

百 科 小 叢 書

音 樂 概 論

王 雲 五 主 編

商 務 印 書 館 發 行

書叢小科百

論 概 樂 音

著 涅 忒

譯 毓 岱 顧

編 主 五 雲 王

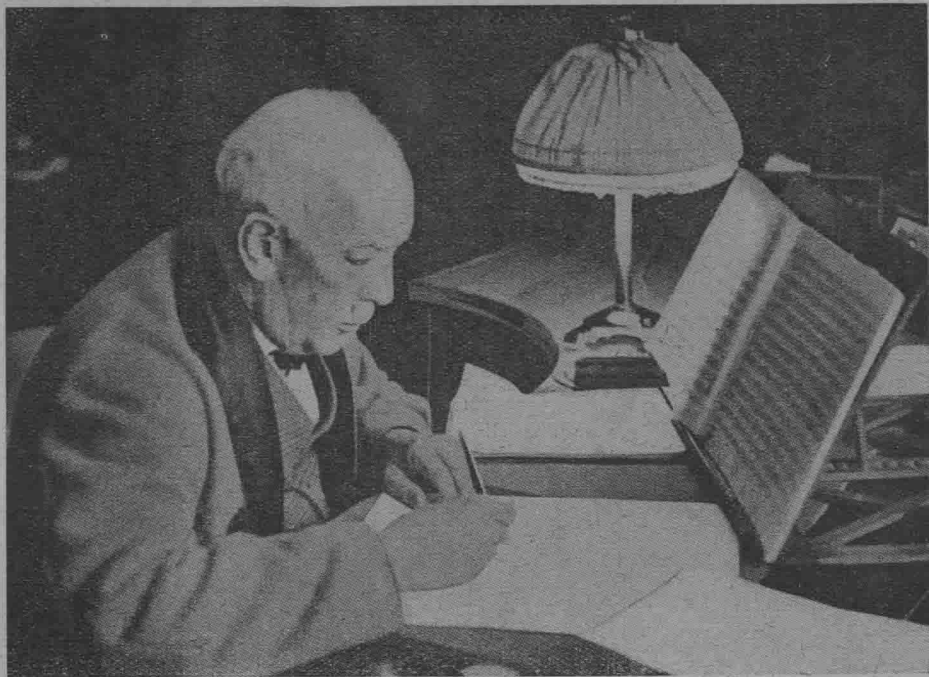
行 發 館 書 印 務 商



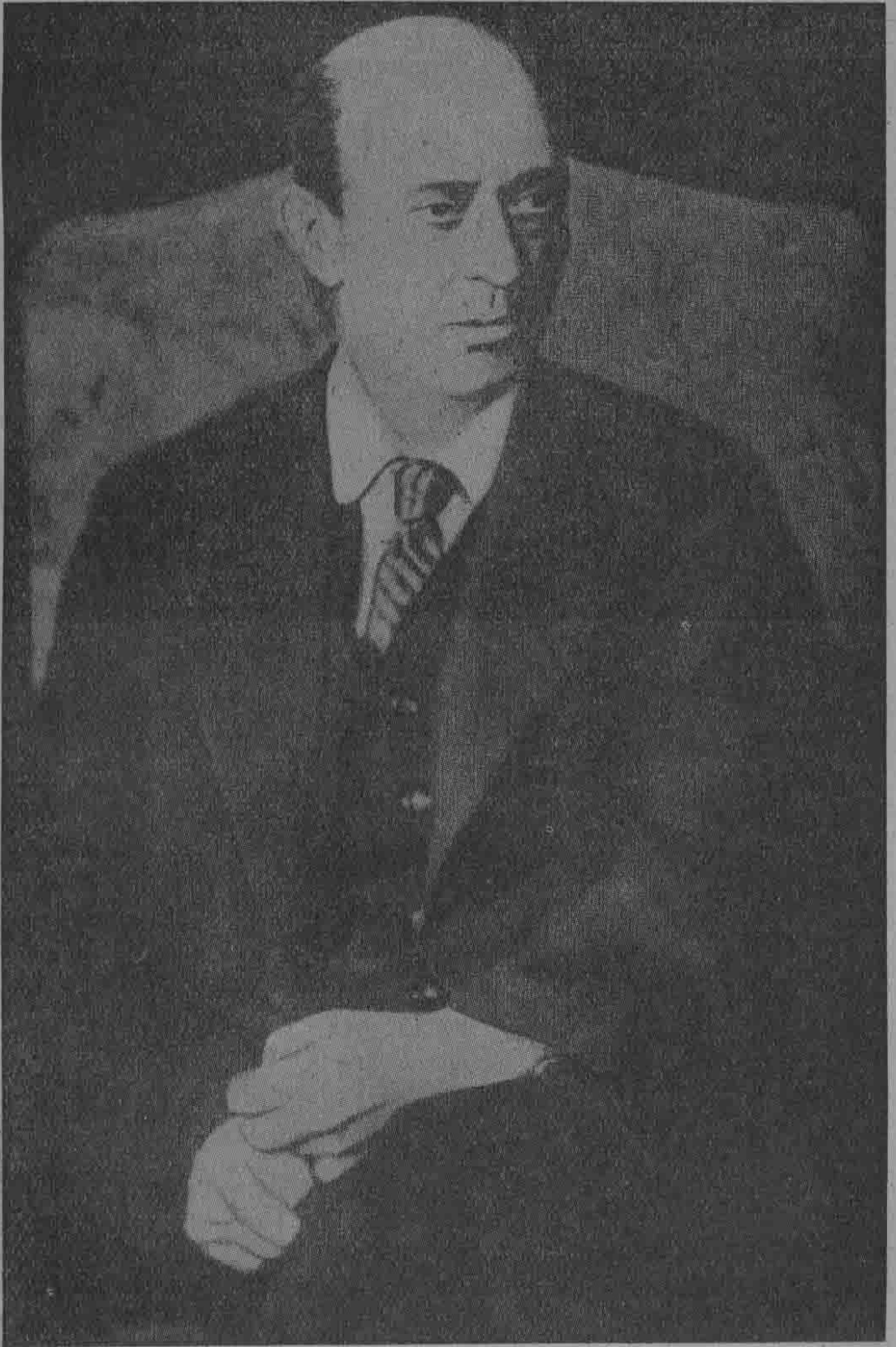
基 斯 文 拉 特 史



德 波 茜



史 特 勞 斯



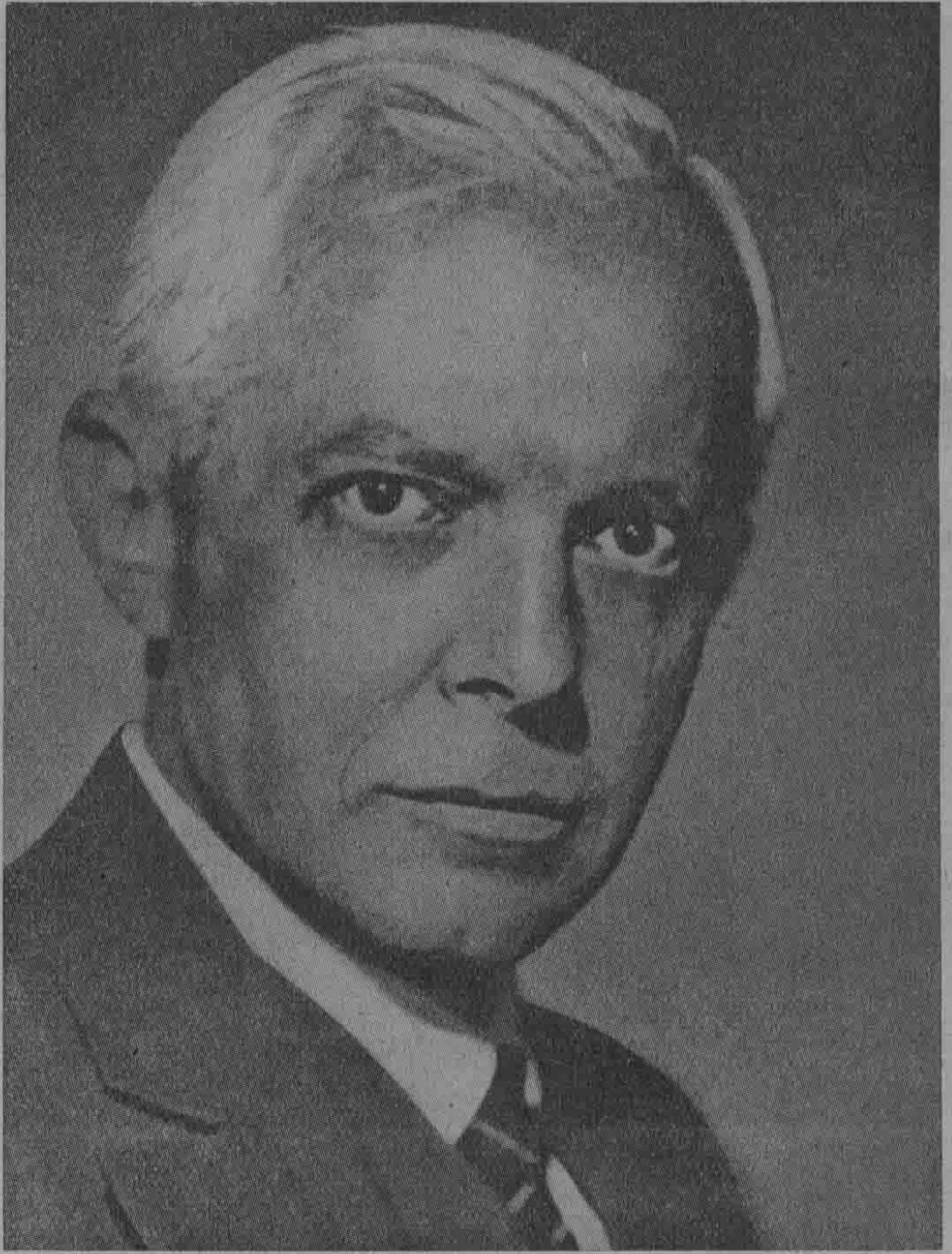
伯 匈 達 諾 亞



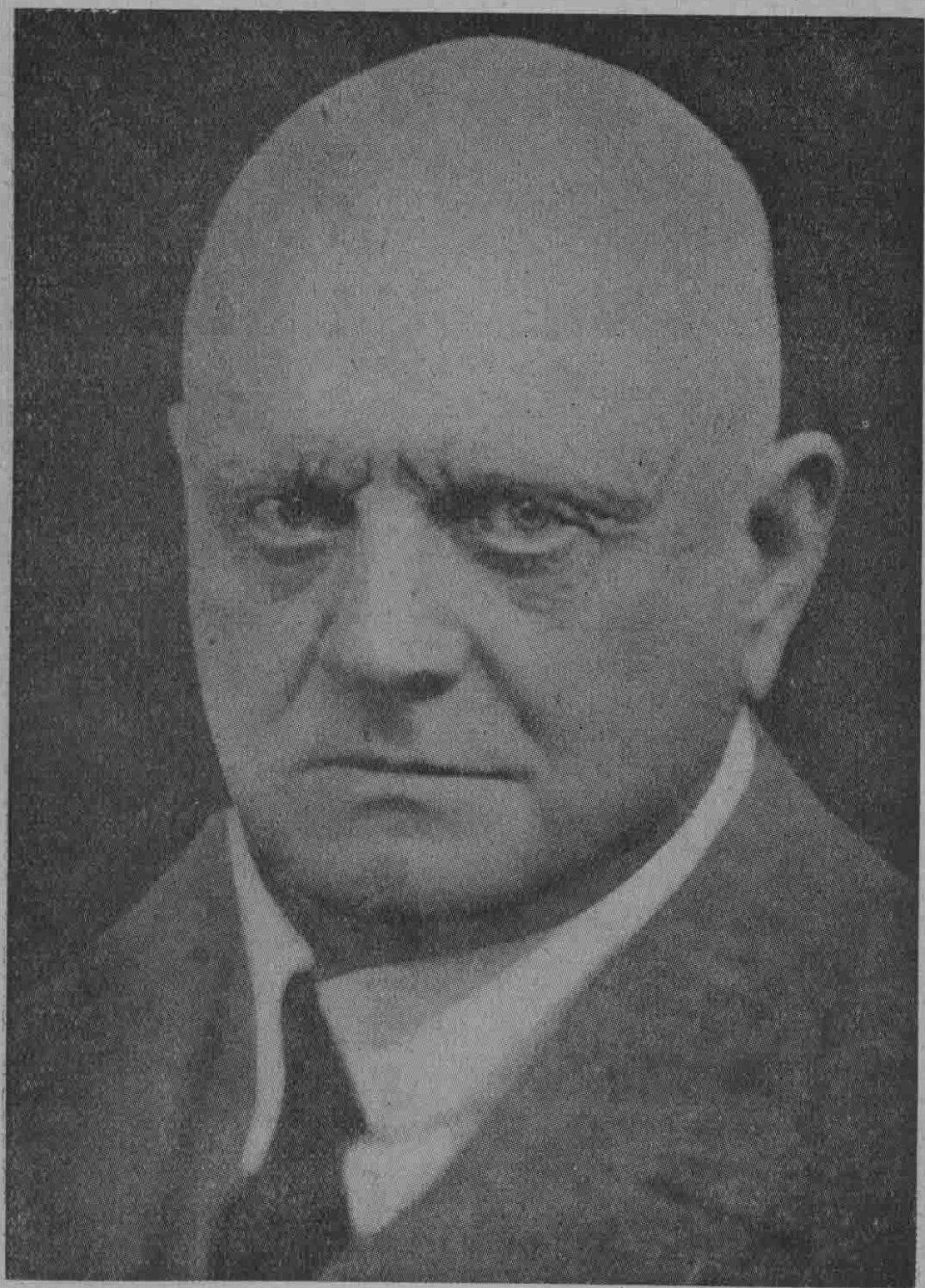
普 羅 訶 飛 芙



勞 宓 斯 雷 達



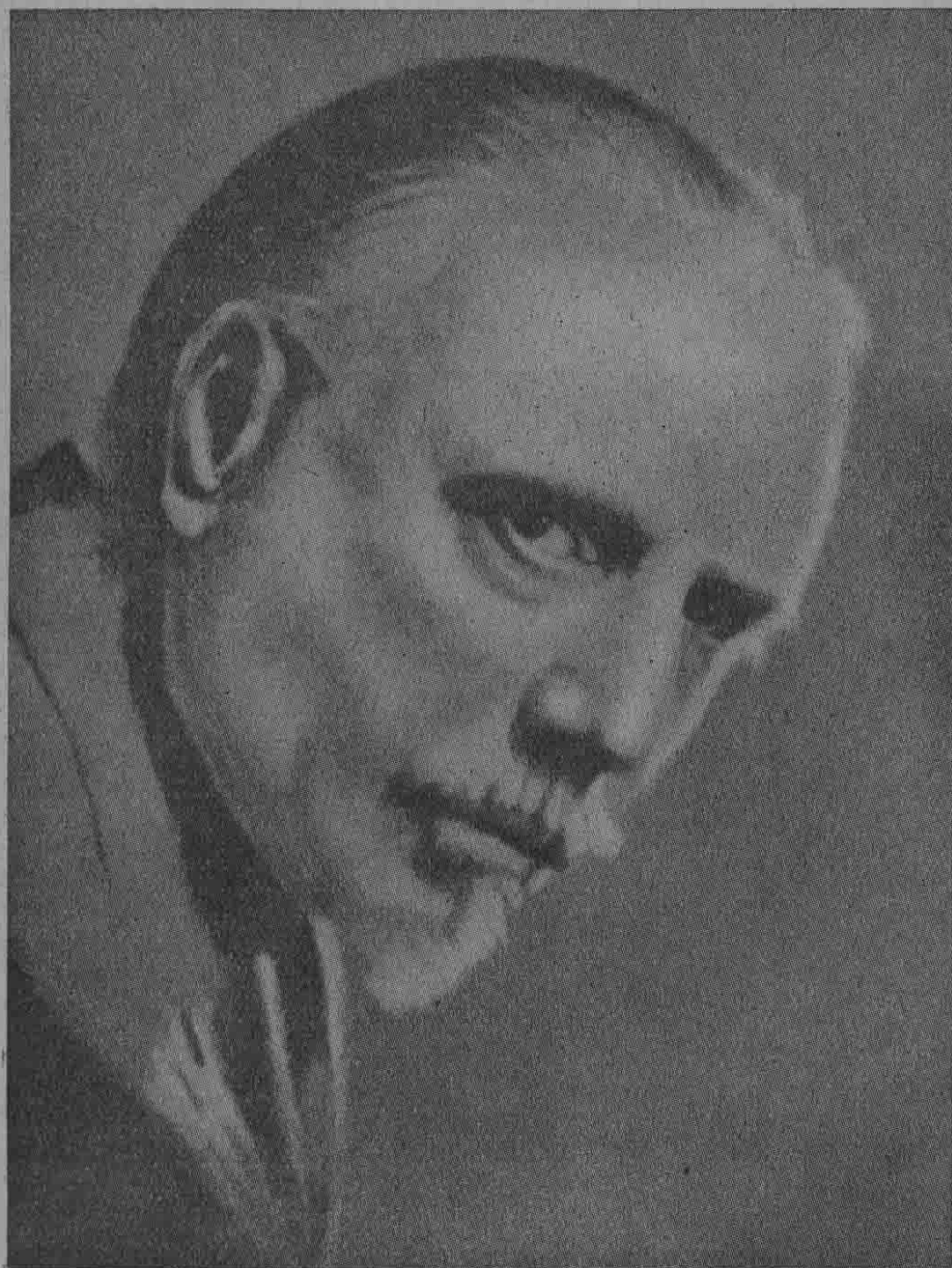
克 托 巴 拉 白



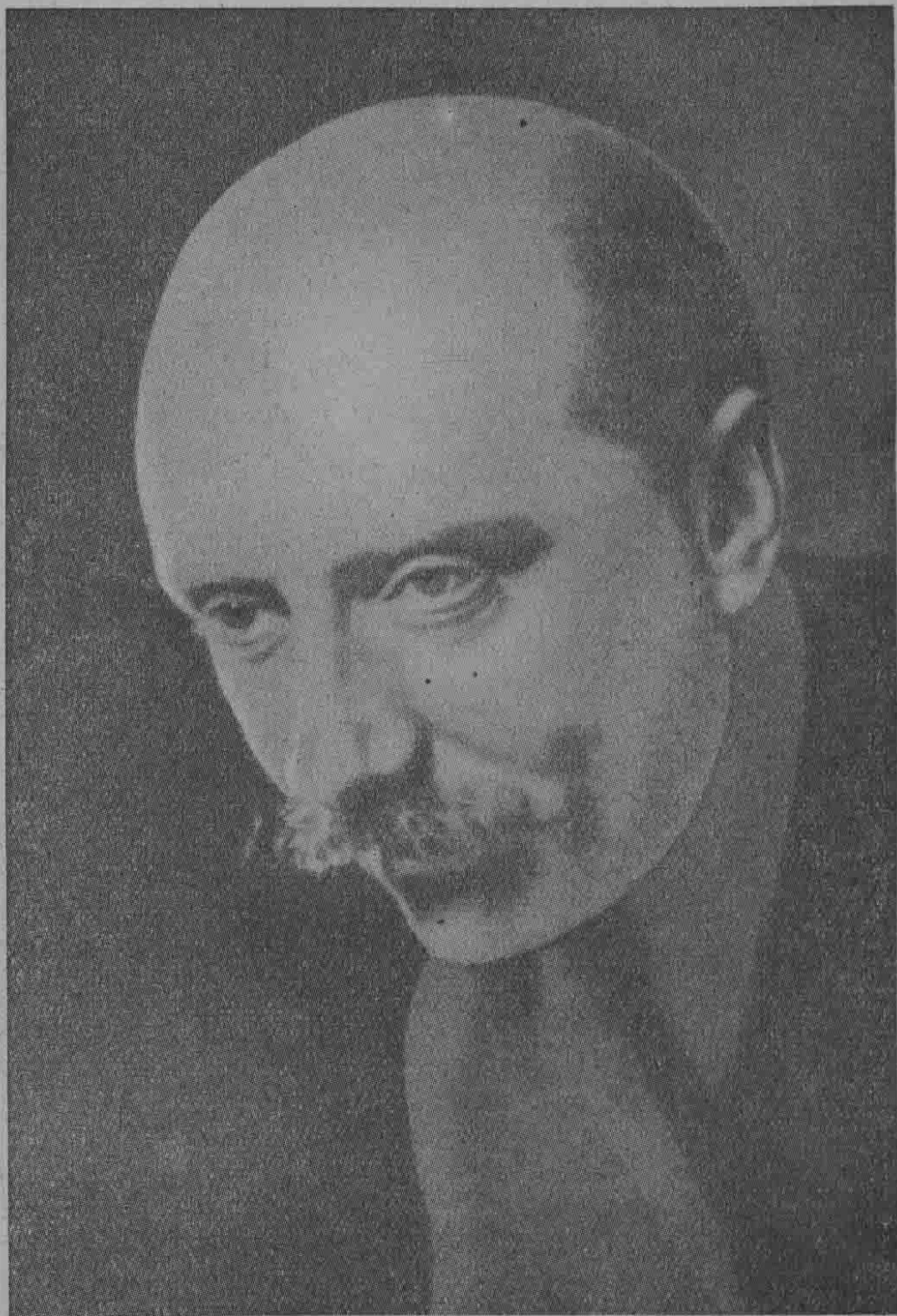
斯 遼 伯 西



士 廉 威



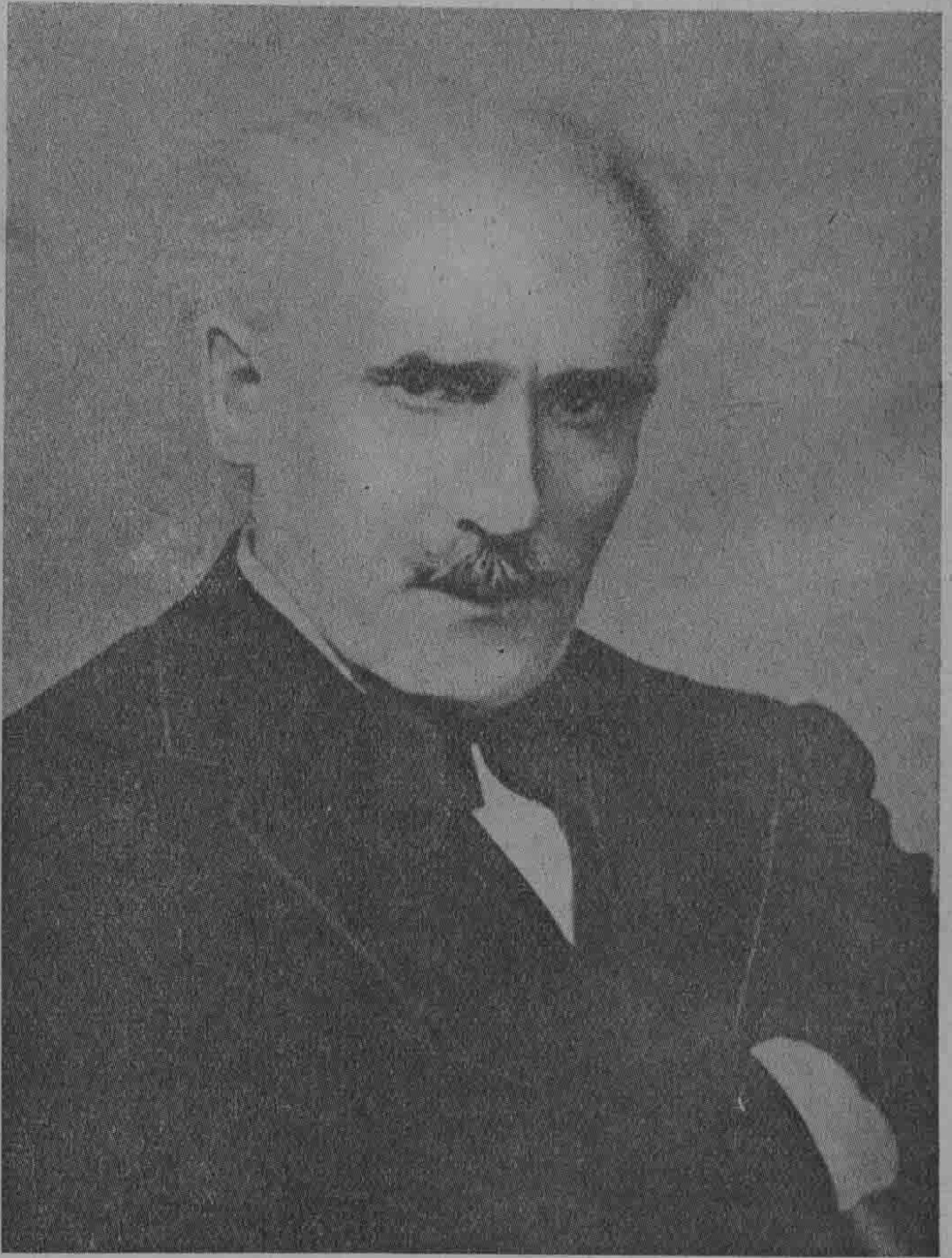
湯 母 斯 卜 欽



特 鮑 倫 愛



代 哈 登 們 喊



尼 尼 開 斯 陶



伯 納 范 田 愛 任



年 松 蒲



格 爾 愛



勒 那 希

目錄

第一章	音樂的源起	一
第二章	聲音的構造和紀錄	六
第三章	節拍的基礎和符號	二六
第四章	音樂的發展	三五
第五章	曲調的形式	四七
第六章	曲調的形式(續)	五五
第七章	抒情舞歌劇和樂劇	六九
第八章	音樂——藝術或科學	八八
第九章	什麼是批評	九八

第十章 音樂的欣賞……………一一九

第十一章 音樂的進步……………一四六

第十二章 音樂的演奏……………一五三

音樂概論

第一章 音樂的源起

音樂的起源是很渺茫的。就在標準參考書，如革樂和的音樂大字典 (Grove's Dictionary of Music) 內，亦遍尋不到一篇專論音樂的文字，或說明音樂是什麼。

人類是先有言語而後有文字的，可是起初的文字僅爲圖畫。譬如，上古時代的人民畫一犬形，此種圖形隨重複的習用，逐漸變更，以致離其所代表的東西甚遠，這就成了一種象形字 (Hieroglyph) "sacred carving"，意卽神聖彫刻，借這些形體，一個人可以把他的意思刻在樹皮或堅土或石上，傳達他人。但是這種圖形完全是有形而無聲的。

人類是能見而又能聽的。一個人聽了犬吠的聲音，雖然可以模仿牠的叫聲，但是倘要設法將

這個模仿的聲音寫出來，或是將這個聲音用圖形代表出來傳給他人，是不很容易的。設想有一個不知中國語言的英籍或美籍外人，忽然從一架飛機上降落在一個無人懂英語的中國內地；他或許像上古人民的地位一樣，須造出一種言語來。他可用兩種方法傳達意思：（一）做手勢，（二）發聲音；或須兩者並用。倘使他是飢餓，他可用手指着嘴，動唇作聲，並作咀嚼聲。因此我們可以知道形同聲可以聯在一起。假使以兩線畫一口形○，每次指着此口形○時，遂動唇作聲，經久此形○就代表這特別動唇的聲音；假使這種動作永遠聯想起飢餓，最後這口形○就可以代表飢餓的意思。中國的文字完全是從這些圖形，或像形字造成的；歐洲的文字比較抽象些；不是圖形的代表，各個字母本身是毫無意義的，用字母組成字後，才表示物的名字，這些字並不是物體的圖形。

聲音不盡是有音調的。有音調的聲音在聲音中僅佔極小的部分；而且在大自然中，是不容易聽到的。獸類所發的聲音，是無音調的。住在海濱，森林或田野中的上古人民很少聽見過有音調的聲音，他們所能聽見的，惟有樹林中的風嘯聲，腳下樹葉的拆裂聲，叢草的沙沙聲，溪流的潺潺聲，和獸類的喧噪聲。偶然可聽到：鳥的鳴聲，蟲的營營聲，和小溪的澹澹聲，似乎很別緻而悅耳；確同普通

一般嘈雜聲似乎不同；然而這些就是大自然中人們所能聽到近乎一點音調的聲音。鳥類中能歌唱者，寥寥無幾。在英國森林中，祇有黓鳥和夜鶯能唱。在好些國裏的鳥類，祇能發粗鹵尖銳的聲音，不能算有音調的。就是人類的語言亦不是有音調的。人類說話的聲音，屬於無音調一類；然而，這不是說，言語不能成爲清脆而可聽的。

音樂和語言的不同，是很明顯的。人們的發音管不是天然能發有音調的聲音的；要發一有音調的聲音，須得特別努力將聲音提到一個一定的「音調」。人類最早的時候發音同獸類相仿，這是無疑的；以後才能說話；末了才會歌唱。我們亦須牢記，人們不但利用音管來發音，也可以用杖敲石、木或金屬物使之發音。在知道如何發音以前，他們對於音樂的想像，是如何用手或音管發一大聲音。好像今日青年前往參加足球比賽，十分興奮，手舞足蹈，歡呼狂叫，確不知如何歌唱或作有音調之曲。在太古文字中曾有發明音樂的神話：聖經上的杜白該應 (Tubal-Cain) 就是一個例子。在這種神話中，每有人類歷史上極重要發現的記載。這些發明者是比常人靈敏而富有幻想。沒有人知道誰將蘆管砌斷，在上面鑽若干洞，吹出有音調的聲音，如同現在我們用的木管樂

器上所發出來的聲音。沒有人知道誰首先用牛角吹出音調。沒有人知道上古時那一種遊牧人，在狂飲後情緒緊張的時候發出有調的聲音和用杖擊絆緊的獸皮而發音調。這就是現在鼓的來源。音樂的起源，是遠不可考的；如他種起源，極其遲緩。人類的記載中，沒有再比音樂的起源更早。而且，無論在什麼地方，無論在什麼時期，音樂的份子，永遠是相同的；在人類的動作中，人們是先能做，然後才明白這個動作的意思。因之，我們可以斷定在沒有音樂學理以前，早有了音樂；在沒有音樂的科學以前，早有了發達甚完備的音樂存在。這個理由，是很簡單的。『衝動』(impulse)永遠是在動作之先的；想唱或想發有音調的聲音的『衝動』是在知道如何歌唱之先。這種情形，在兒童方面，可以觀察的，因為兒童的發育，簡縮的表示人類的發達。上古人民在飲食飽足，身體不感疲勞，圍坐野火的時候，他們感覺到有一種需要，但是不曉得需要什麼。好像植物奮力鑽出土地，求得陽光，他們有一種隱藏的情緒和衝動，爭欲發洩。植物遇到陽光，感覺到一種奇異的變化——就開花了；一根青枝，漸漸開了鮮麗顏色的花。圍坐野火的上古人們，就在尋找這不知所以的東西。人類內心的慾望終就開花了，這花就是『音樂』。

但是在我們所生的時期，音樂已經有悠久的歷史和習慣。雖然我們的音樂的衝動，像古人一樣，在不知不覺中，發動於內，——但是我們能夠知道音樂與別的聲音不同的道理。我們必須明瞭這點知識，是不能使我們明瞭音樂主要的原理的。音樂雖然是聲音結成的，但是不僅是聲音而已。音樂是不能分析成別種東西的；用量音波的機考查聲音是不能發現音樂的。本書將說明音樂是什麼；在相當時期並將述及它的歷史的發展。但是首先我建議考查音樂的材料——『聲音。』我們的用意表明：我們雖然明瞭有音調的聲音是什麼，並且牠們如何和別的聲音不同；但是我們除掉知道音樂的材料是聲音，不是普通的聲音外，仍然不能明瞭音樂本身是什麼。

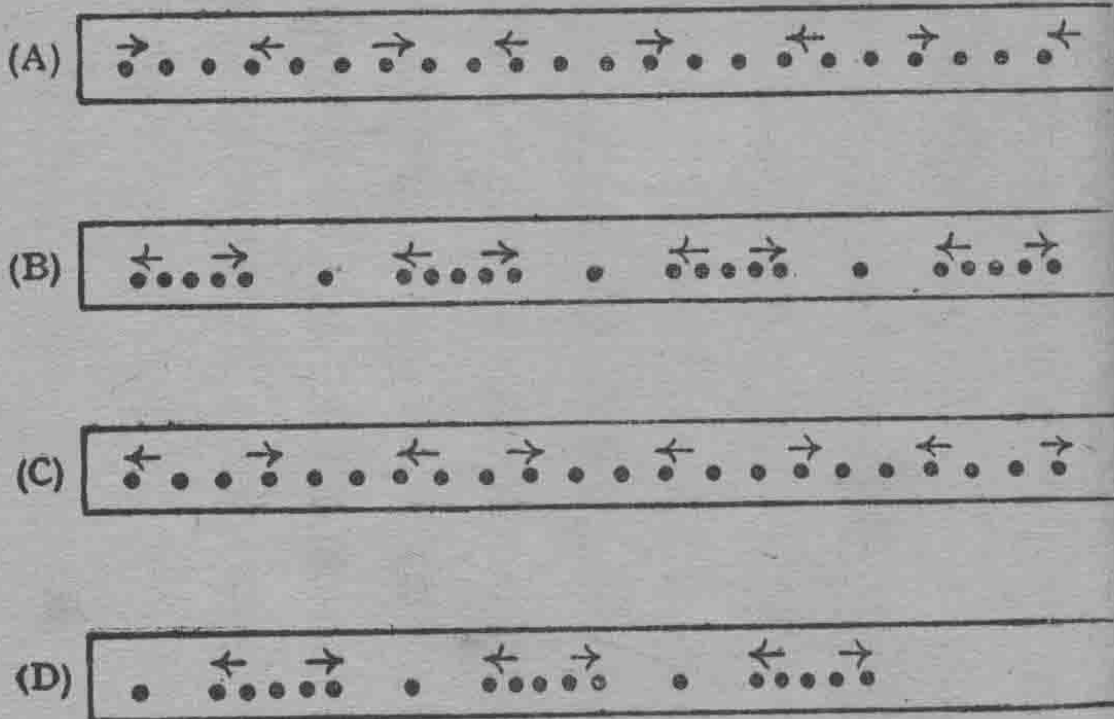
第二章 聲音的構造和紀錄

牛津大字典 (Oxford Dictionary) 中，聲音 (sound) 的定義，是『從耳』中發生的一種『感覺』 (sensation)，或使這感覺發生的『震動』 (vibration)。這種『感覺』如何發生？什麼東西使這種『震動』發生，而成我們所聽見的聲音？凡固體都是有彈性的，科學調查，表示無論什麼固體，被另一固體相碰，就發生『震動』。這種『震動力』的性質，是完全相同，不過振動的程度，是不一律的。有些物體比別的植物體彈性較多。一根線，一節腸皮，或一塊金屬片，綑在兩定點中，都能發生震動。好奇的人要知道這種物體震動時的現象，請看牛頓在他的算學原理 (Newton's Principia Mathematica) 第一章，第八節，第四十三問裏面的詳細記載。現在把這段節錄在下面：

每一震動物體，在一彈性的媒介物中，（譬如在空氣中綑緊的一根線或一片金屬物上，）向各方傳送如脈息的顫動。這個動作是由物體的各個小部份的震動組成的。這些小部份前動後退，繼續

不斷的把鄰近部份放鬆或壓緊。這些部份不是同時前動與後退的，倘使他們是同時前進與後退的，那麼那物體的全部就要前進及後退了。這個震動的性質是由構成物體的小部份發動。他們永遠是動的，相近就縮，離開較遠就疏；這些忽縮忽疏或忽前忽後的狀態，產生如脈息的動作。這些像脈息的動作，是向直線形 (rectilinear) 的方向發動。他們的『速率』和『時間』及『空間』均是相等的。看下面的圖可以

在媒介物中震動的狀態



- (A) 震動的初步，每部份由其中立地位離開 在兩箭 $\rightarrow\leftarrow$ 之間媒介物凝密 在 \leftarrow 和 \rightarrow 之間稀薄。
- (B) 造成交換的密波和稀波。
- (C) 回到中立的地位。
- (D) 在 (B) 裏的密波前進了一步。

明瞭前面的敘述。

好些人對於以上的科學說明，不能十分了解。就是算學家、物理學家也感覺有問題。科學對於聲音，曾經寫了無數的書，將來當然再有無數的書要寫出來的，但是很多敘述聲音的物質，仍然是很混亂的。或者如自然界別樣的東西一樣，將來科學再進一步研究，將再有奧妙的發現。我要警告學者或愛好音樂的人不可接受一知半解的科學家的虛妄的解釋。世上充滿了這種一知半解的科學家，尤如很多一知半解的音樂家一樣，而一般人自知知識缺乏，每每喜歡接受他們的妄言，認為包含真理。大科學家知道，他們最好的論文中，僅能包含很少的真理。牛頓說：他自己的工作，好像是在智識海邊找尋小石子。我們感覺他對聲音的說明，有智慧的人都很難懂，聲音的性質不易明瞭，可想而知。不求深解的人，對於僅具皮毛的言論常能滿足。他們也無力深究，做字面以外的探討。人們如要研究牛頓的說明以內的問題，祇要發一個很簡單的問題：一個物體在震動時可分爲多少小部份；每個部份是如何的微細？

假使我們說，震動的物體，當被擊或被震動時，就震動到他們最小部份。我們可以稱這些小部

份爲分子 (molecule)。分子是物體的最小部份，含有這個物體的物質和化學質的特性。我們並且可以說震動力就從那物體被擊的那點發動〔這點名「結節」從拉丁文的 *nodus* (結) 出來〕。從試驗的結果，我們知道物體被擊，兩種動作隨即發動。第一，分子從被擊的一點向各方作前進的行動，擠動鄰近的分子，此分子再擠動他們鄰近的分子，如此繼續進行一直到物體的邊界，或到末了的分子。這末了分子怎樣？這分子沒有別的分可撞，爲什麼不被推到空間裏？爲什麼所有的分子不找這條出路，而使這震動物體分成好些小部份，像一串散失的珠子一樣？我暫時尙沒有看見過一個適當的回答。這個解釋，要在我們所稱的「固體」的性質裏面尋找。固體的意思就是一個物體被擊碰時，所有的分子不分散到空間。固體雖然被擊，分子仍然是結合在一起的，因爲分子尙不是物體的最小部份，尙有目不能見的較小分子，如網絡般的連結起來。這種網絡，我們可以做電，它的分子叫「電子」 (electron) 或者任何其他名稱皆可。名稱是無關緊要的，只要能說明他的意思。

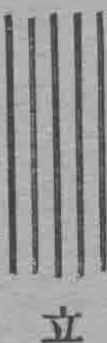
上面已經說過，凡物體被擊動時，就有兩種動作。第一，是像牛頓所述的分子擺動；第二，是擺動

的狀態。就是，分子是固體的一部份，它們是被電子網連着，行動是受限制的。現在我們可以知道一個震動物體，不論那一點被擊動時，物體的全部的動作，因為它的小部份（分子）的行動被限制，是像下面所述的：物體被彈動後，立刻分爲兩個相等的震動部份，每一個部份再分成兩個小的相等的震動部份，繼續不斷的這樣分下去。這個固體全部及各小部份造成的前後往返的動作，繼續不斷，等到這部份停止動作爲止；全部像脈息的動作，是由各部份像脈息的動作組成的；全部像脈息的動作繼續不斷的動，一直等到各部份的動作停止，物體全部動作方始停止。若使一個震動物體碰了別個震動的物體，那個物體會照樣的震動的。我們要曉得這些震動物體的波動，不是很簡單，全部的動作是像一個皮球，或一根手杖被擊後，全部從一處移動到他處的；他們是物體的波動，在物體不動的時候，還是在物體裏面。一個震動物體的波動，如何由空氣中傳出，不甚清楚。但是我們知道，依着他們的性質，空氣裏的任何動作，如風，是足以影響他們的。這些像脈息的波動，到了我們的耳鼓的時候，他們就不知不覺的，變成我們所聽見的聲音。

我們聽見的是什麼東西？若使這些像脈息的波動，是一個一個順序來的，我們叫他定期的

(periodic) 我們所聽見的就是有音調的音；反之，若使他們不是定期的——若使波動是無次序而無一定音節的——那末，我們所聽見的是好些紛亂的聲音，是一遍無音調的響聲。像脈息的波動的速度的，可以測量的，我們所聽見的每一個音調的音，是由每秒鐘有固定數波動組成的。在熱度華氏六十八度時，尋常濕度的空氣中音波每秒鐘的行動速率乃自一一六五英尺至一一七〇英尺。每秒鐘波動的數目，決定一個聲音的高低。音樂家叫它做音調 (pitch)。每秒鐘的波動愈少，音節愈低；每秒鐘波動的數目增加，音調的音節也就升高。

音調的原理，確定了音樂譜記，那就是怎樣拿音樂寫下來的的方法。寫下一個音符（『音符』音樂家認為就是『聲』(sound) 或『音』(tone)）的第一要義，是要表明這個音的高低。最簡便的方法，就是先將一個音符的位置用一個記號記在紙上。在這個上面的音符，代表高音；在這個下面的音符，代表低音。如何準確的規定這些高下的部位，確是問題。在十二世紀時，在意大利有人發明佈置音符的地位如同一個梯子的階級，因之我們有音階 (scale) 這個名詞。這個名詞是從意大利文 *scala* 來的，意思就是梯子。我們只須畫五根線，代表梯子的階級，如



刻就可以將十一個音符依次寫在上面；就是每線上寫一個音符，每行間寫一個音符，最上和最下的兩條線的外面各寫一個音符。在發明五線譜很久之後，有人發現『聲』或『音』是互相有奧妙的關係的，兩個聲同時發出，結果有可聽而有不可聽的。在音樂家沒有知道兩音放在一齊而有可聽和不可聽（和諧“consonance”和不和諧“dissonance”音調）的緣故以前，古時的音樂家已將兩音用在一起。這種現象，可用每音每秒鐘波動數目來說明。若使兩個人唱同一個音符，這聲音便是好聽，因為每個音符每秒鐘的波動數目是相同，而其中沒有相牴觸的地方。音樂家叫它爲同音（unison），這是最簡單的一種和聲學或和諧。

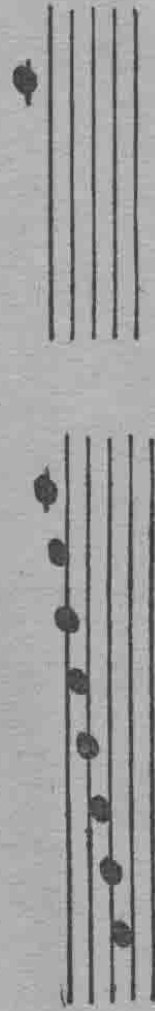
科學家開始測量波動時，他們發現很驚奇的事實。他們發現每個音符在每秒鐘內有一定波動的數目，可以按次列做一個表的，並且，這些波動的數目，如在一種定數之上或下，就不能爲人所聽見。聲的波動數每秒鐘在二十以下或兩萬以上，人類就不能聽見（但是這種聲是存在，有幾種獸類可以聽見）。在音樂裏常用的音符大概是每秒鐘三十三波動至四千二百二十四波動；這兩個極端等於大風琴上的三十二英尺至三英寸的管子。更希奇的就是他們發現波動的數目與音

的中間有一定的關係如六十六是三十三的兩倍，而每秒鐘六十六波動的音符是和每秒鐘三十三波動的音符同一個音符，但是比它高兩倍。說它高兩倍是準確的，因為在這個例子裏，每低音符的一個波動高音符有兩個波動，人耳聽不見波動數目的兩樣，所聽見的是兩樣的音節，(pitch)。這兩個音符很相近，普通沒有受過訓練的耳不能辨別，似乎像一個音符，但是音樂家能說出這一個是比那個高八度音(an octave) 或低八度音(或一均)。

八度音(octave)這個字，是從意大利文ottava(從前是octava)出來的。就是一連八個的解釋。在現在歐洲所用的音階裏面，無論用那一個音符為起點，每第八個音符比起點的音符必高兩倍(每秒鐘波動的數目兩倍)。我們立刻可以問，為什麼是第八個音符？要答覆這個問題，我們須到音樂史裏去尋求。但是這個問題是很複雜，現在不容易詳解。我們祇可以說，音樂家最初時所知道的音程(interval)是第四個，如若我們將兩個連續的四個音程加起來，我們得到的音符是比最先的音符高八度音(或低八度音)，那音符的每秒鐘波動數目是比較最先的音符雙倍(或半數)。經過若干時候，音樂家發現出來，他們可以用音階方法寫下這些音符。咖陀地阿雷茶(Guido d'

Arteso) 和尚，生在約九九〇年，雖不是發明這個方法的人，但是是用這個方法最早的一個人。

現在我們畫一即五線譜，用一黑點寫在五線譜下的第一線上，代表鋼琴上的中央 C (mid-dle C) 再在五譜線上向上畫八個黑點，每線上一點，每行間一點，如下圖



我們可以發現第八個音符的每秒鐘的波動數目，正是雙倍於第一個音符的波動數目，無論這個第一個音符每秒鐘的波動數是多少。但是這個發現尚不充足。

我們要知道這個第一個音符每秒鐘波動的確數，不然，我們不知那個音符是什麼聲（它的音節是什麼）。尋常沒有受過訓練的人發出來的聲音的自然範圍，大概是一個八度音。男子的聲音是在鋼琴上中央 C 下的八度音。音學家和樂理家定鋼琴上中央 C 爲 c' ，比它低八度音的音符爲 c ，比它高八度音的音符爲 c'' 。學唱者常叫 c'' 爲三高 C。用測量波動的器具計算這些 C 的每秒鐘的波動數目，我們得到下列從 C 至 c'' （比 c' 高一個八度音）的結果：

c''' 每秒鐘有一〇五六波動

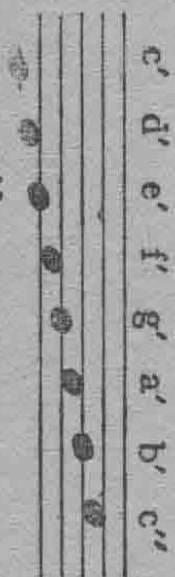
c'' 每秒鐘有五二八波動 (高C)

c' 每秒鐘有二六四波動 (中央C)

c 每秒鐘有一三二波動 (小均的C)


C 每秒鐘有六六波動 (大均的C)

我們現在可以很簡單的把這五個八度音寫在五線譜上。先將中央C(就是c')寫下,再寫它上面的八個高音如下:






我們用中央C(c')做起點,是隨意斷定的;c或c''都可以放在五線譜底下第一線上做起點。同理,我們用個方法,在五線譜前一頭寫個符號,表明譜上的各音符。這個符號,就叫譜號(Clef),從拉丁文clavis出來,意即鑰匙。現在所用的譜號有三種:

 譜號代表 C，或男高音。

 譜號代表 G，或高音。

 譜號代表 F，或低音。

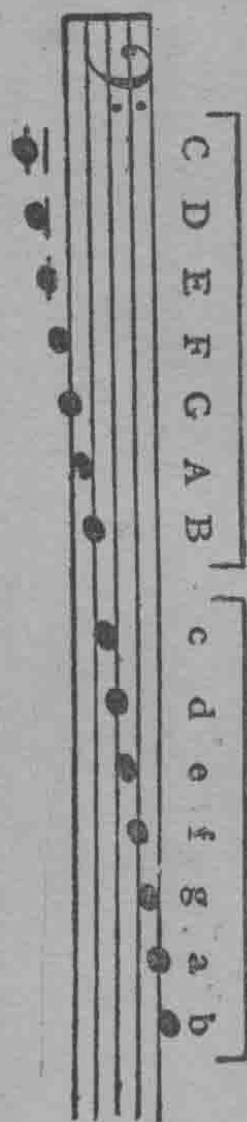
因之，我們若要知道所寫的是那一個八度音，一定要在五線譜前寫明以上三種譜號之一。


用三種譜號的兩種，我們可以在五線譜上寫從大均（C）至三均（c^{'''}）的五個八度音。 譜號漸漸不用了，這個譜號現在僅用於四音合唱，女低音或男高音，或樂器上。下圖表明用 G 和 F 兩個譜號在五線譜上，可寫出六個八度音來。G 和 F 所以有它們的名稱，是因為  譜號的轉變的起點，正在這個八度音內的 g 音符線上，而  譜號的兩點正在 f 音符線上，舉例如下：

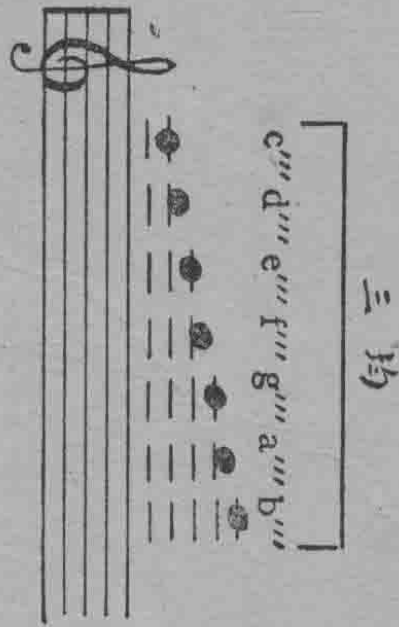
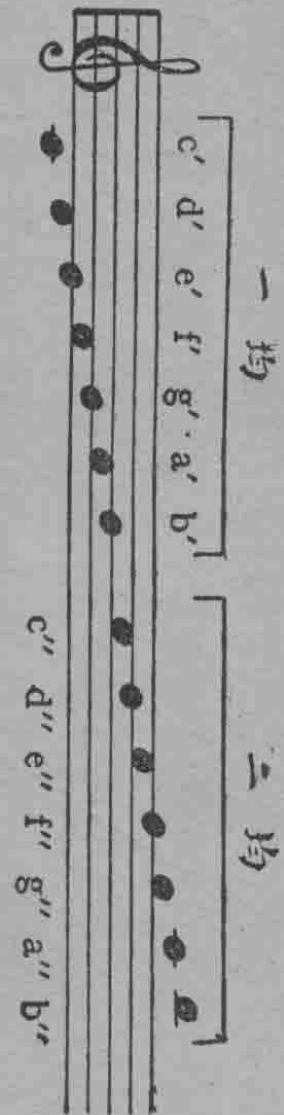
F，或低音譜號（）

大均

小均



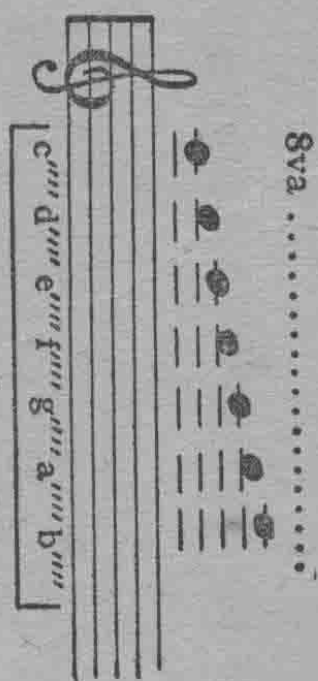
G, 或高音譜號 ()



以上表明四個八度音的寫法。再要多加八度音，可在兩均或三均上加 8va.....，意思就是將譜上的音符讀高一均。舉例如下：

一個八度音裏每個音符比着低下八度音裏的每個音符有雙倍的波動，而比着高一個八度音的音符只有一半的波動。

從理論上着想，一個八度音內，從第一個音符至第八個音符的當中，可以有任何數目的音符。這個理論可由下面的例子證明：試用一種能震動的物體，如八尺長的小提琴的絃，兩端綑緊。將這根線一彈，它發出來的波動的速率，是每秒鐘六十六次；所彈出來的音符，就是大八度音的 C 或為低 C。聽覺靈敏的，尚可以聽見別的輕微的音。這些音是什麼？我們記得一個能震動的物體被彈擊時，就分了許多定數的小分子，如 $\frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}$ 以至最小的部份。是這一根八尺長的絃，全身震動



時，同時我們可以得到絃的一半，三分之一或四分之一等各部份的震動。全絃每秒鐘有六十六波動，半絃每秒鐘就有一百三十二波動，如此類推；這些局部波動所發出來的音符，就叫做分音 (partials)。部份愈小，每秒鐘的波動數愈多，因此音節也愈高。若是我們將這個八尺長的絃上所發出來的分音，從基本 C 寫下來（因為 C 就是八尺長的絃本身全部震動所發出的音），我們就得到下列的表：

音符	絃的分部	分音的號數	每秒鐘的波動數
c ^{#'''}	十七分之一	17 (× 66)	1122
c ^{'''}	十六分之一	16 (× 66)	1056
b ^{''}	十五分之一	15 (× 66)	990
b ^{b''}	十四分之一	14 (× 66)	924
a ^{''}	十三分之一	13 (× 66)	858
g ^{''}	十二分之一	12 (× 66)	792

f'	十一分之一	11 (× 66)	726
e''	十分之一	10 (× 66)	660
d''	九分之一	9 (× 66)	594
c''	八分之一	8 (× 66)	528
b♭'	七分之一	7 (× 66)	462
b'	六分之一	6 (× 66)	396
a'	五分之一	5 (× 66)	330
g'	四分之一	4 (× 66)	264
f	三分之一	3 (× 66)	198
e	二分之一	2 (× 66)	132
C	八尺長全絃	1 (× 66)	66

從上面的表可以看出每個雙數的分音總是另一個音符的雙倍或他的均，每個單數的分音引進

一個新聲或音符。當這個基本C彈動時，其他的音符都存在；因為從物質方面說起來，他們都是基本C的一部份。但是它們不是同樣可以聽見的，彈小提琴者如於彈琴時同時用手指輕輕的分別彈動絃的各段，（如絃的三分之一點，四分之一點，五分之一點等）我們也可以聽到各分音。這樣的彈動使被彈動的部份增加振動，而分音的力量和分音的響亮，也隨之變更。這種可以增加分音力量的事實，促成同一音符在不同的樂器上（或有時在同一樂器上）發出異樣性質的聲的現象。這個，音樂家名之為『音色』（timbre）。C的音符，由人唱，和在小提琴（violin）或鋼琴上彈和在洋簫（clarinet）上吹，音節雖相同，他的性質是互異的。在各種情形下，這個音符每秒鐘的振動數雖是相同，而且包含的各分音也是一樣，然而因為各種樂器構造的不同，所以分音的選擇和增加的力量也不同。一種樂器能使某幾個分音比較清晰，而音符的影響也隨之轉變。

在上面分音的表中發現了兩個新的音樂符號——井高字和b，下字。要說明這兩個符號，須得先明瞭音階。我們已經假設過一個均中間有若干的音符。現在我們要說明如何從分音中得到這些中間的音符（又稱『和聲』harmonics）。

人們用耳發現第一個『諧音』(harmonics)或分音,大概這些都是些極簡單的算學比例,從底下C起,最簡單的分音就是二分之一『分音』(partial)——每秒鐘有雙倍的振動數,它同主調音符極相近,聽起來也差不多,不過略為快點,就是音節略為高點,這樣我們就有了八度音(高一均的主調音符)。次簡單的就是三分之一分音,稱為g音符,在和聲關係裏又稱為第五度音,因為g是一均裏的第五個音符。第二三分音已經說過。第四分音比第二分音的振動數為雙倍,所以兩音符相同,不過高一均。從此看來,沒有一個雙數的和聲是新音符,因為每一個雙數的和聲是另一個和聲的雙倍,就是那個音符的一均。第五個和聲是一個新音符,名為e,在音樂中它有一個大三度音。第六個和聲是個雙數,是g',是g的均。第七個和聲有一個小音程名b下字,寫做bb。第八個和聲是雙數,是c'的均。第九個和聲有一個大音程叫做d''。第十個和聲是雙數,是第五和聲的均。第十一個是f'',有一個四度音。第十二個和聲是第六和聲的均。第十三個a''有六度音。第十四個和聲是第七和聲的均。第十五個和聲是b'',有一個七度音。第十六個和聲是第八個和聲的均。第十七個和聲有一個半音的音程叫做c高字,寫做c#。

若使拿這些音符放在音階上，五線譜是不動的，因為這些音符包括七個均。欲限制在五線譜上，記這些音符，祇好利用均的重複，使用音符。下表說明一音階內的八個音符：

主調音	(和聲一)	名C
第二音	(和聲九)	名D (在d''的下三均就是C的第九分音)
第三音	(和聲五)	名E (在e''的下二均就是C的第五分音)
第四音	(和聲十一)	名F (在f''的下三均就是C的第十一分音)
第五音	(和聲三)	名G (在g''的下一均就是C的第三分音)
第六音	(和聲十三)	名A (在a''的下三均就是C的第十三分音)
第七音	(和聲十五)	名B (在b''的下三均就是C的第十五分音)
第八音	(和聲二)	名c (成全一均)

看上表就可知道第二、三、五、九、十一、十三、和十五和聲我們已經設法按置。第四、六、八和聲就是第二、三、四的均，已經在音階內了；但是第七和第十七和聲不在內，要將這兩個音符放在譜上，我們

須用高字 \flat 和下字 \flat 符號。

下表中寫出尋常音階的音（如鋼琴上的），用高字或下字表明的半音不在內。

音符	大均內的名字	和聲或分音的次序	音符每秒的振動	所低的均數	音程名
b''	B	15 × 66	990	3 均	大七度
a''	A	13 × 66	858	3 均	六度
g	G	3 × 66	198	1 均	五度
f''	F	11 × 66	726	3 均	四度
e'	E	5 × 66	330	2 均	大三度
d''	D	9 × 66	594	3 均	大二度
	C	1 × 66	66	不變	一度

以上就是調節音階的記法，每均是前均的雙倍。要做成一個完全的音階，須用上，下字並加上別的和聲，——例如，第七和第十七和聲。要作近一步的研究，必須涉及調號（Key）及等程調律法，

equal temperament) 諸問題，並須用好些複雜的表格。本書的宗旨在簡明的說明音樂所基的物質的原理，——就是，有次序的振動包有極複雜的算術的關係。這些振動和複雜的和聲，就是構成音樂的材料。但是我們須切記聲和數目都是人類所發明，不是因為靠算術而作音樂的。

第三章 節拍的基礎和符號

『樂音』(tone) 這個字就是一種有一定振動的聲音，和響音不同。但是隨意發出的音，決不能成爲音樂。雖然人們逐漸發現有幾個樂音合在一齊很好聽，這種偶然的組合，縱然好聽亦不能長久引起人的注意。倘使有樂音而又有有律的組合，情形就完全兩樣了。這種組合就是『節拍』。節拍和樂音是互相獨立的。我們擊桌子，有各式各樣的節拍；但是，因爲沒有樂音，不能成音樂而僅爲有節拍的響音。樂音加上節拍，就成樂調；樂調或曲調，乃是音樂的起點。

節拍是什麼？節拍也可以說是結構或組織。混亂的地方沒有節拍；在創世記的開始時的混亂，或者是因爲沒有節拍。天文家傑姆斯傑斯爵士 (Sir James Jeans) 尊上帝爲一算學家，但是我們更比較合理的尊之爲音樂家，因爲無論何處，沒有節拍，就是混亂。數目是節拍的一種，從一方面看起來也就是樂音本身的基礎；因爲上章已經說過，一個音和他個音是由振動的數目不同而




發生關係的。這些樂音的節拍立刻可傳達到耳。我們聽不見組成樂音各部份的振動；我們所聽見的乃是音的全節，音的本身。音的速度到耳既如此之快，所以我們不覺得有節拍而祇覺得有樂音。這些有節拍的振動的現象，好比一只旋轉很快的輪盤，在轉動最快時，反像停頓而沒有轉動。音樂中顯著的節拍部份，按規律出現；這種規律可以用耳辨別的。所以講到音樂的節拍，我們的意思就是指這些有規律的拍子。一個樂調就是許多規律相關的樂音連續組成的，這種規律關係，就是節拍。但是我們怎樣測量節拍呢？我們必須有測量節拍的工具。我們可以感覺我們脈息接連的振動。我們身心有節調的動作，全憑着這內部的節調。從這個基礎，我們就有了節拍的骨架；這就是通常所稱的拍子（Time）。我們可以造一只鐘，走動如心跳一樣的有規律在這個骨架的上面，朝晚繼續不斷的測量各種現象。在詩調裏我們感覺到的節拍就是叫詩律（metre）；在音樂裏這個就叫拍子。詩調的行節用音韻來劃分；音樂是用縱線（bar）分節。有了縱線，就可以將節拍放在音階上。我們發明音階為的是位置樂音的。音階上的線和空行，表示各個音的音節關係。音符的式樣和縱線間音符旁的其他線的符號，表示拍子的關係。嚴格的說起來，音樂就是將聲響組成樂音和節拍。

現在用音樂符號來舉一個例子，表明各音相互的音節和拍子的關係。

在這個例子中，首先必須說明的，就是拍子符號

(time-signature)，在這個例子裏，是 $2 \mid 2$ 。節拍的基礎是速度。在每個樂譜的起首，必有一個拍子符號。這個拍子符號，確定音樂的速度 (tempo，意大利文，意即時間)。在一個較長而複雜的樂譜裏，速度常有變更；無論什麼時候，速度變更，就有一個新拍子符號，記在新速度開始第一個縱線上，以後就照着這新速度彈奏，等到再有新拍子符號發現。我們必須用音符來說明每個音的時值 (time)。取一個音符，定它的單位為一。這個單位是時間長短的單位，可以為一秒鐘或一分鐘或幾秒和幾分鐘，最自然的拍子是人心的振動。看着錶很自然的從一數到七，大約須十秒鐘。一秒一拍的音樂似乎太快。但是我們可以起首定一音符為一秒鐘。這個是可以隨意定的；我們也可以起首

定兩秒鐘一音符。作曲家用拍節機 (metronome) 來確定每拍的時值；常人脈息的跳動，就是他們的拍節機。(拍節機是一只機械的鐘，出自希拉文 *metron*，即測量，*nomos* 即規律。) 音樂家都可以不用拍節機來定一曲的快慢。假使我們以一秒鐘為時間的單位，我們可以照下面的記法，拿每個音符的時值順序記出來。一個單位就叫一全拍式。每秒鐘一振動。音樂裏叫這個單位音符為全音符 (semi-breve)；它的一半叫二分音符 (minim)；二分音符之半名四分音符 (crotchet)；四分音符之半名八分音符 (quaver)；八分音符之半名十六分音符 (semi-quaver)；十六分音符之半名三十二分音符 (demi-semi-quaver)。這些名詞多半是拉丁文的來源，因為在羅馬帝國亡後，寺院音樂是首先在意大利演奏的。三〇面之表表明各音符的時值。

尚有一較長的音符名 (breve)，寫作 ，和較短的音符名 (semi-demi-semi-quaver)，寫作  或 。但是這兩個都是很少用的。不管一個全音符的時值是多少，半音符是它的一半，四分音符是它的四分之一，八分音符是它的八分之一，十六分音符是它的十六分之一，和三十二分音符是它的三十二分之一。因為這個緣故，音樂家就叫這些音符四分之一 (quarter)，八分之一 (eighths)，

音符名

記 號

時值以一秒鐘為單位

全音符 (semi-breve)



一秒鐘

二分音符 (minim)



1/2 秒鐘

四分音符 (crotchet)



1/4 秒鐘

八分音符 (quaver)



1/8 秒鐘

十六分音符 (semi-quaver)



1/16 秒鐘

三十二分音符 (demi-semi-quaver)



1/32 秒鐘

十六分之一 (sixteenths) 和三十二分之一 (thirty-seconds) 音符；它們的名稱就可以表明每個音符對於單位音符的時值。下表說明這一點：

一個全音符 =

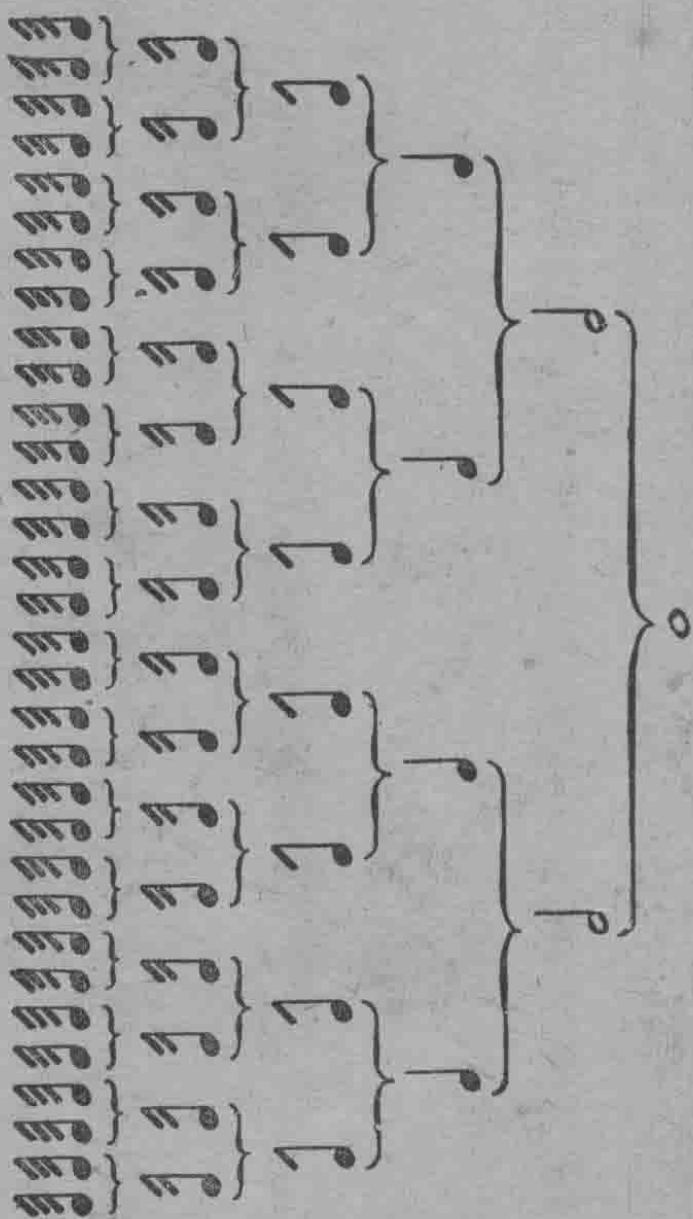
二個半音符

四個 $\frac{1}{4}$ 音符

八個 $\frac{1}{8}$ 音符

十六個 $\frac{1}{16}$ 音符

三十二個 $\frac{1}{32}$ 音符



看了上表我們可以明瞭拍子符號最普通的幾種列下：

$\frac{2}{1}$ = 每格裏兩個 1 音符

$\frac{2}{8}$ = 每格裏兩個 $\frac{1}{8}$ 音符

$\frac{3}{2}$ = 每格裏兩個 $\frac{1}{2}$ 音符

$\frac{3}{2}$ = 每格裏三個 $\frac{1}{2}$ 音符

$\frac{2}{4}$ = 每格裏兩個 $\frac{1}{4}$ 音符

$\frac{3}{4}$ = 每格裏三個 $\frac{1}{4}$ 音符

$3/8$ = 每格裏三個 $1/8$ 音符

$3/16$ = 每格裏三個 $1/16$ 音符

$4/2$ = 每格裏四個 $1/2$ 音符

$4/4$ = 每格裏四個 $1/4$ 音符

$4/8$ = 每格裏四個 $1/8$ 音符

$6/2$ = 每格裏六個 $1/2$ 音符

$6/4$ = 每格裏六個 $1/4$ 音符

$6/8$ = 每格裏六個 $1/8$ 音符

$6/16$ = 每格裏六個 $1/16$ 音符

本書不是音樂課本，其他的拍子符號故從略。上表敘述一些專門事實，為使讀者充分明瞭音樂的基礎，和如何將無形的音和節拍用音樂符號來寫在紙上。

在結束這個節拍符號的問題以前，尚須併入討論的，就是休止問題，因為休止是節拍中要緊的一部份。詩裏有休止，是我們曉得的。詩裏的休止處叫“caesura”（從拉丁文的 *caedere* 出來，意即切斷），一個 *caesura* 的長短是不一樣的，有長有短。讀每行詩，必須每字讀得十分清楚；若將各字連續誦讀，毫不分清，詩的意思就失掉了。音樂也是一樣。在樂譜裏縱線中的每個音符，必須很清晰的發出。不良的音樂唱奏，多半歸根于沒有清楚的發音——每個音符沒有給它們相當的時

值和相當的強弱。就是演奏樂譜最快的部份包含最小的音符時，每音符發音也須十分清晰。若是製曲者特別標明要各音符連續的演奏，這個情形就兩樣了。但是我們必須明瞭，清晰發音並不是休止的意思；兩者是全然不同的。

音樂裏的休止，等於詩詞裏的 (caesura) 或一行的末尾。詩詞裏的休止的時值我們無法測量，祇好由讀者的本能斷定；但是在音樂裏，休止可用符號表示它的長短，並可像音符時值一樣表示出來。每一個音符有一個絕對相等時值的休止符號，例如一個半音休止符，同一個半音符一樣長，如此類推。各種長短休止符乃節拍中一重要部份。它們的符號是很複雜的。本書既不是音樂教本，此處無須詳述。

音和節拍如何寫出，已經解釋明白；但是我們須認識，這個不過是一種記載的方法。音和節拍是在人們腦筋裏組織成音樂的；如何組織，極爲神祕。一個人完全不懂本書所述各節，可以創造或歌唱一個好聽的曲調。過去像這一類的事實，屢見不鮮；將來仍當有這類的事情繼續發生。音樂符號的需要，是因爲音樂學術已發達到很廣泛和複雜的程度，音樂家必需借用他們，記下他的音樂

思想，並且容易供別人用。就是這樣，還有許多大音樂家能將冗長而複雜的作品，深藏腦海，隨時彈奏，無須將任何音符記下來。譬如莫札特 (Mozart) 常拿他所作的音樂會樂曲 (pianoforte concertos) 的管絃部份寫出來，而鋼琴部份每在演奏時背出來的。

音和節拍，在最簡單的平

民歌曲中也可以發現，並且是它們的主要原素。我們可以將下面的民歌錄出，做一個例，同時結束本章。這個是一個世世相傳下來的民歌，也是先有了歌，然後再有人用音符表現出來的。(O The Oak and the Ash)

A north coun - try maid up to Lon - don had strayed Al -
though with her na - ture it did not a - gree she wept and she sighed and
bit - ter - ly she cried I - wish once a gain in the north I could be

第四章 音樂的發展

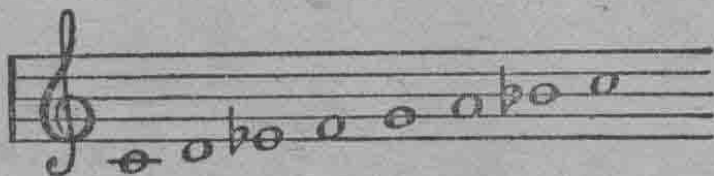
音樂的資料，已經研究過，現在簡單的敘述歐洲音樂藝術歷史上的發展。常聽見人說，音樂是藝術上發達最遲的。這是不十分確實，因為在歐洲音樂的藝術是和繪畫同時發展的。歐洲文化尚未發端，在上古的希臘和其他地方詩歌，戲劇，彫刻和建築術已發達到很高的程度；但是在希臘雖早有音樂的存在，我們所知道的極少。記載中並沒有重要的音樂可同別種大的藝術比較。在中國繪畫藝術已發達到很深高的程度，而歐洲尚沒有這種藝術；但是像歐洲那樣有高深，組織的音樂，東方還沒有。所以從這一方面看來，音樂也可以算藝術當中最新發展的。音樂藝術歐洲對於世界上重要貢獻獨多；歐洲的音樂不像歐洲的文學，繪畫和建築，從沒有受到東方的影響。

歐洲的音樂首先的發展是在基督教堂中。大約在紀元九百年左右，我們現在所用的音符記法，已經在意大利起頭發展。因為教堂的中心在羅馬，意大利又是古代文化的會萃和保存的地方，

所以在十三世紀各處文化復興和在意大利文藝復興 (Renaissance) 後，意大利成了近代音樂的發育的地方。那時候歐洲的教堂是統一的，所以音樂的文化立刻可以傳播到法蘭西，荷蘭，英吉利，西班牙和日耳曼諸國。這些國的作曲家都在教堂裏服務，而所著的音樂，都是爲宗教典禮用的。起初音樂是很簡單的。統叫做簡單歌曲，只包含一個中古式音譜 (mode) 的單調 (那時還沒有現在的音階)。中古時的音譜是根基希臘的音譜製造的。Mode 這個字是從拉丁文的 *modus* 出來，意思就是測量，實在就是音階，不過現在限制用在代表上古希臘和中古歐洲的音階。這個音階包含七個音，各個音的分別，由音階上所佈置從第一個到它的八度音各個不同的音程而定；第一個音的高下，可以隨便定的。倘使各個 mode 都從 c 起，七種中古時的音階可用現在的音樂符號寫出來。現在把它們在下面並附各個希臘名詞：

Ionian mode 同現在所用的大音階 (major scale) 是完全一樣的小音階

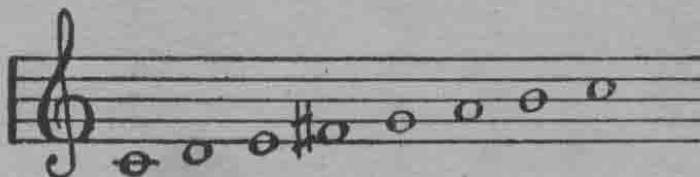
Dorian



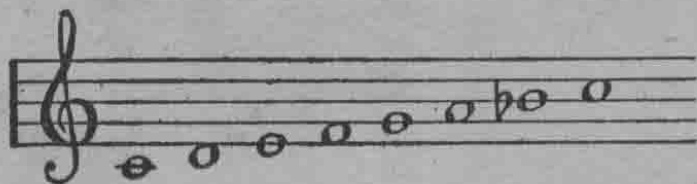
Phrygian



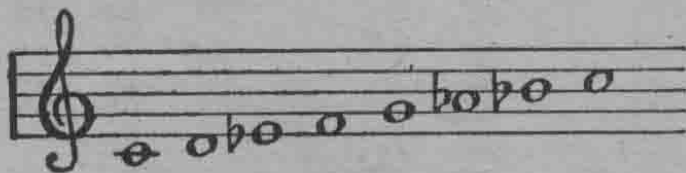
Lydian



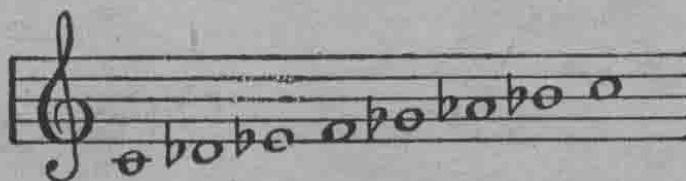
Mixolydian



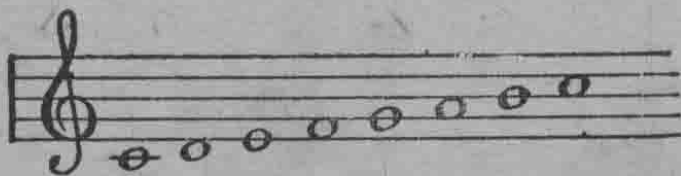
Aeolian



Locrian



Ionian



(minor scale) 共有三種，內有一種和 Aeolian mode 相同。別的中古音階現在很少用，因為沒有用的必要。一種語文學的文學價值，不是靠字母的多少而定的；如若字母不是太多或太少，無論數目多少都可以因為這兩個極端，容易使語言學發生困難或不適用。同一個道理，在音樂上偉大和豐富的表情，決不是靠材料的多少。一個大音樂家可以在一種樂器上用一個音階裏的幾個音表現淵博華貴和深奧的意像；而一個資質較差的作曲家就是用了上百的樂器和所有的音階也不能表現任何意思。

簡單歌曲就是上面所說的一種 (mode) 上連續的幾個音。（就是我們所稱的調 (melody) 從希臘文的 *melos* 出來，意思就是歌。）這種歌曲是合唱的，所有的聲音合唱同一樣的音。和聲學的第一步，是加上第二個音，在主音下五度音。後來在主音和第二音上下各加上一均，我們就得到別的音程；這樣慢慢底和聲學就產生了。

和聲學發展所產生的天然結果，就是音樂上所稱的對位法 (counterpoint)。這個字是從拉丁文 *Punctum contra punctum* 出來，意思就是一點對一點，在音樂上就是一個音對一個音。

許多音樂家發現，幾部同時合唱比單音合唱，結果特別好聽。歷史上大音樂家，伯利斯勸那 (Palestrina, 1525-1594) 在十六世紀已用和聲法做寫音調的技術，到現在還沒有人可以超越。

古時的教堂音樂完全是口唱，有時有一二樣樂器陪奏，有時沒有樂器陪奏，陪奏的樂器，主要的就是大風琴。這種歌曲的大作家在歐洲各國均有；他們不但是寫教堂的音樂，並且著作爲取樂而非宗教的音樂。最著名非宗教的樂曲，叫做『複音合唱歌曲』 (madrigals) 在十七世紀時英國所產生最著名的複音合唱歌曲家要算衛爾培 (Wilbye, 1574-1638)，奧蘭杜傑本斯 (Orlando Gibbons, 1583-1625)，白爾特 (Byrd, 1542-1623) 和維爾克斯 (Weelkes 死於 1623)。像伯利斯勸那的彌撒曲 (Palestrina's Masses) 和蒙梯浮提的歌劇 (Monteverde's operas) 是合唱歌曲中最美麗而悅耳的，也可算歐洲音樂藝術中第一偉大的傑作。

音樂發展的第二步是歸根于有節調音階 (tempered scale) 的發明。這個音階的功能，在如何使一個主音的若干分音，從散漫無際的狀態中，而歸宿于主音和他的『一均』範圍之內；和如何分配音程，使每一個音和它的『均』都能諧和。這一種辦法必須將幾個音的音節（或振動數）

略爲改變；有的音因之有一點不和。但是這種變更是極細微，在極短的時間內，人耳已不容易辨別。音樂中要緊的是各音的互相關係，並不在各音音節絕對的準確。只要音節一經選定而不改變，並且這一『均』裏所有各音的互相關係也不變，我們就可以有音樂。現在既能將各必要的分音歸納于一『均』，在這個『均』裏，我們可以隨便選一個音符爲出發點。這一『均』裏必要的分音，是由十二個分音組成的，這十二個音，組成所稱的半音階 (chromatic scale，希臘文 chroma，彩色)。從這十二個音就可以得到二十四個調 (key)，十一個大調 (major) 和十一个小調 (minor)。音階裏每個音和別個音都有關，因爲各音的振動數互相都有算術的比例。我們可以在這些音裏無論選擇那一個做主音，可以得到同樣的音階；在每一『均』裏這個音階重現一次。無論那一個音選做主音，調子就隨主音定妥。這一種拿『一均』分做均等的十二個半音平均分析的方法 (equal temperament) 就是樂鍵制度。自從罷哈 (Bach) 一直到現在成爲音樂的基礎。

從這一種平均分析法就產生許多調。一『均』裏的音有些是不和的，所以每一音階裏音程的分配，也各有少須的不同。這些不同的地方，給于每個音階特別性質；因之，同一個音在鋼琴上，雖

然可以表示C#或Db（C上字或D下字），而各人可以任意聽它做C#或Db，但是這兩個的不同，是存在的；這些不同的分量或分佈，給予各個音階不同的色彩。從這個平均分析法和十二個大調和十二個小調音階（如罷哈（J. S. Bach）「翼琴上彈的十四」前奏曲」（prelude）和「賦格曲」（fugue），產生了和聲學的變調法（harmonic modulation），就是從一個調轉到別的調。從這樣看來就可以知道音樂不是僅僅算術了。從算術方面看來，有節調的音階，完全是一個折中的辦法，是很紊亂的。因之，不時有富于幻想的人，認為鋼琴是一種「低賤」的樂器，人民的耳常被這些「厭憎」的音階所損壞；甚且有人犧牲全生的精力，想造出一種能發純粹音的樂器，並且要排純粹而如算術準確的音階。專心追求純粹音的人，曾經將這種樂器給我看過；但是他不能彈一個調，因為這個樂器是永遠不能絕端準確的。這些具有算術準確純粹音階的樂器，本身是有缺點的。氣候的少須變遷，足以影響這些樂器；向它呼一口熱氣，立刻音就不準；因此這些熱心純粹音的人，至多只能彈些單個的純粹音，或合彈一兩個純粹音。但是音樂不是專靠數目的準確或純粹音的存在，正如文學不是專靠着字語的拼法。音樂家常用節調音階（tempered scale）創造好些

美麗而壯嚴的音樂；並且利用這些不純粹不準確的地方，完成偉大的傑作。

罷哈雖然是大音樂家中用等程音階的第一個人，但主要和聲學的發展是在他死之後。從十五世紀至罷哈時代，音樂受複音歌唱的影響。每一部都具有同一音調的性質；作曲家的藝術，多半致力於聯合若干能獨立成爲曲調之聲部，使之和諧而達意。這種聯合各部的的方法，叫做對位法 (Counter point)；所著的音樂叫做多聲音樂 (polyphonic music)。希臘文 *Polus*，多的意思；*Phoné* 聲音的意思。這種音樂又叫做直線音樂 (linear music)。因爲這種作曲者的思想，是平行的而不是豎的。

罷哈以後的思想漸趨于豎的，就是漸趨于和諧的音或『和絃』 (chord)；這種傾向是受有鍵的樂器發達的影響。和絃就是三個或多個音同時發響；這是和聲學的基礎。在有鍵盤的樂器上，和絃 (chord) 是很容易彈的；在絃樂器上較難彈。在銅樂器和木樂器上，沒有方法彈和絃，人類的聲音，也不能發和絃；在這種樂器上，和絃中每個音須單獨彈奏；人唱的時候，也只能每次發一個音。所以音樂家，從多聲音樂發達到和聲音樂 (homophonic)，必定是彈有鍵盤樂器的人，這類音樂家中最著名的就是罷哈的有音樂天材的兒子中的次子，名叫克耳非利浦，以曼尼愛耳罷哈，

(Carl Philipp Emmanuel Bach) 普通稱做非利浦以曼尼愛耳罷哈。

非利浦以曼尼愛耳罷哈 (Philipp Emmanuel Bach, 1714-1788) 像他父親一樣的有著作天材。他尊敬他父親的著作，但是反對他父親的對位法 (contrapuntal style)。勃奈 (Burney) 是十八世紀的一個很有名的音樂史家；他曾去拜訪罷哈，說：非利浦以曼尼愛耳罷哈對於所謂『深奧』的音樂像循環曲 (canon) 等十分藐視。他這個人可以用來證明，事業可以從人認為缺點的地方產生的。他是只能用左手的；只能彈有鍵盤的樂器；但是他是當時彈鋼絲琴最著明的，發明彈的技術；也又是第一個和聲學的大作家，並且是發明朔拿大 (sonata) 的一個人。在一七七四年勞希赫耳 (Reichardt) 聽他在漢堡 (Hamburg) 城演奏，描寫他的情景如下：『罷哈能有好幾點鐘徬徨在新思潮和廣泛的新變調內，……他的心靈似乎已早脫離了人世。他的眼睛茫茫的游動，似乎在甜夢中。他的下唇下垂，他的臉和他的身彎在鍵盤上，似乎毫無生息。』海登 (Haydn) 和莫札特 (Mozart) 受着他的影響極大，莫札特曾經說過：『他是父親，我們是孩子。』

海登 (Haydn, 1732-1809) 和莫札特 (Mozart, 1756-1791) 是和聲學和『朔拿大』最

早的大著作家。『朔拿大』曲恐怕是和音樂器音樂的最理想的形式；好像賦格曲 (Fugue) 是多音樂器音樂的最理想的典型。平常人聽一『賦格曲』和一『朔拿大』曲所得到的主要分別，是在聽賦格曲時好像有好些聲音接連着說一樣東西，有時候所有的聲音合拼起來，說得十二分快而響；而聽『朔拿大』時好像聽戲劇中兩個人爭論，漸趨激烈，經過一個時期的紛擾和解勸；結果是互相讓步，和悅的言歸於好。這些有名的和聲音樂家並不完全放棄對位法 (counterpoint)；他們拿『對位法』做別的用處。但是和聲學的思想和和絃的進程，這些傾向是逐漸增加的。用平常的文字來說，就是：這些作曲家，漸漸的丟掉當中的部份，從前提直到結論，一幕一幕的寫來，而聚精會神在表現意志，所有浮文末節及淺顯易明的部份則不惜放棄。這種方法到了裴吐芬 (Beethoven, 1770-1827) 的時候，發達到極點。一直到現在裴吐芬仍然是和聲音樂的最偉大作者；他的驟變，省略，和簡縮的格式，也是音樂家中最顯著的。

裴吐芬 (Beethoven) 後，音樂技術雖有新進展，但是鍵盤樂器則無大更變。裴吐芬的『朔拿大』仍是鋼琴音樂中最複雜而最緊要的。許班 (Chopin, 1810-1849) 和蘇門 (Schumann,

1810-1856)也是因為他們的鋼琴音樂的作品而出名。雖然他們各有新的貢獻，但是以技術而論，他們的方法也是屬于和聲派的。常有人認為改良連續性的攀特 (pedal 或踏板) 同德波茜 (Dobussy, 1862-1918) 鋼琴音樂的特別性質有關；但是他的管絃音樂也有很輕微飄逸和柔軟的曲調，我們不能說這一種步驟于鋼琴音樂的技術有何新貢獻，尤其是德波茜的音樂完全和聲的。

十九世紀的趨勢，是專心致力於和聲音樂的格式的探討。從華格諾 (Wagner, 1813-1883) 李士特 (Liszt, 1811-1886) 勃拉姆斯 (Brahms, 1833-1897) 一直到現代最有名的作家，如史特勞斯 (Richard Strauss, 1864-) 愛爾格 (Sir Edward Elgar, 1857-1934) 和西伯遼斯 (Sibelius, 1865-) 各人的作品，雖彼此懸殊，而各盡其妙，他們所用的格式完全是和聲，作品上技術上又是完全相同的。音樂家並不重視名稱的選擇；華格諾 (Wagner) 的『歌劇』李士特『交響詩』 (symphonic poems) 勃拉姆斯 (Brahms) 和西伯遼斯 (Sibelius) 的『交響樂』 (symphony) 史特勞斯 (Strauss) 的『音詩』 (tone-poems) 和愛爾格的『祭神樂』名稱各不相同，內容都是同樣的和聲音樂的格式。近年有人試行脫離這一種格式。一部份工作是拋棄

『雙律音階』(diatonic scale)另尋新的材料；但是反動的結果是回到『多聲法』(polyphony)和『對位法』(counterpoint)。在史特拉文斯基(Stravinsky, 1882—)和興敦密(Hindemith, 1895—)的近作裏，是很容易看出來的。

亞諾達匈伯(Arnold Schönberg, 1874—)的學生，追求上述的新格式最爲顯著。匈伯早年是華格諾派的和聲音樂作家，後來完全脫離華格諾派的途徑。他的學生當中算安東望衛奔(Anton von Webern, 1883—)的作品最有趣味；他的作品代表一種新態度，並且表示技術上有相當的改變。同時，我們應當注意裴吐芬的末了一隻『四部合奏曲』，也很自然的拿創造的方式來用『對位法』；他的四部合奏曲也可以說是回到『多聲法』時代。這個新的『多聲法』現代作家希那勃(Schnabel, 1882—)正在努力發展。

現代作家努力於新方式的貢獻者，有達雷斯必勞(Darius Milhaud, 1892—)，白拉巴托克(Bela Bartok, 1881—)，瓦威廉士(Vaughan Williams, 1872—)和普羅柯飛美(Prokofiev, 1891—)。

第五章 曲調的形式

(一) 較小的形式

這一章並不是講曲調的文法和造句法。音樂教本對於形式上的分析最爲詳盡。這些分析，常使愛慕音樂的人們發生紊亂，甚且引他們入歧途。縱然完全不錯，也不是欣賞音樂所必需的。

現在的傾向，是漸趨于音樂的創造工作；所以我們另用一種方法來討論音樂的形式。各種音樂是用來發表人類的情感或觀念的。一個曲調不僅是幾個連續好聽的音；這些連續的音是含有意義的。我們連續發幾個音，斷不能一樣輕重，一定是有幾個音較重。若使我們可以十分努力，連續彈奏或謔唱幾個音，不使一個稍有輕重，我們就感覺到很平淡而無生氣。這是發音有意義的明證。人類在沒有知道音節拍或形式以前，就可以發出曲調；這些曲調所以能成形式，因爲它們是有意義的，是直接發表情緒的本能。節拍是音樂的主要基礎。節拍如同其他藝術，是從輕重產生的；所有

的節拍，就是輕重的調換。這種調換有一定的格式，這種格式就是我們所稱的形式。音樂裏怎樣能得到這種輕重的方式呢？我們可以說這個方式，是人類的情緒借音發洩的結果；正像各個河道是由各個不同土質的河岸發洩出來的水量而成的。這個比喻不能看得過當，因為我們知道水性是趨向軟土而避免硬石的，我們可不知道人類的各個情緒爲什麼傾向這種音樂或那種音樂。但是從另一方面看，我們的比喻仍然是有些確當的，因爲人類起首是趨向和柔而悅耳的音程（和諧音程——consonances）而避免尖銳而粗噪的音程的（不和諧音程——dissonances）。所以，像我所用的河道經過有抵抗力泥土的比喻，作家的意志和所用的音樂材料常有些衝突。我相信從最早最簡單的歌曲的歌唱者，到音樂史上所載的大作家都感到這種衝突，他們不但是感覺這衝突有趣，並且以爲這種衝突是音樂創造裏面很緊要的部份。

所以，我可以說每一種曲調的形式，是音樂家和音樂材料間衝突的結果。音樂家本身每每不知道他所創造的格式，正像一個詩人寫詩，不知道他所寫的詩韻是詩家所稱短長格五步詩。從另一方面說，音樂家所創造的格式，只有他自己知道的。當他寫一個曲調時，他感覺到這個曲調的

他知道這個調，並且可以背出來的；正像一個詩人不知道五步詩的名詞，但是知道他的詩句，並且能背出來。『知道』有兩種意義，現在必須分清他們不同的地方，否則我們對於曲調的形式，是永遠混亂的。第一種是靠立時的直接知覺（例如當人看一朵花或聽一曲調）或靠概念（例如當人畫一朵花或作一個曲調）。第二種方法，是靠科學的分析，例如我記得昨日看見的花和今天所看見的顏色不同，或昨日我聽見的曲調是快而今天的是慢。我們可以說：第二種是靠記憶力，第一種是靠創造力。我個人相信無論何人從直接的知覺真確的聽到一曲調，能再造出這曲調；雖然愛好音樂的人，由聽見和了解一個曲調而產生的再造工作，與作家的創造工作容有不同，但是第一種『知道』裏的兩個方式彼此有很密切的關係，足以和第二種靠記憶分析而知道，有顯著的分別。

現在我們可以明瞭，爲什麼許多講曲調形式的書可以著述，許多音樂的作品，可以由教授和學生分析，而這些人的當中容或沒有一個人能創作一個能垂久的曲調。他們所做的工作，是靠記憶力。他們分析許多作品，找出他們的格式，依着模仿。偉大音樂不是照這樣創造的。有人可以問，模仿和創造能否絕對的分清？大作曲家對於前代的著作都很專心研究。真正的創作家追求音樂的

內蘊，不像許多教授由分析法得到的。所以我想這兩種的界限，可以分清的，讀者到音樂廳去聽音樂，彈奏或靜聽出版的作品時，可以有許多的機會思考這問題。

曲調的形式可以分爲兩主要部：小形式和大形式。小形式可以比做散文裏的句、段和章，詩譚裏的行和節；大形式可以比做全本書的設計，詩譚戲劇的情節。大形式是由小形式組合而成的；如係模仿觀察的結果，則爲機械的組合；如作家有個人意志發表，則爲創造的組合。曲調形式的基石，就是我們所稱的音樂觀念，這些觀念可爲簡單的或複雜的，如同在文學裏一樣。例如下面的一句詩——『無論你向何處走；空林將有風吹動』(Where e'er you walk: cool gales shall fan the glade)。這裏兩個觀念合成了一個較複雜的觀念。第一個觀念包括在這些字裏：『無論你向



無論你向何處走

空林將有涼風吹動

何處走；』第二個觀念包括在這些字裏：『空林將有風吹動。』這兩個觀念造成了一句，這一句本身是一個觀念。現在用音樂來舉一個例。

這裏兩個音樂觀念，一個是五個音符和一個休止符，一個是六個音符和一個休止符，合起來成一句，音樂裏叫『調句』(phrase)。我們可以看到在上句詩的當中有一個標點(：)分開兩個觀念；在這個音樂例子裏有一個1 3 休止符分開兩個音樂觀念，從這樣看來，利用節拍和音的關係，無論多少音樂觀念都可以編成任何長短的樂曲。

現在再用樂器上的音樂來做一個例子。

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is divided into four phrases and two sentences. The first sentence consists of the first two phrases, and the second sentence consists of the last two phrases. Brackets and labels indicate the following structure:

- 第一樂句 (First Sentence):
 - 第一樂節 (First Phrase)
 - 第二樂節 (Second Phrase)
- 第二樂句 (Second Sentence):
 - 第三樂節 (Third Phrase)
 - 第四樂節 (Fourth Phrase)

The notation includes various note values, rests, and a repeat sign at the end of the fourth phrase.

這裏有四個基礎音樂觀念，不能分成較小的單位。我們可叫它們做單位或節段。譬如和『無論你向何處走』幾個字相附的音符，做成一個簡單的觀念或節段。這個觀念或節段尚不甚完足；我們還希望有別的意思。若有人說：『這阿西比亞人（Assyrian）走下來，』人們將要候聽下文；這個意思雖然可以算完全，但是尚嫌不足。要使它有意義，我們還需要一個完成的一節：『像狼爬在羊欄上。』在音樂裏這情形也是一樣的。不過我要說明不是用在音樂上的字必須完成，乃是音樂觀念或節段須要完成。試彈或唱上面樂器上的音樂，第一節裏的幾個音符我們將感覺到曲調不全。加上第二節才有一段有意義的樂句。就是這樣我們仍然感覺尚不甚足，非得再聽兩節，就是將四節全聽完了，我們方能滿意。這個較大的觀念包括四節和兩樂句，有時候總稱為樂段（Period），這個名稱是僅用在音學課本的。平常我們稱所有的音樂為樂句或觀念，不論句的長短，因為樂句的複雜程度和它包含的節段多寡是沒有限制的。意思完足不是靠着單位的多少，乃在作家所寫的性質和所用的音階。有時用一個樂句而一個觀念已完備，有時須有幾個樂句。大半的民歌是含兩格（Bar）或四格調句的倍數；作家常用三、五、七格樂句的倍數；但是我們可以稱一個全調或它

的能獨立的單位爲音樂觀念。在複雜的作品裏，每見一個音樂觀念裏的某一特別單位有特別意義，從這裏產生各式的新結合。這個可以單獨用在節拍或音調上的。

當音樂家提到音樂觀念或作家的觀念時，他們不是指文學中所稱的觀念，例如母親爲子憂傷；兵士與他的新娘話別；或青年爲一女子夜歌；也不是宗教、哲學或圖形的觀念，例如死的復活，愛情的性質，或阿拉伯山的風景。作家可由大自然、宗教、文學、哲學或其他現象的刺激，引起創造的作業；若使他們是音樂家而有音樂創作的天才，他們天然的將借些音樂的想像或觀念發表，這些想像或觀念，包括一些連續而有結合的音調。下章將述作家在發展他們藝術中，怎麼從這些基本。但是複雜的觀念，有時包含五十個以上音調，建成較大的組織。

在敘述這個之前，必須說明，音樂的段節和調句的末了有停止符號，像文學上的點。這些停止符號，叫做『結尾。』(cadences，從拉丁文的 *cadere* 出來的，意思就是『下落。』)這些『結尾』因『下落』是否完畢而有強弱。他們叫做『結尾』，因爲最普通的方法結果一調句是從高音降至基本音。音樂家志在得到較柔順的形式，他們傾向於避免強壯的結尾。過多的結尾，徒使音樂聽

做許多短縮的樂句——如新聞記載式而不成爲文學——只合不能作長時間努力及吸收複雜觀念的頭腦享用。

第六章 曲調的形式(續)

(二)較大的形式

音樂的觀念可以造成複雜的結構，正如同木料、磚石、鋼鐵或水泥來建築房屋。音樂的大結構，多由基本的音樂觀念斷定，正如房屋的性質，是由所用的材料而定的。例如，磚石所造的房屋，無論牠們的式樣如何不同，與用別種材料所造的不同。因之，作家選擇各種觀念或『樂旨』(theme)，亦稱『題目』(subject)，為不同的曲調形式。『賦格曲』(fugue)的樂旨和『朔拿大』(sonata)的樂旨是不同的，依此類推。並且一個樂旨配某種樂器較配別種樂器為好。舉一個最明顯的例：一個適合口唱的樂旨，斷不能在『旋轉鼓』(kettledrum)上演奏；同理，一個完全適合樂器的樂旨，像斐吐芬的小C調交響樂(Beethoven's C minor Symphony)的開首四個音是不配口唱的。

幾乎人人知道有幾個曲調較別的曲調更適宜于舞蹈。許多有特別節拍的音樂觀念是從舞蹈和舞蹈音樂裏得來的。這個在『民間舞』和『宮院舞』都是一樣。在十七和十八世紀時貴族和君王財富增加，常有大规模的跳舞會和化裝跳舞會；從此我們得到各種曲調形式如『鵝浪舞』(corrente)、『咖克利愛大』(gagliarda, Galliard)、『其格』(gigue, jig)、『巴呂愛』(bourrée)、『梅奴愛』(minuet)、『亞蘭曼特』(allemande)、『派梵』(pavane)、『薩拉班特』(sarabande)、『雷甘董』(rigadoon)、『格伏』(gavotte)和『華士』(waltz)；這些名稱，足以證明從舞蹈中發明許多不同的節拍形式。有一種較大的形式，叫做『連曲』(Suite)就是用幾種舞曲合組成一種適合樂器用的樂曲。『連曲』多半是由四五個『樂章』(movements)組成的，包括一個『前奏曲』(prelude or introduction)一個慢舞曲『薩拉班特』一個快舞曲『亞蘭曼特』一個 $3/4$ 拍的慢曲『梅奴愛』和一個極快曲『鵝浪武』。這些『連曲』在德國叫做『小連曲』(Partitas)。現在學音樂的大都熟悉罷哈的『小連曲』和他的法國式的『連曲』。在意大利叫做『小形朔拿大』(Sonate da Camera)在房間或客廳裏奏的『朔拿大』十

七世紀意大利最著明的作家寫了許多這樣的『朔拿大』。其實照後來的發展形式看來，這些並不能叫做『朔拿大』，實在是『連曲』。起先的『連曲』完全是一串快慢不同的舞曲；有天才的作家給這個『連曲』一個引端，一個中段和一個結束，使這『連曲』的各部在藝術上有相當聯結，依着這個目標他們就選擇並創製樂章；結果就產生了『朔拿大』的形式。『朔拿大』實在並不是從『連曲』發展出來的，但是『連曲』的發明和它的發展，幫助『朔拿大』的發展。

創作較大的曲調形式的過程是和發明大建築形式的過程相似的。從用一種材料（如泥）造成的簡單的建築（如土屋）漸漸的進到用磚、木、石、泥合做材料建築較大而複雜的房屋。音樂家起初作最簡單的歌曲，然後再由這些簡單的材料組成較大的形式例如『連曲』、『朔拿大』、『序曲』（overture）、『交響樂』（symphony）和歌劇（operas）。製作大曲調時所用的幾個簡單原理和做小曲時所用的相同；正像建築小屋所用的基本原理和造大教堂所用的是一樣。第四章裏已經從抽象的方面說明音樂材料的發展。現將幾個較為重要的大形式曲調的發展約略敘述在下面。

有人把『交響樂』當做管絃樂的『朔拿大』。嚴格的說起來，這種見解是不錯的。它的歷史很短；起源于十八世紀，第一個『交響樂』的大作家是『海登』(Haydn)。在十九世紀末和二十世紀初樂曲家用別的名稱叫他們的『交響樂』如『交響詩』(symphonic poems)或『音詩』(tone-poems)——李士特(Liszt)的交響詩泰沙(Tasso)和前奏曲(Les Préludes) 史特勞斯(Richard Strauss)的『音詩』麥克白(Macbeth) 唐瓊(Don Juan) “Till Eulenspiegel” 死和形變(Tod und Verklärung)和史克雷平(Scriabin)的狂歡詩(Poem of Ecstasy)。這些較晚的『交響樂』的發展並沒有真正離開『朔拿大』的基本音調原理，就是音樂上所稱的『朔拿大』的形式，舉例如下：

第一宣敘 (第一主要曲調意象或主題)

轉調 (主題的變體曲和新宣敘的移轉)

第二宣敘 (第二主要曲調意象或主題)

發展 (正訂兩個主要宣敘以期適合兩者相互產生的影響和新產生的觀念)

第一個宣敘的回述

(常與原來的形式略異)

結尾

(兩主要曲調意象經過思維的結果)

一個『朔拿大』(從意大利文 *sonare* 出來,意即使響)或『交響樂』*symphony*,從希臘文 *Sym* 出來,意即『結合』和 *Phoné* 意即『聲響』)普通包括三段或四段『樂章』(*movements*)。每一段樂章可以有『朔拿大』的形式;不過『朔拿大』的形式在大音樂家手裏是極有彈性的,音樂家從一個觀念進行到別個觀念的時候,隨時可以把觀念簡縮伸張或放棄,有時他們的關係很覺渺茫,使人頗難追隨。

較爲舊式的『交響樂』的第一段樂章是最精采而唯一有『朔拿大』形式的。接着就是一段『慢曲』(*andante*)一段極簡單曲調係一段樂器伴奏口唱的咏歎調(*aria*);繼之以一舞曲,『梅奴愛』(*the minuet*)和一段變調合組成的三部曲(因爲是寫成分三部的和聲,用三種樂器來演奏的。)第四段樂章,『終止樂章』(*finale*)普通是很快的拍子,常稱之爲『回旋曲』(*arondo*),有時竟稱爲『賦格曲』(*fugue*)。一個『回旋曲』是一個樂章,包括一個主要的王

題，來回旋轉，要得到『回旋曲』的特質，主題至少須出現三次。

從上面極簡單的敘述，我們感覺四段樂章的『交響樂』似乎是一種混合體，不是一個有結構的體，在智慧較低的作者手裏，這種情形是常常發生的；但是偉大的交響樂作家可用下列的方法取得聯結，使各個樂章裏所用的主題材料發生關係，用音鍵的原理使各個樂章相互發生關係，將各個樂章組成戲劇情節的一部，如勃利奧士 (Berlioz) 在他的幻想交響樂 (Symphonie Fantastique) 所用的方法。李士特 (Liszt) 和史特勞斯 (Strauss) 以及他們的一派的工作，是拿這純正『交響樂』的三四段樂章縮成一段樂章。在這一個連續的樂章裏，（這一個樂章可以比莫札特交響樂的四個樂章還長或者可以比斐吐芬的第三或第九交響樂的第一個樂章還短。）一個作家可以將四段樂章的交響樂完全包括進去。這種新趨勢的最好的例子，要算史特勞斯的“The Merry Pranks of Till Eulenspiegel”（一八九六年作），史克雷平的狂歡詩 (Poem of Ecstasy)（一九〇八年作），匈伯 (Schönberg) 的白李亞和美麗桑德 (Pelléaset Mélisande）（一九〇三年作）和愛爾格 (Elgar) 的福爾斯泰夫 (Falstaff)（一九一三年

作。) 在上面的作品中不容易發現『朔拿大』(sonata) 的形式，這是因為整個的體裁是極富彈性的，有時有關係的觀念用來替代一個簡單的主題，這樣使全部的組織非常的複雜。

從海登 (Haydn) 到史特勞斯 (Strauss) 的『家庭交響樂』(Domestic Symphony) (一九〇三年) 這個時期當中作品的趨勢是增加交響樂或管絃樂所需的樂器數目。莫札特 (Mozart) 寫樂隊或管絃樂用的作品，包括一隻洋笛 (flute)，兩個洋鎖唎 (oboes)，兩個法葛管 (bassoons)，兩個洋長角 (horns) 和些絲絃樂器。這些絲絃樂器就是小提琴 (violin) 中音提琴 (viola)，大提琴 (violincello) 和低音提琴 (contra-bass)，在英國又稱為雙低音提琴 (double-bass) 所合成的四絃樂，樂器數目是不同的，但是小提琴是永遠分做第一小提琴和第一小提琴的。在莫札特的時候洋簫 (clarinet) 用得很普遍，他常將洋簫加在管絃樂裏。他用旋轉鼓 (kettledrum)，遇到要有特別聲響時用洋喇叭 (trumpet) 和細管喇叭 (trombones)。

從莫札特 (Mozart) 到史特勞斯 (Richard Strauss) 這個一百年中管絃樂隊樂器數目的

增加，可以用莫札特，斐吐芬和史特勞斯的三個主要作品列表來比較：

(第一表)

時 期	<u>莫札特</u> 的C大調交響樂	<u>斐吐芬</u> 的第九交響樂	<u>史特勞斯</u> 的“家庭交響樂”
所用的樂器			
短笛 (piccolo)	—	—	2
洋笛 (flute)	1	2	3
低音洋笛 (bass flute)	—	—	1
洋鎖喇 (oboe)	2	2	3
英國鎖喇 (cor anglais)	—	—	2
低音洋鎖喇 (bass oboe or heckelphone)	—	—	1
洋簫 (clarinet)	—	2	3
E \flat 洋簫 (E \flat clarinet)	—	—	1

低音洋簫 (bass clarinet)	—	—	1
索士簫 (saxophone)	—	—	4
巴孫管 (bassoon)	2	2	3
低音巴孫管 (contra-bassoon)	—	1	2
洋角 (horn)	2	4	6
洋喇叭 (trumpet)	2	2	3
短笛號角 (piccolo trumpet)	—	—	1
小洋號 (cornet)	—	—	2
低音喇叭 (bass trumpet)	—	—	2
細管喇叭 (trombone)	—	1	4
中音細管喇叭 (alto trombone)	—	1	1
吐巴銅角 (tuba)	—	—	1
旋轉鼓 (tympani, kettle drum)	2	2	4
擊器 (percussion)	—	—	3

豎琴(harp)	—	—	2
鋼板琴(celesta)	—	—	1
總數(弦樂器不在內)	11	20	58

(第二表)

傑士奇歌劇管絃樂隊一七五四年

英國無線電播音電臺管絃樂隊一九三四年

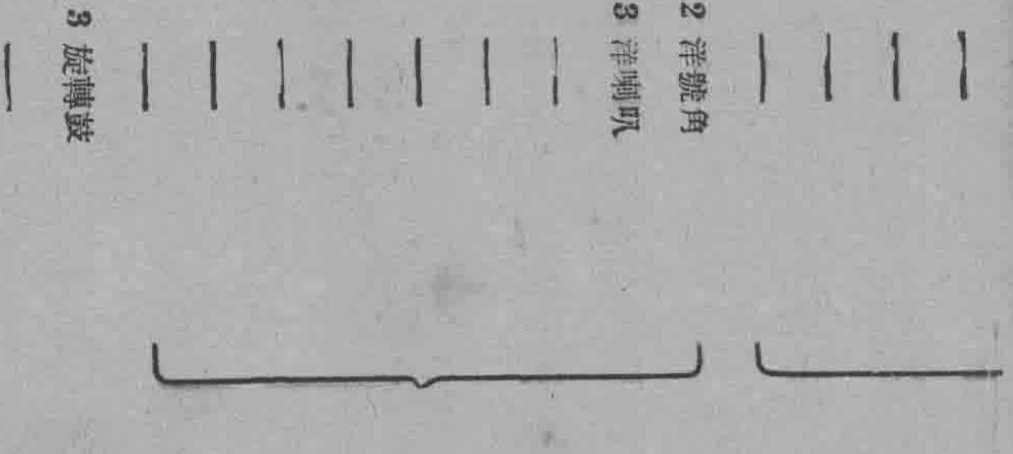
- 2 長笛
- 5 洋鎖喇
- 5 巴孫管



吹奏樂器

- 2 短笛
- 3 長笛
- 1 低音長笛
- 3 洋管
- 2 英國管
- 1 低音洋管
- 3 洋簫
- 1 E♭ 洋簫

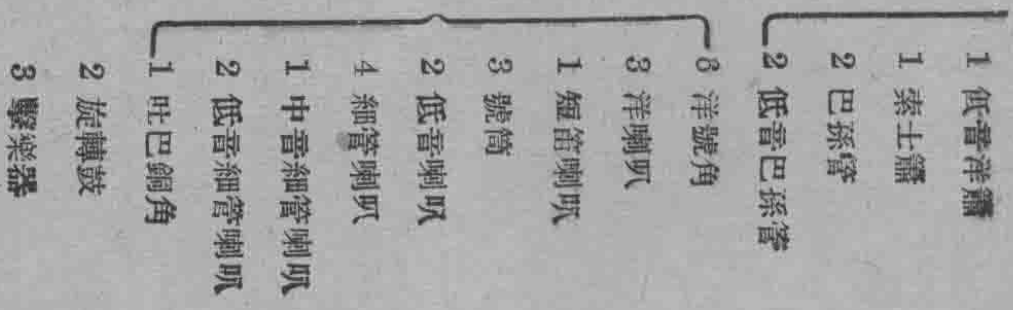




2 洋號角
3 洋喇叭

3 旋轉鼓

銅質樂器



1 低音洋蕭
1 索士蕭
2 巴孫管

2 低音巴孫管

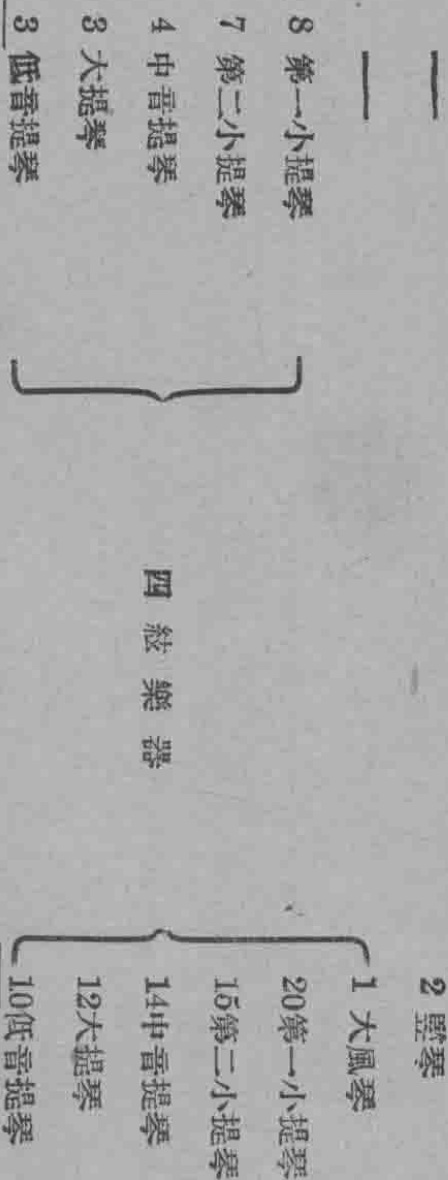
8 洋號角
3 洋喇叭
1 短笛喇叭
3 號筒

2 低音喇叭
4 細管喇叭

1 中音細管喇叭
2 低音細管喇叭

1 吐巴銅角

2 旋轉鼓
3 擊樂器



看上面兩表中的樂器數目連同絲絃樂器可知從海登和莫札特的時代到英國廣播公司的

交響樂隊 (British Broadcasting Corporation's Symphony Orchestra 1934年) 樂隊人員從二十人增加到一百十五人。要曉得一個十八世紀和一個二十世紀的管絃樂隊樂器數目的不同，可以拿十八世紀中的傑斯登歌劇管絃樂隊 (Dresden Opera Orchestra) 和一九三四年英國廣播公司交響樂隊比較 (看第二表)。

一個樂曲著作家在他的作品裏所用的樂器多寡，是無大關係的。從海登到現在當中管絃樂

隊樂器數目的急增，不能代表音樂的進步。沒有一個音樂家能否認莫札特在一七八八年所寫的『C大調交響樂』，『又名雷神』(Mozart's C major Symphony) 僅用二十多種樂器，藝術是較高于史特勞斯在一九〇五年所寫的『家庭交響樂』(Strauss's Domestic Symphony) 用一百三十多種樂器，或馬勒 (Mahler)，蔡可斯蓋 (Tchaikovsky)，蒲勒納爾 (Bruckner)，史克雷平 (Scriabin)，愛格爾 (Elgar) 等所寫的較大規模的交響樂。莫札特的音樂不但是藝術高尚，而且是用意淵博，結構謹嚴，技術工巧，各方面無不偉大。

從十九世紀末許多音樂家感覺到樂器數目的增加和新樂器的發明，不一定是音樂藝術上的進步，或許是退步的現象，所以有一種反動。作家如匈伯 (Schönberg) 和史特文斯蓋 (Stravinsky) 曾經寫過大規模的管絃隊的樂曲，領頭寫較少數樂器的作品。一時七人至二十人演奏的室樂 (Chamber orchestra) 甚為通行。這一類音樂有匈伯的『E大調室樂』(Schönberg's Chamber Symphony in E major, Op. 9) 用十五樣樂器，和史特文斯蓋的軍士行 (Stravinsky's L'Histoire du Soldat 或 The Soldier's Tale) 用六樣樂器 (洋簫，巴孫管，號筒，細管

喇叭，小提琴，低音提琴，)一個敲擊樂師須敲擊兩個不同尺寸的邊鼓，兩個別的鼓，一個低音鼓，銅鈸，鈴鼓和銅三角。在這個最後的一個例子裏，無論從所用的樂曲和樂隊的組織方面，都可以看出來音樂藝術所受新典型的爵士舞曲(jazz)的影響。

就是在十九世紀裏管絃樂隊的規模在勃利奧士 (Berlioz, 1803-1869) 李士特 (Liszt, 1811-1886) 和 華格諾 (Wagner, 1813-1883) 的勢力之下仍然是漸漸增加，但是除這三位作家以外，著名的作家大半寫絲絃四部曲，用兩樣小提琴(第一和第二)，一個中音提琴，和一個大提琴。蕭勃特 (Schubert, 1797-1828) 麥德爾森 (Mendelssohn, 1809-1847) 蘇門 (Schumann, 1810-1856) 勃拉姆斯 (Brahms, 1833-1897) 梵提 (Verdi, 1813-1901) 蔡厄斯蓋 (Tchaikovsky, 1840-1893) 西皮婁斯 (Sibelius, 1865—) 和 德波茜 (Debussy, 1862-1918) 他們最好的作品要算絲絃四部樂曲。但是沒有一個所寫的四部樂能比斐吐芬再有進步。拿『室樂』(chamber music) 整個的來說，在歐洲音樂史最偉大的貢獻要算海登 (Haydn) 莫札特 (Mozart) 斐吐芬 (Beethoven) 和 蕭勃特 (Schubert)。

第七章 抒情舞 (Ballet), 歌劇 (Opera) 和樂劇 (Music-drama)

歌劇的開始，是一首歌曲和一首舞蹈，無論怎樣的掩飾和變化，歌曲和舞蹈終為歌劇的主要資料。但是幾個歌曲和舞蹈不能成爲一個歌劇或一個抒情舞，它們所以能成爲抒情舞或歌劇或歌舞劇，必須用些觀念把他們連結起來。這個觀念叫做『情節』(action)，和戲劇裏的情節(plot)相似。

有許多音樂家藐視歌劇，尤如文學家鄙視戲劇，前者假設音樂可分做『純潔音樂』或『絕對音樂』(pure or absolute) 和『標題樂』或『歌劇樂』(programme or operatic)；尤如文人在詩詞和戲劇間劃一鴻溝。但是事實可以證明，公認爲有名望的純正樂曲家也寫了幾個最美麗的歌劇例如斐吐芬和莫札特所寫的歌劇費格洛 (Figaro)，唐傑萬尼 (Don Giovanni)，魔笛和非特利注 (The Magic Flute and Fidelio)；尤如英國最偉大的詩人莎士比亞 (Shak-

espeare)，也是最高尙的戲劇家。

雖然『純潔音樂』和『標題樂』或『戲劇樂』是有一點分別的，尤如『抒情詩』(Lyric poetry) 和『劇詩』(dramatic poetry) 是可以辨別的。但是這種分析大半是錯誤而甚含混。『純潔音樂』(或『抒情詩』) 並無一定格式，乃是音和字句一種調和與摻合而產生的(或意義和字句的摻合)。或者，我們可以這樣說：在『純潔音樂』和『抒情詩』裏，音和字句的形式產生於主觀的表現；在『劇情樂』或在劇情詩裏，表現雖同樣是主觀的，但是總須與客觀的情節發生關係。

所以在歌劇裏有兩重典型：主觀的表現與客觀的情節。整個的歌劇的歷史完全記載怎樣努力于這兩個典型的調和，用諧和的方法把他們聯結成一個較大而簡括的形式。這個努力開始得很早，並繼續不斷的重新努力。羅馬國亡於黑暗時代之後，歐洲的『歌劇』首創在意大利；這個無疑的是古代悲劇的復興。我們不知道希臘人演戲時用的是什麼音樂，但是我們知道音樂在演戲時佔一個很重要的地位；所有愛斯吉利士(Aeschylus)，沙佛格利士(Sophocles)，尤立匹地士

(Euripides) 的著名的戲劇，都用音樂伴演的。這種習慣完全喪失了，一直到文藝復興時代幾百年中竟沒有人知道古代戲劇。但是在這個時候差不多立刻發生怎樣拿音樂和戲劇合併的根本問題。一個意大利著作者，名叫唐尼 (Doni, 1593-1647) 在一篇舞臺歌唱的起原文章裏寫戲劇用音樂的復興：『這樁非常事件的發生，是由於「朗誦」(recitative) 的發明，這個曲調，已為大眾接受而加練習，一般人寧取「朗誦」不喜「複雜合唱歌」式 (madrigal style)，因為裏面所用的字是十分難明瞭的。』

爲什麼要發明『宣敘調』和爲什麼『宣敘調』比『複雜合唱歌』式受歡迎，和什麼是『宣敘調』？『宣敘調』就是『音樂演說』，(從拉丁文的 *citare* 出來，意即引用，) 在這個裏面的音樂聲調是由字的意義支配的。其實，這就是一些連續而有講演節拍的音。在第四章裏已經說過複雜合唱歌發展到一種極複雜的多音形式，所有唱的聲音都像獨立部分而用『對位法』式 (contrapuntally) 來合併的，在這個過程中，字句漸漸的變成不重要；說得更爲準確些，作家已經不用文句來抒情或表情；曲調部份漸成複雜，文字因爲要適用於抽象的音樂，已經由字分成字節，

以故字句漸不易聽，意義漸不能明。

向這個方面發展到極點後，乃有回轉到簡單抒情式的現象；作家開始寫『宣敘調』和『咏歎調』(aria)，在這個裏面文句爲第一重要。唐訥在別處評論作家卡西尼(Cacini, 1558-1615)說『在他的歌曲裏，他第一個感覺到必須拿名詩家的詩句來配曲調，並且發覺「對位法」(Counterpoint)的技術不能獨自完成音樂家的教育。』在英國同樣的事也發生。陶蘭特(Dowland, 1563-1626)和卡扁昂(Campion, 1567-1620)寫了許多合乎人聲和琵琶的美麗的歌曲，他們的風格，尚沒有人超越，第一批歌劇是一種奇觀，由『宣敘調』(音樂的敘述)『咏歎調』(歌曲)和舞曲混合而成的。在一四七一年卜利齊阿諾(Poliziano)在意大利的曼士亞(Mantua)宮庭裏演奏一個『抒情舞』名歐飛奧士的寓言(Favola di Orfeo, The Fable of Orpheus)拿希臘歐飛奧士(Orpheus)和尤立狄契(Eurydice)的故事配上了音樂。立刻樂曲家拿『咏歎調』(aria)慘淡經營起來，用意在於顯揚歌者的聲音，不在意義的表白。這種趨勢漸走極端，於是遇有改革的運動。重新有人想拿音樂部份和戲劇部份合併。這種運動發生在弗郎蘭斯城(Flo-

rence) 弗郎蘭斯人名伯呂 (Peri, 1581-1633) 卡夫利愛雷 (Cavaliere, C. 1550) 和卡西尼 (Caccini) 曾經宣佈拿戲劇的字句配上音樂的目標，是要使文字的意義清楚。伯呂在一五九七年私人表演的兩隻歌劇大弗你 (Dafne) 和在一六〇〇年公開表演的尤立狄契 (Euridice)，實在可算歐洲『抒情戲劇』或『歌劇』的誕生。更可以稱道的就是歐立地契，第一次是在法國亨利第四世和梅地契瑪麗結婚時表演的。劇中各部份都是由意大利的貴族擔任，伯呂飾歐飛奧 (Orfeo)，樂曲家卡西尼的女兒飾尤立狄契 (Euridice)。管絃樂隊僅包括一只豎琴，一只中音提琴和兩隻琵琶。歌劇的主要部份是『宣敘曲』(是當代的大發明)，此外尚有簡短的合唱歌曲和樂器調名插曲 (Ritornelli) (在一曲調唱後前後插進的樂器曲)。管絃樂隊在舞臺的後面，但是三個長笛的交響樂是在臺上演奏的，並且在結尾的時候，還有舞蹈和歌隊曲 (choral music)。

現在我們到了十七世紀大歌劇作家蒙梯梵提 (Monteverde, 1567-1643) 蒙梯梵提寫了幾隻高貴的歌劇到現在仍存在。新近牛津 (Oxford) 和倫敦的私人音樂會曾演奏他的兩劇歐

飛奧 (Orfeo) 和 *L'Incoronazione di Poppea* 實予我和一般有運幸的聽衆，一種極深刻的印象。蒙梯梵提的著作的出名，是由于他的很激烈的劇情表演，在他的生世對於管絃樂隊材料的擴充是很可欽佩的，他是一位大『對位學』家，他所用的簡單方法來描寫劇中各角，獨具天才，他晚年的歌劇“*L'Incoronazione di Poppea*”和他早年的歐飛奧比較起來，樂器的部份稍少，劇情的表演更活。在十七世紀和十八世紀中，因財富的增加，樂器資料增加，和樂曲創作家的衆多，『抒情舞』和『化裝舞劇』發展極快。在那個時代，一直到現在『歌劇』的兩種傾向繼續發展，在音樂家的地位，作曲家繼續發展和擴大他們的抽象的曲調形式。歌唱者和奏樂者盡他們的能力追蹤着這個發展，以致曲調的形式，漸漸的脫離劇情的意義。作家愈工，所作的字句和曲調愈能吻合；但是作家如漢特爾 (Handel, 1685-1759) 對這一點未能成功，雖然他作曲的天才，能使他的歌劇傳播至今。我聽他的『該撒大將』 (Giulio Cesare) 時，感覺到十分愉快；雖然這個作品是不能和蒙梯梵提的大貢獻歐飛奧和 *L'Incoronazione di Poppea* 相比的。覃梯 (Dent) 教授在他寫亞力山大史加拉蒂 (Alessandro Scarlatti, 1659-1725) 的書中曾指出漢特爾的弱

點。『漢特爾』他說，『用意大利文和用英文，像一個外國人，從來不能達到史加拉蒂 (Scarlatini) 和浦丘爾 (Henry Purcell, 1658-1695) 的微妙敘述方法。』

『面具舞』(masques) 或『抒情舞劇』(ballet-operas) 實在就是有舞蹈和音樂的大規模戲劇，十七世紀時候在英國和法國發展到極大的規模，最著名的有宓爾頓的高墨士 (Milton's Comus) 用亨利勞斯 (Henry Lawes) 的音樂，和莫利愛的賽蓋 (Molière's Psyché)，用勒萊 (Lully, 1633-1687) 的音樂，在這些著作中有一個新分子『佈景』的發展。著名繪畫家和建築師如英國的伊尼哥瓊斯 (Inigo Jones) 爲服飾和佈景設計；有時佈景的運用，有遮掩音樂和劇情的傾向。對於這一點英國最偉大的樂曲家亨利浦丘爾有些成功。他的歌劇奧德王 (King Art-hur, 1691) 係爵鄧 (Dryden) 做的劇本，是一個這類著作最好的範本，內中音樂劇情，觀幕和舞蹈各有相當的地位。在這個劇裏浦丘爾沒有像在他的歌劇狄度和伊尼斯 (Dido and Aeneas, 1688-1690) 裏拿每一個字和每一景配起音樂來。他選擇一個特殊的景幕，如神話的景幕，配以音樂，唱的部份和劇中的普通人物完全無關的。就是說，劇中有的人物專門唱，有的專講話的。這種

辦法若使嚴格的執行，可以算是歌劇問題的滿意解決辦法之一。沒有看過奧德王（King Artur）的人，不能感覺到這個方法的好處，（例如用這方法而得到可驚佩的霜景，）且不能不承認放棄這個方法的損失。十九世紀的趨勢，認為如果一字一景完全不能與音樂相對，歌劇是不完全的。但是依我看來，這是一個可笑的觀念；是從不準確的思維發生，不是從藝術上作想的。浦丘爾的奧德王在形式上是較高尙於浦西尼的蝴蝶夫人（Puccini's, Madame Butterfly）在這個裏面，字句配音樂，配得太過，竟有一角敬他角威士忌酒而同時向別一角歌唱，予人以無藝術的印象。

浦丘爾的方法並非是唯一的可能方法。『面具舞』藝術形式的喪失；『抒情舞』（Ballet）的奇形發展，成爲一種獨立的形式，包括一些啞戲，景幕，舞蹈，和音樂；這些變遷，殊爲遺憾。但是近來有一種趨勢，想拿這些獨立的部份和合起來；巴黎叟傑大其利夫（Serge Diaghilev, 1872-1929）和魯濱斯坦因夫人（Madame Ida Rubinstein）所演的幾隻『抒情舞』，足以表示又回轉到十七世紀的『抒情歌劇』或『面具舞』，內中佈景和服裝，劇情的結構，音樂，啞戲，舞蹈，以及歌

隊曲，都各佔有同等主要的地位。在這個復興的運動裏，現下的作曲家如史特拉文斯基(Stravinsky)，普羅珂飛芙(Prokoviev)，霍昂格(Honegger)，莎幹(Saunget)和賴拂爾(Ravel)，繪畫家如畢卡沙(Picasso)，麥蒂斯(Matisse)和勃拉克(Braque)，製圖家尼琴斯基(Nijinsky)，麥茜南(Massine)和尼琴斯卡(Nijinska)，和特具天才的詩人梵萊希(P. Valéry)都一齊合作，常得到非常滿意的結果。

現在再回到十七世紀來敘述。浦丘爾死後，英國的好『歌劇』、『面具舞』和『抒情舞』幾完全絕迹，從沒有適當的復興。在歐洲大陸上，在十八和十九兩世紀的裏面，『抒情舞』、『戲劇』和『歌劇』各個分離的趨勢頗甚。從這個趨勢，我們可以見到藝術創造的天然發展；他們的傾向是嚴格的致力於各個部份，以期得到極端的發展。作曲家盡力於發展音樂，以致音樂對於字句和劇情發生極少的關係。唱曲者和樂師仿照辦理，復興十六和十七世紀的情況，音樂藝術的賞玩又佔了優勢。

古羅克(Gluck, 1714-1787)是繼起的改革者。他寫了許多歌劇，在他五十三歲寫亞爾賽斯

特 (Alceste) 在這個歌劇的序裏，他宣佈了他的著名的主義。古羅克拿歌劇作曲家的標準一次完全說明，現在將他的原文寫在下面：「我會努力將音樂降到他應有的地位，利用表情和情節增加文字的力量，不用虛浮的裝飾俾於劇情發展有礙。」

對於古羅克 (Gluck) 的言論，只有一個批評。就是「降底」(reduce) 這個字，應當改做「增高」(heighten)。在下一章裏，我希望能使讀者更充分的明瞭這個意思；現在我祇須說，要將音樂適配劇情，比較任情發揮音樂技能，犧牲情節，更需要較高的藝術和天才。古羅克的最大貢獻，是恢復歌劇中的真實的表情和適當的情節。他的最優的作品如亞爾賽斯特 (Alceste)，歐飛奧和尤立狄契 (Orphée et Eurydice)，燕飛吉尼安奧拉特 (Iphigénie en Aulide)，亞耳密特 (Armide)，在叻立特之燕飛吉尼 (Iphigénie en Tauride) 是音樂史裏歌劇作品最美麗的。

十八世紀對於歌劇發展有貢獻的作家不必多舉。古羅克以後最超出羣儕的歌劇作家，要算

莫札特 (Mozart, 1756-1791)，斐吐芬 (Beethoven) 不過寫了一隻歌劇，蕭勃特 (Schubert) 對於這種形式所努力是比較細微。除了莫札特以外法國和意大利尚有優美的著作，不過莫札特的

功績很容易遮掩別人的。學者常將莫札特的歌劇分爲三類：『滑稽歌劇』（Opera Buffa）如費格洛（Figaro）、唐傑萬尼（Don Giovanni）和高茜芳多蒂（Cosi fan tutte）；『壯嚴歌劇』或『悲劇』（Opera Seria）如意圖門奈奧（Idomeneo）如拉克拉門賽德蒂多（La Clemenza di Tito）和『白話劇』（German Singspiel）如賽拉伊爾之拐誘（Die Einführung aus dem Serail）和魔笛（Die Zauberflöte）。這些分別，實在是不緊要的。莫札特沒有一處用浦丘爾（Purcell）的方法；也常用『宣敘曲』咏歎曲和音樂會曲，連同一點問答，寫全劇的情節。在他的最偉大的作品中，他得到最美滿的劇情和音樂的集合。他的天才在能用音樂來描寫人物，和用表情的音樂來和合劇中的敏捷動作，這種天才從來沒有任何作家可以比擬。他的全部樂曲——二部曲，三部曲，四部曲和結尾曲——格調的美麗和劇情的真實（曲調和劇情美滿的結合），爲音樂家所欽佩。他們聽起來是清朗而單純，沒有受過音樂訓練的人，每每不能感覺到他們是由天才製成的。在唐傑萬尼（Don Giovanni）和魔笛（The Magic Flute）裏，他的藝術是達到了極點。弗格洛（Figaro）和高茜芳多蒂（Cosi fan tutte）也是不朽的著作，後者

有幾隻全部樂旨寫法的很好例子。

在比古羅克和莫札特才能較差的手裏，歌劇又失掉戲劇的意義；祇剩了一些多餘的裝飾品。勞西尼 (Rossini, 1792-1868) 是另一個改革家和大音樂家；因為他不能信任唱曲者不加無意義的花腔，他不得不將曲調加一些裝潢寫在他的譜上。這個很可以表示當時歌劇的情形。偉伯 (Weber, 1786-1826)，麥希納爾 (Marschner, 1795-1861)，勃利奧士 (Berlioz, 1803-1869)，梅愛皮爾 (Meyerbeer, 1791-1864) 和 華格諾 (Wagner, 1813-1883) 創了些音樂和劇情的新要素，普通稱做『浪漫』 (romantic) 於歌劇的形式上略為擴張。華格諾 是一個有天才的音樂家，也是現代宣傳家的先鋒，對於他自己的著作頗善誇耀，並且很機敏的提出他自己是一個改革家，他在歌劇和戲劇 (Oper und Drama) 裏說：古羅克 僅將音樂較直接的配合劇情，但是對於『歌劇』裏的曲調的形式並無增進。仍然是一些『宣敍曲』、『咏歎曲』、『歌隊曲』和舞曲的拉雜合組；古羅克 的繼承者 梅爾 (Méhul)，稽羅冰尼 (Cherubini)，史本梯尼 (Spontini) 致力於全部樂旨的發展，因之避免繼續不斷咏歎曲的獨語；莫札特，勞西尼 和別的人做些同樣的工作，不

全部樂旨的發展，因之避免繼續不斷咏歎曲的獨語；莫札特、勞西尼、和別的人做是同樣的工作，不過較爲幽雅點。

其實勞西尼的歌劇依塞維爾之薙髮匠 (*Il barbiere di Siviglia*) 和華格諾的領袖歌者 (*Die Meistersinger*) 同樣的有確實劇情，兩個著作的不同點，在音樂天才的不同，而在音樂配合劇情完滿的程度。華格諾的連續的散曲和複雜的管絃樂曲法，對於歌劇的根本問題——音樂劇情的配合——是不適宜的，若使他可以說莫札特和勞西尼爲音樂而犧牲劇情，我想他們更可以說他爲音樂而犧牲劇情更爲利害。

繼續不斷的以管絃樂爲網，以唱曲爲結網之繩，這個方法沒有什麼特別的優點。這是『和合唱曲』的老缺點。伯呂 (*Pari*) 和蒙梯梵提 (*Monteverde*) 從裏面救我們出來的。若使我們嚴格的研究華格諾的歌劇，我們將發現主題結構是過于複雜，完全不顧情節，並且時常妨礙劇情，他的歌劇，最好分段在音樂會場裏演奏。更堪注意的就是華格諾自己計劃他的戲劇，寫他的劇本；雖然他是先寫文字而後寫曲調，我相信他寫的時候曲調已先在他的頭腦裏；不像別的『歌劇』作曲家，寫出曲調來配劇本，他是寫出劇本來配他的曲調。

在藝術品的將來 (Das Kunstwerk der Zukunft) 裏華格諾發表一些意見。本章的主

張頗有發明，就是藝術如果分離獨立，於任何事物無關，勢將趨向浮華，而沈淪到尋常的娛樂。他說：『在希臘戲劇中詩、歌、丑角戲和音樂是聯組在一起的；在文藝復興時代和以後，每有重新聯組的嘗試，多少都遭失敗。藝術的各個部份已經發達到極點，若要有所超越，不免成爲無意義的幻想。』他又說：『現在每項藝術要求與別項藝術結合，詩、歌和音樂結合，丑角戲與兩者結合，拋棄本身的地位，以求藝術的完整。』所以將來的『歌劇』或者可以再成希臘時代的戲劇。

但是實際上華格諾並沒有比別的同等才能的歌劇作曲家使我們離這個目標近點。無論將來的歌劇是怎樣，作家大半是用蒙梯梵提，浦丘爾，古羅克，莫札特，勞西尼，勃利奧士，鮑羅亭 (Borodin)，莫騷斯基 (Moussorgsky) 或梵提 (Verdi) 的方法去求音樂和劇情的結合，而不進那條瞎路，這條瞎路華格諾不知不覺的轄制着，猶如毒龍法弗訥爾沉睡在他的洞裏。

在這個地方我要略述『抒情舞』與音樂的關係。現代『抒情舞』藝術的復興，是全靠叟傑大其利芙 (Serge Diaghilev) 的努力；但是他的著作經過了多少年，才有一小部份人能真正的

羨慕他。我記得他的一隻新『抒情舞』（我現在忘了那一隻）——首次表演時，我坐在正廳裏看見我前面的兩個人，一男一女，不禁吃吃。我想也許要發瘋，因為臺上的情景對於他們是奇特而毫無意義的。蔡考夫（Tekehov）的櫻桃園（Cherry Orchard）和文舅舅（Uncle Vanya）第一次在倫敦表演的時候，也許有人記得，像這樣的事情也會發生過。

最奇怪的就是上述的大其利夫（Diaghilev）的『抒情舞』和蔡考夫的戲劇的觀衆，對劇情雖感覺不甚明瞭，他們乃是毫無徧見的；這些作品尚不能深入這一類的觀衆。他們是虛偽的倫敦民衆，較早一些時候曾經在格拉府頓畫廊（Grafton Gallery）受過著名後期印像派作家畫展（Post-Impressionist Exhibition）的感觸的。

從經驗中我們可以知道男女的視覺和音樂感覺一樣的得很不完全。試一調查『歌劇』或『抒情舞』的觀衆，我相信，大多數所注意的是劇情，因為這是最容易感受的。其實劇情的本身，在『歌劇』或『抒情舞』裏，也許是最不緊要的分，只有具有極粗淺的音樂感覺或視覺的人對于劇情的本身感有興趣。我們去聽『歌劇』或『抒情舞』多半是先前已經知道劇情和它的各

方面的聯想。尤其是最好的『歌劇』和『抒情舞』從表面上看來，劇情似乎常是幻想而不真實的。我可以進一步說，一個理想的歌劇，像一隻理想的『抒情舞』和一張理想的繪畫，本不是容易領悟的，且不能變成簡單的故事的說明。比方，那隻壯麗的『抒情舞』西弗提斯 (Les Sylphides) 講的些什麼？讓我引用亞瓊史多克士先生 (Mr. Adrian Stokes) 的俄國抒情舞 (Russian Ballets) 裏幾句話。因為史多克士先生是我相知的『抒情舞』作家，史多克士先生說：——

『幻想那盲目的，無指導的，無目的的；極單純的癡狂動作；幻想這種癡狂在黃昏時候的頹衰，漸與清平的月夜調和。這就像西弗提斯 (Sylphides)，這就像樹木，這就像石間的流水。在月夜的清平的空氣和一色，光亮裏樹與樹借空氣作親密的接觸，他們彼此均受有情感和有意義的衝動，但是他們遭過狂風暴雨的摧殘，幾乎也作同樣的動向。石縫裏的靜水吮舐石邊或激成晶球與黑夜親近，靜水，不是石像，受月亮的照拂，誕生形體；水被空氣彫琢成形。

『西弗提斯』 (Sylphides) 表現萬物的變態與夜景交往：在皓月的魔力之下，這些變態受大自然的博愛磨琢成形。……』

這一段的意義如果不能了解，他的精蘊如果不能設身處地的感悟，『抒情舞』的爲真正的藝術對於這些人可以說不感覺得存在。『抒情舞』像音樂、詩歌、像繪畫、像一切真藝術，並不是一些直接的情感的發表，或直接的故事的敘述。反之，它乃是知覺結晶成了形體，和形體溶化爲知覺。在西弗提斯裏許班（Chopin）的音樂表現了什麼情感？沒有人能說。我們只可以『聽見』那些浮沉的音調，我們只可以看見那些神迅的劇影，但是他們是相依附著，如同月光依附著樹梢。這是藝術的範本，在『歌劇』中莫札特的高茜芳多蒂（Cosi fan tutte）最是近乎這個情景，在這個裏面一個故事的主要幻影（可比諸樹）依附著熱烈的音樂（可比諸月亮）。那些『聽』不見這些與尋常生活無關的非常創造的意像，人們永遠不能完全感覺到高茜芳多蒂（Cosi fan tutte）的真相，也就是不能感覺到音樂的天才。

從另一方面看，西弗提斯和高茜芳多蒂都不是有嚴格的規律的。這個裏面有一個心理的分子存在。倘使我們竭力的懸想我們可以使富于理知的人脫離月光中樹木的『幻想』，我們或者可以得到十分有規律的東西，但是這不是人類所了解的藝術，這個『幻想』這就是造成藝術的

條件，這個『幻想』（用在詩譚裏的意思）使高茜芳多蒂的音樂成了空前大著作。

『抒情舞』裏音樂的地位，不一定是一樣，但是最要緊的就是一定要含一個心理的分子；倘使一個『抒情舞』能成一個滿意的單位，倘使聽覺和視覺能充分的結合，一定是這個心理的分子已被寫『抒情舞』的人充分的認識。依我看起來就是因爲這一點『麥茜南』（Massine）的兩個『抒情舞』伯勒賽其（Les Présages）和考雷吐姆（Choreartium）能成就；他替蔡可斯基（Tchaikovsky）『第五交響樂』（Fifth Symphony）和勃拉姆斯（Brahms）第四交響樂佈置了一個『視覺』的背景。亞瓊史多克士先生（Mr. Adrian Stokes）是這兩個『抒情舞』的熱烈傾慕的人。他對於考雷吐姆（Choreartium）曾經有長而有趣的言論。（關心這個問題的人都應該讀他的論調）他說：『我可以冒昧的說「抒情舞」的第一段綜合起來是戲臺上最光榮的史詩。我想從十七世紀空前驚人的貢獻到維多利亞時代「啞劇」的富麗，深刻的描摹在這裏可以說完全達到目標了。』

勃拉姆斯和蔡可斯基的『交響樂』可以說是有劇情，就是他們有普遍的心理上的特質。

『抒情舞』家可以作進一步的分晰，如同看過這種『抒情舞』的人都可注意得到這一點。個人的意思是與其看有戲劇式的『抒情舞』無甯看敘事式的『抒情舞』如跳舞學校 (Scuola di Ballo) 和舞 (Le Bal) 在後面的一曲裏加上季呂國 (Chirico) 的動人的景幕，麥茜南 (Massine) 的新的『抒情舞』是異常的美滿的。音樂所佔的部份是適當的，因為他與麥茜南的『抒情舞』的技術和季呂國的佈景在心理上是諧和；音樂本身並沒有特色，正是這樣可以保持他的完美。我不願意對於『抒情舞』加以界限；這種藝術現時我們雖然已經看到極顯著的發展，它尚有充分發展的餘地。這種發展要靠着像大其利夫和麥茜南那樣的才能，他們的視覺和聽覺比常人銳敏，並且感覺到『抒情舞』的各部份必須有有意義的團結。

第八章 音樂——藝術或科學

科學是一種特別的知識，藝術是另一種。結果兩種或許是沒有分別，所有的界限或許是可以消滅。我們一考量一些大科學家工作的情形，不得不相信他們的工作無非是由另一個方向，表示人類的創造力。鮑士門 (Boltzmann) 論克洛克馬克思韋爾 (Clerk Maxwell)：『最嫻雅的表情屬於法國人，最偉大的戲劇勢力屬於英國人，馬克思韋爾超兩者之上。』一個科學家如此描摹另一個科學家實屬罕見。再看馬克思韋爾的自述，我們應作什麼感想：『人類的智慧不同，科學的真理，因之，應用不同的方式來介紹；無論其為美麗而鮮明的物質的圖例或者是孱弱而慘淡的象徵的表現，都應當同樣認為科學的。』

這種言論有些人似乎覺得奇特。倘使無論什麼科學的真理，可以用各種方式來介紹，我們很難相信有純粹的科學真理。承認這個主張，天然的得到一個結論，就是，所有的科學思想是個人的，

所有創造的科學思想是偏於個人的，每一個科學觀念是創造人的思想的表現。藝術也是一樣。藝術家的創作，全世界都認為是他自己的。我們不能設想，他們對於大地的性質的見解，彼此相同的。我們可以依着天文家的計算，撥動我們的時辰鐘，但是我們不能設想培萊克 (Blake) 斐吐芬 (Beethoven) 和沙士比亞 (Shakespeare) 的發現能領導我們的心靈。

一般見解認為科學與藝術有分別完全是誤解，是一種通俗的迷信。所以有這種見解的緣故很多。現在舉一種除了藝術家外普通人不常提的理由。這是因為藝術家的世界較之科學家的世界，大眾少有接觸，所以大眾對藝術的工作較科學家的的工作，認識少些。藝術家知道他們所追求的，不是他們自己的怪癖和幻想，乃是大自然的特質，他們是追求真理。

人類所積蓄的知識很多，因而我感覺到真理是多方面的。藝術家因為有一種較遠的遺傳，比較科學家似乎謙虛些；他們從來沒有一個希望知道全部的真理。希百來詩人已經美滿的說過：『人不要看着上帝的臉而求生活。』但是每一個真藝術家都宣示他的發明，像科學家一樣。他或有意說，他是拿所受到的默示傳播出來的；這不過是一個較為謙虛而真實的表示。

雖然我們發現大科學家也有這樣的態度。愛因斯坦 (Einstein) 曾經說過：『相信在有知覺的人們以外，尚有一個獨立的外界，是一切科學的基礎。我們的知覺，既然只能間接的傳達我們這個外邊的形式，我們只能靠思維認識我們的外界。從這個我們可以推想，我們對於這個外界裏的物體的觀念，是永遠不能一定的；我們須準備常常改變觀念……』但是要使這個變更不趨于浮幻，那一定要根據一些原理。在科學裏是根據真實的識別。科學家須準備改變他的觀念。愛因斯坦 (Einstein) 說，『爲的是要在可能範圍內極端的利用所感覺到的事實。』

但是，最奇怪的，就是這個新思潮，這個科學觀念的改變，只有少數有天才的人能做得到。德國 科學家麥克思百蘭克 (Max Planck) 論馬克思韋爾說：『用純粹的思維，他能獲得大自然的蘊奧，其中一部份的真理數十年後才由機巧和費力的試驗證實。若使一個人不設想自然的定律和腦中的定律有密切的關係，這一種預測的可能性，不能爲人所明瞭。』但是百蘭克又說，『馬克思韋爾並不是空造他的電力學的學說；因爲從虛無所產生的也是虛無。他的工作是建築在……麥
敢爾法拉第 (Michael Faraday) 的試驗上……但是馬克思韋爾用勇敢的幻想和精微的算學，

超過法拉第遠甚。』

上面敘述有科學天才的工作情形與有藝術天才的工作是有重要關聯，所以我再要舉英國科學家季斯 (J. J. Thomson) 對馬克思韋爾的言論：『馬克思韋爾從許多理由，在分子上或它們動作的動力上，或邏輯上，或在普通無關的常識上，得到一種公式，這種公式，若是照着先例和科學哲學的定律看來，應該是完全錯誤的……這個深奧的物體良知力 (Physical intuition) 和他的充足算學技能，乃是馬克思韋爾偉大成功的基礎。他具有關於物體活躍的幻想，但是他又有更較顯著的統制這些幻想的能力。他從來沒有讓這些幻想逃散。無論他腦筋裏看物體的觀念怎樣清楚，他從沒有不拿真正的物體來對照。他所見到的太深……他所看見的是最後的一步，是絕對的真理。』

把以上所引的話，稍為改變幾個字，作家如華格諾或者可以同樣的用來稱讚古羅克。並在季斯的言論裏我們可以看出來有些說得過頭的地方，我想華格諾或者也是如此寫法。但是這些言論包含有一個真理。這個真理就是藝術家，像科學家，必須嚴格的能統制他的想像，不然他僅能產

生毫無價值的幻想。

現在我們再引德國科學家鮑士門 (Boltzmann) 對馬克思韋爾工作的敘述。他拿他的工作與一個歌劇做比較：「最初是速度變異」(Variations of the Velocities) 的發明，以後在『中央池』(Central Field) 裏從一面着手于靜的方程式 (Equations of State) 從另一方面動的方程式 (Equations of Motion) 逐漸的各種公式的混亂狀態增高，驟然聽到這四個字 [Put $n = 5$] 惡魔 ∇ (兩個分子間的比較速度) 消滅了，「低音」部份忽而沉靜，好像借用了一種魔力戰勝了所不能克服的。此處沒有機會說明爲什麼有這樣一個交替；假使讀者不能想出這個道理，只好讓他放開這書本，因爲馬克思韋爾不是寫「標題音樂」(programme music) 的，並沒有說明樂譜的責任。他所研究的種種結果用有伸縮性的公式代表出來，等到一種重氣「熱的平衡」(Heat Equilibrium) 發明，這算到了最高峯，幕也隨之下落。」

讀過這本書的人，怕是已經覺得算術和音樂中間有點重要的關係，但是我要忠告他們，鮑士門的敘述須得從意想方面看，不能照着字句看。現在簡單將個人的意思說明科學和藝術的關係

他們各個的範圍和音樂藝術和別的藝術怎樣不同。

讓我們假定科學家和藝術家都是追求實在的。他們兩方面都是這樣主張，但是科學家把他們所追求的實在稱謂『物體實在』或『外的世界』藝術家把他們所追求的實在稱謂『美』(Beauty)。我們須記得濟慈 (Keats) 深刻而往往被人誤解的話『美是真理……』科學家必須承認人類是很難（我要說決斷不可能的）越過大自然的範圍。科學家和藝術家全靠着他們的感覺得到些實在方面的知識資料。我們試查考科學和藝術的歷史，我們能否尋出科學和藝術不同的線索？這種分別如：『科學是講量的，藝術是講質的』似乎太粗淺不適用，可以置之不理。藝術和科學裏，都有抄襲者和製造者的存在。並且，若使這個事實——克洛克馬克思韋爾的方程式是在試驗這個真理的方法發明以前，他自己發明出來的是對的，我們有科學家證明這個是對的，我們須得承認，科學和藝術嚴格的說起來一樣都是創造的。

科學家把他們所追求的實在，分做試驗和創作，在藝術方面是絕對的一樣。藝術家稱他的試驗工作爲『經驗』。或者我們最好的方法辨別科學和藝術，是查考試驗和經驗的分別。科學家選

揀他的試驗，不但是用清晰的理知程序，並且也用一種朦朧的程序叫做直覺的；他採選別人的試驗，正像藝術家把一些包括別的藝術家的作品放在他的前面；他們所不同的，不是他們所用的方法和他們的熱忱，也不是科學家的試驗都是關於無生命的物質，藝術家的經驗是生活經驗。從前有一個時期，這種分別也許可以接受，但是我不相信這裏能有最後的分別。

科學家開始用物質的資料，科學的發展就是從物質的形而下的，到非物質的形而上的。科學從一隻牛和一隻驢，得到『二』的觀念。有創造天才的人為這個造了符號『2』；或者從一塊鐵末了得到看不見的電子。藝術家的程序却相反。他是從一個觀念起首，結果得到意象和聲的形體，以及意象和聲間的關係。這一點可以說明為什麼藝術家，不是科學家，永遠被稱為有創作性的。科學家和藝術家給我們的知識的種類有沒有真正的分別？我想藝術家是拿自己介紹給自然，科學家是拿自然介紹給自己。其實『自然』(nature)和『自己』(self)兩個字代表同樣的東西，不過大自然根本的玄妙的地方是在客觀 (objective) —— 主觀 (subjective) 二元性，除掉在創始時候的一瞬息間，他們是一體的外，不能逃出這二元性。我不想向前研究這個難題。我想

音樂在藝術裏所佔的地位，和算學在科學裏所佔的地位相仿。我們雖然可以說人類所公認的藝術作品必須合符人類的經驗，正如人類所公認的科學公理必須符合公理所指的經驗，但是要得到這種證明，我們或須等待很長的時期。在音樂方面必須等待世世代代音樂家普遍的同意。我們不能證明一首曲調是對的，如同我們可以亮一盞燈證明一個電學的公理是對的；因為在音樂的例子裏，這一盞燈須點在內心裏，不是點在外面的。從這一點我們得到一個簡單的結論：就是科學的範圍是『外的世界』。藝術的範圍是『內的世界』。這個結論我在本章的開始一直避免的。這種結論使我們回到精神和物質陳腐的觀念。但是我們現在可以暫時分別的容納這些觀念。我們暫時可以把他們認為是一樣東西的兩個不同的方面，不論這東西是什麼。

音樂頗像算學，因為他是漸漸的傾向于抽象方面。我不是指僅僅音符的編織，這些對於作家的任何經驗都沒有關係，不過是一種智慧遊戲。我是指有意義的音樂，指偉大的音樂，表示一種實情，不是尋常人類經驗中日常實情。發洩平常人類情感和慾望的音樂絲毫不難明白，大多數的人所得的始終不過如此。斐吐芬的最後一個四部絃樂和莫札特的大部份音樂的性質是十分不同。

的。我曾經聽過人說，這些都是超凡的，我想這是最好的描寫。這是說明不能達到的意思，及其他的。意思。倘使說藝術家能顯示本身於大自然中是對的，我們可以相信人類共認大藝術家是有靈感的，每能發洩己身所不能求得的象態。這就是偉大藝術能超凡的說明。

但是我們如果問：『若使藝術都是達到抽象超凡的境域，爲什麼有各種不同的藝術；若使科學都終於算術，爲什麼有各種科學，』我們是問了一個困難的問題。物理學家說生物學不是科學。算學家說只有一個純粹的科學，就是『數目。』許多作者和哲學家說音樂是理想的藝術。音樂家他們自己是怎樣說呢？他們說如若要終身做藝術家而不做無意義的音符編織者，他們常受熱烈的情緒所支配，製作『歌劇』或竟製作『標題音樂。』換一句話說，就是回到自然。所以，我想我們有許多科學和許多藝術，尤如我們有許多人類，不是一個人，因爲創造藝術和科學和人類必須需要他們的。

所以，我們有了詩謔和繪畫，我們不能解釋音樂或者解釋爲什麼音樂存在；猶如我們有了橡樹和栗樹，不能說明或問爲什麼山毛櫸存在。我也不信說明這些或別的東西，是科學的責任。我們

可以說，科學家的責任，是在宇宙間求理知，藝術家的責任，是在理知中求宇宙的真理。音樂藝術是不能解釋的，並且是不能教的；只能練習和欣賞。音樂的觀念和音樂的領受也是二元性的一個例子，猶如我們在科學家和藝術家當中所看見的。藝術是神祕的；科學也是神祕的。惟有已入門者可以加入；若使無論何時已入門的說老實話，那麼他們一定會告訴我，研究愈深，愈覺其神祕。但是這個是不像進了黑暗和晦澀；乃是漸漸的深入晴朗和寧靜的光明。然而這個並沒有說明『光明』。所以，如若我沒有拿音樂向讀者說明，我希望他要記得，音樂是不能說明的；音樂只能殼聽，只能殼經驗。

第九章 什麼是批評

自從智慧主義 (Intellectualism) 開始以來，批評家力求科學中假定的確切事實；有些學術機關裏的學者每想拿每種藝術變做科學。這個道理是很明白的，他們相信每種藝術都能傳授的；因之，他們設法創設原理，訂立規則，和編制法典，每人在學院裏修畢這些原理，規則和法典，就能知道好藝術的好壞，並且能製作。

經驗常能指出這是謬論，但是無創作的書生不肯承認，並且不能承認這句話，因為如若承認這句話，顯而易見是毀滅自身存在的理由。我說『顯而易見』，因為，實在說，若使學者稍能謙虛一點，他們可以發現他們許多有用的地方存在，如若他願意放棄用法典來斷定藝術價值的嘗試。

愛爾格 (Elgar) 是近時的一個例子。蕭伯納先生 (Mr. Bernard Shaw) 想愛爾格是一個英國的斐吐芬。我想愛爾格還不夠做一個英國的勃拉姆斯，然而照我看起來，他是浦丘爾以後一

個最好的英國作曲家。這些全是意見和藝術的見解，但是事實上差不多全英國音樂學者對於愛爾格是反對的，因為他是自修出來的，從未進過一個壯嚴的音樂學府，如皇家音樂大學（Royal College of Music）或皇家音樂院（Royal Academy of Music），他也沒有從牛津或劍橋音樂教授攻讀過。

我不願對於音樂教授和音樂教師和音樂批評者絲毫無禮；其中有些人是很有學問和才能，不肯試拿音樂藝術化做科學，他們若不是創造音樂家，他們有時有有創造性的批評家，並且知道藝術的根基，這些根基不但是可以教授並且是應當教授的，因為這是創造藝術家的一個很寶貴的基礎。但是現在已經是時候應當將這個『科學的批評』魔鬼永遠克服了。

愛略忒先生（Mr. T. S. Eliot）是現代詩人中最聰穎者，在他的書裏『詩詞的用途和批評的用途』（The Use of Poetry and the Use of Criticism）曾經寫：『批評永遠沒有發現詩詞是什麼，從來沒有得到一個適當的定義，但是這種定義即使得到了，我不知道有什麼用處，批評永不能得到詩詞最後的價值。』

愛略忒先生是一個真實藝術家，具有學者的頭腦；最有趣的就是他對於規章的熱情如同對詩詞一樣，然而又不得不承認藝術的價值是不能定成法典而為精神薄弱者用的，此輩如若給予一根尺，只能永遠用來量腳。

若使這一段言論用在詩詞上是對的，我們須注意詩詞的批評所用的媒介物，就是『字』是和詩詞本身所用的媒介物一樣，我們更可以明顯看得無論那一個批評家，決不能用文字寫出如科學準確的音樂的批評！新近一個很長于音樂的人同我說：『你能否將你為什麼愛莫札特的理由告訴別人，或者說出在他的音樂裏你所得到的是什麼？』我的回答當然是『不能』。莫札特的歌劇唐傑萬尼（Don Giovanni）最有價值的批評，是一個著名的丹麥人，名字叫開克加特（Kierkegaard）寫的，他不是一個音樂家，乃是一個哲學家；他的論文莊嚴而多啓發性，但是他並沒有說明一個有音樂悟性的人所得到莫札特音樂的影響。

用唐傑萬尼第一幕首兩頁的樂譜來做一個例子。材料方面能有比它再簡單的嗎？裏面沒有一個升號（#）或降號（b）而和聲是最初淺的，可是莫札特這首大著作的整個空氣，已經在

這裏造成。這個空氣，英文或任何文字不能描摹。拿唐傑萬尼的譜來作技術上的分析，不能發現音樂的天才。這裏沒有極平常的音樂學生所不能了解的和聲學和轉調；他們在技術方面縱或能懂得唐傑萬尼的全部，然而如果原譜失了一頁，從莫札特以後任何大作曲家不能寫出內中一頁。幾年前有一個可笑的全世界比賽，要完成蕭勃特的『未完交響樂』(Schubert's Unfinished Symphony)，但是沒有一個音樂家能替這個交響樂寫一個樂章，足以使愛好音樂者（姑且不提音樂家）相信是蕭勃特的音樂。讓我們在文學裏舉一個例子。全世界沒有一個英文教授愚蠢得這樣想：若使莎士比亞不會寫下面的六個字——Take, O take those lips away（拿開阿，拿開這些嘴唇）他的學生中隨便那個都能這樣做。但是這些完全是字典裏所有日常所用的字，造句法是最簡單的。設想這首裏只有這一行傳給我們，其餘都被遺失，無論什麼教授不能想他能教最聰明的學生完成這詩。爲什麼莎士比亞以後華爾特德拉美爾先生 (Mr. Walter de la Mare)，台維斯先生 (Mr. W. H. Davies)，勞夫赫傑森先生 (Mr. Ralph Hodgson)，愛路忒先生 (Mr. T. S. Eliot)，奧登先生 (Mr. W. H. Auden) 或史汀文史賓德先生 (Mr. Stephen

Spender) 或任何詩人敢冒昧的說，世界上空前絕後不會有一個人，如果給他這一行同時不知道其餘的詩，而能推想下一行是只有五個字——That so sweetly were forsworn (很甜密的被誓棄。)

倘使有詩詞或音樂的科學，倘使有科學式或規章式的批評，我們應當能教學生寫得像莎士比亞和作得像莫札特一樣。但是我們不能這樣做，我敢斷言我們永遠不能這樣做。

好些人讀了詩詞或聽了音樂，不能辨別一個偉大和一個平常的詩人，或一個偉大和平常的音樂家。但是很明顯的，不能辨別好壞的人，就是那些想用科學方法來辨明這兩種的。我們必須承認平常的音樂，須像偉大的音樂一樣的演奏的；兩種在藝術生活上都是必需的。不過拿平常音樂當做偉大的音樂，或平常詩詞當做偉大的詩詞，為聽這些平常音樂的藉口，是得不到什麼好處的。這裏用不着這些藉口。在藝術世界裏有許多大廈，幸虧他們不是都建築在一種科學設計上的。

『批評是容易的，』這句話表示一個曾經做過事的人對於一個旁觀而下品判的人的憎惡。

這個意思，就是表明事後都容易曉得。並且也可以說：雖然一個人無須努力可以表示他的喜歡和不喜歡一樣東西，因之，他的表示可以被人輕視，然而那就是批評，並且我們覺到最精細的分晰，所得的結果，也不過如此。更奇怪的，是一個精細的分晰常使一個作者（和讀者）懷疑不決，不能真正知道他是喜歡還是不喜歡他所批評的。『我喜歡』或『我不喜歡』或『我是無所可否』這些字句都有一個最後的絕對的意味，不是辯論所能得到的，因為這些話表示個人直接的經驗，藝術就像愛情一樣完全需要個人直接的經驗。所以惟一適當的評語是：『你是誰？』或是『你後來會覺得兩樣的。』

法國最偉大的作曲家，勃利奧士（Berlioz）有一次討論法國人，說：他們不懂音樂，但是他們喜歡議論音樂。這是一個普通的現象。很多人著述或演講文學，繪畫和音樂，但是對於文學，繪畫和音樂具有極少的經驗；這些人中有腐儒和新聞記者，他們假借高尚的學識來威赫讀者；但是記憶一些學術上的事實，在藝術上不是重要。從個人直接與藝術作品接觸所得來的經驗而產生的審美智識，纔是主要的。

一個實際的經驗是要緊的；聽了一隻樂曲，方可以說是喜歡不喜歡或不爲所動。但是這種經驗必須真實，一個真實富於情緒的反應；是比我們所理想的稀少。大半的時候，人們所感覺到的極少，或完全不能感覺到；漸漸的他們就假裝感覺到他們應該有的感覺，或者他們過誇他們所得到的——一點點感覺。關於藝術的經驗，有一句金言，就是：如果你沒有得到感覺，永遠不要假裝有。這一種情形，藝術又是像愛情。沒有得到感覺而假裝有，或者已有感覺而誇張過度——無論用意如何的好——每每使局勢混亂，幾乎不能得到真實的經驗。

從另一方面看，我們不能相信一個人所喜歡的樂曲，一定是比不喜歡的或討厭的樂曲好。若干時間必須經過，人們方可以發覺二十歲時感覺毫無興味的一本書或一隻『朔拿大』。到四十歲時反認爲天才作品。同這個情形相反的也有。我在二十歲的時候，我曾感覺莫札特的音樂是淡而無味，華格諾的音樂是高超宏偉；現在我覺到莫札特的音樂是豐富的，卓絕的，有意義的；華格諾的音樂是粗率的，虛飾的，劇場式的。我們可以說這不過是二十歲和四十歲的聽法不同，並沒有指到音樂價值的標準。即使我的特別經驗，也是別人和許多著名音樂家的經驗，這種事實不能更有

發明，因為這些情形，也可以用上面的理由反對的。我們只能說，上面的情形只能證明莫札特的音樂是合配中年時代的人，華格諾的，是合年青時代的人。在二十歲和四十歲的中間誰可以品定？從上面看來，批評不過是喜歡和不喜歡的表示，這一種經驗並不是最後的，乃是隨年齡增長而改變的。這種情況，顯然是不能使人滿意的，無論什麼人能有真實審美的經驗，他的信仰必定是十分堅深，一經感覺這種信仰也能改變，方寸必是十分錯亂。如若一個人感覺到情緒的變更，足以影響到知識地位的不同，他天然的要尋一個原理的，『筏牌』(raft)，雖隨情緒的狂波和習尚的怒號，仍可以靠他安全。

但是，沒有筏牌大風不能破損的，求安全的人，雖有建築最完備的船，最好也不要浮海。正像所有的船隻都是根據過去航海經驗，由航海建築家造成具體的樣子，教授或學府的批評家所規定的藝術形式，完全是從過去音樂經驗產生的。就是在航海的小範圍裏，船的式樣也常常改變，然而經過幾千年航海的經驗，還沒有得着一隻十分完備的船。但是我們須承認，人們已經找出幾個基本的原理，永遠不能被人忽視的。例如放到海裏立刻就要沉的船，是不能航海的。不過這個船隻第

一次必須能浮的原理，是否能幫助一個造船家，做個設計，比他的勁敵還要好？我的意見是無論什麼東西可以用製成或律則的，必是十二分的簡單，對於創造者或批評家毫無幫助，只能幫着愚蠢的人免除自殺。

若使我們抱着坦白的態度，是不是我們一定得到這個結論，就是惟有經驗能夠在情緒和意志的海潮裏做一個筏牌？我想我們可以發覺，每一個新經驗，加增一點，或減少一點材料，或者有些地方改變我們，但是不能消滅過去的經驗。所以，每一個單獨的批評，與其說是個人的批評，寧說是一個累積的經驗的答辯，由人們嚮應出來。這樣可以給經驗一種試驗的機會，猶如自然給予科學家的公理試驗的機會。所有的科學的理論，須先受自然的試金石驗過，然後他們的價值始能估定；同理，所有藝術的創作，必須先受生活的試金石試驗，然後價值方可明瞭。『我不創造理論』(H. A. Potheses non fingo)牛頓(Newton)說；偉大作曲家也能說：『我不是依着音樂邏輯的規律在真空裏編織音符，我是發表一些價值，這些價值，可以用人類的經驗試驗的。』

從上面我們得到一種事實，就是批評的價值，是隨批評的人而定的。一個對於聽或讀批評的

極扼要的忠告是：『誰說的？』蕭先生的 (Mr. Shaw's) 『梵訥第一戲劇』 (Fanny's First Play) 的批評者，在他下一個判定以前，要曉得誰寫這戲的，是非凡的聰明。無論什麼批評，它的背後或者是沒有經驗，或者有很多的經驗，是很明顯的。一種言論的價值，是她後面的人格；無論批評有什麼價值，完全是由作者的綜合的經驗產生的。這個人類現有的全部經驗，是藝術作品的唯一試金石和批評。試舉一個較小而具體的例子。若使在一個客廳裏，女主人預備了些壞音樂，走上來對我說：『我恨華格諾，』我第一個不客氣的傾向，就是要說『我愛他。』一個人必須獲得發這種言論的權利，不然這些言論不過是虛空姿勢，可以入時或不入時。古勒烈奇 (Coleridge) 文學批評的價值，完全是古勒烈奇己身的才能和經驗的價值——每一種批評論都是這樣的。一個無生機的機械人，斷不能根據一些生機的抽象的原理或定律編成的書本，估定藝術作品的價值。就是歷史裏也沒有產生出什麼概括的方法，如邏輯的唯物論，可以用來斷定藝術作品的適當的價值，因為這一類的方法，依着他們的性質，只能包括過去而不能包括現在。換一句話說，所有的方法是死的；只有有生命的可以有經驗，在有生命的當中，有些比別的多一點生命。

我已經發表過我的批評的理論，現在舉幾個實例，或者能使讀者明瞭一個批評家實際如何工作。我到音樂會去，向不用筆記，專靠記憶力的。在倫敦第一次演奏西皮利士做的狂風（The Tempest）裏的附樂（Incidental Music）的時候，碰巧我在秩序單上寫了幾個字，一半因為這裏音樂是些零碎短曲合攏來湊用在莎士比亞戲劇的各部份，應詳細研究的；一半因為那時（一九三四年）西皮利士的音樂在倫敦是許多討論和宣傳的題目。我現在將我在演奏時用鉛筆寫在秩序單上的筆記重寫下來，同時拿秩序單上有用的分析總結起來——

秩序單的分析

我的筆記

(1) 前奏曲 (Prelude)

『狂風音樂』與衆不同

『太照字面描寫』

(2) 詼諧樂 (Humoresque)

『一段短的樂曲，主題

『很薄弱』

完全由吹樂器奏出，絃

樂器用撥音彈出安靜的

伴奏。』

(3) 橡樹 (The Oak)

『又是一段短的樂曲，主要的特點是長笛上所吹的奇異的音調。』

『可算明顯的新穎』

(4) 克力本 (Caliban)

『克力本的調也有一個特殊的音質。但暗示粗野的部份多半在管絃樂和有節拍的伴奏』

『很像格呂克 (Grieg)』

(5) 循環曲 (Canon)

『循環曲的主題，在循環曲沒有引進前已說明。巴孫管和洋簫領頭，一銅角和洋管緊隨』

『平常』

(6) 插曲和搖籃曲 (Interlude and Berceuse)

『全部管絃樂隊奏一個引子領到絃樂器和洋簫

『平常』

奏搖籃曲』

(7) 景幕 (Scene)

『如遊絲的快調』

『真正不比格呂克好』

(8) 風的合唱曲 (Chorus of Winds)

『一段短的曲子 結束的一段是絃樂器彈的大 B 調，直接引到間奏曲』

『已聽過的當中算最好的』

(9) 間奏曲 (Intermezzo)

『一個很靜而慢的三拍跳舞曲……完全彈輕的 pp』

『同樣的性質』

(10) 仙人舞 (Dance of Nymphs)

『雖然現在的拍子是快這裏的跳舞曲表示對於上曲有些關係』

『不壞，不過缺乏獨創力。但是在劇中地位還算不差』

(11) 伯勞斯伯羅 (Prospero)

『一個壯嚴而有思想的樂曲，約二十小節長，發

『壞極』

表伯勞斯伯羅的壯嚴，魔

力和哲學』

(12) 蜜郎達 (Miranda)

『絃樂器分開的，有時可分十部份』

『戲院樂曲』

(13) 水仙人 (The Naiads)

『水仙人出來和收穫者跳舞』

『稍有一點幻想，但是極少』

(14) 舞段 (Dance Episode)

『與前者同類』起先是 $\frac{2}{2}$ 拍子以後改爲 $\frac{3}{4}$ 』

(無批評)

(15) 狂風 (The Storm)

『這個引我們回到起首的前奏曲，結束是一個可怖的震動』

『像前奏曲，大體上可算是最好的曲調不過是力的技能耳。』

上面的例子裏，最使讀者注意的，就是秩序單上的分斷，僅僅指出音樂的材料，並沒有說明音

樂的性質，例如(2)和(3)。談諧曲(2)的分析是：『一段短的樂曲，主題完全由吹樂器奏出，絃樂器用撥音彈出安靜的伴奏。』(參看一〇八面)這是音樂材料的說明，可以一樣用在千百個性質不同的樂曲上。這裏所說的等於一個文學批評家討論一首詩，說這詩的格式是四行的五步韻階用a b c d的韻法，(就是第一第二行和第一第四行末字同韻)顯而易見的，這首詩可以算得很壞或很好，但是都可以適合這個分析；音樂的作品也是一樣。在(3)的裏面，分析的人有一點超出藝術的範圍；他說『主要的特點……是長笛上所吹的奇異的音調。』『奇』和『異』字，不是確當的專門名詞，它們的意思是含混，對於一個讀者是一種意義，對於別個讀者又是一種意義。我的批評『可算明顯的新穎』意思就是這一段，照我看來，實在是不奇又不怪。所以我們應當注意，我們一超出專門名詞的狹小範圍，在這個範圍裏每一個字，有一個很準確的意思各人都懂，我們走進一個審美的環境裏面的各事完全是由個人的意旨斷定的。

我已很明白的申述過我的信仰，就是除掉批評家本人的價值外，沒有方法可以拿個人的評判的價值來估計一下。古勒烈奇(Coleridge)的文學批評所以有價值，是古勒烈奇的才能和經

驗，蘇門 (Schumann) 和勃利奧士 (Berlioz) 音樂批評論有價值，也是這個理由。但是我們也可以假定幾個批評家所需要的基本條件。馬太安諾德 (Matthew Arnold) 在他批評論文集 (Essays in Criticism) 第一卷，關於華治華士 (Wordsworth) 的一個通知書說：『這是從一個仰慕的人的觀點寫的，不是從一個生徒的觀點寫出的，這是對的；但是這個「生徒」必須也是一個批評家，一個文學家，不是（像常常遇到的）一個親戚或朋友，除掉愛慕作者外，毫無資格應付這種工作。』

我們雖然可以說，最好的批評是欽羨的——拿所批評的作品的精華提出來，使沒有受過訓練的人，不致忽略過去，——但是憎惡的批評，也可以像愛慕的批評，同樣的提出。這種情形可以拿著名的哲學家 and 愛好音樂者尼採 (Nietzsche) 來做一個很好的例子。他年青時，是華格諾的朋友和學生，曾經請求德國 民眾籌給款子在培羅德 (Bayreuth) 造華格諾 喜慶戲院 (Wagner Festival Theatre)。後來他像聖保羅 一樣，改變舊的信仰，成了華格諾 和他的音樂最苛刻的批評者和反對者。他對於這種音樂的反感，以及他因年齡增加，對這種音樂的憎惡，無疑的幫助他寫成

華格諾在十九世紀所作的音樂的最徹底的批評。他的著名的書 *The Case of Wagner* 裏，充滿了許多日常的真理，這些真理，一個戀愛終止的人最容易發覺，如果他的覺悟是從一個真正的騙局裏不是從矜誇或自大裏出來的。在這個地方，我要提到尼採討論華格諾音樂的一句很好的話。『華格諾』他說，『是永遠好浮游而不前進的。』惟有熟悉華格諾歌劇的人，能充分欽佩這句話的道理。華格諾音樂的特別庸常的盤旋，是由於他在俗聲的熱池裏往來游蕩而無任何目的慾望，有時浸入水中復出水面，濺起水花，作一吶喊，然後重新進行盤旋。

我們能否拿以上批評華格諾的情節用專門名詞寫出來？我以為不能。一個完全專門的分晰，需要極多的地位，因為必須將樂曲的段落大部份寫出來做說明；假使要做一個嚴格的全部份分晰，必須拿樂曲的全部一節一節的提出來引證。縱然照這樣做，主要的部份——全部樂曲演奏時聽衆所得的感想——尤恐不能包括在內。我們從解剖一個人體裏，得到類似的情形。很明顯的我們不能解剖一個活人；就是你試試看，在你沒有解剖完以前，這人已經死了。所以你所解剖的，不是一個人，而是一個屍體；一個批評家用專門語句來分晰一首十四行詩，或一隻歌劇，也是一樣；他是

解剖死架子上的字句和音符，不是詩詞或歌劇。無論解剖工作如何完備和精細，有一樁事情解剖者永不能從他的解剖的和化學的分晰得到的，就是這個屍體活的時候所給予別的人們的感想。

但是要造就一個完備的批評家，學識以及銳覺和良知是全要的。在能給一個人一個可靠而適合的評斷以前，必須充分獲得人情方面的經驗。這是完全對的，雖然事實上一個人沒有許多經驗可以靠着良知能做異常澈底的評斷；例如兒童的判斷能力。不過這些判斷雖能活潑的顯示所批評的人或藝術作品的主要特點，這些判斷很少能完滿的。一個批評家有了很多的經驗和學識，他的批評的價值依他的才能的程度和品性而定。在我的意思，一個藝術作品的偉大，由兩個主要原素而定：(a)藝術天才的程度或創作的天資，(b)藝術家為人的偉大的程度。並且依我看來，用科學的超然的方法來估計一個藝術家的天才，等於試想設製一個道德法典，來決定一個人的品性，一樣的無用。你可以造一個表，包括時代和環境所公認的一切音樂方面和人事方面的美德，你可以發現某甲具有差不多所有的藝術和道德方面的美德，而某乙差不多一樣都沒有，然而某乙做一個藝術家或者做一個人都可以超過某甲。

這又可以證明生活和藝術，比些學校、學院、或教堂的智識、藝術、道德、或宗教的觀念和定律，更為複雜，微渺，莊嚴。但是我必須重申我的信仰，就是在藝術家做一個藝術家和藝術家做一個人的中間，是沒有基本的分別的。最偉大的藝術家也是藝術家中最偉大的人物，因為最偉大的藝術，必須有這兩種要素，(a)天才和(b)品性，在它們最高境的結合。在下一級，我們發現許多藝術家，他們的天才比他們的品性較大，或適相反；但是天才與品性的當中，有一樣公同的東西連絡他們。最顯著的事實就是我們常覺得偉大的藝術家也是偉大的人物。

若是對於這一點有什麼異意，我敢說這是因為對於造成偉大的東西不十分明瞭。莎士比亞是世界藝術家中最的例子，他的天才的高尚是無疑的，但是他的品性是常受人非難的。例如他早年富於感覺性的詩，常有人反對，這些人不覺得這種銳感性是天賦的，要是沒有這個，他就要像培根(Bacon)一樣枯乾。就是很有天資的人如詩人勞勃特白郎甯(Robert Browning)也感覺莎士比亞的十四行詩有時費解。他說若使用這個鑰匙，莎士比亞開發他的心境，那他不該做莎士比亞。這個表示十九世紀白郎甯的平民化環境裏通行的偏見，實足以批評白郎甯，不是批評莎

士比亞。這個並且不是一個二十世紀歐洲具有自由思想的人所能接受的批評。我們必須常留意不能拿任何社會的標準當作絕對的標準。大藝術家一部份的任務，是打到這些標準，因之人類的生活可以不被束縛，或降到像蟻蜂社會有限制的完美。

有人反對莎士比亞的沒有宗教，以及他不是一個有力量的人。普通觀念的『有力量』是一個很奇怪的；考究下來我們就發現通俗對於『力量』的觀念，是不會人類較高尙性質的一種力量。若使你是缺少愛情、同情、容忍、眼光、淵博、銳感而富於自欺能力和統治慾望，你是『有力量』。這是最有稚氣的俾賤的『有力量』的觀念。通俗的『宗教』觀念是同樣的窄狹而不完備。信奉宗教，普通認為是宣佈對於一種宗教有信仰，詆毀不宣示信仰者，使他們感到他是比他們高尚。照這樣解釋信仰宗教，莎士比亞是沒有宗教信仰的，斐吐芬和莫札特或別的大藝術家也都沒有；但是如果認為信仰宗教是使人充分感覺物質之外還有別的有價值的東西或己身的興趣，這些大藝術家可算是真正有宗教信仰。

但是我們必須記得，我們應當很小心的把我們日常人類價值的標準，應用到有創造藝術家

的身上，因為他們的責任是把新的價值產生，把舊的再造。這個工作，不免使他們有時同各種習尚的觀念和標準衝突，這些觀念和標準，不但是屬於專門的和屬於藝術的，並且是屬於人類的。這種事實，已經宣傳普遍，一般心理都能感悟，我們將遇到一些大言自伐的人，利用這個情形，藉口難懂，拿他們的假藝術作品，送給大眾。所幸這些大言自伐的人，比設想的尚少。照例操藝術事業的人，很少有意做這種欺騙的事實。有些藝術家拿略帶創作皮毛的作品供給大眾，這些藝術家知道單純摹仿前人的偉大作品，不能有所成就，已身又無充分天資實行創造。這種工作，無論怎樣簡陋，不能算是欺騙，若使他們能十分富於情感，並且具有恆心，有時，從他們的追求新穎，能有較小而真實貢獻。有經驗的批評家，不難識別一個真實的努力和奸詐的假冒；挾有偏見的愛好藝術者，對於這類詭計的行使，常發出一種鬆懈的言論，十次中有九次是欠公允或有錯誤的。

第十章 音樂的欣賞

前幾章裏已經說明音樂的技術的基礎，它的歷史的發展，和它的批評，現在對於一般音樂的欣賞的問題，要從大體上加以討論，這些人對於音樂的編製和演奏都不關心的。有一位音樂學者，不是職業音樂家，問了我許多問題，現在把我的答案寫出來，做這一章的資料。

初看這些問題，似乎覺得有點武斷，且不甚連接，但是我相信，依着發問的次序回答，比較把他們放在一齊做整個的回答，更爲詳密而有趣。縱然用這個方法，或許有重複的地方，然而對於讀者則較爲有益。現在依着他們的次序來討論。

I 爲什麼近代音樂這麼難？

大概可以這樣說，現代的音樂愈好而愈真，我們聽起來愈覺困難。過去的經驗都是如此，雖然許多人想我們比我們的祖先聰明得多，我相信就像我們這樣的聰明，如果遇到他們時代的新音

樂，我們也許要像我們的祖先一樣覺得困難，並且發生同樣的錯誤。我們試看一看以前發生過的幾樁事情。第一，我要說莫札特。現在研究音樂的人聽莫札特不發現什麼困難。對於現在愛好音樂的人，尤其是初學音樂的，所有莫札特的音樂，聽起來是清明單純。在莫札特的時候，並不是這樣。那一個時候的愛好音樂的人，多表示不滿，說

(a) 他用太多音符；

(b) 在他的歌劇裏，他把一個翹像放在管絃樂隊裏，把一個像座放在檯上——意思就是他為管絃樂寫得太多，因之拿唱歌人的曲調湮沒；

(c) 音樂家感覺他晚年的四部絃曲，有許多尖銳不悅耳的不和的音符。例如，一個奧國的皇族，他的贊助人之一第一次聽他所雇的職業音樂師彈奏莫札特的四部曲，以為他們彈錯了音符，他們拿曲譜給他看，他看出他們所彈的音符，實在是對的，就發怒拿曲譜撕掉。

我們可以引許多同樣的例子，證明百年後認為簡單而容易的音樂，當時有智慧的人，確認為難解而醜陋。在解釋這種情形以前，我要舉一樁著名而現在我們不能相信的事件。就是蕭勃特的

C大調交響樂，這是一八二八年寫的，他在世的時候從來沒有演奏過。這個交響樂被蘇門在一八三八年遊維也納（Vienna）的時候發現，他是在一堆無用的稿子裏尋着的。他把它抄好，送給麥德耳森（Mendelssohn）在一八三九年三月二十一日在萊城（Leipzig）演奏。這一次演過以後，想在維也納演奏，但是演習時候的困難很大，結果只能演奏兩個樂章，毫無成就。在一八四二年赫彭納克（Habeneck）巴黎的著名樂隊導演者，想演奏這音樂，但是管絃樂隊奏至第一樂章末，不肯再向前奏。一八四四年麥德耳森想在倫敦請皇家音樂社演奏。革樂和告訴我們『在六月十號的演習的時候，音樂隊的態度，對於這個交響樂是很侮慢的，（據說，是受了末段中連接三連符音的激刺）他（麥德耳森）不願繼續，也不願試奏他自己的「序曲（Overture）』』

我有兩個緣故舉這個例子。第一，因為現在蕭勃特的C大調交響樂，被認為音樂史中最偉大的交響樂之一，並且愛好音樂的人，以為它是特別清楚而容易明白的；第二，因為他的歷史，表示一個名著在作成許多年以後，可以經過世界上三個最好的職業管絃樂隊的演奏，不能感覺明瞭和動聽。

現在讓我們查考這些人感覺得不容易明瞭本時代的音樂的原因，這些原因可以做一表如下：

(a) 習慣的影響。

(b) 成見。

(c) 天才的性質。

習慣的影響，是比我們所願意承認的利害得多。大多數的人，大部份的時候的思維和情緒的作用，都是根基於一個很廣大而普遍的遺傳發生的；這種遺傳，尤如服裝的式樣，早已製就，或見諸書本，或各式藝術的作品裏。若使我們想描摹我們所看見的和感覺到的，所用的字句，自然而然的成一種次序。字句都是我們讀過的字句，字句的次序也是我他讀過的，慣常的次序，兩者都應該如此的；因為這些字句和這個次序，在過去試驗出來認為適當的，有意離開了這種習慣會使一個感覺敏靈的讀者立刻覺得離奇而無意義，尤如過於離奇的服裝或行爲一樣。在音樂裏也絕端的是這樣。我們有天然的音階，經過一些發展，成了一個聽官固定的扶梯，我們的耳朵在這個梯上從下

爬上，或從上爬下，如若我們要從低音到高音或從高音到低音。不依着這個天然的自然音階必須用一個強烈的轉變，若使有意的要避免這個天然的步驟，我們就感覺一種猛烈的刺激，而不愉快，除非我們覺到真有重大意義的。作曲家（每一門藝術家都可以這樣）可以分爲兩類——

(1) 那些用天賦的聰明巧用他們藝術遺傳下來的技術。

(2) 那些創作家。

我想很便利的把第一類的藝術家比做藝匠把第二類的藝術家比做創造者。每一個世代裏我們都有屬於這兩類的音樂家。第一類的作品，不使當時的聽衆有什麼困難，各人依着他們的才能的程度，審美力和品性，取得聽衆的歡迎。在十九世紀的後葉，這類最好的例子是奧德賽勒文爵士 (Sir Arthur Sullivan)。賽勒文寫他的著名的歌劇，確在莫札特 一世紀後，但是拿材料來說，他的音樂裏，沒有一格不像莫札特的；可是當賽勒文尚健在的時候，一個法國著曲家，名德波茜 (Debussy) 寫着音樂頗新穎，沒有一點能在莫札特裏找到的。我們或者可以說賽勒文所用的，是十八、十九世紀慣用的自然音階，而德波茜所用的，是全聲音階 (whole-tone scale)，意思就是德

波茜曲調裏的音符，每一步的變動，都是一個全音。

稍明初步音樂的讀者，聽到鋼琴上先彈普通音階的 C D E F G A B C，然後再彈 C D E F[#] G[#] A[#] C 的音，或者會覺得奇怪。因為他聽慣普通的音階，並且這個普通的音階似乎自然些，這個第二段連音聽起來覺到很錯。如若他能記得，藝術是不自然的，雖然他是從大自然出來的，他能很容易明白，在藝術史裏，似乎有一種趨勢，使藝術家離開自然愈走愈遠。但是真實的創造藝術家，感覺這種離開自然的現象是光明的，因為這樣可以發現大自然中一些部份，本來由於太熟悉的緣故，反在隱藏着。

這個例子是很簡單的，並且是用物質名詞來說明的。但是我們的耳朵很快會慣于新材料，就是音的新聯併，人們現在能接受和欣賞的音樂，是從前所不能承認為音調的，現在所欣賞的和聲，就是從前被認為可惱的喧鬧。

但是我們還有一個不大明顯的物質方面，這就是我列第二類『成見』的原因。嚴格的說起來這一類應當屬第一類『習慣』，但是我要注重的，是智識方面的習慣，這種習慣，與其說是包含

聲音的好聽或不好聽（因為熟悉的緣故），無甯說是怎樣用他們。我們的成見，並非我們的知覺的習慣，使我們初聽一個創作時，感覺不透切。因之我們可以說明爲什麼沒有受過訓練的聽衆，比之受過訓練的職業音樂家容易接受新觀念。

因爲這個曾受訓練的職業音樂家比沒有訓練的音樂學者，蘊藏了較多的希望。在他的頭腦裏充滿了一些現成的這個那個，所以他的願望，常能感受到原作曲家的衝動。這個引我們到『天才的性質』。

具有創作天才的人常做完全出乎意料的事。我們雖是喜歡新奇，但是我們不喜歡任何東西新奇得和我們過去的經驗相牴觸。現在我可以指出一個最好的方法辨別當代創造藝術家的天然創造力，和聰敏的藝匠努力求創造。經驗告訴我們第二種的創造，完全限於材料方面，而第一種的創造，較爲巧妙，是在個人的方法裏，而不在材料裏。從這一點我們知道爲什麼最高天才創製的音樂——如罷哈，斐吐芬，莫札特，蕭勃特——是永遠很新穎而獨出的，雖然他們的材料已爲世世代代的學生熟悉。例如莫札特小G調交響樂的第一樂章，材料或方法似乎沒有再比他們簡直，但

是它有一種個人的特質，在莫札特死後，百四十年裏面，沒有音樂家能夠摹仿。這是一種最偉大的創造，具有創造能力的藝術家平生難得感覺到的。普通聽衆，聽一個真正創作的困難，是由於很多的地方，作家認爲已經明瞭。照例他是失去了中間的部份，對於他是不要緊的，但是沒有這些部份，普通愛聽音樂的，因之失路，而覺得他的音樂困難。這就是爲什麼慣常是一個很大的幫助，許多聽衆發現出來，一個作品，在第一次演奏時，如果覺得構製散漫，而聽不懂，到了第三次聽起來，就很明瞭了。

II 什麼是爵士舞曲 Jazz 的特質？

革樂和的音樂大字典裏面沒有 Jazz 這個字，但是在牛津大字典裏面 Jazz 的解釋是『美國黑人銅樂隊所奏的一種變強弱的 (syncopated time) 音樂。』Jazz 的主要材料方面的特質，就是變強弱的節拍。久在 Jazz 發明以前，變強弱的節拍在音樂裏已經是很普通。變強弱 (Syncopation) 意思是在音譜裏平常不重的拍子上，開始把這個音延長到平常重的拍子上，因之產生輕重拍子調換的結果。這一種有節拍作爲，可以用得粗鄙或精巧。粗鄙是 Jazz 裏主要的

特質。要使它格外明顯一點，變強弱已經用得使人格外感覺得到，並且是格外有力。Jazz不過就是如此。但是在這個所謂 Jazz 音樂裏，這一種物質方法又和一種大農場上黑人的情調相融混，這一個新結合，就是 Jazz 的主要特質。Jazz 是一種新式的通俗音樂，它的性質常變動，如同一般通俗音樂一樣。

Ⅲ 什麼東西造成一個『俗調』(Vulgar Tune?)

這個問題的答案是，一個粗俗的頭腦。但是讀者或者希望我給一個粗俗音樂的定義或說明。我可以實告讀者沒有比說明或解釋粗俗再難；多數的批評家（無論什麼藝術家）曾經試過，他們自己的努力終成了粗俗。但是我要在這個警告上加一點意思。第一，我要鹵莽的舉幾個我認為是俗調的例子。差不多華格諾的談好意塞 (Wagner's Tannhäuser) 裏每一個調是俗的。愛爾格的光明福地 (Land of Hope and Glory) 我認為是一個俗調。夏之最後的玫瑰 (The Last Rose of Summer) 和 Sally in our Alley 是俗的反面。所以讀者可以看出來我所指的粗俗，不是通俗的意思。我無須再往前說明了。若使讀者要彈或唱這幾個有名的曲調，他就有了一塊試

驗粗俗的練金石。但我一定要再加上一句話，就是有些俗調是好聽，有些俗的不好聽。我應當說自然的俗是好聽的，人爲的俗就不好聽了。譬如蔡可斯蓋的音樂常常是俗的，但是差不多永遠是好聽的。華格諾的音樂就不是這樣，我想這個分別可以說是由於蔡可斯蓋是自然的而華格諾是熟籌的。

IV 第一次聽一隻曲調時斷定演奏的標準能到如何程度？

回答這個問題是很不容易的。第一，我要說這是完全靠曲調決定的。若使這是一隻容易的曲調，或照慣例製作的，人們在第一次聽的時候就可以判定演奏的標準。但是曲調若是新奇或富創造性，或毫無價值的，聽的困難就隨它們增加。如若曲調是惡劣由湊集成功的，那就用不着演奏人的高上音樂才能；因之若使曲調是壞的，很難說演奏是否是好，猶如若使演奏者是壞的，很難說曲調是否是好。

V 指揮者在這裏擔任什麼部份？

擔任演奏者的領袖。

Ⅴ 什麼是指揮者的職務？

在平常交響樂音樂會裏，指揮者是一個頂顯而易見的人，大半聽衆的視力全集中在他身上。普通愛好音樂的人，對於指揮者有相當的尊敬和仰慕，從表面上看來似乎認爲十二分要緊的。其實，這個尊敬和仰慕是很有道理的，因爲在管絃樂隊音樂演奏時，指揮者的職務是很重要的。但是因爲這個緣故，指揮者常妄用他的權利，結果是有些音樂家反對指揮者的部份，聲稱沒有他，管絃樂隊能奏得好些。這個乃是一種假稱純潔藝術的觀念，實在是離題太遠，可以置之不論的。有些人拿指揮者比做隊裏的主角，反對他們所稱的「明星」制度，這些人是妒嫉而且是眼光太淺，或者他們有特殊不幸的音樂經驗，要想走近路達到他們已假設的理想。演奏一隻歌劇或管絃樂作品，必須有一個領袖執行他的決斷，無論這個決斷是好壞。一個管絃樂隊能根據他們自己對於作品的意思演奏，這種觀念乃是一個妄想。爲那些受「藝術民衆化」感動的人的利益，我將說明爲什麼緣故。第一，這種民衆化的觀念是錯誤的，因爲這種觀念相信在一百個人的意見中有一個「平均」意見產生。這一個「平均」將爲人類理想的觀念。事實上是怎麼樣？或者是音樂隊中的缺乏

博愛，喜自私而好炫耀，重於自愛，不能用感情來聯絡他們；或者是他們愛他們的藝術更比愛他們自己還重。在後者情形之下，他們漸漸從本能和經驗裏知道他們中間誰是最有音樂天才的，他們跟從他，熱烈的團結起來實行他的觀念。在這種情況之下，真正的民衆化的方式存在——就是愛慕優越，並且愉快的和自覺的參加在這個優越的地位裏。

理想的指揮者，是一個音樂家，（一）他的音樂認識的才能（不一定對於某種樂器有較高的演奏能力）比他所指揮的管絃樂隊中的人較高，（二）他特別有領袖才能——就是受一些感動來感動別人。實際上，大半著名的導演者，有些特殊音樂或導演才能。有些導演者具有戲劇的深刻領悟和鑒別能力，能使劇情發生感動力，並且有一種動力足以控制一些敏銳而較爲懦弱的人。就是這些人，鼓吹一些神經敏銳的人，取消導演者的任務。我對於這些沒有耐心和諒解的人，不表同情。人們必須認識兩句包含深奧智慧的成語。第一是：『藝術是久長的，而人生是短暫的；』第二句是：『許多人被召（或召他們自己）但是被選的只有幾個。』好藝術家是少，偉大的藝術家更少。真正愛音樂而受過教育的民衆，比那些『高尚』的人們寬容力較大，這些人想他們只應該聽最

好的，其實最滑稽的就是，他們聽見了最好的，反不能知道它的好處。

凡是關係藝術的事情，最好是發表個人的意見，縱然不免誤會和武斷的危險。所以，我做幾個現下導演者的褒貶觀察結束這一段，這種觀察可以示給善意的讀者，我和指揮者的短處和偏見，此外還可以使讀者更覺明瞭本題的複雜，這是別的方法所辦不到的。

我所聽見的第一個著名的指揮者是亞德尼基希 (Arthur Nikisch, 1855-1922)，但是除掉這個超羣的人物天然能引起一個青年熱心音樂者的突感外，我的淺薄的經驗沒有得到什麼。所以我不能拿尼基希與我以後所聽見的指揮者比較。我現在拿我所聽見的幾個著名的指揮者的名字寫出來，加以簡略的意見，不敢能說是適當或透澈。末了，我將對於現代最嚴刻而有才能的音樂家所公認是最優的指揮者加以評論。我寫的先後是依着他們名字的字母的次序。

湯母斯卡欽爵士 (Sir Thomas Beecham)

我個人的意見，湯母斯卡欽是一個才子，不過我不敢說他的才能完全是音樂的。我想他的幻想是多於嗜好，或許這個可以說明他的音樂表演是異想的而多變化的。有的時候他對於精彩部

份的感悟強於他對於結構的理會。他是一個有非常生氣的藝人。

愛倫鮑特 (Dr. Adrian Boult)

差不多是卜欽的反面！聽鮑特精心準確指導下的演奏，我們可以確定能得到作曲家樂曲的真諦。他是英國最好的管絃樂隊訓練者，他的演奏裏從來沒有一點假借或參差。他自己也曾受過高尚的音樂教育，音樂家聽他的演奏每有很多的愉快。

弗力士伯休 (Fritz Busch)

在我的意思，他是現時指揮者中一個最好的。他有偉大的德國遺傳的堅固基礎，這種遺傳予他所有的工作，一種確定的和真實的品格，為英國導演者所缺乏，同時他的熱烈的愛慕音樂，比普通有名的藝人較為純潔。

衛廉弗特文格爾 (Wilhelm Furtwängler)

這個德國領袖指揮者的音樂才能是可驚訝的。他是很適當的被承認為當時一個最偉大藝人，但是我想他並不是沒有重大的缺點。他的演奏不甚大方，常有一種不愉快的細緻。但是這個細

緻不常常減損他對於長篇作品的廣大和堅強的認識。聽他導演『Tristan und Isolde』是一個不容易得到的經驗。他的偉大的概念，和他的堅強的統制力，能把各個細節放在正確的地位，並給予相當的分量，同時作不可阻擾而穩定的邁進，但是你若是聽他導演斐吐芬『田園牧童交響樂』(Pastoral Symphony) 你覺得他不能表出作者的單純性質。我們感覺斐吐芬在這個作品裏所表出的極端愛慕大自然的情緒，這個指揮者未能參與，把它降做一個技術室的作品，充滿了細小的感想。

噉門登哈代爵士(Sir Hamilton Harty)

英國最好指揮者之一。他不但是個澈底受過訓練的職業音樂家，並且具有詩人的觀念和真正藝術家的性格，所以他的演奏是有幻想並有生氣的。若使，有時有人不贊成他的表演，這個是由于情緒發表的不同，以及能力不能勝任或疏忽卸責。

叟其過斯維斯基(Serge Koussevitsky)

這個有名的俄國指揮者，是現時最著名藝人之一。他是研究劇情影響的權威，也是一個好音

樂家，所以他的演奏有許多可以羨慕的地方，他導演他本國的音樂家的作品，例如蔡可斯基的，怕是不能超越的。在最高的音樂水平線上——例如莫札特、斐吐芬和蕭勃特最好的作品——過斯維斯基的演奏傾向于枯燥而遲鈍，曲調的精神有時因為要迂腐的求準確和藝術工巧而喪失。

波諾瓦特 (Bruno Walter)

這個有名的和極有經驗的德國指揮者能殼奏演得很美麗而正確，他的弱點是傾向于過度的精緻和情感。

費力克斯文衛格爾特納 (Felix von Weingartner)

一個十九世紀派的德國指揮者遺留下來的，衛格爾特納有許多好而希罕的才能。他的演奏是正確而不是優伶式的。他用他的頭腦指揮管絃樂隊，不用無聊的身體姿勢，這些姿勢或者能激動聽衆，但是於管絃樂隊既無意義又毫無影響。從另一方面說，他對於他所演奏的音樂的關係，依我看來似乎太嚴格的精神化。他不能容忍——所以他的演奏，雖然是精緻而優雅，有時有人認

爲淺薄。

亞德羅陶斯開尼尼 (Arturo Toscanini)

他是我所聽見的指揮者中最欽羨的，我要引證我從前寫陶斯開尼尼到倫敦的記載。

「音樂可以比做一個永久的印模，依時收取，整個的存在着，等到彈奏末音，同時消滅。以後人們只能在記憶裏面回想。我用『印模』的比喻，因爲一方面最容易說明陶斯開尼尼導演者的特長所在。設想一個人讀慣了壞紙上印得很壞的詩；設想所能得到濟慈的夜鷹 (Keats' Ode for Nightingale) 是用熏黑的油墨印在一張吸墨水紙上的，詩節雜亂的散佈滿紙，或者沒有標點，或者全是錯的標點！但是音樂是常常這樣演奏的，一個演奏得好的藝術家和一個次等的，第一個分別就是從一個好的藝術家我們能得到一個整齊，正確，而動聽的印象。普通的讀者，和普通的聽衆一樣，不久會覺到印刷有些不同，但是只有印刷專家能知道所有精細的分別，就有他能知道各色印刷，對於詩有不同的價值。但是印刷的印模的變動比較照相的曬印爲有限制，所以我們必須拿音樂複演時可能的變動來比照相機和鏡頭的變動，如光線的變動，焦點距離等。這樣我們可以

拿一個指揮者的演奏一隻交響樂與另一個比，如同我們拿一個不很會照相的人，用一隻次等照相機照出來的壞照相，與一個專門家用最好的材料的曬印比較。

「雖然，這不過是音樂重演的技術基礎，但是很奇怪的，這一點基礎，重演的藝術家難得充分的具有，——無論他是彈樂器的，歌唱的或指揮的。我想每一個愛音樂的人，曾經聽過現代的有名指揮者，要承認，就是在這個粗淺的根基上，陶斯開尼尼當他指揮一隻作品時所產生的印象，比他任何指揮者所好的，是細節的十分清晰！各部份較好的分配，全部的較為活躍。

「一九三五年英國廣播公司為倫敦音樂節所排的節目有四個音樂會是陶斯開尼尼導演的。這是陶斯開尼尼第一次指揮一個英國管絃樂隊。兩方面一定有相當的了解。陶斯開尼尼的名譽是不容易得來的。他是差不多六十八歲，德國最好的音樂家費了許多年才能感覺到一個意大利人能勝過他們本國最好的指揮者。他們去聽，回來得到一種印象，這種印象只有超羣的人格，才能給予一些具有經驗和才能的藝術家。陶斯開尼尼多半是在密蘭（Milan）的拉斯加拉（La Scala）工作，那裏常有奇異的事情報告出來，這是一個意大利歌劇場，這些奇異報告的價值因之

減少。我記得幾個維也納的音樂朋友，好幾年前寫信給我，說到陶斯開尼尼率領一個意大利歌劇隊到他們城裏來演奏，和他的訪問，如何使他們放棄以前的感想。他演奏福爾斯泰夫 (Falstaff)，

Lucia di Lammermoor 維也納發狂了。一個朋友寫信給我說「從加斯達夫馬勒爾 (Gustav

Mahler)極盛時代以後沒有人給予此間有智識的音樂家這樣的印象。」陶斯開尼尼被人請到培

羅德 (Bayreuth) 據說他初到的時候，在第一次演習，他指揮一班曾經在德國大音樂家手下彈過的德國管絃樂隊精銳，他開始奏神之黃昏 "Die Götterdämmerung"，一直奏完，未息一刻。樂師

有點混亂，但是仍然驚呆的往下彈奏，到末了，他放下他的指揮棒，僅僅說「諸位先生，這真是太糟了！」

「陶斯開尼尼，一九三五年，在倫敦的四個音樂會的秩序單，實在比初看時較為有意味。因為他不知道這個管絃樂隊，所以他把兩個音樂會的主要節目排得一樣，但是有人負責告訴我，他喜歡我們英國廣播公司的交響管絃樂隊，並且看得很重——不但是讚揚隊員，並且是讚揚愛倫鮑特精美的訓練——下次他再來，他不必重演任何節目。頭上兩個音樂會，包含勃拉姆斯 E 小調交響樂 (Brahm's E minor Symphony)，稽羅冰尼的阿娜克呂昂的序曲 (Cherubini's Ana-

Green overture) 和華格諾歌劇中的幾段樂曲。勃拉姆斯一曲無疑的給予普遍的最深刻的印象。我個人看起來尤其是勃拉姆斯交響樂的第一樂章，陶斯開尼尼無情的音樂導演，反顯出作品的缺點，只有末了一樂章巴沙格利亞曲 (Passacaglia) 勃拉姆斯的好處方完全顯出。曲調的組織愈精，節拍的結構愈宏壯，陶斯開尼尼導演的偉大更能顯示。所以勃拉姆斯E小調交響樂的巴沙格利亞曲和斐吐芬的A大調交響樂的末了一樂章演奏得純潔而壯麗，使我十分滿意和欽佩，是我從來沒聽見過的。在這個地方陶斯開尼尼真正是導演家中無雙的。他的穩定，正確，敏銳，以及分量的適合，加上一種精力，同時外表很少身體的激動，這是無從比較的。使我驚訝的是浮士德 (Faust) 的序曲，他用極端籠統的方法來演奏，但是我曾想到稽羅冰尼序曲的演奏，有一種沈靜和華貴，在這個裏面英國廣播公司管絃樂隊的吹奏樂器的表演，十分優越。

『在後兩個音樂會裏斐吐芬的A大調交響樂兩次演奏，比較我所聽見這個作品的任何演奏都好。這是斐吐芬交響樂中我所不喜歡的，也是奏得比別的壞些；但是在陶斯開尼尼的手裏，這個『舞曲的頌揚』的節拍的美麗，完全演奏出來。其餘的節目中，德波茜交響樂小作品『海』

(Toussy's Symphonic Sketches, La Mer) 的兩次演奏，我得到極好的印象。聽這個作品在陶斯開尼尼手裏演奏，能感得到曲調的特點。這裏陶斯開尼尼演奏也是比別的指揮者較爲燦爛而確切。他的奏演，永遠沒有虛弱或嘗試的性質，每樣東西都穩定的放在適當的地方。

「還有一個印象，討論陶斯開尼尼必須指出。當他第二次導演斐吐芬時，我坐在另一個地方，能夠準確的看見他所做的和未做的舉動，我忽然想到勃利奧士 (Berlioz) 的言論：「你想我是爲我自己的快樂而寫樂曲嗎？」我確想陶斯開尼尼不是爲他的快樂而指揮，他實在是做一種經歷。這是因爲他有極端的音樂感覺和強烈的專心。這是他所以超羣的要素。他能身歷其境，因爲他比別人愛音樂而比別人能專心。他能夠十分的忘卻自己，完全的注意音樂。這是陶斯開尼尼的真祕訣。」

Ⅷ 要欣賞音樂，是否要能彈或會唱？

這個問題須這樣回答：任何藝術，練習愈多，認識愈確，興趣愈濃。但是同時你認識愈深，『爲找樹而不見樹林』的危險也愈大。『知識』和『愚昧』是藝術家的兩大迷境，要經過這個而不陷

入那個，是差不多不可能的。

但是具體的練習音樂的構造，——誦唱或彈奏一種樂器——可以使音樂更顯真實而活躍，能夠幫人認識音樂。若使一個人僅聽音樂，很難知道他聽音樂專心和注意到什麼程度。歌唱或彈奏必須有物質的努力，從這個努力的成就，可以估量一個人領悟的程度。音樂可以糊糊塗塗聽的，聽者所得到的不過一些模糊的感覺，或者舒適或者不舒適。要超過這個粗淺的欣賞，必須切實努力，拿他音樂重彈出來。要做到這一點，不是要成功一個歌唱或彈奏的能手，但是必須試從音樂的音符彈奏或歌唱。一般人對於這個論調或許有點疑慮，我對他們可以說在這種演習裏，音樂並沒有什麼難易的等級。在一個完滿的演奏裏是有的；但是對於業餘音樂家，他於音樂有天然的興趣和傾向，而沒有歌唱或彈奏任何樂器的特別才能，且沒有時間或志願做成一個專門演奏的能手，所有的音樂從一首讚美詩調以至斐吐芬的戴培麗變體曲 (Beethoven's Diabelli Variations) 是一樣的困難。我說這話並不是沒有根據。我不是一個鋼琴家從沒有受過鋼琴的教練，但是我從彈鋼琴上認識音樂的音符，雖然在過去的十年中每星期平均我不過費一小時在鋼琴上，

我可以用我的方法，彈完斐吐芬的戴培利變動曲，這種方法除了我自己以外，若有人聽了，一定會離席的。但是音樂中許多音符和節拍的認識，都從我的「表演」裏得到的。我提起這一段事實，爲的是說明我彈一個平常讚美詩調或一個簡單的歌曲不能比我「彈」戴培利變動曲更好，並且我覺得彈管絃樂譜和鋼琴譜一樣容易；或者稍爲客氣一點說，我覺得鋼琴譜和管絃樂譜一樣的難彈。我所要貢獻的一點，是無論什麼人，若是真愛音樂而有天賦的才能，無須經過造成一個職業音樂家的苦練，可以得到充分的智識彈奏鋼琴，使他對於音樂的欣賞，能增加而更覺有味。

Ⅷ (a) 無線電對於民衆學樂器已有什麼影響？(b) 無線電對於民衆學樂器應有什麼影響？

先討論第一個問題(a)。我不相信無線電傳播音樂減少了學彈樂器的人數，但是無線電播音使許多人失業，大半因爲戲館和電影園都喜歡用收音機而不用小樂隊。這是一個退步，民衆既然接受這種替代，顯見他們的嗜好退化。從另一方面看，英國廣播公司是一個很好而長久僱用音樂家的處所，所以我懷疑長久下去，它有任何壞的影響，如果它常開音樂會，並不限制樂師在音樂

室裏演奏。我不相信無線電廣播能代替音樂會的地位。

第二個問題（b），我不能回答，因為照我看起來，裏面有一個預定而未知的「假設」。

Ⅹ 聽音樂的時候，智力要用到如何程度？

顯而易見的這是隨每一個聽者變更的，但是沒有一處我能懸想，音樂僅是一個無組織的感覺。音樂是腦筋組織過的聲，這個事實足以辨別音樂和響聲；所以除非所聽見的是響聲，聽者的腦筋必須要參與的，因為他一定要聽見聲音以及它的組織。

我懷疑這個問題是發生於一種普通見解，認為有些音樂比別的需要較高的智力方能認識。

許多音樂批評家和許多音樂家要說罷哈（Bach）比德波茜（Debussy）需較高的智力方能認

識。讀者初見時以為這個見解似乎有價值，我確實知道這是絕對虛偽的，誤導的。這是誤用智力

（Intellectual）這個字的結果。我要解釋，智力是人類組織的能力。組織能力，依着他的目標可以

簡單可以複雜，這是很明顯的。一個較為簡單的組織就是有邏輯的理論，假使辯論是最高組織，

普伯（Pope）的詩應當比雪萊（Shelley）或濟慈（Keats）的詩較為高尚。大半罷哈的組織是

較爲簡單，所以他顯得比德波茜的較多「智力」，但是沒有真正的音樂家會一刻承認罷哈的「賦格曲」比德波茜的夜曲爲含有較大「智力」的作品，就是說有較高組織的作品。

這個模糊的差誤，完全是由現代所謂「科學」教育的勢力所造成的。照這種理想，普通算術是一種智力的練習，搭配顏色無需腦筋，只要一雙孤單的器官名「眼」；辨別和聲，只要一雙同樣孤單的器官名「耳」。當然，這是異常的荒謬，任何頭等科學家，都要這樣說的。

X 聽音樂的時候有沒有任情放蕩的危險？

這個問題和前一個問題可以互相發明的。人們對於藝術作品的反應，——尤如他們對於人生一般事情的反應一樣，——是靠着他們各人的感覺，銳感，幻想，邏輯，等的平衡和比例。無疑的，我們可以含糊的說，人類的志願的用處，是在調和及平衡這些能力和特癖，使人們沒有太傾向到一方面的危險。因之，我們可以忠告那些人，如果天然的覺得音樂印象到他們的情緒太深，最好的辦法，是可以設法留意到音樂的技術方面，例如，辨別「轉調」和「拍子」以及主題材料的重複和變化。

Ⅴ 智力和情感有什麼關係？

我可以說每一個人是一個能選擇和能組織的實體。但是人們對於顏色、形體、聲音、觀念和聯想的感覺力，是大不相同的。要設法拿智力和情感絕對的分清，是困難而且危險的。一個對於感覺和觀念的純粹情感，或反射的反應，在我的意見，是低於人類的；但是一個僅是智力的知覺而無情感，也是自動的行爲，也是低於人類的。在鑑賞一個藝術作品，必有一個心理的實體，記得過去，並能選擇和佈置現在。在這個選擇和佈置裏，智力和情感都參加，並各盡他們的任務。各個成分的比例應當是什麼，或者有無一個理想的比例，在我看起來是一個抽象而無益的問題。我只要說——拿演劇者和他的任務來做一個例子——第一，如果這個演戲者受情感的支配，他的表演不能有很好的結果；第二，若使他的情感和智力中間沒有爭鬪，就是說，若使他的智力能絕對的，容易的，支配情感，他也不能使他的部份有最好的結果。

Ⅵ 音樂的情感用處是什麼？

我想這個問題的意思，是指誤用音樂來鼓起情感，到了一個程度，智力完全受情緒支配。本書

的讀者當能明瞭一個人音樂知識愈多，愈難拿刺激的音樂來使他失措。但是我們必須拿聯想力放在腦筋裏。一個音樂家也可以是一個愛國者。若使他的國家發生危險，他聽國歌再不像音樂家，乃是像一個愛國者。我不爲這事實消極。生活是有等級的。若使你真飢餓，你須先吃然後才能適當的聽莫札特的音樂。若使你的國家發生危險，你會十分給國歌激動，縱然依照一個音樂家的眼光，你永遠認爲是不好的音樂；因爲在這個時候你所關切的，不是人生較高的價值，乃是較原始的。原始的必須先發動。這是知識階級到處容易忘卻的一件事。

第十一章 音樂的進步

音樂進步，有沒有這樁事？這一個問題不一定算問得沒有用處。因為進步是人類文化史裏一個很新的觀念，今日我們到處碰到的。我不預備敘述，通常對於進步的見解，我僅僅限於音樂的進步。讀者或者要驚訝立刻讀到我的見解：如果音樂的進步是有的，我是確實曉得這是不能說明的。就是說，我不相信有人能在音樂的歷史裏，指出一個繼續的進步，從好到較好，或者從簡單到較複雜。雜。

若使我們僅僅討論我們所知道的而不管那些假定的，我們只能考查從十五世紀到現在的歐洲音樂史。現在熟悉伯利斯勸那（Palestrina, 1525-1594）時代的音樂家，沒有一個承認匈伯（Schönberg）的音樂（拿一個近代作曲家為例，他的作品普遍的被認為是現代的最深奧，高尚而複雜的）是比較複雜，不說他比伯利斯勸那的音樂更好，以及他是現時作者中最好的。這裏有

一個『變遷』今日的音樂與十六世紀的音樂有不同的地方，但是既不是較優，又不是較繁。我們可以再舉一個例子。公認爲歌曲大家最好的歌曲（例如蕭勃特，華虎（Wolf），勃拉姆斯（Brahms），蘇門（Schumann），陶蘭特（Dowland）中音樂的美麗，淵深或複雜，不能勝過最好的歐洲『民歌』。』有時富於學理的音樂家，想分別『民歌』和『藝術歌曲』。他們的推測認爲『民歌』是出來的；但是這是一個妄想。傳給我們的美麗的民謠，都是一些極有才能的創作，他們的名字已湮沒無聞，每一隻都像勃拉姆斯或華虎的任何歌曲一樣的複雜，並且有時還更複雜些。因爲我們只有曲調而沒有和聲，就認民歌爲簡單，是一個很大的錯誤。第一，和聲是暗含在曲調裏，在音樂藝術裏不能獨自存在的；第二，後起的音樂家試在民歌上加上和聲的失敗，足以證明他們音樂的才能有遜於原來的無名作家。

倘使我們要說音樂的藝術是可以看出進步的，我們必須要知道有一個理想的目的存在，音樂的藝術向着前進，並且必須確實知道這個目的是什麼。無論那一個音樂家或者無論那一代的

音樂家都可以定一個理想，但是要後起的人能接受這個理想，是不一定可能的。在音樂史裏我們已經看見多少都是這樣。每一代在音樂的某方面致力，而這方面，照例是前代所忽略的。並且每一個偉大創作音樂家有他自己的理想，他設法使它實現。既是這樣做法，他的作品，別人怎樣批評？請讀者參考我在第九章裏所寫的，——什麼是批評？——在這裏是很適用，因為那邊說明藝術批評是很困難和複雜的，換一句話說，音樂作品的比較價值，是很難估定的。

音樂批評和大量的文學批評比較是質粗而量寡，這是我們必須承認的。音樂的批評多半包含指出作家違犯定律或慣例。我想是斐吐芬的學生邱耐（Czeruy）——他的名字現代的鋼琴學者都熟悉的——有一次指給斐吐芬看，他的作品，有一段用『接連的五度進行』（Consecutive fifths）緩和的說，這是不能允許的。『什麼人不允許？』斐吐芬譏諷的問。『啊』邱耐回答，『亞皮利勃格爾（Albrechtsberger），麥伯格（Marpurg）和許多樂理家都不允許這樣。』『好，我允許的，』斐吐芬回答。

除了這種技術的批評以外，（我們可以說這種批評難得適當，因為沒有人能照這些定律著

好的音樂，這些定律大半是十二分含混，是一些教師由于研究了和誤會了以前作家製定的（最普遍的批評是以風尚及適合為依歸，但是批評家常對我們提起的這種風尚或適合，每每大部份是不出名和無才能的一般的通俗的風尚。例如，差不多每一個英國音樂批評家曾經很劇烈攻擊或緩和反抗梵提（Verdi）誄樂（Requiem）裏的『舞臺性』。雖然現在我們少聽見這種批評，這是因為民衆對於宗教的態度，有一點改變。有一個時代，若使一個英國的基督教信徒進了一個在意大利的天主堂，他看見些他認為非宗教的景象，甚為駭異。但是因此就確定天主教徒的信仰沒有基督教徒那樣虔誠，或者梵提的『彌賽曲』（Mass）較為激動，就假定沒有罷哈的『彌賽曲』的宗教氣味濃厚，這些假設是似乎太過。這完全是受着當地或當時的潮流支配，但是所有的批評全是這樣定的，且他們有一種弱點就是他們所告訴我們關係批評者的本身，他的生長，國籍和偏見比所批評的作品還多。誰能說一種習尚或一種潮流改換了另一種，就算是進步？向什麼東西進步呢？批評裏逐漸拋棄所有的習尚定律和標準，或者可以算是一個真正的進步，這一點我是準備承認的。在創作方面我們能否找到一個相等和相似的進程，可使人們正當的相信音樂有進步的？

想每一個創作的音樂家，每一個大著作家可以同意，在他自己的經驗裏，他常常努力希望達到一個自由和不受束縛的音樂的表白，雖然從來不能完全成功。他們並且可以看出，這個自由可以不靠時間和地方。伯利斯勸那在一五七四年，罷哈在一七七四年，華格納在一八七四年或者呂布萬溫格爾 (Rip van Winkle) 在一一〇七四年都可以有成功的可能。我們可以說作家愈偉大，他離這個理想的音樂表白的自由愈近，但是沒有人能完全達到，我們可以補充一句，恐怕永遠沒有人能達到的。因為一經達到後，各樣情景就可以發洩，音樂就沒有什麼需要了。

作曲家他們自己比着批評家天然更感覺到音樂的奧妙，以及評判音樂實在的困難；我想引用蒲松年 (Busoni) 和伯納范田愛任 (Mr. Bernard van Dieren) 的對白來結束本章，這一段是從一本非常有名的英文音樂書名田愛任的 Down Among the Dead Men 裏摘錄出來的，一九三五年牛津大學印刷所出版。我先須敘述蒲松年的一些事蹟，他是在一九二四年死的。蒲松年在他的時代差不多是最偉大的音樂家和善奏者因為他的最著名的鋼琴勁敵，伯特雷斯基 (Paderewski)，霍夫曼 (Hofmann)，譚勃特 (T'Albert) 不可以說能勝過他的鋼琴的

技能，同時他們中沒有一個可以真正算得是一個作曲家，而蒲松年寫了許多重要的作品，他們的價值現在要估計尚覺太早。在每一個時代可以說常有一兩個音樂家，他們的音樂的智識和藝術的品格異常優越，使他們如偉大的創作音樂家一樣的孤單而超越羣儕。蒲松年（就是最欽慕他的人）也不能認他爲是裴吐芬或莫札特一等的作曲家，是這些人中之一，好像希那勃（Schubert）是現代音樂鑑賞家之一。蒲松年和許納勃爾的高徒們，從來不認他們的先生爲鋼琴家而永遠從奉他們爲音樂家。從蒲松年學習，不是學的鋼琴彈法，乃是進了一個音樂的境界，得了一個導師，他能知道別人所不能知道的。現在我要引用我上面所提的對白。田愛任自己是一個很有才能的音樂家，並且是英國近代最好作曲家之一，寫到蒲松年對他的工作的價值常發生的疑問，他說——『有一時期當他彈許班（Chopin）比平常彈得多的時候，他對他所解釋的「敘事曲」（Ballades）很抱懷疑。

『我自己：我是完全被樂醉了』

『蒲松年：是的，謝謝你，我十分相信；但是我要曉得，除掉他們表面的美麗，他們情緒的感動，

在這些作品裏你能不能看見別的東西？

「我自己：我怕除了「華爾資」(Waltz)以外，我看不見什麼。

「蒲松年：這真正是我所感覺的。許班 (Chopin) 所有的音樂就是「華爾資」「華爾資」。

「我自己：我想那還不是最壞的。但他們永遠是這隻一樣的「華爾資」。你一定能感覺許班是永遠重復的敘述他的主題。他唯一的形式的觀念是拿已經復寫過兩次的東西再擴大的重寫出來。

「蒲松年：這是他的弊病之一。我常想盡量的用他的音樂，但是我不能使我自己信任他的音樂。這是我們所不能解釋的。簡單的說，這就是我們所稱的許班的「創製」。我摘錄上面的引證，因為這是音樂家中隨時可下定論而不加思索的一個好例子。但是我可以確實對讀者說，這個對白雖是簡單，實在包含一些批評，比之大學教授所著的許多音樂分晰書，和音樂批評家所寫的許多秩序單上的註解，更覺健全而銳利。

第十一章 音樂的演奏

許多讀者喜歡音樂，到好的音樂會能得到許多快樂，他們能聽到大作曲家的主要或次要作品或不甚著名的作曲家作品的機會實在是太少，因為無力購買大半音樂會高價的票子，他們也許很詫異的感覺到好些音樂家對於現在公開音樂演奏的制度不甚滿意，另外有些人甚敵視現在開音樂會的機構。

青年的激烈的熱情，使普通愛好音樂的青年不擇聽音樂的環境，但是不久他們的慾念，漸形減少，他漸漸的感覺到種種擾亂，或妨害演奏的環境，例知，田愛任先生 (Mr. van Dieren) 所寫的——「試想平常音樂會開會的情景。站在一羣尋樂的人中，聽互相炫耀自己對於音樂的飢渴，能再比這個痛苦嗎？在演奏人們所愛好的作品以前，有這種不快的情景時，所有預期的樂事，實與公開的蜜月一樣的困惱。做禮拜的人，適是相反，無論他多麼被禮拜堂裏的音樂感動，從不誇示他

的目的，甚至於那是一個有意識的目的；他的經驗顯然是偶然的。他的情感不比一個藝術家經過或因約會而進入一所大廈所受建築美的感動更爲明顯。在這兩個場合裏，這種情感，好像一種風景，是絕對適當，而且一種欣賞精神的存在並不顯露；人們已成了畫案的一部份，如同一個森林裏面孤寂的流浪者。

「但是當我們要聽音樂的時候，我們往往必須隨衆公開的耀示我們的願慾，更不堪的，就是必須和商業事件的條件妥協，假如我們反對，我們就是被責爲情感作用。人們購取欣賞音樂之權。有沒有愛好音樂的人，完全能不憎惡這種娛樂的形式？有許多惡劣的文字，討論音樂會，認爲人們對於音樂，應作思考，不應傾聽，這些文字，僅能一提，絕不願意再進一步研討。」

我想田愛任先生對於這樁事已經敘述得盡善盡美。但是在上面的言論裏，他不是從演奏者的方面描寫情境，雖然他未嘗不充分注意到這點，並且他提到蒲松年（Busonhi）對於公衆演奏的恐懼，當他拿古代猶太人輕視一個人靠創造能力獲得錢財的事實告訴蒲松年時，蒲松年受到很深的感觸。從一方面看凡是公衆表演，總有點無味的地方，每一個靈敏的演奏者，都感覺到這一

點，並且在大衆的面前，爲金錢或爲讚揚或兩樣都爲，顯露他的色像和技能，往往經歷到一種不舒適和恥辱的感覺。當他認識他是爲了自己和那些靠着他的人謀生活，也可以說是一種殘酷的需要時，這個內心的不安，可以稍平一點。但是就是這樣，他必須承認一個偉人像史冰諾薩 (Spinoza) 當他寫那些他世界聞名的哲學著作時，他是靠磨鏡爲生。從另一方面看，有些職業，假使要求得精通並達到一個優越的程度，不能給你謀生的時間。一個音樂演奏者的處境，實在是困難，因爲他必須把他大部份的時間，用在公衆演奏和演習上，不然，他必須放棄做一個音樂演奏的意思。他們既沒有時間，又沒有地方能像史冰諾薩磨透鏡或者像聖保羅 (St. Paul) 做帳篷，——雖然我從沒有聽見聖保羅在他信教後有時間做帳篷。我也不想一個樂曲家能有一種職業靠它維持生活。事實上，要做一個藝術家必須犧牲全部份的時間，但是他有運動和休閒的時候，並且常有一個成就的音樂演奏者，能在別種學術裏，成一個很有學識的人；大半出名的音樂演奏者，除了他的本國語外，能看和說好幾種言語，但是這是愉快的工作。在現代的社會組織中激烈的競爭之下，要靠一個副業謀生，一個音樂演奏者是辦不到的，可以不必研究。所以每一個藝術家，必須靠他的主業謀

生，就是用各種方式來運用他的藝術。在這些工作裏比較稍有趣味的就是教書，我們可以說，所有的大音樂家都喜歡教書，如若他們能夠選擇他們的學生。

但是田愛任先生所用的教堂和音樂廳的比較，不是完全準確的。爲什麼在公共場所禮拜，比聽音樂少受苛刻的指摘？假使所有公衆的炫示，根本都認爲卑鄙，我看不出一個宗教的表演比一個音樂的表演要好些，要使主張一貫，無論什麼表演，我們都應當懲責。適當的表示，是極端的困難，許多銳敏和謹嚴的思想家，主張完全緘默，作爲平常人的理想。這是我們公立學校的教育哲學。我們有名的英國緘默，不是由於愚笨——如許多外國人錯想的——乃是由於一種過分的銳感，以及顧慮左右的人，誠恐一個人的色彩的思潮和放縱的情緒，中傷或刺激他們。換一句話說，緘默正是好禮貌。但是在人類的天性裏，發表和緘默的願望同爲基本的。發表和抑制，同爲一個文明人種的需要，並且我可以斷定，所有公私的表示，對於一個文明社會同樣的有一種需要。我們永遠要求得的，乃是一種適當的表示方式。這種方式一經發現，我以為每個有禮貌的人，能參加公私的表示，無庸感覺羞恥。英先皇喬治的登基二十五周年紀念(King George's Silver Jubilee)，給我們一

個很好的實例。沒有一個目觀的人——無論他如何厭惡這些過分的國家主義和尊皇主義——能不感覺到這種民衆表示，是全然有規則而適當的。具有偏見的人，或許不能相信舉國歡樂是可能的。但是他們是錯誤的，相當的機會給民衆表示愛國的情緒是有的。這種情緒正當的發洩時，最難取悅的人，也能參加，和他的同胞一同歡樂。這種參加，並不是降低他的標準，趨就較低的標準，乃是認識普通人類的遺傳和習慣；人們無論如何高貴，沒有一個不是從這些遺傳和習慣裏生長的。

現在假使我們考查我們的音樂廳，和民衆的參加音樂，我們發現我們感覺乏味，是由於我們的音樂愛好未能有切當的表示，並不是由於表示的本身。試比較罷哈的『B小調彌薩曲』或斐吐芬的『聖詠交響樂』在格羅斯脫 (Gloucester) 或華斯特 (Worcester) 或黑佛 (Hereford) 的教堂中演奏，和他們在倫敦的皇后廳 (Queen's Hall) 演奏，我們可以這樣分晰。宗教主張和信仰與一個教堂發生聯想的關係，能使各人依着他們的訓練和宗教觀念，有些在愉快的情景裏聽音樂，有些在憎惡情景裏聽音樂。很少的男人和女人——就是在現代——能有超然的政治和宗教的觀念，而不受一些不切當的影響而產生贊成或反對的傾向。對於這幾個自由思想的人，西

利士勃 (Salisbury) 教堂和皇后廳唯一的分別，是前者為愛上帝而造的，後者不是為愛音樂，乃是為商業事業而造的。這裏我們赤裸裸的發現音樂廳的錯誤——他們不是為愛好音樂而造的。從這個最基本的缺點，產生了一部份的乏味，一部份音樂在這種環境裏演奏的不合。第二部份是由於演奏者缺少對音樂的愛好，因為不幸，多半演奏者愛他們自己勝於愛好音樂，因之，常作虛浮而自大的表演，天然的觸犯（愈聰明愈觸犯）真正愛好音樂的人。第三部分是由於聽衆缺少音樂的愛好。人們到音樂會，如果是羨慕演奏者的名譽，或者因為音樂或者音樂家是很應時的，或者要顯示他們是如何的『有學識』和『好音樂』——這些人的出席，是一種矛盾及不合的事情，使演奏者感覺恥辱，好像拿珍珠棄諸豬前，並且使愛好音樂的聽衆，為演奏者和音樂感覺難堪。

在現在一種完全不合適和不相宜的環境之下，作公開的音樂演奏，是無怪有許多人歡迎無線電播音和留聲機，因為利用這些方法，各個愛好音樂的人，可以私自在家傾聽，不受任何滋擾。我個人不贊助他們這種意見。我不相信播音或留聲機，或任何將來發明的機械的方法，能替代公開的音樂演奏，在那裏奏者同聽者都能參加。第一，將來技術的進步不能供給像在音樂廳內所聽見

的一樣的聲音；第二，公開的音樂會裏有一種歡樂和感動，在那裏演奏者，聽衆和他們聚集的場所，大家都在愛好音樂場合下合作。

在『戲劇』和『歌劇』極盛的時代，就是十六、十七、和十八世紀時代，愛好並認識戲劇的建築師，爲具有同一癖好的主人建築一些華麗而適當戲院。有些戲院至今還存在在意大利、德國和別的地方，這些戲院，無論停足注視或入坐聽戲，均能發生愉快。它們中許多是爲『歌劇』和『戲劇』而造的，這些大廈無論從建築方面看，或適合於它們的功用方面看，從沒有能夠匹敵，無論超越。德國在十九世紀普遍的培植音樂，但是尚無爲音樂用途而造的音樂廳。無論從建築藝術和音樂愛好的表示方面，都不能與歐洲十世紀到十六世紀時爲宗教用途而造的寺院與教堂，或十六世紀到十八世紀時所建的戲院相比擬。在德國，音樂廳常被稱爲『音廳』（*Tone-halls*），他們的建築大半具有很大的缺點，古代的寺院和戲院沒有這些缺點，所以美滿而有效力。現在幾乎很難建築一個音廳，適用於公衆的音樂演奏，因爲所有的音樂廳，是爲商業計劃而造的。但是以前的寺院、教堂、和戲院，不是爲這個宗旨而造的——就是，目的在爲他們的股東或租戶謀利。我們不能

有音樂廳使我們走進去可以得到一種愉快的和動人的經驗，〔如走進西利士勃寺院（Salisbury Cathedral）或慕尼克雷雪堂小戲院（Residenz theatre in Munich）〕除非他們建築的宗旨不是爲謀利，乃是爲音樂藝術的功用和它的光榮。換一句話說，戲院和音樂廳應當像教堂一樣，同爲公共的場所，供獻給人類做最尊貴的作業，就是藝術。這也是一種社會的事業，凡人都可以依着他們的能力參加，正像中古時代，在歐洲每個男女都參加一個環球的教堂禮拜，不管各人心靈開展的程度。戲院和音樂廳，應當用公款來建築和維持，應當屬於公衆。世界上唯一的國家真正這樣做的是俄國，在那裏這是集團中一部份有意義的政策；無論我們如何批評俄國新文化的各點，這一點我們須承認俄國是具有正當的態度的。俄國正在領導着，遲早別的國家必須跟踪，如果藝術能夠存在，而不被商業化假藝術的潮流所淹沒（如現在英美和歐洲別國的情形）；這種不良的藝術猶如不良的貨幣，按照藝術上的格雷興母法律（Gresham's Law）必定將真藝術逐出，因爲它於營業無關，不能與不良的藝術競爭啊。



[General Information]

书名=音乐概论

作者=(英)忒涅(W.J.Turner)著

页数=160

SS号=14059051

DX号=

出版日期=1938

出版社=商务印书馆