

陈志新 赵艳方 著



上海三联书店

中国传统乐队形态 演变史纲

中华国乐  经典文献库
总主编 方立平

陈志新 赵艳方 著



中国传统乐队形态 演变史纲

中华国乐^曲经典文献库

总主编 方立平 执行主编 方舟

项目专家委员会 (排名不分先后)

闵惠芬 修海林 洛 秦 刘晓静 杨和平 谢崇抒
庄永平 刘正国 陈志新 谢自律 赵艳方 陈秉义



上海三利书店

图书在版编目(CIP)数据

中国传统乐队形态演变史纲 / 陈志新, 赵艳方著
-- 上海: 上海三联书店, 2014.1
(中华国乐经典文献库 / 方立平主编)
ISBN 978-7-5426-4068-0

I. ①中… II. ①陈… ②赵… III. ①乐队 - 音乐史
- 研究 - 中国 IV. ①J609.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 299075 号

中国传统乐队形态演变史纲

著 者 / 陈志新 赵艳方

中华国乐·经典文献库 总主编 / 方立平

责任编辑 / 方 舟
特约审读 / 周大成
装帧设计 / 方 舟
监 制 / 李 敏
责任校对 / 张大伟
校 对 / 莲 子
策划统筹 / 7312·舟父图书传媒工作室

出版发行 / 上海三联书店

(201199) 中国上海市都市路 4855 号 2 座 10 楼

网 址 / www.sjpc1932.com

邮购电话 / 24175971

印 刷 / 上海肖华印务有限公司

版 次 / 2014 年 1 月第 1 版
印 次 / 2014 年 1 月第 1 次印刷
开 本 / 787 × 1092 1/16
字 数 / 190 千字
印 张 / 12.75
书 号 / ISBN 978-7-5426-4068-0/J·151
定 价 / 42.00 元

“中华国乐·经典文献库”总序

方立平^①

“中华国乐”，即中国民族音乐文化之国粹。其涵化着“民族音乐”、“传统音乐”、“民间音乐”及包括器乐、史学、理论、音乐考古等共通的“乐本体”意义指代；又融合着“文明中华”和“家国天下”的深厚的文化意象。

能同时将悠远的“文明中华”和雄达的“家国天下”意象透射于一个概念里，这在纯音乐文化内是不多见的。这也正是我长期来筹编这套以“中华国乐”为“品牌符号”的“经典文献库”时，很期待能告诉读者的。

中华文明源远流长，经对黄帝炎帝（包括蚩尤）及尧舜禹、夏商周的研究，学界公认有五千年历史。但如从音乐考古的视角解读：从贾湖“古龠”出土，已测得历时越八九千年。这贾湖的出土物，黄翔鹏先生等称“骨笛”，刘正国先生考论为“龠”，有争论；笔者则以为何不不妨以“骨龠，俗称‘骨笛’”复合称之为妙。该“古龠”经测音后，已知其音律文化很先进，在人类文明史上有里程碑意义，因此是有理由将中华文明史的年份往更远处推数的。一直以来，在与古陶器、青铜器等比肩同行的中华最具代表性的考古音乐器物给世人展示着奇观，如先秦时期的“双音编钟”，成型的“曾侯乙墓钟鼓乐队”，诞生时，其超前性、完备性在这个星球上均属绝无仅有。这些灿烂的中华音乐古文明，伴随着中华古陶文明、中华古青铜器文明，一起带动了先秦时期的礼仪文明（礼乐制度）、文学与绘画艺术（如许多古乐器，包括龠，都成了诗经中的“主角”；而出土的一些绘画艺术作品中也都出现了不少古代音乐生活场景）。世界上曾产生过四大古文明：中国、古印度、古埃及和古巴比伦（这一说法，最早是由梁启超先生于1900年的《20世纪太平洋歌》中首次使用。梁启超的说法来源于当时世界学术界公认的“四大文明发源地”定义）。而目前国际学术界公认的文明古发源地有五个：古巴比伦、古埃及、古印度、古代中国、古希腊（见美国威廉·麦克高希的《世界文明史》）。但无论是“四大”还是“五大”古文明说里，至今硕果仅存的仅吾中华文明。故以“中华国乐”概念编这么一套“经典文献库”，将悠远的八九千年中华音乐古文明的“音乐意象”传递开去，是有兴奋感的。

^① 方立平：文化学者，编审，“中华国乐·经典文献库”主编。



“中华国乐”中“家国天下”的意象极佳。“家国天下”是古代贤哲们常有的一种治国胸怀,我很希望现代人如吾等之辈及年轻的子孙辈也都能日日胸怀之。《大学》、《中庸》,“四书五经”,其实都不只是“古文献”,而是依然有着实实在在的能实现现代中华抱负的“修身、齐家、治国、平天下”之强国、治国的家国理念。中国人只有不忘“家国天下”,才能去实现几代人一直在浴血奋战、苦苦求索的“强国梦”。对了,“强国梦”!这“中华国乐”中的“家国天下”意象,让我们产生很多联想,其中之一就是“强国梦”。“强国梦”不仅仅要“强”经济、“强”军事,同时也要“强”文化,现在似乎已有人提出要建“文化强国”了。这中间,中华一国之“乐”自然也就要“强一强”的。文化是最能从一个特有的层面展示出一国的软实力或者是巧实力的。在这一点上,“中华国乐”是能借八九千年音乐古文化之优势为“强国梦”好好地“造势”,并做出一番事业。这“家国天下”的意象和“强国梦”,又让我时时想起海外华人文化圈至今还保留着的“华乐”、“(中华)国乐”称谓,这正是他们对“中华文明”与“故国家园(家国天下)”根深蒂固、永难磨灭的“恋情”。我一直关注与研究“文化的互动与共建”现象,“华乐”、“(中华)国乐”概念能一直在海外流行至今,这就让“中华国乐”在海外华人文化圈进行“互动与共建”形成极为有益的文化共鸣“语境”。我因此也经常想:在当今“全球一体化”及“国际化”大背景下,能以“中华国乐”的姿态向海外传播、或在与世界音乐的比对中去彰显中华文明的“悠远华彩”,那一定是很有利于“文化强国”建设的。

正因为有了上述“文明中华”与“家国天下”的意象,我感到编一套以“中华国乐”为标志的中国音乐文化国粹之“经典文献库”,就一定是要突出一个“大”字的。要是“家国天下”的“大”,要是“博大精深”的“大”,要是“大中华”、“大国乐”的“大”。因此就要编入如《中国云南少数民族音乐考源》这样在中国博大的土地上能说清楚云南地区 25 个少数民族的古往今来的文化渊源和编入如《中国古乐考论》这样能探究中华八九千年前的“史前乐器”和先进音律的好课题。“大”,就不能有任何框框,无需有任何束缚,不能老是循着某种狭隘的习惯思维,谈到“国乐”就只想到某种乐器的演奏;或者一提“经典”就只有几个现成的传统的东西,如同有人一提“国学”就只是列数“易经”、“老子”、“论语”、“弟子规”、“三字经”等等。在这一点上,我很认同季羨林老先生提议的要讲“大国学”。“大国乐”肯定是与季老先生的“大国学”一样,要打破原有的狭隘思维模式来考虑问题。

“中华国乐·经典文献库”是一项大工程,要编好它就一定要有“大抱负”、“大情怀”、“大视野”方可,要能放眼 960 万平方公里的国土上的每个大大小小的文化带;要能通观古今;不仅需集历代经典文献,又可揽现实研究新成果(有独特见地、有突破性成果,何以不能视为“经典文献”!).这项文化工程的建设目标只有一个,就是:要让“中华国乐”真正实现几代人梦寐以求的“百年夙愿”——自立于世界民族之林,“与世界音乐并驾齐驱”!

Preface to "The Series of Classic Literature on Traditional Chinese Music"

By Fang Liping^①

"Traditional Chinese Music", the quintessence of the Chinese national musical culture, embodies "national music", "traditional music", "folk music", and carries the denotation of shared "musical noumenon", including instrumental music, history, theory and musical archaeology, while incorporating a "profound cultural image of Chinese civilization" and the "nation".

It is a rare attempt in the area of pure music culture to combine the distant "Chinese civilization" and the image of the "nation" in one concept, which is exactly the idea I intend to convey to readers when compiling the "Series of Classic Literature" featuring traditional Chinese music as the "brand symbol".

It is generally acknowledged that Chinese civilization boasts a long history of 5,000 years, based on the studies of Huangdi and Yandi (including Chiyao), Yao, Shun and Yu^②, as well as the dynasties of Xia, Shang and Zhou. But from the perspective of musical archaeology, as supported by the discovery of the "ancient yue" unearthed from Jiahu in Henan Province, the Chinese civilization can be traced back to over eight or nine thousand years. There is debate among scholars on the identity of the relic, which Mr. Huang Xiangpeng referred to as the "bone flute", whereas Mr. Liu Zhengguo found to be the "yue". As far as I am concerned, I suggest we call it "bone yue", or more commonly known as the "bone flute", which combines the above two names. Testing of the sound of the "ancient yue" indicates that it has an advanced tonality system and marks a milestone in the history of human civilization, which suffices to date the history of the Chinese civilization back to even earlier years. The most representative of the archaeological musical instruments, along with ancient pottery and bronze, have shown the outside world the wonders of the Chinese civilization. For example, the "dual-tone chime bells" from the pre-Qin period and the "bell and drum band from the Tomb of Zeng Houyi" are known for their unprecedented advanced and perfect features. Such splendid ancient civilization of traditional Chinese music, coupled with the ancient civilization of traditional Chinese pottery and bronze, have jointly promoted the etiquette system, literature and painting in the pre-Qin period. Many ancient musical instruments, including the yue, played a "leading role" in the classical Chinese poetry, whereas some unearthed paintings revealed ancient musical scenes in daily life. There have been four great ancient civilizations, i.e. the Chinese and ancient Indian, Egyptian and Babylonian civilizations as first proposed by Mr. Liang Qichao in the "Pacific Songs in the Twentieth Century" published in 1900, which originates from the definition of "birthplaces of four great civilizations" generally recognized by the academic circles worldwide. By now, the academic circles world have recognized five birthplaces of ancient civilizations, i.e. ancient Babylon, Egypt, India, China and Greece (see Five Epochs of Civilization: World History as Emerging in Five Civilizations by William McGaughey). Be it "four" or "five" ancient civilizations, so far only the Chinese civilization has survived. Therefore, it is an exciting experience to compile the "Series of Classic Literature" featuring the theme of the "traditional Chinese music" as a means to promote the "musical image" of the ancient Chinese civilization with a long his-

① Scholar, senior editor, chief editor of "the Series of Classic Literatures on Traditional Chinese Music".

② All legendary rulers of Ancient China.



tory of around eight or nine thousand years.

The image of “nation” in traditional Chinese music is excellent in that it reflects the common ambition of ancient sages to manage state affairs, and I do hope that modern people like us and younger generations can bear in mind every day. The “Four Books and Five Classics” are not merely “ancient literature”, but also embody the principle of “improving oneself, keeping the family in harmony, and managing state affairs”, which is essential in realizing the ambition of the Chinese to strengthen and run a modern China. Only by keeping the “nation” in mind can Chinese people realize the dream of building a powerful nation that several generations have strived for. The image of “nation” in traditional Chinese music has inspired a lot of thoughts, one of which is “the dream of building a powerful nation”. “The dream of building a powerful nation” does not only mean to “strengthen” the economy and military, but also means to “strengthen” our culture. Nowadays, some people have proposed the idea of “building a culturally powerful nation”. Meanwhile, Chinese “music” should inevitably be “strengthened”, given that culture is the most effective vehicle to showcase the soft power or the skilled power of a nation. In this sense, “traditional Chinese music” can mean a cause of building a powerful nation by taking advantage of China’s ancient musical culture with a history of eight or nine thousand years. The image of “nation” and the dream of “building a powerful nation” also remind me of such terms as “Chinese music” and “traditional Chinese music”, which still remain in the cultural circle of overseas Chinese and reflect the deep-rooted, indelible “love” for the “Chinese civilization” and “homeland (nation)”. I have been paying attention to and studying the phenomenon of “cultural interaction and joint construction”. The concepts of “Chinese music” and “traditional Chinese music” have been popular overseas, which, in turn, have helped to build a very favorable “context” of resonance for “cultural interaction and joint construction” in the cultural circle of overseas Chinese. Therefore I often conceive that it would greatly benefit the construction of “a culturally powerful nation” to promote “traditional Chinese music” overseas or highlight the “brilliance” of Chinese civilization by comparing to world music against the background of “globalization” and “internationalization”.

Based on the above images of “Chinese civilization” and “nation”, I propose that we highlight the “grand” feature when compiling the series of classic literatures on the quintessence of Chinese musical culture characterized by “traditional Chinese music”. The “grand” feature could refer to “great” nation, “extensive” knowledge and “profound” scholarship, as well as “great” China and “great” national music. Such themes should be compiled into the Study on the Origin of Ethnic Music in Yunnan Province which explains the cultural origin from ancient to modern times of 25 ethnic minorities in Yunnan, and the Study on Ancient Yue which explores China’s prehistoric musical instruments and advanced melodies dating back to eight or nine thousand years. The “grand” feature also means having no fixed framework, not being restrained, or not following a certain narrow way of thinking, i.e. to think merely of certain musical instrument when mentioning “national music”, or relate to certain traditional texts when mentioning “classics”, just as one would only list the Book of Changes, Laozi, the Analects of Confucius, Standards for Students, and the Three-Word Classics as the “Chinese culture”. On this point, I completely agree with the idea of a “grand Chinese culture” proposed by Mr. Ji Xianlin. “Grand Chinese music”, like “grand Chinese culture”, should be viewed by jumping out of the existing narrow frame of mind.

It is a big project to compile the “Series of Classic Literature on Traditional Chinese Music”, which requires great “ambition”, “deep feelings” and “profound vision” by taking a broad view at either the big or the small cultural zones on the 9.6 million square kilometers of land. Moreover, one should take an overall view at both the ancient and modern times by collecting the classic literature in the past dynasties while incorporating the new research achievements in our era (as long as they have unique insights and breakthrough innovations). The single goal of this cultural project is to realize the dream of the Chinese people over the past century by means of “traditional Chinese music, i.e. to stand independently in the world and “rival with the world music”.

引 言

多种乐器整合形成的乐队形态,是一个国家、一个民族音乐文化发展的重要体现。对传统乐队形态发展和成就的认识不足,会导致对自身音乐文化传统价值判断的失误,这是今天我们不能不重视的一个严重问题。

在现代的音响技术产生以前,人声和乐器是把音乐外化为实际音响的基本方式,当然也是音乐实际传承的基本方式。人声的传承最直接和普遍,但因为和语言的密切关系,较容易因历史的流转产生变异,只有乐器的物质性存在,能把历史上的音乐以直观的形式和比较真实的音响流传下来。很难设想,如果没有历经数千年保存下来的传统乐器,一部中国古代音乐史将会是什么状态?从某种意义上说,乐器是我们研究传统音乐的“时空隧道”。

乐器是一种特殊的物质,因为它的物质属性,在其发展的轨迹中必然反映出物质发展的某些规律;不同时期有不同的乐器出现并获得发展,但一个乐器出现的先与后以及它的物质特征并不能决定一件乐器自身的价值,这是乐器非物质属性中的特殊性。大多数乐器的价值取决于一个时代的乐器群落中它所处的位置与作用。

回顾历史就能发现,一个时代有一个时代的“流行”乐器。春秋时期的钟、鼓、琴、瑟,汉唐的琵琶,都是人们所熟悉的,但稍加注意就会发现,看似独领风骚的单一乐器,其实总是和其他相关的乐器结成某种组合,共同构成一个时代的音乐“图谱”,从而较为全面地反映出那个时代的音乐文化特征。这样的组合,按照今天的观念就是不同的乐队形态。和单件的乐器相比,乐队形态更能体现一个时代的音乐文化;不同乐队形态,又反映着不同的民族文化;它的更替,则反映着一个民族文化历史的发展与变迁。

中国传统观念是重道轻器的,乐器就是“器”,它的价值和地位,与“道”是无法相提并论的。因此,历代史家在记述历史上的音乐活动时,往往是

对浩繁的乐律理论、仪典中的用乐规范、有关音乐社会作用的争论记述较多,对具体的演奏和演奏形式并不重视,进入文字的记载寥寥可数,对乐队形态的发展变化,更缺乏独立的研究和认识,而且常常以非音乐的眼光评述,一厢情愿地把事实和传闻混淆在一起,错误的记述和荒诞的文字比比皆是,其后的史家又常以讹传讹,这种对器乐和乐队形态的忽视延续下来,就使得中国器乐音乐发展的历史线条不清,中华管弦乐的传统显得若有若无。

新中国成立以后,中国传统乐器和乐队得到了应有的继承和发展,进入21世纪,新型的中华管弦乐已处在一个发展变革的关键时期,面对未来时,怎样看待中华管弦乐队的复兴,怎样看待今日世界音乐文化的走向,在这个大环境里中国的传统乐器和乐队应该摆在怎样的位置,已是一个不容回避的问题,关系到在文化多元的今天,我们该如何去继承与发展中国的音乐。

有感于此,笔者试着沿历史的脉络,把中国历史上不同时期的乐队形态和主要的传统乐器的发展和演变,放在特定的文化环境中加以认识和梳理,并以乐队形态的发展为主线,综合对传统乐器的研究。希望从这个角度去勾勒出中华管弦乐的前世与今生、探讨中华管弦乐的传承与发展,以求今天中华管弦乐的复兴和发展有所助益。

研究乐队形态自然离不开乐器。对于传统乐器前人已经有过许多精到的论著可供参考,本书对此将不求面面俱到,仅针对在乐队形态建构中,处在主体位置的几种乐器做必要的探讨,原因是一个时期的“主体乐器”往往体现了这个时期特定的音乐文化个性,对不同乐队形态的形成,有着“城市地标”式的意义。而针对一个具体乐器的历史与沿革,因为种种原因又往往有着不同的评价和争论,笔者在乐器论述中对一些有争论的问题,也表述了自己的看法,但并不是奢望从中得出什么独特的结论,只是想为专业音乐工作者和非专业的读者,提供一个不同的思考的角度,为中华管弦乐的继承与发展寻求某种可供探索的空间。

本书的当代部分集中探讨了中华管弦乐在现当代条件下的发展状况。这是一个旷日持久存在着争议的话题,不可避免地会涉及到一些有争议的方面,笔者呈述的仅仅是个人的看法,期待有更多的学者因此而更加关注这些问题,并作出深入的研究,以推动中华管弦乐的迅速复兴和健康发展。

目 录

总 序	001
引 言	001
第一章 先秦时期金声玉振的钟鼓乐队形态	001
第一节 早期乐器的“组合形式”	001
第二节 钟鼓乐队的诞生	003
第三节 钟鼓乐队的主体乐器	006
第四节 钟鼓乐队诞生的文化背景综述	013
第二章 两汉时期胡角、羌笛的鼓吹乐队形态	015
第一节 鼓吹乐	015
第二节 由“军乐”转变为“宴乐”	016
第三节 鼓吹乐队的主体乐器	018
第四节 鼓吹乐队诞生的文化背景综述	019
第三章 丝竹齐备的唐代管弦乐队形态	022
第一节 唐代的“部乐”	022
第二节 “教坊”的体制	024
第三节 李隆基与“大曲”、“法曲”	026
第四节 器乐发展的黄金时期	029
第五节 唐代管弦乐队中的主体乐器	031
第六节 管弦乐队诞生的文化背景综述	035
第四章 “丝不如竹”——宋代的乐队形态	040
第一节 超大规模的鼓吹乐队	040
第二节 教坊体制的终结与宫廷乐队的解体	042
第三节 勾栏、瓦舍中的器乐与“小型化”的兴起	044
第四节 宋代乐队形态中的主体乐器	048
第五节 宋代乐队形态的文化背景综述	052
第五章 元代——乐队形态的过渡期	055
第一节 元代的多种乐队	055
第二节 戏剧主流导引下的乐队形态	057





第三节	元代乐队的主体乐器	058
第四节	元代乐队形态的文化背景综述	063
第六章	明清时期的乐队小型化	065
第一节	衰落的宫廷乐队	065
第二节	明清时期的小型化乐队	066
第三节	小型化乐队中的“家乐”	069
第四节	小型化乐队时期的“乐伎”	073
第五节	明清时期的民间乐队	075
第六节	明清时期的主体乐器	076
第七节	明清时期乐队形态的文化背景综述	080
第七章	结 语(一)	085
第八章	中国近现代的乐队形态	101
第一节	“五四”与“新音乐”	101
第二节	“新音乐”时期的民间乐队	107
第三节	“兼容”与“双轨”——新时期传统乐队的发展历程	108
第四节	小型乐队的新发展	116
第九章	中国管弦乐队复兴的脚步	118
第一节	“要不要”的争论	118
第二节	关于管弦乐的“传统”	119
第三节	关于借鉴	122
第四节	关于乐器	123
第五节	关于“模仿”	125
第十章	结 语(二)	128
附录	中国乐器介绍	133
一、	乐器发展的轨迹	133
二、	中国主要传统乐器介绍	136
参考书目		192
后 记		194

第一章 先秦时期金声玉振的钟鼓乐队形态

第一节 早期乐器的“组合形式”

中国的乐器出现得很早,从贾湖骨笛年代的测定可以知道,在这片土地上乐器的出现至少在七千年前,而中国的乐器组合形态却在此后经历了一个漫长的发展期。一般情况下,一件乐器产生和传播了一段时间后,总会和其他乐器形成某种形式的组合。而乐器一经组合应用,所接触到的问题远比单件乐器复杂,大量的音乐理论和技术问题的发现和解决,几乎都与单件乐器进入群体合作这个转变有着深层的关系,由此推动了音乐的发展。单件乐器的存在与乐队形态的形成是属于两个不同的探讨范畴。

中国的第一个乐队形态是金声玉振的钟鼓乐形态。

在人类的蒙昧时期,对不可知的自然力量的敬畏,产生了以“祭祀”这样的方式来求得对不可知力量的沟通。正是祭祀的需要,音乐被当作愉悦鬼神、沟通“天”与“人”的一种神秘渠道。

祭祀的反复进行,就演练出了某种“程式”,从中孕育出了“礼”的规范和观念,祭祀仪式是产生“礼”的“胚芽”。随着人的认识发展,掌权者把祭祀仪式的内涵作了巧妙的改变,由沟通天人的祭祀,演变成对“君权神授”的宣示与效忠,这个转变,标志着人类脱离蒙昧状态,进入了早期的社会文明。中国至迟到周朝,神秘的祭祀仪式已经升华为“礼”的观念,音乐也就从祭祀仪式的组成部分,演化为“礼”的组成部分。“乐”成为制度中的重要一环。中国器乐演奏较早得到开发和普及,礼乐制度的确立是一个重要的原因。

“礼”是用来区分人的社会等级的,“乐”也就随之有了相应的等级含意。不同等级的贵胄统治者在“乐”上要体现等级的区别,就必然要在“乐”的规模、大小上定出标准。先秦时期,这种区分体现在“乐”的“编悬”制度;撇开政治的含义,从另一个角度看,“编悬”来源于不同规模和数量的乐器组合,是某种乐队样式的“模式化”,这种模式来源于生活中真实的乐队形态。尽管发展为“编悬”后的这种“乐队”已经不用于演奏,成为纯粹的摆设,但其来源于某种乐队形式的事实是清楚的、不容否定的。

由此可知,中国的器乐的发展历史有自己的特定轨迹,即因为“礼教”的施行,器乐早早地就进入了“体制”,形成了不同规模的组合。这种“组合”经历了从简单的祭祀礼仪“音响道具”逐渐发展到能够演奏音乐的早期乐队的过程。



到了战国时期,这种由祭祀发展而来的乐队已经趋于成熟,成为一种能演奏音乐的乐队,史书中“孔子闻韶”而“三月不知肉味”的记载,就是这种乐队在战国时期已经能够演奏感人音乐的证据。

乐器的发生和发展与人类物质生产的发展阶段相关,更与人类对音乐认识的逐步深化相关。音乐的诸要素中,最先被人类感知和应用的是节奏,正因为如此,乐器出现的第一个系列应该是击乐器,因为这既合乎人类物质生产的初期水平,也反映着远古人类对节奏这一音乐要素的认识与应用,是合乎逻辑的发展推论。

《尚书》中有:“击石拊石,百兽率舞”的记载。在《说文解字》中,“拊”是“轻敲”,相对于此,“击”就应该是“重敲”,轻与重有规律地交替敲击,就意味着一种音乐节奏。“击石拊石,百兽率舞”这八个字,记述的是一场形象生动的远古“音乐化装舞会”:人们敲击着石制的打击乐器,装扮作“百兽”且歌且舞。

同样性质的记述还有《吕氏春秋》中“三人操牛尾,投足以歌八阙”。描述的是聚集了许多人的祭祀仪式,三个人领祭起舞,其他人随之“投足”并“歌八阙”。顿足踏地,是以地面为敲击对象以获得节奏音响,由于人的生理特点,左右脚踏地的力量并不是相等的,与“击”和“拊”一样,投足时的轻重交替,就形成节奏,人们在强烈的节奏中高歌起舞。

敲击乐器大多是从生活生产用具过渡而来,生活用具——准乐器——乐器,是敲击乐器发生发展的共同规律。

最早的石磬、陶钟可能兼有两种作用:在生活中储物的作用、必要时敲击为歌舞伴奏;有些敲击乐器可能具有原始的讯号传输的功能(如非洲某些民族的沙漏鼓和佉族的木鼓),一旦音响的功能被重视,就开始了生活用具到乐器的演变。研究敲击乐器的发展,对认识人类音乐思维的演变有着深刻的启示。

原始的石磬陶钟来源于石犁和储物罐,但和生活用品的犁和罐相比已经具有了更多的“音乐”性能,只是在音响效果、音律的规范和制作工艺上,和真正的“敲击乐器”仍有着质的区别,只能算是“准乐器”,属于这个范畴的还有中国古代西南地区的“铜鼓”。这些都是用生活用品,稍加改造、以加强和美化“投足”效果的原始乐器。

到了建鼓、编磬、编钟的钟鼓乐时期,人们制造的乐器已完全没有了生产生活用具的痕迹,这个时期的击乐器音色考究、音律规范、制作精密、外观华丽,反映出人对音乐审美的需求,乐器由此完成了从一般物质到特殊物质的飞跃。

普列汉诺夫就曾经说:“对于一切的原始民族,节奏具有真正巨大的意义。”远古时期,音乐还是人类心中无云的天空,人们沉迷于用节奏来发泄自己的感情,他们享受着节奏带来的律动与兴奋,无拘无束地发挥着艺术创造的才能,并把这种享乐和创造奉献给保佑自己的神灵。这种以节奏为核心的艺术



形式持续发展着,产生了对打击乐器的需求,打击乐器的品种就不断地出现,质量和数量不断得到提高,凭借商周时期金属冶炼技术的提高,以编钟为代表的敲击乐器被组合起来,建构了中国古代第一个乐队形态的高峰——金声玉振的钟鼓乐队时期。

第二节 钟鼓乐队的诞生

钟鼓乐队是中国的第一种乐队形态,乐队中的主要乐器有金属的钟、磬和多种鼓类,乐队中还汇集了同样历史久远的几种吹管乐器。从考古中陆续出土的成组陶钟看,这种以钟和鼓组合的“乐队”雏形四千年前已经出现,不过用的是陶钟和陶鼓,可能是用于人声的伴奏,器乐本身处于低级的状态。随着金属钟的出现和制造水平的提高,这种组合的形式就日趋复杂,乐器的独立性日益显现,到战国时期,钟鼓乐队形态已经发展到了很高的水平,器乐的主体性在实践中得到肯定,在钟鼓乐队中,人声反而成为一个被组合的部分。

有关钟鼓乐队,史书文字记载较为简略,学者们只能依靠史料的描述来推想其形态,从名称、数量、坐位排列等方面做着纸面文章,长期停留在“钟鼓乐”即“编悬”的模糊的概念上,即使后来考古中发现了能够演奏出双音的钟,人们也很难设想就钟和鼓这样简单的乐器能形成什么“乐队形态”。

天幸的是,现代考古发掘提供了一个超乎人们想象的两千四百多年前的乐队实例:湖北随县的“曾侯乙墓编钟乐队”让人们大吃一惊地看到,两千四百年前的中国已经有这样规模宏大的乐队存在了。

1978年发掘出土的“曾侯乙墓编钟乐队”以它宏大的规模、复杂乐律的应用和乐器制造的精美绝伦,令今天的我们感到震惊。杨荫浏先生在其《中国古代音乐史》中指出:“(曾侯乙墓”的钟鼓乐队)“……在二千多年前的战国之际,已经有规模如此庞大的、具备高中低几个声部、又能转调演奏的大型管弦乐队,说明当时我国音乐文化的发展是站在世界前列的。”

吕冀先生则在编钟出土10周年的武汉国际学术会议上说:“……(曾侯乙墓编钟的出土)是史无前例的,在世界文物史上也是少见的。它引起了国外学者的极大兴趣,他们发表了大量的论文,提出引人注目的问题和论点,为我们提供了宝贵的参考,将我们的研究引向世界的范围与宏观的思考。”

这个以真实乐器构成的乐队,使人们见识了中国历史上第一种乐队形态的真面目。以不可质疑的事实告诉我们:钟鼓乐是一种货真价实的乐队形态,中国在那个遥远时代,对乐队形态的认识和实践已经达到了令人惊诧的高度。

为了对钟鼓乐队有个更明确的认识,不妨对“曾侯乙墓钟鼓乐队”进行回顾性考察:

1978年3月,湖北随县擂鼓墩发现一座战国古墓,墓主为战国时期楚国境内的一个小国——“曾”国的君主,姓姬,名乙(距今有两千五百年左右),因此考古学家把这座墓简称为“曾侯乙墓”。该墓随葬物品有礼器、乐器、兵器等共7000多件。其中特别引人注目的是乐器部分,共有大型编钟、编磬、五弦、十弦、排箫、笙、建鼓、悬鼓、有柄鼓等共124件。众多的乐器,依演奏的队形陈列:南墙和西墙是曲尺形三层立架悬挂的编钟,东侧是一个装饰精美的大型“建鼓”,沿着北墙是上下两层悬挂成组的石质(玉)编磬,其他的十多种乐器放在不同的位置上,整个布局是古代钟鼓乐队的实际演奏状态,规模庞大,气势恢弘,以至被外国音乐学者称之为“令人惊叹的地下音乐厅”。

曾侯乙墓钟鼓乐队的核心乐器是64件编钟(另一件是赠品,不在悬挂序列),编钟按照不同音区和花纹分为三组悬挂在制作精美的木架上,构成一个贯通的乐音序列,与现代C大调七声音阶同一音列。不同组的钟在基本的七声音阶外,分别具有不同的变化音,可以在三个八度的中心区内构成完整的半音列;与之相配的编磬共32枚,每枚发一个音,能够与编钟在同一个调高上合奏并能转调演奏。编钟与编磬构成了曾侯乙墓钟鼓乐队的主体乐器。

大墓中还出土了保存较好的竹制的箫(排箫)二件、横吹闭管乐器二件(可能是那个时期的簠)、笙三件。笙是簧片震动的吹管乐器,墓中首次出土了竹制的簧片实物,属于乐器制作中的“自体簧”。大墓中还出土了25弦的瑟12件,是钟磬以外数量最多的乐器。墓中还有鼓四件,五弦琴一件(可能是古代所谓的“舜之五弦”),十弦琴一件(不明其名称和演奏方法,可能是用来“调律”的工具——“弦准”)。

编钟上刻有铭文2800多字、编磬上有铭文700字、加上其他处的铭文,共铭刻4000多字。这些铭文解释了这套编钟所用的律名,并与战国时期不同地区所用的律名做了仔细的比较和说明,其中有近三分之二的內容是以前的音乐史籍中所没有、音乐理论家们也不知道的。这些文字证明了“钟律”的实际存在和复杂,也首次明确古代曾经以五度和三度交叉取律,修正了人们对中国古代律制的肤浅认识。钟和磬的实际音响,证实了中国古代乐律的理论体系的完整和实际的应用价值,使人们不得不重新认识和评价中国传统的乐律理论。

曾侯乙墓的编钟乐队揭示了一个事实:中国古代的音乐理论和实践远比人们以往知道的要复杂和深刻。而在制作技术上,编钟用内分割方法,精确地造出了一钟双音,这样的制造技术,是先进的、独创的,世界上没有第二例。

墓室中“陪葬”的年轻女性有13人,按照同时期墓葬的惯例,被认为是墓葬的女性乐工,但从墓室乐器的数量看,应该还不是这个乐队的全部成员。这个乐队实际演奏至少需要演奏者二十多人:键鼓1人、编钟2人(曲尺形间距大,一人顾不及两个方向的演奏,墓中备有五副演奏捶)磬1人、簠2人、笙3人、



排箫 2 人,瑟 12 人,十弦琴或五弦琴 1 人(假设其中一种是“弦准”,不用于乐队演奏)。实际需要的演奏者应该在 24 人左右。考虑到可能有与乐队配合的歌者,总人数可能在三十人以上。

从今天的观念看,三十多人的乐队只是个中型乐队,规模不算大,但两千五百年前三十多个人的乐队,在同一时期的世界各国,应该算得是大型乐队了。特别要指出的是:曾侯乙墓只是战国时期楚国属下一个小国之君,曾侯乙墓的钟鼓乐队并不是那个时期中国疆域内最大的乐队。同一时期称霸的七个大国,应该拥有规模更大的同类型乐队;而之后不久并吞了六国的秦帝国,汇集了六国宫廷之精粹,肯定会有更为宏大的同类乐队,其规模很难想象,那才是钟鼓乐队之最。

大墓出土的乐器使我们清楚地看到,战国时期钟鼓乐队在音响构成上是以钟、鼓、磬等敲击乐器为主,编钟和编磬演奏音乐的主干音、加上成组的瑟和少量竹管乐器,细化旋律的表达,共同构成乐队的基本音响。乐队的音域以编钟为标志,已达到四个八度以上。数量最多的是瑟,同一种乐器用到 12 件,显现了初始的“乐器集群”的观念,管乐和簧管乐显然因为乐器制造的原因,还没有得到充分发展,数量相加起来仅是主要旋律乐器瑟的一半,其作用是在敲击和弹弦乐器的“点状音响”中起到润饰和补充的作用。按照古代“乐舞一体”的组合方式,钟鼓乐演奏时多半还会有一定数量的人声歌唱参与,是对旋律乐器音量的补充,应该计算在乐队体制之内。纵观全局,这是一个以器乐为主体的、演奏庄重舒缓音乐的乐队,乐队应该擅长演奏节奏规整、时值绵长、余音悠扬的乐曲,由于有完备的音律,能按照音乐的需要进行移宫换调的演奏。

从乐器的设计和制造水平看,这是一个汇聚了时代最高科技成果和体现当时的文化观念的产物。编钟铸造中体现出来的冶金技术、双音钟的内分割技术、音律的纯熟应用和解释,都代表了那个时代的最高的科技文化水平。而整个乐器群的造型设计、装饰图案、精致雕刻,更显示出那个时期的文化艺术思想的活跃与丰富。

从曾侯乙墓钟鼓乐队的考证中可以感知,中国古代的大型乐队,是一种以敲击型节奏乐器为主发展起来的早期乐队形态,在乐器形态上还保持着“超大体积”,仅仅一套编钟,就占据了两面墙的宽度,展开来有近七八米的距离。主体乐器钟、鼓和磬,保留着“一器一音”的直线思维特点,但一器一音已经不能完全适应实践的需要,所以出现了突破性的一钟双音的创造。音乐生活已经开始突破,正走向旋律的表达,因为特殊的原因,音律的研究比音乐本身有超前的发展。编钟在三个八度的有效区域内,已经构成了完整的半音体系,旋宫转调自如。这体现了当时中国的音律研究处于世界的最高水平。

因为乐器体积的庞大,演奏工具无法轻便,音乐速度受到限制,可以推想演



奏的是一种节奏缓慢庄严肃穆的音乐,在鼓声的节奏约束下,人声和其他乐器相伴而行,因为每个音的时值较长,旋律单调,在演奏实践中很有可能出现填补性或加花式的简单的和音。

黄翔鹏先生认为这套编钟是中国古代雅乐向新乐过渡的体现,是有远见卓识的论断,雅乐本质上是为仪式服务的,对音乐性没有过多的要求,而新乐则正在走向音乐为人的审美需要而设,这个转变的主要因素就是旋律的美化和表达,而曾侯乙墓编钟在那个时期,具备了最宽广的旋律演奏的功能,其中隐含的正是音乐自身发展的不可抗拒的规律。

庞大的乐队形态也提示我们:钟鼓乐队的辉煌,是因为音乐当时处在较高的社会地位上,当权者和社会文化精英从不同的需要出发,全力参与和推动的结果,中国第一个乐队形态是因体制而产生的。

在了解了曾侯乙墓钟鼓乐队情况后,还应该注意另外一个情况,就是曾侯乙墓中东室中还有一个“小乐队”。墓中陪葬的乐器被分开放置为两个部分:“中室”和“东室”。中室相当于正殿,大型的钟鼓乐队就陈列在“中室”,意味着是乐队体制的正规形式,担负对外展示的职责;东室相当于“寝宫”,属于后妃的私密天地,小型乐队就收藏在墓葬的“东室”,这样的安排显示出这个乐队有私密性,在体制中处于不同的地位,不宜宣扬。

这个乐队里没有钟、鼓和磬,只有少量精致的琴瑟类乐器,因此也就没有了仪式的功能,强调的是娱悦的作用。这就表明在战国时期就有两种乐队存在:“钟鼓之乐”和“房中之乐”,它们所处地位不同,应用范围也不同。前者是“主流”样式,是代表国家体制的,是礼仪的组成部分;后者则是“非主流”的,供帝王后妃们私下享乐之用,两者是同一个音乐传统下的不同样式。随着时代的变迁,古代的音乐悄然地离开神坛走向世俗,但这两种形式的并存一直延留下来,形成中华音乐传统中的两种乐队形态:宫廷大型乐队和民间小型乐队。

第三节 钟鼓乐队的主体乐器

为了对中国第一种乐队形态的形成有更深入的了解,有必要对它的主体乐器做一番音乐历史和文化发展的解读。钟鼓乐队的主体乐器有钟、鼓、磬,这并不是—种随机巧合,而是和人类的认识发展有关的。

钟 钟的产生走过由生活用具到乐器的道路。最早的钟的产生,应该和自然界里筒状的物体有关——今天东南亚一带和云南的少数民族中的“竹筒琴”,如果悬挂起来演奏也许就是早期的“钟”,而后才发展到陶制的钟和金属钟。

早期发掘出土的陶钟的形状就会令人联想到,它们是日常生活中某种储物