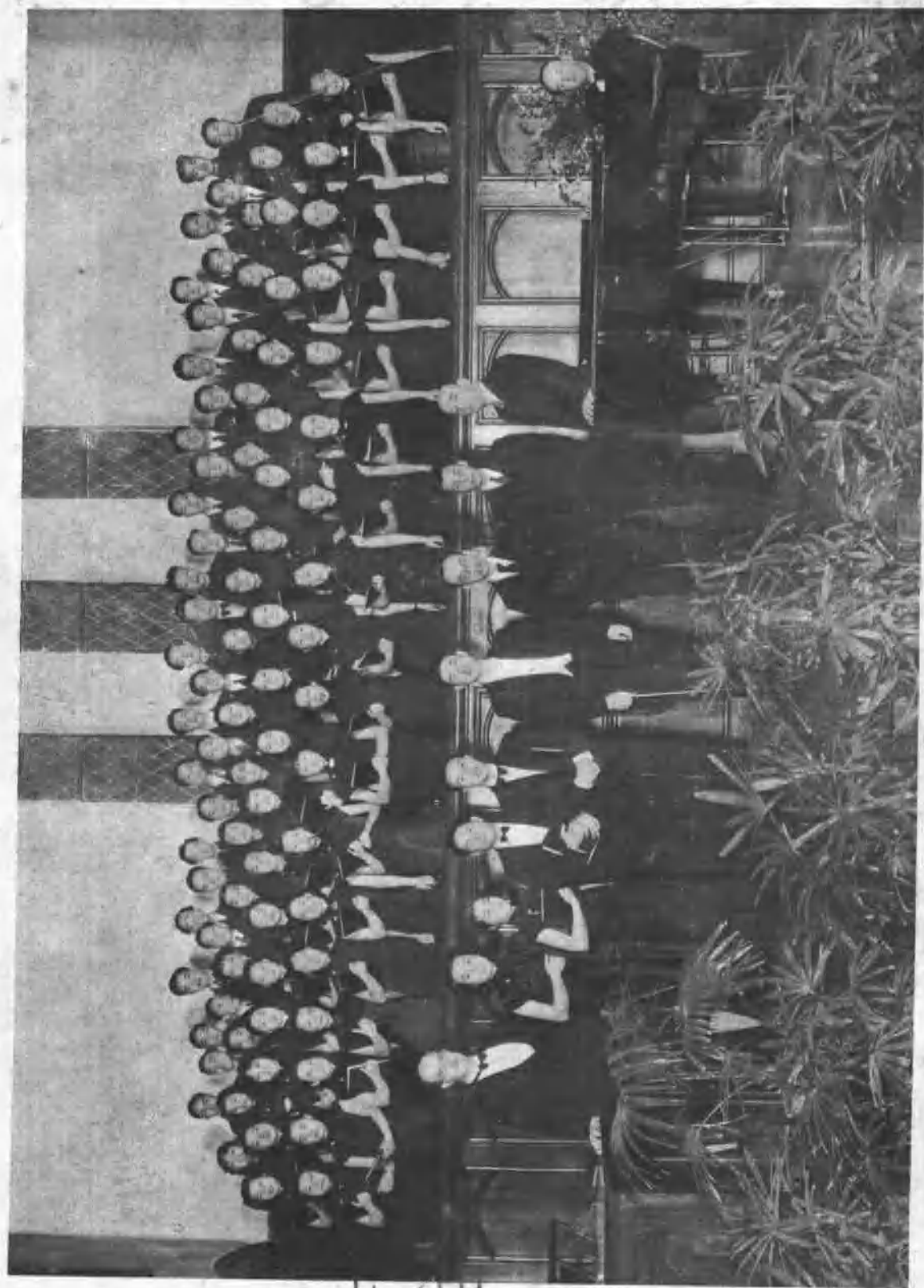


# 林 鐘



民國二十八年六月出版

本院聯隊近影



RmJ 1/1445/16

# 目 次

|                   |                |     |
|-------------------|----------------|-----|
| 復興國樂我見.....       | 思 鶴.....       | 1   |
| 傍    晚.....       | 天 牧.....       | 4   |
| 新國樂的誕生.....       | 陳 洪.....       | 5   |
| 音樂教育的復興.....      | 錢仁康譯.....      | 15  |
| 爲甚麼我唱歌一定要學五年..... | 姚繼新譯.....      | 21  |
| 詩琴響了.....         | 天 牧.....       | 23  |
| 鍵盤樂器輸入中國考.....    | 雪 朋.....       | 24  |
| 旋律三昧.....         | 何其超譯.....      | 27  |
| 我的心.....          | 龔家殊.....       | 33  |
| 小提琴初學瑣記.....      | 天 牧.....       | 34  |
| 釋印象主義音樂.....      | 錢仁康.....       | 37  |
| 隨筆.....           | 陳 洪.....       | 42  |
| 笑.....            | 龔家殊.....       | 45  |
| 西洋樂器進化概略.....     | 張雋偉.....       | 46  |
| 給作歌同志一封公開的信.....  | 蕭友梅.....       | 67  |
| —— 樂 曲 ——         |                |     |
| 賦格.....           | 陸仲任.....       | 98  |
| 賦格.....           | 錢仁康.....       | 101 |
| 村童之舞.....         | 黃廷貴.....       | 103 |
| 紅葉.....           | 龍榆生詞 錢仁康曲..... | 104 |
| 夕暮.....           | 郭沫若詩 鄧爾敬曲..... | 105 |
| 編後.....           | 陳 洪.....       | 111 |



## 復興國樂我見

思 鶴

### 1. 對於「國樂」之認識

欲復興國樂，須先澈底認識國樂之定義。普通人對於國樂之觀念，以為凡用我國舊有之樂器及技術所表演之舊調，便是國樂，此種觀念實屬謬誤，且足為復興國樂之障礙。

音樂一經分析，可看出三個因素：（一）音樂之內容，即思想，情緒與曲意等；（二）音樂之形式，即節奏，旋律，和聲與曲體等；（三）音樂之演出，即樂器與演奏技術等。此三個因素之中，以第一個（音樂之內容）為最重要，蓋須先有內容，然後始將其寫成樂曲，此時第二個因素（音樂之形式）始有必要；樂曲既已寫成，始能按譜表演，此時第三個因素（音樂之演出）始有必要。歸根結蒂，音樂之生命乃寄托於其內容之上，形式為驅殼，演出則僅為所運用之工具而已。

凡物愈是在外，則愈易受外界之影響。音樂之三個因素之中，最易受外來之影響，且亦必須隨時代潮流而改良者，為音樂之演出（樂器與演奏技術）。我國現存各樂器中，屬於本國固有者寥寥可數，其他如二胡，洋琴，琵琶，笛，胡琴，喇叭，嗩吶，管等，皆先後自外國流入。國人利用之為演奏之工具，國樂之形式上雖未免稍受影響，惟內容曾未因運用外來工具而蒙受損失，中國音樂用外國樂器演出，依然為中國音樂，且因以更為發達。而外來之工具因為中國人所運用，反而被視為中國樂器焉。

由上述歷史之辨證，既可知音樂之生命絕對不寄繫于音樂之形式及演出，而僅寄繫于其內容，則可知國樂與非國樂之分，應以內容為唯一之標準也。

然則，何為國樂？曰：能表現現代中國人應有之時代精神，思想與情感者，便是

中國國樂。國樂之要點在於此種精神，思想與情緒。至於如何表現，應順應時代與潮流，及音樂家個性之需要，不必限定用何種形式，何種樂器。音樂家應有使用工具之自由，或用固有樂器，如鐘，磬，琴，瑟；或用前代由外國流入之笛，簫，二胡，琵琶；或用現代由西洋輸入之鋼琴，提琴，皆無不可。在科學進步之今日，工具總多少帶有國際性質，不必抱殘守缺，故步自封。我有長處，固當保存之，發揚之；人有長處，亦當「迎頭趕上」，工具只求其利，蓄愈利則愈易于表現音樂之內容也。

國樂之定義已如上述。但現代中國人應有之精神，思想與情緒，究何如耶？曰：忠，孝，仁，愛，信，義，和平為中國人固有之德性；現值抗戰復興時代，對於敵人如何敵愾同仇，對於政府應如何擁護，對疆場壯士應如何振奮崇敬，對於受難同胞應如何愛護憐恤，凡此種種亦皆現代中國人應有之精神，思想與情緒也。須能將此種精神，思想與情緒表現於作品之中，始能稱為中國國樂。若僅抄襲昔人殘餘之腔調及樂器，與中國之國運毫無關涉，則僅可名之為「舊樂」，不配稱為「國樂」也。

## 2. 對於復興國樂之計劃與實施

對於國樂之認識既如上述，爰乃擬定復興國樂之計劃，分為七條，編入本院各種課程之中，付諸實施，其綱要如下：

1. 確定國樂之定義，並確定復興之步驟。
2. 訓練學生使之切實認清國樂之三個因素，區別其輕重，並教以如何將第二及第三因素隸屬於第一因素，作為其軀殼與工具。
3. 訓練學生，使之深切了解我國固有之德性及目下國情，培養其作為中國現代音樂家必具之精神思想與情緒。
4. 訓練學生，使之明瞭現代音樂形式，並教以如何將其精神，思想與情緒發揮于相當形式之中。
5. 訓練學生，使之獲得演奏樂器或唱歌之技術，並教以如何應用技術以表現其精神，思想與情緒。
6. 訓練學生，使之明瞭現代之中國國樂與舊樂之不同，並啟發其創造新國樂。
7. 訓練學生使從舊樂及民樂中搜集材料，作為創造新國樂之基礎。

此外本院本部設有琵琶班，訓練演奏琵琶專門人材；師範部及本部理論作曲組課

程中亦有國樂一門功課。從本學期起并加設「舊樂改革」講座，及發動整理舊樂工作，務使學生能充分利用前人之文化遺產，以創造新中國國樂。

### 3. 對於改良樂器及整理舊樂意見

#### 甲，對於改良樂器意見

樂器為工具，祇求其精良利便，不必嚴分國界。現行之歐洲樂器已成為世界化之工具，演奏中國音樂用歐洲樂器，非獨可能，且更利便（現戲班中已有人採用Violin），將來國樂改用歐洲工具為極合理之事。

我國現用之樂器之不及歐洲樂器，乃不容否認之事實。且舉笛為例，我國之笛指洞有六，故僅有七音；且製造者不懂樂律與音響學原理，對於振動數，振動幅及泛音等一無所知，故六個指洞發音亦皆不準。試觀歐洲近代之笛，指洞有二十餘，能奏三均，各均皆有十二半音，且得數學之助，發音準確，非我國笛子所將能望其項背。歐洲之笛現雖漸臻完備，惟攷其以往，亦甚簡陋，與我國笛同，惟因數百年來逐漸改進，故有今日耳。吾國樂器歷史悠遠不亞他國，惜唐代以後即無進步，今欲復興非迎頭趕上不可。

迎頭趕上之法如何？可作譬喻以釋之：有問于工程師者曰：吾國交通工具向祇有帆船駁車，比西洋落後，今欲趕上，須逐漸改進，由帆船駁車而輪船火車，而汽船汽車，經若干年後始製造飛船飛機乎？聰明之工程師答曰：不必重演歷史，祇須迎頭趕上，直接採用飛船飛機可矣。此聰明之辦法亦適用於改良樂器。我國音樂現即可直接採用二十一洞之 Boehm 式長笛，無須逐步演進，由六洞而八洞，由十洞而十二洞，經若干年代始達二十一洞也。其他各樂器亦然。

若有以我國樂器一經改用，即有喪失國粹為憂者，可以此喻釋之：弓箭吾國固有之武器也，代表我國一部分文化，在戰史上曾有重要之位置，當保存之固也。然能用以射敵人之飛機乎？即孺子亦皆知非採用高射砲以代替之不可也。

反對我國音樂採用世界化之西洋樂器者尚有一理由，即西洋樂器價值不貲，漏卮堪虞也。然吾人既不能削足就履，亦不應因噎廢食。積極之辦法為自行仿製（上海廣州等處已有國人自製鋼琴，惜規模太小，一部份原料亦尚倚靠外國）最好能由政府派遣學生若干人出洋專攻各種樂器製造術，歸國後即可積極製造，漏卮自不成問題矣。



## 乙、對於整理舊樂意見

致我國舊樂之豐富處，不在于理論樂律，亦不在于樂器與演奏技術，而在于闡章與曲譜。歷代詞曲之種類繁多，頭緒紛紜，且有時代悠遠，記載不全，日漸湮沒者，至爲可惜。政府現既有整理之計劃，甚望能于飭令各藝術學校團體各行致力外，並在研究院中延聘專家數人，使之專心整理。舊樂之浩繁不亞于國故，欲整理之非一二人之力短時間內所能爲功。各學校學分程度尚淺，教職員則皆有教育上之任務，無暇埋頭鑽研，非另有人專司其事不可；故對於延聘專家整理之提議，甚望能爲政府採納，付諸實施，則吾國音樂幸甚。

## 傍 晚

山頭片片彩霞，  
渡口行行煙樹，  
疎疎淡淡，  
恰似一幅畫圖。

天邊陣陣歸鴉，  
林杪羣羣亂雀，  
唧唧喳喳  
彷彿二部音樂。

聽，  
那美妙的四野；  
看，  
那美妙的四野；  
怎不是一幕悠閒的歌劇，  
怎不是一個清幽的境界。

## 天 收

何處轉宿，  
光陰轉設，  
形影相依，  
徘徊空谷。

夜曲，  
片刻的伊嗶，  
作永久的詩話！

暮色，  
瞬間的光華，  
作永久的生涯！  
啊！

短小的一刹那，  
深深地籠罩了傍晚的流浪者。



# 新國樂的誕生

陳 洪

## 1. 名稱的辨正

張之洞有「中學為體，西學為用」的論調，至梁啟超的時代，「中學」「西學」的議論仍甚囂塵土，而「中樂」，「中醫」，「中書」，「中藥」等名稱，大約也成立於這個時代。

名詞的頭上加一個「中」字，純是西洋學術東漸後的一種反响。因為西洋學術在國內逐漸盛行，而又和「固有」的方法不同，便不得不加上「中」和「西」的形容詞，藉以區別。及後歐風美雨越來越洶湧，民衆對於固有學術的信仰日見動搖，有不少憂國之士認為國運堪虞，乃起而倡導「保存國粹」的運動，其所採用的基本戰略，第一步是堅壁清野的防禦戰，把所謂「精神文明」和「物質文明」的界限嚴格劃分開來。第二步便是把固有的東西胡亂推崇一頓，於是原已冠着「中」字的，遂乃一律改冠「國」字，其用意是在警告國人說：「這是本國的文化，你們不要看不起牠，倘若看不起牠，你們便是忘本！」。於是乎，凡自覺有受外來學術的威脅的，便一律把「國」



字的銅盞帶上，如「國畫」，「國學」，「國樂」，「國技」，「國術」，「國畫」等等；這時，那衰微已久，常被人視為「末技小道」的舊音樂，自然也把「國樂」的幌子豎起來。

國粹家的通病，是缺乏科學的，實驗的頭腦，不肯虛心承認自家的短處，接受人家的長處，寧願抱殘守缺，故步自封，結果把國粹的本身愈加圍困起來，大有使牠漸鑽入牛角尖裏的趨勢。有時受外來的刺激太深，老羞成怒，難免有一點義和團式的牢騷，於是「國」[西]之間，鴻溝愈深，愈無調和的餘地。但西洋學術是現代的，國粹則是古代的；西洋學術好像活的水，不停地往前流，如江河之入海，愈流則愈寬；國粹則好像一湖死水，沒有新的來源，正慢慢地乾涸下去。國粹家們不去想辦法疏通水路，或引導牠去和江河的流水相接觸，却把湖周圍的堤防高高築起，這實在是一個自殺政策。

在這種影響下，所謂「國樂」也者，其頹唐的情形也就可以想見，不必細說。這篇小文所要討論的並不是這種狹隘的舊「國樂」，自然也不是以前各朝代所製定，以備祭祀賓客兵戎之用的國樂，而是一種更偉大的，更崇高的，更有生氣的，屬於新中國的新音樂。這一點應該首先說明。

## 2. 國樂的根本觀念

什麼是國樂？

顧名思義，中國的國樂，應該是可以代表中國的音樂。

怎樣才是可以代表中國的音樂？可就「音樂」和「代表中國」兩點，分別加以說明。

音樂是聲音的藝術。什麼是藝術？托爾斯泰在什麼是藝術一書裏所下的定義是：「藝術是人類的活動力的一種；這活動力使人類把自己所感受了的情緒，藉外間各種方法，意識地傳給別人，使別人感受這情緒，把牠再活現於心中。」照這意思，簡單地說來，便是：「藝術是人類傳達情緒的活動。」

那麼，音樂——聲音的藝術——便是「人類應用聲音的方法以傳達情緒的活動。」

傳達情緒是動機和目的，應用聲音則是手段或工具。

所以我們研究音樂，常可以把音樂的「內容」和「外形」分開來觀察。內容便是樂曲裏面的感情，觀念，意識和思想；外形便是樂曲的曲式，節奏，旋律，和聲，與及演出的方法。內容是靈魂，外形是軀殼；有了內容才需要外形，等于是有了靈魂才需要軀殼。沒有靈魂的軀殼是一架死屍，沒有內容而僅有外形也決不成音樂。

批評一種音樂的好壞，首先看牠有沒有良好的內容，其次看牠的外形的表現手腕如何。外形的責任是表現內容，祇要表現力充分，便無可訾議，內容才負起了整個音樂好壞的責任。音樂能不能夠代表一個國家民族，也以內容為先決條件，外形絕非重要。譬如用 Violin 奏西皮，或用 Sonata 曲式寫西皮，都不失其為西皮；反之，把西洋曲調用二胡拉出，或寫成西皮的體裁，也不失其為有西洋意味的音樂。音樂之所以為中國的或外國的，牠的內容幾乎已經把牠完全決定，用什麼曲式和樂器，如何表演，都是次一級的問題了。

其次，凡越是在外的東西，便越容易蒙外界的影響；音樂的演奏方法最容易變動，其次是曲式，最頑固而有特性的是音樂的內容，所以在空間上而言，各種音樂的內容都富於地方色彩，在時間上而言，各種音樂的內容都容易有跟不上時代的毛病。蕭友梅先生常說：「在各種感覺之中，聽覺是最守舊的一個」，便是這個意思。內容是不容易變動的，因為牠是內在的；因為是內在的，所以牠是重要的。只要牠一動，整個的音樂便跟着動，只要牠跟得上時代，整個音樂便是現代的，只要牠能夠代表一個國家或民族，整個音樂便是國樂。反過來說：凡是現代音樂，便非有現代化的內容不可；內容已經現代化了，便不管用什麼曲體樂器來演奏，都一樣的是現代音樂。現代人用 Fugue 或 Minuet 曲式作的曲多得很，Paderewsky 作的 Minuet 並且標明為 'Menuet l'Antique'，但其實是現代的作品。國樂也是一樣，凡是中國的國樂，便非有足以象徵中國的內容不可；有了這內容，不管用的是西洋曲式，或亞拉伯樂器，若能表出這內容，都可以說是國樂。

歸結以上所言，不外一點，便是：內容決定國樂。那麼，國樂的內容應該怎樣呢？我們可以不猶豫地說：要能夠同時表現中國的時間和空間，便是，要能夠表現中國人現階段的時代精神，和中國的地方色彩。

比方說，現代的中國人是和平的，寬大的，博愛的，或者說，是被壓迫的，革命的，抗爭的，苦鬥的：這都可以叫做現代中國的時代精神。國樂的作曲者要深深地體會了這種精神，並且調協地生活在這精神裏，創作的時候，這精神乃跟了他的筆尖，進了他的作品。

又比方中國有各種有趣的傳說，純朴的風俗，美觀的景物，國樂的作曲者熱情地愛着牠們，他執筆時自然會設法利用牠們，作為樂曲的材料。

國樂作家應該是地道的中國人民，是純粹的愛國者，他了解中國的一切，同情中國的一切奮鬥，他自己也是奮鬥的巨輪內的一個輪齒，不斷地和各方面有親切的接觸；由於這了解，同情和接觸，加上他的如火如荼的熱情，新藝術的種子乃能在他的心中成了胚胎，借了適當的技術表現於外，在聲音方面的，便是我們所期望的「國樂」。

也許有人懷疑我的講法，認為音樂和文藝不同，文藝常以現實為題材，較易于表現時間和空間，音樂則不容易，因為牠是純粹抽象的藝術；若是標題音樂，尚較有可能，絕對音樂則可能更少了。這話似乎也言之成理，但仔細一想，仍然不對。凡音樂既必以情緒為內容，試問有那一種情緒的形成，能夠不受時代和環境的影響？換一句話說，凡是真的藝術，都不能逃避現實的時代和環境的支配，並且必然地要成為時代和環境的反映。文藝誠然比較具體，音樂則比較抽象，但這不過是反映方法的不同，而其反映則一也。

我先舉一個最普遍的例子——馬賽歌；誰都知道這是法國革命時代的音樂，反映着當日法國民衆的意識形態，牠是活的，牠參加法國的大革命，牠是革命中不可缺少的一員，這個例便說明了音樂和時代環境的關係。

若有人說：馬賽歌是文學和音樂的結合物，而其反映時代環境的力量，歌詞也許要在樂譜之上。那麼，讓我舉一個沒有歌詞純是音樂的例吧——其實這並沒有特別舉例的必要，凡是活的音樂作品，都是我們的好例子。隨便說幾位比較知名的作家，如 Beethoven, Tschaikowsky, Wagner, Berlioz 等，他們的作品，都可以說是某個時代，某個民族的呼聲。我們決不能說 Tristan and Isolde 開端兩個沉重而窒息的和絃是 Wagner 個人的傷感，却應該視為叔本華以來日爾曼人悲觀思想的流露。Siegfried 的角聲 “Leitmotif”，決不是僅具有狩獵的意義，而可說是尼采以後的

英雄主義的象徵。Tschaikowsky 的悲憤，是帝俄時代黑暗社會的投影，而在斯拉夫進行曲裏，我們又聽到了整千萬俄國民衆的步伐。Debussy 是頹廢的，但這不能算是他個人的沈淪，却是他和 Mallarmé, Baudelaire, Verlaine 一輩人共同玩味的法國西「世紀末」的風氣。

再舉一個例：Jazz 是最不成器的音樂，但也有作為牠的背景的時代和社會，便是現代美國資本主義下的一個黑暗的角落。Jazz 裏頭那種瘋狂的節奏，無法無天的胡鬧，慘絕人寰的肉肉呼叫，都是這個角落的寫照。

現在話說回頭，國樂的內容究竟應該怎樣？具體一點，可用以下三點來說明牠：

- 一，國樂是活的音樂，牠的內容應當銳敏地跟隨着時代不停前進。
- 二，國樂是中華民族的呼聲，在日前，這呼聲應當是極度振奮的，壯烈的，戰鬥的。
- 三，國樂產生於中國的環境裏，應當盡量反映着中國的民情，風俗，文物和景色。

這可以說是我們對於國樂內容，具體地提出來的要求；必須有此內容，才配得上「國樂」的名稱。

至於國樂的外形，則不必有何種規定：國樂作曲家應有選擇工具的自由；事實上，那一種工具才適合他的使用，只有他自己才知道，用不着別人去干預他，因為這純是工具的問題，這層我們在上文亦已詳言之矣。

### 3. 復古思想的作祟

倘若有人問我，我們的理想的新國樂在那裏呢？我祇好回答他說：新國樂尚未誕生，或正在誕生之中。王光祈先生在中國音樂史的自序中說；「至於實際創造「國樂」則有待於來者。」[註]正和我的意思相同。

我們目前未有真正的國樂，是無可諱言的事實。我們馨香禱祝剛才所說的「來者」快點來到。

但他還沒有來到，因為在他的道途上有不少頑惡的障礙物，而荆棘叢中，根深結

齒，爲害最烈的一種刺棘，便是我國人的傳統的復古思想。

陳序經先生在中國文化的出路中說：「復古是中國人的傳統思想」，並認定孔子是復古思想的承上啟下的關鍵人物。論語說：

「子曰：我非生而知之者，好古敏以求之也。」

「子曰：述而不作，信而好古，竊比我于老彭。」

「子曰：甚矣，吾衰也。久矣，我不復夢見周公也。」

「顏淵問爲政。子曰：行夏之時，乘殷之輅，服周之冕。」

「子在齊聞韶樂，三月不知肉味。」

孔子對於一切都醉心皇古，對於音樂也不能例外。再引中國文化的出路裏面的一節，用以說明復古家的態度和辦法：

「總而言之，孔孟的意思是，歷史事實上的變更，是退步的，而不是進步的。牠從堯舜的黃金時代，而退至湯武的昇平時代，更由禹武的昇平時代而退至五霸的混亂時代。這種日趨日下的狀況，不只是政治方面，而是包括了道德及會社一切的制度和動作。其實，是文化的全部。因爲皇古是勝于過去，而過去又勝于近代，所以補救之方，就是能夠效法愈古則愈好，這可以說是孔孟復古思想的根本理論。」

孔孟聖人也，一個是「至聖」，一個是「亞聖」，他們的言行被後世奉爲金科玉律，是當然的事，而復古思想的爲害，的確是及于「文化的全部」，不過音樂本是先天最脆弱的一個，牠所蒙的災害要比任何其他學術爲甚，結果便不得不如蕭友梅先生所說：「若拿現代西洋音樂來比較一下，至少落後了一千年」！這句話看來似乎可驚，但實在一點也不誇張。

把音樂落後完全歸罪于復古思想，當然也有點冤枉了牠。原因自然相當的複雜，而不是這麼單純。不過這一千年的落後，至少有五百年應由復古思想單獨負責。我們須知復古思想的爲害既是及于「文化的全部」，所以牠不但直接阻礙音樂的進步，間接的阻礙也是很重大的。

我特別提出這件事，因爲我覺得在準備創造新國樂的時期，最需要「急起直追」和「迎頭趕上」的精神，而這種精神的最大敵人便是「愈古則愈好」的復古思想。所以我在未曾言及新國樂的誕生之前，特別提出這一點，希望大家——尤其是青年音樂

學子們——注意。我們若要創造新國樂，我們務須「急起直追」，務須「迎頭趕上」，萬萬不能容有一點復古思想遺留在我們的腦袋裏。

胡適之先生有一段樂石之言，現在把他抄下：

「少年的朋友們，現在有一些妄人，要煽動你們的誇大狂，天天要你們相信中國的舊文化比任何國高，中國的舊道德比任何國好；還有一些不曾出過國門的愚人，鼓起喉嚨對你們喊道：「往東走！往東走！西方的這套把戲是不通了！」我要對你們說不要上他們的當，不要拿耳朵當眼睛，睜開眼睛看看自己，再看看世界。我們如果要想把這個國家整頓起來，如果要希望這個民族在世界上佔一個地位——只有一條生路，就是我們自己要認錯，我們必須承認自己百事不如人；不但物機械上不如人，不但政治制度不如人，並且道德不如人，文學不如人，音樂不如人，藝術不如人，身體不如人。」（胡適文選）

林語堂先生在新中國的誕生裏說：「事實是這樣的，我們都極願意保全我們的舊文化，但我們的舊文化却不願意保全我們。」所以我們再不能向後轉，一切舊的讓牠去壽終正寢，無謂給牠打強心針；我們把視線移向前方，用「急起直追」和「迎頭趕上」的步伐來創造我們的新國樂吧！

註：王光祈先生在民國十二年刊出版東西樂制研究和歐洲音樂進化論的時候，也是一位頗有復古傾向的人物；但到了民國二十年出版中國音樂史時，他自己承認「根本思想」已和著東西樂制研究時不同，並承認以前是「固於舊說」云。

#### 4. 新 國 樂 的 誕 生

在國樂產生的過程中，「時勢造英雄」和「英雄造時勢」的兩種現象都相當地重要。時勢造英雄便是：在社會經濟諸條件尚未轉好以前，作為社會的最上層建築的音樂，決不能單獨扶搖直上，雖英雄亦無能為力。英雄造時勢便是：在作為一切藝術的底盤的社會狀況逐漸改善的當時，國樂的創造者便須澈底努力一番，打開一條坦途，奠定一個地基，造成一個新的場面。

目前是一個大轉機，社會狀況正急激地在轉變，而新的程序正在軌道上邁進。無疑的，目前是大時代，也是產生偉大的「國樂」的時代。而國樂之能否應運而生，則



全洲從事音樂的人的努力如何而決定。

如果我們認為蕭友梅先的話是對的，那麼，現在要創造一種適合乎世界標準的新國樂，我們至少須趕上歐洲人已走過一千年的路程，這究竟辦得到嗎？我可以肯定地說：只要我們有「迎頭趕上」的決心和精神，努力一番，并肯虛心接受世界的文化遺產，則有些地方，的確是具有「山中方七日，世上幾千年」的妙訣的。

先說樂器，其迎頭趕上之法爲如何？可引思鶴先生的話以話明之。思鶴先生說：

「有問于工程師者曰：吾國交通工具向祇有帆船駁車，比西洋人爲落後，今欲趕上，須逐步改進，由帆船駁車而輪船火車，而汽船汽車，經過若干年代，始製造飛船飛機乎？聰明之工程師答曰：不必重演歷史，祇須迎頭趕上，直接採用飛船飛機可矣。此辦法亦適用於改良樂器。我國現即可直接採用二十一洞之 *Boehm* 式長笛，無須逐步演進，由六洞而八洞，由十洞而十二洞，經若干年代始達二十一洞也。其他各樂器亦然。」

「若有以我國樂器一經改用，即有喪失國粹爲憂者，可用此喻以釋之：弓箭吾國固有之戰具也，代表中國一部份文化，在戰史上曾有重要位置，常保存之固矣。然能用以射敵人之飛機乎？即孺子亦皆知非採用高射砲以代替之不可也。」

這段話把樂器問題說得非常明白透澈，倘須再事申述者，則或可就中國音樂應用西洋樂器是否適宜一層，稍作解釋。上文已詳細說過，內容是音樂的生命，曲式和演出是外形和工具。音樂能不能代表一個國家民族，也先視內容而決定。外形的責任僅在表現內容，只要有充分的表現力，便是好工具。二胡可以拉西皮，*Violin* 也可以拉西皮，但將來西皮進步，音域擴大，二胡因爲只有二根絃，不足以應付，*Violin* 則綽然有餘，我們使用 *Violin* 以代二胡。中國笛子可吹崑曲，*Boehm flute* 也可以吹崑曲，但將來崑曲改進而應用半音階，笛子沒有半音，吹不出半音階，*Boehm flute* 則應付裕如，我們使用 *Boehm flute* 以代笛子。這可以說是優勝劣敗的定論。

若有人說：二胡絃少，可以加多幾根，笛子洞少，也可以多開幾個；都可以改良，不必採用人家的東西。這種見解，又是重演歷史，等于必要由帆船慢慢改成飛船，由弓箭慢慢改成高射砲。既然世界上有現成的飛船和高射砲，我們也一樣可用，對於這些工具，又何必斤斤于「人家的」「我們的」呢？

說到精神 and 聲等問題，也不過是音樂的外表上的問題。現世西洋音樂運用的十幾

平均律，音樂學者皆認為最合理最切實用的樂律。十二平均律在我國亦經明朝朱載堉釐定。明史律歷誌載：「神宗時，鄭世子載堉，著律呂精義，律學新說，樂舞全譜共若干卷，具表進獻。」惟可惜僅遺「宣付史館，以備稽攷，未及施行」。王光祈先生論十二平均律有三優點：（一）便于旋相爲宮，（二）半音只有一種，易于學習，（三）宜於複音音樂。便於旋相爲宮，用現代的術語說，便是便於轉調，易于學習便是容易普及，宜於複音音樂便宜於和聲。轉調，普及與和聲，爲現代音樂之三大要點，十二平均律既已俱備之，則將來國樂之採用此種樂律，殆爲必然的趨勢。

和聲學在歐洲已有三百多年的歷史，若包括對位法在內，則在一千年以上。積千餘年許多人的努力和經驗，成爲今日的「和聲學」。和聲的方法，在我國僅及初期的嘗試而中止，其理論系統尚比不上歐洲人十二世紀的 Discant，而實際上則應用甚少，在目前流行的中國音樂裏，除掉極少數的器樂曲外，我們差不多聽不到什麼和聲。王光祈先生論中國和聲的結論是：「其中之「四階相和」及「五階相和」兩種，實與西洋紀元後第十世紀左右初期複音音樂時代所流行之「四階平行」及「五階平行」相等。惟西洋方面，由此簡單複音樂漸漸進步，成爲今日之洋洋大觀；在我國，複音音樂雖較西洋發明早八九百年（始以周禮出世時代，換言之，即劉歆時代爲始），然故步自封，兩千年來，仍無絲毫進境，良可歎也。」（中國音樂史第十章）

新國樂的和聲固然不必——而且不能——完全採用歐洲的和聲學，但其中屬於音響學（Acoustics）的基本理論，如泛音的原理，音程的構成，和弦的構成等，純屬於客觀的，物理的部份，我國音樂也當然可以全盤接受而利用之，用不着再費人力時間，去另起無謂的爐灶。國內曾有不少音樂同志，作過用西洋和聲配中國曲調的嘗試，結果亦皆滿意。新國樂的和聲問題應如何解決，從這裏應該可以找出端緒。

總之：國樂是中國文化之一，同時也是世界文化之一。作爲中國文化，自然須保存中國的特色，作爲世界文化則應該趕上世界的文化水準。至此，我似乎應該重申前言：音樂的生命乃寄托於其內容，即情緒，意識，觀念和思想。國樂之所以爲國樂，賴牠的內容能夠保有中國的特色。這特色不是古董的，無意義的，或僅抄襲前人的殘章斷曲，便算了事，却是活的，現代的，革命的，奮鬥的，復興的，偉大的，中華民族的，情緒，意識，觀念和思想的表現。至於國樂的外形，既然不過是一些工具，便絕對不宜抱殘守缺，故步自封，而應該盡量接受世界的文化遺產，趕上世界的文

化水準，同時也便是提高國樂的效能。

也許有人以爲我太西化了，但其實不然。對於工具，我主張全盤世界化和現代化（也可以說是西化），但對於內容，我始終主張徹底中國化。其實這是不待多說的話，凡是中國人都無不應這樣想；凡是真正的國樂作曲家，他的作品便無不自然而然地帶上中國色彩；猶如凡是中國人的子孫，血管裏便無不充滿華族的血液。

## 5. 結 論

以上所說，約可歸納爲簡單的五點：

- 一，我們所期望的國樂和國粹壁壘裏的所謂「國樂」不同。
- 二，音樂的生命寄托於牠的內容。國樂的內容必須反映現階段的民族精神。
- 三，復古思想是產生新國樂的大障礙，願青年音樂家們不要再中牠的毒。
- 四，偉大的時代已經展開，國樂誕生的時機已經成熟。
- 五，我們逆視未來國樂的新姿態，牠將具有百分之百的中國化的內容，和百分之百的世界化的外觀。

我書至此，擱筆漫想，覺得中國不久將由半殖民地的國度，一躍而爲一現代化的大國，中國音樂將一躍而趕上那落伍了一千年的路程，都是極有可能的事。雪萊的一句詩於是乎浮現於我的腦海：

「冬天已經來臨，春天還會遙遠嗎？」