

成就，來融入於自己的哲學觀；音樂史學家也著力於從未開化民族的音樂來說明早期音樂的發展階段，縱令彼此的例證不必然有直接的關聯，卻刻意藉之暗示音樂是從簡而繁發展的一般觀念。

音樂學家黎曼（Hugo Riemann, 1849-1919）於一九〇四年大聲警告：「音樂學中最新的分野之一的民族音樂學，靠錄音來研究原始性民族的音樂，再加上對樂器形制精密的研究，達到給舊的調制給予猛烈一擊的結論之地步。」¹但是藉此觀察來推論過去的情況，絕非歷史研究的課題，由此可見這是對音樂史家重大的警告。大凡音樂史家必須透過採用嚴格的自然科學方法之研究者來不使觀察受到蒙蔽。²

最後要明白，音樂的起源很難說僅由一種狀況而起，應該有多種狀況促成，但隨著各民族的背景之不同，有孰重孰輕之別，也因此彼此的音樂有異。

參考書目

1. 康詡編著《樂學通論》／一九五三年三月／正中書局
2. 呂炳川著《呂炳川音樂論述集》／一九七九年九月／時報文化出版事業有限公司
3. Warren Dwight Allen 著《Philosophies of Music History》（日譯本）／一九六二年／Dover Publications Inc 出版

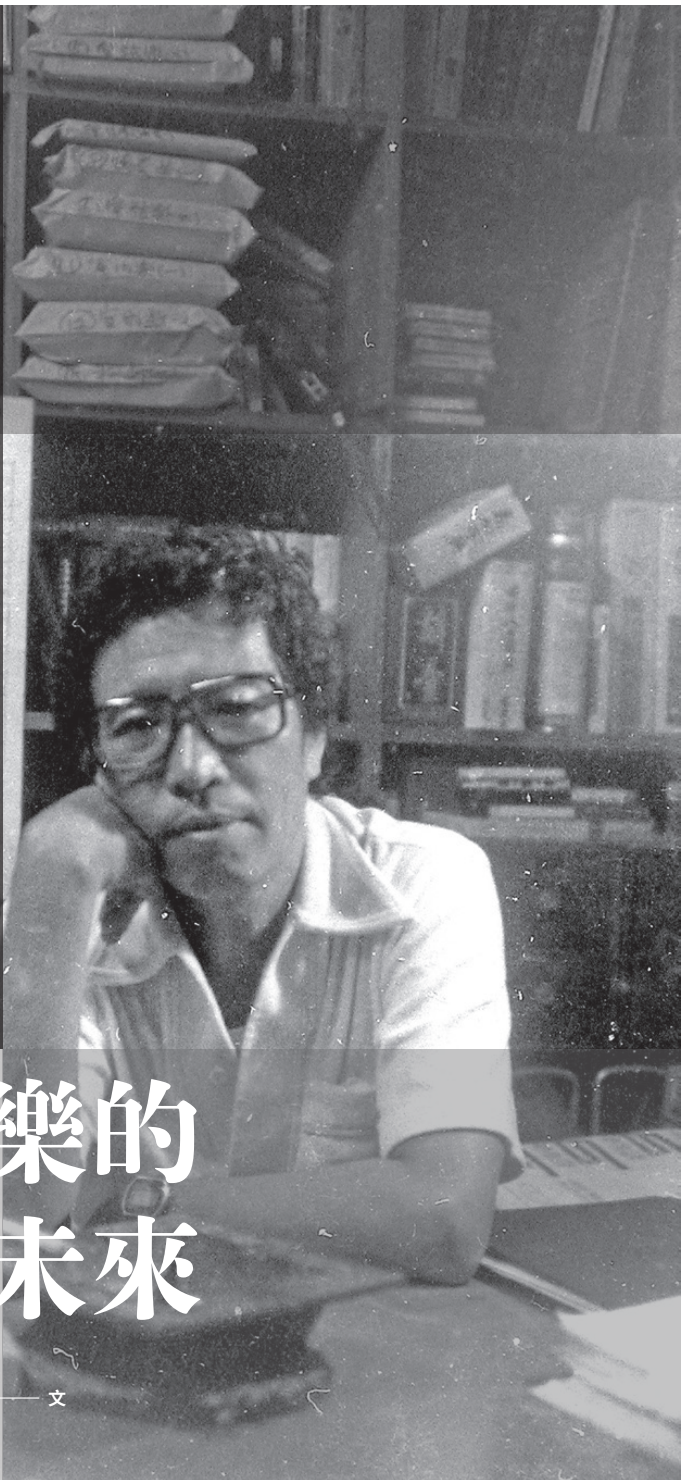
◆ 本文原刊於一九八九年十一月《全音音樂文摘》第十三卷第十一期。

第 2 輯

當代音樂的發展與未來

李哲洋

文



中國現代樂府

第二次發表會聽後感

八月三十日晚八時稍後走進台北市延平南路實踐堂時，立時驚奇異常，這是我歷來親臨國人音樂作品發表會會場爆滿的第一次，何況這又是出售門票的。以往，即使不賣門票，也不需招待券的發表會，包括中日交換作品會，會場都稀稀落落，頂多六成聽眾。可見這場作品發表會，至少在宣傳上是成功的，縱使是在音樂界認為的淡季之暑假，卻有這麼多聽眾，又是政治社會安定和音樂人口劇增的明證。

由於我稍遲趕到，以致沒有福氣聽到馬孝駿博士的演講，不過幸而聽到整個演奏節目。這個命名為「第二次中國現代樂府（青少年音樂會）」的作品發表會，由於半數的作曲者我都認識，所以並沒有誤會成青少年的作品發表會，不過我倒是以為成人們替青少年所寫的音乐，到後來我才知道，這場音樂會只不過全部由青少年演奏而已，我老朽的聽覺，無法辨識其中青少年善感的可愛也說不定！器

樂部分由光仁音樂班的同學擔任，合唱由大理女中合唱團擔任。

這場發表會的節目分為兩部分，前半部六個節目，後半部五個節目，共計十一個節目。除了第七節目的合唱有兩個曲目分兩個作曲者之外，其餘都一個節目一個作曲者，合計十二個作曲者。從節目單編排的方式看來（曲名用括弧印出），似乎著重於青少年的演奏，但實質上還是在於作品的發表。

在這十二個作曲者的作品裡，除了吳丁連的〈對話〉、蕭泰然的〈風之舞〉、戴洪軒的〈采蓮〉、徐松榮的〈搖籃歌〉之外，全部都引用中國的民歌於作品中，使我有作曲家們事先已約好用中國民歌為作曲依據的錯覺。其中除了郭芝苑的「五首南管調」，旋律有較為大膽的求變之外，似乎作曲家都把那些民歌曲調認為過於神聖，不容人採取拆解或變奏等譜曲法上最便於變貌的手法這種冒瀆行為，抑或深恐我們聽眾聽不出曲調關係係以民歌旋律來

構架，而彼此默契務必使民歌旋律完整無瑕。實際上究竟如何，我是難以猜度的，至少我覺得那樣保住了民歌的原形也是很可愛的。尤其第一部（除了吳丁連的與蕭泰然的），令我油然想到我們先祖發明旋律樂器的當初，如何把歌曲化成器樂的景況。

第一個節目：沈錦堂作曲的〈數蛤蟆〉係小號二、長號一、法國號一的銅管四重奏曲，他採用這三種表現力最強的銅管樂器於這關作品中，除了曲首先冒出了一下長號特有的滑奏之外，以後算是平鋪直行地把〈數蛤蟆〉奏到底，異質的法國號不但無意與小號族的小號與長號對峙，甚至力求相諧，可是仍然像個養女般在這小號家族中，顯得它的異質血統。整個樂曲跟他數年前在耕莘文教院發表的那顯得窮找樂器極端的木管五重奏曲，成強烈的對照。

第二個節目：吳丁連作曲的小提琴二重奏曲〈對話〉，那單調的二重奏令我想起小提琴初步的

練習曲，我不明白這是為青少年而作的練習曲，抑或自己磨練作曲練習曲，呆然的演奏似乎告訴我們：學小提琴者總得克服這樣乏味的教材這一關。總之，吳丁連拿出這闕曲子來讓我們鑑賞批評的勇氣，是令人敬佩、值得我們仿效的。

第三個節目的作曲者賴德和，是我從作品上認識的一位作曲手法穩健的作曲家。他所發表的鋼琴三重奏曲〈宜蘭調〉，卻幾乎推翻了「我既有對他作品的好感，也許這首曲趣多彩而又稱為〈丟丟銅〉的民歌，被他處理成只一種趣味，以致令我出乎意料吧！我當然不知道賴德和是故意呢，還是對這首民歌的瞭解與我的有差異，倘使是存心求那種效果的話，那就算是成功的了。

第四個節目是蔡輝宏的鋼琴小組曲，是我國數首民歌的串連，把民歌「一音」不漏地移植到一個無情而跟歌聲之彈性相去十萬八千里的鋼琴上時，才令人覺得歌聲的可貴與迷人之處。這闕鋼琴小組

曲可以說是這個發表會前半部、不敢冒瀆民歌曲調的典型或代表。

第五個節目為蕭泰然作曲的大提琴和鋼琴二重奏曲〈風舞〉，是在這前半部第二闕沒有採用民歌曲調的作品，快速度的前後段該是很有張力的部分，似乎由於演奏者的技術停滯於照譜演奏，以致只令人有哈察都量（Aram Khachaturian）的〈劍舞〉節奏模式進行之感。中段是一段抒情的慢歌，但前段的速度感並沒有貫穿其中，這究竟是由於演奏抑或作品本身使然，憑個人的感覺是難以覺察的。倘使說這是一闕「現代音樂」，那麼究竟指哪種現代音樂就不得而知了。至少這闕〈風舞〉是前半部作品之中，唯一不是採用「單一演奏技巧」的作品，他那有意展現大提琴技巧特色的意念，是很值得大家觀摩的。

第六個節目的作曲者王耀錕，是一位對於樂律學相當有造詣的樂人。他此次發表的弦樂四重奏〈田園春〉與〈鄉景〉，倘使說台灣民歌不是「春」便

是「景」，就未免牽強了些，他那從頭到尾的單一奏法，正是整個前半部（〈風舞〉除外）的典型。有人揶揄即使以合唱來唱也沒有什麼不同，實際上合唱的技巧也是滿多的。也許這是他初期的作品，我個人衷心希望他多多嘗試，多多研究他人的作品，屆時一定會有突破的成就出現。

音樂會的第二部分要比第一部分精彩得多，第七個節目的合唱，也許是由於人聲唱出，顯得很突出。戴洪軒的作品〈采蓮〉，簡直令人想像不出他有嗜酒的雅興，這不但是一闕理性的作品，也很精巧。它那下行又上行的單純曲趣，在恰到好處的和聲之下，為我們帶來了一絲甘泉，頓時使人對第二部節目抱著樂觀的期待。

有如舒伯特作曲神速的徐松榮，他作曲的〈搖籃曲〉，其戲劇化的結構，古怪的音程變化，是整個音樂會中最新鮮、最突出、最有創意的一闕。也許由於以新詩的結構為樂曲的結構，以致一再變換

曲趣，而不如戴洪軒的〈采蓮〉那樣易以記住其主題旋律，留在印象裡的還是音程變化的古怪強過於旋律性，至於衝上去的最高音域對兒童合唱是略為勉強的，當然也不是不可能。唯一遺憾的是曲名與曲趣不符，毫無「搖籃」之感，似乎值得更改。總之，這兩個人的合唱曲不僅沒有採用民歌曲調，也是相信很快成為一般演奏會的曲碼。

第八個節目是曾春鳴作曲的兒童鋼琴組曲，也是一連串民歌曲配以伴奏的曲子，不過伴奏的聲部比較不古板，曲調偶爾由低音聲部帶出來，倘使把其中不夠調和的顫音稍加改訂的話，說不定是一闕不很壞的初級鋼琴教材呢。

第九個節目是目前仍然在維也納的游昌發，我不知道他發表的小提琴與鋼琴二重奏曲〈放牛歌〉和〈節日的歌仔戲〉是否為近作。至少這闕小提琴曲不落前述那些「單一技巧」的窠臼，尤其第二首〈節日的歌仔戲〉的鋼琴與小提琴之追逐，充分發

現出小提琴粗獷的趣味。

第十個節目為作曲資歷相當深的郭芝苑之鋼琴獨奏曲〈五首南管調〉，是這次音樂會採用民歌曲調的作品之中，唯一未被民歌曲調範圍的作品，只運用一點移調的小技巧，就使曲調生動起來。誠然他在技巧上顯得老練得多，不過這並沒有超出他往日的作品格調。美中不足的是，我熟悉的一些本該爆發性的和弦，演奏者似乎並沒有充分表現出來，以致削弱了想像中的生命力。

第十一個節目是新任此次音樂會主辦單位省交響樂團團長之職的史惟亮作品，雖然我以前「看過他的一些作品，用聽的這還是第一次。這闕命名〈少年嬉遊曲〉的管弦樂曲，當演奏之初數秒鐘，覺得頗有氣魄，這也許是管弦樂在這場音樂會的最後一個節目，所以令人有新鮮感，抑或曲子本身即有種氣魄，實在不清楚，不過由於自始至終以同一力度、厚度演奏之故，不但沖淡了原先的力量，也

令人覺得有如早期樂隊的數字低音演奏，同時由於民歌曲調為其骨幹，以致令人聯想到國樂隊的演奏。五、六年前，作曲者曾向我打探當時台北市立交響樂團演奏李奎然和林福裕的民歌管弦曲之演奏實況，我依稀記得那場演奏會還相當值得讚揚的。至於這闕〈嬉遊曲〉，是為了演奏者嬉遊呢，還是給聽眾覺得嬉遊呢，抑或作曲者在作曲上嬉遊，憑菲才的我是難以臆測的。其中短促的小號下行音型，倘使是我，我會先鋪以長音，或改由無簧木管的長笛或短笛。定音鼓漫無計量地敲奏，猶如一個擁有最佳音響設備，而愛把低音音響放得特別響的人之作。目錄單上的指揮陳超之沒有登台指揮，似乎要使整個晚上的作品發表會清一色由青少年演奏，另一方面也許這闕作品的確由一個巴洛克式樂隊來演奏比較合適的吧！

以演奏這方面來說，那些辛辛苦苦登台演奏的青少年，相信已經盡了職了，唯有他們對於這些曲

子有沒有熱愛，能否瞭解，就值得懷疑了。例如在歌唱與音準上毫無瑕疵的大理女中合唱團，卻在樂曲的詮釋方面，有待加強之處，指揮的那位女生雖然顯得頗有指揮才華，但我個人覺得如果由指導者親自指揮，也許有更完美的效果。

不過話說回來，由一個預算有限的省交響樂團來主理這件發表作品的事宜，究竟不是容易的，幸好那位頗有抱負的新團長史惟亮，到底已花了一番心血，顯然那是權宜之策。他把演奏的重點放在演奏國人新作品上，無形中使許常惠領導的各種作品發表社團曾轟轟烈烈的數年而如今式微之後的作曲界，重新獲得了鼓勵，尤其這樣有力的演奏團體支持音樂作品發表之下，作曲家們無不感到有最低限度的滿足——有機會發表。唯一遺憾的是，也許事先有作曲的限制，以致大家都沒有像戴洪軒、徐松榮的作品那樣，充分發揮出其意念與才華，但願今後有更好、更值得我們雀躍歡欣的表現。

◆ 本文原為上、下兩篇，依序刊載於一九七三年十月四日與十一日《大華晚報》第十版。

樂壇新氣象

去年（一九七七）秋天，台北有四場很值得音樂史家注目的音樂會：（一）演奏當代國新人樂的徐欽華學生演奏會「中國鋼琴曲之夜」。（二）世紀管弦樂團演奏的「民族音樂作品發表會」。（三）女高音金慶雲教授演唱當代作品的「中國藝術歌曲獨唱會」。（四）一些熱愛美國鄉村民謠歌手們發奮舉行的所謂「中國新民歌發表會」。

這四場音樂會的共同點之一為全部演奏當代國人的新作，並且票房方面都十分成功，足證聽眾的關懷與熱烈擁護。至於作品本身以及演奏的水準，卻難免毀譽參半，不盡博得佳言。其中不給好評的，諒必是一些被外國唱片寵壞了耳朵的聽眾居多，抑或口不擇言另有主張的同業。至於一向鄉愿的筆者，倒認為只要其成就比以前又邁進一大步，便值得你我大聲讚揚的了。因為大凡一個地區、一個國家的藝術活動的本質，是直接反映了當地的文化形態的，與不同地域的水準比上下是低次元的事兒，更何況

除非有奇蹟出現，絕對無法強求其一下子躍昇到神奇般的水準的。

話說，在此以前並非沒有全部演奏國新人樂的音樂會，例如其中有的是大專音樂科系主辦的，也有的是以配樂方式在舞蹈表演會中展示的，當然有幾場是亞洲作曲家聯盟中國總會主辦的。不過這四場音樂會卻是演奏者自動自發演奏國新人樂，充分表露了此間演奏界觀念的改變，所以意義不同。由此可見，不久的將來，這類音樂會將越來越興盛了，或許再過幾年，只以演奏西樂為榮的風氣，相信亦成為歷史的陳跡了。

作曲家馬水龍曾經說過一則小故事：他留學德國期間，有一天去聆聽韓國籍名小提琴家鄭京和的獨奏會，由於演奏的全是德國人的作品，以致鄰座的德國教授搖頭疑惑，經馬水龍一探究竟，他才不解地說：「實在不可思議！難道韓國人都不演奏他們自己的作品？」然後接著問：「你們台灣的情形

是不是也一樣？」馬水龍遇急生智撒了個謊說：「我們台灣可沒有這種情形，再說演奏家們都樂於演奏國人的作品。」事實上，我們也的確逐漸不必為此類場合汗顏的了。例如本年度音樂比賽器樂曲的指定曲，亦增列了國人的新作。或許有那麼一天，兩三百年前的巴赫、貝多芬、莫差特、泰勒曼等西洋古人的曲目，也會從我們的指定曲目中消失。

總之，擔當創作新樂的作曲界，不諱言的，目前僅處於有如新生兒的階段，有待大家善加照顧誘導，以利成長，所以一點非善意的批評，也不免給他們造成一番震盪或沮喪，他們還沒有達到能夠抵禦衝擊、處之泰然的一個身心健全的成人般之階段。前些日子，有一位仁兄竟在報紙上就上列其中一場音樂會，急呼呼地叫停，要他們勿製造「文化垃圾」。我們不否認作曲界所推出的新樂不盡是精品，但全是垃圾的說法，則未免言過其實。如今音樂比賽的指定曲竟是從這些垃圾中篩選出來的，今

後的大專音樂科系入學考試亦將從這些垃圾中撿出一些來作為指定曲，可見此垃圾還有點「廢物利用」的價值了。更幸的是，作曲家似乎有信心將來不僅製造可用的「垃圾」而已，也會有完美的成品應市了。

前些日子，所謂的「中國新民謠」亦遭到各方的非難與關注。當然，一件事能受到輿論之喧騰，表示眾人的關懷。就筆者的觀點來說，最成問題的應該是那強銷式的所謂「中國新民謠」這個名詞，可是眾所紛紜的焦點卻在於美國式民謠的移植上。

不可否認，我們大多數搞音樂的朋友，打從孩提時期至成人，莫不受到西式音樂教育的薰陶，有些人順理成章地愛上了美國通俗音樂也就難以非議的了。問題是那些年輕人突然發現自己是難以變貌的中國人而譜起中國新歌，由其歷程而觀，當然難免譜出八分美國調兒的歌曲；至於搞所謂的「正統音樂」的朋友們，也好不到哪裡去，只是一些中

年作曲家們幸運地憑著光復初期地方戲曲大盛的回憶，找回了點滴的中國風味而已，可見要開拓一個中國音樂的新園地是段多麼艱鉅的歷程。我們總不能等到慢吞吞的音樂學家們理出了中國固有音樂的特質之後才動手，否則我們的音樂饑民一定饑不擇食，眼巴巴地讓西樂繼續灌溉其心靈。所以說，總要有個開始，不管這是從那裡作為起點，只要肯勇往邁進就是了。

◆ 本文原刊於一九七八年二月《雅歌月刊》第十三期。

一個我行我素的音樂家

——談被誤解的李泰祥

李

泰祥於民國六十三年（一九七四）自美國學成返國後，「簡直前衛得走火入魔」，一個

朋友就這樣一語道破了李泰祥不安於現狀之一面；但李泰祥卻偏偏喜歡聽最古典、最形式的音樂，這又足於說明李泰祥如何在吸收傳統的養分。

我們都知道：李泰祥出生於民間音樂十分興盛的台東，台東的周圍不但有愛好歌唱的阿美族，也有歌謠華麗的卑南族，以及獨踞一隅的魯凱族，還有美術興盛的排灣族。在這個各種文化雜陳的環境之下，給李泰祥音樂上最大的啟示，莫過於音樂的各種可能性了。深深記得十多年前，今已作古的史惟亮在敦化北路的青年音樂圖書館，當著我的面，對李泰祥建議多多研究音樂動機的衍延法（如貝多芬的《命運交響曲》），但李泰祥臉上木然地對於這項建議沒有表示採納，嗣後我才明白李泰祥是有理由的，原來這種盛行於德語圈的音樂架構法並不適合於他（甚至我國大部分的作曲家都絕少採用），

如今他已有了自己獨特的音樂架構法，由此我們容易想像：李泰祥在民國六十二年（一九七三）赴美之前，內心裡可能為了學院派方法論與傳統環境給他的薰染之不調和，而有過難以表白的苦惱，這種苦惱在赴美之前所發表的若干作品裡，條理之紊雜上顯現。

李泰祥的現代（或稱前衛）——他很機巧地自稱為「展望」——從上述情況裡易以明瞭並非從美國學來的，而是美國那種沒有傳統包袱、窮於創新的環境之下，不但解開了他長年以來傳統與現代糾葛捻成的結，同時把這兩股要素揉合成一條伸向未來、不易斷的粗繩。

民國六十五年（一九七六），在台北實踐堂發表的《雨、禪、西門町》，是剪輯雨聲與台北西門町（成都路一帶）嘈雜的聲音，加上李泰祥親自登台演唱的音樂，在這世稱「具象音樂」綿延的音樂表演裡，李泰祥之慢條斯理、處之泰然的態度，以

及加上那種自中國某地方戲曲衍生的怪腔怪調，的確新穎而感到親切，再加上舞台燈光的明暗變化，製造出使我們大開眼界的景象。在嗣後的討論會裡被談的最多的，亦正是李泰祥的這一「齣」音樂。

近年幾場演出的得失

民國六十六年（一九七七）在台北實踐堂演出的「待」這場即興演奏，使我對李泰祥的音樂有了深一層的瞭解。節目單上雖然只有藍德、志田笙子、李泰祥等演奏者之署名，但不能否認這個「待」有十分多的李泰祥精神。舞台是由幻燈、電影、錄影帶、變音器，以及現場即興演奏所構成，加上氣氛神秘的舞台燈光，以及演奏者在舞台上的泰然自若，鏗鏘有勁抑或喻喻細吟可有可無的音響，不禁令人聯想到東南亞某些民族的音樂——不知什麼時候開始，什麼時候會結束的，多個人少個人都無所謂的



一九七六年十二月，台灣《滾石雜誌》第十三期登載李泰祥發表前衛音樂創作《雨、禪、西門町》錄音帶現場演奏實況。（李志銘收藏翻拍）

音樂。演奏的儼然是一種哲理，是亙古以來既已存在的，並且永遠繼續的所謂「人類」這種生靈所感受到的音樂。



一九七七年二月八日，李泰祥在台北實踐堂舉行「待：新樂小集演奏會」節目單。照片人物由右至左為：德裔美籍的音樂創作者藍德（Michael Ranta）、志田笙子（藍德的日籍妻子）、李泰祥。（李志銘收藏翻拍）

去年（一九七八）的第二屆「傳統與展望」，節目的第一部分「清平樂」，是在既已錄成的音樂上，再由一小撮演奏家在舞台上配合演奏。曲調係由中國傳統樂器來演奏中國傳統音樂素材。與傳統所不同的是，把各種素材重新再予以組合，並事先規劃其大要，細節則留給演奏者隨興處理，這種有計畫的非確定性音樂之以傳統音樂為素材的作為，可以說李泰祥做得十分有心得。不過，整場令人震撼的李泰祥偏愛的崑曲唱腔，照理應為我們因傳統而帶來些親切感，可是卻有人批評：「音樂淒慘單調，夾雜著鬼聲啾啾的人聲。」誠然這種感受是建立在個人有成見的音樂意象上。

其第三部分的「還緣」，音樂大致上為同一種趣味，唯有琵琶登台主奏，以及視覺次元為舞劇的情形是不同的。前者以電影為視覺媒體，後者以幻燈為背景，在陰暗之下進行其舞劇。如果從複媒體的綜藝立場來論這場演奏會，則正如一般人之認為

準備不充分、失敗。例如電影與幻燈，因光度不足而弄巧成拙；舞劇亦燈光過暗，台後的表演過多而顯得不知所云。這種失敗，相信李泰祥已經有過不少經驗，所以將來發生的機會按理會越來越少。

不諱言，複媒體的演出是在第二次世界大戰結束後才大為流行的。其根本的意念在於音樂究竟脫離不了表演，所以要給音樂回到原位，即重新整合各種業已分化相當歲月的各種演藝媒體。顯然這是來自兩方面的啟示，一個是民族（原始）音樂的研究上，另一個是極其普通的通俗音樂視聽兼備的演出。國內在這方面相當有成就的當推許博允策劃的「亞洲音樂新環境」的歷屆演出，不過李泰祥則有意使視覺次元更為矚目，以資各媒體之展示均等。

吃音樂飯者多不談他

奇怪的是，吃音樂飯的朋友們絕少對於李泰祥

的音樂表示意見，使得我對李泰祥的評價不夠自在。唯有一個朋友對於第一屆的「傳統與展望」之把中國民謠，以迪斯可樂的手法改編之舉，表示不以為然。但從其唱片問世以來大為流行這件事，實足於證明李泰祥有其先見之明的慧眼。

大凡現在的一般音樂家，都希望傳統音樂或民間的音樂應還它本來的面目，抑或以學院派的方式來展現其精神。若有人把傳統曲調以通俗樂曲的方式改編，則譏之為「不倫不類」。前者很難說，每個人在不同的時空所認識的傳統音樂不會是一樣的，我們應該想到：例如阿美族的年輕人，以為從族語演唱的流行歌就是該族的民謠之同樣道理，傳統音樂的形態，實有待專家的澄清，所以輕率地認為某是傳統，恐怕只是自以為的傳統罷了。其次是值得懷念或研究的傳統音樂，應由博物館或國樂院、民族音樂研究所來保存其真面目，作曲家實在不必去顧慮「保存其真面目」的事。至於後者，新的一

代接受外來要素已十分多，作曲家如果願意在不失傳統之下，製造新的音樂給新一代的大眾，自然得酌量採用大眾熟悉的要素，加上個人的新構想，才有可能使已沉淪的傳統素材得以回生。學院派之擷取傳統要素於新譜的音樂，只是動機有所不同而已，其結果，其表象是彼此雷同的。

李泰祥最近以唱片發表的《綿延交響詩》情形亦如此。如果從藝術的立場來批判這闕充滿了中國地方民謠旋律的曲子，是我不敢恭維的；可是這對於一般聽慣了輕音樂的大眾，無疑是一席很好的精神宴餐，宛如約翰·史特勞斯的圓舞曲之平易近人，《綿延交響詩》想必也用來提供給大眾的新音樂。

話說回來，上述第二屆「傳統與展望」的第二部分是新歌的發表（目前已有唱片問世），其動機亦以大眾為對象，並且多多少少會給予時下頹廢的流行歌帶來幾分警惕，同時給熱愛那種無奈鬆軟的所謂「新民歌」的青年朋友作個示範，陳揚的亦步

亦趨緊跟著所謂的舊調新編，當然不是偶然的了。李泰祥之能夠在音樂創作上推陳置新，又對於大眾的通俗音樂注入新血，這些事縱令你有多麼不喜歡，也磨滅不了他此時此地的這份貢獻。

◆ 本文原刊於一九七九年八月十四日《民生報》第七版。

日本作曲家談

——中國當代的音樂

大 約三個月前，編輯部擬訂本年（一九七五）九月號為「現代音樂特輯」，並有意請我國

當前在樂壇上較為活躍的作曲家，就我國的音樂創作問題談一談。可是在這三個月間，由於我個人的幾項大事，終於把這個腹案擠到流產的邊緣。

六月二十七日「中日當代音樂作品發表會」第二天，正好是亞洲作曲家聯盟中國總會的本年度大會，而甫自西德返國的作曲家馬水龍相約了幾位我正好擬定要請來的幾位作曲家吃宵夜，於是我趁機打了招呼，作曲會的聚餐結束後，我便趕去馬水龍家應約。可是我意外地遇到了熱衷於研究海頓的作曲家陳茂萱，和擅於使用弱音踏瓣來製造我罕有聽到的音色的法籍鋼琴家李巴，以及東吳大學的助教林老師，再加上同行赴約的作曲家徐松榮。我們就在馬水龍夫婦有計畫的盛饗之前，度過了一個愉快的夜晚。

自馬水龍家告辭後，我跟徐松榮便直赴藝專的

教授戴金泉家，當我們一進門便被熱鬧的喧囂愣了一下，雖然那個時候已經晚上十一點半，但我終於在此遇到了我原先想找的一部分人，可是場面不許我進行原先的計畫，只好轉而慎重地對當時也在場作客的曲盟日本總會會長入野義郎教授，以及稻垣靜一教授，和特別協助演奏的敲擊樂器家北野徹，作簡短的訪問，因為他們要趕著回旅館休息。

我首先趁稻垣靜一教授酒興高昂之下，問他對我國音樂界的感想。他說我們這裡有些人還是在沉醉於古老的音樂，古老的音樂就等於博物館的古董，言外之意是現代的人所要創作的音樂，應該是合乎現代的音樂。這顯然也是此間一般作曲家所意識到的，不過，我個人認為他所意識的創作現代的音樂有商榷的餘地，因為如果整個社會當前正在緬懷過去的話，作曲家的作為也無法脫出這個窠臼，刻意地不去意識周遭而要跟上世界潮流，在個人來說往往有一股精神上的傾軋，而所創作的音樂或許會有

遊離於個人存在的空間。幸而我們的周遭已經在脫胎換骨的時刻，我國的作曲家也正蟬脫的時候。

其次他談到了我國的作曲界與演奏界相當融洽，他說日本的作曲界與演奏界各自為政，他十分欣賞我們的這種團隊精神。這同時反映了近年演奏界可喜的現象，例如大琴家、長號家、鋼琴家們都紛紛望著我們的作曲界能為他們寫新作品，最近甚至聽說文化學院的包克多教授（Prof. Whitman Procter, 1927-1979）「要演奏戴洪軒和馬水龍的管弦樂曲，這充分看出音樂界的一種自新自立的蓬勃美景。

稻垣靜一教授同時惋惜我們的演奏水準差強人意的話，如果我們知道日本的演奏家已經大量「外銷」的事，就很容易明白他的觀點是站在世界水準來說的，況且這也不是一兩年內能改善得了的。

亞洲作曲家聯盟日本總會的理事長入野義郎教授為人已經很不年輕，可是他那不老的音乐精神充

分在當天下午的中國總會會員大會的演講裡反映出來，其主旨是強調我們在世界潮流中要有我們的面貌，我們的面貌不外是從傳統中產生（他強調他所謂的傳統不是指古董而言）。這個傑出的演說，希望有機會把它轉載於本刊以饗讀者。而在我的訪問中，他特別讚揚我們的聽眾之對於新曲發表的熱烈，他說在日本的作品發表會，聽眾往往沒有我們那麼多，這是很值得我們欣喜的，同時格外期望青年朋友繼續作這類的精神支持，因為作曲家之能否繼續創造，全看聽眾的反應，俗說：沒有看戲的人，戲就演不來。

我特別想試探一下入野教授所認為的現代音樂在手法上的觀點，結果跟我的想法一樣。他認為作曲手法因人而異，也就是說不論是以傳統的五線譜法或圖形譜或指示法都任人採用，音色則可以多多就近從本地的傳統樂器裡開發。可惜的是我來不及問他對於圖形譜的作曲意念和演奏家的創造性問

題。

最後我問他在還沒有成立亞洲作曲家聯盟之前，是否事先已知悉我們中國的作品情形。他說要不是上一次中國有作品在第二屆大會上演奏，否則根本無從得悉我們中國的情形。他說，因此交流是十分重要的。我們都知道猶如本刊今年（一九七五）三月號所刊載的日本樂評家的評論，他們都十分驚訝於中國作曲界的成就。

年輕的敲擊樂器家北野徹，在前一晚的「中日當代音樂作品發表會」大顯身手，使我們聽眾大開眼界，在旁邊的敲擊樂器家沈錦堂就顯得十分書生文雅，尤其我對他那強烈的音樂性十分感動。我除了當面誇獎了他一番之外，問他對於馳名世界的敲擊樂器家山下勉²的感想。他說山下走的是另一條路子，跟他的內容不同。此外我問他如果我國的音樂學校請他來執教敲擊樂器，是否願意應聘，他不但表示很樂意，同時表示明年（一九七六）四月間還

會來一趟，我之這樣問，是此間根本沒有敲擊樂器
的師資之故。權充敲擊樂器的演奏家，多半都自己
摸索「出師」的。

◆ 本文原刊於一九七五年九月《全音音樂文摘》第四卷第九期。

註釋

1. 編註：美籍音樂家包克多曾於一九七三年七月應邀來台，任教於中國文化學院音樂系，又擔任華岡交響樂團指揮，在台五年間，開創該校音樂系發展最重要的黃金時代；一九七八年六月因病返美治療，次年四月即不幸過逝。
2. 編註：山下勉（一九四七—）是一名出身於日本京都的打擊樂演奏家、鍵盤樂演奏家和作曲家。十七歲時（一九六四）隻身前往紐約的茱利亞音樂學院（Juilliard School）求學，畢業後隨即又到波士頓的伯克利音樂學院（Berkeley College of Music）深造，很快在西方建立起知名度，與武滿徹、富田勳等日本現代作曲家齊名。作品橫跨芭蕾舞、電影配樂、多媒體演出、室內樂，以及前衛搖滾和爵士樂等。

外記

亞洲作曲家聯盟 第四屆大會

圓滿成功的亞洲音樂節

去年（一九七六）十一月二十五日至十二月二日之間在台北所舉行的所謂「亞洲音樂節」，是包含了「第二屆亞太音樂會議」、「亞洲作曲家聯盟第四屆大會」，以及應景的音樂會。

由於筆者幸而是亞洲作曲家聯盟中華民國總會的會員，獲得會方的抬舉，以觀察員的身分參加了「亞曲大會」（簡稱），感到十分的榮幸。因為本刊的讀者多半十分關懷這個中國音樂史上值得特記的盛事，可是由於這個會議並非人人都可以參加，況且報紙的報導多半道貌岸然，談的是正面事，因此筆者的參與事後的記述，相信有助於想像這個音樂節的具體形貌。只可惜筆者僅是身為觀察員，與其說「參加了這個會」，不如說「參觀了這個會」較為適當，所能記述的也就僅限於所見所聞，以及個人的體驗、遭遇和感想。故與第二屆亞太音樂會

議的秘書崔家榕小姐所撰的〈第二屆亞太音樂會議側記〉（上月號），不論在布局或角度上都不同，本文稱為「外記」的原因即在此。

首先必須強調，這個音樂節的主辦單位和有關單位，為了使這個中國近代音樂史上首次的國際性音樂會辦得有聲有色，辦得圓滿，早在一年前便著手籌劃，所花費的人力和物力都十分可觀。況且到了會議臨頭的十一月間，各方在面臨好戲上台時，有力的出力，有錢的出錢，充分發揮了整個社會（不僅音樂界）的團隊精神。欣喜的是，結果十分圓滿，縱使有些微的瑕疵，因為這是有史以來的第一次，也就算不得什麼瑕疵。縱令有指責，也很可能是難以在短期內無法改善的缺失。總之，這些都無損於圓滿，即使以下我所記述的一些體驗、遭遇或感想，也僅僅是出自個人的感觸，絕無詆誣之意。

這個一連八天的「議程」，概括地說一共有三項大節目，即：會議、宴會與音樂會，附帶的一項

是參觀。現在就以筆者個人（以下簡稱為我）的際遇來敘述。

另一個世界

日程是從十一月二十五日開始。前一天收到大會秘書處的緊急通知，指示「十一月二十五日下午二時起在台北市敦化北路中泰賓館辦理報到手續」，幸而作曲會的理事長康誼教授面告四點鐘以後到達即可。於是我與本刊的發行人張邦彥老師一起騎了機車，四點鐘趕到了中泰賓館。一入門，便看到了一個長桌子之前坐了五六個小姐，準是報到處無疑，更何況首座之側，許常惠教授的夫人一副樸素的打扮，蹣跚而若有所待地坐在那裡，使我驚喜之餘做了禮貌的招呼，她這副打扮與當晚雍華貴夫人狀可說判若兩人。接著我睜眼一望，桌子上擺在每位小姐面前的告示牌，赫然全是用英文寫的，這可

使我這個「非英文通」十分惱怒，立刻破口指責堂堂在中華民國舉行的會議，竟沒有一個中國字，更何況參加的人（包括東南亞地區），不少都是懂得中國字的。駁回來的是：不懂英文的人就去寫中國字的地方報到。另有個人指示我到後頭。的確，在長桌子盡頭的後面另有紅紙黑字的中國參加者報到處之牌子，旁邊是一個餐館式高櫃台裡坐著個小姐，我們就在這裡領到了一只「〇〇七」大提箱和海報，雖然張邦彥老師一再相勸，我還是翻身去問這個報到單位誰是主管，我覺得有必要在外國人還沒有完全到齊之前，趁早勸他們改善這種缺乏民族精神的排場。我想起日本的情形是，不管是哪個國際上鼎鼎有名的音樂家，甚至是伯恩斯坦兄、卡拉揚兄或卡拉絲姐，歡迎的字牌乃至佩在胸前的名牌，一律用日本字寫就，這也許是日本人的過分自卑或過份的自傲所然，但這種偏狹的民族精神，至少可以透過親身目睹的國人或透過傳播媒體（如新聞雜

誌）的图片，增加國人的自傲感。就我個人的感覺，縱使我們不必做得像日本人那樣極端，至少做到中西文對照是有必要的。幸而當時作曲家溫隆信先生正好走到報到處，柔聲下氣地喊了我：「李哲洋呀……」我的氣頭才頓時收斂，一反剛才的惱怒，和顏地解釋這種有待改善的利害。這件事後來結識的接待員說，當時那些小姐都被嚇得不知所措，而我也覺得這樣在這種國際性聚會裡，竟有此失風度之舉，委實該打二十板屁股才能抵罪。

後來我有次搭上了一部交通車，遇到那位為首的接待小姐正在向陳澄雄教授苦訴：有個兇巴巴的會員鬧的事兒，陳教授一見我進來便笑著問我：是不是你，要我該如何賠罪。我不但承認，也百般賠個不是，從此所有的接待小姐不再對我有戒心了，這可以說因禍得福了，我替她們所拍的照片又張張成功，相信這筆帳除了有些工作人員的腦子裡會有些微痕跡之外，已一筆勾銷了。

精美的○○七手提箱

提到交通車，第一天我們參加者還以為要自備交通工具逕到會議場的，因為公函裡指明交通自理，自第二天起我才知道原來另派有兩部專車作為與會人士自中泰賓館至民航大廈（編按：當天議程活動在該棟大廈的國際會議廳舉行）之間的交通車。至於我，為了替本刊蒐集圖片而整天忙於拍照片，以致每天都精疲力倦而次日總是爬不起來，結果多半騎機車到機場附近的民航大廈。十一月二十七日（即日程的第三天）我騎到了民航局停車時，駐場的經理員不在，我思索了一番那塊示明「非本局人員不得停車」的牌子，自以為來「本局」辦事的人大概可以法外開恩，於是把車子攔在那裡進去開會了。午休時，為了趕去參加兩個約會和購置照相材料時，發現後面的輪胎消氣，而眼巴巴地看著與會人士停在同一車場的四輪車一部部開走，當時委實焦急萬

分，查看了輪胎半天，並沒有發現輪胎上有鐵釘，當時也沒有管理員在場，於是我猜疑是否管理員搞的鬼，或是半路上壓到了鐵釘，只好自認倒楣，花了半個小時，把車子推到最靠近機車的機車店修補，這才發現輪胎是戳了洞而消氣的，這個機車店已經是距離新生北路不遠的地方，當時的狼狽實在不堪言，不但爽約而失信於人，同時自己還掏腰包在市內狼吞虎嚥吃了一頓最快的午餐，買了照相材料之後趕返民航大廈，並且在機場旁邊找到了寄車場。第五天（十一月二十九日）上午，民航大廈停車場正好有管理員在場，我想冒險把車子放在那裡，試探上次是管理員搞鬼或半路壓到了鐵釘。結果管理員走過來警告我：交通警察會把牌照拿走或給輪胎戳個洞。我終於明白了！因為交通警察不可能跑進合法的停車場去破壞人家的財物的。幸好也沒有收到罰單，補輪胎只不過幾十元就解決了，萬幸萬幸！這個教訓告訴我以後再也不能「以為可以」，同時

趕快買個四輪車裝裝闊。為此，我捶胸三下以為誡。

話說回來，報到時我們所領到的「○○七」提箱十分精美，據推測時價要上千元了，裡面還有各色各樣介紹中國文物的英文刊物，心想這對外國人一定很有好處。也許是沒有算準，後來有幾個與會人士卻當場沒有領到這種提箱為憾，以致有個與會人士連日對我訴苦，以為我是有辦法的人或是大會工作人員。這大概是因為我拿著相機亂拍照之故。我拍照純然是為本刊日後刊登之用，可是有不少人誤以為我是拍照為業。有一次，亞太會議的韓籍與會代表，託作曲會的招待員，拿著一張收據向我要彩色照片，說只有她沒有收到照片，收據上面赫然寫著我的名字（有人好意要她來找我）。後來查詢了半天，當面解釋了半天，才澄清了這場誤會，同時也要到了那套照片。說老實話，當時我為國人的信用問題緊張極了。至於拍照為業的那位老兄，實在有必要慎重些，拍照是很好的服務，可是若弄出

紕漏，就不是好玩的了。

話說報到了之後，我們不知道如何消磨，於是在中泰賓館的樓下逛來逛去，遇到了沈錦堂先生才隨他去所謂的「溫隆信房間」（後來才知道是大會租下的辦公處之一），跟一些作曲界的老友寒暄了一陣子，然後在麒麟廳坐一坐。在記者招待會之前，目睹文化學院的吳季札教授，為布置會場忙上忙下，而我們與會者竟只能袖手旁觀，實在很過意不去。

也許讀者會覺得意外，這個大會的工作人員，除了數個要職是由作曲會員負責之外，泰半都聘請了會外的音樂家來幫忙，充分展示了音樂界一個具有的優良團隊精神。事前我以為會派作曲會的會員義務參予工作，報到之後才知道：原來大會顧及會員百務纏身的情况，以及會員不是個精通英語，所以請會外人士幫忙了。

難忘的宴會

晚上由作曲會作東的宴會在中泰賓館樓下的大廳舉行，在那偌大開闊的臨時餐廳裡，我們遇到了不少難得一見的作曲界老友，大家都因為這樣令人神馳腹滿、無限量的自助餐宴會，顯得格外的愉快。在那排滿了琳瑯滿目的兩排食物桌子間，還準備了一座相當不小的，用冰塊雕成的冰馬。事後我唯一覺得可惜的是，前一天來不及準備快感光底膠片而採用閃光燈拍照，以致照片的效果很不令人滿意。

提起宴會，一如前述，是這個音樂節裡扮演著十分重要的角色。蓋，在這一連八天的音樂節裡，除了第四天由文化學院作東的午餐很可惜我沒有參加之外，天天晚上有宴會。其中我個人認為：第二天晚上，由洪建全基金會作東在圓山飯店舉行的最豪華了。這個在我心目中猶如中國神話裡的崑崙山那樣，並非人人隨便有機會進出的殿堂，據說租那

不久，他見到剛趕來的韓國代表朴重厚教授（男的）時，也照樣來了一下，我便把它拍下來。沒有想到以前我一直以為古板的這位鄉下佬，竟是如此的「前衛」，服了，我甘拜下風，有必要從頭學習學習了。

最爽快的一餐

吃得最爽快的一餐是第七天（十二月一日）晚上，教育部長設在三軍軍官俱樂部的宴會，姑不論其佳餚是多麼適於胃口，最與眾不同的是，大家用餐至八分飽的時候，蔣部長才起立致詞，然後作客的各單位主管致答詞，這跟往常我們饑腸轆轆地恭坐在食桌前，忍候致詞與答詞，以及互贈紀念物結束後才「開動」的情形迥然異趣。何況蔣部長的聲調宏亮悅耳，英語說得流暢簡要（我猜測的），在我們半飽之後聽來，更是格外舒寬欣喜。

我第一次欣賞到蔣部長的演講，是在這次大會

裡的會堂每小時以萬元計，因此這個晚上的宴會就顯得更為珍貴了。當時洪建全視聽圖書館甚至派技術人員前來錄影，洪建全伉儷和家人亦特地守候在入口處向前來參加的代表們一一握手迎迓，顯得十分客氣、隆重而豪華，而與會人士因此一時顯得像個權要貴賓，十分興高采烈。至於任人取食的山珍、海味，亦因這種熱鬧的氣氛而格外可口，我除了忙著為這些一時的權要們猛拍照片之外，並沒有忘記去嘗嘗各種洋酒，當侍者取走了沒有喝完的酒時，十分怨恨自己事先沒有磨練好喝酒的本事。本刊的作者林道生先生，更是當場表演了令人目瞪口呆、精彩絕倫的韓國式見面禮。當時他一見到一下飛機便趕來與會的韓國年輕女教授吳淑子小姐時，竟高呼一聲，猛地一抱，緊緊地，然後著著實實地互吻了面頰。當時我忙著換照相機的底片，以致把這個千載難逢的鏡頭給錯過了。事後雖然我笑著戲言林道生先生，但他回答：「我早就向老婆備過案了！」

開幕典禮（在中泰賓館舉行）上，當時十分驚異於那朗朗之聲。那天同樣令人印象深刻的是，擔任大會會長的東吳大學校長端木愷先生，演講的聲浪顯示其丹田之力無異於聲樂家。蓋，這種現象充分呈示了一個人良好的健康狀態與充沛的精神。

那一連串的宴會令我個人覺得不可思議的，當推第七天（十二月一日），參拜慈湖歸途，在石門的芝麻城酒店由東和樂器公司作東的午餐了。我們三部大巴士的一百數十位乘員，在警車引導之下到達酒店時，已近正午了。十二點五分（當時我的手錶快了十分鐘）魚貫地入座，那餐廳顯得相當雅緻而寧靜。華麗的洛克式容器上盛滿了佳餚，放在舞台前排成弧形的桌子上，看起來十分氣派。照例一番客套的致詞與致答詞之後，我們包括參加亞太會議的堂堂一百多位亞洲音樂家蜂湧地立刻排成一條彎彎曲曲的長龍，我們地主照例禮讓外國朋友先排，作客的外國朋友也十分斯文地、從容地、一點

一點地把菜餚撿進盤子裡。「一百數十位的音樂家」乘以「慢慢地前進」，結果會如何是十分容易明白的。有的呆擠在長龍裡枯等，有的按兵不動忍坐在自己的位子上目睹這非同尋常的景象。我們所坐的這幾桌人於是討論起這餐很費時的午餐，埋怨起這個酒店周圍連個麵攤子也沒有，也自然而然研究起如何改善當前的局勢，結論是要我挺身去向負責人遊說。無「善」不作的我，便在眾所望歸之下，鼓起勇氣，前後以一副求情的心情向酒店的領班和東和公司的老闆建議，要他們最好從桌子兩邊分成兩排同時進行，結果他們似乎很泰然地依舊站在桌前欣賞每位亞洲音樂家要吃的嘴臉。眼看著遊說之後並沒有什麼動靜，於是重新策劃：要從桌子後端的對面自動另成一列取食，可惜等到行動的時候，卻只有幾個不顧「體面」的人（包括我自己），厚著臉皮在另一邊迅速撿了幾樣菜趕回來，暫時安撫了肚腸，尤其我這個有不可告人的疾病（胃潰瘍）的

人，霎時安心了許多。當我們再規規矩矩地排到長龍後面，終於名正言順地弄到吃的，前後已費了一小時四十分鐘。要命的是我們才安坐下來，吃不到幾口，便聽到一點五十分開車的報告，我們只好草草地再吃幾口，便趕去搭車。至於禮讓我們先排隊的那些大會接待小姐們，情況恐怕更為淒慘吧。更糟的是鄰桌的一位香港代表，為此氣得連一口飯也吃不下。原是一番好意，可是由於處置不當，未免得不償失了。當我在車子上，看到時鐘已指到一點五十分而遲遲不開車時，就像個胡鬧的小孩子，喊著快開車，這誠然是由於這頓等了半天卻沒有吃飽的午餐引起的。

雖然日程表上寫明下午「參觀石門水庫」，但可能因為沒有算準，所以我們只一瞥了石門水庫的水壩，逕往東和樂器公司了。東和樂器公司是生產「愛伯特」牌和「河合」牌鋼琴的工廠，工廠裡的設備和生產線井然有序，安全的措施也相當夠水準，

的第一天，節目精彩，花樣多，讓我大開眼界，並且藉之想像中國古代的音樂的概貌。

第三天（十一月二十七日）的「亞洲當代管弦樂暨室內樂之夜」，我主要是來看看台灣交響樂團的張己任先生的指揮的，其中印象最深刻的莫過於諸井誠先生的「竹籟五章」，那很獨特而扣人心弦的洞簫（編按：該樂器亦稱為「尺八」）清奏曲，十分呈示了諸井先生作曲的根底和作曲的意念，只可惜是錄音帶播放出來的，以致難免注目於他太太在舞台上的獨舞。我在日本音樂雜誌上看到他太太跳這齣的彩色照片十分不錯，可是她在中山堂舞台上的效果卻不敢恭維，並且我才為我太太林絲緞前年在同一舞台上的獨舞會感到驕傲。她的動作在我眼裡十分熟悉，因為很像我太太的動作，只不過後者較具彈性與柔軟性。

音樂會

由於幾乎每次的晚宴都拖延，以致據說作為主人的與會人士都無法按時趕到音樂會場，害得音樂會總是延遲開演。我個人因為身體的狀況允許場場出席，這裡就親身出席過的音樂會來敘述。第一天晚上，雖然日程表上沒有音樂會，但應中華國樂會邀請來台的韓國國樂院之表演，趕上了這個音樂節

提到諸井先生這個人，由於他的作品之感人，使得我擬訂本刊在今年年底以專輯介紹他，所以聽

說第七天（十二月一日）晚上他要跟一些外國代表去李奎然先生家聊一聊，我便趕去，可惜他要開會（日本代表隊的），以致沒有見到面。第八天早上我一連打了幾個電話準備訪問他，都因為他參加教會之前的各種會議而忙，以致只好作罷。

提到訪問，我對日本的年輕作曲家三枝成章先生十分抱歉。第一天報到日，我跟隨許博允先生夫婦要去「溫隆信房間」拿衣物時，許先生半途去探望在另一個房間的三枝成章先生和夏由鐘甲先生，並且把他們介紹給我，然後要我引導他們去吃飯，身為地主國代表之一的我，當然有義務作嚮導。當許先生夫婦離開之後，他們爭相送我外國香菸，我很難為情地只肯收下其中一人的香菸一條，順便表示有機會要訪問他們，於是把他們帶下樓。一到樓下，他們遇到宴會散會後的老友只顧寒暄，在混亂之中我只好放棄原有的義務了。沒有想到第三天晚宴時，三枝先生送了一疊有關他的音樂活動剪報影

印，並且表示今年將會再來此地一趟。由於開會期間很少見到他，我只好寄望他再次前來訪問了。

第五天的「中國、印尼、韓國傳統音樂之夜」，實在有必要在這裡大寫特寫，例如韓國音樂之演奏與第一天的風格一致，以及器樂曲之沿用中國古典的「序破急」三段體。其中最令我驚奇的莫非是印尼的伽瑪瓏（編按：此處即指印尼傳統音樂 Gamelan，另譯稱「甘美朗」）樂舞了。「伽瑪瓏」一字是表示那種形態的樂與舞，以及那種表演團體。由排鑼、木琴、大鑼、編鑼、弦等樂器組成的音響，以及那非西方、非中國性音階而成的樂調，加上柔軟而非表情的歌調，聽來像夢幻世界的音樂。難怪昔日在巴黎萬國博覽會裡，使得那些不見世面的洋人驚異萬分，法國作曲家德步西（Claude Debussy）也深受這種音樂的影響。至於我個人，雖然見過不少討論這類音樂的論著，但一直沒有機會聽到實際的音樂，這一下使我大開眼界了。至於有關書刊上

刊載的舞蹈圖片，我還以為是十分快速的舞蹈，想不到竟是那樣文雅、柔和、很風格化的舞蹈，美極了。

最長的音樂會

第六天（十一月三十日）的音樂會「澳洲、日本、菲律賓傳統音樂之夜」，最值得記述的誠然是由民族學者荷西·馬西達（José Maceda）博士主持的菲律賓節目了。第一部分的懸鑼竟是以悶音的方式演奏，使習慣於聽到中國大鑼的演奏的我，感到十分驚異。第二部分各種通俗樂器的演奏，由於原本就是在行動（舞蹈或行進）中演奏的，所以在舞台上顯得有點滑稽、逗人笑，加上表演者之忘我而不懂得適可而止，以致早被日本的龐大節目拖延的音樂會，竟拖到十一點多才收場，大家都滿足地欣然而歸。

第七天的「崑曲與雲門之夜」，我無暇參加而只聽到某中國代表說：中國代表在門口被擋駕，以致理論了半天，搬出了邏輯術才勉強過了關，況且並沒有預留代表們的座位。這是十分古怪的，裡面會不會有文章我就不得而知了。

這裡不妨引用六十五年（一九七六）十二月二日《國語日報》第二版對這個音樂節的評語以供讀者參考：

【本報訊】由亞太音樂會議跟曲盟大會聯合提供的亞洲音樂節，昨晚在台北市中山堂演出「崑曲與雲門」節目以後，一連六天七場的公演全部結束。昨晚節目分為平劇基本動作示範、崑曲選粹、雲門舞集劇選粹等三部分。

國外的音樂家看完一系列的音樂活動以後，他們表示：對中國傳統音樂部分，大多數國外代表偏愛有地方色彩的音樂，比如南管、山東民謠，對國

樂器獨奏古曲也認為趣味盎然。但有人認為，太過模仿西方樂團編制的國樂團演奏，反而相形失色。

各國傳統音樂，應該以一國一場完完整整的理想，菲律賓地方音樂、日本古曲、韓國傳統樂演奏，以及廣受好評的印尼傳統樂舞，都值得有系統的介紹，進而發掘創作的泉源。

亞洲當代作品，有許多作品有西化的傾向，應該經過再精選，以東方精神為主——不止是東方樂器，而是有東方傳統的內涵。

代表們對水準頗高的華岡交響樂團，表示驚訝，認為這個樂團足以在音樂節中擔當大任。

海報與節目單

我們是不能到處亂貼海報的國家，所以讀者一定很少看到這次音樂節的海報，式樣如本刊上月號第九頁，尺寸是對開紙大，三色絹印，由吾友楊熾

宏先生設計，有點像三十年前的日本海報，楊先生辯稱這個海報被人動了手腳，已離譜甚遠，這種海報包括送給與會人士，總數大概可以不必超過四百份，如果用平版印刷的話，幾千元便夠解決了。

有些中國代表發現我有一份音樂節日程表，十分羨慕、驚奇，這是我在第二天開幕典禮時，以全音音樂文摘社的名義要來的，後來大會也沒有另外發給我，所以恐怕有很多中國代表沒有這份日程表。不過這種採用方型的日程表設計是值得商榷的。因為這種版式雖然奇特，但很不便於保存，何況裡頭頁頁留白了許多，未免顯得奢侈浪費，而且每場音樂會又從日程表裡抽印了單獨的節目單，想係為了排場吧。如果這份包羅全部活動的日程表由我來設計的話，會採取跟菲律賓在第三屆大會所印的那種十六開本版式，不另外為音樂會抽印，數量包括贈送各代表和有關人士一共三千本就夠了，印刷成本大約每本二十元，也賣二十元，大約可以收回二千

本的工本費。如果包括海報和設計費、監工費、車馬費，一共只要十萬元準備金便綽綽有餘，收回的工本費不足之數，似乎可以用廣告費來平衡。據說

這次活動部分的印刷費，竟用了數十萬元，起初我以為吾友楊熾宏著實猛敲了一筆設計費，我問他總有十萬八萬之譜吧，但他卻連呼冤枉，完全是幫忙，甚至代為設計佩在胸前的名牌的工本費和車馬費，到現在還沒有付給他呢。後來仔仔細細詳加研究，才明白了花在排字上的經費可能十分可觀，這諒係承辦人不太瞭解印刷行情和印刷條件使然的吧。

據內幕消息，這次音樂節，教育部提供了相當大數目的經費，分配給鄧昌國教授和康誦教授分別負責的亞太音樂會議和亞洲作曲家聯盟大會，音樂會部分則由許常惠教授負責出面募捐來運用，據說洪建全基金會認捐了數十萬元之外，大世紀事業股份有限公司也捐了數萬元，其他列名的贊助者以什麼方式贊助，由於我僅僅是觀察員，所以不得而知，

只能將所見所聞記述而已，況且這種事也不是一般讀者感到興趣的題材。

有趣的會議

亞洲作曲家聯盟的會議自第二天起，都在民航局的國際會議廳舉行。進入這個廳，宛如置身於聯合國會議廳，十分像個樣兒，每兩個位置共用一副話筒（麥克風），只消一按鈕，你就可以發言。而且另備有無線電接收型的耳機和選台器，你可以憑選台器聽同步翻譯，可是不知何故，或許我因為背著照相機，拿著錄音機，全副「武裝」，像個化外之民的緣故，自始至終沒有領到過耳機和選台器，以致覺得宛如置身英語國家，同時十分後悔以前不識時務，沒有好好地把英語搞通，結果嘗到如此的落寞感，活該！所以我勸後輩要多多學習英語，以便將來有機會躋身國際會議，作一個高等的中國人，

免得你即使在中國也有如置身於英語國家。有一次我向鄰人把耳機借來一聽，才知道那聲音小也不清楚，並非我這個長年教男生唱歌而患重聽症的老師所能受用的，只好做到「充數的」義務就可以了，因為有不少代表忙於演奏的事務，有的中國代表則陪外國朋友充任嚮導，偌大的會場，我們一些中國代表實在不忍心使它看來只小貓兩三個。

這個會議分為：專題演講和專題討論兩個部分，我帶著那德製 UHER 老爺錄音機，誠心想為本刊讀者錄下寶貴的演講和討論，想不到所有的演講都印發有英文和中文翻譯的演講稿，可惜並非每一份我都領到，有時還得向接待小姐伸手要，至於英文稿，那我就得藉全音音樂文摘的名義要了，所以我手頭有的演講稿不全，而整天不見人的林道生先生，更是一份演講稿也沒有。

第三天十點鐘，我趕到會場時，目睹列席的顧獻樑先生和負責場務的吳季札教授有所討論，我還

去搶了個鏡頭，並且致贈一本本刊十一月號給顧先生，後來一打聽才知道：顧先生建議演講稿盡早分發。以後的演講稿因此幾乎當場分發，可是我猜測要做到當場分發中英文的講稿，恐怕要開夜車趕工才能做得了，是一份十分辛苦而需要格外慎重的工

作，唯有演講稿印得不夠全部分發，倒是有點奇怪。

全場熱烈的掌聲

演講的內容都由於離不開事先鎖定的主題：「以亞洲古代音樂作為現代音樂的泉源」，所以都大同小異，我選一些分期刊登在本刊，不另摘述了。唯有一些我個人覺得比較特殊的，不妨在此一提。首先來說，我聽說（我沒有趕上）韓國代表李惠求博士被詢及韓國音樂何以多用三拍子，回答出乎意料之外說：韓國並沒有三拍子的音樂，只是長短格被誤認為三拍子罷了。即二拍子系統的拍子裡含有

二比一的時值，這個答案對我個人來說是參加這個大會的最大收穫，使我對韓國音樂的印象完全改觀。

其次是第三天下午，菲律賓的馬西達博士在事先有計畫地播放自己的音樂之下，前後以不同的音高誦讀演講稿，使這場演講化成一種具有特殊效果的表演，精彩之極，當場博得與會人士一致的喝采。

第五天上午，由於日本代表黨敏郎先生無法趕來，於是由諸井誠先生代替，他所播放的武滿徹音樂一小段，令我十分驚喜，看來我得積極蒐集武滿徹的音樂來仔細聽一聽了。最有趣的莫過於第六天下午，莊本立教授展示了十二音埙和十二音笛，以及演奏方式和音色都無異於小提琴的四筒胡琴，使我大開眼界，感慨萬千。本來要宣讀論文的康誼教授，見時間不多，宣布請大家回去自行閱讀講稿，頓時博得全場熱烈的掌聲，此策十分明智。

討論會是最輕鬆、最有趣的，我總是不錯過，只要大家失聲而笑，我也跟著笑。有個奇怪的事是

香港的一位代表，明明他能操一口流利的英語，卻總是用中國話發言。至於香港的代表林聲翕教授說的英語，就像中國話那樣抑揚分明，相當好聽。

會議整個來說，黃種人很重視傳統音樂與當代的關係，而白種人則總是扯到別的地方去，傳統在他們好像毋須討論似的。

會後我請林聲翕教授說說這次會議的感想。他認為相當圓滿，不過上屆由菲律賓主辦時，他們是由國家的國際會議專家承辦，因此接待工作做得十分完美。至於我個人倒是認為：節目安排得太緊湊，以致不但令大家喘不過氣來，也令外國朋友失去了參觀像萬華龍山寺附近或大龍峒保安宮附近古老的台灣文物的機會。

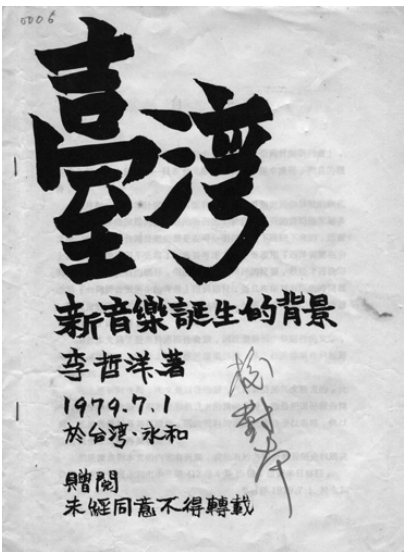
◆ 本文原刊於一九七七年三月《全音音樂文摘》第六卷第三期。

自序

「亞洲國會議員聯合會」(A P U) 亞洲文化中心主辦的「亞洲音樂研討會」，將於今年(一九七九)七月九日至十一日在台北舉行，我十分榮幸獲得了與會的機會。

三月初，我原本計畫提出「當代中國古典音樂與民俗音樂的關係——以三位作曲家為例」為題的報告的。當我蒐集到的資料越來越多之後，發覺整個台灣音樂史都是在同一個信念之下延續下來的，因而上列題目就顯得很不妥當了。多番考慮之下，遂改用「西洋音樂在台灣」這樣惹人注目的題目，但後來經一位同好的建議，最後才再決定改為「台灣新音樂誕生的背景」這個題目，並且在極其有限的時間裡，將其重新改寫而成，所以難免有點草率、欠周全或漏失，這有待讀者不吝指正與諒解。

台灣新音樂 誕生的背景



李哲洋手書〈臺灣新音樂誕生的背景〉封面設計，上面特別使用了繁體中文加上日文漢字組合的大寫「臺灣」二字，彷彿昭然揭示著當年(一九七七)鄉土文學論戰之後逐漸抬頭興起的台灣主體意識。(李立劭/提供)

由於本文為了發表於國際性會議，因此盡量減少情緒性的文字，年代也採用西元。除此之外，鑑於環境特殊，若干政治性事件只能隱約地提到。

在上述研討會裡，本文是以我的朋友代為翻譯的英文發表的。此外，為了減輕會議主辦單位和與會者精神負擔，盡量把這份報告精簡，並且盡量提高其可讀性，因此資料的出處之旁註予以省略，俟以後有機會重寫時再補填進去。

如果讀者對本文的內容有異議，或私有的各類台灣音樂史料願意供借，來信請寄永和市中正路四一二巷四弄十五號，以便來日修訂。

李哲洋一九七九年七月一日於永和

台灣新音樂誕生的背景

今天，台灣的音樂大致上可以分為下列三大

類：

1. 漢族傳統音樂——福佬人（福建系）音樂、客家人（廣東系）音樂、中國大陸各地的音樂。
2. 土著傳統音樂——計有泰雅族、賽夏族、布農族、曹族、邵族、排灣族、魯凱族、卑南族、阿美族、雅美族、平埔族等的音樂。
3. 台灣的新音樂——從西洋音樂的理念、方法而產生的音樂。

其中漢族傳統音樂和土著族傳統音樂，因早已受到若干學者的重視，屢有論著問世。至於目前已成爲台灣音樂文化主流的新音樂，因身在其中，反而鮮有歷史方面的記述。恕筆者借此一角作扼要的記述，以供各位讀者參考。

「新音樂」這個名詞是沿用它誕生當時的音樂家對它的稱呼，是指接納了西洋音樂的理念、方法和美學之後，以傳統音樂爲素材，或在民族意識之

下所創作的音樂而言。這自然會牽涉到台灣如何引進西洋音樂的歷程。由於台灣近代政治史的坎坷命運，台灣的新音樂運動和風格，不可避免地亦受到了政治事件、政治運動的影響，因而從台灣新音樂的事件或運動上，也足以反映出台灣近代史的輪廓。

台灣新音樂史上的第二代在世的見證人，都一致認爲西洋音樂是從三條路線流入台灣的，再經歷了各時期的音樂工作者之努力，擴大成面，如今已滲透到全面。台灣的各種新音樂，便是在這個基礎上，在適當的時機誕生的。西洋音樂流入台灣的第一條路線是隨著西方的基督教傳入的；第二條路線是從台北師範專科學校的前身——國語學校——的師範教育，把它傳到各地的小學的；第三條路線爲台灣大學醫學院的前身台灣醫學校，爲台灣的社會音樂團體奠定了基礎，引發了其他音樂團體之此起彼落。

荷蘭人的時代

基督教新教（Protestantism）積極而大規模地在台灣布教，是荷蘭人於一六二四年（天啟四年）占據台灣西部之後。傳教士係經略荷蘭殖民地的聯合東印度公司（Vereenigde Oost-Indische Compagnie）所派遣的。因為散居台灣西部的漢族不但人口不多，文化水準又相當高，所以其傳道的對象主要爲西部的土著西拉雅族（Siraya），他們甚至在各地設立學校，以撫育居民。其學校的課程，主要是基督教義的傳授、語文的學習，卻未見教學音樂的明文。在宗教儀式上所需的音樂，究竟是採用西洋音樂或當地歌謠的改編，因為迄今未發現文獻有記載，所以不得而知。從那些傳教士之努力學習當地居民的語言，並傳授羅馬字以資作爲居民的文字（新港字）等，著力於溝通上之布道態度看來，實在很難想像他們曾經把西洋音樂用在宗教儀式上。此外，根據

有限的西拉雅族之音樂調查報告加以分析，看不出有明顯的西洋音樂痕跡。

緊接著荷蘭人之後，西班牙人亦於一六二六年（天啟六年），從菲律賓派遣軍隊占領台灣北部的基隆與淡水，同行前來的是天主教（Catholicism）的神父。西班牙人的政略是，準備把台灣北部作爲貿易的轉運站，因此政策上著重於設防，而疏於對當地居民的教化。天主教的傳道士亦僅僅把台灣作爲前往日本或中國大陸的跳板，雖然他們居留台灣的時間短暫，可是對布道之積極與熱忱，其可歌可泣的程度，著實令人驚異。後來由於西班牙人之調整遠東的戰略，使得台灣的防務虛弱，以至於一六四二年（崇禎十五年）被荷蘭人逼走，使得整個台灣西部全落入荷蘭人的手裡。西班牙在這十六年之間，究竟給當地的土著帶來什麼樣的音樂，文獻上迄未發現有記載，更何況當地的土著目前全部漢化，並沒有可資查考的音樂遺產留下，以致後世

茫然無知。

中國明朝末年的名將鄭成功，於一六六一年（順治十八年）率領大軍攻占台灣，荷蘭遂於次年（永曆十六年）結束了在台灣三十八年的殖民，基督教的傳道工作亦隨之結束。在這個所謂「荷蘭人的時代」的基督教，由於布道對象為土著，這些土著卻後來除了遺留有一小部分固有的文化之外，幾乎全部漢化，而目前已經尋著的音樂裡，並沒有西洋音樂的痕跡，縱使當時傳入西洋音樂，必然隨著荷蘭人時代的結束，全盤的漢化而逐漸消失。據一七一四年（康熙五十三年）奉中國清朝之命前來台灣測繪地圖的天主教教士的說法，其遺下的基督教徒，對教儀教理已很茫然。唯荷蘭人傳授的「新港字」，流通了有一百五十年之久。

由於鄭成功「寓兵於農」的政策成功，使得漢族落根於台灣，從此漢族在台灣扮演主要的角色。自然這與漢族的人口激增、比率增大有密切的關係。

其二是布道對象主要為漢族，因此教務擴展的速度比較快。

基於上列原因，基督教之經營得法，延續到今天越見其發展，隨之對於普及西洋音樂於民間，確有深遠的影響。後世的不少音樂家都出身於基督教家庭，教堂外的民間合唱團體之多半由基督徒領導，以及不少愛好古典音樂的樂迷，都與教堂的音樂活動之興盛，和西洋傳教士或新教教士的眷屬之傳授琴藝，有相當密切的關係。

基督教之捲土重來，先是天主教於一八五八年（咸豐八年），派桑英士神父（Fernando Sainz）和蒲富路神父（Angel Bofurull）等一批傳教士來台。於一八六〇年（咸豐十年）建造了高雄的第一所教堂，並且在南部發展其教務。緊接著新教所屬的英國長老會傳教士甘為霖（William Campbell）和馬雅各（Dr. James L. Maxwell）於一八六五年（同治四年）落居台灣南部，為發展教務，特以新式醫術服務於

根據一九七一年（民國六十年）的文獻，土著僅為全部人口的二·三七%；而目前台灣的人口已達到一千七百萬，這足於明白漢族（包括已漢化的土著）之人數，已達到壓倒性之多。雖然漢族有福佬語群和客家語群之別，但認同於同一文字之故，彼此的文化相沒有很大的差異。至於土著，不但人口比率小，同時又分成十多個語族，長久以來又各自為政，以致漢人在台灣扮演文化的主角，是理所當然的。

基督教的發展

基督教之再次降臨台灣，不論新教或天主教，都在十九世紀中葉，甚至彼此僅僅相差數年而已。基督教這次在台灣布教情形，與第一次的荷蘭時期有顯著的不同。其一為在清朝統治之下，雖遭到居民的若干排斥，但不像第一次那樣有濃厚的殖民主義色彩，其動機較為超然，所以成就亦比較卓然；

居民為號召，業務擴展神速，甚至創辦醫院的程度。

基督教之再度來台以台灣南部為起點，顯然由於台南自古以來為台灣的政治、經濟、文化中心。台南之所以成為台灣早期的樞紐，原因在地理上距台灣海峽的戰略地區澎湖列島最近之故。

在後來的台灣音樂史上扮演重要角色的一項事蹟為：一八七二年（同治十一年）加拿大長老會派馬偕牧師（Rev. George Leslie Mackay, D.D.）至淡水傳教，亦以醫術為號召，替台灣北部的新教事業奠定了深遠的基礎。例如馬偕牧師在世時所設的神學院、淡水中學，不但與南部的神學院、中學、女校等相互呼應，也培養了不少音樂人才，諸如目前擔任淡水中學校長的鋼琴家兼作曲家陳泗治，就是出身於這個系統的學校。一八九五年（光緒二十二年）因甲午中日之戰的結果，把台灣割讓給日本之後，日本殖民地政府選了較近日本的台北為首都，從此台灣的政治、經濟、文化遂以台北為中心，北部新

教在台北地區培養的樂人和樂迷，於是扮演了十分重要的角色。

總之，不論南部北部的新教長老會，在十九世紀末葉有組織而積極不懈地培養了台灣西部的音樂人口，在音樂史上擔當顯要的任務，所以史家稱這個時期為「台灣新音樂的啟蒙時期」。

在此啟蒙時期擔當重任的音樂家或機構計有：

一、南部教會的

1. 滿牧師娘 (Mrs. Montgomery)，曾主持神學校，教授音樂，台灣南部出身的第二代音樂家，大部分都曾在她門下學藝。
2. 吳姑娘 (Miss J. W. Gault)，曾主持長榮女校，教授英語和音樂。
3. 沈牧師 (L. Singleton)，業餘音樂家。

二、北部教會的

1. 吳牧師娘 (Mrs. Margaret Mellis Gault, 1866-1960) 於一八九二年 (民國前十九年) 來台，曾主持淡水中學、神學院，台灣第二代音樂家陳泗治便是她的高足。
2. 淡江中學與純德女中，曾設有音樂練習班，熱心於培養音樂人才，尤其淡江中學 (原名淡水中學) 於一九四七年 (民國三十六年) 至一九五六年 (民國四十五年) 設音樂科，此科畢業八屆，畢業生四十一人。後因抵觸法令而停辦。
3. 基督教青年團，曾主辦聖歌運動，使得每個教會都設有自己的聖歌隊。

三、台灣醫學校的教授

航斯·掃塔 (Hans Sauter)，天主教徒，業餘音樂家，創組了台灣第一個音樂團體，為與基督教音樂的流傳相呼應、相調和，後來誕生的流行歌之所以能夠普及，誠然跟國民音樂教育的普及有密切關係。

上述台北師範學校在台灣光復後的第三年——一九四八年 (民國三十七年)，延攬福建音樂專科學校出身的教師為中心，利用既有的設備，創設了師範學校的第一個音樂科，也是台灣第一個設在學校裡的音樂科班，歷來培養了相當多的小學音樂師資，台灣小學音樂教育成果的水準節節上升，兒童課外音樂活動之興盛，跟這個學校出身的音樂教師既往的努力有密切的關係。

至於培養中學音樂師資的台灣省立師範學院，亦於一九四六年創設音樂專修科 (僅一屆)，至一九四八年才正式設立音樂系。這個科系雖然對於一般國民的影響不如上述師範學校之大，但到一九五七年 (民國四十六年) 創設國立台灣藝術專科學校之前，一直扮演了全台灣唯一的音樂最高學

師範教育的成就

推動社會上的音樂風氣之功臣。

日本於一八九五年 (光緒二十一年) 占據台灣的次年，其殖民地政府即宣布施行民政。為了培植順民，以利殖民政策之推行，廢棄清朝時代的學制，引進新式學制，強調基礎教育之重要而在國語學校設師範部。這個學校的師範部後來演變成師範學校——台北師範學校，目前已升格為台北師範專科學校。這個學校當初為了培養全能的教師，十分重视音樂教學的能力，因此在每個教室裡都放置一架風琴 (Reed Organ)，以利培養音樂能力。這終於成了台灣各地師範學校的每間教室裡，都有一架風琴的設備之濫觴。這不但使得受育的每個國民都有良好的音樂體驗，因而音樂亦普遍受到了尊敬，加上採用西洋式方法論，於是自然而然的整個面上，

府的角色，以致出身於此校的音樂家，志在國民音樂教育的不多，因而長久以來對國民教育直接的影響不大。不過，目前在社會上相當活躍，且執全台灣音樂方針和思潮牛耳的音樂家，都多半出身於這個學校，因此對於近十年台灣音樂動向的影響，不能算不大，這可以在後述各節中看出端倪。

張福興，台灣新音樂的開山祖

目前依然健在的第二代音樂家，都一致公認張福興為台灣新音樂的開山祖。張福興一八八六年（民國前二十五年）出生，台灣苗栗人。像是受神的差遣而來到一個未開化的園地之使徒，終生獻身於開拓台灣的新音樂而努力，有一度放棄音樂工作赴日從商，也是為了想籌足金錢在台灣創設一所音樂學校。今天我們的音樂文化有如此蓬勃的景象，蒙其恩澤的地方不少。這從第二代音樂家呂泉生於

一九五四年（民國四十三年）四月間發表的〈悼台灣音樂界鼻祖故張福興先生〉一文，便足於明白。茲摘錄一部分如下：

故張福興先生是本省學習音樂的第一人，也是本省教授音樂的第一人。六十年前，台灣幹音樂的人，除了兼有權勢、有錢財的以外，都被人家排在下九流之內，沒有人能瞧得起。那時，張先生不但對音樂有天才，而且很有氣魄，不顧一切地選擇音樂為終身的職業。

民國前五年他在台北國語學校畢業後，就渡海赴日本，入日本唯一官辦音樂學府東京上野音樂學校（東京藝術大學之前身），專攻風琴和小提琴。畢業後回台執教於台北師範學校，熱心音樂教學，先後有十七年之久。在任教期間，先生並注意學校以外的音樂教育工作，在提倡音樂普遍化及組織音樂團體之下，造就了很多的音樂人才。到今天，活

躍在本省一部分的音樂家，都是先生門下的傑出人才。

先生對民族文化極為關心，在日本文化風靡全台的時候，他不顧異族統治者的壓迫，將祖國許多好的音樂編成五線譜介紹同胞，藉以宣揚祖國的文化。另一方面，先生又不顧困難和危險，進入深山探訪高山族的鄉社，採譜了許多高山民歌，經整理後印成音譜。這種事業，可說是替台灣音樂界作了一次拓荒的工作。民國十五年，先生在前台北醫專講堂舉行管弦樂演奏會，這個演奏會也是台灣有史以來第一次的管弦樂演奏會。

綜各類文獻，張福興主要的貢獻莫不都在於如何普及音樂，除了在學校培育音樂師資之外，把餘力用在培養後進及社會音樂教育上，這種不畫定工作界限的敬業態度，成了一些第二代音樂家的楷模。至於像他創組的台灣第一個管弦樂隊，雖然沒有完

整地延續下來，卻成了管弦樂隊的種子，直接給了後來的無聲電影的樂隊，以及新興的台灣流行歌唱片公司，提供了現成的人員，並且這些事業機構又借重這些人員培養後進。也因此，小提琴家李金土於台灣光復後的次年（一九四六）年初，才能夠協助蔡繼琨接收公賣局、高等學校、台灣大學、市政府管弦樂隊而合併成後來的台灣省交響樂團。

此外，張福興於一九三〇年代，流行歌唱片業新興時，也參與策劃、指導、作曲、編曲的工作，並且在流行歌曲上加上了更多的中國傳統音樂要素，在普及國民的音樂上留下了良好的典範。至於他又採錄土著音樂和佛教音樂的事蹟，亦被後世公認為台灣民族音樂學界的先驅。

最後，與張福興先生共同開拓新音樂的第一代音樂家李金土和李志傳，在台灣光復後依然傾力重建戰後的音樂文化，也是應予一記的。

留日學生時代，音樂的新象

劉敏光在〈台灣音樂運動概略〉一文裡，把一九二六年（民國十五年）至一九三七年（民國二十六年）的十年稱為「音樂盛行期」。這個盛行期的若干音樂事件之能夠形成，應追溯到一九一〇年代，日本東京的繁華昇平，思想界高唱自由民權。這對於原本一心求學，懵懂地到達東京的台灣留學生很大的衝擊，才深深接觸到台灣人民受到差別待遇的不公。再經一九一一年（民國元年）中國辛亥革命之成功，加上一九一八年（民國七年）第一次世界大戰後，民族自決主義風靡全球，以及朝鮮「獨立萬歲運動」等之啟示，喚起了留學生的民族意識，遂掀起了民族運動。

張福興返台後之努力於桑梓的樂教，顯然受此思潮的影響。跟台灣音樂史關係密切的第二代留學生民族運動家蔡培火，便是在東京時，常常邀請各

路台灣留學生，藉機報告形勢，灌輸民族意識，授予機宜，促進團結。例如第二代台灣音樂家戴逢祈、呂泉生、陳泗治、江文也等，都參加過這樣的集會。因此台灣的音樂留學生，個個更加努力充實自己，

一方面有機會時參加日本人的演出，以資觀摩，同時盡可能藉機集結台灣音樂家，舉行音樂會。例如救濟日本震災義演，和日本慶祝「紀元二千六百年」大慶祝活動時，都曾舉行過純台灣音樂家的音樂會。

加上由於民族運動的努力所爭取到的，由台灣人發行的報紙《台灣新民報》，終於在一九三二年（民國二十一年）獲准創辦，使得音樂的民族運動緊跟著在台灣本島展開。

第一個登場的是一九三二年秋季，由李金土等策劃，艋舺共勵會主辦的「台灣全島洋樂競演大會」，這是台灣有史以來第一次的音樂比賽，當時只有小提琴一個項目而已。比賽結果，第一名、第二名都由台灣人榮獲，日本人只得到第三名，這使

得評審委員之一的富田嘉明（Tomita Kanemi）不滿結果而在報紙上公然貶低這次比賽，日本人朱永豐志（Akenaga Toyosi）亦在《台灣日日新報》以〈正告米粉音樂家各位〉為題，寫了一篇潑辣的抨擊文章，謂：「台灣的音樂幼稚得像米粉那樣不值錢。」雖然李金土以主持人身分公開答辯「台灣音樂水準固然不高，但不能就此不做促進提高水準的努力」來打圓場，到底還是給一向平順的台灣音樂運動，帶來一個不小的衝擊，從此各地大小音樂會如雨後之春筍，紛紛舉辦。世稱這場爭論是「米粉論戰」。

接著是兩場歷史性的音樂會。第一場是一九三四年（民國二十三年）八月間，由東京台灣同鄉會集結留日音樂家精銳，包括鋼琴家高慈美、陳泗治、林進生，小提琴家翁榮茂、李金土，聲樂家江文也、林秋錦、柯明珠、林澄沐等，在創辦不久的「台灣新民報社」全力支持下，利用暑假期間返台，在台北、新竹、台中、台南、高雄等五大都

市舉行音樂會，演奏在目前看來相當通俗的世界名曲，結果獲得了聽眾空前熱烈的反應。這場音樂會之十分有意義，乃因當時在台灣能上台表演的日本籍音樂家寥寥無幾，台灣音樂家之能有水準的表演，為台灣人帶來莫大的欣慰。其次是反映了由前述幾個契機展開的國民音樂教育之成就。《台灣新民報》趁此熱潮，在音樂會後舉行座談會，來討論台灣音樂的過去和未來，亦獲得了社會莫大的反響。

一九三五年（民國二十四年）四月二十一日，不幸台灣中北部地區連續發生了大地震，災情之慘重史無前例，於是上述台灣人主持的《台灣新民報》率先發起了「震災義捐音樂會」，蔡培火執行演出事務，由在台灣的各國音樂家——包括台灣籍的鋼琴家高慈美、高錦花、陳信貞，聲樂家林秋錦、盛福俊、林澄沐，小提琴家李金土、蔡淑慧，口琴家高約拿；以及日本籍的聲樂家三浦富子（Mitsuko Tomiko）、原忠雄（Hala Takaō），鋼琴家渡邊喜代

子 (Watanabe Kiyoko)；外國籍的聲樂家戈爾特、鋼琴家麥金敦、麥克勞特、藍都露斯夫人等參加表演。這次音樂會最大的特色，乃是除了在大都市之外，也在其它鄉鎮表演。前後五十來天期間，到過三十六個城鎮，舉行了三十七場音樂會，可以說把古典音樂帶到窮鄉僻壤，意義十分深遠。

在這個時期不可忽略的，乃是迎合大眾口味的台灣流行歌誕生，由於篇幅所限，待有機會時另行敘述。

古怪的皇民化

一九三七年（民國二十六年），因「盧溝橋事件」掀起中日戰爭，由於戰場或戰爭的當事國中國大陸是台灣的母體，因此這場戰爭在台灣人來說，立場十分尷尬。日本政府為了加強國力，積極攏絡台灣，要台灣（包括朝鮮）人認同於日本，因而實

施了所謂「皇民化」的政略。為了要台灣人認同於日本，其初期是日本承認台灣的一切文物均屬於日本文化的一部分，卻軟硬兼施地要求台灣人至少在表面上變成日本人，於是產生了十分矛盾、令人無所適從的現象。前者導致尊重鄉土文化，各路學者藉大做台灣文化的研究和搜集資料。例如台灣民俗的研究、遺蹟的考證等；音樂方面則搜集台灣鄉土歌謠，如日本人烟耕一則採集朝鮮與中國歌謠，渡邊武雄採集台灣流行歌和土著歌謠，黑澤隆朝搜集台灣土著和漢族的音樂，還有台灣的作曲家呂泉生也編集了「台灣民謠」。

後者則以物質的差別待遇來鼓勵台灣人改日式姓名、穿著日式衣服、舖日式的榻榻米，置日式神牌、用日式大浴桶、用日本話交談，有了這些條件便稱之為「國語家庭」，即一種「準日本人」，物質的分配才較為優厚。隨著中日戰爭之深陷膠著，皇民化政策越為苛酷。在音樂上，由於強制使

用日語唱歌，以致台灣流行歌曲沒落，導致了今日的流行歌形態。由於皇民化的執行者之執迷，最後竟全面禁用中國傳統的樂器，以資完全消滅中國音樂的影子，於是傳統樂器的樂師們，竟根據留聲機的揚音器得來的靈感，發明了一種俗稱「喇叭琴」

三十四年）結束，日本把台灣交還給中國，使得台灣的新音樂能夠邁進新的境界。

重整與吸收

的胡琴之程度。至於禁演台灣特有的戲曲歌仔戲（Kuashi），也是意料中的事。嚴密監督台灣音樂皇民化的代表人物三宅正雄（Mitate Masao），甚至強迫酒女或藝旦唱的台灣傳統歌曲也要用日語唱。所以呂泉生之話劇《鬧雞》的配樂，採用以台語唱台灣民謠〈丟丟銅仔〉、〈六月田水〉，而立刻遭到禁演，是不意外的。

有些有心人之以混合西洋和台灣的樂器，抑或改良台灣傳統樂器來嘗試所謂的「新音樂」，以求生機，都充分反映了那個時代的樂人，對於日本政府矛盾的政策而苦惱的情形。

幸而第二次世界大戰於一九四五年（民國

一九四五年第二次世界大戰結束，台灣光復，至一九四九年（民國三十八年）中國政府遷移到台灣，這期間是不論政治或文化都十分動盪的時期。

台灣光復後的幾年，音樂文化上最大的特色是地方戲曲的隆盛，原因在光復之前被禁演以來，民眾對它殷切的期待，這成了當時還是少年時代的音樂家，後來在作曲上把它作為主要的養分。可是新音樂界的諸音樂家，卻忙於收拾日本人走了之後的殘局，並加以整頓、賣力重建。例如第一代的張福興負責學校音樂教材的編輯，李金土之參予管弦樂團的整編，李志傳與呂泉生都積極參予中小學音樂教師的再教育，呂泉生、陳泗治之推廣合唱。其中

還有光復後來台灣的外省籍音樂家蕭而化、張錦鴻、戴粹倫等，都參予這件台灣音樂文化重建工作。

一九四七年（民國三十六年）因不幸的政治事件，曾經使台灣的文化時鐘停擺了一下，令文化工作者陷於困惑而觀望。一九四九年（民國三十八年）隨著政府遷移台灣，中國大陸的各種文化成為台灣文化的新的養分。誠如目前在台北隨時可以嘗到大陸各地的的美食，大陸上各地的各種音樂亦隨之移植到台灣，不但使台灣居民明白了中國音樂的共通性與各地音樂的異相，這自然也成了音樂創作者的養分，像一九七八年（民國六十七年）的作曲家李泰祥之吸收了崑曲的唱腔，絕不是偶然的。

自一九四五年的台灣光復至一九四九年間，由於台灣的國語歌曲根本是真空狀態，因此中國大陸上既有的新歌曲曲目，填補了這個空缺。像黃白、陳田鶴、賀綠汀、陸華柏、林聲翕、黃友棣等的歌曲作品，成了台灣當時最普遍的曲目。同樣的道理，

在流行歌曲方面則上海的流行歌大為流行，像〈香格里拉〉、〈少年的我〉為其中的典型。

自一九四九年之後，因政治的原因，大陸的文化不再流入台灣，從此上海流行歌逐漸被遺忘，藝術性或青少年的歌曲亦因政治的理由而銳減，於是這給台灣的音樂創作風氣一個難得的復活契機。

在這政治事件頻頻的時期，一九四八年（民國三十七年）台北師範學校創設音樂科，一九四六年（民國三十五年）台灣師範學院創辦一屆的音樂專修科，一九四八年台灣師範學院創辦音樂系，雖然沒有立刻在音樂舞台上扮演重要的角色，但對以後的台灣音樂文化，成了一股不可動搖的基礎。

呂泉生與新選歌謠

在這個時期起，扮演最重要的角色的機構，便是台灣省文化協進會了。這機構為促進台灣的音樂

水準，率先舉辦演奏會（一九四六），一九四七年（民國三十六年）起舉行台灣全省音樂比賽大會，一九五三年（民國四十二年）起舉辦台灣全省中學及兒童音樂比賽大會……其活動之多，實在不勝枚舉。推動這偌多的音樂活動的靈魂人物，便是第二代的音樂家呂泉生。

呂泉生於一九一六年（民國五年）出生，台灣台中人，出身於基督教家庭。早年留學東京時學的是鋼琴，後來因手受傷而改學聲樂，並擅於作曲，這些就是他後來熱衷於合唱團指揮的原因。他不但擔任上述文協會音樂組的主任委員，又在這項權力之下，於一九五二年（民國四十一年）創辦了馳名的《新選歌謠》月刊。

這份連封面封底僅十頁的刊物，在那個時代卻負起十分重要的文化重建的任務，例如直到現在，中小學音樂課本裡的歌曲，有許多就是選自這份刊物上發表過的作品。刊載的除了新詞新調之外，有

不少世界名歌的中譯詞之介紹，在當時亦是十分需要的。從其第三期的〈編後記〉，便易以明瞭這份刊物的性格和扮演的角色。茲摘錄一段如下：「本刊現係創辦階段，審查委員會審查稿件，有時亦僅取其平易通俗。我們打算在本年度終了之後，公開徵求各地讀者的意見，用投票方式，測驗本刊以往所載的歌謠，何者為兒童所最愛唱的，何者為一般民眾所喜歡的；然後再專刊重印，並作為本刊以後努力的目標。」

這份以刊載歌譜為主的刊物封底，另印有數十行字的「音樂通訊」，扼要地記載了重要的音樂報導，這在傳播媒介還不很發達的當時，亦負有消息傳達的功能；這在目前看來，是一份簡明而重要的音樂史料。

這份刊物因發行的機構台灣省教育會的改組，於一九六〇年（民國四十九年）發行到象徵永恆的九十九期而停辦，雖然不免令人惋惜，但由於一位

令人矚目的音樂家許常惠於前一年返國，改寫了台灣新音樂的歷史，使得這份刊物也逐漸失去了音樂史上具有的功能。應予一記的是，堪稱為「呂泉生時代」或「歌曲時代」的十五年間，每位尖端的音樂家都在推動音樂活動上，其盡分合作的態度，給後世留下了良好的楷模。

許常惠，器樂曲的時代

許常惠是整個台灣新音樂史的見證人，第一代和第二代音樂家不少是他的老師，他都認識；第三代音樂家則是他的同學、他的朋友；第四代和第五代的音樂家，尤其是作曲家，大部分都曾在他門下學過，更何況他留學巴黎念的是音樂史，很瞭解自己已在音樂史上的責任，可見這篇台灣新音樂史，若由他來寫可能更詳實、更精彩。

許常惠是彰化人，一九二九年（民國十八年）

出生。早年受育於台灣師範學院音樂系，一九五九年（民國四十八年）六月二日自巴黎返台後，以作曲家的身分大力推動新音樂發表的活動。他從巴黎帶回來的不是作曲技巧，而是新音樂的觀念和思想，這就是他能夠把台灣新音樂帶進器樂時代的緣由，同時他曾學過小提琴這件事，一定給他這樣深遠的影響。

當然，一九五七年（民國四十六年）創設的國立台灣藝術專科學校，賦予許常惠開創新史的可能，這個學校出身的早期學生之作曲技巧，終於有了支持他們發表作品的人士了。許常惠於一九六一年（民國五十年）集結了當時的第一線作曲家，舉行了首次的「製樂小集」，為後年的小型作曲家團體立了一個榜樣，例如一九六三年（民國五十二年）發表作品的「江浪樂集」、一九六五年（民國五十四年）的「五人樂集」、一九六八年（民國五十七年）的「向日葵樂集」，都在他的推動或影響之下展示的。在

這些團體的發表活動中的作品，絕大部分為器樂曲，樂曲手法與風格形形色色，有巴托克手法，也有莫差特風格，當然也有前衛性的嘗試，真是百花齊綻，雜陳一堂。

不過，自一九六九年（民國五十八年）之後，作曲家小集團因沒有新人新血的加入，顯得疲憊鬆散，許常惠於是把這些第一線作曲家集結成立「中國現代音樂協會」，可惜始終缺乏合法性而流於作曲家的座談會。就在這個空檔裡，立場迥異的兩種音樂崛起，一個是自始強調民族精神的作曲家史惟亮，一九七五年（民國六十四年）接管了台灣省交響樂團之後，以該團展開一連串中國傳統音樂素材為主的新發表會，使得上述已鬆散的作曲家們振作了起來，可惜這個景象因史惟亮離開該樂團而如曇花一現。另一種音樂係以一批第四代作曲家為核心的前衛音樂之發表，他們運用電子樂器，頻用偶然性而予以演奏者許多隨機創作的機會，以及借助

視覺次元等新奇的手法，展示音樂的可能性。唯這種過於輕視聽者既往的聽覺習慣之音樂，雖然一時具有相當的新聞性，但逐漸失去了基本的讚揚者，以致其成員之一、後來加入傳統音樂素材於其中的李泰祥，使前衛性僅止於音樂表現的手段。

中華文化復興運動與新音樂

上述兩類音樂之出現，實為台灣的新音樂誕生以來既已存在的兩個面之極端化。一九六七年（民國五十六年）由執政黨發起的「中華文化復興運動」，外在契機起於中國大陸上固有文化的「文化大革命」之值得警惕，其內在的目的，實係藉之來調和上述兩種不同的精神。最後因一九七一年（民國六十年）一連串國際性事件的發生，使得民族主義再一次獲得了肯定，文藝界遂掀起了一場「鄉土文學論戰」。音樂方面則由上述「中國現代音樂協

會」成員為主幹而集結的「亞洲作曲家聯盟第四屆大會」，以這場大會為分界，具有民族精神的音樂得到了肯定，台灣新音樂的歷史又邁進了另一個世紀。

有必要在此一提的是，一九六九年（民國五十八年）起，各個大學或專科學校就是在這個運動的號召之下，紛紛設立了音樂科系，包括：實踐家政專科學校的三年制音樂科、台南家政專科學校的五年制音樂科、東海大學和東吳大學的四年制音樂系，從此音樂人才輩出是意料中的事，這對於未來台灣的新音樂具有深遠的影響則毋庸置疑的了。

回顧

令這一代住在台灣的中國人感到訝異的是，台灣的新音樂自誕生以來，一直具有濃厚的「國民樂派」或「民族主義音樂」色彩，原因是第一代和

二代音樂家留學日本的二十世紀二、三〇年代，日本正好大為流行國民樂派的音樂，類如史特拉汶斯基和巴托克等以民族音樂的理念和素材作曲的新一代作曲家的音樂，也同時衝擊著日本樂壇。因此那些留學生接觸到西洋音樂技法的同時，也賦予他們

理念和信心，猶如作曲家郭芝苑在〈我的音樂經歷〉一文裡所剖白的，連日本的作曲家亦因接觸到這類音樂而信心百倍，開始創作真正屬於自己的音樂。因而台灣新音樂的前輩們的信念，一直是僅有那麼一個——創作真正屬於自己的音樂，這可以從作品的中國式標題易以明瞭。例如：

陳泗治的〈台灣少女〉、〈龍舞〉、〈蟾蜍戲群鴨〉等。

呂泉生的〈青海青〉、〈杯底不可飼金魚〉等。
李志傳的〈台灣舞曲〉等。

江文也的〈台灣舞曲〉（得一九三六年柏林世運會作曲比賽佳作獎）、〈四首生番之歌〉等。

郭芝苑的〈台灣民謠變奏曲〉、〈台灣古樂幻想曲〉等。

即使非標題音樂，其內容亦充滿了鄉土的素材。這個理念遂成了歷史不太長的台灣新音樂的傳統，因為即使到了第三代、第四代、第五代的作曲家，都有意無意地在此信念下創作，即使有一小部分人拋棄這個信念，卻終會遭到廣大的聽眾之冷落。將來歷史會演變成怎樣，誰也無法預料，至少自一九七六年（民國六十五年）起至目前為止，又再肯定了這種信念。

尾聲

台灣新音樂的分野裡，另有兩類擁有許多愛好者的音樂為流行歌與新民歌，彼此誕生的契機與發展的情況都十分不同，因篇幅所限，留在以後有機會的時候再談。

本文由於在有限的資料下倉促寫成，因此有一部分含糊其詞的地方，顯然由於還沒有翔實的史料所致，也有一些無法一一列出的部分，是為了文章精簡而刪略的。例如資料的出處，便沒有一一旁註，俟將來有此需要時再行補充。

在寫這篇小文的時候，深深感到像教會音樂史、各音樂機構的志稿、地方音樂志或音樂年鑑等史料，都有必要趕快整理布公，以便後人撰寫更翔實的音樂史之用。

本文的日據時代音樂，主要參考《臺北文物》第四卷第二期，這要感謝李南衡先生的相助。本文的若干部分是引用呂泉生和陳泗治的口頭報告的，謹此一併致謝。

本文主要參考下列書刊：

1. 《台灣文化論集》／林熊祥等著／中華文化出版事業委員會／一九五四年（民國四十三年）
2. 《台灣民族運動史》／蔡培火等著／自立晚報叢書編輯委員會／一九七一年（民國六十年）
3. 《中原文化與台灣》／周開慶等著／台北市文獻委員會／一九七一年（民國六十年）
4. 《台灣番政志》／溫吉譯／台灣省文獻委員會／一九五七年（民國四十六年）
5. 《中華文化復興論叢》／中華文化復興運動推行委員會／一九六九年（民國五十八年）
6. 《尋找中國音樂的泉源》／許常惠著／大林出版社／一九七七年（民國六十六年）
7. 《中國現代音樂家》／喬佩著／天同出版社／一九七六年（民國六十五年）
8. 《旅菲中華基督教會四十周年歷史文獻》／旅菲中華基督教會／一九六九年（民國五十八年）

9. 《平埔族社名對照表》／張耀錡編／台灣省文獻委員會／一九五一年（民國四十年）

10. 《新選歌謠月刊》／呂泉生等／台灣省教育會音樂教育協會／一九五二—一九六〇年（民國四十一至四十九年）

11. 《藝術學報》第十期／國立台灣藝術專科學校／一九七一年（民國六十年）

12. 《臺北文物》第四卷第二期／台北市文獻委員會／一九五五年（民國四十四年）

13. 《東海民族音樂學報》第一期／東海大學音樂系民族與教會音樂研究中心／一九七四年（民國六十三年）

14. 《全音樂文摘》第八卷第一期／全音樂文摘社／一九七九年（民國六十八年）

附註：根據新的口頭資料，第一代音樂家李金士為張福興之後輩，在推動社會音樂教育方面較後者活躍，這可以從本文裡隱約提到他，足資明瞭。又，李志傳應屬第二代音樂家。

◆ 本文初稿發表於一九七九年七月「亞洲國會議員聯合會」（APU）亞洲文化中心主辦「亞洲音樂研討會」。

音樂學懺悔錄

「台灣新音樂誕生的背景」
之訂正

去年（一九七九）七月間，此間「亞洲國會議員聯合會」（APU）亞洲文化中心主辦了「亞洲音樂研究會」，我十分榮幸獲得了與會的機會。主辦單位規定凡參加者必須撰寫一篇英文論文，內容限於：

1. 東亞各國民族音樂學之研究
2. 亞洲音樂之文化傳統
3. 亞洲音樂之音調系統

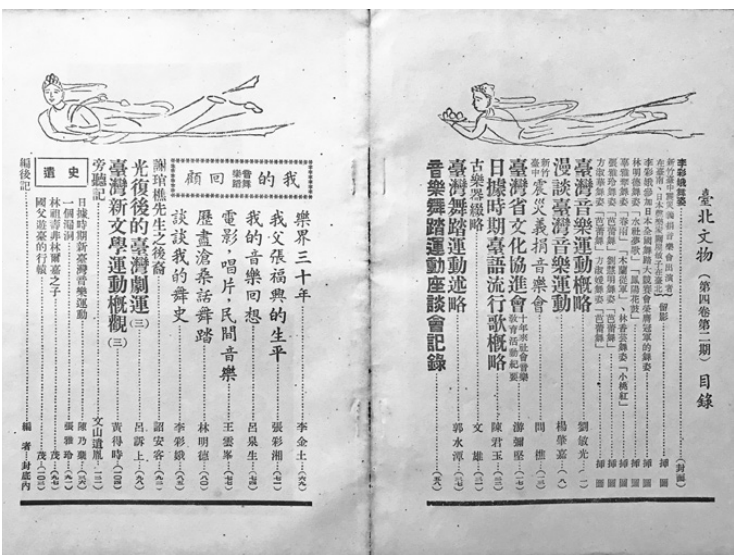
究竟提出什麼樣的論文，以什麼樣的題材寫什麼樣的內容，我深思了幾番。第一，這是國際性的會，也就是說要提供什麼東西給外國學者瞭解；第二，民族音樂學上我比較有心得的山胞音樂，呂炳川博士比我在行得多，不但這方面的工作他做得多、材料也多，同時在國際上已占一席之地，如果沒有更傑出的見解，或沒有不同的見解，就不擬提出重複性的內容，更何況獲悉呂博士已決定提出這方面的論文；第三，如何才能在最少的資料和有限的時

間內，完成有特色而不丟人顏面的論文。因為這種場合提出的論文，不僅顯示自己的學養根底，也跟國家的名譽有關，因此務必要有最起碼的水準為原則。

於是想到多年來此地音樂文化的演變，尤其因少年時代特別愛好音樂創作而對於此間作曲界的關懷，因而擬就「當代中國古典音樂與民俗音樂的關係」這樣的題目，這種題目牽涉太大，所以附帶有個副題「以三位作曲家為例」，以縮小討論的範圍。我心中的這三位作曲家是郭芝苑、李泰祥、馬水龍。

郭芝苑主要討論他如何運用三和弦於五聲音階，和他如何受到巴托克的和聲法之影響；李泰祥主要探討他如何以前衛性的音樂組合法，重組傳統戲曲裡的唱腔與曲調，產生嶄新的音樂形貌；馬水龍主要分析他如何應用新穎的音樂結構法，賦予傳統音樂以新的生命。

這種題目很顯然要花許多時間與精力去分析他們每個人的作品，同時還必須親自跟他們討論。由



於他們的作品主要是擷用傳統音樂的材料，運用西洋的手法來寫新作品，這個大原則實在無異於其它當代以及前代的音樂作品，僅以他們三位為例來討論，也的確不甚妥當。此外還必須牽涉到西洋音樂如何輸入台灣，前代的新音樂是在什麼樣的環境之下創作。

在此之前，由於我對於光復之前的台灣音樂情況完全沒有印象，所以鼓勵一位青年朋友下手整理这方面的史料，如今事到臨頭，只好自己親自去尋找相關的文獻，結果意外地獲得有心收藏光復前文獻的編輯人李南衡先生供借：民國四十四年（一九五五）八月二十日印行的《臺北文物》四卷二期。這份刊物對於台灣光復之前的音樂動態描述得相當詳細，使我對於那個時代的音樂有相當的瞭解，只要加上手頭上的一些荷蘭時代、清領時代和光復後的資料，便足以敘述整個台灣受西洋音樂影響下新產生的音樂之概史，於是決定把題目改為「西洋音



一九五五年八月《臺北文物》季刊第四卷第二期「音樂舞蹈運動專號」封面書影與目次內容（上圖）。（李志銘收藏翻拍）

樂在台灣」，真是取巧。後來討論會的主持人鄧昌國教授認為在國際會議上使用這種題目不妥，在座的朋友也提議改名，想了半天，最後決定改名為「台灣新音樂誕生之背景」（以下簡稱「拙文」）。

這篇中文有一萬三千字的報告，分為：前言、荷蘭人時代、基督教的發展、師範教育的成就、張福興——台灣新音樂的開山祖、留日學生時代——音樂的新象、古怪的皇民化、重整與吸收、呂泉生

與新選歌謠、許常惠——器樂曲的時代、中華文化復興運動與新音樂、回顧、尾聲等章節。此文除了譯成英文之外，另外印行了兩百本中文小冊子分送，為的是一方面知悉這方面史蹟的人士出面指正，一方面拋磚引玉，希望歷史人物現身說法，或有興趣於此道的朋友有個起頭。

結果反應良好，例如：

- 一、呂泉生教授在《今日生活》雜誌陸續發表〈合唱在台灣〉，是一篇很有價值的史料。
 - 二、李安和教授與莊永明先生在《雄獅》雜誌發表樂人小傳之外，莊永明先生也來信指出拙文之各種錯誤。
 - 三、許常惠教授也表示中國民族音樂之肯定應該提早一年（民國六十四年）係故史惟亮教授之功績。
- 此外也受到有識之士的器重與鼓勵，例如：
- 一、與會夏威夷代表史密斯博士親自告訴我：她仔細讀完了，覺得很有意思。

二、與會的日本代表岸邊成雄博士和我的朋友雷驥先生都勸我更積極地把它詳細地寫成一本音樂史。

不過話說回來，因為倉促與參考文獻資料太少的緣故，存疑、偏倚、遺漏、錯誤的地方不少，以致刊行後，時時覺得遺憾，很想藉機指出上列缺失，以了卻心結。這篇文章正是為此而寫的。以下就讓我談談這方面的問題。

首先來談「荷蘭人時代」裡，荷蘭人教化土著的對象，除了西拉雅族為主之外，廣及台南以北以南的卡瓦蘭族、凱達格蘭族、巴布薩族、洪雅族和馬卡道族等，拙文只提到西拉雅族一族，易引人誤會。其中西拉雅族、馬卡道族、卡瓦蘭族尚保留若干傳統文化可資辨別之外，其它都如今漢化得無跡可尋的程度。

當時荷蘭人主要是靠基督教的傳道士來教化土著的，我手頭的文獻裡雖然把學校的課程記載得相當詳細，可是唯一沒有提到音樂的事，使我十分懷

疑學校與教堂裡有沒有歌唱的課或節目。後來在民國六十一年（一九七二）印行的李汝和著的《台灣文教史略》裡，赫然發現「授以……聖歌合唱」之語，這是出於哪個典籍，有必要追查，否則不能輕易地人云亦云。同時還必須明白那些傳道士是哪個教派、教唱哪些歌。後來呂炳川博士親自替我解了謎，說荷蘭人屬於卡洛林派，此派最反對用音樂傳道，當然此話也值得存疑而待查了。

又，很可以想像：荷蘭人時代必定有西樂出現在台灣，據第二、三本文獻描述，西班牙人護送聖母像時，軍隊沿道吹奏而進行；荷蘭人向鄭成功投降的降書裡，特別提到典禮中准予演奏音樂的事。這些都因為沒有親自看過第一手資料，也就不能輕易地肯定了。

「基督教的發展」此節，相信不論是基督教徒或天主教徒看了都會覺得遺憾。前者如長老會，本對於台灣音樂文化的貢獻十分大，可是我一直沒有

找到長老會的台灣布教史，加上教會音樂文獻資料都存檔於台南教會，只好留待來日補筆加強了。李振邦教授之對我把天主教輕輕帶過去一事，勸我透過李安和教授到高雄玫瑰堂找資料來補充。

在「師範教育的成就」一節裡的失誤，便是把年代搞錯了。光復當初有三個學校設了音樂科班，在這裡將正確的年代更正一下：

- 一、台灣省立師範學院（即現在的師範大學）——於民國三十五年（民國三十四年光復）設音樂專修班（僅一屆），民國三十七年設四年制音樂系。
 - 二、台灣省立台北師範學校（即現在的台北師專）——於民國三十六年設三年制音樂科。
 - 三、淡水私立淡江中學——民國三十八年設二年制音樂科（民國四十五年停辦）。
- 這裡有必要一提，光復之前，一般學校並沒有音樂科班，要念音樂得遠赴日本或祖國大陸。至於

宗教團體所辦的學校，有沒有音樂科班，則不明瞭。

「張福興，台灣新音樂的開山祖」此節裡有兩樣偏失。拙文裡提到張福興創組的台灣第一個管弦樂隊，「直接給了後來的無聲電影的樂隊，以及新興的台灣流行歌唱片公司」。莊永明先生認為我的這種說法值得商榷。根據莊先生的查訪，無聲電影樂隊和唱片公司的樂隊成員，主要來自子弟班西樂隊（即目前出現於送葬時的西樂隊前身），子弟班西樂隊的教練主要是日本退休的樂師充任。

第二個偏失是跟張福興同輩的李金土，據陳泗治校長（淡江中學）的證實，在社會上，後者要比前者活躍，很不幸我在次節「留日學生時代，音樂的新象」裡只提了一下而已。如果我們明瞭了下列幾樣事，便很容易同意陳校長的見解。話說：於民國二十一年（一九三二）艋舺共勵會主辦的台灣有史以來第一次音樂比賽「台灣全島洋樂競演大會」（僅限於小提琴一項），正是李金土在幕後策劃的，

結果第一名、第二名不但是台灣人，正好都是李金土的學生，這惹起日本人的不滿而在報紙上攻擊，

又是李金土出面公開答辯，這場世稱「米粉論戰」的音樂爭執，終於掀起了音樂的民族運動，各地大小音樂會因而紛紛停辦。再次就是光復後，由台灣文化協進會主辦的各項音樂比賽，辦法正是參考李金土從日本帶回來的比賽辦法擬訂的，台灣的音樂有今天這樣的蓬勃，音樂比賽之認真舉行不能說沒有很大的關係，所以稱李金土為台灣音樂比賽的開山祖也不為過吧。至於光復當初，桃李滿天下的小提琴家李金土，出面協助整編台灣省交響樂團的事，更證明他在社會上的活躍了。

拙文中最大的錯誤出在「古怪的皇民化」這一節裡，認為皇民化既要擁抱鄉土（台灣的），又要排斥鄉土，政策矛盾，顯得古怪。

首先一提題外的話，參加「亞洲音樂討論會」的岸邊成雄博士認為這篇報告很有意思，但他勸我

若從歷史家的立場是不能用主觀的字眼的。當時我一時想不起來有哪裡用到主觀的字眼，因為執筆的當初便一直慎重不能夠感情用事，甚至「自序」裡的宣言「盡量減少情緒性的文字」。岸邊博士只好替我舉了個例子：「例如『古怪的皇民化』的『古怪』兩個字」，後來仔細檢查，也的確有若干處這方面的瑕疵，真是美中不足。

話說回來，皇民化不是真的古怪呢？不！這主要是資料不充分和研判資料時，在心底形成的問號。《臺北文物》第四卷第二期裡，劉敏光著〈台灣音樂運動概略〉的第五節「皇民化與鄉土藝術」談到：「日人高唱皇民化卻又尊重鄉土藝術，我們的鄉土藝術即是漢民族文化，藉皇民化口號整理固有文物，這是大家樂意做的。」這段話給了我錯誤的印象，也十分懷疑這種因果關係，於是再請教當時活躍樂壇的人士印證，他們的說法和劉敏光的沒有什麼不同，因此我把這個存疑的論點演繹成一個

重要的章節，使得好像皇民化有助於民族音樂學和台灣民族音樂的抬頭。事實不然，仔細推敲才知道：那是日本人可以擁抱台灣的鄉土，而拒絕台灣人自己去擁抱的政策。它的惡果一直延續到去年所謂的「林二事件」之爆發。話說來十分長，但只好聽我分解：

所謂「皇民化」就是同化，就是要台灣同化於日本，起先只是思想性的運動，到了侵華末期卻成了一種政策。以往日本對於其殖民地之統治異於歐美帝國，既不順民情治理，亦不視殖民地為日本之延長，僅知剝削、施壓制，以致屢遭國內外人士之指責。民國初年，民主主義潮流高漲之時，曾是明治維新元勳之一的板垣退助伯爵，於民國三年（一九一四）專程前來台灣策動同化運動，此運動由於與當時的統治當局的政策抵觸而遭到壓制，以致流產。

後來為什麼換個名稱舊事重提呢？這如同拙文所述：「一九三七年（民國二十六年），因盧溝橋

事件掀起中日戰爭，由於戰場或戰爭的當事國中國大陸是台灣的母體，因此這場戰爭在台灣人來說，立場十分尷尬。日本政府為了加強國力，積極籠絡台灣，要台灣（包括朝鮮）人認同於日本，因而實施了所謂皇民化的政略。「當時甚至有這樣露骨之論調：「台灣是日本國防上的第一線，如果五百萬島民不更意識到自己是帝國的臣民，就不可能守住台灣了。」（引自謝銘仁著《台灣社會文化史論》）

皇民化運動對於台灣的音樂文化有什麼影響呢？如果我們明白皇民化運動實際上是借政治的壓力，要徹底剷除漢民族固有的文化，就容易瞭解它所造成的影響了。在此之前，殖民地政府對於台灣的文化形貌，一向聽其自然發展，不論戲曲、北管、南管、歌謠，一向都敘述中國的傳統情操故事，繼承中國的傳統音調。

如今在皇民化文化政策之下，遭到了被禁止的厄運。其中以基隆的三宅署長最熱心於執行這種不

人道的文化政策，欲以「改良制」、「皇民制」和「新台灣音樂」取代大家習以為常的文化。這種影響之深遠：

第一、現在的中年人當初沒有接觸到漢民族的固有文化，以致其後代的音樂觀以全盤西化的音樂觀填充，這反映在現代的音樂學生普遍的意識形態上。

第二、當初由於不能再用台語唱歌而導致誕生不久的台語流行歌沒落，代之以日本流行歌在台灣興起，完全改變了台灣人的音感，使得目前到處傳揚日本歌調之「國語流行歌曲」，由〈踩在夕陽下〉一歌之是否抄襲日本歌調，引爆了所謂的「林二事件」。

總而言之，皇民化實質上是阻斷了台灣的漢民族固有音樂文化，使得目前要重建新的音樂文化，顯得十分吃力。也就是說，它是傷害，並不是如我原先所立斷的那樣矛盾而顯得古怪。

在拙文「古怪的皇民化」一節裡提到：「為了要台灣人認同於日本，其初期是日本承認台灣的一切文物均屬於日本文化的一部分，卻軟硬兼施地要求台灣人至少在表面上變成日本人，於是產生了十分矛盾、令人無所適從的現象。前者導致尊重鄉土文化，各路學者藉大做台灣文化的研究和搜集資料。

例如台灣民俗的研究、遺蹟的考證等；音樂方面則搜集台灣鄉土歌謠，如……」此外又在「回顧」一節裡提到：「令這一代住在台灣的中國人感到訝異的是，台灣的新音樂自誕生以來，一直具有濃厚的是『國民樂派』或『民族主義音樂』色彩，原因是第一代和第二代音樂家留學日本的二十世紀二、三〇年代，日本正好大為流行國民樂派的音樂，類如史特拉汶斯基和巴托克等，以民族音樂的理念和素材作曲的新一代作曲家的音樂，也同時衝擊著日本樂壇。因此那些留學生接觸到西洋音樂技法的同時，也賦予他們理念和信心，猶如作曲家郭芝苑在〈我

的音樂經歷〉一文裡所剖白的，連日本的作曲家亦因接觸到這類音樂而信心百倍，開始創作真正屬於自己的語言的音樂。」

這兩件事，實在有必要合併起來修正。根據最近入手，民國二十二年（一九三三）創辦的九卷日本《學校音樂》月刊以及相關書刊裡之敘述和反映；日本在明治維新後，東京西化，其它地區則日本傳統化一事，有識之士憂慮地提出異議。直到日本為了侵華，要團結人民，武裝人民的精神，提出了民族主義的文化路線，這就是日本宣揚在當時十分新穎的民族音樂為素材之名作曲家作品的遠因，這不能說沒有影響當時台灣出身的音樂家。

其次便是日本為了侵略中國與南洋，事先認真地做了這些地方的民俗與資源的調查工作，這種流風遂變成了一種習性，也說明了當時舉國上下都認為是御用音樂家的黑澤隆朝，才有東南亞和台灣的音樂調查之舉，皇民化只是又給日本人一個搜集民

俗資料的藉口而已。

寫到這裡，又想起在「師範教育的成就」一節的開頭，提到占據台灣的殖民地政府「廢棄清朝時代的學制，引進新式學制」一段，很容易引人誤會。台灣之引進新式學制，早在劉銘傳撫台時期的光緒十三年（一八八七），只是後來被接任的人廢除而已，至於當初有沒有西洋音樂之教學，則不明。

西洋音樂影響下誕生的新音樂究竟成什麼形態，我以為大家心裡都明白，所以不曾指出。後來發現青年朋友聽我分析，都面露恍然之感，只好藉此機會提一下。那就是保留中國傳統的五聲音階之下，盡力妥協於西洋近世的大小調，自然曲式和節奏型都莫不受其影響，其最典型的莫如那首著名的流行歌〈望春風〉了。不僅流行歌如此，而新誕生的「新民歌」更是連傳統的五聲音階也拋棄了。民國五十年（一九六一）後的藝術音樂，已逐漸採用更新的音樂架構觀念，但仍脫離不了受西樂影響的關係。

台灣的音樂文化，在整個中國音樂文化之下，

由於其歷史背景特殊，也就發展得相當特殊，況且只談藝術音樂的歷史是不完備的。塑造台灣音樂文化相的應該還有廣播音樂、音樂商品、流行歌、新民歌、愛國歌曲等，因為資料的欠缺，篇幅的有限，所以只能寫到這裡了。希望這篇小文，對於音樂大學生之將來做學問有所助益，這樣就達到了我的心願了。

二月十日於永和

◆ 本文原刊於一九八〇年三月二十日發行之實踐家專音樂科系刊《小樂府》。

註釋

1. 編註：當年與彭明敏共同起草《台灣自救宣言》的謝聰敏遭警總刑求，要他供出作家李敖是彭明敏在台的特助。謝聰敏不願配合，竟隨口說出不認識的音樂家林二，從此被列入政府「黑名單」而一直無法找到工作。

《中國鋼琴曲集》問世的時代意義

很

久以前，我在本會理事長張邦彥家，看到一本彙集日本作曲家的《奏鳴曲集》，當時感觸良深，也不免有幾分酸意。原因是，當時我們的文人一提到日本人，總攔攔地稱之為「東洋人」，使一般人往往忽略其烏龜精神，錯估日本人，抑或不敢正視日本人。如今他們有能力印行這樣的曲集供學子們使用，充分地反映了日本在音樂方面的各種現象：

1. 這表示日本的高水準音樂作品之量多，足以供編輯者選出其中演奏程度相差無幾的作品。
2. 演奏該國作品的音樂會，以及以該國作品為教材的風氣普遍。
3. 出版商的觀念改變，不再以為唯有西洋音樂才有投資的價值。

另一值得在此一提的是，我最近應此間大陸書店之託，執編日本音樂之友社日文版《名曲解說

全集》的中譯版。最初以一九六四年初版翻譯，直到去年（一九七九）夏天，整個編譯工作進行至三分之二時，聽說日文版即將全面改訂，要把原有的十八冊擴充為二十四冊，於是只好把工作擱下來，等待新版問世。去年年底起，新版陸續寄到，果然使我的編務倍增繁雜，使我格外難過的是，每類曲子都收錄了若干日本作曲家的新作。這等於告訴我們：「日本已經有了足以媲美西洋大師之作品問世了，甚至早已有唱片樂譜出版，並且亦被世人公認為佳作。」這項事實當然也使得大陸書店的執事者感觸良多，於是要我也把中國名曲插入其中。奈何這個念頭實行起來費神且費事，有礙編務的順暢，所以我只好答應等到二十四冊全部出齊之後，另編一冊《中國名曲》追補了。

不容否認的，晚近大部分人都忙著學習所謂強勢文化的西洋音樂，努力於迎頭趕上。雖然在這期間，有些中國音樂家默默地為我們創作音

樂，但並沒有受到應有的重視。直到民國四十六年（一九五七）藝專音樂科成立的那個時期起，由於包括史惟亮、許常惠等這些樂壇憂士之呼籲與鼓勵，以及許多音樂工作者發現音樂教育上令人深省各種問題，才逐漸有採用國人作品為演奏曲目或教材的風氣打開。就鋼琴教學上來說，平常採用國人作品為教材的，據我個人所知道的計有：今已作古的鋼琴家戴逢祈，現在的鋼琴家徐欽華、劉美蓮。至於全場演奏會演奏國人作品的，計有：金慶雲、翁綠萍、劉塞雲、姜成濤等歌唱家的獨唱會，還有徐欽華、劉美蓮的學生演奏會。

這種風氣之所以形成，除了上述事蹟之外，當然跟周遭的社會思想之變遷，有密切的關係。不過，更為重要的、影響力更為直接的，乃是由於諸多關懷中國音樂未來的樂壇前輩，所訂定的音樂比賽辦法以及大專音樂科系入學考試，指定要彈奏國人的作品了。由於許許多多樂壇憂士所做的各種努力，

以及整個國家社會興隆所帶來的自信心，我深信：有朝一日，我們以演奏國人作品為樂、為榮、為當然的日子不會太遠。

其次就教育方面來說，尤其以我們最普遍的鋼琴教育為例，毋容否認，我們有生以來所使用的教材，清一色為西洋古典樂派、浪漫樂派的音樂。由於這些音樂已經是百年之前的音樂，也是非中國的，以致學子們在一種類似浮萍那種「無根感」、「失落感」之下學藝，這不但事倍功半，甚至令其懷疑自己的音樂資質之程度。為什麼呢？

音樂教育方法論上有一項非常重要的原理：「就地取材，因機制宜」。這個原理特別是在年少的學子之初級教學上最為重要。我絕對不否認：「拜耳」、「車爾尼」等目前仍然十分流行的鋼琴教材之優質，但我們當過鋼琴教師的人都明白，那些學子是如何硬著頭皮學那些陌生的音樂語法。也知道如果我們肯花功夫，把學子們生活裡熟悉的音樂改

編成適合其程度的教材，不但事半功倍，也使得他們有落實感，以維持他的學習興趣。這正是為什麼各國的鋼琴教育家，莫不苦心地為本國少年編寫鋼琴教材的主因。自然，此間的一些有心的音樂教育家和作曲家，亦正埋首於這類工作中，其中甚至有

一、二業已問世，廣受愛用。

再從另一個角度來看，西洋音樂史演進到浪漫主義，遂衍生了國民樂派，催生了民族主義音樂，如今甚至在民族民俗音樂裡探尋音樂之根的風氣大盛。尤其第二次世界大戰之後，許多殖民地紛紛獨立，而為了重建本國本民族的精神文化，特別是音樂教育，莫不強調要在自己的傳統上奠基基礎。這道理實在人人都知道，但還是讓我冒昧地提醒一下：人，大凡都是透過自己去瞭解周遭，所以我認識的那些國家民族，包括日耳曼民族和拉丁民族，這些西歐所謂先進國家民族都一樣在繼承自己的傳統音樂之下，去瞭解他國他民族的音樂的。至於我們，

誠然由於歷史背景之特殊，許久以來都試著透過西洋音樂來拚命想要去瞭解西洋音樂。其結果不勝枚舉，這裡舉個例子來說，維也納的非音樂科系學生湊成的樂隊，一演奏起舒伯特的曲子，要比此間的職業樂隊所表演的，更具舒伯特味，可見我們不是沒有理由值得反省我們的音樂教育觀念的。

亞洲作曲家聯盟中國總會本屆會員大會曾應邀專題演講的樂壇前輩張繼高，在演講裡特別提醒我們，有一件非常重要而普遍的意識有待調整。那就是，由於我們常年拿鋼琴來演奏西洋音樂，以致始終覺得鋼琴是西洋樂器。他呼籲中國作曲家、演奏家應該多多編寫，演奏有中國民族風味的鋼琴曲，以便讓我們把鋼琴「同化」，早些成為我們自己的樂器。他說：

今天的中國人，只要看到鋼琴、大提琴、小提琴。第一個感覺就是這是外國的東西，它所能給我

們的音樂當然也就都是外國的。為了不要畫地自限，我建議各位，要存有一種使命感，設法用民族的精神來創造樂器的新形象，因為不但我們現在離不開鋼琴、小提琴，在未來所見的一百年、二百年，這些東西會慢慢地變成為中國東西，和西裝、領帶是一樣地會變成中國的東西。但是事實上，在愛樂者，在聽音樂人的心目中，至少目前仍舊不承認這是中國的東西，要使它變成中國的東西，它就足夠演奏純中國味道的音樂，才能拉近這個感覺與觀念上的距離。

張繼高在演講中並舉例說明，把西洋樂器賦予民族形象，是一條可行的路，而且業已有人這麼做。他說：

前幾天我在中廣的一個節目裡，聽到郭芝苑先生寫的鋼琴作品〈台灣古樂變奏曲與賦格〉，心裡

非常高興，因為這首作品使西洋的鋼琴奏出的音樂，非常之有中國風味。在沒有聽到這個演奏以前，我不知道有這首作品，我認為郭先生寫作的方向，正是積壓在我心裡很久的一個問題，這個方向最早引起我注意的，是大陸的作曲家。賀綠汀早年所寫的一首鋼琴小曲，叫作〈牧童短笛〉，這是一首中國民謠風格的小曲。從鋼琴上使我感覺到也能有中國味，這是第一次。因此，我覺得把西洋樂器盡一切可能給予它一個民族的形象，是一樁非常重要的工作。

雖然毋庸否認鋼琴是西洋傳進來的樂器，但我們都知道，琵琶、胡琴等目前公認的國樂器，原來也是外國外族傳進中國的，只不過我們長久以來，都用它演奏我們自己的音樂，所以自然而然的變成了我們中國的樂器了，事實上，這類樂器在世界各地到處都有。換句話說，以目前的趨勢看來，鋼琴會

不會成為國樂器，只是遲早的問題而已，要使它成為國樂器唯一的條件，就是多用它來演奏國人所譜的音樂了。

話說，音樂觀跟我大同小異的鋼琴教育家劉美蓮小姐，自我認識她以來，都一直在尋找如何去表達她對於中國音樂未來的命脈之關懷，幸而她在教學鋼琴時，由於尋找國人作品的辛苦，觸發了她要編輯一套《中國鋼琴曲集》的宏願，於是狠起心，把自己多年來的積蓄都投在這套集子的第一輯裡，一方面為此間的音樂出版業開個風氣，一方面幫我們鋼琴師生有個更好的開始，也讓我們有一天能夠像別的國家民族那樣，透過自己的音樂來伸出觸角去探索音樂的奧秘，在沒有失落感之下去擴展我們的音樂視界，這恐怕就是這本《中國鋼琴曲集》第一輯問世的時代意義了。

《中國鋼琴曲集》第一輯香港作家專輯

包括黃友棣（〈尋泉記〉、〈台東民歌〉、〈家鄉組曲〉、〈戒定真香〉）、林聲翕（〈楓橋夜泊〉、〈泊秦淮〉、〈出塞〉、〈秦地掠影〉）、黃育義（〈聖路加禮拜堂〉、〈美麗的夢〉）、周書紳（〈龍舞〉、〈龍船〉）、施金波（〈海公戲獅〉、〈大雄寶殿〉、〈愛之音詩〉）、陳健華（〈仙境〉、〈跳月〉）、林樂培（〈序曲〉、〈詠諧曲〉）等。

◆ 本文原刊於一九八〇年十一月《音樂與音響》第八十九期。

大師與阿彬

——中國近代音樂史補白之一

不

久之前，曾在報紙上被談論一陣子的台灣籍作曲家江文也，我年少時，在台北市中華路鐵路邊的舊書攤上見過他的管弦樂曲《台灣舞曲》總譜，寫的是日文，無疑是台灣籍作曲家，加上台灣並沒有西方那種舞曲，因此十分納悶，印象深刻。後來聽人提起，他就是憑此曲代表當時的日本參加國際作曲比賽得獎，才覺得當時沒有把它買下來十分可惜，奈何標價三十元，在當時可不方便。

當我的繪畫啟蒙老師江明德告訴我，江文也正 是他叔叔的時候，我一點也不覺得奇怪。因為我這位恩師雖然熱衷於繪畫，但對唱歌也很行，又是淡水人，加上他的舉止個性，都與人們所描述的江文也大同小異。人們捕風捉影似的江文也謠言，也由我的恩師得到印證。

此外，我早年認識的此間作曲家郭芝苑，可以說精神上深受江文也影響的作曲家，他光復之前旅日期間曾與江文也有過一面之緣，從旅日台籍音樂

家之間也獲得不少有關江文也的信息。光復之後，郭芝苑再度赴日復學期間，甚至很辛苦地去造訪江文也的日籍前妻，以資瞭解江文也旅日期間的行徑事蹟。這正是郭芝苑曾在友刊發表有關江文也文章的底子了。

已故作曲家史惟亮最敬仰的中國近代音樂史上音樂家有二位，一位是俄人齊爾品，另一位是他的北師大時代恩師江文也，前者又是後者的恩人，而這二位音樂家都是打從骨子裡、行動上大力倡導中國的新音樂，為中國音樂的未來明確地指出可行的方針。而江文也作曲上的精神導師，是在當代很受議論的匈牙利作曲家巴托克。史惟亮在極其年輕的時候，便在音樂上或言裡之間不時透露出其民族意識，也十分崇拜巴托克，想必與他的恩師之啟發有密切關係。

大約十年前，我們的樂壇徬徨之際，一直像孤俠似地在民族素材裡打轉的郭芝苑、高呼音樂的民

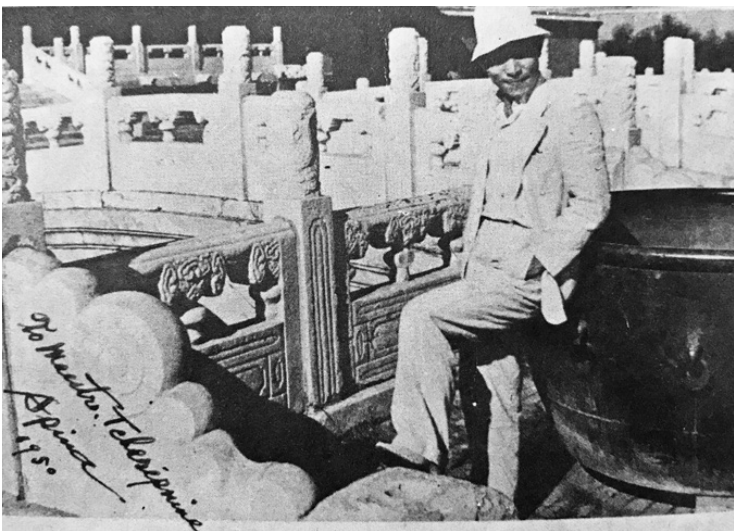
族性之史惟亮，以及率領「製樂小集」用業績開拓了民族的音樂之許常惠等，不謀而合地成了一個使大部分人感到適切的巨流，從而把我們的音樂史帶入另一個境界。而這個巨流裡，多多少少含有齊爾品與江文也的魂魄，是毋須待言的了，這也正是我們這幾年大談齊爾品與江文也（本刊九月號亦以編輯「齊爾品專集」裨資紀念），廣播電台或舞台上紛紛演奏或播放此二人的作品的原動力——是飲水思源也！

十月間，齊爾品夫人李獻敏女士應邀來台，返美之前我在採訪員許月瑛小姐陪同之下，做了一次簡單的專訪時，李獻敏女士十分高興此間不但為亡夫齊爾品開了一場紀念音樂會，本刊也為他印行了專輯，再聽了我簡單地敘述此間樂壇普遍對齊爾品與江文也默默地憑弔，於是她掏出了一張十分珍貴、保存得依舊嶄新的照片，要借給本刊刊登，並說明這張照片的意義。她說：

「江文也為人爽朗，才氣橫溢，很博得齊爾品的寵愛。江文也直呼齊爾品為『大師』(Maestro)，齊爾品則叫江文也的暱稱『阿彬哪』(Apina)。這張江文也在北平天壇所拍的照片左下角簽署的，正是這幾個字。」

「阿彬哪」這名字使我十分疑惑，查了一個晚上的人名字典，也不見有前例，況且有九分像閩南語「阿彬」或「阿斌」的名字。後來經江文也的侄兒江明德告訴我，江文也在家裡的暱名就叫作「阿彬」，原名「江文彬」，所以家人也叫他作「文彬」。至於「江文也」這個名字是到日本留學時另取的，諒必「江文彬」用日語唸起來很不順口之故。

照片裡江文也頭上所戴的帽子，目前此地也很流行。當時日人稱這種帽子為「失業帽」(るんべん帽)，第二次世界大戰時代在日本十分流行。據江明德說：江文也與他哥哥江文鐘兩個人一直都愛戴這種帽子，江文鐘（江明德之父）到今天還是時



「阿彬」(江文也)的青年時代。(李獻敏提供原件，翻拍自一九八五年二月《全音樂文摘》第九卷第二期)

常戴它出門。這大概是此間音樂家計大偉所說：江文也老是在某個時段，在北平的一座公園的某個地方，戴著與眾不同的帽子，坐在椅子上沉思。學生要找他聊天，一眼就可以找著他。

我請教李獻敏女士，江文也是台灣籍的人，認同台灣，當時台灣是日本的殖民地，齊爾品有沒有把江文也視為日本人？李獻敏女士回答：

「不！齊爾品常常對我說，你們中國有江文也這樣的作曲家，可真是了不起！我在演奏會裡因此時常演奏江文也的作品。倒是日本樂壇憑前述理由，常常巴結江文也，要拉攏江文也呢！」

江文也出生於台灣淡水，年少時遷居祖居地廈門，青年時代赴日留學，距今三十年前的暑假，在楊肇嘉號召之下，與一批第一代台灣音樂家們返台為救災義演。後來自日本逕往北平就職。據此間人士描述，因為撤退時太倉促，來不及通知他，以致遲了一步而留在北平。由於他所處的政治環境一直

複雜，無形中使他的身分亦微妙，這是他一生坎坷的真正原因。江文也當初到北平時，與其他台籍人士一樣都遷就時局登記為福建籍人，但他一直自認為是台灣籍，甚至若干作品亦懷念台灣而作。

民國七十三年十一月二十七日

◆ 本文原刊於一九八五年二月《全音音樂文摘》第九卷第二期。

電子樂器點滴

本世紀發明的新樂器

讀

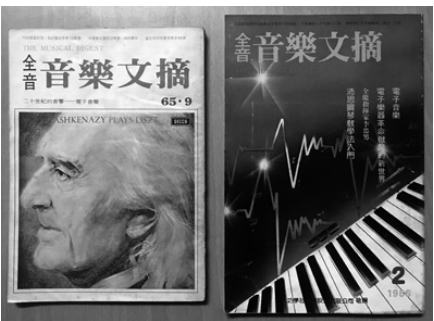
者先生小姐，千萬別誤會，並不是電子樂器生了病要上醫院打點滴，而是我才菲學淺，還得打點滴電子音樂的知識，沒有能力就電子樂器作有系統的介紹，只能閒聊一番，請各位指教。

七十四年（一九八五）夏天，我很幸運能夠厚著臉皮作為額外的觀察員，參加了亞洲作曲家聯盟中華民國總會（簡稱作曲會）主辦，功學社協辦的「第一屆電子合成器研習會」。這場研習會主要歸功於積極有心的溫隆信之催促，以及功學社提供財力與物力促成的。當初溫隆信在作曲會所提出的建議，這個研習會的對象將著重於目前在音樂科系任作曲的老師，由於我個人不巧只勉強任音樂學的課，算不得作曲老師，所以只希望能以觀察員的身分參加。之所以需要「觀察」，第一是想能為本刊讀者報導，第二是我個人素來關心電子樂器的發展。

話要說在前面，我所關心的不僅是電子樂器而已，所有的樂器我都有興趣去瞭解，也因此才有可

樂壇人士不少，無形之中成了電子樂器在學院發展的阻力。

電子樂器之能成立，在那閉塞的時代，我是從破收音機的雜音之形成獲得印證的，而可藉「純音」組合成音色是藉我簡單的物理頭腦推理出來的。至於第一次領教電子樂器的威力，是十多年前，當時台灣沒有幾架電子琴的時代，台北博愛路一家飯店二樓餐廳，有一架二十八萬元的日製Y牌超級電子琴所演奏的通俗音樂。十多年前有一次，我曾就電子琴的功能向一位留學德國的作曲朋友講解，奈何這位只聽過一般餐廳裡低級電子琴與低級演奏的朋友，死也不能相信我的話，不久之後，他親聆了美國J牌電子琴商派來的專家示範演奏，才終於改變了他的觀念。他原有的頑固不冥的觀念，其實為前述我恩師那說法的延續，也是過去知識閉塞許久使然的。因此我對於溫隆信之肯以積極的方式來解除一般樂壇人士閉塞的觀念，有一份說不出的敬意。



《全音音樂文摘》首開時代風氣之先，分別在一九七六年九月、一九八六年二月，陸續策劃了頗具前衛意識的「電子音樂專集」。(李志銘收藏翻拍)

能對電子樂器作比較超然的看法。

我個人注意到電子樂器是三十多年前，學生時代老師特別提到電子樂器使用「純音」，沒有音色，我當時為這個說法十分納悶。由於這種說法，並未附加前瞻性的預言，以致有排斥電子樂器的意味，因而直到電子琴相當普遍的最近，持有這種觀念的

各位要瞭解，電子琴只是電子樂器的一種，但它在電子樂器的發展史上扮演十分重要的角色，其一是具有高度商業價值，因此能誘使樂器廠商投資開發，而將它推向更為理想的成品；其二是懂得組合音以製造音色之際，以管風琴的音色為追求目標的，而管風琴本身卻有模仿管弦樂隊音色為一般趨勢，電子琴亦轉而以模仿管弦樂隊音色為己任，不諱言這帶動電子樂器工業日新月異。

稍有音響知識的人都能明白，模仿樂器究竟僅止於模仿而已，絕不能達到能「冒用」的地步，原因就電子琴而言，有它本身先天的限度使它不能百分之百的「像」什麼樂器，最明顯的差別為採用揚音器（喇叭箱）或耳機發出聲音，以及電子音響的頻率範圍限度。

由於電子琴業者的妙策與設計者的努力，表面上電子琴能代替一個龐大的管弦樂隊，以誘使消費者購買，因此自然而然以電子琴「像不像」管弦樂

隊成了評價的準則。事實上，電子琴應與管風琴一樣是一種新的獨立樂器，也是價廉而功能多的新樂器，它可以權宜地冒充管弦樂隊，更重要的，它是成長中的一種新樂器，換句話說，作曲朋友應該能夠像單音電子琴（Ondes Martenot）發明當初，法國的重要作曲家們趨之若鶩地為它寫藝術音樂，不說老是讓能隨波逐流的通俗音樂家在打前鋒。迄今，電子琴最大的特色為仍在變異而未定型，遂令作曲朋友裹足不前、下意識排斥。

電子琴迄今變異中，卻也是末端樂器，即在完成為電子琴之前，另有試驗性的「前電子琴」——合成器。若顧名思義，我們很難明瞭合成器是樂器，因此業者很早以前在此間推出日製K牌合成器時稱之「魔音琴」，諒能更顯出合成器的功能。合成器可說是電子琴的原型，反過來說電子琴是合成器的定型。簡言之，我們可以在合成器上製造出自己想有的電子琴，因它具有如此的原創性，需要製造自

己喜歡的音色之音樂家，有逐漸使用合成器而放棄電子琴的趨勢。這一方面是數十年來電子音樂作曲家們的成就使然，一方面合成器已棄麻煩的旋鈕式而改為簡便的觸鍵式，體積亦因電子工業的進步，從龐然大物化成手提式，加上採用微電腦以及記憶容量大的矽片，以致合成器擺脫器具的形象，魅力大增，並從「前電子琴」的地位一躍而成一種獨立樂器。

如今某些廠牌的合成器已改用數位式設計，以便能夠與數位式的各類器材連線。數位式最令我驚訝的，也是我夢寐以求的，便是能把錄進數位式錄音機的音樂，可以改變速度而音高不變。譬如慢速彈鋼琴錄音，以快速播放時猶如鋼琴高手。我們都知道，以往的類比式錄音機假使把速度轉快，音高則變高失真。所謂數位式，簡而言之，把連續的信號分時取得，有如電影攝影機分格的方式攝得影像，也就是說它把音頻與時間分離，使時間能單獨壓縮

或放大而不影響音頻，亦因而才能把它容納在小小的記憶體裡。

關於類比式與數位式的電子學常識曾經困擾我許久，雖然有人為我解釋，書刊裡也有解釋，但還是一知半解，直到前述研習會仔細的講解與現場試驗，才終於明白過來。我這個額外的觀察員縱令沒有機會撫琴操練，卻有幾項重大的收穫，其中之一便是上述數位式的初步瞭解，這對於電子學門外漢的筆者，真是喜出望外。至於我最大的收穫莫過於經這密集安打的五天研習會，終於看得懂了過去形同天書的電子樂器書刊。

十多年前，我深為歐爾頓（H. E. Olson）的巨著《音樂工學》（*Music, Physics and Engineering*）中，把樂器音響轉換成電子音響的公式疑惑，好像電子樂器正是利用這種公式製成的。幸而在研習會裡，大濱老師特別提到設定音色的方法，是選曲樂器裡某範圍的音色為藍本，並加以擴大而成的。例如笛

子的聲音，只取其某種吹法之下的某段音色為藍本，然後擴大至整個音域。因為要把一支笛子的全音域與各種吹法的音色都一一拾取，並變換為電子音響，將是一項很不經濟的龐大工程。因此所謂模仿笛聲，其實只能某一部分極像而已，電子樂器之不能真正冒充「真樂器」的原因即在此。當時在座的功學社朱課長見我掀鼻涕，說合成器也能製造出這種聲音，問題是要製造出這種聲音，可得花很大的功夫。此外，以小提琴來說，電子樂器只模仿小提琴的樂音，若擦弦時的噪音也依樣畫葫蘆就不簡單了，如此不把電子樂器視為一種樂器，而在意於模仿別種樂器之傳真度，則恐怕不是當初的電子音響發明家所追求的目的。

當初我對功學社提供的日製Y牌DX7機型懷疑它的優秀性，返家之後翻開各類音樂期刊時，才發現它如同史坦威牌鋼琴那樣已揚名世界多日，甚至公開出售有兩卷錄影帶，並且赫然在兩本期刊裡

發現該機種的操作說明。因此我趕緊向作曲會登記用分期付款購置一架，可惜直到筆者寫這篇雜文之前迄無下文，否則我可以進一步描述玩此琴的妙處。

在研習會裡最吸引我的並非作為旋律和聲樂器的DX7型琴，而是十一號型節奏合成器。這個只手掌般大小的節奏器，你能很快變成一個操作音色繁複的敲擊樂師，也可以事先設定錄進數位式錄音機以滿足創作的樂趣，如果它能提供中小學學生玩，威信對於啟發其創作慾有莫大的成效。

據我推測，未來要再舉行這類一連數天的研習會恐怕不容易，因此結業討論會裡建議功學社能不計工本，闢設電子樂器研究室，提供有心的青年能隨到隨學。據我瞭解，目前設在台北市博愛路功學社二樓的研究室，不但派有專家親自指導，並且免費提供操練，便是用意在把集中的研習會化整為零，以促進我們的電子音樂能著實實地踏出第一步。

電子樂器除了上述電子琴、合成器、節奏器之

外，還有讀者們應該很關懷的電子鋼琴。電子鋼琴計有電氣振盪發聲的純電子鋼琴，以及省略共鳴板以電氣揚音的機械式電子鋼琴，由於二者都能戴耳機彈奏，亦可用附帶的錄音機錄音，因此會是鋼琴學生避免鄰居向環保局控告的利器。前者此間早已為錄音室與部分音樂班採用，後者則附有等化器的亦已問世，這些會不會成了家庭鋼琴的主流，得視國民對於噪音公害的容忍態度了。

◆ 本文原刊於一九八六年二月《全音音樂文摘》第十卷第二期。

第 3 輯

傳統音樂與 童謠研究

李哲洋 —— 文