

萧友梅与二十世纪的中国音乐学和音乐美学

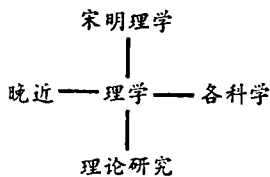
王宁一

翻开萧友梅先生的《文集》，尤如置身于一一片音乐学术的海洋，上下数千年，纵横几万里，到处都留下先生勤勉的足迹：作为作曲家的开拓成果，作为教育家的艰难业绩，作为理论家的诸多建树，作为实行家的纯真而又善良的理想，坚忍不拔而又契而不舍的精神，含辛茹苦乃至苦口婆心的音容，一概跃然纸上。时至今日，为这座丰碑，洒扫尘埃，抒发义愤和感慨，已非要务，因为历史的春风早已驱散了重重迷雾，而且在有关方面的大力支持下，特别是在一批勤勉务实的学者们的努力下，这座沉稳的丰碑已赫然耸立在我们面前，面对这座知识的宝库，历数它的丰富蕴藏，纵论它的成败得失，也已有不少学者作了极好的工作。当此先生110周年诞辰纪念之日，我仅拾得沧海之一粟，祭献于先生的灵前，以表达我对先生毕生业绩的敬佩之诚。以下数则单薄的学习笔记，着眼于先生与二十世纪中国音乐学和音乐美学的关系。如其说是千虑之一得，不如说是一个后学在寻踪先生的理论足迹时感悟到的一些尚待深入探究的课题。对于这些课题，或许我还不能完满解答，但总是先生在半个多世纪前，留给后人的启迪和警策。为了赶上先生的诞辰纪念而匆忙写出的下述文字，一是为了求教，二是为了鞭策自己，以图对先生的学习和理解再深入一步。

一、关于“理学”一词的猜想

翻开《文集》第一页，是先生初登二十世纪理论论坛的开篇之作——《音乐的定义与分门研究》（音乐概说总论第五节，发表于1907年），感谢编者（包括这一史料的发掘者）以确凿的资料向我们展现了先生初登理论论坛的英姿，他一出现就先声夺人地站

在俯瞰音乐全局的置高点上来驾驭音乐理论，确实“显示了萧友梅高出于时人的理论眼界”①。引我深思的是，先生在指出了中外古代（希腊神话，《乐记》）“皆不过自表面下定义”之后，所说的如下一段话：“晚近理学日发达，各科学也趋于理学的研究”——什么是先生心目中的“理学”呢？编者在注释中提示我们是“借用”宋明理学“泛指理论研究”。通过上述两段话的提示，在我们面前便呈现出由下述概念组成的思维场：



由于文字简约，语焉不祥，对于理学一词的含义，未能确指，但在这个纵横交错的思维场中，作一翻游历与揣摩，或许不会没收获吧？

1. 理学与理论：

早于萧友梅三、四年，曾志忞已从广、狭不同的意义上，使用过“理论”“理论家”这样的概念。广义的音乐理论泛指一切与实践活动相对的思维活动和研究活动的成果，在这种意义上无论音乐史学，民族音乐学和音乐美学，总之音乐学的一切学科都是理论；狭义的音乐理论在曾先生那里，仅指基本乐理，有时与“乐典”同义（“音乐之入门曰乐理或乐典”②），就连萧友梅1920年以后的文章也仅指包括乐理在内的“和声学，对位法，作曲学”等技术理论。对于音乐理论的这两种理恐解怕直到今天也是司空见惯的。“理学”一词，萧先生当时到底是从什么意义上来指代音乐理论的呢？似乎广、狭二义都说不上。在这里，“理学”是与“各科学”相区别的一个概

念,即使是“趋于理学”的“各科学”也还是与“理学”相区别的。若作广义解,以“理学”泛指理论研究,而“各科学”也是一种理论研究,那么理论研究“趋于”理论研究还有什么意义呢?若作狭义解就更没来由。看来“理论”一词,即使在当时也并不生僻,萧先生何必舍近求远地去借用一个仅一字之差的“理学”来“泛指理论研究”呢。那他到底意指什么呢?是不是文中已指出的(乐谱、乐理、和声、对位、作曲、组织、历史)“各科学”之外的,但“各科学”都趋于它的某种东西?这种东西先生已经察觉到了,一时既无以名之,而文中亦无暇论之?从行文中我们只知道“理学日发达”,并因而有了“理学家”,而这种“理学家”在文中作的事就是从总体上揭示“音乐的性质”(即普遍本质),为音乐下定义。顺着这点蛛丝马迹,似乎可以依稀地猜测到,先生意指的东西莫非就是从总体上驾驭音乐的全局,揭示音乐的普遍规律的一种关于理论的理论?它既非泛指一切音乐理论,又非通常所谓狭义的音乐理论,他既能从本质上涵盖一切音乐理论,而它又只是音乐理论中的一种。总之,它既非广义也非狭义,既非泛指亦非偏指,而是专门指向这么一种特定的理论——关于理论的理论。这可不可以看作是本世纪初一位先知先觉者对于音乐美学或者音乐学学的预感呢?我不敢断言。

当然,这未免性急了点,至少在思维逻辑上跳跃了过多的层次。我不由得重新审视这句话:

“晚近理学日发达,各科学也趋于理学的研究……”

尽管此文以音乐为始终,但在此处,先生的思绪却陡然地跳出了音乐的范围。这里的“理学”和“科学”并不是仅仅针对音乐而言的。他是站在世界大文化背景上来观察问题并提出问题的。(在这个意义上,注释说“泛指理论研究”即指出并非仅限于音乐理论是完全正确的,虽然其含义还有待进一步挖掘)简单的两句话蕴含着丰富的信息量,报导了先生观察体认到的世界学术发展的某种动向,他是依据对这种动向的观察再去述说音乐问题的,这或许才是先生的“眼界高出于人”的真正所在。

2. 理学与晚近

先生所说的“晚近”,想必是指十九世纪下半叶到二十世纪之初吧?在这样的历史年代,西方的自然科学以及人类思想史上正经历着一种什么样的变化呢?我们知道,西方的自然科学“自十五世纪下

半叶开始”“取得了突飞猛进的发展”,它告别了以往原始素朴的,只能指出模糊的总画面,而不明具体细节的“古希腊哲学的世界观”,通过对客观世界分门别类的、解剖式的研究,一方面是推进了人类对世界诸方面细节的认识;而另一方面则是这种孤立静止的研究方法,经“培根和洛克”“移到哲学中”以后,“就造成了形而上学的思维方式”“这种本世纪(恩格斯指的当然是十九世纪)特有的局限”,然而自然科学经历了近四百年的发展,到了十九世纪下半叶(即先生所说的“晚近”),经验自然科学所积累的庞大数量的实证知识材料,已经达到了这样一个临界点,“以至于在每一个研究领域中有系统地依据材料的内在联系把这些材料加以整理”并“建立各个知识领域互相间的正确联系”的趋势,必将导致经验自然科学向理论自然科学的转变,自然科学已经意识到,没有理论的帮助,它自己就不能前进。因为哪怕只是“想追溯自己今天的一般原理发生发展的历史,也不能不回到希腊人那里去”^③,不得不扬弃那种纯粹经验的形而上学的方法,而去建立一种在科学抽象基础上的辩证的逻辑推理。这样一种理论科学日趋发达,各门科学也趋于理论的研究的总趋势,是否被先生感应到了呢?例如,1902年罗素悖论的提出对康托尔集合论定理的冲击所引起的第三次数学危机,1905年爱因斯坦狭义相对论的发表而震惊世界,这样一些具有世界历史意义的事件就很可能被先生从哲学方法论的层次上感应到。如果跳出音乐界对于理论的那种约定俗成的理解而把眼光投向世界,就会发现除了广、狭二义之外,还存在对于理论的另一种特定的理解,这就是与那种以经验现象为对象,靠形式逻辑来把握的自然科学相区别的理论,即既基于经验又超于经验,通过科学的抽象,靠辩证逻辑来驾驭的理论。当恩格斯写道:

“一个民族想要站在科学的最高峰,就一刻也不能没有理论思维。”^④

“因此,表现在黑格尔那里的是判断这一思维形式本身的发展,而在我们这里就成了对运动性质的立足于经验基础的理论认识的发展。”^⑤

“因此,自然科学便走进了理论的领域,而在这里经验的方法就不中用了,在这里只有理论思维才能有所帮助。”^⑥

恩格斯这里所说的就正是特定意义上的理论,

当萧友梅在与“各科学”相区别的意义上使用“理学”一词，又指出“各科学都趋于理学的研究”时，就不仅是对于学术发展趋向的敏感的体认，而且他对理论问题的理解至少是不同于一般人的那种理解而更接近于新的观念的吧？

我无意于说1907年的萧友梅就接触了马克思主义，更不是说他认识已达到了恩格斯那样明析的高度，而只是说，先生这种模糊的直觉，和当时学术发展的总趋势大体是合拍的。1907年的日本学术界的状况如何，我缺乏必要的了解，他到底根据哪些现象作出这样的判断现在也不得而知，但从马克思和恩格斯对十九世纪下半叶德国知识界状况的描述来看，那里多半也处在这种转变中的一片“纷扰和混乱”之中，而且在大学课堂上，形而上学的思维方式仍统治着人们的头脑。日本的状况当然不会比马克思主义的故乡更好，但正因为如此，一位年仅二十三岁的晚清旅日学子，就能透过错综复杂的局面，而感应到世界学术发展的动向和趋势，并试图有所传达，就不能不对他的理论眼光表示钦佩。

3. 理学与宋明理学

现在的问题是当先生试图表达这一学术动向时他需要寻找一个在当时看来较易于一般人揣摩而又不会误解的术语。本来理论一词是现成的，先生因何弃而不用？是不是理论一词在当时一般人的理解中仅止于广、狭二义，使先生感到不足以表达这一趋向，而理学一词较为庄重醒目，易于避开理论的一般意义而指向它的特殊意义？我们知道，宋明理学历史悠久，自元代以理学取仕以来更为读书人所熟知。如果说当时的人对经验科学和理论科学的差别还不甚了了，那么对汉儒经学和宋明理学的差别当会有较多的感性知识，因而可以作为比喻性的中介来揣摩它的特定的意义。经学重名物训诂，直接诉诸现实伦理，相当于经验的把握；理学阐发义理，首先建立宇宙本体论，借口“理一分殊”，为伦理学制造理论根据，从而把封建道德客观化，带有较多理论思辨色彩。朱熹有言“形而上者谓之道，物之理也；形而下者谓之器，物之物也”^⑦，这里的“形而上”与“形而下”，“道”与“器”，“理”与“物”，不是在纯粹抽象的方法论的层次上与先生试图传达的趋势（由经验科学转向理论科学）有着某种相似么？因此用理学一词指代西方的理论一词在先生当时看来就会是便于世人揣摩的了。尽管今天看来两者在精神实质上到底还是有天壤之别，但当一种外

来的概念刚刚引进，这种借喻的办法必竟还是聊胜于无。如果说宋明理学象德国古典哲学（康德、黑格尔）那样“从天上降到地下”，那么当时思想进程的主流（马、恩以及自然科学）却是要“从地上升到天上去”，先生此刻在多大程度上能辨别此等差别，面对如此有限的材料，当然无法确指。能够指出的是：先生只借“理学”不提“宋明”，说明他至少是注意到了其间的差别。我们知道作为追随孙中山先生民主革命理想的萧友梅，对封建礼教给音乐发展造成的阻碍与破坏，是有深切体验和认识的。在他的著作中不时地爆发出批判的怒火，斥之为“保守的伦理学家”，“太偏的性理家”，“诡辨家”，可以相信，当他利用“理学”一词时，决无混淆暧昧之嫌，只是权宜借用，而无意于将它当作一个可以等同替代的概念来定译，偶一为之之后便不再提起。有趣的是九年之后（1916），写于德国的博士论文中，先生明确言道，“我一直认为，在人们能够进行理论的或美学的探讨之前，这一种工作首先是必不可少的”。这里，“理论”一词明确地代替了当初“理学”的位置，其含意却是一致的（在有了如上铺陈之后，读者自可了然，故不赘言）。值得注意的是，在理论和美学之间使用了“或”这一联结词，使之处于平等的地位。说明先生认为，美学层次的考察也就是他所理解的理论层次的考察，以至于前不久关于“史学的美学化”之类的话题，以及音乐学的诸多领域都在试图穿上美学的盛装，似乎都成了“各科学都趋于理学的研究”一语在将近九十年后的回响了。

廖辅叔先生说得好：“吉光片羽，都应受到后人的珍视。”^⑧，此言至诚至切。我凭着如此有限的材料贸然写下以上“猜想”，也是谨遵“珍视”的叮咛。因为萧先生留下的虽是片言只语，却有如空谷足音，令人神往，诱人深思。这里是大河源头涓涓细流——萌生着的二十世纪中国音乐学和音乐美学的起步点。站在这个起步点上细心搜寻就会发现，虽然四面都有闪亮的光点，但是真正能从理论高度和历史深度上感应学术潮流的还当首推萧友梅。

二、关于音乐的定义

在先生的开篇之作中开门见山的宗旨就是为音乐下定义，这不是偶然的，而是符合认识规律的。一门理论科学起步之初，如果连自己是什么又身处何方都闹不清楚，往下还怎么迈步呢？因此，当本世纪初，随着西乐东渐，一批新派人物借用西欧科

学方法,着手研究音乐的时候,就不约而同地要提出这一问题。自1904年曾志在《音乐教育论》中,首开为音乐下定义的先河,1907年有先生的定义,1917年有“我生”的定义,1920年先生又再下定义,形成了当代中国音乐学在初创时期的一个持续十多年的小小的定义热。这些定义的内容尽管与西方的音乐思想有着一定的继承关系,但并非只起了留声机的作用。无论曾先生还是萧先生在下定义前都是检查了中外古今的各种定义之后再作取舍而又另铸新辞的。萧友梅在下定义时,每次都声明“理学家曰”(1907年)或“有人说”(1920),却不确指何人,也不注明出处。这曾使我好生纳闷,因为以先生的为人和治学严谨来说,是不会不注明出处的。例如“音乐是声音和节拍的连络”这个定义,先生就直书“牙打孙”其名(达威的文章认为前一定义亦是牙打孙所下似有误),为什么先生两次所下之主要定义却反而含糊其词呢?如果那只是抄来的话。合理的解释可能是:先生认为这两个定义并非自家独创,象音乐是声音的、时间的、感情的艺术一类意思,都或多或少在西方音乐理论家的著作中可以找到,但是以如此规范严谨的定义方式而总其成,并以明白精练的中文形式加以表述则是凝聚了先生的心血的,无法确指出处。况且十三年间前后相继的两个定义,既相继承又贯穿发展。这到底是先生先后中译了两个不同的定义还是反映了他自己思想认识的变化发展呢?我倾向于后者(详见下文)。尽管如此,先生还是不敢掠美,定要注明这是有人说过的,可见其用心的良苦。相比之下,我生于十年后下定义时却说“古来曾未有下音乐之定义者”,这当然是他的孤陋寡闻(例如对《乐记》开头的几句话,萧先生虽有微词,却并不忽略,更不曾说那不是定义),而“我生”所下之定义与萧先生十年前的定义虽有改进但也大同小异,当然这可能是巧合,但在治学上到底不如萧先生来得严谨。

自亚里士多德以来,下定义的基本要求就是要力图一语道破被定义对象的本质属性,借以与他事物(特别是与其相关相似的事物)从本质上区别开来,或者说下定义一要简洁,二要明本质,三要别异同。以此为参照,我们不妨比较一下几位先行者所下的定义:

“音乐者,以器为本,以音为用,音器配合,是为神乐。”^⑩

(曾志恣,1904.)

“音乐者,能感动人心之历时之美术也。”^⑪

(萧友梅,1907.)

“音乐者,藉乐音以发表美的感情之艺术也。”^⑫

(我生,1917.)

“音乐是用声音来描写人类感想的历时的美术。”^⑬

(萧友梅,1920.)

曾先生率先垂范,以“乐器”、“乐音”、“乐神”三范畴从内容与形式的完美结合上概括了音乐本体的内部构成,颇具启发性。惜乎只造成了内部差别,忽视了外部差别,结果只能用音乐说明音乐,形式上同义反复的毛病就在所难免。如果规范成一句话——比方说“音乐者音器相合之神乐也”——其间的问题就显而易见了。作为一个定义,这种“乐者乐也”式的结构(A=A)无法确立自身的方位,亦无法通过与它事物同异的比较,突现自身独有的本质,因而也就难以胜任说明音乐是什么的任务。

萧先生1907年的定义则合乎种加属差的规范(且不论是那位“理学家曰”,至少先生是认同的),明确规定了音乐属于美(艺)术(与非艺术相区别)中的时间艺术(与空间艺术相区别),“能感动人心”一语,点出了音乐作为精神产品(与物质产品相区别)的社会功能,浓缩而不失丰满,然千虑之中难免一失,因为它还不能使音乐同各种时间艺术相区别。象舞蹈、戏剧、电影等艺术都可说是“能感动人心之历时之美术”,所以这里的疏忽是在于缺少了“以乐音为手段”这一属差(此点达威同志早已正确地指出过^⑭)。音乐是声音的艺术这是尽人皆知的,先生焉能不知?这只是反映出先生当时未能从别异同着眼进行慎密的检察,但这是不难纠正的。事实上十年后,我生的定义已纠正了这一点。

1920年从德国学成归来的萧友梅博士在《什么是音乐……》一文中对音乐重下定义时,应是浓缩了他对音乐多年的学习、观察、实践和体验的。这个较前远为丰富周密的定义,除了继承了原来合理的种属关系外,值得注意的有如下诸点:

1,补足了属差(“用声音”),使之既能与空间艺术相区别,又能与其他时间艺术相区别,当然就和一切非艺术相区别,

2,改变了观察角度:如果说1907年的定义着眼于功用(“能感动人心”——结果),1920年的定义则着眼于创造(“用声音来描写”——原因);前者静观受动,后者积极主动;前者近于审美,后者强调立

美，前者倾向于接受美学，后者则蕴含着实践美学的萌芽；前者知其然，后者更要知其所以然。这个重大的转变恐怕不是偶然的：1907年的萧友梅还是一个初出茅庐的青年学子，音乐对于他多半还是前人或别人已经创造好了的、可以欣赏需要学习的现成的东西，此时他当然容易看出或乐于接受“能感动人心”的观点并以此为满足，十三年后的萧友梅已是一位学富五车的哲学博士，正胸怀“教育救国”的豪情壮志，远涉重洋回归祖国，跃跃欲试地要在音乐教育领域一显身手，特别是他已成长为一位掌握作曲技巧、富有人生阅历和实践经验的专业作曲家了，此刻当他说：“用声音来描写…”时，就不仅包含他个人的切身体验，而且接近于对音乐本质的概括了。

3，“人类的感想”一语，内涵深刻而丰满，“感想”二字既注意到了感性方面（“感”——感觉和感情），又注意到了理性方面（“想”——思想与理想），特别还指明了音乐艺术所表达的不是日常个人任意的所感所想，而必得是普遍而又典型的具有全人类意义的情感与思想，因而从内容和价值方面充实了音乐的内涵。

定义的用语，一言九鼎，字字千钧，牵一发而动全身，有如一个结构精巧、高度浓缩的思维铀原子，随处都能爆发出耀眼的火光。其意义不在阐发道理，而在储备观念，以供记忆和发挥。所以它总是难尽外延之详，但求内涵之概。以此观之，如果说1907年的定义还不够成熟，那么1920年的定义不但从完整的逻辑意义上概括了音乐艺术的内外格局，而且已经具有了深刻的美学内涵，这里已经潜伏着主体与客体、内容与形式、感性与理性、个体与群体、立美与审美、价值与功能等范畴，达到了在当时条件下的丰满与成熟。从这个定义只需再迈出半步、人们就将发现，二十世纪中国音乐美学的历史的大门，正向我们敞开。事隔不过一个月所发表的《乐学研究法》（1920.6）一文进一步地证明了这一点，但这是后话，且容下文分解。

三、关于音乐美学名称的来由

在《萧友梅音乐文集》发表（1990.12）之前，音乐美学界一直无法确指中国的音乐美学作为近代意义上的独立学科，究竟应以何人、何时、何地为标志？在西方常称鲍母嘉通为“美学之父”，音乐美学的起点可以舒巴尔特为标志，而对我国的情况则有

点若明若暗，只能含糊其词。有人回顾历史仅从克利母辽夫那本《音乐美学概论》的翻译谈起，我在过去的文章中也只好拿青主的《乐话》、《音乐通论》当说词。总之是情况不明，心中无数。说起以什么为标志这也许太复杂，不但情况有待进一步查明，而且需要确立共同的标准，见仁见智就在所难免。本文只想就音乐美学这一名称与萧先生的关系谈点看法，我想这至少对弄清历史情况是有帮助的。说到音乐美学这个名称，我曾以为可能是从日本传来的，因为据说“美学”一词就是如此。主词既备，再加一定语——“音乐”，岂非举手之劳？不知一名之立，当先有其实然后才会有其名，知其实才会有译其名之需。但遍查1920年以前我所能找到的有关材料，尽管不少人的文章中提到过美与审美、情感的生理基础、音乐的社会功能或势力、内容与形式等重要美学范畴（这些范畴多取自大美学），却没有人提起过“音乐美学”这一名称，包括梁启超这样的有识之士和王国维这样的大美学家。王国维发表于1907年10月的《论小学校唱歌科之材料》^④一文，尽管出手不凡，不失大家风范地指出：“提倡音乐、研究音乐者之大半，于此科之价值，实尚未尽晓”，但对于“音乐之形而上学的意义（如古代希腊毕达哥拉斯和近世叔本华的音乐说）姑不其论”，这恐怕是当时最接近“音乐美学”这一名称，并将呼之欲出的言论。但在字里行间到底未能说出这一称谓。这当然可以用文章的内容所限，只能“姑不其论”来解释，但就连专学音乐的萧友梅，在专论“音乐的分门研究”的文章中遍列众多学科之时，却未能列出“音乐美学”一科，似乎他就读的东京帝国大学当时（1907年）尚未开设这一科目。所以我怀疑在第一次世界大战和革命风暴前夜，不但一般中国人，而且即使在比较开放的旅日学子中间亦无从了解到从舒巴尔特（D. Schubart, 1739—1791）到汉斯利克（E. Hanslick, 1825—1904）的情况，“音乐美学”作为一门独立的学科也就不为世人所知。因此，现在至少可以说，从已经发现的材料来看，“音乐美学”这一概念是萧友梅博士根据他在德国所学，从德文翻译过来的。1920年5月31日在《什么是音乐？什么是乐学》一文中，首次用中文介绍了这一名称，同年6月又在《乐学研究法》一文中，就音乐美学的研究对象、性质、研究方法以及它与其它学科的关系作出了全面的介绍。自此方可以说，“音乐美学”作为一门近代意义上的独立学科，开始进入了中国音乐界少数人的视

野。至于这可不可以作为一个标志,希望音乐美学界的同道共同来讨论认定。为此事我曾两度请教史学家陈聆群同志,鉴于以往有些人动不动就喜欢宣布“第一”,而事后的发现经常打破这种断言,因而主张持慎重态度,因为1840年以后,来华的西方传教士编印的欧州乐理书谱中,是否可能提及这一名称?在没有查明之前还不能下结论。我完全诚服他的意见,感谢他的提醒,希望以上所述不曾违背这一提醒。有一点我还是深信不疑,那就是萧友梅对二十世纪中国音乐美学的早期贡献是不应忽视的,无论从历史年代的早晚还是从对这门学科掌握的质量上看都无人可比,即使未来可能的发现也不会减损这一点。这只要认真分析一番他为音乐美学钩画的蓝图就可明了。不过,按照萧先生的思维逻辑,他总是先下定义,确定音乐的方位,俯瞰全局,抓住以音乐为对象的乐学体系的构架,然后再把音乐美学放到这个体系中去加以考察的。所以,往下的叙述就遵照这一程序。

四、乐学体系

陈聆群同志已明确指出了“萧友梅是在完整和准确的意义上将李曼的音乐学体系介绍到我国来的第一人。”^⑤,在当时恐怕也只有他能当此重任。他不仅有将近二十年先后游学日本和德国的经历,饱览了这个体系中各领域的种种细节,而且一开始就十分关注从全局上、从其相互连接上来驾驭音乐理论。从他对“五大类”如数家珍的介绍来看,他是对每一门都充分掌握、有了独到的心得之后,才能作出这样切实的介绍的。可以说在每一个领域中(无论音乐声学、音乐生理心理学、音乐美学、音乐理论、音乐史学)他都是行家里手,不但精通音乐及其理论,而且对于文史、词章、人类学、伦理学、哲学和美学等相关学科,都因良好的教育和刻苦的钻研而有了全面的修养,正因为如此,他才能通过不懈的创作、理论和教育的实践成就为一位博古通今、兼收中外、学贯中西又能勾通中西的领一代风骚的音乐学者。

令人赞叹的是,他在《乐学研究法》一文中,不但能够言简意赅地指明每一门学问的研究对象和性质,主要的研究课题和它独有的研究方法,而且能够站在统观全局的制高点上,指明“各科学”相互间的临界点、过渡的环节、相互的联系与彼此的渗透。这样,音乐学的“五大类”在先生的理解中就不是机

械分割、平等罗列的一堆知识的杂凑,而是一个有着内在逻辑贯穿发展的融汇贯通的有机整体了。例如,他在列举了以物体的振动为基础的声学所包含的八项“研究的题目”之后,立刻就指出它的局限,认为“若是单研究发生声音的机械学而不去留心利用声来作发表的材料,就没有什么意思了”,但并不因此就抛弃声学的价值,肯定它“仍是乐学的一部分”。如何克服这一矛盾呢?那就是使“声音联合听官的判断”,于是音乐声学就顺理成章地过渡到声音生理(心理)学。这样一种既肯定又否定、既克服又保留的概念的辩证发展,不是已经超出了狭隘的形而上学的眼界了吗?而在论述声音生理(心理)学的过程中,他又不失时机地指出“从生理学到音乐美学的过渡”,划清它与音乐理论、音乐美学的界限,并按照这门学科在当时的实际发展状况,指出它已经“作到的”和尚“未能解决的问题”,表现出“知之为知之,不知为不知”的科学态度。而在介绍音乐美学时,又指出它与音乐理论的“同一”,强调“乐曲动机”“乐曲句读”既是“全部曲体学的基础”,又是作为能够“造出”“音乐形态和它的发表价值之间……一个最后的联络”的“主要问题”。在对音乐理论的论述中,又带着心得体验地指出“想介绍作曲法,首先要从音乐理论入手,还要用美学的眼光去说明它”,“所以作曲学和音乐理论所讲各门,统共可以叫做应用的音乐美学”。而“我们若是把乐曲研究的范围再行扩大,就要音乐史的帮助”,于是作为第五门研究的音乐史学就被提了出来。这里我们不是已经可以嗅到黑格尔思辨哲学的气息了么?只是不那么玄虚难解而已。如果我们仿照马克思在《1844年经济学哲学手稿中》对黑格尔思维方式的叙述^⑥,似乎可以说,萧先生对音乐学体系的叙述是:

扬弃了的音乐声学=音乐生理(心理)学;

扬弃了的音乐生理(心理)学=音乐美学;

扬弃了的音乐美学=(狭义的)音乐理论;

扬弃了的音乐理论=音乐史学。

这样的说法当然容可商榷,事实上先生自己并没这么说。我只是想说,先生的理论是有逻辑和哲学功底的。在阅读先生文章时,我总是不断地感受到德国古典哲学,在他血液中搏动。例如,先生在定义音乐时,立刻就展开为三种样式:舞乐与进行乐;描写内部感想的音乐;描写各种(指内部与外部——笔者注)动的生活的音乐^⑦;分析音乐的特性时,分为三个步骤(后详)^⑧;在《旧乐沿革》中对

我国古代哲学概括为“以德为基础，以礼为陪衬，用来贯穿的”“假设”“实际”“理想”的“三阶段”^⑩，以及在《复兴国乐之我见》一文中应用“内容与形式”于实际时所分析出的“工具”“躯壳”“生命”三要素在内在发展^⑪等等，不分明是黑格尔的“正、反、合”，或者“个别、特殊、普遍”判断，乃至日本理论物理学家武谷三男的科学认识论——“现象、实体、本质”三阶段论的结合实际运用吗？若无烂熟于心的哲学功底和得心应手的解决实际问题的能力，他怎么能够在极不相同的领域，透过那错综纷云的现象界，迅速准确地抓住理论的咽喉？我相信先生是深受德国古典哲学熏陶的，但他从不卖弄和炫耀，总是把自己的理解结合着具体问题不露痕迹地融化在自己的学术见解之中，并且只是在他对具体问题有了切实的体会时才使之从事实自然流露出来。他一直宣称自己是“偏向于实作的”，这使他既能吸收德国古典哲学全面辩证的优点，又不曾染上那种“不顾事实、任意构筑体系”的习气，如盐之溶于水，但存其味，不见其形。他这种寓理于事、寓逻辑于历史之中的，“朴实无华、深入浅出的学术风格是极可尊敬的，更是符合当时中国国情的。看菜吃饭，量体裁衣，他一刻也不曾忘记自己的对象（接受者）。而一切按科学精神办事的人，总是自觉不自觉地“趋于”辩证唯物主义。

七十多年后抚卷沉思，先生在中国大地上开创的对音乐学的总体反思（先生称之为“总论”），今天看来应属音乐学学的范畴（八十年代始见有人仿照国际上关于“科学的科学”或“科学学”的称谓，使用“音乐学学”这一概念，但也不过是说说而已），可是要知道，世界上首创“科学学”和“科学的科学”这样概念的波兰社会学家F.兹那涅夫斯基和逻辑学家T.科塔尔宾斯基，是在1925年和1927年先后提出的。三十年代末到六十年代一批英、美科学家逐步奠定了它的理论基础。而在我国音乐学界自1920年之后，七十年来很少有人能在统观音乐学全局的意义上再将此论题向前推进。尽管音乐学在各领域都取得了巨大的发展，其涉猎之广、开掘之深都是萧先生的时代所不可比拟的。但或许是各专业知识的“爆炸”迫使分工越来越细吧？今天，站在各自“窗口”的音乐学家很少有人象萧先生当年那样以此为已任了，这种状况在二十一世纪难道还能适应音乐学的新发展吗？“晚近理学日发达，各科学也趋于理学的研究”这句发自世纪初的箴言，不是又要带着新的

内容，在新的水平上重新奏响，而先生所开创的那种在音乐学的领域内，有系统地和依据材料的内在联系把这些材料加以整理并建立互相间的正确联系的工作，难道不应在新世纪推向新的阶段吗？

五、美学蓝图

尤其使我感兴趣的是，先生仅用了不过五、六百字的篇幅^⑫，就精炼而又全面地概括了音乐美学的全貌，描绘了一幅明晰的音乐美学的蓝图。概括地说来包括如下要点：

（1），指明了音乐美学在人文科学中的准确方位：“音乐美学是普通美学（或名美术哲学）的一部分”。

（2），指明了音乐美学区别于其它音乐理论学科的独有性质：“音乐美学是推理的音乐理论”，从而与以经验现象为对象的狭义的音乐理论（乐理、和声、对位、作曲）以及“音声现象、听官感觉的自然科学的研究”（声学、听官心理学），在对象的性质和研究方法上明确地区别开来，指出双方“刚在反对的地位”。（此言可谓一针见血，如果回顾一下八十年代以来，在“理论与实际”以及“概念运用”等问题上的纠缠不清，不都是由于长期闹不清这一学科的性质及其特殊的存在方式所带来的误解吗？）

（3），“它（所研究）的问题”一言以蔽之：“研究音乐的艺术功用的特性”，这就是要从音乐的特殊性入手造成“音乐形态和它的发表价值之间的一个最后的联络”。为达此目的要先从分析音乐的原素（音调、力度、速度）入手——这相当于个别的感觉阶段；进而根据“整齐和统一的法则”，将各元素结合成“各种形式”（仅提到“和声学、节拍学”）——这相当于心理学的“表象”阶段、辩证逻辑的特殊阶段；最后再把这个凭感觉把握的表象放到作曲、演奏、欣赏的全过程中去，把握乐曲与人的精神的关系——这在逻辑上则进入了辩证综合的本质阶段——作出普遍的判断（“批评、描写、说明它”）。而在这三个阶段中，时刻不忘音乐客体与主体——人的精神的关系，这样一种基于音乐本身，经由感觉、表象、联想而逐步升化的途径，而达于描写、说明、评价音乐的美的价值判断的一个完整的音乐美学观。

（4），最后又指出“音乐美学于音乐家的艺术实地练习”（即艺术实践）“到底是个最高科学的指

示”，一语道出了理论与实践的关系。虽然关于音乐的社会功能这一方面，未及详论，但他在1922年写成的《音乐的势力》这一播音讲演原稿^②中作了最通俗的发挥，包举了审美功能、教育功能和实用功能(包括治病、改造罪犯等)，还指出了音乐功能的两面性(好的与坏的)，建议禁止“有伤风化和有颓废性或消极性”的坏音乐。

可以说，萧先生划出的蓝图是以音乐作品为中心，以曲式为线索，始终关注主客体的关系，并把它放在创作、表演、欣赏过程中去加以把握，并最终指向音乐的价值与功能的，真正是以音乐的特殊性为着眼点的音乐美学观。这里已经有了从抽象上升到具体、共时性与历时性相统一的萌芽。在本世纪初的20年代，能够从音乐本质的全局上作出如此准确的规划是了不起的。怎奈天不假年，现实放在先生身上的担子又过于沉重，不然凭着先生的渊博和睿智，倘若专攻一门，真不知会有怎样的建树呢？

结束语：一位遵循学术发展规律的实行家

历史总会留下许多遗憾，先生终其一生，并未专注于音乐美学的研究，也不曾留下一本音乐美学专著。这虽是历史和时代的局限，但还是先生对于如何实现学术目标的规律性步骤进行冷静分析、主动选择的结果。博士论文道出了他的心曲，他说：“我一直认为，在人们能够进行理论的或美学的探讨之前，这一种工作是必不可少的”。先生此处虽仅限于论文题目所指的中国管弦乐队结构和曲目的搜集与研究，但推而广之却是一种发展学术的战略观念。所以虽身处素有古典哲科传统，又是当时世界美学中心的德国，却并不急于去选择美学的题目，而是卓有见地地认为，史是论的基础，没有这个基础，“进一步的探索就是决不可能的”。要发展中国的音乐学和音乐美学，首先就必需打好这个基础，然后才能蓄积力量去攀登系统理论的高峰。他是一位既全局在胸、高瞻远瞩，又冷静客观、脚踏实地的实行家。

自20年代从总体上介绍音乐学、提出音乐美学课题后，在他的倡导下，三十年代有青主、黄自所进行的一系列音乐美学活动，有了近代史上第一本音乐美学专著(《乐话》、《音乐通论》)，出现了一批音乐美学的论文，不久黄自和先生相继作古，青主脱离音乐界。四十年代只有国统区的缪天瑞、赵佩诸先生有过一点零星的介绍^③。五、六十年代大量

引进苏联和东欧的音乐美学，起了重要的启蒙作用，其普及程度的深广也大大超过了二、三十年代，功绩未可低估。但始终在种种干扰中步履蹒跚、纠缠不已。除去种种复杂的政治历史原因不论，认识上不明各学科的性质和特点，不黯学术发展规律，不愿从全局上作穷根究底的把握，急功近利，“紧跟配合”，还以为舍此就不是“方向”，致使理论思维只能在黑暗中摸索，至于“文革”就更不必说了，历史就这样在半个多世纪中徘徊。……近十几年来，音乐美学跟着改革开放中的伟大祖国一道前进，在各方面都取得了不小的进步，但认真体会先生的遗产，就会感到我们离开先生并不太远，许多先生已提出的课题仍尚待开拓。

回顾历史，我的最大感受是：规律是不可违抗的。历史从哪里停住了脚步，归根到底还得从那里开始。无论是自觉的还是不自觉的，是主动的还是被动的。主动自觉就会走得快些，不主动、不自觉，那就不论怎样东突西撞、千回百转、到头来还是只能按客观规律办事。学术的发展如此，社会的发展亦如此。当然，从宏观的社会实践史来看，先生的这些发展音乐学术的理想和见识，在中国人民求解放、争自由的连天炮火声中，必竟是过份微弱了，就当时人民现实的迫切需要来说，也必竟有些不着边际。他在这方面的局限性自不待言。但若就发展音乐学术本身而论，他追求真理的目标又在根本上与人民利益是一致的，当中国人民摆脱了贫穷和落后，迎来一个经济建设和文化建设高潮的时后，他的话又会重新被记起并受到珍视，在二十世纪末新的上升点上重被推向前列。因此，继承他发展音乐学术的未竟事业，追寻他的足迹，攀上他的肩头继续前进，就成为新一代声乐理论工作者责无旁贷的使命。先生在博士论文中所引(“凤兮凤兮，何德之衰，往事不可谏，来者尤可追”“亡羊补牢，未为迟也”^④)的古语，对于历经磨难的理论后继者仍将引起共鸣，而先生关于“我个人的愿望是，除了推广一般科学与技术之外，还应更多地注意音乐，特别是系统的理论和作曲人材的培养”^⑤这一理想，而今已到了将以更为广阔的规模加以实现的时刻了，让我们都象先生那样，为发展音乐研究事业，一息尚存笔耕不辍，鞠躬尽瘁，死而后已！

注 释

①陈聆群《萧友梅的音乐理论贡献》，引自《萧友梅音乐理论贡献》(下转第44页)

音,键盘的音比寻常的钢琴高一均。

至于Clavicembalo的音域,各国用的不一样,16世纪中叶时候西班牙人用的最低音到大C;1510年时候英国用的最低音到大F,最高音用到a,用了好久;16世纪末英国用的最高音到c音。

(3)有槌钢琴(Hammer Klavier)

Claviembalo虽然比Clavichord进步一点,但是它的声音短而干燥,并且音的强度没有变化,所以这个乐器在乐队里同别种乐器合奏还可以的,若是独奏起来就觉得它有许多缺点,所以不能不另想法子去改良它。把间接弹奏的法子废去,再采用击奏法(象得铜丝琴的样子),不过用槌代棍,间接击奏,所以这类钢琴叫有槌钢琴。

有槌钢琴是谁发明的?这个问题不知争论了多少时候,最后已经证明是意大利Padua的乐器工匠Bartolomeo Cristofori 1711年发明的,原来的名字叫Glavecembalo

col Piano Forte(“可强可弱的键琴”的意思);他改良这乐器的目的,就是注意可强奏可弱奏,所以用这名字。这琴内部的机器,和今天我们用的翼琴(如图8)大同小异,不过当时用皮包裹槌首,现在改用厚泥,琴形如长桌,所以我译它做桌琴(如图7)。

Cristofori虽然发明了这琴,但是并没有传播出去。等到1726年德国Dresden的风琴工匠Gottfried Silbermann再加改良,做成翼琴的样子之后,索性把原来的名字缩短做一个字,叫它做Pianoforte(或Fortepiano),就是强弱琴的意思。后来为省地方起见,把它做成柜形,叫小钢琴(Pianino),或竖钢琴(英语Upright pianoforte,如图9)。至于它的内部构造,这百年间改良了好几次,有德国式的,有维也纳式的,有英国式的,其中以德国式最好。详细的地方是乐器学范围内的事情,这里暂不必讲。

(本文附图均略)

(上接第40页)

友梅纪念文集》第377页。

②曾志《乐曲教科书·自序》,引自张静蔚编《音乐史料和论文汇编》(以下简称《汇编》)第114页,(中国音乐学院音乐学系1983年油印本)。

③以上引文参见恩格斯《反社林论》旧序·论辩证法。引自《自然辩证法》。

④引自恩格斯《自然辩证法》第29页。

⑤引自恩格斯《自然辩证法》第203页。

⑥引自恩格斯《自然辩证法》第27页。

⑦引自《朱文公文集》卷四八·答吕子豹。

⑧引自《萧友梅音乐文集》(以下简称《文集》)第7页。

⑨曾志《音乐教育论》,引自《汇编》第106页。原载《新民丛报》1904年第14号。

⑩引自《文集》第1页。

⑪我生《乐歌之价值》,引自《汇编》第162页。

⑫萧友梅《什么是音乐?什么是乐学》,引自《文集》第142页。

⑬达威《萧友梅早期在日本的音乐著作》,转引

自《萧友梅纪念文集》第215页。

⑭原载《教育世界》第148号,转引自《汇编》第128页。

⑮陈聆群《萧友梅的音乐理论贡献》,引自《萧友梅纪念文集》第378页。

⑯参见马克思恩格斯全集第42卷第172~173页。

⑰参见《文集》第143页。

⑱参见《文集》第154页。

⑲参见《文集》第479~483页。

⑳参见《文集》第539页。

㉑参见《文集》154页

㉒参见《文集》第343~346页。

㉓缪天瑞《音乐美学史概观》,《新音乐》1941年第三卷第四期第145~146页。

赵枫《人们怎样理解音乐——音乐美学史的概述》,《音乐导报》1943年第二期第9页。

㉔引自《文集》第182~183页。

㉕同上。