

現代國樂發展之反思

許淑婷

環球科技大學／通識教育中心

摘要

「現代國樂」是一種新的國樂型態，就其本質而論，「現代國樂」是否屬於中國音樂，其實是值得討論的，更精確的說，「現代國樂」中音樂的意涵與美學概念，甚至文化特質與傳統的中國音聲藝術是否相吻合，甚至傳統中國音聲藝術是否擁有如西洋 music 的概念，都是值得討論的課題。「國樂」一詞本身也是一種對其他中國民間音樂漠視的象徵，當國樂一詞出現時，站在國樂的另一面或是未被國樂一詞包括的其他音聲藝術，就有被忽視的危機，國樂與現代國樂混為一體，而使得中國傳統的音聲藝術通通流為民間音樂，本論文重點討論因為政治性因素而出現的國樂，其內涵與定義再加上隨後因之發生的現代國樂的文化現象，如國樂對中國音聲藝術的影響，文化上的傳承與斷續，現代國樂成為當前中國音聲藝術教育的主流之展望及其影響。

關鍵字：國樂、交響化、現代國樂。



The research of reflection on the development of contemporary Chinese orchestra

Shu-Ting Hsu

TransWorld University / Department of General Education

Abstract

“Contemporary Chinese orchestra” is a new form of Chinese orchestra. In terms of its very nature, whether it belongs to Chinese orchestra is worth discussing. More accurately, the music connotation of contemporary Chinese orchestra with the concept of modern aesthetics, the correspondence between its cultural characteristics and the traditional Chinese musical art, even whether traditional Chinese music shares the same Western concept about the word ‘music’, are all worth discussing. The phrase ‘Chinese music’ is also a sign of ignorance towards other Chinese folk music. When the phrase comes out, other Chinese musical art -which is not included, or standing on the other side of it-will be at the risk of being ignored. When Chinese orchestra and contemporary Chinese orchestra come together, all of the Chinese traditional musical art will be categorized as folk music. This paper focus on the appearance of Chinese orchestra due to political factors, the definition and connotation of Chinese orchestra, and the cultural phenomenon of contemporary Chinese orchestra that occurred after it. Such as the influence of Chinese orchestra to the traditional Chinese musical art, cultural continual and intermittent heritage, lastly the prospect and influence of contemporary Chinese music as the present main stream of traditional Chinese music education.

Keywords: Chinese orchestra, Symphonization, contemporary Chinese orchestra



壹、緒論

「國樂」一詞最早見於《遼史·樂志》：「遼有國樂，猶先王之風。」而較廣泛用於中國音樂則約在清末民初。另外，在民國初期，「國立音樂院¹」在重慶附近「青木關」創設國樂系。「國樂」一詞首度出現在公立教育體系，而國樂一詞之廣泛運用，主要是「五四」以來，大量西方文化洶湧而至，為了易於區分西方音樂，「國樂」一詞就很自然被採用。之後中共政權入主大陸，由於其國號及政治因素之走向，「國樂」一詞遂改為「民樂」，在海外香港稱為「中樂」，而新加坡則稱為「華樂」，至於在台灣方面則仍保留原來的名稱—「國樂」。

「國樂」一詞在一般的認知中是泛指中國音樂的一個概念性名詞，但仔細深究所謂「音樂」的概念與中國文化上以旋律做為藝術表現的行為是否等同，尤其是古代漢族的樂曲，內涵與藝術型態一直以來都與漢文化的傳承，演進息息相關。體系上保有一定程度的傳統與延續性，也融入一般人生活之中，成為文化的一部份，與民國初年所興起的音樂活動，在內含與認同上是有著一定程度的差距的。而「國樂」這個概念也在民國初年形成，1927年民初音樂家劉天華²，蕭友梅³等組成「國樂改進社」研習國樂與對國樂發展提出研究是該改進社的主要目的。

在民國初年是中國政治，經濟極為衰弱的時代，西洋夾強大的軍事，經濟力量對亞洲地區進行殖民，在殖民過程中，文化的殖民是必然的一個現象。許多中國故有的藝術，文化等在這樣滔天巨浪的文化殖民過程中是必須改進與改革，當然國樂也不例外，「國樂」一詞雖然只通用於台灣地區，意義上卻和中樂⁴，華樂⁵，民樂⁶是相同的，但經過時間的更迭，漸漸的在內涵上有了些許的不同，但卻不約而同的都走上交響化的現代國樂之路。

貳、現代國樂化發展的必然：文化與政治，經濟的影響

也許在「國樂改進社」的階段就可以看出國樂將來會慢慢的走上與西方音樂相扶持的階段，在當時除了劉天華外，蕭友梅，蔡元培等國樂改進社的重要成員幾乎都是留學外國的學者，很熱情並積極的將中國傳統樂器的合奏形式朝向於西方交響樂團化的方面在改革，而主要改革的用意在於擴大並呈現音樂本身的表現內涵，不過在當時「五四運動」蓬勃的發展，許多中國的傳統文化都在這一波時

¹ 1940年的重慶青木關國立音樂院(1945年遷至南京,改稱南京國立音樂院),淵源及于建於1927年的燕京大學音樂系,建於1939年的華北大學文藝學院音樂系,建於1946年的國立北平藝術專科學校音樂系、香港中華音樂院、上海中華音樂院,建於1948年的東北魯迅文藝學院音樂系等。

² 劉天華(1894年-1932年),詩人劉半農之弟,音樂家劉北茂之兄,江蘇江陰人,為中國近代的作曲家、演奏家及音樂教育家,對於傳統中國音樂及民族樂器的改革有很大的貢獻。

³ 蕭友梅(1884年-1940年),字思鶴,又字雪明,廣東省中山縣人,著名中國音樂教育家及作曲家,有中國近代音樂教育之父之稱。

⁴ 香港地區通常習慣這樣使用,例如香港中樂團。

⁵ 使用於新加坡,馬來西亞地區。

⁶ 使用於中國大陸。



代運動中受到影響，中學為體，西學為用的觀念，瀰漫在學術界，包括文學，美術，教育，等主要學術領域都吹起這般風潮。中學是否為體，一時難明，西學卻廣泛的被大為使用，尤其是西方的科學方法所呈現的新型態文化，更是使得中國傳統的治學方法相形失色，對於講究「研究的，邏輯的」各種學術理論，也許也改變了一些中國讀書人的許多觀念。所以西學也就從「為用」轉變內化成文化的一部份，「現代國樂」就是一個最為典型的代表。促成這個文化現象的原因從歷史面來看可能有幾個相關因素：

一、工業革命與殖民主義

近代的中國對於一些歷史學家的觀察並不再是很強大的時代，從嘉慶以後，清朝的國勢開始走下坡，原有的閉關自守中原為大的觀念，也開始受到世界趨勢的挑戰，而在這個時期的歐洲，卻發生了驚天動地的改變。以英國棉紡織業為起點的工業革命如火如荼的展開，近代工業化進程分為兩個階級：從 18 世紀 60 年代到 19 世紀中葉為第一階級；19 世紀後的 30 年到 20 世紀初為第二次工業革命時期。狹義來說，工業革命是生產方式的改變，包括生產工具和生產方式的改變；廣義來說，工業革命是社會經濟組織的改變。這個大趨勢卻未曾進入中國這片廣大的土地，工業革命的許多影響都沒有改變到中國這個古老的社會，但工業革命對當時的世界卻產生了極大的影響，主要的有：

（一）物質生活的進步

工業化以其強大的動力，促進了西方社會資產階級民主政治的進一步完善和成熟，近代經濟的高速發展、自然科學、教育的普及和提高，人們生活方式的日新月異，最終也給近代文化的全面繁榮也奠定了物質基礎。

（二）資本主義發達

工業革命以工廠制度取代了傳統的作坊和手工工廠，結果產生了兩個新的階級：工業資產階級和無產階級⁷。工業資產階級是工業革命的驕子，財富和數量使它成為社會中的領導因素；無產階級從工業革命所創造的財富中，僅僅得到微薄的一份。共同的困苦和不幸在無產階級中間灌輸了一定程度的團結思想，使他們對自己的命運表示了一致的關注，這在西方文化發展中，出現了引人注目的變化，即無產階級文化的誕生。

（三）人口集中於都市

工業革命使有限的土地面積能夠供養更多的人口，刺激了歐洲人口在 19 世紀約為人增長。從 1800-1914 年，歐洲人口由 1.9 億發展到 4.6 億⁸，同期美國人口從 500 萬增加到約 1 億人⁹，與人口成長緊密相連的是越來越多的人湧向城市，西方社會不斷城市化。在德國，1840 年人口有 10 萬左右的城市只有兩個，到 1910

⁷ 無產階級，出自於拉丁語 *proletarius*，其拉丁文本字原是指古羅馬最低下層的社會階級。字源由 *Proles* (子嗣) 一字所衍生，意味該階層的唯一貢獻是延續香火並供應人丁，帶有輕蔑之意，直至 19 世紀，馬克思以此字形容沒有資本工具的工人階級，此字才正式走入社會及經理學說。另外在中文的 *Proletarius* 可譯作普羅大眾或平民百姓，但論述馬克思主義時，則譯作無產階級。

⁸ 大英百科全書人口統計資料。

⁹ 美國人口統計局 *Census Bureau Home Page*。



年則達 48 個；在英國 1901 年的人口統計表明，從事農業的人口，只佔工業企業雇用的人口的 20% 左右，美國在 1915 年有 40% 左右的人居住在工業地區。

（四）新職業與新學問

工業革命使科學的意義和作用更爲突出，特別是工程師與工程教育上。在 19 世紀自然科學的全面發展，產生極大的影響，工廠手工業時代，技術和工藝的進步，更是多依賴於工匠的嫺熟技巧，相信在製作中國樂器上更精密化；另外在工業時代，技術進步如果得不到科學的指導就會遇到難以克服的障礙。因此，一方面科學要主觀以技術上的要求作爲自己研究的課題，走在生產的前面並加速科學的物化，另一方面則是生產的發展，技術上的進步更直接推動科學研究的深入和科學理論的發展。因此，工業革命在促進自然科學的發展，使科學性成爲近代社會的基本特徵，扮演了一個極其重要的角色。工業革命也促進了教育的普及和發展，爲了適應工業的進步，科學的發展和資產階級民主政治的深化，西方國家的政府，撥出大量經費用以發展教育、興辦教育、開發智力，並培養各方面人才作爲基本的國策。

在 1900 年時，英、法、德三國的教育經費，分別佔各國國民生產總值的 0.9%、1.3% 和 2.9%；德國 1913 年的教育經費佔國家財政支出的 16.8%，國民生產總值佔 24%。美國在 19 世紀末與 20 世紀初，每年平均爲每個人口所支付的教育經費爲舉世最高。各國普遍實行了初級義務教育制，發展中等專業和技術教育，重視大學教育和科學研究，普遍提高了國民文化素質。法國的文盲率從 1865 年的 34% 下降到 1896 年的 6.8%；德國的文盲率從 1865 年的 5.52% 下降到 1896 年的 0.33%¹⁰。多層次和多樣化的教育，不僅培養出能適應近代經濟發展需要的勞動者、科學家、商人和管理人員，更重要的是它普遍提高了人民的文化水準，爲西方近代文化的全面繁榮奠定了豐厚的文化基礎。

工業革命的影響在最初的時期，完全與中國毫無相關，但隨著工業革命而起的資本主義對世界的影響，中國卻無法躲避。夾帶著工業革命強大力量的歐美各國，爲了經濟上的目的，向亞洲伸展出它們的勢力，中國當然在所難免。一個古老的帝國單憑著儒家思想，帝王洪福與刀劍弓弩，實在是無法對抗擁有強大機械生產力的新興列強，近代的中國在一次又一次的對外戰爭中，幾乎失去了一個民族的驕傲與自信心，也在與西洋人的接觸中，明確的證明自己的無知與落後，就連一向是被視爲中國最高的文明如「儒家思想」，也禁不起西洋的新式科學的挑戰，就更遑論是音樂這種枝微末節了。

雖然表面上中國並不是一個殖民地，但實際上與被殖民實在相去不遠。西方除了對中國的市場與資源加以掠奪外，也透過宗教與文化的力量來深入的影響整個中國。因此，中國也不能避免的產生了都市化，資本主義在西式教育制度輸入的種種質變，在這些條件下促成了中國音聲藝術的「音樂」化，音樂的概念透過教育的鼓吹內化爲中國音聲藝術的一部份，甚至比重越佔越高，直至今日，中國音聲藝術的音樂化幾乎已經完成，和聲、曲式、平均律調性的觀念深深的植入中

¹⁰丁康，《克林頓政府高等教育新政策管窺》，比較教育。



國音樂。大量的西洋記譜法，使得中國許多原帶有微分變化的曲調，已慢慢散失向平均律靠攏，使得中國原有的許多加花演奏的技巧日漸消失。如原本已口傳或是師徒制的音樂學習方式，已被西洋的音樂教育訓練方式急速的取代，這些質變性的影響，使得中國音樂走上現代國樂的發展幾乎是無可避免的。

二、政治情勢與音樂教育的影響

「現代國樂」的發展，另一個相關影響的因素便是政治的環境。1949年中國進入了一個新的分裂時代，兩個政權相互對峙，同時出現兩位強勢的統治者掌握著至高無上的權力。以台灣而論，正式進入「動員戡亂時期¹¹」，統治者對整個國家都加以嚴密的監控，一切都為政治服務，與統治者的政治立場一致，在這樣單一的政治環境中，台灣的藝術人文發展，也受到一定框架的限制，朝一個與政治勢力要求的方向發展。1967年7月28日台灣正式成立「中華文化復興運動推行委員會」，並由當時之總統蔣中正擔任會長¹²，這個運動實際上是定調文化發展的大方向，對於藝術創作也產生規範與約束。這個時期台灣地區的國樂發展正處於萌芽的階段，甚至整個音樂發展都還在摸索中，極為缺乏專業的師資，也因為社會經濟並不十分繁榮，以生活條件來說，並不容易允許浪費資源在音樂欣賞上，所以學習與欣賞的人口十分的有限，因為音樂是當時富裕人家的專屬。

於1946年省立師範學院招收第一屆音樂班的學生，做為台灣音樂教育的基礎人才，但當時完全沒有國樂的招收名額，由此可以發現到雖然政府由最高統帥出面推動所謂「中華文化復興運動」，卻並未對傳統音樂加以重視或扶植。在1951年政工幹校成立音樂組，也沒有招收培訓國樂方面的人才，至1960年升格為音樂系才設有「國樂概論」課程，這是高等音樂教育觸及中國音樂領域的最早開始，距離1946年也整整落後西樂有14年。於1957年成立的台灣藝術專科學校雖然是以藝術教育為主，但只有設立五年制音樂科，主修國樂的學生，學習國樂器，但其它的課程都與主修西洋樂器的學生一致，也許大量的吸收西洋音樂知識，反而缺乏中國傳統音樂藝術的薰陶，對於國樂在台灣專業教育這區塊中一直受到忽略，這與民國初年社會「普遍西化」也許是有相對應的關係。

在1948年南京中央廣播電台是所屬中央廣播樂團，於台北中山堂演出三

¹¹ 全稱是全國總動員戡平叛亂，為中國國共內戰時所產生的政治辭彙，指於戰爭或緊急狀況時，國家政府動用全部的資源，以支援國防軍事活動，平息叛亂。1947年7月，中國共產黨於中國大陸發起革命（即國共內戰），中華民國政府因而下令動員戡亂。中華民國國民大會在不變更《憲法》條文之下，制定了《動員戡亂時期臨時條款》，具有優於《憲法》之位階。1991年4月22日，第一屆國民大會第二次臨時會三讀通過廢止《動員戡亂時期臨時條款》，咨請總統明令廢止。4月30日，總統李登輝依據《動員戡亂時期臨時條款》第十項之規定，宣告動員戡亂時期於中華民國80年5月1日終止，並於5月1日，總統令公佈廢止《動員戡亂時期臨時條款》。

¹² 民國五十五年十一月十二日國父一百晉一誕辰，先總統蔣公發表於中山樓中華文化會堂落成紀念文，其中言曰：「余篤信倫理、民主、科學乃三民主義思想之本質，亦即為中華民族傳統文化之基石」。當時參加此紀念會之全體人士，遂聯合簽名籲請政府明定每年十一月十二日國父誕辰紀念日，同時為中華文化復興節，並於五十六年七月二十八日，正式成立中華文化復興運動推行委員會，恭請這個運動，定調文化的發展大方向，也使得一切藝術創作受到先總統蔣公為會長，督導推行中華文化復興工作，之後中華文化復興運動即由此開始。



天，這是台灣地區第一次的非傳統性地方樂團的演出，也是現代國樂型制的開始。1949年高子銘，孫培章，王沛倫，陳孝毅，劉克爾等人，都隨南京中央廣播電台來到台灣，並組訓國樂人才，成為「中廣國樂團¹³」的基礎。1969年莊本立，於私立中國文化學院音樂舞蹈專修科成立國樂組，這是高等教育專門為國樂培訓人才的開始，也是文化大學國樂系的前身。1970年國立藝專增設夜間部國樂組，算是初步奠定現代國樂發展的人才基礎來源¹⁴，在這兩所大學中的國樂組，在課程上雖然以大幅度的增加屬於中國的文化課程，但不可避免的西洋音樂的一切基礎課程也是必須修習的。事實上，中國傳統音樂是音樂的表演形式之一，現代國樂則是屬於中國音樂中的一種新的表演方式，而這種方式就更廣義成為中國音樂表演的現象。但當時國樂發展的初期，政府對文化藝術活動有一定程度的期許與要求，若是藝術創作者，符合歌頌英明領導的主題或是詠嘆國家民族大義，往往得到鼓勵與支持。

再檢視台灣近四、五十年的國樂創作曲，有很大的部分是對領袖的效忠與歌頌或是激勵人心，反共復國的主題的創作曲；例如董榕森¹⁵所創作的《巨人頌》、《人和年豐盡歡顏》、《千秋樂》、《大道》、《昇平樂》、《風雨壯志》、《偉大的建設》、《華夏之光序曲》與《萬世開太平》及夏炎¹⁶所創作的《一車兩馬》與《風雲際會》，這些激勵人心士氣的歌與當時基本國策相呼應的國樂曲，受到當時國樂界的肯定，也得到資源與演出的機會，這種新的創作型態是其他傳統樂種所無法做到的。從「音樂型態學」的角度來看，傳統的樂種有其既定的框架，當然北管也有《朝天子》這樣的曲牌，表示傳統的樂種也是有對統治者表示敬意或友善的，不獨國樂為然。但傳統的樂種在既有的框架下很難創作出「朝總統」這樣的題材，自然而然與當政者比較難以溝通，也比較不易取得資源，這也是現代國樂迅速發展，凌駕於其他傳統樂種的原因。

這種現象在當時的中國大陸，尤為顯著，許多國樂（或者說是民樂）的新創作曲中直接就標上《唱支山歌給黨聽》，《北京升起不落的太陽》，等等的標題，或是在帶有歌詞的音樂作品中直接點名歌頌「毛主席的功績與恩澤」¹⁷。當然國樂也並非全都是歌功頌德的作品，若將其全部發展蓬勃，歸結於因為歌功頌德才是符合當道，當然對許多演奏家及創作者是不公平的也有失偏頗，更何況就算是標題上比較符合當時的政治局勢風向，也不乏優秀的作品，的確對當時的社會有

¹³ 立於1935年，為臺灣最早設立的國樂團體。該團原由南京中央廣播電臺人員為基礎，1949年撤退來台後，於台北中央電臺重新組合，早期團員有高子銘、王沛倫、孫培章、黃蘭英等人。爾後中國大陸其他省分音樂家陳孝毅、李鎮東、周岐峰、劉克爾、楊秉忠、奚富森等先後加入，中廣國樂團逐漸擔任起播音與演出等各項活動。早期團員多為業餘音樂家，自1985年成立專任編制後，樂團成員多由國內各大專院校音樂系學生所擔任，素質更臻於專業化。

¹⁴ 陳裕剛（1994），《中國音樂史論集，影響台灣四十年國樂發展因素》香港中文大學：香港。

¹⁵ 1949年考取中國海軍軍士學校輪機科，1956年考入國防部政治作戰學校音樂系，習理論作曲及現代國樂。1964年任電台音樂編輯、音樂教師、國防部政治作戰學校音樂系助教、講師及副教授。

¹⁶ 夏炎，於民國四十七年開始學習作曲，從張錦鴻學習和聲和周藍萍學習配器。

¹⁷ 《中國百年金曲系列才但卓馬專輯》，人民音樂出版社。



著一定程度安定人心的作用，使欣賞者在心理上取得對現代國樂的更認同並且對國樂的發展也有重要的貢獻。

參、現代國樂交響化發展的演變

廣義的國樂是包含現代國樂與傳統樂種，這樣的觀念一般來說是國樂界可以接受的，但傳統樂種範圍甚廣，種類繁多，沒有全部兼通的音樂家，於是又被以「現代音樂學」的方法加以分類歸納，這樣的分類歸納純然是站在現代國樂的角度與立場所做的分析整理。以現代國樂的角度傳統音樂大致可以分爲：吹打音樂、絲竹音樂、鼓吹音樂、弦索音樂、鑼鼓音樂等幾類¹⁸，這幾類音樂主要的樂器提供了現代國樂所需要各聲部群的需求。現代國樂發展至今，專業的國樂團¹⁹，大多將各聲部樂器歸爲吹管、彈撥、擦弦與敲擊四個聲部，初期現代國樂合奏，以笛子、傳統 17 簧笙、傳統小洋琴、琵琶、秦琴、三弦、南胡、高胡、中胡、大胡、低胡與大鼓；小鑼，小鈸這些樂器作爲合奏的樂器群，笛子的部分，使用 DG 調的笛子與 AD 的笛子作爲高低兩個聲部，嗩吶與管使用的相當的少。

在 1980 年之前台灣的現代國樂發展，樂團的編制大多是以上述樂器爲主，編制也不甚大，雖然已經開始使用和聲的作曲技法，但仍然是偏重以五聲音階，單一調性，旋律取向爲主的合奏曲，主要的作曲家有上文提過的董榮森、夏炎、楊秉忠、劉俊鳴等人。梁在平對推動古箏樂不遺餘力，使古箏的發展迅速展開，成爲國樂學習人口的大量來源，也間接影響現代國樂的發展。1972 年周文勇²⁰創立「第一商標國樂團²¹」邀請鄭思森²²擔任指揮，對台灣現代國樂的發展有深刻的影響，鄭思森的作品，《歲寒三友組曲，松，竹，梅》、《椰殼舞》、《牧野春回》以及所帶領的第一商標國樂團許多的錄音與演出，都使得國樂更向交響化邁進一步。鄭思森也創作了《路，雙胡協奏曲》這首作品，使國樂也出現了樂隊與主奏樂器相互協奏的作品，雖然在《路》之前也有許多國樂器的獨奏曲，如《陽明春曉》，《一葉蘭》，等，但如同《路》具有規模的協奏曲形式國樂作品卻是少見，

¹⁸ 高厚永(1987)，《民族器樂概論》。丹青圖書有限公司：台北。

¹⁹ 台北市立國樂團現任擦弦樂聲部長王銘裕、彈撥聲部長鍾佩玲、吹管聲部長林慧珊、敲擊樂聲部長李慧，高雄市立實驗國樂團，實驗國樂團也有相同之配置。北市國團員名錄見於 2009，03，1。網址：http://www.tco.taipei.gov.tw/cgi-bin/SM_theme?page=457cb0fa。

²⁰ 周文勇，企業家也是政治人物，曾代表中國國民黨在商業團體當選爲第一屆第四、五次增額立法委員。

²¹ 原來稱爲「正風國樂團」，因當時隸屬於「第一商標公司」，又稱第一商標國樂團。

²² 鄭思森（1943 年-1986 年），作曲家及指揮家，廣東汕頭出生長大。1960 年代初到香港工作，在電影公司編寫配樂，並曾在新亞書院教音樂。1965 年到新加坡，任新加坡人民劇場華樂團（現在的新加坡華樂團）指揮。1972 年移民台灣，帶領第一商標國樂團，並應邀客席指揮台灣多個公民營樂團。1976 年起在國立台灣藝術專科學校（現在的國立台灣藝術大學）和中國文化大學教音樂，於 1986 年因肺癌在台北棄世。作品有《評劇小韻》、《玉露珠》、《琵琶協奏曲》、《后羿與嫦娥》、《七夕雨》、《舞劇》、《松》、《竹》、《梅》、《江波舞影》、《牧野春回》、《連廂》、《花燈》、《敦煌綢舞》等等。



在加上其後由鄭德淵²³創作的古箏協奏曲《海鷗》，《聶政刺韓王》這種國樂協奏曲的形式更廣泛為大家所認同與接受。

協奏曲（concerto）這種型式的音樂創作，不論從巴洛克時期義大利音樂家確定他的形式，或是古典樂派莫札特認為主奏樂器重要性必須提升²⁴，到浪漫主義時期主張的增強主奏樂器演奏難度²⁵，這些特質國樂器與國樂隊的協奏曲都完全吻合。這些國樂器的協奏曲當然提升了演奏者的技術水準，但協奏曲這種型式的作品，在得到國樂欣賞者與學習者普遍認同之後，國樂又向西方音樂文化靠近了一大步。1963年至1970年「女王唱片」發行大約90張國樂器樂曲的唱片，將中國大陸許多知名演奏家的演奏技術提供台灣國樂學習者仿效之參考，也發揮相當的作用，許多現今知名的國樂獨奏曲，如《三門峽暢想曲²⁶》、《豫北敘事曲》、《江河水》等等，這些獨奏曲都由洋琴、鋼琴或是小樂隊伴奏，在音響效果或是和聲運用上都較傳統樂種更為交響化，演奏技術上的要求也相對複雜，音域使用加大並有半音與轉調的要求，對拍速、小節的觀念也日趨重視，使得國樂器演

²³ 1950年生，國立成功大學水利及海洋工程碩士，美國馬里蘭大學民族音樂學博士。擔任華岡藝術學校校長（1981-1986）、中國文化大學中國音樂學系副教授（1981-1994）、中廣國樂團音樂監督兼常任客席指揮（1984-1986）、國立成功大學藝術研究所副教授（1994-1998）。1998年任教於國立台南藝術學院一貫制中國音樂學系，先後擔任國樂系系主任（1998-2005）、教務長（1999-2005）、學務長（2000）、代理校長（2000）、民族音樂學研究所所長（2003-），現為教授兼音樂學院院長、民族音樂學研究所所長、共同教育委員會主任委員，並暫代應用音樂學系系主任（2005-）。1982年應日本箏大師-範唯是震一之邀，赴東京演奏，並由CBS-SONY錄製CD唱片。1983年與香港蘇振波在大會堂舉行「港台箏樂聯展」，七月製作海內外，琴箏名家演奏「琴箏和鳴」。1984年5月中華國樂舞團赴日、韓演出，擔任客席指揮。二十餘年來數十次赴歐、美、非，演奏中國音樂，並為政府、民間機構、樂團等策劃、指揮、演出、製作音樂節目數百場，錄有「古箏新韻」、「般若」等古箏唱片十張。曾獲中興文藝獎章、教育部青年研究著作獎、全美傑出學生獎、ICRT青春之星，以及行政院國科會文化藝術基金委員會、蔣經國國際學術基金會（關於中國音樂研究計劃補助）。作品有箏獨奏《淡江薄暮》、《聽董大彈胡笳弄》、《長亭怨慢》；箏重奏《孔雀東南飛》、《桃花源》；箏協奏《海鷗》、《隨想曲》、《聶政刺韓王》，以及民族管絃樂曲《十番鑼鼓》、《變體新水令》；佛曲《般若心經》等數十首創作編曲。著有《絃樂器之研究》、《中國樂器之藝術性與科學理論》、《箏樂演奏及理論》、《中國箏樂之現代化，其沿革及變革之研究》、《樂器音響學》、《樂器分類體系之探討》、《二十一弦箏之聲學及其音樂之研究》、《中國樂器之文化面相》、《音樂人類學》、《世界民族音樂》等書。

²⁴ 維也納古典樂派時期，莫札特大幅度提升了獨奏樂器的地位，同時為自己的協奏曲創作了華彩，他最終確立了C.P.E.巴赫開創的第一樂章採用雙呈示部的奏鳴曲式這一規則，把第三樂章寫成迴旋曲式，確定了協奏曲的形式。

²⁵ 浪漫主義時期的協奏曲更加注重獨奏樂器技巧的展現，後來出現了大量炫技性的協奏曲作品，獨奏樂器和樂隊的平衡逐漸被打破（如帕格尼尼的小提琴協奏曲 Concerto for violin and orchestra no.1 & 2, op.6 & 7）。浪漫主義作曲家的協奏曲，也更注意旋律的優美，樂曲的技巧性以及對於內心世界的表達。

²⁶ 劉文金創作於一九六〇年，原為一二胡獨奏曲，以鋼琴伴奏，由作者採擷了三門峽水庫工程中的幾個畫面，借鑑外來的迴旋曲式、同複三部曲式相結合的結構（有人稱之為具有中國特點的有再現部的四部曲式）。寫出了一個活躍的、舞蹈性的快板段落為主部，在樂曲中多次循環地變化再現，中間插入幾個歌唱性的插部，使音樂有對比發展。全曲共分成八段，作者並寫有如下的樂曲說明：引子-描寫當人們登高展望時，整個三門峽水庫的壯觀引起了無限廣闊的引以自豪的感受，音調激情而高亢。第一段：以富有舞蹈性節奏的主部音調，描寫建設者們愉快豪爽的形象。第二段：進一步表現了建設者們崇高的志願和堅定的信心。第三段：音調比較輕鬆、含蓄。第四段：音調非常柔美抒情，主要表現對於勞動的讚美和對未來的想像。第五段：是一幅勞動的畫面，音調時而輕鬆愉快，時而情緒緊張。第六、七段和尾聲：主部和第一部的最後再現，樂曲更加火熱，在十分熱烈的氣氛中結束。



奏者的能力與西洋樂器演奏者相仿，這也使得國樂器獨奏曲一樣邁向交響化之路，並且提供大合奏演奏時必須要的人才。

鄭思森、鄭德淵、陳中申、王正平這些作曲家所創作的國樂曲，雖然已經交響化，但基本上仍以中國五聲音階以及旋律為主的創作方式做為創作的基調，與西洋管弦樂曲的音樂語法還是有較明顯的區別。1980年後盧亮輝²⁷所發表的一系列作品《宮、商、角、徵、羽》、《春、夏、秋、冬》、《喜、怒、哀、樂》、《酒歌》、《童年的回憶》與《鬧花燈》其交響化的程度，遠遠的勝過以往其他作曲家的作品，也帶動整個國樂界另一波交響化的風潮。台灣地區在1953年就有音樂比賽的舉辦，但直到1965年才正式納入國樂合奏項目，使得國樂晚進入比賽領導教學的時代，基層國樂師資為了在比賽中能獲得優異的成績，選曲規模越來越大，編制上也越來越交響化，許多中小學生在生平第一次接觸到國樂時，就被賦予交響化的任務，在激烈的音樂比賽競爭中，基層的國樂教育則成為培育交響化現代國樂的人才或是觀眾，在音樂比賽的牽引下，基層國樂教育與其他傳統民間音樂似乎有很大的脫節。

肆、現代國樂的特徵與趨勢

現代國樂朝向交響化發展的趨勢是無庸置疑的，許多大陸早期的民樂作曲家早在1950年代便確立這個方向與主張，最顯著的例證是胡登跳²⁸所作的《民族管弦樂法》²⁹陳勝田所著的《國樂團組訓》都可以看出現代國樂交響化的發展趨勢。在這個趨勢下，現代國樂具有許多傳統音樂所沒有的特徵：

一、樂器的改革

為了適應交響化的要求，國樂器必須做出許多調整，這其中包括了音量、音色、音準等等的全面性調整。現代國樂團對樂器的改革，可以說是不遺餘力，最為顯著的是香港中樂團³⁰，這些改革包括吹管樂器的加鍵化、弦樂器共鳴體、材質改革與中低音聲部的大量擴充。樂器的改革也促使演奏法上有了極大的變化，在現代國樂樂器改革中，最典型的樂器應該是《笙》。笙是中國極為古老的樂器，甚至有女媧所創至的美麗神話³¹，在1740年和1777年，Johann Wilde 和 Pere

²⁷ 盧亮輝，福建省永定縣客家人，中國天津音樂學院畢業，1970年代後期移民香港，任香港中樂團全職樂師。1980年代中期移民臺灣，歷任台北市立國樂團演奏組副組長和台北市立國樂團副指揮，並於1989年以電視劇《俑之舞》的配樂入圍行政院新聞局金鐘獎。

²⁸ 1955年畢業於上海音樂學院作曲系，次年加入中國共產黨，歷任上海音樂學院講師、副教授、教授、民族音樂系主任，作品有《唐曲五首》等。絲弦五重奏《節日的夜晚》，1984年獲第三屆全國音樂作品（民族器樂）榮譽獎，著有《民族管弦樂法》。

²⁹ 胡登跳，1962，上海音樂出版社。

³⁰ 由阮仕春成立樂器改革小組，改革中國傳統樂器不遺餘力，包括材質，型制等。近年來並將改革的重點聚交於胡琴類樂器。

³¹ 鳳姓，生於成紀，一說她的名字為風裡希（或為鳳裡犧）。中華民族人始之初的三皇之一，她是傳說中人類始祖，人類為她和其兄伏羲的後代。傳說曰：「鍊石補天，搏土造人，立極造物，別男女，通婚姻，造笙簧」。



Amiot 分別把中國的笙帶到歐洲，被認為是歷史上最早的記載。笙在演進到現代國樂初期時，與傳統音樂中所使用的型制相同，都是 17 簧高音聲，由於笙具有演奏和聲的功能，在傳統音樂中，經常擔任笛子、嗩吶的伴奏，是具有極為濃厚傳統色彩的樂器。

現代國樂團基於轉調的需要，對笙做了加鍵擴音的改良，傳統笙是以手指按孔來控制那一支管發聲，對於改良的笙，加上按鍵並以一個手指可以控制多個按鍵，以便控制更多的音，於是由音域較廣的三十六簧笙來取代傳統笙，繼而出現了中音排笙，低音抱笙等鍵盤化樂器。笙在鍵盤化之後，雖然音域加寬，音量變大，但具有地方音樂特性的滑音奏法卻也隨之消失，直接的使笙的演奏法產生質變，笙的美學觀點也發生根本性的改變，除了笙的改革外，笛子、嗩吶也都有加鍵或多開孔的現象。1930 年代由張燮林所設計出的「新笛」又稱作十一孔笛，是一種中國近代受西方樂器影響，以十二平均律的原理改製的笛子，新笛與傳統中國笛最大的差異是在原本的六個按孔之外增加了五孔，而相較於八孔的簫（有右手小指孔及左手拇指孔）則是增加了三個，包括增加右手拇指孔、左手小指孔以及使左手食指必須同時兼顧二個孔。增加孔的目的，在於試圖解決傳統笛簫半音音準不易控制或造成轉調不便的缺點，藉由十一個孔的設計，能夠完整吹出八度音中任何一個半音，而轉調時可因調性不同，讓不同的手指固定按住孔，即可達成轉調的目的，省去傳統笛子轉調常必須換樂器的情形。

新笛在另一個與傳統笛子重大的差異，是將使笛子具有特殊音色的笛膜取消，因此新笛的音色不像曲笛或梆笛那樣明亮清脆，而是一種介於簫和西洋長笛之間較溫厚的音色。這種新的笛子，與傳統音樂並沒有文化上的連結，之所以被使用，純粹是因為交響化的需求，除了吹管樂器、二胡、琵琶，洋琴都在型制上，音域上做了調整。劉天華將琵琶增加品位，使琵琶能演奏半音，連帶所有品項彈撥的樂器都半音化，這個大的改革就是以西洋的 12 平均律做為基準。劉天華主張以西洋音樂作為改革國樂的依據³²，這個主張一直成為國樂器改革的主要目的，國樂器的改革多著重於音量的加大、音域的加寬、音色的降低個性化及更增加群性化；尤其是向中低音區發展大笛、革胡、大阮、倍革胡、大洋琴、中低音笙、501 型制、次中音加鍵嗩吶，這些樂器都是在樂團交響化的需求中陸續出現。

除了對原有樂器加以改革，現代國樂團另外也依樂器個別編制上的現象，直接使用西洋樂器加入國樂現代合奏之中。早期董榕森的作品中有《偉大的建設》一曲就嘗試加入伸縮長號（trombone），當時國立藝專國樂科也有招收主修法國號與低音號的學生，並於 1995 年中廣國樂團所錄製 60 年紀念專輯，在《中國節慶幻想曲》中也加入小號（trumpet）、小提琴（violin）、單簧管（clarinet）、雙簧管（oboe）、法國號（French horn），伸縮長號等等樂器。雖然這些樂器目前都不是國樂團常設的樂器編制，但木琴、定音鼓、鋼片琴（鐵琴）、三角鐘、大提琴、大小軍鼓，低音大提琴都已經早就悄悄的進駐現代國樂團之中，在不經意的當下，這些樂器都已經有了不可取代的地位，和笛子、胡琴一樣是現代國樂團必備

³² 劉北茂口述，劉育輝整理《劉天華在北京的最後幾年》，《中央音樂學院學報》，1995。



的樂器編制，成爲現代國樂團不可缺少的一部份。

其實最早進入現代國樂團的西方樂器，廣義的說應該是「指揮棒」。指揮棒也是影響現代國樂團最深遠，最廣泛的西方「樂器」，在指揮棒的帶領下，不論是笛子、胡琴，琵琶在演奏思維與演奏技術上都情不自禁的向長笛，小提琴靠攏，將原來剽悍高亢的個性壓抑，成爲合群的、音色透明乾淨的合奏樂器，而個性音色都十分突出的三弦³³，秦琴³⁴退出現代國樂團。這些西方的樂器與指揮棒都已經完全函化（acculturation）至現代國樂的範疇之中。大體上來說現代國樂或是現代國樂團對樂器的改革在型制上是朝鍵盤化，規格化爲主要的方向，在聲音上是力求音色乾淨透明，音量加大及增加中、低音聲部律制，完全以西洋 12 平均律作爲定音基礎，朝著這幾個目標做爲樂器改革的準則。

二、樂曲風格

所有現代國樂的創作樂曲都是以 12 平均律作爲創作的律制，比較適合國樂器演奏的調性通常是 D，G 兩個調性，這也是一般國樂學習者初學的調性，台灣早期的國樂合奏曲也幾乎都是這兩個調性，這個現象與傳統音樂倒也十分接近。1959 年馬聖龍，顧冠仁³⁵的作品《東海漁歌》發表，這首以浙江地方音樂爲素材的大型國樂合奏曲，使國樂的交響化效果受到樂界的好評，被認爲是第一首成功的國樂（大陸稱民樂）交響化的作品。這首曲子，除了使用和聲的作曲手法，也同時使用了相同旋律轉調的方式，挑戰一些當時少用的調性，除了常用的 G，D 兩個調性外又增加 C 與 F 兩個調性，全曲演奏完成約需 11 分鐘，成爲現代國樂重視的和聲效果。調性多元以及樂曲規模增大的典範曲目，也就是說現代國樂的樂曲風格在《東海漁歌》這首作品之後慢慢朝向和聲化，調性多元以及樂曲規模日漸龐大的方向發展。

當然，現代國樂也有許多小品型式的音樂，這些小品大多在個別樂器的獨奏曲上呈現，或者是室內樂合奏形式，這些小品一樣也是朝多調性的形式發展，以笛子作品爲例，由早期的《陽明春曉³⁶》，《茶山姑娘³⁷》這些單一調性的獨奏曲慢

³³ 又名「弦子」。分爲兩種，均用堅木做鼓框及頸桿，大約長三尺八寸（約一百零五公分），琴面徑約十八公分，名「北弦」，大而低，流行於北方。小的長約七十五公分，小而音高，名「南弦」，流行於南方。音箱俗稱「鼓頭」，小略成四方形，琴柄較長，有三根弦，以撥片彈奏。有像南管中的三弦，音箱兩面都蒙著鱗皮；另外也有一面蒙上鱗皮，另一面則爲木製的「三弦」，滑音部分是其一大特色。「三弦」的音色厚實、宏亮，其低音區渾厚、共鳴性強，中音區響亮、富有力度，高音區堅實、清脆，與「琵琶」同屬重要之彈撥樂器，屬於「北管」樂器。「客家八音團」兩種「三弦」均有採用，但是因「三弦」的技巧較爲困難，所以一般較少用。「三弦」均爲一種主要伴奏樂器，由於其聲音鏗鏘有力，在樂隊合奏中，常用來加強節奏效果，此外「三弦」也是一種極富特色的獨奏樂器。

³⁴ 又名「秦漢子」、「鼓琴」。琴面常做八角形或花瓣形，徑約二十五公分，琴弦有三，外弦二根同定一音，內弦一根，另定一音，較外弦低五度。今用的爲圓形鱗皮三弦之「秦琴」，音箱有的是圓形（但比「月琴」小）的，有的音箱是葫蘆型的。定音是 a、d、A，餘音較長，屬於「北管」樂器，爲「客家八音」唯一的低音彈撥樂器。今日「北管」所用即是改良過的「秦琴」，但爲子弟館所用，職業的「亂彈劇團」礙於人手，並不用此一樂器。

³⁵ 作曲家。大陸國家一級作曲，中國民族管弦樂學會副會長，上海音樂家協會主席團委員；他是享受國務院頒發的政府特殊津貼的國家一級作曲家之一。

³⁶ 董榕森作曲。

³⁷ 胡世昌作曲。



慢發展至《躍馬長城³⁸》，《東風斜柳話江南³⁹》這些兩個調性以上的作品，與大型現代國樂合奏曲的發展趨勢是一致的。

伍、結論

從民族音樂學的觀點來看現代國樂的文化現象，可以發現這是一個單向函化⁴⁰的文化現象，涵化是指兩個或兩個以上的文化持續地直接觸，形成一個文化接受其他文化的歷程和結果。文化涵化可能是單向的，也可能是交互影響與自然地接受，雖然不至於是立即性的接受，但也沒有什麼抗拒。比較值得關注的面向是單向性，現代國樂單向的受到西方音樂的影響，而對西方音樂者來說，中國的音樂藝術並沒有什麼影響，至多是不同的樂器組合型態與不同的音色。中國傳統音樂就如印度的拉格（raga）或是印尼的甘美朗（Gamelan）⁴¹之傳統音樂有呈現點漠視，主要的因素是現代國樂與西方古典音樂同質性極高，而且這樣的同質性不斷的持續，且有日益增高的趨勢，這種同質性甚至是同化（assimilation）的開始，函化是同化的初步，同化之前，有一相似的過程，有些則認為二者之過程重疊但仍有分別。

也許中國傳統音樂就如印度和印尼的傳統音樂文化，還是一直存在於現代社會中並未完全消失，而是再延伸出「現代國樂」的新樂種。兩個文化相接觸，其影響往往是雙向的，文化上的弱勢團體常向強勢團體採借，可是強者亦會有向弱者借入之情形；如文明的白人接觸原始的土人時，同時表現「授」與「受」雙重身分，雙方互相採借對方之文化特質，現代國樂與西方音樂的相互關係與相互影響的過程中，我們可以發現現代國樂與西方音樂尤其是古典與浪漫時期的音樂同質性極大，但對西方音樂影響極小，這足以提供一個被同化的基本條件，同化是一種原素改變並合併於其他元素而成的過程。

以社會學而言，所要研究的原素是文化，所要研究的過程是一種文化為另一種文化所吸收及合併。同化亦可說是個人或團體習得其他團體的文化的過程，個人生活於原屬的團體之中，接受團體的態度、價值觀、思想和行為模式。而同化於所屬的團體是一個團體接受另一團體的生活方式，而改變了原有的方式，是團體的同化。現代國樂的學習者所接觸的音樂元素很大的部分是西洋的音樂，而現

³⁸ 陳中申作曲。

³⁹ 白台生作曲。

⁴⁰ 涵化一詞最早由美國的鮑威爾（P. W. Powell）於 1880 年提出，其研究的重點是西方文明對美洲印地安土著文化的影響作用。本世紀初對於涵化現象的研究，以英美兩國較為發達，初期的文化涵化的研究，著眼於西方文明與土著文化相接觸的過程與結果，後來都市文明對鄉村生活型態的影響，工業文化取代傳統社會文化的歷程，都成為涵化研究的對象。

⁴¹ 甘美朗是傳統印尼鑼鼓合奏樂團的總稱 Gamelan 一詞，有種說法認為來自印尼爪哇語 gambel，其原意為打「或錘」的意思。類似這樣的鑼鼓樂在印尼流傳至少有千年的歷史，在印尼的傳說中，天神下降爪哇，為了發號師令，就鑄了一個鑼，不久之後，因為單個鑼的訊號不易分辨，於是天神就鑄了第二個鑼，後來又不夠用，終於鑄了第三個鑼誕生，這便是關於印尼甘美朗的起源傳說。



代國樂團體中，對西洋音樂的態度可以說是一種認同，雖然現代國樂對民間的音樂或是傳統的中國音樂也具有認同，但無可至辯的是，就接觸與影響上，程度遠遠不及西方音樂，當現代國樂中的元素完全被西方音樂元素取代後，同化的文化現象就自然而然的產生。

站在現代國樂學習者們的立場，理所當然的不希望現代國樂走上被同化的命運，現代國樂若是被西方音樂同化，是否該開始思考未來下一部如何走？也許這不是很立即的議題或是短期內會發生的情形，但現代國樂如果一直不建立屬於自己的音樂學系統，不可替代的音樂元素、美學的觀點與專屬的音樂認同，或者，當同化發生時，也許也覺察不到他的發生！



參考書目

- 王耀華，喬建中（2005），《音樂學概論》，北京：高等教育出版社。
- 呂錘寬（2005），《台灣傳統音樂概論》，台北：舞男圖書出版股份有限公司。
- 狄沙（1988），《中國大百科全書（音樂，舞蹈）》，北京：中國大百科全書出版社。
- 明言（2006），《音樂批評學》，北京：中央音樂學院出版社。
- 袁靜芳（1999），《樂種學》，北京：華樂出版社。
- 高厚永（1988），《民族樂器概論》，台北：丹青圖書有限公司。
- 陳聆群（2004），《中國近現代音樂史研究在 20 世紀》，上海：上海音樂學院出版社。
- 陳勝田（1981），《國樂團組訓之研究》，台北：中華樂訊雜誌社。
- 鄭德淵（1984），《中國樂器學》，台北：聲韻出版社。
- 鄭德淵、蔡宗德（2006），《2006 國立台南藝術大學民族音樂學學術研討會論文集》，台南：國立台南藝術大學。

