

# 电子图书



信息技术的结晶

人类文明的载体

网络的基本资源

## 来自史书的“音乐”

### 文献文物中反映的音乐起源问题

#### 1) 关于声乐起源的史料记载

关于最初的歌曲形式，《吕氏春秋·音初篇》记有古代氏族社会时期，涂山氏女所作的《候人歌》，其词为“候人兮猗”。在这四字歌词中，仅以“候人”二字表达一种心愿，后两字只是因感情的激发而发出的感叹。后人分析这是“音乐的萌芽”，“孕而未化的语言”。这反映了歌曲产生时音乐音调与语言声调融为一体的密切关系。这也是最古老的情歌。

东汉《吴越春秋》记载有传说是黄帝时期的《弹歌》。其词曰：“断竹，续竹，飞土，逐肉”。歌词反映了史前氏族社会的狩猎活动，记录了从制作工具直到猎取食物的各片断剪影。其形式规整、简洁且富于节奏性，可作较成熟的古歌来看待。

#### 2) 关于乐器起源的史料记载

《吕氏春秋·古乐篇》载，“帝尧立，乃命质为乐。质乃效出林溪谷之音以作歌，乃以麋鞞冒缶而鼓之，乃拊石击石，以像上帝玉磬之音，以致舞百兽。”这里包含着古人关于音乐起于对自然界“山林溪谷之音”的模仿，或受到启发的认识有关。同文还提到以兽皮蒙在缶上制成的鼓类乐器及用石片磨制成的敲击乐器磬。《礼记·明堂位》记载，“伊耆氏”使用的乐器有“土鼓”、“磬簫”等击乐器与吹管乐器，反映了与当时生产技术相应的乐器制作能力。

#### 3) 出土乐器反映的原始音乐型态

河南舞阳贾湖新石器早期遗址发现有距今约八千年左右的成批骨笛，有七个音孔，能吹奏具音阶结构的音列，是目前已发现的最早乐器，可谓竖吹管乐器的始祖。浙江余姚河姆渡新石器时期遗址出土的骨哨，由禽类骨制成，哨上有若干音孔，音色圆润，属横吹类管乐器。

陕西西安半坡村发现的两枚呈橄榄形的陶埙，为新石器中期遗物。其中一个一音孔陶埙能吹  $f^2$ 、 $^b a^2$  两个音，呈小三度音程关系。山西万荣（今万荣）荆村出土三个呈管形、椭圆形不一的陶埙，为新石器晚期遗物。其中二音孔埙包括小三度、纯五度、小七度音程。山西太原义井村出土的同期二音孔埙，能吹小三度、大二度、纯四度音程。

上述这些经测音而获得的各种音高、音程关系，从实例上为我们展现了音乐史上已知的最早音响资料。它可视为历史保存下来的，尽管原始但却是珍贵的先民音乐心理记录。其中透露的音阶结构关系（骨笛）与三度音程听觉尺度（埙）的某种固定形态，预示了原始时期具一定特征的音乐听觉思维模式，或者说孕育着民族音乐传统中某种独特的听觉心理结构。

同时期出现的乐器还有陶钟、陶铃、陶角、陶鼓等。

### 远古时期的乐舞

原始社会氏族部落中的乐舞活动，作为原始人生活中最为重要的内容，可以说是当时所有精神活动（包括宗教、艺术、哲学甚至科学）生息发展的土壤。由现存史料分析，原始乐舞与氏族部落生活中以图腾崇拜、农耕畜牧、祭祀典礼等社会文化活动密切相关。

### 1) 以图腾崇拜为特征的乐舞

图腾崇拜是原始社会的一种宗教信仰形式，往往与原始乐舞活动联系在一起。相传黄帝氏族以云为图腾（“Totem”）。《左传·昭公十七年》载，“昔者黄帝氏以云记，故为云师而云名。”黄帝氏族部落的代表性乐舞名为《云门》。自然界的诸多现象，都与云有关，并直接影响到原始人的耕作生产与生存活动。因此，以云为图腾的乐舞活动，实际上反映了农业民族在耕作生产中形成的对自然气候依赖、敬仰的文化心理。

### 2) 与农耕畜牧有关的乐舞

传说中伊耆氏部族于每年十二月举行“蜡祭”活动，演唱《蜡辞》“土返其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。”先民希望通过上天的护祐，在新的一年里，农耕顺利，减少自然灾害，表达了对生活的美好愿望。这在葛天氏乐舞活动中亦有集中的表现。据《吕氏春秋》载，“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙——一曰载民；二曰玄鸟；三曰遂草木；四曰奋五谷；五曰敬天常；六曰达帝功；七曰依地德；八曰总禽兽之极。”这同样是在尊祖先、敬天地的同时，表现了人们对农耕、畜牧等农业活动的重视与祝愿心理。

尧的代表性乐舞名《咸池》。据《周礼·春官》郑康成注，此舞是尧对黄帝时的乐舞《咸池》“增修而用之”。《咸池》原为天上西宫星名，古人认为此星主管五谷。相传此舞在仲春二月播种季节举行，其意义仍是与耕植活动有关。

### 3) 祭祀典礼中的乐舞

这里可提到舜的代表性乐舞《韶》。关于《韶》的乐舞表演，《尚书·益稷》中有详细记述：

“夔曰：‘戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏’。祖考来格，虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止柷敔，笙簧以间。鸟兽跄跄，箫韶九成，凤凰来仪。夔曰：‘於，予击石拊石，百兽率舞，庶尹允谐’。”

在这盛大的祭典性乐舞活动中，反映了以近亲家族血缘关系为基础的宗教礼法与部落联盟制。其形象地表现为祖先灵位的设置，各氏族部落图腾形象的乐舞表演。其中乐器的演奏与人饰鸟兽的舞姿交融一体，已是相当成熟的乐舞形式。后世的礼乐制已孕育其中。

## 关于夏商西周时期的音乐

### 奴隶制王权统治时期的乐舞

如果说，氏族社会末期的尧舜时代已是奴隶制社会形成的前夜，那么到了夏禹时代，便形成中国历史上第一个可考的，统一的奴隶制王朝。以王权统领四方的政治现实反映到上层建筑意识形态领域、尤其是在社会文化活动中占居显要地位的乐舞活动中时，乐的内容，便从氏族社会时期主要用于图腾祭祀等礼仪活动，进而转向对奴隶制王权统治及对君主作为英雄人物的歌颂。乐舞同时也服务于宫廷贵族阶层的享乐活动。

#### 1) 歌颂英雄功绩的乐舞—《大夏》

《大夏》是夏代歌颂其君主大禹治水功绩的乐舞。《吕氏春秋·古乐篇》记，“禹立，勤劳天下，日夜不懈，通大川，决壅塞，凿龙门，降通澗水以导河，疏三江五湖，注之东海，以利黔首。于是命皋陶作为《夏箴》九成，

以昭其功。”

禹治水的传说，虽被后人神化、美辞，但是考古上，在夏遗址确发掘有相当规模的水井、沟洫。这也正和孔子谈禹治水“尽力乎沟洫”（《论语·泰伯》）的记载相吻合。皋陶作乐的记载，包含着后世“王者功成作乐”的思想。

### 2) 用于祭祀与炫耀武功的乐舞——《濩》、《武》

商代具代表性的乐舞是《濩》，此舞不但在祭祀祖先时使用，还有炫耀武功的意义。《吕氏春秋·古乐篇》记商开国君主汤以“暴虐万民、侵削诸侯”的罪名征讨夏桀，及至“功名大成，黔首安宁，汤乃命伊尹作为《大濩》，……以见其善。”这是通过乐舞反映讨桀战争的胜利和汤的功绩。《濩》在甲骨卜辞中多有记录，行乐与祭祀活动直接相关。

周代具代表性的乐舞是《武》。《诗经·周颂》中保存有祭祀乐歌《武》。《吕氏春秋·古乐篇》记周武王即位后伐殷，“以锐兵克之于牧野，归乃荐俘馘于京太室，乃命周公作为《大武》。”即是以开国君主的战争功绩为歌颂对象。后世《乐记·宾牟贾篇》曾据孔子之口详述了《武》乐表演的全过程。

### 3) 巫术活动中的乐舞

殷商时期，巫风盛行。统治者凡举事多求神问卜。而在祭祀求神活动中，乐舞是必不可少的表现形式。巫活动主要由被认为能够沟通神人关系的神职人员巫来实行。东汉许慎《说文》释“巫”，“巫，祝也。女能事无形以降神者也。象人两袖舞形。”

商代用于求雨的祭祀活动中有专门的乐舞，这在殷墟卜辞中有记录，周代仍保留有这类乐舞《雩》。周人每年冬季腊月要表演一种用于驱逐疫鬼的巫舞《傺》。此类乐舞至今仍有存留。

### 4) 奴隶主贵族享乐用乐舞

传说中夏桀对乐舞的享乐十分放纵无节制。《管子·轻重甲》说他有“女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢。”《吕氏春秋·侈乐篇》将他与殷纣并提，称他们“作为侈乐，大鼓、钟、磬、管、箫之音，以钜为美，以众为观，俶诡殊瑰，耳所未尝闻，目所未所见，务以相过，不用度量。”这些都反映统治者耽于享乐、追求感官上声色之愉悦快乐的满足。史籍上也记载商纣王“使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐”（《史记·殷本纪》）。周武王征伐商纣王，声讨其罪行之一就是“断弃其先祖之乐，乃为淫声，用变乱正声，怡悦妇人”（《史记·周本纪》）。

### 5) 民族、部族间的乐舞交流

《古本竹书纪年》载：“（夏）后发既位，元年，诸夷宾于王门，诸夷入舞。”这是最早的有关民族间乐舞交流的记载。《周礼》记“旄人，掌教舞散乐，舞夷乐……凡祭祀宾客，舞其燕乐。”“鞀鞀氏，掌四夷之乐与其声歌。祭祀则鞀而歌之，燕亦如之。”此表明，在当时周宫廷中，已有通晓、掌握四方夷乐的音乐专职人员，从“旄人”、“鞀鞀氏”的称呼看，这些乐人很可能自身就是少数民族的成员，这也表明古代乐舞发展很早便受到“四夷”音乐的影响。

## 商周时期的音乐制度

### 1) 音乐教育的滥觞及其制度

商代已有最早的音乐教育设施“瞽宗”。“瞽宗，殷学也。”（《礼记·明堂位》）至周代，音乐教育设施较之商代更为完备且具相当规模。周设有独立的音乐机构“大司乐”，这是世界最早的音乐教育机构。其中设“大司乐”等专职乐官，负责音乐典礼、教育、表演的多种管理。《周礼·春官·大司乐》记载其施教内容：“以乐德教国子：中和、祗庸、孝友；以乐语教国子：兴道、讽诵、言语；以乐舞教国子：舞《云门大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》。”这其中包括从统治阶级音乐思想的灌输、音乐诗篇的诵唱以及典礼活动中史诗性“六代乐舞”的演练诸方面实现其音乐教育。周宫廷礼仪宴饮活动中设有严格规范了的礼乐制，主要反映在吉礼（祭天地先祖鬼神）与嘉礼（宴饮射礼）活动中。贵族阶级在其子弟中自幼就培养日后直接参予国家典礼大事的专门人员，其教育亦是相当严格的循序渐进。《礼记·内则》记“十有三年，学乐，诵诗，舞《勺》；成童，舞《象》，学射御；二十而冠，始学礼”。此反映其乐教制度的完善与规格化。

## 2) 音乐的等级制度

周初，周王室为维护新的政治统治，兴正礼乐，建立新的社会秩序。此反映奴隶主阶级统治经验的成熟。西周礼乐制中，尤为突出的特征是它的音乐等级制度。例如：宴享娱乐中，对乐舞编队与规模的大小，制定有严格的规章。在乐舞队列规模按排上，作有“佾”（行列）数的规定，“天子用八，诸侯用六，大夫四，士二。”（《左传·隐公四年》）对成套编悬乐器编钟、编磬的使用亦有一定的规则，据《周礼·春官·

大司乐》记载，“正乐县（悬）之位：王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县。”这些都曾是周代音乐等级制的主要象征。

孔子曾对鲁国诸侯季氏“八佾舞于庭”僭礼的做法表示过“是可忍也，孰不可忍也”的愤慨态度，表明周礼乐制在他心目中，居有非常重要的地位。

## 乐器

相传夏代已有鼉鼓（亦作“鼉鼓”）。此类乐器相传甚为久远，《诗经·大雅·灵台》即有“鼉鼓逢逢”的诗句。这是种用鳄鱼皮制作的鼓类乐鼓。今山西襄汾陶寺夏文化遗址留存有木腔鼉鼓残形，从文物上提供了证明。

夏禹时代已有铜铸钟。据《孟子·尽心下》载，孟子与其学生高子都曾见过夏禹时的铜钟，并就钟的磨损说明被使用的程度。考古上，今人于河南登封告城镇王城岗文化遗址发现有青铜器残片，说明夏代已是青铜器发展的滥觞期，这使得有关夏钟史料的可信程度大大提高。

河南安阳商墓发现有木腔蟒皮鼓的痕迹。今存有作为明器的铜质鼓，其形与商代甲骨文中鼓字形状酷似。

山西夏县东下冯与襄汾陶寺夏文化遗址出土有石磬，距今约四千年。河南安阳武官村殷墓出土的商代虎纹大石磬，用大理石研制而成。此单体特磬音高约为 $\#C^1$ ，具铜钟似的清亮音色。商代编磬多为三枚一组，初步构成旋律性乐器。今北京故宫博物院收藏有三枚一组的商代编磬，其音高为 $^b b^2$ 、 $C^3$ 、 $^b e^3$ 商代编钟亦以三枚成组为多见，今有存留。

商代的陶埙形制趋于稳定，达到陶埙发展的完善阶段，其音孔增多。表现性能增强。其中五音孔埙已基本完成一个八度内半音级进的吹奏。据测音，商埙中“宫、角、徵、羽”的音列、音阶结构突出。

周代的乐器见于记载的有近七十种。仅《诗经》中提到的乐器名称就有

二十九种。从《诗经》中看，西周用于祭祀乐歌的乐器，主要为编钟、编磬、悬鼓、鞀、柷、圉（敔）及排箫、管等击乐器与管乐器；用于宴饮乐歌的，除钟、鼓、圉、篪等乐器外，琴瑟类弹弦乐器较为常用。

由于乐器种类的增多，周代出现了据乐器制作质料分类的“八音”分类法，即：金（钟、铙）；石（磬）；丝（琴、瑟）；竹（箫、管）；匏（笙、竽）；土（埙、缶）；革（鼓）；木（柷、敔）后人以“八音”作为各类乐器乃至音乐的统称。据《国语·周语》所载，说明这种分类法至迟在公元前六世纪中期已出现。两周时期乐器的制作、设计已具一定规格，形制稳定。西周的编钟、编磬较商代有很大进步，编列上形成八件成组合套的系列。编钟的每一钟其隧部音与鼓部音形成较稳定的三度音程。编钟乐学设计上“羽——宫——角——徵”的四声结构被确立。

### 周代的乐律

我国大约在周代创立了十二律理论，它标志着古代律学思维的基本成熟，并奠定了古代乐律学理论的重要基础。有关记载多见于后世成书的文献之中。十二律律名的完整记载，见于《国语·周语下》周景王与伶州鸠有关铸钟的谈话，其律名分别为：黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射（音 Yi）、应钟。其中还提到七声音阶（“七律”）。

《左传·昭公二十五年》子产论乐时有“……为九歌、八风、七音、六律，以奉五声”的论述，表明了七音以“五声”为骨干的古代传统乐律学思想。所谓“五声”，指以“宫、商、角、徵、羽”构成的五声音阶型态：“七音”是在“五声”基础上加有第四级与第七级变化音（如“变徵”、“变宫”）而构成的七声音阶形态。根据从新石器时代到商周出土乐器（埙、钟等）的测音，可推测在“五声”、“七音”形成前，曾有以“宫、角、徵、羽”四声作为音阶结构与音阶观念的历史阶段。

十二律制的建立，使旋宫成为可能。旋宫的记载首见于《礼记·礼运》中“五声六律十二管，还（旋）相为宫”的记录。此虽为后人所述，但仍然反映了周代的乐学思维。周代的旋宫理论强调了音阶中宫音的主要地位。《国语·周语下》伶州鸠谈到“夫宫，音之主也”，反映了有关宫音作为音阶主音的重要认识。

## 百花齐放的春秋战国音乐

### 各类社会音乐活动

#### 1) 宫廷宴乐活动

自周以来，宫廷中宴享宾客的音乐称为“燕乐”。燕乐在使用上可分为“房中乐”与“堂上乐”等不同的编列形式。战国早期曾侯乙墓中室一百多件轩县乐队与东室小组乐器十件，为我们展现了当时一个诸侯国国君拥有此类乐队的编配形式与规格。在燕乐活动中，除了乐师乐工的专门表演外，参予宴饮的主人宾客常在席间采用《小雅》等诗乐形式相互应酬唱和。礼节上，主人赋诗之后，宾客要随之唱诗酬答。通过赋诗言志，以演唱乐歌的方式表达个人的情感志趣。这样一种演唱方式与和诗的要求，当时称为“歌诗必类”。

#### 2) 民间谣曲

这一时期民间歌谣在社会生活中相当普及，下层劳动者常以歌谣讽刺时

政、表达民意，是其介入生活之积极方面。在日常生活中较典型的谣曲有以相为节奏的歌唱形式“相”。相是由舂米或筑地工具形成的击节乐器，又称“舂牍”。《礼记·曲礼》载“邻有丧，舂不相”，反映这类歌唱活动的普及性。战国荀况曾写有《成相篇》，其唱词内容涉及政治现实。

### 3) “郑卫之音”的广泛影响

当时最具影响的民间音乐“郑卫之音”，作为风行于春秋时期新兴民俗音乐，“新声”的代表，虽被维护雅乐的人斥责为“淫乐”，但它们不仅在民间广为流行，并且还直接进入宫廷。例如，赵烈侯因喜听郑声而想赐田万亩与郑歌手；晋平公亦喜悦“新声”，魏文侯直言不讳，承认自己“听郑卫之音，则不知倦”；齐宣王坦率地承认自己“直好世俗之乐耳”。这些从一个侧面反映了以“郑卫之音”为代表的新兴音乐的生命力与巨大影响。

## 歌唱艺术的发展

### 1) 歌唱的普及

这一时期是古代声乐表演获普及发展的时期。当时出现了一些有成就的歌手，并以其歌唱活动促进了世俗音乐生活的繁荣。《孟子·告子》载“昔者王豹处于淇而河西善讴，绵驹处于高唐而齐右善歌”；《宋王·对楚王问》载“客有歌于郢中者，其始曰《下里》、《巴人》，国中属而和者数千人；其为《阳阿》、《雩露》，国中属而和者数百人；……”均说明当时民间歌唱活动的普及程度。

### 2) 声乐演唱技艺及教学理论

据《列子·汤问》载“薛谭学讴于秦青”事，说明当时已有私人传授歌唱技艺的教学活动。关于这时的歌唱技术理论，《乐记·师乙篇》有载“故歌者，上如抗，下如坠；曲如折，止如橐木；锯中矩，名中钩；累累乎端如贯珠。”这类对声乐演唱经验的描述与总结，正是建立在演唱实践的细腻感性体验基础上的。

关于声乐教学理论，《韩非子》中有“夫教歌者，使先呼而诎之。其声及清徵者，乃教之。一曰：教歌者先揆以法，疾呼中宫，徐呼中徵。疾不中宫，徐不中徵，不可谓教”的理论记述。此反映声乐教学理论的成熟与严格的施教态度。

## 编撰成集的歌

### 1) 最早的乐歌总集——《诗经》

《诗经》是我国第一部诗歌总集。《诗》在古代是入乐演唱的诗篇，故称“歌诗”。《诗经》收有自西周初到春秋中叶的约五百多年的入乐诗歌三百零五篇。其各篇写作年代难以一一考据，若从其形式，内容的特点分析看，《周颂》、《大雅》大部是西周前期的作品；《大雅》小部，《小雅》大部是西周末年的作品；而《国风》的时代比《雅》、《颂》难以确定，因为民歌原型在口头的流传往往时间很长。《诗经》的完成，当有一个采录、合乐、删订以及统一修改的过程。

《诗经》的编成，是周宫廷乐官“采诗”制的产物。民间歌谣经采诗乐官或编删者的文字雅译，消除方言歧义，在一定程度上会改变原貌。其诗作来源范围广，时间跨度长，然其间押韵范围始终一致，显然是加工所致。诗乐在春秋时期亦于社会音乐生活中被广泛应用，同样有改编或被整理的可能

性。孔子称“吾自卫返鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所”（《论语》）估计是指的对诗乐中《雅》、《颂》部分的整理。

《诗经》有风；雅（大雅、小雅）；颂三部分。“风”，大多来自民俗生活中的风歌谣曲。十五国风，在表现男女恋情方面又以“郑风”最为直率。“雅”多是宴饮中所用文人乐歌。“颂”多是祭祀乐歌。由现存《诗经》乐歌的歌词看，其曲体结构基本上是在分节歌形式的基础上，通过加上叠句、引子、换头、尾声等手法构成各类曲体结构。

## 2) 祭祀乐舞的组歌——《九歌》

楚辞中的《九歌》是楚诗人屈原流放途中，依据湘水、沅水一带民间祭神仪式中所用古老乐歌体裁而创作的祭神乐舞辞。《九歌》共十一篇：（1）《东皇太一》（天神。迎神乐歌）；（2）《云中君》（云神）；（3）《湘君》（湘水神）；（4）《湘夫人》（湘水女神）；（5）《大司命》（司寿夭的男神）；（6）《少司命》（司寿夭的女神）；（7）《东君》（太阳神）；（8）《河伯》（黄河神）；（9）《山鬼》（女性山鬼）；（10）《国殇》（祭祀楚阵亡将士）；《礼魂》（送神乐歌）。

关于《九歌》的音乐形式，从歌词看，其中描写有弹瑟叩钟，鸣篪吹竽，扬枹拊鼓的器乐演奏，以及舒缓安歌等乐舞场面。其所唱乐歌，采用的是在楚方言基础上形成的一种句子长短参差，形式较自由，多用五言镶嵌一“兮”字的诗体。乐歌中使用的乐器包括：钟、鼓、竽、篪、参差（排箫）、瑟。

## 春秋战国时期的音乐美学思想

### 1) 孔子（公元前 551 ~ 479 年）音乐审美的评价标准——“尽善”、“尽美”

孔子在乐的审美上首次区分了内容美与形式美，并要求两者的统一。孔子称“《韶》尽美矣，又尽善也”；“《武》尽美矣，未尽善也”。这里“善”指内容，“美”指形式。就“美”与“善”相比，孔子认为“善”是根本的。

### 2) 孔子的音乐功能说——“兴”、“观”、“群”、“怨”

孔子说“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨”，此反映他对音乐社会功能的认识。孔子临终作歌，以“太山”、“梁柱”自喻以抒发内心悲凉之情。此可谓“兴”。孔子认为通过音乐可以“观风俗之盛衰”，从中了解社会，此可谓“观”。孔子在行乐中“与人歌而善，必使返之，而后和之”，提倡人之间的交流，立足于群体关系的和谐，此可谓“群”。孔子所发“恶郑声之乱雅也”，以及对鲁国季氏“八佾舞于庭”发“是可忍，孰不可忍”的愤慨，是提倡音乐活动中个人情感好恶的表达，此可谓“怨”。

### 3) 孟子的音乐社会观——“与民同乐”

孟子（约公元前 372 年 ~ 前 289 年）主张行乐要做到“与民同乐”要乐以天下，忧以天下，而不能以自己的快乐为满足。这同他提倡的“民为贵，社稷次之，君为轻”的“民本”思想是一致的。

### 4) 老子的音乐审美观——“大音希声”

老子以合乎“道”的本性的“希声”之音为最美的音乐（“大音”），以感官上能把握的音声为不美（“五音令人耳聋”），此命题否定了音乐作为听觉艺术的审美价值，但就其强调音乐审美中精神上的体验而言，却对后世音乐审美观的发展有着长远的启示和影响。

### 5) 庄子的音乐审美观——“无言而心悦”

此是庄子(约公元前328~295在世)对老子“大音声”美学命题的进一步发挥。庄子以“钟鼓之音”为“乐之末”，以精神的体验为乐之“本”，主张“求心而不求于声，无言而心悅”，于无声之乐中获得美的体验。同样代表一种重视精神领悟的审美倾向。

#### 6) 墨子的“非乐”音乐思想

墨子(约公元前468~前376年)主张“非乐”，是针对“亏夺民衣食之财以拊乐”的享乐行为而言。他是要“非”那些不顾百姓疾苦而贪图享乐的音乐行为。但是其狭隘功利倾向甚重，导致他忽视音乐的审美价值，因而大大削弱其思想的美学价值，故相比于儒、道音乐思想，对后世影响甚微。

#### 7) 荀子的音乐审美认识——“心有徵知”

荀子(约公元前313~238年)认为在音乐审美中喜怒哀乐的情感体验是由心来把握的，心能够对由听觉感官得来的体验以左右取舍(“徵知”)，所以他说“声音清浊，调等声，以耳异”，“喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲、以心异”。“心忧恐，则口衔刍豢而不知其味，耳听钟鼓而不知其声”。这使得他在区分感性认识与理性认识的同时，更为突出了理性认识

在审美中的主导地位。

### 乐器与乐律

#### 1) 曾侯乙墓出土乐器

1978年在湖北随县发掘的战国早期墓葬曾侯乙墓出土乐器，集中反映了这一时期乐器学、乐律学的杰出成就。这批出土音乐文物包括有编钟、编磬、鼓、琴、瑟、笙、排箫、篪等多种乐器一百二十四件。这些珍贵乐器为今人音乐考古研究，提供了第一手的实证材料。其中曾侯乙成套编钟的出土显示了当时乐器设计制作的高度水准及其乐律学体系的严谨与精密。整套编钟在音律设计上，每钟具有一钟二音三度音程的乐学形态，其总音域达五个八度之广，在中心音域约占三个八度的范围中，十二个半音齐备，可旋宫转调，基本音列为七声音阶，尤为重要的是，钟体铜铸铭文两千八百多字构成了一部先秦乐律学著作，它与编钟实际音响同为先秦钟律以及传统乐学理论的研究提供了充分的理论依据。

#### 2) 三分损益法

这一时期乐律学上的重要成果，是“三分损益法”的产生及运用。以“三分损益法”得出的律制，叫做“三分损益律”。其计算方法可简括为：以某一弦长度作为基础(始发律)依次乘以 $2/3$ 或 $4/3$ 的因数(或先损后益，或先益后损)，而逐一得到各律的振动弦分的长度。“三分损益法”亦称“五度相生法”。它在史籍中的早期记载，见于《管子·地员篇》与《吕氏春秋·音律篇》。其中《管子》生律只计算到五音(五声徵调式)；《吕氏春秋》则算全了一个八度内十二个音的律位。《管子》生律的先益后损与《吕氏春秋》生律的先损后益，可以导致推演出不同的七声音阶结构形态。

### 秦时乐府、汉时《乐记》

### 乐府音乐

#### 1) 乐府机构的产生与发展

“乐府”作为宫廷音乐机构的设置，在秦代便已开始，它在文化管理上

适应国政的大一统需要。汉袭秦制，乐府机构在汉武帝时期获得了前所未有的发展，以至后人认为乐府起于汉武帝时期。《汉书·礼乐志》记，“至汉武帝定郊祀之礼……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。”

乐府音乐在传统音乐基础上，汲收民间俗乐以及外族外域音乐的成份，呈现出新的面貌。汉乐府的任务除了将文人歌功颂德的诗赋配制成新曲、编演乐舞外，最有意义的一项工作便是采集四方民歌。这使得民间音乐获整理、集中的机会。汉统治者个人对地方音乐的偏好、兴趣，也影响到宫廷音乐对民间俗乐的选择性吸收。《汉书·礼乐志》载，“高祖乐楚声，故房中乐楚声也。”另，汉宫廷乐舞《巴渝舞》，其形式直接受南方少数民族乐舞的影响。汉乐府音乐还有吸取西域传入音乐曲调以改编制乐的创作活动。据《晋书·乐志》载，“张博望入西域，传其（指胡角）法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐”。此虽是后人笔墨且渗入后人的音乐概念（如“解”的曲体名称），但所述事实，或是可信的。

## 2) 汉乐府主要乐种——相和歌、鼓吹乐

### 相和歌

相和歌作为汉代北方民间谣曲，是在最初“徒歌”的基础上，加上丝竹伴奏而发展起来的乐歌形式。相和歌与先秦以“相”为节奏乐器而歌唱的乐歌形式有前承关系。这种“徒歌”的形式在汉代相和歌中，可能以“但歌”这种不用乐器伴奏而加帮腔的形式保存下来。所谓“但歌”，因其唱和的形式，或可视为相和歌发展衍化中的一类形式。史载其

“无弦节，作伎最先唱，一人唱，三人和”（《晋书·乐志下》）。相和歌较成熟的稳定形态便是“丝竹更相和，执节者歌”（《宋书·乐志》）的形式。相和诸曲的伴奏，后发展成以笙、笛、节、琴、瑟、琵琶、箏七种乐器为伴奏的乐队形式，它为衍化成歌舞形式的相和大曲奠定了基础。相和歌在其发展中形成有“引”、“曲”、“吟叹曲”、“但曲”、“但歌”及歌舞类的大曲等多种形式。相和歌最为丰富的艺术形式是相和大曲，它具有歌唱舞蹈器乐综合一体艺术的表演形式。其基本曲体结构是“艳——曲——趋（乱）。”其中“艳”是舞蹈表演器乐伴奏珠段落，一般无歌诗演唱；“曲”是大曲的核心部分，特点是歌诗的声乐部分与作为伴奏、间奏的器乐部分相互交替；“趋”（乱）一般是歌诗演唱加上舞蹈、器乐，趋于紧张热烈而推向高潮。

### 鼓吹乐

鼓吹乐是汉人发展起来的，以打击乐器和吹奏乐器为主的乐种。起初用鼓、钲、箫、笳等乐器，亦加有歌唱。它初起于北方以游牧为生的少数民族音乐生活，传入中原后又与汉族传统音乐相融合，流行于各类社会音乐生活中，并逐渐形成一种规模较大品类较多的音乐体裁。《汉书·叙传第七十上》记秦末班壹避乱于塞北，至汉初“以财雄边，出入弋猎，旌旗鼓吹”。鼓吹乐传入后，开始是作为马上之乐而用于仪仗军乐，后来又在宫廷、民间产生多种新的鼓吹乐队形式，并流传于南方。

鼓吹乐在种类上有鼓吹与横吹之分。据《乐府诗集》卷21记，其“有箫笳者为鼓吹，用之朝会道咱，亦以给赐，”、“有鼓角者为横吹，用之军中，

马上所奏者是也。”除此以外，鼓吹乐还在不同的社会音乐生活场合中，逐步演绎成“黄门鼓吹”（宫廷鼓吹乐）、“骑吹”（马上吹奏）、“短箫铙歌”、“箫鼓”等组织形式。鼓吹乐在当时社会生活中应用广泛，并对后世各类鼓乐有长远影响。

## 乐器

### 1) 笛属乐器

马王堆三号汉墓出土有两支六孔横吹单管乐器。该墓殉葬品帐目竹简“遣册”中有“箛”字样，此为笛之古字，音义并同。汉代又有竖吹笛属乐器羌笛。汉代文献关于三孔羌笛的记载颇多，估计最初是马上演奏用乐器。后孔数增至四、五孔。马融《长笛赋》述及此，“近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已。……易京君明识音律，故本四孔加以一。君明所加孔后出，是谓商声五音毕。”除羌笛外，竖吹笛的其它类还有“长笛”，其形制较为长大。

### 2) 筊

又称“胡筊”，是汉鼓吹乐中主要乐器。最初形态是“卷芦叶为筊，吹之以作乐”。后以芦叶制成哨，插入管中成为复簧乐器，似笙簧。胡筊在汉代流行于塞北、西域游牧地区，其音色与音质在地域审美心理上有独特感染力。

### 3) 箜篌

《史记·孝武帝本纪》曾记汉武帝元鼎六年“塞南越，禘祠泰一，后土，始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及箜篌瑟自此始。”关于瑟类箜篌的形制，唐《通典》中亦有描述。此与传入稍晚的竖琴类箜篌相区别而称为卧箜篌。

又据唐杜佑《通典》载：竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。说明此乐器汉代已从西域传入，其形制“体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏。”

### 4) 琵琶类属乐器

历史上“琵琶”概念泛指包括形制各异的琵琶类属乐器。在这一时期可提到圆形直项琵琶与梨形曲项琵琶。前者又称秦汉子，后世又称“阮”。魏晋傅玄《琵琶赋》序曾提到关于其来源的二种说法。梨形曲项琵琶是由西域传入的乐器，虽然东汉刘熙《释名》已记有“枇杷”，述其“本出胡中，马上所鼓也”，但传入时间不详。

## 乐律学

### 1) 京房六十律

西汉律学家京房（公元前77—37年）提出六十律的律制，是想突破十二律制的限定，将三分损益法连续推演至六十律，以此解决前人三分损益计算中黄钟不能还原的难题。当他推算至五十三律时，便已得到和出发律黄钟仅有3.51音分之差的“色育”律，显示了其律学思维的精微性。但是京房谋求律数与历数的相和西凑满六十律，使其理论价值受到削弱。与当时的音乐实践活动有关，京房指出“竹声不可以度调”，是看到以管定律与用弦定律相比不甚精确的缺陷。他为此制作了十三弦的“准”，提出“作准以定数”、“以为六十律清浊之节”，这使得他的理论客观上是为三分损益十二律之外的变律谋求到合法的地位，展示了一种律学实践中的灵活性。

### 2) 记谱法——“声曲折”

《汉书·艺文志》记当时有一种与歌诗演唱相应的谱式“声曲折”。今

存明道藏《玉音法事》有一种曲线谱，以大字书辞，细字书声，其间以曲折细线联之，以表示演唱时音势的曲折升降，此或可视为古代“声曲折”的传承谱式。

## 音乐美学论著——《乐记》

《礼记·乐记》成书于西汉。它作为先秦以来儒家音乐思想的总结与发展，汲取了前人的思想资料，通过编纂成集的方式，形成自身较完整的音乐思想体系。《乐记》作为古代音乐美学思想史上影响最为深远的一部著作，提出了许多重要的音乐思想。其中包括对音乐与政治（“礼”与“乐”）、音乐的内容与形式（“德”与“艺”）、音乐的审美娱乐与道德教育（“道”、“欲”）诸种关系以及“感于物而动”命题（心物关系）、“乐”的内涵等多种问题进行阐述。概要地说，《乐记》在“礼”、“乐”关系上强调“乐”必须服从于“礼”；在“德”、“艺”关系上尤为重视和强调音乐的道德价值和思想内容；在“道”、“欲”关系上虽然承认音乐有娱乐作用，但强调与道德教育的结合，发挥其教化作用；在心物关系上它以“感于物而动”的命题，说明音乐的产生因由，具唯物论因素，但又将此作为“性之欲”放在具天赋道德属性的“性之端”的对立面加以防范节制，又构成唯心的一面。在对“乐”的认识上，它以快乐的情感特征（“乐者乐也”）、诗乐舞综合一体（“黄钟大吕弦歌于扬”）、具道德属性内容（“德音之为乐”）三方面作为“乐”的完整内涵。

## 五彩缤纷的魏晋南北朝音乐

### 清商乐

清商乐由相和歌发展而来，作为秦汉音乐的“余脉”，其发展大致经过三个阶段：

曹魏始设“清商署”，其前承汉之“相和三调”。西晋仍设“清商署”，荀勖掌乐事，作清商三调歌诗；

晋室东渡，“中朝旧音，散落江左”，清商乐随人口迁移传入南方，与吴歌西曲互为影响；

北魏时南方清商乐复传北方，北魏“得中原旧曲，……及江南吴歌，荆楚西声，总谓之清商乐。”此后，清商乐已具融合南北，承汉启唐的性质，成为盛行中国南北方的重要乐种。

今存《乐府诗集》中的“清商曲辞”，大都是吴歌西曲。现存吴歌西曲几乎都是情歌，其中不少描写青年男女大胆追求爱情中悲欢离合的情感。吴歌西曲原出于民间，随着商业经济繁荣作为民谣进入城市音乐生活，逐步适应市民阶层及富豪娱乐趣味，经文人加工润色、“被之管弦”，供声色之娱，亦有改编成歌舞形式的。清商三调曲体结构大致具有“弦——歌弦（送）”的曲体特点。吴歌西曲亦有“和一曲一送”的曲体特点。

### 音乐的传播及其影响

#### 1) 战乱中的音乐交流

公元384年，前秦吕光攻入龟兹，获得一支完整的龟兹乐队，共有二十个乐工，所用乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、鼙、毛员鼓、都昙鼓、

答腊鼓，腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝等十五种。并带回音乐作品多部。如歌曲《善善摩尼》、解曲《婆伽儿》、舞曲《小天》、《疏勒盐》。后世唐玄奘在《大唐西域记》中称龟兹音乐“特善诸国”，代表了西域地区音乐的最高水准。龟兹乐传入中原与汉魏旧乐相融合，产生了新乐种《西凉乐》。

### 2) 通商、通婚带来的音乐交流

自汉通西域，中原与西域的文化交流未有间断。丝路的畅通促进了中外音乐的交流。北魏时，不少外域人在通商过程中长居中国，“附化之民万有余家”，其中包括不少擅长音乐歌舞表演的外族人。《隋书·音乐志》记北齐后主高纬“唯赏胡戎乐，耽爱无已，……故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪纓而为伶人之事。”其中曹妙达作为曹婆罗门之后，世代以弹琵琶著称，其人于北齐至隋任宫廷乐官。

公元568年，北周武帝宇文邕聘突厥女阿史那氏为皇后，同时带入康国、龟兹音乐，这类音乐交流比起民间的传播更为集中，规模大、水准也颇高。随同进入中原的龟兹音乐家苏祇婆带来西域琵琶以及“五旦”“七调”琵琶调式理论，对后世隋唐乐律有重要影响。

### 3) 佛教传入对音乐的影响

佛教约于公元一世纪中期开始传入，至南北朝已相当盛行。在音乐方面，僧人为宣扬教义，在寺院以歌舞伎乐表演方式结合讲唱经文以吸引听者。北魏《洛阳伽蓝记》描写洛阳景元寺中“常设女乐，歌声绕榭，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙如神，以是尼寺，丈夫不得入。得往观者，以为至天堂。”佛教徒在唱经中，由于“梵音重复，汉语单奇，若用梵音以咏汉语，则声繁而倡促；若用汉曲以咏梵文，则韵语而辞长”（《高僧传》）。因此，有些中国僧人为适应汉民族习惯以吸引听众，开始采用汉族民间曲调来唱经。

## 七弦琴艺术

七弦琴的成熟期是在汉末魏晋时期。据枚乘《七发》“九寡之珥以为约（的）”的记载可证西汉时期已有琴徽。但从出土汉琴看，琴面未见有琴徽，估计在普遍的意义，琴制仍处于未定型状态。至魏晋，琴制已达完善、定型。嵇康《琴赋》与顾恺之《琴图》皆有所证。唐人手写文字谱卷子《幽兰》为南朝梁丘明传本，据谱中所记，可知至迟在南朝梁时，七弦琴已具备十三个徽位。

这一时期出现一批不依附于宫廷贵族的自由音乐家如蔡邕、嵇康、阮籍等琴家，琴曲创作也较西汉繁荣。现存琴曲作品有《碣石调·幽兰》，这是现存最早的琴谱。此曲以《碣石调》为音乐基本素材。据《南齐书·乐志》载，“《碣石调》，魏武帝辞，晋以为《碣石舞歌》，其歌四章。”所谓“其歌四章”，亦如相和大曲的“四解”，在琴曲中则称“四拍”。现存《碣石调·幽兰》谱；于每拍结尾均有文字注明“拍之大息”或“拍之”，共有四处，正谓“四拍”，或可推测，今存《幽兰》正是相和大曲中“但曲”形式的存留。另，今存琴曲《广陵散》的“序—正声—乱声”与《梅花三弄》的“三弄”曲体结构特征，在一定程度上保留了当时相和大曲与清商三调音乐结构的某些特点。

## 乐律学

公元274年，魏晋时期乐律学家荀勖（？~289年）在晋太乐府与下属

乐官、笛工共同完成大致符合三分损益律十二律间高的十二支竖吹笛，以代替古乐礼仪活动中以钟磬定律的作用，于实践中作出解决管口校正问题的努力。荀勖在笛律研究中创造的“管口校正”理论，是对古代律学理论在乐学实践基础上的杰出贡献。

南朝宋律学家何承天（370～447年）在三分损益律的基础上调整律数，创造了具十二平均律倾向的“新律”，以等差分配的方式解决了黄钟还原律学问题。“新律”的提出，从音乐实践的角度讲，适应了器乐演奏（尤其是带品、相乐器的应用）中合乐的需要。

### 音乐美学论著——《声无哀乐论》

魏晋音乐家嵇康（223～263年）在其音乐美学论著《声无哀乐论》中，对音乐审美的特殊现象和规律进行了深入的分析。他关于音乐审美心声关系的认识，是其音乐审美思想中最值得重视的方面，其认识大致有以下五个相互关联的层次：

认为乐音及其运动形式具有自然谐和的本质属性；

认为乐音与人的情感之间具有“无常”的关系；

认为乐音对人的哀乐情感只起到“发滞导情”的作用；

认为人在音乐审美体验中获得的哀乐情感，并非是音声给予的，而是审美者自己在生活中获得的哀乐情感体验，只是由于音乐的“导情”作用才得以流露出来；

认为乐音虽然不能表现哀乐情感，但它的运动仍能对人心理上产生“躁静”的情绪影响。

就嵇康音乐思想的整体特征而言，他一方面是将批判的矛头指向将音乐当作名教工具的儒家音乐观，力求在音乐审美中，肯定人的主体地位而不是对名教的依附；另一方面他将思辨集中在对音乐审美规律特殊性问题的分析和探讨上，并从中提出一些至今仍具有相当理论价值的音乐美学观念。其论点打破西汉以来经学陈腐沉闷的气氛，在思想界引起巨大反响。

### 盛唐之音——谈隋唐五代音乐

#### 曲子音乐

曲子音乐在唐代获得的成就，犹如唐代诗歌在文学史上的成就，是“盛唐之音”在世俗音乐生活中的直接体现。隋唐曲子音乐既有对传统民间音乐、乐府声歌的继承，又吸收有少数民族及外域音乐曲调，其中也有乐工、歌妓及文人参予的创作。今存敦煌卷子中有各类曲子词545首。仅敦煌卷子所载曲子词尚如此之多，当时在民间、宫廷中被乐工、歌妓传唱的又会有多少！唐曲子音乐之繁荣于此可见一斑。

#### 燕乐

隋唐燕乐的体裁包括歌舞大曲、百戏、散乐等各类音乐形式。燕乐的组成，其音乐大致融汇了三方面的源流。其一是沿着汉族传统音乐发展脉络不断沿革，并在隋唐时期继续得到发展的清商乐；其二是自十六国南北朝至隋唐主要沿着丝绸之路传入的西域各国音乐，其中以龟兹乐为典型代表；其三，是在民族间文化交流中，传统音乐与外族外域音乐相互吸收融合而形成的新

乐种，如西凉乐。隋唐燕乐音乐成份的突出点在它的继承性和兼融性。这些能从燕乐的组织形式特点看到。隋唐燕乐的九、十部乐，是以乐种的地区来源作为划分依据的组织形式。其中除了各部伎中一部狭义的“燕乐”外，还包括清乐、西凉乐、高昌乐、龟兹乐、疏勒乐、康国乐、安国乐、天竺乐、高丽乐。燕乐中亦有以演奏形式特点划分的坐部伎与立部伎。

### 歌舞大曲

歌诗、器乐、舞蹈综合一体的“大曲”，是唐代燕乐居重要地位的音乐体裁，它标志着我国“乐”的综合艺术表演形式达到全盛时期。唐崔令钦所撰《教坊记》中著录有唐大曲作品四十六首，其中常为人提到的有《绿腰》、《凉州》、《甘州》、《霓裳》、《后庭花》、《柘枝》、《水调》等。唐大曲在后世影响最大的是《霓裳羽衣曲》，它具法曲的形式，内容与道教有关。其曲原名《婆罗门》，天宝十三年唐玄宗以太常刻石方式更改了一部分由西域等处传入乐曲的名称，此曲亦在其中。唐诗人白居易的诗篇《霓裳羽衣舞歌》曾对此乐舞的表演与结构有细致的描述与注解。其结构大致由散序六段、中序十八段、破十二段组成。其中序第一段曲调，经南宋姜白石依曲填词而保存至今。

### 歌舞戏

唐燕乐中的“散乐”，作为“俳优歌舞杂奏”的综合艺术形式，是歌舞杂戏兼而有之。歌舞戏作为雏型戏曲的表演形态，是中国戏曲趋于成熟的先声。唐宫廷燕乐设“鼓架部”，其中歌舞戏作品可提到《大面》、《拨头》、《踏谣娘》、从其表演具一定故事情节、有角色与化妆、兼有歌舞伴唱与器乐伴奏的综合形式，以及当时在创作、审美中普遍存在的戏剧意识看，说明唐歌舞戏可视为较完备的雏形戏曲。另、唐“参军戏”表演以及佛教寺院中的戏场活动都有“戏”的因素。或可说，唐戏的活动主要包括歌舞戏、参军戏及寺院戏场活动这三方面，并已具相当广泛的社会生活基础。

### 说唱音乐的成熟形态——俗讲

汉至隋唐，佛教活动中的讲唱活动日趋普及。就像佛教本身要在中国本土扎下根，必然要适应中国本土的世情风貌一样，佛教僧侣为向社会广播佛理，普遍采用“俗讲”的方式，即更趋向于运用民间曲调讲唱以吸引听众，寺院中亦产生有专门的“俗讲僧”。“俗讲”即是将佛教故事以通俗方式讲唱、其散（说白）、韵（歌唱）相间，具说唱音乐基本特点。俗讲早期内容与佛教故事有关，但它走向社会后，便以《王昭君变文》、《孟姜女变文》这类世俗题材为讲唱内容。

### 七弦琴艺术

古琴曲的审美在隋唐时期，并非是取悦于喧闹的殿堂宴饮歌舞场合，而是以其传统的独有艺术魅力，追求简静的境界。天宝中琴待诏薛易简作《琴诀》七篇，便提到琴乐的审美与演奏中，都要设法做到“简静”的境界。这在唐诗咏琴的诗作中亦有所表现。

唐代的琴曲传之后世的可提到晚唐人陈康士所作琴曲《离骚》。这是一首以屈原《离骚》为蓝本，“依《离骚》以次声”而创作的作品。现存最早

乐谱载于明代《神奇秘谱》。

随着古琴艺术的发展，旧有的文字谱记谱方式已适应不了琴曲创作、演奏的需要。大约在中唐时期，曹柔首创了最早的减字谱以记写琴曲。它是一种以记写指位徽位与左右手演奏技法为特征的记谱法。所谓“减字”，是用汉文减笔字组成一些用以指导弹琴的符号，是从文字谱脱胎减化而来。减字谱的产生对后世琴曲的流传与保存起到了重要作用。

## 音乐技术理论

### 1) 音乐演唱理论

唐段安节在《乐府杂录》中记有当时的声乐演唱理论，“歌者，乐之声也，故丝不如竹、竹不如肉，迥居诸乐之上。……善歌者，必先调其气，氤氲自脐间出，至喉乃噫其词，即分抗坠之音。既得其术，即可致遏云响谷之妙也。”这是最早的关于运用丹田之气的声乐理论记述。

### 2) “解”的曲体功能

“解”的概念在唐代的器乐及歌舞曲体结构中都有所体现。《新唐书》载“隋有法曲，其音清而近雅。……隋炀帝厌其声淡，曲终复加解音”；唐南卓《羯鼓录》记乐工李琬语：“夫曲有不尽者，须以他曲解之，方可尽其事也。夫《耶婆色鸡》当用《掘枝急通》解之”。担负着“解”的曲体功能的曲段便是“解曲”。它在曲体结构上担负情绪转换、形成对比的音乐功能。“以他曲解之”是其重要特征。

### 3) “犯调”

犯调又称“犯声”，指在乐曲的发展中同宫的调式变换，即调高不变而调式产生变化。犯调是唐代器乐曲演奏中较常见的音乐技法。元稹《何满子》诗句有“犯羽含商移调态，留情度意抛管弦”，其所谓“调态”，当指《何满子》一曲中同宫商羽调式的相犯。“犯羽含商”的实例可参照今存唐陈康士琴曲《离骚》开首乐段。宋人陈旸《乐书》中也记“明皇时乐人孙处秀善吹笛，好作犯声，时人以为新意而效之。”

“犯调”在唐歌舞音乐中亦存在。据陈旸《乐书》，“乐府诸曲自古不用犯声，以为不顺也。唐自天后末，《剑气》入《浑脱》，始为犯声之始。

《剑气》宫调，《浑脱》角调；以臣犯君，故有犯声。”理解唐歌舞大曲中的“犯声”，或可与大曲中“解”的曲体结构联系起来看待。

### 4) 八十四调与二十八调理论

隋唐时期的“八十四调”理论，有《隋书》所载隋音乐家万宝常与郑译的理论。《隋书》中有关万宝常的记载称他撰写《乐谱》六十四卷，具论“八音旋相为宫之法，改弦移柱之变，为八十四调，一百四十四律，变化终于一千八百声”等乐律理论。万宝常潜心于音律，并精通各种乐器，其理论是富于实践性的。

《隋书》记载郑译受到龟兹乐人苏祇婆“五旦七调”理论的启发，对其“五均以外，七律更无调声”尚不满足，“遂因所捻琵琶弦柱，相饮为均，推演其声，更立七均，合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调。十二律合八十四调。旋转相交，尽皆和合”。

隋唐燕乐二十八调，在《唐书》、《乐府杂录》、《宋史》等史籍中均有载录。它是在宫廷燕乐演奏活动中形成的宫调系统。其理论观念既承用了相和歌清商乐中的传统宫调观念，又吸收了西域传入的、主要是龟兹乐的乐

调观念。《隋书·音乐志》所载苏祇婆“五旦七调”琵琶乐调理论可作为理解燕乐二十八调四宫七调理论的参照。

“雅”、“俗”共存的宋辽金音乐

## 词调音乐

词调音乐作为一种音乐体裁，属于据一定曲调填词的词体歌曲。宋代词调音乐的兴起并非异峰突起，它是唐以来词乐创作活动的延续，从唐代敦煌曲子词那里可找到它的早期型态。五代时已编有唐代词总集《花间集》，选录作品五百首。就词调音乐的形成讲，它含有民间曲子及隋唐歌舞大曲等各类曲调的成份，其中也有经乐工、歌妓乃至文人加工、创作的艺术性较高的音乐形式。

词调音乐的创作在很大程度上是“先乐后词”，这种创作特点反映了当时音乐作品的丰富性以及从前人所传音乐的继承性。“先乐后词”的前提在于，社会音乐生活中充溢着大量广为流传、脍炙人口的乐曲，乐工、歌妓、文人纷纷依曲填词作乐，使得这些曲调的传唱在当时几乎到了经久不衰的地步。自隋唐传承的具相当数量的曲调，为宋代音乐的发展提供了一笔相当可观的“遗产”。这些曲调不仅具有音乐表现力的丰富多样性，同时也由于“依曲填词”的创作特点而具有相当的可塑性，为词乐创作提供了多种选择的可能。

宋人在词调音乐创作上形成有一些基本的方式。可简括为“依曲填词”、“曲拍为句”、“依字易歌”、“音韵协畅”、“起调毕曲”这样大致五类。

### 依曲填词

依曲填词的创作前提在于当时流行有大量曲调可供填新词之用。宋人作词乐多依唐曲，宋词乐许多词牌如《渔家傲》、《捣练子》、《虞美人》、《西江月》《临江仙》、《长相思》、《浣溪沙》等，都可在唐《教坊记》杂曲调名中见到。宋人也常取唐大曲音乐片段形成独立曲调，如《水调歌头》，其曲调估计来自大曲《水调》中序歌段的开始部分。

### 曲拍为句

关于“曲拍”，《碧鸡漫志》称“拍谓之乐句”。张炎《词源》讲“拍板名曰齐乐，又曰乐句”。如词调音乐《破阵子》又名《十拍子》，其词体前后阙恰好共十句，尽管这只是典型例证，但也说明词调音乐创作中有意识地注意以音乐曲调上的一拍（乐句）相当于词体结构上的一句（词句）。

### 依字易歌

词调音乐在词曲关系上，基本上建立的是一字一音的关系。今存《白石道人歌曲》的音谱与符号，大致上每个字旁注一个符号。当然，在实际演唱中，不会是完全拘泥于此的。这里要考虑到根据汉语音韵行腔的特点，若顾及到字的行腔，在实际演唱的旋律上，也会有一字多音的现象。这种差异也在于记谱理解上音乐观念的差异，这点在后世曲律理论上分析得更透彻。但这种意识宋人也已有之，南宋张炎《词源·讴曲要旨》中说的“字少声多难过去，助以余音以绕梁”，已不是拘泥于一字一音。

### 音韵谐畅

在词调音乐创作中，除了注意词自身的声韵平仄合乎法度，同时也必须讲究词韵（语言音调）与音声（音乐音调）的谐畅关系。语言音调中的平仄