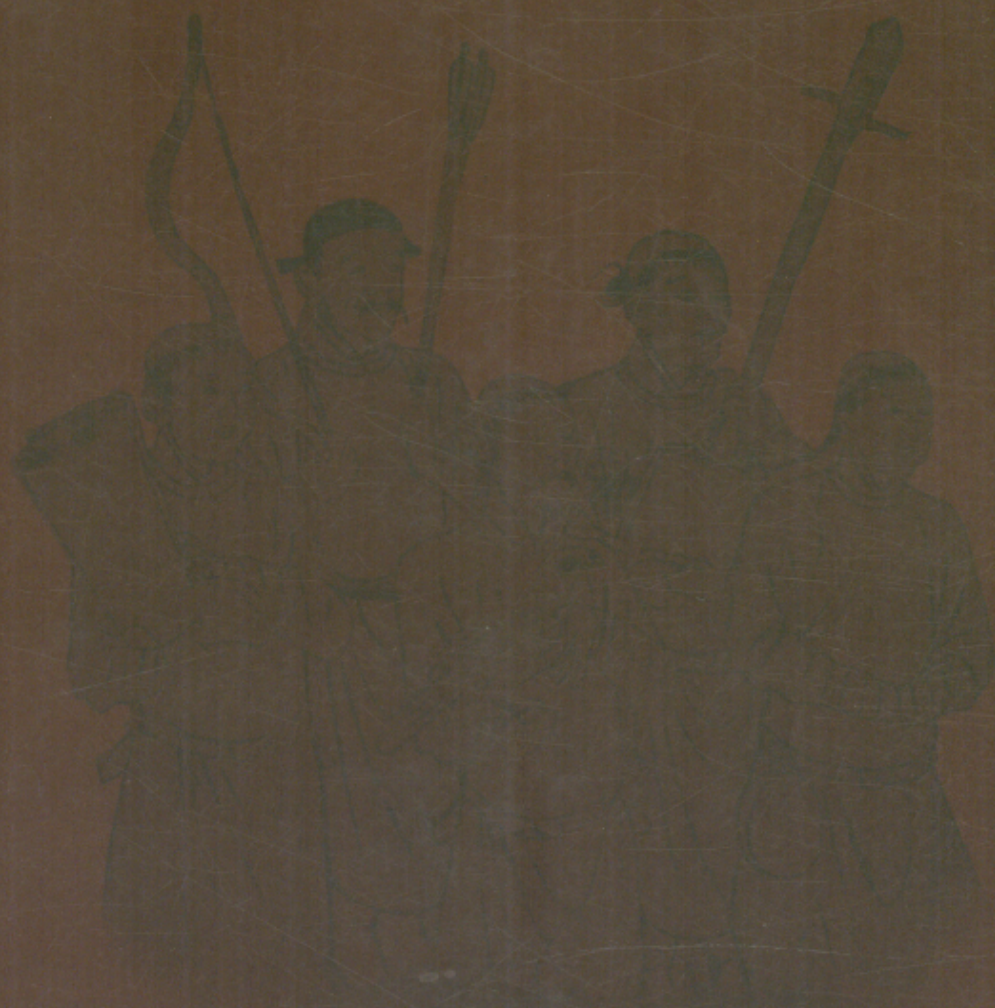


中国音乐文物大系Ⅱ

内蒙古卷

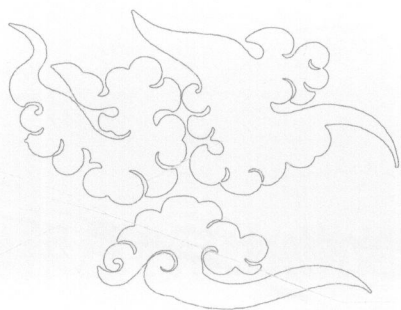
总主编 王子初

本卷主编 段泽兴



《中国音乐文物大系》总编辑部编

大象出版社



中国音乐文物大系II

内蒙古卷

总主编 王子初

本卷主编 段泽兴

《中国音乐文物大系》总编辑部编

大象出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国音乐文物大系Ⅱ.内蒙古卷 /《中国音乐文物大系》
总编辑部编. — 郑州: 大象出版社, 2007.3
ISBN 978-7-5347-3214-0

I. 中… II. 中… III. ①音乐—历史文物—中国—图集
②音乐—历史文物—内蒙古—图集 IV. K875.52

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第004432号



中国音乐文物大系Ⅱ
内蒙古卷

《中国音乐文物大系》总编辑部编

责任编辑 吴韶明

美术设计 张 森

版式设计 王子初

责任印制 石文波

大象出版社出版发行

(郑州市经七路25号 邮编450002)

郑州新海岸电脑彩色制印有限公司承印

787 × 1092 毫米 1/8 41印张

2007年3月第1版 2007年3月第1次印刷

印数 1—800册

ISBN 978-7-5347-3214-0/K · 90

定价 580.00 元

国家“七五”社科重点项目

国家“八五”重点出版工程

全国艺术科学“九五”规划重点课题

《中国音乐文物大系》总编辑委员会

顾 问 谢辰生 王世襄 李纯一 李学勤

总 主 编 王子初

副总主编 王清雷

编 委 (按姓氏笔画排列)

王子初 王 同 王清雷 方建军 孔义龙

冯光生 乔建中 李亚娜 张振涛 张 森

吴东风 郑汝中 郑国珍 周昌富 周常林

段泽兴 项 阳 赵世纲 高至喜 徐湖平

陶正刚 秦 序 董玉祥 韩 冰 彭适凡

熊传薪 霍旭初

《中国音乐文物大系》总编辑部

主 任 王子初

副 主 任 王清雷 (本卷执行编辑)

编 委 王子初 王清雷 冯卓慧 邵晓洁

测音摄影技术总监 王子初

中国艺术研究院音乐研究所
内蒙古自治区艺术研究所
内蒙古自治区文化厅文物处 编著
内蒙古自治区博物馆
内蒙古自治区文物考古研究所

《中国音乐文物大系II·内蒙古卷》编辑委员会

顾问 王子初 赵芳志

主编 段泽兴

副主编 刘新和 王清雷

编委 (按姓氏笔画排列)

王大方 王清雷 卞涌馨 刘来学 刘新和

安 丽 安凤福 苏 俊 张汉君 邵清隆

段泽兴 赵秉义 盖山林

摄影 王子初 王清雷 孔 群

测 音 王子初 王清雷

撰稿人 段泽兴 刘新和 王清雷 安 丽 索秀芬

邵国田 杨泽蒙 张 彤 赵爱军 张汉君

安 英 张景民 唐彩兰 王瑞青 张义成

武亚芹 王大方 塔 娜 齐晓光 李铁军

李 义 赵 越



前言

王子初

《中国音乐文物大系》终于迎来了其续编的问世。

《中国音乐文物大系》作为国家“七五”社会科学重点研究项目，自1988年由先师黄翔鹏先生立项至今，已经历了长达18年的曲折历程。追溯著名的音乐家吕骥、考古学家夏鼐的首倡之功，已近三十载。逝者如斯夫！

本书之所以还要有一个“续编”，实为时势使然。18年历程的本身，已充分说明问题。作为一个国家科研项目，一般周期不能超过3年。但是作为一部“中国音乐文物资料总集”这样的鸿篇巨制，岂是三二年内可以完成的？项目的阶段性成果，即已出版的《中国音乐文物大系》前12卷，曾汇集了全国数以百计的音乐学、考古学、历史学方面专家指导或参与编撰工作，其工程之浩大，工作之艰巨，不难想象，实在难以在国家现行的科研体制所框定的计划中实施。所以1998年，笔者不得不以“中国音乐文物大系Ⅱ期工程”的名义，申报为国家“九五”艺术科学重点研究项目；并且在两年以后的2000年，又不得不如期“结题、验收”，于是就有了现在的“续编”。结题归结题，验收是验收，从行政管理角度，续编已经完成；但实际的编撰和出版工作一如既往，直至今日。预计自今年起，以每年出版二至三卷的速度，续编的出版工作还要持续数年。如要出齐全国各省、自治区、直辖市的分卷，甚至加上港、澳、台和海外等各卷，以及长期地修订和补遗，是否还要有“Ⅲ期工程”，很值得考虑。

1988年7月，我承担项目《湖北卷》主编工作的时候，翔鹏师对这个项目的性质及其终端成果，有过明确的意见：“《中国音乐文物大系》的性质，是‘集成’而不是‘精选’！”所以我在编定首卷《湖北卷》，以及后来长期主持《中国音乐文物大系》项目，先后起草《中国音乐文物大系编撰体例》、《中国音乐文物大系工作条例》、《中国音乐文物大系音乐文物命名法》、《中国音乐文物大系音乐文物分类方法》等一系列文件时，坚定地贯彻了先生的思想。1996年《湖北卷》面世之际，先生对该书的内容和形式均表赞同，并在重病之中专为该书题写了前言。1997年5月，先生不幸与世长辞。笔者在其后多年的工作中，自始至终坚持了“集成”的方针。

继《湖北卷》之后，北京、陕西、天津、上海、江苏、四川、河南、新疆、甘肃、山西等省（市、区）各卷陆续出版。最后《山东卷》出版时，时间已经到了公元2001年年底。12个省卷分10册装订，共收录了文字及数据资料近200万言，彩色、黑白照片及各类拓片、线描图5000余幅。该书采用全彩印刷，八开本豪华装帧，以尽可能博大的气派，再现我国优秀的民族音乐文化遗产，可以说是中国有史以来规格最高、规模最大的一套专业音乐书籍。1999年，《中国音乐文物大系》获得了第四届国家图书大奖，2005年又获得了“第二届文化部文化艺术科学优秀成果一等奖”。这是社会对包括翔鹏师和我在内的全体工作人员的肯定和最高的奖赏。

Ⅱ期工程自1998年立项以来，总编辑部全面继承了前期的宗旨、体例和工作方法，并继续得到了国家财政支持和国家文物局及有关省、市文博部门的协助，实现了预期的目标。当然，要让这部续编一一摆上架，无疑是一副历史的重担。续编给后人留下的，同样应该是一笔有用的学术财富，而不能是一种难以弥补的遗憾。

本书收录的文物包括：大量考古发现的和传世的各种古代乐器、舞具，反映音乐内容的器皿饰绘、雕砖石刻、纸帛绘画、俑人泥塑、洞窟壁画、书谱经卷等等。所收录的文物中，不乏历见著录的传世名器，也不乏闻名于史的重大考古发现；但更多的是以往鲜为人知的文物，它们在本书中是第一次集中面世。这些文物的年代，从约10000年前的新石器时代直到清代末期，充分体现了中国音乐文化的源远流长和丰富多彩。作为中国音乐考古学方面的一部重典，它对中国音乐史学的推动是不言而喻的。

曾几何时，人们开始热衷于讨论中国音乐史的改写问题。

曾侯乙墓的发掘，是中国，也是世界音乐考古史上的一次空前大发现，更是中国音乐史学界重新审视现有的一部中国音乐史的原动力。



1978年，举世闻名的曾侯乙编钟在埋藏地下2400年之后，重见了天日，它一时被誉为“世界第八大奇迹”。与编钟同出的乐器，有编磬一套及架、槌、匣等附件，有建鼓、有柄鼓、扁鼓、悬鼓等鼓类，有琴（十弦琴）、瑟等弹弦乐器，有均钟（五弦琴）这样的调律仪器，有簠、排箫、笙等吹奏乐器，还有饰绘了钟鼓乐舞图的彩漆鸳鸯盒。音乐文物总计达126件。这是一套完整的先秦宫廷乐队编制，曾侯乙墓俨然是一座2400年前的地下音乐厅。

在曾侯乙墓发掘以前，现有的中国音乐史从来没有告诉我们，先秦时期曾出现过如曾侯乙编钟这样气势恢弘的乐器。它有着三层八组的巨大构造，全套65件编钟的重量超过2500千克；加上钟架和挂钟构件，总用铜量达4421.48千克。编钟发音相当准确，音域为C~d₄，达五个八度之广，基本为七声音阶，中部音区十二律齐备，可以旋宫转调，可以演奏较复杂的中外乐曲。

现有的中国音乐史从来没有告诉我们，先秦的编钟在铸造技术方面，不仅制作精美，花纹繁缛，还产生了每个钟分别可击发出相距大三度或小三度的二音的双基频编钟冶铸和调律技术。这一科学发明的重大学术含义，决不在已有的中国古代“四大发明”之下。

现有的中国音乐史也从来没有告诉我们，先秦时期的各国，使用着不同音律体系，而并非是汉儒所说的那一套整齐划一的十二律和包含了种种后世误会的音阶名称。因为曾侯乙编钟的钟体及钟架和挂钟构件上刻有的3700余字的错金铭文，标明各钟的发音属于何律（调）的阶名，并清楚地表明了这种阶名与楚、周、晋、齐、申等国各律（调）的对应关系。曾侯乙编钟铭文实为一部失传了的先秦乐律学史。

多年来，中国音乐史上向有“古音阶”、“新音阶”之说。人们把《吕氏春秋·音律》中所描述的生律次序构成的音阶称为“古音阶”，即半音在第四、五和七、八级之间的七声音阶。相对于“古音阶”一名，上世纪二三十年代的杨荫浏先生在其《雅音集》中，将半音在第三、四和七、八级之间的七声音阶定名为“新音阶”。因为根据典籍的记载分析，这种音阶出现得比较晚。曾侯乙编钟的确凿证据表明，无论古音阶、新音阶，早已长期使用于先秦人的音乐生活中。“新音阶不新”的结论让史学家们扼腕长叹！

钟铭的发现震撼了世界，导致人们对先秦乐律学水平的认识彻底改变。如钟铭关于某音在不同调中称谓的对应记叙，真实地反映了当时旋宫转调应用的实际情形，而后世已经全然不知。又如通过对钟铭的研究还可发现，现代欧洲体系的乐理中大、小、增、减等各种音程概念和八度音组概念，在曾侯乙编钟的标音铭文中应有尽有，而且完全是中华民族独有的表述方法。钟铭中“变宫”一名的出现，弥补了先秦史料关于七声音阶的失载……编钟的铭文推倒了国内外多少专家以毕生心血换来的结论，导致了先秦音乐史的彻底改写！它还使学者深深地感觉到，数十年来逐步完善起来的整部中国音乐史，有了重新认识和估价的必要。曾侯乙墓乐器的出现，第一次从根本上撼动了有着显而易见局限的、以文献为主要史料基础的传统音乐史学。有关曾侯乙墓的音乐考古资料，在本书的《湖北卷》中有着最为完备的记载。

也许，对于中国的音乐史学家们来说，音乐的起源问题远比一部失传了的先秦史，更加让人心烦。

人类艺术，包括音乐的起源，始终是所有社会学者密切关注的重大课题。无论是哲学家、美学家或是音乐史学家，总想弄清楚“音乐是怎样产生的？”这一似乎永远也弄不清楚的难题。借助于古代的神话和传说这根拐棍，当然是一条无须承担学术风险的捷径。古代中国并无系统的音乐史著作，《吕氏春秋》等古籍记载的音乐传说始终是音乐史早期的主要内容。无论是《朱襄氏》的“土达作为五弦瑟”，还是葛天氏之乐“歌八阙”，19世纪以前，人们把这样的神话传说看成是信史。音乐是怎样产生的？是谁发明了十二律？那些琳琅满目的乐器又是从哪里来的？祖先们都有“完满”的解答。《山海经》上说，夏后启曾三次去天上做客，并把天帝的音乐《九辩》、《九歌》偷下来自己享用，从此人间就有了音乐。《吕氏春秋》说，黄帝派他的乐官伶伦创造乐律。伶伦以雌雄凤凰的鸣叫声为标准，用竹管制成律管，确定了六吕、六律，成了乐律的创始人。至于那些琳琅满目的乐器，我们的祖先几乎都给它们找到了发明者：笙是女娲发明的，埙是庖牺氏用土烧成的，鼗鼓是有垂创造的，磬是无句最先制作使用的……这些就是后人追记的人类还没有文字时候的“历史”。

“五四”“新学”兴起，中国出现了专门的音乐史学著作。最早的有上世纪20年代初出版的叶伯和的《中国音乐史》。他将中国音乐史分为4个时代，其前两个时代分别为传说中的黄帝时



代以前的“发明时代”，以及从黄帝时代到周代的“进化时代”。其有关音乐的起源，只能借助于文献和古代神话传说。这一以文献资料为基础构建史料系统的撰史传统，历经完成于1928年的郑觐文的《中国音乐史》、1930年商务印书馆出版的许之衡的《中国音乐小史》、1937年商务印书馆出版的田边尚雄的《中国音乐史》（陈清泉译）、早期倡导吸收西方科学思想并身体力行和成果卓著的音乐史学家王光祈撰成于1931年的《中国音乐史》，乃至建国后杨荫浏的《中国古代音乐史稿》这一部里程碑式的巨著等数十部音乐史学著作问世，均未有根本性的改变。即是说，从叶伯和到杨荫浏的半个多世纪中，我们的音乐史摆脱不掉古代的神话和传说这根拐棍。

不知是中国音乐史的不幸还是大幸，1986年，河南舞阳贾湖遗址陆续出土的一批新石器时代早期的骨笛，再次从根本上撼动了这样的一部中国音乐史。

迄今总数已达25件以上的舞阳骨笛，系鹤类肢骨制成，一般长20多厘米，一侧有规整的圆形钻孔。这些骨笛形制固定，制作规范。多数笛子的开孔处尚留存有刻划的横道，说明人们在制作这些笛子时，是经过比较精确的度量和计算的。中国艺术研究院音乐研究所对其中一支骨笛（田野号M282：20）的测音研究表明，该笛能吹奏以G为宫的下徵调七声音阶或是以D为宫的六声或七声清商音阶。此外，该研究所对同时出土的其余部分骨笛也进行了系统的鉴定，并得出了明确的结论：舞阳贾湖骨笛已经具备了七声音阶结构，而且发音相当准确，音质较好，至今仍能吹奏旋律。吹奏骨笛时要斜持，和至今流传在河南民间的竹筹、塔吉克族的鹰骨笛、哈萨克族的斯布斯额相似。

从C-14测定的大量数据，得知骨笛距今为7800~9000年，其中14支七音孔骨笛的年代是距今8200~8600年。中国八九千年前即已经使用了七声音阶的结论，犹如一个晴天响雷震惊了音乐史学界，因为不久以前人们还在讨论：中国2000多年以前的先秦有无七声音阶？战国末期的荆轲在唱“风萧萧兮易水寒”时所用的“变徵之声”是否由两河流域东传而来？一个曾侯乙墓的发掘，已经彻底粉碎了这些在上世纪六七十年代尚在流行的学术观点。现在，当学者们还没有从曾侯乙墓的震慑中完全醒悟过来的时候，又一次强烈“地震”不期而至。严肃学术论题已经变得如同儿戏：中国八九千年前即已经使用了七声音阶，中国2000多年以前的先秦有无七声音阶的疑问自不必再谈，荆轲所唱的“变徵之声”当然更无须由两河流域传来。在迄今为止发现的一切史前音乐文化的物证中，舞阳骨笛无论在年代和可靠性方面，还是在艺术成就方面，都是无与伦比的。中华民族远远走在世界的前面。

问题接踵而来。

既然中国使用七声音阶已有八九千年的历史，势必涉及到整个人类的艺术史、文化史以及人类文明的起源等大问题。如果说，通过曾侯乙墓的考古发现，我们初步地认识了先秦音乐文明的高水平；那么从舞阳骨笛的出现到二千年前的商周时代，这中间的6000多年是如何发展过来的？难道说还是用三皇五帝的神话来搪塞？还是用朱襄氏、葛天氏的传说来填补？显然，今天具有科学常识的读者已经不会接受这样的一部音乐史了，我们也不能再拿这些神话传说来敷衍我们的下一代了。运用本书所提供的大量史前物证，已经可以使我们丢弃神话和传说这根拐棍，着手构建一部全新的中国远古音乐史。历史学永远是一门“遗憾”的科学。今天的考古资料，还远不足以填补这6000年的空白。历史的真实面貌，犹如数学领域中的“极限”概念，史学家们只能一步步地去接近它，而永远不可能到达它。但是，这正如人类对自然或对人类自身的认识过程一样，我们可以从无知到有知、从知之甚少到知之较多、从认识的片面直到相对的全面。一部中国音乐的历史如此走来，也应该如此走去。

历史的发展瞬息万变。一部中国远古音乐的历史刚刚“如此走来”，就又要考虑“如何走去”了。

近悉中国科学院古脊椎动物与古人类研究所的考古学家黄万波等在重庆奉节天坑地缝地区发现了14万年以前的古人类遗址，是中国人类考古史上又一次重大收获。在这一地区的兴隆洞里，还找到了一个经人类加工而成的石哨。2003年4月1日的《北京晚报》和同年5月23日的《北京晨报》相继报道，“奉节发现14万年前石哨”、“三峡发现最早乐器”。据中国艺术研究院音乐研究所研究员王子初介绍，“三峡奉节石哨的发现，可能会把人类原始音乐活动的历史向前推至14万年以前”。

中国科学院地质专家的研究指出，这件石哨系一小段洞穴淡水碳酸钙沉积——石钟乳，下部



中央为一内壁光洁的鹅管，鹅管开口端的两边有斜切石钟乳沉积纹层的截面，其不同于自然撞击面，更不同于自然风化面；其次，鹅管开口端周缘的磨蚀痕迹，特别是开口一侧的微凹状态很难用自然侵蚀解释。标本从根部的浑圆变为鹅管开口端的扁圆，是由于部分沉积物被损耗掉，但这种损耗难以用自然差异风化或差异溶蚀来解释。更重要的是，在发现这件标本的兴隆洞里，文化堆积层未经扰乱过，不存在这种自然差异风化或差异溶蚀的环境。显然，有关此器造型上非自然力因素（可以理解为人为加工因素）的一系列推断说明，奉节石哨应该是当时人们利用一截带有鹅管的石钟乳加工而成的发声器械，是目前所发现的人类最早的原始乐器。

奉节石哨是曾侯乙墓乐器群和舞阳骨笛之后，又一戏剧性的发现！关于人类在旧石器时代艺术活动情形，古来的神话传说与信史相去甚远，不足为凭；文字记载的历史充其量也仅有 3000 余年，鞭长莫及；而人类在旧石器时代文化艺术活动的考古发现几乎为零。奉节石哨将使人们闯入零的禁区，再一次改写人类的艺术文明历史！

乐器是人类为音乐艺术制作的专用发声器具。这是比较狭隘的现代定义。乐器的广义定义是：人类为通过听觉得到情绪的愉悦或振奋而创制的发声器具。琴、瑟、箫、笛自然是乐器，钲、于、铜鼓是军乐器，沙球、猎角、车马铃乃至骨哨、石哨是不是乐器？也是乐器。人类从幼年时期开始，对生活中经常接触到的某些特定音响，渐渐产生了注意和爱好。久而久之，学会利用手边的器具去模仿类似的音响。随着人类社会的进步，人们进而学会了制造能产生这些音响的器具。这些器具，无论其制作上是如何粗糙，或其音响性能是如何低劣，都应该算作人类最早的乐器了。奉节石哨能算“乐器”吗？答案应该是肯定的。

可以这样设想，利用手边的生活用具、生产工具或其他自然物品直接发出音响，是人类学会制造乐器的第一阶段；本书收录的大量远古石磬，就和一些石犁、石刀有着一脉相承的特点。通过改造生活用具、生产工具或其他自然物品去获得人们所需要的音响，是人类制造乐器的第二阶段；山东泰安大汶口文化晚期遗址出土的用日常生活中使用的陶罐蒙皮而制成的土鼓，应是这第二阶段的写照。当人们有目的地去制造专用的发音器具的时候，应是人类学会制造乐器的第三阶段；本书《山西卷》所录襄汾陶寺的木鼗鼓，可说已踏入了“专门的乐器”行列。

用奉节石哨对口吹奏，可以轻而易举地获得一个清晰而稳定的音频。这也许只是一种发声的玩具，或狩猎用的诱捕工具；不过不可忽略这样一个事实：在人类如此早的幼年时期，已经懂得如何利用有孔的钟乳石去加工成能够发声的器具，而且能够发出人们所预想得到的音响。这标志着，奉节兴隆洞出土的石哨已经进入了创制原始乐器的第二发展阶段。

历史借奉节石哨的出现，给音乐史学家们开了一个更大的玩笑。它又一次地给人们制造了一段难以填满的历史空白——这一次不是从商周社会到舞阳骨笛的 6000 多年，而是从舞阳骨笛到奉节石哨的 13 万多年！当然，奉节石哨只能发出一个单音，不存在什么“旋律”性能。我们还不能要求 14 万年前的古人已经具有了我们今天所认为的某些音乐观念。人类从最初随意的叫喊声中，从不规则、不固定的无数自然音响中，把几个具有相对固定高度的乐音抽象出来，并赋予其一定的内在联系，构成一个人们称为“音阶”的乐音系统，其间经历的漫长岁月，何止千年万年！

奉节石哨的出现，毕竟给这千年万年前遥远的另一头，确立了一个可参照的定点。

卷帙浩繁的《中国音乐文物大系》及其续编，拟把以曾侯乙编钟、舞阳骨笛和奉节石哨为代表的无数中国音乐文物，奉献给读者。在展示无比灿烂的中国古代音乐文明的同时，不断挑战着传统的中国音乐史，以在逐步构建一部更新的中国音乐史的过程中，发挥其不可替代的作用！

2006 年 6 月 12 日



编 者 的 话

《中国音乐文物大系》的出版，是我国音乐学界和考古学界的一件大事。

我国古代遗留下来的音乐文物十分丰富，既有大量极其珍贵的乐器实物，又有许多颇为生动的形象资料。其数量和品种之多，跨越时代之长，是其他文明古国无与伦比的。新中国成立以后考古工作迅速发展，中国古代音乐文化的研究改变了单纯依靠文献资料的状况，注意考察各地出土的有关实物资料，取得了一系列重要的成果。特别是1977年进行的甘、陕、晋、豫四省音乐文物调查以及1978年湖北随县曾侯乙编钟的发现与研究，所获突破性成果引起国内外学术界的广泛关注。在此情况下，大力开展对现有音乐文物的全面调查和系统整理，以促进中国古代音乐和历史考古领域研究的发展，为社会主义精神文明建设作出贡献，也就成了一项迫切的学术任务。1985年初，中国音乐家协会主席吕骥提出编辑《中国音乐文物图录集成》（多卷本）的倡议。这一倡议得到中国社会科学院副院长兼考古研究所名誉所长夏鼐，以及有关单位和专家的赞同。同年4月15日，召开了中国艺术研究院音乐研究所、中国社会科学院考古研究所、中国科学院声学研究所和国家文物局负责同志参加的座谈会，商洽此项编辑工作的有关事宜。但此后，由于种种原因，工作迟迟未能正式启动。

1988年，在中国艺术研究院音乐研究所乔建中所长的主持下，将项目名称确定为《中国音乐文物大系》，成立了黄翔鹏为主任的编辑委员会及其所属总编辑部，并申报列入国家“七五”期间哲学社会科学研究重点项目。申报前，曾约请有关专家多人，对此项目进行可行性论证。为保证这项工作的顺利展开，国家文物局于1988年7月15日发出《关于协助编纂〈中国音乐文物大系〉的通知》，希望各省、市、自治区文物考古部门将此项工作列入工作日程，对本地区本部门所发现和收藏的音乐文物进行清理，选取有代表性的、能够反映我国古代音乐发展水平的精品，编成《大系》的各省分卷。随后，这项工作在湖北、北京、陕西、天津、上海、江苏、四川、河南、甘肃、山东、山西、新疆、湖南、江西等地先后得到落实，并逐步取得进展。其中《湖北卷》着手最早，摸索了宝贵的工作经验。主编王子初根据《湖北卷》的工作实践，制订了《中国音乐文物大系编撰体例》。

1992年3月11日至14日在北京召开编辑出版工作会议，主要内容是审定编撰体例和工作进度。通过讨论进一步明确：本书以省分卷编撰；不是图录，也不仅是普查资料汇编，而是音乐文物集成性质。会上讨论了《中国音乐文物大系编撰体例》，对其中的音乐文物命名、常见器种及部位名称的规范、全书的分类体系、条目说明的撰写提纲，以及卷首综述的要求等主要内容，取得了共识。其后，《大系》的编撰工作遇到了资金和人事方面的困扰，致使工作几乎陷于停顿。1993年底，音乐研究所正式委托王子初担任《大系》执行副总主编，并主持总编辑部工作。经其多方奔走，《大系》的工作得到国务院有关部门的重视和支持，并会同财政部、国家文物局相关部门妥善解决了部分编撰经费和出版资金。与此同时河南教育出版社（即现大象出版社）的领导和编辑同志对本书的出版给予了高度重视和大力支持，使此套丛书的早日出版成为现实。1995年6月24日至26日，总编辑部在江苏昆山市召开了编辑出版工作会议，做了全面动员，并检查了各卷的进展情况。会上，河南教育出版社与总编辑部签订了出版意向书，不久又签订了正式出版合同。至此，《大系》的工作取得了突破性的进展。

本书从立项到首卷出版，历时将近10年。作为主管部门的负责人，乔建中所长直接主持了从立项到出版等一系列工作，并始终关心着工作的进展。本书的编撰工作尽管经历了许多困难和曲折，由于全体人员的通力合作，特别是各地有关同志的勤奋努力，使各个分卷得以陆续完稿并交付出版，对此我们深表感谢。作为总编辑部，由于工作人员较少，业务水平有限，未能发挥更大的作用，存在诸多缺点和不足之处，敬请大家给予批评和指正。

《中国音乐文物大系》总编辑部

1996年8月



凡 例

一、《中国音乐文物大系》以文物藏地分省（区、市）卷编撰，不以文物出土地域分卷。各省（区、市）收藏品原则上归该省（区、市）卷收录。

二、文物命名原则

1. 沿用旧名。
2. 以器物自铭、器主或墓主命名。如曾侯乙编钟、秦王卑命钟等。
3. 以出土地命名。一般格式：县（市）名 + 出土地点名 + 墓葬号 + 器种名。如信阳楚墓编钟、长治分水岭 14 号墓编磬、当阳曹家岗 5 号墓瑟等。
4. 以文物自身的显著特征命名。无出处、无款无铭的传世、征购、罚没文物，以此法命名。文物自身特征包括：纹饰、造型、色泽、材质、年代、文化属性、使用者、收藏者、作器者等方面。如虎纹石磬、龙首铜编磬等。

综合以上各点，一般先考虑沿用旧名，无旧名者可用器主、墓主、铭文命名，或退用出土地、文物自身特征命名。必要时结合使用命名。

三、编目分类

1. 各卷以“器类法”为一级分类，即将文物分为乐器、图像两大类。类外文物就近归入其中一类。如少量出土书籍附入图像类。特殊情况单独成辑。如曾侯乙墓专辑。
2. 乐器类文物数量及种类较多时，用“材质法”[如铜器、玉石器、陶器、漆木（竹）器等]作二级分类（暗分），继以“种类法”（如钟、钲、鼓、瑟、箫、笛等）作三级分类。数量及种类较少时径用“种类法”为二级分类。“种类”以下，按大致时代顺序排列各条目。
3. 图像类以下视文物构成的实际情况，采用适当的方法作次级分类。

四、条目撰写体例（必要时可增删标目）

顺序号 条目名称（即文物名称）

时 代

藏 地（或附馆藏号、田野号）

考古资料（来源） 文物出土（或征集）时间、地点、发现经过（或流传世系）、共存物、历史背景、文化属性、器主、现状等情况。

形制纹饰（画面内容、造型工艺） 保存情况及材质，形制结构，纹饰特征，铭文及释文等。形制数据可列表。

音乐性能 使用及调音遗痕，特别的使用方法，音响性能，测音结果及与音乐有关的其他内容。测音结果可列表。

文献要目 作者，篇名或书名，出处（与该件文物无直接关联的文献不予收录）。

例如：

2. 随州季氏梁编钟（5 件）

时 代 春秋中期

藏 地 随州市博物馆（18；2~5）

考古资料 1979 年 4 月经发掘出土于随州市东郊义地岗季氏梁西侧一春秋墓。墓葬封土已被村民平整土地时取走，墓坑的葬具均腐，仅存木炭及残丝麻织物，其下铺有朱砂。与编钟同出有青铜礼器、兵器、车马器、玉器等，共 44 件。其中有体现墓主身份的鼎和簋。有 1 件簋铭：“陈公子中庆自作匡簋用祈眉寿万年无疆子子孙孙永寿用之”，可为断代依据；2 件戈铭：“周王孙季忌孔臧元武元用戈”，“穆侯之子西宫之孙曾大工尹季忌之用”。戈铭说明古曾国是周朝分封的姬姓国，墓主为周室宗支。

形制纹饰 18、2 号钟有不同程度残损，余保存完整。5 钟同式，大小相次。纽呈长方环形，舞平，钟体若合瓦，于口弧曲上收。舞底正中有一直径为 0.5 厘米的圆槽，钲部内腔壁上各有一长 1.0、宽 0.5 厘米的长方形槽，槽或穿透或不透，系铸造时铸范芯撑遗痕。18 号钟素面，口无内唇。余钟两面均饰夔龙纹，于口有内唇。形制数据见附表 12。

音乐性能 4、5 号钟内唇上各有调音锉磨的半圆形对称缺口 8 个。2、18 号钟哑，余钟上均能得双音。

文献要目 随县博物馆：《湖北随县城郊发现春秋墓葬和铜器》，《文物》1980 年第 1 期。



目 录

内蒙古音乐文物综述	1
-----------------	---

第一章 乐 器	7
---------------	---

第一节 埙 陶响豆	9
-----------------	---

1. 包头西园埙	9
2. 喀喇沁大山前埙 (2件)	10
3. 喀喇沁大山前埙残件 (2件)	11
4. 奈曼羊城子埙	12
5. 赤峰城子埙 (2件)	13
6. 巴林左辽上京埙	15
7. 喀喇沁大山前陶响豆	16
附 敖汉姚家沟埙	16

第二节 石磬 坐磬	17
-----------------	----

1. 喀喇沁大山前磬坯	17
2. 喀喇沁文管所藏石磬 (6件)	18
3. 喀喇沁西府石磬	21
4. 临潢府比道院坐磬	22
5. 库伦坐磬	23
6. 清宣统三年坐磬	25
7. 和硕亲王府云磬	25
附 喀喇沁大山前残磬 (5件)	25

第三节 陶铃 铜铃 铁铃	26
--------------------	----

1. 清水河岔河口陶铃 (4件)	27
2. 凉城西白玉陶铃 (2件)	30
3. 凉城崞县窑子3号墓铜铃	30
4. 凉城崞县窑子8号墓铜铃 (2件)	31
5. 鄂尔多斯博物馆藏车铃 (28件)	32
6. 东胜柴登巴拉铜铃 (2件)	36
7. 大吉铜铃	38
8. 耶律羽之墓地铜铃 (3件)	39
9. 奈曼卧风甸子马铃饰件 (2套)	40
10. 宁城埋王沟4号墓铜铃 (12件)	42
11. 赤峰大营子1号墓马铃饰件	42
12. 敖汉沙子沟铜铃 (3件)	44
13. 科尔沁代钦塔拉3号墓马铃饰件	45
14. 鄂温克伊敏河铁铃	46
15. 多伦砬子山10号墓铁铃 (4件)	46
16. 驼铃 (3件)	47
附 1. 伊金霍洛明安木独铜铃 (2件)	48
附 2. 凉城崞县窑子22号墓铜铃	48
附 3. 呼鲁斯太匈奴2号墓铜铃 (2件)	49
附 4. 准格尔瓦尔吐沟铜铃 (7件)	49
附 5. 准格尔纳林铜铃 (13件)	49
附 6. 广衍故城铜铃 (13件)	49
附 7. 宁城黑城故址铜铃	49
附 8. 准格尔速机沟铜铃 (4件)	50
附 9. 几何纹铜铃 (3件)	50

附 10. 科左后呼斯淖铜铃 (5件)	50
---------------------------	----

附 11. 宁城小刘仗子铜铃 (21件)	50
----------------------------	----

附 12. 通辽二林场铜铃 (14件)	50
---------------------------	----

附 13. 几何纹铜铃	50
-------------------	----

附 14. 库伦哈拉呼哨铜铃	51
----------------------	----

附 15. 宁城辽中京铁铃	51
---------------------	----

第四节 金刚铃 鞭铃 风铃	52
---------------------	----

1. 乌兰察布土城子金刚铃	52
2. 呼和浩特大召寺藏金刚铃	53
3. 麦达力活佛用金刚铃	53
4. 内蒙古博物馆藏金刚铃	54
5. 克什克腾旗博物馆藏金刚铃	55
6. 赤峰博物馆藏金刚铃 (4件)	57
7. 阿鲁科尔沁旗博物馆藏金刚铃 (2件)	57
8. 鞭铃 (4件)	58
9. 克什克腾二八地风铃 (3件)	60
10. 林西巴吉沟铁风铃 (2件)	61
11. 耶律羽之墓地风铃 (8件)	61
12. 林西五间房风铃 (9件)	62
13. 呼和浩特五塔寺风铃 (2件)	64
附 1. 金刚铃	65
附 2. 鄂尔多斯博物馆藏金刚铃	65
附 3. 奈曼旗王府博物馆藏金刚铃	66
附 4. 敖汉西沟风铃 (3件)	66
附 5. 火焰万字纹风铃	67
附 6. 巴林左查干诺尔风铃	67
附 7. 宁城南场子风铃	68
附 8. 宁城博物馆藏风铃	68

第五节 铎 铛子 钟	69
------------------	----

1. 铜铎 (2件)	69
2. 大铎	70
3. 铎 (2件)	70
4. 朝鲜族铜铎	72
5. 铎 (5件)	73
6. 铛子	73
7. 云铎	74
8. 龙王庙铁钟	75
附 1. 小铎	75
附 2. 小云铎	75

第六节 铙 钹 碰铃	76
------------------	----

1. 二龙戏珠纹大铙	76
2. 临潢府比道院钹	76
3. 西京都官山院钹	77
4. 凉城铜钹	78
5. 丰州富民铜钹	79
6. 大明宣德钹	80
7. 喀喇沁灵悦寺旧藏钹	81



8. 呼和浩特召庙铜钹	82	附 9. 喀喇沁文管所藏法螺 (8 件)	124
9. 呼和浩特大召寺藏钹	82	第九节 蒙古箏	125
10. 奈曼旗王府博物馆藏钹	83	1. 内蒙古博物馆藏蒙古箏 (3 件)	125
11. 萨满铜钹 (2 副)	85	2. 十六弦蒙古箏	129
12. 内蒙古博物馆藏碰铃 (2 副)	85	3. 十四弦蒙古箏	129
附 1. 正蓝旗五一牧场铙	86	第十节 潮尔 马头琴 四胡	131
附 2. 大铙	86	1. 色拉西潮尔	132
附 3. 喀喇沁灵悦寺旧藏钹	87	2. 毛依罕马头琴	133
附 4. 巴林左旗博物馆藏小钹	88	3. 马头琴	133
附 5. 赤峰博物馆藏钹	88	4. 内蒙古博物馆藏四胡 (2 件)	135
附 6. 大铜钹	88	5. 巴林右旗四胡	136
附 7. 大铜钹	89	第十一节 口弦 鸣镝 瓷哨 鹿哨	137
附 8. 铜钹 (2 副)	89	1. 鄂温克族口弦 (2 件)	137
附 9. 麦达力活佛用碰铃	90	2. 满洲里扎赉诺尔鸣镝	138
第七节 鼓	91	3. 海拉尔南山鸣镝 (2 件)	138
1. 宁城小黑石沟陶鼓	91	4. 陈巴尔虎完工鸣镝	139
2. 宁城小黑石沟铜鼓	92	5. 赤峰北大营子鸣镝 (2 件)	139
3. 内蒙古博物馆藏鼗鼓 (6 件)	93	6. 陈国公主墓鸣镝	140
4. 库伦博物馆藏鼗鼓 (2 件)	96	7. 鸣镝 (2 件, 附羽箭)	140
5. 赤峰博物馆藏鼗鼓	98	8. 辽中京瓷哨	141
6. 奈曼旗王府博物馆藏鼗鼓	99	9. 鹿哨 (2 件)	142
7. 鄂尔多斯博物馆藏鼗鼓	99	附 1. 铜鸣镝	143
8. 内蒙古博物馆藏扁鼓 (3 件)	100	附 2. 陈巴尔虎完工鸣镝 (2 件)	144
9. 蒙古萨满鼓	102	附 3. 扎赉诺尔鸣镝 (5 件)	144
10. 鄂温克萨满鼓 (附鼓槌)	103	附 4. 铜鸣镝 (2 件)	144
11. 呼和浩特席力图召藏神鼓 (5 件)	104	第十二节 笙 管子	145
12. 呼和浩特席力图召藏大神鼓	105	1. 十七簧笙 (3 件)	146
13. 萨满神鼓 (附鼓槌)	106	2. 管子	147
14. 萨满抓鼓 (附鼓槌)	106	附 呼和浩特大召寺藏管子	147
附 1. 巴林左旗博物馆藏鼗鼓	107	第二章 图 像	149
附 2. 鼗鼓 (2 件)	108	第一节 阴山、乌兰察布岩画	151
附 3. 喀喇沁文管所藏鼗鼓	108	1. 几公海勒斯太乐舞岩画 (18 幅)	151
附 4. 喀喇沁文管所藏神鼓	108	2. 韩乌拉山乐舞岩画 (12 幅)	156
第八节 法号 刚洞 法螺	109	3. 乌珠尔乐舞岩画 (2 幅)	159
1. 内蒙古博物馆藏大法号	109	4. 大坝沟乐舞岩画 (4 幅)	160
2. 通辽市博物馆藏大法号 (2 件)	110	5. 哈日那沟舞者岩画 (2 幅)	161
3. 呼和浩特大召寺藏大法号 (2 件)	110	6. 格尔敖包沟舞者岩画	162
4. 内蒙古博物馆藏小法号	110	7. 默勒赫图沟舞者岩画	162
5. 内蒙古博物馆藏刚洞 (2 件)	112	8. 托林沟舞者岩画 (5 幅)	163
6. 赤峰博物馆藏刚洞	113	9. 乌斯台沟乐舞岩画	164
7. 内蒙古博物馆藏胫骨号 (4 件)	114	10. 额勒斯台沟乐舞岩画 (3 幅)	166
8. 喀喇沁文管所藏胫骨号	116	11. 卜勒格图沟舞者和岩羊岩画	167
9. 鄂尔多斯博物馆藏胫骨号	117	12. 乌海苏背沟舞者岩画	167
10. 呼和浩特大召寺藏法螺 (2 件)	118	13. 推喇嘛庙乐舞岩画 (45 幅)	168
11. 内蒙古博物馆藏法螺 (3 件)	118	14. 沙很乐舞岩画 (4 幅)	180
12. 赤峰博物馆藏法螺	121	15. 南吉板凳舞蹈岩画 (3 幅)	181
13. 号角	121	16. 禅香呼热牵手舞岩画	182
附 1. 锡林郭勒法号	122	17. 莫若其格舞者岩画 (3 幅)	182
附 2. 锡林郭勒刚洞	122	第二节 巴丹吉林、克什克腾、兴安岩画	183
附 3. 麦达力活佛用刚洞	122	1. 曼德拉山苏更呼都格乐舞岩画 (3 幅)	183
附 4. 巴林左旗博物馆藏胫骨号	122	2. 曼德拉山敖包图乐舞岩画 (5 幅)	184
附 5. 金口法螺	123	3. 曼德拉山德尔布勒吉乐舞岩画 (10 幅)	186
附 6. 鄂尔多斯法螺	123	4. 曼德拉山查干陶勒盖巫师舞蹈岩画	189
附 7. 锡林郭勒法螺	123	5. 曼德拉山乔吉乐舞岩画 (2 幅)	189
附 8. 克什克腾旗博物馆藏法螺	123	6. 哈日德勒舞者岩画	190



内蒙古音乐文物综述

段泽兴

内蒙古自治区位于中国北部边陲，东接黑龙江、吉林、辽宁，西邻甘肃、宁夏，南部与河北、山西、陕西相连，北与蒙古、俄罗斯交界，地跨东北、西北、华北三大区域，东西直线距离约 2400 千米，横跨两个时区，总面积 118.3 万平方千米，约占全国总面积的八分之一。境内有茫茫的草原，巍巍的兴安岭，滔滔的黄河及“唯富一套”的河套平原。辽阔的地域和丰富的资源，抚育着世代繁衍生息在这片土地上的各族人民。内蒙古人口约 2376 万，有蒙、汉、回、满、达斡尔、鄂温克、鄂伦春、朝鲜等几十个民族，是中国第一个实行民族区域自治的地方。

内蒙古素有“歌海舞乡”之美称。从远古时代起，内蒙古地区就有了古人类生存、繁衍的足迹。相继崛起的北方各少数民族无不酷爱音乐，能歌善舞。从本卷收录的音乐文物中，不仅可以看出各族人民音乐艺术的交流，更洋溢着北方民族音乐的风采。祖祖辈辈繁衍生息在这块土地上的先民，创造着本民族灿烂的音乐文化，对丰富祖国的艺术文化作出了重大贡献。

收录于本卷的音乐文物，总体上具有三大特色：其一，形式多样，品种齐全，呈现出多样性。从形式上看，有乐器、岩画、壁画、乐俑等不同形态；从品种上说，有宗教、世俗、王府、民间的各类珍藏。其二，纵贯历史，历代无间，保持着连续性。自两三万年前的阴山岩画起，历经新石器、夏、商、周及历朝各代，都有不同形态的音乐文物佐证。其三，民族风格浓郁，地域特征鲜明，显示出极大的丰富性。这里既有北方各少数民族萨满祭祀舞乐的留存，也有藏传佛教北上草原诵经作法的遗迹；既有盛行于匈奴、契丹宫廷府第的琴、箏、铃、鼓，又有流传于蒙古族民间艺人手中为说书唱曲伴奏的潮尔、马头琴、四胡，具有鲜明的多民族个性。

让我们先从内蒙古境内最古老的岩画说起吧。散布在自治区境内的岩画，东起哲里木盟扎鲁特旗、赤峰克什克腾旗，西至阿拉善盟阿右旗雅布赖山岩洞，特别是在横亘内蒙古中南部、东西绵延数千里的阴山山脉，岩画成了众多北方少数民族在蔓草荒野中留下的沧桑历史的见证。据考古学家研究鉴定，这些岩画早期始于两三万年前，晚期止于清末，为不同时代、不同民族所作。画面生动地反映了中国古代北方先民由蒙昧走向文明的历史进程。无论是狩猎的丰收还是祭祀的盛典，乐舞欢歌是先民用来表达喜悦、虔诚之情最基本的手段。从岩画中简单而明晰的各种舞姿里，我们不难感受到祖先的记述：“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。”（《毛诗注疏》卷一）在中国北方游牧民族的音乐舞蹈中，自古就有“踏歌”的传统。岩画中反映狩猎生活的“舞者和鹿群”、“舞者和狩猎”，分别表达着即将捕获到猎物时的兴奋情感以及因成功的猎获而手舞足蹈的神情；粗犷、夸张的“单人舞图”、“双人舞图”和“连臂舞图”不仅使北方各少数民族先民的各种舞姿跃然纸上，而且把我们带到了“既醉歌呜呜，顿踏如惊狂”（元·杨载：《塞上曲》）的动人踏歌场景，感受到众人牵手顿足、相和而歌的热烈舞蹈场面；人数众多、场面宏大的“庆丰收”，从一个侧面反映了远古时期，由于生产力低下，氏族部落的成员对图腾的崇拜和以乐舞形式乞求神灵庇佑的心情。这些独特而又珍贵的资料，不仅成为本卷的一大特色，同时也大大丰富了人们对早期人类音乐文化的认识。

沿着历史发展的轨迹，踏着朝代传承的阶石，内蒙古的音乐文物似乎在告诉我们：这里的音乐文化遗存，不仅说明中华民族文化的同宗同源、一脉相承，而且反映出北方各少数民族以其鲜明的个性和地域特点，影响了中原文化的发展；同时北方各少数民族，特别是蒙古族，从本民族的生产生活方式和审美需求出发，不断地创造着极为丰富的民族音乐文化。

陶埙是中国古老的陶制吹奏乐器。内蒙古东部的喀喇沁旗大山前遗址为距今 4000 年左右的夏家店下层文化遗存，该遗址曾有不同造型的陶埙发现。其中既有保存较好的一孔和两孔陶埙，也有破损陶埙的残件。在内蒙古西部包头西园地区的大青山南麓台地上，也出土有一件完好的陶埙以及大量残片。保存完好的陶埙为圆形，其上方有一吹口，两个音孔开于两肩，经试奏可发四音。根据出土地层关系以及对制作陶埙所用材料的测定，考古专家断定其年代更加久远，距今约有六七千年之久。这些出土于不同时期、不同地点的不同造型的陶埙，从其形制、材料与制作工艺看，无疑是受中原文化的影响，同时表明这一乐器于商代之前已在内蒙古出现。

陶铃与陶埙一样，都是史前乐器，一般多见于中原地区。内蒙古清水河县岔河口和凉城县西白玉均为新石器时代的文化遗址，其年代相当于中原的仰韶文化和龙山文化时期。两处遗址都出土有不同形态的陶铃及部分残片，其形制和材质与中原出土的陶铃相差无几。它们的出现证实了这一时期陶铃流传的范围很广，在中国北方的草原也不例外。

陶鼓和铜鼓，同时出土于宁城县小黑石沟遗址，为西周至战国时期的乐器。均保存完好，造型相同，两端呈喇叭形，中部呈圆柱状，能背可挎，可以说是迄今为止发现最早的北方少数民族羯鼓的初型。它的造型与同一时期内蒙古域外出土的陶鼓明显不同，这不仅反映了中国古代陶鼓造型的多样性，还表明了地理地域环境的差别、生产生活方式的差异，必然在音乐文化上有相应的反映。见于同一时期中原地区的尖底陶鼓，适合于居住稳定、较少流动的环境，而狩猎、游牧的生产生活方式，必然要求与之相适应的、便于携带的陶鼓造型出现，该陶鼓体现着北方少数民族的创造性。与陶鼓造型相同



的铜鼓在同一地点同时出土，进一步说明了当时这一乐器的普及和人们对它的重视。

磬是起源很早的打击乐器，因多以石制，又称“石”。《尚书》曰夔“击石拊石，百兽率舞”。石即指石磬。磬分为编磬和特磬两类，内蒙古境内发现的均为特磬。在内蒙古东部夏家店下层文化的古遗址中，出土有石磬的毛坯和石磬的残件。赤峰喀喇沁旗博物馆现保存有7件这一时期的石磬，其中有一件较为完整的石磬来自于喀喇沁旗一处商代遗址，距今约3500年左右。从其形制、材料看，明显留有中原早商石磬的特点。

概言之，内蒙古地区早期的音乐文物不仅记述了内蒙古地区音乐发展的历史，而且以实物证明了中国各民族的古代文明是在相互渗透、相互影响、多元一体的格局中发展起来的。

秦扫六合，汉成霸业。这一时期既是北方少数民族由北向南发展的时期，也是中国音乐文化的大变革时期。秦汉时期，内蒙古境内的音乐文物中乐器实物较少，除了铜铃之外，鸣镝是匈奴人为我们留下的唯一的鸣响器。

呼伦贝尔草原东汉的陈巴尔虎旗完工古墓和扎赉诺尔古墓中，计有7件鸣镝出土，同为骨质，椭圆形，器身有3~4个圆孔，尾部可插入镞茎。鸣镝原用于古时军队战斗中，为发出指挥信号的响器。箭射出之后，鸣镝在空气作用下发出响亮的呼啸声，故又称响箭。其物虽然音乐作用并不显要，但作为古代少数民族具有发音功能的文物的原始形态，也有一定的学术价值。观其锈迹斑驳，历经沧桑，令人联想到两汉时期的内蒙古草原，既有和平安定的岁月，也有那“醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回”的战争动乱时期。

公元10世纪初，源于今内蒙古西拉木伦河畔的契丹族日渐强盛，走上了历史舞台。辽历经二百一十余年，今天的内蒙古几乎全在其域内。辽设立了五个京城，其中的上京临潢府和中京大定府就建在今内蒙古赤峰巴林左旗和宁城县境内。辽代是内蒙古地区音乐艺术发展的一个重要时期。由于统治者较为开明，各方面都能够吸收汉民族的文化，因而在音乐艺术上能够兼收并蓄，为我所用。辽圣宗耶律隆绪本人即精通音乐，“与番汉臣下饮会，皆连昼夕，复尽去巾帻，促膝而坐。或自歌舞，或命后妃以下弹琵琶送酒”（《契丹国志》卷七）。《辽史·乐志》载：“辽有国乐，有雅乐，有大乐，有散乐，有饶歌，横吹乐。”可见辽代音乐文化之盛行。

钹、铙、铜磬这些中原地区屡见不鲜的铜制打击乐器，在内蒙古境内到了辽代才有所展露。如西京都的大铜钹，上京临潢府比道院的大铜钹、铜坐磬等等。后两件打击乐器都刻有铭文“临潢府比道院官”。据推断“比道院”应是辽代上京临潢府下属掌管礼乐的机构，铜磬、铜钹应为该机构所属乐器。这些乐器的出现，不仅标志着铜制乐器在北方草原的发展，而且证实了辽代宫廷对音乐的重视。

辽代民间收藏的猪首造型的陶埙别具一格。该埙保存完好，材质为黑陶，小巧精美，造型幽默。埙的正面为彩釉猪首，嘴、鼻清晰，双目为两个按音孔，吹孔位于脑后，经试奏能发四音，仅差一音就可以构成五声音阶。这说明陶制吹奏乐器埙在辽代民间较为流传。

本卷收录的铃较多，与其他省卷有别。北方少数民族的游牧和征战生活，离不开车马相伴，自然十分重视铜铃的音乐价值。作为饰物的铃，其音响虽与音律有一定距离，但仍不失赏心悦耳之娱乐功能。同时也展示了当时北方民族地区精致的铜、铁器制造工艺。早在春秋战国时期，就有北狄之楼烦的遗存物——铜铃见诸凉城县境内，匈奴所用铜铃也发现于鄂尔多斯和乌拉特草原；两汉时期，在东起科尔沁，中跨鄂尔多斯，西至乌拉特广阔的草原上，又有年代不同、形制各异、数量不等的不同民族的铜铃面世。辽代发现的铃，更以其形制多、数量大而引起人们的注意。其中有造型各异的耶律羽之墓的圆形铜铃和铎型铜铃，有金光闪烁的宁城埋王沟墓的鎏金铜铃，有发现于通辽辽墓和宁城小刘仗子辽墓的大小成组的铜铃，有林西县保存的9个一组的编铃和锈迹斑驳的铁铃以及征集到的车铃等，令人联想到契丹贵族骑乘出行，前呼后拥，车悬马佩，铃声悦耳的场面。

12世纪末13世纪初，“一代天骄”成吉思汗，经过几十年的征战，终于统一了蒙古各部，建立了游牧贵族政权蒙古汗国，他与后人又东征西讨，建立了中国历史上空前统一的元王朝。元统治近百年，所用乐器种类繁多。可惜由于保存不善，乐器实物发现不多。本卷收录的蒙古族常用的乐器有潮尔、马头琴、四胡、蒙古箏（雅托克）等，均为清代王府和民间的收藏。

潮尔是蒙古族创造的最具有草原特色的乐器之一。早在元代之前蒙古族就有了潮尔的前身胡琴出现，《元史·礼乐志》记载的胡琴“形如火不思，卷颈龙首。二弦，弓之弦以马尾”。从上述记载来看，两者在形制上有相似之处。潮尔最初是说唱蒙古族英雄史诗的艺人自拉自唱的伴奏乐器，元代发展为能够演奏乐曲的独奏乐器，音色柔美、浑厚，擅长演奏悠长的旋律，尤其善奏双弦和音，具有双音共鸣的特点，正与蒙古语中“潮尔”的意思相符。此次收录的潮尔为内蒙古博物馆馆藏文物，是内蒙古著名民间艺人色拉西（1887~1968）祖传并早年所用之物。这把潮尔琴的形制为琴箱上宽下窄，马皮作面，琴首无饰。

随着历史的发展，马头琴出现了。在潮尔的基础上人们用马头代替龙首，故得名为马头琴，这一名称一直沿用至今，为世人所普遍接受。马头琴琴箱呈上窄下宽，定弦与潮尔亦有区别。一般潮尔左为内弦，右为外弦，即正四度定弦法。马头琴则相反。著名民间说书艺人毛依罕祖传遗物“雕龙彩绘马头琴”为内蒙古哲盟博物馆的收藏品；“清代马头琴”则源自蒙古国，同收录于本卷，从中可以看出马头琴在流传过程中造型的差别。潮尔和马头琴两者应为同宗而不同期、定弦法和演奏法亦有较大差别的两种蒙古族乐器，是蒙古民族最有特点、最有代表性的乐器，为各民族人民所喜爱。

四胡在《钦定大清会典图》中称提琴，“四弦，竹柄，圆木为槽，冒以蟒皮。柄贯槽中，柄端刻木为龙首。……竹弓系马尾二束……夹于四弦之间”。四胡在清中后期开始流行于内蒙古地区，在游牧文化和农耕文化的交融渗透中，四胡成



为蒙古民间艺人说书（乌力格尔）时的主要伴奏乐器。在蒙古民族中，无论是职业说书艺人还是说唱艺术爱好者，都备有四胡；同时，在达斡尔、鄂温克、满族及汉族中四胡均有流传。

蒙古箏（雅托克）源自我国古老的传统乐器箏。箏在战国时期已流行于秦地，后又流传于各个朝代，并由中原传入内蒙古。箏在元代前后的蒙古宫廷、军旅和家宴中作为乐队的一员出现，史料多有记载。如作战时，成吉思汗麾下木华黎，军中就有乐舞相随。宋代孟珙《蒙鞑备录·燕聚乐舞》记载“国王（即木华黎）出师，亦以女乐随行。率十七八美女，极慧黠。多以十四弦箏弹大宫乐等曲，拍手为节，甚低，其舞甚异”。蒙古箏可用于独奏、合奏及为声乐伴奏，在发展过程中逐渐形成了独特的定弦、演奏方法和音乐风格。“彩绘山水人物图十二弦蒙古箏”为清末蒙古王府的传世乐器。蒙古族认为箏是一种高尚、圣洁的乐器，不仅深受蒙古民众喜爱，更为王府雅乐中不可缺少。

木库连流传于内蒙古民间，是蒙古、达斡尔、鄂温克和鄂伦春等民族较有特点的乐器之一，历史悠久。最早的木库连史书记载为口琴，亦称口弦、口簧。东汉刘熙《释名·释乐器》曰：“簧……以竹、铁作，于口横鼓之。”内蒙古博物馆收有鄂温克族民间保存的木库连，保存较好，簧片为铜制，现今仍能吹奏，成为历史的见证。

明清时期，内蒙古地区宗教获得较大发展。本卷收录了带有典型意义的明清喇嘛教音乐文物，如鼗鼓、神鼓、胫骨号、刚洞、法螺、法号、金刚铃以及钹、铙等法器，还有记述宗教祭祀乐舞乐器的图像资料，较为翔实地反映了明清黄教（喇嘛教）在内蒙古地区的流传、衍变和发展。在内蒙古的黄教（喇嘛教）乐队中，有法器与乐器之分。法器主要有八件，包括游行及跳查玛时用的大法号、大鼓、铙、钹；诵经时用的法螺、鼗鼓、手铃、铜磬等吹奏和敲击乐器。乐器包括唢呐、笙、管、笛、箫以及云锣、拍板之类民间乐器，这些乐器大约在清末才进入寺庙，一般不在经堂使用。

喇嘛教用的鼗鼓有的用人头骨制成，与胫骨号一起展示了喇嘛教严酷的一面。胫骨号因用人胫骨制作而得名，其制作材料和使用均有严格规定，其中更有用铜、银包裹胫骨，以显示其珍贵。主要用以表达禳灾息病、普度众生和灭邪伏怨的教义。法号，铜制，长度两丈有余，上有吹孔，由3~5节管组成，可收缩。管间音域可达五度，主要用于重大寺庙祭祀活动。

跳查玛是喇嘛教的重大宗教活动，亦是酬神醮鬼的仪式舞蹈。查玛为藏语译音，俗称跳鬼或打鬼。查玛舞除了降妖镇魔的降伏舞，还有颂赞佛法的颂赞舞、供奉佛陀的供奉舞等。查玛舞传入内蒙古地区后，形成了自己的特点，各地寺庙举行法会的时间不一，所跳查玛舞也不尽相同，但一般均以跳查玛作为结束的隆重仪式。查玛乐队由鼓、钹、铙、铃、唢呐、大铜号等乐器组成，以打击乐器为主。所用服装色彩斑斓，面具造型夸张。跳查玛时，表演者头戴神鬼面具，身着彩绣蟒袍，在鼓号伴奏中，旋转起舞，气势磅礴，蔚为壮观。

本卷收录的宗教音乐文物，还包括萨满教的部分用品。萨满教是古代居住在北方的蒙古、契丹、女真等民族共同信仰的一种原始宗教，一般认为产生于蒙古原始母系社会时期。伴随着萨满教行巫作法的说唱活动，产生了萨满教音乐曲调和萨满鼓、神鞭、神衣等法器。内蒙古各地博物馆及内蒙古大学收藏着蒙古、鄂温克、达斡尔和鄂伦春等各民族的萨满鼓、铜钹、神鞭和神衣。

蒙古族的萨满鼓为圆形，鼓面蒙以羊皮，有的有鼓柄，有的则以羊皮做成手持纽带；鄂伦春族的萨满鼓取树墩之形，并饰以树干年轮。神鞭为萨满跳神时用的法器，鞭身有响铃数组，挥舞之时，响铃相互碰撞，发出清脆悦耳的声响，因此亦称之为铃鞭。神衣为萨满作法的必备之装，神衣饰有五颜六色的飘带，象征萨满神灵的羽毛；胸、背及肩部缀有大小铜镜20余面，还有响铃、垂挂的各种小兵器等物，重达十几千克。作法时萨满身着厚重的神衣狂放而有节奏地旋转，身上飘带飞扬，铜器叮当作响，萨满鼓声伴着吟唱极有气势。萨满作法的情形在《多桑蒙古史》中有如下记述：蒙古巫师“击鼓诵咒，逐渐激昂，以至迷惘”。可见鞭、鼓以及神衣是萨满作法十分重要的乐器和道具，是萨满教不可分割的组成部分。

内蒙古地区的音乐图像类文物也比较丰富，除了前文所述的岩画外，自春秋战国，历经先秦两汉至唐宋元明，大量的饰物、器皿及生活用品上的图像，特别是汉、辽、元墓壁画，为我们展示了北方民族的音乐艺术发展历史。

和林格尔墓室乐舞壁画描绘了东汉时期民族和睦、歌舞升平的社会生活。特别是壁画中乐舞百戏的详细内容，说明汉代乐舞百戏在内蒙古地区较为流行；画面中少数民族来使拜谒，反映出汉王朝与边疆民族间的友好关系。壁画为我们研究这一时期内蒙古与中原地区的音乐艺术交流提供了珍贵的资料。和林格尔为东汉武成县所在地，乐舞百戏图共2幅，均保存较好。绘于墓中室北壁右下角的一幅乐舞百戏图面积达80厘米×110厘米。画面右侧为乐队，伴奏的形式和所用的乐器与其他地区汉代壁画石刻记载大致相同。乐队共有9人，有的吹箫管，有的吹排箫，有的吹埙，有的演奏打击乐器。画面偏左置一红、黄两色勾画的大建鼓，建鼓两边有两人戴冠，着红衣、白裤，正举手执桴敲打建鼓。建鼓四周随乐队的伴奏，表演着百戏，有跳丸、飞剑、舞轮、倒立、顶竿等技。场面恢弘，气氛热烈。另一幅为宁城护乌桓校尉幕府图的一部分，画面自中、前室甬道右壁右下方，竖一大建鼓，鼓旁有赭衣鼓吏，执桴击鼓。进入幕府南门，两边亦竖有建鼓，画面上有少数民族装束的人物行经庭院重门进入堂院行伏拜礼，屋前台阶下有14人正在表演乐舞百戏，如对舞、弄丸、倒立，好不热闹。乐队的规模和演奏的乐器进一步印证了汉代音乐的流行；令人叫绝的百戏表演反映了汉代杂技艺术的高度水平。

考古工作者先后在辽京城附近地区发现了数座辽墓，墓中保存了大批奏乐壁画，如宁城县鸽子洞辽墓的三鼓壁画、库伦前勿力布格村辽墓《出行图》的五鼓壁画和旗鼓壁画等等。不同身份的人物出行时拥有不等数量的鼓乐，鼓乐伴行标志着墓主人的位高权重。这些壁画真实地描绘了墓主人出行的情景，反映了契丹贵族的社会生活和礼仪制度。

敖汉旗的几座辽墓均保存有奏乐内容的壁画，其中的8幅壁画从不同侧面记载了当时乐人、乐队、乐器和乐舞的形式，