

〈從唱片「中國當代音樂第一輯」的數位化， 論台灣第一張專業音樂創作專輯重現的歷史意義〉

簡巧珍

台南藝術大學、成功大學藝術研究所兼任副教授

前言

由洪建全文教基金會於一九七六年出版的黑膠唱片－「中國當代音樂作品第一輯」是台灣首張專業音樂創作專輯，深具歷史意義。可惜的是該次出版數量有限，經時代變遷與科技的日新月異於近期也成絕響，後輩學子較難據此為主題深入探討。所幸該唱片於 2012 年在台南藝術大學應用音樂系與國立台灣師範大學音樂數位典藏中心技術合作之下，經數位化與後製將其音響重新出土，屬於一九七〇年代的聲音於焉重現。本文即在此企機之下，將該專輯作為研究標的，以作品中的作曲技法與音響特色為基礎，探索台灣作曲家們於一九七〇年代所展現的音樂特色、作曲手法與思維及其相關背景，進而闡述該專輯於今重現之歷史意義。

壹、「編者的話」與作曲家的自我期許

一九七六年出版的唱片「中國當代音樂作品第一輯」顧名思義記錄了台灣當時代的音樂作品，其具體內容為台灣新音樂的寫作。若以台語流行歌曲寫作的一九三〇年為台灣新音樂創作的起點，光復以前所出現的專業音樂創作有限，至一九五〇、一九六〇年代，在這個園地耕耘的作曲家仍屈指可數，大陸來台作曲家，如沈炳光、康謳、李中和等人，以歌樂創作為主，延續了中日戰爭以前，趙元任、黃自帶起的藝術歌曲寫作模式，大抵上承襲西洋藝術歌曲創作的風格。於器樂創作的部分，反而是台灣本土作曲家如陳泗治、郭芝苑等有較多的探索，以鋼琴作品為主，然而對照當時文化藝術的大環境，他們的創作幾乎可視為「獨立事件」，並未受到大眾注意，遑論造成影響。

一九六〇年代台灣高等音樂學府的陸續設立，甚至國立藝術專科學校以訓練作曲人才而設立「作曲組」，新一代本土作曲家始出現。他們不再是社會中的孤獨者，反之，學院派的加持與養成，讓他們的創作事件與思維足夠喚起注意、形成流派，而年輕人的衝勁與熱情，也成為他們在追求藝術理想上最珍貴的原動力。本專輯所紀錄的正是這一代作曲家的心聲，展現的是他們的藝術理想。

值得關注的是，在彼時彼刻的台灣音樂環境之下，什麼是年輕作曲家心中的理想？什麼是他們意欲追求的藝術標的呢？該專輯的作曲家之一，亦身兼編者，時為東海大學音樂系講師的賴德和在「編者的話」當中，特別為「中國現代音樂」尋求定位。他以王光祈先生的語錄「登崑崙之巔，吹黃鐘之律，使中國人固有之血液，重新沸騰」為自我期許，認為「中國現代音樂應產生於這一代中國人繼承的創造！中國人的血管中，本流著先民以音樂為性命的音樂血液，

只是後來被凍結了。」將「創作中國現代音樂」視為新一代中國樂人責無旁貸的責任。以炎黃子孫的立場而言，這確實是條艱辛的路，因為新音樂的創作，畢竟是外來的，「清末以來，沈心工、李叔同、黃自以降，中國樂人不斷地企圖從西洋音樂的學習中走出一個現代音樂之路，這一趨勢在十幾年前史惟亮、許常惠回國提倡新樂以後有了一番新局面，年輕的一代在這新局面的鼓舞下跌跌撞撞地上路了----。」但是以當代年輕音樂家自許，賴德和卻充滿了自信「一世紀以來的中國樂壇，沒有任何一個年代能像他們在這麼短的時間內譜出這麼燦然，而具前瞻的新樂，他們的努力將在中國音樂成長的歷程中留下深刻而重要的痕跡，中國音樂繼承的創造，這一目標應在他們身上開始一個新的歷程。」

貳、「中國當代音樂作品第一輯」音樂特色

本專輯包含四張唱片，每張各分 A、B 兩面，音樂所占時間最長的不超過二十分鐘（曲目為：徐松榮的雷驤主題弦樂四重奏第一、三、四樂章），最短的不到十四分鐘（曲目為：賴德和的眾妙（續）、許博允的琵琶隨筆）。作曲者包括徐松榮、戴洪軒、馬水龍、游昌發、沈錦堂、賴德和、李泰祥、溫隆信等八位，根據專輯編例所述，該專輯選錄之作者「以三十至四十歲成長於國內、活動於國內的作曲家」為原則，事實上其中除了徐松榮出身於台北師專音樂科，許博允為許常惠教授的入室弟子之外，皆出身於國立藝專——當時唯一有作曲專業的學府，因此從某個意義來說，他們既是台灣本土培育出來的第一代作曲家，也代表了當時作曲界的主流。大體而言這些作品所呈現的共性就是「現代」與「民族」，所謂的「現代」意指西方二十世紀之後的風格取向，包括作曲技法、音響展現的特色，「民族」所指則為素材、音源、音樂概念的形成，乃至音響的呈現等等皆帶有本民族的意識與色彩。本文以溫隆信的《現象 II》，以及李泰祥的《龍舞》為代表闡述之。

一、《現象 II》

該曲於 1975 年獲得荷蘭高地慕斯（Gaudeamus）國際現代音樂作曲比賽第二獎（The International Contemporary Music Competition for Young Composers Netherlands.）¹，其以音色為訴求的音響，就寫作技法與風格型態觀之，讓人很容易誤以為可能是當代李給替（Ligeti, 1923-2006）、史托克豪（Stockhausen, 1928-2007）等人的作品。然而，深究其創作理念與內涵，卻是源自東方的書法藝術與音樂審美情趣，其聲響結構確實與西方作曲家之創作有著迥異之處。

¹ 高地慕斯國際現代音樂作曲比賽作曲獎是歐洲荷蘭音樂中心（包括前高地慕斯基金會）頒發的獎。該獎是在荷蘭的高地慕斯音樂週每年一次授予年輕作曲家（35 歲以下）的獎項，競爭激烈，自 1947 年以來，荷蘭的高地慕斯基金會舉行一年一度的音樂週活動，和國際比賽隔年交替，至 1959 年已完全國際化。資料來源：《新格羅夫音樂和音樂家詞典》第二版。"Gaudeamus Foundation". The New Grove Dictionary of Music and Musicians second edition edited by Stanley Sadie and John Ty (2001)

這是一首室內樂，編制為：長笛、鋼琴、擊樂群、鋼片琴、兩把大提琴。採用自由十二音無調性的寫作，但各段所用之音列仍有規範。記譜為空間記譜法，兼以大量的文字以及圖示說明演奏方式，沒有調號、沒有拍號，全曲共十一頁，每頁由實線區分為若干小節，每小節需時十至十二秒，全曲完成，要求於十六分鐘之內。

音響以新音色的探索為取向，其中又以各種泛音的變化、音層的結合為基礎。為了體現這些效果，演奏方式充滿跳脫傳統的新技法。以長笛為例，泛音的吹奏包括極弱（ppp）到極強（fff），甚至在同一口氣吹奏其間仍需做出力度的變化。花舌、泛音有時與實音交錯吹奏，但音域常出現很大的落差，這個傾向也出現在較具旋律性的部分，其效果帶來音響上的空間感（【譜例一】）。

【譜例一】《現象Ⅱ》 p.6

Fl.

Pfte.

V.C.

Celesta.

strikes one of the Claves hard against the lower strings of the piano

strikes on the right-hand then left-hand - symbol on the string - let the edge of symbol

strikes the in direct way - with the left hand - but keeps the right hand as rightward

Direction from ⑩-⑪ about 1' 30" 2"

All instrument between ⑪~⑫ should be as evenly as possible, the flute and cellos must be played together completely, when celesta starts to play the flut parts, the other performers should listen his parts very carefully and then the good choice of dynamics and duration have to be made.

(6)

節奏具多層次的對比。長時值的延續是全曲的主軸，體現的是靜的氛圍，但外觀上的靜謐實則蘊含了各樂器泛音色澤微變中的美感。與之對比的就是急速而不規則的節奏，【譜例二】長笛無論音高變化、節奏、甚至音準的掌控都有一定難度。【譜例三】大提琴在又弱、又密、節奏既不規整中，同時要呈現漸強、漸弱的效果，對演奏者而言也是考驗。

【譜例二】《現象 II》p.2 上半部

【譜例三】《現象 II》p.2 下半部

為了配合新技法的開發與實驗，譜中也採用了相當多的圖示與文字說明。例如【譜例四】，鋼琴以手肘的滑動製造音堆滑奏強烈恢弘的音效，其後，再以雙手撥奏琴弦，陸續在低音區慢滑奏，在高音區快又弱地滑奏，緊接著快速又小聲密集地滑奏（其間更帶著強弱多層次的變化）。顫音琴以純八度的五聲性旋律，配於其間，在噪音當中凸顯風格；大提琴以短時值急劇的震音、極高音的快速同音反覆，以及從極低到極高音區的快速轉換，所有這些，造成很強烈的戲劇性效果。

【譜例四】《現象 II》p.8

Handwritten musical score for "Phenomena II" p.8. The score is written on yellowed paper and includes the following parts and instructions:

- Fl.** (Flute): Part 1, 2, 3. Instructions include "ff possible" and "ff".
- Celista** (Celesta): Part 1, 2. Instructions include "pp", "ff", and "ff".
- P.fte** (Piano Forte): Part 1, 2, 3. Instructions include "pp", "mp", "pppp", "rapidly", "finger tips", and "L.V.". A large blacked-out section is present in the middle of the part.
- I. V.C.** (Violoncello): Part 1, 2. Instructions include "pp", "ff", and "ff".
- Vib.** (Vibraphone): Part 1, 2. Instructions include "pp", "ff", "finger tips", and "L.V.". A note "2. 1. 2. 1. 2." is written above the staff.
- Perc. 2** (Percussion 2): Part 1, 2, 3. Instructions include "pp", "ff", "A. Cymb.", and "very hard against it".

The score is marked with various dynamics (pp, mp, pppp, ff) and performance instructions (rapidly, finger tips, L.V., etc.). The page is numbered (8) at the bottom.

此外，朝著鋼琴的琴弦，用金屬錘子打小鑼，以製造琴弦共震的的音響也必需以圖示標明（【譜例五】）。

【譜例五】《現象 II》 p.9

The musical score is for page 9 of 'Phenomenon II'. It includes staves for the following instruments: FL. (Flute), Celesta, P. forte (Piano forte), I. (Violin I), V.C. (Violoncello), Vib. (Vibraphone), 1. (Percussion 1), and Perc. 2. (Percussion 2). The score is marked with various dynamics and performance instructions. Key annotations include: 'strike the left strings with a cymbal (at the edge of the cymbal) very slowly.' and 'strike the left strings with a cymbal (at the edge of the cymbal) very slowly.' (repeated). Other instructions include 'solo slowly', 'f', 'ppp', 'ppp sempre', 'cym. tremolo evenly', and 'ppp sempre'. The score is marked with various dynamics and performance instructions. Key annotations include: 'strike the left strings with a cymbal (at the edge of the cymbal) very slowly.' and 'strike the left strings with a cymbal (at the edge of the cymbal) very slowly.' (repeated). Other instructions include 'solo slowly', 'f', 'ppp', 'ppp sempre', 'cym. tremolo evenly', and 'ppp sempre'. The score is marked with various dynamics and performance instructions. Key annotations include: 'strike the left strings with a cymbal (at the edge of the cymbal) very slowly.' and 'strike the left strings with a cymbal (at the edge of the cymbal) very slowly.' (repeated). Other instructions include 'solo slowly', 'f', 'ppp', 'ppp sempre', 'cym. tremolo evenly', and 'ppp sempre'.

但是在音樂設計上，大至曲體結構，包含各段比例、樂曲張力，小至各小節的關係、樂器的使用、音符數目、音程、速度、力度乃至情境的設計，皆在數控的範圍。例如，在力度變化上便使用了「費伯納西數列」、以及「巴爾托克中心軸原理」²等，前者做為各聲部特色力度得基準，後者則為個樂曲和聲力度結構等的依據。而黃金分割比率則做為曲式與音響結構的依據。

2. 民族音樂、傳統文化思維的啟發

可以說，從聲響——以泛音為貫穿，到各種非西方傳統常規演奏法的帶動中，該曲所呈現的音響色澤是新穎的。但是究其音響形成的理念，很多部分卻以中國書法的內在精神「氣、韻、力、飛」作為想像與揮灑的基礎。書法的運行首重乎「氣」，運筆的開始，屏氣為要務，往往必須在該筆畫完成，始有換氣的空間。其間的力度與運行流向所形成的韻味，則轉化成為該字體所蘊含的藝術能量。

根據該曲作者的說法，「氣」，是貫穿全曲的命脈。「韻」，在曲中所呈現的是音色的結合和色彩感³。由是觀之，以樂曲一開始為例，在長時值的音堆不斷延續中，無論是綴以泛音晶瑩剔透的聲響，以極細碎又快速的節奏輕敲鐃鈸（再以指尖滑過）、亦或是鋼琴的琶音與鋼片琴的泛音等等音色層——，這些有時甚至已然是「聽覺不到的聲音」，卻都是支持該樂句持續流動的「氣息」。整體的音響雖是微弱，在音層與音層環環相扣中，卻可以營造出令人秉息以待的動力，直至該樂句終了（各聲部皆停留在延長記號上）。而根據作者所云「其間鋼琴和大提琴泛音所製造的效果，則源自中國樂器揚琴、古箏、笙、胡琴等樂器綜合色彩所孕育而成的技巧。」⁴長時值的泛音中，經常還是有其力度上的變換，便是借鑑於中國傳統音樂中所謂「頭、腹、尾」音的概念⁵，依著如此的原則，在整段以泛音為主體的譜例一，每個聲部的每個力度，皆有其延伸的韻味，它包含了人為藝術上的技法，也蘊含了「氣」、「韻」相互間的運轉——無間斷的氣息。從音響結構上看來，正是作曲家自身聲音美感經驗的形構。

書法中的「力」，包括表現於外的強度、力度，和表現於內的「靜中所產生的流動力感」⁶。於此理念之下，每一個音樂單位的聲響（甚至可以說每一個聲響），無論是時值，音色的處理（包含演奏技法、以及美學理念所延伸的效果，與情境。），都是作者經營的要素，在組織上有其數控的邏輯，演奏上又有其相對的不確定性（如【譜例五】，或前述有關【譜例一】之說明）。亦即，各種前衛演奏技法的嘗試與開發，結合多變的力度、速度、不規則的節奏、長時值的連續、跳躍的音域等參數，是作者經營張力與樂句之間互動的條件，——織體的密度與交錯有致，力度對比較大，是該曲的特色之一。無論是各樂器排山倒海般地衝撞（【譜例四】），亦或如上述「令人秉息以待」的動力（【譜例一】），各有其恢弘之氣與涓流的韌性。而由於在

² 游素鳳，《台灣現代音樂發展探索 1945-1975》，（台北：樂韻出版社，2000），頁 219-220。

³ 同前註，頁 218。

⁴ 同註 2，218-219。

⁵ 據訪作曲家溫隆信資料整理，2012 年 9 月 8 日。

⁶ 同註 2，頁 219。

各聲部的推移中有其不規則進行的因素存在，致使織體結構帶有較多鬆散的條件，與西方傳統非“漸強”、“漸弱”，即“突強”“突弱”的美學理念大異其趣，其結果造就了該曲其力度的形成較為自然的現象，加以譜面上參差錯落、卻又流暢與跳躍的音符所形成龍飛鳳舞的圖形結構，也在某種程度上，反應了書法運筆中——「飛」，隨所欲為的自由度。

總而而之，無調、自由十二音、數控、不確定因素、加上演奏上的新技法、新音色的探索——等等，使得該曲在風格上與當時所謂的「前衛」劃上等號，然而，在音樂的經營上，由於東方書法藝術與傳統音樂審美情趣的影響，致使全曲內在結構有其細緻之處，時間推移的關係亦形成異常緩慢。有趣的是，在摒棄旋律——以音色做為結構因素之下，樂曲於結尾前隱約而斷續出現“極緩、極弱的八度，五聲性旋律”（【譜例五】），使得樂曲於相似於大多數“音色音樂”所呈現出來的抽象與迷離之中，多了份溫暖與情境。

二、《龍舞》

1. 西方近現代作曲技法之應用

該曲是以民族器樂胡琴、笛、嗩吶、鼓以及人聲為編制的室內樂。以西洋傳統的意義而言，算是「標題音樂」，因為樂思是根據相關文字而發展的，但該曲基本上已跳脫調性的框架，除了明顯地在探索新的聲響色彩之外，其經營的要素也擴展到「純音樂」領域以外的表演藝術，範疇包含了表演者的形體活動姿態和所有動作，自然聲音（例如活動聲音和朗誦、聲腔、唱腔等的藝術綜合）——等等，無論就演出形式或具體音響的呈現，十足為二戰後先鋒派⁷音樂常出現的「戲劇化音樂」。

樂曲一開始，胡琴以顫音與各式新穎滑音的音響揭開序幕，隨後類似救護車「鳴笛」的音響，讓人將思緒拉回「當代；現實」，但不多時，喁然的人聲、吶喊加入陣容，京劇鑼鼓也進場，京腔的咆哮與怒吼夾雜其中，一個沈重、迷離，古老中國的印象像捲軸般開展。

緊接著的樂段以斑斕的北管色彩為主，原為嗩吶襯底的鼓點，逐漸獨撐大局，全曲在擊樂的打點中，形成活潑、又帶點趣味性的場景。而由於此時所有的吶喊與旋律樂器已停歇，相對的寧靜也帶來令人期待的氛圍。果然，有關《龍舞》詩作的吟詠在全曲進行了三分之一左右的此時，以大嘯之勢畫破寂靜。此後樂聲與朗誦交織，全曲更見戲劇畫面。

該曲的朗誦方式以三種聲腔呈現，聲音一，為一般的朗誦；聲音二，為京腔模式；聲音三，為聲效的模擬（例如戰鼓鏗鏘，人頭莽莽；浮沈或溢，浮沈或湧，——）。三種聲腔時而依序呈現，層次清晰，主要是體現詩作本身的内容與意境；時而相互疊置，喧囂與濃烈的程度，宛若萬馬千軍之勢。作者甚至連其音質的要求亦有明確的歸類，三種聲腔特質分別為“沈帶傷

⁷ The Avant-Garde，泛指二次世界大戰之後的新音樂。

殺”、“雄帶漠然”、以及“幽弱”。全曲在「人聲」與「器樂音響」緊密地結合中，以戲劇效果強烈的音響匯成一股「意象中國」。

2. 民族音樂、傳統文化思維的啟發

就標題意識而言，該曲闡述的是中華民族綿延不絕的精神。民族樂器的編制為文化象徵做有力的背景。橫向各聲部其意象表徵相當清楚，既有文化中國的元素，也包含台灣在地的聲音，或為京戲的弦索，或為北管的嘹亮，或為庶民純樸的節奏。各聲部各走各的，主題也不斷轉換，造成縱向間異常紛擾雜沓——做為戲劇場景，無論是“繁落輝碧耀眼”，或是“沈昏暝短愁悵眩目”⁸，皆頗能形塑「古中國」的印象。有關《龍舞》故事情節，唱片的解說如此記載著：

- (1)、相傳每個中國人都是龍種之後
- (2)、打從娘胎拉出來的粘在肚眼裡的那一條臍帶穿連到心底的剪不掉也理不斷
-
- (5)、那依稀模糊的斷壁城垣在翻滾如同黃河長江滔天的浪自喜馬拉雅山源源湧向大海
- (6)、因龐大而龍鍾但仍生躍而長流動氣而威立

人聲的部分，雖說在三種聲腔中，也包含了一般的朗誦，然則由於詩作內容本身即具強有力的民族意識宣告，再夾雜著京戲唱腔與模擬聲效的疊置，整體音樂的效果，有其氣宇非凡之勢，也伴隨著濃郁的壓力與沈重。以台灣 1970 年代當時政治上的處境，對照炎黃子孫歷史長河的故事，在某種情境上透露著時代的共鳴。

三、綜述：聽見 1970 的聲音

就音樂的音響而言，這張專輯所呈現的特色與西方二十世紀以來學院派所探索的聲音與精神並無二致，亦即所謂的「現代」。摒棄調性的束縛，馬水龍的《長笛幻想曲》、許博允的《琵琶隨筆》、游昌發的數首歌樂各有其探索的標的。音色音響的追求、強調打擊樂的色彩，也是作曲家躍躍欲試的寫作手法，沈錦堂的《意念》（為西洋樂器而寫）、賴德和的《眾妙》、溫隆信的《現象 II》、李泰祥的《龍舞》各有其理念的發揮。即便是以西洋傳統曲體為書寫格式，例如徐松榮的《雷驤主題弦樂四重奏》、戴洪軒的《弦樂四重奏第一號》，亦可見其意欲跳脫調性，以及所謂“主題發展”的痕跡。

所謂的「現代」，是極其複雜的概念，以上的分類與論述，只不過是以其較具代表性的訴求做為代表，而事實上各曲所謂「現代」的因素，實則包含了西方音樂二十世紀以來各類形音樂的綜合，自由十二音、調式、無調性、數、不確定性音樂、偶然音樂、戲劇化音樂、樂器新音色、人聲的新概念，乃至記譜法的探索-----等等。「現代」固然為台灣作曲家所使用的手法，其背後的內涵卻都是「民族」，民族的傳說、民族的氛圍、民族意識、民族的文化思維-----。

⁸ 見唱片有關《龍舞》之“故事”說明資料。

可見“以西洋現代的技法呈現民族的內涵”正是本專輯所呈現的意涵。

叁、「中國當代音樂作品第一輯」重現之歷史意義

有關現代音樂研究，最困難的莫過於有聲資料的難以取得，在此之前，有關一九七〇年代的作品之研究，筆者也僅是在相當有限的資料中曾匯集部分心得，主要原因，除了當時出版不易的事實之外，許多作品因被作曲家本人視為“僅為探索的過程”，鮮少提供以做為研究參考。因此該專輯——以「中國當代音樂作品第一輯」為名稱的唱片之重現，凸顯其做為研究上的意義，因為，這畢竟有其取樣的代表性以及時代性，讓我們得以聆聽當時的聲音，從而探討作曲家的追求，其時的學習環境乃至社會氛圍——等等。讓人驚訝的是，專輯雖標榜著「年輕作曲家」（以三十至四十歲為限）的作品，有其探索與實驗的性質，但在很多方面，我們也看到了作曲家豐富的想像力以及才情，不乏經典之作，甚至還包含了獲得國際獎項的作品，而我們卻鮮少去認識。凡此種種之心得，竟然是在該專輯出版將近四十年之後的現在才被關注，那也無寧意味著，當年作曲家的努力與經驗並沒有被珍視與傳承，他們面對的問題——與社會互動之間曾遭遇的困境依然未被突破，這或許正是我們該引以為戒之處。

一、看見作曲家努力的痕跡——自我探索與風格的追求

如前述之分析可見，「台灣年輕作曲家」、與「現代音樂」兩個概念，足以為本專輯的基本精神。當今視之，這是兩個可以輕鬆以對的詞彙，然而，如果我們順著歷史的軌跡去追尋，才會發現與這兩個概念對照之下，在唱片當中，我們所聽到的聲響其產生之不易。

從師承的角度觀之，本專輯作曲家們共同的作曲導師可以說是以史惟亮與許常惠為代表，亦即在一九六〇年代擎起「現代音樂」大旗的前輩。環顧兩位作曲家的作品，可發現其「現代」之定義、與音樂語言大抵是以西方二十世紀初的發展為基礎的。以此推想台灣當時的年輕學子真是難為了，因為學制內的教學，是以古典、浪漫系統為主，“精神導師”的作品與思想是二戰前的音樂風格，而不少人心嚮往之的卻是二戰之後成為主流的先鋒派音樂，如何達成目標，當然只有靠自我的探索。

以溫隆信而言，他在學生時代即開始廣泛地接觸英文、日文的音樂典籍，例如定期出版的《音樂雜誌》（日文版）其中所匯集的音樂史，以及當代音樂訊息，對他有很大的吸引力。此外，他亦陸續閱讀其時出版的有關當代新音樂理論書籍，例如，《現代音樂的記譜法》（E. Karkorschka 1966 by Moeck Verlag, Calle/FRG），《現代和聲法》（V. Persichetti 1961 by W.W. Norton and Company, INC, New York），《現代管樂新演奏法》（Batorozzi 1966 by W.W. Norton and Company, INC, New York），另一本，有關電子音樂的書籍（Principles and Practice of

Electronic Music, by Gilbert Trythall published by Grosset & Dunlap, New York, 1973)⁹。這是他自我訓練的方式，也是這些閱讀的經驗，開啟了他對音樂音色寫作方面的視野。

李泰祥與許博允於一九七一年所全力舉辦的「七一樂展」也相當明確地表達了他們追求類似約翰凱基其「現代」的企圖心。李泰祥前往美國的講學與研習，也讓他實現了很多極富想像力的實驗音樂。總之，他曾以相當主動與嚴苛的態度面對“自我學習”，多看、多聽、實驗，曾經讓他建立了相當豐富的成長經驗¹⁰。

賴德和在《眾妙》中以節奏作為結構觀，受到許多西方大師，諸如德布西、巴爾托克、史特拉汶斯基，以及布列茲等人其開拓節奏新概念的啟發，但是，他也不諱言，在很長一段時日中，與余大綱先生學習有關平劇的課程，對他於音樂創作上的創作與思維有相當大的影響¹¹。

可以想見，當時台灣學院派的教育資源與內容其實有其限制，但是這些卻不足以使年輕作曲家退縮，相對的，他們反而充分利用個人各式各樣的條件與資源去開拓音樂技法與思想上的成長與豐富。再者，以青年作曲家為展演、切磋為標的團體如「江浪樂集」、「五人樂集」、「向日葵樂會」活躍於當時的樂壇，也說明了作曲家們對音樂創作抱持探索與積極投入的態度，誠如賴德和在該專輯「編者的話」所言「一世紀以來的中國樂壇，沒有任何一個年代能像他們在這麼短的時間內譜出這麼粲然，而具前瞻的新樂。」

有趣的是，四十年過去，當我們重新觀察這些抱有探索與學習精神的作品時，發現不少特質與慣性竟成了各該作曲家日後相當個人化的音樂特色。李泰祥日後的作品於節奏與配器上充滿強烈的對比與色彩，於專輯中的《龍舞》可見端倪。而他於 1976 年開始至 1986 間，每年獨自策劃並推動「傳統與展望」音樂會，就其演出形式與內容看來也充分說明了他對於戲劇性音樂的追求與執著。¹²表現在樂曲《眾妙》中以京劇鑼鼓點做為潤色、隱喻與戲劇效果之用，日後也成為賴德和音樂中的個人色彩。¹³而溫隆信也說道，如何集結與運用美好的泛音音色，曾是他追求的風格之一，《現象 II》之前的很多作品便積累了不少探索的結果。¹⁴

二、體認傳承的重要性

暫不論網路世界的無遠弗屆，至少當今的教育環境，比起一九七〇年代有其優渥的條件，

⁹ 溫隆信電子郵件，「回答有關《現象 II》」，2012 年 11 月 9 日。

¹⁰ 據訪作曲家李泰祥資料整理，2004 年 4 月。

¹¹ 據訪作曲家賴德和資料整理，2010 年，8 月 21 日。

¹² 簡巧珍，〈鬼才、天才、學院派的異數？——另類李泰祥〉，《二十世紀六〇年代以來台灣新音樂發展之軌跡（再版）》，（台北：美商 EHGBooks 微出版公司，2012），頁 350。

¹³ 簡巧珍，〈賴德和音樂中的原鄉情〉，《2010 台中學研討會 音樂文化篇論文集》，（台中：台中市文化局），2010，頁 151。

¹⁴ 同註 5。

但是，年輕學子的學習態度是否還是一樣熱切？作曲於他們的生命中又佔何等的比重？而他們該著力的又該是在哪一個方塊之上呢？

在本專輯中，除了看到作曲家個別的風格之外，也看到立基於「民族」豐富而多彩的的內容。但我們想知道的是，這張專輯在台灣學子的身上曾扮演何等的角色？我們更想知道，在那之後，承接這份歷史紀錄的聲音在那裡？是上揚公司因為方便收錄而集結的專輯，是綠洲公司因為具有現成錄音資料而出版的專輯，是作曲家為了留下自己的聲音謹慎拷貝保留的一片片 CD，還是近年因著錄音、錄影方便，各音樂團體隨著音樂會演出而包存下來順勢出版的 CD？

這一張專輯確實有其時代性，但是，我們想知道的是，除此之外，是否還有更多我們所不知到的“聲音”呢？如果答案是肯定的，那我們顯然錯失瞭解許多前輩作曲家在創作理念、在作曲技法上的思索與推敲。「民族」的主題曾帶來多少想像的空間，西方的技法該如何與東方的精神做結合，必然經過一部部作品的探索，在失敗與成功間吸取經驗，才能達到心手相一，產生與理念相和的美好聲響。如果我們錯失對前一代努力成果的瞭解，是否也即意味著，我們每一世代都在探索，每一個人都在探索，那麼，經典之作的產生是否將是事倍工半呢？

三、正視音樂與演奏者、與聽眾之間關係

一般的論述銜以為音樂界於一九六〇年代展開的現代音樂運動，基本上與當時藝文界的主流是一致的——無論是文學上的以西方現代主義為依歸，或是美術上以抽象畫以及任何現代派為訴求。這樣的說法凸顯的是音樂追求上的「現代精神」，淡化了其本質上以「民族」做為內涵，體現東方精神、台灣本土的內在。若從這個角度著眼，音樂意識上對傳統的渴求似乎還是早於其他藝術方面的覺醒，而文化藝術界大環境其「崇洋」、「西化」的現象到了一九七〇年代，無論是基於潮流的自然趨勢，亦或台灣外緣的政經因素所影響，確實皆有很大的轉變。

以文學而言，「鄉土文學」在一九七〇年代取得了文學上的主導地位。一方面對過份模仿「西化」文化展開反省，另一方面則是對新文學傳統展開整理和評價，吳濁流、鍾理和、鍾肇政、黃春明、王禎和等人的作品日益受到社會的重視。這些意識藉由《大學雜誌》、《文學季刊》、《龍族》、《中國時報》人間副刊等大量文化媒體表達出來¹⁵，因此「鄉土」成為社會的主流意識，並取得深度廣泛共鳴。

美術方面，與鄉土文學具有相同表現題材內容的鄉土寫實繪畫，易於獲得認同。於此同時，美術家也正視本土的生活、開始反映社會的現實，寫實派的風格孕育而生。水牛、農夫、古屋、

¹⁵ 袁金塔，《回歸與認同——70年代台灣鄉土寫實繪畫》，頁4，檢自文建會96年度網路文化建設發展計畫專題論文。<https://taiwaneseart.ntmofa.gov.tw/page06.swf>（2012年，10月27日）

村婦、田野、廟宇、乃至流傳民間的工藝都成為時尚的題材¹⁶。而《雄獅美術》於一九七〇年代初，大量出現與台灣本土美術相關的文化議題與論述，甚至對本土藝術家熱烈地報導，直接引發一九七六年洪通畫展，並造成風潮，成為全國的焦點，也說明一九七〇年代的美術界，一反前一代以西方前衛與抽象為主流而回歸「本土」的追求。

在音樂創作方面，於現代音樂萌芽與展開之際，即與「民族精神」劃上等號，而於一九六〇年代伴隨著現代音樂運動推展所進行的「民歌採集活動」更凸顯了「本土」的意義。因此當藝文界於一九七〇年代以「本土」為潮流的同時，作曲界的主流思想，依然沒有背離當時的文化氛圍。但值得注意的是，本土文學與鄉土美術在社會上引起廣泛的共鳴；以本土精神為內涵的現代音樂卻沒有吸引大眾的眼光。這自然是個複雜的問題，因為音樂技術上的「現代」，本身即帶有音響上的疏離感，復加以台灣當時音樂教育與社會音樂活動的審美情趣仍然以西洋古典、浪漫風格為學習與欣賞的主流，因此年情作曲家固然熱情有餘，但終究是孤獨。無怪乎在本專輯的前言，主編賴德和語重心長地以「當事人」的立場為作曲家們說道「-----他們在我們的社會中是寂寞的，他們自棄於社會，也被棄於社會，這可從他們與聽眾之間的困境看出來，無論作曲者或演奏者都是這樣。」

以古推今，四十年過去了，所有的情況都變好了，作曲家的作品已受到社會廣泛的認同與接受了嗎？答案似乎不然。正如賴德和所說「-----因為音樂是時間藝術，且要經過再現的過程，這些因素阻礙了形式的溝通。一位聽眾想聽這一代中國作曲家的曲子，大概除了那場音樂會以外便很難聽到了，這樣，無論是欣賞、批評都造成一層障礙。-----」¹⁷這除了說明音樂的抽象性之外，也點出音樂社會教育的問題。亦即，作曲家的作品其出發的理念、音源是否為民族本土也許並不是重點，而是“現代音樂”其音響本身的結構與美學觀念是否已成為社會眾人的聽覺經驗，有其被接受的空間？但是，在此之前，我們音樂學府裡的師生，是否可以與台灣作曲家作品拉近距離，其解決方案為何，似乎也是這張專輯再現之後，值得我們深思的課題。

肆、結語：珍視文獻資料與有聲資料之保存——以音樂學作為創作的後盾

本專輯的重現，讓我們聽到了七〇年代具時代性的聲音，這其中包含了當時年輕作曲家們的實驗精神、興趣傾向、以及對傳統的渴望，所具有的共性在於“以西洋現代的技法呈現民族內涵”。審視西方「先鋒派」的步履，我們很清楚地看到，在立基於西方傳統音樂為發展的主流中，作曲家們已經開始向外探索，從東方、爵士樂、古風汲取靈感。但是東方對西方音樂的影響常常是一種氛圍而不是音樂實質，從這個角度而言，台灣作曲家以「局內人」的身份，將東方元素與西方技法做結合，其音樂當具有更多特質，值得分析與探討。於此同時，我們也看到了在音樂背後音樂學研究所承載的責任。綜觀歐洲音樂對全世界影響之大，除了作品本身的藝術性、以及演奏家責無旁貸地推廣之外，音樂學者的投入亦為重要一環。但是音樂學的研究，尤其是涉及現代音樂之範疇，若無有聲資料、曲譜文獻、乃至作曲家本人的釋疑，其步履

¹⁶ 同前註，頁 5。

¹⁷ 「中國當代音樂作品第一輯」，「編者的話」。

往往窒礙難行。以溫隆信的《現象 II》為例，該曲應該是繼江文也《台灣舞曲》之後，獲得世界比賽肯定的台灣作品，自有其特殊的意義，但是在此之前，由於年代久遠唱片塵封，在資料乏匱之下，我們有誰對這個作品有更多的分析與探討，以作為新生代作曲家們的參考依據呢？而戴洪軒《弦樂四重奏》的樂譜不見多時，近日其家屬正為籌備樂展苦苦尋找這份散佚的文獻，也說明了這份專輯的出現，在音樂史上提供了某些有力的註解。凡此種種都讓我們更能體會珍視文獻資料與有聲資料之保存，以及以音樂學作為創作後盾的重要性。

參考資料

一、書目

游素風，《台灣現代音樂發展探索 1945-1975》，（台北：樂韻出版社，2000）

簡巧珍，《二十世紀六〇年代以來台灣新音樂發展之軌跡（再版）》，（台北：美商 EHGBooks 微出版公司，2012）

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second editi edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers. (2001)

二、論文

簡巧珍，〈賴德和音樂中的原鄉情〉，《2010 台中學研討會 音樂文化篇論文集》，（台中：台中市文化局，2010）

三、網路資料：

袁金塔《回歸與認同—70 年代台灣鄉土寫實繪畫》

建會 96 年度網路文化建設發展計畫專題論文。

<https://taiwaneseart.ntmofa.gov.tw/page06.swf>（檢索日期 2012 年 10 月 27 日）

四、訪談資料

簡巧珍，作曲家李泰祥訪談資料，2004 年 4 月。

簡巧珍，作曲家賴德和訪談資料，2010 年 8 月 21 日。

簡巧珍，作曲家溫隆信訪談資料，2012 年 10 月 28 日。

五、「中國當代音樂作品第一輯」唱片文字資料（洪健全教育文化基金會出版，1976）