

MUSICOLOGY IN CHINA

中国音乐学

4

1992



上海音乐学院
教授

陈应时



武汉音乐学院
副教授

刘正维

中国音乐学

1992年第4期(总第29期)

MUSICOLOGY IN CHINA



11289663



中国艺术研究院图书馆

音乐研究所

中国艺术研究院音乐研究所

《中国音乐学》编辑部编

中国新音乐的伟大先行者.....乔建中 (5)

——《萧友梅文集》读后

论音乐表现.....孙佳宾 (12)

存见明代古琴谱中没有纯律调弦法吗?陈应时 (22)

证西皮女腔先于男腔.....刘正维 (31)

“音乐民俗”界说.....薛艺兵 (40)

十二平均律音程协和感实验研究.....周世斌 (47)

论同均三宫宫调号.....义 亚 (54)

大学生研究生论稿

朱载堉异径管律的测音研究.....刘 勇 (57)

模糊数论对和声力学研究的梯级开发.....王 文 (76)

音乐分析:语言学模式的兴衰 汤亚汀 (90)

十九世纪及二十世纪初中国音乐在西方..... 陶亚兵 (103)

争鸣论坛

“和”“穆”辨..... 吴 钊 (119)

提倡实事求是的学术作风..... 应有勤 孙克仁 (131)

——对《间音者，正五声间变化音之谓也》一文的答复

对朱载堉异径管律的理论检验..... 刘存侠 (135)

——并与刘勇同志商榷

音乐学译文

我们从未听过坏曲调..... 〔美〕布鲁诺·奈特尔 (138)

——民族音乐学二十九个问题(之一)

朴 实译

音乐家介绍:陈应时 刘正维 (封二)

技术编辑:李 翠

(08) 下亚雷..... 袁兴南为郑平言雷: 洪代永音

Feature Articles

(103) 袁亚雷..... 袁兴南为郑平言雷: 洪代永音

The Great Pioneer of the New Music Of

China: After Reading the Collected Works

of Xiao Youmei

Qiao Jianzhong (5)

(111) 陈 昊..... 袁兴南为郑平言雷: 洪代永音

The Manifestation of Music

(121) 冯 欣..... 袁兴南为郑平言雷: 洪代永音

A Defination of Musical Folk-lore

Xue Yibing (40)

An Experimental Research on the

Harmonious Sense of the Lntervals Of

Equal Temperament

Zhou Shibin (47)

A Research on Pitch Determination

of Zhu Zaiyu's Pitch Pipes of

Different Diameters

Liu Yong (57)

How to Distinguish "He"(和) from "Mu"(穆)

Wu Zhao (119)

● 乔建中

中国新音乐的伟大先行者

——萧友梅史学论文读后

1990年底,友人从上海带给我一本刚刚出版的《萧友梅音乐文集》^①。长期潜于心底的那份对作者的敬重之情及扉页上萧勤(萧友梅先生之子)先生写给我的赠言,使我对“文集”产生了一种特殊的亲近感。一年多来,只要有空,我便依次一篇篇读下去。渐渐地,一个在本世纪前半叶为复兴中国音乐而奉献其毕生精力的伟大的先行者的形象,巍然矗立于我的脑际。我曾为“文集”晚出四十年或三十年而慨叹,但我又为它终于和当代读者见面而庆幸。我们将能够从他在异常困难的环境中写下的文字中了解他的思想,从他的言论中感受他的情操、理想。并从他近四十年的音乐生涯中评估这位中国近现代专业音乐教育、中西音乐文化交流,中国传统乐学、古代音乐史学及现代专业音乐创作的奠基者、开拓者的历史贡献。我们再也不会仅从某些人无端的评头论足中去“认识”萧先生了。限于笔者的专业范围,本文不拟对萧友梅先生作全面研究,仅就他在中国古代音乐史研究领域方面的成就,谈谈自己的心得。

一 自觉、成熟的音乐史观

在以往的某些近现代音乐史学著述中,萧友梅先生常常被当作轻视乃至否定中国传统音乐、主张“西化”的代表人物。然而,读完“文集”后,才会认为这实在是强加于他的“不实之词”。全书收文56篇,涉及中国传统音乐的约10篇,若以所占篇幅而言,则几近一半。特别是写于1916年的博士学位论文《十七世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》(约9万言,以下称《十》文)和完成于1938年的教材《旧乐沿革》(约5万言,以下称《旧》文)更是我国古代音乐史学、传统音乐学领域的两部极重要的文献。就内容而言,前者是有关中国乐队(严格地说是宫廷乐队)、乐器历史的专著,同时也可以当作古代音乐史读物,可贵的是,在他之前,没有任何一个中国人写过这样的书;后者则是一部要言不繁的中国古代音乐史稿。虽然,在这之前,已有了叶伯和、郑觐文、许之衡、王光祈等前贤的同类著作,但萧友梅先生的这部

“讲义”，自有它特殊的学术价值。由于前文用德语写成，后文是“讲义”，加上其他历史原因，两文一直没有机会与读者见面。但作者在七十多年前的异国他乡，在极缺文献的困难环境中，破天荒第一次把古代音乐文献作了如此系统的梳理，并以深刻、清晰的历史观点统摄相关史料，不仅显示了他具备中国音乐的渊博知识，更证明他在治学之始，就把自己的立足点摆在本民族文化的土壤上。

史家治史，居于首要者，是他的历史观。即他以何种态度对待他所研究的历史现象。读《十》《旧》两文，给我印象最深的是作者写在开头的那些表明自己对音乐及研究其发展历程的基本方法以及贯注于全文的“重实”精神。萧先生首先认为：“历史家的工作只是把每件重要事项的起止和它的进化或退化情形忠实地记载起来，以供后人参考，便算尽了他的责任”。^②他接着又说：“音乐史也就是文化史的一部分”。而尤其重要的是：“研究我国音乐史，当然要有现代的眼光”^③，上述三点，可以看作萧友梅先生对自己治史、论史即他的音乐史观的一个完整的表述。这三个方面，既有各自的侧重点，又相互联结、不可分割。首先，他要求自己尊重史实，“忠实地记载”“每件重要事项的起止”，这就使史学研究有了基本前提和可靠的基础。古人说：“唯乐不可以为伪”^④，毫无疑问，以记载“乐”事为己任的音乐史家，同样不可以做“伪”。萧先生的这一思想包含着朴素的唯物主义精神。尽管当时史料有限，一些重要的地下音乐文物还未发现，加上本领域的研究还未起步，他自然不可能像后来者那样做更为广泛、全面、精深的研究，但他还是在他的环境里和历史条件下达到了他所能达到的学术高度。其次，萧友梅先生关于“音乐史也就是文化史的一部分”的论断，不仅反映出研究中国音乐时

的一种阔大的学术胸怀，也是一种可贵的方法论的喻示。他的这一看法，首先来源于他对中国音乐文化的深透的理解。他曾在《十》文中说：“在中国，音乐从来都是促成多种多样的范围广泛的工作的根由。而且这种工作的范围随着时势的推移变得越来越扩大”^⑤他以中国古代宫廷乐队为例，说它“有别于欧洲的一点是它具有更为深刻的意义，它不仅仅是产生音乐以及伴随而来的音乐享受，而是同时甚至是具有政治的重要性的一种国家的设施。中国音乐的历史也同国家的一般的历史取到最密切的联系，因为它是国家机构的一个重要的组成部分”，每个王朝都要“给予音乐机构一种与王朝本身精神相适应的因而也是一具政治的标志”。^⑥这一由音乐而政治，历史、国家的思路，这一把音乐的历史同政治、国家的关系联为一体的视角，使他完全摒弃了孤立看待音乐现象的偏狭认识，取得了把握中国古代音乐发展脉络的主动权。基于这样一种成熟的理解，他在《十》文“周朝乐队的历史”一节，便从“乐官”“音乐教育”“乐队种类”“音乐的应用”“若干谱例的说明与翻译”等五个方面作了阐述，使读者不仅获得乐队、乐曲、乐谱的历史知识，同时也了解到当时乐队的形成、使用及其与社会文化环境之间的诸种关系。在我们今天看来，这是一种用“大文化”观念统摄、观照某一具体艺术现象的一种研究方法。而提出接受这一方法论的背景，主要是为了克服前几十年学术研究中偏重结构形态，忽视历史文化背景、孤立看待艺术现象、忽视其人文内涵的倾向。谁能想到，萧友梅先生在数十年前举步治史时，就既注意到对音乐艺术规律的探讨，又注意到与之密切相关的社会文化这一层面，将其置于特定的社会历史环境中，对今人来说，实在是一种宝贵的启示。

萧友梅先生音乐史观的第三个支点，是

所谓“现代的眼光”，即历史家的立足点应该在哪里。为了深入讨论，他特别援引了考古学家魏聚贤先生的一段话：“考古的目的，非为夸扬古国之文明，亦非为崇拜古人之伟大，更非为仿古以作复兴之举。实欲明了前途应走之大道”^⑦他自己接着说道：“今日我们想研究吾国旧乐沿革，实际上与考古无异。我们要很虚心地把我们旧乐的特色找出来之外，也要把它们的不进化的原因和事实、一件一件的找出来教给我们学音乐的同志作参考……将来整理和改进旧乐时，总可以得到一点补助吧”^⑧，如果我们把这一观点同前两点联系起来，就可以鲜明地感觉到，他在当时已能辩证地对待古—今这对直接影响中国音乐历史进程的关系。一方面是重史求实，科学而系统地爬梳历史文献，让古代音乐文化以丰富而接近历史事实的原貌体现在文字叙述之中，另一方面又力求它反映出“今人的眼光”，让“今天”的读者从叙述中感悟到历史的经验和呼唤，以作为参与“今乐”活动的一种有益的“补助”，即“以古鉴今”。萧先生的这一主张，实际上反映了我国史学界的一种宝贵传统。这一优秀传统的倡导者“太史公”司马迁，两千多年前就说过：“孔子何为而作春秋哉？司氏说是为了‘上明三王之道。下办人事之纪，别嫌疑，明是非、定犹豫’，这是《春秋》的直接目的，但说到底还是为了‘述往事，思来者’”。^⑨两千年来，举凡优秀史家，皆恪守不渝。萧友梅先生作为世纪初音乐文化战线上的一位杰出代表，明确地遵循这一史学传统，并贯穿于自己的研究实践中，体现了他的一种高度自觉、成熟的音乐史观。

二、严谨、系统的史料梳理

资料，是任何学术研究的基础；围绕某一选题进行全面、系统的资料梳理，是完成

学术课题的必经之路。古今中外的严肃的学问家，总是把资料的收集、检索、视为贯穿于研究过程的头等要素。

与萧友梅先生的音乐史观相呼应，他同样有一个正确的史料观。在《十》文一开头，他就表明：“有些欧洲人对于中国音乐企图获得科学的答案的尝试，虽然作为论文是应该认为满有价值的，可是在我当前的论述上，我并没有加以利用。而是为了给人们今后继续探索打下一个初步基础，我完全引用中国文献的原始资料”（重点由引者所加）^⑩这可以说是作者对他所面临的各种史料提出的一个基本原则：即尽管他认为一些外国学者研究中国音乐的某些著述是有价值的，而且，他当时身处异国，使用起来反而方便。但他仍然宁愿直接引用“中国文献的原始资料”，这是为什么呢？我看作者是出于以下两方面的考虑：首先是出于对中国文献的价值判断。在他看来，如果“没有在中国文献基础上的系统的分类”，那么，要把“某些隐藏着、然而一定非常丰富的古代乐曲的宝库按照它的时代和风格进行鉴定，联系音乐的历史进行编排，而且使之有利于从它出发的进一步探索就是决不可能的”^⑪正是出于这一深邃的考虑，他才愿意积数年苦功，在古文献中求索。这既是他自觉遵循中国传统史学的风范，又源自对古代文献价值的高度评价。也还可以说，凭着他对中国传统文化的直觉，他“猜测”到了其中“隐藏着”的珍宝，所以才如此执着地表示一定要以“原始资料”为其凭据。其二、他说他是“为了给后人的继续探索打下一个初步的基础”。这话听起来平常，但却包含着作者对后继者的一种殷切期望和个人的甘愿牺牲的精神。他深知纂辑中国古代音乐史料是件耗费时间、精力的事，但同时又是前人未做过的工作，不管其中有多少艰辛繁难，他也要钻研进去。这多少有点悲壮色彩的行为，如

果不是受某种“甘于寂寞”“自我牺牲”的精神支配,是很难付诸行动的。

具体说来,萧友梅先生在《十》《旧》二文写作中是如何做资料工作的,我们已无从知道。只在《十》文引言中看到一句感谢“柏林国家图书馆领导”的话,说明他是以那里为主要资料来源的。而实际上,我们从论文本身会找到更多的答案。首先是他所使用的“参考书目”。在《十》文后,作者列出他参阅的四十二种文献书目,它们涉及到从上古到清初的最重要的史籍典册和大型类书。其中包括有名的“十通”(即《通志》《通典》《文献通考》《续通志》《续通典》《续文献通考》《清通志》《清通考》《清文献通考》,第十“通”《清续文献通考》当时还未出版)《廿四史》《尔雅》《古今图书集成》《资治通鉴》《国语》《乐书》(陈赐)等。从他所引证的材料看,他显然认真阅读过其中所有的“乐典”“乐志”“乐考”和“乐类”等专卷。他的注意力,大到“乐制”“乐类”、小到乐器尺寸,丝毫而不苟。例如,在“蒙鼓皮的打击乐器”类下,仅“中国鼓”(应是汉族鼓)就列出:雷鼓、灵鼓、路鼓、晋鼓、大鼓、小鼓、擗鼓、花匡鼓、饶鼓、龙鼓、行鼓、桴鼓、柷鼓、连鼓;在“非中国鼓”(应是非汉族鼓)目下,列出羯鼓、杖鼓、正鼓、和鼓、扎鼓、答腊鼓、羯鼓、鸡姜鼓、齐鼓、檐鼓、候提鼓、龟头鼓、都昙鼓、毛员鼓、铜鼓、连鞀鼓、金腔小鼓等约三十余种。又如谈到“磬”时,他特别引证《周礼·考工记》中所详载的“磬氏为磬,倨句(音钩)一矩有半;其博为一、股为二、鼓为三;三分为其鼓博(即博)、去一以为鼓博;三分其鼓博、以其一为之厚,已上则摩其旁、已下则摩其端”。引述了“磬”的尺寸,又以《尚书·禹贡》为证,一一说明它的来源^⑩。想到他在欧洲,或后来在教学之余,竟能遍查这些古籍,注意到如此细微之处,这不知

要费去多少功夫。而我们相信,他向来都是一位极用苦功的人。在《音乐家的新生活》一文中,他曾讲了自己在日本如何为了练一小时(6—7时的晚饭间)钢琴而在风雪中跑半小时路并牺牲一顿晚饭,为买一架钢琴而节衣缩食、坚持“打工”的事。^⑪《旧》文写于国内,作者也没有在文后列出参考书目,但从“文集”编者所作的150条注释中,我们也统计出50余种古代历史典籍。想到萧友梅先生这时正忙于音专教务,一边教学、一边参与大量社会活动,却能于百忙当中、从浩如瀚海的文献中细翻精检有关音乐史的资料,这又需要何等的毅力。

在全面占有资料的同时,作者设计了自己论题的框架。在《十》文中,他的中心议题是“乐队史”,而讲乐队史、就不能不涉及乐器。所以,他将论文分成前后两大部分。前一半论乐队,后一半讲乐器。前一编是纵向叙述,从“太古时代合奏的开始”,一直讲到“明代世俗乐队”。在这一部分,作者以大量丰富的文献论述了历代宫廷中的祭祀乐队、宴飨乐队及不同类型的世俗乐队。作者通过一张包罗极广的图表列出66种组合不同,用途不同的乐队类型。表中不仅表明每种乐队“乐官”官名的称谓,各类乐器名称及件数,而且标出它们使用的朝代。例如在“唐朝的西凉乐”框内,就标明有笙(1)箫(1)笛(1)横笛(1)篳篥(1)小篳篥(1)贝(1)编钟(1)编磬(1)铜钹(2)担鼓(1)齐鼓(1)腰鼓(1)挡箏(1)弹箏(1)竖箏篴(1)卧箏篴(1)琵琶(1)五弦(1)舞人(5),总计19种乐器,25人。显然,这一图表是在遍览历代“乐典”的基础上细致统计后做出的。它第一次向人们表明,中国古代的乐队组合多样、类型丰富、吸收变化能力极强,并有广泛的社会功用。粗粗看来,它不过是一张表格,但它向读者提供的历史、文献和学术信息,却是难以估量的。作者花在其中的心

血，更让我们肃然起敬。我们还注意到，在描述这些乐队组合结构时，作者自然把它们置于历史的纵向演进中。但乐队作为社会文化现象的体现，又不是绝然孤立的。所以，他在每一单元中，在描述乐队的同时，总要向读者提供有关当时的宫廷礼乐制度，传承方式、宗教传统及文化交流等方面的背景资料。使乐队发展的脉络在丰富的文献衬托之下显得更加清晰。在“乐器”部分，共罗列了140种各类中国传统乐器，作者对每件乐器的结构、尺寸、历史沿革、使用场合都一一标记。如此详实、完整的中国乐器综述，在此之后直至70年代，似乎还未有过。《十》文作了怎样的开拓工作，可想而知了。

《旧乐沿革》一文更可以视为作者对古代中国音乐文献的又一次系统详实的梳理。在历史时段的划分上，作者采用上古（秦之前）中古（秦—隋唐五代）近古（宋元明清）三分法。尽管作者没有申述理由，但它很符合音乐文化发展的实际状况，至今仍有不少音乐史学家主张这一看法。而在每一大时段内，他说主要抓六大“事项”，即“乐器的构造和音域”“乐曲的组织 and 作风”“乐曲所用的调式音律”“音乐家的活动传略”“对音乐本身的观念”“音乐与人生的关系”。作者一方面依据这六项观照各历史时期的音乐状况，另一方面，又把他对史实的论述置入三章节的30个专题之中。每个时期一般包括乐曲、乐律、乐器、乐制、乐谱、乐工、乐队、乐论等论域。又因每一时期音乐种类的兴衰起伏，故每章的侧重也不尽相同。例如，中古时期的专题为：乐律、乐器、乐曲、乐歌、乐工、乐制、乐队、乐论；近古时期则为乐谱、乐律、乐队、乐器、乐曲、乐剧。尽管文献资料丰富庞杂，但由于框架清晰、记述有序，故全文有很强的内在统一性。我们还注意到，二、三章的后面，作者附加了30个问题，它们都有很强的针对性，面及古

代音乐史中各时段的一系列重大课题。这对于学生反过来把握该领域的脉络，实在有很大的益处。另外，无论是在《十》文中，还是在《旧》文中，作者都大量使用了图表。特别是《十》文中的《周朝的乐官》《乐队人员分配总表》及《旧》文中的《周代以前乐器表》《周代乐器表》《汉晋琴曲表》《隋九部乐表》《唐十部乐表》，通过作者的归纳，这些表具备了一目了然、集中简括的特征，使读者从中直观地了解到某一时期某一领域的一些最典型的历史状况。

还有一点必须提及，作为一个注重实践的音乐家。在对音乐文献进行整理时，作者并未因历史上文字资料多、谱器资料少而厚此薄彼。在《十》《旧》两文中，他特别注意文献中有关乐曲、乐器、乐谱的史料。例如，在《十》文中，他详细列出了“唐朝的乐队曲”（共40首），每首乐曲之后，都一一注明作者及其年代（有些属传说而已）；在“明朝的世俗乐队”中，他也将44首乐曲分列五组，并在表后注明每首乐曲由哪种类型的乐队演奏。在《旧》文第三章首节，作者以“乐谱的演进”为题详述中国自古以来的“指法谱”（文字谱、减字谱）“律吕谱”“宫商谱”“工尺字谱”“宋俗字谱”^⑥等五类谱式的形成年代，用于何种乐器、乐队、基本表达方式等，并一一举出实例，使读者从中既了解到中国记谱法的发展、沿革，又获得了不同谱式的知识。我相信，这也是历史上第一次对于传统记谱法文献的归纳。

寻求新的参照系统

谈到本世纪前半叶我国的音乐学研究时，我们常常把王光祈先生尊为运用比较研究法的第一人，自然也视其《东西乐制之研究》（1926）为这方面的第一本专著。这似乎不

无道理。但早在1920年,萧友梅先生就发表了《中西音乐的比较研究》一文,以“教授法”“乐曲”“乐器”“乐谱”等四个方面作东西方音乐的互相比较。同样,在《十》《旧》二文中,他也时时把“西方音乐”和“西方音乐文化”作为一个重要的参照系,用以检讨和比较中国古代音乐的历史。他认为,如果要“批判”“吾国音乐”“必定要拿同时代的西洋音乐进化情形来比较方可得到一个公平的结论”。这样也才能知道“我国历史的真地位”。但他又告诫我们:“断断不能拿现代化国家的情形,去教量我们古代的陈述,不能拿现代文化做标准,去批评我们过去的历史而认为在那个时候已经退化了”^⑩这里包含了一个在当时来说十分深刻而新颖的思想,也是比较研究这一方法论的基本原则。他首先要求人们既不要仅仅从中国的角度看中国的音乐,也不能完全以西方的眼光对比中国音乐,更不能以西方的现代比中国的古代。而应以相同的历史时段为条件,进行同类品种文化现象的观照、比较。唯其如此,才可以真正发现各自的鲜明特征和相互间的长短优劣,为新兴的音乐提供经验。萧友梅先生指出这一看法,采取这样的视角,与他本人赴日、德求学深造的阅历、经验直接相关。他了解到西方音乐与西方社会之间深远的同构关系。也找到了它近三百年来迅猛发展的历史根由。由于比一般人多了这种深切的感受,有了这份重要参照,他才能从一个崭新的角度、返回来研究中国音乐的历史。例如,说到“乐队”这个词语时,作者先举出“希腊人对乐队的原理解是‘舞池’,后来也指舞台和观众座位之间的地方”“然而,在中国,乐队这个词却始终只有一个含义,那就是乐器演奏者的整体”^⑪,仅仅是一个词义的比较,中西方音乐的差异立即突现出来。再如说到周朝的乐官时,作者引了孔夫子的名言“周监于二代,郁郁乎文哉!吾从

周”,小着又写道:“的确,周朝的国家制度的创立,不仅在当时认为是优秀的典范,而且在许多方面对今天来说,也是值得效法的”^⑫以下,再引西方学者卡尔·兰普雷希特称周赞朝是“世界文化史上第一个黄金时代”^⑬这句话为证,使论证更具说服力。

为了印证他的比较原则,在《旧》文“上古时期”的“结论”部分,他写下了一段既有科学态度、历史眼光又富有民族感情的话:“本章所讲的是民国前4608至2133年(2697—222B·C)关于音乐的记载,试看这个时期的西洋文化如何。除掉西历纪元前500—350年间毕达哥拉斯(Pythagoras)同柏拉图(Platon)有些关于音乐哲学的议论外,并不见有什么关于音乐的记载。因此,我们对帝舜时已有定钟石、论人声、推六律六吕等工作,已惊叹得不得了。读到周朝关于乐官的分工合作的精细与各种制度的规定,更不能不惊奇,……就是关于音乐哲学一面我们的记载不独比西方的多,而且写的有条理、有趣味,毋怪乎孔夫子把它利用来发展他的学说了。所可惜的当时还没有发明纸、笔,又因著名乐师是盲工,只能用口授乐曲,因此不能有乐谱传下来;否则更可以给后人不少的纪念和参考品呢?”^⑭以往贬抑萧友梅先生的人也许没想到他会说出这样的话,或者知道了也不愿正视。我们不想在这方面说什么,因以上是白纸黑字。早已载入史册了。其言凿凿,其意熠熠,谁也无法抹掉它。我只是由此而钦佩萧友梅先生在几十年前就把比较研究的方法运用得如此得体、贴切,使读者一下子就能抓住问题的本质。如果不是对中西方文化史实烂熟于心,是难以作出具有如此理论高度的概括的。

今天,在我们的音乐学界,使用比较研究的方法,似乎已很普遍。但读了萧友梅先生的文章,使我意识到,只有对相互比较的异种文化有了相当全面、深入的体味了解和

把握，才能真正做出有价值、有份量的学术成果。如果以为比较研究不过是将可比的资料集于一处，然后“对号入座”，罗列比较，就算是一种方法论了，那实在有损于这种方法论的内涵。事实上，凡是以此种浮泛态度作研究者，肯定徒有其名而已。我们应该从萧先生的论文中吸取养份，并努力维护诸如“比较研究法”一类的方法论的科学性和严肃性。

总之，如果说注重史实、文化观念、现代眼光构成了他的音乐史观的三个支点的话，那么自觉成熟的音乐史观、史料观、比较观则又是萧友梅先生治学的三个支柱；一个构成“小三角”，一个构成“大三角”，两者相互益补，相互交融，成为他的一种可贵的学术精神，这可以说是他以终生精力从事专业音乐教育之余，给我们留下的一笔极可珍视，至今还闪光的遗产。

余 论

写到这里，我的这篇“笔记”式的小文本可以打住了，但我还想再说点什么。老实说，在读“文集”前，我对萧友梅先生所知颇少，只是从有关“传记”“词典”或另外的文字里了解到他的生平著述以及他的所谓“西化”思想。这次，认真读了他的几十论篇文，掩卷之余，我觉得自己的内心受到巨大的震动。我想到“历史”，又想到“历史人物”；历史人物参与了历史的创造，但历史好象对他们中的某些人十分无情。他们因此受到歪曲、贬抑，而被后人误解。我不知道以前的情形，但在我辈人的经历中，这种事屡有发生。萧友梅，早期的民主主义战士，西游归国后，在整整二十年的岁月中，为中国音乐的振兴做了那么多的事：改组北大附设音乐传习师；指挥最早之一的西洋管弦乐队；翻译介绍西方音乐理论；创立第一所现

代专业音乐院校；组织并亲自编撰大量音乐教材；倡导中国古代音乐史、传统乐器、音乐美学、比较音乐学的研究，几乎在音乐的每个领域都卓有建树。也许分开来看，他在这一领域或那一领域不如后来的哪位音乐家做得深入，但他在该领域的开创之功，却绝对不能低估。在这个意义上，我们称他为中国现代专业音乐之父，又未尝不可！然而，曾几何时，他不过被淡淡地说成是一个教育家，作曲家而已，甚至说完之后，还要加少许微词。历史的不公正，在他身上有太多的表现。

由此再次想到公允评价历史人物的问题。我的愚见，评价人物，最重要的是看他如何回答他所处的那个时代向人们提出的历史任务。如果他以自己的实绩完成了历史的使命，那么，他就应受到尊重，并占有一定的历史地位。萧友梅先生不仅是一位完成历史使命的人物，而且从一定意义上说是一位超越了时代，为新音乐举行了“奠基礼”的人物。以音乐教育而论，如果没有他、蔡元培先生及其追随者，怎么可能培养出那么一大批杰出的专业音乐家呢？而没有后者，又怎么会有今天专业音乐教育的兴旺呢？如此说来，萧友梅先生于中国新音乐，实在是一位伟大的先行者。

1992年6月21日

注释

- ① 陈聆群 齐毓怡 戴鹏海编。上海音乐出版社。发行。1992年12月
- ②③ 见“文集”第468页
- ④ 引《乐记》语
- ⑤—⑧ 分别见“文集”5、6、468、469页
- ⑨ 引自《史记·太史公自序》中华书局1959年版 第10册。第3297页3300页
- ⑩—⑫ 分别见文集5、592、96、474、382、509、468、6、11及483页。

〔编辑部收到本文日期：1992年5月30日〕

作者简况：乔建中，男，1941年生。现在中国艺术研究院音乐研究所工作。

● 孙佳宾

论音乐表现

音乐表现,作为音乐艺术的主要特征,融注于音乐创作、作品、表演、欣赏的整体活动中。确切地说,音乐表现既存在于作曲家的创作思维中,又存在于音乐作品的形式结构中,也存在于表演者的艺术再创造中,亦存在于接受音乐者的审美思维活动中。这样看来,音乐的生长、传播、接受和价值判断都与其表现的方式、目的和作用有着密切的关系。从本质上讲,这是有关于作品与作曲家的表现意向、作品与表演者的表现意图、作品与听众的表现性接受思维之间有着怎样的一种关系的问题,而这一切都在如何创造、理解和解释音乐作品这一前提下发生,在创造、理解和解释同音乐作品的本质意义是否存在一致性之间发生。

一、作曲家创造了什么?

表现,对于作曲家来说,它具有两种存在物,一种是经过组织起来的真实呈现的音响实在;另一种是这种音响实在所暗示的意向实在。通常,音响实在的物质性质,它的构成方式以及它的意向倾向,是人们(作曲家)在长期音乐创作实践过程中逐渐被积累和认识的。因而由音乐形式语言构成的音响实在,

就具有了某种约定性的意义。具体说,作曲家在创作中,正是以主题、和声、调性、节奏等具有认知价值的音乐语言,结构成音乐作品,从而引导人们从音响实在出发,去寻求对音响实在所暗示的某种东西的认识。一般说,作曲家为了表现创作意图,乐于选择那些适于阐释和适于接受的音乐语言作为创造手段,以实现其创作目的。在这里,音响实在作为音乐特有的音乐语言,它所具有的表现性内涵是一种真实的存在。那么,在音响实在的深层,其意向的存在是否具有真实性呢?我们认为,对于作曲家来说,一定的音响实在必然包容某些意向实在,虽然意向实在是以非感性的方式存在的,但其可感性总是以音响实在作为自己的表象,连结着作曲家的表现意向,即内在的精神世界。可以说,音响实在与意向实在是同构的。前者一旦构建完成,即表明后者随之形成。不同的是,尽管它们是同构的,但并非一定是同一的,因为音响实在是相对稳定的东西,而意向实在无论对于作曲家还是接受者来说,都是多向的和可变的。它们之间的差异性,决定了音乐艺术的本质的艺术特征,即无穷无尽的艺术魅力及意向实在的价值魅力。就作曲家而言,创作音乐作品的任务就是为了缩

小音响实在与意向实在之间的差异，以便让人们在理解和解释音乐时与音乐作品保持某种一致。然而，事情并非简单的，作曲家在弥合作品与理解和解释者之间在认知音乐作品时产生的差异时，是用什么作为纽带呢？首先，衡量一个作曲家的创作才能关键是看他的形式创造力如何，即他借助音响实在所具有的意向暗示的能力如何。从这种意义上讲，作曲家的创作通常是以形式的创造为标志的，其中既包括发明性创造，也包括对既存形式的创造性使用。发明新的创作形式表明一个作曲家具有优越的创作才能，而创造性地使用已有的创作形式，则表明一个作曲家在表现新的创作意向中显露出创作才华。然而，能够娴熟地运用各种创作形式进行音乐创作并非容易，它需要作曲家在长期创作中对形式进行不断锤炼和创新。通常讲，有机地运用形式手段构成作品比掌握形式手段更为困难。因为，对意向实在来说，具有暗示效应的音响实在不是形式的堆砌，它必须将所有独立的形式纳入到某种新的形式组合关系之中，从而使人们透过对形式的观照，也就是在形式的关系中寻求作品的表现意向。其次，作曲家赋予作品的情感形态，影响着人们对音乐作品的理解和解释。值得指出的是，在音乐作品中，所谓情感表现是“表现作曲家的情感想象，而不是他自身的情感状态，表现着他对于所谓‘内在生命’的理解。”^①作曲家把对客观世界的感受、对客观世界的理解、对客观世界的认识，转化成一种心灵情感，当作曲家以直觉的方式审视它们时，逐渐用理性来检验它们。当他捕捉到某种情感的本质意义时，一种本能的愿望要求他借助音乐来表现他所体验到的这种情感状态，并用情感想象净化这种情感状态，最终以“情感语言”（在音乐中即使用音乐语言）表现情感想象。当情感想象以音响实在的方式呈现出来之后，其中除了具有原

始的情感状态之外，亦包含那些与情感想象密切相关的内在的精神世界的表达。因此说，音乐作品中，作曲家情感想象的抒发，除了以音响实在表现了精神世界的真实之外，其意向性的情感暗示则更有力量，更耐人寻味。再次，音乐作品的音响实在在作曲家那里作为创作手段，一个突出的特征是以象征性的方式加以运用的。我们之所以认为意向实在是真实的，就是因为音响实在具有某种象征性内容，尽管在音响实在中这种象征性指向可能是千差万别的，但是音响实在的象征性内容和倾向则是普遍的。所谓象征性内容对于音乐来说，它代表着形式结构成的作品即具有了表现意义，从而有别于单纯的、无意义的、孤立的形式本身。可以说，任何一部真正的音乐作品都是具有象征意义的，而所有具有象征性意义的音乐作品又都是意向性的。

作曲家通过音响实在表现意向实在为作曲家提供了“自由思想”的可能，这其中，作曲家所享有的自由是其他艺术家所无法企及的。有人认为作曲家所“创造的世界比起真实的世界来说显得更真实和重要”^②是有道理的。因为音乐作品对他来说完全是一个精神世界的自由表现。音响实在完全是作曲家精神的征兆，其意向的容量大大超出音响实在所能呈示出来的东西。值得指出的是，音响实在所暗示或表现的意向实在并不是超验的，因为意向的音乐所体现的作曲家的精神世界在音乐表现上总是弥漫于音响实在的形式因素和美感因素之中，要表现精神世界的真实，作曲家只不过把所有一切都服从于这种目的：音响、形式、结构。就此，我们可以这样认为，作曲家在音乐创作活动中，既创造了音响实在，又表现了意向实在。对于理解和解释者来说，我们则需要在“有意味的形式”^③中，去把握音乐作品的意向本质。

二、作品——外化了的表演

我们既然承认作曲家的创作实际上是创造形式和技巧,即创造音响实在,并且认为这种创造的音响实在可以导致人们从精神方面去探寻音乐作品的表现意义,那么,作为脱离了作曲家创作主体的音乐作品,它的表现性是如何体现的呢?这要从表现的概念界定来加以说明。表现,实际是一种宣释,即通过运动着的音响实在将人的(作曲家)情感、意志乃至精神世界中的许多东西转化成可感的音响运动形式。同时,表现又是一种将精神意向转化成音响实在的创意活动,因而这种创意活动必将依赖于有着严密逻辑性和统一性的音响实在来完成。并以此来呈现某种“清晰”的思想。这种所谓的“清晰”的音响实在不过是反映出它自身的规律与原则,但并不真正阐释明确的思想,它只作为作曲家精神意向的客观存在物,反映作曲家的精神意向。要达到这一目的,首先,作曲家必须为音乐作品找到一个有表现力的精神内核——主题,因为,一般说,音乐作品的主题代表着音乐思维和精神意向的精华,它凝聚着作曲家的精神意向,是对作曲家精神意向的高度概括,并且是作品意向演化的核心。尽管各种音乐主题的设计是因人而异和多种多样的,但它们往往就是音乐作品和作曲家内在精神的集中体现;其次,是建立在这一主题基础上的其他音乐表现手段的自身的展示,即发展变化着的形式。这种展示既遵循某种形式规律上的变化与统一,同时继续为深化主题提供发展依据。一般说,一个具有潜在发展能量的主题,再辅以其他富于变化的形式手段,必将起到强化作品精神内涵的作用。只有好的主题,而没有必要的其他形式手段,就无法真正揭示人的精神世界的丰富和无限。作曲家在创作中

的每项选择——音色、节奏、和声、乐队织体、演奏技巧,等等既与主题有密切关系,同时又受其表现性所制约。因为每一种形式技巧的每一个链结都是它所表达的思想的链结,它们各自扮演了某种“角色”,体现着创作者的精神意向。同样,形式的每一个细小变化——转换、终止、突变——,不仅表现着它们自身的运动规律,同时也是维系着创作者精神意向的变化和发展。从这种意义上讲,音乐作品及其形式无疑是作曲家精神世界的映象。因此,我们说,经过精心组织的、具有严密音乐思维结构而成的音乐作品,实际上是外化了的作曲家精神世界的表现。再次,作为有组织的音乐作品,其形式构成的主要特征是将音响实在外化成与人的情感和语言表现密切相关的东西。在作曲家那里,音响实在的协和与不协和、音色的质量、速度的舒迟、音高的幅度、乐队织体的疏密、旋律的特色等等,都表现情感意味和具有情感指向,而它们之间交替产生的变化形式以及交织在一起的产生的认知效果,是极为丰富和深刻的。若对它们加以认识,我们有必要将音乐作品视为人类的一种特殊的语言方式,即将音乐语言内涵化解为具有语义性的东西。换句话说,即将音乐作品的形式构成,尤其是将主题、旋律视为一种特殊的语义表述,从而寻找其表现性意义与语言间的某种类似的东西。对于作曲家来说,表现精神意向的有效手段是音响实在,而通常我们对待任何一部音乐作品的态度和评价,以及我们认识、理解和解释音乐作品不可能再以音响的形式加以表达,而只能借助语言来表达我们的认识、理解和解释。我们之所以将音乐语言视为具有语义性的东西。是为了帮助我们在感受、理解和解释音乐时,拿到某种钥匙,以便在语义性假设时,认知音乐作品的表现意味。

我们说音乐作品是外化了的表演,是相

对于作曲家而言的。然而作品一旦诞生，它即变成了具有独立意义和价值的表现体。这时，作品所具有的一切，都同作品整体紧密相联，它们在彼此的关系中才具有表现意义，如果其中一种因素离开了作品整体，都会变得没有意义，那么作品的表现也就无从谈起了。如果说音乐作品是作曲家精神世界的载体和这种精神世界外化了的的表现的话，那么作曲家的创作无疑是作曲家精神世界的表现性宣释。

三、演奏(表演)—— 二重表现的载体

演奏家担负着表现音乐作品形式和体现作品精神的任务，没有演奏家传达作曲家一作品的整体形式及其精神意向作为媒介，音乐的意义是无法实现的。因此有人认为“音乐演奏(表演)是音乐作品的完成。是将一部乐曲的创作，从思想表现到形式表现的逻辑继续。”^④是有道理的。我们认为一部音乐作品从作曲家一作品到演奏家是音乐流程的延续，从创作角度分析，他们既是一体的，又是有区别的。作为创作的继续，从乐谱到音响实在需要以演奏作为中介，以演奏为标志，作品外化成各种可感的具体音响形式，这一过程表明音乐作品之所以成为音乐与演奏家的参与有关系，也就是说演奏家在一定程度上参与了音乐创作，这样看来，演奏家与作曲家——作品构成了一种协作关系，他们是一体的；那么，说演奏家的创作与作曲家的创作是有区别的指的是，作曲家的创作是利用音响符号将各种形式进行有机组合，从而达到表现形式和作品意向的目的，所以说，音乐创作是将创造性的音乐思维化作创造性的形式的创造性活动，它以组合了的形式作为创作标志，而演奏家同这种创造性的创作相比，不具备这样的特征，即

利用创作手段，表现精神意向。在这点上，作曲家的创作与演奏家的创作又是有区别的。那么，我们所说的演奏家是“乐曲创作的继续”是特指演奏家在呈示作品形式和表现音乐意义方面他所担负的特殊使命。或者说就是在理解音乐作品的同时，完善地去解释他的理解。那么，对于演奏家来说，怎样做才能实现对音乐作品的理解和解释呢？理解和解释的目的又如何呢？

有人认为音乐表演是音乐作品的“二度创作”，这是从一度创作引伸出来的，如果从音乐表现上分析，把音乐表演称之为“二重表现”比称之为“二度创作”更确切一些。原因是表演本身是一种表现活动，而音乐作品的一度创作从深层意义上理解实际上也是一种表现活动。这样，摆在演奏家面前的任务是既要尽量完整、准确地表现作曲家一作品的形式及其精神实质，同时又要表现自我对音乐的独到理解和解释。演奏家在这方面无疑是扮演着表现的“双重角色”。我们说这种“二重表现”的介入，可以代表演奏家的工作性质。它的开始是从对音乐的理解起步的，这是一种理智与实践并行的活动。首先，理智地分析音乐作品要从对音乐作品的形式分析入手。演奏家必须清楚地知道和把握作品的整体结构、体裁。因为一部作品的整体结构往往反映出作曲家的音乐构思及创作意图。庞大的结构体，一般具有较丰富的思想内涵，而结构短小的作品往往不具有这种特征。比如奏鸣曲式与单乐段体结构相比，其形式容量和“内容容量”显然不能同日而语。了解了音乐作品的结构特征，演奏家则需要对作品的主题特性以及与主题形成对比、发展和独立的新的主题的性质作详尽的分析。因为主题往往是一部作品，同时也是作曲家创作的核心，主题的呈示和发展变化，可以带动音乐运动，并且衍生出许多新的表现形式。所以说，在整体结构分析的同