

國立交通大學
音樂研究所 音樂學組
碩士論文

「時代精神」到「民族精神」--
從「時間」與「空間」的辯證論許常惠現代
音樂運動的接受史（1950-1970）

From "Zeitgeist" to "National spirit" :
Temporal and Spatial Consciousness in the reception history of
Hsu Tsang-Houei's Modern Music Movement, 1950-1970



研究生：蕭植穗

指導教授：楊建章 教授

中華民國九十五年六月

「時代精神」到「民族精神」--
從「時間」與「空間」的辯證論許常惠現代音樂運動的接受史(1950-1970)

From "Zeitgeist" to "National spirit" :
Temporal and Spatial Consciousness in the reception history of
Hsu Tsang-Houei's Modern Music Movement, 1950-1970

研究生：蕭植穗

Student : Chih-Suei Shaw

指導教授：楊建章

Advisor : Chien-Chang Yang



A Thesis
Submitted to the Institute of Music
National Chiao Tung University
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of
Master
of
Arts

June 2006

Hsinchu, Taiwan

中華民國 九十五年 六月

摘要

本文旨在從接受者研究為中心的角度，探討許常惠「現代音樂運動」與其接受者之間的交流、溝通，與當中牽涉到的「時間」與「空間」審美議題，並在「許常惠現代音樂運動」、「許常惠音樂創作作品」、「接受者」、「台灣現代音樂發展史」四者的辯證關係中，建構許氏「現代音樂運動」的接受史。過去，對於台灣現代音樂的存在與發展，只看成與作曲家的創作活動有關，但是事實上，接受者參與了台灣現代音樂的存在，甚至決定著台灣現代音樂的存在，因此，本文將從接受史中「期待視域」的概念切入，探討接受主體的「期待」與許常惠本人「意圖」之間的距離與其背後所暗示的審美困境，並藉由探討接受主、客體之間對「時代精神」與「民族精神」認知距離的變化，呈現掩蓋在音樂事實下的音樂交流。

關鍵詞：時代精神、民族精神、接受史、期待視域、許常惠、台灣現代音樂

Abstract

The goal of this study investigates the aesthetics conflicts in the process of musical modernization/westernization in Taiwan from a receiver's perspective. In particular, this paper demonstrates a conflict between the temporal and the spatial historical consciousness among composers and their commentators. It will explore the conversations, interpretations and aesthetics evaluations involved, and construct a complete picture of Hsu Tsang-Houei's modern music movement reception history by cross-examining "Hsu Tsang-Houei's modern music movement", "Hsu Tsang-Houei's musical works", "the receivers", and "the development of Taiwan modern music." Previously, the emergence and development of Taiwan modern music is only regarded in light of the composers' creative activities, however, in fact, the receivers themselves take part in the evolution of Taiwan modern music, and in some ways they even decided the existence of it. Therefore, this study will begin from the aspect of "Horizon of expectations" and go in depth to reveal the deviation between the receivers' "expectations" and Hsu Tsang-Houei's own "intent," and also the subtle aesthetics conflicts it hints at. By looking at the difference of each side's understanding of "Zeitgeist" and "National spirit", this study will present the musical interactions that are hidden beneath the simply facts of musical history.

Keywords : Zeitgeist, National spirit, Reception History, Horizon of expectations, Hsu Tsang-Houei, Taiwan Modern Music

誌 謝

生命轉彎的地方

這個研究所生涯，前前後後用了六年的時光，橫跨我二十歲的大半歲月。在這當中，我的角色從學生、社會新鮮人、老師或時時兼有兩者中轉換，身邊的環境也隨之不停的改變，不變的，唯有音樂陪伴著我。這樣多年來的混亂，卻在寫作論文時，第一次能夠有機會靜下心來，好好審視與沉思自己一直以來視為再熟悉不過的音樂，是否只是片面的以一貫的理解方式去解讀。

在這個思索的過程當中，非常幸運的我遇到許多好老師。首先我要致上最深的感謝給我的指導教授：楊建章老師。楊老師縝密的邏輯思考，切中問題核心的能力，對音樂知識的全面性掌握，讓我發現寬闊且有趣的知識視野。在進行論文當中，給予我自我摸索成長的空間，卻總在關鍵的當口指引方向，無限的耐心、傾聽與包容，讓我這個問題學生從不擔憂遇到問題。更給予了我閱讀自己的機會，讓我能誠實面對自己的不足與脆弱，明白錯誤也是進步的開始。

再來，我要感謝在繁忙中撥空閱讀我的論文，給予相當寶貴意見的口試委員們：金立群老師提醒我，音樂價值不是一個既定而是變化浮動的過程、蔡順美老師建議，應對「中國」、「台灣」、「新」與「現代」等名詞更精確的定義與掌握，而連憲升老師從研討會一直到論文口試給予我對音樂文本分析的啟發，使我能夠從更寬闊的面向，再次深入與仔細的思索我的論文。福祿貝爾曾說：「教育無他，愛與榜樣而已。」我將這句話獻給所有幫助我的老師，謝謝您們參與了我人生如此重要的時刻。

另外，本論文的完成，還要感謝雙園國中音樂教師，黃伊清學姐不吝惜的提供樂譜。感謝在寫作論文期間，因個人工作關係而無法親自到新竹時，交大音樂所的助理：瑞紋，以及學弟妹們：華芳、嘉珍、立偉、曉萱，對行政事務的幫忙與協助，感謝碧芳與文政不辭辛勞的幫我到交大圖書館，借還一箱一箱的重書。更永遠無法忘記與台大音樂所的雅婷，為相同目標而加油奮鬥的友誼，而嘉倫、湘琦、致名、嘉寶在我情緒低潮時的關懷與鼓勵，都讓我銘記在心。

對台灣現代音樂歷史的思想研究，是希望對既有的態度與觀念進行反思、重新提問。因此，我一直認為這本論文對我最大的意義，不只在於我的獲得，更在於能夠深入的反思自己缺乏了什麼，能夠有這樣的機會，誠實的面對自己，是相當值得的。更讓我學習到人生的混亂才是常態，希冀人生一帆風順是徒然的，重要的是建立自己面對困境的能力與勇氣，在這樣掙扎、苦痛到感動的過程，非常感謝在每個岔路與轉角支持我的家人。

盡頭的起點

畢業並非求知的終點，而更是一個起點；知識，是一個長期持續的累積過程，而人生也是如此。要與只真正待過一年的美麗交大校園說再見時，腦海中浮現夕陽中竹湖的波光潑灑，轉身而去的我，期待，下個轉彎處。

最後，我謹將這本論文獻給我最摯愛的家人：父親、母親以及弟弟：惟中。

目 錄

中文摘要.....	i
英文摘要.....	ii
誌謝.....	iii
目錄.....	iv
表目錄.....	vi
圖目錄.....	vii
譜例目錄.....	viii
緒 論.....	1
第一章 接受主體對「現代音樂運動」的「期待視域」.....	16
第一節 音樂事實.....	17
一、音樂環境.....	17
二、音樂書籍、文章.....	19
三、音樂創作與發表.....	23
第二節 音樂思維.....	25
一、兩種態度---「藝術性」與「功能性」.....	25
二、自己的音樂.....	26
三、中、西音樂問題.....	28
第三節 接受現象的分析、比較.....	31
一、音樂的典範---黃自、蕭友梅.....	31
二、李抱忱.....	33
三、黃友棣.....	35
四、林二.....	39
第四節 對音樂發展的期望與假設.....	44
一、兩個中心思想---「時代精神」、「民族精神」.....	44
二、對音樂創作的期待.....	45
第二章 期待視域的距離.....	50
第一節 接受者眼中的第一次作品發表會.....	50
一、新派?!.....	52
二、東方情調?!.....	53
三、拾人牙慧?!.....	55
四、作曲手法.....	56
五、對標題的失望.....	57
六、美?!.....	58
第二節 許常惠作為一個接受客體.....	63
一、許常惠的「時代精神」.....	64

二、許常惠的民族精神.....	67
第三節 兩個價值系統的比較.....	71
第三章 兩個價值系統間的交流、對話與詮釋.....	74
第一節 從作品發表會到第一次「製樂小集」.....	74
第二節 現代音樂運動的價值詮釋.....	77
一、回應與接受---「時代精神」.....	77
二、批評與對話---「民族精神」.....	82
第四章 許常惠音樂作品與接受者.....	90
結 論.....	111
參考文獻.....	114
附錄一.....	122
附錄二.....	126
附錄三.....	129
附錄四.....	131



表 目 錄

表 1-1	一九六零年之前已設立的教育機構	18
表 1-2	一九五零到一九六零年間「現代音樂」相關討論資料.....	19
表 1-3	光復後舉辦的個人作品發表會.....	23
表 2-1	許常惠第一次作品發表會相關討論文字資料.....	51
表 2-2	許常惠第一次作品發表會評文---獨唱曲	60
表 2-3	許常惠第一次作品發表會評文---室內樂《鄉愁三調》	61
表 2-4	許常惠第一次作品發表會評文---室內樂《五重奏》	62
表 2-5	許常惠第一次作品發表會評文---室內樂《八月二十日夜與翠雛同賞 庭桂》.....	63



圖 目 錄

圖 2-1 時代精神的比較.....	71
圖 2-2 民族精神的比較.....	72



譜例目錄

譜例 1-1	(黃友棣《我要歸故鄉》，mm.5~8)	36
譜例 1-2	(黃友棣《我要歸故鄉》，mm.29~32)	37
譜例 1-3	(黃友棣《中華民國讚》，mm.6~15)	38
譜例 1-4	(林二《台灣七個風景--沉去的太陽》，mm.1~7)	41
譜例 1-5	(林二《台灣七個風景--??>》，mm.1~8)	42
譜例 4-1	(許常惠《八月二十夜與翠雛同賞庭桂》，mm.12~18)	91
譜例 4-2	(許常惠《白萩詩四首—構成》，mm.12~16)	92
譜例 4-3	(許常惠《白萩詩四首—夕暮》，mm.12~16)	93
譜例 4-4	(許常惠《昨自海上來》，mm.1~4)	95
譜例 4-5	(許常惠《昨自海上來》，mm.17~20)	96
譜例 4-6	(許常惠《鄉愁三調—鄉村巷路景色》，mm.1~6)	97
譜例 4-7	(許常惠《八月二十夜與翠雛同賞庭桂》，mm.1~4)	98
譜例 4-8	(許常惠《有一天在夜李娜家—賦格與展技》，mm.34~41)	102
譜例 4-9	(許常惠《有一天在夜李娜家—前奏》，mm.1~8)	102
譜例 4-10	(許常惠《有一天在夜李娜家—賦格與展技》，mm.8~9)	103
譜例 4-11	(許常惠《前奏曲—思念的》，mm.1~17)	104
譜例 4-12	(許常惠《旨》，mm.1~5)	104
譜例 4-13	(許常惠《白萩詩四首—蘆葦》，mm.1~5)	107
譜例 4-14	(許常惠《葬花吟》，mm.44~47)	109

緒 論

台灣新音樂史，來自兩條歷史脈絡。一條源自一八九五年中日甲午之戰後，台灣割讓給日本，隨著日據時期教會以及學校音樂教育而發展；另一條則是於台灣光復後，因為國民政府遷台而隨之帶來的中國新音樂傳統。此兩條新音樂脈絡，在光復後的台灣並存著發展。

關於台灣西式音樂的歷史，始於荷據時期（1624-1662），教會音樂的輸入。接著，因為鄭成功驅逐荷蘭人，而使台灣西式音樂停頓了一百九十六年之久，直到一八五九年天津條約開港之後，再度隨著傳教士傳入台灣。¹日據時期

（1895-1945），日本人在台設立學校，教會與學校音樂教育共同開啓了新音樂的發展，當時音樂人才多半以留日為主，主要是以學習鋼琴跟聲樂居多，早期有張福興、李金土等。²

然而，中國新音樂發展狀況則有所不同，在歐洲音樂於十七世紀，隨著傳教士傳入中國後，二十世紀初期產生了所謂中國的「新音樂」；「新音樂」一詞指的是作曲家運用中國音樂素材，通過歐洲十八、十九世紀作曲技巧、風格、體裁和音樂語言而創作出來的音樂作品，主要是從沈心工、李叔同等人的「學堂樂歌」開始的。³五四時期，蕭友梅自德國回到中國，於一九二零年成立上海音樂院，接著，黃自於一九二九年從美國返回上海，使得此時期成為中國新音樂發展的重要階段，因為在這段時間當中，中國正式成立新音樂教育機構，培養第一代音樂人才，開始了中國風格的藝術歌曲。⁴經由此教育系統所培育的音樂人物，部分則於一九四九年隨著國民政府遷台。

¹ 陳碧娟，《台灣新音樂史—西式新音樂在日據時代的產生與發展》（台北：樂韻，1995），55。

² 同上註，75。

³ 劉靖之，〈歐洲音樂傳入中國〉，劉靖之編《中國新音樂史論集》（香港：香港大學亞洲研究中心出版，1986），1-2。

⁴ 劉靖之，《中國新音樂史論（上）》（台北：音樂時代，1998），120。

台灣光復後，組成當時作曲界的有：台灣本土留日第二代的陳泗治、陳南山、呂泉生、郭芝苑等人，以及大陸來台的音樂家蕭而化、張錦鴻、康謳、李中和、李永剛、沈炳光等，這些音樂家到台灣的重要意義，被認為是使得原本與大陸傳統隔離了半個世紀的音樂界，從此與蕭友梅、黃自以來所奠定的傳統相銜接。一般而言，他們的作曲風格，則是承襲黃自以來運用五聲音階配上西方調性三和絃的手法，而本土受到日本影響的作曲家，雖然在手法及形式上有所創新，卻因其作品未能受到重視，而無法帶動整體創作風氣，直到許常惠「現代音樂運動」才使台灣的新音樂發展邁入另一個階段。⁵這樣對於光復後台灣音樂歷史的看法，是將焦點著重在大陸來台音樂家的發展，而把光復後不受重視的本土留日音樂家，當成同一條音樂歷史發展的一個邊緣風格。但是，事實上，本土留日以及大陸來台音樂家們，在光復後的台灣，是形成兩條不同的發展線條，在許常惠回國之前，這兩條線條至始至終都沒有合起來，而是並行的發展。

至於討論光復後台灣文藝發展的文獻中，「標榜現代化」被視為此時期文藝潮流的趨勢，在「現代詩」以及「現代美術」的研究中，一般都認為五零、六零年代的台灣，經濟起飛，工商發達，隨之而來的是生活上、文化上的西化風潮，加上當時正處於所謂「戰鬥文藝」的壓抑下，這些都是「現代」運動能在當時蓬勃發展的背景。文學上，有一九五六年由紀弦領軍現代詩社首先發難，接著，一九五七年，標榜思想的、文學的、藝術的《文星雜誌》創刊，以推動現代藝術思潮為中心，帶動「西化」、「現代化」的文藝風潮，⁶在繪畫上，一九五七年「五月」、「東方」兩畫會相繼成立，掀起抽象主義狂飆，帶來台灣美術現代化運動的風氣。⁷不論是「現代詩」或是「現代繪畫」，在當時的文化界中，都掀起相當廣泛及激烈的論戰，例如：劉國松、徐復觀對於現代藝術的爭論、覃子豪對現代派詩人的批評…等，此外，從《文星》、「現代」、「幼獅文藝」…等，當時相當活

⁵ 請參閱游素凰，《台灣現代音樂發展探索 1945--1975》，19-54。呂鈺秀，《台灣音樂史》（台北：五南，2003），147-208。劉靖之，《中國新音樂史論（下）》（台北：音樂時代，1998），700-773。

⁶ 趙琴，《許常惠：那一顆星在東方》（宜蘭：傳藝中心，2002），78-79。

⁷ 當時稱為中國美術現代化。

耀的文藝雜誌以及報紙中可以發現，所謂的「現代思潮」或是「現代性」一直是當時文藝界關心與爭論的議題。雖然是討論「現代思潮」與「現代性」，其實也常常會討論到隨著「現代」而衍生出的另一個對照面向「傳統」，不論是該捨棄傳統、更新傳統或是將現代融合傳統…等等，這樣的現象在音樂中也是如此。

在台灣音樂史的研究中，關於台灣現代音樂的發展，大多抱持著相似的看法，認為台灣現代音樂，是由許常惠在一九六零年，從法國歸國舉辦第一場個人作品發表會所開啓。在這之前，台灣作曲家創作音樂的手法，除了極少數作曲家的作品，如林二、郭芝苑之外，大致遵循大陸來台音樂家，使用西洋十八、十九世紀以十二平均律為基礎的三和絃理論，加上漢民族常用的五聲音階來作曲，而許常惠帶回來西方二十世紀突破調性的音樂技法，並組織作曲團體，開啓了台灣現代音樂的大門。⁸之後，台灣音樂史上出現了「製樂小集」、「江浪樂集」、「五人樂集」等作曲團體，其中一些是由許常惠本人所發起，其他也是因為許氏的影響而成立，作曲家們經由這些團體，發表他們標榜用現代音樂語言所創作的作品。這樣的方式，使得「作曲家」成為一九五九到一九六九這十年間台灣音樂界最活躍的角色，因此，對於台灣現代音樂的發展，許常惠始終被認為是開啓台灣現代音樂的關鍵人物。

這樣的研究結果，一般而言，都是以許氏所說的話、做的事，甚至連分析他的作品時，都是從作者與作品關係的角度，也就是作者中心論的理論範型，來強調許常惠個人音樂事業與現代音樂發展之間的「一致性」。譬如游素鳳在《台灣現代音樂發展探索 1945--1975》一書中，對台灣現代音樂起始的時間界定於一九六零年，這論述就是以許氏回國後，第一次作品發表會的時間以及許氏本人的說法為依據；而書中對現代音樂發展分期從「中國音樂的現代化」發展到「現代音樂結合中國傳統音樂」，也追尋著許氏從一九六零年開始推行「現代音樂運動」到一九六七年與史惟亮發起「民歌採集運動」脈絡，所以許氏個人音樂事業重心的轉向也等同於台灣現代音樂發展重心的轉向。但是，許氏「現代音樂運動」從

⁸ 游素鳳，《台灣現代音樂發展探索 1945--1975》，38-40。

一開始即有不同的聲音存在，在游氏所著的書中，曾提到許氏自述：

從那時候開始（1960年第一次個人作品發表會），我遭遇到相當強烈的抨擊和反對，……⁹

而書中的確摘錄了當時的幾篇評文，例如：

過去標榜色彩而多多少少還有線條可尋的印象派音樂，尚且被人批評說他是胡說八道，而許常惠的作品既無十二音技術（絕對的無調性）又無六人派風格的風格，自然令人難以欣賞。……我個人以為標新立異不一定是壞事，最好是標自己的新，立自己的異，跟著人家走，永遠找不到出路。¹⁰

然而，游氏並沒有分析、解讀這些聲音背後所暗示審美的議題，且在這幾篇摘錄的評文之後，這些不同的聲音，在所有不論是關於許常惠或是關於台灣現代音樂的研究中，都沒有被提及，如同被消音了一般。但是，這些聲音後來就不存在了嗎？它有沒有改變呢？是否它其實一直存在，並對台灣現代音樂的發展產生影響呢？事實上，從本論文的研究發現到，這些不同的聲音是存在的，而且現代音樂運動的發展一直是許常惠與他的接受者，針對特定議題的對話過程，這個複雜對話過程，以及由「接受」角度所彰顯的「不一致性」，至今並沒有被相關研究所重視。

現有許常惠相關研究，不論屬於「作者」研究，或是「音樂作品」研究當中，始終圍繞著「現代音樂」、「民族音樂」這兩個議題，將許氏定位成是個「一手尋根，一手創新」；能兼顧傳統與現代的代表人物，更是台灣音樂的見證者。在關於許氏的所有研究文獻，包括於一九九七以及二零零二年出版的兩本傳記，處理「現代音樂」、「民族音樂」這兩個議題的時候，都會特別去強調，這兩個看似不相容的議題，在他音樂創作以及音樂行為當中的「相容性」，認為「傳統」與「現

⁹ 游素凰，《台灣現代音樂發展探索 1945--1975》，44。

¹⁰ 此篇評文係由勃倫所寫，篇名為〈評許常惠作品發表會〉，刊登於1960.6.30的《聯合報》。請參閱游素凰，《台灣現代音樂發展探索 1945--1975》，49。

代」對於許氏而言是並行不悖的一體兩面。譬如由許氏音樂作品為出發點的研究，都認為「以中國傳統音樂作為創作現代音樂的泉源」，為許氏音樂創作的中心思想以及音樂作品的最大特徵，所以在分析他的音樂作品時，都會著重在「現代語法」與「民族素材」這兩個方向在他創作中的實踐，並特別指出其與中國傳統音樂的關係。因此，為了消弭「傳統」與「現代」的二元對立，研究者提出了一種說法，認為許氏的「現代」是要挑戰當時台灣音樂圈中的「西樂傳統派」，而不是中國的傳統音樂，例如，邱坤良在《昨自海上來》中提到：

作為一個現代派，許常惠的主要對手不是傳統音樂（國樂），更不是民俗音樂，而是西樂。傳統音樂早在二十世紀初以來，就脫離音樂主流的位置，與源自西方的音樂分屬不同的文化面。現代音樂所要挑戰的毋寧是西樂的傳統派，更確切的說，是在與古典音樂爭取創作環境。¹¹

同樣地，在論及許氏「現代音樂運動」時，也會將「現代音樂」與「民族音樂」兩個主題融貫成音樂歷史的發展軌跡及思想重心的演變。在現有研究中，對這個現象的解釋，認為許氏雖受西洋現代音樂的洗禮，但之前走過殖民地時代，民族意識特強，又受到前輩音樂學者民族音樂思想的啟蒙以及西方作曲家充滿民族感情作品的薰陶，鼓舞了他對民族傳統音樂的信心。¹²因此，以往研究建構出許氏音樂事業，是由「創作現代音樂」發展至「以傳統音樂作為創作現代音樂的泉源」然後到「民俗音樂、民族音樂學的研究」。在這樣的線條中，對於音樂事業從「現代」轉向「傳統」的現象，研究者多半歸因於許氏的自覺，以及留法時期的影響。而被提及影響許氏的幾個重要的音樂人物，包含了德布西打破調性的音樂語法、巴爾托克對保存匈牙利民謠採集的努力、王光祈在中國音樂研究的啟發以及夏野教授對許氏的叮嚀，都被拿來詮釋許氏回國後的音樂行為。¹³

但是，不論是為了消弭「傳統」與「現代」的二元對立，或是在解釋現代音

¹¹ 邱坤良，《昨自海上來：許常惠的生命之歌》（台北：時報，1997），258-259。

¹² 徐麗紗，《許常惠音樂論著研究》（彰化：彰化縣立文化中心，1997），221。

¹³ 趙琴，《許常惠：那一顆星在東方》，72。徐麗紗，《許常惠音樂論著研究》，5-10。

樂發展中「現代」與「民族」的關係時，沒有關照到當中存在著複雜的辯證過程，因而將轉變完全歸因於許氏的「自覺」。這樣的方式，同樣導致過份強調由作者中心詮釋的「一致性」，而忽略了當時在台灣，與許氏所有音樂行為對話的「接受者」對他產生的影響。誠然，許氏對「現代」及「民族」的音樂概念肇始於留法時期，是無庸置疑的，然而，這正是許常惠與他的接受者之間存在著「距離」的關鍵。因為不論「現代」、「傳統」、「東方」、「西方」、「中國」…等，這些重要的音樂思維，許常惠與接受者是來自不同背景下建構的。對於這些在現代音樂運動中佔有軸心地位的「名詞」，到底接受者的詮釋與許氏的想法是一致的嗎？筆者從研究中，常常發現到出現相同名詞卻指的並非完全相同內容的情形，例如在許氏第一次作品發表會後評文中，對於「新派音樂」以及「中國情調」的爭議，再再都顯示，許氏與接受者之間其實對於音樂的「現代」、「中國」…等等，各自有其不同的掌握。這些「衝突」與「緊張」的現象，都在強調「一致性」與「相容性」的研究中被掩蓋了。換句話說，之前的研究並沒有注意到許常惠與接受者，兩方面的音樂思維之中，其實存在著「認同」與「想像」的「差異性」問題，而這之間的「差異」提供了雙方對話的基礎，也開展了台灣現代音樂史相互交流、詮釋的過程。

正如最常被拿來引用的『巴黎樂誌』中所言，許氏本人對音樂的接受歷程是：西方古典--->西方現代--->東方傳統，進而探求東方現代音樂該如何走？¹⁴在這當中，關於什麼是「東方傳統」而「東方現代」音樂又該如何，其實是一個開放性的問題。不同於許氏對什麼是「西方現代音樂」的理解已經成形，而的確如同現今研究所提及：「許氏回國是要『尋根』」，然而，既然是這樣，在「尋根」的過程中，與許氏對話的接受者是不是對他產生影響呢？還是都是許氏的自覺呢？

由徐麗紗所撰寫的《許常惠音樂論著研究》是唯一從許常惠文字作品來觀察許氏音樂思維的研究。書中著手分析許氏令人困惑的「現代」、「中國」、「傳統」這些詞彙，認為許氏的「現代音樂」一詞，意指非所有現代人寫的音樂都可稱現

¹⁴ 許常惠，《巴黎樂誌》（台北：文星，1962）。

代音樂，而是使用當時代獨特音樂語言所創作的作品，其主要特徵是無調（Atonality），但不是沒有調性（Non-Tonal）；而「傳統」是兩面的，一方面有保持固有優點，一方面要創新；至於「中國音樂」乃指具有中國音樂的精神美之音樂。¹⁵綜觀以上的分析，除了對「現代」這個詞彙定義的較清晰之外，「中國」、「傳統」這兩個詞彙的解釋都顯的得模糊。此外，對於其他常出現在許氏論著中的「民族」、「民俗」、「東方」這些詞彙，在書中並沒有詳細的探討。我認為這些問題的原因，不但在於研究者只注意到每個名詞的表面意義，而忽略了背後所暗示的「想像」與「認同」的實質內容是什麼？更在於忽略了這些「想像」與「認同」有一個「落實」的過程。而如果要探究這個落實的過程，就不能不考慮到「接受者」這樣一個角色，透過觀察許常惠與接受者之間的相互交流與影響，才能夠澄清這些名詞所指涉之實質內容的差異與變化及其與台灣現代音樂發展的關係。

因此，歸結起來，我認為現今許常惠「現代音樂運動」的研究不足在於：第一、過分強調「一致性」而忽略了「衝突性」，這個「衝突性」包含兩個面向，一個是作曲家「意圖」與接受者「期待」之間；另一個是「傳統」與「現代」之間。第二、偏重作者中心或是文本中心的研究角度。第三、只有注意到留法時期對許氏音樂思維的影響，而忽略了回國後轉變過程的真正原因。第四、沒有仔細處理音樂思維中「民族精神」的「認同」與「想像」問題。事實上，當我們仔細思考這些問題的癥結點時，就可以發現到這正是暗示一個新的研究方向：朝向接受者的研究。

隨著羅蘭·巴特（Roland Barthes）在一九六八年宣稱作者已死（the death of the author），¹⁶以及斯坦利·費什（Stanley Fish）提出消失的文本時，¹⁷就已經揭示了文藝研究的普遍轉向。二十世紀西方文藝批評理論，在十九世紀的社會—歷史批

¹⁵ 徐麗紗，《許常惠音樂論著研究》，225。

¹⁶ 羅蘭·巴特在〈作者之死（The death of the Author）〉裡，重新衡量作者與讀者的角色，宣佈了作者的死亡，解除了作者的聲音，提出理解作品多重性的重點乃是在讀者身上。請參見 Roland Barthes, *Image-Music-Text*, Trans. Stephen Heath (New York: Hill & Wang, 1977) P.142。引自蔡振念，《杜詩唐宋接受史》（台北：五南，2001），16。

¹⁷ Stanley Fish, *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980)。

評後，經歷了三次重要範型（paradigms）¹⁸的轉變：作者中心論--->文本中心論--->接受者中心。也就是從關心作家與作品，轉向關注文本與讀者，而其中「接受者中心」的理論就以姚斯（H. R. Jauss）的接受美學為代表。¹⁹

「接受美學理論」興起於六零年代中、末期的德國，於一九六七年隨著發起人姚斯其論文〈文學史作為向文學理論的挑戰〉的發表而備受矚目，它的主要代表是德國南部康士坦次大學的五位教授，所以也被稱為「康士坦次學派（Constance school）」。²⁰姚斯的接受美學理論主要是為了解決文學史研究方法論上的困境，受到羅曼·英加登（Roman Ingarden）以及加達默爾（H. G. Gadamer）有關「文學作品存在方式」的影響，姚斯認為文學作品的歷史性存在於讀者的理解，因此，讀者理解才是作品歷史性存在的關鍵。²¹過去，人們將文學作品的存在看作先於讀者接受的已然客體，只與作者的創作有關，作者是作品存在的根源，讀者只是被動的接受一件存在於那裡的東西，與作品的存在無關，使得文學史不過是作家的創作史以及作品的編年史。但是姚斯認為，文學史不是僅僅由作者意圖與作品結構本身所決定的，如果對於讀者視而不見，這種文學研究不可能講述真正的文學史，因為文學史不是別的，就是作品的接受史。²²

接受美學理論中，最主要在於擴大了藝術研究的對象，提升了接受者的地位，強調接受者的主動參與，突出接受者在藝術作品的意義與價值上的決定性作

¹⁸ 範型（Paradigm）係科學哲學著名理論家托瑪斯·孔恩（Thomas Kuhn）在其《科學革命的結構》一書中提出的關於科學發展模式的核心概念。認為所謂範型，是一定科學時期指導科學研究的某種理論架構與概念體系，各種具體研究共同遵循的基本理論與出發點。1969年，漢斯·羅伯特·姚斯（Hans Robert Jauss）在《文學範型的改變》一文中，將孔恩有關範型與科學革命理論的最新研究成果，運用在文學理論與文學批評的研究，並說明，接受理論與舊文學理論相比有「質的飛躍、關係的斷絕及全新的出發點」。參見金元浦，《接受反應文論》（山東：山東教育出版社，1998）。

¹⁹ 羅勃·C·赫魯伯，《接受美學理論》，董之林譯，（台北：駱駝出版社，1994），1-4。

²⁰ 這五位教授分別是姚斯、伊瑟爾（Wolfgang Iser）、福爾曼（Manfred Fuhrmann）、普萊森丹茲（Wolfgang Preisendanz）、斯特里德（Jurij Striedter）。他們分屬英語、德語、拉丁語、羅曼語、斯拉夫語等不同領域的教授，全部放棄了原來大學的系主任的職位，接受了康士坦次大學校長的聘任，雖然他們各自擅長的專業和運用的語言不同，但他們有共同創建一種新的跨學科的總體研究方式與教學體系的目標，以取代先前各民族語言的文學為框架的傳統課程。金元浦，《接受反應文論》，35-36。

²¹ 朱立元主編，《當代西方文藝理論》（上海：華東師範大學出版社，1997），287。

²² 同上註，288。

用，也強調了文本的開放性，探討面對藝術作品時，接受者的接納經驗與接受過程，認為作品其實是完成於接受者的接受行為之後。姚斯接受美學的研究是從對「期待視域（Horizon of Expectations）」的分析入手的，他試圖由此貫通接受史研究的主要問題，「期待視域」主要指讀者在閱讀理解之前，因為過往的審美經驗，而對作品顯現方式的定向性期待，是接受理解得以可能的基礎，也是其限制。通過這樣的概念，姚斯將作家、作品以及接受者連接起來，讓文學成爲一個由作者與讀者共同參與，主客體交互作用的動態交流與溝通過程；也就是「接受者期待」、「作者意圖」以及「作品效果」三者交互激盪的過程，而透過這三者關係之研究，來重擬新的文藝史與新的文藝理論。²³

姚斯更指出：「一部作品的藝術特徵是以它與第一位讀者的審美期待之間的審美距離所決定」。²⁴而本研究正是採用接受美學中，以接受者爲中心的研究視角，探討台灣現代音樂史中被忽略的聲音，觀察許常惠回台後，與他的第一批接受者「期待視域」之間的審美距離，從審美距離變化的原因、內容與過程來建構許常惠「現代音樂運動」的接受史。因此，本文的研究時間將界定在一九五零年到一九七零年之間。前十年，一九五零到一九六零間，主要在於釐清接受者對於「現代音樂運動」的「期待視域」是什麼。一九六零到一九七零年，在於呈現雙方對話的軌跡以及探討是否有新審美期待的形成。²⁵

²³ 朱立元著，《接受美學》（上海：上海人民出版社，1989），15-16。陳瑞文，〈姚斯的接受美學及其文藝溝通理論：從藝術理論到審美理論〉，《高雄師大學報》10（1999）：267-281。

²⁴ 姚斯在其《文學史作爲向文學理論的挑戰》一文中指出：一部文學作品在其出現的歷史時刻，對它的第一個讀者的期待視域是滿足、超越、失望或反駁，這種方法明顯地提供了一個決定其審美價值的尺度。期待視域與作品間的距離，熟悉的先在審美經驗與新作品的接受需求的”視域的變化”之間的距離，決定著文學作品的藝術特性。請參閱金元浦，《接受反應文論》，123。

²⁵ 作爲對德國文學運動的回應，國外音樂學界於一九六零年晚期，漸漸關注於使用接受美學的觀點，主要的代表是艾格布列西特（Hans Eggebrecht）以及麗莎（Zofia Lissa）。Eggebrecht 對貝多芬接受史的研究，解讀音樂意義的社會結構以及背後所暗示的意識型態，著重在於不變課題（例如苦難、意志與征服）的共時研究；而麗莎對於蕭邦接受史的探討，則提供了另一個不同的方式，藉著指出音樂在不同的國家、不同時期，是被「不同的耳朵」所聆聽，強調音樂作品中的社會性。而除了貝多芬、蕭邦之外，華格納以及巴哈也是音樂學界，常使用接受角度的研究對象。

（<http://www.grovemusic.com>）。而對於接受研究的反思，則可參閱以下兩篇文章：1、Dahlhaus, Carl. “Problems in reception History” In *Foundations of music history*. Translated by J.B. Robinson.

（Cambridge：Cambridge University Press, 1983）, 150-165. 2、Everst, Mark. “Reception Theories, Canonic Discourses and Musical Value?” In *Rethinking Music*（Oxford：Oxford University Press, 1999）, 378-402.

「接受者」在本論文中的定義指的是，只要與「許常惠現代音樂運動」整個音樂行為「對話」的人，就是本論文中的「接受者」，不論他們是把許常惠看成是一個音樂運動的提倡者或是一個作曲者。至於「接受者」則可以再區分為「參與性接受者」與「觀賞性接受者」。在過往的研究中，只有讓「作曲家」參與台灣現代音樂的發展，因此對於「製樂小集」的參與者，例如：侯慶俊、²⁶劉五男²⁷…等人，都把這些人物當成現代音樂的「創作者」。然而，在我的研究中，將把他們當成「參與性接受者」的角色，研究他們與許常惠之間的互動與對話，讓「接受者」不再只是過去研究中的被動角色，而是積極的參與者。至於本文所指涉的「現代音樂」意涵在於：「現代音樂」就是本論文的整個研究內容，原來並沒有明確的定義，而是將它當成一個問題點來處理。²⁸

本論文首先從姚斯接受史研究中「期待視域」的概念切入，因為接受者正是以他們對於音樂發展的「期待」來參與「台灣現代音樂運動」價值的實現。觀察接受者在一九五零年代這十年間的音樂思維，發現到當時的人是相當關注所謂「自己的音樂」到底該如何發展，從我所蒐集到的資料當中，討論本國音樂的文章是遠遠多於討論西洋音樂的文章，這是相當不同於現今所認知的，認為在當時西樂發展較為蓬勃。從當時的音樂思維中，可以歸納出接受者最關心的兩個議題，分別是音樂中的「民族精神」與「時代精神」，而這兩點就匯聚成接受者用來理解許常惠現代音樂運動的「期待視域」，形成接受者理解的角度、視野與限制。然而，再仔細對照接受者對許常惠第一次作品發表會後對所謂「新派」與「中國情調」的質疑，就可以發現接受者與許常惠之間的審美困境，正在於對音樂中「時代精神」與「民族精神」之間存在著認知距離。同樣地，在台灣現代音樂發展中所爭論不休的「傳統」與「現代」，我認為其實是可以從這兩個議題的探究

²⁶ 侯慶俊（1938--），師大音樂系畢業。其作品多次於製樂小集以及新樂初奏中發表。

²⁷ 劉五男曾以柳小茵為筆名，在雜誌上發表多篇評論音樂的文章，並為1965年成立的作曲團體「五人樂集」發起人之一。

²⁸ 新音樂（New music）以及現代音樂（Modern music）在西洋音樂史中，會有一些習慣的用法，例如十四世紀的新藝術時期（Arts Nova），而現代音樂通常指二十世紀之後的音樂。但是本論文中提到的，「新」與「現代」跟一般的用法不太一樣。指的是將當時接受者稱為「新」或「現代」，提出來討論這些名詞在當時的涵義，以及背後所隱藏的意識型態，也是本論文的研究內容。

中獲得解決。

如果說「期待視域」是接受者在進行「接受」行為時的前提，也等於是接受者是帶著過去的「音樂史」來理解許常惠的音樂。一九五零到一九六零年間的台灣，脫離了戰後初期的紛亂，一切尚在建立的時期，正如前所述，當時的音樂圈是由來自兩個不同背景的人所組成：大陸來台、台籍留日，其實也等於他們是帶著兩條不同的音樂歷史發展脈絡來與許常惠所代表的第三種音樂史進行接受活動。接受者總是社會、歷史的人，所以，從「接受者」為視角的研究，就是把社會、歷史因素引入台灣現代音樂的研究中，因此，本文也可以說是三大音樂歷史背景碰撞的研究。

在許常惠第一次作品發表會（1960.6.14.）後，許氏與接受者產生了第一次的撞擊，更開啓了彼此的對話、交流與詮釋。在交流當中，這兩大議題具體內容發生了變化：「時代精神」中，「功能性」的期待消退，「時間性」的概念進入了接受者的視野當中，但是，這當中更有趣的是，「民族精神」卻是接受者的「空間性」概念影響了許常惠。之前的研究只有看到「時代精神」受到許常惠影響的那一面，因此把整個台灣現代音樂的發展，等同於許常惠的個人音樂事業。只有注意到許常惠是影響者的那一面，而沒有看到許常惠成爲了接受者的那一面。

正如過去的研究中都曾提到，許常惠回國是爲了尋根，表示許氏對「民族精神」的「想像」是回台灣才「落實」的，既然是回台灣才建構，就不能不考慮當時與他對話的「接受者」對他的影響，以及在對當時的「接受者」而言，「民族精神」是什麼？甚至可以說，連「現代」這個詞彙都是接受者所賦予的，因爲許常惠一開始並沒有說他要推行「現代」音樂。這些種種的音樂交流都被過去從作者中心論所強調「一致性」的研究中所掩蓋了；同樣地，認爲「傳統」與「現代」一開始就很自然的並存在現代音樂發展當中的想法，也同樣造成忽略「衝突」而強調「一致性」的問題。而對於此「衝突」在雙方面溝通過程中所產生的變化、新的審美標準及其與現代音樂發展的交互關係，並沒有被相關研究所重視，卻是

我在探討台灣現代音樂發展時視為關鍵的問題。²⁹因此，本研究旨在呈現許常惠與接受者之間是有「緊張」關係，但這個「緊張」關係並不是以往認知的「不認識現代音樂」，而是對特定議題的認知不同而產生的審美距離，並且經由彼此交流影響的過程，讓這個距離產生變化，而這個審美距離的變化原因與改變軌跡，才是現代音樂發展的主軸。

本論文基於以上研究理念，文章研究架構與章節安排如下：

第一章 接受者的「期待視域」

整章主旨在於建構「接受者」的音樂審美視角，從一九五零年到一九六零年，十年間的報紙、期刊以及實際音樂活動分析當時「接受者」的音樂習慣、對音樂所掌握的概念系統，並從音樂事實、音樂思維、實際接受現象分析、對音樂發展的期望與假設，以上四個面向建構接受者的「期待視域」。在第一節「音樂事實（Musical Facts）」方面，勾勒當時客觀的音樂環境，包括音樂人物、音樂事件…等，並著重分析跟「現代音樂」相關的文字討論與音樂活動。第二節「音樂思維（Musical concepts）」提出的則是接受者對「音樂」所抱持的概念系統，分別就接受者看「西洋音樂」與看「自己的音樂」兩個角度觀察之。在第三節「實際接受現象（Receptional Practice）」當中，實際分析接受者對當時幾個主要的音樂人物、音樂作品以及音樂會的接受現象，找出他們被接受以及不被接受之價值判斷標準

²⁹ 關於台灣文藝史上，對創作者文化認同與想像的探討，近年來有增多的趨勢，主要還是集中在文學上作家創作思想與指涉的討論。在音樂方面，江文也相關研究，算是從這個角度討論的最多的作曲家，其他的音樂家則很少見到相關議題的研究，許常惠本人的研究也是如此，只有在蘇育代《許常惠年譜稿》一書附錄〈不同領域的人談許常惠〉文章中，稍微針對許常惠的「中國」，到底是一個「文化的中國」還是「想像的中國」進行剖析。至於接受理論在台灣文藝研究中的應用情形，也是以文學最普遍，音樂上則有謝孟蕊，《德布西在台灣—從對德布西的認知談起》（台北：私立東吳大學音樂研究所碩士論文，1998）；王尹秀，《台灣對爵士樂的接受探討》（台北：私立東吳大學音樂研究所碩士論文，2002）。而其它在余蕙慈，《呂泉生的音樂創作與其本土性於流傳性探討》（台北：國立師範大學音樂研究所碩士論文，1998）；張斐雯，《西洋嚴肅音樂在台灣流傳概況研究 1949--1999》（台北：國立師範大學音樂研究所碩士論文，2000）；林韻，《許常惠師音樂作品之分析研究》（台北：國立師範大學音樂研究所碩士論文，1995）的論文中，並沒有使用姚斯的「接受理論」，但當中已有部分議題採用「接受者」的角度處理。

爲何？最後一部份「對音樂發展的期望與假設（Musical Expectations）」提出接受者的審美期待，事實上由兩大中心思想所組成，即爲音樂的「時代精神」與「民族精神」，並呈現此二中心思想的具體意涵。

第二章 期待視域的距離

本章旨在呈現透過觀察第一次作品發表會後接受者的反應，得知接受者的「期待」與許常惠「意圖」之間是有距離的，而此距離的關鍵正是對音樂中的「時代精神」與「民族精神」的認知不同。第二部份則探討許常惠作爲一個接受客體，他音樂中的「時代精神」與「民族精神」又是代表什麼意義？並比較兩者對此二音樂概念的差異，發現其實從概念的建構過程，一直到認知的具體內容，都存在著「不一致性」

第三章 許常惠與接受者之間的交流、對話與詮釋

呈現第一次作品發表會之後許氏與接受者之間的對話過程。使用到的材料則爲一九六零年到一九七零年之間報紙、期刊上的文章以及實際音樂活動資料，分析各自對於對方的詮釋與選擇是什麼？呈現在「時代精神」方面，接受者受到許常惠的影響，由接受者的回應當中，讓「新」的價值以及「時間性」的概念進入接受者的視域；而「民族精神」方面則呈現相反的情形，是接受者影響了許氏民族想像的落實以及「空間」定位過程，並提出許氏音樂行爲做爲例證，以此說明這種接受主、客體間角色的交錯，以及審美困境因對話而解決的過程，才是現代音樂發展的實質內容。

第四章 結論

將第三章彼此相互影響的現象，視爲台灣現代音樂發展「時間」、「空間」的定位過程，並以此來觀察此段時期許常惠的音樂創作，提出在許氏的音樂作品中，同樣呈現出相互作用的軌跡，並以此釐清經由對話過程後，新的審美期待爲

何？

最後提出四點結論：一、現代音樂發展其實是接受者與許常惠雙方面對話的過程，而非以往認知的當方面影響。二、許常惠本人也是接受者。三、許常惠被接受的真正原因是因為向接受者品味（taste）的轉向，尤其在民族精神方面是接受者導向下觀念的建構。四、使得台灣現代音樂發展的價值判斷關心的重點，不在於音樂中「新」的概念反而轉向為對「傳統」的處理態度。這種態度更左右了其後台灣現代音樂的發展。

在本論文中所使用的研究材料，對於建構音樂思維與實際接受現象方面，主要是以當時的期刊、報紙，例如：《聯合報》、《中央日報》、《台灣新生報》、《音樂之友》、《功學月刊》、《文星》、《現代》…等，當中論及音樂的文章以及音樂會評論的內容為主，由上述材料分析接受者對音樂的期待，這方面是之前研究所沒有觸及的。許氏第一次作品發表會後的評論雖然在《台灣現代音樂發展探索 1945~1975》一書中有比較完整的呈現，但是作者只有列出評文，並沒有分析，也沒有將之與接受者的「期待」做連結討論。

以「接受者」研究為中心的角度，並不在於建立接受的方法，而在於透明接受過程的各種條件，這些條件包含了：許常惠與接受者在接受行為中的「選擇」、在「民族精神」中牽涉到的「認同」問題以及「認同」的實質內容到底是什麼？以「接受者」為主體，透過「交流軌跡」，重新理解作品效果與作者意圖之間的關係。因此，台灣現代音樂的研究，不該只是作曲家與作品的編年記錄，而更應該是作者、作品與接受者相互作用的歷史。過去，對於台灣現代音樂的存在與發展，只看成與作曲家的創作活動有關，因而將複雜的音樂現象簡單化、片面化。但是，從「接受美學」觀點，卻告訴了我們，事實上，接受者參與了台灣現代音樂的存在，甚至決定著台灣現代音樂的存在。所以，本論文的研究方法，主要是以「接受美學」的理論觀點、「接受者研究」為中心的角度，透過史料的搜集與分析，運用接受史研究中的重要概念：「期待視域」，來處理當時音樂思維中的「民族精神」與「時代精神」兩個問題，並嘗試由這些問題的探究，釐清許常惠被接

受的真正原因，提出所謂台灣現代音樂發展史，其實是許氏與接受者相互溝通與激盪的過程，在這個對話的過程中，許常惠本人也受到了影響，換言之，許常惠本人也是「接受者」。更因為彼此對「民族精神」的對話過程，使得對台灣現代音樂發展的價值判斷取向，不在於音樂中「新」的概念，反而轉向為對「傳統」的處理態度。



第一章 接受主體對「現代音樂運動」的「期待視域」

「期待視域 (Horizon of Expectations)」是接受史研究中最重要概念之一，姚斯對文學接受的研究，就是從分析「期待視域」切入。「期待視域」這一概念，並非姚斯所獨創，胡塞爾 (Edmund Husserl) 和海德格 (Martin Heidegger) 就談到了「視域」的問題，在加達默爾詮釋學中，「視域」這一概念具有關鍵的作用，並得到深入的闡說。所謂「視域」原文為「Horizon」，喻指理解的起點，形成理解的視野或角度，理解向未知開放的可能性，以及理解起點背後的歷史與傳統文化背景。¹最先將「期待」與「視域」合起來加以使用的是科學哲學家卡爾·波普爾 (Karl Popper) 和社會學家卡爾·曼海姆 (Karl Mannheim)。而姚斯的「期待視域」主要指讀者在閱讀理解之前，對作品顯現方式的定向性期待，這種期待有一個相對確定的界域，此界域圈定理解的可能限度。期待視域主要包含兩大型態：其一是既往的審美經驗；其二是既往的生活經驗。這兩大視域相互交融構成具體的閱讀視域。²

本章根據這樣的概念，釐清接受主體對「現代音樂運動」的起點理解以及理解得已發生的條件。將檢視一九五零年到一九六零年十年間的台灣音樂史料，主要是以報紙和期刊為主，報紙包括《聯合報》、《中央日報》、《徵信新聞報》以及《台灣新生報》…等等；期刊則是《音樂之友》與《功學月刊》，以此分析接受者的審美經驗及生活經驗。並從以下四個面向：一、音樂事實 (musical facts)。分析當時客觀的音樂環境，特別著重在與現代音樂相關事件，建構接受者預先有的音樂慣習。二、音樂思維 (musical concepts)。呈現出當時對音樂的概念，有「藝術性」及「功能性」兩種不同的態度。三、接受的實踐 (reception practice)。提

¹ 金元浦，《接受反應文論》，121。

² 朱立元主編，《當代西方文藝理論》，289。

出黃自與蕭友梅是當時的音樂典範，成為接受者在進行接受活動時的價值標準，反映出來的實際接受現象，則是李抱枕、黃友棣符合期待；然而，林二因其音樂中的「新」而不符合期待。四、對音樂的期望與假設（musical expectations）。歸納出當時接受者對音樂的期望，主要是由兩大中心思想所主導，即為音樂中的「時代精神」與「民族精神」。本章將從此四個面向的分析，來建構接受主體的「期待視域」，藉此理解當時的接受者評斷音樂的標準，及其標準形成的原因。

第一節 音樂事實

首先，從客觀的音樂事實、音樂事件，勾勒出當時接受者音樂環境以及預先有的音樂慣習。



一、音樂環境

在一九五零到一九六零這十年間，活躍在台灣音樂人士基本上和戰後初期相同，有隨著國民政府來台的音樂人士，如蕭而化、戴粹倫、張錦鴻、李永剛、李九仙、李中和、王沛綸、沈炳光、康謳、陳暎初、計大偉.....等，台灣本土音樂家則有張福興、李金土、呂泉生、郭芝苑、陳泗治等人。此時，因為活動在音樂教育機構、音樂組織團體以及音樂媒體中的人物，皆以大陸來台音樂人士為主，使得音樂政策、風格觀念，則趨近於他們的想法。但是，本土留日的音樂家其實一直是形成另一條音樂線條在發展著，到了一九六零年前後，加入了從歐美留學回國的音樂家如鄧昌國。³另外，時常在報章雜誌撰寫音樂文章、音樂會評

³ 鄧昌國（1923-1992），福建林森人。畢業於北平師範大學音樂系，後至比利時皇家音樂院修習小提琴以及室內樂，1959年應教育部之召返國，受聘為國立音樂研究所所長，國立藝術館館長，國立藝專校長等職。曾籌組中華管絃樂團，任職中國文化大學音樂研究所，並多次代表出席國際會議。其夫人藤田梓為新樂初奏發起人之一，多次擔任許常惠作品發表鋼琴演奏部份。

論的則有彭虹星、⁴樂雅、吳心柳、⁵沈在行、郭雲龍、劉德義等人。

音樂教育機構方面，一九六零年之前已設立的高等音樂教育機構，詳見下表：

表 1-1 一九六零年之前已設立的教育機構

設立時間	學校與科系名稱	修業年限	今日校名簡稱	備註
1946	台灣省立師範學院音樂專修科	三年	台灣師大	僅一屆
1948	台灣省立台北師範學校音樂師範科	三年	國立台北教育大學	一九六零年停招
1948	台灣省立師範學院音樂系	四年	台灣師大	一九五五年改為大學
1951	政工幹部學校音樂組	兩年	政戰	一九五七年改修三年
1957	國立台灣藝術專科學校音樂科	五年	台灣藝術大學	
1960	政治作戰大學音樂系	四年	政戰	

(資料來源：游素凰，《台灣現代音樂發展探索 1945~1975》，頁 25~26)

一九四六年，國立台灣師範大學前身的台灣省立師範學院成立「音樂專修科」，招生一屆後停收，隨後一九四六年師大音樂系成立，蕭而化是首任系主任，然後是戴粹倫。接著，政治學校音樂系成立於一九五一年，這兩個地方培育了戰後台灣第二代的音樂人，分析這兩個地方的師資，主要來自跟隨國民政府來台的大陸音樂家。此外，在這些音樂人士當中，有些人也是當時音樂政策下，音樂機

⁴ 彭虹星，湖南長沙人。1924 年生。1942 年赴廣西桂林進藝術師範音樂科，1952 年考入政工幹部學校音樂系。曾任合唱指揮、音樂刊物編輯、音樂記者以及中國廣播公司空中音樂廳節目主持人。1945 年出版有「西洋音樂史問答」。自 1953 年起撰寫多篇音樂報導以及評論於聯合報、中央日報、功學月刊。資料參考：梁在平、顏文雄主編，《中華樂典—近代人名篇》(台北：中華大典編印會，1967)，頁 86。

⁵ 吳心柳(1926-1995)，本名張繼高。河北人。音樂評論家，從事新聞工作，曾任辦中廣公司新聞部，中視新聞部，出任首任經理，暨香港時報總編輯，民生報總主筆、副社長，《美國新聞與世界報導》中文版社長，臺北之音廣播電臺董事長。創遠東音樂社及《音樂與音響》雜誌，八十四年去世。獲贈文化建設基金會特別貢獻獎。資料參考：梁在平、顏文雄主編，《中華樂典—近代人名篇》(台北：中華大典編印會，1967)，頁 71。

構的負責人，所以他們當時的思想與作為，主導了「期待視域」可能性一個相當主要且外顯的部份。一九五七年，國立台灣藝術學校音樂科成立，是當時第一所培育音樂專才的學府，其中所設立的「理論作曲組」，成為台灣第一個專業作曲人才的培養處，培育了許多現代音樂運動參與者。在音樂團體方面，一九五七年成立的「中華民國音樂學會」以及「國立音樂研究所」取代了「台灣省文化協進會」、「台灣省交響樂團」成為當時最重要的音樂團體。

二、音樂書籍、文章

歸納這十年間，曾對「現代音樂」討論的文字資料，羅列如下：

表 1-2 一九五零到一九六零年間「現代音樂」相關討論資料

時間	作者	書名/篇名	出處
1941 三版 1954. 11. 台 一版	王光祈編	西洋音樂史綱要	中華書局
1952	蕭而化	現代音樂	中華文化出版事業委員會
1956	李九仙	二十世紀的名音樂家	聯合報
1956. 7. 5	和	明日的音樂家	中央日報
1956. 10. 1	亞拔	革新印象派作曲家發表最新作品--威尼斯音樂節空前音樂盛會	聯合報
1957. 10. 1	宣誠譯	當代大作曲家史特拉文斯基	聯合報
1958. 4. 13		我們要毀滅現代音樂嗎	聯合報
1958. 5. 4	梧桐	斯特拉文斯基新作芭蕾舞「競爭」	聯合報
1958. 5. 12	華生	現代音樂發展的方向	聯合報
1958. 7. 16		記國際現代音樂協會的音樂祭	聯合報
1958. 11. 26	吳心柳	新音樂的衛道者	聯合報
1959. 3. 19	孫頤慶	什麼是電子音樂	聯合報

1959. 5. 1	鄧昌國	近代和聲演進的問題	音樂之友，16期
1959. 8. 15	黃友棣	現代音樂的創作與欣賞	音樂之友，19期

蕭而化於一九五二年出版的《現代音樂》，是台灣最早介紹現代音樂相關知識的專門書籍。在這之前，王光祈所編著《西洋音樂史綱要》中，篇名為〈西洋近代音樂中的各種主義〉這一節，提到了「印象樂派」、「表現主義」及「無主音樂派」。但是，在書中王氏並沒有特別著重在描寫當時的音樂發展部份，基本上，還是在敘述一八五零年之前的音樂歷史知識，即使提到旬白克（Schoenberg）也沒有提到他的十二音列，也不會特別強調這些當代音樂，對傳統是繼承、亦或推翻還是「進化」。當然，也因為成書的年代相當早，所以帶來的「現代音樂」知識對五零年代的人來說則是相當不足。

到了一九五二年蕭而化的《現代音樂》一書中，則包含四個部份，分別為「現代音樂之基礎」、「現代音樂概述」、「現代諸要作家論」、「其他現代作曲家」，其中第三、第四部份是蕭而化依據英國色依爾·格訥的《現代音樂概觀》摘譯。第一部份「現代音樂的基礎」，是從音樂的基本要素，例如樂律、音階、合聲、節奏從起源沿著時間探討其演變過程及背後的思想，但其中「音階」及其對應產生的「和聲」是這個部份討論的主軸，例如從單旋律、八度奧干農（Organum）、四度五度奧干農、三度中心系統和弦、古典時期大小調、浪漫派六全音音階到無調音樂，順著這個脈絡討論。第二部份，對現代音樂作一個概括性介紹，從後期浪漫派開始、印象派、新古典至表現主義，在表現主義方面詳細介紹了當時的潮流「無調音樂」與「十二音技術」，可以說是一九五零年代的台灣，對於新興的西方音樂發展最詳盡的知識獲取來源，其中，在論述到一個派別進入下一個派別時，書中強調其發展上的困境。第三部份蕭而化摘譯介紹了十二位音樂家，分別是理察·史特勞斯（R. Strauss）、西貝流士（J. Sibelius）、艾爾加（Elgar）、德布西（Debussy）、拉威爾（Ravel）、戴留士（Delius）、布梭尼（Busoni）、史特拉文斯基（Stravinsky）、旬白克（Schoenberg）、史克里亞賓（Scriabin）、巴爾托克（Bartok）。

從對這些作曲家的選擇，也同時可以看出蕭而化本人的想法。

這本台灣最早中文專論現代音樂的書，有幾點值得注意之處：第一，本書對「新」的這個概念的態度：

藝術上的派別，一經發生，大概總有人繼承傳統，可能一直存在。後來派別的發生，並不暗示較老一派的絕滅。不過，在歷史上，新的演變總特別值得注意與重視，這就是進化。⁶

在這裡把現代音樂的變化當成是一種進化的概念，不同於有些書籍，會將現代音樂當成對前代音樂的對抗與推翻，並且沒有替這些新的變化下一個優與劣的價值定論，可是告訴我們每個演變都是值得注意與重視的，因為在當時的確不會有太多人關心到當時西方音樂發展有什麼新發展，這樣的一句話不啻是一個重要的提醒。

第二，本書提及了西方聆聽人對現代音樂的接受現象，例如：

正當世界思想界受著愛因斯坦博士新奇而玄妙的思想的衝擊，震驚的目瞪口呆的時後，歐洲一般高水準的音樂聽眾，親耳聽到他們所不能想像的聲音，刺激著他們的知能，使他們一時不知所措；等到他們的理性漸次恢復，發現他們正再欣賞一個音樂演奏時，他們就忍耐不住了，他們開始狂叫，怒罵，盡力氣噓，以抒發他們面對著音樂的觀點。⁷

這種接受現象的描述，也提醒了當時的人現代音樂並不是初次接觸就能夠親近的音樂，這其實與當時的人對音樂的看法相當不同，當時的人認為作曲家就是要創作富有教化又親切的音樂。

雖然《現代音樂》是當時第一本討論現代音樂的專書，但是在這之後關於「現代音樂」的議題依然沒有引起廣泛的關注，一直到一九五六年九月起，李九仙的音樂專欄〈二十世紀名音樂家〉⁸在聯合報發表，這四年間，在報章雜誌中，完

⁶ 蕭而化，《現代音樂》（台北：中華文化出版事業委員會，1952），10。

⁷ 同上註，1。

⁸ 此專欄連載內容，後來收編於李九仙《西洋音樂史》（台北：中華民國音樂協會，1957），140-174。

全都沒有出現「現代音樂」議題的相關知識與報導。如上表列，一九五六年整年，除去李九仙的音樂專欄外，只出現了兩篇文章，分別是〈明日的音樂家〉，⁹〈革新印象派作曲家發表最新作品--威尼斯音樂節空前音樂盛會〉。¹⁰前一篇為作曲家德布西的逸事，而第二篇算是音樂時事介紹，介紹當時史特拉文基在威尼斯國際現代音樂節。真正算是有內容的討論，僅有鄧昌國〈近代和聲演進的問題〉、¹¹華生〈現代音樂發展的方向〉¹²及黃友棣〈現代音樂的創作與欣賞〉¹³這三篇文章中論及。

鄧昌國的文章是從和聲中不協和音的標準，來談近代音樂的特色，文中列舉了貝爾格（Berg）、荀白克的和聲為例，除了一般性的介紹之外，同樣也提到了「接受」的問題：「所謂協和或是不協和的標準是接受者耳朵的習慣問題，所以標準會改變。……而對於近代新和聲，大眾反應一般說來都非常的壞。」不過，在他的整篇文章中，鄧氏是用「近代音樂」來指他討論的範圍，而不是以「現代音樂」這個名詞。黃友棣則是站在接受者或是所謂欣賞者的立場，呈現出西方現代音樂與觀眾之間的距離，文章中提到：「因為現代音樂作曲家最怕平庸，寧願光怪陸離，也不願留於俗套，所以觀眾往往感到不勝困惑。」這兩篇文章，還是屬於一種比較深入的「介紹」，真正能夠瞭解當時台灣對現代音樂的接受現象與思維，華生的文章最能作為代表：

多年來，我始終有一個感覺，那就是國內音樂界（西洋部門）存在著相當程度的因循怠惰和保守性，試看，長年歲月裡，我們老是在貝多芬、莫札特、舒伯特、蕭邦、柴可夫斯基等十七、十八、十九世紀西洋音樂家的墳墓周圍打轉，似乎不肯將目光放在世紀前面的音樂發展的途徑上……今天的世界各國，無論是音樂家或一般欣賞者差不多都一致重視著所謂現代音樂的發展，尤其是他在第一次及第二次大戰前後的驚人發展和成就，因

⁹ 和，〈明日的音樂家〉，《中央日報》，1956.7.5，6版。

¹⁰ 亞拔，〈革新印象派作曲家發表最新作品--威尼斯音樂節空前音樂盛會〉，《聯合報》1956.10.1，6版。

¹¹ 鄧昌國，〈近代和聲演進的問題〉，《音樂之友》16（1959）。

¹² 華生，〈現代音樂發展的方向〉，《聯合報》，1958.5.12，6版。

¹³ 黃友棣，〈現代音樂的創作與欣賞問題〉，《音樂之友》19（1959）。

為它帶來了音樂構成和技法的上重大的變化。……這些情形在國內卻少見報導」。

從這樣的一段話，點出了在這十年間不但對西方現代音樂的資訊相當少，更重要的是在當時的音樂思維中並不把「理解現代音樂」和「發展自己音樂」認為彼此有關聯性。此外，觀察這些討論文章所使用到的名詞，包含「現代」、「近代」和「當代」等等，如此詞語混亂的情形，也代表著此時對於「現代音樂」概念的模糊與不清晰。

三、音樂創作與發表

此時音樂圈中的作曲人物，同樣來自兩大背景，大陸隨國民政府來台，計有：蕭而化、張錦鴻、李永剛、康謳、李中和、沈炳光…等，其中蕭而化先後執教於師大、政戰、藝專，張錦鴻任教於師大，其他的人士也同樣服務於師院、藝專、文化等當時的主要音樂學校，因此對當時的作曲界影響很深。究其師承，來自於中國福建音專、中央大學以及上海音專，此三首學校的理論系統，主要是以西洋古典音樂時期調性和聲與作曲理論體制為主。¹⁴另一則是台灣本土留日作曲家：陳泗治、李志傳、呂泉生、郭芝苑…等。其中，陳泗治的音樂事業舞台在教會方面，而呂泉生則專注於兒童合唱，郭芝苑成為甚少參與公眾活動的專職作曲家。

據報紙所載，光復後舉辦的個人作品發表會共有四場，如表列：

表 1-3 光復後舉辦的個人作品發表會

時間	發表者	曲目	地點
1954.10.22 ¹⁵	林二	1、合唱曲：望春、讚美主、為我祖國戰	省立台北第

¹⁴ 游素凰，《台灣現代音樂發展探索 1945~1975》，頁 28~29。

¹⁵ 關於此場作品發表會的曲目，實際報紙上所載的資料，與陳碧娟《台灣新音樂史》，頁 284、游素凰《台灣現代音樂發展探索 1945-1975》，頁 36-37，不相符，遂以報紙所載為準。請參閱附

		2、鋼琴曲：圓舞曲、E 短調旋律、夜曲、冥想曲 3、獨唱曲：劫後吟、漁翁 4、管絃樂曲：輕音樂 5、小提琴二重奏：A 短調變奏曲、美麗的百合花 6、三重奏	一女中大禮堂
1957. 6. 9	沈炳光	1、管絃樂：中華組曲 2、豎笛獨奏：日月潭風景畫 3、小提琴獨奏：索拉多變奏曲 4、獨唱曲：碧潭泛舟、冬夜夢金陵…等 5、混聲合唱：民族復興樂章	台北國際學社
1958. 8. 30	史惟亮	1、鋼琴小奏鳴曲 2、豎笛小舞曲 3、小提琴相思調 4、豎笛、大提琴、小提琴三重奏 5、獨唱曲 6、合唱曲	國立藝術館
1959. 5. 27	林二	1、e 小調旋律、悲哀的圓舞曲（鋼琴） 2、台灣七景（七首鋼琴小品） 3、主題和十二變奏曲（鋼琴） 4、獨唱曲：漁翁、漂泊者、春已去、月、故園情、山地情歌、採一束康乃馨、往事縹緲。	美國新聞處

（資料來源：陳碧娟，《臺灣新音樂史》，頁 284。游素凰，《台灣現代音樂發展探索 1945~1975》，頁 36~37。）

此時，音樂會雖然數量多，作曲發表會的活動並不活躍。以比例而言，音樂會的曲目還是以西洋作曲家的作品為多，聆聽國人作曲家作品的機會，則可能性在於慶祝音樂節的活動或是作曲家的紀念音樂會，有時在聲樂音樂會當中會有一些中文藝術歌曲曲目，至於作曲家作品發表會則屬於少數。

第二節 音樂思維

客觀的音樂環境形成接受者的預先有的音樂慣習，以下的部分，將討論此時接受者的音樂思維以及對音樂的價值判斷：

一、兩種態度---「藝術性」與「功能性」

從文字史料觀察這十年中對西方音樂的討論，其實會發現到當時的人在看所謂西方古典音樂與本國音樂時，是兩種截然不同的態度。在談論提到「西洋音樂」時，相對上，強調的是其本身的「藝術價值」，例如在這些討論西方音樂的文章中，談到對「音樂」的定義，會認為是一種高深的藝術，而音樂的內容則是情感與美感的表達。在許多討論「音樂欣賞」的文章中，皆認為「欣賞」是必須有音樂知識基礎的，這些知識包含了對樂器、對音樂史、對樂曲形式上的理解，雖然會提到音樂有分標題音樂或是絕對音樂，¹⁶但是當時還是比較偏好標題音樂的具象性。此外，構成音樂的三大要素：節奏、旋律、和聲中，認為音樂之所以好聽或是打動人最主要的部分在於它的「旋律」，因此，對於「標題音樂」及「旋律」的偏好，是這時期音樂觀的一個特徵，也成了他們評判許氏音樂的一個標準。所以「音樂」對於當時的人，基本上是一個能夠表現真實世界的藝術。而欣賞就是透過對音樂特殊表達材料的理解，來聽出作者所要表達的情感，與作者「共鳴」。

總而言之，這個時期的音樂思想中，承認音樂的「影響力」，所以排斥當時興起的東洋、西洋流行歌曲與爵士樂，認為如果不加以制止，會使人失去復國鬥志，也因此希望多一些純正的音樂去影響那些「亡國之音」的「存在」。「靡靡之音」、「黃色音樂」都是此時用來形容這些亡國之音的形容詞。而「音樂」做為一

¹⁶ 在此時，有時候會用「純音樂」來指絕對音樂。

種「美」的表達是與上述這些歌曲最不同的地方，那些歌曲只是一種「娛樂」而不是「音樂」。基本上，談到「西方音樂」是相對上的客觀，它的價值在於它的「藝術性」。

但是，談到自己國家的音樂時，因為當時政治、社會的背景，則會主觀地強調它的「功能性」。這時候的「音樂」代表了國家民族的聲音，關係著民族的振興、國家的隆盛，它該是大众的、教化的，有積極正面力量的。所以談這些音樂時不會談形式上、藝術上的美，而是談時代意義、民族風格，在音樂價值上的判斷也等於有沒有符合這些社會功能。它當然還是一種情感的表達，但是表達的內容就會限制在這些特定的情感裡面，如果有包含這些情感，它就會是一首好音樂。所以當時的人看「音樂」這件事情，是同時存在著這兩種完全不同的態度。

二、自己的音樂



「自己的音樂」是當時很常出現的一種名詞，「我們要有自己的音樂」是在報章雜誌中很常見的呼籲，因此，探討接受者對於所謂「自己」的認同實質內容，則是釐清當時音樂思維相當重要的一部份。在當時的社會、政治脈絡下，所謂「自己的」意識，通常有兩層意義，一個是相對於西方的「自己」，一個則是相對於對岸「中共」的「自己」，而後者相當程度的左右了當時關於「自己的音樂」該是如何的概念。

國民政府撥遷來台之後，大陸音樂界人士陸續到台灣，當時把台灣當成一個反共復國的復興基地，所以音樂人士們除了帶來當時中國大陸流傳的樂曲與創作曲之外，當時的氛圍也形成了一種「戡亂音樂」的思潮。在這種思潮當中，反共抗俄是第一宗旨，並融合了五四時代，由黃自、蕭友梅所帶來的「音樂救國、音樂復國」的音樂觀，而衍生出來的就會是對音樂社會功能的各種要求與期望，所以在當時的史料中，出現了所謂「新音樂」、「民歌」、「民族音樂」、「國民音樂」、

「兼顧大眾性的音樂」，這些種種音樂名詞，都是這個思潮下的產物。歸納起來，在報章雜誌的呈現中，所有跟自己音樂相關的議題還是由帶有「戰鬥文藝」這種音樂的思潮為所主導。給予人有「音樂之興亡，匹夫有責」的感嘆。例如，文章中都會去強調希望音樂界人士能夠「認清此時此地的需要和本身應負的責任」。¹⁷

延續著上節所提到的兩種態度，當時對本國音樂的討論文章相當熱烈且「期待」頗深。以下，將分析「國民音樂」、「新音樂」以及「自己的音樂」等，這些名詞在這樣的「期待」下，所揭示的音樂概念為何？

「國民音樂」指的是一種比較貼近民眾的音樂，這個概念會跟「民歌」一起搭配，變成當時音樂發展一條可行的方式。因為古時的藝術音樂，如周代雅樂已不可考，運用還留傳下來的民歌創作「曲高和眾」的音樂，這裡「曲高」指得是相對於流行音樂靡靡之音而言，到不是說強調音樂的「藝術性」，而「和眾」的意思正如前所述，能夠被多數大眾接受的音樂，也較能夠達到音樂的教化與社會功能。

至於談到「新音樂」的概念，是與「現代音樂」相當有關聯性的名詞。雖然在現在的研究已有一個普遍的共識，則意指「受西方音樂傳入影響的中國音樂」。¹⁸但是，在一九五零年代初期，「新音樂」這樣的辭彙，指的是一種帶有反共的戰鬥精神，又能對抗時下流行的靡靡之音的歌曲。¹⁹所以，這個詞彙一開始出現時跟中、西問題沒有關係，也並不是有太強的新、舊對立的意識，而指的是需要一種帶有這樣功能的「新」音樂，比較上指的是功能上的「新」而不是作曲技法的「新」。順著這樣的思維脈絡，就有了對音樂作品的需求與呼籲，所以「作曲家」作曲並不是表達個人的創作或是藝術理念，而是要負起創造出有這些功能性的音樂，也就是說，作曲家隱性的；作品才是顯性的。此時所提到的音樂作品，幾乎都是「歌曲」、「聲樂曲」，因為歌曲是最能夠普及大眾，不用樂器，不要彈奏樂器的技巧，且歌曲中的歌詞可以使音樂目的由抽象化為具體。到了一九五四

¹⁷ 陳果夫，〈本省音樂界的新表現〉，《中央日報》，1950.4.24，2版。

¹⁸ 劉靖之，〈中國新音樂史論（上）〉，2-23。

¹⁹ 高朋，〈展開新音樂運動〉，《中央日報》，1950.2.20，4版。

年，王忠同樣使用了「新音樂」這樣的詞彙，他說：「中國的新音樂運動較繪畫為晚，民國十六年以蕭友梅首創前所未有的音樂院於上海才開始」²⁰，這樣的說法已經很接近我們現在的定義了，但是他在文章中，指明新音樂發展到現在，最重要的是，應該走民族音樂的路線，所以王氏認為「新音樂」在當時的時代意義，是「運用民謠的研究開拓中國音樂的新天地，創造真正代表中華民族愛好真理和平的大眾音樂」，²¹所以使得「新音樂」的概念，反而往往與表達民族性或是民族精神關聯性比較大。也使得民歌從五零年代中期開始，成為創作符合當時功能需求樂曲的解決辦法，這與之後許常惠在作品中使用民歌，甚至再之後的民歌採集運動對「民歌」所掌握的概念與使用意圖都是不同意義的。

最後，所謂創作「自己的音樂」，在這時的意義便是要創作有「民族性」的音樂。如前述，這裡的「民族性」，是相對於西方音樂而言，也是相對於「中共」而言，西方是要學習的對象；中共才是要對抗的對象，雖然西方、中共都是突顯「自己」的關照基準點，真正的對立關係在於對岸中共。到了第一次作品發表會之後，因為許常惠與接受者的認知差距，才使得東、西之間的相對關係突顯成為審美的爭論焦點。

三、中、西音樂問題

從對日抗戰、國共內戰之後到國民政府來台，政治與社會的動盪，使得對中、西音樂問題的討論似乎暫時退燒，但在一九五零年代中期之後，這個問題再次浮上檯面，而討論的內容則圍繞在「音樂是不是世界的語言？」、「國樂是什麼？分中樂、西樂有沒有意義？」、「中、西音樂的優缺點在哪？該如何融合與發展？」等這些問題上面。

²⁰ 王忠，〈掀起新音樂運動〉，《聯合報》，1954.8.28，3版。

²¹ 同上註。

此時皆不完全同意「音樂是世界的語言」這句話，而是認為每個國家因為民族性、國情不同會有屬於自己特色的音樂。因此，對於「國樂」這個名詞到底該代表什麼涵義，則多有爭論。爭論的重點一開始在於「樂器」上面，學習西洋音樂出身的接受者不同意當時一般人把南胡、琵琶、古箏等中國傳統演奏的音樂稱中樂，而小提琴、鋼琴演出的音樂稱西樂，舉證在於因為很多傳統樂器如二胡都是外來的。例如鄧昌國認為：「樂器不能代表民族音樂，只有作品才能代表國家民族」²²，而彭虹星則說：「樂器不是重點，樂曲的旋律氣氛才是重點。」²³在這一派的想法中，「樂器」只是一種工具，重點是能不能適切表達曲子的需求，所以並不需要用樂器來區分中樂、西樂，只要樂曲的旋律氣氛是中國的，作品能代表民族國家，不管用何種樂器演奏，都應該通稱「國樂」，所以中國音樂是可以透過西方樂器來演奏的。到了一九五六年，教育部推行音樂運動，由部長決定今後不分中樂、西樂通稱中國音樂，雖然這個政策的推行，似乎想拉近國樂與西樂的壁壘分明，但是似乎這樣的論爭從沒停止過。

中西音樂問題的另一個重點是：「用西方的優點發展具中國民族特色的音樂」。在這樣的思維中，所意指的西方優點在於「理論與技巧」方面，中國音樂單音旋律缺乏和聲，而西洋音樂有整套完整的音樂理論，是可以拿來應用的。²⁴不但如此，更希望能夠發展出一套創作中國音樂的理論，樂雅在〈發揚中國音樂的淺見〉中提出了三點建議，其中第三點即是關於建立中國音樂創作理論：

三、基本理論的建立：包括曲式、合聲等問題的建立，也可以說「理性的支架」，中國樂曲的和聲問題，一直是令作曲家們感到棘手的，也一直是停留在摸索的階段，西洋和聲原理不變的應用，確不能表達中國的曲風，但空心的和聲，無三音的和聲，也不能算是完美的。²⁵

²² 鄧昌國，〈東南亞音樂會議圓滿結束—我國音樂博得國際最高讚譽〉，《聯合報》，1955.9.13，6版。

²³ 彭虹星，〈再談中樂和西樂之爭〉，《聯合報》，1955.3.22，6版。

²⁴ 彭虹星，〈我對中樂與西樂的看法〉，《聯合報》，1955.2.9。內容請參閱 28 引文。

²⁵ 樂雅，〈發揚中國音樂的淺見〉，《聯合報》，1957.4.8，5版。

由這些文章當中可以發現到，因為受到西方物質科學進步這個認知的影響，認為音樂上的優點在於有整套音樂理論包括對位、和聲...等，但是，西樂的缺點在於與國人生活習性相差太遠，不易被理解與引起共鳴，相對上中國音樂的不足，在於樂器演奏技巧以及樂曲創作手法都已失傳。所以，利用西洋樂器的理論來補足並創作具有中國民族性的音樂，就是當時接受者在看待中、西音樂問題最重要的想法。

此外，在討論音樂的文章中還可以發現，會有特別去強調某件東西並非是西洋發明的，在中國早已出現的論述。譬如蕭而化在其《現代音樂》一書中，提及樂律相關問題：

在東方，我國最先架設這種理性的支架。相傳皇帝命伶倫用三分損益法製成律管，設定五音十二律。這種傳說雖然還待考證，但五音十二律的制定，當是我國第一期文化產品之一。²⁶



而沈在行在一篇評論西方室內樂演奏會的文章的一開頭即說：

東方室樂²⁷首創於中國，其歷史遠在西洋室樂之前，中國室樂約在一千年之前盛行於黃河流域之京都皇室中，其十之八九為弦樂曲，如中國宮廷樂「青連樂府」二重奏、「長夜曲」三重奏、「石湖之春」四重奏、「變體新水令」五重奏等均為中國室樂的代表作。

這種東、西之間相互詮釋，在當中找尋合理性以及建立民族自信，也可算是西方音樂傳入後的特殊現象了。

²⁶ 蕭而化，《現代音樂》，3。

²⁷ 當時有時會把室內樂稱為「室樂」。

第三節 接受現象的分析、比較

接受者的期待視域，同時也會呈現在對於作品發表會之前，其它音樂事件的接受態度中。以下將針對在研究材料中，引起當時接受者廣泛討論的音樂事件，從李抱忱、黃友棣以及林二此三位音樂家，進行觀察與分析當時的接受現象、接受與否的價值標準與其背後所暗示的審美困境，而由此得到的結論，不但有助於再次完整建構接受者的期待視域，也同時可與之後對於許氏的接受現象做比較。

在分析之後，發現到結果是分成兩類，一類是被接受；一類是不被接受。仔細探究原因，在於當時有一個被認為是典範的標準，這個標準是承襲黃自、蕭友梅所建立的新音樂價值系統，也是接受者在評斷音樂的標準，造成實際的接受結果，李抱忱、黃友棣因為符合典範所以被接受，而林二則因為不符合典範而不被接受。

一、音樂的典範---黃自、蕭友梅

觀察此時期對黃自、蕭友梅、劉天華等人的評價，在大陸來台的音樂人士中，會把這些人視為一種典範，一個崇高的、需要追尋的境界。在當時的想法裡，認為處理中、西音樂問題的最佳方式，還是抗戰前的過去人物所走的方向。例如，在一篇討論到中、西音樂問題的文章是提到：

已經先後逝世的中國音樂家，如黃自，王光祈，蕭友梅，劉天華，吳伯超諸先生，以及今日共匪在大陸所標榜的所謂「人民音樂家聶耳」，這些音樂家都是開始學習西洋音樂的，當他們將西洋音樂理論和技巧能融會貫通時，在作曲和演奏技巧上，配上中國音樂的特性，而使樂曲不失去中華民族固有的風格，這樣以西學為用，中學為體的方法，來摘他人之長，再加

上自己的特性，這不是精益求精的方法嗎？²⁸

黃自不但是處理中、西音樂問題的典範，他的音樂作品在另一個角度，又被接受者詮釋為反應時代及代表救亡圖強的音樂，用來檢討當時藝術音樂脫離群眾，而靡靡之音卻廣泛流行。而使人「不由得懷念起音樂界前輩黃自先生，他的哀婉轉淒的『思鄉曲』，悲憤激昂的『天倫歌』，雀躍鼓舞的『國旗歌』曾經使多少人聽的流淚，使多少人聽的攘臂而起，為挽救祖國的危亡而浴血奮戰」，²⁹不但如此，鄧昌國於一九五八年檢討當時音樂現況的文章中甚至提到：「作曲方面自黃自先生等輩人才出現以後，好像就停頓了。到如今，我們只感覺到老在開倒車。」所以，黃自、蕭友梅等人對新音樂創作的手法與態度，還是有典範與指導性的意義。在檢討當時音樂發展的缺點時，同樣會拿黃自時代的成就當成標準去評斷，並批評當時的音樂家們沒有超越他們的成就…等等，因此，對於這些接受者而言，那是需要緬懷已及追尋的光芒，黃自尤其被認為是最重要的人物，這與在許常惠第一次作品發表會後，對黃自看法的轉變，是一個很大的對比，這部份會在之後做比較的討論。

至於蕭友梅對音樂的想法，同樣也深植在這些接受者的思想中，其中影響最深的是「中國音樂落後，需藉西方音樂的優點來改良」的「音樂落後觀」，開啓了此後數十年間中國音樂改革討論，這樣的例子可以由以下的文章中得到例證：

蕭氏認為我國舊有樂器，有改良革新之必要，西洋樂器在科學價值上已獲得進步，運用西洋樂器演奏我國樂曲實不失我國樂風，蕭氏曾以飛機戰車大砲兵艦對振興軍備，比喻西洋樂器演奏我國樂曲為例證，此時為國樂革新之遠見，今日有抱負之作曲家莫不以此為畢生奮鬥之的。³⁰

所以，在此時的接受思維中，黃自與蕭友梅為西洋音樂傳入後為新音樂所奠定的傳統，是受到高評價的，也是當時音樂發展的指導典範，不同的是，當時的

²⁸ 彭虹星，〈我對中樂與西樂的看法〉，《聯合報》，1955.2.9，6版。

²⁹ 一夫，〈音樂反映時代〉，《聯合報》，1956.3.4，5版。

³⁰ 彭虹星，〈蕭友梅逝世十六年祭〉，《聯合報》，1956.12.29，6版。

「時代精神」還加上了所謂「反共爭自由」的思想在裡面。

二、李抱忱³¹

在許氏於一九六零年六月十四日第一次作品發表會之前，當時台灣樂壇也有幾個歸國音樂家來台灣演講與開音樂會的大事件，李抱忱算是一個很有代表性的例子。李抱忱於一九四五年從大陸赴美攻讀音樂博士，一直到一九五七年十二月受教育部之邀第一次訪台，這次來台灣停留時間不長，只於台北國立藝術館專題演講〈音樂的爐邊閒話〉，但是一九五八年九月，第二次應教育部之邀請及美國在華教育基金會來台環島講學五個多月，這半年的工作計畫，經由李抱忱本人和教育部、國立音樂研究所、音樂界及廣播界人士討論包括：（1）在各地舉行對師範學校及大眾有系統的音樂講座（2）舉辦中小學音樂教師研習會（3）在各電台參加音樂欣賞及介紹節目（4）協助各地學校及業餘合唱、器樂團體。這次的返國講學，在台灣的音樂界掀起了一陣風潮。

李抱忱此次回台與接受者碰觸在「音樂教育」這個議題上面，觀察這一次接受者的反應，可以說李抱忱完全符合當時接受者的期待，沒有任何期待視域之間的距離呈現在文獻史料中，因為李抱忱來台談「復國的樂教」³²，這裡面所包含的兩個重點，「反共復國」與「音樂教育」完全符合了當時接受者對「音樂」的期待，他是如何談「音樂教育」的呢：

李博士對台灣復國的音樂教育，曾提供他的四點建議。這四點意見是全民樂教、天才樂教、正常樂教和本色樂教。所謂全民樂教，即是音樂教育要普遍

³¹ 李抱忱（1907-1979），河北通縣人。1948年獲哥倫比亞大學音樂教育博士，曾於1957~1958年返台環島講學，並在各城市指揮合唱，舉行音樂觀摩會。作品有《李抱忱歌曲一、二集》、《普天同唱集》、《李抱忱音樂論文集》等。資料參考：梁在平、顏文雄主編，《中華樂典—近代人名篇》（台北：中華大典編印會，1967），12。

³² 〈音樂不忘復國---李抱忱昨閒話音樂，認應實施復國的樂教〉，《中央日報》，1958.1.13，3版。

深入民間；天才樂教則是給有音樂天才的人特別訓練，發展他們的所長；正常樂教，是指音樂教育各方面的比例要合適。鼓勵的、激發的、欣賞的，要配合得宜，不可偏重；本色的樂教，則是整理舊有音樂，研究西洋音樂，在來創造自己的音樂。³³

他談音樂教育時，還兼顧到專業性與一般性，「專業」與「通俗」之間的拿捏恰當，也提到了關於靡靡之音的問題，他說：「如果樂教工作者只顧提高聽眾水準，而一味介紹超過他們欣賞能力的樂曲反而是欲速則不達……無妨先從遷就聽眾的趣味著手…」，³⁴這樣來看，李抱枕能夠被完全接受的原因就很明顯了：談復國、談樂教、談靡靡之音、訓練各地合唱團，強調音樂的實用功能，嘗試從「通俗」切入引至「專業」，這完全等同於當時的接受者所認為的，音樂該有的價值，音樂家該擔負的責任，當時仍然強調音樂對於復國與教化大眾的功能，相較於許常惠完全無功能性只談藝術性與自我表達的創作觀，當然產生與接受者的距離。

李抱枕在台期間，跑遍了台灣的城市，曾在各地演講一百次，聽眾達十萬人，參加五十次座談會。同時，每次演講之後，幾乎都舉行各地音樂團體聯合演唱會。³⁵這樣「以言誨，以聲教」³⁶，讓藝術走出象牙塔走向民間，相當切合了當時所謂「群眾性藝術」的需求。

接受者對於李抱枕個人的定位，除了在「音樂教育」這個問題上面，因為個人在美國的經歷與成就，他還被稱為「文化使者」，³⁷溝通中美兩地的文化交流，在美國宣揚中國音樂教育的理想，與倫理道德精神，也讓接受者對當時台灣的音樂教育環境狀況做一個全面性的檢討與溝通。所有的接受就從這兩個面向開始開展，在李氏返回美國之前，舉行一個「聯合合唱會」，是由「省教育廳交響樂團合唱隊」、「國立藝術學校合唱團」、「台灣省文化協進會合唱團」、「中華青年合唱

³³ 王嗣佑，〈李抱枕談歸國感想〉，《中央日報》，1958.1.19，4版。

³⁴ 姚鳳磐，〈李抱枕博士談音樂教育〉，《聯合報》，1959.1.31，3版。

³⁵ 同上註

³⁶ 同註 33。

³⁷ 在 1957.12.28 刊載於中央日報介紹李抱枕返國消息的文章，標題即為：〈文化使者李抱枕返國---他近年在美國陸軍語言學校，用最新穎教授法，交美國學生講中國話，唱中國歌，了解中國文化。〉

團」、「省立台北師範合唱團」等五個團體聯合演出，其中全體聯合大合唱是由李抱忱親自擔任指揮和練習，在這個音樂會後，共有兩篇評文，³⁸除了讚譽李氏本人帶合唱的技巧以及表演效果外，更重要的價值在於，當時音樂界缺乏團結合作之際，李抱忱讓音樂界各團體，能夠捐除己見，團結為音樂教育而努力。那是一種音樂家為社會、團體奉獻的價值，換句話說，李抱忱是透過他的音樂行為，而非音樂作品，符合了當時的期待，也符合了典範。

三、黃友棣³⁹

在五零年代後半的台灣樂界，訪台人士除了李抱忱之外，就屬黃友棣激起的漣漪最大。黃友棣首次訪台於一九五二年，以作曲家這個角色，發表了當時創作的「我要歸故鄉」及「北風」，而在訪台之前，他於抗戰時期時的作品「歸不得故鄉」、「月光曲」、「杜鵑花」已流傳甚廣，當時對於這兩首新曲的接受情形可以從以下刊於當時報紙報導得知：



華僑音樂家黃章烈的作品演奏會於昨天（1952.9.9）下午八時半在本市中山堂舉行……聽眾三千餘人，對黃氏新作均感讚佩，一曲告終，掌聲四起，情緒至為熱烈。⁴⁰

而聯合報的報導可以說明為何掌聲四起，情緒至為熱烈：

享譽華南的大作曲家黃友棣教授攜回來兩部反映時代的力作「北風」、「我

³⁸ 此兩篇評文分別為：1、虹，〈聆聯合合唱音樂會記〉，《聯合報》1959.2.2，6版。2、樂雅，〈評聯合合唱音樂會〉，《聯合報》，1959.2.5，6版。

³⁹ 黃友棣（1911-），廣東高要人。1934年，畢業於國立中山大學文學院教育系，同年考取英國倫敦聖三一音樂院海外考試提琴高級學位，民國1955年獲英國皇家音樂院文憑。1963年獲義大利滿德研究院音樂作曲學位。曾兩次訪台。民國四十年以其合唱曲《我要歸故鄉》、《北風》，獲得中國文藝協會獎金。又以大合唱曲《祖國戀》、《中華民國讚》，獲得教育部五十一年度文藝獎。1967年以其大合唱《偉大的中華》獲得中山文藝獎。民國四十六年起，赴義大利留學六年，完成其論著《中國風格合聲與作曲》。

⁴⁰ 〈我要歸故鄉--黃章烈音樂演奏會獲得聽眾一致讚佩〉，《中央日報》1952.9.10，4版。

要歸故鄉」大合唱曲，回到自由祖國演奏和訪問。黃教授這一舉動，毅然舉起了港澳文化界反共大纛，登高一呼，使海外文化界精神為之一振，……黃先生對自由祖國貢獻，真不可言喻⁴¹

當時的接受者是如何形容〈我要歸故鄉〉此首新曲的呢？（譜例 1-1，mm.5~8。譜例 1-2，mm.29~32）

我要歸故鄉一曲，共分四章，……掀起反奴役、反屠殺、反極權，肅清強梁歸故鄉之怒吼，整個曲調，旋律優美，氣魄雄偉；抒情處，令人悽然欲哭；激昂處，令人奮發圖強。歌詞更是足令人由懷念故鄉，而激起反共抗俄之熱情。⁴²

從這兩篇節錄的報導看下來，接受者認為他的樂曲可以激起反共抗俄的熱情，而這一點完全符合當時戰鬥文藝思想最熱烈的環境，也符合了作者的意圖，⁴³也就是說作者意圖與作品效果當中是沒有距離的。



5
f
我要歸故鄉，我要歸故鄉，故鄉的民衆待拯救，故鄉的
我要歸故鄉，我要歸故鄉，故鄉的民衆待拯救，故鄉的

譜例 1-1：黃友棣《我要歸故鄉》，mm5~8

⁴¹ 劉韻章，〈黃友棣對海外音樂戰鬥的貢獻〉，《聯合報》，1957.3.24，6版。

⁴² 同註 40。

⁴³ 同註 41。在這篇報導中，刊載了黃氏接受記者訪問時，說道：海外反共抗俄歌曲極為缺乏，中共匪邦一度在港大肆推銷其口號是歌曲…甚盼自由中國音樂界，能以正義之歌聲，招喚僑胞，多多創作，並傳撥反共歌曲。可見黃氏也將自己的創作定位於此。

歸故鄉。反奴役，反屠殺，反極權；肅清那強梁 歸故鄉。

歸故鄉。反奴役，反屠殺，反極權；肅清那強梁 歸故鄉。

譜例 1-2：黃友棣《我要歸故鄉》，mm29~32

當時介紹他的報導稱他為：「愛國音樂家」⁴⁴，在大陸淪陷後，他到了香港，又被稱為「反共音樂家」、「自由音樂家」，甚至把他比喻為：「充滿了波蘭音樂家蕭邦流浪時期一樣的愛國不屈的情感」⁴⁵，這樣的「接受」是融合了政治、社會、時代整體對一個文藝工作者的期許，而黃友棣不但是這樣需求的一位代表人物，他們更把黃友棣看成是繼承黃自、蕭友梅然後接到吳伯超之後的一條新音樂典範的脈絡。

接著再看五年後的情形，一九五七年的三月底，黃友棣再次返台舉行音樂會，音樂會的內容幾乎九成為黃氏的作品，包含新作「中華民國讚」（譜例 1-3，mm.6~15）與其他舊作品，此時，接受者的反應又是如何呢？

我想聽過他作品的聽眾，都會為他那充滿中國音樂的民族情調所折服，的確，在近半世紀中國音樂的摸索歷程上，他是近年最成功的民族音樂倡導者…⁴⁶

……這一節目的第一曲是「簫」，以小提琴模仿簫的聲音，利用中國民歌的簡單旋律，奏出無數花樣翻新的曲調，那燦爛富麗的音色，無論如何是原有的民歌體裁與奏法所不能達到的。⁴⁷

⁴⁴ <介紹愛國音樂家：黃友棣與李士秀>，《聯合報》，1952.8.22，2版。

⁴⁵ <黃友棣又有新作出版>，《聯合報》，1954.3.22，6版。

⁴⁶ <發展中國音樂的根本問題—記黃友棣教授的一席談>，《聯合報》，1957.3.30，5版。

⁴⁷ 君涓，<黃友棣教授音樂會聽後>，《中央日報》，1957.3.27，6版。

……但他（黃友棣）認為西洋音樂雖好卻難博得中國聽眾的普遍欣賞，必須創作表現中國風味的樂曲⁴⁸

從這些文章的報導內容來看，可以發現出接受者的關注點已經由「反共復國」移轉到「發揚中國民族精神」上面，如前所述，民歌、中西音樂問題，漸有取代「反共復國」的趨勢，成為當時接受者最關心的議題，當然，「爭自由、反極權」⁴⁹的形容還是存在，但已經在削弱，但是「民族情調、中國風味」更是此時的接受者對他音樂的新解讀，此外黃友棣的音樂、展演的方式與觀眾的互動也符合了當時呼籲兼顧「民族性」與「通俗性」的需求，雖然兩次的接受效果皆呈現滿足，但是造成滿足的內容已經在轉變了。

6
自由的大旗，飛舞在風雲中，這就是中國的青天白日滿地紅；
這是

Moderato con spirito
自由的勇士們起來，都仰望中國的天空，應着你們祖國的
青天白日滿地紅；起來起來起來起來。

11

譜例 1-3：黃友棣《中華民國讚》，mm.6~15

⁴⁸ <兩位回國觀光的名音樂家—黃友棣和陳世鴻將在台北舉行三場音樂會>，《聯合報》，1957.3.18，6版。

⁴⁹君湄，<黃友棣教授音樂會聽後>，《中央日報》，1957.3.27，5版。一文中提到：「自從吳伯超先生作古後，我第一次聽見真正唱出了中華民族反極權爭自由的心聲」。

四、林二⁵⁰

林二是一個對比的例子。他並沒有如同李抱枕以及黃友棣，被當時所接受，究其原因，正是在於在他的音樂，不是承繼由黃白、蕭友梅所建立起來的典範。

林二曾於一九五四年十月二十二日於北一女中大禮堂舉行了一場作品發表會，這可以算是光復後首次國人的作品發表會。⁵¹發表會結束後，聯合報出現了一篇由雅幸撰寫的〈「林二作曲發表會」聽後〉的評文，當中的內容顯露出非常有趣與特別的現象，文章中看出評論者會特別注意到林二樂曲中「創新」的部份並認為那是「優點」。譬如：合唱曲《讚美主》：最使筆者感到有趣的是，他竟然用了巧妙的轉調和拍子的變化由八分之六到四分之四，到四分之三最後歸到四分之四；《三重奏》：最動筆者心弦的是這首三重奏，第一樂章純粹的 Sonata 形式，小提琴，大提琴之配合法有些與別人不同，有趣，不是完全的古典形式。⁵²反而，通篇評文沒有提到所謂「時代性」、「民族精神」、「反共」、「群眾性音樂」「民歌、民族素材運用」…等這些當時關心的議題，這篇評文章發表於一九五四年，還是戰鬥文藝濃烈的氛圍，甚至在三年後對黃友棣的接受內容，依然還是「爭自由、反極權」，由這樣看來，在一九五四年林二所發表的創作曲是偏離當時音樂作品風格的「新」作品，而雅幸的評文則是偏離當時普遍音樂審美標準的「新」的音樂價值觀，這兩人所顯現之非常特別的、進步的、新的音樂思維，出現後，卻迅速掩蓋於當時的時代議題之下，微弱到沒有任何影響與聲音了。

林二再度出現在台灣樂壇，必須和一九五八年約翰生博士 (Dr. Thor Johnson)

⁵⁰ 林二 (1934~)，台灣省苗栗人。父親林清安，為內科醫生，曾參加第三屆台北市長選舉。林二於 1954 年舉辦第一次作品發表會，1958 年自台大電機系畢業，同年獲美國指揮家約翰生 (Dr. Johnson) 賞識，將其作品送至美國出版。1959 年，由美國新聞處舉辦「林二新曲演奏會」，並接受預備軍官訓練，但是獲得行政院特准，於同年八月赴美國西北大學隨該校作曲系主任安東民·多拉托攻讀作曲，獲學士及碩士學位。留學中曾到歐洲、以色列參加音樂會議，1963 年從西北大學至伊利諾大學，加入該校加入該校電子計算機研究工作，1965 年 4 月在美國主持世界首次電子計算機音樂演奏會，並主持「東西音樂會」。著有《樂式新論》、《組的理論》、《漸次變化論》、《無秩序論》。1964 年其作品《往事縹緲》、《採一束康乃馨》獲美國芝加哥圖書館保存，1971 年自美國返國，至台北商專任教。

⁵¹ 關於此次發表會的內容，請參閱表 1-3。

⁵² 雅幸，〈「林二作曲發表會」聽後〉，《聯合報》，1954.11.2，6 版。

來台指揮的音樂事件談起。約翰生是由美國國務院派來我國指導省交響樂團的艾森豪音樂顧問，當時林二是省交響樂團的中提琴手，在一個偶然的機會裡，約翰生博士看了林二在四年前所做的六首鋼琴小曲，非常稱許，並將這六首鋼琴小曲，以及一首弦樂合奏曲，寄送國務院出版，以便分發美國各交響樂團演奏。此後，林二的名字與事蹟陸續出現在報紙的報導中，⁵³比起上次作品發表會後報紙上只出現了一篇評文，⁵⁴隨後即無相關討論，這一次約翰生來台的情形相差甚多，試想，在那個認為自己「落後」，被形容成「無聲的國度」，而處處以西方為努力目標的台灣音樂界，不難理解為何林二的事件會引起多麼大的關注了。

約翰生認為林二的最大優點在於「新鮮的獨創性」，以及成功的使用「新」作曲手法，他曾提到：

林二的作品最了不起的是他有獨特的風格，完全是出於他自己的思想所寫下來的，他有絕對的創造性，許多作曲家的作品，多少經常都模仿世界上大作曲家的風格，惟獨林二別具一格。他的作品是如此的簡單，但卻如此的扣人心弦，如此的美，每一個作品便是一幅清晰的圖畫。……在「沉下去的太陽」裡，一開始使用 7/8 的拍子，這是一個很少有的旋律。「問號」…這一個曲子的題目是『??』，這一個鋼琴曲右手是 C 調，左手是 D 降半音，這也是一個很少有而奇特的配合，而且配合的很成功。…林二的東西是他自己的，是新鮮的…。⁵⁵

譜例 1-4、1-5 分別是〈沉下去的太陽〉，以及〈問號〉，此兩首樂曲是林二於一九五四年創作，作品編號七《台灣七個風景》中的第一曲及第二曲。從譜例可以看到引文中約翰生所提到具有「獨特風格」的作曲技巧。

所以，新鮮的獨創性，以及成功使用新作曲手法是他對林二滿意的「接受」，並且認為是「開創了音樂史上的新紀元」。⁵⁶這裡應該特別注意到的是，他當然沒

⁵³ 從 1958 年 7 月起到 1959 年 5 月林二赴美留學這一年間，報章雜誌上總共出現二十多篇林二相關報導，甚至出國後還是有許多提到他在國外成就的報導。請參閱《中央日報》、《聯合報》。

⁵⁴ 同註 52。

⁵⁵ 蘇玉珍，〈從林二談到中國國歌—訪美國名音樂指揮約翰生博士〉，《中央日報》，1958.7.25，5 版。

⁵⁶ 艾薇，〈評「林二新曲演奏會」〉，《中央日報》，1959.5.31，8 版。

有把重心放在林二樂曲中是否有「時代性」、「民族性」、「東方情調」或是「五聲音階」等等，這些屬於當時的音樂審美觀，因為約翰生的接受角度是完全不相同的。但是，「約翰生稱許林二是天才」這個事實，在此時已造成相當影響力，報章雜誌爭相報導，如前所述，約翰生在音樂會中指揮林二的作品，並將一些作品帶回美國出版，這對「無聲的國度」的人們來說，是多麼一件光榮的事。觀察關於這一次事件的報導，其實找不到任何關於其他台灣接受者如何看約翰生稱許的這些樂曲，因為每一篇報導都只有提到約翰生認為林二如何。

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 7. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Dynamic markings include *p*, *mp*, *ad. liv.*, *poco mosso*, *mf rit.*, and *a tempo*. There are also performance instructions like *p* and *X* with arrows indicating dynamics. The score is numbered 1 at the beginning of the first system and 4 at the beginning of the second system.

譜例 1-4：林二《台灣七個風景》，〈沉下去的太陽〉，mm.1~7



譜例 1-5：林二《台灣七個風景》，〈??〉，mm.1~8

事實上，四年前，林二第一次作品發表會後，雅幸及已提出和約翰生非常相似的看法，⁵⁷但這四年中，對於沒有社會功能的「獨創性」以及自我表達的「藝術性」依然沒有成為音樂價值判斷的標準。在一九五九年，約翰生回台一年後，美國新聞處辦了一次「林二新曲發表會」，⁵⁸此次發表會後出現的評文，出現了相當有趣的現象，會同時提到音樂創作上「新」與「東方風格」的問題，並認為在這兩者之中，「東方風格」必須是前提：

最後特別介紹的兩首現代派的獨唱曲，⁵⁹是約氏（約翰生博士）特別鼓勵他應走獨創的新路而寫的。對一般聽眾來說，似乎稍覺生疏不慣，不過作

⁵⁷ 關於此次作品發表會的評文，請參閱附錄三。

⁵⁸ 此次作品發表會發表於 1959 年 5 月 27 日。由美國新聞處舉辦，名為「林二新曲演奏會」。

發表會內容：

聲樂獨唱曲：《故園情》、《劫後吟》、《採一束康乃馨》、《往事縹緲》（艾薇詞，由女高音江美心演唱）。

《春已去》、《月》、《漁翁》、《漂泊者》（由男高音劉謨璋演唱，蕭崇藝伴奏）。

鋼琴獨奏曲：《主題和十七個變奏》（由鋼琴家隨錫良演奏）。

《台灣七景》（由鋼琴家李富美演奏）。

《E 小調的旋律》《悲傷的圓舞曲》（由林二本人演奏）。

⁵⁹ 此兩首聲樂獨唱曲為：《採一束康乃馨》、《往事縹緲》。

曲家的精神是極可佩服的，同時也應給予鼓勵，古典的作曲法則，在今天已利用到了極限，這種新的嘗試是正確的。……希望林二不應此而自滿，同時即使出國深造時，應不斷超越舊的藩籬，但對東方風格的特長還是要保持不變，那麼林二在國際樂壇上的前途和音樂生命，是無可限量的。⁶⁰

甚至提醒林二「新」的東西是從傳統發展而來，「要林二對傳統多下扎實的功夫，也提醒林二絕不可以因為追求「新」而忘記了「東方風格」：

聽林二的音樂，令人有一種生命的喜悅感。宛如聽到嬰兒的新啼，那種聲音是在傳統的美感領域之外而引人入勝的。其次是他那新奇的創意。例如他那無調性的歌曲，如果能耐心聽，確是很有意思的。但是在音樂史上「創造」實在是一個痛苦的名詞。…沒有誰的「新創」是一蹴可成的，音樂的創造過程自不例外。

我相信林二以一個電機系的學生，而在音樂上能衝越傳統藩籬，在作曲方面一定是下過苦修功夫，至於對傳統的體認是否充分，則令人感到不安。

61



換句話說，當時的想法中，「新」的價值是次於傳統精神的。同時，也會拿當時被視為典範的標準去評斷林二的音樂，譬如在同一篇文章，吳心柳提到：

年前我與刻在羅馬苦修的黃友棣先生通信時，他認為「必須先研究一套中國的建築材料，然後才會寫成真正的中國音樂，因為用外國磚瓦蓋成的中國式房子，無論如何總脫不掉外國的味道。」這句話實在深獲我心，也可說是將來勢必走上的一條道路。今年林二所想做的，還不到達這個境界……⁶²

從以上的分析，接受者所呈現的音樂慣習，還是在於以黃自、蕭友梅等人的音樂表現手法為典範，此二位音樂人物，並沒有來過台灣，卻透過大陸來台的音樂人士，成為被學習的標準。而李抱忱的音樂行為、黃友棣的音樂作品被接受的原因，在於他們符合了這個典範，以及符合了戰爭時期對音樂載負功能性的需

⁶⁰ 艾薇，〈評「林二新曲演奏會」〉，《中央日報》，1959.5.31。同註 78。

⁶¹ 吳心柳，〈莫寵壞了林二〉，《聯合報》，1959.6.4，6 版。吳心柳為張繼高的筆名，請參閱註 5。

⁶² 同上註。

求，這兩個方面主導了台灣戰後整整十多年的審美價值標準。然而，林二的例子則是一個鮮明的對照，他的音樂作品，相當早就呈現了「獨創性」「藝術性」的音樂思想，也運用的相當成功，但是在對「新」的價值尚未建立起來之際，他的音樂價值並沒有在接受者中的得到普遍的實現，也沒有時間經由對話而去影響接受者。

第四節 對音樂發展的期望與假設

一、兩個中心思想---「時代精神」、「民族精神」

接受者對音樂的期待視域，歸納起來，是由兩大中心思想所主導：音樂的「時代精神」與「民族精神」。這兩條主軸影響了當時的音樂概念，左右了對音樂的期望。

在本章第二節接受者音樂思維的分析中，曾提出當時的人在看「自己的音樂」，會強調所謂的「功能性」，而這樣的想法，完全展現在他們對「時代精神」的認知當中。首先，音樂必須擔負教化大眾的責任，表達反共復國的心聲。再來，音樂代表了民族國家的興衰，所以不能讓靡靡之音、流行音樂等亡國之音深入群眾，而整個思想淵源都可以追溯到五四時期，蕭友梅的「音樂救國、音樂復國」論的痕跡。所以音樂的「時代精神」，即是反映與符合當時整個的時代需求；也就是能表達反共復國的決心、能對抗流行音樂充斥現象的積極以及容易受民眾接受的音樂。因此，是一個帶有「功能性」沒有強烈「時間意識」的「時代精神」，更別提是否含有「現代性」的概念。

而對於另一個中心思想「民族精神」可以分成以下三個重點來討論：音樂中民族意識認同、落後觀、中、西音樂問題。

音樂中的民族意識在接受者的思維當中是一個複雜且多元的概念，因為同時

存在擁有不同歷史記憶的人群。大陸來台的接受群，音樂中民族意識是承繼五四新文化運動以來，知識分子面對西方科技與文化強大攻勢下的一個自覺與使命所激發，而本土音樂家的民族意識則來自於對抗日本的殖民，所以不同的起源也影響了對音樂中民族精神的落實所選擇的方式，譬如蕭而化、康謳等人的中國情懷，呂泉生的鄉土與在地就是一個例子。雖然在民族認同實質內容的方面，有其複雜性，但是，彼此之間也存在著很重要的共通點：「民族性」有其獨立價值，「民族性」不會等於「世界性」。所以，接受者對自己音樂的獨立價值是本來就存在的，認為每個國家因為民族性、國情不同會有屬於自己特色的音樂。

音樂中民族精神的建立，可以探源自兩個概念。其一是「音樂落後觀」，其二是「無聲的國度」。從五四運動開始，普遍存在著一種「中國音樂正處於落後西洋音樂」的想法，而這樣的想法通常也會跟「無聲的國度」這個事件一起提及。

「無聲的國度」是西方用來形容中國的辭彙，引用這個詞的時候，會夾雜一種反駁的情緒，強調其實中國音樂的發展，在漢唐時代是鼎盛的，只是從宋代以後逐漸衰落，所以造成落後西洋，但是中國絕不是「無樂之邦」。所以，「民族精神」可說是源於擺脫「中國落後觀」以及「無聲的國度」而產生。

至於擺脫的方式，則回應到本章第二節中，對中、西音樂問題的討論。必須用「西方音樂的優點來發展具中國特色的音樂」，也就是用有系統的和聲理論來發展具中國特色。因此，「民族精神」源於跳脫被形容為「無聲的國度」以及「中國音樂落後」，而我國音樂有其非世界性的獨立價值，並盼望能夠以西之長，補己之短。以上三大方向構成了接受者對音樂中「民族精神」的實質具體內容。

二、對音樂創作的期待

從思想上回到對實際音樂創作上的討論，令人意外的，此時的接受者相當關心音樂創作作品的問題，雖然此時音樂創作品以及發表會的數量少，但並不表示不關切本國的音樂創作，從音樂思維的討論得知，要有「自己的音樂」是共同的

期望，不但如此，這時也具備了「音樂創作品對音樂發展是重要的」這個想法，針對這個問題很多人都發表過意見，例如鄧昌國曾說：「只有作品能代表民族國家」。

對於音樂作品創作方式建議，首先，當然還是在於使用西方和聲系統理論的優點。關於此點可參閱本章第二節音樂思維中，中西問題的討論。

第二個創作的提議就是「運用民歌」，一般現在談論到台灣民歌問題，皆直接想到民國五十六年史惟亮與許常惠的「民歌採集運動」，但事實上，在音樂創作中使用民歌的思維出現的相當早，同樣在五零年代中期，隨著中、西問題，被熱烈的討論著。當時，是這樣定義民歌的：

民歌，就是全部的民間音樂，它曾經通過各式各樣真實生活經驗練就的，所以他有生命有繼續的動力。⁶³

民歌，乃民間歌曲，概括民謠，山歌，小調，漁歌，茶歌，雜曲等；民歌為若干年代薪傳授受而成之歌曲，為國民之生活、人情、習俗、及地方特性之反應產物，含有真純，樸摯之情感，和濃厚之鄉土氣息；此為國民共同之語言，集體之創作，心聲之共鳴，民族之藝術。民歌既為國民音樂，當易為國民樂於接受與愛唱。⁶⁴

歸結起來，「運用民歌」的思維來自於幾個概念的交集，第一、取民歌的群眾性，民歌因為源自民間，是一個大眾亦於接受與理解的音樂，所以運用民歌所創作的樂曲，能達到宣揚反共復國決心、教化大眾等等的社會功能。第二、取其純樸性。民歌源於鄉土、樸實，可用它來矯正當時社會所流行純娛樂的音樂，那種音樂被視為靡靡之音、亡國之樂。第三、要恢復中國古代的藝術音樂如周代雅樂相當困難，可師法西方的國民樂派，用民謠發展出國家特色音樂。⁶⁵第四、回應中心思想「音樂表達民族精神」，那麼運用民歌的音樂也是當時的人認為可以表達中國民族精神的。這四點想法建構了「運用民歌來創作中國音樂」的期待視

⁶³ 王忠，〈掀起新音樂運動〉，《聯合報》，1954.8.28，3版。

⁶⁴ 彭虹星，〈音樂節前夕談國民音樂〉，《聯合報》，1955.4.4，6版。

⁶⁵ 同上註。

域，之後衍生了一個相關議題，「蒐集與整理民謠」，在當時，關於中國音樂的相關史料其實非常少，更別說是民歌的整理，事實上當時的人也意識到如果都不了解中國音樂是什麼？更別談如何發揚與改進了，所以也就出現了整理與研究民謠的相關期待。

事實上，實際上在做民謠採集，或是將民謠運用在創作裡面的，呂泉生是一個代表。呂氏早在創作之初一九四零年代，就已經如此做了，但是從這也可以發現本土音樂家的作為，影響力小，或許知道的人少，也或許知道，但不重視。所以從這些接受文獻裡面，很少看到因他們的作為所引起的討論。這樣的現象更可以回應到，事實上，當時是有兩條音樂線條同時發展著。

至於，音樂作品的類型，開始出現對「器樂」作品的需求。西洋音樂傳入中國後，首先出現的創作樂種即為學堂樂歌，從此新音樂的創作就以歌曲為主，經過抗戰時期、光復初期，到了五零年代，台灣的音樂創作還是維持短小聲樂曲或合唱曲為主，事實上因為聲樂曲有歌詞，一來可以將音樂的抽象性具體化。再來，因為歌詞的內容可以明確的傳達音樂欲表達的「時代意義與民族精神」，所以用中文歌詞演唱，就算是用西洋樂器，如鋼琴伴奏，或是西方的作曲手法，也能夠規避東、西問題的而被認為是中國作品。因此在五零年代早、中期，需求作品或是當時發表的創作曲皆是以聲樂曲為主，但是，到了一九五六年開始，開始出現呼籲創作「器樂曲」的想法，高子銘在〈發揚中國音樂的建議〉的文章中就提到：

我們來台十年，除產生了一點反共歌曲和合唱曲外，關於器樂新曲毫無創作。……大家公認，沒有新曲就顯不出音樂進步。無論哪方面都孔急的需要新曲，尤其器樂。⁶⁶

除了器樂曲之外，對未來音樂作品的期待中，當然還包含了很重要的一點就是：對音樂載負功能的期待，如果我們回想之前提到的兩個中心思想，音樂的「民族精神」與「時代精神」，就不難理解「群眾性的音樂」這個名詞，當時追求音

⁶⁶ 高子銘，〈發揚中國音樂的提議〉，《聯合報》，1956.3.31，6版。

樂是要大眾都能了解的，以致於多次在文獻中，可以發現這樣的呼籲：「我們應為不懂音樂的人或是稍懂音樂的人創作」，「音樂創作應先曲低和眾，再曲高和寡」，當然這個想法其實也跟當時所關心的流行音樂充斥有關，他們歸咎流行音樂充斥的原因在於「沒有好作品」和「沒有一般大眾能理解的好作品」，所以能符合大眾程度且又有「時代性」及「民族精神」的好作品，就是符合當時期待視域的作品，也可以說這樣的想法是相當程度的以「接受者」為導向的。因此，從接受的角度來看，此時期並不是不關心音樂創作的沙漠時期，反而是相當關心音樂創作問題的時期，但是有一個需要注意的特點，此時期要求的是「音樂作品」，而作曲家是為了創作符合期待的作品，是為作品服務的，所以作品才是顯性的，作曲家是隱性的，這與之後許常惠召集作曲家們組織製樂小集，提升作曲家個人意識的情況是不同的。

上述所論對音樂的檢討與建議，勾勒出在期待視域中「前設」的部份，也就是所謂「預先有的期望與假設」，表達了接受者對音樂事實的檢討以及對未來的期望。「時代精神」、「民族精神」構成了期待的兩個支柱，其實這與五四、黃自以來所論及的大方向相去不遠，只是加了一些當時政治社會背景的影響而使內容有些變化，例如「復國」及「流行音樂充斥」的議題，這些思潮都是串在一起的，彼此間互有關係而構成一個大的時代音樂氛圍。

憑心而論，當時的接受者相當關心本國音樂在當時以及未來的發展，黃自、蕭友梅被當成是師法的典範，李抱忱、黃友棣因為符合了典範而被大家接受。而西方音樂則是一個學習的對象，當時的人選擇西方音樂當中的「理論」或者說「和聲理論」，以及國民樂派「使用民歌」這兩個主要方面來學習，這就代表了在接受者的價值中這就是所謂西方音樂的「優點」，以西之長，補己之短中的「長」，就是西方十七、十八世紀所建立的理論以及十九世紀國民樂派的做法嗎。所以，當時的人根本不會去關心西方音樂到底發展到什麼程度。當然一方面也是因為資訊取得不易，但一方面卻是因為當時的人認為他們已經認識了他們所需要的西方音樂的長處了。那麼由這樣看來，許常惠現代音樂運動遇到的衝擊與質疑自是不

難想像了。

觀察這十年中，音樂環境與音樂思維的轉變，可以說前五年還是承接戰後初期的思維，五零年中期之後漸漸脫離「戰鬥文藝」的領導，可以比較客觀的討論音樂自身的問題，不過，整個氣氛還是籠罩在「戰鬥文藝」的氛圍中。但是，鄧昌國在一九五八年音樂節時所發表的文章〈音樂節前夕談我國音樂〉，說到：「別國所最缺乏的，恐怕就是我們這一批自做高明的人士胡亂的批評，以為不是克難的藝術，就應加以『隔江猶唱後庭花』的罪名，除非我們自認不需要音樂藝術……」，⁶⁷這是第一次對戰鬥文藝下，關注音樂的社會功能大於音樂藝術本身的思維，做出批評與檢討。這是非常具有意義的，因為預示了音樂將回歸音樂自身來討論的趨勢。尤其，這樣的說法來自鄧昌國，是頗受執政者重視的音樂家的口中，更是值得注意。第一，他是顯性地位的音樂家，卻對政策性的音樂質疑。第二，他的社會音樂地位是容易讓他的音樂想法得到影響力的。第三，他代表了出國留學回國的第二代音樂人士，開始加入主要音樂圈的行列，也預示了音樂思維與音樂接受者正開始準備「世代交替」。這些都是「接受者」對於許氏第一次作品發表會所持有的「期待視域」，也將以此為基礎開展與許氏的對話。

⁶⁷ 鄧昌國，〈音樂節前夕談我國音樂〉，《聯合報》，1958.4.2，6版。

第二章 期待視域的距離

第一節 接受者眼中的第一次作品發表會

挾著「首位留法青年作曲家」名號回國的許常惠，人還沒到台灣，就因「為女高音與室內樂曲」作品《昨自海上來》獲獎，而受到國內報紙的大幅報導，¹但真正和接受者碰撞則是在回國的一年後，即一九六零年六月十四日在台北中山堂舉行的個人首次的作品發表會。²在日後台灣現代音樂發展及許常惠相關研究中，都提到了這次發表會後接受者的反應：

這一股巴黎吹來的新樂風，確實震驚了台北樂壇，引發了極大的爭議極強烈的抨擊。從六月十五日至三十日的半個月間，各報章雜誌刊登了十多篇評論的文字……可說是反應極為熱烈，質疑聲浪甚大……這是許常惠重返家園初露鋒芒，自然會經歷的煎熬與磨練。³

這次的發表會引起不同的評價，當時藝文界流行現代文學、現代化、現代詩，現代派的美學與文學的影響顯而易見，頗能吸引一些年輕知識份子，但現代音樂為人接受的程度卻不普遍，阻礙也大。從六月十五日到三十日

¹ 許常惠於一九五九年三月，自法國馬賽港搭船返家。他先到日本橫濱，接受日本國家廣播公司（NHK）現代音樂節目的專訪。因為回國前，許常惠以日本女詩人高良留美子的詩作，而譜曲的作品《昨自海上來》，在義大利國際現代音樂協會舉辦的作品甄選中獲獎。在日本停留期間，許氏探望了兄姐，以及在巴黎一同留學的作曲家三善晃、戶睦郎，並於六月二日返抵基隆港。隔天，台灣各大報紙都已顯著的版面，刊登了許常惠回國的消息，並以『海外學成歸來，願為樂壇先鋒』為新聞標題；接著，一連數天都有許常惠相關追蹤報導。請參閱趙琴，《許常惠：那一顆星在東方》，74。

² 作品發表會內容：

- 一、獨唱曲：（一）那一顆星在東方（二）等待
- 二、白萩詩四首：（一）構成（二）遠方（三）夕暮（四）噴泉、金魚
- 三、為室內樂的詩：八月二十日夜與翠雛同賞庭桂（女高音、長笛和鋼琴）
- 四、鄉愁三調：小提琴、大提琴、鋼琴
- 五、五重奏曲：小提琴、大提琴、鋼琴、長笛、豎笛

³ 趙琴，《許常惠：那一顆星在東方》，77。

報張上刊登了十幾篇樂評，其中固然有正面的評論，…不過，絕大部分是抨擊性的文章…⁴

從這些描述當時接受者反應的文章，我們或許可以知道，在接受者得到的「作品效果」與「作者意圖」是有距離的，但是距離的原因卻被簡略成「自然會經歷的煎熬與磨練」或是「因為現代音樂為人接受的程度不普遍」，這樣的說法是明顯的以作者中心論的角度去解釋，而忽略了對「距離」的觀察。許氏與接受者之間的距離，它的特性是對立、矛盾或是否定？以後的發展有沒有經由彼此間的對話而改變？如何改變？這些才是許氏「現代音樂運動」價值實現與否的關鍵問題。

誠如上述，在音樂會後，報章雜誌陸續出現相當多的評文，可以說是接受者的反應最直接的一次，有關這次作品發表會的文章羅列如下：

表 2-1 許常惠第一次作品發表會相關討論文字資料

時間	作者	篇名	出處
1960. 6. 8		青年作曲家許常惠本月中舉行作品發表會	徵信新聞報
1960. 6. 13		許常惠作品明晚演奏	台灣新生報
1960. 6. 13	彭虹星 郭雄	中國青年作曲家許常惠作品明晚發表——他對自己的作品有詳盡解釋	聯合報
1960. 6. 15		作曲家許常惠昨舉行發表會	中央日報
1960. 6. 15		許常惠作曲首次發表 極獲觀眾佳評	台灣新生報
1960. 6. 15	彭虹星	許常惠的音樂分析學老師 阿利烏依·麥細安	徵信新聞報
1960. 6. 16	彭虹星	聆許常會作品及演奏	聯合報
1960. 6. 18	艾薇	評許常惠的室樂兼談現代音樂的欣賞	中央日報
1960. 6. 24	張錦鴻 ⁵	評許常惠作品發表會	聯合報

⁴ 邱坤良，《昨自海上來：許常惠的生命之歌》，253。

⁵ 張錦鴻（1907-2002），江蘇高郵人。畢業於中國中央大學教育學院音樂系，1949年應台灣省立師範學院（即國立台灣師範大學前身）之邀，來台擔任音樂學系副教授，教授和聲學、曲式學等課程，著作有《怎樣教音樂》、《基礎樂理》、《和聲學》，樂曲《我懷念媽媽》、《山河戀》等，為許常惠在師範大學的理論課程老師。資料參考：梁在平、顏文雄主編，《中華樂典—近代人名篇》

1960. 6. 24	張澤民	評許常惠作品發表會	聯合報
1960. 6. 24	宏文 ⁶	評許常惠作品發表會	聯合報
1960. 6. 24	勃倫	評許常惠作品發表會	聯合報
1960. 6. 29	駱明道 ⁷	讀「評許常惠作品」有感	聯合報
1960. 6. 30	駱明道	讀「評許常惠作品」有感	聯合報
1960. 6. 30	陳瞰初	建立我們的音樂風格—我作曲家 林聲翕替美國音樂公司編寫完全中國 風味的鋼琴練習曲	聯合報

分析這些文章的內容，都呈現了與「期待視域」不同程度的「距離」，反映在以下幾個關注點：

一、新派？！

在當時，形容許常惠音樂風格的用詞，並不是都用我們現在所講的「現代」，而是「新派」與「現代」這兩個詞都有人使用。「新派」相對於「現代」而言是一個比較模糊的概念，而針對許氏本次作品發表會而言，使用「新派」這個詞彙的居多。譬如當時報導許常惠從法國學成歸國以及報導這一次作品發表會訊息的文章，都稱許氏為「中國青年新派作曲家」，⁸認為他去巴黎研讀音樂五年，所換得的是「新派作曲法和音樂分析的學識」。⁹但是，對於「新派」，接受者確認為：

許常惠這次作品發表會，雖號稱新派，但仍脫離不了三十年前在歐洲流行

(台北：中華大典編印會，1967)，頁 66。

⁶ 宏文，本名王正一，台灣台北人，常在聯合報「新藝」版撰寫有關音樂方面的文章，國立台灣大學醫學院畢業。引自《功學月刊》20（1961.4）：26。

⁷ 駱明道（1934-??），湖南長沙人，畢業於政工幹部學校音樂組。曾任職教官及空軍廣播電台音樂節目官。資料參考：梁在平、顏文雄主編，《中華樂典—近代人名篇》（台北：中華大典編印會，1967），119。

⁸ 在一九六零年六月十三日，許常惠個人作品發表會的前一天，聯合報刊出一篇訪問許氏談關於即將要發表作品的創作理念，標題即為：「中國青年新派作曲家—許常惠作品明晚發表」。

⁹ 郭雄，〈中國青年作曲家許常惠作品明晚發表--他對自己的作品有詳盡解釋〉，《聯合報》，1960.6.13，6版。

的潮流。¹⁰

新派音樂如印象派、國民樂派、新浪漫派、表現主義、無調性主義等等，筆者也聽過很多，都可以聽的出旋律及和聲的美，而許先生是哪一派別的新派。我們可以說許先生還沒有抓住新派音樂動人的情緒。……過去，標榜色彩而多多少少還有線條可循的印象派音樂，尚且被人批評說是胡說八道，而許常惠的作品既無十二音技術的技術，又無六人派風格的風格，自然令人難以欣賞……我個人以為標新立異不一定是壞事，總要新的好聽怪的好聽才是，最好是標自己的新，立自己的異，跟著人家走，永遠找不到出路。¹¹

從這些評文，傳達出一個很重要的事實，當時的人並不是如同我們現在所理解的，是因為對現代音樂有「陌生性」才抨擊許氏，而是認為許氏的「新派」音樂，除了不是當時最「新」之外，也不如他們所認識的「新派」音樂在旋律、和聲及美感上的動人，也就是說，彼此對「新」這件事情認知的「不一致」性，才是距離產生的原因。當時的人認為音樂「新」與「舊」並不是重點，重點在於是否能聽出旋律，和聲的美。所以，不能接受的並不是他跟以往音樂不同作法的「新」，而是許常惠與接受者，對「新」各自有自己的想像。

二、東方情調？！

對「東方情調」這個議題，是在所有評文中討論最熱烈也最有爭議性的問題。不論是使用「東方」、「民族性」、「中國」等詞彙，其實都在討論一種相對於西方，屬於「自己」的概念。

《鄉愁三調》¹²為許氏於巴黎時期的創作，三個樂章分別為：第一調〈孔廟

¹⁰ 宏文，〈評許常惠作品發表會〉，《聯合報》，1960.6.30，6版。

¹¹ 張澤民，〈評許常惠作品發表會〉，《聯合報》，1960.6.24，6版。

¹² 作品編號七，為鋼琴、小提琴和大提琴的三重奏《鄉愁三調》（1957~1959），是1959年許常惠國前夕於巴黎完成的。作品於1960年1月30日，在美國新聞處於國立台灣藝術教育館舉行的「室內樂音樂會」中首次發表，並在同年6月14日於中山堂的「許常惠第一次作品發表會」中演出。

附近>、第二調<邊疆草原上的團聚>以及第三調<鄉村巷路景色>，從作品的標題到樂曲的內容，顯示了許氏表達「自己」的意圖。但是，接受者卻對此首樂曲的空間特性與東方情調提出質疑，例如對於第一調<孔廟附近>的評論：

首先由三件樂器，輪流奏出主題，其不協和的和弦和奇突的節奏，給人的感覺不但沒有孔廟的那股清幽的氣氛，更沒有中國的情調，假若要牽強的說出有什麼意味的話，到好像日本神社的味道。¹³

而在第三調「鄉村巷路上的景色」這一樂章中，則是唯一大家都認同有東方情調的樂章，¹⁴原因在於樂曲開頭的一段民間音樂曲調，此曲調是許氏借自於瞎子阿炳二胡曲「二泉映月」。¹⁵許氏將這段曲調完整的呈現在開頭的樂段，沒有任何的改編，所以接受者都同意這裡富有東方情調，但是樂曲接下來開始發展之後，就有不同的意見存在。負面的看法，例如張澤民認為：「當小提琴出現第二主題時，急速的半音進行，就破壞了原有主題的美。」¹⁶駱明道提出：「許君那天的作品大都是法國最新派的音樂，要說有東方情調，恐怕只有在三重奏「鄉愁三調」第三調內，採用了一段我國民間流行的五聲音階的曲調，而且僅僅是一小段。可是所用的，又都是極不協和的「新派和弦」，與急促的不穩定的節奏。」¹⁷然而，張錦鴻卻認為：「東方曲調及民間音樂的精神，在室內樂作品（鄉愁三調與五重

此曲共分三調<孔廟附近>、<邊疆草原的團聚>、<鄉村巷路景色>，其中第三調採用瞎子阿炳演奏的南胡曲「二泉映月」之旋律為素材。而此旋律素材的來源是許常惠在巴黎所購得的一書《中國民間音樂講話》所得的旋律，該書的原作者為馬可（1918-1976，1960年起在延安研究民族音樂，成為以民族型是描寫現代中國的革命新形式歌舞劇創作運動中心的人物，為歌劇《白毛女》的原作曲者），1957年出版。請參閱林韻《許常惠師音樂作品之分析研究》（台北：國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1966），33-37、戴仁文《許常惠鋼琴獨奏曲研究》，22。

¹³ 同註 11。

¹⁴ 請參見第二章第一節關於此次作品發表會，樂曲評文的整理，表 2-2 至 2-5。

¹⁵ 《二泉映月》，二泉是無錫一處有名的風景，人稱「天下第二泉」，此曲是描寫在清澈見底的二泉中間所反映出來的天上光明月亮。阿炳在構成此曲音樂形象時，雙目已失明，但在少年時代因為欣賞過二泉，雙目失明後，經常帶著樂器徘徊於二泉。此曲不是一般的寫景樂器，而是借景抒情，寓情於景，借二泉月抒發他對山水草木的熱愛，和他心中的怨恨不平。參見：鄭德淵，《中國樂器學》（台北：生韻，1984），184。戴仁文，《許常惠鋼琴獨奏曲研究》（台北：私立東吳大學音樂研究所碩士論文，2004），22。

¹⁶ 同註 11。

¹⁷ 駱明道，〈讀「評許常惠作曲發表會」有感（下）〉，《聯合報》，1960.6.30，6版。

奏)中，都有很好的表現。」¹⁸

此外，對許氏作品中，「民族性」與「世界性」的問題，接受者也呈現不同的意見。張錦鴻提到：「如何發揚中華民族性音樂使它成為世界性音樂的一環？這正是我國作曲界目前最重要的問題。許君在他的作品裡提供了具體的答案。」¹⁹針對此點，駱明道卻認為不敢苟同，並反駁道：「許君忽略了一點，最世界性的音樂就不一定有民族性了。」²⁰

但是，依據許氏在作品發表會前一天，對自己樂曲說明當中，提到他這次所發表的聲樂曲和是器樂曲中，都有「中國」的元素。在歌曲裡有中國五聲音階加上各種調式音樂，在器樂室內樂中有中國古調式旋律與西歐音樂的衝突，²¹然而，為什麼只有在〈鄉村巷路景色〉開頭的這段音樂，是被接受者完全同意有東方情調，而其他的地方卻呈現複雜的聲音呢？顯然地，這當中呈現了兩個重要的現象。首先，接受者與許常惠對所謂「東方、中國、民族精神」的認知是有差異的，再來，接受者之中也呈現了彼此不同的想法。所以，在這個議題上的距離，不是單純的兩者相對關係，而是複雜且多重認知的碰撞。中、西音樂是對立的亦或可互相融合的、怎樣融合，民族性與世界性的關係到底是什麼，東方情調該如何表現，就成為「距離」產生的關鍵。

三、拾人牙慧？！

在當時台灣音樂界的人物中，許常惠是第一位從法國留學回國的音樂家，這樣的背景，讓接受者特別關注許氏音樂與法國音樂的關係，多數的接受者會認為許氏的音樂與法國的音樂有關連是一種必然性，所以他們認知的「法國音樂」，

¹⁸ 張錦鴻，〈評許常惠作品發表會〉，《聯合報》，1960.6.24，6版。

¹⁹ 同上註。

²⁰ 同註17。

²¹ 同註9。

就自然的成爲接受者在反映時的對照基礎點。在這些文章中，充斥著印象派音樂、德布西、麥細安、岳禮維（Jolivet）、青年法蘭西以及法國六人組等名詞，從這些名詞可以大約的理解接受者所認爲的「法國音樂」爲何，更重要的是，他們認爲許氏的音樂基本上脫離不了這些風格。既然脫離不了，又沒有更好，所以就成了「跟著人家走，永遠找不到出路」²²的情形。

四、作曲手法

對於音樂三要素：旋律、節奏及和聲這三方面，評文中皆呈現出接受者從此次作品發表會的聆聽經驗，與過往的審美經驗對話所反應出來的距離。其中，在旋律與和聲兩方面不同的聲音最大。在旋律方面，接受者形容許氏的音樂：

每首樂曲開始的曲調都是異常低沉，好像是同音反覆，半音的級進和跳進，而鋼琴伴奏的節奏甚為奇特，沒有和聲效果，也不能加強旋律的表現力，因此聽起來毫無旋律感，亦無豐富的和聲，而且這種半音的進行，使聽眾無法聽清楚歌詞，而且我看著歌詞對照著聽時，感覺到曲與詞是格格不入。²³

我們從法國最新派作曲家的作品裡，仍可以聽到流暢的旋律，與協和的和弦的進行，而許君的作品，給我們的是無調性的，沒有規律的怪異旋律，與不協和的，噪音音響的結合，且每首樂曲「終結」時沒有結束感覺，所以那天樂曲完了很久聽眾都不敢鼓掌，直等到演唱者鞠躬時才知道已經完了。²⁴

而在和聲方面，接受者則使用了許多「不協和、小二度、增減音程…等」的形容詞，表示他們相當關注且不滿於這個與他們以往聆聽經驗不同的聲響，例如

²² 勃倫，〈評許常惠作品發表會〉，《聯合報》，1960.6.24，6版。

²³ 同註11。

²⁴ 駱明道，〈讀「評許常惠作品發表會」有感（上）〉，《聯合報》1960.6.29，6版

駱明道的評文提到：

和聲配置，目的是在充實、豐富與協和，雖說協和的尺度可以放寬，但絕對不協和的音程，甚至刺耳的噪音的組合，也絕非和聲的目的。²⁵

歸納起來，接受者認為他們在許氏的音樂中聽不到流暢且完整的旋律，並質疑所謂「新派和弦、不協和和弦」的使用，不符合接受者們對於和聲在音樂當中應有功能的認知，而節奏方面，則指出許氏的節奏是：「奇突的、急促的、不穩定的節奏」。²⁶所以，在旋律、節奏及和聲上都呈現了不同的看法，尤其是在和聲與旋律方面。

五、對標題的失望



在器樂室內樂曲「鄉愁三調」中，對於許氏所使用的標題，從張澤民的評文裡表達了這些標題與他所感知到的音樂有很大的差距，譬如對於「鄉愁三調」第二調「邊疆草原的團聚」，張澤民認為：

我們不知許君描寫的是哪一國的邊疆，我只曉得我們中國無論是新疆、西藏等並沒有像這樣意味的音樂許先生用的音樂完全是以一種快速的、急速的、捉摸不定的音響，來描寫「邊疆的團聚」，我覺得不但沒有邊疆草原的情調，相反的倒蠻像茶樓酒館的那種嘈雜的聲音。²⁷

對於《鄉愁三調》，《五重奏》這兩首樂曲，許氏則曾說明：

這兩首室內樂，在精神上是站在相同的立場，就是「中國傳統音樂和近代

²⁵ 同註 17。

²⁶ 同註 17。

²⁷ 同註 11。

西歐音樂的衝突」。因此在每一個樂章裡，聽眾將可發現不同的主題；一個是以中國古調式為基礎的旋律，另一個是以近代西歐調式為基礎的旋律，除此之外，欣賞者還會聽到這兩個主題的激烈而不斷的聯結或重疊。

28

由以上兩段話得知，對於許氏「民族情調」中的「中國」認知，接受者並不認同；而許氏創作手法中使用「兩個主題的激烈而不斷的聯結或重疊」這種類似複調手法，想表達的「衝突」，接受者要不就是完全沒有感覺到那種衝突，例如宏文所說：「樂曲本身，樸實無華，用富有家鄉味的音樂，表現清明高遠的意境。」²⁹不然就是將衝突的聲響感知為「嘈雜」與「滑稽」。不論是「清明高遠」或是「嘈雜滑稽」，與許氏想表現的「衝突」都呈現了這種距離當中的矛盾性。

六、美？！



對於「美」這個問題的探討，部分起於回應許氏在節目單，作曲家導言的一段話：「音樂必須感動人必須使人歡喜……無論用哪一種方法，或怎樣的表現，但必須是感動人，使人歡喜」。然而，接受者在評文中卻表達了「不美」、「不動人」、「不歡喜」、「不好聽」的感受，這樣完全相反的結果，呈現了在「美」、「動人」、「好聽」的認知上，許氏與接受者的距離是對立關係。到底對於當時接受者而言，怎樣才算是美的音樂？歸納起來，音樂的「整體性」是最重要的，整體性包含了整個旋律、節奏與和聲的搭配，首先要有明確流暢的旋律，如同前面在歌曲方面的討論，但是許氏的音樂在曲調上顯得支離破碎、捉摸不定。而接受者認為和聲，就是為了搭配及充實旋律，許氏在不協和音、小二度與半音的運用上面卻給接受者嘈雜，滑稽的感覺，針對這一點，駱明道說道：「雖說不協和的尺度

²⁸ 同註 9。

²⁹ 同註 10。

可以放寬，但絕對不協和的音程和刺耳的噪音組合也絕非和聲的目的」。³⁰最後，樂曲的結束部分該有「終止」的感覺，但是許氏的樂曲讓人不知道已經結束了。從這些描述，接受者對於好聽、動人音樂的認知，是主宰於過往審美經驗的歷史中。



³⁰ 同註 23。

表 2-2 許常惠第一次作品發表會評文—獨唱曲

獨 唱 曲						
	那一顆星在東方 (1957-1958)	等待 (1957-1958)	白 荻 詩 四 首 (1958-1959)			
			構成	遠方	夕暮	噴泉、金魚
張澤民	整個說起來，每首歌開始的曲調都是異常低沉，好像是同音反覆，半音的級進和跳進，而鋼琴伴奏的節奏甚為奇特，沒有和聲效果，也不能加強旋律的表現力，因此聽起來毫無旋律感，亦無豐富的和聲，而且這種半音的進行，使聽眾無法聽清楚歌詞，而且我看著歌詞對照著聽時，感覺到曲與詞是格格不入。					
宏文	許常惠對歌詞的處理常常是一唱三嘆，對一個歌唱者而言，這是一個挑戰，也是給聲樂者表現的機會，可惜有些品過於沉悶而單調，缺乏宜人活潑得旋律，也無溫暖青春的氣息。					
	在聲樂作品中，個人認為「那一歌星在東方」最為成功，鋼琴的不協合因聽起來雖然力度不強，但那滿載著憂鬱者的沉重心情卻可以體會出來，尤其是埋葬感情的衝突最佳。					
艾薇	在歌曲方面，「那一顆星在東方」、「等待」是極富印象派傳統的作品，詩曲融會為一。		許氏似乎不注重旋律、音韻之美，而以發揮詩意為主的歌曲。因此顯得鋼琴和聲樂兩者旋律獨立而分離。			
			曲調稍嫌晦澀	「遠方」最佳，音樂的繪畫襯托出詩意	「夕暮」的說白之乏音樂性的朗誦味，所以難激起聽眾的共鳴	獨立性的和聲很纖細，與人起一種噴泉水珠，紛紛跌落池面的幻音。
	這四首嘗試性的作品，開闢了一條微明的新的樂路，對聽慣了大小調樂曲的聽眾，在傳統悅耳的樂音以外，獲得了一片清新的感受。					
張錦鴻						東方曲調及民間音樂的精神，在歌曲「賞庭桂」、「噴泉、金魚」及室內樂作品中，都有很好的表現。

表 2-3 許常惠第一次作品發表會評文—室內樂《鄉愁三調》

鄉愁三調 (1957~1959)			
	孔廟附近	邊疆草原上的團聚	鄉村巷路景色
張錦鴻	至於三重奏和五重奏，也都是高尚優雅的室內樂，短小精緻的標題音樂。聽起來令人悠然遐思，超然出塵，確屬不同凡響。		
張澤民	首先由三件樂器，輪流奏出主題，其不協和的和旋和奇突的節奏給人的感覺不但沒有孔廟的那股清幽的氣氛，更沒有中國的情調，假若要牽強的說出有什麼意味的話，到好像日本神社的味道。	我們不曉得許君描寫的是哪一國的邊疆，我只曉得我們中國無論是新疆、西藏等，並沒有像這樣意味的音樂，許先生用的音樂，完全是以種快速的、急速的、捉摸不定的音響，來描寫「邊疆的團聚」，我覺得不但沒有邊疆草原的情調，相反的到蠻像茶樓酒館的那種嘈雜的聲音。	這個主題極富中國味，而且像是廣東民間的曲調，不過當小提琴出現第二主題時，急速的半音進行，就破壞了原有主題的美。
艾薇	在器樂三重奏鄉愁三調裡，作者採用了自由變化的 Sonata、Rondo、及 Lied 的曲式，在同時出現的兩個主題裡，一以中國古代旋律五聲為基礎，帶了東方單純樸質的色彩，一以西歐現代變化音階為基礎構成的如 Stravinsky, Milhaud, Bartok 等複調音樂，兩者強烈的對照，衝突，更加強了異國情調，和對故土懷念的氣氛，許氏採用民謠的體裁和風格，有濃厚的地方色彩。		
	聽了他的室樂，好像到達了開闊的野外，浴著和煦的春暉，曲中常常燦爛與灰暗的音色交替出現，象徵著憂鬱和狂喜的矛盾與痛苦。尤其在鄉愁三調的第一第二調上顯得更為強烈。		
駱明道			許君那天的作品，要說有東方情調，恐怕只有在鄉愁三調裡面的第三調內，採用了一段我國民間流行的五聲音階的曲調，而且僅僅是依小段。可是所用的又都是極不協和的「新派和弦」，與急促的不穩定的節奏。

彭虹星			真正能獲人喜歡的，是第三首「鄉村巷路景色」，開始小提琴和大提琴奏出的那段主題，是北方的一首民間小調，聽眾在習慣上容易接受。
-----	--	--	---

表 2-4 許常惠第一次作品發表會評文—《五重奏》

五重奏曲 (1960~1987)				
	前奏	對話	跳舞	戰鬥
張澤民		許先生用長笛豎笛來吹奏主旋律，以描寫兩個人的對話，這種對話方式進行的音樂，我們從古典派作曲家的作品中聽到很多，可是許先生的這一樂章，給我的感覺是片斷的，沒有曲調可循的，筆者沒有見到原譜，全憑聽覺在聽，其中似乎有很多小二度和其他增減音程在兩件樂器上同時出現，聽起來極為不協和，在曲調上更顯得支離破碎。		五樣樂器同時出現，我聽到的是些極為不協和的聲音，可能是作曲者要用這些聲音來表現戰鬥的情緒，可是給聽眾的感覺是一群嘈雜甚至於滑稽的聲音在進行。
艾薇		第二樂章「對話」是用了玄柏路派（經過許氏修改過的）十二音技巧，及中國古代的五聲組成的變奏曲，有濃厚的憂鬱氣氛。		
張錦鴻	<p>四個樂章裡，純粹是東方牧野的風光，每一樂章的音色變化最佳。</p> <p>至於三重奏和五重奏，也都是高尚優雅的室內樂，短小精緻的標題音樂。聽起來令人悠然遐思，超然出塵，確屬不同凡響。</p> <p>他雖然沒有用民族音樂的口號，然而東方曲調及民間音樂的精神，在歌曲「賞庭桂」、「噴泉、金魚」及室內樂作品中，都有很好的表現。</p>			

表 2-5 許常惠第一次作品發表會評文—《八月二十日夜與翠離同賞庭桂》

為室內樂的詩（八月二十日夜與翠離同賞庭桂）1958	
艾薇	可說是不可多得的佳作，他由長笛、鋼琴、人聲三重交織成的「詩的音樂」，旋律流暢。充滿東方意味，色彩明潔動人，女高音段白蘭音量稍欠寬闊外，她的音色極柔麗，並傾注了詩的感情。
張錦鴻	他雖然沒有用民族音樂的口號，然而東方曲調及民間音樂的精神，在歌曲「賞庭桂」、「噴泉、金魚」及室內樂作品中，都有很好的表現。

第二節 許常惠作為一個接受客體

當作品發表會的「效果」與許常惠本人的「意圖」間呈現了距離時，也就意味著背後隱藏了不同的價值系統。接受者的期待視域是由兩個中心思維所組成，即音樂的「民族精神」與「時代精神」，而第一次作品發表會後，最主要質疑又是呈現在於所謂「新派？！」與「東方情調？！」的問題上，顯然的，就可以發現這兩個價值系統之間，最關鍵的距離就在於對「時代精神」與「民族精神」的認知不同，也可以說對於接受者期待視域的內容皆呈現了失望。

到底對於許常惠與接受者而言，音樂的「時代精神」與「民族精神」各自的實質內容是什麼？之間的差異又是為何呢？唯有釐清兩者之間的審美困境，才能觀察彼此是如何透過對話的過程而達到審美解決，而這個溝通、互動的過程，建構了台灣現代音樂發展史的具體內容，也正是探討許常惠現代音樂運動接受史的關鍵問題。

一、許常惠的「時代精神」

許常惠使用了「時代信仰、時代思想」³¹這樣的詞彙來表達音樂中的「時代精神」，許氏曾在《杜步西研究》一書中曾提到，杜步西與巴哈、貝多芬等作曲家雖然都生於朝氣蓬勃的藝術音樂環境中，但彼此間最大的不同在於「時代的不同！」他並解釋：「杜步西生活於 1862 至 1918 年之間，因此他必然地代表著這時代的語言，這時代的美學與這時代的時代精神」³²，所以對於許氏而言，「時代精神」是一種「時間性」的概念，含有新、舊相對意識。而這個概念就具體落實在他對「現代」的想法裡。

在探討許氏的「現代」之前，首先，把「現代」這個概念分成兩個方面，一個是關於什麼是西方現代音樂？一個是中國現代音樂之路該如何走？在第一個問題中，可以從許氏的《巴黎樂誌》以及《杜步西研究》這兩本書，看出他對這個問題的想法。許常惠在到法國留學之前對西方現代音樂並不了解與認識，這個情形在剛到法國之初也是如此，在一九五五年十二月十七日，聽完一場巴爾托克逝世十週年紀念音樂會之後，寫道：

不知道為什麼我對所謂「前衛」音樂幾乎沒有什麼接觸機會，對於不屬於「前衛」的現代音樂也總感到疏遠。所以，老實說我不太認識巴爾托克，我只知道這位已故的匈牙利人是現代音樂中重要作曲家。至於他在現代音樂中站怎樣重要的位置，對於現代音樂隔膜的我也就不太清楚了。³³

這段寫在許氏到巴黎約一年後的日記裡，可以看到早期，許氏對現代音樂是「疏遠」及「有隔膜」的，甚至形容第一次聽德布西的「派列亞斯與梅麗珊德」

³¹ 許常惠，《杜布西研究》，（台北：百科，1983），16。台北：文星，1961 初版；台北：愛樂，1971 改版；百科，1983 再版。本書內容，曾發表於《筆匯月刊》及《功學月刊》。

³² 許常惠，〈時代信仰與創作背景〉，《杜布西研究》，（台北：百科，1983）38。

³³ 許常惠，〈巴爾托克逝世十週年音樂會〉，《巴黎樂誌》，（台北：百科，1982）13。本篇文章為許氏於 1955 年 12 月 7 日的日記。

是「狼狽不堪的經驗」³⁴此外，他也把現代音樂分爲前衛的以及不屬於前衛的兩類。然而，隨著在巴黎的音樂經驗，許氏開始慢慢拓展對音樂的認識以及建構他對現代音樂的想法，在一九五六年七月，他提到：「到巴黎以後，我漸漸地認識巴哈以前的音樂家以及他們的作品，也逐漸對華格納以後，近代至現代音樂發生強烈的興趣。」³⁵兩年後，許氏在聽完岳禮維的鋼琴協奏曲後在日記中寫下：

今晚在喜歌劇院上演的芭蕾：「鋼琴協奏曲」，對於我是等於一次內心裡的革命，不到半小時裡，我突然領悟了幾年來不明白的「現代」這個怪物！這一瞬間，我終於找到活在「現代」的自己，站在「現代」思考的自己。……我赤裸裸地體驗到「現代」這個怪物。³⁶

透過許氏在《巴黎樂誌》中音樂經驗的感受描述，許氏的現代音樂之路，是從完全不認識，到接受再到感動，從「不認識巴爾托克（Bartok），到認為他是現代音樂中最傑出的天才」。³⁷

在巴黎時，聆聽由布雷茲（P.Boulez）主持的「音樂的領域（le Domaine Musical）」音樂作品發表會，讓許氏接觸了他所謂「前衛派」的現代音樂，例如布雷茲、史托克豪森（Stockhausen）、凱吉（John Cage）的音樂，但是這類音樂的機遇性、尋求對聲響可能性的實驗，許氏批評爲：「無責任無信仰的作品，……我不能承認它」。³⁸因此，對於前衛派的音樂，許氏從未真正接受過。

在許常惠「現代音樂」概念的建構中，真正的關鍵人物卻是德布西，他認爲德布西是：「西歐現代音樂的創建者」，³⁹也就是說西方現代音樂開始於德布西，

³⁴許常惠，〈派列亞斯與梅麗珊德〉，《巴黎樂誌》，（台北：百科，1982）18。本篇文章爲許氏於1955年12月23日的日記。

³⁵許常惠，〈「受難的神祕」劇---中古的巴黎〉，《巴黎樂誌》，（台北：百科，1982）43。本篇文章爲許氏於1956年7月11日的日記。

³⁶許常惠，〈岳禮維「鋼琴協奏曲」〉，《巴黎樂誌》，（台北：百科，1982）104。本篇文章爲許氏於1958年9月19日的日記。

³⁷許常惠，〈巴爾托克「爲弦樂器、打擊樂器、鋼片琴的音樂」〉，《巴黎樂誌》，（台北：百科，1982.10）123。是許氏於1958年11月3日的日記。

³⁸許常惠，〈音樂的領域〉，《巴黎樂誌》，（台北：百科，1982）49。本篇文章爲許氏於1956年12月15日的日記。

³⁹許常惠，〈導言〉，《杜布西研究》，15。

這樣的想法，是建立在對音樂調性系統的處理方面，許氏提到：「在技術方面，如果華格納（Wagner）表示調性音樂的飽和點，杜步西便表示調性音樂的突破點」，⁴⁰所以，脫離調性音樂的束縛，就成了許氏的時代精神在音樂創作上的實踐了。

再來，關於現代中國音樂之路該如何走這個問題，許氏多半跟自己的作曲理念一起討論，首先，在「現代中國音樂」中，「現代」這個問題比較重要，許氏認為：

在正規的，高度的音樂文化國家裡，沒有「國樂」與「西樂」的分別，只有「古樂」和「新樂」（不指價值，僅指時代）的分別。」，又說：「一個作曲家在創作過程中，只有追求他個人的風格是最重要的問題。而這個人既然生存在現代，必然代表著現代，象徵著現代的一切：感覺、經驗、情緒、意欲、思想，而且必然以現代的語言來表現那一切。還有地域性的問題、民族性的問題、傳統的問題，但我認為這都可以有意識或無意識地包括在廣義的個人中，一個生存在現代世界，中國，中國民族的，受過傳統教養的…，這一切在無形中構成它的風格…⁴¹

那麼，現代中國音樂，第一，它一定是要用現代的音樂語言創作，對於此時的許氏而言，指的就是從德布西開始種種突破調性的創作方法，再來，所謂「中國」的問題相對於「現代」比較次要，它是用來突顯空間、地域性的特徵。這些現代概念的具體內容以及強調作曲家應代表所處的時代，就形塑了許常惠「時代精神」的意涵。

然而，我們把接受者期待視域中的「時代精神」與許氏的相比較，就會發現兩者對「時代精神」的詮釋完全不同，更重要的是許常惠與接受者對於這個想法，是來自完全不同的建構過程與思想背景中。誠如在「期待視域」中所歸納的，音樂中的「時代精神」對於當時的接受者而言有兩個重點，其一是要表達「反共抗

⁴⁰許常惠，〈導言〉，《杜布西研究》，16。

⁴¹許常惠，〈試奏「八月二十日夜與翠雛同賞庭桂」〉，《巴黎樂誌》，（台北：百科，1982.10）81。本篇文章為許氏於1958年4月24日的日記。

俄」的決心，黃自的音樂被拿來當成追求的典範，而黃友棣的音樂被認為最能代表當時的時代精神。其二，則是要對抗萎靡的流行音樂，所以在這種「時代精神」中，指的並不是一個「時間」上的概念，音樂似乎離藝術本身很遠，而是要去符合音樂之外的時代功能需求，所以接受者的時代精神中完全與「時間性」議題無關。

二、許常惠的民族精神

許氏的《巴黎樂誌》，這本混合著日記、心得、感想的雜文，是瞭解許氏早期音樂思想很重要的書籍，從書中可以明顯看出許氏在巴黎五年間的對音樂的關心焦點是從「西方古典」走到「西方現代」再走往「東方、中國」，這不但代表著在許氏的音樂思想中，「時代精神」的啟發是早於「民族精神」的，也代表了，許氏會關心到東方或是中國這些議題，完全是接觸西方音樂後或是在西方所接觸東方書籍、事物中的啟發與反思，他曾說：「我對東方文化的認識是經由西方人」，⁴²而之中大部份與時代精神同樣地，可以說是來自德布西的啟示。在《杜布西研究》一書中，他特別花了一個章節談「杜布西中的東方音樂要素」，並說道：


站在東方音樂的立場來說，德布西之注意它、採用它、重視它、發揮它，卻引起東方人對東方音樂廣泛的再認識與再估價！不可否認地，自從東方音樂家開始接受近代西方音樂以來，由他們對西方近代音樂的嚮往、贊同、敬佩，有意識或無意識地引起對自己傳統音樂的忘卻、無視、甚至輕蔑，……然後杜布西出現，他不只於啟示，而且進一步覺醒了東方與西方的音樂家，尤其鼓起東方音樂家的信心⁴³

⁴² 許氏在《巴黎樂誌》中，多次提到他在歐洲接觸東方文化的經驗，包括在巴黎聆聽巴里島舞樂、閱讀由法國人所撰寫中國音樂相關書籍，到德國慕尼黑圖書館找尋王光祈與中國音樂史的資料...等，因此使他有：「我對東方文化的認識要經過西方人介紹」的感嘆。

⁴³ 許常惠，〈杜布西世東西方音樂的溝通者〉《杜布西研究》，179。

事實上，許氏所提到「引起東方人對東方音樂廣泛的再認識與再估價」、「鼓起東方音樂家的信心」，都可說是代表許常惠本人的心聲，那麼，許氏對東方音樂的信心以及認可東方音樂價值，起初完全建立在因為連進步的西方人都看重它，他是個東方中國人，他當然要與有榮焉的看重它這樣一個思想基礎上，而不是在許氏原本的概念裡自覺到東方的優點，此時的他是透過西方來看東方與中國。並且，他提到的「東方作曲家的優勢」，指的是在於現代音樂創作中，當西方已用盡他們所有的音樂語言的時候，東方作曲家可以使用久被埋沒的寶貝。換一個角度看，如果現代西方作曲家不是漸漸有到東方音樂中尋找素材的趨勢，許常惠很有可能不會重視東方音樂的價值，他對東方音樂的價值主要來自西方音樂或西方音樂家對東方音樂的反應。所以對此時的許氏而言，「民族精神」是一個模糊的概念，沒有確切的內容，尙在建構中的文本。

另外一點，許氏的東方、中國概念，是有一個「世界性」的前提在。這樣的想法可以從他寫於《杜布西研究》的一段話中得到證明，他是這麼說：



對於如何創作現代中國音樂，可以從他（杜布西）的音樂中得到啟示。因為現代中國音樂，不過是現代世界音樂的一部分，無論技術或思想方面，我們不能脫離「現代」這共同語言。」⁴⁴

重點在這一段話：「現代中國音樂，不過是現代世界音樂的一部分」，所以，現代中國音樂該如何創作，在許氏早期思想裡，「現代」語言需要比「中國情調」更優先被關心，而他所謂「現代音樂語言」其實就是「西方現代音樂語言」，也是他所認為可以通行世界的「世界性音樂語言」，在他此時的音樂觀中，民族精神是依存在時代精神當中，中國、東方概念則由他的世界觀所統攝，而不是一個獨立的概念。再來，誠如上述，從《巴黎樂誌》裡面的討論，可以得知許氏對音樂的接受歷程，是從「西方古典」到「西方現代」再到「東方、中國」，仔細分析起來，此時許氏所接受的「東方」、「中國」是古老的東方、中國，他選擇與肯

⁴⁴許常惠，〈導言〉，《杜布西研究》，17-18。

定的東方、中國在時間上其實是有其限制性的。例如許氏第一次提到他對東方音樂的感動是一九五七年十二月九日在巴黎聆聽了甘美朗的表演後，隔年四月，他在〈試奏「八月二十夜與翠雛同賞庭桂」〉這篇日記中提到：

那一天聽了巴里島音樂家的演奏，我的頑固的想法被動搖了！我們東方音樂是何等自由，何等自然！何等有生命；無裝飾的原始的生命。（也許從這一點來看，今天的中國「國樂」是在東方音樂中最無生命、最單調、最人為的一種。我相信中國音樂或者中國古樂絕不能以今天變質的「國樂」作代表，它既不「古」又不「土」，只有「俗」的成分最濃。希望將來回去中國的時候，能在原野、邊疆、鄉村的民謠、古寺廟裡的宗教音樂找到真正中國音樂的靈魂）⁴⁵

從這一段話，可以得知許氏醉心的是古代、原始的東方音樂，他認為真正中國音樂的靈魂是在：「中國的原野、邊疆、鄉村的民謠以及古寺廟的宗教音樂」，所以許氏在落實「民族精神」的過程當中，是以「肯定古代、批判當代」，這種尋求斷裂性發展的行為，就不難理解了。

音樂的「民族精神」總是跟著覺得自己音樂「落後」這個想法一起產生，在前一章分析接受者的音樂思維中曾提到，五、六零年代台灣的音樂思想中，普遍存在著一種「落後觀」，這種「中國音樂正處於落後西洋音樂」的想法，不論在許氏或是接受者的文章中都可以發現。許氏的中國音樂「落後觀」約在一九五八年左右成型，至少在這一年他開始多次並認真的探討這個問題。一九五八年是許氏到巴黎的第四個年頭，根據許氏本人所言，他也是從此年開始研究中國音樂的，在年初時，接獲友人林東哲寄贈王光祈《中國音樂史》，許氏看了大受感動，並於一九五八年八月到德國慕尼黑的國家圖書館，想要蒐集有關中國音樂以及王光祈的資料，才有了之後數篇關於討論中國音樂的文章。

對於中國音樂落後這個觀念，首見於許氏發表在一九五八年三月二十日，現收編於巴黎樂誌的文章《國家交響樂團定期演奏會---杜步西的音樂》，許氏由聆

⁴⁵ 許常惠，〈試奏「八月二十夜與翠雛同賞庭桂」〉，《巴黎樂誌》，80-83。

聽法國交響樂團爲了紀念杜步西逝世四十週年而演出全場的作品，感動於法國人喜愛自己的民族音樂而反思到中國的情形，他是這麼說的：

…我把中國的情形和這邊的情形比較：法國人愛自己的民族音樂是相當激烈的，但事實上歐洲其他國家都是如此，音樂越發達的國家，其聽眾越偏愛、尊敬自己的民族音樂。…音樂越落後的國家，其聽眾及音樂家越喜歡外國的音樂看不起自己民族的音樂！那麼只好繼續落後下去了。…我們都知道現代中國音樂落後於西洋，但是我們現在如果在不提倡它，將來恐怕就更沒有希望了。⁴⁶

這一段話，是許氏落後觀的萌芽，我們並不知道確切上中國音樂哪些方面落後於西洋，但是可以看出許氏認爲「因爲落後所以看不起，因爲看不起，就更落後」的因果循環論。至於更深入的討論，是在一九五八年七月寫於巴黎《從西洋音樂史看目前中國音樂的幾個問題——獻給張錦鴻老師》的文章中，通篇文章都在討論中國音樂落後的問題，包括哪裡落後？何時開始？如何趕上？首先從音樂三大要素「節奏」、「旋律」與「和聲」來檢視，認爲中國音樂落後的問題是出在「和聲」，就這方面來推算中國音樂差不多落後西方三百年，約停留在西方文藝復興時期。在文章中並分項詳細提到中國音樂的問題，包括記譜法、絕對音高、五聲音階的使用以及民謠等，對於創作現代中國音樂幾件最急要的事，就是「整理過去中國的遺產」、「收集民謠」、「編輯音樂辭典」。綜觀許氏的思考脈絡，他還是以西方音樂的思維與標準來比較中國音樂。

至於接受者對民族精神的認知，則呈現了相當的複雜性，在一九五零到一九六零年間的音樂界，大致上可以分成三種背景的人士，大陸來台、本土留日，歐美回國……等，而這些人因爲彼此的歷史記憶、學習音樂的過程不相同，所以對音樂的「民族精神」認知與落實也不盡相同。但是簡單來說，許氏是從西方音樂的優點來看中國音樂的落後，而接受者是從中國音樂發展上的問題來看西方音樂的進步，這樣的基礎點就完全不同。

⁴⁶ 許常惠，《巴黎樂誌》，76。

第三節 兩個價值系統的比較

在釐清許氏與接受者對相同議題各自的具體認知之後，則發現之間的差異是相當明顯的，很多面向幾乎呈現的是「對立」關係。首先，對於「時代精神」、「民族精神」這兩個議題，雙方面建構的方向先後與方式皆不相同，導致彼此各自有不同的側重。在許常惠方面，音樂中時代精神的建構早於民族精神，也就是現代語言會比中國情調更優先被關心，但接受者相反，接受者的「民族精神」一開始即具相當獨立價值，且是比「時代精神」更需要優先考量。許氏強調作曲家必須，先使用時代語言來表達民族精神，而兩者中間，由一個許氏獨有烏托邦式「世界性」的想像所貫穿，「現代中國音樂不過是現代世界音樂的一環」、「最民族性的音樂也是最世界性的」此話則是最好的例證。

第二個不同在於「時代精神」的具體內容。許氏的「時代精神」代表著「時間性」的概念，一種時間上新、舊，古、今的關係，所以當中的重點就是「現代」音樂語言的概念。反觀接受者的時代精神，則完全和「時間」沒有關係，表達反共決心、對抗靡靡之音，反而是「功能性」的意味濃。(圖 2-1，時代精神的比較)

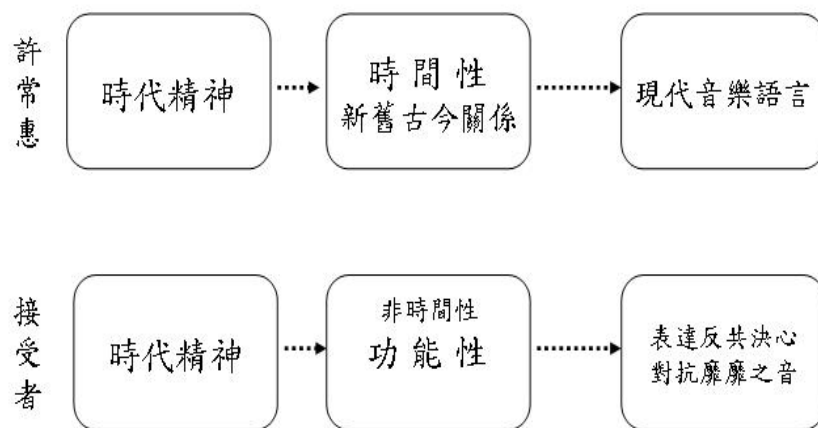


圖 2-1 時代精神的比較

在民族精神方面，如前所述，接受者的思維中，雖因歷史記憶的不同而複雜多元，但卻相當具體且有獨立價值，因此，對於接受者而言，東、西之間是一種相對關係，並且堅信民族性是不會等於世界性。但是，許氏的民族精神思維則顯得模糊、缺乏獨立性，依附在世界性的前提之下，東、西方只是世界性之下的不同地理空間。所以接受者會把中、西音樂的問題放在民族精神裡面討論，而許氏則放在時代精神裡解決，認為：「音樂不應分東、西，只應分新、舊」，而不論東、西音樂，作曲家都必須使用現代的音樂語言來創作。(圖 2-2，民族精神的比較)

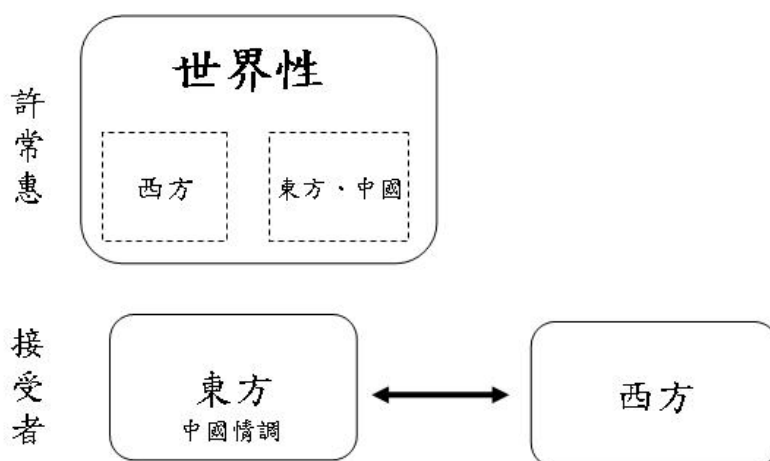


圖 2-2、民族精神的比較

然而，在民族精神中，雙方面則有一個交集，就是所謂「音樂落後觀」。這是一個從鴉片戰爭以來，知識份子集體創傷，所以不論在接受者或是許氏的文章中，都經常提及「中國音樂落後於西洋」這樣的詞句，所有對中國音樂未來該如何發展的期望，也是為了擺脫這個落後觀而產生，可以說這個創傷，主導了許多對音樂發展的思維。然而，對於相同的「落後觀」，許氏與接受者提出的解決方式也不盡相同，許常惠是拿西方人的肯定來建立東方音樂的價值。例如：德布西使用東方音樂素材、在巴黎所聽到的甘美朗，並認為東方價值來自於能利用作曲

素材的新穎性、地域上的特殊性，而且最重要的是，他對於東方音樂的興趣是在肯定西方現代音樂價值之後，⁴⁷這與接受者是先有東方音樂價值再到肯定「新」的價值，完全是相反的方向。所以，接受者在建立自信的方式，則是回到中國音樂本身，說明什麼東西並非是西方獨有，中國在什麼時代時已先有，只是因為什麼原因而沒落，言下之意，我們的責任是必需恢復過往的光榮。因此，對接受者而言，東方音樂的價值本來就存在，相較於許氏思維中，不但對東方音樂價值的概念不是很清楚，而且價值的建立，主要來自西方的肯定，這是與接受者相當不同的地方，這些距離和差異也替之後的交流提供了對話的空間。

在擺脫「落後」窘境的實際作法上，許氏與接受者都同時選擇了使用「民歌」、「整理中國音樂的遺產」以及「用西方音樂的優點來發展中國音樂」的方式，在這點方面許常惠受到王光祈與巴爾托克的影響深，不過「民歌」之於許常惠還是在於將它當成作曲素材的特殊性，而相較於接受者之取它貼近民眾的本性，易達到化民的功能，並不盡然都相同。「用西方音樂的優點來發展中國音樂」這方面，要探討的是兩者所認知與所擷取的西方音樂優點是什麼？接受者認為西方音樂的優點在於有系統的音樂理論，例如：和聲、對位，以及樂器在性能上的進步，所以在使用的樂器上面，許氏與接受者完全不會有爭議，所以也不會在使用樂器問題上呈現距離，在接受者的想法中就是將自己的音樂素材用西方進步的和聲理論來呈現，至於那個理論是不是最新的、以及西方音樂發展到何種程度，根本不是關心的重點，這與許常惠強調現代性音樂語言的前提就產生了距離。

經由這樣的比較，可以發現到，接受者不關心「時間」的問題；許常惠對「空間」與「民族」模糊的想像，是構成差異最主要的原因。此外，兩者之間因為建構這些音樂思維的方式與方向不同，也導致看似相同名詞但是背後認知的實質內容不同，但是，這些「不一致性」所呈現出來的距離，卻往往被之前由「作者」及「文本」中心論，所強調「一致性」的研究所忽略。事實上，正是因為許氏與接受者之間存在著「距離」，而提供了相互「對話」的基礎。

⁴⁷ 這些想法可以參照《巴黎樂誌》裡的內容。

第三章 兩個價值系統間的交流、對話與詮釋

從接受者詮釋了他們眼中的第一次作品發表會，以及表達對期待視域呈現了滿足或是失望時，就已經開啓了彼此間的對話。在釐清兩個價值系統的差異之後，本節的重點在於呈現許氏第一次作品發表會後，接受者與許氏針對「時代精神」與「民族精神」議題的交流、互動、接納軌跡，及其與現代音樂發展的相互關係與影響，探討接受主體與接受客體雙方對運動意義無限可能性的不斷發掘、建立、打破、再建立的過程中，產生的審美距離與美學困境辯證。並建構現代音樂運動中，「接受者的音樂認知」、「作品發表會的效果」以及「許常惠的音樂理念」三者交互激盪的軌跡，呈現掩蓋在音樂事實下的音樂交流。



第一節 從作品發表會到第一次「製樂小集」

仔細分析許氏在此次作品發表會的作品，均完成於一九五七至一九六零年之間，可以說是皆為留法時期精神與理念的創作，許氏到了巴黎第二年左右，開始接觸現代音樂與嘗試創作，第三年因為看了王光祈的中國音樂史以及在法國聆聽巴里島音樂的經驗，使他的東、西音樂觀正開始思索、選擇與建構，¹誠如許氏自己所言：

我知道：從此以後，新的現代音樂響材料與舊的傳統——中國給我的精神上的遺傳，將在我的作品上成為問題」，²

¹ 許常惠，《巴黎樂誌》。

² 許常惠，〈試奏「八月二十夜與翠雛同賞庭桂」〉，《巴黎樂誌》，80。此篇文章為許氏寫於

而第一次作品發表會的作品，就是在這樣的背景下的創作品，是一個正在嘗試解決問題的呈現，而不算是一個已經定調的創作美學觀，也可說是一個開放性的文本，存有空白結構召喚接受者來填補。

〈走上現代中國音樂的大路---兼容並蓄國粹派與國際派〉³是許氏在與接受者的碰撞之後，第一篇表達自己音樂理念的回應，在民族精神與時代精神當中都可以看到撞擊後的變化。在民族精神方面，比較當年正開始建構他的東、西音樂觀時候的說法，已經有些改變。在一九五八年寫給張錦鴻老師的文章中，⁴它使用的是「現代中國音樂」這個名詞，這個名詞的概念可以追溯到他在《杜布西研究》中的想法：「現代中國音樂，不過是現代世界音樂的一部分，無論技術或思想方面，我們不能脫離『現代』這共同的語言」，⁵在這個理念下「現代」是一個統攝的前提，強調的不但是一個時間的共同點，也是一個世界性的共通，因為他認為「西方現代音樂語言」就是「世界共通音樂語言」，而「中國」只是一個在「世界」概念下突顯的不同空間特色，誠如之前所分析：許氏的時代精神是優先於民族精神的。但是，接受者強調民族性概念，甚至，質疑許氏的東方情調，例如駱明道在評文中提到：

許常惠說：「最民族性的音樂是最世界性的音樂之一」。筆者極同意許君這段話，但許君忽略了一點，最世界性的音樂就不一定有民族性了。而且民族音樂有它獨立的價值，而這價值是不容否定的。⁶

這樣的對話使許氏開始思索在當時台灣樂壇，與自己原本「音樂不分東、西，

1958年4月24日的日記。

³ 許常惠，〈走上現代中國音樂的大路---兼容並蓄國粹派與國際派〉，《文星》7卷3期（1961）：26-27。此篇文章創作於1960年12月，後收錄於《中國音樂往哪裡去》（台北：文星，1964），48-51。

⁴ 許常惠，〈從西洋音樂史看目前中國音樂的幾個問題---獻給張錦鴻老師〉，《中國音樂往哪裡去》，8-42。此篇文章在1958年7月於巴黎完成，原發表於《音樂雜誌》8、9、10期，1958年6、7、8月，頁6-9、7-9、10。

⁵ 許常惠，〈導言〉，《杜布西研究》，18。

⁶ 駱明道，〈讀「評許常惠作品」有感（下）〉，《聯合報》，1960.6.30，6版。

只應分新、舊」的想法是格格不入的，⁷所以，許氏在這篇文章中，開始使用了「中國現代音樂」這樣的說法，並且把中國音樂遺產比喻為「父母」，西方音樂比喻為「營養」，他說：「好像一個人，假使沒有父母就不能出生，而後沒有營養就不能生長」。通篇文章，沒有提及「世界性」，而是讓東、西概念從「世界性」的統攝下獨立出來，成為一個相對的概念，也可以發現之前視為前提的「現代」，已經漸漸移轉到被許氏比喻為父母的「中國」概念上面了，從這樣的比喻，更可以察覺到許氏開始替自己的作品找尋血統歸屬的意圖。

因此，「現代中國音樂」不能只當成「現代世界音樂」一環來解釋，它應有獨立的價值，更需要具體的民族概念在裡面。所以民族精神從許氏時代精神議題中漸漸分離出來，不再只是附屬與依存的概念，正是交流與互動後改變的軌跡了。

至於在時代精神方面，接受者給許氏的回饋，讓他認為接受者是落後於他的，接受者一方面認為許氏「標『新』立異」，一方面又不認同許氏的「新」，認為有些東西是「變不了的」。⁸所以，許氏更再次堅定的將音樂的「時間性」、「現代性」作為時代精神的主要訴求，並且首次提到中國「現代音樂」的問題，來對比及呼籲當時音樂環境的落後與不現代。其實，許氏本來並不是很有意識地將自己的第一次作品發表會稱為「現代音樂」的發表會，因為許氏認為音樂不應該分中、西，只分新、舊，他是現代人，寫的當然是現代音樂，因此是接受者的回應影響了許氏的自我定位。

那麼在接受者方面，究竟這次許氏作品發表會的效果，在他們身上實現了多少呢？在期待視域的分析中，曾提到當時的人，對於他們所認識的西方音樂到底是不是「現代」的，並不是很關心，這樣的情況，直到製樂小集第一次發表會之前，並沒有多大改變。介紹西洋現代音樂的文章確有增多的趨勢，但還是在一種客觀的介紹層面，並沒有把它連結到與創作「自己的音樂」有關聯性。也就是說，

⁷ 許氏曾於〈試奏「八月二十夜與翠雛同賞庭桂」〉文章中提到：「在正規的，高度的音樂文化國家裡，沒有「國樂」與「西樂」的分別，只有「新樂」與「古樂」（不指價值，僅指時代）的分別。」《巴黎樂誌》，81。此文章撰寫於1958年4月24日。

⁸ 請參看第一次發表會後的評文，表2-2到2-5。

許氏認為：「現代中國人必須用世界通用的現代音樂語言來創作的看法」，在接受者身上並沒有得到完全的實現。所以，許氏也針對這樣的情形，再次提出「落後觀」的呼籲與警惕，這次的「落後觀」不同與之前，之前許氏認為中國音樂因為停留在單旋律，約落後西方三百年，⁹而這次的「落後觀」是針對，對於「現代音樂」接受能力的落後。而因為第一種「落後」使得第二種「落後」情況更為惡劣。¹⁰

由此觀之，在第一次作品發表會到第一次製樂小集發表會的九個月間，反而許常惠受到接受者的影響是比較明顯的。在時代精神方面，許氏因為接受者的反應，而更有意識的定位「現代性」是音樂運動的主要訴求，嘗試把「時間」議題帶入接受者的「時代精神」認知中。在民族精神方面，因為對東方情調的爭議，加上許氏尚在思索的民族性問題的空白受到接受者的填補，使得「中國」這個概念脫離依附在「世界」之下，開始建立它獨立的特色與價值。



第二節 現代音樂運動的價值詮釋

一、回應與接受——「時代精神」

從第一次作品發表會後的激烈撞擊，許常惠的認知已漸漸在改變，接著，從製樂小集開始一連串的現代音樂事件，使得雙方面的對話進入一個連續性變換的經驗視野。在「時代精神」中，接受者首先改變的是對「新」的想法，「新」不再被認為是負面，透過對話的過程，「新」開始等同於「進步」的概念，由此為

⁹ 許常惠，〈從西洋音樂史看目前中國音樂的幾個問題——獻給張錦鴻老師〉，《中國音樂往哪裡去》，10。

¹⁰ 許常惠，〈走上現代中國音樂的大路——兼容並蓄國粹派與國際派〉，《中國音樂往哪裡去》，48。

起點，開啓了對於「現代」相關議題的討論。

在第一次作品發表會後的評文中，幾乎每一篇都提到「新」這個問題。譬如：「我們可以說許先生還沒捉住新派音樂動人的旋律」、「我個人認為標新立異並不一定是壞事，最好是標自己的新，立自己的異，跟著人家走，永遠找不到出路」、「不論表現手法如何新穎、奇特或是反傳統，「反自然」或是「變」，但是有些是變得了的，有些是變不了的，有些是可以反的，有些是不可以反的。」¹¹「尤其在表現方法上面，我們更不能因為它與人不同而妄加指摘」，¹¹這些「新」、「變」、「不同」的看法當然角度各有不同，但是都傳達出接受者經驗了不同於先前的藝術體驗，更表示出他們有一把「舊」標準的尺，用這把尺去衡量作品，而得到相對上的「新」。這樣對標新立異的驍伐如何牽引出另一批對「現代」擁護的接受者呢？

首先，接受者所代表的價值系統中，中國音樂「落後」可以用西方音樂的優點補足是大家普遍的共識，但是，這裡提到的西方音樂的優點，比較是指西方音樂幾百年來累積的一套理論，是技術上、方法上的使用，所以訴求根本不是在於學習西方音樂的「新」，對於是不是「現代」的問題也不是關心的重點。

如同本章第一節所述，第一次作品發表會後的交流，使得許氏再次肯定他對時代精神中「時間性」的訴求。因此，在第一次製樂小集發表會序，許氏說道：

我們不能承認：拿十八世紀西歐音樂技巧來表現現代中國「我」的信仰，或拿現代西方音樂風格來表現十九世紀中國人的信仰等，無責任、無意識的矛盾現象。「製樂小集」基於這種精神，為了現代中國誠懇的意識思想提供音樂上的佐證。¹²

並且，隨著製樂小集的發起，使得許常惠的接受群中，開始出現了同是「接受」又是「參與」的「參與性接受者」，而「新」與「現代」這個問題就是經由

¹¹ 關於這些評文的內容，請參考第二章第一節，表 2-2 到 2-5。

¹² 許常惠，〈製樂小集第一次發表會緣起〉，《製樂小集第一次發表會》節目單，1961 年 3 月 3 日。

這些人的詮釋與回應，從一個不是太關心的問題到一種「流行」。那麼，對「新」的想法是如何經由對話而改變的呢？

當許氏開始強調現代性是他的主要訴求，並把這個訴求與「作曲家該表達的是他所處的時代，否則，便是矛盾」¹³這樣的想法放在一起，尋求彼此的互相證明與正當性時，首先，加入戰場的是彭虹星的樂評與顧獻樑¹⁴先生的回應，在《論製樂小集》中顧獻樑先生做了一個詮釋：

『製樂小集』，如果不誤會許君一番苦心，恐怕是這樣的意思：聯合所有的現代中國作曲家一起發表他們力求『新』意的作品。……力求『新』意也就是力求『變』。『變』在中國繪畫史用的比較多，在中國音樂史上比較用的少。¹⁵

在這樣的一段話中，注意到「新」這個字涵義的改變，顧獻樑的詮釋已經讓原本代表較負面的「標新立異」，轉變為正面的「力求新意」，並且尋求中國文藝史上的支持，替求「新」求「變」找到傳統中的合理性。經由顧氏的詮釋與對話後，兩個價值系統對於「新」與「現代」觀念的距離已經開始拉近，最重要的是顧氏把「新」這個本來是拿來批評許氏作品的用詞，轉變為一個肯定的詞，更是成為日後對「現代」議題從不關心到熱烈討論地引爆點。

對「新」的肯定，成為許氏現代音樂運動的「護身符」，這樣的効果馬上在一篇由彭虹星所撰寫〈總評台北的音樂會〉的文章中顯現，這篇文章刊登於《功學月刊》第二十八期，評論一九六一台北的所有音樂會，在文章的最後，他提到了當年唯一的一場作品發表會「製樂小集第一次發表會」，他給予這樣的說法：

¹³ 許常惠在製樂小集第一次發表會序中提到：「作曲工作是一種信仰的表現。這個信仰，代表著從作曲者起，到他所處時代的經驗、感覺、思想、精神，不僅是流露在作品的內容，而且在作品的技巧裡也精密的網羅著。」由此可以看出許氏相當強調作曲者與他所處時代的關係。

¹⁴ 顧獻樑，民國二十四年國立清華大學畢業，主修文學史，兼習音樂史美術史。從英國 Professor A. C. Pollard—Urquhart 研究西洋古代音樂史與西洋近代音樂史。一九五九年，以「國際文藝中心組織的平易委員」身分，從海外會到台灣。後來成為許常惠製樂小集的顧問，並成為與許氏對話過程中的關鍵人物。

¹⁵ 顧獻樑，〈論製樂小集〉，《文星》7卷6期（1961.4）：30。

作品發表會，所演奏的作品是屬於新派作品，雖然台灣樂壇新派樂曲是陌生的，但許常惠有此發表會，至少給此間聽眾帶來一個新的認識，這種音樂會能多提倡舉行，對台灣樂壇是有裨益的。¹⁶

這樣對「新」的肯定，漸漸進入接受者的期待視域，更在之後變成了接受者的主流回應了。

從一九六零年第一次作品發表會到一九六一年第一次製樂小集發表會，「新」的概念從負面轉變成正面，而隨著加入對話的人越來越多，「新」更超越地成爲比較高級與進步的象徵。請看韓國一發表於一九六五年的一篇文章：

藝術表現人生，藝術反映時代。……藝術的價值沒有時間的限制，藝術的表現卻要有時代的特性。…我常觀察美國學生對新音樂的態度，程度越高的越喜歡新音樂。總之，人類一切都在進步，文化上、科學上、生活上。我沒有看見過捨舟車而成轎子的人，也沒聽說過棄屋舍而且洞穴的人。一切都在進步，為什麼音樂不能夠進步呢？一切都有創新，為什麼音樂偏獨守舊呢？新藝術是從舊有的形式，理論中演進過來的。是音樂演進必經的一個階段。過了一個時期又會有更新的音樂。所以我要強調新音樂的重要，我要提醒大家對新音樂的重視。台灣樂壇到現在才有新樂之風，有一些新作的發表（許常惠師生），有新音樂團體的組織，似乎是一個覺醒。可惜有些「衛道」人士沒有研究過文化歷史，也沒有接觸過世界樂潮，居然橫加反對甚而破壞，真令人傷心欲絕。¹⁷

這麼一段話，讓追求「新」成了歷史演進的必然，提醒大家「新」、「舊」並非對立關係，沒有現代的「新」也不會有明日的「舊」。更重要的是，他給了大家一個音樂價值暗示，程度越高越喜歡新音樂，沒有研究過世界樂潮、文化歷史的人才會反對「新」音樂，那麼言下之意，反對「新」音樂者就是程度落後、井底之蛙之輩了。

隨著「新」的價值，從負面轉變爲正面之際，同時也將「標新立異」的負面說法斬草除根，那麼對於「現代」概念又發生了什麼變化呢？

¹⁶ 彭虹星，〈總評台北的音樂會〉，《功學月刊》28（1961）：28。

¹⁷ 韓國一，〈爲新音樂說話〉，《功學月刊》63（1965）：52。

許氏在第二次製樂小集發表會的序言中提到：「每一代的中國只有那一代的現代音樂。」¹⁸再次強調了「現代」議題，在對「新」的價值已形成之際，他的強調很快獲得回應，侯俊慶的文章〈談中國現代音樂的建立〉就開始提到了藝術與時代的關係：

…。當然，我們人都有一種戀念過去的通病，對音樂方面有自然不能例外，因而就有一批人起來高唱「復古」的論調。早年的文藝復興並沒有真正回到「古」希臘。孟德爾松，舒曼的「回到巴哈」也告徒然，他們自己並沒有真正回到巴哈那個時代，相反的卻走在前面尋覓，開闢了另一個世界。由於這些事實，無疑的證明了藝術與時代的關係正如嬰孩與母親的關係一樣，在時代思想的孕育下成長。脫離了時代思想的藝術必然是悲劇的收場。¹⁹

而這裡的「時代」即代表了「時間」性，並檢討一般人習慣過去的通病。接著，余韋²⁰在「新樂初奏」後的一篇回應，提出了三點想法，1、舉貝多芬命運交響曲首演時哥德的批評為例，說明同時代的人往往不了解同時代的作品，而藝術家是走在時代的前端。2、新作品需推廣，任何新事物難免會受到傳統的阻撓，但價值應由歷史來證明3、新源於舊，有今天的新才有明天的舊。²¹經由這樣的詮釋與交流，時代精神方面，「時間性」、「現代性」開始進入接受者的期待視域，價值判斷的標準也隨之改變，這樣的結果，使得在〈第四次製樂小集發表會序言〉²²中，許常惠首次很清楚的將自己以前一連串的音樂活動定位為「現代音樂運動」，此後，接受者的回應中，甚至開始把許常惠當成是台灣現代音樂的母親，²³

¹⁸ 許常惠，〈第二次發表會序〉，《中國音樂往哪裡去》，66-67。此篇文章撰寫於1962年3月27日。

¹⁹ 侯俊慶，〈談現代中國音樂的建立—讀余光中『迎中國的文藝復興』之後〉，《文星》59(1962)：13。

²⁰ 余韋是韓國一的筆名。

²¹ 余韋，〈杜布西誕辰百週年紀念音樂會的啓示〉，《功學月刊》40(1962.12)：26。

²² 許常惠，〈製樂小集的昨天、今天、明天(第四次發表會序)〉，收錄《中國音樂往哪裡去》，69-70。此篇文撰寫於1963年2月26日

²³ 柳小茵在〈談談音樂欣賞〉中提到當時三個作曲團體：製樂小集、江浪樂集以及五人樂集，並稱他們的母親為許常惠。請參見柳小茵，〈談談音樂欣賞〉，《現代》2(1966.6)：16。柳小茵即為劉五男的筆名。

整個時代精神方面，新的審美標準於此時才產生。而不是過往研究中所認為，許氏從巴黎回國時就打算推動現代音樂。

二、批評與對話——「民族精神」

時代議題很快的經由交流形成新的審美標準，與「期待視域」之間的距離越來越近，但是民族精神方面則呈現一個比較複雜的狀況，反而是接受者對「空間」的概念，影響了許氏，更因此使得現代音樂發展中，所關心的核心議題，從「時間」移轉到「空間」。

第一次作品發表會後的撞擊，開始動搖了許氏的世界觀，駱明道所說：「許君忽略了一點，最世界性的音樂就不一定有民族性了」，²⁴康謳提到：「儘管有人主張音樂民族性的，但各民族有各民族特殊的情調」，²⁵再再都提醒了許氏，接受者的音樂思維裡面，非有一個世界性的烏托邦，中國情調是有其獨立性。黃友棣提到：「西方人往往分不開亞洲各國的音樂風格，常把遠東與中東混亂，把印度、越南、日本、中國的曲風分不清楚。」²⁶使許氏開始檢討自己不能一味地以西方人的態度來建立中國的價值。此時，許氏也開始將其法國對民族朦朧的想像，隨著與接受者的對話，進行落實的建構過程。

接受者首先影響許氏的「空間」意識，不同於許氏所強調的作曲家所處的「時代」對作曲家作品的影響，接受者強調的是作曲家所在的「空間」對作品的重要性，在一篇討論作曲的文章中，作者提到：

完成一部好的作品除了要學習好需要的技術學問（如和聲學、對位法、配器法）外，主宰其作品之「樂魂」還是在於其靈感的來源。其來源何處呢？

²⁴ 同註 6。

²⁵ 康謳，〈今日中國的音樂形式〉，《功學月刊》38（1962）：3。

²⁶ 黃友棣，〈如何發揚中國音樂創作〉，《功學月刊》33（1962）：7。

就要看他生長於何處、環境、生活、習慣、社會、傳統、風俗、教養與個人性感受如何而得。²⁷

由這樣的一段話可以看出：接受者對空間的價值的重視程度，文章中並嘗試分析許常惠音樂作品中的空間歸屬：

新近由法國歸來的許常惠先生，是一顆新的炸彈。作品含有日本地方歌俚的氣味。也許他小時候住過日本的影響吧！²⁸

從剛回國時，作品被認為有「日本」歌俚的氣味，到第一次作品發表會後，被批評為不「中國」、不「東方」，甚至有人認為他學「法國」，只會跟著別人腳步走，這樣的評論與對話，一再提醒了許氏，接受者關注作品的空間特色甚於時間。也影響了許氏在民族精神落實過程中對空間的定位，朝向接受者的「期待」移動。

顧獻樑的〈論製樂小集〉一文中，對製樂小集意義的詮釋是相當關鍵的文章，除了將「新」、「變」的觀念尋求中國文藝史上合理性外，他還提出了一個看法：「在當時眾多音樂會中「作品發表會」一年只有一次，表示提倡音樂為提倡別人的音樂，為他人做嫁裳」，²⁹這個想法，讓許氏開始強力批判當時音樂界只演奏西方音樂的西樂派來確立自己民族精神的地位，譬如在〈我們需要有自己的音樂—答史惟亮的公開信〉一文中，許氏檢討了當時音樂界，不論學習鋼琴、小提琴、聲樂甚至是作曲的人，只關心如何將鋼琴彈的像魯賓斯坦（Rubinstein）、小提琴拉的像海飛茲（Heifetz）、作曲如何寫的像巴赫（Bach）、莫札特（Mozart），而不關心「中國」音樂家的作品。³⁰在這樣的批判當中，可以發現到許氏已經替自己的空間畫在相對於西方的位置，許氏談到：我們需要有「自己的」音樂，言

²⁷ 耀，〈作曲靈感的來源與培養—論作曲〉，《音樂之友》23（1959.12.15）：12。

²⁸ 同上。

²⁹ 顧獻樑，〈論製樂小集〉，《文星》7卷6期（1861）：30。

³⁰ 許常惠，〈我們需要有自己的音樂—答史惟亮的公開信（上、中、下）〉，《聯合報》，1962年7月10-12日

下之意，西方音樂是「非自己的」，這與許氏當初的理念：「音樂不應分東、西，只應分新、舊」其中的變化相當明顯，也可發現到，從第一次作品發表會後漸漸脫離的「世界觀」，空缺的空間意識已經漸漸精確的定位與限制在特定空間中了。此外，在這個民族精神裡空間定位的過程中，也產生了「國籍論」這個新議題，即為：「中國人寫的當然是中國音樂，中國人當然要去欣賞和演奏自己國人的作品，否則就是替他人作嫁衣」，這個說法得到接受者中年輕一輩的回應，成為喧騰一時的說法。³¹

在一九六二年〈製樂小集第二次發表會序言〉中，許常惠提到：「在中國只有中國音樂，每一代的中國只有每一代的中國『現代音樂』」³²這是許氏在經過初期的交流互動後形成的新音樂思維，這時的時代精神，許氏依舊強調時代性與現代性，而配合著接受者本身對「新」價值的建立，非常一致幾乎沒有衝突的在改變著接受者的期待視域，而民族精神方面，許氏不提世界，不提東、西問題，只提地域：「在中國只有中國音樂」、國籍：「中國人寫的當然是中國音樂」。很明顯的，在這裡可以發現到，許氏並沒有拉近或是解決兩個價值系統之間，所謂東方情調的認知距離，而是用了「國籍」的說法來規避這個問題，使用了這個說法，使許氏有強力的理由去對抗質疑他中國情調的人，因為中國人寫的當然是中國音樂。但是，沒有解決的問題，馬上受到其他接受者的挑戰，侯俊慶在〈談現代中國音樂的建立〉文章中提到：

我們不能把音樂的情調（內容）和穿衣服相比…因此我們可以確信如果沒有中國「內在」精神的作品，而所用的素材和想法又全是西洋的抄襲，雖然出自中國人的手下，我們仍然不能承認它是「中國音樂」…我們需要的是具有現代精神的中國音樂。³³

³¹ 在侯俊慶、劉五男等人的文章都可以看見這樣的說法。

³² 許常惠，〈製樂小集第二次發表會序言〉，《節目單》1962年3月27日。後收錄《中國音樂往哪裡去》66-68。

³³ 同註19。

另外一篇文章也對音樂的內容中的民族性問題提出了質疑：

我們「新音樂家」在批評這些俗樂之餘，心中認為只要是他們創造了音樂的曲調，不理會**內容是否為中國的**就認為中國人一定可以接受。如果不能接受，簡直就是忘恩負義。這實在是一種錯誤的想法。我們民族有民族性，民族音樂就在表現這一民族性，從形式到內容。如果我們新音樂家確曾表現了我們的民族性，他應該同時教導我們來了解他們新的表現方法與涵義。³⁴

由這樣的對話，將關注的問題從外在表象「中國人」的作品，移轉到內容上「中國精神」的作品，中國人的作品就一定有中國精神嗎？那怎樣才算是有中國精神的作品呢？這就牽涉到對於傳統的態度。誠如上述，許氏是先建立西方現代音樂的價值才到東方傳統音樂，是透過西方來想像東方，雖然許氏經過第一次作品發表會的初次撞擊後，提出要兼容並蓄國粹派與國際派的說法，也就是要整理中國音樂遺產以及努力學習西方音樂技巧，不過西方現代音樂手法還是他的前提。因此，在許氏的音樂創作思維中，是先用「西方現代音樂語言」去創作「有中國特色的音樂」，但是接受者要求相反的方向：

歐美現代作曲，充滿了各種派別的自由發展。這並非表示藝術成為雜亂紛紜，而是說明音樂表現的可能性已經大大擴展。面對著這光怪陸離的現況，中國音樂該何處去呢？我們必須先把自己民族的個性建立起來，然後把現代各派技術服務與我；唯有如此，乃不至於盲從附和。³⁵

現階段的中國音樂需要吸收外來音樂是必然的。在我看來，從我們已有的音樂材料中去吸收，不夠的再從西洋音樂中吸收才不至於捨本逐末…我常常聽到一些朋友在談論：「中國音樂已不可考，且缺乏材料不易研究」，或者「中國古代音樂沒有和聲」等等不負責任的話……³⁶

³⁴ 江燦騰，〈與許常惠談中國音樂的泉源〉，《愛樂月刊》21（1970）：24。

³⁵ 黃友棣，〈羅馬來鴻〉，《功學月刊》43（1963）：6-7。此篇文章為黃友棣在羅馬留學時，於1963年2月26日所寫。

³⁶ 同註19。

甚至，被認為是許常惠現代音樂運動夥伴的史惟亮，對傳統的態度也與許常惠不盡相同，許氏曾經提出中國音樂史上在唐朝以及南北朝時，外來音樂與本國音樂融合的例子，來比喻音樂融合的普遍性與尋求中西音樂融合的合理性，³⁷而史惟亮基本上同意這樣的看法，他在一篇討論音樂中傳統問題的文章中，說道：「捍衛而不更新傳統不是發展音樂最好的方法，而是最下策」³⁸但是，史氏也提出：

一些音樂家們常侈談『世界音樂論』，常以中國在在歷史上曾接受外族影響一事，作為他排斥中國音樂的理論根據。這是大謬的，這是斷章取義的，他必須知道中國人接受胡夷音樂時已經有了自己聳峙著的音樂傳統，不是以胡夷之樂來代替中土的音樂而是以胡夷之樂擴大濬啟了中土的音樂³⁹

這些對話影響了許氏對中國情調、東西問題的研究與實踐，也影響了許氏將民族想像落實的方向，更促使了許氏後來走入實際中國音樂研究的行動。最重要的是，在交流過程中，音樂中的中國情調以及對傳統素材的態度，反而成為「台灣『現代』音樂運動」價值判斷與接受與否的條件了。

在空間定位漸漸清晰，並釐清了彼此對於傳統態度的對話與交流後，那麼雙方對於在這個空間中，當代音樂的發展又是抱持如何的看法呢？在這個問題上，可以觀察對黃自的評價以及實際創作手法的討論而得知。

中國曲調或是五聲音階曲調加上西洋調性三和弦和聲的作曲手法，在此時被拿來強烈的檢討，早在許氏巴黎時期所寫給張錦鴻老師的文章中，已經提及由三分損益法而來的五聲音階，是不適合與源於十二平均律而來的調性三和弦的，並且提出許氏從浪漫派後期西歐大師的作品中，證明五聲音階在現代和聲中是可以採用的。相同地，對和聲問題的討論，在接受者當中也相當熱烈，不論是同為製樂小集參與者的侯俊慶提到：

³⁷ 許常惠，〈走上現代中國音樂的大路—兼容並蓄國粹派與國際派〉，《文星》39（1961）：26-27。後收編於《中國音樂往哪裡去》，48-51。

³⁸ 史惟亮，〈傳統的廢棄、捍衛與更新〉，《功學月刊》48（1963）：4-5。

³⁹ 史惟亮，〈接受影響與改變傳統〉，《功學月刊》，48（1963）：4-5。

用原形或是變形的五聲旋律加上西洋古典和聲，自以為容中西於一爐殊不知不倫不類的令人肉麻，然而這種作品卻一直流行於中國樂壇，從已故的黃自先生到今日一般「作曲家」都在做著這種危害中國音樂的勾當。⁴⁰

或是較年長一輩的作曲家黃友棣也提及：

我們曉得，古典派的和聲學，乃是十八世紀、十九世紀合聲全盛時期的產物。…學過古典和聲的人，總是慣於用大小音階的和聲方法。遇到那些曲調很接近大調、小調的民歌，還可敷衍過去，但碰到一些調式音階的曲調，就束手無策。勉強用大小調合聲去處理，就把樂曲的風格，損害殆盡了。

⁴¹

不只如此，針對五聲音階旋律配上和聲問題的討論，也同樣出現在劉德義以及康謳的文章中，⁴²然而，隨著這個問題，發展出另一個現象就是：對黃自評價的轉變。在侯俊慶認為：「黃自在做危害中國音樂的勾當」⁴³之後，許氏也提出：「黃自將西洋調性和聲與中國民族音樂畸形的結合成了最普遍，最固執的作曲法」⁴⁴，劉五男甚至稱黃自為：「西化義和團」⁴⁵。

從以上的對話中，讓我們再回溯到原先接受者的期待視域，另人相當驚訝的發現到，原本在民族精神裡面對中、西問題的解決方式，是要融合西方進步的和聲理論來創作中國音樂，所以，黃自、蕭友梅更是被當成符合當時期待的音樂典範，但是，這些舊的價值標準卻經由對話的過程中開始轉變，從而建立現代音樂運動中對音樂創作實踐方法新的理念與審美態度。

許氏在〈製樂小集第四次發表會序言〉中提到：

⁴⁰ 同註 19。

⁴¹ 黃友棣，〈羅馬來鴻〉，《功學月刊》43（1963）：7。

⁴² 請參閱康謳，〈今日中國音樂的形式〉，《功學月刊》38（1962）：3。劉德義〈從古琴名曲『廣陵散』失傳談起〉，《功學月刊》49（1963）：6-7。

⁴³ 同註 19。

⁴⁴ 許常惠，〈中國音樂往哪裡去〉，《中國音樂往哪裡去》，1-7。此篇文章寫於 1964 年。

⁴⁵ 柳小茵，〈談談音樂欣賞-並介紹「五人樂集」第二次發表會〉，《現代》2（1966）：17。柳小茵為劉五男筆名

民國 49 年 6 月 14 日我在台北市中山堂開了一次個人作品發表會，那是一次現代音樂的常試，那一次發表會，我個人的作品價值只有第二或第三的意義，我個人不能代表現代音樂，但那確實是國內現代音樂語言首次具體的現。……製樂小集自發起以來主張的不過是「現代」與「中國」的意識，我們必須以「現代」的音樂語言來表達「中國」人對美的信仰。⁴⁶

這是一段在所有相關研究中對都被引用的話。但是，卻沒有注意到許氏是直到第四次製樂小集發表會時，才「首次」、「有意識」地將自己從第一次作品發表會之後的音樂活動定位為「現代音樂運動」。其實，許氏並不是從巴黎就打算回國推行現代音樂，他回國尋求東方地域特徵的作曲素材的動機與好奇，更勝於回國倡導民族音樂。許常惠所謂「現代的」、「中國的」意識，完全是與接受者之間撞擊的結果，而「中國人」是否等於「中國情調」還等待著溝通，因為顯然地，「以「現代」的音樂語言來表達「中國」人對美的信仰」提到的還是中國人的「國籍」而不是情調與內容的認同問題。⁴⁷

本章旨在透過對話的軌跡，觀察接受者期待視域的保存、移轉、消失、新增；以及許惠現代音樂運動被接受的條件、方式、過程、結果。許常惠與接受者之間，對於「時代精神」與「民族精神」的認知距離，經由對話產生了變化，也因此產生了對音樂價值的新審美標準。在時代精神方面，接受者受到許常惠的影響，本來對音樂所載負的「功能性」期待消失，而轉換成「藝術性」，承認藝術家走在時代前端，因此隨著對「新」價值的肯定，從「新」等於進步，讓「時間」、「現代」議題進入了新的審美期待。但是，許常惠被接受的真正原因，則是在於「民族精神」受到了接受者的影響。符合了彰顯「空間」特性以及「地域」限制性的條件，藉著朝接受者品味轉向的方式，而被接受。因此，台灣現代音樂的發展，

⁴⁶ 許常惠，〈製樂小集的昨天、今天、明天（第四次發表會序）〉，《聯合報》，1963 年 12 月 16 日。後收錄於《中國音樂往哪裡去》，69-71。

⁴⁷ 對「中國人」與「中國情調」的討論，甚至一直到民歌採集運動（1966）之後，都仍是有人提出來討論，在一篇發表 1970 年，由江燦騰所撰的〈與許常惠談中國音樂的泉源〉文章中，就曾針對此議題與許氏對話。請參閱註 34。

其實是雙方面對話的過程，許常惠不但是影響者，也是受到影響的接受者，這樣的現象，反映在音樂的創作實踐上，則是將於下一章探討的：許氏音樂創作策略的轉向。



第四章 許常惠音樂作品與接受者

如果我們將上述對台灣現代音樂運動初期接受史的觀察，當成音樂思惟中「時間」與「空間」調整、定位的軌跡，並且將這樣的結果，來觀察許氏此時期的音樂，則同樣呈現出轉變的過程與傾向，這樣的現象我們可以從許氏的創作觀以及在音樂創作的實踐上覺察出。

「第一次作品發表會」是許氏創作心態與接受者立足點的初次碰撞，在這些作品中，有以下幾個特點：

第一，此時的音樂是由一種帶有時間性的時代精神思維所控制，強調使用代表著時代的現代音樂語言。因為許氏開始作曲的時候，已經是他對西方現代音樂接受以及感動之後，並且在他的音樂創作觀建立過程中，個人在「時間」上的定位不但早於也重要於「空間」的問題。¹

這種傾向，從發表會上的每一首樂曲可以得到證明，這些樂曲當中的共通特徵就是強調「調性解放」的非調性音樂。因此音樂中避免使用功能和弦，垂直聲響尋求非三度、非功能的意義。例如在《八月二十夜與翠雛同賞庭桂》²中出現的垂直和聲，多為調式和聲，如果出現主、屬、下屬和弦時，也會利用添加和聲外音模糊功能上或是音響上的解決色彩。譜例 4-1 第 12 小節，是一個調式屬和弦，解決到第 13 小節右手的調式主和弦，但左手則因為根音是由「主」到「下

¹ 譬如他曾在聽完岳禮維鋼琴協奏曲的音樂會後，寫下這樣一段話：這一瞬間，我終於找到活在「現代」的自己，站在現代思考的自己…我赤裸裸地體驗到「現代」這個怪物。我歡喜的想哭泣，興奮的想發瘋！但是比較同時其他的日記，對於空間上的東、西方他還在思索：我要東方還是西方。由此可知他對音樂中時間理念的建立是早於、重要於也清晰於空間概念。請參閱《巴黎樂誌》。

² 此曲係為女高音、長笛和鋼琴所寫。此曲歌詞的作者是當時許常惠之女友翠雛的母親陳小翠，為一首文言的古體詩歌詞：「笛一支，月一絲，吹得銀雲破月飛，佩環何處飛，佩環何處歸。開也遲，落也遲，過盡三秋花不知，冷香如霧時。」此曲作品首演於 1958 年法國巴黎的遠東之家，次年 4 月 21 日在日本東京演出，1960 年 6 月 14 日在台北首度於國內發表。引自戴仁文《許常惠鋼琴獨奏曲研究》（台北：私立東吳大學音樂研究所碩士論文，2004），22。

屬」，沖淡了上方和弦在音響上的解決色彩。³（譜例 4-1，mm.13~16）。

12

枝 月

去導音調式屬和絃

屬 → 主

p

C:羽 F:bb F:羽
主:屬

16

絲 吹 得

添加四度音程bb, bE

mp

譜例 4-1：許常惠《八月二十夜與翠雛同賞庭桂》mm.12~18

對於音階的選擇上，喜好使用五聲音階搭配半音階、與全音階。在聲樂作品

³ 連憲升，〈從「昨自海上來」到「葬花吟」--試析許常惠先生作品四首〉，《音樂研究學報》，8（1999）：215。

中，放棄聲樂線條的旋律性，多使用半音游移旋律（譜例 4-2，《白萩詩四首》，〈構成〉，mm.5~14）和類似宣敘調的唸唱法（譜例 4-3，《白萩詩四首》，〈夕暮〉，mm.20~24），樂曲旋律與節奏呈現片段性與破碎性，不重視整體感。

5
臨泊於海港 一隻舟
p *mp* *sfp*

10
(♩ = 152) *tempo* (♩ = 152) *tempo* 棲息於
mf *accel.* *p* *mf* *accel.* *p* *p*

譜例 4-2：許常惠《白萩詩四首》，第一樂章〈構成〉，mm.5~14

20

往昔的一切 現在與未來 讓它 靜止

23

就如停息在你面頰上一片夕陽 你感到所追求的 是那麼

譜例 4-3：許常惠《白萩詩四首》，〈夕暮〉，mm.20~24

這些帶有時間意識的現代作曲特徵，衝擊著接受者的視域，尤其對聲樂曲中，半唱半誦而缺乏以往他們熟悉的完整旋律線條的音樂創作方式，接受者相當直接地表達了聆聽後的感受：

整個說起來，每首歌開始的曲調都是異常低沉，好像是同音反覆，半音的級進和跳進，而鋼琴伴奏的節奏甚為奇特，沒有和聲效果，也不能加強旋律的表現力，因此聽起來毫無旋律感，亦無豐富的和聲，而且這種半音的

進行，使聽眾無法聽清楚歌詞，而且我看著歌詞對照著聽時，感覺到曲與詞是格格不入。⁴

許常惠對歌詞的處理常常是一唱三嘆，對一個歌唱者而言，這是一個挑戰，也是給聲樂者表現的機會，可惜有些品過於沉悶而單調，缺乏宜人活潑的旋律，也無溫暖青春的氣息。⁵

許氏似乎不注重旋律、音韻之美，而以發揮詩意為主的歌曲。因此顯得鋼琴和聲樂兩者旋律獨立而分離。在白萩詩四首中，「構成」曲調稍嫌晦澀，「夕暮」的說白之乏音樂性的朗誦味，所以難激起聽眾的共鳴。⁶

這些評文提到的都是聲樂曲中「旋律」的問題，這個問題不但呈現了接受者與許常惠之間的審美「距離」，也預示了許氏之後創作策略的轉向。

第二，剖析此時許氏音樂中東方、民族概念，其實是一個比較泛東方的概念（Pan-orient），民族精神是模糊朦朧、與想像的，這點從他對音樂材料的選擇中可以看出。

例如在樂曲《昨自海上來》中使用五聲音階、日本音階（譜例 4-4，mm.1~4）以及印尼音階⁷（譜例 4-5，mm.17~20）。

⁴ 張澤民，〈評許常惠作品發表會〉，《聯合報》，1960年6月24日，6版。

⁵ 宏文，〈評許常惠作品發表會〉，《聯合報》，1960年6月24日，6版。

⁶ 艾薇，〈評許常惠的室樂兼談現代音樂的欣賞〉，《聯合報》，1960年6月18日，6版。

⁷ 同註3，218-221。

1

原詩

譯詩

Vocal+Violin I :以A音爲主的日本音階
A, bB, D, E, F, A

Con Sord. 8va

1cr. Violon

2c Violon

Alto

Violoncelle

五聲音階加上
增四度,大七度

p 半音階+全音階

3

p 昨 日 海 か ら

p 昨 天 從 海 裡

譜例 4-4：許常惠《昨自海上來》，mm. 1~4

17

海からやってきて
從海裡來

印尼音階

19

海の中の明かさ
說海的光明

譜例 4-5：許常惠《昨自海上來》，mm.17~20

以及《鄉愁三調》中的中國民間音樂旋律：《小河淌水》與瞎子阿炳⁸的《二泉映月》⁹（譜例 4-6，mm.1~6）。

⁸ 「瞎子阿炳」（1893~1910）江蘇無錫人，原名華彥鈞，其父華清和精於道教音樂，會演奏民間樂器，具有深厚的民間音樂素養，阿炳在其父教導下，十五、六歲已成為無息道教界的一個傑出樂師，在眼睛失明後更奮發地學習民間音樂，但因被認為觸犯道規，而淪為街頭流浪藝人。作品有琵琶曲：《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龍船》及二胡曲：《二泉映月》、《含春風曲》、《聽松》...等。參見：鄭德淵，《中國樂器學》，（台北：生韻，1984），184。戴仁文，《許常惠鋼琴獨奏曲研究》，22。

⁹ 關於《二泉映月》，請參閱第二章，註 15。



譜例 4-6：許常惠《鄉愁三調》，mm.1~6

另外，日文的詩《昨自海上來》、中文古詩人杜甫的《兵車行》，新詩包括中國的郭沫若、徐志摩與台灣的白萩.....等，都是他認為可以納入用來顯示其地域特殊性的材料，從這樣的現象來看，此時，他的東方，空間範圍其實劃的比較大，並且比較上僅止於素材的運用，並沒有仔細去思索民族精神中真正「精神」的意義以及自我歸屬的問題。反而關心的重點，是著重在運用他所謂世界性的前提，也就是西方現代音樂手法，來發展這些含有地域特殊性的素材。例如在音樂中呈現出將五聲音階與全音階並置（譜例 4-7，〈八月二十夜與翠雛同賞庭桂〉，mm.1~4），五聲音階加上無調性音樂處理、日本音階加上半音階、五聲音階加上半音階、大量使用不協和音等等。¹⁰

¹⁰ 同註 3。

1

Flute

Voix

五聲音階 :C,bE,F,bA,bB

Piano

mp

全音階

3

五聲性和弦

譜例 4-7：許常惠《八月二十夜與翠雛同賞庭桂》，mm.1~4

然而，對於這些作曲手法的嘗試與使用，接受者首先不同意此種處理中國素材的方式，例如對於《鄉愁三調》第三調〈鄉村巷路景色〉樂曲中處理《二泉映月》的手法，張澤民認為：

這個主題極富中國味，而且像是廣東民間的曲調，不過當小提琴出現第二主題時，急速的半音進行，就破壞了原有主題的美。¹¹

¹¹ 張澤民，〈評許常惠作品發表會〉，《聯合報》，1960年6月24日，6版。請參閱第二章第一

他認為許常惠的作法是「破壞」了中國素材的美。駱明道也提出類似看法：

因此筆者認為中華民族音樂決不是採用一段民間曲調用法國新派表現手法所能發揚的。¹²

再來，接受者不同意許氏這樣的處理方式是有「中國情調」的，因此對於第一調〈孔廟附近〉，張澤民提出：

首先由三件樂器，輪流奏出主題，其不協和的和弦和奇突的節奏給人的感覺不但沒有孔廟的那股清幽的氣氛，更沒有中國的情調，假若要牽強的說出有什麼意味的話，到好像日本神社的味道。¹³

第二調〈邊疆草原團聚〉，則被認為：

我們不曉得許君描寫的是哪一國的邊疆，我只曉得我們中國無論是新疆、西藏等，並沒有像這樣意味的音樂，許先生用的音樂，完全是以種快速的、急速的、捉摸不定的音響，來描寫「邊疆的團聚」，我覺得不但沒有邊疆草原的情調，相反的到蠻像茶樓酒館的那種嘈雜的聲音。¹⁴

最後針對許氏對東方素材的處理方式，也因此更開啓了音樂的「民族性」與「世界性」的辯論：

許常惠說：「最民族性的音樂是最世界性的音樂之一」。筆者即同意許君忽略了一點，最世界性的音樂就不一定有民族性了。¹⁵

節，表 2-3。

¹² 同上註。

¹³ 同上註。

¹⁴ 同上註。

¹⁵ 駱明道，〈讀「評許常惠作品有感」(下)〉，《聯合報》，1960.6.30，6 版。

關於這個主題的交流與討論，是許氏與接受者對「民族精神」互動的相當重要內容，詳見本論文第三章第二節。

第三、在處理東、西作曲素材時，此時許氏意欲呈現的，是一種東、西音樂元素間的衝突與矛盾。總之，是一種不太協和的關係，不論在文字上或是音樂創作的實踐上，許氏都曾表達這樣的意圖與困擾。

譬如他曾在創作了《八月二十夜與翠雛同賞庭桂》之後，寫了一篇日記提到他所處理東方以及西方音樂創作素材時遇到的問題：

然而東方精神和西方精神實在相差的很遠！…我們從來沒聽過東方音樂家在講和聲學、對位法、曲式學…。雖然我曾因為這一點而責罵了東方音樂的落後，但那一天聽了巴里島音樂家的演奏，我的頑固想法被動搖了！…我們不能否認它(東方音樂)是多麼自由，多麼自然，多麼富於快活的生命力！…和聲學、對位法、曲式學，好像一連串鎖鏈，把西洋音樂約束著、壓迫著；多麼嚴重，多麼痛苦！我自己就站在這樣的處境！我要東方還是西方呢？¹⁶



並曾在第一次發表會前的訪談中，解說自己的音樂作品：

這次發表的三重奏曲「鄉愁三調」和五重奏，他說這兩曲室樂，在精神上是站在相同的立場：那就是「中國傳統音樂和近代西歐音樂的衝突」。因此在每一樂章裡，聽眾將可發現不同的主題；一個是以中國古調式為基礎的旋律，另一個是以近代歐洲調式為基礎的旋律。除此之外，欣賞者還會聽到這兩個主題的激烈而不斷連結與重疊。¹⁷

從上述幾點特色，可以發現，此時許氏關心的重點是希望藉由其音樂作品，召喚當時的接受者對之前的、他們所習慣的音樂形式之合法性提出質疑，在這當中首當其衝的就是五聲音階加上調性三和弦的作曲方式。所以許氏會去使用五聲

¹⁶ 許常惠，〈試奏「八月二十夜與翠雛同賞庭桂」〉，《巴黎樂誌》，80-83。此篇文章為1958.4.24的日記。

¹⁷ 郭雄，〈中國青年新派作曲家—許常惠作品明晚發表—他對自己的創作有詳盡的解釋〉，《聯合報》，1960.6.13，6版。

音階加上調式和弦、四度疊置音響、或使用對位手法避免大小調和弦的情況，並強調運用現代音樂技法處理東方素材，譬如將五聲音階與全音階，¹⁸或是不協和音的穿插等來創作。

然而，經由對話的過程，許氏的音樂創作策略與傾向，則轉向到著重處理與接受者共同的記憶與認同的文化。例如有中國文化根源性的古詩詞如女冠子與民間神話如嫦娥奔月，¹⁹傳統民謠童謠...等，對此類素材進行加工，安排接受者關注文本的視角，以便更吸引接受者，因此，隨著相互對話過程對許氏創作策略的影響，使得他的音樂作品隨之產生了以下幾點的改變：

第一，不再意欲彰顯矛盾與衝突，而是轉變為極力嘗試東、西素材間，融合的各種可能性以及證明兩者可以融合的很好的結果。

譬如在鋼琴曲賦格三章《有一天在夜李娜家》當中，使用西方樂器鋼琴去模仿琵琶輪指（譜例 4-8，mm34~41）、銅羅聲響及節奏²⁰（譜例 4-9，mm.1~8）、古琴或古箏之拂指（譜例 4-10，mm.8~10），²¹而本身此首樂曲又是利用西方前奏與賦格的曲式。



¹⁸ 此創作手法來自德布西的啓示。

¹⁹ 《嫦娥奔月》，作品編號二十二，是許氏創作於一九六八年的舞台劇音樂。以中國民間故事「嫦娥奔月」為主題，本來是為丁善璽導演的電影所創作的音樂，共分四幕：〈將壇〉、〈旱野〉、〈宮廷〉、〈月宮〉。此劇在一九六八年由 Robert Scholz（羅伯 蕭茲）指揮，於台北國際學社首演。除了國內的演出外，該曲不含舞蹈的演出形式，也曾由東京 NHK 交響樂團（1971）、大阪愛樂交響樂團（1974）、韓國漢城延世大學交響樂團（1975）、香港管絃樂團（1978）和北京愛樂交響樂團（2001）演出。請參見《嫦娥奔月》之樂譜作品簡介，（台北：文凱，1975）。北京愛樂交響樂團，2001 年於國家音樂廳演出節目單。

²⁰ 該曲的第一樂章〈前奏與賦格〉當中的前奏部分之曲首，以法文標注：Anime et Mysterieux (avec l'effet de gong)，意謂：「活潑而且神秘的（以鑼的效果）」。全曲在模仿中國鑼鼓的聲響。戴仁文，〈許常惠鋼琴獨奏曲研究〉，57。

²¹ 吳美瑩，〈許常惠音樂創作中的傳統文化洗禮---以郭芝苑、許常惠、馬水龍的作品為例〉（台北：國立台北藝術大學音樂研究所碩士論文，1998）。



譜例 4-8：許常惠《有一天在夜李娜家》，〈賦格與展技〉，mm.34~41

譜例 4-9：許常惠《有一天在夜李娜家》，〈前奏〉，mm.1~8

譜例 4-10：許常惠《有一天在夜李娜家》，〈賦格與展技〉，mm.8~9

同樣地，在樂曲《嫦娥奔月》裡，許氏在配器上直接使用中國打擊樂器：大鼓、鑼以及吹管樂器，旋律素材取用中國民謠片段：小河淌水，但是在曲式上則使用了二十世紀西方常用的「弓形 (Arc Form)」曲式。²²另外，在給小提琴《前奏曲—五首》中，運用台灣民歌《思想起》、河洛歌謠《有酒瓶要賣嗎？》的旋律（譜例 4-11，mm.1~17）、但也同時使用西方頑固低音手法以及無窮動的風格。²³以及長笛曲〈盲〉中用長笛模仿中國笛聲²⁴（譜例 4-12，mm.1~5）。

²² 陳禧華，《台灣近現代管弦樂作品之研究》（台北：國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1996），92-109。

²³ 《前奏曲五首》作品十六，是小提琴無伴奏曲，全曲共有五首小曲：第一首「莊嚴的」，具有祭孔典禮的莊嚴；第二首「寂寞的」在頑固低音的不斷撥弦上展現寂寞的心情；第三首「粗野的」以河洛歌謠「有酒瓶要賣嗎？」為主題做粗野的開展；第四首「思念的」來自民間藝人陳達的「思想枝」將之切割、變體及組合，達到破碎的思念之情；第五首「力動的」採用了巴赫無伴奏的快板的力動風格，呈現巴洛克的中國小提琴音樂。請參見許常惠《小提琴前奏曲五首》樂曲之作品簡介，（台北：樂韻，1997）。

²⁴ 《盲》作品十七，長笛無伴奏曲，全曲共分〈盲〉、〈迷失〉、〈盲〉、〈呼喊〉、〈盲〉、

1
4
7
11
14

ff *p* *ff* *p*

譜例 4-11：許常惠《前奏曲五首》，〈思念的〉，mm.1~17

1
3

Adagio *f* *p*

譜例 4-12：許常惠《盲》，mm.1~5

雖然這樣看來，他的作法過於表面的橫向移植，但是這就是許氏認為接受者

〈掙扎〉、〈盲〉七個段落。作品靈感來自於「台北街頭夜裡吹著笛子行走的盲人按摩師，他們每一個人都有不同的旋律，但這調是多麼的淒涼。」。(許常惠《盲》樂譜之作品簡介。台北：樂府)。此曲 1967 年在台北首演。

能夠輕易感知的共同記憶，而的確接受者也感受到了許氏的改變與意圖，例如在之後論及許氏音樂的文章中，接受者提到許氏的改變：

他從巴黎到台北作風顯然變了。巴黎時期的他「能寫」，台北時期的他「能寫」而「能不寫」。²⁵

先生目前樂曲風格與剛返台時有大的轉變，從他的近作〈幻想與賦格〉、〈前奏與賦格〉及〈小提琴與鋼琴奏鳴曲〉以致《葬花吟》都顯著許先生對現代音樂有無比的熱情，於其作品中；他以「不可說不可說」最高的「玄」什麼是中國音樂在高的內在精神。²⁶

許氏嘗試東西素材間融合的各種可能性也受到了肯定，以給小提琴的《前奏曲五首》為例，柳小茵認為：

第四首《思念的》是最好的了，一開始，就是聲聲嘆息，這嘆息就是整個前奏曲的主題。嘆息聲一出現，我就有似曾相識的感覺，而且是很單純的中國式的嘆息，一直到最後在高音域用泛音輕吟出恆春的民謠調子「相思調」（就是相思版），才使我恍然大悟，原來許常惠是把這首「相思調」充分消化了以後，抽出他的核心要素，作為他的「思念的」前奏曲的嘆息主題，好，非常成功！為什麼不？台灣人為什麼不在台灣民謠裡找尋作曲靈感？這是「思念的」給我們的第一個啟示，第二個啟示是，把一首或幾首民謠充分些消化後，（吸收—分解—重新組合），據以創作出藝術音樂，才是對民間音樂最理想的態度。固執地躲避民間音樂的素材，是自我的否定；不經過消化的生吞活剝式地採用民間的音樂素材，或僅僅停留於「編曲」的階段，不是無能就是自欺欺人。當然表現中國音樂的靈性，不必拘限於五聲音階，在正派音樂家之間是早有定論的，在這裡，五首前奏曲也提出了最有利的證明。²⁷

就算在完全沒有「傳統」素材的，表現具「現代性」的作品《白萩²⁸詩五首》

²⁵ 顧獻樑，〈再論製樂小集〉，《文星》，八卷三期，。此為討論許常惠《賦格三章—有一天在夜李娜家》樂曲的文章。

²⁶ 黃柏榕，〈中國音樂往哪裡走〉，《文星》60（1962）：29-32。黃柏榕其作品曾於第二次製樂小集以及新樂初奏中發表。請參見游素凰，《台灣現代音樂發展探索—1945-1975》，61、73。

²⁷ 柳小茵，〈製樂小集七歲了〉，《現代》，18-24。

²⁸ 白萩（1937-），1955年6月，獲得中國文藝協會第一屆新詩獎。

²⁹當中，許氏則將西式小節線的概念連結中國式唸誦與新詩圖像，如果將此曲與第一次發表會被接受者評為：「曲調晦暗」的《白萩詩四首》相較，旋律性明顯增強，並且因為許氏選擇用無伴奏清唱的方式，也避免了不協和和聲對接受者的作用（譜例 4-13，mm.1~5），此時對五聲音階或是中國的和聲問題正在熱烈討論中，許氏本人也仍在思索與嘗試，而這時許氏無伴奏作品增多，³⁰可視為避免處理和聲問題的結果。這些在音樂實踐上的轉向，正是標誌著許氏，不再呈現東西間的不協和、與緊張關係而是選擇轉向關注接受者對民族精神的期待，作為他在創作音樂時，解決這個緊張關係的方法。



²⁹ 白萩作品的浪漫、空靈的風格身受許常惠喜愛，1957年許常惠留法時無意間看到白萩的詩，及寫信給當時年紀不到二十的白萩表達心中的歡喜，爾後兩人成為好朋友，因此許常惠把《白萩詩五首》這個作品獻給白萩和聲樂家劉謨輝。此曲表現出中國傳統的吟唱風格外，在譜面的排列更是這位以圖像為師的現代作家相呼應，但此曲的靈感卻是來自最初發明小節線的原意，就是和詩句分行的意思一模一樣。請參見邱坤良，《昨自海上來—許常惠的生命之歌》，頁 296。此曲為許常惠獻給妻子李映月女士的作品，於 1963 年 12 月 16 日「製樂小集第三年第四次作品發表會」在台北國際學舍首演，由女高音高賀演出。

³⁰ 許常惠在第一次作品發表會（1960.6.14）前的創作，不論發表與否，都沒有為單獨一樣樂器的作品。但是在第一次作品發表會後則陸續創作了：鋼琴獨奏曲《賦格三章：有一天在夜李娜家》（1960~1962年創作，1961.3.3首演）、無伴奏清唱曲《白萩詩五首》（1961年創作、1962.3.27首演）、小提琴獨奏曲《前奏曲五首》（1965~1966年創作、1967.4.27首演）、長笛獨奏曲《盲》（1966年創作、1967.4.27首演）、無伴奏壙獨奏曲《童年的回憶》（1967年創作、1967.9.2首演）、琵琶獨奏曲《錦瑟》（1977年創作）。

1 *p* 雨落著, 雨哭著, 在蘆葦的花穗上, 呼喚著, 流淚著

2 那裡, 在思鄉的心上, 母親呵, *f*像妳的溫柔

4 *ff* 遠遠望過去的霧中, 那該是未知的招呼的手

5 *mp* *poco a poco* 風摧殘著, 風扼殺著, 在蘆葦的花穗上

6 *f* 母親的牽線斷了, 那裡, 一朵絮花飄遠了

譜例 4-13：許常惠《白秋詩五首》，〈蘆葦〉，mm.1~6

第二，隨者處裡共同記憶的策略，以及與接受者對「民族精神」的對話，也使得許氏的空間定位漸漸精準和限制在「自己的」概念中。

首先觀察對音樂素材的選擇去理解他的空間定位，譬如樂曲《葬花吟》³¹中，直接使用中國打擊樂器引磬、木魚，實際採集佛寺晚課的唸唱方式、融合傳統戲曲唱腔以及北管「緊拉慢唱」節奏（4-14，m.44~47），³²曲式採用了唐宋大曲的「散--慢--中--快--散」之板式，以及中國傳統音樂慣用的「移宮犯調」的轉調手

³¹ 《葬花吟》首演於 1962 年 3 月 27 日「製樂小集第二次發表會」。許常惠親自擔任引磬與木魚的部份。

³² 請參閱連憲升，〈從「昨自海上來」到「葬花吟」--試析許常惠先生作品四首〉、吳美瑩，〈許常惠音樂創作中的傳統文化洗禮---以郭芝苑、許常惠、馬水龍的作品為例〉、林韻，〈許常惠師音樂作品之分析研究〉（台北：國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1995）。

法...等。³³不但如此，此曲更是許氏創作策略轉向與接受者期待相互作用的代表性作品，經由此曲許氏的「空間」與接受者的「空間」逐漸重疊，康謳就將此首樂曲評論為：「有中國風格」的：

今日中國音樂的形式，必然是進步的代表中國精神的，足以抗衡世界音樂的一種新形式，三十年來尤其是近十年來，先後已經產生了不少的新形式的中國音樂：如黃自的《山在虛無縹緲間》合唱曲；李抱忱的《佛曲合唱曲》，林聲翕的《西藏風光組曲》管絃樂曲，黃友棣的《春燈舞》小提琴曲，台灣省交響樂團的《十面埋伏管絃樂曲》，許常惠的《葬花吟合唱曲》，郭芝苑的《台灣變奏曲鋼琴曲》，沈炳光的《採茶歌》，筆者的《漁人之歌》合唱曲，都曾表現他的純粹中國風格。³⁴

以及一篇在許常惠發表《葬花吟》之後，訪問許氏的文章，作者提及：

許常惠不久以前剛在第二次的「製樂小集」發表他的近作《葬花詞》（葬花吟），這位年輕的中國作曲家，雖然是學習西洋作曲的，但他對恢弘中國音樂文化，有著耿耿的大志。……許常惠在他的《葬花詞》上就嘗試了也表現了他極力想傾向於創作中國樂曲的內心。

他曾「放棄」了這些年來在國內和外國所學習的作曲形式，而從頭開始，想譜出中國民族音樂的心聲，「花謝花飛飛滿天，紅消香斷有誰憐」的詩情，被他用音樂譜出來以後，創作成功與否，姑且不論，可是這種設法表達中國文化傳統藝文的嘗試精神是可取的。³⁵

而顧獻樑同樣認為許氏經由此曲，脫離留學時期的流浪風格，而找到：「舊家故國」：

《葬花吟》是許常惠君第十三號樂曲，本年一月底二月初立春兼壬寅除夕前，在台北一氣呵成。我相信那是在他個人製樂史上第一重要的，代表的，成功的作品。因為他創作了一項傳神的、完整的、成熟的「中國新樂」風格。生長在台灣，留學東京和巴黎各若干年的他，一旦寫出了《葬花吟》，便結束了留學風格時期，邁步進入還鄉風格時期——不浪跡漫游天涯而後

³³ 許博允，〈緒論〉，《許常惠音樂史料—樂譜第一冊》（台北：國史館，2002），11。

³⁴ 康謳，〈今日中國音樂的形式〉，《功學月刊》38（1962）：38。

³⁵ 姚鳳磐，〈中國作曲家的感謂—音樂節前夕訪許常惠〉，《聯合報》，1962.4.5，6版。

歸來尋尋覓覓，不容易真正找到舊家故國！³⁶

仔細回想之前的「不中國」對照此時的「純粹中國風格」，可以發現許氏形象，因為此曲獲得了轉變，而轉變的原因，正是接受者對他空間概念的影響，以及感知了許氏音樂創作策略的改變、音樂中空間定位的傾向，也經由這樣的觀察，更清晰了許氏與接受者間相互作用的軌跡了。

44 8 16 急快板 Presto

引聲 Yin-ching
木魚 Mu-yu

女高音獨唱 Solo Soprano

第一女高音 Soprano I

第二女高音 Soprano II

第一女低音 Contralto I

第二女低音 Contralto II

45 8 4 緊中慢

Mu-yu

Solo Sop.

Sop. I

Sop. II

Cont. I

Cont. II

hua hsieh hua fei fei man tien hung hsiao hsiang tuan yu shui lien

hua hsieh hua fei fei man tien hung hsiao hsiang tuan yu shui lien

hua hsieh hua fei fei man tien hung hsiao hsiang tuan yu shui lien

hua hsieh hua fei fei man tien hung hsiao hsiang tuan yu shui lien

顯 yuar mu hsteh hsia

遊 絲 軟 製 飄 春 謝 落 葉 輕 沾 撲 綉 像
yu ssü juan hsi piao ch'un hsieh lo sü ch'ing chan p'u hsiu lien

遊 絲 軟 製 飄 春 謝 落 葉 輕 沾 撲 綉 像
yu ssü juan hsi piao ch'un hsieh lo sü ch'ing chan p'u hsiu lien

遊 絲 軟 製 飄 春 謝 落 葉 輕 沾 撲 綉 像
yu ssü juan hsi piao ch'un hsieh lo sü ch'ing chan p'u hsiu lien

遊 絲 軟 製 飄 春 謝 落 葉 輕 沾 撲 綉 像
yu ssü juan hsi piao ch'un hsieh lo sü ch'ing chan p'u hsiu lien

譜例 4-14：許常惠《葬花吟》，mm. 44~47

³⁶ 顧獻樑，〈許常惠製：「葬花吟」序〉，《中央日報》，1962.3.27。

再來，就是上述提到創作手法受到肯定的《小提琴前奏曲》中的台灣恆春調《思想起》（譜例 4-11，mm.1~23），長笛獨奏曲《盲》的盲人按摩師的笛聲（譜例 4-12，mm.1~5），在管絃樂曲《光復頌》使用的福佬系民歌、客家戲老山歌以及山地民謠，另外，此時許氏開始為傳統樂器譜寫獨奏曲，如為傳統樂器壎創作獨奏曲《童年的回憶》、琵琶曲《錦瑟》、南胡曲《南胡曲三首》，並為民謠編曲《台灣民謠集》以及《西北民謠集》。從此時這些作品的素材選擇以及音樂行為當中，可以發現他的空間定位從廣泛的東方逐漸移轉到清晰的「自己的」概念中，而這個「自己的」概念，是包含有文化上、情感上的中國以及在地本土，然而這所有都可以稱為許氏的「民族精神」，也是他所稱的「中國」，「中國」是當時的用詞，對許氏而言它是包含中國與台灣，在許氏的音樂思維中，兩者與政治上的敏感與對立無關。事實上，空間的定位過程是相當重要的，因為它不但是許氏民族精神想像的落實也是觀察台灣現代音樂發展的關鍵視角。

另外，在早期許氏的創作觀中，他將音樂的創作，比較上，視為是個人情感的表達，然而隨著與接受者的對話，他的情懷則越來越擴大，音樂從「個人的」到「中國人的」漸漸往「中國精神的」來思索，從我到底要東方還是西方的疑惑，轉變到我應該要等於東方，我應該要代表中國。再加上上述提到相當重要的改變：東、西素材間的「衝突性」到強化「融合性」以及空間定位的「明確性」，事實上就可以了解許常惠「現代音樂運動」中，許氏與接受者間的相互影響與許氏音樂創作實踐當中的辨證關係了。

結 論

若將許氏「現代音樂運動」視為一個文本的價值，其「價值的實現」是由接受者所掌握。在這個接受史的研究中，「新、舊」、「東、西」所構成的時間與空間問題，一直是許氏與接受者對話的焦點，觀察接受者的「期待視域」以及第一次作品發表會後所呈現出的距離，事實上，發現彼此對關鍵的兩個音樂思維「時代精神」、「民族精神」的認知存在著「不一致性」，因此，在交流、溝通的過程中，「不一致性」當中的張力以及兩者對於「時間」及「空間」問題認知距離的變化，則建構了本接受史研究的全貌。

「時代精神」方面，接受者本來並不關注「時間」問題，但受到許常惠影響，透過「新」等於「進步」價值的轉換，達到對「現代性」的認同，從原本非時間性的內容轉移到「時代性」的象徵，讓作曲家從為時代服務的知識份子到領先時代的藝術家，因此對音樂所載負的「功能性」期待消失，而「時間性」與「現代性」進入接受者的視域形成新的審美期待。

但是，許常惠被接受的真正原因，則是在於「民族精神」受到了接受者的影響，符合了彰顯「空間」特性以及「地域」限制性的條件，藉著朝接受者品味轉向的方式，而被接受。因為在「民族精神」方面，許常惠在落實想像的過程一直與接受者的影響有關，音樂思維中對於民族的朦朧認知、空白結構，受到當時接受者的填補。首先，「音樂有國籍、音樂非世界性」粉碎了許的世界觀，開始建立相對於西方，「中國音樂」的獨立價值。接受者強調作曲家所屬的「空間」對其作品重要性的概念，更影響了許氏的空間意識，因為許氏原本創作思維，是意圖將時代性、現代性技法去創作含有空間特色的音樂，接受者則要求相反的方向，認為應先由理解「空間」出發。接著，隨著對民族精神中空間議題的對話，也衍生出另一個討論：「中國人」與「中國精神」的問題，中國人的作品就一定

有中國精神嗎？這個問題在此時還是一直在熱烈辯論中，也影響了現代音樂運動接下去的發展。

此外，在這樣的對話過程中，許氏與接受者都同時藉由批判了當時的音樂創作手法，來喚起新的期待，也造成了台灣現代音樂的發展是尋求斷裂性發展而非接續性的性格。例如，對當時「國樂」的批判，以及對於黃自音樂評價的轉變，就是一個很好的例子，這樣的性格也暗示了之後轉向民歌採集運動的發展。至此，可以說，現代音樂發展的「時間」和「空間」特性，透過相互的「接受」過程，獲得初步調整與定位。

同樣地，在許常惠音樂創作上，也呈現出相互作用的軌跡。在許氏早期的音樂中，是時間概念統治著空間，因此許氏希望接受者聽到的是現代的作曲法，特別是調性解放的作曲手法，以及東、西之間的矛盾衝突。然而在溝通的過程中，則轉變為著重在處理「空間」問題，以及兩者的共同記憶：「傳統」在時間議題當中的可能性。

經由這樣的研究，可以發現其實台灣現代音樂的發展，是一個針對「時間」與「空間」議題對話的過程，在這個互動的過程中，許氏與接受者都受到對方的影響而改變，許常惠雖然是這個運動的行為施為者，但他同時也受到了接受者的影響，而在「接受者的被接受；影響者的被影響」這樣接受主客體交錯的現象中，更使得判斷台灣現代音樂價值以及接受與否的條件，反而轉變成音樂中的中國精神以及對於傳統素材的處理態度，而不是音樂中的「新」。

本論文透過觀察許氏與接受者在接受過程中的選擇、強化與忽略，其實，也同時呈現了兩個價值系統在審美距離間的「緊張性」如何經由對話而解決，而台灣現代音樂發展初期，新的審美視域與價值判斷標準的形成，也是兩者間撞擊的結果，而非文本中心論於或是作者中心論研究的認知。誠如「有一千個讀者，就有一千個哈姆雷特」所言，本論文是以接受主、客體間的對話、交流過程為主要的研究對象，剖析互動中的歷史、社會、文化及審美的議題，不同於之前強調作者或是作品的台灣現代音樂研究，企圖以「接受」的角度出發，運用新的文藝史

觀念和研究方法挑戰傳統的研究，因為音樂事件的歷史生命，必須是在接受的過程中獲得的。



參考文獻

中文

書籍

王光祈，《中國音樂史》，台北：中華，1956年。

朱立元主編，《當代西方文藝理論》，上海：華東師範大學，1997年。

朱岑樓主編，《中華民國建國七十年紀念叢書——我國社會的變遷與發展》，台北：三民，1981年。

呂鈺秀，《台灣音樂史》，臺北：五南，2003年。

李九仙編著，《西洋音樂史》，台北：中華民國音樂協會，1957年。

李詩源，《中國現代音樂：本土與西方的對話——西方現代音樂對中國大陸音樂創作的影響》，上海：上海音樂學院，2000年。

金元浦，《接受反應文論》，濟南：山東教育出版社，1998年。

居其宏，《20世紀中國音樂》，山東：青島出版社，1993年。

徐麗紗，《傳統與現代間：許常惠音樂論著研究》，彰化：彰化縣立文化中心，1997年。

許常惠，《杜步西研究》，台北：文星，1962年。

_____，《巴黎樂誌》，台北：文星，1962年。

_____，《中國音樂往哪裡去？》，台北：文星，1964年。

_____，《中國新音樂史話》，台北：樂韻，1986年。

_____，《台灣音樂史初稿》，台北：全音，1991年。

_____，《音樂史論述稿（一）》，台北：全音，1994年。

邱坤良，《昨自海上來：許常惠的生命之歌》，台北：時報文化，1997年。

- 莊本立、鄧昌國編，《音樂影劇論集》，第六冊，台北：中國文化大學，1981年。
- 梁在平、顏文雄編，《中華樂典》，台北：中華大典編印會，1967年。
- 陳碧娟，《台灣新音樂史—西式音樂在日據時代的產生與發展》，台北：樂韻，1995年。
- 張靜蔚編，《中國近現代音樂文論選編》，上海：上海音樂出版社，2004年。
- 游素鳳，《台灣現代音樂發展探索 1945~1975》，台北：樂韻，2000年。
- 楊麗仙，《台灣西洋音樂史綱》，台北：橄欖基金會，1986年。
- 董之林譯，赫魯伯原著，《接受美學理論》，台北：駱駝，1994年。
- 趙廣暉，《現代中國音樂史綱》，台北：樂韻，1986年。
- 趙琴，《許常惠，那一顆星在東方》，宜蘭：傳藝中心，2002年。
- 趙琴等合著，《近七十年來中國藝術歌曲》，台北：中央文物，1982年。
- 劉靖之編，《中國新音樂史論集第一輯：中國新音樂的萌芽期 1885--1919》，香港：香港大學亞洲研究中心，1986年。
- _____，《中國新音樂史論集第二輯：中國新音樂的發展期 1920--1945》，香港：香港大學亞洲研究中心，1988年。
- _____，《中國新音樂史論集第三輯：中國新音樂的發展期 1946--1976》，香港：香港大學亞洲研究中心，1990年。
- _____，《民族音樂研究》，中國音樂與亞洲音樂研討會論文集，香港：香港大學亞洲研究中心，1990年。
- _____，《中國新音樂史論集第四輯：回顧與反思》，香港：香港大學亞洲研究中心，1992年。
- _____，《中國新音樂史論集第五輯：國樂思想》，香港：香港大學亞洲研究中心，1994年。
- _____，《中國音樂美學研討會論文集》，香港：香港大學亞洲研究中心，1995年。
- _____，《中國新音樂史論集第六輯：表達方式、表達能力、美學基礎》，香港：

香港大學亞洲研究中心，2000年。

蔡振念，《杜詩唐宋接受史》，台北：五南，2001年。

蕭而化，《現代音樂》，台北：中華文化出版事業委員會，1952年。

蕭瑞瓊，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣的發展（1945--1970）》
1991。

薛宗明，《台灣音樂史綱》，高雄：高市國樂團，2000年。

蘇育代，《許常惠年譜稿》，彰化縣：彰化縣立文化中心，1997年。

期刊

史惟亮，〈多聲的世紀——二十世紀新音樂的發展〉，《功學月刊》，44期，1963
年4月，頁58-63。

_____，〈浮雲歌-傳統的廢棄、捍衛與更新〉，《功學月刊》，48期，1963年8
月，4-5。

_____，〈浮雲歌-接受影響與改變傳統〉，《功學月刊》，48期，1963年8月，
4。

_____，〈浮雲歌-喚起民族音樂的靈魂〉，《功學月刊》，47期，1963年7月，
4-5。

_____，〈浮雲歌-歷史的重新估計〉，《功學月刊》，47期，1963年7月，頁4。

江燦騰，〈與許常惠談中國音樂的泉源〉，《愛樂月刊》，21期，1970年2月，
頁24-31。

汪精輝，〈近四十年來我國社會音樂教育之發展〉，《教育資料輯刊》，12輯，
1987年6月

余韋，〈杜布西誕辰百週年紀念音樂會的啟示〉，《功學月刊》，40期，1962年
12月，頁26。

- 李志傳，〈「談台灣音樂的發展」——樂界五十年的回憶〉，《台北文獻》，直字十九期，1971年6月30日。
- 連憲升，〈從《昨自海上來》到《葬花吟》〉，《音樂研究學報》，8期，1999年9月，頁208-223。
- _____，〈啟蒙與淑世——試述業師許常惠先生的音樂志業〉，《許常惠逝世周年紀念文集》，2002年，頁117-124。
- 柳小茵，〈談談音樂欣賞——並介紹五人樂集第二次發表會〉，《現代》，2期，1966年6月，頁15-17。
- _____，〈一股逆流！一股逆流！〉，《現代》，2期，1966年6月，頁10-11。
- _____，〈清冰和苦水〉，《現代》，6期，1966年10月，頁17-20。
- _____，〈製樂小集七歲了〉，《現代》，14期，1967年6月，頁18-24。
- 侯立朝，〈台北，沒有音樂的城；四月，沒有音樂的季〉，《現代》，2期，1966年6月，頁12-14。
- 侯俊慶，〈談現代中國音樂的建立——讀「迎中國的文藝復興」之後〉，《文星》，59期，1962年9月，頁13-15。
- 范寄韻，〈向流行歌曲告別！告別！告別！〉，《現代》，14期，1956年3月，頁3-17。
- 許常惠，〈音樂和樂理〉，《音樂之友》，1期，1958年2月。
- _____，〈從近代到現代音樂概況〉，《東風》，9期，1960年12月，頁14-15。
- _____，〈從新樂初奏到台北樂會〉，《新樂初奏第二次節目單》，1962年12月11日。
- _____，〈中國民謠與我〉，《中國民謠演唱會序》，1965年5月。
- _____，〈如何瞭解音樂——尤其如何瞭解現代音樂〉，《這一代雜誌》，1965年10月，頁14-15。
- _____，〈中國音樂史的回顧與檢討（上）〉，《愛樂月刊》，4期，1966年7月1日，頁65-70。

- _____，〈中國音樂史的回顧與檢討（下）〉，《愛樂月刊》，5期，1967年1月30日，頁62-67。
- _____，〈中國現代音樂先烈學者---王光祈〉，《東方雜誌》，1期1967年7月，頁98-100、106。
- _____，〈走上現代中國音樂的大路—兼容並蓄國粹派與國際派〉，《文星》，7卷3期，1961年1月，頁26。
- _____，〈製樂小集第三次發表會序〉，《功學月刊》，43期，1963年3月20日，頁3。
- 彭虹星，〈總評台北的音樂會〉，《功學月刊》，28期，1961年，頁28。
- 康謳，〈今日中國音樂的形式〉，《功學月刊》，38期，1962年10月20日，頁3。
- _____，〈復興中國文化芻議〉，《藝術學報》，台北：國立台灣藝術專科學校，5期，1969年6月，頁137-164。
- 梁銘越，〈社會意識形態與中國音樂風格的相關性：兼論海峽兩岸音樂文化的得失〉，《中國音樂國際研討會論文集》，1988年，頁371-389
- 張錦鴻等四人，〈中國樂壇六十年〉，《藝專學報》，10期，1971年6月。
- 陳瑞文，〈姚斯的接受美學及其文藝溝通理論：從藝術理論到審美理論〉，《高雄師大學報》，10期，1999年，頁267-281。
- 楊文淵，〈漫談中國音樂的幾個問題〉，《功學月刊》，40期，1962年12月，頁63。
- 黃友棣，〈現代音樂的創作與欣賞問題〉，《音樂之友》，19期，1959年。
- _____，〈羅馬來鴻〉，《功學月刊》，43期，1963年3月，頁6-7。
- 黃柏榕，〈中國音樂往哪裡走-台灣作曲界現況〉，《文星》，60期，1962年10月，頁29-32。
- 鳴劍，〈從音樂輿論上建立健全的音樂評論—由「新樂初奏」第一次說起〉，《文星》，9卷3期，1962年1月，頁41。

- 郭長揚，〈談民族音樂的研究〉，《大學雜誌》，133期，1980年，頁63-66。
- 劉靖之，〈中國現代音樂的起源、發展和風格〉，《民族音樂研究》，1990年，頁257-295。
- 劉德義，〈從古琴名曲『廣陵散』失傳談起〉，《功學月刊》，49期，1963年9月，頁6-9。
- _____，〈在民族音樂的浪潮中答論黃自〉，《文星》，14卷2期，1964年6月，頁28-32。
- 鄧昌國，〈近代和聲演進的問題〉，《音樂之友》，16期，1959年。
- 簡志信，〈一些沒有譜上音樂的聲音〉，《愛樂月刊》，3期，1966年5月。
- 魏廷格，〈中國音樂界對“中西關係”的認識—二十世紀初至四十年代末〉，《民族音樂研究》，1990年，頁296-360。
- 戴柱臣，〈略談「民族血液」與「時代精神」在音樂上的意義〉，《功學月刊》，102期，頁4-7。
- 鄭國弦，〈正視中國現代音樂創作之觀念〉，《大學雜誌》，127期，頁54-56。
- 耀，〈論作曲〉，《音樂之友》，23期，1959年12月，頁12。
- 韓國一，〈為新音樂說話〉，《功學月刊》，63期，1965年，頁52。
- 顧獻樑，〈論製樂小集〉，《文星》，7卷6期，1961年4月，頁30。
- _____，〈再論製樂小集〉，《文星》，8卷1期，1962年4月，頁25。
- _____，〈論批評影響中國音樂之路〉，《功學月刊》，45期，1963年5月，頁4-5。
- 《功學月刊》，20~105期，1961.4.-1969.11.
- 《音樂之友》，1~28期，1958.2-1960.6。
- 《文星》，1~120期，1958.11-1988.6。
- 《現代》，1~35期，1966.5-1959.12。
- 《筆匯》

報紙

- 《中央日報》，1950-1970。
- 《中華日報》，1950.7-1970。
- 《台灣新生報》，1950-1970。
- 《徵信新聞報》，1950.10-1967.2。
- 《聯合報》，1950-1970。

論文

- 林韻，《許常惠音樂作品之分析研究》，台北：師範大學音樂研究所碩士論文，1995年。
- 吳美瑩，《論台灣作曲家音樂創作中的傳統文化洗禮——以郭芝苑、許常惠、馬水龍的作品為例》，臺北：國立藝術學院音樂學系碩士班，1998年。
- 陳禧華，《台灣近現代管絃樂作品之研究》，台北：師範大學音樂研究所碩士論文，1996年。
- 戴仁文，《許常惠鋼琴作品研究》，台北：東吳大學音樂研究所碩士論文，2004年。

樂譜

- 《許常惠音樂史料集—樂譜一~三冊》，台北：國史館，2002年。
- 許常惠，《葬花吟》，台北：樂韻，1987年。
- 許常惠，《盲》，台北：樂府，1966年。
- 黃友棣，《黃友棣音樂創作集》，台北：國防研究院，1969年。
- 黃友棣，《黃友棣合唱新歌曲集》，台北：樂韻，1990年。

西文書籍

Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. Trans. Stephen Heath .New York : Hill & Wang,1977.

Cook, Nicholas and Everist, Mark ed. *Rethinking Music*. Oxford : Oxford University press,1999.

Dahlhaus, Carl. *Foundations of Music History*. Translated by J.B.Robinson. Cambridge : Cambridge University Press,1983.

Fish, Stanley. *Is There a Text in this Class ? The Authority of Interpretive Communities* . Cambridge,Mass : Harvard University Press,1980

Jauss, Hans R. *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated by Timothy Bahti . Minneapolis : University of Minnesota Press,1982.



附錄一

許常惠音樂作品目錄表

發表時間	作品編號	作品名稱	創作時間	出版
1958.5.8 (法國, 巴黎 遠東之家)	Op.2	自度曲二首(為獨唱與鋼琴) No.1 那一顆星在東方	1957~1958	香港樂友出版社, 1961 樂韻出版社, 1996 國史館, 2002
	Op.3	小奏鳴曲(為小提琴與鋼琴)	1957	國史館, 2002
	Op.5	兩首室內樂詩 No.1 八月三十夜與翠 雛同賞庭桂	1958	日本東京龍吟社, 1959 新竹廣音堂, 1965 國史館, 2002
1959.4.21 (日本, 東京 NHK)	Op.5	兩首室內樂詩 No.2 昨自海上來	1958	日本東京龍吟社, 1959 新竹廣音堂, 1965 國史館, 2002
1960.1.30 (台北, 美國 新聞處)	Op.7	三重奏: 鄉愁三調 1. 孔廟附近 2. 邊疆草原上的團聚 3. 鄉村巷路景色	1957-1959	國立台灣藝術館, 1961。 新竹廣音堂, 1972。 樂韻出版社, 1996。 國史館, 2002
1960.6.14 (台北, 中山 堂) 第一次作品發	Op.2	自度曲二首(為獨唱與鋼琴) No.1 那一顆星在東方 No.2 等待	1957~1958	香港樂友出版社, 1961 樂韻出版社, 1996

表會				國史館，2002
	Op.4	白萩詩四首 (爲女中音或男中音 獨唱與鋼琴) No.1 構成 No.2 遠方 No.3 夕暮 No.4 噴泉、金魚	1958-1959	國立音樂研究所，1959 樂韻出版社， 1996 國史館，2002
	Op.5	兩首室內樂詩 No.1 八月二十夜與翠 雛同賞庭桂	1958	日本東京龍吟 社，1959 新竹廣音堂， 1965 國史館，2002
	Op.10	五重奏(爲長笛、單簧 管、小提琴、大提琴和 鋼琴) 1.前奏 2.對話 3.跳舞 4.戰鬥	1960-1087	國史館，2002
1961.3.3 (台北，國立 藝術館) 第一次製樂小 集發表會	Op.9	有一天在夜李娜家 2.幻想與賦格 3.賦格與展技	1960-1962	新竹廣音堂， 1965 樂府出版社， 1975 樂韻出版社， 1989 國史館，2002
1961.4.11 (台中，東海 大學)	Op.6	奏鳴曲(爲小提琴與鋼 琴)	1958-1959	香港樂友出版 社，1962 國史館，2002
1962.3.27 (台北，國立 藝術館) 第二次製樂小 集發表會	Op.13	葬花吟	1962	製樂小集， 1964 國史館，2002
1963.12.16 (台北)	Op.12	清唱曲：白萩詩五首 1.眸	1961	製樂小集， 1964

		2.沉重的敲重 3.落葉 4.蘆葦 5.流浪者		國史館，2002
	Op.9	有一天在夜李娜家 1.前奏與賦格 2.幻想與賦格 3.賦格與展技	1960-1962	新竹廣音堂， 1965 樂府出版社， 1975 樂韻出版社， 1989 國史館，2002
1965.10.25 (台北)	Op.11	祖國頌之一：光復	1963-1965	
1967.4.27 (台北)	Op.16	前奏曲五首 1.莊嚴的 2.寂寞的 3.粗野的 4.思念的 5.力動的	1965-1966	樂府出版社， 1973 樂韻出版社， 1996 國史館，2002
1967.9.2 (台北)	Op.17	盲	1966	樂府出版社， 1973 國史館，2002
	Op.19	童年的回憶 1.捉泥鰍 2.我長大一歲 3.秀才騎馬咚咚嗨 4.天黑黑，要下雨 5.小河流 6.賣油條	1967	國史館，2002
	Op.20	南胡曲三首 1.抽刀斷水水更流 2.村舞 3.喜秋風	1.1967 2.1977 3.1967	國史館，2002
1968.12.28	Op.22	嫦娥奔月 1.將壇 2.旱野 3.宮廷 4.月宮	1968	文凱音樂藝術 公司，1975 國史館，2002

1984.11.17 (台北)	Op.14	女冠子	1963	樂韻出版， 1986 國史館，2002
1995.1.26 (台北)	Op.8	清唱劇：兵車行	1958-1965 1991年修訂完 稿	國史館，2002

(本表以論文中所提到之作品，以及首演為限)



附錄二

許氏第一次製樂小集（1961.3.3）之後其作品評文

有一天在夜李娜家（1960~1902） 第一次製樂小集 1961.3.3 發表		
	之一幻想與賦格	之三賦格
顧獻樑	<p>之一的幻想與賦格與之三的賦格，在形式上，在組織上，在發展上自然完全部一樣他所想說的音樂語言卻都是前後呼應的：以含蓄始，逐漸發展到極奔放，最後急轉直下。他的說話簡單的了，從來不拖泥帶水，不犯一般制樂人重複又重複的毛病。他圖破含蓄的開始是迅速的。在賦格技術上，之三七比之一進步，豐富。不過恐怕在節奏的變化上太複雜了：前半 12/8，6/8、12/8，11/8，10/8，9/8；後半 4/4，大有山陰道上應接不暇之勢，這是一般聽眾感覺不容易懂的原因之一。之一和之三的差別是：之一的內容形式都比之三複雜，話卻簡單，似乎言之未盡，問盡的部份之三更進一步再發揮，雖然還不夠淋漓盡致。無論之一之三，他都是由抒情發展到戲劇，從戲劇的峰顛最後歸返抒情；他都載歌載舞，有詩有畫。</p> <p>他從巴黎到台北作風顯然變了。巴黎時期的他「能寫」，台北時期的他「能寫」而「能不寫」。</p> <p>話又說回來，「有一天在夜李那家」不會是他的代表作，只可以說鋼琴曲試驗品。 （再論製樂小集，文星八卷三期）</p>	
黃柏榕	<p>先生目前樂曲風格與剛返台時有大的轉變，從他的近作「幻想與賦格」、「前奏與賦格」及「小提琴與鋼琴奏鳴曲」以致「葬花吟」都顯著許先生對現代音樂有無比的熱情，於其作品中；他以「不可說不可說」最高的「玄」什麼是中國音樂在高的內在精神。（中國音樂往哪裡走，文星 60，1962.10）</p>	
彭虹星	<p>許常惠的有一天在夜李娜家，雖然聽眾一開始就聽來有不協合之感，但在一個樂段的完結後，卻能使聽眾有種新穎的感應。在兩個樂章中，第一樂章幻想與賦格，比第三樂章的賦格再作曲的技巧上較深奧些，然而這些深奧的表現，亦能使聽眾易於接受些。 （聯合報）</p>	

白萩詩四首（1958~1959）	
王侶蓮	<p>開始時，舞台上只有兩條光線，一切都沉在昏暗之中，歌者在黑影中平板的唱出那沒有什麼旋律的歌，再加上咬字的不清楚，真使人不易懂，只覺得陰森森的，而伴奏卻不時奏出激動的聲音，賦予這音樂一種生氣，尤其「噴泉、金魚」此曲的變奏生動而美妙。</p>
王鴻鈺	<p>許先生的「白萩詩四首」歌曲的主唱者彭世誠先生的音色很好，也很穩，只可惜咬字不清楚。</p>

葬花吟 (1962)

(1962.3.27, 第二次製樂小集發表)

顧
獻
樑

「葬花吟」是許常惠君第十三號樂曲，本年一月底二月初立春兼壬寅除夕前，在台北一氣呵成。我相信那是在他個人製樂史上第一重要的，代表的，成功的作品。因為他創作了一項傳神的、完整的、成熟的「中國新樂」風格。生長在台灣，留學東京和巴黎各若干年的他，一旦寫出了「葬花吟」，便結束了留學風格時期，邁步進入還鄉風格時期---不浪跡漫游天涯而後歸來尋尋覓覓，不容易真正找到舊家故國！

名列十二金釵第一的林黛玉葬花，也葬自己，所以這完全不是故黃自（今吾）氏遺作「山在虛無縹緲間」（「長恨歌」之一）那樣的清唱劇，也不是莫札特那樣的「安魂曲」，而是「瑜珈焰口」一派的哀艷喪樂。想不到中國音樂研究所，今年春天開始系統訪錄的台灣宗教樂的佛音梵唄，那麼迅速的已經在「葬花吟」裡面開結果！明末清初延平王開國以來三百年間，陸續傳入台灣的宗教，往往非道非釋非儒，又道又釋又儒，駁雜混亂；至於近十五年左右由大陸渡海而來的，在佛教方面，有比較純粹的禪宗、三論宗、法相宗、淨土宗，最近更有密宗等。根據我們初步的踏查，在音樂上已經可以暫時得出這樣的結論：儘管方言有國語、閩南語客語之別；時期有明末清初或最近東傳之序；宗派也已經說過不同，出乎意料的是：在大體上，梵唄的歌奏方法竟大同小異，沒有南轅北轍。譬如：禪宗有從北京法源寺移錫入台的，法源寺相傳是唐建迦藍，雖然後來一再改造；換句話說，佛音很可能也是從唐代遺傳下來的，總之，一千多年來的佛教音樂在全國各地恐怕始終保持著一貫的風格，並不怎麼受政治社會經濟的變遷的影響。說好，傳統純粹；說壞，一成不變。許君在「葬花吟」天衣無縫的充滿著靈感再創作了一番古代佛樂。

「葬花吟」的體裁從頭到尾都是朗誦的。除了佛樂的因素，許君還接受了三項影響；第一，我們歷來吟唱古詩的腔調；第二，崑曲的趣味；第三、法國歌樂歌劇的風韻。三種都是朗誦風格。「葬花吟」並非大曲，然而卻能夠集中西朗誦精華的大成，如果崑腔是高度朗誦的歌劇，如果法國在朗誦傳統上勝過歐洲其他各國，唯其朗誦，「葬花吟」的音樂簡單樸素，無裝飾，無伴奏，表面上全曲只有一個調子（C），骨子裡所有的調子都輪流轉到了；在進行上，節奏的變化遠多於旋律。

壬午（乾隆二十七年一七六三）除夕，曹霽（雪芹）「石頭記」（俗名「紅樓夢」）書沒有寫完就離開了人間；明年（一九六三）就是兩百週年了。這兩百年來，取材「石頭記」而製樂的前後有不少傳奇和亂彈，有各地方戲和俗曲，有影劇插曲，有戰前（民二十年二十六年間）周淑安女士（胡宣明夫人）的「好了歌」，有戰時（民三十三年左右）劉雪庵君的「紅豆詞」；前者並不引人注意，後者至今極流行，二者都是比較短的歌曲。「葬花吟」原詞本身規模不大，自然是一個中篇，不過在製樂藝術中，後來居上，超過一切前人的作品。（中央日報，1962.3.27）

康
謳

今日中國音樂的形式，必然是進步的代表中國精神的，足以抗衡世界音樂的一種新形式，三十年來尤其是近十年來，先後已經產生了不少的新形式的中國音樂：如黃自的「山在虛無縹緲間」合唱曲；李抱忱的「佛曲合唱曲」，林聲翕的「西藏風光組曲」管絃樂曲，黃友棣的「春燈舞」小提琴曲，台灣省交響樂團的「十面埋伏管絃樂曲」，許常惠的「葬花吟」合唱曲，郭芝苑的「台灣變奏曲鋼琴曲」，沈炳光的「採茶歌」，筆者的「漁人之歌」合唱曲，都曾表現他的純粹中國風格，當然還有其他許多優秀的作品，在曲調上確有完全的中國風味，但在和聲的應用上，仍難免含有極濃的西洋血素，所以未曾予以列入，這些創作的嘗試只是發展今日中國音樂的開端，上盼作曲家們努力邁進將來能有更豐富優秀的作品，不斷的問世。（今日中國音樂的形式，功學月刊，No.38）

黃柏榕

先生目前樂曲風格與剛返台時有大的轉變，從他的近作「幻想與賦格」、「前奏與賦格」及「小提琴與鋼琴奏鳴曲」以致「葬花吟」都顯著許先生對現代音樂有無比的熱情，於其作品中；他以「不可說不可說」最高的「玄」什麼是中國音樂在高的內在精神。（中國音樂往哪裡走，文星，60，1962.10）

五首無伴奏小提琴前奏曲（1965~1966）

（1967.4.27 首演）

柳小茵
（劉五男）

第四首「思念的」是最好的了，一開始，就是聲聲嘆息，這嘆息就是整個前奏曲的主題。嘆息聲一出現，我就有似曾相識的感覺，而且是很單純的中國式的嘆息，一直到最後在高音域用泛音輕吟出恆春的民謠調子「相思調」（就是相思版），才使我恍然大悟，原來許常惠是把這首「相思調」充分消化了以後，抽出他的核心要素，作為他的「思念的」前奏曲的嘆息主題，好，非常成功！為什麼不？台灣人為什麼不在台灣民謠裡找尋作曲靈感？這是「思念的」給我們的第一個啓示，第二個啓示是，把一首或幾首民謠充分些消化後，（吸收—分解—重新組合），據以創作出藝術音樂，才是對民間音樂最理想的態度。固執地躲避民間音樂的素材，是自我的否定；不經過消化的生吞活剝式地採用民間的音樂素材，或僅僅停留於「編曲」的階段，不是無能就是自欺欺人。當然表現中國音樂的靈性，不必拘限於五聲音階，在正派音樂家之間是早有定論的，在這裡，五首前奏曲也提出了最有利的證明。（製樂小集七歲了，現代，1967）



附錄三

林二第一次作品發表會評文

樂曲種類	曲名	評文內容
<p>十月二十二日晚上，筆者參加了台北一女中開的林二作曲發表會，起初我對這位年僅雙十的作曲家抱著滿腔懷疑的，但聽到以後感到萬分意外的成功，使人不能不為這位未來的音樂家興奮和祝福，為此筆者特將個人對這次發表會的意見列舉如下，作為表示一些我對這位天才的愛護與期待。</p> <p>綜觀林二的作品，鋼琴曲相當老練，室內樂亦很有前途，但對管弦樂方面，顯然不太熟悉各種樂器的配合，筆者以為最好能到外國更進一步的研究作曲，尤其專門對鋼琴曲、室內樂兩方面追求，那麼他一定在這方面有所造就。</p>		
合唱曲	望春	反覆太多，所以不能算是好的合唱曲，旋律很優美，如果知道怎樣加以削減，效果或許會高很多。
	讚美主	從合唱效果角度來看，這首曲子新當好而且優美，結構方面也算結實，他以「x度上」而做終結，是素來很少被作曲家所採用的，然而在本曲中他用的很恰當，和聲方面也很富有變化，最使筆者感到有趣的是，他竟然用了巧妙的轉調和拍子的變化由八分之六到四分之四，到四分之三最後歸到四分之四，可惜這曲子，有幾個地方，詞與曲往往不很合一，大概是光有曲以後填詞的緣故。
混聲合唱	為我祖國戰	全曲以一主題加以反覆而成，如能學習怎樣用變奏曲方法處理，一定更有成效，本曲音域太低，鋼琴效果太強，有成為獨奏之趨勢，最後之終止相當老練，女高、低音之二重唱還好然既後之男高、低音之輪唱就有些不自然。
獨唱曲 (男高音)	漁翁	漁翁這首曲子平平
	劫後吟	轉調和韻律都有經過一番注意和考舊的痕跡，可惜詞和曲不一致的地方，還是隨時可以發現。
鋼琴獨奏曲		最先部份的變奏曲類似的太多，幸有後半部的變化。筆者以為本曲是他所有鋼琴曲中較成功的一曲，可惜演奏者只能表現出一半的效果。
	圓舞曲	旋律雖然不很明顯，但如稍多加以注意的話，是可成功傑作的，從這曲子可以看出他對對位法之用法的成就之一斑。
	E 短調旋律	小巧玲瓏，只適合於室內演奏。
	夜曲	旋律幽靜
	冥想曲	很成功，但，終止法如果能再稍加考慮，一定更美。
小提琴	A 短調變奏曲	沒有特殊的價值可言，平平而已。

二重奏	美麗的百合花	全般地講，應該多加以變化，後半部結構方面很結實，尚使人滿意。
管弦樂曲	輕音樂	旋律還好，可惜，好像作曲者對管弦樂法不太熟悉，管與弦樂的配合，處處可以看出毛病，恐怕是全場中比較失敗的。
三重奏		最動筆者心弦的是這首三重奏，第一樂章純粹的 Sonata 形式，小提琴，大提琴之配合法有些與別人不同，有趣，不是完全的古典形式，這樂章可能是三樂章中樂章的配合最適當而頗成功的。第二樂章是三個樂章中最精彩的，主題與和音和配器法都很考究，頗值得讚許，最後的第三樂章，稍嫌太長些，以 Rondo 形式來說，其反覆未免太多。本曲全般而言，結構很結實。

(資料來源：雅幸，〈「林二作曲發表會」聽後〉，《聯合報》，1954.11.2)



附錄四

一九六零年之後現代音樂議題相關討論

日期	作者	篇名	出處
1961.4	顧獻樑	論製樂小集	文星 7 卷 6 期
1961.4.20	陳康翔	西班牙新音樂的創造者—法雅	功學月刊，20
1961.4.20	李九仙	近代西洋音樂發展之鳥瞰	功學月刊，20
1961.7.20	李奎然	作曲界的中心問題	功學月刊，23
1961.7.20	洪祖顯	近、現代音樂概述，從印象派到電子音樂	功學月刊，23
1961.8.20	洪祖顯	近、現代音樂概述，從印象派到電子音樂	功學月刊，24
1961.9.20	洪祖顯	近、現代音樂概述，從印象派到電子音樂	功學月刊，25
1961.10.20	洪祖顯	近、現代音樂概述，從印象派到電子音樂	功學月刊，27
1961.11.20	許常惠	Jolivet 鋼琴協奏曲	功學月刊，27
1962.3.20	韓國一譯	何謂現代音樂	功學月刊，31
1962.3.20	洪祖顯	從浪漫派音樂到現代音樂	功學月刊，31
1962.3.20	宏文	現代人的現代音樂	功學月刊，31
1962.3.20	吳祖榮	現代作曲家普朗克	功學月刊，31
1962.3.20	宛中	現代音樂？	功學月刊，31
1962.5.20	黃友隸	如何發揚中國音樂創作（羅馬）	功學月刊，33
1962.9	侯俊慶	談現代中國音樂的建立	文星，59
1962.10	黃柏榕	中國音樂往哪裡走	文星，60
1962.11.20	吳祖榮	什麼叫做十二音音樂	功學月刊，39
1962.12	余韋	杜步西誕辰百週年紀念音樂會的 啓示	功學月刊，40
1962.12	余韋	異國情趣的現代音樂家 貨華那斯夫人元月訪台	功學月刊，40
1963.3	黃友隸	羅馬來鴻	功學月刊，43
1963.4	史惟亮	多聲的世紀	功學月刊，44
1963.8.11	史惟亮	浮雲歌	功學月刊，48
1963.11		江浪樂集舉行作品發表會	功學月刊，51
1964.1	柯乃南譯	概述現代音樂	功學月刊，53
1964.9.1	史惟亮	巴爾托克週在雷根斯堡— 一個中國音樂家的典範	文星，83
1965	韓國一	為新音樂說話	功學月刊，63
1966.1.30	晚蟬	樂府春秋	愛樂月刊，5

1966.6	侯爵	台北沒有音樂的城 四月沒有音樂的季	現代，2
1966.6	柳小茵	談談音樂欣賞一 並介紹五人樂集第二次發表會	現代，2
1966	韓國一	音樂的中國	愛樂月刊，6
1967	柳小茵	製樂小集七歲了	現代

