

給下一輪太平盛世之台灣當代音樂備忘錄

林幗貞

摘 要

《給下一個千禧年的六個備忘錄》被視為卡爾維諾為文學「辯護之作」，而為何文學需要辯護？實因文學之逐漸式微並引發卡爾維諾之憂慮。

「現在是 1985 年，我們和下一輪太平盛世之間只剩十五年的時光。」1985 那年的台灣，政治與社會在即將解放並驅向自由主義之前夕，80 年代自歐美接受現代主義與後現代美學洗禮之前衛作曲家，早在 21 世紀之「太平盛世」（或亂世）來臨之前，即透過音樂之視角找到歷史與寫實敘述之罅隙，試圖喚醒「慣常」或「被迫」得了「歷史失憶症」之台灣社會，且於 20 世紀與 21 世紀交合之當代，為台灣新一輩創作者之下一個千禧、一個應許存在的太平盛世，以音樂形式寫下值得留存、值得被不斷複誦之「音樂備忘錄」，而此備忘錄實為「台灣當代嚴肅音樂」存在價值之「辯護之作」。

台灣當代嚴肅音樂充滿了許多引發思慮之內涵要素，無論創作者之思想脈絡、技巧手法亦或敘述題材，彼此間實有相當數量之重疊抑或重複，而其重疊與非重疊區塊所構築出的聲響圖像，即塑造了台灣當代「時代的面目」。筆者以「給下一輪太平盛世之音樂形式備忘錄」為題，試圖建構文化認知角度，總述 1980 年代歸國作曲家之於台灣當代音樂發展史上定位與重要性，與在其所共創之時代精神影響下，「台灣當代新音樂」展現之創作價值與其影響下之音樂走向。

關鍵字：台灣當代音樂、音樂與社會現象、音樂與文學、卡爾維諾

Some Taiwan Music Memos for the Next Millennium

Kuo-Chen Lin

Abstract

"Some Taiwan Music Memos for the Next Millennium" can be seen as Calvino's "defense" for literature. Why is the literary in need of defense? It is the cause of the gradual decline of literature in which Calvino was concerned.

"We are in 1985 now; there are only fifteen years before the next round of peace and prosperity ". In that year in Taiwan, political and social liberation and the tendency towards pessimism were in, as avant-garde composers baptized by post-modern aesthetics and modernism in Europe and America had found gaps in music history and realistic narrative through the perspective of music toward the early 21st century, before the coming era of "peace and prosperity" (or chaos). Additionally, they tried to awaken Taiwan, which was "usual" or "forced" to have "historical amnesia". Also, between the 20th and 21st century, they wrote a "Music Memorandum" that was worthy of retention and preservation in music for the next round of peace and prosperity in Taiwan, as well as for the creators of Taiwan's new generation. This memo is exactly the "defense work" for the meaning of existence for "Taiwan Contemporary Serious Music".

Taiwan Contemporary Serious Music leads to thought. However, regardless of the thought, skills or themes described from the creators, there is a considerable amount of overlapping and duplication. Overlapping parts, as well as non-overlapping parts, block out sound images that have shaped "the era of the face" in contemporary Taiwan. The author has entitled this study as "Some Taiwan Music Memos for the Next Millennium ", in an attempt to build a perspective in cultural awareness, and to state the importance and position of contemporary music

in the history of Taiwan of the composers in the 1980s. In addition, this article also discusses the value shown by “Taiwan Contemporary New Music” and music under the influence of this era.

Key words: Taiwan Contemporary Music, Music and Social phenomenon, Music and literature, Italo Calvino

卡爾維諾¹在其遺作《給下一個千禧年的六個備忘錄》²書中之〈弁言〉寫道：

現在是 1985 年，我們和下一輪太平盛世之間只剩十五年的時光。在此刻，我並不覺得新紀元的逼近會引起什麼特別的情緒波動。我並不想在這裡討論未來學，而是要談文學。目前這一輪即將終了，的太平盛世，見證了西方語言的誕生與發展，文學的發展則探勘了這些語言在表現、認知、想像等方面的可能性。這也是書籍的千禧年，在這一千年中，書籍以我們目前熟悉的形式出現。我們常納悶，文學和書籍在所謂的後工業科技時代會有什麼下場 --這樣的關注，或許就是一個徵兆，表示目前這個太平盛世即將結束。我並不太喜歡沉溺於這種揣測。我對文學的未來有信心，因為我知道有些東西是唯獨文學才能提供給我們的。因此我希望把這些講稿投注於我衷心認同的某些價值、性質，或文學特性，設法從下一輪太平盛世的視野來看待。³

¹ 卡爾維諾 (Italo Calvino, 1923-1985)，義大利文學家、新聞工作者。擅長寫短篇故事及小說。卡爾維諾之人生經歷與政治意向影響其藝術文學創作甚深－其出生於古巴，二次大戰期間他加入抗德游擊隊，1945 年加入共產黨、1947 年畢業於都靈大學文學院，並出版小說《蛛巢小徑》。50 年代他致力於左翼文化工作，即使在 1957 年因蘇聯入侵匈牙利而退出共產黨之後亦然。50 年代的重要作品有《阿根廷螞蟻》、《我們的祖先》三部曲和《義大利民間故事》。60 年代中期起長住巴黎 15 年，與李維·史陀、羅蘭·巴特等密切交往；60 年代的代表作為科幻小說《宇宙連環圖》，曾獲頒美國國家書卷獎。70 年代，卡爾維諾致力於開發小說敘述藝術的無限可能，陸續出版了《看不見的城市》、《不存在的騎士》和《如果在冬夜，一個旅人》，奠定了他在當代文壇的崇高地位。1981 年英國曼布克文學獎 (Man Booker Prize) 得主魯希迪 (S. Rushdie) 曾言：「當義大利爆炸，當英國焚燒，當世界末日來臨，我想不出有比卡爾維諾更好的作家在身邊。」這是對卡爾維諾至高無上的讚譽。85 年夏，突患腦溢血，於 9 月 19 日辭世。1988 年，未發表的演說稿《給下一輪太平盛世的備忘錄》問世。(本註釋內容參酌 http://en.wikipedia.org/wiki/Italo_Calvino 及吳潛誠譯作《給下一輪太平盛世的備忘錄》之作者簡介。

² 《給下一個千禧年的六個備忘錄》，又名〈美國講稿〉，1984 年，卡爾維諾一接受諾頓演講 (the Charles Eliot Norton Lectures)，即訂下一個計畫，組織演說內容；1985 年 9 月，卡爾維諾即將動身前往美國和哈佛大學的時候，已經寫下這五篇演說稿，然卻在還未成行即意外死於腦出血。在其家人協助下收集了卡爾維諾的五篇演講稿，編匯成此書。

³ Calvino, Italo. 《給下一輪太平盛世的備忘錄》(*Six Memos for the Next Millennium : Lezioni Americane*)，吳潛誠 譯，臺北：時報，1996，11。

《給下一個千禧年的六個備忘錄》被視為卡爾維諾為文學「辯護之作」，而為何文學需要辯護？實因文學逐漸式微並引發卡爾維諾之憂慮。

本文部分引用之譯作《給下一輪太平盛世的備忘錄》，譯者吳潛誠一貫以「太平盛世」一詞替代「千禧年」(*Millennium*)之直譯，無忌諱地表達出其對於文學發展深切之擔憂與期盼，擔憂文學在後工業時代，甚或在無法預知其發展界限之數位虛擬未來世界裡，最單純的文字創作將印刻於何處？然而譯者在卡爾維諾於1985即將赴美哈佛大學發表之五篇講稿中，讀到了文學對於人類生命本身的啟發，讀到了「文學如何逸出常軌，傳達人類面對無限的可能所流露的痛苦、困惑和振奮。...給下一個千禧年的貼切禮物，擔憂和關切文學之未來命運的讀者，可以在這裡發現十分有力的證詞。」⁴此給了譯者為下一個千禧年定義為文學之「太平盛世」最直截之證詞與信心。而筆者於本文借用譯者之「太平盛世」一詞，或有二次「挪用」(*appropriation*)之爭議與疑慮，然事實是筆者在研究台灣當代音樂創作與存在現象過程中，不斷看見並聯想到音樂與當代文學亦然相同之現象與危機，卻也為台灣當代音樂發展存在相同之期盼。

1980年代，歐洲現代音樂早已長久耽溺於離群冷僻的現代主義語境裡，而美國當代音樂所走的後現代折衷路線，卻總有「媚俗」⁵之虞，並在某程度上被質疑其藝術價值與美學品味；因而上個世紀末之嚴肅音樂走到了式微或漸趨於狹隘之當口，就此，嚴肅音樂之存在與延續價值，亦須辯護——卡爾維諾講稿中藉著提出五個重要創作價值：「輕」、「快」、「準」、「顯」、「繁」做為下個千禧年文學不死、且應該繼續存在的理由，因深有同感，筆者即試圖藉借用此論述，藉文學現象與音樂現象相「參照」與「互文」，探究當代音樂與文學創作之共同危機與存在價值，並尋究在千禧年後之文化語境中，台灣當代音樂是否將成就另一「太平盛世」之可能……

1985年，本講稿發表的時刻，台灣正處在1987年解嚴、政治與社會在即

⁴ 同註5，05-06。吳潛誠所著之〈序—文學的辯護書〉。

⁵ 米蘭·昆德拉創造「媚俗」(*Kitsch*)此一詞彙，關於詞彙意涵其言：「這個字源於上世紀中之德國，它描述不擇手段去討好大多數人的心態和做法。既然想要討好，當然得確認大家喜歡聽什麼。然後再把自己放到這個既定的模式思潮之中。*Kitsch*就是把這種有既定模式的愚昧，用美麗的語言和感情把它喬裝打扮。甚至連自己都會為這種平庸的思想和感情灑淚。」

將解放並驅向自由主義之前夕。而 80 年代自歐美接受現代主義與後現代美學洗禮歸國之台灣前衛作曲家們，已然與文學家、思想家同處於共有之思想脈絡上，即以「知識份子」之眼界看待自己、看待創作、看待社會甚而是全球化下之世界總體現象。⁶他們早在 21 世紀之「太平盛世」（或亂世）來臨之前，即透過音樂之視角找到歷史與寫實敘述之罅隙，試圖喚醒「慣常」或「被迫」得了「歷史失憶症」之台灣社會，且於 20 世紀與 21 世紀交合之當代，為台灣下一輪太平盛世、為台灣新一輩創作者，以音樂形式寫下值得留存、值得被不斷複誦之「音樂備忘錄」，而此備忘錄亦實為「台灣當代嚴肅音樂」存在價值之「辯護之作」。

在此，台灣當代音樂備忘錄，將由一個神話寓言開始寫起...

一、「輕」（Lightness）、「快」（Quickness）

有時我感覺整個世界都將硬化成石頭：一種緩慢的石化現象，因人因地而有程度差別，但無一生靈得以倖免，就如同神話中沒人可躲過蛇髮女妖魅杜莎（Medusa）之冷酷凝視；而唯一能砍下魅杜莎腦袋的英雄是柏休斯（Perseus）...柏休斯憑藉最輕盈的東西，靠風，靠雲，只盯住憑間接視覺呈現的東西，也就是鏡面所捕捉的映像。我以此這個神話作為寓言...⁷

「輕」所強調的，即生命存在的沉重必須以輕盈的態勢來承擔。關於台灣沉重的、宿命式之被殖民史，關於台灣人民長久被打擊、被掠奪的無奈，關於台灣當下社會於商業價值觀底下「被眼花撩亂之繽紛色彩紙所包裝的貧窮、落寞的心靈」及迷失的信仰，作曲家金希文⁸感到沉重，其於作品自述中曾言：「在

⁶ 筆者長期研究台灣新音樂創作者，然篇幅所限，本文以五位各具特色與代表性的作曲家－曾興魁、潘皇龍、柯芳隆、金希文與潘世姬為主要探究對象。

⁷ Calvino, Italo. 《Six Memos for the Next Millennium》(The Charles Eliot Norton Lectures 1985-86). Translated by Patrick Creagh. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts 1988, 4.本處引文為筆者自行翻譯。

⁸ 金希文，1957 年生於台灣中部小鎮斗六，中學期間則是在日本接受教育，大學就讀

20 世紀初表現主義因痛苦而喊出的那一聲尖叫，到了今天依然刺耳！」

當人性看來注定沉重；我認為自己應該如同柏休斯，飛入一個不同境地，我並非指涉躲入夢境，或逃進非理性之中。而是說，我必須改變方法，以不一樣的角度，不同的邏輯，新穎的認知和方法來看待世界。此當中我尋求的「輕盈」，不應如幻夢一般消逝，更不應被現實和未來所侵蝕...⁹

對於基督的信仰，對於台灣的認同，對於社會事務之關照，始終是金希文音樂書寫之主軸，然而金希文音樂之書寫語境，卻始終以詩般的輕盈，讓音樂發揮其基本的、存在式的功能，並讓追求輕盈的歷程成為對生命沉重之對抗

——
所以我想到了藍天
因為睜眼就是狹窄的屋頂
無風無雨
偶爾情緒一下
也都安然無事

想看
深處的繁星
很久無量的光
很小屋的燈

美國 Biola University，並在該校獲取鋼琴與作曲雙學位。之後則在 Eastman School of Music 攻讀作曲、鋼琴、指揮，取得該校作曲博士。從 1991 年開始擔任音契合唱管弦樂團的指揮，並在 1996 年起開始擔任該團的音樂總監，目前任教於國立師範大學。金希文的作品多次在美國[PBS, KFAC]、加拿大[CBC]、Argentina CAMN、Czech Radio 等電台播出。1997 年二月洛杉磯時報樂評 Timothy Mangan 在評論金希文的第三號交響曲【臺灣】時，說：「作曲家在現代西方大型管弦樂戲劇性的表現手法上，是位有自信的大師。」1998 年 4 月 The Boston Globe 樂評 Richard Buell 評論中也說：『出生台灣的金希文，他所譜給小提琴和鋼琴的幻想曲，運航在高昂的情感和技巧上』。2001 年 4 月 The San Diego Tribute 樂評 Valerie Scher 在聽過【福爾摩沙四季】世界首演後評論中說：『金希文明顯的擁有令人讚賞的天份，並看漲的聲譽』，並認為該作品『融合了犀利的活力與有自信的絃樂音響駕馭能力』。

⁹ Calvino, Italo。1988, 7。本處引文為筆者自行翻譯。

就是那麼的亮

這首金希文 1992 年所寫的短詩〈渺小〉，看似語境輕盈，實則書寫其思索生命中包括信仰、台灣社會種種異相之沉重心緒；其中狹隘的屋頂即如隱喻著島嶼台灣始終擺脫不掉的悲情，其遮住了島國之天光，亦遮住了「深倉的繁星」，因而只有小屋的燈，如信仰，給了其亮光，亦給了對於台灣未來之明示。

10

有朋友質疑我何以有信仰，作品卻仍然如此消極？我總感覺尼采所提的「空虛」在台灣的文化中，是刻意被迴避的。我必須說，信仰之所以有價值，正因為給了我力量與方向，去面對這樣的空虛。所以我變得如嘮叨的人，逮到機會就提醒聽眾「人如生長的草，早上發芽生長，晚上割下乾枯！」但其實，我對生命仍是充滿熱情的。¹¹

金希文慣常以「詩」或短文的形式書寫關於生命、關於信仰、關於生活中之種種心緒，並將之轉換為音樂形式。「詩」是最輕盈的文學形式，而卡爾維諾則再以「快」強調詩與短文之形式特徵，其認為詩的書寫風格與敘事語法是否準確，皆取決於「行動」（快）與「沉思默想」（慢）於韻律及快慢之融合狀態上。

詩的风格其力量大如急速（Rapidity）一詞。速度與风格之簡潔與輕盈令我們愉悅，因為他們將瞬間乍現的一串意念，或者一個緊接一個出現因而看似同時存在的意念，呈現在我們心中，使我們的心靈漂浮在豐富的思想、意象或精神感應之上...¹²

1996 年正值台海危機爆發之時，金希文寫大型室內樂曲《緬懷台灣組曲》¹³；即使憤怒、擔憂，其放棄許多人視為時代活力之「噪音、咆哮」，反以「緬

¹⁰ 1992 年金希文即以〈遊戲〉、〈渺小〉、〈願望〉寫下《給女高音及室內樂團的雜詩三首》，此曲為「藝術室內樂團」委託創作，1993 年由女高音徐以琳與異數室內樂團於國家音樂廳首演。

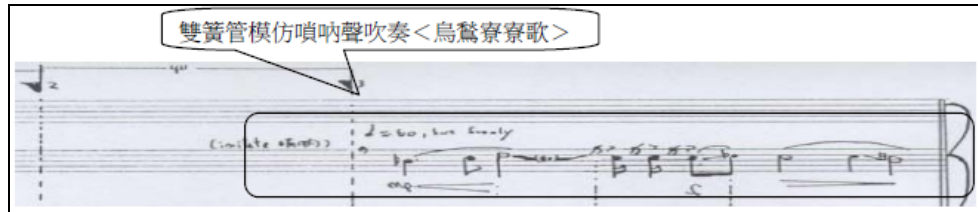
¹¹ 金希文撰寫之樂曲解說節錄。

¹² Calvino, Italo. 1988, 42。本處引文為筆者自行翻譯。

¹³ 《緬懷台灣組曲》創作於 1996 至 1997 年間，此樂曲與 1996 年金希文創作第三號交響曲時有著極為相似的情境背景。「緬懷」，顧名思義是作曲家對於過去歷史記

懷」之心境書寫關於台灣歷史記憶的懷想與思慮，在記譜上交錯運用空間記譜法與傳統記譜法，拼貼台灣歌謠〈烏鶯寮寮歌〉¹⁴：

【譜例一】《緬懷台灣組曲》27 小節



其將改寫後之〈烏鶯寮寮歌〉旋律段，拼貼於第 27 小節，再將雙簧管細弱的聲線和上長笛素樸之吹奏聲響，以輕盈的、吟詩的方式，象徵性的宣告並再強調其中心意涵：

...或許從遠處看台灣時都覺得美麗，但對我們這些島民來說，卻像從高空帶著近鄉情怯地望著台灣，到從中正機場走出來的那一霎的錯愕。
...我想「美麗島」要持續美麗，需島上居民保持著不丟棄追尋美的勇氣。¹⁵

一如米蘭·昆德拉之《生命中不能承受之輕》(*The Unbearable Lightness Of Being*)¹⁶，其小說內涵兼指人類共有之處境，不能承受之輕實則因苦澀認知

憶的懷想與思慮，並分別以〈避海人〉、〈苦旅〉及〈孤寂的憤怒〉三首樂曲表達對台灣歷史的、社會的、文化上思慮後之感受，亦闡述作曲家所認知的「台灣新價值觀」。

¹⁴ 「烏秋寮」之寮歌原名《美麗島》，1934 年台北帝國大學東洋文樂科學生黃得時寫詞，朱火生譜曲，泰平唱片公司出版，歌手芬芬演唱。歌詞為：「你看咧！一、二、三，水牛食草過田岸，烏鶯娘仔來作伴，甲脊（脊椎）頂騎咧看高山。美麗島，美麗島，咱台灣。」1945 年正值第二次世界大戰末期期間，盟軍飛機轟炸東京時，數十名等待返臺留學生稽身東京毀損房舍「烏秋寮」（台灣留學生及同鄉之棲身所），此曲也成為盟軍轟炸東京時，留日學生暫居「烏秋寮」之寮歌。

¹⁵ 摘自金希文自撰之樂曲解說。

¹⁶ 米蘭·昆德拉之代表作，故事背景為 1968 年的捷克。對捷克來說，具有重大的意義。這一年有一個反史達林（俄國極權主義的統治者，與德國的希特勒齊名）運動，稱為「布拉格之春」。《生命中不能承受之輕》實為一部愛情小說，亦是概念小說，

到「生命中無以名狀、無法逃脫之重」，時局如此惡劣，生命如此沈重，以致於無法再承受任何再怎麼輕的重量；然而事實是：當我們有足夠的智慧選擇並珍視生命中存在的每一樣輕盈事物，「輕盈」不久就會顯現出其真實之重量；在金希文所寫之小提琴與絃樂團之協奏曲《福爾摩沙的四季》四首詩中，全是以「風」、「飄忽的櫻花瓣」、「枯葉」、「如夢般流動」等「輕盈」的事物、「輕盈」的意象，支撐起作曲家對於福爾摩沙、對於台灣島國、對於家鄉四季最真實的懷想與追憶。

而以「輕」、「快」之手法書寫生命「毫不輕盈的主題」，作曲家潘世姬¹⁷亦然如是。

潘世姬從不以硬僻或尖澀極端的女性主義語氣表達心中感受，對於女性走入婚姻後必然失去的部份自我，其並未高舉「女性主義」之「女權」旗幟，而反以同為女性之「憐惜」寫下《夜雨—給一位四十又幾朵花的女人》一詩¹⁸，

對於性愛與政治之間巧妙的交互作用有極為嫺熟的敘述，並成功地展現出勝於嘲諷的智慧與超越絕望的希望。

¹⁷ 潘世姬，1957 年出生，台灣苗栗縣人。10 歲開始學習小提琴及鋼琴，1974 年受教於許常惠門下，開始學習作曲。1975 年隨家人移民加拿大，1976 始進入加拿大緬省大學音樂系（University of Manitoba, Canada）就學，主修作曲，師事 Robert Turner，1980 年取得藝術學士學位（MA），並於同年五月獲 Manitoba Arts Council 所頒予的傑出青年作曲獎，八月獲 Canada Arts Council, Grant B 獎，爾後赴紐約哥倫比亞大學（Columbia University, NY）文理學院音樂系研究所深造，先後師事 Fred Lerdhal, Jack Beeson, V. Ussachavsky 以及對她影響最為深遠的周文中。1981 年再度榮獲 Canada Arts Council 獎，1984 年與詩人 Ruth Malechek 及 Carolyn Forché 共同為美國現代實驗劇團 Mabou Mine 創作一部歌劇—Fire Work，1985 年 8 月於 Connecticut 州的 Eugene O'Neil Theatre Center 首演，此劇並獲選為美國 National Endowment for the Arts 的實驗音樂戲劇得主，1985-86 年間受邀為 Eugene O'Neil Theatre Center 之客座駐團作曲家。1988 年以作品〈絃樂四重奏〉及論文《〈絃樂四重奏〉的創作與分析》取得紐約哥大音樂博士學位（DMA）及論文榮譽獎。1989 年回台任教於國立藝術學院（今改制為台北藝術大學）音樂系。潘世姬以融合中國古琴哲學思維及當代音樂技巧，強調以融合的美學觀點作為創作的基底，積極創作具有亞洲人文思維及當代女性觀點的作品，在這條尚有更多可能的音樂路上寫下了屬於自己的一家之言。

¹⁸ 筆者於 2007 年 5 月 25 日與作曲家潘世姬進行訪談，潘老師論及此詩其言：「《給一位四十又幾朵花的女人》，是寫給一個我很好的朋友，她是一個很好的作曲家、鋼琴家，可是因為嫁給德國人，家庭的關係，所以離開了台灣，我覺得很憐惜她，因為她條件實在非常好，這麼優秀的台灣女孩遠嫁到德國，放棄在台灣的一切，我有感而發，所以寫了那個曲子。…而這一切是自然的流露而不是刻意的。」懷想好友，憶及往日時光，潘世姬於 1995 年 4 月 3 日寫下了《夜雨—給一位四十又幾朵

藉此「輕」、「快」之詩的形式，述寫其遠嫁德國之作曲家好友在異鄉的「沉重之鄉愁」、對往日時光之懷想，與對於曾共有之「似水年華」的追憶：

我原是愛含蘊的新高山與淡黃色的楠梓仙溪
布拉姆斯不曾奪走我心底的至愛
如今卻自步於冰質的藍天與沈鬱的萊茵河

搖搖欲落的春雨，如紗樣般的飄搖著
撩起夜雨地輕愁竟是海上孤坐的島嶼
一個糾結著層層山巒與萬里雲海的美麗之島

夜靜之時窺我的雲朵
已漸漸溶作早寒的薄霧
壓額的輕愁已成為我夢裡的福爾摩沙

1999 年潘世姬將詩文轉化為聲音，以交響詩《夜雨—給一位四十又幾朵
花的女人》形式呈現其文字中所欲表達之情緒與對於好友之不忍。然即使是龐
大的交響樂編制，潘世姬仍以輕輕淡淡之極簡手法，將層層重疊的聲響、大塊
大塊的音樂氛圍與氣味準確連結，而此所呈現之全部氣味，皆呈載著詩中「淡
黃色的楠梓仙溪」、「搖搖欲落的春雨，如紗樣般的飄搖著」及「夜靜之時窺我
的雲朵」等輕盈事物與意象。

花的女人》一詩。

【譜例二】〈至愛〉25-28 小節

亦如其 1998 年聲樂作品《黑夜》中，潘世姬以母親、妻子之女性社會化角色，設身處地於歷史事件中，以吟唱、以親近之「調性」形式，以輕盈的「詩體」抒情，書寫「二二八」事件中存在之沉重之「悲劇性」。在筆者與潘老師 2007 年之訪談中其提及：

我寫《黑夜》，是 1998 年才寫的，當時已回國十年才去碰觸二二八的題材。我是看了一本書叫《淡水河域二二八》，講到了二二八事件幾個主要的刑場，丟屍體的地方，而關渡浦頂(就在我校露天劇場不遠處)也是其中一處。那天看到講關渡的那段，我整個人非常難受，我就先寫了詩，記錄下當時的感覺，先有了感動感覺，然後就寫了音樂。

先有文字創作、後轉換成音樂形式，在潘世姬創作歷程中是常見的模式，在《黑夜》三首詩中，充滿了「月光」、「夜」、「秘密」、「風」...等輕盈之意象：

早到的月光，一絲絲陡落
山的小影，漸漸的北移
黑夜，一如季節
欣然的來到他的屋瓦上

時間不經意從他的指間跌落

【譜例三】〈母親〉30-33 小節

A musical score for Soprano (Sop.) and Piano (Piano). The Soprano part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features lyrics in Chinese: '的', '早 到 的', '月 光', '一 絲 絲'. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It includes dynamic markings: *pp*, *mp*, and *p*. The score shows measures 30 through 33.

卡爾維諾：「只要月亮出現於詩裡，它便帶來輕盈的、懸浮的、靜謐而冷
盈之魅惑感受（*enchantment*）」¹⁹，潘世姬以《黑夜》，寫出與「二二八」所象
徵沉重之歷史悲劇與硬如鋼石之政治事件，截然不同的語境及意象；然而，在
其輕盈的詩語意象中，在其簡約的詩性特徵下，《黑夜》抽出了時代悲劇的重
量，卻以「輕盈」寫出最真實最貼近受難者心境之沉重悲劇意象。

二、「準」(Exactitude)、「顯」(Visibility)

古埃及人用羽毛作為天平上的砝碼，用以度衡靈魂之重量。對
他們而言，羽毛即為精準的象徵。這輕盈的羽毛被稱為「瑪特」

¹⁹ Calvino, Italo。1988，24。本處引文為筆者自行翻譯。

(*Maat*)，意為天平女神 (*goddess of the scales*)。²⁰

卡爾維諾以天平女神之名稱及其美麗神話，作為其談論文學準確性之起頭，除了強調語言的精確和明晰，卡爾維諾並強調「準」於創作時所代表之最重要之三種意義：

1. 在構思中一新作時，需有定義明確且 (*well-defined*) 且思慮周詳 (*well-calculated*) 之計畫；
2. 義大利文之「*icastico*」(字源為希臘字 *εἰχαoticus*)，意指喚起清晰、銳利且令人印象深刻之視覺意象；
3. 在語言之用字遣詞上需力求精確以表現思想及想像中的細微之處。²¹

卡爾維諾迷戀幾何形式、對稱、數目系列、一切的組合、數目比例，其並嘗試以「極限」、「尺度」等概念為其書寫文字之形式思想基底，以文學寫作形式探求所有創作所共通之方法架構，深究卡爾維諾關於「準」之論述，其所強調之形式架構與西洋音樂傳統所強調之「曲式結構」、「編制形式」實為相通概念。

20 世紀初，西方音樂走入傳統形式崩解之際，卻也弔詭地在形式崩解之最終，形成更為形式化之現代主義創作型態；現代主義作曲家以對稱、精準如數學之理性思維邏輯，趨使音樂走入「序列」之極端形式化狀態中²²，音樂成為機械式精準之排序，音樂創作由隨性而致，轉換成為「準確構思」之書寫形式；因而，「構思中的作品，需精心擬定明確而周詳的計畫」，也因而「表現思想與想像力的細緻方面，需力求精確」。

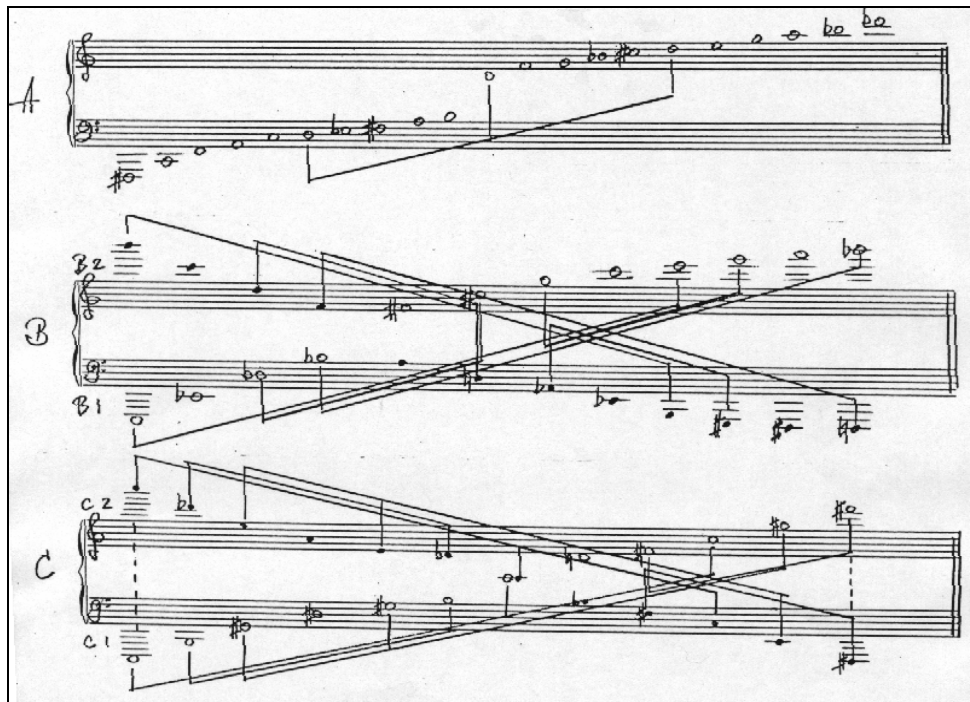
²⁰ Calvino, Italo. 1988, 55。本處引文為筆者自行翻譯。

²¹ Calvino, Italo. 1988, 55-56。本處引文為筆者自行翻譯。

²² 二次戰後的歐洲現代音樂被稱之為後魏本時代 (Post-Webern Period)，是因為當時的年輕音樂家多以 Webern 為宗師，Webern 鑲嵌式的精鍊短小曲式（如：六首管絃樂小品）、強調對位形式、不模進不重複、提高了「單音」型態的表現形式，即所謂的「點描式」(Pointicism) 音樂（如：為九件樂器的協奏曲）。他並將力度等音高以外的音樂要素也加以排序，成就了十二音音樂 (Dodecaphony) 之後續發展音樂形式—序列音樂 (Serialism)。

【譜例四】為作曲家潘皇龍²³於 1998 年創作《東南西北》系列作品之基礎音列設計，其以新音列、新調性與新結構之構思，設計此三個互為因果關係的音列：

【譜例四】《東南西北》系列音列



²³ 潘皇龍，台灣當代重要作曲家，國家文藝獎得主。1945 年出生於台灣省南投縣埔里鎮。先後畢業於「省立台北師範學校」普通師範科（國立台北師範學院前身）、「國立台灣師範大學」音樂學系。曾師事劉德義、包克多教授研習理論與作曲。1974 年榮獲瑞士「茹斯汀基金會」全額獎學金赴歐深造，進入「蘇黎世音樂學院」隨雷曼及布倫兩位教授，攻讀理論與作曲。1976 年畢業後前往德國，進入「漢諾威音樂戲劇學院」隨拉亨曼教授研究作曲；於 1978 年赴「柏林藝術學院」隨尹伊桑教授專攻二十世紀作曲法。1982 年應「國立藝術學院」邀請返國服務，擔任音樂系理論與作曲客座副教授，並於 1991 年升任教授。1998 年擔任「校務研究發展中心」主任，2000 年至 2002 年擔任「國立臺北藝術大學（前「國立藝術學院」2001 年改名）」學務長，並於 2002 年膺選為音樂學院院長。現已退休。潘皇龍先生的作品豐富，並屢獲獎，曾獲德國「尤根龐德作曲獎」（1979）、德國「音樂學院音樂創作比賽」第二獎（1980）、台灣「吳三連先生文藝獎」（1987）、「國家文藝獎」（1992, 2003）... 等國內外作曲獎。

對此，潘皇龍在其自行撰寫之樂曲解說中，以繁複而「準確」之論述，清楚說明三音列之原始設計概念、運用方式及《東南西北》之整體結構：

《東南西北》系列作品之創作理念與特色為「樂器編制包涵了傳統樂器與西洋樂器」並揭示「新音列、新調性與新結構創作語法的理論與實踐」：

1. 「音列 A」為《東南西北》之 21 弦箏的定弦，基本上我保留了中間的三個 D 音，以避免 21 弦各自淪為移調樂器的困擾，再以中間的 D 音為主軸，分向兩側對稱安排大、小二度或小三度音程，並於低音聲區擴張至減五度，伸展古箏的音域，展現較具傳統箏的色澤。
2. 「音列 B」為由大七度、小七度循序漸進至小二度的音程重疊為主，而與上方小二度為起音反向排列的音列為副，聚合呈現了十二音列中各音出現兩次的安排，造成音數的平衡。
3. 「音列 C」係以中央 C 為主軸，順序由小音程至大音程分向兩側排列組合而成，造成對稱的互補作用。以上三個音列（如譜例四）為本系列作品音高上的基礎，因為某些音有重覆，也有省略，而且並不限制在一個八度內，以茲展現它的多變性與不可限量性，姑且定名為「新音列、新調性」。

對於其每一首創作樂曲曲式結構與形式概念，潘皇龍皆有著極端詳細之論述²⁴，此映照出其受德國現代音樂傳統訓練及思考邏輯影響甚深，因而慣以極端嚴肅、謹慎態度看待音樂創作，並力求「精準」運用音樂元素與材料。

此外，潘皇龍亦嘗試將一切關於創作題材或技法之沉思、實驗與揣測集中於單一象徵與概念之上，並將單一概念為思考邏輯主軸，依此建立起多面向之網絡結構 – 即「系列性」概念之音樂作品²⁵；而此建構於嚴謹設計概念下

²⁴ 潘皇龍在其 1980 年作品《五行生剋八重奏曲》樂曲解說當中，甚而是分段、分小節的詳述其寫作模式與設計概念。

²⁵ 潘皇龍「系列性」概念之音樂作品包括《遣懷》（1975-）、《五行生剋》（1979-）、《萬花筒》（1986-）、《台灣風情畫》（1987-）、《迷宮·逍遙遊》（1988-）五大系列性的獨奏、重奏曲；並於 1998 年再開啓了《獨奏小品》及《東南西北》兩個系列作品。

之「系列性」概念，也使得潘皇龍創作出數量龐大之當代音樂作品 – 此數量之龐大規模即已構築出屬於潘皇龍在台灣當代音樂版圖中，最顯著、最易於辨識、最巨大之「部落格」。

而即使筆者以「準」之創作特質強調並論述潘皇龍之音樂書寫，然其「準」並非「決然」，因為藝術創作並不存在極端「絕對性」，況且藝術迷人之本質亦在於其「非絕對性」；因而「準」之對向雖為「不確定」和「無限」，然兩者者是「對向」、「並存」而不是非黑即白之「對立」--

假若當下我們所觀察之要素即是精確本身，假若我們將其獨立看待並容許其自行發展，又假使我們視之為一種理智的習慣 (*intellectual habit*) 和一種生活方式，並讓其在每它接觸之所有事物上發揮示範性的影響；如此所得獲得之合理結論即為一具有「精確」與「不確定」矛盾組合之人類—其擁有一牢不可破之冷血習性，一種與精確相稱之特質；但除此之外，超乎此一特質之外，一卻無法不確定。

26

1980 年代之嚴肅音樂逐漸走向折衷、走到了混雜式之創作思維，所有音樂技法與概念，調性與無調、序列與反序列、極簡與複雜主義、甚而是西方與東方音樂概念，混雜成當代音樂所呈現之繁複形式與多元風格，此亦使得作曲家之對於其所處世界之所有想像、所有思緒，得以擁有更多呈現之形式狀態，就筆者長期研究結論，歸納並區分出當代音樂兩種主要創作與想像過程：一種始於文字或視覺意象，終於音樂形式之表達、另一種則純然將「想像」、「靈感」轉化為音樂；前者為標題性音樂，其介入當代現象極深，其與台灣社會現狀環環相扣，而五位作曲家亦以此創作形式為主；後者之「絕對音樂」卻已非傳統形式主義下之絕對音樂，而仍存在著某程度連結「當代現象」之目的性—以「絃樂四重奏」之編制與樂曲形式為例：

潘皇龍創作了三首《絃樂四重奏》，第三號《絃樂四重奏》創作於 1981-1983 年間，為其旅居德國柏林與科隆時期，《絃樂四重奏》之創作形式所揭示的，實為潘皇龍之創作技法、理論及實驗的過程與結果；而潘世姬亦以《絃樂四重奏》實踐創作理論，在潘世姬 1988 年之博士論文中，即以其所創作之《絃樂

²⁶ Calvino, Italo。1988，64-65。本處引文為筆者自行翻譯。

四重奏》為研究主軸，並藉由編制之微調（以吉他替代小提琴 II）為實驗形式，呈顯其創作理論當中，東方與西方音樂元素結合後另類之「絃樂四重奏」聲響；由此例證可知：絕對音樂之於當代台灣作曲家，實然非實踐音樂之「絕對性」、「無目的性」，其已然成為實驗與展示自我創作理論及技法之形式場域。

事實上，台灣當代實少有所謂純粹的「絕對音樂」，音樂標題定義了音樂所象徵所代表之文化定位、社會與國家認同等等當代音樂絕無可逃避的當代議題，而此，即與卡爾維諾所提關於「顯」之主軸相互應和——關於一切現實或幻想，惟有透過實際的創作手段方能成形。在藝術作品中，外在和內在、世界與自我、經驗與幻想，甚而是眼睛或心靈所見到的多重靈象，均得以在一頁頁的文字、一顆顆的符號、或密密麻麻的線譜中呈現出多姿多彩、多重形式之風貌呈現，即使樂譜即如卡爾維諾所指涉之「書本」，外在形式一成不變，然而深究其內在，將發現靜置之譜面實然「時時不同，就像沙丘因沙漠的風而變換」。

三、「繁」(Multiplicity)

當代小說之書寫已猶如百科全書，以一種作學問的方式，架構起一個網絡，連接這世界的種種事件、人與物。²⁷

按字源學，「百科全書」(*Encyclopedia*)一詞意味著要窮盡世界所有的知識，並企圖將各種知識都網羅在一有限的空間裡。卡爾維諾在「繁」此講稿章節中，生動而精彩地描述當代文學如何逸出常軌，在交錯而博雜的書寫形式中，企圖傳達人類面對無限的可能所流露的痛苦、困惑抑或振奮。而當代音樂亦然。

當代音樂在「後現代」思維風潮推波助瀾之下，創作題材涵蓋範圍擴張，因而在研究體系上關於音樂內涵之分析與解構層面，即包含社會學、文化批評、女性主義等文化認知角度，以及對「典範」(*canon*)之研究，而此亦使得當代嚴肅音樂研究儼然成為另一種形式之「開放式」的百科全書。抑即使當代

²⁷ Calvino, Italo. 1988, 105. 本處引文為筆者自行翻譯。

音樂創作不可能反映出全部的社會，然而音樂作品及書寫典範皆存在著一定程度之個人意識型態，並自然而然選擇性地與某些社會或歷史面向產生親和、鄰近之書寫模式，因而音樂中存在與社會之隱喻關係，反面視之，此隱喻關係亦迫使音樂創作行為、音樂實體本身，納入當代社會性組織元素之其一部份。

...世紀的繁華看似方才降臨，卻又要忽焉散盡。以時間的觀念而言，「當代」意味浮光掠影的剎那，但放大眼光，歷史正是無數當代光影的投射。²⁸

台灣當代音樂書寫題材內容之繁複博雜，以聲音形式投影出台灣當代之歷史光影；下表 1 即為筆者統合分析台灣 80 年代歸國之五位對於台灣當代音樂影響甚鉅之作曲家，其作品創作年代及作品內涵與台灣當代社會各層面之關連性：²⁹

表 1

| 作曲家與分析之作品 | 樂曲內涵與議題取向 |
|--------------------------|-------------------------|
| 曾興魁 ³⁰ 作品 | |
| 《大司命》－為人聲、國樂器與電子設備（1984） | 當代社會事件：1984 年海山梅山煤災受難者悼 |

²⁸ 王德威。《跨世紀風華-當代小說 20 家》。台北：麥田出版社，2002，15。

²⁹ 表列中之作曲家及作品細部分析請參閱：林楓貞。〈從文化認知現象解讀臺灣當代嚴肅音樂創作（1980-2005）〉。國立臺灣師範大學音樂研究所博士論文，2009。

³⁰ 曾興魁，台灣當代作曲家。1968-1972 年就讀於國立台灣師範大學音樂系，1977 年獲教育部公費留學德國萊比錫音樂院 (Musik Hochschule im Freiburg/Germany)，師事 K. Huber, B.Ferneyhough 教授，1981 年獲藝術家文憑 (Pruefung der Kuenstlerische Reife) 並返國任教國立台灣師範大學音樂系暨音樂研究所。1984 年榮獲法國 Ville D'Avray 作曲比賽首獎，1986 年獲得第三屆國際管風琴作曲比賽第一大獎。1986/87 年獲法國政府獎學金於法國現代音樂暨音響研究中心 (IRCAM) 研究，同年並獲得巴黎師範音樂院 (Ecole Normale de Musique de Paris) 電影作曲文憑。曾興魁曾於荷蘭高地雅慕斯音樂節 (Gaudeamus Music Week, 1981/84 ASKO Ensemble)、阿克瑪音樂節 (Alkmaar Music Festival 1990)、漢城亞太音樂節 (Asia Pacific Music Festival 1990) 以及日本仙台亞太音樂節發表音樂創作，並在美國、德國、法國 (Presents 1996 2E 2M) 等國演出。

| | |
|--|------------------------|
| | 歌 |
| 《超級衝突：319 的聯想》—給長笛、吉他、打擊樂及默劇及電腦音樂 (Max/MSP) (2005) | 當代政治議題：2004 年總統大選槍擊案紀實 |
| 潘皇龍作品 | |
| 管絃樂曲《台灣風情畫》(1987) | 族群融合與文化議題 |
| 《釋、道、儒》—五首傳統樂器六重奏曲 | 台灣民間信仰與文化 |
| 管弦樂協奏曲《普天樂》(2005-06) | 台灣最高峰玉山與對台灣土地之讚歌 |
| 柯芳隆 ³¹ 作品 | |
| 管絃樂曲《哭泣的美人魚》(1993) | 台灣海洋生態汙染議題 |
| 為合唱與管絃樂交響曲《2000 年之夢》(2000) | 921 地震後之生態關懷與在地認同 |
| 金希文作品 | |
| 第三號交響曲《台灣》(1995) | 1996 台海飛彈危機有感 |
| 為大型室內樂團之《緬懷台灣組曲》(1996) | 史觀與台灣認同議題 |
| 潘世姬作品 | |
| 《黑夜》—給聲樂與鋼琴 (1998) | 為 228 事件受難者之作與女性議題 |
| 交響詩《夜雨—給一位四十又幾朵花的女人》(1999) | 台灣女性議題 |

綜觀以上五位作曲家博雜如百科全書之創作題材：關於台灣當代史之備忘錄（金希文第三號交響曲《台灣》、《緬懷台灣組曲》）、關於災難之祭悼（曾興魁作品《大司命》）、關於環保意識之陳述（柯芳隆作品《哭泣的美人魚》）、關於政治事件之諷刺（曾興魁戲劇音樂作品《超級衝突：319 的聯想》）、關於巨

³¹ 柯芳隆，台灣當代作曲家。1947 年出生於台灣台中，1972 年畢業於國立台灣師範大學音樂系。1980 年赴德國柏林藝術大學主修理論作曲，師事 F.M.Beyer 教授。1985 年回國，任教於台灣師大音樂系，並曾兼任系主任。柯芳隆於 2002 年獲得吳三連音樂獎。其作品融合了東方的傳統與西方的技巧，表現出其個人特色及本土的色彩；室內樂作品〈五重奏 II〉曾在歐美各地演出，管絃樂作品〈哭泣的美人魚〉為國內演出最頻繁的現代音樂作品；並創作大型合唱與管絃樂作品，〈2000 年之夢〉。

災後之夢想重建（柯芳隆作品《2000 年之夢》）、關於文化轉異之思想解禁備忘錄（潘皇龍作品《台灣風情畫》）、關於台灣之女性書寫（潘世姬作品《黑夜》、《夜雨—給一位四十又幾朵花的女人》），此種種幾乎串接起台灣近 20 年來之社會整體面貌！

此外，在現代主義與後現代語境交錯重疊下之當代音樂創作，實建構於多樣與豐富之語言形式中，音樂家習以多重思考模式、詮釋手法及多元主義風格相互撞擊匯流，成就其創作。

知識的繁複正如一條線，這條線將「現代主義」和所謂被稱為「後現代」之主要作品串連起來——而這條線超越了所有附加其上的標籤——我希望它能延續下去，進入下一個千禧年。³²

下表 2 即是西方當代音樂於現代主義與後現代主義美學思維下，所反映之文化內在呈現與創作技法特徵，以及現代主義與後現代主義兩美學思想基底於「價值觀與意識型態」、「對於資本市場之態度」及「音樂創作特徵與手法策略」三大議題中存在之截然異質性抑或相互跨越重疊之處：

表 2

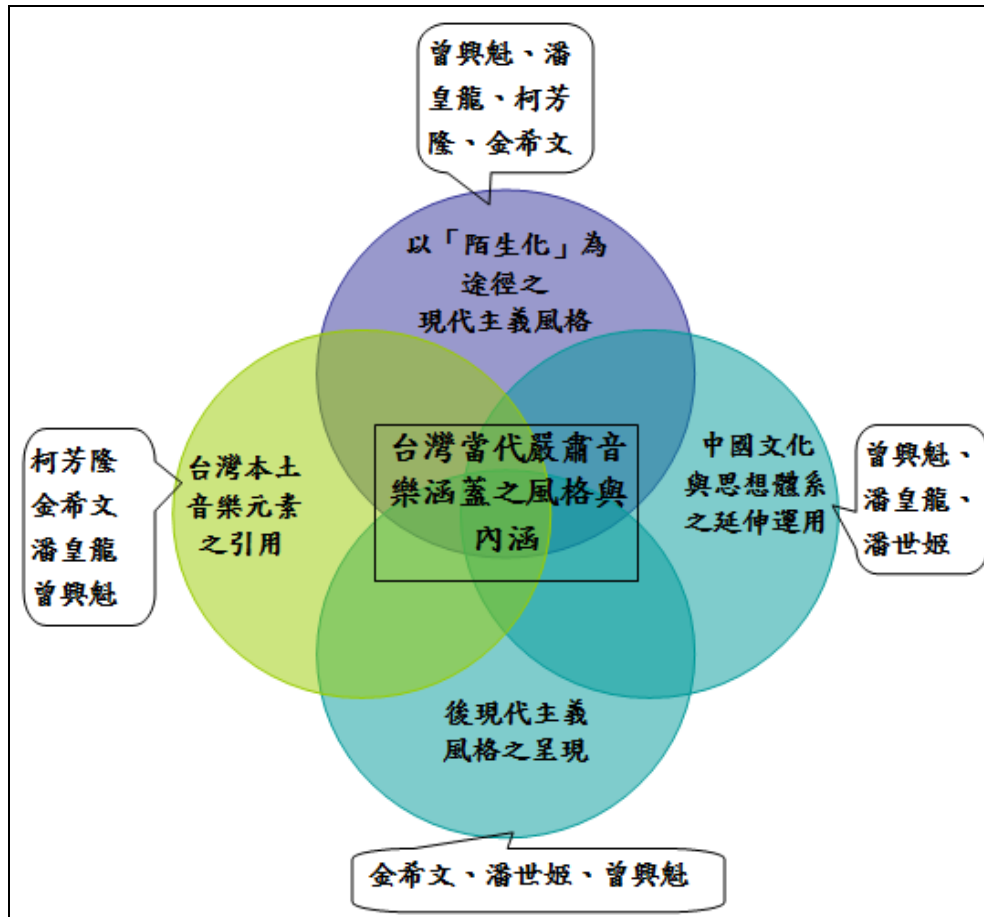
| | 現代主義 | 後現代主義 |
|----------|-----------------------------------|---|
| 價值觀與意識形態 | 菁英主義(eliticism)價值觀 | 1. 多元主義(pluralism)、折衷主義(eclecticism)價值觀及美學觀。 2. 企圖瓦解菁英／通俗文化間的疆界。 |
| | 強調「異化性」 differentiation | 反「異化性」(de-differentiation) |
| | 1. 相信人文精神之神聖本質。 2. 以理性思維為中心觀點。 | 1. 反本質。 2. 反帝國主義式之正統中心文化思維，代之以多元離散，崇尚多元、流動、混雜性 |

³² Calvino, Italo。1988，116。本處引文為筆者自行翻譯。

| | | |
|-------------|---|--|
| 對資本市場之態度 | 疏離與排拒 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 雙重態度：批評亦擁抱。 2. 致力刻畫城市的並時性格與多重面貌，並與前衛運動中之未來主義呼應，歌頌都市文明。 |
| 音樂創作特徵與手法策略 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 以「陌生化」、「實驗性」為創作主要思維，並對傳統調性音樂及浪漫主義之濃烈主觀情緒進行顛覆。 2. 音樂呈現猶如意識流文學，與大眾感官疏離。 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 繼續現代主義的實驗美學與藝術技巧，然而嘗試將文化符碼以諧擬、戲仿、拼貼、極簡、新浪漫等手法混雜(hybridization)使用。 2. 後現代之遊戲性：以諷刺隱喻方式處理嚴肅議題，並藉此同時使得背負著對時代與歷史的使命感，只是這個使命感不再以沈重的形式出現。 |

綜觀本文中所探討之台灣當代作曲家們之創作理論與寫作技法，「繁」實則為其最大之同質性所在。除了古今東西方文化思維之跨越混雜，其作曲模式亦包括將「中國文化思想體系之延伸運用」、「台灣本土音樂元素之引用」、「現代主義精神之實踐」及「後現代主義形式與風格之運用」等四層面之探究，五位作曲家彼此重疊、跨越之創作手法與風格模式，即是「繁」之具體呈現。就此，筆者再以圖表 1 總結並提示其五位所建構之繁複創作網絡，而此亦極大程度的反映出台灣自 1980 年代迄今，台灣當代嚴肅音樂創作之整體涵蓋之風格與內涵。

圖表 1



行文至此，筆者以卡爾維諾所提示之「輕」、「快」、「準」、「顯」、「繁」，總結而論述 1980 年代迄今之當代嚴肅音樂創作現象 — 曾興魁、潘皇龍、柯芳隆、金希文與潘世姬，五位 1980 年代之歸國學人作曲家，以知識份子之高度與眼界涉入台灣社會，用「人文」的角度去感受這個時代的脈動，去感受這個社會的價值觀，用音樂來探討並尋求答案，因而五位作曲家近 30 年之音樂創作，已然集結成為另一種聲音形式之台灣當代備忘錄，而此備忘錄為台灣當代嚴肅音樂「下一輪太平盛世」所帶來之影響，除了其音樂作品本身典範性之技法與當代性之風格，更重要的是在其五位所呈展之開創精神，其勇於實驗、勇於質疑、勇於認同自我、勇於走入世界，而此時代精神使得台灣當代嚴肅音

樂創作得以重新審視「台灣本土音樂」創作之價值與方向 -- 如同金希文在訪談中不斷強調「創作必須是一種探討生命、探討價值觀的『過程』」，對於台灣新一代作曲家來說，也唯有這樣不斷重複地探尋，才可能找出屬於自己、屬於台灣當代具有深度的價值觀之音樂形式體現。

最終，筆者以作曲家約翰·凱基一段話，為台灣當代音樂現象及本文之研究論述做最終註解：

寫作音樂的目的是什麼？當然，我們不是在與目的打交道，而是在與聲音打交道。或者，這回答可以悖謬的形式出現：一種有目的的無目的性，或一種無目的的遊戲，不過，這種遊戲是對生活的肯定——不是企圖從混亂中造成秩序，也不是要在創作中提出改進，而無非只是要醒來去面對我們正在過的那種生活本身，一旦我們不讓我們的心靈和我們的欲望去阻擋它，讓它自個兒去，這種生活本可以那麼地高妙。³³

在音樂書寫、演出與聆聽過程中，「生活本可以那麼地高妙。」 21 世紀，或也將會是屬於台灣嚴肅音樂創作之另一個「太平盛世」。

³³ 本段摘錄自 John Cage 於 1961 年出版之《Silence: Lectures and Writings》：「*What is the purpose of writing music? One is, of course, not dealing with purposes but dealing with sounds. Or the answer must take the form of a paradox: a purposeful purposeless or a purposeless play. This play, however, is an affirmation of life--not an attempt to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and one's desires out of its way and lets it act of its own accord.*」

參考書目

一、中文專書

- 王明珂。〈過去、集體記憶與族群認同—台灣的族群經驗〉。《認同與國家：近代中西歷史的比較》。台北：中研院近代史研究所，1994。
- 王德威。《跨世紀風華-當代小說 20 家》。台北：麥田出版社，2002。
- 朱元鴻。《我們活在不同的世界-社會學框做筆記》。台北：台灣社會研究雜誌社，2000。
- 柯芳隆。《作品詮釋—鄉音鄉土情》。台北：樂韻出版社，2002。
- 金希文。《尋求更寬廣的創作視野—從創作體驗到創作理念》。台北：金希文，2004。
- 張荳雪 等 主編。《90 年代的台灣社會-社會變遷基本調查研究系列二》。台北：中央研究院，1997。

二、英文專書

- Brown, Calvin S. 《*Music and Literature*》。Athens: Georgia UP, 1948.
- Cage, John. 《*Empty Words*》。Hanover: Wesleyan UP, 1973.
- Calvino, Italo. 《*Six Memos for the Next Millennium*》(The Charles Eliot Norton Lectures 1985-86) . Translated by Patrick Creagh . Harvard University Press: Cambridge ,Massachusetts 1988.
- Daulhaus , Carl. 《*Esthetics of Music*》 Translated by William W. Austin . Cambridge: Cambridge UP, 1982.
- 〈‘New Music’ as historical category〉. 《*Schoneberg and the New Music*》.Puffett, Derrick & Clayton, Alfred tr..Cambridge : Cambridge University Press, 1988 : p.1-13.
- 〈*The musical work of art as a subject of sociology*〉. 《*Schoneberg and the New Music*》.Puffett, Derrick & Clayton, Alfred tr. . Cambridge : Cambridge University Press, 1988 : p.234-247.

三、翻譯專書

Alexander, Jeffrey C./ Seidman, Steven. 《文化與社會/當代論辯》(*Culture and Society*)。古佳豔 等 譯。臺北：立緒文化，1997。

Calvino, Italo. 《給下一輪太平盛世的備忘錄》(*Six Memos for the Next Millennium : Lezioni Americane*)。吳潛誠 譯。台北：時報，1996。

Jameson, Fredric. 《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》(*Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*)。吳美真 譯。台北：時報文化，1998。

Kottak , Conrad P. 。《文化人類學—文化多樣性之探索》(*Cultural Anthropology*)。徐雨村 譯。台北：桂冠，2005。

Moor-Gilbert ,Susan. 《陰性終止/音樂學的女性主義批評》(*Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality*)。蘆嵐蘭 譯。台北：桂冠，1996。

四、學術期刊及報章雜誌

李欣如。〈聆聽金希文 屬於台灣的聲音〉。《財經文化週刊》第 262 期 (2006/10/31)。

林楓貞。〈以鋼琴獨奏曲《迷宮·逍遙遊 XII》為例探討潘皇龍作品中鍵盤樂器之運用方式與寫作風格之獨創性〉。師大《音樂研究》第 12 期，27-50。

——〈《青春之歌》-以金希文作品為例探討原住民音樂於當代音樂語法中之重製與再現〉。中華民國〈臺灣〉民族音樂學會《臺灣音樂研究》第 6 期，65-93。

——〈音樂·政治·戲—曾興魁之《超級衝突：319 的聯想》〉。師大《音樂研究》第 13 期，15-46。

——〈台灣傳統音樂元素存在於當代音樂創作之「形變」與「質變」〉。中華民國〈臺灣〉民族音樂學會《臺灣音樂研究》第 10 期，107-131。

楊建章。〈歷史性與藝術性的兩難：從 Carl Dahlhaus 的「結構音樂史」論歷史書寫的永恆困境〉。《臺大文史哲學報》第六十一期 (2004/11)：25-52。

五、學術論文

林楓貞。〈從文化認知現象解讀臺灣當代嚴肅音樂創作 (1980-2005)〉。國立臺

給下一輪太平盛世之台灣當代音樂備忘錄

灣師範大學音樂研究所博士論文，2009。

陳筱茵。〈「島嶼邊緣」：1980、90 年代之交台灣左翼的新實踐論述〉。國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2006。