

袁静芳
著

乐种学

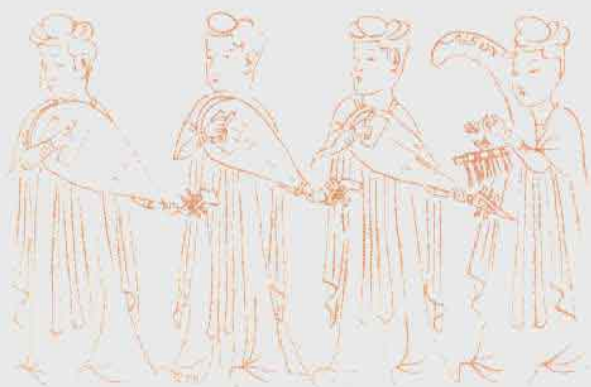


华乐出版社

袁静芳
著

乐种学

北京市普通高等学校第一批教育教学改革试点项目



华乐出版社

165973

图书在版编目 (CIP) 数据

乐种学/袁静芳著. -北京: 华乐出版社, 1999.7

ISBN 7-80129-028-3

I. 乐… II. 袁… III. 音乐学 IV. J6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1998)第 22804 号

责任编辑: 吴 朋

封面设计: 徐步功

出版发行/华乐出版社 (北京海淀区翠微路 2 号)

印 刷/北京市美通印刷厂

开 本/787 × 1092 毫米 1/16 文谱面数/320 面 印张/20

版 次/1999 年 7 月北京第 1 版 1999 年 7 月北京第 1 次印刷

印数: 1 — 2,045 册

定价: 41.30 元

目 录

乐种学导言.....	(1)
一、乐 种.....	(1)
(一)研究现状.....	(1)
(二)乐种界定.....	(4)
(三)乐种的基本特征.....	(4)
二、乐种学.....	(6)
(一)乐种学的性质.....	(6)
(二)乐种学的研究对象.....	(7)
三、乐种学方法论原则.....	(7)
(一)哲学方法.....	(7)
(二)一般科学方法.....	(8)
(三)专门科学方法.....	(8)
四、乐种学在中国传统文化艺术中的地位.....	(9)
(一)有利于对中国传统文化艺术的总体认识.....	(9)
(二)有利于认识文化艺术与社会诸文化背景之间的关系.....	(9)
(三)有利于对文化源流体系的梳理和理论探索.....	(9)
(四)有利于中国传统音乐学的建设.....	(10)
第一章 乐种的物质构成.....	(11)
第一节 乐 器.....	(11)
一、主奏乐器与乐种体系.....	(12)
(一)主奏乐器在乐种中的体系化特征.....	(13)
(二)主奏乐器在乐种中的历时性特征.....	(13)
(三)主奏乐器在乐种中的融合性特征.....	(15)
二、定律乐器与宫调关系.....	(16)
(一)调名、调高与指法(或弦法)的关系.....	(16)
(二)乐种中宫调的结构层次.....	(17)
(三)定律乐器正调的确立、迁移及其背景与条件.....	(18)
(四)定律乐器在确定宫调时其指法(或弦法)的研究价值.....	(19)
三、演奏技巧与风格色彩.....	(20)
(一)不同地区、不同主奏乐器的不同演奏技巧与风格.....	(20)

min 43 1P

(二)不同地区、相同主奏乐器的不同演奏技巧与风格.....	(20)
(三)不同地区、相同主奏乐器、相同演奏技巧与风格.....	(21)
第二节 乐 谱.....	(22)
一、我国历史上的主要乐谱与谱式.....	(22)
(一)历史上的主要乐谱.....	(22)
(二)谱式类别.....	(24)
二、乐种的基本谱式——工尺谱系乐谱.....	(26)
(一)工尺谱系乐谱谱字特征.....	(26)
(二)古今各种工尺谱系乐谱谱字对照表.....	(29)
(三)工尺谱的基本知识.....	(30)
三、工尺谱系乐谱与乐器、宫调、律吕的关系.....	(34)
(一)工尺谱的调首与音列.....	(34)
(二)工尺谱的调名、调高与乐器指法.....	(35)
(三)工尺谱译谱中应注意的几个问题.....	(36)
四、锣鼓谱的谱式与记谱法探讨.....	(37)
(一)中国锣鼓谱谱式类别与特点.....	(37)
(二)中国锣鼓谱译谱方法探讨.....	(40)
第三节 乐 队.....	(45)
一、我国历史上的主要乐队类别与组合形式.....	(45)
(一)先秦礼仪音乐乐队.....	(45)
(二)唐代宫廷燕乐乐队.....	(46)
(三)宋元以来仪仗音乐乐队.....	(47)
(四)近代世俗音乐与宗教音乐乐队.....	(49)
二、乐队组合与乐种体系.....	(51)
(一)乐队组合在乐种中的类型化特征.....	(51)
(二)乐队组合在乐种中的历时性特征.....	(52)
(三)乐队组合在乐种中的多重性特征.....	(53)
三、乐队组合与乐种风格.....	(53)
(一)不同体系的乐种在不同地域的乐队组合风格.....	(53)
(二)相同体系的乐种在不同地域的乐队组合风格.....	(53)
(三)相同体系的乐种在相同地域的乐队组合风格.....	(54)
第二章 乐种的形态特征.....	(56)
第一节 旋律发展手法.....	(56)
一、叠.....	(56)
(一)乐节叠.....	(56)

(二)乐句叠	(57)
(三)段落叠	(57)
二、变	(57)
(一)旋律结构不变时常用的变奏手法	(58)
(二)改变旋律结构时常用的变奏手法	(65)
三、扣	(72)
(一)乐节承递中的连环扣	(73)
(二)乐句承递中的连环扣	(74)
(三)段落承递中的连环扣	(75)
四、集	(76)
五、拆	(77)
(一)半 拆	(78)
(二)单 拆	(78)
(三)双 拆	(79)
(四)梅花拆	(80)
六、对	(80)
(一)相同旋律的对句	(80)
(二)不同旋律的对句	(82)
七、垛	(85)
(一)扩充旋律时的垛句	(85)
(二)变化旋律时的垛句	(85)
八、合	(86)
(一)合 头	(86)
(二)合 尾	(86)
(三)合头合尾	(87)
九、解	(88)
(一)用于段落尾部的解	(88)
(二)用于乐曲中部的解	(90)
十、滚	(90)
第二节 宫调的游移与转换	(91)
一、犯调的方法	(91)
(一)移指犯调	(91)
(二)移旋犯调	(94)
二、犯调的类别	(98)
(一)犯宫同调	(98)

(二)犯宫犯调	(98)
(三)多宫相犯	(100)
三、犯调的运用	(101)
(一)交替游移	(101)
(二)并置对比	(102)
(三)前后呼应	(102)
(四)中部展开	(103)
(五)首尾放调	(103)
第三节 曲式结构	(104)
一、中国传统音乐曲式结构发展梗概	(104)
(一)先秦时期(公元前 770 ~ 前 221 年)	(104)
(二)汉魏南北朝时期(公元前 206 ~ 公元 589 年)	(105)
(三)隋唐时期(公元 581 ~ 618 ~ 907 年)	(106)
(四)两宋时期(公元 960 ~ 1279 年)	(110)
(五)辽金元时期(1127 ~ 1368 年)	(113)
(六)明清时期(1368 ~ 1644 ~ 1911 年)	(114)
二、中国传统音乐的曲式结构	(120)
(一)曲式结构的基本形式	(120)
(二)曲式结构的基本原则	(121)
(三)曲式结构的基本类型	(121)
(四)曲式结构的基本特点	(137)
三、中国锣鼓乐的曲式结构	(142)
(一)锣鼓乐曲式结构的基本形式	(142)
(二)锣鼓乐曲式结构的基本原则	(152)
(三)锣鼓乐曲式结构的基本类型	(152)
(四)锣鼓乐曲式结构的基本特征	(156)
第三章 乐种的考察步骤与方法	(166)
第一节 考察前的准备工作	(167)
一、考察对象现存资料与研究现状	(167)
(一)有关历史文献资料	(167)
(二)研究现状信息	(167)
(三)社会文化背景情况	(167)
二、制定考察计划	(168)
(一)确定考察目的与对象	(168)
(二)设计考察路线与时间	(168)

(三)准备考察用品与器材	(169)
第二节 实地考察须知	(169)
一、文化背景考察	(169)
(一)经济、教育与交通、联络情况	(169)
(二)历史与地理自然环境情况	(170)
(三)民族、民俗与宗教信仰情况	(170)
二、音乐背景考察	(170)
(一)乐种一般情况考察	(170)
(二)乐种班社与民间音乐家考察	(171)
(三)乐种与社会运用功能考察	(172)
三、音乐形态考察	(172)
(一)乐器与宫调	(172)
(二)乐种表演形式与程式	(174)
(三)乐谱与曲牌、曲目	(175)
(四)具有特性的旋律展开手法与演奏技巧	(176)
(五)曲式结构类型与典型曲式结构模式	(176)
第三节 资料梳理与类归	(176)
一、资料的级别与运用	(176)
二、资料梳理项目	(177)
(一)历史文献资料	(177)
(二)乐谱资料	(177)
(三)音响资料	(177)
(四)实物资料	(178)
(五)图像资料	(178)
(六)小说、笔记资料	(178)
(七)口头采访资料	(178)
第四章 乐种研究中的模式分析法	(179)
第一节 研究方法与社会文化	(179)
一、文化人类学与音乐人类学研究方法给我们的启示	(179)
(一)文化人类学与比较研究法	(179)
(二)比较音乐学——民族音乐学	
——音乐人类学与比较研究法	(180)
二、我国音乐学研究中比较研究法的传播与运用	(181)
(一)20 世纪 20 年代比较研究法在中国的开拓与传播	(181)
(二)20 世纪 80 年代以来比较研究法在中国的发展与运用	(182)

第二节 模式分析法	(183)
一、模式与模式分析法	(183)
(一)模 式	(183)
(二)模式分析法	(183)
二、模式分析法的运用条件与步骤	(184)
(一)运用模式分析法的条件	(184)
(二)模式分析法的研究步骤	(184)
第三节 模式分析法运用实例	(191)
一、中国佛教京音乐中堂曲曲式结构模式研究	(191)
(一)佛事文化与中堂套曲	(192)
(二)曲式结构模式与套数辨析	(194)
(三)形态特征与逆向溯源	(205)
(四)中国佛教京音乐中堂曲所展现的历代音乐文化沉积	(211)
二、《料峭》乐目家族系列研究	(213)
(一)文化背景与音乐功能的演变	(213)
(二)模式分析与谱系家族梳理	(225)
(三)宫调的特质、类归与历史探索	(238)
第五章 乐种的体系	(252)
第一节 乐种体系划分的原则与层次	(252)
一、乐种体系划分的原则和依据	(252)
二、乐种体系划分的层次	(252)
(一)乐种系	(252)
(二)乐种族	(253)
(三)乐 种	(253)
第二节 乐种体系的类别与主要艺术特征	(254)
一、鼓笛系乐种	(254)
(一)鼓笛系乐种中的主要家族	(254)
(二)鼓笛系乐种的艺术特征	(255)
二、笙管系乐种	(264)
(一)笙管系乐种中的主要家族	(264)
(二)笙管系乐种的艺术特征	(266)
三、琵琶系乐种	(272)
(一)琵琶系乐种中的主要家族	(272)
(二)琵琶系乐种的艺术特征	(273)
四、唢呐系乐种	(278)

(一)唢呐系乐种中的主要家族.....	(278)
(二)唢呐系乐种的艺术特征.....	(281)
五、胡琴系乐种.....	(289)
(一)胡琴系乐种中的主要家族.....	(289)
(二)胡琴系乐种的艺术特征.....	(291)
六、鼓钹系乐种.....	(294)
(一)鼓钹系乐种中的主要家族.....	(295)
(二)鼓钹系乐种的艺术特征.....	(297)
第六章 乐种与社会文化.....	(302)
第一节 乐种与社会世俗文化.....	(302)
一、婚娶丧葬.....	(302)
(一)乐种与婚娶礼仪.....	(302)
(二)乐种与丧葬礼仪.....	(303)
二、风俗节日.....	(304)
(一)农事节日.....	(304)
(二)祭祀节日.....	(305)
三、陶冶情操.....	(307)
四、剧场文化.....	(307)
第二节 乐种与社会宗教文化.....	(308)
一、乐种与佛教音乐文化.....	(308)
二、乐种与道教音乐文化.....	(308)
第三节 乐种社会文化功能的特征与衍变.....	(309)
一、乐种社会文化功能的特征.....	(309)
二、乐种社会文化功能的游移与变迁.....	(310)

乐 种 学 导 言

一、乐 种

(一) 研究现状

乐种是一种社会历史文化现象，它的直接传承者与原始梳理者，是那些把握并演奏该乐种的民间音乐家或寺院、道观中的乐僧、道士，它们主要用口传心授或乐谱记录的方法来接续、发展乐种的传统和艺术生命。古老的乐种西安鼓乐、智化寺京音乐都存留有 17 世纪中期的乐谱抄本。如西安鼓乐乐谱《乐器谱》，西仓永丰乐器社清顺治元年(1644 年)抄本，《鼓段、赚、小曲本俱全》，清康熙二十九年抄本(1690 年)；北京智化寺京音乐乐谱《音乐腔谱》(永乾抄本，清康熙三十三年，1694 年)等。清末，已见有贵族或文人开始对乐种进行收集整理的工作，目前所知的乐谱有《弦索备考》〔明谊(荣斋)传谱，清嘉庆十九年(1814 年)〕、《文焕堂初刻指谱》〔厦门刊印，清咸丰七年(1857 年)〕等。民国初年又见有《泉南指谱重编》(林霁秋编，上海文瑞楼书庄代印，1912 年)、《南音指谱》(林祥玉编，1914 年在台湾印行)等。20 世纪 30 年代，我国著名民族音乐革新家刘天华先生，便是因去北京天桥收集河北地方乐种吵子会而染病身亡的。20 世纪初，我国南方最为活跃的是新兴的地方乐种广东小曲，由于它的广泛流传而促进了乐种的文字研究与乐谱整理工作。主要乐谱有丘鹤俦编辑的《琴学小编》(1920 年)、《弦歌必读》(1921 年)、《国乐新声》(1934 年)与沈允升编辑的《弦琴精华》(1934 年)、《弦歌中西合谱》(1934 年)等。

我国对乐种的收集整理和研究工作，20 世纪 50 年代以来有了较大的进展。到目前为止被介绍和研究的乐种已有 50 多个，主要乐种有西安鼓乐、福建南音、智化寺京音乐、十番鼓、十番锣鼓、江南丝竹、云南洞经音乐、潮州大锣鼓与弦诗、山西八大套、河北音乐会、山东鼓吹乐、辽宁鼓吹乐、吉林鼓吹乐、伊犁鼓吹乐、十二木卡姆、土家族打溜子等。收集整理(或译谱)乐种曲谱近百册，其中特别是前辈杨荫浏、曹安和先生对乐种所做的调查范例和研究成果，对乐种的实地考察、录音记谱、理论研究均具有开拓性、启迪性、指导性的楷模意义。如《定县子位村管乐曲集》(上海万叶书店出版，1952 年)、《智化寺京音乐》(中央音乐学院中国音乐研究所油印，1953 年)、《苏南吹打曲》(音乐出版社出版，1957 年)、《十番锣鼓》(人民音乐出版社出版，1980 年)等。近 40 年来，涉及乐种的专著有 40 余部，重要著作有《湖

南音乐普查报告》(中央音乐学院中国音乐研究所编, 音乐出版社出版, 1960 年)、《民族器乐概论》(高厚永著, 江苏人民出版社出版, 1981 年)、《民族器乐的体裁与形式》(叶栋编著, 上海文艺出版社出版, 1983 年)、《民族器乐》(袁静芳编著, 人民音乐出版社出版, 1987 年)、《中国民族音乐大系——民族器乐卷》(夏野、陈学娅主编, 李民雄执笔, 上海音乐出版社出版, 1989 年)等。介绍与研究乐种的重要论文 260 多篇, 论文所涉及的领域有乐种的历史、分类、特征、乐器、乐队编制、乐谱、宫调、律制、曲目、曲式、手法、风格、技巧、节奏、节拍以及乐种与社会文化、宗教信仰、应用功能等诸方面的问题。乐种的发掘整理与研究已经取得了很大的成绩与进展。那么, 今天为什么又要提出乐种和乐种学的问题呢? 这是因为如果把乐种研究上升到一门专门学科来看的话, 它目前还面临着几个亟待解决的问题。

其一, 界定不够准确。虽然乐种这一词汇长期被传统器乐专用, 以为惯例。但随着传统音乐研究的深入, 其界定上存在的严重问题, 已越来越引起众多同行的关注和担忧。乐种的研究虽然早在 19 世纪就已经开始了, 但乐种一词最早见于杨荫浏、曹安和合编的《苏南吹打曲》总论之七“吹打曲的历史关系”中的这样一段话: “在明末清初, 约当 18 世纪的时候, 这种音乐, 已与现在一样, 一方面流行于民间, 成为民间音乐的一个乐种……。”文中将苏南吹打曲(即十番鼓)称为一个乐种, 但没有对乐种一词做任何界定与解释。对乐种一词的界定, 第一次出现在《民族音乐概论》(中央音乐学院中国音乐研究所编, 1964 年)中, 其论述为:

“不同的乐器组合, 加上不同的曲目和演奏风格, 形成了多种多样的器乐乐种。”以后其他著作的论述基本上没有超出这个范围, 更多的是谈到乐种类别的划分。如高厚永在《民族器乐概论》中所言: “鉴于目前对于‘乐种’的划分在细则上不尽一致。因此, 笔者在此提出以乐器编制及其配置特点为原则的分类办法。”笔者在拙著《民族器乐》中, 也只是强调了目前乐种之划分仅适于汉族: “依据各地方乐种编制和演奏上的特点, 将中国汉族民间器乐合奏划分为弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐五个类别。”在《中国民族音乐大系——民族器乐卷》中, 只论述到: “在民族器乐的分类中, 乐种属体裁最下面一个层次, 如合奏——丝竹乐——江南丝竹。”

20 世纪 90 年代初, 黄翔鹏在《传统乐种召唤着研究工作》(《中国音乐年鉴》, 中国艺术研究院音乐研究所编, 1990 年)一文中, 谈到杨荫浏先生曾对乐种所做的界定(未见杨荫浏先生本人原文)为: “1. 有两三代以上的名师, 至少是有名姓可考的师承关系; 2. 有本乐种特有的一套曲目传世; 3. 其表演方式, 包括乐器配置, 自有不同于其他乐种组合特点。”黄翔鹏本人又补续了第 4 点, 即“它在音乐生活中形成了稳定的社会集体, 作为爱好者的‘雅集’, 以自娱为主, 具有非商业化的特点”。但在 1992 年 11 月 4 日北京京通宾馆举行的《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》的审稿会议上, 黄翔鹏又收回与放弃了这一补充。在同一会议上, 湖北省器乐集成编辑部亦根据本省乐种收集与考察情况, 提出乐种界定的 4 个条件, 即: 1. 有直接五代以上师承关系; 2. 有基本上共同的传统曲目; 3. 有自己的演奏风格特

点; 4. 有广泛的当地群众基础。

以上著作与论述对乐种界定提到了 5 个条件。即有二至五代以上的师承关系; 不同的乐器组合; 不同的曲目; 不同的演奏风格; 体裁划分中最下面的一个层次。然而, 这几个条件和提法尚未穷尽乐种结构特征, 作为乐种的界定尚有不够完善之处。作为一门学科, 必须名实相符, 界定准确, 是学科科学化的第一个步骤。

其二, 研究对象偏颇。由于界定不够准确和完善, 必然带来研究对象的偏颇, 它表现在如何把握研究对象的完整性与客观性两方面。关于研究对象的完整性, 长期以来, 学术界在观念上只认定纯器乐形式为乐种, 而将历史上已经形成的以音乐为主体的歌、舞、乐或歌、乐等完整的综合音乐艺术实体, 在研究上作茧自缚, 分割而治, 不能完整地表现传统乐种的真实艺术风貌和艺术特点。关于研究对象的客观性问题, 过去研究中多偏重乐种音乐本身特性的分析研究, 缺乏总体的、综合的、客观的社会文化背景的认识观念。因此, 在研究音乐本质的同时, 应进行多方位的社会文化背景考察, 以认识乐种产生、发展、变异的社会诸因素, 并探求该乐种在中国传统音乐艺术文化中的层次与地位, 这里实际上涉及到乐种研究对象的观念更新的问题。因此, 明确研究它的对象与目的, 是学科科学化的第二个步骤。

其三, 方法亟待更新。过去对乐种的研究方法主要是两种: 一是沿用西欧古典音乐对作品分析叙述的方法(或加改造的应用); 一是传统国学中对文献、文物考据论证的方法。这些方法在过去对乐种的理论与开拓上都有过积极的贡献, 而且以后也是不可能放弃的两种重要研究手段与方法。但由于研究对象的拓展与更新, 乐种学的研究仅仅局限于这两种方法, 就显得很不适应学科的发展和要求了。虽然在 20 世纪 80 年代学术界已开始出现应用比较音乐学的研究方法和民族音乐学的研究方法的尝试, 但从学科总体上来看, 在方法论的问题上, 急需改进我们的学习, 促使研究方法的开放与改革, 寻求适合于本学科发展的多向的综合性方法, 它包括一般科学方法论的原则性指导和专门学科的研究方法。改造研究的方法, 是学科科学化的第三个步骤。

其四, 基础建设薄弱。近年来, 虽有一批优秀的有关乐种方面的论文问世, 一部分学者亦具有良好的理论基础与素质和丰富的研究经验。但作为一门学科来讲, 至今并没有建设起自己科学的研究体系和理论的金字塔, 对整个学科的研究工作缺乏基础性的、科学的、专业性的指导。这一薄弱环节, 从当前来看, 它直接地影响了整个研究队伍基本理论素质和研究水平的提高。从战略意义上来看, 这一薄弱环节若不加以重视和填补, 对整个学科的长远建设和发展, 将是个致命的隐患。

我国既有丰富广阔、多姿多彩的乐种蕴藏, 又有一批长时期从事乐种研究工作的学者, 对乐种研究从体系化、科学化方面加以更新和改造, 使乐种研究工作作为一门学科上升到一个新的更高的层次。建设具有中国自己研究特色的专门学科, 在当前不仅是迫切和急需的, 而且也是可能与可行的。1988 年 7 月在西安召开的“中国传统音乐学会第五届年会”上, 笔

者提交了《乐种学构想》(《音乐研究》1988年第4期)的论文,并于当年在中央音乐学院为研究生开设了“乐种学基础理论”课程,在过去前辈与众多学者对乐种的研究基础上,为乐种学学科的理论建设,开启了新的一页。

(二) 乐种界定

关于乐种的界定,笔者1988年在《乐种学构想》一文中的论述是:“历史传承于某一地域(或宫廷、寺院、道观)内的,具有严密的组织体系,典型的音乐形态构架,规范化的序列表演程式,并以音乐(主要是器乐)为其表现主体的各种艺术形式,均可成为乐种。”

严密的组织体系,系指传承的乐种名称;固定的表演组织。典型的音乐形态构架,系指严格的乐队编制;标志该乐种的定律乐器;严格的宫调体系与音阶序列特征;代表性曲目中的典型曲式结构模式;体现该乐种风格特点的表演技艺。规范化的序列表现程式,系指该乐种与一定社会功能相适应的序列表演过程;如有仪轨程式或舞蹈部分,则有固定的队形、路线、服饰、舞步(或步伐)等。

乐种的表现形式是多样的,主要有纯器乐形式、综合音乐形式、综合艺术形式三种类型。以舞台艺术、造型艺术、语言艺术为主体,音乐为辅助的其他各类综合艺术形式,不属于乐种的界定范围。”

(三) 乐种的基本特征

1. 历时性的时代标志

历时性的时代标志是乐种在时间上所显示出来的特征。由于乐种的产生、发展、变异是在特定的历史过程中逐步构成的,而在这个历史过程中其变异、更新往往表现为局部的、量变的。因此,每一个乐种,特别是历史悠久的古老乐种,它自身都不同程度地存留有不同历史时期、不同文化背景的沉积,以及不同民间音乐家创造的痕迹。聆听它的演奏,既是当代的,也是历史的。也就是说,在它今日的风貌中,闪烁着过去时代的文化光彩。

2. 共时性的地方差异

共时性的地方差异是乐种在空间上所显示出来的特征。俗话说“十里不同风,百里不同俗”,它从民俗的角度勾画出了民间文化的这一普遍规律。同一历史时期同一乐种家族中的各乐种,在其家族特点的共性下,均有其自身不同的个性特点。这个特点是在不同地域、不同民族的生产生活条件与文化生活背景中自然形成的。一个乐种的存在与发展,总是受到当地经济生活、社会结构、民族心理、宗教信仰、文化艺术、民间风俗以及语言等文化传统的多方影响,并在一定的地缘关系制约下,而形成的同一乐种家族中各个乐种的特点。即使同一乐种,在不同的村镇或班社,其地方风格和乡土气息也会通过不同的演奏家的创造与发展鲜明地表露出来。

3. 共通性的社会功能

共通的社会功能是乐种在文化属性上所显示出来的广泛而深刻的特征。乐种在形成过程

中,其社会功能都有许多相近相似的因素,它是中国文化诸特征在乐种中的体现。这种共通的文化现象,斯大林在《马克思主义与语言学问题》〔《斯大林选集》(上)〕中,论及民族的特征时从本质上指出了这种现象:“人们在历史上形成的一个有共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现于共同文化的共同心理素质的稳定的共同体。”从宏观来看,人类社会发展的几个重要时期,如石器时代、陶器时代、青铜器时代相应形成的新旧石器文化、陶器文化及青铜器文化,都在人类文化史的古老年代形成了许多共通的经济、文化传承。古老的原始信仰,为人类共通的信仰习俗奠定了基础。从微观来看,中国文化的儒、释、道思想,广泛而深刻地影响到民间艺术的各个方面,它主要表现为以民俗的形式、宗教的形式、礼仪的形式、祭祀的形式、自娱的形式表现其功能,这些表现形式既具有全人类共通的文化内涵特征,又有本民族、本地域、本班社的文明表现形式。这些共通的社会功能的普遍现象,正是人类社会发展的相当阶段所形成的相似、相近、相同文化创造在乐种中的反映。

4. 类型性的模式结构

类型性的模式结构是乐种在音乐形态方面的特征。其类型性的模式结构特征是乐种历时性与相对稳定性在音乐形态方面的反映。其类型性的模式结构特征主要表现在乐种主奏乐器、乐队的编制结构模式、定律乐器与宫调结构模式、代表性曲目的曲式结构模式、技巧风格结构模式等方面。正是由于这些音乐形态方面的模式结构特点,使其乐种一方面具有自身的独立性,另一方面这种模式化的类型性又是乐种家族类归的形态根据。由于乐种历时性的时代标志特征,一个古老的乐种,往往某一形态同时或先后存留有几种模式结构,它是历代音乐文化沉积的表露;同时,也是乐种传承性、变异性的必然结果。

5. 传承性的运动规律

传承性的运动规律是乐种延续、生存的根本条件与特征。作为一个民族的文化创造,总是连贯古今的,人类社会发展的各个阶段,民族文化形成的历史长河中,都伴随着有乐种的产生、发展、演变、衰亡的过程。乐种是世代相传的一种文化现象。因此,在传承过程中某些构成部分的遗传基因在一定历史时期内的相对稳定性,其某些内核的不变易性,构成了乐种在延续、生存中的基本运动规律特征,即它的主要结构内涵和表现形式往往在相当长的历史阶段内均可代代承袭,传承至今。这种传承性中相对稳定的遗传基因,一脉相承,正是乐种在历史演变中的一个重要特征。但这种稳定因素的传承,又说明乐种在历史长河演变中是流动着的,中断这个流动,中断传承,乐种就将自行消失,这是历史发展的必然规律。

6. 变异性的更新发展

变异性的更新发展是乐种在传承运动中为适应社会的变化所显示出来的特征。历史在变迁,社会在前进,文化在发展,在流动着的世界文化浪潮里要存留不流动的东西,它的唯一出路就是被社会所淘汰,让它作为古董保存在历史博物馆里。那就不是活生生的民间乐种,而是古老的文献乐种了。因此,乐种要在社会上保持自己的生命力,在传承中顺应时代变化

发展而使自身不断改造,亦是历史发展的必然。乐种在传承过程中的变异,往往是极不平衡的,它受时代经济、文化条件的极大制约。在经济、文化、交通停滞闭塞,缺乏与外界交往的地域,变异速度较慢,变异因素也较小,传承中原始形态保存的越多,时间越长,更存古老的风貌;而经济、文化、交通较为发达和开放的地域,社会生产发展迅速,社会文化有新的发展与突破,乐种各要素的变异是不可避免的,有时甚至是很激烈的,传承中新的因素或外来的因素较为活跃,原始形态相对削弱,乐种传承变化后更具时代的风貌。当然,乐种在社会上的功能意义也极大地影响其变异更新与发展。一般来讲,乐种在社会上商业化成分越多,其演奏直接接受对象欣赏要求的制约,变异的可能性就大;而宗教性、祭祀性占主要社会功能的乐种,其艺术特征的传承变异就比较缓慢。

二、乐种学

(一) 乐种学的性质

1. 乐种学的独立学科性质

乐种学作为音乐学与其他文化艺术学科交叉的新兴学科,它具备自身相对的学科独立性。其研究对象首先着眼于存活在民间、寺院、道观内的众多乐种以及诸乐种所蕴藏着的大量而丰富的传统音乐资料;在进行乐种考察时,注重追踪其生存、发展、变异的社会轨迹;在分析研究时,寻求它们的不同模式结构,总结其音乐形态特征。从而类归其乐种、乐种族、乐种系的体系层次,认识乐种在中国传统音乐文化中的地位和作用。

对乐种的广泛研究,主要在近半个世纪。由于最初对乐种研究对象的模糊性,因此,在乐种学的研究领域中,许多研究部分大多被肢解到各个学科中去了,如乐学、律学、乐器学、曲式学、旋律学等。虽然这些研究对促进乐种学的建设与发展是一个不可忽视的基础和贡献,但从乐种学的自身理论建设来看,从学科的高度重新来审视这些研究领域,从乐种学科的角度把已经肢解分散的各个领域加以分析和综合梳理,明确自己的研究任务与对象,使乐种学的研究走上自身相对独立发展的新阶段。

2. 乐种学的边缘学科性质

乐种学虽为一门独立学科,但它并不能割断与其他学科的密切关系,独立是相对的,与各学科的协调关联是绝对的。

从音乐学的角度来看,乐种学的研究与乐器学、乐谱学、乐学、律学、曲式学、音乐史学、音乐考古学等学科有着近缘关系,在研究中它们是最亲密的姐妹学科。乐器、乐谱以及由此而涉及到的乐队编制、宫调体系、曲式结构特征、演奏技巧风格等本身就是乐种的重要组成部分。考古的新发现与学科理论的发展,极大地填充与丰富了乐种研究中历史文献资料的不足;古墓葬的发掘,还对古代社会礼仪音乐及乐制等问题有重要的研究价值。

从人文学科的角度来看,乐种学的研究又与民俗学、民族学、宗教学、美学等学科有着千丝万缕的联系。民间习俗、宗教信仰、传统美学思想等时刻伴随着乐种的生存、发展与变

异,是乐种传承中不可缺少的社会精神支柱。

离开这些学科的发展,乐种学的发展是不可能的。相反,这些学科的发展,将促进与深化我们对乐种艺术特征的全面把握,提高与升华我们对乐种社会功能、审美观念的理性认识。人类文化史是一个整体,各门学科只是利用不同的资料,多角度地去阐明人类文化发展历史。在研究对象上出现相互交叉,在研究方法上出现相互借鉴,是当代新学科发展的必然趋向。

(二) 乐种学的研究对象

乐种学是研究乐种的科学概念、模式及发展规律的一个专门学科。乐种学将阐明学科的基本概念、原则与方法;探讨乐种在一定文化社会背景下的产生、发展、变形、变异的演变流程规律;在体系归纳方面,将梳理乐种、乐种族、乐种系的层次关系和艺术特点;研究存留于乐种中的传统文化沉积;并在更大空间即文化层(或文化流)中寻求其价值与地位。

中国传统文化艺术,是一个有机的立体实体,过去传统音乐理论研究方面的学者多研究其现状,史学学者多研究其由来与发展,它们是通过两门学科从不同的方向来剖析这一文化实体。乐种学则改变过去横线或纵线的单项思维方式,它将立足于立体的思维布局,即一方面通过横向面的调查研究,从共时性乐种的同形性研究来探求同质性乐种家族以及乐种本身包蕴着的历时性因素和变化规律特点;并从共时性乐种中的相斥性研究来划分乐种的不同模式与类型,即其不同的乐种家族或乐种系。另一方面,在共时性乐种诸因素考察研究的基础上,通过历史文献、文物、雕塑、壁画、乐谱、文字、乐器、小说笔记、民风民俗、口碑资料从纵向去研究乐种历时性特点,从存活的乐种中考察纵向的历史文化沉积,使其归宿于相应的中国传统文化层或人类历史文化体系之中。

三、乐种学方法论原则

从某种意义上来讲,方法是学科的标志和象征,作为一门学科,必然要寻求与学科专业相适应的科学的最佳方法。魏宏森在《系统科学方法论的基本设想与基本内容》(清华大学出版社出版,1985年10月)一文中,根据众多科学方法的概括程度和应用范围,划分为三个不同层次。

(一) 哲学方法

这是适合于一切科学研究的最普遍的方法论原则。辩证唯物主义与历史唯物主义结合在一起,组成无产阶级的世界观和方法论,它们是马克思主义哲学不可分割的两个部分。

辩证唯物主义是关于自然界、人类社会和思维发展的最一般规律的科学,辩证唯物主义的创立是哲学史上的伟大革命。辩证唯物主义认为:世界是物质的,意识是物质高度发展的产物,是对物质的反映;这种反映是以实践为基础的能动的辩证过程,它依赖于实践,又转过来为实践服务;对立统一规律是宇宙最根本的规律,矛盾着的对立面又统一,又斗争,由此推动事物的运动和变化。在坚持从物质到意识的认识路线的基础上,把辩证法应用于认识论,并把实践的观点提到第一的地位。认识论认为实践是认识的基础,认识是从实践中产生,