



中国古典器乐之美

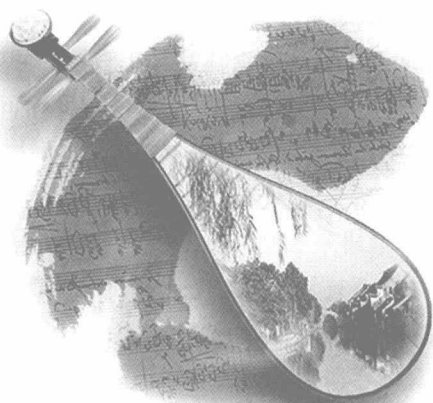
李佳 著



中国原子能出版社
China Atomic Energy Press

中国古典器乐之美

李佳 著



中国原子能出版社
China Atomic Energy Press

图书在版编目(CIP)数据

中国古典器乐之美 / 李佳著. -- 北京 : 中国原子能出版社, 2018. 6

ISBN 978-7-5022-9224-9

I. ①中… II. ①李… 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162900号

内容简介

本书较为系统地论述了中国古典器乐的产生与发展历程,并在音乐文化与美学范畴内重点讨论了不同类型器乐的艺术特征。本书作者将自己在音乐艺术教育与地域文化方面的研究心得融入其中,在大量经典器乐曲的解读赏析中总结出古典器乐的艺术美之所在,包括中国古典器乐曲的结构曲式、织体特征、音高特点、节拍特点、宫调关系、曲调手法等各方面,体现了本书理论与曲例互为补充、互相说明的特点。本书适合广大热爱中国传统音乐和古典器乐的朋友们参阅。

中国古典器乐之美

出版发行 中国原子能出版社(北京市海淀区阜成路43号 100048)
责任编辑 王丹 高树超
装帧设计 河北优盛文化传播有限公司
责任校对 冯莲凤
责任印制 潘玉玲
印刷 定州启航印刷有限公司
开本 710 mm×1000 mm 1/16
印张 14.25
字数 247千字
版次 2019年1月第1版 2019年1月第1次印刷
书号 ISBN 978-7-5022-9224-9
定价 48.00元

发行电话: 010-68452845

版权所有 侵权必究

前 言

我国的民族器乐有着悠久的历史传统。几千年来，它与人民的生活交融在一起。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，传统的古典器乐是所谓“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血肉联系。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、职员和小贩参加，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，对传统器乐不作具体的历史的分析，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，本书在对中国古典器乐遗产作初步归纳和探讨的基础上，介绍了中国古典器乐从远古至近现代的发展历程，以及发展过程中与古典器乐有关的文化现象。例如，古典器乐与名人、古典器乐与唐诗、古典器乐与成语、古典器乐与道家哲学，详细分析了古典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古典器乐的艺术美感。

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

绪 论 / 001

第一章 中国古典器乐发展史 / 018

第一节 远古时期 / 018

第二节 先秦时期 / 021

第三节 秦汉隋唐时期 / 025

第四节 宋元明清时期 / 028

第五节 近现代时期 / 031

第二章 中国古典器乐文化趣话 / 039

第一节 古典器乐与名人 / 039

第二节 古典器乐与唐韵 / 042

第三节 古典器乐与成语 / 052

第四节 古典器乐与道家哲学 / 057

第三章 古典器乐的艺术特征 / 062

第一节 中国古典器乐曲的标题性 / 062

第二节 古典器乐曲的结构曲式与织体特征 / 065

第三节 音高特点 / 074

第四节 节拍方面的特点 / 079

第五节 古典器乐的宫调关系 / 082

第六节 古典器乐的曲调发展手法 / 087

第四章 器乐独奏名曲解读赏析 / 096

第一节 吹奏乐器 / 096

第二节	拉弦乐器	/	130
第三节	弹弦乐器	/	152
第四节	打击乐器	/	187
第五章	器乐合奏名乐解读赏析	/	193
第一节	丝竹乐	/	193
第二节	吹打乐	/	199
第三节	重奏、协奏乐及大型合奏乐	/	203
	参考文献	/	221

绪论

一、古典器乐——中国民族音乐的体裁之一

中国民族音乐不仅包括汉族音乐，也包括 55 个少数民族的音乐。由于我国各民族千百年来共同在一起生活学习，形成了民族大家庭，它是多元一体的、密不可分的，因此除了各个民族各自所拥有的自己的音乐外，同时在我国民族音乐文化的遗产中，还有许许多多民族所共同拥有的音乐作品和音乐品种。比如，在西北地区流行的“少年”（又称“河州花儿”或“河湟花儿”），它是土、汉、东乡、裕固、回、保安、保安、撒拉等八个民族共有的歌曲种类，在全国流行的《八板》（又称《八音》）即是许多民族共有的器乐曲牌。

中国民族音乐除可按其族属分类外，还可从多种不同的视角根据多种的研究目的加以区分。比如，可以按照它产生的时间，古代音乐和近现代音乐划分的界限在于 1840 年鸦片战争；音乐家个人创作的专业创作音乐和人民群众集体创作的民间音乐是按照它创作的性质划分的；宫廷音乐、宗教音乐、民俗音乐和文人音乐是从流行的层面划分的；同时还可以按音乐的体裁进行划分。

艺术作品样式的类别就是体裁，不同的范围和层次区分出体裁的区别。美术、音乐、文学、舞蹈和戏剧是最大范围和最高层次的体裁类别。在同一阶层上，各种体裁也可以用不尽相同的标准进行划分别，如可根据所用语言文学作品分为文言文和白话文；根据文章的有韵无韵可分为韵文和散文；小说、戏剧、诗歌、散文等是根据结构的划分。那么，音乐作品的划分是按它的结构划分为大合唱、组曲、交响乐、轻音乐等；谐谑曲、进行曲、叙事曲、舞曲、夜曲等是根据它所表现的情绪进行的划分，器乐作品和声乐作品是依据其表现乐思的媒介所划分出来的两大类。

中国民族器乐是从中国民族音乐这一有机体中按表现乐思所用的媒介划分出来的一种体裁形式。民族乐器演奏的表演形式首先是中国民族器乐，民族音

乐的范畴内必须包括演奏的曲目。比如，民族音乐中的钢琴独奏曲《牧童短笛》贺绿汀所作，但由于民族乐器中不包括钢琴，所以民族器乐调研的范围内并不包括这首乐曲；即使二胡和板胡是民族乐器，但根据萨塔萨蒂的小提琴独奏曲改编的二胡曲《流浪者之歌》，以及根据罗马尼亚民间乐曲改编的板胡独奏曲《云雀》不是中国民族音乐作品，所以它们也不属于民族器乐调研的范畴。既然中国民族器乐作品是为中国乐器所演奏和创作的中国民族音乐作品，就很有必要讨论一下中国民族乐器到底是什么。

从国外引进的乐器和我国各民族人民发明创造的乐器这两个部分属于中国民族乐器，前者如古琴、埙、编钟等；后者如扬琴、琵琶、锣、钹等。从国外引进乐器的时间有早有晚，中国人通过不断改造乐器，发展成为适合中华民族的音乐表现和审美习惯，并且在形制上加以创新和改变。目前还不能被认定是中国民族乐器且没有经过以上形制、改造引进的乐器，比如小提琴、钢琴等。

在1840年以前中国音乐一词针对中国传统音乐而言。而在1840年之后，在中国传统音乐文化在东学西渐思潮的影响下，很多中国人在经过学习西方音乐的基础理论和技术以后，通过借鉴或按照许多理论和技术创作出的音乐和与中国古代音乐有许多不同之处，然后，根本性的改变发生在“中国音乐”一词的含义上。

在现代汉语中，古代传承下来的音乐不仅是指“中国音乐”，也指中国人通过西方音乐理论创新和编制的音乐。为了区分“国粹”的音乐和受到西方影响后创作出来的新的音乐作品，人们就会用“中国民族音乐”或“中国传统音乐”来区分从古代传承下来且在近现代有所发展的“国粹”式的音乐，而“新音乐”一词来指认那些学习过西方音乐的人通过借鉴西方技法所谱写的音乐。民族器乐这一体裁形式，不仅包括传统音乐，也包括新音乐。一般说来，中国传统音乐包括在历史上形成的具有本民族固有形态特征的音乐作品，如从古代流传至今的民歌、器乐曲、说唱音乐、戏曲音乐等，也包括近现代以传统方式进行创作的具有这些形态特征的音乐作品，如华彦钧创作的二胡曲《二泉映月》《听松》，聂耳创作的民乐乐队合奏曲《翠湖春晓》等。

目前，关于中国传统音乐的分类尚无统一的意见，有人认为可分为五大类体裁，即歌曲、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲和器乐^①；也有人认为可分为民间音乐、文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐四类^②。这两种分类的依据不同，前者依据

① 文研院音乐研究所. 民族音乐概论 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1964: 2.

② 王耀华, 杜亚雄. 中国传统音乐概论 [M]. 福州: 福建教育出版社, 1999: 51.

不同的表演形式，后者依据音乐在社会中的不同流行层面。

按照第一种分类法，民族器乐不仅是传统音乐中一类非常重要的体裁，而且与其他体裁都有密切的联系。民族器乐作品中有许多是采用古代歌曲、歌舞音乐、民歌、说唱音乐和戏曲音乐的曲调素材的不断发展演变而成；另外，戏曲音乐、歌舞音乐和说唱音乐是民族器乐作品的组成部分。与此同时，存在在我国许多民间音乐的乐种中，声乐和器乐密不可分。器乐、声乐、舞蹈它们很常见的相互结合的情况，如在乌孜别克族和维吾尔族的“木卡姆”中，既有器乐曲、歌曲，而且有舞蹈音乐和说唱音乐；又如，蒙古族的丝竹乐合奏形式“阿斯尔”常在两首曲牌中间加上长调民歌的演唱。因此，按照这种分类法，民族器乐虽然是与戏曲、歌曲、歌舞音乐和说唱的一种体裁形式不同，但是我们也不能形而上学地把其他体裁和这种形式完全割裂开来。民族器乐在传统音乐的整体中不是孤立存在的，也不是静止和一成不变的。

按照第二种分类法，器乐有时是第二级分类中的一个类别，如声乐和器乐这两类便是第二级的文人音乐，前者以词调音乐和琴歌居多，后者是琴曲占大部分。有时第三级和更低一级是器乐的类别，如在第二级的宗教音乐是按照不同种类的宗教分为道教音乐、佛教音乐、基督教音乐、伊斯兰教音乐等。在进行第三级分类时，佛教音乐又分唱诵音乐和器乐音乐，道教音乐又分为曲牌（器乐）和韵腔（声乐），这是第三级的分类。虽然用这种方法器乐被分在了不同的结构中，但每一级都在传统音乐中占有非常重要的地位。

在新音乐中民族器乐也举足轻重。总的来说，新音乐只有器乐和声乐两大类体裁，尽管其中如有话剧、电影音乐配乐、歌曲、新歌剧等各种不同的体裁，但民族器乐中的器乐又占很大一部分。专业的作曲家在不同的历史时期谱写了许多有关民族器乐的作品，业余作曲家和一些民间艺人也是如此。

民族器乐和其他体裁器乐在新音乐中也相互相关联。很多新歌剧片段、较好的音乐和用西洋乐器所创作的乐曲被改编成民族器乐曲；一些歌舞、歌曲或其他一部分体裁形式通过好的民族器乐曲改编过来，如《洪湖赤卫队》歌剧的选段就被改编成二胡独奏曲，而管子独奏曲《江河水》和二胡独奏曲《二泉映月》也被填上歌词而演唱。而民族器乐又占据了器乐这一体裁很大的部分。在不同的历史时期，不仅许多民族器乐作品是通过专业作曲家所创作，部分民间艺人和业余作曲家也创作出了很多有价值的民族器乐作品。

结合上述，中国民族音乐中的一种体裁形式就是民族器乐，它和其他体裁形式既不相同，却又存在着微妙的联系。在《世界物理图景的统一性》一书中，

德国物理学家马克思·普朗克曾说，科学是内在的整理^①。事实上，民族音乐确实不能从任何一处被打断，所以，是不能站在形而上学的角度来理解的，把它看成是静止的、孤立的和一成不变的，是站在民族器乐角度的理解。同时，我们还应当认识到，民族音乐是民族共同体所拥有的共同文化中的一个现象，作为民族音乐中的一种体裁形式之一，民族器乐也与民族文化的其他现象相联系、互相影响、互相制约。这一点对学习和研究民族器乐也至关重要。

二、中国古典器乐都研究些什么？怎样研究？

中国民族器乐的研究范围有三：一是民族乐器；二是民族乐器的演奏形式；三是民族器乐作品和其相关的文献。和任何一门学问相同，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有一定约定的框架。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；纵向研究也就是历时性研究，主要是对在历史上，对某一文化事项上发展、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，继而到现在的过程和原因都是；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。

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来对民族乐器表演形式进行的探讨和研究，表演形式在人们生活中功能和作用，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，三者又相互联系。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；表演形式也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及音乐

^① 民研会甘肃分会·花儿论集[C].兰州：甘肃人民出版社，1983：16.

分析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用，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，原用干草或藤皮捻成，今已改为尼龙弦，不设千斤，空弦定音多在c1~e1间。用竹篾片弯曲张棕树丝筋或马尾为擦弦琴弓。

（此处略去图片）

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，如下列例所示：

（此处略去例）

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。如：

（此处略去例）

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^①。

① 伍国栋·中国少数民族传统乐器独奏曲选（中）[M]·北京：人民音乐出版社，1994。

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

大雪飘下来如鹅毛一般，一堆碎琼乱玉让对面的公园变得面目全非。这时，从街头传来一阵孤凄悲凉的二胡声，只看到一个盲人通过一个小竹竿被一个蓬头垢面的老妪从公园路上从东向西牵出来，在暗淡灯光的照射下，我能依稀认出这应该就是阿炳夫妇俩。小竹竿被阿炳夹在右手里，这时的阿炳背上带有一把琵琶，左肩上挂着二胡，稀稀拉拉地拉着，二胡也随着不断飘落的飞雪伴随着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。

这段记述的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

^① 杜亚雄. 阿炳的三首二胡曲 [J]. 乐府新声, 1985 (4): 32-33.

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

① 杜亚雄. 阿炳的三首二胡曲 [J]. 乐府新声, 1985 (4): 32-33.

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，加之和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”。

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（∩）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划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”(Unfixed tone)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(ditonic)、三声(tritonic)、四声(tet-ratonic)、五声(pentatonic)、六声(hexatonic)、七声(heptatonic)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，还注意旋律进行的线条和轮廓、音高方面的尚定模式、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，进行曲式分析是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，这要在判断西方音乐和非西方音乐乐曲的节拍时，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

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.