

中央音乐学院图书馆藏书

书号 A3/±CAA6

总登
记号 141047

A3

一九八二年 音乐争鸣文选

人民音乐编辑部

2100.98

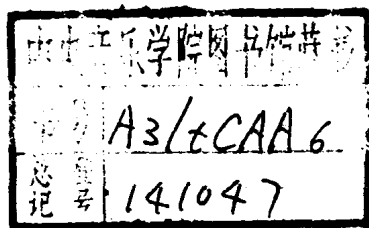
中央音乐学院图书馆藏	
书号	2100.98
总登记号	141047

一九八二年
音乐争鸣文选

《人民音乐》编辑部选编



数据加载失败，请稍后重试！



目 录

一 音乐的阶级性

1. 音乐的阶级性与“共同欣赏”……………吴毓清 (1)
2. 关于音乐“共赏”原因的质疑……………厉 声 (10)
——与吴毓清同志商榷
3. 阶级性、倾向性及音乐的特性……………冯光钰 (17)
——与杨琦同志商榷
4. 再谈文学艺术的“阶级性”倾向性及其它
……………杨 琦 (25)
——兼答冯光钰同志
5. 论音乐作品的阶级性……………伍雅谊 (41)

二 音乐美学

1. 音乐的美与现实……………求真 (71)
——读王朝闻《无声复有声》后感
2. 为音乐美学一辩……………严 实 (75)
——读求真《音乐的美与现实》

三 民族音乐传统

1. 记民族音乐传统问题座谈会……《人民音乐》记者 (84)
2. 也谈中国民族音乐传统问题……………李俊民 (90)
3. 雅乐不是中国音乐传统的主流……………黄翔鹏 (97)
4. 关于中国民族音乐传统的一次讨论……………波劳文 (101)
A、序言
B、方堃文章

C、波劳文的回答

D、斯莱舍的回答

5. 中国音乐的社会学的研究……………斯莱舍 (118)
6. 对“中国民族音乐传统”问题的意见……………艾 洛 (151)
——对海外学术界一场争论的回应
7. 海外有关中国音乐的一场争论……………韩国饒 (159)
8. “传统音乐”应该一成不变……………林乐培 (168)
——林乐培给艾洛的信
9. 艾洛函复……………艾 洛 (169)
10. “传统音乐”不可能一成不变……………潘启明 (171)

四 中国音乐文化建设的继承和借鉴

1. 关于我国音乐文化落后原因的探讨……………蒋一民 (174)
2. 继承、创新与民族性……………汪毓和 (202)
3. 民族音乐文化建设三题……………古宗智 家 浚 (216)
——同蒋一民同志讨论
4. 要向前看……………咚 鸣 (234)
——也谈“土、洋之争”

五 音乐风格

1. 从“风格的自由竞赛”谈起……………成于乐 (238)
2. 关于音乐风格……………陈 婴 (242)
3. 关于音乐风格问题的质疑三题……………居其宏 (246)
——向成于乐、陈婴二同志请教
4. 音乐风格断想……………寒 溪 (255)

六 音乐创作

1. 中央音乐学院学生作品音乐会听后……………史求是 (263)
2. 也谈中央音乐学院学生作品音乐会……………求 索 (267)

七 表演艺术

1. 李谷一与《乡恋》……………理 由 邓加荣 (270)
2. 新闻作风与乐风……………伍雍谊 (281)
3. 谈“模仿”……………李 凌 (291)
4. 也谈“模仿”……………王隽林 (297)
——给李凌同志的信
5. 再谈“模仿”……………李 凌 (306)
——读王隽林同志的信所想起的

八 民歌集成

1. 编选民间歌曲的取舍标准……………晓 星 (320)
——读《中国民间歌曲集成》某些省卷初稿感到的几个问题
2. 民歌遗产的收集、整理和保存……………李 江 (335)
——兼与晓星同志商榷

九 古谱研究

1. 文章千古事……………李春光 (345)
——对于“敦煌曲谱”报道的几点意见
2. “得失寸心知”……………贾树枚 (352)
——答李春光同志
3. “措词”与“失实”之间……………孟文涛 (359)
——《“得失寸心知”》一文读后
4. 敦煌曲谱破译质疑……………毛继增 (365)
4. 应该如何评论《敦煌曲谱研究》……………陈应时 (371)
——与毛继增同志商榷

十 古琴曲研究

1. “投剑功无补”……………刘 玲 (386)
——与吴钊、许健同志商榷
2. 《广陵散》辨……………许 健 (393)
——答《“投剑功无补”》

十一 音乐史

1. 为孔子不编《诗经》提个证据……………吉联抗 (402)
2. 难以为证的“证据”……………程 云 (404)
——与联抗同志商酌
3. 也谈《诗经》的编者……………赵后起 (407)
——与程云同志商酌
4. 试论孔子无删诗之事而有正乐之功……………吴 超 (410)
5. 略论孔子删诗……………程 云 (417)
——兼答赵后起、吴超二同志
6. 关于李叔同的评价问题……………王德坝 (425)
——与联抗同志商榷
7. 文学性传记写作也应求实存实……………戴嘉枋 (435)
——暨与刘熊同志商榷

十二 戏曲音乐

1. 是硬套调式概念还是从川剧的实际出发
……………冯光钰 (439)
——也谈〔梭岗〕类曲牌的记谱和调式
2. 谈正宗……………钟善祥 (445)
——答冯光钰同志
3. 人民喜爱的川剧艺术将是永存的
……………韦 敏 葛 羽 陆 放 (449)
4. 试谈川剧音乐的改革……………钟敬安 (458)
——从《红梅赠君家》说起

十三 艺术体制

1. 责怪不能解决问题……………庄春江 (466)
——大家都来管
2. 对《责怪不能解决问题》一文的商榷……………王恒奎 (469)

音乐的阶级性与“共同欣赏”

吴毓清

一

在人类的艺术欣赏活动中，同一件艺术作品，往往能够被不同的阶级所接受，欣赏和喜爱。此一现象就是通常人们所称作的“共同欣赏”。

所谓“共赏”，无非是这样两种情况：其一，是被剥削阶级观众欣赏剥削阶级的艺术。其二，反之，则是剥削阶级观众欣赏被剥削阶级的艺术。这两种情况在文艺领域和音乐领域中应该说都是常见的现象。

尽人皆知，马克思主义经典作家曾经给予过许多文艺复兴以来的西欧资产阶级的音乐文化的高度的评价。例如恩格斯在谈到法国大革命以后(十八世纪末叶)的德国状况时曾经指出，对德国来说，在经济上，这虽然是个“最屈辱的仰仗外人鼻息的时期，”但是在文化方面，却“正好是文学和哲学的光辉灿烂的发展时期，是以贝多芬为代表的音乐的繁荣昌盛的时期。”(《马克思恩格斯全集》卷十八，652页)

除此，列宁也曾经以高度的喜悦同样谈到过贝多芬。列宁说：“我不知道还有比《热情奏鸣曲》更好的东西，我愿每天都听一听，这是绝妙的、人间所没有的，我总是带着也许是幼稚的夸耀想，人们能够创造怎样的奇迹呵！”

由以上两例可以看出，无产阶级革命导师们对这位资产阶级上升时期的艺术代表所创造的音乐艺术曾给予过何等崇高的评价和赏识！

不仅如此，大家知道，列宁不光喜爱作为贝多芬所创造的那种充满了巨大热情和力量的音乐，而且也照样十分欣赏十九世纪末叶的另一位资产阶级艺术大师——柴科夫斯基所创作的那种具有深沉的忧郁，并交织着希望与失望、悲痛与抚慰、屈从与斗争的复杂感情的音乐艺术。列宁于1903年在写给姊姊乌里扬诺娃的信中就这样说过：“前些时候，我们入冬以来第一次欣赏了一个很好的音乐会，感到非常满意——特别是柴科夫斯基的最后一支交响乐（悲怆交响乐）”。（《列宁全集》卷三十七，第317页）凡此种种都说明了，无产阶级是从来不把自己禁锢在一个狭小的范围内，从来不拒绝欣赏其它阶级的艺术成果（当然是优秀成果）的。

其次，再说剥削阶级，历史上作为剥削阶级而却欣赏被剥削阶级创造的音乐艺术，这也同样具有普遍性。

在我国古代的一部最有影响的音乐美学著作——《乐记》中，曾载有这样一件史实，即是：战国初期有位国君叫魏文侯的，有一回就曾向孔子的学生子夏老实承认说，他听古乐“则唯恐卧”，相反听郑卫之音“则不知倦”。而须知，象魏文侯这样的事例，在我国长期的封建社会中，应该说是很普遍的。试想一下，我国自汉代建立乐府开始，经唐宋教坊、梨园，直至清代的昇平署，哪一个封建王朝的宫廷音乐机构不是大量的演奏着从鼓吹到相和歌，从清商乐到燕乐，从杂剧到花部这样一些我国劳动人民的创作——民间音乐！据清末宫廷存档，我们得知仅清末宫中经常演出的民间音乐，除京剧、皮黄外，就有诸如：民间歌舞“十不闲”、“秧歌”；民间

说唱“大鼓”、“八角鼓词”；民间器乐“吵子”、“十番”、“吹打”等等不下十数种之多。这一切难道不都说明“共赏”的实际存在么！

几千年来，不管封建统治阶级在口头上怎样一贯地排斥、贬低民间音乐，但在事实上，在实际的音乐生活中，统治阶级又总是不断地、大量地掠夺民间的成果。这不仅说明剥削阶级具有言行不一的劣根性，而且同时也证明了剥削阶级与被剥削阶级之间在对于“美”的需求上的共通性。

二

如上所述，“共赏”既不是一种偶然性的现象，而是一种带普遍性的现象，那造成这种普遍性的原因是什么呢？我们说其原因大约有下列几条：

一、思想内容与阶级倾向、政治倾向极其隐蔽，是音乐艺术获得“共赏”的原因之一。

我们承认“共赏”是个带普遍性的现象，但这决不意味着我们主张一切音乐作品都可以“共赏”。不，《共赏》是有条件的。四十年代的蒋介石集团决不会欣赏那时的《团结就是力量》、《说打就打》等这样一些足以直接动摇其反动统治的革命群众歌曲。五十年代的麦克阿瑟自然也不会欢迎《志愿军战歌》。历来的封建统治阶级对于那些歌颂农民起义及其领袖的革命民歌更不会鼓掌，而今天有觉悟的工人当然也不会赏识那些下流的黄色小调、那些轻佻、猥亵的现代资本主义世界所谓的“流行音乐”。这是必定的。

然而问题在于，在音乐艺术领域中，除了上述那些在阶级倾向、政治倾向方面具有极大的尖锐性、鲜明性的作品外，还存在许许多多，在阶级倾向与政治倾向上不那么鲜明，

或者甚至十分不鲜明的作品。而在这类作品中最主要、大量的就是纯器乐音乐。这类器乐音乐的特点是：第一，它们不与语言文字相结合，内容是依靠纯乐音来表达。第二，一般都不具备，也不可能具备象革命群众歌曲那样的一种政治尖锐性，一般都不会直接地、明显地触犯任何一个阶级的阶级利益，不会直接危害到任何一个阶级的阶级统治。第三，它们的思想内容不可能具有象语言艺术(文学、诗歌)或绘画那样明确的表现。它们的阶级或政治倾向性比起文学作品来，往往要隐蔽百倍。

这里不能不令人想起舒曼说过的有关肖邦创作的如下一段极著名的话。他说：“对，如果北方的专制君王知道在肖邦的作品里，在他的马祖卡舞曲的质朴的曲调里隐藏着多么可怕的敌人，一定会禁止音乐，肖邦的作品是用鲜花遮掩起来的大炮。”

与肖邦的情况相类似，贝多芬的音乐亦复如此。贝多芬的许多器乐作品带有当时思想解放潮流的印记，具有强烈反封建的资产阶级民主主义的思想内容与政治倾向。这是举世公认的。但就是这样的作品，在当时却得到了一些王公贵族的欣赏(甚至贝多芬的有些作品就是直接献给他们，或为他们而写的)。这同样说明贝多芬音乐的思想倾向、阶级倾向也是被他那高超的艺术性所包裹着和掩盖着的。他的音乐的真正内容，真正的政治倾向性，同样是那些封建王公们所无从发现、也无从认识的。贝多芬、肖邦的作品所以能够为不同阶级的人们所“共赏”，其重要原因之一就在于此。

恩格斯曾经指出：“作品的见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好。”

是否也可以这样说：见解愈隐蔽，艺术性愈高超，作品

就愈可能受到“共赏”。

二、非劳动人民的创作可以具有人民性和进步性，这是有些剥削阶级的音乐艺术有时能获得“共赏”的又一重要原因。

这里需要回顾一下历史。

历史上任何一个剥削阶级都有一个发生、发展的过程，也都有一个上升的阶段。在这个特定的上升阶段内，它通常是先进者、革命者。因而它这时候所创造的文化、艺术、音乐，也常常带有某种进步性和人民性等诸种积极向上的特征。这是不言而喻的。

而我们今天通常所说的“西洋音乐”，实际上主要地也就指的是：处于上升时期的（十八、十九世纪）西欧资产阶级所创造的以民主主义为其内容的音乐。

这样的音乐对我国人民是有巨大的吸引力的。其所以如此，正是由于它们之中，有的曾经高举过民主的大旗，表现了当时人民反封建的高昂的战斗精神和英雄主义精神；有的表现了人民反抗异族侵略的爱国主义思想和对正义终于战胜邪恶的歌颂；有的一面对人民的苦难生活寄予了同情，又面对统治者的罪恶行径与丑恶面貌则进行了大胆的揭露和鞭笞；有的则为了捍卫音乐中的现实主义与浪漫主义的优良传统，捍卫音乐的独创性原则而表现了一种对艺术中的固步自封、庸俗风气的勇敢挑战；有的表现了作曲家对当时社会黑暗的愤懑、不平与抗议；有的表现了作曲家对其祖国大自然河山及其人民的热爱，表现了人民对自由美好的生活的向往和追求；有的则把自己民族中普通人的内心世界的美、心灵的美给予了高度的淋漓尽致的刻画，如此等等。

这些音乐大都是当时社会生活、人民生活的真实写照，

大都体现了世界音乐文化的优良传统，大都涵有不同程度的人民性——或多或少地对人民的命运及其生活给予过一定的关注和同情。

这些音乐作品，即使在今天仍然能够拨动广大人民的心弦，引起人们的共鸣，给人们以鼓舞，受到人们的“共赏”，那不是偶然的。

三、民族的“表现于共同文化上的共同心理素质”是导致“共同欣赏”的又一原因。这里面涉及到多年来一直不能解决的一个棘手的问题。那就是：在审美心理、审美习惯、审美爱好这些问题上除了各个阶级有各个阶级的特殊要求外，到底还能不能在各个阶级之间找到一些共同点和一致点？我们认为：回答应该是肯定的，而且认为，也只有这样肯定的回答，才符合客观实际，才符合千百年来音乐艺术实践的历史实际。不这样，我们就将无法解释为什么魏文侯听郑卫之音“则不知倦”？为什么在我国历来的封建宫廷中一直演奏着那样多的民间音乐？为什么慈禧太后也那样嗜好皮黄？为什么许许多多出身于剥削阶级的作曲家都那样自然地或多或少地受到过民间音乐的哺育？那样离不开民间音乐这个象大地般的牢固基础？

那么从音乐本身来讲，这个共同点具体地又表现在哪里呢？我们认为“形式”应该是它的主要表现之一。

谁都知道，音乐艺术是具有民族特性的。一个民族的音乐艺术，在音阶构成、调式思维、表现手法、曲式结构、节奏、音色、配器等方面总有许多明显地带有本民族的和其它民族相区别的特征性的东西，这些东西就是人们常说的形式因素。它在一个民族内部是不带阶级性的，是对各个阶级都通用的。这一点在我国戏曲音乐方面的表现可以说尤为明

显。

戏曲，诚然有进步戏曲，有反动戏曲。例如在京剧舞台上，就既有象《庆顶珠》（《打渔杀家》）这样反映劳动人民反抗压迫的优秀戏曲，也有象《游龙戏凤》这样一种宣扬地主阶级荒淫无耻的寄生生活的反动戏曲。从内容方面讲，在戏曲舞台上，两个阶级、两种文化的斗争有时是这样的明显。但在艺术形式上却不然。不管你是进步戏曲也好，反动戏曲也罢，在音乐上它都同样运用着一种共同（或大同小异）的西皮、二黄形式。

由此可见，民族形式不属于上层建筑范畴，它对各个阶级一视同仁，为全民族（不分阶级）所共同爱好。这一点是一目了然的。

同时，音乐的民族形式更不是一朝一夕所能铸成，它是千百年来人们的艺术实践的产物，是整个民族千百年来对世界的审美把握在音乐艺术上的经验结晶，它是由整个民族的审美智慧凝成的。它简直可以说就是通过音乐艺术形式而凝聚起来的民族的共同的心理状态、共同的审美方式和习惯的积累。

正如斯大林所说：“民族是人们在历史上形成的一个有共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现于共同文化上的共同心理素质的稳定的共同体”（《斯大林全集》卷二 294页）。音乐的民族形式就正是这“表现于共同文化上的共同心理素质”的最明显的体现物。

总之，一个民族具有“表现于共同文化上的共同的心理素质”，一个民族的人们对本民族的民族艺术形式、民族的音乐语言、表现手法和表现方式具有一种共同的审美爱好，乃是许多音乐作品可以获得“共赏”的第三个原因。

三

综上所述，如果我们把问题集中起来，“共同欣赏”问题，实质上就是一个在阶级社会中各个对立的阶级在文化上的关系问题。

毛泽东同志在讲矛盾的对立与同时指出：“一切对立的成分都是这样，因一定的条件，一面互相对立，一面又互相联结、互相贯通、互相渗透、互相依赖，这种性质叫做同一性”（《矛盾论》）。

这就告诉我们，生活在统一体中的各个对立的阶级，它们之间的关系，除了有互相斗争的一面以外，还有互相联系、互相交往、交流，互相影响的一面。有影响、有渗透，就必然会你中有我，我中亦有你；必然会产生互相吸收、互相欣赏和“共同”欣赏的可能。这本来不足为奇。那种把“对立面当作僵死的、凝固的东西”（列宁语）的看法，那种认为你就是你，我就是我，你我之间一刀两断，不同阶级之间不可能有任何联系、任何交流的看法，只能是反马克思主义的杜撰。在客观的活生生的宇宙间，实际上是从来也不存在这样一种僵死的“对立”的。

当然这样讲，不是说音乐艺术没有阶级性。音乐艺术有阶级性，那是无疑的。我们反对的只是那种把阶级之间的关系绝对化，从而只承认对立，不承认同一的简单化的形而上学的庸俗观点。因为按照这种观点，最终只能导致把无产阶级孤立起来，禁锢起来，把无产阶级和以往人类创造的一切优秀文化隔绝起来。这样做，无疑对于发展无产阶级文化是极其不利的。

其实，“共赏”原非坏事。艺术本来是改造世界的一种有

力工具。古人早就知道：“夫声乐之入人也深，其化人也速”。“移风易俗莫善于乐”。所以从来的任何阶级，为了扩大其自身的影响，为了能更好地按自己的面貌改造世界，都几乎无不总是为本阶级的艺术不断地谋求更多的观众（包括其它阶级的观众）而努力。不这样是不可能的。

无产阶级是一个以解放全人类和改造一切人为己任的伟大的阶级，无产阶级创造自己的艺术，当然同样是为了用它来作为影响、改造、教育、提高广大人类的有效手段。在这种情况下，要否定“共赏”，那当然是没有根据的，是完全站不住的。

（原载《四川音讯》1982年 第1期）

关于音乐“共赏”原因的质疑

——与吴毓清同志商榷

厉 声

一九八二年第一期《四川音讯》上，发表了吴毓清同志的《音乐的阶级性与“共同欣赏”》一文。文章的作者着重分析了产生“共赏”的原因，并认为共赏现象的实质是阶级社会中各个阶级在文化上的关系问题。我支持吴毓清同志的这个基本观点，赞赏他富有创造性的研究精神。七九、八〇年间，音乐界有的同志否定音乐的阶级性，论据之一，就是认为不少音乐作品能为不同阶级的人们所共赏。因此，今天为进一步弄清音乐的阶级性问题，从分析产生共赏的原因入手，就更为必要，更具有说服力。但是，作者文中归结的产生共赏现象的三条原因中，我认为其中两条提法欠妥，有必要提出来和作者商榷，并就教于音乐界的同行们。

其一是，“隐蔽”是不是产生共赏的原因？

吴毓清同志在文章中提出：“思想内容与阶级倾向、政治倾向极其隐蔽，是音乐艺术获得‘共赏’的原因之一。”（顺便指出，此话说得不妥，因为正如作者已指出的并不是所有的音乐作品都能够获得共赏。所以照文章前后的意思联贯起来理解，这句话应该这样说：“有的音乐作品之所以能引起共赏，其原因之一，在于这些作品的思想内容与阶级倾向、政治倾向极其‘隐蔽。’”）这里首先需要弄清到底应该如何理解音乐的思想内容和阶级倾向的问题。我认为，音乐由于它反映