

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中国音乐史书

 **eBOOK**
内网资料 非卖品

《中国音乐史略》序

中国是个多民族的国家。在从上古至近代的悠久岁月中，各族人民共同创造了祖国的优越的音乐文化。今天面对着这样丰富多彩的音乐文化遗产，本书著者吴钊、刘东升两君，根据大量有关的文献资料、考古资料以及社会调查资料，比较全面而概括地对中国音乐史加以论述，既说明了他们自己多年的研究心得，又介绍了不少中外学者的研究成果，可以反映出中国音乐发展的来龙去脉。

我读了本书之后，感到收获很大，而其中关于以下几个方面的论述使我感受更深：

音乐的本源出于民间。就乐曲说，有些是民间的集体创作或民间艺人的创作，有些是音乐家从人民生活中汲取了艺术原料而创作，或在民歌的启发之下，或在民歌的基础上创作的。本书中随时都指出了这一点。例如强调《诗经·国风》大都是民间歌谣，《楚辞》中有些作品是在民歌的基础上加工改编的；即使魏晋六朝上层社会流行的琴曲，书中也认为有不少直接来自当时的相和歌及相和大曲。按相和歌原出于“汉世街陌谣讴”，相和大曲即相和歌的高级形式。此外，又如对后来产生并不断发展的描写秦汉之际楚汉鏖战的琵琶曲《十面埋伏》，书中也指出它的两段尾声是来自民间曲牌《五声佛》和《撼动山》的曲调。当然其他部分也可能有民间曲调。

音乐文化是日积月累而形成的，又是各个历史时期的文化的一部分，有时代特色。在历史上，新音乐都是在继承了旧音乐的成就，在新的社会条件之下发展起来的，例如书中指出南北朝的清商乐是在南方民歌“吴歌”、“西曲”的基础上，继承了相和歌的传统而发展起来的新乐种；北宋末年在温州出现的南戏，原是在当地的民歌、曲子的基础上发展成的一种民间戏曲，后来又吸收了唱赚、诸宫调及杂剧的若干成就才逐渐趋于完善。音乐史上这种不断的推陈出新的运动一直在进行着。

每个民族或国家的音乐文化的发展，主要是由各自社会发展的动力所触发的，而本国各民族之间或本国和外国之间的音乐文化交流，也起了一定的推动作用。本书着重论述了这些问题，例如指出战国时代西南地区的“滇国”即借鉴中原的编钟而铸造具有本民族特色的编钟，汉朝的鼓吹曲中吸收了北方少数民族的歌曲，南北朝时期西部少数民族的乐章不断地传入中原，等等。此外，书中也说到中国和亚洲及欧洲音乐文化的交流情况，特别指出中国和近邻日本密切的音乐文化关系。这不仅是回忆往事，而更重要的则是重温历史友谊。

本书也扼要地介绍了中国古代音乐学家的一些学说，如《乐记》一书认为音乐应反映社会现实，应发挥教育功能，等等。这些主张虽然有历史的、阶级的局限性，但可供我们参考。

书中所用史料有直接的，也有间接的，但本书从始至终力图突出音乐主线，不时发出或流露音响，所以读起来，不会感到寂寥。

阴法鲁

1987年6月2日

中国音乐史书

第一章 远古先秦音乐

我们的祖先和世界上的许多民族一样，经历了几十万年原始氏族公社的生活。氏族公社分为母系和父系两个阶段。我国地域广大，各地都发现有远古人们活动的遗迹，但其历史发展是不平衡的。各种类型的文化在每个历史阶段存在和延续的时间，有先有后，有长有短，有着错综复杂的关系。大致说来属于较早的新石器时代文化遗存有距今约六千年左右的长江流域河姆渡文化与黄河流域的裴李岗文化、大汶口文化、仰韶文化、马家窑文化。它们的音乐遗物证明，黄河、长江流域是中华民族音乐文化的最早发祥地。约五千年前，各个氏族部落先后进入氏族社会晚期，音乐文化有了显著的发展。属于这个时期的龙山文化、青龙泉三期文化、良渚文化遗址出土的原始乐器皆可作证。

先民们在漫长的原始社会中创造了原始音乐。从现存远古传说，可以看出音乐起源于劳动，并与巫术、原始舞蹈、诗歌融为一体，为劳动实践和氏族集体的利益服务。我国古书所载“百兽率舞”与“奋五谷”等传说均说明它们与先民们的祭祀、狩猎、畜牧、耕种生活有关。各个文化遗存地区出土有原始乐器，如陶埙、用禽兽肢骨制成的“骨笛”、陶角、鼉鼓及陶铎等。

从公元前二十世纪的夏朝起，我国历史进入奴隶社会。

关于夏文化仍在探索中。夏以后的商（约前 17—前 11 世纪）和西周（约前 11 世纪—前 770 年），已是文明灿烂的青铜文化的鼎盛时期。音乐达到了更高的水平，出现了《桑林》、《濩》（hú 音户）、《赧》（jiè 音节）、《大武》等乐舞，并有更多的乐器品种出现。此外还产生了多种音阶调式，创立了十二律，已经有了绝对音高、半音观念，对旋宫转调有了初步的认识，也兴办了一些音乐教育事业。

春秋战国（前 770—前 221 年）是我国奴隶社会向封建社会转化和封建社会初步形成的时期。当时列国纵横，战争频繁，几百个小国逐渐归并为几个大国，为我国统一的多民族的封建国家的建立奠定了基础。这个时期，由于铁器的使用，各国农业、手工业和商业都得到了迅速的发展。各地区、各民族在经济文化方面相互交流、相互影响，也推动了音乐文化的发展。首先在郑、卫、宋、齐、（今河南、山东）各国，商周旧乐“雅颂”开始失去往昔至高无上的神圣地位，民间新乐“郑声”日益受到重视。

《诗经》所载十五国“风”和二“南”、“小雅”，很多都是各地优秀的民歌或贵族的吟唱。城市中的音乐生活也很丰富，产生了不少杰出的民间歌手和器乐演奏家。以编钟为主的钟鼓乐队得到了充分的发展。南方楚、越、滇等地的音乐文化相当发达。大诗人屈原填词、楚国女巫祀神时唱的“楚声”——“九歌”，越国裸体女巫跪唱祭祀的铜雕，滇人祭祀时敲击的铜鼓、羊角编钟，似乎使我们看到了南国艺术特有的神韵和丰采。

春秋战国时期，音乐理论空前活跃。见于曾侯钟的乐律铭文和《管子·地员篇》、《吕氏春秋·音律》的三分损益法，记述了我国最早的乐律计算方法。音乐美学方面，儒家孔丘、荀卿、公孙尼重功利、重情理；道家老聃、庄周重艺术、重精神。他们的见解，对日后中国音乐的发展有着极为深远的影响。

一、“百兽率舞”与《奋五谷》

先秦典籍《尚书》中记有“击石捩石，百兽率舞”的传说故事。大约在几万年以前，我们的祖先开始进入以渔猎为生的母系氏族社会。他们在劳动之余需要抒发和表达生活和劳动中的感受，用艺术的形式再现狩猎时手持武器与野兽搏斗的情景，于是产生了用于祭祀以狩猎为内容的原始歌舞音乐。所谓“击石捩石，百兽率舞”，就是远古人们敲击着石头化装成各种野兽歌舞祭祀的生动写照。

近年在青海省大通县上孙寨出土的新石器时代舞蹈纹彩陶盆（图1），其内壁上有五人一列，共三列舞人，环绕盆沿形成圆圈。下面有四道平行带纹，代表水面。盆中盛水以后，这些舞人好像在河边，摆动着身上装饰的兽尾，欢快地歌舞。从画面来看，舞者神态逼真，作有节奏的跳跃动作。它是我们了解原始社会歌舞的生动的形象资料。

至于敲击的石头，最早可能是原始的石制生产工具，后来逐渐演变成祭祀时伴奏歌舞的礼乐器。近年在山西夏县东下冯夏代文化遗址，发现了至今年代较早的“石磬”（图2）。它的斜上方，有一个悬挂用的圆孔，并有长期使用的磨损痕迹，整体打制得非常粗糙，有的棱角还十分锐利，形状像耕田用的石犁。我们曾将它悬挂起来敲击，仍能发出清脆嘹亮的声音。测音结果表明，其音高为#C。

大约从六、七千年前起，在长江流域和黄河流域，我们祖先的经济生活有了较大的改变。他们除狩猎以外，已经开始种植谷物和饲养家畜。社会生活的变化，也在音乐上得到相应的反映。传说在一个叫做葛天氏的氏族里，流行着一种集体歌舞。表演时，由三个人手里拿着牛尾，踏足而歌。殷商时代甲骨文中的“舞”字，写作“𠄎”或“𠄎”，像一个人两手各执一根牛尾在舞蹈，就是表现了当时人们跳舞的形象。

《吕氏春秋》记载，跳这种舞蹈时所唱的歌有《载民》、《玄鸟》、《遂草木》、《奋五谷》、《敬天常》、《达帝功》、《依地德》、《总禽兽之极》等八阙（què音缺）。其中，《奋五谷》是祝愿五谷更快地成长；《遂草木》是祈求牧草长得更加茂盛，《总禽兽之极》是希望牲畜繁殖得很多；《敬天常》和《依地德》是颂扬天和地的功德，反映先民们为了耕种的需要，对气候和土壤的重视；《达帝德》、《载民》、《玄鸟》（燕子）等，则是歌颂祖先与图腾（氏族的标志）的。在原始社会，人们对于自然界的许多现象，如生死、风雨、雷电等，都不能理解。为了更好地生存，他们常常在一定的季节举行种种宗教的仪式，唱歌跳舞，祈求祖先、天地、图腾保佑他们，希望风调雨顺，免除灾难，更能够五谷丰稔，牲畜兴旺。这八首歌就是在宗教仪式上唱的。它的内容说明，农耕和畜牧在人们的经济生活中已占有重要地位。

《奋五谷》等乐舞在音乐上有何特点，由于年代久远，已难以查考。看来它与原始舞蹈结合紧密，可以推知节奏应是它的基本因素。曲调可能较为简单朴实，古人记载说原始歌曲“乐而无转”（《盐铁论》），其旋律性不强，是可信的。

二、治水之歌—《大夏》

《大夏》传说是我国原始社会到奴隶社会的过渡时期产生的著名的歌舞。

大约四千年前，黄河流域洪水为患，农田无法耕种，人民颠沛流离。传说当时部落联盟的首领舜（shùn 音顺）任用鯨（g n 音滚）来治水。鯨用筑堤堵水的办法，始终不能制服洪水。后来，舜又让鯨的儿子禹来治水。禹用了十年时间，日夜操劳，不敢稍懈，三过家门而不入，最后终于疏通三江五湖，凿开龙门，让洪水通畅地东流入海。洪水平息后，禹又亲自拉犁开荒，发展农业生产。人民为了欢庆治水的胜利，歌颂禹的功绩，举行盛大的歌舞祭把活动，人们表演的乐舞，后来就叫做《大夏》。

春秋时期，南方的吴国（今江苏苏州一带）有一个贵族，名叫季札，非常喜爱音乐。有一次，他充当吴国使臣，到鲁国（今山东曲阜一带）去访问。他听说鲁国保存了很多西周宫廷中的著名乐舞，就请求参观学习。鲁国很热情地为他演出了《大夏》、《韶》等古乐和“大雅”、“小雅”、“周南”、“召南”，以及郑、卫（今河南）、豳（bin 音宾）、秦（今陕西）、齐（今山东临淄）、魏（今山西）、陈（今河南、安徽一带）等国的民间歌曲“国风”。

据说《大夏》演出时，舞者每八个人站成一行，称为一“佾”（yì 音义）。舞者头上戴着毛皮帽子，袒露上半身，下身穿着白色短裙。右手持羽毛，左手持乐器“籥”（yuè 音月），边唱边舞，颇为质朴、粗旷。季札看后，深深地被它的内容和表演所感动，说：“真美啊！像这样勤劳而又有道德的人，除了禹，谁能比得上呢？”季札的话，虽然带有过分赞誉的成分，但也说明《大夏》的内容确与大禹治水有关。所以商周以来，它一直被奴隶主贵族用来作为祭祀山川的乐舞。

《大夏》已具有一定的艺术性。它共分“九成”（九段），用“籥”伴奏，又称“夏籥九成”。“籥”在甲骨文里写作“𠄎”像是用数根苇竹制成的管子，周围用绳子捆扎在一起，管子上端有一个吹孔，可以吹奏发声。一个籥，可吹出数个不同的乐音。这种乐器，就是后来“箫”（排箫）的前身。《大夏》用这种乐器伴奏，比起“击石拊石”的原始乐舞来，要进步多了。不过，因其乐音较少，推想其曲调可能比较简单。

除《大夏》以外，这个时期还流传一首与禹有关的南方民歌。据《吕氏春秋》记载，禹在治水的过程中，遇到一个“涂山氏”氏族的女子。后来禹又到其他地方巡行，那个女子便派人站在涂山（今浙江会稽）南麓，唱着她所作的“候人兮猗”这首情歌，等待禹的到来。这首歌是目前所知最早的一首南方民歌。

这首歌的歌词，实际上只有“候人”两个字，即等待她的情人的意思。它可能反映了父系氏族社会里，人们的爱情生活。结尾的“兮猗！”两字，是感叹词。“兮”，古音读如“啊”，“猗”与“兮”字音相同。这种结尾形式表明原始歌曲是用婉转起伏的旋律抒发其强烈的思念之情的。歌词中词语的重复，说明旋律性已逐渐成为原始音乐的重要因素。

三、埙的演变和音阶的形成与发展

埙是我国古代一种重要的吹奏乐器。其形状有管形、橄榄鱼形、圆锥形等多种。它们的顶端都有一个吹孔，埙体上有的无按音孔，有的有若干按音孔。多为陶制品，也有骨制品。

埙的历史很悠久，目前发现的最古老的埙，是大约六千年前居住在今天浙江杭州湾河姆波遗址的居民使用的椭圆形无音孔陶埙（图 3）与西安半坡村仰韶文化遗址发现的两个陶埙。其中一个无音孔，另一有一音孔者能吹出一个小三度音程：即羽（F）与宫（bA）两个音。

据近年对新石器时代晚期至殷商时期众多陶埙的测音结果来看，这些陶埙的绝对音高虽然各不相同，但都可吹出小三度音程。就是说，都能吹出后来五声音阶中的 ludo（羽、宫）或 misol（角、徵）两个音，它是目前所知最古老的一种音阶形式。估计当时的乐曲，如《奋五谷》等，可能就是由这少数几个音组成的。

大约在四、五千年以前，在今天山西万泉县荆村和太原市郊义井村，还使用一种二音孔陶埙。这种陶埙能吹出三个音：

荆村埙 义井埙

其中荆村埙吹出的音，构成一个纯五度和小七度音程；义井埙吹出的音，构成一个小三度和纯四度音程。就是说，荆村埙能吹出相当于后来 G 调五声音阶中的 635（羽、角、徵）或 D 调的 261（商、羽、宫）三个音。义井埙能吹出相当于 G 调五声音阶中的 612（羽、宫、商）或 C 调的 356（角、徵、羽）三个音。当时人们尚无绝对音高观念，因此，这两个埙实际上就是在半坡埙所吹出的小三度音程基础上，又增加了一个“商”音或“羽”音。它们所构成的两种三音列，应是目前已知的最古老的三声音阶。

就目前考古实物证明，埙的进一步发展是在进入奴隶社会以后。近年在甘肃玉门属于父系氏族社会晚期至奴隶社会早期的火烧沟文化遗址的平民墓葬中，出土了二十多个彩陶埙。其形体呈鱼形，鱼嘴处是吹孔，埙体上有三个按音孔（图 4）。测音结果表明，这些埙的绝对音高各不相同，但都能吹出相当于后世五声音阶中的 domisolla 即宫、角、徵、羽四个骨干音。有的埙还能吹出 fa（清角）。少数埙能吹出羽、宫、商、角四个骨干音。据此推想，当时可能至少已有上述以宫、羽为调式主音的两种四声音阶调式。

埙的基本定型，大体在晚商时期。实物有河南辉县琉璃阁殷墓（图 5）、河南安阳小屯妇好墓出土三枚一套的陶埙和殷墟 1001 大墓出土兽面纹骨埙（图 6）。三者埙体均呈圆锥形，有五个按音孔。测音结果表明，辉县埙与妇好埙基音相同，均为 a，因此当时可能已有绝对音高的观念。从辉县埙的音阶结构来看，实际上是在甘肃埙两种四声音阶的基础上增添了两个变化音。如以 a 为宫，可构成宫、角、徵，羽与清羽及变宫的音阶序列；或以 e 为宫，可构成羽、宫、商、角与清商、清角的音阶序列。变化音的出现，说明已存在使用色彩性变音进行变化装饰或旋宫转调——改变调高转换音阶调式的可能性。

后世文献都说“商已前但有五音”，至周代始有“七音”。近年出土的殷王室妇好墓五枚一套的编铙能奏出相当于后世 G 调的 56145 的音阶结构，如果联系起来看，我国五声音阶正式形成，可能不会早于商周之际。

关于七声音阶“七音”的最早记载，见于《左传》昭公二十年（前632）。如果从商埙已能吹出七声结构中的某些偏音的事实来看，它的正式形成可能与“五声”相差不会太远。目前由于缺乏确证，尚难定论。

随着七声音阶的出现，牵涉到中国传统调式研究中经常遇到的新、旧音阶与清商音阶问题。旧音阶“角”、“徵”之间为“变徵”（#fa），半音位置在四度、五度和七度、八度之间；新音阶“角”、“徵”之间为“清角”（fa），半音位置在三度、四度和七度、八度之间；清商音阶“角”、“徵”之间为清角，半音位置在三度、四度和六度、七度之间（“ ”表示半音关系，其余均为全音）：

在上述三种七声结构中，五声音阶的五个正音始终处于核心的地位。这就是子产所说的“九歌、八风、七音、六律，以奉五声”（《左传·昭二十五年》）。

从现有测音材料看，辉县埙虽然还未形成完整的七声结构，但是清角在火烧沟文化遗址鱼形埙已经能吹出的事实，以及清羽在辉县埙中的存在，说明上述三种七声结构都是我国具有悠久历史的音阶形式。

从半坡埙产生最早的一个小三度音程到晚商至春秋之际出现完整的五声音阶和七声音阶，其间经历了三千多年的漫长岁月，可见，人们对于音阶的认识是经过长期的探索和实践的。

四、巫与商代音乐

巫原是原始社会拥有较多知识、能歌善舞，传说能交通神人的神秘人物。

商代的巫，与史、卜、贞等同掌占卜的职务，能替鬼神说话，影响国家的政治与国王的行动。《尚书·洪范篇》就讲到商代的国王有疑难的事情就应该和卿士（高级贵族）、庶民（低级贵族）商量并以巫、史等所进行的“卜筮（shì 音事）”定吉凶，“卜筮”的吉凶有决定行动与否的作用。占卜、祭祀时，巫常要唱歌跳舞来配合，所以巫也是商代精通音乐与舞蹈的人。

商代音乐属于巫文明。

商原是居住在黄河下游的一个以玄鸟（燕子）为图腾的原始部族。夏末，已进入今河南地区居住，并在汤的领导下灭夏建立商朝。商代在盘庚迁殷前（约前 16—前 14 世纪），尚处于刚进入早期奴隶制的阶段，从郑州二里岗等早商遗址出土的二音孔或三音孔埙看，这个时期的音乐文化并不特别发达。在祭祀等重大场合，往往由巫主持表演本部族的传统乐舞《桑林》和赞颂汤代夏立商武功的乐舞《濩》等等。我国古书《左传》记有一个故事：公元前 641 年，商王室后裔宋襄公在楚丘为晋侯举行盛大的宴会，晋侯提出要看宋国祖先的传统乐舞《桑林》。这个乐舞，据说由用鸟羽化装成玄鸟的舞师与化装成先妣简狄的女巫进行表演。由于它描写了简狄吞玄鸟卵生商始祖契的具体过程，因而使讲究礼法的晋侯看了十分害怕，不得不躲到房中去。商代音乐正因为带有浓厚的原始古风，而显得那么粗野离奇，荒诞不经。

商代音乐真正进入文明的盛期，是在定都安阳以后（前 13—前 11 世纪）。出土于安阳殷墟王室墓葬的成组饰有狰狞可怖的饕餮、夔龙等纹样的各类乐器均可作为证。这个时期，不仅王畿及其邻近地区，甚至一些偏远的方国，如武丁时进贡“亚弱”编铙的弇国、出有多件青铜大铙的今湖南宁乡与安徽、浙江、江西等地，均已存在相当发达、既有商文化特征又有本地特色的音乐文明。

商代后期，乐器的品种已相当多样，制作工艺也很巧妙。打击乐器有多种形制的铙、铎、磬（qìng 音庆）和鼓等。铙与铎，最早原是原始社会末期象征氏族贵族权力的礼乐器，用陶土制成。现存实物有陕西长安客省庄龙山文化的素面陶铎（图 7）商代的铙均为青铜铸造，或手持演奏，或植于座上演奏。商铙因其形体的大小不同而有大铙、小铙之分。其中，单个的大铙，有人称为“庸”（yòng 音拥）。卜辞中“其（置）庸，壹（鼓）于既卯”就说明这一点。由多枚铙组成一套的称为编铙。小型编铙比较常见，一般由三枚组成一套。近年在殷代大型王室墓葬妣（bì 音比）辛墓中（图 8）发现有五枚一套的编铙。我们曾对这套编铙进行测音，其音高大约相当于：G、A、C、F（？）、G，可构成四声音阶序列。大型编铙比较少见，现存实物仅见于湖南宁乡一带（图 9）。商代的磬有石制、玉制和青铜制等多种。它分为两种，一种为单个的大磬，如安阳武官村殷代大墓出土的虎纹石磬（图 10），纹饰瑰丽，声音悠扬。经测音，其音高为#C₂，与山西夏县东下冯夏代遗址出土石磬音高相同。一种是编磬，一般均为三枚一套。近年在殷墟西区出土有五枚一套的编磬。鼓，在原始时代已有，叫做“土鼓”，鼓框可能是由陶土制成，故有此名。另有一种大鼓，鼓腔用木制成，外施彩绘，鼓面蒙有鼉皮，又称鼉鼓。商代的鼓有多种，一般鼓身下面有鼓座，鼓身上面有羽毛作为装饰，甲骨文中的“𠄎”字，就是它的正面形象。近年在湖北崇阳出土一件晚

商至西周早期的铜制贗鼓，即是这样一种形制（图 11）。此外，有一种大鼓叫“豐”（feng，音丰）和一种小鼓叫“鞀”（即鞀，táo，音淘）。卜辞记载“旧豐用”、“癸亥其奏鞀”，就是当时使用的豐鼓与鞀鼓。据《尚书·益稷》载：“下管鞀鼓”的话来看，鞀鼓后来可能常与管（一种吹乐器）在一起演奏，吹乐器在原始时代已有。现存最早的吹乐器、是浙江河姆渡遗址出土的骨哨（图 12）和埙。商代的吹乐器有埙、簫、和、言、竽等。埙有大小两种形制，均有五个按音孔，一般大小三枚组为一套，如前面介绍的辉县琉璃阁殷墓出土的埙。簫，即前面介绍的一种编管的旋律乐器。和，甲骨文作“𠄎”，可能是一种小笙。言，甲骨文作“𠄎”，很像一种单管的吹乐器，可能是后世箫的前身。竽，（y 音于），甲骨文作“𠄎”或“𠄎”。卜辞载“其（置）新（竽），陟告于且（祖）乙”，表明当时为了要新制一支竽，要在祖先面前占卜吉凶。总之，上面所述并不是殷商时期的全部乐器，但已反映了当时的音乐文化发展到相当的高度。

五、《大武》

《大武》是西周初年创作的大型乐舞，描写了周武王伐纣的重大历史事件。

历史记载，纣王是殷代有名的暴君。传说他整日沉湎于歌舞酒色之中，并用许多酷刑来镇压敢于反抗的奴隶和对他不满的贵族。后来，他的暴政激起了人民的强烈反抗。在三千多年前，日益强大的周部落在周武王的领导下联合了其他部落，又得到了殷商奴隶们的内应，终于推翻了纣王的统治，建立起一个新兴的奴隶制国家，史称西周。

据《礼记·乐记》记载，《大武》在春秋时代演出时共分六段（六成），每段（成）都有歌唱。

其第一成，在头带冠冕、手持朱盾玉斧的舞者出场前，先敲一段时间的鼓，召集众人（“曰：‘夫《武》之备戒之已久，何也？’曰：‘病不得其众也。’”）接着舞队从北面出来（“且夫《武》，始而北出。”）。舞者出场后，都肃立着等待诸侯的来临，并且齐声歌唱，祈求祖先和神灵的庇佑，声音是那么婉转悠扬（“久立于缀，以待诸侯之至也。”“咏叹之，淫液之，何也？对曰：‘恐不逮事也’”）。突然，舞者连顿三次脚，表示出征的时机已到，舞队开始行进（“三步以见方”）。

第二成，舞队在行进中做着种种击刺的战斗动作，象征军威远振全国（“夹振而驰伐，威盛于中国也。”）。这一段舞蹈热烈、奔放、勇猛，显示了周部落的决策者吕尚的必胜信心（“发扬蹈厉，太公之志也”）。最后舞队分成两行，向前行进，表示消灭了殷纣（“分夹而进，事蚤济也”）。

第三成，是伐纣凯旋之后，又向南方进军（“三成而南”）。

第四成，平定了南方（“四成而南国是疆”）。

第五成，舞队以周、召两公为首，分为左右两队，象征辅助武王进行统治（“五成而分周公左，召公右”）。在音乐上用一种叫做“乱”的手法突现全曲的高潮。用“乱”时，舞者都以一种“坐”（踞坐）的姿势，表示周、召两公的和平统治（“《武》乱皆坐，周、召之治也”、“再始以著往、复乱以饬归。”）。

第六成，舞队又合并起来，齐声赞颂周朝的强大和武王的英明（“六成复缀，以崇天子”）。

《大武》表现的内容说明，它歌颂的虽是奴隶主阶级的代表人物，但是在西周初年，就其推翻暴虐的纣王来说，符合了人民的要求和愿望，受到人民的拥护。它在艺术上也有相当高的成就。例如其曲式结构相当完整，音乐上用了“乱”的手法。根据周代贵族们的射箭集会——“大射仪”所用的乐队来看，该乐队把歌唱的乐工和音量最小的弹弦乐器“瑟”放在距离听众（贵族们）最近的地方，音量较大的管乐器就稍远一些，音量最大的打击乐器建鼓、编钟、编磬、搏（bó音博）等就更远一些。这种做法说明当时已经注意到歌唱与乐队排列层次对音响效果的作用。推想《大武》的伴奏乐队可能是符合这种要求的。《大武》的乐曲早已失传，但从《周礼》“奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖”的话与现存西周中晚期柞钟与中义和钟的配合关系来看，其乐曲有可能以上下相差一个纯四度的不同宫均上（夹钟宫与无射宫）奏出的 la、do、mi、sol 四个正声为骨干，同时又兼用了变徵、变宫或清角、清羽等偏音。正因为周代的《大武》不用“商”（re）音，所以春秋时代孔

子看了当代《大武》的演出后，对待坐在旁的宾牟贾说：“声淫及商，何也？”（声音不合法度出现了商音，为什么？）宾答：“非《武》音也。”（这不是《武》的声音。）孔子又问：“若非《武》音，则何音也？”（假如不是《武》的声音，又是什么声音呢？）宾答：“有司失其传也”（这是在传授过程中造成的谬误。）由此推想，《大武》的音乐可能已较复杂。

《大武》以外，当时还有很多民间乐舞和其他部族的乐舞，称之为“散乐”和“四夷之乐”。它们反映的题材更为广泛，如《诗经·陈风》中的《宛丘》，就描写了陈国的百姓在宛丘城下手持鹭鸶的羽毛击鼓跳舞的场面。不过关于这些歌舞表现的详细情况不见于文献记载，所以无法予以介绍。

六、国风、楚声和其它南方民歌

“国风”是收集在我国第一部歌词总集——《诗经》中的周代民歌的总称。它包括西周初年至春秋中叶，现今陕西、山西、河南、湖北广大地区，约十五个诸侯国和地区的民间歌曲。因此，又称“十五国风”。

“国风”中有的歌词可能经过文人的加工润色，但大部分都是劳动人民的口头创作，保持着民间创作的原貌。如“魏风”中的《伐檀》、《硕鼠》，反映了饥寒交迫的劳动者对于剥削和压迫者的激愤情绪。他们质问贵族老爷们为什么可以不劳而食，并且把他们比做“贪而畏人”的肥鼠，表达了对这些人的蔑视和仇恨。它们代表了我国民歌不畏豪强、敢于斗争的传统。此外，如“召南”的《野有死麕(jūn, 音菌)》，表现了青年男女淳朴的爱情。《周南》的《采芣(fú, 音扶以)》描写了劳动妇女采集野菜的情景。它们都是具有现实意义的优秀作品。

“国风”在艺术形式方面也是很丰富多样的。其中有劳动时唱的后世称为“号子”、“夯歌”一类的劳动歌曲，但更多的却是在祭祀田祖或“禋祓”(去河边用水冲身以求吉利)等场合唱的后世称为“山歌”或风俗歌一类的抒情性民歌。很多民歌在演唱时采用有“歌”有“和”的形式。“歌”即歌唱，“和”即帮腔。《吕氏春秋》记载，周庄王十二年(前685)，管仲在鲁国被俘，鲁国用囚车把他押送回齐国去。管仲伯鲁国有变再杀害他，希望赶快到达齐国，便对拉车的役人们说：“我为汝歌，汝为我和”。就是说，我为你们唱歌，你们为我应和(帮腔)。由于管仲所唱的歌正好适宜于行路，役人们走得很快还不知道疲劳，所以很快到达齐国。这就是有歌有和的演唱形式。

“国风”的曲式，一般比较简单，有的在曲尾加上一段称为“乱”的音乐。据《论语》记载，孔子曾对鲁国乐官师挚(zhí, 音执)加工的周代民歌《关雎(jū, 音居)》中乱的部分大加赞赏，说：“洋洋乎，盈耳哉！”就是说，那美妙而热烈的音乐充满了耳朵。说明“乱”的艺术效果是十分强烈的。

在上古人们的观念中，“风”这种自然现象与各地“水土”——地理环境、风俗民情密切相关。各地“水土”又影响到人们的“声音”——包括语言的声调与民歌的风格特征等。所以各国和各地区的民歌称为“国风”，正如《吕氏春秋》所说“闻其声而知其风”。因此“国风”中的各国民歌也各有特色。如当时影响较大的“郑声”(又称“郑音”或“郑风”)，季扎就认为它“美哉！其细已甚！”(《左传》)，就是说“美啊！旋律细致宛转到了极点！”当时的“卫音”以“趋数”(《乐记》)见长，其曲节奏颇快。“齐音”以“敖辟”闻名，其曲旋律的跳动性较大。

各国民歌在演唱时，大都是无乐器伴奏的“徒歌”。有时也可用“缶”(一种瓦罐)、“埙”、“箎”等乐器伴奏。《宛丘》一曲中说“坎其击缶，宛丘之道”，即指用击伴奏的民歌。有些民歌后来进入宫廷，其伴奏乐器便日益丰富起来。有时用竽、瑟、悬鼓(图13)等乐器组成的小型乐队伴奏演唱，称为“房中乐”。有时用编钟、编磬等乐器组成的大型乐队伴奏演唱，称为“钟鼓之乐”，或“燕(宴)乐”。

“楚声”是战国时代兴起的楚国民歌和一部分利用楚国民歌曲调填词的专业创作的总称。

楚国民歌的著名作品有《下里》、《巴人》、《阳春》、《白雪》、《涉

江》、《采菱》、《阳阿》、《激楚》等。这些歌曲在演唱技术方面，有的难度较大，有的比较容易。当时著名诗人宋玉，很懂音乐。一次，楚襄王问他：“先生有什么不好的行为吗？为什么士大夫和庶民们都不说你的好话呢？”宋玉回答说：“有人在郢都市中唱歌，开始时，唱《下里》、《巴人》，能够随声歌唱与帮腔的（“唱而和”），有数十人。后来唱《阳春》、《白雪》，能够随声歌唱与帮腔的，只有数人。这是因为乐曲的艺术性越高，能欣赏的人就越少。”（《昭明文选》引《宋玉对问》），这就是成语典故“曲高和寡”的来由。宋玉所讲的《下里》、《巴人》与《阳春》、《白雪》都是楚声中有唱有和的民歌。

这些民歌在楚国宫廷中也很流行。《楚辞》、《招魂》中有一段生动的描述：

酒菜还未上完，女乐已经上场。
敲钟、击鼓，
唱着《涉江》、《采菱》、《阳阿》这些新歌。
美人都已醉了，面孔红得像花一样。
斜送秋波，两眼水汪汪。
绫罗的衣裳，美丽而大方。
两鬓垂爪，发辫长又长。
每八个人排成一队，共有两行。
跳的是郑国的舞，
长袖像竿一样婉转相交，十分优美。
竿、瑟、大鼓、声调是那样热烈。

宫廷都在震动，是在演奏《激楚》这首乐曲。

这段记载一方面反映了楚国君主奢侈的生活，另一方面也写出了“楚声”在实际唱奏时的情景。

楚俗好“巫”，民间往往在夜间由女巫唱歌跳舞，祭祀诸神。“楚声”中有一种“九歌”，就是“巫”在祀神时表演的歌舞曲。现在保存于《楚辞》中的“九歌”，是楚国著名诗人屈原根据民间流传的“九歌”曲调，“更定其词”（汉·王逸《楚辞章句》）而创作的。

屈原（约前340—前277），名平，是楚国的一个贵族，做过“左徒”的官。他反对楚国昏庸腐败的政治，主张变法图强，后被楚怀王放逐汉北。怀王晚年召回屈原，但依然听信谗言，被骗死于秦国。襄王继位后，屈原又一次被放逐，最后投汨罗江郁愤而死。

在被放逐期间，屈原有机会了解汉北、湘沅广大地区的民间风俗和音乐，使他能利用这些民间艺术的形式写下《九歌》、《离骚》等千古传诵的杰作。在这些作品中，屈原以神奇的想象，用浪漫主义的创作手法，抒发了一个热爱祖国、同情人民、坚持理想、嫉恶如仇的知识分子的胸怀。他曾企图全力

肴羞未通，女乐罗些，陈钟按鼓，造新歌些，《涉江》与《采菱》，发《阳阿》些。美人既醉。朱颜酡些，娱光眇视，目曾波些。被文服纤，丽而不奇些。长发曼鬋，艳陆离些。二八齐容，起郑舞些。衽若交竿，抚案下些。竿瑟狂会，填鸣鼓些。宫廷震惊，发《激楚》些。

挽救楚国的危亡，盼望楚国日益强盛，并能完成统一六国的大业。他的理想符合当时广大人民的利益，也符合历史的发展趋势，具有一定的进步意义。

在艺术上，他的作品比“国风”更成熟。《九歌》、《离骚》都属于当时的大型乐曲。《九歌》有开始迎神的序曲《东皇太一》和结尾送神的尾声《礼魂》，中间由九首短歌联成。还有一些作品运用了“乱”、“少歌”和“倡”等多种处理手法。“乱”，在周代乐舞《大武》和民歌《关雎》中就已运用，但屈原作品中对于“乱”的运用更为灵活多样。如《离骚》中的“乱”只有四句，开头用“已矣乎！”的惊叹句引起。《招魂》中的“乱”则有十四句，末尾以感叹句“魂兮归来，哀江南！”作结。“少歌”可能是歌曲演唱中的小的部分。“倡”可能是不同曲调联接时插入的过渡性乐句。“少歌”与“倡”都是“楚声”在艺术形式方面出现的新因素。

《九歌》《东皇太一》中有“扬袍（鼓槌）兮拊鼓，陈竽瑟兮浩倡”，《东君》中有“緌（g ng 音更）瑟兮交鼓，箫钟兮瑶簫（xu 音虚），鸣篪兮吹竽”的话，由此推断，《九歌》的伴奏乐队可能是以编钟和建鼓为主要乐器，并附以竽、篪、瑟等管弦乐器。这种乐队就是所谓的“钟鼓之乐”。

楚声之外，当时越讴，滇歌等南方民歌也颇具特色。

越是居住在我国东南沿海（今浙江、江西、福建、广东）的重要族群，统称百越。其中一支在会稽（今浙江绍兴）周围地区建立越国。越人“俗尚淫祀”，保留着较多所谓“淫泆”（秦始皇会稽刻石辞）的原始旧俗。你看：屋顶上高高耸立的图腾柱，屋内双手放在胸前跪地歌唱膜拜神灵的裸体女巫，还有弹琴（越人特有的一种形制特异的十三弦琴，图 14）、击筑（越筑）、吹笙、击鼓（悬鼓）进行伴奏的乐师（图 15），是一幅多么浪漫、绮丽的景象。这种音乐看来就是周、曾（见曾侯乙墓东室）各国君主常用的所谓“妇人祷祠于房中”（宋·郑樵《通志》卷 49）的“房中乐”或“房中祠乐”。这里由于留有更多的原始古风而显得格外神奇，不可思议。《吕氏春秋·遇合篇》记有一个故事：有位客人，面见越王，为他奏“籥”（排箫）。据说声音吹得很准，“羽角宫徵商不谬”，可是越王不爱听。后来他改吹“野音”，越王反而十分欣赏。这个故事说明，越人的音乐可能有其特异之处。

战国时代，地处今祖国西南边陲云南楚雄、祥云一带的居民（暂称滇人），已有相当发达的音乐文化，“国之大事在祀与戎”。他们在举行祭祀或重大庆典时，总要使用由葫芦箫、铜鼓、编钟等乐器组成的小型钟鼓乐队，伴奏歌舞。在这个乐队中，编钟原是中原各国普遍使用的乐器。滇人的编钟，则以其独特的形制，反映了本民族的创造及其与中原文化的联系。它们一般由大小三枚（图 16），或大小六枚（图 17）为一套，每钟能发两音，能奏出四声或六声的音阶序列，并已有了统一的音高标准——首律为 bB。葫芦箫与铜鼓是滇人特有的乐器。葫芦箫属簧管类吹乐器（图 18），由一根主奏管与两根和声管组成，可吹出构成一定音程关系的和音，主要演奏旋律。铜鼓是一种铜制打击乐器，其来源如何，说法不一，一般认为由炊具铜釜演变而成。每面铜鼓，大都能发两个不同的乐音，一般由大小两鼓或四鼓（图 19）为一套。它们可与编钟在同一调高上奏出由不同音程构成的和音进行伴奏。从祥云检村编钟所发 sol la do mi 的音阶序列看，主音上方大三度明显偏低，下方纯四度与小三度又极为突出，由此推想其音乐风格可能别具特色。

七、曾侯乙墓的“钟鼓”乐队

“钟鼓”乐队，在史书中一般均称为“钟鼓之乐”，这是一种以编钟与建鼓为主要乐器的大型管弦乐队。它兴起于西周，盛行于春秋战国，直至秦汉之际。近年在湖北随县战国初期的曾侯乙墓出土的“钟鼓”乐队便是典型的一例。

曾侯乙，是曾国（今湖北随县、枣阳一带）一个名叫“乙”的侯。此人死于楚惠王五十六年（前433）或稍后。墓内共有北、东、中、西四个墓室。北室主要放置兵器和车马器，东室放有墓主人棺槨一具和陪葬侍妾的棺木八具。经鉴定，陪葬者均为年轻女子，其中除一人年龄在十五岁左右，其余均为十八至二十二岁。东室乐器有琴（十弦）（图20）与五弦乐器（图21）各一件，瑟五件，笙两件和悬鼓一具。这些乐器可能是所谓“妇人祷祠于房中”（《通志》卷49）演奏“房中乐”使用的。它是一个以笙、瑟为主要乐器的小型乐队。中室面积最大，出土实物显然是摹仿墓主人生前宴乐场面而精心安排的：沿南墙放有青铜温酒器等宴饮用的礼器，沿南墙和西墙放有钟架呈曲尺形的编钟（图22），沿北墙放有编磬（图23），靠东南角放着巨大的建鼓。此外，还有箎两件（图24）、笙三件（图25）、排箫两件（图26）、瑟七件和鞀鼓（图27）等。这些乐器组成了一个完整的“钟鼓”乐队。可以想见，其演出场面是相当壮观的。西室放有陪葬棺木十三具，均为女性。其中一人约二十五岁，其余均为十三至二十岁之间。这些人可能就是这个“钟鼓”乐队的演奏者或为墓主人表演歌舞的女乐。她们都是在墓主人死后，被杀害殉葬的。

在整个“钟鼓”乐队中，编钟与编磬的性能尤为突出。

整套编钟共六十五枚。钟架呈曲尺形，全长10.79米，高2.67米，铜木结构，木质横梁上满饰彩绘花纹，两端都套着浮雕或透雕的青铜套，起装饰和加固作用。钟分上中下三层，上层钮钟十九枚，分三组排列。其中2、3两组十三枚钮钟形制相同，隧与右鼓均刻有按无均（#F调）记写的五声阶名与八个变化音名，并有指明曾国其他五均调高的铭文。中下两层是编钟的主体，也分三组。这三组钟形制各异。一套称为“琥钟”（即中层1组），由十一枚长乳甬钟组成。第二套称为“羸羸（si音丝）钟”（即中层2组），由十二枚短乳甬钟组成。第三套称为“揭钟”，由二十三枚长乳甬钟（包括中层3组和下层三个组）组成。每件钟的钟体上都镌刻有错金篆体铭文，正面的钲间部位均刻“曾侯乙乍时”（曾侯乙作）。隧与右鼓标记着按姑洗均（c调）记写的阶名或音名，钟背则记有曾国与晋、楚等国律名的对应文字。

早在西周中晚期，编钟已由三枚或五枚发展为八枚一组，若分别敲击隧部与右鼓（或左鼓）部，能发出相隔一个小三度或大三度音程的两个音级。如陕西扶风齐家村出土柞钟，总音域为三个八度，各钟发音序列基本上按羽、宫、角、徵、羽、宫的次序排列。至春秋中晚期，每套编钟又增为九枚一组成十三枚一组。如山西侯马出土晋国十三号墓编钟，共九枚。总音域虽少于柞钟一个八度，但是它在西周编钟角、徵、羽、宫结构的基础上增加了商音和变徵音，构成了有变徵的六声音阶。

曾侯乙钟继承了西周以来编钟的传统音列而又有所发展。其总音域达到五个八度。在约占三个八度的中部音区由于有三套骨干音结构大致相似的编钟，形成了三个重叠的声部，而且有的声部几乎十二个半音俱全，可奏出完

整的五声、六声或七声音阶的乐曲。

十二个半音，我国传统音乐术语称为“十二律”，最早记载见于《国语》一书。公元前522年，周景王下令铸一套“无射”编钟，因为把编钟的音律铸造准确是不容易的，它需要相当的技术条件，要有精确的计算和丰富的实践经验。所以，周景王就有关的音律问题去问当时著名的音乐家伶州鸠。伶州鸠给他讲了一番铸钟的道理。他说，律是为“立均出度”而定的。即律是为构成一定调高的音阶序列而定的尺度。古代精通音乐的盲人“神”，总是要“量之以制，度律均钟”的。即根据一定的计算方法得出的律来处理钟的大小顺序和发音高低。这样才能“纪之以三，平之以六，成于十二”，即用“纪之以三”的计算方法得出准确的六律与六吕。六律即首律黄钟，其次为太簇、姑洗、蕤（rùi 音瑞）宾、夷则、无射（yì 音义）。两律之间均为全音关系。两津之间均有一个半音，称之为“吕”。六吕即大吕、夹钟、中吕、林钟、南吕、应钟。两吕之间也为全音关系。六律与六吕合起来成为十二律吕。这个故事，说明宗周已经有了以黄钟为律首的十二律，而且还把它作为铸钟的理论根据。

据曾侯钟铭文记载，战国初期各诸侯国所用十二律的名称和制度并不统一，如曾国的姑洗相当于楚国的吕钟，曾国为大族相当于楚国的穆钟、宗周的刺音等。不过，其基本原理与宗周仍然是一致的。如曾国六律至少有五律的律名与先后次序（黄钟、大族、姑洗、妥宾、无）与宗周相同，但曾国黄钟的律高比宗周低一律，其首律不是黄钟而是姑洗。所以《国语》所载周十二律可能是经过长期融合、统一的结果。

为便于比较，现将曾侯钟铭文所述律名、阶名、音名与宗周及各国津名列表对照如下：

曾侯钟十二律俱全，从理论上讲，每一律都可当调首（宫音），构成五声、六声或七声音阶的十二个调（传统术语叫“均”）。每个调又可构成多种调式。据钮钟铭文记载，曾国所用的有姑洗（C）、妥宾（ruibin）（D）、音（hányiu）（E）、无（#F）、黄钟（bA）、大族（tàizú）（bB）六均。因为这套编钟的音律采用的是一种兼用五度与三度关系的不平均律。就是说，它以宫为基音，产生其上五度音客（徵），徵下四度生商，商再上五度生（羽）。然后用宫、徵、商、羽四个正音，用三度相生法产生其他各音。凡与上述四音成大三度关系的一律称角（），如宫的大三度称宫角或角，商的大三度称商角或商（见上表）等；凡角上之角——即与各个角音又成大三度关系的一律叫曾，如宫角的大三度叫宫曾，商角的大三度叫商曾等。由于客、两音的颇上之角（即角上之角），均超出基音宫的八度之上，即“上角”（“曾”）；如移低八度成为下角，则称客下角或下角。这种律制由于商曾（bB）偏高，客角（B）偏低，旋宫转调存在局限。据实际试奏，其中下两层除演奏C大调外，尚可转E、D、G、A等四、五个调以上。其旋宫能力在当时来说是相当可观的；

从曾侯钟的音阶构成来看，除五声音阶的“正音”：宫、商、角、徵、羽外，新音阶的特征音清角——曾，已专称为“和”。同时，商角（徵的低半音又称变徵）均铸在隧上，说明这个旧音阶的特征音或色彩音在实践上可能较为常用。这种清角与变徵并重（其转位即清羽与变宫）的情况，在汉代相和歌中仍可见到（参见第二章）。这一事实说明曾国当时可能已使用以

五声为主兼用清角 (fa) 变徵 (#fa) 与清羽 (bsi) 变宫 (si) 的传统音阶。

在这个乐队中，编钟是性能最高的一件旋律乐器。演奏时，由三个乐工双手各执丁字形木槌，分别敲击中层三个组的编钟，演奏旋律。其中第二组，可能处于领奏地位。还有两名乐工，各执一根大木棒，分别撞击下层低音甬钟，可以配以和声，并起烘托气氛的作用。它的铸成，表明我国青铜铸造工艺的巨大成就和音律科学达到的高度，在世界音乐文化发展史上也是极其罕见的。它表现了我国古代劳动人民的聪明才智和高超的音乐才能。与编钟密切配合的旋律乐器是编磬。从磬体上镂刻的编号与有关铭文看，全套编磬共四十一枚，分上下两层悬挂。每磬各发一音。磬架上层按新钟均 (#F; 调——曾国无 均) 悬挂十六枚石磬，下层按姑洗均 (c 调) 悬挂十六枚石磬，另有九枚作为“间音”可随时调用。这套编磬可与编钟在同一调高 (无 均或姑洗均) 上合奏或同时转调演奏。关于钟磬的音响效应，古人早有“近之则钟声亮，远之则磬音彰” (《淮南子》) 的话，因此两者确有相得益彰之妙。

这个乐队中，建鼓是一件重要的打击乐器。它用一名乐工双手各执一个槌端呈球形的木制鼓槌敲击。它可能在乐队中控制节奏起指挥的作用。

乐队中的其它乐器，如簨、笙、排箫、瑟等，都是演奏旋律的乐器。簨是一种横吹管乐器，一具长 29.3 厘米，一具长 30.2 厘米。管身均髹黑漆，并饰有朱漆彩绘三角云纹和绚纹。短者两端封闭，长者首端封闭，尾端有腐蚀所致的小孔。短者除吹孔外，有五个按音孔和一个向上的出音孔。因原物残破，我们用复制品吹奏测音，可以吹出相当于无 均 (#F 调) 的一个完整的五声音阶和一个变化音 #s; o1。可与原中层一组的上层钮钟和上层编磬同调演奏，也可转上方五度和下方五度两个调。转调后，可吹出清角和变宫。

排箫，古称箫。实物出土后不久尚可吹奏，能吹出六声的音阶序列，惟有些音不准确。

郑国子产曾说：“七音、六律，以奉五声” (《左传》)，就是说，当时五声音阶占有主导地位。从这个乐队来看，编钟虽然可以奏出十二个半音，但是联系到同墓出土的其它乐器的发音性能，我们推测这个乐队可能像子产所说的那样，也是演奏以五声为骨干兼用其它偏音或变音的乐曲。

总之，在二千多年前的春秋战国之际，已经有规模如此庞大，具备高、中、低几个声部，又能转调演奏的大型管弦乐队，说明当时我国音乐文化的发展是站在世界前列的。

八、韩娥、伯牙及其他民间音乐家

传说韩娥是战国时代的民间女歌唱家。《列子》一书说她曾路经齐国的临淄。当时，临淄是一个有七万户居民的大城市，那里人人都会吹竽、鼓瑟、击筑(一种五弦的用竹片敲击发音的弦乐器)音乐生活十分活跃(《战国策》)。韩娥因为断粮就在临淄的雍门一带卖唱求食。她美妙而婉转的歌声深深地打动了听众的心弦，给人们留下了深刻的印象，三天以后，还感觉到她的歌声的余音在房梁间缭绕，因此后世就有“绕梁三日”的成语典故。由于贫困，有一次，她遭到了旅店主人的侮辱，在悲愤之中歌唱一曲，声音是那么悲凉，凡是听到她歌声的人都觉得好像沉浸在哀怨里了，三天之后还不能自拔。只好又把她请回来唱一首欢乐愉快的歌曲，人们才被欢快的情感所激荡，并且情不自禁地跳起舞来。

相传与韩娥同时或稍晚的民间歌唱家还有秦青、薛谭、侯同、曼声等人。秦青的事迹也见于《列子》。据说薛谭是他的学生。薛谭非常自负，自以为已经掌握了老师歌唱艺术的奥妙，便向秦青告辞回家，秦青没有挽留他。临行时，秦青在郊外的大路旁，满怀惜别之情演唱了一曲，声音响亮，情感饱满，甚至连远处的树木都瑟瑟作响，天上飘荡的白云都停留下来。这时薛谭被老师的歌声所打动，并感到自己的不足，请求回去继续向老师学习。这个故事就是后世人们常用的典故“遏云”的来源。

今本《列子》据说是晋人伪作，所载韩娥、秦青的传说可能不全准确。不过西汉刘安的《淮南子》也承认他们的存在，并对他们的歌唱艺术有过精辟的分析，它说：

譬犹不知音者之歌也：浊之则郁而无转，清之则燃而不讴。及至韩娥、秦青、薛谭之讴，侯同、曼声之歌：愤于志，积于内，盈而发音，则莫不比放律而和於人心。何则？中有本主以定清浊，不受于外而自为仪表也。

就是说，关键在于他们有内心的思想情感需要表达，这种思想情感到了不可抑制的程度，冲出来就是歌声。而且正因为他们是按照内容的要求来控制声音的清浊变化，而不是单纯去追求声音外在的美，所以才能既有符合声音变化规律的美的形式，又能够深深地打动听众的心灵，有近乎神奇的艺术魅力。其实，早在韩娥以前，音乐家师乙对歌唱艺术就有重视歌曲内容的表达并运用相应的技巧与美的声音去把它表现出来的看法(《乐记》)。而且还进一步指出了声音美必须要达到“上如抗，下如队，曲如折，止如槁木、倨中矩、勾中钩、纍纍乎端如贯珠”。其大意是说歌唱声音向上进行时，要像向上高举，声音向下进行时，像是向下沉落，声音转折处要很干脆，像折断东西一样；声音休止时要像枯萎的树木那样寂寞无声；突然的曲调变化要像折线一样有棱角；婉转的曲调变化要像曲线那样流畅而无痕迹；声音的连续进行要很连贯，像一条线串成的珍珠一样。说明当时对于歌唱艺术是有一定要求的。韩娥等达到了相当的水平，所以才得到《淮南子》作者的赞赏和推崇。

伯牙是战国时代的民间琴家，《吕氏春秋》、《荀子》、《韩非子》等文献都曾提到他。据说伯牙弹琴想表现大山，听他弹琴的钟子期就说：“巍巍乎若太山。”；要想表现流水，钟子期就说“荡荡乎若流水”。就是说伯牙能以很熟练的技巧来表达乐曲的内容。

后代文献中还有成连先生带伯牙到海边去“移情”创作琴曲的传说。据说著名琴家成连是伯牙的老师，有一次成连对伯牙说：我能教你弹琴而不能教你“移情”，我有一位老师叫方子春，住在东海的蓬莱山上，他善于弹琴又能教人“移情”，于是他们就一起去东海了。伯牙到了那里，并没有见到方子春，而只看见了汹涌的海水波涛，杳冥的山林和悲号的群鸟，便很感叹地说：“先生移我情矣”！于是创作了《水仙操》一曲（《琴操》、《乐府解题》）。这个故事有夸张之处，甚至未必真有其事，但它反映我国古代琴家们已经认识到体察现实对创作和表演所起的作用，并用伯牙学琴的故事说明它的重要性。

关于韩娥、伯牙等人所取得的艺术成就的传说，也从一个方面反映了先秦音乐文化所达到的高度。

九、儒家《乐记》与老庄音乐美学观

春秋战国之交是社会大变革的动荡年代，各个学派的代表人物，各持不同的政治见解，对怎样治国平天下这个重大问题，展开了空前激烈的论争，各种思潮异常活跃。在音乐方面，墨、道、儒三家围绕着怎样看待商周以来的“礼乐”，包括音乐的本质、音乐与现实生活的关系、音乐与政治的关系、音乐的社会功能等问题，进行了热烈的辩论。

在这场论争中，墨家学派的创始人墨翟（约前480—前420），提出了“非乐”的主张。墨翟认为音乐——“大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声”能引起人的美感，使人快乐。但它的存在，上有害于国家的治理，下不中万民之利。他认为“农夫”、“妇人”听了音乐，一定会妨碍农事和纺织；“士”听了音乐，一定会影响精力和才智；“王公大人”听了音乐，一定不能“蚤（早）朝晏退，听狱治政”，其结果必然“国家乱而社稷危”。因此，他主张“圣王不为乐”（《墨子·三辩》），圣明的君主是不要音乐的。在墨翟看来，音乐愈进步、愈发展，国家的治理就愈难，“乐逾繁者，其治逾寡”。他认为“乐，非所以治天下也”，就是说，音乐对治国平天下毫无用处。墨翟的见解，从其同情下层民众、反对“王公大人”过分的音乐享受来说，有一定的进步意义，但毕竟纯属空想，完全行不通。他单纯强调政治和生产，完全否定音乐的社会功能，反对音乐的进步和发展，也不切实际。因此，在社会上并未产生很大影响，在秦统一六国以后，这个学派就销声匿迹了。

与墨家学派相对立有道家老子、庄周和儒家孔丘、荀卿、公孙尼等人。道、儒两家在否定“非乐”这一点上是一致的：庄周认为墨家“毁古之礼乐”，“去王也远矣”（《庄子·天下》）。就是说，毁掉古代的礼乐，离统一天下未免太遥远了。荀卿则明确指出：“非乐”只能“使天下乱”（《荀子·富国》）。但在要什么样的音乐这个问题上，两家又各有自己的主张。

道家老子、庄周从其小国寡民的政治理想出发，否定儒家的“仁义”、“礼乐”，认为“五音令人耳聋”（《老子·十二章》），极力主张“攘弃仁义”、“擢乱六律，铄绝竽瑟”（《庄子·胠箧》）。道家认为，理想音乐的本质是“和”。什么是和呢？早在春秋时代，伶州鸠就提出了“乐从和”、“声应相保日和”的见解，认为声音按一定规律组合而能达到相“应”、相“保”这就叫做“和”。老子从自发辩证法的角度发展了伶州鸠的观点，认为“和”是处在内在矛盾中的声音——有声与无声的对立与统一，即“有无相生，……音声相和”（《老子·二章》）。老子认为，“天下万物生于有，有生于无”。“无”是天下万物的根本，也即“道”。理想的、合于道的音乐，即无声之乐——所谓“大音希声”或“至乐”。它虽听不见，然而“其声能短能长，能柔能刚；变化齐一，不主故常”（《庄子·天运》）。就是说，它在精神上高度符合美的辩证关系。道家的种种说法，表面看来似乎神秘，对音乐和美均持否定态度，实际恰恰相反，它比任何学派更重视音乐——作为艺术存在的音乐；更重视美——高于形式美的内在的、精神的美。换句话说，它强调的正是艺术创造的非认识性规律，即审美规律。而这一点恰好是其他学派所没有注意到的。

儒家音乐思想以公孙尼子的《乐记》为代表。公孙尼子生活在战国初期，相传是儒家学派的创始人孔丘的再传弟子。他继承、发展了儒家音乐理论，使之适应新兴的封建社会制度的需要，并形成了一个较完整的体系。他的见

解被保存在经过汉代学者整理的音乐论著《乐记》里。

《乐记》首先谈到音乐与现实的关系，对它做了朴素唯物主义的解释。作者反对当时有些人把音乐单纯作为奢侈品或消遣物的看法，也反对那种否认音乐存在的观点。认为音乐是客观世界的主观反映：

凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之“乐”。

就是说，“乐”是人的心受了外界事物的影响，激动起来，便产生了一定的思想感情，然后用按一定规律组织成的声音和舞蹈动作去把它形象地再现出来的。正因为如此，作者进一步论证了音乐的内容只要有真实根据，便具有深刻的认识意义。通过对《大武》的分析，说明“乐者，象成者也”（音乐，是反映已经完成的事物的）。音乐是不能矫揉造作、弄虚作假的，它要反映真实的思想感情，即“唯乐不可以为伪。”充分肯定了音乐对现实的反映。

其次，作者还明确论述了音乐和生活、政治的关系，认为音乐必然表现社会的政治，为政治服务。《乐记》提出：

凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之音。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。

就是说音乐与政治是相通的。所以太平时代的音乐一定充满安乐，政治也修明、和美；祸乱频仍时代的音乐一定充满怨恨，政治也倒行逆施；国家将亡时代的音乐一定充满悲哀，民生也困苦不堪。

《乐记》认为，音乐作为人们思想感情的语言，它会与欣赏者内心的感情发生共鸣，所以有什么样的音乐，人们听了就有什么样的感受，又会产生什么样的行为，从而对现实政治也会产生批判或赞助的态度。在这个问题上，《乐记》发挥了孔丘重视音乐社会教育作用的观点，强调音乐对人们心灵的巨大感染力量，认为“礼、乐、刑、政”都是巩固统治的工具，它们各有其不同的作用。

《乐记》还认为，音乐要充分发挥其教育功能，必须强调其政治、道德的标准，所谓“德成而上”，就是说有了合乎“礼”（封建的统治秩序与道德规范）的思想感情——“德”，才是上等作品。艺术标准在这种意义下是次要的，所谓“艺成而下”。但是，作者并不认为“艺”是无关紧要的，它指出音乐是“德”开出来的花朵，它要引人喜爱，总不能没有艳容与芬芳。所以音乐必须要有艺术性；必须“治其饰”，就是说要用美的形式表现出来。要使曲调（“声”）、歌词（“文”）及各种美的形式和表现手法（“曲直、繁瘠、廉肉、节奏”）都符合内容的要求，能感动人们的向“善”之心。在《乐记》看来，凡是思想性和艺术性相统一的作品，才是应该提倡的“德音”、“和乐”，否则，就是应该反对的“溺音”、“淫乐”。

由此可见，儒家强调的正是音乐与现实人生的联系，是情与理的统一，是音乐为社会政治服务的实用功利，而这一点也是其他学派所没有论及的。

概观春秋战国时期音乐思想的这场论争，儒家学派对音乐的见解最为积极。它否定了商周以来把音乐从属于“神”的传统观念和种种否定音乐存在的见解，肯定了音乐与现实人生的联系，奠定了我国音乐的现实主义传统。

但过分强调音乐的实用功利，往往会束缚艺术和审美的发展，使音乐失去美感和动人心魄的力量。这方面，道家“有无相生”的思想则成为它的对立和补充。它以超脱一切的力量（想象、情感、美，还有较晚出现的传神、意境等等，都是这种思想的延伸与发展），给中国音乐的发展提供了新的动力。总之，春秋战国儒、道两家已经初步奠定了我国音乐美学的思想体系，在几千年的封建社会中，对我国音乐的发展产生了深远的影响。第二章 秦汉魏晋南北朝音乐

公元前二二一年，秦统一六国，结束了战国诸侯割据称雄的局面，建立起我国历史上第一个以汉族为主体的统一的中央集权封建国家。秦始皇为了巩固统一，创建了一系列制度。在音乐方面，将“六国之乐”集中于咸阳宫中，大力提倡百戏与传统巫乐，并为此设立专门机构“乐府”，对音乐艺术的发展有所贡献。然而秦始皇和秦二世都是暴虐的君王，对人民极端残酷，所以仅存在十五个春秋，就被秦末农民革命的洪流所淹没。

继秦而起的西汉王朝，接受了秦朝覆灭的教训，实行“清静无为”、与民休息、发展生产的政策，积累了较多的社会财富，至汉武帝时代（前140—前87），国力强盛，经济繁荣，文化发达，成为我国封建社会历史上一个光辉灿烂的年代。

灿烂的汉文化——以乐府为代表的汉代音乐就孕育成长在这个时代。在乐府里，既有浪漫、神奇的传统巫乐——郊祀乐、房中乐；又有洋溢着现实情志，来自各地的相和歌、鼓吹、百戏和西南、西北各地、各族民间音乐，它们得到广泛交流与提高，并在相和歌基础上产生了艺术性很高的大型乐曲——相和大曲与但曲。

从西汉末年至东汉前期，以哀帝罢乐府（前6年）与白虎观经学会议（公元79年）为标志，正统儒学取得统治地位。他们片面强调音乐的社会功能，把它等同于谶纬迷信；亟力否定乐府的作为，认为“皆以郑声施于朝廷”。

我国音乐迎来新的春天大概在东汉后期至三国魏晋之际。走入谶纬魔经的正统儒学开始崩溃，对美的追求和对“郑声”的肯定成为时代的潮流。原来西汉乐府中的民间音乐——相和歌、鼓吹等等有了新的发展，琴的演奏艺术也达到相当高的水平，产生了《广陵散》、《胡前十八拍》等著名乐曲。

公元三一七年，晋室被迫南迁，史称东晋。东晋亡后，在南方依次出现宋、齐、梁、陈四个朝代。北方十几个小国家经过长期混战，最后由鲜卑拓跋氏建立了北魏王朝。这一时期史称南北朝。前后三百六十多年，直至公元五八九年才统一于隋朝。这是我国历史上一个战乱频仍、社会动荡的年代。

这个时期，我国音乐酝酿着巨大的变革。龟（qi音丘）兹（新疆库车）、西凉（甘肃武威）、疏勒（新疆疏勒）、鲜卑等少数民族音乐和高丽（朝鲜）、天竺（印度）等各国音乐在中原地区广泛流行。以相和歌为代表的汉族音乐与南方民歌“吴声”、“西曲”相结合，形成了“清商乐”。南北音乐得到进一步的交融。

汉魏以来，随着佛教的传入，佛教音乐也大为盛行。最初的佛教音乐“法乐”，大都来自西域的龟兹或天竺等国。到南朝的齐、梁两代，开始利用“清商乐”为佛教服务。它的进一步发展，就是唐代的“法曲”。

随着各少数民族音乐和外国音乐的传入，曲项琵琶、箏篋（bì lì音毕立）、羯（jié音节）鼓等乐器得到广泛应用。在乐律理论上，琴应用了纯律。晋

荀勖（xù 音绪）应用“管口校正”法。宋何承天发明了接近十二平均律的“新律”。作为对儒家正统思想的否定，出现了杰出的音乐美学论著——魏末嵇康的《声无哀乐论》和著名的音乐通史——齐梁间沈约的《宋书·乐志》。

一、西汉的乐府

乐府是创始于秦、重建于汉初的音乐机构。汉乐府的建立和扩充，与西汉在思想文化上奉行以道为主、儒道兼容的方针是分不开的。公元前一一二年，汉武帝曾下令将乐府加以改组，扩充了原有的机构，所以历史上有所谓汉武帝立乐府之说（图 28）。

汉武帝是一个有雄才大略的君王，但十分迷信方士，崇奉祥瑞。他为了发展生产、巩固国家的统一，采取了一系列的措施。在思想文化方面，他采纳了董仲舒“罢黜百家，独尊儒术”的主张，接受了河间献王刘德所献儒家的“雅乐”，但他对于这些实际上并不“常御”；他真正重视并大力提倡的还是“郊祀”、“房祀”一类传统祭祀和新的巫乐——郊祀乐、房中乐，还有所谓“赵代秦楚之讴”种种民间风俗音乐和百戏等等。《郊祀歌》所唱的“造兹新音永久长”，可以说道出了汉武帝改组乐府的真正用意。

改组后的乐府，归宫廷的少府管辖。它设在长安西郊渭水之畔景色宜人的皇家园囿——上林苑里。其组织十分庞大。总领导人是乐府令丞，下设音监、游徼、仆射三丞。主持音乐创作、改编的协律都尉，由乐工出身的著名音乐家李延年担任。此外，还有张仲春等专业音乐家与司马相如等几十个有名的文学家及上千的乐工。

这些乐工是乐府里的基本成员。他们在汉成帝（前 32——前 7 年）时有“千人之多”（桓谭《新论》），在汉哀帝“罢乐府”时，尚存八百二十九人。其中包括管理乐工的“仆射”两人，专门选读民歌的“夜诵员”五人，专做测音工作的“听工”一人，从事乐器制作与维修的“钟工员”、“磬工员”、“柱工员”、“绳弦工员”等共十九人，还有称为“师学”的学员一百四十二人，此外全是进行艺术表演的乐工。这些乐工在“朝会”、“置酒”等场合，分别列于“殿下”与“前殿房中”进行各种艺术表演。

殿下的乐工，大致分为三类：一是骑吹鼓员，专门演奏用作仪仗的鼓吹乐。二是郊祭乐员、大乐鼓员、嘉至鼓员。其中郊祭乐员是专门演奏李延年所作“郊祀歌”十九章的乐工，嘉至鼓员是专门演奏迎神曲的乐工。三是邯郸（今河北邯郸）鼓员、江南（今江苏南部）鼓员、淮南鼓员、巴渝鼓员（今四川涪陵）、临淮鼓员、梁皇鼓员、兹祁（今四川成都北）鼓员，都是表演南北各地民间歌舞、包括部分少数民族歌舞的乐工。其中，巴人的《巴渝舞》，一向以气势“猛锐”见称（《艺文类聚》引《三巴记》）。

前殿房中的乐工大致分为四类：一是安世乐鼓员、长乐（按：即长乐宫）鼓员、纓乐（杂乐）鼓员、东海鼓员、商乐鼓员等等。其中前三种可能都是演奏房中乐的乐工。二是沛吹鼓员、陈吹鼓员。其中前者即专门表演沛地民间歌舞——《大风歌》的乐工。三是楚四会员、齐四会员、郑四会员、巴四会员、铍（姚）四会员等等。按《通典》引《汉故事》有《上寿四会曲》，注明“但有钟鼓，而无歌诗”。因此，他们可能都是表演各地民间器乐曲——相和歌中所谓“但曲”的乐工。四是常从倡、诏随常从倡、秦倡员、诏随秦倡与常从象人、秦倡象人员等。他们都是专门随侍君王的百戏艺人。三国韦昭认为，象人是一种“著假面”的歌舞杂耍者。此外，还有演唱各地民歌的歌唱家和器乐演奏家，如蔡讴员、齐讴员、竽员、瑟员、琴员、钟员、磬员等等。至于表演“颠歌”（西南滇族歌曲）和“狄鞮”（西域各族）等少数民族音乐的“诸族乐人”（司马相如《上林赋》），究竟列于何处，虽难

以判断，不过他们存在的事实说明，在我国历史上有重要影响的汉文化——被后人誉为“华夏正声”的乐府音乐，实际上是以汉族为主体的各族人民共同创造的。

透过乐府里乐工的分工，可以使我们看到汉代宫廷音乐舞台特有的异采：那高唱着“神来宴娒”、“乘玄四龙”的《安世房中乐》十七章（高祖唐山夫人作），那穿着奇丽服饰的女巫在月光下翩翩歌舞祭祀天地诸神的《郊祀歌》十九章（李延年曲、司马相如等词）……，它们像屈原的“九歌”那样，展示的几乎全是浪漫、绮丽的神仙世界，稍许不同的只是它们或多或少总带有一点现实人生的实用功利。如房中乐十七章中的《海内有姦》，就有歌颂西汉中央政权抗击匈奴入侵并取得胜利的主题。这类作品颇有艺术性，曲调大都来自民间的楚声，乡土气息较浓；旋律“杂变并会”，曲折而富于变化；伴奏乐器钟磬、琴瑟、竽笙齐备，但又自有特色。所以无怪儒者班固在《汉书·乐志》中有“今汉郊庙诗颂，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律。而内有掖庭才人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷”的话了。

与神仙世界相并行，乐府里也有不少直接抒写现实人生的作品。这方面刘邦的《大风歌》与汉武帝的《瓠子之歌》堪称佳作。公元前一九六年，刘邦镇压了异姓诸侯王黥布的判乱后，路过家乡沛（今江苏沛县），约请父老、子弟一同饮酒，畅叙旧情。刘邦在宴会上抚今忆昔，想到天下既定，大业已成，不禁手舞足蹈起来，于是亲自击筑，用家乡的曲调，引吭高歌，（图 29）：

大风起兮云飞扬，
威加海内兮归故乡，
安得猛士兮守四方？

这首歌只有三句，但气势磅礴，表达了刘邦平定天下以后，急切希望有更多的将士辅佐和保卫这一封建一统国家的心情。刘邦死后，这首歌在郊庙祭祀时，曾由一百二十人的歌队演唱，可见其规模之大。《瓠子之歌》则反映了汉武帝不顾宰相田蚡的反对，亲临瓠子（今河南濮阳县西），指挥民众堵塞黄河决口，保障农业生产和人民生活安宁的事绩。

但是乐府音乐更多的还是采集的各地民歌。据《汉书·艺文志》所载西汉一百三十八篇民歌的目录和汉哀帝时乐工所担任的各个乐种所在的地区来看，乐府收集的民歌，大致北起匈奴和其他北方少数民族居住的区域，南到长江以南；西起西域各地，东达黄河之滨，所包括的地区十分广阔。当时，为了收集记录民歌的需要，已经创造了一种叫做“声曲折”的记谱法，把民歌的曲调记写下来，《汉书·艺文志》所载的“河南周歌诗七篇、河南周歌声曲折七篇”等，可能就是当时民歌的歌词集与曲调集（图 30）。这些民歌，由于都是人民群众“感于哀乐，缘事而发”的心声，所以必然反映了广阔的现实生活和人民群众多方面要求。它们以强烈的现实感与郊祀歌展示的浪漫王国交相辉映，构成了汉代乐府音乐特有的神韵和风采。

乐府的撤消是在公元前六年。当时社会矛盾日益尖锐，豪强地主大量兼并土地，广大农民被迫四处流浪，或者沦为农奴。社会经济迅速衰退，农民革命的风暴正在酝酿。面对当时的现实，汉哀帝下令将原有的乐工裁去四百四十一人，剩下的三百多人划归专管雅乐的太乐署，正式撤消乐府。

总之，汉初乐府的设置和汉武帝的改组，对我国统一的多民族的音乐文

化的发展起了积极的作用。乐府撤消以后，那些在乐府里受过专业训练的各地民间艺人又流落到民间去了。他们的活动对各地民间音乐的发展与提高，无疑也会起到一定的作用。

二、相和歌与清商乐

汉代的相和歌

相和歌的名称，最早见于《宋书·乐志》。它是在汉代民歌的基础上，继承了周代“国风”和战国“楚声”的传统发展起来的。其特点是“丝竹更相和，执节者歌”，即歌唱者自击一个叫“节”或“节鼓”的击乐器，与其他伴奏的管弦乐器相互应和，即为相和歌。

初期的相和歌，几乎全是来自“街陌谣讴”的“徒歌”与“但歌”。徒歌即无乐器伴奏的清唱，或称为“谣”。但歌是“一人唱三人和”，或称为“讴”。它们的曲式，一般结构较为简单，大都由单个的“曲”组成。曲又分为吟叹曲与诸调曲两类。曲一般保持着民歌“有辞有声”的本色，“辞”即歌词。“声”是衬腔所唱的虚词，如“羊、吾、夷、伊、那、阿”之类（《古今乐录》）。有的也和“楚声”一样，在“曲”后加“乱”。

相和歌在发展过程中逐渐与舞蹈、器乐演奏相结合，产生了“大曲”或称“相和大曲”。后来它又脱离歌舞，成为纯器乐合奏曲，称作“但曲”。大曲或但曲是相和歌的高级形式。其典型的曲式结构由“艳一曲一乱或趋”三部分组成。“艳”是序曲或引子，多为器乐演奏，有的也可歌唱。音调可能是委婉而抒情的，故称“艳”。“趋”或“乱”是乐曲的结尾部分，它可以是个唱段，如《艳歌何尝行》；也可以是个器乐段，如《陌上桑》。“乱”的音乐，大部紧张而热烈，可能没有舞蹈与它配合。“趋”可能专指舞蹈而言。“曲”是整个乐曲的主体。一般由多个唱段联缀而成，每个唱段也以婉转抒情为其特点。它又与其后所附的奔放热烈、速度较快的称作“解”的尾句形成鲜明对比（《太平御览》引《乐志》）。通常一个唱段，称为一“解”。大曲至少有二解，最多可有七解或八解。《陌上桑》、《艳歌何尝行》、《广陵散》等都是典型的作品。其中琴曲《广陵散》传谱至今尚存，它是我们了解这种典型曲式的可靠实例。

在实际创作中，大曲的曲式可以灵活运用。有的大曲，只有“艳一曲”，而无趋或乱，如《碣石》；有的大曲有“曲一乱或趋”，而无“艳”，如《白头吟》、《王者布大化》；有的只有“曲”，如《东门行》。

相和歌有瑟、清、平三调和楚调、侧调。关于相和三调或清商三调的解释，至今未见定论。据《魏书·乐志》载陈仲儒的解释，瑟调相当于黄钟为宫的宫调式，清调相当于无射为宫的商调式，平调、楚调、侧调暂且存疑。相和歌一般在正式乐曲演奏前，总要先奏一段“有声无辞”的曲调，称“瑟调”“清调”等等（唐宋时代称为“调意”或“品弦”），其作用在肯定调性，提示乐曲旋律发展的基本素材。

律名	黄大太夹姑仲蕤林夷南无应						清清清清清
调名							黄大太夹姑
瑟 调	1		4	5	6		1 2
清 调	2		5	6		1	2 3

相和歌的乐队，早期情况缺乏明确记载。若从其得名的由来进行推测，至少应有“丝竹”（竽、瑟）与鼓（下面参看汉墓出土的文物：图 31、图 32、图 33）。汉末三国之际，其伴奏乐队已由笛、笙、节鼓、琴、瑟、箏、琵琶等七种乐器组成。这种乐队实际应用时，乐器的多少是灵活的，有时可不用节鼓，而用筑。此外，还可有其他多种组合形式（图 34、图 35）。

在这种乐队中，笛，又名簫（音滌），是一种横吹的竹管乐器。汉代的簫（图 36），有长短两种。尾端开口，有一个吹孔与七个按音孔（一孔在背面）。用摹制品吹奏，可吹出一个完整的七声音阶和两个变化音，可见，比战国时代的箎，有了进一步的发展。

当时有一种“盘圆柄直”、十二个柱（音位）、用手指弹弦的四弦乐器，即后世的“阮”（图 37）。它脱胎于秦代的“弦鼗”。因已有十二个柱，推想其音域一定相当宽广，音阶组织可能倾向于平均律，在当时是一种富有表现力的新乐器。

箏，在战国时代已广泛应用于民间，有五根弦，形制与筑相似。推想其音量可能不大，表现力也有一定局限。相和歌乐队所用的箏近似于瑟，共鸣箱较大。其形制与后世箏大体相同，共十三弦。这种箏，据说来自汉代的并、凉两州（今日甘肃一带）。

此时的琴有了“徽”（音位），泛音和按音得到广泛运用。可见，这种乐队的表现力已相当可观。

汉代的相和歌，主要在宫廷“朝会”、“置酒”、“游猎”与民间“襍祓”等场合演唱。其作品大致分为三类：一类是前代的旧曲，如《阳阿》、《采菱》、《绿水》、《激楚》、《今有人》等。这些作品原是战国时代就流行的楚地民歌或歌舞曲。至汉代，它们都成为相和歌或相和大曲的重要曲目。其中《今有人》即“九歌”中的《山鬼》；《激楚》一曲则有“慷慨《激楚》声”（晋·陆机《太山行》的美名。可见它们基本上还保留着民间创作的本色。另一类是当代贵族的吟唱，如传为汉武帝时作的《董逃行》（吾欲上）和东汉时出现的《善哉行》等大量作品。这类作品以求仙长寿或“来日大难”、“今日相乐”、“欢日尚少，戚日苦多。以何忘忧？弹箏酒歌”等歌辞，反映了对人生的执着追求。再一类则是当代的民间创作，如相和歌《妇病行》，相和大曲《东门行》、《白头吟》、《陌上桑》，但曲《广陵散》、《大小胡笳》等。这些作品大都产生在东汉后期，题材广阔，形式新颖，主题集中鲜明，从不同的角度反映了下层民众的思想和愿望，不同程度地揭露了汉代社会的黑暗现实。

《妇病行》是相和歌里的瑟调曲。它用凄凉的笔调勾勒出一幅汉代贫民家庭的悲惨图景。全曲由“曲”与“乱”两部分构成，第一部分写病妇临死

前向其夫托孤，第二部分写病妇死后其夫为孤儿求食及孤儿在空舍中啼号索母的情景：

曲：妇病连年累岁，传呼丈人前一言。
当言未及得言，不知泪下一何翩翩）
“属累君，两三孤子莫我儿。
饥且寒，有过慎莫笞笞。（dáchí 音达迟）
行当折摇，思复念之！”
乱：抱时无衣，襦（rú 音如）复无里。
闭门塞牖（y u 音有）舍孤儿到市。
道逢亲交，泣坐不能起。
从乞求与孤买饵，对交啼泣，泪不可止。
“我欲不伤，悲不能已，探怀中钱持授交”。
入门见孤儿，啼索其母抱。

徘徊空舍中。“行复尔耳！”弃置勿复道。此曲“乱”的部分比“曲”长，这与楚辞中“乱”词一般都较短的情况不同。可见，相和歌由于表现内容的需要，形式上也有多种变化。

《东门行》写一个城市贫民为生活所迫，最后顾不得妻子的反对，拿起刀枪铤而走险，走上了反抗统治者的道路。这样的题材，在当时具有深刻的现实意义。全曲由一个分为四解的“曲”组成，解可能配有舞蹈，它的曲式是相和大曲里最简单的形式。

《白头吟》是写女子对变心男人的决绝。这种题材在妇女毫无社会地位、深受压迫，甚至被人任意玩弄的封建社会里有其一定的现实意义。它原来是一首有一定艺术性的民歌。其曲式由单个的“曲”组成，后来发展成由“曲”与“乱”组成的大曲。“曲”共分五解。在“乱”之前，有一个“紫罗咄咄奈何”的惊叹句，成为联系前后两部分的纽带。

《陌上桑》，又名《艳歌罗敷行》，原是一首叙事歌曲，后来成为由“艳——曲——趋”组成的大型歌舞曲。此曲塑造了罗敷这样一个机智、勇敢而又不畏强暴的妇女形象，揭露了封建统治阶级的丑恶面目。

《广陵散》

《广陵散》，又名《广陵止息》。从曲名来看，最早可能是广陵地区（今江苏扬州一带）与佛教有关的一首民间乐曲。汉末诗人应璩有“马融谭思于《止息》”的诗句，此曲至晚在马融活动的年代——东汉中期（公元85—150年）已经出现。止息，原为佛教术语，其转意即吟、叹。“广陵止息”亦即“广陵叹”或“广陵吟”。大约在汉末三国之际（公元196—226年），它已是一首有“曲”有“乱”的大型乐曲（三国·孙该《琵琶赋》）。同时也是琴的独奏曲和用笙、笛、琴、琵琶（阮）、箏、瑟等乐器合奏的“但曲”。但曲《广陵散》在唐代教坊里仍是经常演出的节目（唐·崔令钦《教坊记》），南宋以后失传。只有琴曲《广陵散》历经唐、宋、元、明各代一直保存至今（图38）。

《广陵散》的思想内容，历来众说纷坛。据提到此曲内容的最早记载——

—刘宋谢灵运《道路忆山中》诗有“惻惻《广陵散》”一句，说明此曲表现的是悽惻、悲愤的思想情绪。这与现存琴曲《广陵散》描写战国时代工匠之子聂政为父报仇刺杀韩王的故事，在总的思想倾向上是一致的。《琴苑要录·止息序》指出：这首乐曲在表达“怨恨凄感”的地方，曲调非常凄清轻脆；而在表现“怫郁慷慨”之处，又有“雷霆风雨”、“戈矛纵横”的气势。现存《广陵散》的音乐与《止息序》的说法也是相吻合的。如“正声·第八”，在前面奏出了一连串轻脆而表现激动情绪的泛音旋律之后，突然以低缓的散音与按音奏出一段沉思性的旋律。其中，清角（4）音的强调造成暂时离调，确实给人以“怨恨凄感”的感受：

据管平湖译谱改正记写

“正声·第九”是羽调式的过渡段。它通过宫、羽调式的交替，使悲愤抑郁的情绪急剧发展，接着在“正声·第十”运用“拨刺滚”的演奏技法，表现满腔的怒火，给人以戈矛杀伐、雷霆风雨的印象：

正因为如此，所以历来有些人总是贬斥此曲“愤怒躁急”、“最不和平”，有所谓“臣凌君之象”（《琴书大全》引《紫阳琴书》）。

早在唐代，已有人指出只有琴还保存着“楚汉旧声”（唐·刘颙《太乐令壁记》），即汉代相和歌的旧曲。现存琴曲《广陵散》虽屡经后人加工，与汉代《广陵散》原曲已有一定距离。但是，仔细分析起来，还是可以发现它还保存着汉代《广陵散》的某些特点。

第一，现存《广陵散》的曲式，分开指、小序、大序、正声、乱声、后序六部分。

正声与乱声，即三国孙该《琵琶赋》讲到的曲与乱。曲是乐曲的主体。现存《广陵散》的正声共十八段。各段曲调均由一个短句发展而成。其变化极为复杂，有徐缓而深沉的抒情，也有紧张而激烈的描述，主题音调的呈现、再现、对比和变化，严谨而有层次，是塑造音乐形象的主要部分。后汉王逸《离骚注》说：“乱，理也，所以发理辞旨，总撮其要也”。说明“乱”有阐发全曲主旨，总括其要点之意。三国孙该在《琵琶赋》中谈到《广陵散》等曲也说过“每至曲终歌阙（què音却，结束），乱以众契”（《艺文类聚》）。“契”即“合”。唐李良辅《广陵止息谱序》指出：“‘契’者，明会合之至（至，顶点），理殷勤之余也”。就是说，它是概括全曲主旨，统一全曲——即“合”的最高形式。它还是“正声”的延续和补充，即所谓“殷勤之余”。现存琴曲《广陵散》的“乱”，共十段。每段曲调均较简短，由不断变化的正声各段主题音调的片断与始终不变的大序和正声的尾声，在急促进行中不断再现，组成一种回旋性的曲式，从而达到统一全曲、概括全曲主旨的作用，如《乱声·第三》与《乱声·第四》：

“乱声·第三”主要是由“正声·第十六”的片断”发展而成。“乱声·第四”主要是来自“正声·第十”的片断发展而成。这两段的后半部都来自“大序”与“正声”的尾声作结。

开指即调意（解释见前）。小序和大序，可能相当于相和大曲的艳，是乐曲的引起部分。后序，宋人楼编已经指出是后人增添的。因此，现存《广

陵散》的“序——正声——乱声”三大部分，应该说基本上还保持着相和大曲的结构特点。

第二，《广陵散》的主题素材十分简练。全曲主要是围绕着出现于“正声·第二”的一个短小的叠句：

展开的。这个短句在“正声·第二”出现时，因为情绪比较稳定，它重复出现了三次。以后各段，由于情绪逐渐激动，它也不断变化。有时移位模进，有时延伸加花，有时压缩简化，几乎没有以相同的形式出现的。如它在第八段出现时（见前引曲例），利用同主音转到下属关系的微调式和慢板按音的音色变化，表现了缅怀沉思和怒不可抑的情绪。又如“正声·第十”（见前引曲例），通过移位模进和连续的“拨刺”，刻画了强烈的忿怒情感。《广陵散》通过这种短小的主题音调不断变奏与反复再现的发展手法，塑造了朴素而生动的音乐形象。

第三，“叠句”是汉代相和歌常用的一种形式。其实例见于《宋书·乐志》所载曹操父子填词的相和歌《苦寒行》、《西门行》、《秋胡行》、《塘上行》与《乐府诗集》所载刘宋谢灵运填词的《上留田行》等曲。

相和歌《上留田行》：

薄游出彼东道，（上留田）
薄游出彼东道，（上留田）
循听一何蠢蠢，（上留田）
澄川一何皎皎，（上留田）

（第二段辞略）

实际上这是一首带有叠句的三乐句民歌。而《广陵散》“正声·第二”则是带有叠句的四乐句民歌：

这里第一句重复一次，与第三句构成上下句，然后又大致不变地反复一遍。这种曲式，显然是从最简单的上下句民歌发展而来的。从这个事例，也可看出《广陵散》与民间音乐相和歌的血缘关系。

第四，文献记载，《广陵散》属清商三调中的楚调曲。现存琴曲作为正声主题音调的核心，实际上是以瑟调，即黄钟为宫的五声宫调式为主，中间暂时转入中吕为宫的微调式，或无射为宫的羽调式。有的乐段在核心五音之外兼用变徵、变宫、清羽（bsi）或清角等属于七声结构的偏音及 bmi、bre 等装饰性变音。其音阶形式属于先秦曾侯钟相同的传统音阶。其中带变宫的六声羽调式的运用颇有独特的色彩效果。“正声·第九”即典型的一例。此外，“正声·第十八”，用强力度奏出的泛音短句：

有效地表现了一种激愤的情绪。

总之，《广陵散》虽是我国音乐成长时期的产物，但是，它的结构布局、主题发展手法、调性调式安排，以及反映生活、塑造音乐形象的能力，都已达到相当的高度。这首乐曲与其它汉代艺术一样，气魄深沉雄大，给人以粗扩、质朴之美的感受，在当时世界上应该说是十分杰出的。

三国魏晋时期的相和歌

从三国到西晋末，是相和歌的又一发展时期。

三国时北方魏国的曹操是一位杰出的政治家，同时，他多才多艺，还是一位著名的诗人，又很喜爱和重视音乐。他曾任用沦落在荆州（今湖北荆州）的音乐家杜夔（kuí 音逵）为太乐令，主持古曲的发掘和整理工作。杜夔过去当过汉代宫廷中的乐宫雅乐郎，据说他“善钟律，聪思过人，丝竹八音靡所不能”（《魏志》）并以擅长演奏相和大曲《广陵散》闻名于世。曹操本人也十分爱好相和歌。《三国志》注引《魏书》说他“登高必赋，及造新诗，被之管弦，皆成乐章。”公元220年，曹操死后，其子曹丕当权。曹丕也是一位相和歌词的热心写作者。他设立了专门的音乐机构——“清商署”，从事收集整理西汉以来相和旧曲和创作新曲的工作。

西晋时，清商署由著名音乐家荀勖（xù 音绪）领导。荀勖精通律学，在音乐理论方面有较高的造诣。据《晋书》记载，公元二七四年，他在乐工列和的协助下，初步找到了准确地造出符合于三分损益律的管乐器“笛”（即竖吹的箫）的计算方法，即“管口校正”。我们知道一支一端封闭、一端开口的管乐器，其发音的高低，取决于管的气柱的长度，而气柱的长度又往往超过管的长度。因此要准确制出合于某一音高的笛，首先要求出管长与气柱长度的差数，然后根据这个差数找到管身的实际长度。这个数据的计算就叫“管口校工”。荀勖找到了这个计算方法，制成了符合于三分损益律的十二支不同音高的笛，在当时应是一个创造。

在清商署里，荀勖还领导作曲家孙氏，歌唱家陈左和击节的宋识、吹笛（箫）的列和，弹筝的郝索，弹琵琶（阮）的米生等乐工，从事相和歌的加工改编工作。他们“尤发新声”（《宋书·乐志》），从艺术上把相和歌推到一个新的阶段。

这一时期的重要作品有曹操的《短歌行》（周西）、《步出夏门行》（碣石），曹丕的《燕歌行》（秋风）、《艳歌何尝行》（何尝），曹植的《野田黄雀行》（置酒）等等。这些作品大都是旧曲填新词，但曲调与曲式均有相应变化。如有的“曲”由四解变为五解，有的大曲本由艳——曲（四解）组成（《步出夏门行》〔碣石〕），而曹睿的同一乐曲（夏门）就改由曲——艳——趋组成。其中艳一反常例用在曲后。这种采用同一曲调而在填词中引起变化的情况，在中国后世音乐的发展中极为常见。

这个时期唱奏形式也有所变化。如《东光》原只有器乐而无歌唱，晋时宋识填人歌词改为声乐曲。伴奏乐队原来只分一部，乐器配置也较自由，魏明帝（227—239）时改为左右两部。西晋初，其乐器配置已较固定，除原用的箏、笛、节鼓外，尚有琴、瑟、琵琶与笙等，有时还加用箎与筑。

西晋以后，战乱频仍，加以政权南迁、社会动荡等原因，使原来流行的相和歌大多失传，而被新兴的清商乐所更代。

清商乐

清商乐，简称“清乐”。它是在南方民歌“吴声”、“西曲”的基础上，继承了相和歌的传统发展起来的新乐种。“吴声”是流行于江浙地区的民歌，“西曲”是流行于湖北荆楚地区的民歌。它们受到上层社会的重视，一方面是由于西晋末年的战乱使宫廷中的“旧乐”大部“散亡”，在东晋初年出现

了“音韵曲折，又无识者”（《晋书乐志》）的局面，因而不得不转向下层，采用新的民间音乐；另一方面，也由于“吴声”、“西曲”形式新颖，曲调婉转动听，受到人们的广泛注意和喜爱。刘宋王僧虔所说“家竞新哇，人尚谣俗”（《宋书·乐志》）的话当可为证。

吴声西曲的曲调颇为动听。所谓“歌谣数百种，《子夜》最可怜。慷慨吐清音，明转出天然”（《大子夜歌》）就说明了这一点。由于人们喜爱，有些乐曲不断变化、发展，从而形成了同一曲调的众多变体。如吴声《子夜歌》就有《大子夜歌》、《子夜四时歌》、《子夜警歌》、《子夜变歌》四种。有的利用某一曲的素材另谱新曲。如西曲《莫愁乐》就是用《石城乐》的和声（帮腔）“忘愁”的曲调发展而成的；《采桑度》则是用《三洲曲》的素材写成。

清商乐的伴奏形式多种多样，“吴声”通常用箜篌、琵琶和箎（或加用笙和箏）组成的小型乐队伴奏，有时也单用一件箏伴奏，如《上声歌》“初歌《子夜曲》，改调促鸣箏；四座暂寂静，听我歌《上声》”（《乐府诗集》），就是用箏自弹自唱的实例之一。《西曲》有时是用箏和一种叫“铃鼓”的击乐器伴奏，歌唱者不奏乐器，站在伴奏者身边表演，称做“倚歌”。

清商乐中采用的“吴声”、“西曲”，多为五言四句一曲，比较齐整。也有少数歌词是由长短句构成的。《古今乐录》说：吴声“凡歌，曲终皆有送声。”从曲式上看，在每一唱段，即每一“曲”之后总要加一个尾声，称为“送”或“送声”。如《子夜》“送”的歌词为“持子”，《凤将雏》为“泽雉”。有时除“曲”尾的送声外，在“曲”的中间也可用“送声”，如《子夜变歌》（《乐府诗集》引《古今乐录》）：

人传欢负情，我自未常见。（送）：持子
三更开门去，始知子夜变。（送）：欢娱我。

这种曲尾的送声可能就是后民间乐曲常用的合尾的早期形式。

吴声中有一种变歌或变曲，如《子夜警歌》、《长史变》等。它不用送声，而有“变头”变化。所谓变头，可能是每一首短诗开头一句的曲调总要有所变化，也可能是多段的歌曲，其第一段在音乐上较其后诸段有所不同。

《古今乐录》称，西曲“声节送和与吴歌亦异”。它在每一“曲”中间，往往使用“和声”。和声的歌词可长可短，没有定规。其曲调推想也是如此，如“西曲”中的《三洲歌》，“和”的歌词为“三洲断江口，水从窈窕河傍流。欢将乐，其来长相思。”“和”的歌词较长，推想其曲调也比较长。“西曲”中有一首《西鸟夜啼》，“和”的歌词为“白日落西山，归去来”，“送”的歌词为“折翅鸟飞，何处被弹归？”则是兼用“和”、“送”的实例，但不多见。

“西曲”中的舞曲，往往有数段歌词，可组成分节歌；也可由若干首歌曲连接起来，构成组曲的形式（《乐府诗集》引《宋书·乐志》）。

清商乐中的“大曲”，或称“清乐大曲”。它与相和大曲相比，又有新的发展。它由三个部分组成：开头有四至八段器乐演奏的序曲，称为“四部弦”或“八部弦”；中间是全曲的主体，由多段声乐曲组成，每段歌唱的结尾都有一个“送”的尾句，称为“送歌弦”（张永《元嘉正声伎录》）：结束部分又分几个器乐段，称为“契”或“契注声”，这部分可以是多件乐器

合奏，也可由一支笛子独奏。这种曲式结构发展到后来，便是唐代大曲。

清商乐中的民间创作，以表现爱情或离别之情的题材居多，也有一些作品反映了人民的苦难生活，如“吴声”中的“阿子歌”：“野田草欲尽，东流水又暴，念我双飞鳧（fú音扶）饥渴常不饱。”它通过对一双鸭子的描述，曲折地反映了浙江嘉兴地区人民在东晋门阀士族统治下饥寒交迫的生活。

在东晋和刘宋初期，宫廷清商乐创作中出现了一些较好的作品，其中以东晋桓伊创作的笛曲《三弄》比较著名。

桓伊，字叔夏，曾辅佐谢玄参加了历史上有名的淝水之战，对保障东南地区经济的发展作出一定的贡献。《晋书·桓伊传》说他“善音乐，尽一时之妙，为江左第一。”当时有一位著名的书法家叫王徽之，他久闻桓伊善于吹笛，但一直未见其面。一次，他们在旅行途中偶然相遇。王徽之便请求桓伊演奏，于是桓伊即兴吹奏一曲《三弄》。从此，这支乐曲广为传播，后来又被琴家们所吸收，改编为琴曲《梅花三弄》（明朱权《神奇秘谱》小序）。

《梅花三弄》结构简明，曲调朴实。开头有一个散板的引子，紧接着出现了明快有力的主题旋律：

它与另外几段奔放的曲调在不同音区作三次穿插对比，反复刻画和赞颂了梅花不畏寒霜的性格。

此曲在曲式上的特点是：（1）大量运用叠句，（2）每个乐段结尾都有一个相同的尾句，它可能就是清商乐中的“送”。（3）同一个主题旋律在高、低、中三个音区反复再现。这也是清商乐中常用的手法。从笛曲来讲，就是所谓“上声弄”、“下声弄”、“游弄”合称“三弄”。其实以叠句开始，每段乐曲结尾有一相同的尾句，在相和歌中已属常见。所以，通过《梅花三弄》，可以明显看出清商乐和相和歌在形式上的继承、发展关系。

宋、齐、梁、陈各朝（420—589），清商乐的创作虽然大部是脂香粉气的艳曲，如陈后主的《玉树后庭花》、《春江花月夜》等，但也间有清新可爱值得玩味的佳作，如传为刘宋临川王刘义庆所作《乌夜啼》和南齐檀约填词的《阳春》。

《乌夜啼》原是西曲中有歌有舞的“舞曲”（《乐府诗集》引《古今乐录》）。据说它的曲调相当哀惋动人；其伴奏形式、歌声舞态与吴声《子夜》、《前溪》等迥然不同。北周庾信、唐人李群玉《乌夜啼》诗“促柱繁兹非《子夜》，歌声舞态异《前溪》”，“如闻生离哭，其声痛人心”等句当可为证。

西曲《乌夜啼》早已散佚。现存琴曲《乌夜啼》的最早传本载明初朱权《神奇秘谱》。它与西曲《乌夜啼》是否同一乐曲，目前尚难定论。不过从下列各点来看，似乎还保留着西曲的某些特征：（1）大量运用叠句。（2）其音阶形式亦以核心五声为骨干，兼用清角等属于七声结构的偏音与do等变音。（3）与《胡前十八拍》等曲一样，在同一乐句变化再现时常用色彩性变音进行变化装饰：

（4）出现于四、五两段与七、八两段间的同一叠句，从曲式结构来看，大致与“和”相当。其曲调的格律、情调亦与西曲《乌夜啼》“和”的歌词（载《古今乐录》）完全吻合，现译配如下：

《阳春》，原是沈约《江南弄》四曲之一，曲调来自西曲。沈约重新填

词的《阳春》，曲谱早已散佚，现存《阳春》曲谱载明初《神奇秘谱》“太古神品”部分。该谱虽无歌词，但明显地留有声乐曲的特征，与沈约词相配几乎完全吻合，现译配于下：

这里，《阳春》通体运用叠句。其叠唱方式，除首句叠唱上句外，其余各句均叠唱下句。这种叠唱的下句，可能就是由众人帮唱的“和声”（帮腔）。它一般均配有固定的歌词。这里因原词散佚，故暂用下句歌词代人，以见其概。

此外，南齐王融的《法乐》十二曲，梁武帝的《上云乐》七曲、《正乐》十曲等，则是宣扬儒、佛、道三教合一的产物，反映了神学思想对音乐艺术的深刻影响。

三、鼓 吹

鼓吹是汉魏六朝开始盛行的一种重要乐种。

据刘 《定军礼》记载，大约秦末汉初之际，鼓吹已在北方汉族与少数民族居住区流行。当时，是用鼓、萧（排萧）、笳在一起演奏的。笳又称胡笳，是一种颇有特色的少数民族乐器。最初的笳，可能是用芦叶卷起来吹奏，后来则把芦叶做成哨子装在一根有按孔的管子上吹奏，叫做笳管。鼓吹后来传入中原地区，并被汉代宫廷采用。由于乐队编制和应用场合的不同，鼓吹又可分为以下几种不同的类型：

（一）鼓吹，主要由鼓与萧（排萧）、笳等乐器组成。其中，由建鼓与萧、笳在朝会宴享时演奏的称“鼓吹”或“黄门鼓吹”（图 39）；由提鼓与萧、笳在马上作为出行仪仗演奏的专称“骑吹”（图 40）；由提鼓、萧，笳，加上饶在马上作为军乐演奏的称“饶歌”或“短萧饶歌”（图 41）。它们的乐曲，从《乐府诗集》所收的汉代鼓吹乐的歌词来看，如写女子与无情无义的负心男人决绝的《有所恩》，写女子坚贞不渝的爱情的《上邪》，写诅咒统治阶级发动侵略战争的《战城南》等曲，原都是各地的民歌。其中《上邪》一曲由四解组成（《古今乐录》）。其曲式结构与相和歌的“曲”大体相当。

（二）横吹，又称鼓角横吹，一般由鼓、角、横吹（横笛）等组成，有时可加用笳与排萧（图 42）。横吹的乐曲，相传有乐府“协律都尉”李延年用西域乐曲《摩诃兜勒》为素材创作的军乐《新声二十八解》。此曲由《黄鹄》、《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》等二十八首乐曲联缀而成，后人又称它为《汉横吹曲二十八解》。它的歌词在《乐府诗集》中保存有《出塞》一首：

侯旗出甘泉，奔命入居延。

旗作浮云影，阵如明月弦。

它具体描写了汉武帝为抗击匈奴贵族的骚扰，派兵急速出征的威武阵容，歌颂了武帝抵御异族侵犯坚持国家统一的作为。

（三）“萧鼓”，因它用排萧与建鼓合奏而得名，一般也用作仪仗音乐，有时乐工可以坐在鼓车中演奏。这种鼓车大都有楼，又叫楼车。楼上站立两个乐工敲击巨大的建鼓，楼下车厢里可坐四个乐工吹奏排萧。这种器乐合奏亦可用作军乐（图 43）。魏晋间文学家陆机（261—303）的《鼓吹赋》，对它的表演情形曾有生动的描述：

稀音踟躅于唇吻，若将舒而复回。鼓砰砰以轻役，萧嘈嘈而微吟。咏《悲翁》之流思，怨《高台》之难临。顾穹谷以含哀，仰归云而落音。节丕气以舒卷，响随风而浮沉。马顿迹而增鸣，士 噉而霏襟……

这里提到的《悲翁》（《思悲翁》）与《高台》（《临高台》）两首乐曲原来是汉代短萧饶歌的歌曲。其中《思悲翁》一曲描写了对一个逃亡在外而处境艰难的反抗者“悲翁”的思念。它再一次证明了鼓吹音乐的基础是来自民间，“萧鼓”还可以用来伴奏百戏（见江苏徐州汉墓出土的百戏画像石），西汉乐府里的“纓乐鼓员”可能就是专门伴奏百戏的鼓吹乐工。

鼓吹在三国时期仍继续发展。当时，曹操曾令缪袭根据西汉以来的鼓吹曲调，填写一些反映当时历史事件的歌词，如《战荥阳》、《克宫渡》等。

南北朝时期，许多少数民族相继进入中原地区。他们带来了大量本族或外族的音乐。在各少数民族中，鲜卑族建立的北魏对音乐文化的发展作出了较大的贡献。北魏在太武帝统一北中国以后，曾大量接受了先进的汉族音乐文化。鼓吹乐也就在这个时期利用鲜卑族民歌曲调，填新词“凡一百五十章”，叫做“真人代歌”，亦称“北歌”。后来南朝的统治者陈后主，还专门派宫女去学习这种“北歌”，于宴会时演奏，称为“代北”。这时候南北方的鼓吹乐不但都加入了“北歌”，而且还吸收了中原地区流行的吹乐器“筚篥”（现代北方吹歌中使用的管子的前身）等少数民族乐器，因此无论在曲调上还是在乐队编制上，都有了新的面貌。但从内容来看，这些鼓吹曲除少数作品是原来反映下层民众思想要求的民歌外，其他大多数都是贵族填写的新词。

四、琴

琴的定型与文字谱的说明

琴是我国一种古老而富有民族特色的弹弦乐器。传说原始时代有个发明农耕的叫“神农氏”的氏族，曾经“削桐为琴，绳丝为弦”（《桓谭新论》），创造了最初的琴。这种琴据说有五根弦，按五声音阶的宫、商、角、徵、羽定弦。

琴在西周时期，已在社会上广泛流传。当时它经常与瑟或加上鼓等乐器在祭祀时演奏，《诗经》所谓“琴瑟友之”或“琴瑟击鼓，以御田祖”的话，就是指此而言的。西周的琴，虽未见实物出土，但从曾侯乙墓出土十弦琴来看：面板呈曲线状，琴头微微上昂，腰部下凹，尾部上翘，下仅一足。其形象与传说中的华夏民族的图腾——夔龙（《论语》：“夔一足”）极相近似。因此，它很可能反映了周或周以前琴的基本特征。正因为当时琴与祭祀时代某种神物的声音有关，所以汉人许慎释“琴”为“禁”——“吉凶之忌也”（《说文解字》），视为吉凶的征兆（图 20 见第一章）。继十弦琴之后有马王堆三号汉墓出土的西汉初七弦琴。（图 44）该琴的面板已较平直，其他形制均与七弦琴相同。其特点是：结构简单，音箱较小，面板与底板组成匣式结构，尾部为一实木，音量较小，共鸣效果也不是很好，面板上面没有音位的标志“徽”。估计演奏时以弹散、泛音为主，演奏技巧的发挥侧重在右手，因此其表现性能有相当的局限性。

大约在西汉中期到汉末三国之际，随着相和歌的兴起，特别是艺术性较高的相和大曲的盛行，琴开始与笛、笙，箏、瑟、琵琶（阮）等乐器在一起演奏，原来音域窄、音量小的琴不能适应在这种合奏场合中使用，因此，琴的形制有了重要的改进。

这种琴（图 45）的面板完全平直、尾部实木部分已改为与主体相联的共鸣箱，琴的音量扩大了。原来插入小指的小圆孔已不存在，左手可以在面板上自由移动演奏滑音。面板外侧还有十三个标志音位的小圆点“徽”（嵇康《琴赋》“徽以钟山之玉”）。这十三个“徽”，按纯律构成四个八度大三和弦（135）的泛音列。因此，其音域较宽，表现性能较高。

这种琴共七根弦。据北魏神龟年间（518—520）陈仲儒的解释，其基本定弦称为“瑟调”，即一、二两弦为宫，第三弦为清角。就是说与今大仍在使用的正调：12458 基本相同。此外，当时还有清调、平调、楚调、侧调及其他多种不同的定弦法。据东汉桓谭《琴道》“下徵七弦，总会枢极”的话来看，当时已有不改变定弦而将第一弦“宫”当作“下徵”，第三弦清角当作“宫”的称为“借调”的办法。借调的产生，说明当时乐曲的转调性能有了提高。

与琴的形制得到改进并渐趋定型的同时，琴的演奏技巧也有相当大的进步。例如西汉中期刘安的《淮南子》对盲人弹琴就有一段生动的描写：

“今天盲者，目不能别昼夜，分白黑；然而搏琴抚弦，参弹复徽，攫、援、擗、拂，手若箴蒙，不失一弦。”

就是说，盲人的眼睛虽然什么也瞧不见，可是弹起琴来，双手简直像上下飞

舞的蟻蠊（一种小虫），右手弹，左手按，一点也没有差错。这段记载，提到了“攫”（juè音决）、“援”、“擗”、“拂”四种右手指法。此外，当时已有了“却转”（司马相如《长门赋》）与“楼”、“𠄎”（P）、“擗”（1üè）、“捋”（l）（嵇康《琴赋》）等指法术语。有些指法至今在《幽兰》，《广陵散》等曲中还可见到。由此可见，这个时期可能已经形成了一套以右手指法为主的指法体系。

汉代以前，琴曲的传授完全依靠口传心授。到了汉魏之交，随着琴在形制上的定型，演奏技巧的成熟，并形成初步的体系，有人便创造了初期的文字谱。

这种文字谱，根据其晚期形式《碣石调·幽兰谱》来看，全谱就是一篇奏法的说明文字。它是通过规定一定的琴调（定弦法），把全谱分成若干拍（段），每拍又分为若干句，每句又记明在一定弦位与徽位上，左右两手所用的带有一定节奏因素与一定名称的指法来表示的：

耶（斜）卧中指（左手）十上半寸许（徽位）案商（按第二弦），食指中指（右手）双（两次）牵宫商（一、二两弦），中指（左手）急下，与构（右手）俱下十三下一寸许（徽位）住（停住），末商起，食指（右手）散（空弦）缓（慢）半扶宫商，食指（右手）挑宫又半扶宫商，纵容下无名（左手第四指）十三外一寸许案商角、于商角（右手）即作两半扶挟挑声一句。

这一段文字，在琴上弹奏出来是：

可见这种记谱法还相当繁琐而不精确，它并不能直接告诉我们曲调的高低和节奏的强弱，但是它的出现，却有助于琴曲的传授、流传，其历史价值是必须肯定的。

汉魏六朝的零曲创作

汉魏六朝是琴曲创作的全盛期。

这个时期，琴不仅是一种独奏乐器，而且是相和歌乐队中一种重要的伴奏乐器。因此，从事琴曲创作或表演的，不少是社会地位低下来自民间的专业乐工。他们中间，有的进入宫廷为“待诏”，有的则进入乐府等专业音乐机构充任“琴工员”的职务。西汉宣帝时著名人物有渤海人（今黑龙江地区）赵定、梁国人（今河南商丘）龙德，东海人（今山东江苏部分地区）师中等。师中，据说是春秋时代著名琴工师旷的后代，可见他是一个世代以琴为业的琴工。东汉初年，则有任真卿与虞长清两人最负盛名。据说他们“能传其度数妙曲遗声”（《桓谭新论》），能传授当代的“妙曲”和先秦的“遗声”。由于这些琴工的努力，这个时期的琴曲创作有一个显著的特点，就是不少琴曲直接来自当时的相和歌或相和大曲。如汉末蔡邕和魏末嵇康《琴赋》提到的《太山》（即《太山梁甫吟》）、《东武》（即《东武吟》）、《饮马长城》（即《饮马长城窟行》）《王昭》（即《王昭君》，又名《明君》）、《楚妃》（即《楚妃叹》）、以及《广陵散》等曲，原来都是汉代的相和歌。

这个时期，琴在士的阶层中得到广泛流传，“士无故不彻琴瑟”。他们都把琴作为六种必学的文化课目“六艺”之一。他们中间大多数人不仅长于演奏或爱好相和歌等所谓“郑声”，而且还会作曲。这方面东汉初年的桓谭是一个相当典型的人物。桓谭“善音律”，很会弹琴。他在《新论》一书中

极力称赞“郑声”，说“控揭（雅乐）不如流郑之乐”。他还公开声称，不愿弹先秦以来的“雅操”，而要弹所谓“新弄”。史书记载，东汉初，刘秀刚当皇帝，曾下令广征贤才。有个人叫宋弘，把桓谭介绍给刘秀。陈秀接见桓谭，委任桓谭当“给事中”的小官，并叫桓谭弹琴。据说桓谭“奏其繁声”，弹了一些民间乐曲或根据民间乐曲改编的琴曲。刘秀听了很高兴，当场叫桓谭参加宴会。这件事却触怒了宋弘。他等桓谭回家以后，就派人把桓谭叫到他家，当面训斥桓谭，说不应在皇帝面前“数进郑声”，并进行威胁，不准他再弹。后来有一次刘秀在举行宴会时又叫桓谭弹琴。桓谭听后，顿失常态。皇帝很奇怪，问宋弘是怎么回事？宋弘就讲了一通必须崇雅复古的大道理。结果皇帝听信了宋弘的话，撤去了桓谭的官职（晋·袁宏《后汉纪》）。这个故事，虽以宋弘的胜利结束，但事实上在“士”的阶层中爱好“郑声”之风并没有减弱，相反还日益炽烈。有的人利用民间相和歌的形式和素材，创作了一些琴曲，如汉末蔡邕的“蔡氏五弄”：《游春》、《绿水》、《坐愁》、《秋思》、《幽居》。蔡琰的《胡笳十八拍》、魏末嵇康的“秘氏四弄”：《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》以及无名氏的《神人畅》、《流水》、《幽兰》、《古风操》等等。《广陵散》前节已经讲过，不再重复。这里仅就《神人畅》、《胡笳十八拍》、《流水》、《幽兰》、《古风操》等几首确实留有汉魏时代特征的琴曲略作介绍：

《神人畅》，最早记载见于传为汉末蔡邕的《琴操》与六朝谢希逸《琴论》、陈·释智匠《古今乐录》。据唐末陈拙《琴籍》记载，该曲与《秋思》、《碣石调·幽兰》等曲一样，曾用了在徽外弹出的泛音，名“神授声”。现存明·汪芝《西麓堂琴统》所载《神人畅》谱内确有此种泛音，因此，该谱显然是颇有渊源的汉魏遗音。

《神人畅》的内容，谢希逸认为它表现了“尧弹琴，神人现”的神话故事。如果联系到乐曲那种新奇、神妙而又奔放、热烈的音调，可使我们确信它描绘的与其说是汉代人们心目中的神仙世界，毋宁说是再现了远古人们生活的神奇画卷：部落领袖“尧”祭祀时弹着琴，奇妙的琴声感动上天，使天神降临，人们为此欢乐歌舞，庆祝这一盛事。这首乐曲的出现，与汉代崇尚神仙方士的社会思潮是分不开的。

这首琴曲在艺术上相当简练、古拙、别具匠心。全曲由两个不同性格的乐段反复一次加尾声构成。作为刻画神人形象的羽调式泛音旋律（一、三两段）与表现人们欢庆歌舞的宫调式散、按音旋律（二、四两段）是相当动人的。它与《广陵散》等汉魏琴曲一样，较多运用短小的叠句和移位模进等手法，但具体处理上却有其特色，例如第一段中出现了这样一个叠句：

它通过下属关系的离调，形成了F羽与C商调式的对比，就有其独特的艺术效果。《胡笳十八拍》，据说是汉末著名女琴家蔡琰所作。蔡琰，即蔡文姬。她的父亲蔡邕是东汉末年著名的学者和琴家。蔡琰自幼爱好音乐，并有较深的造诣。

蔡琰一生十分悲惨。幼年时，父亲被诬陷，全家充军，在外流浪了十幾年。十六岁嫁给河东卫仲道，不久丈夫夭折，只好回到娘家居住，这时父亲被司徒王允杀害。兴平年间（公元194—195年）天下大乱。战乱之中，蔡琰被胡兵所掠，身陷南匈奴，为左贤王妻这十二年之久，并生有两个小孩，后被曹操派人赎回，再嫁陈留董祀。《胡笳》就是以她的悲惨经历为题材写作

的，由于写得情真意切，感人肺腑，所以在历史上颇负盛名。

《胡笳》现存乐谱最早见于明万历年间徐时琪《缘绮新声》琴谱。此谱与六朝唐宋间流传的同名乐曲，虽无记载证明两者确系同一传谱，但该谱音乐的形态特征与先秦曾侯钟律及《广陵散》等曲大体一致，其歌词大都句句入韵合于汉韵规律。这些事实说明，这是又一首可与《广陵散》相比美的极为难得的汉魏遗音。

《胡笳》在艺术上颇多独特之处：

(一)该曲素材简练，结构宏伟，布局严谨，富有层次。全曲十八拍(段)，大致均由第一拍开头出现的短句

变化发展而成，各拍之末大都附有一个相同的尾声，从而组成一种带有后世称为“合尾”的大型声乐套曲。其中第八、十二、十四等拍是全曲情绪转折的契机，具有独特的艺术效果。

(二)该曲音阶形式实即先秦曾侯钟传统音阶的继承与发展。在各拍之中，其形态既育共同的特征——五声音阶的五正声尤其是商周以来常用的角、徵、羽、宫四声明确处于核心的地位：同时又各具特色——有的纯用核心五声，有的分别兼用属于七声结构的 #fa, si 或 fa、si 等偏音，以及 #do、mi、#sol 等变音。在一首乐曲中用全十二个半音，在现存古曲中尚不多见。

(三)其旋律进行以小三度上行或下行较为常用。在发展手法上较多地运用移位模进、易句、(如第二拍第一乐句是第一拍第二乐句，而第二拍第二乐句则是第一拍第一乐句)、首尾易位

句尾扩充或变化再现时利用变音作为变化装饰

曲有同有异，不落俗套。

(四)转调手法多样，除常见的以清角或以徵为宫外，还用了以羽为宫。即使以清角为宫，具体运用时又自有其妙，如第八拍：

这里由于清角造成的调性的游移，对于刻画蔡琰思念敌国家园的满腔怨愤是何等深刻！

《流水》，据明·朱权《神奇秘谱》小序称：“《高山》、《流水》两曲，本只一曲……至唐分为两曲，不分段数。至宋分《高山》为四段，《流水》为八段”。现存乐谱即“不分段数”的唐时传谱。

《高山》、《流水》的作者，据说与战国时著名琴家伯牙有关。不过此说尚无确证，难以凭信。从现有记载来看，《流水》在南北朝时常有诗句提到它，如后魏温子升《春日临池》“莫知《流水》曲，谁辨游鱼心。”陈·江总《侍宴赋得起坐弹鸣琴》：“罕有知音者，空劳《流水》声”等等。因此，它们至晚应是汉魏六朝时期的作品。

两曲中，《流水》尤为动人。此曲结构精巧，曲调开朗明快。它通过山涧深处潺潺溪流汇成浩瀚汪洋的描绘，寄托了作者对祖国山河的热爱和对自然景色的赞美。如乐曲开头出现的泛音主题，就表现了赞赏自然景色的喜悦心情：

此曲通体运用短小的叠句。不过由于它的特定内容，旋律的处理手法又

有其特点，如采用头部不断模进，尾部始终不变的局部变奏手法，描写山涧深处潺潺的溪流，即其一例：

此外，在全曲调性调式的安排上，乐曲结束部分出现清角（4）与变宫（7）两音，改变了前面各段所用的五声宫调式。还运用同一乐句上下四度移位形成移调：

造成一种豁然开朗，别开生面的境界，使乐曲在结束后给人留下一种余味无穷的感觉。这种灵巧多变的发展手法，说明作者对生活有着深刻的感受，对艺术技巧有着自如的驾驶能力。

《幽兰》，又名《碣石调·幽兰》。据谱前小序，知此曲是梁代著名琴家丘明（公元493—590年）的传谱，记谱年代大约在唐初武则天时期（公元684—744年），它是我国现存记谱年代最早的一首琴曲（图46）。

据相传为汉末蔡邕所编《琴操》记载，春秋时孔子周游列国，得不到诸侯的赏识，在他从卫国回到晋国的途中，见到隐谷中茂盛的芎兰与杂草为伍，于是触动了内心怀才不遇、生不逢时的感情，写下了这首琴曲。说此曲是孔子所作，固然不可凭信，但它通过对深山幽谷里葱郁馥香的兰花的描写来抒发作者郁郁不得志的心情，倒是可能的。这样的题材和表现的思想内容，在当时很适合一部分不满现状而又找不到出路的士族文人的思想要求。它从一个侧面，曲折地反映了当时的社会矛盾，有一定的社会意义。

《幽兰》最早是“楚调”中的著名歌曲。刘宋诗人谢惠运《雪赋》曾有“楚谣以《幽兰》俪曲”的话。其意思是说，楚地民歌可以拿《幽兰》与别的乐曲相比美。它后来被改编成瑟曲、笛曲与琴曲。许多诗人写诗都提到它。如晋代陆机《日出东南隅行》：“悲歌吐清音，雅韵播《幽兰》。”北魏鹿悉《讽真定公二首》：“援琴起何调，《幽兰》与《白雪》”。梁代柳恽《擣衣诗》：“清夜促柱奏《幽兰》”等。

《幽兰》结构短小精悍，曲调清丽委婉。全曲共四拍（四段）。第一拍是乐曲的引起部分，其余三拍是乐曲的主体，看来是属于艳与曲组成的小型曲式。全曲通过第二拍出现的泛音主题的呈示、对比、再现，成功地抒写了哀婉抑郁的情怀：

唐代琴家赵惟则曾经指出：“《东武》、《太山》，声和清侧”（明·蒋克谦《琴书大全》）。就是说，并用清声—清角与侧声—变徵（或变宫）两音是汉代琴曲《东武》、《太山》的重要特点。他还指出：“清声雅质，若高山松风；侧声婉美，若深涧兰菊。”两者有着独特的色彩或特征效果。《幽兰》一曲在旋律上也具有这一特点。此外，的半音上行，在第四拍用“撮”奏出一段用平行八度简单和声作音阶式下行的旋律也很有特点。唐人赵惟则曾经认为《幽兰》“声带吴楚”（《太音大全集》），说它的旋律有吴楚（今江苏、湖北、湖南及四川、河南部分地区）地方音乐的风格特征，看来是有一定根据的。

《古风操》早期文献失载，其乐谱最早见于明·朱权《神奇秘谱·太古神品》。从此曲的风格特征和作曲手法来看，与《碣石调·幽兰》颇有类似之处，因此，列为这个时期的创作。

此曲的内容，朱权《古风操序》认为是赞颂远古人民过着“甘食而乐居”、

“鸡犬之声相闻，民至老死不相往来”的生活。我们知道，汉末魏晋之际，政治腐败，社会动乱。残酷的现实，使不少士族文人在思想方面崇尚老庄哲学，行为上提倡佯狂放诞。至晋末宋初，以陶渊明为代表提出了桃花源的社会理想，表示对不合理的封建社会制度的不满和抗议。在当时它虽是一个不可能实现的幻想，却启发和鼓舞人们为反抗黑暗的现实而努力。《古风操》作为这种社会理想在音乐创作中的反映，其社会意义也在于此。

《古风操》是一首别具一格的小曲。全曲共三段。开头两段是乐曲的主体，主要是一个感叹性的叠句变化发展而成。第三段以反复出现的一个坚定有力的叠句为主：

穿插着前段出现的主题片断，构成一种回旋性的乐段，表现了作者对这种社会理想的坚定信念。最后乐曲结束在不稳定的宫音上，给人以余意未尽之感。这种曲式可能就是相和歌中曲与乱的一种形式。

这首琴曲在旋律进行上，也常用变化音和的半音进行，在第二段结尾还用“撮”奏出一段以平行五度简单和声为主的旋律：

在第三段结尾运用移调的手法也很有特色：

总之，植根在相和歌基础上的汉魏琴曲创作在艺术上已发展到一定的高度。它的成就，充分反映了我国封建社会上升时期音乐艺术所具有的朝气蓬勃、大胆、开放和敢于创新的精神。

五、百 戏

百戏，又名散乐。它是杂技、歌舞及民间各种新的音乐技艺的总称。

百戏在汉代宫廷和达官贵戚之家颇为流行。长安与洛阳两地的平乐观是表演百戏的重要场所。东汉李尤的《平乐观赋》就讲到观中表演戏车高撞、驰骋百马、乌获扛鼎、吞刀吐火、陵高履索、飞丸跳剑、鱼龙曼延等杂技的情景。此外，不少贵戚家中都蓄有专门表演百戏的倡优。如西汉末年外戚王凤及王氏五侯，即以“僮奴以千百数，罗钟磬、舞郑女、作倡优，狗马驰逐”闻名于时。一般“富豪吏民”也往往“蓄歌者至数十人”（《汉书·贡禹传》）。

关于汉代达官贵戚之家演出百戏的情景，可以从汉墓出土的大量画像石中见其一斑。其中山东沂南汉晋墓百戏画像的场面尤为壮观（图47）。画像右边，在奔驰的两匹马的下面，有一辆用三头鹿拉的车。车上立有三根橦（高竿），中间的一根带有建鼓，上面有一幼童在做种种惊险的动作。下面车厢里有四人奏乐，这四人中两人吹萧（排萧）、一人奏茄、一人手执鼓槌，像是一个伴奏杂技的鼓吹乐队。这个节目就是李尤所说的“戏车高橦”，它的左边，有“鱼龙曼延”。这个节目由五个人手里拿着鞀鼓，引逗一条化装的鱼和一条龙，龙身上有一幼童，在做各种表演。鞀鼓，又叫鼗鼓，起敲击节奏的作用，即所谓“节以鞀鼓”。在“鱼龙曼延”之上，有三人在绳上做种种惊险动作，绳下竖着几把尖刀，这就是“陵高履索”。它的右边是由象人化装表演的畏兽戏和凤凰戏。在凤凰戏之上，还有三人席地而坐，其中一人吹笛（即今竖吹的萧），一人拊掌高歌，一人袖手而坐。这三人可能就是畏兽戏与凤凰戏的伴奏乐队。画面的左上角，有一人拿着几把尖刀与圆珠在一起轮番抛掷，这就是“飞丸跳剑”。其右有一人头顶一木架，架上有三个幼童做各种表演，这就是所谓“缘竿”或东汉张衡《西京赋》中提到的“都卢（今缅甸境）寻橦”。

在“缘竿”的右边，还有一个盛大的歌舞表演的场面。它由一个男子挥舞着长长的衣袖，在地上放着的七个盘鼓之间跳舞唱歌。它的舞姿与舞具和东汉张衡《舞赋》中讲的“盘鼓焕以骈罗，抗修袖以翳面，展清声而长歌”的盘鼓舞大致相同。盘鼓舞，或称七盘舞，是汉代盛行的一种歌舞形式。其表演方式，或单人或数人；演员或男或女；伴奏乐队或大或小，均无定规。这里所用的乐队应是规模较大的一种。其第一席坐着五个女乐工，面前放有四个节鼓。其中第一人袖手而坐，中间三人一边手拍鼓面，一边好像在歌唱。只有最里面一人好像一手执有鼓槌，另一手在拍击鼓面。第二席有五个男乐工，外面两人吹笙，中间二人吹萧（排萧），里面一人击铙。末一席有四个男乐工，靠外面第一人吹竽，一人袖手而坐，一人可能在击筑，一人弹瑟。三席之上，有一人敲建鼓，一人击编钟，一人敲编磬。这个乐队看来是属于汉晋盛行的一种钟鼓乐队。

百戏里还有一种由“俳倡”或“俳优”表演的节目。“俳”，东汉许慎《说文解字》释为“戏”，即带有一定故事情节的表演。“倡”，释为“乐”（音洛，快乐），即能使人发笑的滑稽性表演。《汉书·霍光传》说：“击鼓歌唱作俳优”，可见他们表演时是击鼓和唱歌的（图48）。表演的节目，据《魏书·王粲传》裴松之注引《吴质别传》说：“质（吴质）黄初五年（224）朝京师，……时上将军曹真性肥，中领军朱铄性瘦，质召优使说肥瘦”。所谓“说肥瘦”可能已是说唱或戏曲的萌芽。

六、西域及其他地区少数民族音乐的发展

汉代玉门关、阳关以西广大的塔里木盆地，有少数民族建立的乌孙、于阗、龟兹等三十六个小国和中亚的一些国家统称为“西域”。文献记载，公元前139年，汉武帝派张骞出使西域，带回乐曲《摩诃兜勒》和横笛等乐器。同时，西域各国贵族子弟也多次到国都长安学习汉文化。乌孙王育个女儿，来长安学习过弹琴。在西域各国中，于阗的音乐很发达。西汉初年，于阗的音乐曾在长安宫廷中演出过（《西京杂记》）。东晋时有个和尚叫法显，曾于公元399至402年间到过于阗，他说于阗当时信奉大乘佛教。佛教僧人在政治上有很大的权威，他们根据佛经教义的规定，利用世俗音乐编成宣传佛教教义的“法乐”，在佛前演出。贵族们也以“法乐”作为娱乐，所谓“以法乐自娱”（《法显传》）。

龟兹的音乐水平也是很高的。唐代著名僧人玄奘说龟兹音乐“特善诸国”（《大唐西域记》）。早在公元65年汉宣帝时，龟兹王绛宾曾从长安带回笙、箫（排箫）、琴、瑟等汉族传统乐器。大约公元386—432年之间，龟兹乐传入中原地区。当时后凉的吕光（氐族人）与龟兹发生过一次战争，战后吕光把龟兹的乐曲和一个完整的龟兹乐队带到中原。据《太平御览》引《乐志》记载，这个乐队共有二十个乐工，使用的乐器有竖箜篌、琵琶、五弦（五弦琵琶）、笙、笛、箫、鬲篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝等十五种。乐曲从形式上分，计有歌曲《善善摩尼》、解曲《娑伽儿》、舞曲《小天》、《疎勒盐》三种。据说吕光所得龟兹乐曲共“佛曲百余成”（《教坊记》），可能这些乐曲的内容多与佛教有关。这些音乐，当时称作“胡声”，一般都是“铿锵铿锵，洪心骇耳”，与传统的汉族音乐迥然不同，其歌词也都是“娑罗胡语，直置难解”，即都是用本民族语言演唱，汉族人很难理解（《通典》）。

自吕光以后，龟兹乐源源不断地从龟兹和其他地区传入中原。如北魏和北齐宫廷中都有龟兹乐，北魏时有曹婆罗门，以擅长演奏龟兹琵琶著称。公元568年，北周武帝从突厥娶了阿史那氏为皇后，随着皇后带来了龟兹、疏勒、康国、安国的音乐，还带来了擅弹琵琶的龟兹乐工苏祇婆。苏祇婆是一个世代相传的乐工，他曾从他父亲那里学来了西域所用“五旦”（五宫）“七调”，即“娑陁力”（宫）、“鸡识”（商）、“沙识”（角）、“沙侯加滥”（变徵）、“沙腊”（徵）、“般赡”（羽）、“俟利箎”（变宫）等七种调式的理论。他将这种理论带到中原，丰富了汉族传统的乐律理论。龟兹乐在流传过程中，不断吸收汉族音乐，本身也有所变化和发展。北魏时的龟兹乐已出现“其声后多变易”的情况。到隋代，已有刚从龟兹传入中原地区的“土龟兹”，北齐时传人的“齐朝龟兹”，从西国传人的“西国龟兹”等多种。龟兹乐所用乐器，如曲项琵琶曾“大盛于闾阎”，在民间广泛流传。

龟兹乐流传到凉州地区以后，被当地流传的“中国之旧乐”所吸收，产生了一种“杂以羌胡之声”（唐刘昫《太乐令壁记》）的“西凉乐”。其乐队有钟、磬等汉族传统乐器和曲项琵琶、五弦琵琶、羯鼓等龟兹常用乐器。这种音乐具有新颖独特的风格，很受中原地区各阶层人士的欢迎。文献记载，“周隋以来，管弦杂曲数百曲”多用的是西凉乐。

此外，西域的高昌（新疆吐鲁番）、疏勒（新疆疏勒）和今苏联境内的中亚诸国如康国（中亚撒马尔罕）、安国（中亚布哈拉）的音乐也很发达，

并与中原地区有所交往，而且相互之间都十分熟悉。隋时高昌乐工曾准备在隋文帝面前演奏新创作的高昌乐曲《圣明乐》，他们排练时，被中原的汉族乐工听到了，后来他们在高昌乐工演出之前，便把此曲奏出来了，高昌乐工听了十分惊奇。

在北方各少数民族中，鲜卑族的音乐发展较快。这个民族能够广泛吸收汉族及其他各民族的音乐，所以它突破了原来结构较为简单的“歌曲”、“舞曲”或“解曲”的形式，而有了结构比较复杂的大型乐曲“大曲”。《太平御览》引《前燕录》记载：三国时代，鲜卑族有一个部族酋长临死前将他所有的马匹分给他的长子慕容隗和庶子吐谷浑各一部分。后来这两群马经常争食，于是吐谷浑便西迁八十里。兄慕容隗知道了，非常悔恨，就派人把其弟请回来，可是马群不肯回来。晋永嘉之乱以后，吐谷浑又移至陇右一带地区以游牧为生，慕容隗便作了《阿干之歌》来怀念弟弟。公元349年，慕容隗的后人慕容建立前燕，有人将此曲改编为《鞞后大曲》，它是目前已知少数民族中最早出现的一首大曲。

在南方各少数民族中，南越（今广东广州）、滇国（今云南晋宁）、西瓯（今广西贵县）的音乐均较突出。其中，南越的音乐尤为进步。考古发掘证实，至迟在西汉中期，南越已仿照西汉中央政府的各项制度，建立了称为“乐府”的音乐机构和规模宏大的钟鼓乐队。这个乐队既有南越“乐府”铸造的带有商文化因素的编铙（勾铙），也有不少明显具有汉文化特征的编钟、编磬、琴、瑟等等。其中，编铙由八枚组为一套，编钟由甬钟五枚与纽钟十四枚组为一套，编磬由大小八枚与十枚组为一套。它们均可奏出动人的旋律。

与南越相比，滇国的音乐和乐队则另是一番奇异的景象。早在战国时代，滇人已经创造了具有本民族特色的青铜编钟与铜鼓等乐器。进入汉代，编钟已由六枚筒形钟与一枚羊角钟组为一套，凡遇重大庆典，可与铜鼓、葫芦笙等乐器在一起演奏。在滇人的日常生活中，铜鼓（图50）与葫芦笙占有特别重要的地位。请看石寨山贮贝器上的杀人祭祀场面（图51）：奴隶主贵族高坐在“干栏”式房屋的上层主持祭典，周围环列铜鼓十六具，象征其身分与权力。房屋对面地上放有大型铜鼓两具，其间立一铜柱，上缚一人待杀。大型铜鼓旁边，人们或坐或立。另有一处有几组木架，其中三组乐器已佚，情况不明。只有一组架上悬有铜鼓、于（图52）各一具，由一人执锤敲击。这是祭祀时使用铜鼓的一个实例。滇族青年男女在喜庆节日中，常常一面吹葫芦笙，一面歌唱跳舞，这就是最早的芦笙舞（图53）。有时也可将两具铜鼓平置于地，一具由男子两人徒手敲击，边敲边舞；另一具由女子两人相对，一人击鼓，一人歌舞。他们所唱的歌，可能就是西汉宫廷里所唱的“滇歌”。

铜鼓在西瓯也相当流行。据广西贵县罗泊湾汉墓出土的音乐遗物来看，它的乐队由竹笛（图54）、越筑（越族的筑）、揜（琴，一种形制特异的琴）等管弦乐器演奏旋律，另由木腔革面的大鼓与具有固定音高的编钟、铜鼓、铜铙等打击乐器进行伴奏。其中，编钟由一枚羊角钟与两枚筒形钟（图55）组为一套，可在两个八度内奏出E调的la、do两个音。铜鼓由音高不同的大小两鼓组为一套，可奏出E调的do、mi、sol三个音。铜铙正好奏出E调的sol音。由此可见，三者可在同一调高上奏出八度、大小三度等和音或多种和弦，其伴奏色彩是相当别致的。

西南少数民族“笮都夷”（今四川汉源地区）的歌曲《白狼夷歌》和羌

族的羌笛等乐器，在汉代也传入中原地区，它们都为我国统一的多民族的音乐文化的创造作出了贡献。

七、嵇康及其《声无哀乐论》

嵇康（223—262年），字叔夜，魏末著名的思想家、诗人与音乐家。

他生活的年代，正是封建社会秩序经过东汉末年黄巾农民起义的打击而一度遭到破坏之后。当时魏、蜀、吴三国鼎立，社会处于长期分裂和动荡不安的状态，人民流离失所，痛苦不堪。在思想上，以五经博士为代表的汉儒正统思想随着东汉政权的崩溃已无法维持其统治的地位，统治阶级纷纷对它重新估价，并寻求为新的门阀士族服务的思想武器“清谈玄学”来代替它。

嵇康就是玄学家的代表人物之一（图56）。他在曹氏拥有实权的时候，以曹魏宗室的关系做过中散大夫的官职。司马氏掌权以后，他以反对派的姿态与阮籍、向秀、山涛、刘伶、阮咸、王戎等人号称“竹林七贤”，避居曹魏宗室聚居的河北山阳，与司马氏相对抗。在众人之中，嵇康对司马氏的攻击尤为激烈，因而被司马氏所杀害。

嵇康的音乐思想在《声无哀乐论》中作了专门的论述。在这篇论著中，他首先提出“声无哀乐”的基本观点，即音乐是客观存在的音响，哀乐是人们被触动以后产生的感情，两者并无因果关系。用他的话来说就是“心之与声，明为二物”。然后，又进而阐明音乐的本体是“和”。这个“和”是“大小、单复、高卑（低）、善恶（美与不美）”的总合，也即音乐的形式、表现手段和美的统一。它对欣赏者的作用，仅限于“躁静”、“专散”；即它只能使人感觉兴奋或恬静，精神集中或分散。音乐本身的变化和美与不美，与人在感情上的哀乐是毫无关系的，即所谓“声音自当以善恶为主，则无关于哀乐，哀乐自当以情感而后发，则无系于声音。”

那么，人的情感上的哀乐从何而来呢？嵇康认为这是人心受到外界客观事物的影响，具体说是受政治影响的结果，即“哀乐自以事（客观事物）会，先遭（相遇）于心，但因和声以自显发。”人心中先有了哀乐，音乐（“和”）起着诱导和媒介的作用，使它表现出来，同时，他还认为“人情不同，各师其解，则发其所怀”，人心中先已存在的感情各不相同，对于音乐的理解和感受也会因人而异，被触发起来的情绪也会不同，所以他认为音乐虽然能使人爱听，但并不能起移风易俗的教育作用。即“乐之为体，以心为主”，“至八音会谐，人之所说，亦总谓之乐，然风俗移易，本不在此也”。

在上述问题上，嵇康大胆地反对了两汉以来把音乐简单地等同于政治，甚至要它起占卜的作用，完全无视音乐的艺术性，是有其进步意义的。而且他所看到的音乐的形式美，音乐的实际内容与欣赏者的理解之间的矛盾等，都是前人所未论及的。只是他对某一方面做了片面的、夸大的理解，从方法论来讲则是诡辩的。

嵇康的思想存在着矛盾：他曾反复提到“先王立乐之意”，并把音乐分为抽象的“至乐”——“无声之乐”与具体的音乐——“音声”两种。人们在当前听到的只是“音声”。另有一种“至乐”是古代理想社会存在的音乐，其本性是“至和”或“太和”，它虽与人主观的感情没有因果关系，但因那个社会的政治是理想的（贤明的），即“和”的，所以人的感情也是“和”的，是“和必足于内，和气见于外”的。通过“使心与理相顺，气与声相应”的途径把“心”与“至乐”统一起来，所以这种“至乐”虽然也只是起诱导人心中已有的哀乐情感的作用，但与政治能很好地统一起来，没有什么矛盾。例如古代的“咸池”，“六茎”、“大章”、“韶”、“夏”等，都是“先

王之至乐”。能够“动天地感鬼神”。而“音声”则是现实社会存在的音乐。现实社会的政治不是“和”的，所以人们的感情也是不“和”的，音乐与政治存在着矛盾。嵇康认为，关键的问题不是从音乐方面去解决，而在于改良政治，政治清明，就能产生“和”的音乐。

嵇康站在反对派的立场，攻击了那种不管自己政治的好坏，拼命反对民间音乐的儒家正统思想。反对他们以音乐的哀乐为借口随便给音乐加上“乱世之音”、“亡国之音”的罪名。他指出，“郑声”是美妙的，而对美的喜爱又是人的天性，所以它能使人迷恋，但与“淫邪”无关。有的音乐之所以“淫邪”，那是“上失其道，国丧其纪”的结果，也就是统治阶级不良统治的后果。把责任推到了当权者的身上，在当时确是很大胆的。但是对于民间音乐，他也认为必须对它加以控制、窜改，所谓“具其八音，不读其声，绝其大和，不穷其变，损窈窕之声，使乐而不淫”。就是说，可以让它存在，但要以和谐为标准，不必曲尽一切变化，对于过分美妙的声音要加以修改，使人感觉快乐而不放纵，所以嵇康对音乐的看法仍育其阶级标准的。

嵇康除了写《声无哀乐论》之外，还擅长演奏《广陵散》等琴曲，并写了有关琴的理论著作《琴赋》及琴曲《嵇氏四弄》等。是一位既有音乐实践经验，又有理论见解的音乐家。

第三章 隋唐音乐

隋代的统一，结束了自东汉末年以来连续三百余年的混乱局面。它虽然历年短促，但也使全国人民得到暂时的安宁，社会一度呈现空前的繁荣。南北音乐得到广泛交流的机会。隋炀帝执政后到处游乐，挥霍社会财富，并三次攻打高丽，连年征发繁重的捐税与徭役，因此几年内就被隋末农民大起义所推翻。

唐代初年，统治阶级慑于隋末农民大起义的巨大威力，以隋的盛衰兴亡作为借鉴，实行了一系列缓和社会矛盾，恢复和发展生产的措施，使唐朝成为我国历史上繁荣强大的朝代，有了贞观至开元之间一百多年经济上升的局面。这一时期，统治者的政策比较开明，人民在统一与和平的环境中生活，并持续了较长的时间，这就是唐代音乐文化辉煌发展的基础。

唐代统治者在政治上有充分的自信心。奉行“中国既安，四夷自服”的方针，在宗教、文化、艺术方面采取兼收并蓄的政策。对于外域东西方各国的音乐文化和国内各少数民族的民间音乐，都加以广泛的吸收和发扬。国内各地和中外各国音乐文化交流活动日益频繁，作为唐代国都的长安，则成为音乐变化交流的集中地。另外，唐代最高统治者如唐玄宗等，本人对音乐非常爱好和大力提倡，必然引起社会各阶层人士对音乐的重视、学习和钻研。当时以汉族音乐“清乐”为主的各族音乐，吸收了外来音乐的有益成分，有了新的发展。

唐代从中央到地方的各级政府都设有专门的音乐机构，在这些机构中，集中了数以千计的“官奴婢”、“宫户”等音乐奴隶，并以无偿徭役的形式，征调各地的艺人“音声人”到各级音乐机构中服役。由于这些民间音乐家辛勤的创造性劳动，使唐代歌舞大曲为主体的宫廷燕乐得到高度的发展。

天宝十四年（755）的“安史之乱”是盛唐以来社会矛盾的集中表现，从此唐朝的中央政权和地方割据势力发生了长时期的斗争，至唐晚期，这种情况愈益严重。广大人民群众在各种祸乱中受到残酷的剥削与压迫，各地经济都遭到严重破坏，只有免于战祸的长江流域，农业和工商业才得到较大的发展，生产力也有一定的提高。统治者正是依靠在这些地区的暴敛所得，维持着唐王朝的生存。中唐以后的音乐，就是在这种情况下继续发展着。

这个时期，宫廷燕乐曾有过一度的繁荣，但很快便走向衰落。各国之间音乐文化的交往也不象“安史之乱”以前那样频繁。但是各地流行的民间音乐，如曲子（词）、歌舞戏、夹有歌唱的说话和琵琶、琴等器乐演奏得到发展，出现了一些反映现实的优秀作品，深受群众欢迎。便于反映人民生活的新兴艺术形式——说话和杂剧已在民间逐渐确立和成长起来。这对于五代至宋元时期说唱音乐和戏曲音乐的进一步发展，具有重要的意义。

隋唐时期，由于传播乐曲的需要，发明了管色谱、琵琶谱和琴的减字谱。在创作实践中有“犯调”——旋宫（调高）与转调（调式）的广泛运用，出现了雅乐八十四调和俗乐二十八调的理论。有关音乐专著大量涌现，如《乐书要录》、刘勰《太乐令壁记》、崔令钦《教坊记》、段安节《乐府杂录》、徐景安《乐书》等。著名诗人兼音乐理论家白居易对音乐与现实的关系等问题，发表了进步的见解。

唐代末年爆发的延续十年之久的农民大起义，导致了唐朝的灭亡，代之以五代十国的大分裂局面。这时杂剧和其他民间音乐有进一步的发展。

一、民歌、曲子与现存唐代古歌

南北朝以来，属于清乐系统的汉族南北方民歌，与不断从西凉（今甘肃武威）、龟兹（新疆库车）、疏勒（新疆疏勒）、高昌（新疆吐鲁番）和天竺（今印度）、高丽（今朝鲜北部）传入的少数民族音乐和外国音乐，经历了一个相互交流、融合的长期演化和发展的过程。在隋唐时代，正以所谓“新声奇变，朝改暮易”（《隋书·音乐志》）的崭新姿态出现，在当时已形成一种称为“曲子”的新民歌。

曲子最初是流行于乡间的民歌，其歌词有齐一的五言，六言、七言，也有参差不齐的长短句，后来传入城市，如《杨柳枝》，原来就是隋炀帝时代民间的一首“怨调”（白居易《杨柳枝》二十韵）。后蜀何光远《鉴戒录》也说：“《杨柳枝》者，亡隋之曲。炀帝将幸江都，开汴河，种柳，至今号曰‘隋堤’，有是曲也。”

入唐以后，尤其是中唐时期，曲子在乡间更为盛行，在踏歌及插秧的劳动中都能听到它的声音。

踏歌是起于汉而盛于唐的一种民间集体歌舞，它常在月下用鼓、笛等乐器伴奏，舞者口唱“曲子”，扬袖顿地而舞。唐顾况的《听山鹧鸪》说：“夜宿桃花村，踏歌接天晓”。唐刘禹锡《绝那曲》说：“踏曲兴无穷，调同词不同”。可见《山鹧鸪》、《纥那曲》都是踏歌时唱的“曲子”。而每一次踏歌所唱的“曲子”，可能是用相同的曲调配上多段的歌词反复歌唱的。不过，当时也有了“联歌”的形式，刘禹锡的《竹枝词序》云：“余见建平里中儿联唱《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（协）黄钟之羽，卒章激讦如吴声，虽伦玃不可分，而含思婉转，有淇澳之艳音。”《竹枝》本是巴蜀（四川）的民歌，其歌词的结构根据唐皇甫松用民间《竹枝》词的一种形式仿作的《竹枝词》来看，它一般由四个七言句组成，而在每句间及每句末总加有称为“和声”（即“帮腔”）的“竹枝”与“女儿”两字：

门前春水（竹枝）白苹花（女儿）
岸上无人（竹枝）小艇斜（女儿）
商女经过（竹枝）江欲暮（女儿）
散抛残食（竹枝）饲神鸦（女儿）

所谓“联歌《竹枝》”，可能是用《竹枝》的不同变体联缀起来轮流歌唱。谁唱得越多，谁的本事就越大。所以说“以曲多为贤”。“卒章激讦如吴声”，就是说与其他各曲相比，最后一曲的情绪特别激越，简直可以与吴声（江南民歌）相比美。

关于当时农民插秧时唱“曲子”的情景，可以刘禹锡登连州城远眺所作的《插田歌》为例，其歌云：

冈头花草齐，燕子东西飞。
田塍望如线，白水光参差。
农妇白紵裙，农父绿蓑衣。
齐唱田中歌，嚶咿如《竹枝》。

但闻怨响音，不辨俚语词。

时时一大笑，此必相嘲嗤。

连州即今四川的筠连一带。当时唐代中央政权更加腐败，地方军阀纷纷割据，人民遭受了更大的苦难。诗中所谓“嚶吟如《竹枝》”的“怨响音”与隋代的“怨调”《杨柳枝》一样，正是被剥削、被压迫的劳动群众所发出的不平之声。

至于流传在劳动群众中间的隋唐民歌，其优秀部分总是深刻地反映了这个时代的社会现实，如公元611年，隋炀帝征集大量兵士和民夫准备侵略朝鲜，当时山东长白山（今山东邹平章丘地区）爆发了农民起义，起义军领袖王薄写了《无向辽东浪死歌》（《资治通鉴》隋纪五），号召人们反对这次战争。唐代武后朝以后，土地兼并日益严重，农民用逃亡的办法进行反抗。到开元、天宝年间，逃亡更为普遍。当时流行的民歌《贫穷实可怜》，反映了“宁可出头走，谁肯被鞭笞”的反抗情绪。“安史之乱”以后，唐统治者更加腐败，地方割据严重，有的官吏甚至用公开抢掠的办法搜刮人民钱财，当时称为“白著”。民歌《白著歌》写道：“上元官吏务剥削，江淮之人多白著”，反映了公元762年江淮地区的官吏派兵挨家逐户抢掠民财的历史事实（《资治通鉴》·唐纪）。据历史记载，当时江淮地区连“蓄谷十斛”的人都“相聚山泽”，参加农民起义军的行列，可见社会矛盾已何等尖锐。

乡间的民歌曲子，在唐以前就已传入城市。开元、天宝以后，随着城市经济的繁荣，市民阶层的壮大，它在城市歌妓、乐工的手里逐渐定型。由于服务对象的改变，又填入了新的歌词，同一曲调产生许多新的变体，如隋代的《杨柳枝》就在中唐时代经过加工发展而成为“洛下新声”，白居易的《杨柳枝》诗就写道：“古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》”。此外，乐工、歌妓也吸收了各地民歌与其他各少数民族音乐和一部分外国音乐的音调，创作出新的曲子，如开元年间教坊乐工沧州人（今河北沧县东南）何满在临死前（被唐玄宗所杀害）创作的《何满子》，教坊乐工黄米饭依俗讲僧文淑念四声观世音菩萨的音调创作的《文淑子》，大中初（847—851）教坊乐工为描写当时“女蛮国”的生活习俗而创作的《菩萨蛮》（《社阳杂编》），以及可能是根据吐蕃（藏族）乐曲改编而成的《赞普子》，可能是吸收拂菻（东罗马）国音调创作的《拂菻》等。

曲子在城市里，由于服务对象的变化，它的思想内容也极为复杂，有的抒写了妓女的怨愤；有的反映了在封建礼教压迫下，在爱情上坚贞不渝的精神；有的反映了敦煌地区人民在吐蕃统治下，积极进行反抗的斗争精神；有的通过孟姜女的故事表现对封建统治的不满情绪。当然也有不少作品是封建性的糟粕，并无可取之处。

曲子的形式，以单遍的只曲为主，如敦煌发现的中唐五代的《望江南》、《菩萨蛮》等。但是也有了用前后两个单遍合成的双遍，或称双阙；或者用同一曲调配上多段歌词反复歌唱；或者用几个不同的只曲联成一首大型套曲——大曲。后两种形式，有的在曲前还加有引子，或在句尾加用“和声”（帮腔）。

开元、天宝以来，曲子也逐渐引起了一些文学家的兴趣。像中唐的白居易、刘禹锡、张志和、张松令等人，都吸取了民间曲子的表现形式，填写过曲于的歌词。他们的作品虽未反映深刻的社会内容、而且大多都是单遍的只

曲，但因受到民间词的启发，所以具有清新、活泼、明朗的特色。晚唐以后，由于文人陶醉于自己享乐生活的小天地里，所以曲子词在他们手中虽然文字的表现艺术上有所发展，但是感情苍白，脂香粉气的作品却给当时的词坛与后来的词人和曲子的音乐创作带来了不良的影响。

现存唐代古歌以《阳关三叠》与《渔歌调》较为可靠。

《阳关三叠》，其歌词原是王维的七言律诗《送元二之安西诗》，因诗中有“阳关”与“渭城”这两个地名，所以得名《阳关曲》或《渭城曲》；又因其曲式有“三叠”的结构，所以又称为《阳关三叠》。

《阳关三叠》是诗人对一位远去边塞的挚友的别离之情的抒写，含蓄地反映了人民在不合理的征戍徭役制度压迫下的哀怨情绪。在艺术上，它以极其简朴的手法，通过对送别者眼前所见景色事物的精心描绘，创造了一个感人至深的美的境界，充分体现了苏轼说的“味摩诘（王维的字）之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗”的艺术特点。

《阳关三叠》在唐代曾经广泛传唱过。宋、元、明、清各代，此歌曾不断得到改编。唐宋时《阳关》的演唱谱，早已散佚无存，目前只有从现存明初龚稽古《浙音释字琴谱》保存的《阳关三叠》传谱对唐代《阳关》原曲的面貌作大致的了解：

这是该谱《阳关》的第一段，演出时此段需重复演唱。在曲调方面，开头两句比较平稳。“劝君更尽一杯酒”一句，从“更尽”开始，旋律忽然来一个大跳，使情绪激动起来。最后一句出现了变化音，进一步渲染了惜别时难舍难分的情绪。此曲旋律进行特点和变化音的使用，与明代以后《阳关三叠》的曲调有明显的区别，估计它可能较接近于唐代《阳关》一曲的原貌。

此曲在中唐时期传唱时，已经有了叠唱的形式，诗人白居易《对酒诗》就有“相逢且莫推辞醉，听唱《阳关》第四声”的话。其自注又云：“第四声，劝君更尽一杯酒”。按王维原诗，此句应为第三声。北宋中期，词人苏轼曾提到当时此曲有三种不同的唱法（《东坡志林》）：一为四句原诗，每句唱两遍，全曲连唱四次；一为每句唱三遍；一为第一句歌词唱一遍，第二句歌词唱两遍，第三句歌词刚好配到第四乐句，白居易所说的，可能是这种唱法。现存明正德六年（公元1511年）谢琳《太古遗音》所收《阳关曲》即运用叠唱的实例之一：

这里第一句与第四句重复演唱一次。所以第三句“劝君更尽一杯酒”正好是第四句。此外，第三句末尾的“柳色新”是“和声”，即帮腔。据此谱小序说，这个曲调还曾有人用管弦乐器伴奏演唱过。

《渔歌调》，其歌词原是中唐诗人柳宗元所作七言诗《渔翁》。该诗写得意趣高远，耐人寻味，自中唐至明万历年间曾有一些与柳宗元有着相同感受的作曲家为它数谱新曲或加工旧曲。因此，传世的《渔歌调》谱其实并非全是唐人的创作。

据初步考证，现存《渔歌调》共有三个不同的祖本。其中与明初龚稽古《浙音释字琴谱》本同属一源的明万历年（1573年）杨表正《正文对音捷要琴谱》本，当推最为古老，可能与唐代原曲较为接近，也最具特色：

此歌共六句。开头三句，一“起”一“承”，是同一主题音调的变化再

现。第一句落在不稳定的清角上，与暂时转入属调的第二句的“角、（属调的羽），以及回到原调（bB 羽）的第三句的主音羽形成对比，成功地刻画了夜尽拂晓，晨雾缭绕，渔者汲水燃竹的奇趣妙景。第四句突然在下属调（正宫）上为之一转形成高潮，借欸乃的橹声将作者内心的激愤一泻而出。五、六两句（“合”）又回到原调变化再现了一、四两句的旋律，最后结束在不稳定的宫音上，给人留下无穷的遐想。北宋大诗人苏轼曾赞叹说：“诗以奇趣为宗，反常合道为趣。熟味此诗有奇趣”（《全唐诗话续编》引惠洪《冷斋夜话》）。看来作曲者确是抓住了该诗的这一特色。

二、唐代大曲

大曲的兴盛

唐代大曲，简称“大曲”。它是在唐代民歌、曲子的基础上，继承了汉魏以来清乐大曲的传统而发展起来的一种大型歌舞曲。

唐代大曲之所以兴盛，有多方面的原因。

第一，唐代各族音乐的进一步交融为唐代大曲的发展，提供了最方便的条件。前面已经提到，南北朝以来属于清乐系统的汉族民间音乐与各少数民族音乐经过长期交流与融合，在隋唐时代已产生称为“曲子”的新民歌。唐代大曲，实际上就是用这些“曲子”组合而成的一种大型套曲。与此同时，西凉、龟兹、疏勒、高昌等少数民族音乐，吸收了汉族音乐的养料，在艺术上有所提高，在唐开元年间（公元713—741年）已普遍突破了原有的歌曲、舞曲、解曲的简单形式，创造了本民族的“大曲”。其中一部分、曾以“胡部新声”的名义，在天宝年间（公元742—756年）从河西（今甘肃）地区传入长安一带，受到时人极大的重视。唐玄宗为此还公布了“道调法曲与胡部新声合奏”的诏令（《新唐书·礼乐志》）。因此，当时大曲中的《胡旋》、《胡腾》等所谓“胡部新声”在社会上风靡一时（图57）。

此外，地处祖国东南、西南边陲的一些少数民族音乐，如琉球（今台湾）的一种“一人唱，众人和”（《隋书》）的歌舞音乐与南诏（今云南大理）、吐蕃（今西藏）的民间音乐，都陆续传入内地，对以“杂用胡夷里巷之曲”为特点的唐代大曲的发展，起了促进作用。同时，祖国内地盛行的《破阵乐》、《六么》、《凉州》等大曲，也在这时传入吐蕃与南诏，对当地音乐在艺术上的提高，起了有益的影响。

第二，唐代统治者历来重视大曲。早在建国初期，即依隋制在宫廷里设置了燕乐、清商、西凉、龟兹、疏勒、康国（今中亚撒马尔罕）、安国（今中亚布哈拉）、扶南（柬埔寨）、高丽等“九部乐”，贞观十六年（公元642年）又增入高昌一部，改为“十部乐”，在宫廷举办的重要庆典或宴会上进行演出。九、十部乐演奏的乐曲，有一部分是唐初在汉族清乐基础上吸收西凉或龟兹等少数民族音乐创作的大曲。如贞观年间张文收作的燕乐——《景云河清歌》等。其余则是各民族或各国的传统乐曲，其中不少是大曲。唐玄宗时，根据表演方式立奏或坐奏，称为“立部伎”或“坐部伎”。其曲目大都是唐初及唐玄宗时大曲的新作。属于前者的有《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》等八曲；属于后者的有《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》等六曲。唐玄宗时，适应朝野尽情享乐的需要，还设立了“千秋节”等节日。届时从中央到地方文武百官放假三日，欢宴歌舞。这也是促使唐代大曲兴盛的一个原因。

第三，从汉末以来，随着正统儒学的崩溃，道教和从西域传入的佛教日益受到统治者重视。唐代统治者鉴于隋代复亡的教训，实行佛、道、儒三教并重的方针，把它们作为思想上统治人民的工具。在三教中，尤以佛、道两教为重要。唐太宗本人并不信佛，他在《贬萧瑀手诏》中说：“至于佛教，非意所遵。”但是他却大力提倡佛教，优礼僧人。例如他为了剃度当时最有名的僧人玄奘，在长安举行了空前盛大的仪式。据《唐大慈恩寺三藏法师传》

记载，剃度之日，由太常卿率太常寺的九部乐，万年县令和长安县令各率“县内音声”，分乘一千五百多辆“音声车”，随在玄奘、诸寺僧众及文武百官之后，作为仪仗，场面十分壮观。一路上乐声震天，沿街观众达数万人。到达大慈恩寺后，在大殿佛像前演出了九部乐及大曲《破阵乐》还有百戏等。

当时除用世俗大曲在佛前供养外，不少寺院都培养了一批以奏乐歌舞为业的僧众。他们主要演奏用大曲的曲调或形式编成的宣传佛经教义的“法乐”与一部分称为“法曲”的世俗大曲。例如唐初长安的清禅寺，水陆庄园、府库充溢，是长安所有寺院中最富的一个寺院。该寺就有二十个专学“鼓舞”的“净人”。每逢节日，即在佛前演奏。由于该寺“声伎之最，高于俗里”（唐道宣《续高僧传》），所以观看如云，热闹非凡。唐代著名高僧少康曾经说过：佛经好比是苦口的良药，“郑卫之声”好比是蜜糖。要使人相信佛经的教义，只有用蜜糖涂口，才能使人易于接受（《续高僧传》）。他的话，可能说出了唐代“法乐”（包括“法曲”）何以特别兴盛的原因所在。

唐代佛前演奏大曲“供养”的具体情景，现在敦煌佛教壁画中还可见到。例如敦煌 220 窟，北壁初唐“东方药师净土变”中的歌舞图，即其典型的一例（图 58）。

图中两边是伴奏乐队，中间有四个女性舞者，分为两组，各在一个小圆毯子上翩然起舞。伴奏乐队共 28 人。右侧上席有箏、排箫、尺八、方响（十六板）、篳篥、琵琶（形制特异：曲项、槽近圆形、五弦、五柱、手弹）；下席有笛（二人）、杖鼓（三人）、拍板、钹、一人似在歌唱。左侧上席有拍板、篳篥、尺八、笙、竖箏篥、铜钹，一人情况不明；下席有拍板、贝、鼓三种、笛、一人似在歌唱、一人情况不明。这个乐队，从其乐器来看，似为清乐、西凉、龟兹的混合乐队。从乐人的服饰、形貌来看，除部分汉族乐人外，不少是西域的乐人。中间的舞者，有两人上身赤裸，头戴宝石冠，头发散开，下身穿宽大的长裙，双臂挽着飘带，在作大幅度的旋转动作。据《维摩诘经讲经文》“萧笛弦管，螺钹铂铜，齐声而竟演官商，合韵而皆吟法曲，”“紫云楼上排丝竹，皇国庭前舞《柘枝》”的话来看，此图在佛前表演的有可能就是《柘枝》这类来自西域的大曲。

在唐初，由于社会安定，经济繁荣，大曲创作最为突出主要有《破阵乐》、《庆善乐》、《景云河清歌》与《鸟歌万岁乐》。《破阵乐》又名《秦王破阵乐》或《七德舞》，它原是武德初年唐太宗军中创作的。其声调“粗和啾发”（唐杜佑《通典》），描写了唐太宗四处征讨，建立唐帝国的功绩。白居易《七德舞》诗说：“太宗意在陈王业，王业艰难示子孙，”舞时擂动大鼓，“声振百里，动荡山谷”，确实能激昂志气，振奋精神。

开元天宝时期，一方面社会经济繁荣，国势强盛；一方面朝廷纵情声色，追求神仙，社会矛盾在酝酿、发展，所以大曲创作的思想内容也较为复杂。有歌颂唐玄宗自潞州夜半入京，诛韦后，举兵夺取政权的《夜半乐》，有描写唐玄宗游月宫见到仙女嫦娥的神话故事的《霓裳羽衣曲》；有《胡旋》、《胡腾》等大量专供娱乐或脂香粉气、故作媚态的作品，也有在一定程度上对唐玄宗穷兵赎武不满的《伊州》，或描写沧州乐工何满子“愤懑”之情的《何满子》等作品。

中唐以后，国势日渐衰微，地方藩镇割据日益严重。宫廷创作除《中和乐》等少数作品外，其余如《定难乐》、《越古长年乐》、《继天诞圣乐》等，几乎都是各地节度使命令当地“衙前乐”里的乐工创作的。在这个时期

的创作中，《南诏奉圣乐》和《葱岭西曲》是比较突出的作品。前者是南诏王异牟寻（今云南白族）令人用南诏民间乐曲为素材创作的。此曲反映了南诏地区人民渴望“内附”，即归顺唐朝、实现祖国统一的迫切心情。后者是宣宗（847—859年）时的创作。当时西域河、湟地区人民，不堪忍受吐蕃奴隶主贵族的野蛮统治，在张议潮领导下举行起义。公元八五一年，唐宣宗正式任命张议潮为节度使。公元八五七年，吐善将军尚延心以河湟二州降唐。这首乐曲反映了这一历史事件，表现了葱岭人民“乐河湟故地归唐”的愿望（《玉海》引《志》）。

唐代大曲的艺术性，以清乐大曲为最高。唐大乐署规定，乐工学一曲清乐大曲要六十天，而学习张文收作的“讌乐、或西凉、龟兹、疏勒、高昌与安国、天竺等大曲，只要学三十天。大曲中的“法曲”，因为接近清乐的传统，其艺术性也很高。

大曲的曲式，一般由“散序”、“歌”、“破”三部分组成。“散序”是一种散板的引子，以器乐演奏为主。“歌”又称“中序”，一般以抒情的慢板歌唱为主，并配有舞蹈。“破”以快速的舞曲为主，有时也配有歌唱。这三部分各由若干“叠”（乐段）组成。一般“散序”中有一称为“鞞”的过渡段；在“歌”中则有“歌头”、“正”；在“破”中又有“入破”、“虚催”、“滚遍”、“实催”、“歇拍”、“煞滚”等区分。其内部结构与节奏、速度变化，要比六朝时期的清乐大曲复杂得多。唐代大曲典型曲式的实例有《霓裳羽衣曲》（介绍见后）等。但是也有大量作品，在曲式上育各种变化，有的只有“歌”与“破”两部分，如《水调》、《胡渭州》等等。而且不同乐曲各部分“叠”数也可多可少，如《伊州》歌三叠，“排遍”二叠。各叠所配歌辞，有的全为五言诗，如《陆州》：有的则五言、七言并用，如《伊州》歌的前二叠为七言诗，后三叠全为五言诗（《乐府诗集》）。各叠曲调，有的是原曲重复；有的是换头重复；有的是同一曲调的变奏；有的可能男换新调。如《武媚娘》的“歌”共四叠，一至三叠为同一曲调重复；“破”共两叠，是另一曲调重复（《五弦谱》）。与《武媚娘》情况大致相同的还有《胡渭州》，此曲“歌”为《胡渭州》调，“破”为《回纥》调（《太平广记》引《广神异录》）。又如《秦王破阵乐》前后两叠，是换头重复。

《韦卿堂堂》共六叠，可能是同一曲调的变奏（均见《五弦谱》）。此外唐代大曲各个乐段还大量使用了“重尾”的手法，即各段均有一个相同的叠句构成尾声。

唐代大曲主要是用同一宫调贯穿到底，但也较普遍地使用了“犯调”（即转调）的手法。早在隋代初年，音乐家万宝常就已提出“八十四调”的理论，即十二个半音，每个半音都可当作调首，每调可构成七种调式，共为分属十二个宫的八十四种调式。但是除宫廷雅乐外，一般歌舞大曲实际运用的，最多不过属于四个宫的二十八种调式。即“燕乐二十八调”或“俗乐二十八调。”它与南北朝以来清乐大曲所用“清商三调”相比，已经有了明显的进步和发展。唐代大曲使用转调的乐曲有唐初武则天时期宫调转接角调的《剑器》大曲。

唐代大曲的伴奏乐队形式多样。清乐乐队所用乐器主要有编钟、编磬、琴、瑟、击琴、琵琶（阮）、箜篌、筑、箏、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种乐器。这些乐器里的击琴是南齐时创制的新乐器，其形状与琴相似，但以管承弦，用竹片敲击发声，其他都是汉族的传统乐器。西凉乐队所用乐

器有编钟、编磬、弹箏、搯箏、卧箜篌、竖箜篌、琵琶（曲项）、五弦琵琶、笙、箫（排箫）、大筚篥、长笛（萧）、横笛、腰鼓、齐鼓、檐鼓、铜拔、贝等十九种乐器。其中，卧箜篌的形制似瑟，七弦，用拨子弹奏。竖箜篌有二十二根弦，竖抱于怀，其形制与希腊等地的竖琴（哈铺）相似，汉代已流行于中原地区。琵琶即曲项琵琶。筚篥有大筚篥和竖小筚篥两种不同的形制，是一种口上插有芦哨的管乐器。腰鼓是一种两头粗、中间细的鼓，用手拍击。齐鼓状如漆桶，鼓面如麕脐。檐鼓状如小瓮。铜拔又名铜盘，以皮绳连接相击发声，即今天的钹。贝即法螺，是一种吹乐器。这些乐器中，如琵琶、五弦琵琶、大小筚篥、腰鼓、铜拔等都是龟兹乐队的特性乐器，它们组合起来接近一个完整的龟兹乐队。钟、磬、弹箏、搯箏、笙、箫、长笛等又都是汉族传统乐器，可以说，西凉乐队是汉族与龟兹的混合乐队。龟兹乐队所用乐器有竖箜篌、琵琶（曲项）、五弦琵琶、笙、横笛、箫（排箫）、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜拔、贝等十五种乐器。羯鼓一般横放在木座上，用两根鼓杖敲击，可敲击得速度很快，有所谓“头如青山峰、手如白雨点”的对敲击者的赞语（唐南卓《羯鼓录》）。它也是龟兹乐队的特性乐器之一，在乐队中可起指挥的作用。都昙鼓的形制与腰鼓相似而略小，用鼓槌敲击。毛员鼓的形制像都昙鼓而略大。答腊鼓的鼓面比羯鼓大，而鼓框较羯鼓短，用手指敲击，又名楷鼓。

此外，还有一种规模很大的谺乐乐队，所用乐器有编磬、大方响、搯箏、筑、卧箜篌、大箜篌、小箜篌、大琵琶、小琵琶、大五弦琵琶、小五弦琵琶、大笙、小笙、大筚篥、小筚篥、大箫、小箫、正铜拔、和铜拔、长笛、短笛、尺八、楷鼓、连鼓、鞞鼓、桴鼓、贝、吹叶、毛员鼓等二十九种乐器。有的时候，贝、吹叶、毛员鼓、尺八、楷鼓、筑等乐器可省去不用。这个乐队是从当时流行的各种乐队中选取有代表性的部分乐器，配成高音、中音、低音（如小箜篌、卧箜篌、大箜篌与短笛、尺八、长笛等）或高低音的（如大小琵琶、大小五弦琵琶、大小笙，正、和铜拔等）乐器组，编成一个综合性的乐队。这个乐队在音色与音量的变化方面，比之其他乐队有相应的长处。

《霓裳羽衣曲》

《霓裳羽衣曲》是唐代的一首著名的法曲。传说它是开元年间唐玄宗李隆基的创作。

它的内容描写了唐玄宗向往神仙而去月宫见到仙女的神话，所以中唐诗人白居易在元和年间见到当时宫廷里表演此曲时，舞者“不著人家俗衣服。虹裳霞帔步摇冠，钿纓累累佩珊珊，”俨然是一副道家仙女的打扮。其舞姿也是“飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊，小垂手后抑无力，斜曳裙时云欲生”，“烟蛾略不胜态，风袖低昂如有情。上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼”（白居易《霓裳羽衣歌和微之》），看来其意境与月宫的神话是吻合的。

《霓裳羽衣曲》乐谱早已散失，只有个别片断还保存在宋姜夔《白石道人歌曲》里。据中唐诗人白居易的《霓裳羽衣歌和微之》的记载，全曲共分三十六遍（段），由散序（六遍）、中序（十八遍）、曲破（十二遍）三部分组成。散序的六遍全是自由节奏的散板，由磬、箫、箏、笛等乐器独奏或轮奏，不舞不歌，所谓“磬、箫、箏、笛递相掺，击、擷、弹、吹声迥迤”，

“散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞”。中序又名拍序或歌头，它可能是一个慢板的抒情乐段，但中间可能还有由慢转快的几次变化。它有歌有舞，也有器乐伴奏，所谓“中序擘騷初入拍，秋竹竿裂春冰拆”。曲破又名舞遍，以舞为主，可能只有乐器伴奏而没有歌唱。开始时，有散板的引起，称为“入破”。白居易的《卧听法曲霓裳》诗称：“朦胧闲梦初成后，婉转柔声入破时”，可见其曲调是相当抒情的，不过很快就转入“繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿锵”的快板部分。这一部分在转入快板前可能有一个由散板入快板的过渡段“虚催”，中间也可能还有由快转更快的几次变化。此曲结尾时节奏再次放慢，然后拖长一音作结，白居易自注云：“凡曲将毕，皆声拍促速，唯《霓裳》之末，长引一声也”，可见《霓裳羽衣曲》由于曲情的要求结尾处没有像别的大曲那样采用极快的“煞袞”作结。

此曲的伴奏乐队，除了前面提到的磬、箫、箏、笛以外，白居易还提到“玲珑箜篌谢好箏，陈宠箏箏沈平笙。清弦脆管纤纤手，教得《霓裳》一曲成”（《霓裳羽衣歌和微之》），就是说还用到箜篌、箏、笙等乐器。而唐文宗在宫廷里表演时，却用了玉磬四篋（架）与琴、瑟、筑、箫、跋膝管、笙、芋各一件。看来其乐队编制比较接近清乐的系统，这一点可能与它追求文雅的效果有关。

此曲的音乐，据《碧鸡漫志》引唐郑嵎《津阳门诗注》的记载，其“散序”是唐玄宗登三乡驿望女儿山回宫之后依据他对女儿山的神奇想象写成的。这一部分白居易认为相当精彩，所以他在《重题别东楼之一》诗中说“宴宜云髻新梳后，曲爱《霓裳》未拍时”。歌与破则是在凉州进天竺的《婆罗门》曲以后，吸收它的曲调续写而成的。所以在《霓裳羽衣曲》中，既有本国的创作曲调，又有外来音乐的改编曲调。而外来音乐则取自印度的佛曲，用它来表现中国道教的神仙故事。由此可见，《霓裳羽衣曲》对于外来音乐的吸取，目的是为了引起人们新奇的感觉，表现作者所追求的那种奇幻莫测的境界，在艺术上是有独创性的。

《霓裳羽衣曲》的例子，说明唐代大曲已有了庞大而多变的曲体，它的艺术表现、意境创造以及对外来音乐的吸收与融化都显示了唐代宫廷音乐所取得的成就。

教坊、梨园及其他

唐代的音乐机构很庞大。唐初，在西京长安、东京洛阳都设有太常寺、大乐署和教坊等中央音乐机构，但当时教坊的地位并不重要。开元二年（公元714年），唐玄宗改组了大乐署，将其中唱奏民间音乐的乐工分出来，单独成立了四个外教坊和三个梨园。从此以后，教坊与梨园逐渐受到重视。地方府、县在唐初已有“县内音声”，盛唐以后已普遍建立了“衙前乐”的音乐机构，规模比以前有所扩充。

唐玄宗时原有的一个内教坊设在禁苑内的蓬莱宫侧。新设的外教坊，两个在长安，两个在洛阳。长安的外教坊，一个设在延政坊，名为左教坊，以工舞见长；一个设在光宅坊，名为右教坊，以善歌取胜。洛阳的两个教坊，都设在明义坊。这些教坊与大乐署不同，它们都直属宫廷，由宫廷派中宫（宦官）为教坊使管理全教坊的事务。

唐玄宗时的三个梨园，一个设在长安宫中，主要表演法曲，并担任唐玄

宗新作的试奏任务；一个设在长安的太常寺里，称为“太常梨园别教院”，主要试奏艺人们创作的法曲；一个设在洛阳的太常寺里，称为“梨园新院”，主要演奏各种民间音乐。

在这些音乐机构中，宫中的梨园有从坐部伎里选出的优秀男乐工三百人；还有女乐工几百人，住在宫中的宜春院。他们全由唐玄宗亲自指导，称为“皇帝梨园弟子”，艺术水平最高。稍次，则是宫中的内教坊，其乐工有男有女，女乐工依色艺的高低分成不同的等级。最高的称为“内人”，住在宫里的宜春院，人数最少，她们每逢表演大型的、艺术性很高的歌舞时总站在舞队首尾的重要位置上，所以又称“前头人”。其次则称“宫人”，人数较多。再次称为“弹家”，她们都是普通百姓家的姑娘因容貌秀丽被强征入宫为奴的。她们以弹奏琵琶、五弦、箜篌、箏等乐器擅名，歌舞则不精。所以唐崔令钦的《教坊记》说她们练习一个多月还不一定能演出的歌舞，内人只要练一天就行了。艺术水平次于内教坊的则有长安的外教坊与太常梨园别教院，它们约有乐工几千人。艺术水平最低的当推洛阳的梨园新院与教坊，前者有乐工一千五百人。在这些乐工中，只有技艺优秀者才有资格选进长安的教坊（《乐府杂录》）。此外，宫中的梨园还附设有一个“小部音声”。它由三十几个十五岁以下的孩子组成，曾在天宝十四载因演出新作品《荔枝香》而受到唐玄宗的称赞，可见它也有一定的艺术水平。

至于府、县所属的“衙前乐”，在盛唐时期主要演出各地的民间音乐和散乐、百戏等。中唐以后，地方藩镇割据势力加强，一些重要府治所在地的“衙前乐”，也承担了创作演出歌舞大曲的任务。

唐代这些音乐机构中的乐工，总数大约在万人以上，其来源一部分是世世代代都是社会地位低下的乐工，或是因犯罪而沦为“工乐”的良民（普通百姓）和少数官宦家属。工乐的地位比官奴婢稍高。他们除了只能与同等级的人通婚和官奴婢相同外，稍有不同的就是他们都按“番上”制度服役，就是说每年按一定的时间到所属为机构去服役，服役的时间是一年四个月。此外，唐代统治者还从各个州县征调近万的艺人进京服役。这些艺人称为“音声人”。他们的社会地位较高，可以与良人通婚，可以与良人一样“受田进丁”，其赋税及徭役则以其地之远近按一年四、五、六番，即一年三个月，二个月另十二天或二个月的办法进京服役来代替。

唐代乐工的社会地位和处境都是相当坏的，他们的生死实际上完全没有保障，他们随时随地都有可能被统治阶级打死或处以各种刑罚，例如梨园笛工尤承恩，因为得罪了洛阳令崔隐甫，被唐玄宗命令打死（宋·王说《大唐新语》）。又如中唐贞元年间，有个官吏叫宋沉，他耳聋，根本听不到声音，也不懂节拍，对音乐一窍不通，但是却要冒充内行。有一次，皇帝召见他，让他当场对教坊乐工演奏的乐曲的得失发表评论。他迟疑半天没说出话来，旁边站着的乐工都笑他。他为了在皇帝面前逞能，忽然指着一个乐工，说他大逆不道，说他的灵魂已经不在自己身上。于是这个乐工被皇帝当场杀害，另一乐工也被迫自杀（唐·南卓《羯鼓录》）。

唐代的统治着为了自己音乐享乐的需要，规定从各地征调来的乐工必须在长安或洛阳的大乐署中进修。他们学习的课程依难易的程度有明确的规定：一般清乐大曲六十日成，大文曲三十日，小曲二十日。讌乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高丽等大曲各三十日成，次曲各二十日，小曲各十日。散乐、雅乐大曲各三十日成，小曲二十日（《唐六典》）。而且他们起

码要学会难曲五十曲以上，并能参加演出者才能毕业（《新唐书》）。一般说来，学最难的大部伎要学三年，次难的部伎要学二年，最容易的小部伎只学一年。大乐署对担任教学的大乐博士，音声博士，助教博士等较高级的乐工还规定了每年要根据学生的质量来考核成绩，一般可分上第、中第、下第三等。成绩卓著者可得官职，但乐工的身份是不变的；成绩拙劣者则要降低或除名。学生在学期间，一切费用都由自己负责，学习期满以后每年仍要有几个月的时间无偿地去长安或洛阳服役，不愿服役者必须交纳实物或货币代役。进修的乐工中成绩优秀者，假如政府要他充当大乐署的助教博士或者征入教坊、梨园等音乐机构长期服役的，可以由政府付给一定的报酬。教坊一般也设有专掌教学的音声博士、曹第一博士、曹第二博士等。这种艺术教育制度，在当时条件下对艺术质量的提高是有积极作用的。

唐代音乐机构中的优秀音乐家为数甚多，例如开元年间许和子的歌唱，李谟的笛、李龟年的歌唱、鬲篥、羯鼓，贺怀智、裴兴奴的琵琶，张野狐的箜篌、箏篥及作曲技巧，都达到了极高的水平。

许和子，原是吉州永新县（今江西吉安）的民间歌手。其家世代代都是乐工。开元末年，她被征入宫中为内人，改名“水新”。她不但长得漂亮，人也聪明，而且很会唱歌，“能变新声”。如遇高秋朗月，台殿清虚，她啾喉一唱，能“响传九陌”。唐玄宗曾经叫李谟吹笛，为永新伴奏，结果歌唱完了，笛身也裂开了。有一次，唐玄宗在勤政楼举行“大酺”——一种表示与民同乐的宴会。群众聚观者甚多，喧哗之声使伴奏百戏的音乐都听不见了。唐玄宗大为愤怒，高力士马上献策说：只要让永新出来唱一曲，一定可以制止喧哗。唐玄宗同意了，于是永新就撩鬓举袂，唱了一曲，这时广场上寂寂无声，好像没有人一样。永新的歌唱，何以会有如此神奇的魅力呢？《乐府杂录》认为“善歌者，必先调其气，氤氲自脐间出”，就是说已经掌握了正确的发声方法。永新的故事，仅是唐代无数艺人中的一个事例。唐代大曲，正由于这些乐工的努力，在声乐、器乐、舞蹈各方面都达到了相当高的水平。他们和当时所有乐工对唐代音乐的发展，作出了重大的贡献。

三、寺院中的俗讲与散乐

俗讲是唐代佛教寺院里的一种通俗讲唱。

早在六朝时代，佛教寺院为了宣传宗教迷信，麻醉人民、骗取钱财，就已利用民间文艺的形式，搞了所谓“转读”与“唱导”。到了唐代，俗讲作为统治阶级的工具得到了统治阶级的大力提倡。当时仅长安一地，就育资圣寺、保寿寺、菩提寺、景公寺、惠日寺、崇福寺等十几个寺院设有俗讲。唐韩愈的《华山女》诗对长安俗讲的盛况曾作过生动的描述。诗云：

街东街西讲佛经，撞钟吹螺闹宫廷。

广张罪恶恣诱胁，听众狎恰排浮萍。

这种俗讲的主讲人叫法师。开讲时，他登上高座先作“梵音”，后念几声“菩萨”，再说“押座文”，然后唱着解释经文的题目，接着说经文的题目，叫做“开经”。开经以后，讲唱经文的正文。讲唱毕，念佛赞，发愿结束，他们讲唱的正文，也就是利用佛经故事来宣传因果报应、地狱轮回等迷信思想的《维摩诘经变文》、《地狱变文》、《降魔变文》等所谓“变文”。

这些变文除了讲说以外，大都全有歌唱，变文的唱腔是俗讲音乐的主要组成部分。此外，俗讲音乐还有“唱释题目”、“梵音”、“念菩萨”、“念佛赞”等等。其实，在六朝时代的“转读”里歌唱就极为重要，梁慧皎的《高僧传》就说：

转读之为懿，贵在声文两得。若唯声而不文，则道心无以得生；若唯文而不声，则

俗情无以得入。

他的话显然是站在封建统治阶级的立场强调为了达到麻醉人民的政治企图，必须做到歌唱的曲调与歌词内容相统一的所谓“声文两得”的地步，不然宗教的迷信思想既灌输不进去，也不会发生作用（“俗情无以得入”，“道心无以得生”）。他认为要更好地做到这一点，必须要求歌唱的声音富于变化，要求声音美必须达到“壮而不猛、凝而不滞，弱而不野，刚而不锐，清而不扰，浊而不蔽”的境界。只有这样，才能达到渲染转读音乐的宗教色彩与神秘气氛的目的。至于俗讲的音乐虽然绝大部分来源于民间，例如宗教色彩较浓的“梵音”，在南方江浙一带则以“纤婉为工”，曲调艳逸婉转；在北方陕西、河北一带则“音词雄远”，喜用高亢的声音，曲调比较朴素。但与它服务的内容相联系，如《维摩诘经变文》、《地狱变文》等，正因为它们利用了民间的曲调，所以在一定程度上确实起了“以饴蜜（蜜糖）涂逆口之药，诱婴儿之口”（宋赞宁《续高僧传》）的作用。

俗讲在发展中，由于客观事物的复杂性，也出现了不少以民间故事为题材的变文和讲唱这些变文的俗讲僧。

这些变文虽然也在不同程度上掺有因果、轮回等封建迷信思想的糟粕，但其主要倾向则是反映了当时人民的思想要求，是有其积极意义的，例如《孟姜女变文》就以孟姜女哭倒长城的故事反映了人民群众的反抗情绪；《秋胡变文》则鞭挞了不择手段向上爬的封建市侩的丑恶形象，赞扬了秋胡妻的勤劳与正直的品质；《张议潮变文》则以张议潮叔侄的故事，歌颂了保卫祖国边疆的英雄，暴露了唐王朝的昏庸与腐败；又如《季布骂阵词文》则通过对季布的同情与对汉高祖的谴责，表现了被压迫者的心声。

正因为如此，这些讲唱民间故事变文的俗讲僧受到了宗教与世俗统治者的种种迫害，但他们并没有屈服。例如元和、长庆间（806—824）著名的俗讲僧文淑就是这样一个人。他的讲唱被污蔑为“假托经论，所言无非淫秽鄙褻之事”，但是所谓“不逞之徒，转向鼓扇扶树；愚夫冶妇，乐闻其说；听者填咽寺舍，瞻拜崇奉”的事实却无法掩盖（赵璘《因话录》）。就是说，他的讲唱受到了人民群众的热烈欢迎，而且还为一些被封建文人视为“不逞之徒”的反抗者提供了宣传的武器。因此文淑在长安讲唱的二十多年间，曾几次被统治者处以杖背、流放等刑罚，但他依然如故，每次回长安后仍照样开讲。像文淑这样的所谓“庸僧”还有不少，他们才是对变文作出真正贡献的人。

这些民间故事的变文的表现形式是多种多样的，如《韩朋赋》、《韩擒虎话本》、《秋胡变文》全为说白，极似后代的评话。如《季布骂阵词文》则全为韵文，通篇可以歌唱。至于《孟姜女变文》、《王昭君变文》等，则全是说白与歌唱相间的形式。我们知道，唐代民间已经有了一种称为“说话”的说唱音乐，但此事仅见于元稹《酬翰林白学士代书一百首韵》诗注“又尝于新昌宅说《一枝花》话，自寅至巳犹未毕词也”的记载，所以变文的表现形式正可以作为了解“说话”的佐证。

除了俗讲以外，唐代的寺院为了敛财和招揽游客的目的，还没有专供民间艺人表演百戏（散乐）的戏场。

唐代的散乐十分丰富，除了寻橦、跳丸、吞刀、吐火、旋槩、觔斗等杂技外，还包括《踏谣娘》、《五方狮子》、《旱税》等歌舞戏，以及参军戏、杂剧等民间新兴的艺术形式。

《踏谣娘》又名《谈容娘》，创作于隋末。其内容是描写北齐时一个姓苏浑名郎中的人，每次酒醉归来总要殴打其妻，其妻气愤不过而向邻居哭诉的事。表演时，其妻跳着舞唱着歌进场，在她歌唱的每一叠（段）的结尾，由众人齐声帮腔，唱“踏谣，和来！踏谣娘苦，和来！”。一会儿，其夫进场作殴斗之状。全戏用笛、拍板、腰鼓伴奏，这种乐队就叫“鼓笛”（《乐府杂录》），它是唐代民间最流行的乐队形式之一。

《踏谣娘》在民间非常流行，所以在城市的街头巷尾也常能见到它的演出，天宝间诗人常非月的《谈容娘》诗就写出了它在大街上表演的盛况，诗云：

举手整花钿，翻身舞锦筵。
马围行处匝，人簇看场圆。
歌要齐声和，情教细语传。
不知心大小，容得许多怜。

可见，《踏谣娘》已是一种既有歌唱，又有对白的歌舞戏。

《五方狮子》表演时，用人化装为狮子，每一狮子由十二个人手执红拂引导跳舞。伴奏乐器有草案、笛、拍板、羯鼓、鸡娄鼓等。

《旱税》是产生于中唐的一出歌舞戏。文献记载，贞元年间，地方高官“第馆互街陌，奴婢厌酒肉”；而穷苦农民则“羸饿就役，剥肤及髓”（唐·独孤及疏），生活十分困苦。贞元二十年（公元804年），关中地区遇到大旱，百姓颗粒未收，京兆尹李实不顾人民死活，仍然照常抽税。很多人没有办法，

只好忍痛拆毁自己居住的房屋，将砖瓦木料卖钱，还将没有成熟的麦苗出卖，以交纳税银。这时优人成辅端激于义愤，利用在皇帝面前演戏的机会，演出了这个讽刺京兆尹李实的戏——《旱税》（《旧唐书·李实列传》）。

此戏共由几十首曲子组成，其中有一首歌词是：

秦地城池二百年，何期如此贱田园，
一顷麦苗五硕米，三千堂屋二千钱。

它的演出是对封建统治阶级罪恶的深刻揭露，因此，李实大为恼怒，就以诽谤政府的罪名奏禀皇帝，皇帝便下令杀害了成辅端。

《旱税》之外，当时还产生了揭露官府强迫人民贱卖贵实的《刘闾责买》和反映农民贫困生活的《麦秀两歧》等歌舞戏。

参军戏的“参军”，本是官名。唐代的参军戏，有的讽刺后汉贪官石耽，有的讽刺后赵贪官周延。开元中，教坊艺人张野狐与黄幡绰曾以表演此戏著称。

此戏最初只有舞与对白。表演时，扮石耽的穿白夹衫，扮周延的则扎头巾穿黄绢单衣，各由另一艺人问他们为什么被罚为伶人让他们回答。

参军戏在流传中，其表演方式及内容也不断有所改变。大约在唐贞元、元和年间（785—820），就出现了一种叫“陆参军”的参军戏。当时民间艺人周季南、周季崇及其妻刘采春等人就以善演此戏而闻名。元稹《赠刘采春》诗就有所谓“更有恼人断肠处，选词能唱《望夫歌》”的话，可见此戏已经有了女性的歌唱。而且从晚唐薛能《吴姬》诗所说的“殷殷鸣鼙（鼓）世上闻”，“女儿弦管弄参军”的话来看，当时参军戏又有了鼓与管弦乐器的伴奏乐队。此外，唐段安节《乐府杂录》也记载唐大中初（847—850）有康迺、李百魁、石宝山三人善弄《婆罗门》，唐咸通（860—874）以来有范传康、上官唐卿、吕敬迁三人善弄《假妇人》，咸通中艺人李可及也用此戏来表演“三教论衡”（儒、佛、道三教）的故事。

这些歌舞戏与参军戏的唱腔，一般都取自当时流行的民歌、曲子和大曲的片断。如歌舞戏《麦秀两歧》的唱腔，即来自开元、天宝年间教坊里演出的大曲《麦秀两歧》。这种情况一直延续到宋代。如宋杂剧《厨子六么》（宋·周密《武林旧事》）等，其音乐全部来自唐代的《六么》、《伊州》、《梁州》、《石州》、《熙州》等大曲。

随着歌舞戏与参军戏的发展，初期的戏曲已在形成中。在唐太和三年（829），四川成都已经有了“杂剧丈夫”（杂剧演员）的名目，可见当时已经有了杂剧。这种杂剧和其他新兴的艺术形式一样，经过不断的发展，到北宋初年已经从散乐里分离出来，成为一种重要的艺术形式。它的进一步的发展，对我国音乐文化有极重要的影响。

四、琵琶、琴及器乐合奏的发展

琵琶是一种弹弦乐器的通称。唐代所谓的“琵琶”，是专指三国魏晋以后经由西域传入的“胡琵琶”。至于汉代流传下来的琵琶，此时概称为“阮”或“阮咸”。胡琵琶有两种形制：一为曲项琵琶，简称“琵琶”，有四根弦、四个柱（柱，即“相”。音位的标志），音箱呈梨形，曲项，用拨子弹奏。一为五弦琵琶，简称“五弦”，有五根弦，四个柱，形制与曲项琵琶相同而略小，原来也用拨子弹奏，在南北朝后期已有人改用手指弹奏了。

唐代盛行的琵琶，主要是曲项琵琶。这种琵琶不仅用作大曲伴奏乐队里的领奏乐器，还经常用于独奏。白居易的《琵琶行》诗对当时琵琶独奏技法作了精采的描述：

千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面。
转轴拨弦两三声，未成曲调先有情。
弦弦掩抑声声思，似诉平生不得志，
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。
间关莺语花底滑，幽咽泉流水下滩。
水泉冷涩弦疑绝，疑绝不通声暂歇，
别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声，
银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣，
曲终收拨当心划，四弦一声如裂帛，
东舟西舫悄无言，唯见江心秋月白。

这首诗生动地描述了演奏者内心的感情和演奏技巧。诗人从“急雨”、“私语”、“大珠小珠落玉盘”、“间关莺语”、“幽咽泉流”、“银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣”等千变万化的声音里体会到演奏者内心的“不得意”与“无限事”，反映出当时琵琶的独奏水平已达到相当的高度。

不过，这种琵琶由于只有四个柱，其音域较窄，又是由拨子弹奏，技巧不会像手指弹奏那样复杂，因此，其表现力是有一定限度的。据现有资料，至晚在唐乾宁四年（公元897）以前，曲项琵琶除四个柱以外，已使用了“品”。“品”的使用使琵琶的音域大为扩充，同时，结合了盛唐以来已经使用的用手指弹奏——“搯弹”的演奏方法，大大提高了琵琶的艺术表现力。

据白居易《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》诗，知道唐代已经有了琵琶谱，可惜这种乐谱并没有流传下来，其具体情况不得而知。公元838年日人藤原贞敏来我国学习琵琶，回国时他的老师琵琶博士廉承武以琵琶谱相赠。后来藤原贞敏的孙弟子贞保亲王编有《南宮琵琶谱》一书，书中保存有两首调意的乐谱，据说是藤原贞敏的传谱。从此谱来看，当时已借用琴的指法术语，创造出琵琶手指弹奏的各种指法名称。

唐代的琵琶曲，主要来自当时流行的各种歌舞大曲，如《六么》、《霓裳羽衣曲》、《凉州》、《胡渭州》等。

唐代有名的各族琵琶演奏家有段善本、贺怀智、曹刚、裴神符、康昆仑

(康国人)、雷海青、李管儿、赵壁等。他们的演奏各有不同的风格，如曹刚以右手运拨的气势若风雷而取胜，裴神符则以左手细腻委婉的拢撚而闻名。这些琵琶家还都长于移调演奏。说到移调，就要想到贞元年间的一个故事：据说，贞元中(公元792—797年)长安大旱，皇帝下诏让长安东、西两市搭台求雨，两市百姓乘机举行音乐比赛。当时康昆仑演奏琵琶号称“第一”。因此，东市就请他登台演奏，康昆仑马上移调弹了一曲“新翻”《羽调绿腰》。东市人以为不会有敌手了，哪里知道，在康昆仑演奏时，西市台上出来一个女子，说“我亦弹此曲，然后再移到枫香调中去弹”。等到她一弹出来，声音像雷鸣一般有力，表达得非常神妙。康昆仑听后十分惊奇，立刻表示愿意拜这位女子为师。等到女子换了衣服出来，康昆仑一看，原来他是庄严寺的和尚段善本。这个故事告诉我们，从一个宫调移到另一宫调演奏的手法，有的较容易，有的就很难，如把羽调《绿腰》移入枫香调演奏，就是属于难度较大的一类。这种移调演奏的手法，创造了同一曲调的无数变体，它对我国琵琶演奏技术的发展，起了促进的作用。

琴在唐代仍继续发展。

唐初至“安史之乱”以前，由于社会生活安定，广大知识阶层远离人民，所以创作不多，且无多大现实意义。许多琴家主要着重在整理旧曲和从事理论著述方面，如贞观年间的赵耶利，曾整理了蔡邕的《蔡氏五弄》等五十多首汉魏六朝的旧曲，编写了《弹琴右手法》、《弹琴手势图》等总结汉魏以来演奏技法的著作。天宝年间的薛易简，除加工整理旧曲外，还写了一篇《琴诀》，对那些不顾乐曲内容，只管“用指轻利，取声温润，音韵不绝，句度流美”的形式主义倾向，提出了批评。他认为“声韵”必须为表现内容服务。琴的音乐必须能使“正直勇敢者听之，则壮气益增；孝行节操者听之，则中情感伤；贫乏孤苦者听之，则流涕纵横；便佞浮嚣者听之，则敛容庄谨”。就是说，要潜移默化，达到教育的目的。

这个时期，在创作方面可以董庭兰的《颐真》为代表。董庭兰早年曾从凤州参军陈怀古学到沈、祝两家的《胡笳》。他在六十岁以前，几乎都是在其家乡陇西山村中渡过的。天宝末年，他应房琅之请，在其门下当过一阵清客。《颐真》一曲，是他隐居山林，过着“寡欲养心，静息养真”(明·朱权《神奇秘谱》《颐真》小序)的道家生活的反映。

“安史之乱”以后到晚唐，是琴的重要发展时期。残酷的社会现实，使一些琴家创作了富有现实意义的作品，其中陈康士的《离骚》尤为突出。

陈康士，字安道，唐末僖宗(公元873—888年)时人。在当时以“善琴知名”。他的创作，据《崇文总目》等书记载，约有“百章”，全收在他编的《琴谱》十三卷里。著名诗人姜夔，皮日休都为他的琴谱写了序。

《离骚》原是战国时代诗人屈原的作品，陈康士“依《离骚》以次声”(宋·王尧臣《崇文总目》)——根据屈原的《离骚》来谱曲，决不是偶然的。他所处的时代，正是唐王朝江河日下，岌岌可危的时候。历史上有名的王仙芝、黄巢领导的农民大起义就爆发在这个时期。随着社会矛盾的激化，使统治阶层内部这部分人与那部分人之间，宦官与朝臣之间，斗争也相当剧烈。有些朝臣像屈原一样对现实腐败的政治提出异议，便随时有被杀或被逐的危险。因此，屈原的遭遇和《离骚》所表现的感情，很容易引起这些人的强烈共鸣。陈康士有感于此，所以创作了这首琴曲。

陈康士在谱曲时，针对长诗《离骚》既有神奇的想象，又有一定故事情

节的特点，深刻理解领会了诗中抒发的曲折复杂的思想感情及其变化，选择恰当的音乐主题，给以完美的表现。因此，《离骚》一曲正是通过对理想的热切追求与失望的感叹，塑造了一个力图挽救国家危亡，并为之全力奋斗的生动形象。

此曲在艺术上也是成功的。如乐曲一开始运用两个调性的对比，表现屈原内心激愤与失望两种矛盾心情的音乐主题就十分生动：

又如第七、十二、十六等段，连续运用“滚拂”和上行模进，表现屈原上天入地，四处求索，陈诉自己衷肠的处理手法也颇有意境：

此外，第16—18段，通过两次“人慢”，最后进入“大慢”的散板。这种层层收缩的处理手法，可能与唐代大曲“破”的部分所谓“人破”、“煞袞”、“歇拍”等处理手法有关。这种收结的手法，对后世琴曲创作有相当重要的影响。

大约在中唐时期由曹柔首创了最早的减字谱。

这种减字谱是刚从文字谱里脱胎出来的。其主要变化有两点：第一：有了减化的符号，如文字谱的“宫”，减字谱则作“宀”（《太音大全集》引曹柔减字）。第二，明确规定了右手四指的“抹、挑”（食指向里、向外），“勾、剔”（中指指向里、向外），“打、摘”（无名指向里，向外），“擘、托”（大指向里、向外）等八个基本指法。所以假如文字谱作“中指挑宫”，减字谱只要作“曷”

（剔宫）就可以了。至于其他方面一切与文字谱一样，因此仍旧是比较繁琐的。

大约到唐代末年，随着琴曲创作和演奏技巧的发展，这种初期减字谱又得到进一步的简化。首先，原称为“宫、商、角、徵、羽、文、武”的七根弦名改称为“一、二、三、四、五、六、七”。其次，取消或简化了一部分指法与谱字，这种简化的减字谱与今天见到的减字谱大体上已经一致。其特点在于它是由规定了一定琴调（定弦法）的一组组指法名称与弦位、徽位相结合的符号组合而成的，例如《广陵散》的“开指”第一行（见图38）。这里琴调是慢商调，七根弦的定音依次为 假如不算泛起（ ）与泛止（ ）这两个符号外，共有十一组符号。各组符号的上半部是指左手的动作，下半部是指右手的动作，例如“ ”，即左手名指在第五徽处。“ ”，即右手蠲（厶）第一弦。如果后一组符号的上半部与前一组相同，一般可以省略，如“ ”后面的“ ”，（右中指勾第一弦），实即 ，可见这种记谱法尽管没有克服文字谱不记明节奏的缺点，但比文字谱是进步得多了。它的创造与定型，对于唐代琴曲的流传、保存与琴艺的传授都有良好的作用。从一定意义说来，它也是唐代琴的艺术有很大发展的标志。

隋唐五代的器乐合奏，主要有鼓吹、管乐合奏及管弦乐合奏等。

鼓吹，最早产生于秦汉时期。到唐代，根据乐器组合的不同，可分为“铙鼓”、“箫笛”、“大横吹”、“小横吹”四种。其中“大横吹”主要用横吹、角、篳篥等乐器合奏，演奏的曲目有《止息》（即《广陵散》）、《悲风》、《游弦》、《间弦明君》、《乌夜啼》、《楚妃叹》、《楚歌》、《胡笳声》等，大都是汉魏相和旧曲。因此，其艺术性相当高。

管乐合奏，见于五代顾闳中所画《韩熙载夜宴图》（图72）。南唐中书舍人韩熙载生活非常奢靡，经常夜宴作乐。此图描绘了其中一种管乐合奏的

场面。图中，男性乐工一人，正执拍指挥。五个女乐工，三人吹笙，二人吹横笛。

管弦乐合奏，见于五代南唐周文矩《合乐图》（图 73）。图中有一富廷乐队：正中央放置一个建鼓，一人执槌敲击。左右两边各有一组乐队。两组所用乐器有拍板、笙、尺八、横笛、笙、羯鼓、方响、箏，笙篥、琵琶等。这两组乐队，除一边有一人吹笙，而另一边一人吹尺八（竖吹，单管，后世称“箫”）外，其余乐器完全相同。这两组，当时称为“两部”。从所用乐器来看，它可能是清乐与西凉、龟兹的混合乐队。值得注意的是，图中琵琶已有“品”，且用手指弹奏，与唐代盛行用拨子弹奏的情况已有所不同。

五、白居易及其音乐理论

白居易，字乐天，号香山，生于河南新郑县一个小官僚的家庭里。他的童年是在政治混乱、民不聊生的年代里度过的。这对于他后来能有一些同情人民疾苦的诗歌与理论有一定的影响。

贞元十六年，他开始跨入仕途。元和三年被任为左拾遗。当时，唐王朝日趋衰落，一班权贵掌握了朝政。他们互相争权夺利，又不断横征暴敛，完全不顾人民的死活。面对当时的现实，白居易曾几次上策，力图改革弊政，结果反而得罪了当权者，几乎引来杀身之祸。

元和十年以后，他早年受佛、道两家影响的消极思想渐渐抬头，不过他后来在杭州、苏州刺史任上还做了一些有益于人民的好事。会昌六年逝世，享年七十五岁。

白居易很爱音乐，也很懂得音乐，而且还会弹琴。他对音乐有一些自己的看法，主要集中在《与元九书》和《论礼乐》等几篇策问里。

首先，他认为，音乐是现实政治的反映。他在《策林》六十四中就说：“乐者本于声，声者发于情，情者系于政”。在《策林》六十九中又说：“大凡人之感于事，则必动于情，然后兴于嗟叹，而形于歌诗矣。”就是说，歌曲（音、乐）的产生是由于“事”刺激了人的情感的一种结果。“事”就是与国家人民有关的社会事件，也是现实政治的具体表现。这种“事”如果与他在《寄唐生诗》中所说的“唯歌生民病”联系起来，就可知道他是主张歌曲应当写人民的痛苦和指责现实政治的弊病的。这种见解，在当时不能不说是具有相当大的现实意义，是很可贵的。

由此出发，他大声疾呼关键在改善政治，在《策林》六十四中他这样说道：“盖政和则情和，情和则声和，而安乐之音由是作焉”。他对那些主张取消民间音乐专复“古器古曲”的极端复古派痛加批驳，他说，“臣故以为销郑卫之声，复正始之音者，在乎善其政，和其情，不在乎改其器，易其曲也”。他认为乐器只是发音的工具，乐曲是音乐思维所表现的形象，所以它们之为“今古”，与音乐的好坏无关。他警告那些极端复古派说：“言将此乐（雅乐）感神抵，欲望凤来百兽舞，何异北辕将适楚！”就是说，走这条路要改变现实犹如北去的车子要到南方的楚国去，是永远也达不到的。同时，他也不赞成以唐玄宗为代表的最高统治者，不管人民的疾苦拼命地搞民间音乐。他说：“故臣以为谐神人和风俗者，在乎善其政，懽其心，不在乎变其音，极其声也”。在《策林》六十二中又说：“国家承齐、梁、陈、隋之弊，遗风未弭，故礼稍失于杀，乐稍失于奢”。所以他认为必须“少抑郑声”，这样才能使音乐“和而不流矣”。在这个问题上，就其强调改善政治，反对极端复古派的谬论，反对统治阶级过分的音乐享受在当时是符合人民利益的，在一定程度上也有利于民间音乐的发展。

白居易还承认“声”对人有根强的感染力，他在《与元九书》里就说：“感人心者，莫先乎情，莫始乎言，莫切乎声，莫深乎义”。他认为能起“和人心、厚风俗”的教育作用才是“作乐”的根本目的。所以他很注重作品的思想内容与思想感情，他认为“乐者，以易直子谅为心，以中和孝友为德，以律度铿锵为饰，以缀兆舒疾为文。饰与文可损益之，心与德不可斯须失也”。在这个问题上，他继承了儒家重视音乐教育作用和作品的阶级标准的观点。所以他在评歌唱艺术的《问杨琼》一诗里说“古人唱歌兼唱情，今人唱歌惟

唱声”，就明确提出了歌唱艺术的“声”（声音美）“情”（思想感情）兼备的原则。他的这种看法就其反对当时流行的脱离作品的具体内容孤立地去追求声音美的形式主义观点来说，有其一定的进步意义。

但是，必须看到白居易的一切见解都是从巩固封建统治出发的。他认为，统治的巩固程度与能否了解民情有很大关系。他说：“圣人致理也，在乎酌人言，察人情，而行为政，顺为教者也”所以他提出“歌诗合为事而作”与“惟歌生民病”的口号，其目的无非是帮助统治者更好地进行统治，所谓“政之废者修之，阙者补之”，然后臻于“人之忧者乐之，劳者逸之”的升平世界。所以他一面反对极端复古派的谬论；一面又极力推崇古乐，要求“少抑郑声”限制民间音乐的发展，反对少数民族音乐与外国音乐等等。

六、唐宋间中外音乐文化的交流

中国人民早就与世界各国人民友好往来，在音乐文化上，也早就有相互交流相互影响共同发展的历史。特别是唐代，封建的一统局面和统治者奉行开明的广泛吸收各国文化的方针，为促进中外音乐文化的交流，创造了空前有利的条件。唐以后的宋代，随着中外交通和贸易事业的开展，这种文化交流活动又得到了新的发展。

中国和朝鲜，早在汉代已有音乐文化方面的接触。汉代，朝鲜半岛上主要有高句丽及三韩（辰韩、马韩、弁韩）等小国。其中高句丽由于受到我国音乐的影响，音乐发展水平较高。我国的鼓吹乐和琵琶（阮）、箏等乐器已在高句丽流行。刘宋初（420—440）高丽、百济音乐已传入我国。公元436年和578年又曾两次传入。周武帝时还把它们列为“国伎”（《唐会要》）。到隋代，高丽、新罗、百济三国的音乐已经常在我国宫廷中演出（《隋书·音乐志》）。隋唐两代，高丽乐在我国宫廷受到重视，列为隋七部乐，九部乐和唐九部乐、十部乐之一。唐宫廷中经常演出的曲目，有歌曲《歌芝栖》、舞曲《舞芝栖》等二十五曲。所用乐器有笙、箫（排箫）、横笛、义嘴笛、大箏、小箏、桃皮箏、贝、擗箏、竖箏、琵琶、腰鼓、齐鼓、檐鼓等。乐队共二十八人。后来，高丽乐在我国民间也流行起来，民间曲子中的《高丽》一曲可能来自高丽。唐贞观（627—649）、元和（806—820）与宋至道（995—998）年间，新罗、高丽的音乐继续传来，对我国音乐的发展，起了有益的影响。

北宋时，我国使臣徐兢曾访问高丽，回国后写了《宣和奉使高丽图经》一书。此书介绍当时高丽国有大乐司、管弦坊、京市司三种音乐机构，乐工近千人。其中一部分乐工专习我国传人的音乐，称为唐乐。乐曲有《柘枝》、《抛球乐》等。其他乐工演奏高丽本国的乡乐。乡乐所用乐器有鼓板、笙、竽、箏、箜篌、五弦琴、琵琶、箏、笛、箫管等。其中五弦琴可能是玄琴，箏可能是伽倻琴，箫管可能是尺八，都是高丽的民族乐器。

书中还讲到，北宋熙宁（1071—1074年）年间，我国有一批乐工曾应高丽国王之邀，去传授我国的音乐技艺，他们在那里教了好几年才回国。元祐（1086—1094）、政和（1111—1117）、宣和（1119—1125）年间，宋朝政府又曾应高丽使臣的请求，去传授了我国的大晟乐与燕乐，并将其乐谱带到高丽（《宋史·乐志》），对高丽乡乐的发展，起了有益的影响。

日本，自汉魏六朝以来，与我国在音乐文化方面有着密切的联系。南北朝末期，我国的乐器已传到日本。隋代，称为倭国伎的日本音乐也在我国宫廷演出。入唐以后，两国的交往更为密切。据不完全统计，从唐贞观四年（公元630年）至唐开成三年（公元838年）日本派的遣唐使团，总数在十三次以上图74。这些使团都附有一定数量的音声长和音声生（《延喜式》卷三十）。音声长是为在唐朝宫廷中朝贺、拜辞时演奏日本音乐而来的日本音乐名手。音声生是专来学习我国音乐的留学生。人数多，规模大的使团有以下三次。

一次在元正朝，全团人数57人。日本人吉备真备在唐学习经史，博涉众艺达十七年之久。公元735年回国时，带回了方响、铜律管和我国音乐专著《乐书要录》。

又一次在圣武朝，全团人数594人。回国时分乘三船。其中有一船载有我国音乐家袁晋卿、皇甫东朝及其女儿皇甫升女。他们于737年到达日本。

遣唐大使广成所乘坐的船中途遇风，于公元740年才回到日本。广成回国后举行音乐会，由皇甫东朝等人演奏唐乐。后来皇甫东朝曾任日本宫廷音乐机构雅乐寮的雅乐员外助，为日本音乐的发展作出积极的贡献。

第三次在仁明朝。全团人数651人。使团中有个遣唐使判官，名叫藤原贞敏。他好弹琴，又喜爱琵琶。开成三年（838）使团到达扬州后，他因生痢疾休养了一阵。病好后，他就向我国政府提出，要求向当地的琵琶名手请教。他的要求得到了满足，由扬州衙前乐第一部的琵琶博士廉承武在当地开元寺北的水馆教藤原贞敏弹奏琵琶。廉承武，时年八十五岁，对琵琶有很深的造诣。在他热心教授下，藤原贞敏很快便能“殫尽其妙”，而且学会“新声数曲”（藤原贞敏《自记》）。临别时，廉承武还授与他数十卷乐谱，并赠送琵琶两面，藤氏回国后曾任日本宫廷音乐机构雅乐寮的雅乐助，对日本音乐的发展作出了重要的贡献。

据《仁智要录》等书记载，传入日本的唐代大曲有《破阵乐》、《上元乐》、《武媚娘》、《夜半乐》等。至今日本还保存着我国唐代乐工石大娘等人的传谱《五弦谱》（图75）

据说《破阵乐》，在日本留学生归国时已经“遗其八拍”（《教训抄》）。这个事实说明，有的乐曲经过辗转流传，可能会有变化。下面是至今流传在日本的我国唐代大曲《双调酒胡子》（日·近卫直麿《雅乐五线谱稿》）中的一段：

唐代，我国的琴已经传入日本。据记录当时日本宫廷游乐活动的《御游抄》、《西宫记》等书记载，琴在日本宫廷中十分盛行，几乎每次音乐演出，都要弹琴。日本人文室麻吕、良岑长松、重明亲王等均以善琴著称。其中，文室麻吕“能琴之名，冠于当时”（《三代实录》），他曾教太子恒贞学习弹琴。据说恒贞八岁时，嵯峨太上皇曾经要教他我国琴曲《羽调易水》。唐人赵惟则曾说“《易水》、《幽兰》，声带吴楚”。就是说，这是一首具有吴楚地方音乐风格特征的琴曲。《幽兰》的乐谱——唐卷子本《碣石调幽兰谱》至今仍在日本保存着，可见此曲也曾在日本流传过。

唐大历十二年（公元778年），日本曾派一个十一人的歌舞队来我国演出。唐大中七年（公元853年），又派王子带着日本音乐来我国访问，促进了两国音乐艺术的交流。

中亚的康国、安国、史国、米国、石国的音乐歌舞，在唐代也不断传入我国。唐九部乐、十部乐中，就有康国、安国二部。康国有一种称为《泼水乞寒》内容与农事有关的民间歌舞，盛行于长安地区。还有一首乐曲称为《苏幕遮》，曾受到我国人民的喜爱，并被民间曲子所吸收。

当时沟通我国东西方商业往来的拂菻（东罗马）乐曲也传入我国。唐民间曲子《拂菻》可能就是来自该国的乐曲。

天竺（印度）与我国西藏相邻。早在张重华（346—353年）占据凉州时，其乐伎已传入我国。后来其国王出家为僧，来我国游历，又介绍了该国音乐（唐刘况《太乐令壁记》）。隋唐时，天竺乐被列为九部乐和十部乐之一。其乐队所用乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钱、贝等。演奏的乐曲有歌曲《沙石疆》，舞曲《天曲》等。后来，随着中印联系的加强，其音乐经过我国新疆地区各少数民族为媒介，更多地传入我国。如印度乐曲《婆罗门》就是开元年间经西凉传入长安的。此曲被唐玄宗

吸收创作了著名法曲《霓裳羽衣曲》。贞观年间，我国著名高僧玄奘去天竺，戒日王问：“听说脂那（中国）有《秦王破阵乐》歌舞，秦王是谁？他有什么功德吗？”玄奘回答说：“秦王就是现在中国的皇帝。在未登极以前被封为秦王，仗钺麾戈，肃清海内，所以有这样的歌舞。”可见我国的音乐早已西闻于天竺。

处于东南亚的扶南（柬埔寨）、骠国（缅甸）、室利佛逝（印尼苏门答腊巨港）、呵陵（印尼东爪哇）等国的音乐在唐代也传入我国。

其中，“扶南乐”早在三国时代吴赤乌六年（243）传入我国。隋汤帝时，有一批扶南乐工从林邑（越南南部）来到我国。唐代曲子中有《扶南曲》，可能就是扶南国歌曲。

骠国，早在汉代已经与我国有音乐文化上的联系。唐贞元十八年（802），该国王子曾率领一个三十五人的歌舞队来长安演出。演出的节目有《佛印》、《滌烦》等十二首“多演释氏之词”的歌舞曲。就是说，乐曲内容大都与佛经教义有关。演出时，歌舞者身上“璎珞四垂，珠玑灿发”，两手十指“齐开齐敛，一低一昂”。双手始终相对的舞姿，配合了“齐声”高唱的歌声，以及敲铜鼓、吹奏玉蠡（贝）、弹奏匏琴的乐声，组成一幅具有独特风格的歌舞场面（《唐会要》）。他们的演出轰动了长安城。著名诗人白居易为此还写下了这样一首动人的诗篇：“玉螺一吹椎髻耸，铜鼓千击文身踊，珠缨炫转星宿摇，花鬘斗薺龙蛇动。”我国音乐家还“谱次其声”——把它的音乐记写为乐谱。它的舞蹈和所用的大匏笙、三面鼓等乐器也被绘成图画。我国史书《新唐书》对其乐曲和乐器名称、形制等均有详细记载。这个事实，充分说明中缅两国人民在音乐文化上的友好关系。

第四章 宋元音乐

晚唐、五代的割据局面到北宋归于统一。

北宋的疆域与武功远远比不上汉唐，但是北宋的统治者吸取了前代的教训，加强了中央集权制度，采取了有利于恢复农业生产的措施，所以经过人民的辛勤劳动，在不太长的时间内，手工业与商业随着农业的繁荣而有空前的发展，大大超过了汉唐两代的水平。

工商业的发展，带来了城市的繁荣与市民阶层的壮大，产生了汴梁、成都等国内贸易中心与杭州、明州、广州、泉州等国际贸易城市。在这些城市里，适应了市民阶层的需要，人民群众创造的曲子、唱赚、诸宫调、杂剧以及器乐独奏与合奏得到了迅速的发展。

“靖康之变”以后的南宋时期是一个民族矛盾与阶级矛盾十分尖锐复杂的年代，广大的人民群众与有正义感有民族气节的士大夫与屈节求和的统治集团相反，表现了高度的爱国精神。他们积极地进行了或支持了抵抗侵略、保卫祖国的爱国抗战行动。这些爱国抗战行动受到了南宋统治集团的打击和破坏。所以这个时期音乐创作既表现了强烈的爱国主义精神，又表现了对南宋统治集团的不满的激愤。

南宋音乐的发展，在宋金对峙前后，北方的杂剧与南方的南戏已突破了地方的局限，各自在更大范围内吸取到各种滋养，它们之间既有交流又乞按本身的特点发展，可以说全国性的南、北曲的两大巨流正在形成中。

与此相联系，绍兴三十一年（1161），宫廷取消了教坊的组织，用临时雇用一部分民间艺人的办法来解决它的需要。这些民间艺人，大部分各有自己的专业组织。从此以后，他们开始代替宫廷肩负起民间音乐的集中与提高工作的重担。

公元一二七九年，元灭南宋统一中国。

元初，由于统治者是游牧民族，他们认识不到农业的重要性，所以农业生产受到了一定的破坏。而手工业，由于他们享乐生活的需要，反而有所发展。城市经济出现了畸形的繁荣，加上蒙古族贵族又爱好音乐，甚至喇嘛还蓄有女乐，所以城市的音乐活动非常活跃，大都（北京）和杭州成了南北两大音乐中心。

蒙古族贵族进入中原以后，对汉族及其他各族人民进行了野蛮的镇压，并且逐步与汉族地主相勾结，所以使这一时期的民族矛盾与阶级矛盾比南宋更为剧烈、复杂。大批汉族知识分子的社会地位被迫下降，他们过着清贫的生活，目睹人民的苦难与时代的黑暗，因而在思想感情上与人民群众日相一致。他们中间，有些人就拿起笔来疾书愤词，这就使元代的音乐创作，特别是杂剧，在反对民族压迫与阶级压迫方面具有比南宋时代更激昂、更深刻的特色。

元代军事上的胜利和对外贸易的发展，也促进了各族间、各国间音乐文化的交流。这个时期有许多新的少数民族与外国的音乐和乐器传到大都一带，它们又一次打开了我国人民的眼界，推动了元代音乐的发展，也为明清时代音乐文化的进一步发展作了准备。

一、北宋汴梁与南宋

杭州的音乐活动宋代城市经济繁荣，中外贸易开展，在汴梁和临安等全国最大的城市里，音乐活动异常活跃。

汴梁城的中心，宣德门前，汴河的州桥与蔡河的龙津桥一带，平时就是最繁华的地方。每逢正月初一与十五，全城的大街小巷都搭设乐棚或影戏棚。而北宋的统治者为了粉饰太平，夸耀自己的统治，也在这里搭了最精采的灯山、乐棚，由著名的艺人在乐棚的戏台上进行表演，如温大头、小曹的杂剧，杨文秀的鼓笛等，台下观众如云，热闹非凡。

汴梁的佛教寺院很多，如开宝寺、景德寺、大佛寺等，相国寺是其中最大的一个。为了吸引游客，获取钱财，寺院每月总要举办盛大的庙会，如相国寺每月就要举行五次大的庙会。每次庙会时，游客摩肩接踵，庙门内摆设了各种各样的货物摊子，殿前还设有乐棚，演出歌舞、百戏。除了佛教寺院以外，汴梁的道教寺观也不少，其中以六月二十四神保观的宗教活动最热闹。在前一天，殿前搭设乐棚，由教坊与钧容直奏乐并演出杂剧。到了当天，就更其热闹，从天亮到断黑都有民间艺人表演二十几种百戏节目，如杂剧、鼓板、小唱、研鼓、叫果子等等。

城东一带的坊巷间，有几处固定的商品交易兼游艺场所，叫做瓦子、瓦市或瓦舍。瓦子里设有用栏杆围起来的演出场子，叫勾栏。勾栏里有乐棚，专业的民间艺人可以不管风雨寒暑，天天进行演出。

汴梁的勾栏，约有五十多座，最大的可以容纳数千观众。里面有许多杰出的男女艺人，表演的节目也很多，如徐婆惜、封宜奴的小唱，张七七、王京奴的嘌唱，董十五、赵七的影戏，孔三传的诸宫词，刘乔的杂剧，孙宽的讲史，张翠盖、张成弟子的杂剧，任小三的杖头傀儡，张金线的悬线傀儡，李外宁的药发傀儡等等。这些项目吸引着无数的城市平民、手工业者，小商贩、军士、商人、官吏子弟以及少数的农民。当时几乎所有的勾栏，都是天天客满的。

北宋的宫廷音乐机构，如东、西教坊与“钧容直”等，都设在汴梁。宋初，教坊的组织尚正规化，分为大曲、法曲、龟兹、鼓笛四部。这种分法虽有利于向精的方面发展，但只有在人才充实、乐曲种类变化不多的情况下，才有可能。后来由于实际需要的改变，这种四部的组织形式就被另一种新的形式所代替了。这种新的形式，就是按乐工擅长的技艺分为：笙簧部、大鼓部、杖鼓部、拍板色、笛色，琵琶色，箏色、方响色、笙色、舞旋色、歌板色，杂剧色、参军色等十三部，这种分法必然使乐工们要掌握多种乐曲。钧容直设于太平兴国三年（978），是军队里长于音乐的士兵组成的乐队，主要演奏大曲、龟兹、鼓笛等部的乐曲。到北宋末年，随着民间音乐的勃兴，教坊与钧容直已逐渐衰落，在宋徽宗的生日天宁节那一天，宫廷里开始有了民间勾栏里艺人表演的杂剧的节目。

杭州，在北宋时已是国际贸易城市，商业活动空前活跃。“靖康之变”以后成为南宋的首都，改称临安。临安人烟的稠密、商业的繁盛与秀丽的景色是北宋的汴梁所比不上的。

在南宋的小康局面下，每年那里成了那些不以国家危亡为念的官宦、富商与怀才不遇、忧国忧民的文才子游闲寄情之地，也成了艺人们卖艺的好地方。在那里表演的除了“社会”里的艺人外，更多的是一些参加不了社会

的“赶趁人”与“路歧人”。

“社会”是艺人的专业组织。南宋时杭州一地就有遏云社（唱赚）、苏家巷傀儡社（傀儡戏）、女童清音社（队舞）、子弟绯绿清音社（杂剧）、清乐社（清乐）、同文社（要词）、律华社（吟叫）等几十个社会，每个社会起码有一百多个艺人，最多的竟达三百多人。每个社会都有各自的社规，在当时的历史条件下，社会对艺术经验的交流、传授与艺术水平的提高起了良好的作用。社会里的艺人除了节期及其他的临时性演出以外，主要在瓦子的勾栏里进行定期的表演，他们的社会地位比之平常只能在酒楼茶肆卖艺的。“赶趁人”，与平常只能在城内外空旷场地卖艺的“路歧人”来说都要高一些。所谓“路歧人”多半是来自农村的破产农民，他们在失去土地之后不得不靠卖艺来维持最低的生活，他们的社会地位比“赶趁人”还要低一等。

南宋的教坊设在杭州，但存在的时间不长，从绍兴十四年开始设立起到绍兴三十一年因金人大举入侵而撤消，前后只有十七年的光景。此后，南宋宫廷虽然仍旧保留了教坊的旧名，但实际机构是不存在了，需要时由修内司教乐所临时召集一批乐工，和孩子进行短期的练习，临时客串一下。这些应召来的乐工，有的是在德寿宫充“使臣”的旧教坊的乐工，有的是调在临安府衙前乐的旧教坊乐工；有的是钧容直的乐工；其余就是包括路歧人在内的民间艺人，总称“和顾”。“和顾”的比例在乐工中越来越大，在一定意义上，这个事实可以说是汉唐以来民间音乐蓬勃发展的必然结果。

二、民 歌

作为人民的心声，宋元时期的民歌中有很多富有现实意义的作品，它们是在尖锐复杂的阶级斗争和民族斗争中产生的，对于封建统治者的营垒起着猛烈的冲击作用。我们从流存下来的个别例子中可以见其一斑。

《臻蓬蓬》，又名《蓬蓬花》。它是宣和初（1119—1120年）燕山（今北京）地区人民利用女真族民歌创作的一首“新番嘌唱”。歌词是：

臻蓬蓬，外头花花里头空。
但看明年二三月，
满城不见主人翁。

唱时用鼓伴奏，每唱到曲尾，就有“蓬蓬蓬（鼓心），乍乍乍（鼓边）蓬，是这蓬，乍”，用鼓奏出的一段“尾声”（《宣和遗事》）。这首歌反映了燕山人民对契丹统治者的诅咒，表示了一定要收复燕云十六州的信念。正因为它唱出了人民的心愿，形式上也生动活泼，所以深受人们喜爱，不仅“京师翕然并唱”，而且很快“传于天下”（宋·沈良《靖康遗录》）。

南宋中期词人杨万里在夜晚去京口（今江苏镇江）的船上，曾听到拉纤的船夫们唱一首劳动号子：

张哥哥，李哥哥，大家着力一起拖。
一休休，二休休，月子弯弯照几州。

杨万里说这首歌“其声凄婉。一唱众合”（《诚斋诗集》），看来它是一首一人领唱众人帮腔的劳动号子，那凄婉的声音正反映了当时劳动人民身受的苦难。

歌中提到的“月子弯弯照几州”是一首产生于南宋建炎年间（1127—1130）的江南吴地山歌：

《梦园曲谱》
吴钊译配

此歌最早见于宋人话本《冯玉梅团圆》及明·冯梦龙《山歌》，两书均只载歌词而未附曲谱。据现存明清传奇中的许多吴地山歌的实例来看，各曲歌词尽管不同，但是曲调的基本轮廓还是一样的。其中明·邱园《虎囊弹》传奇所用吴地山歌《九里山前作战场》，歌词格律——四句七言诗，与《月子弯弯照几州》完全相合，其曲式结构与歌词结构又恰好吻合。所以，用此曲配词可能较为接近于原曲的实际。

《月子弯弯照几州》产生于建炎年间。那时淮河以北广大地区已被女真族建立的金朝所占领，南宋高宗皇帝不思北伐，只图苟安于江南一隅之地，不营人民的死活。战火之中，大江南北，人民妻离子散，家破人亡。这首歌就反映了这样的社会现实，曲折地揭露了南宋统治者屈辱投降和人民的离难之苦。由于它唱出了人民的心声，因此深受人们喜爱，直到明清时期还仍在民间传唱。

再如元代施耐庵《水浒传》中“智取生辰纲”一章中讲到白胜挑着一担酒上山时唱的一首山歌：

赤日炎炎似火烧，野田禾稻半枯焦。
农夫心内如汤煮，公子王孙把扇摇。

对于当时下层民众遇到灾荒时的内心痛苦和不平作了深刻的揭露。

总之，宋元时期民歌的斗争精神和朴素的艺术风格，体现了我国民歌的优良传统。

三、宋词与姜夔的创作

晚唐、五代的曲子，到宋代称为“宋词”，或称“小唱”。宋代由于城市经济的繁荣，市民阶层的壮大，城市勾栏、瓦肆里说唱、戏曲的发展，以及文人士大夫的普遍爱好，宋词在社会上风靡一时，是当时最流行的一种歌曲形式。

北宋初年，由于经过了一段休养生息的时期，出现了暂时升平的景象，文人士大夫普遍沉缅于纸醉金迷的小天地里，所以文人词仍不脱晚唐五代那种“倚红偎翠”的陋习。北宋中期以后，随着社会矛盾的加深，词风有了转变，开始出现了善创新曲的词人——柳永。柳永早年虽然“好为淫冶讴歌之曲”，但他晚年大量羁旅行役之作，还是多少反映了当时知识分子找不到出路的苦闷，有一定的社会意义。他的词由于词曲紧密结合，便于歌唱，所以传播较广，有所谓“凡有井水处，即能歌柳词”的说法（叶梦得《避暑录话》）。柳永以后，大词人苏轼对词的发展有相当的贡献。他一扫往昔文人词的脂香粉气，树立了雄健的词风，如他的《念奴娇》“大江东去”就以豪迈旷廓的气概歌颂了祖国的大好河山，追念了历史上的英雄豪杰，所以无怪元·芝庵《唱论》要说“关西大汉打铁绰板唱‘大江东去’”的话了。北宋末期，统治阶级已进入溃烂时期，特别是徽宗当政以后，情况更加严重。当时大晟乐府（徽宗设置的音乐机构）的周邦彦等人，又把词拉回五代宋初的老路上去，周邦彦本人会作曲，写了大量的“自度曲”，其中虽有一些较为可取的写景怀古与抒写旅愁的作品，但绝大部分是描写酒色与风花雪月的艳词。

南宋初期，北方人民在金的统治下展开了英勇的反抗斗争。他们曾在公元1140年前后响应了岳飞领导的北伐，但是南宋皇帝为了维持偏安的局面，不惜将淮河以北的广大国土出卖给金国，害死了主战的岳飞，每年还要搜括大量钱财向金纳贡。这种卖国行为，自然激起了广大人民的愤怒，也使这一时期以爱国主义为主旨的文人词多少带有一些对统治集团表示不满的成分。这个时期的著名词人有张元干、张孝祥，岳飞、辛弃疾、陆游等，他们继承了苏轼的传统，唱出了一些慷慨激越的时代悲歌。

南宋后期，自符离一战（1163年）以后，金国因内部矛盾已无力南侵，偏安一隅的南宋王朝也满足于这种小康局面，当然更无北伐的雄心。因此，在箫声花影之中、一种苟且偷安得过且过的风气很快就蔓延开来，充溢了当时整个的上层社会。这种风气自然也波及词坛，以姜夔等人为代表的“婉约派”词章可以说就是这种反映。

姜夔（约1155—1221），字尧章，别号白石道人，江西鄱阳人。他自幼即以诗词擅名，并爱好音乐与书法。成年以后屡次参加科举都没有考中，所以只好去依附“名公巨儒”，充当幕僚清客。从他的有记年的作品来看，自1176年到1206年的三十年间，他的足迹走遍了江西、湖北、湖南、江苏、浙江的广大地区，他的年华似乎也就是在飘泊羁旅之中逝去的。姜夔的内心是矛盾的：他一方面不满眼前的局面——残破的河山与统治者的纸醉金迷，但又跳不出狭小的生活圈子，不能参加到广大人民的实际斗争中去，而只对统治者采取维护的态度。所以他与慷慨高歌、直书愤词的张元干、辛弃疾等人不同，他只能在《扬州慢》、《凄凉犯》等“自度曲”和填词之作中，通过委婉曲折的感叹，在“清妙秀远”的意境中，微微透露出几丝爱国的愁思。

据宋·周密《齐东野语》记载，宋时官府修内司曾刊印过载有几百首词

调的大型谱集《乐府浑成集》，可见当时宋词乐谱是很多的，可惜现已大部失传，只有个别残谱见于明·王骥德《曲律》。现存宋谱以《白石道人歌曲》（图76）所载姜夔和范成大的十几首“自度曲”与填词之作，以及元刻宋·陈元靓《事林广记》所载《愿成双令》等曲较为可信，大致反映了宋词音乐的原貌。至于明末《魏氏乐谱》、清初《九宫大成南北词宫谱》、《东 琴谱》和《松风阁琴谱》筹书所载词谱，虽也间有自有渊源的宋词古谱，但大部均是明清人所谱，不足为据。

宋词的创作方式，分为旧谱填词与自创新曲——“自度曲”两类。前者即利用隋唐以来民歌、曲子或歌舞大曲、法曲的片段——词牌填入新词。填词时可以运用“减字”、“摊破”等手法加以变化。减字，即减少原词句子或字数，音乐也相应紧缩。摊破，即增加原词句子或字数，音乐也相应扩充。后者即利用民间流传各种乐曲的素材，另创新的词牌。姜夔“自度曲”中有一首《凄凉犯》，旋律的进行与宋代民间曲子《愿成双令》相近：

这个事例说明，姜夔“自度曲”的音乐素材和形式可能均来自民间。

宋词演唱时，由歌者手执拍板击拍演唱，有时也可由另一人吹哑龠箎或箫伴奏。宋时著名歌者有袁绉。据说，有一年中秋节的夜晚，袁绉曾与词人苏轼同游京口（今江苏镇江）金山寺。其时，天宇四壁，一碧无际，长江流水波涛倾涌，皎洁的月色照耀如同白昼一般。苏轼乘兴写了《水调歌头》“月色几时有，把酒问青天”一词，让袁绉演唱。袁唱得非常动听，苏轼也很满意（清·高承《豪谱》）。

宋词的体裁形式主要有令、慢、近、犯等。

令，又名小令或令曲，是宋词中最简单的形式。它的名称来自唐代的酒令。唐人于宴会时即席填词，利用流行的小曲当作酒令。因而得名。令有单叠与双叠两种。单叠小令，实例有《黄莺吟》、《醉吟商小品》等。

黄莺吟

宋·陈元靓《事林广记》谱

王迪译

此曲原来用琴伴唱。歌词格律及部分词汇与北宋柳永《黄莺儿》词大致相同。曲调素材简练，富于抒情性。它通过一双黄莺在花间飞舞的描写，表现了作者喜悦、欢快的心情。全曲实际上是由5216这个核心音型发展而成的一首短小民歌。

双叠小令，实例有《愿成双令》及姜夔的《隔溪梅令》等。

愿成双令

宋·陈元靓《事林广记》谱

王迪译

《愿成双令》是产生于北宋的民间曲子。现存歌词最早见于北宋《刘智远诸宫调》。其特点是上叠首句为三、三句，下叠首句为七字句。上下叠曲调，除“换头”变化外，其余完全相同。

宋词中，单叠小令比较少。所谓小令，主要指双叠小令。南宋张炎《词源·讴曲旨要》讲到小令的特点时说：“歌曲、令曲四指匀”。匀即“韵”。就是说，小令歌辞一般有四个落韵之处。在音乐上，凡落韵处，多在主音或

属音上，而且都是强拍。因此，四匀也称“四匀拍”。上例 处，均为落韵处。

慢，又叫“慢曲”或“慢曲子”，曲调较长，唱时用板打拍，其特点是“重起轻杀”，富有抒情效果。慢曲中最短的是《卜算子慢》，八十九字。较长的有李存勖的《歌头》，一百三十六字。一般多在九十字左右，如姜夔的《扬州慢》：

扬州慢

此歌是姜夔在 1196 年冬至的傍晚，路过扬州，眼见此地十几年前曾被金兵骚扰，至今仍是一派凄凉景象，引起他心中无限伤感而作的。它从一个侧面反映了南宋朝廷屈辱苟安给人民带来的深重灾难。

慢曲的形式特点，张炎《词源》说，慢曲有“八匀”（八韵），分为“大头曲”与“叠头曲”两类，节奏处理上有“打前拍”与“打后拍”的区分。“大头曲”是“大头花拍居 五”，就是说第五拍，即下叠换头处为一“花拍”。“叠头曲”是“迭头艳拍在前存”，就是说在乐曲开头叠用双“头”，须加一“艳拍”，这种开头叠用双头的处理手法，称为“迭头”。

《扬州慢》开头“淮左名都，竹西佳处”，即“迭头”。它与下句“解鞍少驻初程”，是全曲的基本旋律。它肯定了全曲基本调性 F 宫调式，但是 D 羽调式也占有重要地位。此外，变化半音 #1 的运用也很具特色。

近，又叫近拍，或过曲。它可能原是大曲中慢曲以后，入破以前由慢转快的部分。近，一般都长于小令，而短于慢曲。最短的近是《好事近》，四十五字。最长的是《剑器近》，九十六字。一般的如姜夔《淡黄柳》，六十五字：

淡黄柳

这首歌是姜夔旅居南宋边城合肥时所作，写得虽然比较伤感，但是通过空旷的城关、拂晓的号声和柳色的对比，仍然流露了作者对南宋屈辱苟安的不满。全曲主要是由开头一拍的旋律变化发展而成。基本调性是 E 羽调式。其中下叠“燕燕飞来，问春何在”一句，经过紧缩的主题在下四度上再现的处理手法，颇具特色。

犯，又称犯调。此名始见于唐代，盛行于北宋末年，犯有两种含义，一种是指句法相犯，即把原来分属于几个不同曲牌的乐句联成一个新的曲牌。如采用三个曲牌称为“三犯”；采用四个曲牌，称为“四犯”。《四犯剪梅花》就是由《解连环》第七、八句，《醉蓬莱》第四、五句，《雪狮子》第六、七句，《醉蓬莱》第九、十句拼成的。这种曲式可能就是后世昆曲中所谓的“集曲”。一种则是指转调或转换调式。《词源·律吕四犯》中举出犯有四种：宫犯商、商犯羽、羽犯角、角归本宫，均为转一个调。宋词中还有连转两个调的，如吴文英的《琐窗寒》，但这种情况并不多见，运用较多的是转一个调的宫犯商和商犯羽两种。

属于商犯羽的曲例，有姜夔的《凄凉犯》：

凄凉犯

这首歌也是姜夔旅居合肥时所作。淮南的合肥是南宋边城，当时戍楼上凄凉的号角声，夹杂着渐渐远去的战马的嘶声，引起他无限愁思，于是写下

了这首悲歌。此歌写成之后，姜夔曾到临安（杭州）请宫廷乐工田正德用哑觥篥伴奏演唱，效果很好。

据宋姜夔《“凄凉犯”序》称，凡转调一定要两调主音相同“所住字同”。《凄凉犯》的基本调性是夷则羽，但上叠从“一片离索”到“情怀正恶”，下叠从“晚花”到“红落”的曲调，却已转入“夹钟商”。夷则羽与夹钟商两调，除前者用夷则，后者用南吕外，其余各音完全相同：

律名 调名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
夷则羽	3	#4	5	6	7	1	2					
夹钟商	6		7	1	2	3	#4	5				

就是说，夷则羽转夹钟商时，只须将夷则——宫音升高半音，作为新调的南吕——变徵就成了，两调“住字”（主音）均为仲吕，只是前调仲吕为羽（6），而后调为商（2）。这种转调的办法，就叫“商犯羽”，或“商羽相犯”。《凄凉犯》一曲，通过调性变化给人以鲜明的印象，使曲调增添了几分凄凉的情调，其艺术处理是比较成功的。不过，过分强调“住字”相同才可相犯是没有道理的，因为在实践中住字不同的转调早已应用。

宋词与乐府，唐诗五言、六言、七言等方整性句式结构不同，它的每个词牌，句式结构的变化极为复杂，如上引《淡黄柳》，上叠第一句是四字、五字，第二句是七字，第三句则为六字、七字。下叠第一句是三字、五字，第二句是六字、八字，第三句是四字、四字，六字。这种长长短短的乐句结构，更适于表现细致复杂的情感变化，因此它很快就被新兴的说唱、戏曲艺术所吸收。它的产生对于我国音乐的发展有着极为重要的影响。

宋词在音调上也有自己的特点。其音阶形式基本上属于杂用清角（4）与变徵#4的先秦传统音阶，但有时也用降七级音b7（闰）音的清商音阶。一般来讲，旧音阶宫、羽调式较为常用，有时也用徵调式、商调式和角调式。其转调手法，常转上下四度的近关系调，有时也转大二度调，如《古怨》即由E商调式转为E宫调式。在旋律进行上，三度的进行较为常用，特别是在乐曲开头和结尾，如《扬州慢》的135，《愿成双令》、《凄凉犯》的357，《杏花天影》的461等。还有176或5#43等小三度下行级进的典型音型与五度、六度跳进，如与的进行等。此外，变化音#1、#2、#4b7的运用也很有特色，如《杏花天影》即其典型的一例：

总之，宋词音乐由于有自己的特点，所以形成了独特的风格，在当时产生了极为广泛的影响。

四、鼓子词、唱赚、诸宫调、货郎儿

鼓子词最早是流行于宋代的一种民间歌曲，后来引起了文人士大夫的兴趣，他们利用民间鼓子词的形式创作了一些鼓子词的作品，如吕渭老的《圣节鼓子词》、侯真的《金陵府会鼓子词》等。这些鼓子词在形式上还比较简单，一般由一个或二、三个同宫调的相同曲调联成，如《圣节鼓子词》就用《点绛唇》反复两次，《金陵府会鼓子词》就只用《新荷叶》一曲而不再反复。

这种鼓子词的进一步发展，就成为一种常在街市勾栏里表演的说唱音乐，如叙述张生和崔莺莺恋爱故事的北宋赵德麟的《元微之崔莺莺商调蝶恋花鼓子词》和《清平堂话本》里的《勿颈鸳鸯会》就是说唱鼓子词仅存的两个实例。前者用《商调蝶恋花》一曲反复十二次，在每次反复之间总夹有一段文言的散文；后者用《商调醋葫芦》一曲反复十次，在每次反复之间总夹有一段口语的散文。这种鼓子词在表演时，由一人主唱兼讲说，另外几人作为“歌伴”和唱兼器乐伴奏，其伴奏乐器以鼓为主，其他可能还有笛等管乐器和弦乐器（见《诗解胜语》）。

唱 赚

唱赚，一名道赚（见《遏云要诀》）。它的前身，原是北宋时出现的民间声乐套曲缠令与缠达。缠令，前有引子，后有尾声，中间插有若干个曲牌。缠达，也叫传踏或转达，前面也有引子，引子后面则用两个曲牌不断反复联成。到了南宋绍兴年间（1131—1162年），杭州勾栏里有个艺人叫张五牛。他采用一种在北宋已经流行的民间歌曲——“鼓板”里分成四片（四段）的《太平令》或《赚鼓板》，创造出一种叫“赚”的歌曲形式，把它与缠令、缠达结合起来，才正式成为唱赚。

“赚”，既不同于自由节奏的散板曲，也不同于固定节奏的有板曲，而是一种兼有两者节奏特点的特殊曲式。

这是一个“赚”的后期实例。曲谱取自清·洪升《长生殿》《偷曲》折。其第一片（谱中“」”处）开头两字（“乐部”）各均匀地打一板，的确使人有一种起板的感觉。接下去，却又转入散板，第三板作为底板打在第一逗末一个音的后面，片尾又打一个底板，这是一般散板曲共有的规矩。第二、第三片开头（“早暮”、“君王”）又均匀地打两板，下面又转入散板。第四片开头（“请同”）也是两板，但到结尾处却从“新”字起突然由散板转为整齐的一板一眼（一个重拍，一个轻拍），使人以为歌曲刚转入新的段落，后面还有许多精采的篇章，但却出人意料地就此结束了。它的这种特点与宋人所说“赚”的特点是“人赚头一字当一拍，第一片三拍：后做此，出赚三拍”（《遏云要诀》），“赚者，误赚之意也；令人正堪美听，不觉已至尾声；是不宜为片序也”（《都城纪胜》）等话是一致的。而且从它分为四片的结构形式来看，也可以看出它和四片《太平令》的联系。

唱赚现存宋时歌词与乐谱，仅见于南宋陈元靓《事林广记》一书（图77），计有中吕宫《圆里圆》赚词、黄钟宫《愿成双》俗字谱与称为“鼓板棒数”的鼓板伴奏谱，共三种。其中，《圆里圆》与《愿成双》各由下列曲牌联成，

其曲式属带赚缠令：

《圆里圆》：

《紫苏丸》、《缕缕金》、《大夫娘》、《好孩儿》、《赚》、
《越恁好》、《鹊打兔》、《骨自有》。

《愿成双》：

《愿成双令》、《愿成双慢》
《狮子序》、《本宫破子》、《赚》、《胜子急》、《三句儿》。

据《都城纪胜》、《乐府指迷》等书记载，宋时唱赚已有了自己的专业艺人“闹井做赚人”和专业组织“遏云社”。通过这些艺人的努力，它吸收、融化了当时民间广泛流行的慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声等声腔，在艺术上得以很快提高并趋于成熟。从上述两例来看，其中既有属于慢曲的《愿成双慢》，也有来自大曲或曲破的《本宫破子》、《胜子急》；既有属于小令的《愿成双令》，也有来自人民生活里的旋律因素——根据街坊叫卖紫苏丸的音调创作的“叫声”——《紫苏丸》；甚至还有属于民间缠令特有的“四遍”（反复四次）的“序”——《狮子序》等等，因此，唱赚的曲牌是相当丰富的。

唱赚的表演，一般在演唱前先要念一首定场诗，称为“致语”。然后由演唱者击板，另由一人击鼓、一人吹笛伴奏（图78），这种伴奏乐队就称“鼓板”。

唱赚的套曲形式，从现存《愿成双》缠令谱来看，主要有两个特点：

（1）全曲除开头两曲外，其余各曲名称虽异，但实际上大都由《愿成双令》的旋律素材变化发展而成，如《愿成双令》开头出现的核心音调，在《狮子序》出现时作了相当大的扩充，变得更加抒情婉转。而在《胜子急》出现时，又变得欢快热烈，大异其趣（见谱例）。正因为这种核心音调的变奏手法，才使全曲既完整统一又各有不同的性格。

（2）全曲各个曲牌的安排层次很有规律。开头两曲为“官拍”，可能节拍较规整。《狮子序》“其拍颇碎”，节拍为之一变。其后经过《本宫破子》的过渡，到《赚》又以其特殊节奏的唱腔形成高潮，造成“使人正堪美听，不觉已至尾声”的独特效果。最后全曲在欢快活泼的《胜子急》与节奏自由的尾声中结束。这里，“赚”把全曲分成前后两部分，有强烈的转折对比作用。

由此可见，这是一种新的形式，它的出现，使音乐更加曲折多变。对于细致地刻画人物内心情感的变化，无疑是十分有利的。因此，它很快就被当时新兴的说唱，戏曲——诸宫调、杂剧、南戏所采用，为日后在中国音乐史上有重要影响的曲牌体音乐的发展开了先河。

大约在公元一二三五年前后，唱赚开始歌唱整本的爱情或英雄铁骑的故事，发展成一种说唱音乐，称为“覆赚”。覆赚的曲式，可能是几套唱赚的联接运用，它流行的时间并不长。

诸宫调又叫诸般宫调，它是北宋熙宁、元丰间（1068—1085）汴梁勾栏

艺人泽州人孔三传创造的一种以调性变化（兼调高和调式两方面）丰富而得名的说唱音乐。

诸宫调起初也比较简单，其原始形式是由不同宫调（调高与调式）的集曲联缀而成，各曲之间插有说白，例如南戏《张协状元》开头所插的诸宫调就用《凤时春》（南仙吕宫）、《小重山》（南双调）、《浪淘沙》（南越调）、《卫思园》、《遶池游》（南商调）等五个不同宫调的集曲联成，各曲间也插有说白。以后它在发展中又不断吸收了其他歌曲艺术的新因素（如唱赚等），其曲式也不断得到丰富，例如《刘知远诸宫调》除用了不同宫调的集曲以外，还用了不同宫调的套曲。套曲的形式有两种：一为同宫调的一个曲调重复二次或三次后接尾声，一为同宫调的若干个不同曲调接尾声成为缠令的形式，所以这种诸宫调已是一种由不同宫调的集曲与套曲联成的大型套曲了。

诸宫调在宋代表演时，一般由讲唱者自己击鼓，另外由他人用笛、拍板等乐器伴奏（宋洪迈《夷坚志》），有时也可以单用水盏伴奏。

诸宫调大约在宋金对峙期间已经成熟，并达到极高的水平。现存金中叶董解元的《西厢记诸宫调》可以说就是它的代表作品之一。

这部作品通过普救寺中张生与莺莺这两个青年男女的巧遇到两人终于结合的恋爱故事，揭露了封建礼教的罪恶，歌颂了那个时代青年男女追求婚姻自由的斗争。因此，在当时它有着相当大的现实意义。

《西厢记诸宫调》从现存歌词来看，其结构极其宏伟。它一共使用了四个宫调的一百五十一个不同的曲牌（同一曲调的变体“又一体”除外）一百九十个套曲。套曲的形式除常见者（一个曲调重复二次或二次以上后接尾声和缠令的形式）外，还有以下一些较典型的形式：

一、仙吕调《六么》：

《六么实催》二曲《六么遍》二曲《哈哈令》《瑞莲儿》《哈哈令》《瑞莲儿》《尾》

这是一套缠令的形式。但《哈哈令》与《瑞莲儿》的不断反复，说明它又兼有缠达的结构形式。

二、黄钟宫《啄木儿》：

《间花啄木儿》第一《整乾坤》第二《双声叠韵》第三《刮地风》第四《柳叶儿》

第五《赛儿令》第六《神仗儿》第七《四门子》第八四曲《尾》

这也是一套缠令的形式，但以《间花啄木儿》一调有规律的再现（每次再现不是一成不变的），作为贯串全套的主要曲调，说明它已具有迴旋性的结构特点。

三、道宫《凭栏人缠令》：

《凭栏人》二曲《赚》二曲《美中美》二曲《大圣乐》二曲《尾》

这是一套有赚的缠令。

诸宫调的作者，正是通过这些套曲把结构、情节作了精心的安排，使音乐发展的逻辑更好地符合故事情节发展的需要。

《西厢记》诸宫调的音乐，由于宋时乐谱早已散佚，现已无法确切知道。现存《西厢记》诸宫调谱最早见于清初《九宫大成南北词宫谱》。清人毛奇龄《陆失三弦谱记》说，明末，擅长北曲的三弦演奏家陆君暘“尝谱金词董解元曲”。清初，陆君暘曾入清官任内廷供奉。因此，不知《九宫大成谱》所收诸宫调是否就是陆君暘所谱，还是另育渊源。

此谱在人物形象的刻画上，常常采用叙述性的描写与接近于人物自白相

结合的手法，例如崔夫人拒绝张生求婚那一段插入崔夫人所说的一句话，就使人有一种如见其人，如闻其声的感觉。

同时，此谱还长于心理描写，常以人物对景色的感触来揭示人物内心感情的变化，例如张生进京赶考以后，莺莺在寺中想念成疾，一段《大圣乐》就把莺莺思念之情作了逼真的描写。

大圣乐

（董解元《西厢记》）

《西厢记》谐宫调也有其不足之处，例如作者还是以张生中举来解决与莺莺的恋爱问题，有些地方张生的举止也过分轻佻。但是它的反封建的思想光辉及其艺术成就还是掩盖不了的。

货郎儿本是宋元时代城乡间一种挑担卖物的小商贩。他们为招揽顾客，常常敲着锣或打着蛇皮鼓，顺口唱着各种商品的名称，并夸它们的好处。他们所唱的声调就称为“货郎儿”。

货郎儿的低级形式是一种短小的民间歌曲。它作为货郎们的自由创作，虽然音乐语汇、调式倾向（羽调式）大体相似，但其结构、前后乐句的安排、唱腔细节的处理、歌词的长短节奏的处理，却各不相同。下面是元·杨显之作词的《临江驿潇湘秋夜雨》杂剧中的货郎儿曲牌：

货郎儿的进一步发展，就产生了“转调货郎儿”。元末施耐庵的《水浒传》对它有一段精采的描写：

众人看燕青时，……扮作山东货郎，腰上插着一把串鼓儿，挑一条高肩杂货担子。

诸人看了都笑。宋江道：“你既装做货郎担儿，你且唱个山东《转调货郎儿》与我众人听。”

燕青一手燃串鼓，一手打板，唱出《货郎太平歌》与山东人不差分毫来。众人又笑。

可见这种“转调货郎儿”是用串鼓与板伴奏的，串鼓即串成一串的鼗鼓。它的曲式是将“货郎儿”（低级形式）一曲分成前后两部分（一般前面比后面长，有时后面短到可以只剩一句），然后在前后部的交接处插入一个或多个不同的曲调，所谓“转调”，就是指插入部分而言的。这种“转调货郎儿”已是一种艺术化的民歌，它通过中间插入部分的任意变化。与货郎儿”一曲在前后的呼应，保持了它的统一而又变化的特色。

“货郎儿”向说唱音乐发展，就成了元代民间的“说唱货郎儿”。

“说唱货郎儿”是一种不入勾栏而专在农村做场的民间说唱。关于它的表演情况，可参看元代《风雨像生货郎旦》杂剧。此剧记“说唱货郎儿”的职业艺人张三姑的话：

我本是穷乡寡妇，……又不会按宫商，品竹弹丝。无过是赶几处沸腾腾热闹场儿，摇几下柔琅琅蛇皮鼓儿，唱几句韵悠悠信口腔儿。一诗一词都是些人间新近希奇事，扭摆来无诨次。倒也会动的人心谐的耳，都一般喜笑孜孜。

可见说唱货郎儿仅用鼗鼓击拍，而不用管弦乐器伴奏，所唱的内容，都是“新近希奇事”，就是说它能及时反映现实，能“动的人心谐的耳”，所以深受群众的欢迎。

说唱货郎儿的实例，现在只能在元人描写说唱场面的杂剧中还能见及，

例如《风雨像生货郎旦》杂剧第四折，就有艺人张三姑说唱剧中人恶妇张玉娥谋财害命的事的说唱货郎儿。这种货郎儿开呵时有定场诗，然后是一段说白与一段歌唱相间而成的正文。其歌唱部分共有九段：

- 一、货郎儿本调
- 二、货郎儿起 + 卖花声 + 货郎儿尾
- 三、货郎儿起 + 斗鹤鹑 + 货郎儿尾
- 四、货郎儿起 + 山坡羊 + 货郎儿尾
- 五、货郎儿起 + 近仙客、红绣鞋 + 货郎儿尾
- 六、货郎儿起 + 四边静、普天乐 + 货郎儿尾
- 七、货郎儿起 + 小梁州 + 货郎儿尾
- 八、货郎儿起 + 尧民歌、叨叨令、倘秀才 + 货郎儿尾
- 九、货郎儿起 + 脱布衫、醉太平 + 货郎儿尾

这九段其实是一个低级形式的货郎儿与八个转调货郎儿联成的套曲。这种曲式也称为“九转货郎儿”。

“九转货郎儿”现存乐谱最早见于清叶堂《纳书楹曲谱》的《女弹》折。从此谱来看，它已有充分的表达能力，善于根据不同的内容结合歌词对曲调进行创造性的发展，例如“五转”中间就用一连串的比喻“恰便似”、“恰便似”把李家着火后的情景形容得有声有色，而音乐也充分发挥了移位、增减、调性变化（第二句起转入 bA 调）的功能，以排比的手法，使旋律一环环地表达了歌词所描绘的意境。

再如“六转”，用连篇的叠字来烘托李家被烧后富家子弟李彦和狼狈出走的凄凉情景，也很有特色。

这两段“六转”中的音乐，其实是同一曲调的变体，但它配合节奏变化的手法，如由前转的 $\frac{4}{4}$ 转 $\frac{2}{4}$ 以及句末切分等，的确造成了一种慌张迫促的情绪。

所以说，“九转货郎儿”已经不是一般的转调货郎儿可比的了。它的发展与鼓子词、唱赚，诸宫调一样，明显地展示了一条由民歌到艺术化的民歌，再进而到说唱、戏曲的发展道路。

五、杂剧与南戏

杂 剧

杂剧是一种综合性的戏曲，兴起于唐末。到北宋后期，它以教坊十三部里“正色”的地位超过了一向居于首位的歌舞。

北宋的杂剧，只分“艳段”与“正杂剧”两部分。“艳段”相当于说话的“入话”，它是在正剧上演前表演的一段日常生活中的熟事，其节目有《打虎艳》、《蝗虫艳》、《少年游》、《归塞北》等。“正杂剧”，共分两段，是杂剧的主体，表演的都是一个个有完整情节的故事。

南宋时，杂剧有了“艳段”、“正杂剧”、“杂扮”这三个组成部分（图79）。

杂扮原来是民间一种独立演出的滑稽戏，表演形式非常随便，有时表演的是山东、河北等地村叟的故事。这时杂剧在开演前总有一段器乐演奏的开场曲，称为“曲破”。演完后也有一段终场曲，叫“断送”。南宋时杂剧也有不加杂扮的，而且还有一种只演一个艳段或正杂剧的“小杂剧”。“小杂剧”表演时一般只有“断送”，其曲牌有《遶池游》、《四时欢》等等。

宋代杂剧艺人已有自己的专业组织“绯绿社”，他们不畏豪强，敢于通过自己的创作与表演，直接揭露现实的黑暗，抨击统治者的对外妥协投降、对内横征暴敛的政策。历史记载，南宋初年杂剧艺人曾经利用一次给大汉奸秦桧演戏的机会，用杂剧公开讽刺了他的卖国罪行。南宋后期杂剧艺人也演出了揭露统治者乱改钱制对人民进行变相榨取、斥责官吏贪脏在法为非作歹的杂剧。此外，杂剧艺人也演出一些如《四小将整乾坤》等歌颂英雄豪杰来寄托当代人民对民族英雄的敬仰的杂剧，以及《莺莺六么》、《相如文君》、《郑生遇龙女》等反对封建礼教、追求婚姻自由与《李勉负心》、《王魁三乡题》等谴责做官后抛弃妻子的负心人的杂剧。在当时的历史条件下，特别是一些反映民族矛盾与阶级矛盾的杂剧。在教育、鼓舞人民的斗志方面，可以说起了相当大的作用。

宋代的杂剧已经有了“旦”（女角）、“孤”（常扮作官的）“末”等多种角色。演唱时用鼓、板伴奏。他们的唱腔与伴奏音乐，如《伊州》、《梁州》、《六么》等则取自歌舞大曲，《啄木儿》、《黄莺儿》等则取自民间曲子、唱赚、诸宫调等乐种。其实它们已经全是经过加工，能够符合角色及剧情需要的戏曲音乐了。

南宋时代，北方在金的统治下，杂剧仍向前发展。它又称为“院本”，元杂剧就是在金院本的基础上发展起来的。

元杂剧在无宪宗元年至成宗大德十一年（1251—1307年）以前，已经形成了北方以大都与汴梁为中心的“小冀州调”与“中州调”这两大声腔系统（魏良辅《南词引正》）。

这个时期，京城大都（今北京）更是全国最大的杂剧中心，它集中了以关汉卿为首的一大批杂剧家与珠帘秀、天然秀等名演员。他们通过自己的创作与表演，积极地反映了广大人民的生活与斗争，例如关汉卿的《惊天动地窦娥冤》杂剧就以窦娥的冤狱有力地抨击了元代社会的黑暗，表现了多少年来受尽压迫的人民群众强烈的反抗情绪；康进之的《梁山泊李逵负荆》杂剧从正面描写了宋代农民起义的英雄与人民的血肉关系，反映了元代被压迫人

元杂剧的唱法，多半由一个角色（旦或末）主唱全剧，其他角色或唱楔子，或者说白。如《窦娥冤》一剧，就由正旦（窦娥）一人连唱四折的四个套曲，冲末（窦天章）唱楔子的只曲，卜儿（蔡婆）、净（卢医）、副净（张驴儿）、孛老（张父）、孤（楚州太守桃机）、外（监斩官）等说白。不过也有例外，如《东墙记》第二折就由董秀英与梅香两人轮唱一个套曲，第三折就由马彬、董秀英、梅香三人轮唱一套，第五折则由马彬唱一套中的前后九曲董秀英唱中间的四曲。《东墙记》的这种例外，很可能是受了南戏的影响。

元杂剧的伴奏乐器，以笛、鼓，板为主（见元泰定间杂剧演出图），有时也加用笙、琵琶、三弦、锣等乐器。可见这种乐队是由鼓板乐队吸收其他乐器组合而成的。

元杂剧在大德前后（1297～1307年）其活动中心随着经济重心的南移而逐渐向临安移动。到至顺年间（1325—1330年），临安已成为全国杂剧的中心。这个时期，杂剧创作虽然很多，但由于作者严重地脱离现实生活，更多地从故纸堆中去发掘创作题材，所以逐渐走向衰落，以至于被新兴的南戏所取代。

关汉卿及其《窦娥冤》

关汉卿，号已斋，大都（今北京）人，是元代著名的戏曲家。他的生平记载极少。钟嗣成《录鬼簿》挽词说他是“驱梨园领袖，总编修师首，捏杂剧班头”，擅长编剧、导演，甚至还能“躬践排场，面付粉墨”（明臧晋叔《元曲选》序），亲自登场表演。他在散曲《不伏老》中曾自称：“会弹丝，会品竹”；“我也会唱鹧鸪，舞垂手”。就是说，他能演奏各种管弦乐器，也会表演女真等少数民族的歌曲和舞蹈，是一个精通音乐的戏曲家。

关汉卿活动的年代，民族矛盾和阶级矛盾异常尖锐。元代统治者分中国人为蒙古、色目，汉人（北人，女真、契丹）及南人四等。关汉卿属于汉人，他和当时许多汉族士人一样，在政治上找不到出路，因此只好把自己的生活道路转向下层社会，在书会、勾栏、瓦子里发挥他的才能。由于他长期生活在下层社会，熟悉下层人民的生活，了解他们的痛苦，同情他们的遭遇，因此，尽管法律明文规定，“妄撰词曲犯上恶言”是要被杀头或流放的，但他仍以“一管笔在手，敢搦孙吴兵斗”（散曲《大石调青杏子·骋怀》）的气概，写下了大量揭露现实黑暗政治的优秀剧作，如《感天动地窦娥冤》、《赵盼儿风月救风尘》、《包待制三勘蝴蝶梦》等等，向恶势力作了坚定的斗争。

在关汉卿的剧作中，《窦娥冤》是一部典型的作品，此剧写于元世祖至元28年（公元1291年）以后。它通过善良妇女窦娥被诬陷致死的故事，揭露了元代官史昏庸，流氓横行，人民生活困苦，生命毫无保障的黑暗现实，在当时有极大的现实意义。

《窦娥冤》音乐的原貌已无法确切知道。明代著名戏曲家沈宠绥曾经指出：“北曲元音”（元杂剧音乐的原貌），由于“沉阁既久，古律弥湮”，当时已出现“有牌名而谱或莫考”，有曲谱而板或无徵”，“或有板有谱而原来腔格，若务头、颠落、种种关捩子应作如何摆放，绝无理会其说者”的情况。并且认为只有在昆曲艺人中间可能还保存着一部分“未尽消亡”的“北剧遗音”（《度曲须知》）。现存《窦娥冤》，窦娥唱的《端正好》、《滚

绣球》、《叨叨令》三个曲牌就是从昆曲《金锁记·斩窦》折中找出来的。它的歌词与关汉卿原词基本相同，曲调悲愤交加、激昂有力，成功地刻画了窦娥被绑赴法场时的坚强性格：

这段音乐看来可能还保留着元杂剧音乐的部分特点。

《窦娥冤》全剧分为四折。每折一个套曲。每个套曲曲牌的联缀形式相当灵活。前面已经讲过，如第二折隔尾的运用，显然对剧情的转折或变化有密切的关系。再如第三折打破了一般套曲的程式，在结尾连用《耍孩儿》及其三个变体。如果剧作者在音乐上没有较深的造诣是不可能做到的。

南戏

南戏是北宋宣和年间（1119—1125年）在浙东永嘉（今温州）一带的民歌、曲子的基础上发展成的一种民间戏曲，又称“永嘉杂剧”或“戏文”，后来它又进一步吸收了唱赚、诸宫调及杂剧的新滋养，到南宋绍熙年间（1190—1194年），它在杭州已风行一时，宋末又传到苏州一带。

宋代的南戏有着浓厚的生活气息，能充分表达人民群众的思想感情。它的剧目，不论是民间传说或时事轶闻，一般都有强烈的战斗性，例如宋末曾风靡杭州的《风流王焕贺怜怜》这一出歌颂坚贞的爱情与抨击封建官僚贪暴的南戏，就曾使一群与贺怜怜受同样迫害的女性因剧情的激发而设法逃跑了。

元代初期，南戏作为南方的戏曲和南方人民一样受到歧视，但这并不能阻止它的发展，相反它仍然盛行，而且还出现了龙楼景、丹墀秀等优秀的演员与剧作家。他们创作并演出了大量具有进步的思想内容与完美的艺术形式的剧本，例如《宦门子弟错立身》就写宦宦子弟完颜延寿马为了爱情甘心情愿地去做“行院人家的女婿”，在当时的历史条件下，显然是一种对封建礼教和封建等级制度的叛逆行为。此外，如写苏武出使“番邦”宁死不降持节牧羊十九年终于回朝的《牧羊记》，写秦桧诬害岳飞的《东窗记》，在当时民族矛盾十分尖锐的情况下，的确反映了人民群众普遍的思想要求。

南戏与元杂剧不同，其音乐由五声音阶构成，风格比较流利婉转，与用七声音阶风格比较刚劲的杂剧（北曲）大异其趣。其剧本可长可短，所用的只曲与套曲也可多可少，不受一折一个宫调的限制，而可随时转换宫调。其套曲的形式则以缠令为最常用，而且各曲之间已经形成了一些有定的方式，例如《黄莺儿》之后一般总接以《簇御林》。此外，还运用了“前腔换头”、“集曲”、“南北合套”等形式。

缠令一般可分为有“赚”与无“赚”的两类，有“赚”的如《张协状元》：

《赏宫花序》、《薄媚令》、《红衫儿》、《赚》、《金莲子》、《醉太平》、《尾声》

无“赚”的如《杀狗记》：

《菊花新》、《粉蝶儿》、《石榴花》、《红芍药》、《大影戏》、《念佛子》、
《缕缕金》、《越恁好》、《尾声》

这可以说是无“赚”缠令的一种基本形式，实际上更多的还是一些变化的形式，如《琵琶记》：

《挂真儿》、《五更转》、《前腔》、《卜算子先》、《粉蝶儿》、《好姐姐》、

《卜算子后》、《五更转》、《铎锹儿》、《好姐姐》、《前腔》、《前腔》、《前腔》

这里把《卜算子》一曲分拆成前后二部分，再插入不同的曲调，从而与前后各曲联成一个兼有转调货郎儿与鼓子词结构特点的缠令。

“前腔换头”的“前腔”，是指前一曲调的变体，也就是杂剧的“么篇”。“换头”，是指每个变体开头第一句总要换用不同的曲调，例如《王焕传奇》中的两段《渔灯花》：

渔灯花

《王焕传奇》

这两段《渔灯花》，描写的是鸬母将贺怜怜嫁给另一富室子弟高邈以后，王焕非常气愤而向鸬母寻闹的事。可是由于前后段的故事情节有所发展，所以后段采用了换头，改变节奏（板式）和缩减等旋律变化的手法。

这两段曲调的形式，就是“集曲”。它是由《渔家傲》的首至三、《剔银灯》的三至六，《石榴花》的末二句联成的，其实这种形式也就是宋词所谓的“犯调”。

“南北合套”，是南戏吸收北方杂剧的曲牌所创造的新形式，例如《小孙屠》戏文里的两套“南北合套”：

《北端正好》、《南锦缠道》、《北脱布衫》、《南刷子序》、《北新水令》、《南风入松》、《北折桂令》、《南风入松》、《北水仙子》、《南风入松》、《北雁儿落》、《南风入松》、《北得胜令》、《南风入松》

前者是一套缠令的基本形式。后者以《南风入松》作为贯串全曲的主导旋律，联成一套具有迴旋性结构特点的缠令。

南戏的演唱方式，极其多样化，可以有独唱、对唱、轮唱、合唱等。而且登场的各个角色全能歌唱，每个套曲也不限制只能由一人歌唱，甚至一个曲牌也经常是几个人分唱的，例如前面的《渔灯花》就由三人分唱，又如《小孙屠》戏文里的《赚》则由四人分唱：

（末唱）听娘有旨，目今要往东岳去。（旦唱）恨分离，家中无人管顾奴。（生唱）我如今相送娘行出外去，侧耳先回故里。（末唱）更莫待迟，叫梅香安排数盃，（梅唱）听娘呼至。

但更多的则是几人分唱最后合唱的形式，例如《小孙屠》戏文里的《红芍药》即由三人分唱最后合唱结束：

（梅唱）今去东嶽，一盃助和气。（婆唱）梅香媳妇在房帟，须是照管家计。（旦唱）三人路途须仔细，不妨早作归计。（和）名香一炷告神抵，合家保无危。酌酒东郊已先醉。门前早已排轿儿，两日三朝望你归。

后期杂剧脱离生活趋向衰微，南戏到元代后期却日益成熟，并且由于它和人民生活有着密切的联系，所以很快发展起来，到元代末年，它已传遍江苏、浙江、安徽、江西一带，成为一种与前期杂剧可以平分秋色的重要剧种。

六、嵇琴、琵琶及其他

宋元器乐和乐器的发展十分突出。

这个时期，城市经济的繁荣，勾栏、瓦肆的兴盛，以及渤海、契丹、女真、蒙古等少数民族大量内徙，适应了官宦、士绅和广大市民的娱乐需要，在城市里除教坊大乐及琵琶、羯鼓、杖鼓、方响、琴等传统器乐和乐器仍继续发展外，还产生了一大批新的汉族与少数民族器乐和乐器。拉弦乐器有胡琴，弹拨乐器有三弦、双韵、十四弦、渤海琴、葫芦琴、火不思，吹奏乐器有夏笛、小孤笛、鹧鸪、扈圣、七星，打击乐器有云璈（即云锣，由十三面小锣组成）。此外，元代中统年间（公元1260—1263年）还由中亚地区传人了早期的管风琴——兴隆笙，不过只限于在宫廷中使用。这些乐器的产生，使这个时期器乐独奏和称为“小乐器”的小合奏大为盛行。如双韵合阮咸，嵇琴合箫管等等。同时，有的乐器又为传统器乐合奏所吸收，从而推动了器乐的发展。

在宋元器乐中，首先要提到嵇琴，它始于唐（《教坊记》），盛于宋元。唐时，它有两根弦，用竹片擦弦发声，又称“奚琴”。它可能原是我国北方少数民族奚族的乐器。北宋时，著名演奏家有徐衍等人。在民间流传过程中，它的形制不断得到改进，至晚在元代已有了马尾作弓拉奏的“胡琴”。元代诗人杨维桢曾为著名蒙族胡琴演奏家张惺惺的高度独奏艺术吟出了这样的诗句：

……，惺惺帐底轧胡琴。一双银丝紫龙口，泻下骊珠三百斗。划焉火豆爆绝弦，尚觉莺声在杨柳。神弦梦入鬼江秋，潮山摇江江倒流。玉兔为尔停月白，飞鱼为尔跃神舟。西来天官坐栲栳，羌丝啁啾听者恼。

嵇琴和胡琴，作为一种新的拉弦乐器，其特点是长于表现抒情的曲调和奏出有力的长音。因此，产生之后很快就被多种器乐台奏所吸收，例如宋时民间有一种“细乐”，其乐器有箫管、笙、方响、嵇琴等，即唐代的轧筝，其形状似筝而略小，七根弦，用竹片擦弦发声（《事林广记》）。“细乐”比用笙、笛、篪、方响、小提鼓、拍板、札子等合奏的“清乐”还要优美动听，究其原因，可能与采用嵇琴等拉弦乐器有关。

教坊大乐，是一种传统宫廷器乐合奏。北宋时，其乐队有篪、龙笛、笙、箫、埙、篥、琵琶、箏、箜篌、方响、拍板、杖鼓、大鼓、羯鼓等乐器，而且规模很大，仅箜篌就有两座，琵琶有五十面，拍板有十串，杖鼓有二百面，大鼓有两面，羯鼓有两座。南宋时，“教坊大乐”取消了作用不大的雅乐乐器——埙、篥与无人演奏的羯鼓。大大减少了其他乐器的演奏人员，可是却增添了嵇琴这种乐器，而且其演奏人员共有十一人之多，甚至比一向被重视的琵琶还要多三人。这种变化实际上改造了这个传统乐队，使它成为一个新型的乐队。

胡琴还用于达达（蒙古族）的一种器乐合奏里。这种台奏，所用乐器有胡琴、箏、（轧筝）、琵琶、浑不似等。浑不似，又名火不思，是一种四弦、长柄、无品、音箱作梨形的蒙族弹弦乐器（《元史·乐志》）（图85）。

此外，琵琶、笙等仍继续发展。宋时琵琶已有较多的“品”，音域较宽。著名的乐曲有《胡渭州》、《瀛洲》、《六么》等等，据元·杨允孚《滦京杂咏》“新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青”的话来看，元时已出现了专门创作的琵琶独奏曲《海青擎天鹅》。海青是我国北方契丹、女真，蒙古等少

数民族用来打猎的一种猎鹰。这首乐曲就描写了海青猎取天鹅时与天鹅展开剧烈搏斗的情景。现存乐谱最早见于清嘉庆年间的《华氏琵琶谱》。此谱共分十八段，基本上属于各段具有相同尾声——“合尾”的大型套曲。此曲合尾很有特色：

它在全曲中对突现海青刚强勇猛的形象，有相当重要的作用。明·李开先《词谑》曾说，明万历年间，河南琵琶名家张雄曾以演奏此曲闻名于时。据说他每弹此曲，总要换一付新弦。弹时，一间五楹大厅，到处都是鹅声。可见其演奏之神妙。

宋初原用唐代一种十七簧的“义管笙”。义管，指改调时备用的两根管子，平时不装在笙上，到需要时才换上去。北宋景德三年（公元 1006 年）宫廷乐工单仲辛感到换管太麻烦，才加以改革，使之与“诸宫调皆协”（《宋史·乐志》），而不用临时换管。北宋初年，四川地区还发明一种按半音关系制作的三十六簧的“凤笙”，很适于转调，可惜当时并未推广使用。

七、郭沔与宋末浙派琴家

郭沔，字楚望，浙江永嘉人，南宋后期著名的浙派琴家。

宋代，由于宋太宗的提倡，琴在文人士大夫中间十分盛行。范仲淹，崔遵度、欧阳修等名士均以弹琴知名。但在艺术上有成就的还是一批依附于名士的清客。他们由于演奏风格、理论主张、师承渊源的不同，可分为京师（汴梁）、江西、两浙等琴派。京师派较多保留北宋宫廷所藏古谱——阁谱的原貌，风格偏于“刚劲”；江西派所弹谱本比阁谱“声繁”，风格偏于纤丽；两浙派兼有两者之长，宋人成玉曾有“质而不野，文而不史”的评语。此派在理论和实践上均主张创新，反对墨守成规，因此，在琴坛上有较大影响。

郭沔的一生，几乎始终过着清贫的布衣生涯。南宋嘉泰、开禧年间（1201—1207年），他在临安（杭州）一个爱好琴艺的官僚张岩家里当清客。张岩收藏有“阁谱”和各地通行的“野谱”，这对于郭沔开阔眼界，广泛学习传统，提高艺术修养，是十分有益的。当他住在张家期间，开禧三年（1207年），宰相韩侂胄为了收复失地，免得每年向金人交纳数以万计的“岁贡”，发动了“开禧北伐”。这次战争，由于统治集团内部的腐败和种种矛盾，结果以失败告终。战败后，南宋政府答应了金人的无理要求，用韩侂胄的头和岁贡三十万两，签订了“和议”。对于南宋政府丧权辱国的行径，朝野震动，群情激愤。有的大学生作诗讽刺道：“自古和戎有大权，未闻函首可安边，生灵肝脑空涂地，祖父冤仇共戴天”。郭沔的主人张岩因牵连而罢官，郭沔也因此离开张家去过隐居的生活。他有感于朝廷的腐败，时代的黑暗，愤笔疾书，终于写下了《潇湘水云》、《泛沧浪》、《秋风》、《步月》等琴曲。

《潇湘水云》是郭沔住在湖南衡山附近潇、湘两水交会处的小山村时，遥望远处被云水遮盖的九嶷山，激起无限的感慨而创作的。九嶷山是传说中贤王舜的葬地，所以在人们的心目中，自然成为贤明的化身。郭沔正是借九嶷山为“云水所蔽”的形象，寄托他对现实的黑暗与贤者不逢时的义愤。《潇湘》一曲是郭沔内心矛盾的揭示，而《泛沧浪》则是矛盾的解决。在这首小曲中，郭沔通过泛舟高歌的形象，抒发了他与南宋统治者不合作的政治态度。至于《秋风》、《步月》，则是借秋风明月的描写，抒发了他离开临安后内心的忧愤与自疚。

郭沔创作的原谱现已无存，但是明·朱权《神奇秘谱·霞外神品》却收有宋代徐天民所传《潇湘水云》与《泛沧浪》两曲的乐谱。从该谱来看，两曲所用三度进行，76的典型音型，六度、七度大跳及变化音#1等，均与《白石道人歌曲》、《事林广记》等书所载宋词音乐的特点大致相同。这个事实，不仅说明该谱可能保存着郭沔创作的原貌，而且说明郭沔可能是吸收了宋代民间音乐的滋养而进行创作的。

郭沔在艺术上十分善于运用情景交融的传统手法，塑造极为生动的艺术形象，如他的代表作《潇湘水云》就好比是一幅极美丽的风景画，不过作者并没有在自然景色上作过多的描绘，他的主要笔墨还是用在写情上。为此作者特意安排了这样几个层次：第二至三段，情绪开始酝酿，出现了G羽调式的主要主题：

乐句结束在不太稳定的属音上，造成一种恩绪万千的感觉。结尾出现了C商调式的“水云声”：

为前面内心情感的描写作了衬托。第四段情绪开始激动，主要主题以合并的形式作了再现：

结尾又以稍加变化的“水云声”作为衬托。第五至七段是全曲的高潮，主要主题以各种形态不断再现：

古人评语“至此为满天风雨”，看来是有道理的。最后又再现了变化后的“水云声”，第八至十段，经过过渡又转入一种新的意境，从而结束全曲。再如他的《泛沧浪》这首抒情小曲，主要通过上下句的歌唱性主题的陈述和变化，塑造了泛舟高歌的形象：

但是第三段也吸收了部分劳动号子的音调，表现泛舟行进的场面，作为陪衬。由此可见，郭沔在创作中由于倾注了他的全部激情，音乐主题的变化反复与感情的阵阵波澜始终紧密结合，恰当地处理体现特定美的“水云声”和泛舟行进的摹写，因而成功地创造了情景交融的艺术境界。

郭沔在艺术手法上也有新的创造，如《潇湘水云》结束部分，第九段主题音调通过新加入的变宫音和又收又放、灵巧跌宕的节奏变化，给人以新鲜感。接着第十段在转入下属调把听众引入新的意境中去以后，又突然转回原调结束。此外，郭沔还通过往来、应合及左手荡吟等指法，巧妙地运用按音色彩的变化和旋律上的复调因素，它们对于意境的创造都是十分有效的。

郭沔死后，他的谱集都给了他的学生刘志方。刘志方、浙江天台人，生平不祥，作有《忘机曲》、《吴江吟》等曲。

《忘机曲》由两个乐段加一个泛音的尾声组成。其内容描写《列子》里渔翁与鸥鹭的故事：有一个渔翁起先没有存伤害鸥鹭之心，所以每天到海边总得到鸥鹭的亲近。有一天他忽然起了捕捉它们的念头，再到海边去时，鸥鹭就都飞走了。这首琴曲规劝人们要心地善良，不要存有害人之心。它也说明作者不满于社会的黑暗现象，但又找不到解决的办法。刘志方的学生有毛逊等人。

毛逊，字敏仲，浙江严陵人，初学江西派，后从刘志方改为浙派。他在南宋淳祐、宝祐年间（1241—1258年）和徐字同在皇室贵戚杨缵的门下做清客。他的一些较好的作品，如《樵歌》、《渔歌》、《山居吟》等都是在这个时期创作的。至元十三年（1276）元兵攻破临安后不久，他就和徐宇、叶兰坡两人去大都（北京）谋求功名，为此他还作了歌颂元代统治者的《观光操》（又名《禹会涂山》），但是并没有被召见，而客死于馆舍。

从毛逊晚年的行为来看，他始终没有忘情于功名，只不过由于他在宋代未曾得到统治者的赏识，才对现实有所不满，后来别无出路，便把自己置身干虚无的境界之中去寻求超然之乐。他的《列子御风》、《广寒游》等曲就是这种思想的反映。然而他毕竟还是要回到现实中来，那么又只好寄情于渔樵，在高山清流之间找到一点安慰，这也就是《渔歌》、《樵歌》、《山居吟》等曲的创作动机。

在毛逊的创作中，《樵歌》是较好的作品。虽然作者借放情山水来解脱精神上的苦闷，但它是通过动人的形象来体现的。乐曲的基本旋律可能原是一首民歌，所以给人一个樵者伐木而歌的鲜明印象，曲调是乐观、明朗的：

此曲在艺术上有较高的成就。作者以一个深刻印象的基本旋律，作为贯穿全曲的主要主题，随着感情的发展，每次出现时总有不同的变化。乐曲中间还安排了由这个主题衍化而成的另一主题：

这个主题在第六段和第八段作了充分的发挥。中间通过摹拟的伐木声，刻画了樵者的形象。

此曲在调性和调式色彩的安排上很有特色。全曲的基本调性是 F 商调，中间几次转入 G 宫调，并在 G 宫调上结束。

与毛逊同时的徐宇，字天民，号雪江，浙江三衢人。他是元明时代浙派中徐门琴派的创始人，其演奏风格自成一家。作有《泽畔吟》等曲。

《泽畔吟》共分四段，其内容是写诗人屈原被楚怀王放逐以后，在江边遇一渔父，便向其倾诉自己幽愤不平的衷怀，不意渔父对他不以为然，鼓枻而去，而无从诉说。其实这里的渔父只是隐士的乔装，而因政治上失意而不满现实的屈原，正是作者的化身。此曲在艺术上采用了以故事情节为主要线索而以内心刻画为主要表现手法的艺术手法，例如第一段就突现了一个因政治上受到严重打击而“形容枯悴”的诗人形象，第二、三两段则抒写了他的满腔义愤，最后一段用摹拟的枻声象征着渔父的离去，描写屈原无所控诉的失望情绪。这首琴曲体现了我国音乐抒情与叙事相结合的传统特点。

总之，上述琴家把一向沉寂而不易听到时代声音的南宋琴坛引向敢于创作反映现实的道路，在历史上是有贡献的。

八、元代散曲

散曲是元代知识分子在杂剧、南戏盛行以后，利用其只曲与套曲的形式创作的一种艺术歌曲。

散曲的体裁一般分为小令与套数两类。小令一般是指小型的曲式，它可以是单个的只曲，也可以由三、两个相同的只曲联成，或者用几个不同的只曲的整曲或几句联成一个“带过调”，如《黄蔷薇带上庆元贞》、《骂玉郎带过感皇恩、采茶歌》等等。套数一般指合一个宫调的几个只曲为一套的较大型的曲式。其形式以缠令最多，如马致远的《秋思》就是由“《夜行船》、《乔木查》、《庆宣和》、《落梅花》、《风入松》、《拨不断》、《离宴亭带歇拍煞》等联成的。其次则有鼓子词、缠令兼鼓子词、缠令兼缠达，合几个缠令为一套以及缠令兼缠达与鼓子词等形式，例如刘时中的《端正好》前套（《上高监司》）就是由下列各曲联成的：

《端正好》、《滚绣球》、《倘秀才》、《滚绣球》、《倘秀才》、《滚绣球》、《倘秀才》、《滚绣球》、《倘秀才》、《伴读书》、《货郎儿》、《叨叨令》、《三煞》、《二煞》、《一煞》、《尾声》

此曲显然以《端正好》、《倘秀才》、《滚绣球》、《伴读书》、《货郎儿》、《叨叨令》、《尾声》的缠令形式为主，吸收了缠达与鼓子词的结构特点组成的。它与其妹妹作（刘时中的用了二十四个曲牌的《上高监司》、《端正好》后套）同是散曲中少见的大型曲式。

元代的散曲创作，虽不无优秀的篇章，如关汉卿的《不伏老》通过对自己坚韧、顽强的性格的表白间接地表现了他的敢于反抗、敢于战斗的精神。又如睢舜臣的《高祖还乡》，则以刘邦贫贱富贵的变化扯下了封建统治者神圣尊严的假面具。再如姚守中的《牛诉冤》、曾瑞的《羊诉冤》，则借牛羊的悲惨命运隐寓了农民在剥削掠夺下的痛苦。但是，更多的却是一些山水景色，风花雪月，以及消极叹世或者歌功颂德，甚至庸俗色情的作品。在这些作品中，马致远的《秋思》对不择手段争名夺利的否定与对“排兵”、“争血”的小人的不满，在当时有一定的积极意义。而“人生若梦”、“与世不争”的消极思想却是需要否定的。

此外，如刘时中的《上高监司》前后套，其目的主要是为了歌颂高监司赈灾的功德，但客观上却反映了灾民的悲惨生活，暴露了官吏、市侩营私舞弊的无耻勾当和荒淫骄奢的糜烂生活还有一定的意义。

散曲的这种情况，当然与绝大部分创作者都是位高官显、或被迫弃官归隐的知识分子有关。所以它在当时产生不了太大的影响，很快就走向衰亡的道路。

九、熊朋来和他的《伐檀》

熊朋来是宋末元初著名的音乐家兼经学家。他面对国破家亡的残酷现实，有心报国，却无力回天。在宋亡以后，他不肯到元廷作官，情愿当个郡学教授，抚瑟歌诗，用以寄托自己的情志。他认为，诗歌之所以能感人，不仅在歌词，还要靠“声音”（曲调）。他不满足于前代所传的“诗旧谱”，在教学之暇，选取《诗经》中的古诗，重新谱写了二十多首新曲，命为“诗新谱”，收在他编的《瑟谱》一书内。据说内有三曲，因民族感情过分明显，“寓歌哭之意”，而未能刊印传世。在存世的作品中，原为魏风（今山西芮城）的《伐檀》，堪称佳作（图86）：

《伐檀》全曲共三段，用同一曲调变化反复三次构成。音乐的基调，愤激慷慨，颇为感人。熊朋来曾经指出：真正的知音——“善听者”，能从《伐檀》曲中听出伐木的“斫轮声”。现从译谱来看，也确有这样的感受。乐曲一开始，豪迈壮阔的音调，情不自禁地把人带入古代伐木的劳动场面：“坎坎”的伐木声，伴随着清清的河水与阵阵微波，是一幅多么诱人的画面。然而，作曲者并没有停留于此。他充分发挥了音乐的抒情功能，着力于刻画诗人的内在感情。情感的动力，使旋律不得不在“三百”两字上用六度大跳，在“有”字上用四度跳进到最高音的处理手法，以及采用各种调式变化，使音乐的高潮绚丽多姿，有效地揭示了诗人内心对所谓“君子”不劳而获的愤怒和抗议。最后作曲者出人意料地在较低音区以一句讽刺性的问话作结，给人留下无穷的遐想。

《伐檀》原词是一首古诗。如何使它既有古拙、质朴的风格，又符合当时人的欣赏要求，对于乐曲的感染力有相当密切的关系。这方面，熊朋来并没有去追求虚无飘渺的古调，而是从现实中汲取唐宋燕乐的“俗音”（民间曲调），用燕乐二十八调中“歇指角”——调式主音为角（应钟）的音阶调式，严格按照宋元时代“起调辘曲”（用调式主音作为乐曲的起结音）和“务头”（高潮的安排）的作曲理论，谱写了这支短歌。因此，听来亲切感人，层次分明，有别开生面之感。

《伐檀》的伴奏形式，熊朋来按古代“弦歌”旧例，用瑟伴奏。古时的瑟，在唐以前已失传了，熊朋来的瑟，共二十八根弦，按十二个半音加四清声，分为高、低两个八度组定弦。其演奏方法，可以同时用左右两手分别弹低，高两组各弦，也可仅用右手弹高音组各弦。虽然两手“各自能成曲”，实际上仍以同度齐奏为主，其伴奏形式还是比较简单的。

《伐檀》以外，尚有《考槃》等曲也取得较好的艺术效果。但有的作品（如《七月》），作者附会古代“随月用律”之说，形成频繁的转调，并不足取。

十、渤海、契丹、女真等少数民族音乐的发展

在我国东北白山（长白山）黑水（黑龙江）一带，居住着许多古老的少数民族，其中，尤以渤海、契丹、女真等族的影响为最大。

渤海原是靺鞨（先秦称肃慎）的粟末部，唐武后时（公元698年）建立渤海国，定都旧国（今吉林敦化），后唐天成元年（926年）被契丹所灭。渤海的文化相当高，文献记载，每逢年节渤海人民都要举行称为“𪔐（q音起）𪔐”的传统歌舞活动。“𪔐𪔐”实即一种民间集体歌舞。表演时，由男性歌舞者数人与后面相随的士女，“更相唱和”。男声领唱，女声帮腔。同时做看“回旋宛转”的舞姿（《宋会要辑稿》蕃夷二）。渤海的民族乐器，主要有渤海琴等，据说它的声音“沉滞抑郁，腔调含糊”（宋·姜夔《大乐议》），可能是一种低音乐器。

渤海的音乐在汉族中间也颇为流行。宋时一个将军家中，曾经由十个女乐工抱着一种“杅（qin音签）琴”演奏“渤海乐”。杅琴，音箱呈正方形，以铁为腔，两面蒙皮，张弦三根，抱在胸前弹奏（《琴书大全》）。这种乐器可能与后来的三弦类似。

契丹，原是鲜卑的余部。公元918年正式建国。公元937年从后晋石敬瑭手中得到燕云十六州以后，改称辽国。据宋·陈旸《乐书》记载，契丹的民间歌舞，表演时“歌者一，二人和”，即一人唱二人帮腔。伴奏乐器只有一支小横笛、一个拍板和一个拍鼓。据说“其声喽离促迫”，可见是一种速度较快的民间舞曲。契丹还流行一种用海青（猎鹰）猎天鹅的习俗。届时，由皇帝为首，群出打猎。当猎罢归来，即立帐宿营，皇帝在帐内休息，旁边由乐工执“小乐器”伴奏歌舞助兴。

契丹，至晚在五代时已受到汉族音乐的影响。南唐时，笙、笛等汉族乐器不断传入契丹。公元937年占领燕云十六州以后，更是大掠汉族乐工，吸收汉族乐曲。据周广顺《中胡峤记》称，当时辽都上京所设教坊中，中半都是“汾、幽、蓟”等地的汉族乐工。在辽宫廷的重要庆典及宴会上，除演奏本民族的“国乐”外，汉族音乐“汉乐”占极重要的地位。宋·陈旸《乐书》就说：“契丹所用声曲，皆窃取中国之伎”。《辽史》记载，宫中曾用教坊四部乐招待过北宋的使臣。演出的节目有用笙篥伴奏的“小唱”（即宋词）、“琵琶独弹”、“箏独弹”、“杂剧”、“笙独奏法曲”及笙篥、萧、笛、笙、琵琶、五弦、箜篌、箏、方响、杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓、拍板等乐器伴奏的歌舞大曲。其“曲调与中朝（宋朝）一同”，有一点不同的是，“每乐前，必以十数人高歌以齐管籥，声出众乐之表”，在处理上稍有差异。

女真，在北宋末年还处在奴隶社会的初级阶段，捕鹿是他们主要的狩猎活动。贵族死后，都要把他们宠幸的奴婢和乘坐的鞍马烧死，作为殉葬，阶级压迫是残酷的。一般平民的少女，到了结婚年龄，可以在路上唱歌求偶。歌词内容大都是“自叙家世、妇工、容色”，遇合意者，则迎归结为夫妻。女真族的乐曲，最初比较简单，只有“高下长短”两种《鹧鸪》曲。伴奏乐器也只有“鼓笛”。鼓，是一种小形扁鼓。笛与北宋宫廷音乐机构“大晟府”审定的“官笛”形制相似，只是稍“长大”一些（宋·曾敏行《独醒杂志》）。由于它常用于伴奏《鹧鸪》曲，所以后来在汉族地区人们就称它为“鹧鸪”。姜夔曾经认为这种笛“失之太浊”（《大乐议》），可能其音调较低。据宋

人《管色指法》记载，鹧鸪有七个按音孔，能吹出 1#1;234#4567 九个音。其中只有 53 两音按孔法与官笛不同。这种笛由于能吹出四个变音，所以能够转调演奏。

女真在北宋末年，经过征辽战争，取得了辽的“契丹四部乐”。至“靖康之变”，他们又直入北宋国都汴梁，大索教坊乐工。据记载，北宋宫廷中大晟乐、钧容直的乐工一百多人和乐器，还有教坊艺人四百多人，勾栏瓦肆中的杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弹筝、吹笙、琵琶艺人一百五十余家，均“穿系大绳”，被押送到金朝的上都一带。从此开始，金人在宫中设立了专习本民族“鼓笛”的艺人——“唱曲子人”。他们还学习北宋制度，设立了“渤海”与“汉人”教坊等音乐机构，供朝贺宴会之用。

两宋时期，汉族人民也普遍欢迎渤海、契丹、女真的民间音乐。北宋宣和年间，曾敏行的父亲见到汴梁的“街巷鄙人”和士大夫们“多歌著曲”，如《四国朝》、《异国朝》、《六国朝》、《蛮牌序》、《蓬蓬花》等等。这些乐曲不少是利用契丹、女真等少数民族音乐的素材创作的。南宋时，临安的“街市无图之辈”，仍然“唱《鹧鸪》，手拨葫芦琴”（《中兴会要》）。有些官吏、士大夫也专门爱好“胡声”。特别是“诸军”——各级军官爱好“蕃乐”成风。有个江西大将程师回，爱好女真的“鼓笛”之乐，曾“命其徒，击鼓吹笛，奏著乐”（宋·洪迈《夷坚志》）。南宋朝廷的中书门省，针对这种“声音乱雅”和诸军“所习音乐，杂以胡声”的现象，曾三令五申，加以禁止。但是各族人民在音乐文化方面要求相互交流和学习的愿望，决不是几纸公文所能制止的。

宋元之际，北方达达（蒙古族）和回回（维吾尔族）的音乐已在内地流行。文献记载，达达有一种器乐合奏，用胡琴、箏、（轧箏）、琵琶、浑不似（火不思）等乐器演奏。其乐曲分为大曲与小曲两类。大曲有《达罕》、《哈儿图》、《口温》等，小曲有《马哈》、《阿下水花》等。其中《达罕》的汉文译名即《白翎雀》。作曲者是元世祖（公元 1260—1294）时教坊乐工硕德阔（可能是西域人）。此曲的音乐“始甚雍容和缓，终则急躁繁促”，而结尾又有“怨怒哀凄之音”。其内容是描写朔漠中一种名叫白翎雀的鸟的生活（元·陶宗仪《辍耕录》）。白翎雀寒暑常在北方，永不迁移，所以元朝皇帝常用它来比喻臣下的忠诚。这种器乐合奏也演奏一些“回回”的乐曲，如《马黑某当当》、《清泉当当》等。这种器乐合奏后来在明清时期演变为“弦索”，对明清器乐的发展有重要影响。

宋代，西南各少数民族的音乐也有新的发展。北宋时，西南牂牁地区的少数民族中流传着一种歌舞音乐，演奏的乐曲称为“水曲”。表演时，先由一人吹瓢笙（即葫芦笙），声音“如蚊蚋声”，然后由几十个人“联袂宛转而舞，以显顿地为节”。至道元年（995），西南蕃王龙 曾派人将这种歌舞带到北宋宫廷中演出过（《国朝会要》）。南宋时，岭南瑶族人民中间也流传着一种称为“踏摇”的民间歌舞。据宋代周去非《岭外代答》记载，每年十月，瑶族青年们分为男、女两个舞队，“连袂而舞”。同时，瑶族人民中还流行一种器乐合奏，所用乐器有芦沙、铙鼓、葫芦笙、竹笛四种。芦沙，状似排箫，“纵一横八”、“以一吹八”，是一种多管的吹奏乐器。铙鼓即腰鼓，长六尺，以燕脂木为腔，熊皮为面。演奏时，“众声杂作，殊无翕然之声”。可见它是一种很有民族特色的器乐合奏形式。

北宋末年，中原地区有一批汉族乐工因躲避战乱，来到广西平南县，“教

土人合乐”，传授了北宋宫廷中的“旧教坊乐”，受到当地少数民族人民的欢迎（周去非《岭外代答》）。内地一些著名的诗人也曾来到西南地区，亲自见到少数民族人民的音乐歌舞演出。如北宋苏轼在《将至广州用过韵寄迈迨二学》诗中写道：“披云见天眼，回首失海潦。蛮唱与黎歌，余音犹杳杳”，说海南岛地区黎族人民的歌唱给他留下了深刻的印象。

十一、《琴论》与《唱论》

《琴论》的作者成玉，是北宋政和（1111—1117年）间的琴家。

他在《琴论》里，强调琴曲内容的表达是琴的表演艺术的主要任务，提出了“得意为主”的主张。

他认为要完美地表达内容，“使人神魄飞动”，那么表演者首先要做到“得之于心，应之于手”的程度，就是说内心能够自如地驾驭技巧。第二步就要做到能摆脱全部技巧的束缚，一切都是自然而然的，所谓“心手俱忘”或“忘机”的地步，这时艺术家的表演可以说已臻于出神入化的境界。

要达到这样的境界，他认为必须下苦功，必须掌握正确的方法，不要贪多，要有佛教僧人“参禅”的恒心，要成年累月地刻苦磨炼。但是在刻苦磨炼的同时，又必须要求“悟”，就是领会技巧的全部要领与每一个技巧、每一个声音的用意。只有“悟”通了，技巧才能纵横妙用，并赋予它以新的生命。不然，即使用功很勤，也是不会有什么效果的。

他还认为一个艺术家在艺术上要有所成就，必须要达到合于规矩而又出于规矩的境界。他把这种境界的求得，比作小孩学书法：刚学时当然要严守师法，但到了技精艺熟的程度，就一定要跳出去，不受师法的束缚。所以他说：“惟其至精至熟，乃有新奇声”，或“胜人处”。

这些都是他的经验之谈。

此外，他还谈到“新奇声”的创造必须吸收各家的长处，再加上个人的独创。在这个问题上，他批判了当时琴坛上盛行的一味复古、把古代的作品看成神圣不可侵犯的观点。他强调说：从最古的神农氏到尧、舜、文、武、周、孔以及后来的蔡邕、嵇康、柳文畅等琴家对琴曲都有所发展，“皆规模古意为新曲”，而古曲在流传中也难免会有错误之处，所以不是不可以加以删改的。他的这种看法就其强调对古曲进行整理、发展来说在当时确有其进步的意义。不过，从他要求新创作一定要有“使人如在云外”的“上古之遗风”来看，他与复古思想又是不能分家的。而这一点，正反映了作者认识的局限性。

他还认为一个艺术家必须注意他的思想与气质。因为表演一个作品除了技巧以外，还要求“风韵”。他认为技巧的好坏在于用“工”，而作品的“风韵”则“出人气宇”。在这个问题上，他虽然没有深谈，但实际上已经涉及表演的风格与表演家的思想修养和艺术修养的关系问题。

在表演艺术的风格与艺术特点的问题上，他注重含蓄虽有其可取之处，但偏于恬澹，强调“正音雅致，非俗耳所知”的孤高寡合情调。

《唱论》的作者燕南芝庵，元代人。

他在《唱论》里，首先谈到了歌唱者咬字与唱腔的问题。在宋末唱赚艺人的遏云社写定的《遏云要诀》里就谈到了“腔必真，字必正”的要求，而且还从唱腔要有“墩、亢、掣、拽”的区别，提到咬字要分清“唇、喉、齿、舌”的部位和“合口”“半合口”等口形。宋末张炎的《词源》，也谈到“腔平字侧莫参商，先须道字后还腔”的话。其实，他们已经涉及咬字与唱腔及声音美的有机联系问题。《唱论》也提到“字真”与“声要圆熟，腔要彻满”，也即后代艺人们常说的“字正腔圆”的要求，但更为细致。他一面注意到唱腔的旋律美，如“抑扬顿挫”、“索纤牵结”、“敦拖呜咽”等；一面对许多不美的声音有较细的分析，他指出共有“散散、焦焦、乾乾、冽冽、哑哑、

，尖尖、低低、雌雌、雄雄、短短、憨憨、浊浊、赳赳”等毛病。

其次，歌唱家要唱出美好的唱腔一定要有气息的支持与发声吐字的统一。这方面唐代段安节的《乐府杂录》早已谈到用横膈膜来控制呼吸与到喉头发声吐字的方法。宋末张炎的《词源》也谈到“忙中取气急不乱，停声待拍慢不断，好处大取气流连，拗则少入气转换”的话，就是说气息的运用与音乐的表现有关。《唱论》在这个问题上，则提出了“偷气、取气、换气、歇气、爱者有一口气”等方法。可见当时声乐艺术家运用气息的技巧已有相当高的水平。

《唱论》也注意了歌唱者不同的音色与演唱风格的问题。他认为它们各有所长而不偏执一见，他指出：“有唱得雄壮的，失之村沙；唱得蕴拽的，失之乜斜；唱得轻巧的，失之寒贱，唱得本分的，失之老实，唱得用意的，失之穿凿；唱得打稻的，失之本调”，就是说风格或音色尽管可以多种多样，但不能过火，所以关键在于严格地掌握分寸。

《唱论》也有严重的缺陷，就是它没能结合内容的表达来讲技巧，当然更谈不到生活和技巧的关系，而且即使是声乐技巧问题也未能细致分析。但是作者的这些心得还是很可贵的，它在一定程度上反映了当时声乐表演艺术所取得的成就。

第五章 明清音乐

明清两代是中国封建社会的末期。

明初，由于实行了一系列恢复、发展生产的经济改革，到嘉靖、万历年间，农业、手工业有了很快的发展，生产力已达到相当高的水平。在东南地区的手工业中出现了萌芽状态的资本主义生产关系——雇佣劳动。在这种情况下，城市进一步繁荣，市民阶层日益壮大，各地不同风格的俗乐——民歌、小曲、弹词、鼓词、十番、鼓吹、南北曲（戏曲）等等，在经济发达的沿海城市里广泛流行。它们与宋代市井音乐迥然不同。它们情真意切，语言通俗，风格清新，展示了明代社会与市井无比广阔的生活画卷，代表了一个新时代将要来临的近代新声。

与明中叶俗乐的发展相呼应，著名文人冯梦龙为贯彻“借男女之真情，发名教之伪药”的主张，出版了民歌集《山歌》。汤显祖则在其《牡丹亭》一剧中借杜丽娘的恋爱故事，突现了“情”胜于“理”的时代心声。他们把明中叶的这股新思潮推到了时代的顶峰，对明代音乐的发展起了积极的作用。

与此同时，在文人掌握的传统艺术——古琴的领域内，万历间虞山派的继任者徐上瀛发表了音乐美学论著《谿山琴况》，把宋元以来对意境、情趣、韵味的追求，提到新的高度，对清代琴曲艺术的发展有重要影响。

在律学研究方面，朱载堉在万历十二年（1584）所著的《律学新说》（后收入所编《乐律全书》）中已经应用了十二平均律的计算结果，他还造成了“律管”和“律准”这两种试验样品。

崇祯十七年（1644），以李自成领导的农民起义军打到北京，推翻了明王朝的统治。但是他还没有来得及巩固政权，就被吴三桂引清兵夹击而失败了。清兵入关以后，建立了清朝。

清康熙、雍正、乾隆三朝是清代的“盛世”，社会经济又进入繁荣发展的阶段。其中，康熙、乾隆的音乐政策，有倡导复古等消极方面，但也不无开明之策，例如提倡以汉族为主的各族民间音乐，在完成音乐百科全书《律吕正义》正、续两编之后，又专门设馆编纂了我国现存最大的以昆曲为主的乐谱总集《九宫大成南北词宫谱》；同时，对当时新传入的欧洲音乐文明也持欢迎态度，康熙敕编《律吕正义续编》称赞五线谱“实为简径”的话当可为证。

在这种情况下，随着工商业城市的发展和繁荣，以它们为舞台的各地不同风格的俗乐——小曲、弹词、昆曲、京腔等等得到了进一步的交流和发展，产生了众多新的民间乐种和作品，它们在反映生活、塑造音乐形象方面各有不同的创造。

但是从乾隆后期起，由于进一步巩固小农经济，压抑商品生产，全面闭关自守，出现了倒退性的严重变易。这种情况一直到道光二十年（1840）的鸦片战争以前，就再也维持不住了，封建经济已开始瓦解，资本主义的经济成份受到封建势力的阻碍还很微弱，在政治上还没强大到足以推翻封建统治的地步。所以表现在音乐上，民主主义的思想虽很微弱。但是各地的民歌、说唱，尤其是秦腔、高腔、皮簧等地方戏曲，得到了进一步的发展。

道光二十年（1840年）的鸦片战争是中国沦为半封建、半殖民地的开端。从此，我国音乐进入了一个新的发展阶段。

一、北京与扬州的音乐活动

明清两代，城市经济较宋代有了更大的发展。除政治中心北京以外，在全国各地已形成一批重要的商业城市，如扬州、苏州、广州等。在这些城市里，音乐活动空前活跃。

北京自从成为明代统治的心脏以后，城市人口迅速增加，城区也一再扩大。到嘉靖年间，在城南增修了外城以后，它已成为一个包括内、外城的大城市了。

明代北京每年正月初八至十七总要举办灯节，届时在禁城的东门——东华门以东，白天列为商品交易的市场，夜晚张灯燃放烟火，还有艺人们表演杂耍、鼓吹、弦索等节目。

明代北京的寺观也很多。它们每年总要举行多次宗教活动，每次宗教活动都有音乐表演。在当时的历史条件下，劳动人民平日几乎被剥夺了欣赏音乐的权利，所以这些活动在客观上常常成了他们娱乐的机会。

明代艺人与历代的艺人一样，社会地位很低，生活非常艰难。有的参加了专业组织，有的只能在街头卖唱。他们身受很重的剥削，以至于在号称“盛世”的万历年间已严重到政府要讨论决定减免鼓吹艺人的专业组织“鼓吹行”的税金问题（明·沈榜《宛署杂记》）。可见，明代北京的繁华是建筑在多么残酷的剥削基础上的。

当时北京的德胜门外，是一片片的稻田。那里在春天可以听到农民插秧时唱的“插秧歌”，夏天则能听到车水时唱的“桔槔水歌”，秋天能听到农民们赛社的歌声（明·刘侗、于奕正《帝京景物略》）。这些歌声倾吐了他们对现实的愤懑和不平。明代北京的农民与外地一样，平常被沉重的劳动所束缚，只有在逢年过节或宗教节期时才有机会进行一些娱乐活动。他们艰苦地组织起自己的乐队，戏班，在村场上表演。这些方面，可以说反映了我国劳动人民乐观主义的精神。

明亡后，北京又成为清朝的京城。

清代北京每年正月元旦至十六在正阳门外（即丽正门）的琉璃厂，设有商品交易的市场与表演各种歌舞杂耍的场子。每年正月十三至十六在大栅栏、廊房巷一带又设有灯节。一到夜晚，那里灯月交辉，热闹非凡，到处有艺人表演大头和尚、南十番、打十不闲、打稻秧歌、太平鼓的声音。

宗教节日，有的寺观钵堂上设有戏场，演出啰啰腔、凤阳花鼓、十番等。

在大栅栏一带，还有广和楼、同乐轩、天乐馆等戏园与杂耍馆。

戏园的规模已相当大，观众可分坐楼上楼下。舞台上已可容纳众多演员同台演出。一般主要由保和班、宜庆班、三庆班等名戏班演出昆曲或戈阳腔。

杂耍馆的规模较小。主要由来自各地的艺人演出秦腔、四平腔、小曲、八角鼓、十不闲、莲花落、弹词、鼓词等，观众比较复杂。

供一般城市平民娱乐的地方，主要是广场上搭设的乐棚或街头临时摆设的场子。表演的项目有霸王鞭、鼓词、打盏儿、十不闲、独脚班、打花鼓、八角鼓、莲花落、道情、乱弹、小曲等。

但是随着统治阶级剥削的日渐加重，郊区农民和城市平民逢年过节赶热闹的人也相形见少了。即使在所谓“盛世”的乾隆时代，就已有“宫吃东滦商吃泉，烧刀只赚小民钱。连秋黍贵无乡贩，醉汉不如庚午年”的情形。所以在封建社会里，劳动人民连最起码的娱乐条件也是无法保证的。

扬州位于长江北岸，直通南北的大运河就流经那里，所以自唐宋以来它在经济上就一直占有重要的地位。

清代时，扬州既是南北漕运的枢纽，又是盐的集散地之一。盐与纺织是清政府垄断的两大事业，它们在清政府全部经济收入中占有极大的比重。为此，清政府在扬州设有专管两淮盐务的巡盐御史。因而扬州也就成了一个以盐商为中心的各种商人、手工业者、运输工人与小商贩的集中地。扬州的音乐活动适应他们的需要，也显得分外活跃。

扬州北郊的虹桥一带是游览的胜地。平常那里就有一种表演清唱、十番鼓、锣鼓、马上撞、小曲、摊簧的“歌船”，供游客欣赏的需要。每年五月初五前后就更其热闹，河里有赛龙船，在熙春台、关帝庙又有“斗曲”的活动。参加斗曲者，都清唱昆曲，其胜负以停船听唱的多寡来决定。

昆曲清唱在扬州曾盛极一时。乾隆年间以《纳书楹曲谱》的编者苏州叶怀庭这一派最负盛名。他们由于从声乐的角度来发展唱腔，所以比舞台演出的唱腔有其相应的长处。

扬州城外民间的戏曲活动很盛，如邵伯、宜陵、马家桥、僧道桥、月来集、陈家集等村镇都有自己组织的戏班，称为“草台班戏”，演的主要是扬州的地方戏“本地乱弹”。当时，凡是外地来的新剧种，如句容来的梆子腔、安庆来的二簧调、戈阳来的高腔、湖广来的罗罗腔等，一开始总先在城外演出，后来才进城演出的。

扬州城里的戏曲活动也很活跃，如天宁寺、重宁寺每逢节期总由两淮盐务的戏班花部与雅部联合演出，观众多半是城市平民，称为“大戏”。一般戏园由于观众以商人、官吏、文人居多，所以昆曲得到重视，称为“堂戏”。每年五月昆曲的戏班按例要散班停演，这时才由乱弹的戏班乘空演出梆子腔、二簧、高腔、京腔、（高腔）、罗罗腔等。

当时扬州由于商业的繁盛，所以不断有各地的民间艺人来杨演出，如广东的小曲“摸鱼歌”等等，而且扬州的商人还要到外地去聘请著名的艺人或戏班来扬演出。如名传北京的秦腔名角魏长生在乾隆五十三年（1788）曾到扬州演出过。这种情况，在一定程度上自然推动了音乐艺术的发展。

乾隆四十二年（1777），清政府决定在扬州设立专门“修改”戏曲剧本的机构。这件事情，显然是统治阶级企图篡改民间戏曲，进行思想统治的一种手法，但它也是扬州戏曲繁盛的反映。

康熙间，扬州有名的琴家有徐琪等人。乾隆时则以徐锦堂、吴士柏、沈江门、吴重光等人为著。他们总称为“广陵派”，此派琴人对清代琴的艺术的发展有相当大的影响。

二、民歌、小曲

民歌是劳动人民表达自己的思想感情、意志愿望的一种艺术形式，也是他们在日常生活、生产劳动与现实斗争中的有力武器。

明清时代各族人民创造了种种不同形式的民歌，例如北京郊区农民的“插秧歌”、“桔埠水歌”（明·刘侗、于奕正《帝京景物略》），四川邛州农民的“秧歌”（明《邛州志》），江南吴地的“山歌”（明·冯梦龙《山歌》）、棹歌（清·王奕《词谱》），湖南衡山的“采茶歌”（清·刘献廷《广阳杂记》），广东潮州的“秧歌”，南雄、长乐等地妇女中秋拜月时唱的“踏月歌”、“月歌”（清·李调元《南越笔记》），广西僮族的“痕花歌”（明·邝露《赤雅》），侗族的琵琶歌（明·田汝成《炎徼纪闻》）等等。

这些民歌由于各地地理环境、人民习俗、语言的不同，各有不同的风格与特色，而且都完美地反映了人民的思想要求，有着强烈的战斗精神与浓郁的生活气息。所以使明清统治者大为恐慌，例如清代的律典中的《刑律杂犯》就规定“凡有狂妄之徒，因事造言，捏成歌曲，沿街唱和，以及鄙俚褻慢之词刊刻传播者，内外各地方官及时察拏”。然而这些措施并不能把人民群众的嘴封住。他们照样在生活劳动与现实斗争的烈火中创作了许多揭露封建统治制度的罪恶与歌颂人民起义斗争的民歌，例如明谈迁《枣林杂俎》里记载的一首明代民歌：

富阳江之鱼，富阳江之茶，鱼肥卖我子，茶香破我家。

采茶妇，捕鱼夫，官府考掠无完肤。

它说明在明代官府的残酷剥削下，即使是丰收的年头，农民也不能逃避卖儿鬻女、家破人亡的惨剧。至于遭到天灾时，其惨状更不用说了。又如《明季北略》记载的一首明末民歌：

吃他娘，穿他娘，开了大门迎闯王，闯王来时不纳粮。这首民歌就反映了明末人民盼望李自成领导的农民起义军早日到来的迫切心情。又如清代民歌《于七抗清十二月》：

此曲歌颂了清初（1618—1662年）山东栖霞县唐家泊村人于七，领导起义农民英勇抗击清军的斗争。再如清代民歌《苗民大起义》就歌颂了乾隆六十年（1795年）苗民乾嘉大暴动的英勇事迹。但更多的则是一些优美的抒情歌曲，如明代吴地山歌《月上》：

约郎约到月上时，了月上子山头弗见渠。噢！弗知奴处山低月上得早，噢！弗知郎处山高月上得迟。

这首山歌通过对一个女子在山脚下等待和情人幽会的心情的描写，大胆地歌颂了劳动人民纯洁、朴实的爱情。又如侗族民歌《妹相思》：

妹相思，妹有真心弟也知。蜘蛛结网三江口，水推不断是真丝。

则表达了劳动人民坚贞的爱情。

明清时代的民歌，一般说来其特点是简炼而又丰富的，例如在表演形式上明代四川邛州的“秧歌”在歌唱时，就由一人敲击一个以木为框两面蒙皮、泥涂鼓面的大鼓伴奏，其实它就是至今仍在四川流行的舂秧歌的前身。明代侗族的琵琶歌在歌唱时则弹二弦的琵琶伴奏。江南的棹歌是一种一人领唱一

句众人帮唱一声的形式。而吴地的山歌，一般曲式上总由四句组成，如《月上》，所以又叫四句头山歌。

这个时期，民歌在发展中也有了一些大型的曲式，如明代吴地的长山歌就是把四句头山歌从中间拆开，分成二句的前段与二句的后段，中间插入一个小曲。有时还可以在小曲的前面或前后加上说白；或者在山歌的前后段间插入说白，然后在山歌后段的后面接一个小曲，这种长山歌其实已经是艺术化的民歌了。它的进一步发展，就是增加插在前后段间小曲的数目，并说唱一个简短的故事，例如在冯梦龙编的《山歌》一书中，最多曾用到《猫儿坠》、《桂枝香》、《驻云飞》、《懒画眉》、《皂罗袍》、《香柳娘》等六曲。可见这种长山歌已有向说唱音乐过渡的倾向了。

小曲是一种在各地民歌的基础上发展起来的通俗歌曲，又名“俗曲”。

它最早出现于元末，高则诚的《琵琶记》及其他元人散曲就已用了《挂真儿》、《山坡羊》等小曲。最初它在各地的村坊市镇流行，后来进入城市，在歌楼酒馆内传唱。在城市里，它经过民间职业艺人的努力，在艺术上进一步成熟。大约在明宣德万历（1426—1620年）年间，已经在北京、汴梁、扬州以及成都、泉州、番禺（广州）等地形成了许多小曲的中心。它们之间，既育交流，又各有不同的创造。

现存明代小曲的实例，以万历间通俗类书《文林聚宝万卷星罗》与朱载堉《灵星小舞谱》所载《傍台》、《耍孩儿》、《苏州歌》、《豆叶黄》等曲最为可靠。其中《耍孩儿》嘉靖前曾盛唱于汴梁（开封）（明沈宠绥《万历野获编》），《苏州歌》主要流行于金陵、福建一带。从曲调来看，前者情绪欢快热烈，后者哀婉深沉，但都简洁朴素，洋溢着浓郁的乡土气息。它既与宋词大异其趣，又与清代小曲的华丽繁簇有所不同。从这两个实例似乎可以看到一代乐风转变之一斑。

大约到清康熙乾隆前后，各地的小曲又有了新的发展，并逐渐开始向说唱音乐过渡。

当时，以北京为中心的北方小曲，已突破了《南锣北鼓》、《罗江怨》、《剪靛花》，《靠山调》、《太平年》、《怯寄生草》等单个的只曲形式，在“岔曲”的基础上，发展成一种套曲的形式。“岔曲”是清初出现的一种民间歌曲，其基本形式只有六句，这六句也是被三弦过门切开的六段，又叫“平岔”。“平岔”的六段，常常可以根据内容的需要增添衬字和嵌句，所以又有了“数岔”、“慢岔”等形式。北京小曲套曲的基本形式，就是把平岔分成前后两部分，中间再插入一个单个的只曲：

平岔（前三句）、单个的只曲、岔尾（后三句）但是随着内容的需要，中间插入的只曲可多可少，是没有定规的。除此以外，有时也可以用数岔+岔尾+单个的只曲联成一个套曲的形式。

北京小曲的进一步发展，大约在乾嘉年间，开始成为“单弦”。单弦用三弦伴奏，其曲式由曲头（岔曲前三句）+数唱+若干个只曲+曲尾（岔曲后三句）组成，一般用来演唱一个完整的故事。在单弦中，“数唱”是曲头后面的引起部分。它原来是明代北京特有的一种民间歌曲（明·刘侗、于奕正《帝京景物略》），其形式很别致，近似于一种没有固定曲调的朗诵，歌词由上下两个四字句组成，能多次反复，节奏似乎有统一的规定：

它与曲尾在单弦中有时也可以省略，所以单弦的曲式也是非常灵活的。

以扬州为中心的两淮、江南地区的小曲，在清乾隆年间又专称为“小唱”。当时，它除了《银纽丝》、《四大景》、《劈破玉》、《倒搬桨》等单个的只曲外，已经有了把某些牌子（只曲）分拆成头尾两部分中间再镶入若干个不同的牌子的套曲形式。所以插入牌子的多寡，就决定了乐曲的长短。一般插入的数目没有一定，例如以《满江红》为头尾再插入另外四个不同的牌子就称这种曲式为“五瓣梅”：

《满江红》、《银纽丝》、《红绣鞋》、《扬州歌》、《马头调》、《满江红尾》

另如无锡地区流行的《山门六喜》，则是以《寄生草》为主的六个不同的牌子联成的，所以称为“六喜”；而“山门”，则是乐曲内容的标题。插入或联接的牌子，按曲情的需要一般可以任意摘取其中的某些部分，不一定全部插入或接用。而且插入或接用后，也可以加以不同的变化。这种插入某个牌子的曲式，看来与元代的“转调货郎儿”以及明代吴地的长山歌都有其相似之处。

扬州小曲一般只唱不说，其伴奏乐器有琵琶、三弦、月琴、檀板等（清·李斗《扬州画舫录》）。

汴梁地区的小曲，原属北方小曲。后来传到河南的商业中心禹县、南阳等地，吸收了两淮江南的小曲，到清乾嘉年间已发展成至今仍在流传的鼓子曲。

鼓子曲的曲式，除单个的只曲外，其套曲形式分为南、北两派。北派的基本曲式是在鼓子头与鼓子尾之间插入若干个牌子组成的。南派的基本曲式则以《码头调》、《满江红》等牌子分拆成首尾两部分，中间再插入若干个牌子联成一个套曲。这两类基本曲式在发展中，其中间插入的牌子也产生了种种不同的联缀方式。不过，大致可以分为全用不同牌子联成的缠令和只用两个不同的牌子不断反复联成的缠达这两类形式。鼓子曲套曲中间插入牌子的数量也没有一定，所以其插入数量较少的小型曲式大部仍是民歌，而插入较多的大型曲式则几乎全是说唱音乐了。

鼓子曲一般有唱无白，不过也有唱白兼用的。其伴奏乐器以三弦为主，琵琶与筝为辅，此外则有二弦（坠琴）、月琴、二嗡（小胡琴）、匀板、八角鼓、月鼓等。

在清康熙乾隆年间，除了一些大的工商业城市以外，在许多中小县城，小曲也有新的发展，例如当时山东淄川的小曲就是如此，它主要用三弦伴奏，其曲式除了单个的只曲与同一曲调不断反复联成的鼓子词形式以外，已经有了以下几种套曲的形式：第一，头尾用完整的同一曲牌，中间夹用一个或几个其他的曲牌，如：

《耍孩儿》、《莲花落》、《耍孩儿》

这是这种套曲的基本形式。它配合了不同的内容也可以有种种不同的变化。如：

《耍孩儿》、《皂罗衫》、《耍孩儿》、《皂罗衫》、《耍孩儿》

则可以理解为由两个相同的基本形式联成的，但是《耍孩儿》与《皂罗衫》的不断反复，也可以看出它兼有缠达的结构因素。又如：

《耍孩儿》、《憨头郎》、《耍孩儿》、《劈破玉》、《耍孩儿》劈破玉》、《西调》、《劈破玉》、《西调》

则可以理解为由五个不同的基本形式联成的。第二，用若干个不同的曲牌联

成缠令的形式：

《劈破玉》、《房四娘》、《银纽丝》、《倒搬浆》、《劈破玉》、《呀呀油》、
《叠断桥》、《清江引》

这些套曲形式的产生，目的自然是为了表现较复杂、较长大的故事情节。所以说，当时淄川小曲不仅是民歌，而且已经成为一种可以表演长篇故事的说唱音乐了。

明清时代的小曲和民歌一样，有不少现实性很强的作品没能保存下来，但是也有一些被偶然留存下来的，例如清·华广生编的《白雪遗音》里的《剪靛花》“不认的粮船”就是抓住了当时生活中富有特征的事物形象——粮船，表现了人民对于封建剥削的憎恨。又如《山门六喜》则通过《水滸》里鲁智深醉打山门的故事，把鲁智深的反抗性格作了充分的揭示。再如清初蒲松龄用淄川小曲作的长篇说唱《磨难曲》，就是以《聊斋》里张鸿渐的故事暴露了当时社会的黑暗，鞭挞了为虎作倂、无恶不作的贪官污吏，赞扬了农民起义的英雄及其事迹。

这是《磨难曲》第一回“百姓逃亡”中的《耍孩儿》曲牌，它生动地反映了清初人民到处流亡的苦难生活。此外，当时更多的是一些反映社会普通男女之间爱情主题的作品。这类作品，内容形形色色，相当复杂；有对纯真爱情的赞颂，也有对封建婚姻的嘲弄；有对负心男子的谴责，也有对色情淫荡的欣赏。其中，像《苏州歌》（谱例见前）这类描写青年女性追求婚姻自由的作品，尤具典型性。它们反映了在资本主义因素增长、城市经济繁荣的条件下，人们要求冲破封建礼俗去争取自由的新思潮。

明清时代各地的小曲在艺术上也各有不同的成就，不过总的说来，它们都善于利用经济的材料，运用换头插入新材料，采用移位、调性变化（调与调式）等多种旋律发展的手法，塑造准确而生动的艺术形象，例如苏南小曲《满江红》就是由这段基本旋律反复六次组成的：

而每次反复时，由于歌词内容几乎总有新的要求，所以其旋律也总有不同的变化，例如第二次反复时除换头以外，其旋律差不多扩展了一倍，而第三次反复时几乎又扩展了一倍：

这种手法显然收到了良好的效果，它使旋律每次的变化既符合新内容的需要，又达到了全曲统一的要求。同时，小曲中还利用不同的曲调与调性变化的多种手法表现不同的人物形象，而在表现的方法上又常采用人物的自白，例如《山门六喜》开头鲁智深站在山门前的一段商调式的独白：

通过他对“吃斋”与“活佛”的怀疑，刻画了他那粗旷豪放、不能安于清静恬淡的宗教生活的性格。至于后来醉打山门的行动则是他的叛逆性格发展的最后结果。在这个过程中，此曲很成功地运用了调式色采的对比，插进了由卖酒者唱出的一首羽调式的江南山歌：

它的加入的确使全曲更为生动，使一个卖酒者的形象活灵活现地出现在听众面前。而且随着故事情节的发展，此曲还运用了自然转调的表现手法，例如在鲁智深招呼“卖酒的来呀”时，曲调已转入了下属调，调性的这一转变显

然有助于表现他的叛逆性格的进一步成熟。此外，此曲与有些地方的小曲一样还善于用切分节奏与多次向上级进又回下的旋律发展手法，使旋律跌宕起伏、迂回萦绕，从而造成其曲折、纤细而复杂的艺术特色。

三、弹词与鼓词

弹词是明清时代流行于南方的一种说唱音乐。

关于它产生的渊源，目前尚无定论，只知宋以来的陶真在明嘉靖以前仍流行于江南，明·田汝成《西湖游览志余》就说：“杭州男女警者，多学琵琶，唱古今小说、平话，以觅衣食，谓之‘陶真’。”陶真的唱词，据周楙《西湖二集》、《刘伯温存贤平浙人话》称：“那陶真的本子上道：‘太平之时嫌官小，离乱之时怕出征’。”知其为七言的诗赞体，与弹词有相同之处，而“弹词”之名也始见于嘉靖间田汝成的《西湖游览志余》，所以它与陶真可能有较直接的联系。

明代的弹词，有用小鼓、拍板伴奏的，而绝大部分用琵琶伴奏，如明末董说《西游补》里的《拨琵琶季女弹词》：

隔墙花道：“旧故事不消说，只说新的罢，有《玉堂暖话》、《天则怨书》、《西游谈》。”小月王道：“《西游谈》新，便是他，便是他。”女郎答应，弹动琵琶，高声和词。

诗曰：

奠酌笙歌掩面堂，暮年初信梦中长。

如今暗与心相约，静对高斋一柱香。

隔墙花又弹二十七声凄楚琵琶调，悠扬远唱，唱道：

天皇那日开星斗，九辰五部立乾坤。

驿日寻云前代迹，鱼云珠雨百般形。

无怀氏银竹多奇节，葛天主瑞叶尽香凝。

龙蛇心画传青板，鸟兔花书挂玉冰。

文山石字俱休话，路叟嵩封且慢论。

玉沈西海团花锦，宝璐庭中赏正臣。

话说唐天子坐朝方退，便饮酒赏花；忽然睡着，梦见一个龙王，叫声“天子，救我性命！救我性命！”

又弄一种泣月琵琶调，续唱文词：

宫中天子慈河动，传出金牌告众臣。

急召斩龙天使者，白黑将军两用心。

王言之綈今颠倒，蝴蝶飞腾杀老龙。

龙王那肯无头过，明月银宫闹殿门。……

隔墙花唱罢，眠倒琵琶，长叹一声，飘然而逝。

这是一段插在小说里的明代弹词，它开头有一段定场诗，然后弹唱正文。正文部分在各个唱段之间夹有说白，而且前后唱段的曲调也不相同。

到清康熙、乾隆年间，弹词在南方各地，尤其在苏州、杭州、扬州、江宁（南京）等大的工商业城市里有很快的发展，而且还传到了北京及其他的北方城市。

当时，弹词除了有像《绣香囊》这样，只有基本曲调大致相同的若干唱段（篇子），中间不插说白与表白，只在末尾有一段表白与一首终场诗的小型形式外，已经有了一种由开篇、诗、词、赞、套数、篇子等组成的大型形式。例如《珍珠塔》开头有一个弹唱的开篇“攒十字”介绍全部故事的梗概，接着是一篇“开场赋”，然后是正文部分，最后又唱一篇“攒十字”与念一

首终场诗作结。其正文部分，由基本曲调大致相同的唱段（篇子）和插入的各种山歌、小曲，套数与说白、表白等相间组合而成。《珍珠塔》插入的小曲有《剪剪花》、《银绞丝》、《罗江怨》等，插入的套数则有缠令与鼓子词这两种形式。缠令如：

《引》、《斗鹤鹑》、《石榴花》、《混江龙》、《绛都春》、《尾声》

鼓子词如：

《耍孩儿》、《前腔》、《前腔》、《前腔》

此外，也还吸收了一些戏曲的唱腔，如《梆子腔》等。由此可见，这个时期弹词之所以得以很快地发展，与它广泛地向其他乐种吸取其有益的滋养是分不开的。

当时，弹词的伴奏乐器除了琵琶以外，还有三弦，有时还有洋琴，所以在长期的艺术实践过程中，逐渐形成了一套三弦琵琶紧密结合的伴奏手法。

清代弹词的发展，产生了许多著名的艺人，例如乾隆年间苏州弹词艺人王周士与嘉道年间的陈、毛、俞、陆四大家等。陈即陈遇乾，他曾改编过《义妖传》，且是陈调的创始人。所谓某“调”，其实就是弹词唱腔的一种流派。陈调的特点是苍凉、粗犷，适合表现老生、老旦的角色。毛即毛萑佩，是陈遇乾的学生。俞即俞秀山，他是“俞调”的创始人。俞调的特点是回环曲折、宛转流利，讲究抑扬顿挫与字调四声的安排，音域很广，唱起来真假声兼用，适合花旦、青衣的角色。下面是近代艺人钟月樵唱的俞调开篇《宫怨》里的一段：

它用很长的拖腔在两个八度的音域内环回萦绕，细致地刻画了宫廷贵妇杨贵妃的哀怨情绪。陆即陆瑞廷，他曾提出了“理、味、趣、细、技”的说书要诀。可以说，这些要求都是他对弹词表演艺术的经验之谈。

清代的弹词创作，如陶贞怀的《天雨花》在客观上反映明末社会的阶级矛盾，表达了人民的愿望。丘心如的《笔生花》和程惠英的《凤双飞》都能以妇女的身份对所受的压迫和束缚提出控诉，表达了对自由解放的渴望。这种思想在陈端生的《再生缘》中，可以说更为强烈，它以孟丽君的故事倾吐了对封建制度的叛逆情绪。此外，如陈遇乾改编的《义妖传》则以白素贞与许仙的悲剧揭露了封建制度的罪恶，《珍珠塔》则以方卿的故事讽刺了地主阶级嫌贫爱富的世态，都有程度不同的进步意义。

不过这些作品在内容上也是有缺点的，那就是或多或少总掺有宣扬封建道德迷信思想，甚至猥亵描写的糟粕。

鼓词主要是流行于北方的一种说唱音乐。

它可能与宋代的鼓子词有一定的联系，明代的鼓词，现存者以《大唐秦王词话》为最早，它共分六十四回。第一回，开头有词四阙、诗一首与七言的唱段叙述故事的缘起，然后又是一段开场的表白、十言的唱段与诗一首作为引起，接着才是由唱段与表白相间构成的正文部分，末尾又有诗一首作结。其他各回，则大致如下式：

词或赋 + 诗 + 正文（：表白 + 唱段：） + 表白 + 诗

其正文部分的唱段，一般以七言为主，有时也有六言或十言的，而且据歌词来看可能还插有小曲，如《五更》等。

清乾隆前后，鼓词也有很快的发展，当时除了北方的城市以外，甚至在南方的扬州等工商业城市里也能听到它的声音。

这个时期，在山东、河北一带出现了一种以唱为主的小型鼓词，它用一个曲调不断反复组成，后来传到北京等地，如《白宝柱借当》等鼓词就是用《太平年》一曲编成的。乾隆间杨米人的《都门竹枝词》也说：

围坐团团密复疎， 开场午正到申初。
风高万丈红尘里， 偏有闲人听说书。
棚棚手内抱三弦， 草纸遮头日照偏。
更有一般堪笑处， 新闻编出《太平年》。

可见当时《太平年》已很流行，并用来编成各种反映现实生活的鼓词。同时，也有了把长篇鼓词摘唱成的“段儿书”。

鼓词的伴奏，起初只有小鼓和拍板（参看第三章图72），后来才加用三弦。嘉庆年间，北京的鼓词艺人以梅、清、胡、赵四家最出名，有所谓“清家弦子梅家唱”的话。

乾嘉时期，山东、河北等地在鼓词与本地民歌、小曲的基础上创造了一种叫做“大鼓”的说唱形式。据说乾隆年间北京西直门内有一个专卖戏曲、小曲抄本的“百本张”的书目里就有大鼓的唱本，同一时期的《扬州画舫录》也说：“大鼓书始于渔鼓筒板说孙猴子，化以单皮鼓檀板，谓之‘段儿书’。后增弦子，谓之‘靠山调’。”所以北方大鼓的出现可能还在乾隆以前。

清代的鼓词创作在题材上与弹词有明显的不同，它的作品多半以忠臣良将、卫国英雄的功绩为题，描写他们南北征战、卫国却敌的故事，例如《呼家将》、《薛家将》等。

四、花鼓、木卡姆及其他

明清时期，随着城市经济的发展，资本主义萌芽的产生，适应了市民娱乐的需要，花鼓、采茶、秧歌等汉族民间歌舞在城市里十分盛行。在少数民族地区，尽管各个民族的发展并不平衡，但是由于与汉族有了更多的交往，他们的歌舞音乐也有新的发展。其中，维吾尔族的木卡姆、藏族的囊玛、苗族的跳月、高山族的做田等尤为突出。

花鼓

花鼓是一种以演唱为主的汉族民间歌舞，又名打花鼓或秧歌，明代起源于安徽凤阳。它最早是农民在田间插秧的时候，打鼓演唱，所谓“击鼓互歌”（《帝乡纪略》），清初乾隆年间，它仍称为秧歌。《霓裳续谱》记载：“凤阳鼓，凤阳锣，凤阳人儿唱秧歌”即是指此而言。花鼓的表演形式，一般是男女两人演唱（一人击鼓，一人敲锣），另有一人拉胡琴伴奏。演出时列成一队，舞姿简单，只是前走走，后退退。舞蹈的同时也进行歌唱。

明代以来，凤阳地区连年水患，造成灾荒，人民衣食无着，于是老幼妇孺流散到江南或北方各地，以打花鼓讨饭为生。后来，凤阳人每年冬春之间，都要到各地去，已成为习惯。它反映了凤阳地区人民贫困的生活。其最早所唱的歌词是：“家住庐州并凤阳，凤阳原是个好地方，自从出了朱皇帝，十年倒有九年荒。”（《陔余丛考》），表现了人民对封建统治者的不满情绪。后来民间传唱的“凤阳花鼓”一曲，其歌词略有改动，又加了一段新词，其曲词如下：

这个民歌所用的素材简单、质朴，旋律平稳、持重，没有大的跳跃和变化，节奏型也很规整。全曲以锣鼓演奏的过门分为二部分，后一部分是前一部分的变化再现，前后两部分统一而有变化，比较成功地反映了凤阳人民为生活所迫，离开本土，转徙他乡的抑郁而悲愤的心情。

据文献记载，早期凤阳花鼓“音节凄婉，令人神醉”（《扬州画舫录》），其内容多是“状家室流离之苦”（《清稗类钞》），上面这首民歌反映了这个特点。清代初年有周颯所画“打花鼓”一图，画的是乡下两夫妇，夫打小锣，妇击腰鼓，图后有刘景晨题诗一首：“城东唱罢复城西，小鼓轻锣各自携，不重饥寒重离合，苦夫妻是好夫妻。”生动地反映了花鼓艺人流离失所的生活。

清代雍正乾隆时期，花鼓在江浙农村中流传时开始形成为花鼓戏，受到人民群众的欢迎。后来由乡村进入城镇。当时所编的戏剧总集《缀白裘》一书的花部中就有《花鼓》一种，剧中有说白有歌唱，有旦、贴、付、净各种角色，是以花鼓艺人演唱花鼓为题材的剧目，说明花鼓在当时已经受到人们的广泛注意。

乾隆五十五年（1790年）“万寿庆典”中也有“花鼓献瑞”一种，演出时八人登台，四人敲锣，四人击鼓，并用笙、笛、琵琶、弦子、鼓板伴奏，场面较大，但唱词都已改动，使之合于统治阶级的口味，为统治阶级所利用。此后，凤阳花鼓在流传过程中出现了复杂的情况，音乐上有所发展，增加了新的曲调，如“鲜花调”等，但不少作品加进了淫秽的唱词，是其糟粕。

清末以来，花鼓这种歌舞形式在全国各地流传广泛，演出形式也多种多样，有的是在戏台上演唱成为花鼓戏；有的和其他曲艺或歌舞在街头演唱，称为“打花鼓”。它与各地秧歌、腰鼓、高跷等民间艺术有密切关系，并相互交流和吸收，形成各自独特的地方风格，音乐上也各自有其特点，是人民所喜爱的群众性的艺术形式之一。

木卡姆

木卡姆是新疆维吾尔族的一种歌舞音乐。

维吾尔族是一个有悠久历史和传统文化的民族，早在公元前二世纪时已与汉族有了经济文化上的交流。

明代时，他们主要居住在南疆一带。据回历 1271 年（公元 1854 年）毛拉伊斯木吐拉所著《艺人简史》的记载，当时民间流行着一种称为“木卡姆”的声乐套曲。而且由于贵族们音乐享乐的需要，已经育了不少以演唱“木卡姆”而著称的专业艺人。他们创作了大量的“木卡姆”，如艾不乃斯尔法拉比曾创作了“于孜哈尔木卡姆”的前三曲和“拉克木卡姆”中的《怒斯赫》，麦乌拉纳·衣力（活动于 1440 年以前）曾作有“依拉克戈壁木卡姆”，阿布都热合买·加米（1416—1492 年）曾作有“艾介姆木卡姆”中的两曲，艾里西尔·纳瓦伊（1439—1500）曾作有“纳衣伊木卡姆”，买买提库西提葛尔（？—1493）曾作有“恰尔尕木卡姆”、“潘吉尕木卡姆”、“杜尕黑木卡姆”等。在这些“木卡姆”中，“依拉克戈壁木卡姆”、“艾介姆木卡姆”、“纳瓦衣木卡姆”、“恰尔尕木卡姆”，“潘吉尕木卡姆”以及“拉克木卡姆”都是至今仍在南疆和阆一带流行的十二部“木卡姆”，即“十二木卡姆”的组成部分。而“杜尕黑木卡姆”现在则见于“哈密木卡姆”中。可见，他们对木卡姆音乐的发展作出了相当大的贡献。

当时“木卡姆”的曲式基本上由三首左右的歌曲联结而成，例如经过后人发展了的“依拉克木卡姆”的“穹拉克曼”（大曲）部分就是由下列各曲联成的：

《木卡姆》，《太孜》、《太孜间奏曲》、《塞勒喀思》、《塞勒喀思间奏曲》

所以除了器乐演奏的间奏曲外（当时间奏曲可能还没有出现）实际上只是由三首歌曲联成的。这种曲式可能是当时木卡姆中最简单的形式之一。其实，就每一部木卡姆说来，其联缀形式是并不固定的，但开头的散板序唱木卡姆则是不会变动的。

当时“木卡姆”一般用丹布儿或独他儿伴奏，有时可能也兼用塞他尔、卡龙、喇巴卜等乐器伴奏。其中，独他儿是一种两根弦的拨弹乐器，音量不大，音色低沉而柔和。塞他尔近似于三弦，长柄、木槽（共鸣箱），槽面蒙革，有主奏弦二根，共鸣双钢弦一根、单钢弦六根；柄上线箍二十三道，作为音位的标志（《律吕正义后编》）。卡龙，又叫喀尔奈，近似于洋琴。清代时有铜弦十九根，用两根竹片拨奏。热瓦甫也是一种长柄，槽作半瓶形的拨弹乐器，正面有五根主奏弦（丝弦），二根共鸣弦（钢弦），槽面蒙革（《律吕正义后编》），音色明亮、清脆，宜于演奏节奏性强的乐曲。

清初，维吾尔族被称为“回族”，历史记载当地民间举行婚礼或其他喜庆节日一定要表演各种歌舞，其中也有“木卡姆”。另外，公侯伯克等贵族为了他们享乐的需要，常以徭役的形式征调人民去给他们表演。表演时，每

曲由男女各一人在毯上跳舞，旁坐数人唱歌与执乐器伴奏。一曲刚完，另一曲又接上，舞者也另换两人。演奏的乐曲数目可多可少，完全没有限制。

当时这种“木卡姆”在清乾隆年间，曾作为“回部乐”中的主要节目在宫廷里演出过。表演时，自始至终只有两个舞者，其演奏的曲调由下列各曲联成一个组曲（《律吕正义后编》）：

《木卡姆》（原书未列）、《思那满》、《塞勒喀思》、《察罕》、《珠鲁》、《塞勒喀思》

按散板序唱《木卡姆》在民间一般不算正式的乐曲，所以它的名称在一个套曲中常常是不列的。《思那满》即“刀郎木卡姆”里的《赛乃姆》，是一种舞蹈音乐。《塞勒喀思》即“刀郎”、“依拉克”等木卡姆里的赛乃姆兹，是一种叙诵歌调。《珠鲁》即南疆刀郎地区的民间舞曲，也即“纳瓦伊”、“巴雅特”等木卡姆中的《朱拉》。

由此可见，木卡姆在发展中，不断吸收了民间的舞曲，至迟在清初已经成为一种歌舞音乐了，例如至今仍在刀郎地区流行的“刀郎木卡姆”就是由下列各曲组成的：

《木卡姆》、《切克曼》、《赛乃姆》、《塞勒喀思》、《思那满》

这里除了《木卡姆》是一人领唱的散板的序唱外， $\frac{3}{4}$ 拍子的《切克曼》与 $\frac{2}{4}$ 拍子的《赛乃姆》、《塞勒喀思》和《思那满》都是由众人齐唱并配有舞蹈的歌舞曲。

当时“木卡姆”的伴奏乐队的编制也渐趋定型，它共用到达卜、那噶喇、哈尔扎克、喀尔奈、塞他尔、喇巴卜、巴拉满、苏尔奈等乐器。其中，达卜即框周缀有铁环的手鼓，用双手拍击，这种鼓最早见于北魏（386—534）。那噶喇是一种上大下小、铁框、革面的小鼓，用双杖敲击。喀尔扎克近似于胡琴，有主奏弦三根，共鸣钢弦十根，用马尾为弓拉奏发声。巴拉满是一种苇管的吹奏乐器，管口插有芦哨，管身正面有七个按孔，后面有一个按孔。苏尔奈即唢呐（《律吕正义后编》）。这种由打击乐器、拉弦乐器、拨弹乐器、管乐器组成的伴奏乐队显然已不同于明代“木卡姆”只用一个拨弹乐器伴奏的情况了。它的出现已为“木卡姆”中的器乐演奏乐段“间奏曲”的发展创造了条件。

大约在清乾嘉年间，南疆喀什、和阗地区的木卡姆有了较快的发展，普遍运用了间奏曲的形式。其曲式结构大致是这样的：

《木卡姆》散板、《太孜》 $\frac{3}{4}$ 、《太孜间奏曲》 $\frac{3}{4}$ 、《大怒斯赫》 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ 、《大怒斯赫

间奏曲》 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ （或《大怒斯赫》） $\frac{5}{4}$ 、《塞乃姆》 $\frac{2}{4}$ 、《塞乃姆间奏曲》 $\frac{2}{4}$ 、《塞

勒喀思》 $\frac{5}{8}$ 、《塞勒喀思间奏曲》 $\frac{5}{8}$ 、《帕西路》 $\frac{2}{4}$ 、《帕西路间奏曲》 $\frac{2}{4}$ 、《太喀特》

$\frac{3}{8}$

这里，除《木卡姆》是引子性的序唱与《太喀特》是终曲外，其他各曲均有间奏曲。各间奏曲的旋律都取自前曲的主歌，但在曲式、节奏、调式上加以不同的变化，与主歌形成鲜明的对比。它常常是艺人们即兴创作之所在。它的出现，使“木卡姆”正式成为歌唱、舞蹈、器乐演奏相结合的一种大型歌

舞曲了。这种曲式也就是所谓“穹拉克曼”（大曲）的典型形式。至于它和“达斯坦”（民间叙事组歌）“麦西列普”（民间舞曲）结合组成“木卡姆”的典型形式则是鸦片战争以后的事情了。

在“木卡姆”的音乐中，如“拉克木卡姆”的《太孜间奏曲》、《太喀特》等，有些曲调颇有汉族音乐的风格特点。由此，也可以看出汉、维两族人民自古以来在音乐文化上的亲密关系。

囊 玛

囊玛是藏族的一种歌舞音乐。

藏族也是一个有悠久历史与文化传统的民族，主要居住在西藏一带，早在隋唐时代就与汉族有了经济文化上的交流。

藏族的民间音乐十分丰富。大约在五世达赖时期（顺治、康熙年间），在民歌的基础上产生了一种叫做“囊玛”的艺术化的民歌。当时五世达赖手下有个权臣叫第舍桑结甲错，他组织了一个“卡尔巴”（歌舞队），表演各种歌舞。其中，也有囊玛。这个“卡尔巴”除为达赖喇嘛演出外，每天下午总在布达拉宫后面一个叫“宗却”的地方表演。

到六世达赖时期（1653—1706年），囊玛在贵族上层阶级中风行一时。当时的达赖仓洋甲错非常喜欢囊玛，而且善弹“扎姆涅”，还会写诗。他写的《仓洋甲错情诗》对囊玛有相当大的影响，很多囊玛的歌词都是他的创作。

囊玛的伴奏乐器，最初只有“扎姆涅”。扎姆涅即六弦琴，其形状与火不思相似，有六根弦，但每两根弦的音高相同，用拨子弹奏。大约在八世达赖时期（1791以后），有一个叫登者班爵的贵族很爱好音乐。他从内地回到西藏时，带回去扬琴、二胡、京胡、笛子等汉族乐器，这才使囊玛的伴奏乐队逐渐丰富起来。据说他在内地时，曾欣赏了不少汉族的说唱、戏曲，回去后曾吸收一些到囊玛中去。这些事实，也证明了汉藏两族人民在音乐文化上的友好交流是有历史传统的。

就在这个时期，囊玛开始加入舞蹈，由艺术歌曲变成一种歌舞音乐了。这时的囊玛大致由“引子、歌曲”联成一个套曲的形式。它的歌曲优美、细腻，有浓厚的抒情性。后面的舞曲则活泼跳荡、奔放热烈，速度很快。它与歌曲形成鲜明的对比，很有特点。

跳月与白沙细乐

跳月是苗族的一种民间歌舞活动。据明·邝露《赤雅》记载：“其女善为汉音，操楚歌”，可见很早以来就受到汉族音乐的影响。到清康熙年间（1662—1722年），居住在贵州一带的苗族人民每当初春就要有“跳月”的活动。清·田雯的《黔书》记载，“跳月”开始时男的吹芦笙在前，女的振铃相应，做着各种舞蹈动作，一面还唱着歌。苗族的芦笙，共六管，最长的管有四尺左右，最短的也有三尺上下，一般以三管为一排，分为两排插在木制的匏内，每根竹管在插进匏内的管端装有铜质簧片，吹奏起来一呼一吸，很有特色。

白沙细乐是云南丽江地区纳西族的一种以器乐演奏为主的歌舞音乐。据乾隆八年《丽江府志略》说它并不是纳西族原来就有的，而是“元人遗音”。所以它很可能是在元末明初时从内地传入的。相传其曲调有《叨叨令》、《一

封书》、《寄生草》等（《丽江府忽略》）。但是在长期的流传过程中，纳西族人民不断对它有所丰富。它的曲式由《调音曲》、《一封书》、《雪山脚下三股水》、《美丽的白云》、《赤足舞曲》、《舞曲》、《南曲》、《北曲》、《荔枝花》、《云雀舞曲》、《哭皇天》等十一曲联成一个套曲。其中《调音曲》只是器乐演奏的引子，《美丽的白云》有歌无舞，《云雀舞曲》有舞无歌、《赤足舞曲》，与《舞曲》则有歌有舞。其伴奏乐队有竹笛、伯伯、琵琶、二簧、小三弦、胡拨、胡琴（中音）、箏等八种乐器。其中伯伯即管。二簧即高音的胡琴，与京胡相似。胡拨即火不思。它的音乐低沉悠扬，尤其是中音的胡琴与伯伯的声音，有一种草原的气息。

高山族的“做田”

古代文献中很早就有台湾高山族的记载。高山族人民非常爱好音乐和舞蹈，有集会歌舞的习惯。公元607年（隋大业三年）隋炀帝曾派人去台湾，这时台湾称为“流求”，后来带数千人回大陆。据《隋书》记载，高山族人民从事集体耕种和畜牧劳动，过着原始公社生活。他们音乐的特点是“一人唱，众皆和，音颇哀怨”。明代高山族共有十五个社，就是十五个部落。每社多的有千人，少的有五六百人，他们“聚族以居，无历日文字，有大事集而议之”。男女青年互相相爱时，吹奏“口琴”，又叫“口弦”。这种口琴是“薄铁所制，啮而鼓之，净净有声”。宴会时人们围坐在一起，饮酒、唱歌、跳舞，所谓“口乌乌若歌曲焉”（明·张燮《东西洋考》）。

清代高山族人民仍然保持着集体歌舞的传统。公元1736年（乾隆元年）曾刊印黄叔璥所著《台海使槎录》一书，作者走遍台湾省高山族各部落，细心调查，记载了他们的歌舞习俗和常用乐器，还用汉字语音记录了当时高山族民歌三十四首，内容有颂沮歌、祭祀歌、会饮歌、度年歌、捕鹿歌、种稻歌、种薑歌、情歌、贺新婚歌等，广泛而具体地反映了这一时期高山族人民的社会生活和文化面貌。

据该书记载，高山族人民种植谷物，在收获时，举行全社集会，欢饮歌舞，愉快地庆祝丰收，这种活动就叫“做田”。大家携手围成圆圈，一进一退，载歌载舞，即“携手环跳，进退低昂，惟意所适”。还有一种集会是“岁时宴会”，可能是每年一次的大型集会活动，也要饮酒欢乐，人们或穿短衣或裸露胸背，尽情跳跃，所唱歌曲都是即兴创作，一人领唱，众人帮腔，所谓“一人歌，众拍手而和”。这些歌舞活动朴素地反映了高山族人民热爱劳动和庆祝丰收的喜悦心情和乐观精神。下面是他们所唱的两首歌曲：

诸罗山社丰年歌

麻然玲麻什劳林（令逢丰年大收），
蛮南无假思毛者（约会社众），
字烈然 沙无嘎（都须酿美酒），
字烈唠来奴毛沙喝嘻（齐来赛戏），
麻什描然麻什什（愿明年还似今年）。

上澹水力田歌

咳呵呵里慢里慢那毛呵埋（此时系耕田之侯），
啱淤老啱描嘎咳（天今下雨），
啱吧伊加圭朗烟（及时耕种），
啱麻列啱呵女问（下秧锄草），
啱描螺螺嘎连（好雨节次来了），
啱麻万列啱嘻列（播田，明日好来饮酒）。

以上两首歌曲反映了高山族人民冒雨耕种和庆祝丰收的情景。还有大量歌曲是反映青年男女互相爱慕的情歌，如：

新港社别妇歌

马无艾几喇（我爱汝貌），
嗜无晃光啐（不能忘），
加麻无知各交（实实想念），
麻各巴圭里文兰弥劳（我今去捕鹿），
查美狡呵阿李沈沈嗜无晃米啐（心中辗转，愈不能忘），
奚如直落圭哩其文兰（待捕得鹿），
查下力柔下麻勾（回来便相赠）。

高山族所用的乐器有口琴（口弦）、竹笛、鼻笛、弓琴等。口琴在各个部落中都很盛行，它用一个长约十厘米、宽二、三厘米的竹框，中央开一小孔，镶有竹制或铜制簧片，吹奏发声。弓琴也是竹制，弦用月桃草纤维制成，后改为金属弦。演奏时用牙齿咬住琴的上半部，左手握住琴身下半部，拇指压弯和扳平琴身以改变音高，右手食指和拇指亦可拨弄琴弦发声。此外，在日月潭附近的部族还善于演奏杵乐。妇女们在石臼旁，执长杵捣米，长杵一上一下撞击石臼发声，并伴以妇女们的歌唱，这些歌舞形式一直流传至今。

五、明清琴派与琵琶、三弦的发展

琴、琵琶等器乐独奏，在明清时期仍继续发展，它们不仅形成了众多的流派，而且乐曲的形象刻画、意境创造及艺术手法，都比前代有了新的进步。

浙派、虞山派与江派

浙派是明代琴坛上的一个重要的琴派。明初，其代表人物以浙江四明（宁波）的琴家徐说为最著。徐说即宋末浙派名琴家徐字之孙，作有《文王思舜》等曲，学生很多，如王礼、金应隆、吴以介等。其子惟谦、惟震也能继其家学。宏治间的张公助，嘉靖间的萧鸾等人，无不出其门下，所以有“徐门正传”之称。

明初徐门琴派是主张把琴作为独奏乐器来使用的，不过当时也另有主张把琴作为声乐曲（琴歌）的伴奏乐器来使用的琴。在这个琴派中，以龚稽古、谢琳为代表的一批琴人，曾把大批琴曲填上歌词当作声乐曲来演唱。

到了嘉靖万历年间，在江苏的虞山（常熟）以严徵为首，出现了一个琴派，称为“虞山派”或“熟派”，它对明清两代的琴坛有相当大的影响。

这个时期，明代的社会矛盾日益尖锐，以至于统治阶级内部也出现当权的宦党与一部分政治上失意的士大夫的“清议”派之间的斗争，万历三十八年（1610年）的东林党事件就是这一斗争的顶点，在激烈的竞争中，一部分士大夫与知识分子，采取了避居林下忘情山水的消极反抗方式，虞山派的兴起，正是这种现实情况的反映。

严徵本人就是一个因失意而退居山林的官僚，他在家乡虞山与娄东陈星源、赵应良、陈禹道、弋庄乐、施槃等琴家结成“琴川琴社”，编有《松弦馆琴谱》一书，并与当时旅居北京的琴家越人（浙江）沈太韶相交往。此派认为音乐是人的“性灵”的语言，在艺术上追求“清微淡远”的风格。这种主张在当时正迎合了那些忘情山水的文人士大夫的欣赏要求，因此虞山派兴起后很快就成为独步明代琴坛的重要琴派。

在这些琴家中，沈太韶颇负盛名。他作有《洞天春晓》、《谿山秋月》、《凤翔霄汉》等琴曲。其中，《洞天春晓》一曲颇有特色，此曲主题素材可能来自民歌：

听起来确有一种积极、向上、对生活充满希望的乐观情绪，具有一定的感人力量。这首琴曲与宋元琴曲不同的地方是较多地运用左手吟揉绰注或进复、退复形成的“声韵”，配合着灵巧跌宕的节奏变化，有一种“温舒广大”、“淡雅不群”之美（《大还阁琴谱》夏溥语）。

万历以后到南明淮王东武复亡以前（1620—1648年）是一个社会变动异常激烈的年代。

这个时期，虞山派的琴家以徐上瀛最负盛名。徐上瀛，号青山，江苏娄东（太仓）人。幼年时在家乡从虞山派琴家张渭川学琴，以后又向施槃、沈太韶等琴家学习，吸收各家之长，刻苦磨炼，终于在艺术上取得相当高的造诣。

徐上瀛的内心是充满矛盾的，他起初也满怀热情，抱着所谓“济世”的幻想，两次参加武举考试，然而并没有得到当权派的赏识，残酷的现实逼迫

他发出了愤懑不平的呼声。他称赞《离骚》“不第音度大雅，而重慷慨击节，深有得于忠愤之志，直与三闾大夫（屈原）在天之灵千古映合”的话，正是这种心情的最好写照。

徐上瀛并不反对严澂提出的“清微澹远”的审美原则，但是他认为只有兼备“和、静、清、远、古、澹、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速”等要求才是合乎理想的。为此他曾经写下了理论著作《谿山琴况》共二十四则（见后）。它对于清代琴学的发展有相当大的影响。而且他在表演上也纠正了严澂只求简缓而无繁急的做法，因此，虞山派之所以能成为一个有影响的琴派，与他的工作是分不开的。

清代琴派

清初，虞山派以徐上瀛的学生夏博为代表在常熟、苏州一带继续流传。在金陵（南京）则有庄臻凤及其学生程雄等人。

庄臻凤，字蝶庵，三山人，是清初著名的琴家。他不拘泥于其师所授的虞山一派，而是兼采白下、古浙、中州各派之长。因此，在艺术上具有一定的造诣。庄臻凤认为，《高山》、《流水》等曲，“音出自然”、“妙自入神”，如果配上歌词，“则音乏滞”，会损害原曲。另外一些琴曲，如《赤壁》、《滕王》原是琴歌，创作时便是“取文谐音”，所以演奏曲调时又不能“舍文而就音”。他的这些看法比较通达，比较有利于表现乐曲的内容，也符合于琴曲创作的实际情况。在创作上，庄臻凤反对雷同，强调创新。认为每谱一曲，必须“费尽构思”，这样才能使作品的“音律句读，弗类他声”，如果一首乐曲没有作者自己的“发明”，那就没有资格作曲。他作的十四首琴曲，都各具特色，如《太平奏》是“缓洪高洁”，《云中笙鹤》是“绰注苍老”；《钧天逸响》是“断续新奇”；《梨云春思》是“淡以神全”；《禹凿龙门》是“节奏从容”；《临河脩楔》是“柔处蓄刚”等。

《梧叶舞秋风》是庄臻凤的代表作，它通过秋意萧索、梧叶飞舞的形象，抒发了作者内心深藏的感慨之情，艺术上是比较成功的。此曲流传甚广，在现存八、九十种清代琴谱中，几乎都可见到。乐曲的结构形式，与明清时期许多民间器乐曲一样，采用一个较长大的主题旋律，进行多次变奏。变奏手法，极为丰富。

这个时期，在扬州又兴起了一个新的琴派，称为“广陵派”。其实扬州的琴学自唐宋以来就流传不绝，例如明万历年间当地就有张岩等名琴家（《扬州府志》），不过在康熙乾隆年间，由于扬州经济地位的提高，加上以徐琪父子为首的一批琴家的努力，才使广陵派成为清代的一个重要琴派。

徐琪，字大生；其子徐俊，字越千；皆康熙雍正间（1662—1735）著名琴家。徐琪父子自幼学琴，年长后游历燕（河北）、齐（山东）、赵（山西）、魏（河南）及瓯越（浙江）、八闽（福建）等地，遍访名师，对各家传谱“可因、可革”之处。“精细推敲”（《五知斋琴谱自序》）达三十年之久，终于在表演艺术和传统琴曲的推陈出新方面，做出了重要贡献。他俩的演奏艺术，从所编《五知斋琴谱》来看，其主要特点是重视传统，更注意创新；一切从“传神”出发，讲究左右两手轻重疾徐、刚柔虚实与灵巧跌宕的对比变化。因而他们的演奏情真意切，形象生动，对清代琴坛有相当大的影响。

徐琪父子加工琴曲的主要作品有《洞天春晓》、《墨子悲丝》、《潇湘

水云》、《胡笳十八拍》等。其中，《墨子》一曲，原是徐琪游历燕山（今北京）时得到的一个熟派的传谱，后来他以此谱为主，吸收了金陵派的“顿挫”，蜀派（四川）的“险音”，吴派（江苏苏州）的“含蓄”和中浙派的“绸缪”，经过长期“参考揣摩”而定稿的。

徐琪父子加工琴曲的首要经验，是在充分重视前人成果的前提下，正确处理形神之间的辩证统一关系，如南宋郭沔的《潇湘水云》，原来对突现音乐形象——“传神”起重要作用的高潮部分，只写了两句，情绪虽然比较激动，但显得较为单薄。虞山派徐上瀛传谱在前人传谱的基础上作了较大扩充，增写了几个层次，开头和结尾主题音调移高四度转为D羽调式，与原曲C商调式成为明显对比，整段乐曲的情绪比郭沔原曲要深刻得多。但是第七段郭沔原曲虽然只写了一个层次，然而它的感叹性旋律和又收又放、灵巧跌宕的节奏变化，对于突现音乐形象却有着特殊的效果。徐上瀛由于没有领会郭沔的意图，抛开此段原曲，另写了一段，结果弄巧成拙，反而使该曲大为减色。徐琪父子一面保留了徐上瀛传谱高潮部分的长处，同时运用双音与不同音区形成的复调因素，以及增添过渡句与泛、按音的音色对比，使整个高潮较徐上瀛传谱更为深刻而富于变化：

另一面，原曲第七段徐俊不但恢复了郭沔的原貌，而且在此基础上又增写了两个层次。其中特别是第二层次“又收妙句”中运用下滑音造成小三度下行出现的变宫音，使这一乐段在层层收结的过程中意趣盎然，别有一格，从而使原曲的音乐形象更为生动感人。

徐俊加工传统琴曲时，为了使乐曲更加“传神”，往往根据不同乐曲的具体情况，采用不同的艺术手法，如《胡笳十八拍》第十五段，一开始用双音在高音区奏出一连串激动人心的旋律，并用高亢的按音与清脆的泛音及重浊的散音作鲜明的对比，同时又用几声模拟的马嘶来突出蔡文姬别子时悲喜交集的矛盾心情，这种情景交融的手法在原来的《澄鉴堂谱》里是没有的。

《澄鉴堂谱》一开始只用了一个“打圆”的手法，在音乐形象的刻画上也比较平淡，没有《五知斋谱》那样悲壮激越、令人心酸。

又如《墨子悲丝》，徐俊为了表现墨子不愿同流合污的倔强性格，采用了使人“出乎意外”（《五知斋谱》小序）的节奏，如此曲第七段 $\frac{3}{8}$ 、 $\frac{5}{8}$ 与 $\frac{2}{4}$ 节奏的混合使用就很有特色：

再如《潇湘水云》第二段，徐俊充分运用“声韵”——即左手吟猱绰注、上下进退形成的声音的虚实变化，使乐句作了大幅度的扩充，用以刻画思绪万千的形象，也是相当成功的。

总之，徐俊对传统琴曲的加工，使它们在形象刻画和意境创造方面都比原曲有了相当大的进步。他的工作把琴曲艺术推向一个新的阶段。因此，他的《五知斋谱》被清代琴家们推崇，看来是有相当道理的。

广陵派以外，清乾隆年间以苏祿等人为代表的新浙派与以王善为代表的中州派的影响较大。

苏璟，字祐贤，与戴源、曹尚纲等人都是浙江钱塘（杭州）人，他们三人合编有《春草堂琴谱》，并著有《鼓琴八则》，强调弹琴要注重“情”的表达。此派风格清丽柔和，代表了江南的特色。

王善，字元伯，陕西长安人，编有《治心斋琴学练要》琴谱。该谱除了收有传统琴曲以外，还收有王善创作的《易春操》、《幽涧泉》、《精忠词》等作品。在这些作品中，为《满江红》词谱写的《精忠词》是一首较好的作品。此曲看来是王善在传统琴歌的基础上，吸收融化了昆曲的某些长处而创作的，曲调激昂慷慨，十分感人。它的出现，在一定程度上正是曲折地反映当时民族矛盾与阶级矛盾交织的现象。中州派的风格与新浙派大不相同。它以“宽宏苍老”、刚健有力为其特色。

到了嘉道咸光年间（1796—1908），先后出现了两个琴家：张鞠田和张孔山。前者为了达到使“不知琴音者便可乐听焉”的目的，曾把昆曲与《傍妆台》、《五瓣梅》、《劈破玉》等小曲移为琴歌。后者曾将浙派《流水》作了相当大的加工改编，用所谓“七十二滚拂”的指法增写了两个乐段，用来表现奔腾的流水。他们的这种大胆的做法，对琴曲艺术的发展，无疑是有利的。

琵琶与三弦的发展

明嘉靖万历年间，江南的琵琶名家有钟秀之及其学生查八十等人（明·何良俊《四友斋丛说》）。北京则以李东垣及其学生江对峰最有名。

万历以后，北方琵琶名家以汤应曾最负盛名。汤应曾，邳州人，外号“汤琵琶”，其师就是江对峰的学生蒋山人。他曾弹奏《胡前十八拍》、《塞上曲》、《洞庭秋思》、《楚汉》等百余首古曲。他早年曾随军在嘉峪、张掖、酒泉等地活动过，很熟悉军事生涯，所以他弹奏《楚汉》一曲时表现非常深刻（明·王猷定《汤琵琶传》）。

《楚汉》是描写汉高祖刘邦战胜楚霸王项羽的历史故事的乐曲。《汤琵琶传》说，此曲开始时听来正当两军决战，“声动天地、瓦屋若飞坠”。细听下去，则有“金声、鼓声、剑努声、人马辟易声”，一会儿又都没有了。过一会又有哀怨的“楚歌声”，凄凉悲壮的项羽“悲歌慷慨之声”、“别姬声”、“陷大泽有追骑声”、“至乌江有项王自刎声”、“余骑蹂践争项王声”等等。可见此曲即今仍在流传的琵琶曲《十面埋伏》。

《十面埋伏》，曲谱最早见于清嘉庆二十三年（1818）《华氏琵琶谱》，全曲共十三段。首段引子“开门放炮”是一场大战的序曲，接着“吹打”、“点将”、“排阵”三段描绘了汉军庄严威武的形象，为高潮的到来作了准备。“埋伏”、“小战”、“呐喊”、“大战”是全曲的高潮，描写了“垓下大战”的激烈战斗场面。最后“争功”、“凯歌”是乐曲的尾声，曲调来自民间曲牌《五声佛》、《撼动山》，象征着汉军的胜利。

此曲艺术上的重要特色，是充分发挥了琵琶的丰富的表现力，在一件乐器上成功地描写了古代楚汉垓下大战这样一个波澜壮阔的战斗场面，如“大战”使用“绞弦”的指法，即用左手把子弦推至二弦的里面，将两弦绞在一起，右手快速夹弹，同时左手将两弦反复推拉，使音高在小三度内自由移动，用强力度奏出双弦接近增四度的尖锐音响，以达到生动逼真地描绘两军将士

呐喊厮杀的艺术效果。

明末清初，北派琵琶名家有通州人白在渭及其子白或如与樊花坡、杨廷果等。白在渭父子“好为新声”，善于创作新曲（《梅村家藏稿》）。樊花坡长于弹奏《秋宫》、《秋塞》两曲（《孔尚任诗文集》）。杨廷果善于弹奏《梁州慢》、《月儿高》、《秋江雁语》等曲（清·钱泳《履园丛话》）。

乾嘉年间，北京的北派琵琶家有王君锡，杭州的浙派琵琶家则有陈牧夫。王君锡善弹文板（指比较宛转、抒情的曲调）的《平沙落雁》，武板（指奔放热烈的曲调）的《野马跳涧》，以及《十面》等大曲（指大型多段的曲调或大型套曲）。陈牧夫以弹奏文板的《昭君怨》，武板的《步步高》以及《霸王卸甲》、《月儿高》、《海青拏鹤》等大曲取胜（《华氏琵琶谱》）。

《霸王卸甲》，乐谱最早见于华秋萍《琵琶谱》。此曲也是以楚汉垓下大战为题材。全曲共分十段，除首段引子，末段尾声（民间曲牌《金毛狮子》）及第六段以外，其余各段基本上是同一旋律的变奏。这首乐曲，情绪低沉而悲壮。它与《十面》不同的是，它并没有着力去渲染具体的战斗场面，而是更注意刻画项羽在特定情景下内心情感的变化，如“小吹第六段”（即“别姬”），音调凄楚宛转，生动地反映了项羽在四面楚歌声中与虞姬诀别的悲壮场面：

这里右手长轮与左手大幅度吟揉相结合，听来确实悲切感人，而且它又与前后的曲调，形成鲜明对比。这种处理，既符合故事的发展情节，也增加了乐曲的感人力量。

琵琶以外，三弦是元代起才盛行的一种弹弦乐器。它有一个很长的柄，一个方形的筒，筒的两面都蒙有蟒皮，并有弦三根与柄端的轴（调弦用）相联。

三弦在明初，主要用作北方小曲、杂剧（北曲）的伴奏乐器。大约在明嘉、万年间，由于魏良辅改进昆腔伴奏乐队的需要，由当时住在江南的北曲家张野塘设计创造了一种筒作圆形的小三弦。这种三弦的音色不像方形大三弦那样粗扩、豪放，而以柔宛纤丽取胜（清·叶梦珠《阅世编》）。

万历年间，北京的三弦演奏家以蒋鸣歧最有名，他的独奏技术很高，有“三弦绝”之称（明·沈榜《宛署杂记》）。江南一带，则以张野塘为首。张野塘死后，则以苏州范崑白、嘉定陆君肠，以及郑廷琦、胡章甫、王桂卿、陆美成等人最有名（《阅世编》）。其中，嘉定派的陆君肠是范崑白的学生，他的演奏风格属豪放的太仓派与清宛的苏州派之间。曾编有三弦谱，惜已失传（清《广虞初新志》引《嚠城陆生三弦谱记》）。

六、鼓吹、吹打、十番、弦索

明清时期，适应了民间婚丧喜庆、宗教节日及其他典礼场合的需要，在各地民间音乐的基础上，形成了多种风格特色的民间器乐合奏，如鼓吹、吹打、十番、弦索等等。

鼓 吹

鼓吹是一种以鼓和吹乐器，管或笛或唢呐为主的合奏音乐，流行的地区很广，如北京、西安、河北、山西等地都有它的足迹。

北京的鼓吹，在明代已设有专业的鼓吹行，演奏的曲调有《桔律阳》、《撼东山》、《海青》、《十番》等等（《宛署杂记》、《帝京景物略》）。这种合奏音乐，根据开创于明正统间的北京智化寺所保存的管乐来看：其乐器以管（头管、二管）、笛（头笛、二笛）、笙（头笙、二笙）、云锣（二副）等乐器为主，另外也夹用鼓、铙、钹、鈚子（小钱）、钹子等打击乐器。其曲调，如《滚绣球》、《醉太平》、《点绛唇》等曲牌可能来自戏曲，如《寄生草》、《玉娥郎》、《春》、《夏》、《秋》、《冬》等曲牌则可能来自小曲，如《放海青》（即《海青》）、《拿鹅儿》则可能来自元代的琵琶曲《海青攀天鹅》。这些曲牌一般可以作为只曲单独演奏，但也可以用几个只曲联成一个套曲。套曲的形式一般以缠令为主，如《料峭》一套就是由下列曲牌联成的：

《三皈依》、《梅花引》、《好事近》、《千秋岁》、《滚绣球》、《醉太平》、《醉扶归》、《大打围》、《放海青》、《鹅儿》、《春》、《夏》、《秋》、《冬》、《撼东山》

这里《三皈依》与《梅花引》均为一种大序曲，全曲由它们引起，用不同的曲牌联成一个缠令的形式。

西安的鼓吹又专称为“鼓乐”。它以笛子为主，笙与管为副，有时还加用双云锣与笛子相配合。打击乐器则有音色不同的座鼓、战鼓、长鼓、独鼓、钹、铙铙子（小钹）、钹子（小铙）、大锣、马锣、小云锣等等，演奏起来利用不同音色的对比，很有特色。

西安鼓乐在发展中，到清代中期作为室内演奏的“坐乐”，已经有了分为前后两部的大型套曲：

这种曲式是前后部套曲的完整形式。有时前部的二瑕及其后的耍曲，后部的赞、帽头子等均可省略。其中，法鼓段是前部的主体，它是打击乐与吹奏乐的台奏乐段；套词是后部的主体，有南词八套、北词八套、内八套、外八套之分。北词八套即〔正宫〕《端正好》套、〔黄钟〕《醉花阴》套、〔中吕〕《粉蝶儿》套、〔南吕〕《一枝花》套、〔仙吕〕《赏花时》套、〔越调〕《斗鹤鹑》套、〔商调〕《集贤宾》套、〔双调〕《新水令》套等，看来与元杂剧（北曲）所用的套曲名称完全相同。由此可见，鼓乐套词的曲调也是一种器乐化的声乐曲。套词一般全由旋律乐器演奏，它与打击乐、吹奏乐并重的法鼓段形成鲜明的对比。此外，前后部各段间在速度、节奏、旋律、配器上也都有不同的对比变化，所以说，鼓乐在曲体组织，配器手法与旋律发展方面已达到了相当高的水平。

吹打与十番

吹打在明正德(1506—1521)以前就已存在(明·沈德符《万历野获编》),当时,它用笛、管、笙等乐器合奏(明·笑笑生《金瓶梅词话》)。

到明万历(1573—1620)年间,又有一种叫做“十番”或“十样锦”的器乐合奏出现(《万历野获编》)。它共有鼓、笛、木鱼、板、钹、小铙、大铙、大锣、铛锣等九种乐器。这些乐器中,除木鱼与板由一人演奏外,其余的乐器一人各执一件,所以一个乐队共有八个人。演奏的曲调,清初叶梦珠的《阅世编》说:“始合奏之,音节皆应北词,无肉声”,就是说开头全是北曲的唱腔,只不过无人演唱而已。他还说:“始繁终促,嘈杂难辨,且有金革木,而无丝竹”,可见这是一种以打击乐为主的器乐合奏。

万历以后,十番在江南地区相当盛行,当时以陆勤泉的击鼓技巧最高,有“霹雳”之号(《阅世编》)。

到崇祯末年,在苏州一带又有一种加用管弦乐器的所谓“笙管弦”的“新十番”(《阅世编》)。这种“新十番”看来就是“吹打”乐的发展,也就是清乾隆间李斗《扬州画舫录》所说的“十番鼓”。

清初的“十番鼓”或“吹打”,共有笛、管、笙、三弦、提琴、云锣、木鱼、檀板、大鼓、单皮鼓等乐器,后来又增添了星与钹。在这些乐器中,单皮鼓,即板鼓,在乐队里有很重要的地位,木鱼、檀板常与它配合。管乐器则以笛为主,箫、管为辅。此外,三弦与云锣相呼应,再辅以提琴:大鼓与檀板相配合,再佐以汤锣。其曲牌有《花信风》、《双鸳鸯》、《风摆荷叶》、《雨打梧桐》等。

“十番鼓”的曲式,大致有散曲、散套与正套三种。“散曲”即由若干个短曲按一定的方式联缀而成,也叫“牌子”。如将若干个“牌子”依一定的方式联成一个套曲,就叫做“散套”。散套所用的牌子和前后联接的次序是没有定规的,所以散套的产生也是没有限制的。假如细分起来,散套还可以分为有鼓段的大型曲式与无鼓段的小型曲式两类。有鼓段的散套,有的只有一个快鼓段(板鼓独奏),有的有一个快鼓段与一个中鼓段(大鼓独奏),最多则有三个鼓段,如《喜渔灯》:

《序鼓》(引子)

《沙隔玉》、《喜渔灯》、《慢鼓段》、《月上海棠》、《剔银灯》、《中鼓段》、《这一风》、《青鸾舞》、《半一封书》、《凤凰接》、《九头鸟》、《看芙蓉》、“接头”、

《快鼓段》、《收江南》《清江引》(尾声)

这种曲式基本上属于一个缠令的形式。序鼓有时可以不打,全曲节奏的安排与三个鼓段有密切的关系,一般慢鼓段(大鼓独奏慢板)的前后都是慢板($\frac{4}{2}$ 或 $\frac{4}{4}$),然后转入中板($\frac{2}{2}$ 或 $\frac{2}{4}$)。中鼓段(中板)后,一般是中板,

它可以在适当变化以后转入快板($\frac{1}{4}$)的过渡段“接头”。快鼓段(快板)

后,全是快板。所以这三个鼓段可以说是全曲节奏变化的中轴,由它们构成了散套的慢、中、快三段的完整形式。“正套”与散套相比,其主要不同,在于“正套”是由一个曲牌的变奏发展而成的,例如《满庭芳》正套,就以《满庭芳》一调作为贯串全曲的主导旋律,其曲式是这样的:

《梅梢月》、《凝瑞草》、《满庭芳》、《后满庭芳上段》、《慢鼓段》、《满庭芳》、

《后满庭芳中段》、《快鼓段》、《后满庭芳下段》、《尾声》

这里《梅梢月》与《凝瑞草》只不过起一个引起的作用而已，全曲的关键是把《满庭芳》的变体《后满庭芳》分拆成上、中、下三段与《满庭芳》相间联成一个套曲。在全曲节奏的安排上，《梅梢月》是慢板，《凝瑞草》是中板，《满庭芳》到《后满庭芳中段》以前全是慢板，《后满庭芳中段》由慢板转入中板，结尾又转入快板；《快鼓段》、《后满庭芳下段》全是快板；《尾声》稍加变化，由中板转快板作结。所以插在中间的两个鼓段实际上也是全曲节奏变化与情绪发展的中轴。

这种“十番鼓”与明代以打击乐为主的“十番”结合，就称为“十番锣鼓”。

“十番锣鼓”又分为粗、细两种。粗十番锣鼓一般只有板鼓、大锣、同鼓、木鱼、板等打击乐器，用的声音也只有“七、内、同、王”四种。细十番锣鼓，一般以笛为主，打击乐器则有小锣、金锣、铙、钹等等，而且用全“星、汤、蒲、大、七、内、同、王、勺、卜、匡”等声音，又称为“笛吹锣鼓”。清·李斗的《扬州画舫录》曾说：“若夹用锣、铙之属，则为粗、细十番，如‘下西风’、‘他一立在太湖石畔’之类”。所谓“下西风”即元·关汉卿的《北西厢》《哭宴》拆中之《脱布衫》和《小梁州》“下西风黄叶纷飞”。“他一（倚）立在太湖石畔”即明·汤显祖《牡丹亭》《寻梦》折里的《品令》。它们都是至今仍在流传的笛吹粗锣鼓曲《下西风》开头部分的曲调。若光就丝竹曲调而言，前者是其第一段，后者是其第二段，但它们与原来的声乐曲调相比，在节奏、旋律、调性以及两者的情调上都已有很大的不同，例如下面一段锣鼓曲《下西风》与《北西厢》的对照谱：

这里锣鼓曲《下西风》的曲调，显然是器乐化了的声乐曲调。同时，也可以看出器乐化的结果，已经改变了原来声乐曲调那种悲怆凄凉的情调，表现了一种欢快腾跃的神情。其实，明代“十番”所谓“皆应北词，无肉声”的话，指的就是这个意思。

笛吹锣鼓的曲式，与吹打一样，大致也由慢、中、快三段组成，如《下西风》：

这里各段间充分运用了配器与曲调变移的手法造成了丰富的对比与变化。一般说来，慢板部分丝竹的演奏占有重要的地位。中板部分就以锣鼓的独立演奏为主，丝竹的穿插为辅，而音乐逻辑的发展，到最后又形成高潮，所以快板部分在丝竹与锣鼓并重的交替进行中间，到最后以锣鼓独立演奏的《螺丝结顶》作结。

此外，清初还有一种以唢呐和其他丝竹乐器间奏的“粗细锣鼓”，它就是《扬州画舫录》所说的“下乘加以锁哪，名曰‘鸳鸯拍’。”另外还有一种以唢呐为主的“唢呐调”，其曲调有《将军令》等，它有时也可以用打击乐器引起、穿插和结束。

弦索与《弦索十三套》

弦索是对以弦乐器为主的管弦乐合奏的通称。

明代北方曾经流行一种“弦索”，其乐器有提琴、火不思、兔儿味瑟、

杈儿机等等。提琴与元代的胡琴相似，有二根弦，用獾 做的弓拉奏。火不思与三弦相近。兔儿味瑟是一种与箏相似的弹弦乐器。杈儿机，在元代的“达达”乐器里译为“ ”，它是一种近似于轧箏的拉弦乐器，可能即清代所谓的“萨朗济”。杈儿机与火不思在明代民间相当盛行，明·笑笑生的《金瓶梅词话》就说：“街坊这几个光棍，要便弹胡博词（火不思）、杈儿机，坐在门前胡歌野调”。

这种器乐合奏看来原是元代“达达”（蒙古族）的合奏音乐。明代时，它也流行于北方汉族人民中间，演奏的曲调有《梁州古调》等。明·李日华的《紫桃轩杂缀》认为这种音乐的特色是“咿唔凄紧，殆欲堕泪”，尤其是提琴的声音更是“纤眇婉折，如蝇语蚊吟，具有低昂节度”。看来与乾隆八年（1743）《丽江府志略》谈到的丽江纳西族所保存的《白沙细乐》同出一源。

弦索在明代除作器乐合奏以外，还用作北京的小曲、数落等艺术歌曲的伴奏乐队（明·刘侗等《帝京景物略》）。

至于仍在蒙族人民中间流传的“弦索”，在清初又有新的发展。当时它使用的乐器除提琴、火不思、箏（可能即兔儿味瑟）、轧箏（可能即杈儿机）以外，还用了琵琶、三弦、月琴、二弦等弹弦乐器和番部胡琴等拉弦乐器，还有笙、管、笛、箫等吹乐器，云锣、拍板等打击乐器。其中火不思和番部胡琴原是蒙族乐器，其他都是汉族的传统乐器（图 98）。

这种器乐合奏在清代宫廷中演奏时，称为“番部合奏”，整个乐队共十五人。演奏的曲目是由三十首蒙族乐曲联成的一个大型套曲。这些乐曲有的可能来自民歌，有的可能来自民间舞曲或器乐曲。它们用一个相同的“尾句”统一起来，组成与汉族民间乐曲常用的“合尾”完全相同的一种套曲。

这些乐曲中、以《大番曲》、《白驼歌》、《流莺曲》等较有特色。《大番曲》原是一首短小的民间舞曲。全曲由一个乐句不断反复构成。曲调流畅、明快，反映了蒙族人民乐观、向上的情绪。

《白驼歌》是一首以奔马为题材的器乐曲。它的结构非常简单，第一段以小三度下行级进为主要特征的主题音调刻画了奔驰的骏马形象。第二段开头用摹拟的马嘶作为穿插，然后又再现了奔马的主题：

在这段旋律中，由于节奏的变化，使奔马的形象更为突出。

《流莺曲》是以描写草原上黄莺为题材的器乐小曲。全曲主要是由这个短句采用前一小节始终不变，后一小节不断扩展变化的手法，刻画了上下飞舞的黄莺形象。这首小曲在临近结束时曲调变为临时转入下属调，使黄莺的形象更为生动。

《弦索十三套》也是属于弦索的合奏音乐，它因有十三套乐曲而得名。

明嘉靖、万历年间有一种以琵琶、三弦、箏等弦乐器为主，再吸收箫、管等管乐器，称为“弦索”的器乐合奏。其曲调则有“古北词清弹六十余套”，据明·李开先《词谑》记载。当时琵琶名手张雄、高朝王、安廷振、何七，三弦名手伍凤喈、韩七、钟秀之，弹箏名家周卿、常礼、林经等，都是这些合奏活动的热心参加者。《弦索十三套》在清乾嘉时代（十八世纪）以前就已流行。它以琵琶、三弦、胡琴、箏等弦乐器为主，有时可在箫、笛、笙、提琴等乐器中任选一种或几种。它的曲调有《十六板》、《琴音板》、《月

儿高》、《海青》、《阳关三叠》等等。

《十六板》是十三套中最难的一套，它是一首有复调因素的管弦乐合奏曲。其主旋律是《十六板》，对位旋律是《八板》。全曲除开头的引子外，共分十六段，由《十六板》通过加繁、缩减、变节奏等变奏手法，自由变奏十六次组成。每次反复时，对位旋律《八板》也随之反复，但不作任何变化。例如此曲开头散板的引子与正曲的头几句：

这里《十六板》原谱是全曲的主旋律，它与对位旋律《八板》一样，可以任意选用笛、箫、笙、提琴等乐器来演奏，其他胡琴、琵琶、三弦、筝所演奏的都是《十六板》的变奏曲调。可以看出，这几个乐器所用的变奏手法与各个乐器的表达性能有密切的关系，所以既能发挥各种乐器的特长（其中筝发挥得较差），又能使各部音乐的旋律线始终贯通顺。还有，它已开始注意到各部之间纵的织体关系，除了八度、四度、五度的协和音程外，它已经运用三度、六度的相和关系。这种经验，可能在它以前的合奏中流行已久，《弦索十三套》的编者只不过根据当时已有的演奏情形，用书面予以明确的记录而已。但这种经验只有靠分部的总谱才能记写出来。编者创造这样的记谱法，对较全面地记录民间音乐，的确有着积极的意义。它反映了我国人民群众的智慧与创造才能，也标志着我国音乐的一种新的发展倾向。

七、昆 腔

魏良辅与《浣纱记》

魏良辅，别号尚泉，原籍江西南昌，但长期流寓娄东，明嘉靖隆庆间著名的戏曲音乐家。

娄东一带，自元代以来就是江南漕运放洋入海的要道。娄县的太仓，在元代已有“天下第一码头”的称号（《太仓志旧序》）。因此，适应了税家、漕户、番商的需要，南戏在这一带非常盛行，而且不断吸收了当地的民歌、小曲，创造了所谓“昆山腔”的南戏声腔，昆山腔在发展中，与南戏的其他声腔，如从浙江来的余姚腔，海盐腔，从江西来的弋阳腔，以及沿运河南流的北方的杂剧（北曲）发生交流。明·祝允明《猥谈》说：“数十年来，所谓南戏盛行，更为无端。……今遍满四方，辗转改易，又不如旧”，就把各地南戏声腔的繁荣勾出了一个大致轮廓，娄东的情况，只是其中一例而已。

魏良辅居住在太仓的南关，他曾经学唱过北曲，从他所说的：“中州调词意高古，音韵精绝，诸调之纲领。切不可取便苟简，字字句句，须要唱理透彻”。从这些经验之谈来看，他对北曲是有一定修养的。他认为唱北曲“无南腔南字者佳”（《南词引正》），可见他对昆山腔的革新主要是在南曲的基础上进行的。根据清·余怀《闻歌记》的记载，最初和他合作的人，有吹箫著称的吴人张梅谷，以笛著名的昆陵人谢林泉，以及太仓老曲师过云适等等。当时这种新腔可能还不够成熟，其伴奏乐器仍旧是南曲清唱用的笛、箫、月琴的原有规模，所以魏良辅早年在《南词引正》里说“伎人将南曲配弦索，直为方底圆盖也”，认为用北曲的伴奏乐器来伴奏南曲是行不通的。大约到他五十岁以后，一位北曲家寿阳人张野塘来到太仓，他替魏良辅的新腔“更定”了“弦索音，使与南音相近，并改三弦之式，名曰‘弦子’”，就是说，对符合北曲特点的“弦索”乐队进行了改良，使之符合南曲的特点，纠正了“方底圆盖”的毛病（清·叶梦珠《阅世编》），至此魏良辅等人所创的新腔及其伴奏乐队才告成熟。

魏良辅等人对昆山腔的革新，主要是把原来“平直无意致”的南曲变为“细腻水磨，一字数转，清柔婉折，圆润流畅”的新声。在唱法方面，强调“声则平上去入（字的声调）之婉协，字则头腹尾音（咬字）之毕匀，功深溶琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细”（明·沈宠绥《度曲须知》）。再加上以笛为主的笙、箫、管、三弦、琵琶、月琴、鼓板等伴奏乐器的运用，在当时确使昆腔的面貌焕然一新。

魏良辅革新昆腔后上演的第一个剧本，是嘉、隆间梁辰鱼依据魏良辅的格律写的《浣纱记》。此剧是写夫差和勾践成败的历史教训，强盛的吴国由于骄傲、放纵而败亡，失败后的越国君臣由于同心协力、发愤图强终于灭掉了吴国。在描写上，作者突出了越国臣子范蠡、文种的雄心壮志，结尾范蠡的归隐虽然消极，但对封建统治者的“狡兔死，走狗烹”的残酷手段却作了有力的揭露。

此剧的音乐，能从内容出发，绝不因行腔“清柔婉折”的特点而忽略人物内心情感的揭示，例如《寄子》折，伍子胥在国危家破的前夕把小儿子托给齐国的好友鲍牧，在旅途中父子两人所唱的这段《胜如花》：

曲调完全符合老少两人不同的身份。它通过父子的对唱与同唱表现了伍子胥内心满腹的愁怨。

《浣沙记》上演以后，昆腔在明代社会日益盛行。昆腔在发展中，还进一步吸收了北曲，逐渐成为一种集南、北曲大成的戏曲声腔。

《牡丹亭》

《牡丹亭》全名《牡丹亭还魂记》。它是万历二十六年（1598年）汤显祖的杰作。全剧通过杜丽娘与柳梦梅的爱情故事，揭露了封建礼教的冷酷与虚伪，歌颂了那个时代青年男女为了追求自由幸福的爱情向封建礼教所作的斗争。

《牡丹亭》的出现，决不是偶然的。

当时，明代社会矛盾的尖锐化，统治阶级内部分化出思想上的反对派——左派王学。此派以王艮、李贽为代表，旨在攻击统治阶级大力提倡的程朱理学。他们否定圣贤的权威，主张男女平等，称赞《水浒传》中的“盗贼”为“忠义”之士，因而受到统治者的镇压和迫害。汤显祖早年就受了这种思想的影响，从而构成了他的创作的思想基础。所以，贯穿着“情”与“理”，即个性解放与封建礼教的冲突的《牡丹亭》，就比同时代其他的爱情剧具有更高的概括性与更强烈的时代意义。

《牡丹亭》在艺术形象的创造上是有独特成就的。女主人公杜丽娘正是作者理想的化身，她曾经安于父亲替她作出的安排，但是残酷无情的生活教育了她，从“闺塾”、“惊梦”、到“寻梦”，正是她的反抗性格从觉醒到成熟的发展过程，例如《惊梦》折中的《皂罗袍》：

它通过杜丽娘对春色的叹惜和赞赏，流露了她在爱情方面的苦闷。曲调迂回宛转，把内心的激动与外部景物的描写巧妙地揉合在一起。

杜丽娘之父杜宝，是封建家长制度的代表人物，他为了维护封建统治制度，情愿断送女儿的青春与幸福。《牡丹亭》《劝农》出就是表现他对封建统治“忠心耿耿”的一面。此出杜太守的唱腔《八声甘州》用尺字调（C调），而耕夫、牧童、桑女、茶娘的唱腔《孝白歌》、《清江引》则用六字调（F调），这里配合了曲调，调性的变化很恰当地刻画了两种截然不同的形象。

《牡丹亭》在思想内容方面也有明显的缺陷，例如作者有意把杜丽娘反抗性格的进一步发展安排在她殉情以后，借鬼魂来实现她的理想，而她回生以后，却想用“父母之命，媒妁之言”来完成她和柳梦梅的婚姻。全剧最后又是以杜丽娘、柳梦梅、杜宝的和解团圆来收场的。这方面杜丽娘的既要反抗封建礼教又不能完全摆脱封建伦理观念束缚的矛盾，在当时确有相当的代表性。其次，《牡丹亭》中也有许多庸俗、晦涩的描写，都是不足取的。

清初昆曲

昆山腔到清代又称为“民曲”。

清初，是一个民族矛盾、阶级矛盾十分尖锐的年代。残酷的现实生活教育了一些正直的剧作家，使他们创作了不少反映民族矛盾、抒发爱国主义情感，或暴露现实黑暗的剧本，如李玉的《千钟禄》、洪升的《长生殿》、孔

尚任的《桃花扇》等等（图 100）。

《千钟禄》又名《千忠戮》。它是李玉假借明初燕王朱棣起兵夺取其侄建文帝帝位的历史故事来影射现实的剧作。此剧谴责了那些“易主”的大臣，揭露了朱棣屠杀忠于建文帝的大臣的残暴行径。在当时，它的确引起了具有民族感情的人们的共鸣，因此有“家家‘收拾起’，户户‘不提防’”的话。

“收拾起”就是《千钟禄》《惨睹》出里《倾杯玉芙蓉》的头几句。《惨睹》描写了化装成和尚的建文帝与陪伴他的老太监在流亡途中目击的朱棣的种种暴行。它由《倾杯玉芙蓉》、《刷子玉芙蓉》、《锦芙蓉》、《雁芙蓉》、《小桃映芙蓉》、《普天芙蓉》、《朱奴芙蓉》、《尾声》八曲联成一个缠令式的套曲。而它与一般的缠令又有所不同，因为除了尾声以外，其他各曲各由《倾杯序》、《刷子序》、《锦缠道》、《雁过声》、《小桃红》、《普天乐》、《朱奴儿》的前几句与《玉芙蓉》的后几句联成一个个的集曲形式，看来各个曲子之间既有异的部分又有同的部分，这种曲式，可以说是集曲形式的一种发展。其中，尤其是《倾杯玉芙蓉》一曲，以引人入胜的意境生动地刻画了一个落难皇帝的精神世界：

“不提防”，是《长生殿》《弹词》出中《一枝花》的前几句。

《长生殿》定稿于康熙二十七年（1688），描写唐明皇李隆基与贵妃杨玉环的爱情故事。在这个作品中，作者的思想是矛盾的：他一方面歌颂李、杨两人生死不渝的爱情；但又同情人民的疾苦，不得不指出他们的爱情带给社会政治的坏影响，暴露了统治阶级的荒淫和腐败。全剧爱情的场面，以《絮阁》、《闻铃》等出写得较好，如《絮阁》出《醉花阴》、《喜迁莺》等曲调，对杨玉环内心的恼怒就作了细致的刻画。然而全剧最动人的场面还当推《骂贼》与《弹词》等出。《骂贼》出突现了上个普通乐工的形象，他有一个威武不能屈、富贵不能淫的高贵的灵魂，他的慷慨激昂的话语好像是授向民族敌人和投降者的一把把锋利的匕首，如《村里逐鼓》：

《弹词》出则通过天宝年间梨园老乐工李龟年对国破家亡，以及自己晚年流落他乡的感叹，寄托了作者在政治上的失意与对现实的不满。此出中间插用了说唱《九转货郎儿》的曲调，它十分生动地表达了李龟年内心的感情。这种感情，也是当时有兴亡之痛的人们所共有的感情，所以它与《惨睹》一样，在当时受到了热烈的欢迎。

《桃花扇》是稍晚于《长生殿》的一部名剧，它以侯方域与李香君的爱情故事为线索，对南明统治阶级政治的腐败，以及不顾国家危亡争权夺利的祸国罪行作了有力的揭露。它歌颂了史可法等有正义感和民族气节的爱国者，突现了秦淮歌妓李香君不为利诱、不畏强权的敢于反抗和斗争的精神。他对南明败亡的悲切，在客观上起到了唤醒人们的爱国主义的思想情感的作用。

清代初年，这些剧本的产生使明末以来日益脱离人民生活而沉寂的昆腔曲坛呈现了一度繁荣的景象。但是好景不长，从乾隆年间起，随着清代统治阶级对文化采用高压与怀柔的两手政策以后，知识分子大都埋头于故纸堆中，昆腔创作也日益脱离群众、走向衰亡。

八、戈阳腔及其他地方戏曲

弋阳腔

戈阳腔最初是流行于江西戈阳一带的南戏声腔。在元末明初，它已流传到徽州、福建等地。明永乐年间，还传到了云贵一带（明·魏良辅《南词引正》），当时，它的势力可与浙江的海盐腔相抗衡。

明代的戈阳腔，除了单个的只曲以外，一般由各个曲牌联成各种形式的套曲和集曲。其联缀方式与南戏无大差别，但是其唱腔由于吸收了本地的民间音乐而有不同的风格与特色，并且根据内容的要求，还运用了滚调与帮腔的手法。其伴奏乐队只有锣与鼓等打击乐器，所谓“其节以鼓，其调喧”。

滚调一般分为滚白与滚唱两种，滚白即两句唱腔间插入的一段带有吟诵性的说白，滚唱即两句唱腔间插入的用简单的唱腔唱出的通俗易懂的词句。它们的作用，一方面可以解释剧情，烘托气氛；一方面可以进一步细致地刻画人物内心的感情，例如明万历刻本《玉谷新簧》所载加有滚白、滚唱的《琵琶记》《蔡中郎书馆思亲》折里的一段《雁鱼锦》：

（生唱）思量那日离故乡（白）父爱子指日成龙，母念儿终朝极目。张太公有成人之美，每重父言，赵五娘有孤单之虑，惟顺姑意，那些不是真情蜜爱！（唱）记临期送别多惆怅，（白）那日五娘送我到十里长亭，南浦之地呵！（唱）携手共那人不厮放。（滚）嘱咐与叮咛，爸娘好看承，他说理自尽，不用我劳心。教他好看承我年老爸娘，料他不会遗忘。（白）……（唱）闻知道我那里饥与荒，（下略）

这里滚白与滚唱就进一步渲染了南浦嘱别时对五娘的叮咛，从而加深了蔡中郎的思亲之情。

帮腔即一唱众和的形式。这种形式至晚在汉代的“但歌”中已经存在。但是它在弋阳腔中，对于描写环境、渲染气氛，刻画剧中人的内心感情，代他说出心中难言的苦衷；或者介绍剧中人的行动、身份等等与滚调一样有着突出的艺术效果，例如江西戈阳腔《金貂记》《丁山报喜》出中的《剔银灯》：

此段的帮腔部在每句末尾几个字，如“抑”、“不义”等；或重复叠唱前句末尾的几个字，如“忠良捐弃”等。它们有效地突出了尉迟恭对奸相李道宗陷害薛仁贵的愤怒。

明嘉靖年间，流传到各地的弋阳腔已经与各地的民间音乐、地方语言相结合，出现了乐平（江西）、为徽、青阳（皆安徽）等声腔。到万历年间，又出现了义乌（浙江）、潮调（广东潮州）、调腔（浙东）等声腔，稍晚又出现了石台腔与太平腔（皆安徽）（《度曲须知》、《曲律》）。其中，青阳腔的产地本属安徽池州府，当地原来盛行浙江的余姚腔，所以青阳腔在形成过程中可能吸收了余姚腔的成份。当时，它与昆腔齐名，一时四方传唱，有“时调青昆”之称。后起的石台腔与太平腔，王骥德《曲律》说：“其声淫哇妖靡，不分调名，亦无板眼”，这显然是看不起民间新兴的戏曲声腔，但所谓“不分调名，亦无板眼”的话，却告诉我们这两种戈阳腔系统的戏曲，其节奏可能比较自由，并善于伸缩。

弋阳腔在发展中，到明末清初又称为高腔。高腔在清康熙年间，已经传

到北京，又称京腔。据《都门纪略》载说：“我朝开国伊始，都人尽尚高腔，延及乾隆间，六大名班，九门轮转，称极盛焉。”可见当时弋阳腔在北京极其盛行，而且它的足迹已经遍及广东、湖南、四川、湖北、山西、山东、河南、云南、贵州、浙江、安徽、福建等省，成为一个极重要的剧种了。

明清时代弋阳腔的创作，有一部分直接来自宋元的南戏，如《琵琶记》、《幽闺记》、《白兔记》等等，但弋阳腔艺人又根据自己的生活经验和艺术表现才能进行了加工和创造。还有一部分则是依据历史故事或说唱、传说改编创作的，如《易鞋记》、《金铜记》、《破窖记》、《珍珠记》等等。其中，《易鞋记》通过程鹏举与白玉娘的爱情故事反映了外患频仍的明代中叶人民在动乱中的痛苦遭遇；《金铜记》则歌颂了杨六郎、焦赞等民族英雄，痛斥了王钦若等民族的败类；《破窖记》则以相府小姐刘千金与落拓秀才吕蒙正的爱情故事批判了嫌贫爱富的思想，都有一定的意义。但是这些作品中，也都有程度不同的糟粕，例如《破窖记》虽然批评了宰相刘懋的嫌贫爱富，但处处为他开脱，这样就削弱了作品的社会意义。

梆子腔

梆子腔，最早也称秦腔，流行于山西、陕西、甘肃一带，它是一种在当地民间音乐的基础上发展成的地方戏曲。明代中叶前后，它已传到其他地方，如在万历抄本《钵中莲》传奇中，就有“西秦腔二犯”这个曲牌。清初张潮的《虞初新志》曾记明末李自成不喜欢昆曲，而令人唱“操阮、箏，琥珀，己拍掌以和之”的“西调”。李自成是陕西人，这种“西调”有可能就是秦腔，而且“琥珀”、“阮”等乐器确知自清代以来就是秦腔的伴奏乐器。

据《百戏竹板词》的记载，清康熙年间北京已流行梆子腔，并说明又名“秦腔”，用木制的梆子击拍伴奏。到乾隆年间，它已有了上下句完全用板式的变化来唱的唱腔，清·李调元的《剧话》就说“有秦腔始于陕西，以梆为板，月琴应之，亦有紧、慢，俗呼‘梆子腔’”，清吴太初的《燕兰小谱》也说其伴奏乐器“以胡琴为主，月琴副之”。他们说的月琴，就是阮。胡琴可能就是至今还在用的梆胡。所谓“紧、慢”，是指板式的速度变化。看来，它当时已经成熟，所以才引起知识分子的兴趣，而见于记载。

这种剧种的唱腔，主要是一个基本曲调，但是配合了不同的角色与剧情而有种种的变化。大致各个角色可分为花音与哭音两种。花音又叫欢音，用来表达欢乐的情感；哭音又称苦音，用来表达悲哀的情调。这两类曲调都有一板三眼（ $\frac{4}{4}$ ）、一板一眼（ $\frac{2}{4}$ ）、有板无眼（ $\frac{1}{4}$ ）、无板无眼（散板）等节奏变化。其中，属于一板三眼的有秦腔的慢板、山西梆子的“四股眼”等。秦腔的慢板、速度最慢，变化最多。其唱句由上下句组成，每句十个字（也有七个字的）。第一字由中眼（次强拍）起，末一字落在板（强拍）上结。一般上句头三字与九、十两字的曲调变化最大，其他五字变化最小。属于一板一眼与有板无眼的有秦腔的二六与二倒板。二六按速度可分为紧二六与慢二六两种，唱句由上下句组成，字数较自由，一般以十字或七字为主，旋律的变化很大。其中，上句的变化尤大，它常作为由慢板转入尖板、带板的过渡乐段。二倒板的唱句只有上句，它常作为由紧转慢的过渡段。属于散板的有秦腔的带板、滚白、尖板，以及各种梆子的滚白。秦腔的带板由上下句组

成，常与有板无眼的垛板合用，速度也分紧慢。它与一般的散板有些不同，它是“鼓板有板，唱句无板”。滚白则是一种有伴奏的朗诵调，字数不限，没有花音。尖板也是朗诵调，字数十字、七字、五字均可，但要规则，它比滚白的旋律性要强，也分紧、慢，大都用作引子。这些不同的板式及其旋律与调式的种种变化，为创造各式各样丰富生动的音乐形象提供了充分便利的条件。

所以这种音乐的趋于成熟，可以说标志着我国戏曲音乐的一个新的发展方面。

皮簧与京剧的产生

皮簧是以西皮（北路）与二簧（南路）两种声腔合成的声腔系统。

二簧最早就是宜黄腔。据明万历年间汤显祖的《清源师庙记》记载，宜黄腔是浙江的海盐腔传到江西宜黄后，受当地民间音乐及戈阳腔的影响而形成的。后来它传入浙江，再传入安徽、湖北等地。各地在宜黄腔传入后，对它也各有新的创造，称为“二簧腔”。据清·李调元《雨村剧话》的记载，清乾隆年间它已“专以胡琴为节奏”，就是说以拉弦乐器胡琴为主要的伴奏乐器。

西皮是由湖北的襄阳腔发展而成的一种戏曲声腔。大约在明清之交，由于社会的动乱，原来在陕西一带的秦腔流入湖北襄阳一带，它与当地自明代以来就流行的楚腔相结合，就产生了襄阳腔，襄阳腔进一步吸收了当地的民歌、小曲加以变化，就成为西皮。

大约在清乾嘉年间，湖北的汉口一带是盐的集散中心之一，所以西皮与流传到当地的二簧腔在长期同台演出的艺术实践过程中逐渐结合起来，这就是楚调（汉调的前身）里的西皮和黄腔，简称皮黄。这种初期的皮黄，在道光年间，由湖北楚调约戏曲艺人余三胜带到北京。当时北京是全国的戏曲中心之一，除了昆腔、梆子、京腔（高腔）以外，戈阳腔的支派浙江绍兴的四平腔早在清初康熙年间已在当地流行（《百戏竹枝词》），安徽的二簧腔在乾隆末年也由徽班艺人带到北京，就在楚调皮黄与徽调二簧的基础上，吸收了昆腔、四平腔、梆子腔、高腔的有益因素加以革新，这就是初期的京剧。

皮黄的唱腔最初与梆子一样，唱七字句或十字句，板式变化很丰富，如汉剧中的西皮分正板（ $\frac{2}{4}$ 与 $\frac{4}{4}$ ）、快板（ $\frac{1}{4}$ ）、摇板（紧打慢唱）、流水板等等。二黄分正板（ $\frac{4}{4}$ ）、原板（ $\frac{3}{4}$ 或 $\frac{2}{4}$ ）、摇板等等。而且有了把西皮与二黄的基本曲调移调处理而成的“反西皮”与“反二黄”两种唱腔。后来到北京成为京剧以后，板式变化就更为丰富。各种板式之间的联接次序虽极自由灵活，但也逐渐有了一定的规律，如京剧的二黄，一般先用导板（上句）接回龙（下句），后转慢板，末尾用散板作结。西皮一般先用导板，后接慢板、原板，次转二六、流水、快板、最后散板收尾，至于摇板等等，则按剧情的需要，随时灵活穿插使用，所以，可以说皮黄已经是板式音乐进一步发展的结果。

湖北的皮黄（汉剧）在清道光年间其伴奏场面已颇完备，《汉皋竹枝词》就说：“月琴弦子与胡琴，三样和成绝妙音，暗笑巧随歌舞变，十分悲切十

分淫”，其注又说：“唱时止鼓板及此三物”，可见其乐队编制大体上已与京剧的文、武场相同。京剧的武场，一般以鼓板、堂鼓、大锣、小锣为主；文场则以胡琴、月琴、三弦为主，它由于吸收了其他戏曲伴奏乐队的优点，所以在“托腔保调”（烘托唱腔的感情，弥补唱腔之不足）、“加花衬垫”（在伴奏中加上一些曲调以外的装饰音、经过音及其他高低变奏的配合，有效地衬垫唱腔的空隙处）等伴奏技巧方面有其相应的长处。

同时，皮黄腔上演的剧目中，也有一部分与现实斗争能紧密配合的剧目，如梁山老英雄肖恩被逼怒杀丁员外全家而起义的《庆顶珠》（《打渔杀家》），叙述梁山英雄与地主武装斗争的《祝家庄》等等。所以京剧兴起后，在剧坛上很快就取得重要的地位，清末以后它已风行南北，成为一个全国性的剧种了。

九、工尺谱

工尺谱是以音高符号为“工、尺”等字而得名的一种记谱形式，最晚可能产生在晚唐五代。这种乐谱随着音乐的发展与不同地区，不同乐种的具体运用，在音高、节奏、调名等符号的记写方法上也有所改变，如南宋姜夔《白石道人歌曲》所用的工尺谱（图 76），与后期通用的工尺谱就有相当大的出入。到明代中叶以后，随着昆腔在南北各地的流行，在昆腔谱的基础上，形成了一种应用最普遍、也最常用的谱式。

这种谱式的音高符号，一般说来属于首调唱名法（至于其他的工尺谱不少是用固定唱名法的），如“上（相当于简谱的“1”）、尺（2）、工（3）、凡（4）、六（5）、五（6）、乙（7）”。（也有以“合”作“1”的工尺谱）假如低一个八度，除“六、五”改成“合、四”外，其他各字均加一个“”，如“上”的低八度就为“”。低二个八度就均加一个“”，如“上”，就为“”。高一个八度则加一个“亻”，高二个八度就加一个“彳”，如“仕”、“”等。此外，还有叠音（、）、豁音（）、落音（'）、擞音（乡）等补充符号。叠音即前音的重复，如“六、”，实即“六六”。豁音即在前一音之后加一个高于前者一个大二度或小三度音程的较短、较弱的音，如“五”，实即“五仕”。落音与豁音相反，是加一个低于前一音的音，如“五”，实即“五六”。擞音就是颤音。

它的调号以上字调（bB）、尺字调（c）、小工调（D）凡字调（bE）、六字调（F）、五字调（正宫调 G）、乙字调（A）等为标记。在这七个调中又以小工调、正宫调、尺字调、乙字调等最常用。

它的节奏符号，称为板眼。一般板代表强拍，眼代表弱拍。它共有散板、流水板、一板一眼、一板三眼、加赠板的一板三眼等形式。散板就是自由节奏，一般在每一乐句末尾的延长音上打一板——称为底板，以“—”为标记。流水板是每拍都用板来记写的一种板式。它有实板与腰板两种形式。实板以“、”为标记，它是指与乐音同时打下的板；腰板则以“+”为标记，它是指在乐音发出前或发出后（延长中间）打下的板。流水板一般是 $\frac{1}{4}$ 的节奏，但也有实是其他节奏而用这种形式来记写的。一板一眼就是以一板（实板“、”或腰板“—”或“+”）与一眼（实眼“ ”或腰眼“ ”）合成 $\frac{2}{4}$ 的节拍。一板三眼就是以一板（实板“、”或腰板“ ”）与三个眼（一个头眼“·”、一个中眼“ ”、一个末眼“·”）或三个腰眼（“ ”、“ ”）合成的 $\frac{4}{4}$ 的节拍。加赠板的一板三眼，只有在昆曲的南曲中才有。在形式上，它是由两个一板三眼（ $\frac{4}{4}$ ）的节拍合成的，在演唱时第一拍与第五拍（第二个一板三眼的板位）都打板，所以第五拍称为赠板（实赠板以“×”为记，腰赠板以“ ”为记）。这种板式可以说是由一板三眼放慢一倍形成的，大致相当于 $\frac{4}{2}$ 的节拍。

下面请看一段用这种记谱法记写的昆腔谱——明代无名氏《寻亲记》《出罪》出《锁南枝》中的一段及其译谱：

这是一段加赠板的一板三眼的斜行记写的声乐谱，假如把它对照左边的译谱来看，就可以看出这种完备的工尺谱也只是标明了一个乐曲的节奏轮廓，至于细致的节奏变化与升降半音等就无法记明了。但是在当时的历史条件下，这种记谱法对于音乐艺术的发展，尤其是对于保存古代的音乐遗产，却起了重大的作用，它的历史地位是必须充分肯定的，况且它在发展中也不断有所改进。

这种记谱法到清乾、嘉年间，有了新的发展，出现了一种用工尺谱记写的管弦乐合奏总谱——《弦索备考》。这部谱集共有十三首乐曲，所以又名“弦索十三套”。其中《十六板》的总谱包括六个分部，各部的排列以琵琶，三弦（弦子）、胡琴、箏、《工尺》、《八板》为序。看来前面的四部已与现代总谱的排列方法相似，后面的两部，却有些不同。所谓《工尺》是指全曲主旋律的原始曲调，《八板》是与《十六板》产生复调关系的另一曲调。它们可用箫、笛、笙、提琴等乐器演奏，各部工尺谱的音高、调号、节奏符号与常用的工尺谱没有什么差别，其译谱可参看前面《弦索十三套》《十六板》的谱例。但是它的发明，对于较全面地记录民间音乐却有其积极的意义。

十、《谿山琴况》与《乐府传声》

徐上瀛在明崇祯十四年（1641年）以前写的《谿山琴况》是一篇比较全面而系统地论述琴的表演艺术美学原则的著作，它总结了明末以前琴的表演艺术的丰富经验，并有所发展。

《琴况》全篇共二十四则，系据北宋崔遵度“清丽而静，和润而远”的见解，推演发挥而成。

首则“和”是全篇总纲。“和”就是“弦与指合，指与音合音与意合”。“弦与指合”，就是指法必须符合琴弦（包括琴）的客观性能。“指与音合”首先要取音准确，要做到每个音、每个乐句乃至全曲必须节奏清楚、层次分明；而更重要的还是要通过反映客观世界的“心”，使吟猱绰注、轻重缓急与“音”相适应，使曲调能表达出情感。至于“音与意合”，徐上瀛认为：“音从意转。意先乎音，音随乎意，将众妙归焉”。的确，艺术家所要表达的思想、意境，必须驾驭与技巧紧密结合的“音”；而“音”又必须服从“意”，表达“意”，这样才能引人入胜。《琴况》认为“音”必须讲求形式的美，做到“迂回曲折，疏而实密；抑扬起伏，断而复联，”使“音”的精义与“意”的深微相一致。但《琴况》并未停留于此，它进而还强调了“得之弦外者”的重要性。它认为有了弦外之音，包括想象、风格等等，才能使艺术家的表演臻于出神入化的境界：“与山相映发，而巍巍影现；与水相涵濡，而洋洋徜徉。暑可变也，虚堂疑雪；寒可回也，草阁流春。其无尽藏，不可思议”。这才是“音”与“意”的真正统一。由此可见，《琴况》所谓的“和”，实即如何正确处理乐器、演奏技巧、音乐形式美、想象、风格、表现内容、意境、情趣之间的辩证统一关系，使它们溶铸成一个整体。

“和”并不是《琴况》最先提出的，《琴况》的贡献，就在于它继承了先秦道、儒两家和嵇康、崔遵度等人的见解，从“弦”、“指”、“音”、“意”（包括弦外之音）四个方面，探索了它们之间的内在联系，对古琴表演艺术的总的美学原则作了比较全面的论述。

《琴况》非常注重内容美在艺术创造中的作用。它认为“古雅”是内容美的最高典范，“静”、“远”、“淡”、“逸”是臻于“大雅”的关键。

它认为“静”与“清”密切相关。艺术的美——“丽”，之所以能“感入之心”，给人以美感，就因它来自“清”与“静”。所以，它与“音韵不雅，指法不隼”，仅靠“繁声促调”“触人之耳”而不能“感入之心”的“媚”不同。我国较早提倡美声的音乐大师是魏末的嵇康。《琴况》发展了他的观点，对声音美提出了“清”、“润”、“圆”、“坚”、“溜”、“键”、“洁”等具体要求。其中，“清”字尤为紧要，它认为“清”能生“亮”、“亮”能生“采”。声音有了清与亮，再加上采，才能“表其丰神”，使音乐形象鲜明生动，令人神往。

“远”即想象。艺术创造中要求想象是嵇康较早提出的，后来五代刘籍《琴议》又明确肯定了“想象”在意境创造中的作用。《琴况》的认识比前人更为深入，它认为只有在想象中熔铸音乐语言，又能用音乐语言表达想象，达到“神游气化”的程度，艺术家的艺术构思或想要表现的思想、意境，才能随着想象的翅膀挟持风云，自由翱翔于无涯无际的大空。要想表现岑寂，就像游白云茫茫的峨眉之巅；要想表现流逝，就像在水波涟漪的洞庭湖上，种种妙趣佳境，是数不尽言的“远”的微致。

《琴况》认为，“淡”因“恬”（含蓄）而显，“恬”有“淡”而深，两者水乳交融，相互依存。“逸”，即赢洒飘逸的情趣。《琴况》认为它来自艺术家的修养。

这四者归纳起来，就是说内容美与声音美、想象、含蓄以及艺术家的修养密切相关，而这一点恰是前人所没有论及的。

《琴况》十分重视表现“神”。为此，它从“情”、“意”、“神”的角度，探索了音乐形式美的具体表现形式之间的对立统一关系。

它认为“轻”与“重”、“迟”与“速”，好像天地有阴阳、四季有寒暑一样，是既对立而又相互依存的。“迟为速之纲，速为迟之纪”，常相互间错而不能分离，所以一个乐句、一个乐段，都要有迟速之分。而已“速”也要分大小，它明确指出：“速以意用，更以意神”。就是说，“速”为表达“意”服务，而更重要的还是为了传“神”，刻画生动的艺术形象。它强调“小速意趣，大速意奇”，各有妙用，如果只有迟而没有速，乐曲就不成结构；速无大小，也就不能见其灵机。

“宏”与“细”，包括音色的宏亮与纤细、旋律的疏与密，表现手法的勾勒与细描等概念。《琴况》认为，宏、细必须兼备，如果只有宏大而无细小，情感得不到充分的表达；反之，则思想、意境得不到充分的抒写。因此，与迟速、轻重一样，两者不能偏废。它认为必须尽量删去不必要的细节，用简单几个音支好骨架，然后在足以揭示“神”的所在，通过一、二个转折，加以维妙维肖的描绘，把感情交代得一清二楚，所谓“定将一段情绪缓缓拈出，字字摹神”，只有这样，才能有“无限滋味，玩之不竭”。

总之，《琴况》继承发展了儒、道两家的思想，提出了古琴表演艺术的总的美学原则和理想的审美标准，并从情（情感）、意（意境）、神（形象）的角度探讨了内容美与形式美。它的见解，对清代琴坛影响颇大。清初金陵派琴家庄臻凤的《琴声十六法》，在“虚实”变化方面虽有所创见，但大部仍沿袭《琴况》之说。后来广陵派古琴大师徐琪父子从中受到启发，他们不仅在《五知斋琴谱》中加以引用，而且在实践上作了发挥，从而达到了明清古琴表演艺术的顶峰。

徐大椿的《乐府传声》是清乾隆十三年（1748年）以前出现的一部重要的戏曲声乐论著。它继承了明代魏良辅、沈宠绥各家谈到的昆腔的演唱经验，并根据他对当代昆腔在演唱上的成就加以研究而写成的。

首先，他针对当时唱曲只求声音的好坏而不管内容及感情表达的错误倾向，提出了“声”、“情”兼备而以“情”为重的主张。这个主张其实是唐代的白居易首创的，但是徐大椿却发展了一步，他认为非但有“生、旦、丑、净”等不同的角色，而且各个角色也有“忠义奸邪，风流鄙俗，悲欢思慕”的区别，假如唱者不能把不同角色的思想感情、人物性格揭示出来，就是“不得其情”。这样就要“邪正不分，悲喜无别”，即使“声音绝妙”，曲调也与歌词的内容不合，其结果非但不能感动人，反而会令人索然无味，所以重“情”的目的还在于感人。

要作到这一点，他认为唱者先要明瞭歌曲的“意义、曲折”，就是歌词的内容与曲调的形式结构等等，然后根据自己对生活的体验，“设身处地摹仿其人之性情气象，宛若其人之自述自语”，就是说，唱者本人要与剧中人溶合为一，只有这样才能“形容逼真，使听者心会神怡，若亲对其人，而忘其为度曲矣”。

同时，他还强调必须讲究声乐的技巧。在这个问题上，他认为正确解决音乐与语言的关系有重要的意义。我们知道，汉语是一种单音节的文字，它由声母、韵母、声调合成，每个字都可以有独立的涵义。声母即一个字开始的音，它规定了一个字发音时口腔的发音部位与发音方法，它由辅音或元音组成。发音部位与发音方法一般分为“唇、舌、牙、齿、喉”五种，统称“五音”。韵母是指声母以外的音，其完整形式由韵头（介音）、韵腹（主要元音）、韵尾（元音或辅音韵尾）等组成。它规定了字音发出时唇舌位置的活动及变化的方向。它的发音部位与发音方法叫做“四呼”，即“开、齐、撮、合”等四种口形。它们与字的发音响度有关。所谓“头、腹、尾”，其实就是指由声母、韵母合成的一个字的完整形式，如“怪”（guài）字，声母“g”即“头”，韵母的韵头“u”（介音）与韵腹“à”即“腹”，韵母的韵尾“i”（元音韵尾）即“尾”，它们与清楚地表达一个字的涵义有关。声调是指字的高低升降的倾向，一般分为“平、上、去、入”四声，有时各声又分“阴（清声）、阳（浊声）”，所以又泛称“四声阴阳”，它们与旋律的进行有关，因此，徐大椿在《乐府传声》里用了很大的篇幅来讨论咬字、吐字的问题。他要求歌唱者要正确地掌握“五音”、“四呼”与“四声”。并且要分清一个字的“头、腹、尾”，在歌唱时，要清楚地“交代”它们。他说：“何为交代？一字之音必有首、腹、尾，必首、腹、尾音已尽，然后再出一字，则字字清楚。若一字之音未尽，或已尽而未收足，或收显而于交界之处未能划断，或划断而下字之头未能矫然，皆为交代不清。……必尾音尽而后起下字，而下字之头尤须用力，方能字字清彻。”他认为只有达到了这样“字真”的要求，才能使“所说何人，悲欢喜怒，神情毕出”。

其次，他强调必须恰当处理断连、顿挫、轻重、徐疾与歌词及其内容的关系。他认为南曲以连中有断为主，北曲则以断中有连为主。北曲之断，又有另起之断、连上之断、一轻一重之断、一收一放之断、一阴一阳之断、一口气而忽然一断、一连几断、断而换声吐字、断而寂然顿住等区别，而一曲的“神情”，“皆在断中顿出”。与断连相比，他认为“顿挫”对于一曲“神情”的表达更其重要。而顿挫的处理则更以歌词句逗的要求为转移，所以说：“要知曲文断落之处，文理必当如此者，板眼不妨略为伸缩”。他认为如得顿挫之妙，则“如喜悦之处，一顿挫而和乐出；伤感之处，一顿挫而悲恨出；风月之场，一顿挫而艳情出；威武之人，一顿挫而英气出。”此外，轻重徐疾也极重要。他认为“轻”即吐字清圆飘逸，“重”即吐字平实沉著。一般“轻”总表现从容喜悦及俊雅之人，“重”总表现急迫恼怒及粗猛之人。但一曲之中某句当重，某句当轻；一句之中某字当重，某字当轻，都要灵活处理，没有一定之规。他认为徐疾的处理与生活有关，他说：“闭事宜缓，急事宜促；摹情玩景宜缓，辩驳趋走宜促”。假如违反了生活的规律，常常会字句不明，影响内容的表达。他认为徐疾要有一定的“节度”（尺寸）。“徐”要神气一贯，不能散漫无收；“疾”要字句清楚，不能糊涂一片。可见在这个问题上，他已经较为细致地探讨了表现技巧包括音乐形式美与刻画音乐形象、表现乐曲内容的关系问题。

《乐府传声》也有不足之处。它对于发声技巧与表现内容的问题未能深入探讨，在讲到鼻音、闭口音时又将其与天地四时的神秘思想牵合起来，等等。但是，它的一些精辟的见解还是值得肯定的。

它与《谿山琴况》一样，反映了这个时期在音乐理论上所取得的成就。

十一、我国与欧亚各国音乐文化的交流

明清时期，我国不仅与亚洲各国而且与欧洲各国在音乐文化上的交往也日益频繁。

在亚洲各国中，与东邻日本的交往尤为密切。文献记载，明清之交我国有一批音乐家远涉重洋，随商船来到日本。其中，有个人叫魏之琰，字双侯，号尔潜，钜鹿郡人。他在宽文六年（公元1666年）来到长崎，随身带去了二百四十多首明代流行的歌曲谱和笛、笙、箫、云锣、管、琵琶、月琴、瑟、檀板等伴奏的管弦乐器。这二百多曲，包括根据《诗经》、乐府、唐诗、宋词谱写的歌曲和明代太常寺用于礼仪的乐歌以及一部分佛曲。当时日本人士称之为“明乐”。魏之琰在长崎居住期间（1666—1673年）曾经常演唱。大约在文化五年（1808年）他曾到上京，在宫廷中演唱过。不过当时还没有引起多少人重视。

明乐在日本受到广泛注意是在宝历明和年间（1751—1772年）。当时魏之琰的四世孙魏皓（？—1774年），字子明，住在上京。他熟悉其曾祖所传明乐，据说技艺甚高，“人称妙造”（《魏氏乐谱序》）。有一次，他应宫廷显贵之邀，在船上演奏，博得了普遍的赞誉，因而名声大振，许多名人都拜他为师。后来他又渡海去平安等地介绍明乐，因此请他传授的人就更多了，他的学生以平信好师古最有名。魏皓所编《魏氏乐谱》（50曲）就是由平信校订后刊印出版的。

明乐的乐曲有《梁甫吟》、《忆王孙》、《风入松》、《卜算子》、《八声甘州》等。曲调优美动听，别有一格。至今日本还保存着魏皓所传二百四十曲的稿本。它和清代后期由我国传入日本的《九连环》等小曲，合称“明清乐”，深受日本人民的喜爱。下面举明乐中的《桃叶歌》为例，以见一斑：

除魏之琰外，明末清初到日本去的还有古琴家蒋兴畴。蒋氏（1639—1695年），字心越，浙江金华浦江人。清康熙十五年（1676年）在杭州永福寺当和尚，因避难去日本长崎，得到关东幕府的热情接待，尊为“东皋禅师”。蒋兴畴在国内曾从金陵琴家庄臻凤及褚虚舟等人学琴，尽得其妙。他去日本后，除从事佛学外，还向日人介绍了我国的古琴艺术。据《东皋文集》记载，他去日本时，带去了我国的《松弦馆琴谱》、《琴经》等琴曲谱集。他的得意门生有人见鹤山与杉浦正职两人。人见鹤山（1627—1696年）与蒋兴畴的友情最深。他曾随蒋氏学了《关雎》、《高山》、《流水》、《静观吟》、《平沙落雁》、《鸥鹭忘机》等我国传统琴曲。后来他与蒋氏分开后，相互之间，书信赠答，络绎不绝，如其中一首七言律诗：“今宵相遇两情忘，满川爽气暂彷徨，一曲无心《鸥鹭》行，歌罢碧云余味长”，就是人见鹤山为纪念师徒之间的友情而作。杉浦正职，号琴川。他的学生有新丰禅师和茶僮小野田东川（？—1763年）。小野后来被迫以教琴为生，所以学生甚多。其中比较有名的有幸田友之助、多纪德、昙空等。他们对于日本琴学的发展有相当重要的贡献。

蒋兴畴在日期间，曾谱写了《熙春操》、《恩亲引》、《清平乐》、《大哉行》、《华清引》等琴歌。其中《熙春操》一曲，他的学生人见鹤山曾誉为“我国琴操之权舆”，可见此曲在当时有较大影响。

琉球（今日本冲绳）的音乐歌舞在明代已传入我国。明宫廷中就有专门

表演“琉球舞”的乐工。同时，我国音乐在琉球也很受欢迎。清·汪楫《使琉球杂录》等书曾说，有些航海遇风飘到琉球去的“飘风华人”，曾向当地人传授了“中国弦索歌曲”，这些歌曲在士大夫中间曾盛行一时。我国的琴，也深受琉球土人的喜爱。据《中山传信录》等书记载，琉球国王曾派那霸（今日本冲绳那霸）宫毛光弼向我国福州去的客人陈利州学琴数月。临别时，陈利州应毛光弼的请求，送了一张琴给他。同时，国王还请我国苏州客人陈翼，教其子弥多罗、婿亚弗苏三、法司之子喀难敏达罗三人学琴。结果弥多罗学了《思贤操》、《平沙落雁》、《关雎》三曲，亚弗苏三学了《秋鸿》、《渔樵问答》、《高山》三曲，喀难敏达罗学了《流水》、《洞天春晓》、《禹会涂山》三曲。其中有些琴曲的难度较大，可见他们的琴艺已达到相当水平。

这个时期，我国与朝鲜在音乐文化上仍继续交往。朝鲜的音乐歌舞仍不断传入我国，明宫廷中就有专门表演“高丽舞”的乐工（《明史》）。明洪武三年（1370年）与永乐三年（1405年），我国政府曾两次赠给朝鲜乐器和乐曲。十五世纪前半期，朝鲜李朝世宗（1418—1450年）当政，他十分重视音乐事业。为此他任命朝鲜著名音乐家朴堧（1378—1458年）为乐学别坐、奉常寺判官，专门从事整理朝鲜的民族音乐乡乐和从我国传入的唐乐。李朝世宗十二年（1430年），朝鲜政府派遣典乐黄植到我国考察雅乐和宫廷燕乐，并描制了各种乐器的图样，带回朝鲜。明弘治六年（1493年）。朝鲜著名音乐理论家成倪鉴于“乐院所藏《仪轨》及谱，年久断烂”，因此根据当时所能收集到的资料，编了一部《乐学轨范》。书中详细记载了朝鲜使用的乐律理论和雅乐、乡乐、唐乐的乐曲、乐谱、乐器、乐队组织和舞蹈、服装、道具等。书中讲到，当时乡乐已使用从我国传入的拉弦乐器“牙箏”（即轧箏）。此外，当时朝鲜已使用我国传入的律吕字谱和工尺谱，其中工尺谱与宋代姜白石使用的符号完全相同。这些事实，充分说明中朝两国人民在音乐文化上的传统友谊。

我国与新加坡在音乐文化上也有了交往。大约在清代后期，我国的粤剧、闽剧、潮剧已在新加坡流行。其中粤剧的影响较大，戏班分男、女两班，六、七家戏园几乎经常演出《新嘉坡风土记》。

我国在元代时已有欧洲键盘乐器传人。明万历年间（1573—1620年），意大利人利玛窦、庞迪我等人来到我国，他们送给我国一架有四十个音的古钢琴。这种琴弹起来声音幽雅悦耳，深受我国人士的喜爱。明朝政府为此立即选派太常寺的四个乐工来学习弹奏。他们在庞迪我的耐心教授之下，学了很久，终于学熟了一首欧洲乐曲。清初，来我国访问的欧洲各国的传教士就更多了，其中葡萄牙人徐日升（1645—1708年）和意大利人德礼格，一向“精于音乐”。他们来我国后，得到康熙皇帝的重视。在康熙的支持下，他们教授了古钢琴和欧洲乐理的基本知识，还介绍了当时欧洲通行的五线谱，这种五线谱后来曾编入1745年宫廷刊印的乐书《律吕正义续编》中。

这种记谱法，实即目前国际上通行的五线记谱法的前身。

《律吕正义续编》曾经认为，“从此法入门，实为简径”，就是说，这种记谱法简单可行，长处是极为明显的。当然，由于历史条件的限制，当时未能普及，但是，它的传人，对我国音乐的发展是极为有益的。

第六章 近代音乐

一八四〇年鸦片战争以后，持续了二千多年的中国封建社会开始解体，一步一步变成半殖民地半封建社会。从这时开始，至一九一九年五四运动之前，属于中国民族资产阶级和小资产阶级领导的旧民主主义革命时期。

中国人民在帝国主义和封建势力的双重压迫下，苦难日益深重。人民为了摆脱这种处境，展开了英勇的反帝反封建的斗争。如一八五〇年的太平天国革命、一九〇五年的义和团运动等。人民的斗争给帝国主义和腐朽的清朝统治以沉重的打击，加速了清朝的没落和崩溃，推动着历史的前进。

随着中国封建社会的解体，出现了新的资本主义的生产关系，产生了资产阶级和无产阶级。中国的民族资产阶级为了发展资本主义，也具有反帝反封建的要求。资产阶级革命派举行武装起义，推翻了清朝的统治，这就是一九一一年辛亥革命。

由于中国民族资产阶级与帝国主义和封建势力有着千丝万缕的联系，在政治上和经济上都十分软弱，所以，它虽有一定的历史功绩，但不能完成反帝反封建的革命任务。历史证明，只有中国无产阶级及其政党才能完成这一任务，引导中国人民走向胜利和光明。

在近代的中国社会中，既有阻碍历史发展、维护旧制度的旧文化，这就是帝国主义文化和封建文化。又有维护人民大众和新兴资产阶级利益的新文化。音乐艺术正是在这种新旧文化的斗争中发展的。从主流来看，它在此时期出现了新的面貌。传统民间音乐，如民歌、戏曲、说唱、器乐、歌舞等，从内容到形式都注入了新的因素。民歌中出现了反对帝国主义侵略的歌曲和反映广大人民群众参加革命斗争的歌曲。明清以来影响很大的戏曲剧种昆曲，在清代末年走向脱离人民、脱离生活的道路，逐渐衰落下去。北京政治形势的暂时安定和经济的繁荣给京剧的形成与发展创造了良好的条件，它博采不少地方剧种之所长，发展成为居于全国首位的大剧种。京剧著名艺人积累了丰富的经验，取得了较高的艺术成就，是我国戏曲音乐的宝贵财富。随着全国各地城市经济的发展，交通的发达和群众多方面文化生活的需要，高腔、昆腔、弦索、梆子、皮簧等声腔系统的剧种相互交融，形成了多种多样的新剧种。很多地区的说唱和歌舞向戏曲形式过渡。这些新兴的地方戏和小戏，各自有其独特的艺术风格和鲜明的地方色彩，它们都是广大人民群众和艺人们世代集体创作的成果，有着深厚的群众基础。其主要剧种有徽戏、汉剧、粤剧、川剧、湘剧、闽剧、秦腔、山西梆子、河北梆子、锡剧、吕剧、黄梅戏、二夹弦、柳腔戏、评剧及各地的花鼓戏、花灯戏、采茶戏等。

近代城市中的市民阶层发展壮大，茶楼、戏馆、书场等娱乐场所大量出现，农村的说唱艺人纷纷进入城市。明清时期流传的弹词得到进一步发展，在各地民歌小调的基础上又产生很多新的说唱曲种，如湖北大鼓、广州粤曲、广西文场、四川清音、扬州清曲、河南坠子、山东大鼓、京韵大鼓、西河大鼓、梅花大鼓、乐亭大鼓、山东琴书等。

民间器乐在近代也有变化和发展。苏南吹打乐、河北、山东、山西的吹奏乐在曲调上更为细致和丰富。沿海城市的畸形繁荣，促使这些地区产生了新的乐种，如广州一带的广东音乐，形成于本时期末。以上海为中心，广泛流行于江浙一带的丝竹乐也很盛行而活跃。全国各大城市中有一批文人对古零、琵琶的乐曲做了整理和创新的工作，出现一些新的演奏曲目，并使不少

传统曲目得以保存下来。

本世纪前后，欧洲和日本的资产阶级民主主义文化传入中国。在音乐艺术上有西洋音乐的初步输入和学堂乐歌的兴起，这是我国音乐史上的新事物，它促进了中西音乐文化的交流，对我国音乐的发展具有启蒙的意义，为反映近代的社会现实和宣传资产阶级民主思想提供了西洋音乐技术和新的音乐形式、体裁。当然，在这时也有一些人或盲目崇拜西洋或利用它们宣传落后和反动的东西；还有另外一些人则畏“洋”如虎，固步自封，仇视和抵制一切西方资产阶级文化，极力维护封建文化。但是，这两种人的活动在近代史上不占主导地位，它们的存在正是新旧文化斗争的反映。

近代音乐文化有别于古代音乐文化，它是一个新的历史阶段的产物，其优秀成果属于反帝反封建的民主主义文化的一部分。这一时期取得的一切成就都为新民主主义文化的创造奠定了基础。五四运动，揭开了无产阶级领导的新民主主义革命的序幕，音乐文化的发展也开始进入新的历史阶段。

一、民 歌

近代产生了大量的革命民歌，它们与人民的革命斗争生活是紧密结合在一起的，具有鲜明的反帝反封建的主题，这一点与以前历代的民歌有很大的不同，现介绍如下几首。

十九世纪二、三十年代以来，英美帝国主义者向中国大量倾销鸦片，很多封建官吏、土豪劣绅吸食鸦片，清政府把吸食鸦片的巨额耗费转嫁到人民身上，并迫使农民放弃粮食生产种植鸦片，严重破坏了我国农业的发展，农民的生活也更为贫困。流行于河北地区的民歌《种大烟》真实地反映了这个社会现实，它的曲调简练朴实而富有乡土气息，唱起来真切感人。

一八五一年，在广西桂平县金田村爆发了太平天国革命运动，这支农民革命队伍浴血奋战、坚持斗争十八年，给帝国主义和清政府以沉重的打击。当时流行的《四月榴花火样红》、《“长毛”来到曹州府》，在革命斗争中起了积极的宣传和鼓舞作用。

这首民歌在山东一带传唱，歌词形象鲜明，生动朴实，把太平军如火如荼的斗争生活比喻像四月里怒放的石榴花一样红火炽烈。又把他们看做是从天而降的神兵，做杀富济贫，拯救百姓的好事，生动地反映了广大人民群众对太平军的拥护和爱戴。

另一首民歌是《“长毛”来到曹州府》

这也是山东地区传唱的民歌。歌词更具体地描述了太平军每到一处，杀富济贫，放粮分财，使广大人民群众有吃有穿，兴高采烈的情景。曲调朴素、流畅，表现了一种欢乐、喜悦的情绪。

经过太平天国农民战争的冲击和两次鸦片战争的失败以后，清王朝的反动统治已经大大削弱，统治集团内部有一批具有买办性的官僚军阀主张投靠外国侵略者，使用“船坚炮利”的洋武器，镇压人民的反抗斗争，以维护其摇摇欲坠的封建统治。蒙族民歌《引狼人室的李鸿章》便愤怒痛斥了李鸿章卖国投敌、镇压人民群众的罪行。这首民歌流行在内蒙鄂尔多斯地区，当时，帝国主义者在这个地区作恶多端，激起了蒙族人民攻打教堂的“仇教”运动，此歌就产生在这场斗争中。它的曲调深沉宽阔，表现了人民的愤恨心情和孕育着的巨大而深厚的反抗力量。

一九〇五年爆发了义和团运动。义和团原名义和拳，十九世纪末活动于山东、河北一带。开始，它是一个反清的民间秘密团体，后来举起了“反清灭洋”的旗帜，对帝国主义和清政府展开了武装斗争。产生于山东地区的民歌《义和团》，以其坚定有力的音调和节奏，表现了这支农民起义军毫无畏惧的革命英雄气概。

一九一一年辛亥革命是中国民族资产阶级领导的民主革命。这次革命结束了两千多年的封建帝制，取得了积极的成果。在这次革命当中，一九一一年十月的武昌起义具有重要的意义。由于起义的成功，很决在全国掀起革命高潮。湖北地区流行的民歌《行军歌》就具体反映了十月十日起义军齐集

楚望台清兵军械库，歼灭顽抗清军，占领武汉三镇的胜利情景。曲调豪迈有力，表现了起义军的斗争精神和必胜信心。

反映近代广大人民群众在帝国主义和封建势力压迫下所遭受的灾难和贫困的民歌也有很多，如山东地区农民在家乡无法生活，纷纷出走山海关，在东北垦荒谋生，即所谓“下关东”。有一首民歌《下关东》描写了他们在长途跋涉中所遇到的艰难困苦。

山西河曲地区人民在家乡破产、无法生活时，也不得不远走他乡，出外谋生，这就是“走西口”、“跑口外”，下面这首民歌便反映了他们离乡背井的生活。

近代，由于帝国主义雄厚资本和廉价商品的输入，严重阻碍了中国民族工业的发展。民族工业的基础是非常薄弱而不巩固的，早期的中国无产阶级，如铁路、矿山、海运、纺织、造船业工人，深受帝国主义、封建势力和买办资本家的压迫，生活尤为贫困。此时出现了早期的工人歌曲，如流行在青岛地区的一首纱厂女工歌曲《做工五更》，便反映了纺纱女工的悲惨生活。

另一首工人歌曲《矿工苦》描写唐山开滦煤矿工人的生活。这首歌是河北地区的常用曲调，直到解放前夕仍很流行，可以改动部分乐句重新填词。旋律委婉流畅，有一定的感人力量。

帝国主义和清政府对各少数民族人民进行残酷的统治，也激起了各族人民的反抗，并在近代爆发过多次的武装起义。维吾尔族的沙迪尔（1788—1871）就是一位领导维族人民反抗清朝统治的英雄人物，他曾多次被捕、流放，但始终顽强斗争，最后被清朝统治者杀害。他还是一位优秀的民歌手，创作过不少歌曲，如《水渠之歌》、《流浪之歌》等至今为人民传唱。人民也编了很多歌曲来歌颂他的事迹，《沙迪尔》就是其中一首。这首歌以深沉宽广的音调表现了沙迪尔虽然身陷囹圄，但仍坚持斗争的英雄性格。

其他反映少数民族人民抗清斗争的民歌还有苗族民歌《张秀眉》、回族民歌《高大人上口外》等。

各种传统的民歌体裁在此时期也有进一步的发展，如号子、山歌、小调等，都与近代人民的生活紧密相连，表现了多种不同的题材内容。号子是在劳动中创作和传唱的，它与我国人民笨重的劳动方式和艰苦的劳动条件有关。在音乐上多无固定的程式，可随时即兴编唱；曲调淳朴自然，唱词通俗易懂；节奏虽自由，但整齐划一；多以一人领唱、众人帮腔的方式演唱，在劳动中起振奋精神、协调动作、解除疲劳的作用，如搬运、打夯、采石、伐木、车水、打粮、打渔等均有号子。近代，因港口码头运输繁忙和各种工商业作坊的发展，又有很多搬运和特定工种的号子流行，如杠棒号子、搭肩号子、盐工号子、竹麻号子、榨油号子、打蓝（染料制作）号子等，很多号子的唱词都有鲜明的时代印记。小调反映的社会生活则非常广阔，很多小调源于明代以来的俗曲，不少小调流传很广，在不同地区曲调往往有所变异，并被编配上不同内容的歌词，如上述《做工五更》、《矿工苦》等。乾隆六十

年（公元 1795 年）刊行、颜自德选辑、王廷绍编订的《霓裳续谱》、道光八年（公元 1828 年）刊行、华广生辑的《白雪遗音》均为俗曲选集，收有不少歌词。清嘉庆二十三年（公元 1818 年）刊行、华秋苹编《借云馆曲谱》（又称《借云馆小唱》），用工尺谱记写了明清以来流行的、《三阳开泰》、《软平调》、《五瓣梅》等十首小曲曲谱。该曲谱还附有“出字收音总诀”、“辨声捷诀”、“四声唱法所宜”等，辑录了小曲演唱的用韵和技法，则尤为可贵。有些小调（即小曲），如《孟姜女》、《银纽丝》、《叠断桥》、《剪靛花》、《玉娥郎》、《鲜花调》等流传时间长久，经过传唱和加工锤炼，其变体甚多，在曲调上完整、成熟，具有较高的艺术性。

如《剪靛花》，又名《剪剪花》，其各种变体曲调广泛流传于我国北方地区。还曾被不少戏曲剧种和曲艺曲种所吸收，作为常用曲牌，对曲艺、戏曲的发展产生了深远的影响。下面是一首当时在北京地区传唱的《剪靛花》的曲调：

又如《鲜花调》，原有十余段歌词，叙述《西厢记》中张生与崔莺莺的恋爱故事。其第一段以鲜花（或茉莉花）比喻爱情，借以抒情，传唱最广。

《鲜花调》在不同地区，曲调的变化也较大，下面是《小慧集》（清贮香主人辑，有 1821 年序）中所载的一首《鲜花调》：

至今在江浙地区流传的《茉莉花》与《小慧集》所载的《鲜花调》，其基本曲调相同，但是前者的旋律起伏较大，且多装饰音，更加活泼流畅，抒情委婉，是《鲜花调》的变体形式之一：

各种形式的传统民歌，自明清至近代演化出数量繁多的新曲调，经过时间的考验和筛选，其思想内容和艺术形式好的，都深深植根于人民之中，简明朴实地表现着人民的思想感情，一直传唱至今。

二、学堂乐歌

学 堂 乐 歌

十九世纪末期以来，帝国主义列强对我国的瓜分活动日益加强，它激起我国人民的义愤和反抗。各地抗捐、抗税和反对外国教会侵略的活动此起彼伏。抵御外侮、进行改革、力图自强的思想在知识分子当中普遍高涨，资产阶级改良派提出了“救亡图存”的口号。废除科举、兴办学校、学习西方的科学文化，成为不可阻挡的社会潮流。当时，全国各地建立了很多新式学堂，“学堂乐歌”是人们对这些新式学堂中所设音乐和唱歌课程的称呼。

学堂乐歌的大量产生是在本世纪初期，作品多以反帝、强兵、御侮等爱国思想为主题，如《中国男儿》、《何日醒》、《惟我同胞》、《抵制美约》、《国耻》、《劝用国货》等。

革命党人秋瑾（1875—1907）是一位激进的资产阶级民主主义者。在留学日本时参加了同盟会，被推为浙江省主盟人。后来在一次起义中被坏人告密而被捕，为民主革命事业献出了自己年轻的生命。她曾写过很多诗文和弹词《精卫石》，宣传妇女解放，男女平等。还利用学堂乐歌宣传革命。其中有一首《勉女权歌》，用简谱刊印在她主编的《中国女报》第二期（1907年2月）上。这首歌号召妇女勇敢地摆脱封建压迫的精神枷锁，投身到社会革命中去。希望妇女为“恢复江山”而尽责，在当时起了一定的宣传鼓动作用。

辛亥革命前夕，流传一首《勉学》，号召人们发奋图强，挽救祖国危机，表达了人民希望民族复兴的愿望。

近代著名画家和音乐家丰子恺曾在《艺术趣味》一书中回忆当时学校中演唱此歌的情形：

“我们学唱歌，正在清朝末年，四方多难，人心乱动的时候，先生费了半个小时来和我们讲解歌词的意义。慷慨激昂地说，中国政治何等腐败，人民何等愚弱，你们倘不再努力用功，不久一定要同黑奴红种一样。先生讲时声色俱厉，眼睛里几乎掉下泪来。我听了十分感动，方知道自己何等不幸，生在这样危殆的祖国里。我们唱到‘东亚大陆将沉没’一句，惊心动魄，觉得脚底下这块土地果真要沉下去似的。”

辛亥革命后的一九一二年曾刊印过一本《共和国民唱歌集》，其中不少作品热情赞扬辛亥革命，积极拥护资产阶级革命派推翻清王朝的封建统治，如《庆祝共和》、《共和国民》、《爱国歌》、《女革命军》、《光复纪念》等。

学堂乐歌中还有提倡发展民族资本主义的歌曲，如《劝工》；有反映妇女解放和新式婚姻的，如《女子体操》、《天足歌》、《婚姻祝词》。在歌曲《演说》中提出了“政自由，教自由”的资产阶级民主问题；《欧美二杰》一歌借华盛顿等人的主张提出了“自由建国世界新”、“将人权扶起”的资产阶级“人权”观念；《地球》、《格致》是讲自然科学知识的。这些歌曲广泛宣传了资产阶级的社会政治学说和自然科学，也就是当时被称之为新学的西方资产阶级民主主义文化。乐歌中也有一些歌曲如《忠君》、《尊孔》、《颂立宪》等是宣扬封建思想和鼓吹君主立宪的作品。总之，乐歌所包含的

内容是复杂的，反映着新旧两种思想的斗争。但其主流是进步的，应该给以肯定。

学堂乐歌是近代音乐史上出现的新生事物，它的绝大多数是填词之作，曲调主要来自日本，其次来自西欧各国。最早的乐歌课多是日本教习任教，传播乐歌的简谱记谱法也来自日本，甚至歌集都是在日本排版、印刷。所以产生这种情况是有历史原因的，1906年无锡城南公学堂《学校唱歌集》中《乐歌》一曲篇末有下列词句：

 诟料郑卫淫声杂，古音失传至今荒，
 幸有欧西新歌来，学界改良增荣光。

在维新思想影响下，很多人热心于吸收欧洲和日本的资产阶级民主文化，大量介绍和选用外来曲调，有其一定的进步意义。

学堂乐歌介绍了欧洲和日本的各种歌曲体裁，如儿童歌曲、舞蹈游戏歌曲、摇篮曲、进行曲，独唱、齐唱和简单的二声部、三声部合唱等多种演唱形式也在演唱乐歌时出现。学堂乐歌把群众歌咏的方式引进中国人民的音乐生活，又使很多新的音调为人们所熟悉和接受，成为我国音乐的构成因素，为“五四”运动以群众歌曲的创作和发展打下了基础。直至第二次国内革命用曲争》、抗日战争时期，工农红军和东北抗日联军歌曲中还继续采歌后中国男儿》、《十八省地理历史》、《惟吾同胞》等曲战的调，在新的阶级斗争和民族斗争中发挥着它们的战斗作用。

沈心工、李叔同的创作

学堂乐歌的演唱者主要是青少年学生，因此它在知识分子中间影响较大。在学校里出现一批创作、填词和教唱乐歌的音乐教育家，最著名的是沈心工和李叔同。

沈心工（1869—1947年）又名庆鸿，他是国内学校唱歌教材的最早编者。从1903年开始，曾编辑出版《学校唱歌集》一至三集，辛亥革命以后又出版了《重编学校唱歌集》一至六集，《民国唱歌集》一至四集，受到人们的普遍欢迎。他选曲填词的代表作除前面谈到的《何日醒》以外，还有《革命军》、《同胞同胞须爱国》等。

这首歌曲表现了坚决反对腐朽的清政府和勇于斗争、决不后退的斗争精神。他的作品中流传较广的还有儿童歌曲，他通过对儿童日常生活中所经常接触的各种事物的描写，向少年儿童灌输资产阶级民主意识和爱国观念，如《赛船》、《雁字》、《兵操》、《小学生》、《卖布》、《祝幼稚生》。

沈心工的作品虽然主要是按曲填词，但他注意到歌词的形象鲜明和通俗易懂，也注意到使外来曲调与中国语言在音调、节奏上的结合，所以很多乐歌的词曲都很吻合自然，在群众中广为传唱。他的《学校唱歌集》自发行后，两年内就刊印了五版。

沈心工也有少数创作歌曲，如《革命必先革人心》、《军人的枪弹》、《黄河》、《采莲曲》等。

这首歌以象征着中华民族形象的黄河为题材，曲调紧密配合歌词，开阔

而豪迈，仿佛使人看到了千军万马战胜敌人之后凯旋而归的景象，表现了词曲作者强烈的爱国主义情感。沈心工的学生，近代音乐家黄自在《心工唱歌集》（即《学校唱歌集》）序中评价这首歌说：“这个调子非常的雄沉慷慨，恰切歌词的精神。国人自制学校歌曲有此气魄，实不多见。”

沈心工的另一首创作歌曲《采莲曲》是以苏州城外黄天荡种植和采集莲藕为题材，描绘了这一带地区“夏日花开，香闻数里，风摇花朵，如动红海之波”（此曲小注语）的秀丽景色。曲调采用 $\frac{9}{8}$ 的节拍，活泼而富于跳跃性，使人有欢快、亲切之感，表现了沈心工多方面的创作才能。

关于沈心工所编歌曲的流传情况，丰子恺在“回忆儿时的唱歌”一文中曾有生动的描述：

“我所谓儿时，是指前清宣统二年至民国二年（1910—1913）的期间。这时候科举已废，学堂初兴。我在故乡浙江石门湾新办的小学堂里所唱的歌，大都是沈心工编的《学校唱歌集》里的歌曲。学校从嘉兴请来一位唱歌（兼体操）教师，叫做金可铸先生（平湖人），他弹着一架三组风琴、教我们一班十三、四岁的学生唱歌。这是我们最初正式学习唱歌，滋味特别新鲜，所唱的歌曲也特别不容易忘记。直到五十年后的今天，我还能背诵好几首可爱的歌曲。”

接着他回忆默写了《扬子江》、《好体操》、《好朋友》三首沈心工作词的歌曲。

李叔同（1880—1942）名文涛，早年在上海南洋公学读书，又曾留学日本，学习音乐美术。与欧阳予倩等人一起组织过演剧团体“春柳社”，演出过《黑奴吁天录》、《茶花女》等话剧，是我国早期话剧运动的倡导者。李叔同从日本回国后，在南京、杭州等地学校里任教音乐美术课。他填词的歌曲在社会上和学校中也流行一时。“五四”运动前夕，他受消极出世思想的影响，在杭州灵隐寺出家当了和尚。他的早期作品中表现了爱国主义的热情和对祖国存亡的忧虑，如1905年写的《祖国颂》。这首歌曲在沪学会的刊物上发表后，立刻不胫而走，全国各地的学校都当做教材学唱。这首歌是采用我国民间曲调《老六板》填词。当时在外国曲调盛行的情况下，这种大胆采用民族曲调填词的做法是一个可贵的尝试。李叔同还有不少填词歌曲是抒情性的独唱和小合唱，有的歌词是古体诗词，这些作品在词曲的配合和意境的创造等方面超过了同时代的学堂乐歌，具有较高的专业水平，但其中有相当一部分作品充满了消极出世和感伤的情绪。

三、弹词与大鼓

弹词

弹词在近代又有所发展，继清代嘉道年间艺人陈遇乾、毛菖佩、俞秀山、陈瑞廷四大家之后，在此时期又出现很多著名的弹词艺人，如马如飞、姚士璋（唱《水游》）、赵湘舟（唱《玉夔龙》）、王石泉（唱《南楼传》），人们称为新的四大家。

马如飞是清代同治年间长州人，主要在江阴、无锡、常熟等地农村演唱。他有文化，能写作开篇、改编唱本，又肯于刻苦钻研唱技，随时向听众请教，商量“书路”，所以在艺术上进展很快。他的早期唱段曲调性不强，类似吟诵体，后来多方面吸收了民间曲调，如滩黄的《东乡调》（又名《花鼓调》）等，形成自己独特的马调唱腔，用直嗓唱，曲调流畅、爽朗、质朴、豪放，颇受农民听众的喜爱。马如飞在哪里演唱，几里以外的农民都乘小船来听书。其后经过魏钰卿、薛筱卿、杨月槎的再创作，加强了曲调的旋律性，形成马调不同的支派。他们的唱腔都有吐字遒劲、字音简洁、节奏鲜明、不拖长腔的特点。

马如飞的代表作是《珍珠塔》。这是一部著名的传统唱本，马如飞对它作了新的艺术加工，具有新的特色，人们称为《马调珍珠塔》。它讽刺和鞭笞了嫌贫爱富的世态，这样的主题符合人民的意愿，所以深受群众欢迎。《珍珠塔》的唱词多，一档可达五、六十句，占全书百分之六十左右，中间安排穿插有恰当的表白，生动刻画了不同人物的形象和心里活动。马如飞在唱段里多次运用叠句，有时延伸至十几句或几十句，连续叠唱，一气呵成，叫做“叠句连唱”，使人百听不厌。

下面是薛筱卿所唱《珍珠塔》中“看灯”唱段：

这个唱段曲调结构紧凑，唱词每一个下句的第六个字都加以延长，做滑音式的停顿处理，然后空一拍，再接唱第七个字，这个字均落在强拍上，唱法上别具特色，有人形容这种唱法“像蜻蜓点水光景，最动人听。”

马调还有一种富于感情色彩的唱词（同时也是曲调）结构，即只唱三句，称做“凤点头”，如老艺人杨月槎唱的《珍珠塔》中“婆媳相会”唱段：

马如飞的再传弟子很多，他们都在马调的基础上有所发展，艺人朱雪琴所创的“琴派”，则更加豪放、粗犷，独具一格。

嘉道年间俞秀山所创的俞调，在这个时期也形成了新的支派。在朱耀庭、朱耀笙这一代仍以小嗓（假嗓）为主，但吸收了苏滩、昆曲的曲调。到朱介生时，则用大嗓（真嗓），并且更广泛吸收了京剧、北方曲艺、江南小曲的曲调。在近代既有人发挥俞调所长，演唱《宫怨》、《莺莺操琴》一类描写女子性格的唱段，也有人用它演唱一些气势豪迈的唱段，如《刀会》等，说明俞调已有新的发展。

蒋如庭在早期弹词陈调（陈遇乾）的基础上，作了较多的艺术加工，演唱新的曲目，人们称为“蒋如庭调”，如《林冲踏雪》就发挥了陈调苍凉、庄重、刚劲挺拔的风格特点，成为一个优秀唱段：

清末还有一位弹词艺人夏荷生是赵湘舟一派的弟子，他所创的夏调，曲调高亢、豪放，演唱时真假嗓并用，声音洪亮，响弹响唱，人们称之为“响彻云霄”。其唱腔起句是俞调，落句是马调，由俞调和马调综合而成，弹词艺人称为“雨夹雪”。因技巧上较难掌握，所以，后人能继承其流派者不多。

徐云志所创的徐调是以夏调“雨夹雪”做底，并吸收了江南民歌和戏曲唱腔溶汇而成。转腔与拖腔多，节奏舒缓，曲调委婉从容，人们称之为“糯米腔”，后期徐调又有新的发展，创造了明快朴素的唱法，扩大了曲调的适应性。

夏荷生以弹唱《描金凤》著名，世称“描王”。下面是夏调《描金凤换监》唱段：

近代弹词广泛吸收了民歌和戏曲曲调做为自己常用的基本牌子曲演唱，如《湘江浪》、《点绛唇》、《剪剪花》、《山歌调》、《费伽调》、《耍孩儿》等，但不同流派的艺人演唱时却能表现出不同的艺术风格。

随着弹词表演艺术的发展，其伴奏曲调也不断丰富。过去乐器伴奏只用于过门，唱腔是清念的。后来唱腔部分也增加了伴奏，主要是用琵琶、三弦，有时加扬琴。不同流派的艺人在创腔的同时，也创作了许多悦耳的过门，在乐器的烘托下，各有自己的伴奏曲调，此起彼伏，繁简穿插，使整个唱段具有连贯性和统一性。

近代弹词在演出形式上有单档、双档乃至三档之分。单档由一人说唱，双档二人，三档三人。单档说唱，自己弹三弦或琵琶伴奏，双档说唱，又分上下手，上手弹三弦，下手弹琵琶。

京韵大鼓、西河大鼓与梨花大鼓

明清时期流行的“鼓词”（大鼓），到近代，吸收了各地民间音乐的曲调，形成各种不同风格的“大鼓”，如京韵大鼓、西河大鼓、梨花大鼓、湖北大鼓、胶东大鼓、梅花大鼓等。

京韵大鼓产生于清代末期，它的前身是木板大鼓和清音子弟书。木板大鼓是敲木板伴奏，所以也叫“木板儿”，后来加用了三弦，流行于河北河间府一带，曲调较为简单，用河间语音演唱，人们又叫它“怯大鼓”。早期演员有胡十、宋五、霍明亮等。宋五是个盲人，常唱《大西厢》、《马鞍山》、《坐楼》、《子期听琴》，唱腔中有时加入“反二簧”、“西皮”的曲调。胡十嗓音洪亮，善唱《蓝桥会》、《王二姐恩夫》。据说旧年画里有一张《大溪皇庄》，上面画着一个唱大鼓的艺人就是胡十。霍明亮善唱三国、水游的段子，如《战长沙》、《单刀会》。大约1894年前后，“怯大鼓”演员开始进入天津、北京等城市，在曲艺园子里和相声、戏法、单弦等“什样杂耍”一起演出。当时还有不少“怯大鼓”演员，如刘大辫子刘增元、王庆和及其徒弟等，都是从农村来的。

清音子弟书是清代雍正、乾隆年间，八旗子弟们演唱的曲种。他们都是非职业演员，人们称之为“子弟票友”，唱词典雅雕琢，曲调是根据昆曲和高腔创作，行腔徐缓、字少腔多。曲目多是滴取明清两代小说、传奇、昆曲中的片断重新编写。曲高和寡、流传不广，所以清代末年便衰微下来，但其中少数作品和曲调被其它曲种所吸收，京韵大鼓就是一个。

木板大鼓艺人在北京从子弟书中，也从京剧和民间小曲中吸收营养，进行改革，逐渐形成一种新的说唱形式，即京韵大鼓，又叫“京音大鼓”、“京调大鼓”，后来广泛流行于北方各地。

京韵大鼓的唱腔属于板腔体结构，有起板、平板、挑板、垛板、快板、悲腔、甩腔（落板）等。唱词分为七字句、八字句、十字句和十二字句几种。用什么唱腔要根据唱词内容和字句多少而定，也就是艺人们说的要按字行腔，有时为了便于行腔也加一些衬字。演出时，演唱者自己操鼓板掌握节奏，主要伴奏乐器是三弦、四胡，有时也加用二胡、琵琶。

近代艺人刘宝全（1869—1942）对京韵大鼓的创造作出了很大贡献。他是河北深县人，早年与京剧著名演员谭鑫培交往，谭指出他的唱腔乡音太重，北京人听不惯，艺人要讲究入乡随俗，才能受人欢迎，于是他去掉怯味儿，改成京音。同时，他还与很多著名京剧演员互相观摩学习，如孙菊仙、龚云甫、杨小楼、王瑶卿等。他吸收了京剧唱、做、念的表演方式，用京胡吊嗓子，广泛吸收京剧和其他曲艺的音调，形成自己的独特风格。

刘宝全对梅花大鼓、快书、时调小曲都很精通，弹得一手好三弦和琵琶，也能演奏四胡等多种乐器，鼓点子打得非常圆浑而准确，所以能多方面对京韵大鼓的唱腔和伴奏进行提高，把它推向一个新的境界，成为近代影响全国的主要曲种。刘宝全在当时号称“鼓界大王”。

刘宝全的演唱，音域宽广，能用本嗓，也能用半假嗓和假嗓（称做“立音”），中间听不出相互转换的痕迹，能放能收、操纵自如。至晚年，演唱更为稳健，创造了丰富的唱腔和多种板式。京剧艺术家梅兰芳在一篇纪念刘宝全的文章中说他的唱腔“低音珠圆玉润，高音响遏行云”，对刘宝全精湛的演唱艺术给予高度评价。刘宝全演唱时身段夸张、奔放，大气磅礴，表演三国武将、水浒英雄，尤为逼真。但他演唱《大西厢》又能唱得轻松明快，别具一格。

下面是其代表作之一《大西厢》中的片断：

京韵大鼓在发展过程中形成了不同的流派，除刘宝全以外，还有白云鹏（1874—1952），他嗓音宽厚，演唱中高腔不多，低腔婉转，慢而不断，唱腔柔美，表演细致，善于演唱《红楼梦》的段子。二十年代曾在天津演唱《醒世铎》、《劝各界》、《骂皇亲》、《提倡国货》等新节目，世称“白派大鼓”。其他流派有张小轩（张派大鼓）等，各有特点。

西河大鼓产生于河北省中部农村，至少已有一百多年的历史，其前身是“弦子书”、“木板大鼓”。大约清代康熙、雍正年间，冀中有很多属于大鼓一类的说唱形式，如河间木板大鼓、沧县木板大鼓、保定木板大鼓等，唱腔都是一些比较朴素的农村曲调，曲目多是民间传说故事，乡土气息浓厚，伴奏形式简单。有的只敲击木板，有的用一个小三弦伴奏，演员自弹自唱，形式活泼。到乾隆、道光年间，木板大鼓已形成鼓板、小三弦同时伴奏，一人演唱或二人对唱的固定演出形式。有一位名叫马三峰的高阳艺人对它进行创新，吸取了戏曲、民歌、叫卖的音调，丰富了原来曲调的表现力，并把小三弦伴奏改为大三弦，木板改为铁片，奠定了西河大鼓的基础。与马三峰同时代的艺人还有马瑞林（艺名马大傻子）和马三峰的弟子朱化麟（艺名朱大官）、王振元（艺名老毛贲）、王再堂（艺名转眼王），都对西河大鼓的形成与发展做出了贡献。朱化麟，河北文安县人，他创作了很多新的曲调，一

直在农村演唱，所传弟子很多，颇受人们推崇。王振元和王再堂虽然也都是马三峰弟子，但各人风格不同，如王振元擅长演唱武书，大小嗓兼备，大则酣畅淋漓、振奋人心；小则轻盈婉转，细致动听，在演唱艺术上有较高的造诣。

一九二一年以后，有一个新的流派——赵派诞生，创始人赵玉峰，他是河北河间人，幼年时随其兄在天津学艺，以后几十年间在天津、沈阳、抚顺等城市中演出。他吸收了评书、京韵大鼓、京剧的曲调和戏剧的身段功架，从各方面丰富自己的表现力，受到广大城市听众的欢迎，成为西河大鼓扎根于城市的新兴流派。他用京音念白，唱腔庄重雄厚、节奏刚劲明快。三弦伴奏丰富了指法，表演上讲究内在情感，趋于程式化。

西河大鼓这一曲种的定名较晚，约在1920年前后。相传，赵玉峰与刘宝全在天津同台演出，写海报时二人商量着提出这一名称，以后人们便沿用下来了。因为当时进入天津的演员多来自大清、子牙两河流域的广大农村，天津人称这两河为西河或下西河，这里产生的大鼓书就叫西河调，或梅花调，西河大鼓进入城市后，被称为“京调西河”。原来农村流行的曲调和唱法，被称为“怯调西河”了。以后各地艺人演唱时所用方言不同，又有南口、北口、小北口之分。

西河大鼓有它的基本腔调，一般的结构为头板——二板——三板。头板速度缓慢，节奏变化不多，一板三眼，只用于全唱段的开始，或抒情写景或介绍和交待故事梗概。二板也叫流水板，速度可快可慢，曲调平稳、流畅。一板一眼，基本是平铺直叙、按字行腔，有时加用花腔。三板由二板蜕化而来，也是一板一眼，没有花腔，常用在一个唱段的高潮或结尾，能制造紧张的气氛。为了表现各种情感的需要，还创造有多种曲调和花腔，如悲调，用于表现悲哀、愁苦的情绪：“双高调”，多用于二板之中，可描绘景色，曲调比较低沉、压抑；“海底捞月”，用于表现喜怒等激动情绪或某些曲调的结尾；“窜板”，表现紧张、危急的情节。

下面是河北雄县郑瑞田一派艺人演唱的《闹天宫》片断。郑瑞田是王振元的徒弟，马三峰的再传弟子。他的演唱代表了早期西河大鼓朴实而又风趣的唱法。他早年在北京、张家口一带演唱，大书以《杨家将》、《呼家将》、《少英烈》最为拿手，小段以《闹天宫》、《小姑贤》、《小姑刁》等称著。他精通三弦伴奏技巧。嗓音沙哑，但能适应自己的条件另辟新径，专从嘴皮、板眼下功夫，演唱时咬字清楚、板眼准确，喜唱串口垛字句，唱大段快流水板，可以一气呵成，独具特色，是一位深受农民欢迎的典型农民气派的说唱家。

《闹天宫》是个较完整的唱段，包括头板、二板慢流水板、快二板、慢三板、快三板等。这里是头板，自“武艺高强逞英豪”一句开始所用唱腔叫做“紧五句”。名为五句，并不限于五句，必要时可延长，曲调是上下句的反复叠唱，乐句较短，速度较快，使人有紧迫之感，故称“紧五句”，最个常用的叙述性曲调。

梨花大鼓是清代末年盛行于山东以及河北、河南部分地区的一个曲种。曲调是当地农村的民歌小调，演唱者用农具中犁铧的破铁片两块相击伴奏，后来加进了三弦、四胡、小鼓等乐器，故也称为“犁铧调”，“犁铧”转音为“梨花”，便称为“梨花大鼓”。

梨花大鼓最早都是在农村演出，演唱者是男艺人，曲目多是大套鼓词，讲述民间故事，唱腔朴素淳厚，唱和白并重。著名的艺人是何老凤（约 1860—约 1910 年），有些记载称为郝老凤。他活动于同治、光绪年间。何老凤的嗓音略带粗哑，但吐字清楚，演唱曲调纯朴，很受农民欢迎。艺人们流入济南等城市以后，为了适应城市听众的需要，曲调变得比较华丽流畅，主要是演唱，很少有说白。这时开始有了女艺人，著名的有王小玉姐妹（即黑、白妞），她们幼年从父学艺，在梨铎调的基础上吸收了小曲、京剧和南北地方戏曲的音调，创造了一种婉转曲折的新腔，曾经盛行一时。自她们以后，梨花大鼓有南北口之分，仍然在农村演唱的曲调称为“北口”，主要在山东、南部和河南北部流行。在城市中演唱的曲调称为“南口”，活动范围较广，除山东（济南）、河南（开封）、河北（京津两市）以外，上海、南京、沈阳、长春等地都有。

关于梨花大鼓的流传情况，在刘鹗所作小说《老残游记》（成书于 1906 年）中有生动的描述。书中第二回记叙了老残在济南明湖居听王小玉姐妹演唱鼓书的故事：

“那王小玉唱到极高的三四叠后，陡然一落，又极力骋其千回百折的精神，如一条飞蛇在黄山三十六峰半中腰里盘旋穿插，顷刻之间，周匝数遍。从此以后，愈唱愈低，愈低愈细，那声音渐渐的就听不见了。满园子的人都屏气凝神，不敢少动。……那弹弦子的也全用轮指，忽大忽小，同她那声音相和相合，有如花坞春晓，好鸟乱飞，耳朵忙不过来，不晓得听哪一声的为是。正在撩乱之际，忽听霍然一声，人弦俱寂，这时台下叫好之声轰然雷动。”

这段描述虽然有夸张的地方，但也可以使我们形象地见到王小玉姊妹高超的歌唱技术，和梨花大鼓在城市中的流传情景。

老北口何老凤的唱腔主要在农村传唱，同时也被南口和其他曲种、如京韵大鼓等吸收，称为“何老凤调”，如下面《闹江州》中的片断：

这是何老凤唱腔中的平句，唱词是平铺直叙的讲述，曲调也是由上下句反复叠唱组成，上句腔有较多的变化。

南口唱腔以《宝玉探病》的片断为例：

这个唱段显然比何老凤的老北口唱腔华丽多了。开始两句是二行板，因为是由两句唱词，同时也是两句唱腔组成，所以叫二行板，多用在唱段的开始，也有时用在中间。接下去是慢板平句，仍是由若干个上下句反复叠唱，它的前后或上下句之间可以加用花腔，以适应故事情节的发展或表达某种情感的要求。

四、京剧的发展

近代，轰轰烈烈的太平天国革命运动，由于清朝统治者勾结外国侵略者的共同镇压，经过十多年的斗争，最后遭到失败。清王朝在镇压了人民的起义之后，更加没落和接近于垮台。他们对人民进行残酷的盘剥和搜括，以求苟安。其政治中心北京得到暂时的安定和繁荣。因长期战争，广西、湖北、湖南、江苏、浙江、安徽、江西各省的戏曲活动受到影响，无法开展。许多地方戏演员都离开本地，走向北京，使京剧有机会广泛地吸收各剧种的精华而得到进一步的发展，它逐渐脱离了徽班、尾剧而完全成为一个独立的新剧种。

这个时期，京剧的唱腔和伴奏音乐更加丰富，各行角色都涌现出不少著名演员。老生有谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙等。谭鑫培唱做并重、文武兼精。他早年曾在京郊附近各县和农村演唱过，与劳动人民接触的时间较长，对生活有深广的体验，技艺也比较扎实，在艺术上是一位全面发展的演员。汪桂芬原来学青衣，倒嗓后改行，替程长庚拉胡琴，程去世后，他又登台演戏，擅长演帝王戏。孙菊仙兼学程长庚、余三胜和张二奎等前辈艺人之所长，演唱时气力充沛、高低腔运用自如。

其他演员还有梅巧玲，是梅兰芳的祖父，原为徽班演员，兼唱青衣、花旦两种行当，昆曲也有深厚的基础。时小福兼通京昆，最长于青衣。余紫云是余叔岩的父亲，善演旦角，对青衣、花旦戏的演技都有所发挥。刘赶三曾在三庆班学老生，以后改演丑角，善演丑婆、彩旦，丰富了丑角的唱腔。以上几个著名演员和其他一些京昆班的著名演员共十三人，被人们称之为“名伶十三绝”。此外还有武生演员俞菊笙、杨小楼、尚和玉、刘鸿声、贾洪林，小生王楞仙、陆华云，花脸金秀山、黄润甫，老旦龚云甫，武旦朱文英、余玉琴，花旦路三宝、田桂凤等，都曾对京剧艺术的发展作出不同程度的贡献。

下面我们介绍谭鑫培（1846—1914年）的老生唱腔。谭对京剧老生唱腔进行创新和发展，创立了至今流行的京剧老生谭派。清代后期，西太后自1881年（光绪七年）曾传唤不少京剧名演员进宫当差，叫做“内廷供奉”，对京剧艺术进行垄断，给他们演戏作乐。谭鑫培与当时很多演员都被网罗进去。据管理宫廷戏曲事务的昇平署档案记载，当时充当供奉的名演员就有八十多人。谭在此期间有机会向程长庚、张二奎和余三胜三位老先生学习和共同切磋。这些老艺人虽然有高超的演唱技巧，但唱腔都比较平板，旋律性不强，比如原板、慢板的唱腔，人们称之为“直腔直调”。谭吸收其所长，再融汇贯通，揉合一体，给很多唱段加上新颖的花腔。他以原老生唱腔为基础，吸取了优美的青衣唱腔旋律、花脸唱腔的气派，甚至老旦唱腔和大鼓、梆子的腔调都加以采纳，创立了自己的唱腔流派。所以他的唱腔人人爱听、风行全国。当时有两句诗，形容谭派唱腔的盛行：“有字皆书垆（王垆），无腔不学谭”谭的拿手好戏很多，有所谓“文武昆乱不挡”之称。最负盛誉的杰作之一是《李陵碑》中的大段老生反二簧唱段“碰碑”，这是谭鑫培的精心之作，它把杨继业当年英勇杀敌、壮心不已和遭受到不幸、恶劣环境的折磨而产生的愤懑怨恨情绪表现得淋漓尽致、真切感人。这个戏在谭演唱之前是个开场戏，不做为重头戏，经他加工后一跃而成为“压轴戏”（即重头戏）。此唱段曾得到后来余叔岩、梅兰芳等很多京剧艺术家的赞赏。

《碰碑》的结构是反二簧慢板转快三眼、再转原板、垛板、原板、散板。

板式变化较为复杂，与唱词所表达的内容紧密结合，如开始的慢板：

这句唱词“叹杨家秉忠心大宋扶保”的行腔高亢、有力，“保”字是个长拖腔，但不平板，最后一个音落在“3”上，适应了感情激动的需要。“到如今只落得兵败荒郊”一句也是一个长拖腔，但它是一个低回婉转的下行唱腔，最后一个音落在低音“5”上，表现了老将难过感叹、无可奈何的心情。余叔岩说：“谭老唱《李陵碑》的反调，开始的‘叹杨家’三个字听着就能叫人感动，可是别人总是找不着他那个劲头。”

接下去开始了叙述性的演唱，从“金沙滩双龙会一阵败了，只杀得血成河，鬼哭神嚎”以后便转为“快三眼”，有的句子是平铺直叙，有的句子是紧拉慢唱，并有垛子句和高腔，沉痛地叙述几个儿子的遭遇，表彰了他们为大宋王朝所建立的功劳。到“可怜我八个子把四子丧了，把四子丧了，我的儿啊！”这一段唱，经谭鑫培的千锤百炼，唱得字正腔圆、雄浑苍劲，非常有力。当年谭每次唱到此处，都博得满堂彩声。唱完这一段后有一个长锤锣鼓，便转入大段原板唱段：

这里，“闪得我年迈人无有下梢”一句又是一个长拖腔，抒发了杨继业悲伤的情绪。接下去的唱词“方良臣与潘洪又生计巧，……有老夫领人马夜来战道”，没有特殊的长腔。待到讲自己的经历时，又使用了垛板，整个唱段的情绪达到高潮，唱得悲壮苍凉，感染力很强。

谭鑫培《碰碑》唱段具有艺术上的独到之处，它深刻地表现了征战多年的老将在塞外兵败之后，又遭饥饿寒冷的威胁，但仍然忠于大宋王朝的坚贞不屈的英雄性格；细致地描述了杨继业受到卖国贼的陷害，作战失利，在李陵碑前殉国的故事。唱段所用的反二簧是二簧的转调，胡琴由52弦转为15弦，向下移低四度，很适宜表现这种凄凉、低沉的情绪，创造悲剧的气氛。

《碰碑》是一个脍炙人口的唱段，多年来被人们广为传唱。

继谭鑫培之后，还有一位著名的老生演员刘鸿声。他生于光绪年间，去世于一九二一年左右。早年向常二庄学习花脸戏，后来改学老生，他是宗谭鑫培，又兼收张二奎、汪桂芬的唱法，创造了自己的独特风格。他的唱腔高亢昂扬、气势宏伟、旋律优美，有时为了突出激昂愤慨的情绪，使用“嘎调”来表达。他善于拔高音，并用一口气贯到底的唱法，为别人所不及。

如他所唱的《辕门斩子》唱段是表现杨延昭要斩他的儿子杨宗保，延昭的母亲余太君出来为孙子求情的事，杨延昭此时唱的一段西皮导板转快三眼，曲调高亢而又委婉动听，表现了刘鸿声的唱腔特点。

开头一句导板非常悠扬动听，著名琴师徐兰抚说，当年有些观众就是为听这一句唱去看戏的。唱腔下面接西皮导板，是杨延昭在盛怒之下，又恭敬又耐心地解释斩杨宗保的原因。余太君说宗保年幼，不同意执法，杨延昭则用许多历史故事来说服母亲，所以唱腔又使用了西皮快板。整个唱段层次清晰，刻画了杨延昭气愤、激动的心情，表现了紧张的戏剧冲突。这是刘鸿声当年的拿手好戏，并且传授了很多弟子，甚至谭鑫培所唱的《辕门斩子》也没有他的唱段影响大。

上面所举谭鑫培、刘鸿声的两个老生唱段都是以杨家将的故事和传说为题材的剧目。杨家将在宋代历史上确有其人其事，杨家三世抗辽，为保卫宋

王朝英勇战斗，建立了不朽的功勋。人民热爱和敬重他们，不断传达他们的故事，把史书上本来记载很简单的事实，加工发展为丰满而生动的艺术形象，几百年来家喻户晓。早在元代就曾有人写过有关杨家将的戏曲剧本，京剧又继续加工和创造了一批杨家将的剧目，塑造了许多杨家的英雄人物，让他们活跃在戏曲舞台上。京剧艺人运用音乐的表现手段尽情歌唱这些人物，用古代的历史传说激发人们的爱国精神，在近代戏曲历史上起了积极的作用。

京剧除了在北京盛行之外，天津、上海等地也先后有了京剧的戏班和剧社，此时上海的著名演员有汪笑依等。

汪笑依（1858—1918年），满族人，原名德克俊，曾中过举人，做过知县，喜唱皮簧，因触犯当地豪绅而被革职，回京后便致力于戏曲，曾效仿过汪桂芬的唱法，四十岁以后出名，往来于上海、天津、汉口等地，能自编自演。在资产阶级改良主义思潮影响下，产生了戏曲改良运动，汪笑依作为演员兼剧作家，编演了不少新戏，他借这些新戏托古喻今，讽刺时政，如《党人碑》、《哭祖庙》、《献地图》、《骂阎罗》、《刀劈三关》等都是经常上演的剧目。他在这些戏里宣传爱国思想，揭露和抨击了清朝政府的黑暗统治。但这次改良运动为时不久，辛亥革命后便迅速销声匿迹了。

汪笑依演戏，有大胆的革新精神，就是演老戏，他也在唱词、唱腔、甚至情节、人物、场次上有所更新。有的唱段经他创新，确有精彩之处，一时广为传唱，家弦户诵。

京剧在近代有坚实的基础。1903年（光绪二十九年）京剧艺人组建喜连成班，后改为富连成班，连续办了三十多年，培养了很多学生和乐师，很多人成为著名的京剧表演艺术家。本世纪二十年代以来，京剧形成了不同的艺术流派，如四大名旦梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生等；还有老生余叔岩、高庆奎、马连良、言菊朋；武生杨小楼；花脸郝寿臣。南方有周信芳、盖叫天。这些人都在各自的行当里有所创造，形成自己的表演特色和风格。名角之间又互相争胜，互相吸收，在艺术方面取长补短，有更多使得京剧艺术的发展。京剧的繁荣发展使其成为全国性的大剧种，对各地蓬勃兴起的的地方戏产生了广泛而深远的影响。

京剧的伴奏乐队又叫“场面”。据说京剧形成之初，主要用胡琴伴奏，到清乾隆嘉庆年间，因为避皇帝的讳，改用笛子，到同治年间又改用胡琴了。京剧伴奏所用乐器较多，当时有“六场通透”的说法，就是对六样主要乐器胡琴、南弦、月琴、单皮鼓、大锣、小锣都很精通的意思。乐器中又有文场武场的分别，文场为笛、胡琴、月琴、南弦、唢呐、海笛等，武场为单皮鼓、锣、铙钹等，二者构成京剧乐队不可分割的两部分。

当时在清宫廷内演戏时，除著名的演员以外，还有很多有名的乐队伴奏人员，称为音乐教习，他们都在宫内南府演戏或教戏。南府文场里有“鼓刘、笛王、喇叭张”的传说，这三位艺人技术很高，如鼓师刘兆奎是江苏扬州人，最善于打“吓西风”、“万年欢”、“庆赏元宵”等锣鼓，直到八十多岁还在宫内“承应”。他的徒弟沈宝钧也是有名的鼓手，能打昆曲皮簧戏四百余出，是光绪皇帝的教师。光绪这个庸碌的帝王也精通鼓技，经常要人陪他练武场的锣鼓牌子，还能粉墨登场演戏。笛王是王进贵，他的徒弟方秉忠，师徒都是南府有名的音乐教习，能演奏很多京剧、昆曲的复杂曲牌。

胡琴是京剧不可缺少的主奏乐器。近代出现很多名琴师，以“四大名家”著称的是梅雨田、孙佐臣、陆彦庭、王云亭。冠于四家之首的梅雨田是梅兰

芳的伯父，他胡琴的演奏技巧精练纯熟，而且有广博的音乐知识和丰富的舞台伴奏经验，有人对他评价说：“雨田胡琴，刚健未尝失之粗豪，绵密不流于纤巧，音节谐适，格局谨严。”又说他“昆曲熟习不下三百余出，唢呐曲牌无一不精，胡琴的指法、章法与曲牌之源流、派别之异同，莫不分门别类，考据精评，非仅以一二花点博得彩声”（陈彦衡语）。这些琴师的技艺，各有其独特的风格，形成不同的流派。孙佐臣的技巧也很纯熟，他按音准确，运弓自如，加花干净利落，为演员托腔保调浑圆得体。他对一些常用的西皮二簧过门都曾做过反复的推敲与加工，演奏起来流畅动听，如他演奏的一个西皮慢板过门：

这段旋律经过他的润色加工，听起来非常简洁优美、活泼流畅。

梅兰芳的琴师徐兰沅则主要向梅雨田学习，同时也学习其他各家之所长，逐渐形成了自己的风格。他注意到弓法的准确有力，弓法与指法的巧妙应用，在指法的快慢上有所谓“慢处不厌疏，紧处不厌密，宽时可以走马，密处不使透风”的特点。他早年为谭鑫培伴奏，后来为梅兰芳操琴几十年，曾与琴师王少卿一起为京剧青衣唱腔加用二胡，他们吸取老生的裹腔伴奏方法，与京胡的随腔伴奏并列，以唱腔旋律为主，在齐奏的基础上，各自变化，时分时合，取得了很好的伴奏效果，经过一段时间的试用，逐渐为人们所熟悉和喜爱。后来他们又根据京剧胡琴的特点，创造出音色洪亮、专用于京剧的二胡，最初称为梅派二胡，后称为京二胡。从此它便在京剧乐队中占了重要的地位，成为不可缺少的伴奏乐器，在一定程度上克服了原来乐队伴奏单薄的缺点。胡琴、京二胡、月琴三件乐器相互配合，成为京剧唱腔的主要伴奏乐器，称为“三大件”，一直沿用至今，伴奏技巧不断有所发展和提高。

五、地方小戏的勃兴

近代，由于工商业的发展，城镇市民经济繁荣，广大农村艺人渐渐向城市集中。原来在各地流行的民间歌舞、说唱曲艺和民歌小曲等发展为很多地方小戏，如河北评剧、山东柳腔戏、吕剧、东北二人转、内蒙二人台、安徽黄梅戏、锡剧、福建闽剧、宁波甬剧、上海越剧、沪剧、湖南、湖北等地的各种花鼓戏、花灯戏、采茶戏、少数民族的傣戏、壮戏等，出现了地方小戏蓬勃兴起的局面。这些地方小戏在内容上大多反映了下层劳动人民的生活，或是一些长期在民间流传、深受群众喜爱的故事。在演出形式上较为生动活泼，曲调也很丰富多采，具有浓郁的地方特色。在流传过程中，它们之间又有所交流，各自吸收了新的曲调，有的在后来形成影响较大的地方剧种。现以二人转、二人台、锡剧、吕剧为例略作介绍。

二人转与二人台

“二人转”是东北地区流行的歌舞小戏，又叫“对口戏”、“双玩艺儿”、“蹦蹦戏”。一般由两个人扮演一旦一丑，对唱对舞，有时还要耍手帕、耍扇子，或穿插以单纯的舞蹈和武打。演员没有固定的角色，唱着谁，扮演的就是谁，两个人可以演几个不同的人物。二人转的另一种表演形式，叫做“小拉场”、“拉场戏”，又叫“小落子”，由三至四人演出，各扮一定的角色，有固定的唱腔对白和动作，它比二人对唱对舞的形式又发展了一步，成为一种小戏。

二人转起源于清代末年，清王朝统治者为了巩固自己的统治，不断镇压全国各地人民的反清斗争，曾多次把大批关内人民发配移居到东北。此外，连年的水旱灾荒，也使大批灾民不断出关、流落到东北谋生。这些人从不同地区带来了故乡人民所喜闻乐见的民间演唱形式，如河北秧歌、莲花落、什不闲、鼓词、打连厢、凤阳花鼓等，逐渐综合发展而成为二人转这种新的艺术形式。有的艺人说二人转是“莲花落作底，什不闲镶边”。

“莲花落”，艺人说它的本名叫“，连欢乐”，是农民庆祝丰收、连欢带乐的意思。最早是从河北昌黎、乐亭一带，经过山海关流传到东北去的。它有多种演唱形式，一种是清音小唱莲花落，只唱零段，不化妆。第二种是说唱莲花落，使用毛竹板和甩子（即括拉板）说唱成本成套的书。第三种是金钱莲花落，其演出形式因地区不同而有多种多样。有一种形式是十三个人，一人领舞领唱，是指挥，十二个人分别拿小霸王鞭和小竹板，化妆彩扮，边歌边舞，唱词为十二月莲花落。

什不闲是一种带锣鼓架子的演唱。在一个木架上嵌锣鼓，一人居中连打带拉，随敲打各种声响随演唱。什不闲即是一人演唱手脚不闲的意思，唱的是太平歌词。因它的形式和曲调都很简单，后来就与莲花落等其他曲艺、歌舞一起演出。什不闲便成为它们的总称。

彩扮莲花落已是一种小戏。它也叫“落子”或“蹦蹦戏”。早年北京白塔寺、护国寺、隆福寺的庙会上，有大棚戏，布棚布围，由十数人演出多种形式的歌舞和小戏，都是从河北农村进入城市的。节目有《锯大缸》、《老妈开唠》、《老妈辞活》、《杨二舍化缘》、《王婆骂鸡》等，用锣鼓、喇叭伴奏。这类小戏是评剧的前身，流传到东北以后，又形成二人转。所以评

剧与二人转在其源流上有密切的关系，很多早期评剧艺人都演唱过二人转。

二人转的曲调很丰富。据不完全统计，曲牌有一百多种，除京剧以外，北方流行的各种民间戏曲、歌舞的曲调，它都采用。有所谓“九腔、十八调、七十二咳咳”的说法。当然这只是言其吸收曲调之多，具体演唱时，常用的只有十几个曲调，例如早期“什不闲”开场前常唱这样一个曲调：

后来，二人转的曲调逐渐增加，有些艺人常用评戏调、皮影戏调、莲花落调、锯大缸调、快书调等，有时用几句，有时用全段。曲牌也形成了固定的联缀形式，如一般常用胡胡腔开始，快流水或快板结束，中间加用各种曲牌，其结构为：胡胡腔——大救驾——喇叭牌子——文咳咳——武咳咳——快流水。伴奏乐器除锣鼓、竹板外，还加用了胡琴、横笛、喇叭等。

二人转是一种有深厚群众基础的歌舞小戏，它在一百多年的流传过程中，形成了一批传统剧目。这些作品真实地反映了广大人民群众的生活，表现了人民的苦难遭遇、反抗斗争、劳动喜悦和对未来生活的向往。它的风格健康、朴实、轻快、明朗，又短小、灵活、便于演出，所以深受广大劳动人民的喜爱。

我们举二人转音乐中一段“书帽”《九反朝阳》为例。二人转演出时，在正戏之前，旦丑两角先唱两段小曲子，叫做“书帽”。这个唱段是描写一八六一年东北热河朝阳县一带，以李凤奎为首的金矿工人武装反清起义的故事。此次起义延续了十年之久，沉重地打击了清王朝的统治，清朝皇帝十分害怕，认为朝阳是十年九反之地。二人转的书帽虽多，但这样的段子颇为少见。它生动地反映了东北人民英勇抗清的斗争事迹。

《九反朝阳》共有八段，上面所引是其中的一、三、四、五、六段。这个曲子每唱完一段，还有说白，讲解当时的斗争情况，整个曲调情绪饱满、简捷明朗，有浓厚的生活气息。二人转书帽好比戏曲演出前的帽儿戏，它必须演得生动、真实，引人入胜。由于它演唱效果的好坏对正文的演出有直接的影响，所以艺人们对书帽要进行反复的艺术加工。这个书帽创作得好，也反映二人转艺人熟悉人民的斗争生活，与人民的命运是联系在一起的。著名的二人转老艺人程喜发，艺名程傻子，生于一八八九年，多年在吉林、辽宁、热河一带演唱。他曾回忆年青时在农村、矿山、城镇演出，和群众亲如一家、不分彼此的情景，正好为《九反朝阳》中描述的金场工人生活做了生动的注脚，他说：

在旧社会，二人转艺人的生活不能不为土豪、粮户、官衙、老板唱，但是看这种小戏最多的还是农民和煤窖、木帮、金场等处的工人。……这些劳动哥们和艺人也亲近：不光在场子上他们欢迎我们，唱完戏还交朋友、唠知心话。不少挖煤、掘金的工人说：“兄弟，我们都是穷哥们，艺人还比我们强，我们好比都是雀，可是你们在林子里飞，我们在笼子里受罪。一下坑，如同下地狱，尘土蒙上脸，真成了鬼了”。说完掉泪。尤其在年节，他们更想家，有我们一唱，总算给他们添点乐趣。

我到过夹皮沟金场，工房里用板子搭床，连炕席都没有，铺草盖麻袋。……工人一下洞子，身子一折三层，手里拄着拐子，背着口袋，四条腿爬。……我们小班艺人，在农忙时背个小包到金场唱。工人多半爱听好汉哥们的段子。

程喜发的回忆不就是《九反朝阳》唱段创作和演出的真实的生活环境吗。

正是因为李凤奎起义的事迹在人民中间广为流传，人民为了纪念这些英雄人物，曾编成民歌，后来又被二人转艺人学来，到人民中间演唱，便成了这样一段精彩动人的书帽。

二人台是近百年来在内蒙西部、山西西北部忻县地区、河北张北地区流行的一种歌舞小戏，它最初是民歌和丝弦坐腔的形式，后来逐渐发展为化装演唱的小戏。一般由两个人扮演一旦一丑，载歌载舞，并使用简单的道具，如霸王鞭、手绢、扇子等。

大约清代咸丰、同治、光绪年间，随着各地人民走口外谋生，不断向内蒙西部地区迁移，带来了各种民间戏曲、民歌和“社火”，人们为庆祝节日闹红火而组织的文艺演出活动叫做“社火”，如各种民歌、戏曲、曲艺演唱和秧歌、高跷、龙灯、旱船、渔船、竹马、小车子等，形式丰富而多样。这是我国北方广大地区农民创造的一种文娱活动，每年农历正月十五日前后都要举办一次，表示庆贺前一年的辛勤劳动和五谷丰收，又预祝第二年风调雨顺、有更好的年景。“社火”有季节性，不能满足广大群众平时对于文娱生活的要求，于是冬天闲暇之际和夏天劳动之余，青年人又聚集在一起，用笛子、四胡、打琴、三弦、梆子等乐器伴奏，自己演奏自己唱，叫做“丝弦坐腔”。当地群众把用丝弦乐器伴奏的民歌统称为“丝弦调”。

这种“坐腔”形式，原在蒙古族人民中间很盛行。每当某家娶亲聘女的时候，远亲近邻都来祝贺，大家欢聚一堂，也常有民间艺人，随身带来乐器，演奏或歌唱，所唱内容都是蒙族民歌，如《三百六十只黄羊》、《四公主》、《森吉德玛》等。年长日久，这种“坐腔”形式已成为蒙古族人民的习俗。这一习俗，也被汉族人民所学习仿照，并对蒙汉民间艺术，起了相互交流、融合的作用。

传说有一位叫老双阳的艺人，是土默特旗人，自小从事民间文艺活动，到处演唱。在光绪初年，他唱到六十九岁的时候，由于年老气衰，不能再引吭高歌，也不为群众所欢迎了。于是他便和儿媳妇一起化装演出，又受到群众的欢迎，很多“坐腔”艺人便纷纷效法。从此“坐腔”变成了“化装演唱”，成为二人台的雏形。关于二人台的形成过程，还有其它一些传说。如有一个说法是二人台起源于山西河曲县，有两个老艺人，唱旦的叫樊二官，唱丑的叫樊立梦，曾在内蒙演出，后又返回故乡，带回了这种演唱形式，所以河曲山歌与二人台音乐有密切的关系，《走西口》是二人台的传统剧目。这些说法并不一致，但总的说来，它是汉蒙人民在民歌基础上，经过几十年的丰富和发展，逐渐吸收了“社火”中民间舞蹈的身段、动作及地方戏曲中简单的表演程式，形成的富有浓厚地方色彩的民间歌舞小戏。

二人台的剧目有的是根据当时当地所发生的事实为素材编写的，有的是在各地民歌和戏曲剧目的基础上改编移植的。它们反映了内蒙西部地区近百年来社会上发生的重大事件，歌颂了劳动人民勤劳勇敢的高贵品质和对黑暗统治势力的反抗斗争，如《打后套》描写了光绪年间刘天佑率领汉蒙族农牧民起义的故事；《走西口》描写了关内汉族人民远出口外谋生、与亲人离别的情景；还有很多节目描写妇女生活（如婚姻、爱情等），无情地揭露和抨击了封建礼教和买卖婚姻，赞扬了被压迫妇女渴望婚姻自由、追求幸福生活的愿望和理想。

二人台的音乐包括唱腔和牌子曲两大部分。它的唱腔是专曲专用，一个剧目有一个或两三个固定曲调，反复填词演唱，各段速度一般有从慢到快的

变化，类似曲牌联缀的结构。但艺人们运用了梆板、尺寸（即节奏、强弱）的变化，将同一曲调发展为许多唱腔，以表达各种复杂的剧情。一个唱腔可分为亮调（散板）、慢板、慢二流水、二流水板、快二流水板、捏字板（旋律简化、速度加快，便于衔接和造成紧张气氛）、搓板（垛板）等。

《走西口》是二人台的传统剧目，属于以唱做为主的“硬码戏”，即做工戏。描写孙玉莲与太春结婚刚刚一个月，太春为生活所迫，便离开孙玉莲，到西口外谋生。临行时，夫妻依依不舍，玉莲叮咛嘱咐丈夫在外面行船宿店时要多加小心，表现了新婚夫妻的恩爱感情，也在客观上反映了劳动人民的苦难生活，因为走西口在当时是一条艰难的道路。人们离别亲人，远到塞外，或为人揽工受苦，或垦荒种田，或下窖背炭，或挖药材，要历尽千辛万苦，才得生存和赚一些钱，转回故乡，有的还冻饿或病死在他乡，《走西口》真实地反映了这一社会现实。剧中的女腔亮调用于孙玉莲悲痛失声的哭腔：

亮调以后接唱慢板或慢二流水板。慢板被艺人称为“大弯大调”，曲调延伸长、变化大，中间可填入许多衬词和装饰音，使旋律丰满而动听，艺人又称之为“填满腔”。流水板多为中速，是常用的叙述性曲调：

捏字板用在节目进行到最后几段，此时节奏性加强了，旋律简化，有些过门也被删掉，以适应于带鞭表演和舞蹈。

二人台还有一类歌舞并重的剧目，叫做“带鞭戏”，又称为“火炮曲子”，如《十对花》、《打金钱》等。它的曲调除了有亮调、慢板、流水、捏字板等由慢到快的变化以外，还常用搓板（垛板），其速度比捏字板快一倍，用于收尾的最后一两段。由于过多地缩腔减字，使曲调已失去它原来的面貌。有时演员唱到搓板时，甚至以朗诵（说白）代替唱腔。这种节奏的变化在全剧的结尾造成高潮，使载歌载舞的表演更加红火、热烈。

二人台的牌子曲，多数来自明清时代的老曲牌和民歌、戏曲：有少数来自佛曲、吹腔等。特别要提到的有一部分曲牌是从内蒙民歌中吸收并发展而成的，它们具有蒙族民歌高亢、辽阔、悠扬、跳荡的特点。二人台牌子曲大多又是能独立演奏的器乐曲，将二人台牌子曲《森吉德马》与内蒙民歌《森吉德马》做一比较，就可看出它们之间的渊源关系：

二人台的伴奏乐器有“笛子、四胡、打琴、四块瓦等，后来也有加用月琴、三弦的。四块瓦是用竹子制成，共四块，每块长四、五寸，宽一寸半，每手各持两块，可随旋律的起伏和人物情感的变化奏出多样的节奏，起着烘托气氛和加强音乐表现力的作用。它是二人台乐队里使用的一件独特的乐器。

锡 剧 与 吕 剧

锡剧是近百年来形成的地方戏。它最初称为无锡滩簧，又叫无锡东乡调或东乡小曲，产生于无锡东北的严家桥和羊尖一带，是一种民间说唱。开始是坐唱形式，后来加进了舞蹈和表演动作，成为滩簧小戏。据老艺人说，约在道光十年（1830年）左右，曾有男女合演的小戏班子存在，一班是金巧（男）、珠凤（女）；一班是徐阿八（男）、珠宝（女，与珠凤为姊妹），

他们活动在常州、宜兴、无锡、苏州、江阴一带的农村，称为常锡滩簧。

常锡滩簧的演出形式很简单，只是由一男角、一女角登台对唱，故称做“对子戏”。演出的剧目都是农民的集体创作，唱词和说白可由演员自由发挥。剧情多反映农村生活，如《双推磨》、《种大麦》、《割韭菜》、《张老福卖西瓜》、《磨豆腐》等，还有很多反映农民婚姻问题和描写农村风光、四季景物的剧目。

到了光绪、宣统年间，对子戏的流传地区愈来愈广，为了更广阔地反映现实生活，开始上演一些剧情复杂的剧目。剧中角色增多了，同台可有第三者或更多的演员出场，称为“同场戏”。至光绪三十四年（1908年）沪宁铁路建成通车，常州、无锡地区农民到上海谋生的日益增多，常锡滩簧艺人也进入大城市。这个剧种进入上海有了重要的转变，首先是常州籍滩簧艺人与无锡籍滩簧艺人合作演出，造成两种滩簧小戏的合流，他们的人力增加了，有可能演唱场面更大的同场戏，叫做大同场戏。它们在大城市有机会与其他剧种相互交流，从形式到内容都有所丰富，音乐的曲调也增多了，出现一批艺术上有成就、受群众欢迎的演员。后来又有京剧艺人参加常锡剧的工作，促使它向京剧学习模仿，上演古装戏和连台本戏。开始时因为京剧武打不易搬用，所以吸收文场做工戏较多，人们称它为“常锡文戏”。

锡剧的唱腔，最早只有滩簧，又称簧调，它的唱词易懂，曲调朴实、粗扩，经过多年发展成为一套完整的声腔系统，有开篇、长三调、说头板、行路快板、哭调、老簧调、老旦调、簧调流水等多种腔调。簧调唱腔一般由“起板”、“清板”与“落板”（或称“收板”）三部分组成。唱清板时，胡琴停止伴奏，只用其他乐器敲击板眼，清板的乐句较自由，可以根据唱词的多少伸缩。曲调起伏小，也不带拖腔，至落板时，才加入胡琴伴奏，是一种朗诵式的腔调，具有明显的说唱音乐的风格。老滩簧调以《珍珠塔》中的一个女腔唱段为例，这是由最早一批从农村进入上海的滩簧艺人演唱的，从这个唱段可以看到早期滩簧调的特点。

唱段中的清板是江南一带地方戏，特别是滩簧剧种共有的唱腔形式。唱清板时，因为没有乐器伴奏，能使人更好地听清唱词，词句多少不拘，演员可以自由叙说，非常灵活，所以它深受群众喜爱，至今保存在锡剧的主要唱腔中。它的不足之处是旋律性较差，只适宜平铺直叙，遇到表现悲哀或激动的情绪时，就需要另创新腔。

簧调反工老旦调和长三调也都是簧调较老的唱腔，大约在同场戏时期已经开始使用。在小同场时，即除了一旦一丑以外，要有第三个演员出场时，为演唱老旦的角色，便出现反工老旦调，它用簧调的低四度音演唱（簧调胡琴定15弦，反工老旦调定41弦），曲调也比较缓慢，加了许多装饰音，适于老旦演唱。簧调长三调是专为演员上场时演唱的四句开篇而创作的，它的特点是在第三乐句上有一个很长的装饰性的拖腔，所以叫长三调。由于这个拖腔，使整个唱腔富于优美的旋律性，丰富了簧调的曲调。

此唱段中“人在外面心在呀家呀”一句共唱曲调十九小节，中间插入两个过门。唱“家”字之后，有一个很长的过门，再唱出衬音“呀”字。过门与唱腔成为一体，过门烘托着演员的情绪，成了唱腔的一部分，配合起来婉转动听。通过上面所述两例说明簧调在剧种各个不同阶段的演变过程中，为适应

新的需要，已经在不断地丰富和发展。

近几十年来，常锡剧大量吸收了其他剧种、曲种的曲调，如“玲玲调”是根据苏州滩簧与评弹改编的新腔，“大陆板”是杭州武林班的唱腔。还有来自苏剧的“迷魂调”、“太平调”，来自京剧的“高拨子”等。在伴奏音乐中吸收了很多山歌小调，如《绣荷包》、《紫竹调》、《寄生草》、《湘江浪》、《九连环》等。这些唱腔和曲牌构成抒情、淳朴而又具有浓厚江南农村气息的锡剧音乐，深受广大群众的欢迎。

锡剧乐队所用乐器，在对子戏时期只用一把胡琴，后来陆续增加了板胡、月琴、琵琶、唢呐、扬琴和若干打击乐器。

吕剧是流行于山东地区的地方戏。它是从说唱音乐琴书演变而来的。

琴书起源于苏北、皖北、豫东一带，后来传播到山东。一般由二至四人表演，演唱者兼奏乐器，扬琴是主要乐器，打扬琴者坐在中间，右边的拉坠胡，左边的弹三弦。节目多是生动、活泼的民间故事。表演时，以唱为主、以说为辅，演员互相分担故事中的角色，不仅有独白、对话，而且有独唱和对口唱，能采用多种方式表演故事情节，有向戏曲形式发展的便利条件。

由于各地风俗、习惯和语言的不同，及受各地其它曲艺、戏曲艺术的影响，琴书产生了不同的风格和流派。明显的派别有南路、北路之分。北路的发展较为突出，经过很多艺人的加工创造，在本世纪初，由说唱形式演变为化装演唱的戏曲。约在一九一五年左右，山东广饶县谭家村的琴书艺人时殿元、谭明伦、崔兴乐等，在农村将琴书中的“王小赶脚”这个节目化装演出，边唱边舞。这种载歌载舞的形式受到群众欢迎，其他艺人也效仿去做，群众称之为“驴戏”或“扬琴戏”。此后化装演唱的琴书节目越来越多，广泛流行于鲁中、渤海、胶东等数十个县。不久有一部分艺人进入济南演出，又吸收了其他戏曲的表演动作和曲调而成为北方新兴的剧种吕剧。

吕剧音乐的常用曲调有“四平腔”、“二板”、“流水板”、“娃娃腔”等。“四平腔”是最老的唱腔，由民歌“凤阳歌”蜕化而来。原来在琴书中，它也是基本的唱腔，据老艺人说，一八九八年前后，广饶县东寨村张兰田、张治田去凤阳拜师学艺，才带来“凤阳歌”，说明南北方艺人一直在相互交流。“四平腔”的原始曲调由简单的四个乐句组成，经过艺人多年的创造，在其节奏快慢、旋律起伏、起板落板过门的长短繁简方面都有很大的丰富和变化。一般有唱快唱慢的区分，即快四平和慢四平。慢四平是一板三眼，多表现细致抒情的唱段；快四平是一板一眼，多表现强烈、激忿的情感。原始的“凤阳歌”还作为曲牌使用，仍有其独特的表现功能。原始的四句腔“凤阳歌”是这样的：

吕剧老艺人演唱的“四平腔”已经在此基础上，有了较多的变化。有的仍在板上起唱，叫做老顶板，有的可在头眼或中眼上起唱，这样可闪板躲字，使人听清唱词。老顶板的唱法是：

这个唱段的基本轮廓还是《凤阳歌》，但是旋律有了更多的变化，加了较繁复的花腔。近几十年来，吕剧其它的常用曲调也都有很多发展，如“二板”的节奏很活泼，有一板一眼的“二板”，还有一板的“流水”。“娃娃腔”很轻松愉快，曲牌除《凤阳歌》以外，还有《铺地锦》、《银纽丝》、《叠断桥》、《太平年》、《打枣竿》、《罗江怨》等多种，有些是民间长期流

传的曲调。这些唱腔和曲牌构成了流畅而优美的吕剧音乐，其演出的剧目内容仍是群众熟悉的民间故事。群众中有“听到吕戏声儿，推开棉花车儿”的说法。又说它是“拴老婆橛子”，意思是有些剧目，妇女百听不厌，戏不唱完，不愿离去。

六、近代器乐的发展

广东音乐

近百年来，在广东珠江三角洲一带产生和流行的民间器乐曲，人们称之为“广东音乐”，这是外省人对它的笼统称呼，实际它包括的范围很广，其中有粤剧和潮州剧音乐，主要指过场音乐和烘托表演动作的乐曲，又叫“班本”，较长的叫“大过场”，短的叫“小过场”；小曲，即小调及器乐曲，依其乐曲长短又分为大调和小调。还有广东的地方性民歌曲艺，如山歌、儿歌、木鱼、粤讴、南音等。狭义的“广东音乐”是指小曲，即器乐曲而言，现在已成为习用的专称。

近代，广东小曲盛行一时，在城市里，戏曲伴奏乐队在过场中演奏它；茶楼和街头卖艺的演奏它，如歌女的伴奏者在演唱间隙，便演奏一两支小曲；民间婚丧喜庆的乐队也演奏它，这种乐队演奏的乐曲，又叫做“八音”、“行街音乐”或“座堂乐”。在农村中，农民也自发组织“八音”乐队，或在耕作之暇吹奏自娱，或有庆典、赶会、婚丧事时被请去担当乐手。所以广东小曲在城市和农村中都有广泛的群众基础。经过长期的孕育演化，它又吸收了各地民间小调、小曲、戏曲音乐和各种器乐曲，逐渐形成了具有鲜明地方色彩和独特风格的乐种。它的曲调流畅优美，节奏清晰明快，多数乐曲反映了人民群众的乐观情绪；还有一些乐曲写景抒情或描写自然界鸟兽虫鱼的动态、花草的繁茂等，表现了人民对生活的细致观察和热爱，富有浓厚的生活气息，深受人们的喜爱。

1919年前后，演奏广东音乐的乐器有二弦、提琴（不是西洋乐器的提琴，而是一种中国乐器，形制和板胡相近，琴筒用竹制或椰壳制，前面嵌薄木板，约在明代已出现）、三弦、月琴、横箫，俗称“五架头”，后来加入扬琴、琵琶、钢弦二胡（高胡）、秦琴等。

早期乐曲，音符较疏，节奏也少变化，后来它的旋律和乐汇逐渐形成新的特点，可能是与当地人民的生活和方言有关。它的曲调进行中有多种装饰音型，称做“加花”，如常用的“冒头”和“迭尾”就颇具特色。它是在一个乐句的前面加装饰音群或在一个乐句的结尾加曲调化的延伸；或在一个或几个乐句的两邻加以装饰，使其旋律自然谐和而又流畅、丰满，如原乐句 3665，演化为 3561 5176532 5 5；原乐句 36523，演化为等。

早期所传的乐曲多无作者，是民间长期流传的群众集体创作。本世纪初出现一批演奏家兼作曲家，从事改编和创作的工作。比较著名的有一位严公尚（老烈），擅长演奏扬琴，改编了十几首乐曲，其中有几首在当时非常流行，影响较大。他曾根据传统乐曲《三宝佛》的部分段落改编为《旱天雷》、《倒垂帘》两曲。

《三宝佛》等二段又名《三汲浪》，原是一首琵琶小曲，后来用作粤讴的前奏，称为“过场板眼”。严老烈把原曲乐句拆开，加上若干花音，使旋律活泼流畅、生机盎然，表现人们在旱天时节，忽然听到雷声隆隆、预示天将降雨的喜悦心情。全曲贯串着欢快跳跃的节奏，与原曲沉滞平板的情调完全不同，创造了一个新的意境。

将两曲对照如下：

严老烈还用民间曲调《寡妇诉冤》改编为《连环扣》。《寡妇诉冤》原是一首悲怨的曲调，经严老烈改编后，旋律加花，并采用五度转调演奏，成为一首活泼愉快的乐曲，把原曲委婉地诉说哀怨一变而成为对美好未来的希望。曲调激昂有力，表现了对封建势力的憎恨和反抗情绪，具有近代资产阶级民主思想的色彩。

将两曲开始的旋律对照如下：

严老烈改编的乐曲也可作为扬琴独奏乐曲演奏。他有一套独特的演奏技法，用右手（右竹）奏旋律，左手（左竹）奏衬音，衬音增多以后，逐渐成为旋律的组成部分，使曲调更为欢快流畅，形成一种新的演奏风格。

何柳堂（约1872—1934年）是一位琵琶演奏家，也是从事早期广东音乐创作和改编的作曲家。近年有人到他的家乡广东省番禺县调查，知道他是一个上无片瓦、下无寸土，栖身祠堂，一生以写作和授徒为生的民间艺人。他除了写过许多广东乐曲外，还写过一些以宣传抵制洋货、反对蓄婢、劝戒洋烟为题材的地方曲艺作品。他创作的著名乐曲有《群舟竞渡》、《赛龙夺锦》等。因为在他演奏的乐谱选集中最早出现了《雨打芭蕉》一曲，从此曲旋律、音域来看，是为在琵琶上弹奏而作，何柳堂演奏琵琶曲，多奏自己改编或创作的乐曲，所以有人认为这首乐曲可能也是他的创作。

《赛龙夺锦》一曲，又叫《龙舟竞渡》，流传甚广。它描写的是民间举行的龙舟竞赛、奋夺锦标的欢腾热烈场面，表现了我国劳动人民坚强、勇敢、豪放、乐观的精神面貌。乐曲运用了很多新颖的音乐语言和技术手法，为广东音乐的创作开辟了一条新的道路。

丘鹤侑（1880—1943年）是我国较早编写广东音乐书刊的人。他于一九一六年左右出版了《弦歌必读》，又于一九二二年出版了《琴学新编》第一集、第二集，对广东流传的小曲做了一番搜集、整理工作。书中标明为“粤调”的乐曲有大调、小调、过场乐曲、粤剧和潮剧唱腔，包括二簧、西皮、梆子、恋坛（乱弹）等，还有南音、粤讴、民歌、牌子曲（昆腔）、梵音（佛曲）共七十余首曲调，对广东音乐的传播起了相当的作用。此外，他还创作了《双龙戏珠》、《声声慢》、《相见欢》、《狮子滚球》等乐曲。《狮子滚球》一曲以秦琴为主奏乐器，曲中运用了双音、音域较宽的跳跃旋律、推弦所达到的半音效果等秦琴的演奏技巧，发挥了主奏乐器的性能，有一定的创造性。

除了上面谈到的创作和改编的乐曲外，还有一些广东音乐乐曲，来自其他地区，但流传至广东以后，经当地人反复演奏，改变了原有的面貌，变成带有广东地方风格的乐曲。有人说：“……这些古调词曲，并不完全是发源在广东地方的，其中如昭君怨、浪淘沙、梅花三弄等等，都本是燕赵间的名词谱，不过它经过广东音乐家的演奏和改革，愈形婉转动听了”（《粤乐精华》中“关于粤乐的说明”便反映了这种情况）。

以一九三四年曹天雷所编《粤乐名曲集》初集中所收集的粤曲《三潭印月》与一九一六年沈肇州所编《瀛州古调》（琵琶谱）中的《汉宫秋月》来比较，可以看出《三潭印月》是来自琵琶曲《汉宫秋月》，但与《汉宫秋月》曲谱不同，它适应了粤胡的演奏要求，形成另一种风格。

现将两曲开始的旋律对照如下：

《粤乐名曲集》中还有一曲，仍名为《汉宫秋月》，也是来自琵琶曲《汉宫秋月》，它和《三潭印月》是异名同曲，但《三潭印月》加花更为繁多。此例说明了广东音乐与其它器乐曲的相互吸收与交流。

广东音乐是近百年来、特别是本世纪以来形成和发展起来的新乐种，它的早期曾出现不少优秀作品，只是三十年代以后，在大城市中成了舞厅中的音乐，出现很多庸俗、肤浅、甚至黄色的东西，濒于衰亡的绝境。解放后，广东音乐又继承了它的优秀传统，重新获得新生。

江南丝竹

江南丝竹是近代流行于江苏南部、上海、浙江西部一带的器乐演奏形式，它以丝弦和竹管乐器相结合进行演奏，所以称为丝竹乐。所用乐器有二胡、三弦、琵琶、扬琴、笛、箫、笙、鼓、板、木鱼等。丝竹乐在这些地区的城市和农村都很流行，但两者风格不完全相同。城市中以文人居多，在演奏手法上加花较多，风格优雅华丽；在农村中吹鼓手较多，演奏大套乐曲，常常加用锣鼓，气氛热烈，风格简练朴实。一九一一年以后，逐渐以上海为中心。组织了很多演奏丝竹乐的团体，如“文明雅集”、“钧天社”、“清平社”等。这些团体定期集会，各地丝竹爱好者也前来参加。江南丝竹的乐曲有的来自民间婚丧喜庆和庙会活动中演奏的风俗音乐，有的是长期流传于民间的古典曲牌。著名的乐曲有所谓“八大曲”之称，即《老三六》、《慢三六》、《中花六》、《慢六板》、《欢乐歌》、《云庆》、《四合如意》、《行街》等。

江南丝竹乐曲在曲式结构上，大体分为三类，第一类为一个基本曲调的变奏，如《中花六》、《慢六板》、《欢乐歌》、《云庆》。第二类是一种类似西洋音乐回旋曲式的循环结构，如《老三六》、《慢三六》。第三类是多曲牌联奏的套曲，如《四合如意》、《行街》等。

“三六”一曲流传很广，它是由多个曲调组合而成，各个乐段之间用“合头”的形式衔接起来，连贯而流畅。“合头”在全曲共出现五次，演奏时每至一个乐段开始时速度渐快，显示出层次的变化，也表示情绪的不断高涨。

下面是此曲的“合头”，旋律流畅而舒展：

最后的结尾发展了合头的旋律，并在节拍、速度、调性上有所变化，与全曲形成鲜明的对比，给人以美不胜收之感：

用“合头”连接若干曲调，形成一个完整的乐曲，是我国民间音乐中流传历史很悠久的一种曲体结构形式。它在江南锣鼓曲牌中也普遍使用。

《行街》一曲的标题本身已说明它由于经常用于婚礼行列而得名，也可看出江南丝竹的某些乐曲与人民的风俗生活有着密切的关系。这个乐曲充满了明快喜悦的情绪，它由《小拜门》、《玉娥郎》和一个小快板的曲牌组成，最后有一个快板尾声，是个曲牌联奏的套曲形式。乐曲前面悠扬抒情的慢板与后面活泼跳跃的快板形成鲜明的对比。

下面是其中的第一段《小拜门》，它原是一个可以单独演奏的曲牌，也常用于戏曲伴奏，曲调迂回反复、悠扬流畅：

《四合如意》又称《四合》，也是多个曲牌组成的大型套曲。加上“如意”二字是取民间成语“吉祥如意”的意思，说明它的流行也与民间风俗有关。《四合》的传谱很多，因地区的不同而分为《扬州四合》、《苏州四合》、《杭州四合》等。曲牌由四、五个到七、八个组成，所以也有称作《八合》的。在上海附近农村还流传带锣鼓的《四合》，称作《锣鼓四合》，其结构和风格接近于江南套头锣鼓，与《吓西风》、《汉寿亭侯》等乐曲相似。一九二一年前后出版的《扬合》乐谱上，有锣鼓的痕迹，苏州的某些《四合》谱上也有“级级封”、“巧连环”等锣鼓曲牌的小标题。这些带锣鼓的乐谱可能是《四合》的早期传谱。

演奏《四合如意》时，乐队要严格按照一竹一丝相间的顺序就坐，每种乐器独奏与多种乐器合奏相结合。轮流独奏的乐段分别称为头卖、二卖、三卖，又称头赛、二赛、三赛，有相互传接和竞赛的意义，这样可以造成不同乐器之间音色的变化和对比，别具特色。

江南丝竹是近代盛行的新乐种，曲调爽朗、节奏明快，给人以清新、优美的感受，表现了江南地区人民勤劳朴实、细致含蓄的性格特点，也体现了人民对生活的热爱和对山清水秀的家乡景色的赞美。很多乐曲广泛流传各地，受到群众的欢迎。

吹 歌

吹歌是近代广泛流行于我国河北、山东一带的器乐合奏。

河北农村的“吹歌”，是农民在农闲时或参加人家的婚、丧、喜庆活动时，用管子及笙、海笛、胡琴、云锣、鼓、钹、小钹、梆子等乐器演奏。其曲目大多是可以演唱的“歌”。有些是河北地区流行的民歌，如《二十四糊涂》、《摘棉花》、《算盘子》。有些是河北梆子的唱段，演奏者用管子、海笛、唢呐等模仿群众熟悉的唱段，这叫做“卡戏”。要把戏曲唱腔“卡”得很逼真、维妙维肖，就要求演奏者熟悉唱腔所表现的情感，还要有比较高的技巧，能很好地控制乐器各音孔的音高，吹出各种滑音。还有些曲目是古老的传统曲牌，如《朝天子》、《万年欢》、《集贤宾》、《得胜令》等。河北吹歌的演奏风格朴素而粗犷，表现了我国北方人民豪爽、乐观的性格和气质。有一首乐曲《小放驴》就是通过管子领奏与其它乐器合奏相呼应，形成一问一答的演奏方式。其活泼、跳跃的曲调生动地反映了农村生活的侧面：

另有一曲《放驴》是在它的基础上发展起来的。这两个曲调中都有许多乐句是对偶形式，即前后乐句应用独奏与合奏相互呼应的手法演奏。民间艺人称之为“学舌”也就是模仿的意思。

除河北吹歌外，山东鼓吹乐，山西民间吹打乐部很有特点。山东鼓吹乐以唢呐为主奏乐器，配以笙、笛、云锣、钹、鼓、梆子，艺人们注意发挥乐器的演奏性能，特别是让主奏乐器做淋漓尽致的即兴演奏。这个乐段称为“穗子”，大部分曲目都非常火红、热烈，演奏“穗子”时可达到高潮。有一首乐曲《百鸟朝凤》，以丰富的想象和独特的演奏技巧，细腻地模拟各种禽鸟的鸣叫声，音乐语言非常生动活泼。

还有一首《大合套》也在民间长期流传。它汇集了山东地区鼓吹乐曲的

很多旋律发展手法，全曲第一部分是曲牌《开门》的变奏，第二部分是穗子，很能体现北方鼓吹乐的风格特点。

琵琶

琵琶独奏自唐宋以来，一直在民间流传，到近代，因其地域、师承、所传曲谱及其演奏风格的不同形成了众多的流派，比较著名的有以下几家：

华文彬传派。华文彬（1784—1859年），字伯雅，号秋苹，江苏无锡人。曾编有《南北二派秘本琵琶谱真传》（简称《华氏谱》）和牌子小曲《借云馆小唱》。他的琵琶谱刊行于1819年，是我国最早刊行的琵琶谱。曲谱中介绍了在他以前民间流传的琵琶大曲七套，小曲六十二套，并把指法分成右手指法和左手指法两大类，规定了指法符号。对后世琵琶谱的记录整理有着相当的影响。他所记写的乐曲基本上是直隶派（河北）王君锡与浙江派陈牧夫的传谱。此后无锡的传派大都以《华氏谱》为依据。

平湖李祖棻传派。李祖棻生卒年不详。号芳园，浙江平湖人，编有《南北派十三套大曲琵琶新谱》（简称《李氏谱》），刊行于1895年。李芳园经商，往来于平湖与上海之间，他是五代演奏琵琶的世家子弟，和当时很多著名的琵琶演奏家有交往，所以有机会与他们相互切磋学习，本人有较高的演奏技术，并记录整理了乐曲，编印成册，以广流传。他所传的曲谱，有几曲是《华氏谱》所没有的，在标记指法方面也较为细致，这对于琵琶技巧的传播有一定的积极意义。但李芳园与一般封建文人一样，有“颂古非今”、“轻视民间”的积习。很多民间流传的曲调，他或改变曲名，或伪托古人所作，或添加分段标题等，造成了混乱，是不足取法的。另外，他还把一些尺字调（C调）的乐曲，改作小工调（D调）记写，在弹奏时又加进了很多不适当的花音，造成了调性上的混乱。如他所记写的《霓裳曲》、《陈隋古曲》都难于演奏。他的弟子有张子良、吴梦非、朱行菁等。吴梦非编有《恰恰室琵琶谱》（抄本）。

浦东派。江苏浦东地区几百年来一直有演奏琵琶的传统，人才辈出。近代著名演奏家陈子敬（1837—1891年）就是浦东人，他的曲谱有1898年的传抄本。陈子敬早年参加过太平天国的革命活动，后来专习琵琶，善于演奏《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《平沙落雁》（即《海青拿天鹅》）等曲（《南汇县志》）。

浦东派所传乐曲有沈浩初（1889—1953年）编的《养正轩琵琶谱》，刊行于1926年。乐谱前对所记写的乐曲和浦东派演奏指法做了较详细的介绍。序言中对《华氏谱》记谱的过于简朴和《李氏谱》的花指繁加有所评议，认为“华秋苹谱为最先供世之作，然大曲不多，指法颇简，其后平湖李芳园谱集曲十三套，广则广矣，奈花指繁加，几失庐山真面，且指法虽较华谱有增，尚多模糊难解。”《养正轩琵琶谱》比这两谱详尽和准确。

上海汪昱庭派。汪昱庭（1872—1951年）的演奏兼取平湖派与浦东派之长，所传弟子也较多。我们以汪派所传乐曲《夕阳箫鼓》为例。《夕阳箫鼓》最早见于1875年的手抄本曲谱，可见其流传的时间当更为久远，何人何时所作已不可考，可能是民间长期流传的集体创作，后来被文人琵琶演奏家整理、加工和传播。在李南棠（李芳园之父）和陈子敬的抄谱中，此曲共分七段。李芳园在《李氏谱》中对此曲作了较大的改动，首先他附会白居易的《琵琶

行》，将曲名改为《浔阳琵琶》，又伪托是唐初文人虞世南作曲。结构上将原来七段扩展为十段，每段都加了极为雅致的标题，如“花蕊散回风”、“关山临却月”、“箫声红树里”、“夕阳影里一归舟”之类。在曲调上精工琢刻，繁加花音，使其成为士大夫阶层所欣赏的乐曲，与原来民间传谱的面貌大不相同。到二十世纪初，汪昱庭又对李芳园的曲谱做了较大的改编，曲名改为《浔阳夜月》、《浔阳曲》或《夕阳箫鼓》，删掉了《李氏谱》中很多纤巧柔弱的繁音花指和长段捺音的弹法（李芳园弟子朱行善善弹文套琵琶曲，他演奏此曲即是如此）。曲谱变得较为朴素，风格也较为完整和统一，使它接近于民间乐曲的原貌。汪昱庭的曲谱流传下来，成为现代一首著名的琵琶独奏曲。三十年代初，上海“大同乐会”柳尧章将它改编为民族器乐合奏曲，改名为《春江花月夜》，几十年来，深受广大群众的喜爱。

《夕阳箫鼓》通过对夕阳西下，渔舟晚归的描绘，赞美了祖国的锦绣河山。给人以欢快、喜悦、舒畅的感受。曲调质朴优美，生动细腻，具有浓郁的江南民间音乐的色彩。它在长期的流传过程中几经封建文人的改编和加工，有些地方表现了士大夫阶层的闲情逸致。但总的看来，仍是一首优秀的民间传统乐曲。

我们以汪昱庭的弟子李廷松的传谱为例，乐曲的基本结构是同一主题的变奏，引子是散板，用 6666 和 4 - 4 - 的音型描绘鼓声和箫声，向人们展现出傍晚时分夕阳将下的水乡景色：

然后引出乐曲的主题：

下面几个乐段的变奏中，充分发挥了琵琶左手推、拉、打、带的指法，每次变奏都不重复、呆板。为了加深主题形象和意境的刻画，在基本旋律的变奏中又加进新的音乐素材，乐曲进行的速度、力度也都有多种起伏变化。既描绘了微颺轻拂，水波荡漾的景色，也描绘了橹声急促、渔舟近岸和渔歌四起的欢腾景象。最后的尾声宁静如画、意境深远：

除了《夕阳箫鼓》外，《十面》、《卸甲》、《阳春古曲》、《月儿高》等也是汪派演奏家经常演出的曲目。

近代琵琶流派还有崇明瀛州古调派。以 1916 年海门沈肇州（1858—1930 年）编印刊行的《瀛州古调》曲谱为依据。其弟子有施颂伯、徐立孙等，演奏的乐曲比较朴素无华。施颂伯善于演奏武套大曲，他演奏的《十面埋伏》绘影绘声，有金鼓齐鸣、撕杀呐喊的战斗气氛，气势磅礴雄伟，与有些流派弹奏此曲时在旋律上加工和美化较多是迥然不同的。

浙江温州还有琵琶演奏家侯国器、潘老秉、张幼明及其弟子殷北海等。他们演奏的乐曲更为古老，多为各派刊行曲谱所未收，如《宋玉悲秋》、《琵琶行》、《滴水摆莲》等，都系大曲。《滴水摆莲》应用泛音很多，在技巧上有较高的要求。

除以上流派以外，北方曲艺、苏州评弹、四川清音和福建、广东等地区的曲艺和器乐合奏中都有琵琶伴奏或参加合奏，也都各有自己的独特风格 and 特点。

箏是我国历史上一种历史悠久的弹拨乐器。早在战国时代已经流行，首先流行的地区是在秦国（今陕西省），故亦有秦箏之称，《史记·李斯列传》说：“弹箏、博髀，而歌呼呜呜。快耳目者，真秦之声也。”即其证明。箏在民间长期流传，历代的民间演奏家们积累了丰富的表现手法和多样的演奏技巧。到近代，出现了一些演奏流派。按地区的不同，大致可分为河南、山东、广东客家、潮州等流派，各有其不同的演奏风格。

河南地区的箏曲原来不是独立的器乐曲，而是明清以来盛行于河南开封一带的地方说唱“河南鼓子曲”的前奏曲。这种鼓子曲又称“河南曲子”，它由“板头曲”、“牌子曲”、“鼓子杂牌”等部分组成。其中的“板头曲”即是一种前奏音乐，它的曲调优美，具有浓郁的地方色彩，曲式结构很严谨，每一曲都由六十八板组成。在多件伴奏乐器中，箏有专谱流传下来，逐渐脱离了河南曲子，成为独立的箏曲。

这些箏曲亦可直接称之为“河南板头曲”。从流传的曲目，可以看出它们有的就是以原始河南曲子的“板式”命名的，如《单八板》、《双八板》、《花八板》、《花流水》等；有的则密切结合了原来说唱的故事内容，是说唱音乐的一个组成部分。如：以《三国演义》唱段为题的《哭周瑜》；以《大西厢》唱段为题的《上楼》、《下楼》、《莺莺唤红》（莺莺唤红娘）；以《汾河湾》唱段为题的《打雁》（丁山打雁）等。河南箏曲传到全国各地之后，人们便以《中州古调》称呼它。乐曲古雅，指法简练，有时，虽加用一些指法，但也都表现了河南地区民间音乐的风格特点。以传统乐曲《闺中怨》为例：

此曲又名《闺怨》，共六十八板，是典型的板头曲结构。乐曲通过较多的滑、按音的运用，表现了封建社会的闺中女子，身受封建礼教的束缚，婚姻不能自主的哀怨情绪。

山东箏曲也有板头曲、牌子曲之分，其曲调多来自山东琴书的伴奏音乐，在演奏风格上较为明快爽朗。较有代表性的传统乐曲有《天下同春》、《凤入松》、《凤翔歌》、《大八板》、《满江红》、《庆太平》等。

河南、山东两地的民间演奏家们有时也将河南曲子或山东琴书中常用的小牌曲联接起来弹奏，称为“曲子联奏”或“牌子曲联奏”。并将加花、减字的手法运用到乐曲中去，练习多种弹奏技巧，同时也集中表现了当地乐曲的风格。

南方箏派以广东客家箏曲和潮州箏曲为代表。客家是指南宋末年，因避战乱，由中原地区迁居至广东大埔、梅县一带的居民，当地人称他们为“客家”。这些人带来的中原地区的音乐，虽称是“中州古调”，但因历经数代，深受粤东地区音乐的影响，已经别有韵味，独具一格。以箏曲《崖山哀》为例：

崖山在广东新会县之南。南宋末年，忽必烈率领的元军南下，宋恭宗被俘北去。南宋将领陆秀夫在崖山率领水军与元军决战，终于失败，陆秀夫背负南宋最后一个小皇帝赵昺投海自尽。后人创作此曲，表达了对他们的怀念。曲调悲壮，全曲 4、^b7 运用较多，并用按音、滑音、颤音等指法弹奏，表现了一种压抑、沉痛的情感。客家箏曲，著名的还有《琵琶词》、《怀古》、《平

山乐》、《蕉窗夜雨》、《翡翠登谭》、《水上鸥盟》等。

潮州筝曲流行于广东潮州汕头地区，后来也流行于福建闽南一带。其曲调来源于多种演奏形式的潮州音乐，如弦诗乐、笛套乐、汉乐等。这些筝曲可独奏，也常与三弦、琵琶等合奏，称为室内细乐，其演奏风格清秀幽雅，讲求韵味的深长、变化。

潮州筝曲有自己独特的记谱法，称为“二四谱”，它是以“二三四五六七八”共七个数字记谱，既表示弦位，也表示音高。用当地方言唱诵，取其中二、四两字为代称，故名“二四谱”。这七个数字相当于工尺谱的“合四上尺工六五”，译成简谱是“5612356”。七个数字均有特殊用途，它可以记谱，也可作为调名使用。筝的结构特点是每一根弦都有“雁柱”（柱位、码子）支撑，左手按压雁柱左侧弦段，可变化弦的张力，调整音高，造成按音变调。数字中三、六两弦音是变化的根据，三、六（63）轻按，音不升高，称轻六调或三六调；三、六两音重按，由6、3升高至7、4，称重三六调或重六调。以五（2）字为根据的有“活五”调，按压此音，使它活动变化，音高处于2与#2之间，产生不稳定的效果。“轻六”、“重六”、“活五”是潮州筝曲的三大调。还有一个“轻三重六”调，是指三（6）音不变，六音由3升高至4，音调似处“轻六”与“重六”之间。每种调构成不同色彩的音阶序列，以表现不同的曲情。

二四谱并无刊印本，都是在当地艺人和爱好者中间辗转传抄，它与工尺谱曾长期并存使用，或以二四谱为主，夹杂一些工尺符号；或以工尺谱为主，附以二四等数字。有些原为二四谱的乐曲译为工尺谱以后，仍保留使用“轻六”、“重六”、“活五”等调名。由二四谱大量改用工尺谱，始于清代末年，这是因为二四谱流传地域较窄，外地人难于唱诵，不便推广，所以逐渐被工尺谱所取代。

全国各地流传有多种筝曲曲谱，除二四谱外，客家筝曲也有声字并用的工尺谱，山东地区有大板花字工尺谱。它们都自成体系，记录了各地筝曲不同的演奏技巧，按谱演奏，可表现出浓郁的地方风格，为我们研究筝的历史和发展提供了生动的直接的物证，有待于深入整理和发掘。

近代，潮州著名筝曲有《柳青娘》、《寒鸦戏水》、《胡笳十八拍》、《北雁恩归》、《昭君怨》、《凤求凰》、《穿山龙》等。完整的大套筝曲在结构上有一定的规格，用“曲速三变”的程序演奏，每曲由头板、拷拍、三板三部分组成。头板是慢板，相当于 $\frac{4}{4}$ 节拍，拷拍和三板是同一曲调的变奏，多为快流水板或有板无眼，相当于 $\frac{2}{4}$ 或 $\frac{1}{4}$ 节拍。头板曲调是全曲的主旋律，它有时也可以不连接拷拍、三板，而单独演奏，此时又称它为二板。

《柳青娘》是流行最广泛的一首乐曲。它有“轻六”、“重六”、“活五”、“轻三重六”四种曲谱。每曲三十板，都由头板、拷拍、三板组成，旋律优美流畅。

当地人称此曲为“弦诗母”，即乐曲之母的意思，是学习潮州筝曲的必修曲目。《寒鸦戏水》一曲也很流行，用“重六”调演奏，指法轻快流利，描写一群寒鸦在水中追逐嬉戏的情景。多数潮州筝曲可以变调演奏，如“轻

六”变“重六”，“重六”变“活五”等。

此外，浙江、内蒙等地也有箏曲流传。二十年代以来，浙江流传一首乐曲《高山流水》，是由浙江桐庐县俞赵镇关帝庙水陆班子演奏的笛曲移植改编而成的。此曲很少用繁音花指，是一首风格淡雅的乐曲。内蒙的箏根据当地乐曲特有的音阶调式的需要，另有自己的定弦法，雁柱的排列也与广大汉族地区流行的箏有所不同，用于伴奏民歌、牧歌或独奏。近代流行的乐曲有《阿都沁旗的阿斯尔》，“阿都沁旗”即现在的太仆寺旗。“阿斯尔”是乐曲的意思，是流行于太仆寺旗的箏曲。《飞奔的黄羊》一曲描写了黄羊在辽阔草原上奔跑的姿态。内蒙箏的传统演奏方法中，右手只用大指和食指的劈、托、抹、挑指法，不用中指，曲调也别据风格。

七、西洋音乐的传入

鸦片战争以后，随着基督教的传入和欧洲侨民移居我国的增多，特别是教会学校的兴办，在客观上起了更广泛地传播西洋音乐的作用。如他们带来了教会的赞美诗和欧洲资产阶级社交活动中的一些音乐小品，也带来一些初级的钢琴作品。1872年基督教传教士狄就烈在上海美华书馆出版《圣诗谱》，载有三百六十多首宗教赞美诗乐谱，并附有乐法启蒙，讲解西洋乐理，使用五线谱记谱，其目的是为了传教的方便。此书所载曲调都是欧洲流行的宗教乐曲。1883年英国传教士李提摩太刊印出版《小诗增》，为了更便于宗教的传播，书中采用中国老百姓所熟悉的民歌曲调作为练习曲。这些传教士传播西洋音乐对我国音乐的发展起了一定的积极作用。

欧洲乐器和器乐作品的大量传入是在二十世纪初期。首先是欧洲的铜管乐队被洋务派和君主立宪派所采用。1899年袁世凯聘请的德国顾问中，有一个名叫高斯达的人，建议把军队中的长号筒换成西洋铜喇叭，同时组织一个军乐队。1903年袁世凯在天津曾开办过军乐学校，兴办了三期，每期八十人，另有一个旗人队，约五十人，还送人去德国专门学习音乐，成立过一个二十人的西洋铜管乐队。此后在一般中小学里也逐渐开展起业余的军乐队活动。

辛亥革命以后，簧风琴在学校和社会生活中广泛应用，并有专门供中国人学习使用的风琴教科书出版，如1911年日本人铃木米次郎编著、辛汉译的《风琴教科书》；1919年索树白编辑的《风琴教科书》，两书论述了风琴的种类、构造、演奏方法，并编有由浅入深的练习曲和应用乐曲，便于学者练习和演奏。1907年有一个日本人在中国学堂任音乐教习多年，曾收集京剧曲谱多种，用五线谱记录整理，刊印了《清国俗乐集》一、二集。1915年又有人用简谱记录戏曲和民间器乐曲曲谱，使其适用于风琴弹奏，刊印了《风琴戏曲谱》，其中有《虞舜熏风曲》、《花六板》、《梅花三弄》等民间乐曲和《天水关》、《洪洋洞》、《文昭关》、《三娘教子》、《二进宫》、《空城计》等十余出京剧唱腔选段。五四运动以后还有《粤曲风琴谱》刊印。当时中小学教育中多使用风琴，中上层有产阶级在家庭和社交活动中也用它作为娱乐乐器，所以用风琴弹奏民间乐曲和戏曲唱腔也成为一时的习尚，可见其流传之广。此时在北京建立了几家风琴厂，制作风琴，以供社会上的需要。

钢琴在此时期也开始在中国流行，师范学校、教会学校和某些私人教学中已经逐渐使用。1918年商务印书馆刊印的《进行曲》一书是我国最早出版的钢琴谱。此书共收乐曲六十余首，选择乐曲的题材是多方面的，有意大利、德国著名歌剧的选曲；有表现儿童生活的乐曲，如《霜仙进行曲》、《幼稚园进行曲》；有描写各国风貌的乐曲，如《亚林比进行曲》、《爪哇进行曲》、《优美之河流》、《美哉此河》等；还有歌颂美国1783年独立战争的《华盛顿进行曲》、法国国歌《马赛曲》等，包括当时欧美各国流行的不少著名乐曲。

此时期学校教育中也很注意中西音乐的学习。1900年南京两江师范学校开办，设有图画工艺课，聘请日本教师教授音乐课。1907年清政府“女子小学堂章程”中正式把音乐列为“随意科”。1908年曾志态、高寿田、冯亚雄等人上海办“上海贫儿院”，除了读书以外，还兼授小提琴、管乐等西洋乐器。1912年公布的“中学校令施行细则”规定中学设“乐歌”一课，每周一小时，把音乐作为必修科。1920年我国成立了第一个正规的高等音乐专业

系科，即“北京女子高等师范学校音乐体育专修科”，学制三年，为我国培养音乐专门人才。

随着外国音乐的传入，手摇蜡筒唱机也传入我国。法商百代公司也在我国大量经营盘形唱片，录制过很多京剧和大鼓等戏曲、说唱的唱段。不少早期京剧和曲艺著名演员的唱段就是用百代公司的唱片保存下来的。

此时期出现了新型的音乐社团，并有中国人或外国人以举办音乐会的形式开展音乐活动，如1914年左右曾志忞等人在北京创办的“中西音乐会”，对戏曲音乐进行学习和改良；1916年“北京大学音乐团”成立，分中西乐两部分，1919年改组为“北京大学音乐研究会”，会长蔡元培，会员共有三十余人，分古琴、琵琶、昆曲、提琴、钢琴等小组，并有人讲解西洋乐理与和声学。1920年北大创刊《音乐杂志》，是我国最早出版的音乐杂志。为五四以后新型音乐社团期刊的大量出现和发展提供了先例。此外，1915年上海夏令配克戏院演出过俄罗斯歌剧，俄国人举行过音乐会，演奏俄罗斯作曲家的钢琴协奏曲等。上海工部局外籍人组织的管弦乐队和北京、上海一些外籍教师也相当活跃，经常举行音乐会、演出欧洲古典和近代的音乐作品。上海工部局乐队，原是一个管乐队，后来成为阵容充实、水平较高的管弦乐队，它服务的对象主要是外国侨民和我国上层知识界人士。

此时，我国音乐家也开始学习欧洲作曲理论并进行创作，如肖友梅（1884—1940年），1901年赴周本学习教育和钢琴，并加入了同盟会，1912年赴德国莱比锡音乐院学习音乐理论，在莱比锡大学研究教育，1920年回国后，在北京女子高等师范、北京大学音乐传习所任教，创作了大量的歌曲。黎锦晖（1891—1967年）在1921年创作了他的第一部儿童歌舞剧《麻雀与小孩》，这些作品都是属于我国近代吸收了欧洲作曲技巧以后出现的专业音乐创作。

著名音乐家刘天华（1895—1932年）当时在上海一个新兴的戏剧团体“开明剧社”工作，同时也学习西洋音乐，参加管弦乐队的活动。他不但精通二胡、琵琶等民族乐器，还能演奏小提琴、小号、钢琴等西洋乐器。由于他能在民族音乐的基础上吸收西洋音乐作曲和演奏技巧，因此在民族器乐创作和演奏上取得杰出的成就，成为我国近代音乐史上作出重要贡献的音乐家。

声乐方面，学堂乐歌的兴起是我国现代群众歌咏活动的先声。它介绍和传播了欧洲和日本的资产阶级音乐文化，使五线谱和简谱两种记谱法在中国广大学生和知识分子中间得到普及，为搜集整理民间音乐提供了有利的工具。

总之，近代西洋音乐的传入对我国音乐文化的发展具有重要的意义。它扩大了中国人民的音乐视野。很多人学习了西洋音乐，有可能运用西洋音乐理论和技术发掘整理我国丰富的民间音乐宝藏。也使很多人有可能在借鉴西洋音乐之所长以后，创作出以反帝反封建为内容的大量优秀的新作品，它为新民主主义音乐文化的创造和发展准备了条件。

近代音乐是古代音乐的继续和发展，但有自己时代的特点，情况较为复杂。民歌、说唱、戏曲、器乐、歌舞等传统音乐形式比明清时期更加群众化，繁多的新乐种、新曲种、新剧种相继兴起，并以前所未有的规模在全国各地流传和发展，呈现丰富多彩、生动活泼的景象。具有反帝反封建主题和民主主义思想因素的作品占有一定的数量，它们代表着近代音乐发展的主流，反映了社会的前进方向。宫廷雅乐日趋僵化，词曲典雅的昆曲极度衰微，已濒绝响。由于中国是一个延续了三千多年的封建社会，近代刚刚开始发生重大

变化，所以即使在民间音乐的各个门类中，维护清王朝统治以及充斥形形色色封建糟粕的作品不仅大量存在，而且比以往任何历史时期都更加顽固和腐朽，这是急剧的社会变化和错综复杂的阶级斗争的反映。

中国资产阶级，由于先天的软弱和革命的不彻底性，不可能抵御帝国主义文化和封建文化的进攻，也不可能肩负起继承和发展我国民族音乐文化的重任，他们只是在开展学堂乐歌活动和传播西洋音乐方面做出了一定的贡献。

近代音乐是有成就的，所有反映反帝反封建革命传统的优秀作品都将作为旧民主主义革命时期音乐文化的宝贵遗产而载入史册，闪现其应有的光辉。1919年五四运动以后，中国无产阶级登上政治舞台，无产阶级代替资产阶级而成为中国民族民主革命的领导者。1921年，中国共产党成立，中国人民的革命斗争走上了胜利的道路，中国音乐文化的历史也展开了新的篇章。

后 记

中国音乐史是一门年轻的学科，它所研究的范围十分广阔，而研究的基础又很薄弱，需要很多同志齐心协力，共同耕耘。

这本书稿是这样完成的：

1963年，吴钊在杨荫浏先生指导下写过一本《中国古代音乐小史》，这次我们在此基础上作了修改、补充，并由刘东升增写了近代音乐部分，而成为今天这个样子。在写作过程中，我们深有力不从心之感，因为我们所熟悉的只是民族音乐的一两个门类和方面，有很大的局限性，所以，写出的东西也是很粗略的、片断的，错误、疏漏之处一定不少，敬希同志们指正。

在此书即将付印之际，我们深切地怀念着老所长李元庆同志，本书全稿是他在病榻前审阅的。他为人民的音乐事业奋斗毕生的坚强意志，忘我的工作精神和对青年同志的启迪和帮助，使我们深受感动，难以忘怀。

我们还对杨荫浏老师多年来在业务上对我们的辛勤指导，表示衷心的感谢。当然，由于水平所限，书中存在的错误，则应由我们个人负责。本书吸收了许多前辈、老师和同志们研究成果，文中不能一一注明，谨在此表示衷心的感谢。

各地博物馆和本所张振华同志洗印了大部分照片，人民音乐出版社的同志为本书的出版付出了艰巨的劳动，我们也一并致谢。

吴 钊 刘东升

1980年7月25日于音乐研究所

增订后记

本书初稿出版以来，得到了北京大学阴法鲁教授、日本东京大学名誉教授岸边成雄博士和学术界许多师友的鼓励、关心。日本交响出版社和南谷郁子女士本着促进中日文化交流的友好情谊，愿将拙著译成日文介绍给日本读者，对我们无疑是很大的鼓舞与激励。

回顾拙著出版至今，虽说只有短短四年，但中国音乐史的研究工作，尤其是在音乐考古与古谱解读方面，其成果实在惊人。由于翻译在即，我们只能在短时间内作了某些补充增订，若与日新月异的研究进程与成果相比，必然会有相当的差距。

此次出版，承阴法鲁教授认真审阅了全稿，提出了不少中肯、宝贵的意见，并在百忙中为本书撰写了序言。音乐出版社黄大岗、刘玲女士先后给予本书许多帮助，在此一并致以由衷的谢意。

本书古代与近代两部分，分别由吴钊与刘东升作了修改。由于我们学识与水平有限，错误失当之处在所难免，望海内外有识之士不吝指正。

吴钊、刘东升

1987年10月2日于北京

中国艺术研究院音乐研究所

附录

参考文献目录

黄祥鹏《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》上、下，《音乐论丛》一、三集，音乐出版社，1978年。

马承源《商周青铜双音钟》，《考古学报》，1981年1期

湖北省博物馆《随县曾侯乙墓钟磬铭文释文》、黄祥鹏《曾侯乙钟磬乐学体系初探》、李纯一《曾侯乙编钟铭文考索》、吴钊《箎笛辨》、《音乐研究》，1981年1期。

吴钊《广西贵县罗泊湾 Mi 墓青铜乐器的音高度测定及相关问题》、《中国音乐学》，1987年4期。

庄本立《埙的历史与比较之研究》，民族学研究所集刊三十三期，台北，1972年。

饶宗颐、曾宪通《随县曾侯乙墓钟磬铭辞研究》，香港中文大学，1985年。

《碣石调·幽兰谱》、《神奇秘谱》、《浙音释字琴谱》、《西麓堂琴谱》、《琴书大全》、《绿绮新声》、《大还阁琴谱》、《五知斋琴谱》，见《琴曲集成》，中华书局。

《事林广记》、《文林聚宝万卷星罗》、《太平御览·乐部》、《玉海·乐部》，见《中国古代音乐史料辑要》第一辑，中华书局，1962年。

熊朋来（元）《瑟谱》，丛书集成本。

杨荫浏，阴法鲁《宋姜白石创作歌曲研究》，音乐出版社，1957年。

魏皓（清）《魏氏乐谱》，日本芸香堂刊本。

允禄等（清）《九宫大成南北词宫谱》，清内府刊本。

叶堂（清）《纳书楹曲谱》，清乾隆刊本。

徐萝园（清）《梦园曲谱》，清同治福本。

吴增祺（清）《天韵社曲谱》，清光绪稿本。

华秋苹（清）《琵琶谱》，清嘉庆刻本。

曹安和等译《弦索十三套》，音乐出版社，1955年。

《西安何家营乐器社鼓乐谱》、《智化寺京音乐谱》，原抄本。

杨荫浏、曹安和《苏南吹打》，音乐出版社，1957年。

毛继增《白沙细乐》，中国音乐研究所1964年油印本。

《律吕正义》正、续、后编，万有文库本。

杨荫浏《中国音乐史纲》、《中国古代音乐史稿》，音乐出版社。

李纯一《中国古代音乐史稿》第一分册，音乐出版社，1964年。

杨荫浏、吴钊《说乱及其他》、《人民音乐》，1963年6期。

杨荫浏《霓裳羽衣曲考》、《人民音乐》，1962年4期。

岸边成雄《唐代音乐的历史研究》乐制篇。

吴钊《试谈减字谱的创制问题》、《琴论缀新》第三集，1964年。

山田孝雄《源氏物语的音乐》，宝文馆，昭和九年。

吴钊《宋元古谱‘愿成双’初探》、《音乐艺术》，1983年3期。

陈旸（宋）《乐书》，元覆宋刊元明遞修本。

饶宗颐《宋季金元琴史考述》、《琴府》下册。

叶德均《宋元明讲唱文学》，上海文艺联合出版社。

《南词引正》、《南词叙录》、《曲律》、《闲情偶寄》、《乐府传声》、《今乐考证》，见中国古典戏曲论著集成本。

吴钊《蒲松龄的俚曲》，中国音乐研究所油印本，1962年。

李家瑞《北平俗曲略》，历史语言研究所，1931年。

张长弓《鼓子曲言》，正中书局，1948年。

杨荫浏等《陕西的鼓乐社与铜器社》、《智化寺京音乐》，民族音乐研究所1954年油印本。《尚书》、《毛诗正义》、《周礼正义》、《礼记》，十三经注疏本。

《墨子》、《庄子》、《荀子》、《吕氏春秋》、《淮南子》、《论语》，诸子集成本。

丘琼荪《历代乐志律志校释》第一分册，中华书局1964年。

苏晋仁等《宋书乐志校注》，齐鲁书社，1982年。

标点本廿四史，中华书局。

《通典》、《文献通考》，万有文库十通本。

赞宁（宋）《续高僧传》，碇砂藏经本。

徐松（清）《宋会要辑稿》，中华书局，1957年。

徐蓼莘（宋）《三朝北盟会编》，光绪刻本。

王尧臣（宋）《崇文总目》，丛书集成本。

朱熹（宋）《楚辞集注》，古籍刊行社影宋本。

严可均（清）《全上古三代秦汉三国六朝文》，中华书局1958年。

李善注《文选》，中华书局，1977年。

《全唐诗》，中华书局，1960年。

郭茂倩（宋）《乐府诗集》，中华书局，1979年。

释彦棕（唐）《大唐大慈恩寺三藏法师传》。

《东京梦华录》、《梦梁录》、《都城纪胜》、《武林旧事》，上海古典文学出版社，1956年。

徐兢（宋）《宣和奉使高丽图经》，周去非（宋）《岭外代答》，陶宗仪（元）《辍耕录》，陈侃（明）《使琉球录》、汪楫（清）《使琉球杂录》、周煌（清）《琉球国志略》，丛书集成本。

沈德符（明）《万历野获编》，中华书局，1959年。

沈榜（明）《宛署杂记》，北京出版社，1961年。

刘侗等（明）《帝京景物略》，明刊本。

李日华（明）《紫桃轩杂缀》，明刊本。

李丰（清）《扬州画舫录》，中华书局，1960年。

叶梦珠（清）《阅世编》，上海掌故丛书第一集，1936年。

黄叔璥（清）《台海使槎录》、李钟珏（清）《新嘉坡风土记》，丛书集成本。

沈心工《学校唱歌集》，1904年。

沈庆鸿《学校唱歌集》1至4集，文明书局，1906年。

赵景深《弹词考证》，商务印书馆，1933年。

江苏省音乐工作组编《江苏南部民间戏曲说唱音乐集》，音乐出版社，1955年。

- 梅兰芳《舞台生活四十年》第一集，人民文学出版社，1957年。
- 陈汝衡《说书史话》，作家出版社，1958年。
- 《徐兰沅操琴生活》，中国戏剧出版社，1958年。
- 中国音乐家协会、中国音乐研究所《中国近现代音乐史参考资料》第一编，中国音乐研究所1959年油印本。
- 陶君起《京剧史话》，中华书局，1962年。
- 达威《辛亥革命时期的学堂乐歌》，音乐研究，1982年4期。
- 沈洽《沈心工传》、石磊《清末日本军歌传人中国初考》，音乐研究，1983年4期。
- 张静蔚《近代中国音乐思潮》，音乐研究，1985年4期。

