

中國傳統戲曲音樂

做為一個現代中國人，我們對世界三大樂系之一的中國傳統音樂究竟瞭解多少呢？歷經兩三千年塵封的六十多件周代鐘鐃，仍能敲出清越準確的音調、演奏古今中外的多種樂曲，您能想像當時音樂活動的輝煌嗎？您會不會錯認中國的樂器，「指著琵琶當二胡」？到底中國的音樂如何衍進分類？如何發展成說唱？如何走向舞台？如何產生聲麗的戲曲？……

這些問題千頭萬緒，過去從來沒有一本比較完整而有系統的專書替我們做解答。中國各省、各種地方劇種記錄可以歸類出三百多種，而以其中平劇一項來看它的戲眼，按朝代也可以羅列出1230齣戲來，可見中國戲曲音樂的豐富複雜。我們動員了多位中外學者，嘗試完整的集結，希望現代的中國人能親眼見到，同時也親耳聽到中國傳統音樂的全貌。這就是這本書以及400曲《中國傳統音樂全集》原音卡帶製作的目的。

封面設計、攝影／霍榮齡

主編／邱坤良・出版／遠流出版公司

中國傳統戲曲音樂

〔中國傳統音樂全集〕文字部份

中國傳統戲曲音樂

主編主筆／邱 坤 良

編輯小組／陳錦釗・王瑞裕・賴瑞和

美術設計／霍 榮 齡

發行人／王 榮 文

出 版／遠流出版事業股份有限公司 郵撥／189456

發行部・臺北市金門街9-14號 電話 392-3707

法律顧問／王秀哲律師

嘉義市忠義街178號

電話(052)273193

印 刷／優文印刷廠

臺北市興寧街24-9號

電話 306-3473

行政院新聞局局版臺業字第1295號

版權所有・翻印必究

中華民國70年11月30日初版

定價 新台幣900元

(如有缺頁或破損，請寄回本社更換)

※〔中國傳統音樂全集〕有聲部份

出版／遠流出版公司有聲部(局版臺音字0378號)

定價／每曲25元×480曲=12000元 郵撥／189456

推廣期間 實售 7200 元
六折優待 (附贈中國傳統戲曲音樂一冊)

傾聽民族的脈音

／寫在《中國傳統音樂全集》出版之前

相傳黃帝派伶倫入崑崙山採竹，制成長短不同的律管，定下十二律，於是中國自那遼遠的、半神話的年代，便有了自己民族音樂觀念和形式的雛始。

此後，中國人以禮樂治國，周朝已有完備的音樂教育制度，漢代更設置了最早的官方音樂機構——「樂府」，以至於唐代音樂絢爛開花、領先於全世界抵達人類音樂文明的巔峯……然而，今天做為一個現代中國人，對於世界三大樂系之一的中國音樂究竟瞭解有多少呢？

無可諱言的，在中國歷經近代劇烈的文化動蕩之後，五千年的音樂傳統已面臨喪失的危機。今天的音樂教育以學習鋼琴和西洋音樂為啓蒙，談不上任何對中國傳統音樂的認識，甚至對一個中國成年人，也可能會犯「指著琵琶當二胡」的錯誤，對中國音樂沒有起碼的概念。

音樂原是一種時間的藝術，不若文字及造型藝術容易以原貌留存後世。中國古代的音樂在歷史的風中消散無蹤，對今天一些失去了民族文化自信心的人，甚至對中國曾擁有過輝煌的音樂文明也抱著懷疑的態度。在這時節，我們很欣幸地知道，中國音樂在考古上又有了新的出土證據。戰國早期的六十多件編鐘被掘出來了，從鐘上的樂律銘文和實際測音知道，其音階結構與目前國際通用的C大調七聲音階同一音列，音域寬廣，包含五個八度，其中心音域，十二個半音齊備，可以旋宮轉調。並且歷經了二、三千年的塵封，仍舊能敲擊出清越、準確的音調，演奏古今中外多種樂曲，證明了遠在二、三千年前的周代，中國音樂文化已相當輝煌了。

這也該是敲響我們文化自尊和自信的時候了罷！我們製作《中國傳統音樂全集》，嚐試以現代的錄音技巧和文字解說有系統地把中國音樂做一次大集結，也正是基於對民族音樂追本溯

源的心情下製作的。

「中國傳統音樂全集」錄音資料的來源是這樣的：

民國初年，各種地方戲曲、說唱、民歌在中國大都市中交蓄，名伶巨匠輩出，形成一時的盛況。其中以最受矚目的平劇來說，固然是傳統戲劇經過長期流變至清的近代樂劇，而各種說唱和器樂，都還可以從中追溯到唐代的音樂形式，正是一個研究中國音樂的良機。

恰逢其盛的，錄音的技術在此時也發展到相當的水準，足以讓中外的唱片公司在中國擔負起調查和採集的工作。大約在民國九年至二十六年的當中，日本人也來華大量地收集當時音樂藝人的原音史料，運回日本。然而不久之後，中日戰爭接連爆發，絕大部分的錄音都在烽火中散失了。

一九七八年，日本哥倫比亞公司戲劇性地在他們清理倉庫時，發現了當年在中國採集的五千多曲中國音樂。經過一年多的刪整，出版了包括五大類、四百多曲的「中國傳統音樂集成」（由三浦勝利主編）。日本人這分整理中國音樂的魄力令我們敬佩，也令我們慚愧——他們為我們保留了一部分中國戲曲音樂的資料。然而另一方面，由於日本專家受到材料的限制，以及對中國音樂瞭解不夠週全，形式上的遺漏和誤編都在所不免。例如：在衆多的說唱資料中獨缺彈詞；在地方戲曲中也漏掉了崑曲以及許多重要的劇種。

我們在日人編定的基礎上，得到不少臺灣和香港收藏家和學者的幫忙，重新增潤並修訂了這套錄音資料。此外我們另一個重要工作是盡更大的心力，聘請學者專家對中國傳統音樂作詳細的文字解說。希望讓國人從聲腔和圖文的密切配合，能較完整不缺失地認識中國傳統音樂的全貌。特別其中許多增添的錄音史料原都是深藏在學術機構、學者和名演員的家中；如此努力收集和修改，我們只希望這套「中國傳統音樂全集」能補日本原編的不足。

我們在錄音帶的編排上特別用心，與日本的編法不盡相同。第一部分為器樂曲，開宗第一卷即介紹中國各種不同樂器的音質，包括撥弦類九種，弓弦類四種，吹管類十一種，打擊類二十八種，如此便可以建立對中國樂器的特殊性格的初步認識，然後由不同樂器的獨奏曲演變為合奏，再進一步加上人聲。循階瞭解中國音樂的構成。在這部分，我們增加了祭孔音樂和道教音樂。

第二部分為說唱音樂，說唱藝術在中國各地品類繁多，它的特點在於以單一的說唱者描述故

事情節的發展，是文學意味相當濃厚的中國音樂，不同的說唱形式自有它特殊咬字吐音的韻味和故事的芬芳。在這部分，我們增加了彈詞、木魚書、道情、山東大鼓以及臺灣說唱。

第三部分，則是多姿多采的中國各地方戲曲了，這兒的音樂是為配合舞臺效果和角色性格而產生的。與說唱音樂最大的不同在於：說唱以第三者的身分敘說故事，而地方戲曲的演唱者則已溶入角色中，成為故事中的一部分。若追本溯源，地方戲曲的形式發展也要比器樂和說唱來得晚近。然而在這些五、六十年前錄製的音樂帶子裏，却可以充分領略到民初一些傑出藝人的卓越音色、技巧和風範。在這部分，我們在原資料之外增加的地方戲曲，包括：河南梆子、曲子；山東周姑子、呂戲；川劇；廣東潮州戲、西秦戲、瓊劇；福建梨園戲、高甲戲、莆仙戲；臺灣北管戲、車鼓戲、歌仔戲；紹興亂彈、紹興戲、甬劇；江蘇揚州戲、江淮戲、錫劇、申曲；湖北黃梅戲；湖南花鼓戲……等。

第四部分是平劇。平劇實際上已融合了近代各地方戲的精華，成為中國最具代表性的劇種。第五部分則為民歌，包括一些三十年代令人懷念的電影插曲和校園歌曲。這兩部分除了少部分受現實環境限制不得不刪除外，基本上我們保留了日本原編的內容。

這是國內首度出版這樣大規模的中國傳統音樂錄音集子，我們的心情是相當謹慎而嚴肅的，我們想到：三十年來，幾乎沒有人能親耳聽到中國傳統音樂的全貌。三十年來，多少中國人為失落了中國之音而深深惋惜、追念。如果不嚐試這樣的集結，談中國音樂的人往往斷章取義，而不得窺見全豹。如果不嚐試做這樣的集結，人們無法回溯中國音樂悠長的源流、建立文化的自尊。

如今這本「中國傳統戲曲音樂」已抵達你的手中，同時，音樂帶子想必也在你房中旋動、播放了罷。隔了一段疏離了的時空，這些中國音樂或許不都是那麼熟悉而易於上耳的。然而，我們相信，音樂藝術的欣賞首在於虔心反覆傾聽，然後才能從中辨識此中真意，而得到內心的共鳴。從中國音樂的管弦嘔啞中，自藏有中國人特殊表達情感的方式。從華麗熱鬧的鑼鼓點子裏，我們會重新發現中華民族永遠活潑的文化脈動。

在認識自己音樂傳統的基礎上，我們寄望於中國新音樂的誕生和發揚光大！

感謝下列熱心人士和單位，是因為他們在觀念上或實質上提供無私的協助，這套「中國傳統音樂全集」才能夠順利出版：

林懷民	呂炳川	羅瑞春	林柏樑	姚一葦	詹宏志
邱坤良	韓國鑽	王秋桂	王懿強	蔣勳	新聞局
王瑞裕	汪其楣	呂錘寬	吳亞梅	梁秀娟	傳記文學
陳錦釗	侯佑宗	張天玉	鄭淑敏	霍榮齡	雲門舞集
吳靜吉	吳心柳	劉文炳	高瑾	林長倫	雄獅美術
李殿魁	曾永義	莊本立	賴瑞和	黃清龍	新象藝訊
于大成	許博允	卜少夫	孫淡寧	奚淞	警備總部
陳鳳威	郭瑞華	薛宗明	許常惠	范廷松	
賴萬居	李蝶菲	高信疆	張大夏	吳延環	

目錄

傾聽民族的脈音

——寫在〔中國傳統音樂全集〕出版之前

一、中國傳統音樂簡史

一

二、中國的傳統樂器

九

三、中國傳統音樂記譜法

一三

四、中國傳統音樂分類

一七

(一) 雅樂

一七

(二) 器樂獨奏曲

一八

古琴音樂／18 琵琶音樂／19 古箏音樂／20

(三) 民間器樂

二二

南管音樂／22 福州音樂／23 潮州音樂／23 廣東音樂／25

江南音樂／25 平劇場面音樂／25 近代國樂曲／26

(四) 宗教音樂

二六

道教音樂／26 佛教音樂／29

(五) 說唱音樂

三一

彈詞／32

鼓詞／34

梨花大鼓／35 西河大鼓／36 京韻大鼓／37 滑稽大鼓／38

梅花大鼓／38 樂亭大鼓／39 奉天大鼓／39 快書／40

雜曲／40

單絃／40 岔曲／41 靠山調／41 蓮花落／42 河南墜子／42

道情／43 相聲／44 三絃拉戲／45

(六) 地方戲曲 (中國近代戲曲聲腔)

四五

陝西梆子／56 山西梆子／57 河南梆子／58 河南曲子／59 河北梆子／60

山東梆子／61 山東周姑子／63 山東呂戲／64 山東柳子戲／65 評劇／65

川劇／67 滇戲／68 廣西戲／70 潮州戲／71 粵劇／72 西秦戲／74

瓊劇／75 莆仙戲／75 梨園戲／77 高甲戲／78 閩劇／79 北管戲／81

車鼓戲／83 採茶戲／84 歌仔戲／85 婺劇／87 紹劇／88 紹興戲／89

甬劇／90 揚州戲／91 江淮戲／92 錫劇／93 蘇灘／94 申曲／95

漢劇／96 湖北黃梅戲／97 楚劇／99 湘劇／100 湖南花鼓戲／102

徽戲／102 贛劇／104 偶人戲／105

(七) 平劇

一〇七

五、附錄

(一) 中國各地方劇種分布表

一二一

(二) 平劇劇目一覽表

一三七

(三) 平劇劇目故事簡編

一五一

(四) 中國傳統音樂全集 唱詞

一八五

曲目一覽表／186 第一部 器樂曲／191 第二部 說唱／195

第三部 地方戲／221 第四部 平劇／249 第五部 民歌／303

(五) 本書主要參考書目

三一〇

中國傳統音樂簡史

中國傳統音樂源遠流長，它的發展，大致可分幾個時期來敘述，即遠古及上古時期，中古時期，近世時期：

遠古及上古時期——時間上從遠古至戰國（約西元前三三〇〇年？二四六年），這是中國音樂的萌芽與奠基時代。

相傳在遠古時期。中國音樂上已有若干發明，例如伏羲氏發明琴瑟，黃帝時伶倫制定樂律，雖屬傳說，但後來考古學家曾在山西荊村出土三個三、四千年前的陶埙，一個略如管狀，只有一孔；一個近似橢圓形，頂邊各有一孔，另一個近似球狀，有三孔，這些陶埙的出現為遠古人類的音樂活動提供了一點線索。

不過整個來說，中國音樂史較可信的時代應從殷商說起，由於殷墟甲骨文及一些樂器的發現，使我們瞭解殷商時代已有一些融合詩歌、音樂、舞蹈的樂舞，描述先民祭祀、戰鬥和生產（如狩獵、耕作）的生活。

到周代中國音樂活動已經相當發達，無論在音樂教育、音樂理論、樂器上都已具備規模。周代對音樂的觀念是把它當作教化的工具，用以陶冶人的性情。當時設有大司樂專負責音樂，工作人員達一千四百多人。

周代音樂思想的主流在儒家，禮記樂記即代表儒家的音樂觀，在六藝——禮、樂、射、御、書、數中，禮樂排名最前，其目的是「恃以教民平好惡，而反人道之正也。」在這種風氣下，周代重視的自以典禮音樂為主，諸如祭天地、祭宗廟、宴饗、鄉射等，因為它強調教育意義，配合道德，故以和平中正、肅穆莊嚴為準則，但也因此使音樂的內容缺乏娛樂性，這種典禮音樂就是後來所稱的雅樂。

周代除了雲門大卷、大咸、大夏、大濩等樂舞相傳為從前黃帝、堯、舜、禹、商等朝代所傳之外，還有大型樂舞大武，這是描述周武王伐紂的樂舞，及小型樂舞象勺之舞，根據禮記內則記載，周代兒童在十三歲時先舞勺，這是手持籥的舞，長大後則學舞象，這是手執干戈的武舞。

周代雖重視雅樂，但民間的俗樂也不排斥，當時曾有蒐集民間俗樂的「采風」制度，孔子刪訂的詩經裡的風，就是包含了周初到春秋中期（約西元前一〇六六—五七〇）十五國的地方樂曲，所流傳的地區大約包括現在黃河流域的陝、晉、魯、豫四省和長江流域的鄂北與川東。此外，設有專掌及傳授「四夷之樂」的官吏，並使他們在祭祀燕享時表演，開

啓後世音樂文化交流的先聲。

四夷音樂中重要的是南方的楚聲，可從楚辭的九歌裡看出。九歌是楚國南部民間祭祀時唱的祭歌，有歌有舞，又有故事的敘述，一般認為它原是民間的創作，而經過屈原（西元前三四〇—三七八）的改訂，可作為戰國時代南方民歌的代表。

在周代音樂活動發達的同時，也出現了有系統的音樂理論，主要是五聲和十二律的確立。五聲之名初見於管子，指的是五聲音階——宮、商、角、徵、羽的五個音名；高音而清，低音乃濁，相當於西樂唱名的 do、re、mi、sol、la。五音而後又逐漸加上變宮（fa）和變徵（si）為七音。

十二律則規定音程的大小，其名初見於戰國末朝的呂氏春秋音律篇，包括黃鐘、太簇、姑洗、蕤賓、夷則、無射（以上又稱六律）；大呂、夾鐘、仲呂、林鐘、南呂、應鐘（以上又稱六名）。這是由一個音階內依高低順序排列的十二個不同的音組成，如以中國律的黃鐘為C，則十二律為C、C[#]、D、D[#]、E、F、F[#]、G、G[#]、A、A[#]、B、C。

五音十二律之後，又有了旋宮的方法，其意義就是轉移主調位置，一個調可旋宮十二次，五種調式可得六十調。最近在湖北隨縣出土的戰國早期大型木椁墓中所發現的六十五個編鐘，經過測音證明，整套編鐘的音階結構與十二律相同，其為十二平均律或純律則待考。它的音域寬廣，包含五個八度，其中心音域，十二個半音齊備，可以旋宮轉調。

呂氏春秋同時也提到了三分損益法，這是我國古代求樂律的方法之一：其原理為取一標準的管或弦為基礎，將它等分為三，益之一分上生高五度的律，去其一下生低四度的律，

例如設黃鐘律之音高為F，將它三分去一就上生高五度的音林鐘C，將林鐘三分益其一就下生低四度的音太簇G，如此就可分別求出F、C、G、D、A、E、B、F[#]、C[#]、G[#]、D[#]、A[#]十一個律。

中古時期——從秦朝到唐宋（西元前三四六—西元九〇五）這個時期是中國音樂演變、融合的時期。周代的雅樂由於本身缺乏娛樂性，加上經過戰國之亂，至秦時已經衰微，僅保存韶、武二樂，而後歷朝雖都會有「考訂雅樂」的工作，但實際上只是以此作為儀式性的音樂而已，不能產生有效的影響力，無論宮庭、民間流行的是民間俗樂及外來的音樂。

漢代音樂活動值得一提的是漢武帝在元鼎五年（西元前一一二）設立樂府這個音樂機構，專門培養並網羅音樂人才，搜集各地歌舞，配以樂曲，並創作歌樂，安排演出，這個機構的全部人數曾達八百二十九人之多，它的最高樂官叫協律都尉，第一位出任這個職位的是漢武帝的內兄李延年，他領導下的樂府所採集到的民間音樂遍及中國各地，包括北邊的匈奴及西北的西域，像漢代以後的鼓吹曲就是來自北方，橫吹曲來自西域，各民族之間的音樂文化在武帝時代已經明顯地交流。

漢代樂府民歌是以相和歌的方式演唱，它最初是徒歌，後發展成清唱幫腔，再進一步則「絲竹更相和，執節者歌」。相和歌又發展成漢代大曲，一曲分成好幾節，稱做解，用一個曲調反覆演唱，有時加上華麗婉約的樂段叫艷，急促者則叫趨，這種結構基本上為後來歌舞大曲的雛型。

漢武帝的通西域，也傳入了大量的「魚龍曼衍、角抵之戲」，使得宮庭的百戲（散樂）表演相當發達，其中歌舞戲東

海黃公已具備簡單的故事情節，它敘述東海黃公年輕時經常佩帶赤金刀，用紅綢布裹在頭上，能施行法術制伏毒蛇猛虎；但老年時氣力衰退加上飲酒過度，法術逐漸不靈，這時東海出現一隻白虎，黃公仍帶着赤金刀想去殺虎，結果反被虎咬死。

漢代在樂律方面較有貢獻的是東漢的京房（前七十七～前三十七），他曾經把西域傳來的羌笛改造成中國的長笛，並對於宮、商、角、徵、羽五音經由十二律演化成六十調的理論，有嚴密的分析，同時又發現用竹管定音不如弦的準確，於是創制律準，用弦定音，他所確定下來的六十調，後來成為中國音樂的重要理論。

東漢末年以後，中國陷入長期分裂的局面。政治的不安定，使得以道家思想為主玄學取代了正統的儒家思想，成為六朝時代中國思想的主流；連帶地也使音樂思想起了很大的變化，以竹林七賢為代表的魏晉名士開始把音樂當做是亂世中最好的精神寄託，對於音樂的功能也與以往有了不同的闡述。最重要的是出現了嵇康（二二三～二六二）的音樂理論，他在傳統音樂的教化功能之外，探求音樂本身的美感，以琴曲廣陵散來證明音與意的適度配合，不僅更具體地表現主題，並能引起聽眾的共鳴，為中國傳統音樂開創另一表達方式，除了宮廷的雅樂、宴樂，樂府民歌外，文士階層利用琴樂發揮個人胸懷及生命情操。

另一方面，魏晉之後，西北各游牧民族紛紛逐鹿中原，各民族之間接觸頻繁，並因而促進了各族音樂的大融合。天竺（印度）音樂，鮮卑、龜茲音樂及一些樂器如五弦琵琶、羯鼓、箏、篳篥都傳入中國，並流行起來。南北朝的對立也使中國音

樂分成南北兩個系統，北方流行的便是北狄樂與西域樂；南方流行的則是隨晉室南渡的北方民間俗樂與原來南方民間俗樂結合產生的新音樂，也就是清商曲。構成清商曲的主要部分現今可考的是江南（今江浙一帶）的吳歌，與荆楚（今兩湖一帶）的西曲；前者風格艷麗柔弱，後者浪漫熱烈，皆與北方粗獷激昂的「鼓角橫吹曲」之類的音樂不同。清商曲隨後也傳到北方，稱為清商樂或清樂。

北周武帝時代（五六一～五七八）龜茲琵琶名手蘇祇婆把西域七調五旦的音樂理論帶入了中國，對後來中國傳統音樂有很大影響。所謂七調五旦基本上是印度的樂理，五旦即五均，以黃鐘、太簇、林鐘、南呂、姑洗五律各為主音，將七音階中的每一音起調一次，可得三十五種不同的調。後來隋文帝時樂官鄭譯的七聲十二律八十四調事實上即據此為基礎發展起來的。

隋文帝統一南北朝後，據以往的音樂基礎，設七部樂，包括國伎、清商伎、高麗伎、天竺伎、安國伎、龜茲伎、文康伎，其中實際也參雜了疏勒、扶南、康國、百濟、突厥、新羅、倭國等伎。上述除了清商原為南朝留下來的俗樂，文康為東晉以來追思庾亮的歌舞之外，多屬外來音樂，也就是原來的北朝音樂。隋煬帝時將七部樂中的文康改為禮畢，另加康國、疏勒兩部，皆屬宮廷樂舞。

唐朝建國後，沿隋朝舊制，仍設九部樂，但把禮畢刪除，另加燕樂，隨後又加高昌而成十部。很明顯地，隋唐以來外族音樂已在中國音樂中占極重要地位。這十部樂當時統稱燕樂或宴樂，用於宮廷宴會的場合，但因它所包括的內容極豐富，所以唐玄宗時改以演出形式分成坐部伎和立部伎，前者

以樂歌唱奏爲主，後者以舞蹈雜伎爲主，另外以廟堂祭祀或朝廷大典所用的音樂爲雅樂，學習雅樂的多是坐部伎和立部伎淘汰下來者，僅作點綴性的儀式音樂而已。唐玄宗將原以民族特色區分的十部伎，改以演出型式分成坐部伎和立部伎，可看出來所謂漢樂、胡樂至此已融合到相當程度，並成爲唐代宮廷娛樂性的樂舞。

唐代燕樂中較出色的是法曲和大曲，兩者在型式很接近，法曲應源自梁武帝時代的佛曲——法樂，到隋唐時，法曲除保留若干佛曲之外，又以當時清樂的樂器合奏新的音樂。樂器有鐃、鈸、鐘、磬、幢簫、琵琶等，後又增加琴、瑟、筑、篪、簫、箏、瑟、笙等，金石絲竹依次演奏。唐玄宗就十分喜好法曲，曾在長安設左右教坊，掌理音樂事務，後又在蓬萊宮側的禁苑設內教坊，稱爲梨園，親自挑選優秀樂工三百名，專習法曲，號稱皇帝梨園弟子，不久連洛陽的太常寺內也設兩所梨園新院。

大曲在樂曲結構上更突出，它包含了奏、歌、舞三部分，一般分三大段：散序、中序、和破，散序是依序演奏樂器，不歌不舞；中序重歌，故又叫歌頭，入破是音樂由慢轉快以後重舞，故又叫舞遍。依大曲結構寫成的唐代作品，有霓裳羽衣曲和六么（綠腰）、雨霖鈴、柘枝、劍器、渾脫等。

唐代表演故事的歌舞已漸完備；當時的歌舞有些是南北朝遺留下來的：

大面又名代面，原指戴面具的歌舞，北齊蘭陵王高長恭因常帶假面以退敵，軍中因譜蘭陵入陣曲，再由入陣曲發展成演故事的歌舞戲，又稱代面。

鉢頭相傳出自西域，敘述一胡人因父爲猛獸所傷，悲傷之

餘，乃披髮素衣上山尋找父屍，並殺死猛獸。

踏謠娘，大約出自北齊至隋末之間，相傳是一姓蘇的酒徒常醉毆其妻，鄰人乃設計捉弄他，由一男子穿了婦人衣服，裝扮酒徒之妻入場唱歌，旁人齊聲拍手，最後另一人扮演酒徒上場，與妻子作毆鬥狀，引人發笑。

唐代初期亦產生包含故事情節的歌舞——合生，又稱院本雜劇，其表演是一生一旦，分扮男女，以歌唱、舞蹈的方式表演某些情節，不過唐代歌舞真正明顯具備後來戲曲雛型的應是唐昭宗（八八九—九〇三）時代的樊噲排君難，這是一齣以鴻門宴爲題材的歷史劇，劇本今已不傳，但它應當有許多劇中人物及複雜的劇情。

此外，還有一種具戲劇效果的參軍戲，是以參軍、蒼鶻兩個角色爲主，通過雙方滑稽的問答、呼應，達到諷諷的目的。

隋唐時代除了樂器合奏的大曲、法曲和器樂獨奏曲外，民間音樂也隨著經濟的發展、都市的興起而產生了另一種表現形式——曲子，它和樂府相和歌是一脈相承，但在內容上更爲廣泛，除了一般的抒情寫景之外，廣泛反映了社會生活。曲子的創作有兩種不同的方式，一種是由樂定詞，一種是依調配樂，也就是依照胡夷里巷之曲配上新詞，後者是新作的歌詞創新曲調，這種起自民間的新音樂型式在中唐以後受文人的注意，產生了長短句的詞，更加流行，爲中唐以後和宋代歌曲的主要形式。

另外，影響後世講唱文學的是變文，它原是闡釋佛教經義的說唱形式，其組織是先以散文敘述經文，再以韻文複唱一遍。後亦開始講唱佛經以外的題材，成爲近世諸宮調、寶卷

、彈詞和鼓詞的先驅。

近世時期——從五代至清末（九〇七—一九一一）這個時期是音樂復古期。從五代十國開始，歷朝皆致力於雅樂的修訂工作，但都不足觀。宋朝立國後，鑒於唐末五代以來社會風氣的敗壞，促使理學（道學）興起，更影響到音樂上的復古風氣盛行，這種風氣表現在雅樂上面最明顯，但在方式上卻又流於矯虛，在文學內容上不是讚美神明，便是歌頌功德。爲了黃鐘高度問題，屢次改變樂律，甚至假造樂譜，並將樂曲與樂器盡量簡化，這種風氣到清初更趨極端，清代曾新頒樂律，廢止前代的一些樂器，目的在求雅樂的復古。但另一方面，民間的曲牌音樂已逐漸取代大曲，把詩詞的唱奏發展到戲曲上面；戲曲音樂成了近代中國音樂的主流。

這段時期民間音樂最大的成就爲曲子的進一步發展；唐代的詩樂經過長時期演變爲形式更自由的詞樂，由於詞樂長短格具有更大的表現力，豐富了大曲、傳踏、諸宮調等的生命，造成這一時期以說唱及戲曲爲主流的形勢：

曲子——曲子自隋代開始，有作品產生，至宋太宗時產生大的變化，宋仁宗時代（一〇二三—一〇六三）的柳永專爲這類新聲填歌詞，描寫都市的生活及浪漫的生活情趣；周邦彥（一〇五六—一一二一）則提高了曲子音樂的水準，他的曲牌成爲填詞家的典範；至南宋，姜夔（約一一五五—一二二一）在自製曲及旁譜有另一方面的成就，他的白石道人歌曲譜爲我們留下宋代詞調配曲的參攷資料。

曲子之外，傳踏、大曲、曲破則爲宮廷歌舞的主要型式。傳踏——又名傳踏或纏達，是用一個曲調連續歌唱，敘述故事，它的開始通常先用一小段駢文，叫勾隊詞，後以一曲

一詩相間，詩多爲七字句，曲以調笑爲主，最後則以放隊詞結束。

大曲——源出唐代大曲，以歌舞爲主。宋代大曲演奏型式與唐代相似，但因其曲詞係長短句，入樂時不須經過重疊的程序，且它所吟咏的題材寬廣，如才子佳人、史事皆有。大曲後漸與雜劇合併演出，其舞蹈部分漸被戲曲所取代。

曲破——這是截取大曲入破以後的部分來演唱，南宋以後，曲破與大曲逐漸合一。

宋代的雜劇表演也很流行，雜劇基本上繼承了唐代參軍劇的傳統，但也加上了歌舞劇的成分。宋雜劇是由艷段、正雜劇及散段組成。艷段和散段屬滑稽劇和雜伎性質，正雜劇常常二段，是有白有唱的故事戲。

宋代宮廷歌舞戲雖常演出，但其表演多向民間徵集。宋代音樂的重心已在民間，由於手工業及商業的發達，促進了都市的繁榮。許多大都市如北宋的開封，南宋的杭州都出現許多賣藝場所，如瓦子、勾欄，所表演的除了一部分武術之外，以說唱故事和其他樂曲表演爲主。在諸種歌舞技藝中，雜劇的地位逐漸重要，它在民間的表演比起宮廷更加精彩，除了在都市的遊藝場所表演之外，並出現許多四處流動的藝人——路歧人在各地演出。流傳到溫州的雜劇在北宋末年以後因與當地民間的「村坊小曲」結合，到南宋光宗時代（一一九〇—一一九四）發展成溫州雜劇，也就是南戲。南戲的音樂運用上很自由，不受宮調的限制，故最能吸收其他聲調，到元代時，它也逐漸流行到北方一帶。

目前所知，最早的南宋南戲是趙貞女和王魁兩種，宋元南戲估計有一百六十七本，目前完整的有永樂大典所收的小孫

屠、張協狀元和宦門子弟錯立身三本，其中只有張協狀元可斷定是宋代作品。

在南宋雜劇、南戲流行的同時，北方的金朝也流行院本，院本指的是行院之本，它與宋代的雜劇大致相同。根據元人陶宗儀輯耕錄卷二十五所載院本名目有六百九十種，其中有的是北宋時期流傳下來的舊本。院本的發達，爲元代以北曲表演故事的雜劇奠定了一些基礎。

另外，唐代變文的說唱方式發展到宋代，配合轉踏、大曲、曲破的歌舞型式，也衍變出許多不同的新型說唱，如唱賺、諸宮調等。

賺詞起於北宋，到南宋時才流行，它是將同一宮調的不同樂曲連續演唱，加上鼓笛、拍板和弦樂伴奏，唱者自己掌鼓和拍板，由多套賺詞綜合的就是覆賺，成爲故事說唱，其所唱的各種曲調以南宋民間勾欄唱腔爲主。

諸宮調大約在北宋熙寧、元祐年間（一〇六八—一〇九三）出現，它係廣泛地將唐宋的詞調、歌舞中擷取可用的音樂，集合同一宮調的許多支曲調，組成套數，再集合若干套數來敘述一個故事，它的樂器有鼓板、笛子、水盞，唱者自己擊鼓。諸宮調的內容與覆賺相似，但規模較大，由於它的歌唱變化多，音樂性強，所以很快就在民間流傳起來，宋室南渡之後，它不僅在南方的杭州流行，同時也在北方金邦的都城燕京（北平）流行。

北方的諸宮調後來加上文人所作的一些詞調，或由南方流入而爲北人習唱而成爲北方曲調者，都被納入各不相同的套數中，因而逐漸形成北曲這個系統，而與南方南戲、唱賺所唱的南方曲調有了分別。目前尚存的劉知遠宮調、董解元西廂

記諸宮調都是金章宗時代（六八六—七〇四）的文人創作。由於北曲已成一系統，元代文人學士乃以它作爲一項文體而運用來抒情寫景，不但宮調的配合，成爲嚴格的規律，而且各個曲調的字數多少以及襯字的使用，都有一定的格式，原來諸宮調的說唱故事過渡到文人學士根據一些曲調來撰寫散曲或套曲。

散曲的形式比宋詞複雜，音律也嚴格，在內容範圍則更大，並加強了口語部分，散曲的形式有小令、套數（又名套曲、散套、大令）、帶過曲三種。小令是單章的歌曲，套數是集合一個宮調中的幾個曲牌成爲一套，同套的各調必須同韻，且多數有尾聲。帶過曲連合二調，有時則增加到三調。元雜劇就是由散套的形式，運用到故事表演上。

經過宋金元時代戲曲的衍化，原來分屬的南北音樂至此明顯地有了南北曲之分。

北曲是以北方語音歌唱的戲曲的泛稱，大致始於金而盛於元，以元雜劇爲主，字多而調促，以弦索爲主要樂器。

南曲則始於宋元而盛於明，字少而調緩，以笛管爲主；至於兩者在音樂性格上的差異，基本上，南曲宛轉柔美，北曲高亢激烈。

元代的雜劇形成後與宋人雜劇大不相同。它每劇四折，每折包含十曲以上的同宮調之曲，四折用四個不同的宮調，唱者只限一人，以末、旦爲主。有時意有未盡，則加入楔子補充。它使用的樂器有三絃、琵琶、笙、笛、鑼、鼓、板等。其音樂組織多先有引子，後有尾聲，宮調一般都有互相結合的固定曲牌，如正宮通常由端正好開頭，後例接用滾綉球，再接倘秀才，然後是滾綉球和倘秀才循環使用。

雜劇原以大都（北平）為中心，元朝統一中國後，也傳到南方，杭州成為南方的一個新中心。而南戲在元雜劇南移之後，也受它的某些影響，出現南北合套的局面。歌唱方面也有分工，後來這種南戲的新型式過渡為明代的傳奇。

明朝以後，雜劇在體制上漸不受限制，如少則一折，多則三四折，可用家門，不限一人獨唱；但卻逐漸成為文人之作，而缺乏民間的氣息。

另一方面，傳奇在明代也逐漸取代雜劇的地位。傳奇和雜劇的差別主要在：

1. 雜劇一般是每折由一人獨唱，傳奇則有獨唱、對唱、接唱和合唱。

2. 雜劇每折限制一個宮調，一韵到底，傳奇則可以移宮換韻。

3. 雜劇一般是一本四折，傳奇則長短不拘，一般為三、四十出，長可至二百四十出。

4. 雜劇有楔子，傳奇則用家門，概括性地向觀眾介紹全劇劇情。

5. 語音不同——雜劇以北方方音為主，間雜蒙古語，只用平、上、去音，而無入聲；傳奇以南方方音為主，平、上、去、入四音皆全。

明代初年的南戲，所唱聲腔，大致為元末各地的土腔，只用打擊樂器按節拍，與元雜劇的以弦索伴奏不同；而後方逐漸加上弦樂器和管樂器，最初它的演唱方法並無一定的標準，同一個劇本，各地有各地的聲腔，較出名的，在江西有弋陽腔，流行於南京、湖南、閩廣一帶，浙江有餘姚腔，流行於浙東及江北一帶，另有海鹽腔，盛行於浙西一帶。一直到

明代中葉江蘇崑山的魏良輔改良崑山腔，最初流行於吳中，不久就風行南北，從此傳奇進入新的階段，對於字音的清濁、聲調的高下，辨別得非常清楚，並把南北簫管弦索配合演奏，形成一種規則謹嚴，樂調悠雅的大型歌劇。

崑山腔的改革實質上是一種歌唱技術的改革，經過這一番改革，引起文人學士的注意，視之為雅音，因而參與其劇本的創作者漸多，文人的參與使崑曲在藝術型式上有了更明顯的進展，但卻也使崑曲同民間的距離愈來愈遠，許多崑山腔劇本成為文人案頭欣賞之作。而民間的其他聲腔卻也同時在民間流行，在明末便形成崑曲的雅部與崑曲之外的花部對峙的局面，表面上崑曲雖保有它崇高的地位，但實際上它的基礎岌岌可危。

除了上述戲曲聲腔之外，明代中葉之後，民間的雜曲又再興起，明沈德符（一五七八—一六四二）《萬曆野獲編》卷二十五時尙小令條云：

嘉（靖）隆（慶）間為興闢五更、寄生草、羅江怨、哭皇天、乾草葉、桐城歌、銀紐絲之屬，自兩淮以至江南，漸與詞曲相遠，又有打棗竿、掛枝兒二曲，其腔調約略相似，則不問南北，不問男女長賤，人人習之，亦人人喜聽之，以至刊布成帙，舉世傳詠，沁人心腑。

這些民間雜曲普遍在各地民間流行，形成近代許多地方性的歌舞小戲。

清初以後，崑曲的光芒漸為其他地方戲曲的聲勢所掩蓋，除了弋陽腔的聲勢已壓過崑曲之外，起源於陝甘一帶的梆子腔，及起源於湖廣（一說浙西）的羅羅腔（吹腔）都流行一時。乾隆以後，產自湖北的二黃，與來自陝西的西皮結合成

的皮黃，吸收了崑曲及其他戲曲的一些特色，形成後來的平劇，逐漸凌駕崑曲及其他地方戲曲的勢力，成為全國最流行的戲曲。

除了戲曲音樂之外，近代中國音樂值得一談的是器樂創作方面。古琴音樂因為宋代以來雅樂的復古而有了發展，現今所能看到的琴書多為宋代以後的作品。另外，隋唐時代流行的琵琶到晚近也重獲重視，清嘉慶時首次出現了琵琶譜。

至於樂律研究上，近世最有成就的是明萬曆年間的朱載堉，他總結了歷朝各種樂律，就其中缺點加以改良，另行創造出一種最準的樂制，叫做十二平均律，這套理論收在他的樂律全書裡。十二平均律的出現，把中國的音樂理論推向一個新的境地，在時間上比起西元一六九一年西洋音樂學者的音樂調和律要早上一百年以上。