

中央音乐学院音乐学系建系 50 周年纪念

音乐学文集

(第四集)

中央音乐学院音乐学系 编

1956-2006

中央音乐学院出版社

中央音乐学院音乐学系建系 50 周年纪念

音乐学文集

(第四集)

中央音乐学院音乐学系 编

1956-2006

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐学文集. 第四集/中央音乐学院音乐学系编. —北京: 中央音乐学院出版社, 2006. 4

ISBN 7-81096-145-4

I. 音... II. 中... III. 音乐学—文集 IV. J60-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 028296 号

音乐学文集 (第四集)

中央音乐学院音乐学系编

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: A5 印张: 22.5

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2006 年 7 月第 1 版 2006 年 7 月第 1 次印刷

印 数: 1—3,000 册

书 号: ISBN 7-81096-145-4

定 价: 36.00 元

中央音乐学院出版社 北京市鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

出版说明

《中央音乐学院音乐学文集》是由中央音乐学院音乐学系主持辑录的学术论文集,书中收集了中央音乐学院从事音乐学教学和研究工作的学者们阶段性的研究成果。之前曾由中央音乐学院学报社印制过三集。今年是音乐学系建系 50 周年,为了纪念这一有意义的日子,我们选编了《中央音乐学院音乐学文集》第四集作为系庆献礼,由中央音乐学院出版社正式出版发行。本《文集》的文章是按作者所属的教研室依次排序的。

中央音乐学院音乐学系

2006 年 6 月

目 录

于润洋	关于我国音乐学学科建设的几点想法 / 1
蔡仲德	青主音乐美学思想述评 / 9
潘必新	论艺术美 / 44
王次炤	中国传统音乐文化中的人文精神 / 57
邢维凯	全面的现代化,充分的世界化——当代中国音乐文化的必由之路 / 70
周海宏	器乐学习与儿童智力发展研究报告 / 100
宋瑾	华人音乐创作中的后现代主义 / 143
张前	现代音乐美学研究对音乐表演艺术的启示 / 174
苗建华	禅与琴——古琴美学中的佛教思想 / 190
邓四春	20世纪中西音乐关系论证的反思 / 201
李起敏	重建现代音乐美学的基石 / 211
郑祖襄	伶州鸠答周景王“问律”之疑和信 / 231
李咏敏	汉代古琴与古琴音乐 / 248
汪毓和	中国近现代音乐文献总述 / 260
梁茂春	论“语录歌”现象 / 291
戴嘉枋	钢琴协奏曲《黄河》的音乐分析 / 325
俞玉滋	赵沅译配苏联歌曲的历史性贡献 / 372
蒲方	中国钢琴音乐的先行者——赵元任 / 379
李淑琴	艺术的珍品 时代的心声 / 385
袁静芳	再探泉州南音历史源流 / 434
周青青	汉族说唱音乐中的一些节奏布局手法 / 448

钱 茸	“骆玉笙现象”的启示 / 465
张伯瑜	京、津民间十番锣鼓与清宫廷十番锣鼓 / 478
褚 历	西安鼓乐中的大乐 / 508
田联韬	藏传佛教宗教乐舞“羌姆”音乐考察 / 528
杨民康	论云南与东南亚掸傣系族群传统音乐的社会 阶层特征 / 551
桑德诺瓦	旅游开发对中国大陆少数民族传统音乐 产生的重大影响 / 569
黄晓和	人杰和神灵的传说 / 586
余志刚	耶鲁见闻 / 604
周耀群	关于西方音乐的一种社会学类型论 / 612
姚亚平	复调起源的各种理论及其评价 / 624
陈自明	亚洲文化的多元性 / 654
俞人豪	加强基础研究增加学科的科学含量 / 664
安 平	“电脑音乐制作”专业建设之研究 / 670
李 昕	中非林达人管乐合奏形式的声部关系 特征初识 / 690

关于我国音乐学学科建设的几点想法

于润洋

不久前，党和国家领导人在几次不同的重要场合，郑重提出了要重视发展我国人文社会科学，并提出在这个领域力求“创新”的要求，引起了我国人文社会科学学术界的普遍关注，受到极大鼓舞。一个国家、民族的物质文明和精神文明的建设和发展，终究离不开自然科学和人文社会科学这两个翅膀，否则就很难在更高的层次上实现未来的腾飞。

音乐学作为人文学科的一个组成部分，在我看来，它的任务是在理论和历史这两个层面上对音乐这门艺术进行多方位、多侧面的思考和探究。关于这门学科对于我国音乐文化整体发展的意义，我在十年前为一部音乐学文集撰写的一篇序言中有过这样一段话：“一位伟大的先哲曾经高屋建瓴地讲过这样一句深刻的话：‘一个民族想要站在科学发展的最高峰，就一刻也不能没有理论思维。’（恩格斯《反杜林论》序言）这句话或许能启示我们：一个民族的音乐文化整体的高度发展，恐怕也是不能离开音乐理论思维的深化的。从这个意义上讲，音乐学这门学科的建设在一个民族的音乐文化整体发展中所占的重要地位是不言而喻的。”^①

对音乐文化的人文思考，中国古代有着悠久的历史传统和辉煌灿烂的成果。但当西方自文艺复兴以来，特别是十八、十九世

① 于润洋主编：《音乐学文集》中央音乐学院学报社 1992 年版前言

纪以来，随着音乐文化的蓬勃发展，对音乐文化的学术研究也有了迅速的发展，终于建立了近代意义上的音乐学“学科”时，由于种种深刻的社会历史原因，中国在这方面却逐渐落在了后面。直到上个世纪三十年代前后，作为近代意义上的“音乐学”学科才在第一代音乐学者王光祈、萧友梅等人的努力之下，奠定了初步的基础，而它真正的发展则是在共和国建立之后，特别是八十年代改革开放之后。在这半个世纪的历程中，学科终于逐渐形成，它体现在：音乐学的研究机构和人材培养的教学基地从草创到最后建立，一支专业性的学术研究队伍逐渐形成，大规模的民族民间音乐收集整理和研究工作陆续展开并取得丰硕成果；特别是改革开放后的近二十多年来，学科的建设向广度和深度发展，各音乐院校中的音乐学专业陆续普遍建立并逐步成熟，一大批不同年龄段的音乐学工作者活跃在科研第一线上，音乐学子学科各自得到发展，各子学科的学会纷纷建立并有力地推动了音乐学术的发展。经过半个多世纪的努力，我国音乐学的学科体系已经基本形成，先后建立了诸如中外音乐史学、民族音乐学、音乐美学，音乐声学 and 律学，以及近期已经起步的世界民族音乐、音乐声学、音乐心理学、音乐社会学、音乐治疗学等等一系列子学科。这些子学科虽然在形成的历史、研究力量，以及研究的深度和成果方面尚不平衡，但一个学科体系的框架毕竟已经形成。这一切都已经为中国音乐学未来的发展打下了一个良好的、比较坚实的基础。可以说，中国音乐学，作为一个现代意义上的人文学科，已经登堂入室。

然而，对于中国的音乐学家们来说，面前是一个艰辛的路程。应该承认，作为一个现代意义上的人文学科，中国的音乐学还很年轻。在这个学科的一些领域，我们同当代西方音乐学的最高成就相比，是有距离的。特别是在“创新”这一点上，我们还有很长的路要走，任重而道远。

考虑到我国音乐学学科的长远建设，我认为，至少有以下三

个方面需要我们关注：即扩大学科的学术视野，加强理论与历史的相互融合和渗透，重视对音乐本体的研究。

一、扩大学科的学术视野

音乐学这门学科本身是一个多门类的音乐知识系统，如前所述，其内部已经形成一个由一系列子学科诸如音乐史学、民族音乐学、音乐美学、音乐心理学、音乐社会学、音乐技法理论…等等构成的学科体系结构，它们之间存在着千丝万缕的内在联系。而与此同时，音乐学作为一个人文学科，它又与本学科之外的一系列诸如哲学、史学、美学、艺术学、民族学、心理学、社会学、乃至数学、音响学等存在着不同程度的密切联系。

发源于西方的近代音乐学，其所以能从诸多人文学科中独立出来，并能最终形成由上述分门别类的诸多子学科构成的学科体系，这不能不归功于西方人自文艺复兴时期以来在科学领域长期形成的长于缜密分析的思维方式。然而，这种思维方式发展到一定阶段，便显露其自身的局限。恩格斯在充分肯定这种思维方式对推动科学发展的巨大贡献的同时，也指出这种相对静止、孤立的思维方式被培根和洛克移用到哲学领域来以后的消极的一面：“形而上学的思维方式，虽然在相当广泛的、各依对象的性质而大小不同的领域中是正当的，甚至必要的，可是它每一次都迟早要达到一个界限，一超过这个界限，它就要变成片面的、狭隘的、抽象的，并且陷入不可解决的矛盾，因为它看到一个一个的事物，忘了它们相互间的联系；看到它们的存在，忘了它们的产生和消失；看到它们的静止，忘了它们的运动；因为它只见树木，不见森林。”^① 恩格斯的这些话，对我们当今推动和深化音乐

^① 恩格斯：《反杜林论》，见《马克思恩格斯选集》第三卷，人民出版社1972年版61页

学学科建设，很有启示。

扩大学科的学术视野，实现学术上的互补和相互渗透，意识到学科之间的“普遍联系”，这对我国音乐学学科的发展和深化，具有战略性的重要意义，特别是在与音乐学相关的一系列人文学科迅速发展、音乐学子学科相继形成的今天，就显得尤为重要和迫切。学术视野的狭窄特别表现在：音乐学与其他相关人文学科之间、音乐学各子学科之间、甚至子学科的内部相互疏离甚至隔绝的现象相当普遍。仅以我比较熟悉的音乐史学和音乐美学领域为例，音乐史学缺乏对整个当代中外史学理论的关注；在对中国的和西方的音乐历史研究之间缺乏相互沟通，甚至在中国的或西方的音乐历史研究中，将古代和近现代相互分割、忽视整体性研究，而相似的情况，在音乐美学领域中，在不同程度上同样存在。这种情况，在其他子学科中恐怕也同样值得关注和审视。这种局面，对音乐学的学科建设和深化，显然是非常不利的。音乐学学科本身，特别是其一系列子学科本身，在性质上本来就具有很强的边缘性和交叉性。在这种情况下，如果不扩大自身的学术视野，忽视甚至放弃在不同学科之间的边缘和交叉点上寻找学术的生长点，那么，在我看来，真正意义上的“创新”恐怕是很难实现的。这是一件非常艰巨而复杂的工作，需要长期扎实坚韧的探索，容不得半点草率，学术上没有任何省事的“捷径”可走。

在扩大学科的学术视野时，有一个如何对待西方在人文社会科学领域的成果问题。这一向是个敏感的问题。我认为，一是要具有一种敢于大胆吸取人类思想领域中一切优秀成果的勇气和能容纳百川的宽阔心胸。我始终认为，一般说来一种深刻、严肃的学术成果都不大可能是全无价值、一无是处，其中总有某些值得我们思考、甚至借鉴的东西。二是要在认真研读、真正弄清各种学说实质的前提下，保持一种冷静的分析、鉴别的态度，去其糟粕，取其精华，为我所用。在这方面我们应该作一些扎扎实实的

工作，不久前中央音乐学院音乐学研究所组织翻译力量与一家出版社签订了翻译出版十部西方音乐学界有定评的学术专著，就是一件非常有意义的事。重温鲁迅先生杂文《拿来主义》中的一席话，至今仍是不无教益的：“…我们要运用脑髓，放出眼光，自己来拿！…总之，我们要拿来。我们要或使用，或存放，或毁灭。那么，主人是新主人，宅子也就会成为新宅子。然而首先要这人沉着，勇猛，有辨别，不自私。没有拿来的，人不能自成为新人，没有拿来的，文艺不能自成为新文艺。”^①

二、加强理论与历史的相互融合和渗透

如前所述，音乐学，作为一种人文学科，本来就是一门既从理论的、又从历史的层面对音乐文化整体进行多方位、多侧面研究的学科。这门学科的性质本身就不宜将理论和历史这两个层面机械地隔绝开来，理想的做法应该是将二者有机地融合起来，相互渗透，使我们的音乐学研究既有充分的理论深度，又具有强烈的历史意识。在我看来，这应该是音乐学这门学科所追求的最理想的境界。

前面引述的恩格斯的那段话，更使我们意识到在音乐学研究中理论思维的重要性，理论思维的贫乏恐怕是很难使我们登上这门学科的高峰的。以子学科音乐史学研究为例，它的任务当然是要发现、梳理、研究音乐发展的各种具体史实、事件，并在此基础上作清晰的整体描述，形成一个具体、完整的音乐历史景观，然而，这还不是音乐历史研究的最终目的和最高境界。音乐历史同整个人类历史一样，其发展有它自己的内在规律，“在表面上是偶然性在起作用的地方，这种偶然性始终是受内部的隐蔽着的

① 鲁迅：《拿来主义》，见《鲁迅全集》第六卷，人民文学出版社1958年版33页

规律支配的，而问题只是在于发现这些规律。”^① 为使研究能从令人眼花缭乱的、曲折的种种事实和偶然现象中脱身，进入探索规律的层次，就只能依靠理论的、逻辑的思维。其实，民族音乐学研究也好，世界音乐研究也好，何尝不是如此？现象、事实的收集和罗列，难道就是这些学科的更高要求和最终目的吗？一位音乐史学家，如果完全同相关的哲学、史学理论、艺术学、音乐美学、音乐社会学、音乐心理学等理论层面疏离，甚至不屑一顾，那么，要使中国的音乐史学（不论是中史，还是外史）在更高的层次上实现重大的突破，恐怕是相当困难的。

音乐学既然是一种人文学科，它就不能不关注历史，强化自身的历史意识。马克思主义极端重视历史，认为历史有两种，即自然界的历史和人类社会的历史，并且认为“凡不是自然科学的科学都是历史科学”，并宣称：“历史就是我们的一切，我们比任何一个哲学学派，甚至比黑格尔，都更重视历史，…”。关于历史与相关人文科学领域的关系，他有过一段精彩的论述：“必须重新研究全部历史，必须详细研究各种社会形态存在的条件，然后设法从这些条件中找出相应的政治、司法、美学、哲学、宗教等等的观点。在这方面，到现在为止只做出了很少的一点成绩，因为只有很少的人认真地这样做过。”^②

作为人文学科的音乐学，自然应该属于以上所列的相应范畴之内。因此广义上讲，可以说音乐学甚至就是一门历史科学。更何况音乐文化本身就是一个在历史中不断发展、演变的过程，也就是说，是一个历史范畴。这就是为什么当我们在纯理论层面上考察它时，不应该排除历史意识。以子学科音乐美学为例，这是

① 恩格斯：《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，见《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社1972年版243页

② 《恩格斯致康·施米特》，见《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社1972年版475页

一个从抽象、思辨层面上阐释音乐本质和特性的学科。然而，当我们对音乐自身的发展、以及对人们对音乐本质的认识过程的发展毫无概念而只凭抽象概念进行演绎推理时，是很难深入阐释和解决音乐美学提出的一系列课题的。至于音乐学其他理论性的子学科，恐怕在不同程度上都会存在类似的问题的。甚至像音乐技法理论这样带有很强技术性的学科，如果完全排除历史性的视角和考察而只满足于一般纯理论性的现成系统，恐怕也很难超越纯工艺性的水平而上升到更高的理论层次。

音乐学研究中无论是理论层面，还是历史层面，都有一个哲学立足点问题，不管研究者在这个问题上是有自觉的还是不自觉的，是承认，还是不承认，都是无法回避的。至于选择何种立足点是个见仁见智的问题，而对于我来说，多年来的实践告诉我，最清晰、最深刻、因而也最具理论—历史说服力的立足点是历史唯物论和辩证法，但同时我也清醒地认识到：“即使只是在一个单独的历史实例上发展发展唯物主义观点，也是一项要求多年冷静钻研的科学工作，因为很明显，在这里只说空话是无济于事的，只有靠大量的、批判地审查过的、充分掌握了的历史资料，才能解决这样的任务。”^①

三、重视对音乐本体的研究

在我国当今音乐学学科的一些领域，诸如音乐史学、音乐美学、乃至音乐批评实践等领域中对音乐本体的研究相对薄弱，是在不同程度上带有普遍性的问题。与其他艺术比较而言，在音乐中尤其强调本体研究的重要性，这是由这门艺术自身的独特性质所决定的。由于它缺乏语言艺术中的那种语义性和造型艺术中的

^① 恩格斯：《卡尔·马克思〈政治经济学批判〉》，见《马克思恩格斯选集》第二卷，人民出版社1972年版118页

那种具像性，因而在接触音乐作品的内涵问题时，是很难将内涵与声音形式这二者分割开来而完全采取二元化方式进行阐释的。我们往往看到，对一部小说或电影的阐释和评论可以只集中在对它们的主题思想深度、价值等层面的分析和评价上，而对它们的技法层面可以略而不论，然而对一部音乐作品的阐释，却无法离开对音乐本体的具体声音结构的技法层面的分析和探究。这就要求音乐学家们对音乐本体，它的声音结构、技法层面有足够专业性的认识和把握能力。

当前在专业音乐刊物上也时常可以看到单纯在技术、技法层面上分析音乐作品的文章，它们大多数是将注意力集中在当代西方新潮音乐的技术、技法问题上，这当然都是无可非议的，文章本来就可以有不同的论域和视角。但我在这里所说的重视音乐本体的研究，却是与上述类型的文章不同的、另一种意义上的音乐本体研究，即音乐学意义上的本体研究。按我的理解，这样的音乐本体研究应该具有真正音乐学的品格，也就是说，它既侧重于技术、技法层面，但又不是单纯的、孤立的技术、技法研究，而是与作品的内涵融合在一起的、综合性的、具有一定历史感的技术、技法研究。这是一个难度很大的课题，但也是一个极具学术吸引力的课题，音乐学术界有过这方面的尝试，但成果不多，尚需加大这方面的研究力度，从而将音乐学学科的整体水平向前跨越一步。

以上便是我对我国音乐学学科发展进程中，在面临“创新”的要求下应该关注的问题的几点想法，提出来供大家讨论，批评。

青主音乐美学思想述评^①

蔡 仲 德

青主（1893—1959），广东惠阳人。原名廖尚果，又名黎青主。出身书香之家。曾入陆军学堂。1911年10月，曾参与潮州战役，亲手击毙潮州知府。后赴德留学，获法学博士学位，而兼学哲学，尤好音乐。1922年回国，投入大革命，曾先后任黄埔军校秘书、国民革命军总司令部政治部秘书、国民革命军第四军政治部主任。后遭通缉，自1928年起“亡命乐坛”，在上海国立音专任教，并主编《乐艺》。1934年通缉令撤消后，任职欧亚航空公司。四十年代中期开始执教同济大学等高校，并从事音乐美学翻译，直至病逝。

青主前期是民主革命斗士，后期是诗人、音乐家与教育家，前后期生活有天壤之别，但却始终贯穿“人的信仰”，贯穿“把人类改变成尽真、尽善、尽美”的理想^②，故其革命活动颇具艺术气质、浪漫色彩，其艺术活动则富有创新精神、革命意义。

除译作外，青主的创作与论著涉及诗词、歌曲、音乐评论、音乐美学，其中影响最大的是音乐美学。他主要是一位音乐美学家。

① 此文系提交给1994年12月在香港召开的“中国音乐美学研讨会”的论文。在写作过程中，承蒙廖辅叔先生提供帮助，谨致谢忱。

② 《受骗后的安慰》。

青主于1925年写成《乐话》，于1930年出版^①；于1930年写成《音乐通论》（以下简称《通论》），于1933年出版。它们是青主的音乐美学专著。在此期间，他还曾陆续发表《什么是音乐》、《论民歌》、《给国内一般音乐朋友一封公开的信》、《论中国的音乐》、《音乐当作服务的艺术》、《我亦来谈谈所谓国乐问题》等论文，它们也都论及音乐美学问题。这些论著写成于短短数年之间，却确立了青主在中国音乐美学史上的重要地位。本文论青主音乐美学思想即以这些论著为依据。

一、“音乐是上界的语言”

（一）青主关于“音乐是上界的语言”的论述

青主在《乐话》中提出了“音乐是上界的语言”的命题，并从艺术的本质、音乐的特殊性、音乐的功用等方面对这一命题展开了论述。

1. 从艺术的本质论“音乐是上界的语言”

首先，青主认为人的认识活动不仅有接受外界刺激的被动一面，而且有整理、改造所得印象的主动一面。他指出：

要我们有所闻见，最先必要外界发生一些变动，我们由这些外界的变动，得到一番的刺激……我们的耳朵和眼睛，不但是把他接受过来，不但是把他忍受下去，还要自己动作起来……转达我们的内界，告知我们的思想；当我们知道这些刺激的时候，我们的眼睛和耳朵，既已经把他变换了一个形式，他既已经添上了我们的记号，他既已经是属了我们一半。……这样……由我们的思想收

^① 《乐话·话引》有“算起来既经是五年前的事了。我当时把这卷书写好了……”之言。《话引》写于1930年，据此可知《乐话》写于1925年。

容起来的外界所加于我们的刺激，于是始得到一定的形体。这些一定的形体，并非他本来是如此，乃是我们把他造成如此。（《乐话》）

他以流水为例，说：

我们因为感受到他的刺激，所以我们要把他思想，用我们一种的秩序把他铺排起来，并添上我们平日所得的经验，经过这样一番内界的动作之后，然后我们才知道这些有一种潏潏的光，和一种潺湲的声的，会流动的东西是流水，并且可以分别他是那一种的流水，是溪涧，抑或山泉，抑或河水。（同上）

因此，认识不单纯是主体对客体的反映，其中有主体的能动作用，打上了主体的深刻的烙印，认识是主客体的统一。

青主又认为，人不仅能能动地认识事物，而且能为自然界立法，能动地改造自然，他说：

所谓立法，就是同自然界定出法律来，故此凡属自然界的法律，并非是自然界本身具有这样东西，由人们把他采取过来，乃是人们自己创造出来的一样东西，由自然界把他接受过去。人们懂得同自然界立法，于是由自然界被征服者的地位，一跃而居于和自然界争衡的地位。（同上）

据此可知为自然界立法就是改造世界，就是创造新的世界。当然，青主是在论音乐，所以他所注重的不是通过实践改造自然，以创造外在的物质世界，而是在改造自然的基础上创造内在的精神世界。

根据上述思想，青主提出了他对艺术的见解，提出了“音乐是上界的语言”的命题：