



An Outline of  
Ethnomusicology

# 中国民族器乐概论

(修订版)

| 杜亚雄 著



上海音乐学院出版社

An Outline of  
Ethnomusicology

# 中国民族器乐概论

(修订版)

杜亚雄 著



上海音乐学院出版社

上海音乐学院出版社 上海音乐学院图书馆藏

## 图书在版编目(CIP)数据

中国民族器乐概论/杜亚雄著. —修订本. —上海:

上海音乐学院出版社, 2015. 3

ISBN 978-7-5566-0033-5

I. ①中… II. ①杜… III. ①民族器乐—概论—中国

IV. ①J632

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 002444 号

书 名: 中国民族器乐概论(修订版)

编 著: 杜亚雄

责任编辑: 周 丹

封面设计: 达壮志

出版发行: 上海音乐学院出版社

地 址: 上海市汾阳路 20 号

印 刷: 江苏省南通印刷总厂有限公司

开 本: 720×1020 1/16

印 张: 13.5

字 数: 198 千

版 次: 2015 年 5 月第 1 版 2015 年 5 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5566-0033-5/J. 1000

定 价: 45.00 元

本社图书可通过中国音乐学网站 <http://musicology.cn> 购买

# 绪论

## 目 录

### 绪论 / 1

- 第一节 中国民族器乐是中国民族音乐的一种体裁形式 / 1
- 第二节 中国民族器乐研究的范围和方法 / 4
- 第三节 源远流长的中国民族器乐 / 11
- 第四节 中国民族器乐的分类问题 / 25

## 第一编 独奏乐

### 第一章 吹奏乐器 / 33

- 第一节 笛子 / 33
- 第二节 笙与芦笙 / 39
- 第三节 唢呐和管子 / 44
- 第四节 巴乌和葫芦丝 / 48

### 第二章 拉奏乐器 / 52

- 第一节 二胡 / 52
- 第二节 板胡、京胡和四胡 / 56
- 第三节 马头琴 / 61
- 第四节 艾捷克和根卡 / 63

### 第三章 弹奏乐器 / 66

- 第一节 古琴 / 66
- 第二节 古筝 / 70
- 第三节 琵琶 / 74

第四节 冬不拉和扎木聂 / 80

第四章 击奏乐器 / 84

第一节 编钟 / 84

第二节 扬琴 / 85

第三节 云锣 / 88

第四节 手鼓和杖鼓 / 90

## 第二编 合奏乐

第一章 锣鼓乐 / 97

第二章 丝竹乐 / 113

第三章 吹打乐 / 131

第四章 鼓吹乐 / 144

第五章 弦索乐 / 155

## 第三编 中国传统器乐曲的艺术特点

第一章 中国传统族乐曲的标题 / 163

第二章 中国传统乐曲在音高方面的特点 / 166

第三章 中国传统器乐曲在节拍方面的特点 / 171

第四章 中国传统器乐曲的宫调关系 / 174

第五章 中国传统器乐曲中的曲调发展手法 / 180

第六章 中国传统器乐曲的曲式 / 188

第七章 中国传统器乐曲的织体 / 192

后记 / 199

附录一:中国乐器分类总表 / 201

附录二:本书所用的音响目录 / 208

# 绪 论

## 第一节 中国民族器乐是中国民族音乐的一种体裁形式

音乐是一种人们为了表达思想感情而创造或选择的,以乐音和噪音为表现媒介和载体的,超出语词表达功能之外的成系统的行为方式,它是世界上各民族共同体都拥有的一种文化事象。我们把某个民族所拥有的音乐文化称为这一民族的音乐,如汉族音乐、维吾尔族音乐、德意志族音乐、法兰西族音乐等。

中华民族的民族音乐称为中国民族音乐,其中不仅包括汉族音乐,也包括 55 个少数民族的音乐。在汉语中,中国民族音乐可简称为“民族音乐”。因为我国各民族千百年来一直在一起共同生活,组成了不可分割的、多元一体的民族大家庭,所以在我国的民族音乐文化遗产中,除各民族各自所拥有的音乐外,还有一些多民族共有的音乐品种和音乐作品。如流行在西北地区的“少年”(又称“河州花儿”或“河湟花儿”)即是汉、回、东乡、保安、土、撒拉、保安、裕固等八个民族所共有的歌种,流行全国的《八板》(又称《八音》)则是许多民族共有的器乐曲牌。

中国民族音乐除可按其族属分类外,还可根据不同的研究目的从多种不同的角度加以划分。如可按其产生的时代,以 1840 年鸦片战争为界,分为古代音乐和近现代音乐;可按其创作的性质,分为人民群众的集体创作的民间音乐和音乐家个人创作的专业创作音乐;又可按流行的层面分为民俗音乐、宫廷音乐、宗教音乐和文人音乐;还可以按音乐的体裁进行分类。

体裁是艺术作品样式的类别,体裁的划分有不同的层次和范围。文学、美术、音乐、戏剧和舞蹈是最高层次和最大范围的体裁类别。在同一层次上,各种体裁也可以用不同的标准进行划分,如文学作品可根据所用语言分为文言文和白话文;根据有韵无韵可分为散文和韵文;根据结构可分为诗歌、小说、戏剧、散文等。音乐作品则可按其结构分为轻音乐、交响乐、组曲、大合唱等;也可根据它所表现的情绪分为

进行曲、舞曲、谐谑曲、叙事曲、夜曲等,还可依据其表现乐思的媒介分为两大类:器乐作品和声乐作品。

中国民族器乐是从中国民族音乐这一有机体中按表现乐思所用的媒介划分出来的一种体裁形式。中国民族器乐首先是民族乐器演奏的表演形式,演奏的曲目又必须属于民族音乐的范畴。例如:贺绿汀所作的钢琴独奏曲《牧童短笛》是民族音乐,但因为钢琴不是民族乐器,所以这首乐曲便不属于民族器乐调研的范围;虽然二胡和板胡是民族乐器,但根据萨拉萨蒂的小提琴独奏曲改编的二胡曲《流浪者之歌》以及根据罗马尼亚民间乐曲改编的板胡独奏曲《云雀》不是中国民族音乐作品,所以它们也不属于民族器乐调研的范畴。既然中国民族器乐作品是为中国乐器所演奏和创作的中国民族音乐作品,这里就有必要探讨一下什么是中国民族乐器。

中国民族乐器包括我国各民族人民发明创造的乐器和从国外引进的乐器两个部分,前者如埙、编钟、古琴等;后者如琵琶、扬琴、钹、锣等。引进乐器从国外引进的时间有早有迟,但它们都经过中国人的改造,以适合中华民族的审美习惯和音乐表现,而且在形制上已经有所改变。没有经过这种改造的、形制也没有改变的引进乐器,如钢琴、小提琴等,目前还不能认为是中国民族乐器。

中国音乐一词在1840年以前是指中国传统音乐而言的。1840年以后,西学东渐,在西方音乐文化的影响下,不少中国人在学习了西方音乐的技术和基础理论后,借鉴或按照那种技术和理论创作出的音乐和中国古代音乐在许多方面都有所不同,这样,“中国音乐”一词的含义也发生了根本性的改变。在现代汉语中,“中国音乐”不仅是指古代传承下来的音乐,也指中国人按西方音乐理论创作和改编的音乐。为了把作为“国粹”的音乐和接受西方影响后创作出来的新作品加以区别,人们便用“中国传统音乐”或“中国民族音乐”来指认从古代传承下来、并在近现代有所发展的属于“国粹”式的音乐,而用“新音乐”来指认那些学习过西方音乐的人借鉴西方技法所写的音乐。民族器乐这一体裁形式,不仅包括传统音乐,也包括新音乐。一般说来,中国传统音乐包括在历史上形成的具有本民族固有形态特征的音乐作品,如从古代流传至今的民歌、器乐曲、说唱音乐、戏曲音乐等,也包括近现代以传统方式进行创作的具有这些形态特征的音乐作品,如华彦钧创作的二胡曲《二泉映月》、《听松》,聂耳创作的民乐乐队合奏曲《翠湖春晓》等。

目前,关于中国传统音乐的分类尚无统一的意见,有人认为可分为五大类体裁,即:歌曲、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲和器乐;<sup>①</sup>也有人认为可分为民间音乐、文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐四类。<sup>②</sup>这两种分类的依据是不同的,前者依据不同的表演形式,后者则依据音乐在社会中的不同流行层面。

① 文研院音乐研究所. 民族音乐概论[M],北京:人民音乐出版社,1964. 2.

② 王耀华,杜亚雄. 中国传统音乐概论[M],福州:福建教育出版社,1999. 51.



按照第一种分类法,民族器乐不仅是传统音乐中一类非常重要的体裁,而且与其他体裁都有密切的联系。一方面,民族器乐作品中有许多是采用民歌、古代歌曲、歌舞音乐、戏曲音乐和说唱音乐的曲调素材发展衍变而成的;另一方面,民族器乐作品又可以成为歌舞音乐、戏曲音乐和说唱音乐的组成部分。同时,在我国许多民间音乐的乐种中,声乐和器乐密不可分,如福建南音中的“指”本来是声乐曲,但通常是当做器乐曲演出的。声乐、器乐、舞蹈三者互相结合的情况也是常见的,如在维吾尔族和乌孜别克族的“木卡姆”中,既有歌曲、器乐曲,又有说唱音乐和舞蹈音乐;又如蒙古族的丝竹乐合奏形式“阿苏尔”常在两首曲牌中间加上长调民歌的演唱。因此,按照这种分类法,民族器乐虽然是不同于歌曲、戏曲、说唱和歌舞音乐的一种体裁形式,但我们不应形而上学地把它和其他体裁形式完全割裂开来。民族器乐在传统音乐的整体中不是孤立存在的,也不是静止和一成不变的。

按照第二种分类法,器乐有时是第二级分类中的一个类别,如文人音乐的第二级分类便包括了器乐和声乐两类,前者主要是琴曲,后者则包括琴歌和词调音乐。有时器乐会被列为第三级和更低一级的类别,如在宗教音乐中第二级是按不同的宗教分为佛教音乐、道教音乐、伊斯兰教音乐和基督教音乐等,在进行第三级分类时,佛教音乐又分唱诵音乐和器乐音乐,道教音乐又分韵腔(声乐)和曲牌(器乐)。在这种分类法中,虽然器乐被分在了不同的层次中,但它在每一类传统音乐中都占有非常重要的地位。

民族器乐在新音乐中也占有非常重要的地位。新音乐虽然有各种不同的体裁,如歌曲、新歌剧、话剧配乐、电影音乐等,但从总的方面来说可以归纳为器乐和声乐两大体裁,而在器乐这一体裁中民族器乐又占据了很大的比重。在各个历史时期,不仅专业作曲家写了许多民族器乐作品,业余作曲家和一些民间艺人也创作了不少有价值的民族器乐作品。

在新音乐中,民族器乐和其他体裁也是密切相关的。一方面,不少好的歌曲、新歌剧选段和为西洋乐器创作的乐曲被改编成民族器乐曲;另一方面,好的民族器乐曲也被改编为歌曲、歌舞或其他一些体裁形式。如歌剧《洪湖赤卫队》的选段就被改编成二胡独奏曲,而管子独奏曲《江河水》和二胡独奏曲《二泉映月》也被填上歌词演唱。

综上所述,民族器乐是中国民族音乐中的一种体裁形式,它和其他体裁形式既有区别又有联系,德国物理学家马克思·普朗克在其《世界物理图景的统一性》一书中指出:“科学是内在的整理,它被分解为单独的部门不是取决于事物的本质,而是取决于人类认识能力的局限性,实际上存在着从物理到化学,通过生物学和人类学到社会科学的连续性链条,这是一个任何一处都不能被打断的链条。”<sup>①</sup>事实上,民

① 民研会甘肃分会.花儿论集[C],兰州:甘肃人民出版社,1983.16.



族音乐有机体本身的确是一个任何一处都不能被打断的链条,因此,对民族器乐这一概念不能从形而上学的角度来理解,把它看成是孤立的、静止的和一成不变的。同时,我们还应当认识到,民族音乐是民族共同体所拥有的共同文化中的一个现象,民族器乐作为民族音乐中的一种体裁形式,它也和民族文化的其他现象相联系、互相影响、互相制约。这一点对学习和研究民族器乐也是至关重要的。

## 第二节 中国民族器乐研究的范围和方法

中国民族器乐的研究范围有三:一是中国民族乐器,二是民族乐器的演奏形式,三是民族器乐作品及其有关的文献。和其他任何学问一样,中国民族器乐研究应当依据系统性的观察,寻求有秩序的框架来解释其研究的客观对象。在上述三方面的研究中,都包括历时性研究和共时性研究两个侧面。历时性研究又叫纵向研究,主要探索某一文化事项在历史上的地位、发展、变迁;共时性研究又叫横向研究,主要研究某一文化现象的结构,它与民族生活、文化整体的关系以及在人类文化中所占的位置等。

对民族乐器的研究包括乐器的定义、形制、构造、发音方法、演奏技巧、起源、传播、演变、改革、发展;乐器本身和地理、民俗、历史等方面的关系;乐器分类的角度、方法等问题。

对民族乐器表演形式的研究包括乐器演奏的组合方式、艺术特色、历史演变及其与生活的关系,表演形式在人们生活中功能和作用,表演形式的分类及分类法等方面的问题。

对民族器乐作品的研究包括作品的标题、内容、结构形式、表现手法、艺术特色、作者及其时代背景、作品评价、欣赏等方面的问题。

以上三个方面的研究既有区别又相联系。如研究某一具体作品就不能不牵扯表演形式,也不能不联系到具体的乐器;研究某一乐器的演奏手法不能不联系表演形式,也不能不涉及具体的作品。

对中国民族器乐进行研究,要涉及许多不同学科和不同领域的知识,需要采用不同的研究方法。如对某一乐器的历史和起源进行研究和探索,要有历史学和考古学的知识,并用考据法研究;对某一作品的曲式、和声等方面进行研究,又必须用曲式学和和声学的方法。这里,我们向大家介绍音乐描写及音乐分析两个很重要的方面及其主要的研究方法。

对任何一种乐器、任何器乐演奏形式或任何一首器乐作品进行研究都必须对它进行记述和描写。对民族器乐进行研究可以用语词的、符号的、声像的、数学的记述和描写。

在民族器乐的研究工作中,语词记述是其最重要的记述方法。乐谱和图表只是

为了补充语词记述的不足才使用的,而且乐谱和图表也还需要有文字的说明。

对乐器的记述是语词记述的一个重要方面,一般应当包括如下几点:乐器的名称、分类、形制、演奏方式和技法。另最好配有独奏曲的曲谱和乐器的图片。下面是伍国栋对佤族乐器“土争”记述:

“土争”为佤语,汉语称作“一弦胡”或“独弦琴”。这是一种只设一弦的弦鸣擦奏乐器。

其制多取当地龙竹一截作琴筒,筒长20厘米左右,径10厘米左右,一端口面蒙干笋叶作承弦共鸣膜,另一端留竹节横断,中开径约5厘米的圆孔为音窗。竹片作琴杆,长80-110厘米,宽约2厘米,厚约0.5厘米,上端开三个弦轴插孔,供一个木制弦轴视弦线长短来选择插用,下端穿透琴筒露一段杆尾在外,供置于地面用脚踩住。弦线仅一,原用干草或藤皮捻成,今已改为尼龙弦,不设千斤,空弦定音多在c1-e1间。用竹篾片弯曲张棕树丝筋或马尾为擦弦琴弓。

(此处略去图片)

演奏为蹲式,琴筒置于地面,用右脚掌固定位置(脚踩琴筒或琴杆下露尾端),左手虎口触琴杆,用拇指和食指捏弦为第一音位,中指只作空弦的颤指使用,无名指按第二音和往下滑按第三音位。不换把,自然音域五度,但使用特殊的压琴杆增音法(用符号表示)则可降低空弦音,使音域扩至六度。压琴杆增音的具体奏法是:左手用力压弯竹片琴杆,使张弦松弛而产生比原空弦定音约低大二度或小二度的新空弦音,如下列例所示:

(此处略去例)

压琴杆增音法,既是一种扩充音域的方法,同时又是一种演奏装饰音的技巧,在实际演奏中,乐手常用它演奏前倚音(自然空弦音)。此外,还常运用颤音、捻弦(产生波动音效果)等技法。如:

(此处略去例)

土争音量适中,音色浑厚、柔和,佤族青年男女多在交往、恋爱活动中用它来伴奏情歌和独奏流行歌调。<sup>①</sup>

用语词记述法记述器乐演奏形式和器乐作品有三种常见的情况:一是用文学性的语言对音乐及演奏形式的背景、情绪等方面进行记述;二是用描写性的语言对音乐的内容、乐器的形象等方面进行记述;三是用术语对音乐的形态进行记述。下面以对民间音乐家阿炳的代表作二胡独奏曲《二泉映月》所做的不同的记述为例,说明三种方法的不同。

① 伍国栋.中国少数民族传统乐器独奏曲选(中)[Z],北京:人民音乐出版社,1994.

### (一) 用文学性的语言对当年阿炳演奏《二泉映月》时的情景进行记述:

大雪像鹅毛似的飘下来,对门的公园被碎琼乱玉堆得面目全非。凄凉哀怨的二胡声从街头传来。……只见一个蓬头垢面的老嫗用一根小竹竿牵着一个瞎子在公园路上从东向西而来,在惨淡的灯光下,我依稀认得就是阿炳夫妇俩。阿炳用右手肘夹着小竹竿,背上背着一把琵琶,二胡挂在左肩,咿咿呜呜地拉着,在淅淅飒飒的飞雪中,发出凄厉欲绝的袅袅之音。<sup>①</sup>

这是阿炳的朋友陆墟所写的《忆阿炳》一文中的一段。在这段描述中,陆墟真实而生动地刻画了阿炳当年演奏《二泉映月》的情景,为我们理解这首乐曲创作的背景提供了极为重要的材料。

### (二) 用描写性的语言对《二泉映月》的内容进行记述:

乐曲从一声长叹开始,接下来是第一主题 a(第一小节第三拍第五小节第二拍),旋律在二胡的低音区进行,情绪低沉、压抑,表现了作者心潮起伏,千言万语不知从何说起的郁闷心情。第二主题 b(第五小节第三拍至第十一小节第二拍)和第一主题构成鲜明对比,音区提高,不断向上冲击的旋律和多变的节奏,表现出作者充满愤懑的反抗和不甘屈服的个性,也表达了他对旧社会的激烈控诉。<sup>②</sup>

通过这段记述,笔者试图反驳那种关于《二泉映月》是“描写在清澈见底的二泉中间反映出来的天上光明的月亮”的流行说法,指出了这首乐曲的真正含义。

### (三) 用术语对《二泉映月》的曲式结构进行记述:

两个主题做了五次变奏。第一变奏(第十二至二十七小节)中第一主题进行了压缩,第二主题却大大扩充了,比呈示时更为激动有力。第二变奏(第二十七至四十九小节)中第一主题扩充为两个乐句。第二主题则用离调手法获得了发展,把情绪推向新的高度。第三变奏(第四十九—六十二小节)迂回平缓,为高潮出现做了准备。第四变奏(第六十二—七十八小节)中第二主题一浪高过一浪地向上推进,作者心中的不平在这里像火一样迸发出来,旋律在音高区忧然煞住,然后突兀下沉,以全曲最低音开始了作为尾声的第五变奏(第七十八小节—八十九小节),乐曲的结束,给人以意犹未尽之感。

① 陆墟. 忆阿炳(未刊稿).《无锡报》编辑部提供。

② 杜亚雄. 阿炳的三首二胡曲[J], 乐府新声, 1985(4).

这种由两个主题交替出现并加以变奏的乐曲结构形式在宋代就已用在说唱音乐中,被称为“缠达”,阿炳在《二泉映月》中创造性地运用了“缠达”曲式,淋漓尽致地表现出反复倾诉也倾诉不尽的满腹话语。<sup>①</sup>

这段记述分析了这首乐曲的曲式结构,指出了它的历史渊源,以及曲式结构及其内容的关系。

在用语词对音乐形态进行记述时,一定要注意术语的明确含义。目前所用的音乐术语的概念许多源自西洋,在运用时一定要注意它们和自己所记述的音乐文化中的概念有何异同,一般不要套用,以免引起不合尺寸的“张冠李戴”。如果要借用其他文化中的词语,如朝鲜语的“长短”、维吾尔语的“木卡姆”,亦需要明确其原有的词义和概念。

符号的记述即用乐谱对音乐进行记述。我国是世界上最早使用乐谱的国家之一,传统音乐中的器乐曲多用古琴谱和工尺谱记录。为了学习和研究传统的器乐音乐,我们应当学会这种两种乐谱。

有时为了研究和普及工作的需要,要把传统乐谱译成五线谱或简谱。译谱工作和语言翻译不同,要建立在能够很容易就能还原成原谱的原则上。如在用五线谱对工尺谱进行翻译时,一定要用不同的记号标出“工尺字”和“阿口”(艺人在读谱时添加的虚字)的不同,以便读五线谱的人能想象出原谱的面貌和记谱的原则。

目前一般是用五线谱来记录各民族的音乐作品,因为它的音符系统是“二比一”,不能记录和西洋古典音乐不同的律动体系(如中国传统音乐中的属于非均分律动的散板),在音高方面也不便记录十二平均律以外的音,对种种形态的“腔音”<sup>②</sup>更加困难。目前一般的作法是在记谱时对这种产生在欧洲的乐谱形式进行必要的改造。如在音符的前边加↑或↓号,表示音符的实际音高比原来的要高或低约四分之一音,在音符的后面加↗或↘号,表示音高向上或向下的滑动,在音符上方加一个半圆(∩)表示时值实际略长,在音符下方加一个半圆则表示时值略短,用在音符上方附加不同符号的方法表示不同的腔音,用草字头表示散板,用虚线划小节线表示强弱拍不明显等。

用记谱的方法来记述音乐,除了受乐谱记述可能的限制以外,还有一个严重的

① 杜亚雄.阿炳的三首二胡曲[J],乐府新声,1985(4).

② 在发音持续过程中音高始终不变(也就是频率始终固定不变)的单个乐音称为“直音”,钢琴上的一个键弹奏出来的音就是直音。欧洲人以分析型的思维模式,加之和自文艺复兴以来强调的“科学精神”和印欧语系各种语言的无声调的特点相结合,将音乐层层细分,分割到最小的单位,结果就产生了“直音”的概念。在持续过程中音高有所变化(也就是频率有所变化)的单个乐音称为“腔音”。有关“腔音”的概念详见本书第三编第一章。

不足,即记谱总是要受人主观听觉的影响,受耳朵的敏感程度和人的文化背景的影响。因此,音乐学家一直在设法用客观的机器代替有主观性的人来记谱。

用物理学的各种仪器和手段把音乐转换成图像的方法可称为声像记述法。这种方法能够极为客观、准确、详细和精密地记述音乐而不受人听觉的主观限制。过去常用的仪器有音高测定仪(Strobocon)、声图仪(Songsgraph)、频谱仪(Spectrograph)和旋律记谱机(Melograph)等。音高测定仪可以运用音分标记法标记出单个音的音高,这种记录常作为记谱的补充资料使用。声图仪(Songsgraph)可以显示出旋律声波的振动情况,频谱仪可以把波谱分离开来显示,故常用于具有声学性质的研究中。因为目前可以用计算机的不同软件代替这些仪器进行测定,所以有越来越多的人用声像记述法进行研究工作。

用数学即统计学的方法对音乐进行记述是一种定量的描写方法。数量的概念对任何一个学科的研究来说都是十分重要的,目前人们也越来越深信世界上任何事物都可以用数学方法进行精细的描写。民族器乐的文化背景和乐曲本身都有很多方面可以进行统计,如在一个民族中会乐器的人所占的百分比、在一首器乐作品中各音级出现的次数、各种音程的数目、各种节奏型的重复程度,以及在某一乐种的作品中不同的音阶、调式、旋律型、节奏型、节拍所占的百分比等。由于计算机的普及,统计法已经越来越广泛地被人们用在研究工作中。运用统计法时应注意样品的选择、统计项目的设立等问题。

无论在任何文化中,音乐都是由声音组成的,声音有高低、长短、强弱和音色四种物理性质。音乐学的分析首先从声音的四种性质出发,通过其不同的变量(或称为“变数”)项目进行分析,当然,研究民族器乐也要分析曲调、曲式及织体等方面的音乐形态。

对音高方面的分析包括了音的构造、音阶、音律、调式、调性等方面。

乐音本身的构造,即在这一文化中什么可以称为一个单个的“音”是最根本的问题。所谓“乐音本身的构造”即乐音在进行过程中是否有音高的变化,这种变化是偶然的,还是构成基本的音感观念。

中国音乐所用的乐音在构造方面和欧洲音乐有所的乐音不同,最重要的特点是大量运用“腔音”。“腔音”在每一首中国传统器乐作品中都可以听到,如琴曲中的吟、猱、绰、注,英文中可用“没有拴住的音”(Unfixed tone)这样一个术语来称呼它。欧洲音乐运用的几乎都是强调乐音固定性的“直音”。“直音”在英文中可以称为“拴住的音”(fixed tone),欧洲民族乐器大都不用吟、猱、绰、注的手法,他们在歌唱中一般也不用中国人常用的叠音、擞音等。

音阶的研究非常重要,比较音乐学就是通过音阶的比较研究建立起来的。音阶分析的第一步是记述出不同音高的音,并用二声(ditonic)、三声(tritonic)、四声(tetratonic)、五声(pentatonic)、六声(hexatonic)、七声(heptatonic)这些术语描述它们。

每种音阶又包括了不同的种类,如五声音阶就包括了无半音五声音阶、半音五声音阶、中立音五声音阶和平均五声音阶四种,而其中的每一种可能又由于各个音之间的音分值不同、各个音级在旋律中的地位不同而分为不同的小类。<sup>①</sup>

各个音之间的音分值不同的问题是音律问题,而各个音级在旋律中的地位问题则牵扯到调式和调性问题。在音律方面,音乐学家至今还是采用英国音乐学家艾利斯首创的音分标记法来描述。而在调式及调性方面,我们反对用西方音乐为标准来描述非西方音乐文化中的调式和调性。如不能把汉族音乐的宫调式说成大调式,也不可以把维吾尔族音乐中的“纳瓦调”描述为“混合利底亚调式”。如果这个音乐文化本身有自己的调式、调性概念,我们可以用这些术语加以记述,并在此基础上进行分析。如果该音乐文化没有有关调式、调性的原生性概念,应当根据一首乐曲中各个乐音出现的次数,并根据各音在乐曲中的上下位置,推算出这些音之间的相互关系。

在旋律和曲式分析方面,不仅要注意分析旋律的音程、旋律的结构,还注意旋律进行的线条和轮廓、音高方面的固定模式、装饰音、曲式等问题。

因为各民族器乐音乐中的旋律各具特色,对于旋律的描述和分析也不可能像描述和分析音阶、调式、调性那样有比较统一的模式。描写音程一般用“级进上行”、“级进下行”、“上行大跳”、“下行大跳”等术语,常用一些形象化的说法来进行描写旋律的轮廓和线条,如“抛物线形旋律”、“波浪状旋律”等。所谓音高方面的固定模式是指某一地区、某一民族的旋律在进行中经常出现的一种固定样式,如藏族音乐中对一个音级用其上方一个音级及下方一个音级进行环绕,哈萨克冬不拉音乐中出现的模进等。

曲式是指乐曲中各个段落的相互关系以及一首乐曲的结构。民族音乐学反对用西方音乐的曲式术语来分析其他民族文化中的作品,提倡用位的方法<sup>②</sup>对某一个

① 杜亚雄,《五声音阶的分类及其结构》[J],《中国音乐》,1993(4)。

② 非位的、无区别性和位的、有区别性的是美国语言学家李派克(Kenneth Lee Pike, 1912—)所倡导的一对概念,称为“etic”和“emic”。它们在60年代被引进到民族音乐学中。“etic”是从phonetic(语音的)、graphetic(词素的)等英文单词中概括出的术语,中国语言学家译为“非位的”、“无区别性的”;“emic”是从“phonemic”(音位的)、“morphemic”(形位的)、“graphe-mic”(词位的)等英文单词中概括出来的术语,中国人译为“位的”、“有区别性的”。“etic”和“emic”在民族学和民族音乐学中都是记述人类行为的方法,但立足点不同。“etic”是设定一定的基准,对所有的文化进行描述的方法,而“emic”是依据某一文化固有模式的概念进行研究的方法。因此对一种具体的文化来说,“etic”的方法是外来的分析者所采取的立场,是以旁观者、局外人的身份进行观察,始终坚持客体性来对待调研对象的态度。而“emic”则是力图身临其境,欲使对象主体化的态度,是局内人所持的立场。见杜亚雄,《民族音乐学概论》[M],上海音乐学院出版社,2011,第60页。



民族音乐的曲式进行分析。分析曲式要注意找出乐曲的主题,因为乐曲一般是根据主题来展开的,找出乐曲的各个段落和更小的单位,乐句、分句也是非常重要的。每个民族几乎都有各自不同的有关曲式的名词术语,如汉族音乐中的“上下句”、“四句头”、“赶五句”、“大板”等,进行曲式分析是最好从位的和非位的两个方面入手。

对民族音乐学来说,仅仅分析某一民族的音乐在音高方面的特点及作品的曲式结构是远远不够的,因为它不满足于告诉读者音乐是什么样的,它还要求解释音乐为什么是这样的。如中国音乐在音的构造方面为什么会有“腔音”?为什么五声音阶是中国音乐最常采用的音阶?蒙古族音乐为什么会常用抛物线型的旋律?哈萨克冬不拉音乐中为什么会经常出现模进?《八板》为什么会成为汉族器乐音乐中的一个非常重要曲调?汉族人为什么会采用“添眼加花”的手法去发展一个主题?这些问题需要联系该民族的文化背景进行研究方才能够回答。

关于时值方面的分析主要是节奏和节拍问题。研究节奏主要研究音的长短问题,首先应当统计音符的种种不同时值以及它们组合的情况,注意它们在音乐中的不同作用及节奏方面的定式和反复的模式。正如俞人豪在《音乐学概论》中指出的那样,拍子根源于西方音乐的范畴,是从西方诗歌中和诗行演变出来的观念。<sup>①</sup>所以在描写非西方音乐时最好不用这个观念来划分乐曲的节拍,而应当采用重音和音符长度上的反复模式来辨别它们。

有些民族音乐学家把节拍分成“同质”和“异质”两种不同的情况:如果有一个从头到尾反复出现的拍子单位,这种情况称为“同质节拍”;如果旋律的进行受一个单一节拍单位支配,但有时也会出现偏离的情况或不受任何单一节拍单位支配则成为“异质节拍”。我国民间则把节拍分成有板和无板两类,这两种分类可供我们分析节拍时参考。像分析音高方面的因素时一样,分析时值方面的因素也最好用原生的概念。对时值方面的音乐形态做解释,应当首先考虑这一文化中的语言因素。

严格地说,节奏和节拍也包括了音乐的强弱问题,但节奏和节拍一般在时值问题中加以讨论,因此强弱方面的分析只包括音量的大小程度和乐曲强弱变化的幅度两个问题。不同的音乐文化和不同的音乐品种对音量的大小有不同的要求,如西方现代流行歌曲和中国文人音乐中琴曲对音量的要求便有很大距离。对这方面进行分析不仅应当考虑演奏的环境,也应当考虑不同民族的不同审美习惯,而把重点放在后者。

乐曲强弱变化的幅度也会因为文化的不同而不同,如中国民间吹打乐曲的强弱变化的幅度便比西方交响乐曲的幅度小。造成不同的原因更多是审美方面的,而不是音乐表演环境方面的。

进行音色的分析应注意各种不同乐器和不同演奏方法及各种不同的乐器组合

① 俞人豪.音乐学概论[M].北京:人民音乐出版社,1997,第345页.



方式所产生的不同音色。音色方面的分析并没有确切的术语可用,因此我们的注意力应主要集中在演唱和演奏方法的分析上。

研究织体时应当注意独奏和合奏的区别,合奏的不同几种类型,如我国传统音乐的织体可能包括复调、和声、旋律加持续音等不同的织体,其中复调织体包括了对位式、模仿式、支声式三种不同的形式,和声织体又有平行式、和音式等不同的形式。

语言学模式的音乐分析方法在欧美民族音乐学界曾经风行一时,主要有两种不同的方法,一是“音位学—分布主义”的方法,二是“生成转换法”。

“音位学—分布主义”主要用结构主义语言学布拉格学派的音位学程序为模式,采用归纳法,静态地分析特定的旋律。这种方法首先把音乐结构分割成最小的形式单元,再检验这些单元的异同,并加以归类,从而得出音乐的“分布”情况,然后从不同的变体归纳出共同模式。

“生成转换法”主要受到转化生成语言学的影响,采用演绎法,从表层入手探索音乐作品的深层结构。在分析具体作品的过程中,首先找出其旋律骨架或旋律构成的原则,建立其音乐的语法,并根据语法生成转换出不同的旋律和变体。

语言学模式分析法曾在20世纪60年代至70年代非常行时,但后来遭到许多民族音乐学家的批评,他们认为这种分析方法脱离了音乐产生的文化背景,背离了民族音乐学研究文化中的音乐的基本方针,民族音乐学家应当考虑是不是一定要采取这种分析方法。美国民族音乐学家内特尔等人则坚持用这一分析手法,并尽量把语言模式从音乐分析扩展到音乐背景方面。现在看来,如果能够结合文化背景进行分析,它仍不失为一种很好的具有民族音乐学特点的音乐分析法。<sup>①</sup>

### 第三节 源远流长的中国民族器乐

中华民族是世界上文明发祥最早的几个民族之一,中国民族器乐有悠久的历史,我们的祖先经过长期创造,为我们留下了多种多样的富有民族特色的乐器、品种纷繁的器乐演奏形式以及大量优秀的器乐作品。

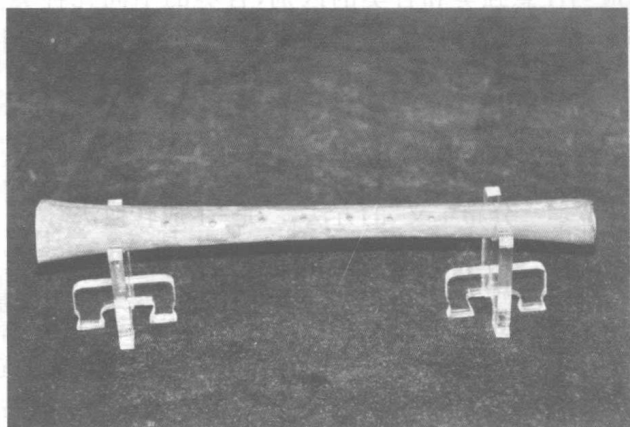
中国民族器乐发展的历史以1840年鸦片战争为界分为古代和近现代两大时期。近现代可以1949年新中国成立为标志分为近代和现代两个阶段;古代则可分为远古(夏代以前和夏代)、先秦(商代、周代、春秋战国)、秦汉隋唐(包括魏晋南北朝和五代)及宋元明清四个时期。

#### 一、远古时期(约公元前6000年—公元前1711年)

根据考古学家的发掘报告,早在七、八千年前的新石器时期,我们的祖先就已经

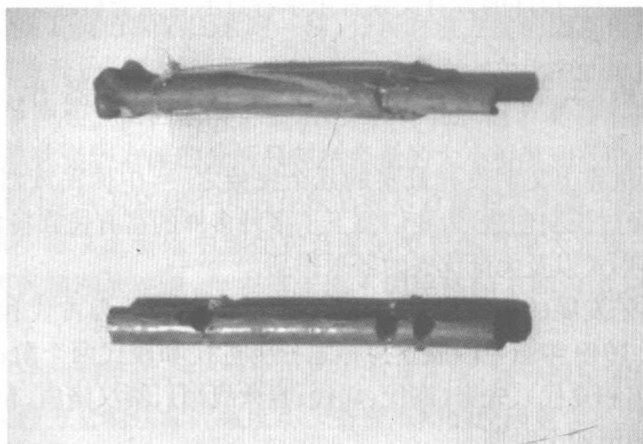
<sup>①</sup> 汤亚汀,音乐分析:语言学模式的兴衰[J],中国音乐学,1992(4)90—102.

制造出了许多乐器。考古学的成果为我们认识我国民族器乐发展的最初阶段提供了可靠的实物资料。



河南舞阳贾湖遗址出土的骨笛

1987年5月,在河南舞阳县贾湖距今约有8,000年的新石器时期遗址墓葬中,出土了一批骨笛,系用鹤尺骨所制,多为七孔,其中最完整的一支(编号为M 282:20)长22.22厘米,可吹出六个音构成的曲调。20世纪70年代末,在浙江余姚河姆渡距今7000年的遗址中发现了160件骨哨,是用鸟的肢骨中段制作的,长6-10厘米,管身穿有1-3个圆孔。部分骨哨至今可吹出简单的曲调。



浙江河姆渡遗址出土的骨哨

除骨笛、骨哨外,在西安半坡村、山西万荣荆村、浙江河姆渡、太原义井村等新石器时代的遗址中,都发现了陶埙。西安半坡村出土的两枚陶埙为新石器时期中期遗