

「文明之音」的變奏： 明治晚期到昭和初期臺灣的近代化音樂論述*

連憲升**

摘 要

1895年清廷於中日甲午戰爭挫敗，隨後簽訂馬關條約將臺灣割讓給日本。同年6月，總督府首任學務部長伊澤修二於「芝山巖學堂」開啟了殖民地教育，並於1896年和1898年陸續制定「國語傳習所規則」、「國語學校規則」和「臺灣公學校規則」，明文規定了「唱歌」教育的內容，在推動「國語教育」之後，也在臺灣全島依「同化」與「啟蒙」兩大主軸展開了近代化音樂教育。而在學校教育以外，日治時期臺灣的報章雜誌也存在著因應不同時期社會文化所需的音樂論述。它們的數量或許不多，但配合演講、講習、慈善音樂會、唱片音樂會的舉辦和音樂團體的組織，這些論述對於近代化音樂理念的推廣仍扮演著知識傳播與觀念開啟的重要功能。

本文首先就伊澤修二的近代化音樂教育理念作一勾勒，以呈現此一東亞近代音樂思想的重要源頭。其次本文將以日治時期迄於1930年以前，刊載於兩份重要報章雜誌，具有社會文化啟蒙意義的音樂論述為主要探討對象：從明治末期高橋二三四、山口東軒、魏清德等人發表在《臺灣教育會雜誌》的文字，臺灣本島第一位近代音樂家張福興於明治末期至大正年間發表在《臺灣日日新報》的訪談和日治時期臺灣最重要的音樂教師一條慎三郎於大正年間發表在《臺灣教育會雜誌》的兩篇演講稿，一直到日本音樂學者田邊尚雄於1922年訪臺期間所作的演講，和小提琴家李金土於1927年發表在《臺灣教育會雜誌》的文字，以此探討這些論述所具有的近代化啟蒙理念與隱藏其間的同化意涵。

關鍵詞：近代化、音樂論述、伊澤修二、張福興、田邊尚雄、臺灣教育會雜誌

* 本文曾以研討會論文形式發表於2009年5月21日國科會人文學研究中心主辦之「人文理念的創新與傳承：2009青年學者論壇」研討會，會中承賴美鈴、陳培豐兩位教授惠予提供寶貴意見和增補資料，本文最後修改完稿亦從匿名審查學者之攻錯意見獲益良多，作者謹致由衷謝意。

** 國科會人文學研究中心博士後研究員

來稿日期：2009年5月26日；通過刊登：2009年10月5日。

- 一、前言
 - 二、伊澤修二的近代化音樂教育理念
 - 三、日治初期內地音樂教師、文人和本島文化人的音樂論述
 - 四、張福興的音樂論述
 - 五、一條慎三郎的音樂論述
 - 六、田邊尚雄訪臺演講
 - 七、李金土的音樂論述
 - 八、結論
-

一、前言

1895年清廷於中日甲午戰爭挫敗，隨後於4月17日簽訂馬關條約將臺灣割讓給日本。同年6月，總督府首任學務部長伊澤修二於「芝山巖學堂」開啟了殖民地教育，¹並於1896年6月制定的「國語傳習所規則」第四條的課程編制中，明文規定乙科生徒可依各地情況加入「唱歌」項目。²其後於1896年9月25日制定的總督府「國語學校規則」³和1898年8月16日制定的「臺灣公學校規則」⁴均明文規定了唱歌教育的內容，足見總督府於領臺最初幾年，在推動「國語教育」之後，也在臺灣全島，依「同化」（同化於殖民母國）與「啟蒙」（同化於近代文明）兩大主軸，⁵展開了以西方古典調性語彙創作的「唱歌」教材為主要內容的

¹ 請參閱吉野秀公，《臺灣教育史》（臺北：臺灣日日新報社，1927），頁15-16；臺灣教育會，《伊澤修二先生と臺灣教育》（臺北：臺灣教育會，1944），頁9。

² 臺灣教育會，《伊澤修二先生と臺灣教育》，頁71；伊澤修二君還曆祝賀會編，《樂石自伝教界周遊前記》（復刻版）（東京：大空社，1988；1912年原刊），頁242。

³ 伊澤修二君還曆祝賀會編，《樂石自伝教界周遊前記》，頁266。

⁴ 吉野秀公，《臺灣教育史》，頁193。

⁵ 本文有關日治時期國語教育之「同化」與「啟蒙」雙重內涵的說法，主要參考陳培豐著，王興安、鳳氣至純平譯，《「同化」の同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》（臺北：麥田出版社，2006）書中的論點，請參閱該書序論，尤其是頁41-50。

近代化音樂教育。⁶

在學校音樂教育之外，1904年11月，隨伊澤修二來臺的音樂教師高橋二三四在《臺灣教育會雜誌》第32號發表了一篇題為〈社會音樂〉的文章，其後日本漢學家山口東軒也於該雜誌1905年10月號以漢文發表了〈論音樂〉一文。再隔數年，出生於新竹的臺北文化人魏清德在該雜誌1910年2月號上發表了〈予對當今學界之冀望〉，文中也扼要闡述了他對於臺灣音樂的看法。本文將以這三篇明治末期發表於《臺灣教育會雜誌》上的論述開始我們的討論。魏清德的論文發表未久，臺灣首位由總督府遴選派往東京音樂學校學習的張福興從日本學成返臺，隨即於5月18日在漢文版《臺灣日日新報》以〈張福興氏音樂談〉為題發表了一篇闡述其音樂理念的訪談。作為本島第一位接受西方近代音樂教育的音樂家，張福興的這篇訪談似乎宣告了他往後數十年的音樂實踐方向。而在1922年和1923年，或許是受到日本學者田邊尚雄訪臺的激勵，張福興陸續在《臺灣日日新報》上發表了兩篇音樂論述：〈作為向上的先驅、音樂的使命是沉重的〉⁷和〈臺灣固有音樂的振興、張福興氏的抱負〉，⁸對田邊尚雄訪臺的餘波盪漾做了些許回應。

同樣受到田邊尚雄訪臺的激勵，日治時期滯臺最久的音樂教師一條慎三郎在1923年，繼他本人於1915年《臺灣教育會雜誌》上發表〈音樂的翫賞與音樂的

⁶ 近代西方音樂的發展主軸基本上是植基於「調性」(tonality)的建立與開展之上，借後現代理論的語彙，「調性的開展」可謂近代西方音樂的「宏觀敘事」。巴洛克以來，西方音樂的書寫風格逐漸從以中世紀教會調式為音高材料的複音音樂(polyphony)轉變為以大、小調性(源自教會調式裡的Ionian-do調式和Aeolian-la調式)寫作的主音音樂(homophony)，此時期以降的音樂作品即環繞著「調性」的主、屬音(比方C大調的do和sol音，或A小調的la和mi音)，主、屬和絃與轉調原理而建立。調性音樂從巴洛克時期的拉摩、巴赫，到古典時期的海頓、莫扎特和貝多芬的作品達到發展的巔峰，伊澤修二所提倡的「唱歌」教材即是以古典時期的調性語彙為書寫依據，但風格簡易許多，本文下節將討論之。至於本文有關日治時期唱歌教育和國語教育同樣具備「同化」與「啟蒙」雙重內涵的說法則參考了日本音樂教育史學者岡部芳広，《植民地台灣における公學校唱歌教育》(東京：明石書店，2007)書中的論述脈絡：質言之，殖民地臺灣的唱歌教育，從明治時期到大正前期，為補充公學校「國語」和「修身教育」的教學目標，『公學校唱歌集』的編訂是以深具同化意涵的「忠君愛國」和「國體、皇室贊美」思想以及「國民精神之發揚」為主軸，而從大正後期到昭和初期的『公學校唱歌』，音樂則呈現較多樣的藝術表現性，歌詞更多以兒童生活為中心，「自然、季節、生活、行事」的主題明顯超過了「國民精神的發揚」，充分反映了大正時期自由教育風潮底下「藝術中心」與「兒童中心」的啟蒙理念。這兩時期唱歌教材內容的改變，也反映了不同時期殖民政府在「同化」與「啟蒙」兩種教育目標的比重調整。

⁷ 張福興，〈向上への先驅として、音樂の有つ使命は重し〉，《臺灣日日新報》，1922年6月28日，第4版。

⁸ 張福興，〈臺灣固有音樂の振興、ご張福興氏の抱負〉，《臺灣日日新報》，1923年10月27日，第4版。

知識》⁹ 之後，1923 年又於同雜誌發表了〈音樂緒論〉¹⁰ 一文，嘗試就新時代的音樂教育和音樂理念對臺灣教育文化界作更周延的介紹。

1922 年日本音樂學者田邊尚雄因考察臺灣原住民音樂訪問臺灣，可謂當時本島教育、文化界的一件大事！田邊自 1922 年 4 月 1 日抵臺，除短暫造訪廈門外，停留至 4 月 22 日。其間除訪查臺灣高砂族音樂外，於全島幾個主要城市更發表了〈音樂的文化使命〉、¹¹ 〈在家庭中的音樂〉¹² 和〈從文化生活所見的音樂〉¹³ 等三篇演講，並分別於《臺灣日日新報》和《臺灣教育會雜誌》上陸續以〈音樂的文化使命〉和〈作為文化生活的音樂〉發表了這幾次演講的部分內容，可說是大正年間，乃至於整個日治時期臺灣報章雜誌中相當有份量的音樂論述。而本島音樂家李金土於昭和初期自日本返臺後，1927 年連續在《臺灣教育會雜誌》發表了〈文化生活與音樂鑑賞〉¹⁴ 和〈關於樂聖貝多芬百年祭〉¹⁵ 兩篇文章，呼應了他的老師張福興 1910 年返臺後於漢文版《臺灣日日新報》上發表的〈張福興氏音樂談〉，同時也宣說了他以樂聖貝多芬為典範的近代化音樂理念。

本文原計畫以一篇完整的文章討論日治時期（1895-1945）幾個不同階段具代表性的近代化音樂論述，尤其希望能藉此呈現出其在不同時期針對「啟蒙」和「同化」這兩個向度之論述內涵的變化與消長。然而，1930 年前後臺灣的內外局勢差異畢竟太大，尤其是 1940 年代左右，在「皇民化運動」和「近衛新體制」推行的氛圍下，¹⁶ 即使和現實政經情勢或世俗利害得失較少牽扯的音樂活動，都

⁹ 宮島慎三郎，〈音樂の翫賞と音樂の知識〉，《臺灣教育會雜誌》153（1915 年 1 月），頁 10-13；156（1915 年 4 月），頁 12-14。

¹⁰ 宮島慎三郎，〈音樂緒論〉，《臺灣教育會雜誌》256（1923 年 9 月），頁 6-14；257（1923 年 10 月），頁 8-20。

¹¹ 田邊尚雄，〈音樂の文化的使命：權威なき宗教に代りて、人間の感情を淨化す可く〉，《臺灣日日新報》，1922 年 4 月 4 日，第 5 版、4 月 5 日，第 7 版、4 月 6 日，第 4 版。

¹² 日文原題為〈家庭に於ける音樂〉，參看田邊尚雄，《続田邊尚雄自叙伝（大正・昭和篇）》（東京：邦樂社，1982），頁 136。

¹³ 田邊尚雄，〈文化生活より見たる音樂〉，收於田邊尚雄，《続田邊尚雄自叙伝（大正・昭和篇）》，頁 136。

¹⁴ 李金土，〈文化生活と音樂鑑賞（一）〉，《臺灣教育會雜誌》第 297 號（1927 年 5 月），頁 39-42；〈文化生活と音樂鑑賞（二）〉，《臺灣教育會雜誌》第 298 號（1927 年 6 月），頁 47-48。

¹⁵ 李金土，〈樂聖ベードーヴェンの百年祭に就いて〉，《臺灣教育會雜誌》第 299 號（1927 年 7 月），頁 29-33。

¹⁶ 請參閱小田俊與編，《近衛新體制の全貌》（東京：皇國日本新聞社，1940）；周婉窈，〈從比較的觀點看臺灣與韓國的皇民化運動〉，收於周婉窈，《海行兮的年代：日本殖民統治末期臺灣史論

難免於戰爭陰影的威脅。此時期的音樂論述，尤其是來自日本內地文人和教師的相關文字，也無法不讓人聞到些許煙硝味和壓逼意味，這和 1930 年以前此類論述之語調的從容、平和迥異。因此，本文暫以 1930 年以前，也就是明治晚期至昭和初期發表於臺灣報章雜誌上的音樂論述為討論對象，嘗試檢視並呈現此時期音樂論述所蘊含的近代化啟蒙理念和同化內涵，乃至於若干微弱的本土化主張。¹⁷ 值得一提的是，1930 年以前，此類音樂論述大多出現於《臺灣教育會雜誌》，少部份則以訪談形式發表於《臺灣日日新報》。但 1930 年以後，此類論述的刊載媒體則遠較 1930 年以前為多樣，除《臺灣日日新報》外，也分別刊載於《臺灣新民報》、《臺灣時報》或《興南新聞》，反而較少見於《臺灣教育會雜誌》，這似乎也呈現出 1930 年前後相關論述場域的變化。

二、伊澤修二的近代化音樂教育理念

如本文前言所述，臺灣的近代化音樂教育係依據「國語學校規則」和「臺灣公學校規則」，自日本殖民政府領臺初期即與「國語教育」的推動先後展開。¹⁸ 這

集》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2003），頁 33-76；蔡錦堂，〈再論「皇民化運動」〉，《淡江史學》18（2007 年 9 月），頁 227-244；柳書琴，〈帝國空間重塑、近衛新體制與臺灣「地方文化」〉，收於吳密察策劃，石婉舜、柳書琴、許佩賢編，《帝國裡的「地方文化」：皇民化時期臺灣文化狀況》（臺北：播種者出版有限公司，2008），頁 1-48。

¹⁷ 至於 1930 年以後之此類論述，包括 1934 年江文也、林澄沐、陳泗治等旅日音樂家和楊肇嘉等文化菁英於返臺舉行鄉土訪問巡迴音樂會期間在臺灣新民報社舉辦之〈島上音樂家促膝談話〉座談會的發言，1941 年臺北放送協會音樂部長立石成孚在「近衛新體制」確立後發表於《臺灣時報》的〈讓音樂在生活之中〉，名和榮一、水野謹吾、清野健等人 1943 年陸續發表於《興南新聞》和《臺灣時報》之有關「新臺灣音樂運動」和「國民皆唱運動」等文，以及小說家呂赫若同樣於 1943 年在「皇民化運動」的氛圍下於《興南新聞》發表的論述和呂泉生於 1945 年終戰前夕發表於《臺灣時報》的〈音樂隨感〉等文，則留待本文續篇再作討論。

¹⁸ 有關日治時期國語教育和音樂教育的先行研究頗多，關於伊澤修二在日治時期臺灣的近代化和國語同化教育所扮演的角色，請參閱陳培豐，《同化的同床異夢》，頁 69-104；伊澤修二與臺灣唱歌教育之成立的研究，請參閱劉麟玉，《植民地下の台湾における学校唱歌教育の成立と展開》（東京：雄山閣，2005），頁 9-31，尤其有關伊澤修二於建構臺灣教育時是否於一開始即嘗試將唱歌教育引進臺灣教育體系的考證，請參考劉麟玉，〈伊澤修二、中島長吉與殖民地臺灣的唱歌教育〉，《臺灣教育史通訊》44（2006 年 4 月），頁 14-21。其他關於日治時期臺灣音樂教育的參考文獻尚有，孫芝君，〈日治時期臺灣師範學校音樂教育之研究〉（臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1997）；岡部芳広，《植民地台湾における公学校唱歌教育》；賴美玲，〈日治時期台灣公學校「日式唱歌」與校歌〉，《臺灣風物》57:4（2007 年 12 月），頁 103-143。

其中的關鍵人物伊澤修二既是締建殖民政府教育體制，致力於「國家教育輸出」¹⁹的首任學務長，他同時也是明治時期日本近代化音樂教育的開創者。在進入本文所要討論的音樂論述之前，我們有必要就伊澤修二本人的音樂經驗、其近代化音樂教育理念的基本內涵作一勾勒，才能夠呈現本文所要討論的這幾篇文章的思想淵源與論述脈絡，也有助於說明本文選擇這幾篇文章加以討論的理由。

(一)伊澤修二早年的音樂體驗和「音樂取調掛」²⁰的設立

伊澤修二為日本明治時期近代教育體制的開拓者，1851年生於信濃國（今長野縣）伊那谷高遠城下的武家住宅，其父為高遠藩下級藩士伊澤勝三郎。²¹伊澤修二幼年入藩校進德館習漢學與擊劍，成績拔群，15、16歲熱心和洋二學，尤其是洋學。²²也就是在此時期，伊澤修二有了他初次接觸洋樂的體驗：

慶應二、三年左右……當時我因為還年少，被採用為鼓手，學習荷蘭式和英式的軍隊進行曲。不用說這是處在那個時代之槍火劍光世界中的一種技術，和優美的音樂謠曲等皆無關係。²³

伊澤對於洋樂的初體驗既來自鼓舞士氣的軍樂隊，²⁴這是和行進、運動、動

¹⁹ 與中康人，《国家と音楽：伊澤修二がめざした日本近代》（東京：春秋社，2008），頁231。

²⁰ 「音樂取調掛」，中文可作「音樂考察所」或「音樂研究所」，為文部省直屬的音樂調查、研究、教育機構，後成為東京音樂學校，即今日之東京藝術大學音樂學院的前身。

²¹ 伊澤修二君還曆祝賀會編，《樂石自伝教界周遊前記》，頁2；上沼八郎著、日本歴史学会編，《伊澤修二》（東京：吉川弘文館，1962），頁1、3。

²² 伊澤修二君還曆祝賀會編，《樂石自伝教界周遊前記》，頁3；周婉窈，〈伊澤修二〉，收於許雪姬總策畫，《臺灣歷史辭典》（臺北：行政院文化建設委員會、中央研究院近代史研究所、遠流出版事業股份有限公司，2004），頁279。

²³ 伊澤修二君還曆祝賀會編，《樂石自伝教界周遊前記》，頁6-7。有關伊澤修二參加高遠町鼓笛隊的考證請參閱與中康人，《国家と音楽》，頁28。

²⁴ 伊澤修二君還曆祝賀會編，《樂石自伝教界周遊前記》，頁7；上沼八郎著、日本歴史学会編，《伊澤修二》，頁23。西洋音樂傳入東亞各國首先是透過基督教會，這是中、日、韓等國共同的歷史經驗，臺灣亦不例外，早自十七世紀荷治時期基督教詩篇即已傳入臺灣。但就國家體制而言，卻是由軍樂隊的成立開始體制內西洋音樂的教導與演奏。以日本來說，幕末叩關的歐美列強，其海軍艦隊皆配備有基本的軍樂隊，如1853年6月美國東印度艦隊司令培里（Matthew C. Perry）率領四艘軍艦開進江戶灣的浦賀，企圖使用武力逼迫日本開國，以及1854年3月「黑船」再度來航並登陸橫濱，其艦隊皆伴隨有一定編制的樂隊和鼓、笛、銅管樂器，這些樂隊的吹奏和華麗炫目的樂器群（銅管樂器日文作「金管」樂器），對於初次接觸西洋音樂的日本官員和隨行人員，皆造成強烈的震撼效果。可以說在民間傳教活動的聖樂以外，西洋音樂基本上是伴隨著歐美列強的「船塢炮利」，以軍

作等集體秩序相關的音樂，對伊澤來說，這種音樂非關優美音樂的演奏或欣賞，而毋寧是一種「近代的身體」的體驗。²⁵ 明治以後，幕府諸藩的鼓笛隊雖遭取消，但學校教育中許多關於身體動作或行進的基礎訓練仍是由鋼琴或風琴等西洋樂器來輔助進行，可見由幕末維新到明治初期，音樂（西式音樂）已經被新政府的為政者所注意，視之為喚起共同體的情感或群體意識的有效工具。²⁶ 對於伊澤修二來說，音樂自始便不是一種純粹的「藝術」，而是因應近代化潮流的一種身體訓練的手段，或者對於日後成為教育家的他來說，音樂只是近代化啟蒙教育的環節之一罷了。²⁷

明治維新後，伊澤修二遊學東京，1870年以高遠藩貢進生入大學南校（舊開成學校，今東京大學前身）學習。伊澤的教育家生涯始於1874年，該年他以24歲的英年擔任愛知師範學校校長，赴任前並迎娶德島國學者森重遠之女千代為妻。²⁸ 在愛知師範學校校長任內，伊澤命任教於同校的國學者野村秋足（1819-1902）採集地方童謠作《蝴蝶之歌》，以作為師範學校附屬幼稚園之學童唱歌遊戲教材，²⁹ 自此伊澤已意識到音樂在教育上的重要性。其後伊澤更以這首《蝴蝶之歌》作為幼稚園唱歌遊戲的實驗結果，撰寫報告發表於《文部省雜誌》。此篇

樂形式進入日本的，幕末諸藩採行歐美軍制者，部隊裡自然也有或大或小的鼓笛樂隊。有關幕末歐美艦隊來航與音樂的關係，請參看笠原潔，《黑船來航と音樂》（東京：吉川弘文館，2001）；關於日本近代軍樂隊的建立和相關領導人物的研究請參閱中村理平，《洋樂導入者の軌跡：日本近代洋樂史序說》（東京：刀水書房，1993）。

²⁵ 奧中康人，《國家と音樂》，頁33、34。

²⁶ 奧中康人，《國家と音樂》，頁35。維新以後，1871年明治政府派遣大規模的「岩倉使節團」出訪歐美，考察各先進國家文物制度，以促進日本的近代化。使節團首腦人物包括岩倉具視、伊藤博文、大久保利通等維新大臣。在使節團報告書《特命全權大使米歐回覽實記》中，於政治、經濟、工農業、歷史、宗教等考察報告外，也記載甚多外交儀禮、學校和軍隊的音樂，以及曲目浩繁的大規模節慶音樂會的細節，這些音樂經驗讓使節團成員們理解到音樂在近代西洋文明和精神世界所佔有的地位，以及音樂喚起愛國心、凝聚國民情感的作用。除奧中康人前引書第二章〈岩倉使節團が聴いた西洋音樂〉外，相關研究另可見中村洪介，《西洋の音、日本の耳：近代日本文學と西洋音樂》（東京：春秋社，1987），該書第一章〈幕末維新期の人々と西洋音樂〉。有關岩倉使節團和《米歐回覽實記》的研究，請見田中彰，《岩倉使節團『米歐回覽實記』》（東京：岩波書店，1994）；田中彰，《明治維新と西洋文明：岩倉使節團は何を見たか》（東京：岩波書店，2003）。

²⁷ 神林恆道著、龔詩文譯，《東亞美學前史：重尋日本近代審美意識》（臺北：典藏藝術家庭，2007），頁242。

²⁸ 上沼八郎著、日本歷史學會編，《伊澤修二》，頁23。

²⁹ 《蝴蝶之歌》日文作《蝶々の歌》，此曲之曲調實為西班牙民謠，實際上野村秋足所採集的只是地方童謠念謠的詞。請參閱伊澤修二君還曆祝賀會編，《樂石自伝教界周遊前記》，頁23-24；金田一春彥、安西愛子編，《日本の唱歌（上）明治篇》（東京：講談社文庫，1977），頁32-33。

報告得到時任文部省美籍學監大衛·莫瑞 (David Murray) 的欣賞，隨後伊澤便在莫瑞強力推薦下獲文部省遴選為師範教育考察公費生，³⁰ 於 1875 年赴美留學，至 1878 年學成返回日本。³¹

伊澤修二赴美係於麻州州立 Bridgewater 師範學院就學，³² 就學期間頗受該校校長波伊登 (A. G. Boyden) 紀律嚴明而慈祥和藹之教育家典範的感召。³³ 伊澤於該校努力學習，成績多為中上，但最難克服的難關有二：音樂和英語發音。³⁴ 在音樂方面，波伊頓校長因體察到美國和日本音樂的不同而免除伊澤音樂學習的負擔，但伊澤卻因此特殊待遇而感到恥辱，私下大哭了三天三夜。³⁵ 後來伊澤聽說波士頓學務局自俄亥俄州辛辛那提市招聘了一位音樂教師梅森 (Luther Whiting Mason)，便前往懇求教授音樂。獲梅森允諾後，伊澤每週便前往梅森家規律地學習唱歌和讀譜，而逐漸解決了學習上的一大困難，並從和梅森的學習經驗中萌發了日後的近代音樂教育理念。³⁶ 伊澤修二於 1878 年返日前即於該年四月向文部省提出〈音樂考察展望書〉(音樂取調見込書)，返國後伊澤出任東京師範學校校長，並參與創設「體操傳習所」、「音樂取調掛」和編纂教科書。此後伊澤又於 1879 年發表〈音樂取調所設置意見〉，並兼理「音樂取調掛」事務。1881 年 10 月，伊澤修二被任命為音樂取調掛長，隨即於 1882 年 1 月 30、31 兩日於昌平館舉辦音樂取調成績報告演奏會。³⁷ 兩天的演奏會除文部省官員外，更有許多皇族大臣、外國公使、朝野士紳和親朋學生到場，滿館幾無立錐之地。³⁸ 1884 年，伊澤向文

³⁰ 該年遴選赴美考察教育之公費生，另有高嶺秀夫和神津專三郎兩人。

³¹ 伊澤修二君還曆祝賀會編，《樂石自伝教界周遊前記》，頁 24-25；上沼八郎著、日本歷史学会編，《伊澤修二》，頁 53-54。

³² 或為今日麻州之 Bridgewater State College 教育學院的前身。

³³ 伊澤修二君還曆祝賀會編，《樂石自伝教界周遊前記》，頁 32-35；上沼八郎著、日本歷史学会編，《伊澤修二》，頁 66-68。

³⁴ 故伊澤先生記念事業會編，《樂石伊澤修二先生》(復刻版)(東京：大空社，1988；1919 年原刊)，頁 36。此處的音樂指的即是以五線譜記譜，唱出 do、re、mi 音名的調性音樂。

³⁵ 故伊澤先生記念事業會編，《樂石伊澤修二先生》，頁 37；上沼八郎著、日本歷史学会編，《伊澤修二》，頁 69-71。

³⁶ 故伊澤先生記念事業會編，《樂石伊澤修二先生》，頁 37；上沼八郎著、日本歷史学会編，《伊澤修二》，頁 69-72。

³⁷ 請參閱伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始：音樂取調成績申報書》(東京：平凡社，1971)，頁 29。昌平館所在地不詳。

³⁸ 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 31；音樂會舉行時間分別在兩天下午 1 時至 5 時，完整曲目請見該書頁 32-45，昌平館與會賓客名單於頁 45。

部省提出〈音樂取調申報要略〉，1885年「音樂取調所」成立，由伊澤擔任所長。「音樂取調所」於1887年改稱「東京音樂學校」，為日本第一所培養專業音樂人才的高等學府，伊澤並於1888年以文部省編輯局長身分兼任該校校長。³⁹下文我們即針對具體呈現伊澤修二近代化音樂理念的《音樂取調成績申報書》作一初步引介。

(二)《音樂取調成績申報書》：伊澤修二的近代化音樂教育理念

伊澤修二編著的《音樂取調成績申報書》即是前述的〈音樂取調申報要略〉。⁴⁰音樂教育史學者山住正己於校訂該書之後，在「音樂取調成績申報書」之上加上了「洋樂事始」的主標題，1971年委由平凡社出版，收入「東洋文庫」第188冊。⁴¹《音樂取調成績申報書》並非伊澤修二獨自完成，其中的〈音樂沿革大綱〉和〈明治頌撰定之事〉兩部分係由與其同年赴美留學，後曾於音樂取調掛擔任監事和音樂史課程的神津專三郎⁴²所撰。此一「申報書」其實是一部音樂考察報告彙編，或為專文、或為條例規章、或為曲譜，無分章節。⁴³這其內容中有關唱歌教材之編輯、傳習，和〈唱歌集及掛圖編成出版之事〉並三冊由淺入深的樂譜、歌詞，以及音樂書類刊行、樂器製造改良，明治頌撰定等篇因涉及音樂教育、唱

³⁹ 請參閱上沼八郎著、日本歷史学会編，《伊澤修二》書末所附〈略年譜〉，頁331-333，關於伊澤修二生平其他事蹟亦請參閱該年譜，其中文簡歷請參閱周婉窈，〈伊澤修二〉，頁279。有關東京音樂學校成立略歷請參閱伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》書後的〈解說〉，頁319。另有關於伊澤修二於東京音樂學校創設過程中和文部省的折衝經過，可參看神林恆道著、龔詩文譯，《東亞美學前史》第二部第四章〈西樂接納與近代日本：從教育音樂到藝術音樂〉，頁239-273，尤其是頁245-253。

⁴⁰ 這是依據上沼八郎著、日本歷史学会編，《伊澤修二》書中的標題，請見頁108（正文）、頁333（年譜），山住正己在《洋樂事始》書後的「解說」（頁349）提到該書曾以〈音樂取調成績申報要略〉由大日本圖書會社刊行於明治24年（1891）。

⁴¹ 本書另有大空社復刻版，伊澤修二編著、河口道朗監修，《音樂取調成績申報書》（東京：大空社，1991），音樂教育史文獻資料叢書第一卷。

⁴² 神津專三郎和伊澤修二同為信州人，基督徒，生於1852年，1897年卒於臺灣，時任總督府學務部編纂課長。其生平事略，請見伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》書後「解說」所附伊澤修二的吊辭，頁326。

⁴³ 《音樂取調成績申報書》之內容，依次有〈創置處務概略〉、〈內外音律異同之事〉、〈本邦音階之事〉、〈希臘樂律之事〉、〈音樂沿革大綱〉、〈音樂與教育的關係〉、〈音樂唱歌教則編成之事〉、〈音樂唱歌傳習之事〉、〈唱歌集及掛圖編成出版之事〉、〈音樂書類刊行之事〉、〈樂器製造改良及模造之事〉、〈學校用樂器之適否研究之事〉、〈俗曲改良之事〉、〈明治頌撰定之事〉等篇。

歌與樂器製造等專業範疇和頌詞撰定細節，本文從略。⁴⁴ 其他與本文之近代化音樂啟蒙主題關係較密切，甚至可說是本文所要討論的多篇日治時期音樂論述之原始參考藍本者主要有：〈創置處務概略〉中所述音樂取調的基本方向和事務大要，音樂理論方面的〈內外音律異同之事〉和〈本邦音階之事〉、〈希臘樂律之事〉等三篇，音樂史方面的〈音樂沿革大綱〉和音樂美學方面的〈音樂與教育的關係〉、〈俗曲改良之事〉等篇，以下分述其要。

在《音樂取調成績申報書》首篇：〈創置處務概略〉中，伊澤首先明揭音樂教育制度，尤其是「唱歌」教育的實施與教材的編訂宜採「折衷東西」的作法。⁴⁵ 為振興國家音樂，實際考察、研究的事物有三：一、為折衷東西二洋音樂，需蒐集、比較日本和西洋童謠或簡短的歌曲，折衷二者以創作適當的樂曲。二、為振興將來國家的音樂，需培養音樂專業人才，並制定具體招生資格與辦法。三、音樂院之設立與實施，人員編制與薪資費用等細節，以及取調掛的設立地點。⁴⁶ 這其中伊澤以甚多篇幅說明他從美國聘來梅森，以幫助取調掛制定教材，推行唱歌教育的過程和重要性。在本篇後半段，伊澤更具體列舉了六項音樂取調事務大要：一、諸種樂曲取調之事。包括雅、俗樂，西洋古樂、現代樂之考察研究。二、學校唱歌之事。包括樂譜和歌詞撰定，圖書編輯，樂器練習和普及唱歌的方法等。以樂譜為例，樂譜可請本國人或西洋人創作；歌詞方面則可採既有樂譜配上歌詞或先有歌詞再創作樂譜兩種方法。三、高等音樂之事。說明日本傳統雅樂和西洋管弦樂的重要，並及於購置西洋管絃樂樂譜，鼓勵本國人研究和聲學、創作管絃樂曲等事。四、各種樂曲撰定之事。包括蒐集各種雅俗樂曲，製作書冊。五、俗曲改良之事（後詳）。六、音樂傳習之事。包括音樂取調掛將傳授的唱歌、洋琴（鋼琴）、風琴、箏、胡弓及歐洲管絃樂器等專業課程的方向和師資等事務。⁴⁷

〈內外音律異同之事〉、〈本邦音階之事〉和〈希臘樂律之事〉這三篇文字和神津專三郎撰寫的〈音樂沿革大綱〉都是相當艱澀的音樂理論和音樂史文獻。值

⁴⁴ 從這些章節所涉專業知識，可見《音樂取調掛成績申報書》有不少內容必定是出自取調掛成立過程中招聘的音樂家之手，這些內容經整理、彙編後，統一由取調掛負責人伊澤修二具名發表。

⁴⁵ 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 4-5。

⁴⁶ 根據山住正己的考證，取調掛原設立於東京本鄉文部省用地內第十六番館，約在今日東京大學工學院附近，後遷至上野東四軒寺跡文部省用地教師館（今科學博物館附近），1890 年才遷至東京藝術大學音樂學院現址。請參閱伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 10。

⁴⁷ 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 20-29。

得一提的是，在〈內外音律異同之事〉裡伊澤修二首先提到梅森來日之後他曾給梅森聽「本邦在來諸種音樂」。梅森於仔細聆聽之後的回答是：「熟悉本邦音樂的演奏家所演奏的音樂，在樂律方面和西洋樂律並無不同，但其旋律（構成）的方法和西洋音樂有少許不同」。⁴⁸ 之後，伊澤同樣以日本和西洋音律差異與否的問題詢問音樂取調掛的箏曲教授山勢松韻，⁴⁹ 山勢的回答也是「鋼琴和箏的音律絲毫沒有不同」。詢之其他雅樂家，也都認為「日本的十二律和鋼琴十二音幾乎都相同」。⁵⁰ 伊澤原擔心日本音樂家學習新律或西洋音樂家學習日本樂律會產生困難，但當他拿新律給熟悉雅樂、箏曲的音樂家或拿傳統雅樂、箏曲樂譜給梅森和其他西洋音樂家時，發現他們都能迅速地熟習這些不同的音樂。這證明日本和西洋音樂相互折衷的基礎是存在的。⁵¹ 透過音樂家的親身經驗來證明東西音律互相理解的可能後，伊澤更以三弦為例，從科學上證明琴弦上的音高位置與泛音共振原理的相關性。⁵² 文章最後伊澤也提到大小調音階（日文作「長短音階」）的問題，並指出西洋音樂多用大調，本邦音樂多用悲哀、陰氣的小調的事實。⁵³ 在〈本邦音階之事〉中，伊澤列舉了日本音階和中國五聲音階的構造，並嘗試將日本音階和西洋大小調音階加以並置比對。⁵⁴ 在〈希臘樂律之事〉中，伊澤更將希臘古樂《阿波羅贊歌》的樂譜分別以日本傳統的琵琶譜、箏譜、鳳笙譜、篳篥譜、龍笛譜加以轉譯，⁵⁵ 以呈現東、西洋古樂在演奏和讀譜方面的互通可能。至於神津專三郎撰寫的〈音樂沿革大綱〉則是一篇相當精要的東、西洋音樂理論史。西洋

⁴⁸ 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 47。梅森這段話的意思是：東、西洋音樂在音高材料的構成要素方面基本上是相同的，但旋律所使用的音階和調式，也就是這些相同的音高材料的組織方式卻有些許不同。除此之外，東、西洋音樂之旋律樂句的構成方式也不相同。

⁴⁹ 山勢松韻（1845-1908），日本盲人箏樂家，曾任東京音樂學校教授。

⁵⁰ 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 47。這當然是比較表面的觀察，實際上鋼琴平均律和東亞傳統樂器的純律仍有細微的差異，但十二音的音階構造確實是相通的。

⁵¹ 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 48。

⁵² 這仍是為了證明日本傳統樂器的構造，在聲學上和西洋樂器同樣基於普遍的共振原理，此處涉及若干音響學問題，本文不再詳述。

⁵³ 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 54-55。這也是伊澤主張俗曲改良，積極編制唱歌教材的重要理由。但伊澤這裡所謂的「西洋音樂多用大調」指的應只是學校所見的唱歌教材，並不是所有西洋音樂都以大調為主。至於伊澤說日本音樂多小調，主要由於日本俗謠所使用的陰性調式（如 do-降 la-sol-fa-降 re-do，由上往下），其中的半音音程對旋律曲調確實產生相當鮮明的陰暗效果，但並不是所有的日本傳統音樂都採用小調式。

⁵⁴ 請參考伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 59、60 的圖示。

⁵⁵ 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 70-76。

方面從希臘音階講到羅馬教會調式，直至文藝復興和巴洛克前期作曲家（如蒙台威爾第）所使用音階的演變過程。如同伊澤修二，神津專三郎文中也儘可能將希臘音階、羅馬教會調式和日本雅樂的音律分別加以比對。⁵⁶ 在亞洲方面則談及印度、中國、韓國與日本之樂律、樂種和音樂文獻的傳播過程，最後則終結於日本俗樂史。⁵⁷

在《音樂取調成績申報書》中和音樂的教育啟蒙和社會推廣關係較密切的是〈音樂與教育的關係〉和〈俗曲改良之事〉兩篇。〈音樂與教育的關係〉有三部份：「大、小調二音階的關係」（日文作“長短二音階的關係”）、「健康上的關係」和「道德上的關係」。在「大、小調二音階的關係」中伊澤首先指出音樂對人心的感動影響甚大，因此必須仔細審察調式的利害得失而善加取捨：大調音階的樂曲勇壯活潑，令人心情愉悅；而小調音階的樂曲柔弱憂鬱，令人哀愁。演奏大調樂曲的人，從心底感覺歡樂，容貌自然顯出歡快之情；而演奏小調樂曲的人，其哀情和悲嘆也從外表顯露出來。人若從幼年即接受大調音樂的薰陶，便可培養勇壯活潑的精神和健全的身心；反之，若年幼即接受小調音樂的薰陶，則易養成柔弱憂鬱的資質和無力多病的骨氣。因此歐美各國唱歌教育多採大調音階而棄小調音階，以之期許子弟們勇偉快活，遠離鬱閉無力。⁵⁸ 至於「音樂和健康的關係」，伊澤主要是說明「唱歌」是人年幼時最能夠幫助胸膈開暢、肺臟廓大的一種身體活動，若能從人幼年即適當地教導其唱歌，透過練聲端正體格，讓呼吸適度，則必定能達到胸膈開暢、肺臟強健的效果。伊澤並指出從統計上歐美各國自從在小學教導唱歌以來，人民健康程度確有進步，以此來強調唱歌教育的健身功效。⁵⁹ 而在「音樂和道德的關係」方面，伊澤先以儒家的禮樂觀指出良好的歌曲有益於培育溫良純正的德性，雅正的音樂更可激發人心最高的感情，予人無窮的愉快，盪

⁵⁶ 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 79-81、頁 86-87。

⁵⁷ 我們說相當「精要」，是指神津專三郎經常以三、五行或五至十行勾勒出一個樂種或一部作品（比方人形淨琉璃的《忠臣藏》）的歷史沿革、流派傳承和主要內容，現今一般音樂史著作當然不會這麼寫。可見神津專三郎應該試圖以一個簡要的「大綱」來展現音樂史課程的涵蓋範圍。

⁵⁸ 伊澤修二這裡有關大、小調優劣的說法，放在兒童音樂教材上大致並沒有錯，但有關大、小調在音樂上產生的情緒卻沒有伊澤所說的那麼簡單，以「悲」來說，「悲」有時也涵蓋了悲憐、悲憫、悲情、悲愴等正面情感，未必會導致柔弱無力的氣質。舉例來說，呂泉生的《杯底不可飼金魚》即是以 E 小調創作的樂曲，它雖不是歡樂的音樂，卻並不柔弱無力。

⁵⁹ 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 109-110。

滌邪欲，使心性潔淨。現今學生為免於困學之苦，多只能追求酒食之樂，別無他法，而去除此弊的良法便在於優美的音樂。於此伊澤更引述拿破崙的話來佐證音樂的道德感染力：「音樂可以在人情上興發至大的感化，在人的內心產生非常的力量。因此政府對於音樂這門學術，比諸其他學術需給予更高一層的獎勵。名家所作的道德上的歌曲能感動到人心深處，這是僅僅訴諸智力，闡述道德的書無法相比的。」⁶⁰ 最後伊澤並具體地以唱歌教材中的歌曲如《螢之光》有助於養成朋友間友愛信義之情，《大和撫子》可以讓人思慕父母的恩惠，《君之代》可喚發尊王愛國的赤心義氣等實例，⁶¹ 來佐證音樂的道德力量。

在〈俗曲改良之事〉這篇文章中，伊澤首先指出俗曲的弊害有四：俗曲之淫奔猥褻的內容會造成風教的酖毒，此其一；俗曲的旋律極盡淫風之能事，會導致士人的趣味趨於淫佚，妨害雅正善良音樂的振興，此其二；俗曲之淫邪為人開出誘惑之途，妨害德教涵養，此其三；外交日新，彼此文物相融通的今日，此類音曲盛行會毀損國家體面，此其四。⁶² 然而，俗曲流行於民間，長久根植於下民風俗中，無法一朝全廢，改良之法唯有循循誘導前進，這也是音樂取調掛必須振作勉勵的工作之一。⁶³ 至於具體的改良之法，伊澤提出：箏曲改良為第一著手之處，因箏曲多行於上流社會，改良之阻力與弊害最少，之後可及於胡弓、三味線、尺八等傳統樂器曲目；第二著手之處為長唄改良，因其盛行於世，較難免除改良的弊害。⁶⁴ 而無論是箏曲或長唄的改良，都需注意到律呂之旋法（調式）的雅正、詞意流暢、曲調協和等原則。⁶⁵ 文章最後，伊澤也提到音樂取調掛將致力於研究西樂樂理和聲，創制改良歌曲，並推行「天下普通的樂譜法」（即西洋五線譜），確定改良大略，使淫曲益失其勢，良曲愈普及，達到革新音樂局面的目的。⁶⁶

從以上引介，我們可以看出這份《音樂取調成績申報書》既是伊澤修二籌辦日本近代第一所音樂專業學校的計劃說明書，也是具體呈現其近代化音樂理念的

⁶⁰ 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 112。

⁶¹ 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 113。

⁶² 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 288。

⁶³ 見前述「音樂取調事務大要」。

⁶⁴ 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 290-292。

⁶⁵ 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 292。

⁶⁶ 伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》，頁 293-295。

重要文獻。作為典型的「幕末維新人」，⁶⁷ 在國家主義立場上，本持「維新」基調，伊澤在〈音樂與教育的關係〉和〈俗曲改良之事〉文中對於傳統音樂的立場確實是批評多於維護，革新多於保存，但他在〈內外音律異同之事〉、〈本邦音階之事〉和〈希臘樂律之事〉等文中也展現了積極吸取異文化時的折衷主義態度和手腕。這些都成為從「音樂取調掛」到「東京音樂學校」成立之後，許多在此接受近代化音樂專業教育的音樂家們的指針，也是本文所要討論的多位日治時期內地和本島音樂教師的論述典範。由於探討日治時期音樂教育，尤其是伊澤修二於《音樂取調成績申報書》中著墨甚多的唱歌教育的相關研究，目前已有孫芝君的《日治時期臺灣師範學校音樂教育之研究》、劉麟玉的《植民地下關於臺灣學校唱歌教育之成立與展開》和岡部芳廣的《關於植民地臺灣公學校唱歌教育》等三本完整的論著。⁶⁸ 日治時期不少音樂教師發表於《臺灣教育會雜誌》探討唱歌教材的文章，這三本論著也已做了相當深入的探討，⁶⁹ 本文因此不再針對此類音樂教育文字加以討論。

以下主要選取日治時期幾位重要的音樂教師發表於《臺灣教育會雜誌》的文章，以及張福興和日本學者田邊尚雄發表於《臺灣日日新報》的訪談、田邊尚雄發表於《臺灣教育會雜誌》的演講整稿作為討論對象。這些論述多半不是針對專業的音樂家或音樂教師而發，卻是以一般社會大眾、知識分子或青年學生為對象，具有普遍性社會傳播功能和近代啟蒙意涵。它們雖以音樂為主題，以啟蒙新知為主要目的，在日治時期的時空環境下，這些論述多少也帶著「同化」或「本土化」的意涵，值得我們加以關注。

⁶⁷ 上沼一郎，〈解說：伊澤修二の「檢証」素材〉，收於伊澤修二君還曆祝賀會編，《樂石自伝教界周遊前記》，書末附錄頁4。

⁶⁸ 劉麟玉和岡部芳廣的兩本書雖然都是日文著作，但由於兩位學者和國內音樂學與教育史研究社群一直保持密切聯繫，因此他們的論述對於國內相關領域學者來說並不陌生。

⁶⁹ 劉麟玉之相關研究成果，中文文獻可參考：劉麟玉，〈伊澤修二、中島長吉與殖民地台灣的唱歌教育〉；劉麟玉，〈關於日本人教師議論殖民地臺灣公學校唱歌教材之諸問題（1895-1945）：以「折衷」論及「鄉土化」論為焦點〉，《臺灣音樂研究》3（2006年10月），頁45-60。

三、日治初期內地音樂教師、文人 和本島文化人的音樂論述

(一)高橋二三四：〈社會音樂〉(1904)和〈關於俗謠〉(1909)

臺灣本島第一位伴隨著伊澤修二前來臺灣從事唱歌教育教學的日籍教師高橋二三四(生卒年不詳)⁷⁰是1896年至1906年總督府國語學校唯一的音樂教師。⁷¹1900年,他發表了一篇題為〈關於唱歌教材的選擇〉的文章,闡述了他在音樂教育方面的見解。⁷²其後,1904年他又發表了一篇由演說整理而成的文章,題為〈社會音樂〉。⁷³這篇文章是高橋二三四為該年10月21、22日的慈善音樂會而作的演講,文章則整理、發表於慈善音樂會舉辦之後。⁷⁴

在〈社會音樂〉文中,高橋首先提到他於1904年夏天返回日本時感受到內地之唱歌、風琴、小提琴等「教育的音樂」的進步繁盛,⁷⁵並因自己從事音樂教育工作而對此「教育音樂」的普及與發達感覺十分快慰。緊接著高橋二三四以甚多篇幅從音樂為人類生活不可缺少的事物,音樂是人的思想透過聲音的延伸,聲音可反映人心的形貌,歸結到音樂的發達程度反映了一國教育進步的程度,從一個人的音樂嗜好可以看出他是否具有高尚理想等等,反覆論證了音樂的進步與文明進步的關聯。而高橋又認為學校傳授之「教育的音樂」和社會一般的音樂水準畢竟有相當差距,若社會大眾無高尚音樂趣味,則學生一旦離開學校將難以抗拒社

⁷⁰ 小川尚義,〈三十年前の思ひ出〉,收於吉野秀公,《臺灣教育史》,頁18-24。

⁷¹ 吉野秀公,《臺灣教育史》,頁242;

⁷² 高橋二三四,〈唱歌の教材選擇に就て〉,《臺灣總督府國語學校校友會雜誌》5(1900年6月),頁18-20。有關高橋此文的研究請參看孫芝君,〈日治時期臺灣師範學校音樂教育之研究〉,頁16-18;劉麟玉,〈關於日本人教師議論殖民地臺灣公學校唱歌教材之諸問題(1895-1945)〉,《臺灣音樂研究》3,頁45-60。

⁷³ 高橋二三四,〈社會音樂〉,《臺灣教育會雜誌》第32號(1904年11月),頁1-6。

⁷⁴ 演講稿一開始即標明這篇文章是整理自「十月九日本會通常會の演說」。《臺灣日日新報》1904年10月21日有關於這兩日音樂會的報導,由於演講是發表於音樂會前近兩週,高橋在演講中說音樂會將於「二十二日頃」舉行。有關這兩天慈善音樂會的詳細經過,《臺灣日日新報》1904年10月23日有題為〈慈善音樂會の模様〉的詳盡報導。另請參閱林姿呈,〈從日本時代臺灣音樂會生活探看洋樂在近代臺灣的發聲脈絡〉(臺北:國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文,2008)附錄「日本時代臺灣音樂會活動詳目覽表」頁314的整理。

⁷⁵ 高橋二三四,〈社會音樂〉,頁1。

會潮流，從而降低其品味。因此，高橋認為在學校以外針對社會大眾舉辦的音樂會，其功效不可忽略。尤其在日俄戰爭之後日本已躍為世界第一等國家，而一個新進的日本國，其國民更應具備高尚的音樂趣味。因此，高橋在文章最後更熱望由慈善音樂會的盛大流行達到「社會音樂」的改良，以養成社會大眾高尚的音樂趣味。從以上敘述可知高橋此文明顯是以音樂的啟蒙教育理念為申述重點，希望將唱歌、風琴、小提琴等近代化「教育的音樂」推廣到社會上，期許臺灣本島民眾以新進的日本國民自居，追求高尚的音樂品味。在啟蒙理念中巧妙地置入了「同化」的期許。

在〈關於唱歌教材的選擇〉和〈社會音樂〉之後，高橋二三四於 1909 年又發表了〈關於俗謠〉⁷⁶ 一文。此文承襲伊澤修二的「俗曲改良」主張與「和洋折衷」論，對臺灣傳統民間音樂並未持否定態度，而強調應採取其優點，改良詞曲，用於學校與社會教育。可惜高橋的「漢洋折衷」論點⁷⁷ 只停留在文字論述的階段，並未具體施行於臺灣的音樂教育。⁷⁸

(二)山口東軒：〈論音樂〉(1905)

在高橋二三四的〈社會音樂〉發表後，日本漢學家、臺灣神社宮司山口東軒⁷⁹ 於 1905 年 10 月，同樣以漢文發表了一篇題為〈論音樂〉的文章。山口此文一開始先仿《禮記·樂記》而云：「有生民而有樂。樂之起。由人心生也。人心感物而動。充內溢外。……不能自止。於是假物比音。協之度數。播之歌詩。以伸其胸

⁷⁶ 高橋二三四，〈俗謠について〉，《臺灣總督府國語學校校友會雜誌》第 25 號（1909 年 11 月），頁 130-134。高橋此時已改任非正式性質的「教務囑託」，至 1911 年始離臺返回日本。

⁷⁷ 具體地說，也就是以漢文歌詞配上西洋調性旋律，或將臺灣民間音樂以調性語言加以改寫。

⁷⁸ 關於高橋此文的討論，請參看劉麟玉，〈關於日本人教師議論殖民地臺灣公學校唱歌教材之諸問題（1895-1945）〉，《臺灣音樂研究》3，頁 45-60。

⁷⁹ 山口東軒（1856-1938），本名山口透，號東軒，1856 年生於日本福井縣，為福井藩士族之子。1877 年入學伊勢之神宮教院本教館，曾任教於福井縣。1895 年隨北白川宮能久親王之近衛師團渡臺，擔任神宮教之布教使。1901 年被任命為臺灣神社第一代宮司，並曾擔任國語學校教務囑託、高等女學校教務囑託，亦曾為士林公學校、松山公學校等校校歌作詞。1937 年以 82 歲高齡自臺灣神社宮司職位退休，1938 年於臺南去世。資料來源：《臺灣人物誌》網頁，《臺灣紳士名鑑》，下載日期：2009 年 10 月 25 日，<http://news8080.nel.edu.tw/whos2app/start.htm>；另請參閱賴美玲，〈日治時期臺灣公學校「日式唱歌」與校歌〉。山口東軒曾加入瀛社，活躍於日治時期臺灣詩壇，所作漢詩數量亦豐，詳請參閱惜餘齋主人，〈瀛社社史，瀛社日籍社友〉，載於「臺灣瀛社詩學會」網頁，下載日期：2009 年 5 月 10 日，<http://tpps.org.tw/phpbb/index.php>。

中湮鬱之情。……」⁸⁰ 開宗明義地闡述了儒家禮樂教化的音樂思想。其次，山口先舉印度、希臘「聖王不作國家分崩。治世少。亂日多。樂不可致其統。」再論中國從「唐虞三代各有樂。明聖述作。移風易俗。天下康寧。及周衰而樂廢。其僅存魯者。……及六國併秦。而泯焉。漢魏以下。拾收餘燼。各立一代樂，樂章登歌。發揚功德。而及其社屋。⁸¹ 樂亦隨已。無論印度希臘已。」認為中國古樂隨朝代遞移而漸式微。最後山口論及日本樂史則曰：

我國音樂。遠原於神代。史載其管絃。能和神人。妖氛消熄。後世神樂古曲。簡明肅穆。入於耳。感於心。無不淡且和。嗣後及通於隋唐。轉致海外諸樂。其優者。則配之於古樂。稱為雅樂。此於貢方物。薦之於廟祀。用之於朝會。歷代設官肄習。至今不絕。而我古樂。則諧和無舛。節奏自別，尤有神代數千年之遺。夫我國祀典之尊。莫過於大嘗祭。大嘗祭者。天皇即位之始。申大孝於皇祖。以徧於百神之禮也。其樂一由古式。又採擇國風……至今二千五百餘年。綴兆舒疾。不敢失墜。觀其遺風。而可知其國體之尊嚴也。⁸²

以上引文明顯可見山口東軒對於日本古雅樂的推崇。但所謂的「後世神樂古曲。……嗣後及通於隋唐。轉致海外諸樂。其優者。則配之於古樂。稱為雅樂。」等句，在考證上仍不夠清晰，其行文風格頗似神津專三郎的〈音樂沿革大綱〉。最後山口於論及西樂則說：「近時資用西樂。廣有序校。亦周制之意。而憾其樂概流盪激越。殆乏肅雍和平之音。而其唱歌体操。則亦頗幾於周時聲音養其耳。舞蹈養其血脈。彼此參攷。衷而得宜。」⁸³ 雖認為西樂流盪激越，不如雅樂肅雍和平，但仍肯定西樂於唱歌、体操教育所發揮的移風易俗作用。好古之餘，對近代西樂的禮樂教化功能仍有所期待。

⁸⁰ 山口東軒，〈論音樂〉，《臺灣教育會雜誌》第43號（1905年10月），漢文欄頁1。

⁸¹ 社屋，亡國之意。《禮記·郊特牲》：「是故喪國之社屋之，不受天陽也。」以屋覆蓋社，比喻亡國。

⁸² 山口東軒，〈論音樂〉，漢文欄頁1-2。

⁸³ 山口東軒，〈論音樂〉，漢文欄頁2。

(三)魏清德：〈予對當今學界之冀望〉(1910)

1910年2月，日治時期曾於《臺灣日日新報》擔任漢文記者的魏清德(1886-1964)，⁸⁴發表了〈予對當今學界之冀望〉一文。⁸⁵此篇短文分首、中、末三段，首段呼籲臺灣學界宜廣設圖書館、國語學校以上程度之學校設施和留學生獎勵補助，以養成如孔子、釋迦之大道德家、大哲學家，或大聖人、大詩人、大宗家、大藝術家。末段則批評臺灣僧道人品低下，不堪聞問，而呼籲整頓臺灣宗教，並認為學校修身教育之功效甚於宗教。中間則是一段簡潔有力的音樂論述，茲引述全段如下：

近世物質之文明大進。而精神猶多缺憾。即稱為上等社會士大夫君子之流。亦多沉酣酒色。毫無忌憚。間有規之者。則曰。爛漫之天真可愛也。偽善之善不足取。上有好者。下必有甚。吾人竊冀修德謹行。自上流社會諸君子始。歌最能發人性情。關係風俗良否。國家興廢匪眇。昔季札觀樂。知所論斷矣。燕趙慷慨悲歌。士皆尚俠。鄭衛之聲。淫蕩如其俗。故吾臺歌謠樂界。殊足令人寒心者。莫若男女相悅好褒辭。人性雖云善。習惡較易。青年男女勞動或游玩。取快精神。大抵倡和此種歌曲。嘻嘻。楚歌四面。項王子弟散盡矣。淫聲四起。臺灣風俗壞極矣。有心人切望學校教授歌詞。日早一日。有以起而代之也。惜乎歌詞皆用和文。生徒罕有知其意。能深喚其感情。不過愛其曲之短長高低。節奏悠美而已。旁聽者亦以不解意。故莫之肯學。誠能半授以臺灣歌詞。則不獨生徒感興愈深。即旁聽者亦當欣然而來就教於孺子也。吾人散步街衢及阡陌間。見男婦老幼。耕者耕。力者力。得歌詠高尚新詞。革去從來逸蕩誨淫之弊習。吾人不識不知。當亦為之歡然起舞也。⁸⁶

⁸⁴ 魏清德(1886-1964)，號潤庵，新竹人，後移居臺北萬華。魏清德畢業於總督府國語學校師範部，曾任中港公學校訓導，普通文官試驗及格後，1910年辭去教職，入臺灣日日新報社任編輯員，後擢昇為漢文部主任。魏清德為日治時期知名文人，深受傳統文化的薰陶，推崇漢詩，愛好書畫，為瀛社創設社員，戰後並曾擔任瀛社社長。其長子魏火曜(1908-1995)為臺灣著名小兒科醫師，並曾擔任臺大醫學院院長、教務長和中央研究院院士。請參閱黃美娥，〈魏清德〉，收於許雪姬總策劃，《臺灣歷史辭典》，頁1326。

⁸⁵ 魏清德於1910年1月辭去教職，此篇短文頗似魏清德對臺灣教育界的臨別諍言。

⁸⁶ 魏清德，〈予對當今學界之冀望〉，《臺灣教育會雜誌》第95號(1910年2月)，漢文欄頁1-2。本引文保留了《臺灣教育會雜誌》刊載的用字，其中或有錯別字。

魏清德此段從「近世物質之文明大進。而精神猶多缺憾。即稱為上等社會士大夫君子之流。亦多沉酣酒色。毫無忌憚。」之感慨，明揭「吾人窃冀修德謹行。自上流社會諸君子始。」有關魏清德的感慨，我們只要瀏覽比魏清德晚兩年出身，同樣畢業於國語學校的黃旺成（1888-1979）生前所遺留下來的日記即可印證。在魏清德撰寫此文緊鄰年代的 1913 年，我們從《黃旺成先生日記》經常可見他和同事⁸⁷ 與街市妓女相往還的紀錄，甚至還在他們任教的新竹公學校教員值班室裡召妓笑談。⁸⁸ 這些在地方上負有教育使命的年輕教員或許還說不上是「上等社會士大夫君子之流」，但從他們在修身的道德尺度的寬鬆，我們可以體會魏清德的感慨或許是來自周遭的見聞和觀察有感而發。⁸⁹ 魏清德接著說：「歌最能發人性情。關係風俗良否。國家興廢匪尠。昔季札觀樂。知所論斷矣。」他並批評：「青年男女相悅好褒辭……勞動或游玩……大抵倡和此種歌曲」。這裡的「褒辭」指的是臺灣民間音樂帶有情色挑逗意涵的「相褒歌」。魏清德認為此種歌曲如鄭衛之聲，「淫蕩如其俗……殊足令人寒心」，因此他呼籲學校教授的日文歌曲應同時授以臺語歌詞，「則不獨生徒感興愈深。即旁聽者亦當欣然而來就教於孺子也。吾人散步街衢及阡陌間。見男婦老幼……得歌詠高尚新詞。革去從來逸蕩誨淫之弊習。」在這裡，「學校教授的歌曲」指的正是「唱歌」教材的近代化洋樂，魏清德希望以這種近代化的音樂教材填上臺語歌詞，來達到對學生以外之廣大社會

⁸⁷ 如張澤、李良弼等人。

⁸⁸ 比方《黃旺成先生日記》1913 年 3 月 18 日、3 月 24 日、3 月 28 日等日的記載，其例不勝枚舉。請參閱許雪姬主編，《黃旺成先生日記（二）1913 年》（臺北：中央研究院臺灣史研究所、國立中正大學臺灣人文研究中心，2008），頁 100-101、106-107、113-114。

⁸⁹ 針對筆者在此引用《黃旺成日記》的事例，匿名審查者之一提出一個有趣的問題：「因為黃旺成本身便是受過近代化音樂教育者，其甚至也在教學生唱歌。以這個觀點來看：黃旺成的例子，剛好否定了魏清德音樂教化論的適切性。」針對這個質疑，筆者以為魏清德（或甚至於伊澤修二）對於近代化唱歌教育之移風易俗功能的信念是一回事，而黃旺成或其他受過近代化（音樂）教育者是否因此在道德上有所提昇則是另一回事。確實筆者並不認為接受了近代化音樂教育，道德就必能有所提昇，但比之伊澤修二〈俗曲改良之事〉所要革新的淫猥俗謔或魏清德此處所謂帶有情色意涵的民間「褒辭」，伊澤修二提倡的近代化「唱歌」教材至少是相對健康且無邪的。除此之外，根據本文註 6 所引的先行研究，日治初期臺灣公學校唱歌教材的編訂是以「忠君愛國」和「國體、皇室贊美」思想為主軸，而少「自然、季節、生活、行事」等較具藝術內涵的歌曲，此類教材之怡情養性功能自然有所欠缺。但整體而言，藉音樂來陶冶性情、提昇道德，除學校教育外，更需於家庭生活與社會群眾間，透過聆聽優雅的音樂或實際參與音樂活動來培養高尚的音樂品味與藝術、文化修養，這也是本文所討論的大多數音樂論述立論之主旨。

群眾移風易俗的教化目的。其立論可謂兼具「啟蒙」意涵與「本土化」立場。⁹⁰

就在魏清德發表此文不久，同樣出生在新竹、畢業於國語學校的張福興同年5月自東京返臺，隨即在《漢文臺灣日日新報》發表了一篇完整闡述其音樂理念的訪談。

四、張福興的音樂論述

張福興（1888-1954）是臺灣本島第一位完整地接受了近代音樂教育的音樂家，⁹¹ 劉克明在他的《臺灣今古談》中譽之為臺灣「最初的音樂家」。⁹² 在國語學校學習時張福興即展露了他優異的音樂才能，⁹³ 1906年他成為第一位由總督府遴選赴日本東京音樂學校學習的本島青年。在日本勤奮地學習了四年之後，張福興於1910年5月榮歸故里，⁹⁴ 隨即於5月18日在《漢文臺灣日日新報》以〈張福興氏音樂談〉為題發表了一篇闡述其音樂理念的訪談。

⁹⁰ 有關魏清德的啟蒙論述，請參閱黃美娥，〈另類現代性：《臺灣日日新報》記者魏清德的文明啟蒙論述〉，收於黃美娥，《重層現代性鏡像：日治時期臺灣傳統文人的文化視域與文學想像》（臺北：麥田出版社，2004），頁183-235。

⁹¹ 張福興（1888-1954），苗栗頭份人（日治時期屬新竹州），風琴家、小提琴家、音樂教育家。張福興除了是日治時期第一位由總督府派往日本東京音樂學校學習的音樂家，也可說是臺灣第一位以西式音樂為專業的音樂家，返臺後他曾經擔任總督府國語學校音樂科助教授，也曾短暫返回東京擔任高砂寮寮長。張福興的兒子張彩湘也是日治時期知名音樂家，亦是戰後初期臺灣最重要的鋼琴家和鋼琴教師，同時也是呂赫若生前的好友。關於張福興的生平請參閱孫芝君，〈張福興先生年譜〉，收於陳郁秀、孫芝君，《張福興：近代臺灣第一位音樂家》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2000），頁67-205。

⁹² 劉克明，《臺灣今古談》（臺北：成文出版社，「中國方志叢書」臺灣地區第156號，1985；1930年原刊），頁149。如前註所述，張福興可說是臺灣第一位接受過近代化（西式）專業音樂訓練的音樂家，但不能說是臺灣「最初的音樂家」。

⁹³ 據《漢文臺灣日日新報》的報導記載：「去十一日午後一時半。在該校體操教室開會。演奏計有二十七。比之前回。已有一段進步。唱歌。風琴。洋琴。與其他樂器歌辭。皆有興趣。就中。中學部二年生唱大國民歌。張福興氏之獨唱。師範部國語部合唱雲雀歌……無不博人喝采。」（〈國語學校音樂會〉，《漢文臺灣日日新報》，1905年11月15日，第3版。）另一篇報導亦記載：「竹南一堡頭份庄張福興。少聰穎。又精於十歡器。自入國語學校。凡風琴洋琴。一經著手。無不曲奏調和。幾於聲入心通。不學而能也。該校先生。甚器重之……」（〈新竹通信／有志向學〉，《漢文臺灣日日新報》，1906年5月5日，第4版。）

⁹⁴ 《漢文臺灣日日新報》，1910年5月13日，第5版。

(一)異史氏記：〈張福興氏音樂談〉(1910)

由於〈張福興氏音樂談〉全文的論述結構相當完整，我們將全文引述於下，⁹⁵以下引文段落為筆者所分：

吾人稟乾坤之靈氣。具微妙之感覺。察萬有之聲音。因七情之動作。發而為歌。因循沿革。以至今日。其始也由簡單而入複雜。由淺薄而趨高尚。陽而為律。陰而為呂。有變有正。有消有長。有剛有柔。有清有濁。其於樂器也亦然。稽古今萬國。形狀稱號各殊。而系統旨趣若一。支那傳黃帝使伶倫斷嶰谷竹聽鳳凰鳴。制黃鐘之宮十二筩。或云印度釋迦則當以尺八感化人。西洋各國。大抵樂器之創。創自笛始。夫笛尺八及黃鐘十二筩皆竹類也。是知竹箭為東西洋樂器應用之鼻祖。其次為絃。即琴瑟琵琶之類。西洋人使用之「抹么綸」⁹⁶是已。

原樂之為物其始不過如農工漁樵田野謳歌之類。逐漸與社會宇宙進化。其中有應用為儀式者。有應用為軍隊者。寫愁人之無奈。發牢騷於不平。激昂頓挫。清曠悠遠。其妙豈可勝言哉。雖然社會之進化。音樂亦因之而進化。社會之退步。音樂亦因之而退步。昔季札觀樂知所論斷矣。鄭衛之聲。如其俗如其俗。顧我臺歌謠樂界。殊不堪問。蛙鳴蟬噪。聒聒然不堪入耳。其為桑間濮上男女相悅好歌詞。姑無容深責。第以中流人士所用之三絃月琴胡弓簫箏唢琴琵琶之類。亦皆不足觀。間有上流人士矯然拔俗。揮五絃之琴。彈二十五絃之瑟。亦皆謹記前人遺曲。無一能自奮為雄。研窮底蘊。發裏情於妙指者。嗚呼是蓋非社會之幸福也。

西洋人無論屠沽走卒。賣菜廝養。皆具有音樂常識。家庭至少。亦必置風琴或洋琴壹臺。閒暇之際。家長率子女唱讚美歌。或合奏。或單唱。其於精神上之快樂。無形的之向上。不待問矣。內地人之經濟。雖不能如西洋人一一購樂器置家庭。然亦一般具有音樂趣味。例如能樂猿

⁹⁵ 原訪談不分段。如同前引山口東軒和魏清德兩文，訪談也不分句逗，這是日治初期報章雜誌古典漢文的典型表述風格。陳培豐，〈日治時期臺灣漢文脈的漂移與想像：帝國漢文、殖民地漢文、中國白話文、臺灣話文〉，《臺灣史研究》15: 4 (2008年12月)，頁43。

⁹⁶ 抹么綸，violin之音譯。

樂摩筑前琵琶⁹⁷譜固有音樂外。有使用西洋樂器者。有使用支那流者。若東京音樂學校則專用德國音樂。同校教師德人五人。教授用語英語。蓋以西洋最發達之音樂國。英德若也。聞歐洲學校教授樂器懸盤分上中下三層。左手按上右手按下。以雙足踏下層懸盤。使役如兩手。該樂器名巴累亞風琴。⁹⁸其大有與家屋等者。聲音瀏嘒宏大。殆如張鈞天之曲於洞庭。如臺灣小公學校使用之風琴。是其最舊式。西洋儀式時樂器多用風琴。鮮有用洋琴者。其原因由與宗教上關係故。

又氏云留學中數年最不便為下宿屋。音樂學校之生徒。必須置樂器晝夜練習。或高聲歌唱。逆旅主人每每異議。月不一而三徙。不為多也。又英語及內地文中之萬藥草字。初尤格手。後於校課外加工。遂得習熟如意。樂式。作曲和樂。尤樂中之難云。⁹⁹

在這篇訪談中，張福興首先以中西樂史起源略述樂律梗概，其次指出竹笛樂器為人類樂史最早出現的樂器，其次才是絃樂，如琴瑟琵琶和小提琴，後者正是張福興擅長的主修樂器。訪談第二段，張福興的論調和魏清德在〈予對當今學界之冀望〉中的語調十分相似，¹⁰⁰兩人皆以「鄭衛之聲」比喻當時臺灣的歌謠界，或云「淫蕩如其俗……殊足令人寒心」、或云「蛙鳴蟬噪……不堪入耳」，這些都呼應了伊澤修二〈俗曲改良之事〉文中對於俗曲的批評。而張福興更認為「中流人士所用之三絃月琴胡弓簫箏嘒琴琵琶之類。亦皆不足觀」，即使「間有上流人士矯然拔俗。揮五絃之琴。彈二十五絃之瑟。亦皆謹記前人遺曲。無一能自奮為雄。研窮底蘊。發裏情於妙指者。」在這裡，張福興已指出傳統音樂活動中即使品味高絕的「上流人士」也只是「謹記前人遺曲」，而無法深入探究音樂內部的原理（即音樂理論）。他說的雖十分含蓄，但「自奮為雄」一語已指出唯有精通音樂理論，從事西方意義的音樂創作，才能夠在音樂上真正的「發裏情於妙指」。

⁹⁷ 指日本傳統樂種中的能樂、猿樂（滑稽劇，亦稱狂言）、薩摩琵琶、筑前琵琶。

⁹⁸ 張福興此處指的應是教堂管風琴，至於「巴累亞」指的究竟是德國巴伐利亞州或是義大利北部的巴弗亞市（Bavia）則無從查考，因兩地和管風琴發展歷史均無特殊淵源。

⁹⁹ 異史氏記，〈張福興氏音樂談〉，《漢文臺灣日日新報》，1910年5月18日，第4版。原訪談不分段，引文段落為筆者所分。

¹⁰⁰ 筆者推測記述這篇訪談的「異史氏」極可能就是魏清德，因魏清德於1910年1月辭去教職後，應聘至臺灣日日新報擔任記者，並且魏清德和張福興本來就是同鄉舊識和總督府國語學校先後期同學。

訪談第三段則像是呼應高橋二三四〈社會音樂〉的近代啟蒙論調，提到西洋與日本內地音樂的普及，無論是風琴、鋼琴的彈奏，獨唱或教會裡宗教讚美歌的合唱，均能達致「精神上之快樂和無形的向上」。最後張福興還敘述了東京音樂學校以德國音樂為尚的西式教育概況和教堂管風琴的宏偉構造，以及他在日本學習時為了練琴而經常搬家的辛苦。結語中他更提到音樂學習最困難的樂式（曲式學）、和聲和作曲，隱約又指出了理論與創作在音樂知識和音樂活動中的重要地位。

這篇題為〈張福興氏音樂談〉的文字，從報章體例而言雖是一篇由「異史氏」記述的訪談稿，但從訪談內容完整的論述結構來觀察，卻更像是一篇深思熟慮之後撰寫的文稿。這是年輕氣盛的張福興（時方 23 歲）剛從日本學成返臺時的言論，其中明顯可見他對於傳統音樂的批判立場。但從下節所要討論的張氏十餘年後的言論，尤其是他發表於 1923 年的〈臺灣固有音樂的振興、張福興氏的報負〉，我們卻可看出張氏對於傳統音樂的看法已趨寬容而持平。

(二)「音樂之向上的先驅使命」(1922)和「臺灣固有音樂的振興」(1923)

張福興於 1922 年 6 月 28 日和隔年的 1923 年 10 月 27 日先後在《臺灣日日新報》發表了兩篇談話，一篇題為〈作為向上的先驅、音樂的使命是沉重的〉，一篇題為〈臺灣固有音樂的振興、張福興氏的抱負〉。這兩篇談話，尤其是第一篇，筆者認為應是受到日本音樂學者田邊尚雄於該年春天訪臺發表之演講（後詳）的激盪，但同時也有為他組織的「好音會」宣傳的意思。¹⁰¹ 文中張福興指出音樂是一國國民性的反映，是「促使文化、人格向上之先驅的事物」，無論對國民、社會，乃至於對全世界，音樂皆具有文化前導的重大使命。他並舉教會學校教授讚美詩、歌唱讚美詩的例子，認為此種音樂可使人獲致精神上的統一，並將現代男女青年從物質文化濁流的墮落深淵中拯救出來。因此他組織了網羅所有社會階級的三十餘名成員之團體，希望這個團體的會員能藉由音樂敞開心扉，達到精神的向上提昇。

¹⁰¹ 此處的「好音會」應為合唱團體，與後來張福興指導的管絃樂團體「玲瓏會」有別。

在〈臺灣固有音樂的振興、張福興氏的抱負〉中，張福興主要是針對某學者所云「因地處熱帶之故造成臺灣音樂成長之阻碍」的論調加以辯駁。¹⁰² 他認為臺灣音樂應研究者仍有甚多餘地，並且這研究的責任應由臺灣樂界人士來承擔，而他自己對此研究更是責無旁貸。之後他對於臺灣音樂是否為中國音樂的延伸提出商榷，認為音樂經輾轉傳播，作者原曲已難查考，因此，研究者應務實地從近身的本島歌謠（如童、民謠及其他）之蒐集整理著手。文稿最後張福興並提到此類研究的整理應採世界共通的音階來記譜（也就是調性音樂和五線譜），並附以「123」記號之簡譜、拉丁數字譜和「合土上」的中國音階工尺譜，另外也須將「歌意」寫入樂譜，以達傳播、教化之效。可見張福興非但從臺灣本土音樂與中國音樂之淵源難考，意識到唯有著手搜集、整理本土音樂才是臺灣音樂工作者務實之道。並且，在主張採用「世界共通的音階來記譜」的同時，他也主張兼採其他三類記譜法。在認知到近代西方記譜法之便利性的同時，還兼顧了音樂於多數群眾和傳統樂人間的流傳和普及可能。¹⁰³

如同魏清德兼顧「啟蒙」和「本土」的冀望，¹⁰⁴ 在以上的論述中，張福興以其專業角度更指出了音樂工作者具體的作法，實無愧於他作為臺灣第一位受過近代化專業教育之音樂家的地位。由於張福興於返臺十餘年間主要仍是以西式新音樂的教育和演奏、推廣為主要工作，在〈臺灣固有音樂的振興、張福興氏的抱負〉發表之前，僅1922年2、3月間曾赴日月潭水社採集歌謠，因此張氏在此文中對於傳統音樂看法的改變，筆者認為應該是受到1922年4月日本學者田邊尚雄訪臺演講的啟發（本文稍後將討論）和前述之學者關於臺灣「因地處熱帶之故造成臺灣音樂成長之阻碍」等論調的激盪所致。¹⁰⁵ 返臺數十年，張福興除教學

¹⁰² 以時間推算，張福興此篇談話前不久，日本學者田邊尚雄方出版他旅行東南亞各國之後的《臺灣及琉球の音楽に就きて》（東京：啟明會，1923）和《第一音樂紀行》（東京：文化生活研究會，1923）等書，但筆者查閱該二書均未發現田邊尚雄曾發表此類論調。筆者推測或許是田邊尚雄此二書出版後，其他學者針對田邊訪臺記述所發的議論，其詳仍待查考。

¹⁰³ 有關記譜的問題，因為牽涉到相當細膩的音樂實際操作層面，此處無法詳論。值得一提的是，張福興在這裡有關記譜的主張，在知識來源上，筆者認為應該還是受到伊沢修二編著、山住正己校注，《洋樂事始》書中〈內外音律の異同研究の事〉、〈本邦音階の事〉、〈希臘樂律の事〉等三節內容的啟發。

¹⁰⁴ 張福興的訪談稿篇幅雖不多，但他的論說明顯呼應了魏清德在〈予對當今學界之冀望〉的呼籲，筆者認為張福興和魏清德或許在訪談、寫稿前後，甚至於平日交遊即已針對本島音樂問題多所交流。

¹⁰⁵ 陳郁秀在〈張福興與近代臺灣音樂之發展〉文中甚至推測張福興之所以前往日月潭採集音樂，可能

外更積極於社會成立諸如「蛇木藝術同好會」、「艋舺共勵會」、「玲瓏會」等民間音樂社團。在音樂研究方面，他更是第一位赴日月潭採集水社化番杵歌的音樂家，又曾從事漢樂與佛曲的採集，以教師、音樂研究者、演奏家、指揮家、唱片製作人、音樂文化推廣者等多重身分和多樣化的活動，實踐了他兼具近代啟蒙意涵和本土立場的音樂理念。¹⁰⁶

五、一條慎三郎的音樂論述

一條慎三郎（1870-1945）本名宮島慎三郎，¹⁰⁷ 他是繼日治初期來臺的高橋二三四之後臺灣最重要的內地音樂教師。從 1911 年來臺至 1945 年於臺灣亡故，¹⁰⁸ 一條在臺從事教育事業前後長達 35 年，對本島音樂教育可謂貢獻良多。¹⁰⁹ 在音樂論述方面，一條慎三郎先後在《臺灣教育會雜誌》上發表了三篇文章：〈音樂的翫賞與音樂的知識〉（1915 年 1 月、4 月）、〈御大典的音樂〉（1915 年 11 月）和〈音樂緒論〉（1923 年 9 月、10 月）。其中〈御大典的音樂〉一文是為了介紹 1915 年大正天皇即位大典所採用的音樂而作。一條在此文中詳細介紹了御大典所採用的兩種日本雅樂：神樂和久米歌的樂器編制、演奏細節以及歷史源流，而僅略微提到其他兩類音樂：外來的唐樂（太平樂、萬歲樂）和歐洲管絃樂。他的理

也是因為田邊尚雄即將來訪，臺灣教育會才臨時派遣時任臺北師範學校音樂教諭的張福興前往水社採集音樂。實際上從〈張福興先生年譜〉中，我們也可以看出張氏確實是從 1924 年才開始從事漢族民間音樂的採集與整理工作。請參閱陳郁秀、孫芝君，《張福興：近代臺灣第一位音樂家》，頁 53 和頁 100-138。

¹⁰⁶ 詳請參閱孫芝君，〈張福興先生年譜〉。有關張福興的水社杵歌採譜，筆者曾作初步探討，詳請參見連憲升，〈從《丟丟銅仔》到《阮若打開心內的門窗》：試談呂泉生早期的民歌編曲、歌謠創作和他的鄉土關懷〉，《臺灣音樂研究》5（2007 年 10 月），頁 47-75。另請參閱王櫻芬，《聽見殖民地：黑澤隆朝與戰時臺灣音樂調查（1943）》（臺北：國立臺灣大學圖書館，2008），頁 288-292。

¹⁰⁷ 一條慎三郎於明治 44 年（1911）來臺，該年因義兄一條成美過世而過繼給一條家，更名一條慎三郎。請見橋口正，《式日唱歌》（臺北：神保商店，1941），頁 68-69。

¹⁰⁸ 岡部芳広，《殖民地台灣における公学校唱歌教育》，頁 166-169。有關一條慎三郎生卒年考證，岡部芳広是直接從一條的兒子一條元美所提供的戶籍謄本加以確認，應是目前最可信賴的資料來源。

¹⁰⁹ 一條慎三郎在臺灣歷任國語學校、臺北師範學校、臺北第一師範學校之教諭，日治末期他甚至被稱為「音樂教育的最高權威者」。見望月桑太郎，〈著者序言〉，《臺灣に於ける絕對音感及音感教育法》（臺北：南邦新聞社，1941），頁 2。此外，一條曾訪查高砂族音樂，亦作有兩首「式日歌曲」：〈勅語奉答〉和〈始政紀念日〉。有關一條生平另請參見：一條真一郎，〈渡臺當時の感想二、三〉，收於內藤龍本，《臺灣四十年回顧》（臺北：精秀社，1936），頁 13-17；一條真一郎（三島生記），〈臺灣樂壇の廿五年〉，《臺灣時報》，1936 年 2 月，頁 128-132。

由是太平樂和萬歲樂這兩種唐樂，雜誌、新聞記述已多，大家比較熟悉，而歐洲管絃樂則他日討論。因此這篇文章僅針對「純粹本邦雅樂」的神樂和久米歌，就他少許知識加以記述，以表達他對於御大禮的奉祝之忱。¹¹⁰ 從這些話我們可以窺知一條此文的「同化」意涵，但因為此文關於雅樂的描述十分繁瑣，且多牽涉到儀禮的細節，故本文從略，不予以討論。以下僅就〈音樂的翫賞與音樂的知識〉和〈音樂緒論〉兩篇文章討論之。

(一) 〈音樂的翫賞與音樂的知識〉(1915)

這篇文章署名宮島慎三郎，分兩次刊登在《臺灣教育會雜誌》1915年1月和4月號，前一篇大致談的是「音樂的翫賞」，後篇談「音樂的知識」。在1915年1月的文章裡，一條慎三郎首先說明他撰文的目的是因為認知到音樂是一種瞬間消失的藝術，較之繪畫、雕塑之空間藝術更難養成翫賞趣味。和其他藝術相比，一般人對於音樂的知識亦較貧弱，因此他感覺有必要就音樂翫賞相關知識作適當引介，以提供人們培養音樂賞玩趣味的階梯。在正文部份，一條主要是依日本傳統雅樂、俗樂和近代西洋音樂等三者來談音樂欣賞的方向，並且大致上是以前日本傳統音樂為主，近代西洋音樂為輔，卻隻字未提臺灣本島的民間傳統音樂，可說是一篇「同化」為主，「啟蒙」為輔的文章。然而一條畢竟是個專業的音樂家，他的立論並未貶抑世界其他古文化的音樂歷史，尤其其他對於歐洲(近代)音樂的「廣大、複雜、雄渾、莊雅」十分推崇，因此他只好反過來說即使日本傳統音樂的組織規模和歐洲近代音樂有「霄壤之別」，但在日清、日俄戰爭後，作為新興大國的日本，在研究世界新音樂的同時，也不可能全然放棄邦樂(日本傳統音樂)的研究。因此，一條此文頗著墨於日本傳統音樂中的音樂要素(如音階構造)和希臘以來之西方音樂要素的共通處。而在這篇文章的後半部，他更從宮內省雅樂部若干樂器由印度傳來，以及古代遣唐使引入唐代音樂，促成日本音樂史的一大紀元，並在往後千三百年間將印度、隋唐音樂全然日本化的歷史經驗，導出明治初期以來歐洲音樂(尤其是德國音樂)的輸入和「音樂曲調掛」跟「東京音樂學校」的成立將造成日本音樂史上第二個大時期的論點。總之，一條可說是從宏觀角度論說了日本音樂的發展方向，而歷史經驗顯示日本樂史的發展皆因導入外來強盛

¹¹⁰ 一條慎三郎，〈御大典の音樂〉，《臺灣教育會雜誌》第162號(1915年11月)，頁34-35。

民族的音樂而更加充實、繁盛。然而在引進近代歐洲音樂的同時，對於邦樂的研究、調查與保存也不可偏廢。從歷史文化角度而言，一條的立論可說是相當持平而寬宏。

在〈音樂的翫賞與音樂的知識〉上篇最後，一條提到將於下篇繼續介紹必要的音樂知識，如音樂的定義、音樂與其他藝術的關係、音樂的種類、樂器的種類，和音樂的旋律、和聲、形式等。然而在《臺灣教育會雜誌》1915年4月號的文章中，卻只有短短三頁從音樂如何喚起人們的美感體驗，旋律、和聲、句法、形式等音樂組成要素，到音樂的情感與精神內涵等等，一條僅以散文筆調介紹了「音樂的定義」，至於其他上篇文末預示的內容，皆隻字未提。這只有等數年後的〈音樂緒論〉來補充了。

(二) 〈音樂緒論〉(1923)

這篇先後發表於《臺灣教育會雜誌》1923年9月和10月號的文章，從開頭的引言可知它是由數次講習的演講稿整理而成。¹¹¹ 這個講習或許也受到1922年田邊尚雄訪臺的影響或激勵，讓一條慎三郎認為有必要將以往計畫介紹的音樂知識和基礎理論更完整地介紹給臺灣的教育文化界。一條原意或許是想完成一部類似「音樂學導論」的演講結集，但因為他畢竟不是受過完整訓練的音樂學者，因此這篇文章的篇幅雖較〈音樂的翫賞與音樂的知識〉為長，整體而言還是沒有具備完整的論述結構，甚至讓人有虎頭蛇尾之感。¹¹²

文章一開始，一條首先說明他是想講「和聲學」和「音樂史」，但這兩門學科知識的掌握，前者需要一到三年踏實的學習方能有成，而後者依預定的20小時時間他也沒有把握能講完。雖然如此，他仍認為在這講習中至少應該談到以下的內容：(a)音樂概論：音樂的本質，與他學問的關係，音樂的種類，藝術的意義；

¹¹¹ 依據日治時期的「臺灣教育會規則」第五條，臺灣教育會成立的主要事務之一即在「開設關於教育學術之講談會講習會」。曾於1910年擔任《臺灣教育會雜誌》編輯的劉克明，在該年7月該誌第100號漢文欄曾以〈臺灣教育之趨勢〉為文徵引「臺教會」首任會長石塚英藏告會員詞，闡述「臺教會」成員應「互相調查研究教育上學術上之事項」、「不許專研究一局部之事業而已」的理念。由此可知，一條慎三郎此次講演對象應是以當時臺灣學校教職員為主的「臺教會」會員。有關「臺教會」組成和《臺灣教育會雜誌》對於日治初期臺灣知識分子的影響，請參見陳培豐，〈日治時期臺灣漢文脈的漂移與想像：帝國漢文、殖民地漢文、中國白話文、臺灣話文〉，頁42-52。

¹¹² 一條慎三郎在演說開頭提到講習需要20小時，但實際上講習是否曾持續進行滿20小時則未可考。一條這篇演講稿的不完整或許是受限於當時的講習條件。

(b)日支音樂史概要；(c)西洋音樂史上世紀、中世紀；(d)西洋音樂史近世紀：華格那以前；(e)西洋音樂史近世紀：華格那以後；(f)依唱片錄音的名曲解說。實際上在這兩期《臺灣教育會雜誌》中只記錄了 a 和 f 部分，其他關於音樂史部份並無任何紀錄。¹¹³ 而在音樂概論部分，他又以相當多的篇幅講解和聲、旋律、簡易的音樂形式和音階構造等，尤其在 1923 年 10 月號《臺灣教育會雜誌》刊出的下篇，一條從「音樂與其他學問的關係」一下子又跳出好幾頁關於和聲、音階與和弦的講解，並且在和聲方面他也只簡單介紹了和弦的種類和地位，卻沒有清楚交代古典調性和聲最重要而具有結構意義的「終止式」的功能。¹¹⁴ 從上下兩篇演講稿行文脈絡來觀察，一條兩次演講的架構大致皆分為三大部份：開始講音樂概論，如音樂美學、音樂本質、音樂與其他藝術的關係；其次講音樂理論，如和聲、音階等；最後再介紹蓄音器¹¹⁵ 的歷史和功能並播放音樂，以實際的音樂欣賞作結。若非《臺灣教育會雜誌》的編輯在整稿上有所疏漏，一條甚三郎的演講其實並無縝密的脈絡、結構，從這裡可以看出他畢竟只是一位音樂教師，還說不上是訓練有素的理論家或音樂學者。

但一條此篇〈音樂緒論〉除了介紹簡易的和聲與音樂理論之外，他更對講習成員講解了「音樂係作曲者的思想感情藉樂器人聲之表達以喚起聽者對於美的感受與理解」等簡易的美學原理，以及音樂可分絕對音樂和標題音樂（描寫音樂）兩大類。在「音樂與其他學問的關係」（正確地說，應是「音樂與其他藝術的關係」）方面，他列舉了繪畫、雕刻、建築、詩與音樂等五類藝術範疇，逐一講解。¹¹⁶ 在這五類藝術中篇幅較多的音樂方面，一條提到音樂之剎那生滅的弱點和流動性特質，有如「流動的建築」，¹¹⁷ 而人們對於音樂的掌握實有賴敏銳的直覺，但音樂

¹¹³ 可能是一條慎三郎後來沒有講這部分內容，但也極可能他沒有講音樂史部份。

¹¹⁴ 或許因為講習時間的倉促，一條並沒有足夠時間講到古典調性和聲的終止式，使得此篇演講的和弦介紹部份只停留在相當粗淺的「基礎樂理」程度，而無法清楚交代出近代西洋和聲的結構性特徵，乃至於和聲學以泛音共振原理而建立的理性依據。

¹¹⁵ 此處的「蓄音器」（或蓄音機）指的是播放唱片的留聲機（phonograph, 或 record player），不同於「寫聲蓄音器」（今日所謂的錄音機 recorder）。

¹¹⁶ 這是黑格爾《美學》所討論的五類藝術系統，但一條慎三郎並沒有依照黑格爾的美學體系，從「物質性」到「精神性」內涵的消長，依次地介紹建築、雕刻、繪畫、音樂、詩歌，而是從一般人的欣賞習慣或欣賞途徑的便利與否先介紹繪畫，最後再談音樂。

¹¹⁷ 在這裡，一條不但提到柏格森的「流動哲學」，也提到建築是「冰凍的音樂」（Frozen Music）的英語「異名」（一條慎三郎日文用語），可見一條仍具有相當廣博的文史、哲學常識。

知識對於音樂的理解仍屬必要。兩篇講稿，一條都於演講最後介紹了蓄音器的使用並實際播放唱片、講解音樂內容，這應是接續田邊尚雄訪臺期間大力介紹蓄音器的重要性。在〈音樂緒論〉上篇結尾處，一條從田邊尚雄 1922 年四月訪臺，於總督府醫學專門學校舉辦的「唱片音樂會」的迴響重新介紹了蓄音器的發明歷史、傳播過程與使用上的便利性。¹¹⁸ 最後一條慎三郎以一張《時計屋之店》管絃樂唱片¹¹⁹ 解說了蓄音器的使用。至於在 1923 年 10 月號的〈音樂緒論〉下篇結尾處，一條則先介紹一張類似《時計屋之店》的唱片《黑森林之獵》（管絃樂，包括有鳥歌唱、雞鳴聲、獵人集合喇叭、教會晨鐘、獵馬疾驅聲、鍛冶屋工作聲、獵犬尋獲獵物吠聲、打獵終止之號角聲與歡呼聲等），之後又播放標題音樂的佳例：柴可夫斯基的《1812 序曲》，並對該作品的詩意內涵做了詳細的講解。兩次演講和音樂播放，扼要有力地介紹了蓄音器的使用功能。一條慎三郎這篇演講雖以教科書式的〈音樂緒論〉為題，但其內容仍是以「臺灣教育會」一般成員為對象，從西方音樂的歷史脈絡、美學內涵，近代西方音樂的理性構成原理（也就是和聲學，雖然一條講的很淺顯），和二十世紀科技發展對於人類音樂生活的實際影響等三個層面一一道來，其音樂啟蒙意涵不言可喻。

六、田邊尚雄訪臺演講

（一）田邊尚雄的臺灣音樂訪查與演講

1922 年，時任職宮內省雅樂部的日本音樂學者田邊尚雄（1883-1984）因考察臺灣「高砂族」（高山原住民）音樂而訪問臺灣與廈門。這可說是當時臺灣音樂界，乃至於文化、學術界的一件大事。根據田邊尚雄所著《第一音樂紀行》和《續田邊尚雄自敘傳（大正・昭和篇）》的記載，¹²⁰ 田邊於 1922 年 3 月 25 日離

¹¹⁸ 田邊尚雄於 1922 年出版《家庭に必要な蓄音機の知識》（東京：文化生活研究会，1922），一條很可能是以後者為他演講時的參考。

¹¹⁹ 這張唱片的錄音內容呈現了鐘錶店從早到晚的聲響，包括清晨雞鳴、店內大小時鐘響聲、口笛聲、時鐘停止、破損聲，在置入音樂的鐘錶唱出俗謠等，是一張頗富趣味性的蓄音器音響示範解說唱片。

¹²⁰ 此二書以田邊尚雄，《第一音樂紀行》（東京：文化生活研究会，1923）記載較詳；田邊尚雄，《續田邊尚雄自敘傳（大正・昭和篇）》出版於 1982 年，記載較簡，或為整理前書所得。

開東京，3月26日在神戶演講後，於3月28日自神戶搭乘「香港丸」船啟程，4月1日凌晨5時抵達基隆。該日下午即在基隆市公會堂發表演講〈音樂的文化的使命〉。田邊於4月2日抵達臺北，¹²¹ 4月3日出發前往臺灣中南部考察高砂族音樂，並於4月6日在埔里，4月12日在臺中兩度演講〈音樂的文化使命〉。4月14日，田邊尚雄返回臺北，於當天早上10時在第一高等女學校基督教青年會婦人會主辦的演講會中主講〈在家庭中的音樂〉，當天下午4時在醫學專門學校講堂，由總督府教育會主辦的演講會中，以〈從文化生活所見的音樂〉為題發表演講。這幾次演講中，〈音樂的文化使命〉的主要內容曾刊載1922年4月4、5、6日的《臺灣日日新報》。但這是由《臺灣日日新報》記者於田邊尚雄4月1日抵臺，當「香港丸」客輪尚在港口檢疫時登船採訪田邊所得。¹²² 實際上，田邊尚雄是在抵臺前一天於船上才接到臺灣來的無線電信演講預約，¹²³ 而《臺灣日日新報》記者於該年4月6日刊載之訪談下篇文末附記田邊之談話有如蠶絲般次第有序地縷縷吐出，可見田邊於船上僅一夜構思，對演講內容即胸有成竹。田邊訪臺的最後一場演講：〈從文化生活所見的音樂〉，其後另以〈作為文化生活的音樂〉為題發表於1922年6、7月號的《臺灣教育會雜誌》。以下我們便以這田邊尚雄這兩篇先後整理於《臺灣日日新報》和《臺灣教育會雜誌》的演講稿為基礎，進行以下的討論。¹²⁴

(二) 〈音樂的文化使命〉(1922)

田邊尚雄在「香港丸」接受《臺灣日日新報》記者訪談的內容，在1922年4

¹²¹ 另見《臺灣日日新報》，1922年4月2日第7版之報導。

¹²² 田邊尚雄，《第一音樂紀行》，頁10；另見《臺灣日日新報》，1922年4月4日第5版與1922年4月6日第4版該記者於報導首尾處的說明。

¹²³ 田邊尚雄，《第一音樂紀行》，頁9。另值一提的是，田邊尚雄訪臺其實頗有私人情誼因素，據《繞田邊尚雄自敘伝（大正・昭和篇）》所述，田邊訪臺進行高砂族音樂調查，時任臺灣總督的田健治郎之兄田艇吉正是他的父親田邊真吉擔任總支配人的住友銀行的副支配人，而田邊訪臺於4月1日第一場演講所在地總督府基隆病院的院長中村讓博士是他大學時代的友人，並且是一位「非常な音樂ファン」，此外他在4月2日抵達臺北時見到的中央研究所動物部長大島正滿博士又是他「一高時代の同窓生，音樂隊の仲間」。由此可知田邊訪臺的首尾兩場演講極可能是來自中村讓和大島正滿這兩位老同學的熱情邀約。

¹²⁴ 至於4月14日上午10時，田邊尚雄在第一高等女學校由基督教青年會婦人會主辦的演講會中主講的〈家庭に於ける音樂〉，之後並未整理發表，但筆者認為這個演講的內容應和田邊於1924年出版的《現代人の生活と音樂》（東京：文化生活研究会，1924）〈序論〉中的相關內容大抵相符。此書名中譯為《生活與音樂》，1958年4月由臺灣開明書店印行，但譯者不詳。

月連載之前，4月2日在該報有關田邊來臺的報導中即已透露他的訪臺是其「關於亞細亞音樂之總調查」的一部份。這個研究調查則關涉到他對於「過去將音樂視為娛樂遊戲並成為導致文化衰微¹²⁵的原因固然有其道理，然而作為藝術的音樂現今卻也明顯被意識到有助於人格的養成」¹²⁶等音樂之文化使命的思索。蓄音器的使用與介紹也是此行重點，¹²⁷因為他認為蓄音器的發明與使用對於音樂教育和音樂文化的推廣確實有莫大的幫助。

從1922年4月4日起連載之講稿的完整標題為「音樂的文化使命：取代權威的宗教可淨化人類的感情」。¹²⁸在這篇講稿的上篇，田邊尚雄首先對一般社會至今未能理解音樂的文化使命而感到遺憾，但是他也了解這是因為向來人們都將音樂當作一種閑人的娛樂遊戲，因此他的演講正是要闡明「音樂的生命」即是「人類的文化」，音樂對於教育有著貴重的價值，在今日音樂甚至可以取代宗教的地位。尤其十七、十八世紀以來，歐洲因啟蒙理性思潮的抬頭，視理性為人類生活的指導原則，而理性抬頭，高唱科學萬能而導致基督宗教力量式微的同時，為使理性與感情取得平衡，音樂正可以取代宗教，成為淨化情感、誘發教養的事物。在小學校，「唱歌」課程也可以彌補「修身」課程之理性訴求的不足，從感情方面輔助德行的修養，此種感情生活的淨化與啟發正是音樂使命的本質。隨後，田邊尚雄將話鋒轉到蓄音器，從藝術化的蓄音器和活動寫真在一次世界大戰中對美國士兵的鼓舞作用指出了這個近代科學發明的重要性。

1922年4月5日的中篇，田邊尚雄轉而從歷史角度闡明音樂的重要性。他指出「聖孔子」對於樂的重視是「千古萬世的卓見」，而葛利果聖歌（Gregorian chant）和基督教讚美詩對於歐洲文化亦有偉大貢獻。然而，無論是信仰神或信仰佛，從來都不是理智一方來決定信仰的歸屬。宗教講的不是道理，而是以感情為基準，其他如忠君、愛國、孝親等行為亦皆來自情感多於理智。然而，也唯有情感與理智達到平衡，才能獲致圓滿人格。而田邊在此又提到蓄音器的力量對於音樂教育的幫助，它可讓人從幼兒時代即接觸音樂，藉以達到教育高尚、健實人格的最高

¹²⁵ 在這裡，田邊是說「文化的低級」。

¹²⁶ 《臺灣日日新報》，1922年4月2日，第7版。

¹²⁷ 田邊此行之使用蓄音器，包括以寫聲蓄音器採集高砂族音樂和用蓄音器播放音樂、舉辦「蓄音器音樂會」。

¹²⁸ 日文原題：〈音樂の文化的使命：權威なき宗教に代りて、人間の感情を淨化す可く〉。

效果。1922年4月6日的下篇又接續從蓄音器的巧妙說起，以次簡略提到音樂與東西方朝代盛衰的關係，和德川時期音樂與社會文化或各地人民性情的關係，最後歸結到當今音樂學校採取德國式做法的理由。或許因為這是日報記者登船一時餘所做的快速紀錄，4月6日下篇的報導讓人有倉卒結束之感，相關內容在刊載於1922年6月和7月號《臺灣教育會雜誌》的文章裡才有比較完整的闡述。

(三) 〈作為文化生活的音樂〉(1922)

〈從文化生活所見的音樂〉演講稿是以〈作為文化生活的音樂〉為題分兩期刊載在《臺灣教育會雜誌》1922年6、7月號上。6號的上篇佔了雜誌7頁篇幅、7月號的下篇則佔了12頁半，這將近20頁的演說稿可謂日治前期臺灣報章雜誌相當重要的一篇音樂論述。我們扼要整理這篇講稿內容如下：

在演說中，田邊首先指出音樂在人類生活中向來被認為是一種好的娛樂。雖然過去經常有人認為音樂興盛會導致國力衰微，然而國家的盛衰和音樂的盛衰並無必然關係。從歷史經驗來說，當一國國力壯盛時音樂通常確實是壯闊雄大的，如唐太宗時代的音樂或日本平家時代的「太平樂」、「萬歲樂」。¹²⁹ 而如果說音樂興盛會導致國力衰微，這也只有音樂過度講求技巧的情況下才會發生。¹³⁰ 至於如何好好解釋「音樂是一種好的娛樂」這句話，田邊舉食物為例說假如讀書是人類理性的精神食物，那麼音樂便是人類感性的食物。音樂是直接表現人類感情的藝術，而音樂的種類有二：一種是西洋管絃樂，一種是室內樂，如日本的琴、三味線和尺八合奏，但後者在西洋也有。至於這兩類音樂的演奏，管絃樂需要一位指揮以君主專制的方式來帶領，這和以前德國的軍國主義相同；而室內樂的演奏則具備了相互融合精神的人格修養，其中最上等的便是平安朝的雅樂。雅樂源自中國隋唐時代，它的樂器和音樂內容包含了溯源自阿富汗、巴克特里亞

¹²⁹ 「太平樂」、「萬歲樂」，二者皆雅樂曲名，前述一條慎三郎的〈御大典の音樂〉，也曾提到此兩種「外來的唐樂」。這兩類古代音樂中「太平樂」尤以壯大、華麗著稱，田邊尚雄甚至認為「太平樂」幾乎可以和近代西方講求謹嚴結構的德國音樂相匹敵。

¹³⁰ 也就是技巧過於雕琢裝飾，這在音樂史上通常是促成另一種講求樸實、自然的風格產生的原因。最明顯的例子如歐洲巴洛克音樂末流之過於華麗、矯飾，促成葛路克(C. W. Gluck)的歌劇改革，因而開啟了自然、節制的古典主義時期音樂風格。當然，音樂史上所謂的華麗、矯飾或樸實、自然都是相對的，需依據不同時期前後風格之差異與變遷加以細膩分疏，而無法籠統地概括判定。

(Bactria)、¹³¹ 猶太、埃及和希臘的要素，可說是集中世以前地球上的音樂於大成。至於平安朝末期的「源平之戰」，¹³² 平家被源義經率軍擊潰於壇浦海而傾滅，這是因為平清盛¹³³ 閒暇時演奏的已不是平安朝正統的雅樂，而是講求技巧的「白拍子」了。¹³⁴ 平安時代以後，鎌倉政權的北條氏並不獎勵音樂，這是因為鎌倉的武家政權建立後因致力於組織變革而無餘裕從事音樂活動。但後來德川時代為養成武家品格的歌謠和江戶時代與大阪商人之義理人情薰陶有關的「義太夫」¹³⁵ 則都和人格修養有關。一直到明治時代，音樂與生活的關係又面臨了歷史上的一個新的大變革，這便和十八世紀以來講求理性的哲學相呼應的情感教育有關。在此，田邊尚雄又從明治時代因應十九世紀以來的科學潮流而急於加強科學教育一事再度提到了蓄音器的使用帶來的驚人效果。¹³⁶ 總之，他認為現今日本的教育應致力於「在人格教育和情感教育方面與科學文明的配合」。

最後田邊尚雄對於音樂如何達到文化的使命提出了三點具體的建議。他說音樂假如要達到促進人格修養的目的而不只是娛樂的話，可努力的方向有三：第一、要使音樂與生活結合，讓音樂有助於一般生活中的工作效能。這方面他先舉傳統農家搗米時唱「米搗歌」以避免長時間搗米的疲乏來說明。而在現代生活方面，田邊則舉操作腳踩縫紉機時足部踩踏出音樂性節奏的例子來說明。這些其實都不牽涉到精神人格的修養，而是強調音樂可以讓心情愉悅的生活實用價值；其次田邊主張要培養重要、一流的人物來從事音樂工作，就像第一流的學者、政治家或外交家，讓一流傑出人才投入音樂工作，以音樂來啟發人類的想像力。關於音樂激發人類想像的巨大力量，田邊更舉拿破崙攻打俄國時，法國國歌《馬賽曲》和俄國國歌對於士兵的鼓舞作用，乃至於拿破崙軍隊撤退時莫斯科教堂鳴響的鐘聲對於俄國軍隊追擊法軍的激勵作用。這些都充分顯示了音樂在激發想像力方面

¹³¹ 位於阿富汗北方的中亞古國。

¹³² 即源氏與平氏的政權爭奪戰，源賴朝在其弟義經殲滅平家後，於鎌倉建立了日本史上第一個武家政權，也就是鎌倉幕府。

¹³³ 平清盛（1118-1181），平安朝末期平氏政權（1160-1185）的中心人物。

¹³⁴ 白拍子，平安朝末期一種鎮魂的樂舞，被認為是和「能樂」形成有關的一種藝能。

¹³⁵ 義太夫，即義太夫節，人形淨琉璃（文樂）與歌舞伎所用的音樂，起源於竹本義太夫（1651-1714）1684年在大阪「道頓堀」創設「竹本座」開始。其演出形式是由擔任說唱的太夫與擔任三味線的樂手演出。

¹³⁶ 此時田邊尚雄也提到生蕃看到蓄音器時的驚訝，他指的是1922年4月4日在霧社巴朗社訪查音樂時，生蕃看到寫聲蓄音器時的反應，他說生蕃形容蓄音器發出的聲音宛如「神在歌唱」（神が唄ふ），請見田邊尚雄，《第一音樂紀行》頁41。

所展現的巨大力量。¹³⁷ 最後田邊提到音樂形式原理的重要。他認為凡是偉大的音樂都有一定的形式組織原理，而對於音樂形式原理的掌握則需要一定的理性知識，因此小學開始的音樂教育，如二拍、三拍的掌握都是一種蘊含著理性要求的組織性教育，這對人格修身教育是有益的。而在這個部份的說明中，田邊尚雄也細膩地提到德國音樂固然偉大，但在文化生活的人格修養方面，也應注意法國音樂在人類情感的深刻表達或許和日本人的性情更接近，畢竟西洋音樂的理性層面並不只存在於德國音樂。¹³⁸

由於這是依據田邊尚雄演講所整理的演講整稿，《臺灣教育會雜誌》的記者於 1922 年 6 月號上的文章開頭也表明這是依演講要點的速記，演講者田邊理學士並無暇校閱，因此，必定有更多疏漏。¹³⁹ 但從以上整理可知田邊尚雄以他豐富的歷史和文化知識，論說音樂和各時代、地區生活文化的關係，反覆申述音樂對於人類文化教養的重要性，以充實而有力的例證，在闡述日本傳統音樂文化的同時也指出了近代西洋音樂文明的優劣和學校教育可採用的具體作法。演講中隨處可見他對於蓄音器使用的宣揚，對田邊來說，蓄音器的發明和使用似乎象徵了近代西洋科技理性在促進人類音樂生活上的一大進展。¹⁴⁰ 整篇演講巧妙兼具了

¹³⁷ 由此也可了解為什麼一條慎三郎在他〈音樂緒論〉演講的最後要播放柴可夫斯基的《1812 序曲》。

¹³⁸ 田邊尚雄此處有關法國音樂的看法，其實和十九世紀末、二十世紀初歐洲音樂的發展有關。實際上從十九世紀中葉以來，夏布里耶 (E. Chabrier)、法蘭克 (C. Franck)、佛瑞 (G. Fauré) 等以法國音樂為職志的作曲家，即對於復甦庫普蘭 (F. Couperin)、拉摩 (J.-P. Rameau) 等巴洛克作曲家的簡鍊、優雅風格著力甚多，而天主教葛利果聖歌的教會調式傳統更為他們提供了古典調性語言之外的傳統音樂素材。其後，德布西 (C. Debussy) 重色彩感官的和聲思維對於二十世紀西方音樂的發展更產生了深遠的影響。對於這個發展趨勢，二十世紀初期日本音樂界的回應是十分明顯的。舉例而言，日本第一代留歐的音樂家如瀧廉太郎 (1879-1903)、山田耕筰 (1886-1965) 都毫無猶豫地以德國為唯一出國學習的方向，但到了下一個世代的音樂家如池內友次郎 (1906-1991)，便已傾倒於法國音樂而毅然前往法國學習近十年，之後更在日本作曲界開啟了傑出門生眾多的法國樂派，其影響力絲毫不遜於諸井三郎 (1903-1977) 所領導的德國樂派。臺灣作曲家郭芝苑兩度赴日專研「音樂書寫法」(和聲、對位、賦格)，即先後跟隨了池內友次郎和他的學生矢代秋雄 (1929-1976)。

¹³⁹ 田邊尚雄這個演講，後來經體系化整理後，於 1924 年出版《現代人の生活と音楽》，田邊在本書〈序論〉分五節依次論述：(一) 音樂對於無論何種生活的人都是必要的，(二) 什麼樣的音樂適於將來的家庭，(三) 如何可得接近高尚的形式音樂，(四) 進步的音樂具有何種道理，(五) 在家庭中欣賞優美的音樂。

¹⁴⁰ 田邊尚雄於 1921 年曾參與編輯《音樂と蓄音器》(東京：蓄音器世界社)雜誌的「朝鮮音樂號」。另根據《第一音樂紀行》(頁 6)所述，田邊此行自東京出發前往臺灣時，《音樂と蓄音器》雜誌社主編橫田昇一在忙碌中甚至陪同田邊搭乘火車至神戶送行，可見田邊尚雄當時與蓄音器推廣傳媒的密切關係和他推廣蓄音器使用的積極熱心。

「同化」和「啟蒙」雙重意涵，並且是以一種頗具歷史深度與文化涵養的方式表述出來。

平情而論，田邊尚雄此行雖是以臺灣高砂族音樂的訪查為主要目的，¹⁴¹ 但他在訪臺過程中所做的幾場演講和蓄音器音樂會的示範確實對當時臺灣的音樂界起了一定的激勵作用。他短暫的訪臺經驗，甚至還促成了日本近代邦樂改革的重要音樂家、「新日本音樂」代表人物宮城道雄，¹⁴² 在田邊訪臺翌年首度來臺灣舉行將近一個月的演出活動。¹⁴³ 除此之外，田邊尚雄在訪臺行程中對於他所聽到的臺灣南管、北管音樂也有非常強烈的感受並留下了細膩的描述。¹⁴⁴ 他在訪查高砂族音樂後，對於生蕃及其音樂的觀察除了表現出他科學訓練的客觀與嚴謹，也流露了他對於生蕃的理解與同情。比方田邊認為生蕃過去被誤解為「慘忍如鬼」固然有因其迷信所致，亦即為了驅除疾病流行而應惡鬼要求出草獵首，但主要還是因為生蕃長久以來被來自支那的漢人壓迫而遁入深山，出於生存的危機感，其殺戮行為經常只是一種自衛上的防衛手段。除此之外，田邊也頗讚賞生蕃「忠實勇武」、「重義理」的優點，認為生蕃「純潔、無邪氣、勇武、優美」，彼等的音樂如其人格，看似「單純」實則「純潔、優美」，「一句一言皆是率直感情

¹⁴¹ 有關田邊尚雄在臺灣訪查高砂族音樂的記載，除了田邊返日之後隨即出版的《臺灣及琉球の音樂に就きて》和《第一音樂紀行》兩書，以及《繞田邊尚雄自敘伝（大正・昭和篇）》和本書未曾引用的東洋音樂學會編，《南洋・台湾・沖繩音樂紀行》（東京：音樂之友社，1968）外，中文文獻請參閱王櫻芬《聽見殖民地：黑澤隆朝與戰時臺灣音樂調查（1943）》頁292-299的整理。

¹⁴² 宮城道雄（1894-1956），日本邦樂演奏家、作曲家。有關宮城道雄及其推行之「新日本音樂」的實際內涵，因牽涉到日治末期皇民奉公會推動的「新臺灣音樂運動」，筆者將另文討論之。

¹⁴³ 宮城道雄於1924年1月2日抵臺，在基隆、臺北兩地舉行音樂會，1月29日離臺返日。有關宮城道雄首度訪臺，《臺灣日日新報》1924年1月13日第7版曾報導其於該年1月16、17、18三日將在臺北鐵道ホテル餘興場為臺北盲啞學校籌募基金而舉辦箏曲大演奏會的訊息，該報導並附有田邊尚雄關於宮城道雄和日本近代邦樂改革的引介文字。此外，一條慎三郎於1924年1月16、17日兩日，也在《臺灣日日新報》第4版以〈樂壇の新人宮城道雄氏に就て〉為題做了詳細的引介。另請參閱吉川英史，《宮城道雄傳》（東京：邦樂社，1990），頁339-345；田邊尚雄，《繞田邊尚雄自敘伝（大正・昭和篇）》，頁287-288。

¹⁴⁴ 田邊尚雄是在訪臺第二天的4月2日接受臺灣富豪李延禧（李春生長男李景盛之次子）的招待，在李延禧位於圓山公園的別邸聽了南、北管音樂，曲目有（一）孔明祭七星燈（二簧），（二）張公獻地圖（二簧），（三）孫夫人祭江（反二簧），（四）招君出漢關（南管），（五）四季思想（小曲），（六）嘆烟花（小曲），（七）南天門（走寫）（西皮），（八）李陵碑（二簧）等八曲。其中田邊對於北管音樂的「強烈」、「刺戟」和南管御前清曲之「上品で美しい」均留下深刻印象。請參閱田邊尚雄，《第一音樂紀行》，頁16-21。

的自然流露」。¹⁴⁵ 這些對於生蕃的描述雖未必符合今日的人類學知識，但仍可以讓我們看到田邊尚雄在學者之求真精神之外的寬容和同情的理解。¹⁴⁶

七、李金土的音樂論述

李金土（1901-1972）是繼張福興和柯丁丑（1890-1973）之後的第三位日治時期臺籍音樂教師。他的音樂學習受到張福興的啟發和鼓舞，¹⁴⁷ 國語學校畢業後，李金土於 1921 年赴日學習，主修小提琴，1925 年畢業於東京音樂學校，返臺後於 1926 年 4 月擔任臺北師範學校囑託，1927 年轉至臺北師範學增設的第二師範學校任教。1927 年 5、6、7 月號在《臺灣教育會雜誌》上陸續發表的〈文化生活與音樂鑑賞〉和〈關於樂聖貝多芬百年祭〉兩篇文章，也可說是李金土返臺任教後的重要論述。

（一）〈文化生活與音樂鑑賞〉（1927）

這篇文章分兩期先後發表於《臺灣教育會雜誌》1927 年 5 月和 6 月號上，從標題可見李金土此文頗有承續一條慎三郎和田邊尚雄論述的意味。在文章一開頭李金土即非常清楚地寫下了行文的目次：（一）所謂文化的言說，（二）音樂之力，（三）音樂的由來，（四）音樂的生命，（五）具有人類風度的生活。由於李金土此篇文章目次清晰、行文簡潔，讀來甚為流暢。在比較像是序言的「所謂文化的言說」¹⁴⁸ 一節中，李金土首先表明此文談論的內容是人類文化生活中內在的精神生活，而不是一般人提到「文化生活」所想到的錦衣玉食等物質文化層面。而文化有廣、狹二義，前者指「生活全體的藝術化、學術化、道德化」，後者則指「藝術、學問、道德、宗教之進化、發展的過程」，而他在本文要談的只是從狹

¹⁴⁵ 田邊尚雄，《第一音樂紀行》，頁 128-136。這些描述更讓筆者認為張福興在〈台灣固有音樂の振興、ご張福興氏の抱負〉一文中提到，認為「臺灣因地處熱帶造成音樂成長之阻碍」的學者不太可能是田邊尚雄。

¹⁴⁶ 日治時期有關「臺灣蕃族音樂」的訪查與相關論述也頗牽涉到本文的近代啟蒙議題，對於這些論述的疏理，王櫻芬在《聽見殖民地：黑澤隆朝與戰時臺灣音樂調查（1943）》著墨已多，本文不再贅述。

¹⁴⁷ 李金土，〈樂界三十年〉，《臺北文物》4: 2（1955 年 8 月），頁 69。

¹⁴⁸ 日文：「文化と云ふ言葉」。

義文化的角度來談音樂與文化生活的關係。李金土此處所謂「廣義的文化」指的應是人類生活整體（也就是所有人類的活動）或人類生活整體之教化的問題，音樂上這方面討論屬於民族音樂學者或文化人類學者的範圍，李金土所說狹義的「藝術、學問、道德、宗教之進化、發展的過程」，在音樂上則屬於音樂史的討論範圍，這顯然較接近音樂家李金土專業訓練可及的談論範疇。

在「音樂之力」一節，李金土首先闡明人類歷經進化，太古以來藝術已是人類的本能。美麗、燦爛的藝術之光為野蠻、肉體的人類生活導入了精神的靈性。藝術具有將人類尋常感情精神化、美化，使肉體靈化、聖化的本領，它和宗教、道德對肉體的壓抑與否定不同。而藝術之中，音樂是最高存在，它能直接傾訴人類的情感、使吾人生活聖化、美化。李金土隨之引述英國救世軍大將布斯¹⁴⁹ 的一句話來說明音樂的力量，布斯說：「一首讚美歌的力量比我千百個訓話還要偉大的多，我相信也更有效」。在引述了布斯這一句話之後，李金土更提到拿破崙當年在歐洲征戰，於 1797 年 7 月 26 日從義大利米蘭的軍事大本營寫了一封信給巴黎音樂學校的視學官，¹⁵⁰ 拿破崙在信中說：

在所有藝術中，能給予吾人情感特殊而異常影響的便是音樂。因此本立政官（拿破崙自己）不能不給予這項藝術最多的獎勵。從一位音樂家手中創作的名曲能夠正確無誤地訴說人的情感，在吾人理性的確信之外，任何道德名著都不能和它相比。具有這種遠遠地形成偉大力量之作用的唯有音樂。¹⁵¹

李金土引述拿破崙書信裡的這段話，說明了音樂難以言喻的神祕力量。在「音樂的由來」一節，他從希臘時代音樂廣為社會上下所用，發揮了當時文化的精華，

¹⁴⁹ William Booth, 1829-1912, 英國人道主義者，救世軍創始人。

¹⁵⁰ 這裡指的應是巴黎音樂院(Conservatoire de musique)的院長 Bernard Sarrette。巴黎音樂院成立於 1795 年，由 Bernard Sarrette(1765-1858)創立，它的前身是成立於 1789 年的「國家音樂保管者」(La Musique de la Garde Nationale)。Bernard Sarrette 自 1796 年到 1814 年任音樂院院長，任期近 20 年。

¹⁵¹ 李金土，〈文化生活與音樂鑑賞（一）〉，頁 41。這段引文和伊澤修二在《音樂取調成績申報書》中論「音樂與道德的關係」所引用的，應是拿破崙的同一段文字（請參考本文註 55），只是李金土的背景資料較清楚，文句也較有力量，這或許是兩人所引文句來自不同譯本所致。

和希臘人卓越地重視音樂教育說起，並指出希臘先哲，無論蘇格拉底或柏拉圖、亞理士多德，對音樂遠比對其他技藝都來得更重視。柏拉圖甚且認為音樂可以培養人們喜善憎惡的德性修養，導引人生嚮往美善。由此可見李金土完全是從西方音樂史觀立論，但他講的也只是西方音樂起源的希臘思想部分，並沒有從實際的音樂或樂器來談西方音樂的由來。在這一節中，李金土又舉布拉姆斯以音樂改變學生性格和德國宗教改革家路德重視唱歌教育的事例來說明音樂在道德教化上的力量，這雖是接續他先前提到希臘先哲的音樂理念，實際上卻已回到「音樂之力」的話題了。「音樂的生命」一節，李金土主要是引述東京音樂學校講師草川¹⁵²的言論，從和聲與和諧在西文的字源關係，指出 harmony 的本義即是和諧悅耳的聲音，它象徵著宇宙的調和。自然界處處充滿著和諧悅耳的聲音，如雲雀的歌聲、溪谷流水、松風浪濤，而音樂藝術對於人類情感的美化作用正如同大自然悅耳的音響，可以讓吾人遠離虛榮、憂愁、煩悶、慾念，與大自然宇宙之心融合為一。此段末了，他又引述印度詩哲泰戈爾的話闡述了音樂的妙趣：

我等身上苦悶地存在著許多罪惡的重荷，願藉著有名的音樂的力量，將這些罪惡清洗掉。讓我們乘著自由之翼飛向神所在的美麗國度，旅行到遠方。¹⁵³

而在簡短的最後一節「具有人類風度的生活」，¹⁵⁴ 李金土更指出音樂在人材教育方面的實用功能。他認為音樂有助於大政治家、大外交家、大實業家的教養。而既然人們可以藉著音樂讓日常生活美善化、藝術化、道德化，而這樣的文化生活首先需要的還是對於藝術的理解，因此音樂鑑賞對於獲致如此高尚的文化生活是不可或缺的，所謂「具有人類風度的生活」正是這種懂得音樂鑑賞、理解藝術的生活，因為人正是「萬物之靈」啊！李金土的文章便結束在這勉勵的話語中。由以上敘述可知，李金土完全是以西方樂史上的音樂家和思想家的事蹟或思想立

¹⁵² 或為童謠作曲家草川信（1893-1948），草川信重要作品有《夕燒小燒》（中村雨紅作詞）和《春のうた》（野口雨情作詞），東京音樂學校畢業後曾任教職。但也可能是指草川信的兄長管風琴家草川信雄。

¹⁵³ 李金土，〈文化生活と音樂鑑賞（二）〉，頁 48。

¹⁵⁴ 日文：「人間らしき生活」。

論，由於他善於引用歷史名人讚頌音樂的佳句來支持他的論述，文章讀來頗具說服力，更散發著優雅、清新的美感。

(二)〈關於樂聖貝多芬百年祭〉(1927)

時逢樂聖貝多芬(1770-1827)百年祭，李金土這篇緊接在〈文化生活與音樂鑑賞〉之後發表的文章或許是臺灣第一篇完整介紹貝多芬生平和作品的文字。在這篇文章中，李金土不但對貝多芬的成長背景和生平有非常貼切的描述，他對於貝多芬的重要作品如《悲愴》、《月光》、《克羅采》和《英雄交響曲》、《田園交響曲》(李金土作《牧歌交響樂》)，乃至於《莊嚴彌撒》、《第九交響樂》的介紹和貝多芬作品在音樂形式的革新與人類崇高精神的徹底展現方面也都做了詳實而完整的論說。尤其他對於貝多芬因耳聾所導致的肉體苦惱和精神上勇往邁進、不屈不撓的奮鬥，以及《月光奏鳴曲》對於「永遠的戀人」的呼喚，均有著生動的描述。最後李金土更以托爾斯泰和羅曼羅蘭對貝多芬音樂的推崇點出了大藝術家，如同大思想家對於人類文化的貢獻。全篇文章雖未對貝多芬所處十八世紀後半葉啟蒙時代的背景思潮和貝多芬音樂的啟蒙意涵有所論述，¹⁵⁵ 但這篇有力的文章，在紀念、歌詠貝多芬之餘，無形中也成了日治時期論述近代化音樂啟蒙理念的一篇可讀性甚高的好文章。¹⁵⁶ 除此之外，我們從李金土這兩篇文章行文的流暢和語調的活潑、有力，似乎也可感染到他當年從日本學成返臺投身教育和音樂工作的鮮銳朝氣。

¹⁵⁵ 如同前文談到一條慎三郎在講述和聲學時的未盡之處，從這裡我們也可以看出李金土在引介貝多芬音樂時的知識侷限，但這是整體時空環境與文化氛圍的侷限所致，並不能苛責這兩位音樂教育家。從日後呂赫若於1943年發表於《興南新聞》的〈生活與文化〉等文字中對於貝多芬交響曲的推崇，乃至於戰後日本不少重要音樂家(如諸井三郎的《音樂構造の研究》[東京：音樂之友社，1991])和思想家(如丸山真男，請參閱中野雄，《丸山真男、音楽の対話》[東京：文藝春秋，1999])仍沉浸於貝多芬音樂的研究與聆聽中，我們可以說，對於二十世紀許多東亞知識份子而言，貝多芬的音樂本身即具有一定的精神啟蒙意涵。這是我們將李金土此篇極可能是臺灣歷史上首篇完整引介貝多芬生平與作品的文字列為本文討論對象的理由。

¹⁵⁶ 然而，參閱林姿呈整理、附錄在她論文後的「日本時代臺灣音樂會活動詳目一覽表」，1927年《臺灣日日新報》所報導的全臺灣各地大小音樂會(大半是在臺北新公園音樂堂舉辦)，幾乎沒有任何關於貝多芬作品演出的報導，可見李金土的文章在當時單純只是一篇孤立的引介文字，並無任何貝多芬音樂紀念活動的配合。

八、結論

從以上十數篇文字與訪談、演講稿，我們可以看到日治前期音樂論述的共同基調：除了山口東軒的古雅傾向，大致上或以唱歌、風琴、小提琴、管絃樂，或以慈善音樂會、蓄音器的使用等西式音樂活動為主要推廣內容，在音樂美學或文化理念方面，也多以近代歐洲音樂為主，中國或日本傳統音樂為次，而歸結到對於近代化音樂教育的積極學習和推廣。對於來自內地的音樂教師來說，這些論述雖只是他們教學之餘致力於文化傳播的社會參與，但他們推廣近代化教育的信念與熱忱仍清晰可見。¹⁵⁷ 除此之外，我們更發現：日本學者田邊尚雄的來訪對於張福興和一條慎三郎確實產生影響，促使他們用心地採集、研究臺灣本土音樂，或起而以蓄音器廣為傳播近代西洋音樂。而伊澤修二的近代化音樂理念，尤其是他的「俗曲改良」主張和「折衷」論，在這些論述中更經常可見。由於明治末期到昭和初期的臺灣，戰事猶遠，這些論述的語調大抵是平和、寬宏的。即使這些來自內地的音樂教師或學者們的字裡行間總難免於「同化」意旨，但這部分文字或言說也多以甚具文化修養和歷史深度的表述方式呈現出，這和 1930 年以後，尤其是 1940 年前後來自內地文人、學者的各種論述中所流露的強逼意味實有極大差異。至於本島音樂家或文化人，雖然他們的聲音遠較內地教師或學者們微弱，然而，在追求啟蒙近代化的同時，他們的論述也多帶著清晰的本土自覺，這是十分難能可貴的。

如同國語或唱歌教育，「同化」與「啟蒙」在日治時期臺灣的音樂論述中猶如貝多芬《英雄交響曲》第四樂章的兩個變奏主題：一者象徵希臘天神普羅米修斯從陶土捏造出來的人偶，自僵硬、滑稽逐漸充實、茁長；一者象徵關懷人類前途的普羅米修斯灌注在人類身上的血氣生命，從柔美、優雅而趨壯闊、雄渾，逐漸具備了神性的光輝。這兩個主題，時而輪替出現，時而同時並呈。而它們的變

¹⁵⁷ 雖然如此，這近代化的「啟蒙」教育理念有時也經常和這些教師們對本島學童的「同化」使命糾結在一起。以一條慎三郎為例，他在〈渡臺當時の感想二、三〉中即說，1912年在他赴任翌年三月參加國語學校附屬公學校（後來的老松公學校）卒業式時，看到當時還髻著髮辮的許多「可憐的本島少年少女們」唱著國歌，以流暢的國語致答辭時，他因感受到「我國國威的偉大」而有一種難以言喻的感動深深觸動內心，讓他不禁臉頰發熱。請見一條真一郎，〈渡臺當時の感想二、三〉，頁 16。

奏也可以更為複雜的賦格形式來呈現：「同化」主題與「本土化」對題、「近代啟蒙」主題與「傳統文化」對題，¹⁵⁸ 藉由複音的多聲部對位層層開展。而「同化」與「啟蒙」主題時而更可互相滲透至令人難以辨析。¹⁵⁹ 本文因篇幅所限，暫討論至此，有關「啟蒙」與「同化」此二主題在 1930 年以後臺灣言論場域更多樣而具戲劇性張力的變奏和發展，當俟日後勉力續作探討。

¹⁵⁸ 如田邊尚雄對於「歷史傳統」予以科學、理性的疏解，又何嘗不是一種深具近代啟蒙精神的心智活動。

¹⁵⁹ 比方高橋二三四之期許臺灣本島民眾以新進的日本國民為榜樣，追求高尚的音樂品味；或田邊尚雄以其淵博學識在講述日本和西洋音樂史時所展現的雄辯與進步文明的吸引力。

引用書目

一條慎三郎（一條真一郎、宮島慎三郎）

- 1915 〈音樂の翫賞と音樂的知識〉，《臺灣教育會雜誌》153: 10-13；156: 12-14。
1915 〈御大典の音樂〉，《臺灣教育會雜誌》162: 34-39。
1923 〈音樂緒論〉，《臺灣教育會雜誌》256: 6-14；257: 8-20。
1924 〈樂壇の新人、宮城道雄氏に就て〉，《臺灣日日新報》，1月16、17日，第4版。
1936 〈渡臺當時の感想二、三〉，收於內藤龍本，《臺灣四十年回顧》，頁13-17。臺北：精秀社。
1936 〈臺灣樂壇の廿五年〉（三島生記），《臺灣時報》，2月，頁128-132。

上沼八郎（著）、日本歴史学会（編）

- 1962 《伊沢修二》。東京：吉川弘文館。

小川尚義

- 1927 〈三十年前の思ひ出〉，收於吉野秀公，《臺灣教育史》，頁18-24。臺北：臺灣日日新報社。

小田俊與（編）

- 1940 《近衛新體制の全貌》。東京：皇國日本新聞社。

山口東軒

- 1905 〈論音樂〉，《臺灣教育會雜誌》（漢文欄）43: 1-2。

中村洪介

- 1987 《西洋の音、日本の耳：近代日本文学と西洋音楽》。東京：春秋社。

中村理平

- 1993 《洋楽導入者の軌跡：日本近代洋楽史序説》。東京：刀水書房。

中野雄

- 1999 《丸山真男、音楽の対話》。東京：文藝春秋。

王櫻芬

- 2008 《聽見殖民地：黑澤隆朝與戰時臺灣音樂調查（1943）》。臺北：國立臺灣大學圖書館。

田中彰

- 1994 《岩倉使節団『米欧回覽実記』》。東京：岩波書店。
2003 《明治維新と西洋文明：岩倉使節団は何を見たか》。東京：岩波書店。

田邊尚雄

- 1922 《家庭に必要な蓄音機の知識》。東京：文化生活研究会。
1922 〈音樂の文化的使命：權威なき宗教に代りて、人間の感情を淨化す可く〉，《臺灣日日新報》，4月4日、5日、6日，第5、7、4版。
1922 〈文化生活としての音樂〉，《臺灣教育會雜誌》241: 1-6；242: 1-13。
1923 《臺灣及琉球の音樂に就きて》。東京：啟明會。
1923 《第一音樂紀行》。東京：文化生活研究会。

- 1924 《現代人の生活と音楽》。東京：文化生活研究会。
- 1958 《生活與音樂》（《現代人の生活と音楽》中譯本）。臺北：臺灣開明書店。
- 1982 《続田辺尚雄自叙伝（大正・昭和篇）》。東京，邦樂社。
- 伊沢修二君還曆祝賀会、故伊沢先生記念事業会（編）
- 1988(1912) 《樂石自伝教界周遊前記》（復刻版）。東京：大空社。
- 伊沢修二（編著）、山住正己（校注）
- 1971 《洋樂事始：音楽取調成績申報書》。東京：平凡社。
- 伊沢修二（編著）、河口道朗（監修）
- 1991 《音楽取調成績申報書》，音樂教育史文獻資料叢書第一卷。東京：大空社。
- 吉川英史
- 1990 《宮城道雄傳》。東京：邦樂社。
- 吉野秀公
- 1927 《臺灣教育史》。臺北：臺灣日日新報社。
- 李金土
- 1927 〈文化生活と音楽鑑賞（一）〉，《臺灣教育會雜誌》297: 39-42。
- 1927 〈文化生活と音楽鑑賞（二）〉，《臺灣教育會雜誌》298: 47-48。
- 1927 〈樂聖ベートーヴェンの百年祭に就いて〉，《臺灣教育會雜誌》299: 29-33。
- 1955 〈樂界三十年〉，《臺北文物》4(2): 69-71。
- 東洋音楽学会（編）
- 1968 《南洋・台湾・沖繩音楽紀行》。東京：音楽之友社。
- 周婉窈
- 2003 〈從比較的觀點看臺灣與韓國的皇民化運動〉，收於周婉窈，《海行兮的年代：日本殖民統治末期臺灣史論集》，頁 33-76。臺北：允晨文化實業股份有限公司。
- 岡部芳広
- 2007 《植民地台湾における公学校唱歌教育》。東京：明石書店。
- 林姿呈
- 2008 〈從日本時代臺灣音樂會生活探看洋樂在近代臺灣的發聲脈絡〉。臺北：國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文。
- 金田一春彦、安西愛子（編）
- 1977 《日本の唱歌（上）明治篇》。東京：講談社文庫。
- 故伊沢先生記念事業会編纂委員会（編）
- 1988(1919) 《樂石伊沢修二先生》（復刻版）。東京：大空社。
- 柳書琴
- 2008 〈帝國空間重塑、近衛新體制與臺灣「地方文化」〉，收於吳密察策劃，石婉舜、柳書琴、許佩賢編，《帝國裡的「地方文化」：皇民化時期臺灣文化狀況》，頁 1-48。臺北：播種者出版有限公司。
- 連憲升
- 2007 〈從《丟丟銅仔》到《阮若打開心內的門窗》：試談呂泉生早期的民歌編曲、歌謠創作和他的鄉土關懷〉，《臺灣音樂研究》5: 47-75。

神林恆道(著)、龔詩文(譯)

2007 《東亞美學前史：重尋日本近代審美意識》。臺北：典藏藝術家庭。

孫芝君

1997 〈日治時期臺灣師範學校音樂教育之研究〉。臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。

2000 〈張福興先生年譜〉，收於陳郁秀、孫芝君，《張福興：近代臺灣第一位音樂家》，頁 67-205。
臺北：時報文化出版企業股份有限公司。

高橋二三四

1900 〈唱歌の教材選擇に就て〉，《臺灣總督府國語學校校友會雜誌》5: 18-20。

1904 〈社會音樂〉，《臺灣教育會雜誌》32: 1-6。

1909 〈俗謠について〉，《臺灣總督府國語學校校友會雜誌》25: 130-134。

異史氏記

1910 〈張福興氏音樂談〉，《漢文臺灣日日新報》，5月18日，第4版。

張福興

1922 〈向上への先驅として、音樂の有つ使命は重し〉，《臺灣日日新報》，6月28日，第4版。

1923 〈臺灣固有音樂の振興、ご張福興氏の報負〉，《臺灣日日新報》，10月27日，第4版。

惜餘齋主人

2008 〈瀛社社史，瀛社日籍社友〉，載於「臺灣瀛社詩學會」網頁，下載日期：2009年5月10日，
<http://tpps.org.tw/phpbb/index.php>。

望月桑太郎

1941 《臺灣に於ける絕對音感及音感教育法》。臺北：南邦新聞社。

笠原潔

2001 《黒船來航と音樂》。東京：吉川弘文館。

許雪姬(總策劃)

2004 《臺灣歷史辭典》。臺北：行政院文化建設委員會、中央研究院近代史研究所、遠流出版事業股份有限公司。

許雪姬(主編)

2008 《黃旺成先生日記(二)1913年》。臺北：中央研究院臺灣史研究所、國立中正大學臺灣人文研究中心。

陳郁秀、孫芝君

2000 《張福興：近代臺灣第一位音樂家》。臺北：時報文化出版企業股份有限公司。

陳培豐(著)、王興安、鳳氣至純平(譯)

2006 《「同化」の同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》。臺北：麥田出版社。

陳培豐

2008 〈日治時期臺灣漢文脈的漂移與想像：帝國漢文、殖民地漢文、中國白話文、臺灣話文〉，《臺灣史研究》15(4): 31-86。

黃美娥

2004 〈另類現代性：《臺灣日日新報》記者魏清德的文明啟蒙論述〉，收於黃美娥，《重層現代性鏡像：日治時期臺灣傳統文人的文化視域與文學想像》，頁 183-235。臺北：麥田出版社。

奧中康人

2008 《国家と音楽：伊澤修二ガめざした日本近代》。東京：春秋社。

臺灣教育會

1944 《伊澤修二先生と臺灣教育》。臺北：臺灣教育會。

劉克明

1910 〈臺灣教育之趨勢〉，《臺灣教育會雜誌》（漢文欄）100: 1-3。

1985(1930) 《臺灣今古談》（復刻版），「中國方志叢書」臺灣地區第 156 號。臺北：成文出版社。

劉麟玉

2005 《植民地下の台湾における学校唱歌教育の成立と展開》。東京：雄山閣。

2006 〈伊澤修二、中島長吉與殖民地臺灣的唱歌教育〉，《臺灣教育史通訊》44: 14-21。

2006 〈關於日本人教師議論殖民地臺灣公學校唱歌教材之諸問題（1895-1945）：以「折衷」論及「鄉土化」論為焦點〉，《臺灣音樂研究》3: 45-60。

蔡錦堂

2007 〈再論「皇民化運動」〉，《淡江史學》18: 227-244；

橋口正

1941 《式日唱歌》。臺北：神保商店。

賴美玲

2007 〈日治時期臺灣公學校「式日唱歌」與校歌〉，《臺灣風物》57(4): 103-143。

魏清德

1910 〈予對當今學界之冀望〉，《臺灣教育會雜誌》（漢文欄）95: 1-2。

Variation of the “Sound of Civilization” : Modern Discourse on Music in Taiwan from the Late Meiji to the Early Shōwa Period

Hsien-sheng Lien

ABSTRACT

After the First Sino-Japanese War, with the signing of the Treaty of Shimonoseki, Taiwan was ceded by the Qing Dynasty to Japan. In June 1895, the colonial educational system was established in the School of Zhisanyen by the first Director of Educational Affairs, Izawa Shiuzi. Between 1896 and 1898, rules and regulations related to schools and national language education were enacted. Apart from language learning, singing lessons were also made compulsory for school students. Hence, with objectives of fostering assimilation and providing enlightenment, these singing lessons set the stage for modern music education in Taiwan. Besides music being taught at school, modern discourses on music were published in newspapers and magazines in colonial Taiwan. Though limited in quantity, these publications together with lectures, seminars, charity concerts, as well as activities organized by record companies and music associations, helped popularize modern music playing a dual role in knowledge dissemination and introduction of new ideas.

This article begins with a brief account of Izawa’s modern idea of music education, highlighting its importance as one of the origins of modern music thinking among Asian intellectuals. Then musical discourses bearing the significance of enlightening the social culture published before 1930 were explored. These publications by both Japanese and Taiwanese teachers as well as intellectuals included essays of Takahashi Hymiyo, Yamaguchi Tōken, and Wei Qingde published at the end of Meiji period in the *Taiwan kyōikukai zashi*; interviews with Zhang Fuxing published between the late Meiji and Taishō

periods in the *Taiwan nichinichi shinpō*, lectures of Ichizyou Shinzaburou and Tanabe Hisao, a famous musicologist from Tokyo, published in the Taishō period in the *Taiwan kyōikukai zashi*, and the writings of Li Jingtū published in the same magazine in the beginning of Shōwa period. Exploring these publications of various styles and different themes can shed light on the enlightenment on modernization these discourses brought about and their hidden theme of cultural assimilation.

Keywords: Modernization, Music Discourse, Izawa Shiuzi, Zhang Fuxing, Tanabe Hisao, Taiwan kyōikukai zashi

