

● 罗 愿

略论萧友梅的中西音乐比较观

近代中国,连连遭受西方列强侵略,激起了广大民众特别是知识分子的爱国、强国、救国的意识和责任感。另一方面,随着西方科学和文化的闯入,强烈的民族自尊心,唤起了人们对中国传统文化的全面反思和对中西文化碰撞的思考。这时,中西比较在文化及各个领域展开了。

生活在这一特定时代环境中的萧友梅(1894—1940),成了我国新音乐的先驱之一,对中国现代专业音乐的建立有着开榛辟莽的草创之功。他的中西音乐比较观正是形成于这样的历史环境和个人经历中,并贯穿在他的整个音乐教育、创作及研究的实践中。从而在中国近现代音乐生活中具有一定的代表性,对当时甚至今天的音乐生活产生了重要的影响。

探讨研究萧友梅的中西音乐比较观,如何看待萧友梅音乐思想的生发,他为中国音乐发展作出的贡献,以及如何认知和把握有关中国音乐体系,这对于中国音乐的今天乃至明天都具有一定的价值和意义。

一

萧友梅对音乐的研究,范围较广。在他

的全部研究论文、文章中都反映出他的中西音乐比较观,显现出其比较观形成的原因和比较方法的特点,从中我们可以了解到他对中国音乐所起到的作用和贡献。

1901年——1916年,萧友梅先后在日本、德国学习音乐(是我国第一个音乐学博士)。这对于他音乐观念的形成有决定性的影响。1920年,他刚从国外回来撰写的一篇文章中就“什么是音乐”的问题指出:“音乐是用声音来描写人类感想的历时的美术。”^①所以他认为,西洋音乐“本来不能叫它做西洋音乐,将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般,因为音乐没有什么国界的。”^②另外,他还专门对音乐声学的几方面进行了研究(见《乐学研究法》)。从这一基本点出发,萧友梅对于记谱、乐器、音乐技术理论、音乐史等方面进行了比较研究。

在《中西音乐比较研究》一文中,萧友梅将中西乐谱(工尺谱与五线谱)开列了比较表,分两类比较:1.记谱的符号、2.时值记法。他说:“我们单把这两个例子比较一看,就知道五线谱统一的好处,还有八分加点音符同十六分加点音符、三十二分加点音符三种,用中国记法是写不出来的。此外,中乐谱所谓跳板(记以),有休止之意,但是

远不如西乐谱休止符记法的完全了。”^②因此他认为“绍兴以前中国的记谱法并不让西洋,不过自从绍兴末年废止教坊(相当今日的音乐学校)之后,一直到现在,记谱法一点进步都没有。”^③

在乐器比较方面,萧友梅提出:“有键乐器(风琴钢琴的总名)最便于奏音阶同复音的音乐,所以西洋作曲家就作出许多用音阶组成的乐曲;……西洋作曲家同造乐器的,都想法子把各乐器都做成能奏半音阶,一面尽力把各乐器的音域扩大……,”而中国“现在用的乐器还是同前一千年的一个样子,音域最广的乐器也不过能奏三十几个音,管乐器多半不能半音阶。”^④

对于音乐发展问题,他认为:“我国无复音音乐产生,不能与西方音乐平行发展,皆由于没有键盘乐器与五线谱的发明。”^⑤并说:“说到理论,中国音乐的根本缺陷是没有和声,没有转调。”^⑥

萧友梅在他编写的音乐史教材中指出:“我国音乐的不发达,不改良的原因就因为……直到民国还没有人出来认真提倡音乐教育。”而“西洋音乐有这样的进步,不能不归功于他们的音乐教育。”^⑦

根据这一系列的比较,萧友梅进而提出比较的目的是:“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……。”^⑧最终是为了有“与西洋音乐并驾齐驱之日。”^⑨

从这些论点中,可以发现萧友梅的中西音乐比较观有这样几个特点:

(一)由于萧友梅的比较观是建立在中西音乐的乐音表现体制基础上,因此将音乐本体作为中西音乐可通用的一种音乐形式,他认为可以用一种“科学的法子”,即十九世纪欧洲音乐技术理论来建造。前文提到的他在从事音乐研究初期关于“音乐无国界”的观念,正是从这一点出发的。这里有他自

身的音乐观念,也有历史及个人的局限。但他决不是想要“全盘西化”。可以说,“音乐无国界”是他对于中国音乐和音乐理论建设的理想。

(二)萧友梅虽然认为中乐不如西乐,但并不是站在否定中乐的角度。他曾说:“我说这一番话,好像是自扬家丑,但是我们的爱至深,故不觉责之切,我们要对症下药,中国的音乐才有办法,”又说:“我之提倡西乐,并不是需要我们同胞做巴哈,莫查特,贝吐芬的干儿,我们只要做他们的学生。”^⑩还说:“我们为我国的作曲家不愿意投降于西乐时,必须造出一种新作风,是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’”。^⑪

(三)萧友梅的中西音乐比较观的形成和发展,从来没有离开过具体的音乐实践。在他的比较观发展过程中十分强调民族精神和民族性,始终贯穿于他对于欧洲音乐、中国音乐的研究过程,也体现在他的新音乐创作的全部音乐实践中。但是,由于他将两个不同类型文化中不同的音乐现象和规律,放在一个标准和尺度下衡量,即采用十九世纪欧洲音乐来对中西音乐进行比较,这就明显地表露出,他的比较研究(特别是后期的研究)出现了难于自圆其说的矛盾:他一方面强调中国音乐中自身特性的音乐内容,另一方面将反映不同内容、不同文化特性的中西音乐,作为一种“通用”的音乐形式看待。不过,从一个角度来看,这种矛盾的观点也说明他在研究中引发着新的思考。

萧友梅的中西音乐比较观对发展中国音乐的影响主要有两点:

(一)确认了中国专业音乐院校和音乐教育的地位和作用。

萧友梅是我国专业音乐学院的创建者之一,为中国音乐作出了可贵的贡献。他从一个方面对中国音乐的发展进行了吐故纳新的

大胆尝试，为中国音乐引进了欧洲音乐技术理论，推动了中国音乐的变革进程。

(二) 开拓了音乐理论的研究范围，促进了研究方法的提高，留下了宝贵的经验及文献资料。

二

萧友梅等一代先驱，热心引进欧洲音乐，用以创造中国新音乐所作出的努力，是前辈音乐家的创举。这种“引进”，使中国音乐从“学堂乐歌”向专业音乐创作迈出了关键性的一步，为逐步建立专业音乐院校起了先导作用，从一个方面丰富和充实了中国音乐。然而，这种“引进”也与其它事物的规律一样，在刚刚发生发展的时候，人们对它的性质是不可能完全了解的；只有在这事物发展到成熟甚至烂熟的时候，才可能认识到它真正的本质，看清它所包涵的好的或坏的结果。“引进”外来音乐的确使中国音乐别开了生面，是中国新音乐的形成及发展的一个良好的开端。但由于特定历史时期及个人局限，尤其是人们对于二十世纪初文化环境存在的特殊性和复杂性认识不足，难于估计到“引进”之后可能发生的问题。在充满危机的时期，由于时局的动乱，人们也缺乏冷静，深入的思考此类问题的条件，以至这些问题——中西音乐文化各自的价值体系——中国音乐自身建设及发展，一直未从实质上得到解决。

恩格斯曾说：“今天被认为是合乎真理的认识都有它隐蔽着的，以后会显露出来的错误的方向”^②。其实，任何事物或是理论观念，与科学发展一样，都是一个永无止境的发展过程，而这一过程也就是不断发现并且不断纠正错误的过程。因此我认为，今天，对萧友梅这一具有代表性的中西音乐比较观进行分析研究，既充分认识前人理论观

念的创造性，又指出历史及个人的局限性，是十分必要的。特别是这些“局限”里潜藏着真正阻碍中国音乐发展的危机——以西方音乐为准绳作为判断音乐价值的唯一标准尺度，这一点，至今没有得到调整，至使这一把“尺子”们深嵌在人们的思维和心理，形成了今天人们对于音乐判断标准、审美选择的习惯。我认为，这是当前中国音乐生活中最应该引起重视的问题。

以十九世纪欧洲音乐来衡量中国音乐，这是萧友梅音乐比较中的一个特点，也是其内核。正是这一标准尺度，限制了他对于中国音乐本身特点及规律全面深入的了解和研究。

在谈到如何比较中西音乐的先进与落后时，萧友梅认为，“想批评我国某时代的音乐，必定要拿同时代的西洋音乐进化情形来比较，方可得到公平的结论。”^③“我国的音乐……若拿现代西洋音乐来比较，至少落后了一千年”。^④

在论及中国音乐问题时，萧友梅说：“论到理论，中国音乐的根本缺陷是没有和声，没有转调”。^⑤“唐朝以后……仍旧是单音音乐，于音乐本身没有什么改进”。^⑥他还认为：“至于中国音乐曲体的简单，和乐谱的疏陋，表情方法的不讲究，都足以妨害中国音乐的进步。”^⑦“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……记谱之法向不一致，同是一个乐器用的一个乐曲，所记乐谱家家不同，故学者无所适从，乐曲因此不能有一定的标准”。^⑧

如何对待发展中国音乐的问题，萧友梅指出，“无论研究中国音乐或外国音乐，科学的法子都用得着的；”^⑨“要决定音乐的美，就要证明整齐和统一的法则，音乐根据这法则，然后作出各种形式（和声学、节拍学）。这些形式的关系，我们的精神可直接享受的”。^⑩“和声并不是音乐，它只是和

音的法子,我们要运用进步的和声学来创造我们的新音乐”。^②

关于中国传统乐器的改革问题,他认为,“但凡一个乐器的价值,须具备下列几条件(1)音质(即音色)要好;(2)音域要大(近日西方乐器极力改良,许多乐器已经把音域扩大至三组以上), (3)音量要有伸缩力。”^③

我认为,在萧友梅的中西音乐比较观中,有同时性、艺术性、科学性三个问题还需要重新加以探讨和认识。

1. 同时性 这里所说的“同时性”,是指将两个虽互有联系但又各具特性的事物,放在同一时空坐标中进行横向比较,从而得出孰优孰劣的结论。但实际上,每个民族每个国家由于文化、历史状况不同,所形成的音乐传统必然具有很大的差异。如果把它们彼此间各不同的音乐牵强地只从同一绝对时间去作横向比较,得出的认识必然会失之偏颇。

萧友梅所提出的同时的概念并非“同时”。因为当西方在十九世纪逐步进入现代社会时,东方诸国仍处于封建社会阶段。可见,西方和东方在这一历史时期的音乐文化,实际上是处在“不同时”的社会历史阶段和文化背景上的产物。而萧友梅却将世界上不同分布和发展状况的各种文化现象,放在一个绝对时空中进行比较。如果把不同种类的文化间的“共时性”共存现象,作单一的“历时性”转换并进行比较,其结果必然是将多种文化纳入一种文化的模式,这样,丰富复杂的世界音乐文化只能被推向趋同的轨迹。由此,我以为,德国历史学家施本格勒在《西方的没落》一书中所提出的看法是有一定道理的。他说:“我曾经指出下列观点的肤浅,即:人类的进程是依照‘古代、中世纪、现代’等阶段性发展的,这一观点使我们看不到真正的历史,看不到更高文化的

结构。艺术历史是一个令人瞩目的例子。在设想一些永恒的艺术领域的存在之后,人们便进而根据古代—中世纪—现代的模式去为这些领域建立历史秩序。当然,他们排斥了印度和东亚的艺术,……谁也不曾想到这些结果表明了方法的谬误性。”^④

艺术科学研究所遵循的这些“历史秩序”,在自然科学不断发展探索中已经得到了充分的证实。自从二十世纪爱因斯坦的相对论问世,便取代了十九世纪牛顿的绝对时空论,世界上永恒不变的绝对时空从此消逝。空间和时间与运动联系在了一起,即每一事物的发生发展都有它自己的空间尺度和时间标准。根据这尺度和标准,每一事物都有其发展衍变的秩序,和自身的价值及意义。相对论这一物理学的科学革命,使社会科学包括音乐文化研究在内的各学科都有了突破性发展。

音乐文化的研究可以从社会科学的历史研究中获得有益的启示。英国一位学者指出:“历史学家所要达到的理想是建立一种新的历史观。这种历史观认为世界上每个地区的各个民族和各个文明都处在平等的地位上,都有权利要求对自己进行同等的思考和考察,不允许将任何民族任何文明的经历只当作边缘的无意义的东西加以排斥。”^⑤中西音乐比较也是一样,只有放在“平等的地位上”,才能够找到客观的价值判断标准和尺度,对建立和产生在各自不同的文化背景和社会历史发展进程中的中西音乐,得出符合实际情况的结论。切不可绝对时空,即以一方价值判断为标准尺度,作先进与落后的比较。艺术发展的“同时性”比较,应在共同的社会历史发展和文化背景上展开,才能充分揭示出各种音乐的本质现象。可以说,艺术的世界性意义,正在于各具特色的音乐文化得到保存、繁衍和发展。

2. 艺术性 音乐文化持久的生命力,在

于它具有很强的艺术性和感染力。对音乐的艺术性比较,并没有绝对的标准。音乐的任何艺术性,都是取决于自身体系的特点和规律。

萧友梅虽一再强调中国音乐自身的特点,但同时他又以西方音乐体系的规律作为衡量中国音乐的标准。因此,他所认为的中国音乐中某些“落后”现象,在我们看来,恰恰是中国音乐体系的特点和规律。如记谱法、表演及传承方式等,均形成了比较完整的体系。当然,这并不等于说这些方式和规律都是“先进”的。但正是这些现象中,蕴含着中国音乐体系的特有规律和框架。只有建立在这样的认识基础上,才能发见中国音乐的独具特色的艺术性,否则就不可能正确估量中国音乐的艺术规律,更难促进其发展和创新。

萧友梅对于中国音乐认识上的偏误,实质上,是没有将中国音乐放入中国文化及社会历史发展的独特背景中去认识理解。而这种认识又是形成他的比较观的一个重要组成部分,甚至到现在还有一定影响。因此,这里很有必要对中国音乐的艺术性问题,作进一步探索和研究。

中国音乐尤其是歌唱艺术,是源于地域方言基础的音乐体系,大都以单音体制为主,均有富于特色的音调、音高、音阶、节奏等等,并有属于这一体系的乐音组合形式,以及记谱、创作、表演和传播方式。理解这样的音乐,不如说是理解一种生活;掌握这样的音乐特色,不如说是掌握一种方言。杨荫浏先生早就说过:“语言字调的高低升降影响着音乐旋律的高低升降。语言的句逗影响着音乐的节奏。”^⑤当然,这只是从一个方面说明了中国音乐的构建。方言声调和音色的变化体现了以单音体制为主的中国音乐的丰富性,往往声调和音色上的很少差别就改变了音乐的风格和种属。中国有句民

谚:十里不同风,百里不同俗。这是对多姿多彩的民族民间音乐的真实写照。从而也说明了这些音乐离不开最有特色的习俗性表演,它与音乐中声调、音色特殊而重要的表演是不可分割的。这里渗透了人们的情感情绪,和对于生活的体味以及愿望。一位法国音乐家将中国音乐的旋律比喻为“一根光滑的色彩斑斓的丝线……它的每一毫米都表现为一个充满感受和印象的世界。”^⑥最能展现中国传统文化气息的古琴音乐,具有独特的艺术魅力,这是与古琴演奏中重音色变化分不开的。古琴演奏中的“吟”“揉”“弹”“注”,表现出多变的音色,是为着反映不同的情感情绪。由于这一表演方式,在音乐的表演和创作中也就比较自由和偏重即兴性发挥。这也决定了音乐的创造和继承发展,不是以单纯音乐形式的构成与变化,而是以音乐表演所达到一种清明深远的精神境界为目的。以此可看出,中国音乐的创作实际上是一个审美过程,一种对于人类生命的体验和感触。这与中国传统画的创作继承相似,不重画面结构的组合与变动,而是在于笔墨运用之韵味中。

总之,中国音乐的表演、创作、记谱、继承和传播方式等等是一脉相承的,它的规律中一个最重要的特征是“口传心授”。从中国工尺谱的记谱方式可以发现是与灵活多变而又不固定的即兴性表演、创作相适应,反映出中国音乐的艺术性。值得注意的是,这种记谱,能体现出形成中国音乐生成发展的特殊规律和方言的决定性因素。在中国民歌记谱中,我们发现,现在所采用的固定记谱法,很难很准确的将音乐中声调和音色的特点记录下来。民歌是以依字行腔来达到字正腔圆,而不同的方言地区就有不同的依字行腔,即不同的声调音色带来的不同音高,以及方言构词、语法对音调和曲体结构等的重要影响。加之特有的表演方式……。

千百年来的,在中国音乐神奇的传播中得以稳固发展,生气勃勃、繁衍不息。

3. 科学性 萧友梅强调用“科学的法子”改造中国音乐,当然这是必要的,特别是在当时能意识到这个问题,是难能可贵的。但是,假若将西方音乐的“科学性”理论,硬搬来作为建设中国音乐的“科学性”理论,不仅失去了本身理论的“科学性”,而且,由于有违于中国音乐的特殊规律,必然在一定程度上会阻碍中国音乐的发展。

任何艺术的发展,都离不开科学性理论的指导。但每一种科学理论,又都是在一定条件下反映客观世界的相对真理,如果把它当成绝对正确的终极真理,作为这一事物的永久框架,那么这种科学性实质上就不存在了。其实科学性本身就意味着变化发展,就是一系列的破除迷信。欧洲音乐技术理论,是西方十八、十九世纪自然科学及工业革命带来的产物,同时也是西方文化的产物。B·内特尔说:“西方艺术音乐,城市音乐与其音乐史籍中没有记载的民俗音乐之间,在不同历史时期都有着紧密的联系,”^⑩可以说,每一种音乐都是产生在每一种文化、社会历史的背景中,其规律、特点及形式等必然折射出这一特定文化环境中的思维方式,审美选择等等。

但自近现代以来,几乎一直把十九世纪欧洲音乐技术理论奉为唯一的、科学的普遍真理,并以此概念来解释和规范中国音乐。如在民歌记谱中,“民歌的演唱一般不受固定调高的制约,而是因人而异,因时而异,因地制宜(演唱环境),因需要而异。”因此,“它的重要特点,即口传、即兴、变异。但在记谱中却采取了形式的、僵死的定调方法,显然失去了真实性、实用性和科学性。”^⑪这里指出的分明是一种对科学性的莫大误解。当然,对某一事物,可以用各种理论来解释,但只有对于事物本身原理的梳理提

炼,才能说明事物最本质的特征,才能成为真正具有生命力、有价值的理论。所以,西方音乐技术理论的科学性,是建立在对西方音乐现象、特点及规律的理论提纯;而对于中国音乐来说,它的科学性应从中国音乐庞杂繁复的现象中,找寻出原理规律,并理论提纯。任何一种科学性的理论建立都需要参照、借鉴,但决不等于将这一种科学性理论作为另一理论建设的真理信条或者框架。中国乐器的改革也是一个例子。

中国传统乐器的形成,是与整个中国音乐的特点和规律不可分割的,如调式、音阶及审美等。它的制作与整个社会工业的发展也有着密切联系。从一个角度来说,乐器的特色往往与局限并存。因此,在乐器改革中,应首先明确并充分认识这两个方面。可是,近几十年来的乐改中,以西方的构造乐器特点和功能为标准的中国民族乐器的改革,造成了——“传统的管乐已改为宫调乐器,青年们已不习惯吹奏匀孔的乐器。在这种情况下,传统的一笛或一管上可翻七调的技术将随之而产生失传的危险。”“青年二胡演奏家已经难于控制阿炳使用缠弦和老弦的演奏技术,习惯于音乐会使用的,风格趋向于纤细的中弦与子弦。”^⑫事实证明,任何事物只有在明确自身原理和规律的基础上,也就是我们必须首先找到自己,才会有适应自身发展的借鉴,融合,进而建立真正科学性的理论体系。

三

可见,在中西音乐比较中,倘若没有正确的“同时性”观念,就不可能比较出其真正的“艺术性”价值,更难以“科学性”的层面去剖析并提出发展的走向。当然,萧友梅对这些问题的比较所显出的偏误,是有着多种多样原因的,主要有以下几点:

第一 萧友梅与五四时期的中国知识分子一样, 传统文化使他们从观念到心境都有“剪不断, 理还乱”的复杂感情。另一方面, 新事物的影响和对变革的执着追求, 又使他们在对传统文化的评估中, 难免出现一些偏颇。

第二 萧友梅及同时代的一些从事音乐教育、创作的音乐家, 大多是在国外学习音乐后回国的, 他们的音乐观念与方法都是在系统的欧洲音乐教育体系中形成的。

第三 萧友梅对于中国音乐的了解和把握是较广泛的, 但并不是在每个问题上都把握得十分准确。如关于中国音乐没有和声和转调的问题, 中国民族乐器芦笙, 在演奏时不断由同度、八度、四度、五度交替伴奏的情况早已在民间广泛运用, 而作为西方音乐原则构成的和声则是在近几百年才在西方音乐中出现, 至于“转调”, 实际上在中国民间音乐特别是戏曲音乐及器乐中早就存在。这种以往习惯称为“犯调”的转调手法, 许多传统音乐家是运用得十分娴熟的。

此外, 萧友梅中西音乐比较观的形成, 在当时还有两个值得一提的重要前提: 一是欧洲音乐在中国从来没有二十世纪初这样较系统, 较完整地传播和实践; 二是中国音乐从来没有类似欧洲音乐那样的音乐技术理论。因而, 当人们一接触到欧洲音乐时, 自然认为这是最科学最先进的, 而没有被理论提纯的诸多中国音乐现象, 就被认为是“落后”和“不科学”“无体系”, “不规范”的。

在中国历史上, 虽然曾多次出现过中西音乐文化的交流与融合, 但二十世纪的“引进”方式却与以往任何一次都不同, 主要通过欧洲音乐教育的“引进”。从教学内容、专业设置、学制方法、多方面吸取欧洲音乐教育的经验, 继而仿而效之。“教育既有传递文化, 维持社会稳定的功能, 又有发展文化、改良社会、担负起建设将来之文化的功

能。”^⑩我国二十世纪初建立起来的音乐教育, 一方面促进了中国音乐文化的发展, 同时在客观上也巩固和发展、甚至是强化了欧洲音乐在近现代、乃至当代中国音乐生活中的地位、影响和作用。但令人困惑的是, 由于历史及个人的局限, 前面谈到的同时性、艺术性和科学性等问题, 并没有得到认识和调整, 直到今天仍然潜藏在人们心里, 不知不觉欧洲音乐成了人们心目中唯一的判断音乐价值的标准尺度。从当代音乐的创作、评论及审美观念、欣赏、选择中, 不难看到, 有的人在对一首创作曲目进行评价时, 是以中西音乐结合得如何为标准, 对和声、曲式结构、配器等等均从欧洲音乐技术的概念出发。甚至在民族器乐曲的创作、表演中, 片面强调音量、音域的扩大, 而破坏了本身独特的表现力; 另外, 就是看是否能与西洋管弦乐队配合和对抗为衡量水准。由于以西方音乐为唯一的音乐价值标准, 在创作、审美及欣赏中, 也就建立起了唯一的力度性、丰富性的音乐音响的判断标准。总之, 这一标准尺度无处不有, 无时不在。

本尼迪克特认为: “人类文化是有着相通之处的, 但每一种文化都有这一种文化的目的、主题, 一种主导观念。”^⑪虽然近百年来人们一直强调中国音乐自身的发展, 注重民族性和民族精神, 但正是中西音乐比较观的问题始终没能从根本上得到解决, 也就忽视了中国音乐文化的目的、主题、主导观念, 没有从中国音乐的特殊规律出发, 加以应有的调整, 竟使我们自己把自己放在了一个不平等的位置上, 民族性和民族精神成了没有文化根基的朦胧概念, 更不用说中国音乐自身的建设和发展了。

“引进”固然必要, 但无论多么先进、科学的文化理论的引进, 只能作为本土文化的参照, 藉此更深入地了解自身, 发现自身。而决不等于用来规范和解释自身的规

律。借鉴、变革当然也是必须的,但这种借鉴和变革也应是站在自身特点、规律的基础之上。因此,在中西音乐比较中,不能只注重“同”的比较,而更应该注重“异”的充分、深入比较,才能达到理解对方和自己。作比较研究,“既是为了在知彼中知己,也是为了在知己中同时达到知彼的目的。”^⑧

“创造中国新音乐”是萧友梅一代前辈的理想。他们穷尽毕生精力和心血,为之付出了艰苦的劳动和严肃的思考。在前无古人的探索中,勇于开创新的道路,勤于实践,使中国音乐的发展步入一个充满希望的新起点,为后人开启了更多的广阔领域。作为后继者应对前人的理论不断地进行客观、冷静、深入地认识、分析和把握,包括对其中各种局限及不足之处不断地充实、调整和改进。这样,萧友梅等一代前辈为中国音乐发展所创立的良好开端,才能经过一代又一代人的不懈努力,沿着中国音乐独具特色的发展方向,实现我们的理想。

- ① 见《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》,载《萧友梅音乐文集》第142页。
- ②③ 均见《中西音乐比较研究》,载《萧友梅音乐文集》第166页,第168页。
- ④ 《中西音乐比较研究》载《萧友梅音乐文集》第168页。
- ⑤ 《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》载《萧友梅音乐文集》第414页。
- ⑥⑤ 《音乐家的新生活》载《萧友梅音乐文集》第380页。
- ⑦ 《音乐不发达的梗概》载《萧友梅音乐文集》第250页。
- ⑧ 《旧乐沿革》载《萧友梅音乐文集》第469页。
- ⑨ 《对于各地国乐团体之希望》载《萧友梅音乐文集》第447页。
- ⑩⑦② 《音乐家的新生活》载《萧友梅音乐文集》第321页,380页,381页。
- ⑪ 《关于我国新音乐运动》载《萧友梅音乐文集》第46页。
- ⑫ 《马克思恩格斯选集》第4卷、第224页。
- ⑬ 《旧乐沿革》载《萧友梅音乐文集》第483页。
- ⑭ 同注⑩第469页。
- ⑮ 《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》载《萧友梅音乐文集》第415页。
- ⑯ 《十年来的中国音乐研究》载《萧友梅音乐文集》第449页。
- ⑰ 《中西音乐比较研究》载《萧友梅音乐文集》第165页。
- ⑱ 《乐学研究法》载《萧友梅音乐文集》第154页。
- ⑲ 《对于大同乐会仿造旧乐器的我见》载《萧友梅音乐文集》第364页。
- ⑳ [德]O·施本格勒《西方的没落》第21页。花永年编译。
- ㉑ 奥斯特瓦尔德·施本格勒,德国历史学家。施本格勒在研究历史和艺术的同时又研究数学和博物学。这种结合形成了他的著作的奇特风格。这些著作对数理的科学真理和一个历史时代的艺术以及其文化成就之间别人想像不到的类似之处进行了比较和研究。
- [英]杰弗里·巴勒克拉夫《当代史学主要趋势》第158页。
- 杰弗里·巴勒克拉夫系英国当代著名历史学家。1976年,他受联合国教科文组织的委托,负责本书的起草。全书共分七章,对战后、尤其是五十年代中叶的及世界各国历史研究的主张和新趋势作了系统、全面、详细的阐述和分析。
- ㉒ 杨荫浏《语言与音乐》第87页。
- ㉓ [法]阿兰·达尼艾卢,雅克·布律内《对亚洲音乐是轻视还是尊重》载中央音乐学院《外国音乐参考资料》
- ㉔ [美]B·内特尔《西方音乐的价值与民族音乐学的特征》载《中国音乐》1991年第3期第25页。
- 赵志扬译 管建华校。
- 布鲁鲁·内特尔是美国著名的民族音乐学家。
- ㉕ B·内特尔《什么叫民族音乐学》载《民族音乐文集》董维松沈洽编
- 本文是B·内特尔的重要著作《民族音乐学的理论与方法》一书中的第一章。
- ㉖ 李世斌《民歌简谱标调刍议》载《音乐天地》1991年第7期第29页。
- ㉗ 黄翔鹏《论中国古代音乐的传承关系》载《传统是一条河流》(音乐论集)第139页。
- ㉘ 金忠明《中国传统教育和中国知识分子》载《文化的传递与嬗变》(中国文化与教育文集)第75页。
- ㉙ [美]本尼迪克特《文化模式》
- 罗斯·本尼迪克特是美国著名人类文化学家。
- ㉚ 王朝闻《东方艺术美学》序言,第2页。

〔编辑部收到本文日期:1991年11月1日〕

作者简况:罗愿,女,1954年生,现借调在中国音协民族音乐集成总编辑部工作。