

萧友梅的音乐思想及其现实意义(上)

——有“罪”还是有功

魏廷格

当前,音乐学界对萧友梅历史作用的评价是有分歧的。但无论持何种评价,都承认他对中国现代音乐发展的巨大而深远的影响,以至于或认为今天中国音乐的成就多得益于他,或认为其不足也多缘起于他。因此,对萧友梅的音乐思想及其现实意义做进一步的分析、研究,仍是音乐理论界的重要课题之一。

萧友梅曾说:“我生性是趋于实做一方面的。”^①的确,他整个一生都在力所能及范围内,脚踏实地、事无巨细地去做每一件他认为有益于中国音乐的事情。但这并不意味着他忽视或缺少音乐思想。相反,透过他件件具体的实践活动和那些文风直率、观点明晰、讲究逻辑的文字论著,就会发现,他的实践始终有着基于理性、逻辑、科学的思维而形成的音乐思想的指导。也会发现他的某些思想、观点在不同时期的微妙变化,以及他认识中的疑虑和矛盾。而其中许多问题又至今犹存,这就使我们怀有格外浓厚的兴趣研究他的音乐思想。

一、中国旧乐落后说

——萧友梅音乐思想的基点之一

所谓“中国旧乐落后说”,即,认为中国既有旧乐落后于西方近现代专业音乐。这是萧友梅音乐思想的基

点之一。

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”中就曾提到,17世纪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”。其责任则在于“最后一个满州王朝”“根本没有促进音乐的学院教育的发展”。这已经表达了中国旧乐从17世纪开始落后了的思想。面对落后,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,竭尽全力,以求改变中国音乐落后状况。

此后,他又反复强调中国旧乐落后。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为纪念刘天华去世而写于1932年的文章中也提到“西乐之较中乐进步”^④。在先后写于1933年(《音乐的势力》)、1934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》)和1938年(《旧乐沿革》)的诸文中,他又具体说明中国旧乐落后于西乐的时间距离为“一千年”。此外他还说过:“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别,认为前者与西乐相差“约有一千五六百年”,后者与之相差“亦有七八百

⑧《明乐唱号》刊行年代不明,天理大学图书馆收藏

⑨《清平调》(工尺谱《魏氏乐谱》P.10-11,五线谱《明乐八调研究》P.32)

1012杨荫浏《中国古代音乐史稿》P.807

11《东亚音乐论丛》《田边尚雄先生还历纪念论文集》P.571-601

13《奈良学艺大学纪要》(人文·社会科学)第11卷P.113-133

14《月琴新谱》P.71

15《魏氏乐器图》附言

①④平凡社《日本音乐大事典》P.2465

②钜鹿佑五郎《钜鹿氏由绪书》《音乐教育成立的轨迹》P.457

③杨荫浏《中国古代音乐史稿》P.806

⑤长原春田述《明乐传来记》《音乐杂志》第5号,P.12

⑥《魏氏乐谱》(刊行本),木版印刷,东京艺术大学图书馆、国立音乐大学图书馆、长崎县立图书馆收藏

⑦《魏氏乐谱》(一一六)(手稿本),东京艺术大学图书馆收藏

年”^⑥。这互不相同的年数反映出不同的比较角度。总之,在他看来,中国旧乐落后于西乐至少也要有七个世纪之久。

直言旧乐落后,就等于承认了不同音乐之间可以进行比较。而要进行比较,又必须承认不同音乐之间存在着共同性。早在1920年,萧友梅就曾写道: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”^⑦。1923年又写道:“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……”^⑧显然,此时他是将西方音乐看成为一种具有世界普遍性的、处于较高发展程度的音乐。由于普遍性,方可与其比较;由于程度较高,方比较出中国旧乐之落后。

那么,中国旧乐究竟落后何处?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。”^⑨他说,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”,直到明末清初,并无改进¹⁰。这样,中国旧乐之落后于西乐,就具体为没有和声上了。

中国旧乐何以落后?萧友梅反复强调的是以下几方面原因:一是记谱法落后。他认为,欧洲音乐的进步,是与线谱的发明及不断完善紧密相关的。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”。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可靠、有效的传承和积累,而且对位音乐、复音音乐也难以成功¹¹,“无怪乎吾国音乐不能有系统的发达也”¹²。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”¹³。三是“教授法之泥古”,“守秘密”¹⁴,导致“墨守旧法,缺乏进取的精神”¹⁵。四,也是最关键的,是“历代向无真正音乐教育机关之设立”¹⁶。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,必定会得到很大程度的克服。有鉴于此,他才将最大的精力、最多的心血倾注给了专业音乐教育事业。

以上,就是萧友梅有关中国旧乐落后的主要论说。

二、评对“落后说”的批评

——关于音乐的“相对价值观”

对中国旧乐落后说,一直是有反对意见的。反对者理论上的依据主要有互相联系着的以下三点:一是

“多系演化观”,是说世界各民族音乐是在多个不同的人文、地理背景里演化的,呈“多系”状态。因为“多系”,故不能以某一系的音乐价值观念为准衡量他系的音乐文化。二是“不可比较说”,是说不同形式、样式、题材、体裁、风格等不同的音乐都不可做价值范畴内的比较。一首歌曲与一首交响曲不能相比,某一民族音乐也不能与他民族音乐相比等。三是音乐的“相对价值观”,这是反对“落后说”的理论核心。有人曾举例:一个乞丐一整天没有要到一点吃的东西,心情悲哀。这时他即兴哼出一个音调,以寄托他悲哀的心情。对他而言,此时这个音调比一首贝多芬的整部交响曲还要有价值。就是说,不同欣赏者有各自不同的价值标准,对此时此一主体有巨大美学价值的音乐,对彼时彼一对象却可能毫无意义。因此,音乐并无绝对、客观的价值,而是种相对、主观、因人因时而异的价值。

以上几种说法虽不尽相同,但其逻辑必然都要归结为中西音乐之间不能进行价值范围内的比较。因而,中国旧乐落后的结论是错误的。萧友梅基于“落后说”而去参照、借鉴西方音乐成果,并倾全力开拓、发展的专业音乐教育事业,势必给中国音乐带来种种“危害”。概括说,就是在我国至今仍泛滥着“欧洲音乐中心论”,严重损害了中国音乐传统的继承。有种说法:“学堂乐歌”以来,中国音乐就走上了了一条“历史性歧路”,按此说,萧友梅显然是在拓宽、延伸这条“歧路”。虽然公开付诸文字指名道姓批评者不多,但透过某些文章的观点以及某些学术会议中的言谈,他几乎已经被批评为近现代中国音乐的“罪人”、“祸根”。

这种批评是否公允?这就必须对音乐的“相对价值观”稍予讨论。

“相对价值观”强调每个民族音乐都有其不可取代的特有文化价值,这个意义上,并不存在某种音乐落后与否的问题,这有其正确性。但这并不全面,因为它否定任何方面、任何角度、任何意义上不同音乐间的任何可比性,这就不符合实际。

诚然,不同音乐间做价值范畴内的比较,复杂而又困难,要很小心、细心、实事求是,切忌轻率做出简单化的结论。但也不能因此而否认任何可比性。大概没人否认,人类社会发展的总趋势,是从不够进步不断走向新的进步。而人类社会中的文化艺术的发展,也是呈现出同样(虽然不见得是完全同步)的总趋势的。作为人类文化艺术之一的音乐,难道能够完全游离于这总趋势之外吗?例如,我们都会承认,欧洲17、18世纪的音乐与他们13、14世纪的音乐相比,是在发展、进步。这样判断,至少是从音乐艺术表现人的情感、精神、思

想的深度、广度,以及音乐形式完善的程度和技术技巧发展的高度等方面着眼的。实际上,一旦使用了发展、进步这些词汇,就已经承认了、使用了某种客观的音乐价值标准。这标准,就可能在另一些类似的比较当中具有实用性。

在音乐生活中,每个人都有自己的音乐价值标准。比如我们有时说,某些作品都很好,分不出高低;但有时也会说这首比另一首要好。这里的“好”、“高低”,就是依据了某种价值标准的判断。这虽出自个体意识,但作为存在于社会关系中的个人,他的价值标准不会只有个别性而毫无社会共性因素。众多共性因素的集合、积淀,再经过人类音乐史实践的扬弃,就会归结出一些普遍适用的音乐价值标准来。正是依了这些标准,才只有某些音乐能够冲破时空局限而称得上是全人类的音乐文化财富。同样的理由,我们才能断言贝多芬的一些作品是伟大的音乐,而前面提到的乞丐即兴哼出的音调,还不能说是伟大的音乐(虽然不排除其中可能含有某种伟大的成分)。

这个道理,还可从音乐比赛中得到验证。人们都知道音乐比赛之难以掌握标准、不够科学合理等等弊端,因而始终有人反对举行这种比赛。但是自古以来就有音乐比赛。当今,各种各样的音乐创作、表演比赛,已经是现代音乐活动中十分重要的一项。原因就在于音乐价值是既有相对性又有客观性的。相对性,使音乐比赛难以做到完全公正合理。而客观性,又意味着比赛的可行性。如果只有相对性,而无任何客观性,所有的音乐比赛都将无法进行。

假定世纪初叶中国音乐界都持片面的“相对价值观”,那会怎样呢?那将会盲目满足于本民族既有音乐而看不到己之不足与彼之所长,自动排除了对他民族优秀音乐文化的交流、借鉴与吸收。这无异于音乐文化上的闭关锁国。于是,本世纪以来带有外来音乐因素的所有音乐创作、全部新型专业音乐教育乃至一切借鉴了西乐文化成果的中国新音乐事业,都将不会出现。实质上,这是欲将中国音乐文化保留在中世纪状态。

“相对价值观”其实来自西方,一些中国学者援引这一外来理论以增强民族音乐自信心,也并非不可(但也并非非如此不可)。但可勿忘,当他们的音乐已经经历了从原始到近现代的全部发展过程之时,却主张中国旧乐原地踏步,对这种“平等”、“尊重”的姿态,我们是否应当头脑清醒?幸好,本世纪初叶中国文化界、音乐界的一批有识之士,如蔡元培、王光祈、萧友梅、赵元任等都清醒地看到,并以各自的方式阐述了中国旧乐

存在着落后之处。理论上,他们没有轻信片面“相对价值观”。实践上,他们亲手促进、推动了中国新音乐文化的创造和发展。

其实,所谓自“学堂乐歌”的“历史性歧路”一说,恰好反证了“历史性必然”。本来,西乐成分早已传入中国。古钢琴在明代已由利玛窦带来;清康熙皇帝曾颇为认真地学过古钢琴;大批现代钢琴也曾在1842年登上中国口岸。但所有这些都未造成西乐因素的大规模进入。根本原因在于当时中国历史尚不需要它的“必然”。到了本世纪初叶,中国社会各个方面,或急或缓,或直或曲,都在以前所未有的规模和速度向中世纪告别,走向近现代社会。正是这种社会整体环境下,其中的音乐文化也“必然”要走向近现代的历史进程,这才产生自“学堂乐歌”以来西乐因素的大规模进入。而当社会整体走向近现代时,如企图单单将其中的音乐文化保留在中世纪,这岂非欲将一个完整有机肌体的一部分与整体分割开来?真如此,这肌体还能是完整的吗?而被分割开来的那部分还能够存活吗?照理,“相对价值观”是很重视音乐与社会环境的关系的,为什么中国现代社会就不该有与其相适应的音乐文化呢?也许有人主张一种既无任何西方影响,又是现代的中国音乐。这的确令人神往。但迄今,我们从未见过任何人就此或从理论上稍详论证,或从实践上指出范例。而这是一种观点能够令人信服的最低条件。

总之,片面的音乐“相对价值观”,无论在理论上还是在历史、实践上都是站不住脚的。

三、“没有和声”是不是“根本缺陷”?

——关于音乐的单声思维与多声思维

前已引述,萧友梅认为中国旧乐“根本缺陷便是没有和声”。与此相似,赵元任也说“中国的音乐程度不及外国的地方,说起来虽然一大堆,可是关键就在个和声方面”¹⁷。和声,这是特指欧洲近代专业音乐中相对完整、规范、成体系的多声思维理论和技法。萧友梅和赵元任并不笼统讲旧乐不及西乐,也从未讲旧乐的旋律、节奏等方面落后,而是具体指出落后在多声思维方面。早在1916年萧友梅就曾设想过:“我希望将来有一天会给中国引进统一的记谱法与和声学,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。”¹⁸

没有多声思维究竟是不是缺陷?

有人认为不是,理由有二:一是说多声思维为“繁”,单声思维为“简”,而“音乐形态的繁简并不是判断先进与落后的标准”¹⁹。没有多声思维,无非不“繁”;

不是“缺陷”。二是,中国(尤其是中国少数民族)也有多声思维音乐。即便没有多声思维是种“缺陷”,中国也无此“缺陷”。——下面先从第一点讨论起。

假如是判断一首作品的艺术价值,当然,形态繁,不等于艺术价值大;形态简,也不等于艺术价值小。其实还应当补充说,形态繁,不等于艺术价值一定就小;形态简,也不等于艺术价值一定就大。但是,这里所论是音乐的思维与表达方式,不是一首作品的价值判断。在思维方式上,单声思维并不能仅仅归结为“简”,多声思维也不能仅仅归结为“繁”。因为单声思维也可能“繁”,例如某些有着复杂节奏、音程关系或曲体的单声音乐,不为不“繁”。同样,多声思维也可能“简”,例如某些多声音乐,虽为多声,但其整体、综合形态却呈现为“简”。所以,单声思维与多声思维的不同并非可以转换为简繁的不同。二者不属于同一范畴的概念。

何谓单声思维?单声思维是指音乐的涵义是通过乐音单一线条的横向运动和进行表达的。所谓单一线条,是指从纵向上看,始终是单个的音。纯粹的单声思维音乐,应当是单人或单件单声乐器唱奏的音乐。但从思维方式上看,多人多件乐器的齐唱、齐奏,虽然包含了同音及同音不同八度音的复合,仍应视之为单声思维音乐。

何谓多声思维?多声思维是指音乐的涵义是通过不同乐音按照一定规律的复合进行表达的。音乐的横向运动,呈非单一线条状态。所谓非单一线条,是指从纵向上看,并非始终是单个的音。因此,不仅运用和声、复调技法写作的专业音乐是多声思维音乐,凡有非单声伴奏的通俗音乐和民间歌曲,也都属于多声思维音乐。

按照旋律是音乐灵魂的观点,人类音乐审美的第一块基石,是单声思维美。而多声思维则是作为一种方法和手段,将单声音乐潜藏着的、但又无法同步表达的未表之情、未达之意同步地表达出来,是对单声思维的补充、丰富和深化,这又形成了多声思维美。

相对完整、规范、成体系的多声思维,并非从来就有,而是有一个形成、发展的历史过程。在欧洲,自大约9世纪的奥尔加依(Organum)二声部“平行进行”始,出现了多声思维音乐。后经“斜向进行”、“反向进行”,至14世纪的“新艺术”音乐发展到四声部对位。16世纪“罗马乐派”的帕列斯特里那又将多声技巧推向了那个时代的高峰。约1600—1750年间,欧洲音乐进入巴洛克时期,“数字低音”的多声技巧又发展起来。巴赫是集此前欧洲多声思维技巧之大成者。接着的古典音乐时期主调音乐占据了主导地位。于是,以和声进行

为主要形式的多声思维音乐兴盛起来。由此,复调音乐、主调和声音乐往往以并存的或种种方式结合的形式应用于音乐作品中,形成了更加丰富、复杂的多声思维。至于后来的浪漫主义、印象主义音乐乃至20世纪的诸多流派,无不是多声思维的深化。在专业创作领域,纯粹的单声思维音乐实际上已经绝迹。与此同时,也逐步形成了相对完整、规范、成体系的多声思维理论和技法。多声思维使音乐从平面的变为立体的、从单层的变为多层的、从单色的变为多色的,将音乐的表现可能性极大地扩展开来。由此,音乐艺术才可能将社会生活中人们丰富、微妙、复杂、深刻的思想感情和千姿百态、变幻无穷的大自然近乎完美地表现出来,才可能出现一系列对后世产生了深远影响的欧洲音乐创作。这就是欧洲音乐史所显示出来的先有单声、后有简单多声、再有复杂多声的音乐思维总趋势。这个总趋势,说明音乐艺术发展必然要求增扩、深化、丰富音乐的表现力。

假如音乐的发展并未提出增扩、深化、丰富表现力的要求,或者多声思维并不能满足这些要求,那么多声思维就不会出现。如果多声思维不出现,任何自巴赫以来称得起伟大音乐的西方音乐,也都不会出现。无法想象,离开了多声思维,我们所听到的欧洲音乐还能够以同样的艺术价值而存在。与此相关,钢琴这种以演奏多声思维音乐“为生”的乐器也将不会、不该、不必出现。同样,欧洲任何演奏多声音乐的乐队也都不会、不该、不必出现。毫不夸张地说,没有多声思维,就没有近现代欧洲音乐的发展,就不会有我们现在见到的欧洲音乐史。我们怎能无视多声思维在音乐发展中显而易见的重要意义?怎能不承认多声思维理论的相对完善是作曲技法、音乐思维和音乐表现能力的重大进步,是西方音乐对人类音乐文化的最大贡献之一?怎能用一个“繁简关系”将其轻易抹杀?

总之,那种认为多声思维在音乐艺术发展中似乎无足轻重、无关紧要的观点,无论从理论上还是历史、实践上,都是站不住脚的。

或曰,那是欧洲,并不适合中国。那么,对于中国音乐,多声思维就无关紧要吗?

一种有生命力的音乐艺术形式的发展,最根本的取决于两个动因。一是该音乐演进的内部动力;另一个是外部音乐文化的影响力。当某一社会与外部无任何交往或较少交往时,音乐的发展、演进,主要赖于内部动力。即,该种音乐各要素本身趋向完善的客观要求,和与此相关的人们或多或少、或大或小但又必然不断出现的新的音乐审美要求。当某一社会与外部有着

较多交往时,该社会音乐就不可避免地要受到外部影响力的影响。外部影响力通常会加大内部动力的势头,虽然也会有局部、暂时的相反情形。但无论怎样,外部影响力都要以内部机制所可能接受为限,正是“外因通过内因而起作用”。

中国各民族固有音乐,是世界上有着最久远发展史的音乐文化之一。经数千年的嬗变、演进,其中也出现了多声思维音乐及多声因素。这不仅表现在少数民族民歌中,在汉族传统音乐的各种类器乐合奏中,在一些有着较丰富的器乐伴奏的戏曲、说唱音乐中,在编钟、古琴、古筝、琵琶这类已经具备了一定多声演奏能力乐器的独奏中,都不会是纯粹的单声思维。尤其是明代朱载堉完成了12平均律计算,几乎是从理论上呼唤着多声思维音乐的出现。但从全局、整体来看,不能不承认,所有这些仍只是局部现象,是作为一种因素的存在,而不能说我们已经具备了比较系统、相当发展了的多声思维音乐及其理论体系,也不足以改变我们传统音乐的思维方式、表现方式和审美方式主要是单声思维这一总的状况。局部不等于整体。但是,多声思维因素的存在,却有力地证明了中国传统音乐有着发展多声思维音乐的客观要求和内部动力。而这种要求和动力在何种情况下能够成为中国音乐中一种带有社会性规模的现实实际,还要有赖于一定的历史机缘。这历史机缘,约在本世纪初出现了。此时,中国社会进入了全面大变动的历史时代。新时代对音乐提出了不同于以往的表现和审美等方面的新要求。从音乐文化本身来看,则是出现了强大的外部影响力,即,西方音乐因素以社会性的规模来到中国。

所谓西方音乐因素,首先是西方音乐作品,再及相关事物。西方音乐作品带来了新的音调、新的音色、新的节奏、新的意境等等。但是,中国音乐也有自己的音调、音色、节奏和意境。岂止有,某种意义上可谓相当发达。故这些方面,中西音乐虽然也很不同,却并非有无的不同。既非有无的不同,故外部影响力终究是有限的。但是,若从音乐思维、表现方式、技法特点上看,西方专业音乐的多声思维,确是我们基本上没有的。这样,中西音乐关系的焦点,就集中到了单声思维与多声思维的关系这一点上了。于是,本世纪初叶的中国音乐,就走到了一个音乐历史的路口,那就是要不要借鉴、吸收来自西方的多声思维成果。

我们假定,中国音乐没有发展多声思维的内部动力和要求,那么,多声思维就不会对中国音乐发生作用。因为,再强大的外部影响力也要以内部有这种需要为前提才能实际产生影响。若如此,中国音乐就不

会借鉴、吸收西方多声思维成果,那么,西方音乐的影响就不会象后来实际发生的那么大。

我们假定,中国音乐虽然有发展多声思维的内部动力,但西方并无相对发展了的多声思维体系,那将无可借鉴、吸收。那么,中国音乐的多声思维将沿着自己的历史轨迹或迟或早地产生、发展。若如此,西方音乐的影响也不会象后来实际发生的那么大。

我们再假定,中国音乐此前已有了相对发展了的多声思维音乐,那么,无论西方情况如何,我们都将无须以后来实际发生的那种方式借鉴、吸收西方多声思维理论,若如此,西方音乐的影响还是不会象后来实际发生的那么大。

然而,以上三个假定都是假定,不是事实。事实是中国音乐此前尚无发展了的多声思维;但却有着发展多声思维的内部动力;西方音乐恰好具备发展了的多声思维。再加上其他一系列因素的相互作用,中国音乐发展多声思维的“内部动力”和“外部影响力”才在本世纪初形成了历史性的结合点。所谓“历史性”,是说符合规律,不以主观、人为意志为转移,具有长久生命力。本世纪的中国新音乐实践已经证实了这一点。

中国音乐新的专业器乐音乐创作,几乎全部使用了多声思维技法。交响音乐、室内乐、钢琴音乐、中国传统乐器合奏、音乐创作等自不待言,即便最初是单旋律的器乐独奏,在后来的正式表演时,也大都先后采用有多声伴奏的形式。在综合艺术及声乐领域,不仅歌剧、舞剧音乐、合唱、重唱、艺术歌曲等都是多声思维,即便是单声部群众歌曲或民歌,在正式表演场合,也大都配上了多声伴奏。一言以蔽之,我们今天从音乐舞台及所有传播媒介中听到的,几乎都是多声思维音乐。我们能说上述音乐中的多声思维无关紧要、可有可无、甚至舍此最佳吗?或者直截了当地设问:我们是否主张不要创作中国的交响乐、室内乐、中国传统乐器合奏、钢琴曲、有多声伴奏的中外乐器独奏、歌剧、合唱、重唱、有多声伴奏的艺术歌曲?我们是否主张取消专业院校中的和声、复调课,请中国作曲家只用单声思维?我们是否主张取消和反对为通俗歌曲和民间歌曲配置多声伴奏?进而,我们是否还主张解散中西乐队和将钢琴这类多声乐器清除出中国?

其实,无论我们怎样回答,事实都是中国新音乐已经与多声思维相结合了,并且还将结合下去。因此,那种认为多声思维对于中国音乐的发展无足轻重、可有可无的观点,无论从理论上还是历史、实践上,都是站不住脚的。因此,说“没有和声”是“根本缺陷”,并未说错。

四、萧友梅是不是“全盘西化论”者？

——他对中国新音乐道路的认识

视萧友梅为中国“全盘西化论”之根源，这是对他的又一种批评。

如按前面引述过的，萧友梅20年代初曾讲将来中国音乐要与西乐“一般”，音乐无“国界”，是“世界语”之类说法，确乎可以认为是“全盘西化论”，至少也是“西化倾向”。不过，所谓中国音乐要与西乐“一般”，也可能是基于中西音乐共通性而提出的对中国音乐发展程度的看法，尚未涉及美学特征；当时他没有强调不同民族音乐的区别性和特殊性，是由于他认为当务之急是先将西乐经验、方法介绍进来，至于未来中国音乐的全部特征和性质，也许还未及深思。究竟如何，还要看他后来的所说所做所为。

就在讲了“音乐是世界的”的次年(1924)，李华萱出版一本《俗曲集》请他作序，他的心情是“欢喜应之”，指出俗曲“可供作曲家与音乐史家之参考”²⁰，说明他十分清楚民间音乐对于新音乐创作及其他方面的价值和意义。这就不象是“全盘西化论”者对待中国旧乐的态度了。

1934年他明白写道：“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民族的民族性，虽然它的形式是欧化的。”²¹这清楚地表明了他并非要中国音乐单纯“西化”，而是为中国音乐找个学习对象。学习就不是照搬，更不是要把中国音乐“化”为西乐。同时，这里还透露出他的设想：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《关于我国新音乐运动》²²和《复兴国乐我见》²³两文中，又有进一步阐述。当时有人向他提问：

“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，与他当初讲“音乐没有国界”时的看法相当接近。然而，他并未重复彼时说法，而是回答：“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。”我们看到，他的观点已经发生了变化，

即，他把音乐分成了技术的与非技术的两个方面。所谓“没有国界”，现在只是指技术方面了。如果要创造国民乐派，那就要分“国界”，就“不能把旧乐完全放弃”。

后来，针对关于国乐问题的讨论，他把国乐与旧乐做了严格区分。落后，是指旧乐。而真正的中国国乐，应当是运用西方技术，表现现代中国人精神、思想与情感的、关乎中国国运的、有待创造的新型中国音乐。为此，他提出了包含七项具体内容的“复兴国乐之计划”²⁴，实为培养现代中国作曲家所需要的全部中外音乐知识、技术以及文化、道德修养的准备。其中就包括有“训练学生，使从旧乐及民乐中搜集材料，作为创造新乐之基础”，“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。他还深感一些旧乐因“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。如此珍视中国旧乐，恐怕很难再给他戴上“全盘西化论”的帽子。

至此，萧友梅对中国新音乐的构想可概括为：西方音乐技术为躯干，中国民族精神为灵魂。也就是取西乐之技术，以旧乐为基础，表现现代民族精神。

那么，仅就技术方面，萧友梅是不是“全盘西化论”？以乐器为例，他说过：“一切技术与工具须采用西方的”，“乐器是工具”，“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”，“将来国乐改用欧洲乐器为极合理之事。”²⁵照此言，似乎可以实行乐器“西化”了。但在实际中，他从来没有取消中国乐器。相反，据前辈们回忆，他主持上海国立音专工作期间，曾规定每个学生都必须学一件中国乐器。他的《对于大同乐会仿造旧乐器的我见》一文，并非反对国乐器，而是为使乐器研制工作有一个更科学的态度和更切实有效的程度。他曾著专文称赞刘天华为“国乐乐师之模范”。他在《十年来音乐界之成绩》一文中还勉励“有志改良国乐者更加努力”²⁶等等，因此，在乐器问题上也不能说他就是“西化论”。也许，他怀有某种矛盾心理？

再如西乐作曲技术理论中的和声学。既然技术不分中西，是不是照搬过来就可以了？在评价来维思的讲演时萧友梅说：“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），而在西方和声，大小调之三度均为不可缺者。关于此点，余极愿吾校诸同学多所注意。”²⁷这段话十分耐人寻味，也十分重要。原以为不分中西的技术，现在却遇到了中

西听众在和声听觉上的审美差异。而和声,又是创造中国新音乐的关键问题之一。于是,西乐技术运用于中国音乐创作时的复杂性,就被触及到了。他深知此事“关系重大”,小心避免过早做结论,采取了十分慎重的、肯定不是简单“西化”的态度。

这样,从音乐“没有国界”,到仅只技术方面“采用西方”,到技术方面也“极愿”后人“多所注意”、“更值得去研究”,就反映出了一个认识不断深化的过程。而这深化的结果,则是认识到了西方音乐因素与中国音乐传统相结合的特殊困难。

其实,当萧友梅早年提出中国旧乐落后“一千年”时,就已经意味着弥补千年之差,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”²⁸。1938年在谈到“以我国精神为灵魂,以西洋技术为躯干的新音乐”时,他说这“是一种很好的试验,可惜还没有人彻底实行”²⁹。虽然那时已经出现了相当数量基于中西结合观念的新音乐作品。可见,他所理想的是一种中西音乐文化更深刻更本质、而非浮泛表面上的结合。同年,在谈到中国“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”³⁰。

这表明他已意识到中国新音乐的道路将是艰难、长期的。而且,他还指出了一个重要事实,中国新音乐大厦的建成,说一千,道一万,最终要取决于中国作曲家正确“意向”下的积极努力。否则,本世纪末是难以完成的。世纪末已经来临,我们不能不佩服他的远见!

(未完待续)

①《萧友梅音乐文集》282页,上海音乐出版社1993年。以下只注页数的注释均来自该书。②132—133页。③307页。④324页。⑤446页。⑥465页。⑦143页。⑧230页。⑨380页。10415页。11414页。12237页。13325与446页。14325页。15416页。16325页。188页。20237页。21381页。22465页。23539页。23540—541页。24539—541页。25463页。26332页。27443页。28465页。29467页。30381页。

⑬《赵元任音乐作品全集》262页,上海音乐出版社1987年。

⑭《中国音乐落后论的形成背景》,载《音乐研究》1993年2期12页。

(上接第48页)

③波兰东北部城市,纳粹德军占领时大部居民被屠杀。

④“俄罗斯人民同盟”是沙俄时代的一个反犹组织,经常策动对犹太人的大屠杀。

⑤安娜·弗兰克是在娘子谷被杀害的一个女孩。

⑥肖斯塔科维奇不接受诗作者在压力下改写的几行诗:
我想到俄罗斯的功勋, 她以自己的身躯阻挡住法西斯的进程。

他的每一颗最小最小的露珠,
都贴着我的心,联着我的命运。

⑦伊索(Aesop),相传为一部希腊预言集的作者,但多半是传说人物,一说生于公元六世纪,是个奴隶。

⑧伽利略(Galileo 1564—1642),对现代科学思想的发展作出了杰出贡献的意大利数学家,天文学家,物理学家。因大力支持和阐明哥白尼的地动说而遭罗马教廷宗教裁判所审判并被处以八年软禁。

⑨巴斯德(Pasteur L. 1822—1895),法国化学家,微生物学家。近代微生物学的奠基人。他证明传染病是由微生物引起,并首创以疫苗接种防治霍乱、狂犬病等许多疾病。他的学说曾遭激烈反对,但他勇敢地捍卫自己的观点。

⑩指俄国大文豪列夫·托尔斯泰。俄语列夫(Lev)系雄狮的意思。

(1983年初稿,1993年二稿)