

全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业教材  
教育部艺术教育委员会组织编写

# 中国音乐史与 名作赏析

田可文 编著

田可文 编著

人民音乐出版社

 PMPH

上海音乐出版社

 SMPH

全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业教材

教育部艺术教育委员会组织编写

教育部艺术教育委员会组织编写

# 中国音乐史与 名作赏析

田可文 编著

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

ISBN 978-7-103-03304-3

人民音乐出版社

**PMPH**

上海音乐出版社

**SMPH**

全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业教材

编委会顾问: 周荫昌 杨瑞敏

编委会主任: 王耀华 王安国

编委会副主任: 吴斌 费维耀

编委: 王安国 王耀华 尹爱青 郑锦扬 叶松荣 吴斌 张慧

杜晓十 陈家海 陈雅先 肖黎声 费维耀 (按姓氏笔画排序)

图书在版编目(CIP)数据

中国音乐史与名作赏析 / 田可文编著. — 北京: 人民  
音乐出版社, 2007. 9

全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业教材  
ISBN 978-7-103-03304-3

I. 中… II. 田… III. ①音乐史-中国-高等学校-  
教材 ②音乐名作-音乐欣赏-中国-高等学校-教材  
IV. J609.2 J605.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第069767号

责任编辑: 徐德

责任校对: 颜小平

人民音乐出版社出版发行  
(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码:100036)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092毫米 16开 17.75印张

2007年9月北京第1版 2007年9月北京第1次印刷

印数: 1-3,040册 定价: 29.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题  
请与本社出版部联系调换。电话: (010) 68278400

## 前 言

音乐教师教育是我国教育的重要组成部分,是中小学艺术教育赖以发展的基础,是决定艺术教育质量的关键因素。改革开放以来,我国的音乐教师教育事业得到了长足发展。本世纪初开始的新一轮基础教育课程改革,在教育思想、教育观念、课程内容、教学模式、教学方法等方面,对教师提出了新的更高的要求,也对音乐教师教育提出了新的课题。为满足我国教育事业不断发展对师资队伍建设的需要,应对新一轮基础教育课程改革的呼唤,适应高等院校音乐学(教师教育)专业改革的需要,教育部组织有关专家,经过充分调查研究和反复征求意见,研制了《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业课程指导方案》(以下简称《方案》)和《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业必修课程教学指导纲要》(以下简称《纲要》)这两个重要的教学指导文件。

《方案》和《纲要》进一步明确了音乐学(教师教育)的培养目标和人才规格,对专业课程体系建设及主干专业课程的教学实施,提出了具体的指导意见,对于我国高等学校音乐学(教师教育)的专业建设具有重要的指导意义。

《方案》和《纲要》颁发后,与之配套的教材建设随即被提上了工作日程。这是实施《方案》的重要环节,也是为落实《纲要》提供必要的课程资源。我们本着“先主干课(全体学生的共同必修课),后选修课;由点带面,分批推出;精心组织,注重质量”的原则,对教学急需而又实际紧缺的11门专业主干课程,在全国范围内组织力量进行了教材编写。

这套教材由长期从事高等师范院校音乐教学工作的专家编写,具有以下三个特点:

一、紧扣音乐学(教师教育)的办学方向和培养目标,强化音乐教师教育的专业化要求。这套教材是在21世纪国家基础教育课程改革全面推进的大背景下编写的。“为基础教育服务”是《方案》和《纲要》着力突出的理念,并正逐步成为高校音乐学(教师教育)工作者的共识。在这一教育背景下,教材编写者根据不同专业课程的特点,在教学材料组织、范例选取、活动设计、练习要求等方面,力求突出教材的“师范性”。

二、教材体现了不同课程自身的逻辑体系,教材构架和教学内容体现了基础性与时代性的兼容。“师范性”与“学术性”不应该是对立相斥的。这套教材突出强调了教师教育的培养目标,但并不是以降低、削弱课程应有的学术含量为代价。这里的关键在于从什么角度、用什么标准来衡量音乐学(教师教育)专业课程教材的学术性。这套教材的编写者以培养高素质音乐教育工作者的培养目标为出发点,精选本课程最重要的基础知识、基本技能,同时关注本课

程的发展前沿,将与本课程相关并在学术界有定评的最新知识成果纳入教材中。

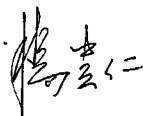
三、这套教材具有综合性的特点,体现了不同学科课程的交叉与融合。《方案》对以往音乐教师教育的传统课程做了必要的整合,这样的整合,虽然在一些高师院校已有不同的教学实践基础,但一直缺少公开出版的成型教材。这次呈现在读者面前的《乐理与视唱练耳》、《多声部音乐分析与写作》、《中国音乐史与名作赏析》、《西方音乐史与名作赏析》、《合唱与指挥》等教材,都是相关学科课程交叉与融合的产物。即便是像《钢琴》、《声乐》这样的传统教材,也新增了“歌曲伴奏实践”、“自弹自唱”等教学内容,不同课程内容相互渗透、结合,突出体现了注重教学实效性的编写理念。

“十年磨一剑”,教材编写要接受教学实践的客观验证,有一个不断修改、不断完善、不断提高的过程。这套教材的编写者已经付出了极大的努力,但是由于许多教学内容尚无成熟的先例,加之编写、出版的时间十分仓促,因此难免存在这样或那样的问题和不足。希望选用这套教材的教师们能从各地、各院校的教学实际(如本院校的教学传统、师资条件、生源状况、教学设备等)出发,因地制宜,创造性地使用这套教材,并及时总结和反馈教材使用的情况,提出修改、完善的意见和建议。

在这套教材出版之际,衷心感谢付出辛劳的各位编写者,感谢人民音乐出版社和上海音乐出版社的大力支持。我们相信,在广大教师和各界人士的关心、支持及编写者的共同努力下,我国普通高校音乐学(教师教育)的教材建设一定会提高到新的水平。

教育部体育卫生与艺术教育司司长

2007年7月5日



## 编写说明

近年来,我国音乐史学家出版的中国音乐史著作众多,其中大致可以分为三类:一、严肃而深刻的研究性著作,如杨荫浏的《中国古代音乐史稿》等;二、文字优美、文学性很强的普及性读物,如田青的《中国古代音乐史话》等;三、条理性很好的音乐史教材,如夏野先生的《中国古代音乐史简编》等。其中第三类书籍是当今出版最多的著作,它们为适应不同时间、不同地区、不同学生的不同要求而撰写,因而,它们也有着广泛的影响。

本版《中国音乐史与名作赏析》与上述三类著作有相同和不同之处。相同之处在于同样撰写了中国历史进程中的音乐;不同的是本书是按照教育部最新印发的《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业必修课程教学指导纲要》而编写的教材,其中加入了“名作赏析”部分,而这部分是当今许多院校音乐专业课程教学所必需的。本课程的目的通过教学,使学生熟悉中国音乐发展的各个历史时期、各个不同阶段的音乐文化,及其主要艺术成就和文化背景,了解中国音乐史上的重要流派、重要作曲家和代表性音乐作品,并使学生了解中国音乐的美学特征,了解中国音乐的传统体裁的特征和历史变迁,使之提高音乐感知能力和审美能力,培养良好的艺术素质,进而热爱艺术与生活。

在撰写本书之前,原考虑按一些院校 72 课时的规定而设计章节,但是,依照自己多年在音乐学院教授此课程的实际经验,常常会因各种情况的变化,而无法按部就班地完成规定的课时与课程内容,故而,没按课时的要求去设计章节;况且,中国音乐史内容极其丰富,不同的教师对其内容有不同的偏好,在讲述上也有详略侧重的不同,所以,就采用了现在的章节设计。教师在其教学中,有些章节可以考虑提纲挈领地讲授,具体内容可由学生自行阅读教材。

在写作的过程中,本人有意不去深入地阐述中国音乐史的细节与文献依据,对一些较困难的理论问题(如乐律学中的各种律制和乐调理论等)有意简略,因为,这些不是中国音乐史公共课[尤其是音乐学(教师教育)本科专业学生]所必须掌握的内容,因此,本书本着学生必须掌握的音乐史实之内容进行叙述,而其细节与史料依据,可以由教师在授课时根据不同的需要而自行阐发。编者以为,应该给教师授课以极大的自由空间,以便做到授课的生动活泼。

对于中国音乐史的研究,早在 20 世纪 20 年代就初现端倪,叶伯和先生在 1922 年发表了目前可知的第一部《中国音乐史》,其后,郑觐文、王光祈、朱谦之等前辈也撰写出不同的音乐史学著作;到 20 世纪五六十年代,杨荫浏、李纯一、廖辅叔等先生进一步深化了中国音乐史的研究,发表了一些影响极大的专著;而其后,夏野、黄翔鹏、汪毓和、金文达、梁茂春、刘再生、孙

继南等先生的著作,更为中国音乐史增添了丰富的内容。到目前为止,中国音乐史著作可谓品种繁多、各具风采。

所以,编者在这里提醒大家:无论是教授或是学习中国音乐史,都应该多多参阅一些大家之作,以丰富教学内容,使学生接受更多的知识。

田可文

2007年5月于武汉音乐学院

# 目 录

<b>第一章 远古及夏商的音乐(约公元前 21 世纪—前 11 世纪)</b> .....	( 1 )
第一节 音乐的起源 .....	( 1 )
第二节 原始时期的音乐 .....	( 3 )
第三节 夏商的音乐 .....	( 4 )
第四节 远古及夏商的乐器 .....	( 5 )
<b>第二章 周代的音乐(公元前 11 世纪—前 221 前)</b> .....	( 10 )
第一节 周代的礼与乐 .....	( 10 )
第二节 宫廷音乐的繁荣 .....	( 11 )
第三节 周代宫廷音乐教育 .....	( 12 )
第四节 民间的音乐形式 .....	( 12 )
第五节 音乐生活的繁盛 .....	( 14 )
第六节 乐器的发展与分类 .....	( 17 )
第七节 乐律学的进步 .....	( 20 )
第八节 音乐思想的争鸣 .....	( 22 )
<b>第三章 秦汉三国的音乐(公元前 221—公元 280 年)</b> .....	( 26 )
第一节 宫廷音乐机构 .....	( 26 )
第二节 宫廷音乐的形式 .....	( 27 )
第三节 文人与琴 .....	( 29 )
第四节 乐器及乐律 .....	( 33 )
第五节 音乐美学的发展 .....	( 35 )
<b>第四章 两晋南北朝的音乐(公元 280—589 年)</b> .....	( 37 )
第一节 宫廷音乐 .....	( 37 )
第二节 各民族音乐的大融合 .....	( 39 )



第三节	乐器与器乐 .....	( 40 )
第四节	乐律学的发展 .....	( 44 )
<b>第五章</b>	<b>隋唐五代的音乐(589—960年)</b> .....	( 48 )
第一节	宫廷音乐机构 .....	( 48 )
第二节	宫廷音乐 .....	( 49 )
第三节	文人音乐 .....	( 52 )
第四节	说唱音乐的确立 .....	( 57 )
第五节	音乐理论和音乐思想 .....	( 58 )
<b>第六章</b>	<b>宋金元的音乐(960—1368年)</b> .....	( 62 )
第一节	市民音乐的兴起 .....	( 62 )
第二节	说唱音乐的发展 .....	( 63 )
第三节	戏曲音乐的确立 .....	( 65 )
第四节	乐器与器乐 .....	( 68 )
第五节	文人的词调音乐 .....	( 74 )
第六节	宫廷音乐 .....	( 77 )
第七节	音乐理论 .....	( 79 )
<b>第七章</b>	<b>明清的音乐(1368—1911年)</b> .....	( 82 )
第一节	民间歌曲 .....	( 82 )
第二节	民间歌舞 .....	( 83 )
第三节	民间说唱的发展 .....	( 86 )
第四节	戏曲音乐的繁盛 .....	( 88 )
第五节	器乐的发展与演变 .....	( 93 )
第六节	朱载堉对律学的贡献 .....	( 99 )
<b>第八章</b>	<b>中华民国的音乐(1911—1949年)</b> .....	( 101 )
第一节	学堂乐歌的产生与发展 .....	( 101 )
第二节	传统音乐的发展 .....	( 103 )
第三节	新兴音乐教育的兴起 .....	( 111 )
第四节	20世纪30—40年代的代表作曲家 .....	( 112 )
第五节	民国时期的声乐创作 .....	( 125 )

---

---

第六节	民国时期的器乐创作 .....	(154)
第七节	中国歌剧的产生与发展 .....	(160)
第八节	音乐思潮与音乐理论 .....	(166)
<b>第九章</b>	<b>中华人民共和国的音乐(1949 年至今) .....</b>	<b>(174)</b>
第一节	音乐教育 .....	(174)
第二节	代表作曲家及其作品 .....	(176)
第三节	歌曲创作 .....	(187)
第四节	合唱创作 .....	(201)
第五节	民族器乐独奏曲创作 .....	(208)
第六节	民族器乐重奏曲创作 .....	(214)
第七节	民族器乐合奏曲创作 .....	(215)
第八节	室内乐与小型器乐曲创作 .....	(220)
第九节	管弦乐创作 .....	(228)
第十节	歌剧创作 .....	(236)
第十一节	歌舞、舞剧音乐创作 .....	(244)
第十二节	影视音乐创作 .....	(252)
第十三节	通俗音乐创作 .....	(257)
第十四节	音乐理论思潮 .....	(265)
<b>主要参考书目</b>	.....	<b>(270)</b>

## 第一章 远古及夏商的音乐

(约公元前 21 世纪—前 11 世纪)

### 第一节 音乐的起源

音乐究竟是怎样起源的?至今还是一个谜。古今中外的学者们曾孜孜不倦地对此进行了大量的探索与研究,但大多只停留在假说之中。其重要的观点有以下几种:

一、**劳动起源说**。提出并主张此说的有奥地利学者瓦勒谢克(R. Wallaschek, 1860—1917)和德国的学者布赫尔(K. Bücher, 1847—1930),前者在其《原始音乐》(1893)中认为:原始狩猎的舞蹈与强烈的节奏中,音乐得以产生;后者的《劳动与节奏》(1896)一书中,将音乐起源归为人类集体劳动。我国古代的著作《吕氏春秋·古乐》中,也有此种说法。

二、**模仿说**。这种说法认为音乐起源于对自然界的模仿。在古希腊时的德谟克利特(Demokritos, 约前 460—前 370)就曾说“人由于模仿鸟鸣而学会歌唱”,亚里士多德(Aristoteles, 前 384—前 322)在其《诗学》中也说:“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂,以及大部分的双管箫乐和竖琴乐,这一切实际上是模仿。”我国古代文献《吕氏春秋·古乐》也称:“帝尧立,乃命质为乐,质乃效山林溪谷之音以歌,乃以麋鞞蒙缶而鼓之,乃拊石击石,以象上帝玉磬之音,以致舞百兽。”对自然界声音的模仿,的确是人类音乐行为的方式之一,但这并不是人类音乐行为的全部,然而,这种说法在历史上得到许多研究者的认可。

三、**异性求爱说**。19 世纪英国的生物学家达尔文(C. R. Darwin, 1809—1882)在观察雄性动物大都在繁殖期以鸣叫作为吸引异性的手段后,联想推演出人类可能由此为出发点而获得音乐能力的,并认为音乐最初是作为引诱异性的工具;德国学者海克尔(Haeckel, 1834—1919)也曾提到印度某种类人猿能清晰地唱出八个音阶,这完全可以用乐谱记录下来,而其“歌唱”常常是在求偶期。这种“异性求爱”的观点曾有着广泛的影响。

四、**巫术说**。“巫术说”最早是由 19 世纪英国著名人类学家爱德华·泰勒(Edward Tylor)在他的《原始文化》中提出,他认为原始人类以为自己生存的环境中存在着无所不在的人格化的神灵,而以巫师的交感巫术来沟通人与神的心灵,巫师的一整套的行为——包括假

面、化装、棍棒、符咒、巫术油膏、响板以及仪式活动中的说、唱及舞蹈都被用来保证巫术的成功。他在这里便引出了音乐起源于巫术的说法。19世纪俄国的美学家普列汉诺夫(Г. В. Плеханов, 1856—1918)也持有类似的看法。法国音乐学家孔百流(J. L. Jean Conbariou, 1859—1916)也主张音乐是从原始民族巫术中产生出来的。我国近代学者王国维在其《宋元戏曲考》中也说,“歌舞之兴,其始于古之巫乎?”

**五、游戏说。**在18世纪席勒(J. C. F. von schiller, 1759—1805)就提出:模仿虽然重要,但并非就是产生艺术的真正动机。在模仿冲动的背后,是游戏的冲动。席勒用精力过剩来作为游戏的动力——狮子的吼叫、昆虫的飞跃、鸟类的鸣叫都是生命力过剩的游戏,而只有在人类身上,它才能上升为一种想象力的游戏:喜悦的无规则的跳跃成为舞蹈;无定形的手势作为优美而和谐的手势语言;发之于情感的混乱声音得到发展,开始服从节奏,而成为歌曲。

**六、信号说。**《吕氏春秋》中有如下记载:“禹行功,见涂山之女,禹未之遇,而巡省南土。涂山之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌,歌曰:候人兮,猗!”语言学家将歌唱、说话与呼叫进行比较,认为歌唱与呼叫相近,其传达的距离远于说话,于是认为在类似于“候人兮猗”的呼叫声中产生音乐是必然的。德国音乐心理学家斯顿普夫(Carl stumpf, 1848—1936)在其《音乐的起源》一书中也持这种观点,认为原始人类为了与远方联络,相互喊叫并保持一定的时间,便成为音乐。

**七、“太一”说。**这是中国古代所独有的音乐起源说。《吕氏春秋·仲夏纪》记载:“音乐之所以由来者远矣,生于度量,本于太一。太一出两仪,两仪出阴阳。阴阳变化,一上一下,合而成章……先王定乐,由此而生。”“太一”是我国古人认为的一种神秘力量,支配着世界的一切,音乐也正是在“太一”的支配下而生成。

**八、潜意识(无意识)说。**这是瑞士精神病理学家荣格(C. G. Jung, 1875—1961)的看法。他认为艺术创作方式可分为心理学或幻觉式的,前一种创作从人类意识的领域中寻找素材,而后者则从潜藏在心灵深处的幻觉中寻找素材。原始艺术创作则属于第二种,早期人类在一种集体潜意识中,在一种类似于梦境中的心理控制之下,产生了艺术活动,其中包括人类早期的音乐行为。

**九、情感表达说。**《诗序》有此类记载:“情动于中而行于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之足之蹈之也。”法国哲学家卢梭(J. J. Rousseau, 1712—1778)、英国哲学家斯宾塞(H. Spencer, 1820—1903)也都认为人类在感情激动时产生的昂扬的语调即是歌曲。

有关音乐起源的说法还有许多种,但这可能是一个永远无法解释的问题。到目前为止所有音乐起源的说法都只能是推测,也许,音乐的起源以多元理论来探求,而探求的依据应是以下:一、现代原始部族的存在音乐;二、比较原始的其他民间音乐;三、残存的远古乐器;四、保

存下来的历史久远的古代绘画和雕刻中所描绘的乐器及演奏乐器的人、乐舞人;五、可能对歌唱与演奏有一定意义的文字碑刻及历史久远的手抄本;六、古代典籍中的有关音乐及其效果的描绘和评价等等。

无论对音乐起源问题的探讨如何困难,但无疑,这些探索是必要的。

## 第二节 原始时期的音乐

原始的音乐与我们当今的概念有所不同,它是由歌、舞、乐三者所组成,还没有形成我们当今的音乐的分类品种。由于原始时代没有文字,所以,远古音乐的传说,大多见于周代以

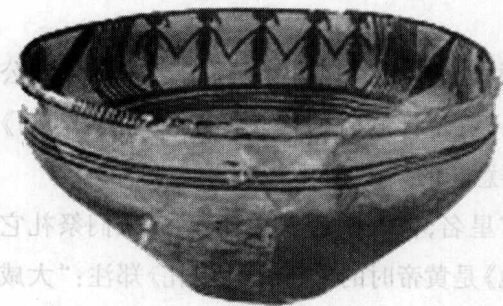


图 1-1 彩陶时期陶盆上的乐舞图

来的文献,难免带有后人的臆测与推断,但我们仍然可以在其中捕捉到一些远古音乐的踪影。

在这些文献中,我们可以发现,原始的音乐常常以狩猎为内容,如《尚书·舜典》中记载有“击石拊石,百兽率舞”的乐舞,大约是人们以自制乐器伴奏,扮作各种野兽形状来表现驯服百兽的愿望或欢庆狩猎胜利的场景;在《吴越春秋》中有一首远古的弹歌:“断竹,续竹,飞土,逐宍

(肉)”,表现原始人们用竹做弓,发射石弹狩猎的内容。从古籍文献记载中,我们还能发现许多原始音乐反映与大自然斗争有关的内容,如《吕氏春秋·古乐》中记有:“昔古朱襄氏之治天下也,多风而阳气蓄积,万物散解,果实不成。故土达作为五弦瑟,以来阴气,以定群生。”这反映远古朱襄氏部落以音乐来求雨的事情。该书又记载阴康氏与涝害斗争的情况:“昔阴康氏之始,阴多,滯伏而湛积,水道壅塞,不行其原;民气郁阨而滯著,筋骨瑟缩不达,故作为舞以宣导之。”这里记载的是以舞蹈来锻炼身体。

远古音乐传说还有有关部落战争的。《韩非子·五蠹》载:“当舜之时,有苗不服,禹将伐之。舜曰:‘不可。上德不厚而行武,非道也。’乃修教三年,执干戚舞,有苗乃服。”舜和禹相继为部落首领,常与其他部族产生矛盾,“执干戚舞”何以能使有苗服?我国古代“舞”与“武”常通用,这里除了“舞蹈”意思之外,还可解释为作战演习或操练,所以具有威慑力量。

在原始人类生活中,各种原始宗教占有重要地位,因而产生许多与之有关的乐舞神话传说。《礼记·郊特牲》中说:“伊耆氏始为蜡(chà或zhà)。蜡也者,索也;岁十二月,合聚万物而索食之也。其蜡辞曰:土反其宅,水归其壑,昆虫毋作,草木归其泽。”这里反映的是伊耆氏在每年十二月举行“蜡祭”的情况。《山海经·西山经》记载:“天山……英水出焉,而西南流,生于汤谷。有神焉。其状如黄囊,赤如丹火,六足四翼,混沌无面目,是识歌舞。”这里指原始

人类想通过具有巫术意义的化妆歌舞,使自己获得“六足四翼”怪兽那非凡力量,以战胜自然界的敌人。

《吕氏春秋·古乐》记述“葛天氏之乐”也与祭祀有关:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阕:一曰《载民》、二曰《玄鸟》、三曰《遂草木》、四曰《奋五谷》、五曰《敬天常》、六曰《达帝功》、七曰《依地德》、八曰《总禽兽之极》。”这个乐舞由三人表演,手执牛尾,且歌且舞。

《吕氏春秋·古乐》有关飞龙作乐祭上帝的故事:“帝颛顼生自若水,实处空桑,乃登帝。惟天之合,正风乃行,其音若熙熙凄凄锵锵。帝颛顼好其音,乃命飞龙作乐,效八风之音,命之曰《承云》,以祭上帝,乃令嫫先为乐倡,嫫乃偃寝,以其尾鼓其腹,其音英英。”《史记·五帝本纪》说:“帝颛顼高阳者,黄帝之孙。”而黄帝以云为图腾,想来《承云》和黄帝“云”图腾崇拜有关。

图腾是原始社会中最先出现的宗教信仰。传说黄帝氏族是以云为图腾。《左传·昭公十七年》记:“昔者黄帝氏以云纪,故为云师而云名。”黄帝氏族时的代表性乐舞即有《云门》(或《云门大卷》)——以云为图腾来表演的具有崇拜意味的祭祀乐舞。

尧时有代表性乐舞《咸池》。“咸池”是天上西宫星名,古人认为它主管五谷,人们祭礼它以祈求五谷丰收。据《周礼》、《吕氏春秋》记载《咸池》是黄帝时的乐舞,而《周礼》郑注:“大成咸池,尧乐也。”这也可能原是黄帝时就有的乐舞,而在尧时,将它进行增修,也成为尧的代表性祭礼乐舞。

舜时则有《韶》乐舞,因为它用编管的箫作伴奏乐器,故也叫《箫韶》,因史料记载它有九个段落,所以也叫《九歌》、《九辩》。

以上三个乐舞在周代仍保留在宫廷中,作为“六代乐舞”的组成部分,而用于祭礼之中。

### 第三节 夏商的音乐

夏代是我国历史上从禅让制发展到世袭制的社会,禹死后其子启即位。先秦文献中就记载了夏王朝建国之初的一些音乐传说。《孟子·万章》载:“禹崩,三年之丧毕,益避禹之子于箕山之阴。朝觐讼狱者不之益而之启,曰:‘吾君之子也。’讴歌者不讴歌益而讴歌启,曰‘吾君之子也。’”按照惯例,禹死后应是益担任夏部落首领,但启破坏了这个传统,夺取了首领的地位。这段有关音乐的史料,说明禅让制度被世袭制所取代。

《吕氏春秋·先己》记载另一则传说:“夏后伯启与有扈战于甘泽而不胜,六卿请复之。夏后伯启曰:‘不可。吾地不浅,吾民不寡,战而不胜,是吾德薄而教不善也。’于是乎处不重席,食不贰味,琴瑟不张,钟鼓不修,子女不饬,亲亲长长,尊贤使能,期年而有扈氏服。”在传说中的战斗中,启没有取得胜利,于是,节制自己在音乐、饮食等方面的侈靡生活,尊贤使能,后征服

了有扈氏,所以,节制音乐享受是获胜的原因之一。

夏代最后的国君桀是放纵享受音乐的人,《吕氏春秋·侈乐》说他“作为侈乐,大鼓、钟、磬、管、箫之音,以巨为美,以众为观,俶诡殊瑰,耳所未尝闻,目所未尝见。”《管子·轻重甲》说他有“女乐三万人,晨噪于端门,乐闻于三衢”;《路史·后记》十三《注》引《史记》说他“大进倡优烂漫之乐,设奇伟之戏,靡靡之音”。由于桀的虐政荒淫,人民用歌曲诅咒他:“时(是)曰曷丧,予及汝皆亡。”(《尚书·汤誓》,原意为“太阳怎么还不下山呀,我们好一起逃亡”。郭沫若译为“你这可恶的太阳啊,何时才能灭亡,我将和你同归于尽!”)

在整个夏代最为重要的代表性乐舞是《大夏》,它是歌颂禹治水功绩的。《吕氏春秋·古乐》载:“禹立,勤劳天下,日夜不懈,决壅塞,凿龙门,通涿水不以导河,疏三江五湖,注之东海,以利黔首。于是命皋陶作为《夏籥》九成,以昭其功。”这个乐舞在周代宫廷中仍作为重要的祭祀乐舞,《周礼·大司乐》说“舞《大夏》以祭山川”,就是因为它与治水有关。

在商代,祭祀活动被视为国家大事,可考的乐舞有《桑林》。《左传·襄公十年》载:“宋公享侯于楚丘,请以《桑林》。荀偃辞。荀偃、士匄曰:“诸侯宋、鲁,于是观礼。鲁有禘乐,宾祭用之。宋以《桑林》享君,不亦可乎?舞,师题以旌夏。晋侯惧而退入于房。”杜预《注》:“《桑林》,殷天子乐名。”这里把《桑林》和鲁国的禘乐相比,可知它也是禘乐。“师题以旌夏”,大概是表现用鸟羽化装成玄鸟的舞师表演与商始祖契的母亲有民简狄交媾的故事,晋侯观之“惧而退入于房”。桑林常是殷人举行祭祀的地方,所以殷人将这种传统的祭祀乐舞也叫做“桑林”。

商代最有代表性的乐舞是《大濩》。关于《大濩》,在商代甲骨文中记载颇多:“己亥卜贞:王宥(即宾)大乙《濩》,亡尤?”(《甲骨文合集》35499)“丁卯卜贞:王宥大丁《濩》,亡[尤]。”(《甲骨文合集》35516,此两类卜辞大意是说在某某时间,用《大濩》来祭祀商代某王,卜问有没有问题?)关于《大濩》乐舞的产生在先秦的文献里也多有记载,如《墨子·三辩》:“汤放于大水,环天下自立为王。事成功立,无大后患,因先王之乐,又自作乐,命曰《濩》。”此乐舞是歌颂商代开国功勋汤的乐舞。《吕氏春秋·古乐》称:“汤命伊尹作为《大濩》。”《大濩》是商王朝的重要乐舞,甲骨文表明它常用于祭祀大乙(即汤)、祖乙、大丁之类商代先王。《周礼·大司乐》又说:“舞《大濩》以享先妣。”可见它在商代乐舞中的地位。

#### 第四节 远古及夏商的乐器

根据考古发现以及甲骨文及先秦文献记载,从远古至夏商的乐器已有了相当的发展。大致可归为吹管乐器和打击乐器两大类。

##### 一、吹管乐器

骨笛(哨)。在史前考古发现中有相当数量的骨笛(骨哨),如1973年在浙江余姚河姆渡

遗址中出土了160件骨哨,全部是用鸟禽的肢骨制成,一般长7厘米左右,管径6—8毫米,两端开口,腰部有2—3个音孔。这些骨笛距今有7000年左右的历史。(图1-2)

1987年在河南舞阳贾湖遗址中出土的20余支骨笛,系用猛禽的翅膀骨制成,其中有一支骨笛可测音,有7个音孔,能吹出完整的七声音阶。经碳十四年代测定,距今近8000年,说明至迟在约8000年前,我国就已出现骨笛(哨)了。贾湖骨笛比河姆渡骨笛时间要早,但是比后者要复杂完善,为什么会是这种情况,这是音乐史学家研究的重要课题。(图1-3)

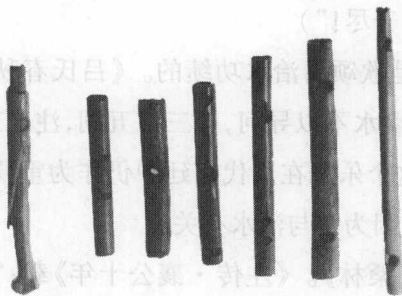


图1-2 骨哨(浙江河姆渡遗址出土)

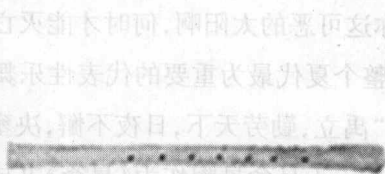


图1-3 河南舞阳贾湖遗址骨笛(新石器时代)

埙。《拾遗记·卷一》载:“民灼土为埙”,这种说法已不可考,但陶土做的埙在远古考古发现中已有例证。如陕西西安半坡村遗址、山西万荣县荆村、大原义井,以及山东潍坊姚官庄等处都有用陶土烧制的埙发现,均为新石器时代遗物,多为一音孔和二音孔的埙,有圆柱形、圆形等。而在商代遗址中考古发现的埙则有平底卵形、扁卵形和兽形,早期商埙指孔有1—3个,而后期的埙已有五音孔的形制了。除了陶制的埙,商代还有石制、骨(象牙)等材质做成的。(图1-4)

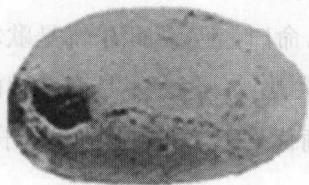


图1-4-1 埙(浙江河姆渡文化遗址)

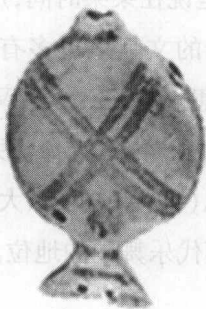


图1-4-2 埙(甘肃玉门火烧沟遗址)

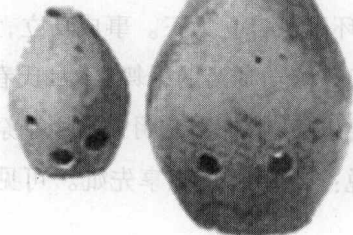


图1-4-3 埙(河南辉县琉璃阁殷墓)

角。关于角,《通礼义纂》载:“和鸣,角也。按蚩尤师蚘蚘与黄帝战于涿鹿,帝命吹角为龙鸣以御之。”但史前考古发现的是一些陶制品,如陕西华县井家堡、山东营县陵阳河等原始部落遗址墓葬出土的陶角,形如尖黄牛角,上下两口皆平齐,系利用唇振动发音。研究者认为它们具有乐器与法器(施行巫术用)的功能。



外竹箫。这种吹奏乐器在甲骨文中有记载,根据郭沫若考证,为编管乐器,可能是用苇竹编制而成。

篪。在甲骨文中有记载,后代写作“和”,指的是小笙。《尔雅》称:“大笙谓之巢,小笙谓之和。”

言。在甲骨文中有记载。《尔雅·释乐》曰:“大箫谓之言。”郭沫若认为是一种单管的吹管乐器,可能是后世箫的前身。

## 二、打击乐器

鼓。我国早期的鼓是用陶土制的。《吕氏春秋·古乐》说:“以麋鞞蒙缶而鼓之”,所以原始的鼓可能与食器有关。鼓后来发展成多种型制,如带足的“足鼓”,以木棍贯于鼓身的“楹鼓”,有柄并在鼓身两边系有绳槌,可以打击的“鼗鼓”。而且,除了陶土烧制的,其他还有木制、铜制的鼓。(图1-5)

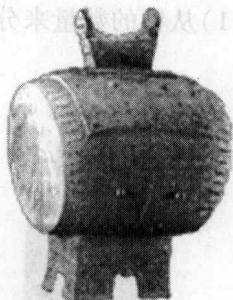


图1-5 鼓

磬。在甲骨文中有记载,字形左半像悬挂的石,右半似一人执槌敲击。《礼记·明堂位·注》引《世本·作篇》:“无句作磬。”无句不知是何代人,不过它表示磬出现已很早了。在新石器时代晚期考古发现中有磬。在商代磬有特磬与编磬两种。如殷墟武官村一号大墓出土的虎纹特磬,便是商代乐器精品,该磬用大理石做成,通体饰以虎纹,磬上方钻有悬孔,有显著磨痕痕迹,说明其系久用之器,它的发音稍高于 $^{\sharp}C$ 。(图1-6)



图1-6-1 石磬(山西夏县东下冯遗址)



图1-6-2 虎形石磬(河南安阳武官村殷墓)

另外,殷墟出土过商代三枚一套的编磬,用黑色沉积岩磨制而成,平底倨勾式,倨勾下方有悬孔。三枚分别刻有“永攸”、“天余”、“永余”铭文,迄今专家未解其意,其音高测定相当于 $^{\flat}b^2$ 、 $c^3$ 、 $^{\flat}e^3$ ,构成了大二度、小二度的三音列,根据其他殷商乐器也往往能发三音,以及现代某些音乐中尚有三音列构成的歌曲之事实,有专家认为这组编磬就已是当时的旋律乐器了。(图1-7)



图1-7 编磬