



中央人民广播电台音乐广播丛刊

民族器乐讲座

中央人民广播电台音乐广播编辑部编

音乐出版社

一九五七年·北京



中央人民广播电台音乐广播丛刊

民族器乐讲座

中央人民广播电台音乐广播编辑部编

音乐出版社

一九五七年·北京

中央人民广播电台音乐广播谈刊

民族器乐讲座

編輯者 中央人民广播电台音乐广播編輯部

作者 楊 蔭 劉 等

*

开本：787×1092 耗 1/32

頁数：40 印張：2 1/2 文字：60,000

1957年3月北京第1版 1957年3月北京第1次印刷

印数：1-12,060册

北京市书刊出版业营业許可証出字第063号

音樂出版社出版

北京东单溝沿头33号

新華書店总經售

*

統一書号：8026·602 定价0.24元

'57 4 15

目 次

中国乐器和器乐的发展概况	楊蔭瀏	1
古 琴	查阜西	12
箏	曹 正	20
琵琶	曹安和	26
二 胡	蔣风之	32
笛 子	蔣詠荷	40
三 弦	曹安和	46
笙	曹安和	50
北方的“吹歌”	文 彦	55
苏南吹打音乐	彭修文	59
广东音乐	王貽矩	66
民族乐器的整理及改革	楊競明	71

中国乐器和器乐的发展概况

楊 蔭 潤

乐 器 的 发 展

在讲器乐发展情况之前，我們可先看一看中国乐器的发展情况，因为器乐的发展，是与乐器的創制、吸收与改革分不开的。

在傳說方面，提到公元前 21 世紀以前的乐器的傳說，是不少的。根据現在已发掘出来的古代器物和古代文字，我們已可以明确知道，在公元前 16 世紀至公元前 11 世紀之間的一段期間中，我們已有不少相当精致的乐器。殷墟出土的乐器中，有一件雕刻美丽花紋的大磬，还有其他的几种乐器（鈞、磬、陶埙、石埙、骨埙、鼓、鈴、鐸），殷墟出土的甲骨文字中也有着六种乐器的名称（磬、鼓、龠、鏡、和〔大笙〕言〔大簫〕）。兩項中間，去掉了重复的，已有十二种。当时所有的乐器，一定还要多，能在几千年后給我們发掘出来的，只能是些不易腐朽的乐器，不过是全部乐器中的一部分而已。关于公元前 11 世紀至公元前 5 世紀之間一段期間中的乐器，在公元前 5 世紀初期孔子（前 551——前 479）所編

的民歌集詩經中間，已提到了二十六種；若連別的古書中所提到的一齊計算在內，則約有八十多種；從產生樂器分類法這一點看來，那時候的樂器數目，一定已經不少。那時候敲擊樂器很多，其中已有編鐘、編磬等用高低不同的多個合成一套而適於演奏旋律的敲擊樂器；在近世出土的樂器中，有公元前404年製成的蠡氏編鐘。弦樂器如琴和瑟，都是平放着演奏的彈弦樂器；它們已利用了弦身的粗細、張力的大小和弦份的長短，使之產生不同的音高。管樂器，有用長短不同的多根管子，組成一套，而用咀唇吹氣，使之每管發出一音的，如簫；有在一根管子上開了若干個孔竅，用指頭按沒或開放某些孔竅，借節制振動氣柱的長度，使之發出高低不同的音來的，如篪、篥等；也有用多根長短不同的管子，每一管子鑲上一個金屬的簧片，使定音的簧片與管中定長度的氣柱因發生共鳴作用而發出不同高低的音，符合於音響學上所謂“配合系”(Coupled system)的發音原理的。不久之後在公元前3世紀以前，又產生了另一平放着演奏的彈弦樂器——箏，流行在西北一帶；也產生了用竹條打弦發聲的弦樂器——筑，流行在北方。

古代中國的人民在接觸到外來文化之後，就加以吸收、參考而進行他們自己的創造。公元前3世紀時中國勞動人民所創制的長柄、皮面、可以橫抱或斜抱着演奏的琵琶，可能是參考了一種波斯樂器的形制。後來在5世紀以後所曾長期廣泛流行的曲項琵琶，可能是由波斯或印度傳來。對這兩樣外來樂器的注意，推進了中國由公元前3世紀直至公元後10世紀一段期間中多

种彈弦乐器的多样的創造与盛大的发展。弓弦乐器在11世紀以前，已在中国流行，1099年宋陈暘在他所編有名的乐书中曾描写了在他以前早已流行的“奚琴”。这最初可能与阿剌伯的弓弦乐器有关；但到了后来，則推进了由公元11世紀直到現在一段期間中我們多样弓弦乐器或多种变异的胡琴的創造与发展。当然，除这些以外，中国所曾借鉴的外来乐器还很多，如公元前2世紀以后流行的箜篌、橫吹（即現在的笛）和籥（即現在的簫）等乐器，6世紀时已很流行的鑼、鈸、星、貝、篳篥（即現在的管）等乐器，都与外来乐器有关。

在历史上我們的吸收外来乐器，常有着如下的一些情形：

第一，被吸收的乐器，常是符合于一定的經濟和生活条件之下所产生的对于音乐艺术的要求。汉代配合北方軍隊生活，而用箛与橫吹；汉唐之間，配合着歌舞音乐的发达，而有琵琶类彈弦乐器等之发展；宋后配合着戏曲的进步而有胡琴类弓弦乐器等之发展。

第二，被吸收之外来乐器，不久之后，便利用本国土产的物材，經過中国人民自己的創造，又有了新的發展，而成为中国自己的乐器，有时甚至专适于中国某些乐种的运用；有时也在中国原有乐器及其演奏技术的基础之上，部分吸收了外来的經驗，再加以丰富，例如，在中国有了箜之后，又吸收外来橫吹，在中国有了阮之后，才改进了外来的曲項琵琶。

第三，在被中国吸收和改造之后，随着政治和文化的影響，又时时流傳到国外，丰富了其他国家的音乐生活；中国古代对一

些近邻的国家，一般都曾有过这样的影响。

器乐的发展

器乐合奏和用器乐伴奏声乐，在中国很早就有，而且曾长期继续，直到现在。若将更古的传说除外不计，则公元前5世纪以前，我们已确有相当盛大的合奏，也有用器乐伴奏的声乐，也有声乐与器乐相间而作的一种表达形式^①，在公元前5世纪孔子所编的《诗经》中曾描写到“哥哥吹埙，弟弟吹篪”^②。“琴和瑟合奏”^③等事，孔子自己也曾一面弹瑟，一面唱歌^④。关于独奏，我们知道，在公元前6世纪时，曾有一位卫国的乐师，在古琴上奏出一个他所新学到的古代曲调^⑤；春秋时期（前770——前403）俞伯牙曾在古琴上奏出描写“高山”和“流水”的曲调；在公元前3至10世纪一段期间，出现了不少笛、琵琶、羯鼓、箏、篪、箫、古琴以及其他乐器的独奏家及独奏曲调，在此以后，仍继续有所发展。对乐器，对演奏者，对演奏情况，对曲调内容，在我们的历史记载里面，诗歌及其他文学作品里面，都有着无数杰出的特写篇章。对器乐的合奏、独奏、伴舞、伴唱，在我们很多的石刻和绘画中间，有着不少生动的画面。这些文献，从器乐方面，也足以唤起我们对继承和发扬民族优秀传统的自信心和责任感。

我们的器乐，并不是孤立产生的；各种器乐形式相互之间，

①周代典礼音乐中的“间歌”，是一曲唱，一曲用笙奏，相间进行的。②“伯氏吹埙，仲氏吹篪”。③“琴瑟友之”。④论语孔子“取瑟而歌”。⑤见韩非子《十过》篇。

和它們与器乐以外的音乐形式之間，都有着相当密切的关系。大部分器乐曲調之与声乐曲調有着联系，已是一个明显的事实。除了有些專門的器乐的創作之外，有些器乐曲調本身就是民歌的器乐加工，有些器乐曲調，則是从戏曲或其他音乐的母体上所引伸出来的器乐的发展。我們目前有些已成为独立形式的敲击乐器的曲牌是由过去敲击乐器对于声乐的伴奏中产生出来；反之，我們也有些管弦乐的乐段則是由于过去管弦乐器对于敲击声乐器部分的衬托穿插而产生出来的。在我們丰富多样的器乐中，非但可以看出声乐与器乐的关系，而且也可以看出多种器乐乐种間相互的关系。

經濟环境与生产情况之不同，也影响了器乐演奏形式和乐队所用乐器的种类。辽阔的地区，人口較分散的农村中，在戶外演奏的器乐所用乐器，如唢呐、管以及敲击乐等，其所发往往是偏于高亢、响亮，很多人从远处都能听到的声音；人口較集中的都市中，在戶內演奏的器乐，較多用弦乐器，其所奏曲調，常偏于柔和优美。我国各地无数都市和农村的劳动人民，結合了他們长期的生活，为我們創造并流傳下了非常多样的难以数計的曲調，以及各色各种乐器的各色各种高妙的表达方法。这是我們器乐的取之不竭的泉源，也就是我們今天繼承和发揚的对象。

但这些丰富的遗产，在过去长期封建王朝和几十年反动統治的时代中，曾长期被輕視，它們的发展被阻碍，它們之間交流的关系也部分被隔絕。它們沒有被人收集、录音，也沒有被人記写、整理，它們仍旧保存在艺人們的口头中、乐器上，还並沒有可

听的唱片、书面的乐譜可借以作普遍公开的介紹。在几千年历史中，它們第一次得到应有的注意，可以說，只是在今天人民政权建立之后。当然，面临着无边的大海，对于各个乐种及各个乐种中的各个曲調，即使選擇了重点，也不能不从所選擇的一点一滴做起；在人民政权建立之后，短短的几个年头中間，虽然經不少的同志們尽过极大的努力，但把所已掌握的部分来与实际存在的器乐的全部遗产相比，則仍不过“九牛一毛”而已。但是这与过去时代已成显著的对比。劳动人民所长期創造、保存和发展的器乐，过去被輕視，今天被重視了。在政府号召之下，空前的、大范围的綜合性的会演，把各地优秀艺人所奏的优秀节目，屢次的向着广大的听众推荐；精通音乐业务的干部，經常成批地下乡采訪，向艺人們学习，得到艺人們的合作，然后进行整理。这次所將广播的一些器乐节目，虽然不够全面，也不够深入，但已足以說明优秀的社会制度确立后的短短期間，在民族器乐方面已經获得的初步收获。我們相信，我們的遗产是丰富的，我們集体的力量是无限的。在党和政府的正确領導之下，在馬克思主义科学理論的照明之下，我們繼續的努力，将一天一天地引向更高的成績，我們將逐漸能了解更多的乐种，选出更好、更多的曲調来和群众見面。

应当特別提出：在1921年中国共产党成立之后，經過党的培养，在音乐艺术中間，逐漸开启了社会主义现实主义的优良傳統。1934年就有聶耳同志的几个民族器乐作品出現，接着又有冼星海同志的器乐作品出現。从此以后，沿着这一方向从民族

音乐的基础之上生长出来的新的作品，就随时不断地产生。这一创造活动，将以新的内容和新的创作方法，给我们创造出更好、更多的新的音乐形象，来充实我们的音乐方面的精神食粮。

中国器乐方面的一些作曲技术问题

【一 节奏】 在中国器乐中，除了常用与国际相同的 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 两种节奏以外，很多时候，也用 $\frac{8}{4}$ 节奏、自由节奏与混合节奏。

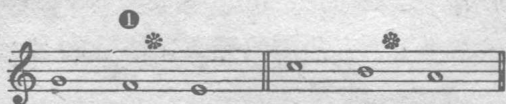
1. $\frac{8}{4}$ 节奏(加衬板的一板三眼) 常用于大套曲调中较前的部分；用这节奏时，曲调进行，常是非常缓慢，曲调内容，常是偏于抒情的。

2. 自由节奏(散板) 自由节奏，除了在曲调中间有时偶然应用之外，最常用于大套曲调的开头和结尾的部分(例如，琵琶曲《十面埋伏》的第一段)。

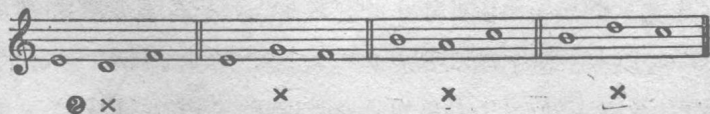
3. 混合节奏(流水板) 在中板及快板的曲调中，很多时候，应用到混合节奏，就是有意地构成前后不一致的强弱变化，将 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{1}{4}$ 等节奏，穿插在一起运用(例如，锣鼓曲《万花灯》中的大四段、《蛇脱壳》等乐段)。

【二 音阶】 中国自6世纪以来，民间音乐所用的音阶形式，一般说来，是与国际所常用的大音阶完全相同。所不同的，是在对这同一音阶形式及其所含七音的运用方面。第一，中国曲调，在运用大音阶时，曲尾结音(cadence)不常在第一度，有时

也在七音中的其余各音上,这样,就造成了中国音乐调式(mode)的特点。在同一调(key)的七音中,一般常用到的调式,是结音在第五度上、第二度上、第六度上、第一度上和第三度上的调式。而且很多时候,有如下的情形:全结(full cadence)在第五度上的调式,常以第一度及第二度为半结(half cadence);全结在第二度上的调式,常以第五度及第六度为半结;全结在第六度上的调式,常以第二度及第三度为半结;全结在第一度上的调式,常以第三度及第五度为半结;全结在第三度上的调式,常以第一度及第六度为半结(关于各种调式及其全结半结,在后面所将介绍的许多曲调中,都可以找到实例)。第二,中国旧有的曲调,在运用大音阶中的七音时,一般说来,在第四度及第七度的进行上与西洋音乐并不完全相同。这两音各自的向下顺级进行,是比较普遍的,如:



但它们各自的向上的顺级进行,则是不但不常用,而且也是难得见到的。在它们向上作小二度的进行时,它们往往先向下作大二度的进行或先向上作小三度的进行,然后由此回头,间接进入它们上面的小二度。例如:



①* 表示第四度或第七度。

在七声音阶的曲调中，这样进行的例子，是很多的。

【三 異音的相和】 中国还没有为自己的音乐创作，建立成象西洋音乐那样的和声科学系统，但将两个不同的音同时奏出，以利用某些音程的相和关系，使之产生对位效果，则是在独奏与合奏曲调中所常见的（在后面所将介绍的古琴曲《普庵咒》及笛曲《双合凤》里面，都有这种例子）。至于琵琶曲中所常听到的四个不同的音同时发出的部分，如：



则是为了模倣打击乐器的效果而用，不能作为正规的和弦看待（例如，琵琶曲《十面埋伏》中之一部分）。

【四 曲式】 中国民族音乐的曲体，是十分多样的。虽然目前仅在收集和整理的初步阶段中，我们所掌握的材料还很少，但就已有的一些材料中，已可见得我们的器乐曲在曲式方面，也是丰富的了。若是举一些曲调为例，则有的是由同一乐段，经由旋律变奏的手法而成为大型乐曲的，例如，苏南吹打乐的《百花园》（或《满庭芳》）；有的是由若干个不同的乐曲，在要求符合同一主题内容的条件之下，经由适当的安排与处理而成为一个大型的组曲的，例如琵琶曲中的《阳春古曲》；有的是以一个故事内容为中心，随着故事的发展，写成由多段联成而前后一气贯串的大型乐曲的，例如琵琶曲中的《十面埋伏》；有的是以两个或多个

② × 表示在向上作小二度進行之兩音間介接的音。

不同的主题，几次轮流出现，同时用种种不同的处理手法，使之增加变化的，例如古琴曲中的《梅花三弄》。吹打曲的曲式，并不是完全一样的。试举其中一种大型的吹打曲为例（这次节目中未用）：它前后的速度，是从极慢到极快；它的组织是以三个鼓的独奏乐段为中心（称为“鼓段”），前面是用同鼓打的慢板的鼓段（慢鼓段），中间是用同鼓打的中板的鼓段（中鼓段），后面是用板鼓打的快板的鼓段（快鼓段）；在三个鼓段中每一鼓段的前面与后面，各有速度和节奏与之相近的多段管弦乐段围绕它。完整的锣鼓曲，常给与管弦乐与敲击乐以同等重要的地位，有让它们各自表达的部分，也让它们合作表达的部分。锣鼓曲的曲式，也并不是完全固定的。试举其中的《吓西风》一曲为例（这次节目中未用）：除了全曲中所用的一些穿插的敲击乐段以及开头用作序曲的一个快板的管弦乐段以外，大体说来，它前后的速度，也是从极快到极慢。全曲除了序曲以外，可分成三大部分：第一部分包含慢板的管弦乐段三段，各段之间，用相同节奏的敲击乐段作为过渡，这第一部分，可以说，是以管弦乐为主，而以敲击乐为辅。第二部分包含以敲击乐器上音色的变化为中心的中板变奏乐段四段，每段之前有引，每段之后有尾，这引和尾是用管弦乐与敲击乐交组而成的；这第二部分，可以说，是以敲击乐为主，而以管弦乐为辅。第三部分包含快板的管弦乐段与敲击乐段六段，其中第一段用管弦乐，第二段用敲击乐，第三段用管弦乐，第四段又用敲击乐，第五段用敲击乐而同时用管乐从旁作局部的衬托，第六段用敲击乐作结；这第三部分，可以说，是从管弦乐与敲

击乐同等重要的方式开始，而入后渐渐让位于敲击乐作结。

上述的一些曲式例子，不过在中国民族器乐的少数乐种中随便拣一些曲调，略作说明而已。中国器乐的乐种很多，每一乐种中的曲调，并非限于一二种曲式；单以古琴曲而言，从一段的小曲，以至四十多段的大曲，其间显然包含着很多不同的曲式上的变异；旁的乐种也是如此。这些，在今天，虽然我们还不可能全面地掌握，一一为之作较细致的分析；但我们相信，我们将来是可能做到的；在这一工作做到的时候，我们相信，在曲式方面所能提供的材料也将是国内作曲家们所乐于参考的。

对上列一些作曲技术问题，我们只能给以适当的注意，而不能以之代表中国民族器乐全部的面貌，或视之为中国器乐的特点。因为各个国家、各个民族、各个地区的音乐，所以有这样或那样的一些特点，是与复杂而具体的生活背景分不开的，根据有限资料，单就形式方面的这一点或那一点，作急性的抽象的概括，有时非但不可能，而且所得出的结论，也往往是容易准确，不能解决什么问题的；例如，过去有人说，五声音阶是中国音乐的特点，或是有人从反方面说，没有和声，是中国音乐的特点等等，都不能视为可靠的说法，因此究竟解决不了什么问题。在目前我们所掌握的材料还极其有限，我们所见到的有些问题还没有能达到概括阶段的时候，还是让具体的曲调的具体的演奏来介绍它们自己，来表达它们自己的特点吧。

下面我们将通过十一次的广播，用讲座的形式，介绍一些中国的民族器乐曲调。

古 琴

查 阜 西

古琴构造的发展和它的特点

古琴产生于三千年前的周代(約在公元前 11 世紀至公元前 3 世紀或更早),是中国最古老的一种彈弦乐器。在中国几千年来古书、故事、戏剧里面都叫它做“琴”,只是在近年来我們才叫它做“古琴”。在最初,它的构造形式和現在的不很相同。在汉朝(公元前 206——后 219)在民間流傳时,它的构造形式有了一些发展性的改变。到了晋朝(265——419),它的构造形式就和現在的一样了。

一千多年以来傳統式的古琴是用一整块梧桐木或杉木(約 1.3 公尺长, 20 公分来寬, 5.6 公分厚的),先把它的一面刨成弧形,然后剜成深槽,另外用一块比較硬的木板剜上共鳴孔做底板,胶合起来,加上厚漆做成,再然后在琴面上按琴弦空弦基音的第八度、第十二度、第十五度、第十七度、第十九度及第二十二

度泛音的位置，裝上十三个蚌徽，就是一張古琴了。中国古代的民間艺术家在很長的時間中用劳动和智慧把古琴的构造发展成这样的一种形式，他們的目的是为了要使古琴能发出很优美的音色。一千多年来唐朝(618—907)的雷盛、雷霄、張鍼、郭亮，宋朝(960—1279)的朱仁霽、馬希元、梅四、龔老，元朝(1280—1368)的严古清、朱致远，明朝(1368—1644)的祝公望、張敬修，还有許多其他知名的人，是过去一千多年中涌现出来造古琴的名手。他們造成的琴撥彈出来的音响，多是松透圓潤、純洁、清朗的。越古老的古琴发音越灵透，因此在任何时代，每一个彈古琴的人都自动地保护着他的每一張好的古琴，这就是我們中国在今天还能够时常見到几百年甚至上千年以前的古琴的原因。

古琴除琴的本身而外，有四样附着物：琴弦、琴軫、絨扣和在琴底面插上的两个木柱——“雁足”。安裝一張古琴的弦是要有一定的技巧的。在古琴的寬的那一头有七个小孔，上弦的时候，用两股絲綫搓成的絨扣纏結在琴軫上，穿过这些小孔，再把每一根琴弦的一头打結，穿过絨扣，靠着岳山，繞过琴尾，拉紧琴弦，使它发出所要的音高之后，把琴弦紧纏在雁足上面，就可以彈了。純熟的上弦技巧可以使演奏人用右手在琴头的底下扭轉琴軫絨扣，随时把每一条琴弦的音提高或是放低到两个全音。

演奏古琴，是把古琴橫放在桌上，右手撥彈琴弦，左手按弦取音。七条琴弦的低音弦是在人的身体的外方，高音反而在內方。在定調的时候，七条空弦的音高并不是固定的，而是要依个别琴曲的要求来定的。最常用的琴調，在七条弦里面，有五条空