

二胡历史参考

张 韶 编选

余其伟

北京广播学院艺术专业印

一九七七年七月

二 胡 源 流

肖兴华 77·4

二胡，又名胡琴。它的最初形式是“奚琴”和“嵇琴”。

“奚琴”是唐代（公元九世纪）出现在我国北方少数民族之中的拉弦乐器。据宋代陈旸所著的《乐书》记载：“奚琴本胡乐也。出于弦^北鼓而形亦类焉。奚部所好之乐也。盖其制，两弦间以竹片轧之。至今民间用焉。”陈旸在这里把“奚琴”的形制讲的很清楚；它是我国北部少数民族的乐器；琴筒象古代的“鼓^北”，有两条弦。是用竹片夹在两弦之间进行拉奏的。这里陈旸虽没有指明奚琴出于唐代，然从陈旸的语气看来，此器显然已经流行很久。从陈旸对唐朝乐器，很多时候不指明时代，和在本卷中奚琴的前后都是隋唐乐器这两点看来，奚琴可能是在唐代就已经有了。再则，“奚”是种族名称，在隋、唐时代居住在现河北省北部承德一带地区的少数民族，“奚琴”也就是这个少数民族的乐器。

与陈 同一时代的欧阳修却看到了另外一种“奚琴”。他在一首诗中写道：“奚琴本出奚人乐，奚人弹之双泪落。”由此可见，奚琴在唐宋之交的时代，不但有可以拉奏的奚琴，而且也有弹奏的奚琴。

“胡琴”这个名称，最早见于唐代，那时，少数民族的乐器通称为胡琴。在唐代白居易的一首诗中写道：“胡琴铮^北指拨刺，吴娃美丽眉眼长。”宋代的陈旸在《乐书》中也记载了唐代的胡琴：“唐文宗朝女伶郑中丞善弹胡琴，昭宗末石^北善胡琴，则琴一也，而有擅扬。

然胡汉之异，特其制度殊耳。”这里的白居易和陈旸二人所记载的胡琴都不是拉弦乐器，而是弹拨乐器。

宋代沈括所著的《梦溪笔谈》里有一首诗记载着一种马尾胡琴：“马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于。弯弓莫射云中雁，归雁如今不寄书。”这首诗中所说的马尾胡琴，是用马尾做成的弓子，这个弓子不是用来射雁的，而是用来拉胡琴的。它与前边两种拨弹的胡琴不是一种乐器。在这个时期，胡琴还不是拉弦乐器的专用名词，在唐、宋时期，有弹的胡琴，也有拉的马尾胡琴。到了元代，胡琴这个名称开始专称拉弦乐器了。《元史》中说：“胡琴制如火不思，卷颈龙首，二弦，用弓拨之，弓之弦以马尾。”这种胡琴就是今天二胡的前身。

“柷琴”见于宋代的记载。在沈括的《梦溪笔谈》里记载着这样一个故事：熙宁中（1068—1077）有个民间艺人叫徐衍，在一次宫廷的宴会上他演奏柷琴，演奏刚开始不久，就断了一根弦，徐衍当时并没有因此停下来更换琴弦，而是用剩下的一根弦演奏完了这首乐曲。这个故事说明了柷琴这种拉弦乐器在宋代已经广泛流传于民间，而且在柷琴的演奏上已经掌握了相当高的艺术技能。

在宋代高承辑的《事物纪原集类》（1080年成书）中有这样的记载：“杜挚赋序曰：秦末。人苦长城之役，弦^兆鼓而鼓之，记以为琵琶之始。按^兆鼓如鼓而小，有柄，长尺余。然则击弦于鼓首而属之于柄末，与琵琶极不仿佛，其状今柷琴也，是柷琴为弦^兆鼓遗象明矣。”这里所说的柷琴是属于琵琶类的弹拨乐器。

“胡琴”、“奚琴”、“嵇琴”这三个名称均出现在唐宋之间，而同一种名称又各有弹拨和拉弦两种乐器，这种现象说明了从唐到宋这个时期，是我国拉弦乐器开始形成时期。同名异器的现象正说明了我国弹拨乐器演变、发展到拉弦乐器的过程还没有完成。

在唐以前，尚未发现有拉弦乐器，也未见到有关拉弦乐器的记载。当然统治阶级是不会重视民间音乐的发展。从绘画等形式当中，我们也没有发现唐以前有拉弦乐器的图画。唐代出现了轧箏和奚琴两种拉弦乐器。轧箏大约有七条弦，是用竹片磨擦弦发音的，目前在河南、安徽等地流行的轧箏，仍然保留着它的形制。另外一种“奚琴”。在宋代能看到《唐乐图》的陈旸，在他的《乐书》里记载着“轧箏”，轧箏很可能就是拉弦乐的最早形式。轧箏产生的年代已不可考。但是，它来源于箏却是有可能的。“奚琴”和“嵇琴”最初都是用“以竹片轧之”它们很可能就是在“轧箏”这种拉弦乐器的启发下发展而成的。因此，拉弦乐器是在唐、宋之间由弹拨乐器加以改造、发展、过渡和经过无数的民间艺人的辛勤劳动而逐步形成的。弹拨乐器的前身是“弦^瑟”，因此宋代的陈旸所著的《乐书》中说它“出于弦^瑟而形亦类焉。”这种说法有些道理，但不能说拉弦乐器就是由弦^瑟变化而来。这期间由打击乐发展为弹拨乐器，又由弹拨乐器发展成为拉弦乐器是经过漫长的历史的。

唐代和宋代的民间艺人不满足于当时打、吹、弹这些乐器的表现能力。而在弹拨乐器的基础上发展而成的雏形拉弦乐器，以表现更丰

富的音乐内容。把弹拨乐器“胡琴”、“奚琴”、“柷琴”加上竹片和马尾弓子，改造成成为拉弦乐器，这表现了我国劳动人民的伟大创造，它也是我国音乐史上的一大成就。它也反映了当时经济和文化生活的繁荣。拉弦乐器一出现，它就参加和打击乐器、弹拨乐器、吹管乐器的合奏。在宋代灌园耐得翁著的《古杭梦游》中有“以箫、管、笙、箏、柷琴、方响之类合动”的记载。就是证明。

在古代，由弹拨乐器发展成为拉弦乐器，是音乐发展史上的一大突破。在近代也有类似的例证。现在河南流行的，为说唱音乐“河南坠子”伴奏的“坠胡”和为“河南曲剧”伴奏的“曲胡”，都是由弹拨乐器三弦发展而成的。在一百多年前，在河南流行着说唱音乐“莺歌柳”、“三弦饺子书”，它们的主要伴奏乐器就是三弦。通过长期的艺术实践，艺人们感到弹拨乐器三弦在与说唱伴奏中，尤其是在衬腔的伴奏上托的不圆，唱和伴奏产生一定的矛盾，就有些艺人开始在三弦的两根外弦之间加上了一支马尾弓子，里边的一根弦就成了共鸣弦，以后，去掉了共鸣弦，把三弦传统的皮面改为桐木面，使音色更加明亮。现在保存在八十多岁老艺人王礼重手中的坠琴是他的老师付给他的，琴杆上还是三个珍孔，并留有皮膜的痕迹。如果说古代由弹拨乐器发展、过渡到拉弦乐器还没有充分的证据，那么由“三弦”发展成“坠琴”这一事例却对它做了补充说明。

从拉弦乐器的出现到今天已有一千多年的历史了，它伴随着民间音乐、说唱音乐、戏曲音乐的发展和为适应伴奏的需要。根据各个地

方音乐的特点，形成了多种多样的拉弦乐器，而“胡琴”这个名称也就成为它的总名称。二胡的名称出现的很晚，它是和四胡相对而言的，京胡是和南胡相对而言的。也有的是根据构造的特点和伴奏时音乐的特点取名的。如板胡和坠琴等。

解放后，为了提高二胡的音乐表现能力，先后对园筒、六角筒、八角筒等不同类型的二胡进行了音响测定，把在胡琴基础上派生出来的高胡、中胡、低胡等结合起来，构成了一组具有广阔音域的同类乐器，为我国民族乐队的发展，提供了良好的条件。近年来，文艺工作者又和技术工人相结合，又创造出篇筒二胡和双千斤二胡，扩展了音域，扩大了音量，减少了噪音，使它更好地为社会主义文艺事业，为工农兵服务。

刘天华——五四时代杰出的音乐家

——纪念刘天华逝世25周年

李元庆（1957年）

五四时代我国最优秀的器乐作曲家，同时也是卓越的二胡、琵琶演奏家和音乐教师刘天华逝世已经25年过去了。在这25年中，中国发生了震撼世界的历史性的变化。中国人民在中国共产党的领导下，完成了新民主主义革命。去年生产所有制的变革和今年在政治战线上和思想战线上的反右派斗争，又使我国社会主义革命取得了决定性的胜利。中国人民正满怀信心的向社会主义迈步。刘天华所经历的封建军阀和国民党反动派的统治已经一去不复返了。一支崭新的工人阶级的文化队伍正在形成起来。他们是祖国和世界上一切优秀文化遗产的合法的继承者和发扬者，并且将和劳动人民在一起创造出前人难以想象的繁荣的社会主义新文化来。在这样一个历史性的转变时期，我们纪念刘天华逝世25周年，对于从事祖国音乐文化事业的人来说，它的意义不仅仅是追念一下音乐前辈而已。如果我们能够较全面地，较深刻地理解刘天华是在怎样的历史条件下，抱着怎样的理想，做出了哪些有益于祖国音乐事业的贡献，那么我们就可以深刻的体会到新社会的优越性和新社会给予民族音乐文化的无限宽广的发展前途。我们在追忆刘天华在五四时代对于我国音乐杰出的贡献的时候，就会更加珍视今天党和人民给予音乐工作者的优异的条件和期望，就会更加

加强自己的信心和责任感。激励自己加倍地努力为建设社会主义的民族的音乐文化而奋斗。

下面，我想根据手头上有限的一点材料，把刘天华的生平和他对中国现代音乐的贡献做个概略的介绍。

一、求学时代

刘天华诞生的那一年（1895年），正是马关条约签订的那一年。各帝国主义正在加紧对中国的侵略，企图瓜分中国。刘天华求学时代所看到的祖国，已经由封建社会完全沦为半殖民地半封建的社会了。

刘天华出生在一个生活并不富裕的家庭中，他的父亲是一个主张新学的知识分子，在当地（江苏、江阴）创办了一所新学校，他自幼受到了在当时说来是新式的学校教育和家庭教育。1909年去常州中学求学，参加了学校的军乐队，开始接触了音乐。

辛亥革命时，16岁的刘天华以军乐队员的身份参加了当地的青年团（一个反清的团体）的革命活动。响应了那次并未完成历史任务的资产阶级民主革命。

由于辛亥革命，学校停闭，不久他离开了家乡去上海，在一个新兴的戏剧团体“开明剧社”工作，他一方面学习西洋乐器，一方面参加管弦乐队活动。从此，这个17岁的中学生便离开了家庭，开始依靠自己的劳动来谋生活。

二、教学生活

在刘天华三十七年短促的生命中，他把20年的岁月献给了音乐教育事业。他离开了剧社后便一直过着清贫的音乐教员生活，热诚地为教学服务，一直到他去世。起初在常州中学当音乐教员，最后的十年（1922—1932年）是在北京几个高等学校的音乐系（北京大学音乐传习所、女子文理学院音乐系、北京艺专音乐系）渡过的。

刘天华在求学时代并没有受过什么专门的音乐教育。他的音乐知识和技能绝大部分是在就业之后凭自己的努力，不断地访师求友，求教于民间艺术家，才逐渐取得的。20年的教学过程，同时也是他学习音乐的过程。当他成为教授的时候，他仍然做着别人的学生。他学习面很广。虽然只教二胡和琵琶，但三弦、古琴、钢琴、小提琴、小号都能演奏。他对于昆曲京剧、佛曲、俗曲都钻研过，在中国音乐理论方面也有相当的造诣。同时还自修西洋作曲理论。

他“边学边用”，把学习、研究、创作、演出、教学密切地联系在一起，构成了全部的音乐生活。

刘天华最后的十年是在北京渡过的，其中有六年处在北洋军阀的统治下。

那时教师们的生活处境是怎样的呢？

别人且不说。就是象刘天华那样埋头教学不过问政治的人，也被逼得忍无可忍，公开表示了对北洋军阀政府的不满了。1928年，

北洋军阀因为要搜刮军费，把北大音乐传习所和艺专音乐系停办了，置学生于不顾。刘天华感到万分愤慨，写了一篇文章呼吁音乐界同人依靠自己的力量筹办一个夏令（暑期）音乐学校。文章的开头说：“……目睹艺专音乐系及北大音乐专科的停办，凡我同人无不疾首痛心……无如处此时代，说也没用，不如不说好些……”从文章后的编者按语来看，他们对于北洋寄托了希望。

然1927年，蒋介石对革命叛变使人们的希望落空了。

国民党来到北京之后，除了新添了一批国民党官员以外，教师们的“苦日子”仍然如旧。刘天华曾经亲自向当时的教育部长蔡元培呼吁在北方成立一个音乐学校。然而这个“月需五千元”的“国立北平音乐学院”创办计划，不过是音乐教师们的幻想罢了。不仅在北方创办音乐学院的计划落空了，就是连刘天华等人自己出钱办的音乐杂志，也因经费困难停刊了。1932年6月1日，这位幻想着在旧中国建设起现代民族音乐的教师和作曲家，便两袖清风地与世长辞了。他的作品集（“刘天华先生纪念册”）是依靠八个团体的捐助才得以刊行于世的，并且用纪念册的收入来“教养遗孤”。这种情形，在新社会生长的青年是很难体会到的。

尽管音乐教员的生活是清苦的，受到五四前后新文化运动影响的刘天华却热情地把毕生精力献给了民族音乐的革新工作。他忍受了清贫和轻视，为自己的理想勤恳地工作了一生。

刘天华依其所受的教育和社会地位来看，是属于资产阶级知识分

子范畴的。他的教育思想和艺术观基本上是属于资产阶级思想体系。然而因为他受到了五四运动和第一次国内革命的影响，其中包含了许多进步的积极的因素。第一他不是一个全盘西化论者，他在现代中国音乐史上第一次把民族音乐列入了高等音乐学校的课程之内。他通过自己的努力，为“国乐”在音乐院校中争得了一席之地。他又是最早采用比较科学方法整理民间音乐的人。他的“南胡练习谱”和“琵琶练习谱”是我国最早的两本近代化的民族器乐教本。这样就使我国民族乐器的学习方法，从“口传心授”的旧式学习方法，大大地向前跨进了一步。

第二，他是反对贵族式的音乐教育的。他说：“一国的音乐教育，并非造就几个专门音乐人材去当教员，去做高等吹鼓手的，乃是人人必备的一种养生之具”。这种思想，比起当年主张全盘西化论的别的音乐教育家来（这是代表资产阶级右翼力量），就显得具有进步的民主主义色彩。

第三，他极力反对当时“重理轻文”的教育方针（其实在当时买办资本主义势力的控制下，理科又何尝真被重视！）。他提倡美育，再之为兴办音乐教育而呼吁，强调音乐的移风易俗的社会作用。

刘天华所有这些主张，虽然没完全超越出旧民主主义思想体系，但是如果我们根据当时的历史条件，并且和当时占统治地位的封建买办教育思想相比较，我们就可以肯定刘天华的教育思想具有一定的积极的进步的成分。考虑到中国现代音乐教育草创阶段的具体情况，就

可以肯定刘天华对于我国音乐教育，特别在民族音乐的教学方面有很大贡献，值得我们追念的。

三、艺术观

刘天华的文字著作很少，要想了解他的艺术观的全貌是很困难的，只能从他的经历，创作和零星的文稿中看出一个大致的轮廓。

刘天华在二胡曲“月夜”的说明里写道：

“我以为在这样音乐奇荒的中国，而又值民穷财尽的时候，不论哪种乐器哪种音乐，只要能给人们精神上些少的安慰，能表现人们一些艺术的思想，都是可贵的……我希望提倡音乐的先生们，不要尽唱高调，要顾及一般的民众，否则以音乐为贵族们的玩具，岂是艺术家的初愿……”

刘天华这种具有朴素的人民观点的艺术观显然包括了不少积极的因素，这些积极的因素是可以汇合到新民主主义文化的思潮中去的。

刘天华的艺术观中积极的部分，大概表现在以下几个方面：

第一，刘天华主张音乐“要顾及一般的民众”，反对把音乐作为“贵族们的玩具”。在他心目中的所谓“民众”，和我们所说的大众虽然有着不同的阶级内容，和我们所主张的，艺术为工农兵服务的方针有着本质的不同，但在当时（第一次国内革命战争前后）说来，却代表着一种进步的、民族的、爱国的倾向。这和那些音乐上的全盘西化论者，高唱“音乐是上界的语言”的音乐至上论者，用资产阶级老

爷式的态度对待民族音乐遗产和群众音乐生活的人（他们是资产阶级右翼的代表）显然是不同的。

第二。他对于音乐的评价，首先从教育效果出发，把内容放在第一位。他认为，不拘表现形式如何，采用什么乐器，“只要能给人们精神上些少的安慰，能表现人们一些艺术思想”的音乐，“都是可贵的”。他所追求的是那种“唤醒一民族的灵魂的音乐”。在“为人生而艺术和为艺术而艺术”两种艺术思潮中，他赞成“为人生而艺术”，在当时说来应该说是一种比较进步的表现。

第三，上述刘天华对于艺术的根本态度，决定了他对于民族音乐的态度。刘天华最初是学习西洋乐器的，并且直到死前也还是没有停止过小提琴的进修，但他却是真正珍视和热爱祖国的音乐遗产的爱国音乐家。当时一些受到新文化运动影响的资产阶级和小资产阶级知识分子，很容易在反封建文化的巨潮中，忽视了民族遗产的继承问题。

但刘天华却有着独特的见解。我觉得这不能仅仅用“爱好国乐”去解释——其实他对西洋音乐何尝不喜爱？我想，他所以如此重视民族音乐遗产，首先因为他忠实于自己的理想，要创造出为“民众”服务的音乐来的原故。这种民主的、爱国的艺术思想，引导他去重视民族音乐，使他有可能对民族做出如此卓越的贡献。

第四，刘天华和国粹主义者不同。他不仅不排斥西洋音乐文化，而且善于吸取其中有用的部分来丰富自己的音乐。他认为国乐的改进和西乐的介绍应该同时并重。他并不讳言国乐在某些方面（例如在记

谱法上、教学法上)存在缺点。但他没有因此鄙视国乐,相反地,他采取了积极的态度,通过自己的实践,改进和发展了民族器乐,使他成为一个勇敢的革新家。

第五,刘天华重视艺术实践。注重实际,不尚空谈。他劝那些“提倡音乐的先生们不要尽唱高调”。他钻研各种民间音乐。同时学习西洋音乐,都是为了一个目的——创造那种“唤醒一民族的灵魂”的音乐。在这种理想鼓舞下,无论教学、创作、演奏他都踏踏实实地做去。这种工作态度是和他的艺术观分不开的。

当然,刘天华的艺术观也是有其局限性。“民穷财尽”的中国使他感到忧心重重。他处在“恶浊的社会”和“凶险的环境”中感到无能为力,只好取洁身自好的态度。当时大革命的风浪席卷全国,但他还没有能够看到群众的伟大力量。他所看到的“民众”大都是市民阶级的知识分子。他所说的“民族”是比较抽象的。他的作品大都是抒发个人心情感触的,还没有和群众的革命斗争结合起来。总之,刘天华还没有来得及摆脱资产阶级思想给予他的束缚,还没有来得及把自己的命运和劳动人民的命运联系在一起。就逝世了,因而他的艺术思想具有超阶级的,以个人为中心的观点。为什么他的作品采用了“病中吟”(原名“安适”),“苦闷之讴”(亦名“苦中乐”),悲歌(原名“处世难”),“忧心曲”(即“独弦操”)这类伤感愤世的忧国的标题?在听到他的动人心弦的曲调时,我们常被那种淡淡的悲哀和孤独徬徨的情调所感动。当然,这和他的出身、世界观分不开的。

他的伟大处正在于他忠实地、深刻地、细致地、典型地表现了五四运动前后一部分知识分子的内心世界。他们既不满意于帝国主义和封建主义的统治，又缺乏走向革命的勇气。他们处在两种力量（革命的 and 反革命的）之间，感到徬徨苦闷。刘天华用音乐典型地描绘了这些人物（包括他自己在内）的心理状态。正因为如此，他才成为我国五四时代最优秀的现实主义的音樂家。他和社会主义现实主义的聂耳、冼星海，除了有其可联系的一面以外，也有其本质上不同的一面。我们把刘天华和聂耳、冼星海不同之处指出来，是丝毫也没有贬低刘天华在音乐史上的地位的意思的。

四、音乐上的贡献

刘天华虽然以二胡名家著名于世，但是他对于音乐的贡献，却不能仅仅从二胡艺术这个范围去估价。他在继承和发展民族器乐这一方面，为我们提供了典范的经验。

刘天华在短促的生命中，近20年（从事音乐教学工作的）。教学工作是繁忙的，但他仍然挤出时间从事写作，遗留下来的文稿乐谱有：二胡独奏曲10首，练习曲47首。琵琶独奏曲3首，练习曲15首。合奏曲1首。他听写记录下来的梅兰芳曲谱18出94段（内京剧53段，昆曲41段）。短文数篇和声学译稿半部（均登载在国乐改进社“音乐杂志”上）。手抄民间音乐资料若干页。他演奏的唱片两张（高亭唱片233453号是琵琶独奏“歌舞引”及“飞

花点翠”；高亭唱片233423号是二胡独奏“空山鸟语”和“病中吟”）。

我想从他的创作谈起。

他是真正掌握了民间器乐创作技法规律的现代作曲家。

从曲体上来看，无论在曲体的结构上，乐段安排上，乐句的连接上，都继承了民间器乐曲的传统。你找不到那种生硬地用西洋A B A形式的曲体结构，乐句常常联绵不断一气呵成，这正是民族器乐在结构上的特点之一。

特别是在音乐语汇的运用上，值得我们仔细研究。旋律的进行，突出地表现了民族的特点。他常使用那种中国器乐特有的音程跳跃，同时又大胆地加以发挥：

（月夜）

6 1̣2̣ 3̣2̣ 3̣2̣3̣ | 5̣6̣ 5̣3̣ 2̣1̣ 6̣1̣ | 2̣

（病中吟）

1̣. 1̣ 7̣2̣7̣6̣ 5̣6̣ | 1̣. 1̣ 7̣2̣7̣6̣ 5̣6̣ | 1̣. 6̣ 1̣2̣ 3̣ |

他充分地利用了五声音乐，但是遵循着中国曲调进行的规律，巧妙地加入第四度和第七度音程。不但不使你感到生硬，反而觉得五声音阶的特色更加突出：

(病中吟)

3 3̣2̣ 1̣.2̣ 1̣3̣ | 5̣.6̣ 1̣6̣ 5̣.1̣ 6̣2̣ | 3̣.4̣ 3̣6̣ 1̣.2̣ 1̣7̣ |

在节奏的运用上是多种多样的。他抓住了民族音乐的节奏特点。装饰音用得十分恰当，精确而不烦琐，同时又能把乐器的特点显露出来。在速度和力度的安排上，他继承了中国古典音乐的传统，有着完整的构思。

他并不拒绝向西洋学习。在乐句的发展和变奏上，在节奏型的安排，在转调的运用上，甚至在旋律的进行上，他都汲取了西洋作曲技法，但用得很自然，一点也不生硬。他的创作稳固地建立在民族音乐传统的基地上。他的审美观念并没有和人民的审美观念背道而驰。西洋作曲技法是在不损害民族风格和作品所要表现的内容的前提下被采纳的。他的器乐曲，可以作为民族器乐作曲技法的教本。谁能够加以分析研究，一定会有很大的收获。

而这一切作曲技巧，在刘天华的手中，都是为作品的内容服务的。他的创作典型地表现了五四时代一部分知识分子的内心世界。每个作品都有它不同的特点，多方面地反映了包括作者在内的一部分知识分子的生活、思想和感情。他的“病中吟”，“苦闷之讴”，“悲歌”表达了他们的徬徨苦闷，而另一些作品如“月夜”，“空山鸟语”又流露了对于美好的生活的憧憬。他的14首器乐曲是我们同时期音乐创作中最珍贵的收获。

刘天华又是一个优秀的二胡和琵琶的演奏家。他建立了一个新的