

# 現代職業國樂團發展中的面向-以通俗化與交響化為探析

許淑婷

環球科技大學通識教育中心

## 摘要

本文以民族音樂學的角度及參與觀察法的角度切入，探討現今台灣地區之職業國樂團與非主流國樂團的生存發展。以西洋理論作曲的角度來分析職業交響化國樂團的發展與交響化作曲所產生的議題；而非主流國樂團則是以「天漢國樂團」的整體運作，做為觀察的對象。其主要討論的主要內容分為兩方面：一為職業國樂團與非主流職業國樂團的生存與發展；二為國樂交響化的作曲趨勢，並以職業交響化國樂團為討論主體。

關鍵字: 國樂團、通俗化、交響化



# **A Study on the Development of Modern Professional Chinese Orchestra: An Exploration Based on Popularization and Symphonization**

**Shu-Ting Hsu**

TransWorld University, Department of General Education

## **Abstract**

This article explores, from the perspectives of ethnomusicology and participant observation, the survival and development of professional Chinese orchestra and alternative Chinese orchestra in Taiwan. On the basis of Western theoretic composition, the author analyzes the topics resulting from the development of symphonized Chinese orchestra and symphonized composition. As regards alternative Chinese orchestras, they are observed through the operation of Ten-Han Chinese Orchestra. The main discussions are divided into two. One is the survival and development of professional Chinese orchestra and alternative Chinese orchestra. The other is the trend of symphonized composition of Chinese orchestra. These discussions mainly focus on professional symphonized orchestras.

Keywords: Chinese orchestra, popularization, symphonization



## 壹、前言

現代國樂團這個名詞在一般的普遍認知中，應該是指一個聲部齊全，以民族管弦樂器合奏為主要運作模式的團體。在相對於所謂以往的國樂社或是小型的南北管或是地方傳統戲劇的後場，在地方樂種的型態上，成員的人數是比較多的。就其發展的軌跡，現代的職業國樂團，朝著交響化發展的趨勢，日趨明顯，依筆者的觀察，朝著交響化發展的現代國樂團，似乎是一種時代或是音樂藝術認同的主流趨勢，這個現象其實是由作曲、樂器研發改良，乃至於錄音工程及專業音樂養成教育等等環節相互影響而產生的。交響化的職業國樂團需要極其龐大的資源，例如：練習場地、樂器、樂譜架等設備。尤其是龐大的人事費用，這些資源，原則上是只有政府公家機關方有能力支應，然而相對於職業樂團成員的人數，並未進入現代交響化職業樂團的演奏者是比較多的，於是不得不發展出另一類非主流職業化的國樂演奏團體。

## 貳、現代國樂團的非主流發展---職業化的通俗現象

所謂的非主流應當是定義在樂團發展主要的目標，並非完全著眼於音樂藝術的理想追求，或者說並非將音樂藝術推廣、提升或是研究作為樂團或樂隊的主要業務。這些非主流的職業樂團明顯的以維持樂團的生存為其最主要的目的，更精確的說，是以維持樂團團員個別的生計為最主要的目的。以現今台灣地區，這類型的國樂團其數量要遠遠大於專業的交響化主流國樂團。談到非主流國樂團的存在現象時，首先要從非主流國樂團的基本生存談起，不同於現代交響化職業國樂團由政府機關編列預算。非主流國樂團是必須由樂團本身自行維持其必要的生存條件，這中間包含了器材、人員等等的一切必要條件，在非主流國樂團的運作中，首先是由業餘愛好的集結練習作為樂團的雛形，在很多縣市，甚至是一直到現在這些業餘愛好的樂器研習者，都還是非主流國樂團的基礎成員的主要來源。

### 一、非主流國樂團的職業化與非專任性

宗教儀式上對音樂有著一定程度的規範，尤其是刻板印象中所謂的國樂有需求時，許多廟宇，或是道場會有所謂國樂團或稱之為聖樂團的組織。地方性傳統音樂的愛好者自發性的集合練習，也是早期非主流國樂團在邁向職業化的重要成員來源；相對於有宗教勢力扶植的團隊，這類的集結練習地方性傳統音樂的資源又更少一些，但這些嫻熟地方性音樂的練習者，卻是非主流國樂團職業化中最重要的一股力量。這些嫻熟民間音樂的樂師，在其技藝達到一個程度，經驗或社會關係也有相當自信的條件下，形成一個以演奏為主要經濟手段的團體，是這類型國樂團發展的一種現象與趨勢。非主流國樂團也許會在一種偶然的情形下，因為某一場表演的需求而誕生，也會因為一場成功的演出而使其基礎穩固，就音樂社會學的角度來看，非主流國樂團對觀眾的反應更是直接而強烈的感受，甚至是直接影響到非主流國樂團的生存於否，有著觀眾支持的非主流國樂團，在其演奏中得到肯定，也爭取到下一次演奏的機會。

### 二、非主流國樂團的職業化與樂團運作



然不同於交響化的公立國樂團，非主流國樂團在其評估營運的狀態或是樂團運作的資本考量下，往往非主流國樂團是沒有所謂的專任團員，也就是說，非主流國樂團雖然是做職業性的演出，卻往往沒有專任的團員，或許只有一種專屬團員的概念，非主流國樂團的樂團本身往往是只有屬於一個所謂團主所有，這個團主便是實際負責營運這個國樂團的人，他運作樂團一切事物，包括演出的洽談，人員的分配，曲目或是演出型態的設計，以及人際關係的應酬，器材的維修與擴充。所謂團主才是這個樂團專任的團員，其餘參與演出的樂師，都是應團主聘請而來，在完成這場演出後，便與這個樂團不互相隸屬，直至下一場演出再度應聘之前，樂師和樂團形成一種極度鬆散的關係，但卻也是一種極度緊密的關係，當樂團再度接到演出的邀請時，樂師便會再度為樂團演出。通常一個運作中的非主流國樂團在其職業化演出後，會有幾個固定的組合。

通常非主流國樂團的演出，會因為案主的需求，在人數上有很大的可變動空間，而人數的多寡卻以案主本身所願意支付的價金為主要的條件，與演出節目內容的關連性並不必然，也就是說，同一首曲目在不同案主的邀約演出中人數並不一定相同，這種現象在非主流國樂團中是極其普遍的存在，也因為這樣的現象，所以加深非主流國樂團團員的非專任性。通常，非主流國樂團在演出前會做以下各階段的準備如下：

(一)演出與演出前的準備：

非主流國樂團在職業化中最為重要的活動便是演出。而其演出和交響化的國樂團有很明顯的不同。交響化的國樂團通常會擬定一系列的演出計畫，排定時間，場地，再依練習計畫，採排練習，而非主流國樂團的演出卻都是在案主有異或臨時起意下所議定的演出，兩者在本質上是截然不同。非主流國樂團的演出其音樂藝術的呈現並不是其最重要的因素，反而是對功能性的要求更為具體。

(二)演出人員的選定：

非主流國樂團因為並沒有專任的團員，當接到演出時，團主即刻就案主所要求的人數，開始尋找時間上可以配合的樂師。其對樂師參加演出考量的因素以樂師的琴點（即樂團應付給樂師的演出費）為主要的考量因素，而這便是典型經濟活動的運作模式。其次再考量樂師的演奏能力，這部分包括團主主觀對樂師演奏能力的評定，人際相處的反應及樂師整體表現給團主或是經常性的案主之總體印象。例如，在某些場合，案主也許會指定希望哪一位樂師為他演出，這時團主通常也會依照按主的要求。

(三)器材的準備：

非主流國樂團的演出，絕大部分是在非音樂會舞台上進行，演出的場地五花八門，如廟宇前的廣場、或是人行道上的騎樓附近、旅遊景點區及宴會廳的一角等等，在業界統稱為外場。做外場工作需要大型譜架(圖 1)；另外在譜架的面對觀眾面，也會標註樂團的名稱(圖 2)，聯絡電話等等訊息給在場



的觀眾，其次是整組音響設備(圖 3)。大型譜架的作用與功能，有別於交響化國樂團用的譜架，非主流國樂團用的大型譜架，除了做為樂師看譜方便之外，還有隔出演出區域與廣告樂團的功能，所謂隔出演出區域，事實上是因為非主流國樂團通常不是在舞台上表演，與觀眾實在過於接近，隔出演出區域是有其必要性(楊儒懷，2003)。也因為與觀眾有一個適當的區隔這項功能，所以非主流樂團所使用的譜架多為木制類，似一張小桌子形式的譜架，這樣的譜架雖然有搬運不易的缺點，卻是能夠明顯的將觀眾與樂師隔開。



圖 1、非主流國樂團使用之大型木質譜架



圖 2、非主流國樂團使用之大型木質譜架

音響設備是非主流國樂團器材中價值最為昂貴的一個項目，他是由控制面板面(圖 4)、麥克風 microphone、擴大器、揚聲器(喇叭)(圖 5)等音響器材所組合而成。音響器材的架設，揚聲器安放的位置，音量調節的準確度，這方面的專業技能也是非主流國樂團演出時所必須的，當音響器材完成布置一切就緒，演出區域也區隔出來，演出樂師到位便完成非主流國樂團的演出前準備。



圖 3、音響主機



圖 4、音響主機主要控制面板面



圖 5 揚聲器(喇叭)

#### (四)演出的型態：

非主流國樂團通常的演出，大多配合其他活動的進行，如宗教慶典儀式、民俗節日慶祝活動、與婚喪喜慶的場合(陳建華，2001)。其演出目的大多是在為主體活動作陪襯或是增加其氣氛之用，所以非主流國樂團在演出中，雖然也是以音樂作主體，但是音樂的欣賞卻不是演出中最高的價值，亦或說不是演出中最被注意的



部分，反而是配合周遭環境、氣氛營造與觀眾互動為重點。

### 三、非主流國樂團的職業化與表演風格

非主流國樂團與公立交響化國樂團職業演出最大的不同是，非主流國樂團隊節目型態或是曲目幾乎甚少變動，演出時間也較不一定，或是說非主流國樂團的演出時間是樂團不能夠完全控制或預定的，往往樂團必須配合案主的一切時間場地，這和公立樂團能自行排定演出計畫是有著極大的不同。公立樂團對於演出型態與演出曲目，通常也都享有極大的自主權(胡登跳，1982)，而非主流國樂團大多只是準備 2 至 4 小時的曲目，以能應付所接到演出案主的需求為主要目的，並不全力投入在音樂創作，也不會有經常或是固定的練習，雖然也是算做職業性演出，但其樂團團員的技術水準比較不整齊，演出曲目也相對於交響化國樂團來的簡易(王惠然，1991)。

以現今的非主流國樂團普遍性的演出組合，大致分為：吹管樂師，彈撥樂師和弓弦樂師。吹管樂師通常以笛為主要的成員，笙和嗩吶，簫這些樂器，比較少見，彈撥樂師則以琵琶，洋琴為主，其次是古箏，而拉弦樂師則以高胡和二胡為主，非主流國樂團的職業化通常是以團主的意志為主要的出發，當具備器材和接案能力的團主開始運作一個樂團時，這個樂團便邁向職業化的演出(呂鍾寬，2005)。

參與非主流國樂團演出的演奏者，往往同時參與不只一個以上樂團的演出，運作非主流國樂團的團主也大都明確的認知這一現象，於是形成一種多團共用樂師的情形，或是將所接到的演出預約以轉包的形式發包給同業的既競爭又合作的特殊現象。也因這種特殊現象，在其職業化的演進過程中，往往會出現樂團演出水準不能進步的缺失，同一場次演出者缺乏默契，沒有一同練習的統一音色，強弱的音樂客觀理性分析，而參與演出者對樂團本身向心力也極為不足，演出前幾乎並不做任何形式的練習或準備，也大大的降低非主流國樂團的演出水準(李醒，1987)。因為這些的因素，雖然非主流國樂團目前的團數眾多，卻並未有任何一個非主流國樂團的職業演出，受到音樂界甚至是社會其他大眾的認同與肯定。

## 參、交響化國樂團的發展

### 一、現代國樂的定義

首先劃分「現代」與「傳統」國樂兩個名詞的相對性，其實這兩者目前依然是並存的，而非將傳統樂種加以淘汰，以現代者易之。在中國五千多年來悠久的文化薰陶下，已經存在相當豐富、形式多樣的樂種，並且與政治、文學、民生等項目息息相關，而迄十九、二十世紀已將我國大量地吸收海外思想文化，音樂的發展亦受到影響。在傳統的樂種之中，器樂的演出形式包括典型的「吹、拉、彈、打」四種形式(陳勝田，1979)，並且以音色及樂器特性等，各自在其領域發揮所長，雖亦有混合的形式，比如絲竹鑼鼓樂，但在編制及配器上的處理，終究脫離不了我國固有音樂風格上的速度與西方的調性和聲系統相迥異。我國的音樂為調



式音樂，並且屬於「支聲複音」(Heterophony)，即繞著骨幹音加以變化裝飾，以豐富其聲響的手法。

所謂的現代國樂中，它包含了強烈的西方「交響化」(Symphonization)概念，採用管弦樂團中家族式的樂器編制，在整體中各自擔綱其角色，風格手法也加入功能及色彩性和聲等，一方面卻又保留各樂器的音色特性並加以發揮，形成當今普遍而廣泛的一種音樂形式。以功能而言，傳統國樂與民俗文化較為貼近，著重在實用及應用，在學術上的價值較偏向樣本化；而現代國樂因吸收西方風格與技術，其走向較為偏向舞台之演出，以及作曲家之結合與創新，藝術價值大為提高(李醒，1987)。無可避免的，近年來政府推廣音樂文化之時，再度設法將新的樂種與民俗、政策等相結合，這其中的一些折衷及流弊，往後的文章研究裡會再更進一步的深入探討。

## 二、現代國樂團的建立

在現代國樂中，除了形形色色的器樂獨奏暨協奏曲外，民族管弦樂佔相當重要的地位，是為民族器樂交響化是最典型的代表形式。這樣的形式是由中國大陸著名的指揮家兼作曲家彭修文先生所創立的，他不啻熟悉歐美交響樂團的模式，亦對於國際指揮大師風格的了解，以及我國民族音樂藝術皆有深入研究，因而創發建立中國第一個民族管弦樂團－中國廣播民族樂團(陳建華，2001)。他糅合了中國歷史文化特色、民族音樂風格，中西音樂美學、及西方交響器樂編配組織與其手法精髓於一爐。

民族管弦樂最大的特點在於，以西方管弦樂團之模式，而將中國博大精深的文化發揮得淋漓盡致，以全新之音響手法，重新詮釋或變化固有樂思，在藝術性的考量上高於傳統的實用性(胡登跳，1982)。這種形式的建立是種創新，同時也是種改革，針對傳統音樂速度及手法隨著時代，逐漸不敷需求而亟需突破的情況。除此之外，在個別樂器的演奏技巧與聲響發掘上，也不斷地深入與革新，了解各自特性並將之融合，再賦予整體的展現空間，與傳統「先將個別樂器之音色特點充分展現後，再藉由齊奏而結合」的表現方法不同。

此一藝術形式以其深具個性的音樂風格，與撼動人心的民族情感見長，使得兩岸各地，以及南洋一帶等大城市之中國樂團，皆承襲著「中國廣播民族樂團」的路線前進，許多著名作曲或編曲家也紛紛以此型態寫作音樂，影響產生的作品樣式繁多，從短小精簡的民謠改編到大型的幻想曲、交響詩等等都有。

## 三、現代國樂團的演奏手法

對於此項要點，首先須探究到音樂作品本身之產生，必定與時空、地域、文化、及作曲家之背景、性情等皆有關聯性；尤其以「創作音樂」一詞而言，受西方風格手法影響之下，作曲者的原創性是不能被忽略的，故在此應有認知：現代國樂並不會屏棄固有的文化特性，而成為一味因襲西方的倣作。就題材內容方面，最直接影響的因素是環境、歷史、宗教、思想與文學，決定一件作品的內涵之後，其次才是形式。

自古以來我國的文學作品之產生，幾乎以外在、他律的感染較多，或者內心



之抒發，也就是單就形式而寫作的作品，被認為流傳性及藝術價值較低，比如闡場應試之作一類。這點投射在音樂的創作上，與西方自古典樂派以來存在大量的「絕對音樂」(Absolute Music) 概念不同，尤其以非舊有模式的編制來說，民族管弦樂的創作考量，基本上鮮少以「純粹聲音速度變化及樂曲結構」的樂思為主。當然這類的作品也有，但是它的特色便相對地減低了，而且即使是現代國樂，在音調上依舊保有調式音樂之特色，倘若不完全排除(特別是著重調性及功能和聲之西方樂曲結構)，那麼絕對音樂的說法在此有些矛盾。該如何決定一首樂曲的形式，或是其組織當如何劃分呢？應該是說這樣的音樂是毫無疑問地存在，但它與「民族管弦樂」之間的關係，便非常地薄弱了，因為內容與「民族」二字沾不上邊。

#### 四、現代國樂團的作品形式

縱觀絕大部份的現代國樂作品，取材方面在某種程度上仍受傳統的影響，以敘事或描繪性的內容居多，在組織上強調的是為「藝術性的統一體」，而非建築式的單純結構性組織。西方的曲式學論點上有明確地提出，「一首樂曲的框架形式乃取決於內容。」而國樂豐富的題材與內涵，加上中國固有文化的色彩，比如地方風格、民謠、傳統樂種模式、或者文學及宗教上的意義、慣用的語彙手法等，造就了現代國樂千變萬化的形式。這些形式中的段落並常被賦予意義，使得外觀看似可能鬆散、平淡無奇的音樂結構，被內涵上的連貫性緊密地結合起來，這同時也是中西音樂文化差異上，非常值得一提的特色。在處理這些繁複的內容素材上，對於音樂本身表達及聲響的需求，往往相對地提升，段落之功能比重也相對增加。透過曲式學的分析，最常出現於現代國樂中之組織形式為「A-B-A」三段體與「起、承、轉、合」，以及形式較能自由變化的幻想曲與敘事曲，或者綜合兩者並加以貫串，但在寫作時的思維基本上是中國的，西方的形式只是用以組織、成就其藝術內涵的一個媒介，而非正鵠。

以和聲而言，現代國樂通常所使用編配的，是以調式素材為基礎、調性為輔助及具色彩變化的功能和聲。與西方的教會調式一樣，我國的五聲及七聲音階調式亦有其主要及次要的音，作曲家便透過調性音樂的功能概念，藉著和聲將曲調整理出頭緒，並順其理路膨脹、擴大及發展，使作品得以充斥著張力及色彩，再加上民族器樂獨有的音色及表現加以點綴，所呈現的風貌並不遜色於西方的大型管弦樂團。無可否認的，縱有再多吸收融合的特點，只用單一觀點來探討、評論現代國樂的理論性是不客觀的，但是除了環境與思想差異，還有許多實際的考量，在此我將它們逐一提出，以熟諳西方作曲理論，以及對中國音樂藝術了解之眼光，探索其中的質疑與矛盾。

在先前風格手法的部分，我們已經知曉，在現代國樂中所慣用的和聲語彙，但調性濃厚的功能與和聲究竟是否適用於國樂呢？暫且撇開音調風格的問題不談，光就樂器本身的構造以及音律法則，有幾點是不能被忽略不做探討的。首先是中國樂器的製造，乃是以天然材料製成，並不像西方有大量的機械及加工，因此做出來的樂器基本上是自然的，在發音及音律變化上也有一定的限制；再者，



中國樂器製作所採用的是純律及五度相生律，並不是西方精密的十二平均律，遂在轉調及等音方面，會造成一定程度的不協調。即使在交響化的民族管弦樂中，每件樂器只能調至相當接近的音高，但基本上（尤其管樂尤為顯著）仍有細微的差異，泛音的頻率亦不會相同，所以當奏出一個和弦時，絕對不會是百分之百準確的音響，而是一個與之接近的複合聲音。當和聲行進及色彩變化繁複時，便容易造成演奏（指法）上的困難，音響亦可能隨著樂器的自然調性不同，而產生某種程度的不協調，音律間的誤差會顯著地增大。這時所謂的功能和聲，便已失去實質上的意義，而成為譜面上的理論，也因此調式的旋律音調須佔著格外吃重的要角，否則音樂的方向便會為和聲音律的混淆，而變得難以辯識了。

### 五、現代國樂團的風格：

接下來要探討的是風格上的問題，民族的風格色彩始終是民族管弦樂見長的特色，但當和聲等西方作曲手法介入後，很尷尬地，音樂被貼上了極強烈的「標籤」，在風格上也備受爭議。現在是國際化的廿一世紀，而音樂早在廿世紀時便已呈現多樣形貌，幾乎無所不可能，在同一件作品中出現多種素材，也是稀鬆平常的事。當然，西方的手法被大量地運用在國樂作品之中，也不能算錯誤、不合宜，在現代多元的領域是無法以絕對的是非來評判一首音樂作品的。當一段以五聲音階調式為主的曲調中，出現了西方調性系統中最強烈的大三和弦及屬七功能和弦時，也許有些人尚能接受，有些熟悉於西方音樂語彙的人便會覺得突兀，畢竟是以聽覺與審美極為主觀的。但事實上這是作曲家的職責，作曲時選擇使用音樂的語彙便如寫文章時斟酌詞藻一般，在創新、發掘、突破之餘，應該考慮到合宜與否，一首樂曲的風格倘若不取得統一，便無法成為獨立的個體。若要一件作品邁入藝術的殿堂，風格組織的精緻性是必須的，否則便會隨時間而漸次消逝，這樣的現實並非作曲家之主觀能夠掌控。

再來談個相當有趣的話題，就是有關「標題音樂」(Program Music) 與曲式在現代國樂中的關係，以及其存在必要性與否。在國樂中大部分的樂曲都擁有標題，甚至有時各段落亦會寫上標題，意即樂曲中擁有明確的思想軸心，無論是表達敘述、抑是抒發情懷，然後作曲家巧妙地將這些樂思套用在既有的曲式中，譬如在 ABA 的典型形式裡，將再現段落的 A 賦予「回憶」、「更加深沉」等特殊意涵，變化部分的加入與西方基本的再現思維略有不同，不僅是美學上對完整性的需求而已。可說是標題內容的比重根本地主導了曲式，只要能達到美學上的完整與統一性，在此範疇之內曲式能夠彈性變化，甚至為了合乎內容需要而變得零散、支離破碎，亦不無可能。屆於此時採用西方的曲式意義何在？中國傳統音樂形式中，亦有聯奏曲牌等大型作品的模式，然而曲牌本身在音樂的張力及發展皆有限，遂而即使串連起來，仍舊是鬆散的作品。由此看來，「曲式」之使用是免不了的手段，而在排除標題意境之外，音樂本身的獨立及完整性，才是一首「樂曲」所須必備的條件。

### 肆、現代國樂團的發展走向



由於國際化的趨勢，民族管弦樂的興亡便面臨抉擇，遵循著「中國廣播民族樂團」的路線究竟能一脈走到何時，我們不得而知。但它亦是有所極限，充滿民族風味的題材與音樂素材，用到某種程度之後，也是需要再突破的，而民族管弦樂的走向，究竟是該保留「民族」抑是「管弦樂」之特點，著重何者繼續發展，又或者民族性格會逐漸地削減，這其中取捨，至今並未定奪。而在當今中國大陸以及臺灣，現代國樂算是被極力推廣的一種形式，在各大城市皆有專業之民族管弦樂團，演出此一類型之曲目，並積極參與地方及國際各種文化活動。以臺灣來說，配合行政文化機構的各項措施，現代國樂團以交響化的模式，採集並改編許多外來曲目，包括民謠、流行歌、西方樂曲等，藉以將民族管弦樂從藝術領域，而推展到普及的文化層面，透過演出的媒介，引進許多具特色的音樂作品，同時演出(圖 6)本身也具備了文化傳播或娛樂等多項功能的呈現。



圖 6 現代職業國樂團演出情形

## 伍、結語

在如此大環境下，勢必也會造成某種層次的藝術性流失，為了讓職業的樂團有機會演出，並讓曲目能適合於多數群眾，甚至民族色彩逐漸被予以樣本化，不再是直接表現出民族情感的藝術作品，而「民族管弦樂」變成只是單純的編制形式，曲目的社會性愈強，樂曲本身的技術及內涵便愈成為次要。同時，傳統國樂也面臨著同樣的考驗，當環境受到西方文化之衝擊，政府機構開始強調、重視所謂的「原鄉」、「本土」概念，現有的樂種形式都位於瀕臨變革的瓶頸。就音樂而言，特色、風格及技術決定其藝術價值，而在與政策結合時產生的折衷作品，有時亦有其存在之必要性，在回首樂種的產生暨演變時，當今尤須考量到其前瞻性，方不致步入盲從、造作之流弊。

在世紀殿堂之中，「現代國樂」一詞的界限劃分愈來愈模糊，除了民族管弦樂的興盛，亦與現代音樂作曲融合外，民族器樂用至國樂之外的樂種，或者產生創作的作品，亦不在少數(王惠然，1991)。我們能夠肯定的是，民族管弦樂的形式並不會消失，但它的走向將得加入更多、更新的作曲手法跟理念，才能符合時代的需求，因藝術文化是不能觀望的。之所以不去探究大量生產被演出的改編曲形式及作曲手法，實際上那是已知毫無意義的，功能和聲與粗糙配器法的濫用，這些以民族管弦樂為手段之作品並不能與現代國樂劃上等號。



以作曲家角度而言，現代國樂的創作理論性是重要的，但在此所提到的理論是包含美學上、文化上、思維上，以及音樂本身的範圍，並且特別須著重在音樂與內涵的相互結合。再來，另一項不容忽視的要素為民族性，中國的音樂及文化在地形封閉的條件下一度保有其原貌，然而未來亦可能受其他因素衝擊而改變，舉凡政治、戰爭、文化交流等，都左右著其變革。無論傳統國樂也好，現代國樂也罷，都與中國歷史、思想及文化等環環相扣、緊密相關連，是為中國特有的藝術形式，而現代國樂與現代音樂的分水嶺，便在於濃厚的民族色彩及特性了。

### 參考文獻

1. 呂鍾寬 (2005)。《台灣傳統音樂概論歌樂篇》。台北：五南出版社。
2. 曾遂今 (2004)。《音樂社會學》。上海：上海音樂學院出版社。
3. 楊儒懷 (2003)。《音樂的分析與創作》。北京：人民音樂出版社。
4. 陳建華 (2001)。《音樂來由事典》。北京：人民音樂出版社。
5. 王惠然 (1991)。《民族樂隊配器常識》。濟南：山東文藝出版社。
6. Edward, G. C. (1987)。《論劇場藝術》(李醒)。台北：丹青圖書有限公司。(1998)。
7. 胡登跳 (1982)。《民族管弦樂法》。上海：上海文藝出版社。
8. 陳勝田 (1979)。《樂隊組訓》。台北：生韻出版社。

