



高|校|学|术|文|库
艺术研究论著丛刊

中国民族音乐作品分析 与创作实践

姚三军 著



中国书籍出版社
China Book Press

中国民族音乐作品分析与创作实践

姚三军 著

图书在版编目(CIP)数据

中国民族音乐作品分析与创作实践 / 姚三军著. —

北京:中国书籍出版社,2018.6

ISBN 978-7-5068-6914-0

I. ①中… II. ①姚… 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(2018)第 137076 号

中国民族音乐作品分析与创作实践

姚三军 著

丛书策划 谭 鹏 武 斌

责任编辑 成晓春

责任印制 孙马飞 马 芝

封面设计 马静静

出版发行 中国书籍出版社

地 址 北京市丰台区三路居路 97 号(邮编:100073)

电 话 (010)52257143(总编室) (010)52257140(发行部)

电子邮箱 chinabp@vip.sina.com

经 销 全国新华书店

印 刷 三河市铭浩彩色印装有限公司

开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16

印 张 20.25

字 数 395 千字

版 次 2018 年 10 月第 1 版 2018 年 10 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5068-6914-0

定 价 77.00 元

版权所有 翻印必究

目 录

第一章 中国民族音乐导论·····	1
第一节 中国民族音乐的界定与艺术特征·····	1
第二节 中国民族音乐的体系构成·····	5
第三节 中国民族音乐的历史与传播·····	6
第二章 中国民歌作品分析 ·····	13
第一节 民歌的发展简史 ·····	13
第二节 汉族民歌分析 ·····	18
第三节 少数民族民歌分析 ·····	34
第三章 中国民间舞蹈音乐作品分析 ·····	43
第一节 民间舞蹈音乐的发展简史 ·····	43
第二节 汉族民间歌舞音乐作品分析 ·····	50
第三节 少数民族民间舞蹈音乐作品分析 ·····	58
第四章 中国曲艺音乐作品分析 ·····	68
第一节 曲艺音乐的发展简史 ·····	68
第二节 曲艺音乐的代表曲种 ·····	75
第三节 曲艺音乐作品分析 ·····	84
第五章 中国戏曲音乐作品分析 ·····	95
第一节 戏曲音乐的发展简史 ·····	95
第二节 戏曲音乐的代表剧种·····	103
第三节 戏曲音乐作品分析·····	110
第六章 中国民族器乐作品分析·····	121
第一节 民族器乐的发展简史·····	121
第二节 独奏器乐作品分析·····	133

第三节 合奏类器乐作品分析·····	146
第七章 中国民族音乐结构创作理论·····	160
第一节 中国民族音乐结构特征与运用技巧·····	160
第二节 “腔”在中国民族音乐结构中的运用·····	185
第三节 中国传统曲式结构中的变奏原则·····	199
第八章 中国民族音乐调式与旋律创作理论·····	202
第一节 五声性调式:中国民族音乐调式基础 ·····	202
第二节 中国民族音乐的主题旋律构思·····	211
第三节 中国民族音乐的旋律发展手法·····	217
第四节 中国民族音乐即兴创作理论·····	234
第五节 传统音乐中的音高元素及其在现代音乐创作中的运用 ···	248
第九章 中国民族化音乐创作实践·····	256
第一节 中国钢琴音乐创作与实践·····	256
第二节 中国艺术歌曲创作与实践·····	275
第三节 中国歌剧音乐创作与实践·····	292
参考文献·····	314

第一章 中国民族音乐导论

在中国特有的历史文化的影响下,各民族创造了种类繁多的民族音乐。在传播发展的过程中,中国民族音乐受到了各种文化的影响,形成了中国特有的音乐文化。本章是对中国民族音乐的整体论述。

第一节 中国民族音乐的界定与艺术特征

一、中国民族音乐的界定

源远流长的中国音乐以其博大精深的文化积淀和独特的精神内涵,成为中国传统文化的一个重要组成部分,它凝结着先民们无穷的智慧和,反映出中华儿女独特的审美情趣和艺术追求。

中国民族音乐犹如一块闪烁着中国魅力与智慧的基石,在中华文化中熠熠生辉。“中国现代音乐”是新音乐和传统音乐两种音乐体制并行的音乐体系,自20世纪30年代开始,新音乐逐渐跃升为具有支配地位的社会主流音乐,传统音乐则逐渐边缘化为被支配地位的民间音乐。

封建王朝制度的覆灭是“中国现代音乐”体制形成的历史原因,中国古代音乐的雅乐与燕乐因封建王朝的覆灭难以维系,民间俗乐却以固有的方式依托乡村的自然经济生活和各种民俗活动传承下来。中国古代音乐的“俗乐”进入20世纪以后,逐渐演化为事实上的“民间音乐”。中国的民间音乐习惯上划分为民歌、说唱、戏曲、歌舞、器乐5大类,从这个意义上说中国的“民间音乐”也就是中国传统音乐。

(一)民族音乐

我国的民族音乐,既包括汉族音乐,也包括少数民族音乐;既包括传统音乐,也包括现代音乐;既包括民间音乐,也包括专业创作音乐。也就是说,凡是由中国人创作出来的、符合中国音乐总体风格的音乐作品,都可以算作

中国的民族音乐。

从民族音乐的形成过程来看,几乎所有的民族音乐“作品”都是众人历时完成的,“众人”即非一人所为,“历时”即非一时之作。中国众多的文献典籍中至今没有发现任何有关作曲方法或作曲原则、理念的记载。民族音乐中没有作曲家的概念。没有作曲家的民族音乐并非完全没有审美的意味,只是本民族的民众对本民族音乐的喜好或审美的注意力通常集中在歌唱或演奏的音色上,而很少注意音乐音响材料的组织和结构上。所以,民族音乐史通常是以音乐表演方式为主线的音乐发展史。

(二)传统音乐

传统音乐是一个小于民族音乐的概念,是指具有一定流传时间的、不是当代创作的音乐。在我国,绝大部分传统音乐形成于清代(含清代)以前。虽然不同层次的传统音乐之间有互相吸收、互相影响的情况存在,但为了能够较为清晰地认识和研究,学界对传统音乐进行了大致划分,即宫廷音乐、文人音乐、宗教音乐和民间音乐。

作为形容词的“传统”形容的是历史悠久的或者代代相传的文化艺术、制作工艺、思维方式、行为习惯等。传统作为形容词还有守旧的、落后的、跟不上时代潮流的意思。

当“传统”与“音乐”搭配在一起的时候,“传统”就主要用作形容词了,“中国传统音乐”指的就是,中国的、历史悠久的、代代相传的音乐。历史悠久、代代相传的音乐虽然来自遥远的古代,但却不是古代音乐,中国传统音乐不等于中国古代音乐!中国传统音乐和中国古代音乐共同具有历史悠久的属性,但是被称为中国古代音乐的“音乐”是已经凝固在某个历史节点上没有继续传承下来的音乐,而被称为中国传统音乐的“音乐”则指的是从古代一直传承至今的活的音乐。

(三)传统音乐与民族音乐

“中国传统音乐”是20世纪80年代后期才逐渐使用的新概念,这个新概念的“新”在于它的语言能指形式,而它的意义所指却是一个久远就业已存在的音乐事实。这个音乐事实的表达在使用“中国传统音乐”这个能指之前,用的是“中国民族音乐”“中国民族民间音乐”或“民族民间音乐”,后来学者们发现这些能指称谓与这个音乐事实之间都有一些不够周延的地方,于是,“中国传统音乐”就应运而生了。

中国传统音乐理论是中国传统音乐实践经验的总结,所以,研究中国传统音乐理论必须首先研究中国传统音乐本体,廓清中国传统音乐的外延与内涵。

“中国传统音乐”毫无疑问指的是中国的“传统音乐”，它首先是一个区域性的空间概念，特指现代中国 9600 万平方千米的国土和 56 个民族的人口组成中的这个区域的“传统音乐”。可见“中国传统音乐”当然属于“中国音乐”的下位概念，所以，廓清中国传统音乐的外延就必须观照“中国音乐”的体系脉络。作为区域概念的“中国音乐”具有相对的稳定性，作为历史概念的“中国音乐”则有较大的变化性。中国音乐可划分为中国古代音乐与中国现代音乐。

人们习以为常的“中国民族民间音乐”，其概念指向也是不明确的，而且“民族音乐”和“民间音乐”又是两个相容的概念，从逻辑上看不宜并列使用，更不宜作为联合词组使用，因此建议停止使用“中国民族民间音乐”的这个概念。不再使用“中国民族音乐”和“中国民族民间音乐”不仅不会降低中国音乐的民族属性，反而会使中国音乐的民族属性上升到必然性和当然性的地位。一个世纪以来，在“音乐无国界”的神话光环下，众多的音乐学子沉浸在当贝多芬式的世界作曲家梦想之中，期待自己写出去中国化、具有世界普适性的鸿篇巨制，写出许多去中国文化背景，具有明显的欧美风格特点的音乐作品。这些作品不仅把“中国音乐”甚至连自己的黑头发和黄皮肤也都视为多余，“中国音乐”就这样受到了自己的歧视，被自己边缘化了。所以，有必要疾声呼唤“中国音乐”回归本位，这也是本书提议用“中国音乐”取代“中国民族音乐”的意义所在。

尽管“中国音乐”的种类繁多，其作品更是浩如烟海，但是，以 20 世纪为分界线，则可以明晰地把中国音乐划分为“中国古代音乐”和“中国现代音乐”两个部分。“中国古代音乐”特有的雅乐、燕乐、俗乐体系进入 20 世纪后遭遇到了具有统一完整的理论体系和作曲技术体系的欧洲音乐的挑战，此时的中国音乐以中国文化特有的宽广胸怀，拥抱并主动吸收了欧洲音乐的理念与方法，中国音乐开启了辉煌灿烂的新纪元。“学堂乐歌”是这个音乐新纪元开始的标志。

自 20 世纪开始的“中国现代音乐”是以源于欧洲的记谱法、音乐理论、作曲技术为主导的新音乐，但是，中国本土固有的传统音乐依然拥有自己的生存空间和肥沃的生长土壤。

二、中国民族音乐的艺术特征

（一）传承性

传承性作为传统音乐的首要特征，指的是当某些传统音乐形式或作品

产生之后,就在一定的地域或特定的人群中被一代一代地传承下来,并且在传承的历史进程中,逐步被人们所习惯、所承认。

传承的方式主要有书面与口头相结合、官方与民间相结合、专业与业余相结合、家庭传承与师徒传承相结合四种。黄翔鹏先生借此来概括中国传统音乐的传承规律,即“传统音乐根据自己口传心授的规律,不以乐谱写定的形式而凝固,即不排除即兴性、流动发展的可能,以难以察觉的方式缓慢变化着,是它的活力所在。

(二)民俗性

民俗是人民群众生活中具有普遍性的一种重要的社会生活现象。自古以来,我国各时代各民族各地域形成了各不相同的风俗习惯。在民俗音乐中,一方面映照出当时当地社会生活的面貌,另一方面,也集中表现出该民族(或地区)人们的心理素质和性格特征。

民俗活动是民俗音乐的载体。民俗中的音乐是随着风俗的形成、变化、发展而流传、演变的。音乐活动也极大地丰富了各民族的风俗习尚,并影响着民俗的变化。

(三)时代性

传统音乐是随着时代的变化而变化的。各个时代都有程度不一的变化,从而形成了传统音乐的时代性特征。例如,在传统音乐的体裁形式方面,随着时代的推移,就有远古时代“三人操牛尾投足以歌八阙”的“葛天氏之乐”,西周、春秋时期北方十五国民歌总集的《诗经》。

(四)地域性

关于地域性的论述,我国汉代就有所谓“十里不同风,百里不同俗”的说法,同样在音乐方面,民间亦有“岭前岭后声相异”的俗语。在我国传统音乐中,即使是同一时代,在不同地域,也有不同的音乐品种和音乐风格。

(五)民族性

民族性,是指同一时代、同一地域的不同民族有不同的传统音乐品种和音乐特点。例如,同是生活在闽东,畲族山歌就与汉族山歌就具有不同的风格特点。

(六)阶级性

阶级性,是指同一时代、同一地域、同一民族的不同阶级层有不同的传

统音乐品种和音乐作品。例如,同是清代的汉民族地区,文人士大夫阶级更喜爱古琴音乐、词调音乐。

(七)流派性

流派性,是指同一乐种在同时代、同地域、同民族、同阶级中,产生的许多具有不同特征的音乐团体。他们都按照自己的生理条件,根据自己的审美观点,对传统的音乐进行了发展,创造了具有独特风格特点的流派唱腔,并以此流派唱腔丰富了传统音乐。

第二节 中国民族音乐的体系构成

20 世纪 20 年代,我国音乐学家王光祈把法国的比较音乐学引入国内,他将世界音乐分为三大音乐体系,即中国音乐体系、欧洲音乐体系和波斯——阿拉伯音乐体系。

中国音乐体系的特征是:乐音的带腔性;调式构成的五声性;有板有眼的节拍非功能性和散板的大量运用;织体思维的横向性。

欧洲音乐体系的特征是:乐音的固定性;调式构成的基础是四音列;节拍方面以均分律动的功能性为主要特征;织体方面是纵向思维。

波斯——阿拉伯音乐体系是介于中国、欧洲两个音乐体系之间的音乐体系,除了用不带腔的音以外,也大量运用有条件带腔的音阔式基础为“四音列”,但不同二度的运用,使它的调式构成复杂化并产生了相当多的调式;在节奏节拍方面,既有“有规律的板眼组合”也有“散板”,常常以固定的音型贯穿全曲,一百余种可以贯穿全曲的固定音型都有特定的名称。

表 1-1 中国各民族采用音乐体系一览表

中国音乐体系	汉族与少数民族	维吾尔族	哈萨克族	塔塔尔族	柯尔克孜族	锡伯族	塔吉克族	乌孜别克族
波斯—阿拉伯音乐体系		维吾尔族					塔吉克族	乌孜别克族
欧洲音乐体系	俄罗斯族	维吾尔族	哈萨克族	塔塔尔族	柯尔克孜族	锡伯族		

从表 1-1 中,我们可以发现中国民族音乐体系构成的一些特点。除俄

罗斯族只采用欧洲音乐体系外,汉族和其他少数民族都采用中国音乐体系;采用中国音乐体系和波斯——阿拉伯音乐体系的有:塔吉克族和乌孜别克族两个族;采用中国音乐体系和欧洲音乐体系的有:哈萨克族、塔塔尔族、柯尔克孜族、锡伯族四个民族;维吾尔族是唯一一个采用了3个音乐体系的民族;除塔吉克族、乌孜别克族、哈萨克族、塔塔尔族、柯尔克孜族、锡伯族和维吾尔族7个“复合音乐体系民族”外,其余包括俄罗斯族在内的48个少数民族和汉族都是“单一音乐体系民族”。

第三节 中国民族音乐的历史与传播

一、中国民族音乐的起源

早在中国上古时代,就有人对音乐的起源进行了专门的观察和探讨。成书于战国后期的《吕氏春秋》,就记载了不少我国音乐起源的传说。尽管这些传说都出自于史前,但也不乏闪耀着朴素的唯物主义的思想光辉。

《乐记》说:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。声相应,故生变;变成方,谓之音;比音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐。”它说这种现象是“情动于中,故形于声”,“歌之言也,长言之也”。情感起动于内心,脱口而出的言语及语调,通过加强和高扬,感叹词的反复,演变为外在的表现形式,即歌声和歌唱。

关于音乐的起源有多种考察,人们不约而同地都关注到了音调、节奏等音乐的构成要素。作为听觉艺术的音乐,它的物质材料是声音,构成音乐主体的则是声音中的乐音。乐音构成音乐须有两个最基本的要素:节奏和音高。人类很早关注到音乐的最基本的构成要素,说明人类对它最先具有听觉美感意识人类最终将具有听觉美感的乐音,包含节奏、音调等“选择”出来,作为音乐的音响材料。这可是破天荒的大事情。借用“语言”的概念,语音和声音的不同,在于语音比普通声音多了一种功能属性——它具有了意义,具有了感情、思想的内涵。

(一)三代时期

漫长的原始社会时期,其音乐形态以集体创作的歌、舞、乐综合于一体的乐舞或歌舞为主。从黄帝时期的《弹歌》《葛天氏之乐》到夏商周的《大夏》《大武》等形成了一脉相承的特色。

这一时期的乐舞内容多与生产劳动及大自然、氏族斗争有关,也同宗教崇拜和祭祀紧密相连。先民们用朴素的音乐思维向神灵传递着人间的信息和祈祷,以求获得富足的物质生活愿望。这种处于萌芽状态的音乐艺术发挥着敬神、娱神的社会功能,成为整个人类早期阶段具有共性的文化产物。

夏朝和商朝是我国历史上首次建立的两个奴隶制王朝。音乐成为奴隶主阶级用于神权统治、享乐、占卜和歌功颂德的工具。随着生产力水平的提高,夏商时期的乐舞和乐器等音乐规模和质量大大超过以往。原始社会及夏商时期的乐器面貌较为简陋,这是时代属性所致。从考古发现以及甲骨文字考证看,乐器制作材质已有土、石、骨、竹、皮革等类别。乐器演奏方式分两种,一是敲击乐器,如鼓、磬、钟、缶;二是吹奏乐器,如骨笛、埙、埴等。其中最有价值的是我国目前已知最古老的乐器——贾湖骨笛。

(二)西周和春秋战国

从西周至战国末 800 多年间,由于社会制度的巨大变革,周王朝在政治、经济、文化等方面都发生很大变化,从而促使音乐文化走向大发展。无论从宫廷雅乐到民间俗乐,从乐器分类到歌唱艺术,还是从音乐机构到民歌采风,从乐律理论到音乐思想等各方面,周代相对于夏商时期都呈现出崭新面貌。自西周初年开始的礼乐制度获得高度发展,并形成了以“雅乐”和“燕乐”为主体的宫廷音乐体系。

民间音乐文化呈现出繁荣景象,涌现出众多优秀的宫廷乐师和音乐家。特别是以“郑卫之音”为代表的“新乐”的流行加速了雅乐的衰落,最终形成了春秋末期“礼崩乐坏”的局面。乐器数量和种类有新的发展和提高,尤其是春秋战国时期的编钟艺术达到了令后世瞩目的成就。乐律学方面首次提出了新理论。至战国时期形成的“百家争鸣”反映出周代音乐在美学和社会学方面达到的高峰,对后世产生深远影响。

二、中国民族音乐的融合

(一)秦汉魏晋南北朝

秦汉一统,中华民族与中华文化共同体基本形成。随着社会经济发展和财富的积累,统治阶级在物质享受之外也需要精神文化的享受。

秦王兼并六国以后,将“六国之乐”包括钟鼓之乐、歌舞乐伎在内,集中于咸阳宫中,即将“所得诸侯美人钟鼓,以充人之”《史记·秦始皇本纪》,并设立主管乐舞的专门机构“乐府”,使离宫后园歌舞俗乐不绝于耳。汉承秦

制,为接受秦朝覆灭的教训,汉初实行“清静无为”,与民休息,发展生产。武帝时,承秦始皇大力提倡百戏与传统巫乐,汉乐府里,既有浪漫神奇的传统巫乐——郊祀乐和房中乐,又有各地民族民间的民歌、鼓吹、百戏。乐府的创设和兴盛,对中华文化艺术在后世的长期发展作出了贡献。

乐府为汉代音乐发展成就的代表。西北、西南各地各族民间音乐、歌舞纷纷荟萃中原,相互充分吸收和交流,同时推进了中原文化艺术的新发展。其重要见证是相和歌调、鼓吹等新音乐形式的孕育成熟。

张骞通西域后,横贯欧亚的丝绸之路,由此产生的兼具东西方文化特色的西域文明和百戏、杂剧、佛教及佛教艺术源源不断地传布中原。既促进了中西音乐文化的交流融合,也改变了中原文化相对封闭的发展局面,使汉代文化显示出开放的活力。中原地区文化,经过吸收融合各族及西域优良文化和自我扬弃,获得了更为丰富的内容和充实的内涵。自此,以汉族音乐文化为中心的多民族、多元化的中华音乐文化新局面逐步形成。

魏晋南北朝之际,走入谶纬魔经的正统儒学开始崩溃,社会思想异常活跃,思想领域里的思辨热情空前高涨,文化艺术领域里的文化观念争奇斗艳。随着佛教文化的深入和学术文化的自觉,以琴乐为代表的文人音乐独立发展。对美的追求,对“郑声”等俗乐文化的肯定成为时代的潮流。音乐思想领域渐趋成熟,出现了否定儒家正统思想的音乐美学“声无哀乐”。

(二)隋唐五代

隋唐五代时期歌舞大曲繁盛。

唐统治者奉行“中国既安,四夷自服”的方针,在政治上有充分的自信心。它继续沿用隋朝的民族政策,更广泛地对外交流,使各民族音乐文化进一步融合。

唐代高度发展的文化,同样对东亚的朝鲜、日本、越南产生巨大的辐射,最终形成后世的所谓东亚汉字文化圈。与汉朝相比,唐时的疆域和政治势力有了前所未有的扩展。统治者推行安定政局、休养生息、发展生产的方针,开创了从贞观(627—649)到安史之乱(755—763)之前的“开元盛世”。政治、经济的全面发展,社会环境的宽松,国内多民族文化的相互融合,中外文化的频繁交流,使得这个时代的文化艺术呈现出广融四海、兼收并蓄、丰富多彩、生气勃勃的面貌。以“清乐”为主的汉族音乐融胡入汉,化夷为我,包孕了国内多民族与周边多国的多种多样的音乐成分。

唐代的国都长安则成为音乐文化交流的集中地。从中央到地方的各级政府都设有专门的音乐机构,数以千计的“官奴婢”“官户”等音乐奴隶被集中于此,又广征各地的“音声人”到各级音乐机构无偿服役。这些民间音乐

家们创造性的辛勤劳动,营造出了宫廷中弦管和鸣、轻歌曼唱、华夷交错的部伎乐舞。以歌舞大曲为主体的宫廷燕乐高度发展成为盛唐之音的代表。与丝绸之路带给汉唐的恩惠休戚相关,7—8世纪的唐朝,中华固有文化与周边各族,各国外来文化的完美结合,成为自五世纪东罗马帝国灭亡之后,世界上出现的第二个文化高潮的鲜明标志。

隋唐时期各地流行的民间音乐,如曲子、歌舞戏、变文、说话、琵琶等器乐演奏,都出现了一些反映现实的、深受群众欢迎的作品。其中曲子是南北朝时期清商乐结合民间小曲和新诗体发展而形成。变文是佛教与音乐结合,逐步发展而形成。燕乐是宫廷、民间、外来三类音乐结合的产物。它们被视为是融多种类、多族类音乐文化形成的新音乐文化。宫廷乐舞经民间乐舞和四夷乐舞的融入而发展到极致。此外,便于反映人民生活的新兴艺术形式,如民歌与诗歌结合的诗乐及“说话”、杂剧等,也在民间逐渐确立和成长起来,对后世词调音乐、说唱音乐和戏曲音乐的进一步发展具有重要意义。

隋唐时期应广泛的音乐交流、实践和传播之需,发明了管色谱、琵琶谱、古琴减字谱等记谱法,并有创作实践中的犯调、移调技术的日渐成熟和广泛的应用,以及雅乐八十四调和俗乐二十八调理论;晚唐新乐府运动中涉及的音乐及艺术批评理论等,都对后世具有重要影响。此期音乐理论、作品与音乐表演的精彩纷呈,大量外族音乐家的登堂入室,和统治阶级的倡导、参与分不开。唐代音乐的辉煌成就波及朝鲜、日本及东亚,不仅在当时的亚洲居领先地位,而且成为亚洲各国音乐文化交流的中心,长安成为当时的一个国际性的音乐都城。

三、中国民族音乐传承

(一)宋元时期

宋代统治阶层的文人化带来了“文治”和社会文化的蓬勃发展。尤其是商品经济的发展和内外贸易的兴盛更令人瞩目,它直接导致了城市的扩大和繁荣,市民人口的剧增与市民阶层的壮大。在这样的经济背景下,适应市民阶层的需要,极富市井气息的市民艺术普遍地兴盛起来。

但宋朝开国不久,便面临着严重的民族矛盾。宋代中国实际上处于宋、辽、西夏、金、元等不同政权鼎峙分治的局面。北方的民族政权强大以后,不断进逼和侵扰中原。与此同时,农民起义也此起彼伏。金兵南下,两河沦陷,造成北宋的覆亡,民族矛盾更加上升,宋代的文化中心被迫从汴梁转移

到临安。宋金对峙时期,南宋抗金斗争多年继续。此期的音乐文化,尤其是戏曲,表现了强烈的爱国精神和对南宋统治集团的激愤。得益于江南优越的自然环境,南宋的经济、文化并未停滞且更加发达,各类音乐品种在内容和艺术上突破了南北地方的局限,相互交流,又各自在更大范围内吸取各种滋养,按其本身的特点继续发展。全国性的南、北曲的两大巨流也在形成之中。

元朝灭宋以后,阶级矛盾和民族矛盾融而为一。北方蒙古游牧民族入主中原,农业生产受到一定的破坏,工商业和手工业却因蒙古族贵族和汉族地主的享乐生活需要,畸形得比前代更上了一层楼。大批汉族知识分子的社会地位被迫下降,反使他们在思想感情上贴近了社会底层的受压迫民众。他们反对民族与阶级压迫,艺术创作特别是杂剧艺术,比南宋时代更为激昂、深刻,在中国戏剧史、音乐史、文学史上树立了新的里程碑。元代军事上的胜利和经贸、文化的发展,促进了各族、各国间的音乐文化交流。许多新的外族、外国乐器传入大都一带,又一次大开国人的眼界。向化于中原文化的北方民族,也以它质朴的文化气质为中原文化的演进注入了新鲜的活力。随着此次南北间民族的大融合,中国艺术实现了一次新的嬗变。

(二)明清时期

明初的经济得到了较快的恢复和发展,但同时为了巩固刚建立起来的政权,朱元璋在政治、文化上却相当的集权和专制。朱元璋亲自创建为宫中祭祀、朝贺、宴飨等活动而设的宫廷乐舞,“命儒臣考定八音,修造乐器,参定乐章。在直接控制宫廷乐舞的同时,更严加钳制民间艺术活动。朱元璋第十七子朱权和孙子朱有燉,沉湎于杂剧和北曲创作,府邸中演出他们自己作品的场面也是豪华奢侈;然市井艺术云集之地的勾栏、瓦肆则是一片萧条。这种反差强烈的局面一直到明代中叶才逐步有所转变。

明成化以后文人雅士们对政治灰心失意,纷纷倾情于艺术及声色,优游纵逸之风盛行。北曲、杂剧创作于正德、嘉靖年间重现生机。嘉靖以后,随着越来越多的文人投身传奇创作,传奇的体制开始走向规范。魏良辅的“水磨”唱曲法创制成功,并在梁辰鱼的《浣纱记》中首先将此唱法用于传奇演唱,传奇出现“曲海词山”的盛况,进入了一个前所未有的新时代。

明后期,资本主义萌芽和市民运动兴起,与理学趋于解体相伴随的人文主义思潮,有力地推动了明代艺术终于进入了蓬勃发展的兴盛期。音乐舞蹈不断被勃兴的传奇吸收融会,而传奇也对音乐舞蹈的发展形成有力的推动。剧曲在明代表演艺术中占据了主导地位,标志着此期中华艺术的发展也走进了一个新的天地。

清朝是中国历史上最后一个封建帝国。它是一个由入主中原的满族贵族联合汉族地主阶级建立起来的最为完备和严密的君主集权制的封建政权。它所施行的民族政策,使我们这个多民族国家实现了空前的统一。文化艺术上,从音乐文化空前普及和高度繁荣的一面足可见证,有清一代集中国古代文化艺术之大成,并显示了向近代文化艺术演进的开拓性。

明末清初的民主思潮与思想解放的风潮,对艺术家们是一个极大的刺激。进步思想家们对封建专制和宋明理学的深刻批判,不仅为艺术家们深刻观察和认识社会现状提供了思想利器,同时极大地激发了他们的创作灵感。被称为清初传奇双璧的《长生殿》和《桃花扇》即为明证。然清朝专制君主早于顺治年间即开始大兴文字狱,并粗暴干涉和压制文化艺术的多个门类。如面对戏曲、曲艺广泛的普及面和社会影响,为了维护封建秩序,清廷在声腔剧种的领域推行崇雅抑俗政策,即推崇和扶持作为封建正声的昆曲,排斥和打击以梆子腔和皮黄腔为代表的新兴地方剧种。

戏曲艺术经元、明两代后迎来了自身发展历史的第三个高峰,并由传奇时代向地方戏时代过渡。新生的说唱曲种经变异、嫁接和融合后大量涌现,营造出曲艺发展史上的第二个黄金时代。宫廷乐舞不断完善后让位于各民族民间舞蹈的兴盛,而各民族民间音乐的混融、乡土音乐与市井音乐的合流,使清代音乐更具有了近代音乐风格的导向。

四、中国民族音乐新起点

到了清末,外来音乐,主要是西方音乐传入,它们以不同于以往任何传统音乐的“新音乐”形式出现,使中国整体呈现出传统音乐、西洋音乐和新音乐3种音乐样式并存的格局。此时,我国传统音乐在新的社会和文化变革的冲击下,呈现出新的特点。

(一)多元化

这一时期的传统音乐一方面吸收新文化和新音乐的养分,在音乐形式和构成上进行了改进和创新;另一方面,也有部分传统音乐改革力度较小或并未进行改革,而是着力保持原有的音乐风貌,如古琴音乐和一些传统器乐合奏音乐、宗教祭祀音乐等。新文化与传统文化的碰撞交融,使这一时期的传统音乐呈现出多元化的特点。

(二)职业化

中国传统音乐的发展以职业化或半职业化的艺术部类为代表。有的拥

有较多的职业团体和艺术家,如戏曲音乐、说唱音乐;有的以半职业或业余活动居多,如传统器乐;有的则大多属于业余活动,如民歌和歌舞。清末以来,随着社会形势的发展和社会生活的演变,不少民间艺人纷纷落脚于城市,并在城市中寻求固定的观众和固定的演出场所,寻求与城市社会生活相适应的运作方式。随着演出团体和固定的职业表演场所增多,艺人们更加注重技艺的精进和内容与形式的革新,这使得清末民初的传统音乐职业化进一步加深。

(三)商业化

城市经济的繁荣给传统音乐的生存与发展带来了较好的物质条件。进一步促进了艺人之间的竞争与交流,推动了艺术水准的提高和艺术体裁的更新,不适于社会发展和人民需求的艺术形式则逐渐被淘汰。同时,传统音乐商业化也使我国传统的民间艺术成为资本主义经济的商品,在经济利益的驱动下,容易受到低级、庸俗审美趣味的不良影响。

五、中国民族音乐传播的意义

对民族音乐文化研究的关键,是我们如何来把握音乐文化传播的功能。

首先,它满足实现了各个时期或地区、各个民族或地区、社会各阶层、各年龄结构与职业结构的人们对音乐的需求,并实现了演唱对人的多种形式与多方面的影响。

其次,音乐的正面导向和信息反馈,使民族的、地区的、历史的音乐风格得到群体的共同认可,并以相对稳定的形态而成为民族民间音乐艺术独特性的标志。

再次,音乐的传播与反馈双向交流的和谐或完美与否,在检验着音乐创作者的成果,并使其成为创作成功与失败的尺度。

最后,民族音乐传播作为唯一技术手段保存了音乐风格和音乐艺术作品,使它有可能在空间中扩展、在时间中延续并成为人们在声乐艺术上继承、革新行为的现实基础。在人类社会早期,没有任何传播媒介的条件下,音乐传播是面对面进行的。歌唱语言信息直接输入听众耳朵并在听众的大脑中记忆与储存,在群体接力式的传播中,歌曲保存下来了。而在拥有现代传播媒介的当代音乐传播中,民族音乐能更精确地保存下来。光碟、唱片不仅随时随地让更多的人听到歌声和乐曲,而且传播成为歌唱家永不消失、嘹亮如初的“保护神”。所以,对作曲家、歌唱家而言,欣赏者和音乐作品的成熟程度是如何划分音乐文化层次和对文化信息广泛传播的充分理由。