

〔德〕海因利希·盖格尔 著
刘经树 译

枝繁叶茂

*XiFangGuDian
YinYueZaiZhongGuo*

西方古典音乐在中国



中央音乐学院出版社

—— 四 枝繁叶茂

—— 南方古典音乐在中国



〔德〕海因利希·盖格尔 著
刘经树 译

枝繁叶茂

*XiFangGuDian
YinYueZaiZhongGuo*

西方古典音乐在中国



中央音乐学院出版社

枝繁叶茂

著 〔德〕盖格尔
译 刘经树

图书在版编目(CIP)数据

枝繁叶茂：西方古典音乐在中国 / (德) 盖格尔著；刘经树译. —北京：中央音乐学院出版社，2013.1

ISBN 978-7-81096-459-3

I. ①枝… II. ①盖… ②刘… III. ①西洋音乐—古典音乐—音乐史—中国 IV. ①J609.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 292509 号

枝繁叶茂

——西方古典音乐在中国

〔德〕盖格尔著

刘经树译

出版发行：中央音乐学院出版社

经 销：新华书店

开 本：A5 印张：5.75

印 刷：北京宏伟双华印刷有限公司

版 次：2013 年 1 月第 1 版 2013 年 1 月第 1 次印刷

印 数：1—2,000 册

书 号：ISBN 978-7-81096-459-3

定 价：20.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编：100031

发行部：(010) 66418248 66415711 (传真)



《枝繁叶茂》——我想把它们放在水晶花瓶里献给我的爱妻修纬。不仅为了观赏，更重要的它象征着：即使“被折断的枝”也能重现枝繁叶茂。

前 言

近几十年来，无数西方的独奏家、室内乐团、管弦乐团来到了这个“中央的国家”。一些影片记录了他们的旅行，例如美国影片《从毛泽东到莫扎特》（1980年）、德国影片《亚洲之行》（2007年）等。以此为尺度，除了传媒技术方式的一些小问题以外，在中国人同西方音乐打交道的过程中，到处可以发现他们对她的热情欢迎。一方面，中国公众对她的热诚接受引人注目；另一方面，他们对她的过度喝彩征服了西方音乐家，使他们对自己的音乐在外国文化获得的反响感到非常愕然。在影片《亚洲之行》里，西蒙·莱特尔（Simon Rattle）指挥的柏林爱乐音乐家们认为，自己的远东之行就意味着发现自我。决定性的是，他们的旅行类似冥想，远远超出自己的个性及其家乡音乐机制的界限，他们突然感到音乐的真正本质从另一种意义上实现他们自己。《从毛泽东到莫扎特》记录了小提琴家伊萨克·斯特恩（Isaac Stern）、钢琴家戴维·戈鲁伯（David Golub）1979年的中国之旅；《亚洲之行》记录了柏林爱乐2005年的旅行演出。这两部影片时间相距约30年，却都以有力的方式告诉我们，虽有文化差异，西方古典音乐适合在中国传播。甚至有人说，西方古典音乐的未来在亚洲或中国。

我想以本书唤起这种热情期待，同时也想退一步从远处描写西方音乐的这条道路。像西方古典音乐在中国的历史所显示那样，她并非总是没有问题的。我想以“根”和“枝”的概念，准

确地报道西方音乐在中国的发展。“根”的概念表明，西方古典音乐在中国的历史过程是富于成果的，显示出中国的广大人口对她的理解和公开性。数以千万计的儿童、青年学习西方乐器，这个数字目前据估计在三千万以上。“枝”的概念指中国的音乐家、作曲家、音乐教育家，他们使西方音乐在中国奏出令人熟悉的声音。我在这里只谈及“根”和“枝”，两者没有有机联系，也未谈及族系。两者只有松散、尚不正确的联系：树浆只断续地流淌，未达到所有分枝，未找到有承载力的形式和族系。这种联系尚未形成自己的文化，未能掩盖各种现象，诸如在中国大城市里建造的近代化音乐厅。

在中国缺乏良好运作的音乐会事业、有质量的音乐会机构、散布较广的管弦乐团，在音乐学院里缺乏指挥和教师。音乐学院重点培养学生独奏、独唱的能力，因此缺乏对室内乐音乐家的培养。这些缺乏妨碍了西方音乐在中国的“枝”达到完全繁茂。

我认为，在这种背景下，有可能使读者在西方音乐在中国的存在可能性及问题上建立起历史的观点。对于以任何方式同中国音乐有接触、交流的音乐家、音乐爱好者、音乐教育家来说，这些基点应该有助于他们阐述事实。他们可能是来中国旅行的独奏家、独唱家、管弦乐团成员，也可能是在德国高校教中国留学生的音乐教授、讲师。本书也为所有对中国文化史感兴趣的人所写。

在今天全球化世界上，不同音乐文化相交融，已扩展了我们的视野。可是，在中国这个具体例子上，要求较深理解的一些传统在起作用，这最迟在这个国家旅行演出、与中国音乐家和西方古典音乐的朋友相遇中才变得明显。至少多种传统提出了挑战，在差异中被人感知，被处理为文化的自我理解问题。

在论文《论音乐中普遍主义的本质》(Vom Wesen des Univer-

salismus in der Musik) 里, 索菲亚·丽萨 (Zofia Lissa) 在基本层面上提到了在我看来在遇到中国音乐文化时应顾及的观点。丽萨写道:

“在应视为近代音乐文化整体的情况下, 我们不得忽略在各个文化圈子、地理位置、文明、民族、种族里传统和发展线索的原则差异: 不同的声音材料也许产生于对音乐聆听的不同敏感; 在这种材料的基础上形成不同的乐音系统, 产生乐音材料理性化的不同类型和程度; 不同的建构原则要求线性聆听 (单音) 或垂直聆听 (多声部) 的优势; 不同的音乐社会功能 (巫术的组成成分或美学体验的对象); 最后, 这种艺术在所涉及文化的宇宙概念中处于不同位置, 所有这些还不算今天世界上许多不同的音乐文化。” (论文第 26 页)

这些文字谈及世界上音乐文化的不同, 这些被认为很普通的表述也适用于中国。为了描述这些, 同时也能研究西方音乐与中国音乐之间的能动性关系, 我决定将本书作如下划分: 第二章、第五章谈西方音乐在中国的历史, 第三章、第四章谈基本特性。第一章概述西方和中国、“外”和“内”的关系, 以这种方式帮助理解本书的后几章。第六章介绍传统的中国音乐形式、文人音乐, 旨在从交流中加强中国音乐自身。出于中国和西方的音乐持续相遇的目的, 我们迫切需要这一点。

在写这本书的时候, 我有意识地谈到音乐的普遍性问题。我知道, 在较早的音乐史编纂学里, 普遍性概念指西方音乐对其它音乐发挥影响, 以欧洲中心论为音乐通史一锤定音。相反, 我主张的普遍性概念 (援引丽萨的话) 顾及 “在各个文化圈子里传统和发展线索的原则差异”, 也应注意它们相互间的能动性。

读者不应理解本书的副标题《西方古典音乐在中国》是绝对化西方的观点方式或尺度。不如说, 把定语 “西方” 用来表面差

12

异的特征，“西方古典音乐”应在地域上明确区分于“中国古典音乐”。具有“西方的”特征，我想称呼西方音乐在中国的历史是独立的发展支线，明确区分西方古典音乐传统与中国古典音乐传统。如果两者产生摩擦或接近，就可以各自从总体上具体地称呼它们。

我认为，普遍性意味着相互关系，从中不见得一定会产生文化融合。西方音乐在中国的历史容易理解，即便这种关系是分歧、对抗的，也还能谈及“普遍性”。重要的是，整体发展超越了极限，就导致不同系统、文化的相互认可及同等权利。应该承认音乐形式和功能的多样性，否则就不会感受到文化。

13 本书将通过与近代史事件、文化史和精神史的背景，来阐明西方音乐在中国的历史是靠内在的能动性，并非所有音乐文化都有这种能使自己的音乐文化普遍化的能动性。为什么中国音乐有时候能与西方音乐共生，有时候则否？我的讲述经常离开了狭义上的音乐史，但有一点应该是明确的：西方音乐在中国的这个发展过程开始了她的普遍化，尽管它有时总一再由于政治缘故或间隔停滞、或由各种最不同方式的文化对抗成为一种负担。

在我所理解的“普遍性”逻辑中，我以关于中国音乐的一章来结束我对中国音乐的讲述。现在，中国的明星们走上了西方乐坛，这种凯旋的趋向还不是西方古典音乐在中国历史的最后一章。下一步必定是重新解释中国古典音乐及其与西方古典音乐的对话。

我再次强调，我并未在归纳本质的意义上运用“西方”、“中国”的概念。我认为，西方音乐家不单因为他们出生在西方，而有理解西方古典音乐的能力优势。德国的一些音乐学院至少有四分之一的学生来自亚洲，其中包括许多中国人。于是，西方音乐从未对任何只因为来自欧洲以外的文化圈子的人来说是难以接近

的，这种论断完全是多余的。完全相反，现今德国音乐学院的录取考试的结果表明，远东学生更具竞争力。可是，学习过程也促使东、西方学术有更多交流。因此，学习过程与死练、命令式相反，形成学习的创造性和民主性应该、也必须是德国音乐学院与中国进行合作的最高目标。

我也想阐明，我在此运用的概念并非基于民族主义、种族主义、文化主义，而更想通过本书突破那些由民族主义、文化主义、种族主义所导致的狭隘观念。

有几位西方学者迄今主要从政治观点下，从事过西方音乐在中国的题目。例如，沃格特（Matthias Theodor Vogt）的报导《政治造就了音乐》（Die Politik macht die Musik, 1991 年）是在他访问上海音乐学院后写成的。我认为，随着近来中国政治的发展，有必要开始换一个角度来谈，沉默、降低西方艺术音乐及其代表在中国没有政治遭遇和沉重的命运负担，这未尝不可。

西方艺术音乐在中国不再是整体政治的工具或牺牲品，已间接达到了摆脱政治操纵的独特能动性。此外，许多中国的音乐家、作曲家生活在国外，应进一步理解这种背景，扩展这个自 20 世纪 70 年代末开放改革以来中国音乐的新相关系统。

相 片

未特别注明的本书相片来自周修纬的收藏。它们是 1924 年至 1979 年的中国音乐的个人见证。她的老师是本书在许多地方提到的国际知名小提琴家、提琴制作家谭抒真；纳尼（Leone Nani）的摄影使我们回到了 1904 年至 1914 年间。我们以这些相片回到中国文化的变革时期。东方传教士庞梯非西奥协会（Pontificio Istituto Missioni Estere, 简称 PIME）教父的相片说明西方古典音乐在中国上有很长历史、很深的根。纳尼与中国民间文化的

接触也归功于中国传统音乐的相片。

- 15 香港摄影师朱德华把我们引向当今的中国音乐，如中国作曲家谭盾的相片。他摄影的魅力在于纯艺术特性。他拍下了这些相片，但正由此揭示中国音乐家的很多自我感知和外人感知。他生活在香港。这是他的相片与在上海、北京以及整个中国发生的事保持距离的另一个重要因素。它们为中国的音乐、艺术提供了由政治、意识形态障碍扭曲了的理解通道。这也是本书所关注的。

鸣 谢

此书若没有我同中国艺术家、音乐家、社会科学学者们的接触、相遇，难以想象能完成。读者可以从书末的参考文献注意到，本书的体验和认识来自中国文化、社会各种最不同的现实领域。尽最大可能地采纳世界、让世界影响我的思维，这符合我身为美学家的自我理解。

在此，我首先要感谢所有帮助我写这本书的人：我的妻子、长年生活伴侣周修伟（Xiuwei Zhou - Geiger）。她是小提琴家、提琴制作家。本书题献给她作为感谢。

直接对本书的观念和版本作出努力的有：北京的刘经树教授、李雪涛博士教授、张西平教授、张旭博士；上海的顾卫民教授、陈超南教授、罗苏文教授、谭国璋教授；杭州的杨九华教授、慕尼黑的彼得拉·帕顿（Petra Pardon）；波恩的比尔吉特·埃贝尔（Birgit Eber）和奥利弗·卡科什卡（Oliver Karkoschka）一家。

衷心感谢你们！也要感谢东方传教士庞梯菲西奥协会的代表帕特·卡萨罗（Pater Casaro）、朱德华提供的一些照片。本书文字中穿插着相片，使西方读者理解本书的主题，促使他想象贝多芬、莫扎特在20世纪中国的情况。

技术说明

本书全部使用中国常用的汉语拼音，作为汉字的德语音译名。就是说，例如中国的革命领袖毛泽东写成 Mao Zedong，而不是拉丁语译名 Mao Tse - tung；毛的对立党国民党写成 Guo Min-dang，而不是 Kuomintang。这也适用于地名（如北京 Beijing 而不是 Peking；上海 Shanghai 而不是 Schanghai）。朱德华相片的名字是例外，我保留这位摄影师的拉丁译名。 [16]

中国人名的姓在前。西方人称著名钢琴家 Yundi Li，本书称 Li Yundi（李云迪）。

在所有提到的中国机关、协会、机制后面，括号里标出中文读音。这有点阻止一览而过，在一些地方也许造成了漫无头绪。可是，我选择了这种做法，因为，英语、德语对这些名称习惯的翻译经常不允许从原文推断。

引文出处、参阅文字用括号标出。

海因利希·盖格尔

2009 年 2 月于波恩

目 录

前 言	(1)
1. “外”和“中”——西方古典音乐在中国	(1)
时间模式：“中”和“外”之间的	
西方古典音乐在中国	(9)
2. “根”和“枝”——第一次鸦片战争直至建立	
中华人民共和国期间西方古典音乐在中国	(12)
“根”	(18)
“主干”：上海	(24)
题外话：上海市工部局乐队的历史、结构、纲领	(27)
“主干”和“分枝”：上海、哈尔滨、北京及各位	
音乐家的生活道路	(31)
3. “洋为中用”——西方古典音乐在共产主义的中国	
(1949 年~1978 年)	(40)
1949 年后中国音乐的两个阶段	(42)
“文化”和文化大革命	(44)
样板戏及其京剧的发展	(47)
折断了的“枝”	(50)
多样化在中国——历史回顾	(55)

开始扎根：“新音乐”	(58)
延安精神	(64)
“洋为中用”	(68)
歌曲	(73)
4. 明星的时刻——西方古典音乐在改革、	
开放（1978年）以后的中国	(75)
意识形态和实践的差异——1978年后从缝隙间发展的	
西方古典音乐	(77)
西方古典音乐在中国及反思民族身份：爱国主义和	
民族声誉	(80)
世界一体化——文化的差异	(83)
贝多芬回来了	(85)
公共精神的殿堂	(89)
新潮音乐	(91)
触及思想与创新——世界音乐关联域中的	
中国音乐（谭盾）	(95)
屋漏偏逢雨——中国音乐与市场经济	(96)
“我”的新迷信	(98)
崇拜与冷眼——新星	(101)
新、老英雄模范	(102)
5. 两位西方古典音乐的传播者——德理格和谭抒真	(105)
接近和陌生——中国历史与外国人打交道	(108)
从皇宫到教会学校	(110)
德理格（1670年～1746年）	(115)
时异境迁：从德理格到谭抒真	(117)

谭抒真 (1907 年~2002 年)	(120)
附录: 小提琴及其制作在中国	(124)
6. 音乐是快乐——论中国音乐的“中国性”	(131)
新音乐的折衷主义、音乐的智慧、断裂的认同	(133)
音乐里的中国智慧从何而来?	(135)
中国音乐的基本特性	(136)
音乐的意义	(139)
中国音乐的普遍性和“中国”性	(142)
文人音乐和钟子期的故事	(147)
7. 结束语	(150)
参考文献	(155)
译后记	(165)

1. “外”和“中”

——西方古典音乐在中国

长期以来，西方古典音乐已成了中国文化的固定组成部分。^[17]在气氛舒适的酒馆、饭店，在响着收音机的旧出租车里，到处能听到古典音乐，许多乐曲的表演者来自中华人民共和国。这是个人口众多的国家，其国际声誉也很快得以领先，像钢琴家郎朗。应该肯定，文化大革命（1966年～1976年）结束以后，世界认识了共和国许多天才的年轻音乐家。他们的成功、西方古典音乐对人的总体教育的广泛评价已使人几乎忘却西方古典音乐在中国多变的历史。

从明代（1368年～1644年）以来，音乐领域里东、西方反复相遇。史书记载，意大利耶稣会传教士利玛窦（Matteo Ricci，1552年～1610年）送给万历皇帝（1573年～1620年在位）一架羽管键琴。后来，康熙（1662年～1722年在位）年间，西方传教士徐日升（Tomás Pereira，1645年～1708年）引入了西方音乐的基础；另一位传教士德理格（Teodorico Pedrini，1670年～1746年）以柯莱里风格创作了演奏曲。清代乾隆皇帝（1736年～1795年）年间，也报道过有一支管弦乐队存在10年之久，音乐家们演出时穿西服、戴假发。

然而，西方古典音乐从本质上对中国文化来说是外来的。19世纪末，在从帝制变为共和国的过程中才开始她今天的发展过程，西方古典音乐同时成为中国文化生活的固定组成部分。从小

提琴家、音乐教育家、提琴制作家谭抒真（1907年～2002年）的生平，可以理解西方古典音乐在20世纪如何缓慢、带着许多挫折地开始在中国扎根。他是上海工部局乐队的第一个中国提琴家，此前只有外国人才能在那里演奏。该团建立于1881年，在其20、30年代的繁荣时期里，有来自德国、意大利、英国、菲律宾、俄罗斯的音乐家。从1927年起，这支也有中国人参与编制的乐团在上海很流行。

18

应完全一般地注意西方古典音乐在今天中国的地位。1911年建立中华民国后，在公开性和艺术里出现了生动的关系，并在后来几十年越来越强化了。在音乐领域里，贝多芬名字代表的完美理念、浪漫主义者的无尽渴望共同开启了直至今日有效的感觉世界。美学问题不可分割地同20世纪中国历史结合在一起。

20世纪中国的文化变革要求新的艺术表现方式，与西方相遇在这种寻求过程中起了重要作用。谭抒真及其许多同代人在从事西方古典音乐的范围内，得出艺术表现的形式。传统和近代、中国和西方由此获得彼此有成果的关系。

在中国与西方音乐相遇的历史上，我们可以看到所有活着的文化并非截然分开，而通常流动地变化着，归纳少量事实并不合适。这也反映在人们彼此一道、彼此对抗地存在于文化传统的社会现实里。人们并非简单地天生或凭借极强大的传统而占有“文化”。“文化”不是命中注定。若把中国等同于毛泽东或共产党，文化也不是空洞形式，背后隐藏着感兴趣的专家或技术官僚的隐秘统治。“文化”恰好活动在由音乐构成的空间里，人在其中身为。以音乐为例表明，只要文化间的交流获得成功，人们并未表面上坚持与拒绝交流，而在生动的有机体之间进行交流，一再吸收那些起先对自己陌生的东西。

19

我的命题是，在西方（从中国来看“外”）和“中”（中国