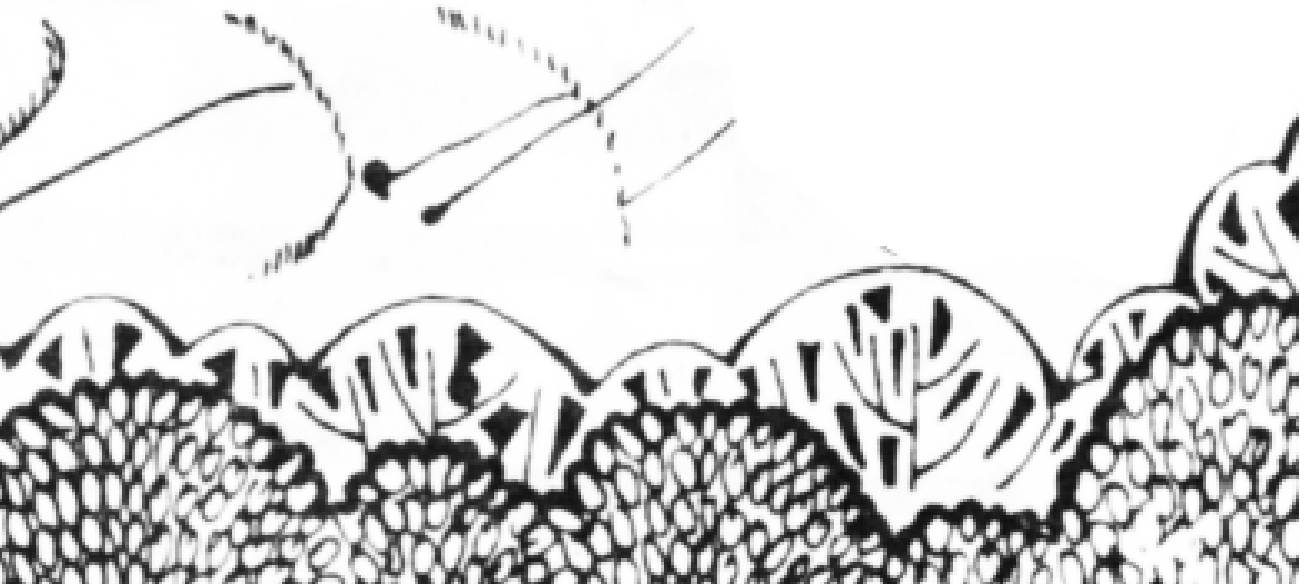


中国音乐发展史

（四）

文强 编著



目 录

中国古代音乐史研究.....	1
古谱研究	1
其他专题研究与断代研究	5
中国近现代音乐史研究.....	9
中国近现代音乐概况.....	9
学术会议	13
学术争鸣	16
专题研究	19
专著与史料.....	21
外国音乐研究	23
建国初期外国音乐研究.....	24
“文化大革命”时期的外国音乐研究	31
改革开放中的外国音乐研究	33
汉族传统音乐研究	40
汉族传统音乐的收集与整理	41
汉族传统音乐的研究.....	53
少数民族传统音乐研究	66
少数民族传统音乐概况.....	66
音乐志性质的课题	71
律学研究.....	80
律学研究的稳步发展.....	81
“文化大革命”中的律学研究	85
律学研究的蓬勃发展.....	86
音乐考古	91
音乐考古概述	91
新石器时代音乐	97

商周音乐	100
秦汉至南北朝音乐	109
隋唐至元明清音乐	112
宗教音乐研究	116
佛教音乐的研究	116
道教音乐研究	124
基督教音乐与少数民族宗教音乐研究	128
乐器改革	132
乐器改革工作的历程	133
乐器改革的思维及争议	141
乐器改革的特点、影响和前景	147

中国古代音乐史研究

古谱研究

一、琴谱研究

古琴专用乐谱（文字谱及简字谱）是一种指法谱，关于弦序、音位（徽位）和左右手奏法等记载详明，但节奏记录不严，须由琴家推敲原作进行“打谱”。新中国成立以后，在广泛收集琴谱的同时，一批有经验的琴家积极从事古谱的研究、发掘。查阜西除编纂《存见古琴曲谱辑览》外，还编有《存见古琴指法谱字辑览》（一九五八年成稿，现有油印本）。一九五六年受中国音乐家协会、中央文化部及民族音乐研究所指派，他组织小组到全国二十多个地方，探录了60多位琴家200多首琴曲的实际演奏。在琴家们努力下，许多久成绝响的优秀琴曲，如《幽兰》，大、小《胡笳》，《昭君怨》，《离骚》和《酒狂》等，于五十年代至六十年代初，重新发出动听的音乐，大大丰富了古代音乐史曲例。古琴曲《广陵散》，久视为失传，王世襄研究指出，它有着“不传之传”，并在潜流中有所发展，从明刻本中还可考知明以前所增段落的大体情况。不少琴曲用五线谱记写后汇集为《古琴曲汇编》（第一集），以及《古琴曲集》。配合译谱研究还出版了《幽兰实录》、《广陵散》、《古指法考》等书及管平湖《从幽兰、广陵散的谱式谈到减字谱的时代问题》等论文。

八十年代，古琴谱的研究不断有新进展。如吴文光对《幽兰》的新译解，在乐曲宫调、律制处理及内涵诠释方面提出不少新见解。对此也有不同看法，有关讨论仍在进行。还有王迪定谱、译谱的《琴歌》的出版。关于琴谱释译的论文，则有伊鸿书的《琴用指谱辨证》、林友仁《琴乐考古构想》以及李民雄《古琴打谱浅释（上、下）》等。

二、敦煌曲谱研究

一九〇〇年发现于敦煌石窟藏经洞的“敦煌曲谱”及其他有关材料，从三十年代到五十年代曾先后有日本学者林谦三及中国学者任二白等进行探索，取得不少成果，为继起者提供了宝贵的经验。

七十年代末，在前人成就的基础上，叶栋率先对“敦煌曲谱”发起新探索。他参照保存有较古传统的福建“南音”的琵琶定弦及谱式符号，提出对原谱全部谱字、符号的识读方案，对节奏、调式也作出判断，并首次将译谱付诸演奏，成为可听的音响。

他的研究如同“一石激起千层浪”。他的论文《敦煌曲谱研究》和译谱正式发表之后，一批中青年学者为主的研究者跃然而起，对敦煌曲谱及其他古谱展开研究并不断发表研究成果，形成一股有影响的“古谱热”。

毛继增、陈应时、席臻贯、赵维平、赵晓生、关也维等人先后撰文，或与叶栋商榷，或提出自己新的看法。讨论涉及曲谱的时代、名称，琵琶谱还是管色谱，大曲谱还是歌舞伴奏谱，以及定弦法、节奏等等问题。对节奏、节拍、音高等符号，尤其是“□”“、”两个符号如何理解，反复进行了讨论。何昌林、赵晓生、陈应时及关也维等人还分别提出自己不同的全译或部分新译谱。

这样便一共有了六种音高基本相同而节奏节拍差距较大的译谱。港台及海外的学者，如饶宗颐，也积极参与讨论。这一讨论仍在不断深入。

三、其他唐宋古谱的研究

首开新中国唐宋古谱解译之端的，是杨荫浏、阴法鲁的《宋姜白石创作歌曲研究》。姜夔《白石道人歌曲》中有十七首带有旁谱的自度曲，是现存两万多首宋词中仅有的带谱之作，也是“保存到今天的唯一的宋代乐谱”。杨荫浏以深厚的民族传统音乐功底为基础，参考五台山《八大套》管子谱、西安“鼓乐”及北京智化寺音乐中宋人谱式的实际运用，跨越了久已中断的直接传承关系所留下的历史间隔，成功地译解姜白石集中留存的曲谱。揭开了古谱研究的新篇章，使这些古曲得到广泛的传唱。

在八十年代的“古谱热”中，也有一些学者重新考察姜白石歌曲。如陈应时结合对唐宋宫调的研究，提出关于白石谱宫调、琴的调弦法及许多符号的新看法，如“ η ”（折）相当于现代记谱法的降记号。并由此进行新的译解。后来张林、席臻贯、丁纪园等人也都针对杨译发表不同意见，有的人也提出自己的译谱。

对唐传日本的天平琵琶谱《番假崇》（公元七四七年乐谱）及五弦琵琶谱《秦王破阵乐》这两份早于敦煌曲谱的稀世古谱，何昌林也进行了研究和译解。

对宋代《事林广记》中唱赚《愿成双》、元熊朋来自度曲《伐檀》、明清曲牌及《魏氏乐谱》等都有学者进行研究和译谱。孙玄龄《元散曲的音乐》，是对元散曲一次较全面的研究，并译出全部元散曲乐谱 680 首。一九八二年中国音乐家协会和中国音乐学院等单位主办了《华夏之声——古谱寻声》论文宣讲会和专题音乐会。一九

八八年，上海成立了排演中外学者译解的古谱的“上海中国古乐团”，并举行了《唐朝传承的音乐》首场演出。在国外也有学者从事中国古谱的研究并取得一些成果。

也有的学者对古谱译解的方法及古谱学的建立进行了思考，并认为已经成立一门专门的古谱学。黄翔鹏则认为，“还不存在一个奠定了理论基础、发展成为体系、有方法、有相应技术知识、有检验准则的‘古谱学’”，同时，他也指出：“古谱学的建立也不会太晚了，它确实已在酝酿过程之中”。这一评述是比较中肯和切合实际的。

黄翔鹏另辟蹊径，一改旧据秘藏古谱探求古代乐曲的思路。他立足今乐，从各个时代宫调体系的传承变迁，结合文献、历史、语言音韵多方面研究，进行古曲钩沉及曲调考证，从而得出许多“今之乐，亦古之乐”的有说服力的结论。由此途径进行的古谱研究正在深入并渐入佳景。

对西安鼓乐谱、福建弦管谱、二四谱以及一些少数民族传统记谱法的研究，也取得不容忽视的成绩。各种乐谱及中外（中国与西方、中国与日本）乐谱的比较研究，八十年代中期也异军突起，成绩斐然。

在兴起的“古谱热”中，不免个别主观臆断而引起混乱。有人认定敦煌文物研究所藏一枚东汉元嘉二年汉简是“五弦琴谱”，因而发现中国最早的乐谱。然而考古学家随即指出这一有残损的木简上乃简文“……到亟驰诣官……”，许多音乐学者则进一步指出“破译”真相，严肃批评了这种不良学风。

其他专题研究与断代研究

一、少数民族音乐史的研究

中国是多民族国家，各民族都有自己悠久辉煌的文化传统，都是中华民族文化遗产的重要组成部分。中华人民共和国成立以后，少数民族音乐史受到前所未有的重视，逐渐发展起来。

杨荫浏《中国古代音乐史稿》等通史著中，都曾努力反映少数民族古代音乐。四十年来，经过许多学者的钻研，尤其是一些长期生活在少数民族地区的学者和本民族学者的崛起，少数民族音乐史研究获得许多可喜的成果。

比较突出的，如新疆地区各族音乐史的研究，对丝绸之路各族音乐的研究。除努力挖掘原有文献材料外，许多学者深入调查研究各种实物及图像材料，例如新疆克孜尔等石窟及敦煌石窟的石雕、壁画材料，深入研究了古西域各国音乐艺术。有不少学者还结合西北各少数民族现存传统音乐，诸如维吾尔族“木卡姆”音乐及裕固族音乐等，采用逆向考察及历史比较法等新方法，揭示今乐与古乐之间深藏的密切关系，对古代文献记载中西域音乐作出了新的阐释。一九八一年以来关也维、周吉、周菁保、杜亚雄等学者写出一批有质量有见地的论著，也使历来热门的丝绸之路音乐文化交流的研究得到进一步的开拓和深化。

许多过去无人涉及的课题得到开拓。如孙星群《西夏音乐试探》，初次将过去几乎无人涉及的西夏音乐发展分为四个阶段，以反映从纯朴的本民族音乐到吸收遵从

唐宋制度、再经改革到制定本国“新律”的历程。

对南方“百越”、“百濮”各族音乐史的研究，既有宏观也有微观，既注意到各自发生发展的历程，也注意到相互之间的影响。如既有费师逊《民族音乐与文化交流》、冯明洋《百越文化中的音乐》这样概括的研究，也有杨德《铜鼓乐舞初探》、《古代云南乐舞初探》这样较具体的考察。此外，对各少数民族歌种、乐种、乐器及戏曲说唱的广泛的研究，也多能注意其历史渊源而进行追溯。这些成绩令人欣喜，但总的看，少数民族的音乐史研究还相对薄弱，还有很多空白。

二、宗教音乐史研究

五十年代进行的中国民族民间音乐调查，注意到对宗教音乐的采录。但真正重视并开展科学的研究，则是新时期实行改革开放以后。八十年代后期则因为倍受重视而有了更大的发展。

八十年代初，恢复宗教音乐的采录调查，陈家滨《五台山寺庙音乐初探》是宗教音乐研究中断二十多年后发表的第一篇文章。文中认为该庙中保存的《望江南》曲牌，“有可能就是唐代的原曲”，并认为五台山寺庙音乐甚至是山西八大套同名乐曲之“源”而非“流”。这对音乐史研究也很有意义。宗教音乐研究中有一些文章重点在历史研究，如田青《佛教音乐的华化》、《中国佛教音乐的形成与发展》等文研究佛教音乐史，蒲亨强《道教音乐与中国传统戏曲音乐》、《唐明皇与道教音乐》涉及道教音乐史。与道教有密切关系的“道家”音乐史及音乐思想也有不少人研究，如刘明澜《道家音乐观与古琴音乐》，蔡仲德《对道家音乐美学思想的历史考察》等。

三、乐器史研究

由于中国民族乐器种类繁多，各具特色，在音乐各门类中又有具体、稳定、易于把握的特点，加上考古发现中乐器实物及有关图像比重最大，所以乐器成为中国古代音乐史研究的一个重要方面。

中国乐器史研究大都是对各种乐器的具体研究，如对编钟、编磬、琴、箏、笙、笛、篪、琵琶、口弦（簧）、胡琴等等。有的研究比较深入，如古代南方民族乐器铜鼓，成为考古学界与音乐史界共同关心的课题。一九八〇年成立了专门的学术组织——中国古代铜鼓研究会，并于一九八〇、一九八三年举办规模盛大的学术讨论会，先后出版多种专著、图录及论文集。又如古代编钟的研究，也广及考古、音乐史及多种自然科学，取得引人注目的成果并成功召开过国际学术会议。

琴史研究也取得丰硕的成果。早在五十年代，查阜西等人便进行了琴乐文献的采集整理，除编纂《存见古琴曲谱辑览》和《存见古琴指法谱字辑览》外，还编有《历代琴人传》（油印本）。查阜西关于琴乐的笔记、论文还编为《澹泊集》和《澹泊别集》（均油印）。一九八二年出版的许健《琴史初编》，是第一本系统介绍古琴历史的专著。该书深入浅出地重点介绍了各个时代琴人、琴曲及琴论。作者指出，因本书“是编年断代体，许多专题不便集中探讨”，但书中材料丰富，分析扎实可靠，为琴史研究进一步深入发展奠定了基础。八十年代以来，关于琴乐的论文也不少，关于琴徽何时出现及《淮南子》“参弹复徽”的训释，郑祖襄、饶宗颐、许健、冯洁轩等先后撰文展开热烈的讨论。关于琴乐美学的研究也有许多论著发表。

琵琶史研究也较突出。五十年代，民族音乐研究所

编纂的《中国音乐史参考图片》中，便有琵琶专辑，介绍许多新的考古材料。八十年代，有不少人研究中国琵琶史这一课题。在研究中，有的人联系南音琵琶等现实材料；有的人结合新疆、甘肃的石窟、古墓的图像材料。韩淑德、张之年出版了第一部琵琶专史《中国琵琶史稿》，系统介绍了中国琵琶发展演进的历程，资料比较丰富，受到音乐界普遍肯定。当然，关于中国琵琶史研究的所有问题不可能在这本书全部解决。这需要广大学者继续努力，不断深入。

关于各种乐器间相互联系及一个时代、一个地区乐器及器乐的综合研究，乃至更为宏观的全面论述中国乐器发展规律的研究，仍很少。中国乐器史研究也还要进一步摸索自己的研究方法，并广泛借鉴相关学科成果。八十年代末的研究介绍中，有许多低水平的人云亦云的重复。克服这些不足，中国乐器史的研究会有更大的提高。

四、断代研究

中国古代音乐史的发展，既有代代相传绵延不绝的一贯性，又有不断的变化和各具特色的阶段性。许多学者提出过中国音乐史的分期问题。黄翔鹏根据音乐发展自身规律，认为中国古代音乐除原始时期外，主要有以钟磬乐为代表的先秦乐舞阶段、以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段和以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段。关于中国古代音乐史在通史研究上发展较快，但断代的专题的研究始终相对薄弱。易言之，及至八十年代末，中国古代音乐史研究在纵的方面（历时性）研究多，在横的方面（共时性，某一特定阶段特点时代）研究少。

通史研究若不能与断代史、专史研究分工合作、并

驾齐驱，就会背离学术发展和人们认识由点到面、由少至多、由个别到一般的客观规律。从个人来讲，缩短战线可以集中精力，使研究向纵深发展，避免纵向拉长而形成的空疏漏略、浮光掠影之弊。

八十年代末期，关于中国古代音乐史在断代方面的研究，多属某一时段内个别问题的研究，很少对某一阶段深入全面的考察。例如，叶栋《唐代音乐与古谱译读》可以视为这方面的尝试。但若与日本岸边成雄这样的唐代音乐史专家所做工作相比，则中国的断代研究之不足显而易见。截至一九八九年，中国古代音乐史研究较有成绩的是，对先秦及近世戏曲时代的断代研究。

中国近现代音乐史研究

中国近现代音乐概况

中国近现代音乐史，是音乐史学中一门晚起而年轻的分支学科。它的研究对象，是一八四〇年至一九一九年至一九四九年间的音乐事件、音乐人物、音乐作品、音乐生活等的历史发展描述，阐明它们的成果及其历史作用，做出合乎科学的历史评价，并试图探索中国近现代音乐发展的规律。中华人民共和国成立之前，很多音乐家对此进行过重要探索。例如，早在一九三三年，胡怀琛写了《上海学艺概要》，对本世纪初以来的音乐事件和音乐家等方面，进行了述评；一九三六年，李树化著《近代中国艺术发展史》中的音乐部分，对早期音乐发展有过描述。此后，钱仁康在搜集史料的基础上，连续

撰有《清末的爱国歌》、《简谱述评》、《我国最早的音乐教材》等文，综述早期音乐发展概况。一九四二年，洪潘写的《谈军乐》探讨了早期军乐在中国的发展。同时期在解放区，冼星海和吕骥等人，对“五四”以来的音乐运动史，进行了具有一定理论深度的研究。当时，冼星海曾写《现阶段中国新音乐运动的几个问题》；吕骥开设《新音乐运动史》的课程。但是，由于近现代音乐还处于发展过程之中，加上战乱频仍，史料难于收集和集中等原因，上述一些探索和研究，就未能形成系统的学科性的研究成果。

中华人民共和国成立以后，在相当长的时间内，近现代音乐史的研究，集中在对革命音乐活动和革命音乐家及其作品方面，如对聂耳、冼星海的纪念活动的宣传和研究。一九五五年夏，由文化部、中国音协等单位组织“纪念聂耳逝世二十周年，冼星海逝世十周年”的纪念活动，发表了十几篇较有份量的研究文章，特别论述了两位音乐家是社会主义现实主义音乐的奠基人。目的是进行革命传统的教育，对旧的音乐学院进行改造和教育。吕骥曾在中央音乐学院建院初期开过“新音乐运动史”的课程。

从五十年代初开始，文艺界、音乐界曾多次提出研究“五四”以来的音乐发展历史问题。从一九五四年起，音乐界开展了“关于发展‘五四’以来的社会主义现实主义音乐传统”的讨论；一九五六年中国音协就“新音乐传统”问题，组织了专题讨论会；一九五六年八月在中国音协理事扩大会上，吕骥作了《关于音乐理论批评工作的几个问题》的发言，阐明了“新音乐运动”几个重要问题，一九五七年在扩大化了的“反右”斗争中，

针对受到错误批判的不少音乐家，提出必须进行对“五四”运动以来的音乐发展史的研究，以保卫革命音乐传统。音乐理论界、专业音乐教育部门 and 广大音乐工作者日益感到近现代音乐史研究的迫切性和必要性。尽管上述一些理论讨论带来不少消极后果，但为建立中国近现代音乐史学作为独立的史学分支学科，起到奠定思想基础和理论基础的作用。

一九五八年，作为独立的分支学科，近现代音乐史学建设，在“大跃进”的气氛中开始起步。早在一九五七年秋，中国音协组织一个小组，提出了“中国近代音乐史提纲”，一九五八年初，中国音协召集各地音协负责人讨论。紧接着在上海和北京分别成立了两个近现代音乐史编写组，开始了学科创建的工作。上海音乐学院于一九五八年九月，组成《中国现代音乐史》编写小组，首先到北京搜集资料，采访音乐家，拟写提纲征求各方面意见；从十二月开始写作，至一九五九年九月，奋战一年，完成了《中国现代音乐史》初稿。与此同时，北京的中央音乐学院音乐研究所，也组成《中国近现代音乐史》编写组，其组成还包括音协和音乐学系的成员。这个编写组经过一年多的努力，除完成《中国近现代音乐史纲要》（未定稿）外，还编辑油印出版 10 巨册贯通性研究资料，约 300 多万字。

上述两个编写组，为创建中国近现代音乐史学科，起到了巨大的奠基性历史作用。这主要表现在：

第一，建立起一支具有相当水平的基本研究队伍。其主要成员，九十年代仍然是这门学科的带头人，或是这门学科教学工作的骨干力量。

第二，初步搜集、编印了一套史料共 10 卷，或按阶

段或分专题成卷，这为研究工作提供了最基本的依据。至八九十年代这套史料仍然是近现代史研究和教学的必备用书，具有重要价值。

第三，初步完成了本门学科体系化的科研成果，即三部史稿（初稿）的完成（包括一九六一年汪毓和编著的《中国现代音乐史纲》）。

第四，提出了本门学科重要的理论问题，积累了若干成功的经验和教训。

上述这些成果和五十年代其他有关的专题研究、作家和作品的专门研究，为此后的近现代史学研究工作开辟了道路。但同时也应指出，由于当时“左”的思想的蔓延，给刚刚起步的这门学科，带来种种消极后果。至于史料工作上的粗疏，缺乏长远的基础的视野；某些论述上的偏颇；某些重要问题的疏漏等，就更在所难免了。

六十年代上半期，从一九六一年香山会议至一九六二年冬全国高等艺术院校教材审定会上，确定汪毓和稿较适宜作教材，经反复修订，至一九六四年作为正式教材，一九八四年正式出版。此外，本门学科在上述研究的基础上，除进行较多的作家、作品研究外，力图克服消极后果，并按学术研究的方向，继续进行了有益的探索。其中，《中国近现代音乐史研究工作中的若干问题》（《音乐论丛》第二辑，一九六三年一月），是这一时期重要的成果之一。这篇论文概括地总结了中国近现代音乐史此前的研究状况，并提出三个重要的问题进行理论探讨，即“研究对象的范围问题”，“与古代音乐史衔接问题”，“分期问题”。

十年动乱期间，刚刚建立并开始探索的中国近现代音乐史学横遭摧残。很多在世的近现代音乐史学家被残

酷地批斗，近现代音乐史很多重要事实被歪曲，多数音乐作品被否定，学科建设遭到破坏，几部尚待出版的史稿，同样遭到彻底批判，学术研究队伍被打散，学术研究工作被迫停顿。

打倒“四人帮”以后，特别是中共十一届三中全会以后，经历了坎坷曲折的中国近现代音乐史学，开始了崭新的发展时期。随着粉碎“四人帮”后政治上拨乱反正，以及关于“实践是检验真理的唯一标准”的讨论而逐步深入，促使音乐史学研究，一方面在澄清理论是非的同时，重新评估本学科创建以来在研究工作中“左”的偏差；另一方面正本清源、解放思想，实破“禁区”，从实际出发，对学科成果及其重大史学理论问题，进行了较为深入的研究和思考。总之，在新时期的这一研究领域，无论是专题史的研究、新观念新方法的探讨、专著和史料的收集和出版、各种学术会议的召开，以及各种学术思想和史学观点的自由讨论等等，其范围之广、探讨之深，均属前所未有的，呈现出一派生气。

学术会议

近现代音乐史学术会议的召开，是新时期突出的学术新气象。通过学术会议，检阅了研究成果，交流了学术研究经验，组织了研究队伍，对学科的发展起到极大的推动作用。各个部门，特别是高等音乐院校等，组织了一系列近现代史学科学术讨论会。重要的学术会议可分两类，一类是一般性学术研讨会，另一类是专题性研讨会。

一、一般性学术研讨会

新时期重要的研讨会，有一九八一年在北京召开的“中国近现代音乐史学术讨论会”。向会议提交的两部史稿《中国近现代音乐史》（汪毓和）、《中国民主革命时期音乐简史》（陈聆群），是在初步清理过去研究中“左”的流毒，并体现不同特色的史学成果。在本次讨论中，就继续清除“左”的影响、近现代史分期问题、重要史实的评价问题以及学科基本建设问题、重点史料建设问题以及研究队伍等问题，进行了诚恳的、深入的探讨。这次学术讨论会，标志着这一学科的发展，进入一个新的起点。

一九八四年十月，在上海召开了“近现代史教学经验交流会”。这次会议除研究本学科研究和交流教学经验外，对学科重大史学问题，进行了探讨。如有关四十年代批判陆华柏对“新音乐”的看法问题等等。特别应指出的是，本次会议着重提出了展开对一九四九年新中国成立以后的当代音乐史课题研究，从而使这一学科跨入一个新的发展阶段。会议还提倡各地搞地区专史，以深化通史的研究。一九八六年八月召开的“中青年音乐理论家座谈会”，虽然不是近现代音乐史学讨论会，但涉及到本学科的研究，尤其对总结近百年中国音乐的发展问题，引起热烈的讨论。会上有人提出“有必要对近百年来近现代音乐史作一番严肃反思和重新评价”，认为鸦片战争以来的新的音乐运动“首开‘欧洲中心论’的先河，导致了近现代文化史上最大的战略失误”；另一方面的意见认为“倘不加分析地一概斥之为‘欧洲中心论’，至少是不明智的”，指出“西乐东渐，亦是一股不可阻挡的时代潮流……没有当时的新乐运动，就不可能有今天的中国音乐”。这是对近现代时期中国音乐发展的

历史经验的大讨论，关系到本门学科的研究方法和新的研究格局的根本性问题。

一九八七年十月，在江苏省江阴市召开了“中国音乐史学会议”。有关近现代音乐史学，重点研讨了四方面的问题：一是关于中国近现代音乐史分期问题；二是关于史料的研究和出版问题；三是关于方法论问题；四是关于加强当代（一九四九年以后）音乐史的研究，以利于从中吸取教训，推动社会主义音乐发展的问题。

二、专题性学术研讨会

新时期专题性研讨会，主要是围绕音乐家的专题研究。在这方面，较一九七六年以前三十年有较大的突破，表现在对音乐家成长的时代背景、音乐家思想、作曲家的创作及其风格形成的诸多因素、作品的意义和影响、音乐作品的技术问题等。最先召开的音乐家专题研讨会是“聂耳学术讨论会”，一九八二年二月在昆明召开。聂耳和冼星海在中国近现代音乐史上，具有重要的历史地位，对这两位音乐家的研究，往往涉及对中国近现代音乐发展的方向、道路，以及与此相关的代表人物的认识与评价，而为音乐理论和史学界所关注。该学术讨论会就聂耳早期的活动史料、聂耳早期作品和聂耳传的编撰，交流了看法。在这次会议上，由程云等音乐家发起组织了“聂耳学会”（后改为“聂耳、星海学会”）对史学界研究聂耳和冼星海，以及革命音乐传统等问题，起到推动作用。继这次会议后，于一九八五年十一月在武汉召开了“一九八五年中国聂耳、冼星海音乐创作学术讨论会”。讨论会对聂耳、冼星海研究有突破性进展，尤其是在热情肯定聂耳、冼星海的历史业绩与崇高地位的同时，对以往“左”的影响与干扰有所清算，从而对两位音乐

家本人和同一历史阶段中的其他先行者，作了比较客观和全面的分析。

具有重要史学意义的音乐家研讨会，是一九八四年六月在成都召开的“王光祈学术讨论会”。王光祈是近代音乐理论家，由于他在各种专著中，重视中华民族传统音乐的研究和阐释，五十年代以来被误认为是与“五四”运动精神相悖的复古主义者。这次会议讨论中，否定了这一重大误解，认为王光祈音乐思想，是“五四”精神的体现之一，特别是他对民族音乐的认识和研究，具有真知灼见，值得学习和借鉴。这次研讨会是学术界进行有准备的、严肃认真的专题性学术研讨会的开端。与此相类似的是一九八八年十月在广州召开的“马思聪作品研讨会”，对这位享誉中外而又历经坎坷的音乐前辈进行全面的、公正的评价。这次研讨会对马思聪的音乐创作、音乐思想、作品研究、技术理论及史料研究，进行了专题性学术研讨。

此外，还有“郑律成研讨会”、“张曙研讨会”等。

对于现代健在的音乐家专题研讨会，影响较大的有两宗：一九八三年在上海召开的“贺绿汀从事音乐活动六十年”研讨会；一九九〇年五月在北京召开的“吕骥音乐工作学术讨论会”。这两次具有现实意义的史学讨论会，对中国近代音乐史的研究，对新中国音乐史论的研究，以及对坚持革命音乐传统等方面，都产生重要影响。

学术争鸣

各种学术思想和史学观点的讨论，更新观念、探索新的研究方法，形成“百家争鸣”的活跃局面，是新时

期中国近现代音乐史学发展的一个特点。

第一，中国近现代音乐史学是一门年轻的学科，从其创建以来，由于受解放区“新音乐运动史”和当时“左”的思潮的影响，其自身的理论和方法不尽完善。在本学科创建初期，近现代音乐史的目标是：“写出一部真正的人民的音乐史”。这一史学思想，无疑有它的正确方面，但在史学观念和具体的学科建设的实践中，也含不切实际的方面。早在一九六三年有人在承认这一史学本体理论的同时，指出“可以要求史稿全面地概括近现代音乐历史，但不能要求它包罗一切音乐现象”，由这一目标而带来的“这样宽广的研究范围和众多的研究对象、困难是极大的”，从实际来看“也没有获得理想的效果。”新时期以来，近现代音乐史学本体论和认识论成为探讨的中心。一九八一年，有人指出：“重要的是评价标准。从历史经验来看，一和时代的关系，二和人民的关系，三在艺术创造、音乐事业和学术研究上的新贡献”。“在历史事件、历史人物的评价上、不宜轻言方向、道路。”否则对复杂的现象“作简单的、绝对的肯定或否定，会自己蒙住自己观察历史的眼睛”。有人指出：“只要对中国音乐有过相当贡献的人，都要进行研究，根据他们的贡献和在历史中所起的作用，给予恰当的评价……首先是实事求是的问题，是根据实际情况来阐述历史”。有人认为，要反对历史研究中“过分强调政治的决定性作用”，“要真正实事求是地去阐明历史现象，总结历史经验，评价历史人物和作品。”有人就史学认识论存在的根本问题，概括为：史学为现实服务的问题；史学的战斗性和科学性问题的；史与论的问题等。指出克服上述三方面的片面性；必须全面理解马克思主义为历史科学规定的目

的与任务……首先要求的是弄清历史的真相；进而要求‘正确地、准确地描绘真实的历史过程’……揭示出实际存在于历史现象中的内在规律”。

第二，关于中国近现代音乐史学研究对象和范围的讨论。这也属史学本体论。有人主张，近现代音乐史不仅写新兴音乐发展的历史，还应包括与人民音乐生活密切相联系的民族民间音乐的发展。有人不同意这种意见，认为应以鸦片战争以来，中西音乐交汇产生的新兴音乐为研究对象和范围；传统音乐及其发展，应是民族音乐学的研究领域。为此，建议用“二十世纪中国音乐”的概念。

第三，关于中国近现代音乐史分期问题的不同学术观点的讨论。目前的分期，基本上按政治斗争史或中国革命史的分期，通称近现代音乐史。有人主张按音乐艺术发展的特点来分期，即从本世纪新的音乐产生至一九四九年为近代史；一九四九年以后为现代史；“当代”指当前，不应有当代史。还有人主张：本世纪初作“清末时期”，紧接着是“中华民国时期”等等。至一九八九年，绝大多数史学家，仍按传统的政治分期法进行研究和教学。新的分期尚待研讨确定。

第四，关于史料建设问题。这是新时期音乐史学工作者特别重视的问题。一九五九年北京“编写组”的最重要的学术成果，即编印了十一巨册参考资料。但它的体例，完整性和系统性不足，以及印刷（油印）带来的问题，已完全不适应八十年代中国近现代音乐史学发展的需要。多数音乐史学工作者在探讨中国近现代音乐史学建设问题时，都发出强烈的呼吁：把史料建设提到具有战略意义的高度，以利于中国近现代音乐史学的更大

发展。

专题研究

八十年代，随着中国近现代音乐史研究面的拓宽、专题研究的不断深化，出现了许多具有理论深度和历史感强的史学理论文章，为中国近现代音乐通史的进一步研究提供了扎实的基础，是新时期中国近现代音乐史学发展的主要特色。首先，对中国近代时期音乐的研究有突破性进展。对一八四〇年至“五四”时期中国音乐的研究，以前在这方面的叙述比较概括和贫弱，缺乏丰厚的史料和史实，也难于体现中国古代音乐和近现代音乐的衔接。中共十一届三中全会以后，在这方面较重要的研究成果有：《王韬和西洋音乐》（一九八四年）、《太平天国音乐史事记载探索》（一九八一年）、《沈心工传》（一九八三年）、《弘一大师》（一九八四年）、《曾志忞——一位不该被遗忘的音乐家》（一九八二年）、《论学堂乐歌》（一九八一年）、《辛亥革命时期的学堂乐歌》（一九八二年）、《近代中国音乐思潮》（一九八五年）、《我国近代音乐家李剑虹》（一九八六年）等。这些史论研究大都在新发现的史料基础上，结合中国近代社会背景，用历史唯物主义的态度，深入论证中国近代音乐人物、音乐作品、音乐思潮，使中国近代音乐史的研究提高到一个新的境界。这些成果不仅引起国内学者的关注，而且引起港台和海外史学家的重视，如香港一九八六年出版了《中国新音乐史论集》。

对“五四”运动以后音乐史的研究，更加系统和深化。从总论上研究的，具有代表性的论文有吕骥的《“五

四”以来音乐文化的粗略历史考察》（一九八六年）等。李焕之在一九八五年中国聂耳、冼星海音乐创作学术讨论会上指出：“在‘五四’运动以后的音乐发展中，不管是不是无产阶级作曲家、音乐家，只要他们的作品在一定范围内的人民大众中传播开来，起到一定的社会作用，宣传了爱国主义思想、宣传了科学民主的思想，也希望创立中国新的音乐理论，他们的作品也具有不同程度的时代特点和民族特点，都应看作是我国整个民族音乐的宝贵财富”。他们用历史唯物主义的方法，阐明新音乐运动阶段性和连续性，论证从“五四”运动到中华人民共和国建立的音乐发展的各种特点，特别是三十年代以来左翼音乐运动和革命音乐传统，对中国近现代音乐史的整体研究具有启示性作用。

在专题研究方面，突出的成果是对作曲、作词家及作品的研究。对聂耳和冼星海的研究，围绕在聂耳和冼星海纪念活动中的论文，大都从各侧面对他们进行阐释，为中国现代音乐史有关专题研究，提供大量可贵的参考。八十年代中期，对聂耳的研究，如《论义勇军进行曲的数列结构》（一九八六年），通过对聂耳创作进行独辟蹊径的分析，认为聂耳在创作过程中，凭直觉的美感，自然倾向于采用句子长短参差不齐的自由体新诗和感情表现的要求相适应的结构原则。对冼星海的研究，如《冼星海同志在音乐表现形式上的创新》（一九八五年），分析了星海“旋律发展的艺术手法”，“和声的应用”，“复调艺术表现形式”及“配器的艺术处理”，对星海的创作的理解和阐释很有见地；《爱国主义的颂歌》（一九八九年）展示了冼星海在《第一交响乐》中的创作思想和艺术构思，对这部作品作了中肯的评价。对其他中国近现

代音乐家的研究，有的属于研究课题深化，有的属于填补研究空白。前者如《我国现代音乐教育家事业的开拓者萧友梅》（一九八七年）、《黄自传略》（一九八八年）；后者如《论江文也早期的音乐创作》（一九八五年），对谭小麟、郑志声的研究，对马思聪艺术创作的专题研究等。对过去被视为“禁区”的课题，陆续提到研究日程，如《陈田鹤及其音乐创作》（一九八三年）、《论刘雪庵》（一九八四年）、《黎锦晖年谱》（一九八八年）、《程懋筠生平及其创作研究》（一九八八年）等。八十年代末，对中国近现代音乐史上被湮没或不被注意的音乐家，有进一步挖掘和研究的趋势，如《国立音乐院长吴伯超传》（一九八九年）、《小提琴家司徒梦岩》（一九八九年）等。

一九七九年以后十年来的中国近现代音乐史专题论文的深度和广度，几乎涉及中国近现代时期的有贡献的音乐代表人物。据不完全统计，各种专题论文，十年来达 200 余篇，呈现出中国近现代音乐史学研究欣欣向荣的面貌。

专著与史料

各种专著、专题史、传记和史料的出版，是社会主义历史新时期中国近现代音乐史研究工作的一个特色，比起前三十年有一个新的飞跃。首先，《中国近现代音乐史》于一九八四年正式出版，这是新中国第一部正式出版的中国近现代音乐通史著作，其学术价值和历史功绩，在于比较系统地 and 完整地概括了近现代时期中国音乐发展的历史，对三十年代以来的革命音乐传统作了比较突出的理论阐述。尽管它还存在一些评价等方面的不足，

但填补了中国音乐史研究的空白，对该学科的发展起到一定的作用。中国音乐通史方面的出版物，还有《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》和《中国音乐辞典》中，关于近现代音乐史所有条目的编纂。尤其是前者经过六年反复修改，吸取当时学术研究的最新成果，有较高的学术水平。在专著方面，《论聂耳、冼星海》和《王光祈研究论文集》影响较大。其他，如《聂耳的创造》（一九八四年）、《音乐与音乐家》（一九八八年）、《音乐流花》（一九八九年）等。老一辈著名音乐家的著作：《贺绿汀音乐论文集》（一九八二年）、第二集于一九八九年出版）、《吕骥文集》（一九八八年），分别记录了他们各自的音乐道路及其音乐建设的主张，是研究他们音乐思想的第一手资料。其中史论文章对研究中国近现代音乐史有重要指导和参考性意义。

在传记的出版工作方面，也有较大的发展。已正式出版的传记有：《聂耳评传》（一九八七年）、《麦新传》（一九八三年）、《张寒晖传》（一九八五年）、《王光祈年谱》（一九八七年）、《贺绿汀传》（一九八九年）等。香港方面还出版有：《东方的旋律》（一九八六年）、《江文也》（一九八七年）等。在丰富中国近现代音乐家研究方面，提供了较为翔实的资料和参考。与此同时还出版有大量创作专集，为音乐史研究提供了可靠的乐谱资料，如《萧友梅作品选》、《吕骥歌曲集》、《赵元任歌曲集》、《郑律成作品集》、《安波歌曲集》、《谭小麟歌曲选》等等。

此外，在史料的搜集和整理、编辑和出版方面，也在积极进行。首先应提到《聂耳全集》于一九八五年出版，为全面研究聂耳提供了权威性第一手资料。《冼星海

全集》10卷（一九九〇年）、《赵元任音乐作品全集》（一九八七年）、《萧友梅音乐文集》（一九九〇年）等重要著作的相继出版，极大地促进了中国近现代音乐史的深入研究。在音乐专题史和地方史的研究方面，首先是各音乐院校的院史，均先后发表在各自的学报上。中央音乐学院院史将正式出版，这对研究中国现代专业音乐教育史，无疑提供了极丰富和可靠的依据。地方史研究已见到《中央苏区音乐史话》、《新疆近现代音乐简史》、《民国时期青海音乐史概况》和《东北沦陷时期音乐概况》等研究成果，对中国近现代音乐通史的编撰，将会起重要的基础作用。

从一九八七年开始，中国音乐研究所编辑出版《中国音乐年鉴》，每年出版一册，至一九八九年已出版3册，这是新中国成立后三十多年来音乐编年史工作的创举。该年鉴涵盖面广，信息量大，为当代音乐编年研究提供了翔实而可靠的资料。不仅填补了这方面的研究工作空白，而且成为广大音乐史研究工作者以及音乐爱好者的必备工具书。

外国音乐研究

中华人民共和国成立以前，中国的外国音乐研究工作十分薄弱。那时从事外国音乐研究，并能著书立说，有一定水平和产生较大影响的人和著作寥寥无几。

中华人民共和国成立以后，在中国共产党文艺方针和政策指引下，外国音乐研究工作有了显著的发展。

五十年代初期，从事外国音乐研究的人员很少，还未能形成一支专业队伍。从事研究的人员大致有音乐院

校的有关教师，如缪天瑞、钱仁康、张洪岛等人和在文化艺术部门工作的音乐家，如李元庆、赵 、李焕之等人。随着苏联和其他社会主义国家的外国音乐史专家，如康津斯基、别吉章诺夫、哥德施密特等人来华在音乐院校任教或讲学，中国向苏联和东欧社会主义国家派遣音乐专业留学生，逐步培养了中国年轻一代的外国音乐研究人材。一九五六年，中央音乐学院建立了音乐学系。从此，中国有了培养外国音乐研究人材的专业教育。

四十年来，新中国对外国音乐的研究，从总体上看，在广度、深度和取得的成果都达到了中国音乐史上前所未有的规模和水平。但它所走过的道路却是曲折的。如果不是“左”的干扰和闭关锁国的限制，外国音乐研究在中国无疑会取得更大的成就。

建国初期外国音乐研究

五十年代，由于帝国主义对新中国实行封锁的国际环境和中国奉行“独立自主”的外交政策，决定了这一时期中国的外国音乐研究重点是苏联和东欧各社会主义国家的音乐。除了对这些国家当代的音乐成就进行研究外，也延伸到对这些国家的音乐历史的研究。所以，这一时期国内发表的有关外国音乐的译文和文章，除介绍苏联、东欧各国的音乐生活、重要的音乐家及其创作，如肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫等人外，也出现了一些介绍巴赫、贝多芬、柴科夫斯基、肖邦、李斯特、德沃夏克等作曲家及其创作的译文和文章。这些文章中有许多是情况介绍和形态描述性的普及读物，但也有相当数量的具有较高水平的学术性论文。如张洪模的《柴科夫

斯基的第六交响曲》、丁善德的《热情奏鸣曲》、钱仁康的《莫扎特的歌剧》、陈洪的《贝多芬小提琴协奏曲》、李德伦的《普罗科菲耶夫的第七交响乐》、赵 的《肖邦——波兰人民伟大的歌手》、许勇三的《民间音乐在巴托克创作中的运用》、李焕之的《访问匈牙利音乐理论家撒玻奇》和《罗马尼亚的民间音乐研究工作》、廖辅叔的《谈威尔第的歌剧 唐·卡洛斯 》、集成的《正确认识和评论欧洲音乐文化遗产》等。

此外,这一时期还出现了几部关于外国音乐的专著。最早出版的外国音乐学术著作是钱仁康的《柴科夫斯基主要作品选释》(一九五四年)。钱仁康是中国老一辈的著名音乐学家,治学严谨,学识渊博,四十年来发表了大量的学术成果。《柴科夫斯基主要作品选释》是作者在新中国成立以后的第一部重要著作。该书力求以历史唯物主义观点对柴科夫斯基所处的时代背景、个人的思想倾向和创作面貌以及柴氏的十部重要作品进行系统的分析研究,资料翔实,观点正确,学术价值较高,出版后一直是中国研究柴科夫斯基的一部重要参考文献。

另一部重要著作是由张洪岛主编的《欧洲音乐史》,参加撰写的有陈宗群、汪毓和、于润洋等人。该书于一九六四年完稿,由中央音乐学院以教材形式付印。“文化大革命”以后由音乐出版社出版发行。迄今该书仍是中国人写的唯一一部大型的欧洲音乐史著作。集成的《正确认识和评论欧洲音乐文化遗产》,实际由《欧洲音乐史》撰稿人集体撰写。因此,集成的论文可以看作是《欧洲音乐史》的立论提纲。论文指出,“我们对古往今来的音乐遗产不能采取虚无主义的态度而企图凭空来创造我们的社会主义音乐文化;另一方面我们对待音乐遗产只有

采取批判态度才可能取其精华弃其糟粕”。可以看出在这里有意识地力求消除关于“德彪西讨论”的消极后果。论文以比较全面和积极的态度对欧洲音乐史上许多重要作曲家作出评论。如肯定亨德尔圣经题材的清唱剧是“借它们作为对当前时代的反映”；指出巴赫给许多宗教音乐渗入民间曲调，使这些音乐“听起来感到世俗气息”，巴赫作品中所体现的人道主义精神在当时是有进步意义的；强调莫扎特比当时其他音乐家“具有更彻底的启蒙精神”；贝多芬的划时代意义在于“体现了为他以前的作曲家所没有的革命性，也体现了为他以后的作曲家所缺乏的英雄气概”等。虽然论文在批判方面也存在着苛求古人或过于简单化的倾向，如对十九世纪末以来的欧洲音乐，从德彪西、马勒到十二音序列音乐等却归结为起“粉饰太平、维护资本主义社会秩序的作用”和“消磨人民斗志、麻醉人民意志，巩固资本主义制度的作用”，并作出“资产阶级的音乐艺术已被资产阶级先锋派们推向死亡”等有失偏颇的结论。但是，从总体上看《柴科夫斯基主要作品选释》和《欧洲音乐史》都是标志着这一时期中国的音乐学家在自觉运用马列主义、毛泽东思想研究欧洲音乐方面所达到的水平。

在外国音乐研究取得明显成绩的同时，也明显存在着“左”的干扰与失误。其中既有教条主义和庸俗社会学的错误，也有来自苏联一九四八年联共中央关于穆拉杰里的歌剧《伟大的友谊》的决议和日丹诺夫错误理论的影响。在对外国音乐研究内容和对象上，研究谁，不研究谁，肯定什么，批判什么，基本上是以政治划线。对苏联和社会主义国家的音乐尽量宣传介绍，对欧洲古典音乐予以基本肯定，对美国音乐和西方现代派音乐则

采取简单化的、全盘否定的态度。在这一时期，曾不止一次地发生过以“左”的错误态度对待外国音乐的做法。

一九五一年，南京文联音乐部针对南京人民广播电台播出的唱片音乐会节目，发表了《关于介绍西洋音乐的几个问题》，认为电台的唱片音乐会以西洋古典音乐为主是“对新音乐运动的方针，对于普及与提高的关系，对于吸收外国音乐和民族遗产……等问题上”违背了共同纲领的精神，违背了毛主席的文艺方向的基本原则”。文章还指出，也不能借口苏联介绍西洋古典音乐，我们要学习苏联就应提倡西洋音乐；这样做就会犯了教条主义的毛病”等等。对节目解说的批评，也有无限上纲之处，如对苏伯的《诗人与农夫序曲》的解说中所说的“第三段舞曲也就是诗人对和平农村生活的颂歌”的说法，文章问道：十九世纪欧洲的农村生活真是和平幸福吗？而所谓和平幸福不仅仅是属于地主阶级吗？”针对解说中认为《圣母颂》这类作品的艺术价值往往很高，值得欣赏吸收的说法，该文章认为，是“犯了原则性错误，既然表现宗教情感及思想的作品艺术价值很高，那么表现劳动人民生活的作品一定是很低了”。

对南京文联音乐部的这篇文章，李焕之在《从广播音乐谈到介绍西洋音乐》中提出一些不同看法，指出《关于介绍西洋音乐的几个问题》一文，根本否定了介绍西洋音乐的必要。李焕之认为：“即令是对工人，正确而分量适当地介绍西洋音乐也未尝不可以，何况电台的对象并不单纯是工人群众，为知识分子以及其他阶层的群众服务也是必要的。再说中国的社会情况和苏联的情况固然不同，但对接受古典音乐遗产我想是不会有原则上的差别……如果把问题提到广播政策的高度来说，那么反

对介绍西洋音乐也不免是一个偏向”，所以文章“存在着对待西洋音乐的偏激情绪，或者说是一种过左的观点。这种情绪及观点是可能造成人们对目前文艺政策的误解，也可以造成或加深一部分音乐工作者的思想顾虑的”。李焕之指出了该文章极左观点的三个方面：一是把西洋音乐一律看成是资产阶级音乐，这是“由于把资本主义的社会性质和社会中所产生的音乐作品混同起来，或者是把作曲家的家庭出身和他本人在艺术创造上的思想表现混同起来的缘故”；二是“对某些西洋音乐作品做了过于武断的估价或牵强的分析，对于形式主义美学观的批评……不必要对古典音乐在艺术形式上某些规律作根本否定”；三是“该文章似乎要说明中国人民对于世界古典音乐遗产是绝缘的”，这是不符合列宁的观点的。

在中华人民共和国建立初期，李焕之对待西洋音乐能有这样实事求是的科学态度和理论勇气，是很可贵的。但是，这次争论未能更广泛地展开讨论，极左的观点也未受到更深入的批判。实际上，极左的幽灵一直在外国音乐研究领域中游荡。一九五八年“大跃进”时期在音乐界的“拔白旗”斗争中，“重外轻中”、“盲目崇洋”等常常是批判“白旗”的借口。一九六三年，人们再一次看到这个幽灵在外国音乐研究中的肆虐。这就是由姚文元发难的关于德彪西的讨论。

一九六三年一月，音乐出版社出版了《克罗士先生》。出版社写的“内容提要”指出，这本书是德彪西“通过假想人物克罗士先生对音乐生活、音乐与民族传统的关系，对音乐家的社会作用以及对听众的艺术趣味的培养等问题发表了一系列新颖而独到的见解……”。姚文元针对这个一、二百字的提要，在一九六三年五月二十日《文

汇报》上发表了《请看一种“新颖而独到的见解”》。姚文元并不了解音乐和音乐史，他对《克罗士先生》一书中的许多内容并未读懂，或者出于他偏执狂的“阶级嗅觉”而对书中许多地方进行了断章取义或想当然的望文生义的批评，再加以无限上纲。他说：“难道音乐上的印象派是同马克思主义观点一致吗？……编者为什么对于印象派‘新颖而独到的见解’如此赞扬呢？”把“这种强烈地反映腐朽的资产阶级感情特征并为资产阶级生活方式服务的美学观点，竟要当作‘机智深刻’的见解向中国读者推荐，这做得太过分了”。文章发表后，贺绿汀以山谷笔名发表文章《对批评家提出的要求》，指出姚文元“没有把原来文字弄明白，就作出许多不切实际、甚至错误的判断也是事实”。在逐条指出姚文元的错误后，山谷强调：（1）《克罗士先生》中的见解，当然不是无产阶级的和马列主义的，但也不像姚文元所说的那样一无是处；（2）德彪西的一些观点，对如何借鉴西洋音乐为我服务，有一定参考价值；（3）对包括印象派在内的西方资产阶级音乐理论，应采取马列主义的冷静科学分析，不能无批判地肯定，也不能一棍子打倒。山谷的文章心平气和，摆事实，讲道理。但是《文汇报》对山谷文章加了按语，认为“书中文字含义，可以讨论。但是，更重要的，值得展开讨论的，是如何正确地对待西方十八、十九世纪资产阶级音乐文化遗产这个具有根本性的问题。”并且指出对这个问题，许多人在实践中的认识是不清楚的。经过按语的导向，报纸和刊物上先后发表了30多篇有关文章。《文汇报》在同年九月关于这个讨论的综合报道中，把文章分为两类：一类是以山谷文章和沙叶新《审美的鼻子如何伸向德彪西》为代表的“为德彪西

辩解”的文章，其他大部分属于“批判德彪西文章”。虽然批判文章中大都以阶级分析的方法，认为德彪西的创作思想和美学观点是资本主义没落时期的产物，并把它定性为反映腐朽资产阶级思想感情的音乐艺术。但是，许多文章的作者并非像姚文元那样专事无限上纲，扣政治帽子，而是真诚地希望用马列主义、毛泽东思想的文艺理论对德彪西进行严肃的学术性探讨。在一些文章中肯定了德彪西在艺术上的革新与突破以及对当代中国音乐的借鉴意义。尽管如此，这次讨论的消极意义是明显的。从此，德彪西和德彪西以后的欧洲音乐在中国的外国音乐研究中几乎成了禁区。这种不正常状况一直延续到“文化大革命”的结束。

关于德彪西的风波尚未完全平息，从一九六四年一月开始，音乐舞蹈界展开了一个革命化、民族化、群众化（简称三化）的讨论。《光明日报》为讨论开辟了专栏，并发表按语指出，音乐舞蹈工作存在许多缺点，极须克服。其中的一个方面是“存在着严重的轻视民族艺术，盲目崇拜西洋音乐舞蹈，硬搬外国经验的倾向”。尽管在理论上没有人否定借鉴外国的必要性，但是在讨论中却出现了一些十分偏激的排外倾向，或对外国音乐采取庸俗社会学的批判否定态度。如王受仁在《音乐也要中国气派和中国作风》中把“混合乐队”、“混合作曲法”、“混合唱法”，在钢琴创作中的托卡塔、赋格、奏鸣曲等体裁形式的运用以至创作中的三段体、主导动机、发展再现等等一概斥之为“洋八股”和“洋教条”，并指控“理论研究家们，更是对西洋古典大师们虔诚膜拜。讨论西洋古典音乐的问题，是那樣的开怀畅言、津津乐道”。上述观点虽属少数极端的例子，并且也有人提出过商榷意见，

但如此反对“洋八股”，已造成了在外国音乐研究领域中动辄得咎的局面。例如，赵 在这个讨论中发表过几篇文章，在《试论音乐革命化和民族化、群众化的关系》中，曾提到了创作个性问题，如“贝多芬的倔强、莫扎特的天真、聂耳的革命乐观精神，星海的热情而豪放的性格，……在音乐上必然形成不同的个人风格”。对这样一句本来十分平常和正常的话，却被批评为“只谈抽象的风格与个性，不谈阶级性和时代性”，是对崇洋的“批判不力”。在这样的气氛下，外国音乐研究变成单纯的外国音乐批判，出现诸如对《外国名歌 200 首》的批判之类的文章。进入六十年代，由于中苏关系破裂，苏联音乐信息也处于中断状态，正常的学术性的外国音乐研究自然陷入十分困难的境地。

“文化大革命”时期的外国音乐研究

“文化大革命”时期，外国音乐研究的对象大都无法逃脱“封、资、修”和“名、洋、古”的罪名而被横扫和砸烂。因此，不但个人的外国音乐研究工作陷于停顿状态，而且许多人由于在“文化大革命”以前从事过外国音乐，而被抓辫子、打棍子、挨批斗。在“文化大革命”中，贺绿汀遭残酷迫害，其“罪行”之一就是在德彪西讨论中反对过姚文元。

然而，现实的政治需要，有时不得不去解决一些涉及外国音乐的问题。“文化大革命”中《光明日报》音乐组就是适应这种需要而建立的。“文化大革命”中摄制了一部关于南京长江大桥的影片。有人向江青反映该片的配乐风格接近苏联音乐。江青认为这是“苏修”音乐的

流毒不散，因此授意成立《光明日报》音乐组，并以肃清“苏修”音乐影响为主要任务。被吸收到音乐组的有吴祖强、韩里、黄晓和、钟子林、陈宗群等人。音乐组的主要工作是收集、整理有关苏共和苏联音乐机构的有关历史决议和言论等，共编辑成5本内部材料，供中共和国家领导人及有关人员参考。由于这项任务的性质所决定，这些资料中在叙述上充满揭露性、批判性的言词。但是，在与苏联音乐多年完全隔绝的状态下，整理出内容相当丰富的资料，使人们透过“革命大批判”的词句，还是能够了解不少苏联音乐信息。就这个意义来看，《光明日报》音乐组在特定的不正常的历史条件下的工作仍有一定的积极意义。除上述工作外，音乐组也承担了为在“文化大革命”期间来华访问演出的外国乐团和演奏家们的曲目提出有关资料，供“中央文革小组”审查。正是由于这项工作，引出了喧嚣一时的“关于标题与无标题音乐的讨论”。

在一个来华演奏家的演奏曲目报告中，音乐组指出有的乐曲没有标题，也没有什么深刻的社会内容，音乐是明朗健康的等等。姚文元认为这种提法是宣扬超阶级的明朗健康，是贩卖资产阶级人性论，是一种修正主义谬论。于是掀起了这样一股大批判的恶浪。实际上“四人帮”发动这场斗争的本意并不在于标题与无标题音乐，而是用来反对周恩来总理。周恩来曾指示中央乐团排练贝多芬《第五交响曲》，但他们不敢公然以此为借口向周恩来发难，于是抓住音乐组的这个上报材料，搞起这场醉翁之意不在酒的“讨论”。“讨论”中泡制的批判文章都是粗暴的、蛮横的打棍子和扣帽子，谈不上任何学术性，更无积极意义可言。

一九七三年，文化部艺术研究院在北京组织了一个《欧洲音乐简史》编写组。这个编写组由艺术研究院音乐研究所的研究人员和部分音乐院校的有关专业教师组成，李 民任组长。人数曾达到 30 余人，其中包括中国在外国音乐研究方面的著名教授、专家、学者，如张洪岛、钱仁康、于润洋、廖乃雄、刘诗嵘等人。编写组的编写活动持续约五年。这是“文化大革命”时期的一个最重要的外国音乐研究活动。尽管是处在“文化大革命”当中，但编写组重视尽可能详尽地占有资料和在组内开展学术上的自由讨论。因此，这种活动对由于“文化大革命”而使专业多年荒疏的外国音乐研究人员有了一个恢复专业和同行们相互交流研讨的好机会。但是，由于特殊的政治背景，编写组撰写的史稿无论在结构框架上和具体论述评价上都存在着“文化大革命”的时代烙印。在“四人帮”覆灭以后，尽管做了一些努力进行修改，但却无法修补史稿本身先天的畸形缺损，以致失去了出版的价值。然而编写组全体成员的活动却并非毫无意义。编写组的资料工作有很大的学术价值，一九八九年出版的，由钱仁康、蔡良玉、仲仁合力完成的《欧美革命歌曲选释》就是在编写组资料的基础上充实、完善而成书的。编写组在许多重大问题上的自由讨论，对每个成员都有很大的启示。可以说，《欧洲音乐简史》编写组的意义不在于史稿本身，而在于为“文化大革命”结束后的外国音乐研究工作的恢复，做了很好的准备。

改革开放中的外国音乐研究

粉碎“四人帮”以后，特别是中共十一届三中全会

以后，外国音乐研究迎来了一个前所未有的蓬勃发展的新时期。中国的外国音乐研究工作者没有辜负这个自一九四九年以来的最好时期，以出色的工作取得了空前丰硕的学术成果。

一、外国音乐研究工作的迅猛发展

外国音乐研究工作者在十年浩劫结束之后，没有犹豫徘徊，怀着一种历史的责任感和使命感，迅速投入到新的研究课题中去。与“文化大革命”前的外国音乐研究状况相比，这时已经形成了一支人数日益增长的外国音乐研究专业队伍。一九七八年五月出版的《音乐论丛》第一辑上发表了3篇引人注意的外国音乐研究论文：何乾三的《健壮者无须避忌》、钱仁康的《反对沙皇奴役的波兰爱国音乐家肖邦》和于润洋的《论贝多芬思想、创作中的资产阶级人道主义》。

何乾三的论文对“四人帮”在西方古典音乐遗产问题上鼓吹的“唯形式继承论”进行了深入批判。指出，对西方古典音乐中在历史上有进步意义的革命内容、爱国主义和人道主义等是应该批判继承的，不能因为它们的局限性和可能产生消极影响而因噎废食，统统抛弃。否则，必然割断无产阶级音乐与过去优秀音乐遗产之间的历史联系，违背文艺发展的客观规律，也不符合马列主义的有关论述。

钱仁康的论文对肖邦所处的历史环境、生平创作道路以及重要代表作品进行了系统的分析研究。改革开放的新时期，这位老音乐学家焕发出极大的研究热情，学术成果源源不断。除肖邦研究外，以后又陆续完成并发表了有关巴赫、亨德尔、贝多芬、舒伯特、舒曼、威尔第、贝尔格等人及其作品的研究文章和中外曲式共同规

律的系列论文4篇，以及《外国国歌史话》和《中外国歌纵横谈》两部专著。此外，还翻译了约20万字的莫扎特书信集。

于润洋是新中国培养的第一代著名音乐学家，曾留学波兰，是著名音乐美学家卓菲亚·丽萨的中国门生。由于于润洋在音乐美学方面的功力深厚，他的史学论文往往富于美学的理论深度。在《论贝多芬思想、创作中的资产阶级人道主义》中，作者指出资产阶级人道主义思想是贝多芬世界观的核心，因而正确认识这个问题是贝多芬研究中的一个关键性问题。论文分析了不少贝多芬的代表作以论证作者的论点。八十年代是于润洋在外国音乐研究上硕果丰盛的时期，先后发表了《论舒伯特歌曲的时代内容》、《舒曼的音乐美学思想》、《肖邦音乐的民族内容》、《艰辛曲折的艺术道路——纪念席曼诺夫斯基诞辰一百周年》（以上论文均收在于润洋《音乐美学史学论稿》中）。此外，于润洋尚有论文《现实苦难的表现与王国长存的讴歌——巴赫 受难乐 与亨德尔 弥赛亚 的社会历史内涵比较》等。

此外，这一时期还有许多外国音乐研究工作者也发表了诸多论文。其数量之大，无法详述，这里只能略举一二，以见一斑。如廖乃雄《从钢琴奏鸣曲的创作看贝多芬思想艺术的发展》、沈旋《德彪西的音乐语言》、王东路《马克思恩格斯论莫扎特及其歌剧》、关伯基《略论李斯特的音乐美学思想》等等。短短几年，外国音乐研究成果之多，研究层次之深和学术水平之高都是空前的。

二、西方现代音乐不再成为禁区

一九四九年以后，西方现代音乐一直被认为是为帝国主义服务的腐朽、颓废的形式主义艺术。因而很少有

人对它们进行研究。“德彪西讨论”以后就更成为无人敢于问津的禁区。这种不正常的局面，随着“文化大革命”的结束也成为过去。自中共十一届三中全会以后，陆续发表了对西方现代音乐进行探讨的文章。如廖乃雄的《西方现代音乐初探》，对西方现代音乐分五个阶段进行了介绍。

一九八一年，中央音乐学院开设了《西方现代音乐》课，钟子林为该课写出系统讲稿，并在此基础上，经多年充实，于一九八九年完成、出版了一部关于现代音乐的专著——《西方现代音乐概述》。

在此期间，报刊上也发表了关于西方现代音乐的论文，如钟子林的《一九四五年以来的西方现代音乐与我国音乐创作的关系》和蔡良玉的《对西方现代音乐的思索》等。

三、外国音乐研讨会的召开和外国音乐学术团体的建立

一九八四年八月，《人民音乐》和《音乐研究》两刊在北京召开了当代中国音乐史上第一次外国音乐研讨会。出席会议的有来自各地音乐研究单位、音乐院校和音乐表演团体从事外国音乐研究和教学的近40人。会议就外国音乐研究的目的和任务、外国音乐研究的现状、如何对待西方现代派音乐等多方面的问题展开了讨论。

一九八六年五月，由天津音乐学院发起的美国音乐研讨会在天津音乐学院召开。近80人出席了会议。会议期间举行了9次学术报告会，成立了美国音乐研究会，推举许勇三为理事长。天津音乐学院学报将会议论文汇成专辑发表。

一九八七年十月，天津音乐学院和《音乐研究》编

辑部联合在天津音乐学院召开了苏联音乐研究会，50余人出席，交流论文20篇，编译资料21种，成立了苏联音乐研讨会，推举吴祖强为理事长。此次会议论文亦由天津音乐学院学报汇集成专辑发表。

四、专门学科研究的开展

一些研究人员逐渐形成了各自的重点方向。如蔡良玉以美国音乐为重点，并完成多篇论文，如《艾夫斯和他的音乐》、《美国音乐教育的若干特点》、《美国专业音乐的发展轨迹和特点》、《卡特的音乐创作和贡献》、《论克拉姆的思想和创作》等。有的研究人员以苏联音乐为研究重点，如黄晓和、张洪模、汪启璋；有的以日本音乐为重点，如罗传开；有的以某类体裁为重点，如焦杰、刘诗嵘、居其宏等人的外国歌剧研究，谭冰若的外国通俗音乐研究，钟子林的西方现代音乐研究等等。这些人已逐渐成为中国的外国音乐研究中专门学科研究方面的专家。

五、研究成果丰硕

到一九八九年底，中国已经出版和正在出版中的外国音乐专著有多种。如杨民望的四卷本的《世界名曲欣赏》，章珍芳的《美国大众音乐》，李应华的《欧洲音乐史纲》，钱仁康的《欧洲音乐史话》，钱仁康、蔡良玉、仲仁合著的《欧美革命历史歌曲选释》，钟子林的《西方现代音乐概述》，蔡良玉的《美国专业音乐发展简史》等。其中有的虽属同类著作，但却各具特色，如李应华的《欧洲音乐史纲》和钱仁康的《欧洲音乐史话》，前者着眼于为欧洲音乐史梳理出一条脉络清晰的发展线索，后者以史话笔调在叙述历史现象时穿插引人入胜和发人沉思的妙言隽语和趣闻逸事。钱仁康等人的《欧美革命历史歌

曲选释》，释文十分精，为外国音乐研究工作提供了许多难得的资料，释文本身可形成一部革命歌曲的简要史纲。

六、亚洲、非洲、拉丁美洲音乐研究日益受到重视

对东方音乐的研究，早在“文化大革命”以前沈知白、赵佳梓等人已经起步，并受到安波等人的支持，曾积累了一定的资料，但在“文化大革命”中均遭失散。“文化大革命”之后，几乎是从头开始，以上海、北京的音乐学家为基础，逐步形成了一支以亚、非、拉音乐为主要研究对象的学者队伍，如罗传开、赵佳梓、陈自明、俞人豪等。一九八六年，在上海成立了东方音乐学会，该会以弘扬中国民族音乐文化为己任，并肩负了研究世界东方各民族的音乐文化的任务。

七、外国音乐研究论著的出版

许多外国音乐研究者撰写了一系列介绍外国著名作曲家及其名著的普及性读物。

已出版的有廖乃雄的《隐藏在花丛中的大炮——波兰爱国音乐家肖邦》、蔡良玉的《扼住命运咽喉的人——介绍德国音乐家贝多芬》、沈旋的《杰出的管弦乐色彩大师——法国作曲家拉威尔》、周化的《大地之歌——介绍指挥家、作曲家马勒》……等十余种。

一九八九年四月，《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷出版，其中包括《欧美音乐》、《亚非拉音乐》两个学科条目，展示了中国的外国音乐研究工作四十年的成果。

八、非音乐工作者参与外国音乐研究

八十年代以来，少数非专业音乐工作者也进行了外国音乐的研究，其中，赵鑫珊的外国音乐研究引人瞩目和独具特色。他发表的研究论文中重要的有《贝多芬音

乐与德国古典哲学、文学和自然科学传统》、《巴赫的音乐与德意志民族精神》、《莫扎特音乐与黑格尔音乐美学》等，一九八八年又出版了近 50 万字的关于贝多芬研究的专著《贝多芬之魂》。在赵鑫珊的德奥古典音乐研究中，提出了“文化群落”概念，力求把研究对象置于广阔的文化哲学的背景上加以考察。

九、年轻一代的外国音乐研究人才茁壮成长

“文化大革命”以后，中央、上海等地音乐学院相继建立了音乐学系，音乐学专业开始招收研究生。这是中国的外国音乐研究人才的摇篮。从一些研究生的学位论文看，已显示了较高的学术水平。如刘经树的《热情的渲泄与静穆的象征——瓦格纳歌剧 特里斯坦与伊索尔德 德彪西歌剧 佩里阿斯与梅丽桑德 的比较研究》和余志刚的《论阿尔班·贝尔格的歌剧 沃采克》，都显示了他们不仅有音乐史学上的全面修养，而且有很好的哲学、美学功底。

新中国成立后，四十年来的外国音乐研究工作，在中国音乐史上取得了空前的成就和有益的经验：

第一，中国的外国音乐研究工作健康发展必须坚持中国共产党的“古为今用、洋为中用”和“百家争鸣、百花齐放”的方针政策；必须坚持完整、准确地掌握马列主义、毛泽东思想，反对教条主义和庸俗社会学对外国音乐研究的干扰。

第二，外国音乐研究工作必须有一个开放的，能及时获得世界音乐学术信息的社会政治环境。在加强中外音乐文化交流中，使中国的外国音乐研究不断有国际音乐研究作为自己的参照系。

第三，为了活跃外国音乐研究，必须重视学术著作

和刊物的出版工作，为外国音乐研究和争鸣提供一个较为广阔的天地。

汉族传统音乐研究

传统音乐，即历史上逐渐积累、不断丰富并保存下来的各类音乐，历来是中国音乐文化的主体。本世纪以来，尽管社会动荡，战争频仍，但传统音乐仍以它强大的生命力传播于中国各民族各地区不同社会阶层的人民生活之中，并以一种自在方式形成了一个风格类型极为多样、覆盖面十分广阔、贮存特别丰富的民族音乐体系。一九四九年中华人民共和国成立的时候，属于这一体系的绝大多数音乐品种基本上没有受到变化了的社会生活的影响，而以它的自然状态传播、流变、贮存着，并等待着人们去尽早发掘、记录、整理、研究。中国有收集、整理本民族文化艺术遗产的传统。特别是对于民间歌谣的采录，从西周开始，代代相袭，数千年间未中断。《诗经》、《乐府诗集》、《山歌》、《挂枝儿》、《白白遗音》、《霓裳续谱》、《粤讴》、《古谣谚》等保存了历代大批优秀的民歌作品。在琴乐方面，各种集本甚多，其中一四二五年刻印的《神奇秘谱》（朱权辑），作为最早的琴曲谱集，共收录 50 首古代名曲，为后世琴曲的收集、整理树立了一个范例。近代的收集采录活动开始于“五四”运动前后。一九二〇年，燕京大学中文系刘复、周作人、袁复礼发起成立了“歌谣学会”并主办《歌谣》周刊，几年间，共刊载各地歌谣 1 万余首。在它的影响下，上海，北平相继出版了一批城市民歌集（有谱），如《工尺大观》、

《弦歌小集》等。《时调曲谱大全》等。但真正从保存研究音乐遗产的目的出发的采录活动，首先是由著名的国乐大师、现代民族器乐艺术的开拓者刘天华（一八九五——一九三二年）做起的。一九三〇年，刘天华用五线谱和工尺谱对照的方法记录了《梅兰芳歌曲集》，同时搜集了《安次吵子会乐谱》、《佛曲谱》。一九三二年，他又亲赴北平市天桥收集民间锣鼓谱，可惜因染上猩红热而病故，停止了他的这种开拓性工作。

在民间音乐特别是民间歌曲的收集、整理方面，具有开创意义的活动是在抗日战争期间，由聚集在延安的一大批新音乐工作者发起的。与往昔那种只记录歌词而不理会音乐或只收录大城市的流行小调的做法不同，延安的音乐工作者深入到黄土高原的许多偏僻角落，直接从农民的口耳之间完整地记下了一首首动听的民歌。而在此之前，这些深埋的艺术宝藏都无人知晓。这次收集活动前后持续六、七年，广及整个陕甘宁边区，甚至影响到其他抗日根据地。这是中国近代史上，也可以说是有史以来第一次较大规模的全面的（词曲并重）民歌采录活动。一方面是为抗日战争服务（旧民歌填新词），但更重要的是向民间音乐学习，保存了上千首价值很高的民歌及其他民间音乐，为新中国成立后民间音乐的全面的收集、整理工作奠定了基础。

汉族传统音乐的收集与整理

中华人民共和国成立四十年来，传统音乐采录、整理工作分为三个阶段。

一、第一个阶段：前期的采录（一九四九——一九

六五年）

1. 民歌的采录。

新中国成立之初，国家文化主管部门就提出继承遗产，发扬传统的号召，与之相适应，各省相继成立了音乐工作组或戏曲工作组（简称“音工组”“戏工组”）负责本省区的各种传统音乐的采集和整理工作。虽然没进行全国性的统一普查，但由于当时对民族艺术的重视，大多数省（区）都开展了民歌的“采风”活动，实际上形成了一次很有声势的全国性民歌采访运动。在这个基础上，从五十年代中期开始，各地相继出版了按省、按民族或按歌种编选的民歌集。有代表性的如《河北民歌选》、《陕甘宁老根据地民歌选》、《四川民歌》、《湖北民歌选集》、《湖南民间歌曲集》、《花儿选》、《东北民间歌曲选》、《江苏民间歌曲选》、《浙江民间歌曲集》、《安徽民间音乐》、《江西民间歌曲选集》、《山东民间歌曲选集》、《山西民间歌曲选集》、《贵州民间歌曲集》、《云南民间歌曲选》、《青海民间歌曲选》、《湖南山歌曲调选》、《陕南民间歌曲选》、《河南民歌选》、《广西民间歌曲集》、《内蒙古西部民间歌曲选》。上述选本，除了《陕甘宁老根据地民歌选》、《河北民歌选》是属于四十年代收集的之外，余者全是新中国成立以后各地音乐工作者深入本地区一首一首记录下来的，由于当时民间音乐的覆盖面广、歌手多、民间歌唱活动频繁，因此，为这一时期的采录工作带来很大的方便，收集的质量也得以保证。正是在这一普遍采录运动的基础上，一九五九年由中央音乐学院中国音乐研究所主持，编选了《中国民歌》（音乐出版社出版）。该选本包括了22个省区、30多个民族的389首民歌。它不仅有广泛性而且也有较充分的代表性。其中

多数作品都是脍炙人口的杰作。它是有史以来第一本全面反映中国各民族民歌艺术的词曲兼备的选集，也是新中国成立后最初十年的民歌采风活动的一大收获。它的不足在于受到当时“左”倾思想的影响，选入了一些临时填词表现“大跃进”时期“浮夸”、“空想”作风和内容贫乏的新民歌。也是因为有了五十年代采录活动这一基础，一九六一年，经中国音乐家协会与中国音乐研究所、音乐出版社协商，决定开始编纂以省（区）立卷的《中国民间歌曲集成》。当时的设想是，每省的容量不超过400首，29省市编为29卷（未提出编台湾卷）。这一倡议很快得到各地响应。至一九六四年，山东、湖北、陕西、四川、山西、河北、江苏等省相继油印编出初选本。如果不是因为“四清”运动、“文化大革命”，这项有意义的音乐文化建设项目可能早已竣工。但即使半途中断，它同样为后来的同一项工作的开展提供了经验。

2. 专题性的采录。

这类采访活动多数是由专业研究单位、小组或个人进行的。在五六十年代，中国的音乐学术研究尚未深入开展时，它们带有“试验”和“抽样”的性质，这一时期突出的采录活动主要有：

一九五〇年五月，中央音乐学院研究部杨荫浏、曹安和等人在天津采访河北定县子位村笙管音乐并为著名管子演奏家杨元亨录音；同时还采录了北京单弦牌子音乐；

一九五〇年八月，中央音乐学院研究部杨荫浏、曹安和赴江苏无锡采录“十番锣鼓”和著名盲音乐家华彦钧（阿炳）演奏的二胡曲、琵琶曲；

一九五二年十一月，杨荫浏等人采录“北京智化寺

京音乐”，并邀另外 8 处寺庙乐团联合演出。同时，获得康熙三十三年（一六九四年）“北京智化寺京音乐谱”手抄本等珍贵传谱；

一九五三年六月，杨荫浏、简其华等人采录“西安鼓乐”及“西安铜器社”；

一九五三年八至十二月底，中央音乐学院研究部一行数人赴山西河曲采访当地“山曲”、“二人台”及“打蓝调”等；

一九五四年，陕西音乐家小组赴甘肃对甘肃、青海“花儿”及其著名歌唱家朱仲禄做专门考察采访；

一九五六年四至七月，中央音乐学院民族音乐研究所一行 14 人赴湖南，与当地音乐家组成湖南民间音乐普查小组，对该省各地的各类民间音乐进行了广泛采录；

一九五六年，上海音乐学院于会咏等人在上海音乐学院内采录陕北“榆林小曲”；

一九五六年四至七月，中国音乐家协会与民族音乐研究所派员赴全国 20 余个城市采访全国琴家，收集存见琴谱；

一九五六年九月，民族音乐研究所一行数人赴山东曲阜采录“祭孔音乐”。

上述各次采访的对象，有的属于歌种、舞种、乐种、曲种，有的是民间杰出的艺术家，有的是属于对一个地区传统音乐的普查，各种采访侧重点不一样，方法上有差异，整理的水平有高低，但在当时能这样做，都有不可低估的意义。这里应特别指出：（1）一九五〇年对阿炳的采访、录音，如果不是采访者了解情况，对这位杰出艺术家的演奏水准有高度评价，很难想像会在新中国成立后的几个月内就专程到无锡采录，并得到珍贵的现

场录音，使阿炳的 6 首不朽之作，特别是称得上伟大作品的《二泉映月》能存于天地间。六个月后，阿炳不幸辞世。这样，此次采访的历史意义，就更加显得重要。

（2）一九五三年对山西河曲民歌的采访，也给后人以诸多启示。河曲地处晋、陕、内蒙古交界处，当地人民因河害长期过着一种“跑口外”打工的“走西口”生活。这一特定的生活方式常使夫妻分离，但却给民歌的产生、流传注入了特别的生命力。因此，虽然只是一个县，而民歌的蕴藏却非常丰富。采访组在几个月内就记录了 1000 余首歌词和余首曲调，同时，对“走西口”的生活方式从社会学的角度做了较深入的考察。这次采录所得到的作品质量非常高，有些词曲堪称千古绝唱。它向人们证明民间音乐采录工作的最重要的环节就是采访点的选择，首先要考虑到储存量，也要分析它的代表性和典型性，还要注意它在音乐学、社会学、民俗学方面的价值。

（3）一九五六年音乐研究所与湖南省音乐工作组的联合普查，则从另外的方面提供了经验。此次考察由杨荫浏带队，队员 18 人，共设点 44 个县，对 451 种音乐中的 1427 个项目做了角度不同的调查，最后录制了 1001 个节目（四百二十五小时）。此次采录把重点放在劳动、民俗音乐和宗教音乐上，而对戏曲曲艺未予充分注意。这是因为剧场型艺术多数掌握在艺人身上，随时可以采录，但前几种音乐却随时都在改变，因此需要抢录。另外，对于一向不敢涉足的宗教、祭孔音乐，此次也做了一视同仁的调查录音，这是难能可贵的。这次采访，立足一省，抓住传统音乐的整体分布，通过重点类别和重点地区的采访而考察该省传统音乐的分布分类状况，意义重大。如果从那时开始，坚持对每省都做普查，而且采取

中央和地方合作的方式，中国传统音乐的收集、整理工作必然有更多的收获。

3. 琴曲的整理。

中国的琴乐遗产十分丰富。五十年代初，各地琴人分散，且互不了解，收集、整理工作不可能提到日程上。一九五四年五月经中央音乐学院民族音乐研究所和中国音乐家协会协商批准，建立了北京古琴研究会。著名琴家溥雪斋、查阜西、吴景略、管平湖、汪孟舒、杨葆元曾为该会的骨干成员和领导者。它的中心任务是发掘整理琴曲、琴歌，收集琴谱、琴论等琴学遗产。五六十年代，先后收集、整理唐、宋、元、明、清各代的传谱约100种，汇编为《琴曲集成》（第一卷上册）、《存见古琴曲谱辑览》；录制各派琴家传曲60余首，并将其记录整理后，编为《古琴曲集》（第一册一九六〇年）。这是继明代朱权的《神奇秘谱》之后又一次规模较大、也较系统的整理活动。与此同时，北京古琴研究会还组织各地琴家、琴人，调查搜集材料，进行对《碣石调幽兰》、《胡笳十八拍》、《广陵散》等古代曲谱的发掘、打谱工作，终于使之再次演出、录音，与广大中国听众见面。北京古琴研究会当时所做的一切，不仅前无古人，而且对当代人全面认识琴乐价值，起了很大作用。

4. 戏曲、说唱音乐的整理。

中国的戏曲、曲艺，到了明清时代，已经成为水准很高的综合性艺术。但从事这类艺术的艺人，大多数凭借口传心授使之流传。在五十年代之前，除了少数新音乐工作者在这一领域做过零星采录之外（如刘天华记录梅兰芳唱腔、安波收集“秦腔音乐”），戏曲、曲艺音乐的记录整理几乎还是一片空白。一九五二年，毛泽东提

出“推陈出新”的口号，一部分音乐工作者随之投入戏曲改革工作，这也为系统整理各剧种、曲种音乐创造了机会。从五十年代到六十年代，一批有志于地方戏和曲艺音乐的专业工作者在参加戏改的同时，整理出一批音乐著述，如《秦腔音乐》、《迷胡的音乐》、《山西梆子音乐》、《豫剧音乐》、《论川剧高腔音乐》、《单弦牌子曲选集》、《山东大鼓》、《云南花灯曲调选》、《京剧唱腔》（1—6集一九五九年）、《京剧音乐介绍》、《京剧曲牌简编》、《京剧锣鼓》、《吕剧音乐研究》，为推进戏曲音乐的全面梳理和进一步的发展，起了有益的作用。

总之，五六十年代对中国传统音乐的收集、整理工作虽然是在分散的、甚至是在没有充分理论准备的情况下进行的，但由于当时客观环境所提供的有利条件、机缘和紧迫性，加之参与此项工作的音乐工作者大都具有一种单纯的、但却十分可贵的精神——热爱中国的传统艺术，因此，这一时期的采录整理工作，无论哪个领域皆有很大的收获。有些成果是后来永远也不可复得的、具有抢救性质的采录。后人将永远地以崇敬之情记住为这一工作做出贡献的每一个人。但是，在这一时期，由于“左”的错误思想的干扰，在采录过程中曾出现过粗暴地对待民间音乐，以唱词否定音乐，随意填入新词等现象，这就不能不损害某些民间音乐的原貌，甚至使某些有价值的作品被忽略而永远消失。这种倾向，越到后来越明显，以至到了“文化大革命”期间，传统音乐几乎完全被禁止，损失不可估量。

二、第二阶段：采录工作的停顿（一九六六——一九七六年）

“文化大革命”十年里，“四人帮”推行文化专制主

义，民族民间艺术被视为封建主义（除了他们偏爱的几出京剧）。因此，传统音乐的采录工作不仅全部中断，一些省市艺术馆、地方音乐工作者协会甚至把前十七年保存下来的许多珍贵资料也销毁或散佚了。这一领域的损失和劫难远比其他部门惨重。以至一九七六年“文化大革命”结束后，对民族音乐如何迈出新步的问题，没有人能够立即回答。这正是民族音乐所面临的紧迫而艰难的课题。

三、第三阶段：新时期的采录（一九七九——一九九〇年）

一九七八年，当中国传统音乐的整理和研究工作处在举步的十字路口时，中共十一届三中全会做出了改革开放，把工作重点转移到经济建设上来的历史性决策。这一决策给民族民间音乐研究事业带来了机遇。

在传统音乐的采录、整理工作方面，一九七九年以后的主要特点：一是改变了以往分散的，局部进行的方式，提出了一个长远、集中、全面、规模宏大的收集、整理、编纂、规划，并将此列为国家艺术科学的重点项目。二是有些种类的整理不局限于文献、案头，而是同演奏、演唱实践相结合。三是专题性的采录不是只注意音乐本身，而是把音乐放在整个社会的文化历史场景中去考察，寻找其与历史、民俗、方言、地理、心理之间的复杂关系。

观念的更新、方法的多样，是本时期的重要特征。

1. 编纂民歌、曲艺、戏曲、器乐四部民族音乐“集成”规划的提出及其实施。

一九七九年七月，文化部与中国音协联合发出通知，提出了在全国范围内以省、市、自治区为单位，由文化

主管部门牵头，组织各省音乐工作者分头收集、采录、编纂四部“集成”的任务。该项工作统属全国艺术科学规划领导小组领导，小组下设办公室。为统筹安排，由文化部、中国音协组成四部“集成”的联合办公室。每部“集成”在全国一级建立以主编负责制为原则的总编辑部，各省、市、自治区相应成立“领导小组”、“卷编委会”一级的编辑班子，一些地区、市级部门也有同类机构。按该规划的规定：每省（市、自治区）皆以民歌、曲艺、戏曲、器乐单独成卷。这样，全部竣工后，将有120卷。如每卷以文字计算，约在200—250万字之间，则总容量应在24000—30000万。其篇幅之巨、规模之大，可见一斑。其次，“集成”不仅仅是“乐谱”的大全，而同时附有图片、图表、索引及相当数量的概述、注释性文字，用以介绍本地区的自然环境、社会历史、民间习俗、传播方式、表演风格等相关的背景材料，它的基本要求是“范围广、品种全、质量高”九字方针，同时要求努力做到科学性（记录的准确、分类的相对合理）、文献性（人文背景的详实）、学术性（作品的艺术价值）的相互结合。再其次，“集成”的编纂，绝不是将现有的材料集于一体便告完成，而是强调深入民间采访、录音取得第一手资料。特别是一些偏远的地区，由于民间音乐仍以传统的方式流传着，因此更要求实地采录。这样在“集成”的编纂中，同时也培养了一支庞大的队伍，这支队伍从中央到省区，到地、县，甚至到乡。八九年来，他们在十分困难（包括设备、财力上的困难）的环境和条件下默默地从事这项工作。一九八八年十月，为了检阅这项文化建设的进度，也为了表彰参与这一工作的先进集体和个人，召开了全国“集成”工作表彰大会和“成

果展览会”。到十月为止，已正式出版了《中国民歌集成·湖北卷》，初审了17个民歌卷、两个器乐卷、一个曲艺卷和一个戏曲卷。总之，这项意义重大、影响深远、有“文化长城”之誉的工作正在各级主管部门及由数千人组成的“集成”队伍的努力下顺利地开展、进行着。

2.《琴曲集成》24卷本的影印出版及琴学遗产的继续发掘。

六十年代出版的《琴曲集成》第一卷上册，原计划还要出下册和第二、三卷（共六册），时间下限为明代。但终因“文化大革命”事发而中断。一九八〇年，经中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会与中华书局商议，决定改换版本，扩大容量，陆续影印出版一套新的《琴曲集成》。新版计划出24卷，包括从唐至清末以来绝大多数琴谱刻本中的资料。这套“集成”的基础工作是五六十年代由著名琴人查阜西主持而完成的。为符合新版的要求，由吴钊作了修改、加工。这是有史以来规模最大的琴学长编，宋元以来几乎全部有代表性的琴谱、琴论、琴歌、琴制刻本均包罗于其中，因此具有重要的文献资料价值。至一九八九年，已出版第一至第十册，第十三、十四册。海内外琴界对它有很高的评价。

进入八十年代以后，由于在世琴家日益减少而且年事已高，琴学遗产的抢救工作显得尤为迫切。一九八〇年三月二日，北京古琴会复会，选举吴景略为会长、许健为副会长。一九八一、一九八三年及一九八六年，先后在北京、扬州举行了3次“全国古琴打谱会”，挖掘整理琴曲100余首。这三次会议的规模都比较大，而且中年琴家崭露头角，显露了这一领域新的发展趋势。

3. 专题性的收集整理。

采录是学术研究的前导和基础，而学术研究的深入开展，反过来会促进采录工作的系统性和科学性。八十年代以来，传统音乐领域的一个十分引人注目的现象，就是学术研究异常活跃、研究队伍日益壮大，且向多学科方向延伸。无论是对音乐本体，还是对与之相关的交叉学科的研究，在广度和深度上都比五六十年代有更多的实绩。这一发展趋势必然对作为先导的采录、整理活动产生直接影响。特别是录音录像技术的采用，更提高了它的科学水准。

在民歌整理方面，为了满足新时期的要求，从七十年代末起，由中国艺术研究院音乐研究所与各省音乐工作者相互合作，用近三年的时间完成了《中国民歌》四卷本的编辑出版。与一九五九年的《中国民歌》相比，四卷本在篇幅上大加扩充，增加到 2000 首，而且一律以省为单元编排，每省 50—80 首，同时有一篇介绍本省民歌的“概述”。读者可以从中获得更丰富的有关中国各地各族民歌的知识。在“集成”全部竣工前，四卷本的整理出版无疑能起到补充的作用。

器乐整理方面，这时期有“福建南音”、“西安鼓乐”、“鲁西南鼓吹乐曲选”、“江南丝竹曲选”、“广东音乐”的公开出版和内部整理本。值得提及的是：一九八六年三月，中央音乐学院器乐系和音乐研究所等单位联合举办了学术性的《弦索十三套》全套曲演奏会。演奏会长达四个多小时，并严格依原谱配器演奏，这是自该谱集一八一四年出版以来第一次完整地与听众见面。同年三月二十八日，中国音乐研究所派员采访三十多年来无人问津的河北固安屈家营“音乐会”，获得“十三套”大曲的音响资料，并于一九八七年七月邀其来京演出。另外，

自一九八三年起，中国音乐学院等单位联合发起“华夏之声”系列音乐会，六年来共举行了“维吾尔族十二木卡姆”、“西安鼓乐”、“福建南音”、“辽南鼓吹”等6套节目，展示了中国传统音乐的风貌。

在这一时期，上海音乐学院成立了传统音乐“抢救小组”。十年来该组以“走出去”、“请进来”的方式，为10余位民间艺术家和10余种音乐录音、录像，保存了大批珍贵的资料。著名苏南“十番鼓”鼓师朱勤甫和评弹艺术家、“丽调”代表人物徐丽仙，都是在完成录音、录像不久便病故的。这说明在当时，“抢救”工作十分必要，也很有意义。以上诸收集、整理活动都是同研究工作相结合进行的，这是八十年代传统音乐领域的一个重要特征。

还须提到的是，这一时期为数可观的一批民族音乐专业硕士生，在完成学位论文时所做的采录工作。他们采录的范围，有汉族音乐，也有不少少数民族音乐；所用的方法，有侧重音乐型态者、也有全面考察者。由于受到国外同一学科的较大的影响，多数采录者尽量打开自己的视野，用多种视角观察、认识自己的采录对象。但总的来说，他们都是力求在一个“点”上做纵深的搜集，这就与“集成”等使用的面的普查的方法不尽相同。两者相辅相成，大大促进了传统音乐的近期采录整理工作。

总之，采录整理作为中国传统音乐研究的先决条件，从五十年代到八十年代，在新中国音乐事业中是一向得到重视的。不同的是，五六十年代较分散，与研究工作的联系不紧密，而且以出版“选集”、“谱集”为主要目的；八十年代则一方面是集中、全面、系统地采录，另一方

面是纳入研究系统并向专题性、个体性、多学科性发展。两种趋向来源于一个背景——新时期传统音乐研究的全面展开。

汉族传统音乐的研究

一、中国汉族传统音乐的研究概况

在中国现代历史上，对于传统音乐的学术研究起步较晚。一九一九至一九四九年，旧中国只有少数几位音乐家和戏曲史学家曾经对局部地区的民间音乐品种或戏曲声腔做过理论上的探讨。成立于一九二七年的“国乐改进社”和一九三九年三月的“延安民歌研究会”（后改称“民间音乐研究会”），是最有代表性的两个传统音乐研究团体。它们主办的《国乐改进》和《民族音乐》是最早的两份专门刊物。民歌研究会的主要成员吕骥，安波、马可及冼星海，都曾发表过专门讨论民间音乐的文章。其中，冼星海的《民歌与新兴音乐》、《民歌研究》和吕骥的《中国民间音乐研究提纲》，是这一时期有代表性的至今仍有影响的论文；安波通过采访而整理出的《秦腔音乐》（一九四五年撰写，一九五〇年出版）则是第一本从新的角度总结地方戏音乐的专著。特别是吕骥的“提纲”从整体上论述了传统音乐的分类，范围等，给当时和后来的收集、研究工作者以很多启发。这一时期的研究成果虽少但却有意义，为新中国成立以后该领域的全面开展做了很好的准备，因此可以称之为“准备期”或“孕育期”。

新中国成立以后，从一九四九年到一九六六年，传统音乐研究工作以较大的声势在一个开阔的环境里逐渐

铺开。不过，在头一个十年里，偏重于收集采录和整理。从一九六〇年开始才把重点逐渐移到研究方面来。在五十年代采录工作基础上出版的《河北民歌选》、《阿炳曲集》、《定县子位村管乐集》、《苏南吹打》、《秦腔音乐》、《河曲民歌采访专集》、《豫剧音乐》、《山西梆子音乐》、《评剧唱腔结构研究》等，虽然主要属于采录方面的成果，但在这些出版物里，大多有一篇“序言”、“概述”，或详或略地介绍有关乐种的历史沿革、分布、类别、特征等，应当说，这些描述性的文字已属于整体研究或形态研究的范畴。它们提供的生动资料是后来的某些研究成果所不能取代的。特别是《秦腔音乐》的某些章节，《河北民歌》“序言”（吕骥）、《苏南吹打》“总论”（杨荫浏）、《河曲民歌专集》中的几篇文章，都是有见地、有价值的著作。

自一九六〇年起，由于有了前十年的积累，研究者对存见的传统音乐各类别的面貌有了较全面的认识，对它们的整体性规律作出初步归纳的时机也趋于成熟。恰好在一九六〇年，为了交流各音乐院校（系）民族音乐理论课的授课经验，并提高教师队伍的水准，由中央音乐学院中国音乐研究所牵头，开办了“民族音乐概论班”，全国60名专业教师及有关学术单位的学者参加了这次活动。“概论班”在长达一年的时间里，一边请著名的音乐家授课，一边以自己以往的专业积累为基础，分成民歌、曲艺、歌舞、戏曲、器乐五个组，进行资料梳理和理论归纳工作。在此基础上，由郭乃安、方妙英、简其华、贾淑英、章鸣、傅景瑞、杨羽健等人执笔完成了《民族音乐概论》的初稿和“民间歌曲”、“歌舞音乐”、“说唱音乐”、“戏曲音乐”、“城市民歌”、“古代歌曲”、“民

族器乐”、“说唱音乐曲种介绍”、“近现代音乐家论民族音乐”等9种参考资料。《民族音乐概论》最后由郭乃安主修，并重写了第四、五章，于一九六四年作为音乐学院的统一教材正式出版。作为一本系统的传统音乐理论专著，《概论》的问世，在中国传统音乐学术研究史上具有重要的意义。它是第一次以理论形态全面深入地对汉族传统音乐五大类别的历史沿革、流传状况、艺术特征等作了归纳总结，系统地阐述了它作为世界传统音乐中的一个独特体系的种种规律。同时，它既是几十年来采录、整理工作的理论升华，也为其后的分支研究创造了前提。在方法上，它以分类描述为主，兼及社会、历史因素，而且行文流畅、凝炼、概括，达到了同时代音乐学著作的最好水平。它的完成，是学者之间相互切磋、协作，发挥集体攻关的成功尝试，是数十位音乐学者为中国传统音乐研究领域树立起的一块碑石。

这一时期另一有代表性的著作是刘吉典的《京剧音乐介绍》。与同类戏曲音乐著作相比，这本书摆脱了谱例罗列、缺乏理论提炼的倾向，而是系统、全面地阐述了组成京剧音乐的各种声腔的结构原则及其变异形态，具有较浓的理论色彩和较强的概括力。

作为学术研究阵地，这一时期先后有《人民音乐》（一九四九年创刊）、《民族音乐研究论文集》（丛刊，共出三期）和《音乐研究》（一九五八年创刊，一九六〇年停刊）三种刊物，在所刊载的学术成果中，传统音乐论文占有较大比重（指后两种），代表性的论文有：张锐《学习民间音乐日记》（一九五六年）、查阜西《漫谈古琴》（一九五四年）、常任侠《汉唐时期西域琵琶的输入和发展》（一九五六年）、方暨申《侗族拦路歌的收集与研究

报告》（一九五六年）王震亚《京剧贵妃醉酒的音乐分析》（一九五七年）程云《试论戏曲音乐的牌子音乐及板子音乐》（一九五四年）郭乃安《试论民间曲调的可塑性》（一九六〇年）武俊达《山歌、小调到戏曲唱腔的发展》（一九五九年）许健《古琴曲中的胡笳十八拍》（一九五九年）晓星《河曲的山曲与生活》（一九五八年）沙梅《论川剧高腔音乐》（一九五八年）吕骥《论七弦琴遗产》（一九六一年）杨荫浏《对古曲阳关三叠的初步研究》（一九五六年）杨荫浏《谈谈未被注意的民间曲调》（一九五五年）李元庆《刘天华——“五四”时期杰出的音乐家》（一九五七年）贺绿汀《民族音乐问题》（一九五六年）吕骥《学习和继承民间音乐的优秀传统》（一九五三年）吕骥《河北民歌选·序》（一九五一年）贺绿汀《中国音阶及民族调式问题》（一九六一年）杨荫浏《孔庙丁祭音乐的初步研究》（一九五八年）章辉等《曲艺音乐》（一九五九年）方行《试论传统小调歌曲》（一九六〇年）。以上诸文的论域，大都集中在民歌、戏曲、器乐及琴学方面，它们或以一个类别，或以一个地区，或以一件乐器一个曲目、剧目为对象进行历史、社会或形态结构方面的分析，采用了一种验证式的描述性的方法，以详实的材料，总结各个对象的内在规律。这是本时期研究工作的一个重要特征。另外一些文章则是从总体上对传统音乐的巨大价值作了判定，或者开始思考它的美学意向。这些都一系列很有意义的学术成果。

五十年代末，马可出版了他的《民间音乐讲话》。该书以生动浅显的语言，分别介绍了民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐五类音乐的不同特征，是普及民间音乐理论

的成功尝试，在六十年代，它通过电台广播产生了广泛影响，开辟了研究工作的另一途径。

总之，作为一个历史单元，五六十年代在中国传统音乐研究史上占有重要的地位。这时期的重点和主要收获是采录整理方面，是该领域的第一条战线。但同时，在研究方面也有不能忽视的许多成果，是该领域的当之无愧的第二条战线。鉴于此，称之为理论研究的起步时期。

二、新时期的传统音乐学术研究及其主要成果

中共十一届三中全会以后，中国传统音乐的研究进入了一个十分活跃、全方位突进的崭新时期。概括说来，它有如下几个特征：

（一）广泛与西方同类学科接触。

这种接触主要通过几种途径：一是翻译、翻印了不少有关 Ethnomusicologie 的典范著作，如《民族音乐学》（孔斯特）、《民族音乐学的理论与方法》（奈特尔、台湾版）、《论各民族的音阶》（艾利斯）、《匈牙利民歌 324 首》（巴托克）等。通过这些著作，中国音乐工作者大概了解到一百年来国外的 Ethno—musicologie 的发展及其方法论；二是请欧美学者来中国讲学，直接了解他们的主张、经验和方法；三是出版交流，包括与港台学者的交流。其结果使中国学者开阔了眼界、拓宽了思路，了解到彼此的长短优劣，特别是在方法论与观念上对方的确有许多值得吸收的东西。

（二）学科意识的加强。

以往在中国称传统音乐研究为“民族音乐研究”，八十年代初很多人接受了“民族音乐学”这一称谓。有一个时期，部分学者为此展开了激烈的辩论。从表面看是

称谓之争，实质上是学科意识强化的体现。争论的双方都是想改变以往研究中的分散、零碎、游离状况，而首先在观念上把这一领域的学术活动视为社会科学中的一个独立的门类和学科。同时，希望通过实践确立其研究范围、对象、方法和手段，使它在这方面有自己的科学的范式要求，从而促进其研究深度和整体性突破。事实证明，八十年代研究工作的一系列收获，与学科意识的强化很有关系。

（三）全国性的专门学会的成立。

一九八〇年六月十三日，由南京艺术学院等单位发起主办了第一次全国“民族音乐学术讨论会”，各地 60 多位代表出席。之后，每两年一次至一九八八年共开了 5 次；从第三次开始，分作汉族音乐与少数民族音乐两个会区。一九八六年夏，分别在北京和贵阳成立了“中国传统音乐学会”和“中国少数民族音乐学会”。前会的会长由音乐史学家、律学史家黄翔鹏担任，后会会长为刘烽。两会的会员共约 500 余人，历次年会共有近 1000 人次参加，宣读论文 700 余篇。同一时期，山东、福建、陕西、贵州、云南等地都举办过本省的“传统音乐研讨会”。这些学术活动，成了传统音乐研究事业日益发展、队伍不断扩大的象征，也成为一种推进的动力。

（四）学术阵地的扩大。

这一时期除了“文化大革命”期间被迫停刊的《音乐研究》、《人民音乐》相继复刊外，9 个音乐院校和一些研究单位陆续出版了自己的学报，主要有《中央音乐学院学报》（一九八〇年创刊）、《中国音乐》（中国音乐学院一九七九年）、《交响》（西安音乐学院一九八二年）、《乐府新声》（沈阳音乐学院一九八三年）、《音乐探索》

（四川音乐学院一九八三年）《黄钟》（武汉音乐学院一九八七年）《星海音乐学院学报》（一九八五年）《音乐学习与研究》（天津音乐学院一九八五年）《中国音乐学》（中国音乐研究所一九八五年）《民族音乐》（云南艺术研究所一九八四年）《民族民间音乐》（广东民间音乐研究室一九八四年）《艺苑》（音乐版）《齐鲁乐苑》、《福建民间音乐资料》（共5集）等。十年来，各刊物发表了大量的中国汉族传统音乐研究成果，使本领域的学术空气更加活跃。

（五）迈向国际讲坛。

五六十年代，中国学者的研究成果很少被介绍到国外，或者直接参与国际性的学术讨论。八十年代，情况有了很大改变。一九八七年六月，亚太地区传统音乐研讨会在北京举行，15位中国学者宣读了自己的论文；一九八八年四月，英国休斯顿学院音乐分院举办“中国音乐国际研讨会”，与会代表来自亚、欧、美余个国家；一九八八年六月和十二月，香港大学、香港中文大学分别主办了两次以中国音乐为主题的国际性的研讨会。这是四十年来，港、台、大陆及美籍华裔中国音乐学者首次坐在一起进行学术探讨，这象征着古老、悠久的中国传统音乐“走向世界”的目标已经到来。从而也就构成了新时期研究工作的另一个特征。

学术队伍的建立和壮大、学科意识的强化、学术阵地的扩展及与海外交流的日益频繁，这一切都会落实到学术成果上来。八十年代以来，一方面是有系列重要的成果相继出版，如《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷（一九八九年）《中国音乐辞典》（缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编，一九八三年）《少数民族乐器志》（袁炳昌、

毛继增，一九八六年）《中国音乐史图鉴》（刘东升、袁荃猷，一九八九年）《中国乐器图志》（刘东升，一九八八年）《中国音乐年鉴》（黄翔鹏、田青主编，一九八七——一九八九年）《中国音乐书谱志》（王世襄、孟宪福，一九八二年）《汉族民歌概论》（江明，一九八四年）《民族器乐概论》（高厚永，一九八二年）以及《福建民间音乐简论》（刘春曙、王耀华，一九八七年）《山东民歌论述》（苗晶、金西、魏占河等，一九八二年）《中国民族曲式》（军驰、李西安，一九八六年）以及另外几部中国音乐史的著作，也同样具有民族音乐学的价值，它们几乎都是本范围内有史以来的开山之作。一系列研究成果所以能在八十年代一涌而出，首先是因为前三十年的广泛积累，同时也是八十年代研究工作开放、活跃的产物。它们代表了中国汉族传统音乐研究的当前水准。

另一方面，汉族传统音乐的研究范围不断扩大，选题日益多样，论文数量剧增。以下分 12 个论域，逐一介绍。

（1）整体研究。即指对传统音乐或其中的某一类别作全面系统的归纳研究，如前面已经列举的几本“概论”及《民族器乐》（袁静芳）、《论传统音乐的保存和发展》（黄翔鹏）、《福建民间音乐简论》（刘春曙、王耀华）、《山东民歌论述》（苗晶等）。

（2）分布研究。即对传统音乐做地理分布及风格区划方面的研究。由于中国幅员广大、地貌多样复杂，因此，从古代开始人们就注意到了不同自然环境中文化、艺术品种在体裁、类别、风格特征方面的差异。八十年代，学者们又从文化区、文化圈、文化丛的观点研究传统音乐的分布，于是提出了“民族色彩区”的理论。代

表性的论文有《民歌旋律地方色彩的形成与色彩区的划分》（杨匡民）、《试论江南民歌的地方色彩》（江明）、《论汉族民歌近似色彩区的划分》（苗晶、乔建中）、《论北方汉族民歌的色彩划分》（黄允箴）、《音地关系探微》（乔建中）。这一研究的深入，将确立中国自己的“音乐地理学”。

（3）分类研究。即对传统音乐的分类法及各门类做类型学方面的研究。四十年来，这一研究始终未断，如汉族民间音乐的“八大类”说（吕驥）“五大类”说（《民族音乐概论》）及“三型态”说（黄翔鹏：民俗型、乐种—雅集型、剧场艺术型）；民间歌曲体裁的“三类”说（《民族音乐概论》）“十类”说（杨匡民《湖北民歌集成序言》）以及器乐、戏曲声腔、曲艺表演类别划分的不同主张。八十年代的有代表性的论文有《中国传统音乐及其分类》（董维松）、《中国乐器的分类》（杜亚雄）、《中国道教音乐分类构想》（蒲亨强）、《传统民歌歌种的形成及分类》（杨匡民等）。分类研究在传统音乐研究中属层次较高的命题，也是一个十分复杂的问题。随着研究水平的提高，八十年代后期，对以往已成定见常规的分类法提出质疑，如五大类的方法，民歌中因依据不同而造成的分类混乱现象，正在引起新的争论。由于中国民族多，传统音乐类别、分支庞杂，自然会给分类法带来一定的难度，但这一难度恰恰使分类研究可望成为一个独立的有前途的学科——音乐分类学。

（4）乐种体裁研究。即以一个特定的乐种（包括歌种、曲种、舞种、剧种及狭义的器乐乐种）或体裁为对象进行整体性研究。其中的项目包括该乐种体裁的历史沿革、分布分类、曲目蕴藏乃至音乐型态特征等。这类

研究在中国历来较普遍，成果亦多。戏曲如《河北梆子概解》（马龙文）、《湖南花鼓戏音乐》（贾古）、《二夹弦音乐》（尼树仁）、《粤剧唱腔音乐概论》（广东戏曲研究所）。曲艺如《评弹音乐》（连波）、《东北二人转音乐》（王风贤）。器乐如《山东鲁西南鼓吹乐的艺术特征》（袁静芳）。民歌如论述“客家山歌”、“信天游”、“花儿”、“山曲”的许多专论。这部分研究水准不齐，观点亦见仁见智。另外，由于角度和侧重点不一，其结果也各异。有从曲体研究的，也有从旋法研究的，还有从历史研究的。一些过于明显的只取一个侧面研究者，归入另外的论域中去。

（5）曲目研究。即以一首民歌、器乐曲或一出戏曲、曲艺剧目为对象做深入的研究。如八十年代中期，易人对“孟姜女调”、“绣荷包”、“茉莉花”及其在全国的变异所做的研究、薛金炎、杜亚雄对“老八板”的全面研究及《潇湘水云分析》（王震亚）、《广陵散研究》（王迪、齐毓怡）、《贵妃醉酒音乐分析》（王震亚）、《京韵大鼓“丑末寅初”》（蒋菁）、《料峭及其乐目家族概述》（袁静芳）。这类研究正在向纵深发展。由于中国乐目有悠久的演变历史，又有其独特的形式结构，特别是一些有名的曲牌，往往组成庞大的乐目家族，因此，推进乐目研究，将有助于对整个传统音乐的渊源流变的深入探讨。

（6）型态研究。曲体、旋律、节奏、调式、音阶、衬词、衬腔等都属于构成音乐型态的基本因素，研究某一乐目、乐种、体裁中的这些因素，即为型态研究。从方法而言，它是一种微观研究。四十年来，中国学者运用型态研究的方法非常普遍，它反映了中国音乐工作者对于音乐本体特征的重视。较有代表性的论文，如《板

腔体戏曲音乐的结构原则》（罗映晖）《论顶真格旋律》（钱仁康）《论民族音乐中的三部性结构》（董维松）《论曲牌联套体》（武俊达）《民间锣鼓音乐结构探微》（袁静芳）《湖北田歌套曲与古代大曲曲体结构比较研究》（黄中骏）《论段式》（刘国杰）《民族声乐曲“垛句”唱腔的结构型态和艺术功能》（伍国栋）《湘北民歌三声腔及其组织结构》（杨匡民）。作为一种方法，型态研究可以成为解开传统音乐内部体系奥秘的钥匙。但若不从学科的高度去要求，则可能永远停滞在浅层次的分析上。公正地说，多年来型态研究就暴露出这样的弱点。八十年代后期，有学者开始将统计法与型态研究结合起来，并利用电子计算机作为统计和分析手段，这将为型态研究开辟出一条新路，也是使“型态研究”成为一门学科的关键环节。

（7）乐器研究。即对一件乐器或一类乐器做纵向（历史发展）和横向（流布、表演艺术）的研究。如八十年代出版的《琵琶史》（韩淑德、张之年）《琴史初编》（许健）及一些专论，如《长鼓研究》（伍国栋）《秦筝源流新证》（魏军）《曲项琵琶的传派及形制构造的发展》（高厚永）《说龠》（王德祥）《说徽》（冯洁轩）《传统琵琶特殊品位对乐曲的影响》（吴犇）。它们在总体上也可以归到音乐史研究中，但同样是传统乐器研究中不可或缺的内容。

（8）图像研究。这是一个既古老又新颖的领域。在古代乐学著作里，中华民族的祖先就曾用图像来解释音乐某些事项，如陈旸《乐书》。近百年来，随着摄影技术的发展，国外音乐学家开始以图片为主要手段，展示一个地区、国家的民族音乐状貌或某种音乐文化遗存，特

别是乐器、民俗活动等。五十年代，为配合音乐史学的研究、中国音乐研究所曾编辑了一套九辑的《中国音乐史图片参考资料》，由音乐出版社出版。七八十年代以来，图像研究更受到广泛的重视，接连出版了《中国音乐史图鉴》、《中国少数民族乐器志》、《中国乐器图志》等属于“图像研究”的成果。它们为在中国真正开展“图像学”的研究、建立中国音乐图像学派开了一个好头。由于中国地上地下音乐文物遗存极为丰富，也由于中国各族人民的音乐活动十分多样，以图像展示这一切的研究工作也就有了更大的发展条件。在中国，这将是一个前景可观的新领域。

（9）乐志研究。即按照中国的“方志学”传统对一个地区或一个民族的音乐及其相关的社会文化现象做较系统、完整的记述和历史评价。在中国积累丰厚的“地方志”和官史（二十四史）著作里，音乐是其中的一个部分。但由于修史、修志者的偏见，传统音乐，尤其是民间音乐着笔甚少，语焉不详。相反，它们却在民俗承传中保存下来。有感于此，八十年代后期，一些学者提出了“地方音乐志”和“民族音乐志”的命题，对象多半是少数民族音乐，如白族音乐志、基诺族音乐志等。另外，结合“曲艺志”、“戏曲志”的工作，不少地方积累了相当多的“乐种志”、“乐器志”资料，为“乐志”研究提供了较充分的条件。同时，“乐志”研究一般不只偏于音乐本身，而是把有关的背景因素也作为记录考察对象，这就同国外的 Ethnomusicologie 有了共识。在有些论文里，已有了将两者相互结合渗透的尝试。如《湖北民歌集成》中的“湖北地方风土与民歌”一文，就可以把它当成“乐志”研究的一个成果。

（10）乐学研究。即对传统音乐较普遍的规律或有关中国音乐思维特征和方式的研究。四十年来，中国音乐学界习惯于用西方的一套基本乐理术语来概括中国的传统音乐现象。然而，在数千年的音乐实践中，中华民族的祖先早已积累了大量的有本民族特点的名词术语。用这些术语来梳理中国的乐学规律，或者深入探讨中国传统音乐的构成原理，从而最终建立起自己的乐学体系，是八十年代末期许多学者发出的呼吁。实际上，有不少相关的论文已经问世，如《中国传统音调的数理逻辑关系问题》（黄翔鹏）、《音腔论》（沈洽）、《福建南曲宫调与同均三宫》（王耀华），都属于这一探索的初步成果。

（11）乐人研究。即对音乐生活中涌现出的杰出的民间歌手、乐手的研究。五十年代以来，有对阿炳、刘宝全、谭鑫培、余叔岩、俞振飞、吴景略、管平湖、梅兰芳、程砚秋等许多艺术家的生平和创造的研究。不足的是，研究常常侧重于个人的成长道路和艺术造诣，而没有对他们与社会历史环境间的关系做更深的剖析。这反而影响了对他们的认识的深度。

（12）乐社研究。即对著名的民间音乐社团的研究，如对陕西长安何家营、南集贤村、西安市书院门等西安鼓乐社，对泉州南音社团，对江南丝竹的乐社及定县子位村吹歌会、固安屈家营音乐会的采访研究。以上两项又都包括在“乐志”研究的范围内。

总之，四十年来，特别是八十年代，中国的传统音乐研究是在一个宽阔的境域内进行的。从整体而言，四十年代是孕育期，五六十年代是起步时期，七八十年代则是一个全面奋进发展的时期。由于中国音乐工作者面对的是一个沉积了数千年的类别、风格异常丰富多样的

传统音乐汪洋大海，整理研究工作从一开始就不自觉地被一种博大深沉的历史感所驱使。无论是做乐目、乐器、型态的微观研究，还是做乐种、体裁、乐学的宏观研究；无论是做纵向的历史审视，还是做断面的分布研究；无论是自觉的、还是不自觉的，都难以超越深邃的中国文化历史的潜在影响，一定会从中获得意想不到的灵感，这可以说是从事中国传统音乐研究者的一种运气，也是他们能不断领略到的独特享受。应该相信，这种潜在的历史感必将把方兴未艾的中国传统音乐研究推到一个更新的天地。

少数民族传统音乐研究

少数民族传统音乐概况

中国是一个多民族国家，除汉族外，已确定为单一民族的少数民族有满、朝鲜、赫哲、蒙古、达斡尔、鄂温克、鄂伦春、回、东乡、土、撒拉、保安、裕固、维吾尔、哈萨克、柯尔克孜、锡伯、塔吉克、乌孜别克、俄罗斯、塔塔尔、藏、门巴、珞巴、羌、彝、白、哈尼、傣、傈僳、佤、拉祜、纳西、景颇、布朗、阿昌、普米、怒、德昂、独龙、基诺、苗、布依、侗、水、仡佬、壮、瑶、仫佬、毛难、京、土家、黎、畲、高山等五十五个。中国各少数民族在漫长的历史发展过程中为创造、积累和发展中华民族的灿烂音乐文化，做出了独特贡献。

由于中国各少数民族过去的社会制度、生产方式、

语言文字、风俗习惯、心理素质以及居住地域等各不相同，从而在全国各少数民族地区形成了瑰丽多姿、各具特点的民族民间音乐品种。其中包括在各民族社会生活中大量流传的民间歌曲、歌舞音乐、乐器和器乐以及在部分少数民族中流传的说唱音乐和戏曲音乐。

对各少数民族音乐进行科学调查、整理和研究工作，起步于本世纪五十年代初期。中华人民共和国成立之后，国家和政府致力于消除以往时代剥削阶级在民族关系上遗留下来的不平等问题，为中国各少数民族传统音乐的科学研究，创造了一个民族团结、相互合作和相互信赖的良好环境，促进了少数民族音乐研究工作的发展，使这一领域的课题研究，从荒芜走向了繁荣。

五十年代初期，中国少数民族音乐研究队伍还未壮大，其成果主要是配合社会主义音乐创作实践任务的局部性音乐介绍，调查范围亦不够广泛。但此项工作已开始引起新中国音乐工作者的关注。一九五〇年创刊全国性音乐杂志《人民音乐》；次年，推出《少数民族民间音乐专号》，发表了音乐工作者所收集整理的苗、维吾尔、彝、乌兹别克、藏等族民歌和关于彝族山歌、苗族芦笙和蒙古族民间音乐的介绍性文章；同年，西北文化部和西北文联派遣专业音乐工作者赴新疆展开维吾尔族著名古典音乐《十二木卡姆》的采集工作；关于纳西族民歌、大小凉山地区彝族音乐、侗族民间音乐等，并相继在《人民音乐》上被介绍。从此，在五十年代之前基本上处于空白的中国各少数民族音乐调查研究课题，渐渐地在中国音乐理论界开启了尝试性的序幕。

五十年代后期至六十年代初期，中国历史上从未有过的各少数民族音乐调查与研究首次较大范围地系统展

开。一九五六年前后，由中央民族事务委员会组织的和一九五八年由中国科学院民族研究所组织的“全国少数民族社会历史调查”，吸收中央文化部所属艺术院校和单位的音乐、舞蹈、戏剧干部30余人，先后参加了总共16个调查组中的云南、贵州、四川、广东、广西、湖南、福建、新疆、内蒙古、西藏、青海、吉林、黑龙江等省少数民族调查组的文艺调查工作。这是中国历史上第一次有组织、有计划、有指导的大型社会科学综合调查。参加此项工作的音乐调查人员，在调查中吸取民族学、社会学和其他艺术学科的经验 and 成果，取得较为丰富的有关民族的第一手音乐资料。在此基础上，参加调查的音乐工作者陆续写出多篇关于侗、苗、土、瑶、撒拉、布依、畲、壮、藏、白、彝……等族的民族民间音乐概述和调查研究报告。出版了详细介绍，分析藏、苗、侗等少数民族传统民歌、乐器和歌舞音乐的专著。

六十年代后期至七十年代后期，由于经历空前的“文化大革命”浩劫，少数民族音乐调查研究工作陷于停顿状态。中共十一届三中全会之后，此项工作如久旱逢雨，同其他艺术学科一样迅速复苏，开始进入一个全面展开并同时进行纵向横向研究的发展时期。在中央民委、文化部、音乐家协会等有关部门的领导和支持下，由北京和各省、市音乐院校和科研机构具体筹办的各种以少数民族传统音乐为研究中心的学术会议，陆续在全国各地举行。

一九八二年四月，“全国部分省、自治区少数民族多声部民歌座谈会”在广西壮族自治区南宁市召开。来自广西、贵州、云南、福建、广东等省、自治区的壮、苗、侗、瑶、彝、景颇、纳西、畲、布依、仫佬、毛难、僮

僂等族民间歌手和全国各地的民族音乐理论工作者相聚一堂，会议观摩了上述各民族多声部民歌演唱，同时进行了多声部民歌研究的学术讨论。同年八月，来自 23 个省、市、自治区的 150 余名各民族音乐理论工作者，参加了在北京举行的“全国民族音乐学第二届年会”，在与会代表提交的论文中，除汉族外另涉及到满、壮、苗、侗、傣、瑶、彝、高山、裕固、布依、维吾尔、哈萨克、达斡尔等十多个少数民族的传统音乐。一九八四年七月，“全国民族音乐学第三届年会（首届少数民族音乐专题）”在贵州省贵阳市召开，来自全国各地近 200 名少数民族音乐理论工作者提交了 130 余篇论文，其内容涉及到全国 30 余个少数民族的传统音乐课题。一九八六年七月，第二届“中国少数民族音乐研究会”在黑龙江省哈尔滨市召开，11 个民族的 70 余名代表就“亚洲北方游牧渔猎民族的音乐”、“少数民族音乐生活与音乐教育状况”等课题进行了研讨。会议期间正式成立研究少数民族音乐的群众性学术团体“中国少数民族音乐学会”，吕骥任名誉会长、刘峰任会长，首批发展会员 100 余名。同年十二月，以观摩研讨新疆维吾尔族古典歌舞音乐《木卡姆》为活动中心的“第四届华夏之声”在北京举行。参加活动的民族音乐理论工作者观摩了新疆《且比亚特木卡姆》演出，并以《木卡姆》为议题展开学术研讨。一九八八年十二月，第三届“中国少数民族音乐研究会”在云南省玉溪市召开，会议就“中国少数民族音乐的现状与未来”、“云南少数民族音乐专题研究”、“少数民族音乐志的体例和撰写方法”等课题进行了广泛而深入的讨论。

在上述各类全国性少数民族音乐学术研讨会议的推

动和倡导下，八十年代的中国少数民族音乐研究界，思想活跃，成果丰硕，整个研究领域展现出一派前所未有的百花争艳的繁荣局面。

四十年来的中国少数民族音乐研究工作，经历了一个从荒芜走向繁茂的迅速发展过程。其总体特色是：

第一，坚持科学的理论联系实际的原则，注重调查采访、实地考察和资料建设。全国 55 个少数民族的传统音乐资料（包括文字、音响、实物、照片、录像），经中央和各省市有关研究部门及音乐院校的努力，在各省、市、地有关单位都有数量可观的储存。这些储存在分类编册方面，大多保持各民族约定俗成的与汉族传统音乐分类不尽相同的准则，体现出各民族认识和使用本民族音乐的分类特点。

第二，课题研究由单一发展为多样、从表层渗透到深层。从总体上体现出从局部走向整体，从微观走向宏观，从本体走向综合，从静态走向动态的发展趋势。

第三，注意方法论建设和多学科交叉综合研究。对社会学、民族学、民俗学、语言学、历史学、考古学、宗教学等学科研究方法及成果的吸收和借鉴，使其大多数课题更具有民族音乐学特色。

第四，研究成果逐渐进入音乐教学体系并已发挥出完善音乐学学科建设的积极作用。在中央及各省、市高等音乐院校民族民间音乐公共课和音乐学专业教学中，少数民族研究成果不断被吸收，早前那种中国传统音乐教学和音乐史学研究基本上以汉族传统音乐为中心的状况，已经得到改变。

第五，各民族间、各民族地区间的科研合作与学术交流，增进了少数民族音乐理论界的团结，一支由多民

族组成、有较高研究水平的少数民族音乐科研队伍，正在壮大。他们为当代中国音乐学的建设，已发挥出愈来愈明显的推动作用。

音乐志性质的课题

由于历史上统治阶级对边疆各地少数民族执行不平等民族政策，在意识形态方面极度轻视和贬低各少数民族丰富多彩的传统音乐文化，因而，在旧中国，关于少数民族传统音乐存见情况，仅有少数历史文献作过零散的非专业性文字记载。中华人民共和国成立之后，专业的民族民间音乐理论队伍逐步形成，作为科学研究基础和前提的调查、收集、整理工作，即得到有关单位和少数民族音乐理论工作者的高度重视，从局部或全部对某一民族的传统音乐状况客观地、全面地进行音乐分类学描述（田野考查和案头梳理）的音乐志性质的课题，便成为四十年来中国少数民族音乐研究的主体。

一、调查报告、概述

五十年代后期展开的作为首次“全国少数民族社会历史调查”组成部分的各少数民族音乐调查研究，其成果大部分采用调查报告和概述的形式问世。有关瑶族音乐、土族音乐、撒拉族音乐、朝鲜族音乐、藏族音乐、壮族多声部民歌、维吾尔族音乐、侗族音乐、土家族民歌、畲族民歌、侗族音乐的多篇调查报告和概述，以第一手调查资料为据，初次展示了鲜为人知的有关民族传统音乐种类和社会音乐生活。其中方暨申多次深入侗族地区，在所得翔实音乐材料基础之上，结合侗族特定社会生活与民俗，对歌种“拦路歌”和其他民间音乐进行

了科学的描述和研究，发表的《侗族拦路歌的收集与研究报告》和其他一些调查研究成果，表现出少数民族音乐研究的科学田野调查工作，在方法论上已向前迈出可喜的一步。

一九五七年，贵州文联组织的“侗歌调查组”深入该省黔东南苗族侗族自治州的黎平、从江交界侗族地区进行了费时四个月的音乐考查，后编成《侗族大歌》一书，由贵州人民出版社在一九五八年八月出版。全书包括由调查组精选整理记录的 54 首侗族大歌曲谱和一篇三万余字的调查研究报告（序言），该书作为当代中国第一本考查和实录中国少数民族多声部民歌的专著，对其后侗族传统音乐研究产生了深刻和积极的影响。

经过数年调查和整理研究，由新疆维吾尔自治区“十二木卡姆整理工作组”编辑的维吾尔族古典音乐专著《十二木卡姆》，亦于一九五八年由人民音乐出版社出版。全书收录这一乐种所拥有的古典叙诵歌曲、民间叙事组歌、舞蹈组歌、即兴性乐曲共 340 多首，被誉为是“一部优秀的民族古典音乐”著作。

一九五九年，深入考查和记述贵州黔东南苗族侗族自治州苗族地区民歌和乐器的两本专著《苗族民歌》和《苗族芦笙》在北京问世（何芸、简其华、张淑珍著，人民音乐出版社出版）。两书因其“不局限于介绍苗族的音乐本身、而是在与人民生活的联系中来介绍”，“记谱较为真切可靠”，“每一谱例都注明了采访的地点、演唱者姓名、胶带编号、调式主音音高、每分钟拍数。苗族歌词用国际音标注音，同时附上直译和音译两种译文”等特点而获得学术界好评。

关于藏族传统歌舞音乐的首批乐种调查研究专著

《西藏民间歌舞——堆谢》、《西藏古典歌舞——囊玛》，亦于一九五九年和一九六〇年在北京由人民音乐出版社出版。两书均采用调查报告与记录曲谱合编的体例，先对其历史、演变情况、音乐内容、艺术特点等进行概述，其后编录所收集到的主要曲谱。这一调查研究课题的完成，为藏族传统音乐调查研究工作的继续深入，开创了一个良好的先例。

八十年代之后，中国少数民族音乐的调查研究进一步向纵横方向发展。从纵向方面观察，此时期调查研究课题显示出方法有所更新、视角更为开阔，搜集材料更加全面等特色。关于傣族民间乐器概述、桂湘粤边界瑶族民歌考查，西北地区回族音乐概述等课题，即不同程度地体现出上述特点。从横向方面观察，此时期调查范围已扩展到全国各个少数民族地区，调查对象已遍及全国所有少数民族的传统音乐。各省、市、自治区的文化部门，在开展“五种音乐集成”工作的同时，已编辑出数量可观的地区性少数民族音乐调查报告、概述和民族民间音乐曲集在全国各地出版。

二、音乐志

由于当代少数民族音乐研究迅速发展趋势的推动，内容和材料比较集中，资料的学术和研究价值更高的音乐工具书和民族音乐专志撰修，在八十年代即成为音乐理论界和少数民族音乐工作者普遍关注的课题。以民族为单位，由全国各地百余名少数民族音乐理论工作者汇集多方资料编撰成功的各少数民族音乐简志，作为条目被列入《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》于一九八九年四月出版。这些简志虽因篇幅所限而不够详尽，但较集中、较概括地描述了各少数民族音乐的历史、现存乐种

和基本特色，从而使全国 55 个少数民族的传统音乐概貌，在一部工具书中得到全面而扼要的展示。

一九八六年，《维吾尔族乐器》和《中国少数民族乐器志》两部乐器类志书专著问世。前书系统地详录维吾尔族所使用的全部传统民族乐器及其演奏法，并附录有所涉乐器演奏的 23 首代表性乐曲。该书作为单一民族传统乐器专志，为人们提供了维吾尔族较全面而翔实的民族乐器资料。后书则系统地收录全国 55 个少数民族的 500 多种传统民族乐器，具有收录乐器全、资料新、图文并茂等特点，是一本学术研究价值较高的多民族传统乐器专志。这一成果填补了中国少数民族音乐大型志书类一项空白，受到国内外学术界普遍好评。此外，以民族为单位志录该民族所有传统音乐种类的单一民族传统音乐总志的撰修，亦在一部分少数民族地区展开。白、基诺、土家、侗诸族的音乐志撰修工作，已相继进行。其中《白族音乐志》于一九八八年撰成付梓。

三、分类问题与乐种类属问题研讨

如何对所涉民族现存传统音乐种类进行分类，如何辨析所涉民族某些乐种类属，是音乐志性质课题研究中会首先涉及到的学术论题。通过多年调查研究和理论研究实践，当代少数民族音乐理论工作者认识到：用以往民族音乐理论界对汉族传统音乐所采用的，以音乐本体形态特征为依据的音乐体裁分类法和“五大类”乐种界定标准，来划分当今各少数民族现存的音乐品种已经不能适应复杂的少数民族音乐实际状况。因而在八十年代期间的少数民族音乐志性质课题研讨过程中，针对这一问题便展开了联系各民族现存音乐实际的学术争鸣。

关于分类问题的讨论。一九八八年七月，参加“中

国传统音乐学会第五届年会”的少数民族音乐理论工作者，在会议期间比较集中地探讨了少数民族音乐分类问题。与会者联系自身研究项目，各抒己见，发表了下述几点不尽相同的意见：

1. 中国少数民族音乐应采用以音乐本体特征为依据，社会功能为参照系的分类方法。

2. 少数民族音乐常常是内容决定形式，功用推动发展，作为综合的文化现象，对它切不可轻视功用分类法。

3. 应尊重本民族民间传统习惯形成的自然分类法。

4. 建议采用“民族”为一级，“功用”为二级，“体裁”为三级，“题材”为四级的分类法。

5. 鉴于某些少数民族民歌的类属，可能存在多方位交叉现象，单一分类法难以胜任，应允许多种分类法并存，让某一种分类法专为某一种层次的研究服务。

八十年代期间，少数民族音乐志性质课题在分类法方面实际运用的情况是：多数采用本民族俗定约成的自然分类法，或在此基础上结合运用功能分类法。

关于乐种类属问题的讨论。由于某些少数民族的叙事类说唱性乐种在音乐志性质课题研究中常常被同时界说为民歌和曲艺，因而就少数民族曲艺音乐的界说和类属问题，在一九七八年五月和七月召开的“云南省第二届民族音乐理论座谈会”（昆明）和“中国民族音乐集成少数民族戏曲音乐、曲艺音乐编辑工作会议”（云南大理）期间，引起与会少数民族音乐理论工作者热烈讨论并以论文方式进行争鸣。部分人指出：少数民族曲艺音乐界说，不能套用汉族曲艺音乐的概念。亦有研究者指出：应从曲种的历史、社会功能、艺术特点、文化环境、传承方式、演唱体制、艺人职业等方面来划定少数民族民

歌中的史诗讲唱、叙事歌讲唱与曲艺音乐的界限。通过这场内容广泛并结合有关民族音乐实际状况的研讨，关于少数民族曲艺及其音乐的类属问题，就下述几点可作界定其种类的基本内容，取得比较一致的意见：

1. 在艺术表现形式上，有说有唱，说唱兼备，或以唱为主。

2. 有一套本民族人民熟悉的基本曲调和表演程式。

3. 有表现本民族历史和现实生活内容的传统曲目。

4. 表现手法以娱人为主。

5. 受到本民族人民喜爱和承认。

第三节 论述性质的课题

在资料搜集和调查材料积累基础上，进一步对各少数民族音乐构成特点、衍变规律、历史发展以及音乐与相关人文背景之复杂联系进行分析研究和理论阐述的论述性质的课题，在五十年代至六十年代间即有探索性成果问世。《民族音乐概论》一书，在分类论述中就涉及到部分少数民族传统歌种和乐种；关于侗、壮、布依、瑶各族民间合唱基本特征和壮族民歌特征的研究，亦论及所涉民族多声部民歌和其他民歌的音乐结构型态和一般特点。但由于当时作为科学研究基础的各少数民族传统音乐资料积累还不够丰富，与研究汉族传统音乐的同性质课题相比，此类课题研究还没有更大范围地展开。自进入八十年代后，中共中央提出“领导和团结各族人民，以经济建设为中心、坚持四项基本原则，坚持改革开放，自力更生，艰苦创业，为把我国建设成为富强、民主、文明的社会主义现代化国家而奋斗”的基本路线，有效地调动了广大少数民族音乐理论工作者的积极性。学术界相异学科方法论及科研成果的交叉和借鉴，拓展了少

数民族音乐研究人员的视角；调查研究工作继续展开和深化，奠定了多种论题拟定的资料基础。此时期的中国少数民族音乐理论界，学术空气十分浓厚，思想十分活跃，论述性质科研课题较多地受到重视，其研究成果，令人瞩目。

一、音乐形态学研究

此类课题着重于某一民族或某些民族传统音乐构成规律、与他民族音乐相异的音阶、调式以及多声织体形态特征等方面的探讨和论述。关于高山族民歌特点的探索、裕固族民歌音乐特色的研究、达斡尔族民歌特点的探讨，彝族民间音乐曲式和曲调型态的分析、满族音乐特征的研究、苗族民歌“核腔”的研讨、朝鲜族民族音乐“长短”的探索等课题，对所涉民族传统音乐构成，从总体型态方面进行了比较系统的分析和排类归纳，从不同侧面总结出这些民族有关传统音乐的独特个性和特殊音乐构思。关于哈萨克民歌旋律和调式特征的研究、苗族民歌调式的形成与发展的研究、维吾尔族音乐特殊调式、音阶及和声的研究、京族音乐调式的研究、达斡尔族民歌调式与旋律特点的研究等课题，则重点对所涉民族传统音乐型态结构中的音阶、调式构成的特殊性进行分析和应用设计，就有关音阶、调式中出现的变化音级，发表了新见解。此外，关于广西各民族民间合唱和声因素的研究、布依族民间复调歌曲的探索、壮族“双声”腔调分类的专论、侗族民间合唱旋宫实践的探讨、云南各民族多声部民歌的研究等课题，对中国南方壮、侗、布依、毛难、仡佬、瑶、苗、景颇、傈僳、佤、纳西等族的多声部民歌的织体型态结构规律和特征进行了多层面的分析和归类，为具有中国民族特色的多声音乐

创作和教学，提供了较丰富的参考材料和实践依据。一九八七年六月，由联合国教科文组织召开的“亚洲太平洋地区音乐传统作为亚洲现代音乐发展的灵感源泉”的国际音乐学研讨会在北京举行，中国代表向会议提交的关于中国各民族多声部民歌的发现与研究的论文对上述课题研究进行了概括性的归纳，中国各民族丰富的多声部音乐资源和各地音乐理论工作者在这一类课题方面所取得的进展，引起与会中外学者的关注和赞赏。

二、音乐文化学研究

此类课题侧重将音乐视为民族传统文化的有机部分，从音乐与所根植的物质文化和精神文化之间的多维关系来探索各民族音乐的历史、现状和衍变规律。关于云南民族民间传统歌舞音乐原始风貌及其保存的论述、布依族“情歌”与民族婚姻渊源关系的探索、鄂西土家族哭嫁歌的研究、苗族婚礼歌的论述、云南少数民族婚姻家庭形态与民间音乐的论述、摩梭人婚姻形态及情歌的论述、仡佬族民歌与民俗的论述、彝族传统情歌“曲各”及其程序的论述等课题，从音乐与民俗文化密切关联的角度，探讨了所涉民族有关传统音乐风格特点和民族习惯、心理对其产生的影响。关于傣族宗教音乐与人民生活关系的探索，羌族祭祀歌曲的研究、满族萨满跳神音乐及其活动的考索、少数民族地区傩坛巫音与音乐起源“巫覡说”的论辩等课题，则着重探讨所涉民族祭祀音乐、巫教音乐、宗教音乐与该民族原始信仰文化和宗教文化之间的复杂关系以及这些音乐在其社会生活中表现出的社会功能。关于云南傈僳族多声部民歌源流的考辨、侗族大歌历史渊源的考证、“花儿”曲令民族属性的辨析、瑶族长鼓及各民族细腰鼓起源的探讨、西藏堆

谐历史发展过程的研究、新疆民族音乐兴衰的论述、维吾尔族音乐文化的形成及多兰人音乐的研讨、蒙汉调渊源及艺术特征的研究、历史上龟兹乐与新疆十二木卡姆之关系的辨析、金沙江流域云南歌谣特征的探讨、古代百越文化中的各民族音乐寻踪等课题，不同程度地借鉴了社会学、民族学、历史学、考古学的研究方法和成果，综合探讨了所涉民族的民歌、乐器、歌舞音乐的历史、特点和衍变发展状况，为包括中国少数民族音乐史在内的中国音乐史学课题的充实，提供了不少翔实材料和实证依据。此外，关于西南边疆少数民族“口弦说话”的研究，“芦笙说话”的形式及成因的研究、彝族木基人“乐器说话”的分析等课题，对迄今存见于少数民族中“以乐带语”的音乐形象进行了型态学与文化学相结合的辨析，阐述了有关民族“器乐乐语”的语义作用、符号意义和传播功能，为这一课题的继续开展，提供了现存的新鲜资料和研究思路。

三、比较音乐学研究

此类课题在综合研究基础之上同时采用比较的方法，通过中外民族音乐之间或中国各民族音乐之间所存在的共同因素、型态差异和历史联系，来探索所涉少数民族音乐的原始型态和固有的民族特色。关于裕固族西部民歌的研究、阿尔泰语系诸民族民歌共同因素的研究、缅甸中国民族乐器之联系和比较的研究等课题，或结合语言学材料，或结合民族学材料，或结合历史学材料，或结合型态学材料，从宏观和微观的角度分析了有关民族音乐文化之间的历史联系和共同因素，进而对有关民族音乐的原始型态做出构拟；对有关民族使用乐器的族属和历史状况进行了辨析。在这一类课题中，杜亚雄《裕

固族西部民歌与有关民歌之比较研究》一文，通过裕固族民歌与匈牙利民歌相比较得出的“裕固族西部地区民歌较多地保存了古代丁零民歌的特点”，同时“也是突厥、匈奴民歌的特点”的结论，受到了中外音乐学学者的重视，在加拿大、美国、匈牙利、阿根廷等国民族音乐学界引起较大反响并给予较高评价。一九八五年阿根廷出版了杜氏《中国匈牙利民歌比较研究（英文版）》一书。一九八七年周菁葆的专著《丝绸之路的音乐文化》问世，该书采用比较音乐学的方法将中国西部少数民族音乐文化传统与中亚、南亚诸国音乐文化传统进行纵横比较，对新疆维吾尔族古典音乐“木卡姆”的特征、源流和衍变作出了新探索。

律学研究

若从春秋时代的乐官州鸠谈论有关乐律问题算起，中国的律学研究至少有两千多年的历史。

中国历代律学家所关注的问题，就是如何实现“十二律旋相为宫”。这一世界性的难题首先由中国明代的乐律学家朱载堉（一五三六——一六一一年）用数学方法给予解决。朱载堉之后，中国的律学研究基本笼罩在停滞后复古的烟云之中。

至本世纪初，刘复（刘半农）和王光祈开始借助现代科学理论的表述方式来研究中国古代的律学理论。刘复最早用现代算术公式解释了朱载堉的“新法密率”，即：
$$2^{1/12} = \sqrt[12]{2}$$
。王光祈则在他的《东方乐制之研究》、《东方民族之音乐》和《中国音乐史》等论著中，对中国古代乐律问

题进行了系统整理和研究。至一九四九年，巨大的社会政治变革又给古老的律学研究带来了新的活力。

律学研究的稳步发展

新中国成立以后，至一九六五年，在中国共产党文艺方针指引下，打破了自清代以来律学研究的停滞局面，形成了一个以梳理古代律学理论为主的稳步发展格局。音乐实践中的律制应用问题也开始引起人们的注意，但尚未取得实质性的研究成果。研究方式仍以个人的案头工作为主，但已有人开始采用物理实验的手段对一些古代律学问题进行实证研究。参与律学研究的人数逐渐增多，相互间亦通过书信和刊物展开正常的问题讨论和争辩。

一、律学研究成果（一九四九——一九六五年）

一九四九至一九六五年，律学研究在这一时期的研究成果主要见诸于各种音乐刊物和专著之中。与律学有关的专著，有缪天瑞的《律学》、杨荫浏的《中国古代音乐史纲》、吴南熏的《律学会通》和丘琼荪的《历代乐志律志校释》。

一九五〇年，上海万叶书局出版了缪天瑞的《律学》一书。该书篇幅虽小，却是中国现代音乐史中第一部真正的律学专著。该书的最大特点，是体现了实用性。作者用极为浅显的语言概述了律学研究的基本内容和方法。对常用的几种律制——五度相生律、纯律和十二平均律的特点和计算方法做了简明的介绍和比较，对普及律学知识起了很大作用。读者从这本书中不仅可以了解到律学的一般常识，同时也能觉察到作者在书中流露出

的偏爱纯律的倾向。这本书后来于一九六四年和一九八三年再版时扩大了篇幅，却依然保持了其“实用性”的特点。只是作者不再突出纯律的优越性，而是更强调十二平均律在音乐实践中的实用性。

一九五二年，万叶书局出版了杨荫浏的《中国古代音乐史纲》。作为中华人民共和国成立后第一部全面论述中国古代音乐发展史的专著，这本书不仅在中国音乐史学研究领域产生了极大影响，而且对新中国的律学研究有很大的推动作用。该书用较多的篇幅对中国古代律学理论进行了认真的梳理，是作者在该领域数十年潜心研究的成果。其中，在“荀勖笛律”和“历代黄钟音高”等问题上，他采用物理实验的手段对前人的理论进行了验证，体现了作者注重实践的一贯研究作风。对于当时偏重案头工作的律学研究领域来说，这一做法在某种程度上具有创新意义。以后的律学研究发展证明，许多律学工作者都不同程度地受到了这种研究模式的影响。此外，作者从实践的角度，在书中提出了古人“以弦定律”的观点，给当时的律学界以很大的启发。

一九六四年，科学出版社出版了吴南熏的《律学会通》。该书的最大特点，是资料丰富。这部洋洋数百万言的巨著汇集了中国大量的律学历史文献，其中也不乏个人的独到见解。例如，作者在书中提出“三分损益律内含纯律”的观点，在当时是颇为新颖和具有启发性的。与杨荫浏一样，作者也用实验的方法，考证了中国历代黄钟的音高问题。

一九六四年，中华书局出版了丘琼荪的《历代乐志律志校释》一书。书中，作者凭借多年从事文史工作的功底，对历代史籍中的乐志律志进行了仔细的校释，为

他人的研究提供了很多方便和见解上的启发。

在论文方面，较为重要的有杨荫浏的《信阳出土春秋编钟的音律》和赵宋光的《京房六十律与钱乐之三百六十律简明剖析》。一九五七年，河南信阳出土了一套编钟。杨荫浏根据这套编钟的测音数据，结合历史文献记载，全面分析了编钟的音阶形态。《信阳出土春秋编钟的音律》一文便是这次研究工作的概括。文章再次体现了作者在律学研究上，注重从音乐实践的角度看待音高测量数据，注重理论联系实际的研究作风。例如，在分析编钟音律时，作者一方面提出音高误差之所在，同时又引用前人有关人耳听觉特性的实验结果，来说明有些误差在音乐实践中完全可以被忽略。在律学研究中，如此重视人的主观听觉的作用，在当时确不多见。而后，梁易在《音乐研究》一九五九年第六期上发表了《对 信阳出土春秋编钟的音律 的领会和疑问》一文，就编钟的律制问题与杨荫浏进行商榷。文中指出：在编钟所呈现的音阶形态上，4（音阶的第四级）音偏高，并不属于音高误差，而是由于三分损益律的生律方法使然。杨荫浏后来在《音乐研究》一九六〇年第一期著文，接受梁易的意见。一九六二年，当时在中央音乐学院音乐学系任教的赵宋光，在民族音乐研究所用了一年时间，潜心研究律学以及燕乐二十八调理论。《京房六十律与钱乐之三百六十律简明剖析》是作者在律学方面的研究成果。作者在论文中阐述了这样一种观点：京房和钱乐之将律数不断扩大的做法只是为了附会阴阳、五行学说，带有较强的迷信色彩，而无实际应用价值。

除发表的律学著作和论文外，还有一些人尽管做了许多律学研究，但由于种种原因而未能公开发表。潘怀

素五十年代作为当时民族音乐研究所的特约研究员，在五十年代初就开始研究民间音乐的律制问题，并提出过“二十三不等分纯正律”的理论。在后来的一九五八年，由于受到不公正的政治批判，其学术研究成果也不能得以发表。

二、律学研究者状况

律学研究常常要与一些声学原理和数字打交道，因而研究者的状况也与其他音乐学科有所不同。最突出的一点，就是许多研究者并非出自音乐圈。《律学会通》的作者吴南熏就是一位物理学教授，《历代乐志律志校释》的作者丘琼荪是文史研究出身。梁易则是一位果品公司的工人。

研究者的不同“出身背景”，不免会在研究方法和研究方向上体现出来：非音乐圈的研究者往往偏重理论律学，尤其是古代律学理论方面的研究，所用的方法亦多倚重数理推演；音乐圈的研究者一般着眼于与音乐实践密切相关的律学问题，在方法上多重视实验和经验。两种研究模式各有优劣，因而对同一问题往往会有不同的见解。然而相互间的学术之争（并不多见）基本上是在正常的气氛下进行。

自古以来，搞律学研究的人就要甘于寂寞。这一时期的研究者依然保持了那种追求学术、不畏清苦的精神。有些研究者甚至自己亲手刻写、印刷研究论文以达到学术交流的目的。但总起来讲，这一时期的律学研究仍处于一种封闭式的状态，无论个人或集体，相互间的学术交流极少开展。从整个音乐学研究角度来看，律学研究几乎没有引起人们的任何注意。此外，较之其他音乐学科来讲，由于律学研究本身具有某种程度的客观性和单

纯性，因此，中国五六十年代出现的一些政治运动也没有对律学研究带来什么影响。

“文化大革命”中的律学研究

“文化大革命”使中国整个文化事业的发展受到了破坏，律学研究也不例外。例如，律学研究者潘怀素，在十年浩劫中长期颠沛流离，几十年积累的珍贵研究资料多数散失。所幸的是，由于律学研究具有“冷”、“偏”的性质，加之律学理论本身的客观性，所以在当时尚没有人因从事的律学研究而遭到特别严重的政治迫害。或许正是由于律学研究具有某种程度的“安全性”，使得律学研究队伍在十年动乱中基本得以保全。此外，一些从事其他音乐理论研究的人在“文化大革命”的中、晚期，也开始对律学产生兴趣。例如，七十年代末以来在律学研究领域颇有建树的黄翔鹏，就是在这一时期开始从事律学研究的。至“文化大革命”的后期，随着政治压力的缓解，一些学者又开始小心翼翼地翻看已被“开禁”的文献资料，重新整理过去的思绪。但由于出版业尚未恢复，研究成果基本没有发表的可能。

律学研究在十年浩劫中也并非处于完全停滞状态，特别是进入七十年代以后，人们对律学问题的研究与思考颇有扩展之势。尽管在当时的政治气候下，研究工作还需一定的隐蔽性，但这一时期人们对问题的积极思考，对文献资料的仔细研读，特别是律学研究队伍的扩大，为后来律学研究的蓬勃发展奠定了基础。因而，对律学研究来说，可以把这一阶段看作律学后来得以蓬勃发展的一个酝酿时期。

律学研究的蓬勃发展

十年浩劫之后的律学研究，无论在广度还是深度上都达到了历史上空前的水平。一些重大学术活动在中国律学发展史上占有重要的地位。正如恩格斯所说：“没有哪一次巨大的历史灾难不是以历史的进步为补偿的。”

一九七七至一九八九年，这一时期的律学研究工作有以下几个特点：利用出土的古代乐器对古代律学理论进行验证；重视对民间音乐所用律制的研究；研究者之间注重学术交流；产生了群体、开放式的律学研究模式；测音的条件和设备有较大改善。

一、研究成果

在这一时期之初，律学研究工作的起步与音乐考古紧密联系在一起。一九七八年，《音乐论丛》第一辑（“文化大革命”后出版的第一本音乐理论丛刊）上发表了黄翔鹏的一篇重要论文《新石器和青铜时代已知音响资料与我国音阶发展问题》（上）。文章立论的基础，是作者在一九七七年三至五月对陕、甘、晋、豫四省部分音乐文物的一次实地测音考察。论文中对有关中国古代乐律学发展、演变的论述部分引起了律学研究领域的高度重视。人们更感兴趣的是作者的研究方式：利用出土的古代乐器的音响来校证和补充先人乐律学理论中的含糊不清和空白之处。后来在对曾侯乙编钟铭文研究中，这一研究方式得到了更为淋漓尽致的发挥。值得注意的是，在一九七七年的实地测音考察中，黄翔鹏注意到了西周钟普遍存在“一钟两音”的现象，并已把对这一现象的考察、研究和推论写入论文中（作为上述论文的下篇）。

后来因受到杨荫浏的诘责，论文搁置未发。直至曾侯乙编钟出土之后，黄翔鹏的推论方与世人见面。

一九七八年，在湖北省随县出土的曾侯乙编钟，是中国有史以来体积最大、音域最宽、制作最精美的一套音乐文物。钟体上 2800 多字的铭文属当时的乐律理论，其中，许多术语的含义在秦始皇焚书坑儒之后便无人知晓。后经音乐界（黄翔鹏等人）、文史界（裘锡圭、李家浩等人）学者们的共同努力，凭借对编钟本身所发音响的深入分析，终于完成了全部钟铭文的解释。根据这些解释，人们便可以在很大程度上找出先秦乐律学理论的本义。这一研究在国内外都引起很大反响。

进入八十年代，对民间音乐的律制研究成为律学研究的“热点”之一。在中国民间音乐中，有一些音的音高带有游移性，很难用现有的记谱方式记录。当需要记谱时，人们只能凭个人的主观感觉来判断其音高。然而，人们逐渐意识到：凭主观感觉来记谱，所得结果缺乏说服力，只有借助测音手段进行定量分析，才是解决问题的有效办法。早在一九五三年，谢永一就曾对中国的潮州音乐进行过测音研究（方法不详），潘怀素在五十年代也做过民间音乐的律制测定工作。但使用较为先进的测量仪器、较为标准的测量方法对民间音乐进行系统的测音研究，则始于八十年代初。

从发表的论文看，人们比较关注西北和华南民间音乐的律制问题。西北民间音乐中的“苦”音（又称“哭音”，通常指徵调式音阶的第 3、7 级音）的音高是人们普遍感兴趣的问题。已有一些学者采用不同测音方法对其进行了律制研究，取得了一定结果。一九八五年，中国艺术研究院音乐研究所与新疆艺术研究所合作，在新

疆进行了一次较大规模的测音工作，目的是了解维吾尔族传统音乐——十二木卡姆的律制使用状况。这次测音工作的最大收获，是找到了一种较为科学、实用的测音方法。这种方法后来成为律学研究中一种较稳定的测音模式。

华南民间音乐律制研究，主要集中在是否存在“七平均律”的问题上。一九八六年第一期的《民族民间音乐》发表了3篇关于广东“潮乐”律制的争鸣文章：胡钧的《对广东民间乐种“七平均律”的一些疑问》、余亦文的《为何潮乐有“七平均律”之说》和陈天国的《再谈民间音乐的七平均律》。但在这三篇文章中，仅有一篇引用了前人在五十年代的测音结果，另外两篇则未给出确切的测音数据。显然，华南民间音乐的测音研究还有待进一步深入。

除了以上带有实证性的律学研究成果外，这一时期理论律学的研究也硕果累累。在运用数理逻辑推理方法展开律学研究方面，赵宋光在《中央音乐学院学报》一九八二年第二期发表的《关于3/4音的律学假设》，引用量子力学理论中的“跃迁”概念来解释3/4音的产生机理，给人以新的启发；黄翔鹏在《中国音乐学》一九八六年第三期发表的讲课稿《中国传统音调的数理逻辑关系问题》，论述了如何运用严密的数理方法来分析中国民间音乐中灵活多变的音律结构。围绕纪念朱载堉《律学新说》成书四百周年活动，发表了一批与乐律学史有关的论著。如人民音乐出版社出版了冯文慈点注的朱载堉

《律学新说》；人民出版社出版了戴念祖《朱载堉——明代的科学和艺术巨星》。这两部书都不是一般性的资料整理工作，而是从多方面反映了当代的最新研究成果。缪

天瑞一九八三年增订版的《律学》问世，在律学界以至整个音乐理论界受到了很大重视。上海音乐学院复制了朱载堉首创的律准（一种定律用的乐器），这标志着律学研究已不局限于仅仅从文字角度去追溯古代律学的发展状况。

这一时期发表的一些综论性的文章，虽不是针对具体问题的研究，但在方法论方面具有很高的学术价值。其中，杨荫浏在《音乐研究》一九八二年第一期发表的《三律考》，应用唯物主义观点以及对律学研究的真知灼见，对中国古代律学发展作了精辟的阐述；黄翔鹏在《音乐研究》一九八三年第四期发表的《中国古代律学——一种具有民族文化特点的民族遗产》，以开阔的视野论述了中国律学理论的民族特征；赵宋光在《中国音乐学》一九八六年第三期发表的《中华律学传统的复兴与开拓》，则强调了中华律学传统在经历了现代科学的洗礼之后重新崛起的必要性和必然性。

据统计，在一九七七至一九八九年的十三年中，在全国各主要音乐刊物上发表的有关律学研究的论文多达100余篇。而其中的绝大部分是在一九八二至一九八六年问世的。在短暂的时间里涌现出如此之多的研究成果，其主要的原因是：在“文化大革命”结束之后，新老律学研究者将积蓄十年的思考结果集中迸发。一九八七年之后，“律学热”在逐渐降温，这种现象亦属正常：任何事物一旦形成高潮，人们就应做好迎接低潮的思想准备。研究者需要时间来进行新的思考与积累。实际上，一九八七年以后，律学研究仍保持着一种稳定的发展势头。

二、律学研究者状况

一九七七年以后，律学研究者的状况发生了较大变

化。这主要体现在研究者的人数显著增多，之间的学术联系更加密切，成立了专门的律学研究组织，培养出了专门的律学研究人才。

一九八四年十一月十日，是中国律学研究工作者一个特别值得纪念的日子。这一天，这些已习惯于独处寂室，默默思考的人们终于汇聚在一起，参加“纪念朱载堉《律学新说》成书四百周年暨全国第一届律学学术讨论会”。这次会议由中国音协民族音乐委员会、中国音乐研究所和中国科学技术史学会共同主办。与会者共40余人。大家通过文章已“神交”多年，但这次能够面对面地交流学术思想确实使众人感到获益匪浅。

一九八六年九月十六至二十二日，在河南郑州市（后移至沁阳市）又召开了“纪念朱载堉诞辰四百五十周年学术讨论会”。在这次大会上成立了以赵宋光为会长的“中国律学学会”。这是中国有史以来第一个律学研究者的组织。在学会章程总则中，阐述了学会的宗旨：“发扬音律数理科学的穷理务实精神，开辟新路。继承与发展我国的律学传统，加强音律科学的理论研究和实验探索，推动国内、外的律学学术交流”。两次学术讨论会的召开极大地推动了中国律学研究工作的的发展，律学研究工作者之间的学术交流由此进入了一个新阶段。

随着一些中、青年律学研究者的加入，中国律学研究队伍的年龄结构也发生了变化。一九八二年，天津音乐学院开始招收以律学为主攻方向的硕士研究生。中国艺术研究院研究生部于一九八五年开始招收以律学为主攻方向的博士研究生。这些研究生经过系统的学习和训练，在研究方法和实验技巧上都显示出一定的实力。

现代科学研究的一个特点，就是注重群体的合作。

在研究的问题日趋复杂多变的今天，不依靠集体的力量和智慧，许多难题几乎是无法解开的。律学界的有识之士对此亦早已觉察。一九八九年八月，在黄翔鹏倡议和主持下，中国艺术研究院音乐研究所组成《中国乐律学史》课题组，在全国范围内聘请了有关专家、学者，以求对中国古代乐律学史进行一次全面细致的梳理。这标志律学这门古老的学科真正从个体、封闭式的研究走向群体、开放式的研究。

中国的律学研究还存在一些不足之处，如一些研究者急于推出自己的成果，却忽略了某些带有根本性的问题；在研究新课题时，常常无视已有的学术成果；在选题上，“重道轻器”厚古薄今的倾向依然没有明显改变。

音乐考古

音乐考古概述

音乐考古是运用考古学方法，对古代音乐文化遗存的实物史料进行分析研究，据之探讨古代音乐历史的一门学科。它的研究范围与考古学既有联系，也有区别，它是考古学与音乐学相互交叉渗透、相互融合发展起来的专门学科。中国的音乐考古研究虽然在历史上有漫长的萌芽时期，但科学的、近代意义的音乐考古工作，是二十世纪初科学的考古学在中国诞生之后，才逐渐发展起来的。北京大学教授刘复（刘半农）对故宫、天坛等处传世古乐器的测音研究，以及考古学家容庚、唐兰等

对古乐器的考释研究，都是二十世纪初科学的音乐考古的创始工作。

不过，这一时期的音乐考古研究属于考古学的一个分支，很少有音乐学者参与合作，科学发掘的音乐实物材料也很少。研究方法仍与普通考古学相似，较少涉及对象的音乐特性。他们的研究成果也没有被及时吸收到当时的中国音乐史研究中去。

中华人民共和国成立以后，文物考古工作面貌焕然一新，开始进入蓬勃发展的新阶段。重大的考古发现（包括一些音乐材料）层出不穷，新的研究不断涌现，给音乐考古研究创造了极其有利的条件。新中国的音乐史研究者学习运用辩证唯物主义和历史唯物主义指导自己的工作，日益重视考古发现的新材料，及时吸收考古学研究的新成果。另一方面，一些音乐学家自觉地学习借鉴考古学方法并与音乐学方法结合，以文献材料和考古实物相互印证、相互启发探讨音乐史课题。他们的研究既是古代音乐史研究的新突破，也标志着中国音乐考古研究跨入一个新的发展阶段。

五十年代初，中央音乐学院民族音乐研究所（中国艺术研究院音乐研究所前身）在广泛收集调查各地传统音乐资料的同时，也注意收集考古发现的实物资料。该所中国音乐史研究室重视对传世和出土古乐器进行考察和研究，先后对故宫博物院等考古文物单位收藏的编钟、编磬、埙等乐器进行测音，并写出音乐考古专论。较早如中央音乐学院民族音乐研究所中国音乐史研究室主任李纯一《关于殷钟的研究》，即通过对故宫及中国科学院考古研究所收藏殷代编钟的测音，结合商代编磬及河南辉县琉璃阁 150 号殷墓出土陶埙的测音数据，肯定殷代

编钟是旋律乐器，殷人已有半音观念、比较固定的音高观念和五度协和观念。文中指出过去认为中国古代十二律源自希腊的说法，“在这些铁的事实面前是不攻自破的。”这一研究得到音乐史家和考古学家的重视和肯定，著名考古学家郭宝钧就指出这些结论“都有它坚实的根据”。

五十年代到六十年代初，音乐考古研究的代表作，是李纯一关于远古至夏商音乐的两种论著。他在客观地、科学地分析和利用有关文献材料的同时，大量引证考古发现的实物材料，对缺少文献的中国“先史”及“原史”时代的音乐进行了一次较全面深入的探讨，填补了中国古代音乐史这一段空白。论者指出，在唯物史观指导下，采用文献与考古材料、民族民间音乐材料结合的这一成功尝试，是“研究中国古代音乐史的一种新途径”。两书的结论不仅为后出多种中国古代音乐史著作参考引证，至今仍受国内外学者重视。

民族音乐研究所还建立了古代音乐史料陈列室，注意收搜并陈列介绍有关考古实物及图像材料。从一九五四年到一九六四年，民族音乐研究所先后编辑出版了《中国音乐史参考图片》，共9辑。其中，有多辑专题介绍音乐考古材料，如第六辑《铜器及石刻上乐舞图像》、第七辑《五代王建墓乐舞浮雕》、第九辑《北朝的伎乐天和伎乐人》等。

稍后出版的中国音乐研究所所长杨荫浏的《中国古代音乐史稿》上册及中册，也大量地吸收了考古材料。仅仅在上册，就附有出土乐器、乐舞图像及敦煌唐人乐谱、舞谱照片111幅。比起他出版于一九五二年的《中国音乐史纲》，这是一个巨大的改变。

这一时期，中国音乐学者同考古工作者的发掘和材料整理工作积极配合，大大加强了两种学科之间的联系。一九五七年，河南信阳长台关一号楚墓的发掘是五十年代重大考古收获。该墓出土编钟等重要音乐文物，民族音乐研究所迅即派出调查小组，前往郑州协助进行音乐文物的清理考察，获得许多重要材料。实践证明，音乐学者参与考古发掘和整理研究工作，不仅能积极推进中国音乐考古研究和音乐史研究工作的发展，也对考古发掘及研究工作产生重要的作用。音乐考古研究的重要性，引起了各方面的广泛注意。

在“文化大革命”中，音乐考古研究工作以及古代音乐史研究工作被视为“四旧”而陷于停顿达五、六年之久。一九七二年，湖南长沙马王堆一号汉墓被发现，出土了瑟、竽、竽律及乐俑等实物和大量文字、图像材料。随后，三号墓又出土琴、笛等乐器和筑、钟等明器。这是中华人民共和国成立以后又一音乐考古重大发现。在周恩来总理的亲自关怀下，音乐考古研究得以恢复生机。杨荫浏、李纯一、李元庆等音乐史专家，受派遣前往长沙参加马王堆出土音乐文物的整理研究工作。他们深入细致地考察了各件乐器的形制、尺寸、内外结构及演奏方法，指出它们在中国音乐史上具有重要价值。学者们的研究成果主要体现在正式发掘报告《长沙马王堆一号汉墓》关于乐器等音乐文物的分析论证中（李纯一执笔）。李纯一、杨荫浏等人还分别撰有《汉瑟与楚瑟调弦的研究》、《笙—竽考》等文章。他们的研究在社会上产生了广泛的影响，代表了中国音乐考古工作在这艰难环境中难能可贵的突破。

一九七六年“四人帮”被粉碎以后，音乐考古工作

在中国音乐学各科研究中率先进入新的发展时期。一九七七年春，由中国音乐家协会主席吕骥倡议组织的先秦音乐文物测音调查小组，对晋、陕、甘、豫四省音乐文物进行历时近三个月的考察研究，获得许多成果，揭开了新时期中国音乐考古工作飞速发展的序幕。十余年来，中国音乐考古工作由于不断有重大发现和丰硕的研究成果而格外引人注目。它已成为中国音乐史研究中一门重要的分科，并为有特色的中国音乐考古学体系的建立打下了坚实的基础。

新时期音乐考古的成就主要有以下几方面：

一是重大发现不断。

随着文物考古工作的飞跃发展，新公布的出土材料，在数量、质量、范围和品种各个方面，都超过以往各时期。例如，一九七八年发掘的湖北随县曾侯乙墓，被称为地下音乐宫殿，是中国音乐考古的空前发现。又如一九八九年公布的河南舞阳贾湖新石器时代遗址出土的骨笛，其年代不仅最早（迄今近八千年），而且其音乐性能也大大超过已知新石器时代的其他乐器，使人们对中国音乐史的“开篇”的认识大大提高。

二是发表的研究论著猛增。

在这一时期，音乐考古研究的论著在数量上远远超过前两个时期。仅以曾侯乙墓音乐文物的研究为例，关于乐器、乐律的研究论文及其他论文即近 100 篇。《音乐研究》、《江汉考古》及《黄钟》等刊物为此编发专辑收录介绍，并先后召开多次国内及国际的学术会议。有关曾侯乙墓的专书、专著也有出版。

三是研究对象范围扩大。

除对商、周、秦、汉出土较多的青铜乐器研究较多

以外，对远古史前时期、原始时代和后来的南北朝、隋唐的音乐考古工作也逐渐展开，受到更多的重视。宋以后的音乐文物也有不少发现和研究。例如，对早期戏曲文物的研究。从品种看，除乐器等实物外，图像材料如汉画像石，敦煌壁画及其他各种材料，也为音乐考古工作者注意。除单件、单类乐器的研究外，对多种多类音乐材料或某一地区、某一时代或某一文化中音乐考古材料的综合性研究，也渐有展开。

四是研究内容及方法日趋多样。

一方面许多研究者努力学习借鉴考古学行之有效的方法，另一方面又广泛结合音乐学各科的研究方法，故研究内容涉及古代乐学、律学、音乐型态学、音乐民族学、音乐声学、古谱学等诸多方面。

五是研究队伍的扩大。

除老一辈音乐考古专家外，中国艺术研究院研究生部招收了音乐考古专业硕士研究生。一九八九年，武汉音乐学院增开音乐考古本科专业。八十年代一批有创见的论著就出自中青年学者。武汉音乐学院还成立编钟古乐器研制陈列室。另一方面，考古系统也有不少学者进行音乐考古研究，湖北省博物馆还设置了古代音乐文物研究室。

六是音乐考古研究越来越受到重视。

一九七八年以后，在考古发掘报告中常常附有音乐考古测音数据及有关分析研究，音乐史专家常被邀请与考古工作者合作发掘和研究。许多考古专家为这一学科的发展做出贡献。除《中国音乐年鉴》外，《中国考古学年鉴》也曾辟专章介绍音乐考古发现及研究。《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》中也首次出现《音乐考古》条目

（黄翔鹏撰写），为各国同类辞书中不多见。这说明，音乐考古研究在中国得到广泛的承认和肯定。

音乐考古是考古学与音乐学交叉渗透的边缘学科，它的进一步发展需要双方更密切的合作，尤其是文物考古部门的大力支持。在方法上也应更深入广泛地借鉴考古学行之有效的科学研究方法并与音乐学研究方法结合。由于考古资料比较零星和分散，中国音乐考古的资料建设又相对薄弱和滞后，八十年代后期开始至九十年代仍在进行中的国家重点科研项目《中国音乐文物大系》，将会大大促进这一基础建设的步伐。

新石器时代音乐

五十年代，中国音乐考古研究者大量引证考古材料与文献记载的传说材料结合，开拓了远古音乐史研究的新途径。至八十年代末，史前考古已经有众多的乐器（或准乐器）出土，主要有笛、哨、摇响器、磬、角、铃、鼓、磬、埙、镛等，有关的研究也不断深入。

哨、笛都是比较古老的吹奏乐器。河南长葛石固二期墓葬出土的裴李岗文化骨哨、浙江余姚河姆渡文化遗址出土的骨哨，以及江苏吴江梅堰新石器遗址出土的骨哨，均两端开口，用禽鸟肢骨做成。腰部开有一至二个指孔。一般认为它们也是诱捕禽兽的狩猎工具。河南舞阳贾湖遗址出土裴李岗文化贾湖类型的十多件骨笛，均出自墓葬，往往一墓两件，一般长 20 厘米，多为七孔。个别笛子在主音孔旁还有调音小孔，有的穿孔前先划上等分符号，然后再钻孔。经中国艺术研究院音乐研究所等单位派人测音、研究，黄翔鹏指出，已测（M282 20）

一件（七孔），较后世竖吹管，仅少“六”、“勾”二音，其音阶结构至少是六声（角、徵、羽、闰、宫、商），也可能是七声齐备的古老的下徵调音阶（宫、商、角、和、徵、羽、变宫），两者必居其一。并认为该乐器名“笛”最为自然、简单。该器物年代，经碳十四年代测定，距今近八千年（ 7920 ± 150 年）。它所具备的复杂音列结构，也远远超出已知其他远古乐器。这是中国音乐考古工作的重大发现。这些材料表明，至迟在约八千年前，中国就已出现哨、笛等乐器，中国音乐史由此而大大提前了。

埙的出现时代也很早，考古发现不仅数量多，而且分布广泛。一九六三年在西安半坡遗址出土的仰韶文化半坡类型陶埙以及一九四七年在山西万荣瓦渣斜出土的仰韶文化的陶埙（三件），一音孔的能发小三度两音，两音孔的能发三音。山西襄汾陶寺采集的陶寺类型埙及河南尉氏桐刘出土河南龙山文化埙、山西太原义井村龙山文化埙，均两音孔而能发三音。在甘肃玉门火烧沟出土一批新石器晚期（大致相当于夏代）陶埙，形制多样，三孔，也有四孔，能发出四至五音。方建军《先商和商代埙的类型与音列》对考古发现的先商和商代埙进行了综合的系统的研究，讨论了埙的类型、起源、演变和音阶构成等问题。作者借鉴了考古学的类型学年代学方法，在音乐考古研究的方法探索上，有积极的意义。主要依据埙音响来探索新石器时期音阶发展史的论文，有吕骥的《从原始氏族社会到殷代的几种陶埙探索我国五声音阶的形成年代》和黄翔鹏的《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》（以下简称《新》文）。这是一九七七年先秦音乐文物测音调查的主要成果。两文均对五声音阶和七声音阶在中国很早就出现持肯定态

度。

新石器时代晚期的考古发现中有特磬（单件磬），如山西襄汾陶寺大墓 M3002 出土陶寺类型早期特磬、山西闻喜县南宋遗址出土龙山文化晚期特磬、河南禹县阎砦墓葬出土的河南龙山文化晚期特磬等。它们均用天然石片打制而成，尺寸均较大，表面粗糙，形状也各异，表明此时磬的制作工艺还处在低级阶段。方建军《考古发现的先商石磬初研》是对磬的综合研究。他认为新石器时代石磬主要分布在黄河中上游地区，这可能暗示这里是石磬主要发源地。磬音都在小字二组之内，单件单音使用，在襄汾陶寺早期，应已具礼器性质。

根据艺术史及民族学等方面研究，鼓是最早发生的一种打击乐器。但迄今发现的新石器时代晚期鼓的材料也还不多。山东泰安大汶口文化晚期 10 号大墓曾出土两件陶壶及鳄（即鼉或 ）皮骨板。有学者认为这是与《吕氏春秋·古乐篇》所说“以麋 昌缶而鼓之”的“土鼓”类似的鳄皮鼓。在山西襄汾也曾发现属于中原龙山文化陶寺类型早期的鼉鼓。已公布的 3015 号早期大墓出土的一件，鼓框由挖空的树干制成，上端蒙鳄皮（皮已朽化，仅残留鳄皮骨板于鼓框内外），应是木腔鼉皮鼓。

陕西华县井家堡墓葬出土庙底沟类型陶角，山东莒县陵阳河大汶口文化墓葬也出土晚期制品陶角。两例陶角经试吹都能发出厚实的声响。发掘者认为它们应是氏族首领指挥战争的一种发布号令的器具，并标志身份权力。

商周音乐

商和西周是中国奴隶社会的鼎盛时期，春秋至战国则是封建制度形成乃至确立的时期。在考古文化史上，商周是中国青铜器时代高潮，而“金石之乐”亦即钟、磬乐舞，则代表了这一时代乐舞艺术的最高水平。这一时代音乐考古发现（尤其乐器实物）最为丰富，而研究成果也最为丰硕。

（一）商代和西周的音乐考古。

商代早期磬与新石器时代后期相似，如河南偃师二里头出土二里头类型三期磬、山东夏县东下冯出土东下冯三期石磬等，均打制（或兼有磨制）而成，为特磬。商代晚期，单件磬的制作不仅精加磨制，像殷墟武官村一号大墓出土殷墟文化二期虎纹石磬和小屯村北洹水南岸殷墟文化后期龙纹石磬，还有瑰丽的纹饰，发音也浑厚动听。此外，还有了成组的编磬，如故宫收藏殷墟文化末期“永”、“天余”及“永余”刻铭编磬，经测试可以演奏旋律。磬的形制也逐渐规范。磬在西周继承商磬而又有发展，件数也有增加，但迄今未发现完整无残损的西周编磬。

商至西周，钟类乐器有较大发展。陕西长安县客省庄曾出土新石器时代晚期龙山文化陶庸（铙）一件，已兆启商庸形制。安阳殷墟出土青铜商庸多例。成组以三件一编为多，殷墟小屯妇好墓则出过五件一组者。口内或柄部常有字铭，如妇好墓镛有铭“亚”字样的两件。庸至西周渐亡，现已公布仅两例，即陕西宝鸡竹园沟西周早期有干庸及安徽宣城出土西周后期夔龙纹特庸。前

者形制同殷庸而柄上多可供悬挂的环形干。后者柄前后有小环钮。

在长江中下游、尤其是湖南省，出土不少大型镛（大铙），有的重达 100 多公斤。在西周更有发展，还出现乳头状短枚或圆台状长枚。研究者认为它是古越族特有的乐器。

商代还出现平口向下（与曲口（于）向上镛不同）的钟类乐器铙，如江西新干县程家沙洲殷代后期大墓出土涡纹兽面纹铙。这也是南方古越族乐器，在西周时有了较大发展，在北方也被视为一种重器。还出现编铙，如陕西眉县杨家村西周窖藏出土三件一组的虎翼铙。铙一直广为流传，春秋战国时期也属常见乐器。

甬钟是兴起于西周的新型钟类乐器。宝鸡竹园沟西周早期墓葬（BZM7）出土三件一组编钟，是中原地区迄今考古发现年代最早的编甬钟。甬钟有旋干，合瓦形钟体，侈铢曲于，钲部左右有三排长枚等形制特征，在历史上沿续甚久。

到西周晚期，则出现八件一组的编制，如陕西扶风齐家村窖藏出土的中义钟、柞钟。钟上常有铭文，说明器主、制作编钟的缘由及用途。扶风豹子沟出土周宣王时期的南宫乎钟，其钟铭不仅说明南宫乎作此编钟祭祀祖先，且钟名为“无昊（射）”，对研究西周十二律有重要价值。

大约在西周末春秋初还开始出现直悬钮钟，河南陕县上村岭虢太子墓（M1056）出土九件一编钮钟，是迄八十年代末唯一已公布的例证。

关于甬钟的起源，历年学者多有讨论。早如王国维、郭沫若，后有容庚、唐兰、陈梦家、李纯一提出不同看

法。八十年代以后，高至喜、殷玮璋也发表自己的意见。较有影响的说法一是李纯一在《关于殷钟的研究》中提出源于北方小铙（庸）说；二是高至喜提出北方西周中期甬钟出现受南方大铙（镛）或（南方）甬钟影响说。随着西周早期甬钟（如宝鸡竹园沟 BZM7 编钟）等新材料发现，这个问题的研究无疑会更加深入。

关于商代以来钟类乐器的测音研究，已取得突出成果，本书在介绍曾侯乙编钟研究进展时一并叙述。

（二）春秋时期的音乐考古。

春秋是奴隶社会向封建社会转变的时代，王室衰微，大国争霸和政权下移，导致所谓的“礼崩乐坏”，即雅乐的日渐崩坏和世俗音乐的兴盛。文献记载这时还出现了琴、箎等新乐器。参照考古发现的材料可以加深对这一时代的认识。

春秋时代磬发现不少，但可惜迄今未发现一组保存完好的。镈的发现地点则从湖南及关中地区扩展至广西、中原各国和江南，可谓遍地开花。甬钟发展也进入繁盛期，产生了多种型式，件数也多达 9 件，如河南新郑编钟；十一件，如者减钟。钮钟也出现九件一编的，如山东莒南大店春秋中晚期莒墓（M2）编钮钟、山西侯马上马村春秋中晚期晋墓（M13）编钮钟等。

考古材料中新发现的春秋时代乐器，如钲（钲铖，又名丁宁）、于、铜鼓、箫（排箫）、笙、瑟等。它们有的见于春秋时期文献，有的如则于文献无征。其中，钲、于主要用作军乐，但也作为燕享祭祀乐器；它们当中也有成组使用的，如其次七件一组，江苏镇江谏壁王家山春秋末期吴墓编于三件一组。

铜鼓是南方民族乐器，云南楚雄大海波墓葬出土铜

鼓（相当于春秋早期），被认为是年代最早、型式最原始的一具。

已知考古发现最早的笙、瑟均属春秋晚期，出自湖北当阳曹家岗春秋晚期楚墓（M5），笙仅残存笙斗。瑟两具，—21弦，—26弦。

（三）战国时期的音乐考古。

文献记载及不断增多的考古材料表明，在中国封建制度确立的战国时期，先秦“金石之乐”的发展已达到最高峰，其水平远远超出以往人们的认识。

一九七八年出土的曾侯乙墓音乐文物，代表了先秦音乐史最灿烂辉煌的一页。该墓出土多达7000余件的珍贵文物中，有大量宝贵乐器，计有钟、磬、鼓、瑟、琴、笙、箫（排箫）、篪，八种共125件。另有配击乐器的工具钟槌、磬槌等12件，以及钟架、钟钩、磬架、磬钩、磬匣、建鼓座、瑟柱、琴轸等构、附件1714件，是迄今为止中国音乐考古最重大的发现。

乐器大部分出自墓中室，有编钟、编磬、鼓、瑟、笙、排箫、篇，共115件。出土时按三面悬金石，其间并陈丝竹的方式摆放，展现了宏大的宫廷“金石之乐”乐队基本建制和演奏时场面布局，由此可以想像“金石之乐”壮观场景。

少量乐器出自墓东室，有瑟、琴、笙、鼓共10件，似为一寝宫乐队建制。

“金石之乐”之金指编钟、石指石磬。曾侯乙钟全套多达64具（钮钟19件，甬钟45件），加上楚王赠送一件大镈，共65件。总重量达2500多公斤，出土时仍分三层悬挂在近三米高的曲尺型巨大钟架上。粗大结实的钟架由六个青铜制佩剑武士用头和双手举托，历时两

千多年仍未坍塌。钮钟及甬钟分三层悬于架上，楚王铸则挤挂在下层甬钟之间。

该墓出土乐器种类之全、数量之多，为迄今所仅见，在音乐史上具有重要意义。该墓竹排箫、建鼓、箎、十弦琴、五弦（均钟）等均为首次发现，如十弦琴就是目前所知最早的琴，十弦之制亦为先秦文献失载。

该墓还发现大量文字材料。其中钟铭 2800 余字、磬铭残存余字，加上编钟挂件、钟架、磬架、磬匣刻文超过 4000 字。除标明作器者为曾侯乙及楚王铸标明赠送时间（据之可考入葬时间在公元前四三三年或稍晚）外，多是标音及乐律铭文，提供大量先秦乐律学信息。编钟铭文列出春秋战国之际楚、申、晋、齐、周等地与曾国律名、阶名、变化音之间对照关系。其中，出现十二律名及其异名共 26 个，有的与典籍所载位置不符，而三分之二以上为旧传所不见。

对曾侯乙墓音乐材料的整理和研究代表了八十年代中国音乐考古研究的新发展。主要成果有以下几个方面：

（1）乐律铭文的释读考索。

这是进行乐律学研究的基础，如磬铭的考释就与出土磬如何复原其编悬有关。古文字学家，如裘锡圭、李家浩、曾宪通、饶宗颐等人的考释使人们可以从文字学方面通读铭文，而黄翔鹏、李纯一等音乐史家则结合音乐资料及乐器音乐性能进一步释解铭文的乐律学内涵。他们的共同努力才能使人们读懂这一份宝贵的先秦乐律学“著作”。随着研究的深入，对铭文的认识还将不断深化。

（2）编钟的音响测试及研究。

曾侯钟规模宏大，保存完好的音响，各种正鼓及侧

鼓均能发出不同的基频音并与其正、侧鼓标音铭文相符。由文化部文学艺术研究院音乐研究所、上海博物馆青铜器研究组及复旦大学物理系、哈尔滨科技大学二系等单位曾先后 3 次测量全套钟频率。全套钟音域从 C2 至 D7 共五个八度又一大二度，中间部分十二半音齐备，旋宫能力可达六宫以上。中、下层甬钟以姑洗律为基调；上层钮钟与中下层甬钟不同“宫”也不同律，系以无射律为主标音。

各钟双音小三度有 42 钟，大三度有 22 钟。至此，音乐家们前些年考察商周钟时已觉察、黄翔鹏作为规律提出的一钟两音问题，终由曾侯钟双音及相关铭文完全证实，这是一个重大收获。

早在一九五七年，民族音乐研究所调查小组在河南测试长台关出土“ ”编钟时，曾在正鼓外部位敲出不同的音高。一九七七年，先秦音乐文物测音调查小组在考察晋、陕、甘、豫四省出土编钟等乐器时，进一步找到侧鼓基频音。黄翔鹏《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》一文由此推断：“如果说殷钟的右鼓音还只是钟乐音阶发展的一个‘征兆’，那么，西周中、晚期的钟乐右鼓音就已经在发展过程中被整理成序了。西周钟的右鼓音也许只是起共鸣作用，但它们的规律性已经无可怀疑。从侯马钟看……右鼓音已经是根据音阶规律的需要，有意识地进行选择的结果，而对音阶系列起着规定作用。它已经发展成为具有充分意义的东西，而不再只是一种‘征兆’”。该文还进一步提出新音阶其实不新，旧音阶其实不古及《管子·地员篇》生律方法春秋时已经存在等看法。曾侯乙钟证明双音钟确实是闪耀中华古代文明光辉的杰出发明。有学者则运

用全息摄影等方法论证了双音的声学原理和振动模式。

在双音规律得以确认之后，黄翔鹏《用乐音系列记录下来的历史阶段——先秦编钟音阶结构的断代研究》一文，考察了先秦编钟音阶的规范化过程，以及音阶设计由简到繁——由四声、五声、六声……渐进到半音阶的全部过程。从而，运用已整理出的编钟音阶规律（尽管中间有若干缺环），可以对“一些出土资料不明、或断代依据不完全的先秦编钟”的断代有所帮助。这也可以说是音乐考古研究中一种“标准器”，音乐文物的研究也开始回头对青铜器的考古发生积极的作用。根据中国科学院声学研究所一九八〇年三月对信阳长台关楚墓“

”编钟重新测定的频率数据（包括侧鼓音数据），音乐学家可以判断现有首钟纹饰、音准与全套不合，是勉强配套而外加的，编钟原有件数应是12件。

（3）乐律学方面研究。

钟磬实例及乐律学铭文反映先秦乐律学高度发展的理论与实践水平，涉及内容十分广泛。据研究，钟铭中26律名大部分文献失载，其中有许多是各国异名。旧传十二律见诸钟铭者仅八律，表明传统十二律名是经过长期发展融合而逐渐统一的。钟铭反映无射、黄钟等律名春秋时期已存在，进一步证明中国古代三分损益法并非外来而是渊源有自。编钟生律法与《管子·地员篇》所载相符。铭文出现“变宫”、“变徵”两音名，说明七声音阶早已产生，编钟音阶形式以新音阶体系为主。铭文及实测还证明文献所载先秦旋宫材料不但可信，实际旋宫转调水平还超过文献记载。铭文中关于律高、音程与音域的变化，均采用前、后缀形式与阶名或律名连用，如（变）少、大及浊等术语，以及表明上、下大三度

的角、
、曾等。这是一套明晰精确的体系，其中三分之二的乐律用语是文献失载的新发现。

研究者还指出，编钟采用复合律制，即兼用五度律与纯律的“钟律”体系。依铭文所展示的𡗗（徵）、羽、宫、商及相关四
、四曾纯律大三度生律法，从周王室或若干主要诸侯国的不同律高标准出发，均可在曾侯钟取得宫、商、𡗗、羽及宫
、商
、𡗗
、羽（按即四
）宫增、商增、𡗗曾、羽曾（四曾）共十二个不同音高，从而形成一种复杂的音系网。

（4）乐器及图像的考释。

对乐器名实关系的考察如认为十弦与马王堆七弦均为琴。横吹的两件竹管乐器应定为簫。五弦器，有人定为琴（五弦琴）或筑。黄翔鹏《均钟考》一文则多方面论证它应是先秦调对钟律的专用工具“均钟”，是汉代已失传的一种音高标准器。它有类似琴的定弦法、弦序、弦长，但不是演奏器。古代乐师以简驭繁无须复杂计算便可求出“钟律（琴律）音系网”上各种复杂的变化音位，“调出曾侯乙钟这种高度精密的伟大成果”。对图像的考释则如冯光生《珍奇的“夏后开乐图”》。

（5）复原、复制钟、磬的研究。

出土的编磬未能保留原音响，多数磬块已无法演奏，少数完整者也不能发出乐音。研究者依据与钟铭相通整句成段刻文、原编悬形式等材料进行了复原推测及复制。李纯一、李成渝、徐雪仙等均有文章发表。目前湖北省博物馆已有复制编磬可供演奏，但对原架上编次音位等问题的看法仍未一致。

为复制编钟，文博、艺术、科技、冶金等许多部门专家合作，对原钟进行了深入、全面的研究。如对编钟

声学性能及发音原理的研究。较早有声学家陈通、郑大瑞、马承源等人多有发明，在复制时又作了进一步分析。许多科学家从钟的化学成份、金相、铸造等诸多方面揭示曾侯乙钟奥秘。一些音乐学家则从音乐声学的角度作出新的研究。由国内多家博物馆和科研机构通力合作，经数年分析研究和试制，终于复制出编钟编磬等乐器，基本达到与原件“形”、“声”的相似。曾侯乙墓乐器的展览、复制及创作演出，开辟了音乐考古在现实生活中积极发挥作用的多种途径。

（6）其他研究。

有的学者，如杨匡民结合湖北当地民歌形态研究编钟音列。有的学者，如童忠良结合后出随县擂鼓墩二号墓编钟进行研究。李纯一从曾侯乙墓乐器的组合运用研究编钟编悬分组，认为它是临时凑成三层八组的“宫悬”，而原系两层五组的“曲悬”等。

曾侯乙墓以外的其他战国时期音乐考古重要发现也有很多，出土多种乐器实物和图像。

如击乐器中的鼓，除曾侯乙墓出土的建鼓、有柄小鼓外，湖北江陵葛坡寺、拍马山、天星观等地先后出土虎座鸟架悬鼓；江陵拍马山出土鹿座小鼓；江西贵溪仙岩古越族崖墓出土小扁鼓；西南地区则有不少铜鼓出土，如云南楚雄万家坝晚期鼓、晋宁石寨山中早期鼓等。

磬均为倨句式（这一形式起于春秋时期），多为素面，但也发现刻铭及彩绘磬，如湖北江陵纪南出土楚国彩绘石磬。

钟类乐器中以甬钟及钮钟为多见。从战国后期起，川鄂一带则出现一种扁长的甬钟，被认为是古代巴族的乐器。在陕西临潼秦始皇陵出土的乐府钟，钮侧有铭文

“乐府”二字，这说明秦代已有乐府。在西南地区还出现颇具特色的环钮钟及编钟（亦称羊角钮钟）。钲、铎、铙等乐器也有发现。

于多出土于南方，尤以湖南和鄂西、川东一带巴人活动区出土较多。有虎钮、马钮等形制。陕西咸阳塔儿坡出土秦代于则龙钮，形体也较大。

吹奏乐器，除曾侯乙墓笙、簫外，有木或竹制的角，均出于楚墓，如湖北枝江姚家港楚墓出土木带箍竹角。笙除曾侯乙墓的匏笙实物外，在云南江川李家山还出土饰有圆雕立牛的铜葫芦笙斗。

弦乐器除瑟、琴外，江西贵溪仙岩越族崖墓发现的“十三弦琴”，也有研究者认为是箏，但迄今仍难考定。

湖北江陵雨台山战国中期楚墓出土竹律（残），残留律名和阶名与曾侯乙钟磬标音铭文无异，据研究这套竹律原有十二管。

秦汉至南北朝音乐

一、秦汉时期音乐考古

考古发现的秦汉时期的音乐实物资料，主要有长沙马王堆一号和三号汉墓、云南晋宁石寨山古墓群、广西贵县罗泊湾一号汉墓及广州西汉南越王墓等墓葬出土的乐器及其他图像、文字材料。

一九七二年出土的长沙马王堆一号汉墓随葬器物多达数千件，音乐资料有瑟、竽（明器）及一套竽律，以及舞俑和鼓瑟吹笙俑等。与一号墓有关的三号墓，出土七弦琴、竽、笛等实用器和筑、钟等明器。有的乐器保存完好，如一号墓瑟不仅形制完备，其附件，如弦、柱

及弦上所缠绛色罗绮带也奇迹般保存下来。同出鼓瑟俑及鼓瑟图像，又可以帮助了解当时鼓瑟姿式和方法。出土后瑟码已有移动，经杨荫浏、李纯一等人悉心研究也终得复原，从而推断琴当时按五声音阶调弦。三号墓琴形制与唐宋以来的琴有许多不同，不仅短小，面板浮搁于底板上，琴身也明显分为两部分。研究者仔细研究比较后，确认为琴早期形态。竹笛经研究系横吹，可发七声音阶。一、三号墓的发现填补了多项音乐史空白。两墓乐器还互为补充，如一号墓竽外形完整但系明器；三号墓竽则为实用器，竽管有单管，还有设计巧妙的折叠管，使今人获得汉竽比较完整的知识。

包括汉滇王墓在内的晋宁石寨山古墓群，出土战国至汉代环钮钟、铜鼓、葫芦笙斗、铎等乐器，以及许多生动的祭祀乐舞图像。广西贵县罗泊湾一号汉墓出土乐器十一件，有铜鼓（二件）、铎（一件）、钟（钮钟一件、环钮钟二件）、革鼓（二件）、竹笛（一件）、十二弦乐器（一件）及残筑（一件），“从器志”并有“大画鼓”“越筑”等乐器名称。有学者据铜鼓、铎等乐器测音数据断定以罗泊湾为中心存在一种“布地律制”。但铜鼓及铎等乐器本身是没有确定音高（或高度模棱两可）的板振动，故其“律制”无从谈起。

广州象岗西汉南越王墓则出土编铎（）八件，器身铭“文帝九年乐府工造”，据认为系南越王宫廷乐府所铸。

汉以来出土乐器实物减少，图像材料则逐渐增加。汉代音乐图像主要有汉画像石及乐俑两大类。

至八十年代末，在中国山东、河南、四川、江苏、陕西、安徽、山西、内蒙古、湖北、云南、贵州等省都发现汉画像石，数量较多而又比较集中的有山东省、江

苏徐州地区、河南南阳地区、四川中部及陕西北部。见于汉画像石中的乐器主要有钟、铙、磬、排箫、鼗鼓、建鼓、琴、瑟、埙、笙、竽、笛、簫等。它们常作盘舞、建鼓舞、灵星舞、巾舞以及各种杂技动作伴奏。乐队组合也有多种形式和不同规模，既有坐地演奏，也有马上的“骑吹”乐队。

乐俑与平面的画像石雕刻方式不同，多为圆雕（塑），有抚琴俑、伎乐俑、击鼓俑、吹笙俑、说唱俑、吹笛俑等。济南无影山西汉墓出土杂俑乐舞俑及四川成都天迴山说唱俑可为汉陶俑之代表。在辽阳棒台子及内蒙古和林格尔等地东汉壁画墓也发现珍贵的音乐材料，如辽阳墓中出现了琵琶，就很值得注意。

由于汉代乐舞图像材料种类多，又比较分散，截至八十年代末还缺少较全面系统的研究。

二、魏晋南北朝音乐考古

魏晋南北朝的音乐考古材料主要是石窟寺及墓葬壁画、寺观雕刻、乐舞俑及一些器件上的乐舞图像。

新疆地区，南邻北印度，是探索中国石窟寺艺术起源的重点区域。库车拜城间的克孜尔石窟、库车附近库木土拉石窟、森木塞姆石窟等，都有不少音乐材料，其年代最早可能到东汉后期，大多数为十六国至唐代遗存。这些石窟的材料至八十年代以后有了较多的公布和研究。。

敦煌莫高窟壁画历来为研究者重视，关于其洞窟分期及美术方面的研究有很大进展，促进了音乐学家们的研究。庄壮《敦煌石窟的音乐》及郑汝中《敦煌壁画乐器研究》都是较综合的考察，另一些学者则对其中个别的乐器进行研究。这些研究比起过去一般性引用壁画材

料，显然更加深入。

对龙门及云岗等地石窟乐舞材料的研究，也有新的进展。

在酒泉、嘉峪关魏晋墓（时代较晚的墓则到十六国时期出土砖画有宴饮奏乐场面，乐器有琵琶（阮咸）、笛、腰鼓、箏等。南京、丹阳的东晋及南朝大墓中，先后发现4幅砖刻壁画“竹林七贤图”，绘有琴、阮咸等乐器。值得注意的是，琴的外形已经同唐宋以来琴的定制相同，琴面上也有了指示泛音位置的琴徽。

在辽宁辑安高句丽时代古墓壁画中可以看到富有民族特色的乐舞画面。据考证，使用的乐器有玄琴、阮咸、大角、双口大角和小角、长笛、横笛、螺贝、建鼓、腰鼓、齐鼓、悬鼓、楷鼓及鼗鼓、铙等。它也反映了内地与高句丽的文化艺术交流。

在河南邓县发现的彩绘画像砖墓奏乐图，反映的是北朝时候的鼓吹乐。洛阳北魏元邵墓出土的人数众多的骑马鼓吹俑、击鼓俑和伎乐俑等，则进一步展示宫廷、贵戚骑吹仪仗的盛大。

河南安阳北齐墓出土的黄釉瓷扁壶四件，其双面浮雕为五弦琵琶、笛、钹等乐器伴奏的胡人舞蹈。有的研究者认为是胡腾舞。

隋唐至元明清音乐

一、隋唐五代音乐考古

隋唐是中国古代伎乐发展的高峰。这在中国音乐考古工作者发现的材料中有鲜明生动的体现。

见于壁画和刻石及绘画中的乐舞场面，如敦煌 309

窟隋代乐队壁画、莫高窟 220 窟唐贞观十六年（六四二年）题记的乐舞图。除此类佛前乐舞画外，还有反映世俗乐舞活动的“张仪潮夫妇出巡图”、“宋国河北郡太夫人宋氏出行图”等。陕西三原唐李寿墓石刻乐舞伎图及壁画乐舞图，是初唐乐舞的写照。论者认为伎乐分立、坐两组是坐立部伎，然实际应是私家伎乐。陕西西安发现唐苏思勳墓乐舞壁画，有乐队十一人演奏，中一舞者于毡上起舞，研究者认为反映的是当时流行的“胡部新声”乐舞。发现乐舞壁画的唐墓还有许多，如西安羊头镇李爽墓、懿德太子墓、永泰公主墓、章怀太子墓等，这些墓中往往同出各种伎乐俑。

描绘唐五代乐舞的著名传世绘画，如《韩熙载夜宴图》（五代顾闳中画）及《合乐图》（传为南唐周文矩画）。前者表现五代时官僚贵臣家中欢宴及乐伎舞《六么》的场面，后者则表现宫中两组乐妓竞奏。五代契丹族画家胡环的《卓歇图》则描绘了契丹族狩猎生活中宴饮乐舞活动，十分珍贵。

各种雕塑中的乐舞材料也不少，如安阳隋代张盛墓乐俑、长沙咸家湖唐墓乐俑及山西长治北石槽唐墓乐俑等。最有特色的是唐三彩乐舞俑。如西安唐鲜于庭海墓载乐骆驼俑驼背上四胡人环坐持琵琶、箏、篪等乐器，中立一人似边舞边唱。反映了唐代中原与西域乐舞交流的状况。西安中堡村唐墓出土载乐骆驼俑驼背上有持笛、笙、排箫、琵琶、竖箏、篪、箏、篪等乐器的乐俑六人，中立一女性舞者。

隋唐寺庙塔基及墓葬中，常有伎乐浮雕。最有代表性的当数五代前蜀王建墓石棺床乐舞石刻。二十四名乐伎除舞人两人外，均演奏乐器，乐伎所持个别乐器至今

仍未有一致的解释。

乐器实物，除日本奈良正倉院保存金银平纹琴、螺钿琵琶、阮咸、箜篌等唐代传世品外，国内传世品有唐琴“九霄环佩”、“大圣遗音”及黑釉蓝斑瓷腰鼓腔等。

“大圣遗音”曾被定为“破琴一张”，一九四七年，经故宫文物专家王世襄发现为唐琴后由名琴家管平湖精心修复，成为传世唐琴中最完好者。八十年代以来，故宫博物院郑珉中等学者借鉴考古学标型学等方法，总结分析唐琴中之典型器特点，深入研究琴的断代及真伪鉴别，颇有发明。

出土的乐器实物较少。江苏邗江蔡庄五代墓中曾发现四弦四柱木琵琶、拍板、方响架及一些乐器部件。这些残件有属于五弦及阮咸等弹拨乐器的，惜未能进一步整理研究。

二、宋元至明清音乐考古

宋元以后的历史研究中，考古学作用相对减少，故一般考古学研究截止于元明。由于音乐艺术的特殊性，音乐考古研究也对宋元以后的材料给予一定的关注。

（一）宋元音乐考古。

中国音乐史的发展，从宋朝以后由歌舞伎乐时代转变为戏曲音乐时代。音乐考古的发现也体现这一特点。

反映宋、金、辽散乐歌舞的，有河南禹县白沙宋墓的散乐舞蹈、歌唱壁画，乐队十人持笙、箏、排箫、琵琶、笛、拍板、大鼓、腰鼓等乐器为一女舞人伴奏。河北宣化辽墓及山西大同卧虎湾二号辽墓中的散乐壁画则反映辽国散乐表演的情况。宋张择端《清明上河图》及山西繁峙县岩上寺金代演唱壁画等则有城乡市井间卖艺演唱图像。反映宋以来兴起的“唱赚”（套曲歌唱）的，

如四川广元罗家桥南宋石刻唱赚图，可与宋末元初陈元靓编《事林广记》一书中《唱赚图》相对照。反映民俗歌舞活动的还有宋代《大傩图》等。

在山西、河南等地，反映戏曲及散乐活动的雕砖、陶俑、石刻、壁画尤多，著名的有河南偃师宋墓杂剧雕砖、温县宋墓杂剧雕砖、山西稷山马村金代段氏墓杂剧及乐队雕砖等。从山西运城西里庄元墓杂剧壁画、洪洞县明应王殿忠都秀作场壁画等元代杂剧文物中，可以进一步考知宋元杂剧的乐器伴奏问题。一九八九年，廖奔在《宋元戏曲文物与民俗》一书中记述了对宋元时期乐队组合、乐器及“乐床”的考察。

宋代以来新出现的乐器，如轧筝、三弦、火不思、云锣（云）等在音乐文物中也有发现。如广元罗家桥南宋墓出土伎乐石雕，即有演奏三弦图像。又如山西芮城县永乐宫元代壁画中已见十面及十四面小锣组成的云锣，反映了宋元时期不同的乐器组合和运用。

宋代乐器实物，传世的很多。也有一些考古新发现，如多处出土宋大钟。南方少数民族的铜鼓不仅从先秦以来长期使用，宋元时代还有一些新的鼓型，如遵义型铜鼓及麻江型铜鼓等产生和发展。

（二）明清音乐考古。

中国有关音乐戏曲的图像材料很多，主要是绘画和雕刻。有的描绘各种民间音乐活动，如明王圻《三才图会》中“薶鼓图”表现四川地区的“薶鼓歌”，又叫薶秧锣鼓。明人绘《皇都积胜图卷》中可见北京正阳门（今前门）民间说唱演出。反映少数民族音乐生活的如清《苗民风俗图考》中的芦笙舞、侗族琵琶歌等。反映宫廷至民间各种戏曲、赛会的图画也很多，民间年画及木刻中

多有反映。

明清墓葬中发现不少仪仗吹打乐俑，有木俑也有陶俑。明鲁荒王朱檀为明太祖朱元璋第十子。在朱檀墓中发现 400 余件木雕仪仗俑，大都持有各种质料的仪仗用具。

宗教音乐研究

中国是一个以汉民族为主体的多民族国家。汉族是一个注重实践理性精神的民族。因此，中国从没有过统一的宗教，更没有过国教。在中国的绝大部分历史和绝大部分地区中，宗教与政权是分离的。在中国历史上，从没有过宗教战争。

正由于中国主体文化的非宗教性和包容性，所以，世界三大宗教——佛教、基督教、伊斯兰教在中国均有流行。此外，以中国道家思想为核心的“土生土长”的道教及各少数民族的自然宗教，也始终流行在各自的信徒中。

中国的主体文化虽然不是宗教性文化，但在其深层结构中，却存在着宗教深刻广泛的影响。宗教音乐，是中国传统音乐的重要组成部分，对中国宗教音乐的研究，亦是中国音乐学的重要内容。

佛教音乐的研究

佛教音乐，作为弘法的舟楫，历来为高僧大德所重；作为珍贵的民族文化遗产，亦被海内外音乐学者视为瑰

宝。四十余年来，对中国佛教音乐的研究，经历了大约三个阶段。

一、从起步到第一个高潮

在旧中国，由于长期以来传统的佛教音乐或传承于佛门内部，或流播于社会下层，素不被上层社会人士所重视。尤其是活动在民间的艺僧们，虽身怀绝技，但在佛门内外，一贯被视为“吹鼓手”。所以，二十世纪初，以刘天华为代表的音乐学家对佛乐的关注，在当时是一种富于远见卓识的行为，是对当时轻视、漠视佛教音乐的社会氛围的一个挑战。刘天华在三十年代初所记录的《佛乐谱》，是中国音乐家已把佛教音乐列入研究范畴的一个标志。但其后中国的大规模内乱外患，使这一刚刚开始的工作停顿了将近二十年。

一九四七年，在原晋绥解放区文联音乐部工作的解放区音乐工作者亚欣对山西五台山的佛教音乐开始进行初步的收集工作。由于当时正值战争年代，又没有录音设备，所以，此次涉及五台山青庙、黄庙及“八大套”等传统佛曲的记谱工作，就显得格外珍贵。

新中国成立以后，五十年代中后期，佛教音乐的采集、整理工作开始形成规模并进入了第一个高潮。各地的音乐工作者以极大的热情投入了对佛教音乐的探索。不但收集、整理、记录了一大批佛教音乐的原始素材，并试图超越记录的阶段而从宗教学、社会学的角度对宗教音乐进行稍深一层的考察。这一时期最具影响的研究成果，是潘怀素、杨荫浏、查阜西对北京智化寺京音乐的考察和研究。他们的研究和宣传不但使这一古老但被湮没多年、濒临灭绝的音乐瑰宝得以光扬中外，得到世人的重视、赞叹，并且对全国的音乐学界造成了一个巨

大的震动，使许多音乐工作者从此知道，在庙宇高墙之内，还有如此珍贵动听的音乐。可以说，以杨荫浏为代表的中国第一代民族音乐理论家对北京智化寺京音乐的整理和研究，真正开创了佛教音乐研究的学术范围，带动了一大批音乐工作者投身到这一工作中来。有关智化寺京音乐研究的主要成果，有“中央音乐学院中国古代音乐研究室”的采访记录第1号、第5号、第21号。有潘怀素以“思白”的笔名发表的《略谈智化寺的京音乐》、《京音乐的历史性与艺术性》等。除智化寺京音乐外，杨荫浏还曾于一九五六年带队赴湖南省进行音乐普查，对湖南省的佛教音乐进行了较系统的收集和整理，并撰写了《佛教禅宗水陆中所用的音乐》、《宗教音乐·湖南音乐普查报告附录》。其中《佛教禅宗水陆中所用的音乐》一文对“水陆”音乐的演唱及演奏形式、“水陆”中音乐材料的来源等诸多问题进行了考察，并记录了《香赞》、《三宝赞》等禅门佛曲20多首谱例。

在这些知名学者的带动下，各地的音乐工作者纷纷投入这一工作并陆续出现了一批成果，如中国音协成都分会编辑的《寺院音乐》一书在一九五五年铅印出版。书中汇集了峨眉山寺庙音乐中“焰口”、“梵呗”、“禅门课诵”等曲谱104首，五台山佛教音乐中“青庙”、“黄庙”等唱诵、吹腔207首及“八大套”的全部曲牌。这是至八十年代末收集佛教曲数目最多、规模最大的一本谱集，可视为这一阶段佛乐研究工作的代表。此外，还有《陕西葭榆宗教音乐散编》等地方性佛教音乐的收集整理工作的成果出现。

这一阶段，是佛教音乐研究的第一个高潮，其特点有四：

一是由专业音乐工作者用民族音乐学的传统方法（主要是“田野工作”式的方法，包括记谱、记词、社会调查、乐器的绘图测量等）进行工作。由于技术条件的限制，一般是只记谱，没有录音。

二是由于大部分音乐工作者对佛教的教义、仪轨等缺乏了解，所以，这一阶段的研究工作仅仅是初步的尝试，没有能把“佛教”与“音乐”结合起来研究。大量唱词中存在讹字、错字，在释文中亦存在对佛教的隔膜和误解。

三是由于五十年代政治相对稳定，大部分音乐工作者能够用历史的、客观的角度去观察佛教音乐，强调佛教音乐的“人民性”，试图将佛教音乐纳入“民间音乐”的范畴。

四是由于缺乏对佛教的全面考察，而仅将被研究的对象视为“地区性”、“地域性”的文化，研究者的眼里，只有××地的“佛教音乐”，而无“中国佛教音乐”的概念。

二、从禁区到热点

从六十年代初到七十年代末，佛教音乐的研究工作进入了停顿状态。由于“左”的思想影响，“佛教音乐”被音乐工作者视为禁区，不敢问津。“文化大革命”更对佛教与文化造成严重的摧残，曾一度繁荣的佛教音乐研究成为被批判的对象。

从八十年代开始，中断了二十年的佛教音乐研究开始复苏。一九七七年九月，湖南省文学艺术工作室音乐组就以“内部资料”的方式重新翻印了一九五六年《湖南音乐调查报告》中的《宗教音乐》部分。与此同时，山西省的音乐工作者，推出了《山西民间器乐集·五台

山寺庙音乐》。其后,全国各地陆续出现了一大批以“选”、“集”为名的佛曲资料,如《禅门赞集》、《咸阳地区民间歌曲集成·宗教歌曲》、《江苏宗教歌曲选》等等。尤其是随着“中国民歌集成”和“中国民族民间器乐曲集成”编辑工作的展开,全国各省、市、自治区,几乎都在收集民歌和民间器乐曲的过程中收集了大量的宗教音乐,许多地区编辑、整理和出版了本地区宗教音乐的专集,为深入进行研究奠定了基础。

在恢复采风工作的同时,一些音乐理论工作者开始恢复正常的学术工作。陈家滨的《五台山寺庙音乐初探》是八十年代佛教音乐研究高潮中第一篇公开发表的研究文章,文章从形态学的角度初步分析了五台山佛教音乐,提出两个有价值的判断:一是以保存寺院中的《望江南》曲牌为例,认为“有可能就是唐代的原曲”;二是一反过去学术界认为佛教音乐“剽窃”了民间音乐的传统说法,认为五台山佛教音乐是“源”,而山西“八大套”是“流”。反映了音乐理论家求实的精神和勇气。田青的《佛教音乐的华化》则是第一篇超越“地区性”和“民间音乐”视角,把中国佛教音乐作为一个整体文化现象进行历史考察的文章。文章反驳了以往学术界认为中国佛教音乐“土生土长”的观点,并将纵向考察与横向比较相结合,提出了唐代佛曲至今仍存的观点。胡耀的《我国佛教音乐调查述要》把他早期研究的地方视角范围予以扩展,对中国佛教音乐中的法事音乐做了扼要的叙述,并用统计学的方法对常用的赞呗进行了音乐形态的分析,这一阶段还出现了将中国佛教音乐与外国宗教音乐进行比较研究的文章,充分反映了中国音乐工作者对佛教音乐整体把握力和认识程度的提高。这类文章有管建华、兰光

明的《“慢弹”音乐与“奥加农”之比较》、田青的《中国音乐的线性思维》。前者从记谱法及音乐形态诸方面将四川成都宝光寺“焰口”音乐中的“慢弹”与欧洲天主教音乐中的“奥加农”进行比较，试图探索早期音乐中的一些问题。后者则从美学的角度，比较了天主教（基督教）和佛教（及道、儒）思想对欧洲音乐和中国音乐的不同影响。同时，对地方性佛教音乐的研究仍在进行，并有了进一步的发展，这方面的文章如：邢野《呼和浩特喇嘛教音乐考》、尼树仁《大相国寺音乐的构成》、邢毅《拉卜楞寺院藏文谱》、韩军《五台山佛教音乐》、韩军《五台山佛教音乐的宫调系统》、刘《佛道教音乐在陕西民俗中》等。对佛教音乐的纵向考察亦有较深入的进展，研究者用历史学的方法探索了佛教音乐起源及发展中的问题。这方面的文章如：谢立新《中国佛教音乐之初》、林培安《梵呗窥源 佛曲辨宗》、赵一德《云岗佛籁洞与北朝文化》、高德祥、吕殿生《敦煌石窟壁画中的吹奏乐器》、常嗣新《云岗第十二窟乐器演奏伎乐天的初步研究》。

这一阶段佛教音乐研究的特点是：

第一，对佛教音乐进行全方位、多角度的考察已经开始，研究者从史学、音乐形态学、考古学、民族学、民俗学等多种学科入手进行研究，使佛教音乐的研究有了全新的面貌。

第二，充分运用现代技术手段，对佛教音乐录音、录像，其中一部分录音、录像制品已投入流通。上海音乐学院与上海市佛协联合录制的法事音乐录像带和“中国音像大百科”录制的“中国佛教音乐系列”录音带，是这方面的代表。从一九八七至一九九〇年，“中国音像

大百科”版的佛乐系列磁带已出版《津沽梵音》、《五台山佛乐》、《潮州佛乐》、《常州天宁寺唱诵》、《九华山水陆》、《云南佛乐》等多套，受到普遍的欢迎。

第三，佛教音乐的研究已具备“学科”的性质，出现了以佛教音乐为专业方向的研究生、以佛教音乐为研究对象的硕士论文，出现了少数以研究佛教音乐为研究方向的专业研究人员，召开了以佛教音乐为主题的国际学术会议。

第四，在抢救、整理、研究的同时，许多专业音乐工作者和佛教界人士，共同组建了一些佛乐团。最早成立的北京佛乐团（一九八六年组建），曾出访北欧和新加坡，使“北京智化寺”的名声远播海外。而技艺高超的五台山佛乐团（一九八九年组建）在出访香港和英国的演出中，更备受赞誉，佛教音乐迈出国门，走向了世界。

第五，出现了音乐专家与佛教界人士、国内学者与国外学者相结合的可喜现象。这趋势预示了佛教音乐的研究将向更深更广的范围发展。一九八九年三月，在香港召开了“第一届佛教音乐国际研讨会”，出席此次会议的国内外学者共 27 人，发表论文 25 篇，是有史以来第一次有关佛教音乐研究的国际盛会。会上发表的论文有：

法国巴黎大学陈文溪教授《越南佛教音乐与东南亚佛教音乐的比较研究》、法国巴黎人类博物馆民族音乐学系主任 M. 赫尔弗《西藏 dbyangs：口述传统与乐谱》、法国巴黎大学音乐系讲师皮卡尔《普庵咒的研究》、美国普林斯顿大学宗教系讲师 R. 比恩班姆《唐代佛教徒观想体验中的声音与音乐》、美国加州大学宗教系主任黎惠伦《古代中国的佛教与娱乐》、美国田纳西州大学宗教系副教授 M. 伊夫林《中国朝暮课诵的传统》、香港中文大学

名誉教授饶宗颐《从 经呗导师集 第一种“帝释天乐人般庶歌呗”联想到的若干问题》、香港法住学会会长霍韬晦《原始佛教对音乐的态度》、香港中文大学宗教系讲师徐佩明《焰口施食科仪结构研究》、香港浸会学院音乐系讲师叶明媚《古琴音乐与佛教音乐美学思想研究》、香港民族音乐学会黎健《广府粤乐与佛乐的相互影响》。

中国大陆有周少良《有关明代诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》、刘健昌《五台山佛教音乐研究》、尼树仁《大相国寺音乐概要》、袁静芳《中国佛教京音乐堂曲研究》、钟光全《浅论佛教音乐的民族风格及地方色彩》、苏巧箏《潮州庙堂鼓乐》、林培安《丛林度化观水陆》、胡耀《梵呗音律学》、王小盾《佛教呗赞音乐与敦煌讲唱辞中平、侧、断读音符》、张生录《天津佛教音乐与民间音乐之关系》、何昌林《对祭祀艺术的历史地位与文化价值的再认识》、田青《从 金瓶梅 看明代佛曲》，这些文章从不同的侧面探讨了中国佛教音乐这一古老文化的内含与性质，代表了八十年代国际佛教音乐研究的水平。

第六，佛教音乐的研究愈来愈受到国家有关部门的重视。随着国家改革开放的深化和宗教政策、文化政策的全面落实，宗教和文化的领导部门对佛教音乐的研究给予了大力支持。一九八六年十月，《中国民族民间器乐曲集成》全国主编会议特邀田青为各省“集成”主编作了题为“佛教音乐的收集、整理、研究的方法”的专题报告，正式要求各省在“集成”编辑工作中全面收集佛教音乐。一九八七年九月，“集成”全国编辑部与文化部、宗教局联合在湖北襄樊召开了“全国宗教音乐编辑会议”，研究有关宗教音乐的收集、整理、编辑的问题，文化部、宗教局的领导和有关专家及“集成”各省的主编

们参加了会议，会议除交流了一批学术论文和讨论了宗教音乐编辑工作中的一些问题外，最后决定将宗教音乐收入器乐曲集成。至九十年代中期，部分省卷已编竣，这部跨世纪的浩大工程全部完工后，全国范围内的佛教音乐收集工作必将取得前所未有的丰富成果。

第三阶段的高潮，是原定于一九九〇年六月一日到七日在北京召开的“中国佛教道教音乐周”。这个由中国艺术研究院、中国佛教协会、中国道教研究会联合主办的音乐周，共集中全国佛、道教乐团十余个，其中佛教乐团有北京佛乐团、天津佛乐团、五台山佛乐团、辽宁千山佛乐团、常州天宁寺佛乐团、九江能仁寺佛乐团、重庆罗汉寺佛乐团、甘肃拉卜楞寺佛乐团、潮州开元寺佛乐团等。虽然音乐周因故未能公开举行，但如此众多的佛乐团齐集京华，在业务观摩中交流汇演了大量曲目，充分显示了中国佛教音乐的丰富多彩，说明在中国共产党的宗教和文化政策的指引下，全国佛教界人士与音乐界人士八十年代佛教音乐研究的巨大成果。

道教音乐研究

中国道教音乐的研究，经历了五十年代的初级阶段，六十年代至“文化大革命”期间的停滞阶段，从七十年代末复兴，在八十年代后期至九十年代初期形成高潮的发展过程。

一、全面开花的道乐研究

五十年代，道教音乐的研究除《宗教音乐·湖南音乐普查报告附录》外，影响较大并在道教音乐的研究中起了开创性作用的，是《苏州道教艺术集》和《扬州道

教音乐介绍》。六十年代，并非专门音乐家的道教学者陈国符在其力作《道藏源流考》中单辟了一个附录《道乐考略稿》。他其后发表的《明清道教音乐考稿》亦是此篇文章的发展。他的研究和其著作中所提到的大量道教文献，为音乐学家们的研究起了一个路标的作用。

进入八十年代，和佛教音乐研究几乎同时，道教音乐研究也开始复苏并很快掀起了一个高潮。促成这个高潮的重要原因，是国家艺术学科重点项目《中国民族民间器乐曲集成》编辑工作的展开。在“集成”的编辑过程中，各地陆续涌现一批道教音乐的研究文章和乐谱集。乐谱集大都以地方（地区、县级）的道教音乐为主，如《道教坛门音乐集成》等，而研究文章亦以地方性道教音乐为主，如詹仁中的《胶东道曲概述》。詹文可视为这一时期道教音乐研究的一个典型例子，作者以传统的音乐学研究方法，概述了“传统的胶东道曲”、“祷神唱的胶东道曲”、“度亡奏的胶东道曲”三类道曲，比较了北京白云观道士和胶东道士所唱《步虚》的相似性，提出了道教音乐有京都流向民间的可能性。而其他一些论文，则探讨了道教音乐与民间音乐的关系，如《四川（川西地区）道教音乐调查报告》便得出这样的结论：“从我们初步收集到南韵演唱的声乐中，有一部分和川剧中的昆腔非常接近”。论述道教音乐的保存情况、基本形态、特点的论文还有《青海宗教音乐简介》、《河南省宗教音乐简况》、《乐坛奇葩 玄门拾音》、《辽宁省宗教音乐集成概况》、《黑龙江省宗教音乐现状及宗教音乐活动简要介绍》、《巨鹿县道教音乐》、《道教“道场”》等等，分别从不同的侧面对所在地区的道教音乐进行了初步的描述和大量的记谱工作，反映了道教音乐研究已全面开花，方

兴未艾。

二、重点突出与深入发展

与佛教音乐研究不同，道教音乐研究从八十年代中后期开始，便呈现出有“重点”、有“中心”的研究格局。所谓重点，指的是对道教圣地湖北武当山音乐的研究；所谓中心，指的是以武汉音乐学院道教音乐研究室为骨干的湖北省音乐工作者。一九八七年，中国文联出版公司出版了《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部编的中国第一本有关道教音乐研究的专著《中国武当山道教音乐》。该书全面、系统地概述了对武当山道教音乐的产生、发展、流派、特征做出初步分析，反映了八十年代后期中国音乐学界对道教音乐总体把握的水平。书中收录了道曲 100 余首的谱例，并同时配有音带发行，可以视为此时期道乐研究的重大成果。

此外，蒲亨强的《武当山道教音乐初探》，杜棣生的《武当山道教音乐概述》，史新民、周振锡的《武当山道教音乐初探》等文章，则以各自不同的视角、方法、风格，围绕着同一研究对象进行了广泛深入的探讨。蒲文针对武当山道教法事音乐与斋醮音乐的不同风格、用途、程式、各类腔系结构、调式特征等列表加以说明，并举谱例证明武当山道乐偏重南方音乐风格，还初步探讨了道教与宫廷音乐、佛教音乐、戏曲音乐、民间吹打的关系。杜文则从历史资料入手，探讨了武当山道乐的渊源、流变、社会背景、艺术特色等。

一九八九年三月十五至十七日，香港圆玄学院、香港中华文化促进中心与《人民音乐》编辑部联合举办了第一届“道教科仪音乐研讨会”，在会上集中发表了道教音乐研究的文章多篇。其中有罗炽《道教醮仪颂偈咒探

颐》、王小盾《魏晋南北朝的道教科仪音乐——兼论早期道教音乐的仪式化及其功能的转型》、钱康宁《巍山洞经音乐》、甘绍成《川西道教音乐与地方音乐的关系》、吴学源《昆明道教（清微派）科仪音乐探析》、蒲亨强《武当山道教科仪音乐的曲体结构及风格初论》、辛力《俗曲与道情——山东说唱道情音乐探微》、李玉珍《东北新韵初探》、饶宗颐《西安鼓乐与全真道》、杜庆云《道教音乐与民间音乐关系探微》等。这些文章中的一部分，会后曾在某些报刊上发表，而大部分文章未能在会议之外产生影响。

一九九〇年第一期《黄钟》，以相当大的篇幅开辟了“湖北武当山道教音乐研究”的专栏，集中发表了武汉音乐学院教师们的一组文章：

刘红的《试论“武当韵”——兼谈道教音乐的哲学蕴含》，初次提出了“武当韵”的基本形态特征，认为其地方性主要表现在：1. 属于我国中原（以南）的乐调；2. 受当地歌舞音乐及民歌的影响；3. 采用地方戏曲器乐曲曲牌及唱腔音调。该文同时还以体现在音乐形态里的“神”和体现在道教哲学里的“神”为着眼点，论述了“武当韵”的“神”与“形”。

蔡际洲的《从宫观乐派到民俗乐派》一文，以宫观道乐在民间的流变和谷城伙居道乐的形成为主线，将宫观道乐与谷城伙居道乐以及谷城民间音乐做了比较研究，论述了武当道乐中趋同与求异的现象。

史新民的《全真·应付·火居》一文，把武当山道教分为三大派：“全真”、“应付”、“火居”，并将“全真派”的乐曲与古代琴曲做了比较，将“火居派”的音乐与民间音乐做了比较，得出了前者风格接近传统文人音

乐而后者接近民间音乐的结论。

李养正的《太平经 中的音乐理论》一文，以道教经典《太平经》为依据，论述了道教的音乐理论，探讨了道教对音乐的意义、目的、来源的认识及乐律理论、规格法则等。

周振锡的《斗姥宝诰 试析》以武当山晚坛功课中的《斗姥宝诰》为例，剖析了这一道乐曲的“拜诰腔”、“诵诰腔”、“三还九转腔”并与西洋古典音乐中的“变奏曲”、“回旋曲”相比较，得出了颇有趣味的结论。

王中人的《试论 二泉映月 的道乐特征》一文，从曲体、结构布局、旋法、句法、调式、音调等方面入手，将阿炳的传世名曲《二泉映月》与道教音乐及道教思想进行了对比研究，认为这首杰出的器乐作品具有鲜明的道乐特征。

但是，道教音乐的研究在表面上热潮不断的状况下，也还隐含着一些问题。一些研究者的研究工作始终浮光掠影，深入不下去，缺少大文化的背景和思考。也有个别研究者的文章仅仅是从功利的目的出发而作，尚缺乏对道教及道教音乐起码的学术素质和修养，致使道教音乐的整体水平略显参差。但相信随着研究的深入和“热点”的自然“冷却”，大部分研究者的工作将更深入，而道教音乐的真正有影响的研究成果，也将在“冷却”之后出现。

基督教音乐与少数民族宗教音乐研究

一、基督教音乐的研究

与在中国有着悠久历史的佛、道音乐相比，基督教

音乐的研究在中国起步较晚。由于意识形态原因所造成的对基督教与西方文化的关系，以及中国基督教音乐的现状等课题的空白，是中国音乐学领域内一个存在已久的问题。而对中国基督教音乐的研究，就更显薄弱。在这个领域，中央音乐学院教师杨民康的研究比较引人注目。他的《云南怒江傈僳族地区基督教音乐文化》一文，概述了中国云南少数民族一怒江傈僳族地区基督教音乐的情况，为研究基督教文化在中国的传播、演变、民族化及研究有中国特色的基督教音乐提供了一个珍贵的实例。文章首先介绍了傈僳族文字和有特性的简谱谱式在傈僳族在地区的传播和发展，然后介绍了傈僳文赞美诗的种类、特征和源流，最后介绍了傈僳族教徒的音乐生活。他随后发表了《云南少数民族基督教音乐文化初探》，则进一步深入探讨了基督教文化在云南传播过程中与固有文化的关系问题，指出基督教音乐对基督教在云南少数民族地区的传播，发挥了重要的推动作用，教会原有音乐与当地少数民族音乐既有抵触又有吸收，为了适应新的环境，教会发展了一种既有来自西方的传统基督教音乐，又吸收使用当地民间音乐的新的基督教音乐文化。自八十年代以来，中国汉族及少数民族地区基督教音乐的存在及历史，已引起许多学者的兴趣和关注，相信今后在这个领域内，将会有一些好的文章出现。

二、少数民族宗教音乐研究

对于少数民族宗教音乐的研究，自八十年代开始，亦有很大发展，其中较突出的是对萨满教音乐的研究。一九八六年七月，在黑龙江召开的“中国少数民族音乐（游牧、渔猎民族音乐和少数民族音乐生活与音乐教育专题）学术讨论会第二届年会”上，对回族音乐和萨满

教音乐的讨论曾形成了一个不大不小的高潮，与会者对古代“巫”乐舞的各种遗存进行了探讨，其中涉及到北方各民族的萨满跳神、白马藏人的原始歌舞，纳西族的代表东巴舞、“热美蹉”歌舞、土家族的傩坛祭祀乐舞等内容。与会的学者们还通过对“清宫廷音乐与满族萨满跳神音乐的关系”的探讨来“寻觅满族音乐的芳踪”，并在比较研究之后，提出了“清宫祭天与坤宁宫祭神中音乐，是满族萨满跳神音乐的子遗”的观点。与会者一致认为少数民族原始宗教和原始信仰活动的主持者，大都是本民族内的名歌手，他们集宗教、巫术与民间音乐于一身，既是编制者、又是传播者。与会的学者还对国外学者所谓“由于伊斯兰教的教义和禁规，伊斯兰教不存在宗教音乐”的观点提出质疑，认为在中国回族的宗教活动中存在着宗教音乐。一些现今收集到的回族宗教音乐，实际上是“阿拉伯音乐与回族民间音乐相结合的产物”。

关于巫教音乐的研究，在少数民族宗教音乐研究中始终占有最重要的地位，邓光华《土家族傩坛巫教音乐研究报告》，对当地的巫教音乐从历史地理背景、音乐形态及分类、民俗风情特征、以及研究价值等方面做了全面的论述，作者认为“贵州土家族傩坛活动中，至今残留着许多原始宗教与傩仪歌舞的痕迹”。在一九八八年召开的中国传统音乐学会第五届年会和中国少数民族音乐学会第三届年会上，亦有少量有关少数民族宗教音乐研究的文章，如刘琼芳《试谈德宏地区傣族宗教音乐与人民生活的关系》一文，对傣族保留至今的有浓厚原始色彩的宗教音乐如“拜社勐”（祭保护神）、“戛买海”（跳柳神）、“喊黄唤”（招魂调）、“胡派”（念魂调）等品种

的内容、形式、运用场合等作了介绍，并论述了小乘佛教传入后对原有宗教音乐的重要影响和支配作用，文中介绍了若干鲜为外人所知的宗教音乐品种，有助于人们对边陲之地宗教音乐状态的了解。

李明安《白族丧礼歌曲 歌蓼莪之三章 初探》从“保存的客观条件”、“自身的保存价值”、“音乐的古老特征”三方面论证了白族的一首丧礼歌曲很可能是《诗经》中古代音乐的遗存，是一个大胆的命题。

孙鸿钧《清王朝发祥地新宾满族单鼓音乐考》对满族一个宗教祭祀音乐品种的由来、演变、表现形式、音乐特征等方面，做了初步的介绍。

一九八九年正式发表的论文有周耕的《荆楚遗风——湖北跳丧初探》，该文对湖北“跳丧”神乐的源头、音乐形态、审美特征等方面进行了探讨，初步研究了这种与原始图腾、原始宗教有关的、带有“超度”性质的古风歌舞。

此外，对“傩戏”的研究也有少数论文发表，如顾朴光《试论傩堂戏与宗教的关系》和郭思九《傩戏的产生和古代傩文化》等。顾文肯定“傩堂戏渊源于古代驱鬼逐疫的傩祭活动”，并叙述了傩堂戏的传说与搬演、傩堂的组织、传承及内坛、外坛的情况。

对于藏族宗教音乐的研究，一九九〇年出现了一些专论，《中国音乐学》一九九〇年第三期上，中国少数民族音乐学会和四川阿坝藏族羌族自治州群众艺术馆联合举办专栏，其中有钟忠的《嘉戎藏族地区宗教寺院“钦姆”音乐》、旦木秋的《藏族宗教仪式中的迎宾曲》，与《中国音乐》一九九〇年第二期上发表的才让当周的《拉卜楞寺道得儿乐队及其乐谱》等文，给人一种藏族宗教

音乐研究即将全面展开的印象。

总之，由于中国是一个多民族的国家，拥有 56 个兄弟民族，而在大多数少数民族的文化中，宗教文化又占有极重要的地位。中国的少数民族宗教音乐，蕴藏量极为丰富，是中国各民族传统文化中非常重要、非常宝贵的内容。与少数民族宗教音乐在少数民族人民生活中所占的地位相比，对少数民族宗教音乐的研究还很不够。但是，随着社会的发展，文化的进步，当越来越多的音乐学家开始关注这一领域时，中国少数民族宗教音乐的研究，一定会走向深入与繁荣。

乐器改革

以中国传统乐器为对象，使之兼有表现传统音乐和现代新音乐作品的功能的改革工作，通常被称为“乐器改革”或“乐器改良”。

中华民族的祖先在乐器领域里创造了极其辉煌的业绩。被誉为世界八大奇迹之一的曾侯乙编钟，它那庞大的乐律体系、一钟双音的构造和精美绝伦的铸造工艺早在二千四百多年前的战国时期就达到如此高的水平，至今仍令人叹为观止。自先秦到隋唐时期，由于对中原固有乐器和外来乐器的广承博收，乐器品种累至 300 多种。大量文献记载了乐器性能得到扩展的史实。乐器的进步，使唐宋时期绚丽多彩的宫廷音乐达到巅峰状态。明代的杰出律学家朱载堉于一五八四年率先创造了“密律”（十二平均律），同时还设计了多种乐器。由于刘天华、王君仪、杨荫浏、丁燮林、陈济略等近代民族音乐开拓者以

及大同乐会等音乐社团的努力，揭开了中国近代民族乐器改革的序幕。

新中国诞生以后，在中华大地掀起的空前规模的乐器改革浪潮，是绵亘了几千年的乐器、乐队发展史在新的历史时期的延续，它从自发的变革进入了自觉变革的阶段。它之所以能取得举世瞩目的成就，中国共产党和人民政府对民族文化建设的重视和扶持，与新中国音乐工作者长期不懈的努力探索和创造才能是分不开的。

第二次世界大战以后，科学技术的飞速发展、文化传播媒介的空前发达，使世界各国、各地区、各民族文化的交流、渗透、碰撞更趋频繁。在欧洲音乐文化对中国的影响日益扩大的现实面前，对它的借鉴、消化、去芜存菁、融会贯通已成为当代中国民族音乐发展不容回避的历史使命。

一九四九年以后蓬勃开展的乐器改革热潮，正是中国音乐工作者对自己传统音乐文化和西方音乐文化重新认识，使双方进一步溶融、升华的一个生动的写照。

乐器改革工作的历程

中华人民共和国成立后，许多民族民间器乐开始从自娱为主向表演型发展。新的音乐内容、新的创作手法的采纳，日益暴露出传统乐器性能和表现力不敷与之相适应的矛盾。对它们的改良以及创建新颖的民族乐队体制已成为发展民族音乐事业刻不容缓的重要任务之一。回顾四十年来乐器改革的历程，大体可划分为三个阶段。

一、乐器改革的探索阶段

一九四九年至一九六六年，是乐器改革的探索阶段，

也是乐队新体制的创建阶段。

这个阶段的初期，由前国民政府中央广播电台国乐组带着一批乐器改革成果于一九四九年在重庆被改编为西南人民广播电台国乐组。

一九五〇年十月，建于天津的中央音乐学院师生以新编制的民族乐队赴北京，在中山公园的国庆游园大会上，由谢直心指挥演出了赵宽仁改编的《翠湖春晓》、《金蛇狂舞》等乐曲。为了加强低声部，乐队使用了张子锐改革的大阮、低阮和大胡。

一九五二年十一月，苏联访华文化工作代表团查哈罗夫和楚拉基来中国介绍了苏联民族乐器、乐队改革的经验，对正在进行的中国乐器改革工作起到了促进作用。

一九五二年十月至十一月，在文化部主办的全国戏曲观摩演出大会和一九五三年全国民间歌舞观摩大会期间，与会代表的讨论中都强调了民族乐器的改革问题。

一九五三年四月九日，中央人民广播电台民族乐团成立。翌年，由中央音乐学院民族音乐研究所等单位参与，在对传统民间乐器进行调查研究的基础上，参照西南人民广播电台国乐队 32 人编制和一九五〇年中央音乐学院演出队的成果，同时吸取了苏联的乐器改革经验，用了约一年时间，编组成了一个 35 人左右的新型乐队，对编内的传统乐器作了普遍的改良，使乐队能最大限度地发挥集体功能。

一九五四年，李元庆在《谈乐器的改良问题》、文中所提出的原则，在以后相当长时间内对中国乐器改革工作产生过很大影响。它在技术上集中表现为：扩充乐器族，组合成系列化声部，采纳十二平均律制。具体内容包括：

1. 进行乐器系统化整理。把乐器按拉弦、弹拨、吹管、打击乐分类编组；把某些代表性乐器扩展成高音、中音、低音等不同声部的乐器族。例如，胡琴系列由高胡，二胡、中音二胡、大胡、低胡组成。在此类探索中，一九五五年，仅张子锐设计的乐器族就有板胡系列、阮系列、三弦系列。为了加强乐队的低声部，又改革成功大、低音马头琴。与此同时，也改善了诸乐器的音色，扩大了音量，扩展了音域。

2. 确立 $a = 440\text{Hz}$ 的十二平均律，调整了乐器绝对音高和转调机制。一九五三年，张子锐设计的律吕式十二平均律扬琴奠定了现代扬琴音位排列的基础。一九五四年，乐队在琵琶、阮、秦琴、月琴等弹拨乐器上全部采用了十二平均律品位，并很快在全国得到推广。管乐器的转调，如竹笛通过增挖指孔来实现，但推广面很小，转调主要依靠各支调性不同的套笛来解决。

一九五四年七月，中国音乐家协会成立了乐器改革小组。同年十月，中国音协民族音乐委员会和中央音乐学院民族音乐研究所在北京召开了民族乐器改良座谈会。文化部副部长丁西林在会上提出：“改革乐器必须结合演出和创作需要，保存和发扬民族特点，接受苏联的经验，通过实际的制造和试奏来改进我们的民族乐器。”会议期间介绍了 48 种新乐器和 21 项改良设计方案，并组织了演奏示范。

一九五六年八月，于北京举办全国音乐周期间，在二十三日的座谈会上，中央广播民族乐团介绍了该团的乐改成果和经验。李元庆介绍了罗马尼亚、保加利亚两国的民族乐队情况，与会者展开了热烈的讨论。

一九五九年二月，中国音乐家协会在京会员民族音

乐组成立。31 个有关单位及个别民间音乐家和乐器制作者共 800 人参加了乐改座谈会。会上展示的改革成果共 143 项，并用改良乐器演出了 16 个节目。主要乐器有：杨竞明、张子锐、郑宝恒的三种转调扬琴；黄宏若、李英的大胡、低胡；傅历山的蛇皮衬绢二胡；丁福元的牛皮二胡；姚文林的改良根卡；吴景略采用钢弦的古琴；卢露的加指板和码的古琴；张计贵的八孔六键管；孙炳麟的转盘加键笙以及王金如的改良瑟等。中央民族学院民族歌舞团还设计了全套维吾尔族乐器的改良方案。王湘在会上做了《用声学测量方法分析民族乐器音色》的学术报告。

在这一阶段，因箏、笙、笛在乐队中的转调矛盾日益尖锐而引起改革者重视，涌现了一批探索性成果：一九五五年，杨大明在传统 17 簧和民间方笙的基础上设计了 25 簧笙；一九五六年卢露的全封闭键笙；一九五八年三月，张子锐设计了 31 弦截弦变调箏；一九五九年，马铭心改革了七孔六单键笛，戴闯设计了踏板截弦转调箏，并首次在箏上设计了 S 形尾岳和尼龙丝缠钢弦；一九六二年，李婉芬改革成张力储码箏；黄宏若研制了单、复键结合的梆笛；一九六三年，魏宏宁改革成手移纵码滚珠的转调箏。

为解决管乐器的中、低音声部，一九五九年，张子锐采用芦笙共鸣筒原理设计研制成功中音抱笙，一九六三年扩展出低音抱笙。

六十年代初，周恩来有关民族音乐要体现“时代精神”、“中国气派与中国风格”，中西乐器发展要“殊途同归”的讲话传达以后，全国专业表演团体中以建设民族乐团为主，一九六二年一月，东方歌舞团成立，同年二

月，中央民族乐团成立。一九六四年九月，中国音乐学院成立。民族乐队以空前规模进入歌舞、戏曲、电影、电视、教育等领域。

在周恩来讲话精神的鼓舞下，济南军区前卫文工团民族乐队脱颖而出。他们把改革的重心从丝竹乐器转到了吹打乐器上。研制了高、中、低音唢呐系列；在苗族芒筒基础上研制成的低音大筒以及云锣、仿孔府编钟、柳琴、中音柳琴和带装卸式指板的坠二胡等。在赋予乐队宏伟的音响气势和浓厚的时代气息方面取得了卓越成效。

这一阶段还出现了完全用改良的少数民族乐器组成的乐队。一九六一年，伊犁哈萨克自治州歌舞团研制了由最高音、高音、中音、次中音、低音等五种冬不拉组成的乐队，总音域为 D—b3。

在一九六四年四月六日至五月十日的第三届全军文艺会演中，出现了汉族乐器与改良的少数民族乐器相混编的乐队。如，以艾捷克、热瓦甫系列为主的新疆代表队；以马头琴系列为主的内蒙古代表队；以根卡、扎木聂为主的西藏代表队；以拉祜族蒂格、纳西族苏古杜为弹拨乐组的云南代表队。会议期间的二十七日至二十八日，中国音协主持召开了民族乐器改革座谈会。与会者除各部队参加会演的代表外，还有北京的主要艺术团体、音乐院校以及各大城市的乐器厂共 46 个单位 100 多人。会上重点介绍了前卫文工团的乐器改革经验，展示了成果，举行了试奏会。

长期来低音乐器的设制一直是民族乐队有待解决的课题。周恩来曾多次提出要研制有中国特色的民族低音乐器。一九六四年前后出现了一批膜振动、板振动或这

两种振动方式结合的改良低音拉弦乐器。其中有四弦大胡、大四胡、低音四胡、低音根卡、大扎木聂、杨雨森的板、皮协振式革胡等。乐器改革工作呈现一派繁荣景象。大型革命历史歌舞《东方红》的庞大乐队中民族乐器占了一半，其良好的演奏效果受到各方面很高的评价。

二、乐器改革的滞缓阶段

十年动乱期间，乐器改革工作滞缓，江青关于民族乐器“有音准问题”、“粗糙刺耳”等言论起了极其恶劣的作用，当时甚至以行政手段倒行逆施，给乐器改革工作造成极大的危害。专业的民族乐队纷纷被解散，据统计，在全国幸存的只有中央广播民族乐团、上海电影乐团等5支专门乐队。乐改仅限于京剧等“样板戏”的伴奏乐器。例如，戚正国、史金生改革的双筒四弦京胡、京二胡；抑制噪音的人造皮膜；可调节皮膜张力的板鼓；52音键盘排笙；月琶和扩音笙。

一九七一年，文化部成立了琴、箏、瑟改革小组。自营口乐器厂研制了手控张力转调箏后，相继研制成功的还有苏州民族乐器一厂的26弦五声音阶、41弦七声音阶踏板截弦转调箏；陕西艺术学院的25弦五声音阶踏板张力式转调箏；张琨的踏板移码式转调箏。

拉弦乐器方面有四川音乐学院的双千斤二胡；吕伟康试制的扁筒高胡、二胡、中胡系列和小、中、大、低音拉阮系列以及林翔飞设计的四根弦胡琴。

一九七二年以后，开始出现一批保留传统风格较好的加键笛。其演奏效果已令人刮目相看。

值得一提的是，业余音乐爱好者的乐器改革成果。如蒋颂政研制的七排码扬琴是迄今音域最宽（bA₁—d₄）最早取消变音槽的十二平均律扬琴。

三、乐器改革的深入发展阶段

一九七六至一九八九年，是乐器改革工作深入发展，改革思维日趋成熟的阶段。

粉碎“四人帮”，拨乱反正后，民族音乐事业开始复苏。一九七七至一九八三年全国民族器乐创作作品评奖前后，逐渐形成又一次乐器改革高潮。

一九七七年四月，轻工业部在苏州召开了全国民族低音拉弦乐器改革会议。会上以低音拉弦乐器为中心展示了 20 余项成果。

一九八〇年十月，在北京香山召开的民族乐器改革座谈会上，对改良的箏、笛、笙箫等乐器进行了探讨和交流。

一九八一年九月，由中国音协民族音乐委员会、文化部科技局、北京乐器学会联合主持，在苏州召开了全国民族管乐器改革座谈会。全国主要音乐院校、文艺团体、乐器厂共 60 个单位 116 人出席了会议。展示的改革乐器 110 件，包括箏 14 件；笛、箫共 56 件；唢呐 20 件；巴乌、埙、排箫、篪管等共 20 件。其中不少成果与六十年代相比，无论在设计构思还是性能效果方面都进了一大步，有的甚至有较大突破。会后在上海组织了笛、箏联合设计小组。

一九八四年五月，文化部艺术局、轻工业部第二轻工业局联合在苏州召开了全国民族拉弦乐器改革工作会议。展出成果 20 余项。会上针对民族拉弦乐器存在的问题组织了讨论和专题研究，就协作攻关制订了一系列措施。提交大会的论文，有虞忻平的《弦乐器的弦列设计》、余亚明的《关于弦振动的探讨》、杨雨森的《革胡的重要改进和 79 型大革胡》等。

一九七八年以后，随着国家改革、开放政策的实施，乐器改革工作也面临新的形势。一方面，因各种艺术形式的竞争，包括流行音乐对民族器乐产生很大的冲击，加上乐改经费日趋减少造成诸多不利因素。科研成果鉴定制度、专利制度的建立和实施都给乐改提出了更严峻的要求；另一方面，由于学术气氛的活跃，大量乐器文物的出土或发掘以及对民间音乐、民族乐器的收集、整理工作都为乐改开拓了新的途径，提供了新的契机。

这一阶段的乐器改革突出表现在，少数民族乐器和乐队的开发日益受到重视。仅一九八一年全国少数民族会演中涌现的就有：云南省歌舞团的加键巴乌、佤族乐手岩块的十音竹琴、基诺族的五音“布姑”（竹筒）、朝鲜族的加键箏箏、福建高山族的七根一套的乐杵和整套竹律筒。

一九八二年，内蒙古赤峰市歌舞团根据《元史》、《清史稿》以及出土元代《宴乐图》和民国初年喀喇旗王爷府乐队的图片资料，发掘了喀喇沁横胡笳、瓶式竖胡笳、西纳尔胡尔、瓦尔喀毕力尔、雅托噶（箏）、火不思、马头琴、三弦等乐器，组成了新颖的蒙古族乐队。

一九八六至一九八九年，广西河池地区民族歌舞团的黄仲裕、张颖中设计构思的壮族乐器和乐队编制，是用18件一架的定音大铜鼓，20件一架的定音小铜鼓，13件一架的双音羊角编钟，8件一套的定音蜂鼓、横蜂鼓，高、中音石琴，高、中、低音 尼，卧 尼，高、中音牛角胡，马骨胡，高、中音唢呐，高、中音芦笙等等，组成了音响丰富又颇具特色的新颖壮族乐队。

以湖北省博物馆、武汉民族乐器厂等单位对曾侯乙编钟的复制为开端，苏州民族乐器三厂首次批量生产了

仿古双音编钟，继而由上海音乐学院和武汉音乐学院联合研制了取曾侯乙编钟音位排列精华的 26 件一套的仿古双音编钟，使已绝响二千四百多年的乐器重新步入现代音乐殿堂。受马王堆汉竽结构的启发，蒋朗蟾、蒋无间首次运用折管原理设计了 36 簧加键笙。继陈重研制了第一套仿古九孔陶埙后，陆金山又改革了十二孔陶埙。姚泉荣、刘少军研制成功 37 件一套的仿古瓷瓯。由苏州民族乐器一厂改革的双排弦手控转调箜篌，运用杠杆连接各对同度弦，使古老的箜篌不仅能转调，还能奏出像箏那样的吟滑音。

乐器改革的思维及争议

一、扩展民族乐器性能的思维方式

通过不断的实践，中国乐器改革已开始进入结合理论进行探索的阶段。四十年来，各种改革思维不拘一格，别出心裁，具体思维方式大致反映在以下几个方面。

1. 增强音量的伸缩性，改善音色和发音灵敏度。

以前传统弦乐器舞台音响效果较差的主要原因是音量较小，发音穿透力有限。为此，改革者在设法扩大音量的同时，也改善了音色和发音的灵敏度。以二胡、琵琶、阮、箏为例，至一九八九年，产品不仅音量增大，而且趋于宽厚、明亮、富有穿透力。乐器的音响个性比五十年代的明显要强。这里，除了改善某些材料，如采用钢弦外，乐器本身构造的进一步合理化也是重要措施。经演奏上的配合，无论独奏、合奏都能较好地胜任作曲家所要求的音量强弱反差，即音量的伸缩性增大了。由此可见，兼顾音量和音色关系的处理是乐改的一种重要

思维。

2. 对扩大乐器音位信息量的追求。

乐器音位信息量的增加，常常意味着音域的扩大、半音的充实。因此增加乐器的音位数是中国乐器改革思维的一个重要方面。其中所采取手段丰富多彩，各有千秋。

（1）由单音乐器向每体一音的多体乐器发展。如传统的单音渔鼓被改革成 27 音渔鼓；单个的花盆鼓被改革成三个一组的民族定音鼓。

（2）对一管多音的单管乐器进一步增加其音位数。四十年来，相继出现八孔、九孔、十孔等增孔竹笛，其他管乐器，如洞箫、巴乌、马布、闷笛等侧孔类乐器的增孔或加键都属于这类思维。

（3）由一弦多音的单弦乐器向每弦多音的多弦乐器发展。例如，把传统的独弦琴改革成多弦琴，不仅原有演奏风格不变，还获得了纵向的和声效果。同理，一管多音的单管乐器向每管多音的多管乐器发展的，有赵松庭设计的排笛。

（4）对每弦一音的多弦乐器进一步增加其弦数也不失为一种思路。例如，把 13 弦箏改革成 21 弦箏。同理，对每体一音的多体打击乐器进一步增加其件数的有 10 面一架的云锣发展成 36 面一架的云锣；5 面一架的傣族排钹被改革成 32 面一架的定音编钹。

（5）对每弦多音的多弦乐器进一步增加其弦数。例如，把传统四弦阮改革成六弦阮、把古琴改革成 13 弦的律琴，并可兼作多种律制的定律器。此外，坠琴、柳琴、三弦、月琴、二胡、板胡、京胡、阮等每弦多音的弦乐器都有过增弦的改革成果。

3.改进乐器的音位排列，以优化乐器运律（有逻辑的运指）的随机性。

乐器音位排列的规律性决定了人对音位记忆、演奏的方便与否，其规律性越强越易记忆；反之，则越难。因此，中国乐器改革也常常从这个环节挖掘潜力。如抱笙和扬琴的律吕式音位，记忆十分容易。

一种恰到好处的音位排列还能使运律过程更顺应人的生理、心理特征。其中，所蕴含的逻辑关系已成为许多乐改者的研究对象。乐器改革成败的关键之一是合理安排音位与运律因素的关系。许多乐改方案的音位设计从一开始就考虑到充分利用运指方式的生理特征和心理特征，使在传统乐器基础上形成的新运律逻辑既健全了转调系统，又尊重原来的演奏习惯。例如，刘荣光的34簧加键笙，其音位排列消除了八度内所有的移位指法，大大提高了运指灵敏度，许多高难度乐曲都能快速演奏。又如，组键结构竹笛运用“开关代数”原理，在不同条件下，每个指孔的“开/闭”都实现了大或小二度的交替选择，使大部分调性中都实现了运指顺序与音阶顺序的一致性，不仅便于记忆音位，并且一些远关系调的运指灵敏度也大大提高，非但不影响，反而有助于传统演奏技巧的发挥。这种结构已开始曲笛、新笛、唢呐、洞箫等管乐器上不同程度地应用。此外，在传统上已初步研制成一种新的四键阀系统，所采用的新的音位排列组合使民族铜管乐器有了健全的半音，并形成了与欧洲铜管键阀系统不同的运律逻辑，音位记忆及演奏相当便利。

4.适当增加或分解乐器策动因素。

策动因素的增加对乐器性能的扩展起着不容忽视的

作用。这方面的改革思维有沈善安的双头扬琴竹，把原来每竹击一音改进为能同时激发互为大、小三度的双音。此外，还有通过乐器音位的改革来实现一个策动物每次能策动多音。例如，和声扬琴，这项改革把传统扬琴的中、高音区各音位的三根同度弦调成大三和弦或小三和弦，琴竹一击即能同时激发三个音。同理，尹维鹤的双音笛，因改革了传统笛的吹口，借助新吹口的“中隔物”（金属薄片或竹节）使气分流两段竹管，既可吹奏某些双音和简单的复调，也可吹奏单旋律。

5. 简化运律轨迹。

在乐器音位上运指过程的心理轨迹（简称“运律轨迹”），直接取决于音位排列的规律及其运律方式的合理性，运律轨迹的简练与否往往也能检验音位设计的合理程度，观其是否充分简化了人的演奏生理和心理过程。中国的乐器改革在这方面也有许多新颖的构思和成果。为了获取简练通顺的运律轨迹，一些成果不惜在乐器上设置重复音位。如赵德震的三排木琴因此而减少了心理轨迹数，还有效地避免了可能出现的两臂大幅度交叉击奏的不便。又如，洪圣茂设计的扬琴音位除边缘极少数几个音外，十二个调的击奏过程的心理轨迹十分单一，故击奏过程特别易记，既不失传统竹法，又易学，普及甚快。

6. 嫁接乐器和电扩音乐器。

嫁接乐器，系集不同乐器于一身，以求一器多用。如夏殿权的箏扬琴、胡天泉的巴乌笙、谷成忠的附加六根吉它弦的多用扬琴等。

自六十年代起，先后在柳琴、琵琶、扬琴、古琴等弦乐器上进行了附设各种话筒式、磁切割式等电扩音尝

试，获得了较满意的效果。

鉴于对大量乐改方案和成果的归纳和演绎，乐改的理论研究从一般技术性探讨涉入对乐队结构模式的研究。如对乐器音位和运律逻辑的研究、对乐队体制中音色层次组合的探研。它们包括：乐队整体与各声部音色层次的相互关系，音域与声部音区的划分，音量展幅与各声部的衔接与平衡，转调性能与传统风格的保持，常规乐器与色彩性乐器的连接手段等方面。例如，《中国民族管弦乐队体制的形成和沿革》、《关于民族乐队的建设和编制问题的探讨》、《关于我国民族乐队体制改革问题的探讨》、《关于民族乐队的建设和编制问题的探讨》、《组键结构逻辑功能推导》、《乐器改革和运律逻辑》等论文从历史和现状、宏观和微观两方面总结了乐改的经验和新鲜思维。

二、乐器改革中的争议

早在一九五一年，《人民音乐》杂志上就发表过对于二胡改革不同意见的讨论。之后，贺绿汀提出过：“可以参考”西洋“乐器的性能来改造我们自己的民族乐器。随着乐器改革的深入，改良品种的不断增多，也有人告诫：“崇洋思想也反映在乐器改革上。不仅在乐器的技能上（如转调、音域等）向洋乐器看齐，而且在音乐上也要向洋乐器靠拢了。”至于具体的争议主要表现在对某些改革乐器的评价上，争议的焦点集中在改良成果是否保留了传统演奏特点方面。概括起来大体表现为三种“得失观”。

一是若有所失，宁可不得。

认为现存的民族乐器形态和表演特点都属传统，改动它们就意味着失去传统。与其如此，还不如不改为好。

例如，五十年代弦乐器采用钢弦或尼龙缠钢弦后，不少演奏者认为这种弦没有丝弦原有的那种韵味而拒用。又如，琵琶采用十二平均律品位后，有人认为这样一来某些品位间距小了，有碍某些演奏技巧的发挥。但随着大多数演奏者对此类改革的接受，持这种观点者在改革成果的优越性日渐显露、并占有优势的情况下，最终还是接受了此类改革。

二是有得必有失，力求得大于失。

从乐器发展史和现实需要出发，认为民族乐器的出路在于改革，只要能改善乐器性能，诸如扩大音域、增补半音以利转调、减小噪音、改善音色、增大音量的伸缩性等，就不可避免地会改变乐器结构、形态或某些演奏特点，只要得大于失，也无伤大雅。然而，实际上不同的人对于改革成果的得失标准往往也不尽相同。一方面认为失去的是无关紧要的东西，另一方面却认为是重要的东西。例如，对中国竹笛上用增孔和加键来齐全半音的做法争议尤甚。有人认为在竹笛上多挖孔虽会影响一些音色，但滑音等技巧仍能发挥，而加键则不利于传统技巧的发挥，至于转远关系调只要换另一根笛就行了；而主张竹笛加键的则认为，即便是加几个单键，就能从传统按半孔取半音不易控制音准的麻烦中解脱出来，获得音准可靠的半音，若设置复键则更有利于大多数传统技巧的发挥，而对音色的影响是微不足道的。相反，单纯增挖孔倒易打乱传统的运指概念。

三是求得于最大，限失于最小。

认为在权衡扩展乐器性能与保持传统风格方面，应当而且能够在得与失之间找到尽可能完美的形式，使乐改产生最大的得，限于最小的失。这种观点相对更不受

传统观念的约束，力求保持乐器的原有特点，又力图在乐器性能上寻求突破性的进展，并考虑兼顾到新乐器在乐队中的作用和地位，尽管会因此而触动乐器形态和某些演奏特点，但乐器的基本音响原理和演奏方式不变。这种改革观点面临的争议历来较大。不少人认为这不太可能，即使乐器的设计很成功，但很难推广。例如，抱笙是在芦笙的基础上改革而成的，除了重量较重外，外观是笙的造型，发音原理、共鸣系统、音位排列的设计都较合理。但也有人认为抱笙与芦笙相比已面目全非，音色只是近似于芦笙，运指方法也与芦笙不同，等于生造了一种新乐器，很难说是继承了传统。其优点只是充实了乐队的中、低音。

这三种“得失观”中，至八十年代末，前一种争议已很少，后两种争议虽依然存在，但从总体上说，希望民族乐器在传统的基础上进步已成为越来越多的人所追求的目标。

乐器改革的特点、影响和前景

一、中国乐器改革工作的基本特点

1. 乐器改革成果丰硕，涉及的内容十分广泛。

据有关资料统计，四十年来完成的乐改项目达 700 项以上。其中在一九七八年全国第一届科学技术大会后，经科技鉴定，由文化部颁奖的项目有 106 项。涉及了音响、材料、结构、制作工艺等广泛的内容。这样的规模和成果密度在中国乐器史上是非常罕见的。

2. 乐器改革较充分地凭借了中国的乐器宝库，乐器遗产极为丰富这一有利条件。

在中国历史的长河中，汉族以及少数民族民间音乐，几乎包罗了世界绝大部分发音方式、结构形态、演奏方式的乐器种类。仅从乐器分类的大类看，乐器改革就涉及了体鸣、膜鸣、气鸣、弦鸣等类的各种乐器。

3. 乐器改革从一开始就在中国共产党“古为今用，洋为中用”、“推陈出新”的文艺方针指导下进行，并且十分重视改良乐器的应用和普及。

一九五四年，李元庆在《谈乐器的改良问题》一文中首次提出改革与“创作和演出的配合”问题，对而后的乐改成效起了很大作用。一九八一年文化部科技局明确提出并鼓励实施设计、制作、演奏、创作、教学“五结合”的方针。迄今为止，中国重要的乐器改革成果几乎都是演奏者与制作者直接合作的产物。

4. 乐器改革促进了传统乐器制作工艺的发展，使之与现代科技手段相结合。例如，金属的精密加工、竹木工的新颖胶接法、涂料、鞣革、防蛀、红外线烘烤防变形、防裂等。此外，新材料的开发，如仿红木、仿蟒皮等。许多乐器厂已具备了自动或半自动的专用机床。如琵琶背板内膛挖凿机、二胡蒙皮机、轸子加工机、竹子刨皮机、竹笛椭圆孔钻挖机、缠弦机等。这些新工艺的建立不仅使乐器生产从以前手工业作坊式的加工中解放出来，进入了大规模的生产，也使很多乐改方案成功地转化为成果。

至八十年代末，许多乐器的管长、管径、弦长、弦径、弦张力及其比例关系都有较严格的计算。共鸣箱的加固术结合声学原理，如音梁、音柱、衬条与有关结构的重新设计等能力都加强了。

5. 乐器改革还推动了音乐院校中民族乐器演奏专业

的开设，新教材的编纂。如五十年代天津音乐学院的大扬琴专业；六十年代上海音乐学院的革胡、坠胡专业；七十年代中央音乐学院的阮专业以及八十年代西安音乐学院的三根弦二胡专业。

新乐器的诞生往往伴随着演奏手法的突破和新作品的诞生。例如，用新曲笛演奏的《三峡随想曲》；用四排码扬琴演奏的《支前姑娘》；用 37 簧加键笙演奏的《唤凤》、《延水情》等。

6. 乐器改革成果通过多种传播媒介被广泛介绍。

新的乐器和乐队经常由报纸、电台、电视、杂志、专著以及音乐家协会、乐器学会的出版物、各音乐院校的学报、全国性的乐改交流会议进行广泛的介绍。早在五十年代，采用新颖编制的中央广播民族乐团演奏的《春节序曲》、《瑶族舞曲》和《陕北组曲》等就是中央电台直接介绍的。特别是一九七二年创刊的《乐器》杂志（一九七六年前名《乐器科技简讯》，一九八〇年前名《乐器科技》），在传播乐改信息、介绍成果和设想方案等方面做了大量有益的工作。八十年代以后，改良乐器也成为全国各级科技成果评审会、各级乐器鉴定会的评审内容之一。各省市及全国的民族器乐演奏比赛、汇演、器乐教材会议上，改革乐器也常成为讨论交流的内容。

7. 乐器改革促进了与民族器乐相关的共生艺术形式的发展。

在电影音乐界，如上海电影乐团民族乐队，结合乐器改革，不拘形式，常采用舞台上不多见的各种乐队编制来录音，其效果焕然一新。《喜盈门》、《城南旧事》、《巴山夜雨》等获音乐金鸡奖的电影音乐中，改良乐器起了很大作用。

在歌舞音乐方面，湖北省歌舞团仿制并改良的编钟、编磬、埙、笙、瑟等古乐器组成的乐队为古装歌舞伴奏，在国内外演出时引起了强烈反响。

在戏曲音乐方面，从五十年代末到六十年代，许多地方戏剧的伴奏乐队中相继加入中胡、大胡、革胡、中阮、大阮等中、低音乐器后，一改过去音响单薄的状况而趋于丰满、厚实。

二、改革乐器在海内外的影响

从五十年代起，台湾省及港、澳地区就大量采纳大陆的改良乐器和新型民族乐队体制。几乎大陆一推广哪种新乐器，那里很快就有哪种新乐器。例如，革胡、抱笙、加键巴乌、编钟、编磬等都购自大陆。台湾郑德渊的《中国乐器学》一书几乎全部是照抄大陆乐改成果的内容。至一九八九年，中国的乐器改革成果和经验已越向海外，新加坡、朝鲜、越南、蒙古、柬埔寨、马里、毛里求斯等国家都引进过中国改革乐器。有的国家甚至从中国购进成套能组建一个乐队的乐器，并邀请国内有关专家前去训练、指挥。日本著名音乐学家岸边成雄在《惊异的乐器改良》一文中这样评价中国的乐器改革成就：“中国的民族乐器改良，在战前使中国音乐的近代化是通过个人开始的。但是社会主义新中国成立后，这种乐器改良得到全国规模的迅速发展……特别强调了尊重民族传统并使其现代化的政策。着重指出的是旨在扩大音量和音域的改良在主要乐器‘胡弓’（胡琴类）中得到实施……尤其是摆脱‘文革’停顿状态后的一九八〇年，乐器改良得到了引人注目的进展：不仅仅是作为个别乐器的变化，而且是考虑了作为管弦乐队中的一员在大合奏乐曲的每个角落所起到的细微的效果，使每件乐器所

进行的改良适合于合奏或独奏。”日本著名民族音乐学家小泉文夫认为：“中国的乐器改良方向明确，主要是依据传统，结合时代要求进行改良。”

中国乐器上下延续数千年，纵横分布几万里，中华民族的祖先创造积累的乐器丰裕浩瀚，有关史籍浩如烟海。中华民族作为人类文明的重要策源地之一，与世界各民族有着悠久的历史交往史。中国乐器与世界许多民族的乐器有着千丝万缕的血缘关系。十九世纪中叶，欧洲乐器的发展发生过一次飞跃，已成为带有国际性的音乐工具。它影响了包括中国在内的很多地区民族乐器的发展。尽管世界上的乐器多种多样、千姿百态，它们都是一定社会条件下，音响物理和人类音乐生理、心理规律制约下的产物。它包含着科学的共性，也存在着民族的个性。当代中国的乐器改革在思维方式和技术细节上已开始涉及到欧洲乐器至今尚未涉及的一些领域，甚至有所突破。它动摇了人们长期拘泥于欧洲乐器进化观念而产生的某些偏见。

新中国四十年的乐器改革工作还存在着不足之处，很多改革乐器尚未定型，仍在发展之中，有待在实践过程中不断筛选，择优推广。中国音乐工作者、乐器制作者在乐器改革实践中对如何处理继承与借鉴的关系，对乐器发展的艺术价值和社会价值已有更深刻的认识，他们将凭借定性分析（通常为人的主观评价）与定量分析（通常为对乐器频谱的客观评价）相结合的认识标准去衡量乐器传统特点与其性能、表现力的关系，以便使中国乐器改革工作少走弯路，更趋成熟。