



第五章 結 論

在本論文中，費了蠻長的篇幅在分析國樂作品，也舉出許多的音樂實例，目的是希望透過音樂結構上的分析，尋找出屬於『國樂』這樂種中特有的音樂風格。文中筆者將早期的作品分成四種音樂體裁——**齊奏曲**、**重奏曲**、**合奏曲**、**器樂領奏曲**來探討，擺在時間點的發展上來看，是有其發展次序的。想當然而，一首作品的形成影響的最大因素莫過於樂團的編制。由本論文前半部份所討論的歷史文獻中，得知在大陸時期的樂團，人數編制上不過十餘人而已；後來中廣國樂團來到台灣初期成員也只有七人，配合著六期訓練班的人才訓練，才達到約三十人的編制。所以，作品體裁是隨著樂團編制而有所改變的。

依作品體裁產生的時間上來看，次序為：**齊奏曲**→**重奏曲**→**合奏曲**→**器樂領奏曲**。國樂團合奏初期成立的概念，是將北方吹打樂和南方絲竹樂的樂器，模仿西方管絃樂團的座位編制組合而成的，按照吹、拉、彈、打四個聲部排列。但只是編制上的模仿，並還沒有音響上的模仿，齊奏曲形式就是在這個階段產生的。所以，齊奏曲音樂的風格仍保有民間器樂合奏的音響和演奏手法，演奏者可自由在旋律上進行即興演奏，以達到良好的合奏效果。

第二個產生的形式是重奏曲。這種音樂體裁，在齊奏曲和合奏曲之間，扮演一個非常重要的過渡角色。當初在重慶時代的團員們，感覺老在演奏單旋律的齊奏音樂不是辦法，便開始嘗試在主旋律音上作三度或五度音程的合音，就有所謂的複音音樂產生。重奏中的二重奏形式，是脫離齊奏單音音樂的第一部。隨著聲部的增加，三重奏裡可看見有三和絃的運用，並且有對位手法的產生，直到四重奏的形式裡，已出現合奏曲的雛型，也可稱之為小型合奏曲。所以，在重奏音樂風格上，不只編制上是受西方影響，在音樂的內容也受到西方作曲手法的影響。

由於兩岸政治分家的緣故，所有的交流上全部受限制。所以初期中廣國樂團

來到台灣只能演奏從大陸帶過來的重慶時代作品。日後中廣作曲室的成立，鼓勵新曲創作，有一些人願意為這種形式的樂團大量進行創作，尋找最佳的音響。所以合奏曲在台灣所發展的部分，有屬於自己獨特風格的一面。另一面，獨奏樂器的技藝也隨之增進，與器樂合奏的發展雙管齊下，產生了新的音樂形式—器樂領奏曲。合奏曲與器樂領奏曲在作曲手法上，已比重奏曲階段更多將西方作曲法融入中國音樂曲調裡；在樂團合奏的音響效果上更加細膩，開始注重配器法上的運用，合適地將各種樂器音色組合，襯托出樂曲之情境。

最後筆者將台灣國樂在早期發展過程中，1949—1970 年代間的特色作幾點的整理：

- (一) **自學中的作品風格**—早期國樂作曲家都是非專業的，大都是器樂演奏家出身，只因興趣的緣故，加上早期的作品非常缺乏，只得利用空餘時間進行自修學習。在早期的作品當中，並不會因為不同作曲家的作品而有個人風格上的差異。因為大家都不是專業作曲家，彼此間僅會相互的模仿。換言之，此期的作品只有時代性的風格，沒有個人的風格存在。
- (二) **文革音樂的傳輸**—當女王唱片傳入台灣時，作曲家在創作上是有受到大陸音樂風格的影響。但只限於曲調方面，對於作曲寫作技巧影響並不大，特別是在配器方面。直到 1970 年代以後香港作曲家來台，帶來當時大陸在文革之後已經發展不錯的交響化國樂。台灣國樂受到新的配器觀念影響，在職業樂團時代後，才真正有出現交響化，不然早期的配器概念仍舊和重慶時代相同。
- (三) **現代國樂之雛型的確立**—早期樂團合奏雖是仿照管絃樂團編制而成，但在樂器的使用上全都是中國傳統樂器，同族樂器尚未出現高、中、低不同音域的產品，且未借用西洋樂器中的定音鼓、cello、Bass 等。另一點，是在和聲的配置方面。早期作品在編配和聲時，和絃音在同一家族中並未同時出現，乃是分散在不同家族中，如此即使樂團已經到強奏的樂段，音響上聽起來仍顯得單薄。這也就是為什麼早期的合奏音樂特色，仍保有中國傳統音樂風格的原因。

在這個階段裡，國樂前輩們所作的努力是功不可沒，也值得肯定的。由於這些前輩在國立藝專成立國樂科之後，投入了國樂教學的活動，所以其本身的作品，在創作風格上，影響了台灣新生代的作曲家，如：蘇文慶、劉松輝等先生。自 1980 年代之後，大陸的作品充斥著整個台灣國樂界，這些早期作品不再有許多演出的機會，但是這些作品所存在的價值不是今日國樂交響化的作品能相比的。

前輩們從無到有一步一步腳印的過程中，進一步的使『國樂』在台灣發芽的結果，才有今日燦爛的成績。但他們的作品逐漸失傳，身為國樂人的我也就是因為這個因素，心中感到焦慮與失望，願意率先針對早期的作品進行研究，盼更多的國樂人能夠共同攜手，為國樂作學術上的研究整理而共勉之！