国》一书, 商务印书馆 1937 年 7 月出版; 又见陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第 448 - 456 页, 上海音乐出版社 1990 年 12 月出版。

③⑯萧友梅《十年来音乐界之成绩》, 原载《音乐月刊》第一卷第一号(1937 年 12 月 1 日出版); 又见陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第 437 页, 上海音乐出版社 1990 年 12 月出版。

③⑰萧友梅《为什么音乐在中国不为一般人所重视》, 原载音乐艺文社《音乐杂志》第 4 期(1934 年 11 月 5 日出版); 又见陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第 437 页, 上海音乐出版社 1990 年 12 月出版。

③⑱萧友梅《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》, 陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第 147 页, 上海音乐出版社 1990 年出版。

③⑲萧友梅《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》(1934), 陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第 416 页, 上海音乐出版社 1990 年出版。

④⑩萧友梅《对于各地国乐团体之希望》(1937), 陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第 446 页, 上海音乐出版社 1990 年出版。

④⑪同③⑤, 第 449 页。

④⑫萧友梅《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》, 陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第 147 页, 上海音乐出版社 1990 年出版。

④⑬萧友梅《中国古代乐器考》, 廖辅叔译, 陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第 133 页, 上海音乐出版社 1990 年出版。

④⑭萧友梅《音乐传习所对于本校的希望》(1923 年), 陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》, 上海音乐出版社 1990 年版第 235 页。

④⑮吴伯超《国立音乐院成立记》(1928 年), 国乐改进社编《音乐杂志》第一卷第二号第 2 页。

④⑯常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》第 7 页, 上海音乐学院 1997 年编印。

④⑰同③⑤, 第 451 页。

④⑱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长养成班理由及办法》, 《中国音乐学》2006 年第 2 期。

④⑲同④⑰。

⑤⑩同③⑤, 第 451 页。

⑤⑪笔者在这里两处使用“最根本的宗旨”一语, 其意是指: 萧友梅等人的“新音乐”, 除了启蒙和美育这两大使命之外, 还历史地包含着救亡图存、教育民众的主题; 共产党人的左翼“新音乐”, 除了武器功能和教育功能之外, 同样也历史地承担着启蒙和美育的使命。只不过两者的理论与实践各有不同的侧重而已。

⑤⑫贺绿汀《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》, 原载上海明星影片公司编印之《明星》半月刊第 5、6 期合刊(1936 年 10 月出版)。

⑤⑬陆华柏《所谓“新音乐”》, 写于 1940 年; 参见张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》第 237 页, 上海音乐出版社 2004 年出版。

⑤⑭赵沨《释新音乐——答陆华柏君》, 《新音乐》第二卷第 3 期(1940 年出版)。

⑤⑮发表于《人民音乐》1963 年第 8 期。

⑤⑯贺绿汀《论音乐的创作与批评》, 《人民音乐》

1954 年 3 月号。

⑤⑦钱仁康 《黄自的生活、思想和创作》，《音乐研究》1958 年第 4 期。

⑤⑧刊于《人民音乐》1955 年 4 月号。

⑤⑨发表于《人民音乐》1958 年第 12 期。

⑥⑩李凌 《音乐的民族风格问题续谈》，《人民音乐》1957 年第 1 期。

⑥⑪居其宏 《在历史与未来之间抉择——“20 世纪中国音乐发展道路之争”论评》，《黄钟》2006 年第 2-3 期连载。

⑥⑫见《中国音乐报》1990 年 5 月 25 日和《音乐周报》1990 年 6 月 8 日报道。

⑥⑬李瑾文章题为《追求真理还是恪守平庸——读〈中国新音乐史论〉增订版有感》，《音乐周报》2011 年 3 月 9 日。至 8 月底为止，此后共有 5 篇文章参与这场争论，即：居其宏《梦残犹未醒，病急乱投医——评李瑾〈追求真理还是恪守平庸〉》，李瑾《清者自清——答居其宏先生》，均刊载于《音乐周报》2011 年 4 月 20 日；居其宏《浊者自浊——再答李瑾》，李瑾《管中窥豹，时见一斑——再答居其宏先生》，均刊载于《音乐周报》2011 年 5 月 25 日。

⑥⑭刘雪庵（此文发表时笔名为“晏青”）：《纪念中国新音乐的保姆萧友梅先生》（1942 年），戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》第 4 页，上海音乐出版社 1993 年出版。

### Looking back on Xiao Youmei's Music Thoughts , Creation and His Educational Practice

Ju Qihong

#### Abstract:

At the age of Xiao Youmei ,the question of what will be the future of Chinese music has always been lingered in musicians' mind ,so how to recognize and handle the Sino-western relationship became the core to numerous strategic propositions. Xiao Youmei had a thorough knowledge of both western and traditional Chinese and was well versed in both ancient and modern learning ,who bear the historical mission of pondering over and studying the reality and future of Chinese music. He not only put forward a series of strategic design and systematic conception in the field of new - music creation and music education ,but also earnestly practiced his advocates and changing the blueprint into reality ,opening up a new period of development for later musicians. Although there has always been sharp criticism on Xiao Youmei's strategic design and achievements of the new music in China ,we cannot deny that ,his music thoughts blended the western quintessence with Chinese ones and linked the ancient to the modern and that why we would like to treat Xiao Youmei as the strategic designer and pioneer of Chinese New Music.

#### Key words:

Xiao Youmei; New Music; music thoughts; music creation; music education; the strategy of development