

# 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

## 中国音乐简史

# 上编 中国传统音乐在 古代的演进

## 第一章 远古及夏、商时期的音乐 (公元前 11 世纪以前)

### 一、音乐的起源

中华民族的音乐文化，源远流长。早在文字发明之前，当我们的祖先由类人猿进化为人，为了使生命个体能够存在和种族能够延续，在人类必须从事的两项最基本的生产活动：劳动和生殖中，随同工具的使用和语言的产生，就孕育了音乐。事实上，人的左、右脚行走，心脏和脉搏的跳动，就是最简单的节奏；而原始人单调的语言只要有高低的语调变化，也就蕴含了旋律的因素。

原始的乐器主要由生产工具演变而成。山西夏县东下冯文化遗址出土的石磬。最初可能是耕田用的石犁；河南舞阳县贾湖文化遗址出土的骨笛，浙江河姆渡文化遗址留存的骨哨，及西安半坡村出土的埙，则可能是狩猎时模仿动物鸣叫以便诱猎的工具；陶制的盛物器皿本身就可以敲击，口部蒙上动物的皮则成了“陶鼓”。发音工具的长期使用，使人们逐渐掌握了发音的手段，审美听觉也得到了开发。山西万荣县荆村出土的新石器时代的陶埙，已能分别吹奏出小三度、纯五度音程，而距今八千年的舞阳骨笛多达七个音孔，这反映了我们祖先最初的音高、音程感的形成，以及民族音乐审美尺度在听觉上的朦胧意识。

歌唱则起源于语言及共同劳动中协调的呼叫。《吕氏春秋·音初篇》记涂山氏女作歌“候人兮猗”，闻一多先生称之为“音乐的萌芽”，“孕而未化的语言”，这首最古老的南方情歌体现了原始歌曲中曲调与语调的密切关系。《淮南子》所引翟煎之言：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌也”，形象地反映了原始歌谣在劳动实践中自然产生的过程。

虽然在音乐产生的过程中，实用的功能先于审美的感情，但音乐毕竟是人类思想情感最直接、最便捷的方式之一。所谓“言之不足故嗟叹之；嗟叹之不足故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”。音乐作为人类情感表达的一种载体，以后随着社会的发展及生活的日益复杂，音乐的内容和作用也随之扩大，美的因素逐渐增长，音乐的形式也更为丰富了。于是，音乐遂以一种独立的艺术样式，作为社会意识形态之一，随着社会的演进而不断地向前发展。

### 二、古乐舞的内容与形式

原始的音乐与诗歌、舞蹈合为一体。乐舞多与氏族部落的农耕狩猎、图腾崇拜、祭祀典礼等社会生活有关。《吴越春秋》中相传为黄帝时期的《弹歌》，“断竹、续竹、飞土、逐迥（肉）”，语言简洁规整，富于节奏律动性，是先民从制作弓箭到射猎的劳动过程的记录。伊耆氏在蜡祭乐舞中演唱

的《蜡辞》：“土返其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽”，表达了人们对新的一年中减少自然灾害，农耕顺利的良好祝愿。歌颂氏族的图腾，是原始乐舞经常表现的内容。传说黄帝部落以云为图腾，有《云门大卷》的乐舞；商人以燕子为图腾，商颂中有《玄鸟篇》，舜的乐舞为《韶》，记载中既有“箫韶九成”、“击石拊石”等乐器演奏，也有“鸟兽跑跑”、“百兽率舞”等人饰鸟兽的表演，展现了在祭祀典礼中原始乐舞千姿百态的场景。

从夏代开始，我国进入专制奴隶制社会。以王权统领四方的政治形态，在社会文化活动中占显要位置的乐舞中得到反映。乐舞从氏族社会时主要用于图腾祭祀等礼仪活动，转向对奴隶制王权统治者的歌颂。夏代歌颂开国君主大禹治水功绩的乐舞《大夏》，赞颂禹“勤劳天下，日夜不懈，通大川，决壅塞”，“以利黔首”。商代乐舞《大濩》祭祀祖先，也炫耀成汤伐桀的武功。目的是通过对统治者的歌功颂德，起到肯定王权，巩固奴隶制统治的作用。

商代盛行求神问卜，并必伴乐舞，由此产生了专司乐舞的“巫”及“覡”。这是随生产力发展，社会分工在音乐中的体现。由于巫直接参与神权统治，是“沟通”人和鬼神之间的使者，在商代地位相当高，加上巫有很高的文化水平，能歌善舞，他们成了中国最早的专业音乐舞蹈家，并促进了乐舞艺术的提高发展。商代的巫乐广泛用于征战、田猎、降神祈雨及驱鬼逐疫等各项祭祀仪式中，既有求雨的“雩舞”、“雩舞”，也有头戴假面具驱傩辟邪的“盥舞”，以及边奏乐器边舞蹈的“奏舞”等。这种祭祀歌舞常常漫无节制，《尚书·伊训》记载，商代宫廷中“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风”，并往往不分昼夜，通宵达旦，接连几天。

### 三、远古及夏商的乐器

至殷商时期，从出土文物及甲骨文字看，中国已出现了十余种敲击乐器和吹管乐器，并有可能还有了弹弦乐器。

敲击乐器中由原始的陶鼓，随着手工业和青铜冶炼业的发达，已有了木制及铜制的鼓，并发展为多种不同形制，既有带脚的“足鼓”，也有以木棍贯于鼓身的“楹鼓”，以及有柄、鼓身两边系有绳槌，可摇击发声的“鼗鼓”等。磬是敲击乐器家族中以玉或石头制作的又一个成员。至商代除了单个的诸如虎纹大石磬那样的特磬，还有三枚一组、音高不等的编磬。在钟类的敲击乐器中，形制、大小和演奏方式更为丰富多样：有安插在架上的铙，用手执着敲击的铎、铃，也有悬挂敲击的钟、镛、等。殷墓出土的编钟，也常常三枚一组。

吹管乐器有匏、篪、埙等。匏和篪均由数根苇管编制而成，不同的是匏的编制左右成列，是排箫的前身，只能奏单音曲调；篪的编制抱团成束，则后来演变成笙，能同时发数音。商代的埙有陶、石、骨（象牙）等不同材料制成，并已共趋于桃形。河南辉县琉璃阁出土的商代陶埙已有五音孔，可勉强吹奏五声音阶的曲调。

编钟、编磬、埙、匏等乐器的出现，说明至少至商代，经过长期的音乐实践，人们已有了初步、但明确的音阶观念。

## 第二章 周秦时期的音乐（公元前 11 世纪—前 206 年）

### 一、周代的礼乐制度

公元前十一世纪中期推翻殷商建立的周王朝，在总结殷商典章制度的基础上，制定了等级严密的礼乐制度。“礼”是为了区分贵贱等级，“乐”可以使人互相和敬，两者结合，为的是维护奴隶制贵族的等级秩序，巩固统治阶级内部团结而更有效地统治百姓。

根据“礼治”，周王朝由繁琐的礼仪制定了与之配合的各种音乐使用标准，不同场合、不同身份的人，不仅礼仪有别，所用音乐也有严格规定。如乐队编制以悬挂的钟磬为准，“王宫县”，即天子所用的乐队可以列成东西南北四面；“诸侯轩县”，排列三面；“大夫判县”，排列两面；“士特县”，只能排列一面。又如歌舞队，天子用每行八人、列成八行的六十四人，称为“八佾”；诸侯用三十六人的“六佾”；卿大夫用“四佾”，十六人；士只能用四人“二佾”等等。

为了维护和推行礼乐制度，周王朝还设立了由“大司乐”总管的音乐机构，对十三岁到二十岁的贵族子弟进行系统的音乐教育。教学的课程主要有乐德、乐语、乐舞。所谓的乐德，就是“中和、祗庸、孝友”等伦理道德观念；乐语就是“兴道、讽诵、言语”等礼教行为规范；乐舞则包括大舞、小舞等音乐理论、音乐诗篇的唱诵、舞蹈以及六代乐舞的表演。

六代乐舞据传是历代留传下来的六部史诗性乐舞，包括黄帝时的《云门大卷》，尧时的《咸池》，舜时的《大韶》，禹时的《大夏》，商汤时的《大濩》，以及演述周武王伐纣战争活动全过程的《大武》。它们在周代被用于宫廷祭祀天地、山川、祖宗等重大典礼活动。其中特别是《大武》和被认为歌颂文德为主题的《大韶》，更被经常演出于天子大祭、礼学、养老等典礼中。象“羽舞”、“皇舞”、“旌舞”等，是宫廷中的娱乐性小舞。

周代宫廷除乐舞之外，宫廷中另有用于天子祭祖、大射、视学及两君相见等重要典礼的大典乐歌，如颂、雅；以及后妃们在内宫侍宴时唱的房中乐，不用钟、磬，只用琴、瑟伴奏。这都体现了音乐已从原始的乐舞中分化了出来。周代宫廷中还有秦、楚、吴、越等地的四夷之乐的表演，说明了当时各民族风俗性的歌舞已有一定的交流。

### 二、周秦时期民间音乐的发展

公元前 770 年，周平王因逃避大戎族的威胁，把都城从镐京迁到东边的洛邑，进入了史称的春秋战国时期。之后，代表奴隶制鼎盛时期的周王室日渐衰落，随同奴隶制的瓦解，新兴的地主阶级的产生，出现了“礼崩乐坏”的局面，一方面诸侯贵族无视于礼乐制度的束缚，在宴饮用乐中常有“僭礼”之举。另一方面，被统治阶级斥为“淫乐”的民间音乐，以“郑卫之音”为代表，得到了空前的发展，并渗透到了宫廷音乐中。

这一时期编撰成集的《诗经》，收存了自周初到春秋中期约五百年间的合乐歌词三百零五首。周初有采风制度，《诗经》是孔子在周代乐官编集的基础上校订辑录而成的。它收集的绝大部分为北方乐歌，分风、雅、颂三类。颂为祭祀乐舞中的歌曲；雅主要是贵族文人的作品；风则是当时十五国的民

歌。根据歌词结构，可推测当时民歌的音乐结构以分节歌为主，也有在前面或后面加副歌，或开头加引子，结束时加尾声的。除雅、颂的曲调具有“和平静穆”的特点外，民歌中以秦声和郑卫之音最有风格特点。秦声“夫击瓮扣缶，弹箏搏髀而歌呼呜呜，快耳目者”（李斯《谏逐客书》），节奏明快，曲调亢爽粗犷。郑卫之音或“靡曼皓齿”，或“烦手淫声”（《吕览》、《左传》）。前者抒情委婉，后者热烈奔放，与雅颂之音迥然不同。《诗经》中的民歌题材内容丰富，既有魏风《伐檀》中伐木工对剥削阶级不劳而获的愤懑和讽刺，也有豳风《七月》倾诉的农民在严重剥削下从事劳动的艰辛，卫风《木瓜》、郑风《出其东门》，则反映了青年男女间纯真的爱情。

南方的乐歌以楚国南部的“九歌”尤为特色。九歌是楚地湘沅地区民间祭典时的歌舞，击鼓吹竽，载歌载舞，情绪热烈奔放。屈原曾将当地祀神乐舞的歌词进行整理加工，留有《九歌》中《东皇太一》、《云中君》、《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《东君》、《河伯》、《山鬼》、《国殇》、《礼魂》十一篇歌词。这些歌词绝大多数写鬼神，反映了楚地盛行巫风的民间习俗。屈原的《离骚》、《天问》等也具有楚地民歌的特色。在这些长篇歌曲煞尾，他多次运用了早在乐舞《大武》中出现过的“乱”的手法。“乱”的歌词或是全曲大意的概括，或是内心情感的叙述，起到深化乐歌意旨的作用；同时在曲调上也通过发展变化，形成全曲高潮。

当时荀子根据民间舂米时伴随杵声歌唱的劳动歌曲“成相”，创作了宣传“尚贤”、“不阿亲”、“法后王”主张的《成相篇》，它的句法结构具有鲜明的音节律动，近似现今的快板，因此一般被认为是后来说唱音乐的远祖。

春秋战国时期民间的音乐活动十分普遍，如战国时齐国的临淄，因生活富实，“其民无不吹竽鼓瑟，击筑弹琴”。同时民间还出现了职业性的艺人，有“鼓鸣琴，搏履”的歌舞伎，也有专门到贵族之家为妇女唱诗的盲艺人。在民间音乐的兴盛发展中，涌现了不少杰出的歌手和器乐演奏家，如韩娥歌唱就有“余音绕梁，三日不绝”的传说，秦青的歌声“声振林木，响遏行云”等，又如古琴演奏家伯牙与欣赏者钟子期的“知音”故事：“瓠巴鼓瑟而渊鱼出听。师旷鼓琴而六马仰秣”（《荀子·劝学》）的赞谓，以及史书中有关宫廷乐师师襄，师涓等辩音能力及高超演技的赞美。都说明了当时的音乐表演艺术已达到了相当高的水平。

### 三、周秦时期的乐器及其分类法

周秦的乐器见于记载的已近七十种，管弦乐器和敲击乐器形制多种多样，制作技术相当进步。

以拨弹为主的弦乐器中，有柱的如瑟、箏，因每弦只发一音，弦数较多。瑟的弦数有二十三弦至五十弦的不等。箏形如瑟而比较小，也有十二或十三弦。还有形状象箏，颈细而用竹尺击弦发音的筑。无柱的弦乐器通称为琴，由于每弦可发多音，弦数据今出土的实物可知多是五弦、七弦、十弦，并不固定。

从匏增加管数，至周代已发展成从十余管到二十余管不等的“箫”（即现在的排箫）。簫也演进成了带簧的笙，并按大小不同，将三十六簧的称为竽；十九簧的称为巢，小的十三簧的沿用旧称为和。同时在单管开孔的管乐

器上也有所发展，既有直吹和横吹的古笛（直吹的即现在的箫），也有横吹的闭管乐器簫。

编钟、编磬随着枚数的增加、音域的扩大，逐渐成为比较完美的旋律乐器。周初的“中义钟”一组八枚；春秋末期在河南信阳出土的编钟全套共十三枚。最值得注意的是湖北隋县曾侯乙墓出土的一套战国编钟，全套共六十四枚，包括钮钟十九枚，甬钟四十五枚（楚惠王送的一枚钟不计在内），分上、中、下三层，每层三组悬挂于彩雕铜木结构的钟架上，总重达五千余公斤，壮丽堂皇。这套编钟总音域达五个八度以上，中心音域约三个八度内十二律具备，可以旋宫转调，各组以钟的隧部发音为准，基本按姑洗（约相当于C<sub>1</sub>）为宫的古七声音阶排列，钟上刻有二千八百多字的铭文，记载了当时楚、齐、晋、周、申、曾等地各种律名、阶名、变化音之间的对照情况。这一实物，充分证实了我国古代乐器制造及乐律学成就在当时世界上的领先地位。

随着乐器形制和数量的增多，周代出现了以乐器主要制作材料为依据的“八音”分类法：金、石、丝、竹、匏、土、革、木。属于金类的如钟、铎、铎、铎等；属于石类的如磬等；属于丝类的如琴、瑟、箏、筑等；属于竹类的如鬻、箫、笛、管等；属于匏类的如笙、竽；属于土类的埙、缶；属于木类的祝、敔等。在《周礼·考工记》里还记载了有关钟、磬、鼓等制造的工艺。

#### 四、周秦时期的音乐理论

周秦音乐文化高度发展的主要标志，还在于从理论上奠定了我国古代乐律学的基础。约成书于春秋时期的《管子·地员篇》中，正式记载了计算五声音阶中各音的弦长比例的数学方法，史称“三分损益法”，并完整记述了我国五声音阶宫、商、角、徵、羽的名称。在《左传·昭公二十年》及《国语·周语》中，还记载有与五声音阶同时并存的七声音阶，它的半音位置在四五度和七八度之间，各音分别为宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫，是运用三分损益法在求得五声音阶后进一步推算的结果。但从《左传·昭公二十五年》“为九歌、八风、七音、六律以奉五声”的记载来看，变徵、变宫更多地是为丰富和装饰五声音阶所用，五声音阶在音乐实践中占有主导地位。为合乐和旋宫的需要，当时还确立了十二律制。《国语·周语》中将十二律名称为“黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟”。其中单数各律称律，双数各律称吕，故十二律也常称“十二律吕”。十二律亦用三分损益法求得，有了五音、七声、十二律，并有了音阶中以宫为主的观念，“旋相为宫”的理论也由此进一步确立。

在作为音乐科学认识的律调理论成熟的同时，体现着人们对音乐美认识的美学思想也在这一时期较有系统地相继问世。至春秋战国时期，随着奴隶制的崩溃，“士”的阶层的崛起，在意识形态领域出现了百家争鸣的局面。在音乐美学思想上，孔子、墨子、荀子、老子、庄子等人都发表了有关论说，其中特别是儒道两家音乐思想不仅在当时，并对整个封建社会，乃至我国民族音乐文化的心理结构，都产生了深远的影响。

在政治上崇尚“先王之道”的儒家学派创始人孔子，重视礼、乐的政治作用，强调音乐在道德上感化人的能力，“移风易俗莫善于乐，安上治民莫善于礼”（《孝经》）；在音乐的评价上提出“善”和“美”的标准，但强

调善的重要性；在音乐的情感表现上主张“乐而不淫，哀而不伤”的中庸之道；并且崇雅贬俗，对民间俗乐全盘否定。儒家音乐思想在之后相传为公孙尼子所编著的《乐记》中得到了更为系统的阐述。它在强调音乐的本源时候：“凡音之起，由人心生也；人心之动，物之使然也。感于物而动，故形于声。”认为表达人们思想感情的音乐，是客观外界事物的反映。由此，它进一步把音乐和政治联系起来：“是故，治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。”正因为儒家的音乐观突出了音乐与政治的关系，以及音乐对政治的实用功能，所以在之后长期成为封建统治者制定音乐政策的根据。

老子和庄子是道家的代表。他们的思想含有朴素的辩证法因素，但近于虚无主义。在音乐上，老子的“大音希声”，庄子的“至乐无乐”，似乎消极地主张否定音乐，然而他们哲学思想中强调“意”而忘掉“形”，以及追求“无为”、“自然”、“率法天真”的观念，对后人在功利实用目的之外理解音乐自身某种特殊规律、以及音乐意境、情感率直的表现，给予了莫大的启迪。

### 第三章 两汉三国的音乐（公元前 206 年—公元 205 年）

#### 一、汉代的乐府、相和歌和鼓吹乐

于公元前 211 年统一中国的秦王朝作为一个中央集权国家，为适应政治上大一统和文化管理上一体化的需要，曾设有专门管理音乐的官署——乐府。刘邦建立的西汉政权因袭旧制，至汉武帝时，更扩大了乐府的机构和职能。汉初的宫廷中国古代音乐大都失传，习用的雅乐连“世世在太乐官”的人也“但能记其铿锵鼓舞，而不能言其义”（《汉书·礼乐志》），所以宫中音乐多是来自刘邦故乡的楚歌、楚舞。汉武帝更加重视民间俗乐，令乐府四出收集“赵、代、秦、楚之讴”，兼收并蓄西域、北狄等边远民族的音乐。在广泛收集各地民歌的基础上，以音乐家李延年为协律都尉，举司马相如等数十人，对此进行整理、加工、填词改编，以供宫中祭祀、宴乐之用。据《汉书·艺文志》记载，当时收集的民歌计 134 首，另有可能附有乐谱的“周谣歌诗声曲折”及“河南周歌诗声曲折”各 75 篇。

相和歌和鼓吹乐是汉乐府最主要的音乐体裁，相和歌的原始形式是民间徒歌，以及由“一人唱三人唱”（《宋书·乐志》）的但歌，它们经乐府整理，加上管弦乐器伴奏，就成了“丝竹更相和，执节者歌”的相和歌。相和歌的伴奏乐队，通常用笙、笛、节鼓、琴、瑟、琵琶、箏等组成。其所用的乐调，既有周代房中乐遗传下来、相当于古音阶宫、商、角调的平调、清调、瑟调；还有孕育着新音阶的“楚调”及燕乐音阶的“侧调”。

相和大曲是相和歌较为发展的形式，它的结构主要包括“艳——曲和解——趋（乱）”三部分。第一部分“艳”可唱，也可由乐队单独演奏，音乐可能比较徐缓悠美。第二部分的“曲”是中板性质的主要歌唱部分，根据需要可以反复歌唱数段歌词，每段唱词之后都加一段器乐尾奏，就是所谓的“解”，也称“送歌弦”。大曲最后部分“趋”也可唱可不唱，速度逐渐加快，把音乐引向高潮。结束前的音乐往往如“波腾雨注，飙飞电逝”，热烈奔放，因而也称之为“乱”。

鼓吹乐源于北方边地匈奴、鲜卑、吐谷浑等游牧部族的“北狄乐”。这种大多骑在马上吹奏笳、角之类乐器，以铙、鼓、排箫等伴奏歌唱的音乐，经乐府整理改编，用于军队、出行、宴乐、宗庙祭祀等仪仗。汉代的鼓吹按乐器编制与应用场合，可分为：宫廷宴乐时专用的“黄门鼓吹”，主要乐器是排箫和胡笳；军中马上演奏的“横吹”，主要乐器为鼓和角；殿廷仪仗出巡时用的“短箫铙歌”，主要乐器有鼓、排箫和铙。乐人乘车，与“短箫铙歌”运用场合相似，但乐人骑马，乐器多为胡笳、角等的，被称之为“骑吹”，还有用排箫和鼓等乐器，专门在舟车上演奏的“箫鼓”。鼓吹乐大都带有歌词，题材内容多样。比较有代表性的有李延年用西域乐曲《摩诃兜勒》为素材创作的《新声二十八解》，有二十八首乐曲联缀而成。其中《出塞》一首保存在《乐府诗集》中，刻画了汉武帝时派兵急速出征抗击匈奴骚扰的威武阵容。

汉魏期间宫廷还引进了不少民间歌舞和百戏。其中有汉高祖命乐工向竇人学来的以“猛锐”见称的《巴渝舞》；最初表演鸿门宴上“项庄舞剑，项伯以衣袖高之”保护汉高祖的故事，后演变成舞时用巾象征项伯衣袖的“巾舞”；由女性穿白色紵布舞衣以长袖为舞的“白紵舞”；以及手执鞀鼓，且

歌且舞的“鞞舞”；舞者在盘鼓上及旁边歌舞的“盘舞”等等。百戏则是各种杂耍技艺的总称，包括了如同现在舞龙灯等的“鱼龙曼延”，以及种种杂技魔术。

## 二、乐器和器乐的发展

汉魏之际乐器的发展最引人注目的是“琵琶”的出现。相传秦始皇时修长城的役工将鼗鼓加弦当作弹拨乐器，被称之为“弦鼗”。到汉代已演进成为“颈长体园，四弦有品”的“汉琵琶”，竖抱用手指弹奏，这种乐器因魏末的阮咸擅长演奏，唐代之后被称之为“阮咸”或“阮”。汉代还出现了一种“其形似琵琶而小，七弦，用拨弹之”的“卧箜篌”，以及“体曲而长，二十有二弦，竖抱于怀，用两手齐奏”的“竖箜篌”。后一种箜篌可能来自于很早就流行于埃及、波斯的竖琴。

随着鼓吹乐传入中原，一些北方边远部族的吹奏乐器也被民间应用。如胡笳（又名吹鞭），是一种在三个音孔的木管上安有芦苇哨子的吹奏乐器，音色凄厉。又如角，原是用牛角或兽角作成，后改用竹、木、皮或钢等制作，并有了两手前举、弯管朝上；以及横抱于怀，弯管朝后的两种不同执吹方法。

琴在汉魏时期的音乐中占有特殊位置。汉代的琴已逐渐确立了七弦十三徽的形制，演奏上也达到了较高的水平。它不仅在相和歌乐队中是重要的伴奏乐器，而且当作一种独奏乐器广泛流行于文人阶层，被视为“士”必学的“六艺”之一。不少知名之士如司马相如、桓谭、蔡邕、蔡琰、嵇康、阮籍等都参与琴曲的整理、研究、创作和演奏。当时常被文人演奏的古曲已有所谓的“五曲、九引、十二操”，新作的琴曲则有蔡邕的“蔡氏五曲”：《游春》、《绿水》、《尘愁》、《秋思》、《幽居》；蔡琰的《大胡笳》（《胡笳十八拍》）、《小胡笳》；嵇康的“嵇氏四弄”：《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》，以及民间流传的《楚曲明光》、《饮马长城》、《广陵止息》等。《广陵止息》又名《广陵散》，曾作为“琴、箏、笙、筑之曲”广为流传，据认为该曲即蔡邕《琴操》一文中所述的《聂政刺韩王曲》，描述聂政为报杀父之仇，学成弹琴绝技，利用到宫中弹琴机会刺杀韩王的悲壮故事。正因为《广陵散》富有斗争精神，曲调时而怨恨凄感，时而怫郁慷慨，又有雷霆风雨、戈矛纵横之势，所以颇受一部分文人推崇。魏末因不满司马氏黑暗政治而被陷害的嵇康，临刑前还索琴弹了最后一次《广陵散》，以倾泻其满腹忧愤。

## 三、音乐思想与乐律理论

汉代为适应大一统的封建专制统治，在思想上“独尊儒术”。汉武帝时的董仲舒以儒家的思想为中心，结合阴阳五行学说，创“天人感应”说。由此出发，在礼乐上提出“应天顺人”论，注重音乐的教化作用，提倡“德音和乐”，强调统治者应根据自己特点制作音乐，充分利用音乐来为当代的政治服务。

魏晋之际，由于封建礼教强化，政治黑暗，产生了不同于儒家音乐观的音乐思想。嵇康的《声与哀乐论》认为音乐是客观的实体，哀乐是情感的表现。二者没有直接的联系，从而否定了音乐能够表现人的哀乐情感，不承认

音乐具有一定的思想内容，因而也不能起到有助于统治的作用。其理论代表了一种思辨的、理性的，比儒家更为重视音乐审美特点的美学思想。虽然它有偏颇之处，但这一受到道家思想影响的音乐观念，它所体现的不是以某种功利实用为目的，而是更多地注重个人体验在音乐中自然流露的审美倾向，仍不失为有一定的积极意义。

由于接先秦的三分损益法所得出的十二律，存在着黄钟生律一周后不能回归本律，以及各律间的半音音程不全相等，无法作完满的旋宫的缺陷，因此汉魏以来有不少学者对此进行了不懈的研究。汉代的京房用按三分损益法每生律一周后清黄钟比本律要高 24 音分的规律，以用三分损益法继续生律、积累音分差递进一律的方法，创为六十律。他的六十律虽然在理论上弥补了十二律黄钟不能回归本律的缺陷，却因律数太多，无法在音乐实践中采用。京房在乐律理论上比较有意义的活动是发现了以管定律的缺点。当时人们用管定律，管律的长度却比照弦上的三分损益法，实际上由于发音原理不同，管律长度之比并不和弦律长度比相当，因此，这种定律的音不甚准确。有鉴于此，京房最早提出了“竹声不可以度调”的科学见解，并创为十三弦的“准”来定律。他的这个见解，为后人进一步探索管律提供了很大的帮助。

## 第四章 两晋南北朝的音乐（公元 265—589 年）

### 一、清商乐与北朝乐府民歌

两晋南北朝期间，战乱频繁，朝代更迭，随同社会的动荡变异、民族迁移的交往扩大，外族、外域的音乐文化同中原音乐文化产生了广泛交流，在音乐史上成为一个承前启后的重要时期。

清商乐是秦汉传统音乐的余脉，曹魏政权始设清商署，实为乐府变体。晋室东渡后，这些“中原旧曲”与南方音乐互为交流，使清商乐成为包括前朝传下来的相和歌、鼓吹曲，以及江南吴歌、荆楚西声的总称，是当时南方乐府民歌的代表。

吴歌是东晋以来采自江南一带的民歌。“其始皆徒歌，既而被之管弦”（《隋书·音乐志》）。吴歌以男女赠答情歌为主，结构通常为五字一句、四句一段的分节歌或长短句，曲尾常有用虚字唱出的衬腔，称为“送声”，如《子夜》曲终以“持子”送曲，《凤将雏》以“泽雉”送曲等。它的伴奏乐器常用箜篌、琵琶、箏、笙、箏等。西曲产生于荆、郢、樊、邓（约今湖南、湖北、四川、贵州一带，内容多反映商妇估客生活，句法结构除五言和长短句外，还有四言和七言的。西曲中有属集体歌舞的舞曲，舞者八至十六人不等，音乐上常用“送和声”。它不一定是虚词，可能由众人齐唱，如《那阿滩》的和声为“郎去当何还”，含义明确。有些西曲的“和声”部分相当长大，类似副歌。倚歌是西曲中的一种，用铃鼓和管乐器舞曲，有时还衔以舞曲，风格比较豪爽奔放。相和大曲在此期间演化为清乐大曲，开头由器乐演奏的“四部弦”或“八部弦”；中间有用器乐伴奏的歌唱，并每段歌唱结尾都有“送”的“送歌弦”；结束部分还有器乐演奏的段落。称为“契”或“契注声”。自南北朝后，民间乐府歌曲中广泛运用清乐音阶，它的半音位置在三四度与七八度之间，七声音阶各音分别称作：宫、商、角、清角、徵、羽、变宫。

北朝民歌的歌词多保存在乐府诗集的《梁鼓角横吹曲》中，题材远比南方民歌广泛，大多反映战争及人民的苦难，为北方的羌、鲜卑及汉族人创作。《木兰辞》是北方民歌中最杰出的作品，热情歌唱了代父从军的女英雄花木兰。北魏时鲜卑族统治者在宫中常命宫女歌唱“真人代歌”，又称“北歌”。“上述祖宗开墓之所由，下及群臣废兴之迹，凡一百五十章，晨昏歌之”（《魏书·乐志》）。这种类似民族史诗的民歌用丝竹伴奏，也有用箫鼓的，是鼓吹乐的一种，梁陈时流行于南方，称之为“代北”。

### 二、各族音乐文化大融合

自汉代通往西域的丝绸之路开辟以来，在此期间，中国与西域交往更加频繁。龟兹、疏勒、高昌、鲜卑等少数民族音乐及天竺、高丽等国音乐相继传入中国。位于今新疆库车一带的龟兹，因处于国际交通要道，广泛吸收了天竺及中亚各国音乐的滋养，龟兹音乐代表了当时西域音乐的最高水准，以后在隋唐音乐中占有重要地位。当时伴随通商及异族皇室联姻，有不少外族音乐家长期居住中国，如北魏时来归的琵琶高手曹婆罗门及其孙，北齐时的曹妙达，以及北周武帝聘突厥女为皇后，随从的龟兹乐工苏祇婆等，对传播

西域音乐起了很大作用。

各族音乐文化的交流汇融，大量异族的乐器也随之流入中国。主要的有呈梨形音箱、四弦四柱、横抱用拨子弹奏的曲项琵琶；以及演奏方式与曲项琵琶相似，但形制较小的五弦琵琶。在吹管乐器主要有东晋时自龟兹传入中原的筚篥，它形状类似胡笳，但有九个按孔。击乐器方面更是丰富多彩，如单面鼓“达卜”、“打沙锣”（即现今铜锣）、铜钹、星（又称碰铃或铃钹）、有十六块定音的铁片分两行置在木架上构成的“方响”，还有“如漆桶，下以小牙床承之，击用两杖，其声焦杀鸣烈”的羯鼓等等。

公元一世纪佛教自天竺传入中国，至南北朝已十分盛行，为宣传教义，东晋以后僧人常用“唱导”，“宣唱法理，开导众生”。它既要“商榷经论，采撮书史”，又要“吐纳宫商”（慧皎《高僧传》卷十三），这一讲唱结合的形式，成为我国说唱音乐滥觞。同样为了广揽信徒，吸引众人，寺院经常有杂技歌舞表演，逢佛祖诞辰节日，还组织规模盛大的杂技歌舞游行，久而久之“庙会”就成了当时百姓极其重要的音乐文化活动场所。同时，在翻译佛经过程中，受梵文拼音启发，促成我国音韵学发展。魏时李登的《声类》，以后沈约（公元441—513年）的《四声谱》等，对之后歌唱和作曲影响极大。

### 三、故事性长歌和歌舞的兴起

汉代的百戏中已有一定情节的故事表演，称之为“角抵戏”，讲的是有法术的东海黄公能制服蛇虎，到老年因饮酒过度，法术已失，却仍想制服一头白虎，终于被虎咬死。这个戏的表演因无歌唱，很象是一出舞剧。

南北朝期间，有故事情节的歌舞逐渐流行，据《旧唐书·音乐志》列述的那时最主要的歌舞戏，就有《代面》、《拨头》、《踏摇娘》等。

《代面》出自北齐，据称兰陵王高长恭勇武善战，但因貌美少威，所以每次作战，就戴上形状狰狞的假面具，令敌望而生畏。歌舞表演时扮演者着紫衣，束金腰带，执鞭戴面具，作“指挥击刺之容”。

《拨头》据传来自西域，表演胡人被虎吃掉，其子寻虎报仇的故事。扮演者素衣披发，面作啼状，过八重山，唱八段曲，结尾可能是人虎格斗。

《踏摇娘》产生于北齐，说的是当时有一生有酒糟鼻姓苏的平民，诌称自己是郎中（一种官职），他酗酒嗜饮，每逢醉后就打妻子，他的妻子愤怨不已地向邻里哭诉。表演时由男人著女人衣服，边歌边舞入场向人们诉苦。每唱一段，旁人合着舞蹈节奏齐声和唱：“踏摇，和来！踏摇娘苦，和来！”之后有扮演丈夫者入场，两人作殴斗状。显然，这是一出逗人笑乐的讽刺性喜剧。

这几种民间歌舞表演，只有笛、拍板、腰鼓、两仗鼓伴奏，但已结合了歌舞、人物装扮和故事情节，表演中有化装、帮腔、换场，是戏曲的雏形。

这一时期的乐府民歌中还出现了不少叙事性很强的长歌。如《王昭君》、《秋胡行》、《杨叛儿》和《孔雀东南飞》等，其中属《杂曲歌辞》的《孔雀东南飞》长达三百五十多句，以曲折的情节，描述了一个封建家庭的爱情悲剧，尽管从形式上来看只唱不说，但它对其后说唱艺术的成形无疑有着渊源关系。

### 四、器乐及乐律理论新发展

这一时期器乐有了很大发展，特别在玄学盛行的文人阶层，琴、琵琶（即阮）、箏、笛等乐器十分流行，并出现不少演奏名家。

当时的纯器乐曲被称为“但曲”，一般都根据歌曲及歌舞曲改编而成。较为流行并作为“琴、箏、笙、筑三曲”的，就有《广陵散》、《黄老弹》、《飞龙引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《鹧鸪》、《游弦》、《流楚窈窕》等。经常出现在当时文人诗赋中的琴曲则有《王明君》、《楚妃叹》、《鸟夜啼》、《流水》、《张女》、《幽兰》、《白雪》等。

《碣石调幽兰》是目前仅见的一首用文字记述弹奏手法的琴曲，它是古琴“减字谱”尚未发明前的一种原始记谱方法。现存的是梁代丘明所传，唐人手抄的谱本。乐曲借深山幽谷的兰花抒发了文人隐士清高孤傲、遁世洁好的心境，曲调清丽沉郁。该曲乐谱注明的泛音运用，显示了至少在六世纪以前，古琴音乐已正式应用了纯律音阶，当时人们已完全掌握了不同于三分损益法的纯律音响原理，并在琴乐中实践运用。

当时在乐律上南朝宋人何承天，创造性地提出了十二等差律，时称“新律”。他按三分损益法将生律一周后清黄钟与黄钟本位之音分差平分为十二等分，然后将此数依次递加到各律上，以调整相邻各律间的音程关系。何承天的新律已十分接近于十二平均律，可以说是人类历史上最早有关十二平均律的探索，并真正使黄钟回归到了本位。而另一位乐律学家钱乐之则在京房六十律的基础上，用之分损益法再继续推算下去，一直算到三百六十律，以配合一年三百六十天每天一律的迷信学识。

晋代荀勖在京房提出的“竹声不可以度调”之后，就管律进行了具体研究。他根据三分损益法的弦律，结合直笛的吹口与各音孔距离的制笛实践，发明了“管口校正”的方法，以及具体的管口校正数，为管乐器的音准作出了较大贡献。

## 第五章 隋唐五代的音乐（公元 589—960 年）

### 一、隋唐的民间曲子与诗乐

隋唐时南北重新统一，社会安定及经济的繁荣，为音乐艺术发展创造了有利条件。唐代统治者在文化上较少保守思想，广泛吸收外来音乐文化，兼容并蓄，更使音乐达到了一个发展高峰。

产生于隋代，和汉魏以来的相和歌、清商乐一脉相承的民间曲子，最初流行于农村乡间。这些大凡在山野田间劳动及休息时所唱的如船歌、劳动号子、风俗性歌舞，被人称之为山歌。诗人刘禹锡在《竹枝词行》中曾记叙道：“里中儿联歌竹枝，吹短笛击鼓以赴节，歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之羽。”可见各为“竹枝”的山歌是边舞边唱，有乐器伴奏，并用同一曲调即兴编词，以谁唱得多为胜。从诗人皇甫松仿作的《竹枝歌》来看，当时这种山歌句中，句末常加“竹枝”、“女儿”等衬声作为和声。

中、晚唐隋商业经济的兴盛，山歌流向城市，经艺人加工改编而成“里巷歌谣”，成为城市小曲，又叫曲子。曲子在酒楼歌榭的广泛流行，逐引起了乐工、商人、文人及僧侣的兴趣，并吸引着文人也纷纷参加到曲子创作中去。当时除文人为民歌小曲填写新词以供艺人演唱外，也常由乐工或民间艺人选文人诗词重新配曲演唱的“度曲”。民歌曲子推动了诗人的创作，诗人的创作又促进了民间曲调的发展，从而造成了唐代歌曲艺术的高度繁荣，诗人的诗作，由于入乐歌唱也得到了更为广泛的传播。往往一首好诗，如李益、李贺的诗，“每一篇成，乐工争以赂求取之，被声歌供奉天子”（《碧鸡漫志》）。

诗歌被入乐演唱的著名歌曲中，有李白的《关山月》、杜甫的《清明》、刘禹锡的《竹枝歌》、王之涣的《凉州词》、王维的《阳关曲》、《陇头吟》、柳宗元的《渔翁》等。有的作为民歌在民间长期流传，有的则被琴家所吸收，以琴歌形式被保存了下来。其中尤以王维为送一位西出阳关服役的友人而作的七言绝句《阳关曲》，因以情景交融手法抒写了依依惜别的哀怨情绪，成为当时及以后人们送别朋友经常演唱的一首歌曲。

### 二、燕乐和唐代歌舞大曲

隋唐音乐艺术成就集中体现在“燕乐”，燕乐包括当时宫廷中用于宴乐、由汉族传统音乐、少数民族和外来音乐三种成份构成的各类歌舞大曲及器乐、声乐作品。

隋代及初唐的九、十部乐，按地区或国别分成清商、西凉、龟兹、疏勒、康国、安国、高丽等部，各部专演地区或国家的歌舞。唐玄宗时，取消了按民族国别分类，而以演出形式、表演者艺术水平高低划分成坐部使、立部使。堂上坐奏的坐部使由艺术水平高的演员担任，堂下立奏的立部使水平较差，不能胜任立部使的演员则只能参加雅乐表演。这也表明了至唐代原在宫廷音乐中至高无上、用于祭祀典仪的雅乐地位已十分低微。

唐代的歌舞大曲是燕乐中最有代表性的体裁形式，据史载唐代大曲多达四五十部。其中的《浑脱》、《柘枝》、《伊州》、《甘州》、《凉州》等大曲，顾名思义，它们的音乐风格显然同所标明的地区和部族有关。一部分

被注明属于法曲的大曲，在音乐上源于南北朝以来的道教音乐，虽然受到一些西域音乐的影响，但与相和歌、清商乐有直接的联系，“音清而近雅”乐器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶，仍保持着汉民族音乐的特点。除音乐风格各异，大曲的形式和规模也极丰富多样。在舞蹈风格上属“健舞”的有《秦王破陈乐》、《剑器》等，属“软舞”的有《春莺啭》、《绿腰》等。

被列为法曲的《霓裳羽衣》在唐代大曲中最为人们所称道。这部相传是唐玄宗根据河西节度使杨敬述所献《婆罗门曲》加工改编而成的歌舞大曲，曾赢得不少诗人赋诗赞美。从白居易的《霓裳羽衣舞歌》一诗中可以知道，唐代歌舞大曲的结构大体上分为三个部分：第一部分称为“散序”，是节奏自由的散板，器乐独奏及合奏段落，不歌不舞。第二部分为“中序”或“拍序”、“排遍”，以歌唱为主，节奏固定，以慢板为多，或舞或不舞。散序与排遍之间常有简短的过渡段落“鞞”。第三部分从“入破”开始，以舞蹈为主，或歌或不歌，音乐由慢逐渐转快，故有催拍、促拍、袞遍之称。

燕乐因受南北朝以来西北、特别是龟兹音乐的影响，半音位置三四级与六七级的燕乐音阶被广泛运用；七声分别名为宫、商、角、变、徵、羽、闰；在乐调上只用其音阶所当的七律起宫，每宫取宫、商、羽、角四调，这就是所谓“燕乐二十八调”。

### 三、说唱的产生与歌舞戏的演进

随着佛教发展，先前的“唱导”结合民间盛行的“说话”和叙事性民歌，逐渐演进为一种被称为“俗讲”的说唱形式，所用的讲唱本子就是“变文”。

变文最初内容大都是演述佛经故事以及劝人行善行孝，与佛教教义相符合的传说故事，如《法华经变文》、《维摩(经)唱文》、《舜子至孝变文》、《目连救母变文》等。说唱的多是寺院僧人，唐代有很多著名的俗讲僧，其中文淑最常为人提及。他讲唱时“听者填咽寺舍”，人们“鼓扇挾树”，并“效其声调以为歌曲”（《因话录》）。

后来的变文内容更为扩大，出现了与华教并无关系的历史故事和民间传说，表现形式也多种多样。如《季布骂陈词文》通篇可唱；《王昭君变文》、《孟姜女变文》则说唱相间。变文中讲的部文用散文，唱的韵文部分通常是七言四句一段，也有五言、六言的。而讲唱的人也逐渐不限于寺院僧人了。自变文起，我国的说唱艺术可谓正式产生了。

隋唐五代的故事性歌舞除承袭汉魏以来的角抵戏及代面、拨头、踏摇娘外，又有可谓“参军戏”。参军戏最初演述的是汉官陶令石耽因贪污，和帝特在宴乐时令他衣白夹彩，令优伶戏弄羞辱他使其受罚的故事。之后参军戏泛指于特定讽喻性质的歌舞戏。同时“参军”一词也变成扮演官员角色的名称，其陪衬角色则称为“苍鹘”或“苍头”。唐末民间已有善演参军戏的流动性男女艺人班子，民间自娱性的故事性歌舞已逐渐向专业化戏曲发展。

### 四、表演及器乐创作的发展

音乐繁荣的隋唐时期涌现了一大批杰出的歌唱家和演奏家。属宫廷乐工的有隋时创立八十四调理论的万宝常、郑译；作有大曲《春莺啭》的白明达和大曲《火凤》、《倾杯乐》的作者裴神符，均是祖籍西域的唐代乐工；歌

唱家李龟年、许永新、念奴等演唱技艺冠绝一时。

隋唐盛行龟兹琵琶，最著名演奏家有改拨子创用手弹的裴神符，善于右手用拨的曹刚，擅长左手拢撚的裴兴奴，能将曲子在不同调上演奏的康昆仑，以及在演奏和教学上都名重一时的僧人段善本等。箏、羯鼓等乐器演奏也涌现出了不少能手。

唐代的乐队融会了传统与外来乐器，据《乐府杂录》称唐代乐器约有三百种左右，其中琵琶、箏、笙、笛、羯鼓在燕乐中占重要地位，这一时期还出现了我国最早的拉弦乐器轧箏和奚琴。轧箏似箏但较小，约有七弦；奚琴是现今胡琴前身。两者都用竹片擦弦发音。

琴乐在文人士大夫中有了新的发展，在演奏上形成了“吴声”、“蜀声”、“秦声”、“楚声”风格不同的地方性流派，同时涌现了一批创作或改编的琴曲，其中既有颜师古据晋代桓伊所作笛曲改编的琴曲《梅花三弄》；也有陈康士根据《离骚》诗意创作的同名琴曲，曲调或幽咽悲歌，或激愤慷慨，细致地抒写了屈原忧国忧民而又峻峭不凡的情怀。

兴盛的器乐音乐同时也促进了记谱法的发展，经初唐赵耶利及曹柔等人改进，逐渐完成了古琴的“减字谱”，到北宋大体定型。这对保存琴曲及推动古琴艺术发展起到了重要的作用。此间留存于敦煌石窟中的八首琵琶谱，则是迄今所见我国最早的琵琶谱。

## 五、音乐理论和思想

隋唐时期音乐理论方面的一个突出特点，是注重理论与实践的联系，已经被人们注重的乐律研究不甚重视，而把注意力集中到同创作实践有关的宫调、乐曲创作中有关结构的“解曲”，以及“犯调”、“移调”等技术理论问题。对这些问题进行研究、阐述的，除周隋的万宝常、郑译外，还有唐代的祖孝孙、后周的王朴等。

唐代段安节的《乐府杂录》、南卓的《羯鼓录》，以及《通典》、《艺文类聚》等史书、类书，多方面载录了当时音乐生活。

唐代音乐的高度发展，与统治阶级比较开放的文艺政策有关。唐太宗李世民认为“礼乐之作，是圣人缘物设教以为撙节，治政善恶，岂之由。”批判了那些片面强调“前代兴亡，实由于乐”之类的说法。针对有人讲《玉树后庭花》、《伴侣曲》是导致陈、齐两朝灭亡的“亡国之音”，他认为“悲烦在于人心，非由乐也！”这类俗乐本身并不是多么不好，亡国的根本原因是当时的政治腐败，从而将一味强调与政治联系的音乐从桎梏中解脱了出来。唐玄宗李隆基自己就是一位颇有才能的音乐家，会作曲，擅演奏笛子和羯鼓，除曾组织庞大的音乐表演机构“教坊”外，还创立了专门培养音乐舞蹈人才的“梨园”，培养了大批优秀的演员，对当时音乐艺术的繁荣和发展起了有益的作用。