

中国民族音乐的 古今融合

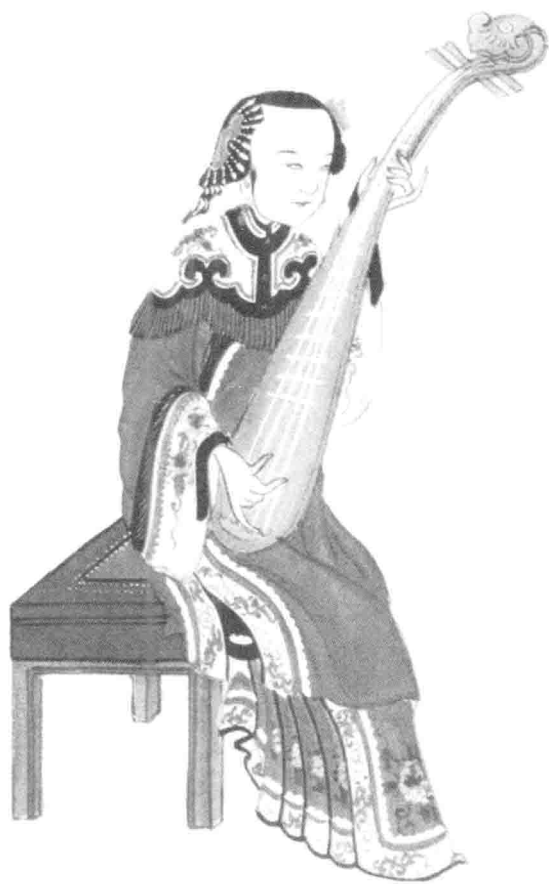
陈新风 著



中国文联出版社

陈新风 著

中国民族音乐的
古今融合



中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国民族音乐的古今融合 / 陈新风著. -- 北京 :
中国戏剧出版社, 2013.11

ISBN 978-7-104-04120-7

I. ①中… II. ①陈… III. ①民族音乐—研究—中国
IV. ①J607.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第254819号

中国民族音乐的古今融合

策 划: 黄艳华

责任编辑: 黄艳华

责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出 版 人: 樊国宾

经 销: 全国新华书店

社 址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层

网 址: www.theatrebook.cn

电 话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010-58930242 (发行部)

读者服务: 010-58930221

网购地址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层 (100097)

印 刷: 福州凯达印务有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 14.75

字 数: 260千

版 次: 2013年12月 福州第1版第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-04120-7

定 价: 28.00元

版权所有,违者必究;如有质量问题,请与出版社联系调换

【基金项目】

2008年全国教育规划教育部重点课题

《〈中国民族音乐〉的理论与实践研究》

（批准号：DLA080201）

序 言

王耀华

音乐是人类情感最为直接和生动的表达方式之一。正是由于人们的感情表达方式的差异，所以才导致了各种不同的音乐体裁形式及其艺术特点的产生。中国民族音乐作为世界音乐大花园中富有特色的一束艳丽之花，一直都在为世界音乐大花园增添异彩。在当今全球经济一体化、文化多样化的潮流中，中国民族音乐更应该为世界音乐的多样化发展，作出自己的贡献。

音乐艺术作为一门人文学科，其本质上是属于“人”学，其最终目的在于唤醒和引导潜藏在每个人身上的“人文需要”，培养“人文关怀”，树立起高尚的“人文理念”和“人文信念”。所以，在中国民族音乐学习的融入阶段，要深入了解、感受、领悟我国传统以来形成的丰富多彩的音乐文化，使中国民族音乐文化基因得以纵向的深度传承。

对中国民族音乐的学习和传承，亦非终极目标，更重要的是在学习的过程中学会对人生意义的反思，以音乐形式体验自我、认识自我、表达自我、理解自我、反思自我以及策划自我，进而产生个人身份、民族身份、文化身份的认同。还要能够以主体性身份正确对待中国传统音乐、西方专业音乐以及世界各民族音乐文化，能够有效地防止或纠正目前在某些人身上所存在的音乐文化主体性缺失或错位的音乐文化身份认同问题，充分认识我国民族音乐丰富而深厚的文化底蕴，以其为荣，以学习、传承中国传统音乐为荣，以发展、创造中国传统音乐为荣，时刻感受与徜徉于其博大而精深的音乐文化氛围，进而树立起热爱祖国、热爱

民族、热爱中国传统音乐的意识。

陈新风教授完成的《中国民族音乐的古今融合》一书，是基于她多年来对中国民族音乐学习、教学的思考，从当今的音乐现象出发，借今习古而作的一次学术研究探索，有利于了解中国传统音乐在如今的传承发展，并追根寻源，了解其传统形态以及“变”与“不变”，从而达到理解“为有源头活水来”真谛的目的。相信本书的出版，将为中国民族音乐的传承、发展提供有益的借鉴，为民族音乐文化的研究提供新的思路。期待更多的人热爱民族音乐，为民族音乐的未来发展添砖加瓦！

2013年9月

Contents 目 录

序 言	1
-----------	---

绪 论	1
-----------	---

第一章 古今融合之“民歌”篇

第一节 汉族劳动号子	7
------------------	---

第二节 汉族山歌	19
----------------	----

第三节 汉族小调	33
----------------	----

第四节 少数民族民歌	59
------------------	----

第二章 古今融合之“民间舞蹈音乐”篇

第一节 音乐创作中的民间舞蹈音乐	105
------------------------	-----

第二节 民间舞蹈音乐代表作品	109
----------------------	-----

第三章 古今融合之“民族器乐”篇

第一节 琵琶	119
--------------	-----

第二节 二胡	123
--------------	-----

第三节 笛子	126
--------------	-----

第四节 古琴·····	132
第五节 古筝·····	135
第六节 少数民族乐器代表作品·····	138
第七节 器乐合奏音乐·····	142
第四章 古今融合之“说唱音乐”篇	
第一节 音乐创作中的说唱音乐·····	147
第二节 说唱音乐代表作品·····	153
第五章 古今融合之“戏曲音乐”篇	
第一节 音乐创作中的戏曲音乐·····	169
第二节 戏曲音乐代表作品·····	185
第六章 古今融合之“综合乐种”篇	
第一节 音乐创作中的综合乐种·····	209
第二节 福建南音代表作品·····	215

绪 论

今日的中国，人人尽知“中华民族音乐文化博大精深”。可在现实音乐生活中，“博大精深”只是个空洞的说教。“雾里看花”哪能知其“精”在何处？

“深”又几许？更别提传承音乐、增强文化自信力了。究其本因，皆因对历史深处积淀的民族音乐精髓“心领神会”得不够，成为阻碍我们发展传统、实现音乐“中国梦”的绊脚石。本书期求立足于近现代音乐创作、以全新视角寻求古今音乐的完美融合，从而开启学习、传承、发展民族音乐瑰宝的大门。

一、民族音乐的文化特色

有着几千年历史积淀的中华民族音乐，是生于斯长于斯的中国各民族人民的心声。正如民族的语言和文字，中国音乐拥有一套有别于他民族的独特而完整的音乐符号和表达体系，这些溶于中华血脉的“音乐基因”世代传承着、变异着。汉民族传统音乐是中华民族音乐的主体，拥有独特的音乐语汇，日益在 World 各民族音乐文化中彰显着鲜明的音乐个性和自在的音乐传统。将这些文化传统发扬光大势必要以传承为前提，传承的第一步便是参悟与学习中华民族音乐文化中所蕴含的特色。

（一）五声音阶及“四度三音列”

五声音阶虽然不是中国民族音乐独有的音阶形式，但中国汉民族在使用五声音阶上形成了自己独有的“旋法”。据童忠良的研究，“在五声音阶中，大二度和小三度不仅是构成五声调式的基本材料，也是构成四度三音列的原型基因。”^[1]“四度三音列”不仅是汉民族的常见音乐旋法，更是区别于其他民族音阶体系（包括欧洲大小调体系）的特色旋法结构。可以说，五声音阶奠定了“四度三音列”旋法结构的前提基础，而“四度三音列”则使五声音阶赋予了鲜明的“中国个性”而有别于他者。

（二）带腔的音

汉民族的歌唱音高普遍表现为“带腔的音”，或称“腔音”、“摇声”。汉语

[1] 童忠良. 五声调式基因论[J]. 音乐探索. 2004 (01): 25

的声调变换以及中国不同地域的“腔调”变化是腔音存在的基础。正如沈洽在《音腔论》中所总结的：“一个字可能有的声调变化、音色变化和力度变化促成了一个音腔在音过程中音成分的大幅度变化，这就是汉民族传统音乐音腔意识的由来，也是汉民族音乐之所以不同于欧洲传统音乐的原因，更成为了发展音腔观念的最基础的原因。”^[2]腔音以独特的音高聚合体现中国民族音乐的特殊神韵，传达中国人溢于言表的感情。民族音乐常见的“加花”、“减花”、“衍伸”等发展手法也与腔音有直接的关系。

（三）弹性节拍

节拍、律动是音乐的要素，中国汉民族的非均分律动“弹性”节拍具有广泛而普遍的意义，并具有强烈的主导性。“拍无定值”、“传腔递板”、“有伸有缩、方能合拍”等中国传统音乐有关时值、节律的论述，反映了中国这个世界上经历农业社会的时间最长的国家，在时间观念上的“音乐投影”。弹性节拍特征，还形成了中国传统音乐和民间音乐中特有的独立完整的“散板体系”和灵活机动的“板腔体制”。散节拍的律动暗合中国人“天人合一”的思想和生存原则，彰显着中国人的高文化智慧。

（四）“贵人声”与兼容并包的音色

中国人崇尚自然，音色审美倾向于“贵人声”，认为人声“才能唤起一种直接的感受，才能一下子使你进入一种生命状态，才能使音乐具有一种刻骨铭心的效果。”^[3]人们发自内心的哭腔、笑声皆可艺术化地处理为歌唱的声音。中国人不仅以人声为美，还刻意追求以母语方言演唱的“乡音”，陕北人的秦腔、信天游、西北的花儿、广东的粤剧……大江南北、广袤大地，南腔北调，中国歌唱音色中包含了丰富多彩的方言土语和地域声音。

中国音乐中对音色多样化的追求也反映在乐器方面。来自自然材质的“八音”乐器，样样个性鲜明，音色独特，每一种乐器还通过丰富的演奏手法获得繁复的音色，甚至“噪音”也能入乐。中国民族音乐对音色的兼容并包体现了中国音乐的“有容乃大”。

（五）多律共存与自由犯调

早在上古时代，中国人就致力于声律观念、生律方法、度律规制等问题的探讨。纯律、三分损益律、五度相生律、朱载堉的新法密律等，这些根植于中国文化土壤、来自务实的音乐实践基础的乐律思想和理论，构建了一个历经千年的乐律体

[2] 沈洽. 音腔论[J]. 中央音乐学院学报, 1982(04): 20

[3] 刘承华. 中国音乐的神韵[M]. 福州: 福建人民出版社, 1998: 51

系。汉民族音乐中用听觉生理调节的“五调朝元”、“七调朝元”等实践性度律方法为十二平均律提供了必要的准备。中国人在乐律学方面的探索历史最长，朱载堉对世界乐律学发展的贡献最大。时至今日，“多律并存”、“异律并用”的情况仍存在于现当代作曲家的作品中，焕发出旺盛的生命力。在我国民族音乐传统和乐律学理论上，“自由犯调”通过不同音高组织间的自由变化而形成灵活多样的调高关系，其“犯调”之“自由”和花样之多，是其他音乐体系所无可比拟的。

（六）单线条与多声音乐思维

在中国大一统的政治观念和儒释道思想影响下，中国音乐思维体现为以单线条为主，单音音乐高度发展，旋律线条的美学发展推向极致化。音乐线条中凝聚的“气韵”、“趣味”、闪现的生命律动，完全可能构成纯形式的美。线性思维不仅体现在音乐句法结构，还泛化到音乐曲体结构思维中，“起承转合”无不是线性思维发展的“同构”。

由于中国音乐强调自然、注重色彩，使得中国的多声思维不同于西方的纵向多声体系，而表现为以支声型多声和非三度叠置的纵向思维为特色。

（七）渐变的结构体制

在音乐线性思维下，我国民族音乐结构体制从属于旋律、节奏、音色等的要求，结构上注重“同中求异”的渐变原则。速度变化形成了“散—慢—中—快—散”渐进的过程；句法结构关系大量采用重复、连锁、填空、扩充、引申、加垛、赶句等手法；这些中国民族音乐的结构与西方音乐结构有着本质的差异，体现了我国的文化传统和中国人的哲学观。

（八）“中和”审美特质

中华民族五千年的历史文化和哲学底蕴赋予了音乐“中和为美”的主流审美追求。如刘勰的《文心雕龙·声律篇》中所言：“异音相从谓之和，同声相应谓之韵”，“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和”等的表述。在以“雅乐”为代表的“中和之乐”观念影响下，中国传统音乐表达注意分寸，强调“含蓄”之美，追求“弦外之意”、“形神兼备”，形成别的民族所罕见的“内敛”。

世界各民族音乐基本要素中所包含的音高、节奏、节拍、调式调性、速度、音色、律制、结构、声部等，在以汉民族为代表的中国民族音乐中都有其特色呈现，每种构成音乐的因素都彰显着个性化的“语言”和稳定的“基因”。虽然某些表现手段与他民族有着“异曲同工”之处，或因文化交流产生融合而发生一定程度的“变异”，但中国民族音乐的根基元素历经千年而依然稳固。以上关于中国音乐的形态特征、行为特征和审美特质等的归纳、总结，还远不足以穷尽中国音乐的浩渺

和深邃。中国民族音乐在历史的长河中发展形成了独特的个性和丰富的样态，承载着温良淳厚的中华民风，寄托着儒家入本精神、中庸之道，音乐中渗透出一种区别于其他国度的人文精神。

二、中国民族音乐永远充满生机

一百多年前，西方音乐强势进入中国，打破了国人平静的音乐生活。曾经在一段时期内，民族音乐在与“洋玩意儿”的同台竞艺中走向衰微、遭遇尴尬。但是，民族音乐从来没有真正离开，更没有消亡。因为民族音乐具有扎实的传统文化根基，即便那些濒临绝响的音乐品种，它们仍然一息尚存，或借其他形式转型、“还魂”。

在与西乐碰撞的过程中，我们采用了“兼收并蓄”的方针不断地进行实践与摸索，走出了一条具有中国特色的音乐民族化道路。如在学习与借鉴运用西洋作曲技法和音乐形式创作的“中国艺术歌曲”；钢琴、小提琴、歌剧、交响乐等音乐形式的“民族化”、“中国化”的探索。

百年来，民族音乐与西洋音乐融合的过程中出现了多次民族化发展的高潮，留下了众多脍炙人口的、具有民族风格的优秀作品。小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》继承民族音乐基因，让小提琴说“中国话”，抒发民族情，成为民族音乐的经典。民族音乐就是在不断的与时俱进中保持其开放、顺应自然的本色，灵活变通且生生不息、充满生机。民族音乐一直活在当下！

三、古今融合、浅入深悟、自强自信

近年来，在外来文化的冲击下，传统音乐遭遇生存与发展的困境，折射出传统艺术所代表的价值和审美在现代社会里失去了认同，引发严重的文化危机。重振文化自信，不仅需要传统艺术的守望者们奋发图强，更需要全社会对传统文化有清醒的认识和深刻的了解。民族音乐是中国人的精神家园，只有在观念上认同中华文化，强化民族意识，自觉追随民族文化精神，对民族音乐心领神会，才能培养热爱民族文化的感情，拥有民族音乐的情怀，增强复兴中华文化的责任感。因此，重振文化自信，守住民族精神家园，应起步于加强对优秀传统文化的了解、学习和深入研究上。

可家藏珍品，若不识货，也可能弃之如敝屣。由于复杂的原因，民族音乐的教育和推广未能取得令人满意的效果。相对于博大精深的民族音乐而言，学校教育和社会音乐教育在教授时常常遭遇起点高、入门慢、难度多、枯燥、无趣等学习困

难。我们深知，兴趣是所有学习最为重要的动因，如何轻松入门、提升学习的兴趣，就成为我们首要面对与解决的问题。

现今的音乐生活环境较之前发生了很大的变化。我们最易接触到的音乐作品更多的是大街小巷里的流行歌曲、剧院里的交响乐以及电视剧配乐中的民族器乐等。历史上热闹的搭台子看大戏、劳动喊号时震人心脾的场景，也因经济、文化环境的变迁慢慢远离我们。这给我们的学习都带来了很多的困难。那么，从身边最为熟悉的近现代音乐作品入手，探索其所运用的民族音乐精髓，从而引发我们对传统的热爱、对音乐知识学习的渴望，这将成为打开学习民族音乐传统的大门，督促音乐创作立足自身文化基因的多益之举。

基于这样的多重意愿，希望本书能为中国民族音乐文化的传播、传承和发展略尽绵薄之力！

备注：关于中国民族音乐

世界上所有的民族，都拥有自己独特的音乐文化。中国民族音乐是指中华民族在长期历史发展进程中所创造的音乐文化。从民族来看，它指包括汉族在内的56个民族的音乐；从时间来看，它指包括传统和现代的新音乐（传统音乐与新音乐是相对而言的，本文界定的传统音乐是指20世纪以前已形成的中华民族固有的民间音乐和20世纪以后主要由民间艺人创作的具有中国民族特色和地域风格的音乐，而新音乐则指20世纪以来在外来音乐影响下创作的具有中国风格的音乐）；从音乐类别来看，它包括民间音乐、宫廷音乐、文人音乐、宗教音乐以及新音乐等。本文以受众较多的民间音乐和新音乐为主要论域。

第一章 古今融合之“民歌”篇

民歌即“民间歌曲”的简称，是中国各族人民在长期的社会生活与劳动生活中创作、演唱的一种歌唱艺术。汉族与各少数民族的民间音乐都拥有这种音乐体裁。汉族民歌因分布地域广、音乐风格多样而广为流传。按其演唱场合及音乐特点可分为：劳动号子、山歌和小调三大类。

第一节 汉族劳动号子

号子音乐与劳动生活结合最为紧密，所以又称作“劳动号子”。它是人们在劳动过程中为了配合劳动、统一步伐、鼓舞精神、调节情绪、提高劳动效率而创作、演唱的一种民歌体裁。

因劳动方式多种多样，便相应产生了不同类型的号子。如：搬运号子、工程号子、农事号子、船渔号子等。

一、音乐创作中的号子

运用劳动号子音乐元素创作的近现代音乐作品中，值得一提的是1939年冼星海作曲、光未然作词的《黄河大合唱》。其第一乐章《黄河船夫曲》，成功地运用了“船渔号子”^[1]的音乐元素，成为劳动号子艺术化的优秀代表作品。

（一）《黄河船夫曲》

《黄河大合唱》创作于1939年，是冼星海、光未然创作的一部享誉国内外的大型合唱音乐作品。这部代表着中国合唱音乐里程碑的作品以其独特的艺术魅力至今仍经久不衰、倍受欢迎。

这首作品是在上个世纪三十年代，词作家光未然途经黄河，目睹了黄河船夫们与狂风恶浪搏斗的情景，被他们高亢激昂、沉着有力的船夫号子所触动而写下该词作。后经由冼星海谱曲，很快传遍整个中国。这首作品是以中华民族的发源地“黄

[1] 船渔号子是伴随着水运、打渔、船务等劳动而歌唱的号子。

河”为背景，以抗日和爱国两个主题为中心，热情地讴歌了中华儿女不屈不挠的顽强性格，展现了中华民族敢于面对一切困难、战胜一切外强压迫的必胜信念。

《黄河大合唱》由序曲和八个乐章组成，乐章之间由配乐诗朗诵和乐队演奏连接。每个乐章既具有独立性，又形成了鲜明的对比。第一乐章《黄河船夫曲》音乐吸取了“船渔号子”的音调素材，运用了“高音do-re-do，低音sol-la-sol”主导动机贯穿发展的手法与“领、合”呼应的演唱形式，生动地描绘了黄河船夫在暴风雨中与惊涛骇浪搏斗的情景。冼星海在这首歌曲中大量运用“一领众和”的手法，这种手法同时也是所有劳动号子的主要演唱方式。集体劳动的形式决定了歌唱的方式。在劳动过程中，一人负责领唱和指挥，其它人随机应和着，通过这样相互呼应的“领与和”的歌唱方式来组织劳动、统一节奏。领唱唱词主要是劳动指挥者对劳动群众们的召唤。合唱部分的歌词或是应和领唱者的衬词，或是劳动中的吆喝，或是对领唱歌词的简单重复，曲调无大变化。

【例1—1】《黄河船夫曲》（男声合唱）

非常急速 坚强有力

咳 哟！ 划哟！划哟！划哟！ 划哟！冲上前！划哟！冲上前！划哟！冲上前！

沉着有力 众 独

划哟！冲上前！ 咳 哟！ 乌云 哪！ 遮 满 天， 波 涛 哪！

众 独 众 独 独

高 如 山， 冷 风 哪！ 扑 上 脸， 浪 花 哪！ 打 进 船。

独 众 独 众

咳 哟！ 伙 伴 哪！ 睁 眼， 舵 手 哪！ 把 住 腕，

独 众 独 众 甲 乙

当 心 哪！ 别 偷 懒， 拼 命 哪！ 莫 胆 寒。 唉！ 划 哟！

甲 乙 甲 乙

唉！ 划 哟！不 怕 那 千 丈 波 涛 高 如 山，不 怕 那 千 丈 波 涛 高 如 山。



（二）《码头工人》

人民音乐家聂耳在短短的一生中创作了多部反映工人阶级悲苦境遇及渴望幸福、自由的音乐作品。在他的创作中一直坚守着音乐民族化的道路，作品音调多是来源于生活、扎根于民族音乐的土壤。

1934年聂耳为田汉的舞台剧《扬子江风暴》创作了歌曲《码头工人》。这首作品是他深入到码头工人的生活场景，耳濡目染工人们饱受压迫蹂躏、沉重艰辛的劳动后倍受触动而创作的。他在日记中曾这样写到：“群众的吼声，震撼着我的心灵，它是苦力们的呻吟、怒吼，我要以此动机作曲。”因此，将号子铿锵有力、坚毅不拔的音调与当时反压迫的革命主题思想相融合，是再贴切不过的。

歌曲中“搬哪，搬哪，哎哟哟嗨！”的主题音调取材于长江码头杠棒慢步号子的元素，既表现出了工人沉重的劳动，又暗示着他们心中蕴藏的愤怒和巨大的反抗力，成功地塑造了觉醒中的工人阶级形象。这个主题随后发展成为四个插曲调。当主题第四次再现后，展现了前所未有的激动人心的呼喊与号召，如同内心愤怒与强大反抗力量的迸发，将乐曲引向高潮。

运用民族音乐元素创作，既是当时特殊历史背景下的时代呼唤，也是音乐家先进的思想与意识的具体表现。革命音乐也只有扎根于群众音乐，才能普及于大众、寻求共鸣、宣传革命、抵抗压迫。这也证明了，民族音乐永远都是我们灿烂的宝藏，是我们传承发展永远的根。

除了歌曲《码头工人》外，在《大路歌》、《开矿歌》、《开路先锋》等歌曲