



温隆信

框架內外的音樂學習過程

（一）從臺灣的學院課程

我的學習過程，是比較不一樣的。我從十歲就決定做作曲家，為了達到這個目標，閱讀了很多傳記，發現每一位作曲家的語言、人文都很厲害，當時臺灣沒有太多可以學習的書可以讀，頂多只有一兩本中文書籍，是不可能讓任何人變成作曲家。首先，要從語言方面去努力，不然就沒有工具。所以十歲後開始修英文跟日文，透過收聽短波收音機廣播來自修日文。讓我自己「人就在國外」。學語言是為了讀書，而這個語言的學習救了我。

有人曾問我，許常惠老師他們有沒有教過我？如果他們都沒有教過我，我為什麼會那些？是國外那些大師把我教會的。我當時所閱讀的書，都是從日本來的，因為我媽媽的同學在日本交流協會任職，所以我需要什麼的書，都可以一個禮拜就到。由於日本比我們先進，我大約一九六四年左右便藉日文雜誌（日本當時有兩本雜誌《音樂之友》、《音樂藝術》，每期附有日本現代作曲家的樂譜）接觸到所謂無調性、電子音樂。這樣經歷所造成的落差，使得我在藝術時的和聲老師康謳，覺得我寫的和聲跟他的系統完全不一樣；我告訴他：「老師，我是要學作曲，不是學和聲」。他聽了很生氣。畢業的時候，和聲學，我只拿到六十分，差點被當掉。我在藝專的時候，已經有作曲組，學習的東西，我也不知道是什麼方向，就是寫變奏曲、

賦格，二聲部、三聲部的「創意曲」(Invention)。還好那時有一個美國老師史可培¹，來到藝專教授對位法的課程，待一兩年就走了。再來是蕭而化²老師，蕭老師一直強調對位法非常重要，必須把它弄好。後來蕭滋(Robert Scholz)³來了，他很厲害，作曲跟理論的底子一流。我跟他學過指揮，他教指揮不是手怎麼比劃，而是在發譜下來讓我畫弓法、語法、呼吸及表情記號，並解釋給他聽。那時也是僥倖有這些國外的老師給我們很多的衝擊。

那時在臺灣還有一個更重要的資源是「美援」。「美援」除了麵粉之外，還有文化上的助益，我本身就是一個受益者。當時，美國國務院會派國際級的音樂家來，如茉莉亞弦樂四重奏(Juillard Quartet)、辛辛那提交響樂團(Cincinnati Symphony Orchestra)的指揮、波士頓交響樂團(Boston Symphony Orchestra)，約翰笙博士(Dr. Thor Johnson)也來過。這些資源對我們非常重要，雖然來的時間很短，但是給我們很多新的觀念，影響的不只是在表演上，還有曲子的詮釋等等。指揮家們來時，就會來帶領我們的樂團，他們帶來的觀念、樂譜，無形中影響我很多。可以說，我從十四歲起，就開始受益於這些來到臺灣的美國資源。

我不只是一個表演者，還作曲。我從二年級後申請雙主修，學校沒有正式承認，而是默認。怎麼說是默認呢？因為系主任申學庸⁴當時說：「你的作曲那邊分數高就算作曲的，演奏分高就算演奏，反正分數都是你的，這就叫雙主修。」這個雙主修的階段生不如死，後來還去修了指揮，等於是三重主修，每天只能睡三個小時，每次上鍵盤和聲，都如臨大敵，大家都不是鋼琴主修，卻要彈總譜，每天除了要準備這麼多，還有很多考試，要練琴、寫作業、讀語言、賺錢，

因為我跟我爸鬧翻所以經濟要獨立一路是這麼過來。

我的作品《木管五重奏》之前的作品，都是學生時代為了實習音樂會發表而作的，從一九六七年《現象一》開始得獎後，有人對我的作品開始產生興趣，一些音樂家們也會幫我演奏，演出機會也就相對增多了。分水嶺應該是我畢業前到一九六八年為止，是學生時代的作品，一九六八年之後就開始是社會人士了（一九六八年當兵，因為是排長所以比較有時間寫作，一九六九年正式踏入社會）。不管我是否去國外，都已經脫離那個掙扎期了，因此我才可以踏上國際比賽的那條路。我學生時代的作品比較不屬「現代音樂」，主要是沒有時間。

（二）到日本遊學的收穫

一九六三年，我十九歲，趁寒暑假隻身跑到日本。一開始誰都不認識，只能先跑到東京上野附近，看能否認識東京藝大的學生。有一天，我看到一位留長頭髮拿著樂譜的男學生，就上前攀談，他剛好是個作曲組的學生，也就當時還在唸大學的三枝成彰。我們一起去喝茶，我告訴三枝，想要來交朋友或是看能不能認識藝大的老師，他覺得我很有心，就帶我去他老師入野義朗的家中上課，座落在品川區。入野一看到我，就問我來日本做什麼，知道我很有心，人還沒畢業、語言還不夠好，就跟我說：「沒關係，你是一個外國人，日本人也不太會把你當成什麼咖，但是你有什么問題都能來找我。」

後來去日本時，偶爾會去入野老師的課堂聽課，他是第一個在東京藝大教十二音音列音樂的老師，一九六八年就寫了一本十二音音列的書，在亞洲是最早的。一九七一年，入野不知何故來到臺灣，那時許常惠老師想把我介紹給入野，特別跟他說：「我有一個專門搞現代音樂的學生，是個怪咖！」然後才發現原來我早就和入野認識了。不過，我正式和入野老師透過私人課學習十二音作曲技術，讓他開始認真地幫我看作品，是一九七三年曲盟京都大會之後的事情。之前和同時期的臺灣，可以說沒有人真的會用十二音音列技法作曲。

認識三枝成彰後，他會帶我去吉祥寺附近便宜的地方喝酒，也介紹了池邊晋一郎⁷給我認識。一九七三年的曲盟在京都舉辦大會時，身為主辦人入野學生的三枝就負責演出部分的統籌。當年，我的《作品1974》也獲得演出；在日本雇用演出者演出自己作品的費用，來自於當時東吳大學音樂系主任黃奉儀做生意的先生所提供給我的兩萬五千元贊助，可惜當年的演出沒有錄音下來，這部作品要等到一九八六年才有錄音。幫我演出作品的演奏家中有一位臺灣小提琴家謝中平，他介紹日本打擊樂演奏家北野徹⁸給我（後



圖說（上）：與三枝成彰（前排左）合影，1987年於東京赤坂飯店

圖說（下）：與池邊晋一郎合影，1987年於東京

來我把北野徹介紹到臺灣來教打擊樂)。那一年，我的作品演的非常好，池辺也和我熟了起來，後來每次去日本，他也會介紹朋友給我，包括後來的武滿徹，他從歐洲回來時，也找我去喝酒。透過這些同輩或老師，我還認識了諸井誠¹⁰、湯淺讓二¹¹、松平賴則¹²、芥川也寸志、團伊玖磨等這些日本的大咖。我在一九七三年京都大會發表的《作品1974》似乎也使得香港的林樂培、韓國李誠載¹³後來反對辦比賽，許老師的建議也未獲通過，因為他們的風格都過於保守。

池辺晋一郎，跟我是非常好的朋友，他是池内友次郎¹⁴的學生。我們在東京藝大有過交集。他跟三枝成彰兩個人在那個時代都跟十二音的入野老師學過。三枝成彰還跟很多人學過，入野老師、松村禎三都教過他。他從年輕的時就不安於室，喜歡做流行音樂。池辺晋一郎比他有才情，但是他前面都走學術路線發展室內樂、交響樂等。但當時那個時代，電影配樂是一定要做的，因為那是高產值、高性價比，也因為大家都沒飯吃，別無選擇。搞電影的就是我跟武滿徹，後來武滿徹把一份工作交給池辺晋一郎。三枝成彰，因為他爸爸是NHK的重要導播，一直是一位生活優渥的少爺，被他爸爸照顧，但是他很有才情，另闢出一條路。

到現在還和我聯絡的是池辺、三枝等人，我們都是四、五十年的朋友了。我跟日本關係會這麼好是因為十九歲後日文就很好，可以獨立去國外一個個地建立起關係。後來日本也變成我早期的市場，他們的作曲委託費是臺灣的五倍。

(三) 調性音樂在社會的實用功能

講到我調性音樂的基礎，有幾個來源。首先，我最早在臺灣的老師都是學調性音樂的，例如藝專時期的陳懋良老師，也是我們第一屆的學長，教我們對位跟和聲；他一直警告我非得把調性學好。還有，我從小聽古典樂，家裡的樂譜、唱片多到無法相信，耳界、眼界都非常廣，五度圈對我來說一點困難都沒有。此外，我必須打工，於是我寫流行歌、編曲、舞曲、電視、廣告音樂、電影配樂等等，皆需要調性的功力。但是那時常常必須隱藏身份，因為寫這些很丟臉，表示不懂現代音樂，會被吐槽，因此我只能在某些地方表達我的這方面的潛力及調性的功夫。

我的認知是，調性都寫不好，怎麼寫非調性（atonal）音樂？一位作曲家需要從調性進到非調性的世界，當時是沒有老師教的，我經歷過痛苦才知道怎麼去轉化，不是這麼簡單的。池辺晋一郎、三枝跟我一樣，調性音樂的功力也都嚇嚇叫。

再來，我寫了非常多兒童歌，發行了的唱片大概一千三百多張、歌曲超過三百八十首，都是調性作曲。這些唱片在臺灣出版，現在看不到，是臺灣唱片業界及潮流的問題。可惜的是，榮星合唱團不會唱我的合唱作品，基本上都在唱呂泉生老師的兒童歌。呂老師跟我很好，但他從來不會說：「溫隆信，把你寫的兒童歌給我唱。」我的兒童歌一直被埋沒、沒有人唱，不過也沒關係，因為都出版了，我認為自己已經照顧了臺灣四百多萬的兒童，這樣就足夠了。我製

作了臺灣最暢銷的兒童歌唱有聲作品《說唱童年》，這是臺灣光復以來賣得最好的有聲出版作品，雖然大家都不知道，但是賣了好幾億，光版稅就收了好幾千萬。

我是個低調的人，不愛出風頭。有人說我在那個年代「呼風喚雨」，不是沒原因的，因為我要照顧太多人，那個時代每個從國外回來的，我都有照顧。

參加國際比賽的準備到獲獎

（一）一九七二年第一次參賽的自我摸索

參賽的契機

參加國際比賽時應該送什麼作品，我是沒有想法的，尤其在七〇年代初。一九七二年我決定參加荷蘭「高地雅姆斯國際作曲家獎」（Gaudennus International Composers Award）¹⁵的比賽，我完全不知道全世界的作曲比賽是什麼。我回溯以前所累積的經驗，其中有三個契機。首先，從九或十歲便開始接觸來自我爸爸收集的各種音樂樂譜，且初中時，有大量的軟黑膠唱片進口來臺灣，在那之前全部都是硬的黑膠，78轉。33又1/3，從我初二的時候進來。

第二個機緣，是我十四歲時（一九五八年，約初二），舅舅帶我去看馬熙成老師，他是

「中國青年管弦樂團」團長，也是小提琴家，後來成為我的小提琴老師之一。舅舅帶我去找馬老師，最主要是因為帶我去報名他的樂團。當年很幸運進入樂團，被排到第二小提琴的最後一個位置，那時的首席是李泰祥。從初二加入這個樂團後，我就知道這裡是我每天應該來的地方，因為這個樂團接受「美國國務院」所謂的「美援」文化補助；所謂文化補助，就是有波士頓交響樂團、約翰笙博士送來的樂器，還有非常多的樂譜和總譜，這些放在樂團的圖書室，公開給大家看。在那個年代，總譜是無人問津的，對大家來說，那是天書啊！可是對我來講非常好，很多沒有看過的樂譜，甚至有二十世紀包括潘德列茨基等人的作品，透過那些作品，我第一次看到「空間記譜法」(Graphical notation)。對十四歲的我而言，那真的是天書啊！還有像凱吉的機遇音樂、電子音樂，史托克豪森和布列茲的作品等等，那時候我被這些樂譜深深吸引著。我每天下課後，就帶著琴到樂團待到很晚，常常被師母留下來吃飯，那是非常寶貴的一段時間。這些東西我看不懂，去問老師他們也看不懂，我拿去給成功中學的音樂老師張為民看，他也看不懂，我就只能自己去研究。

第三個契機，是來自於我從十歲開始學日文後所奠定的基礎。我的日文都是百分之百自學的，每天早上五點開始聽兩個小時的NHK廣播，然後才去上學。除了日文我還有自修英文，我覺得語言對將來讀書有很大的幫助。我覺得學語言自修的經驗對我很很有幫助，使我後來讀總譜的時候就算看不懂也看，看到懂的地方就作筆記或繼續找資料。那個時候找資料很困難，沒有像今天電腦這麼方便。所以我媽媽看到這個情況，也就覺得我應該有一些從日本過來的參考

資料。所以她的朋友常常會從日本幫我訂一些雜誌，尤其是《音樂藝術》¹⁶。這是一本專業雜誌，它常常會刊登日本作曲家的現代音樂作品，附錄裡面有形形色色的作品，現在唸的出名字的日本作曲家都曾經被刊登在這本雜誌上，每一個月都會出版。

其實還有一個比較遠的契機，是在我初中的時候舅舅曾經給過我一部留聲機，這部留聲機幫我解決非常多的問題，它也給我一個可以大量聽音樂的條件。剛好我舅舅本身是開照相館的，除了照相館之外他還有一間唱片店，所以他常常送我一一些已經被磨損的差不多的原版黑膠唱片、除了有貝多芬的音樂外，也還有一些別人聽不懂的奇奇怪怪音樂。初中二年級的時候33又1/3唱片出來，我第一張拿到的唱片是蓋西文（George Gershwin）的《乞丐與蕩婦》（Porgy and Bess）；這種爵士的東西突然進到我的生活裡，讓我就發覺還有這麼奇特的音樂，而且是我從小到大都沒有聽過的類型。跟我爸爸聽的日本流行歌都不一樣。

還有一個原因是因為我從小就喜歡貝多芬跟莫札特的東西，尤其是貝多芬。當我能夠拿到唱片的時候我就開始收集他的作品，包括他後期的弦樂四重奏從Op. 127開始到Op. 135。後來我發現耳朵聾掉的貝多芬居然有一種作法，他的所有的音樂走向都開始變得非常自由，超乎我想像的自由，就是那種「意念到了就到了」，完全是意識流。當然在之前他已經具備非常多的基礎，至少寫了九個交響曲、無數的弦樂四重奏，但是這些作品給我一個最大的震撼就是：「這麼自由的在寫音樂！」以上這些經驗和契機就形成我參加國際比賽的拼圖，這些拼圖本身就會帶給我非常大的想像空間。

第一次參賽

當我想要準備這個比賽，雖然不知道別人的程度如何，但我從日本的這些雜誌附錄或潘德列茨基作品裡面發現他們會用空間記譜法，所以我相信這個應該是相當先進的技術。後來，卡爾科西卡（Erhard Karkoschka）¹⁷的《Notation in New Music》一書英譯和日譯本的出版，帶給我非常大的參考價值，在稍早之前我都在分析巴爾托克的音樂，初二時，他四分之三的作品都在我腦袋中了。巴爾托克最厲害的就是他對調式的運用、「費波那契數列」¹⁸、「黃金分割比例」¹⁹等等一些數學方面的思考，這些勾起了我的興趣。我開始思考巴爾托克是怎麼作曲的，後來我看到一本日本雜誌敘述，巴爾托克從學作曲開始，貝多芬後期的弦樂四重奏都沒有離開過他的書桌。這個資訊給我一個非常大的震撼，從此貝多芬後期的弦樂四重奏也沒離開過我的書桌。那時候我的同學都覺得我是個怪物，因為他們沒有看過的總譜，我都背得熟練，樂團館藏的總譜都被我看遍。而且那個時候的總譜不是這麼好買的，且非常貴！一塊錢美金換六十臺幣的時代，誰都買不起。所以我的想法創意都是拼湊而來，那叫做「酒干倘賣無」，都是破銅爛鐵組成的，是一個山寨版的開始。

當我要寫《現象二》作品的時候，我在牆上貼滿了紙條，是有關我的想法、數學、數據等等。當時我寫《現象二》時立下一個規矩，用黑色簽字筆直接配器。我從第一個音符寫到最後一個音符，中間都不能改，只要改了，就丟掉重新寫。在那種條件下是一種非常痛苦的過程，需要高度的集中力、思潮、手跟不上腦袋，讓我非常痛苦。《現象二》，就是這麼寫的，因為

我想貝多芬可以從第一個音寫到最後一個音，那我也可以。一九七二年參加比賽時寫《十二生肖》，已經用了一半以上的空間記譜法，就是圖形記譜法。我想試試這種方法是不是符合當時六、七〇年代的風潮，我嘗試了一半，雖然當時是比較幼稚的空間記譜法。我還用了一個當時較低俗的民謠做素材，「中山琴」在民國四、五十年民間流行的一種樂器，像烏克蘭麗麗，按鍵不是吉他型，有撥弦，一按鍵，一撥弦就會出現和弦。那時民間很流行，早期臺灣臺北社會風氣不是很好，有一堆從那卡西，北投這些風花雪月場地流傳出來的流行歌。其中有一首歌《我愛我的妹妹》，是從弗利吉安調式開始，*mi-la-ni-e-to-re-to-la*……，從 E 到 A ，是一個從弗利吉安停在伊奧利安上的音樂，那個時候我就發現 A 調式，調式是一個非常好玩的東西。事實上，中國民謠、古代的民謠有非常大量調式旋法的東西，尤其是宋朝，白石道人的時代有大量這種歌譜，帶給我非常多的啟發。

一九七二年寫《十二生肖》時，中廣的大發音室可以錄音或者演奏，所以我在比賽前去跟中廣商量讓我用來錄音，他們同意了。當時我一面寫、一面錄音、一面實驗，那個時候幫我拉小提琴的就是我現在的太太，彈鋼琴的是她的同學或是學妹。那個時候我們較具實驗性質，一面錄音、一面改，《十二生肖》就是這麼創作出來的。當年我把這個作品寄出去，因不能使用真名，以假名寄出樂譜和一個片段的錄音，主辦單位沒有要求全部，因為知道那個時候要找人演奏很困難，此外，還要求寄全英文的樂曲解說。當初寄出時，我是半信半疑，許常惠老師問我：「你確定要寄這個嗎？你真的夠有種。」我的好友許博允跟我說：「你不要傻啦！臺灣人

是去要參加什麼國際比賽？」李泰祥則不予置評，說你想怎麼做是你的事情，完全被看衰，就在這樣的情況下我寄出去了。沒想到不到一個月就收到通知我入圍，讓我到荷蘭去參加決賽。

一九七二年，我去參加決賽，在那裡碰到一大堆跟我同齡的年輕國際作曲家，那個時候跟我最好的就是後來在現代音樂協會擔任很久的會長，英國作曲家芬尼西（Michael Finnissy）²⁰。他跟我很好，是一個非常好的鋼琴家，當年他得到了第二名而我沒有進前三名。那時參賽者都住在高地雅姆斯基金會（Gautsmanus Foundation）²¹的宿舍裡，大家一起吃飯和討論，久了都變成朋友。我在那次比賽裡得到很多禮物，有人給我錄音帶，那時我們大多用盤式錄音帶，重要的要死；還有一大堆的譜，我還特別買了一只皮箱要來裝。這是我的第一次比賽。

賽後的機遇

一九七二年比完賽後我沒有立即回國，而是用身上剩下的錢去歐洲內陸的國家，我從高地雅姆斯那裡獲得很多介紹信，可以讓我去很多國家。雖然我身上沒有那麼多的錢，但那個時候我考慮要不要留下來留學，考慮過要留在哪一個國家比較好。最後十月份落腳於維也納，並在維也納的音樂院註冊上課。一開始住在張文賢的宿舍裡，後來他幫我安排住進修道院。我在維也納時，指導老師是烏爾班納（Erich Urbanner）²²，他常常說：「我老師是布魯克納。」我說：「我知道。」他要我所有東西包括和聲都要跟布魯克納的傳統一樣，只要稍微不同就會破口大罵。我另一個老師策哈（Friedrich Cerha）²³，那時他在奧地利國家廣播電臺（Österreichischer

Rundfunk, ORF) 樂團擔任指揮，是很好的現代音樂作曲家，那時奧國也只有他一位好的現代音樂作曲家。這兩位老師是很好的對照。我跟烏爾班納學了一年半就學不下去了，於是離開維也納的學校，只留下學生證做紀念。一九七二年出國的經驗讓我清楚了一件事，就是「conservatory」(音樂院)是一個「very conservative」(非常保守)的地方，所以我決定直接去參加國際比賽再講。最主要就是想找到峨眉山的道人或仙人幫我，拿作品給他們看後得到的回饋，大過於去唸音樂院。

那次歐洲之旅比較有收穫，是我去了荷蘭中部大城市烏特勒支(Utrecht)很有名的電子音樂中心「聲學研究所」(Institute of Sonology)。我有一個朋友拉科撒奇(Enrique Raxach)²⁴在那裡做研究員，那是我第一次接觸到電子音樂中心。到那裡後發現有一大堆機器跟資料是我從未見過，心想等我賺夠錢後，一定要再回來歐洲大陸。但很可惜，家裡出了一些事故，為家裡背負了四百多萬的債務，暫時無法離開。我因為上一次的比賽沒有入圍而耿耿於懷，所以我又準備了三年，在一九七五年時再次參加比賽。那段期間非常痛苦，一方面要幫家裡還債，另一方面要準備比賽，但是我在歐洲收集回來的這些資料變成我非常大的養分。

(二) 一九七五年第二次比賽

比賽的準備和作品

一九七二年後的三年我開始苦讀，沒有馬上寫作品，但是進行了非常多實驗性的寫作，慢慢找尋方向，接近比賽時我完成了兩部作品，一部是《現象二》、一部是《作品1974》。

《現象二》之前的《現象一》由來是，我覺得巴爾托克寫的雙鋼琴協奏曲跟打擊樂奏鳴曲是非常有名的作品，這兩部作品一直在「費波那契數列」和「黃金分割比例」中打滾。當初許常惠老師有警告過我，不要去模仿巴爾托克，否則會像他一樣走不出來。當初雖然有這個警訊，但是我覺得我可以寫出我自己的巴爾托克，因為我研究過他大量的作品，還演奏過小提琴狂想曲一、二號，對於他的作品非常清楚，因此我決定《現象一》使用定音鼓，叫做「定音鼓五重奏」。使用所謂的調式跟五度圈，因為對巴爾托克五度圈中心軸原理已經非常清楚了，從簡單的調性到複雜的調性當中，從乾淨到所謂灰暗顏色這些變化全部在中心軸理論裡面。而且那時他已經寫了非常多弦樂跟打擊樂的作品，也影響了我完成《現象一》這個作品。

那時候我待在省立交響樂團，對我的創作發展很有幫助。那裡不但有薪水可以領，而且有演奏員來幫我試奏作品。練完之後，我就請他們吃飯，拜託這些幫忙的阿公阿嬤來幫我練習這些東西，我的《現象一》是這麼出來的。後來一次，許常惠老師舉辦中國現代音樂第一屆比賽，我就送這部作品，沒想到評審一致通過得到第一獎。第二獎是馬水龍、第三獎是李泰祥，那時

對學長覺得非常不好意思，領獎時他們都問我：「怎麼是你？」我也沒講什麼，就把它當作一個美談吧！

後來的《現象二》跟《作品1974》是在準備比賽的氛圍內寫的。事實上我那個時候比較看好《作品1974》，因為這是一個編制非常大的作品，除了大型室內樂團之外還有五十五個女聲，分成三部，還有一大串的打擊樂器。那個時候打擊樂器是開始抬頭的一個時代，我發現打擊樂器的染色作用非常好，還沒有出國比賽之前，我家裡就有各種打擊樂器，包括四個定音鼓、鐘



圖說（上）：1975年荷蘭高地阿穆斯國際現代作曲大賽，《現象二》演出現場

圖說（中）：《現象二》奪得高地阿穆斯國際現代作曲大賽第二名，於比多汶（Bilthoven）的高地阿穆斯本部前升起中華民國國旗

圖說（下）：1986年於荷蘭烏特勒支（Utrecht）「梅湘週」與大師梅湘合影，左一為日本作家起篠原真

琴等等。這些都是為了實驗各種聲音的，後來很多交響樂團都來跟我借樂器，甚至演奏穆索斯基（Modest Mussorgsky）的《荒山之夜》（*Night on Bald Mountain*）也要跟我借鐘琴。我不懂的東西會買來自已實驗，所以我的山寨版是蠻徹底的。我在讀書時就知道作品錄音很重要，所以一定要接觸電子，不然錄音一定沒辦法錄好，我還偷偷跑去臺大和工專修電子學，暗中進行，沒有聲張，所有音樂界的人都不知道這點。因此我沒有時間看電影、交女朋友，因為大部分的時間都拿來實驗，為了要寫作品。所以這些放在一起就成為我身上擁有的某些資源。

《現象二》跟《作品1974》我一筆不改地全部寫完後，就直接寄出去了，寄出去時我很篤定會入圍，果真如此！三個禮拜後我便收到通知，說兩個作品都入圍，要去荷蘭參加比賽。為什麼那兩年會變成《現象二》？是因為《作品1974》編制過於龐大，超過七十個人，演奏單位不是交響樂團，只是零星複雜的室內樂編制，因此無法演出。但是它被列入紀錄，證明曾經入圍過，辯論的討論也可以。

賽外雜想

一九七二年比賽時，我認識很多荷蘭的現代音樂演奏家，他們都很厲害，我感到我們實在是落後他們太多，認識他們後就常有書信往來，到了一九七五年又再見面也更加熟絡，他們在練習時教我很多，包括管樂新的吹奏方式等等，這是排練的另外一種收穫，在臺灣是得不到這樣的經驗。另一點，我常去日本，因此我在日本的演奏家跟作曲家中吸取養分，在這些零碎的

學習中成長，可以當作收「酒干倘賣無」的那個人，我一輩子的學習就是「酒干倘賣無」，應該算是時勢造英雄吧！

我覺得作曲是很個人化的，當時我在歐洲找了七個音樂院，看哪裡有「大蛇」，就是厲害的人物的意思，有「大蟒蛇」的地方，就可以見識到「大蛇是怎麼拉屎的」【臺語，代表可以學到更多東西】。當時我厭倦在維也納跟布魯克納的學生烏爾班納學作曲，因為他一定要我依照他的方式，遵循照布魯克納的方式，寫和聲對位的習題等等。大概也因為我有些叛逆，認為音樂院的東西都太保守，去唸它幹嘛？我去那裡主要是要找厲害的人。後來我遇到武滿徹之後，才知道自己有多幸運，我至少有讀過大學，他連音樂院都沒有進去過，但是他的作品仍然可以深具日本的代表性。我問他怎麼學習的，武滿徹曾告訴我一件很簡單的事：「讀遍天下書就可以！」

當初就是在這樣的一個氛圍下繼續前行，當然獲獎也對我有非常大的肯定，得獎之後，高地雅姆斯基金會可說是幾乎照顧我一輩子，他們能為我做的，就是竭盡所能地在做。我覺得對於一個臺灣人來講，一輩子的資產就是從這裡學習來的。這些作品是八〇年代以前我的作品中絕對的精華。

我也找到一個方向，就是在荀貝格、魏本、貝爾格三人。我最喜歡貝爾格，他比另外兩人的作品更親近人、有 暖度。那時我研究他的作品，尤其是歌劇《伍采克》（*Wozzeck*）跟《小提琴協奏曲》（*Violin Concerto*），我發現十二音原來可以這樣處理，這是魏本跟荀貝格不想做的。

魏本很嚴謹的創作作品，所以作品都不夠長，但都是經典、精華。而荀貝格就更大氣了，他一直在警告後人：「他只是參考，不是絕對。」後來我從貝爾格身上得到更多養分，他給我一個啟發就是作品一定要有溫度，尤其身為東方人。所以我才開始加上清平調這類素材，這是一個很簡單的東西，從多利安調式，到伊奧利安調式，到弗利吉安調式，再回到多利安調式。日本國歌，也給我很大的啟發，因為日本國歌是從多利安調式開始的，*re-do-re-mi-sol-mi-re, mi-sol-la-la-re-do-re...*，這些真的很有奇特的味道。我在《現象二》裡面把這個概念放進去之後，主審裁判莎特（Peter Schar）²⁵跳起來說：「我覺得你的東西非常東方中國！」

我說：「Chinese so what? 我本來就是中國人，我是臺灣人。我用中國的素材，你覺得中國味，那你是覺得我的聲音 very Chinese? 還是我的時間結構 very Chinese?。」

他說：「都有。」

我說：「這樣的話你們就應該明白，史托克豪森當時迷日本的能樂，回去在德國多瑙艾辛根（Donaueschingen）發表了一堆。」

他說：「請問你覺得當時史托克豪森發現了什麼?。」

我說：「他找到的東西不如當年德布西在日本繪畫中發現得多還實際。」

後來他說：「對，原來你這個時間結構……」

因為《現象二》完全是精準地算秒數，每一個音符都要算秒。每個句子是多少秒都是一定的，打擊樂器要從哪裡出現高潮、新的聲音都是有設計的。

《現象二》的構思也和我對東方論「氣」的理解有關。寫過毛筆大楷字，就會知道如果不吐納運步的話，筆是揮不出去的，行筆到哪裡氣就到哪裡，這是橫膈膜的運用。當初作曲之時是根據我對書法的認知定出的觀念叫「氣韻力飛」，氣的開始就是一個意念的開始，那要怎麼形成一個新的東西？就是所有東西都隨著呼吸走。接觸過樂器的人都了解，包括弦樂也是，不只有管樂和聲樂接觸到橫膈膜的運動，學提琴的人也要知道怎麼使用橫膈膜運動。舉例，長時間要做「Adagio」（慢板）之類的東西，氣從哪裡來？我們的身體有三條大的管子是三、六、九的比例，剛好是三和弦共鳴的條件，最長的、中長的、然後最短的，本身的比例就是這樣。我們之所以能使樂器變得大聲，就是因為身體可以跟樂器產生共鳴，而要產生共鳴的條件就是要懂呼吸法。所以呼吸法對於器樂演奏家是非常重要的，當演奏拉快速的音符時，橫膈膜是上下移動，要拉「Adagio」是橫向移動的，所以這十字型都必須要會。說個玩笑話：娃娃生下來為什麼會哭？先學會吐，然後納。演奏者也是一樣，吸一口一秒鐘的氣可以支撐九秒到十秒的呼吸，所以當做很緊急、嚴密、很快、張力很大的東西時，不吐氣才怪。就像在寫毛筆字也是，「氣以養骨」是自古以來的中醫常論，氣運的好了骨骼就會健康，骨好了經絡就會健康，經絡好了五臟六腑就得被安撫，因此人就健康了。中國的包括古典文學不得不從小讀啊！所謂「黃帝內經」可能也是要讀的條件之一，我甚至去臺大醫院跟醫生研究過解剖學，因為需要知道人體的脈絡、用力的方法等等，因為我本身是器樂的演奏家，所以我非常注意身體放鬆等，身體要放鬆，就需要有足夠的氣去帶動那些天肌肉，所以「氣」是簡單的一件事：意念隨著呼

吸走，能走多遠就走多遠。各位一定不陌生，中國的文字跟西方的文字、阿拉伯的文字最大不同一點，就是中國的文字是從上往下走，而西方的文字是從左往右走。整個哲學理念上有大不同的結果，因為中國所有的東西都是在求「心」，所以會往自己這裡走，心求到以後，人就會變得很大，所以中國自古文人都很跩，氣很大。但是西洋就不一樣，他們往右走就慢慢遠去，所以這兩種民族對音樂上面是截然不同的，因為他們就是要走遠，走遠是冒險的意思，而我們這個民族就是凡事求己，就看自己內心包容力有多大，藝術就能到什麼程度。

我從小學西洋音樂得到最大的一個結論就是：他們永遠都在想辦法冒險，要肯走遠，都用腳去走到。所以我未婚前做過最重要的一件事，就是我想去的地方我都要走過，我要去看到各種人生活的方式、思考的模式。我去過橫渡撒哈拉二十一天，也從瑞士去過阿爾卑斯山，去走巴基斯坦的稜線，這些都是家裡人不會同意去做的事，家裡原本有事也沒辦法正當的去做這些事，一不小心都可能意外死掉，但是這些我年輕都做過，甚至去過亞馬遜、非洲，還有好多地方：，我覺得作為一個音樂家，體魄必須很堅強、精神很旺盛、注意力很充足，才有辦法寫出大氣的東西，那需要很大的能量。我從小到現在都不斷地鍛鍊身體，年輕時可以一天游二十公里，可能也因為爸媽給我的DNA不錯，加上自律很高，生活規律，所以我到今天為止都還可以一天工作十幾個小時，且都是站著工作。《臺北交響曲》我是站著從第一個音符寫到最後一個音符，沒有打任何草稿，只有將動機整理成一張表之後就開始配器，這是貝多芬教我的。現在這些九十分鐘的東西大約兩、三個月就可以寫完了，而且全部用黑筆，我已經快三十年不

用鉛筆寫作了，這些也都是在自我鞭策吧！我沒有什麼了不起，到現在都在進行著我覺得這一生很神聖的工作，就是努力作曲。

關於亞洲作曲家聯盟

（一）聯盟草創時的情況

亞洲作曲家聯盟成立初期的運作方式和實際效能，和當時現實時空環境及社會型態有很大的關係。這個情況要過了十年後才有比較大的轉變，但初期的情形的確影響了後續的發展。

曲盟在草創時成效有限，對外的原因是成員國不多。當時曲盟主要的目的是成員國間辦各種大會來引起互動和話題。但不幸的是，成員國的經濟狀況都不是特別理想，辦一次大會不是這麼容易。因此早期時大家是希望至少兩年要有一個國家自願出來辦大會，每一年都開諮詢委員會會議，各國的執行長及秘書長都要去開會。出國開會的旅費也很貴，而且不像現在可以這麼容易拿到補助款，都是靠一些民間機構例如功學社、山葉贊助。一旦各國之間的互動很難推動，實際的成效自然乏善可陳。

國內績效不太好的原因是，早期會員是沒有經過篩檢的，只要想要加入並繳了三或五百元

的入會費就成為會員。成為會員之後就可以來參加每年舉辦的活動，由於當時是內政部在管，因此我們定期都需要開會並繳交會運報告，表示有執行業務，這是人民團體的管理辦法。當時開會有兩種形式：大家來後理監事報告些事情，然後報告財務。結束後，也許幾個人做一些專業報告或學術報告，但大部分的情況是結束後去喝酒。我們不能說這樣的組織都沒做，但是臺灣在曲盟前十十年左右大概都是這樣的情況。

早期推動的著作權與稅法

曲盟那段期間推動的幾樣重要東西，第一，是著作權法。因為在曲盟之前我們就開始推動這件事，差不多花了我與許老師二十二年的時間。臺大的賀德芬教授回來之後，我們就跟她合作，曲盟和也邀請她來演講關於推動著作權法與執行等等。我們跟日本的「一般社團法人日本音樂著作權協會」（Japanese Society for Rights of Authors, Composers and Publishers，簡稱·JSRAC）、香港的「香港作曲家及作詞家協會有限公司」（Composers and Authors Society of Hong Kong Limited，簡稱CASH），都有正規的聯繫，直到我們後來推動成功。曲盟在這件事上面其實扮演很重要的角色，因為我們全部都是跟著作權有關的法人。

第二，在我當秘書長時推動的第一是稅法。以前中華民國的稅法是強盜，開一場音樂會要繳十三點六%的稅金，加上五點五%的教育捐，在還沒有開演前就要繳二十幾%的稅給政府。我當秘書長的期間發現這個嚴重性，我們每次去稅捐處還要自己拿票去蓋章，蓋完沒賣完的票

要退票，還要拿票根回去給他們核對，手續辦完後二個月後才退錢；這樣的政府根本無法無天。此外，鋼琴的進口稅是兩百二十%，跟汽車一樣貴！那時我跟許老師說，我們需要動用社會的力量來推動，這個稅法對我們和對整個演藝團體來說都是非常不利的，讓我們沒有發展空間。我們光找客人就來不及了，沒有找到客人就已經先繳二十二%給政府。

我在任內完成了幾件事情，一就是去燒稅捐處，什麼叫「燒稅捐處」？就是我真的拿打火機去燒稅捐處。我用這個方式抗議，燒到處長下來問發生了什麼事情，他們表示沒辦法，這是國家稅制的問題，但至少那次燒完之後，稅捐處對我們客氣許多。我說：「沒有關係，你要找我去槍斃都可以，但是這件事不能這麼做。」二是我去當時的財政部，那時王建煊是部長，找他說我們音樂人沒辦法接受這樣的狀況，希望他能在立法院立法，否則這個行業不可能在中華民國生存。這件事情在很多年後立法了，至少政府聽到這個聲音，我想這也是曲盟做的另一件重要的事情。三是我個人比較調皮的一點，我跑去大安區公所申請把身分證上面登錄的職業欄「大學教師」改成「作曲家」。那時我在輔大教書，但我不認同職業欄是「大學教師」，因為我認為我是作曲家，只是臨時做教師而已。既然我是大安區公民，就跑到大安區公所去申請變更。所長說他們翻遍所有範例，從來沒有一個案子說「作曲家是行業」，我就火大，把所有國內外的節目單、簡報都整理出一箱給他，他看完後發現的確有「作曲家」這個名稱，跟我說：「溫老師，原來三百六十五行之外還有這一行呀！」

我說：「對呀！理髮的上面也會寫理髮，寶斗里裡面的妓女也會寫特種行業，那我們難道

不能有這種行業嗎？」他回去想了一個禮拜之後告訴我，你說的有道理，接著就把我的職業改成「作曲家」。當然這不是什麼光榮不光榮的事，我只是告訴社會「還有這個行業」。如果職業欄上面沒有這種名稱，以「自由業」取代，那這個行業在社會上是連名字都沒有的。我相信這件事之後，中華民國也沒有人特別會去把自己的職業欄改登記成「作曲家」。這不是對不對的問題，我的意思是說那個時候要讓社會尊重這個行業，就必須先讓他們知道這個行業在做些什麼事情。這些是我覺得當初在曲盟推動的很好的幾件事情。

最後是，我們跟香港的林樂培很認真在亞洲作曲家各個國家裡穿梭，我們認為學術很重要，需要交流。為了這件事情，我在工作室開闢了一個空間，讓呂文慈、李子聲、楊金峰、洪崇焜、蕭慶瑜這些分處於不同學校的人，在校外還有一個可以做學術研討的課程，我跟潘皇龍也說過，這樣有些內容可以讓年輕人去接軌。對內是這樣，對外的話，只要有機會我也積極的帶這些年輕人去參加論壇。在這個時間內我們能做到的績效大概就是這些，單一音樂家或作曲家，家在知識、情感、技術、結構各方面的東西就是這樣。

曲盟發展中期

事情到後來還是沒那麼有成效，例如我一直呼籲我們的作曲家要有相當的外語能力，不要凡事靠翻譯。我還特別請在實踐大學教英文的英文秘書出來開課。呂文慈他們都有上過課，可是前一輩的人就沒有特別的進展。要知道語言沒有學好的話，第一就沒辦法跟別人交朋友，所

謂的交朋友不只是平常見面打招呼，寒暄之後的私交、情感的傳遞、生活中的交集都很重要，都需要外語。每次國外論壇到最後都只剩下我跟許老師，其他人都不見了，一方面是觀光的好時機，也不能怪他們，畢竟有交了錢。也許現在好一些了吧！畢竟年輕人多了，應該不會再像以前，每到論壇大家都不知道要說什麼。早期都像觀光團，報名大概都十幾二十個人，去了之後第一天的接待會大家都會參加，因為那是宴會，到了第二天大家都不見了，直到最後結尾告別晚會才又都一一回來，開音樂會也不見得會去聽。每個人的目標不一樣，但是如果到兩千年還這樣的話，那就是朽木不可雕也。

天下飲食男女，在喝酒的時候特別能真正交流情感。如果可以喝到酒，事情就能談，但如
果只能去說：「How are you？」那也沒辦法坐兩到三個小時跟他搏感情。我跟日本、韓國也是這
麼喝出來的，因為他們也沒有地方帶你去，他們來也都是接待去喝酒。我當時是圓山俱樂部的
會員，編號三三九，全音樂界只有我一個人在那裡，那裡會員資格很難申請。我會在那個俱樂
部，是因為那裡有網球場、游泳池、桌球室、蒙古烤肉、聯誼廳：國外所有的客人來我在那邊
請客，很方便也體面，大家都開心。我這一輩子很常跟人家開玩笑說我是一「酒家男」，負責
執壺的，包括北投也都是交際場所，聽起來很不正經，但當時確實有這個必要性。像我們去韓
國時，最高待遇就是去妓生堂²⁶吃飯，裡面有很多特種行業的人，像是臺灣的酒家場所。到日
本就會去熱海去找藝妓或去京都的昂貴場所。有一次是我們在日本在溫泉區開會，直接泡在溫
泉池裡開會。這是生活，或者說是人互動的型態，是一種變應的可能性，你需要具備禮尚往來

的禮貌。這件事情許老師很會，我們都還沒有畢業時他就把我們帶去五月花²⁷「實習」。我是受許老師影響很多，覺得這件事對所有人幾乎都有效，只要不要做到太過分就行。這樣禮尚往來一回、兩回之後，大家就都彼此熟悉了，也容易進入正題，你需要對方的什麼幫忙都很容易，這次他幫你，下次你幫他，這才叫做交流。尤其各國的作曲家的資源都有限，辦活動不容易，必須仰賴個人之間的交情和關係來維持和互相支援，自然而然的，曲盟聚會時就免不了吃飯喝酒。我們有時戲稱「ACU」為「亞洲酒精聯盟」，就是「Alcoholic Consumers League」，就是這樣來的。所以曲盟早期到了九〇年代，我想到第十二屆在臺灣會員大會開完為止，我們這些方式就行之有年了，所以才會見到某些私人或團體的感情和交流，到後來影響很大。

曲盟是一個比較小的組織，如果你到國際現代音樂協會去看的話就會發現完全不是這麼一回事，現代音樂協會有四、五十個國家，沒有一個人有辦法請得起大家，沒辦法像曲盟這樣玩。但即使是這樣國與國之間也是可以互動，我那時就是用個人的關係建立了和東歐各個國家的聯繫，例如立陶宛、愛沙尼亞、甚至冰島。這麼大一個團體你也沒辦法認識每一個人，即使你是會長、理事長也不可能認識所有人。這是兩個不同的團體，我覺得曲盟是一個小而美的團體，是比較容易做這種交流的，但是後來大家覺得「國際現代音樂協會」(International Society for Contemporary Music, ISCM。後簡稱「現代音協」)國際性組織更大想要去加入，那也是無可厚非的事情，因為你必須要走出世界。這兩個團體基本屬性完全是不一樣的。

我們的曲盟跟現代音協之間基本上是沒有關係的。只是我們的國情不一樣，人口少了的

情況下作曲家人口也相對少，就會變成，曲盟的會員也會跑去現代音協，反正只要繳會費就可以；以致於在臺灣曲盟的人好像等於現代音協的人，現在是不是也這樣我就不清楚。現代音協從以前就是作曲家跟演奏家都有，但是作曲家還是居多的，都是作曲家在主導，那些演奏家從我們以前的角度來看就是來增加會費收入的。當初這個情況就讓這兩個團體不得不變成一個團體，就會有一些有心人會想要去做雄霸幫主，那你去看看歷史就會知道是哪些人想要當雄霸幫主。因為兩者理監事會的名單基本是一樣的，都是選舉沒有錯，但問題是即使是選舉，但它的氛圍就是「如果你沒選就會：」，因此理監事會的名單基本很少換過，很少，除非是過世或是有什麼不當。因此我們一直沿襲這個東西下去，難怪它會變成沿襲制，而沿襲制好不好就不是在我述說的範圍。所以當初兩個團體的確是在交集，當然臺灣的現代音協晚了曲盟大約二十年才成立。

曲盟後來也有點語言的轉向。日本、韓國都是本來不怎麼講英文的國家，臺灣可能好一些，香港英文比其他國家都好。從新加坡、菲律賓等國加入開始，英文的勢力就開始變強了，澳洲、紐西蘭、以色列等國家加入之後，英文變成絕對強勢和主要的主導語言，不能說是「方言」了。尤其是澳洲、紐西蘭也主辦過大會後，官方語言就漸漸的變成英文，這是差不多九〇年代以後的。比如說葛羅斯（Eric Gross）²⁸是澳洲的代表很多年了，他參加到不好意思，就跑去大學挺他要求讓曲盟在那邊成立。成立之後，形式所逼就變成他們也不得不辦，雖然只有主辦過一次，之後有沒有再主辦我就不清楚，紐西蘭也主辦過一次，在威靈頓（Wellington）。各國輪

辦不均的情況，是因為事情成不成完全就是跟「那一個人」有關係。簡單地說曲盟的結構就是跟「那一個人」有關係，日本就是跟「那一個人」，如果「那一個人」不在的話事情就很麻煩，比如說入野老師走了之後日本幾乎就沒有再舉辦過了。之後非常困難，因為日本每次參加的人都是生面孔。而且日本是個複雜的地方，那邊沒有任何人會輕易認同你做的事，他們自己的作曲組織就很強了。那在首爾最主要也是因為他們大學教授很挺，所以可以搞好多年延續下來。

說到現代音協，有一個常年的笑話。說美國也是會員國之一，結果美國從來沒有主辦過，原因是美國他們是誰來參加誰就代表美國，回去之後根本就沒有組織。也是有這麼扯的事情。現代音協的情況在我七〇年代加入的那時候，貝里歐（Luciano Berio）和李蓋悌（György Ligeti）他們都還在，跟後來現代音協的狀況又不一樣。一直到芬尼西當會長的時候，他經常告訴我：「這實在不是人幹的！」那個時候國家很多，基本上現代音協幾乎都是大會秘書長在操作所有的會務。鍋島吉郎在曲盟的時候也快變成這樣子，因為沒有人要做那個工作。鍋島對曲盟貢獻是挺大，憑藉熱情能夠把這些國家攏聚在一起也是很容易。他從入野那一屆就一直是擔任秘書長，哪一年辭掉我就不清楚了。鍋島會幫忙主要是因為他是辛永秀老師的先生，老婆是音樂家，愛屋及烏，跟能講日文的我和許老師又有很多話可講，加上那時他在做國際貿易，財務上又有能力。我覺得鍋島幫忙曲盟純粹是這些人際情感和熱心，他應該完全不懂現代音樂的。

曲盟，這個組織在早期比較麻煩的是難以專業在現代音樂或調性音樂一個方向上。其實曲盟大部分的作曲家成員都是在寫調性音樂的，寫現代音樂的比較少。日本、韓國少一些寫調

性的，但東南亞國家很嚴重，澳紐也不例外，沒有先進到那裡。每次發表的時候，那些以調性為主的作曲家送出的作品，又時常不受歡迎，因為實在寫得不好。大家也不去揭穿，就算揭穿也不會有什麼改善。這背後的原因單純是古典音樂的底子太差，不論是要搞調性還是非調性，西洋古典音樂的底子都要好，尤其是要寫出有質感的東西很難。像東京藝術大學畢業的西村朗²⁹，雖然一九八六年送過來的曲子是完全調性的，但是他的樂隊作品是寫到讓人掉眼淚。但是曲盟很少這種曲子是調性會讓人流眼淚的。現代的，古典的，也都不會讓人掉眼淚，這就是那時候的寫照。可是也沒辦法，那是當時文化體系的問題，底蘊的問題。每個國家的現狀，搬出來在音樂中表現出來的就是這個樣子。

（二）一九七三年曲盟京都大會對臺灣作曲家的刺激和收穫

曲盟大會第一屆是一九七三年在香港，一九八一年也在香港，香港辦了兩次。因為入野老師的關係，第二屆一九七四年辦在日本京都。辦個大會，搞得入野老師灰頭土臉，原先各財團都答應贊助大會，不料三井銀行答應的幾百萬最後沒有到位。入野老師的包容力相當大，既然已經宣布要辦了，即使知道後援不夠的情況下還繼續辦，且辦得非常好，讓大家看到日本的大氣。這背後的窘境也是我後來聽他夫人說才知道，入野老師打腫臉充胖子的結果，負債了四百多萬日幣。在京都時，入野甚至還告訴來日本參加大會的會員們，如果想買現代音樂的譜或唱

片，可以去東京銀座四丁目的山葉³⁰，錢不夠的話他可以先幫忙簽賬。那個承諾壞了，他沒想到會有這麼多人去買了這麼多東西，他在櫃檯一直簽字。後來這些人有沒有倒帳，我就不知道了。

當時有些作曲家去買譜時才第一次見識到歐洲現代音樂樂譜的樣貌：「喔，原來空間記譜法是這樣」，「原來史托克豪森的作品《研究》（*Studie*）是這樣的東西」，「原來李蓋梯的管弦樂作品如《在遠方》（*Lontano*）《大氣》（*Atmosphere*）又是一個這樣的東西」；還有其他如尹伊桑³¹、Mauricio Kagel³²、Luciano Berio 的樂譜。一九六五年後西洋現代音樂在日本是一個商機，連卡爾科西卡的記譜法的書或宣克分析法的書都有，那時的山葉賺翻了。

現代音樂成為商機的另外一個原因是，池辺等眾作曲家在日本開始成氣候了，那一些作曲家少說也二、三十個，都是許老師後面那一輩，但比我早一點，例如諸井三郎³³之子諸井誠、松平賴則之子松平賴曉³⁴，慢慢在日本發展起來了。這些人說多也不多，但是每個作曲家買個幾本合起來也不少。對我們初到日本的人而言，這些現代音樂樂譜或書籍平常根本買不到，也不可能去歐洲全部搜回來，但是去銀座一天就可以



圖說：1987年於日本沖繩舉辦之「現代音樂論壇」代表中華民國進行區域創作活動現狀報告

有了。他們拿回去做什麼，我不知道，反正都是天書，「萌看啦」！加減看、看不懂也看。那時臺灣也有人來問我不能教他空間記譜法？我說可以，但是那是沒有規則可循的，那是一種「idea of language」。我發現我們若不是已經對很多東西有經驗，如電子音樂、非調性、十二音列、音堆，那買那些譜也是無從分析起。那時臺灣的學術環境就是這樣，學校不可能教啊！學校也不可能找我去教。所以我覺得直到曾興魁、潘皇龍回臺灣前，臺灣的現代音樂就是一片混沌。光是周文中的老師瓦雷茲（Edgard Varèse）的作品《電離》（*Ionisation*），我都花了很多時間跟他們解釋打擊樂的色澤、節奏等問題。臺灣過去有過一段對現代音樂很封閉的時代。

所以當曲盟真正進行國際交流時，臺灣很多人才發現為什麼韓國、日本的作曲家跟我們這麼不同。當然我們比起馬來西亞、印尼、新加坡又多知道一些。早期的曲盟根本什麼都不是，不知道在搞什麼現代音樂，完全都不是現代音樂，反正有音樂就做，有活動就先做。甚至，沒搞頭才更要喝酒，取暖也好，至少有歡樂。早期曲盟的可貴之處，就是大家在這樣的過程中互相吸取各種經驗，可惜專業的工作坊沒有做好。說到底，臺灣的學術根底不是這麼好，大部分人都寫調性音樂，東南亞的作曲家寫的是黃白的那種藝術歌曲，韓國的李誠載也很保守。若牽涉到太多要分析現代音樂的技術，大家都只能扼腕，最後變得閉口不提，因為如果提太多，就被說成太前衛了。就像我常被歸成一個類型「他是前衛（*Avant-garde*）、他另類」，然後討論就不了了之。

(三) 辦理一九八六年曲盟在臺北的大會

許老師想要辦國際級的比賽，在一九七一年辦過「中國現代音樂作曲比賽」，那是唯一的一屆，我得到首獎。為了這個比賽許老師去菲律賓找一位許先生捐了一筆錢，他很有心，找了那筆錢。有了這個基礎再去找日本的別宮貞雄、韓國的羅運榮³⁶、菲律賓早期第一代的國寶級作曲家布納文圖拉（Antonino Buenaventura）³⁷來擔任評審。許老師辦這個作曲比賽和邀請國際人士的經驗，多少影響了他後來想要成立亞洲作曲家聯盟的一個主要動機。

卡西拉葛、馬希達、山托斯都算我們的前輩，最早就是布納文圖拉，是東協很重要的一个作曲家。一九八三年之前，新加坡都沒有出現。再來就是新加坡的小提琴家甘琦勇³⁸，因為那時新加坡也沒有什麼作曲家或是音樂院。印尼就只有一位許老師認識的女士，讓她一直擔任印尼代表。不過她沒有拿什麼曲子出來過或主辦過大會，曲盟沒有太大的貢獻。然後韓國這邊大概所有的作曲家跟我都很熟，演奏家也是。因為一九七八年時我曾在漢城大學客座過一年，所以我跟他們的作曲界都很熟。那一年，李誠載和韓國「創樂會」邀請我們臺灣作曲家去韓國交流，開了一場中韓「交歡音樂會」，可以說是為一九七九的漢城曲盟大會做準備。一九七九的漢城大會朴正熙總統出席，在青瓦臺以國宴款待。另外一次曲盟辦大會有被元首級人物招待的，是在一九七五年的菲律賓，總統馬可仕的夫人親自接待。我記得那時候剛好南越淪陷，南越的代表只能在大會期間趕回國。

那個時候我主要為臺灣曲盟做的事情，就是幫他們拉近跟亞洲各個作曲家之間的關係，很多次都是我帶隊的。大家覺得我「呼風喚雨」，但是我根本沒有想要「呼風喚雨」，只是覺得能就做得一點吧，因為我們跟外面的關係都很差。臺灣在那時沒有跟國際接軌，在國際上沒有能見度，這迫使我長期待在國。我後來回國教書也是基於責任感，我發現我們這一代對下一代的接軌工作沒有做得很好，所以回來教了十幾年的書。直到一九八八年去紐約和周文中及大陸作曲家交流，是我最後一次和曲盟一起行動，之后就分道揚鑣了。前前後後，我帶曲盟的作曲家出國交流了十幾年。

分手的最主要原因大概和一九八六年第十二屆曲盟大會在臺灣辦有關。那一屆許老師把所有任務都交給我，由我負責辦，可是那一次，我大概把所有的作曲家都得罪光了。

為什麼會得罪？那年盡其所能所募到的款大概只有四百六十萬，錢不夠，卻來了很多，算是很正式的一年。許老師把任務都交給我，但我沒有工作人員，只有陳慧貞一個萬年秘書。我想了兩個方法，一是去外面徵聘人手，總共找了來自東吳、實踐共六個人，英文能力很好的能做 public relations 公關的和負責聯絡、一位專門管會計、一兩位專門做音樂會的統籌，那年我就用這六位工作人員去辦了國際大會。第二個辦法是，把國聯飯店全部包下來，讓總統套房變成辦公室，二十四小時運作，總統套房有很多個房間，執勤的人都可以輪流休息，機能好才能打仗，那六個人提前三個月住在那邊辦公。住在那裡的原因是，曲盟連辦公室都沒有，用我的辦公室做了十幾年。除了總統套房之外，也包了房間給外國客人住。我就帶那六個人打了一場

硬仗。

往年的經驗告訴我，會員到別人的場合都喜歡來找辦公室裡的小姐，一直來串門子。所以那一年我立下一個規定，就是所有人要去辦公室都需要「sit by」，僅限預約，說明事務內容，沒有事的人請不要來打擾，因為我們只有六個人，忙不過來。公布一貼出來，很多人就開始火大，傳言批評就傳得很難聽，如溫隆信一個人獨享辦公室。那一年，很多事情就是這樣辦下來的，到了最後一天的晚宴，我必須要在場致詞跟眾人道謝，連坐下來用餐的時間都沒有。沒有想到，所有的代表們突然站起來拍手叫我的名字：「溫隆信、溫隆信：！」這下，真把所有人都得罪光了，好像光芒都在我身上。那時候我也發現自己有錯，就是六親不認、不講人情。

那一年辦完大會的結餘，剩八萬塊，可是大家還是不爽。一次開理監事大會所有人都到，晚上三十七個人圍攻我一個，我就覺得「清心」【臺語，寒心之後再無懸念之意】，這個會，我不用再參加了！反正我把事情做完了，鞠躬盡瘁了，我原本就沒有太大興趣當「Leader」，不然早就去選理事長了。我的祖父死前，曾把我們所有子孫都叫去床前，告訴我們後代子孫不准從政，所以我都不敢去當什麼長。尤其我們家出了一個立法委員，到最後是灰頭土臉，所以我祖父才會說下這一句重話，並說政治全都是虛的，子孫們絕對不可從政。這給小時候的留下我很深的印象，祖父去世那時我還不滿八歲。

這些拼拼湊湊的歷史，雖然還有很多講不完的事，這些往事倒也不是恩怨。只是覺得，如何在事後剪輯這些過往。我認為一個組織不可能只有美好的歷史。既然要重建音樂史，就應露

出應有的真相。但要怎麼披露，要看每個年代都有不同的氛圍跟社會結構，不能一概而論。

（四）早期曲盟對臺灣「現代音樂」的傳承

我們是那樣子在曲盟渡過十幾年的光陰。簡單說，六〇到八〇年代，「現代」這塊一直是沒有人好好在學術上教。真正有在教，也是要到潘皇龍他們回來，開始教一些拉亨曼（Helmut Lachemann）、尹伊桑、魏本、苟貝格等。所以呂文慈他們當學生時，我每個禮拜在家開課帶他們做這些地分析，因為學校不可能教這些。非調性和調性一樣，聲音寫的怪怪的就會變成「e-tonal」。非調性還是有聲部進行（voice leading），不可能不用考慮聲部進行的。梅湘開宗明義地講，什麼是非調性？那也是調性，只是在另一個世界的調性，要把這些搞的來去自如才行，這是他跟學生一直強調的事情。也就是說，在冷酷的世界也要做一些溫暖的事，只有調性的東西才有溫暖嘛！否則不論你怎麼寫，高階層泛音組成的聲音組合溫暖才怪，除非配器有特別的東西。

這裡面又牽扯到另外一件事，配器法沒有人在教，我印象裡只有我在教，因為現代配器法沒有人會。如果這樣一代傳一代，下一代的人出去外面的世界以後會變得越來越弱。國外也有類似的狀況，厲害的都凋零了，所以二十和二十一世紀交接時，才會引起銜接不上恐慌。我常常去國際夏令營教課，發現學生的斷層嚴重，且人文學科（liberal arts）這麼差；我發現的

「差」，是指他們根本不知道亞洲在做什麼，冰島、挪威的學生永遠不知道我們這個世界到底什麼樣子。即使科技發展到現在，從類比到數位演變的差別在哪？就是能不能從聲音的秩序中找出其他音源的條件，這就是電子音樂。如果類比不夠清楚的話，數位也找不到聲音啊！那全部都是參數啊！最漂亮的參數放在一起，也不可能找出聲音條件，需要絕對的耳力，跟心中的聲音才能去找出這種新的音樂，但是這些學校根本不可能教。所以我在輔仁大學大建立電子音樂中心時，光訓練助教就很痛苦了。高惠宗³⁹是我的學生，他之所以會去接輔大最主要的原因是，他本來在中視作音效，後來去美國伊利諾大學唸書。後來我要離開輔大時，他就回來接手。但是早期的器材等等都是我弄的，早期電子音樂學生也都是我帶的，實在是沒有人會。

臺灣的電子音樂還跟藍德有些關聯。他一九七三年來到臺灣，到了後第二天就到我家。藍德是打擊樂出身的但也做電子音樂。我後來把藍德介紹給朱宗慶他們去學打擊樂。更早的還有我從日本帶來臺灣教打擊的北野徹。直到藍德來，我介紹他去文化大學兼課，所以連雅文他們才會開始學打擊樂。接著我去跟教育部說打擊樂應該立成一個主修，那時爭取兩個主修項目，一個打擊樂、另一個豎琴。那個時候學打擊樂的人有朱宗慶⁴⁰、連雅文⁴¹、郭光遠和楊淑美他們。

那個時代就是一個草莽的時代，一些想要做的事情也很難做，所以我什麼樂器都必須購買放在家裏，其中有一大堆打擊樂器。所有交響樂團都跟我借各種打擊樂器，朱宗慶創團跟我說沒有樂器，我就通通借他，現在借據都還在我手上。所以什麼叫做「呼風喚雨」？大家都弄錯

了，我為了想要執行音樂上想要的東西，必須花很多自己的錢。早期我有這個能耐，是因為我靠電影配樂、電視、廣告歌賺了很多錢，這些工作就是因為沒有人會，所以在那個天空中只有我這隻蜻蜓。我在六〇年代一個月可賺進六十幾萬！可以買三棟房子！

我創作了這麼多不同的音樂，大都有留下來，但沒有時間管理自己的東西。我就像關公一樣提著關刀一路殺下去。目前我已經捐全部的手稿給臺音館，但錄音還沒。他們那邊的人手也不足。包括影音、樂曲解說、首演紀錄等等，光年表就六萬個字，所以可以知道這要花多少時間。不過我的書今年會出啦，這些內容都會在書中描述，全書大概二十五萬個字，是從一九四五年後至今我所看到的。這對音樂學的人是很大的參考，因為裡面的東西都經過推理、考證，報紙、人物資訊都是正確的，這些花了我十幾年的時間整理。

（五）與官方的互相支援

一九八六年那次的臺北大會，我們跟政府的五個部會包括警備總部，都有募到幾十萬。那時還沒有文建會，教育部當然是贊助比較多的，我覺得是阮大年次長他們比較有點國際視野。重要的是，我們平常就跟這些部會也有點交情；如果沒有一點交情，他們也只能秉公行事。所以我一直以來也有在幫公部門，因為他們要懂我們才會同情我們的處境，我們要什麼的時候，他們也許可以伸出一點援手，這是我從以前學到的功課。

曾有一個故事：一九七五年我去荷蘭參加國際比賽的時候沒有錢，我跟各個地方包括文化局申請，一毛錢都拿不到。只有裕隆的老闆娘吳舜文，因為申學庸老師的關係捐了我兩百美金，其他都沒有著落。最後走投無路的情況之下，我走到一個電話亭，靈機一動想說去找政府首長的電話，翻開電話簿一看就是「謝東閔，中山南路一號！」那天，我不知道那根神經不對，居然真的就銅板投了撥電話給謝東閔⁴²。他也接了，問我：「你是誰？」

我跟他說：「我很年輕，你絕對不認識我。」

他又問：「那你找我有什麼事情？」

我說：「我有困難，不知道主席有沒有辦法聽一下。」

他跟我說：「不然這樣，你有困難的話，明天早上七點來我家。你來找我，我在臺北。」

隔天早上六點半我就去了他中山南路的住處，他已經在門口了，看到我就說：「少年人很早起，而且還很準時喔！來來，進來喝茶。」就叫我進去。他也不問我要幹嘛，就跟我說機要秘書顧斌和司機會來，因為早上在紅寶石餐廳有晨間會報，一起去紅寶石。我就問他：「主席等一下要跟誰開會？」

他說政府官員，我就說：「那我去這樣好嗎？」

他說：「不用擔心就跟我去。」我很惶恐地跟他去。在那裡，我在旁邊吃東西，也聽不懂他們在說什麼。主席問我：「你家住哪裡？」

我說：「在信義路四段。」

他說：「好，我先把你送回去。」

我問他：「那我什麼時候可以跟你報告我的事情？」

他說：「沒關係沒關係，等一下我會很忙，你跟顧斌說就可以了。」

我在回家的路上，顧斌就問我有什麼事情，我就跟他講。隔了一個禮拜，顧斌打電話來我家跟我說，主席找我去中興新村，我就想：「在臺北我要跟你說，你也不聽，叫我去中興新村幹嘛？已經缺錢了還要花車費去那邊。」可是他說：「主席叫你一定要來喔！」我就忐忑不安地去了。到了中興新村，顧斌很夠意思來公路局車站接我，我問他：「主席今天找我來做什麼？」他說：「今天要接待國際學生四千多位，主席要你去跟他們一起吃飯。」我說：「這跟我有什麼關係？」顧斌還是跟我說：「主席叫你來吃飯就是來吃飯啦。」我去了，結果一個人也不認識，他們原來是國際學生，省政府把他們招待過來的。吃完中飯後我問顧斌：「我可以跟主席報告了？」

他回：「主席說你吃完飯後，我就把你送去公路局回臺北。」

我問他：「那你有沒有跟主席講我的困難？」

他說：「我都講了呀！但是主席很忙，他都沒有交代什麼。」結果隔了十天，教育廳劉真辦公室就通知我：「奉主席諭，本廳將補助你六萬元，請來教育廳領取。」我去了之後，五處的處長告訴我：「主席覺得光只有機票太可憐了，還需要一些盤纏。」我不知道謝東閔是用什麼管道挪出這筆費用，總之他請顧斌轉告我要「好好去比賽，為國爭光」。

最後我終於在比賽得獎了，顧斌就很開心打電話告訴我，主席要我去中興新村跟他報告這件事情，那次才真的見到主席。謝東閔說：「你個臺灣子弟很優秀，我這樣贊助你很高興，這件事很有成就！」那個時代，中華民國國旗只有兩次在歐洲大陸升起，一次是一九六四年羅馬奧運、第二次就是我一九七五年在高地雅姆斯，大概從此以後就再也沒有升過國旗了。那時我也覺得幫助國家做了些事情，雖然當初沒有什麼感覺。然後省主席就跟我說有什麼事就去找他，可是過沒多久他就被調到總統府當副總統了，副總統就不容易見了。後來他接到炸彈郵包炸手，我想去慰問也沒有機會，直到他過世都沒有機會。這整件事在我一輩子中也是一個美談。

這段歷史許常惠、申學庸知道，因為他們幫助過我；但我未對外界講過，我覺得這是比較個人的經驗。在之前我常常跑公部門，被趕出來且很多次。一九七二年我要去荷蘭，去找文化局局長（我們以前成功中學的校長），找了很多次都找不到，後來乾脆早上七點在他的辦公室門口坐著等。他問我要做什麼？我跟他說了，他說國父說「自救救人」。旅費後來東湊西湊是湊到了，但是沒有得獎；我很懊惱，不過也得到了經驗，知道國際比賽原來是這樣子的。一九七二年那次，主辦單位告訴我，我的名次大概是六或七名，當時沒有什麼其他亞洲參賽者，我心想，我要捲土重來，後來苦讀了三年才拿到了獎。拿到獎後，對我來說真的是很方便，因為基金會把我推到世界各地，荷蘭他們也很珍惜，因為這是亞洲第一個入圍得獎的作曲家。我覺得這就是我自己的一段歷史，也算是對我家人、對自己有點交代。但是國際比賽又怎樣？貧窮還是要靠寫曲子過日子啊！

一九八六年辦曲盟大會時，當然也受到官方的協助。當時的宋楚瑜幫很多忙，還有那時候的新聞局長鍾雪儀也幫助很多，後來邵玉銘也幫助一些，後來他去公共電視臺後的那個臺歌，是我寫的。一直脫離不了官方的原因是，我有個信念，覺得如果官方不知道我們在做什麼、有什麼需要，老是找人家補助，補助完了就不跟人聯絡也不太對。所以那個時候我有空就去問，他們有沒有需要什麼幫助，例如一九八八年蔣經國過世時，我正在臺南家專教書，上課到一半的時候被請去校長室，有兩個情治單位的人就在那裡等我，也不表明身分，就說請先生立刻北上一趟，校長請我東西收一收跟他們走。他們一路把我載到南港的中國電視公司，把我丟到十一樓。中國電視公司的人過來跟我說：「老師不好意思，請您來是有一個任務，需要有治喪用的音樂，請您在這裡作樂。」

我說：「我家人都不知道我在這裡，可以通知他們嗎？」

他說：「暫時不要。」所以我就這樣失蹤了三天，家人急死了，問學校，學校告訴他們我跟人北上了，到了北上去哪裡就不知道。幾天後他們才被獲准到十一樓看我，知道我要在那邊「制禮作樂」。那一年是蔣經國去世，我幫忙制定那一個月哪些音樂是可以用的。不然一天到晚放送葬進行曲、不是蕭邦就是貝多芬，社會彷彿變成黑白的，前一次蔣總統過世是完全的黑白，很恐怖。所以一九八八年那一次被關在中視兩個禮拜制禮作樂，是很優待我，我用很快的速度寫出一個出殯用的禮樂，用軍樂演奏。

這件事結束後，教育部阮大年次長⁴⁵有一次打給我，說：「溫老師，我們從周公之後就沒

有人在制禮作樂，你可不可以藉機把所有喪葬、婚禮、喜慶、祭祀的音樂都作完，然後要有各種編制，室內樂、國樂、交響樂、合唱等等。」總之，一個由教育部社教司主持的「制禮作樂」計畫。所以我就召集全國作曲老師，請他們制禮作樂，寫一首曲子多少多少錢。條件只有一個：「全部都要寫調性，不要寫非調性！」這還跟記者開過公聽會，說我們在多久之後要全部寫完、錄音、播放，讓大家審視這不可以作為禮儀音樂。這又發生得罪人的事了，很多人寫的需要退回去，像曾興魁寫的第一個作品，我就很火大，他問我為什麼？我說，約定上就寫得很清楚了要寫調性，他寫莊周夢蝶。潘皇龍也被我退貨，我說你自己回去想一想。例子很多啦！也不是我要退貨，是我必須負起這個責任。而且很禮遇說，那個時候很多人都獲得很多的委託費，寫的都只是二、三分鐘長度的東西。這樣又出了一個大地震，不知道該怎麼辦？什麼事都是我在傷腦筋。

我不覺得做人有那麼重要，把事情做好比較重要。做人為什麼要這麼鄉愿？而且這是正式的邀請，是國家祭典需要用的，請大家有一些責任感吧！結果這件事情還是搞到有些人改寫了兩、三次，不管寫得漂不漂亮，至少是調性，我就收了。結案時阮大年被調職，這套東西就進



圖說：1980年代擔任文建會委員期間與藝專師長、同學合影，左一賴德和，左三中學庸，右二沈錦堂

了教育部的藏經閣，到現在都沒有下文。這些政府組織真是亂來，出了一籬筐的事情。

平心而論，我不是這麼跽的人，大家常常誤解我。我是有嚴格的一面，對我自己也是這樣，我認為事情本該有一個絕對的態度，尤其在學術界，因為需要跟後人交代很多事情，而不是隨隨便便。當初中華民國所有的委託創作該都是我第一個出來主張的，否則今天應該沒有政府委託創作的的事情。我也建立了很多的規章，後來我不在的時候就很多人跑去教育部說，溫老師那個太貴了，不用那麼貴，這樣就可以了！這種事情也屢見不鮮啦。這些都過去了，反正歷史就是這樣過了。

（六）跟中國大陸作曲界的接觸

我跟大陸之間的關係其實很早就開始了，可能是臺灣作曲家裡面最早的。我在一九八一年改革開放後，剛開完曲盟香港大會之後，大約是在春夏之際曾經被政府派過去做一趟秘密任務，幫政府收集大陸的出版，跟認識大陸音樂界的領導。政府給我一個月效期的護照，回來馬上截角，當做沒有去過。我們這邊需要知道大陸他們在音樂上面做些什麼，文革之後他們在音樂上面有什麼改革變化等，但我不可能買下全部的書，大部分的資料我必須去找他們那邊文協的人協助，如到底有哪些出版社，像人民出版社之類的。這應該是教育部跟新聞局有點關係，雖然我不是很清楚，也不想弄清楚，我想弄清楚後會非常的痛苦。我的任務只是去購買及索取

這些出版的樣品，那次去了上海跟北京，一共八天的行程中認識了一些人。回臺灣時，我在大陸收集東西不能直接通關，需要請警備總部的人來協助通關，不然我就是帶匪情入境，後來我也沒有問那批書後來去了哪。所以我應該是最早去過大陸的，那時候大陸還沒有開放，還是全面使用外匯券的時代，上海的燈光都還是昏暗的，有些恐怖的氣氛。

一九八一年，當時的曲盟香港大會還沒有大陸代表參與。兩岸會面是曲盟結束後半年的另外一件事，是香港的港督彭定康邀請（林樂培從中措合），海峽兩岸會面的「作曲家會議」，李煥之當代表（長征幹部，有過兩萬五千里長征的經驗）。那是兩岸音樂家第一次正式會面，也是我帶隊。那是一個統戰很厲害的年代，在出發之前警備總部還給我們一個答辯錄，他們問什麼，我們回答什麼，臺灣那時還是戒嚴時期。我心想這樣怎麼可能呢？對方問的問題怎麼會是制式的？所以我一上珍寶海鮮舫的船後跟李煥之一擁抱，第二天不得了！海峽兩岸代表互相擁抱，這邊就為一個大事情了！許老師當時也有去，我是代表、帶隊的。許老師是大佬，他們也有大佬，他們代表是李煥之，臺北這邊是我。後來許老師和李煥之握手也馬上變成新聞的焦點，每天都有，新華社每天都一堆，《人民日報》、《海峽日報》（新加坡）、《北京日報》。臺灣這邊比較低調，那個時候還比較敏感，沒有什麼人敢說大話。那時每一天開會的內容都要見報，我每天都要打電話回來請示警備總部這樣可以嗎？那樣可以嗎？

一九八八年周文中又在紐約辦了一次這樣的兩岸交流論壇。多次下來，說實在大陸那邊從

譚盾、周龍⁴⁴、陳怡⁴⁵：沒有一個跟我不熟。我發現大多數他們都在紐約，我也在紐約跟他們互動了很多年。但是一九九六年時我對大陸非常的失望。第一個失望是那一年大陸用飛彈恫嚇臺灣，某位中國作曲家還故意打電話來問我：「你有什麼感想？」我說：「飛彈都打到我們這邊了，你還問我有什麼感想？你們真的連一點同胞的愛都沒有嗎？我問他臺灣什麼地方得罪你們了？」上海音樂院那一次，也是和上海交響樂團也是搞得很不愉快。那時剛好是一九九六年波特曼麗思卡爾頓酒店（The Portman Ritz-Carlton）開張，上海交響樂團原本計畫要演我的第二號交響曲《層迴》跟李泰祥⁴⁶的作品，我們兩個都到現場了，當天他們才宣布今天不演，我說不演就算了，我都從巴黎飛過來，至少在音樂會道個歉。李泰祥患帕金森氏症也來了，至少解釋不能演的原因。他們剛剛開始拒絕，後來才答應由文化局長出來說：「對不起溫先生跟李先生，因為某一些原因我們不能演：」。這背後也許和兩岸關係緊張有關，但是對我來說最主要的是，他們言而無信。那一次許博允主辦的，我記得當時向他發飆，我說這種事情你都沒有立場，要我們自己去面對。我也得罪他們的文化局長，害得我隔天趕快搭上六點的飛機落跑去香港，他們說留下來會很危險。

發生這些事情之後，我就不大去大陸發展。大陸有很優秀的人，但是整體的風氣讓我沒辦法信任。後來有一年，對岸友人來跟我要兒童的音樂，說我的音樂可以造福我們大陸的四億個兒童。我說很好，可以做到，但是需要一次買單。我說：「既然四億個兒童，你給我四億人民幣，不然我以後版稅問題處理會很困難。」

西樂、國樂與現代音樂

（一）關於一九七六年的《中國現代音樂》唱片

這張唱片的來由，是洪建全基金會音樂圖書館的林宜勝老師跟基金會的大媳婦簡靜惠要了一筆錢，希望能幫我們這群作曲家錄一個歷史性的唱片。這個案子確定之後，林宜勝委托賴德和去編輯，而我負責錄音，因為那個時候我有一個錄音室。除了我的《現象二》之外，大多數的曲子都是在我的錄音室錄音的。賴德和的東西則是在重慶北路和鳴錄音室錄的，其他全部都是在我那裡錄的。賴德和在唱片解說中有著像屈原那樣的情緒，是因為時空的原因。賴德和從鄉下員林上來臺北，經歷怎樣的艱辛，進藝專時已經二十多歲了，他是其中非常窮苦的學生之一。另一個背景是，賴德和的老師是史惟亮，史惟亮是從《滾滾遼河》書中所描述的青年軍出身的，本身就是一個憤世嫉俗的人，賴德和在他門下五年，自然也受了這樣的感染。作曲本身已經是一種精神上的壓力，我們當時所處的是一個風聲鶴唳的年代，政治上喘不過氣來，任何人隨時都可能被當成思想犯抓走。例如「向日葵樂集」就有曾經被警備總部刁難過，每個星期要去那裡寫悔過書，只是因為毛澤東曾講了一句「我是太陽，人民是向日葵。」

那時候臺北和板橋是一個髒亂無比的都會區，奇臭無比的城市，各種傳染病不斷地在發生。貧窮、無助、看不見彼岸。在這種氛圍下要生存下來，難免會出現那種屈原般的文字。臺

灣整體的音樂環境也不利這張唱片的銷路。唱片印了三千片，賣了十幾二十年還剩上千張沒賣完，最後是洪健全基金會到處送掉的。第一輯就這麼困難了，那還會有第二輯嗎？那是個流行歌曲暢銷的年代，沒有唱片公司會幫我們出唱片，也沒有出版社會幫我們出版樂譜，也沒有著作權，演出也是有一搭沒一搭的，所以《中國現代音樂》唱片中的文字是反映時空的「悲鳴」，應該說是「不平則鳴」。不過也不能說每個人都這樣想，我就沒有這種感受。

作曲組畢業時，我沒有工作，也很難有教書的機會，畢業等於失業。學作曲的幾個人都是先跑交響樂團當演奏員或是研究員，那至少是一份薪水。我曾被史惟亮老師叫去藝專幫他代課一年半，領了副教授的薪水，可是那是例外的情況，事實上我根本沒有資格去那裡教書。我們這些畢業的人大概只能在光仁國小或福星國小的音樂班教書，也只是兼任工作。那是個「有行無市」的時代，根本賺不到吃的錢，你說你想去服務？音樂科系的主流的是樂器演奏，唸完後去考管弦樂團。這些搞作曲的人，手上樂器的功力不可能太好，自然不太可能去考演奏員，他們應該何去何從？後來出現一個「錄音行業」，所有的流行歌都需要錄音產業，那個時候學作曲的會走進這個行業。一代傳一代，從我到李泰祥，這個兼差「side job」被需要，又可以賺很多錢。此外，我還必須去寫廣告歌、去寫電影配樂、流行歌，都是迫於生計。因為沒有機構可以去，也沒資格教書，就算到小學去教書，薪水也很微薄。師範生還可以堂而皇之去教，而我們只是技術教員。所以所有人都是希望快點出國、快點拿學位回來、快點看哪裡有空缺可以工作。八〇年代有一波進大學教的機會，所以潘皇龍、曾星魁這些人約在八〇年代中回來，都還

有機會進大學從講師開始。這樣一個循環造就了臺灣九〇年代以前所謂的「專業」，不管是作曲還是演奏通通都是「有行無市」，需要到處謀生。

我從小因為貧窮，便知道生計非常重要，直到十六歲之前都沒有吃過一頓「正餐」，從十六歲之後家境轉好，才知道什麼叫做三餐。那時我對天發誓：「如果有辦法，我一定要吃得飽！」要吃飽飯，就需要賺錢，賺錢就必須要看這個社會有什麼需要，有什麼本領可以介入其中。我的方式是學校，還有這個業內不允許的所謂「下海」，我去當「酒男」，幫華僑舞廳⁴⁷編舞曲、寫廣告曲、慢慢到寫電視配樂、電影配樂，白天是天使，晚上是魔鬼。我當時有一個堅持是：「無論生活有多麼艱苦，一個月只工作十五天。」絕不多，只要有飯吃就可以，剩下的十五天我去唸書，因為我的喜好是把曲子寫好，想涉獵更多東西。賺完錢，都待在家裡，工作完了之後，就埋頭苦唸，那時我想到古人云：「掏糞要趕早、賣麵要擰麵、作農一早就到田裡。」那時我想我們這些不學無術、不事生產的人到底要什麼？只會跟社會諮詢東西，有什麼能回饋社會？這個想法啟發了我，沒關係，我一半是天使，一半是惡魔，已經下海了，但我不是不學無術的人，做這些事為了生計，剩下的時間我還是繼續讀書，直至今日我每天早上起來的前四個小時都是在進修，寫練習題，從來沒有間斷過。我一直相信：「想要功力高強就需要打碎自己，接著壓榨自己，最後得回饋出去。」所以我唯一回饋的方式，就是寫好曲子找機會發表，因此我所有的作品都首演過。我有三百多首作品，已有兩百多首被演出了，這是我一直堅持的。立志成為一位作曲家，終身就是一位作曲家，至於會不會成為一個偉大的作曲家，

那就不是我能決定的。

是大環境造就了我有這麼多作品？我有八十%的作品是受到別人委托創作，我靠這些作品活下來的。靠學校活是很莊嚴的，但是靠學校總有一點限制，不管怎麼升職，當教授的時候薪水總是這麼多，可以養家，寒暑假時薪水也會照發，這是優點。我們是寒暑假還要打工，我後來發現打工的錢比在學校賺得還要多，所以就吧學校的錢拿去加汽油跟買紅酒。我從來沒有給過家裡，上有父母、下有妻兒，有時候真的為這些教書的先生們感到很委屈。歐洲的教授都不是這樣的，以前大學一個月可以賺多少錢？下午還要跑去別的地方教書，教小朋友，在法國這是必須的。當然在外面有一些其他的工作，可是以法國的老師來說，政府有規定他們一定不能少於多少錢，一個禮拜工時不能多於幾個小時。沒辦法，我們國家做不到這件事，因為執政者不覺得這是重要的。但是我很不一樣，我要支付很多東西：第一、我上有父母、下有妻兒，還有兄弟要照顧，再來我每年要一大筆的旅行費用，因為我每一年都要出去，因為我要比賽，一年光飛機票就不低於兩百萬臺幣，如果我沒有賺四百萬以上就活不下去。那時候的狀況，還能在臺灣存活嗎？沒有辦法。我教書的那些年很都賺不到二十萬，必須得靠國外的的工作或者是含稅的收入，或者是委托創作的收入。我不是一路風發，也都是「一肚子苦水」。

大家應該很少聽到我的作品，這是一個現實的困境：臺灣的出版業基本上不可能出版我們的作品，而我不想要讓國外出版我太多的作品，只有極少數要推廣到學校的作品，我授權給國外的出版社。因為我的作品是屬於這個土地，所以我不想讓他流落到國外。這也造成了一個

麻煩，不便與流通，尤其當今這個時代。而我大多的作品都由大陸出版社出版的，一個作品印刷完之後不知道要賣多久才賣得完，是最近這幾年一些合唱團發現我這個寶藏，才慢慢有點銷路。比起日本、歐美那些作曲家來說，差異太大，因為是我們的努力不夠，也沒辦法說什麼，這就是我們國家的時空條件，必須接受。我認為不必發出悲鳴，只要踏實的做，總有一天會走出路。目前也已開始有一些眉目了，不然你看很多東西怎麼出版？這也是我願意把作品捐給臺灣音樂館的原因，想把作品留在這片土地。當然這樣的堅持會很辛苦的一面，目前為止一九六五年代我學生時期的錄音等等都還沒有捐出去。

(二) 六、七〇年代西樂和國樂的關係

以前那個年代，西樂跟國樂是壁壘分明的，教育部做過一些運動：「西樂中用」、「中樂西用」，曾經鼓勵過這兩個團體，把這兩個樂種融合在一起。這無疑是立意良善的，但方法論就有些問題。第一，代表國樂的董榕森⁴⁸老師他們其實都已經很開明了，但是他們對西樂幾乎是碰都不碰的。像許老師跟史惟亮老師你讓他寫國樂的東西他也不會寫，胡琴他有幾條弦，定弦是什麼他們也許都弄不清楚。我在學校的時候有一個名堂叫做「國樂副修」，每個人至少要學一樣國樂器，那是我二年級之後教育部規定的。他們發現這個現象蠻嚴重的，所以那時候我們第一次以「西樂生」的身分加入國樂團，才接觸到像董榕森這些國樂的老師。也因為這樣我

們才能去碰到國樂器，也依照個人興趣，像我自己就跟蘇文慶說：「沒關係，我教你西樂，你教我國樂好不好？」當初我就是用這個方式跟他們交換國樂中我需要的資訊，但在我之前的老師是不會碰這些事情的。

至於許老師的觀點，他認為國樂不夠科學，因為國樂在律學上不準確。那個時候三分損益法沒有辦法做到像純律、平均律這麼精確，所以早期笛子演奏家跟鋼琴伴奏往往格格不入，後來國樂團成立了，他們也沒有機會跟國樂團學習這些東西。所以國樂團成立的時候，我們有責任跟他們一起研究，我們也必須去碰觸。很多起來很簡單的事，如果你沒有去學，就不會知道到底其中有何玄學，或是否是寶貴，不去碰它就覺得：。從明朝以來三分損益法就一直爭論不休，國樂團成立的時候，這件現象也很嚴重，嗆吶、彈撥樂器跟拉弦樂器根本不可能在一起，即使有了革胡及倍革胡，他們還是堅持要用大提琴與低音大提琴，因為那些樂器的簡陋度跟音準都還是差很多。中國大陸有個笑話，有位琵琶演奏家吳蠻，他在紐約曾經跟我合作過，他親口告訴我說他初次到紐約市，被安排給西方的樂團演協奏曲，指揮剛指揮三個小節就告訴他：「你的速度和音高不對。」練習中一直調整不好，指揮就破口大罵：「你回去可不可以好好練練你的音準，你不可能跟樂團在一起，調都不對！」

這早武滿徹在《怪談》的時候都出現過這種情形，因為他用日本的琵琶跟尺八配上交響樂團，出現過很大的反彈，音不準到樂團的指揮快發狂，要知道，如果音感好的人是無法容忍這種「灰色地帶」。許老師及史老師的認知是如此，但他們不知道只要把律的問題解決就好了，

而律解決的方式不是只解決一邊而已，而是兩邊要一起解決。他們都犯了一個錯誤，就是沒辦法跨界，現在一天到晚都在跨界嗎？什麼東西搞在一起都說是跨界，但是那個等級很低，只要不同種一起就能說是跨界。但現在的孩子就顯得高明多了，他們懂得去找韻與韻之間的呼吸，而不只是比速度，那是另外一門學問，這是大學裡教書的作曲家一定要學的一門課。當時作曲家會覺得西方比東方科學是因為有數據，要 \flat 就是 \flat 。但國樂的「音準」有頭腹尾，每個樂器不一樣，這也是國樂最特別的地方，所以造成不同樂器的音色，但在西洋樂器上比較沒有這種元素，要什麼音就是什麼音，沒有灰色地帶。在許老師跟史老師的耳朵裡可能是沒有 $\frac{1}{4}$ 跟 $\frac{1}{8}$ 的差別，沒有微分音程，他們沒有研究阿拉伯的音階這類的微分音程，所以會說他們沒有科學根據。那時香卡（Ravi Shankar）搞西塔琴時，跟他一起工作的西方作曲家也犯了同樣的毛病，很多事情時間會證明，沒有看到結果就下斷言是不明智的。許老師一輩子很少創作國樂曲，但他至少用鋼琴和國樂團嘗試了一次《百家春》。聲音會給出一切的答案，所以任何人都要小心有檔案在歷史中留下的這件事，因為如果做得不好就會被說很久。

武滿徹的管弦樂《十一月的腳步聲》（November Steps）也有類似的情形，早期的ZHE岩城宏之⁴⁹就沒辦法接受這個狀況，後來換成小澤征爾⁵⁰來處理就比較不一樣了，所以那還是人的問題，但那還是能解決的事，不是不能解決的事。問題是，那些東西你要怎樣讓別人吃進去，武滿徹在這方面是很篤定的，因為他是配器的鬼才，他知道什麼音色可以嵌在一起，藉此產生新的音色出來。所以每次的實驗階段都是這樣，我也曾經因為這個跟別人吵起來過，跟香港中

樂團也曾經吵過架。因為這些東西就是從不同的角度來解決。所以音樂重要的其實不是大家一起互罵，而是大家一起想辦法解決問題。每次我跟陌生的樂團合作我都會告訴他們：「讓我們一起來研究會不會產生新的可能。」一九七五年我參加高地雅姆斯那年，我跟指揮也曾為了長笛的音色跟大提的泛音起過爭執，他認為那是「Most ridiculous」，我就解釋給他聽，告訴他不是單一音色可以解決的事，周圍還有很多打擊樂器產生的音效，是色色的問題，必須列入考慮。因為那個指揮是吹長笛的，他以長笛演奏家的角度來看那個泛音那個差 $\frac{1}{4}$ ，我說：「對，但是在其他地方會補回來。」與其爭吵還不如大家一起坐下來討論，所以音樂合作本身就是一個很可以學習的平臺，你如何能讓首演能成功？就是讓演奏者爽了、指揮會爽了，那如何讓他們開心？就是要讓你的主張對他來講是受用的，而不是完全跟他們不一樣的想法，那從頭到尾首演都不會成功，不可能！音樂幾本就是一個協同合作的活動，大家有時候都搞錯了，所以陌生人就沒辦法變成好朋友，這就很難過了。

國樂團本身也具有一些問題，直至現今仍受爭議。因為從根本上國樂就不應該有「團」，國樂變交響樂團是一個很天才的想法，但我覺得長時間的實驗還是能夠解決問題，但是它的毛病很多，因為他們的弦樂太弱，而且異音性太強，請注意這裡所說的「異音性」（西洋的交響樂同音性很強，因為弦樂群不會又有彈撥又有拉弦），國樂裡面弦樂的部分同時有胡琴與琵琶，同時有顆粒與線狀的本身就是一個拉扯，它們互相在抵銷。所以國樂團還有很久的時間需要去努力，是不是有存在的價值也不是我們來講的，他們也存在這麼久了，反正多寫作品就對了，

多實驗啦！西洋樂團已經實驗了兩百多年了，國樂團連一百年都還沒有。很多東西你今天講到明天就被打臉，是因為下定論的太早，以前的學術好像非得這麼做不可。給各位一個參考，任何東西你只要有一點小毛病就不會有大毛病，因為東西可以透過那小毛病出去，這就是給音樂家的建議。

六、七〇年代已經有音樂學的概念了，亞洲人很多音樂學家，岸辺成雄⁵¹他們、越南的陳文溪⁵²，我們的時代有一大堆音樂學家。我是很早就知道有音樂學這個領域，臺灣六、七〇年代是沒有正式的音樂學家，是許老師去弄了民族音樂學才培養了第一代的音樂學家，像游素凰他們。那時候的音樂史也都是許老師教的，後來才有了一些分類，慢慢地一些人從國外回來了，所以早期大部分都是搞西洋音樂學。大概到了八〇年末九〇年代初，臺灣的音樂學家才慢慢地多了起來。

（三）一九八五年屈文中歌劇《西廂記》的爭議

臺北市立交響樂團於一九八五年委託屈文中創作歌劇《西廂記》，當時北市交已經成立十五年，現代音樂協會也出來一陣子了。那時整個社會有一個氛圍，音樂會一旦使用現代音樂就是不要票房了，這個現象就像人生病是由身體長久演變而來的，例如我的時代開始就告訴我：「如果我們一個人賣二十張票，國家音樂廳就滿了。」但有誰聽嗎？沒有人要理。

換句話說，要中華民國的作曲家去聽音樂會，不收錢的票才會去，要收錢的就不會去，但不要錢的，也不一定去，這已是由來已久的。有個笑話，陳水扁曾跟朱宗慶說：「溫老師已經六十歲了，我們應該幫這些前輩辦一個個展，中央出錢。」結果我的個展比馬水龍早幾個禮拜，票房有八成六。我可說是全天下最會賣票的，我最不要臉，如果我拿到票，連在餐廳隔壁不認識的人我都會問要不要去聽音樂會。換句話說，我臉皮不薄，我的想法很簡單，自己都不推銷自己，別人怎麼會幫你銷售？我不只這樣，即使我在國外也經常買他人音樂會的票，請人去聽音樂會，這些人久了之後就會變成我的粉絲，慢慢累積出人流。另外一點，我跟企業界關係很好，我的那一場個展是企業界在國家音樂廳外面全體集合排隊等著進場，由董事長帶隊。這就看個人要不要做，如果都不願意賣票，也不管別人音樂會的死活，長久下來當然就沒有票源。不推銷票，大概是覺得丟臉吧？覺得要別人掏錢來買你音樂會的票很不好意思，但我覺得不是這樣，我有很好的東西煮好給你吃，我還覺得丟臉，這就很奇怪，這是兩種不一樣的思考模式。所以跟我有關的團隊，每次都是我賣最多的票，賣票有什麼好處嗎？就是賣到最後大家都會問：「溫老師下次音樂會什麼時候？」我也不是每天打擾人家，兩三個月去打擾人家一次還好，兩三個月花個一兩千塊又怎麼樣？那是一個心情，像我常常買很多票，請很多朋友大概二十位左右，去看一場我覺得有意思的音樂會，即使那個音樂會的主辦方跟我沒有關係，也許是後生晚輩，讓朋友看完音樂會之後告訴我感想，產生出一種長期的互動。

這樣的背景下，我可以理解臺北市交的立場，他們非常不喜歡跟曲盟合作。陳秋盛擺明說

了：「你們根本沒有票房，我們演了就是賠錢，我們哪有這麼多錢讓你們演？」屈文中那個作品是跟馬思聰一樣，寫地方的可歌可泣，可聽的，所以他們很快就談完了，而且那時市交想要國人的歌劇，想要在歌劇上有所突破性發展，雖然那個時候引起了騷動。我那時候一句難聽的話都沒說，我認為交響樂團想要請誰來寫東西，是他們的事情，沒請到自己，就代表還不夠好。如果屈文中的作品演得不够好，那麼新聞自然會呈現對他作品的負面評論。的確，後來所呈現出來的是不叫好，也不叫座。把這件事情當作是某一個時間發生的某一個事件，倒也不用把臺灣作曲家當作比中國先進而憤怒，顯得強人所難了。我當初跟很多生氣的人說：「人家要不要請你去喝喜酒，是人家的事情，你交情不夠，人家也不敢去請你喝喜酒啊！」以前北市交是不可能發表國人作品的。樂團既不會自發性的想要發表，上面，也就是從高玉樹到李登輝、馬英九從來不可能給交響樂團壓力。對他們來說，北市交是九品裡的九品，沒有這麼重要。倒是後來才發現一個偉大的城市必須要有一個偉大的交響樂團，才覺得非常重要！那時候才喚醒，也意識到了交響樂團的重要性——「我們有交響樂團，我們是偉大的！」但是柯文哲會不會理？他也是沒去聽過音樂會，就連五十週年的音樂會也沒到。以歷代政治人物來說，只有李登輝來聽音樂會，但是他聽音樂會也不買票，真的不是什麼太好的示範。

我的繪畫生涯與近年創作

(一) 音樂創作之餘的繪畫生涯

有人說我跟馬諦斯(Henri Matisse)很像，我想是因為我們的配色都很鮮豔。畫圖是一件很幸福的事，我覺得畫圖比寫曲子還要幸福，寫曲子很痛苦啊！我很早就開始畫畫了，從小學一年級就開始了。真正認真開始畫圖是一九九二年在巴黎工作的時候。在巴黎，不畫圖感覺就很奇怪，所以我就開始動筆，這一畫就沒有停下來過，到了紐約也繼續畫。開畫展之前，我就已經畫了三、四百張油畫了，剛開始只是想說自己畫好玩就好了，我家裡沒有買其他人的畫，就掛自己的畫。後來，東之畫廊看我畫了很多，要幫我開畫展，我就說好哇！試試看，但真的會賣錢嗎？我也不知道。東之畫廊後來還邀我去畫，第一次給的題目是「音色最美」，讓我畫四十張各種尺寸，然後就開了畫展，沒有想到那個畫展賣了七十六%的畫。我很驚訝原來畫畫也能掙錢啊！那我早就可以賣了好幾百萬了？賣畫比音樂賺錢，之前我送了一幅畫給臺北市立交響樂團，市價要兩百多萬，等我死了之後還能升值到兩千多萬。因為畫會升值，可能這裡賣出了兩萬，下一次就會升值到三萬，商業畫廊都知道箇中之道，直到美術館來收藏自己的作品，代表很有價值了。後來我開了多次畫展，每次成交的比例都超過七成，表示我的畫作有市場。

大部分買我的畫作的人喜歡兩點：一是現代節奏感很強，二是顏色很細膩。我通常會利用

作曲的時間空隙畫畫，這兩樣工作不能同時進行，就像兩個女人，不能同時跟她們相處；我用畫圖來放鬆，畫圖時什麼都不想，只聽音樂，等差不多過癮後就走開，就像吃飯一樣，吃到一定飽度就離開，然後再去找另外一個女人，享受這一種幸福感，是一種生活節奏。像我很喜歡清掃，在家裡就像臺勞，家務多半是我在做，這些勞務可以轉換氛圍，因為每天工作十二個





圖說（右上）：溫隆信彩繪《和聲》

圖說（左上）：溫隆信彩繪《西北雨》

圖說（左下）：溫隆信彩繪《音階譜》

圖說（右下）：溫隆信彩繪《外星人的音樂花園》

小時，太嚴肅了，需要轉換一下心境。寫曲是一個很長的週期，少則一兩天，有時半年以上，在長週期之中就需要不同的東西。我在樂章和樂章之間就會去畫圖，在畫圖之中找到不同的靈感。另外一個是，我非常會寫文章，我寫了非常多的書，雜文跟散文寫得非常多，也寫過小說，這些都是為了轉換心情而做的，但從來沒有出版過。但後續我寫的音樂評論、文章等，我可能會出版，但是目前還沒有時間處理這些事情，寫曲子真的很忙，搞下去就沒有時間做其他事情了。

說到繪畫，一件事給大家參考，日本有一種人特別厲害，他們會去找一些還沒有成名的畫家，在他們作品還很便宜時買下來，放了二十年後升值到十倍以上，只要眼光夠好，就能等到這種時機。買我畫的人多是每個時期的畫作都買，收藏家就是這樣，直到一天他收購多了，有很多我的畫作，就會變成「溫隆信的專家」。這些人真實存在，手上超過二十張我的畫，也是一種很有趣的市場學。

窮則變、變則通，人有性情就可以學很多東西，再老都可以學，我的法文是四十歲才開始自修的，一直以來我的語文都是自修的，到現在為止我也沒有去上過課，只要到當地的環境就有辦法搞通。剛到法國時先學數字，雖然數字把我搞得麻煩，但是數字搞通後就很方便了，至少去市場買東西不用把錢拿在手上讓別人去取。剛開始去那邊傳統市場買魚頭，他們問我，你們家到底有多少隻貓？其實魚頭是我自己要吃的，魚頭很好吃啊！他們說不用買了，給你！就是這樣兜兜轉轉，就把語言學會了！

(二) 關於二〇一九年創作《臺北交響曲》的想法

《管弦協奏曲》是巴爾托克最精華的一首曲子，是五個樂章，而我的《臺北交響曲》除了有五個樂章，還有一個前奏曲，所以實際是六個樂章。前奏曲是因為臺北市立交響樂團過五十週年，送一個序曲，也算是我在鋪陳後面一個很重要的根據，就寫出了六個樂章；其實也不完全是巴爾托克，貝多芬第九也是這個格局。簡單地說，因為要寫出九十分鐘的作品，如果沒有樂章鋪陳，是很難完成其連貫性，因此《臺北交響曲》除了前奏之外有第一樂章、第二樂章……交響樂團是半路出家的和尚，什麼叫半路出家的和尚？就是西洋交響樂運行了兩百多年之後，我國的樂團才誕生，才有所謂交響樂團，因此從開始就受到先天限制。先天限制是所謂，不可能在巴洛克時代訓練一陣子，古典時期再訓練一陣子，完了再養國民樂派。交響樂團是直接從羅西尼開始，之後直接進入貝多芬，到貝多芬時就不滿意了，直接進入《第九號交響曲》。省交好一點，因為成立年代比較久遠，早期有做一些訓練。但是臺北市立交響樂團就沒有，從開始就沒有這個運氣，所以要去找一些較能吸引人的作品，那已經是六〇年代了。所以這是一個先天不良，後天可能失調的一個樂團，我是創團時的團員所以比較明白。鄧昌國老師開始這個樂團時，在老師的允許之下，我經常在前面告訴大家貝多芬所要表達的、莫札特是什麼，無形中也養成了一個蠻深厚的情感，樂團能走到今天這樣的水準，我也蠻高興，這個樂團也曾經被我期待，等待了二、三十年的長大茁壯。

事實上，我在等臺灣的所有音樂家長大，等待了二、三十年，我知道我的作品不太可能在此地演出，必須去日本、歐洲、美國。要等臺灣的音樂家從嬰兒時期到現在，能演奏我的作品已經等了三十幾年了，真是一個不容易的歲月。這一個時空的隔閡，一方面我在等他們長大、一方面我在國外、一方面他們沒有跟我招手，我也不會跟他們搖手。從臺灣三個主要樂團的歷史上來看，二十幾年的時間「溫隆信」的名字沒在任何節目單出現過，其實我們都有淵源，交響樂團是我期待已久的一個樂種，我第五號以前的交響曲都是在國外演奏的，國內一點痕跡也沒有，從第六號，才慢慢在國內留下痕跡，是我等了三十幾年的結果。

《臺北交響曲》是我懷了深厚感情為他們寫的一部交響史詩，融合了臺北市立交響樂團的成長歷史，我從國民樂派開始，德弗扎克、史麥塔納那個年代一路寫到蕭斯塔高維奇、馬勒、布魯克納那些大師，所有的風格融入曲子中，編制甚至比他們更大達一百八十幾個人，也許是目前全世界最大的一首編制。前團長何康國告訴我，所有的管樂可以拿去用，也許他們也想要創造歷史。這是一首不容易演奏的曲子，演一次需要花非常多的預算，連合唱團總共大概是五、六百人，不可能在國家音樂廳或是市交練習廳排練，需要借用中山堂的二樓的光復廳（以前國民大會開會的地點）；以及大直的海基會大樓一個六百坪的地點排練。我的用意不是要用「大」去贏，只是很高興市交可以在兩個禮拜之內把我的作品消化掉，代表這個樂團已經有相當的進步。除了國民樂派之外，我還把爵士加入這個曲子之中，從《現象二》以來，很多作品都有爵士的要素，這是樂曲很特別的一個部分，要寫的行雲流水、瀟灑，中間必須要有一些遊

戲因素的素材，不只是戲劇張力，還需要有遊戲。而音樂中遊戲爵士就是最好的選擇。我非常感謝初二時認識了蓋西文，也很感謝我有機緣在紐約大學教書，在那裡待了十一年得以與爵士樂接軌、吸收這些養分。綜觀以上，我還是一個賣酒干的，收破銅爛鐵的工作者。

人物因緣

(一) 許常惠老師

開啟這一段敘述之前，我先聲明一件事，我是四十歲後才回臺教書。許老師三十歲從巴黎回來，每個人都尊重他，他很快從副教授升教授，算是最一帆風順的。但是我從來沒有看他快樂過，不快樂的原因，不只是異性，而是他想做的事情很多，那個時空的阻礙把他搞壞了，我曾因此跟他翻過幾次臉。嚴格的說，我是他的大弟子，沒有人比我更老，或許可以這麼說，是許老師承認的作曲學生吧！他的生平，從他第一代夫人，到後面的第幾代夫人，我都參與，且身歷其境過，這個野史我很清楚。李哲洋幫許老師采風了很多年，他是一個很特別的人，專門幫許老師做這些，至於這些有沒有變成許老師的，我就不清楚了。康謳老師也不能幫許老師什麼，康謳老師後來無法擔任臺灣曲盟理事長後，讓給許老師。如果有人說康謳老師幫他在國民

黨處理一些事情，我覺得也未必，因為許老師本來的社會力量就很足夠了。

我認為許老師的不快樂是基於：一、他常常想把曲子寫好，但沒有時間，沒有辦法把曲子寫好；二、他很想做研究工作，但那個時代常常沒有經費；三、他的地位太高，所有的同儕跟他都不合，如劉德義、史惟亮、呂炳川，這些人學術功力都很高，像呂炳川做高砂族音樂是一流，尤其是阿美族這一塊，但是許老師沒有時間做學問，是我跟他幾次翻臉的真正原因。我常常跟他說，要不，你就好好作曲！要嘛，你就好好去搞音樂學！不要這裡搞一塊，那裡搞一塊。我曾對他說：「你剛回來的時候，我們是多麼崇拜你，可是我慢慢發現情況不是這樣。」我之所以想不到學校教書，許老師要負一部分責任。我看他回來之後，沒幾年就這麼不快樂，讓我懷疑在體制內當音樂家好不好。許老師回來後，每個人都把他捧得很高，那是一個空虛。也許我這麼說不太好，但問題是，每個人都尊師重道，把許老師捧成大師，但是從他的學術底蘊到作品底蘊，許老師沒辦法承受住，所以他自己會有落差感。

關於一九六四年許老師離開師大到藝專，我認為原因之一是他跟劉德義不合。二，是因為他第三任老婆何子莊是師大的學生，是他離開的主要原因。許老師在第二段婚姻時認識了何子莊，女方的哥哥是流氓，一定要許老師娶她。許老師是很有名的教授，在那個時代，學校不能讓這種事曝光。不管他做得正還是不正，大家都在包庇他，這是他幸福的地方。外面有很多三山五嶽的人都維護他，唯獨他是三界之外都不受傷害的。再加上他是藝術家，很多人能體諒他，加上他對人實在也好，對學生也沒話講。我覺得，李致慧的出現，讓許老師比較乖，不像他原

有的個性。他這樣兩頭燒，說他浪漫，還不如說是浪子。周圍人把他捧得太高了，有點包庇他，反而害了他。無論如何，每年教師節不管多遠，我還是打電話給他祝福。

跟許老師最親近的其實是戴洪軒，他們兩位是一起風花雪月的酒仙啊！許老師在國內和對曲盟是靈魂人物，這些成就不可能抹滅，而且他對年輕人十分愛護，尤其像我們，受到他很多激勵，我到現在還是非常感激許老師從我們年輕時就不遺餘力地提攜。但是學生總會長大，長大的過程當中總是期待導師「Mentor」具備應有的格局。後來，我們也有很多老師的老師，那是多了不起的老師啊！也常常覺得說我們必須要有這些人格特質所承繼下來的責任。我常常問許老師：「我到底要繼承你的哪一面向？」我說：「作曲，你是幫我上了很多課、鼓勵很多東西。」但是實際上他鼓勵我自己去自修，他跟我說：「你那些我都不會。」後面那一批潘皇龍、曾興魁等，包括一些學演奏的音樂家回臺之前，臺灣的現代音樂是一片荒涼，根本沒有現代音樂。但是許老師說那段時間是「現代音樂運動」是對的，那時候是個「運動」，六十年代的那些種種「樂集」，全是受德布西時代的影響。許老師回國後提倡這個「運動」，的確很好，可是音樂的實質是零「Zero」，大家就是掛這個名寫一些光怪陸離，或是就連調性的音樂，也可以成為現代音樂作曲家。

(二) 企業界友人

我的《臺北交響曲》第五樂章，借用了友人侯貞雄的詩《夢中的臺灣》，侯貞雄是東和鋼鐵的老闆，後來跟我變成親家，所謂親家就是我老婆的哥哥娶了侯貞雄最小的妹妹，所以我們是姻親。東和鋼鐵是高雄拆船業發展出來的公司，他繼承了父親侯金堆創建的東和鋼鐵，父親過世之後就接手擔任掌門人。我們雖然是姻親，但是八竿子打不著，有一年我還在紐約教書時他打電話給我，問我什麼時候回臺灣，想拜託我把鋼鐵公司變得有活力，因為東和鋼鐵多年都是冷冰冰的。我說，這很簡單，就是改變企業形象，可以協助你；因為我之前有幫助臺灣的功學社，就是山葉。以前謝文和總經理找我，因為我曾經幫他們搞過電子音樂的原型，所以他有一次找我問說：「功學社進行了這麼多年，生意也不錯，但是有個問題，就是怎麼都賣沒法突破，獲利率無法到達十五%，業績無法突破年收二十四億。找會計師分析也沒有用，所以想請您用音樂家的角度幫我們分析一下。」我其實有修過會計跟市場學，也曾經營過公司，所以對資產跟負債，就是所謂的財務報表滿熟悉的。我把它十年之內的財務報表拿來研究分析，發現了一些問題，原來是出現了一些漏洞，從銷售方面包括各種方法。他們的銷售員去外面，有時賣別家的產品，賣了自家產品回來的支票常常是無效的，就是被倒帳了！他們全臺有四百多位這種銷售員，變成「養老鼠咬布袋」，沒完沒了。

所以我開始幫山葉做系統性的分析，我說，不是產品不好，而是整個體制出了問題。山葉

必須要先有自己公司的文化，雖然是山葉產品的第一線，但也要有文化呀！尤其做的是販賣文化相關的產業。所以我開始幫忙組訓銷售員，每個禮拜開很多堂課，做了兩、三年的顧問，每個月給我二十萬顧問費。這個經驗我就想教給侯貞雄，我問他，需不需要去診斷一下公司，他答應了。因此我到他們的財務部、生產部，花了一年多的時間，之後我問他，願不願意花六千萬來改變公司體質。我先做一首公司的企業歌，讓整個公司的人都會唱這首歌，侯貞雄自己原本愛唱歌，學會之後要教會整個公司的員工。這首歌錄了很多個版本，有交響樂、合唱，還有阿卡貝拉版本、弦樂四重奏版本、國樂版本等等，能在不同的場合運用，包括電話鈴聲、國外研討會場合等等都可以，這就是公司文化的初期建立。接著他問我，股票一直在七塊錢，想要升到三十塊錢左右，要怎麼做？我說：「你只要改變公司體質就有辦法，而且你賣的是工型鋼，臺灣只有你一家，這是你的優勢。」他後來成立的鋼雕博物館，也是我的建議，苗栗廠那邊，我幫他弄了一個鋼琴的鋼雕。果然許多年後，他的股票升到了三十五塊，他們公司經過了這一番洗禮之後，才發現企業文化原來是這麼重要，他花了幾千萬去整頓，值回代價，也付給了我一成的酬勞，就是六百萬。



圖說：1988年於哥倫比亞大學「中國音樂的傳統與未來」座談會上發言，主持人為許常惠老師

我之前也有說過，我喜歡接性價比很高的工作，因為我會別人不會的、我看見別人看不見的，所以要講我是天生麗質，還是運氣好都可以，這是謀生的一部分，很莊嚴。

回頭來說創作，我所有的音樂編制都寫過。已知的樂種我寫、不知我也寫，為不知的而寫是為了要振興。像打擊樂不行，我就寫打擊樂、國樂不行，我就去寫國樂，就這樣慢慢地這些作品就會有流通。爵士樂是我在紐約寫的，寫了五十首，回來就出了兩個專輯，爵士樂一直都是我喜歡的，它的開闊性，很自在又很宜人，大家都很喜欢。今年爵士音樂節結束之後，我想把一些小提琴家請過來教他們怎麼即興，教一些方法論。以前電子音樂也是開了很多研習營，慢慢就會有人產生興趣，將之發揚光大。我沒辦法在學校長待的原因就是，學校會管東管西，沒辦法做我想做的事情。那什麼是對的，什麼是錯的，我也不知道，但我看來我的想法是對的。單看賺錢這一點，外面一定比學校賺得多，我也很自豪我所有的一切，都是自己憑本事賺來的，當然還有很多好運的幫襯。

1. 史可培(姓名原文不明)，一九六〇年代美國國務院派來臺灣的基層官員，因通曉音樂理論，被藝專聘為臨時音樂理論講師。

2. 蕭而化(一九〇六一—一九八五)，音樂理論家暨教育家，臺灣師範大學音樂系創系教授。

3. 蕭滋(一九〇二—一九八六)，鋼琴家、指揮家、作曲家。一九六三年應美國教育基金會交換教授計劃，奉派來臺。

4. 申學庸(一九一九—)，臺灣知名聲樂家、音樂教育家，曾任中華民國文化建設委員會主任委員。

5. 東京藝術大學，為日本唯一的綜合型國立藝術大學，一九四九年由東京音樂學校與東京美術學校合併而成。校址本區位於東京上野恩賜公園北側。其前身為明治時期成立的音樂取調掛(一八七九年)與東京音樂學校(一八八八年)；首任校長為伊沢修二。

6. 入野義朗關於十二音列的出版品包括著作和譯作。著作如一九五七年《十二音の音楽—シエーンベルクとその技法》。譯作如一九五七年的 *Schubert's "12-Tone" and His Compositional Technique* (一九五二—一九五四)、一九六五年的 *Reinhold Gliere's "12-Tone" Music* (一九四七) (翻譯自一九四九年 *Dikran Khachaturian's "12-Tone" Music*)。

7. 池辺晋一郎(一九三九—)，本名池邊晋一郎，日本作曲家，出身於茨城縣水戶市，六歲起學習鋼琴與作曲。於東京藝術大學取得作曲學與碩士學位，和年長一歲的三枝成彰關係深厚。一九四七年起任教於東京音樂大學。受武滿徹提攜，除藝術音樂以外，也長年活躍於電影配樂、電視配樂、合唱音樂等領域。曾任日本中國文化交流協會理事長、日本作曲家協議會委員長、橫濱港灣未來演奏廳館長等。

8. 北野敬，日本打擊樂家，以日本關西為主要活動地區，大阪音樂大學教授。

9. 武滿徹(一九三〇—一九九六)，二十世紀最具國際知名度的日本作曲家。生於東京，戰後中學中輟後，立志成為作曲家，除了一九四八年曾短暫與青瀨保二學過作曲以外，皆以自學習得作曲所需的知識與技法。五〇年代正式開始其作曲家生涯，逐漸確立其在日本樂壇新銳作曲家的地位，也跨足舞台音樂、電影配樂、廣播與電視音樂等。六〇年代嘗試前衛技法，大膽使用機率音樂、圖形樂譜等類似約翰凱吉的技法外，融合西洋音樂與日本傳統樂器的創作，更直接點燃日本作曲界使用邦樂器的風潮。七〇年代中期其作曲風格逐漸轉變，寧靜、無限、靜止的音樂美學變得顯著，同時也在國際上受到空前的重視。八〇年代以降作風再度改變，過去前衛的音響慢慢向著調性音樂與歌曲傾斜。一九九六年因病逝世；據稱，在其過世後的一年之間，世界各地共演奏超過一千次的武滿作品，由此可見武滿在國際樂壇的重要程度。

10. 諸井友誠(一九三〇—二〇一三)，日本作曲家，日本作曲家諸井三郎(一九〇三—一九七七)次子。戰後明生成為作曲家的念頭，卻因父親反對只得自學，最終順利進入東京音樂學校作曲科師事於池內友次郎門下。早期透過自行分析貝格作品習得獨目的十二音技法，曾三次榮獲國際現代音樂協會(S.M.A.C.)的國際作曲獎。一九六〇年代起和武滿徹一同開創在現代作品中使用日本傳統樂器的風潮。一九七〇年代中期以降活動逐漸轉為評論與音樂文化的大眾啟蒙，日本貝格協會創始人。

11. 湯淺讓二(一九二九—)，日本作曲家，慶應義塾大學醫學系在學中開始音樂活動，自學作曲，爾後自大學退學從一九五二年起以全職作曲家身份活躍於日本樂壇。一九六〇年代於國際樂壇嶄露頭角，曾獲聘任至歐美澳多地擔任訪問講師，一九八一年至一九九四年執教於加州大學聖地牙哥分校作曲系，後任該校名譽教授。返日後曾執教於日本大學、桐朋音樂大學、東京音樂大學等。

12. 松平賴則(一九〇七—二〇〇一)，日本作曲家，其子松平賴曉(一九三二—二〇一三)亦為知名日本作曲家。松平賴則於慶應義塾大學法文系在學中立志成為作曲家，曾向東京的外籍教師學習音樂基礎知識，爾後獨自摸索作曲技法，長年致力於日本本土素材與西歐前衛、現代技法的融合。一九三〇年，與清瀨保二、實作秋吉等人共同成立新興作曲家聯盟，作品獲齊爾斯賞識出版。戰後逐漸確立自身融合日本雅樂與十二音技法的作曲風格，作品《主題與變奏》(一九五二)在一九五二年入選國際現代音樂協會(S.M.A.C.)年度樂展之後，在國際上受到重視。

13. 李誠職(이성직, Lee, Seong-jik, 一九二四—)，韓國作曲家，畢業於首爾大學音樂系，曾赴奧地利國立維也納音樂學院學習作曲與音樂學，自一九五六年起於首爾大學音樂系主任。一九五八年，與鄭回甲、金達成、李南洙等人成立「創樂會」，以李誠職為代表，一手促進韓國現代音樂與新式國樂的發展。一九八三年出任首爾大學音樂系主任(一九〇六一—一九九一)，日本作曲家、音樂教育家、學生時期，對於一九二〇年代日本樂壇增偏好德奧音樂傳統的現象感到不滿，隨即萌生前往巴黎留學的念頭。一九二七年進入巴黎國立高等音樂舞蹈學院就讀，為該校第一位日本留學生。一九二七年返日於日本大學任教，一九四七年起於東京藝術大學作曲科任教，許多引領日本戰後樂壇的作曲家皆為其門下。

14. 池內友次郎(一九〇六一—一九九一)，日本作曲家、音樂教育家，學生時期，對於一九二〇年代日本樂壇增偏好德奧音樂傳統的現象感到不滿，隨即萌生前往巴黎留學的念頭。一九二七年進入巴黎國立高等音樂舞蹈學院就讀，為該校第一位日本留學生。一九二七年返日於日本大學任教，一九四七年起於東京藝術大學作曲科任教，許多引領日本戰後樂壇的作曲家皆為其門下。

15. 「高地雅姆斯國際作曲家獎」是由高地雅姆斯基金會所支持的作曲家大賽，該基金會一九四七年起每年設立一個作曲週，自一九五九年起開創國際作曲大賽。
16. 由日本音樂之友社發行的《音樂藝術》創刊於一九四六年（亦有入將一九四二年戰爭期間日本雜誌統合國家政策的施行當作該誌創刊年），於一九四八年休刊，為戰後日本音樂界最為重要的音樂定期出版物之一。除評論、新曲介紹、國內外音樂界最新動向之外，該誌也提供許多作曲家、樂評、音樂學者進行如翻譯、連載、學術研究發表等音樂相關書寫的重要平臺。
17. Harald Karkovska (一九三二—二〇〇九)，德國作曲家、音樂理論家。其著作 *Das Schriftbild der Neuen Musik* (Narration in New Music) 一九六六) 亦由入野義朗於一九七七年譯為日文由全音樂譜出版社於日本出版。
18. 「費波那契數列」(Fibonacci sequence)：又稱費氏數列，是義大利人李奧納多·波那契(Leonardo Bonacci)所導出的數列。其性質為數列中任一項等於前兩項之和，如1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34。『費波那契數列』在二十世紀的現代音樂裡有廣泛的應用，史塔克豪森、巴爾托克、諾諾等知名作曲家都曾利用費波那契數列控制自身作品中的節奏或是音高。
19. 「黃金分割比例」(Golden ratio)：將一條線分割為大、小兩部分(a, b, a+b)，其中a與b的比例(a/b)等於該線與較大分割部(b/a)的比例時，該比例即被稱作黃金分割比例。許多二十世紀的現代音樂作曲家也利用黃金分割比例作為決定作品整體曲式的基礎，如史塔克豪森、巴爾托克、塞納奇斯、克瑞涅克(Erno Krenek)等。
20. Michael Henery (一九四六—)，英國作曲家、鋼琴家。
21. 高地雅姆斯基金會(Gangneung Foundation)，於一九四五年由來自猶太移民馬斯(Walter A. E. Masas)在荷蘭比爾托芬(Bilthoven)創立，以推廣當代音樂為成立的宗旨，並長期支持年輕作曲家。高地雅姆斯基金會在二〇〇八年曾併入「荷蘭音樂中心」(Nederland Centrum Nederland)，但二〇一一年開始，又重回獨立營運的機構。
22. Erich Urbaner (一九二六—)，奧地利作曲家、音樂教育家。
23. Friedrich Gerda (一九二六—)，奧地利作曲家、指揮家及音樂教育家。一九五八年與Kurt Schwitters共同創立Ensemble de la ville，是奧地利傳播當代音樂的重要樂團。
24. Enrique Roca (一九三二—)，西班牙裔的荷蘭作曲家。
25. Reinstra (一九三二—)，荷蘭作曲家，一九五七年曾獲得高地雅姆斯國際作曲獎。
26. 韓國傳統藝妓館，「妓生」類似日本的藝妓或中國古代的歌妓。
27. 指的是延平北路二段七十七號的「五月花大酒店」，六〇年代末開張，至九〇年代逐漸沒落。
28. Eric Guss (一九二一—)，澳洲鋼琴家、作曲家、音樂教育家。
29. 西村朗(一九三二—)，日本作曲家，被認為是後武滿微時代日本樂壇最重要的作曲家之一。在學期間即榮獲日本音樂大賽作曲首獎。碩士班畢業後並未出國留學，而是從亞洲諸國的傳統音樂與文化，如爪哇、印度、蒙古、朝鮮等汲取音樂靈感者稱，西村自由地接受各種亞洲傳統美學、哲學、宇宙觀的影響，發展出其獨特的一支聲復音(Musaphony)手法。
30. 此處「山葉」指的是位於今東京銀座七丁目的山葉銀座大樓(ヤマハ銀座ビル)。該大樓為日本最知名且歷史最為悠久的日本樂器製造株式會社(今YAMAHA)於一九五一年建於此址的綜合大樓，內有大型樂器店、樂譜店、音樂教室以及中型演奏廳。該大樓於二〇〇六年重建，二〇一〇年於原址落成，現在仍然是日本國內最大型的樂器、樂譜販賣場所。
31. 尹伊桑(Deo-gi Yuhang, 一九一七—一九九五)，韓國作曲家，三〇擅長以西方現代技巧融合韓國傳統音樂來從事創作。
32. Manuella Raal Kaga (一九二二—二〇〇八)，德國阿根廷裔作曲家、指揮、編劇及導演。作品類型涵蓋音樂、音樂戲劇、廣播劇和電影。
33. 諸井三郎(一九〇三—一九七七)，日本作曲家，作曲家諸井三郎之父，東京帝國大學美學科畢，二十九歲時留學德國柏林高等音樂院(今柏林藝術大學)兩年。有別之前世代的日本作曲家仍多以小品、藝術歌曲作為主要的創作形式，諸井三郎開創了戰前日本樂壇器樂創作的風潮。一九三六年柏林奧運時任音樂項目評審，戰後被任命為文部省(同教育部)社會教育視學官，在任的十八年間一手奠定了戰後日本學校音樂教育的基礎。門下桃李輩出，如柴田南雄、入野義朗、矢代秋雄、團伊玖磨等皆為引領戰後日本樂壇的門生。

34. 松平賴曉（一九三二—二〇二三），日本作曲家、生物物理學家，作曲家松平 則長子。自幼對於科學與音樂抱有興趣，東京帝國大學在學期間，以自學鋼琴與作曲從事生涯初期。一九五八年起作品曾多次入選國際現代音樂協會樂展，取得理學博士學位後，任教於立教大學理學部。作風注重科學與藝術的結合，以實驗、前衛風格著稱。生渾熟以十二音技法為出發點，先後嘗試機會音樂與電子音樂的可能性，一九七〇年代以降則注重調式的使用，並致力於開發自身考索的作曲系統「Herz-Heart 技法」。
35. Egidio Vitor Avelar Chagas Sávio（一八八三—一九六五），法裔美國作曲家。學生周文中在紐約求學期間透過 Odair Assad 介紹進而接受瓦雷茲個人指導，在瓦雷茲因病驟逝後成為其手稿管理人，直到過世時皆住在瓦雷茲於蘇利文街的舊宅。
36. 羅運榮（Luo Yunrong，Zuo Yunrong，一九二二—一九九三），韓國作曲家，一九四三年畢業於東京帝國音樂高等學校（一九四五年廢校），作曲師事金聖泰（一九二〇—二〇一一）與諸井三郎。致力於融合十二音技法與朝鮮本土素材，曾任教於韓國多所大學，其中執教於延世大學長達二十一年。曾任國際現代音樂協會韓國分會會長。
37. Antonio Beñavente（一九〇四—一九九六），菲律賓作曲家、指揮家、音樂教育家，菲律賓國家藝術家（一九八八）。出身音樂世家，於菲律賓大學作曲師事菲律賓藝術歌曲昆地曼（Landimán）之父 Zinaro Adriano（一八九三—一九三四）。先後任教於菲律賓大學、聖托馬斯大學、東方大學等馬尼拉地區的知名大學。作品多受菲律賓民俗音樂的影響。
38. 甘琦勇（一九三八—），新加坡小提琴家。
39. 高惠宗，臺灣電子音樂作曲家、音樂理論家。
40. 朱宗慶（一九五四—），擊樂家、音樂教育家。一九八六年成立朱宗慶打擊樂團，為臺灣第一支專業打擊樂團。
41. 連雅文（一九五八—），擊樂家。師事 Narda Rana，為臺灣第一代主修打擊樂者。
42. 謝東閔（一九〇八—二〇〇一），臺灣政治人物，曾任臺灣省政府主席、中華民國副總統。
43. 阮大年（一九四〇—），臺灣學者及教育家，曾任國立交通大學校長、中華民國教育部次長。
44. 周龍（一九五三—），美籍華裔作曲家。第一位獲得普利茲音樂獎的亞裔音樂家。
45. 陳怡（一九五三—），中國作曲家。
46. 李泰祥（一九四一—二〇一四），作曲家、通俗歌曲創作者，九七年獲吳三連藝術獎。
47. 指的是臺北市濟南路二段十一號的「華僑大舞廳」，八〇年代起著名，到二〇二二年才因為新冠疫情而結束營業。
48. 董榕森（一九三二—二〇一三），臺灣國樂作曲家、指揮家。
49. 岩城宏之（一九三二—二〇〇六），日本指揮家，以指揮時豐富的肢體動作與表情著稱，被譽為「東洋火山」。東京藝術大學音樂系肄業。指揮師事員渡暎雄（一九一九—一九九〇）與齋藤秀雄（一九〇二—一九七四），一九六〇年隨同之云交響樂團巡迴演出時打開知名度，曾任之云交響樂團、海牙交響樂團、墨爾本交響樂團、札幌交響樂團等常任指揮。
50. 小澤征爾（一九三五—），戰後日本最為著名的世界級指揮家，生於滿洲國奉天市（今瀋陽），桐朋学園短期大學畢指揮師事齋藤秀雄（一九〇二—一九七四），曾擔任渡暎雄（一九一九—一九九〇）助理與副指揮。一九五九年赴歐發展，同年於法國貝桑松音樂節獲得指揮首獎後在國際樂壇嶄露鋒芒，受卡拉揚賞識與指導。隨後赴美，受伯恩斯坦提拔擔任紐約愛樂副指揮。爾後服務時間以波士頓交響樂團與新日本愛樂交響樂團最為長久。
51. 岸辺成雄（一九二二—二〇〇五），日本音樂學家，東京大學名譽教授，曾任日本東洋音樂學會會長，為日本戰後奠定了比較音樂學及民族音樂學的基礎。東京帝國大學文學系東洋史組畢業，一九四九年於東京大學執教，一九六一年以「唐朝音樂的歷史學研究」為題之論文取得博士學位。曾與野村良雄（一九〇八—一九九四）共譯薩克斯（Sax）的《比較音樂學的基本概念》（Vergleichende Musikwissenschaft in drei Grundzügen，一九三〇）一書於日本出版。呂炳川博士論文指導教授。
52. 陳文溪（一九二二—二〇一五），旅法越南裔民族音樂學家，擅長多種越南傳統樂器演奏。