

● 魏廷格

回顾萧友梅的中西音乐观

自1907年发表《音乐概说》，萧友梅始登上中国现代音乐舞台，直到1940年去世，为中国现代音乐的发展，贡献了三十多年的心血。而他的全部音乐活动，又始终是在中西音乐之间那难解难分的关系中进行的。

因此，为准确地认识、评价萧友梅，更为从中获得有益的启迪，就不能不研究萧友梅的中西音乐观。

萧友梅自己说过：“我生性是趋于实做一方面的”^①。的确，他整个一生都在脚踏实地、事无巨细地去做每一件有益于中国音乐进步的事情。然而，这并不意味着萧友梅忽视理论。正相反，他的所有音乐实践，都是在他当时所能达到的理性的、科学的眼光下付诸实行的。并且，他还通过他那些文风直率、观点明确、富于逻辑的文字论著，为我们留下了他对中西音乐关系的严肃思考，他的某些观点的变化，以及受客观条件的限制，使他还难以克服的某些认识中的矛盾。尤其是：其中的不少问题，至今仍然困扰着当代中国音乐界，这就使我们怀有格外浓厚的兴趣回顾萧友梅的中西音乐观。

音乐，这是萧友梅观察和处理中西音乐关系问题时的认识上的基点。

早在1916年，萧友梅在他的博士论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》的“结束语”中，就曾指出，17世纪以前西方的音响学知识“也与东方同样的幼稚”；而17世纪后中国的音乐制作“却没有更进一步的发展”，这“过失”就不能不算在“最后一个满洲王朝的账上”，因为“它根本没有促进音乐的学院教育的发展”。面对这现实，萧友梅抱定了“往事不可谏，来者犹可追”，“亡羊而补牢，未为迟也”^②的态度。

这里已经表达了中国旧乐落后的思想。而萧友梅的全部音乐活动，就是以“犹可追”，“未为迟”的信念，竭尽全力改变中国音乐落后的状况。此后，他又以更明确的语言，反复强调过中国旧乐的落后。例如：

1931年他写道：“今天中国音乐在世界乐坛上已经没有它的地位”^③。

1932年在为刘天华先生去世而写的文章中也提到“西乐之较中乐为进步”^④。

在《音乐的势力》(1933年)、《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年)以及《旧乐沿革》(1938

认为中国既有的旧乐落后于西方近现代

年) 诸文中, 他明确提出旧乐落后西乐的时间距离为“一千年”之久。

关于落后的时间, 还有以下说法:

“自唐开元元年至今一千二百年间我国音乐仍是依然故我毫无进步改良”^⑤。

他还曾将雅乐与俗乐加以区分。认为前者与西洋音乐相差“约有一千五六百年”, 后者与之相差“亦有七八百年”^⑥。

上面不尽相同的旧乐落后时间数字反映出不尽相同的比较角度。无论如何, 按最保守的估计, 在萧友梅看来, 中国旧乐也要落后于西方七百年。

中国旧乐为什么会落后?

萧友梅反复强调的是下面这些原因:

一是记谱法的落后。萧友梅认为, 欧洲音乐的进步, 是与线谱的发明及日臻完善密切相关的。而中国开元以后的“笛色字谱与板眼记法”, “沿用千余年不见有何种改善”, “无怪乎吾国音乐不能有系统的发达也”^⑦。

没有精确的记谱法, 不但使许许多多优秀音乐作品不能得到传承和积累, 而且对位音乐, 复音音乐也难以成功。^⑧

二是“偏重技术”, 不做理论上的研究, “不求改良进步”。“只求知其当然而不求知其所以然”^⑨。

三是“教授法之泥古”, 甚至“守秘密”^⑩。导致“墨守旧法, 缺乏进取的精神”^⑪。

第四, 也是最关键的是“历代向无真正音乐教育机关之设立”^⑫。倘若有了专门的音乐教育机构, 前三条造成中国旧乐落后的原因, 至少会得到很大程度的克服。

不难看出, 以上所论的中国旧乐落后的原因, 是从音乐艺术演进所需要的最低必要条件着眼的。缺乏必要条件, 演进就迟滞, 甚至停止。

那么, 中国旧乐究竟有什么缺欠呢?

萧友梅写道:

“中国音乐的根本缺陷便是没有和声, 没有转调”, “无论怎样优美的曲调, 如果唱来唱去都只是一个样子, 听的人一定会感到厌倦; 有了和声, 它便可以发出千变万化的音响”^⑬。

历史上, 唐朝是音乐兴旺的时代, 唐明皇本人又嗜好音乐。“但是音乐本身, 仍旧没有什么进步”。因为“还是单音作曲”。到了明末清初, 也并无改进。^⑭

可见, 在萧友梅看来, 就音乐形态而言, 单声思维, 乃是中国旧乐落后的最根本的标志。这与赵元任对中国音乐“不及”西方“关键就在个和声方面”的看法是一致的。

所谓中国旧乐的落后, 是与西方音乐比较之后得出的结论。为改变落后, 逻辑的归宿必然是“非借镜于西乐不可”。

早在1920年, 他写下了这样的话:

现在的西洋音乐, 本来不能叫做西洋音乐, “因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般”, “音乐没有什么国界的”^⑮。

1923年还写道:

“音乐是一种真正的世界语”。
“……奏起别国的音乐来, 不用翻译亦可以明白这个乐曲的性质。所以音乐是世界的……”^⑯

看得出, 这一时期萧友梅关注的重心在于中西音乐的共通性, 而不在于二者的区别性。按照赵元任中西音乐之间既有“不及的不同”又有“不同的不同”的观点, 此刻萧友梅强调的是“不及的不同”。消除“不及的不同”, 就要参照西方音乐经验, 针对中国旧乐落后的原因, 逐一提高那些“不及”之处。而改变“不及”的最重要的途径, 就是专业

化的音乐教育。这也正是他将最多的精力倾注于此的原因。

应当承认,上面引用的萧友梅的两段话,从严格的理论眼光看,是容易引起误解的。那就是,他没有顾及中国音乐与西方音乐永远要存在的“不同的不同”。他在当时那样表述有几种可能:或许他所说的将来中国音乐要与西方音乐“一般”,所指是音乐的进步程度;或许当时他认为“当务之急”是将先进的西乐及其方法介绍进来;或许他当时尚未认真思考未来中国音乐的全部特征和性质。不过,无论怎样,当我们稍微注意他的全部言论和全部实践,就绝不会仅凭那几句话而认为他是“西化论”者。尤其是,当涉及到中国新音乐的创造问题时,他的观点就绝不会引起误解了。

早在1924年,他就以“欢喜应之”的态度为李华萱的《俗曲集》作序,指出俗曲“可供作曲家与音乐史家之参考”^⑧。说明他是深知民间音乐对于新音乐的创作及其他方面的价值和意义的。1934年,他明白地写道:

“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”。“音乐的骨干是一民族的民族性,如果我们不是艺术的猴子,我们一定可以在我们的乐曲里保存我们的民族性,虽然它的形式是欧化的”^⑨。

这里清楚地表明了并非要中国音乐单纯地向西方音乐看齐的思想。同时也透露出萧友梅对于未来中国音乐的设想:一是民族性的保存是带有必然性的(“一定”);二是民族性的骨干、精神,欧化的形式。这些看法,在他晚年的《关于我国新音乐运动》(1938年)^⑩和《复兴国乐我见》(1939年)^⑪两文中,还有进一步地阐述。

当时有人这样向他提问:“有人主张:音乐不分国界,用世界的眼光来观察音乐,凡是进步的音乐,便迎头把它赶上,凡是落

后的音乐,便忍痛把它放弃;这样,中国人学音乐的,便一心一德,选择一种进步的音乐来学,不管它是‘中’或‘西’,也不必抱有中西的观念。这种看法,先生以为如何?”这提问中包含的观点,与萧友梅二十年代初的看法,是相当接近的。然而萧友梅的回答却是:

“抱定这种见解去学音乐技术是可以的,但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。”

这说明,萧友梅把音乐艺术看作是由技术方面与非技术方面构成的。音乐不分国界,在这里指的是技术方面了。至于创造国民乐派,则是有国界,即有民族性的,所以旧乐不能“完全放弃”。应当说,这与二十年代初对有关问题的表述,有了微妙然而又是重要的改变。后来,他又进一步阐释他的观点。他将音乐分成三个要素:一为音乐的内容;二为音乐的形式,“即节奏、旋律、和声与曲体等”;三为音乐的演出。三个要素中,起决定作用的是音乐的内容,“音乐之生命绝对不寄系于音乐之形式及演出,而仅寄系于其内容”。

基于这样的认识,他提出“国乐与非国乐之分,应以内容为唯一之标准”。他坚决反对“以为凡用我国旧有之乐器及技术所表演之旧调,便是国乐”的看法。他说“此种观念实属谬误,且足为复兴国乐之障碍”。

那么,什么是国乐应有的内容呢?

“曰:能表现现代中国人应有之时代精神、思想与情感者,便是中国国乐”。而那种“仅抄袭昔人残余之腔调及乐器,与中国之国运毫无干涉”的,“则仅可名之为‘旧乐’,不配称为‘国乐’也”。这里我们回想起,萧友梅在讲中国音乐落后时,总是讲“旧乐”,而不是“国乐”。显然,在他的心目

中，真正的中国国乐，实际上是运用西方先进技术，表现中国的民族精神，关乎中国国运的，新型的，现代的，有待去创造的中国音乐。为此，他提出包含有七项内容的“复兴国乐之计划”。这七项，实为培养现代中国作曲家所需要的全部中外音乐知识、技术以及道德、文化修养的准备。其中就包括“训练学生，使从旧乐及民乐中搜集材料，作为创造新国乐之基础”，“务使学生能充分利用前人之文化遗产”的内容。他亲自讲授的“旧乐沿革”课，就是为此而设的。他还因深感一些旧乐“时代悠远，记载不全，日渐湮没者，至为可惜”，而强烈呼吁“政府”方面对整理旧乐的实际支持。

至此，萧友梅的国乐理想可概括为：

西洋音乐技术为躯干；

中国民族精神为灵魂。

但是，对于西洋音乐技术，包括形式、工具，是否无条件的全盘接受过来即可表现中国音乐的灵魂呢？且以乐器为例回顾一下。

的确，萧友梅说过：“一切技术与工具须采用西方的”，因为“乐器为工具”，“不必严分国界”。“演奏中国音乐用欧洲乐器，非独可能，且更便利”，“将来国乐改用欧洲工具为极合理之事”。

逻辑上、理论上，萧友梅虽有这样的见解，但在实践中，他从来不是简单地取消中国乐器。据前辈们回忆，萧友梅主持“上音”工作期间，曾规定每个学生都必须学一件中国乐器。在《对于大同乐会仿造旧乐器的我见》一文中，他提出了自己的观点。依照他的观点，会使乐器研制工作有一个更为科学的态度和切实有效的程序。他绝不是简单反对的立场。他曾著专文称赞刘天华为“吾国国乐乐师之模范”。他在《十年来音乐界之成绩》一文中还勉力“有志改良国乐者更加努力”^②，等等。

凡此种种，都说明他不是简单的中国乐器“否定论”。是否可以认为，在中国乐器问题上，他怀有某种矛盾的心理？

再如对于西洋技术中的和声学，早在1916年他说过：

“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下获得古乐的新生”^③。

果然，远在1920年，他就编写了《和声学纲要》，并在北京女子高师音乐科亲自教授。他还说过：

“和声学并不是音乐，它只是和音的法子，我们要运用这进步的和声学创造我们的新音乐”^④。

这里反映出萧友梅的一个见解：丰富的中国旋律与西方进步的和声学的结合，将创造出中国音乐的新时代。

那么，这是不是意味着和声学这种西洋技术全盘接受过来即可毫不费力地实行与中国旋律的结合呢？虽然萧友梅同意音乐技术不必分中西，但他在实践中，态度又颇为审慎。例如他在评论来维思先生的讲演时说：

“至于来氏最后谓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，方不至失去吾国乐曲之本色一层，更值得去研究一下。普通吾国人之耳朵，多不喜欢听三度音（尤其是大三度），而在西乐和声，大小调之三度音均为不可缺者。关于此点，余极愿吾校诸同学多所注意”^⑤。

这段话很耐人寻味。一方面从理论上，萧友梅认为音乐技术可以不分中西。然而实践中，他又感到了中西听众对和声的审美差异。这差异足以导致和声学这种西洋技术并

非完全没有国界。而和声—多声思维又是创造中国音乐新时代的关键所在。可以看出,西方技术之与中国音乐关系的复杂性,已经被触到了。对此,他小心地避免过早下结论,而是取“极愿”后人“多所注意”的态度。

可见,虽然有了“西洋技术为躯干,中国精神为灵魂”这样一个比较明确的方向,但是实行起来却远不是轻而易举的。自认为“不是一个感觉敏锐者”的萧友梅,实际上已经感觉到了在音乐文化里,灵魂与躯干的关系并非那么简单了的。当他估计中国旧乐落后“一千年”时,就已经意味着弥补一千年的差距绝非短期之功。

1934年,他称“中国今日之音乐,过渡时代之音乐也”^⑤。

1938年,他评价“以我国精神为灵魂,以西洋技术为躯干的新音乐”,“是一种很好的试验,可惜还没有人彻底实行”^⑥。须知,中西音乐因素的结合(包括成功的不成功的),实际上世纪初已经开始。到1938年,已经约四十年之久。但在萧友梅看来,均不属“彻底实行”之列。可见,他所追求的是一种中西两种音乐文化深刻、广泛、本质上的结合。这就需要同时对中西两种音乐文化全面、彻底的掌握,再使之相互交融产生出新的音乐文化,这也是短期难以奏效的。

同年,在谈到中国的“国民乐派”时,他说“这个问题很重大”,“是否在这个世纪内可以把这个乐派建造完成,全看吾国新近作曲家的意向与努力如何,方能决定”^⑦。

就是说,假如作曲家没有正确的意向或努力不够,本世纪内,我们的“国民乐派”也是难以完成的。这充分说明他对中西音乐因素结合这一困难、复杂过程的富于历史感的预见。同时,这里还指出了一个重要的事实,说一千道一万,中国新音乐文化大厦的建造,最终取决于作曲家的创作。

以上,我们回顾了萧友梅关于中西音乐关系的主要观点。如何看待这些观点在中国现代音乐史上的意义?无庸讳言,对此,中国音乐界始终存在着这样那样的分歧。

其中,直到今天仍可听到的批评,是认为萧友梅的理论和实践,是将中国音乐引向西化的道路。不是有种观点认为自“学堂乐歌”中国音乐就走上了—条“历史性的歧路”吗?在这种观点看来,萧友梅一定是拓宽、延伸这条“歧路”的人了。这分歧的实质,是中国今天(当代)应当有什么样的音乐。

萧友梅从事的全部事业中,最重要的是以专业音乐教育为中心,将西方音乐知识较系统、全面地引进中国社会。其后果,的确,不说是决定了也得说深刻地影响了当代中国音乐的面貌。那么,对萧友梅的某种否定性批评,从逻辑上说,则应当是从对当代中国音乐面貌的某种不满意的反思当中产生出来的。

对当代中国音乐的现状,不同程度,不同角度,似乎许多人都多有不满。然而,这是否能简单地归咎于参照西方的现代专业音乐教育呢?

为弄清这一点,有必要心平气和地研究—下,中国旧有音乐究竟是否落后于西方了?也就是说,萧友梅看待中西关系问题的那个基点是否可以成立?

反对说“中国旧乐落后于西方”,主要是基于近些年来颇为常见的一种观点,即:不存在普遍、共同的音乐价值标准,因此,无法在不同的音乐文化之间做比较或价值判断。理由是:音乐的价值观念是基于—定的音乐传统的。不同的民族文化传统形成不同的音乐价值观念。因此,不同的民族文化不能相比,也就不存在先进与落后的差别。

这是一种相对主义的音乐价值观。

一个不容否认的客观事实是,如同人类社会发展的总趋势是不断走向新的进步—

样，人类音乐文化也是从初级到中级，从中级到高级……向着新的进步不断演进的。当我们说出“进步”这个判断时，实际上就已运用了某种客观的价值标准，例如，人们公认，欧洲十八、十九世纪的音乐高于他们十四、十五世纪的音乐。这“高于”，至少是指音乐表现人类的情感、思想的深度和广度，音乐技术、技巧发展的高度和形式完善的程度等方面的前者高于后者。这中间，就含有音乐价值观的客观标准。这标准，在另一些音乐的比较当中，就会具有适用性。因为，既然我们的对象都是音乐，那么，凡音乐必然都具有最低限度的，使之能称之为音乐的那些基本因素构成的同一性。有了最低限度的同一性。就可以进入同一个“比较场”。

音乐实践告诉我们，认真聆听、接触过音乐的人们，事实上，都有音乐比较的经验。例如，喜欢二胡音乐的人，会认为这些二胡作品比另一些二胡作品好。喜欢钢琴音乐的人，会认为这部钢琴曲比另一部好。这“好”，就代表了他的音乐美学价值标准。这虽然出自个体意识，但作为“社会关系的总和”的人不会只有审美意识的个性而毫无共性因素。众多的共性因素，经过人类音乐史实践的过滤，就会积淀出某些普遍适用的音乐评价标准。正是依了这类标准，人们才能判断出哪些音乐是冲破时空屏障而称得上是全人类的音乐财富的。

因此，完全排除不同民族音乐文化的任何可比性的相对主义音乐价值观是有缺欠的。

在萧友梅时代，如果坚持不能相比的相对主义，当然，也就得不出中国旧乐落后于西方音乐的看法。不落后，也就不必借鉴、学习西方的经验。不与西方音乐接触，中国音乐就只能处于自我封闭的状态。这无异于主张中国音乐继续保持中世纪的面貌。

然而，自1840年后，整个中国社会都开

始了告别中世纪，进入向近代社会、现代社会转变的历史进程，怎么能设想，唯独把它的音乐文化留在中世纪？社会的变革，必然要求音乐适应这种变革，促进这种变革；因此，无须赘言，音乐本身就必须、必然要改变。这里且不论中国中世纪的音乐是否是一种理想的中国音乐。

那么，是否可能一方面实现音乐向近代、现代的变化，以适应社会的变革，同时又完全避免西方的影响？

这确乎是个令人神往的设想。也许，这正是反对西方音乐影响的观点的人所理想的。不过，我们却从未见过任何人或从理论上稍详地论证，或从实践上指出范例，以便提供出既无西方影响，又是现代性的中国新音乐的稍微清晰点的概念，而这是一种观点能够令人信服的最低条件。

上面，是从逻辑上进行的理性推论。如果我们面向社会实践，一个无法改变的事实就会摆在眼前：西方音乐以社会性的规模影响着中国音乐，至少已历经九十年的历史，而且至今依然，虽然反对西方影响的观点一直存在。特别是象六十年代的“民族化”“文革”中反对“大、洋、古”这类特定时期，西方音乐因素仍然不能绝迹。这么持久、“顽固”的社会文化现象，就不是个别人的意志所能左右的了。不能不承认，这是历史文化中有规律性的、无视个人意愿的、只能适应不能（无法）避开的历史必由之路。这九十年的历史过程最有力地证明了，二十世纪的中国音乐，试图完全排除西方影响而又能实现向现代形态的转变，只是一种空想。

西方音乐比中国旧乐领先进入了近、现代的历史阶段，这是不应有异议的事实，这事实，客观上就提供了中国音乐要借鉴西方音乐经验的基础。或者说迟早要发生中西音乐因素互相结合这样的音乐史过程。

但是,中国音乐究竟在哪一刻进入这一过程,并不是任意的。近来的中外文化交流研究提出了一些西方因素早已进入中国的事例,然而,西方音乐因素真正进入中国社会,只是到了上世纪末,本世纪初的“学堂乐歌”,才成为一时的风气,这是基于特定的中国社会文化背景才会发生的。

“学堂乐歌”虽然只是中西音乐因素初级形态的结合,但却是中国音乐由旧乐形态向现代形态转变的漫长历史过程的开始。

在萧友梅登上中国音乐乐坛时,大体上正是由“学堂乐歌”引进的初步的西方音乐知识,以及中西音乐的初步结合,都极待向更深、更广、更高、更专业化的领域开拓的历史时刻。萧友梅准确、有力地把握住这一历史时机,一方面撰文反复强调旧乐落后的“显著事实”,唤起乐界急起直追的紧迫感,又具体地从专业教育这个关键处着手,从“北大音乐传习所”到“上海国立音乐院”,终于建立起现代专业音乐教育机构,培养出一代代多种音乐专业人材。有了这样的专业人材,才能有力地,而且是有保障地推进中国现代音乐文化的创建。这正是萧友梅在中国音乐史的历史性转变过程中的杰出贡献。

今人如果孤立地看萧友梅二十年代有关中西音乐比较的言论,会感到他讲旧乐落后于西乐讲的多,相比之下,旧乐的价值讲的少(虽然不是没有)。这一点,不能脱离当时的历史背景。那时,中国乐界还只有有限的西乐知识。当着认清西乐进步之处和中国旧乐落后之点还是中国音乐进步的关键问题时,力陈西乐的有用经验,对旧乐往往是“爱之深,责之切”^⑧,是有历史必要性的。但是,当涉及到具体的音乐对象时,无论是二十年代还是整个一生,无论是音乐文化的任何一个方面,凡有益于中国音乐文化的,没有萧友梅不支持的。他明确反对的只有他称之为“西

乐中的不良者”:JAZZ音乐和中国的“有伤风化和有颓废性或消极性的音乐”^⑨。

以今天的眼光看,在某些问题的认识上,萧友梅并非没有某些局限。这一方面是由于当时的史历条件下,中西音乐关系的实践还没有十分深入,还难以从中得出更深刻的认识;另一方面,也是由于中西音乐关系问题本身的极端繁复,许多问题难以一目了然。君不见当代学人在一些问题上依然争论不休吗?所以,我们不必苛求前人。不过,研究一下萧友梅这样一位开拓者的某种局限性对于当代理论工作者,也是饶有兴味的。

例如,萧友梅的“乐器为工具”的观点。由于是工具,则“只求其精良利便,不必严分国界”^⑩。他还以交通工具,战争武器为例,说明可以不必顾及国界而直接采用西方的。这些论述,道出了一方面的真理,但还缺少另一方面的道理:乐器也有非工具性,即特定的音色、演奏法及其与特定民族音乐审美心理的密切联系。这一点,使乐器这种工具与物质生产、技术领域的工具有所区别。乐器的工具性,是中国音乐可以使用西方乐器的根据,这已为历史所证实;乐器的非工具性,是中国固有乐器不可轻易舍弃的原因。只看到工具性,会产生取消原有国乐器的倾向;只看非到工具性,会导致拒绝西方乐器的做法,六十年代对“民族化”的片面理解曾在相当大的规模上这样实行过,然而那已是历史的插曲。因此,只看到工具性或非工具性都是不全面的。

再如,关于“什么是国乐”的观点。萧友梅强调国乐的要义在于音乐的精神、思想、情感、灵魂,即音乐的内容。这种从音乐的性质、道德伦理价值、以及有益的社会功能角度定义国乐,有着值得充分肯定的积极意义。需要研究的是,萧友梅的定义几乎完全忽视了形式方面的作用。而形式,在他看来又是指“节奏、旋律、和声与曲体”的。这

等于说，形式，即为音乐本身。音乐本身即音乐的躯本。音乐的形式、躯干与音乐的精神、灵魂是什么样的关系呢？萧友梅没有专门详论，只是说重要的是内容不是形式。然而我们知道，音乐的灵魂与躯干的关系原是密不可分的。我们理想的观念中的音乐灵魂如何外化为可听、可感的音响躯干；反过来，何种样态的音乐躯干才能完美地容纳进并显现出理想的音乐灵魂，这正是问题的症结所在。这既需要理论上的切实研究，也赖于实践上的反复探索。我个人认为，一定意义上，创造新国乐（按萧友梅的国乐定义）的困难，更多的恰在形式、躯干方面。只强调内容，小视形式对内容的制约性及二者的相互依存关系，从严格的理论角度看，就有失完善了。

回顾历史不是“追究责任”，也非单纯地评判是非；而是要吸取有益于今天的经验。

倘若我们把目光从萧友梅再转引到整个现代专业音乐教育，我以为，最值得深思者有二：

第一，是关于中国传统音乐教育。中国现代专业音乐教育的基本参照系是取自西方的。这一点，无可指责。但是仍应清醒要追求中国自己的特点。这特点就在于，除去传授西方音乐知识外，还应传授中国固有的传统音乐知识。然而从实际的教学效果看，直到今天，或多或少，都还存在着学生们接受的西方音乐知识多，中国音乐知识少的状况。原因在于西乐本身已经具备系统化，规范化，便于教，易于学的优点；相比之下，中国传统音乐尚未形成同样有效的教学体系。这种情形，对整个中国现代音乐文化的建设都会有直接、间接的不利影响。首先是从事音乐创作的学生，会影响到他们对中国民族音乐精神的深刻领悟和把握。对于表演专业，也会影响到对中国音乐气质、神韵的捕捉。即便是西方乐器的西方音乐表演，也

并非与此无关。这个领域，不是常有中国学派之说吗？其实，只有真正理解中国传统音乐精神的表演家，才能在西方乐器西方音乐的表演艺术中，创造出中国学派来。在非专业音乐教育领域，会因专业教育领域里传统音乐知识传授不足，而更难以选择、充实适当的教学材料。于是，渐渐地在社会公众的音乐审美心理中，就会缺少更自觉、更稳固的传统音乐审美意识。

公正地说，在萧友梅时代，尚不具备真正解决前述问题的客观条件。那时，系统的西方音乐教育刚刚开始，而本身极端复杂的中国传统音乐研究，亦刚刚起步，尚难形成切实有效的教材。

今天，我们已经跨入九十年代，我们应当有更强烈的愿望，去改变至今犹存的中国传统音乐教育领域的欠缺，完成前人不可能实现的，今人已经有可能达到的目标，那就是：中乐、西乐双双丰厚深广的知识传授，这应当是中国专业音乐教育有别于西方的最重要特色，

其次，是关于音乐创作人材的培养。一般而言，在已有发达的专业音乐创作的国家里，那里的音乐教育，从宏观上不必介意表演专业与创作专业孰重孰轻之事。但在尚无繁荣的高水平专业创作的国家里，如不将创作专业置于突出地位，不着力培养自己的作曲家，发展自己民族的专业创作，那就势必任由外来音乐文化充满于自己的音乐空间，在这个意义上，在专业音乐教育中着力培养作曲人材，就有战略性的意义了。以中国的现代音乐文化状况而言，我以为，培养大量高水平的现代作曲家，始终应当是我们的专业音乐教育最重要的战略性目标。

回顾我们的专业音乐教育历史，在一般性标准上，对作曲人材的培养也是重视的。但若从特殊、首要、格外的高度上要求，还是有所欠缺的。例如，从观念上我们是否明

确地将培养作曲家做为第一目标?对如何培养出真正的作曲家我们是否做过专门的研究?我们是否为已经显露出创造才能的作曲人材提供了可能提供的最佳创作环境?作为对上述问题的回答,这里仅举出两个事实:一是我们现有的有关课程设置及教学要求,是否足以确保提供中国作曲家所必备的中国民间、传统音乐知识,是令人怀疑的。二是相应数量优秀的中国现代专业创作,是由“业余身份”的作曲家写就的。

在专业音乐院校内,当我们不着意于作曲人材的培养时,就可能出现西方乐器表演、艺术专业对作曲专业的“冲击”。因为欧洲音乐已经为音乐表演艺术提供了丰富的材料,中国学生在领悟西方音乐的美学趣味、掌握表演技巧上,都表现出很高的才能。另一方面,以西方音乐作曲理论为基本技术装备,踏出一条表现中国风格的作曲道路,却是十分艰巨的事业。于是,就形成了表演专业易于取得成果,创作专业,难以获得成功这样的对比。这一易一难,就会把注意力吸引到西方音乐的表演艺术上去。我们还可能情不自禁地从表演艺术的成功当中对教育成果产生一定程度的满足感。长此以往,这多少又会模糊培养高水平作曲家的战略意识。当然,这里不是主张削弱西方乐器表演专业,因为表演艺术的发展势必推动创作的进步,本文只是主张对作曲专业应更为加强,因为,融合中西音乐两大元素以创建新的中国音乐这一几代中国音乐家的历史夙愿,中西音乐关系中全部复杂问题的真正解决,最终,都只能取决于多种形式、相当大数量、高度专业水平的成功作品的涌现。而当前的严峻现实是:在我们整个现代音乐史上,恐怕还不能说已经出现了从各个角度上都得到广泛公认的、全面意义上的、国际性的作曲大师,这一直是中国现代音乐文化中最大的缺憾。

这个大缺憾,基本上是由于处于不同文化圈、各自有着不同历史、人文、社会背景、而且又各自有着独立体系和传统的、西两大音乐系统的融合这一世界音乐史上独一无二的伟大进程,其困难程度,往往超出人们的想象,可以说,今天的缺憾,是带有历史必然性的。将这归咎于萧友梅或其他任何个人,都是不公正的。相反,萧友梅已经以他的全部精力推进了中西音乐融合的进程,并且,他还预见到这将是一条漫长的路,所以他不敢断言本世纪内我们能走完这条路。

但是,我们从事音乐事业的人,却也不能躲在“历史必然性”的后面,不去认真反省种种历史经验。我们的责任是突破前人难以避免的局限,弥补前人难以避免的不足,使我们的认识接近于全面、完善,特别是要不失时机地实践前人当时难以实行而今天可能实行的必要措施,切实地加速历史进程,力求在本世纪内达到萧友梅不敢肯定能达到的中国音乐的历史目标。

1991.7.16

〔编辑部收到本文日期:1992年1月3日〕

作者简况:魏廷格,男,1942年生,现在中国艺术研究院音乐研究所工作。

注:引文均自《萧友梅音乐文集》——

- | | | |
|------------|--------|------------|
| ① 282页 | ⑪ 416页 | ⑳ 463页 |
| ② 132—133页 | ⑫ 325页 | ㉑ 8页 |
| ③ 307页 | ⑬ 380页 | ㉒ 381页 |
| ④ 324页 | ⑭ 415页 | ㉓ 332页 |
| ⑤ 446页 | ⑮ 143页 | ㉔ 433页 |
| ⑥ 465页 | ⑯ 230页 | ㉕ 465页 |
| ⑦ 237页 | ⑰ 237页 | ㉖ 467页 |
| ⑧ 414—415页 | ⑱ 381页 | ㉗ 381页 |
| ⑨ 325.446页 | ㉘ 465页 | ㉙ 345—346页 |
| ⑩ 325页 | ㉚ 539页 | ㉛ 541页 |