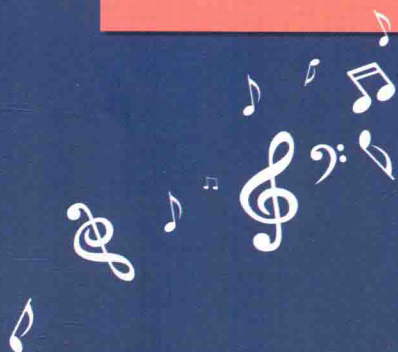


ZHONGGUO MINZU QIYUE SHENMEI JI SHANGXI

中国民族器乐审美 及赏析

◎ 赵建培 著



沈阳出版发行集团

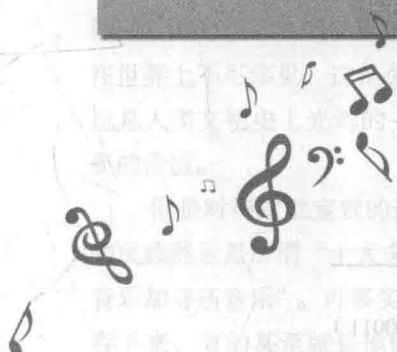


沈阳出版社

中国民族器乐审美及赏析

中国民族器乐审美 及赏析

赵建培 著



沈阳出版发行集团
① 沈阳出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国民族器乐审美及赏析 / 赵建培著. -- 沈阳 :
沈阳出版社, 2018.10

ISBN 978-7-5441-9754-0

I. ①中… II. ①赵… III. ①民族器乐 - 音乐美学 -
中国 - 古代 IV. ①J632

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 215178 号

出版发行：沈阳出版发行集团 | 沈阳出版社

(地址：沈阳市沈河区南翰林路 10 号 邮编：110011)

网 址：<http://www.sycbs.com>

印 刷：三河市华晨印务有限公司

幅面尺寸：170mm × 240mm

印 张：19

字 数：360 千字

出版时间：2019 年 3 月第 1 版

印刷时间：2019 年 3 月第 1 次印刷

选题策划：李 巍

责任编辑：陈耀斌

封面设计：优盛文化

版式设计：优盛文化

责任校对：张 畅

责任监印：杨 旭

书 号：ISBN 978-7-5441-9754-0

定 价：69.00 元

联系电话：024-24112447

E - mail：sy24112447@163.com

本书若有印装质量问题，影响阅读，请与出版社联系调换。

前言

我国的民族器乐有着悠久的历史传统。几千年来，它与人们的生活交融在一起。从远古时代的原始舞蹈、宗教祭祀，到今日民间的迎神赛会、婚丧嫁娶；从草原上的马头琴、马背上的冬不拉到音乐厅的名家演绎；从秧田地里的薅草锣鼓到戏曲舞台的闹场、间奏，无论何时何地，人民生活的广阔场景里始终都有民族器乐动人心弦的奏鸣。民族音乐遗产的内容丰富、形式多样，且流传悠远、广阔，在世界上不可多见，这是劳动人民长期社会实践的产物，是劳动人民智慧的结晶，也是人类文明史上光辉的一页，对于发展中国气派的社会主义新音乐有着十分重要的价值。

但是对待这批宝贵的遗产，不同的人有不同的看法和见解。有人认为，传统的民族器乐是所谓“士大夫音乐加宫廷音乐”，而传统的民间器乐是所谓“吹鼓手音乐加寺庙音乐”。可事实并非那么简单，在传统器乐中，确有不少经文人之手保存下来，有的甚至就是他们的创作，尤其在古琴和琵琶艺术方面更为突出。但文人并不都代表统治阶级，如跨越宋元两代的郭楚望，在《潇湘水云》一曲中抒发的故国之痛和身世之恨，就寄托了他的爱国主义思想。又如宫廷音乐，也不能一概都当作统治阶级音乐而加以排斥，如著名的隋唐燕乐中就融汇了许多民间的、少数民族的和外国的音乐，汉代宫廷中的音乐机构“乐府”等，也都曾广泛地采集过大量的民间音乐，这些都是明显的例证。

至于民间器乐，集中地保留着丰富的民间音乐和民间演奏的各种形式，则不必多言。民间的吹鼓手，实际上大多是农民和市民，他们的演奏，绝大部分都与人民的生活有着密切联系。而寺庙音乐也并非都是“迷信音乐”，在一些大型的僧派、道派吹打音乐的演奏中，往往就有众多的农民、工匠和小贩参加，职业的僧、道只占少数，而演奏的乐曲有不少本身就是传统的民歌和戏曲曲牌，与宗教几乎没有关系。所以，对传统器乐不做具体的历史的分析，而采取简单否定的态度，不利于民族音乐的挖掘整理和继承。

基于这样的现实状况和笔者自己的认识，本书在对我国民族器乐遗产做初步归纳和探讨的基础上，介绍了中国民族器乐从远古至近现代的发展历程，以及发展过程中与民族器乐有关的文化现象。例如，民族器乐与名人、民族器乐与唐诗、民族器乐与成语、民族器乐与道家哲学，详细分析了民族器乐在内容与形式上的艺

术特征,最后以对器乐独奏曲和合奏曲的解读赏析为实例,从便于欣赏的二维码形式的音乐作品、作曲者生平简介,到曲子分段解析、相关文化内涵等不同侧面,全方位立体式地为读者呈现中国民族器乐的艺术美感。

民族器乐是中国民族音乐中不可或缺的重要组成部分,民歌、歌舞、戏曲音乐、曲艺音乐等都要用器乐来伴奏,在几千年的中华文明史进程中,器乐曲以其独特的表达方式,丰富了灿烂的中华民族音乐文化,而且从21世纪开始,一些优秀的音乐家把西方的古典主义、浪漫主义音乐介绍到中国,西方的声乐体系通过我国专业的音乐教育得到传授,使中国音乐出现了新的音乐语言和形式。

在全球经济一体化的今天,文化发展呈现个性化,民族器乐曲是中华民族文化宝库中最具民族个性、最具世界性的文化艺术,我们应当加强对民族器乐的审美教育,不断创新其内涵,用新的思想观念、方法去完善民族音乐教育工作。因为只有创新与发展,才能保持民族音乐文化的先进性,才能永葆中华音乐文化的无限魅力。希望本书能为民族音乐学工作者、民族器乐家以及广大音乐工作者和相关学者提供一些新的观点和看法,更期望能为继承和发展我国优秀文化传统做出贡献。

目 录

导 论 / 001

第一章 中国民族器乐溯源发展 / 015

第一节 远古时期 / 015

第二节 先秦时期 / 018

第三节 秦汉隋唐时期 / 022

第四节 宋元明清时期 / 025

第五节 近现代时期 / 028

第二章 中国民族音乐艺术的审美内涵 / 036

第一节 音乐审美的本质 / 036

第二节 民族音乐的审美特点 / 042

第三节 民族音乐的审美功能 / 056

第三章 中国民族器乐艺术的审美特征 / 059

第一节 民族器乐的标题 / 059

第二节 民族器乐的旋律 / 068

第三节 民族器乐的曲式结构 / 089

第四节 民族器乐的乐队配制 / 110

第四章 中国民族器乐审美的表演美学 / 127

第一节 民族器乐审美意识的历史变迁 / 127

第二节 民族器乐审美的表演美学例证 / 133

第三节 民族器乐审美的表演美学特征 / 142

第四节 民族器乐表演美学的研究意义 / 155

第五章 中国民族器乐审美的文献价值 / 166

第一节 名人与民族器乐 / 166

目录

第二节 唐诗中的民族器乐 / 169

第三节 成语中的民族器乐 / 179

第四节 道家思想与民族器乐 / 184

第六章 民族器乐之独奏曲赏析 / 189

第一节 吹奏乐器 / 189

第二节 拉弦乐器 / 216

第三节 弹弦乐器 / 230

第四节 打击乐器 / 261

第七章 民族器乐之合奏曲赏析 / 267

第一节 丝竹乐 / 267

第二节 吹打乐 / 273

第三节 重奏、协奏乐及大型合奏乐 / 277

附录 中国乐器分类总表 / 288

参考文献 / 296

导 论

一、中国民族器乐的研究重点

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相关的文献。和其他任何一门学问一样，中国民族器乐研究应当依据系统性的考察，研究的客观对象可以通过一定约定的框架。在以上的三方面考察中，都包含了共时性研究和历时性研究两个不同侧面。共时性研究又被称作横向研究，主要用来探究某一文化现象的结构，它与文化整体、民族生活的联系和在人类文化中所占的位置等；历时性研究也就是纵向研究，主要是对历史上某一文化事项发展、变迁、地位的探究。

乐器的种类、结构构造、外形的形状和款式、它的发音方法及其演奏的技巧、其起源及传播的方法逐步演变，继而到现在的过程 and 原因；乐器本身与民俗、历史、地理等方面的不同关系；民族乐器分类的不同角度和方法等问题都是民族乐器所要研究的领域。

民族乐器表演形式主要是对乐器演奏的组合方式、艺术特色、历史演变及与日常生活的密切关系进行探讨和研究，及表演形式在人们日常生活中的功能和作用，表演形式的不同归类等方面的问题。

作品的主题、作品内容、表现手法、艺术特色、结构形式、作者及其作品评价、所处的环境、赏析等各个方面的问题是对民族器乐作品的研究主题。

上述三个方面的探讨既有不同，又有联系。比如，表演形式是研究到某一具体作品必须讨论的话题，也必须与某一具体作品具体的乐器相联系起来；表演形式是研究某一乐器演奏必须所要联系的，也必须涉及其具体的作品。

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和音乐

分析这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。另外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“士争”的记述：

“士争”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入，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，原用于草或藤皮捻成，今已改为尼龙弦，不设千斤，空弦定音多在c₁-e₁间。用竹蔑片弯曲张棕树丝筋或马尾为擦弦琴弓。

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。

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。

士争音量适中，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。❶

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

❶ 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。

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。

（一）阿炳演奏曲目《二泉映月》，用文学性的语言对当时的情景进行叙述

大雪像鹅毛似的飘下来，对门的公园，被碎石堆的面目全非。凄凉哀怨的二胡声，从街头传来……只见一个蓬头垢面的老妇人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。阿炳用右臂夹着小竹竿，背上背着一把琵琶，二胡挂在左肩，呜呜咽咽地拉着，在淅淅沥沥的飞雪中，发出凄厉欲绝的袅袅之音。

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

通过乐曲表现了作者心潮起伏，千言万语不知从何说起的郁闷心情。是一声长叹，然后的第一主题a（第一小节第三拍第五小节第二拍），二胡的低音区是旋律的进行区，主题比较阴暗低沉、情绪压抑，与第一主题形成鲜明对比的第二主题b（第五小节第三拍至第十一小节第二拍），提高音区，不断向上冲击的旋律的不断上升和变化多端的节奏，强烈地表现出作者内心愤懑不平和不屈不挠的精神，也是对旧社会的不满和反抗。^①

这段记述作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

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（第四十九至六十二小节）较为舒缓，为高潮做好了充足的准备。第四变奏（第六十二至七十八小节）中第二主题逐步上升，在这里抒发了作者内心的愤懑不平，并忍无可忍地爆发出来，旋律跌宕起伏，在音高区恍然煞住，然后突兀下沉，以把全曲开始的最低音作为尾声的第五变奏（第七十八小节至八十九小节），乐曲

① 杜亚雄. 阿炳的三首二胡曲[J]. 乐府新声, 1985(4).

的结束让人恋恋不舍，意犹未尽。

在宋代的说唱音乐中，已经出现了两个主题交替出现并加以变奏的乐曲结构，并被称作“缠达”。在《二泉映月》中，阿炳巧妙地使用了“缠达”曲式，将反复倾诉也倾诉不尽的满腹话语表现得淋漓尽致。^①

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概念许多都源自西洋，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。为学习和研究传统的器乐音乐，我们应当学会这两种乐谱。

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“二比一”音符系统，有着与西洋古典音乐不同的律动体系（如非均分律动是中国传统音乐中的散板），因此不能够进行详细的记录，十二平均律以外的音不便于进行高音记录，对各种不同形态的“腔音”^②更加困难。目前改造是在记谱中比较普遍的做法，要求对这种产生于欧洲的乐谱形式加以必要的改造，如音符的实际音的高低比原来的要高或低约四分之一音，通过在音符的前边加↑或↓号来表示，音高的上下滑动是由音符的后面加↗或↘号来表示，在音符上方的一个半圆（∩）

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，加之与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”。

表示时值实际略长，音符下方的一个半圆表示时值略短，用在音符上方附加不同符号的方法以此用不同的腔音来表示，散板是由草字头来表示，强弱拍的显著由虚线画出的小节线来划分等。

通过记谱这样的方法来记述音乐，除了受乐谱记述可能的限制以外，还有一个严重的不足，即人的主观听觉会不自觉地影响到记谱的进行。这样一来，音乐学家要设法用客观的机器来避免不同人耳朵的敏感程度和受教育的文化背景的不同所带来的影响。

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、声图仪、频谱仪和旋律记谱机等。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。

用数学中的统计学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十分重要，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。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所用的乐音不同，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、揉、绰、注，英文中可用“没有拴住的音”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间定性的“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、揉、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、三声、四声、五声、六声、七声这些术语描述它们。每种音阶的不同类型又细分着不同的种类，如无半音五声音阶、半音五声音阶、中立音五声音阶和平均五声音阶四种是五声音阶所包含的种类，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。^①

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，还要注意旋律进行的线条和轮廓、音高方面的装饰音、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

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

对用西方音乐的曲式来分析其他民族文化中的作品,提倡用位的方法^①对某一个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,因为乐曲一般根据主题来展开,找出乐曲的各个段落和更小的单位,乐句、分句也非常重要。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,进行曲式分析最好从位的和非位的两个方面入手。

不能仅通过某一民族的音乐在作品的曲式结构及音高方面的特点就来分析民族音乐学,这样的角度太过于狭隘,因为它并不只想告诉读者音乐的含义,更多的是要通过这种方式来解释原因,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,拍子是从西方发源并传播过来的,是在西方诗歌中和诗行中引申而来。^②所以,在判断西方音乐和非西方音乐乐曲的节拍时,要采用音符长度和重音来进行不同的区分和辨别。

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

① 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所倡导的一对概念,称为“etic”和“emic”,它们在20世纪60年代被引入民族音乐学中。“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)、“graphemic”(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”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。

② 俞人豪.音乐学概论[M].北京:人民音乐出版社,1997:345.

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成为“异质节拍”。我国民间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。这种方法首先是每一个最小的形式单元是音乐结构分割要分割出来的,然后再查看每一个单元的相同和不同之处,再后进行系统的归类,这样就会得到音乐的“分布”情况,最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,首先要根据旋律构成和旋律的骨架,建立其特有的音乐语法,而后转换成为不同的旋律和变体。

语言学模式分析法曾在20世纪60年代至70年代非常时兴,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坚持用这一分析方法,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。^①

二、中国民族器乐的分类问题

我国的民族器乐不仅有着悠久的历史,而且从多种多样的民族乐器、品种纷繁的表演形式、不计其数的器乐作品这三个方面能够看出其特有的丰富性。想要对此进行研究,就要对研究的对象进行科学系统的分类。分类就是按事物的性质划分类别,也是一个拆分从组的过程。但这个前提就是要有一个进行划分的标准。因此,划分时要根据事物的多方面属性,来决定实践的要求和研究的目的。对“人”的分类问题,社会学家、人类学家和民族学家会就自己所学的领域进行划分;农学家、植物学家和药物学家也会对植物的划分有着各不相同的标准。所以,划分是不管站在哪个角度都要遵守原则。逻辑学分为子项和母项。划分出的一小部分叫作子项,而大类的叫母项。需要注意的是各子项应在任何分类中都互不相容,但它们的总和必须是母项。同时每次划分须按同一标准进行。分类必须通过遵守这三条原则来划分。

在明确了分类的法则之后,便可对调研对象进行分类。就民族器乐这一调研对象而言,首先是民族乐器的分类,然后是在民族乐器分类基础之上的对器乐表演形式的分类,以及对民族器乐作品的分类。

把乐器在《周礼》中通过制作的材料的不同分为金、石、土、革、丝、木、匏、竹八类,简称“八音”。1000多年来,我国沿用这一分类方法,并对朝鲜、日本、越南等邻国产生深远影响。笛子按照这种分类法可能被列入五个不同的类别:铜笛为“金”,玉笛为“石”,竹笛为“竹”,陶笛为“土”,木笛为“木”。但它的奏法、音色和形制却不尽相同。现在已不再沿用这种分类方法,因为有音乐学家并不认同这种分类法。不同材料制作的笛子,站在制造材料的角度,就应该进行不同的分类,这符合分类方法。而乐器制作材料随着科学的发展和技术的进步早已不仅只有这八类。因此,“八音”分类法便不再沿用下去。

① 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.

印度古代曾把乐器分为管乐器、弦乐器、金属打击乐器和皮制打击乐器四类。显而易见，总的是按照发音体和制作材料和演奏方法进行的划分。但仔细分析便可看出，它含有一个合理内核，即按乐器发出声波的震动物体分类。受到这种分类法的启发，比利时人维克多·马依龙于1888年提出了与这种分类法十分相近的乐器分类法。

马氏把震动物体的物理性质作为第一级分类标准，按照问题的实质将乐器分为自鸣、膜鸣、弦鸣和气鸣四大类。这种分类方法符合逻辑。因此，不仅适合划分欧洲乐器，也适合于划分世界其他各地区的乐器。然而在进行第二级分类时，马氏却没有统一的标准，如他把鼓分为框架鼓、容器形鼓和双面鼓等。为使乐器分类更合乎逻辑，1914年，德国人霍恩波思特尔和萨克斯在马氏分类法的基础上提出了举世闻名的SH分类法。

SH分类法将自鸣修正为体鸣（Idiophones），第一级分为体鸣、膜鸣、弦鸣和气鸣乐器四大类，然后每类又按演奏方式、乐器形制等标准进行细分，并以阿拉伯数字标记，同时还用附加数字说明。以体鸣乐器（编号为1）为例：第二级分为击鸣（Struck 编号为11）、拨鸣（Plucked 编号为12）、擦鸣（Friction 编号为13）、吹鸣（Blown 编号为14）四类；第三级分出直接的、间接的；第四级分类指出它靠震荡还是碰撞发声，如锣的编号为111·241，其中第一个1示属于体鸣乐器，第二个1示击鸣，第三个1示直接击鸣，2示用手、棍和其他物体敲击，4示乐器为盆状。111·241·1为单个的锣，111·241·2为成组的锣，即云锣，又如钢琴的编号为314·122-4-8，3为弦鸣，1为简单的弦鸣，指该乐器只有一个负载弦的物体，4指该物体为板状，1代表弦平面和板平面平行，2为有共鸣器，最后一个2代表有共鸣器，共鸣器为共鸣箱。-4表示用锤击弦，-8代表有键盘。在进行每一级分类时，萨氏和霍氏对子项一一定义，这样便避免了以往各种乐器分类法在标准上的种种含混不清之处，以其前所未有的科学性和逻辑性而传播到全世界，并至今为大多数民族音乐家和许多乐器博物馆所接受和采用。

20世纪30年代，SH分类法由民族音乐学先驱王光祈先生引入，自那时开始，便有人提倡SH分类法来划分中国民族乐器，但至今在我国未被广泛使用，即使是王先生本人。王先生把乐器分为吹奏、敲击、丝弦三类，又将第一类再分为本体发音和张革发音两类。为什么包括介绍者本人在内的许多人都不接受SH分类法呢？是不是由于其分类体系过于细致使人望而生畏呢？显然不是。这里有一个音乐演奏实践的问题，也与民族传统的思维方式有关。