

785

785
789

中国传统音乐概论

杜亚雄 桑海波著

首都师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国传统音乐概论/杜亚雄, 桑海波著. - 北京: 首都师范大学出版社, 2000. 9

ISBN 7 - 81064 - 105 - 0

I. 中… II. ①杜…②桑… III. 传统音乐 - 概论 - 中国
IV. J609.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 63111 号

ZHONGGUO CHUANTONG YINYUE GAILUN

中国传统音乐概论

首都师范大学出版社

(北京西三环北路 105 号 邮政编码 100037)

北京首师大印刷厂印刷 全国新华书店经销

2000 年 9 月第 1 版 2000 年 9 月第 1 次印刷

开本 850×1168 1/32 印张 9

字数 225 千 印数 0,001~1,000 册

定价 16.00 元

目 录

绪 论 中国传统音乐的界定及分类	(1)
第一章 中国传统音乐的构成	(8)
第一节 民间音乐	(8)
一、民间歌曲	(9)
二、民间歌舞	(22)
三、民间说唱	(24)
四、民间戏曲	(26)
五、民间器乐	(30)
第二节 文人音乐	(36)
一、器乐音乐	(36)
二、唱诵音乐	(41)
第三节 宗教音乐	(53)
一、诵经调	(55)
二、圣赞歌	(57)
三、宗教器乐	(59)
四、宗教说唱	(61)
五、宗教戏曲	(62)
六、宗教乐舞	(64)
第四节 宫廷音乐	(67)
一、外朝乐	(68)
二、内廷乐	(74)
第二章 中国传统音乐的音乐体系及其支脉	(80)
第一节 中国传统音乐的音乐体系	(80)
一、中国音乐体系	(80)

二、欧洲音乐体系	(83)
三、波斯—阿拉伯音乐体系	(84)
第二节 中国音乐体系的支脉	(86)
一、秦晋支脉	(86)
二、北方草原支脉	(99)
三、荆楚武陵支脉	(107)
四、齐鲁燕赵支脉	(121)
五、吴越支脉	(130)
六、巴蜀支脉	(138)
七、青藏高原支脉	(145)
八、滇桂黔支脉	(153)
九、闽台支脉	(176)
十、粤海支脉	(182)
十一、客家支脉	(188)
十二、台湾山地支脉	(194)
第三节 欧洲音乐体系的支脉	(202)
一、东部支脉	(202)
二、西部支脉	(210)
第四节 波斯—阿拉伯音乐体系的支脉	(215)
一、塔里木支脉	(216)
二、帕米尔支脉	(227)
三、河中地支脉	(230)
第三章 中国传统音乐的艺术特色	(234)
第一节 中国传统音乐的音乐形态特征	(234)
一、音高方面的特征	(234)
二、拍值方面的特征	(237)
三、均宫调体系	(241)
四、旋律发展手法	(246)
五、传统音乐的曲式	(254)

第二节 中国传统音乐的美学特征.....	(259)
一、“天人合一”的哲学基础.....	(259)
二、“气盛化神”的审美追求.....	(262)
三、“立象尽意”的最高境界.....	(264)
第四章 建立以中国传统音乐为母语的音乐教育体系.....	(267)
后 记.....	(276)

绪论 中国传统音乐的界定及分类

音乐是一种人们为了表达思想感情而创造或选择的、以乐音和噪音为表现媒介和载体的、超出语词功能之外的成系统的行为方式。根据民族音乐学家的调查,全世界 2000 多个民族中的每一个民族,无论其历史长短,人口多少,都拥有自己独特的音乐文化,所以,音乐是世界上每一个民族共同体都拥有的一种文化事项。我们把某一民族共同体所创造和拥有的独特音乐文化称为这一民族的音乐,如汉族音乐、维吾尔族音乐、德意志族音乐、法兰西族音乐等。

中华民族的民族音乐称为中国民族音乐,中国民族音乐不仅包括了汉族音乐,也包括我国 55 个少数民族的音乐。在汉语中,中国民族音乐可简称为“民族音乐”。

中国民族音乐可以根据不同的研究目的从多种不同的角度加以分类。如可按照其产生时代,以 1840 年鸦片战争为界,分为古代音乐和近现代音乐;可按其创作的性质,分为人民群众集体创作的民间音乐和音乐家个人创作的专业或业余创作音乐;可以按流行的层面分为民间音乐、宫廷音乐、宗教音乐和文人音乐;还可按题材、体裁等不同的标准分类。

中国传统音乐是从我国民族音乐中按照音乐的形式和风格特征所划分出来的一个极为重要的类别。“传统”一词在现代汉语中是指目前存在于制度、思想、文化、道德等各个领域中的、从历史上传承下来的社会习惯力量^①。传统在历史中逐渐形成,世代相传,同时也是一种现存的社会力量,它对人们的社会行为有无形的控制作用。传统一旦形成,就会具有相对的稳定性,并在稳

^① 《辞海》, 242 页, 上海辞书出版社, 1989 年。

定发展的基础上，形成一定的模式。从另一方面看，传统也不是成不变的，变异性也是它的一个重要特征。传统的相对稳定性使传统得以延续，它在传统的形成和发展中，起着承上启下的作用。一定的地域的、民族的、社会的传统，总是受人们的心理因素支配的。这种独特的心理，决定人们对祖先遗留下来的传统不会轻易放弃，而要千方百计地将它一代一代传下去。同时，传统的变异性是其发展的驱动力，没有变异，传统就不能适应新的形势和条件。在很多情况下，传统如果不变异也就不能发展。传统并不是一尊不动的石像，而是一条川流不息的江河，它从远古奔腾而来，向着未来滚滚而去，既具稳定性，又有所变异，既古老而又年青。

根据“传统”一词的内涵和它既有稳定性又有变异性的特征，不难看出中国传统音乐应当是指中国人运用本民族固有方法、采取本民族固有形式创造的、具有本民族固有形态特征的音乐，其中不仅包括在历史上产生、世代相传至今的古代作品，也包括当代中国人用本民族固有形式创作的、具有民族固有形态的音乐作品。

中国传统音乐是在近现代才出现的一个概念。在 1840 年以前，所谓中国音乐就是指中国传统音乐。鸦片战争以后，西学东渐，在西方音乐文化的影响下，不少中国人在学习西方音乐的技术和基础理论以后，借鉴或按照那种技术和理论创作出来的音乐和中国古代音乐在各方面都有所不同，这样，“中国音乐”一词的含义也就发生了根本的改变。在现代汉语中，“中国音乐”便不仅是指古代传承下来的音乐，也指中国人按西方音乐理论创作和改编的音乐。为了把作为“国粹”的音乐和接受西方影响后创作出来的新作品加以区别，从本世纪二三十年代起，人们便用“国乐”来认指从古代传承下来的、在近代又有所发展的属于“国粹”的音乐，而用“新音乐”来认指那些学习过西方音乐的人所写的音乐。陈洪先生在《国乐的定义》一文中指出“在闭关自守的时

代，乐便是乐，无所谓中西；海禁开，‘西乐’来，才有人给它起个称号，叫做‘中乐’，藉以区别于‘西乐’；和用‘中文’、‘中画’、‘中医’等名词用以区别于‘西文’、‘西画’、‘西医’等一样……于是‘国文’、‘国画’、‘国医’、‘国术’等名称乃相继出现，‘中乐’也便改成了‘国乐’”^①。可见，中国传统音乐和新音乐的区别是其形式及风格特征，而不在于创作时间的先后。它是在上世纪末以后逐渐形成的一个和新音乐相对的概念，它和新音乐相反相成，也是相辅相成的。

本世纪初创作的学堂乐歌，因其音乐形态特征更多是从西方音乐中借鉴而来的，故不是中国传统音乐；钢琴独奏曲《牧童短笛》固然是民族音乐作品，因其表演形式不是中华民族所固有的，也不是中国传统音乐。反之，由于采用了中华民族固有的形式，比学堂乐歌产生的晚得多的北京琴书、陇剧、吉剧等剧种和曲种是中国传统音乐。二胡独奏曲《二泉映月》、《流波曲》也属于传统音乐的范畴，因为它们的形式是本民族固有的，其形态也具有本民族固有特征。

概念有内涵和外延两个方面，定义是明确概念内涵的逻辑方法，而划分是明确其外延的逻辑方法。在我们弄清了中国传统音乐的定义之后，应当研究其划分问题。只有这样，才能使中国传统音乐的概念得到明确。

划分是把一个概念的外延分为几个小类的逻辑方法。在划分中，被划分的事物称为母项，划分出来的小类则称为子项。对一个概念进行划分，必须遵守下面三个规则：1. 划分出来的各个子项应当互不相容。所谓子项互不相容，就是说，各个子项之间都有全异关系。如果有两个子项之间不是全异关系，那么，就有一些事物，既属于这个子项又属于另一个子项，这就会引起混乱。违反了这一条规则，就会犯子项相容的错误。2. 各子项之和必须穷尽母项。所谓各子项之和穷尽母项，就是各子项之和等于母项，

^①陈洪：《国乐的定义》，刊《音乐教育》，1934年12月2卷12期。

也就是说，任何一个属于母项的事物都属于一个子项。如果子项之和和不穷尽母项，那么，必有一些属于母项的事物被遗漏了。违反了这条规则，就要犯子项不穷尽的错误。3. 每次划分必须按同一划分标准进行。如果不按同一标准划分，各个子项之间的关系便不能明确，就不可能有正确的划分。

目前，一般把中国传统音乐分为五大类，即民歌、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐和民族器乐。这种分类法最早见于由中央音乐学院中国音乐研究所编写的《民族音乐概论》一书。这本书于1964年作为中央音乐学院教材出版后，便成为全国各音乐院校的民族音乐教材或教材的蓝本而延用至今，影响十分深远。在这本书引言中说：“民族音乐在它的长期历史发展过程中，形成了传统音乐的五大类：歌曲、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲和器乐。这五大类，是几类体裁的总概念。每一类的音乐，其体裁和形式都是多种多样的。”^①这就是我们平常所说的五大类分类法。

这种分类法是以吕骥先生在1946年提出的对中国民间音乐的分类为基础，并对其进行修改的产物。吕先生在《中国民间音乐研究提纲》一文中把中国民间音乐分为民间劳动音乐、民间歌曲音乐、民间说唱音乐、民间戏剧音乐、民间风俗音乐、民间舞蹈音乐、民间宗教音乐和民间乐器音乐等八类^②。不难看出，这一分类犯有子项相容的错误。如劳动号子便既属于民间劳动音乐又属于民间歌曲音乐，民间风俗音乐与民间歌曲音乐、民间舞蹈音乐及民间乐器音乐之间亦有子项相容的情况。为了避免子项相容，不能不对这种分类法进行修改。因为民间劳动音乐主要是劳动歌曲，所以被并入民间歌曲音乐类，民间风俗音乐可分为声乐和器乐两部分，故将声乐部分归入民间歌曲音乐类，将器乐部分归入民间乐器音乐类，同时删去了宗教音乐类，这样便成了五大类^③。这种分类法本来是对中国民间音乐体裁的分类，为了使它能够适应

① 《民族音乐概论》，2页，人民音乐出版社，1964年。

② 吕骥：《中国民间音乐研究提纲》，见《民间音乐论文集》，东北书店，1948年。

③ 伍国栋：《中国民间音乐》，51页，浙江教育出版社，1995年。

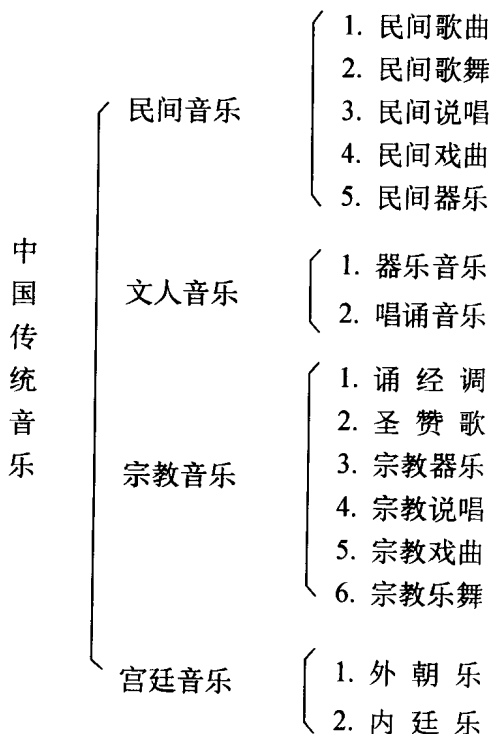
中国传统音乐的情况，便将“民间”二字删去。这样，民间音乐中的五大类体裁“歌曲、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲和器乐”就变成了中国传统音乐的五类体裁。由于现代汉语中的“音乐”和古代汉语中的“乐”有所不同，而与西方语言中的“music”一词的含义基本相似，又因为我国绝大多数音乐院校都不包括舞蹈专业，在音乐院校开设歌舞音乐课有一定的困难，故大多数院校在教学中都把歌舞音乐这一大类归并到民歌类中去。这样一来，五大类就变成了四大类：民歌、民族器乐、说唱(或称“曲艺”)音乐、戏曲音乐。长期以来，各主要音乐院校和师范院校的民族音乐课就是按照这种分类法来分别开课的。

实际上，民族音乐、传统音乐和民间音乐是三个不同的概念，民族音乐包括传统音乐和新音乐，而民间音乐只是传统音乐中的一个类别。然而，长期以来在高等院校的教学中，一直运用这三个概念中最小的一个概念，即民间音乐的概念来取代传统音乐的概念，有的学者甚至用民间音乐的概念来取代民族音乐的概念。如上面提到的《民族音乐概论》一书，顾名思义是研究民族音乐的，然而它根本没有讨论新音乐，似乎新音乐就不是民族音乐似的。这就给学生一个错觉，民族音乐不包括新音乐在内。这本书从内容上看，除在第一章古代歌曲一节讨论了几首汉族古代文人创作的歌曲，在民族器乐部分涉及了古琴音乐之外，其它所有的章节所讨论的都是属于民间音乐范围的作品。这就给了读者另一个错觉：传统音乐即是民间音乐及文人创作的艺术歌曲和琴曲，此外，传统音乐也就没有其他类别了。

我国的传统音乐是十分丰富多彩的，除了民间音乐之外，它还包括宫廷音乐、宗教音乐和文人音乐三个部分，这四部分的总和才是中国传统音乐的全部。歌曲、戏曲、说唱等民间音乐中的体裁不能囊括宫廷音乐、宗教音乐和文人音乐中的全部体裁。如佛教音乐中的“梵呗”、道教音乐中的“韵腔”、文人音乐中的“读书调”和“诗词吟诵调”的曲调构成原则与民歌及古代艺术

歌曲有很大的不同，而不能用“歌曲”这一概念来概括。将宫廷音乐中的导迎乐和巡幸乐归入器乐音乐或歌舞音乐亦是不合适的。不难看出，五大类分类法是一种不能穷尽传统音乐母项错误分类法，错误的东西是应当坚决改正的。在传统音乐的研究领域中，我们应当抛弃这种分类法。

我们认为中国传统音乐可按照流行的社会层面分为四大类，其中的每一类又可分为若干小类。下面是中国传统音乐分类总表：



五大类分类法是 50 年代末，由中国音乐研究所举办“民族音乐研究班”集体编写《民族音乐概论》一书时提出来的。由于受

到当时社会上流行的极左思潮的影响，这本书的编写者们扩大民间音乐的外延，把其他类别中一切被认为是值得继承品种(如汉族文人音乐中的琴曲和艺术歌曲)都包括进来，同时又用外延扩大了民间音乐的概念，把主要是为所谓“统治阶级”服务的品种从“传统音乐”中排除出去。

尽管民间音乐是传统音乐中最重要的一个类别，学习传统音乐应以民间音乐为主，但是用民间音乐取代传统音乐的作法却是完全错误的。这种受极左思潮影响而产生的错误思想及其实践给中国传统音乐学习和研究造成很严重的后果，带来了许多困难和问题。因为五大类分类法把文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐放在被遗忘的角落里，所以在音乐院校的民族音乐教材中便无有关内容，搜集和研究计划中也没有它们的位置。传统音乐中的吟诵古典诗词的曲调几乎没有人去搜集和整理，学习民族声乐的学生中很少有人知道如何吟诵唐诗宋词。宫廷音乐几乎无人问津，大多数学习中国古代音乐史的学生也不知道它应当包括哪几个类别，宗教音乐亦很少有人去搜集整理和进行研究，学习民族音乐的学生大都说不出它有哪些品种。

全面了解我国传统音乐是建设中华民族新音乐文化的需要，为达此目的，我们应当加强对各类传统音乐的研究和学习，改变用民间音乐五大类代替传统音乐四大类的状况。只有这样，我们才能全面地了解我国的传统音乐，从而能够全面地继承、利用和改造它们，为发展中华民族的音乐文化做出贡献。

第一章 中国传统音乐的构成

第一节 民间音乐

民间音乐一般系指由人民群众集体创作的、主要依靠口头传播而流传在民间的音乐。与其他类别的传统音乐相比较，由于它是由民众集体创作的，而又主要依靠口头传播，所以在内容和形式两方面都具有变异性。我们经常可以看到一首民歌、一支民间器乐曲牌或一段戏曲唱腔，在不同时间、不同地点或由不同的人表演时便有所不同。形成变异的原因是多方面的：可能是由于地区的不同，可能是由于内容的不同，也可能由于不同表演者的审美角度不同而有不同的处理。

中国各民族民间音乐中的各类音乐体裁都是在人民生活中历史地形成的，每个民族都有不同的生活方式、各自的发展历史和各异的文化背景，在此基础上形成了本民族的音乐文化、不同的音乐观和音乐体裁，同时也有着不同的体裁分类标准。汉族民间音乐一般依据表演形式分为五大类，即：民间歌曲、民间歌舞、民间说唱、民间戏曲和民间器乐。我国少数民族民间音乐的体裁分类法与此基本一致，但各民族民间音乐体裁又有各自的特点，如藏族民间流行的“鲁谐”，不仅包括民歌，也含有歌舞音乐。又如德昂族的“葫芦箫哀调”的表演形式是演奏一段葫芦箫，唱一段歌，包括了器乐和民歌两个部分。这里，我们把我国民间音乐分为五大类别加以介绍。

一、民间歌曲

民间歌曲是人民的心声，是人民群众在长期实践中，经过广泛的口头传唱所形成发展起来的，用以表达自己的思想、感情、意志和愿望的一种艺术形式。民歌与人民的生活有着最直接、最紧密的联系，同时也是各民族民间音乐的重要基础之一。

民歌源于民间，流传于民间，是人民群众的集体创作和集体智慧的结晶，也是我国各族人民都很喜爱的一种艺术形式。民歌反映和记录了各个历史时期人民的生活和各个民族和各个地区不同的风俗，因此，民歌除具有音乐学价值外，还可为历史学、民族学、人类学等人文学科提供宝贵的研究资料。

民歌的曲调具有简练、质朴、生动、灵活的特点。民歌在曲式结构上多种多样，但大都是单乐段的分节歌。民歌的结构短小精悍，节奏灵活多变，音乐形象生动鲜明，音乐语言通顺流畅。

民歌的歌词感情真挚、形式完美、题材丰富多样，民歌歌词的特点使民歌产生了强烈的艺术效果，内容和形式的完美统一，使民歌能够代代相传，有着深远的影响。

汉族民歌一般按演唱场合的不同可分为“号子”、“山歌”、“小调”三大类。少数民族则各自有不同的分类标准，如蒙古族依据节拍形式分为散板的长调和有板的短调；裕固族根据歌词有韵与否分为“耶尔”和“非耶尔”；哈萨克族根据曲调的性质分为“月伦”和“安”；朝鲜族则根据每首民歌最初产生的地理环境，分为“西道”、“南道”、“中部”民谣三类。同时差不多每个民族都有两种以上的体裁分类方法，如蒙古族民歌除按节拍分类外，还可以按演唱的场合分为“图林道”和“育林道”两类。“图林道”是在庄重严肃的场合所唱的酒歌和宗教仪式歌等；“育林道”包括讽喻歌、情歌等日常演唱的民歌。裕固族民歌也可按演唱的场合分为牧歌、情歌、酒歌、劳动歌等不同的类别。朝鲜族民歌除按地域分类外，还可以按最初产生的环境，分为劳动民

谣、抒情民谣、叙事民谣和风俗民谣等类别。

汉族民歌中的“劳动号子”是伴随劳动而歌唱的一种民歌，在各汉族居住地区都曾广泛地流传过。由于各地方言的不同，各地亦有不同的称呼，如北方称为“吆号子”，南方称为“喊号子”，西南有的地区称为“哨子”等。劳动号子大多是在集体性的劳动中演唱的，它和劳动的节奏、劳动时的情绪和劳动中的吆喝声有着密不可分的联系。它产生于劳动、依附于劳动，既有鼓舞劳动、调剂精神的作用，也有组织劳动、协调动作的功能，它是劳动的亲密伙伴。

劳动号子和劳动动作紧密地联系着，配合不同劳动的号子在节奏、节拍方面也各有特点。一般说来，劳动号子的节奏性与劳动强度成正比，劳动强度越大，劳动号子的节奏性也就越强，劳动的强度越小，号子的节奏也就越自由。号子的旋律也和劳动强度有关，劳动强度越大，号子的旋律越简单，劳动的强度越小，号子的旋律就越复杂，旋律性也就越强。汉族劳动号子的结构一般比较短小，曲调比较单纯，随着动作的反复而连续不断地反复。在某些劳动过程中，由于劳动环境复杂多变，其各阶段的曲调有所不同，如将其各阶段的曲调连接起来，便可构成多段体的劳动号子。如川江号子便包括了平水号子、见滩号子、上滩号子、拼命号子、下滩号子等，各段的旋律及节奏都有所不同。汉族劳动号子的基本演唱形式是一领众和，包括有半句中的和腔、唱完一句后的和腔、联句式 and 腔及领唱与和腔相互交错等不同的形式。

例 1

嗵 咚 嗵

1=B $\frac{2}{4}$

湖 北

$\dot{1}$ 5 5 $\dot{2}$ $\dot{1}$ 1 | $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ | 5 3 5 $\dot{5}$ $\dot{1}$ 3 5 |
(领)一把(吆) 扇子(哟)(合)(呀儿呀哟哟)(领)竹 骨 子 编 (哪)

5 5 5 $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{1}$ 5 5 $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ |
(合)(哟儿哟儿喂),(领)抬 手(吆) 扔 在 (那) (合) (呀儿呀哟哟)



劳动号子是劳动者的精神支柱，是在劳动时发自内心的呼声。在艰苦的劳动中它可以减轻疲劳，在一般性劳动中它可以抒发情绪，增加乐趣。随着现代科学技术的发展，机械化生产代替了笨重的体力劳动，汉族的劳动号子已在近几十年里大量消亡，但是它作为民歌仍然具有艺术价值，值得我们学习和研究。作为人类文明的精神遗产，我们也应当创造条件，使它能够得到继承。

山歌，是指劳动号子以外的各种不同类型的山野歌曲，它是汉族农民们在山上和田间为表达情感、抒发内心而即兴编唱的小型歌曲。山歌不受劳动动作的制约，在音乐形式上比较自由，深受人民的喜爱。汉族的山歌包括高腔山歌、平腔山歌和矮腔山歌三种不同的类型。高腔山歌节奏自由，常用散板，音域宽广，曲调舒展高亢，常带有拖腔，曲调富有装饰性，出现各种不同类型的摇声，在高音区常用假声演唱，最富有山野气息，如流行在甘肃一带的“少年”中的“河州大令”。平腔山歌节奏较为自由，但大体规整，用真嗓演唱，可参看例二云南民歌《弥渡山歌》。矮腔山歌节奏规整，律动鲜明，结构也比较均衡，如四川民歌《太阳出来喜洋洋》和云南民歌《放马山歌》。

北方流行的汉族山歌，多为以两个乐句构成的单乐段，南方的汉族山歌，多为四句，由于某些衬腔穿插变化，形成了不同的

变体结构，如三句半，五句半等。山歌的歌词多即兴编唱，语言质朴精炼。与劳动号子和小调相比，汉族山歌更具乡土气息和地方特色，汉族山歌的演唱方式往往是独唱和对唱。

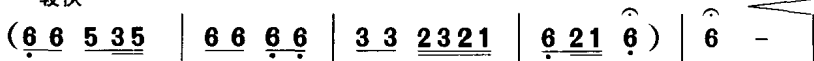
例 2

弥 渡 山 歌

1 = A $\frac{2}{4}$

云 南

较快



1. (咳

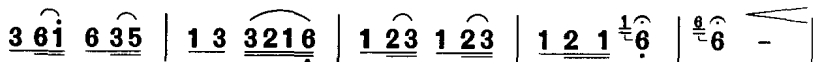
2. (咳



哪!) 山对 山来 岩对 岩, 蜜蜂 采花 顺山(尼)来,

(3 2 3)

哪!) 山对 山来 岩对 岩, 小河 隔着 过不(尼)来,

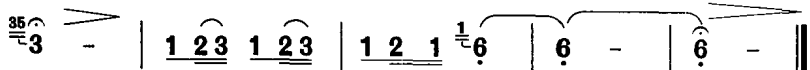


蜜蜂 本为 采花死, 梁山 伯为 祝英(尼)台。(咳

(3 6 5)

(3 2 3)

哥抬 石头 妹兜土, 花桥 搭起 走过(尼)来。(咳



哪!) 梁山 伯为 祝英(尼)台。

(3 2 3)

哪!) 花桥 搭起 走过(尼)来。

小调又叫小曲，是汉族民歌中的又一种体裁，凡是日常生活中演唱的小型民歌都属于小调的范畴。小调广泛流传在民间，它不像山歌主要流行在农民中，其发展和流传一直和城镇相联系。小调不仅反映农民的思想感情，也反映出城镇居民、手工业者、商人及其它社会阶层的愿望和要求。小调的题材非常丰富，从日常生活中的风土人情、神话故事到爱情婚姻、社会事件在小调中