

中國民族管弦樂發展的方向與展望

中樂發展國際研討會論文集

余少華主編



理想都市攜手創

研討會由香港市政局主辦

香港臨時市政局出版
1997

協辦機構：香港中文大學音樂系
香港民族音樂學會
香港作曲家協會

中樂發展國際研討會論文集

1997年2月13-16日

研討會由香港市政局主辦

協辦機構：香港中文大學音樂系

香港民族音樂學會

香港作曲家聯會

香港臨時市政局出版

1997

出 版：香港臨時市政局
主 編：余少華
執行編輯：羅明輝
統 籌：高翠珊
印 刷：和記印刷有限公司
出版日期：1997年12月
ISBN : 962-7321-04-4

中樂發展國際研討會
中國民族管絃樂發展的方向與展望
一九九七年二月十三至十六日



與會者合照 (左起)：

坐者：劉文金、石信之、吳祖強、秦鵬章、費明儀、黃國桐、許常惠、林榮培、陳澄雄、顧冠仁、閻惠昌。

立者：徐英輝、于慶新、張向華、羅永暉、沈美霞、溫隆信、杜如松、周龍、李德君、王國潼、陳能濟、葉純之、湯良德、余少華、關迺忠、黎鍵、吳大江、盧亮輝、梁茂春、曾葉發、錢兆熹、陳永華、金湘、甄健強、錢敏華、黃安源。

臨時市政局演藝團體小組主席獻詞

市政局一向致力為香港市民提供高質素的藝術和文化活動，並鼓勵不同形式的藝術創作和發展。今年二月我們特別舉辦了一個中樂發展國際研討會，以「中國民族管弦樂發展的方向與展望」作為主題，目的是希望在發揚民族音樂的基礎上，為大型民族樂團未來的發展，集思廣益以期繼往開來，將中樂藝術的發展推上另一個高峯。

中國有數千年悠久的歷史文化及民族音樂傳統，至本世紀，特別是在五十年代以後，現代民族管弦樂隊便逐步形成。除中國內地、台灣、新加坡等地外，香港亦在一九七七年由市政局撥款成立了一個職業樂團——香港中樂團。過去二十年，中樂團演奏了許多不同類型和派別的樂曲，樂隊編制也在不斷變化擴大。縱觀各地民族管弦樂團也同樣經歷了許多發展和變化，積累了不少寶貴的經驗。這次國際研討會提供了一個機會，讓大家可以聚首一堂，研究一些共同關心的問題，例如：在民族管弦樂團發展過程中取得的成果及所遇到的問題和解決方法，以及將來的發展遠景與定位等。我相信民族管弦樂團要走向國際舞台，一定要有好和新的作品，才可以吸引不同層面和不同國籍的聽眾。有好的作品、好的指揮和好的樂團才可以演奏出一個好的樂章。這個研討會可以幫助我們更成功地建立一個大型的民族管弦樂團。

是次研討會得以成功舉行，有賴策劃委員會主席費明儀女士、成員林青華博士、余少華博士、羅永暉先生和陳能濟先生、協辦機構香港中文大學音樂系、香港民族音樂學會及香港作曲家聯會以及各與會講者和嘉賓的鼎力支持，我在此再次衷心致謝。期望日後有機會舉辦更多同類型的活動，使中樂發展更趨完善。

鍾樹根

鍾樹根

中樂發展國際研討會
中國民族管弦樂發展的方向與展望
一九九七年二月十三至十六日



費明儀女士為研討會主持開幕儀式
(後座者由左至右：吳祖強、黃國桐與許常惠)

策劃委員會主席獻詞

由市政局香港中樂團主辦的「中國民族管弦樂發展的方向與展望」研討會已順利結束，來自加拿大、美國、英國、台北、中國內地以及香港本地的專家和學者，也都分別回到自己的工作崗位。這個國際性的研討會，為關心中樂發展的有心人士帶來了豐富的資料，並提出了許多值得深思和重視的問題。

這次以「中國民族管弦樂發展的方向與展望」為主題的研討會所涉及的議題極廣，十四篇應邀提交的論文，包括中國民族樂隊的交響化或交響性；傳統樂曲及現代創作的演奏風格和形式；大、小型不同樂隊的編制；樂器改革的重要性；樂隊的行政和建制等內容。事實上任何一個講題，都可以發展為一個獨立的研討會。儘管日程編排得十分緊湊，但是短短三天半的時間，是不可能把這些問題「談」個通透的。原定為研討會最後一天上午的「總結」，實為「綜合討論」，因為這正是大家暢所欲言的好機會。一個研討會的結束，帶來更多研討會的開始。今次「中國民族管弦樂發展的方向與展望」研討會所帶來的啟發和積極意義是最令人振奮的。

研討會最後一天上午的綜合討論，除了主辦單位市政局署方代表、香港中樂團同事及樂隊成員之外，協辦機構的香港中文大學音樂系主任兼香港作曲家聯會主席陳永華、香港民族音樂學會會長劉靖之等也都在座。與會代表和香港音樂界人士，人才濟濟的坐滿會場，使綜合討論的氣氛熱烈而愉快。

研討會中有四位備受矚目的人物：吳大江、關迺忠、石信之和閻惠昌。今年是香港中樂團成立的二十周年，歷任中樂團音樂總監，四代同堂的齊齊出現，不僅是一九九七年初的香港樂壇盛事，也意味著樂團以往二十年來的成長與發展的歷史過程。候任總監閻惠昌正忙着吸取經驗，周詳策劃如何「順利過渡」，但願他在上任後使香港中樂團的藝術方針和行政管理相輔成行，為樂團另創新的一頁。



費明儀

序

一・關於研討會¹

今次研討會

由香港市政局主辦，香港中文大學音樂系、香港民族音樂會及香港作曲家聯會協辦的中樂²發展國際研討會，於一九九七年二月十三至十六日假香港演藝學院舉行，其主題為『中國民族管弦樂發展的方向與展望』。「香港中樂團」為市政局轄下的樂團，該樂團的兩位前音樂總監吳大江、關廼忠，現任總監石信之及候任總監閻惠昌均出席了研討會的開幕及閉幕禮，這次研討會，可以說是該樂團的歷史盛事。

在開幕禮中，與會者靜默片刻，以紀念去世不久的彭修文先生。彭氏為前「中國廣播民族樂團」音樂總監，亦為這類中國大型民族樂團之創始人之一，在行內備受尊重。彭氏本已被聘為「香港中樂團」的候任總監，原亦為是次研討會之講者之一，但不幸於一九九六年十二月廿八日在北京逝世。

市政局主辦這次研討會，自然是「一為神功，二為弟子」，若沒有「香港中樂團」經理部辛勤及有效率的部署，短短不到半年內籌辦一個如此規模的研討會是絕對不可能的。由於研討會的主人為市政局，所邀來賓自然多少與「香港中樂團」有工作或音樂上的關係。大會一共邀請了十四位講者及五位評論員（詳見下表）。十九位嘉賓中，十二位為作曲家，佔多於六成強；其他則為指揮、學者、二胡演奏家及樂評人。除了該十九位嘉賓外，還有七位特地而來，並積極參加了討論的陳中申先生（笛子演奏家及「台北市立國樂團」指揮）、瞿春泉先生（「新加坡華樂團」副音樂總監）、沈美霞（「新加坡華樂團」總經理）、溫隆信先生（作曲家）、盧亮輝先生（作曲家）、金湘先生（作曲家）及錢兆熹先生（作曲家）。來自台北、北京、上海、武漢及香港等地的與會嘉賓均為華人，而來自紐約、多倫多、溫哥華、薩里（英國）者亦為國內、台灣及香港移居海外的華人。故研討會的國際性乃指各嘉賓分佈於海內外不同地區而言。

¹ 有關研討會的部分曾以英文發表在今年四月美國 University of Pittsburgh 出版的 *ACMR Reports* 上，見 Yu (1997)。本文第二部分：中國大型器樂合奏中有關「香港中樂團」的片段，曾見報（余少華 1997 a,b,c,d,e）。全文的初稿得到陳守仁博士、劉紅博士、陳志傑先生、徐英輝先生、羅明輝女士的寶貴意見，在此一一致謝。

² 有關「中樂」及「民族管弦樂」的定義，詳本文第二部分「大型中國器樂合奏」（頁ix-xi）及吳贛伯（1996: 116-118）。

與會嘉賓簡況表

講者	專業與職稱	出生地	受教育地	事業活動地	現居地
林樂培	作曲	澳門	香港／多倫多	香港	多倫多
周 龍	作曲	北京	北京／紐約	北京／紐約	紐約
秦鵬章	指揮	無錫	上海	上海／北京	北京
梁茂春	教授	北京	北京	北京	北京
陳能濟	作曲／指揮	印尼	武漢／北京	北京／香港／台灣	香港
陳澄雄	指揮	台灣	台灣／奧地利	台灣	台灣
湯良德	二胡演奏家	上海	上海／北京	上海／北京／香港	香港
童忠良	教授	湖北	湖北／萊比錫	武漢	武漢
曾葉發	作曲／指揮	香港	香港／英國	香港	薩里（英國）
葉純之	作曲／教授	香港	上海／香港	上海／香港	香港
劉文金	作曲／指揮	北京	北京	北京	北京
黎 鍵	樂評	香港	香港	香港	香港
關迺忠	作曲／指揮	北京	北京	北京／香港／台灣	溫哥華
顧冠仁	作曲／指揮	上海	上海	上海	上海

評論員	專業與職稱	出生地	受教育地	事業活動地	現居地
許常惠	作曲／教授	台灣	台灣／巴黎	台灣	台灣
陳永華	作曲／教授／指揮	香港	香港／多倫多	香港	香港
吳大江	作曲／指揮	海豐	中國	香港／台灣	台灣
吳祖強	作曲／教授	北京	北京／蘇聯	北京	北京
王國潼	二胡演奏家／教授	北京	北京	北京／香港	香港

大部分論文以中國大型器樂合奏樂團的「交響化」為焦點，「交響化」（見陳能濟論文）抑或「交響性」（見秦鵬章、顧冠仁等論文）即為主要討論點之一。其它經廣泛討論的問題包括：樂器的改良（特別是低音樂器）、音律及傳統較小型器樂合奏樂種的保存等等。有關西化、現代化、歷史、行政等問題的討論則點到即止。作曲家與指揮的關係則有較深入的討論，亦自然地集中在他們的作品及與中樂團合作的經驗上；但作曲家、演奏者、聽眾及贊助者（政府與納稅人）之間的關係則鮮有論及。是次研討會未曾或較少觸及的問題包括：這類大型中國器樂合奏的文化環境、社會環境、這類音樂的市場政策及從演奏者（樂手）角度的討論。「香港中樂團」的現役樂手由於排練緊密的關係，出席者寥寥可數，他們僅在最後一天早上的總結中表達了所關注的問題。

論文的专业性難免使整個討論成為行內人的專業交流。大會中前北京中央音樂學院吳祖強教授已作了頗概括性的發言，讀者可參閱本論文集頁125-127。而市政局為這次研討會邀約徐英輝撰寫的《九十年代香港中樂活動發展研究報告》（見頁183），雖非大會論文之一，其角度卻甚具參考性，該

報告以近半年在香港的實況調查為基礎，從一較廣的角度，精簡地展示了這類音樂在香港的狀況，為行內外人士提供了客觀及最近期的有關資料。

研討會共六節討論，為時兩整天及兩個上午。整個研討會是公開的，對參會聽眾僅收象徵式的入場費（整個研討會六節討論祇收港幣一百元，包括所有論文的影印）。可惜研討會在日間辦公時間舉行，除講者之外的聽眾不算太多。大會為與會嘉賓安排了兩場由「香港中樂團」演奏的音樂會並在大會總結中對所奏作品進行了討論。研討會的策劃委員會主席費明儀女士（香港著名女高音歌唱家）以標準的普通話，大方得體地主持了整個研討會，其對每節討論時間的掌握及場面的處理，絕對專業，使大會生色不少。

整個研討會的主要語言為普通話，除少數聽眾發言用廣東話外，各與會代表均以普通話發言。就個人記憶所及，此乃香港官方機構首次全用普通話而非英語的公開研討會。香港回歸在即，在公眾場合聽到普通話的機會自然愈來愈多，而大多數香港人使用的廣東話，相信會如同殖民地時期一樣，仍為方言。

未來研討會設想

限於嘉賓的人數，大會不可能邀請所有有關人士。未來的研討會可安排代表性更廣泛的嘉賓。「香港中樂團」的樂手最少應有代表參與，在本港長期從事中國大型器樂合奏工作者如于璘及東初先生等前輩應在被邀之列。若要加強研討會的廣度及深度，可廣邀在中國器樂合奏研究中多有著述的學者如高厚永、李民雄、袁靜芳、喬建中、韓國鎭等；至於國際性，可考慮邀請歐美有關學術團體之會員（如Association for Chinese Music Research, Society of Ethnomusicology, Asian Music Society, European Foundation for Chinese Music Research(Chime)等），到時自然免不了即時傳譯。「香港中樂團」在大陸、台灣、及星馬等地的同行、單位亦應有代表出席，更不應忽略本港的業餘樂團。當然，要做到以上各點，有不少技術上的困難，亦非一次研討會可就。

這次研討會是中、港、台同行首次聚在一起交流的難得盛會，接觸點建立起來了，那怕是初步的交流亦彌足珍貴。這種討論自然不會有定論，因三地樂團的文化定位不一（詳下文），各自環境亦不同，本論文集亦聊作參考而已。當然希望這種交流能不斷維持下去。「香港中樂團」自身制度及定位問題在這次研討會中雖有觸及，但因時地均不大恰當，故遽然而止。神功已了，似乎是為弟子的時候了，未知何時會有一個「香港中樂團發展方向與展望研討會」？或許太遙遠。當務之急，應提高場刊樂曲介紹及中外文互譯的水平，整理樂曲資料，使中樂團的節目最低限度準確可信。成立出版部及研究部（非學術研究，乃研究樂團本身問題如樂器、市場調查、文化定位、樂曲資料之可信性、年青觀眾的培養及教育等等）已刻不容緩。這些專業樂團內部的基本單位，台灣的樂團已有了多年。不能讓「表達了人民對美好生活的嚮往」之類說了等於沒有說的樂曲介紹再出現了；更要制止把「大曲」翻譯成“Grand Melody”的笑話在中樂團的場刊中娛樂聽眾。經理部辦事能力強而有效率；市政局的翻譯水平亦不低，但於音樂的理解顯見外行，若不及早解決，光是場刊便「外行」了二十年。

二·中國大型器樂合奏

一些歷史

首先要說明的是，大型中國器樂合奏是二十世紀的新組合，與過去中國音樂史上曾經在宮廷及民間出現的器樂合奏，無論在樂制、樂律、演奏習慣、演奏場合、曲目、創作慣例、用譜習慣及記譜觀點、演奏者及作（編）曲者與聽眾之間的相互關係、經濟運作、社會環境及美學要求等方面，均有非常明顯的區別。

這種新組合的出現，實始於二十年代鄭觀文等在上海發起的「大同樂會」、劉天華於1927年在北京成立的「國樂改進社」、1935年南京「中央電台國樂隊」（韓國鏞，1980: 109 - 132）及衛仲樂於1941年在上海創辦的「中國管弦樂隊」等³（同上：212）。上述的團體除了南京「中央電台國樂隊」外，均是自發性的，其目的大體不離保存、建立、發揚及發展中國器樂合奏的傳統，背後實具強烈的民族感情，而較少政治目的。這種新式「國樂隊」均以大城市為根據點，其推行者（包括演奏者及聽眾）主要為多少受過西式教育的中國人，與中國農村的民間音樂的生態環境及運作截然不同。可以說一開始已不傳統，觀念上更是明顯地洋化。所以保存中國傳統並非創立這類組合形式的原意，雖然這些樂團在過去曾改編過不少「傳統」或「民間」樂曲，有些亦頗成功，但這些經過改編的《春江花月夜》或《月兒高》等樂曲，已不再是中國的傳統及民間音樂，祇能說是源於傳統或民間音樂的城市新編⁴。所以若翻譯這種音樂為“Chinese folk music”或“Chinese traditional music”都是不確切的。中國目前的「民族管弦樂」實是「泛中國」的概念和稱謂。雖然其中曾有過幾個民間樂種的因素⁵，但它既不民間，亦不傳統。

樂器

中國傳統樂器以中高音為主。目前大型中國器樂合奏樂團所用樂器，除了包括中國原有的樂器（如笙、箏等），自外域傳入經長期漢化了的胡樂器（如琵琶、二胡及揚琴等），及按西方觀念創造出來的中音和低音中國樂器（如中胡、大阮）外，更應用了不少西洋樂器（如大提琴、低音提琴、定音鼓、鋼片琴、木琴等）。這些西方樂器，有些是直接原封不動地搬過來應用，有些則經過改頭換面，如革胡及低音馬頭琴，指板及演奏方法均與大提琴無異，而材料及外貌則竭力「中國化」（胡琴似的外貌和質料）。而高、中、低音樂器的配套發展，如高胡、二胡、中胡、革胡、低音革胡以及柳琴、琵琶、中阮、大阮的編制，明顯是受西方配套觀念（consort）及功能和聲的女高、女中、男高、男低音（soprano, alto, tenor, bass）的分部方法所影響。可見新組合的改良與傳統距離之遠。

³ 有關國樂合奏的早期歷史，見Han Guo Huang (1979: 1 - 40) 及韓國鏞 (1980: 109 - 132; 212)；孫克仁、林友仁、應有勤、及夏雲飛 (1982: 10 - 17) 有較詳細的交代。至於大同樂會的歷史，見許光毅 (1984)。韓國鏞 (1980: 212) 記「中國管弦樂團」的建團年份為1941，與孫克仁等所記的1943有出入。

⁴ 有關國內這類作品的曲目及討論，詳喬建中 (1997)。又大同樂會原確有保存和發揚傳統的宗旨，但其所奏音樂如《春江花月夜》，乃以琵琶曲新編之合奏曲，實城市新編，非傳統絲竹樂曲，尤其編譜視奏的操作，與民間音樂有別。

⁵ 早期國樂中有那些民間樂種成份，可參考Han (1979)；韓國鏞 (1990: 114 - 117) 及黎華趙 (1987: 47 - 60)。

在討論到樂器的中國性時，不少論者會經常說琵琶、二胡及揚琴等亦非原來中國樂器，故今日加入任何外來樂器亦無不可，此說祇觸及問題表面。相信今日不會有人要一隊「純中國」樂器的樂隊，但樂器的中國性亦存在著程度上的問題。這些胡樂器今日被中國人接受為「中國樂器」，其主要原因是這些樂器無論在製作、演奏法、演奏習慣及曲目上已經過長期漢化，並且當年與樂器一同傳入中國的原有外來曲目已不復流傳在中國，或流傳但卻不能分辨出其源流，可見其漢化之深及其歷史過程之長。反觀今日之西洋樂器（如鋼琴、小提琴、大提琴等）之傳入中國，最早不過明清，而其樂器製作、演奏法、演奏習慣及曲目的漢化程度仍低⁶，在曲目上及演奏形式上基本上是把西方的方式照搬如儀。這些西洋樂器的採用，大多數是因應西方聽覺習慣如十二平均律、和聲、對位及大小調體系等音樂特點的需要，所以在目前中國人的文化信心及經濟、政治環境底下，在可預見的將來，中國化的機會不大，反而中國的特徵被西方同化的機會更高。可以說今日的大型中國器樂合奏，尤其在樂隊的編制方面，主要仍是以西方交響樂團的組織手法為模本，甚至樂器亦不完全「中國」。總的來說，樂團的組織及其音樂的構思，較接近世界各大城市的西方管弦樂團。

樂律的問題

目前吹、彈、拉等樂器的製作均從傳統的律制轉向以十二平均律為主。中國傳統器樂是多律制的。就以廣東省內的客、潮、粵三個較接近的傳統為例，亦各自成系統，其中雖有近似的特點，如硬線／軟線；重三六／輕三六調及正線／乙凡線，但其實際律制及演奏手法亦不一致。就是京胡與其它南方二胡的五度調弦亦頗有出入。目前大部分民族樂器已趨向十二平均律的製作，在很大程度上是受了西方音樂的影響是事實，但亦是因不能把各地方樂種的不同律制在同一樂團內同時採用的權宜之策。凡大型樂團均會因求統一性而無可避免地犧牲地方性。要用某一方言作普通話亦同一道理。若說今日的大型中國器樂合奏已完全應用十二平均律亦非屬實，尤其獨奏樂手會因應不同地方風格而去演奏，多靠聽覺記憶，若傳統底子夠者，奏得越有味道時，就越不是十二平均律。其它伴奏樂手亦靠所聽音律而相應調整，故中國大型器樂合奏今天其實是以十二平均律為主的多律制。

音色的轉變

由於受到西方音樂對聲量及現代音樂廳舞台音響要求的影響，大部分的中國樂器改革均趨於西方的亮麗及以「金屬音質」為主的的方向，中國昔日所標榜的「絲竹之聲」漸不復聞。這從大樂團中的二胡、琵琶、古箏均已從絲弦改為鋼弦，以至笙的金屬擴音管，便見端倪。可知今日之中國樂器，在音色上亦與傳統相去甚遠。

⁶ 廣東粵劇所用之梵鈴（即小提琴）與色土風（即薩克管）乃較成功地粵化（廣東化）的例子，其粵化仍以演奏手法、演奏習慣及形式為主，曲目及樂器製作上的粵化程度仍不太高。小提琴協奏曲《梁山伯與祝英台》的民族化（或越劇化）僅及演奏法，曲式、織體及演奏形式仍為西方的傳統。

「民族管弦樂」一詞頗有問題。其前半部「民族」若以漢、滿、蒙、回、藏等民族的含意去理解，則會有點誤導，因為這樣的綜合各少數民族樂器的樂隊在音樂上是不可行的⁷。「民族」在這裡實有點國家的意味，但仍矛盾重重。該詞後半部「管弦樂」實指大型器樂合奏。中國音樂史上確有「管弦」或「弦管」⁸的組合與概念，但除了宮廷雅樂外，其規模並非如今日般巨大。一般民間的「管弦」實指絲竹等小合奏。而以二十世紀的理解，「管弦樂」一詞實含西方交響樂的演奏形式及規模。這類組合的早期歷史，雖曾與中國傳統合奏如江南絲竹及廣東音樂等有過淵源，但以目前的音樂風格及社會功能而言，它與中國歷史上宮廷及民間傳統器樂合奏的關係不大。「民族管弦樂」實具現代中國大型器樂合奏的含意。國內學者用這個詞的有胡登跳（1982），李民雄（1983）等。

中國的民族及文化是多元性的，要挑選一種可以代表全中國南北地域、方言、種族的大型器樂合奏文化極其困難。傳統合奏樂種，如江南絲竹、廣東音樂、潮州弦詩、客家漢樂、福建南管、各種十番鑼鼓、河北吹歌、遼寧鼓吹、西安鼓樂及各種吹打，以及各地的佛道音樂，乃至漢族以外的樂種，如維吾爾木卡姆等，均具強烈的種族、方言、地域及文化習慣的不同特色，以其中任何一種（或幾種）代表全中國均不足以令人信服⁹。若干民族管弦樂曲雖與少數民族有關，但大部分曲目卻明顯地以漢族品味與意趣為本。此亦是這類音樂正名的矛盾及要提昇至代表國家層次的難處所在。

民樂

國內另外一詞「民樂」亦頗含混，可能是「民族管弦樂」，「民間音樂」，「民族器樂」（包括獨奏與合奏），「民族音樂」，甚至「人民的音樂」諸詞的簡稱。事實上，《中國音樂詞典》（1984，1992）及《中國大百科全書音樂舞蹈卷》（1989）均未納入以上諸詞¹⁰。反而「民歌」在上述二書有較清楚的定義……即民間歌曲。姑勿論此簡單化定義明顯不足之處，若以同一邏輯理解，「民樂」即「民間音樂」，但事實並非如此，因以真正內容而言，國內的民樂充其量僅可以說是部分改編或仿效傳統音樂的新樂種。城市音樂雖亦為廣義的「民間音樂」，但二十世紀的「民樂」已脫離了過去民間音樂的口傳心授傳統，由不完全定譜的較自由演奏習慣，轉向編曲，按定譜視奏的西方運作模式了。也許正因為這些未能一下子說清楚的原因，連工具書亦未把這些已被廣泛應用及流傳的詞語納入。

國內學者有關民族器樂的專書亦不一致，高厚永的《民族器樂概論》中亦包括新編的民樂合奏（1978: 20 - 22; 281 - 295），但全書仍以傳統合奏樂種為主。葉棟的《民族器樂的體裁與形式》則把這類新品種放在後記（1983: 259 - 267），明顯地不在該書的原來計劃中。李民雄的《傳統民族器樂曲欣賞》與袁靜芳的《民族器樂》（1987）則概念清晰，祇談傳統樂種及組合，均不包括新式的大

⁷ 六一年確曾有類似編制的蒙古樂隊、哈薩克樂隊、維吾爾樂隊及延邊朝鮮樂隊的組織；六四年更有幾個少數民族與漢族混合樂隊，至文革時期告終，見孫克仁等（1982: 16）。

⁸ 「弦管」一詞仍保留在今日福建南音中，指器樂（王耀華、劉春曙，1989: 28）；又唐傳至日本的「雅樂」（gagaku）中，亦用「弦管」一詞（kangen），指器樂（Malm, 1959: 292）。

⁹ 彭修文的「中國廣播民族樂團」曾用過改良過的馬頭琴（蒙古）作低音樂器，亦曾包括維吾爾的熱瓦甫，哈薩克的冬不拉，似是顧及此問題的嘗試，但終非編制內的常規樂器。

¹⁰ 除了《民族音樂》，但祇是1942年一刊物的名字，並無解釋此詞的意義（音研所，1984: 270）。

型器樂合奏。另中國音樂研究所編《民族音樂概論》(1964)一書，為國內音樂院校主要教本，內容實指中國傳統音樂(包括民間音樂)，但該書在民族器樂的討論中，竟又包括「新型民族樂隊」(288-289)，頗為混亂。目前國內一般用「民樂」一詞，是指以漢族樂器為主的合奏音樂，並多有新式組合的含意，但其中亦不排除傳統樂種。而上述諸書用「民族音樂」一詞，明顯地指傳統中國音樂，故「民樂」亦不應是「民族音樂」的簡寫。

國樂

這種音樂四九年前稱「國樂」¹¹，四九年後國內才稱之為「民樂」。吳贛伯認為四九年後中國政府不用「國樂」的理由是不想有任何國民政府的聯想(1996: 116-118)。若此說成立，「民樂」一詞亦可能跟人民政府的觀念有關，「民樂」或指人民的音樂，但作如此理解的並不多見。四九年後的中國政府不再用「國樂」一詞，亦顯示出這類組合不能全面代表國家的看法。很可能在執政者¹²及大部分中國人眼中，「民樂」仍未達到代表國家的層次。君不見國歌是用西方的軍樂隊奏出嗎？君不見任何國家級慶典(如國慶)或國際性的場合(接待外國元首及外賓)，用的仍是「洋」的銅管樂隊嗎？無論認識或明白自己的文化與否，日本人、韓國人，以及東南亞國家如印尼、泰國對自己傳統音樂文化的信心比中國人強多了。最近一次日本天皇喪禮中所用的音樂是他們引以為傲的「雅樂」(從唐代長安傳去的)，中國的禮賓司可曾想過在國家領導人的喪禮或國家慶典中使用中國的吹打或其它傳統音樂呢？若嫌傳統的吹打有封建的影子，何不用新中國發展出來的「民樂」呢？說到底，今日的中國人對自己的音樂文化仍無信心，無論對解放前的或解放後的，都是說不，舊中國社會對傳統器樂樂手社會地位的偏見至今仍陰魂不散。自清末民初到四九年政權，從「文革」到「四人幫」下台後的改革開放，中國自上而下，仍然崇洋，根本從未站起來！大部分中國人對這類大型中國器樂合奏的價值觀與文化信心仍要慢慢建立，中西音樂美學上的差距所帶來認知上的問題仍有待釐清。

台灣仍沿用「國樂」一詞¹³，但在歷史及政治層面上，卻與本土文化格格不入。部分台灣人視這種國民政府自大陸帶來的「國樂」為大陸文化，在早年仍限制台語(閩南話)的日子裏，被看成是與本土文化(南管、北管及歌仔戲)競爭資源的外來文化的象徵¹⁴。近年台灣一向稱為「國劇」的京戲，不再被稱為「國劇」，而與大陸看齊，改稱「京劇」，相信亦可見箇中奧妙。

中樂：「香港中樂團」成立的背景

「中樂」一詞在香港亦含糊不清¹⁵，有時指廣義的中國音樂，有時會指狹義的中國器樂合奏(詳見徐英輝，1997: 3)。六、七十年代我輩學二胡琵琶等樂器時，香港人仍稱這種器樂合奏為「國樂」。當年頗具影響力的業餘樂團「宏光國樂團」至今仍沿用此名。「香港中樂團」建團總監吳大江於1971年成立的「香港管弦國樂團」(「香港中樂團」的前身，見徐英輝，1997: 4；亦見本論文集頁185，註3)亦是此傳統的延續。這實與四九年後遷台的「中廣國樂團」所用的「國樂」一脈相

¹¹ 有關「國樂」一詞在歷史上的各種意義，詳李岩(1994:43-86)。

¹² 見毛澤東(1956)，有關毛澤東的音樂觀的分析，可參考吳贛伯(1996: 109-115)。

¹³ 有關台灣對國樂的理解，見高子銘(1959)。

¹⁴ 見本論文集許常惠教授之發言，評論，頁101及117與陳中申發言，127-128。

¹⁵ 在香港粵劇圈中，中樂一詞更有專指鑼鼓及噴吶的意思，見陳守仁(1990: 51)。

承。至1977年職業化的「香港中樂團」成立，「中樂」一詞才在香港慢慢取代了「國樂」，可能用「香港國樂團」有點不成體統，因為香港不是一個國家，此亦反映出殖民地政府把這種新中國音樂文化納入官方的種種矛盾與無奈。

其時六七年暴動的衝擊剛開始淡化，市政局除了主辦新潮舞會以供青年人排散精力以外，亦開始重訂文化政策。「香港管弦樂團」早已具規模，於1973年職業化。而在尼克遜訪華前的香港，確有不少香港人（尤其青年）喜歡「玩國樂」及「聽國樂」。當年各樂團爭相自唱片聽寫總譜及傳抄分譜那種熱情，不亞於今日流行曲的歌迷。這類樂手與聽眾不光是左校出身的人士，其中亦不乏親台及教會學校的青年學生，他們對「國樂」的嚮往可以說是對隔離了的母體中國文化的好奇和依戀。當時大陸仍是較封閉的國家，其文化對香港青年來說可望而不可及，是既親切而又陌生的一個謎，更有不少人把當時接觸到的「工農兵」文化以為是傳統中國文化，把好奇心與民族感情，合一爐而共治。

有了「香港管弦樂團」職業化（1973）的先例，加上本港聽眾對聽大型中國器樂合奏的需求又日益殷切，香港市政局的文化官員促成「香港中樂團」的職業化是大勢所趨。從民間自資及帶強烈民族認同感的業餘「國樂」，搖身一變而成為政府全力承包的「中樂」，其原有的民族意識自然會淡化，其「國樂」的功能亦必然瓦解。從音樂的經濟看來，「民間俗樂」一旦為官方採用，收歸政府，實已具廣義上「雅樂」的性質了。其實用「中樂」與在星馬用「華樂」的意義基本上一致，即這類音樂是眾多音樂的一種，非一國之樂。

「香港中樂團」早年受國內民樂團模式影響是頗為明顯的¹⁶。三十多年前，國內專業樂團如北京「中國廣播民族樂團」、「中央民族樂團」、「濟南前衛民族樂團」及「上海民族樂團」等的發展成果，是不少港台的國樂團及星馬的華樂團爭相學習借鑑的對象。後來因香港社會及文化環境與國內不同，而發展出與國內樂團不同的風格。

以上的討論，反映出「中樂」、「華樂」、「民樂」及「國樂」四詞所指的音樂、樂隊組合及其內容或許一樣或十分接近，但在各地的文化，歷史及政治意義等方面是大有出入的。明乎此，今次研討會表面上似是討論同一樣的音樂，但其各自的內在文化定位實南轅北轍。

文化功能

毛澤東早於《在延安文藝座談會上的講話》（1942）中已對文藝政策上的大方向作出了明確的指示（為工、農、兵服務，為政治服務），對此不少人批評為利用文藝為政治服務，但這其實與儒家的禮樂及樂教思想一脈相承，只是目的稍異而已（張世彬，1975: 80）。所以四九年後中國政府對這類大型中國器樂合奏基本上是支持的，但由於對中國傳統文化的理解及其以政治宣傳為主的文藝政策，使得國家承辦的各大民族樂團不過扮演著一般文工團的文娛角色，或具備文藝宣傳隊的廣告功能。問題是這種大型器樂合奏一方面是「泛中國」的（即不具體落實某地方風格），另一方面又要在很大的程度上保留一些「中國風格或特色」，好使大部分中國人產生共鳴與認同。此基本矛盾在今次研討會的爭論中俯拾皆是，亦是目前這類樂團發展至今日幾面不討好的主要原因之一。

¹⁶ 此點從「香港中樂團」建團總監吳大江1977年從星加坡返港接手職業化的中樂團，首次排練彭修文改編的《月兒高》可證，筆者有幸參加了那次排練。

在政策制定者眼裡，儘管是已頗洋化的「民樂」，仍未夠西方管弦樂的「進步」、「革命」及「科學」，以致在思想最左的火紅年代中，「革命樣板戲」仍以西洋管弦樂團為主，其中兩三件民樂器不外乎是調味品，與香港流行曲名家顧嘉輝、黎小田的配器大體相類，祇不過樣板戲的和聲及編配手法是蘇聯式的洋，顧、黎二人是荷理活電影式的洋而已。

香港中國人的傳統音樂觀

「五四運動」遺留給中國知識分子的一個影響頗深遠的看法是中國過去兩個世紀以來的政治、經濟及社會的種種問題實歸咎於文化的「落後」。這種看法多在未清楚地認識中國傳統文化的實況之前已形成。所以不少香港中國人仍抱著這種觀念，認為中國文化「不夠進步，需要改良」。而何謂進步，何謂落後則基本上以西方的觀念為標準。自從劉天華把二胡、琵琶等傳統中國樂器（包括大合奏），帶上音樂廳的舞台後，傳統的中國器樂演奏，已被抽離原來的生態環境，如婚喪喜慶等場合，逐漸趨向於城市化及社會地位的上移。漸漸地香港的中國人在婚喪禮儀中已不採用傳統的中國音樂。今日的香港人結婚大多用華格納或孟德爾遜的音樂，廣東大鑼鼓吹打僅在中式酒席中新人敬酒時聽到錄音。若要聽現場演奏，除了看粵劇、京劇、崑劇可聽到之外，祇在殯儀館的佛教、道教法事中才可能聽到。西方宗教傳入後，其婚喪禮儀（及音樂）亦隨之而來，其中國教徒的婚喪儀式自然地放棄了傳統的中國吹打，此亦是中國傳統音樂在大城市中日漸消亡的原因之一。城市的中國人在生活環境不斷現代化及西化的大環境下，大部分對傳統中國音樂的接觸是甚為缺乏的，其價值觀自然較接近西方，而此價值觀亦包括對傳統音樂文化的缺乏信心。

大型組合與傳統演奏及運作習慣

傳統的中國器樂合奏，無論絲竹或吹打，音樂織體均以齊奏或支聲複調為主。若從西方的音樂角度而言，其中或有各種不同程度的和聲或簡單的對位片段，但這些「複調」效果並不是作曲者或編曲者事先編定在總譜上的，而是演奏者在長期合作及默契下，通過演奏而產生出來的。這些和聲或對位效果，與西方的功能和聲無論在思維、組織上，還是在美學習慣上都是截然不同的。以上這種對中國傳統器樂合奏的認識，自五四運動以來至今，在音樂界亦不是普遍明瞭的，一般人更難弄清究竟。大部分學音樂的中國人均以習西洋音樂為主，亦多接受了西方古典浪漫時期的音樂語言，並以之為衡量音樂好壞的標準，所以聽到身邊的傳統中國器樂合奏時，便大抵以為其中無和聲、無對位，更視之為無組織地胡亂湊合的音樂，故認為需要「改革」。現代中國器樂合奏便是在這種心態下被「改良」至今天不中不西的狀態的，但這種華洋雜交的音樂亦確是中國二十世紀文化的真實的一面，不應深責。

傳統組合不會大到六七十人，很少重複同一樂器，更遑論分高中低聲部。在大型的組合中，傳統的即興、加花、唸譜（不視奏）及中國各地特有的律制均要讓路。其原因除了仍有人以為是西方的運作更進步的誤解外，實因大型樂隊講求統一性，所以上述的傳統絲竹吹打運作方式僅能於小合奏中保存及延續，於大樂隊中必須作頗大程度上的修改甚至放棄。總譜、分譜及樂手要視奏等演奏習慣的採用自然不在話下。這種泛中國的大型樂團要完全保留具地方色彩的樂律及即興加花等傳統演奏習慣有實踐上的問題。但這些要求應受到重視，尤其在較小型的地方樂種中更應堅持。以上種種實自二十年代已開始，但在五十年代，得到國家的大力支持，能發展得更快捷更遠而已。

借鑑西方是自然的事，因為訓練樂隊，必須有曲目，尤其是要有能使樂隊在合奏上有所進益的曲目，而中國傳統合奏是沒有這類曲目的。這與當年劉天華為二胡、琵琶寫系統化的練習曲（基本上以小提琴練習曲為本）同樣是無可厚非的。中國傳統樂器本來就不是為這種類型的大組合而設計的，故要達到這類大型樂團的要求，自然要相應地改變樂器製作的方法。這些旨在提高新式中國器樂的合奏水平（ensemble musicianship）的意圖是好的，但帶出了極為深遠的後果，這亦與音樂院的課程有關。

為了使學生畢業後能加入這類新式民族樂團，國內音樂院（香港亦然）半個世紀以來的民族器樂教學充斥著西方音樂練習曲式的教材。這些練習曲事實上也使練習人的某些技術得到了提高，今日中國樂器演奏技術的急劇提昇，這些練習曲可謂功不可沒。但任何技術的轉移均要付出代價，因在練習的同時，練習者自然也被其以功能和聲為主的音樂語言（如分解和弦、音階、大小調體系等）所薰陶，潛移默化地接受了西方古典與浪漫時期的音樂美學，於是出現了二胡曲像小提琴曲，琵琶曲像結他曲，揚琴曲似鋼琴曲的現象。這亦是兩種不同美學及演奏習慣的音樂文化融合過程中無可避免的事，只能怪一般作曲者、習樂器者及聽眾對中國傳統音樂的特點（如織體與演奏習慣等）認識不深，但在求變及意欲在國際樂壇上與西方並列的心理驅使下，使之還未把握好自己的傳統語言，已全盤接受了西方的習慣與美學觀點，故使這些中國樂器奏出來的音樂愈來愈遠離中國傳統。

在大多數有關中國文化的討論中，常常會遇到哪些是傳統的，哪些是改變了的，甚至是扭曲了傳統的爭論，不少更會流入哪個比哪個更中國、更傳統的爭拗上，音樂亦然。1979年在英國道林（Durham）的東方音樂節中，來自中國的音樂家的演出引起了歐美民族音樂學者的一次頗具啟發性的討論，大致上外國學者認為中國音樂家在傳統中國樂器上的演奏太現代，亦太西化了，不是他們心目中的中國音樂。中國代表方堃撰文反駁（《人民音樂》1980, 1: 38 - 40），並翻譯成英文發表於Asian Music（Fang Kun, 1981: 1 - 17）。這些討論勾出了歷史的吊詭：中國人自本世紀初開始努力改變自己的音樂，以求與西歐看齊¹⁷，當已達到某程度（其實頗表面）的西歐化時，西歐的音樂同行卻不以為然，反而希望聽到大部分中國人以為是「落後」的中國傳統音樂！

歷史的角度

對讀音樂史的人而言，實在沒有哪一個樂種比哪一個樂種更好、更高或更「中國」的問題。在歷史的汪洋中，任何一種在中國文化環境下出現過的音樂均值得研究與探討，但這絕非代表研究者對某樂種的肯定或認同。大型的中國器樂合奏不一定要遵循西方交響樂的方向，但可以肯定的是，目前這種組合，自二十年代至今，已絕非傳統中國合奏的樣子，其美學與中國傳統文人音樂，如古琴或絲竹中的「細樂」亦相去甚遠。它的誕生，多少基於不滿傳統、要改變傳統的理念，一開始即有向大型組合發展的傾向與理想，亦不介意「洋化」，甚至以西方交響樂團的組織作為模本。一方面，這是當時頗自覺的改革並刻意的放棄傳統。另一方面，在組合上求大亦是中國人頗傳統的思維，在視覺上要有氣勢，要堂皇、體面、威風，但在聽覺上及實際音樂的實踐上有不少問題仍未完全解決。這方面與歷史上的雅樂頗有雷同之處。在中國過去幾百年積弱及受盡外侮的歷史背景下，

¹⁷ 二十世紀的中國人之所以不向與中國傳統音樂較接近的印度或阿拉伯國家的音樂學習，亦是一種價值觀使然。