

鲁迅·音乐·萧友梅

廖辅叔

1953年12月至1954年春,民主德国国家民间艺术歌舞团在音乐学家皮什纳教授率领之下,来中国各大城市进行访问演出。在访问期间,皮什纳教授除了观看形形色色的演出之外,还不厌求详地访问中国音乐家,对中国传统的直到现代的音乐思想及音乐各个部门的现状都有了比较全面的了解。回国之后,他根据这次访华的心得写成了一本书《中国的音乐》。在他介绍中国现代音乐的时候,多次提到鲁迅,说鲁迅复活了宋代的民间文学,给它的形式注入新的内容,使之向前发展。他的论据显然是鲁迅的《论旧形式的采用》那篇文章。同时又说中国的音乐家也像鲁迅对待民间文学的关系那样进行工作。他是突出了鲁迅对新文化、包括新音乐所发挥的作用的。可惜他书中却没有一句鲁迅关于音乐的言论。

的确,音乐,远不如绘画、碑版、木刻那样引起过鲁迅浓厚的兴趣。查他的日记,有关音乐活动的记载是很少的,只有参加国歌研究会的讨论及演唱占有相当的篇幅。他当时是北洋政府教育部佥事兼社会教育司的科长,与沈彭年、钱稻孙等同时受派为研究会干事,“筹备一切事物”。在当时这样的一次讨论会上,他与北大校长蔡元培坐在一起,他曾对蔡先生说:“余完全不懂音乐。”也许正是评审国歌的缘故,马幼渔有一次请客,鲁迅、萧友梅与钱玄同及沈家兄弟同在被请之列。1922年蔡元培提出北京大学出版四种季刊的计划,其中有一种是文艺的,鲁迅和萧友梅都是编辑,但是他们两位的交往却是不见有什么记载,只有鲁迅讲到女师大风潮的

时候,他所说的“东吉祥胡同的正人君子”中间也有萧友梅的名字。不过他的论敌主要是陈西滢,萧友梅与马寅初、李四光、丁西林等都是属于点一下名的人物。鲁迅对那些支持杨荫榆的人始终是区别对待的,对于李四光,他就说:“因为我知道李教授是科学家,不很‘打笔墨官司’的,只要可以不提便不提”。对于萧友梅,也许因为知道他是音乐家,所以同样不提了吧。这里有一件事值得一提。当时苏联的俄罗斯盲诗人爱罗先珂在北京大学教授世界语,寄住在八道湾周宅,同鲁迅和周作人两兄弟朝夕相处。据周作人的回忆,“鲁迅尤和他熟习,往往长谈至夜半”。北京大学开纪念会,学生演剧,他也去凑热闹,是鲁迅陪他去去的。他看不见,鲁迅就讲给他听。有一次,爱罗先珂听过萧友梅指挥的音乐会之后,曾称之为“中国新音乐的曙光”,说不定也是鲁迅陪他去听的。即使不是鲁迅陪他,按理他也忍不住要把他的喜悦告诉鲁迅的。因而鲁迅对萧友梅的印象也可能是不坏的。至于萧友梅对女师大学潮的态度,我曾问过当时在女师大学习的曹安和大姐。曹大姐说,萧先生认为音乐系学生的责任是下苦功打好基础,即使全部时间都用上还怕来不及,哪里有时间去管系外的事情。她们是信从萧先生的教导的,真的是“两耳不闻窗外事”。既然萧友梅不属于坚决的拥杨派,只签了一个名,鲁迅也就不对他多费笔墨,连像对马寅初那样刺他一言半语的话也不说了。

鲁迅唯一的一篇以“音乐”为题的文章实际上只是对徐志摩的议论的可刺,与音乐了无关

涉。至于有关音乐的记载,在日记里可以看到的。一次是在北京大学听田边尚雄讲演《中国古乐的价值》,另一次是在上海大光明戏院听阿甫夏洛穆夫的作品,“先为《北平之印象》,次为《晴雯逝世歌》独唱,次西乐中剧《琴心波光》”。对田边尚雄的讲演他没有写下什么意见,对阿甫夏洛穆夫的作品则只有一句评语:“后二种皆不见佳。”还有收入《热风》的那篇《为俄国歌剧团》,那只是因观众的落后而发的感慨,并不是论歌剧的文章。还有收入《准风月谈》的那篇《华德保粹优劣论》里面提到了《跳蚤歌》,也不是对穆索尔斯基或夏里亚平有所偏嗜,而是针对希特勒认为这首世界名曲是“非德意志的”因而悍然禁唱的暴行特意刺他希魔一下的。

至于他同音乐家,首先见诸记载的是萧友梅,前面已经说过了。另一位音乐家是马思聪。1929年12月29日,鲁迅日记里写道:“夜马思聪、陈仙泉来,不见。”那是马思聪第一次从法国回来,还是一个十七八岁的小伙子,他为什么不见呢?陈仙泉又是何许人呢?再不然,是不是有一个姓名完全相同的马思聪呢?我曾经为此请教过马思聪的至亲好友,他们都说无可奉告,这就只能留下一连串的问号了。此外还有一位找上门来的音乐家是 Cherepnin,但不是登门拜访,而是写信求教。据鲁迅日记1936年5月28日的记载,只有“得 G. cherepnin 信”一句话。这位 cherepnin 无疑就是取了个中国名字的齐尔品。姓前的 G 应是 A 的误植,草写的 A 是容易误看为 G 的。信里面谈的什么问题呢?日记没有提,据我当时在萧友梅身边听到过的他与萧友梅的一次谈话说,他想写一部中国题材的歌剧,问萧先生找什么作家比较好,那么这封信大概就是请鲁迅合作编写歌剧或者介绍歌剧题材以至介绍剧作家的了。依照鲁迅写日记的惯例,大都是“得某某信即复”,或者“得某某信晚复”,有时也会隔一两天后写上“复某某信”。收到齐尔品的信之后呢,当天没有写回信,以后也一直都没有回信的记载。为什么呢?如果容许推测的话,参照过去白薇请他写剧本遭到拒绝的经验,很可能是他认为编剧的事应该由剧作家来做,

所以没有写回信,因为他是主张分工的,“譬如骑马不必注意于造桥,炮兵无须分神于驭马”。另一个想法是,会不会因为他是白俄的关系呢?总之是莫测高深了。当然,这样说也并不能排除鲁迅写了回信却忘了在日记里记上一笔的可能性。有朝一日齐尔品夫人展示出鲁迅回信的原件,那就一切都豁然开朗了。

从以上种种来看,好像鲁迅对音乐是漠不关心似的,其实又不尽然。他对艺术的各个门类都是同样重视的。早在1913年他在教育部《编纂处月刊》发表的《拟传播美术意见书》里面除了美术、建筑、戏剧之外,音乐方面提出“当就公园或公地设立奏乐之处,定期演奏新乐,不更参以旧乐;惟必先以小书说明,俾听者咸能领会”。对于古乐,“当立中国古乐研究会,令勿中绝,并择其善者,布之國中”。此外,他还建议设立国民文艺研究会,这是关于民间文艺的,“详其意蕴,辨其特性,又发挥而光大之,并以辅助教育”。在《科学史教篇》(1907年作)里面,他历叙科学的作用之后,还强调精神文明的重要,“故人群所当希冀要求者,不惟奈端(牛顿)已也,亦希诗人如狄斯丕尔(莎士比亚);不惟波尔(波义耳)亦希画师如洛菲罗(拉斐尔);既有康德,亦必有乐人如培得诃芬(贝多芬);既有达尔文,亦必有文人如嘉来勒(卡莱尔)。凡此者皆所以致人性于全,不使之偏倚,因以见今日之文明者也”。把贝多芬抬到这样高的地位,而且是在八十多年前,大概也属于中国先进人物的说论了吧。

鲁迅生平特别重要的失误,大家比较一致的意见是他对旧戏特别是对梅兰芳的评论。由于当时缺乏一个民族都有两种文化的认识,它不可避免地失之偏颇。加以他有自己对京戏的亲身的经验,正如他对中医也因它耽误了他父亲的病而受到贬抑一样,都是有一定的历史根据的。除了戏园子的陈规陋习之外,也还有京戏本身的问题。由于京戏已经进入了宫廷,受到西太后的宠幸,辛亥革命之后,清季腐败的社会风气并没有什么改变,一般官僚政客以至文人学士都有一种肉麻当有趣的捧角的习气。为了对这种腐败的现象加以鞭挞,他写过(下转88页)

“土著印第安音乐”融合时,印第安音乐应有的自由散拍在一定程度上受到均分节奏性的制约,从而使“混合印第安音乐”节奏趋于律动化。当然,“土著印第安音乐”中的××××节奏型在融合中仍然得以保持,如例6可成为我们鉴定“混合印第安音乐”成份的一个重要参照。

(5)音调模式的相对稳定 按说,在“混合印第安音乐”中,由于音阶体系,装饰音、节奏性,曲式结构诸要素都已经发生了改变,我们应该难于感受到印第安音乐风格。但事实不然,我们在听辨中发现,印第安音乐应有的风格仍能很快地被我们听觉所感知,这说明除了“××××”节奏型外,一定还有一种要素在融合过程中仍牢固地保存着。通过实例的分析,证实了这种直观的感受。这个稳定的因素便是音调模式,在前面我们已分析过,“土著印第安音乐”的音调模式是一个拱型结构,它常处于句首,有核心音调作用。在“混合印第安音乐”中,它的位置已经发生了改变,有时在句首,有时在句中,但它自身结构没有变化,如例6、7,句首

就都是一个拱型音调模式,这表明:音调模式作为一种稳定因素,相对音阶,装饰音和曲式,在音乐融合中发生的变异最小,故被我们称为“音调模式的相对稳定”。

综述 秘鲁“混合印第安音乐”作为两种音乐的融合产物,它固有五声音阶趋于七声化,装饰滑音趋于淡化,曲式规模趋于扩大化,节奏趋于律动化,这可看成是音乐融合中的变异因素;而拱型音调模式和××××节奏型却在融合中被积淀下来,这可看成是稳定性因素。对秘鲁印第安音乐变异与稳定的观察,无疑将有助于我们认识秘鲁文化的稳定变异情况。

(郑世刚系我院1989年音乐学系毕业生,

指导教师陈自明)

(责任编辑 纪年)

①秘鲁印第安音乐,事实上应该包括秘鲁东部与巴西接壤的热带丛林中印第安音乐,但是由于这一地区自然条件极端恶劣,很少有人深入其中取得第一手资料,致使这一地域的印第安音乐研究难以进行。所以,本论文的内容不涉及这一地区。

②选自《拉丁美洲的音乐》第61页。

(上接83页)《论照相之类》那篇文章,借《天女散花》、《黛玉葬花》的剧照概括出“男人看见‘扮女人’,女人看见‘男人扮’”这两句精炼的考语,从而不可避免地殃及了梅兰芳。

到了晚年他写《略论梅兰芳及其他》上下两篇文章,认为“先前是他做戏的,这时却成了戏为他而做”,“他未经士大夫帮忙的时候所做的戏,自然是俗的,甚至于猥下、肮脏,但是泼刺,有生气。待到化为‘天女’,高贵了,然而从此死板板,矜持得可怜。看一位不死不活的天女或林妹妹,我想大多数人是倒不如看一个漂亮活动的村女的,她和我们相近”。他还举出梆子演员老十三旦侯俊山,说他“七十岁了,一登台,满座还是喝采”,以反衬梅兰芳由俗趋雅的危险。这

就闪烁着辩证法的光辉了。

鲁迅生前虽然不常谈音乐,但是音乐知识还是随时显露出来的。有一次他听到弄堂里一个外国人家雇用的“娘姨”叫了卖唱的两个穷人唱了一回“奇葛隆冬强”的《十八摸》之类,就认定他唱的是“男嗓子的上低音(barytone)”。当时音乐界流行的人声的层次是高音、次高音、中音、次中音、上低音、低音。后来才定为女声和男声各各分为高、中、低三级。他还称赞那人唱得“很自然,比较死猫儿似的《毛毛雨》,要好得天差地远”。这样的批评,对我们今天的音乐的流行风气来说,也还是饶有现实意义的吧,不是吗?

(责任编辑 程源敏)