

“民族音乐理论”丛书

MINZU QIYUE
GAILUN

民族音乐概论

李民雄著



上海音乐出版社

MINZU QIYUE
GAILUN

民族音乐概论

李民雄著



上海音乐出版社

责任编辑：费维耀

封面设计：麦荣邦

民族器乐概论

李民雄著

上海音乐出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 上海中华印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 印张12.5 插页2 谱、文395面

1997年12月第1版 1997年12月第1次印刷

印数：1—3,000册

ISBN 7-80553-419-5/J·358 定价：16.80元

前 言

本书是我在上海音乐学院讲授的民族音乐理论专业的专业课教材,初稿完成于1963年。那时,我刚从专攻唢呐改而从事音乐理论研究工作不久,尽管手头掌握的资料不多,理论水平极有限。但工作需要,我就边学、边编、边教、边改。当时,民族音乐理论教研组和系领导对教材建设相当重视,让我四出采风和观摩学习,并逐章逐节帮我修改。就这样,通过试用和修订,本书逐渐初具规模,至1965年打印了第二稿。1979年暑假,我又根据新的教学要求作了一次较大的修订,时至今日,本书在教学实践中已使用了近30年。在成书期间,民族音乐理论系师辈们和同仁们对我的指导和帮助及学生们支持,这一切,我时刻铭记在心。

本书共由三个部分组成:

第一部分概论是关于民族器乐史的简述,同时简略地介绍了吹管音乐、拉弦音乐和弹弦音乐,而对弹弦音乐中的古琴音乐和琵琶音乐作了较为详尽的介绍。关于丝竹音乐和吹打音乐,选择了流行于全国各地的八个代表性乐种作简要介绍,使读者对我国的传统民族民间器乐有一概貌的了解。

第二部分是关于民族器乐曲的标题、旋法、织体、结构、打击乐、常用记谱法的研究。

第三部分选择了传统民族器乐独奏曲20首、合奏曲20首,对这些乐曲的流传和演变、题意和形象、形式和结构等作了分析

介绍。

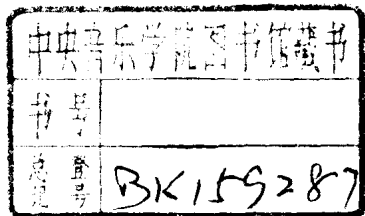
我国是一个多民族的国家,作为《民族器乐概论》,本应包括少数民族部分,但由于主、客观条件所限,本书仅以汉族传统民族器乐为内容。

1984年以来,我国正在进行《中国民族民间器乐曲集成》工作,这使我们对祖国几千年来传承的器乐曲之丰富、精品之多有了新的概念。这些被发掘和整理的浩如烟海的民族民间器乐曲,将是我们进一步研究的深厚基础。因为量变会引起质变,相信全国31个省市的器乐曲集成工作定会让我们有更多的新发现。所以,今天本书的出版其正是“抛砖引玉”,作一块铺路石。我期待着系统的、科学的、新的《民族器乐概论》问世,为世界音乐理论宝库增添新砖。

李民雄

一九九二年春节

11553



目 录

前言..... 1

第一编 概 论

第一章 绪论	3
第一节 历史简述.....	3
第二节 民族器乐的多样性、实用性和标意性.....	12
第二章 独奏音乐	14
第一节 概述.....	14
第二节 吹管音乐.....	15
第三节 拉弦音乐.....	18
第四节 弹弦音乐——古琴音乐.....	20
第五节 弹弦音乐——琵琶音乐.....	23
第三章 丝竹音乐	29
第一节 概述.....	29
第二节 福建南曲.....	32
第三节 二人台牌子曲.....	38
第四节 江南丝竹.....	41
第五节 广东音乐.....	48
第四章 吹打音乐	55
第一节 概述.....	55

第二节	河北吹歌	61
第三节	潮州大锣鼓	63
第四节	苏南吹打	66
第五节	浙江吹打	71

第二编 传统民族器乐研究

第五章	传统民族器乐曲的标题与标意性	77
第六章	传统民族器乐的旋律发展原则及手法	88
第七章	民间器乐合奏的织体写法	119
第八章	民族打击乐的特性、构成和写作手法	139
第九章	传统民族器乐曲常见的套式结构类型	161
第十章	我国常用的记谱法	194

第三编 传统民族器乐曲赏析

独奏曲

1. 喜相逢(笛曲)	225
2. 鹧鸪飞(笛曲)	227
3. 柳叶青(管子曲)	232
4. 江河水(管子曲)	235
5. 小开门(唢呐曲)	237
6. 百鸟朝凤(唢呐曲)	239
7. 五子开门(京胡曲)	241
8. 夜深沉(京胡曲)	244
9. 大起板(板胡曲)	250
10. 二泉映月(二胡曲)	253
11. 听松(二胡曲)	261

12. 汉宫秋月(二胡曲)	264
13. 渔舟唱晚(筝曲)	268
14. 梅花三弄(琴曲)	271
15. 流水(琴曲)	274
16. 醉渔唱晚(琴曲)	278
17. 十面埋伏(琵琶曲)	281
18. 霸王卸甲(琵琶曲)	287
19. 阳春白雪(琵琶曲)	296
20. 龙船(琵琶曲)	301

合奏曲

21. 八骏马(福建南曲)	305
22. 南绣荷包(二人台牌子曲)	307
23. 雨打芭蕉(广东音乐)	311
24. 双声恨(广东音乐)	316
25. 中花六板(江南丝竹)	320
26. 三六(江南丝竹)	325
27. 春江花月夜(丝竹乐)	330
28. 小放驴(河北吹歌)	337
29. 双咬鹅(潮州大锣鼓)	338
30. 赛龙夺锦(广东吹打)	339
31. 十八六四二(苏南吹打)	342
32. 将军令(苏南吹打)	347
33. 下西风(苏南吹打)	352
34. 满庭芳(苏南吹打)	358
35. 九连环(浙江吹打)	364
36. 龙头龙尾(浙江吹打)	369
37. 大辕门(浙江吹打)	372
38. 划船锣鼓(浙江吹打)	376

39. 将军得胜令(浙江吹打)	380
40. 闹台(京剧锣鼓)	387
附:本书主要参考书目	392

第一编
概论

第一章 绪 论

第一节 历史简述

一、乐器发展概况

在原始时代,我们的祖先已经创造了许多乐器。如在浙江余姚河姆渡遗址出土的骨哨,长7厘米左右,管径6~8毫米,多开有2、3孔,可吹出几个乐音。其中一根长10厘米的骨哨横开6孔,能吹奏七声。又如在山西万泉县荆村曾出土三个新石器时代的陶埙(1931年4月出土),其中一个呈球状的埙,顶端有一个吹孔,埙体上有两个孔,能吹奏出 e^2 、 b^2 、 d^3 三个音。根据文献记载,周前的乐器有二十多种名称,常见的有鼓、鼗、磬、钟、铃、缶、祝、敔、哨、埙、篪、言、龠等。

在上述乐器中,打击乐器最多,吹管乐器次之,至于周前的琴和瑟等弦乐器迄今还未发现任何考古实物,只是在甲骨文字中有“乐”字作“𪛗”。据罗振玉《殷墟书契考释》(增订本)卷第40页中说:“从丝附木上,琴瑟之像也。或增‘𪛗’以像调弦之器,犹今弹琵琶、阮咸之有拨矣。”郭沫若《甲骨文字研究》第92页中说:“乐之本义为琴,乃引申而为音乐之乐与和乐之乐也。引申之义行而本义转废,后人只知有音乐和乐之乐,而不知有琴弦之像。”

我们从能吹七声的骨哨,能吹三个音的埙,多管编排而成的箫,以及编磬、编钟的出现,可见早在周前人们对于音高已逐渐形成明确的概念,如纯四度;大、小三度;大、小二度等。当时的乐器制作也达到了相当高的水平,如1950年春在河南安阳武官村殷代大墓中出土的虎纹特磬,其制作已十分精美。

乐器的产生和发展与生产劳动有密切的联系。李纯一在《中国古代音乐史稿》第一分册提到:“这种悬石的磬可能导源于某种片状石制工具。可以这样设想,先民们在长期劳动过程中,逐渐发现某种石制片状工具能够发声,可以作为乐器,于是发明了磬。”远在渔猎时期,人类用生物之皮制成鼓,“古语说:‘鼓之舞之’,鼓也是舞蹈的伴奏乐器。由于鼓的存在,可以推知舞的存在。”(常任侠《中国古典艺术》)又如在《吕氏春秋·古乐篇》中记载有:“帝尧立,乃命质为乐。质乃效山林谿谷之音以歌,乃以麋鞀置缶而鼓之,乃拊石击石,以像上帝玉磬之音,以致舞百兽。”我们可从中探知这种用原始乐器为伴奏化装成百兽的原始舞蹈可能是一种反映先民狩猎生活的乐舞。

随着社会的发展,自殷代进入铜器时代,殷人已有很高的冶铸技术,因此才有可能由石磬演变成金属的磬和金属的钟。同时随着农业、手工业的发展,有了养蚕缫丝,才有可能产生“丝附木上”的琴瑟。总之,原始乐器的产生与生产劳动有着密切的联系,而乐器的发展又取决于社会生产力的发展和提高。

至周代,乐器品种大大增加,见于文献记载的有近七十种。据杨荫浏《中国古代音乐史稿》中说,见于《诗经》的击乐器有鼓、磬、钟、缶、柷、圜、铃……等二十一种;吹奏乐器有箫、管、篪、埙、篥、笙六种;弹弦乐器有琴、瑟两种;共二十九种。

由于乐器品种的大大增加,因此在周时依照制成乐器的不同材料产生了“金、石、土、革、丝、木、匏、竹”的“八音”分类法。

到了春秋、战国时期,乐器得到更进一步发展,如《战国策》

所载“临淄甚富而实，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴。”这说的是民间器乐的活动盛况。而当时的宫廷音乐也形成了复杂庞大的乐队编制。在湖北省随县开掘的曾侯乙大墓（它入葬于公元前433年，战国初期）中，共得古乐器一百二十四件，它们安放的位置基本清楚，可以揣摩出一个诸侯国君在宫廷生活中享用音乐的情景。

曾侯乙大墓中的“六十四件编钟按照浇铸的不同花纹分成几组，它们的共同的音阶结构居然和现代的C大调七声音阶同一音列。更引人注意的是不同组的编钟，在这基本七音之外又分别具有或同或异的变化音，它们合起来又十二律齐备，可以在三个八度的中心音域范围内，构成完整的半音阶。”

在曾侯乙大墓中还有“竹制品的两件箫（排箫）、两件横吹的闭管乐器（可能是篪）和五件笙（残）。笙并不是单纯气柱振动的乐器，它又另有簧片振动的配合。从汉字的字源来说，‘簧’字从竹，这座大墓在出现了笙的同时，出现了竹簧片实物。”而“这座大墓的十二件二十五弦瑟，却大多完整，而且油漆彩绘也极为精工。”墓中还有十弦和五弦的乐器各一件，其十弦乐器形制很有特点，而那件五弦乐器制作精巧，彩绘繁缛华丽，“它有几分像‘筑’，也不乏‘舜之五弦’的可能，又弄不清它的演奏方法，也许是一件用来调钟定律的工具？”〔本页二节引文见《人民音乐》1979年第四期黄翔鹏《古代音乐光辉创造的见证——曾侯乙大墓古乐器见闻》一文〕

曾侯乙大墓的发掘，使我们能见到几千年前的古代乐器，这座地下宝库为我们研究中国古代音乐史提供了珍贵的资料。

秦、汉以来，除原有乐器的改进外，不断出现一些新的乐器。同时，外来乐器也不断传入，促进了我国民族乐器的发展。

相传在汉武帝时（公元前140—前87），张骞通西域后传入了横吹，亦名横笛。

箜篌开始见于我国记载是在公元前 111 年,我国人民创造了“箜篌瑟”,即卧箜篌。竖箜篌约于汉灵帝(165—189 在位)时传入我国,曾称为“胡箜篌”。后来从朝鲜又传来箜篌之乐。

大约在公元前 105 年出现了一种圆形音箱的直柄琵琶,后来曾被称为“汉琵琶”和“阮咸”,后人根据它的形制称为“直项琵琶”。

约在公元 350 年前后的东晋时期,从新疆、甘肃一带传入了“曲项琵琶”,它到了隋、唐时成为我国乐队中的重要乐器。

关于拉弦乐器,在唐时出现了“轧筝”和“奚琴”(在宋时又作“嵇琴”)。宋时沈括《梦溪笔谈》卷五载:“马尾胡琴随汉车,曲声犹自怨单于。”说明宋时已有用马尾弓拉奏的马尾胡琴。自元代以后,在奚琴、胡琴的基础上发展成为各种类型的拉弦乐器。

明代有了扬琴(由外传入)等乐器。

以上就我国“吹、打、弹、拉”四大类中的主要乐器的发展概况以历史发展的顺序作了简要的叙述,从中我们可以看出,我国古代乐器的传承和发展,新乐器的不断产生,加之对外来乐器的广为吸收和创造性地改进,使我国民族乐器的品种繁多,异常丰富。

二、器乐曲发展概况

在我国民族音乐的历史发展中,常常是歌、舞、器乐三者结合为一体,在古代文献中称这三种结合的艺术形式为“乐舞”。“鼓之舞之”、“于!予击石拊石,百兽率舞,”都是用乐器为舞蹈伴奏的原始乐舞。在《周礼·春官》记载中有:“大司乐……而分乐而序之,以祭,以享,以祀,乃奏黄钟,歌大吕,舞《云门》、以祀天神。……”可见其器乐、歌、舞三者相结合的特点。到了隋、唐,乐舞有了更大发展,当时的“大曲”包括三个部分;第一部分“散序”,是纯粹的器乐演奏;第二部分“中序”(或“拍序、歌头”),重

在歌；第三部分“破”（或舞遍），重在舞。

器乐与歌唱相结合的形式在周代有“琴歌”，《论语》中记载孔子“取瑟而歌”，这种“琴歌”形式至今仍保存着。在周之燕礼（君臣燕饮之礼）所用的一些音乐节目中有一种“间歌”的形式，见《燕礼》篇记载：“乐正先升，工四人，二瑟，……入，升自西阶，北而东上，坐。工歌《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇在华》，……笙入，立于县中，奏《南陔》、《白华》、《华黍》、……乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。……”秦汉时期的“鼓吹”是以打击乐器和吹管乐器演奏为主的一种音乐，它还经常和歌唱相结合。汉魏的“相和歌”是“相和，汉旧歌也；丝竹更相和，执节者歌。”（见《晋书·乐志》）

自宋代以后，歌舞音乐更臻成熟，如流行甚广的“秧歌”，据项朝棻《秧歌诗序》所载，秧歌，“南宋元宵舞队之村田乐也。所扮有花和尚、花公子、打花鼓、拉花姊、田公、渔妇……，以博观者之笑”。秧歌音乐包括歌曲、锣鼓点和器乐器牌三部分。如东北秧歌有“一鼓、二鼓、三鼓、四鼓、五鼓”等鼓点及一些戏曲锣鼓点，常用的器乐曲牌有《句句双》、《满堂红》、《大姑娘美》等。

宋代的说唱音乐达到了成熟的时期，说唱活动有了固定的场所，即所谓的“勾栏”、“瓦舍”。当时的“诸宫调”是具代表性的曲种（据记载为北宋勾栏艺人孔三传所创），唱时自己击鼓，另有笛、琵琶等乐器作伴奏。音乐结构相当复杂，音乐富有变化。在说唱音乐中的“过板音乐”，它包括前奏、引子和各种大小过门。有许多曲种在演唱以前往往加上比较长的器乐前奏以静场和给演唱者作准备。这些前奏往往用《八板》、《三六》之类的独立的器乐曲。

宋、金杂剧与南戏，至元代有了进一步发展。明代多种戏曲腔调的兴起，此后逐渐发展成我国丰富多彩的戏曲艺术。在戏曲音乐中，器乐是一个重要组成部分，它除了伴唱以外，还用以配

合舞台上人物的动作和情节的发展,渲染舞台气氛。所以各剧种都使用器乐曲牌和打击乐,其中不少器乐曲牌和打击乐,常常被当作纯器乐形式来演奏,如唢呐牌子《将军令》、京剧曲牌《夜深沉》、打击乐《闹场》等。

综观各个历史时期里的“乐舞”、“间歌”、“鼓吹”、“大曲”及宋代以后的歌舞、说唱、戏曲等艺术形式,都有着民族器乐单独演奏的段落,它们孕育着纯器乐的演奏形式。近代在民间广为流传的器乐曲牌:《柳青娘》、《水龙吟》、《西江月》、《满庭芳》、《茉莉花》、《花鼓曲》等等,它们大多是从相关的声乐曲调衍变而来的,并且还沿用着原有曲调的名称。特别是民间吹打音乐中的许多套曲,如“丝竹锣鼓十番”和“苏南吹打”中的《下西风》、《寿亭侯》、《喜遇元宵乐》;“潮州大锣鼓”的《关公过五关》、《薛丁山三请樊梨花》等等大型吹打套曲,它们都是从戏曲音乐(包括整出戏的唱腔和器乐部分)衍变发展而成的。由此可见,将历代流传下来的一些声乐曲和舞曲加以器乐化加工而发展成独立的器乐曲,这是民族器乐发展的一个方面,在民族器乐中占有相当大的比重。

民族器乐发展的另一方面,在很早就有独立的器乐演奏和创作活动。据前节所引“临淄甚富而实,其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴。”足见当时民间器乐演奏活动的广泛性。与此同时期见于记载的琴家有师涓(卫国)、师旷(晋国)、师襄(鲁国)等名人。而从“伯牙鼓琴遇知音”的故事传说中可知当时的古琴已有相当高的表现力,出现了“巍巍乎志在高山”和“洋洋乎志在流水”的著名琴曲《高山》和《流水》。东汉末年前出现的琴曲《广陵散》、《胡笳十八拍》,无论在音乐形象的塑造、音乐创作技巧和演奏技法等方面都已达到了很高的水平。

隋、唐时期,琵琶虽是“大曲”乐队中的主奏乐器之一,但同时琵琶独奏也得到了很大发展,出现了许多杰出的琵琶演奏家,