

● 中国文化史知识丛书 ● 主编 任继愈 ●



ZGWHHSZS

# 中国古代音乐

伍国栋



商务印书馆

●责任编辑 / 魏黎明

●装帧设计 / 张金标



## 《中国文化史知识丛书》

### 内 容 提 要

中国文化源远流长,灿烂辉煌,曾长期居于世界前列,为人类文明作过重大贡献。《中国文化史知识丛书》从历史、地理、思想、文化、教育、科技、政治、经济、军事、文艺、体育与生活习俗等12个方面,分110个专题描述了上起远古、下迄新中国成立,几千年来中国文化各个领域的历史与概貌,阐述了中国文化的优良传统,以提高民族自豪感、自尊心和自信心,增强爱国主义观念,为祖国的现代化建设服务。

ISBN 7-100-01249-X/G·175

定 价: 2.40 元





●中国文化史知识丛书●主编 任继愈●

ZHONG GUO WEN HUA SHI ZHI SHI CONG SHU

# 中国古代音乐

伍国栋

商务印书馆

责任编辑：魏黎明

封面设计：张金标

版面设计：毛尧泉

中国文化史知识丛书

ZHONGGUÓ GŭDÀi YīNYUÈ

中国古代音乐

伍国栋

---

商务印书馆出版

(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)

新华书店总店北京发行所发行

河北香河县第二印刷厂印刷

ISBN 7-100-01249-X/G·175

---

1991 年 12 月第 1 版

开本 787×960 1/32

1991 年 12 月北京第 1 次印刷

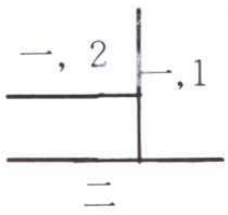
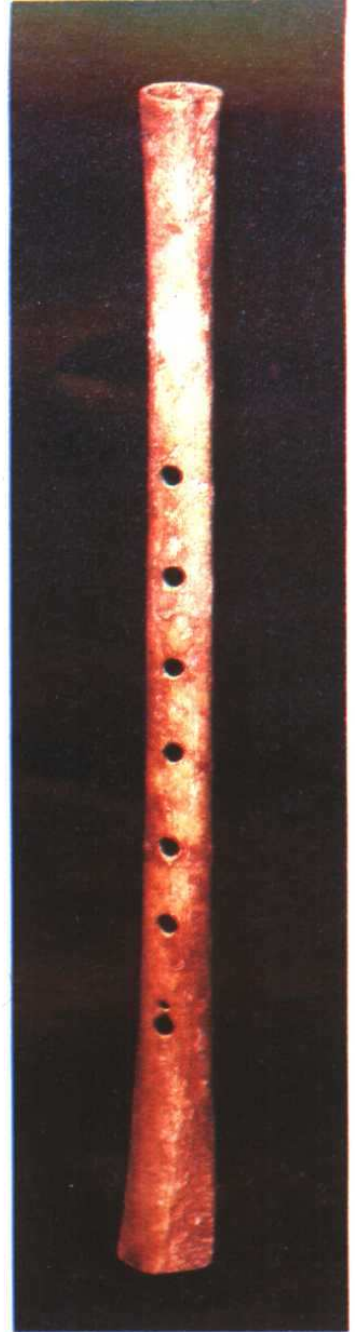
字数 67 千

印数 0-21,000 册

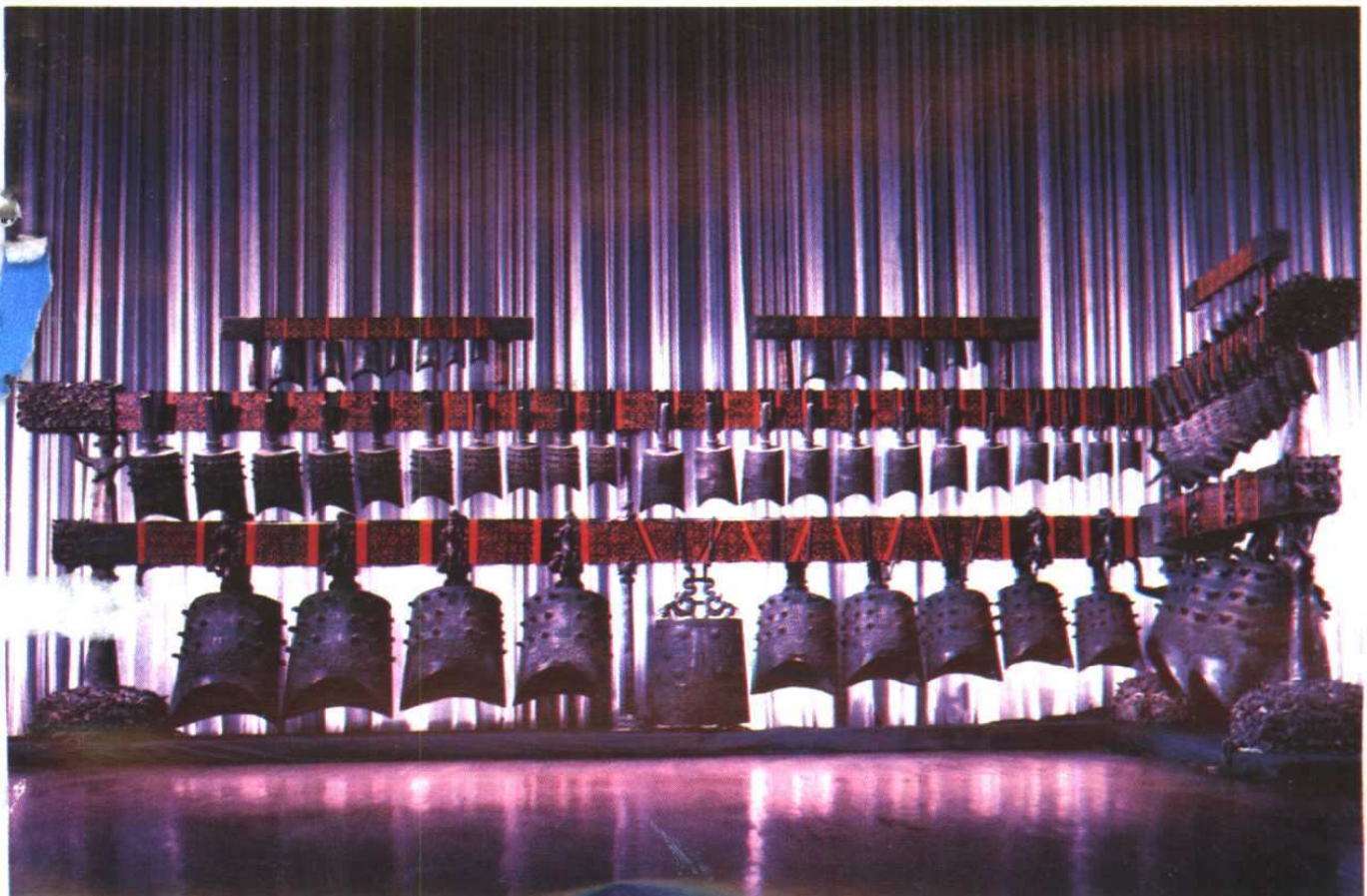
印张 4 7/8 插页 4

定价：2.40 元





图一, 1 河南舞阳贾湖遗址  
骨笛 新石器时代  
图一, 2 曾侯乙墓笙 战国  
图二 曾侯乙墓编钟 战  
国

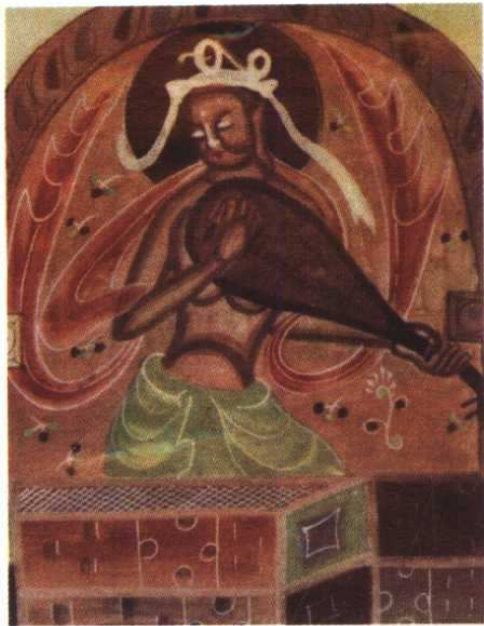






图三, 1  
马王堆一号  
墓竽瑟乐俑  
汉 长沙

图三, 2  
敦煌莫高窟  
431窟伎乐  
弹竖箜篌图  
北魏



图四, 1  
敦煌莫高窟  
288窟伎乐  
弹曲项琵琶  
图 北魏

图四, 2  
《韩熙载夜  
宴图》第一段  
欣赏伎人琵琶  
独奏 五代

三, 1

三, 2

四, 1

四, 2





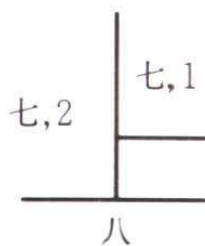


图五 敦煌莫高窟390窟宫廷行进仪仗乐队图 隋



图六 敦煌莫高窟156窟《张仪潮出行图》 晚唐





图七,1 山西洪洞县  
明应王殿杂剧壁  
画 宋元

图七,2 刘闾春《演  
戏图》 清

图八 云南巍山文  
龙亭壁画《打歌  
图》 清





## 编者献辞

我们伟大的祖国在几千年漫长的发展中，创造了丰富、灿烂的古代文化。中国文化是中华民族延续和发展的精神支柱，它曾长期居于世界文明的前列，为人类的文明与进步作出了贡献，是世界文明史上的巨大财富。世界上的文明古国都曾对人类文化做过贡献，但是随着历史的前进，它们多衰落了。只有中国和中国文化屹立于世界之林，一脉相承，历久而弥新！

中国文化是个发展的、历史的范畴，具有包容性与持续性；首先，除了时代差异外，尚有着地域与民族的差异性。它是在连绵几千年中，以华夏民族为主体的中华民族各地域文化（包括中原文化、齐鲁文化、荆楚文化、巴蜀文化、吴越文化、岭南文化、闽台文化等）和各民族文化（包括壮、满、蒙、回、藏等中国56个民族的文化）长期的、不断的交流、渗透、竞

HD 10010P

争和融合的结果。在这个意义上说，中国文化的发展是具体的、历史的、多地域、多民族、多层次的立体网络；其次，中国文化是起源于上古贯穿至现在，在黄河、长江及其周围地域形成并延续至今的中华民族共同文化、共同的社会心理与习俗的结晶。

继承中国文化遗产，并不是对古代文化毫无选择地一概接受，而是要继承其优良传统，摒弃其封建糟粕。

我们要继承、发扬中国文化优良传统的基本精神是指刚健自强的革新进取精神，注重道德教化，强调民族凝聚意识，以及重视历史智慧等几个主要方面。

今天，中国正处在向现代化迈进的新时期。了解过去的优秀文化，正是为了创造未来的新文化。这对提高民族自信心、增强民族的凝聚力，有着极为重要的意义。青少年是祖国的未来，民族的希望，对他们进行传统文化的教育，既是当务之急，又是长远大计。要让中学生及具有中等文化程度的读者掌握中国文化史的基本知识，即了解中国文化的辉煌历史与它的优良传统，从而给爱国主义打下稳固的思想基础，为建设中华民族的新文



化创造条件。这是一件意义重大的事业，也是我们编辑这套丛书的初衷。

我们设计了历史、考古、地理、思想、文化、教育、科技、典章制度、军事、经济、文艺、体育、生活习俗等方面的 110 个专题，希望这一套丛书从多角度、多层次、系统地反映中国文化的主流与特点。如果海内外读者能从中认识中国文化的基本面貌，这就是编者的最大满足了。

对于本书的批评与建议，我们将十分欢迎。

《中国文化史知识丛书》编委会

1991 年 2 月 22 日 北京

# 《中国文化史知识丛书》

## 编辑委员会

主 编：任继愈

副主编：冯钟芸 游铭钧 焦树安 \*

编 委（按姓名汉语拼音音序排列）：

戴念祖	郭齐家	金宜久
李思敬	卢海燕 *	骆桂明 *
马樟根	欧阳中石	庞 朴
戚志芬	任雪芳 *	沈心天 *
谭其骧	汤一介	王世民
王兆春	吴恩扬	吴 可 *
吴良镛	严汝娴	张华纲
张明华 *	张习孔 *	赵 靖
赵匡华	钟碧惠	周 强
朱光暄		

〔名后有 \* 者为执行编委〕



## 目 录

一	远古音乐寻踪·····	6
1	远古神话传说中的音乐·····	7
2	远古音乐遗物·····	11
二	钟磬礼乐时代·····	17
1	《诗经》中的音乐·····	19
2	宫廷乐舞·····	23
3	八音之乐·····	27
4	歌唱艺术的先驱·····	32
5	灿烂辉煌的地下音乐殿堂·····	35
6	宫商角徵羽和三分损益法·····	37
三	汉魏乐府鼎盛·····	42
1	乐府的扩充和改建·····	43
2	鼓吹乐的兴起·····	45
3	相和歌、清商乐和大曲·····	49
4	《广陵散》和《胡笳十八拍》·····	51
5	箜篌和阮咸·····	56
6	散乐百戏中的音乐·····	60

四	各族乐舞交融·····	64
1	繁盛的隋唐燕乐·····	65
2	教坊与梨园·····	70
3	“大珠小珠落玉盘”·····	74
4	深藏于石窟中的音乐·····	77
5	佛教与音乐·····	82
五	说唱戏曲崛起·····	86
1	瓦市勾栏与说唱音乐·····	88
2	宋元杂剧音乐·····	92
3	宋词的演唱·····	97
4	三弦与胡琴·····	102
5	小型器乐合奏的繁荣·····	107
6	《潇湘水云》和《海青拿天鹅》·····	111
六	地方乐种争辉·····	115
1	明清俗曲小调·····	116
2	说唱、戏曲音乐的继续发展·····	122
3	丰富多彩的器乐合奏·····	127
4	“项王自刎声”和“满厅皆鹅 声”·····	132
5	最早将音阶平分为 12 个半 音的人·····	135
6	少数民族音乐的新发展·····	138

各艺术门类中，最神秘的莫过于音乐，它由无形、无影、无可触摸的声音编织成变化无常、情趣万端的曲调，时而轻柔、时而雄伟、时而欢愉、时而哀伤……。无论东方还是西方，无论当代还是古代，不知有多少人为它而陶醉，而悲伤，而振奋……。在中国，相传春秋战国时代的教育家、思想家孔子（前551—前479），在齐国听到《韶》乐后，激动得三月尝不出肉的美味，于是发出感叹：“想不到动人的音乐，竟能使人达到如此陶醉的境界！”所以中外历史上无数先哲前贤，对美好的音乐艺术都推崇备至。音乐特殊的艺术品格，使其自身当之无愧地成为全人类沟通心灵、相互理解的“共同语言”。

中国是世界上早期人类的发祥地之一，从旧石器时代前期的西侯度文化<sup>①</sup>和元谋人<sup>②</sup>的发现算起，至今已有170—180万年的

① 1961—1962年发现于山西省芮[rui 锐]城县西侯度村的史前文化，距今180万年。

② 迄今所知中国境内年代最早的直立人，1965年发掘于云南省元谋县，距今170万年。



历史。位于世界东方的这片广阔而富饶的古老国土上，音乐艺术伴随着人类的起源和衍进而发生、发展，经历了漫长的史前时期和有文字记载的 4000 年文明旅程。

原始社会时期，我国远古先民在初创阶段的艰苦群聚生活和集体劳动中，创造了早期的音乐艺术。这些原始形态音乐虽然已淹没在历史发展长河中，但在历史文献记载的远古音乐传说中和古文化遗迹中，仍保留下来一些珍贵的历史线索和实物，从而使人们可以从了解到远古音乐的一般情况。历史文献提到的远古音乐，一类以部落称号命名，如“葛天氏之乐”、“朱襄氏之乐”、“伊耆氏之乐”等；一类联系古代帝王创业事迹命名，如《云门》、《咸池》、《韶》等。这些音乐，反映出先民们原始的生活习俗、劳动方式以及对自然威力的恐惧和崇尚心理，同时也表现出部落群体同恶劣自然环境相抗争的进取精神。远古先民在音乐生活中使用着各种各样的乐器，除历史文献提到的吹奏乐器箛〔chǐ 池〕、箫〔yuè 月〕和打击乐器鸣球、土鼓外，迄今见到实物的还有新石器时代的吹奏乐器骨哨、陶埙〔xūn 勋〕、骨笛和打击乐器陶钟、陶铃、石磬

[qīng 庆]等。这些属于人类乐器史上最重要的部分考古发现，体现出中华民族是世界上最早使用石、陶打击乐器和用骨笛吹奏六声或七声阶的民族之一。

夏、商、周至春秋战国时期，奴隶制度得到完善和发展。为奴隶主阶级服务的乐舞，在礼仪作用和祭祀功能方面进一步得到强化，因而规模宏大、表演频繁。夏代的《大夏》、商代的《大濩(hù)》、《桑林》，周代的《大武》、《象》，都是奴隶主阶级用于重大典礼场合并为之歌功颂德的大型音乐舞蹈作品。由于生产力不断提高以及金属工具和武器的使用，乐器制作水平也有了很大进步。此时期的乐器按制作材料区别被划分为八类，周代文献称为“八音”。八音中金石类乐器作为显示奴隶阶级身份和等级的“重器”，常常在音乐表演和乐队编制中居于重要位置，在艺术造型和音乐性能方面得到令人惊叹的发展。湖北随县战国曾侯乙墓出土64件一套的青铜编钟和32件一套的石质编磬，以其无与伦比的精美造型、优美发音和科学律制，震撼了世界。

两汉、魏晋、隋唐时期，传统音乐随着封

建社会制度的不断变革而频繁衍变。被称为“华夏正声”的中原音乐和被称为“四夷之乐”的边疆少数民族音乐，既有各自独立的继承发展，又有相互交融的新声奇变。两汉、魏晋时代，上层社会崇尚综合型表演艺术“百戏”，军队中兴起雄健而悲壮的乐种“鼓吹”，文士阶层追求超凡脱俗情志，将思想意识化为《广陵散》、《酒狂》等一类琴曲，抒发出慷慨激昂的愤世情怀。隋唐时代，各民族音乐经“丝绸之路”汇集长安并相互交融，熔声乐、器乐、舞蹈、散乐百戏为一炉的燕乐，将两汉以来的歌舞大曲艺术推向了更加成熟的发展阶段；唐朝政府设立音乐机构教坊和梨园，造就出一批技艺精湛的音乐表演艺术名家；琵琶、笛、箏篥①、羯[116节]鼓、杖鼓等乐器以及演奏技法得到了迅速发展。宋元时期，词曲演唱、说唱音乐和戏曲音乐崛起，宣告了远古至隋唐间以歌舞音乐为中心的历史的结束，而以说唱、戏曲表演为主流的民族声乐演唱艺术，开始在乐坛上闪烁着独特光芒。明清时期，宫廷雅乐迅速衰退而奄奄一息，民间音乐则在

① 箏篥(bì lì毕力)，用芦苇做嘴，用竹做管的一种古代吹奏乐器。



各民族世俗生活中广为传播，千姿百态、交相辉映的各类民歌、说唱曲种、戏曲声腔、器乐以及少数民族音乐，成为近现代新音乐发展所依赖的艺术母体，预示着中国音乐的一个更加辉煌的崭新时代即将到来。

## 一 远古音乐寻踪

大凡醉心研究人类远古文化的艺术史家，都希望能获得多方史前艺术材料来丰富自己的成果和证实自己的判断，进而客观地再现先民原始艺术生活的一幅幅画面。然而，大都又毫不例外地发现，迄今只有一种艺术可以同人类化石一样具有不可湮灭的生命力来作为当代人直接观察远古人类艺术生活的证据，那就是以物质材料为实体的造型艺术，例如绘画、雕塑、工艺美术等。至于以流动声音为旋律的音乐，以流动姿态为表象的舞蹈，都随着远古先民群体的消失而消亡了。所以现代艺术史家以及普通音乐鉴赏者和爱好者，都只能借助古代音乐文献和具有造型艺术特征的远古音乐实物遗存来了解史前和远古文明时期的音乐艺术。值得庆幸的是，华夏民族祖先在这方面为人类留下了不少可以引以为骄傲的重要音乐文化遗产，这些遗产就是保存在远古神话传说中的有关音乐记述和业已发现的远古音乐文物。



## 1 远古神话传说中的音乐

远古神话是古代自然现象、远古先民与自然界抗争以及远古先民原始社会生活的艺术性概括反映，其中包含着许多相应时代的

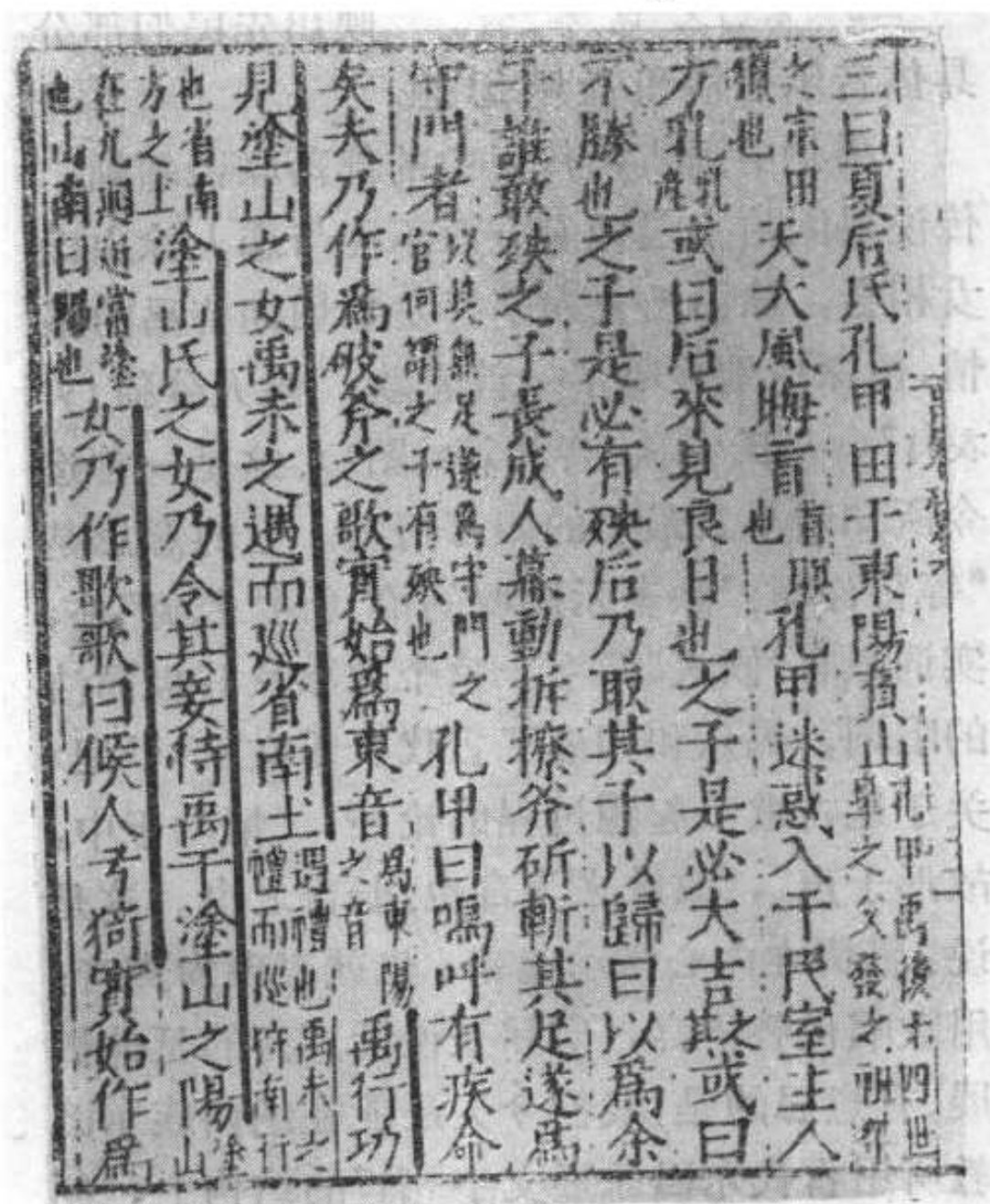


图1 《吕氏春秋》中“候人兮猗”书影

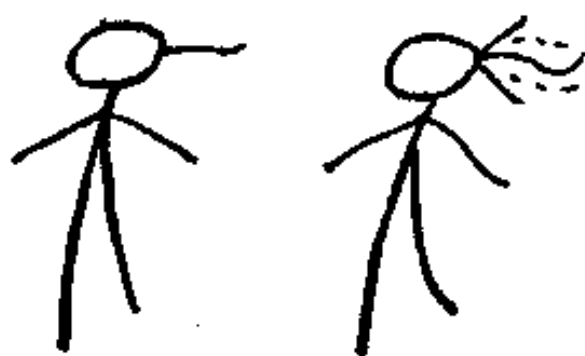


图2 东巴文“说”和“唱”

自然景观和社会现实成份。中国古代文献中关于音乐的神话传说，就曲折地反

映出先民们部分

具体音乐生活和音乐思想。

禹是中国古代传说中的部落联盟领袖。传说禹因治水巡视南方而不能与恋人涂山氏女相会，涂山氏女为了抒发急切期待禹的感情，便深情地吟唱了一首恋歌：“候人兮猗 [yī 衣]！”（《吕氏春秋·音初篇》，图1）。这是一首迄今所知最早又最短的四言情歌。它的意思是“等待你啊！”除表示感叹的语气词“兮猗”外，实词只有“候人”两字。这个故事及其极简洁的唱词，揭示和印证了古代音乐文献《乐记》关于远古歌唱起源过程的论述：“情动于中，故形于声”，“故歌之为言也，长言之也。”这是说：感情在内心激动起来，也就表现为声音，用歌唱代替语言，实际是说话声音的延伸扩展。有意思的是，我们今天还能在纳西族东巴教所用古代东巴象形文字“唱”的结构上，见到“歌唱是语言发展”这一古老音乐起源论的



图像演释(图2)。东巴文用直线(—)表示说话声音;用波纹线(〰)表示说话声音转化为歌唱声音,歌唱声音上下的虚线(---)表示歌唱时输送出的气息。

夔(kuí 葵),远古神话传说中的雷神、音乐之神,同时也是传说中上古黄帝时代掌管音乐的乐官。作为雷神、音乐之神,夔是远古鳄鱼之类爬行动物的化身(图3)。《山海经·海经新释卷九》说它是一种“出入水则必风雨,其光如日月,其声如雷”的神兽,因常用尾自鼓(击打)腹部而产生音乐,被先民奉为雷神和音乐之神。黄帝得夔后,便使用他的皮制成鼓,声音可传500里,天下因而太平。这种鼓在历史文献中称为“鼉鼓”。“鼉”与“夔”相通,两字发音相



图3 汉画像砖中  
雷神(夔)的形象

同。“鼉”在甲骨文中，写为爬行动物形，实际上就是鳄鱼。鼉鼓就是用鳄鱼皮蒙面的鼓。山西襄汾县陶寺新石器时代龙山文化晚期遗址出土的一具鼉鼓(图4)，鼓腔内就见有散落的鳄鱼甲皮。上述夔的神话与鼉鼓实物的发现，正好相互印证，这表明鼓类打击乐器是我国远古先民最早使用的乐器之一。并为远古打击乐器首先是人体自身拍打（人化的夔用尾鼓其腹）节奏而诱

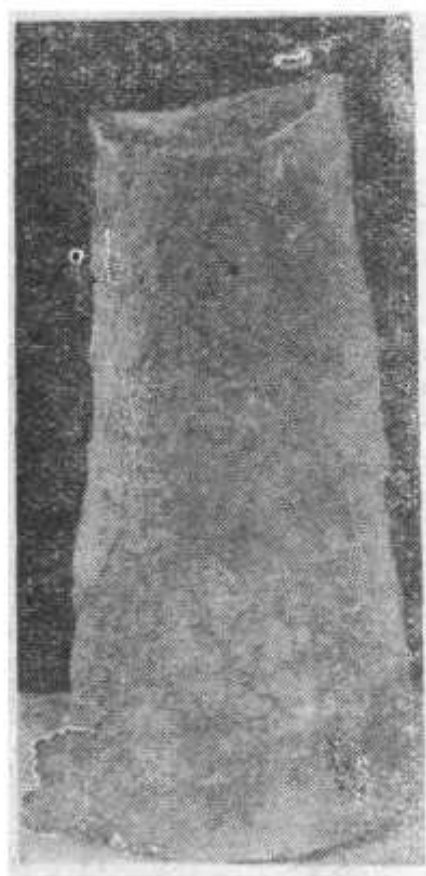


图4 襄汾陶寺墓  
地鼉鼓(新石  
器时代晚期)

发产生的这一打击乐器起源理论做了绝妙的脚注。除鼉鼓外，在远古神话传说中到提的乐器还有土鼓、磬、钟、铃、箫、埙、管、篪、簧、琴、瑟等。

远古著名乐舞有《葛天氏之乐》、《云门》、《大咸》、《大韶》等。《葛天氏之乐》表现葛天氏部落先民亦农亦牧的劳动生活方式以及祭祀天、地、祖先，祈求草木



谷物丰茂、人畜兴旺发达的礼乐程序。表演时，由三人手执牛尾，踏着音乐节奏，唱出《载民》、《玄鸟》、《遂草木》、《奋五谷》、《达帝功》、《依地德》、《总禽兽之极》等八段歌曲，这就与乐官夔所说：“击石拊石，百兽率舞”的场面相似（《尚书·益稷》）。《云门》是歌颂黄帝丰功伟绩的乐舞，黄帝在神话传说中为日神，他代表的氏族以朝日云霞为图腾，因而得此乐舞名。《大咸》又称《咸池》，表现祭奠先祖亡灵的内容，“咸池”在神话传说中是日落之地，是先祖亡灵归宿的地方。《大韶》简称《韶》，因用编管吹奏乐器排箫为主要伴奏乐器而又称《箫韶》，传说是虞舜时代的祀典乐舞，它在夏代后又有《九招》、《九歌》之称，孔子在齐国听到的《韶》乐，就是这一远古乐舞的遗音。

## 2 远古音乐遗物

远古音乐实物可能保存至今的主要是骨质、陶质和石（玉）质类乐器。这类乐器在近现代的考古发掘中虽然所得数量不多，但已引起国内外学者和专家的广泛注意，它们在世界音乐史学领域中具有十分重要的研究价

值和文化价值。

骨哨是远古先民最早使用的吹奏乐器之一，同时也是先民狩猎劳动中诱捕动物的工具。浙江余姚县河姆渡和江苏吴江县梅堰新石器时代遗址都出土有此类乐器(图5)。骨

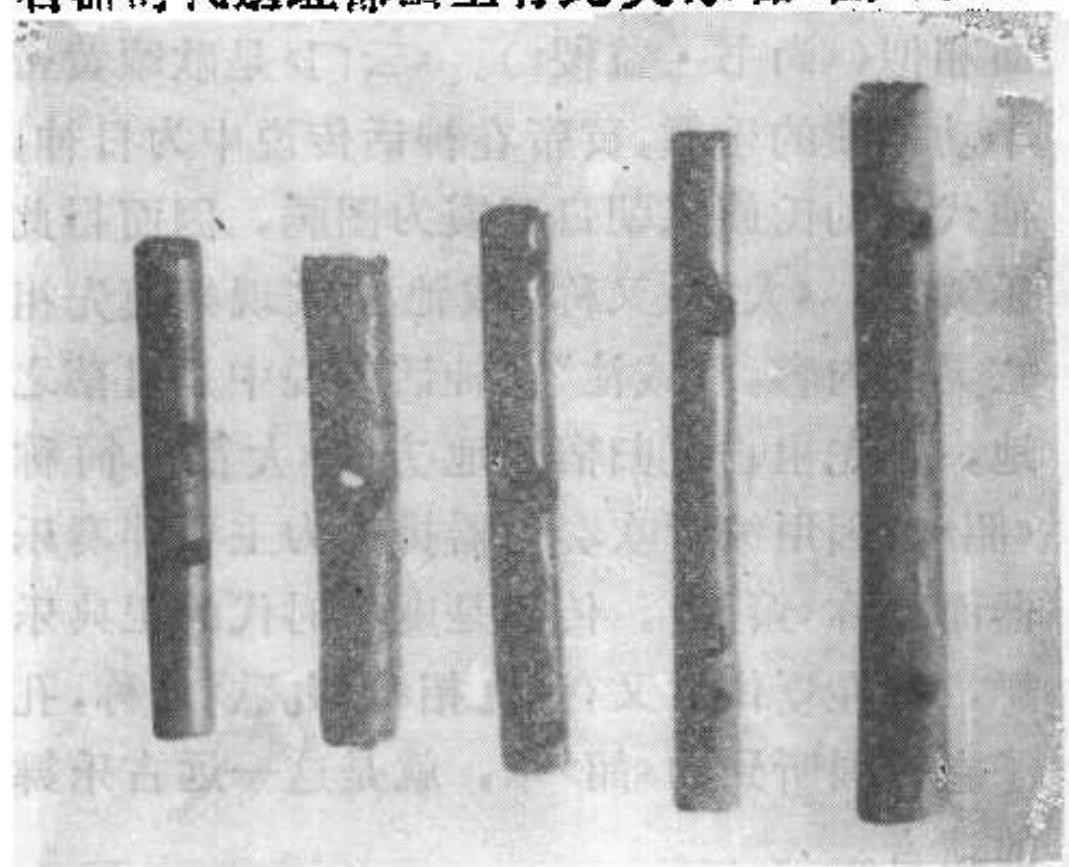


图5 河姆渡骨哨(新石器时代)

哨用兽禽肢骨制成,开一至二孔,可以吹奏简单的曲调,用它模拟兽禽鸣叫,能引诱动物到来进而加以捕猎。今天生活在大兴安岭原始森林中的达斡尔、鄂伦春、鄂温克等族,仍然还用木制鹿哨和树皮制狍哨吹奏母鹿、幼狍的鸣叫声来诱捕公鹿和母狍。



远古先民使用的另一骨质吹奏乐器是骨笛。1987年在河南舞阳县贾湖新石器时代遗址出土了10多支这样的乐器,经科学测定,年代为公元前5500年至前6500年,距今已有7000多年的历史。其中完整、无裂纹的一支,长22.2厘米,上开七个按音孔,两端直通,一端为吹孔(彩图一,1)。经试奏和科学试测,可以吹出“ $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{7}$  1 2 3 5”或“1 2 3 4 5 6 7  $\dot{2}$ ”两种音列,能奏《小白菜》一类的乐曲。这支迄今所见世界上最古老的笛箫类吹奏乐器具备的音乐性能,在全世界的远古

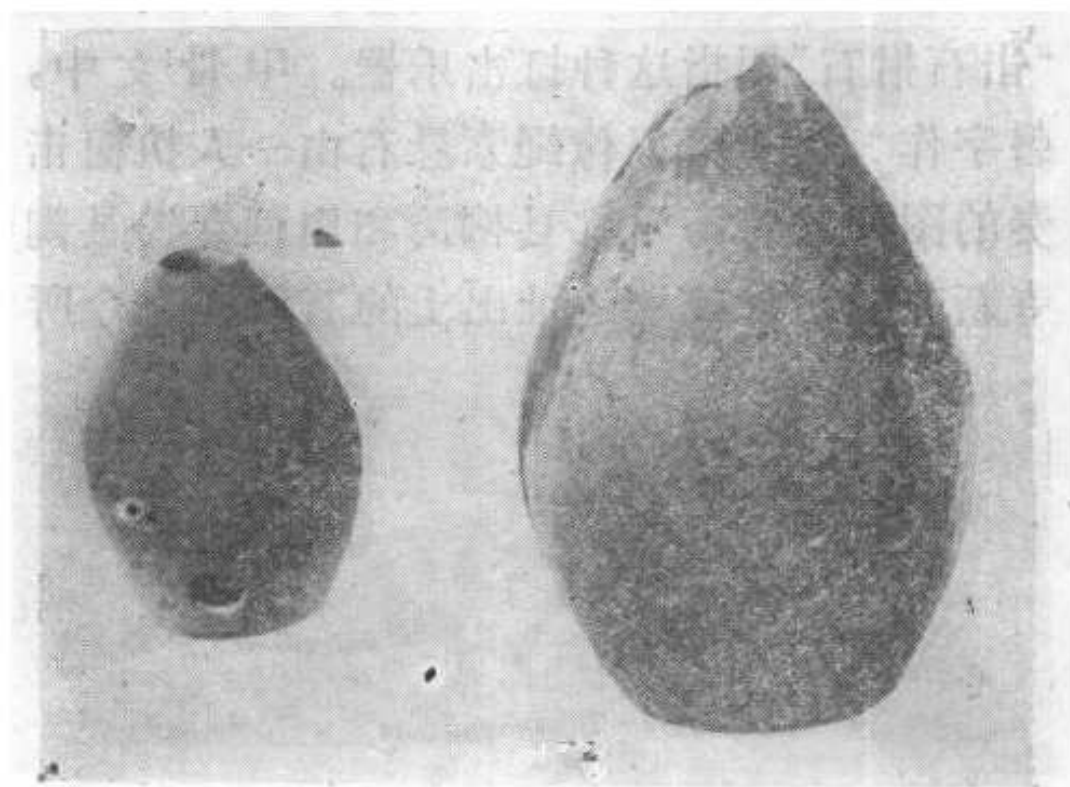


图6 殷墓陶埙(河南辉县)

乐器遗存中还没有先例。

埙是一种用陶土烧制的、形状大小好像鹅蛋的吹奏乐器。浙江河姆渡、西安半坡、山西万荣、甘肃玉门火烧沟等新石器时代遗址均出土有一孔、二孔和三孔埙。三孔埙顶端为吹孔，其余二孔为指孔，能吹出“1 3 5”三声音列，音色圆润、深沉、含蓄。多件陶埙的发现证明，埙在远古先民音乐生活中得到了比较普遍的使用。到了商代，埙的制作趋向规范化，有的已发展到5个按音孔，可吹出8个连续的半音(图6)。

磬用发音清亮的石料制作，乐官夔所说“击石拊石”即指这种打击乐器。甲骨文中，磬字作“𠩺”形，很像绳索悬石由一人执槌击奏的图像。青海乐都县柳湾和山西襄汾县陶寺新石器时代晚期遗址出土的石磬是迄今所



图7 襄汾陶寺墓地石磬(新石器时代晚期)

见最早的实物(图7)。远古石磬单枚使用时称为“特磬”；商周以后多枚石磬按音高次序排列组合使用时称为“编磬”。磬击奏的声音清脆悠扬，被古代先民崇奉为“上帝玉磬之声，以致舞百兽”(《吕氏春秋·古乐》)的具有



图8 客省庄陶钟(新石器时代)



神灵之气的重要打击乐器。

青铜时代还未到来之时，远古先民就用陶土创造出了最早的钟。陕西长安县客省庄和河南陕县庙底沟新石器时代遗址出土的陶钟，造型与后世青铜钟相似(图8)，一般认为它是青铜钟的祖先。钟发展到商周时代开始用青铜铸造，像“编磬”一样排列使用，称为“编钟”。

骨质、石质、陶质远古乐器实物的发现，不仅显示出华夏祖先的聪明才智和创新精神，同时还可以使我们想到远古先民在典礼祭祀场合使用音乐的情景：奏乐者有的击打着石器和陶钟，有的吹奏着骨笛和陶埙，舞蹈人员都赤裸着胸臂并涂抹上五彩颜色，有的还装扮成各种兽禽形象，在错综复杂、铿锵悠扬的吹奏打击乐声之中高歌狂舞、欢呼雀跃……，这是一幅多么神妙、多么炽热的远古乐舞场面！

## 二 钟磬礼乐时代

“钟磬之声，礼乐之邦”的说法，体现出人们对中国古代早期文明社会宫廷音乐生活的赞颂，然而在这些受赞颂的音乐中，不知凝固着多少它的创造者奴隶乐工的智慧 and 血汗。

奴隶社会建立后，随着它的巩固和发展，奴隶主对音乐的享乐也愈来愈强烈，对音乐的巫术礼仪作用也愈来愈崇尚，这时便出现专门为奴隶主阶级服务的乐舞奴隶和掌管宫廷乐舞表演的乐官。在最高统治者宫廷和各个奴隶主内室，根据身份等级普遍建立起规模不等的音乐舞蹈表演机构。据记载，纵情声色的夏代最末一个统治者夏桀，占有乐舞奴隶达三万人之多，歌舞奏乐时，声音震动四面八方。商纣王腐化残暴，建造“酒池”、“肉林”，浸淫于“北里之舞，靡靡之乐”（《史记·殷本纪》），受到奴隶们怨恨，后来被周武王率各部落讨伐灭国。周朝建立后，统治者严格规定乐舞使用级别：“天子八，诸公六，诸侯四”（《春秋·公羊传》），这是说：王使用乐舞每行

人数限于八人，共八行；诸公限于每行六人，共六行；诸侯限于每行四人，共四行。此外，被视为礼乐重器的钟、磬乐器的悬挂，也有规定：“王宫悬，诸侯轩悬，卿大夫判悬，士特悬”（《周礼·春官》），这是说：王使用乐舞时悬挂钟磬等乐器限于四面；诸侯悬挂限于三面；卿大夫悬挂限于两面；士悬挂限于一面。

为了解各地民情风俗，周代宫廷设立整理民间歌谣的采诗之官，共搜集地方民谣3000多首，这就是古籍说的“古者天子命史采诗谣，以观民风”（《孔丛子·巡狩篇》）的采风制度。传说孔子从中选择整理出305篇汇为一册，这就是我国著名的最早诗歌总集——《诗经》。晚周时期，礼崩乐坏，贵族享用音乐舞蹈的等级限制荡然无存，各家诸侯礼乐设施远远超过周礼的限定，例如湖北随县战国曾侯乙墓“地下乐宫”中众多乐器的发现就证实了此点。难怪孔子面对这类“违背周礼”音乐使用规定的局面，发出了“是可忍，孰不可忍”的愤慨。

奴隶社会时代的乐舞由广大奴隶乐工创造，无论是表演技艺、服装道具还是钟、磬等乐器的设计和铸造工艺，都体现出惊人的创



造力。即使是抽象艺术美和表演风格，也仍然保持着与民间音乐舞蹈休戚相关的特点。从夏商周三代经典乐舞作品《大夏》、《大濩》、《大武》到战国曾侯乙建造的地下音乐殿堂，所有这些辉煌的钟磬之声、竽瑟之乐，都闪烁着奴隶社会时代劳动人民的智慧光芒。

### 1 《诗经》中的音乐

《诗经》编成于春秋时代，共305篇。后来人们取其整数，多简称“诗三百”。相传由孔子整理删定，包括《风》、《雅》、《颂》三部分，大都是可以用乐器伴奏来歌唱的西周至春秋时代的歌曲作品。《史记》追述过：“诗三百五篇，孔子皆弦歌之。”《墨子·公孟篇》也说：“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百”。今存《诗经》只有文字，音乐已不可耳闻，但从字里行间及每首作品本身的内容结构方面仍可了解到那个时代丰富的民俗音乐生活以及诗乐的一般特点和演唱概况。

《风》大部分是反映地方民情风貌的歌曲，其中有不少民俗音乐生活特写，在郑国（今河南新郑一带），每逢三月上巳（三月初三）之日，男女青年便相约外出春游，在溱

[zhēn真]水、洧[wěi委]水两岸，他们相互对歌唱曲、嬉戏说笑，分别时还互赠芍药花朵（《郑风·溱洧》）；在陈国（今河南东部及安徽西部），每逢穀[gǔ骨]旦（美好吉利的日子），相约在集市上会面的青年男女高兴地聚在一起唱歌跳舞，相互间还通过赠信物来联结感情（《陈风·东门之枌》）；在邶[bèi贝]国（今河南汤阴东南），一位男子唱了一首名叫《静女》的爱情歌曲，歌中唱到：“静女其姝[luán峦]，贻我彤管。”反映一位姑娘精心制作一支彩色竹管乐器，赠送给情人留作纪念，因为这位男子是演奏这种竹管乐器的好手。他们通过音乐联结起了真挚的情谊。这些民俗音乐生活特写，多方面描绘出远古先民进入奴隶社会后，在婚姻恋爱习俗方面仍残留着原始社会“以歌择偶”、“以乐结情”的遗风。下面这首《郑风·萼[tuò唾]兮》，将这种遗风表现得更为具体：

### 《郑风·萼兮》

原诗

今译①

萼兮萼兮，

木叶落啊木叶落，

① 参阅高亨《诗经今注》，上海古籍出版社 1980 年版，第 118 页。

风其吹女。	风吹落木叶。
叔兮伯兮，	哥啊弟啊来相会，
倡予和女。	我歌你唱和。
蔣兮蔣兮，	木叶落啊木叶落，
风其漂女。	风吹飘木叶。
叔兮伯兮，	哥啊弟啊来相会，
倡予要女。	我唱你歌和。

《雅》大部分是祭祀、礼仪歌谣和歌舞曲，其中包含有丰富的音乐祭祀内容。《小雅》中有许多诗篇是宴客礼俗歌，如《鹿鸣》、《南山有台》、《鱼丽》、《南有嘉鱼》等都是宴请客人时歌唱的酒礼歌。

《颂》大部分是祭祀乐歌，多反映商周时代以音乐祭祀天地神灵和祖先的内容。《时迈》是巡猎祭祀天地时唱的乐歌；《噫嘻》、《载芟〔shān山〕》是耕种季节祭祀神灵以求丰收唱的歌曲；《良耜》是秋后祭祀社神时唱的乐歌；《执竞》、《那》则是祭祀先祖用乐舞欢悦祖神时唱的歌曲。

《诗经》篇章中涉及到不少古代乐器，据统计达29种。首篇《关雎》唱词“琴瑟友之”和“钟鼓乐之”就提到男女交往时有多种乐器演奏；《宛丘》所唱“坎其击鼓”、“坎其击缶〔fǒu



否”<sup>1</sup>，反映陈国巫风盛行，女巫祭祀舞蹈时激动地敲打着鼓和缶；《鹿鸣》和《鼓钟》是贵族礼仪祭祀诗篇，使用的乐器有瑟、琴、笙、簧、鼓、钟、磬、箫等；《灵台》和《有瞽》也是祭祀乐歌，歌唱中又新涉及乐器鼗鼓<sup>①</sup>、鼙鼓、镛<sup>②</sup>、应鼓、健鼓、祝<sup>③</sup>、敌<sup>④</sup>、箫、管等。这些性能不



图9 宴客奏乐图(局部)(战国)

同和形制各异的乐器，在《诗经》中汇聚成一幅色彩斑斓的古代民族乐器群像，从不同的侧面，体现出商周至春秋战国时期的器乐具有的鲜明民俗特点和突出的实用功能。四川

① 鼗[táo 桃]鼓，古代的一种拨浪鼓。

② 镛[yōng 庸]：奏乐时表示节拍的大钟。

③ 祝[chù 畜]：古代的一种形如木升的木质打击乐器，用椎击壁发声，以示乐的起始。

④ 敌[yǔ 雨]：古代的一种形如伏虎的木质打击乐器，用一端破成细条的竹筒逆刮虎背的锯齿发声，以示乐的终止。

成都百花潭出土的镶嵌宴乐水陆攻战纹壶上就有宴客奏乐图(局部),它表现了战国时代宫廷或贵族宴饮时演奏编钟、编磬、笙、健鼓等乐器的生动情景(图9)。

## 2 宫廷乐舞

《大夏》、《大濩》、《大武》是夏商周三代的宫廷乐舞。周代将这些乐舞与夏代之前尧舜时代的《云门》、《咸池》、《箫韶》三部乐舞合为六部,称为“六代之乐”。

《大夏》是歌颂大禹率领部族群众治水事迹的作品。因为用吹奏乐器箫作为主要伴奏乐器,所以又称《夏箫》。“箫”字在甲骨文中写为“𪛗”、“𪛘”,象征若干吹管编排在一起演奏,它被认为是古排箫的一种。战国曾侯乙墓葬就出土有这种乐器(图10)。《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》中记载有《大夏》的内容和产生过程:禹立王之后,勤劳治理天下,日夜努力不懈,他率众“通大川,决壅[yōng 庸]塞,凿龙门,降通漻[líáo 辽]水以异河,疏三江五湖”之水,让其通畅地流入大海,使农业生产的水利条件有了保证;同时又命乐官“皋陶”编制成乐舞“《夏箫》九成”,以宣扬歌颂其治理国

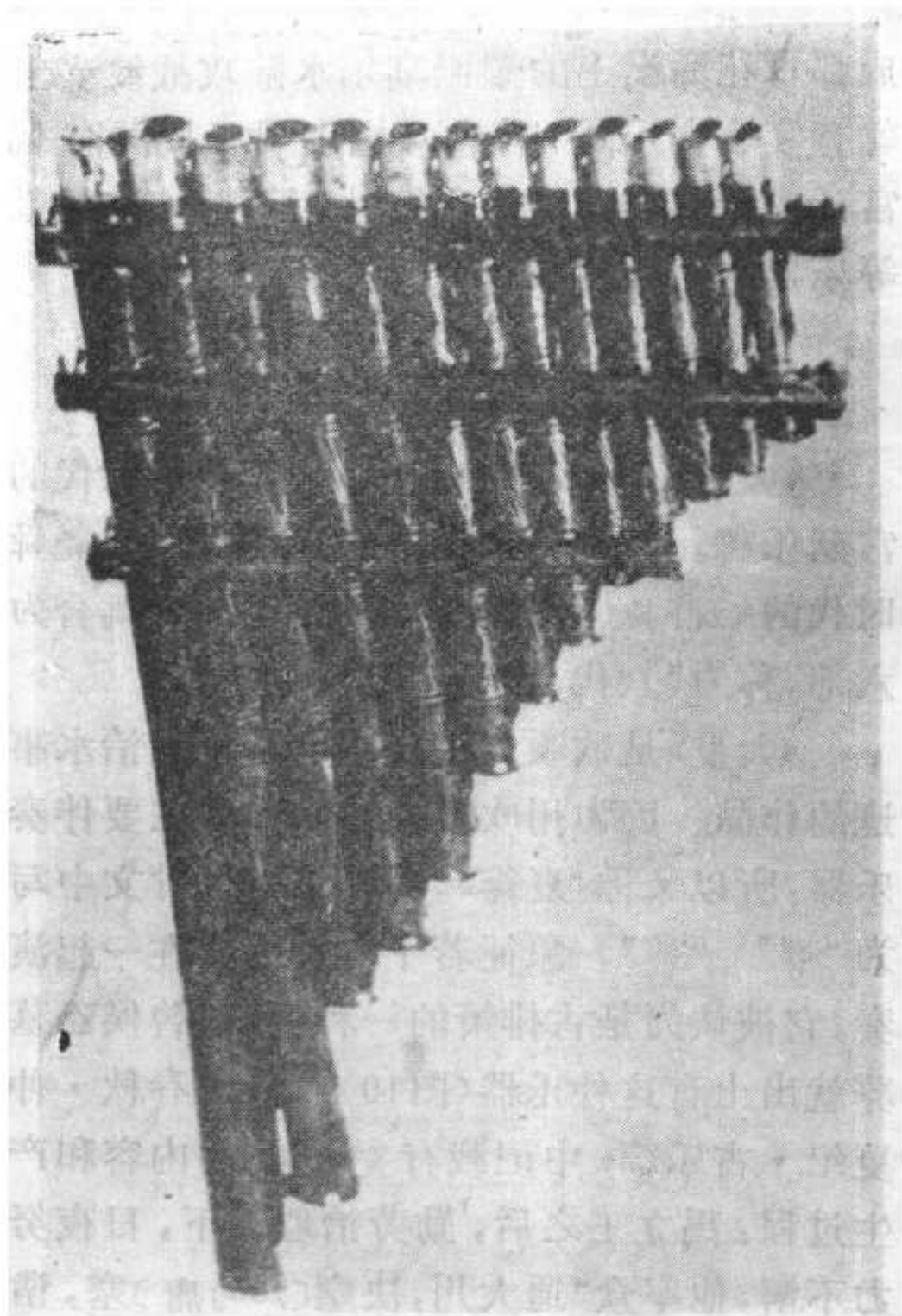


图10 曾侯乙墓排箫(战国)

家的功德。所谓“九成”，是说《大夏》表演的乐曲和歌曲分为九段。据《礼记·明堂位》记载，这一乐舞表演时舞蹈者头上戴着皮帽，体披



白色素服，赤裸着上半身，可见它的乐曲和歌曲都具有古朴、粗犷的艺术风格。

《大濩》是颂赞商朝君王成汤功绩的作品，又称“濩”。在商代甲骨文中，“濩”原本是一种以音乐舞蹈祭祀祖先的巫术活动，后来周秦文献开始将这类巫术活动中表演的音乐舞蹈专称为“濩乐”。据《周礼·大司乐》记载，“濩乐”属于“大舞”类，它表演时场面庄重、形式宏大、音乐壮美，堪称商朝乐舞之集大成者，所以称为“大濩”。

《大武》是歌颂周代君主武王伐纣并取得胜利的作品。表演时舞分六场、乐分六章，即音乐共有六个段落。第一段象征武王带兵出征，唱奏《我将》篇乐歌；第二段象征灭亡商朝，唱奏《武》篇乐歌；第三段象征讨伐南国，唱奏《赉[lài 赖]》篇乐歌；第四段象征平服南国，唱奏《般》篇乐歌；第五段象征周王统服四方，唱奏《酌》篇乐歌；第六段象征班师归朝，唱奏《桓》篇乐歌。上述六篇乐歌后来都被收录在《诗经》的《周颂》中。

夏商周统治者和王公贵族十分强调音乐的“乐教”作用。在周代，宫廷设有专门领导最高音乐教育机构的乐官“大司乐”，由他制

定体现音乐表演制度的“成均之法”，使音乐能发挥出治理国家、辅佐朝政（“以治建国之学政”）的政治作用。为完成这一使命，大司乐采取的重大措施是通过学习乐舞来培养称为“国子”的学员（“国子”即王侯和公卿大夫们的子弟），使他们在“乐德”、“乐语”和“乐舞”三方面得到提高，将来成为国家的栋梁。“乐德”就是学习音乐舞蹈养成的品行道德修养；“乐语”就是学习音乐舞蹈获得的语言文化知识；“乐舞”就是学习音乐舞蹈掌握的乐舞表演技能。国子们学习的乐舞内容，包括前述的“六代之乐”，这是经典教材；其次是各类不同风格的称之为“小舞”的小型音乐舞蹈。

“六代之乐”的另一功能是祭祀天地神灵和祖先。周代规定：祭祀天神时表演《云门》；祭祀地神时表演《咸池》；祭祀四方山川时表演《大韶》或《大夏》；祭祀祖先时表演《大濩》或《大武》。

奴隶社会时期宫廷乐舞的直接创造者是广大奴隶乐工和下级乐师，尽管上述乐舞在内容结构和使用场合方面都已打上统治阶级的思想烙印，但作为原始宗教意识极为浓厚

的早期宫廷音乐艺术，它们仍然与民间俗乐有着千丝万缕的联系，它们在艺术特点和艺术风格方面仍然闪烁着民间俗乐艺术质朴而瑰丽的光彩。

### 3 八音之乐

同一大类事物的品种不断增多，必然会导致人们产生对这类事物进行再分类的追求。远古乐器品种的大量增加，也就使古人有了乐器分类的需要。在周代，仅文献记录的中国乐器就达70多种，至此便出现中国历史上最早的乐器分类——八音。它首见于记录西周末年和春秋时期周、鲁等国贵族言论的史籍《国语》的《周语》部分。所谓“八音”，就是乐器的八大类。当时划分乐器是按照制作材料来归类的，例如编钟、镛、钲、铃等用金属制作，就归入“金”类；磬、编磬等用石或玉制作，就归入“石”类；埙、缶等用陶土烧制，归入“土”类；鼓、鼗鼓、健鼓等用动物皮革作为鼓膜，归入“革”类；琴、瑟等用丝线作为琴弦，归入“丝”类；柷、敔等用木料制作，归入“木”类；笙、竽等用葫芦或木瓢作为共鸣斗体，归入“匏[páo袍]”类；簠、箫、簫等用竹管制作，归



入“竹”类。这样“金、石、土、革、丝、木、匏、竹”共八类，所以称为“八音”。

“八音之中，金石为先。”商周时代的金、石类打击乐器，在宫廷和贵族的祭典音乐活动中，往往被视为“重器”而得到特殊的重视。正式表演时，这类乐器都放置在显要的位置并通过它们显示主人的社会地位和权势，所以只有王公贵族才可能拥有这类乐器和享受这类乐器演奏的音乐。

属于“丝”类的琴、瑟等弹弦乐器，此时期则在称为“士”的知识分子阶层和民众中得到广泛传播，并逐渐发展成为表现力很强的伴奏乐器和独奏乐器。琴，今称“古琴”或“七弦琴”（图 11），传说由远古氏族领袖神农氏创制，用桐木为琴体，以绳丝为琴弦，长三尺六寸六分，最初为五弦，至周代定为七弦。春秋战国时期，士人中已涌现出一批琴家，琴技琴艺都有较高水准的发展，孔子就曾以善弹古琴而为人称颂。另有一位名叫伯牙的古琴家，《吕氏春秋·本味篇》记载有一段关于他的著名故事：伯牙是战国时代人，他弹奏的古琴曲意境深远、技法娴熟，所以自诩无人能欣赏其演奏的音乐，因而常常孤芳自赏，弹琴独

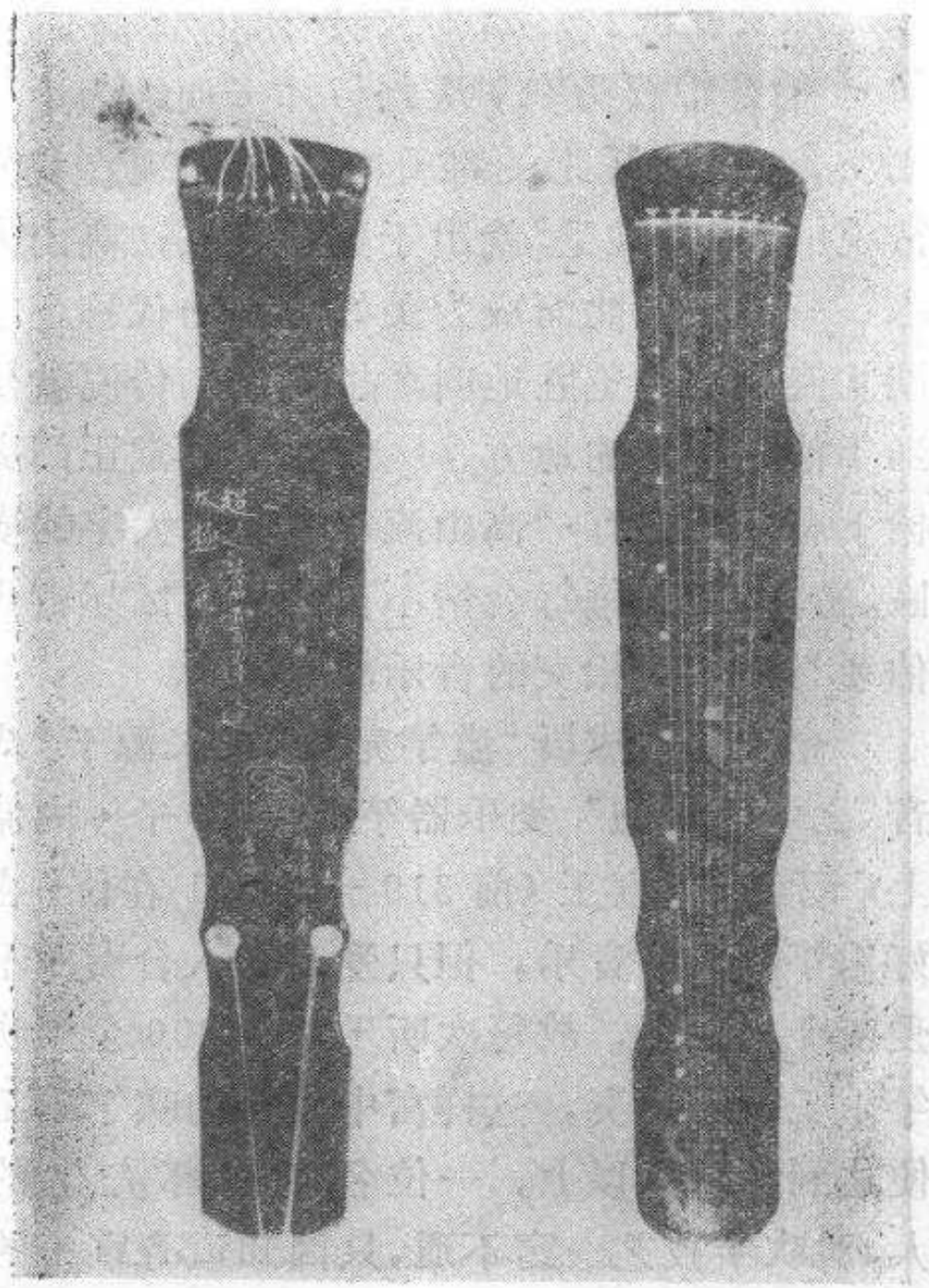


图11 古琴图

乐。一日，伯牙来了雅兴，先弹了一曲《高山》，一位名叫钟子期的樵夫听后立即赞叹说：“多壮美啊！曲意巍峨如泰山！”伯牙大吃一惊，复又弹了一曲《流水》，曲调刚终，钟子期

又立即赞叹说：“多壮美啊！乐情浩荡如江河！”伯牙惊喜万分，从此与钟子期结为生死之交，成为音乐上的难得“知音”。现在我们常说的“知音难觅”就出于这一典故，“高山流水”一词也因此而成为美好音乐的代称。今湖北武汉有游览胜地叫“古琴台”，传说就是当年伯牙弹琴的地方。“古琴台”殿堂正门房檐下有一面书有“高山流水”四个大字的横匾，游人见到，每每会情不自禁地追忆起古代伯牙与钟子期相交的音乐故事来。

今日常用成语“滥竽充数”也来源于“八音”之中的“匏”类乐器竽。《韩非子·内储上》记载：齐宣王（前319—前301在位）喜好用竽吹奏的音乐，但只爱听众人合奏而不爱听个人独奏，故每次听乐都让300余名吹竽乐工同时演奏，这样宫中供养的吹竽乐工便达到数百人以上。一位名叫南郭先生的人，对吹竽技艺一窍不通，只因知道齐宣王的嗜好，便毛遂自荐以求成为一名为王吹竽的乐工，齐宣王非常高兴，就让他加入到了吹竽行列。每当宫廷大合奏时，南郭先生就混在数百人的吹竽队伍中装着吹竽的样子：摇头晃脑，虚动手指，其实他根本没有奏出曲调，

就这样居然还在宫廷乐队中混迹了很长时间。可是好景不长，齐宣王死后湣〔mǐn〕王继位，他对竽却有与宣王完全不同的嗜好：只喜欢听独奏，对大合奏则不感兴趣，因此便传令吹竽乐工说以后给王奏乐要单人逐次表演。南郭先生听到这一消息，自知以后再也无法蒙混过关了，便悄悄地逃出宫廷。这一极富幽默感的音乐故事，从一个侧面反映出春秋战国时期竽已相当普及，演奏技艺已有相当难度。竽与笙同类，其形制是在一个

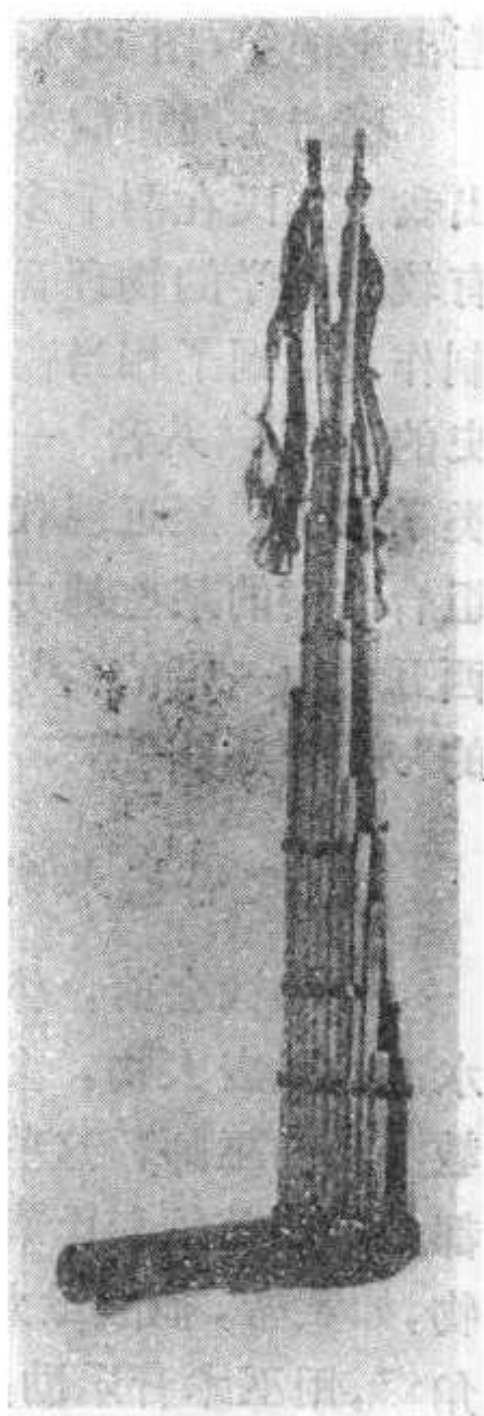


图12 马王堆一号  
墓竽(汉)

瓢形匏斗上横排插入若干带音簧的竹管。迄今所见最早的笙实物是战国曾侯乙墓葬出土的笙(彩图一, 2); 所见最早的竽实物是晚于春秋战国的汉代马王堆



墓出土的竽(图12)。

盛行于周朝的乐器分类法“八音”，显示出我国先民在两千多年前的音乐实践中已具有较为科学的物理音响学认识，乐器的工艺制作也达到了相当高的水准。后来，随着历史的变迁，“八音”一词渐渐失去了早期的分类学意义，至近现代它已衍变成为多种乐器组合演奏的某些地方民间乐队的代称，如山西五台山一带的“八音”会、广西隆林县壮族的“八音”乐队等。

#### 4 歌唱艺术的先驱

奴隶社会前，体现歌唱艺术表演特色和水准的代表人物，多半是主持和从事原始宗教活动的巫师。这些巫师在远古传说中又大都是氏族首领和氏族崇拜的被神化了的人物，如黄帝，他战蚩尤时“大合鬼神，作为《清角》”，用巫术音乐助战(《韩非子·十过》)；战胜蚩尤后，他又“作《枵(gāng 刚)鼓之曲》十章”，用枵鼓伴奏歌唱(《绎史》卷五引《归藏》)。这种集巫师、乐师和首领于一身而无严格职业分工的状况，直到夏代奠定奴隶制度后才发生根本的变化，这时开始出现与领袖

人物分离的掌管祭祀礼仪乐舞的专职音乐人员。到春秋战国时代，称为“士”的知识分子阶层兴起，脱离宫廷祭礼礼仪乐舞的民间自娱性音乐逐渐壮大，民间歌唱艺术从而得到普遍的发展。

在卫国，一位名叫王豹的民间歌手，居住在淇水（今河南北部卫河支流）边，由于他的艺术修养很高，对河西一带村民影响较大，所以这里不乏歌唱的好手。在齐国，一位名叫绵驹的民间歌手，居住在高唐（今山东西北部），由于他有很好的歌唱技巧，在他的传教下，齐国西部的人们大都精于歌唱。在商业繁荣的市镇，职业歌手也开始出现，他们以唱曲、教歌和传授声乐技巧作为谋生手段，推动了歌唱艺术的发展。在秦国，有一位专事唱歌和教歌的歌唱家名叫秦青，有很高的演唱技巧。一位名叫薛谭的好歌者慕名向他求教并拜他为师。在秦青的传教下，薛谭的声乐技艺有了长足的进步，薛谭自己也认为学得差不多了，便提出要离师回家独立从艺。虽然秦青明白薛谭的声乐技艺还未达到炉火纯青的程度，但学生执意要走也不能勉强，便亲自到郊外为薛谭饯行。秦青来到郊外，打着拍子放

开歌喉为学生唱出了一首悲哀委婉的歌曲，歌声是那样的清新嘹亮，似乎林间繁茂的树木也因这音乐而飘摇动荡起来；曲调是那样婉转悠扬，天上奔流的白云好像也因这歌声而突然停滞不前！薛谭听呆了……片刻才醒悟过来，顿时为自己的骄傲自满和幼稚无知而感到无限羞愧，立即表示要继续做秦青的学生，从此不再提归家的事了。“声振林木，响遏行云”这句用语，就出于这一典故（《列子·汤问》）。

秦青所以有如此高超的声乐技巧，是因为他视野广阔并善于吸收前人的艺术精华。他很推崇一位名叫韩娥的前辈女歌手。韩娥是韩国人，游历到齐国时粮食耗尽，她就在城门下唱歌求食，歌声深深地感动了周围群众，人们都慷慨地让她分享家中的食粮。韩娥离去三日，当地群众仿佛还听到她那绝妙的歌声在梁上缭绕回荡，从此就有了“余音绕梁，三日不绝”的成语。韩娥离去后来到一家旅店求宿，店里人侮辱她，她悲伤地用歌声哭泣，周围的男女老少也随着她的歌声相对垂泪，三天咽不下饭菜。人们不忍韩娥离去，追赶着请她回来。韩娥回来了，又为人们放声长

歌。听到她的歌声人人欣喜若狂，都情不自禁地跳起舞来。由于韩娥歌唱艺术的影响，所以齐国雍门一带群众都善于演唱悲哀的歌曲。

王豹、绵驹、薛谭、秦青、韩娥等人，是已知我国历史上最早出现的一批民间专业歌唱艺术家，作为民族歌唱艺术先驱者，为通俗民族声乐艺术的发展，做出了积极贡献。

## 5 灿烂辉煌的地下音乐殿堂

1978年6月，湖北随县发掘了一座战国古墓，出土的音乐文物一经面世，便立即震惊了世界。这座古墓中的音乐遗迹，就是曾国君主“乙”下葬时建造的地下音乐殿堂。曾侯乙墓葬的东室和中室，摆满了举世罕见的乐器：编钟、编磬、鼓、瑟、琴、笙、排箫、篪八种共124件，其中最精美的是一套编钟。另琴、排箫、健鼓等实物也属首次发现，篪在中国同类乐器出土文物中则属年代最早的一件。东室设置的乐器有十弦琴、五弦琴、瑟、笙、小鼓等，用这些乐器可组成一个小型丝竹乐队，所奏音乐据判断就是先秦时期大夫以上阶层休息娱乐时常用的“箏（笙）瑟之乐”。



中室设置的乐器以重器钟、磬、健鼓为中心，另有排箫、篪、笙、瑟。用这些乐器可组成一个大型的钟鼓乐队，所奏音乐据判断就是先秦时期王公贵族阶层祭祀礼仪时常用的“钟磬之乐”。

曾侯乙墓葬中的大型编钟由64件大小不等的铜钟合为一套，在中室靠西壁和南壁分三层(上小下大)悬挂在曲尺形铜木结构的支架上。三层彩绘架梁由六个青铜武士用双手和头顶托举，承受着总重量达2500多斤的整套铜钟，历经两千多年历史，出土时仍矗立如故，这是多么壮观的人间奇迹(彩图二)！更令人赞叹的还是它表现出的当时无与伦比的音乐科学成就：它的每一个钟都铸有错金篆体铭文，共2800余字，绝大部分都有具体音乐内容，可分为标音铭文和乐律铭文两大类，分别记录着各种发音属何调(律)的阶名。经敲击，每个钟都可发出两音，而这两音都构成小三度关系。将铭文与出土后的实际科学测音对照，全套编钟的音色优美，音律准确，基本音阶结构与现今国际通用的C大调七声音阶相同，总音域达五个八度以上，中心音域12个半音齐备，可以自己转调，能奏出五声、六

声或七声音阶构成的各种乐曲。乐律铭文中  
有春秋战国之际楚、晋、齐、申、周等国音律与  
曾国音律相对应关系的表示，反映出当时各  
诸侯国之间常有的在音乐文化方面的交流。  
这套编钟演奏时需有五人，其中三人持六个  
木槌分别击奏上中层三组小、中型铜钟，其  
余二人持木撞棒站立左右分别撞击下层大铜  
钟。可以想见，在编钟宏大乐音飘扬的时刻，  
同时配上排箫、篪、笙吹奏的悠扬曲调，琴、瑟  
弹奏的轻快旋律，鼓击打的复杂节奏，磬敲击  
的清脆和声，众声齐发、交响叠鸣，其音乐美  
妙动人。

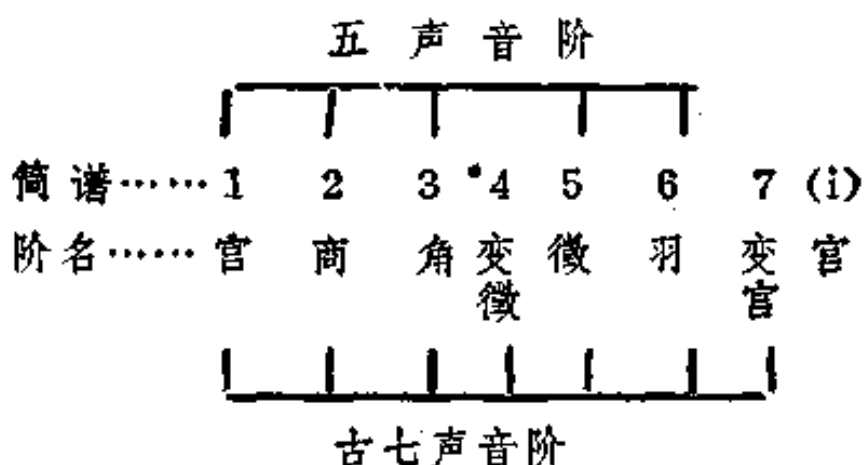
曾侯乙墓葬地下音乐殿堂的发现和测试  
结果的发表，在音乐学研究领域具有重大的  
意义：它表明华夏民族在公元前 5 世纪前的  
音乐生活中已有科学的绝对音高和相对音高  
概念；已使用包括七声音阶在内的各类音  
阶；已可能有多声部演奏的传统和声思维方  
式；已有比较完整的乐律学理论和产生音律  
制定音律的物理音响学实践。

## 6 宫商角徵羽和三分损益法

曾侯乙编钟铭文使用中国汉字为音阶各

级音命名，其中有五个基本音级被记为“宫”、“商”、“角”、“徵[zhǐ止]”、“羽”。用现代音阶唱名来对应，宫为“哆(dō)”，商为“来(ré)”，角为“咪(mǐ)”，徵为“嗦(suō)”，羽为“拉(lā)”。这五个音依高低顺序排列在一起，就是古往今来中国音乐常用的一种五声音阶，用现代简谱表示，就是1、2、3、5、6。

先秦时代，五声音阶是各类音乐的基本音阶，五声音级是各种音阶的基本音级。有时，为表达特殊感情，歌手或乐手也在五声音级基础上加入某些变化音级，从而形成六声或七声音阶。《战国策》中有关于荆轲刺秦王行前歌唱出现“变徵之声”的记载，刘向《新序》中有关于某人在郢中（今湖北江陵）歌唱《阳春白雪》时其调出现“引商刻羽，杂以流徵”的记载，它们叙述的就是在基本五声音级之外又唱出变化音级的情况。先秦文献中，五声音级称为“正声”，变化音级称为“变”。变化音级常用的是加入角与徵之间的“变徵”和加入羽与宫之间的“变宫”，变徵和变宫合称“二变”。二变与五声音级排列在一起就构成七声音阶：



五声音阶在乐律上的确定计算，在中国约产生于公元前3世纪之前。记载春秋时代政治家管仲(?—前645)言行的先秦文献《管子》，在《地员篇》中就具体明确地记述了五声音阶的五个音级产生的计算方法：

“凡将起五音，先主一而三之，四开以合九九……以成宫。三分而益之以一，为百有八，为徵。不无有三分而去其乘，适足以是生商。有三分而复于其所，以是生羽。有三分而去其乘，以是生角。”

这段文字逐句作算式可得五种长度不同的弦，每弦发一音，就得五声：

(1) “先主一而三之，四开以合九九……以成宫。”算式为： $(1 \times 3)^4 = 9 \times 9 = 81$ ，所得弦长相对比例数81，定为宫音，相对音高唱名为do。

(2) “三分而益之以一，为百有八，为



徵。”算式为： $81 \times \frac{4}{3} = 108$ ，即增加前弦长比例数81的 $\frac{1}{3}$ ，得弦长比例数108，发音为徵，相对音高唱名为sol。

(3) “不无有三分而去其乘，适足以是生商。”算式为： $108 \times \frac{2}{3} = 72$ ，即减少前弦长比例数108的 $\frac{1}{3}$ ，得弦长比例数72，发音为商，相对音高唱名为re。

(4) “有三分而复于其所，以是生羽。”算式为： $72 \times \frac{4}{3} = 96$ ，即再增加前弦长比例数72的 $\frac{1}{3}$ ，得弦长比例数96，发音为羽，相对音高唱名为la。

(5) “有三分而去其乘，以是生角。”算式为： $96 \times \frac{2}{3} = 64$ ，即减少前弦长比例数96的 $\frac{1}{3}$ ，得弦长比例数64，发音为角，相对音高唱名为mi。

这五个算式和所得五声，从低音向高音排列如下表：

计 算 顺 序	(2)	(4)	(1)	(3)	(5)
简 谱 (相对音高)	5 •	6 •	1	2	3
阶 名	徵	羽	宫	商	角
弦长比例数	108	96	81	72	64

这种产生五声音阶的计算方法，古称“三分损益法”。“损”就是减；“益”就是增。在生出五声之后，如果再继续“损”、“益”下去，就可能在弦上产生全部的12个音。《吕氏春秋·音律篇》就记载有这种产生12个音的生律法。

“三分损益法”，是迄今所知中国古代最早制定的科学产生音律的方法。

### 三 汉魏乐府鼎盛

秦国原是春秋时期位于西北地区的诸侯国，至战国时，由于实行变法，逐步成为当时七国中最强盛的国家。公元前 221 年，秦国通过兼并战争灭掉其余六国建立起强大的封建制度性质的中央集权国家，从此开创了绵延两千余年的封建主义音乐文化。

秦时官方首设专门音乐机构“乐府”，汉代沿袭乐府之制并进行扩充和改建，音乐上取得丰硕成果。乐官李延年，在乐府领导岗位上为宫廷音乐的创新发展做出了重大贡献。秦汉以来，由于中国通往西域和西南边疆的交通路线被开辟，中原音乐文化与西北和西南边疆各民族音乐文化的交流因此有所加强。汉时，在军旅生活中形成初期的“鼓吹乐”；在宫廷，民歌经过乐官乐工加工改编成为新的艺术歌曲“相和歌”。相和歌至魏晋时又发展为“清商乐”。相和歌和清商乐的进一步发展便成为更为壮观的“歌舞大曲”。

此时期古琴音乐继承先秦士人遗风，陆

续积累了一批名曲，为后世流传下来现存最早的一部分古琴曲调。箜篌、阮咸等新型弹弦乐器也相应兴起，为当时民族器乐表演艺术增添了新的光彩。“散乐百戏”作为上至官僚、下至富豪普遍喜好的艺术表演形式盛极一时，从而使得具有俗乐特点的歌唱、舞蹈和器乐的综合性表演，得到空前的普及和提高，为隋唐俗乐以及宋元戏曲音乐的产生，做好了早期的过渡性准备。

### 1 乐府的扩充和改建

中国历史上继周代宫廷“大司乐”后的另一早期官方音乐教育机构是“乐府”。乐府机构始建于秦代，1977年秦始皇陵出土的错银小钟纽侧就镌有篆书“乐府”两字（图13）。至汉代，宫廷音乐机构因袭秦乐府建制并进行大规模扩充和改建，从此这一集中各类音乐人材的部门便进行了民间音乐收集、依曲填写歌词、创作改编曲调、编配器乐伴奏和歌唱器乐表演等一系列音乐实践工作。

汉乐府编创和排练的音乐节目主要用于宫廷宴会、祭祀、礼仪以及内室娱乐和军旅演习等场合，素材来源于民间音乐，具有很突





图13 错银乐府钟(秦)

出的俗乐特点。

《汉书·礼乐志》

说：乐府“采诗夜

诵，有赵、代、秦、

楚之讴”；《隋书·

音乐志》也说：

汉武帝使用乐府

的音乐祭祀，“颇

杂讴谣，非全雅

什。”乐府排演的

音乐体裁也比较

多样，其中对后

世影响较大的品

种有用丝竹乐队

伴奏的歌曲“相

和歌”；歌唱、舞

蹈和器乐合为一体的“大曲”；边疆少数民族

音乐舞蹈；壮声威、助礼仪的“鼓吹乐”；音乐、

舞蹈、杂技和杂耍合为一体的“散乐百戏”。

汉乐府的一系列音乐实践活动不仅促进

了汉魏时代中国传统音乐文化的迅速发展，

同时还对以后时代的音乐构成产生了深远

影响。

谈及汉乐府的音乐成就和影响就不能不提到当时担任“协律都尉”音乐官职的乐府领导人、音乐家李延年。李延年(?—约前90年后),中山(今河北定州)人,父母兄弟多是以音乐为职业的乐工。汉武帝时进入宫内,受腐刑(太监)后做了养狗宦官。其妹很有歌舞才能,因而得到武帝宠爱被封为李夫人。李延年也因有突出音乐才干被任命为主管乐府音乐的“协律都尉”。他曾受命为当时著名文人名士司马相如等数十人写的歌词谱曲调、配伴奏,作有《郊祀歌》19首。他还将张骞从西域带回的胡曲《摩诃兜勒》改写为用于军队仪仗场合的横吹曲28首。他的音乐创作毫不僵化守旧,很有新意,曲目多是“新声变曲”,所以常使闻者深受感动。他的一些作品一直流传到几百年后的晋代还有人演奏。

李延年的音乐活动及其创作的作品,为乐府音乐的繁盛和影响做出了重大贡献。有关他的生平事迹和作品,在《汉书》、《史记》、《晋书》等史籍文献中都有简略的记载。

## 2 鼓吹乐的兴起

早在春秋时期,西北各游牧民族就同关

中的秦国有过贸易关系：战国时期，西戎八国先后被秦国吞并，秦国和河西走廊的交通从此得以通畅。汉张骞通西域后，中原经济文化通过“丝绸之路”与西北民族经济文化的交往有所加强，西北民族游牧、征战的马上之乐便被汉民族吸收，从此兴起了汉代早期的“鼓吹乐”。传说秦末汉初有位名叫班壹的汉人，因避兵乱在西北少数民族地区定居下来。他靠发展畜牧业而成为一大富豪，在他的游猎队伍中就使用了一种与西北少数民族音乐有联系的鼓吹乐（《乐府诗集》卷一六）。

鼓吹乐是一种用打击乐器和吹奏乐器组合演奏的音乐形式。打击乐器以鼓、铙[náo 挠]为主；吹奏乐器以排箫、横笛、胡笳[jiā 加]、角为主。有时还要加入歌唱。其中横笛、胡笳和角，原流传在西北游牧民族中。传说这种横笛的传入和使用，就与张骞通西域带回吹笛方法和笛曲有关。

汉魏时期的鼓吹乐，主要在礼仪场合和军旅生活中使用，按不同的用途和使用场合，一般被划分为下述四种：

（1）黄门鼓吹。列于殿廷演奏的音乐。天子宴乐、饮膳时专用的仪仗音乐。

(2) 骑吹。车驾从行演奏的音乐。王公贵族车驾出行专用的仪仗音乐。如山东肥城县孝堂山郭巨室北壁汉石刻图中的骑吹乐队有四人在马上作乐：一人击鼓，二人吹排箫，一人吹角(或笳)(图14)。另在一马拉鼓车



图14 石刻骑吹图(汉, 山东)

上,还有四人吹排箫,两人击一健鼓。

(3) 短箫铙歌。军中用于社庙祭祀演奏的音乐。

(4) 横吹。随军马上演奏的音乐。

从宋代人郭茂倩编辑的《乐府诗集》中的

有关鼓吹曲辞内容来看，汉魏鼓吹乐的音乐和题材与民间歌曲有密切关系，除部分表现士兵、战事的军旅生活外，还有不少反映游乐、别离、言情的作品，如《出塞》、《入塞》描写边塞战事；《上邪》、《有所思》歌颂女子对爱情的坚贞；《关山月》、《洛阳道》表现别离伤感之情；此外还有一部分经翻译的少数民族歌词，其中夹杂着不少胡语音译。

至南北朝时期，鼓吹乐开始进入民间音



图15 鼓吹画像砖(南朝,河南)

乐生活，在各地民俗礼仪场合也出现鼓吹乐演奏，如河南邓县南朝墓出土的一面鼓吹乐画像砖(图15)，所绘行进乐队演奏者衣着简单朴素，显然是平民装束。所演奏的乐器是横笛、排箫、号角和笙簧。



### 3 相和歌、清商乐和大曲

汉乐府音乐最有影响的是流传后世的《相和歌》。据《晋书·乐志》记载：“《相和》，汉旧歌也，丝竹更相和，执节者歌。”这是说：《相和歌》原来是汉代的歌曲，唱奏形式特点是用丝竹类乐器伴奏，由一人手执称为“节”的打击乐器敲着节拍歌唱。《晋书》所说的这种汉代相和歌，最初是“汉世街陌讴谣之词”（《乐府·古题要解》），其来源也是民间歌曲。早期是无伴奏的清唱，古籍称为“徒歌”。进一步发展，便成为加帮腔的“一人唱，三人和”（《晋书·乐志》）的唱和形式，古籍称为“但歌”，“但”就是“单”，“但歌”也是不加伴奏的歌唱。再进一步发展，就成为前述“丝竹相和”的带伴奏的歌唱形式了。

伴奏相和歌的丝竹类乐器，经常使用的是排箫、笛、笙（或竽）、琴、瑟、筝、琵琶、箜篌、筑<sup>①</sup>、节等。通常情况是每次使用其中二三种或三四种，如长沙马王堆一号汉墓出土的一组乐俑，其中两个乐俑吹竽，三个乐俑鼓瑟，这是一个只用两种丝竹乐器的相和歌伴

<sup>①</sup> 筑，古代的一种击弦乐器，用竹棒击弦发声。

奏乐队(彩图三,1)。

到东晋南北朝时,承袭相和歌传统并融合南方各地民间音乐的俗乐,在历史文献中被统称为“清商乐”,简称“清商”或“清乐”。《魏书·乐志》记载:“所传中原旧曲……及江南吴歌,荆、楚西声,总称‘清商’。”这就说明,清商乐的主要成份包括有相和歌(即“中原旧曲”)、吴歌和西曲(即西声)三类。吴歌原是建康(今江苏南京)一带的民间徒歌;西曲原是荆、郢、樊、邓地区(今湖北)的民间徒歌。这两种徒歌进入清商乐之后即发展成为丝竹相和的带有伴奏的艺术歌曲。清商乐具有自然流畅、清新宛转的音乐特色,如属于清商乐的《大子夜歌》所唱“歌谣数百种,《子夜》最可怜;慷慨吐清音,明转出天然”的歌词,就简练地概括出了它的这一艺术风格。

相和歌和清商乐的最高发展形式是融歌唱、舞蹈和器乐为一体的大型歌舞“相和大曲”和“清商大曲”。大曲的结构一般比较复杂,除主体结构“主曲”外,还包括有称为“艳”、“趋”、“乱”的部分。“艳”主要起序曲、引子的作用,多数在主曲前,音乐抒情宛转;“趋”或“乱”具有导向高潮或形成高潮的作

用，都在主曲之后，音乐激动紧张；主曲大多是声乐曲，一般由若干“解”组成，“解”相当于段，一解即一段，音乐抒情而健美，段落间富于对比。清商大曲中另还有与“艳”和“乱”艺术功能相似的“和”与“送”的名目。

汉魏清商乐发展至隋唐，便成为“燕乐”的重要组成部分。由于它被认为是保持了秦汉以来中原“正宗”的音乐传统，所以被誉为是“华夏正声”。

#### 4 《广陵散》和《胡笳十八拍》

汉代一位名叫蔡邕[yōng 拥] (133—192)的古琴家，他在自己的音乐著作《琴操》中记述了一个有关琴曲《聂政刺韩王曲》的悲壮故事：战国时，聂政的父亲奉命为韩王铸剑，因没有按期铸成而被韩王杀害。聂政为报杀父之仇，便入深山苦学弹琴技艺。10年后，他技成归韩，琴技受到韩王赏识而便被召入宫中为其弹琴。聂政早有准备，在进宫为韩王弹奏时乘其不备，猛然抽出藏于琴体腹内的利刀将韩王刺死，自己也随即自杀身亡。今存山东武梁祠汉画像砖中就有这一故事情节的刻画。《聂政刺韩王曲》今已不传世，但另有

一首传为汉代的琴曲《广陵散》，其音乐结构和表现内容却与上述故事相吻合，所以后世不少琴家都认为《广陵散》就是蔡邕所述古琴曲《聂政刺韩王曲》的异名。

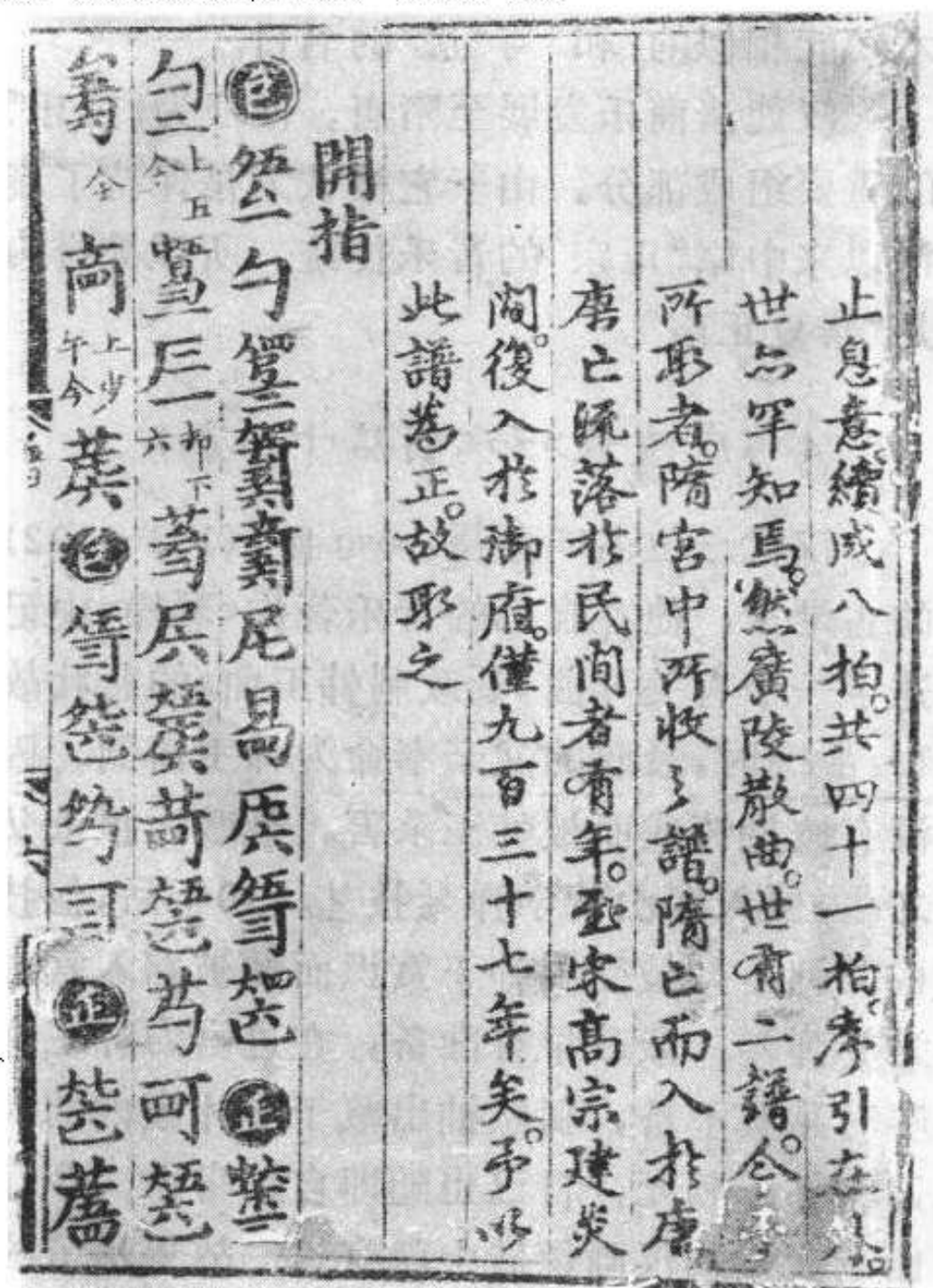


图16 《神奇秘谱》中《广陵散》谱

《广陵散》又名《广陵止息》，东汉时就已流行。今存最早的明代古琴曲集《神奇秘谱》（1425年刊行）收录有此曲的曲谱（图16）。全曲分“开指”、“小序”、“大序”、“正声”、“乱声”、“后序”等部分，共45段，有“取韩”、“发怒”、“冲冠”、“投剑”等分段标题，这与前述聂政刺韩王的故事情节结构一致。魏晋时的古琴家嵇康，就因善弹此曲而闻名于世。

嵇康（223—263），字叔夜，谯郡铚〔zhì 至〕县（今安徽宿县）人。曾任魏中散大夫，世称“嵇中散”。嵇康博学多才，与阮籍、山涛、阮咸等人号称“竹林七贤”，今存南京西善桥南朝古墓出土的竹林七贤画像砖中有嵇康抚琴作乐图一幅（图17）。嵇康有很高的音乐修养，传说他作有《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》等琴曲，史称“嵇氏四弄”；另还作有音乐论文《声无哀乐论》，系统地阐述了他与儒家音乐思想相对立的音乐观。由于他与掌权者司马氏不合，后被司马氏杀害了。据南朝《世说新语·雅量篇》记载：“嵇中散临刑东市”时，“神气不变”，毫无惧色，还“索琴弹之”，奏了一曲《广陵散》以表现自己临死不屈的精神境界，于是该书作者惊呼：从此《广陵散》“于





图17 嵇康画像砖(南朝)

今绝矣！”然而《广陵散》作为深入人心的古典琴曲杰作并未从此绝响，它以其深沉的乐意、雄浑的气魄一直吸引着琴家世世相传，终于在明代时以曲谱的形式被刊印，从而传留到了今天。

《胡笳十八拍》是另一首出现于汉末并流

传至今的古典琴曲。传说这首琴曲为蔡琰〔yǎn 演〕根据自身经历而作。乐曲表现她身居胡地异乡、心思汉土家园的愁苦和惜别稚子万般痛苦的心绪。

蔡琰(177—?),字文姬,陈留圉〔yǔ 雨,今河南杞县〕人。其父即是蔡邕。蔡琰自幼家学严谨,受过良好的音乐教育,后来成长为“博学而有才辩,又妙于音律”(《后汉书·列女传》)的女音乐家。她成年后初嫁河东卫仲道,夫亡后归母家生活。汉末战乱时,她不幸遭匈奴人虏获,被匈奴左贤王纳为王妃,生有二子,身居南匈奴12年。208年,蔡邕好友曹操同情她的遭遇并赏识其才华,便以重礼将她赎回。在离别稚子和异域的归汉途中,蔡琰百感交集,激动万分,后来就据此经历融胡音汉声于琴曲之中,创作了《胡笳十八拍》,表现出了她那天地都难以容下的浩大怨气和悲哀痛楚的思想感情。“拍”,就是章、段;“十八拍”,即18章或18段。这一作品的现存曲谱有两种:一是明代琴谱《琴适》(1611年刊本)中与歌词配合的琴歌;二是明代以来各家琴谱所收录的古琴独奏曲。琴歌的歌词,就是汉代以来流传至今的同名叙事诗。

## 5 箜篌和阮咸

《乐府诗集》收集的相和歌曲目，有一首无词的器乐曲名《箜篌引》，此曲《小序》讲述了一个有关这首乐曲来源的故事：在汉代朝鲜族地区，有位在河上做巡逻工作的军士叫霍里子高。一日清晨，霍里子高在河上划船，忽然看见一个白发狂人手提一把壶向河中急流走去，狂人的妻子为阻止丈夫在岸上追赶，当她追至河边时，狂人已被河水吞没。狂人妻拿出一件称为“箜篌”的乐器，一面弹奏一面痛苦地歌唱：“叫你不要渡河，你还是渡了，你被河水溺死了，这如何是好啊！”乐器声伴随着歌声悲切凄凉、催人泪下，她唱完这首哀歌后也投河而死。子高目睹这一幕悲剧，回家后便告诉了妻子丽玉，丽玉听后感无限伤感，就用相同的乐器箜篌弹奏了一首乐曲来表现狂人妻临死前唱奏的那首哀歌。后来丽玉将这首乐曲传给一位名叫丽容的女子，这首乐曲就是《箜篌引》。

箜篌，也记作“空侯”、“坎侯”，是伴奏相和歌的一种弹弦乐器。汉魏以来，这种乐器有卧箜篌、竖箜篌和凤首箜篌三种形制。

(1) 卧箜篌。就是像琴、瑟一样平置弹奏的箜篌。据《史记·封禅书》“二十五弦及空侯琴瑟自此起”的说法,可知这种箜篌在汉初已普遍使用。卧箜篌与琴、瑟等乐器相比,不同之处在于它的长形共鸣体音箱面板上有像琵琶一样的品<sup>①</sup>位,辽宁辑安县(今吉林集安县)高句丽古壁画中似琴而有品位的乐器,就是卧箜篌。卧箜篌从汉初到隋唐,一直在宫廷和民间使用,至宋代后失传。

(2) 竖箜篌。就是竖抱于怀中弹奏的箜篌。这种形制的箜篌汉代时经西域传入中原。《通典》说:“竖箜篌,胡乐也,汉灵帝(156—189)好之,体曲而长,二十二弦,竖抱于怀中,而两手齐奏,俗谓之‘擘箜篌’。”今存古代壁画中有不少它的形象,如敦煌莫高窟431窟北魏伎乐天弹奏的就是竖箜篌(彩图三,2)。明代后,这一形制失传。

(3) 凤首箜篌。竖箜篌的一种,因曲颈顶端有凤鸟装饰而得名。约在东晋时从印度传入中原,明代后失传。

根据汉魏以来有关箜篌材料并参照古箜

---

① 品:乐器部件名。多用竹质长条设在乐器的按音位置上,称为“品位”。

篪后裔现代竖琴形制，中国音乐家于20世纪80年代研制成功具有传统箜篌特色的雁柱式箜篌，现已在音乐表演中使用。

琵琶，是出现于秦汉并对后世同类乐器产生过重大影响的另一种弹弦乐器。秦汉至隋唐间，所谓琵琶并非专指某一件定形的弹弦乐器，而是根据“推手前曰‘批(琵)’，引手却曰‘把(琶)’”的奏法谐音“因以为名”(后汉刘熙《释名》)来称呼采用此奏法的各种弹弦乐器。它实际上包括长颈圆形音箱的和短颈梨形音箱的两类琵琶。

(1) 长颈圆形音箱琵琶。据傅玄《琵琶赋》说，这种形制最早见于秦代，它是修长城的人们将原有的鼗鼓装上弦用来弹奏悲苦音乐的一种新乐器。后来汉代乌孙公主远嫁昆弥的时候(前105年前后)，懂音律的工人在此基础上参考琴、箏、筑、箜篌等乐器形制，创造出一种直颈圆形音箱有十二品位四条弦的弹弦乐器，这种乐器用弹(琵)挑(琶)奏法，所以称为“汉琵琶”。至晋代，“竹林七贤”之一的音乐家阮咸因擅长弹奏这种乐器而闻名于世，所以后人就称这种琵琶为“阮咸”。南京西善桥南朝古墓竹林七贤画像砖中有阮咸奏





图18 阮咸画像砖(南朝)

乐图，他怀抱的乐器就是这种长颈圆形音箱琵琶——阮咸(图18)。阮咸后来又简称为“阮”。今日所用阮、秦琴、月琴、三弦等弹弦乐器，就是秦汉阮咸，系琵琶的后裔。

(2) 短颈梨形音箱琵琶。这种琵琶在南北朝时由印度传入中国。当时的形制是曲颈，颈上设有四支弦柱，张四条弦，用拨子弹

奏，又称“曲颈琵琶”、“龟[qiū 丘]兹琵琶”。这种琵琶在魏晋以来的壁画、画像砖中常有所见，敦煌莫高窟 288 窟北魏壁画中伎乐天横抱弹奏的琵琶就属此种形制（彩图四，1）。

宋代以后，短颈曲项梨形音箱的琵琶便以琵琶为专称一直延续到近现代；而长颈直项圆形音箱的琵琶，则从此不再用琵琶称谓而专用阮咸或阮来称呼了。

## 6 散乐百戏中的音乐

散乐最早出现于先秦。据《周礼·春官》记载，老百姓喜好的民间杂乐杂戏就被称为“散乐”。在周代宫廷中，散乐由低级乐官“旄[máo 毛]人”掌管。西汉以后，西域传入的各种新奇杂乐、杂技、幻术、舞蹈等也被列入散乐演出，使散乐内容和形式得到空前的丰富，人们便开始将这种内容庞杂、品目多样的综合型文艺演出形式称为“百戏”。从此，“散乐”与“百戏”便逐渐成为汉代以来称呼同一类表演艺术的同义词了。

汉魏时期百戏表演的节目，包括有杂技——跳丸（抛圆球）、飞剑、舞轮、弄瓶、走索、都卢（顶杆、爬杆）、叠案（高层拿顶）等；舞

蹈——盘鼓舞、健鼓舞、鞞[bīng 丙]舞、长袖舞、巾舞等；角抵戏——搏斗、东海黄公<sup>①</sup>、蚩尤戏<sup>②</sup>等；鱼龙漫衍——魔术、幻术、耍龙、耍狮、耍鱼、耍鸟、跑马等。这些节目表演时都按不同的要求配以器乐伴奏和歌唱，优美雄壮的音乐很受人们喜爱。有时伴奏者和歌唱者还浓妆艳服加入表演行列，使演出气氛更为热烈。东汉科学家张衡在《西京赋》中对京都的百戏表演有一段极精彩的描写，其中专门描写音乐的部分是“白虎鼓瑟，苍龙吹簫，女娥坐而长歌，声清畅而委婉……度曲未终，云飞雪飞，初若飘飘，后遂霏霏。”所谓“白虎”、“苍龙”，就是化了妆的乐师；“女娥”，就是扮为仙女的歌唱者。

百戏音乐伴奏的乐队编制，大体可以分为三种类型：一类是鼓吹乐形式，采用吹奏乐器与打击乐器相组合的乐队。如河南唐河西汉郁平大伊冯君孺人百戏乐舞画像中的乐队，使用排箫、竽（笙）、笙簞、鼗鼓等乐器，这是

---

① 表演东海人黄公年少时与蛇虎搏斗故事的百戏节目。

② 传说蚩尤头有角，与黄帝斗。秦汉间“有乐名‘蚩尤戏’，其民三三两两头戴牛角而相抵”（南朝梁任昉《述异记》），是汉代角抵戏的代表节目之一。

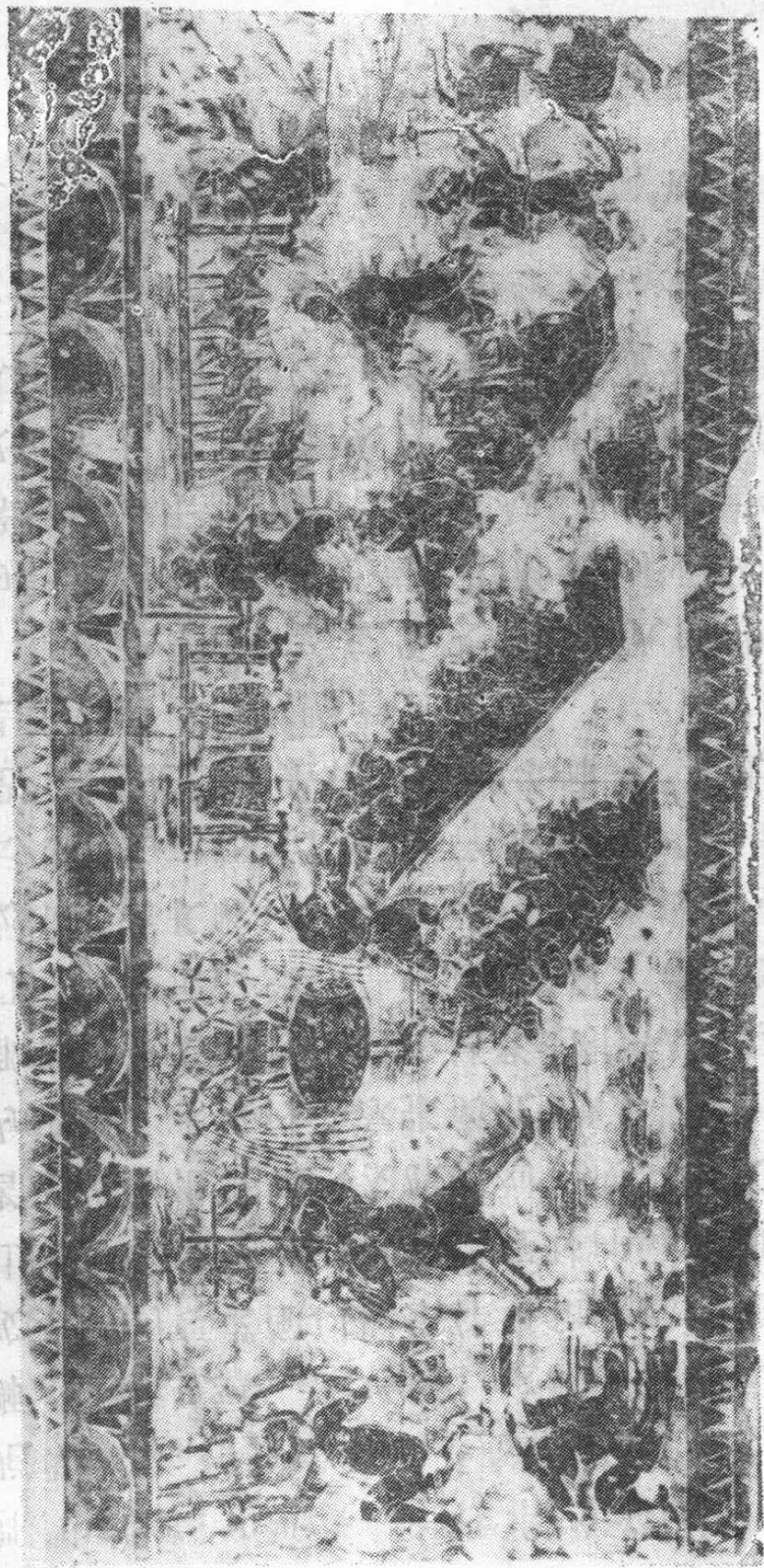


图19 百戏乐队（汉，山东沂南）

典型的鼓吹乐乐队编制。另一类是丝竹乐形式，采用吹奏乐器与弹弦乐器相组合的乐队。如辽宁辽阳棒子台百戏乐舞壁画中的乐队，使用竖笛、瑟、琵琶等乐器，另有人掌拍（打节奏）和歌唱，这与前面章节所述相和歌的丝竹伴奏乐队极相近似。再有一类就是钟磬乐形式，采用编钟、编磬与其它各类乐器相组合的大型综合乐队。如山东沂南东汉百戏乐舞石刻画中的乐队，仅左方一组就使用了编钟、编磬、铙、埙、排箫、竽、笙、瑟、地鼓、建鼓等乐器，另外还有 17 名歌唱伎人参加奏唱（图 19），这与前述商周时代的“钟磬之声”乐队极相近似。

汉魏时代的散乐百戏，是这一艺术门类发展的鼎盛时期，它作为糅合歌舞、杂技、器乐的综合型表演艺术形式，历经隋唐，对其后宋元戏曲艺术的形成、独立杂技艺术的发展以及民间俗乐舞蹈的繁盛，都产生了深远影响。



## 四 各族乐舞交融

南朝和北朝，朝代更迭，民族杂处，形成了较开放的经济文化环境。此间西域人大量入关经商、从艺以至定居，佛教势力也趁此进一步深入内地，这样随着人口迁移流动、经济贸易往来和佛教文化渗透，西域各民族音乐也大量传入关内，与“中原旧曲”、“华夏正声”齐汇，从而为隋唐各民族音乐的融合发展，奏响了新颖的序曲。

隋统一中国后，官方全面整理南北朝时期遗留下来的乐舞和百戏，在太常、乐府机构内，设置了包括各民族乐舞百戏在内的“七部乐”、“九部乐”和散乐百戏。大业六年（公元610年），仅洛阳一次乐舞百戏演出，参加者就达三万多人，乐队人数也达1.8万，管弦歌乐之声，可传数十里路之外。

隋亡唐立，统治者在音乐上承继隋代全套内容并加以变化发展。在唐初设“九部乐”，贞观年间增高昌乐成“十部乐”，唐玄宗时又从编制上划分为“坐部伎”和“立部伎”，

使“燕乐”发展到了顶峰时期。音乐机构方面，在太常寺所属大乐署、鼓吹署之外，又新设教坊和梨园，选拔培养出了大量专业音乐人材。器乐方面，外族乐器和汉族乐器相互借鉴影响，演奏技艺提高很快，一批技艺超群的西域音乐家为此做出了贡献。宫廷之外的民间歌曲，此期间也得到发展，在城乡群众中有了广泛的传播，文人创作的一些著名诗篇，也成为争相传唱的歌曲。佛教盛传后，庙会随着兴起，敦煌壁画中丰富的音乐内容、敦煌佛教保存的曲词和变文以及寺庙僧人的音乐实践，都显示出宗教在音乐传播方面发挥的重要作用。

### 1 繁盛的隋唐燕乐

燕乐，也写为“宴乐”、“讌乐”。在隋唐前，燕乐本是一种宴请宾客时专用的宫廷音乐，后来这一称呼包容的音乐内容和品种越来越多，它逐渐成为宫廷中与雅乐有别的在宴饮、游乐、欣赏、礼仪等场合演奏的俗乐的总称，隋唐燕乐以及其后的宋代燕乐，就是这种广义的燕乐。

隋文帝开皇初(公元581年)，燕乐按音

乐来源和乐队编制分为七种，称为“七部乐”。这七部乐是：国伎（西凉伎）、清商伎、高丽伎、天竺伎、安国伎、龟兹伎、文康伎。此外，不少边疆民族乐舞和百戏杂乐也归于燕乐。大业中（605—618），七部乐重新调整分为九种，称为隋代“九部乐”。这九部乐是：清乐、西凉乐、龟兹乐、天竺乐、康国乐、疏勒乐、安国乐、高丽乐、礼毕（文康乐）。

唐武德初（公元618年）仍设九部乐，与隋代九部乐小异。唐贞观十六年（公元642年）在九部乐基础上增设高昌乐，合为10部。这10部乐是：燕乐、清商乐、西凉乐、天竺乐、高丽乐、龟兹乐、安国乐、疏勒乐、康国乐、高昌乐。在唐九部乐和十部乐中，除燕乐、清商乐和礼毕是中原传统音乐（“华夏正声”）外，其余各部都是具有外族音乐特点的西域和南亚民族音乐；

西凉乐——南北朝时期兴于甘肃黄河以西凉州地区的音乐，是中原汉族音乐与西域外族音乐多种成份（主要是龟兹音乐）的融合，后传入中原。此乐部在隋代七部乐中称为“国伎”，九部乐中改称“西凉乐”，唐时沿袭这一称谓。

**天竺乐**——从古国天竺(今印度)随佛教传入中国的音乐,具有佛教音乐特色。隋唐时它被列为乐部。

**龟兹乐**——南北朝以来从龟兹故地(今新疆库车一带)传来的音乐。隋唐时它被列为乐部,在燕乐中具有重要地位,其它乐部不少受过它的影响。

**安国乐**——从中亚古安国(今苏联乌兹别克共和国布哈拉一带)传来的音乐。北魏太武帝通西域时得其乐,后来传入中原。隋唐时它被列为乐部。

**疏勒乐**——从西域疏勒国(今新疆疏勒、苏吉沙)传来的音乐。北魏太武帝通西域时得其乐,后来传入中原。隋代七部乐未列为乐部。

**康国乐**——从中亚古康国(今苏联乌兹别克共和国撒马尔罕地区)传来的音乐。南北朝时,北周武帝皇后阿史那氏(突厥人)带入内地。隋唐时被列为乐部。

**高昌乐**——从古高昌国(今新疆吐鲁番一带)传来的音乐。隋太祖时,中原已得高昌乐伎,直到唐太宗时才在十部乐中列为乐部。

上述各乐部，均用当时古国名作乐部名，这足见其音乐保持着比较明显的异域风格和异族情调。这些乐部的乐师、乐工，也主要由该国乐伎担任。

“坐部伎”和“立部伎”的初期划分，始于唐高宗之后。陕西三原县唐李寿(577—630)墓石椁线刻乐队图像，就显示出了这种划分(图20)。至唐玄宗(712—756)时，这种划分正式确定并取代了原来的九部乐、七部乐的划法。“坐部伎”就是堂上坐着演奏的音乐和乐伎；“立部伎”就是堂下立着演奏的音乐和乐伎。诗人白居易(772—846)对这种划分专写有《立部伎》一诗进行吟唱：“太常部伎有等级，堂上者坐堂下立；堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。”这反映出坐部伎音乐具有抒情典雅的艺术特点；立部伎音乐具有粗犷热烈的艺术风格。

唐燕乐形式结构的最高发展是“燕乐大曲”。大曲的结构特点是由“散序”、“歌”和“破”三部分组成。“散序”，即为节奏自由的序曲或引子，一般是用乐器演奏的纯器乐曲。“歌”，又称“中序”、“拍序”或“排遍”，就是节拍规范的歌唱，速度较慢，用乐器伴奏，有时



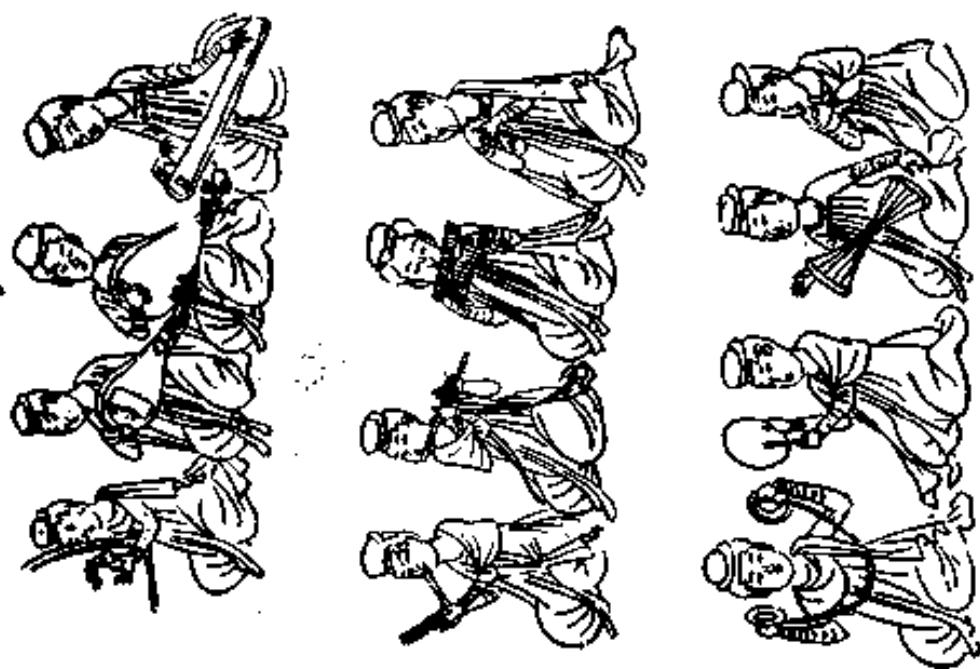
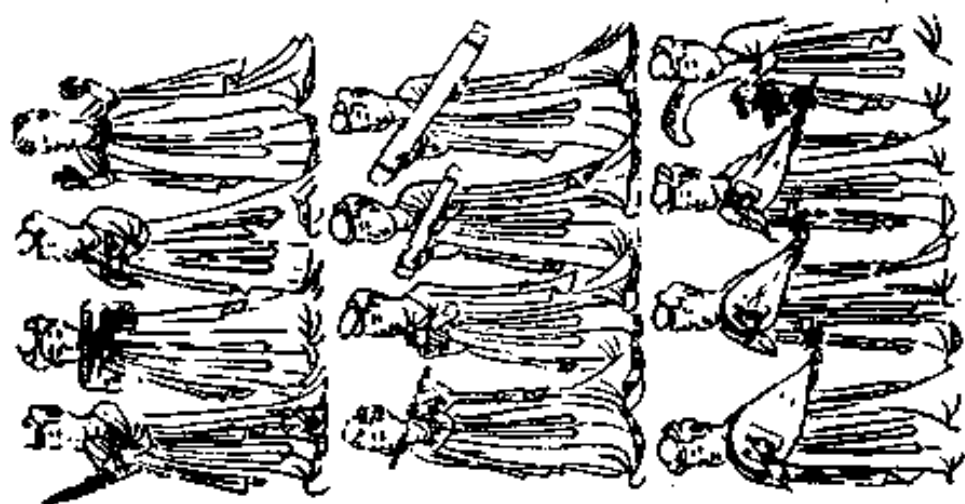


图20 坐部伎、立部伎石刻画像(唐, 陕西)

还加入舞蹈，这是大曲的主体。“破”，又称“舞遍”，就是繁音急拍的结束部，以舞蹈为主，用乐器伴奏，有时也加入歌唱，速度特点是由散板到慢板再逐渐加快到急板，然后很快以慢板收尾而结束全曲。有一种大曲又称“法曲”，这是一种与宗教音乐有渊源关系的大曲。著名大曲《霓裳羽衣曲》，传说就是唐玄宗创作的最得意的法曲作品之一。

唐大曲作品非常丰富，著名的除《霓裳羽衣曲》之外，还有《破阵乐》、《绿腰》、《凉州》、《伊州》、《玉树后庭花》、《泛龙舟》等 60 余部。

## 2 教坊与梨园

唐代燕乐所以如此繁盛，这与宫廷设置训练和管理音乐表演人员的机构“教坊”有很大关系。教坊初设于唐高祖武德年间(618—626)。唐明皇开元二年(公元 714 年)，蓬莱宫内苑设置有一处“内教坊”；禁城外和东京洛阳各设置有两处“外教坊”。

教坊的主要任务是培养音乐舞蹈人材和教习、排练歌舞散乐。教坊内艺人依声色技艺高低分为若干等级；平民之女选入教坊学

习琵琶、箜篌、箏等乐器演奏，称为“搯〔chōu 抽〕弹家”；一般歌舞伎，称为“宫人”；技艺水平最高、经常在皇帝面前表演的，称为“内人”或“前头人”。内人数量较少，表演时常由宫人和搯弹家补充。所以排练时，内人便常常在歌舞队列前面或后面起示范、领舞和压阵的作用。

唐玄宗时，教坊艺人编制已经有了很大扩展，仅长安的教坊，艺伎就达一万多人。据唐崔令钦《教坊记》实录，各教坊积累的各民族音乐舞蹈和散乐百戏作品，已达325个之多。其中《伊州》、《兰陵王》、《春莺啭〔zhuàn 转〕》、《柘枝》、《大渭州》、《踏摇娘》、《乌夜啼》、《安公子》、《玉树后庭花》、《西河剑器》、《河满子》、《绿腰》、《凉州》等歌舞音乐百戏，都曾由教坊艺人排练并在宫中演出，很受官方重视(图21)。

唐燕乐中“法曲”的兴盛则与宫廷另一音乐机构“梨园”的建立有重大关系。

梨园是唐玄宗在内廷设置的音乐歌舞教习场所，因地点设在宫廷禁苑果木园圃“梨园”而得其名。亲自着手梨园建制的唐玄宗李隆基，是中国封建社会以皇帝身份露脸的

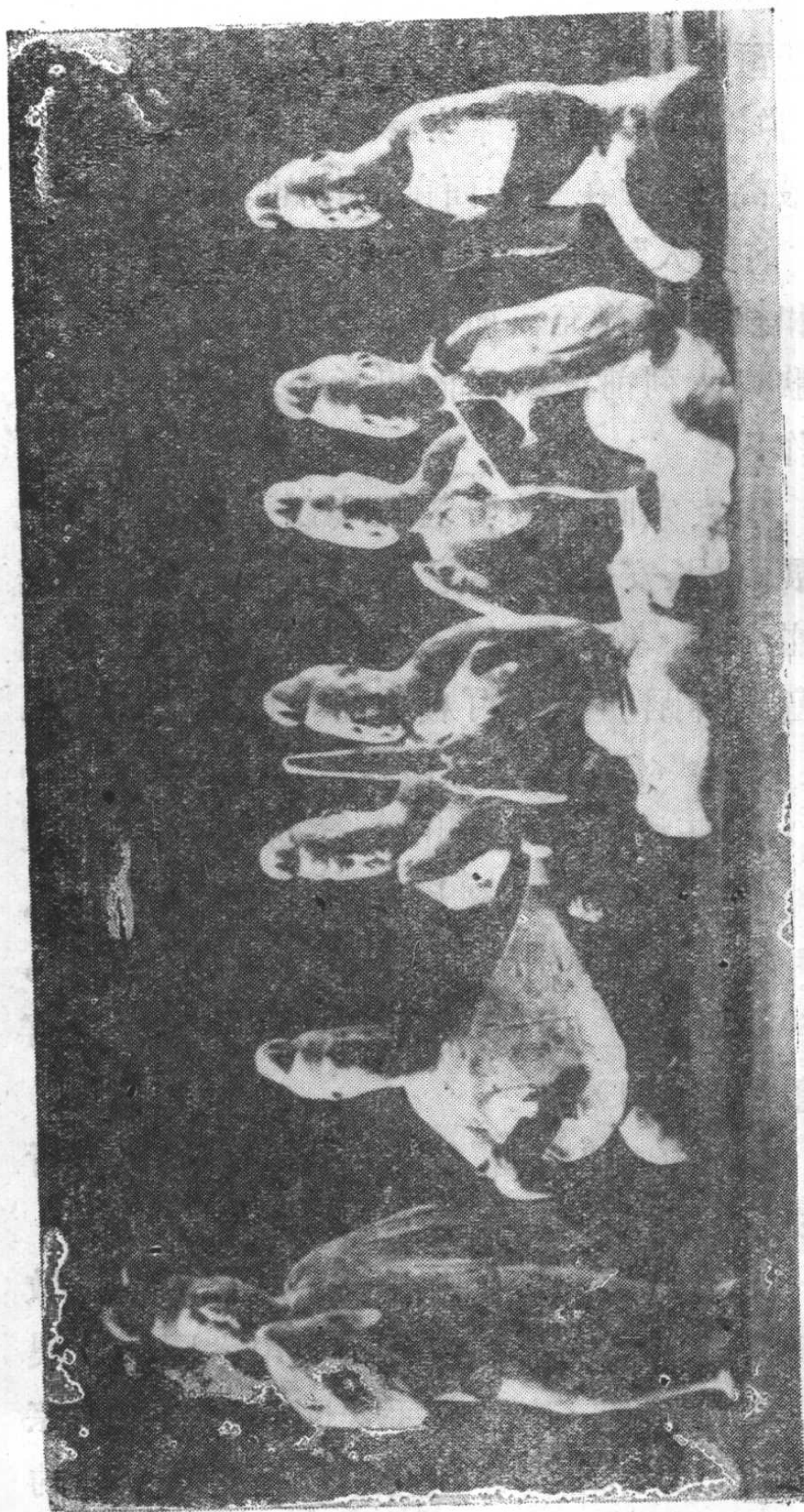


图21 燕乐(燕乐)

一位多才多艺音乐家，他“洞晓音律”，“凡是丝管，必造其妙”，又能“制作调曲”，“随意即成”，就连古代大音乐家夔和师旷“也不能过也”（唐南卓《羯鼓录》）。唐玄宗“酷爱法曲”，开元二年（公元714年）他从坐部伎弟子中选调300人到梨园教习，亲自担任音乐教练，凡“声有误者”，他“必觉而正之”，这些艺人也因此而被称为“皇帝梨园弟子”。此外，他还从宫女中选调出数百人居住在宜春北院学习音乐歌舞，这些乐伎也被称为“梨园弟子”。梨园机构中还专设有“小部音声”30余人，此即少年儿童音乐班子，由15岁以下孩童组成。梨园排演的节目主要是法曲，这些法曲又主要是唐玄宗的作品。

除宫中梨园外，在长安还设有“梨园别教院”，在洛阳设有“梨园新院”。前者学习法曲、排演新曲，人数约1000人左右；后者演奏一般俗曲，人数约1500多人，其中技艺优秀者，便被抽调入教坊。

唐代的教坊和梨园造就出了一批优秀的音乐舞蹈表演人材，不仅为盛唐各民族乐舞的发展和繁荣注入了新鲜血液，同时因优秀艺人交替代谢流散民间，对中国世俗音乐的



发展也起到了不可低估的推动作用。白居易《琵琶行》所吟“老大嫁作商人妇”的那位妇女的艺术生涯，就属于这样的典型事例。

### 3 “大珠小珠落玉盘”

隋唐音乐在多民族传统音乐基础上交融奇变的另一引人注目领域是器乐表演艺术。不知有多少名士墨客被其感人至深的乐声倾倒，从而为世人写下了数之不尽、吟之不完的音乐诗篇。

唐宪宗元和十一年（公元816年）的一个秋夜，江西浔阳江浦口秋风瑟瑟，枫叶飘零，茫茫江面上显映出淡淡的月色。降职为江州（今九江市）司马的诗人白居易，正与客人在江上船中惜别，主客对酒，情绪忧伤。忽然，从近处船上随风飘来一阵阵扣人心弦的琵琶弹奏声，主客顿时忘却话别，便寻声而去。原来，奏乐者是年老嫁给商贾的京城女伎。这一次会见，竟使诗人听到一次终身难忘的乐器演奏，诗人悲感交集，挥毫写出了举世闻名的叙事诗篇《琵琶行》。

《琵琶行》对琵琶弹奏者的技艺，描写得细致入微。那“轻拢慢捻抹复挑，初为《霓裳》

后《六么》”的抒情指法，那“嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”的清亮滚奏；那“曲终收拨当心划，四弦一声如裂帛”的利索扫弦……都如实、生动、细腻地记录了当时琵琶弹奏所用“拢”、“捻”、“抹”、“挑”、“轮”、“扫”、“拂”等复杂技巧。弹奏者情深意切的音乐表现，则更具有强烈的艺术震撼力和引人入胜的艺术魅力，待到重奏曲终时，船上已是“满座重闻皆掩泣”了。一位沦落天涯的普通教坊女伎的演奏水平尚且如此，那么宫廷、王府、佛殿中的优秀乐师的艺术水准，就可想而知了（彩图四，2）。同时，它 also 从一个侧面反映出隋唐器乐表演艺术已达到很高的水准。

隋唐琵琶表演艺术的高度发展与西域音乐家的积极贡献不可分割。从北齐到唐代，原籍在萨马尔罕东北曹国的曹氏琵琶家族，世世代代都有杰出琵琶演奏家出现。北齐至隋代的曹妙达，因善弹琵琶先为北齐文宣帝高洋和后主高纬宠爱，被封王于开封府。入隋后，他又任职为乐官，奉隋高祖之命“于太乐教习”琵琶技艺，培养出一大批宫廷乐手。唐代世居长安的曹保，其子曹善才，其孙曹纲，也都是著名琵琶演奏家。曹善才声誉很

高，诗人李绅（772？—846）听他演奏时如见“花翻风啸天上来，裴回满殿飞春雪”；如闻“金铃玉佩相磋切”，“仙鹤雌雄唳明月”；赞其音乐是“九霄天乐下云端”（《悲善才》）。善才之子曹纲，则善于变化演奏新声，也为世人推崇，诗人刘禹锡（772—842）听他演奏后赞叹：“大弦嘈囋〔zàn 赞〕小弦清，喷雪含风意思生。一听曹纲弹《薄媚》，人生不合出京城”（《曹纲》）。白居易听他演奏后则浮想联翩：“拨拨弦弦意不同，胡啼番语两玲珑。谁能截得曹纲手，插向重莲衣袖中”（《听曹纲琵琶兼示重莲》）。曹纲演奏时，右手弹挑刚劲有力，“拨若风雨”，与之齐名的另一琵琶名家裴兴奴的演奏，则左手按弦微妙，“善于拢撚”，所以当时人们就说：“纲有右手；兴奴有左手”（唐段安节《琵琶录》）。

除曹氏家族和裴兴奴外，隋唐著名琵琶高手还有康昆仑、段善本、雷海青、裴神符等。关于康昆仑和段善本的演奏技艺，《琵琶录》中载有一段饶有趣味的史事：唐贞元间（785—805），原籍康国的康昆仑，号称天下“琵琶第一手”。一次长安大旱，东西两区居民集会在天门街举行祈雨大会，各搭彩楼奏

乐娱神并同时举行器乐演奏比赛。东区因有康昆仑便自认为此赛必胜无疑，就推请昆仑登上彩楼弹奏了一曲《新翻羽调绿腰》，意先声夺人，让观众领略其难以战胜的音乐水准。昆仑奏毕，广场鸦雀无声，片刻寂静后，才见东区彩楼上出现一位妙龄“女郎”，“她”怀抱琵琶面对听众说道：“我也弹奏这一曲目，不过要将它转音移曲到‘风香调’上演奏”，说毕挥手触弦，其声如雷贯耳，震动人心，那妙绝入神的演奏技艺，远在昆仑之上。康昆仑听罢又惊愕又敬佩，立刻表示要拜“女郎”为师，“女郎”这时更衣出楼相见，原来不是女流而是庄严寺的和尚。这位和尚姓段名善本，后来他真的当上了康昆仑的琵琶教师。

#### 4 深藏于石窟中的音乐

今甘肃省敦煌县境内有一处古代佛教遗址，它在山崖沉寂了1 000多年后，在清末民初时期突然引起了外国人的垂涎。1907年，一个名叫A·斯坦因的英国人从中掠走文物一万多件；1908年，一个名叫伯希和的法国人又从中掠走文物精品5 000多件；接着又有几个日本人、俄国人、美国人相继从中弄走一批

批经卷和壁画。这个屡遭外国文化掠夺者浩劫的佛教遗址，就是今已举世闻名的中国古代文化宝库——敦煌石窟。

敦煌石窟又称“莫高窟”，是开凿于敦煌县东南 25 公里处鸣沙山东麓断崖上的一系列佛教寺庙。创凿于 366 年，经北魏至隋唐宋元相继建造，形成巨大佛教石窟群。已编号洞窟有 492 个，几乎窟窟都有乐舞图像。这些乐舞图像可以连接成为一幅从北魏经隋唐到宋元的巨幅中国音乐舞蹈画卷，为了解这些朝代的音乐文化，特别是隋唐音乐文化的盛况，提供了大量生动而具体的形象资料和文字资料。

反映隋代宫廷行进仪仗音乐场面的壁画很有特色，如 390 窟隋代乐舞图（彩图五），其中右方有八人分别用横笛、曲颈琵琶、排箫、竖箜篌、方响等乐器为舞蹈伴奏。图中方响是前面章节未提到的乐器，它最早出现于南北朝，隋唐时在乐队中常有所见，形制是用金属制成长方型发音板，悬挂于架上，用槌敲击，音色清脆明亮。它是参照编磬形制而创造出来的一种新型体鸣乐器。

反映唐代音乐表演的壁画很多，场面也



图220 敦煌乐舞的乐队图(唐, 220窟)



图222



很壮观。如 220 窟北壁初唐乐舞图，中部有四舞伎翩翩起舞，周围竖有彩灯。左侧 15 人组成的乐队正在演奏（图 22 左），使用乐器从下至上是羯鼓、细腰鼓、横笛、扁鼓、拍板、贝（海螺）、竖箜篌、钹、笙、尺八（直箫）、筚篥，另有一伎在挥手耍盘歌唱；右侧 13 人组成的乐队也在演奏（图 22 右），使用乐器从下至上有细腰鼓、横笛、拍板、阮咸、筚篥、方响、琴、排箫、尺八等，也有一伎在持盘歌唱。整个画面规模宏大、形象逼真、装饰华丽，表现出唐代宫廷元宵之夜作乐、歌舞的辉煌场面。

反映鼓吹乐和散乐百戏表演的壁画也引人注目。例如晚唐 156 窟南壁西端下部的《张仪潮出行图》（彩图六），画面行进队伍前有骑吹数人吹角击鼓；中有歌舞伎八人着少数民族服装正在挥袖踏步合着乐节歌舞；后有 12 人组成的步行乐队演奏着大鼓、曲颈琵琶、细腰鼓、尺八、横笛、羯鼓、笙、拍板、竖箜篌等乐器，气势浩荡、场面壮观。此画表现张仪潮于大中二年至咸通二年（848—861）率领各族人民击退吐蕃统治者收复河西，被唐政府任命为“归义军节度使”的史事内容。

同一石窟北壁东端下部还有一幅《宋国

夫人出行图》，画面行进队伍前有百戏表演，其侧有鼓、笛、板乐员在伴奏，中有四女伎着彩服挥袖踏着乐节舞蹈，其侧有七人分别用细腰鼓、箏箏、短颈琵琶、鼓、横笛、拍板、笙等乐器为她们伴奏。画中百戏表演的伴奏乐器只用了鼓、笛、板，这与白居易《立部伎》诗所说：“立部伎，鼓笛喧，舞双剑，跳七丸，袅长索，掉长杆”的情况完全相符。

敦煌石窟所藏最为珍贵的音乐文物，是于长兴四年（公元933年）写在“中兴殿应圣节讲经文”卷子背面的25首曲谱，今称“敦煌曲谱”。所用谱字称为“燕乐半字谱”，共计有20多个，谱字旁有符号和文字表示音高和节奏。令人痛惜的是，这一文物已被法国人伯希和掠走，今存法国巴黎图书馆（图23）。另外散失的乐舞资料有：英国人斯坦因掠走的记有“音乐部”的《新集时要用字》、《新商略古今字样提其时要并行俗释上卷下卷》；斯坦因和伯希和掠走的《敦煌舞谱》。这些隋唐乐舞资料珍品的流失，不能不说是中国隋唐乐舞研究领域方面的一个重大损失。

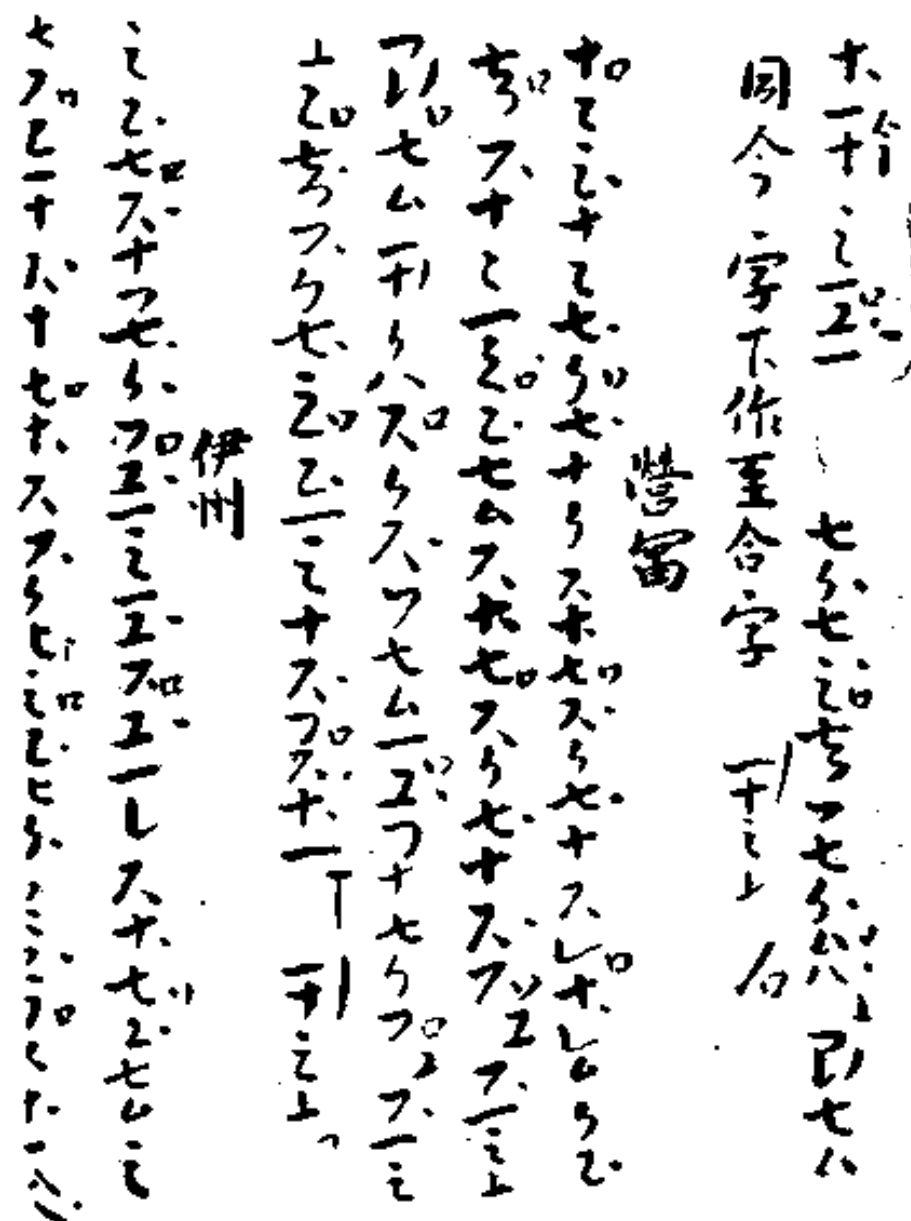


图23 敦煌曲谱(唐)

## 5 佛教与音乐

原始宗教信仰中，先民们相信音乐由祖神和诸多自然神灵创造，他们在各种祭祀活动中演奏音乐，是确信音乐能沟通人与神的思想并能起到娱神消灾的巫术作用，所以秦

汉以前的音乐祭祀，多具有原始巫教的性质，大都采用“社祭”形式在氏族内部设坛进行。后来，源于印度的佛教自汉魏时期经西域深入中原之后，在其势力较为深透的地区，原先常见的音乐社祭活动便逐渐由包括乐舞杂戏在内的“庙会”活动代替。北魏时，佛教所涉地区，庙宇林立，仅洛阳一地，佛寺就有几百座。各著名庙宇都定期举行庙会活动，陈列乐舞，招引信徒。据后魏杨衒〔xuàn 玄〕之《洛阳伽蓝记》载，景乐寺举行庙会时，各种音乐杂戏汇集在寺内演出，演员扮成“奇禽怪兽”，在音乐伴奏下舞于殿前，具有“飞空幻惑”的神奇效果，围观男女信徒，人人闻所未闻、见所未见，个个“目乱睛迷”，宗教意味之浓由此可见一斑。隋唐时，这种庙会活动有增无减，不少寺庙内部都专设戏场供音乐杂戏演出，每逢宗教节日，便举行盛大庙会，罗列诸多乐舞杂技于戏场，广召世众，热闹非凡。庙会的宗教仪式，也要由僧人唱《梵腔》、《赞》、《偈〔jì 寄〕》等宗教歌曲，为了使信徒能领会教义，这些歌曲都结合中国语言声调来演唱，所以又都显露出中国民间音乐的吟诵特征。

由于佛教重视音乐的传播作用，所以不少寺庙僧人都被训练成为身怀音乐绝技的专家，他们既会歌唱又会乐器，为音乐的传播和普及发挥了作用，敦煌寺庙中的丰富音乐内容就说明了此点。另如前述僧人段善本，也是在寺庙音乐实践中成长起来的琵琶演奏大师，长安祈雨大会后，他被召入宫廷音乐机构成为正式乐师，从此当上了康昆仑等一批乐工的音乐教师。

隋唐宫廷乐舞所用乐曲，不少与佛教的传入有关，内容上也多反映佛家宗教思想，如前述“法曲”就来源于两晋南北朝时期用于佛教法事活动的音乐。初唐时期，法曲倍受重视，唐玄宗创设梨园机构的目的就主要是为排练和演奏法曲，其中专设有“法部”，法部就是专门试奏、排练、修改和完成法曲创作的部门。唐玄宗的音乐创作活动，也主要体现在法曲创作上。据记载，他创作的法曲《霓裳羽衣曲》就是在西域佛曲《婆罗门曲》基础上渗入道家思想而编创的。

民间散乐与佛教的关系更为密切，庙会中具有宗教意味的散乐节目在宫廷和民间都多有传播。如唐散乐《太平乐》，在崔令钦《教

坊记》中被列为杂乐，是配合《狮子舞》演奏的乐曲。狮子在佛教教义中是保卫佛主诞生的护法神兽，佛经说过：佛主出世时，有 500 个狮子从雪山来，待在门前，故为护法者（《佛说太子瑞应经》）。所以汉魏隋唐以来，宫院、民宅、墓室门前都多立石狮以辟邪气，狮子从此便有了“辟邪”的别号；《狮子舞》也有了《辟邪》或《辟邪狮子》的别称。唐《太平乐》就取其“狮子神兽辟邪可使人间天下太平”的佛法教义而得名。它的音乐具有西域龟兹音乐的特点，所以在唐乐府中被称为“龟兹部”。直到现在，狮子舞还在民间各地流传，不过它已逐渐失去原有的宗教意义而成为中华民族传统民间艺术节目的优秀代表了。



## 五 说唱戏曲崛起

北宋统一中国结束五代十国分裂割据局面之后,农业生产得到恢复,商品经济有了很大发展,商贩、手工业者以及市民阶层日益壮大,城镇规模不断扩充,从此出现前所未有的市镇经济繁荣局面。这一局面对市镇人民音乐生活产生了巨大影响,使具有商品经济特点的市井音乐在新的经济文化环境中迅速发展起来,为说唱音乐和戏曲音乐的崛起,奠定了重要的发展基础。

宋元时期市井音乐生活最活跃的场所是设在市镇贸易中心的“瓦市”“勾栏”,原先流散在城乡的民间杂乐艺人集中到这里卖艺谋生。这些相对固定的场地为发展市民阶层喜好的通俗音乐艺术,创造了必要的演出环境和发展条件。

艺术歌曲和以说唱故事人物为其特点的表演艺术,此时期发展最为迅速。艺人们投合城镇中下层人士听众的需求,创造了许多群众喜好的说唱曲种。与此同时,部分专业

艺人和艺人班社又发扬隋唐散乐百戏传统，采用化装演示故事人物的形式，融合说唱、歌舞和器乐艺术为一体来进行演出，使中国原先处于萌芽状态的“杂剧”进而迈入早期成熟阶段，从此开辟了中国戏曲音乐表演艺术的先河。

此时期以长短句为其结构特征的宋词和元散曲，继承晚唐五代词曲艺术传统，逐渐形成独有的时代风格，社会上填词唱曲，风靡一时，文士、官僚以至酒楼歌伎，无不视此为风雅和高尚，从而促进了散曲演唱艺术的发展。南宋婉约派<sup>①</sup>词人兼音乐家姜夔，在创作词曲的音乐实践中，为后世留下了可以窥见宋词音乐基本特色的难得作品。

说唱音乐和戏曲音乐的崛起，带来器乐艺术的新发展。拉弦乐器嵇琴、轧筝和弹弦乐器三弦，开始在民间广泛使用，从而使中国传统乐器正式构成“吹”、“拉”、“弹”、“打”四大类格局，同时也促进了小型器乐合奏的兴盛和独奏艺术的提高。

---

① 婉约派，宋词风格流派之一。特点是内容侧重儿女风情，结构缜密，音律谐婉，语言圆润，清新绮丽，具有柔婉之美。

## 1 瓦市勾栏与说唱音乐

北宋首都东京汴梁(今河南开封)，围达50余里，水路陆路畅通，是当时经济文化的中心和城市交通枢纽。宋太宗建国后，全国历经百余年休养生息，汴梁民康物阜，迅速成为“竭五都之瑰宝，备九州之货路”(宋周邦彦《汴都赋》)的大城市。随着城市商业经济的发展，市民艺术活动也随之活跃，闲散乐伎在市内有了更多卖艺谋生机会，因此在商品集散中心地区便兴起容纳商贩经营和艺人卖艺的集市贸易表演场所“瓦市”和“勾栏”。

“瓦市”也写作“瓦肆”、“瓦子”、“瓦舍”。就是市镇内商品集中的交易市场。“勾栏”，也称“游棚”、“邀棚”、“乐棚”，就是瓦市中四周围起栏杆，顶上张着避雨巨棚，专供民间艺人收费演出的场子。据宋孟元老《东京梦华录》记载，当时汴梁几个瓦市中，已有勾栏50余座，几个较大的栏棚可容纳观众数千人，市民观艺十分踊跃。

南宋时，高宗在临安(今杭州)定都，勉强维持着朝廷半壁河山，依然歌舞升平，醉生梦死。临安原来就是南方重要贸易口岸，定都

后即成为南宋政治经济和文化艺术的中心。据周密《武林旧事》罗列的瓦子勾栏详单可知，当时较有名气的瓦市就有 23 所之多，其中北瓦内的 13 座勾栏最负盛名。

瓦市勾栏里表演的文艺节目，品种十分庞杂，大致可分为歌曲、歌舞、说唱、戏剧、器乐、杂耍等几大类。其中最能体现宋元音乐历史发展特点的艺术门类，是说唱音乐艺术和戏曲音乐艺术。

宋代是中国说唱音乐趋于成熟并继而勃起的最早时期。虽然两汉时期已发现击鼓说书俑，唐代佛寺也有说唱变文留存，但在民间大规模地出现音乐表演比重较大、以说唱传统故事独立谋生的职业艺人，还是在宋代，中国文学史上最典型和最有代表性的乐调系说唱艺术作品，也都产生在此时期。陆游诗《小舟游近村》第三首描述的“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场，死后是非谁管得，满村听说蔡中郎”的情况，就是宋代说唱艺术普及城乡的客观写照。宋元时期的说唱艺术包括许多特点不同的曲种，其中较有代表性的乐调系品种是“唱赚”、“鼓子词”和“诸宫调”。这些曲种所演唱的内容，主要是铁骑战争故事和

民间爱情传说。

“唱赚”名称的来源，据说由“令人正堪美听，不觉已至尾声”的使人“误赚”之义得来（耐得翁《都城纪胜》）。这种说唱音乐艺术一般有两种结构形式：一种称为“缠令”，由若干曲调前加引子后留尾声而成；一种称为“缠达”，由引子加上两个轮流重复演唱的曲调而成。伴奏乐器用鼓、板、笛。宋《事林广记》中有一幅《唱赚图》描绘的就是这种说唱音乐形式（图24）。



图24 《事林广记》唱赚图（宋）

“鼓子词”是用同一词调反复演唱并在其间加入说白的一种说唱音乐曲种。因用鼓作

为重要节拍乐器而得名。代表作品有北宋欧阳修《十二月鼓子词》和赵德璘《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》。演唱时，由三人以上合作，其中一人讲说故事兼唱词调，其他人用乐器伴奏和歌唱伴和。这种说唱方式在作品中往往有具体程式说明，如什么时候“唱”，唱什么调子，什么时候“说”，什么时候加入歌唱伴和。例如，《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》开始说白段末就写有“调曰‘商调’，曲名《蝶恋花》。句句言情，篇篇见意。奉劳歌伴，先听格调，后听芜辞”，后面说白段末也有“奉劳歌伴，再和前声”的固定套话，“奉劳歌伴”就是请伴奏和伴唱的歌伴准备加入表演的谦辞。“鼓子词”作为早期说唱曲种，对后世弹词类说唱艺术的形成，有直接的影响。

“诸宫调”是取同一宫调的曲牌联成短套，再以若干不同宫调的短套联接成长套，反复地演唱并在其间加入说白的一种说唱音乐曲种。这种演唱形式由一位名叫孔三传的艺人始创于北宋熙至元祐年间(1068—1093)。孔三传是泽州(今山西晋城、沁水一带)人，“三传”非本名，是指他“多知古事，善书算、阴阳”。他将这种说唱形式从山西带到汴京，在



内容上扩充到传奇灵怪故事，在唱法上使用许多新腔，故很受听众欢迎，就连士大夫也“皆能诵之”（王灼《碧鸡漫志》卷二）。诸宫调的曲调主要来源于唐宋词调、唐宋大曲以及赚词缠令和其它俗曲。伴奏乐器主要用鼓、板、笛。至金元时，也有加入弦乐器伴奏的情况，所以后来明清人就称这种形式为“掐弹词”、“弹唱词”。迄今能见到的早期诸宫调作品，有金人无名氏所作《刘知远诸宫调》残本，金人董解元所作《西厢记诸宫调》，元王伯成所作《天宝遗事诸宫调》残篇等。这些作品内容都是言情故事，后经发展常成为戏曲形式表演的题材。诸宫调由于体制宏大、曲调丰富、表现力较强，所以不仅对宋元以来其它说唱曲种的发展有很大影响，而且对宋元杂剧艺术的形成和发展也发挥了积极的推动作用。

## 2 宋元杂剧音乐

宋代瓦市勾栏演出的另一种节目杂剧，是中国历史上最早成熟的一种传统戏剧形式。中国传统戏剧形式与西方戏剧相比，有其自身的发展规律和独特艺术风格，这主要

表现在它是歌舞、散乐、杂技、说唱、器乐等多种艺术形式综合的结晶。中国传统表演艺术中，戏剧性因素的萌芽，历史久远，早在宋代之前的各代散乐百戏中就已包含有综合型的戏剧性表演因素。晚唐时，出现“杂剧”名称，不过情况不详。至北宋时，杂剧艺术开始成熟并成为宫廷和民间瓦市勾栏经常演出的艺术品种。在金代，与杂剧相同的艺术形式称为“院本”。南宋时，杂剧以新的面貌盛行于临安而被称为“南戏”。至元代，北方的杂剧与金院本进一步发展成为元杂剧。元杂剧又称为“元曲”。

宋、金时代杂剧的音乐结构一般由三个大段落组成。第一段称为“艳段”，说唱表演日常生活内容；第二段称为“正杂剧”，说唱表演主体故事情节；第三段称为“散段”，也称“杂扮”，属于逗笑滑稽表演。宋杂剧音乐主要来源于歌舞大曲、说唱音乐和一般民歌；金院本音乐主要来源于北方汉族音乐和少数民族音乐。宋杂剧和金院本的伴奏乐器，都主要使用鼓、笛、板（彩图七，1）。

南宋时，盛行于南方各地的杂剧称为“南戏”，也称“温州杂剧”、“永嘉杂剧”。初期的

南戏比较简单,后来逐渐复杂庞大,一本戏分若干场,每场称为“出”或“折”。早期声腔以民歌为主,进入城市后大量吸收唱赚、诸宫调、宋元杂剧腔调和俗曲,唱腔和音乐逐渐成熟,形成独有的地方风格。南戏的唱腔和音乐一般专称为“南曲”,使用五声音阶,唱腔节奏徐缓,字少曲调婉转,音乐具有细腻、委婉、秀美的特色。迄今在昆曲、高腔、梨园戏等古老剧种的声腔中,还保留有部分南曲遗音。南戏早期是一种只用板来控制节奏而不用其它乐器伴奏的歌舞小戏,后来逐渐加入鼓、笛等乐器伴奏。元代后,又逐渐加笙管乐器和弦乐器伴奏。

杂剧发展到元代开始进入鼎盛时期,京城及地方上的演出都非常频繁,剧作家辈出,名作品甚丰,音乐也有很大发展,艺术成就达到空前水准,因此人们便专称此时期的杂剧为“元杂剧”。元杂剧作家群中最有名的是关汉卿、马致远、郑光祖、白朴,人称“关、马、郑、白”四大家。关汉卿的《窦娥冤》(图25)、《单刀会》、《拜月亭》,马致远的《汉宫秋》,王实甫的《西厢记》等,都是中国戏曲史上不朽的作品。

元 關漢卿 撰  
 第一折  
 (冲末扮卜兒上)花有重開日人無再少年老身婆  
 婆是也楚州人氏嫡親的三口兒家爲不爭家主亡  
 避已過止有一個孩兒年長八歲也他娘兒兩箇遇  
 其日月家中頗有些錢財這山陽郡有箇貢秀才提  
 去年間我借了五兩銀子如今本利共銀拾兩成數  
 大索取這銀兩他兌付不起實秀才有箇女兒我有  
 心看上與我做箇媳婦就准了拾兩銀子爲說今日  
 關漢卿 第三卷 一



图25 关汉卿像及剧作《窦娥冤》书影

元杂剧剧本结构和音乐构思严谨，一个剧本一般分为四折，形成“起、承、转、合”的戏剧性逻辑，其间常有短小的过场和“楔〔xiè〕歌子”作为剧情的过渡或情节贯穿。唱腔和音乐一般被专称为“北曲”，绝大部分唱腔都由剧中列为主角的“正末”（男主角）和“正旦”（女主角）演唱。每折戏的唱腔由若干单体曲调联缀而成，这些曲调多来源于歌舞大曲、说唱音乐、词曲和民歌。与南戏比较，音阶构成不是五声音阶而是七声音阶；唱腔节奏急紧，字多调促；音乐具有雄健、爽朗、高亢的特色。伴奏乐器以鼓、笛、板为主。

南、北曲音乐在不同地域的自然条件、人文环境和人民性格影响下形成各自不同特点的情况，一直为后来词曲名家所看重。魏良辅《曲律》说：“北曲以遒劲为主，南曲以宛转为主。”王骥德《曲律》也说：“北之沉雄，南之委婉。”他们对二者在音乐上的差别都加以肯定，说明这一结论已得到大多数人的公认。

宋元杂剧演出至明代后逐渐衰落，但它在唱腔音乐设计方面的成就却具有深远的影响。它突出和发展了戏曲音乐的戏剧性特征，使后世许多剧种在音乐设计方面仍按照

与之相近的规律在演出中发挥着重要的艺术功能。

### 3 宋词的演唱

与唐诗齐名而享誉于文坛乐界的宋词，继中晚唐词和五代词之后迅速发展至极盛时期。宋代文人雅士作词唱曲，蔚然成风，甚至到了叶梦得《避暑录话》所说：“凡有井水处即能歌柳词”的程度。所谓“柳词”，就是南宋“婉约派”代表词人柳永写的词。宋人作词唱曲，有两种方式，一种是词人利用原有曲调依声配上新词来歌唱，此称“填词”；另一种是先作好词，再根据词韵和内容、结构谱上新曲，此称“自度曲”或“自制曲”。南宋词人中的姜夔，就是这样一位又能填词又能自度曲的闻名于词坛乐界的名家。

姜夔（1155—1221），字尧章，号白石，别称“白石道人”。江西鄱阳（今波阳）人，是南宋“婉约派”词人的代表人物之一。他终生不曾做官，长年游历和往来于仕宦之家，靠亲戚朋友资助生活。姜夔所处时代是金兵占领北方、南宋建都临安苟居江南的时期，他作为封建爱国知识分子的一员，“流落江湖，不忘君



国，皆借托比兴于长短句寄之”(宋翔凤《乐府余论》)，常用填词作曲的方式来表达自己的爱国思想情绪和对人民的理解同情(图26)。



图26 白石道人(姜夔)(宋)

姜夔精通音乐，既能写一手好词，也能依声为曲填词，还能自创词曲。他为旧有曲调填词时，每每要在词旁记上乐谱，使之能按音歌唱。他一生共创作有带乐谱的词曲17首，连同《越九歌》10首，琴曲一首合编为《白石道

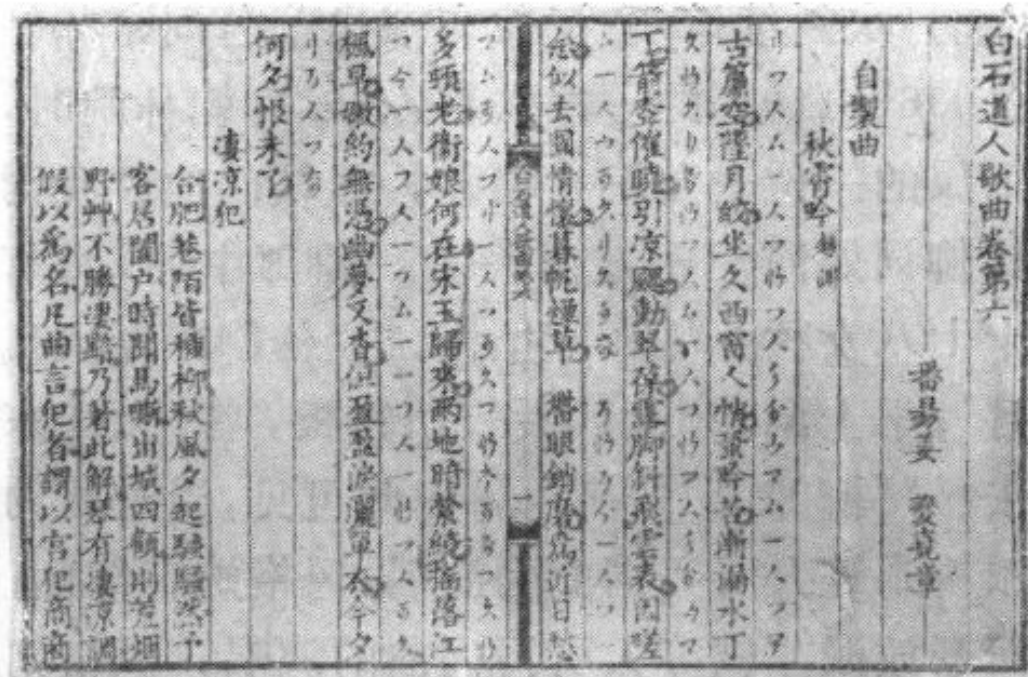


图27 《白石道人歌曲》书影(宋)

《白石道人歌曲》六卷流传于世(图27)。这是迄今所见唯一的一本宋代文人创作歌曲集，具有宝贵的音乐史料价值和音乐史学研究价值。现代音乐学家杨荫浏(1899—1984)，在本世纪50年代对《白石道人歌曲》进行研究后，将它译成了现代乐谱<sup>①</sup>，从而使今人通过这些作品的视谱演唱可以领略到700多年前宋代文人“婉约派”词曲音乐的一般特色和风貌。

宋词的演唱风格因词风、流派的不同，也相应地有“婉约”唱法和“豪放”唱法之别。宋俞

① 杨荫浏著《宋姜白石歌曲研究》，人民音乐出版社1957年版。

文豹《吹剑续录》<sup>①</sup>记载有宋代著名词家苏轼（1036—1101）的一段轶事：苏轼在翰林院时，下属的一位士友很会唱歌，苏轼问他：“我词比柳词如何？”士友回答说：“柳郎中词，只好十七八女孩儿执红牙拍板，唱‘杨柳岸晓风残月’；学士词，须关西大汉执铁板，唱‘大江东去！’”“柳郎中”即柳永。由此可见，当时婉约派柳永等人所写词曲的演唱，风格婉转细丽；而豪放派苏轼等人所写词曲的演唱，风格则雄健潇洒。上述关西大汉所唱“大江东去”是指苏轼所作名篇《念奴娇·赤壁怀古》，清《九宫大成南北词宫谱》收录有这一作品的工尺乐谱，这是一首面对祖国大好河山追忆历史事件以抒发个人豪情壮志的古典歌曲，曲情激昂豪放。现附录其所译简谱如下：

---

① 《说郛》卷24，中国书店影印涵芬楼1927年版，第9页。

# 谱例 1

念奴娇

1 = D

(赤壁怀古)

苏 轼词

《九宫大城南

北词宫谱》曲

杨荫浏 译谱

散板

6 5 6 . 2 1 7 6 . 0 6 5 3 5 3 2 1 5  
大 江 东 去, 浪 淘 尽, 千 古 风

3 3 6 5 4 3 — 0 : 3 2 3 5 6 5 . 0 3 6  
流 人 物。 故 垒 西 边, 人 道

5 1 6 5 3 3 1 7 6 1 — 0 : 6 5 6  
是 三 国 周 郎 赤 壁。 乱 石

2 2 0 5 4 3 1 3 2 1 0 3 5 6 1 2 1  
穿 空, 惊 涛 拍 岸, 卷 起 千 堆

5 4 6 — 0 : 6 6 3 5 3 2 3 . 0 1 2 3 2  
雪。 江 山 如 画, 一 时 多

1 7 6 5 4 3 2 1 — 0 || 2 3 6 6 5 6  
少 豪 杰! 遥 想 公 瑾

$\dot{1}$   $\underline{7}$   $6\cdot$   $0$   $\underline{54}$   $3$   $\underline{53}$   $\underline{123}$   $\underline{543}$   $\underline{1\cdot7}$   $\underline{6}$   $1$

当 年， 小 乔 初 嫁 了， 雄 姿 英 发。

$\dot{1}$   $0$   $\vdots$   $3$   $\dot{1}$   $6$   $5\cdot$   $0$   $3$   $6$   $5$   $\underline{2}$   $\underline{2}$

羽 扇 纶 巾， 谈 笑 处， 檣 櫓

$\underline{5}$   $3\cdot$   $3$   $2$   $1$   $-$   $0$   $\vdots$   $6$   $\underline{36}$   $\underline{54}$   $3\cdot$   $0$   $\underline{65}$

灰 飞 烟 灭。 故 国 神 游， 多

$3$   $\dot{1}$   $\underline{65}$   $\underline{4\cdot3}$   $5\cdot$   $0$   $3$   $5$   $\underline{1\cdot7}$   $\underline{61}$   $-$   $0$   $\vdots$

情 应 笑 我， 早 生 华 发。

$1$   $1$   $\underline{2\cdot3}$   $\underline{5\cdot4}$   $3\cdot$   $0$   $5$   $6$   $\underline{23}$   $\underline{53\cdot}$   $5$   $-$

人 间 如 梦， 一 樽 还 酹 江

$\underline{3}$   $\underline{2}$   $\underline{1}$   $-$   $0$   $\parallel$

月。

#### 4 三弦与胡琴

近现代常见的弹弦乐器三弦，是明清以来鼓书、弹词类说唱音乐曲种常用的重要伴奏乐器。近年来一些出土文物和古迹遗存证实，它在宋、金时代即开始流行。它的出现与运用，与当时说唱艺术曲种的兴起和广泛传播有着十分密切的关系。

今日所见历史上最早的三弦图像，是四

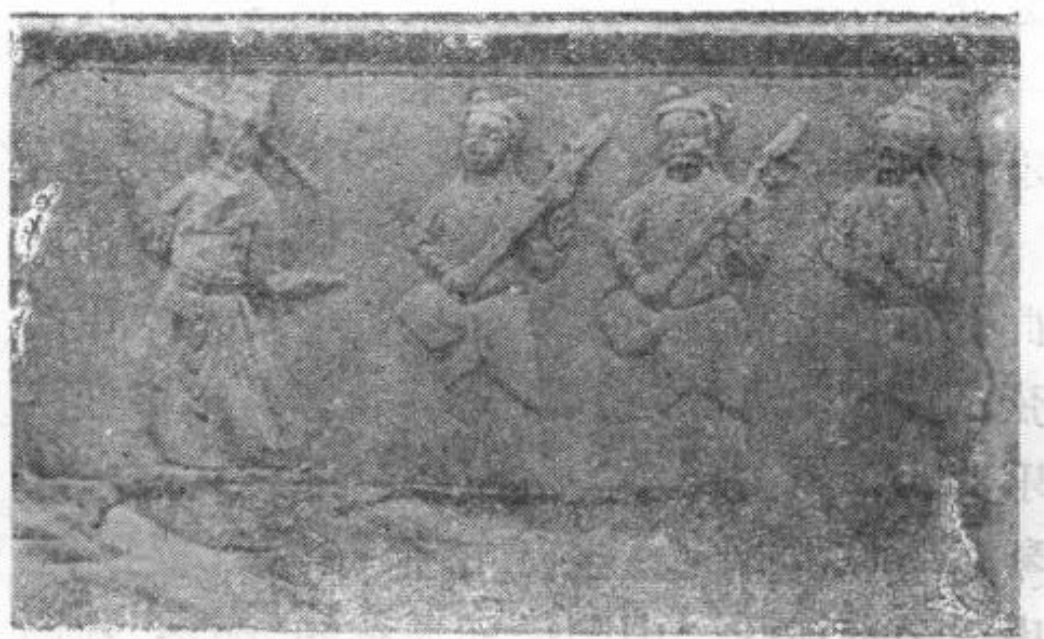


图28 南宋石雕三弦乐人(四川,广元)

川广元南宋墓出土的石雕三弦乐人图像(图28)。图中两位乐伎持三弦正在为一位表演伎人伴奏,另还有一乐伎正在击拍。河南焦作西冯封金墓也曾出土过演奏三弦的乐俑。可见这一乐器在宋金时代已被广泛使用。三弦形制的最大特点是琴杆细长而无品位,琴杆就是按音指板。这一特点给演奏带来不少方便:左手在指板(琴杆)上可以上下随意滑动求音,换把和转调都很自由灵活,尤其是可以演奏各种形态的滑音、装饰音,这就使得三弦弹奏的曲调能够很贴切地与腔调变化多端的说唱曲调配合,从而起到润腔托调、助语协韵的伴奏作用。正是由于这些演奏上的独特



之处，使三弦这件乐器从宋元起直到近现代一直被许多说唱艺术曲种采用为主要伴奏乐器。

“胡琴”这一称呼，原是唐宋间汉族地区群众对西北和北方少数民族地区传入中原的弦乐器总称，如琵琶、竖箜篌、忽雷之类弹弦乐器，都可被泛称为“胡琴”，意为“胡人之琴”，所以那时它并没有专指拉弦乐器的意思。至近现代，中国民间通称的“胡琴”却已变化为一类用马尾琴弓夹在琴弦之间擦奏的拉弦乐器总称，如常见的二胡、京胡、粤胡（高胡）、四胡等才被泛称为“胡琴”。胡琴称谓包容范围的这一历史性分化，大约始于拉弦乐器逐渐兴起并广而用之的宋代。据宋沈括《梦溪笔谈》所载军歌诗“马尾胡琴随汉军，曲声犹自怨单于”所言，当时已有人将拉弦乐器称为“胡琴”了。

迄今所知最早的拉弦乐器是宋代文献提到的两种在唐代出现的乐器“奚琴”和“轧筝”。

奚琴，原是西北少数民族部落“奚”使用的乐器，所以被称为“奚琴”。它的形制是有鼗鼓似的琴筒，琴杆上有两支弦轴，张两条

弦，用竹片作成的琴弓擦奏两弦发音。宋代陈旸的《乐书》中有奚琴图一幅（图29），所绘形制与今日的拉弦胡琴相似，被认为是当今拉弦胡琴的远祖。到了南宋，奚琴又写为“嵇琴”。沈括《梦溪笔谈·补笔谈》记载有一个关于它的音乐故事：熙宁年间（1068—1077），宫中举行盛大宴会，教坊乐师徐衍奉命为宾客演奏嵇琴助兴。当宴会进入敬酒程

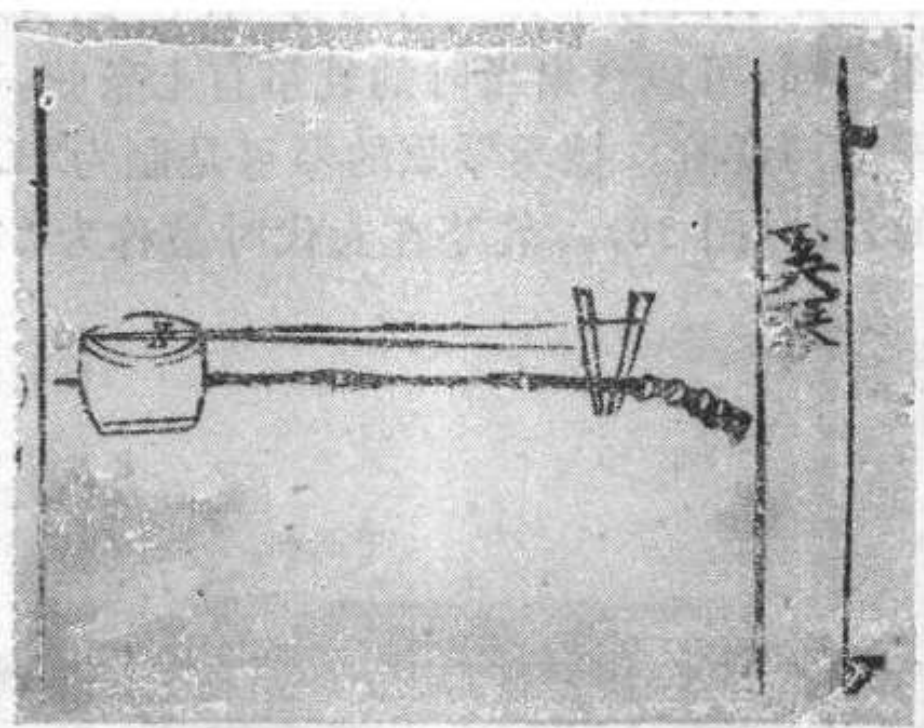


图29 《乐书》奚琴图（宋）

序时，徐衍演奏的嵇琴忽然断了一条弦，照理少了一条弦的嵇琴是无法演奏的，但他仍然继续表演，不另换琴，熟练地奏完了全曲，宴会上的人都惊叹不止，从此便有了“一弦嵇琴

格”的独弦演奏方法。这一故事不仅表明宋代拉弦乐器的演奏技艺已经达到较高水平，同时也表明嵇琴在宋代已经是一件可以用于独奏的乐器了。

轧筝，形制与筝相似，因不用手指弹奏而用竹片轧（擦）奏而得名。据唐皎然《观李中丞洪二美人唱歌轧筝歌》的“轧用蜀竹弦楚丝、清哇宛转声相随”诗句可知，唐代的轧筝常常用于歌曲的伴奏。宋陈旸《乐书》绘有轧筝图一幅，可以看出当时的轧筝有七条弦，可以奏七声音阶。擦奏琴弦的琴弓是制为“L”型的竹片（图30）。轧筝在元代时被称为“箏”。

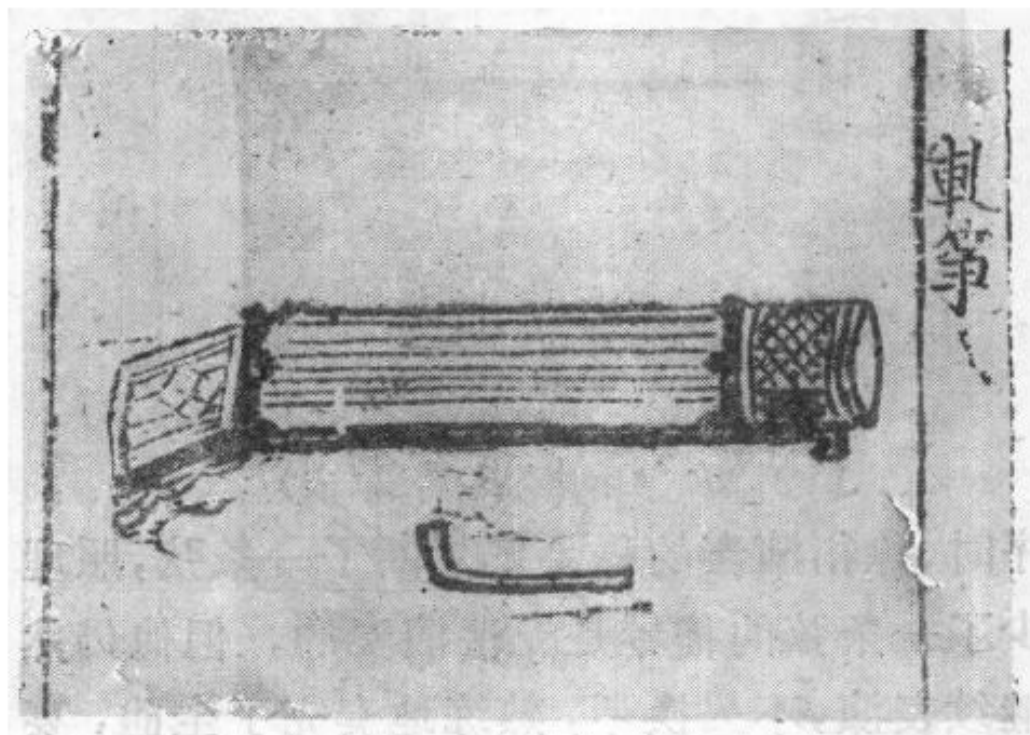


图30 《乐书》轧筝图（宋）

〔zhēng争〕”。直到近现代民间还有轧筝遗物流传，如河北“武安平调”使用的“轧筝琴”；福建莆田“文十音”使用的“文枕琴”；广西壮族民间艺人使用的“瓦琴”等，都是古代轧筝的后裔。

## 5 小型器乐合奏的繁荣

宋元说唱音乐和戏曲音乐的发展，同时带来了民间小型器乐合奏艺术的兴盛。所谓“小型器乐合奏”，是指不像宫廷教坊大曲乐队那样组合数量较多的乐器，而是只用少量几件吹奏乐器、拉弦乐器和打击乐器相组合的一类纯器乐演奏形式。在宋元历史文献中，这一类纯器乐演奏形式曾被称为“细乐”、“清乐”、“小乐器”和“鼓板”等。据耐得翁《都城纪胜》叙述：“细乐……以箫管、笙、簫、嵇琴、方响之类合动”；“清乐……加方响、笙、笛，用小提鼓，其声亦轻细也。”可见，细乐和清乐采用的是小型“丝竹乐”乐队编制，具有乐器组合轻便简练、音乐风格细雅优美的艺术特色，它们在称呼上被冠以“细”、“清”是非常贴切的。另外，所谓“小乐器”，是说这类纯器乐演奏形式仅“一二人合动”，这相当于今

日的“器乐二重奏”、“器乐三重奏”形式，如琴、箫合奏，笙、笛合奏之类。“鼓板”，即是笛、鼓、板等乐器组合演奏的形式，它的曲调多来源于“唱赚”曲牌，所以有的史籍文献称它为“吹赚动鼓板”。明清以来一直到近现代，在民间普遍流传的吹歌、鼓笛曲等器乐演奏形式，就与“鼓板”有一脉相承的历史联系。

流传至今有文献说明是元代“遗音”的“细乐”乐种，有保留在云南丽江县纳西族地区被称为“白沙细乐”的一种器乐合奏形式。“白沙细乐”在方志中记为“别时谢礼”、“北沙细梨”。“白沙”是地名，在今云南丽江县北，是古代纳西族政治、经济文化中心。此乐相传是13世纪元世祖忽必烈远征云南大理，路经丽江时赠送纳西族首领木天王阿良的音乐。乾隆八年（公元1743年）撰修的《丽江府志》载：“夷人各种，皆有歌曲跳跃歌舞，乐工称‘细乐’”，“相传为元人遗音”。光绪年间撰修的《丽江县志》也说：“其调有《南北曲》、《叨叨令》、《一封书》、《寄生草》等名。及奠期，主人请乐工奏曲灵侧，名曰‘细乐’”。今传白沙细乐使用笛、芦管、琵琶、火不





图31 《宋人奏乐图》(明)



思<sup>①</sup>、二簧、胡琴等乐器。曲调已融合了不少纳西族民间俗乐。传统曲目有《一封书》、《三思渠》、《公主哭》等多首，音乐缠绵悱恻，哀伤动人。

今日宋元音乐文物遗存中也能见到不少当时流行的小型器乐合奏图像，如明代画家仇英临摹的《宋人奏乐图》，画面中有六人使用箜篌、琴、筝、笛、笙、篳篥(管)等乐器在演奏，这是一组“丝竹乐”乐队编制，它即属于前述“细乐”或“清乐”类型(图31)。另河南安阳宋王用昨墓壁画中也有四人分别用笛、篳篥、拍板、细腰鼓等乐器在演奏，这是一组“鼓吹乐”乐队编制。从使用乐器的情况判断，它同前述“鼓板”类型的小型器乐合奏在形式上也有较多的相近之处(图32)。

宋元小型器乐合奏在乐队编制上具有不拘一格的多样化特点，它开创了纯器乐合奏艺术的先河，为明清及近现代民族器乐合奏艺术乐种纷呈、风格各异的构成格局，做好了前期的发展准备。

---

① 火不思，一种弹弦乐器。在《元史·礼乐志》中即记载有这一乐器，与此同名的乐器今还在蒙古族中流传。



图32 王用昨墓鼓吹乐壁画(宋)

## 6 《潇湘水云》和《海青拿天鹅》

宋元时期的民族器乐独奏作品，比较有代表性的是古琴曲《潇湘水云》和琵琶曲《海青拿天鹅》。

《潇湘水云》作者郭沔[mǎn 免]，字楚望，

永嘉(今浙江温州)人。他是宋代杰出的古琴家(约1190—1260),浙派古琴艺术的创始人。南宋末年,元军南下侵浙,大批文人南迁,郭沔也随之移居湖南衡山附近。当他在潇水湘江合流的地方,站在船上眺望九嶷山上云海,环顾四方林木山水时,顿时激起了对祖国美好山河的无限眷恋,于是便作成此曲以表现其波澜起伏的思想感情。乐曲使用古琴特有的散音、按音和大幅度吟音等技巧,成功地塑造出了云水掩映、烟波浩渺的艺术意景,从而抒发出作者对国势牵肠挂肚的爱国主义情怀。全曲原有十段,至清代经各家琴人加工锤



图33 《潇湘水云》谱书影

炼，艺术上更加成熟。今存明刊本《神奇秘谱》收有此曲乐谱（图 33）。当代出版的《古琴曲集》已将此曲译为现代曲谱收入其中①。

《海青拿天鹅》作者不详，据元代文学家杨允孚著《滦京杂咏》中一首诗写道：“为爱琵琶调有情，月高未放酒杯停；新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青”，并注：“《海青拿天鹅》，新声也。”表明此曲在元代已是一首曲风新颖、技巧独特并在文人学士界颇有影响的琵琶独奏曲了。乐曲属于“武套”，但在演奏上使用了不少属于“文套”的技法，全曲多用吟、挽、轮、挑、拼弦、扫等技巧，讲究音量音色的控制和变化，表现出勇猛的飞禽海青（雕的一种）在天空搏拿天鹅，经过激烈争斗，天鹅终于被海青捕捉的情景。全曲情绪在激烈之中又含悲情，从一个侧面反映出古代北方游牧民族的狩猎生活和剽悍的民族性格。明清以来，此曲一直是各派琵琶演奏家经常演习的曲目之一，明代的张雄就以善弹此曲而闻名于世。清代刊行的华秋苹《琵琶谱》和李芳园《南北派十三套大曲琵琶谱》均载有这首乐曲，曲名题为《海青拿鹅》。另外，元代以来其

① 《古琴曲集》，人民音乐出版社 1962 年版，第 181 页。

它器乐表演形式常全部或局部采用此曲作为曲目来演奏，所以它在标题上有了更多的变称，如《放海青》、《拿鹅》、《鹅儿》等。

《潇湘水云》作为文人创作的古琴曲，一直被人们视为宋代浙派古琴艺术的优秀代表作品而流传于世，迄今仍受古琴界重视；《海青拿天鹅》则是迄今所能确定具体产生年代的一首最古老的琵琶曲，在中国音乐史及器乐独奏艺术领域中是不可多得的宝贵音乐材料。

## 六 地方乐种争辉

明清时期，城镇经济较宋元时代更为繁荣，农业生产也有显著发展，资本主义生产关系开始萌芽，城乡经济文化交流愈来愈频繁。在这种经济文化形势的推动下，大量乡村民歌进入城镇并逐渐衍变为城市小曲、小调，使城市民歌的内容和形式得到了充实。说唱音乐、地方戏曲和民族器乐，也在新的发展高度上衍生出更为多样的、具有鲜明地域特点的曲种、剧种和乐种。

由于手工业生产的发展和科学技术进步，音乐科学此时期进入新的发展阶段，朱载堉(yù 育)发明12平均律，标志着中国音乐科学在乐律学理论方面，开始迈入世界先进行列。

鉴于以往时代民族分裂的教训，此时期封建统治者采取一系列旨在加强中央集权的措施，使中国多民族国家政权得到进一步巩固，客观上起到保存、加强民族传统音乐文化和促进各民族音乐文化进一步交流融合的作用。



用，因而在边疆各地和相对封闭的少数民族聚居地区，传统民歌聚唱集会和乐舞活动空前活跃，五彩缤纷的少数民族音乐为中华民族传统音乐文化增添了许多奇色异彩。

### 1 明清俗曲小调

月儿弯弯照九州，  
几家欢乐几家愁；  
几家夫妇同罗帐，  
几家飘散在他州。

这首出现于宋<sup>①</sup>，盛唱于明清，今被称为《月儿弯弯照九州》的民间小调，不知有多少人被它那委婉伤感的音调和富于人情味的内容感动！明叶盛《水东日记》录江浙民俗生活时说：“吴人耕作或舟行之劳，多作讴歌以自遣，名‘唱山歌’。”随后便附录了他记录的这首小调歌词。可见，这首被称为“山歌”的小调在明清时代已发展成为家喻户晓、争相传唱的歌曲了。明清小调、山歌、时调、俚曲、小唱等称谓，常可互换称呼，有时也被泛称为“俗曲”。这是说，此类歌曲内容多反映民间

① 话本《冯玉梅团圆》入话部分说：“此歌出自我宋建炎年间（1127—1130）。”

世俗生活并且通俗易唱，所以很受城乡人民群众欢迎。

明清俗曲小调是宋元词调小曲的直接继承和发展，曲调之丰富，内容之庞杂，流传之广泛，又远远超过了宋元时期的同类型民歌。据杨荫浏整理部分史料所列明清俗曲小调名称统计<sup>①</sup>，明代的有《锁南枝》、《山坡羊》、《打枣竿》等31首；清代的有《闹五更》、《寄生草》、《银纽丝》、《剪靛花》、《王大娘》、《满江红》、《鲜花调》（《茉莉花》）（图34）等208首，实际上民间流传的曲目，数不胜数、记不胜记，何止百首、千首。

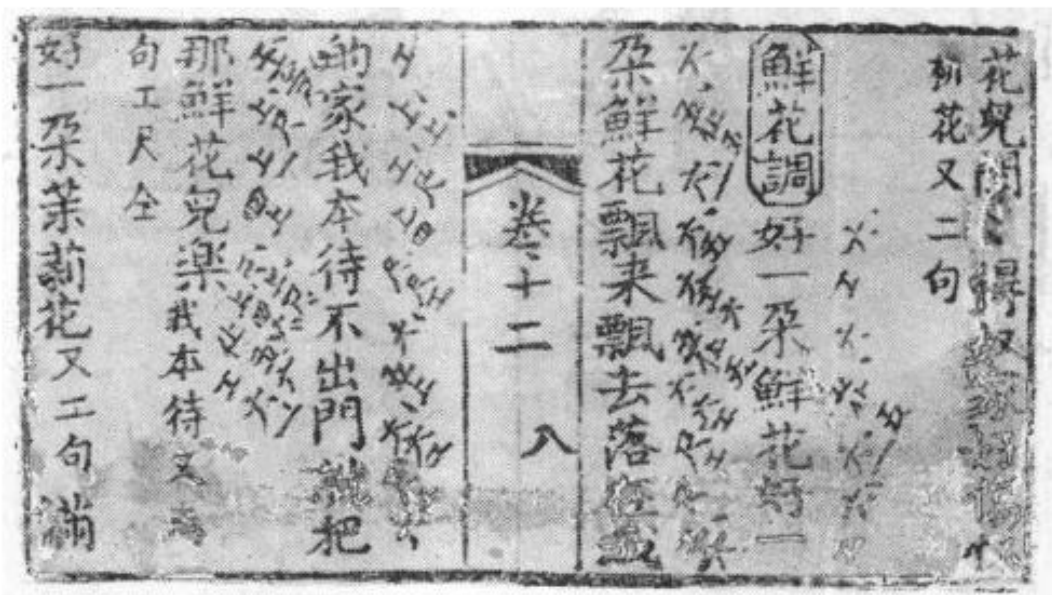


图34 《鲜花调》俗曲谱

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1981年版，第757页。

山歌一

私情四句

東南風起打斜來，好朵鮮花葉上開。  
後生娘子家，洗髮

唔，多少私情笑裡來。  
況生字，學字畢，字俱從俗換。  
叶入江陽韻，此韻多不能備。  
其人歌吳聲，諸打瓦拋錢，一方之戲正不

必如聲降文規，須行天下也。

图35 《山歌》书影(清)

明清俗曲小调以其优美宛转的动听曲调和朴实含蓄的通俗歌词，引起了不少文人学

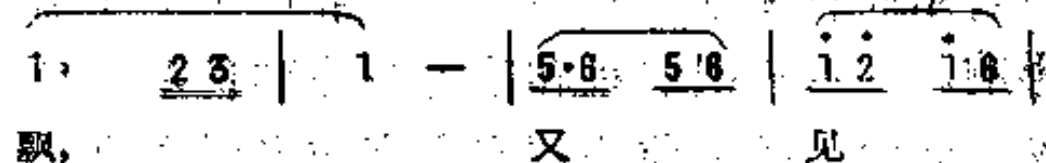
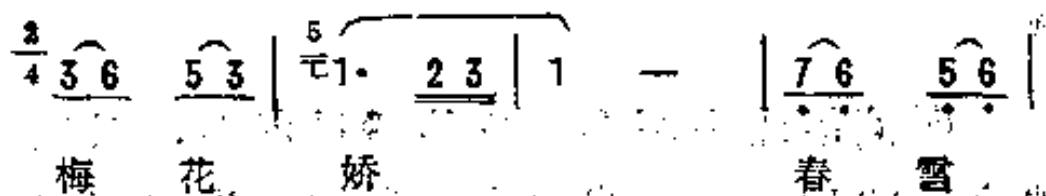
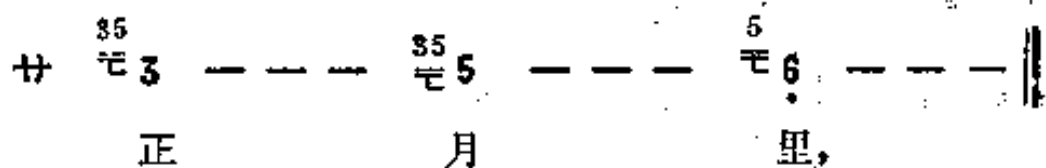
士的关注，他们或收集记录整理成册刊印，或模仿其形式和风格作词谱曲，或发表言论赞赏推崇，表现出了以往时代文人学士对俗曲小调少有的热情。明末文学家、戏曲家冯梦龙（1574—1646），编辑《山歌》一册（图35），成为私家出版民间山歌小调专集的第一位文人。清文学家蒲松龄（1640—1725）编著《聊斋俚曲集》，配用俗曲 50 多种，其中部分曲目至今还在山东淄博一带传唱。如下面一首《磨难曲·玉娥郎》（片段）：

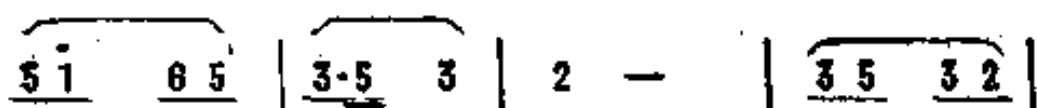
## 谱例 2

### 磨难曲·玉娥郎

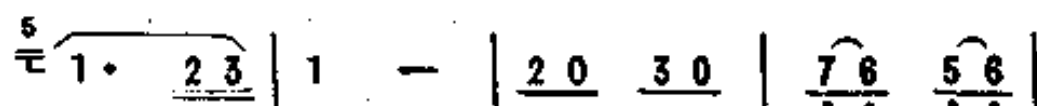
1 = G

山东 淄川  
仁均、川昆记

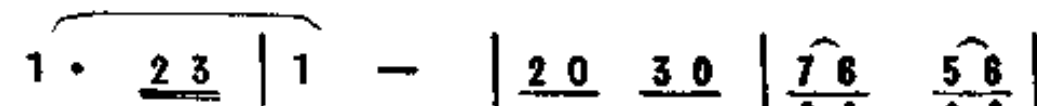




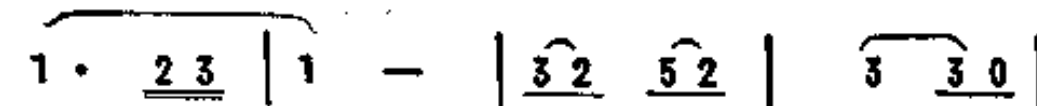
春 光 上 柳



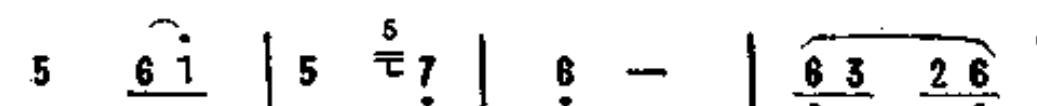
条。 家 家 闹 元



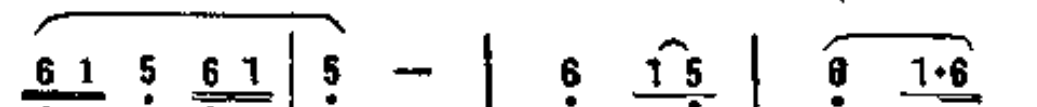
宵， 走 冰 又 过



桥。 他 乡 人



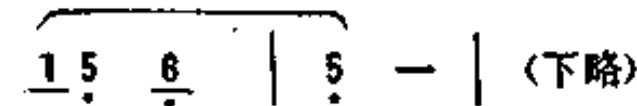
也 跟 着 呀 走 —



道， 他 乡 人



也 跟 着 呀 走 —



道。

明清俗曲小调在广泛传播过程中，对说唱音乐曲种和地方戏曲音乐唱腔产生了深刻影响，一些说唱曲种和地方戏曲剧种常常吸收民间流传的俗曲小调来丰富和发展本曲种

和本剧种的音乐唱腔。如明末清初在全国各地普遍流传的小调《剪剪花》，原名《剪靛花》，曾先后收入《霓裳续谱》（1795年刊行）、《白雪遗音》（1828年刊行）等俗曲集中，它在四川清音中却衍变成为一首名叫《放风筝》的小调曲目；在东北二人转剧目《小看戏》中又发展成为该剧目的基本唱腔。又如明代开始流传全国各地的小调《银纽丝》，曾先后收入《时尚南北雅调万花小曲》（1744年刊行）、《霓裳续谱》等俗曲集中，近现代在河北流传的《探亲家》就是它的典型遗存（谱例3）：

### 谱例 3

#### 探 亲 家

河北民歌

1 = A 2/4

$\dot{3}$	$\dot{5}$	$\dot{3}$	$\dot{2}$	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{1}$	$6$	$5$	$3$	$5$	$6$	—
亲	家	母，	你	请	坐，	细	听	我	来	说，		
$\dot{1}$	$6$	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{3}$	$\dot{5}$	$\dot{3}$	$\dot{2}$	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{3}$	$\dot{2}$	$\dot{3}$
你	的	女	儿	嫁	到	我	家	来，				
$6$	$6$	$5$	$3$	$5$	$6$	—	$3$	$5$	$5$	$\dot{1}$	$6$	—
一	张	嘴	光	会	说，	什	么	也	不	会	做，	





也是这首小调，同时又在单弦、四川清音、沪剧、锡剧等说唱曲种和戏曲剧种中被作为常用曲牌来填词演唱。

明清俗曲小调之所以有如此深厚的群众基础和广泛的艺术影响，除时代赋予它便于发展的特定社会经济文化土壤外，还由于它本身具备了一些易于广大民众接受的艺术特点，那就是它在思想内容上的民众性；形式结构上的简洁性；音乐形态上的可塑性和艺术功能上的娱乐性。

## 2 说唱、戏曲音乐的继续发展

说唱音乐新曲种和地方戏曲新声腔的大

量涌现，是明清时代音乐总体构成的另一大特点。

明清说唱音乐曲种名目繁多，称呼各别，遍布全国各地，综合归纳后大致可以划分为弹词、鼓词、牌子曲、道情、琴书等几大类。

弹词类说唱艺术因用琵琶、三弦等弹弦乐器作为特定伴奏乐器而得名，主要流传于中国南方各省，其中以苏州弹词最有代表性，影响也最大。明田汝成《西湖游览志》（成书于1547年）所记杭州一带“男女瞽[ōu 鼓]者，多学琵琶，唱古今小说、平话，以觅衣食”的民间职业艺人，就是早期的弹词艺人。至清代，弹词艺术有了较大发展，杰出艺人层出不穷，演唱技艺也达较高水平。（1762年）乾隆皇帝南巡到苏州时，听了弹调名家王周士的演唱后，赞赏他的技艺并封他为七品京官。其他如陈遇乾、俞秀山、马如飞等人，也因技艺超群各创新腔，被公认为是“陈调”、“俞调”、“马调”等具有代表性的唱腔流派创始人。清管可寿斋《申江名胜图说》（1844年）刊有“漱芳馆素卿歌俞调”一景（图36），图中三位弹词女艺人正持琵琶、三弦在为听众弹唱。另附有释图说明：“漱芳馆开设最久，其中名重一



图36 弹词演唱图(清)

时者，以朱素卿为巨擘。素卿夙善“俞调”，其声宛转抑扬，如聆出谷雏莺花间低啭。”由此可见“俞调”唱腔艺术在当时已有很大影响。

鼓词类说唱艺术因用鼓作为主要乐器来

掌握节奏和渲染气氛而得名，后来又被称为“大鼓”，主要流传在北方各省。至清代，鼓词类说唱艺术已有“京韵大鼓”、“乐亭大鼓”、“西河大鼓”、“梨花大鼓”等几十种不同风格的曲种，演唱技艺已有很高水准。光绪年间，历城（今山东济南）有鼓词艺人黑妞、白妞姊妹曾卖艺于明湖居大戏园，名噪一时。白妞名王小玉，清刘鹗（1857—1909）《老残游记》对她的演唱艺术有极生动细致的描写，说她的声音入耳“有说不出的妙境”，唱到高音时，“像一线钢丝抛入天际”；曲调节节高起时，歌喉“恍如由傲来峰西面攀登泰山的景象”，“愈翻愈险”，“愈险愈奇”；唱到宛转处，声音“如一条飞蛇在黄山三十六峰半中腰里盘旋穿插”；当感情进入细腻时刻，声音又“愈低愈细”，“渐渐地听不见了……”，然而歌声稍停情绪却没有松弛，人们屏着一口气等待那演唱再起；突然声音像“从地底下发出”一样，“忽又扬起”，“有无限声音俱来并发”，连听众的耳朵都忙不过来，“不晓得听哪一声为是”，“正在撩乱之际，忽听霍然一声，人弦俱寂，这时台下叫好之声，轰然雷动。”这段脍炙人口的叙述，使人感受到白妞的说唱

## 词 演 取 长 沙



图37 杨柳青年画《词演取长沙》图(清)

艺术是何等高超！听她的歌唱又是何等美妙的艺术享受！清杨柳青年画有一幅《词演取长沙》图，画面就是北方鼓词艺人的演唱情况（图37）。

明清戏曲音乐在结合地方民间音乐的发展过程中，逐渐形成了许多新声腔。这些新声腔的产生，促进了地方新剧种的不断涌现。以昆曲声腔闻名于世的杂剧等剧种至明末清初时由盛转衰，各种地域特点鲜明的新剧种渐渐地取代了它原有的地位。

明末清初兴起的多种地方戏曲新声腔，大致可以用“南昆、北弋、东柳、西梆”的说法来概括。“南昆”是指在南北曲基础上发展起来的兴于南方江苏昆山一带的“昆腔”，今昆

曲和融入各地方剧种的昆调就是这种腔调的后传。“北弋”是指流行于长江流域江西、安徽、浙江、湖南、湖北、四川等地而又传至北方(北京)的“弋阳腔”，后来习称“高腔”，今川剧、湘剧、徽剧等剧种就采用这种腔调作为主要声腔。“东柳”是指流行于东部山东、江苏一带的“柳子腔”，今柳子戏、柳琴戏、淮海戏等剧种就采用这种腔调。“西梆”是指兴于西部陕西的“梆子腔”，又称“秦腔”，今秦腔、河北梆子、豫剧、晋剧等剧种就使用这种腔调。清中叶以后，由于昆曲在创作和表演上过分追求文雅雕琢，脱离世俗的艺术审美要求，便渐趋衰落而让位于蓬勃发展并深受广大群众喜爱的地方小戏。清刘闾[浪]春绘有一幅《演戏图》，画面描绘农村搭“草台”演出地方戏的情况(彩图七，2)，那熙熙攘攘的热闹场面，将民间小戏深受群众欢迎的情景表现得栩栩如生。

### 3 丰富多彩的器乐合奏

经历宋元时期多种小型器乐合奏形式的初步发展后，明清时期独立于歌舞、说唱、戏曲的纯器乐合奏艺术开始形成乐种纷呈的局



面。近现代流传各地的乐种如辽南“鼓吹乐”、河北“吹歌”(以上鼓吹乐类);陕西“鼓乐”、苏南“吹打”(以上吹打乐类);东南沿海“江南丝竹”、南粤“广东音乐”(以上丝竹乐类)等,就是这一时期几类代表性乐种的遗传。

鼓吹乐是用管乐主奏锣鼓等打击乐器配合演奏的一种器乐形式。原来主要在宫廷、官家的仪仗性活动中使用,并不为普通老百姓采用。明清以来,这类演奏形式开始流传民间并逐渐普及,以后便成为人们喜好的一种乐种。明刻本传奇剧目《蓝桥玉杵记》插图有一乐队演奏图(图38),其中六人分别使用唢呐、弯口长尖、号筒、拍板和鼓正在婚礼场合演奏音乐,这就是一组“鼓吹乐”乐队。清代就流行于河北定县一带农村的“吹歌会”,据流传至今的“定县子位村吹歌会”的编制来看,这种鼓吹乐乐队使用了管子(主奏)、笛、笙等吹奏乐器和鼓、鐃[chǎ 叉]、云锣①、铛铛等打击乐器。

吹打乐是各种吹奏乐器、丝弦乐器和打击乐器组合演奏的一种器乐形式。早期吹打

① 云锣,又名“九音锣”,“九”为多数之意。一种在木框中悬挂多面不同音高小锣的打击乐器。



图38 鼓吹乐队图(明)

乐是兴于明代流行于江苏南部地区的《十番鼓》和《十番锣鼓》。“十”表示多数；“番”表示变换翻新，所谓“十番”就是“多次变换翻新”的

意思。由于这种器乐形式演奏时“吹”、“拉”、“弹”、“打”各组乐器要不断地反复变换着演奏，而其中鼓和锣鼓又居重要地位，所以人们就称它们为《十番鼓》和《十番锣鼓》。这两种吹打乐都主要在民俗活动中演奏，曲目来源于唐宋歌舞曲、词曲和宋元南北曲曲牌遗留，音乐风格热烈而典雅。清珠泉居士《续板桥杂记》（1784年序）录秦淮河五月十三日“竹醉节”（传为龙王生日）风俗说：“游船数百，震荡波心，清曲南词，十番锣鼓，腾腾如沸，各奏尔能。”说明这一类乐种在江浙地区的民俗活动中很受群众的欢迎。

清代有一首琵琶曲《夕阳箫鼓》，近代有人将它改编为丝竹乐合奏后描绘出了这样一幅动人情景：春日黄昏，幽静的江岸边上由远而近地飘来几声钟楼鼓点，月儿徐徐升起，安详地停留在山顶上，将银辉洒向人间。岸边树丛中的花朵，在微风吹动下散发着阵阵幽香；水深云际处的渔夫们正在暮色余光下，撒着渔网唱着渔歌；一阵浪涛拍岸，渔舟在歌声伴送下缓缓驶回岸边……；月儿西垂，万籁俱寂，只有人影还在夜色中徘徊……。这首表现人们陶醉于春江夜色而留连忘返的动人曲



目，就是著名的丝竹乐曲《春江花月夜》。丝竹乐合奏在明清时期已有很大发展，它通常用琵琶、阮、三弦、胡琴等丝弦乐器与笛、箫、笙等竹质吹奏乐器组合演奏，音乐风格优美、抒情、秀雅。这种器乐演奏形式还东传日本，日本人称为“明清乐”或“清乐”，它对日本俗乐的发展也有影响。记录我国明清音乐的日人著作《明清乐之栞(kān 刊)》和《月琴自在》，分别绘有“明清乐图”和“清乐图”(图39)，图中描绘的就是明清时代的丝竹乐乐队。

#### 4 “项王自刎声”和“满厅皆 醵声”

今日众多传世琵琶古典乐曲中有首经常演奏于文艺舞台而名扬中外乐坛的曲目，它的乐谱最早见于清嘉庆二十三年(公元1818年)刊行的华秋苹编《琵琶谱》，全曲若干段落分别记有“列营(开门放炮)”、“吹打”、“点将”、“排阵”、“走队”、“埋伏”、“小战”、“大战”、“项王败阵”、“乌江自刎”、“众军奏凯”、“诸将争功”、“得胜回营”等小标题，这就是描写汉高祖刘邦击败楚霸王项羽史实的叙事琵琶武套曲目《十面埋伏》(图40)。







至深。将这段“汤琵琶”演奏《楚汉》的叙述与今传《十面埋伏》相比较，二者音乐内容和形式结构的确非常吻合，所以今人多认为《楚汉》就是《十面埋伏》的前身。

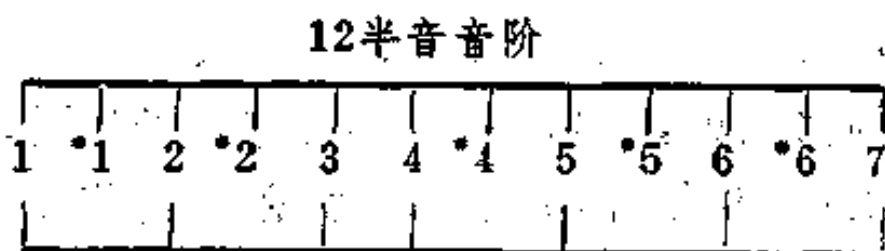
明代另还有一位琵琶高手名叫张雄，他极擅长演奏元代传承下来的名曲《海青拿天鹅》。明李开元（1501—1568）《词谑》谈他的演奏说：河南的张雄，“更出人一头”，一次客人在他家听其琵琶演奏，“临时一弹，令人尽惊！”当他开始弹奏古典名曲《海青拿天鹅》时，乐声变化万端，主客临坐的五楹（yíng 迎）大厅内居然“满厅皆鹅声”，其技使人叫绝。

从上述汤应曾和张雄的精湛演奏技巧以及《楚汉》和《海青拿天鹅》曲目的艺术性看来，明代琵琶演奏艺术确已达到相当高的水平。至清代，琵琶艺术发展更加迅速，社会上陆续出现专门刊行琵琶曲目的乐谱汇编，前述华秋苹《琵琶谱》就是迄今所见最早公开刊行的琵琶曲集版本；另还有李芳园等人于1895年编辑刊行的《南北派十三套大曲琵琶新谱》，这也是当时比较著名的琵琶曲目汇编。值得注意的是，这些版本已开始根据音乐结构特征，将众多的传统曲目分为“大曲”

和“小曲”；根据音乐风格和演奏手法划分为“武曲”和“文曲”。“武曲”也称“武套”，其音乐特点是威武雄健、豪放爽朗，如前述《楚汉》和《海青拿天鹅》就属于武曲；“文曲”也称“文套”，其音乐特点是细腻抒情、文雅秀美，如前述曾被改编为丝竹乐合奏《春江花月夜》的《夕阳箫鼓》就属于文曲。武曲和文曲音乐风格各不相同，演奏手法自然也不尽相同，《南北派十三套大曲琵琶新谱》强调的“文曲宜静、宜有余音；武曲宜威、宜雄壮。按板传声，宽紧相间，缓急得宜”，是明清以来琵琶演奏艺术“文”、“武”之别的历史经验总结。

## 5 最早将音阶平分为12个半音的人

在使用风琴、钢琴等键盘乐器为教学工具的当代音乐教育中，人们都知道一个完整的七声音阶可以平均分为12个半音，这12个半音的简谱表示是：



七声音阶

这里每两个相邻音之间的音高距离是相等的。在律学上，这种平分七声音阶为12个半音的律制，就是通常所说的“12平均律”。音乐上因为有12平均律，人们才可能创造出钢琴之类的键盘乐器；才可能在这些键盘乐器上演奏任何调高的乐曲而保持各调音阶音与音之间的相对音高关系不变；近现代音乐技术理论也才因此有了充分发展的理论依据和律制基础。在中国，一位潜心著述的学者，在1596年作序的一本明代律历学著作《律历融通》中创造性地发表了一种与12平均律相通的“新法密率”，此人就是世界科学文化史上率先完成12平均律理论的明代乐律学家朱载堉。

朱载堉(1536—约1611)，河南怀庆府(今沁阳)人，字伯勤，号句曲山人。他出身于明朝皇族宗室，为郑恭王朱厚烷[wán 完]的长子，自幼受家庭严格教育。舅祖父何塘的遗著和父亲的直接培养，对朱载堉后来的学术成就有很大影响。青年时代其父不幸受诬陷遭削爵禁锢，他悲痛之下放弃王子生活，简居土房19年，潜心学术研究和理论著述。父亲平反恢复爵位后，他虽以世子身份重又入



图41 朱载堉著作(明)

宫，但仍继续致力学术研究和著书立说度过中年。父亲死后，他毅然放弃爵位承袭，埋头著述直至终生。朱载堉的主要著作有《乐律全书》、《嘉量算经》、《律吕正论》、《律吕质疑辨惑》等(图41)。

朱载堉 12 平均律(新法密率)的创立，不仅使中国古代关于 12 平均律的理论处于世界领先的地位，同时在世界物理学史方面也属于 16 世纪声学理论上的重大成就。一位外国现代音响学家说：“中国乐律比我们更进步了，我们在这方面简直一点都还没有讲到。王子载堉虽然没有解释他的学理，只把数目字给了我们，我们却不难推想而得之，而且，

我们已照样制造了律管试验,所得到的结果,可以证明这学理的精确。”<sup>①</sup>

## 6 少数民族音乐的新发展

早在春秋战国时期,西南边陲民族就创造出了震惊中外学者的“蛮夷系铜鼓文化”;秦汉时期,少数民族地区的杂技乐舞传入中原,为当时流行的百戏艺术增添了奇异光彩;隋唐时期,音乐舞蹈艺术的辉煌成就,是中原乐舞与少数民族乐舞相融合的结晶;宋元以后,各民族传统音乐舞蹈在各地醇厚的乡土民俗文化环境中继续发展;至明清时期,中国少数民族音乐舞蹈便步入到了它的全面繁荣阶段。

群聚赛歌对歌,是中国少数民族民歌演唱形式上的基本特点。明清时期,各民族歌会之风盛极一时,每逢年节、圩期,男女老少就聚集在一起对歌唱曲,人数少者几十上百,多者可达万人以上。在西北地区,每逢夏历四月或五六月,土、回、东乡、撒拉、保安、裕固等族群众,都要定期举行“花儿会”。“花

<sup>①</sup> 杨荫浏《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社1981年版,第1011页。

儿”也称“少年”、“野曲”和“山歌子”，是山歌的一个种类。会期到来之时，成千上万各族歌手云集“花儿会”，赛歌对曲，连续数日不断，场面极为壮观。在广东、广西壮、瑶等族居住区，一年中有许多聚会唱歌的会期，传说

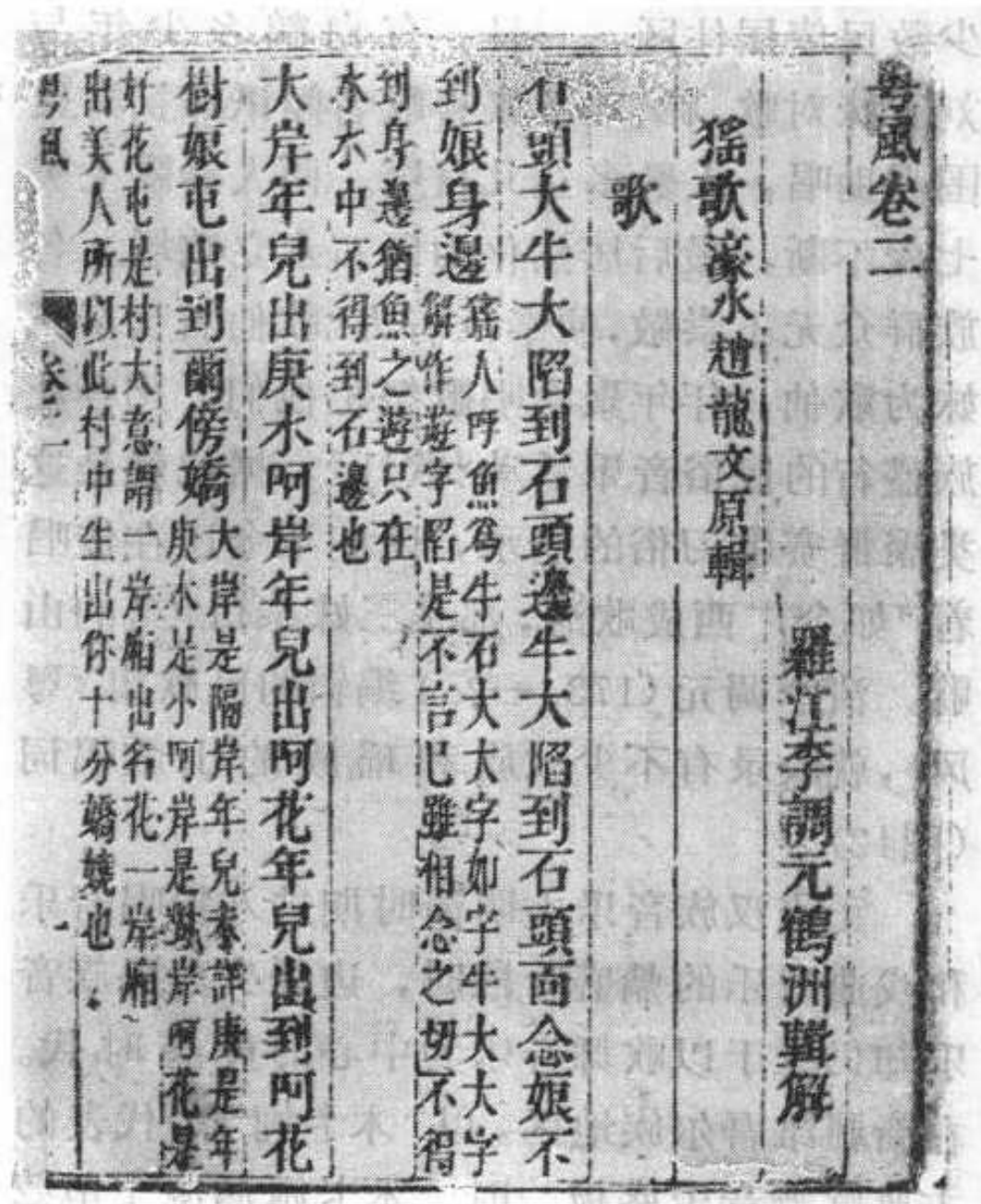


图42 《粵風》书影(清)



这与“歌仙刘三妹”有关。壮、瑶等族群众崇奉歌神刘三妹(也称“刘三姐”),视刘三妹为造歌之母。清屈大均(1630—1696)《广东新语》记载有关于她的故事:刘三妹,生活于唐代。她极善唱山歌,常年来往于两广各少数民族居住区。一日,有白鹤乡少年与刘三妹对歌,壮、瑶各族喜歌者闻讯蜂拥群聚围观助唱,人数多达几百层。两人赛歌七天七夜不断,最后居然化为巨石永立歌场。各族群众无不崇敬,便奉巨石为“歌仙石”,奉三妹为歌仙,年年聚会唱歌祭祀他们。迄今壮族盛行的民俗音乐活动“歌圩”,据说就是这类聚群赛歌习俗的遗承,民间至今还在传唱着“如今广西成歌海,都是三妹亲口传”的山歌。清李调元(1734—?)编辑的民歌集《粤风》,就收录有不少壮族和瑶族的山歌唱词(图42)。

正当汉族音乐在明清时期进入说唱音乐和戏曲音乐的鼎盛阶段时,边疆少数民族音乐却仍处于以歌舞音乐为中心的黄金时代。在新疆维吾尔族地区,以“木卡姆”为代表的古典歌舞音乐盛极一时。木卡姆渊源于龟兹乐,它的结构形式属于套曲,每套由歌、舞、器



图43 《跳月图》(清)

乐综合而成。木卡姆发展至近代已积累有12套之多,故一般统称它们为“十二木卡姆”。在西藏地区,一种藏语称为“囊玛”的民间歌舞在八世达赖强白嘉措时期(1780—1804)兴起,它主要在民间音乐歌舞业余组织“囊玛吉

都”中传播,也是歌、舞、器乐综合型表演艺术,其歌唱有独唱和重唱,其器乐伴奏有独奏、重奏和合奏。乐器使用扎年琴、扬琴、笛子、贴胡、藏胡琴和串铃,具有藏汉音乐相结合的特点。在西南地区,苗、瑶、侗、彝等民族的古老芦笙乐舞有了更广泛的发展,其中苗族称这种乐舞活动为“跳月”,是青年男女极为喜爱的民俗音乐活动之一。清谢圣纶《滇黔志略》(1763年序)记载:苗族男女青年跳月时,“择平壤地为月场,鲜花艳妆,男吹芦笙,女振响铃,旋跳歌舞”,热闹非凡。所用芦笙有大、中、小等多种,合乐之时,声振林木。清刻本《广舆胜览》中绘有《跳月图》一幅,两男两女正在一起跳芦笙舞(图43)。在云南彝、白族地区,节日聚会时非常喜好“打歌”。“打歌”又称“跌脚”、“踏歌”,是一种歌舞形式,表演时参加者围成圆圈边唱边跳,有的还用芦笙和笛子伴奏。清桂馥《滇游续笔》(1813年刻本)所说“男女相会,一人吹笛一人吹芦笙,数十人环绕踏地而歌,谓之‘踏歌’”就是这种乐舞。今存云南巍山文龙亭清代壁画《打歌图》,就是这一乐舞形象的生动记录(彩图八)。

此时期各少数民族乐器在文献中也较以往时期有了更多的记载。在北方蒙古族地区，蒙语称为“胡兀儿”的拉弦乐器四胡和称为“潮儿”的拉弦乐器马头琴，业已发展成为独奏性能较高的乐器，蒙文著作《成吉思汗箴言》就赞美了这两件乐器的“美妙乐奏”。今传四胡曲《八音》，马头琴曲《朱包烈》等，就是明清时期蒙古族艺人传承下来的作品。另外远古时代产生的舌簧乐器“簧”（口弦），至明清时早已在汉族地区绝迹，但各少数民族地区却仍然有口弦在民俗音乐活动中流传（图

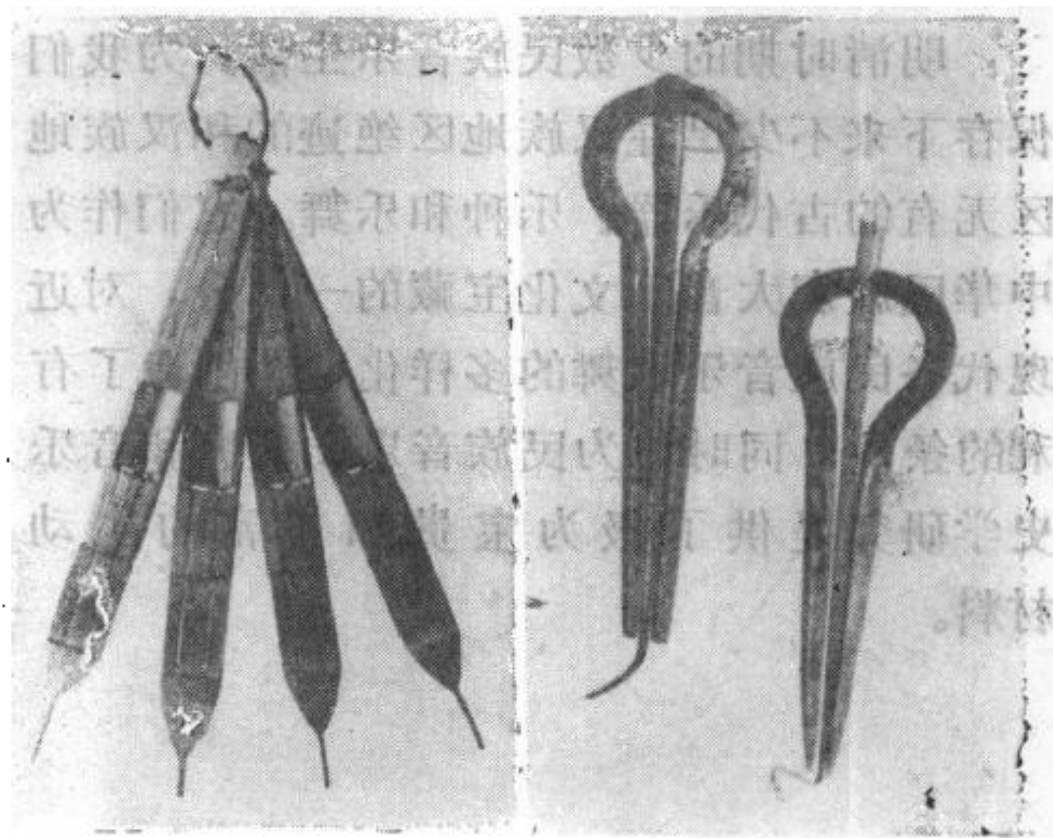


图44 口弦（左，竹质；右，金属质）

44)。清余庆远《维西见闻记》(1770年序)详细地介绍了纳西族和白族(那马支系)使用的竹制拉线式单簧口弦和指弹式三簧口弦,并称白族那马人“皆以筒佩之,弹以应歌曲,弹者身舞足蹈而与歌合节。”其它还有采用古老乐器伴奏兼做道具的“长鼓舞”、“铜鼓舞”、“古瓢琴舞”、“弦子舞”、“象脚鼓舞”、“杵乐”等,也分别在瑶、朝鲜、壮、佤、布依、苗、彝、傣、布朗、高山等族中流传。它们作为有关民族传统文化的象征和标志,迄今还在民俗音乐生活中占据重要位置。

明清时期的少数民族音乐生活,为我们保存下来不少已在汉族地区绝迹的和汉族地区无有的古代乐器、乐种和乐舞。它们作为中华民族宏大音乐文化宝藏的一部分,对近现代各民族音乐歌舞的多样化发展创造了有利的条件,同时也为民族音乐学研究和音乐史学研究提供了极为宝贵和丰富的生动材料。