

淬鍊「現代」— 從《賴德和檔案》初探作曲家賴德和 於 1970-1980 年代音樂創作之 歷程與思考

曾子嘉

摘 要

本文從檔案學研究的角度入手，運用於臺灣作曲家賴德和的文獻檔案之中，經過邏輯性的分類、編排與保存等步驟，最終選定作曲家於 1970-1980 年代的音樂創作為對象，梳理其史料脈絡，映照當時臺灣社會的環境變遷與思潮，以形成研究論點。賴德和於 1970-1980 年代創作的近 30 首作品，有多達半數曾於當時重要的現代音樂活動中首演或發表，一方面見證了當代嚴肅音樂的發展，也成為形塑臺灣「現代音樂」樣貌的推手之一。本文將以此為起點，透過檢視《賴德和檔案》之內容，嘗試探析作曲家對於臺灣現代音樂發展的探索與思考。

關鍵詞：賴德和、音樂檔案、音樂創作、檔案典藏、現代音樂

Refining “Modernism” — A Study on the Musical Compositions from the 1970s to 1980s by Deh-Ho Lai from an Archival Perspective

Tzu-Chia TSENG

Abstract

This article approaches the music works of Deh-Ho Lai, a renown Taiwanese composer, from the perspective of archival studies. Through the procedures of logical classification, compilation and preservation, the author focuses on works composed between 1970s and 1980s for the study. By contextualizing the works within the social environment and the ideological thoughts in Taiwan, the historical background is to be reconstructed and juxtaposed with these works. Lai composed some 30 pieces of musical works during this period of time, with more than half of them premiered or performed in important contemporary music activities at that time. These works not only witnessed the blossoming of serious contemporary music, but also steered the development of “modern” music in Taiwan. This article begins with the archives of Deh-Ho Lai and probes into how he conceptualized the different ways the seeds of “modern music” were planted and harvested from the 1970s to 1980s in Taiwan.

Keywords: Deh-Ho Lai, music archive, music composition, archives preservation, modern music

一、前言

20 世紀後半葉的臺灣，一個百廢待興，經濟困頓的時代。戰事的結束伴隨著承載民族意識與本土關懷交會的思想，以獨秀之姿悄然生長；而在國際情勢日漸丕變中，西方現代思潮也隨之潛移默化，衝擊著當代青年的文化論述與價值觀。在此背景下出生的作曲家賴德和（1943 生），於成長過程裡逐漸汲取環境的養分，最終反映於音樂創作，悠然開出風格獨具的花朵。

2019 年，賴德和將自己的創作手稿、相關樂譜與文獻等贈予國立傳統藝術中心臺灣音樂館（以下簡稱「臺灣音樂館」），隔年由該館委託國立臺灣師範大學音樂數位典藏中心（以下簡稱「臺師大數典中心」）執行該批資料的文獻典藏與數位化計畫，完成《賴德和檔案》並編纂「賴德和檔案檢索工具」供館內使用，¹ 涵蓋作曲家生涯中的多數創作；其中作於 1970-1980 年代的 29 首作品，有多達半數曾於當時重要現代音樂或藝文團體的演出中首演或發表，一方面見證了當代嚴肅音樂的發展，也成為形塑臺灣「現代音樂」樣貌的推手之一。本文將以此為起點，透過檢視《賴德和檔案》之內容，嘗試探析賴德和於 1970-1980 年代之創作對於臺灣現代音樂發展的探索與思考。

二、文獻回顧

回顧關於賴德和與其創作之相關文獻，大致有兩種類型。其一為探討作曲家生平、創作理念與手法，並選擇作品進行分析。多數學術論文偏重此方面研究，例如：盧佳培〈賴德和：舞劇《紅樓夢》音樂創作探源〉研究作曲家生平與音樂創作歷程，並以舞劇《紅樓夢》音樂為例深入解析。² 顏佩如〈論賴德和的音樂藝術：民族主義、創作理念和現代性〉同樣從作曲家音樂

¹ 賴德和，《賴德和檔案》，國立傳統藝術中心臺灣音樂館。本文為執行國立傳統藝術中心臺灣音樂館《臺灣作曲家賴德和作品手稿典藏計畫》之部分研究成果。對於國立傳統藝術中心臺灣音樂館與賴德和老師同意本人使用《賴德和檔案》之內容並發表研究成果，特此致謝。

² 盧佳培，〈賴德和：舞劇《紅樓夢》音樂創作探源〉（國立臺北藝術大學碩士論文，2002）。

生涯切入，透過探討其受西方民族主義影響而形成之藝術觀，分析賴德和如何將傳統文化中的鄉土元素揉合現代作曲技法於作品中。³ 謝昀倫〈Jonathan Kramer 的音樂時間理論於賴德和與楊聰賢作品分析之運用〉則從音樂理論家克萊默（1942-2004）的理論架構入手，探究兩位作曲家對於時間性的思維與運用。⁴

其二是從雲門舞集委託創作之舞作音樂出發，探討臺灣現代音樂發展，從而發掘賴德和與其作品於其中的位置與重要性；此部分以宋育任的研究最為深入。雲門舞集創團最初 10 年間（1973-1983），為舞作演出使用的音樂作品共計 83 首，包含 23 位華人作曲家的作品，有 15 首是專門為雲門舞集創作。⁵ 委託作曲家包括：史惟亮（1926-1977）、許常惠（1929-2001）、許博允（1944 生）、李泰祥（1941-2014）、馬水龍（1939-2015）、沈錦堂（1940-2016）、賴德和、溫隆信（1944 生）等人。賴德和與雲門舞集的合作極為深厚，共有 7 首作品被雲門使用，且幾乎全是委託創作。⁶ 宋育任在其研究中，探討雲門舞集和臺灣現代音樂的淵源，與作曲家合作之歷史以及音樂創作風格；⁷ 在那個年代，雲門催生出許多現代音樂作品，並使之獲得演出的機會，間接推動臺灣現代音樂的發展。她並針對賴德和為雲門創作的 7 首作品，以專文探討其背景、過程與特色，並分析《待嫁娘》和《春水》兩曲，深入闡述賴德和的雲門舞樂創作風格。⁸

與前述研究多由作曲家音樂歷程與理念切入，比較創作風格之變化，透過音樂分析進而歸納特色與影響之方式不同，本文擬從檔案學研究角度入手，透過對於一份文獻檔案內容的全盤檢視，形成研究論點。檔案研究如同歷史研究，重點在於觀察檔案所記載某些特殊事件與特徵，將其放置在特定

³ 顏佩如，〈論賴德和的音樂藝術：民族主義、創作理念和現代性〉（國立臺北藝術大學碩士論文，2009）。

⁴ 謝昀倫，〈Jonathan Kramer 的音樂時間理論於賴德和與楊聰賢作品分析之運用〉（國立臺北藝術大學碩士論文，2011）。

⁵ 盧佳培，〈賴德和〉，57。

⁶ 宋育任，〈賴德和「雲門」舞樂研究—以《待嫁娘》和《春水》為例〉，《關渡音樂學刊》第 29 期（2019 年 2 月）：3。

⁷ 宋育任，〈1970-1980 年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂：以賴德和《白蛇傳》、《紅樓夢》與馬水龍《廖添丁》為例〉，《藝術評論》第 36 期（2019）：81-82。

⁸ 宋育任，〈賴德和「雲門」舞樂研究〉，2-4。

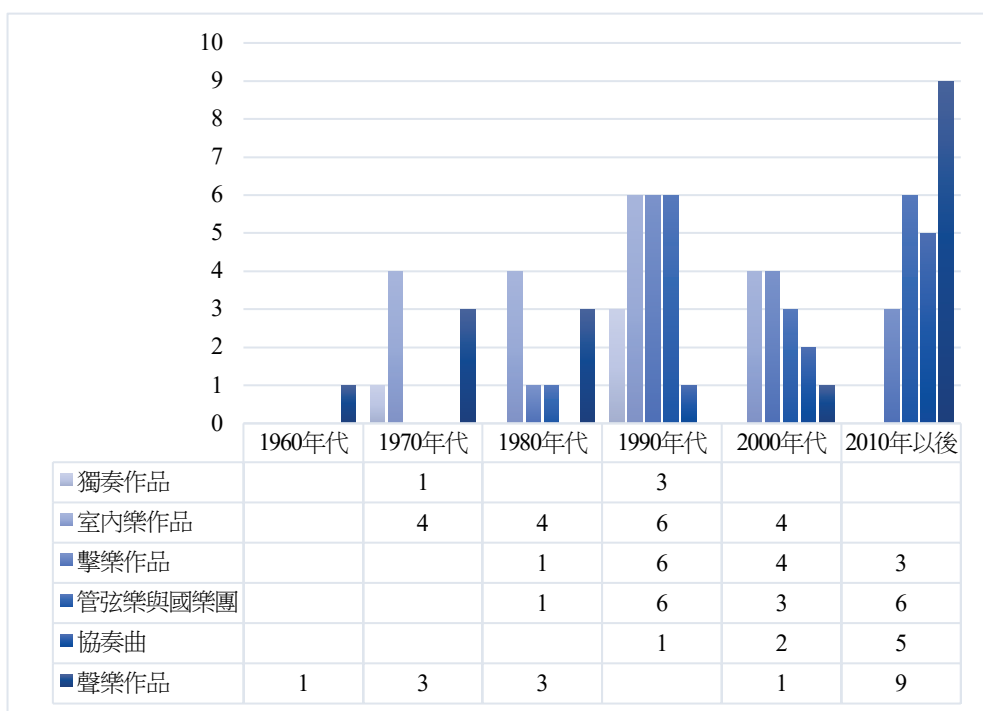
情境所產生的時空背景下，以理解其獨特性和複雜性，進而掌握其中癥結與現象。因此研究的目的偏重檔案產生的過程與脈絡，而非僅是結果。本文以賴德和於 1970-1980 年代之音樂創作為對象，透過對於檔案史料的梳理，映照當時臺灣社會的環境變遷與思潮，串起看似獨立卻互有關連的內容，進行考證與解釋。

三、《賴德和檔案》內容概述

賴德和為國立臺北藝術大學音樂學系榮退教授，亦是臺灣德高望重之作曲家。多年來，他持續創作不輟，同時妥善保存個人的創作手稿、樂譜、演出節目單與相關文獻，為自身檔案典藏奠定了基礎。2019 年賴德和將文獻贈予臺灣音樂館後，該館委託臺師大數典中心執行該批文獻的保存與數位化計畫，經過評估、分類、編排、保存等步驟，最終完成《賴德和檔案》之典藏。整份檔案共包含 511 個物件，產生時間橫跨 1969 至 2021 年，依類型分為 5 個系列，分別為：系列一「創作手稿」；系列二「文件與書信」；系列三「節目單」；系列四「剪報」以及系列五「口述歷史影音紀錄」。其中系列二為作曲家過往得獎與出版相關文件；系列三包括與雲門舞集合作、國立臺北藝術大學音樂活動、單一作品演出與專場音樂會等各式展演節目單、DM、宣傳摺頁；系列四為 1995 年 9 月 17 日於紐約舉行「20 世紀臺灣交響樂展」音樂會相關剪報複本，賴德和於該年創作的作品《鄉音—北管戲曲的聯想》在該場音樂會中，由小提琴家胡乃元（1961 生）與布魯克林愛樂交響樂團（Brooklyn Philharmonic Orchestra）首演；系列五則為臺師大數典中心於計畫期間徵求作曲家同意後，對其親友與學生等所進行之口述歷史紀錄。

系列一「創作手稿」是整個檔案中最重要，資料也最豐富的部分，共保存 77 首作品，149 個物件，包含：親筆手稿、手稿影印複本、打譜或出版樂譜、以及散頁的設計草稿；依音樂內容再複分為 6 個類別，依次為：「獨奏作品」（4 首）；「室內樂」（18 首）；「擊樂作品」（14 首）；「管弦樂與國樂團」（16 首）；「協奏曲」（8 首）；以及「聲樂作品」（17 首）。比較各類別數量可發現，除了獨奏作品與協奏曲，賴德和在其他類別的創作上相對顯得平均；若輔以作品創作年代，可呈現如【表 1】：

【表 1】賴德和創作作品類別與創作年代直條圖

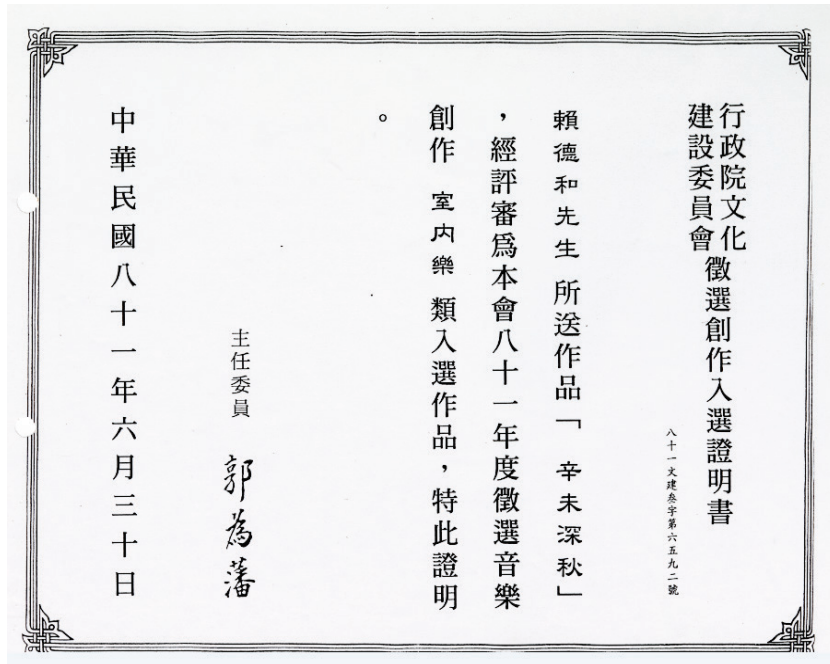


觀察【表 1】的作品與年代分布，可發現 1990 年似乎是作曲家創作生涯中的一個分水嶺。這個現象或可由賴德和的人生過程找到蛛絲馬跡：1988 年至 1991 年，賴德和曾短暫隱居。在此之前的作品數量相對較少，典藏於《賴德和檔案》中的有 18 首；⁹ 若連同已佚失或是不包含於檔案內的作品一併計算，則有 29 首，且以小編制作品為主要嘗試。1991 年重拾創作之後，作品快速累積，並且以大型編制作品如交響曲、協奏曲以及現代編制的擊樂重奏等為主要創作樂類。另一方面，即使同樣是室內樂，1990 年前後的創作手法也有很大的轉變。以該年復出之作，弦樂四重奏《辛未深秋》為例，全曲七個樂章，以第四樂章為中心，另第一與第七，第二與第六，第三與第五各樂

⁹ 依據「賴德和檔案檢索工具」中的作曲家作品列表，1990 年以前完成的作品共 29 首，典藏於該檔案的手稿樂譜數量則為 19 首；但因 1967 年的木管五重奏《六月的夢》經修訂後，成為 1971 年《閒情二章》中的第二樂章〈夢〉，兩者為同一首樂曲，因此實際典藏的數量為 18 首。相關資訊參見本文附錄。

章之間相互對偶，在演奏型態、時間長度與音樂素材上呈現相似或相反的連結。該曲於 1992 年獲得行政院文建會音樂創作室內樂入選（見【圖 1】），展現了作曲家數年沉潛對聲音本質的重新思考，也是對於「音樂時間」理論的初步實踐。¹⁰

【圖 1】1992 年行政院文化建設委員會徵選創作入選證明書¹¹



四、現代音樂創作與發表

檢視賴德和於 1990 年之前的作品（見本文附錄）與學習音樂之過程，不難發現他從進入國立藝專（今國立臺灣藝術大學）後，即積極創作並參與發表；其中最重要的活動為 1967 年與陳懋良（1937-1997）、馬水龍、游昌發（1942 生）、沈錦堂與溫隆信等師長同窗共組「向日葵樂會」。當時臺灣的藝

¹⁰ 顏佩如，〈論賴德和的音樂藝術〉，150-151。

¹¹ 行政院文化建設委員會徵選創作入選證明書，1992 年，PM003，《賴德和檔案》，國立傳統藝術中心臺灣音樂館。

文界正受現代主義風潮所席捲，從文學界、繪畫界乃至舞蹈界無不磨刀霍霍，爭相展示自我理想；音樂人也沒有置身事外。除「向日葵樂會」，當時已有許多現代音樂團體活躍於舞台，像是「製樂小集」（1961）、「新樂初奏」（1961）、「江浪樂集」（1962）、「五人樂會」（1965）等。1968-1971 年四屆的「向日葵樂會」發表，賴德和次次都有參與，共發表了 6 首作品，包括：木管五重奏《六月的夢》、女聲三部合唱及室內管弦樂團《閒夢遠》、鋼琴組曲《童年鄉間》、歌曲《漁歌子》和《憶故人》、以及木管重奏《閒情二章》。可以看出木管重奏與聲樂曲是賴德和當時較為熟習的編制，聲樂的唱詞則偏好以古詩詞入樂，例如《漁歌子》用的是唐代詩人張志和的詞，《憶故人》則選用宋代詞人王詵的作品。

1973-1974 年間，史惟亮擔任臺灣省政府教育廳交響樂團（以下簡稱「省交」，今國立臺灣交響樂團）團長時，舉辦了六次「中國現代樂府」演出（見【表 2】）。當時擔任研究部主任的賴德和於第一、二、五次均發表了作品（見【圖 2】至【圖 5】），而在第三、六次由雲門舞集擔綱的展演，也選擇或邀約他的創作《閒情二章》與《待嫁娘》作為舞作音樂；至於第四次樂府演出「民歌集錦」，節目單上雖然隱去了改編者的姓名，但當時在省交任職的賴德和、沈錦堂與郭芝苑（1921-2013）都進行過民歌的改編工作。¹² 因此賴德和可說全程參與了此一推展現代音樂之展演與發表的計畫。

【表 2】「中國現代樂府」六次發表會之時間、主題與所演出的賴德和作品

次序	發表會時間	發表會主題	所演出的賴德和作品
第一次	1973 年 7 月 31 日	前奏與賦格	「前奏與賦格」 ¹³
第二次	1973 年 8 月 30 日	青少年音樂會	《宜蘭調》
第三次	1973 年 9 月 29 日	雲門舞集首次公演	《閒情二章》的〈夢〉
第四次	1973 年 11 月 15 日	民歌集錦	民歌改編
第五次	1974 年 5 月 11 日	青少年音樂會	鋼琴獨奏〈五更鼓〉、〈彰化哭〉、〈天黑黑〉
第六次	1974 年 11 月 9 日	雲門舞集秋季公演	《待嫁娘》，雲門委託創作

¹² 盧佳培，〈賴德和〉，17。

¹³ 第一次發表會共有 11 位作曲家各寫了一首「前奏與賦格」，但均無給予特定曲名。賴德和自己整理、提供的作曲列表中也沒有列出此曲。

【圖 2】「中國現代樂府」第一次發表會節目單，封面¹⁴



¹⁴ 臺灣省政府教育廳交響樂團，〈中國現代樂府 1：前奏與賦格〉節目單，1973 年 7 月 31 日，臺北市實踐堂，數位典藏與數位學習聯合目錄，《史惟亮教授音樂數位典藏計畫》，2021 年 7 月 25 日檢索，<https://catalog.digitalarchives.tw/item/00/5a/3b/d8.html>。

【圖 3】「中國現代樂府」第一次發表會節目單，內頁¹⁵

吳丁連
台灣台南人
民國三十九年生
民國六十年畢業於台南師專
現服役軍中



賴德和
民國三十二年生於台灣省
彰化縣員林鎮
國立藝術專音樂科理論作曲組
第八屆畢業
民國五十七年發起「向日奏樂會」
曾任國立藝術專音樂科助教
現任本團研究部研究員



賴羅綺
江西省臨川縣人
民國四十三年生於台灣台南
現就讀國立藝術專音樂科理論
作曲組四年級



此曲是一首三聲部的賦格，在素材的運用上基於五聲音階，只不過將五聲音階作另一方向的發展。前奏曲是即興似的自由形式寫成，它隱隱暗示賦格主題的出現。賦格分四個開展部，第一開展部將主題作完全問答，接著過渡到第二開展部。第四開展部是利用緊密問答的效果，造成一個豐碩高潮的結束，末了是個小結尾。

鋼琴：鄭慶樂

前奏曲——中庸的快板
開始引用賦格裡的八分音符在左手連續不斷的進行，導引出賦格主題的變奏，中間採用賦格的三連音，此段是全曲的高潮，主題再現於高八度音域上。全曲共三十九小節。
賦格——三聲部，全曲共六十一小節，分為四個開展部。
第一開展部：一至十五小節
第二開展部：十六至三十八小節（採主題延長和縮短手法）
第三開展部：三十九至五十三小節（採用緊密應答手法）
第四開展部：五十四至六十一小節

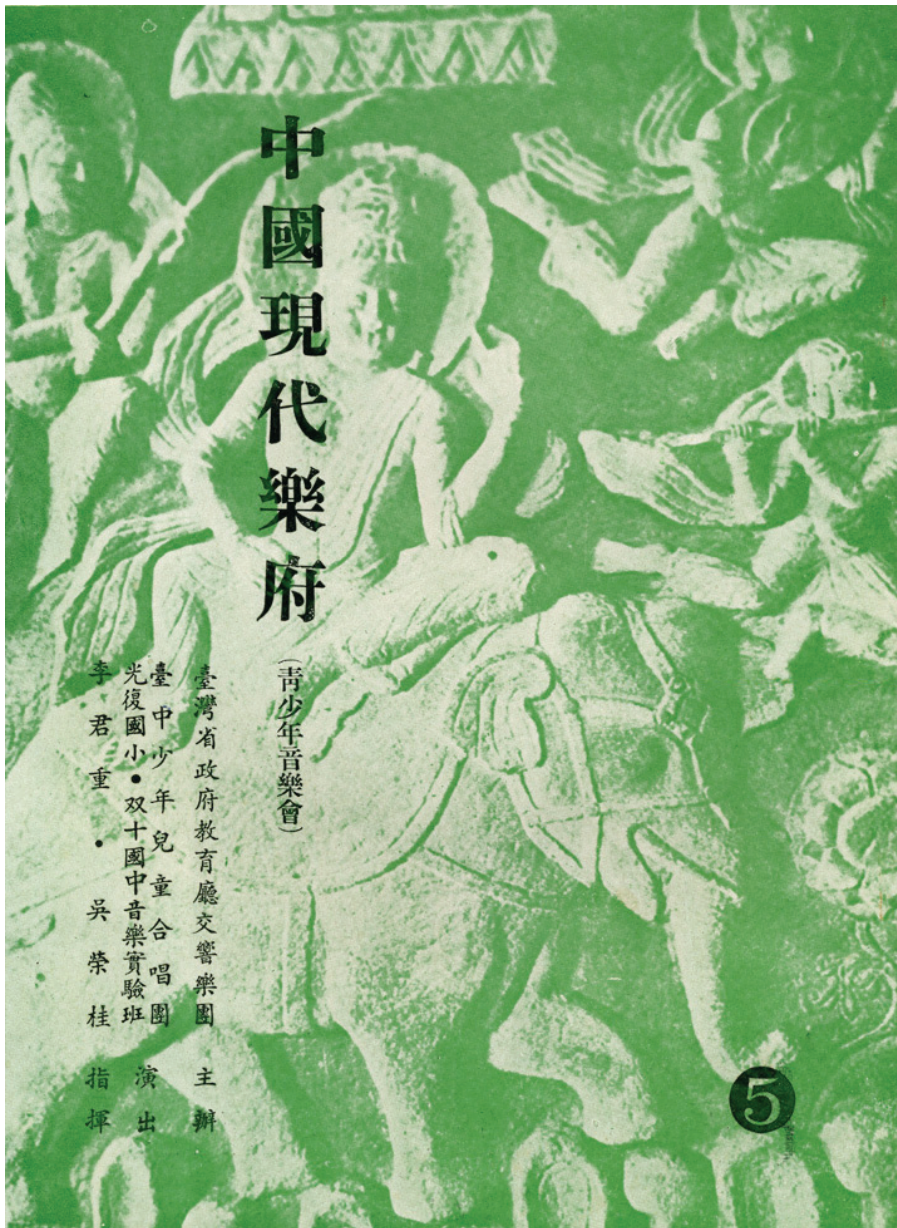
鋼琴：鄭慶樂

前奏由雙簧管模倣喇叭吹奏出單音而富鄉愁的曲調，長笛做花彩式的陪襯，單簧管和巴松管只做低音的支柱，曲趣和賦格是一致的。賦格從節奏上看很像巴哈，不過主題的韻味我自己倒認為很「中國」。因為它是從鄉間的子弟戲和布袋戲感悟而來的。我小時候長在鄉下，迎神賽會的音樂及祭拜神明的儀式很激盪我而留下難以磨滅的印象，這些情懷是供給我的創作的泉源。

長笛：劉麗華（本團團員）
雙簧管：莊炳煒（本團團員）
單簧管：沈信一（本團團員）
巴松管：李豐盈（本團團員）

¹⁵ 臺灣省政府教育廳交響樂團，〈中國現代樂府 1：前奏與賦格〉節目單。

【圖 4】「中國現代樂府」第五次發表會節目單，封面¹⁶



¹⁶ 臺灣省政府教育廳交響樂團，〈中國現代樂府 5：青少年音樂會〉節目單，1974 年 5 月 11 日，臺中市興堂，數位典藏與數位學習聯合目錄，《史惟亮教授音樂數位典藏計畫》，2021 年 7 月 25 日檢索，<https://catalog.digitalarchives.tw/item/00/5a/3b/d3.html>。

【圖5】「中國現代樂府」第五次發表會節目單，內頁¹⁷

節 目	
(一) 合唱.....	臺中兒童合唱團演唱
1. 我們要去的地方.....	吳榮桂指揮
2. 家.....	康謳作曲
3. 心愛的小狗.....	吳丁連作曲
(二) 小提琴二重奏.....	蕭泰然作曲
玩花燈（甘肅民歌）、霞基阿哥（西康民歌）、太平年小調（東北民歌）、六六三三（甘肅民歌）、數蛤蟆（四	馬會康雄然演奏
川民歌）信天遊、對花（陝西民歌）、湘江即調.....	游昌發作曲
(三) 鋼琴獨奏.....	
1. 五更鼓、彰化哭、天黑黑.....	賴德和演奏
2. 小黃鸝鳥、五更調、紫竹調.....	林錦堂演奏
3. 玩偶、東蒙古出征別離曲、流水板.....	沈淑齡演奏
4. 哭調仔、相思苦、撐渡船.....	何君毅演奏
(四) 合唱.....	臺中兒童合唱團演唱
1. 矮老頭.....	吳榮桂指揮
2. 拆戲臺.....	吳榮桂編曲

¹⁷ 臺灣省政府教育廳交響樂團，〈中國現代樂府5：青少年音樂會〉節目單。

就讀藝專與任職省交讓賴德和在現代音樂的創作上站穩了堅實的腳步，並且邁開步伐持續前行。國立藝專音樂科於 1957 年設立之理論作曲組，是臺灣早期培育專業理論作曲人才的搖籃，包括陳懋良、馬水龍、沈錦堂、游昌發與賴德和等人皆出身於此，他們也是許常惠於 1959 年回國後號召發起現代音樂運動的第一批參與者；省交則是於 1972 年南遷臺中，隔年由史惟亮接任團長以後即責成研究部致力推廣國人現代音樂創作，「中國現代樂府」即為重要里程碑之一。

五、任職省交

漢武帝設「樂府」為當時國家的音樂研究與執行機構，目的在以國家的力量，把時代紛歧的樂潮，匯為民族音樂的主流。兩千年後的中國人，已經在民主制度下擁有世界形式的交響樂團，以省交響樂團為例，每年是由國家支持幾百萬新台幣的經費，來推展它的工作計劃，這樣一個音樂機構，豈不正是「中國現代的樂府」？¹⁸

史惟亮在「中國現代樂府」首次發表會的節目單寫下這段話，展現了他的意圖：要繼承漢代「樂府」精神，透過蒐集民間樂歌、編配新曲等方式再創「新聲」，將省交打造成現代「樂府」；賴德和為這項任務的重要執行者。

以學者之姿入主交響樂團，史惟亮首先將演出與行政團務分離，另行敦聘張大勝（1934-2015）擔任駐團指揮，負責演出活動；他則專責行政，重新擘劃樂團的發展方向，包括：一、交響樂團中國化；二、推廣學術研究；三、要求音樂創作與演奏的藝術性；以及四、負起全國音樂教育責任。¹⁹ 研究部即擔負了上述大部分的工作。在省交任職的數年間（1973-1978），賴德和不但創作樂曲，籌辦並參與「中國現代樂府」演出，也協助籌設臺中市光復國小及雙十國中音樂實驗班，紮根音樂教育。儘管工作相當繁忙，他在公務之餘仍透過至少兩項活動自我充實：其一是參與戲劇學者俞大綱（1908-1977）的京劇研習會，其二則是到東海大學音樂學系的「民族與教會音樂研

¹⁸ 臺灣省政府教育廳交響樂團，〈中國現代樂府 1：前奏與賦格〉節目單。

¹⁹ 徐麗紗校訂，駱婉禎、施景瑛、王詩雅整理，〈NTSO 榮耀的 65 週年歷史〉，《樂覽》第 138 期（2010 年 12 月）：19-20。

究中心」，進行民歌採集運動時期所蒐集田野錄音的採譜、整理與轉錄工作。這些活動都將轉化為日後創作的養分。

為提升省交同仁的傳統藝術素養，1973 年，史惟亮安排賴德和、沈錦堂與張炫文（1942-2008）等人每周末北上參加由中國電視公司主辦、戲曲大家俞大綱先生講授的「京劇藝術之美」研習會。除俞大綱本人，還邀請京劇鼓師侯佑宗（1909-1992）、菊壇青衣郭小莊（1951 生）、武生李寶春（1950 生）等為大家示範鑼鼓與身段；一同參加的學員包括林懷民（1947 生）、吳靜吉（1939 生）、姚孟嘉（1946-1996）、蔣勳（1947 生）、奚淞（1947 生）等，這些人後來都成為藝文界各領風騷的人物。長達半年的研習讓賴德和走進傳統戲曲音樂的世界，深受啟發：

民國六十二年夏天，由於恩師史惟亮先生的引導，有幸聆聽俞師大綱的平劇課，每周一次繼續半年有餘。可惜當時我這副西化的耳朵，心得並不多，只是由衷的感到「仰之彌高」。不過由於這次的洗禮，我自覺得已經有緣成為「傳統」的兒子，雖然長進很慢，可是確實踏著先人的腳印走著。²⁰

雲門舞集創辦人林懷民也曾表示：

俞老師談戲，到最後談的是戲背後的文化意涵。……史惟亮先生的「天道人心」（「奇冤報」音樂，七四年），賴德和的「眾妙」（「白蛇傳」音樂，七五年），都是中視平劇講座的具體成績。²¹

另一方面，透過史惟亮引介，賴德和於公務之暇，也到東海大學音樂學系的「民族與教會音樂研究中心」，整理數年前史惟亮與許常惠等人進行民歌採集運動時所蒐集的田野錄音資料，主要進行聽寫記譜、轉錄並建檔。賴德和曾回憶：

民歌採集最主要是原住民音樂，那第二個就是客家，再來是福佬民歌，還有一些戲曲南北管，但那是少部分。應該有兩千多首。我當

²⁰ 賴德和，《平劇鑼鼓影響現代樂曲創作之研究》（臺北：全音樂譜，1982），5。

²¹ 林懷民，〈館前路四十號：懷念俞大綱先生〉，2007 年，數位典藏與數位學習聯合目錄，《雲門舞集舞作數位典藏計畫》，2021 年 1 月 26 日檢索，<http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/2f/93/48.html>。

時的工作在民族中心，就是拷貝，然後把每一首什麼日期、哪些人到哪一個村莊、是誰來演唱，然後如果他們知道歌詞的大概意思，我就寫下來，就大概做這些事情。每一首歌我就寫一個卡片，建卡，建檔。那是無聊的工作，但因為我有興趣，所以每一首我都不只聽過一次。

那麼小的區域有那麼多樣的內容，那種多樣性是你憑空想像不出來的，所以你聽到那種震撼，是一個村莊一個村莊，一個族一個族，一天就是幾卷錄音帶這樣聽，一條一條記在卡片上。所以我每一首少說聽兩遍三遍是絕對有的，我覺得老天爺特別照顧我。那兩年，我就是聽著那些音樂長大的，所以應該對我後半段，就是 1973、1974 年對我此後的音樂寫作，產生了一種潛在性的影響。²²

六、「現代主義」思潮

1950-1960 年代的臺灣，歷經戰後的百廢待興，在逐漸穩定經濟、繁榮工商的社會環境下，理應展現欣欣向榮的樣貌。然而對於知識分子而言，卻正經歷情感上極度掙扎的一個階段：「我們有感於舊有的藝術形式和風格不足以表現我們作為現代人的藝術情感。所以，我們決定試驗、摸索和創造新的藝術形式和風格。」²³

國民政府撤退來臺之後，施行高壓統治，同時阻絕了中國與臺灣日治時期前後的教育文化發展。隨之來臺的志士雖傾慕五四運動傳統，然礙於政治現實，逐漸湮沒在聲浪中；而在日治時期積極發起民族主義運動，對抗日本的臺灣青年，原以為抗戰勝利後可以獲得自由，卻因二二八事件與接連爆發的衝突而被徹底整肅。戒嚴實施下，知識分子無不噤聲，於思想上雙雙摒棄中國傳統與政府刻意塑造的三民主義復興中華文化，呈現一種真空狀態；現實中，他們也無法關懷當前的政治與社會問題，產生極度的疏離感。這樣的

²² 賴德和，國立臺灣師範大學音樂數位典藏中心訪談，2017 年 5 月 5 日，逐字稿。

²³ 〈發刊詞〉，《現代文學》第 1 期（1960 年 3 月）：2，引用自呂正惠，〈現代主義在台灣—從文藝社會學的角度來考察〉，《台灣社會研究季刊》第 1 卷，第 4 期（1988 年 12 月）：184。

疏離與西方知識分子不謀而合，差別僅在於後者是源於對資本主義的唾棄，而前者則是對於自己身處社會的禁錮與落後感到絕望。²⁴

另一方面，臺灣「現代化」的腳步卻未停歇。當時美國幾乎壟斷了海外文化輸入臺灣的管道，造成方方面面的影響；在政府有意識地以中美合作掩蓋美援事實，讓民眾潛移默化地服膺於全盤西化論，也使「現代主義」似乎成為一種流行而發展為全面性運動。知識分子的消極與疏離使之對於西方文化產生移情作用，彷彿找到了出口，紛紛揭竿起義，呼應此一現象。1953 年，紀弦（1913-2013）創辦《現代詩》季刊，拉開現代主義文學的帷幕；1957 年，標榜文學、藝術與生活的《文星雜誌》創刊，帶動現代藝術之思潮；「五月畫會」、「東方畫會」同樣於該年相繼成立，旨在取法巴黎「五月沙龍」的實驗精神；1960 年，李曼瑰（1907-1975）成立「三一戲劇藝術研究社」並籌設劇團，積極培養戲劇人才；同年許常惠舉辦歸國後第一場「現代音樂創作發表會」，並於 1961 年創辦「製樂小集」，引發音樂界現代創作與發表之風；舞蹈上，則有黃忠良（1937 生）等人開始教授與展演現代舞，撒下臺灣現代舞蹈發展的種子。一時之間，眾人紛紛以現代為名投入創作，頗有百花齊放的態勢。

七、民族意識與自我認同

我之所以把這寫作過程寫出來，是希望藉此來說明一個久懸於心中的問題：到底這時空下的中國音樂工作者要以怎樣的方式來表達這一時代中國人的情感？

如果我們同意於「我們都是在傳統文化餘緒（不管是哲學思想或是風俗、習慣……）中薰陶長大的」這一命題的話，那麼，我想我們心中或多或少地都蘊蓄著中國人方式的情感。而一個藝術家最大的責任便是傳達屬於那個時代的情感。²⁵

²⁴ 呂正惠，〈現代主義在台灣〉，193-195。

²⁵ 賴德和，〈寫在《眾妙》演出之前〉，1975 年 9 月 26 日，雲門基金會，《雲門數位典藏網站》，2021 年 1 月 26 日檢索，<https://archive.cloudgate.org.tw/archive/01901-ar1975092601>。

進入 1970 年代，國際情勢的快速變化讓歷史成為不可承受之重。當臺灣社會接二連三面臨外交挫敗，國際地位急遽下降之際，盤踞一時的現代主義也因其外來本質開始受到質疑，捍衛傳統與民族意識的反省力量逐漸浮現。人們開始思考，究竟什麼才是我們的文化？1972 年於文學場域引發現代詩論戰的關傑明指出：「我們應該把西方當作『重新發掘』我們中國文化遺產的途徑，然後由這些文化遺產中撫育出一個現代的傳統。」²⁶ 1970 年代曾參與民歌採集運動的人類學者丘延亮（1945 生）也表達他對下一代習樂者的憂心：

他們的耳朵再也聽不進，甚至聽不見任何不屬於西洋古典音樂一系以外的任何聲音。對他們而言，京劇和其他地方戲曲的文武場是噪音，是「亂敲亂打」，對他們而言各種形式的彈唱和民歌也是噪音，是「亂拉亂唱」；自己民族既有的音樂是落後邪門的東西，任何非西方民族的民族音樂則是原始的胡鬧。就這個樣子，他們倘真有些成就，便成了我們典型的音樂變性家。²⁷

存在於 20 世紀，關於「現代」與「傳統」本是一體兩面的思考。當藝術創作者使用西方語彙與技法進行創造的當下，自然而然也會融入自身背景。身處當時的臺灣，外交危機激起強烈民族意識與自我認同，文化人不再允許自己如上一代一般置身事外，而是積極尋求參與社會改革的契機。林懷民即為一例。在〈失足與起步：門外的告白〉一文中，他描寫自己回國後第一次到美國新聞處演講的場景：

聽眾把美新處擠得滿滿。那一張張熱情的年輕的臉是一份力量。你激動了。你想起芝加哥大雪中參加釣魚台遊行的另一群青年朋友……要中國強，中國進步，每種工作都應有人去把它做好。要求別人，不如反求諸己。能做多少，就做多少吧。²⁸

²⁶ 關傑明，〈中國現代詩的困境〉，收錄於《現代文學的考察》，趙知悌編（臺北：遠景，1978），142。

²⁷ 丘延亮，《極目田野》（臺北：牧童，1979），243。

²⁸ 林懷民，〈失足與起步：門外的告白〉，1978 年 3 月，雲門基金會，《雲門數位典藏網站》，2021 年 1 月 27 日檢索，<https://archive.cloudgate.org.tw/archive/001chr-ar001-201010010001>。

在那之後，林懷民因俞大綱開始接觸京劇，也結識了史惟亮、賴德和等人，最終促成了「雲門」：

在「中國現代樂府」的總題下，省交響樂團主辦了中國作曲家與舞者的演出。每個人驚喜地發現中山堂坐滿了心存鼓勵的觀眾。那是一九七三年的秋天。就這樣，你在初初回國的「高熱」狀況下，「一失足成千古恨」地步上雲門之路。²⁹

1973 年 9 月底、10 月初，雲門舞集結合省交第三次「中國現代樂府」，分別於臺中、臺北與新竹舉行創團的首次公演（見【圖 6】）。

【圖 6】雲門舞集創團首演節目單，第 1 頁³⁰



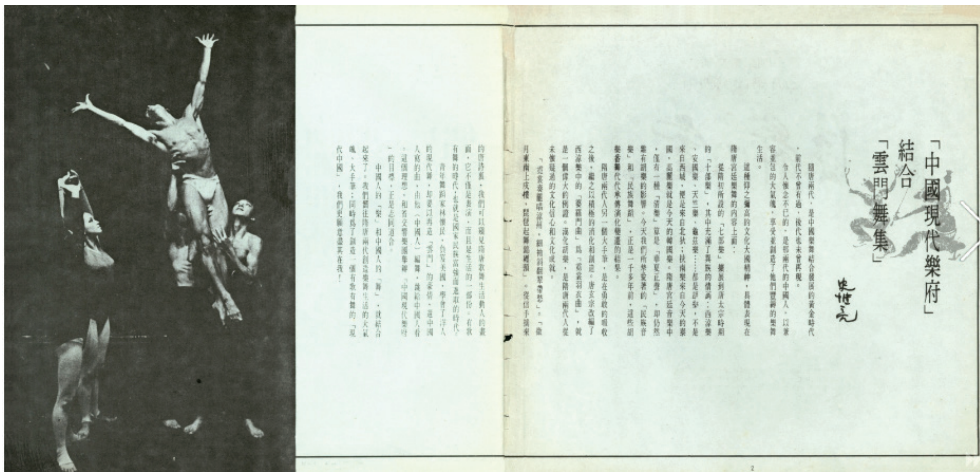
²⁹ 林懷民，〈失足與起步〉。

³⁰ 雲門舞集，〈1973 年雲門首演節目單〉，9 月 29 日，臺中市市中興堂，10 月 2、3 日，臺北市中山堂，10 月 5 日，新竹市清華大學，雲門基金會，《雲門數位典藏網站》，2021 年 1 月 27 日檢索，<https://archive.cloudgate.org.tw/archive/01-pr1973092901>。

時任省交團長的史惟亮為節目單作序（見【圖 7】）：

青年舞蹈家林懷民，負笈美國，學會了洋人的現代舞，卻要以再造「雲門」的豪情，選中國人寫的曲，由他（中國人）編舞，跳給中國人看。這個理想，和省交響樂團舉辦「中國現代樂府」的目標，正是志同道合。³¹

【圖 7】雲門舞集創團首演節目單，第 2、3 頁



一如初衷，雲門創團演出的舞作全部選用國人創作的音樂作品，包括：

- 一、舞作《夏夜》：選用史惟亮《四重奏》第二樂章。
- 二、舞作《秋思》：選用沈錦堂藝術歌曲《秋思》。
- 三、舞作《烏龍院》：選用許博允《中國戲劇的冥想》。
- 四、舞作《夢蝶》：選用周文中（1923-2019）《行草》，長笛與鋼琴。
- 五、舞作《閒情》：選用賴德和《閒情二章》第二樂章〈夢〉。
- 六、舞作《盲》：選用許常惠無伴奏長笛曲《盲》。
- 七、舞作《風景》：選用周文中《風景》。
- 八、舞作《眠》：選用溫隆信《眠》。
- 九、舞作《運行》：選用李泰祥鋼琴三重奏《運行篇》。

除周文中《風景》為管弦樂，溫隆信《眠》為室內樂組合搭配人聲，其他作品多為小型室內樂形式；而 9 首樂曲中，專為此次公演委託創作的則有

³¹ 雲門舞集，〈1973 年雲門首演節目單〉。

《秋思》、《中國戲劇的冥想》與《眠》3 首樂曲。雖然都採用西方器樂編制，但這些作品卻讓人感到相當「中國」，例如：《中國戲劇的冥想》，是根據京劇《烏龍院》改編而作；《行草》的構思來自《莊子》內篇的〈齊物論〉；李泰祥《運行篇》同樣受京劇啟發，描寫陰陽兩極相斥相引，最終合而為一的昇華境界。

彷彿是回應當時的國際情勢，作曲家們不約而同地從中國古典文本中進行擇選，汲取靈感，建構帶有國族屬性的中國意象。這是一個自我辯證的過程，也是一個尋求認同的感知經驗。如同俞大綱在看過美國現代舞者瑪莎·葛蘭姆（Martha Graham, 1894-1991）演出後的感慨：

她肯定個人在宇宙間的地位，然後又說，要傾聽「我們祖先的腳步聲」。這句話很美，作為一個舞蹈家，她用了「腳步聲」這樣的字眼。「祖先的腳步聲」是看不見，聽不到的，涵意卻極深刻，包括了一切的民族傳統。每個人獨一無二，但發展出來，家庭、社會、文化、傳統卻有相當的共通性。³²

蔣勳在〈好鼓聲！記雲門舞集春季公演〉一文中，為當時的藝術創作者何以不斷追尋意象中的中國提出了辯解，於描繪傳統的元素中加入現實的層次：

雲門每齣舞配的都是國內自己作曲家的樂曲——當我說：「自己」，並不只是說「中國的」、「臺灣的」，也同時是指時間上的「今天」、「目前」。因為柴可夫斯基的「天鵝湖」、John Cage 的即興音樂固然不是我們自己的；但是，「苗女弄杯」、「蒙古筷子舞」，也同樣和今天臺灣的一切有天壤之別，斷斷不是我們「自己的」。——只有在這塊土地上生活了二十年、三十年的人，才有能力、有條件去愛和了解這塊土地上所有的人共同的哀辛、歡樂、或者願望吧？！當林懷民選擇了史惟亮、許常惠、賴德和或許博允、溫隆信的音樂，他同時也就是選擇了「臺灣」和「今天」做為他舞蹈所要詮釋的對象。³³

³² 俞大綱，〈我們從瑪莎·葛蘭姆吸取些什麼？〉，收錄於《雲門舞話》，姚一葦等著（臺北：遠流，1981），21。

³³ 蔣勳，〈好鼓聲！記雲門舞集春季公演〉，收錄於《雲門舞話》，姚一葦等著，136-137。

對於林懷民與作曲家們而言，他們使用「中國」概念創作的同時，卻是將對於「臺灣」這塊土地的情感連結放入其中進行改作，把「過去的中國」落實到「今日的臺灣」，藉由反思自我，以在時代中產生新的意義。呼應賴德和提出的，「到底這時空下的中國音樂工作者要以怎樣的方式來表達這一時代中國人的情感？」無論借鑑的是西方音樂觀念、技法或是中國文本意象，都只是一種手段；重要的是，創作者如何將關注拉回自身，連結斯人斯土，感受並認同自我文化，從而進行再創造。林懷民與作曲家們以現代舞及現代音樂作為形式，內化古典文學與傳統戲曲等素材，最終以鼓舞人心的現代創作展演，真誠展現了藝術兼容並蓄、和諧交融的豐沛能量。

八、《眾妙》中的京劇元素

雲門舞集創團的前 10 年，林懷民與賴德和曾多次合作。1973 年，兩人有緣於京劇研習會結識，林懷民相當欣賞賴德和的文學修養與文人氣質，³⁴ 而有《眾妙》（為舞作《許仙》而寫，舞作後改名《白蛇傳》）、《春水》、《紅樓夢》等委託創作的誕生。其中《白蛇傳》與《紅樓夢》是雲門的經典舞碼，演出多次而歷久不衰，深受觀眾喜愛。兩部音樂作品的編制雖然一小一大，一中一西，但同樣嵌入了京劇鑼鼓的元素，顯見作曲家該時期之創作受京劇藝術影響之深遠。

前文述及，1973-1974 年是賴德和正廣泛吸收京劇知識且浸潤於民間音樂的時期。因此當林懷民邀請他為《白蛇傳》寫作音樂，他選定以簫、胡琴、琵琶、古箏四種旋律性傳統樂器，搭配中國打擊樂器作為編制。這是作曲家首次使用傳統樂器進行創作，他表示：

這些傳統樂器，一向有非常自由的性格，這種性格可以從不定的時值、飄忽的強弱和多變化的裝飾音上看出來。這些都是構思這首樂曲的原始資源。為了拓展音色彩度及尋求新的推展動力，再加上大量的鑼鼓等打擊樂器。一為抒寫一為暗示，形成兩個互相抗衡的對比群。「白蛇傳」無論從舞蹈或音樂的角度來看皆有平劇的影子，

³⁴ 宋育任，〈1970-1980 年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂〉，95。

展現既現代又傳統的風格，這都是受惠於俞大綱先生所點燃文化尋根的火種。³⁵

與西方歌劇不同，中國的戲劇重在寫意，在京劇中，一切姿態、對白、角色刻畫，都是象徵性的。為了表現這些意象的戲劇性，賴德和大量使用京劇鑼鼓入樂。他認為京劇鑼鼓大致有三種作用：一、指示歌唱的板式與速度；二、配合身段動作，給舞蹈與動作鮮明的節奏並製造氣氛；三、在念白的頭尾或句子中間加強語氣以烘托語勢。³⁶ 因此在《白蛇傳》演出中可以看到：許仙的亮相以代表文人出場的小鑼來暗示，且用簫的旋律顯示優柔寡斷的性格；鑼鼓中極為平穩的「慢長錘」用來搭配法海的出現，顯示其緩慢而莊嚴的步伐；節奏急促、連續反覆強音的鑼鼓點「亂錘」則常用以表達內心慌亂的情緒，可見於法海與白蛇、青蛇鬥法的段落。³⁷

九、林懷民與賴德和的《紅樓夢》

舞台上的兩個寶玉，一個寶玉穿著新綠色的小褲子，幾乎全身赤裸。另一個寶玉身上披著艷紅色的薄紗，光頭，像一名年輕出家的僧侶。一個在經歷人間繁華，另一個走向渾沌大荒。³⁸

1980 年，賴德和自奧地利進修返國，短暫回省交工作後，旋即北上協助馬水龍籌設國立藝術學院（今國立臺北藝術大學）音樂系。兩年後，他轉至該校任教，同時再次接受林懷民委託，挑戰雲門舞集十週年的大型製作《紅樓夢》。這不僅是雲門創團以來最龐大的舞作，同時也是賴德和該時期創作中少見的大型管弦樂作品（見【圖 8】）。為了在搭配舞蹈外亦能獨立演出，作曲家選擇以四樂章交響曲的形式呈現，費時一年半，終於完成這部作品。1983 年 10 月，雲門舞集於臺北市社教館首演此舞劇，由陳秋盛（1942-

³⁵ 賴德和，〈懷抱希望敢於作夢的年代：寫在《紅樓夢》封箱演出之前〉，2005 年 3 月 22 日，雲門基金會，《雲門數位典藏網站》，2021 年 1 月 20 日檢索，<https://archive.cloudgate.org.tw/archive/09301-ar2005032504>。

³⁶ 賴德和，《平劇鑼鼓影響現代樂曲創作之研究》，9-10。

³⁷ 宋育任，〈1970-1980 年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂〉，97-100。

³⁸ 蔣勳，《夢紅樓》（臺北：遠流，2013），182。

2018) 指揮臺北市立交響樂團現場演出；這場演出同時也是社教館的開館展演，可見其喧騰一時的景況。

【圖 8】舞劇《紅樓夢》序幕，總譜第 1 頁，作曲家手稿³⁹

³⁹ 賴德和，舞劇《紅樓夢》（總譜手稿），1983 年 8 月，MS037，《賴德和檔案》，國立傳統藝術中心臺灣音樂館。

「紅學」在文學界一直是相當熱議的論題，其複雜而富含深意的內涵形成多個學派，從各種視角進行考證與研究。想當然耳，以一部交響曲的規模不可能概括整個故事。幾經考量，林懷民與賴德和的《紅樓夢》不敘事，而是以園林的「春」、「夏」、「秋」、「冬」，加上「序言」與「尾聲」作為舞劇的意象結構；段落中隱去了所有人名，脫離說故事的傾向，讓主軸專注於音樂的抽象本質。⁴⁰ 首演節目單上，僅僅從《紅樓夢》原作第五回中引用了一句話，給予觀眾無限想像：「假作真時真亦假，無為有處有還無。」

在《紅樓夢》交響曲中，賴德和再次融合東、西方音樂元素，並且發揮得更加得心應手。從配器來看，雖然採用西方管弦樂團編制，卻仍舊加入了京劇鑼鼓以及獨奏樂器琵琶。京劇鑼鼓於此曲比《眾妙》更進一步，除了本身的運用，還將其鑼鼓點轉移至鋼片琴、豎琴與鋼琴的節奏中，與原本的鑼鼓相呼應，藉此作為中、西樂器之間的銜接：

「鋼片琴、豎琴、鋼琴」演奏這些節奏是有音高的，這些音高構成和絃是整首樂曲的基本結構，因此用節奏與音高作交替、轉換的聯想，在每一幕中這種互為轉換、互相呼應的聯想成為隱喻、暗示的角色，到了第四幕自然而然的把琵琶帶進來。鑼鼓的音色及節奏，琵琶的語法神情皆成為全曲的靈魂。⁴¹

首演結束後，賴德和根據林懷民意見修訂了作品。1984 年，雲門舞集邀請樊曼儂（1946 生）出任製作人，陳秋盛指揮，王正平（1948-2013）擔綱琵琶獨奏，聘請日本讀賣交響樂團為修改後的《紅樓夢》錄音，成為第二個版本，日後雲門演出即使用此錄音版本。此錄音後於 1994 年以雙 CD 形式發行（見【圖 9】）。2005 年，在展演 1500 場次之後，雲門決定封箱此作。賴德和又於 2009 年將原長約 90 分鐘的音樂縮減為 50 分鐘的版本，讓《紅樓夢》交響曲可以繼續以音樂會形式單獨演出。⁴²

⁴⁰ 羅基敏，〈林懷民的詩文樂舞世界〉，收錄於《野馬、耕牛、春蠶：雲門三十》，龍應台等著（臺北：雲門舞集文教基金會，2003），44-45。

⁴¹ 賴德和，《平劇鑼鼓影響現代樂曲創作之研究》，72-73。

⁴² 賴德和，《紅樓夢》交響曲（音樂會版），2009 年，MS044，《賴德和檔案》，國立傳統藝術中心臺灣音樂館。

【圖 9】《紅樓夢》交響曲專輯出版宣傳海報⁴³



⁴³ 《紅樓夢》交響曲專輯出版宣傳海報，1994 年，EP050B，《賴德和檔案》，國立傳統藝術中心臺灣音樂館。

十、結 語

檔案研究是對於歷史發展脈絡與演化過程的圖景描繪。其提供的證據價值有助於洞悉史實，對於特定時期之政治、歷史與文化等面向的音樂實踐有更公正而客觀的理解。

從《賴德和檔案》的史料梳理，我們能夠感受到 1970-1980 年代的社會情勢與思潮，是如何潛移默化於作曲家的音樂思考中，從青澀而成熟，從模仿西方創作技法到熟練融合中、西音樂元素，從民族性走向世界性，乃至在日後的創作生涯中開啟對於「音樂時間」的體悟。過往的每一項經歷都成為涵潤日後創作的養分，透過檔案資料，建構起正確的歷史實證，更能清楚得知作曲家的創作能量，對於傳統文化的探索、接納與認同是如何其來有自，對於臺灣現代音樂的發展，又碰撞出何種火花並進而產生影響。誠如賴德和多年友人、國家表演藝術中心董事長朱宗慶（1954 生）所言：

賴老師他兼備理性與感性，文學底子，東方的底蘊是很深厚的，他是非常有遠見的人。他所秉持的傳統跟現代，受到賴老師的一些理念的感動，或是他理念的影響，我們去學傳統樂器，去找民間的素材，那麼給我們只有加分。那這樣揉合起來，對我來講，我們的音樂的語言就多了，音樂表達更有個性了。這個都是影響我們很大的。所以我認為他是一個，現代音樂的一個推手吧！在臺灣這個環境裡面，是非常重要的角色。⁴⁴

⁴⁴ 賴德和，〈音樂能表現甚麼？〉，國立交通大學開放教育推動中心，演講錄影，2011 年 4 月 13 日，逐字稿，2021 年 1 月 20 日檢索，http://ocw.nctu.edu.tw/speech_detail.php?nid=63&gid=1。

附錄：賴德和 1990 年以前創作作品列表⁴⁵

作品名稱	創作年代	編制	首演／發表	《賴德和檔案》物件編號
《六月的夢》	1967	木管五重奏	向日葵樂會 I (1968)	MS005
《銅管六重奏》	1968	銅管六重奏		*
《閒夢遠》	1969	女聲三部合唱及 室內管弦樂團	向日葵樂會 II (1969)	*
《漁歌子》	1969	聲樂與鋼琴	向日葵樂會 IV (1971)	*
《憶故人》	1969	聲樂與鋼琴	向日葵樂會 IV (1971)	MS061
《童年鄉間》	1970	鋼琴組曲	向日葵樂會 III (1970)	*
《閒情二章》 〈醞〉、〈夢〉	1971	木管四重奏、 木管五重奏	向日葵樂會 IV (1971) 雲門首次公演 (1973)	MS005
《宜蘭調》	1973	鋼琴三重奏	中國現代樂府 II (1973)	*
三首鋼琴獨奏曲 〈五更鼓〉、 〈彰化哭〉、 〈天黑黑〉	1974	鋼琴獨奏	中國現代樂府 V (1974)	*
《待嫁娘》	1974	雙簧管及弦樂四 重奏	雲門公演 (1974)	MS006
《眾妙》	1975	傳統樂器室內樂	雲門公演 (1975)	MS007
《低音管的獨白》	1976	低音管獨奏		*

(接下頁)

⁴⁵ 作品列表整理自「賴德和檔案檢索工具」，部分資訊（首演／發表資訊）由本文作者整理。物件編號欄以「*」註記者表示未典藏於檔案中。

《小河瘦了》	1976	同聲二部合唱		MS062
《過新年》	1976	同聲三部合唱		MS063
《數目歌》	1976	同聲三部合唱		MS064
《悼念》	1977	弦樂四重奏		MS008
《前奏與賦格》	1979	鋼琴獨奏		*
《年節組曲》	1979	鋼琴獨奏		MS001
《落葉》	1980	混聲四部合唱		MS065
《小河》	1980	混聲四部合唱		MS066
《土》	1980	混聲四部合唱		MS067
《作品 1980》	1980	室內管弦樂	中國現代樂展 II (1983)	MS009
《奉獻三重奏》	1980	中音直笛、馬林 巴琴、擊樂	雲門公演 七三樂展	MS023
《春水》	1981	鋼琴三重奏	雲門公演	MS010
《舞劇紅樓夢》	1983	管弦樂	雲門十週年公演 (1983)	MS037
《秋頌》	1984	弦樂合奏		*
《抒懷一章》	1985	木管五重奏		MS011
《荊軻》	1987	管弦樂		*
<i>Sonata for Clarinet and Piano</i>	1988	單簧管與鋼琴		MS012

參考文獻

一、原始文獻

(一) 檔案典藏

賴德和。《賴德和檔案》。國立傳統藝術中心臺灣音樂館。

【Lai, Deh-Ho. *Lai Deh-Ho Collection*. Taiwan Music Institute, National Center for Traditional Arts.】

行政院文化建設委員會徵選創作入選證明書，1992 年，PM003。《賴德和檔案》。國立傳統藝術中心臺灣音樂館。

【Certificate of Selection for Composition, Council for Cultural Affairs, Executive Yuan, 1992, PM003. *Lai Deh-Ho Collection*. Taiwan Music Institute, National Center for Traditional Arts.】

《紅樓夢》交響曲專輯出版宣傳海報，1994 年，EP050B。《賴德和檔案》。國立傳統藝術中心臺灣音樂館。

【Album Publication Poster of *The Dream of the Red Chamber* Symphony, 1994, EP050B. *Lai Deh-Ho Collection*. Taiwan Music Institute, National Center for Traditional Arts.】

賴德和。《紅樓夢》交響曲（音樂會版），2009 年，MS044。《賴德和檔案》。國立傳統藝術中心臺灣音樂館。

【Lai, Deh-Ho. *The Dream of the Red Chamber* Symphony (Concert version), 2009, MS044. *Lai Deh-Ho Collection*. Taiwan Music Institute, National Center for Traditional Arts.】

——。舞劇《紅樓夢》（總譜手稿），1983 年 8 月，MS037。《賴德和檔案》。國立傳統藝術中心臺灣音樂館。

【——. *The Dream of the Red Chamber*, the Ballet (Music manuscript), August 1983, MS037. *Lai Deh-Ho Collection*. Taiwan Music Institute, National Center for Traditional Arts.】

（二）書籍

賴德和。《平劇鑼鼓影響現代樂曲創作之研究》。臺北：全音樂譜，1982。

【Lai, Deh-Ho. *A Study on the Influence of the Pingchü Loku on Modern Compositions*. Taipei: Chuan Yin Music, 1982.】

（三）演講與訪談

賴德和。〈音樂能表現甚麼？〉。國立交通大學開放教育推動中心。演講錄影，2011 年 4 月 13 日。2021 年 1 月 20 日檢索。http://ocw.nctu.edu.tw/speech_detail.php?nid=63&gid=1。

【Lai, Deh-Ho. “What Does Music Express?” Open Education Office, National Chiao Tung University. Speech video, April 13, 2011. Accessed January 20, 2021. http://ocw.nctu.edu.tw/speech_detail.php?nid=63&gid=1.】

———。國立臺灣師範大學音樂數位典藏中心訪談。2017 年 5 月 5 日。

【———. Interview by the Digital Archive Center for Music of the National Taiwan Normal University. May 5, 2017.】

（四）網路

雲門舞集。〈1973 年雲門首演節目單〉，9 月 29 日，臺中市興堂，10 月 2、3 日，臺北市中山堂，10 月 5 日，新竹市清華大學。雲門基金會。《雲門數位典藏網站》。2021 年 1 月 27 日檢索。<https://archive.cloudgate.org.tw/archive/01-pr1973092901>。

【Cloud Gate Dance Theatre. “The Program for the Premiere of Cloud Gate in 1973,” Chung Hsing Hall, Taichung, September 29, Zhongshan Hall, Taipei, October 2 and 3, and Tsing Hua University, Hsinchu, October 5. Cloud Gate Foundation. *Cloud Gate Digital Archive Website*. Accessed January 27, 2021. <https://archive.cloudgate.org.tw/archive/01-pr1973092901>.】

臺灣省政府教育廳交響樂團。〈中國現代樂府 1：前奏與賦格〉節目單，1973 年 7 月 31 日，臺北市實踐堂。數位典藏與數位學習聯合目錄。《史惟亮教授音樂數位典藏計畫》。2021 年 7 月 25 日檢索。<https://catalog.digitalarchives.tw/item/00/5a/3b/d8.html>。

【Taiwan Provincial Symphony Orchestra. Program for “Chinese Modern Yuefu 1: Prelude and Fugue,” Shih Chien Hall, Taipei, July 31, 1973. Taiwan e-Learning & Digital Archives Program. *Shih Wei-Liang Digital Music Archive Project*. Accessed July 25, 2021. <https://catalog.digitalarchives.tw/item/00/5a/3b/d8.html>.】

——。〈中國現代樂府 5：青少年音樂會〉節目單，1974 年 5 月 11 日，臺中市中興堂。數位典藏與數位學習聯合目錄。《史惟亮教授音樂數位典藏計畫》。2021 年 7 月 25 日檢索。 <https://catalog.digitalarchives.tw/item/00/5a/3b/d3.html>。

【——。Program for “Chinese Modern Yuefu 5: Concert for Young People,” Chung Hsing Hall, Taichung, May 11, 1974. Taiwan e-Learning & Digital Archives Program. *Shih Wei-Liang Digital Music Archive Project*. Accessed July 25, 2021. <https://catalog.digitalarchives.tw/item/00/5a/3b/d3.html>.】

賴德和。〈寫在《眾妙》演出之前〉，1975 年 9 月 26 日。雲門基金會。《雲門數位典藏網站》。2021 年 1 月 26 日檢索。 <https://archive.cloudgate.org.tw/archive/01901-ar1975092601>。

【Lai, Deh-Ho. “Written before the Premiere of *Chung Miao*,” September 26, 1975. Cloud Gate Foundation. *Cloud Gate Digital Archive Website*. Accessed January 26, 2021. <https://archive.cloudgate.org.tw/archive/01901-ar1975092601>.】

——。〈懷抱希望敢於作夢的年代：寫在《紅樓夢》封箱演出之前〉，2005 年 3 月 22 日。雲門基金會。《雲門數位典藏網站》。2021 年 1 月 20 日檢索。 <https://archive.cloudgate.org.tw/archive/09301-ar2005032504>。

【——。 “The Age of Hope and Daring to Dream: Written before the Sealing Performance of *The Dream of the Red Chamber*,” March 22, 2005. Cloud Gate Foundation. *Cloud Gate Digital Archive Website*. Accessed January 20, 2021. <https://archive.cloudgate.org.tw/archive/09301-ar2005032504>.】

二、研究文獻

（一）書籍與書籍文章

丘延亮。《極目田野》。臺北：牧童，1979。

【Chiu, Yen Liang. *Keep a Keen Sight toward the Field*. Taipei: Mutung, 1979.】

姚一葦等。《雲門舞話》。臺北：遠流，1981。

【Yao, Yi-Wei, et al. *Essays on Cloud Gate Dance Theatre*. Taipei: Yuan-Liou, 1981.】

俞大綱。〈我們從瑪莎·葛蘭姆吸取些什麼？〉。收錄於《雲門舞話》，姚一葦等著，19-31。

【Yu, Ta-Kang. “What Do We Learn from Martha Graham?” In *Essays on Cloud Gate Dance Theatre*, by Yi-Wei Yao et al., 19-31.】

蔣勳。〈好鼓聲！記雲門舞集春季公演〉。收錄於《雲門舞話》，姚一葦等著，135-146。

【Chiang, Hsun. “What a Drumbeat! Comments on the Cloud Gate Spring Showcase.” In *Essays on Cloud Gate Dance Theatre*, by Yi-Wei Yao et al., 135-146.】

——。《夢紅樓》。臺北：遠流，2013。

【——. *Dreamed about the Red Chamber*. Taipei: Yuan-Liou, 2013.】

羅基敏。〈林懷民的詩文樂舞世界〉。收錄於《野馬、耕牛、春蠶：雲門三十》，龍應台等著，36-47。臺北：雲門舞集文教基金會，2003。

【Lo, Kii-Ming. “Hwai-Min Lin’s World of Poetry, Music and Dance.” In *Wild Horses, Toiling Oxen, or Spring Silkworms: 30th Anniversary of the Cloud Gate Dance Theatre*, by Ying-Tai Lung et al., 36-47. Taipei: Cloud Gate Foundation, 2003.】

關傑明。〈中國現代詩的困境〉。收錄於《現代文學的考察》，趙知悌編，137-142。臺北：遠景，1978。

【Kuan, Chieh-Ming. “The Dilemma of Modern Chinese Poetry.” In *An Investigation into Modern Literature*, edited by Chih-Ti Chao, 137-142. Taipei: Vista Publishing, 1978.】

（二）期刊文章

呂正惠。〈現代主義在台灣—從文藝社會學的角度來考察〉。《台灣社會研究季刊》第1卷，第4期（1988年12月）：181-209。

【Lu, Cheng-Hui. “Modernism in Taiwan: An Investigation from the Perspective of the Sociology of Literature.” *Taiwan: A Radical Quarterly in Social Studies* 1, no. 4 (December 1988): 181-209.】

宋育任。〈1970-1980 年代的「雲門舞集」與臺灣現代音樂：以賴德和《白蛇傳》、《紅樓夢》與馬水龍《廖添丁》為例〉。《藝術評論》第 36 期（2019）：79-131。

【Sung, Yu-Jen. “‘Cloud Gate Dance Theater’ in the 1970s-1980s and Taiwanese Modern Music: With Deh-Ho Lai’s *White Snake* and *Dream of the Red Chamber* and Shui-Long Ma’s *Liao Tien-Ding* as Examples.” *Arts Review*, no. 36 (2019): 79-131.】

——。〈賴德和「雲門」舞樂研究—以《待嫁娘》和《春水》為例〉。《關渡音樂學刊》第 29 期（2019 年 2 月）：1-40。

【——. “A Study of Deh-Ho Lai’s ‘Cloud Gate’ Dance Music: With *Red Kerchief* and *Spring Ripple* as Examples.” *Kuandu Music Journal*, no. 29 (February 2019): 1-40.】

徐麗紗校訂，駱婉禎、施景瑛、王詩雅整理。〈NTSO 榮耀的 65 週年歷史〉。《樂覽》第 138 期（2010 年 12 月）：14-57。

【Hsu, Li-Sha, Wan-Chen Lo, Ching-Ying Shih, and Shih-Ya Wang, eds. “65-Year Glorious History of NTSO.” *Music Browser*, no. 138 (December 2010): 14-57.】

〈發刊詞〉。《現代文學》第 1 期（1960 年 3 月）：2。

【“Foreword to the Magazine.” *Modern Literature*, no. 1 (March 1960): 2.】

（三）學位論文

盧佳培。〈賴德和：舞劇《紅樓夢》音樂創作探源〉。國立臺北藝術大學碩士論文，2002。

【Lu, Chia-Pei. “Deh-Ho Lai: An Investigation into the Music Creation of the Ballet *Dream of the Red Chamber*.” Master’s thesis, Taipei National University of the Arts, 2002.】

謝昀倫。〈Jonathan Kramer 的音樂時間理論於賴德和與楊聰賢作品分析之運用〉。國立臺北藝術大學碩士論文，2011。

【Hsieh, Yun-Lun. “Jonathan Kramer’s Theory on Musical Time as an Analytical Foundation to Compositions of Lai Deh-Ho and Yang Tsung-Hsien.” Master’s thesis, Taipei National University of the Arts, 2011.】

顏佩如。〈論賴德和的音樂藝術：民族主義、創作理念和現代性〉。國立臺北藝術大學碩士論文，2009。

【Yen, Pei-Ju. “A Study on the Musical Art of Deh-Ho Lai and His Ideas of Nationalism and Modernism.” Master’s thesis, Taipei National University of the Arts, 2009.】

（四）網路

林懷民。〈失足與起步：門外的告白〉，1978 年 3 月。雲門基金會。《雲門數位典藏網站》。2021 年 1 月 27 日檢索。 <https://archive.cloudgate.org.tw/archive/001chr-ar001-201010010001>。

【Lin, Hwai-Min. “Slipped and Restarted: A Confession Outside the Door,” March 1978. Cloud Gate Foundation. *Cloud Gate Digital Archive Website*. Accessed January 27, 2021. <https://archive.cloudgate.org.tw/archive/001chr-ar001-201010010001>.】

———。〈館前路四十號：懷念俞大綱先生〉，2007 年。數位典藏與數位學習聯合目錄。《雲門舞集舞作數位典藏計畫》。2021 年 1 月 26 日檢索。 <http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/2f/93/48.html>。

【———. “No. 40, Guanqian Road: Remembering Maestro Yu Ta-Kang,” 2007. Taiwan e-Learning & Digital Archives Program. *Cloud Gate Dance Archives: Digitalization and Preservation*. Accessed January 26, 2021. <http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/2f/93/48.html>.】

Refining “Modernism” — A Study on the Musical Compositions from the 1970s to 1980s by Deh-Ho Lai from an Archival Perspective

Tzu-Chia TSENG

Summary

In the second half of the twentieth century, Taiwan struggled to recover from the devastations of the Second World War. After the end of the island's relative cultural isolation during the Japanese occupation, 20th-century thought and a new national consciousness began to thrive. Born and raised in an ambiance of resurging Chinese nationalism, the Taiwanese composer Deh-Ho Lai (b. 1943) absorbed a range of unique cultural and artistic stimuli which were appropriated and eventually influenced his musical compositions.

During most of his life, Deh-Ho Lai has been a prolific composer. Throughout his career, he has meticulously preserved his own manuscripts, his printed scores, the concert programs of his work and various related documents, which form the bulk of the collection of his archive. In 2019, Lai donated his collection to the Taiwan Music Institute (National Center for Traditional Arts), which in turn entrusted the Digital Archive Center for Music (National Taiwan Normal University) with the project of cataloguing and digitization, thus creating the *Lai Deh-Ho Collection*. The entire archive consists of 511 items which include Lai's musical works from 1969 to 2021. The collection is divided into five categories; the first category (“manuscripts”) contains the autographs of 77 musical compositions by Lai. The archival material encompasses Lai's autograph manuscripts, non-autograph copies of his manuscripts, his published scores, a few musical sketches, arrangements for various instruments and program notes. As many as half of the composer's works

written during the 1970s and 1980s were premiered or presented at contemporary music events in Taiwan. These works not only reflect the development of contemporary music in Taiwan, but also became part of the driving forces which shaped the development of contemporary music in Taiwan. The music manuscripts and scores from *Lai Deh-Ho Collection* will be analyzed from the perspective of archival research which reflects the social and cultural changes in Taiwan during the second half of the 20th century.

The first part of the article discusses the secondary literature on Lai and gives a brief overview of *Lai Deh-Ho Collection* with particular attention to the condition of the archival material. The second part offers a biographical sketch of the composer and discusses how his education at National Taiwan Academy of Arts (today National Taiwan University of Arts), especially the formation of the “Sunflower Music Assembly” with his professors and fellow classmates inspired his commitment to introducing contemporary music to Taiwan. During this period of his life, Lai Deh-Ho devoted himself to the composition and publicization of contemporary music. After his graduation, he started his professional career as the Director of the Research Division at the National Taiwan Symphony Orchestra and participated in the “Chinese Modern Yuefu” (樂府) which aimed at promoting the works written by native composers of Taiwan. His interest in folk music brought him to conduct research at the Research Center for Folk Music and Church Music at the Music Department of Tunghai University. He carefully transcribed, compiled, and recorded music collected by the Folk Music Movement. He also participated in the Peking Opera seminars organized by Prof. Ta-Kang Yu (1908-1977), a renowned specialist in traditional Chinese theatre, from which he absorbed his knowledge of Peking Opera, integrating its elements into his own musical style. About the same time, Lai Deh-Ho formed a close friendship with Hwai-Min Lin (b. 1947), the founder of the Cloud Gate Dance Theatre. His contacts with contemporary artists were to significantly influence his mature works.

The third part of the article focuses on the composer’s ambivalent response to the musical style of the international avant-garde which characterized Taiwanese music during the 1980s. The scores of Deh-Ho Lai reflect his ambivalent position

towards the aesthetics of the international musical avant-garde. His dedication to preserve the traditional musical heritage of Taiwan and his self-identification with this tradition made him recur to compositional technique which had been used during the 1920s in European art music (Bartók, Veress, Kodály). During the decade of his collaboration with the Cloud Gate Dance Theatre (1973-1983), Lai collaborated with the choreographer Hwai-Min Lin; he used classical works of Chinese literature as subject matter for his ballet scores, therefore enriching his musical language. Deh-Ho Lai's ballet score *The Dream of the Red Chamber*, premiered in 1983 to the choreography by Hwai-Min Lin, may be seen as a good example for the fusion of contemporary choreography with his moderately modern musical language, in which pentatonic interval configurations derived from traditional Chinese music were used as musical material for a full-blown symphonic score.

Archival research in musicology provides a window into the processes which shape the historical development of musical styles over a designated period of time. It is equally important to point out that the evidences retrieved from archival material can provide new insights into the political, historical and cultural aspects of the musical works of their time. Thanks to the existence of the *Lai Deh-Ho Collection*, a better understanding of the gradual process which led to the modernization of Taiwanese art music during the 1970s and 1980s can be achieved. Deh-Ho Lai's development from a neophyte to a master, from mere imitation to artistic invention, from local composition studies to a global career, shows the composer's creative itinerary towards a mildly modernist musical style which appears to be rooted in his exploration of traditional culture in Taiwan. These archives, which offer researchers a view behind the scenes, do not only facilitate a correct historical understanding of the composer's identification with Taiwanese culture, but also shed light on the evolution of contemporary music in Taiwan. The *Lai Deh-Ho Collection* will help to unlock the keys to a better understanding of the history of contemporary music in Taiwan during the 1970s and 1980s and its wider cultural and social background.

Keywords: Deh-Ho Lai, music archive, music composition, archives preservation, modern music

曾子嘉，國立臺灣師範大學音樂學碩士，國立政治大學圖書資訊與檔案學研究所碩士。現為國立臺灣師範大學音樂數位典藏中心專任人員，同時也是該校音樂學系音樂學博士生。研究領域為音樂檔案研究與數位典藏。

Tzu-Chia TSENG holds master's degrees in musicology (National Taiwan Normal University) and archival studies (National Chengchi University). Currently she is a Ph. D. student in musicology at the Department of Music of the National Taiwan Normal University while working at the Digital Archive Center for Music (NTNU). Her research interests focus on music archives and their digitization.