



普通高等教育『十一五』国家级规划教材

（修订版）
◇主 编 王建欣
◇副主编 周小静

音乐欣赏

MUSIC



高等教育出版社

普通高等教育“十一五”国家级规划教材

音乐欣赏

(修订版)

主 编 王建欣

副主编 周小静

 高等教育出版社

内容提要

本书是普通高等教育“十一五”国家级规划教材,由天津音乐学院资深教授编写。全书分为“中国音乐赏析”、“西方音乐赏析”上下两篇。上篇为“中国音乐赏析”,分两章简要介绍了中国音乐的历史和民歌、曲艺、戏曲、器乐的欣赏方法;下篇为“西方音乐赏析”,分为七章,以史为线索,介绍了西方音乐的主要流派、作曲家及不同题材、体裁的作品。本书附带的多媒体光盘,包括了书中所出现的全部音乐实例、乐谱、图片以及相关背景介绍;同时对如何欣赏音乐、音乐的基本要素(旋律、节奏等)和音乐的结构(织体与曲式)以及音乐表演与欣赏等环节的区别与联系进行了深入的讲解;并通过典型而生动的音乐实例,介绍了音乐艺术的特殊性和表现手段;还包括可检索的乐器小辞典和体裁小辞典,音乐欣赏基础曲目以及唱片目录。

本书可供高职高专院校、成人高校及本科院校的二级职业技术学院和民办高校学生使用,亦可供音乐爱好者参考。

图书在版编目(CIP)数据

音乐欣赏/王建欣主编. —2版(修订本). —北京:高等教育出版社,2009.6

ISBN 978-7-04-026336-7

I. 音… II. 王… III. 音乐欣赏-高等学校-教材
IV. J605

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 067924 号

策划编辑 王 冰

责任编辑 郭 蕾

封面设计 张申申

版式设计 王艳红

责任校对 张 颖

责任印制 陈伟光

出版发行 高等教育出版社

社 址 北京市西城区德外大街 4 号

邮政编码 100120

总 机 010-58581000

经 销 蓝色畅想图书发行有限公司

印 刷 中青印刷厂

购书热线 010-58581118

咨询电话 400-810-0598

网 址 <http://www.hep.edu.cn>

<http://www.hep.com.cn>

网上订购 <http://www.landaco.com>

<http://www.landaco.com.cn>

畅想教育 <http://www.widedu.com>

开 本 787×1092 1/16

印 张 15.5

字 数 370 000

版 次 2003 年 8 月第 1 版

2009 年 6 月第 2 版

印 次 2009 年 6 月第 1 次印刷

定 价 24.10 元(含光盘)

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 26336-00

修订版前言

普通高等教育“十五”国家级规划教材《音乐欣赏》自2003年出版以来,受到广泛欢迎和较高的评价,但在使用过程中也不断发现新的问题。同时,随着整个社会的发展与进步,广大青年学生对音乐欣赏的需求也在不断发展与提升,特别是全国高职高专院校对高技能人才的人文素质培养工作愈加重视,这些都是促使我们悉心完成本次修订工作的重要动因。本书主编王建欣和副主编周小静是天津音乐学院教授,在音乐教学岗位上有多年的实践经验,并都曾长期担任电台音乐专栏节目主持人,在高等院校、中学做过大量普及性讲座。他们对青年人的音乐修养现状和他们的迫切要求有深入了解,同时也对目前我国音乐普及教育有认真思考。本次修订,除更正了部分脱、衍、别字,还增添了部分曲目和图片;并在每章的后面增加了“学习重点提示”,希望能够为读者的进一步学习、思考,提供些许帮助。此外,本书所附多媒体光盘的修订幅度较大,不仅包括书中所出现的全部音乐实例、乐谱、图片以及相关背景介绍;同时对如何欣赏音乐、音乐的基本要素(旋律、节奏等)和音乐的结构(织体与曲式)以及音乐表演与欣赏等环节的区别与联系进行了深入的讲解;并通过典型而生动的音乐实例,介绍了音乐艺术的特殊性和表现手段;还包括可检索的乐器小辞典和体裁小辞典,音乐欣赏基础曲目以及唱片目录。

本书体现了两种方法,一是从音乐本体入手,力求帮助学生了解音乐艺术的特殊性和表现手段,获得认识这门艺术的“钥匙”,从而走出一味依赖“解释”而缺乏自己在听觉上的真切体验的误区;二是使读者从历史角度对中国和西方音乐获得整体认识,以避免只记住一些名曲旋律而难以深入领会其文化意蕴的浅层状态。

为给授课教师提供有效的帮助和丰富的资料,本书内容大于课堂所需。建议每位教师根据自己和学生的情况选择教材中的主要内容灵活地编写教学大纲。如可选择音乐实例较多的、学生感兴趣的章节作为课堂重点进行讲解,其余由学生课下阅读。也可尝试学生提前阅读、聆听,课上讨论的方法。

承蒙天津音乐学院郭树群教授主审,提出了许多宝贵的意见和建议,在此表示衷心感谢。由于编写时间仓促,本书所引用的部分作品作者未能一一周知,请原作者见书与我们联系。书中难免存在疏漏,望读者批评指正。

编者

2009年2月

目 录

上篇 中国音乐赏析

第一章 漫步中国音乐史长廊	(3)	第二节 “负鼓盲翁正作场”——曲艺	(58)
第一节 八音克谐	(3)	一、苏州弹词	(59)
第二节 盛唐歌舞	(6)	二、京韵大鼓	(63)
第三节 小红低唱	(11)	三、单弦牌子曲	(65)
第四节 花雅之争	(14)	第三节 “血气为之动荡”——戏曲	(68)
第五节 西乐东渐	(18)	一、昆曲	(69)
一、学堂乐歌	(18)	二、京剧	(72)
二、专业音乐教育	(22)	第四节 “洋洋乎盈耳”——器乐	(78)
三、音乐与救亡图存	(26)	一、琴	(78)
四、音乐的革命化、民族化、群众化	(30)	二、筝	(83)
五、“样板戏”的音乐成就	(37)	三、琵琶	(84)
六、改革开放以来的音乐发展	(41)	四、二胡	(85)
第二章 中国音乐的体裁与名作		五、笛	(88)
欣赏	(48)	六、笙	(89)
第一节 “思无邪”——民歌	(48)	七、唢呐	(90)
一、劳动号子	(49)	八、江南丝竹	(91)
二、山歌	(51)	九、广东音乐	(93)
三、小调	(56)	上篇结语	(97)

下篇 西方音乐赏析

第三章 阿波罗的馈赠 ——古代希腊和罗马 音乐	(101)	第四章 十字架下的吟咏 ——中世纪音乐	(110)
第一节 里拉与诗人——古希腊音乐	(101)	第一节 虔诚的祈祷——基督教音乐的 初建	(110)
第二节 鼓号与武士——古罗马音乐	(107)	一、格里高利圣咏	(110)
第三节 呼唤拯救——早期基督教音乐	(108)	二、教会音乐理论	(112)

三、格里高利圣咏的发展	(113)	第四节 巴洛克艺术巅峰——巴赫和亨德尔	(142)
第二节 艺术的萌芽——多声音乐的形 成和世俗音乐的发展	(114)	一、巴赫	(142)
一、多声音乐的形 成	(114)	二、亨德尔	(145)
二、世俗音乐的发展	(116)	第七章 理想主义的光辉 ——古典主义时期的 音乐	(148)
第三节 “新艺术”	(118)	第一节 探索时代——前古典时期	(150)
第五章 自然与爱的和谐 ——文艺复兴时期的 音乐	(121)	一、正歌剧的改革和喜歌剧的兴起	(150)
第一节 第一支大师队伍——英国、 勃艮第、法—佛兰德乐派	(122)	二、器乐风格的转型和交响曲体裁的 奠基	(152)
第二节 清新的田园牧歌——文艺复 兴时期的世俗音乐	(123)	第二节 交响时代——古典主义盛期	(153)
一、意大利世俗声乐作品	(123)	一、交响乐之父——海顿	(153)
二、法国及其他国家世俗声乐作品	(124)	二、永恒的阳光——莫扎特	(157)
三、16 世纪的乐器和器乐	(127)	三、用痛苦换来欢乐——贝多芬	(165)
第三节 上帝是我们的坚固堡垒——文艺 复兴晚期的宗教音乐	(128)	第八章 狄奥尼索斯的狂喜 ——浪漫主义时期的 音乐	(176)
一、宗教改革和新教音乐	(128)	第一节 音乐的述说——标题音乐、综合 艺术和纯音乐	(180)
二、反宗教改革和天主教音乐	(130)	第二节 人生的咏叹——歌剧艺术的发 展与变革	(188)
第六章 激情与理性的建构 ——巴洛克时期的音乐	(133)	一、意大利歌剧	(189)
第一节 巴洛克音乐风格概述	(133)	二、法国歌剧	(193)
第二节 帷幕升起——巴洛克歌剧及其 他大型声乐体裁	(136)	三、德国歌剧	(196)
一、歌剧的诞生	(136)	第三节 纺车旁的心曲——歌曲与小 型器 乐曲	(198)
二、意大利歌剧	(137)	一、歌曲	(199)
三、法、英、德国歌剧	(138)	二、器乐	(205)
四、其他大型声乐体裁	(140)	第四节 绚烂的田野——民族乐派的兴 起	(208)
第三节 键盘与丝弦的共鸣——巴罗 克 器乐	(140)	第五节 告别——浪漫风格晚期以及 对 传统的背离	(214)
一、键盘乐	(140)	第九章 多元时代 ——20 世纪音乐	(218)
二、弦乐独奏曲、室内乐及大型器 乐 合奏	(141)	第一节 20 世纪上半叶的音乐	(218)

一、揭示人生的苦难——表现主义音乐·····(218)	三、电子音乐 ·····(232)
二、大地深处——民族主义音乐 ·····(224)	四、简约派 ·····(232)
三、向传统致敬——新古典主义音乐 ·····(229)	五、拼贴音乐 ·····(233)
第二节 20 世纪下半叶的音乐 ·····(230)	六、新浪漫主义 ·····(234)
一、整体序列主义 ·····(230)	七、第三潮流 ·····(234)
二、偶然音乐 ·····(231)	下篇结语 ·····(236)
参考书目 ·····(237)	

上
篇

中国音乐赏析

第一章 漫步中国音乐史长廊

热爱音乐,是古代中国人的传统。孔子被奉为“万代师表”、“至圣先师”,主要是因为他的教育思想伟大,比如说“有教无类”,“举一反三”,“温故而知新”,“学而时习之”等言论,即使今天看来,也一点不过时,不落伍;孔子的教育实践也令人称颂,他有“三千弟子”,相当于我们今天一个中等规模的大学,那孔子当然就是“大学校长”了,而他自己却仍然“不耻下问”。他授课时从来不讲迷信的那一套(《论语》中有“子不语怪力乱神”的说法),而是让人们积极入世、勇敢地面对生活。孔子的这些思想和实践我们都按下不提,只看他的教育内容,便可知其对音乐的重视。他开设的六门课程(“六艺”)是“礼、乐、射、御、书、数”,“乐”是居第二位的。孔子本人也弹琴、击磬、唱歌,即使是带着弟子周游列国,走到哪里都得不到重用而“累累若丧家之狗”(《史记·孔子世家》)时,仍然是“弦歌不绝”,——不停地弹琴唱歌。为什么会这样?他认为“乐”太重要了,“移风易俗,莫善于乐”——乐能够改变社会风尚;“兴于诗,立于礼,成于乐”——懂“诗”、通“礼”,还不够,最后还要靠“乐”来成就一个人。不仅孔子如此,推崇音乐的先哲还有很多,《乐记》提出:“唯乐不可以为伪”,只有音乐是来不得半点虚假的。

古人对“乐”的认识也很直截了当。战国时的荀子写过一篇《乐论》,开始就说:“夫乐者,乐也,人情之所必不免也。故人不能无乐,乐则必发于声音,形于动静,而人之道,声音、动静,性术之变尽矣。”音乐就是快乐,是人的感情生活的一部分,音乐是通过声音来表达大千世界(性术之变)的。那么,古代的音乐是个什么样子的呢?让我们从先秦讲起吧。

第一节 八音克谐

Music Box 最初可能是 18、19 世纪洋人们送给清宫皇室成员享玩的,不知是哪位高人将其译成了“八音盒”。为什么说这个名称是高人所译呢,如果直译为“音乐盒”的话也没有错,但显然是浅白、直露了,传达不出文雅气息。那个时候人们对翻译提出的三条标准是:信、达、雅,“八音”这个词可实在是够雅的了。下面就来说说这个词的来历。早在将近三千年前的周朝,中国的礼乐制度便建立起来了。当时将所用的乐器,根据制作材料的不同分为八个种类:金、石、丝、竹、匏、土、革、木,每一类里包含若干种乐器。钟、铙、镛属金类;磬属石类;琴、瑟属丝类;管、簫、箫、篪属竹类;笙、竽属匏类;埙、缶属土类;鼓属革类;柷、敔属木类。演奏宫廷雅乐的时候,每一种都不能少,叫做“八音齐鸣”。我们今天在北京的故宫、天坛,山东曲阜的孔庙以及全国各地文庙的大殿里,还能够见到这样的陈设。慢慢地“八音”这个词,在汉语里就成了音乐或乐器的代称。

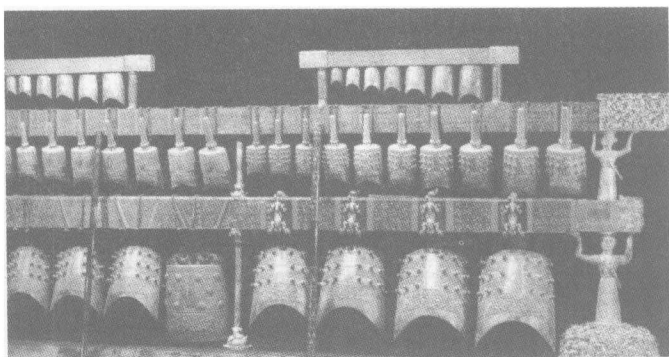


图 1-1 曾侯乙编钟

1978年5月的一天,在湖北省随县一个名为擂鼓墩的建筑工地上,解放军战士正在建设营房,在推土机、挖掘机的轰鸣声中,人们感觉出了一种异样,——不能再挖了,下面可能是墓葬。汇报省里、请示中央,就这样,发现了“曾侯乙墓”,一个巨大的音乐宝库被打开了。将包裹着棺木的全部盖板揭开后,约220平方米大的“游泳池”呈现在人们面前。待水逐渐抽尽,

在场所有人的目光都被一套连架子在内的共2.73米高的编钟吸引住了(图1-1)。这个钟架是铜木结构,悬挂着大小65件、共两千五百多公斤重的青铜钟(水退尽后发现,有几个钟已坠地),居然屹立了两千四百多年,不腐朽,不垮塌,也可能是音乐的神奇力量使然吧。这个墓主人是春秋战国之际、“曾国”一个名字叫做“乙”的君侯。同时被埋葬的还有21位青年女性,不知是墓主人的姬妾,还是乐舞的表演者。墓中出土的青铜器总重量达10吨。除了乐器,还有酒器、祭器、兵器。从这些器物的精美造型到巧夺天工的技艺,我们不难感受到当时的社会在各个方面发展水平之高。

乐器的总数是124件,计有钟、磬、琴、瑟、鼓、笙、箫、篪等多个品种。乐器之多,是历次出土音乐文物无法比拟的。众多的乐器被整齐地摆放在大墓的中室和东室里,俨然就是一座“地下音乐厅”。沿南墙放有青铜温酒器和其他礼器,显然是为模仿墓主人生前宴乐场面而精心安排的,可以想见奏乐时的排场和盛况。更令人称奇的是,这套编钟不但配件齐全,居然还能完好如初地演奏。不仅青铜乐器是这样,墓中同时出土的竹木乐器,在两千多年后重见天日时,其保存的完好程度也令人咋舌。下面我们就通过这些乐器,看一看当时音乐艺术发展的情况。

从周代到战国,中国不仅思想理论活跃、流派纷呈,在很多领域所取得的成就,是我们今天也难以望其项背的。当时的“乐”,是与“礼”互为彰显、互为补充的。为了更好地配合“礼”所包含着的等级因素,此时的“乐”,尤其在钟、磬等的制作和演奏方面,得到了较大的发展和完善。早在西周中晚期,编钟已由三枚或五枚发展为八枚一组,如陕西扶风齐家村出土的编钟。至春秋中晚期,每套编钟又增为九枚一组或十三枚一组,如山西侯马出土的晋国十三号墓编钟。曾侯乙墓中的这六十多件钟被分为三层悬挂在架子上,每个钟上都刻有铭文,加在一起有两千八百多个字。通过古文字学家的解读,我们震惊了,原来这是一部当时的音乐基础理论“书”。说的是春秋战国之际,楚、齐、晋、周、申等地和曾国本地各种音律名、音阶名、变化音名之间的对照情况。这套编钟的入土时间是战国之初,因此,这部“书”真实地反映了此前的音乐实践活动,还反映了各诸侯国之间音乐交流的频繁。因为各国的音律名称和术语系统不同,没有明确的比较、提示,就无法演奏别国的乐曲,钟上的铭文就是起这个作用的。

这套编钟另一处令我们惊诧的地方,是它本身的发音。每一个钟敲击不同的位置,都能够得到高低不同的两个音,这是双音钟!在这套编钟出土之前,学术界一直对文献中有关中国古代曾有双音钟的记载,持怀疑态度。认为那不过是古人的一种美好愿望或是努力目标,而从未实现过。曾侯乙编钟的出土,使我们解除了怀疑,同时使我们认识到:中国古代的铸造工艺水平之高,是我

们难以想象的。这套编钟的总音域跨越了五个八度,音阶结构在基本音列上和现代的C大调七声音阶一致,中间的三个八度,十二个半音齐备,可以转调演奏,且音乐性能良好,音色优美悦耳。根据磬体上的铭文和编号看,墓中的编磬共41枚(实存32枚,其余已毁损),分上下两层悬挂。钟磬合鸣时的美妙乐声,我们可以从《淮南子》的记述中感受一些:“近之则钟声亮,远之则磬音彰。”再加上其他27件乐器,这个庞大的、具备高、中、低几个声部又能转调演奏的管弦乐队,说明当时我国音乐文化的发展是居世界前列的。

曾侯乙墓文物的出土,为我们了解先秦乐器制作的工艺水平和乐器音响学的发展水平,提供了生动的实例,世界音乐文化界也由此而重新认识古代的中国音乐。因为在这之前,一些中外学者普遍认为,中国在春秋战国时代还没有七声音阶,音乐作品中也不可能转调。对于调高、音阶、调式结构、自然音、变化音、八度关系、音程等问题,更不可能有科学而精确的论述,而面对这个“地下音乐厅”,人们不再怀疑了。



曲例一:曾侯乙编钟演奏《楚商》

中国在很早的时候就有了音阶的概念,它是一个逐渐发展的过程。逻辑上讲,七声音阶应该晚于五声音阶。如果用现代的音乐观念来置换的话,五声音阶相当于Do、Re、Mi、Sol、La,对此,中国在远古的时候就有了自己的称呼,叫做“宫、商、角、徵、羽”,简称“五声”或“五音”。如果细讲起来,它又与中国的传统观念有关,相对应的是五行、五更、五味、五毒、五色、五常、五脏等,为什么用这几个字,有可能与中国古代的天文观念有关,也有可能与家禽、牲畜的鸣叫声有关。如果注意观察的话会发现,今天仍然流传着的许多汉族民歌和器乐曲(也包括戏曲、曲艺)多是五声音阶的。因此音乐界有一个习惯做法,在表现中国特色时,愿意用五声音阶的曲调作为象征。当然这只能是某些音乐家愿意选择的一种“做法”而已,并不能说明中国音乐仅仅是五声音阶的。七声音阶多出来的两个音,一个位于角、徵之间,称“清角”或“变徵”;另一个位于羽、宫之间,称“清羽”或“变宫”。为什么这样称呼?其意义也不难理解,“清”相对应的是“浊”,既然从“水”,其本意无疑是说水的。被借用到音乐里来,“清”就是形容音的高,“浊”就是形容音的低。

将一个八度分为十二个半音,是当今世界范围内音乐实践的最普遍的规律。而曾侯乙墓出土的这套编钟,向我们证实了早在两千四百多年前,中国人已经认识、实践着“十二律”,并且很早就有了自己的名称,它们是:黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟,简称“律吕”或“六律”、“六吕”。这12个名称初见於《国语》一书,讲的是公元前522年周景王命伶州鸠铸钟的故事。把一套编钟的音律铸造准确是不容易的,它需要相当的技术条件,还要有精确的计算和丰富的实践经验。这说明在当时,中国的冶金铸造、音律计算和音乐艺术实践,都已经发展到了很高的水平。“律”字的本义就是“标准”,说的就是音乐的事情,“音律”就是为了构成一定调高的音阶序列而定的尺度。围绕着这个字,后来出现的规律、纪律、法律、戒律、律诗、律尺、律令等,都有这一层意思。其实,“度、量、衡”的起源,“分、寸、尺”的标准,也可以追溯到音律的计算,而月份、时辰、甲子等,恐怕也与此有关。我们说中国音乐的博大精深,这应是一个方面。有关中国古代律学的发展情况,我们还将在后面的叙述中提到。

第二节 盛唐歌舞

在中国历史上,有些阶段是很值得夸耀的,比如我们说“汉唐盛世”、“贞观之治”等,其实就包含了对那个时代在很多方面所取得成就的一种认同和赞叹。汉、唐两朝的繁荣发展,除了国力的强盛,还广泛地反映在那时的思想、文化、艺术领域。尤其是唐代,更以不同民族、不同国家间的艺术交流与融合为其特色。日本、朝鲜等周边国家,多次大批派员来中国学习、交流。称呼这些使节,还产生了一个专门的词汇:遣唐使。从公元630年到834年的二百多年间,仅日本便派出了12次遣唐使。包括音乐在内的各种中国文化形式,被大规模地传播到了周边国家。同时,各国、地区的音乐文化也广泛地被中国人吸收、借鉴。“洛阳家家学胡乐”(唐王建《凉州行》),成了当时的风尚。

唐代音乐文化的辉煌成就,主要体现在以歌舞大曲为主体的宫廷燕乐的高度发展上。先来解释两个名词。一是“大曲”,它的历史可以追溯到汉、魏时期。虽然准确的结构和表演方式我们已无法确考,但基本形式是歌、舞、器乐并重的大型歌舞音乐,又称为“相和歌”和“清商乐”。到了唐代,在形式和规模上都有重大发展。一般都有“散序”(乐器演奏的散板)、“中序”(以有拍节的歌唱为主)和“破”(以舞为主,歌、舞、乐并作)三大部分。每一部分又要变化反复多遍,并被配以不同的宫调系统。这种形式显然影响了宋、元以来的戏曲。二是“燕乐”,它的历史可以追溯到周代,主要用于宴享宾客,又称宴乐、燕乐或“房中乐”。唐代的燕乐,实是宫廷中所用俗乐的总称。宋代沈括在《梦溪笔谈》中曾经做过这样的划分:“先王之乐为雅乐,前世新声为清乐,合胡部为燕乐。”其实,这三种在唐代也可统称为歌舞大曲。“胡”指的就是少数民族,就像有一个时期我们曾经称“火柴”、“蜡烛”为“洋火”、“洋蜡”一样,那时只要是少数民族的事物,前面都要加一个“胡”字。如胡人、胡乐、胡笛、胡琴、胡服、胡床、胡子等。

唐代的歌舞大曲,是广泛吸收了西凉(今甘肃西)、龟兹(今新疆库车)、疏勒(今新疆喀什)、高昌(今新疆吐鲁番)等西域少数民族音乐和天竺(今印度)、高丽(今朝鲜)等“胡夷里巷之曲”的。我们今天在阅读唐代诗文时,经常遇到的《破阵乐》、《绿腰》(也称《六幺》)、《凉州》、《伊州》、《玉树后庭花》、《火凤》、《霓裳羽衣曲》、《倾杯乐》等名目,都是当时的大曲。可惜这些美妙的舞姿和乐声,今天都已经不传,幸亏还有唐代诗人白居易写的《霓裳羽衣舞歌》,使我们从文字中感受到一些歌舞大曲的面貌:

我昔元和侍宪皇,
曾陪内宴宴昭阳。
千歌万舞不可数,
就中最爱《霓裳舞》。
舞时寒食春风天,
玉钩栏下香案前。
案前舞者颜如玉,
不著人间俗衣服。
虹裳霞帔步摇冠,

钿璫累累佩珊珊。
 娉婷似不任罗绮，
 顾听乐悬行复止。
 磬箫箏笛遑相挽，
 击振弹吹声迥迤。
 散序六奏未动衣，
 阳台宿云慵不飞。
 中序擘騂初入拍，
 秋竹竿裂春冰拆。
 飘然转旋回雪轻，
 嫣然纵送游龙惊。
 小垂手后柳无力，
 斜曳裾时云欲生。
 烟蛾敛略不胜态，
 风袖低昂如有情。

写到这里，白居易仍然认为没能述尽其妙，接着又用了“上元夫人”、“许飞琼”、“萼绿华”等传说中的仙女来比喻舞姿之美。

关于《霓裳羽衣》这首歌舞大曲的来源，也有一个美丽的传说：一天，唐明皇在一个道士的引领下来到了月宫，看到仙女起舞、仙乐飘飘，问是什么歌舞如此美妙？答曰“霓裳羽衣”。唐明皇本人就是个音乐家，便默默地将曲调记了下来。回来之后，忘掉了一半，正巧西凉节度使杨敬述进献了一首《婆罗门曲》，二者声调相近，唐明皇遂将两曲合为一曲，取名《霓裳羽衣》。这个名字一定是和舞者的服饰有关。今天我们将身上穿的统称为衣裳，过去是有区别的，上身穿的为“衣”，下面穿的为“裳”。舞者穿着颜色漂亮并有闪光花纹的裙裾，上衣则缀了很多漂亮的羽毛，总之，无论是舞容还是服饰方面，都是力求充满仙意。《霓裳羽衣》的乐谱早已散失，只有个别片段被保留在宋姜夔编的《白石道人歌曲》里。



曲例二：姜白石《霓裳中序第一》

唐诗中还有很多精彩篇什是歌咏《霓裳羽衣》的，如郑谷的《长门怨》：“闲把罗衣泣凤凰，先朝曾教舞《霓裳》。春来却羡庭花落，得逐晴风出禁墙。”白居易的《长恨歌》（节选）：“骊宫高处入青云，仙乐风飘处处闻。缓歌慢舞凝丝竹，尽日君王看不足。渔阳鼙鼓动地来，惊破《霓裳羽衣曲》。”《琵琶行》（节选）：“低眉信手续续弹，说尽心中无限事。轻拢慢捻抹复挑，初为《霓裳》后《六么》。大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。”张祜的《华清宫》：“天阙沈沈夜未央，碧云仙曲舞《霓裳》。一声玉笛向空尽，月满骊山宫漏长。”

说到唐代的歌舞大曲，不能不提到那时的乐舞制度。唐朝初年，制定了“九部乐”，遇有宫廷的宴享、庆典、祭祀等礼仪活动，便根据需要上演不同的乐舞。贞观年间又增加了“高昌乐”而为“十部乐”。这十部乐舞最大的特点，就是西域少数民族乐舞占有很大比重，这从名称上可以看出来，

“十部乐”分别是：燕乐、清商乐、西凉乐、龟兹乐、疏勒乐、康国（今中亚撒马尔罕）乐、安国（今中亚布哈拉）乐、扶南（今柬埔寨）乐、高丽乐、高昌乐。宫廷中上演的这“十部乐”，也从一个侧面说明，唐代时中原的汉族与少数民族、华夏民族与周边国家的文化交流活动是非常繁盛的。到后来，唐代的宫廷音乐逐渐由“十部乐”演变成“立部伎”和“坐部伎”，而不再以地名和国名作为划分乐部的依据。“立部伎”就是在堂下站立奏乐，“坐部伎”是在堂上坐着奏乐。二部伎的演出，规模极为盛大，唐玄宗时，为配合宴享，往往是自天刚亮直奏到黄昏。有意思的是，一个演员是在“坐部伎”中演奏，还是在“立部伎”中演奏，取决于他（她）的演奏（唱）水平的高低。这个制度不但记录在史书中，在白居易的《立部伎》一诗中也提到过：“太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任？始就乐悬操雅音。雅音皆坏一至此，长令尔辈调宫徵。”这首诗清楚地为我们勾勒出了唐代音乐的等级制度：水平高的任坐部，差一点的任立部，再不行就只得去奏雅乐了。显然，这三个等级也标志了音乐的悦耳程度。应该说，名字最好听的是“雅乐”，音乐最难听的也是“雅乐”。并不单单是唐朝的“雅乐”不好听，历朝历代的雅乐其实都不大好听，原因就是太古板、太重形式了。战国时魏国的魏文侯就曾说：“吾端冕而听古乐则惟恐卧，听郑卫之音则不知倦。”这个魏文侯很诚实，一点也不装腔作势，怪不得在位期间他能任用李悝、吴起、西门豹，将魏国治理得那么好。他说我每次穿戴整齐去听雅乐时都要打瞌睡，而听新鲜的民间音乐时则不知道疲倦。所以，演奏雅乐是用不着高水平音乐家的。

过去，中国一直是以“礼乐”之邦著称的，标志之一就是上至君皇臣僚，下至僧道布衣，音乐素养普遍比较高。唐诗中有“《六么》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹”，便是最好的证明。热爱音乐、精通音乐的皇帝、大臣、将领等更是屡见史书记载。“曲有误，周郎顾”，说的就是三国时任大都督的周瑜，不但领兵打仗屡建奇功，听别人的音乐表演，哪里出现错误，他都能一一予以指出并纠正。唐诗《鸣箏》中有这样两句：“欲得周郎顾，时时误拂弦”，便是巧妙地运用了此典故。到了唐朝也有这样一个皇帝，史书上记载他是“于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，帝必觉而正之”。能够在指导一个三百人的乐队、当其“音响齐发”“为丝竹之戏”时，听出某人错误，看来他的音乐听觉水平，也不在我们今天优秀的交响乐队指挥之下，这个人就是我们前面提到的唐明皇、玄宗李隆基。他是音乐的全才，作曲、指挥、演奏无所不精，当时有人评价他是“虽古之夔、旷，不能过也”。“夔”和“旷”都是历史传说中水平极高的音乐家。唐玄宗一生作曲从未中断，动辄便“新制乐谱”，甚至是杨贵妃死于马嵬坡，他还要写一曲《雨霖铃》悼念。平时他总愿意与大臣们一同奏乐，“于清元小殿，宁王吹玉笛，上羯鼓，妃琵琶，马期仙方响，李龟年箏篥，张野狐箏篥，贺怀智拍，自旦至午，欢洽异常”。玉笛、羯鼓、琵琶、方响、箏篥、拍，这些都是当时很流行的乐器，皇上、皇妃与王公大臣每人操一件，能够“欢洽异常”地合奏半天，水平应该是不低的，一定也会很好听。

我们今天用“梨园”一词来代指戏曲界，称戏曲演员是“梨园弟子”，这个典故也是源自唐明皇在音乐上的作为。唐代的音乐机构很庞大，有太常寺、大乐署、鼓吹署，后来又出现了教坊、梨园。前四个词都已经成了古语，“梨园”一词我们今天还在使用。在这些音乐机构中服务的乐工，总数达万人以上，都接受过严格的训练和层层选拔。“梨园”是专门训练和培养高水平的歌舞演员和乐器演奏人才的。开元年间，唐明皇在长安、洛阳等地设有三个梨园，其中的一个就设在宫中的宜春院，名称的由来一定与院中的梨树有关。宫中的梨园由皇帝亲自授课，号称“皇帝梨园弟子”。他

们学习的课程,其进度是依据音乐的难易程度而有明确规定的:清乐大曲六十日成;西凉、龟兹、天竺、高丽等大曲各三十日成;小曲二十日成。起码要学会 50 首以上的高难度曲目,才能参加演出或者毕业。学习音乐的人,要在 15 年的时间里经过 5 次上考、7 次中考,才能得到官职。而考试也不仅仅是针对学生,对于担任教学的大乐博士、音声博士和助教博士也要每年考核一次,根据考核成绩定为上第、中第、下第三等。唐代歌舞的兴盛,技艺水准之高超,是与这种严格的艺术教育制度分不开的。

在民间,各行各业都有自己的行会、行规、禁忌,有的还要供奉本行当的祖师爷,如木工要供奉鲁班、行医的要供奉华佗、酿酒的供奉杜康、茶叶行的供奉陆羽一样,唱戏的要供奉的就是唐明皇。作为皇帝,我们可以指出他在治理国家方面的种种不足;但作为音乐家,唐明皇无疑是非常出色的,由于他有着特殊的社会地位,因此盛唐时期音乐文化的高度发展,他个人所发挥的历史作用是不能忽视的。正像汉代的一首《城中谣》说的那样:“城中好高髻,四方高一尺。城中好广眉,四方且半额。城中好大袖,四方全匹帛。”统治者的爱好对社会风气的影响起了至关重要的作用。

时至今日,有名姓可查的唐代音乐家尚有百余人,唐代诗文中有很多篇章,记录了他们的音乐才能。开元年间的永新,用今天的话说,是一位杰出的女高音歌唱家,她“喉啾一声,响传九陌”。据唐代的《乐府杂录》一书记载:有一次唐玄宗在勤政楼设宴招待百官,“观者数千万众,喧哗聚语,莫得闻鱼龙百戏之音。上怒,欲罢宴。中官高力士奏请:‘命永新出楼歌一曲,必可止喧。’上从之。永新乃撩鬓举袂,直奏曼声,至是广场寂寂,若无一人。喜者闻之气勇,愁者闻之肠绝。”

有一个词牌名为【念奴娇】,最初的歌词可能就是对女高音“念奴”的赞美。唐玄宗夸奖她是“每执板当席,声出朝霞之上”。

词牌【何满子】(亦作和满子),其典故就是源自一位男高音了。白居易在《何满子》诗自注中说:“开元中,沧州有歌者何满子,临刑进此曲以赎死,上竟不免。”其诗为:“世传满子是人名,临就刑时曲始成。一曲四调歌八叠,从头便是断肠声。”我们今天不知何满子罪犯哪条,只知道他临刑前进献了一曲,以求免去死罪,竟然不准,这首歌便真正成为了绝唱。歌名也没有留下,后世只得以《何满子》代之。不难想象,作为一名杰出的音乐家,临死前创作的一首歌曲,一定是凄婉动人,不然不会有“故国三千里,深宫二十年。一声何满子,双泪落君前”(唐张祜《宫词》)的诗篇。

韩熙载是唐朝末年登进士第,后逃往南方避乱,曾任南唐中书侍郎。他有政治才干,艺术上也颇具造诣,懂音乐,能歌善舞,擅长诗文书画。但他眼见南唐国势日衰,痛心贵族官僚的争权夺利,不愿出任宰相,把一腔苦衷寄托在歌舞夜宴之中。南唐后主李煜听说韩熙载生活“荒纵”,即派画院的顾闳中深夜潜入韩宅,窥看其纵情声色的场面,顾目识心记,回来后画成这幅夜宴图(见图 1-2 至图 1-4)。顾闳中观察细微,不放过任何一个细节,把画中人物欢宴达旦的情景描绘得淋漓尽致,音容笑貌栩栩如生,活脱绢上。《韩熙载夜宴图》用了五个场景:琵琶独奏、《六么》独舞、宴间小憩、管乐合奏、夜宴结束,从一个侧面,十分生动地反映了当时的音乐情况。



图 1-2 顾闳中《韩熙载夜宴图》(局部 1)



图 1-3 顾闳中《韩熙载夜宴图》(局部 2)



图 1-4 顾闳中《韩熙载夜宴图》(局部 3)

音乐与人们的生活密不可分,即使是战场,也到处能够听闻到乐声:“葡萄美酒夜光杯,欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑,古来征战几人回。”这也传达给我们一个信息,琵琶在那时是可以作为军乐来用的。仅唐诗中提到的乐器,就有 20 多种:琴、瑟、箏、笙、管、笛、箫、角、钟、磬、钲、铎、瓠、方响、拍板、阮咸、琵琶、五弦、箜篌、箏、胡笳、羯鼓等。演奏乐器的能手在唐代更是多如繁星,听乐器能手的演奏而赋诗,在唐诗中占有很大的比重。大家熟悉的有白居易的《琵琶行》、韩愈的《听颖师弹琴》、李白的《听蜀僧弹琴》等。其他尚有李颀的《听董大弹胡笳》(蔡女昔造胡笳声,一弹一十有八拍。胡人落泪沾边草,汉使断肠对归客),戎昱的《听杜山人弹胡笳》(绿琴胡笳谁妙弹,