




# 民族音乐舞蹈概论



颜春英 邹雅菁 邱毅◎著

吉林人民出版社

2016年度湖南省哲学社会科学基金一般项目，项目编号16YBA225，  
项目名称“湖南湘文化背景下大筒艺术的传承与发展研究”。



颜春英 邹雅菁 邱毅◎著

# 民族音乐舞蹈概论

吉林人民出版社

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

民族音乐舞蹈概论 / 颜春英, 邹雅菁, 邱毅著. -- 长春 : 吉林人民出版社,

2017.6

ISBN 978-7-206-14082-2

I. ①民…

II. ①颜… ②邹… ③邱…

III. ①民族音乐研究 - 中国 ②民族舞蹈 - 研究 - 中国

IV. ①J607.2②J722.22

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第163386号

## 民族音乐舞蹈概论

---

著 者: 颜春英 邹雅菁 邱 毅 封面设计: 蜀铭文化

责任编辑: 陆 雨

吉林人民出版社出版 发行 长春市人民大街7548号 邮政编码: 130022

印 刷: 长春市中海彩印厂

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 14.75 字 数: 306千字

标准书号: ISBN 978-7-206-14082-2

版 次: 2017年8月第1版 印次: 2017年8月第1次印刷

定 价: 30.00元

---

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系

## 前 言

民族音乐和民族舞蹈是我国文化与艺术的瑰宝，有别于其他只涵盖音乐或舞蹈内容之一的同类书籍，本书力求将民族音乐理论、民族器乐和民族舞蹈进行统一的介绍，其中民族器乐为本书的重点。本书以民族音乐和民族舞蹈为研究对象，集中研究了民族音乐的基本知识、民间歌曲与歌舞音乐、民族器乐的演奏和民族音乐与民族舞蹈的结合等问题，其中尤其着力于探讨民族乐器音乐与演奏，具有一定的实践指导意义。中国民族音乐舞蹈不仅包括了汉族的音乐和舞蹈，也包括其他少数民族的音乐舞蹈，本书兼顾汉族与少数世族的歌种、舞种、曲种等音乐形态做了细致分析。

本书内容共分四章，第一章介绍了民族音乐的基本知识，第二章介绍了民间歌曲与歌舞音乐的相关内容，第三章是民族器乐的特点、分类和演奏等，第四章简述了民族音乐与民族舞蹈的结合。本书是对民族音乐舞蹈研究的集结荟萃，希望能为相关的学习与研究提供借鉴和参考。

全书的四章中，第一章第一节、第三章由主编颜春英撰写，共计约12.2万字；第一章第二节至第六节、第二章与第四章第四节部分内容由邹雅菁撰写，共计约10万字；第四章第一节至第三节、第四节部分内容由邱毅撰写，共计约8.4万字。由于编者的能力所限，始终难免存在疏漏，望广大读者、专家批评指正。

编 者

2017年5月1日

# 目 录

第一章 民族音乐综述·····	001
第一节 民族音乐的基本概念·····	001
第二节 民族音乐的历史与发展·····	004
第三节 民族音乐的基本属性·····	008
第四节 民族音乐的特征·····	011
第五节 民族音乐的体系·····	016
第六节 民族音乐的调式·····	020
第二章 民间歌曲与歌舞音乐·····	025
第一节 民歌的概述·····	025
第二节 歌舞的概述·····	031
第三节 汉族的民歌·····	033
第四节 汉族的歌舞·····	042
第五节 少数民族的民歌·····	047
第六节 少数民族歌舞及其音乐·····	058
第三章 民族器乐的演奏·····	063
第一节 民族器乐的发展与特点·····	063
第二节 民族器乐的分类·····	067
第三节 独奏乐器音乐与演奏·····	072
第四节 合奏乐器音乐与演奏·····	124

第四章 民族音乐与民间舞蹈·····	151
第一节 舞蹈与音乐的结合·····	151
第二节 民间舞蹈音乐中的节奏·····	153
第三节 舞蹈身段与音乐韵律·····	155
第四节 我国主要民族民间舞蹈·····	161

## 第一章 民族音乐综述

中国民族音乐是中华民族在其自身历史进程中创造的全部音乐。它包括有几千年悠久历史的传统音乐和近现代音乐家创作的具有中国民族风格和中国气派的各种民族音乐。

### 第一节 民族音乐的基本概念

#### 一、民族民间音乐的概念及其范畴

民族音乐，是指按人群和地域分属的各个不同民族自己创造的音乐艺术，具有鲜明的民族特色。我国的民族音乐，是中华56个民族在古往今来几千年的历史长河中创造的音乐财富。

我国的民族音乐，包括以时期分属的传统音乐与现代新音乐两大部分。现代新音乐，一般来说，是指“五四”时期以来的专业性音乐艺术。诸如各种题材、体裁与形式的声乐曲、器乐曲，包括大合唱、交响乐、歌剧、音乐剧等等。传统音乐，大体是指“五四”时期以前的音乐艺术。本书将主要论述传统音乐部分。

传统音乐，包括以作者分属的两大部分。一部分是以专业性创作为主的文人音乐、宗教音乐、宫廷音乐。文人音乐，大都是文人创作的自娱自赏的音乐，诸如琴歌、古琴曲、琵琶曲、各种抒情歌曲等。宗教音乐，包括道教音乐、佛教音乐和其他宗教性质的声乐曲与器乐曲等。宫廷音乐，有为宫廷祭祀活动和朝会议礼所用的雅乐和宴享宾客等的燕乐（俗乐），是由宫廷御用乐人制作与演出的音乐艺术。另一部分是以群众集体性业余创作为主的民间音乐。本书将主要论述民间音乐部分。

民间音乐，包括以体裁分属的民间歌曲（含一般民间歌曲和民间舞歌、灯歌、秧歌）、民间器乐、曲艺音乐和戏曲音乐。这四部分音乐是一脉相承的一根藤上的瓜果，它们具有不同程度的血缘关系，彼此之间没有不可逾越的鸿沟。如：民歌中的田歌、小调，有时也用作舞歌、灯歌（如湖北应城《绣荷包》）；民歌不唱只奏，形成器乐曲；民歌联唱故事情节，形成只讲唱故事的属于联曲体的曲艺音乐；以歌舞表演故事则属于曲牌联缀体的戏曲音乐。湖北荆州花鼓戏（撒竹笋），就是一首多栖的非常珍贵的韵曲调。

此曲开始在D羽调式，接着转同主音D宫调式到D徵调式，再转G宫调式。在如此

短的歌曲中转如此多的调性，是少有的，珍贵的。它是当地民歌中有，民间器乐“江汉丝弦”中有，曲艺“汉滩小曲”中有，戏曲中也有的“多栖型”歌曲。分别属于徒歌、演奏、讲唱故事与表演故事等不同的范畴。

## 二、民族民间音乐的分类

民间音乐的各种体裁，又包括如下一些不同的类别或声腔系统。

### （一）民间歌曲的类别

1. 号子类，属于强劳动歌曲。如《黄河船夫号子》、《川江船工号子》、湖北放排号子《大河涨水》、山西挑担号子《走绛州》等。

2. 田歌类，属于田野农事劳动歌曲。如湖北栽秧歌《喇叭调》、江苏《杨柳青》等。

3. 山歌类，属于户外抒情性歌曲。如山西《三天路程两天到》、陕西《走西口》、湖北《高坡跑马路不平》。

4. 小调类，属于户内的抒情性歌曲。如山西《绣荷包》、江南《孟姜女》。

5. 舞歌类，属于舞唱形式的歌舞音乐。包括各种灯歌、花灯、花鼓、采茶、秧歌、堆谢、囊玛等。如陕西《跑旱船》、湖北灯歌《龙船调》等。

6. 儿歌类，属于儿童自己唱的歌曲和摇儿歌曲。如湖北《三岁伢上学来》、北京《水牛儿》、湖南《鸭婆子呷呷》、放牛唱的《骂歌子》等。

7. 风俗歌类，属于各个民族中带有特殊风俗性的歌曲。如土家族的十姊妹歌《一对鸳鸯飞过河》、回族宴席曲《青溜溜的青调》等。

### （二）民族民间器乐曲的类别

1. 锣鼓乐类，如《斤求两》、打溜子等。

2. 吹管乐类，如《喜相逢》、《百鸟朝凤》等。

3. 击弦乐与弹弦乐类，如《十面埋伏》、《浔阳琵琶》等。

4. 拉弦乐类，如《二泉映月》等。

5. 吹打乐类，如《将军令》、《水龙吟》等。

6. 丝竹乐类，如《行街》、《春江花月夜》等。

### （三）曲艺音乐的类别

1. 鼓词类，即通常所说的大鼓类。如京韵大鼓《林冲发配》、《丑末寅初》等。

2. 弹词类，如苏州弹词《情探》、《木兰辞》等。

3. 渔鼓（道情）类，如河南坠子《三堂会审》等。

4. 琴书类，如山东琴书《梁祝下山》等。

5. 俗曲类，如四川清音《昭君出塞》、湖北小曲《秋江》等。

6. 韵诵类，如四川三才板，还有一些地方的莲花落等。

7. 舞唱类，如东北二人转、凤阳花鼓、湖北三棒鼓等。

### （四）戏曲的声腔系统

1. 高腔系统，如湘剧高腔《打猎回书》、川剧《王魁》等。

2. 昆曲系统，如昆曲《牡丹亭》等。



3. 梆子腔系统, 如豫剧《花木兰》、河北梆子《蝴蝶杯》等。
4. 皮黄腔系统, 如京剧《玉堂春》、《二进宫》, 汉剧《宇宙锋》等。
5. 打锣腔系统, 如黄梅戏《天仙配》、楚剧《蔡鸣凤辞店》等。
6. 梁山调系统, 如湖南花鼓戏《刘海砍樵》、《访友》等。
7. 调子腔系统, 如广西采调《王三打鸟》等。
8. 滩簧调系统, 如越剧《楼台会》等。
9. 鼓腔系统, 如评剧《马寡妇开店》、《花为媒》等。
10. 弦索调系统, 如陕西迷胡《屠夫状元》等。
11. 歌舞腔与傩戏系统, 如二人转拉场戏《马前泼水》、各地傩戏。
12. 古南曲系统, 如梨园戏《陈三五娘》。
13. 兄弟民族戏曲。

### 三、民歌、器乐、曲艺、戏曲的分类

#### (一) 民歌中的歌种

1. 号子类的打碓号子、放排号子、船工号子等。
2. 山歌类的山歌(高腔、平腔、低腔山歌)、花儿、信天游、爬山调、山曲、牧歌等。
3. 舞歌类的灯歌、秧歌、花灯、采茶等。

#### (二) 民间器乐中的乐种

1. 吹打乐类的西安鼓乐、潮州锣鼓等。
2. 丝竹乐类的江南丝竹、广东音乐、大调曲子板头曲等。
3. 锣鼓乐类的花灯锣鼓、打溜子、夹钹锣鼓等。

#### (三) 曲艺音乐中的曲种

1. 鼓词类的京韵大鼓、梨花大鼓、湖北大鼓等。
2. 俗曲类的四川清音、湖北小曲、单弦、文南词、兰州鼓子等。
3. 舞唱类的东北二人转、凤阳花鼓、湖北耍耍、三棒鼓等。

#### (四) 戏曲音乐中的剧种

1. 昆曲中的南昆(苏昆)、北昆(京昆)等。
2. 高腔中的四川高腔、湖南高腔、江西弋阳腔、浙江调腔、侯阳高腔等。
3. 梆子腔中的各路秦腔、各路山西梆子、河北梆子、河南梆子(豫剧)、山东梆子等;皮黄腔中的京剧、汉剧、湘剧、粤剧、赣剧、川剧、滇剧、桂剧等。
4. 梁山调中的四川灯戏、湖北梁山调、湖南花鼓戏、陕南花鼓戏、江西与闽西采茶戏等。
5. 打锣腔中的黄梅戏、楚剧、荆州花鼓戏、陕南花鼓戏、豫南花鼓戏等。
6. 调子中的湘南道州调子、广西彩调、云南与贵州花灯、赣南与闽西采茶戏、粤北花鼓戏和采茶戏等。
7. 滩簧调中的越剧、沪剧、锡剧等。
8. 鼓腔中的评剧、吕剧、吉剧、龙江剧等。

9. 弦索调中的河南曲子戏、陕西迷胡等。

各个类以内又有不同的曲牌、腔调、板式，等等。总之，民族民间音乐是一个浩瀚的海洋。

## 第二节 民族音乐的历史与发展

### 一、远古器乐

我国通过出土文物发现的远古乐器不少。1983年春，河南舞阳贾湖新石器时代遗址出土的16支骨笛，则是迄今约8000年前的珍品。骨笛以猛禽腿骨管制成，两端皆空。保存得最完好的一支，侧有七孔，属于“下微调（七声）音阶”。骨笛既不是竖吹（如箫），也不是横吹（如只有一端通气的笛），而是斜着吹奏。有学者认为这是笛，敦煌就有乐手飞飘于空中斜着吹管的壁画。传说歌颂大禹（约公元前21世纪）治水功绩的乐舞《大夏》，也叫《夏龠》。这两“龠”间是否有关系？学者们尚未发表意见。另外，出土文物中还发现有7000年前的陶埙，等等。

### 二、先民乐舞

《虞书·皋陶谟》载：“夔曰：‘于！予击石拊石，百兽率舞，庶尹允谐。’帝庸作歌曰：‘敕天之命，惟时惟几。’乃歌曰：‘股肱喜哉，元首起哉，百工熙哉。’”《吕氏春秋·仲夏记，古乐篇》载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙。”周代已有了雅乐、燕乐。在周朝庞大的音乐机构中，工作和学习的人员多达1 463人，开设了音乐美育、歌唱艺术、舞蹈艺术等课程。表演“六代乐舞”，包括前朝传下来的黄帝时期的《云门》、唐尧时期的《咸池》、虞舜时期的《箫韶》、夏禹时期的《大夏》、殷商时期的《大漫》和周代的《大武》。其中以《箫韶》与《大武》的规模最为宏伟。相传公元前544年，吴国公子季札看了《箫韶》，叹为观止；孔子在齐国听了《箫韶》，竟然“三月不知肉味”。可见当时音乐艺术的魅力。孔子还认为一般臣子“八佾舞于庭”是不可忍的。说明当时乐舞已在封建诸侯中竞相发展。这是古代歌舞的生动描述。

周代的音乐理论取得了巨大的成就。西周时期，已确立了黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟12个律名以及宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵7个阶名。公元前7~前4世纪，已发明了计算乐律的“三分损益法”和“旋宫法”。在百家争鸣的基础上，儒家的审美主张独占优势，从而有了《乐记》、《乐论》等音乐美学专著，有了《吕氏春秋》等书中的音乐论述。湖北随县（今随州）擂鼓墩曾侯乙墓出土的64件编钟，展现了2400年前战国时期的稀世珍宝，以当时的实物表明了我国古代乐律学的惊人发展。

古琴艺术至今已有3000年以上的发展史，伯牙、子期的记载也流传了2000多年。

### 三、《诗经》、《楚辞》

春秋时期的《诗经》有“风”、“雅”、“颂”3部分，其中主要是“风”。

“风”或称“国风”，是指“民风”，即反映广大群众的生活与愿望的民间风情。这种“风”，往往在民歌中表达出来，所以收集民歌也就是采集民风，了解民情。

《诗经》就成了我国最早记载的以四言体为主的第一部民间歌曲（含歌舞音乐）集。另外，当时的《成相篇》，据考证是迄今最早的曲艺艺术。

《楚辞》是以屈原为代表的艺术家对于战国时期民族民间文学艺术的加工和创作。在音乐方面，已有“乱”、“少歌”、“倡”等先秦时期尚属新手法以六言为主的曲式，反映了当时民族民间歌舞的发展。《宋玉答楚王问》载：“客有歌于郢中者（郢为楚都），其始曰下里巴人（最下曲名），国中属而和者数千人（属音祝，聚也，和者甚众）；其为阳阿薤（械音）露（次下曲名），国中属而和者数百人（和者亦众）；其为阳春白雪（高曲之名），国中属而和者不过数十人（和者已寡）；引商刻羽杂以流徵（五音协律最高之曲），国中属而和者不过数人而已。是其曲弥高，其和弥寡。”记述了当时已发展了各种层次和类别的音乐。“下里巴人”当属于群众创作的民间音乐，而“阳春白雪”则属于专业性质的文人创作的音乐。楚人尚巫淫祠。后汉王逸《楚辞章句》载：“昔楚国南郢之邑沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。”反映了楚人的习俗好尚和崇巫的心境。巫和歌舞又是密不可分。楚国的官员贵族中，亦不乏声名卓著的大巫，国王疑事难决则询问巫覡。可见楚国巫风之盛。屈原在《九歌》中描写了楚地民间祀神时的乐舞场面。《九歌·东君》云：“缁（gēng，大索）瑟兮交鼓，箫钟兮摇虞（jù，悬挂钟磬的柱），鸣篪（chí）兮吹竽，思灵保兮贤夸，婞（xuān，小飞）飞兮翠曾，展诗兮会舞，应律兮合节，灵之来兮敞日。”展现了2000多年前楚人鼓乐、女巫会舞祀日迎神的场景。这些风俗场面至今都程度不同地遗留在民间。

如果说，春秋时期的《诗经》主要是徒歌性的民歌，大量的是收集整理的话，那么，战国时期的《楚辞》则主要是歌舞性的民歌——民间歌舞的加工、创作和提高。

#### 四、汉魏乐府

汉代建立了“乐府”。武帝时，任李延年为协律都尉，大量搜集整理民间音乐、培养人才，发展了相和歌与相和大曲。《晋书·乐志》载：“相和，汉旧歌也；丝竹更相和，执节者歌。”相和大曲是有歌有舞有但曲（楚调，纯器乐曲），包括“艳、解、趋、乱”（或“和、送”）等结构的歌舞大曲。李延年创作有《郊祀歌》、《新声二十八解》等。另外，著名的《广陵散》、《胡笳十八拍》、《酒狂》、《幽兰》等器乐曲，都是出自汉、魏、晋、南北朝的古典名曲。

#### 五、唐代大曲

唐代建立了“教坊”，作为传习、管理宫廷所用俗乐的机构。唐明皇李隆基还有著名的“梨园弟子”。开元二年（公元714年），置内教坊于蓬莱宫侧东内苑，又别设左右教坊2处，并在东京洛阳别设外教坊2处，均由宫廷委派内监担任教坊使。唐代音乐、舞蹈的发展，规模空前，将外来音乐与自己的民族民间音乐进行大交融。宫廷演出的音乐有“燕乐”、“清商乐”、“西凉乐”、“扶南乐”、“高丽乐”、“龟兹乐”、“安国乐”、“疏勒乐”、“康国乐”、“高昌乐”等“十

部乐”。演出形式有室内的“坐部伎”和室外的“立部伎”。舞蹈则分雄壮矫健的“健舞”与轻盈柔美的“软舞”。歌舞大曲有《秦王破阵乐》、《鸟歌万岁乐》、《霓裳羽衣舞》、《绿腰舞》、《凉州》、《伊州》等。大曲形式庞大，音乐分“散序”（散板，器乐演奏）、“中序”（慢板，声乐为主）、“破”（快板，舞蹈为主）等三大段。据说是唐明皇创作的大曲《霓裳羽衣曲》，将我国古代歌舞的发展推向鼎盛。白居易的《霓裳羽衣歌》描写了唐宪宗时期的演出情况：“案前舞者颜如玉，不着人家俗衣服。虹裳霞帔步摇冠，钿璎累累佩珊珊。娉婷似不任罗绮，顾听乐悬行复止。磬箫箏笛递相搀，击压弹吹声迤迤。散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。中序擘骑初入拍，秋竹竿裂春冰坼。飘然转旋迴云轻，嫣然纵送游龙惊；小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼。繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿锵。翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。”从中可以看出当时歌舞音乐的结构以及歌舞艺术发展的盛况。当时主要是五言与七言体为主的文学结构，也就不可避免地制约着当时的音乐结构。

## 六、宋代词调

从唐代（五、七言的）齐言体的诗发展到宋代长短句的词，文学结构的发展又直接影响了音乐结构的发展，特别是文人音乐的发展，即形成了宋词。宋词不单纯是文学，而是音乐与文学紧密结合的艺术形式，故又叫词调。当时的柳永、苏轼、李清照、陆游、辛弃疾、姜夔等，都是卓越的词人。词调又孕育了曲艺音乐诸宫调（如董解元《西厢记》）的问世。唐以来的变文、道情，宋代诸宫调与鼓子词等等，使我国的曲艺音乐更加向前发展。

北宋的杂剧音乐，主要是在以宋人词调为主的音乐孕育下形成的。从秦以来的技艺表演、秦汉俳优、汉代的《东海黄公》、唐代的“参军戏”到北宋杂剧的面世，使很多民族民间的文艺形式、歌舞（含乐舞）艺术、讲唱故事的曲艺艺术等，发展到空前综合的、以歌舞表演故事的戏曲艺术。《宋史·乐志》载“真宗（998～1022年）不喜郑声，而或为杂剧词，未尝宣布于外”。北宋时，在当时的东京汴凉（今开封）居住过的孟元老在《东京梦华录》中写道：“构肆乐人自过七夕，便搬演《目连杂剧》，直至十五日止，观者增倍。”“目连”是佛教的故事，七夕“盂兰盆会”是佛教的节日。可是，从宋真宗到宋徽宗，自封“道君皇帝”，重道轻佛，甚至将寺庙改成宫观，和尚改成道士，尼姑改成道姑。致使道教接过了佛教的“目连经文”，运用（掌门人主要都是文人）道教界熟知的音乐（主要是词调），自七夕起，一连八九天演出目连杂剧，而观众则越来越多。目连戏一直流传到今天，主要都由高腔（包括弋阳腔）演出。现在高腔（弋阳腔）界还说：“弋阳腔是由道士唱目连戏文演变而来的。”“弋阳腔的音乐（唱腔），就是以《目连戏》文唱腔作为标准曲牌。”可见，北宋杂剧、宋人词调、目连杂剧、道教音乐、高腔，很久以前就结下了不解之缘。

## 七、南宋杂剧

南宋杂剧又叫南戏、南曲、永嘉（温州）杂剧。明人徐渭的《南词叙录》说：南戏的“曲，则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士大夫罕有留意者”。或谓“村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已，谚所谓‘随心令’者”。《赵贞女》、《王魁》是代表性剧目。与此同时，北方的金院本也在北宋杂剧的基础上继续推进，戏曲音乐得到了进一步的发展。

## 八、元代杂剧

元代杂剧又叫北曲、元曲。《南词叙录》还说：“北曲，盖辽、金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾，武夫马上之歌，流入中原，逐为民间之用。”这是对北宋杂剧音乐的进一步发展。北曲以关汉卿的《窦娥冤》、王实甫的《西厢记》等不朽名著为载体，创造了戏曲音乐史上的第一个黄金时期。明·王骥德的《曲律》“论曲源第一”说：“八元丽益漫衍其制，栴调比声，北曲逐擅盛一代；顾未免滞于弦索，且多染胡语，其声近噍以杀，南人不习也。”说明了当时北曲音乐的某些特点。

## 九、明代传奇

《南词叙录》说：元“顺帝朝，忽又亲南而疏北，作者猬兴，语多鄙下，不若北之有名人题咏也”。永嘉人高明，将《赵贞女》改写成《琵琶记》，“用清丽之词，一洗作者之陋”。嗣后又有《荆钗记》、《刘知远》、《拜月亭》、《杀狗记》等四大传奇出世，使沉默了近一个世纪的南曲又得复兴，形成了高腔艺术的兴盛。人称明代有海盐腔、弋阳腔、余姚腔、昆山腔等四大声腔。主要的则是高腔（弋阳腔属于高腔的一种）与昆曲。

## 十、明代昆山腔

明嘉靖、隆庆（1522~1572）年间，流寓太仓的魏良辅等，集南北曲之大成，改创为新的昆曲。婉转细腻，长于抒情性与歌唱性，有“水磨调”之称。以梁辰鱼的《浣纱记》为载体，使昆曲得以传播。汤显祖的《牡丹亭》更是昆曲的传世经典。在此期间，戏曲音乐达到了新的鼎盛，创造了戏曲音乐历史上的第二个黄金时期。

## 十一、明清俗曲

明清时期，在长江、黄河与运河两岸的沿江城镇，交通发达，经济繁荣。在各地民间歌曲蓬勃发展的基础上，随着城镇经济的发展，大批旋律性较强的易于流传的时令小曲等，在青楼酒肆和街头里巷流传开来，形成当时的俗曲。曲艺音乐的影响更是扩大到黄河上下与大江南北。嘉庆十八年（1813年）刻本的《都门竹枝词》载：“太平景象地天交，落拓狂生任笑嘲，到处歌声声不绝，满街齐唱《绣荷包》。”嘉庆二十三年（1818年）捧花生之《画舫余谈》曰：“《绣荷包》新调，不知始于谁氏？画舫青楼，一时争尚。继则坊市妇稚亦能之，甚或担夫负贩，皆能之；且卑院中人，藉以沿门觅食，亦无不能之，声音感人，至于此极。”清人张林西《闲录续编》载：“《绣荷包》一曲，盛于嘉庆初年，无论城市乡曲，莫不递相喊唱……遍及各省，尤盛于京都。余幼时曾记闾巷之间，无不习歌此曲者。”清乾

隆六十年（1795年），由天津三和堂曲师颜有德辑曲、王廷绍点订的俗曲总集《霓裳续谱》，其中载有“绣荷包（秦吹腔花柳歌）”。嘉庆九年（1804年）山东历城人华广生编辑的《白雪遗音》则将《绣荷包》标为“湖广腔”。一首民歌都能如此地流传，说明当时曲唱艺术的影响之深广。于是，相继形成了湖北小曲、四川清音、湖南丝弦、广西文场、单弦牌子曲、陕北榆林小曲等曲艺音乐。

### 十二、明清梆子腔、皮黄腔与地方百戏

明清时期形成了戏曲的梆子腔，嗣后又形成了皮黄腔，出现了戏曲音乐发展历史上的第一次大变革。戏曲梆子腔，使戏曲音乐直接来源于民间，密切了与普通老百姓的关系；成熟了板式变化体结构，使戏曲音乐更富于叙述性与戏剧性功能；使用了丝弦过门，使戏曲声腔有了自己的音乐主题，大大丰富了音乐的表现力。汉调皮黄腔，则开创了多腔系统板式变化体，并且划时代地进行了男女与行当分腔，从而解放了在戏曲舞台上被压抑了五六百年的男性角色、男性唱腔与男声演唱，解放了男性半边天。梆子腔、皮黄腔分治着黄河和长江流域。湖北汉调传到北京，形成了我们的国剧——京剧的皮黄腔。

清中叶起，各地的地方戏曲相继问世，诸如评剧、越剧、沪剧、楚剧、湖南花鼓戏、广西彩调、黄梅戏、四川灯戏、云南花灯等等，如雨后春笋，在神州大地竟放。一方面，它将普通老百姓和他们的喜怒哀乐搬上了戏曲舞台，使普通群众成了戏曲舞台的主人，使原来主要由帝王将相、才子佳人和神仙鬼兽占着的舞台，发生了原则性的变化。另一方面，地方百戏演唱的腔调，大都是形象鲜明、生动活泼的各种地方音乐。较之以前过于程式化的音乐发生了很大的变化。这两个方面，显示了戏曲音乐发展历史上的第二次大变革。

### 十三、“五四”以来民族民间音乐的发展

“五四”以来，特别是新中国成立以来，民族民间音乐得到了空前的发展，并形成了具有现代风貌的现代新音乐，同时出现了戏曲音乐史上的第三次大变革。这是我国民族民间音乐发展历史中最深刻、最伟大的变革。

## 第三节 民族音乐的基本属性

### 一、四大类传统音乐的关系

中国传统音乐是对伴随着中华民族这一群体，世世代代不断产生、发展，传承至今的音乐品种、作品及各种乐器和表演形式的统称。其中包括历史上外来音乐本土化以后的品种或作品、乐器等。音乐学界都一致把清代以前形成的音乐划归为传统音乐范畴。它包括民间音乐、文人音乐、宗教音乐和宫廷音乐四大类。这四大类传统音乐的关系是：以专业性创作为主的文人音乐、宗教音乐、宫廷音乐都从民间音乐中吸收过养分，当其形成并成熟以后，又反过来，以其自身的独特创造，滋养和丰富了民间音乐，提高了民间音乐的品位。文人音乐、宗教音乐、宫廷音乐这三

者也是相互吸收,相互补充的。总之,中国传统音乐中的四大类之间是相互关联、相互影响,又相互促进的。其中民间音乐是基础。

我国是一个多民族国家,各民族、各地区的民间音乐品种名目繁多。据20世纪80年代的统计,全国有说唱曲种345个、戏曲剧种317个、民间歌舞17 636种。

还有浩如烟海的民间歌曲、民间器乐曲和不计其数的说唱音乐、戏曲音乐、民间歌舞音乐和各种民族乐器等等。民间音乐是劳动人民群体性业余创作的结晶,因此,无论是题材内容、体裁形式和风格,民间音乐都是老百姓乐于接受并喜爱的。

文人音乐是介于民间音乐与宫廷音乐之间的一类音乐。它主要指由那些有较高文化素养的士大夫、文人雅士创作或参与创作表演的古琴音乐(琴歌、琴曲)、词调音乐和文人自度曲。

宗教音乐是另一类介于民间音乐与宫廷音乐之间的音乐。主要指由宗教信仰者演唱、演奏,或以宗教信仰为目的而演唱、演奏的音乐。中国人信仰的宗教比较多,但在音乐方面较突出的是佛教音乐和道教音乐。佛教音乐是从印度传入中国的。它既有印度和西域少数民族的音乐成分,又含有汉民族民间音乐的音调。道教音乐源于民间音乐,在其形成过程中,受佛教音乐的影响很大。此外,中国的宗教音乐还有基督教音乐、伊斯兰教音乐、萨满教音乐和其他宗教音乐。

宫廷音乐是伴随着阶级社会而产生,直接为统治者掌握和利用的音乐。宫廷音乐有雅乐与燕乐之分。宫廷雅乐是历代统治者用于各种祭祀和朝会典礼的音乐。宫廷燕乐是皇帝和后妃们宴饮和休闲娱乐用的音乐。宫廷音乐或取材于民间音乐,或受外来音乐影响,甚至直接由外来音乐演变而来。

民间音乐中的民间歌曲、民间歌舞音乐、曲艺音乐、戏曲音乐、民间器乐等各种体裁之间都有一定的血缘关系。如民间歌曲作为舞蹈音乐,成为舞歌(如《采茶扑蝶》),民歌唱故事采用民间小调作为曲艺音乐(如清音《布谷鸟儿咕咕叫》),曲艺演变成戏曲(如山东琴书、吕剧等),民间歌舞演变成戏曲(花鼓戏、采茶戏、二人转等),以及民间歌曲作为器乐曲等等。

中国近现代音乐家创造的民族音乐总是和传统音乐尤其是与其中的民间音乐有着千丝万缕的联系。因此,对于中国民族音乐来说,民间音乐是根、是源。民间音乐是中国民族音乐的魂。

表1—1 中国民族音乐分类一览表

一、 传统 音乐	民间音乐	民间歌曲(号子、山歌、小调)、少数民族民歌
		民间歌舞音乐(秧歌、花鼓、花灯、采茶等)、少数民族歌舞音乐
		说唱音乐(鼓词、弹词、牌子曲、渔鼓、道情等)
		戏曲音乐(昆腔、高腔、梆子、皮黄四大声腔等)
		民间器乐(各种民间器乐独奏及传统乐种)
	文人音乐	琴乐(琴歌、琴曲)
		诗词吟诵调
		文人自度曲
	宗教音乐	佛教音乐(佛歌梵呗、偈、礼拜唱曲和器乐演奏的佛曲)
		道教音乐(道教歌曲“韵腔”和器乐演奏的道乐“曲牌”)
		基督教音乐、伊斯兰教音乐、萨满教音乐及其他宗教音乐
	宫廷音乐	宫廷雅乐(朝会乐、祭祀乐、导迎乐、巡幸乐)、宫廷燕乐

续表

二、中国近现代音乐的品种及体裁形式	近现代音乐家所创造的民族音乐作品不计其数，其品种和体裁形式大致可以分为：声乐、器乐、歌剧、舞剧及电影、电视音乐等。其中包括用外来乐器演奏的具有中国内涵和中国气派的各种室内乐、合奏曲、交响乐以及芭蕾舞剧等。
-------------------	--

## 二、传统音乐的基本属性

音乐学界对中国传统音乐的基本属性进行过长期研究，并有一些归纳。现在参照王耀华、林亚雄两位学者的观点，作以下简述。

### （一）传承性

中国传统音乐的重要特征就是传承性。即当某一音乐品种或作品产生之后，就为一定地域内或特定的人群所喜爱，被一代又一代地传承下来。在传承过程中，逐渐地被他们习惯、承认进而接受并一直沿袭。

中国传统音乐的传承有口头和书面两种方式。

用口头方式传承的主要是在农村和文化层次较低的人群中间，如民歌的传承，各种民间曲艺和戏曲艺人口传心授的师徒传承。

书面传承，就是用记谱的方式传承音乐。中国古代的记谱法很多，如古琴字谱、减字谱、工尺谱、锣鼓谱等，其共同特点是以简略的骨干音方式记谱。谱虽简而腔却繁，仅从谱面，还难以理解和把握音乐的实际效果。必须通过口传心授的方式来弥补乐谱与实际演奏、演唱之间的较大差距。只有通过口传心授才能得其音板声腔，悟其神韵精髓。口传心授为书面传承方式作了必要的补充，同时为发挥传承者的创造提供了便利和广阔的空间。

历代的官办音乐机构，如周代的大司乐、汉代的乐府、唐代的教坊、梨园等和文人士大夫阶层都习惯于书面传承方式。尤其是这些音乐机构对传统音乐的整理与继承都起到了促进作用。但传承的主要渠道还是在民间。

### （二）民俗性

任何音乐作品或品种都是一定的社会生活的产物。作为中国传统音乐基础的民间音乐，其产生、传承与发展的过程都是在民俗活动中完成的。民俗活动是民间音乐的载体，民俗中的音乐随着风俗的形成、变化、发展而流传。如哭嫁歌、哭丧歌、祭祀歌及各种风俗歌曲与民间歌舞、说唱和无数民间器乐乐种都产生于其相应的社会生活及各种习俗仪式之中。少数民族的“火把节”、“花儿会”、“歌圩”、“三月街”、“四月八”、“那达慕”等活动，也都与民俗活动提供的谈情说爱的交际场合密切相关。民间音乐活动不仅极大地丰富了各民族的风俗习尚，并且深深地影响着各地民俗的发展变化。

### （三）稳定性与变异性

传统音乐之所以能够得以延续，主要在于它的稳定性。无论是隋唐三百年间中外文化的大交流、宋元时期音乐的普及发展和南北音乐的大汇合、晚清以来西洋音乐在中国的大传播，都未能使传统音乐固有的稳定性有所动摇。这种稳定性在传统



音乐的形成中起着承上启下的作用。“一定地域的、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，而是千方百计地将它一代一代传下去”（杜亚雄《什么是传统音乐》，载《中国音乐》1986年第3期）。传统音乐这种较强的稳定性总是力图保持其原有的风貌，很自然地形成了一个封闭式的循环状态。因而浓郁的地方特色或民族风格才得以较完好地保存。

但这种稳定性是相对的。随着时代的更换、社会的变革、经济的发展、文化的交流和人们文化观念的转变，传统音乐也有变异，否则就不能适应新形势下人们的文化需求。在历史长河中，传统音乐总是处于不断的变化与更新之中。即使在同一时代，各类音乐品种也有不同的地域风格。这就是所谓“十里不同风，百里不同俗”。再说，即使是同一时代的同一音乐品种，也有不同的流派并存。如京剧的“四大名旦”梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生，正是他们创造的各具风格特点的流派唱腔丰富了传统的京剧音乐。虽然这种变异在漫长的历史长河中，它显得很缓慢，但要“变”是绝对的（如流传至今的一些明清俗曲的各种变体）。正因为如此，我们才不知道诗经、楚辞是怎么唱的，唐宋大曲、元曲又是怎么唱的。因而传统音乐又具有变异性。变异是传统音乐发展的动力。“稳定”与“变异”是辩证的关系，稳定是最根本的。

#### 第四节 民族音乐的特征

民间音乐的风格特征是多方面的。本书只涉及调式特征和结构特征两方面，并对南北两大区域的民间音乐风格特征进行比较。

##### 一、调式特征

我国汉族、回族、藏族等民族的民间音乐都是以五声调式为基础的。除了宫、商、角、徵、羽五声调式以外，还有加上4（或 $^{\#}4$ ）、7（或 $^{\flat}7$ ）两个偏音构成的“五声性六声调式”和“五声性七声调式”。即使是“1、2、3、4、5、6、7”俱全的七声调式，也是在“五声基础”之上形成的。

在相同的调式中，由于终止式不同，调式的支持音级不同，也会形成不同的调式特征。

先以徵调式为例：《脚夫调》上句终止在宫音，它是宫音——下属音支持的徵调式。上句终止强过下句终止，是一种粗犷豪放型的徵调式。《孟姜女》上句终止在商音，它和小提琴协奏曲《梁祝》的爱情主题一样，都是商音——属音支持的徵调式。上句终止柔美，下句终止稳健，是一种细腻柔顺型的徵调式。

再以羽调式为例：《跑马溜溜的山上》是角音——属音支持的羽调式。《农夫怨》是商音——下属音支持的羽调式。而《出嫁歌》和湖北土家族民歌《龙船调》则是羽徵交融的调式。