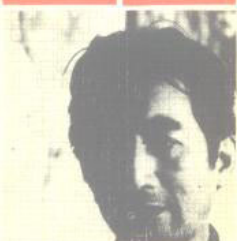


許常惠音樂論叢 ④

中國音樂往哪裡去

許常惠 著



許常惠音樂論叢④

中國音樂往哪裡去

許常惠 著

許常惠音樂論叢 ④

中國音樂往哪裡去

發行人：蔡辰男

著作者：許常惠

編輯：朱美璇 許淑娟 王宜文

美術設計：鄭慧瑜

出版者：百科文化事業股份有限公司

登記證：行政院新聞局局版台業字第1944號

地址：台北市敦化南路477號

電話：7115631

郵撥帳號：134392號

印刷：國璽彩色印刷股份有限公司

初版：中華民國72年2月

總 序

我寫的有關音樂的文字，大概自民國四十五年開始登在不同的刊物上。最初是用日文寫的，在東京的「羅曼・羅蘭研究」（ロマン・ロラン 研究）與「音樂藝術」的兩種雜誌上刊登；然後才有中文寫的，登在台北的「音樂之友」、「音樂雜誌」與香港的「樂友」等雜誌。這些都是我在巴黎時代寫的文字。

民國四十八年回到台灣以後，我寫的文字愈多，但內容却愈雜。早期的以登在「聯合報」、「筆匯」、「文星」與「功學月刊」等報刊為最多。然後，自民國五十三年至五十七年在「幼獅文藝」上；自民國六十一年至六十三年在「中國時報」上，寫過長期的音樂專欄。這段時期，當然也有其他的一些零零落落的文字，但刊登在那裡連我自己都記不清楚了。

以單行本出版的我的著作，多數是把前述的文字蒐集在一起，加以修改增補而後問世的，例如「巴黎樂誌」、「中國音樂往那裡去？」等。當然也有為專題而寫作的，如「杜步西研究」等。這二十多年來，沒有想到竟出版了十四種之多。如果連改訂本、翻印本或盜印本一併計算，便有十八種之多。這些單行本的書，大體還可以照出版年代列出來：

(1)杜步西研究（上下冊）

民國五十年，文星書店

(2)巴黎樂誌

-
- (a) 民國五十一年，文星書店
(b) 民國五十四年，愛樂書店（改訂本）
- (3) 中國音樂往那裡去？
(a) 民國五十三年，文星書店
(b) 民國五十六年，樂友書房（翻印本）
- (4) 音樂七講（翻譯，史特拉文斯基原著）
民國五十四年，愛樂書店
- (5) 民族音樂家
民國五十六年，幼獅書店
- (6) 尋找中國音樂的泉源
(a) 民國五十七年，仙人掌出版社
(b) 民國五十八年，進學書局（盜印本）
(c) 民國六十一年，大林書店（翻印本）
- (7) 西洋音樂研究
民國五十八年，台灣商務印書館
- (8) 音樂百科手冊
民國五十八年，大陸書店
- (9) 近代中國音樂史話
民國五十九年，晨鐘出版社
- (10) 杜步西
民國六十一年，希望出版社
- (11) 對位法（翻譯，郭克朗原著）
民國六十一年，全音樂譜出版社
- (12) 聞樂零墨
民國六十三年，文凱音樂公司

(13)追尋民族音樂的根

民國六十八年，時報文化出版事業公司

(14)臺灣福佬系民歌

民國六十九年，雲岡文化事業公司

但除此以外，仍有相當多的文字，沒有能收入上述單行本裡。

在臺灣，從事文化工作不是一件容易的事情。尤其在二十多年前，一切文化工作都還在開拓和創始的階段，其困難的程度更是可想而知。

在那時候，一個作曲工作者，從創作到發表與出版等一系列的過程中，作曲者都必須親自的來抄譜、在報上寫文章作宣傳、請演奏者練習、接洽音樂會場地、找出版商印行、辦理公開演出的繁雜手續、賣票、找財源、結帳、招待來賓、開酒會、直到寫謝函……等等，這些長期煩死人的事務，沒有一件不是作曲者自己要去做的。

對於從事寫作或出版的工作者，我想情況也差不多。要是你能夠寫完一本稿子，而又順利的有出版商肯為你出版，那真是難得的事情。因為我們的社會對作者沒有著作權的保障，對出版者也沒有出版法的公正執行。以我個人為例吧：

(1)「杜步西研究」與(2)之(a)「巴黎樂誌」二冊是借書店的名義自費出版的。

(3)「中國音樂往哪裡去？」無論是(3)之(a)或之(b)，我都沒有拿到稿費，而現在兩家出版書店都已關門，書也絕版了。

(6)之(a)「尋找中國音樂的泉源」出版不到一年，出版社便倒閉，然後之(b)或之(c)的翻版與盜版在市面上出現，連我自己

身為作者的都不知情。

(2)之(b)「巴黎樂誌」、(4)「音樂七講」、(9)「近代中國音樂史話」、(10)「杜步西」與(12)「聞樂零墨」共五冊，四家出版社早已關門，書已絕版了。

(5)「民族音樂家」、(8)「音樂百科手冊」、(11)「對位法」與(13)「追尋民族音樂的根」共四冊，目前書店仍在銷售，可是我只拿過初版的稿費，後來印多少都與我無關了。

總而言之，只有一冊(我所出版的書的十八分之一！)，即由商務印書館出版的(7)「西洋音樂研究」，它的出版權與著作權是清楚的。因為這一小冊沒有翻盜本，並且每年計算版稅，使我甚為感動；雖然這是文明國家應有的情形。

回想自己的過去：臺灣話的童年，日本話的少年，國語與法文的青年，我真是感慨萬分。

試想在這樣流浪的環境與混雜的文化裡長大的人，他是多麼的不幸！臺灣話、日文、國語、法文，我都會聽、講、寫，甚至用它們來思考事物。但久而久之，我發現這不但是不值得驕傲，而且對從事寫作的人來說，簡直是痛苦的事情。因為，能巧妙的使用多種語言的人，往往沒有一種真正屬於自己的語言。所以三十歲之後回到自己的國家，我實在不願意再成為文化的流浪者。

我首先是一個音樂工作者。而有人說音樂的語言是世界性的，我不能完全贊同這種說法。因為，音樂的媒介聲音與時間雖然是抽象的（也許可以說是宇宙性的），但是它所表現的具體文化仍無法脫離其人性、民族性，乃至歷史性的內容。

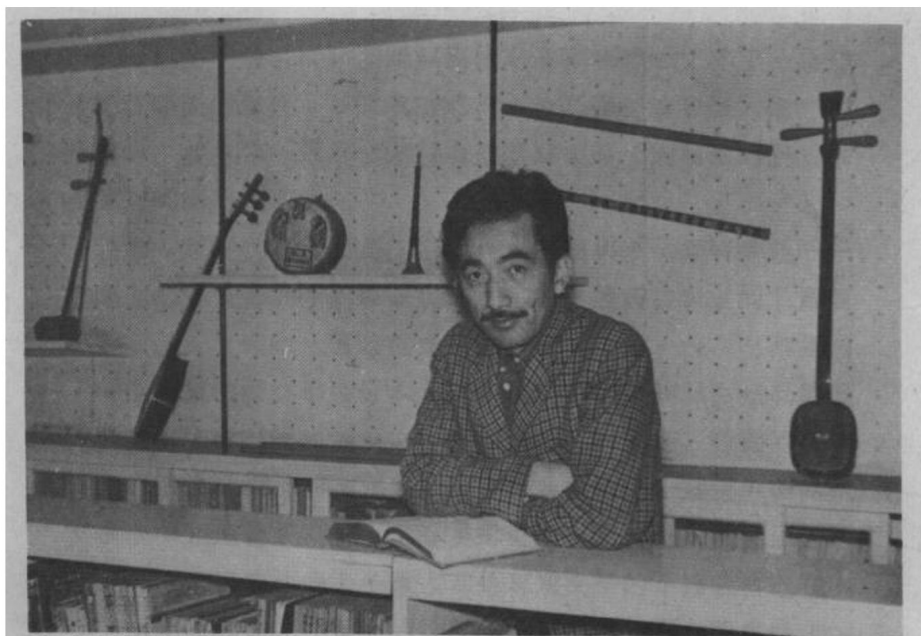
對於寫作，就像作曲一樣，我認為最重要的，不在於文法

或修辭法的外在技巧，而僅是依照我的內在心理所寫出的真實言語而已。而我自己，在精神上始終只想做一個這一代中國的誠實的見證人。

所以，這次由於百科文化事業公司的好意，將有系統、有計劃的出版我個人的音樂論叢專集；一方面使我有機會算一算過去出版上的一些糊塗帳，另一方面則使我對過去所寫的文字做一次嚴格的選擇與重新編輯。我要特別感謝百科文化事業公司的董事長蔡辰男先生、總編輯蔡焜霖先生，以及編輯部為我辛苦校對的工作者。因為他們給了我回顧及反省自己的機會，那是對我個人將來的展望極為重要的再出發點。

許常惠謹識

民國七十一年九月六日・台北



許常惠先生民國55年，代理中國青年音樂圖書館館長(原館長史惟亮先生出國期間)。

作者簡介：

許常惠：民國十八年生於台灣省彰化縣，四十二年畢業於國立台灣師大音樂系，赴法留學，在巴黎大學研究所隨夏野(J. Chailley)修音樂史，並隨岳禮維(A. Jolivet)習作曲。

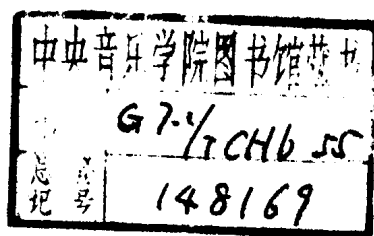
民國四十八年回國，全力推動現代音樂之創作與民族音樂之研究工作。現任國立師範大學音樂研究所教授，亞洲作曲家聯盟中華民國總會理事長及中華民俗藝術基金會執行秘書等。

自序

已經記不清楚從什麼時候開始寫有關音樂的文字了。最初是聽音樂後的雜感，不成熟的心得，以及偏愛於音樂，陶醉於音樂的一些自白，這些文字沒有公開發表過，因為當時我根本沒有想到寫給別人看。

第一篇發表的文字是：「羅曼·羅蘭與李·斯特勞斯——書簡上的音樂論爭」。那是以日文寫的，發表在東京的「羅曼·羅蘭研究」刊物。那時候是民國四十五年吧，我在巴黎認識了一位專攻法國文學的日本人蜷川讓，這位蜷川君便是「羅曼·羅蘭研究」刊物的主編之一。由於彼此對羅曼·羅蘭的敬愛使我們很快就結為朋友。蜷川君常對我提起：「羅曼·羅蘭是文學家，也是音樂史家、也是美術史家，尤其是一位大思想家……，但是研究他的大多數人都是專攻文學的（連我自己在內）。因此儘管他在文學上的地位早就定論了，他在音樂學上、美術學上的地位一般人却還不十分了解。」這樣，他邀我在他們的刊物寫了關於音樂史家的羅曼·羅蘭；最初我抱着試試看的心理，却一連寫了六篇。然後便是從民國四十七年起寄給臺北的「音樂之友」、「音樂雜誌」及香港「樂友」的稿；其中除了「從西洋音樂史看目前中國音樂的幾點問題」一篇比較有份量、有系統外（雖然在內容上，今天我的看法已經有所改變），其餘都是片段的有關巴黎音樂界的報導，以及個人音樂生活的隨筆（後來收集在拙作「巴黎樂誌」）。

目 錄



總序

自序

- 1 中國音樂往哪裡去？
- 8 從西洋音樂史看目前中國音樂的幾個問題
——獻給張錦鴻老師
- 43 台北街頭聽歌記
- 48 走上現代中國音樂的大路！
——兼容並蓄「國粹派」與「國際派」
- 52 歌仔戲的前途
——第八屆全省地方戲劇比賽後感
- 55 我們需要有自己的音樂
——答史惟亮先生的公開信
- 62 重建中國音樂！
——中國音樂研究憧憬
- 66 製樂小集——緣起
- 72 復興中華音樂文化
——音樂年向文化局上書
- 84 中國音樂史的回顧與檢討
- 101 二十年來台灣的音樂創作
——第二十屆光復節有感
- 111 作曲家在中國社會的地位
- 116 中國人是不是喜愛音樂的民族？
- 122 重視我們的兒童音樂！
- 126 關於音樂評論
- 138 如何了解音樂？
——尤其如何了解現代音樂
- 154 漫談傳播、再現或製作音樂的機器
與未來的機器音樂
- 160 廣播音樂
- 173 亞洲人的音樂問題
——與諸井誠徹夜論談
- 215 三十年後的音樂

中國音樂往哪裡去？

自從宋代以來，詞曲音樂（或戲劇音樂）無疑是中國音樂的主流。它的成就在詞曲上、在戲劇上、在唱腔上，而絕不在音樂本身！從宋代的雜劇到元代的元曲、明代的崑曲、清代的京戲，以及各時代，在各地地方附帶產生的說唱與地方戲……這一連串的演變，從音樂上來看，無疑是一種退步的現象；由精緻的樂器退到簡便的樂器，由多數的音階退到少數的音階，由纖細的旋律退到通俗的旋律。但是最使人惋惜的莫過於：我們只講究字韻而不創作歌調，我們只欣賞歌聲而不要求樂意，我們只需要歌唱家而忽略了作曲家。今天在這一方面，我們仍保存著代表二百年來傳統的京戲（產生於清朝乾隆年間，一七三六——一七九五）與代表四百年來的傳統的崑曲（產生於明朝嘉靖年間，一五二二——一五六六），至於更老的傳奇或雜劇的音樂我們已經不知情了。京戲與崑曲都值得保存，一切代表過去的民族文化都值得保存，在這一方面我們似乎是保存得太少了。所以從詩經、楚辭開始到各時代的樂府、雅樂、俗樂，到隋唐的燕樂、舞樂，到宋元的雜劇、傳奇、各種地方戲，我們儘管可以從文字上猜測，却無法從樂譜上瞭解。保存古文化是一件重要的工作，但是創作新文化又是一件同樣重要的工作。惟有靠不斷的創新高度文化的民族才能證明他們的強盛的生命力！今天我們在保存古音樂文化的工作上盡力微小，在創作

新音樂文化的工作上更是一無所有；不但沒有盡力而且在阻礙新的創作！試看除了保守二百年前或四百年前的古人的京戲或崑曲之外，我們有什麼現代中國的戲劇音樂？難道歌仔戲、黃梅調是代表我們這一代的戲劇音樂嗎？

至於今天所謂「國樂」，我們寧可稱為「古樂器演奏的音樂」，情形與前述的戲劇音樂差不多。老實說，那些樂器無論是它的效能或音色，早已不符合現代人的需要了。如不準確的音律、無法在曲中自由轉調、沒有低音的管弦樂器、窄狹的音域……，倘使具備相當豐富的不定音打擊樂器，倘使其餘定音管弦樂器也能經過一番改良，它的音色、它的風格總是中古的、古代的、古老的，還是不符合現代人多方面的需要。「國樂」如果是指中國的音樂，而不僅是指中國的古樂，我們為什麼不能採納優良的近代西洋樂器呢？其實今天「國樂隊」的樂器中，在過去的歷史，幾乎沒有幾件是中國固有的，大多數都是外來的！何況近代西洋樂器在今天中國的社會，早已不是奇怪的、刺耳的，而是習慣的、悅耳的樂器了。所謂中國音樂的定義，絕對不是指在狹義的樂器限制、音階的限制、語言的限制裡，而應該在整個音樂藝術的精神，整個民族藝術豐富的靈感上決定的。所以那是中國音樂作品的問題，而不是中國樂器的問題；今天「國樂」中最使人歎息的也就是在作品的貧窮。試看今天「國樂」演奏中，我們經常可以聽到的有多少曲子？「將軍令」、「十面埋伏」、「霓裳羽衣曲」、「平沙落雁」、「陽關三疊」、「春江花月夜」、「梅花三弄」……算來算去最多也不過是幾十首獨奏曲左右。而且這些「國樂」又是古人的作品！古人的作品經過歷代樂人傳下來的（雖然它正確的

年代與原作的真假還有商榷餘地)。「國樂」，我們寧可稱它爲「古器樂」(古代中國器樂)的原因便在這裡。一件樂器的優良與否，它的藝術價值，它的生命不是在樂器的物體上，而是在它能否發出深刻動人的音樂，換句話說，是否在爲這件樂器寫出好的作品；如果不斷的產生爲該件樂器的新作品，那一件樂器的生命便是不斷的。民國以來，除了抄襲、改編古樂作品外(而且抄襲、改編得不倫不類)，我們產生了多少「國樂」作品？劉天華恐怕是唯一值得提的有創作性的「國樂」家，他改良「國樂」器，介紹古曲，創作新曲，但是我們必須知道，他是採用西洋五線譜來介紹古曲，創作新曲，他是根據西洋小提琴的效能與技術來改良胡琴，創作胡琴曲的人！「國樂」在指中國古代器樂的一方面，我們必須嚴格的保存！數千年的中國音樂史，不至於只剩下幾十首曲子！我們固有的古樂作品與古樂器必須發掘出來，整理出來，發表出來。但是「國樂」在指每一時代中國音樂的另一方面，我們必須從近代西洋器樂吸收營養，讓它新陳代謝，使它發揚光大「大國樂」的精神。

近代中國音樂史應該從清末民初算起，從採用近代西洋音樂的方法算起；儘管近代西洋音樂史開始於文藝復興時期(從孟德維爾底 Claudio Monteverdi 1567-1643 算起比較妥當)，先我們約三百年。從此以後，我們的音樂教育，無論一般的或專門的，都採用了近代西洋音樂的方法。從當時接受西洋音樂的方法一點來說，並不是我們應不應該，或正不正確的事情，那是當時必然的也是自然的局勢。我們模仿西洋音樂，音樂全盤的西化，採用五線譜與西洋樂器，採用西洋唱歌法與西洋作曲法，甚至於醉心唱西洋歌曲、聽西洋交響曲……。但是從那裡，必然會有一天，也自然會

有一天，聽出不同於西洋人的自己聲音！這種聲音我們什麼時候纔開始聽到呢？

近代中國音樂最早的聲音由沈心工、李叔同等人發起，雖然那種聲音微弱，但是象徵著近代中國音樂的黎明。然後便有蕭友梅在音樂教育上，黃自在作曲上，劉天華在國樂上引起了可觀的作用。在這最早的一段時期，還有一位傑出的音樂史家王光祈必須提起。王氏於民國二十年說：「蓋國內雖有富於音樂天才之人，雖有曾受西樂教育之士，但是若無本國音樂材料（樂理及作品等等），以作彼輩觀摩探討之用，則至多只能造成一位『西洋音樂家』而已。於『國樂』前途，仍無何等幫助。而現在西洋之大音樂家，固已成千累萬，又何須添此一位黃面黑髮之『西洋音樂家』？倘吾國音樂史料，有相當整理；則國內音樂同志，便可運其天才，用其技術（製譜技術），以創造偉大『國樂』，儔於國際樂界而無愧。」王氏這裡所說「國樂」，當然不是指今天自稱「國樂」家的「國樂」，不是指那些無知而頑固的小「國樂」，而是直指中華民族在每一時代的音樂藝術的大「國樂」。他是在音樂全盤西化的浪潮中，第一個明快的指示近代中國音樂道路的人。

從此以後，近代中國音樂要邁進活潑、熱鬧的下一段時期。趙元任、劉雪庵、陳田鵬、賀綠汀、江定仙、馬思聰、吳伯超、江文也、鄧志聲、冼星海、林聲翕……無論他們是在國外受西洋教育，或是在國內自家培養出來，他們在方法上是一律全盤的西化，在內容裏却多多少少保持了民族音樂的要素。這時候在中國正是抗戰時期，八年抗戰使我們二十年來的建設被敵人殘酷的破壞，在物質上遭遇最艱難的時候，在文化上、在

精神上却是最轟轟烈烈的一段時期。

但是仔細觀察這段時期在音樂上的全盤西化吧！他們所根據的西方音樂是西歐浪漫派至國民樂派的音樂，是巴洛克樂派以來的調性和聲的理論，是主旋律配和聲的方法。在近代中國音樂的發展中，黃自的地位是特出的、劃時代的。他是以西洋古典音樂的理論——特別是調性和聲，創作中國作品的第一個人。他曾在前國立上海音樂專科學校培養出許多中國作曲界的領導人物。正因此，以後西洋調性和聲與中國民族音樂畸形的結合形成了最普遍、最固執的作曲法；形成了近代中國音樂的一種學院派；但也使近代中國音樂失掉明朗與新鮮，使後來年輕作曲家們失去自由，長久地迷路與掙扎。

黃自和他的繼承人為什麼要拿大小調的和聲來破壞五聲音階，歪曲五聲音階，強迫五聲音階降服於調性和聲之下呢？為什麼分不出五聲音階與三和弦之間的互不相容的美學上的基本差異呢？

這時候，西洋已經進入現代音樂（從杜步西 1862—1918 算起比較妥當）的時代了。民國十八年（1929）從美國歸來的黃自為什麼不知道，或許裝作不知道美國的蓋希文（1898—1937），法國的杜步西、拉維爾（1875—1937），德國的荀白克（1874—1955）等人的新音樂運動呢？

現代中國音樂真正的覺醒開始於近十年左右：先是馬孝駿、張昊、周文中、陳亮聲後來是林樂培、史惟亮與我等人在國外從事的創作。在國內，民國四十九年以後有「製樂小集」、「新樂初奏」、「江浪樂集」等團體成立，現代中國音樂的表現纔漸漸成為強烈的、集體的。

現代中國音樂的具體表現，無疑是在現代音樂語言與傳統民族音樂素材的並用。前者是世界性的、技術的、新進的，後者是中國的、精神的、固有的。但是這二者必須自然地溶化在一起，具體的流露出來。這種創作，問題並不在必定採用五聲音階或如何處理五聲音階，但是在做爲現代中國作曲家誠實的美的發現與美的表現。我們可以不必採用五聲音階，即使採用了五聲音階，以十二音的手法來處理也不見得更現代些！但是以十八世紀西洋古典和聲——三和弦來處理五聲音階，或者以三和弦做爲二十世紀中國進步的音樂語言是絕對的錯誤，不僅是錯誤而且是欺騙！

旋律上的五聲主義、抒情的樂風、和平的氣質、哲學性或文學性的含蓄等可能是中國音樂傳統的美。歷史性的民族藝術，我們應該恭敬的、嚴格的保存；但是另一方面，我們也應該讓它繼續有所發展，有新的發展。後者纔是每一時代現代作曲家真正的工作，只有覺悟到這一點的人，纔能做現代作曲家。

一個民族的高度文化，不是一天能改觀，兩天能造成的；必須有長期的努力、正確的方向、鞏固的基礎才能燦爛的開花結果。

有人提出中國音樂的作曲法，但是在今天中國作曲家極端缺乏之時，恐怕只會更約束中國音樂本身，使中國音樂窒息！我們必須先把現代中國音樂的所有門戶開放，讓它自由的、自然的、大量的產生，然後才有決定、選擇與收穫中國音樂。

也有人提議把音樂學校升格爲音樂大學，同時增辦音樂大專學校，但是我們今天最需要的恐怕是音樂的幼稚園、小學、中學。沒有小學生怎麼會有大學生呢？而且如果我們知道培養