

中国古代音乐史稿

(上册)

杨荫浏著

人民音乐出版社



中国古代音乐史稿

(上 册)

杨荫浏著

人民音乐出版社





中国古代音乐史稿

(下 册)

杨荫浏 著

人民音乐出版社



装帧设计：王存德

中国古代音乐史稿

（上、下册）

杨荫浏著

*

人民音乐出版社出版发行

（北京翠微路2号）

新华书店北京发行所经销

中国科学院印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 1097面文字及乐谱 36插页 34.5印张

1981年2月北京第1版 1999年6月北京第6次印刷

印数：10,076—12,145册

ISBN 7-103-00511-7/J·512 定价：55.00元

出 版 说 明

杨荫浏著《中国古代音乐史稿》从远古到宋代部分的内容，原已于1964年分为上、中两册由音乐出版社出版。现由作者重新修订、整理，并补充继宋以后元、明、清三代的内容，分为上、下册出版（原上、中册合并为上册），成为一部完整的音乐史稿，供音乐工作者和音乐爱好者学习、参考之用。

人民音乐出版社编辑部

1980年8月

几点说明

1959年春，在中国音乐家协会和中国音乐研究所的组织 and 领导之下，先由杨荫浏、廖辅叔、李纯一等三位同志执笔，开始编写《中国古代音乐史提纲》；然后在两次座谈会中，经过了几十位同志的讨论，对这个提纲提出了意见，由执笔者进行了修改，于同年9月间油印出版了《中国古代音乐史提纲初稿》。

本稿是根据这一《提纲初稿》而写的。即使在具体写作时，在某些章节的次序上，在某些个别的论点上，与《提纲初稿》有所出入，但它仍然以这一《提纲初稿》为其主要基础，在基本精神上，仍然力求与这一《提纲初稿》相一致。

本稿的写作，开始于1959年7月。它之所以能写成，应该归功于党的领导，归功于社会主义社会的优越条件，归功于群众集体的支援。

本稿除参考了同志们书面和口头所提出的具体意见，随时进行了许多局部的修改外，对全稿较大的修改，特别有帮助的，是下列三种集体的力量：

1. 1961年8月，文化部音乐教材编选工作组邀集多位同志，在北京香山饭店，以一个月左右的时间，对本稿及其它音乐教材，在原则上和某些具体问题的分析上，进行了讨论，为这些教材的修改和提高开辟了道路，准备了条件。

2. 1962年8月，文化部音乐教材编选工作组，又邀集了几位同志，在香山饭店，以一个星期左右的时间，对另外一本音乐史著

作进行了研究，就对历史人物的评价和评价的标准等问题作了原则上的探讨，为中国古代音乐史和现代音乐史的编写和修改工作，进一步更明确地指出了道路。

本稿根据以上两次讨论，作了较重要的修改，以字数言，在上册中，约有好几万字。

3. 从1962年5月起，中国音乐研究所举办了中国古代音乐史的讲座，由本稿作者，根据油印初稿，向本所和所外的同志约七十余人进行试讲。对作者说来，试讲的过程，同时又是发现问题、进行思考的过程。因此而进行补充和修改之点，大都是属于比较具体而个别的问题；以字数言，在上册中，约有四、五万字。

本稿共分上、下两册：上册为由远古至宋代；下册为元、明、清三代。

关于曲例。留存到今天的古代音乐作品，绝大部份都曾经过了长期集体创作和加工的复杂过程，都曾随着社会条件的变迁、人民群众对于文化要求的变迁，不停地改变着；它们留存到今天的形式，已是长期集体加工的结果；它们与最初创作的原始形式，既有联系，又有一定的区别。因有联系，所以我们可以用来作为古代作品的实例；因有区别，所以我们在参考曲例的同时，又不能不对其历来经过的变迁有着一定的估计。

关于图片实例。图片实例，虽然具体而生动，但有时我们仍然不能要求它有绝对的精确性。无论绘画、雕塑、石刻艺术，在创造它们的不同的美术家之间，有着不同的流派，不同的风格；即使同一位美术家，也会因为不同的目的，在他的不同作品中，运用不同的手法。他们有时会用粗线条表示活跃的神情，而有意改变细节的真实；有时会用特写的手法，细致地描绘不多几个人，用来代表一个庞大的鼓吹乐队，……。因此我们在参考图片的时候，必须考

虑到这种艺术上的特点,而在把它们与其他资料对照、比较的中间来理解它们。

在提纲编写和修改的过程中,作者在种种方面,曾受到领导和许多同志的不少帮助,在此敬致感谢之忱。

本稿仅是作者在经过一定时间的思想和业务学习之后,在中国古代音乐史方面的另一部尝试之作。作者写此稿时,自觉在思想上和业务上都有不易超越的局限性,因之缺点和错误一定很多。深望读者用批判的眼光对待本稿,能提出意见,以有助于本稿的进一步修改。

杨荫浏

1962年10月

目 录

几点说明	I
------	---

第一编 远古(约公元前21世纪前)

第一章 远古(约公元前 21 世纪前)	1
一、概况	1
二、音乐的起源	2
音乐起源于劳动	2
对音乐起源的各种唯心主义解释的批判	3
三、传说中的远古音乐	4
关于原始史料的问题	4
原始音乐的内容	5
关于劳动生产的	5
关于水旱的	6
关于战争的	7
关于宗教的	8
原始音乐的形式	9
原始音乐的性质与特点	11
四、原始时代的乐器	11
乐器的种类	11
关于乐器发展情况的推测	13
结语	13

第二编 夏、商(公元前21世纪前——前11世纪)

第二章 夏、商(公元前 21 世纪前——前 11 世纪)	15
一、概况	15
二、从残存的诗歌看当时人民的生活	16
劳动生产	16

婚姻制度	17
战争情况	17
奴隶生活	17
人民对统治者的咒骂	18
三、奴隶主对音乐的利用	18
神权统治	19
夸耀武功与威慑人民	20
奴隶主阶级的音乐享乐	21
四、汉民族和四周民族的音乐文化交流	22
五、乐器和乐律	22
商代的乐器	22
商代的乐律	26
结语	26

第三编 西周、春秋、战国(公元前11世纪——前221)

第三章 西周(公元前11世纪——前771)	29
一、概况	29
二、大武	31
三、音乐的阶级化和等级化	33
四、音乐机构和音乐教育	34
五、统治阶级利用民间音乐	35
五类乐舞	35
(一) 六代乐舞	35
(二) 小舞	36
(三) 散乐	36
(四) 四夷之乐	36
(五) 宗教性的乐舞	36
应用音乐的场合	37
音乐节目	38

乐队的排列	38
六、与国外音乐文化的交流	39
七、乐器和乐律	41
周代的乐器	41
周代的乐律	41
“律”和“同”、“吕”	42
乐律、音律、律吕、律制	43
结语	43
第四章 春秋、战国(公元前 770——前 221)	
一、概况	45
二、民歌的收集和以民歌为基础的创作活动	47
“采风”制度	47
最早的诗歌总集——《诗经》	48
南方的民歌和屈原的创作	52
说唱音乐的远祖——《荀子·成相篇》	56
三、乐曲的艺术性	57
《诗经》中所包含的各种曲式	57
《楚辞》中的几种曲式因素——“乱”、“少歌”和“倡”	62
《楚辞》中的几种曲式	68
《成相篇》中的说唱音乐节奏	73
歌曲中的调式变化	74
四、音乐生活和音乐表现技术的发展	74
音乐与日常生活	74
民间歌唱家	75
有关歌唱艺术的几点理论	76
琴的演奏技术	77
角色的创造	79
五、音乐文化的地区特点和相互交流	79

六、统治阶级和音乐文化的关系	81
七、乐器和乐律	84
乐器	84
最早的乐律计算方法——三分损益法	85
旋宫的理论	88
调式的运用	88
接近新音阶的音阶出现	88
八、音乐美学理论的发展	88
儒家	88
墨家	93
道家	95
音乐的娱乐作用: 乐——乐——欲	95
生活、音乐实践、音乐理论	100
结语	101

第四编 秦、汉、三国、两晋、南北朝(公元前221——后589)

第五章 秦、汉(公元前 221——后 220)	103
一、概况	103
二、人民的声音——民歌	104
三、国家设立的音乐机构——“乐府”	106
乐府的设立及其工作任务	106
乐府的兴废与经济政治的关系	107
统治阶级对民间音乐态度的转变	107
担任乐府领导职务的音乐家——李延年	108
四、鼓吹的兴起	109
鼓吹	109
鼓吹与横吹	110
鼓吹的民间基础	111
少数民族的贡献	112

鼓吹在各方面的应用·····	113
五、音乐形式的多样化·····	114
民歌及其艺术发展——《相和歌》·····	114
汉代大曲中的“解”、“豷”、“趋”和“乱”·····	115
“解”是什么？·····	115
由“解”、“豷”、“趋”构成的《相和大曲》曲式·····	118
民间舞蹈·····	120
古琴独奏曲《广陵散》·····	121
《胡笳十八拍》及其作者蔡琰·····	122
长篇叙事歌曲·····	123
百戏·····	124
初期的戏剧因素·····	124
宫廷雅乐的僵化·····	125
六、乐器和乐律·····	127
乐器·····	127
京房六十律·····	131
汉代民间音乐中的“相和三调”·····	132
七、音乐文献和音乐美学·····	133
音乐文献·····	133
儒家音乐美学理论独占优势·····	134
结语·····	136
第六章 三国、两晋、南北朝(公元 220—589)·····	138
一、概况·····	138
二、民歌与时代生活·····	139
各族人民的融合·····	140
南方民歌和北方民歌·····	141
三、音乐文化多方面的发展·····	143
《相和歌》的继续发展·····	143

清商乐与民间音乐的发展	145
其他歌舞音乐	148
鼓吹	149
统治阶级对民间歌舞音乐和鼓吹音乐的篡改	150
少数民族的叙事歌曲	151
歌舞音乐中故事性的增加	151
百戏	152
器乐	152
宫廷雅乐	155
音乐与宗教	157
四、各族音乐文化的大融合	160
五、乐器与乐律	162
乐器	162
钱乐之和沈重的三百六十律	164
何承天的新律	165
荀勖的笛律	166
纯律音阶的应用	171
清商三调	171
笛上的三调	171
六、音乐思想	172
阮籍	172
嵇康	173
嵇康的生平	173
嵇康的音乐思想	174
概念世界的音乐精神	175
实在的音乐	177
现实性问题	179
“善”、“恶”问题	180

认识论·····	180
与儒家和道家思想的关系和区别·····	181
实践与理论之矛盾·····	183
独特的见解·····	186
对嵇康的评价·····	188
刘勰·····	189
结语·····	190

第五编 隋、唐、五代(公元 581—960)

第七章 概况·····	191
第八章 隋、唐、五代的民间音乐·····	193
一、民歌和民间曲子·····	193
民歌和曲子的区别与关系·····	193
统治阶级对民歌与曲子的憎恨·····	194
有关民歌和曲子的精华与糟粕问题·····	194
唐代的《曲子》·····	196
同曲表达不同内容的问题·····	197
民歌和民间曲子的思想内容·····	197
二、配合音乐的唐代文人歌词·····	199
三、民间说唱音乐和佛教变文·····	202
四、民间歌舞和戏曲的关系·····	207
民间歌舞和故事情节·····	207
五、寺院和民间音乐生活·····	210
第九章 繁盛的燕乐和衰微的雅乐·····	213
一、隋、唐燕乐·····	213
燕乐是什么?·····	213
燕乐的发展·····	214
从隋七部乐到唐坐、立部伎·····	214
各民族音乐的融合·····	217

对燕乐乐器的考察·····	220
燕乐歌舞音乐中的大曲和法曲·····	220
燕乐的传播及其对亚洲各国的影响·····	225
鼓吹与散乐·····	226
以歌舞与散乐相比·····	228
散乐中间的戏剧·····	229
戏剧的专业地位·····	232
二、大乐署、鼓吹署、教坊和梨园·····	233
大乐署·····	233
鼓吹署·····	234
教坊·····	234
梨园·····	235
燕乐乐工、乐伎的来源,他们的社会地位·····	236
宫廷乐工、乐伎散入民间·····	239
三、著名燕乐艺人及其创造和贡献·····	239
(一)歌唱方面·····	239
(二)器乐方面·····	241
(三)歌舞方面·····	243
(四)散乐方面·····	244
(五)作曲方面·····	244
四、隋、唐、五代的雅乐·····	246
第十章 乐器、音乐理论和音乐思想的新成就·····	252
一、乐器·····	252
二、音乐理论各方面的发展·····	258
(一)记谱法方面·····	258
古琴减字谱·····	258
工尺谱·····	258
舞谱·····	258

(二)音阶和宫调理论方面·····	258
新音阶的确立·····	258
八声音阶的应用·····	259
燕乐二十八调·····	260
八十四调·····	263
同曲的犯调和移调·····	265
(三)音乐专门著述的增多·····	267
三、音乐思想·····	267
雅乐派的音乐思想·····	268
白居易和元稹的音乐思想·····	269
结语·····	273
第六编 辽、宋、西夏、金(公元937——1279)	
第十一章 概况·····	275
第十二章 曲子——词的更大发展·····	277
一、民歌和民间曲子·····	277
民歌和民间曲子的现实性和战斗性·····	278
民间曲子的创作繁荣,成为多种音乐形式的主要构成因素·····	282
词牌的变化·····	283
长短句词同诗的关系和区别·····	285
词牌的类别·····	288
二、词人的曲子·····	290
对词人曲子价值的估计·····	290
三、南宋词人姜夔和张炎·····	292
姜夔·····	293
张炎·····	294
四、保存的情况及其对后来的影响·····	296
第十三章 市民音乐的勃兴·····	299
城市音乐活动情况·····	299