

蔡良玉
音乐学研究文集

——交汇的视野——

中国

音乐学研究文库



图书在版编目 (CIP) 数据

交汇的视野: 蔡良玉音乐学研究文集/蔡良玉著. — 济南: 山东文艺出版社, 2002.11

(中国音乐学研究文库)

ISBN 7-5329-2074-7

I. 交… II. 蔡… III. 音乐学-研究-文集
IV. J60-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 056395 号

主管部门	山东出版集团
集团网址	www.sdpress.com.cn
出版发行	山东文艺出版社
电子邮箱	sdwy@sdpress.com.cn
地 址	济南经九路胜利大街 39 号
印 刷	山东新华印刷厂临沂厂
版 次	2002 年 11 月第 1 版 2002 年 11 月第 1 次印刷
规 格	开本/850×1168 毫米 1/32 印张/11.625 插页/2 千字/257
印 数	1-2000
定 价	21.00 元

目录

访科普兰	1
美国音乐家谈音乐	10
美国音乐学教育的若干特点	22
对西方现代音乐的思索	32
查理斯·艾夫斯和他的音乐	51
介绍美国作曲家查理斯·艾夫斯的歌词及其创作 思想	64
中国需要认识世界,世界需要认识中国	71

美国专业音乐的发展轨迹和特点	78
遥远的祝福	96
——为科普兰诞辰85周年而作	
一部不寻常的自传	108
——介绍《科普兰,1900—1942》	
西方音乐风格史谈话录	112
卡特的音乐创作和贡献	123
论克拉姆的思想和创作	135
西方对音乐史学的反思和我们研究中的几个问题	153
从美欧音乐关系联想中西音乐关系	178
美国音乐史学的方法和特性	183
“百老汇”和“卡内基”的连接者	195
——纪念美国音乐家伯恩斯坦	
美国音乐的丰碑	199
——悼念阿伦·科普兰	
悼念美国音乐学家吉尔伯特·蔡斯	203
为中国音乐学的发展创造条件	207
西方音乐的几个文化特征	218
我国西方音乐史专著方法回顾	233

西方国别音乐史的又一新开拓	254
---------------	-----

——读黄晓和著《苏联音乐史》(上)

对音乐学教学的三点建议	260
-------------	-----

——2000年校庆感言

保护中国的传统音乐遗产	267
-------------	-----

——在第一届“世界的记忆”国际会议上的发言

(奥斯陆·1996年6月)

关于“保护无形文化传统”的报告	275
-----------------	-----

——在1998亚太地区无形文化保护发展工作

研讨会上的发言(东京·1998年2月)

中国艺术研究院音乐研究所与传统民间音乐

的记录、存档现状与未来	283
-------------	-----

——在1999亚太地区文化工作者会议上的发言

(曼谷·1999年2月)

从中国民族民间文艺“集成·志书”看中国文化

遗产的保护与发展	292
----------	-----

——在古巴“第一届文化与发展国际会议”上的发言

(哈瓦那·1999年6月)

在“无形文化与旅游业”研讨会上的发言	299
--------------------	-----

(东京·2000年2月7日)

在2000亚太地区文化工作者研讨会“建立为

保护和发展传统与民间表演艺术的网络”上

的发言	311
-----	-----

(东京·2000年2月)

“人类活珍宝”在中国——方法和标准——\ 320

——在“人类活珍宝”体系国际培训工作会议上的发言
(东京·2001年2月)

昆曲被选为“人类口头和非物质文化遗产代表作”

项目的报告——\ 339

——在2002亚太地区推动“人类口头与非物质遗产代表作”项目的文化工作者会议上的发言
(东京·2002年3月 蔡良玉 王 路)

关于非物质文化遗产的保护和发展——\ 352

后记——\ 364

访 科 普 兰

美国 82 岁的著名作曲家科普兰 (Aaron Copland) 现在住在纽约市北面的一个小镇上，这里三面环山，一面对哈德逊河，山上绿树葱葱，环境特别幽静。1982 年 8 月 2 日下午，我到他家拜访了他。

访问前，我曾写信告诉他：他是在中国最为人所知的美国作曲家之一，他的作品，像《小伙子比利》、《阿巴拉契亚山区的春天》、《罗德奥》等已被广播电台广泛介绍。我希望能见到他和更多地了解他，以便回中国后可以作更多的关于他的介绍。我还在信中提出了拟向他请教的有关问题。

下面是这次访问的记录：

科普兰：我会见过许多日本人，却没有会见过一个中国人。因此，见到你感到很高兴。

中国有交响乐队吗？有多少个？中国有采用西方形式写作的作品吗？

中国与日本音乐的关系是怎么样？我去过日本，那是我到过的离中国最近的地方。

问：您的哪些作品介绍给中国人民最好？

答：我写了那么多音乐，很难让我挑选，因为一挑选，就似乎对其他“孩子”显得不公平了。我的“先锋”派作品较之其他作品少得到演奏，而作曲家则往往特别注意那些不被别人演奏的作品——那些所谓“被忽视”的孩子。

问：您认为美国最杰出的、最突出的作曲家是谁，用通俗的话说：谁是“美国的贝多芬”？

答：查理斯·艾夫斯（Charles Ives）。他在世时不出名。他是个很成功的商人（在华尔街），他利用业余时间写作。他有自己的风格，很容易辨别。他的创作很新鲜，很积极，很有个性。

格什温（Gershwin）的作品在中国是不是也很流行？我想艾夫斯的作品在风格上不那么容易被人欣赏，但它们是微妙的，打动人心的。

我常常奇怪：贝多芬是怎么出名的？开演奏会只能演出一首或几首作品，其他的怎么办？自从有了录音机、收音机等以后，情况就很不相同了。

问：你们怎样使音乐具有美国的特点？即怎样使音乐“美国”化？

答：很难具体确切地讲，是节奏还是什么。当我还是个孩子的时候，我常常想这个问题——如何使美国的音乐有别于德国的音乐，如同日本音乐有别于欧洲音乐一样。美国的流行音乐作曲家取得了很大的成功，他们写出来的东西一下子就让人们看出是美国的。那么，专业作曲家，“严肃音乐”、“音乐会音乐”的作曲家能不能做得到呢？我在20—30岁的

时候想得很多。我想：在严肃音乐、音乐会音乐的范围内，我写出的曲子也要使人们认得出是美国的，无论音调、节奏，还是配器色彩等各方面。现在这似乎已经不成为什么问题了，现在年轻的作曲家，二十来岁的作曲家，他们不想这个问题，以为这只是“理所当然的”，因为老一代已经做出来了，不必再去特别留意这方面的问题。我们做了尝试，以后也似乎不再觉得有什么重要了。但在当时，非常难以与欧洲音乐竞争，想使美国音乐站住脚，不是件容易的事。

我有一个非常好的朋友——库萨维茨基（Sergey Koussevitzky），他帮了我很大的忙。他很想作曲，但不能作，所以，他有特殊的兴趣来帮助年轻的作曲家，尤其是美国的作曲家，让他们的作品成功，我不能想像如果没有他的帮助，我的情况会怎样。他先是在巴黎指挥，后来任波士顿交响乐队的指挥约二十五年之久。每当他首演了我的作品之后，总会问：“现在，你计划写什么新作品？”想想看，你有波士顿交响乐团在等候你的下一个作品！这是多么令人激动的事！我的成就归功于他的巨大帮助，他的确对我的帮助极大。

问：当时对您的作品的反映是什么？

答：在20年代我被认作是一个疯狂的、激进的人。每当库萨维茨基先生演奏了我的作品之后，报纸上的反映都是可怕的。我的父亲很不安，他不懂音乐，自己也不能判断。他说：“这些人在报纸上写这些文章想必是可以赚钱的，他们也许讲出了什么音乐的道道吧？”我劝他说：“爸爸，别去在乎这些人，他们是些守旧的人，他们只知道古老的风格。”——这是作曲家乐趣的一面：你的作品不能立即被人们喜爱，你就得想法子为它创出路子来。录音帮了很大的忙，库萨维茨基帮了很大的忙。

还有一位评论家保罗·罗森费尔德 (Paul Rossenfield), 他常为二三十年代的一个文学杂志《戴尔》(Dial) 写稿。当《纽约时报》刊载那些我父亲不安的批评时, 我们常常说: “等一等, 看保罗·罗森费尔德说些什么。”他也是对我帮助很大的一个人。

问: 您是怎么想写芭蕾音乐及电影音乐的?

答: 这得有人邀请。作曲家写芭蕾音乐很难让舞蹈家感兴趣, 因为他们往往希望你完完全全按照他们的想法来写。

我写过各种音乐, 其中有些是专为“有修养的听众”写的, 他们对新音乐熟悉。我也写过一些“先进”的音乐, 我知道没有人会喜欢它们。这些音乐较难懂, 但我想, “先进”的音乐是可能有人喜欢的。

问: 你是否认为现在有人在继续作你所作的努力? 严肃音乐的形势如何?

答: 现在的音乐非常活跃, 有了更多的学校, 有了更多的作曲家在工作。我二十多岁的时候, 大约只有 15 个被真正承认、作品能被演奏的作曲家, 但是现在却很多很多。想想看: 假如有 10 个在写, 其中有 1 个出色; 那么现在有 100 个在写, 当然会有 10 个是好的。各大城市, 不仅纽约, 而且像辛辛那提、芝加哥、洛杉矶等, 音乐都很活跃, 是个健康的形势。

问: 您在巴黎跟娜佳·布朗瑞 (Nadia Boulanger) 学习过?

答: 我是个非常幸运的人, 能够跟娜佳·布朗瑞学习。我在纽约跟哥德马尔克 (Goldmark) 学过 4 年, 他非常好, 知道很多基本的东西, 但比较守旧, 对新音乐和 20 年代的

东西一无所知。在这方面他帮不了我。所以我计划到欧洲去继续学习。当时人们认为到欧洲学习，就要去德国，因为那里是贝多芬、巴赫和许多古典大师的家乡。可是我要去学习的时候，第一次世界大战刚刚结束，德国在我们的头脑中形象不太好。我听说斯特拉文斯基在巴黎，就想：斯特拉文斯基在巴黎，必会有好事。所以，我就去了巴黎。我去得很对，第一次世界大战期间，一切都停顿了，但是战后的巴黎却很活跃，不但音乐，而且所有的艺术都十分活跃。人们纷纷涌向巴黎，包括刚跟法国人打过仗的德国人在内！英国人、美国人也都去巴黎了。那里的气氛非常好。我在巴黎呆了3年，正是在一切上升的时期。

问：布朗瑞是怎样鼓励您的写作的？

答：在我交给哥德马尔克作品时，他往往会说：“先锋派！”“走得太远了！”而娜佳·布朗瑞却不论你写作什么风格的东西，她都研究它，并从中找到好的东西。当然，她比哥德马尔克年轻。我很幸运！

有的书上写我去巴黎是去找她学习的。不对。我去的时候，还根本不知道她的存在！

娜佳·布朗瑞自己不作曲。她的妹妹丽丽是个天才的作曲家。她们有个特别荣耀的事就是丽丽获得过罗马奖，而且是第一个获奖的妇女。可惜她因生肺病死得太早，我没见过她。她们是个很好的音乐家庭，父亲也是个音乐家。我跟她学习的时候曾想：“从来还没听说过哪个著名的作曲家是跟一位女人学作曲的！我是第一个！”我做得很对，她确实是一位出色的妇女。

问：您回国后有什么打算？

答：我得设法赚钱，这是头一个问题。我很幸运的是有

个好朋友保罗·罗森费尔德，他是个极好的音乐评论家，他帮了我很大的忙。他喜欢我写作的音乐。当时他正在给学校教课，每星期讲一次“怎样欣赏音乐”。他不喜欢这个工作，他也不需要这份钱。他对我说：“你愿不愿意把它接过去？”我说：“当然！”讲一次课面对200个学生，不是比一次教一个学生更容易赚到钱吗？我没计划做这事，但我做了！在这个世界上，你得有点运气才行。

问：您组织了一个怎样的团体？你们的目的是什么？

答：组织了“科普兰—塞欣斯音乐会”（Copland Sessions Concert）。你见过塞欣斯没有？他还活着，教过很久的书，在普林斯顿教了好多年作曲。他当时不在美国，在欧洲，但我们用了他的名，我们是好朋友。

我们想扩散、宣传年轻作曲家的新作品。结果嘛，没有什么惊人的结果。但他们的名字出现在《纽约时报》——有坏的评论，也有好的评论。这工作在当时是有价值的。

此外，我还想办法让音乐作品得到出版。我们找到了一个很好的妇女，她很有钱，也喜欢音乐，并且愿意出力帮助年轻一代的音乐家。她给了我们一些钱出版了些作品。这个出版社叫“科斯·科博”（Cos Cob）是以她在康涅狄克州的家乡命名的。过了几年以后，我们便逐渐地与一些正规的出版社联系上了。在我们需要的时候，她的确给了很大的帮助。她也出钱资助科普兰—塞欣斯音乐会。

问：其他人呢？罗杰·塞欣斯的音乐似乎与您的风格不同。

答：是的，你知道不少，知道事情的发展。

还有赛姆尔·巴伯（Samuel Barber），他是我的朋友，不是很亲密的。他的作品更倾向于老的惯例，就是缺少新鲜东

西。不过他确是一个用他的风格写作的极好的作曲家。

对查理斯·艾夫斯，我知道他是从一件邮包开始的。有一天我突然收到一包东西，打开后，看见的是一本114首歌曲的集子，作者：查理斯·艾夫斯。我非常吃惊，有谁能够写出114首歌曲，而且能在这么贵的情况下用自己的钱将它们出版，而且还在别人没有要求的情况下四处邮寄！天啊！从来没听说过音乐界能有这样的事！

我没见过他。我想见他，因为他这包东西深深地打动了。但人们告诉我，他有心脏病，见到新客人的时候会太兴奋，会见对他的健康不利，所以我没有去见他。

你必须读一读他的114首歌曲。它们非常“美国式”！有各种歌曲，有些是不能唱的。他实在是一个歌曲的大智囊！

问：您写作时希望您的听众得到什么？写作时想些什么？有什么美学的原则？

答：在某种意义上讲，你写作时不一定能意识到你的作品是什么性质的，有时你很快知道你写了一首那些有音乐修养的人会欣赏的东西；有时则写出了可能会有更多的人听的音乐；有的是作试验的；不一定被很多人欣赏。我并不因为作品不被所有的人欣赏就不写作了。

写作时，你要想关于你所使用的材料，它们给你很多困难，你要让它们继续下去。作曲的最大问题是让作品往前走。你研究别人的作品，看他们是怎样让材料往前走的，很有好处。

问：您创作《阿巴拉契亚山区的春天》的情况怎样？

答：这不是我的构思，是玛莎·格雷厄姆（Martha Graham）的。我很熟悉她跳舞的风格。写作的时候，我想着

她，想把她的舞蹈风格写到我的音乐中来。有人说：“听了这首乐曲，简直可以看到阿巴拉契亚山，感觉到它的春天！”我说：“真好！”其实，当我写作时，我还不知道这首作品将取什么名字！我同玛莎·格雷厄姆不住在一个地方，我写完一段音乐就寄给她，写完一段就寄给她。最后，全寄完了，我去看她，第一件事是问她：“玛莎，你准备给它取个什么名字？”她说：“阿巴拉契亚山区的春天”。我说：“真是个好名字，你怎么起的？”她说是一位诗人的一首诗的标题。我问她这首诗跟这舞蹈有关系吗？她说：“没有，我不过是喜欢它的标题。”

问：您的歌剧呢？

答：歌剧是很难写的。有时要写好几个星期，好几个月。还得被演出公司接受。选择演员又麻烦，有恰当的声音不一定长得像那个角色，或者形象合适却又没有那个声音。我更喜欢写芭蕾音乐，因为写芭蕾音乐你不需要知道他们跳的是什么，你只需要风格。

问：年轻一代的作曲家中，谁较出色？

答：我不大清楚。我住在这里，每两个星期左右进一次城。我的印象是有很多人在写作，而且他们比较容易有机会得到出版。

问：您现在在做什么？作曲吗？

答：现在我不作曲，我指挥，同时写自传，我要写出我所经历的美国音乐的发展过程，因为我经历了五十多年。我已开始写了，是跟一位很好的音乐学家合作，她叫维·帕丽斯（V·Perlis），她写过一本出色的关于查理斯·艾夫斯的书，叫《人们回忆的查理斯·艾夫斯》（Charles Ives Remembered）。她是耶鲁大学的教员，她有一个很聪明的想法，就是要会见

每一个认识艾夫斯的人，不论他是耶鲁大学的校长还是耶鲁大学的清洁工。只要她认识，就要去找。所以她的书很不平常，有很多独到的观点。这本书已译成了西班牙文。

(原载《人民音乐》，1983年，第1期)

美国音乐家谈音乐

今年5月至6月我在波士顿访问了几位美国的作曲家。在谈话中涉及到他们对音乐创作、音乐表现生活的特殊手段以及美国的音乐形势等问题的看法，从中反映了一些作曲家的艺术探索、经验和忧虑。

我访问的作家中，有3位在这些问题上谈得比较集中，其中一位是利昂·基尔赫纳（Leon Kirchner，1919—）。他自1962年起，接替皮斯顿之后，荣任哈佛大学教授。本人是作曲家、钢琴家兼指挥家。

另一位是女作曲家兼理论家，波西·埃斯科特（Pozzi Escot，1933—）。1975年她被纽约音乐交响乐团选择为20世纪世界上5位最杰出的女作曲家之一而演奏其作品。她是新

英格兰地区^① 创作上相当激进、活跃的作曲家之一。再一位是罗伯特·科根 (Robert Cogan, 1930—) 他是新英格兰音乐学院教授, 作曲系研究院的院长。他的创作比较注重探索各民族的共同语言, 用他的话讲, 是“世界性的音乐” (Global Music)。

在美国这个五花八门、光怪陆离的音乐大海之中, 很难得出什么“统一”、“概括”的印象。我仅以这3位作曲家所谈的情况和观点, 作为我们了解美国音乐的一个侧面或参考。

一 音乐与生活、思想、感情

每当我与作曲家交谈时, 经常询问的是: 他们创作时想的是什么? 音乐的材料、形式, 还是感情? 因为在中国, 我们认为音乐艺术是一定社会生活在人类头脑中的反映, 作曲家大多也希望自己的作品被听众理解, 愿意它产生一定的积极的社会作用。

当我和基尔赫纳先生谈到这个问题时, 他表示完全理解我的意思, 并说: “是的, 人们在听音乐或者芭蕾时, 往往容易去想故事、想情节等。实际上音乐也好, 芭蕾舞也好, 当然是来自我们人类生活的实践和经验。有时可能与一定的故事情节或画面有联系, 而且我自己在作曲时, 也对这些语言、思想、情况等等想得很多。不过, 一旦进行创作, 尤其是音乐创作时, 我们的想法显然是通过另一种抽象的思维进

^① 新英格兰地区位于美国东部, 包括六个州——缅因、马萨诸塞、康涅狄格、佛蒙特、新罕布什尔、罗得艾兰。