

楼徐燕

论萧友梅的国乐观

摘要:萧友梅是20世纪上半叶的作曲家、音乐教育家。的先驱。他把中国近现代专业音乐教育推向了一个与传统不同的新领域。而且,他的国乐观也对我国音乐思想产生重要的影响。本文分析了他的国乐观,指出其形成是受到“欧洲音乐文化中心论”的影响所至。

关键词:萧友梅;国乐观;西化;欧洲音乐文化中心论

中图分类号:J609.2

文献标识码:A

萧友梅(1884—1940)是中国近现代历史上著名的音乐教育家、音乐社会活动家、作曲家和革命民主主义者。他一生都在为中国音乐的现代化奋斗。同时,萧友梅又是中国近现代音乐史上最具争议的音乐家之一。关于他的争议大多围绕着他对中国音乐和西方音乐的看法展开。早先,有人认为萧友梅是一个把中国音乐领向“西化”的“全盘西化”论者。如,有人把他归入五四时期持有“‘以西为师’,走‘西化’的道路”主张的音乐家的行列。^[1]

通过对他的著作及心路历程作更深入的研究分析,一些音乐家又认为他并不是“全盘西化”论者,讲“过去有人说萧友梅先生‘全盘西化’,这是不对的。”^[2]还说“如果我们对先生一生的业绩再作一番历史的全面的考察,便会发现:他是一位对于振兴民族音乐文化怀有满腔热忱的音乐家。”^[3]

从不同的角度去观察、研究一个事物,能够得出不同的结论,对萧友梅的评价也是如此。笔者认为萧友梅经历了中国历史上一个最为复杂的历史时期,因此我们不能把他简单地评价为“西化”论或是“非西化”论者。本文拟以《萧友梅音乐论文集》(以下简称《文集》)为据,分析其国乐观,希望能较全面、客观地了解萧友梅及其音乐思想。

一、国乐落后的定位

“国乐落后论”是萧友梅国乐观的主要思想。萧友梅在1907年到1940年间写的多篇文章中都间接或直接地提出过国乐落后的观点。如:《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》(1916)、《什么是音乐?外国的音乐教育

机关。什么是乐学?中国音乐教育不发达的原因》、《中西音乐的比较研究》(1920)、《李华萱〈俗曲集〉序》(1924)、《普通音乐学》第十章《音乐发达的梗概》(1928)、《中国历代音乐沿革概略(上)》(1931)、《音乐家的新生活》、《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》(1934)、《对于各地国乐团之希望》(1937)、《关于我国新音乐运动》、《旧乐沿革》(1938)、《复兴国乐我见》(1939)。

在萧友梅的博士论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》的结束语中,他指出该论文只介绍中国古代乐队的组织、乐器等,而不涉及作品结构的原因是:“一方面在于那保守的伦理学家的排拒……另一方面也在于乐曲的无系统的发展(例如从圣咏合唱到多声部赋格的过渡在中国就全然没有)。”^[4]看来,他认为中国有关音乐本体的记载十分落后,乐曲也没有“系统的发展”,故无法涉及这方面的研究。这篇文章是萧友梅现存论文中,最早提出“国乐落后论”的一篇。

在其他一些文章中,萧友梅还分别从音乐的多个本体属性来说明“国乐落后”。在记谱法方面,萧友梅认为,由于中国运用的是口耳相传的音乐教授法,而没有使用像西方的五线谱那样精确的记谱法,便造成了“就是有极好的音乐,也很容易失传了。”^[5]而且“吾国自开元以后,虽有笛色字谱与板眼记法之发明,但沿用千余年不见有何种改善,以言记谱之精密与明了,实不足与线谱比较。无怪乎吾国音乐不能有系统的发达也”。而欧洲音乐由于发明了线谱和音符,“作曲家均改用新法记谱,且日加改善,精益求精,”“欧洲音乐能有今日的进步,未尝不基于此。”^[6]在器乐方面,他认为中国已经有“一千多年没有人研究改良

作者简介:楼徐燕(1978~),女,杭州师范学院音乐艺术学院2001届在读研究生(杭州 310012 E-mail:sunlily2001@163.com)。

收稿时间:2003-09-12

乐器”,因此,中国的乐器无法像西乐中的许多乐器那样演奏半音阶和和声,“乐曲既然为乐器所限制,一定难望其有复杂的发展”^[7]。在和声方面,他指出:因为“中国音乐的根本缺陷是没有和声,没有转调”,所以“无论怎样优美的曲调,如果唱来唱去都只是一个样子,听的人一定会感到厌倦”。他认为只要有和声,音乐便可以发出“千变万化的音响”。^[8]在他看来,单声思维是“国乐落后”的最根本标志。另外,他认为中国传统音乐教授法不但因循守旧,而且教师都好保密,不愿将绝技传给他人,有了一点成绩便扬扬自得,优秀曲目会因教师的保守而得不到流传,国乐也就越来越落后了。

萧友梅还在其他文章中直接提出“国乐落后论”。如他在《中国历代音乐沿革概略(上)》中讲:“今天中国音乐在世界乐坛上已经没有它的地位,是人所公认的。”^[9]他在《音乐的势力》、《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》以及《旧乐沿革》等文章中甚至认为中国音乐已落后于西乐一千多年。

萧友梅不仅指出“国乐落后”,而且对其落后的原因进行了分析,指出音乐教育的落后是造成国乐落后的原因之一。1920年,他在《什么是音乐?外国的音乐教育机关。什么是乐学?中国音乐教育不发达的原因》一文中指出:“一是国立的音乐教育机关或作或辍,不能继续维持;第二,因为教坊的学徒,多半没有受到过普通教育,而且常有身家不清白的;第三,进去教坊的里头的品类太杂,顽固的假理性家就利用这个机会来极力排斥音乐,最有势力,还是这个原因。”^[10]今天看来,他所指出有关教育落后的三个原因是正确的。中国虽从周代开始建立音乐教育机构,但并不是每个朝代都象周代一样重视音乐教育。历代音乐教育机构的“或作或辍”,阻碍了音乐教育的发展,也造成了轻视音乐工作者的传统,在这样的社会文化氛围之中,音乐教育当然不能很好的发展。另外,萧友梅在他的博士论文中指出:“我们不能不把过失算在最后一个满洲王朝的帐上,他根本没有促进音乐的学院教育的发展。”^[11]在《中西音乐比较》一文中,他将中国记谱法落后的原因也归结为“政府不提倡音乐教育。”^[12]看来,萧友梅一直把中国历代政府机构没有设立“象样的”专业音乐教育机构看成是“国乐落后”的罪魁祸首。同时,也正是因为这个原因促使他立下开拓中国专业音乐教育新天地的远大志向,以复兴中国音乐。

综上所述可以看出,萧友梅从1907年写作第一篇音乐论文起直到1940年最后一篇为止,“国乐落后论”一直贯穿在他的音乐思想中。正是这一观点,使萧友梅产生了借鉴西方先进的音乐技术理论和音乐教育体制来发展中国音乐教育想法。也正因为如此,萧友梅在专业音乐教育、音乐社会普及和音乐创作等方面都以西方音乐为榜样,所以有人会认为他是一位“崇洋媚外”的“全盘西化”论者。但是,萧友梅国乐观不仅包括“国乐落后论”,也包括了其他

一些与“国乐落后论”不同的观点。

二、对传统音乐的重视

萧友梅在提出“国乐落后论”,提倡借鉴西乐的同时,并没有抛弃中国传统音乐,而是十分重视它。从他的多篇论文和他的音乐活动中都可以看到这一点。如他以中国古代管弦乐队为题,在德国莱比锡大学写作其博士论文,便可证明“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。”^[13]

这篇论文是萧友梅在查阅了大量中国古代音乐史料的基础上撰写成的。身处异乡,他能出色地完成这篇论文十分不容易。他能在“中国音乐史学界的研究还几乎是一片空白的条件之下,写出这样结构严谨、具有系统性、科学性的论文”^[14],反映出萧友梅具有深厚地国学功底,也足以说明他并不是“全盘西化”论者。

萧友梅还十分重视中国民间音乐。他欣然为李华萱收集、整理、译谱的传统曲调集《俗曲集》做序并指出:“顾一国之中,必有所谓国民音乐……如欲保存此种有特性的曲调……俾可供作曲家与音乐史学家之参考。”^[15]在这里,他不但客观地肯定民间音乐的存在,而且还指出了它的价值。

另外,他还翻译过古谱并进行研究。在《九宫大成的音阶》一文中,他对这本清代编的乐谱中所用的音阶进行了全面研究,并将其中的乐曲译为线谱,为古代戏曲音乐的流传和普及贡献了力量。从萧友梅对众多民间、传统音乐的研究中可以看出他对中国传统音乐的重视,如果他不重视传统音乐,便不可能写出几万字有关于中国传统音乐和古代音乐史的论文。

在萧友梅最重视的中国专业音乐教育中,他同样把国乐摆在重要的位置上。以下几点可以说明:一、在上海国立音专任教时,他开设了称为“国乐概论”的中国古代音乐史课程,并编写了教材。在名为《旧乐沿革》的教材中,他分上古、中古、近古三个时期阐述了周代以前到清代末年中国音乐史发展的概况。在此书的第一章指出了五点构成音乐史必须的内容:“(1)乐器的构造和音域如何;(2)乐曲的组织和作风如何;(3)乐曲所用的调式如何,音律如何;(4)音乐家的传记(尤其是作曲家)如何;(5)对于音乐本身的观念如何?音乐与人生的关系如何。”^[16]萧友梅正是按照这五点撰写此书的。因为这本教材著述全面、系统,在当时同类教材中脱颖而出,到现在还具有一定的参考价值。二、在音乐院校的课程设置上,萧友梅除安排中国古代音乐史课外,还安排学生选修或主修民族乐器。他要求国立音专西洋乐器和作曲理论的学生必须选修一件中国民族乐器。三、在各个专业音乐院校专业的科、组设置上,萧友梅规定必须设立专门的国乐组、科。另外,他还聘请当时不少的国乐演奏家在他创办的各个音乐系科、

院校中担任国乐教师,如琵琶家王露、二胡、琵琶演奏家刘天华、朱英等。

从萧友梅众多的有关于中国传统音乐的研究成果中可看出,他在这方面投入了大量的时间和精力。这也有力地证明了他不是一个不顾传统的人。

三、发展新民族乐派

萧友梅认为与西乐比较国乐落后,又认为国乐中也有值得继承和发扬的地方,所以他提出借鉴先进的西乐,吸取国乐的精华,创造出一个崭新地民族乐派,最终改变国乐落后的状况的音乐发展道路。从此,我们可以看出,萧友梅既不是“全盘西化”论者,也不是“国粹主义”者,创造一个前所未有的新民族乐派才是他的理想。他认为:由新民族乐派创作出的新国乐才可称之为国乐。“若仅抄袭昔人残余之腔调及乐器,与中国之国运毫无关涉,则仅可名之为‘旧乐’,不配称之为‘国乐’也。”在此萧友梅严格地指出中国古老的传统音乐与他理想的民族乐派的国乐是有区别的。他所指的国乐如果仅仅运用旧有的乐器和音调是行不通的,而是应该随意借鉴、运用西方的乐器和作曲技法。只要音乐的内容“能表现中国人应有之时代精神、思想与情感者,便可称为‘中国国乐’。”^[17]但同时,萧友梅认为,“如有意改造旧乐或创作一个国民乐派时,就不能把旧乐完全放弃。”^[18]

可见,萧友梅在建立新国乐时,在中西音乐取舍的问题上产生了矛盾。最终,为了改革旧有国乐,同时又要在国乐中保存中国特色,他采取了中西结合的方法来解决这个问题。比如,在管弦乐创作民族化方面,他就进行了大胆的尝试。

众所周知,萧友梅是一位具有专业水准的作曲家,他创作了不少的音乐作品。在一些作品中,他就尝试运用西乐的作曲技法表现中国音乐的风格,为管弦乐的民族化作出了不可磨灭的贡献。如在管弦乐《新霓裳羽衣舞》中,他广泛运用了等中国传统音乐的元素,他曾表示创作这首曲子的意图正是:“追想唐代之音乐也。”^[19]并且,他按照唐代大曲散序、中序、破的曲式结构编写此曲。萧友梅“希图用这些可解的音乐语言来再现白居易的诗意,当是一次艺术创造的大胆尝试。”^[20]这首曲子也被誉为中国“第一首在民族风格探索上有收获的管弦乐曲。”而萧友梅因此被称为“探索民族化的管弦乐曲的一位先驱。”^[21]创造一个新民族乐派最有效的方式就是进行音乐创作。萧友梅积极投身于创作,为建立新民族乐派立下过不可磨灭的功勋。

四、国乐观

至此,对萧友梅的国乐观已经有一定的了解。可以说,萧友梅的国乐观具有两面性。一方面他认为“国乐落

后”。落后就意味着要改革,改掉原来陈腐地音乐教授法、记谱法、乐器和落后的音乐教育等等。另一方面他又肯定“国乐”的存在价值和重要性,认为有必要在新国乐中保留传统音乐的成分。

我们也可以换句话说,萧友梅的国乐观正反映了他对国乐(他称之为旧乐)的态度。简而言之,则是去国乐之糟粕,扬其精华。这里所指国乐的糟粕就是他指出的国乐落后的部分,精华则是他认为国乐中值得保存和发扬的部分。在音乐社会活动中,他正是按照这个思路进行国乐改革的。

萧友梅国乐改革的出发点是值得赞同的。只不过,他在改革的实际行动上产生了一些偏差。比方说,在专业音乐教育上,他以传授西方音乐理论为主,导致后来五线谱和大小调得到很好的普及,而音乐学院的学生中的许多人不知道板眼和工尺谱为何物。这些偏差的产生受到多方面的因素影响,其中最重要的是历史因素。萧友梅所生活的那个时代,中华民族倍受帝国主义列强侵略,泱泱大国也因此从“天朝上国”的睡梦中醒来。这时,中国面对完成了工业革命的、比中国强大的西方,并不是当初想象地各方面都不如中国的“蛮夷”。中国人意识到自己的落后,满怀自卑心理从被动到主动地学习西方文明。萧友梅在这样的历史背景下,在国乐改革中难免对西乐产生过多的热情,寄予过多的希望。

另外,从萧友梅自身来看,也存在产生偏差的因素。比如,他一直接受的是西方音乐的技能训练,对中国传统音乐没有任何的实际的操作。他显然不知道“笛有六孔,能翻七调”的理论和实践,也不了解中国有“复音音乐”的事实,当他将中西音乐放在一起进行比较时,把西洋音乐中的观念当作准绳来衡量中国音乐,所以他有关中国音乐“至少落后了一千年”的结论是站不住脚的。他的错误认识影响了他在国乐改革中对传统音乐的取舍。

五、以现代的眼光来评价萧友梅的国乐观

笔者以为,一个民族音乐在封闭的环境中寻求发展是非常缓慢的,只有努力借鉴和广泛吸收其他民族音乐之长才能迅速发展。隋唐时期的音乐繁荣景象就是借鉴、吸收周边国家以及国内各少数民族的音乐后产生的。所以,萧友梅倡导借鉴、吸收其他民族音乐文化长处,无疑具有一定的先进性。

但从复兴国乐的具体实施来看,萧友梅单一地以西方音乐为参照系,却反映了他思想的局限。萧友梅这一观点的形成无疑是受到了“欧洲音乐文化中心论”的影响。在21世纪的中国音乐学界,“欧洲音乐文化中心论”仍然有影响,这和萧友梅所建立的音乐教育体系有直接的联系。其实,在19世纪末,“欧洲音乐文化中心论”就已受到欧洲先进的音乐家质疑。在当时的欧洲,浪漫派已经衰落,代之而起的在西欧是印象派,在东欧则是民族乐派。印象派大量

六、结 语

的从非欧音乐中吸收营养,民族乐派则更加强调向民间音乐学习,以至于音乐史专家把这一现象称为“西方的衰落”。^[22]早在1889年,印象派作曲家德彪西在巴黎看到爪哇的佳美兰,便开始研究它,并将其织体和音阶运用到自己的创作中去;^[23]1909年,马勒采用李白、孟浩然、王维的7首诗,表达他对中国文化的尊敬,写了他的《大地之歌》。^[24]1905年,巴托克·贝拉(Bartok Bela,1881—1945)开始搜集和整理民间音乐,通过这一活动他告诉了人们什么是真正的匈牙利民歌,并且“为在20世纪建立起真正的匈牙利民族的音乐文化指明了方向。”^[25]他搜集的范围不仅仅局限与匈牙利本国,而且“扩展到其他国家和地区,足迹到达罗马尼亚、斯洛伐克、土耳其和北非。”^[26]巴托克把搜集到的大量民歌作为创作素材,取得了惊人的成绩,并使匈牙利民族在世界乐坛上脱颖而出。德彪西、马勒和巴托克的所作所为代表了当时欧洲的先进思潮,那就是打破以欧洲专业创作音乐为中心的做法,向非欧音乐和民间音乐学习。

19世纪末和20世纪初,不仅代表先进文化的欧洲作曲家们在自觉地冲破欧洲中心,音乐学界更从理论上开始了对欧洲中心论的冲击。1885年,英国音乐学家、物理学家、数学学家兼语言学家亚利山大·约翰·艾利斯(Alexander John Ellis,1814—1890)发表《论诸民族的音阶》,标志着比较音乐学的建立。这篇论文通过研究和比较阿拉伯、印度、缅甸、中国等非欧洲国家的音阶,指出“除西洋音乐的音阶构成外,事实上还存在着根据完全不同的原理构成的音阶。”可以说,这篇文章的发表是西方音乐界在真正理解、认识非欧洲音乐的道路上跨出了第一步,也向欧洲音乐中心论发起了第一次冲击。^[27]

萧友梅虽然是在西方受的音乐教育,可是他并没有把当时正在兴起的比较音乐学等真正先进的音乐思想带回来。而是接受了当时流行在欧洲的一种落后于时代“欧洲音乐文化中心论”。如果把萧友梅和与他同个时期的巴托克作一比较,便可以看出他们音乐思想间的距离。虽然是同一段历史时期的音乐家,巴托克已经认识到在西欧创作音乐狭窄地范围内发展匈牙利民族音乐的弊端,而选择扎根在民族音乐的土壤上发展匈牙利民族乐派。萧友梅却冲不出西方音乐的圈子,依旧走着人家以前走过的老路。结果就是巴托克带领匈牙利民族乐派胜利地走向世界,而萧友梅带领中国音乐走入了一条艰难、曲折地发展道路。因此,我们不可忽视他国乐观中存在着受“欧洲音乐文化中心论”影响而形成的、带有局限性的思维。

目前,民族音乐学的发展在世界范围内掀起了反对“欧洲音乐文化中心论”的潮流,欧洲音乐不再被认为是独霸全球最“先进”的音乐了,如果今天还要按照萧友梅当时已经落后的观点指导我们的音乐实践,提倡“向西方乞灵”,继续走18、19世纪西方古典音乐发展的老路,的确令人匪夷所思。

因为萧友梅国乐观中存在着两面性,所以要用二分法对他进行评价。任何一种片面的评价都是不妥当的。但可以肯定的是:萧友梅的国乐观对中国新音乐的发展起了重要的作用。这些作用不论是正面的,还是反面的;产生结果不论是消极地,还是积极地,都不能抹杀萧友梅为中国音乐的发展所做的贡献。

今天,我们应当全面地评价萧友梅的国乐观,一方面我们可以继承其中有价值的部分,如解放思想,努力学习他民族音乐之长等。另一方面,我们也应当认清萧友梅国乐观的局限,批判欧洲音乐中心论。

现在的中国音乐家正在努力地祛除萧友梅国乐观对中国音乐造成的负面影响。他们已经从人类学、社会学等学科的发展中得到启示,将原来只聚焦在西方音乐上的目光撒向世界各地的民间以及传统音乐。用现代著名作曲家瞿小松的话来说:“中国音乐需要冲破西方18—19世纪音乐的影响与束缚,走出20世纪西方学院派现代音乐的狭隘死角,更多地去了解、体悟包括中国古典音乐在内的世界音乐文化,尤其是世界各地的传统音乐。”^[28]总之,萧友梅为中国音乐历史性的变革开了一个头。中国音乐何去何从是现代中国音乐家们长期而艰巨的任务。

[参 考 文 献]

- [1] 汪毓和:中国近现代音乐史.[M]北京,人民音乐出版社,1984.53
- [2] 喻宜萱,纪念最尊敬的导师萧友梅.[C]萧友梅纪念文集.上海,上海音乐出版社,1993.P163
- [3] 郭燕红,萧友梅旧乐沿革评述.[C]萧友梅纪念文集.上海,上海音乐出版社,1993.230.231
- [4] 陈聆群 齐毓怡 戴鹏海,萧友梅音乐文集[C].上海,上海音乐出版社1990.32
- [5] 同[3].166
- [6] 同[3].237
- [7] 同[3].169
- [8] 同[3].380
- [9] 同[3].307
- [10] 同[3].147
- [11] 同[3].132
- [12] 同[3].168
- [13] 乔建中:中国新音乐的伟大先行者—萧友梅史学论文读后[C].萧友梅纪念文集.上海音乐出版社,1993.361
- [14] 同[3].135
- [15] 同[3].237
- [16] 同[3].469
- [17] 同[3].540

(下转第39页)

幕换场耗时较多;为了打发这段换幕的时间,歌剧院想出了在幕间插入一种插科打诨的“喜歌剧”的主意。另一方面,喜歌剧的产生也是为了满足市民阶层对世俗生活的热情,为了满足大众的口味。这些“幕间插曲”取材于日常生活,形式生动活泼、富于民族和地方色彩,受到广大观众的欢迎,因而逐渐发展成了喜歌剧,它不像以神话中的仙女和帝王将相为题材的正歌剧,它描写的是普通老百姓和日常生活。

1733年,意大利作曲家佩格莱西在上演其正歌剧《傲慢的囚徒》时加上了一个幕间剧《管家女仆》,得到了满场的喝彩,此剧后来成为意大利喜歌剧的代表作。1752年,一个意大利喜歌剧团来到巴黎上演该剧,获得巨大成功,并引起了著名的“喜歌剧论战”。以国王和贵族为首的一方支持正歌剧,以皇后和百科全书派的狄德罗、卢梭等人代表的另一方支持喜歌剧。为此,卢梭创作了以田园景色为背景的,旋律清新、感情丰富的喜歌剧《乡村卜者》,此后,许多法国的作曲家投身于喜歌剧的创作。1762年,巴黎喜歌剧剧院的建立使喜歌剧就有了正式的阵地可与正歌剧相抗衡。18世纪中叶,在德奥也兴起了一种新型的喜歌剧形式,称作歌唱剧。音乐家们为此创作出人们所乐于赏听的民族旋律的新风格,许多动听的歌剧旋律像民歌那样广泛流传。1778年维也纳民族歌剧院开张,上演了德国作曲家乌姆劳夫的歌剧《矿工》以及其它众多作品。

17世纪歌剧院在较短时间里的接连兴建,是因为存在着大量的市场需求和良好的市场前景,这也带来了音乐听众、表演方式、音乐内容及其音乐体裁等的巨大变化。如今歌剧能得以继续存在和发展,仍然是依赖于各国大量的歌剧院和剧团;在意大利有米兰、罗马和威尼斯;在欧洲其他各地有维也纳、萨尔茨堡、柏林、德累斯顿、法兰克福、

慕尼黑、拜罗伊特和巴黎等等。本文通过对歌剧院的产生和音乐体裁的发展进行描述,旨在从另一个侧面,即音乐之外的场所去分析它与音乐本体的联系。音乐场所一方面塑造了体裁的特点,赋予其自身的印记,另一方面,它又被已形成的音乐所固定或改变,所保留或改造。它也就因此而与体裁具有了紧密的联系。歌剧院作为音乐演出的一个必不可少的物质条件,对音乐体裁形成的重要意义是不容忽视的。

[参 考 文 献]

- [1]钱亦平、王丹丹.西方音乐体裁及形式的演进[M].上海音乐学院出版社,2003.
- [2](美)柯蒂斯·W·戴维斯、耶胡迪·梅纽因著,冷杉译.人类的音乐[M].北京:人民音乐出版社,2003.
- [3](英)杰拉尔德·亚伯拉罕著,顾森译.简明牛津音乐史[M].上海:上海音乐出版社,1999.
- [4]胡志毅.世界艺术史·建筑卷[M].北京:东方出版社,2003.
- [5](德)克奈夫等著,金经言译.西方音乐社会学现状[M].北京:人民音乐出版社2002年7月第1版
- [6](英)肯尼斯·克拉克著,易英译.艺术与文明[M].上海:东方出版中心,2001.
- [7]Stanley Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians[Z]. First Published 1984 by the Macmillan Press Limited, London
- [8]Harold Rosenthal and John Warrack. Dictionary of Opera [Z]. London Oxford University Press First Publish, 1964

责任编辑、校对:田可文

(上接第13页)

- [18]同[3]. 466.
- [19]同[3]. 232.
- [20]王安国:萧友梅器乐作品研究[C].萧友梅纪念文集.上海音乐出版社.1993.418.
- [21]王震亚:萧友梅音乐作品分析[C]萧友梅纪念文集.上海音乐出版社.1993.292—293.
- [22]保罗·亨利·朗:西方文明中的音乐[M]贵阳 贵州人民出版社2001.635.
- [23]克劳特·帕利斯卡 唐纳德·杰·格劳特:西方音乐史[M]北京 人民音乐出版社1996 715.

- [24]中国大百科全书·音乐舞蹈卷[Z]北京 中国大百科全书出版社,1989 420.
- [25]杜亚雄:民族音乐学概论.[M]湖南文艺出版社.2002. 13.
- [26]沈旋等:西方音乐史简编[M].上海音乐出版社.1999. 388.
- [27]同[24]. 21.
- [28]徐璐:走出西方阴影——瞿晓松在首都师范大学音乐系讲学综述[J].人民音乐.2003.5.16.

责任编辑、校对:田可文