

F20  
中央音乐学院图书馆藏书  
总登记号：21157

分类号：F2

作者：佛格汉·威廉士

# 民族

佛格汉·威廉士 著  
沈敦行 译

資



行刊店書燕海



民族音樂論

佛格漢·威廉士著  
沈敦行譯

海燕書店刊行

1949

---

海 燕 音 樂 叢 書  
民 族 音 樂 論

---

作 者	英·佛格漢·威廉士
譯 者	沈 敦 行
發 行 人	翁 鴻 模
出 版 者	海 燕 音 樂 店 上海四川北路一四六六弄六號
印 刷 者	光 藝 印 刷 廠 上海江浦路五七弄一四九號
刊 行 日 期	一 九 四 九 年 七 月 新 一 版

★ 有 版 權 ★

目次

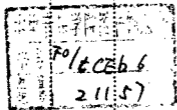
第一章 音樂必須有國家性嗎？……………三

第二章 音樂的起源……………三

第三章 民歌……………三

第四章 民歌的演化……………九

第五章 民歌的演化(續)……………九



九

九

三

三

第六章 民族主義的音樂史…………… 九〇

第七章 傳統…………… 一〇〇

第八章 結論…………… 一〇三

作者小傳…………… 一三三

## 第一章 音樂必須有國家性嗎？

惠斯脫勒（Whistler）常說，談論國家的藝術正像談論國家的化學同樣是荒唐可笑。他講這話時，沒有明瞭藝術與科學的區別。科學純粹是探求知識的，所以它沒有國界。但藝術，尤其是音樂，卻不然。藝術把知識用為喚起個人的經驗的工具，而藝術的詞義又須能令別人容易了解，並且還能引起別人的同情。這「別人」顯然必定先是在種族、傳統與文化經驗上最接近自己的人。實在，他就是同國的人或同鄉人。在姊妹藝術——繪畫與詩裏，國家的因素就更加顯明。人類「分散在全地上，」語言龐雜，所以詩就因語言文字的特徵而有國家性，而畫家構造他的境界，自然也總以四周習見的事物為根據。但是，不幸在音樂界有位走入邪路的思想家，或許就是創造「一個好歐洲人」這成語的難兄難弟稱音樂為「世界語」。其實，就連音樂中有世界

通用的語彙這句話也是靠不住的。即使各國有同樣的音樂語彙，那末價值還在於語彙的用法；沒有人，因為英文法文有了二十五個字母相同，就以爲英文就是法文。並且，縱然兩國的音樂字母相同，也不會有人誤認瓦格納（Wagner）爲佛爾地（Verdi），或者連特皮西（Dobuszy）與禮查·史脫勞斯（Richard Strauss）都辨認不清。同樣地，一國的音樂家彼此的風格雖然懸殊，但音樂裏卻有息息相通的因素，例如修芒（Schumann）與韋勃（Weber）。

這息息相通的因素便是國風。赫勃脫·派亞（H. Parry）在英國民歌研究會的開幕辭裏說：「真正的風格並非來自個人而是從一羣一羣同道的人們的產物裏產生出來的；他們修改而又修改，直至這東西適合本鄉人們的趣味，方始罷休。……「風格」徹頭徹尾是國家性的。」

目前，我並不講藝術品的感動力，而只講藝術品的來源。有些音樂的感動力也許只限於距離很近的環境，有些音樂的勢力已遍及全國，還有些音樂卻超越了這些境界而爲全世界接受。但是我們敢保得定，凡作曲家，打頭就想跳出國界，四海爲家，不但會到處碰壁，就在本國也無立足之地。還有維比沙士比亞屬於更偏狹的地域呢？就便他有時也學時髦，在劇本中用些意大利

人名，但文字與情緒立刻就改變了意大利人的本來面目。

或許，你們以爲這個例子太牽強了，因爲詩人與音樂家所用的語彙不同；那末讓我另舉一個例子。

世上三大音樂家之一——我本人認爲他是首屈一指的——是巴赫。你也許說這是「超國界的音樂家」，假如世上有過一個所謂「超國界的音樂家」。然而沒有人在音樂的淵源與畢生的事業上能比巴赫更限於一地了，他死後幾乎有一百多年聲譽不出鄉里。在表面上，他不過與小城中風琴師及笛師爲伍，他們的業務就是供給教堂與市民的盛會必需的音樂。他從未離開本國，甚至極難得離開自己的家鄉——萊比錫。那時，藝術的「世界運動」尙未萌芽；並且觸發他的靈感的乃是本國的傳統。誠然，他專心研究他所容易得到的外國作曲家的一切音樂，藉以增進自己的技術；但巴赫的音樂豈不是建築在條頓民族前輩作家的風琴樂曲與通俗的讚美歌的調子，兩大基礎之上嗎？如今誰還提起「世界的」豪傑瑪向（Marchant）的大名呢？——除非說他不敢和當地風琴師巴赫抗衡而逃出了腓烈大帝的宮廷。



我上面所講的也許不很清楚。我非得推翻兩種謬論不可。第一是：藝術家只爲自己而創造，沒有人只爲自己而生活，而活動。縱然他要這樣做，他也做不到。藝術家，無論用喉聲，韻文，或毛筆，他總得豫料他有怎樣的聽衆，讀者或觀衆，然後確定創造的方針。當然，誠實的藝術家不會故意編製自己不愛的東西；但是藝術的靈感猶如德來登（Dryden）的安琪兒，必須從天上墜至人間。一件藝術品好比神仙下凡，人們有不同的根性與心境，也就看見不同的色相。換句話說，作曲家總要令人心領神會。這誠然是藝術創造的最初的動機，要令人領會，他就必須將靈感寄托在一種隨時代、地方與題材的情勢而轉變的形式之中。

藝術家必須適性順情，而不矯揉造作，倘若他故意用一種違背環境，因而拂逆自己本性的方法表現自己，那末他就顯然不誠實了，雖然他也許不知道這就是不誠實。自覺的世界主義與自覺的民族主義當然是半斤八兩，都不高明。

另一謬論是：天才是憑空跳出來的，他蔑視一切規律，否認一切音樂的血統，也不受惠於一切傳統。第一件事我們必須明瞭：偉大的音樂家乃是結束時代的集大成者，而不是開闢時代的。

始祖他留下那些拓荒的工作，先讓較小的人們去做，我們能回溯貝多芬的音樂世系從依曼紐爾·巴赫 (Philipp Emanuel Bach) 起，中經海登 (Haydn)，摩查脫 (Mozart)，還有地位較低的作曲家如齊馬羅薩 (Cimarosa) 與凱魯比尼 (Ciberti) 等人都給這高堂大廈奠定了基礎，瓦格納的大川豈不就是葛勃，瑪許納 (Marschner) 及李斯德 (Liszt) 等較小河渠的合流嗎？

我的天才的定義是：處於「適當的時代」與「適當的地位」的「適當的人」。當然，我們知道許許多多實例，時代已經成熟，而地位空虛，還沒有人來就位。但我們卻也知道倫千累萬默無聞的塞爾敦，他們失敗了，因為他們的時代與地位都沒有安排好。潑賽爾 (Purcell) 不就是生不逢時的天才嗎？釋黎文 (Sullivan) 豈不就是一顆寶石鑲嵌在不適當的所在嗎？

有一天，我在一位負重大責任的音樂批評家的短評裏讀到這句話：「一篇交響曲只消憑一人之力就可完成。」的確，這是完全錯誤的觀念。一件偉大的藝術品只能在適當的環境、適當的風氣裏產生出來。倘若我再舉巴赫為例，他只能造出追逸曲，耶穌被難曲，康塔塔 (Cantata) 因

爲在他以前有好幾代小作曲家，又有一般被人藐視的「本地音樂家」的音樂樣本，這般音樂家除了供給些有價值的高尚音樂以應民衆需要之外，就沒有什麼大志願了。我們與其說他們是自覺的藝術家，無寧說他們是樂工。在這安順，寧靜，胸無大志的德國北方的民衆之中，就傳播了一個「音樂風氣」——把音樂做成了日常生活的一部分，而巴赫就在這風氣裏產生了。

要整個社會從小就愛好音樂正像愛好語言一樣，不假思索，也不消受專門訓練，自然能領會——這當然是理想。我們在幼小時，必須用語言表示物質上的需要，於是語言的技術就會漸臻完善之境；同樣地，我們表示精神上的需要，也一定會使我們表達情感的技術，尤其是音樂的技術臻於完善之境。不幸，如今是學術專門化與通功易事的時代。我們僱用專家，層出不窮地替我們做，而不消親自動手了。足球的目的應該是鍛鍊身體，振奮精神；可是我們也請人代勞，我們渾身發抖，提心弔膽地看足球比賽，而不親自參加！

學術專門化在純粹物質事物之中也許沒有流弊。譬如英國不能製造好的雪茄煙，所以這種奢侈品就讓給別國製造，而自己因地制宜，從事於適合風土環境的事業，這是很對的。那最激

烈的排外主義者也從未主張英國人必定要被迫吸那太糟的雪茄煙，只因它是國貨。我們講句公平話：凡是需要那奢侈品而又買得起它的人就必須買舶來品。

有些人將這雪茄煙理論施諸藝術，尤其是音樂之上；「尤其是音樂」因為音樂與繪畫、詩詞不同；它並不是「有自然保障」的工業之一。雪茄煙理論是這樣：我講的當然是英國，但我相信在美國這毒害蔓延的情形也不相上下——音樂工業在我國天然不會繁盛的，所以凡是需要音樂而又出得起錢的人就必須向外國借用了。這種思想在我國流行已經有好幾代了。它在英國十八世紀初期就開端了，那時政權操在一般完全未受教化的外族縉紳之手，而藝術卻被認為上流人犯不着做的事，因此他們倘若用得着音樂就不得不僱用落魄的外國人來代應了；於是又生出這樣的論調：只有外國人攜來的那類音樂才值得受用，而本國製的截然不同的另一種音樂就一定是錯誤的。這些思想在外人掌政的時代就醞釀着，朝廷中人顯然瞧不起英國出產的藝術而將外國的音樂帶到英國來。所以，國家制定的音樂，無論是亨德爾（Handel）這類人編的神曲或軍樂隊裏吹榿瓣木簫者編的樂曲，都是從德國運進來的。這種蔑己媚外的

心理流毒至今尚未稍戢。如今音樂家果然不被藐視了，但是一般人總仍然覺得我們天生不配創造好音樂，而來自異域的音樂就一定比較好些。

讓我拿建築來做比方。一個異鄉人到了紐約，看見模倣翡冷翠的宮廷式的，我特禮拜堂式的，及希臘廟宇式的建築物，而這些建築物乃造成於美國藝術自覺的黎明之前。

這些東西觀光者都感不到興趣，他們卻注意火車站，辦公室，商店等等；這都是適應需要的建築物，是從國家的環境裏產生出來的一種建築物的真正的國家風格。音樂豈不是也應該如此嗎？假如一個國家被動地接受音樂，而就心滿意足，那末它就不能有真正的藝術生命了。我只能根據己國的經驗而立論。在英國，我們動輒以為所謂音樂都是皇后大禮堂與珂凡脫花園歌劇院（Covent Garden Opera）裏演奏的世界不朽名作。這些樂曲猶如波濤的頂巔，但在這頂巔的下層一定有震盪這波濤的勢力。我們所要尋找的乃是下層的潛勢力，它往往湧起一個希勃列斯（Sibelius），或一個盧那勃爾（Schubert），或一個托斯卡尼尼（Toscanini）。使我對於任何國家的音樂前途抱希望者並不是報紙封面上登載的著名音樂家的大名。而是家庭，

學校及當地歌詠團所唱奏的音樂。

在一塊野花都不能生存的荒蕪之地中我們還能指望有庭園的花木繁生嗎？也許「超國界的藝術家」的供給一旦使我們失望，那時我們再回頭乞靈於本國，尋找足以起而代之的東西，也就徒勞了。我們還有其它供給的來源嗎？你們記得一個暴發戶的故事嗎？他買了一塊空地，蓋造一所富麗堂皇的住宅，但是他覺得無論化多少錢總不能立刻得到現成的枝葉茂盛的杉樹，參天的古木，綠茵一般的草地以爲房屋的陪襯。這些東西只有在多年慘澹經營的土地中纔能產生。

赫勃脫·派呂在音樂藝術演變史一書中已經說明，音樂正像宇宙間其它事物一樣亦逃不出進化的定律；貝多芬（Beethoven）與卑卑不足道的唱民歌者並不是兩種人，而他們的差別祇是程度的深淺罷了。藝術的美的原理，結構與表情種種關係的原理既不是商業的秘訣也不是少數人得到真傳的法寶；誠然，假如這些原理對於我們是有意義的，它們一定基於順應人類天性的事物之上。最原始的音樂與最精巧的音樂都可能有完美的形式。

我們知道，規畫音樂作品的原理既不是強人遵守的規律，也不是——像有些人顯然以為是——平庸的從業者要防範年輕的天才陷入學院派的迷魂陣而設立的障礙物，也不是販賣音樂知識者的把戲，更不是匠人的祕訣，而是以人之天性為基礎的金科玉律。例如，重複的原理就是結構的因素；或藉反覆以增加效果，如貝多芬第九交響曲中該諧曲的中段，又如拉凡爾（Ravel）的僕來羅舞曲“Bolero”中稍欠精雅的形式；或低音（Ground bass）不斷地重複，如巴赫的風琴曲派薩卡里亞“Pascaglia”，又如勃拉姆斯（Brahms）第四交響曲的末章。遊歷者告訴我們，原始的野人已經造成了一個節奏的或旋律的雛形，就循環重複而無止境。這些例子說明藉重複以加強氣勢的基本原理。

過了一時，這野人對於他的短小樂句感覺厭倦了，他就另造一句，調子的高低往往與前者不同，其中因此可以儘量用進許多前所未有的音。他為什麼要這樣做呢？因為不斷的重複已經使他的喉頭肌肉和理會力疲勞了。

這豈不就是古典派朔拿大的第二主題的原理嗎？——第二主題轉調，因此其中可以儘量

用進許多前所未有的音。在原始的音樂裏我們也找得出對稱的原理；當歌唱者對於新樂句（指對比的樂句）感覺厭倦時，他便又折回原路了。

所以我可以接下去講明貝多芬河以是這些原理的發展中較晚的一個階段；原始的條頓人要使他的藝術明白易曉，早就不知不覺遵循這些原理了。

最偉大的藝術家屬於他的祖國，這是無法避免的，正像最卑賤的歌唱者在窮鄉僻壤一樣，他們以及介乎他們之間的人們就如同一條鏈子的連環，他們有同樣的藝術表現的欲望，也有同樣的藝術表現的性質，所不同的祇是彼此程度的差別罷了。

我已經預備別人來攻擊我了；他們說民族主義限制了藝術的範圍，我們所要的是最好的藝術，來歷怎樣，可以不管。反對我的人或許還要引用丁尼孫（Tennyson）的話：「我們看見了最崇高者就該愛它。」所以我們就該教育一般兒童開頭就該欣賞這莫明其妙的「最崇高者」。他們或許又拾了路西尼（Bozzini）的牙慧，來對我說，他們只知有兩種音樂，就是「好的」和「壞的」。講到此處，我們不妨暫時離開題目，先來研究什麼才是好音樂，究竟有沒有絕對好的音



樂；或者，縱然僅有這樣一個絕對「好」的音樂，那末它是不是因聽衆的心境各異，而呈不同的形相。我本人就不信有這個「好」的絕對標準。我想音樂隨了演奏的場合，作曲者所處的時代，與聽衆的國籍而改變。讓我各舉一例——先講演奏的場合。瓦格納歌劇坦豪舍“Tannhäuser”中的 Venusberg 音樂，在劇情適當之際出現，是好音樂，但在禮拜堂裏的風琴上彈了出來，就變成壞音樂了。這卻並不是我想像出來的經驗，我一定要順帶聲明，很對不起。約翰·史脫勞斯（Johann Strauss）的華爾斯舞曲，在適當的地方用爲跳舞與宴會的伴奏，是好音樂，但插在巴赫的馬太所述之耶穌被難記的中段就變成壞音樂了。我們不是還可以說巴赫的B短調彌撒曲倘若在酒樓用爲飲宴的伴奏，也就變成壞音樂了嗎？

第二點，「好」的標準是不是也隨時代而轉變呢？十五世紀的好音樂到了二十世紀不一定還是好的。雖然，每一新時代要有異乎前代的東西以符合它的理想。當然有些音樂似乎可以卓然不朽，久而彌新；但是最偉大的音樂也不能與天地並存。我們現在還能欣賞巴赫，亨德爾，甚至派萊斯脫呂那（Palestrina），可是杜費（Dufay）和鄧斯台伯（Dunstable）對於我們如

今僅有歷史上的價值了。然而他們當初卻都是偉大人物，也許將來巴赫、亨德爾、貝多芬、瓦格納等人也有殞滅之一日，而他們的作品也就湮沒了。有時，果然時辰鐘轉了一周又回到原處，十九世紀已失其意義的作品到了二十世紀卻又被人領悟了。近代巴赫的復活便是實例，他埋沒了幾乎一百五十年纔又見重於世；又如伊利沙白時代的馬德呂格爾歌曲（*Madrigals*）被近代人欣賞也是顯明的例證。有許多作曲家在短時期內也許有「真」話講給我們聽，而在這短時期內他們的作品當然可以列入好音樂。我們都知道，當一個辭句正是新鮮的時候，我們不能分辨它究竟是創作還是贗品；但是等到這辭句變成了日常平凡的口頭語之後，我們才能辨認它的真偽。例如，音樂學校中任何學生現在都會變特皮西的一套把戲，所以現在，也只有到現在我們才能發見特皮西講的不是「真」話；或者當他的風格中的奧妙成爲公產的時候，我們也就知道他的風格中所含蓄的意義會不會消滅了。

我再來講「地方」問題。一國或一社會中的好音樂到了另一國或另一社會中是否也一定是好的音樂中的紀念物如派萊斯脫呂那的彌撒曲“*Missa Papae Marcellii*”，巴赫的馬；

太所述之耶穌被難記，貝多芬的第九交響曲，瓦格納的歌劇歌唱大家“Die Meistersinger”。

等傑作均爲世人所共賞，但它們必定最先感動當時當地的民衆——這是千真萬確的。因爲派萊斯脫呂那和佛爾地都是道地的意大利音樂家；巴赫，貝多芬，瓦格納都是道地的德意志音樂家，所以他們的消息才會超越國界。馬太所述之耶穌被難記在別國大受歡迎，嘖嘖嘆賞而對於德國人必定有更多的意義。德國人在這樂曲裏能認識他們幼時學的那些傳統的聖詠曲（Chorale）中一切音調的精華——這些聖詠曲乃是他們特有的遺產。貝多芬的音樂果然有「四海一家」的意義，但是它對於德國人一定別有意味；他們在貝多芬的音樂裏能領會出德國民歌的精神，這些民歌他們在小時都唱過。

凡是作曲家都不能希望有一個傳遍世界的消息，他們可以合理地希望有一個尊誠傳給本國民衆的消息。有許多青年作曲家卻癡心妄想，他們不必先成名於本鄉面就可以見重於世。凡是與我們有共同的生活，風俗，自然環境，歷史背景，甚至飲食起居的人們，必定有些奧妙告訴我們；外國作曲家，縱然他的想像力也許更強，能力更大，技術更精練，卻講不出這種奧妙——這

話豈不是合乎情理的嗎？這就是國家派作曲家的奧妙，只有他才有開啓這「奧妙之門」的鑰鑰，外國人不能分潤這奧妙，也只有他才能將這奧妙告訴同國的人。但是他的奧妙已經預備好了嗎？要使他的消息有充分的力量，他豈不是必須先要約束自己一點嗎？因為磨坊的河水流過了許多狹隘的溝渠而激成強大的力，推動這磨坊的機輪。假如作曲家老是剽竊外國音樂家的皮毛，那末倘若聽衆寧願聽那真正的勃拉姆斯，瓦格納，特皮西，或史脫拉文斯基 (Stravinsky) 而捨棄一切貌合神離的贗品，他們就不該大驚小怪了。

作曲家所必須做的是尋出他應該傳達給社會的真實消息，直截痛快地說出來，而用不着打曖謎。我知每逢音樂界有一顆星出現，一般人就目眩心惑，說：「多麼好啊！讓我們在家鄉也來依樣畫葫蘆吧。」他們簡直忘記這是遺神取貌了。奪取先知者的道袍，果然很好，但以利亞 (Elijah) 的外套，就像衣莊店裏的一切舊衣服，穿在自己身上，不倫不類，就比任何不稱身的衣服都壞。作曲家必須怎樣尋找自己呢？他必須怎樣刺激自己的想像力，引導自己爲了國人，爲了自己發舒衷情呢？我想作曲家太喜歡到音樂會去了——現在我所指的當然是一般技術純熟的作

曲家，在音樂會裏我們所聽的都是完成的作品，而藝術家所要關心的乃是原料。我們四周不是有五花八門的音樂，我們可以採摘，去蕪存菁，而將它提高到高尚藝術的水準嗎？我們不是時常聽見四周發出需要音樂的呼聲嗎？是不是人類的一切轟轟烈烈的事業須藉音樂以充分表現出來嗎？我們必須培養「音樂的公民資格」的感覺。爲什麼音樂家就不能像畫家、著作家或建築師一樣做國家的公僕而建造國家的紀念物呢？

「爲藝術而藝術」在講英語的國家裏尙未盛行。我們往往被稱爲「非藝術的」因爲我們的藝術是無爲而成的。我們的戲劇和詩都是偶然演化出來的，那時我們還以爲我們做的是另外一樁事：我們的音樂將來也是如此。作曲家萬不可離羣索居，空想藝術，他必須與友侶生活在一起，而使自己的藝術成爲整個社會生活的表現。倘若我們尋覓藝術，就如緣木求魚，總不會得到手的大作曲家很少，但是誠實的作曲家卻可能有許多。天地間最壞的就是偽造的好音樂。一種作品，有所謂誠懇的意志與摹倣那最好、最崇高的作品的決心做它的羽翼，這就比任何矯揉造作的東西都滑頭了，——不自覺的「不誠實」引導我們造起大而無當，內容空虛的結構。

激起代人哭笑的假情假意；然而你們也許要問，難道我們從音樂大師那裏就學不到什麼嗎？我們的範本又從何而來呢？當然我們件件事都可以跟音樂大師學，我們可以從他們那裏學的大事之一，就是他們的「意志的確定。」我們確定了自己的宗旨，然後我們方可大膽地聽從聖保羅的忠告：「證明一切事物而把握住好的；」但是，假如你們尚未抱定宗旨，尚未確定什麼對於自己是好的，你們就胡亂「證明一切事物，」那可太危險了。

最初，你們要看清方向，然後倘若你們喜歡到巴黎，或柏林，或北平，倘若你們以為「他山之石，可以攻玉；」那末，你們就不妨去走一趟，學些本領回來。

如今英吉利有些成名的作曲家——在老前輩之中有愛爾加（Elgar）和派呂，中年人之中有賀爾斯脫（Holst）和巴克斯（Bax），在青年作家之中有瓦爾登（Walton）和蘭伯爾脫（Lambert），這般人都是在本國學成的。另有幾個人，他們以為本國對於他們沒有多大好處，在早期就離別祖國而變成了小德國人或小法國人，他們的大名我不願告訴你們，因為就連同國同種的人都不知道他們的大名。

據說，當葡萄樹最初在舊金山種植時，那葡萄林場的主人常常實驗，把來自法國或意國的植物移植到本地的泥土裏，結果，葡萄就帶上了一種奇特的香味，——泥土的勢力是多麼強大呵。我想我大可不必引伸其中的寓意了，——就是倘若你們的藝術之根堅固地種在本國的泥土裏，而這泥土就會給它一個特性，那末，你們可以仍然得到全世界，而又不會失去自己的靈魂。

## 第二章 音樂的起源

我們，在研究音樂的國家風味時候，應該想到我們的靈感是怎樣產生的，音樂是寫給誰聽的；換句話說，音樂的根源究竟有多少國家性，所謂國家性的音樂究竟該怎樣解說。

也許，在討論這問題之前我們應該離開本題，先把我們生活中需要音樂的原因研究一下。藉聲音以表現自己，這種衝動力是因何而起的呢？我們可以將繪畫，詩，建築，回溯到實用的根基上去。我並不武斷這是千萬萬確的；但，這是不妨提出讓大家討論。至於光榮偉大的音樂，在我看來，卻絕對沒有絲毫實用的價值。我們繪一幅風景畫或塗漆大門上雨淋日曬的污點，所用的工具是同樣的。文字是失樂園的媒介，也是拍賣行目錄的媒介。但是音樂卻不受實用主義的驅使；它祇是表情的媒介罷了。



那末我們爲什麼要有音樂呢？赫勃脫·派呂在音樂藝術演變史一書中說：「藝術家，在想像中感覺到極度的愉快和興趣時，就由不得要吐露衷情吐露衷情的本能使他必須尋找一種別人都能了解的方法。」

讓我們研究創造音樂的確切的過程。

在真實的「樂音」產生之後，音樂才能造成；這里我要鄭重表明，紙上印的黑點並不是音樂，這不過是作曲家造出的一種極笨拙的方法；這一連串慣用的符號指示一般聽不到音樂的人們，可以將作曲家所想像的聲音照樣複製出來。一張樂譜鬚髯是一張地圖，在地圖上你們看見許多慣用的符號；善於讀地圖的人可以藉此符號辨別路的方向，知道何處必須登山越嶺，何處必須渡河過橋，哪個城裏有教堂，哪個村裏有客店。或者，我再做個比喻，聽音樂好比是鐵路旅行，而樂譜好比是火車時間表。樂譜不是音樂，正像地圖不是它所代表的國家，或火車時間表不是它所指示的旅程一樣。

我們可以想像，在原始時代，音的創造與編製曲調是同時的；演奏者與作曲者之間並沒有

什麼區別。但是，藝術漸漸進化，人們也就不專攻一藝了，作曲者與演奏者就各有擅長了；雖然在樂譜未發明之前，編曲子的人必須親自演奏或唱給別人聽。一般要用藝術表現自己而又不會編曲子的人們就只好學習那個現成的調子；作曲者與演奏者於是就有了區別了。

從音樂創造的初步直到作曲家所想像的音由樂器或歌喉表達出來——這全部的過程是怎樣呢？演奏家把這些想像的音奏了出來，那末他應該有什麼目的呢？作曲家也應該有什麼目的呢？

我們，無論是不是藝術家，在頃刻之間都有這樣的經驗：我們想跳出日常生活的圈子，彷彿隱隱約約看見一個幻境。在這冥想之際，我們就受到感動而想做一件隨心所欲的事。有些人要做一樁行俠尚義的事業；有些人要想幹那殺人放火的勾當；有些人要到賭場裏去孤注一擲；還有些人就打牌消遣或者去逛馬路散心；但藝術家卻按捺不住自己的創造慾。畫家就把這幻想造成一個「自然」的理想化的形式；建築師就造成立體的形式美；詩人就造出有條理的文字的幻術；作曲家就造出有條理的聲音的幻術。不過，他們單有這些感想還不夠，他們還要把它傳

遞給別人；作曲家要把這些模糊的幻想變成明白曉暢而有條理的聲音；他要做到這一點，就必須把所表現的東西和表現的方法打成一片。因此，音樂的技術就產生了。人們想把心情意境最靈敏地表達出來，就造出了樂器；藝術家窮年兀兀探索這些樂器最好的效果，而作曲家當然也必須研究怎樣把思想用他們能操縱自如的樂器表達出來。我已經講過，作曲家第一步必須造出一種一目了然的樂譜；——但，老實說，這並不是一個盡善盡美的辦法。——然後演奏家才能把那些抑揚頓挫輕重緩急的音，大致不錯地，演奏出來。作曲家的程序是始於幻想而終於音符。演奏家的程序卻適得其反——就是始於音符而終於作曲家的幻想。最初他必須把這些音符所代表的音奏了出來，他這步手續做得越快，那末他能達到比較更重要的東西也就越早了。所以，善於看譜的人，不一定是好音樂家，可是他得到很大的益處。演奏家應該學習怎樣把這些音奏得恰到好处。這裏，他當然一部分要依賴製造樂器的人了，但是他卻還得用聲樂和器樂的技巧。他必須學習看一連串的音符，當整個看，再拆開看，找出各部分與整個的關係，我要把「句讀法」、「曲體分析」、「頂點」等等都歸入這個科目裏——我們通常所謂「音樂家的修養」。

等到這些他都能精通了，他才能着手將作曲家的幻想重新創造出來。也只有到了這時候，他才能發覺這音樂裏究竟有沒有可以重新創造出來的幻想。

我們繞了一個圈子，靈感的起源與它的成熟，原來是同標這麼一回事。

我們怎樣能夠知道，音樂，尤其是我們本國的音樂，一定有國家性的根基呢？或者，我們也許可以更進一步自問，有沒有獎勵音樂家的辦法；假如有的話，那末我們該怎樣找它出來。我想諸位多數是研究音樂的——也許有些是音樂教師；你們覺得你們的光陰多半是規規矩矩地用於音樂的技術方面；與其說是用於目的，無寧說是用於工具上。你們有時可曾自問，音樂的目的是什麼？或者，也許我應該設一更好的問話：它的起點是什麼？你們不能希望園丁能在連野花都生不出的不毛之地裏培植美麗的花。是不是我們必須預料在這地方必定先有音樂的野花，然後我們才能種我們的八仙花和玫瑰花？學生在受技術訓練之前就該自悟，他的藝術是與生俱來的。他必須想像，一個雖有音樂天賦而不學無術的人，一個目不識丁，不會背死書的人，一個處於窮鄉僻壤，見聞淺陋的人，一個歌吟笑呼發乎自然的人！像這樣的人，是不是能創造一種

音樂；假若能的話，這音樂是不是和我們嘖嘖嘆賞的音樂有些相像。他也許說：『難道我應該從這未具雛形的音樂裏印證音樂大師的音樂原理嗎？這種偉大的藝術只能說是一所沒有基礎的房子，或海市蜃樓，一碰到實際生活就雲散煙消，化為烏有了。』

其實呢，我們倘若從真實的經驗裏不能知道有民歌這樣東西，就必須根據理論去想像它了。

但是事實上，我們誠然找着了這問題的答案。我們已經發見確有不懂理論而會不知不覺地暗合理論的唱民歌者了。我們果真尋着那般不通文墨，不學無術，僻處窮鄉，見聞淺陋的人們，他們做的音樂，往往本身很美，並且還蘊藏着偉大藝術的種子。

未曾見過鋼琴，也未曾學過和聲，就連屬和絃與平行五度音程都不知道的人能够創造美的音樂，這話有些人聽了詫異起來，甚且還用客氣話表示不以爲然；他們或者掩起耳朵來說，這並不是真正的美，『不過是些悅耳的聲音罷了』，或者他們說這些調子一定是歌唱者『從那裏應來的』。也許你們知道一位傳教士的故事：他聽見有些野蠻人唱這樣的節奏：♪♪♪♪♪

——這畢竟是一個極原始的節奏，在未濡染音樂教化的人們裏也似乎竟得到——卻如獲至寶，快活極了，因為他以爲亨德爾的“Tallahjah Chorus”已經深入尚未開化的地域裏了。或者再舉一個我自己曾注意到的例子。一個不能讀書的鄉下人會唱“Dorian Minne”，絲毫不錯；這話講給一個英國有名的音樂家聽，他無論怎樣不肯相信。

當然，事實是這樣的：那些合乎科學的講法不過是現象的解釋，而並不是獨斷的規律。例如樂調體系不過是科學家的種種方法的一覽表，這是民衆唱歌自然而然的方法。再說，也沒有人創造朔拿大形式，這也不過是把音樂思想自然流露而形成的模型，做一個合乎理論的解釋罷了。所以民歌是美的，這卻不足爲奇；倘若民歌不美，我們就應該詫異了；因爲，不是如此，我們對於音樂的美的全部法典的真實性恐怕要懷疑了。

然而，將民間音樂當做編成的音樂的變種，這種荒謬的見解卻不易打消，所以關於這一點我最好再講幾句話。假如這見解是對的，倘若民歌是幾百年前編成的音樂的殘闕不全的遺物，我們不是應該到博物館去研究古代的樂譜，然後再解決這個問題嗎？在那裏，我們除了那些將

民歌故意改頭換面而編成的歌曲之外，簡直找不着與本國口傳的民歌有絲毫相像的東西。

我真百思不得其解，爲什麼一個適性隨情，毫無拘忌的人有信口講話的天性而沒有放歌長嘯的才能呢？不錯，我們假定原始的唱歌比語言更早產生，正像感情比思想更原始一樣。遊歷者告訴我們野人在跳舞或舉行儀式的時候，興高采烈，熱情沸騰，發出一種含糊的呼聲，以爲伴奏，這可以認爲是音樂的開始。然而，真正的音樂與徒然的聲音，兩者的區別就全在音的抑揚長短是不是確定的，而音與音之間是不是有確定的關係。有些人力主此說：音的確定只能在管樂器或別種原始樂器發明之後才會成事實；但我卻能提出一個目觀的反證。我自己深信，歌是音樂的開始，而純粹的器樂卻是較遲的發展。那末，我相信，歌曲不過是情感充溢的語言。德文裏 *Sagen* 與 *Singen* 二字在古時是可以通用的，至今一個鄉間唱曲子的人還說：『講一曲子而不說『唱一曲子。誠然，唱民歌者——當然我只講我自己見聞所及的英國——英國的唱民歌者似乎不能把歌詞和調子拆開；倘若他忘記了歌詞，他就很難得能把調子哼給你聽；倘若你用的別的調子把他所熟悉的歌詞唱了出來，他也會稱心滿意，以爲你懂得這個歌曲了；我相信，跳舞

的調子也是如此。所以，西席爾·夏潑 (Ceil Sharp) 說一個鄉下音樂師以為聽衆記住了跳舞的調子也就會跳舞了。

我要提出的證據是這樣的：有一次我聽一位牧師在露天佈道；他最初用講話的聲調，但是等到他越講越興奮，那聲音就漸漸確定了，開頭只有一兩個，最後卻一連串有五個樂音 (note) 了。

這些樂音是 A, B, A, G, A, 偶然還降落到 E 上。



這似乎是我目視由語言轉變到歌唱的切實的過程。情感的激昂產生兩個結果，一是音的確定，二是形式的點綴。也許我稱它爲歌曲未免太過分了，也許我應該稱它爲歌曲的原料。現在我要給你們兩首民歌——基於這三個音而成的民歌的實例。

(一) 從那樹林裏來 (第一樂句)





(二) 叢林與野草 (第一樂句)



這就是所謂民歌的現成句子，它們在民間音樂裏佔重要的地位，正像現成的辭句在傳奇話裏佔重要的地位一樣。在實用上，這些現成句子也很合理，你們，凡是有過寫作經驗的，無論寫雜誌裏的短文或交響曲，都知道，怎樣起頭是莫大的困難——因此，傳奇之中十居八九拿「我出家門，」「話說……」「列位請了」這一類句子開頭。在許多民歌裏，我們也找得出千篇一律的句子開頭，這頂大帽子是一種音樂公式的變形，而音樂的公式也與人聲自然適合的。讓我們再研究這個簡短的樂句，我們能不能這樣假定：歌者在更興奮的時候就喜歡加上些裝飾音

到他的一串音上面。我們都知道，裝飾音，是情感激昂的自然的結果；這是判斷作曲家的作品裏裝飾音究竟是情感衝動的結果，還是毫無意義的文飾的好標準。例如勃拉姆斯的第五重奏的慢板樂段（Adagio）的一段，和一篇費山唐（Vienntemps）編的協奏曲裏華麗的裝飾，或者拿巴赫所喜歡的充滿情感的melismata（裝飾唱法）和他同時代意大利歌劇作曲家的毫無意義的 coloratura（花腔）兩相比較，我們就知道裝飾音的價值之所在了。

興奮的情感增強，裝飾也就跟了增加，所以我們的原來樂句也許最後會變成



這委實是一首盡人皆知的民歌裏的樂句。這里我們不妨稱它為一個完整的樂句。

唱傳奇曲者將他的音樂和一個有韻詩的形式配合起來，通常是一首四行詩而有一種簡單的韻律；所以我們的樂句大概也必須遷就這範圍而發展。因為要講得簡明起見，我只好假定

一個調子成於一人之手而暫時不討論集體創作的可能性。假如歌者對於自己開頭一段旋律認為滿意了，他就覺得一定要重複它。重複是藝術令人易於了解的基本原理之一。赫勃脫·派呂在論原始音樂一章裏（即音樂藝術演變史中之一章）舉出野人音樂的例子，它不過是一個周而復始的簡單樂句。但是，假定我們的唱傳奇曲者覺得他的詩和調子，音節頓挫兩相抵觸，配合第一行詩的音樂配不上第二行，所以新的樂句就從原來樂句裏脫化出來，以適合字音減少的詩句。這就給了我們一個音樂結構的新的基本原理——對比。在第三行詩裏，又有了八個音，他真喜出望外，覺得原來的樂句又可以採用了。於是，我們就得到 A——B——A 樂式的極原始的例子。這種樂式，千變萬化，至於無窮；可以說一切音樂的結構都跳不出這個圈套；無論在傳奇曲裏，在第九交響曲或歌劇“*Titan*”的前奏曲裏，我們都找得着這種形式。讓我們舉一個實例來分析一下：尋找羔羊，碰巧這是一首最美的英國民歌之一。

第一首歌詞原文如下，這首詩畢竟大致已規定了音樂的形式。

As I went out one May Morning

One May morning beime, (韻)

I met a maid (韻) from home had strayed (P+)

Just as the sun did shine (P+)

測子的開頭是一個現成樂句的精緻的形式(A)。隨後是一行短句，所以舊樂句就必須翻新了——新樂句實在就是第一句移高三度的重複罷了，短三度變為長三度，而句的收煞令聽者起意有未盡之感(B)。

第三行詩裏你們或許希望第一樂句重複了。但是第三行詩句的韻律和第一行並不是一模一樣的，並且句的中段還有韻，因此音樂就勢必隨聲韻而變化了。我們先重複第二句，它自然仿照第二句的形式而變化，——句中的韻腳還暗示它的排比律(C)。

在一曲之中我們顯然必須使首尾呼應，前後連貫，所以樂句還照樣轉變，而最初的樂句又完全出現，這自然是模仿句 (sequential phrase) 變成的；最後的三個音是尾聲，補足了第四行(D)。

這樣簡單的調子卻含著多麼豐富的藝術；一切偉大藝術的原理——統一、變化、勻稱、發展、連續性——都包含在內了。

尋找羔羊

The image shows a musical score for the piece "尋找羔羊" (Finding the Lamb). It consists of two staves of music. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style. Brackets and labels are used to identify specific sections: "A" is labeled under the first two measures, "B" under the next two, and "C" under the final two. A larger bracket labeled "由A推演而成" (Derived from A) spans the first four measures. The bottom staff continues the melody, with labels "A", "B", and "D" under different sections. A bracket labeled "由A推演而成" spans the first two measures of this staff. The piece concludes with a final note marked with a double bar line and a fermata.

我還要舉一個例，這調子也是從同樣的根本樂念裏產生出來的。這里，三度音是長三度，因此裝飾音的位置也就不同了。

我不必分析這個調子了；總之同樣的原理也都合得上去。這首歌曲的題目是

一片汪洋



### 第三章 民歌

從一段激昂的話變成一首完整的詩歌——這過程我已經回溯過了；但是音樂節奏的因素我還未曾提到。

我上次所說的那位牧師講到興奮的時候，他發音的高低之間就有了確定的關係，但音節長短的關係還沒有確定，音節長短的確定就是所謂節奏。旋律可以脫離節奏而存在，正如節奏可以脫離旋律而存在一樣。可是我們只能說歌曲要兩者結合起來才會產生。我以為節奏是起源於跳舞，或從日常生活中四肢的動作，如走路，拉繩等，蛻化而成的。即使在語言裏也有節奏；假如我們加強語氣，或者要留一深刻印象於記憶中，我們就不知不覺在語言裏插進一兩節奏的格式。

在原始時代，人類沒有報紙傳播新聞，沒有歷史記述往事，也沒有小說觸發想像力；這些事就由唱傳奇曲者 (Ballad singer) 一手包辦，他自然必須全靠記憶力了。爲了容易記憶起見，他便將所講的話編成有韻律的形式，於是便奇詭律就產生了。他又配上了音樂，這就給記憶力一個更大的幫助，並且增加語言的情感上的價值。因此，平常四句格式的民歌調子也就產生了。你們必須常常記住，民間音樂是一種實用的藝術。在原始的意識中，幸喜還沒有『爲藝術而藝術』的思想。我已經講過，鄉下唱歌者怎樣不能把傳奇曲中的辭句與調子拆開。在他看來，辭句的格式顯然是歌曲造成的。但是，這種格式還受到舞曲——另一種實用的音樂——的影響。在舞曲裏，主要的是音的抑揚輕重，更迭循環與拍子的準確。讓我引一篇舞曲女神，以爲節奏因素適合於初步公式的實例。你們留心，它的形式就沒有歌曲形式那樣精巧；格式的整齊爲其主要之點，因爲它是舞步的伴奏。





我再引一首教堂聖詠歌聖井，旋律的公式與上例大同小異，但節奏的格式卻完全受了歌

辭的支配。



我已經把民歌解說給你們聽了，但在我做更進一步的講述之前，我最好再給你們幾首我所稱「民歌」的實例，並且奉勸各位不要誤會我；我所講的並不是粗俗鄙野的事，也不是異想天開的事，也不是舊嘴老頭子老太婆裝腔唱出的有頭無尾，似是而非的時髦歌曲，也不是已成絕響的古調，也不是博物館裏的陳列品，而是直接由於民衆的需要而產生的藝術。民衆找着了一個適當的，完美的，雖然規模很小的，形式；這種藝術是土產，它和本身以外的藝術簡直不相干；並且最可貴的是，生在現代的我們還要教它。——這是一種真實的藝術，在二十世紀它還有「美」和「生命」，讓我再舉幾首英國民歌最好的例子：杜鵑，我的快樂的孩子，航海歸來的水手，或六月裏含苞未放的薔薇。

我們不是可以借用吉爾勃脫·默雷 (Gilbert Murray) 論聖經與荷馬的國家文學的話來論這些民歌嗎？他說：「這些不是一個大詩人的想像力造成的，而是——也許可以說——累代讀者與學者積聚而成的情緒，他們重新創造古舊的美麗與莊嚴……在這些著作裏，彷彿有一個民族的精神的命脈。」

一首絕妙的民歌，就是一個超拔的藝術品，但是它卻沒有把音樂裏所應講的話完全講出來，這是因為它受範圍的束縛，範圍的狹小卻也有種種理由。

(一) 民歌是純粹直覺的，而不是按照什麼計畫編成的。

(二) 它純粹是口傳的，所以耳染用不着眼睛幫忙，縱然唱者的記憶力強，但因民歌還不是一成不變，毫無伸縮的讀物，它勢必限於方寸之間，使唱者和聽者能一下子就記住。

(三) 它是實用的音樂，配合傳奇曲的辭句，或配合舞蹈的姿態。

(四) 民歌都是純粹旋律的，歐洲的民歌總是如此，我相信凡是真實的民歌都是如此。這些限制也並不是沒有相當的便利。(甲) 唱民歌者是不學無術的，又不會故意造作，所以他不受偏見和音樂規矩的拘束，他的節拍也可以絕對自由。假如他唱的詩句裏有五個輕重等量的字音，他就每字配上一音，在樂譜中我們稱它為五拍子的樂節。倘若他照正常的方法唱八分之六的拍子，倘若他又要在某一字音上頓宕一下，他就將那樂句延長而成九拍子。倘若他伴奏跳舞，他時時為了遷就闊的舞步就將音延長，他也不要蒐集民間音樂者將他那些漫不經意，放浪不羈

的歌舞劃分節拍，用音符記錄下來，是極多麼煩心的事。我們總以為爲五拍子七拍子以及種種不整齊的節拍是現代新派作曲家所特有的；其實，他們不過恢復他們祖先所享受的自由罷了。

(乙)將所要講的話包含在一個十六小節的調子裏，和用交響曲或大歌劇的形式發揮出來，完全是兩回事，尤其是這十六小節的調子在二十餘首的傳奇曲裏必須周而復始地重複。我們往往覺得有些音樂初聽似乎很動聽，但是一經重複便索然無味了。民歌的妙處卻必須重複幾遍才顯得出來。我想現今一般人把民歌的價值估計錯誤，這是因爲他們只把民歌讀了一遍或僅僅把調子哼了一遍，尤其糟的是在鋼琴上彈了一遍，而且也沒有把辭句唱出來，細細欣賞歌曲的意味，下一番公平的測驗。

我再來講關於我稱之爲民歌的「縱的限制」，就是「民歌是純粹旋律的」這件事實。近代音樂使我們聽慣了和聲，因此我們覺得很難相信世上還有一種與和聲毫不相干的純粹的旋律。我們都撇開了和聲而單哼調子，這當然是事實，但是我們總時時刻刻在無意之中想像一個和聲的基礎。有許多流行歌曲的調子，假如我們心中不暗補上和聲，就毫無意味了。

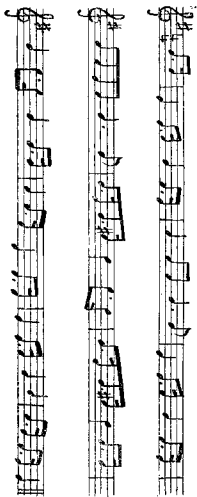
在十八、十九世紀，「和聲音樂」是長短兩調以及藉以劃分樂曲的起訖段落的完全靜止半靜止，導音等等和聲法的結果。但是純粹旋律的音樂卻另有一套方法。長調與短調在真實的旋律音樂裏實屬罕見，這種音樂必須歸入別的樂制裏，其中主要的是 *Dorian Mode*（商調），*Mixolydian Mode*（徵角）和 *Tonian Mode*（宮調）；*Tonian Mode* 果然與長調有同樣的音程，但除此以外都顯然不同了。

我並不打算給你們一篇關於樂調的論說，這是離開演講的範圍太遠了，但我只講兩件事。這些樂調，向來被稱為教堂的（ecclesiastical）樂調，不幸引起一般人的誤會。因為民歌也可以歸入這些教堂樂制之內，一般人就往往以為民歌是脫胎於教堂音樂。我相信，事實卻恰巧相反；換句話說，教堂音樂乃是脫胎於民間音樂。關於這一點，我還有話留在後一章再說吧。

教堂中的「單調唱讚」（Plain-Chant）與民歌相同的地方，就是它們有時都能歸入同樣的樂制裏，因為它們都是純粹旋律的。但是，假如說民歌補鞋匠會脫胎於教堂歌曲“*Jesu Dulcis Memoria*”，因為兩篇都是商調，這話就荒唐了。你們也可以照樣說 *Prelied* 是脫胎於第五

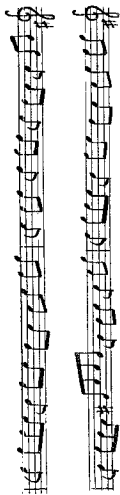
交響曲的末章，因為彼此都是用的C長調

(一) 民歌補鞋匠



(二) 教堂歌曲 "Jesu Dulcis Memoria"

還有一點我要說明。把樂調或「調的和聲」(modal harmony)當做不合時宜的古老，那就錯了。真正「古」的和聲決不是調的和聲，宮和聲從五度平行合唱裏產生出來的時候，作曲者覺得新獲得的和聲法不能用於各種樂調之中，於是他們便別開蹊徑，更改「樂調的」旋律的音程，以便配合和聲，所以派萊斯脫呂那與其同時代的作曲家的和聲並不是純粹「調」式的；這種和聲到十九世紀還沿用着。我已經說過，民歌是純粹旋律的，而並沒有和聲的襯托；但是當「調」的旋律流入作曲家的眼簾的時候——最初或許是十九世紀俄國的民族主義者——他們覺得其中含蓄種種和聲的訣竅。以前，和聲總被認為是從底下堆砌上去的。俄



國的國家派者，也許因為他們一知半解，不大內行，顯而易見寧願在旋律底下配製和聲。這種新穎的「調的和聲」在穆索斯基（Moussorgsky）的歌劇鮑里斯戈獨諾夫裏卻大用而特用了。特皮西與其同時代的法國作曲家，還有現代意國及英國作曲家也都聞風而起。然而德國似乎早已跨過了這個階段，因為它的民歌已經沾染了和聲（指程式化的和聲）的痕迹而不是純粹的土產了。特皮西的薩刺殺地舞蹈（Sarabande）和拉凡爾的小胡拿大（Sonatine）中米奴哀舞曲（Minuet）的靜止法都是純粹「調的和聲」的好例。這裏面，我簡直看不出「古」在什麼地方。倘若你們不見了真正古的和聲，甚至回溯到約斯金（Josquin）和鄧斯台伯（Dunstaple），你們就找不出像這樣的東西。

有些人爲了「樂失而求諸野」而大起憂慮，他們對於作曲家借用材料也非常惱恨；但是據我看來，他們所持的理由是道德的而非審美的。

近來，有一位作家寫了一篇文章題名復古，他說：「寫綜合的民衆音樂，我們必須運用一種模稜，曖昧的形式；這或許是很正經的，但比起剽竊大批的民歌來，可就更取巧了。顯然有人要辯



驗，雖然東抄西襲，兼收並蓄，在音樂上也許沒有價值，可是偽造民歌，以假當真，也可以挽救這局面。算了罷，一個學生，只消有極淺薄的創造才能，就會做這一類的東西，而無止境；這差不多用不着什麼技巧，也用不着多大的想像力。」

我以為這番話似乎多少聽不免是爲了維護行業的抗辯。你們都知道，商人在他們的利益受到妨礙的時候，就常常掛起道德的幌子，當做自己的護身符。倘若一個造酒者正在耗費時間、金錢，用盡心思，製造啤酒的時候，知道有人在他的大門外裝置了一個免費的水管，他必定惱恨萬分。所以，音樂商人出了大本錢，好不容易學會了製造旋律的種種新奇方法，一旦遇見了一位作曲家，不根據這些昂貴的範本，卻偏以民間音樂爲基礎而寫曲調，他們當然憤怒了；這廝不照着規矩做，他實在是一個特賭行騙的壞蛋。至於什麼方法造成最美的音樂，這問題他們卻不容許討論，他們所爭論的，拆穿了講，祇是一個商業問題，一件違犯了同業公會章程的事。

另有一位新近作家卻和前面的那位作家立於相反的地位，他論穆索斯基，說他所創造的主題能令人想起通俗的藝術，而他感人極深的創造力卻受惠於集民間音樂之大成。或者，像刻

脫·辛特勒先生 (Kurt Schindler) 最近也論及這位作曲家，他說：「一切全賴作曲家是否出於愛而作曲。」

「值大成」與「愛」——這就是兩個祕訣。作曲家必須「愛」本國的調子，而且使這些調子成爲自己不可欠缺的一部分。當然也有些隨波逐流的人做民歌運動的寄生蟲；這樣艱鉅的事業，他們自以爲也能勝任，只消堆上一個調的靜止，*Modal cadence*，或拿一段自以爲是的鄉村舞曲的節奏，湊到一種包羅從瓦格納到史脫拉文斯基各大作家的風格的「起國家的風格」裏去。不消說這般人乃是文明的罪人，至於他們是否背道悖德，應受譴責，這在我看來卻無關輕重。

不怕你們討厭，我再來說一遍：創造並非是新奇。在我引過的那篇文章裏說海登往往避免創意造言的麻煩。貝多芬探摩查脫作品中的主題用在英雄交響曲裏，這豈不也是千真萬確的嗎？作曲家，在創造的熱度達到極點的時候，的確情思勃發，辭句也就信手拈來，他並不苦思冥想，創意造言，他本能地知道什麼樂句是正中心懷，無法避免的主題。音樂並不是憑空生出來的。

一個樂念(Idee)引起另一個樂念，測驗每個樂念，並不在乎它是否是「獨創的」，而在乎它是  
否用得非常恰當，無法避免的。

最近在「London Mercury」雜誌中載有一文，特摘錄如下：「最好的作曲家貯藏別人著作中半生不熟的思想，利用它們造成完美的高堂大廈。這作品就沾染了作者的性，因為在這  
些思想裏他有性靈獨到之處。」

## 第四章 民歌的演化

民間音樂的流傳全賴口授而不靠印刷和抄寫，這事實卻有重大深遠的結果。學者老是不信任記憶力，總以為筆之於書方始可靠。其實，不能讀書寫字的人卻有出人意外的記憶力；西席爾·夏潑從他自己閱歷裏舉出令人驚異的實例。學者將口傳的詩歌當做腐敗不堪的東西，實在抄寫比口傳似乎更容易腐敗。抄本裏的竄改大概是由於抄寫者的疏忽或愚昧；但是，民間詩歌流傳各地互有出入，這些變化往往是背誦者或歌唱者隨意改善的。

在口傳的藝術裏，談不到「創作」兩個字；最早的傳本裏並沒有特別的優點，隨後各種傳本似乎既不是「進化」也不是「腐化」。

民間故事專家葛林姆 (Grimm) 的名言說：「民歌的作者就是民歌自己。」有些見識廣

淺的人也和我們英國批評家一鼻孔出氣，說：『一首民歌乃成於一人之手。』波美（Böhme）在他的德國古代民歌集“Alt-Deutsches Liederbuch”的導言裏說：『最初，一人唱出一個曲子，然後別人跟了他唱；他們各自把不中意的地方隨意更改。』這句話給了我們研究民歌演化的線索。讓我再從阿林漢姆（Allingham）的傳奇詩集裏引一段話：『傳奇的價值有賴於無數說書者的損益，爬梳，竄改，潤飾，實非淺鮮。儂俚的變更得能留存，而拙劣的變就更自然淘汰了。所以，假如一篇傳奇裏有動人的寓言，故事，或離奇的情節為其靈魂，而形式又是出於老斲輪之手，那末它就會一代一代流傳下去，並且它還逐漸蛻變，以求適合聽衆的智力與聽覺。』

據吉爾勃脫·默雷說，就連寫成的書也可以回溯到原始時代簡單社會的集體創作。所以，依里亞特和奧特賽都是經歷悠久發展過程而產生的。

差不多直到印刷術發明的時代，以前口傳總比抄寫被認為更可靠，這豈不是一個頗饒興趣的事嗎？希臘字 Logos 的意義是「活的」語言，而並不是指那古時用代書契的模糊的爪痕。甚至到了西曆紀元一三五年，一位史家還會說：『我想，我得書卷之益還沒有比得益於活人親

口的講述那麼多。」

你們不妨拿這段話和所謂口傳的力量與其正確性兩相比較一下。

默雷教授說：「書必須要生長，正因為它的民族也在生長。既然它成爲民衆傳統的一部分，自古相傳，珍如拱璧，當然每一代都愛聽它了。假如它還配他們的胃口，他們聽了，便恭而且敬，嘖嘖嘆賞……這書成了一種傳統，也就隨了時代而生長了。」

照此看來，一本書的著作的起源尙且可以回溯到古代簡單的社會。我再引默雷教授的話：「依里亞特和奧特賽並不代表一個人獨力的創造，而是人類累代的，變動不居的傳統。」假如書的來歷果真是如此，那末那些純粹口傳的音樂和詩歌就更加是如此了。

西席爾·夏潑，在論英國民歌一書中，力闢衆說，也認爲口傳的音樂和詩歌濫觴於簡單的社會，但他並不以爲這些是集體的作品。他說：「民歌一定有起源，它的開端必定要歸功於一人。常識使我們不得不這樣假定，否則我們就必須斷定它是簡單社會中的人們同時一致脫口而出的了。至於最初那個人是不是能稱爲作者，這卻是另外的問題。或許他不能稱爲作者，因爲人

們的習慣喜歡隨時更改不中意的地方，所以一個人的作品經過了相當時期就變成了集體的作品。

但是，縱然民歌的起源是集體的作品，我們得不到佐證，難道我們就得不到反證嗎？據我所知，沒有人一口咬定說我們語言中的普通字是由一人造成的，遊歷者告訴我們，成羣的興高采烈的民衆同時會自然傾吐音樂的短句（*Thrust*）。

爲了辯論起見，我就承認民歌中零碎的短句是成於一人之手。我不願意再往下講了，因爲海里威爾（*Hallwiel*）地方老練的傳奇曲作者能將零碎的樂句併湊起來編成調子正像他能將詩句併湊起來編成傳奇曲一樣。我已經舉例說明，有些現成樂句在民歌調子裏正像「沉魚落雁，閉月羞花」之類的現成辭句一樣，在傳奇曲裏數見不鮮。但是，我們說，將現成樂句很巧妙地編成一個調子的人就是那調子的作者，這話對嗎？然而我們也得承認，唱民歌者創造一個完整的調子正像修伯脫（*Schubert*）創造一個完整的調子一樣。修伯脫創造了調子，就寫成樂譜，使他的朋輩一目了然；但是原始的唱民歌者卻只能將自己創造的調子唱給別人聽。

你們要說，假如口傳的民歌與編成的樂歌就只有這點區別，那末取舍之間也無分軒輊了。但是，反對民歌是社會的集體作品而認定它是山個人一手造成的，這整個問題就根據這顯然微細的區別。倘若你們聽兩三個人唱同樣的歌——譬如這是修伯脫的作品——因各人的氣質不同，表情也就略有差別，可是這些差別決不會大相逕庭的，因為他們時時刻刻參照着印就的曲譜唱。但是，倘若沒有印就的曲譜，倘若你們甲乙丙三人不從印就的曲譜學習這首修伯脫的歌，而是聽了三個歌唱者丁戊己的歌唱學會的；換句話說，甲的唱法是從丁那裏聽來的，乙的是從戊那裏聽來的，丙的是從己那裏聽來的；然後你們甲乙丙三人再輪流把自己學會的歌，唱給其餘兩人聽，自然你們還隨心所欲，添枝添葉，那差別豈不是就很大了嗎？

讓我再做個粗淺的譬喻。從前一向有一種軍隊演習，叫做「傳遞消息」。在演習時，兵士一字排列站着，軍官將消息口授給第一個兵，由他轉告第二個兵，如此依次傳遞這消息，到了最後一個兵，由他再把所得的消息報告軍官。你們都知道，最後一人所報告的消息往往和原來的大不相同；縱然各人力求正確，也是徒然的。



民歌流播的情形也是如此，不過唱民歌者卻用不着力求正確。第二人從第一人那裏學會了一首民歌，他就「把不中意的地方隨意更改。」（這是波美的話。）

這便是民歌的演化。一個調子成於一人之手——我再聲明一句，僅爲了辯論起見，我承認此事，他將這調子唱給鄰人和子女聽，等他死後，這調子就傳給下一代。或許此時另有一套新辭句出現，而沒有適當的調子可以符合它的音節。把現成調子改頭換面配合新歌辭，這豈不是頂自然的事嗎？過了三四代，那調子會到什麼地方去了呢？誠然，那時它已經不是一個調子，卻變成許多顯然不同的調子了，但是它們都可以回溯到同一的根源。

現在讓我暫日再回到「傳遞消息」的譬喻。當然，這消息往往在彼此傳遞之際已改變得不成樣子，實在，輪到最後一人，簡直不成話了。你們也許要問，民歌也是這樣越變越糟嗎？你們與其說「腐化」，「割裂」，無寧說「發展」，「演進」，豈不是按情切理嗎？讓我們再提醒自己，民歌單靠口傳而生存，倘若口傳一旦中止，它也就消逝了。我們再回到「傳遞消息」的譬喻，消息傳遞到了中途，也許已經變得不成話了；但是，你們知道，兵士的任務並不是推本溯源，而是將聽

來的消息傳遞過去，內容如何他卻不管。但，唱民歌者卻毫無拘忌。他儘可不必將自己不喜歡的傳授給別人。讓我來造一個例子。王五唱一個歌給張三，李四聽，張三是個真正藝術家，他覺得這調子美中不足，就略加煊染，如同蠶吐點睛，錦上添花。而李四是個傻瓜，他忘記了最精彩的部分，就只好竭力彌縫起來，再不然，他就讓它成了一個百孔千瘡，面目全非的東西。那末，以後便怎樣呢？張三唱的就一代一代傳下去，而李四唱的就和他自己同歸於盡了。所以你們看，民歌的演化卻真是物競天擇，優勝劣敗的過程。

請恕我三番四覆回到「傳遞消息」的譬喻。傳到最後一人的消息，它的著作者該是誰呢？顯然，不是最後一人，因為他不過把他所聽得的話背了出來，其中可能有出於無意的改變；也不是創造原來消息的軍官，因為他的消息傳到最後只存原來的輪廓，而詳細內容卻大不相同了。這最後的消息乃是全體兵士同心協力的結果；實在是一種粗陋可笑的集體作品的形式。民歌演化的情形也是如此，不過民歌的嬗變是「生長」，而不是「割裂」；是「發展」，而不是「腐化」。

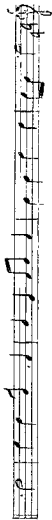
這就是令人大起辯論，肆意攻擊的民歌的「社會理論」，也就是葛林姆所謂「民歌的作者就是民歌自己」的意思。總而言之，讓我引用西席爾·夏潑的藝術音樂與民間音樂的定義。他說：「藝術音樂是個人的作品；比較起來，它是在短期時內編成的，而且寫成了曲譜；它的形式就永不改變了。民歌乃是民族的產物，它反映整個社會的情感和趣味，它隨時在溶解；它的創造永遠不會達到止境，在它的歷史任何階段中，它總同時寄托在許多形式裏。」

所以，創造民歌，個人與整個民族都有份。倘若我敢冒昧一下民歌的定義，我就稱它爲「一個共同的樹枝上開出的個別的花朵」。有人常常問蒐集民歌者，某一個調子的根源和年齡。這兩個問題簡直都無從答覆；任何調子都沒有原本，任何調子都有幾百個來源。我們也不能斷定它的年齡；在一點上，一個調子就像音樂的起源一樣古老；在另一點上，它跟了現今唱民歌者還能死而復生，日新月異。有時我們被人嘲笑，說：「恐怕那簡直不是一個老調，而是那唱歌的老頭兒自己造的。」說是他造的，也有幾分合理。總之，民歌之成爲民歌，不在乎它經歷年代的悠久，而在乎調子的性質。

現在我要給你們幾個實例了。我先給你們一個調子的種種不同的形式，或者我們可以稱它們爲一個調子的變體。我所選的第一個實例是一首在英國常聽見的調子，這調子是用於一種拙劣的傳奇曲，曲中敘述瑪利亞·馬丁的遇害，或者用於一首聖詠詩傑出的基督徒都來歸我。在舉例之前，我要預先聲明，我並打算討論傳奇曲辭，我只解說文字與調子的關係，講到適可而止。這篇瑪利亞·馬丁傳奇顯然是一種以謀害爲題材的，辭句拙劣的唱本，這樁謀害的事是在十九世紀初期發生的。你們也許以爲文字既然像現代語，而它是否產自民間亦屬疑問，那末調子的來歷也同樣可疑了。我們已經知道，民間調子總靠口傳，傳奇曲辭的流傳情形也有幾分相同。不過印刷術早就毀滅了唱辭的口傳，而民間音樂卻還保存它的生命，比較傳奇曲辭長久得多。傳奇的口傳辭句早已被瑪利亞·馬丁這一類印就的唱本起而代之了。當這些唱本在鄉村市場及其他各地銷售的時候，當然其中沒有附印的曲譜，鄉間歌唱者採用自己中意的調子配上去，結果這調子還保存着，可是這調子在配合拙劣的傳奇曲辭以前的原來的唱辭卻往往不知去向了。

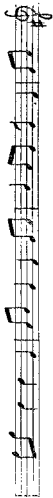
下面就是這調子的三種變體；兩個裏面有短三度音程，一個裏面有長三度音程。這三種變體是從英格蘭各地採集來的。

Aeolian Mode 羽調



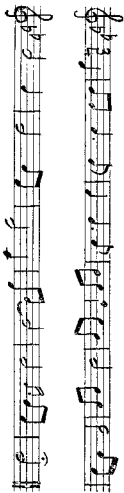
Dorian Mode 商調



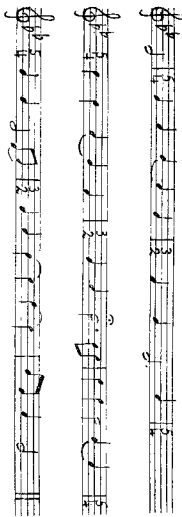


我現在再舉兩個反面的實例；換句話說，就是兩個顯然不同的調子，其中卻有同樣的輪廓與同樣樂句的變體。這兩個調子題名：（一）叢林與野草，（二）這便是真理。

叢林與野草（採自蘇賽刻斯）



這便是真理（採自海呂復謝牙）



我再給你們兩個所謂「共同的樹枝上開出的個別的花朵」的實例。這裏是毛呂斯舞曲 (Morris dance) 調子。牧者之歡喜的兩種奏法。第一種是比較普通些，第二種是別列·威爾斯先生，一位著名民間舞曲提察家，在牛津省所奏的調子。請你們注意第二種奏法裏的那些流麗可愛的花腔。說不定，這些花腔是威爾斯先生在逸興酣放，出神入化之際，信手編成的，而隨後就成爲這調子的主要部分了。民間曲調也是這樣演化的。



第一種傳譜

第二種傳譜

The image displays two musical staves, each containing five lines of notation. The top staff, labeled '第一種傳譜', is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a repeat sign and contains a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The word 'Fine' is written below the final measure. The bottom staff, labeled '第二種傳譜', is also in treble clef with a one-flat key signature and a 3/4 time signature. It features a similar sequence of rhythmic patterns, ending with a double bar line.

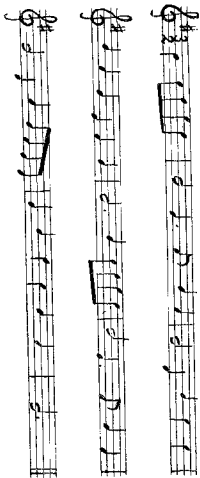
這裏是另外一個例子，——民歌芬芳櫻草的堤岸的兩種唱法：一個是平淡而不加點綴的歌，而另一個卻是比較更流麗婉轉了。前者是採自蘇賽刺斯（Suzak）地方而後者是採自蘇墨賽脫（Zonetz）地方。

你們要注意，在第二譜式裏第一樂句與第三樂句是同樣的，——但在第一譜式裏只有第三樂句與第二譜式的調子相符合。我們可以假定，這段繁縟的句子最足以觸發歌唱者的想像，所以他不但在中間一行，就在兩頭也都唱這花腔。

(一) 櫻草 (蘇賽刺斯)



(二) 櫻草 (蘇墨賽脫)



民歌就是這樣演化着，而實際上成爲民衆之心聲。

我們一般博學的朋友們總喜歡說民歌的演化是「割裂」是「腐化」爲什麼我卻偏斷定它不是如此呢？因爲有些人硬要我們相信在過去一百年之內民間歌曲都是腐敗不堪，殘闕

不全的，是一種神奇的創作留贖下來的一鱗半爪。但是像尋找羔羊或我的快樂的孩子這樣的調子我們卻怎能說是「腐敗的」，「破碎的」，或「殘闕不全」的呢？它們不是十分圓滿，無疵可擊的藝術品嗎？誠然，它們和早前的傳本不同，難道它們因此就一定是更糟了嗎？難道就不能更好些嗎？說不定，蒐集民歌者碰巧在它們演化達到登峯造極的時候採取它們，——倘若這些都是殘餘的廢物，那末，本來面目卻究竟是怎麼樣子的呢？

我並不是說一切民歌都是如此，民歌之中也有笨拙乏味的調子，正像各種音樂裏都有笨拙乏味的作品一樣。剛巧一個調子落到一個不够資格的歌唱者手裏，而蒐集民歌者偶然從他手裏採來這已經被他毀壞的調子。但是我們必須記住，純粹口傳的音樂，倘若落到笨伯手裏，勢必自然滅亡；而寫就的樂譜，無論怎樣壞，總還可以皮藏在國家圖書館裏。

還有一點。民歌在社會中演化和樂念在作曲家心中演化是毫無二致的。有時我們能夠，例如在貝多芬的札記簿裏，追跡作曲家的心境在各時期的演進。

那末，第九交響曲中的調子比起貝多芬札記簿裏的初稿來，是不是「腐敗」的呢？崇拜初

稿的人就該承認這是越改越糟的結果。

也許有人要反駁，民歌靠口傳而演化；但演化既然已經停止了，它一定成了死物，猶如古語字只有好古家津津樂道，而對於生在二十世紀的我們，它卻毫無用處。

我也深知，我們的「口傳的旋律」已非口傳的了。有些專家將它們筆錄下來，付諸歌壇，被人討論，分析，還配上和聲，在音樂會裏歌唱；的確，它們已經有了定形，一成不變了；它們已經不是變動不居，生生不息的東西了，已經不是農民獨享的財產了，已經與編成的音樂分庭抗禮，並駕齊驅了，因此，你們也許以為民歌的生長已經停止了，它的生命也斷絕了；無論怎樣美麗，它畢竟屬於過去的時代，而對於現代它簡直無話可說了。但是我相信，民歌尚未死，不過唱民歌者的藝術卻是死了。我們不會唱民歌，假如會的話，我們也不願意用從前的唱法，處於從前那樣的環境裏去唱它。假如「民族復興」的用意不是為了要慘澹經營，創造一種發揚民族精神的國樂，而祇是想使死灰復燃，恢復舊觀的嘗試，那末，我也不必多費唇舌了。民歌現今已與修伯脫的歌曲，客廳裏的傳奇曲（譯者按：此乃指以傳奇故事為題材而編成之鋼琴獨奏曲，例如蕭邦之 *Ballade*）

Trade) 音樂會歌曲等並列了，所以我們必須評判它的主要的價值。

大約二十五年前，西席爾·夏潑把他新探得的英國民歌，真集成冊，出版問世，那時他心目中只有一般普通人，就是惠脫門 (Whitman) 所謂「神聖的中流人物」。民歌所負的責任就是挽救這般普通人的音樂的頹風。

在講英語的國家裏，藝術衝動力往往是瘖啞的，甚至是像斷氣似的；但是有益千萬的人愛好音樂，他們唯一的音樂營養就是傳奇曲音樂會（指客廳音樂）或音樂廳裏的那些粗茶淡飯。實在，這些都不能滿足他們的藝術趣味，但他們卻從來不聽他們稱爲古典派的音樂，或者假若他們聽的話，他們先就存了「不能了解」的偏見。對於這般人，民歌就如救星一般，這裏有他們在感情和結構方面都把握得住的音樂，比起他們聽慣了的音樂更簡單，並且它還適合他們的性情，聽過之後，也不留下什麼不良的餘味。這才是湯姆士·毛萊 (Thomas Morley) 的時代以後，我們還未聽見的家庭音樂，在那時代茶餘酒後若無音樂助興，賓主就不能盡歡而散，民歌既然是雅俗共賞的，豈不是可以把民衆團結起來嗎？我們往往將音樂分爲通俗的和

古典的，上流的和下流的。也許我們有一天找着了理想的音樂，既非通俗而又非古典的，既非上流而又非下流的，乃是人人能欣賞的藝術。你們記得嗎？——翡翠的羣衆像賽會一般把齊瑪的珊瑚節那（*Imahue's Marionette*）搬到禮拜堂裏去。我們的藝術到什麼時候才能獲得同樣的勝利呢？難道「藝術通俗化」簡直是癡人說夢嗎？在目前，這還不過是一個夢；但這是一個可以實現的夢。我們必須注意：我們的藝術有真正的生命，其中甚且還有更大生命的種子。要確信我們的藝術是生存着，我們除了一種表現累代民族精神的音樂之外，那裏還找得着更真確的證據呢？

## 第五章 民歌的演化（續）

### ——民歌與作曲家——

在前兩章裏，我將民歌的演化情形敘說了一番。現在我要討論民歌對於我們的重要性，我們並不是好古家，也不是只會穿鑿的研究家，而是生在二十世紀的音樂家。它對於我們這般作曲家究竟有些什麼益處呢？據我的愚見，它的益處至少也有試金石的功效。世上最容易的事，就是藝術家的自欺，我們必須隨時測驗自己是否誠實，確定我們並沒有做別人的替身，假情假意卻自以為真情真意，民歌豈不是可以充做這種測驗的嗎？在民歌裏，我們覺得音樂是不假思索而自然流露的，所以它必定是真誠的，它已經受過時間的試驗，而且它必定是最足以代表我們民族的音樂。



那末，在我看來，民歌或與它相似的東西——無論我們發展得離開它多麼遠，無論我們在它上面建築得多麼高——就是我們一切藝術的基礎。赫勃脫·派呂說：『凡染有民間音樂痕迹的東西也表露民族性；它是我們本性忠實的反映，所以我們必須寶愛它，再者，這也是值得記住的：大作曲家都聚精會神致意於民歌，因為它的風格畢竟是有國家性的。真實的風格並非來自個人，而是從一羣一羣同道的人們的產物裏產生出來的，他們修改而又修改，直至這東西適合本鄉人們的趣味，方始罷休，這種努力的最純粹的結果就是民歌……民歌比最偉大的藝術作品傳世更久，而成爲世世相傳的遺產，其中也許隱藏着發揚民族特性的藝術的根本辦法。』

但是，將國家藝術建築在民歌基礎之上，這話究竟是什麼意思呢？我要鄭重聲明，我本人並不以爲一個人只消在他音樂裏穿插些民間曲調就算做成國樂了。貝多芬曾經採用兩首俄國民歌編入他獻給俄國大使的絃樂四重奏（*Rasumowski Quartets*）裏，但他這作品並不因此而變成俄國音樂。狄勃士（*Debussy*）的友人派錫·格萊因格爾（*Percy Grainger*）介紹給他一首英國民歌，他就用在一篇抒寫北地雜感的作品裏，當做基本旋律（*Canto Fermo*），但

是他也不因此就變成了英國人，所以我並不主張無論何人只消添上一些地方色彩就能使他的音樂成爲國樂，然而我卻主張，無論那一派國樂，必須構造在本國民歌原料的基礎上，雖然也有許多作曲家自己承認民間音樂，略知一二，或者簡直一竅不通，但是他們的音樂卻的確反映祖國的精神。

采考斯基 (Tschalikowsky) 就是這樣的一位作曲家；不過在他的時代，民間曲調已經風行全國，洋洋盈耳，他寫國樂就像講國語一樣自然了。也許我們英國作曲家愛德華·愛爾加是更有力的例子。在大庭廣衆之中，我假如討論或冒昧估計我國樂壇巨擘，愛爾加的音樂，卻要躊躇一下；但是那般反對所謂「民歌派作曲家」的理論的人們，時常抬出愛爾加，當做反證，不錯，愛爾加知道英國民歌極少，而且他也毫不介意，他自己也直言不諱。但是你們應該明白，英國與俄國的情形不同。在愛爾加自舒性靈，自成邱壑的時候，英國民歌還沒有風行全國，而且復興民歌，廣其流傳，這還是三十餘年前的事。試問這種復興對於作曲家有什麼意義呢？這意義是：我們之中有些人得到了形式單純的音樂成語，這就是我們心中不知不覺培養成的辭句，它觸發

我們的想像力，它並不是我們的鐮鏟，而它卻能使我們擺脫外來勢力的羈絆。外來勢力不能一掃而空，但是我們覺得它所指示的並不是我們確實應走的方向。民歌的智識並不會使我們有多大的新發現，不過能使以前被外國材料掩蓋住的東西重見天日罷了。在愛爾加的音樂裏，我認爲最美麗、最獨特的部分也做民歌一樣而有異曲同工之妙。當我聽Childe Harold 的第五變體曲時，我就有同樣「似曾相識」的感覺，這正像叢林與野草或拉薩羅士等英國特有的民歌一樣。我初聽就覺得親切有味。在愛爾加其它的作品裏，我覺得難有別種不大娓娓動聽的東西。我喜歡 "Goronius" (愛爾加傑作之一，作於一九三二年) 中的合唱曲，慈悲爲懷而不很喜歡其中的序曲，我由不得相信其理由亦即在此。

我以爲十四行詩的黑太太 "The Dark Lady of the Sonnets" 是道伯納先生的傑作之一。在這劇本裏，他幻想莎士比亞，在白宮的高臺上等候他的夫人，和那裏一個哨兵談起天來。這哨兵講的話別有風味，與衆不同；他說他的長官是個「殺人不眨眼」的軍官。在吃驚的時候，他就喚「天兵天將」來保護他的確，這材料富有詩意，莎翁連忙掏出札記簿，把這意味深長的

話記了下來，以便將來採用。蕭先生在他那劇本的序文裏說有人責罵他存心詆毀莎士的「創作力」，但他確實將莎士形容成一個善於堆金積玉，集腋成裘的人。他說莎士「珍藏並且利用那些自然吐露的音樂語言的寶石，這就是平常人每天隨口講的而又隨時拋棄的。」

或者，再舉蘇格蘭詩人勃恩士（Robert Burns）爲例。所謂不落前人窠臼而自成一家的天才，誰能及得上他；然而他有許多最美的詩卻都是基於口傳的歌謠之上，這是盡人皆知的；他妻子常唱這些民歌給他聽，他就把這些材料逐漸修飾而終於變成了自己的辭藻。總之，一切都回到愛墨孫（Emerson）的名言：最善於創造的天才卻是受惠於前人最多的人。倘若我們全體——是否天才，姑置勿論——都受惠於別人，那末我們爲什麼就偏不受音樂根源之惠呢？

什麼是「創作力」？或許你們知道吉爾勃脫·默雷的警句：「天才或許會做傳統的叛徒，但他同時又是傳統的兒子。」沒有人曾經憑空創造，或者將來也不會有人能無中生有，向壁虛構。我們有共同的語彙和樂音（notes），可以從中挑選。藝術家與其說「創造」無寧說「找

選。』創作之爲物較諸廣告中所謂『與衆不同』者更爲微妙。大藝術家能化腐爲神奇，修芒 (Schumann) 常說貝多芬的半音階聽起來簡直不同凡響。益于累萬的人聽見過蕭伯納先生劇本中守兵的簡練的話，但是要有莎士比亞那樣的詩人才能灼見其美，深悟其言外之意，才能將這些璞玉鑽石琢成燦爛的珍品，鑲在最適當的所在。

我記得有人講過這樣一段故事：藝術家勃恩瓊斯 (Barro-Jones) 對一個年輕朋友說，牛津學院房屋的黑磚石是美觀的。這朋友以前也和一般人同樣，以爲黑色是醜陋的。無論哪個傻子都知道牛津學院是黑色的，但只有藝術家才能看出那黑色的美。

或許世上最新穎獨創的樂句之一是瓦格納歌劇 "Tristan" 序曲中間頭幾句了，但是這卻與摩查脫 長調四重奏裏一段頗相彷彿。所謂創作力就在這一點：瓦格納的樂句有確定的情趣，而摩查脫的樂句恐怕祇是和聲的實驗罷了。我們敢斷定摩查脫的樂句對於當時聽衆並不像瓦格納的序曲對於我們有同樣的感動力，因爲那時世人還够不上領略這樣深刻的情趣。富壤查脫寫戀愛音樂時，像 "I a m daren" 的情境就油然而起於心中。我再舉一個例子。特皮西

並不是整音階 (Whole-tone scale) 的發明者，任何人都可以坐在鋼琴前面彈出整音階，也許作曲家私下也常以整音階爲實驗。據亞爾賓士 (Sir Hugh Allen) 說，十八世紀英國作曲家約翰·史丹萊 (John Stanley) 曾以五音階之樂句編成追逸曲，闕然而這不過是實驗性質，直到特皮西 纔深悟這種表情方法的妙諦，纔能窮究其和聲的可能性。前乎特皮西 有約翰·史丹萊，他運用整音階而不能造出有生命的作品，因爲在他想像中，整音階引不起內心的共鳴；後乎特皮西 有一般青年作曲家也不會把整音階的音樂弄得有生氣，因爲整音階對於他們已經不是真理而變成了濫套了。作曲家能別出心裁，獨創一格，這並不是因爲他故意如此，而是因爲他不得不如此。芒脫佛地 (Mottwende) 與其同時代的作曲家介紹一種嶄新的藝術形式——歌劇——他們還自以爲這是恢復古代希臘的吟唱法。摩查脫 的樂鐘幻想曲乃是刻意摹倣亨德爾作風的嘗試，但摩查脫 的作品裏卻沒有一個音不是從他心坎裏發出來的，我想，世上最足以表現作者特性的就是珂勒呂基 (Coleridge) 的長詩古舟子，但這卻是以潑錫 (Percy) 的傳奇詩爲範本的。真正的創作會永遠是創作，凡僅僅新奇的東西

歷時稍久，新奇磨滅也就陳腐了。滅七度音程用以抒寫戲劇性的激昂憤慨之情，現在已經算是濫套了；但是巴赫的馬太所述之耶穌被難記中的「大盜巴拉巴」一段，至今我們聽了仍然覺得激昂憤慨，突如其來，正像二百餘年前人們聽這樂曲時的感覺一樣。當勃拉姆斯和李斯特都是新作曲家時，李斯特的音樂時人認為別開生面，驚心動魄，而勃拉姆斯的音樂卻被認為老眼昏花，不合時宜。現在，勃拉姆斯卻久而彌新，睡而愈明，而李斯特已經不合時宜，令人作嘔了。

或許我們太看重音樂家的創作力與個性了吧？作曲家之目的是製造一件美的藝術品，我以為，只要結果是美的，那結果如何產生，也可以不必計較了。所謂「創作性」，尤其是在題材裏，還是很新近生出的思想。

音樂大師，在要用民歌為材料時，就毫不躊躇，隨意採用了。有些音樂家存了那牢不可破的謬見：作曲家「借用」材料，就是由於思想的枯窘。我記得有一個作家說，巴赫從來不借用民歌。可惜他知道巴赫太少了。我想這也許因為他是風琴師，或許你們都知道，大約巴赫著作的四分之三是以通俗的讚美歌調子為基礎的，這些調子實在就是他非常心愛的材料。當然，這些讚美

歌調子並不全是民歌，可是其中有許多卻是民歌的改頭換面。

但是，讓我再倒退一步講。

在十五世紀與十六世紀初期，教堂音樂裏混進一種莫明其妙的俗調“*L'homme armé*”。當時用爲彌撒曲或莫台脫曲（*motet*）中的基本調子（*canto fermo*），居然相習成風。

爲什麼這般早期編合唱曲的人們要採用這個或其它俗調編入彌撒曲裏呢？你們想必都知道，在教堂裏，羣衆聽聖詠團唱出自己熟悉的調子就跟着唱起來了；但是他們唱的不是彌撒經文，而是原來調子的歌辭，我相信，這些歌辭往往與宗教無關。

我想，這般古代作曲家覺得他們必須與實生活接觸，他們不知不覺就相信，凡是有生命的音樂必定保存通俗的因素。倘若我們看以後各代，凡屬偉大的音樂，都是如此。還有什麼能比巴赫的B短調彌撒曲中第四篇神聖“*Cum Sanctus*”的追逸曲主題或貝多芬的C短調，四重奏末章的開頭一段更「通俗」呢？當時聽者向貝多芬口出怨言，說他晚年寫的四重奏並不討人歡喜；但他既不自命爲一羣承受衣鉢的徒弟們所崇拜的高僧，也不說藝術是做給少數人的；



他的回答是：「它們將來總有一天會討人歡喜的。」

再回到 *L'homme armé*。在十六世紀，羅馬教皇勒令禁用俗調編入聖樂。但是，派萊斯脫呂那有時還採用零星俗調編入彌撒曲和莫台脫曲，倘若經文與俗調的韻律可以兩相配合，——“*Osanna*”一曲就是實例；從這些一鱗半爪的俗調裏，我們可以考知當時俗樂的勢力。派萊斯脫呂那之後，不久就有伊利沙白時代的長形小瑟作曲家（*Virginal composers*），他們也做差不多同樣的事。從他們的作品裏我們纔知道賽蘭格的輪唱曲，卡門的口笛，約翰·來吻我和幾十個別的俗調，實在我們全靠這些作品得能知道伊利沙白時代倫敦街上唱的曲子。他們也不管「創作性」……也許他們，就像二十五年前的我們一樣，覺得這些調子必須記錄下來，以免失傳，並且當時一般彈小瑟的女子也心醉外國音樂，那末，給她們一個老老實實的英國調子，豈不更好。

容我在此插敘我在現代英國親自的經驗。

在民歌運動的初期，我們還都是學生，我們已經覺得有一種東西只有我們英國人纔能表

達出來，但是那時我們還沒有窺見其底奧；在前輩作曲家的作品裏，我們已見其徵兆；可是我們總不免感覺外國勢力時常阻撓他們。西席爾·夏潑將異常豐富的英國民歌呈於國人之前，這些民歌我們以前連影蹤都沒有看見。這些對於我們完全是新的，然而也並不是新的。我們覺得這就是我們所盼望的國樂的旋律；當我們初次聽見拉薩羅士或叢林與野草的時候，我們覺得這就是我們正在找尋的東西。好了，我們目迷五色，我們要傳佈新福音了，我們要用這些調子編成狂想曲，正像李斯德和格里格（Grieg）都這樣做過。我們並不以為我們這樣做就創造一種現成的國樂，——我們不過被調子迷住，還要別人也被它迷住。在報紙裏，我們的良師趕緊告訴我們，民歌有如此這般迷人之力量。有位聰明的新聞記者杜撰一個名詞「綜合的名歌」，又告訴我們：「任何路具創作才能的學生都會寫綜合的民歌，不折不扣，是一碼長。」不折不扣這句話可真把我弄糊塗了。我個人以為學生寫綜合的民歌和寫綜合的特皮西史脫勞斯，或愛爾加都很好，倘若他的音樂稿紙足够一碼長，凡是學生的作品都是妙十錦；他吸收他能領會的音樂；我由不得這樣想，使他最容易領會的，自然是他四周的音樂了，除非他的心硬被教育與環境改變。

了。方。向。然。而。在。暗。中。作。祟。尤。其。可。怕。的。就。是。藝。術。家。的。媚。外。心。理。——這種趨炎附勢的風氣已經毒害了英國青年藝術家的心，在我看來，美國也有同樣情形。老實說，學生就靠「綜合」長進學問。貝多芬起初是綜合的海登、瓦格納開頭是綜合的韋勃。我相信，學生寫一點綜合的民歌比賽做最近來自俄國或西班牙的作品，總該是達到「自知」(Self-knowledge)之較善的途徑。那些舶來品畢竟只能使他們寫綜合的俄國的或西班牙的民歌而日都是拾人唾餘。

我們這般老輩作曲家專心致志於民歌，也許是兼收並蓄，刻意經營的；但後進作曲家卻並不矯揉造作了，他們能不假思索，寫出英國音樂。我們的民歌調子現在英國人從小就聽熟了，這多半要歸功於西席爾·夏潑。這些調子已經成爲國樂基礎的一部分，英國兒童都受它的薰陶。西席爾·夏潑並沒有夢想到，國樂可以從民歌裏「翻造」起來；但他深信這些調子會成爲青年人的財產，這般青年之中會生出幾個真正作曲家。他的預言果然驗了。

有人告訴我們，民歌運動在英國已經死了。照上文所論的情形足證這運動不但未死，而且還方興未艾，我們現在把民歌當做我們自然環境的一部分，無論我們愛它與否；它的勢力已蔚

然成風，我們生息其間，就被它潛移默化而不自知了。

又有人說，我們青年作曲家之中也有許多尚未與民歌勢力接觸；但是我們若能深知灼見事之真相，並且有較強的想像力，就知道他們不由自主地受到民歌的影響，正像他們在襁褓之中不由自主地受母親乳水的營養一樣。自然，他們與民歌勢力相接觸於不知不覺之中，所以見識膚淺的新聞記者不能看見這勢力，或許這般音樂家自己也不認識這勢力；倘若有人給他們一點暗示，他們就會怒氣填胸；因為民歌對於他們已經不是「綜合的」，而是「自然」流露的了。

有一次，我評閱英國青年作曲家的作品，這些作品還是他們在求學時代，在摹倣時期寫的。大半是所謂「綜合的民歌」。後來，當然有幾位不憚煩地解說給我聽，他們已經丟開了這些幼稚的東西，知道自己已走錯了門路。——諸如此類的話。這卻正是我們所應該期望的。他們委實是——再引用默密的名言——「傳統的叛徒，而同時又是傳統的兒子。」

我自己心裏明白，倘若二十五年前沒有民歌運動，似這生氣蓬勃的青年學派——以瓦爾

舒勃黎士 (Eich) 蘭伯爾脫與巴脫呂克·海特萊 (Patrick Hadley) 爲代表——也就不會產生了。他們也許否認他們的「生得權」；但是痛飲了這「活水」之後，任憑多少吐瀉或瀉藥都不能將它完全排泄到體外。

但這是從歷史講到題外去了。

在古典時代，摩查脫貝多芬修伯脫的作品裏你們找得着民歌的影響嗎？

最初，人們偏要說個「不」字。我不怕被人責罵，我來造一個語逆理順的警句：「因爲它顯而易見，所以就不能惹人注意了。」倘若我們讀一本德國民歌集，我們總大爲失望，因爲那些調子很像較簡單的摩查脫貝多芬修伯脫的調子。實在，我們應該掉過頭來請摩查脫貝多芬修伯脫的調子很像德國民歌。

我們再來談談「古典傳統」與「高風雅度」這實在是指德國的風度，因爲在音樂的古典時代，德國的人才輩出，造成了音樂正統，而別國遂翕然從風。

所謂「古典的辭句」就是條頓民族的辭句，而且它正像格裡格與維索斯基的辭句一樣，

是絕對國家性的。但在古典時代有位作曲家……約瑟·海登 (Joseph Haydn) 卻與衆不同了。海登的主題，實在他的全部著作，和摩查脫的音樂完全不同，除了純粹表面上有些相似之處。

雖然他們有同樣的技巧背景，而且也都有當時“文雅音樂”程式的外觀。亨利·海杜士 (Sir Henry Hadow) 在一篇論海登國籍的文章——題名克羅地亞作曲家——裏切實考證他不是條頓人而是克羅地亞國籍的斯拉夫人。這真是奇怪的評論。德國勢力深入一切音樂，因此我們不但慣常稱海登爲德國作曲家，就連匈牙利的李斯德和波蘭的蕭邦也向來被稱爲德國作曲家。

海登的音樂血統和他名義上的德國同胞的音樂血統是不同的，這在他一切獨特的作品裏都很顯明。自然，在他藝術成熟之前，他遵從老師的教導，甚至在他晚年，在他浩如煙海的著作裏也有一部分簡直是工伎的作品，國族的特徵就不很顯明了。我們從他至性流露的音樂裏可以推知他得益於祖國的音樂實非淺鮮。有人說，海登並不受惠於傾心祖國，因爲在他哥哥密卡爾·海登 (Michael Haydn) 的作品裏我們找不着同樣傾向的痕迹。但密卡爾並不是天才，

不過是一個誠實的樂工罷了；他從未跳出他在維也納吸收的「文雅音樂」的陳言濫套。海登的國族特性也只在靈感觸發的一剎那間顯露出來。

海登音樂與眾不同之處就是那些不整齊的節拍與獨特的樂句，這當然要解說一下。這些並不是從依曼錫爾·巴赫或別的條頓民族先進作曲家的音樂裏脫胎出來的那末，它們的來源究竟是怎樣呢？這許多主題卻和克羅地亞民歌幾乎相同。

不消說，有人已經譴責海登，說他不該將抄襲的罪名加到海登頭上。海登的原文如下：

「……沒有譴責比這更無根據，更無理由了。他並不侵佔別人的儲藏，他也並不剽竊同族同業的藝術家的私產；他不過用與自己情投意合的思想與表情，潤澤農村歌曲，使它們能登大雅之堂罷了。……無疑地，他不但是祖國的兒子，他還有自己的個性，自己的想像力，傳達給世人的自己醫府的消息；但是國族的因素猶如一根線索，將這些貫穿起來連成一氣。……無疑地，除了國族性之外，還有別的因素：人人各異的心境與關於領略風格、體會節奏的一般原理——也許這些原理並沒有普通人所想像的那麼多，但這番話就等於說：藝術家是自己而又屬於我們。」

共同的人類。在任何事物之中，從一首詩的概念到一句話的結構，國族的成分總和其他兩個成分攪在一起；它滲染個人的氣質，它還給他一個趨向風格原理的立足點，它的影響模糊無從捉摸之處，也就是藝術家作品蒙受重大損失之處……所謂音樂之是國家性，這簡直是荒謬的推論。作曲家沾染民族的痕跡，比詩人畫家並不稍遜。沒有一種音樂，脈管裏流着真的血液，心裏存了真的熱情，而它的靈感卻不是從祖國的胸襟裏發出來的。

關於俄國民族主義作曲家受惠於民歌的史實，我們轉灣抹角，到處碰見，我這裏可以不必討論了。

蕭邦寫國家風味的瑪蘇卡舞曲 (Mazurek) 與拋羅奈茲舞曲 (Polonaise) 穆索斯基與鮑羅廷 (Borodin) 老老實實利用民歌，格里格與特復亞克 (Dvořák) 摹倣民歌，也直言不諱，史美塔那 (Smetana) 也半遮半掩地摹倣民歌。他們都把所謂「借用」的調子變成了自己的調子。

在十八世紀有個大出版商請貝多芬將幾首蘇格蘭民歌配上和聲，但這位音樂大師配的



伴奏卻難差強人意，而且，它明明白白給原調上着了德國色彩，這真是咄咄怪事。

在十九世紀勃拉姆斯將自己蒐集的德國民歌配上和聲，聽起來恰如勃拉姆斯其人，可是其中並沒有牛頭不對馬嘴的硬配，因為作曲家對於他的材料覺得很親切。這些調子之一：“*Das mein einzig Licht*”曾被佛里德蘭德（*Max Friell nlor*）不管三七二十一胡亂地配上和聲，見於另一本民歌集中，——雖然，我承認他也是德國人。我們拿這兩種和聲法比較研究，倒可以得不少益處。

我不再給你們詳細的例證了，我還要把作曲家與其本國民歌的關係講給你們聽了。超拔的藝術並不是孤立的現象，偉大的成就猶如波濤的頂巔，我們所愛看的果然是這頂巔，但這頂巔卻全靠下面波濤的推動力。每個大作曲家總有幾百個地位較低的作曲家做他的背景。片脫（*Heint*）教授舉出從前在維也納的一羣音樂匠，這些人合力造成了一個修伯脫。

從來沒有大藝術家是個畸形動物；超拔的作曲家只會在音樂國家裏產生，在一國的音樂本質的根底下埋藏着天然的音樂它的最單純，最清晰的表現就是民歌。

在中古時代有一種壯派的音樂，像“*Sumer is Icoumen in*”或“*Ariuncout Song*”之類，無緣無故時常出頭露臉；研究早期英國音樂的史家，如陸五里霧中，老是不能解決這疑難問題，就有些不耐煩了。有史以來，從來沒有一片音樂園地會產生像Thor派那樣的奇花異草，這派音樂突然出現，而史家就垂頭喪氣說：『從天上掉下來的』這東西自然不會從天上掉下來。英國人在中古時代當然也唱聖詠歌，不過法國化的朝廷和意國化的教堂都不去介意，直至伊利沙白時代它才成熟而開花結實。不錯，這些事情並無明文記載，——所以史家要待根究底解說其結果，就躊躇難決了；但是大地間，掉書袋的哲學家所想不到，的事也儘多呢。

學者過分信任書本，就往往陷於困難。中古時代音樂之有文獻可考者為教堂音樂與法國南方騎士詩人（*Troubadours*）的音樂；所以據學者的高見，這就是中古時代值得注意的音樂。俗樂並不是依照規律編製的，而是適性順情，自然形成的；所以它就被忽視了。在牛津音樂史裏，庫柏先生（*Gerald Cooper*）的一篇關於法國騎士詩人的論文中，解說這種態度頗為精當。

他的原文是：『……騎士詩人的音樂縱然有這點與俗樂相接近，它畢竟是一種貴族的，難

種的藝術，而缺乏民間音樂的偶成的特徵。我以爲這話的意思是：騎士詩人是不大內行的；換言之，即「貴族的」。他們依照規律寫曲子，所以說是「雜糅而成的」；他們不能任心自適，就是說「非偶成的」。卽就結果而論，騎士詩人刻意編造，所以他們定下許多繁密的規律；但是繁密的規律並不能產生有生命的音樂，本能夠是正確的指導。這些規律在德國管樂大家（*Leipzig*）*SHILTON* 的音樂裏，騎士詩人的布爾喬亞後裔……已臻荒唐之絕境。

培克梅釋完全不信賴本能，他對瓦爾德說：「啊，你從黃鶯，山雀那裏學會了大師的聲調了嗎？那也就算了。」（譯者按：此乃瓦格納之歌唱大家劇中之語。）丹脫教授也論及騎士詩人說：「從社會的觀點看，騎士詩人是重要的，因爲他們的藝術逐漸引人接受獨立的音樂，在有開階級中培植這種音樂，還因此擴展它的勢力範圍；音樂藝術以前一向局處於教堂儀式之附庸地位。」這誠然是車前馬後的論調。音樂向來總是從底向上發展的，民間歌謠總是最先產生。寬茲（*Quintz*）不吹笛子，因爲腓烈大帝吹笛子；但這話卻應該掉過來講。寬茲學吹笛子大概因爲這是他家鄉的風氣。民衆向來時常唱歌，跳舞，史家因爲這些事無文獻可考，總以爲並無其事。

或者卽有其事也認爲無關輕重。

我不懂爲什麼騎士音樂曾在英國盛極一時，彷彿是土產藝術。這裏有個簡單的解說，那時髦的語言是法語，而英語卻被捨棄而淪爲農民的語言，所以也許那時英吉利——從此以後也常常如此——是外貨的輸入者。這或者也正是好處，因爲它讓本地音樂在那窮鄉僻壤靜悄悄地繁殖着；“Sunset is ioumen in”差不多是很流行的旋律，但是如今史家卻驚訝不止，稱爲奇蹟，其它流行曲調如“Salutation Carol”“Agincourt Song”等流傳至今還有生命，而騎士詩人的音樂早已成了博物館裏的陳列品了。當Tudor派音樂興起之時，它可以到源頭汲取靈感，當然在技術上它還受比利時複音音樂作曲家的修飾，但它的生命與元氣卻孕育於民間口傳的藝術。

## 第六章 民族主義的音樂史

在原始時代每個小社會都能自給自足，所以彼此仇視而不相往來，那時人們要防禦敵人，就不得不聚族而居，守望相助了。但是後來生齒日繁，懋遷移居之事漸興，國際貿易與國際戰爭就因此發生，人們偽造的國際條約又摧毀了天然的屏藩與界根；民衆這才覺得國家的棟樑也動搖了，他們所愛的與特別享有的東西也保守不住了。外力的威脅與岌岌可危的情勢把他們驚醒，他們方纔知道他們的風俗、語言、藝術等對於國家與民族的生存都含有重大的意義。

在這思潮激盪之中，一方面有世界主義者的湧現，另一方面又有民族主義者的勃興，其間還混雜着一羣凶暴惡戾，恃強逞強的排外主義者與愛慕異族蔑視祖國的無恥之徒。

民族主義起端於仇視與畏懼敵人的心理，或者無論怎樣，總是因為擔憂自己生計的喪失，

這恐怕是真情實事，但是可真奇怪，英國的民族主義卻是被諾曼民族之征服英國所激起的。在濱蘭泰極耐脫（Plantagenet）時代的初期，戰勝者所操的法語就成了英國朝廷與知識階級的語言，而被擠棄的英語，卻淪為農民的語言。

及至英法交惡，戰事頻起，法語便被認為仇敵的語言，而一向被唾棄的農民的語言卻又蒙知識階級垂青了。當時厭惡法語和講英語居然都算是極時髦的事。到一三六二年，英語就恢復了它在政界中的地位；英語被認為國語，亦自此始。在一三八五年，中等學校裏的教師有些僅大膽地拋棄了法文而以英文教授學生。脫雷凡爾（Trevellan）說：這般無聲無臭的教師卻替喬塞（Chaucer）、韋克列夫（Wycliffe）、沙士比亞、密爾敦，以及英國的革新運動、文藝復興與整個的英國生活和文學的發展做了筆路藍縷的工作；否則英國文化總不免是法國文化在北方的的一條支流。

在古代，民衆的音樂必定染着民族的色彩。他們必須親自編製音樂，因為沒有別人肯代勞。但是，宮廷與諸侯貴族的音樂卻向來是，也許永遠是國際性的。帝王與教主竭力蒐羅最好的音

樂而不問它的來歷。技巧高妙的音樂家也似乎缺乏國家觀念；他們都到知音者最多與獲利最豐的地方去。像鄧斯台伯、陶蘭特（Howland）、拉素士（Lassus）一流人都蜚聲國外，甘心做異族的內庭供奉。

然而，音樂的民族主義思想也就醞釀在這親疏不分，良莠難辨的帝王的庇護之下；最初，這還不過是一種排外運動，一般靠音樂謀生的人們要有安身立命的保障罷了。在查理第二的宮中，寧用外籍音樂師，而本國音樂師反被排擠出來；當時，洛克（Locke）般尼斯脫爾（Banister）及別的英國音樂師都非常怨恨；但是，我想，這完全是因為外人奪了他們的麵包而引起的不平之鳴。至於民族主義的精神在藝術裏尚未露出一線光芒。

巴赫的民族主義的精神卻是自然流露的，而且也不含蓄絲毫畏懼外人的意思。他深愛條頓民族主義的精神的價值，這種價值在馬丁·路德的宗教與偉大的合唱曲的旋律裏都表現出來。排外的問題簡直牽涉不到巴赫身上，因為也許除了他在腓烈大帝的宮中戰勝了馬向一事之外，他並沒有遇見外國音樂師要和他較量本領，分個高下。在他的時代和他的社會裏音樂

不過被認爲一種當地的技藝而並不是什麼國際的藝術。住在巴赫演奏音樂的那些小城中的市民不會想得到市政府雇用外籍秘書或教堂向國外聘請音樂師，這些異想天開的事。

說也奇怪，摩查脫在世的時候，曾有一個短命的排外運動，卻是由帝王自己發動的。他廢棄陳舊的意大利歌劇與舞劇而建立國劇，取而代之；所謂國家的小歌劇(National Singspiel)便是他首創的。在這風行草假的情勢中，摩查脫的“Die Einführung aus dem Sorani”當然是一種迎合帝王心理的作品，但也成了德國歌劇的先驅。可惜這樣的實驗歷時很短，在一七八三年德國劇團就風流雲散了；但是德國歌劇由臨時召集起來的伶人表演，幸未中輟，那時摩查脫的“Die Zauberflöte”當然仍舊上演。所以，我們應該感謝民族主義在這短時期內光輝煥發。它的餘風也不就此消滅；因為它已經轉移了風氣，已經提高了聽衆欣賞歌劇的程度，使他們後來能熱烈地接受韋勃的“Der Freischütz”，倘若沒有“Der Freischütz”，那末瓦格納的“Der Ring des Nibelungen”也決不會產生的。

我不是歷史專家，所以我講的話要請方家指正；也許我告訴你們的都是些顯而易見的事，



但是在十九世紀早期，藝術的民族主義的勃興，據我看來好像是爲了一八一五年之後列強割據歐洲以壓足帝王政客們的私慾而起的自然的反動。

一般人都以爲蕭邦 (Chopin) 是第一位民族主義的作曲家，他當然深受被蹂躪的祖國裏民情感激，正氣磅礴的感動；然而我們卻必須把寫華爾斯舞曲和小夜曲的巴黎的蕭邦與寫瑪蘇卡舞曲，拋羅奈茲舞曲和波蘭歌曲的國家派的蕭邦分開來講。但是事實上，他的國家風味也不見得比修芒，貝多芬或摩查脫更濃厚些，不過他從新的泉源裏汲取靈感罷了。他恰巧生在浪漫運動的全盛時期，那時無論什麼東西一定要外國來的才受人歡迎。自己的時代和自己的故鄉那還不夠，他們還要逃避現實而逃戀遙遠的時代和地方，——像波蘭的森林或蘇格蘭的崇山峻嶺。所以，當時蕭邦帶了波蘭的節奏和靜止法 (Cadeneces) 遠道而來，他就大受歡迎，被稱爲第一位民族主義者。雖然，他正像貝多芬，摩查脫一樣，不過是在自己的基礎上經營罷了。

民族的文藝復興的最顯著的例子是從捷克斯拉夫或波希米亞來的，(當時捷克名波希米亞) 多數愛國志士的自覺運動能擴大而變成了國內生氣勃勃的勢力——這就是一個明

證。捷克的民族自覺運動是由一個波希米亞文學家的團體發軔的，距今僅有一百多年，然而捷克的語言、文化和音樂如今都是民衆的自然的表现了。假如他們從前沒有根蒂，也就不會有這樣的結果。樹木受外國征服的狂風暴雨的摧殘，簡直彫零殆盡了，但是在三月裏風和日暖，桃紅柳綠的時令之前，二月裏的凜冽的寒風也許是少不了的。凡是從事於復興運動的人往往被一般愚人譏笑，說他們拿「不自然的」東西欺騙人；——假如它是「真誠的」，我敢保得定它總會成「自然的」。我們生活中的事不是十居八九是由人力勉強開端，然後漸漸變成自然的嗎？請你們問任何醫生，當生命幾乎要斷絕的時候，不是還可以用人工呼吸法，人工血壓法，輸血法等挽救它嗎？倘若健康的生活能維持下去，那末又何必爭論所施用的方法呢？

史美塔那，世人公認爲捷克音樂的民族主義的鼻祖，從一八四八革命的那年他受到第一次衝動，那時他爲國民革命軍編製合唱曲。可是，真奇怪，史美塔那卻不承認他得益於民歌，並且他還要憤怒地抗辯，他從未犯過他稱爲「偽造」的罪。當我們想起他的絃樂四重奏裏的波爾卡舞曲，歌劇“Tava”裏的舞曲或歌劇“The Bartered Bride”開場的合唱曲的時候，他

似乎就難自圓其說了。也許事實是這樣的：史美塔那是得益於上流的，而且並不是故意造作的本國音樂。他的確沒有「借用」現成的調子，他把一個年湮代遠的傳統再傳下去，並不是他抱定了堅決的宗旨，不過因為他不能避免講自己的音樂語言，正像他不能不呼吸故鄉的空氣一樣。

俄國的民族主義運動已經是家喻戶曉，也用不着我再來饒舌了，不過有兩點我請你們注意：俄國的運動，正像一切偉大的藝術運動一樣，有卑卑不足道的、微細的開端。俄國的民族主義作曲家都老實實採用民歌，而不以為恥。這兩點本是一個原動力的兩個局面。俄國的運動始於十八世紀末葉，是反抗意大利歌劇的，這些繁重、沉悶的歌劇令人作嘔或昏昏欲睡，所以民衆就找尋一種比較輕鬆的娛樂，其中可以穿插些本國的流行歌曲。

因此，就有接二連三的「民衆歌劇」產生，其中穿插些民歌的調子，很有些像“*Requies Opera*”（英國歌劇名，其中音樂乃用民歌綴成）的風格。最後到了一八一二年，俄國的愛國主義就總爆發了。於是格林卡（Glinka）走的路也鋪平了。據他說，他深思熟慮，要寫一種使國人

聽了覺得親切舒服的音樂，而法國化的俄國貴族卻嗤笑，這是販夫走卒的音樂。錫瑪區夫人（Mrs. Newmarch）說得不錯，格林卡的前輩以演奏地方色彩的音樂為滿足，而他卻把「民歌的原始的語言鑄成新穎，光澤的辭藻。」繼格林卡而起者是光榮的穆索斯基、鮑羅廷和呂姆斯基·考薩珂夫（Dmitry Tchaikovsky），他們的想像力遠勝於格林卡，但他們的根卻也堅固地種在本國泥土之中。至於現代俄國作曲家把自己的根拔起了多少，這卻是一個疑問。可能地，史脫拉文斯基故意震駭布爾喬亞，而無暇想到使自己的民衆聽了覺得親切舒服了。國際主義已經多少剝奪了民族主義。他似乎斬草除根，煞費心思，還出賣自己的「生得權」把振刷自己精神的傳統的源泉也放棄了。有時，他玩弄爵士，有時他又玩弄巴赫和貝多芬，做出像凹凸鏡裏的巴赫和貝多芬的鬼臉。或者他在濟哥萊茵（Jugoslavien）的無疵可擊的作品裏加上些異想天開的錯誤的聲音，卻自以為得意之作。這些似乎不是一個認真的作曲家做的事，我們無寧說這是一個非常聰明的匠人做的事——就說這是一個智慧早開的孩子做出的把戲，也未始不可。但在聲樂裏，一個藝術家對於自己不真實簡直是不可能的；換句話說，在他編製聲樂的時候，語

言文字的抑揚頓挫已經支配了音樂，而且暗示旋律與節奏的輪廓。人聲是最古的樂器，經過了許多時代，它還沒有改變原來的樣子；它是最原始的，同時又是最現代的，因為它是人類最親切的表現形式。樂器是日新月異的，新的發明繼續不斷地增加它們的能力，好讓我們且別管今日的鋼琴與貝多芬所用的已經是兩樣的了。現代的半音喇叭也和古典派時代用的半音屬音非常響亮的樂器截然不同了。提琴家能在樂器上賣弄種種技巧，這都是古人所夢想不到的。我們還可以利用三種弱音器，改變銅樂器的性質。但是，在各種樂器的演變之中，人聲卻始終不變，——它的高出一切的力量和固定的音域從古以來就是如此。作曲家遇到人聲的限制，就勢必要想到音樂的神髓而不顧及它表面的裝璜了；於是他往往尋着自救之道，最重要的是人聲和我們最早的聯想是相連的，所以它勢必引起我們的真知真覺，使我們把心思用到那極易喪失而又很難履行的真誠的宗旨上去。我相信，這情形在合唱曲裏特別顯明，其中各聲部的限制很嚴，而且人聲的成分又最濃厚。在史脫拉文斯基寫合唱曲的時候，他的心一定回到祖國，想起祖國的合唱曲、舞曲和俄國教堂裏偉大的新禮曲。所以我還相信，在“Las Noce”與“Sinfonia

das Pathos. 裏，我們看見偉大的史脫拉文斯基的真面目，在他的一切輕巧的器樂因世人聽膩了而變成陳腐之後，這兩部傑作卻會久而彌新，傳世不朽的。

## 第七章 傳統

與民族主義有密切關係的就是傳統問題。我已經引過吉爾勃脫·默雷的名言，他說天才是傳統的兒子，同時又是傳統的叛徒。他還引仲其義，說明傳統是藝術的神髓。藝術必須將一人的情思傳達給另一人。你和人談話，總要用一種彼此都能了解的語言；你要藉藝術以引起別人的藝術美感，也必須依賴一種共通的傳統。因先，傳統是絕對不可被輕視的。這些話和愛墨蔭的警句大意相同：「最善於創造的天才，卻是受惠於前人最多的人。」有許多最富於革命精神的藝術家，在表面上，倒是最遵守傳統形式的人。現代有一二出類拔萃，性靈獨至的作家，就如席勃列斯（Stehlius）等，他們卻和一般不屑奉前人為圭臬而率意矜奇立異，自我作古的新人物立於對峙的地位；他們能言前人之所未言，但是他們對於祖先遺下的技術卻覺得稱心如

意。

西席爾·夏潑說得真有見地：「創造的音樂家決不能憑空瞎造，無中生有的，倘若他毫無根據地嘗試，他便會倒退到未滿教化的野蠻人的地位。他所能做的，而且事實上他所做的，都不過是運用祖先遺下的材料，別出心裁，造成新型，以表達自己的心情罷了。」

的確，傳統硬化，也許會變成刻板程式；我完全表同情於破壞程式的藝術實驗者。讓那般少年冒險家分成支派，到已知的，或未知的方向去尋幽探勝吧，讓藝術的樹枝上生出從來夢想不到的花朵簇葉吧；但是倘若你把這樹連根拔了起來，它的生機可就斷絕了。當然，我們不能忽視現在，我們也必須爲了將來而建設；然而現在與將來都必須堅固地建築在過去的基礎之上。

瓦爾特·惠脫門 (Walt Whitman) 說：

「過去的奮鬥已經成功了嗎？」

請您明白我的意思。

在無論什麼成功的實現裏面



總蘊藏著精粹，足以

造成一個更大的必然的奮鬥。」

但是，傳統並不是金科玉律，一成不變的。我想，每個時代總以為相隔最近的前人遺下的傳統是謬種流傳，可是傳統已經存在了，無論怎樣我們總逃不了做前人的承繼者。我們做父母的兒子，這是無可避免的。我們也許褻瀆自己的父母，但是我們是他們生的，而我們卻並不能自己生自己。前因後果，勢所必然；父母的罪惡臨到兒子身上，我們就該努力自愛，使上一代的罪惡變成了下一代的美德。珂爾斯博士 (Dr. Collier) 說：

「在現代音樂中有多數的優點都是出自一般保守幾許本國傳統的作曲家之手，他們的卓異的天才使他們能開拓前輩所夢想不到的境界。」

我們不得不在過去的基础上建築。美國的基础是怎樣的呢？處於大西洋兩岸的英美兩國豈不可能是有同樣的傳統嗎？我們有一共通之物，這也許是最強固的傳統勢力，就是彼此共通的語言——雖然兩國的語言文字由於實用與感情上的需要而難趨一致，因此彼此不免已經有些

隔閡疏遠了。五十年之後，兩國是否仍能彼此了解，照我看來，似乎是個疑問。

一國的音樂風格是脫胎於語言。請再引珂爾斯博士的話：「一個民族的音樂的生長和這民族的語言有密切的關係。因為土語用於詩文之中，所以語言在這民族的音樂裏留下更加確切的『特質的印迹。』」

我們語言的根與音樂文化的根是一般無二的；不過，從這同樣的根生出的樹卻不相同了。我們不能，倘若我們想這樣，倒退三百年，在我們分道揚鑣的地方再並駕齊驅。我們已經有波西米亞與俄國的實例；我們曉得，倘若根本好好地培植起來，百年之後，一個傳統也就能成熟了。英美自從各自為政之後，各有不同的理想和特殊的文化，到如今已有三百多年了。這當然不能算是無關輕重的事，我們應該怎樣分頭去尋找和保存我們自己的靈魂呢？

## 第八章 結 論

關於美國音樂的前途，我要冒昧講幾句話。我承認，我實在還沒有獲得充分的論據，使我能講許多按情切理的話，並且你們也許以爲我這種嘗試未免太唐突無禮了；但是我覺得美國音樂的前途與英國音樂的前途有些相同的地方，在一方是如此，而在另一方或許也是如此。美國有世上最完美的管絃樂隊，你們決意雇用最好的樂師和最好的樂隊指揮者，演奏最好的音樂。你們開辦音樂專科學校和音樂院；你們還留心，音樂欣賞和音樂史在教育計畫之中是否佔一顯著的地位；但是，我要請各位捫心自問，你們是否因爲有了這些，或者容許我說，縱然有了這些，就算是知音的人了嗎？……或者你們就會成爲知音的人了嗎？在這些活動之中，你們是不是還欠缺一件必不可少的東西？這個問句我也不便答覆，因爲我曉得的還不夠；但是你們也許要問

我，這件必不可少東西究竟是什麼。根據我前幾次的演講，你們也許推想我把民歌當做必不可少東西；然而美國的環境卻不容許有民歌，因為美國並沒有自編自唱民歌的農民階級。

民歌並不是國樂的動機，而是國樂的表現。培植民歌的目的不過是要將藝術建立在對於它的福利非常重要的那些基本原則之上罷了，但這也祇是我們願望的一端。國樂不一定就是民歌；但反過來講，民歌在木質上卻必定是一國的特產。你們的文明也許確實已經跨過了能使民歌產生的階段了。可是國家的精神或許並不因此而絲毫損失。你們也許說你們的民歌太多了。你們有黑奴的民歌，印第安人的民歌，英國移居者的民歌；或者你們要告訴我，假如我到渥里根去，我還可以找着瑞典的國樂；在紐約我可以隨意挑選各國——從希臘到中國——的歌曲。你們也許要問我，既然你們沒有一種獨特的國語，國家的傳統等等，你們就不能有一種國家的藝術；那末，從這些五花八門的民歌之中，國樂又怎樣會產生呢？

但是，一種民衆共有的藝術豈不是也可以使民衆團結起來，也可以發揚國家的精神嗎？音樂，在一點上，誠然是世界語，可是我並不是說它是一種萬國通用的一致的語言；我相信，它是全

人類唯一的適合本性的藝術表現。音樂駕乎一切之上，它是民衆的藝術。別種藝術都可以牽涉到實用上去；我們用筆寫購一噸煤的定單，或者用繪油畫的毛筆修補被鄰人汽車撞壞的大門，那時我們並不需要藝術地表現我們自己；但是，野人的大聲疾呼，響邊行雲，差億漫不經意的長嘯，直衝冥漠，像這類的嘗試我們卻稱它爲藝術。因爲這個理由，音樂，在我看來，是可以從日常生活中產生出來，而別種藝術卻不能同樣在現實中超然存在。我們聽見現代生活的許許多多不堪入耳的聲音；我們非常激昂振奮，竭力想保存世間美雅悅目的景物。但是，我們卻用不着保存會，也用不着國立公園，藉以保存柔和悅耳的音樂。我們的環境越趨，隨機械的聲音越粗雜刺耳，那末，我相信，我們越要親近一種抒寫內心生活而與現實絕緣的藝術——這才是自我表現的方法。音樂並不是抬高我們身分的藝術。在英國，我們被嗤笑是布爾喬亞。我本人，被稱爲布爾喬亞，卻引以自豪。我記得有一個執袴少年對我說，他不愛聽巴赫，因爲巴赫的布爾喬亞的氣味太濃了。我確信，這到並不是荒謬的批評。巴赫的音樂對於我和我同階級的人們特別中聽，其原因也就在此。我覺得大作曲家正可不必摹倣甘乃地（Margaret Kennedy）的杉格（Sanger）。

而將自己放逐到奧國的山邊上去。我相信每個社會，每個心境，都必須有相當的藝術。

前幾天有人對我說，有些英國音樂我們聽了覺得親切有味，而外國批評家卻認為奧明其妙。我聽了這話，非常高興，因為這話提示我：英國作曲家的奧妙現在還只有英國人領會得出。這些樂曲並不是寫給別國人聽的——這到並不使我心裏難受。也許有一天我們的民謠會和莎士比亞並駕齊驅，跨出了國境而受世人珍賞。但是，這是難成事實的，除非它們先在本國就是真價實的藝術。

我希望美國的作曲家也有些奧妙講給他的國人聽，倘若他肯不辭辛勞去尋出這奧妙，倘若他肯在砂礫之中淘出金塊，倘若他肯啓發自己的天賦，千捶百煉般地琢磨自己的才能，你們爲什麼不常常窺探流行歌曲的底層，把它能直接感動人的緣故研究出來？這流行歌曲使人聽了，一路回家，還能不假思索，信口哼出來。看看在那未必有什麼把握的牆角裏還埋藏著真正的藝術衝動力嗎？我目前並不主張作曲家必須遷就某一個階級而作曲；他應該先對自己毫無虛偽，然後他才不致於以虛偽對待任何人。一種流行於全世界的藝術還是夢想。然而，音樂是年紀

最輕的藝術。也許還有一片大有希望的土地我們尚未開始探險；但是在我們探險之前，我們或許必須先要有一度改革心腸的經驗。

有人告訴我，我的談話變成了牧師的佈道了。打頭到現在，我隨時設法避免說教；無奈我這種本性太強了，現在我索性提出三條教義逐一說明，以結束這篇演講。

我的第一條教義是：「你們不能進天堂，除非你們做小孩子。」據說教育之道是教人求學而又教人忘其所學。我相信，在音樂裏我們正在學習，而還不知道怎樣忘記。直等到我們的音樂成爲切實地自然的表現——先表現自己，然後表現社會，最後才談得到表現世界——實在，直等到我們的音樂，正像民間歌吟者的音樂一般，自然流露，不假思索，那末它才有生命，我們的童心應該怎樣表現出來呢？我們必須先學走路，然後我們才會跑路。現在要取巧卻並不難，只消在中途參加賽跑，而不從起點出發就行了。但是，這並不是寫真實的音樂的正當方法。我們既然擁有世界的一切財富而由我們享用，或許我們不懂爲什麼不能省掉一切麻煩，另起爐竈，而就直截了當，承受德國或俄國的傳統呢？如今任何音樂學生都能擬拾種種訣門，造成一個瓦格納，或

特皮西，或席勃列斯，但是我老實對你們說，假如我們這樣造作，結果大不了是一個貌合神離的假貨，其中卻還缺少一件東西。我們縱然可以採用別人的形式，但在精神方面我們必須從根本做起，即使似乎限於地方性質的，也不妨冒險一試。總之，我們必須做只有我們能做，而且也只有我們的民衆能欣賞的，無論怎樣細小的東西。

我勸人要有童心，這自然不是對一般小孩子講的。我並不希望二十五歲以下的男男女女有稚氣。你們當然像學徒一般，依照了音樂演變的程序，心摹手追歷代的大師，已經寫過交響詩，現代新派的舞劇，或半音階的追逸曲；但是，等到你們患過了這種流行的麻疹病之後，等到任何方法你們都嘗試過了，並且你們還發覺沒有靈魂的文字是多麼無聊，然後你們才會反求諸己，而尋覓走上那艱難的高山的一條正直的道路。

等我講完了這一段必不可少的閒話，再言歸正傳吧。

凡是造成偉大人物的，一切藝術運動，都有一個卑卑不足道的開端。先有亞當·希勒（Adam Hiller）和別的德國各地的作曲家所編的簡陋的小歌劇，然後才有摩查脫的魔笛；後



來又有承前啓後的韋勃和瑪許納 (Marschner) 做了登臺造極的瓦格納的開路先鋒。倘若德國沒有“Der Dorf Barbier”也就不會有“Die Meistersinger”的完成了。

也許俄國派的音樂史是更顯明的實例了。我們往往從史脫拉文斯基的音樂內容的參伍錯綜，呂姆斯基·考薩珂夫的色彩燦爛，或穆索斯基的敘事詩一般的宏肆壯麗，就想起俄國人的風度和性格。但是，俄國音樂之有今日也不是成於一朝一夕的。我們若要研究俄國民族主義的歷史的起源，必須回溯到一個聲名幾乎埋沒的作曲家，他抱定了隨俗雅化的宗旨而寫歌劇，把俄國的民歌改成了表現國家精神的歌曲。繼踵而起者就是格林卡，他的爲王捐軀：“A Life for the Czar”一劇確是因愛國主義而博得民衆的歡心。在他的音樂裏，他抱定的宗旨是：令人聽了覺得親切舒服。我們的音樂是否能使我們自己的民衆聽了覺得親切舒服，這豈不是一個判斷它的真實性的好標準嗎？當然，所困難的是：我們已經把藝術和生活斷絕了因緣，所以民衆就養成了一個壞習慣，總以爲音樂必須是外國貨。他們並不要聽音樂而覺得親切舒服，所以一般路上聽下的作曲家和一般吮癩祇痔的聽衆就都汨沒本性，舍己從人，在一條邪路上跟

着別人亂跑。

但是，你們也許會對我說，我們的青年作曲家正依照了我講給他們的話在工作着——他們在世界各處爬羅民間歌謠，取得一鱗半爪，編到他們的樂曲裏去。不錯，但是他們取得民歌究竟怎麼辦呢？倘若遮蓋了它們的本來面目，因此它們原有的芳香一掃而空，或者倘若把它們當做賣弄自己小聰明的媒介，正像中古時代作曲家利用“L'homme arrie”一般，這就毫無益處了。從民衆那裏取來的材料編成樂曲，這還不夠；這些樂曲必須也是爲民衆而寫的。作曲家萬不可俯就民衆而必須提高民衆的程度。在我們現代音樂界的知識階級之中，平庸是最惡劣的高貴氣派的虛場面。但是，普通人希望一個認真的作曲家給他們嚴正的音樂；他們也不見得因爲程度提高一點，就會大驚小怪吧。

普通人所希望於作曲家的並不是賣弄小聰明，或開玩笑，或假裝的粗俗。在日常生活之中，真實的粗俗也儘够了；但是他們卻要看見虛幻的境界。

如今，生活使青年作曲家非常興奮；他不受一切規律的束縛；而造成種種新奇效果的方法

也幾乎漫無止境，可以由他任意取用。他參加這醜陋的賽跑，爭先恐後地，製造愈出愈奇，聞所未聞的東西。在這競賽裏，爭取第一名的引誘物可真不小。或許，他好比青年小說家，要把關於「生活」自己所知道的都寫下來，表示自己見多識廣；連篇充滿了通宵達旦的銷金窟裏的醜事和富人們的香豔瑣事，但這些都是他聽來的。這些很能動人心目；不過只有親自的經驗才有價值，被刺戟起來的情緒，結果總會失敗的。

我時常接到從美國寄出的一種刊物，名叫新音樂，內容主要的是美國青年的創作。我老實說，這般青年作曲家的作品我簡直莫明其妙，我也不知道他們的目的何在；但是我是老朽了，我也自知不配誇獎或責備他們的大作。然而，我問他們那些音樂究竟是寫給誰的，這話總不會問錯吧。這究竟是專為一個小黨派而寫的呢，還是確有真實消息傳達給少年的美國呢？一切偉大的音樂都有感動羣衆的因素，它必須貫穿了音樂室的牆壁，而瀰漫到外面的世界。

在演講室裏，他們講得海闊天空，也許很合情理；但是置身於煙雲杳冥，山崖水濱之間，他們仰視俯察，也許證明所講的簡直是無稽之談。這般新音樂的作曲家能不能說，——甚至於要和

貝多芬隨聲附和說：「它總有一天會討人歡喜的」嗎？

偉大的音樂有三個標語，就是真誠、單純、明朗。關於民歌我還要講幾句話。我們的作曲家和演奏家不妨把解決半音階裏的新問題或開拓低音巴索（double-basson）最高音域的時機抽點出來，時常喝些清冽的泉水，藉以振刷自己的精神吧。

我的第二條教義並不是對職業音樂家而是對業餘的人們講的，——尤其是聽音樂的人。我的經文是「不要單聽還要力行。」一個音樂的國家並不是以聽為滿足的國家。最好的音樂欣賞方法就是親自動手腳踏實地走進音樂的圈子裏。假如我要遊歷一個人地生疎的國家，考察它是否有真實的音樂生活，我決不到它的通都大邑，其中有老練的樂隊、歌劇劇場和大聲廣告的名家音樂會；但是我必須到它的小城和鄉村裏去，在這些地方我要看看有沒有每星期舉行一次的專心的絃樂四重奏，有沒有一個歌詠團，在他們家裏音樂是不是一種正當的娛樂，民衆是不是在當地的領導者的指導之下集合在一處唱歌或奏樂，他們是不是鼓勵那位領導者爲了他們的賽會和城裏各種儀式而編製樂曲，他們是不是也注意到他們教堂裏的音樂用於

祈禱儀式沒有相當的價值。音樂不祇是一種娛樂，它並且是自闡揚教義的僧正下至頂禮膜拜的羣衆的精神食糧。

『連續性』是一個有機體的必要的因素。在僧侶政體之中最偉大的專家和最低微的業餘者都有他們的地位；一座高堂大廈是他們羣策羣力造成的。在理想的音樂的共和國裏，領袖應該是行伍出身而不是越俎代謀的局外人。這般領袖講他們的民衆所能了解的話，——這是他們的責任。

單做聽音樂的人，——這是現今很強的誘惑力。留聲機和無線電收音機已經把世上的珍寶載運到最窮苦的人家的門前了；但是假如我們都做了聽音樂的人，不久就沒有人給我們音樂聽了。現代的發明勢將徒使我們厭足音樂的精華，可是倘若沒有人培養樹根，等不到那點麗的鮮花給摘完，樹早就枯死了。

從這一點我要講到第三條教義。它的經文是：『假如一個人得到了全世界而喪失了自己的靈魂，那末這世界對於他會有什麼益處呢？』

我們慣常把藝術，尤其是音樂，當做商品看，一種奢侈的商品；但是音樂卻不僅僅是商品——它是一種精神的必需品。音樂勝過其他藝術，它是國家精神的表現；所謂國家我並不一定是指人類被政治的疆界或經濟的障礙分成的集團。我是說在精神上被語言，環境，歷史，共同的理想，與承前啓後的連續性等團結起來的民衆。

別國的音樂是別國精神的表現，難道也能算是我們國家精神的表現嗎？倘若我們已經切實地把穩住我們自己的靈魂，就像我們的文學從語言文字中偶然產生出來一樣，那末我們誠然可以寬宏大量，和世上的傑作接觸，藉以擴大並且充實我們的家產。但是，試問我們講英語的民族已經在音樂裏找着了自已的靈魂嗎？丁告訴我們，以人造雨代替天然雨，這是危險的，因為植物勢必要翻起根來，吸取地面的水，而不能在泥土裏得到潮濕。國家正像各個人一樣，在接觸的時期之後，須要有隔離的時期。我們必須謹慎，過分依賴外來的勢力，不足以培植本國的藝術。而反要阻撓它的發展。倘若我們沒有自己的音樂靈魂，我們怎麼能欣賞別人的音樂靈魂的表現呢？照此看來，我們愛好音樂，也不過是假充內行而已；我們大不了得到一點皮毛的趣味，而

不是「物我兩忘」的陶醉。假如我們心中有音樂，它一定會自動地在創造的形式裏表露出來，我們不必奏別人的音樂，做別人的替身。不是創造的藝術就不是藝術。

我已經告訴你們，音樂的國家精神常常在排外運動裏顯露出來。最近英國有排外運動；無疑地美國有時也有此舉動。當然，排外運動只會在外來勢力膨脹，勢將埋沒本國的人材的時候才發生。這種反抗常常是職業音樂家開端，而且它的起源卻純粹是經濟的。他們要求享有其他職業者同樣的保障，庶得安定的生活。不幸，在音樂職業界裏，卻有一個特別情形，就是一般人，尤其是在講英語的國家裏的人們，都往往存了偏見，對待他們。

音樂不能當做煙酒一類的商品，它還有它的精神價值。在保存個人與國家休戚相關的精神上，它也盡一分力。有些人卻不以爲然，他們說音樂是一種製造的貨物，正像鈕扣、乳酪一樣，他們需要悅耳的音樂，猶如需要適口的乳酪一般而不必問它的來歷。不單是音樂的市儈，就連慈善家、教育家也都抱這種主張。他們說，我們不把最好的東西傳授給青年和羣衆就是不盡責任。他們忽視藝術裏個人和國家的因素，而乾脆地說，我們沒有權力可以限制一般任憑我們黨陶

的人們的眼界。

所謂轉移民衆的命運是不是在我們掌握之中？我相信，這畢竟是對我們講的。我們爲了必須要發展自己的文化以適應自己的需要起見，就不惜犧牲目前最好的東西。只有這樣，藝術才不會仍舊是生活的累贅（在學校裏音樂費用向來是被稱爲額外開支）而成爲我們生活中不可缺少的因素。然而我得承認那般主張不計較最好的音樂的來歷而只講究它的精神價值的人們也有很強的根據。那末，雙方讓步又何嘗不可呢？

自然，那些主張藝術商品化的人們會這樣說：「我們的作曲家和演奏家所給我們的，勝過了我們在任何別處弄得到的。那時我們就願意付錢聽它了。」我們聽了這話，卻應該怎樣回答呢？我在早前一次演講裏，已經說過，藝術裏沒有絕對的好。我們要知道它所以好，究竟是爲了什麼目的。市儈們以爲舶來品一定比土貨好，這似乎是他們的公理。當然，外國貨在它本國人看起來是比較好的，難道我們也一定要把它當做比較好的嗎？講到這裏，恐怕我又免不了要專對創造的藝術家發問了：他們是不是要讓他們的音樂自成邱壑才稱心滿意呢，還是要摹倣外國的音



樂維妙維肖呢？我覺得，在英美兩國，青年的作曲家總是說他們必定要到巴黎或維也納去學技術。我目前並不要和他們爭論這一點，但是我要講一句稱心的話，就是技術並不像衣服上的鈕扣一般，可以由作曲家胡亂當裝飾品用的。技術是必須從表情的渴望裏產生出來，它根本是「靈感」與「實現」兩者之間適得其平的發現物。有一回，賀爾斯脫（Holst）對我說，有個學生到他那裏請他給他一個辭句。這學生就該還向他要一副新的骨髹。我們太健忘了，怎麼「風格就是人」這句話老是記不住。

現在，我想我不能再避免提到爵士音樂了。你們會對我說，你們覺得爵士厭倦了，並且說它只能代表你們心理的一個極小部分。我以為你們不該蔑視爵士，但是我並不像有些思想家大放厥辭，說其中蘊藏着大有發展的種子。美國音樂的生命可以隨時在別的氣度寬大的形式裏表現出來，但無論怎樣，爵士究竟是一種純粹的土貨，至於你們喜歡它還是不喜歡它，這可以撇開不談。除了美國人，別國人是不會寫爵士或者也不會奏爵士的。無論什麼人聽了德國或法國樂隊奏的爵士，或那些思想枯窘的現代法國或德國作曲家採用一點爵士節奏而編成的樂曲，

他就會看出這都是自不量力而又不倫不類的嘗試。

相反的事情也是千真萬確的。有些美國作曲家以為爵士不能登大雅之堂，所以把它打扮起來，穿上歐洲傳統的交響曲的大褂子，名者擺擺裝出冠冕堂皇的樣子；這種嘗試在我看來已經是失敗無疑了。

我希望你們不要以為我在宣傳藝術的排外主義。我相信，那種純粹消極的態度已經是過去的陳跡了。倘若這文明的世界不會走到盡頭，我們一定會漸漸地親近而成爲手足的。然而我們的政治團體結合得愈緊密，這團體的各個分子的責任也愈確定而各不相同。我們効勞於共同宗旨的最好的方法就是不要舍己從人而損傷一絲一毫的個性。我希望當世界的合衆國一旦實現的時候，効勞於這合衆國最多的人，就是貢獻給大衆一種別人所不能貢獻的東西的人。在一九二六年，斯脫呂西門 (Stresemann) 說：「凡爲人類最効勞的人，先在祖國立下堅定的根基；他充分地啓發他精神的和道德的稟賦，然後他才跨出了本國的範圍，而能對於全人類有所貢獻。」

有人建議，因為要挽救垂危的國魂，各國都必須制定一個「藝術的五年計畫」，依照這計畫，五年之內國中只容許有國產的音樂。各國的人民，倘若需要音樂，就不得不親自動手，因為雇用別國人代編音樂是犯禁的。在這情勢之下，總有一兩樁事情會發生的。假如國產的音樂並不存在，藝術在那國裏就完全絕跡了；這在情理上也很講得通，因為這就證明藝術在該國人民的生活裏並不是絕對需要的，而且從達到美滿的人生最重要的一個方法這點上論起來，它就降落到第三等國的地位了。

或者，掉過頭來講，他們被逼得無可奈何就只好自己編製歌曲；作曲家和演奏家受到各方的鼓勵，就用了足以宣洩國人理想的方法而表現自己。一種新音樂就會產生而成為該國最好的音樂。藝術不單是民衆的珍寶，同時又是偉大心靈的，崇高的表現，——我們這個願望也許最後會成事實的。

五年之後，倘若外國勢力再引進來，它侵襲這強健穩固的植物，到反給予一種激勵和糾正；它就不會阻撓而反會促進國樂的發展了。我本人很願看見這種實驗被人嘗試；但是，遭人反對

是顯而易見的。也許有人講幾句似是而非的公道話：「爲什麼譴責這一代的人，教他們走到一條平庸的音樂的路上去呢？難道照這樣做，他們的子孫就會找着他們的靈魂了嗎？」我想，把這音樂認爲是平庸的，未免是武斷了。我相信其中總蘊蓄些出人意外的東西。但是，還有別的更狡猾，也許更有力的異議。國家是乘機會而興起的嗎？在有些國家裏，關於外人佔優勢的民間傳說已經家喻戶曉了，它也許只會深入人心而不會消滅的，除了遊歷者的故事之外，也沒有別的方法測驗它的真實性。作曲家可要利用時機嗎？他也許偏要迎合某一派人的心理而作曲，而不願把自己真正感覺到的寫了出來，並且在沒有真實的外國音樂和他的權力對抗的時候，他以爲忠實地摹倣外國音樂是必要的。

我不提出這個問題的答案了。但是，我們萬不可妄想有什麼捷徑或平坦的道路。尋求靈魂是一樁久長而又緩慢的事。在半路上有許多預言家一定要遺棄的。或許我們把預言家殺得儘够了之後，將來子子孫孫就替他們造墳墓了。

在我講完之前，我還要插一句不相干的話。我以爲沒有一件藝術作品表現國家的精神能

比“Die Meisoringen”更真切了。在這作品裏並沒有地方色彩那套把戲，瓦格納把國家的意識之中的一切優點發揮得淋漓盡致——這才真是發揚國光的藝術。的確，這是世界性的藝術——世界性的，因為它是非常強烈地國家性的。在歌劇的終場，漢斯·薩克士(Hans Sachs)並不像佈道一般高談沒有疆界的藝術，或是說愛好最崇高的藝術。他講的話大意如下：

「傳教你們的大師吧！

那末，即使帝國淪亡，

我們的神聖的國家藝術還會留存的。」

## 附錄 作者小傳

譯者

佛格漢·威廉士 (Ralph Vaughan Williams) 是現代英國大作曲家之一，他們已經將梵蘇了二百多年的英國的音樂園地弄得花木茂盛，羣芳吐豔了。意大利和德國都先後支配了英國音樂，歷很久的時期；因此我們往往忘記英國十六、十七世紀的一般傑出的作曲家：勃爾德 (Byrd)、毛萊 (Morley)、塔里斯 (Tallis)、威爾比 (Willbye)、吉朋士 (Gibbons) 與亨利·潑賽爾 (Henry Purcell) 等人都編了當時最好的樂曲，他們甚至可以與出類拔羣的派萊斯脫呂那 (Palestrina) 相提並論。自潑賽爾死後（一六九五年），英國音樂就一蹶不振了；後來亨德爾 (Handel) 的勢力強大，又足以蹂躪英國的天才；這位德國人造成了一個理想，於是英國的作曲家就奉之為典範，心摹手追，而汨沒了自己的性靈。德國音樂奴役了英國幾乎有二

百餘年。現在英國音樂又發榮滋長了，這當然是受了十九世紀俄國民族音樂的影響。俄國的五位大師巴萊刻呂夫 (Balakireff)、鮑羅廷 (Borodin)、苦依 (Cui)、穆索斯基 (Moussorgsky) 與呂姆斯基·考薩可夫 (Rimsky-Korsakoff) 反抗德國的傳統而從祖國的民歌與教堂音樂之中探尋藝術的根源；他們的空前的成功造成了民族主義的巨浪，泛濫了全歐洲。英國的作曲家這才覺悟，急起直追，不甘落後。英國音樂的復興是二十世紀音樂的發展中最驚人的一件事。但狄禱士 (Delius)、巴克斯 (Bax)、賀爾斯脫 (Holst)、佛格漢·威廉士 等人卻並不追隨俄國大師，像以前英國音樂家追隨德國大師一樣；他們都能自舒性靈，自闢新路，運用現代種種新的技術，創造英國風格的音樂，而在世界樂壇獨樹一幟，放一異彩。在現代英國作曲家之中供獻最多而又最足以代表英國的就是佛格漢·威廉士。雖然他的一部分作品顯然是印象派的風格，但印象派對於他祇是一種技巧；當我們陶醉在他的音樂之中的時候，我們覺得其中的奧妙只有英國人能講得出。他的音樂是在民歌的豐腴的泥土裏培養起來的；他用現代的技巧建立了英國的民族音樂。

佛格漢·威廉士生於一八七二年。在劍橋大學攻文學與音樂，得文學碩士及音樂博士學位；又先後在皇家音樂院（Royal College of Music）從派雷（Parry）與士旦福特（Stanford）及在柏林 Akademie der Künste 從馬克斯·布魯赫（Max Bruch）研究作曲。又曾往巴黎從拉凡爾（Maurice Ravel）深造。

氏之早期作品多未付梓，因為他認為這些都是白費心思，毫無可取的。他覺得他在本國與德國所學的音樂都不能使他表達自己的思想。從一九〇一年，他受音樂博士學位之後，就結束了學院生活；那時，他就發見英國民歌的語言，而將它當做了自己的語言。

一九〇四年，他加入民歌研究會，竭力推進民歌運動。他寫的歌曲已經濡染了民歌的影響。爲了採集民歌，他曾久居鄉間，和鄉人混在一起。結果，他寫了交響樂隊合奏曲，如：印象記，在農村裏，及三篇諾福特狂想曲。

一九二二年，他完成了田園交響曲。這時，他的創造力已經能任心自適，而不拘泥於民歌的風格了。其實，民歌已經成了他自然流露的語言了。從民歌之中他演化出一種獨特的風格，這風



格就是調式的和聲與聲歌的旋律綴成的複音音樂。

英國的民歌卻沒有俄國的那樣光彩燦爛。俄國五位大師及其後輩的音樂都是色彩濃厚，在十九世紀的歐洲音樂界，正如落日照海，泛起了萬道金光。但英國的民歌卻是雅潔而清麗可喜的；佛格漢·威廉士卻將這些材料，加以琢磨而成光澤的精美美玉。最好的例子就是他的一篇基於塔里斯的主題而編成的幻想曲“*Fantasia on a Theme by Thomas Tallis*”。他運用現代交響樂的技術，而將十六世紀複音音樂大作曲家的作品中的思想發揮得淋漓盡致。

也許，因為他深入民間，他愛「自然」之心也油然而生。他愛幽靜的農村，這當然也是英國人的特性。他的田園交響曲（一九二一年）是現代英國最偉大的交響曲，也是他的傑作之一。這田園交響曲並不模擬自然界的音響，也不描寫農村中的景物；它不過引起一種靜漠寥廓之感罷了。

倫敦交響曲（一九一四）與海交響曲（一九一九）也是佛格漢·威廉士的代表作，曾在英國音樂學會與國際現代音樂學會的年會演出，而獲得批評界一致的讚許。

佛格漢·威廉士所作的大小樂曲不下百餘種；其重要作品除上述樂曲外，尚有：

- "Toward the Unknown Region" (合唱大曲，惠脫門撰詞；這是威廉士的成名之作)  
 "G Minor Mass"  
 "Concerto Accademico" (交響樂隊合奏曲)  
 "Old King Cole" (舞劇)  
 "Hugl the Prover" (歌劇)  
 "Sir John in Love" (歌劇，取材於民間音樂極爲豐富)  
 "Riders to the Sea" (歌劇，愛爾蘭戲劇家 *Synse* 編劇)  
 "The Shepherds of the Ineluctable Mountain" (獨幕歌劇，取材於大路歷程 "P...  
 erri's Progress" 一書)  
 "The Lark Ascending" (小提琴及樂隊合奏之華想曲)  
 "Sancta Civitas" (神曲)  
 "Five Tudor Portraits" (大合唱及女中音男中音獨唱曲)

中提琴獨奏，樂隊伴奏之組曲。

C 短調五重奏，G 短調四重奏等室內樂。

第四交響曲。

第一次世界大戰，佛格漢·威廉士曾服軍役；戰後應皇家音樂院之聘，任理論作曲教授。他還創立英國民間舞蹈年會，發揚民間歌舞，不遺餘力。

一九三四年，佛格漢·威廉士繼愛爾加爵士之後，爲 Worshipful Company of Musicians 之終身榮譽會員。次年，英王喬治第五賜以勳章。一九三八年，德國漢堡大學贈給他漢堡大學第一次的莎士比亞文學獎金。

佛格漢·威廉士如今雖已達高齡，但仍勤於著作。在第二次大戰期間，他完成了D 長調第五交響曲。

這本民族音樂論 "National Music" 是他在美國的演講稿，經他自己修改過。原書由英

國牛津大學出版社梓行，是牛津大學音樂叢書之一。

在這本書裏，還有最後一章，論民間音樂之影響教堂音樂，因與民族音樂無關，譯者擬將這篇獨立性的論文編入西洋音樂論叢一書中。