



21世纪高校音乐课程建设系列教材

外国民族音乐

●主编 徐海准 陈永



总主编 韩勋国 陈永

MINZUYINYUE

WAIGUO

华中师范大学出版社



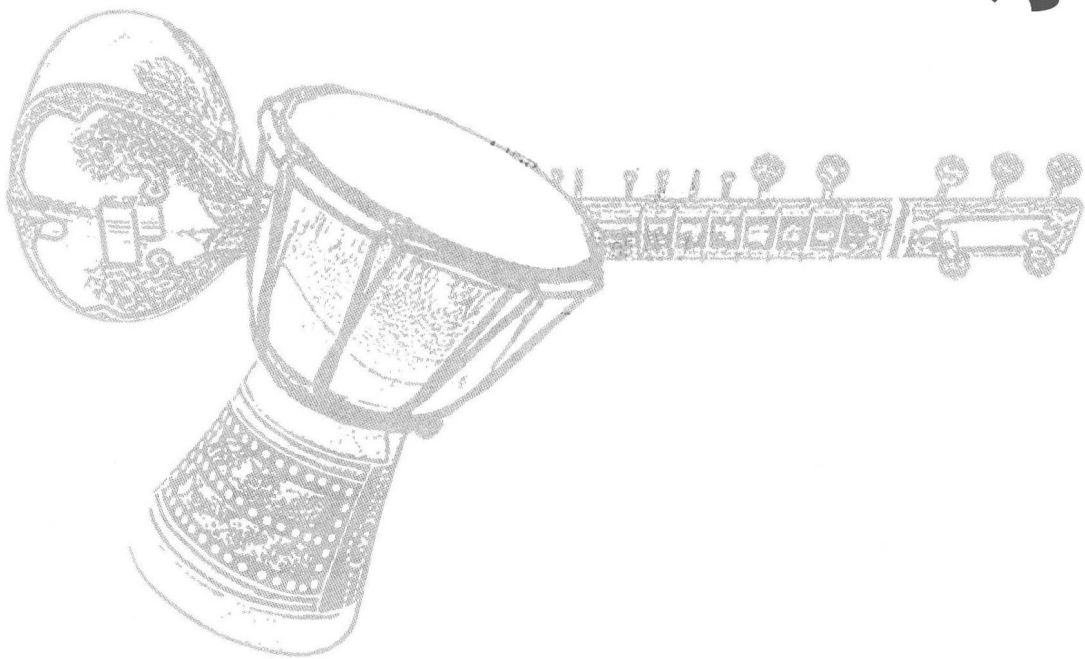
21世纪高校音乐课程建设系列教材

外国民族音乐

主 编：徐海准 陈 永
 副主编：徐玉莲 刘惊鸿 欧阳亮 任能亮
 张明珠
 编 委：（以姓氏笔画为序）
 龙 婷 任能亮 刘惊鸿 张明珠
 陈 永 范孝翠 欧阳亮 徐玉莲
 徐海准

总主编 韩勋国 陈永
 MINZUYINYUE

WANGGUO



华中师范大学出版社

新出图证(鄂)字 10 号

图书在版编目(CIP)数据

外国民族音乐/徐海准,陈永主编. —武汉:华中师范大学出版社,2012.7

(21世纪高校音乐课程建设系列教材/韩勋国,陈永总主编)

ISBN 978-7-5622-5447-8

I. ①外… II. ①徐…②陈… III. ①外国音乐:民族音乐—高等学校—教材 IV. ①J607
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 073862 号

外国民族音乐

徐海准 陈永 主编

选题策划:谢琴

责任校对:刘峥

编辑室:高校教材编辑室

出版发行:华中师范大学出版社 ©

社址:湖北省武汉市珞喻路 152 号

电话:027-67863280(发行部) 67861321(邮购)

传真:027-67863291

网址:<http://www.ccnupress.com>

督印:章光琼

开本:889mm×1194mm 1/16

版次:2012年7月第1版

印数:1—3000

责任编辑:张晶晶

封面设计:甘英

电话:027-67867364

邮编:430079

电子信箱:hscbs@public.wh.hb.cn

印刷:武汉中远印务有限公司

印张:10.25 字数:276千字

印次:2012年7月第1次印刷

定价:24.00元

欢迎上网查询、购书

敬告读者:欢迎举报盗版,请打举报电话 027-67861321

总 序

华中师范大学出版社出版发行的“21世纪高校音乐系列教材”，在来自湖北省内十二所高校音乐院系领导和专家们的通力合作下，已于2004年编竣并发行使用了八个年头。从目前的发行情况和各院系使用的情形来看，均已显示出比较好的势头：不仅很多湖北省内的音乐院系把它作为音乐专业课程建设的主要载体，一些普通高校把它作为提升全日制本科学生艺术素质的重要教材，而且其他省市的音乐院系也在推广使用这套教材。应该说，这套教材在推动湖北省高校的音乐课程建设上起到了一定的作用，对其他省市相关院系的音乐教学也起到一定的辐射作用。但是，在调研中，我们也发现，这套教材由于当年编撰时间紧和编写队伍学术水平参差不齐等原因，存在着一些问题甚至错误。随着时间的推移和音乐教育事业的发展，它所存在的诸多不适宜教育教学改革发展的地方也很自然地凸显出来。为此，我们于2011年9月在华中师范大学出版社领导的提议下，在征求各院系专家们的意见和建议后，决定根据音乐学科发展的具体情况，进行一次大面积的课程资源发掘和学科内容整合工作，将原来编写的五门课程八册教材，扩展到音乐专业教学常设的十门课程十七册教材。令人欣慰的是，本次参编的音乐院系十分踊跃，编写队伍也从原来的十二所音乐院系50余人扩充到现在的二十所院系160余人。在这个队伍中，既有经验丰富的老一辈音乐教育家，也有才思敏捷的中青年才俊，其共同的目标是：通过这次教材整合编撰的机会，一方面，合力打造出一套高水平、适应性强、特点鲜明的“高校音乐课程建设系列教材”，使这套教材在推动各个音乐院系的课程建设上起到更加强有力的作用；另一方面，各院校间可以相互交流、取长补短，切实提高各位参编音乐教师的科研、教学能力。为了使广大读者能够有的放矢地使用这套教材，下面，我们将本次整合编撰教材的基本意图作一简要的说明。

（一）力求教材编撰定位准确

这套教材主要是针对高等师范院校音乐院系的音乐课程建设而编撰。而师范院校的主旨意在培养高素质、全面发展型基础音乐教育人才。所以，我们仍以音乐教育专业本科必修的课程体系为核心。考虑到近些年各院系无论在课程体系上或是新增专业上的变化，为满足广大师生的教学需求，我们在原有基础上适当增加了某些深化音乐专业教学的内容和提高音乐表演技巧的作品等，以体现出本教材在对目前各院校新增的音乐表演专业和非师范性专业教育等方面的适应性。

（二）力求体现教材内容在教学中的有效性、权威性

教材是教育思想和课程改革的重要载体。由于音乐教育具有感性的艺术创造和理性的学术研究等双重特点，因而编写者采用个人的艺术创作经验和已有的学术成果也就在所难免。为提高教材在教学中应有的作用，我们再次强调了教材内容在吸取经验上的有效性和采用学术成果上的权威性。所谓“有效性”，是指编著者所传授的音乐知识和技能必须符合音乐教学的一般规律。过于感性的经验无法使学生共享，也不利于教学管理。所谓“权威性”，是指所选取的自己或他人的艺术成果、学术成果必须具有经典性、权威性。同时，应在认真消化后提出自己的独特见解，才能使“已成过去的东西”鲜活起来，便于学生吸收。

（三）力求体现“教育创新”、“教育优化”的当代课程建设思想

一套好的教材可以使学生终身受益。要想达到这种教育境界，作为教材编写者就应随着社会



文化的变革、教育科学的发展,不断更新教育观念,不断优化自己的教育行为,应将教材编写的过程看成一个“教育创新”、“优化教学”的新过程。教材只有创新才能具有生命力,教育行为只有不断得到优化才具有长久的魅力,最终才能受到广大学习者的欢迎,起到教材在课程建设中的核心作用。

(四) 力求将最精美的教科书奉献给读者

高等学校艺术教育的核心在于“审美教育”。一部艺术教科书必然应是内容美和形式美高度结合的“艺术品”。为确实增强音乐艺术的感染力,我们将力求版式设计精良、体例设计生动、内容设计新颖,将尽可能完美的当代教科书奉献给读者。

本次整合编写出以下 17 本教材,具体分工如下:

(1) 《声乐教学与训练曲集》

- 第一册 主 编: 孙静梅 毛 凯 汤才虎
副主编: 陈明友 熊 培 夏晓玲 杨国亮
- 第二册 主 编: 韩勋国 陈顺桥 杨传红
副主编: 邹婉华 孟福强 李 曦 周 箐
- 第三册 主 编: 余惠承 段友芳 杨 华
副主编: 高月霞 刘盛昌 袁 玥 吴姿霖
- 第四册 主 编: 彭小玲 李桂芬 陈宇京
副主编: 梁信忠 张 毅 常晓玲 姜爱华

(2) 《钢琴教学与训练曲集》

- 第一册 主 编: 詹艺虹 胡满春
副主编: 周 年 刘晓静 王群益 杨 青
- 第二册 主 编: 闫大卫 阮琼刚
副主编: 陈艺文 陈伦旺 黄 芳 潘 屹
- 第三册 主 编: 沈 茜 廖西琳
副主编: 辛 欣 凌 俐 景 佳 汪丽萍
- 第四册 主 编: 叶朝晖 张 凯
副主编: 梅晓萍 吴一可 任 童 闵胜林

(3) 《音乐基础理论》

- 主 编: 胡向阳 张业茂
副主编: 杨秋仪 李丽梅 张 瑜 周友良

(4) 《视唱练耳》

- 第一册 主 编: 张业茂 刘 畅
副主编: 詹文军 邹华利 许 尧 黄 雪
- 第二册 主 编: 张海坤 王群益 周友良
副主编: 张 蕾 赵 峻 李 季

(5) 《实用和声学》

- 主 编: 曹冠玉 孙 瑜
副主编: 林 宇 周玉娥 曾 真 刘 戈 姚 兰

(6) 《曲式学简明教程》

- 主 编: 薛花明 丁 玲



副主编：马春明 段文晶 王 谏 夏 天

(7)《中国音乐史与作品欣赏》

主 编：康瑞军 戴俊超

副主编：张珊珊 胡水欣 李 莉 徐晴岚 陈玉雄

(8)《西方音乐史与作品欣赏》

主 编：徐 玲 何淑芳

副主编：陈 琼 张 祎 邹红云 谢秀敏 薛瑞韬

(9)《中国民族音乐》

主 编：吴 凡 陈宇京 李素娥

副主编：胡 建 刘华强 周 琼 王 武 丁 慧

(10)《外国民族音乐》

主 编：徐海准 陈 永

副主编：徐玉莲 刘惊鸿 欧阳亮 任能亮 张明珠

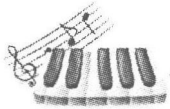
以上参编者分别来自：华中师范大学音乐学院、武汉音乐学院声乐系、武汉音乐学院音乐教育学院、江汉大学艺术学院、黄冈师范学院音乐学院、湖北师范学院音乐学院、湖北第二师范学院艺术学院、武汉城市职业技术学院艺术学院、长江大学艺术学院、三峡大学艺术学院、湖北工程学院（原孝感学院）音乐学院、湖北科技学院（原咸宁学院）音乐学院、湖北民族学院音乐系、中南民族大学音乐舞蹈学院、中国地质大学（武汉）艺术传媒学院、湖北文理学院（原襄樊学院）音乐学院、襄阳职业技术学院音乐系、华中师范大学武汉传媒学院、湖北理工学院（原黄石理工学院）艺术学院、汉口学院音乐学院等。

总主编：韩勋国 陈 永

2012年2月10日

目 录

绪 论	(1)
第一章 东亚音乐	(3)
第一节 东亚地区文化概述	(3)
第二节 韩国与朝鲜音乐	(4)
第三节 日本音乐	(16)
第二章 东南亚音乐	(25)
第一节 东南亚地区文化概述	(25)
第二节 印度尼西亚传统音乐	(26)
第三节 越南传统音乐	(30)
第四节 东南亚其他国家的音乐	(34)
第三章 南亚音乐	(40)
第一节 南亚地区文化概述	(40)
第二节 印度传统音乐	(41)
第三节 南亚其他国家的音乐	(49)
第四章 西亚、中亚音乐	(55)
第一节 西亚、中亚地区文化概述	(55)
第二节 西亚、中亚代表国家和地区的音乐	(56)
第三节 西亚、中亚音乐特征及乐器	(73)
第五章 非洲音乐	(74)
第一节 非洲地区文化概述	(74)
第二节 非洲音乐概况	(74)
第三节 非洲音乐特征	(78)
第四节 非洲乐器	(80)
第六章 欧洲音乐	(82)
第一节 欧洲地区文化概述	(82)
第二节 俄罗斯音乐	(84)
第三节 东欧其他国家的音乐	(86)
第四节 北欧音乐	(91)
第五节 中欧音乐	(98)
第六节 西欧音乐	(105)
第七节 南欧音乐	(113)
第八节 捷克和斯洛伐克音乐	(120)
第七章 北美洲音乐	(122)



第一节 北美洲地区文化概述	(122)
第二节 北美音乐概况	(122)
第八章 拉丁美洲音乐	(131)
第一节 拉丁美洲地区文化概述	(131)
第二节 拉丁美洲音乐概况	(132)
第九章 大洋洲音乐	(142)
第一节 大洋洲地区文化概述	(142)
第二节 新西兰音乐	(143)
第三节 澳大利亚音乐	(144)
第四节 巴布亚新几内亚传统音乐	(146)
第五节 密克罗尼西亚传统音乐	(148)
第六节 波利尼西亚传统音乐	(149)
主要参考文献	(153)
后 记	(155)

绪 论

一、世界民族音乐界说

民族音乐是世界各民族悠久历史文化的重要组成部分，它的含义一般有两种，广义的民族音乐泛指世界各民族创造的所有音乐，狭义的民族音乐是指扎根于各民族生产劳动和社会生活的、具有该民族音乐形态特征的传统音乐^①。本书所述内容倾向于后者。

民族音乐还可以分为艺术音乐与民俗音乐。艺术音乐是指在欧洲、美洲、亚洲、非洲等地区的文化中存在的一些艺术自律性较强的音乐，但在欧洲产生的古典派和浪漫派音乐不属于民族音乐的范畴。而民俗音乐则包括欧洲和北美洲等地区的民谣、民族舞蹈，亚洲、非洲地区基层阶级的音乐和大洋洲、南北美洲原住民的传统音乐。艺术性民族音乐与技能性民俗音乐存在地域空间和学习教授过程上的差异。民俗音乐具有地域性较狭的特点，而艺术音乐有着比民俗音乐更为宽广的地域性。

民俗音乐与其他艺术有着密切的关系，并在各地区发挥着特定的功能。民俗音乐在各种社会文化脉络中一直保持着鲜活的生命力，有着较强的技能性表现，所以有时也将其称为非艺术音乐。

民俗音乐的主要特点是很少使用记谱法，多用口传心授的方式来传承，其传授方式有个人对个人或个人对团体等形式。

二、世界民族音乐的主要门类

世界民族音乐主要由人声和器乐两大门类构成。

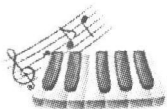
1. 人声

在民族音乐的表现形式上，最突出的是乐器和人声的作用。在力度上，人声比乐器更有强度，即在发音、歌词、歌唱等方面有各民族固有的特色。比如，在意大利发展的 Bel Canto（美声）唱法与中部欧洲的发音法不同，西班牙地区与斯堪的那维亚地区的发音法也不同。这些差异的存在与各地区的气候、风土、社会习俗、审美意识等密切相关。此外，韩国与朝鲜传统声乐的发音法、爵士音乐的领唱发音法以及美洲印第安和阿拉伯地区民族声乐的发音法等都具有明显的发音特征。这些特征是各地区民族音乐风格形成和发展的重要条件。

2. 器乐和乐器

除人声之外，在民族音乐发展中，器乐的发展有着举足轻重的地位，有时候甚至比人声具有更重要的作用。在器乐上有伴奏声乐形式与纯器乐形式两种。在艺术音乐中较为重视器乐，但民族音乐中的民俗音乐更注重民歌形式的声乐。

^① 王耀华，王州. 世界民族音乐 [M]. 北京：人民教育出版社，2004：2.



在上古时期,各地区的民族音乐常使用依靠天然资源而形成的乐器(比如大洋洲的一些地区用鲨鱼皮做鼓),来作为音乐的主线进行发展,即天然资源的条件决定了乐器种类、形态的多样性,并且通过器乐来表现各地区的民族性。

在东亚、东南亚、南亚、欧洲地区都有各种各样的乐器,其中很多种类的乐器都是从西亚地区传过去的。比如,乌德(Ud)是通过北非和伊比利亚半岛传到欧洲,也有一些学者认为乌德是从西亚传到东亚以后才逐渐演变成了琵琶;在伊斯兰地区盛行的乐器热瓦普,散见于东亚地区的属于齐特系统的琴、箏类乐器、笙、洞箫,东南亚的木琴(船形木琴Ranat ek、Gambang等)等相似乐器在非洲东边的马达加斯加依旧存在;此外,马来一波利尼西亚人种聚集的波利尼西亚、密克罗尼西亚和菲律宾、印度尼西亚等地区的口琴、鼻笛,美洲原住民地区盛行的片面鼓等,都是从其他地区传到此地区的乐器种类。

三、世界民族音乐的社会条件和音乐特征

1. 社会条件

民族音乐除发音、表演情感、音乐传播和音乐用途之外,像分类民族音乐和民谣一样,它还需要以一定的社会文化为背景。

世界各民族的音乐在各地区的自然环境条件下形成了相应的物质文化(乐器材料)、风俗习惯或者有关规定的演奏习惯(表演场所、用途等),并产生了极具价值观、人生观、世界观的歌词及音乐的结构形式。全世界存在着不同的社会性质、不同的生活方式及不同的价值体系,且产生了文化相对主义。而且,人类通过音程来研究和表现他们的欲望,也寻找与其他文化的不同之处。因此,在音乐的结构和意义上产生了不同观点,但是在现象学看来音乐始终是世界人类生活中最重要的一部分。

2. 音乐特征

如果将各种民族音乐的音阶、调式进行比较,我们会发现在自然民族音乐中,有西亚和东南亚地区产生的微分音音阶(佩罗格Pelog和斯连德若Slendro音阶)以及在欧洲和东亚地区出现的五声音阶、七声音阶等。此外,具有代表性的调式有欧洲的教会旋法、阿拉伯的木卡姆、印度的拉格和印度尼西亚的帕台特(Patet)。另外,每个地区的节奏形式也有所不同,如欧洲的分裂节奏(Divisive rhythm)、印度的塔拉(Tala)附加节奏、中国和日本音乐的二拍子系统及韩国的三拍子系统等。在这些音乐的特征中可以找到不同地区的渊源关系,比如俄罗斯吉卜赛人的歌唱与巴西的歌唱有许多共同点。但是不排除这些情况可能是不寻常的巧合,所以还得考证除音乐的特征之外在演奏习惯等方面有没有相同之处。

从21世纪开始,在世界各文化之间普遍产生了Cross Over(跨越)现象,在音乐界也产生了艺术音乐与大众音乐的多种交流。伴随音盘的数字化及网络等有关媒体的发展,世界各地的音乐演奏交流活动也加快了音乐世界化的步伐。此外,交通手段的发达及各民族、国家之间的交流也在世界民族文化的发展中促进其全球化的进程。通过这些要素形成了多元文化的空间,且在教育上凸显了多元文化教育的必要性。因此,当前的音乐教育也超越了所有时代和文化圈,使得我们必须要了解不同民族的文化和音乐的教育模式。

多元文化音乐教育是追求世界化的一种音乐教育趋势,通过世界各国经济、文化的交流以及在传播的基础上产生了World Music(世界音乐)的概念。在当代中国音乐教育界,也普遍地关注多元音乐文化教育,通过跨越时代与文化圈的音乐教育方式,以透视共有的世界音乐和理解音乐的本质与特性。

第一章 东亚音乐

第一节 东亚地区文化概述

东亚地区的概念有广义与狭义之分：狭义主要指中国、朝鲜半岛、日本列岛等组成的东北亚地区；广义则指除东北亚地区外，还包括东南亚的半岛与海岛诸国。学术界一般认为东亚应涵盖东北亚与东南亚两个地区。

东亚作为一个区域，不仅是一个地理概念，也是一个文化概念。在文化上东亚国家有着悠久的历史联系，进入近代，虽然“西学东渐”，东西文化互相碰撞，东亚国家的传统文化一时呈衰退、变异之势，但这个地区所表现的内聚力和文化的影響力依然强大，并有其鲜明的特色。

无论是从历史还是从现实来看，都存在一个相对独立的东亚文化，又可称之为“文化的东亚”，位于东亚大陆的中国华夏文明滋养着本国的亿万人民，也传播并影响到东亚的友邻诸国。中国文化向周边的辐射，第一圈是东北的朝鲜半岛，第二圈是与中国隔水相望的日本列岛。东亚的其他地区也是其文化散播及影响的地区。历史上，以中、朝、日诸国文化为标志的中华文化圈，有的学者又称之为“汉文化圈”。汉文化“有三方面的涵义：以汉字为载体，以汉族文化为主体，以汉朝为标志，核心是个‘汉’字”，这是传统汉文化圈含义的表述。

东亚文化的基本特征与西方文化是有区别的，它在宗教哲学思想、价值观念、思维方式、政法体制、心理与精神状态等方面有某些共同点或相似点，即在“思想文化的最本质特征上”有相似之处。一般说来，经过历史上长期相互交流、融合、发展，东亚文化具有以下五个基本特征：

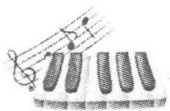
第一，东亚传统文化，尤其是中、朝、韩、日等国的传统文化都是以儒释道为核心的，并以儒家思想为其主要代表。

第二，从哲学思想方面来说，东亚文化主张人与自然的一体观，即“一元论”，而不同于西方的“二元论”，其讲究哲学与伦理思想的融合，如孔孟之道既是哲学又是伦理道德思想。

第三，在思维方法上，东亚文化是直观的、综合的。季羨林先生精辟地指出：“东方的思维方式，东方文化的特点是综合，西方的思维方式，西方文化的特点是分析。”东亚民族的思维方式和文化上的这个特点在中国和日本的哲学中有显著的体现。

第四，在政治与国家治理方面，东亚传统文化的共同点是主张“大一统”和国家对经济生活的直接干预，而其社会基础是农耕文化与村社制。

第五，包括东亚文化在内的东方文化主张群体主义，与西方强调以个体为中心的个人主义不同。



第二节 韩国与朝鲜音乐

一、韩国与朝鲜音乐简史

韩国与朝鲜和其他国家一样，其远古时期的音乐是在劳动、宗教活动等基础上形成的。在当代韩国与朝鲜很少见到远古时期的有关音乐史料，除了一些古坟壁画以外，在《史记》、《汉书》等中国文献中能查到一些有关韩国与朝鲜音乐的相关记载。通过这些史料可知，当时在朝鲜半岛已存在了一些祭天仪式中使用的钟鼓杂戏和乐器铎、鼓等。远古时期的祭祀活动和巫俗有很密切的关系，一些祭祀活动得以保存下来，如五月举行的江陵别神祭和每年十月举行的都堂祭等。

（一）三国时期音乐（370—668）

三国时期是指在朝鲜半岛存在高句丽、百济、新罗的时期。其年代大约是公元4世纪至6世纪。三国时期音乐的主要特征有四点：第一是接受外来乐器，如中国南北朝时期的乐器；第二是对外来乐器进行改造，把中国的琴和箏改造为玄琴和箏等；第三是三国的音乐流传到日本宫廷，这些音乐在日本被称为三国乐；第四是高句丽使用隋唐宫廷七部伎、九部伎等音乐。

1. 高句丽音乐

高句丽是公元前1世纪至公元7世纪在中国东北地区和朝鲜半岛存在的一个民族政权，记录有关高句丽音乐的文献史料有《隋书》（636）、《通典》（766—801）、《北史》（627—649）、《旧唐书》（945）、《新唐书》（1044—1060）、《三国史记·乐志》（1145）、《高丽史·乐志》（1454）等，还可从安岳第三号坟、舞踊冢、三室冢、长川一号坟、集安第十七号坟、八清里古坟、江西大墓、大城里一号坟、大安里一古坟、水山里古坟、德兴里古坟出土文物中窥知高句丽音乐舞蹈的表演形态和一些乐器形制。

代表高句丽音乐文化的乐器是“玄琴”。在《三国史记·乐志》中记载，七弦琴从晋国传到了高句丽，此乐器改造之后称为玄琴。这种乐器传到日本之后称为径隶。《日本书纪》记载，径隶、横笛、莫目（不明乐器）是用来为舞蹈伴奏的乐器。

2. 百济音乐

百济位于朝鲜半岛的西南部。至今传下来的百济音乐的文献史料甚少，通过极少有关百济音乐的文献史料可知百济为中国和日本音乐交流的中介，即在百济接受中国音乐以后，再将这些音乐传到日本。

百济音乐常使用的乐器为鼓、角、筚篥、箏、竽、篪、笛等，其中从中国南部地区传到百济的乐器有筚篥、箏、竽、篪、笛，从中国北部地区传到百济的乐器有鼓和角。鼓和角也是在高句丽使用的乐器。除了这些乐器以外，公元6世纪以后音乐伴奏中也使用了桃皮箏、横笛、军篥、莫目等乐器。

百济人的歌唱音乐有《井邑》、《禅云山》、《方等山》、《无等山》、《智异山》等，但是并未传下歌词。百济除了器乐和歌唱以外，还演出“伎乐舞”，如《山台都监游戏》和《凤山假面舞》等。

另外，在文献史料中记载公元6世纪以前百济常派遣乐师到日本，并将横笛、军篥、莫目等乐器传到日本。此外，在《日本书纪》中记载，百济人味摩之归化了日本，他把在吴国学的歌舞伎传给日本，如今在日本还保存着当时用的假面。其传给日本的伎乐舞跟现在在韩国传下来的《扬



州山台游戏》很相似。

3. 新罗音乐

新罗位于朝鲜半岛的东南部。新罗音乐的代表主要有伽倻琴音乐和乡歌。

伽倻琴是公元6世纪前期伽倻国(42—532)的嘉实王按照唐朝乐器形制制作而成的。嘉实王让于勒作12支曲,其12个曲名都是用一些地名来指代:①《下加罗都》:庆尚北道的咸安郡;②《上加罗都》:高灵郡;③《宝伎》:金丸;④《达己》:多仁县;⑤《思勿》:泗水县;⑥《勿慧》:安义郡;⑦《下奇物》:开宁郡;⑧《师子伎》:浚猊;⑨《居烈》:居昌郡;⑩《沙八兮》:八溪县;⑪《尔赦》:未详;⑫《上奇物》:开宁郡。

伽倻国的战乱,使得于勒带着伽倻琴逃亡新罗,此后他还创作了185曲,而且其音乐中使用了“河临调”和“嫩竹调”。此乐器传到日本以后,也称为“新罗琴”。

在新罗民间流行的歌谣称为乡歌。新罗儒理王五年(前28),为了人民的安康幸福及赞扬儒理王对民间老弱贫病实行“德政”而创作的乡歌《兜率歌》,为“歌乐”的祖宗。此外还有《思内奇物乐》、《内知》、《白实》、《石南思内》、《祀中》、《彗星歌》、《实兮歌》、《奚论歌》、《薯童谣》、《风谣歌》等乡歌。

因此,新罗的音乐可分为器乐和唱,以及用祝演奏的宫廷燕礼乐和地方俗乐以及武乐。

(二) 统一新罗音乐

新罗与唐联合打败高句丽以后统一了朝鲜半岛,与此同时也接纳了高句丽和百济的乐器及音乐等文化。比如,伽倻国的伽倻琴,高句丽的玄琴,西域乐器“五弦”(在高句丽接手之后作为乡乐器,称为“乡琵琶”),这三种乐器成为代表统一新罗乡乐的弦乐器,即三种弦乐器统称为“三弦”。另外,大琴、中琴、小琴成为代表统一新罗乡乐的管乐器,即三种管乐器统称为“三竹”。这三种弦乐器和三种管乐器统称为“三弦三竹”。这些乐器在统一新罗的音乐发展中产生了巨大的影响。

新罗法兴王时期(514—540)开始引入当朝的文物制度,并且也引入唐朝军乐,即鼓吹乐。新罗统一以后,佛教的传入使得佛教音乐梵呗也开始发展起来。这时期的器乐曲已有1000首左右,有器乐伴奏的舞蹈有《处容舞》、《霜髯舞》等。另外在宫廷设置了管理朝礼和年礼祭祀等的专门音乐机构“音声署”,这是在韩国与朝鲜文献史料中最早记载的音乐机构名称。音声署在统一新罗的乡乐发展中起到了重要的作用。

(三) 高丽音乐(918—1392)

高丽王朝建立后,即信奉前王朝流传下的佛教和儒教,形成了统一国家的政治理念,土豪们逐渐变成文阀贵族,通过他们发展了政治、经济、社会、文化等方面。高丽王朝继承了前王朝的音乐,在接受唐宋的音乐之后,高丽宫廷音乐发展为三部乐,即雅乐、唐乐、俗乐。

高丽时期宫廷音乐主要是从统一新罗时期传下来的乡乐和唐乐,以及宋朝赐给高丽的雅乐等。在宫廷燕乐中使用乡乐和唐乐,祭祀仪式中使用的音乐为雅乐。高丽乡乐继承了统一新罗的乡乐,所以乐器编制也是玄琴、伽倻琴、乡琵琶、大琴、中琴、小琴、大鼓、拍,经过一段时间以后又添加了从中国传到高丽的杖鼓、奚琴和从西域传到高丽的箏箏。

在宫廷表演中,一些舞蹈伴奏音乐使用乡乐《井邑》、《动动》等,舞蹈中唱的歌词使用朝鲜语。在宫廷燕乐中乡乐乐队的位置在右边,称为“右坊乐”,唐乐乐队的位置在左边,称为“左坊乐”。

高丽时期的乡乐曲有《井邑》、《动动》、《西京》、《大同江》、《五冠山》、《扬州》、《月精花》、《长湍》、《定山》、《伐谷鸟》、《元兴》、《金刚城》、《长生浦》、《丛石亭》、《居士恋》等。



唐乐包含除了唐朝以外的宋元时期的音乐，其中传到高丽的宋朝音乐可分为教坊乐和词乐两种形式。

1. 教坊乐

包括《抛球乐》、《九张机别伎》、《王母队》、《寿延长》、《献仙桃》、《莲花台》、《五羊仙》等。其中《抛球乐》、《九张机别伎》、《王母队》是高丽文宗（1046—1083）二十七年（1072）从中国传到高丽的教坊乐。

2. 词乐

在高丽宫廷使用的音乐多是词乐，《高丽史·乐志》“唐乐条”记载43篇，歌词是汉文：《惜奴娇曲破》、《万年欢慢》、《忆吹箫》、《洛阳春》、《转花枝令》、《感皇恩令》、《醉太平》、《夏云峰慢》、《醉蓬莱慢》、《黄河清慢》、《还宫乐》、《清平乐》、《水龙吟慢》、《倾杯乐》、《太平年慢》、《中腔唱》、《金殿酪慢》、《踏歌唱》、《安平乐》、《爱月夜眠迟慢》、《惜花春早起慢》、《帝台春慢》、《风中柳令》、《汉宫春慢》、《花心动慢》、《雨霖铃慢》、《行香子慢》、《雨中花慢》、《迎春乐令》、《浪淘沙令》、《御街行令》、《西江月慢》、《游月宫令》、《少年游》、《桂枝香慢》、《庆金枝令》、《百宝妆》、《满朝欢令》、《天下乐令》、《感恩多令》、《临江仙慢》等。此外，直到朝鲜初期演奏的词乐大约有70曲。

另外，在高丽时期使用的唐乐器有方响、洞箫、篪、箏、琵琶、牙箏、大箏、杖鼓、教坊鼓、拍、笙、唐笛、唐琵琶。

睿宗九年（1114）在高丽的要求下宋徽宗（1082—1135）赐给高丽大晟新乐，弦乐器有琵琶、五弦、双弦、箏、篪5种；管乐器有箏、笛、篪、箫、匏笙、埙6种；打击乐器有铁方响、石方响、大鼓、杖鼓、拍板5种。

高丽睿宗时期，宋徽宗还赐给高丽大晟雅乐和乐器。

登歌乐器编制为：编钟、编磬、一弦琴、三弦琴、五弦琴、七弦琴、九弦琴、瑟、篪、篴、箫、巢笙、和笙、埙、搏拊、祝、敔；

轩架乐器编制为：编钟、编磬、一弦琴、三弦琴、五弦琴、七弦琴、九弦琴、瑟、篪、篴、箫、巢笙、竿笙、埙、晋鼓、立鼓、鞀鼓、应鼓、祝、敔等。

除了雅乐以外，高丽时期还接受了奏雅乐时表演的舞蹈《八佾舞》和表演服饰等。

高丽音乐的特征是在接受中国的雅乐和燕乐以后，高丽宫廷的音乐开始有了更丰富的音乐样式。这些音乐到朝鲜时期，成为朝鲜音乐新发展的基础。

（四）朝鲜时期音乐

朝鲜时期音乐又可分为两个时期，第一时期是从朝鲜树立（1392）到壬辰倭乱（1592）时期，即朝鲜前期音乐；第二时期是从壬辰倭乱到高宗（1852—1919）时期，即朝鲜后期音乐。

朝鲜前期音乐的特征是新乐的创作，编磬、编钟的制作，律管的制作，井间谱的创作，编撰《乐学轨范》等。朝鲜王朝废止了高丽时期的传统“燃灯会”。

井间谱是朝鲜最早制作的乐谱。《世宗实录》乐谱为一行三十二井间，《世祖实录》乐谱为一行十六井间。此乐谱为“有量乐谱”。

成宗二十四年（1493）成倪等人编撰了《乐学轨范》，编撰的主要原因是为了纠正各种仪轨和乐谱。《乐学轨范》和其他乐书的不同点是省略了音乐史叙述，而重视实用性部分。记载的主要内容为十二律决定法、登歌和轩架音乐的中心音、乐器陈说、呈才的进退、乐器制作法、调弦法等。

朝鲜后期音乐的特征表现在：第一是战乱以后在国家仪式中使用的音乐数量逐渐减少；第二



是歌词、歌曲、时调等音乐节奏中出现快板现象；第三是没有正确区分唐乐和乡乐，并且出现乡唐交奏；第四是弦风流、大风流等士林和中人阶层的音乐逐渐扩大；第五是民俗音乐的形成与发展。

雅乐方面，在《乐学轨范》中记载的登歌乐工有 62 名，但是朝鲜后期减到 20 名，轩架乐工由 124 名减为 22 名。

唐乐，是朝鲜前期属于左坊的中国系统音乐，但是成宗（1457—1494）时期以后中国系统的雅乐属于左坊，唐乐属于右坊，即唐乐和乡乐交混演奏，因此唐乐逐渐变得乡乐化。至今传下来的《步虚子》和《洛阳春》就是已经乡乐化的唐乐曲。

此外，18 世纪时在民间出现一种说唱音乐“板索里”，19 世纪时在民间产生了器乐独奏“散调”。

二、韩国与朝鲜传统音乐

韩国与朝鲜音乐分为宫廷音乐与民俗乐，宫廷音乐包括：①正乐。即雅乐（Aak）与文庙祭礼乐、宗庙祭礼乐、《洛阳春》、《步虚子》、《管乐灵山会相》、《平调会相》、吹打、《大吹打》、《与民乐》、《凤来仪》等；②风流乐（室内乐）。即《弦乐灵山会相》、《千年万岁》、《弦乐步虚子》、歌曲（Kagok）、歌辞（Kasa）、时调（Sijo）等文人喜爱的音乐。其中歌曲与板索里、梵呗一起是韩国与朝鲜声乐曲三大代表。

民俗乐包含宗教音乐，民俗乐即板索里、散调、杂歌、民谣、农乐（包含四物游艺）、梵呗、巫俗音乐等民间音乐。除了这些以外，从 20 世纪初接受西方文化以后出现的新音乐称为“创作音乐”，这些音乐一般都是借用西方的记谱法和乐队配置。

另外韩国与朝鲜传统音乐按土著性与外来性分为雅乐、唐乐（属于中国的宋朝的词乐）与乡乐（韩国与朝鲜传统音乐）。

（一）宫廷与文人音乐

1. 《灵山会相》

《灵山会相》是早期宫廷或者民间文人社会中以套曲形式流行的器乐曲。早期的《灵山会相》为“灵山会相佛菩萨”的声乐曲，后歌词散失，变成器乐曲。《灵山会相》按乐器编制或音乐风格，可分为《弦乐灵山会相》、《管乐灵山会相》、《平调会相》。

（1）《弦乐灵山会相》

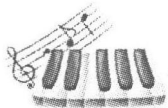
《弦乐灵山会相》是以弦乐器为主的套曲，又称为《重光之曲》。共有 9 首曲目，即《上灵山》、《中灵山》、《细灵山》、《加乐除只》、《上弦换入》、《下弦换入》、《念佛换入》、《打令》、《军乐》。主要伴奏乐器有玄琴、伽倻琴、奚琴、细箏、大琴、扬琴、短箫、杖鼓等。

（2）《管乐灵山会相》

《管乐灵山会相》是以管乐器为主的套曲，又称为《表正万方之曲》。共有 8 首曲目，即《上灵山》、《中灵山》、《细灵山》、《加乐除只》、《上弦换入》、《念佛换入》、《打令》、《军乐》，没有《下弦换入》。主要伴奏乐器有大琴、乡箏、奚琴、细箏、牙箏、坐鼓、杖鼓等。

（3）《平调会相》

《平调会相》是低四度转调以后演奏的音乐，又称为《柳初新之曲》，或《醉太平之曲》。《平调会相》是与《管乐灵山会相》一样由 8 首曲目构成的套曲音乐，即《上灵山》、《中灵山》、《细灵山》、《加乐除只》、《上弦换入》、《念佛换入》、《打令》、《军乐》。此曲常为宫廷舞蹈《春莺啭》伴奏，《上灵山》常用做箏或大琴的独奏曲。



2. 《与民乐》

《与民乐》是朝鲜世宗（1397—1450）时期创作的《凤来仪》乐舞中包含的音乐。当代传下来的《与民乐》歌词已失传，在流传过程中丧失了其中国系统音乐的特征，因此这种音乐变成韩国与朝鲜化的一种音乐。

现在流传下来的《与民乐》系统音乐分为《与民乐》（又称为《升平万岁之曲》）、《与民乐慢》（又称为《景箴无疆之曲》）、《与民乐令》（又称为《太平春之曲》）、《解令》（又称为《瑞日和之曲》）四种。

《与民乐》用黄钟、太簇、仲吕、林钟、南吕、无射的六声音阶，主要伴奏乐器为乡箏、大琴、奚琴、伽倻琴、玄琴、牙箏、坐鼓、杖鼓等；《与民乐慢》是王出宫和还宫等仪式中使用的行乐，使用黄钟、太簇、姑洗、仲吕、林钟、南吕、应钟的七声音阶，主要伴奏乐器有编钟、编磬、唐笛、大琴、唐箏、奚琴、牙箏、坐鼓、杖鼓等；《与民乐令》是以唐箏为主的管乐合奏曲，主要作为行乐和宴享乐，乐器编制为唐笛、大琴、唐箏、奚琴、杖鼓、方响、坐鼓等；《解令》演奏时在乐谱上出现夹钟和无射，但是实际演奏中出现的音是姑洗和应钟，其乐器编制为编钟、编磬、唐笛、大琴、唐箏、奚琴、坐鼓、牙箏、杖鼓。

3. 《步虚子》

《步虚子》是在北宋时期传到高丽的宋朝词乐中的一种，原来《五羊仙》呈才的唱词，歌词分为尾前词和尾后词。《步虚子》歌词在朝鲜宣祖（1552—1608）时期开始失传，而且音乐变得乡乐化。《步虚子》派生了《弦乐步虚子》、《管乐步虚子》、《寿延长之曲》、《颂九如之曲》、《两清换入》、《羽调加乐换入》等。

4. 《洛阳春》

《洛阳春》也是在北宋时期传到高丽的宋朝词乐中的一种，又称为《其寿永昌之曲》，是以唐箏为主奏的唐乐（中国宫廷俗乐）系统的音乐，本来有歌词，但也已经失传。乐器编制为编钟、编磬、唐笛、大琴、唐箏、奚琴、牙箏、坐鼓、杖鼓等。长短不规则，使用黄钟、太簇、姑洗、仲吕、林钟、南吕、应钟的七声音阶。

5. 吹打

吹打是王出行或军队行进中使用的音乐，其代表为《大吹打》。

《大吹打》属于宣传官厅和营门吹打队演奏的一种行乐。在行列前边演奏的吹打队称为“前部鼓吹”，在行列后边演奏的吹打队称为“后部鼓吹”。其中前部鼓吹中编制缩小的吹打称为《大吹打》。其乐器编制为锣、龙鼓、铜钹等打击乐器和喇叭、螺角、太平箫（唢呐）等管乐器。

6. 宗庙祭礼乐

宗庙和永宁殿祭祀中使用的器乐、声乐、舞蹈，简称为宗庙祭礼乐。宗庙祭礼乐中的《定大业》和《保太平》是世宗时期创作的，当时用在“会礼乐”，世祖（1417—1468）时期开始在宗庙祭礼乐中使用。世宗时期的《定大业》15曲，《保太平》11曲；到世祖时期，变为《定大业》11曲，《保太平》11曲。

《定大业》又称为《定大业之乐》，其11曲为昭武、笃庆、濯征、宣威、神定、奋雄、顺应、宠幽、靖世、赫整、永观，音阶为黄钟宫界面调。《保太平》11曲为熙文、基命、归仁、亨嘉、辑宁、隆化、显美、龙光贞明、重光、大猷、绎成等。

宗庙祭礼乐的登歌乐队编制为编钟、编磬、方响、大琴、唐箏、牙箏、羯鼓、杖鼓、柷、拍、唱歌，轩架乐队编制为拍、编钟、编磬、方响、柷、敔、杖鼓、节鼓、晋鼓、唐笛、大琴、奚琴、牙箏、太平箫、大金等。文庙祭礼乐使用雅乐器，但是宗庙祭礼乐混合使用雅乐器、唐乐



器和乡乐器。

宗庙佾舞是世祖十年(1464)开始使用的,分为文舞和武舞。朝鲜时期使用由36名舞者的六佾舞,但是现在使用的为八佾舞。演奏《保太平》时用文舞,舞者右手拿翟,左手拿籥;演奏《定大业》时用武舞,拿剑和戈。

7. 文庙祭礼乐

文庙祭礼乐是在祭祀孔子时使用的音乐。主要指宋徽宗于睿宗十一年(1116)赐给高丽的雅乐,即北宋大晟雅乐。此大晟雅乐使用于圜丘、社稷、太庙、文庙等祭享。

当代在韩国与朝鲜使用的音乐为迎神黄钟宫、姑洗宫、仲吕宫、夷则宫、南吕宫和送神黄钟宫,音阶为七声音阶。

文庙祭礼中使用的佾舞为八佾舞,分为文舞和武舞。跳文舞时右手拿翟,左手拿籥;跳武舞时右手拿戚,左手拿干。在迎神、奠币、初献的仪式中使用文舞,在亚献和终献的仪式中使用武舞。

8. 歌曲

指用小规模的管弦乐器伴奏歌唱的声乐曲,与板索里、梵呗统称韩国与朝鲜代表性的三大声乐曲。“歌曲”的起源和发展均来自各种古乐谱上传下的慢大叶、中大叶及数大叶。据李瀾的《星湖僿说》记载,由于慢大叶节奏过于缓慢,到了18世纪前后已不再演奏,取而代之的是比慢大叶稍快的中大叶。为五章形式,即大余音—一章—二章—三章—中余音—四章—五章—大余音,其中大余音和中余音只有乐器伴奏,乐器编制为大琴、细箏、奚琴、玄琴、伽倻琴、杖鼓等。

9. 歌辞

“歌辞”是从朝鲜中期开始由风流房的歌客发展起来的,从朝鲜后期《三竹琴谱》开始在文献史料中有记载,是演唱非定型长歌词体辞说的韩国与朝鲜传统声乐曲的一支。歌辞的辞说与歌曲或时调相比来看非常长,与时调、歌曲并列正歌。至今传下来的12支歌辞为:《白鸥词》、《黄溪词》、《渔父词》、《春眠曲》、《竹枝词》、《相思别曲》、《劝酒歌》、《处士歌》、《路军乐》、《襄阳歌》、《首阳山歌》、《梅花歌》。

10. 时调

歌辞用时调诗唱的民族声乐称为“时调”,又称为“时调唱”或“时节歌”。现存最早的时调乐谱在徐有榘(1764—1845)编撰的《游艺志》和李圭景(1788—?)编撰的《欧逻铁丝琴谱》中有记载。分为头举时调、辞说时调、於时调等种类。

时调按照地域特征分为京制(首尔)、完制(全罗道)、内浦制(忠清道)、岭制(庆尚道)等。时调音阶是三音或四音结构。京制的平时调、中一时调,完制、岭制、内浦制的平时调和辞说时调等都是以黄钟、仲吕、林钟三音为中心的音阶,京制的头举时调、女唱头举时调等都是黄钟、仲吕、林钟、无射(或南吕)四音为中心的音阶,

(二) 民间音乐

1. 板索里(Pansori)

板索里是一人唱一鼓手伴奏的说唱音乐,演唱内容为韩国与朝鲜的传统口碑叙事诗,并且成为文学中的民俗文学或口碑文学之一。

板索里大约是朝鲜英祖(1694—1776)时期开始在民间出现的。英祖时期刘振汉的文集《晚华集》中记载有“歌词春香歌200句”,这是现存的文献中关于板索里的最古老的记录。初期的板索里可能有民众基础,所以演唱者是民众,听众也是民众。但进入18世纪以后板索里逐渐有了变化,士大夫和知识分子阶层也成为记录者,这样的过程中板索里有了很多变化,《晚华集》