

探中华之乐，求民族之风

——中国民族音乐的探讨及思考

田宇 著

TAN ZHONGHUA ZHIYUE

QIU MINZU ZHIFENG

ZHONGGUO MINZU YINYUE DE TANTAO JI SIKAO



沈阳出版发行集团

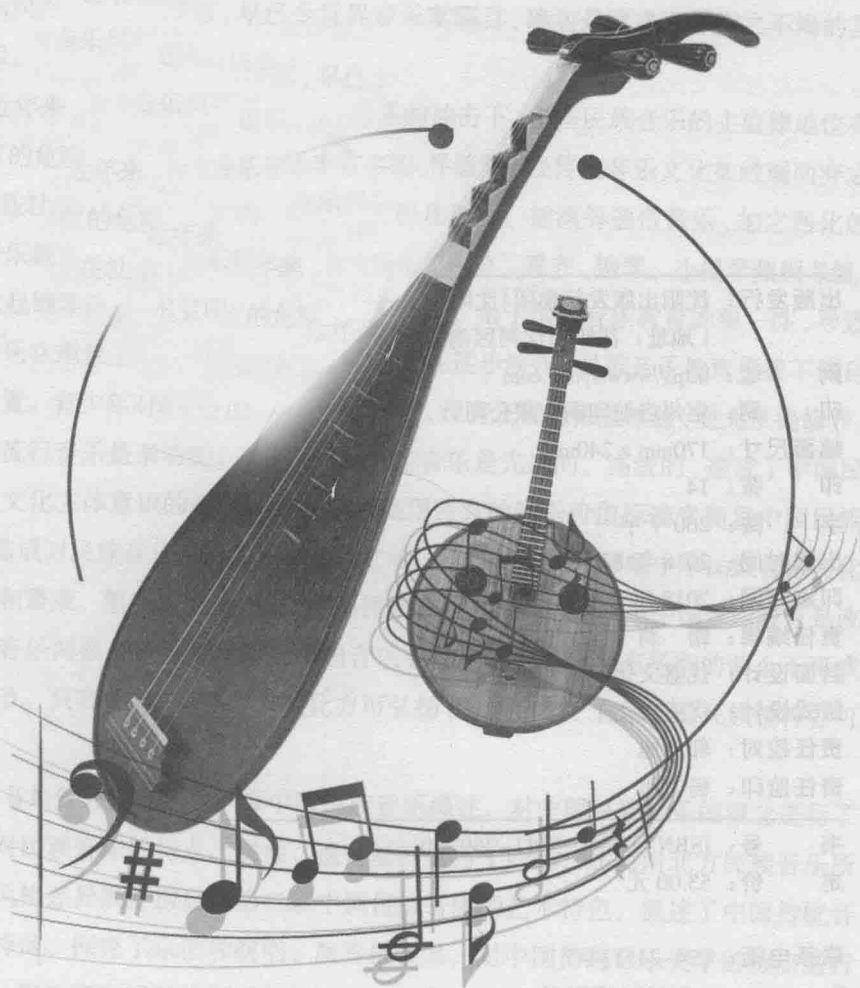


沈阳出版社

探中华之乐，求民族之风

——中国民族音乐的探讨及思考

田宇 著



沈阳出版发行集团

① 沈阳出版社

图书在版编目(CIP)数据

探中华之乐,求民族之风:中国民族音乐的探讨及
思考/田宇著.——沈阳:沈阳出版社,2018.8

ISBN 978-7-5441-9697-0

I. ①探… II. ①田… 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178942号

出版发行:沈阳出版发行集团|沈阳出版社

(地址:沈阳市沈河区南翰林路10号 邮编:110011)

网 址: <http://www.sycbs.com>

印 刷:定州启航印刷有限公司

幅面尺寸:170mm×240mm

印 张:14

字 数:260千字

出版时间:2018年8月第1版

印刷时间:2018年8月第1次印刷

责任编辑:籍 莉

封面设计:优盛文化

版式设计:优盛文化

责任校对:郭 旭

责任监印:杨 旭

书 号:ISBN 978-7-5441-9697-0

定 价:53.00元

联系电话:024-24112447

E-mail: sy24112447@163.com

本书若有印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换。

前言

我国是一个历史悠久、民族众多的文明大国，历史上有礼乐之邦的美称。我国的民族音乐丰富多彩，风格异彩纷呈。五十六个民族拥有数以万计色彩独特的民歌、说唱、戏曲、歌舞及民族器乐。它们均具有鲜明的艺术特色和蕴积十分丰富的音乐风格，其多姿多态，早已令世界音乐家瞩目，确实是取之不尽用之不竭的艺术宝库。

近年来，在西方商业性、娱乐性音乐的冲击下，中国民族音乐的主旋律地位有被移位的危险。在理论界，不少人认为是世界趋势，视传统音乐文化如敝屣而弃之不顾，在社会上，青少年一味追求流行歌曲和爵士、摇滚等通俗音乐，加之西化的中国音乐教育还在继续向西方规范化的“技术教育”看齐，钢琴、小提琴频频考级，家庭掀起钢琴热，而对于民族乐器则不屑一顾。由于国内音乐教育的单一性，导致中国音乐在现象上形成两极分化。民族音乐在逐步淡化，民族音乐教育更找不到自己的位置。青少年对民族音乐知识了解甚少，没有正确的情感体验，更无从提修养。当然视流行音乐是亲切的、时髦的，视西方音乐是先进的、高级的，造成了中国民族音乐文化主体意识的失落，究其原因用西方的音乐价值标准来衡量中国民族音乐，造成对民族音乐价值认识的模糊之故。这种认识直接影响中华民族音乐文化的发展和繁荣。笔者认为，加强对中国民族音乐的探讨以及改革中国音乐教育是改变中国音乐两极分化现象、繁荣中国音乐和实现音乐文化生态平衡的两个不可或缺的一环。只有这样，民族音乐文化方可弘扬，民族自尊、自信心等民族精神方可振兴。

本书共分为八章，第一章中国民族音乐概述，对中国民族音乐的概念进行了界定，对民族音乐的特点、属性、遗传基因进行了归纳，还对南北方民族音乐所具有的风格差异展开探讨。第二章中国传统音乐的艺术特色，概述了中国传统音乐形态特征，探究了乐谱和演唱、演奏的关系，对中国传统音乐美学的特点进行了归纳。第三章中国民族音乐的构成，分别概述了民间音乐、文人音乐、宗教音乐、宫廷音乐的具体分类。第四章合奏音乐的主要类别与艺术特征，对弦索乐类乐种、丝竹乐类乐种、鼓吹乐类乐种、吹打乐类乐种、锣鼓乐类乐种等进行了归

纳概述。第五章中国民族音乐的音乐体系及其支脉,介绍了音乐体系的分类和特点,对中国音乐体系的支脉、欧洲音乐体系的支脉、波斯-阿拉伯音乐体系的支脉进行了分类归纳。第六章中国民族音乐的现状和传承,概述了中国民族音乐的发展现状,分别对民间歌曲、民间歌舞、戏曲、曲艺、民间器乐的历史传承、新时期的发展展开论述。第七章打造中国民族音乐人才培养高地,概述了青少年民族乐团以及中国民乐指挥人才的发展现状,并提出了培养规划,介绍了西洋乐器与中国民族乐器的融合案例,鼓励用西洋乐器对民族音乐作品进行演奏。第八章中国民族音乐非物质文化遗产传承探究,论述音乐类非物质文化遗产基本理论,音乐类非物质文化遗产的能动性保护,对传承、发展民族传统音乐文化的再认识。

本书中参考参考了众多专家、学者的论文和著作,从这些论文、著作中编者受益匪浅,在此,对这些专家们一并表示诚挚的谢意。

由于编者知识水平和条件有限,书中错误在所难免,恳请各位同仁和读者批评指正,以便进一步修改、完善。

作者

2018.3

目 录

第一章 中国民族音乐概述 / 001

第一节 中国民族音乐的界定与分类 / 001

第二节 中国民族音乐的特点与属性 / 005

第三节 中国民族音乐的南北方差异 / 008

第四节 中国民族音乐的基因传承 / 010

第二章 中国传统音乐的艺术特色 / 018

第一节 中国传统音乐形态特征 / 018

第二节 乐谱和演唱、演奏的关系 / 037

第三节 中国传统音乐美学的特点 / 041

第三章 中国民族音乐的构成 / 048

第一节 民间音乐 / 048

第二节 文人音乐 / 066

第三节 宗教音乐 / 070

第四节 宫廷音乐 / 077

第四章 合奏音乐的主要类别与艺术特征 / 082

第一节 弦索乐类乐种 / 082

第二节 丝竹乐类乐种 / 088

第三节 鼓吹乐类乐种 / 105

第四节 吹打乐类乐种 / 119

第五节 锣鼓乐类乐种 / 132

第五章 中国民族音乐的音乐体系及其支脉 / 137

第一节 音乐体系的划分和特点 / 137

第二节 中国音乐体系的支脉 / 140

第三节 欧洲音乐体系的支脉 / 167

第四节 波斯—阿拉伯音乐体系的支脉 / 170

第六章 中国民族音乐的现状和传承 / 175

第一节 中国民族音乐的发展现状 / 175

第二节 民歌与歌舞音乐的传承 / 178

第三节 戏曲与曲艺音乐的传承 / 184

第四节 民间器乐的传承 / 190

第七章 打造中国民族音乐人才培养高地 / 194

第一节 青少年民族乐团的培养与发展 / 194

第二节 中国民乐指挥人才的现状与培养 / 196

第三节 鼓励西洋乐器演奏民族音乐作品 / 198

第八章 中国民族音乐非物质文化遗产传承探究 / 205

第一节 音乐类非物质文化遗产基本理论 / 205

第二节 音乐类非物质文化遗产的能动性保护 / 208

第三节 对传承、发展民族传统音乐文化的再认识 / 212

参考文献 / 216

第一章 中国民族音乐概述

中国民族音乐是中华优秀传统文化的重要组成部分，其辉煌的音乐传统是各族人民共同创造的，真实地反映了人民的生活情景、生动地表达了他们的感情愿望。学习和继承中国民族音乐是相当重要的，一方面能了解和熟悉我国民族音乐的悠久历史传统，另一方面能创造出有中国特色的社会主义民族音乐。为此，本章对中国民族音乐的概念进行了界定，对民族民间音乐的特点、属性、遗传基因进行了归纳，还对南北方民族民间音乐所具有的风格差异展开探讨。

第一节 中国民族音乐的界定与分类

一、中国民族音乐的界定

音乐是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。

中华民族在长期历史发展中所创造的音乐称为中国音乐，中国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。

二、中国民族音乐的分类

中国音乐可根据不同研究目的从多种角度进行分类。如按作品创作和产生的时代，以 1840 年鸦片战争为界，分为古代音乐和近现代音乐；按音乐的形式和风格特征分为传统音乐和新音乐；按表现乐思所用媒介分为器乐和声乐等。中国传统音乐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，也包括当代中国人运用上述方法、形式创造的，具有上述形态的作品。中国新音乐则指中国人在学习西方音乐的技术和基础理论后，借鉴或按照那种技术和理论创作出来的音乐。具体内容见表 1-1。

表 1-1 中国民族音乐分类一览表

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
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，其种类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文化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

中国传统音乐和新音乐的区别是形式及风格特征不同，而不在于创作时间的先后。20 世纪初创作的李堂乐歌，因其形态特征更多借鉴西方，故不是中国

传统音乐；钢琴独奏曲《牧童短笛》是中国音乐作品，但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，由于采用民族固有形式，比学堂乐歌产生得晚的京韵大鼓、北京琴书、陇剧、吉剧等曲种和剧种是传统音乐。创作于20世纪中叶的二胡独奏曲《二泉映月》《流波曲》因其形式为本民族固有，形态也具有本民族固有的特征，也属于传统音乐的范畴。

传统音乐和中国近现代音乐的品种及体裁形式是中国民族音乐的组成内容，传统音乐又可以分为民间音乐、文人音乐、宗教音乐、宫廷音乐等。总之，中国民族音乐是一个大的范畴，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。

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。

由于中国新音乐更多地借鉴西方音乐创作手法、广泛采用西方音乐的形式，和中国传统音乐的风格有所不同，为了把新音乐和传统音乐加以区别，强调传统音乐所具有的民族特色，目前我国音乐界也用“民族音乐”这一称呼来认指中国音乐中的传统音乐。

中国传统音乐可按其流行的社会层面分宫廷音乐和民间音乐两大类别。

宫廷音乐是指古代各中央王朝和各地方政权（如辽、金、西夏、喀拉汗国、叶尔羌汗国等）在朝廷仪式或宫廷内部演奏的音乐，分外朝乐和内庭乐两类。外朝是群臣朝会、办事的场所；内庭是皇帝、后妃生活起居的地方。外朝乐又称“雅乐”为典礼性音乐，包括祭祀乐、朝会乐、皇帝出行时演奏的卤簿乐等；内庭乐又称“燕乐”，是娱乐性音乐，以供人欣赏、愉悦身心为目的，包括宴飨乐、行幸乐等。辛亥革命后，宫廷音乐没有受到应有的关注。我国没有像日本、韩国、越南等国那样，由政府组织专门机构予以保存，故宫廷音乐基本上已不存活，对它的学习和研究上也属于古代音乐史的范畴。



民间音乐在古代称“俗乐”，是和宫廷音乐相对的一个概念，系指流行在宫廷以外的、由包括知识分子在内的民众创作的音乐。其中主要是民众的集体创作，也包括民众中某些个人创作。它主要依靠口头传播，也有个别的类别辅以书面记录。由于传统音乐是我国固有的民族音乐，又因为其中的宫廷音乐目前已不存活，音乐学界便用“民族民间音乐”来认指中国传统音乐中的民间音乐。

民族民间音乐按其研究的角度和目的不同可能有多种多样的分类方法。它可以按照作品的表演方式分为歌曲、器乐曲、歌舞、说唱音乐、戏曲音乐等五个类别；还可以按表现音乐所用的媒介和艺术手段，分为声乐类、器乐类以及和与其他文艺门类结合在一起的综合类；按照作品流行的社会层面又可以细分为民俗音乐、文人音乐、宗教音乐三个类别。下面是中国民族民间音乐体裁分类总表。

表1-2 中国民族民间音乐体裁总表

中国民族民间音乐	声乐类	民间歌曲
		文人歌曲
		宗教歌曲
	器乐类	独奏曲
		合奏曲
	综合类	歌舞
		说唱
		戏曲

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17636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。民间音乐是劳动人民群众性业余创作的结晶，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。

第二节 中国民族音乐的特点与属性

一、中国民族音乐的特点

(一) 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品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。

(二) 集体性

在专业音乐创作中,一般说来其创作过程是作曲家个人单独进行的。但民间音乐却不同,它的创作过程是个人和集体融合在一起的,甚至于个人的创作活动完全被集体所淹没。

它们有的是在集体场合中许多人的即兴创作。如许多人在一起扛木头时,为了统一步伐,协调动作,其中有一个领头发出了劳动的呼声,其余的人跟着应和,这样一呼一应循环往复所形成的扛木号子,就凝聚着参加扛木劳动的所有人的音乐创造。又如山歌对唱时,双方各自也往往有多人参与,属于集体创作。也有的是个人创作出来后,在流传过程中,不断修改、丰富和完善。但不管哪一种,只要符合人民群众的音乐审美观,为他们所喜爱和接受,他们就会拿来歌唱或演奏,并且在传承过程中加进自己的创造性劳动。因此,民间音乐就成了集体智慧和才能的结晶,往往没有署名作者的名字。

(三) 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,文字谱、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。

(四) 口头性

民间音乐往往是口耳相传的。过去,大多数人民群众接触民间音乐不是靠文字记载,而是靠听觉,从具体的音乐音响中得到感受。即使是专业性的戏曲艺术的传授也是听凭口传心授,这是由于劳动群众长期被剥夺了接受学校教育的权利,所以,不善于通过书面方式来进行音乐传承。另外,即兴性的音乐创作更便于表达内心思想感情。这种以口头性为特征的传承方式,使民间音乐获得了更广泛的群众性,具有便于传播和生动活泼的特色。当然,它也带来局限性,由于没有用乐谱和文字记录加以保存,所以容易散失和遗忘。

(五) 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还是南北音乐的大汇合、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。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。

在民族音乐中，经常可以看到同一首民歌，同一支曲牌，在不同的时间、不同的地区、不同人的嘴上，有不同的唱法。其原因有地域性、内容性和演唱者即兴性处理等。

不同地区的人民群众，在长期的生活中，形成了不同的音乐审美习惯和常用的音乐语汇，他们在演唱同一首民歌曲调时，往往用自己所惯用的音乐语汇来改造它，这就形成了同一曲调的地域性变化。如《孟姜女调（春调）》在各地的变化。

人民群众还经常在同一首曲调中填上表现不同内容、感情的歌词，并且在演唱过程中对曲调进行改造和变化，以适应新的内容和感情的需要。如：山西的《刨洋芋》和绥远的《城头上跑马》、内蒙古的《康板调》。

由于情绪、兴致、身体条件等方面的影响，同一歌者在不同时候演唱同一首民歌或曲牌时，往往也有即兴性的变化。

这种地域性、内容性和即兴性的变化，使民间音乐呈现出五彩缤纷的色彩。

此外，尚有由于人们记忆力的不同、口头表达能力的差异等所引起的不自觉的改动。

二、中国民族音乐的属性

在民族音乐形态学理论的建设方面，曾有人认为，欧洲音乐理论已经非常完善，十分科学，完全可以应用于我国的民族音乐实际，用不着“多此一举”地再去研究民族音乐的形态学理论。一个世纪的实践是：用欧洲音乐理论解释了一些我国民族音乐方面的实际问题，而更多的民族音乐实际却解释不清楚。于是“削足适履”，将民族音乐的特殊调式归为大小调体系；赞扬戏曲唱段说简直是（欧洲歌剧的）咏叹调”；甚至说曲艺“不是音乐”……若再解释不清楚，就认为民族音乐“缺乏规律性”“落后”“不科学”，等等。堂堂五千年发展史的中华民族的音乐文化就这么“一语勾销”了！

事实上, 音乐艺术有属于自然属性与属于社会属性两个不同方面的理论。属于自然属性方面的理论, 是总结属于自然形态的、不以人们意志为转移的各种音乐现象的理论, 是各个民族和地区可以通用的。诸如音的高低、强弱、长短、升降, 跳进与级进, 大跳与小跳, 和声与复调, 协和音程与不协和音程, 两句体与四句体, 组曲与变奏, 移位模进, 等等。这一类的音乐理论我们完全可以从欧洲已有的音乐理论宝库中采取“拿来主义”, “洋为中用”。所以欧洲音乐理论能够解释一些民族音乐的实际。然而, 属于社会属性方面的音乐理论则具有各自的民族性与地方性。欧洲音乐理论是从欧洲音乐实践中总结出来的, 它除去可以通用的属于自然属性方面的理论外, 还具有不能通用的、欧洲各民族属于社会属性方面的理论。我国属于社会属性方面的音乐理论无法从外“舶来”, 必须在我国民族音乐实践基础上去抽象, 去总结。诸如我们民族音乐中音阶构成的特殊性, 常用音程的特殊性, 纯四度音程内的各种三音列制约着旋律构成的特殊作用; 民族调式体系和调式构成的平衡原则, 不同调式的表现性能与调式变化运用的“多可性”; 五声调式中调性变化的特殊手法, 以及与欧洲音乐中调性变化的表现功能相反的民族特色; 不同的调式类别与调式型号的不同表现力; 以一句词为单位词曲同步运动形成的腔句的基础结构形式——腔式的特性以及其表现功能; 不尽同于欧洲主题与变奏的、以上下句或四句体为基础进行的、变奏半径大得惊人的板式变化规律; 某些特殊的, 诸如板式变化体、穿句子、赶句子结构形态, 各种形态的鱼咬尾以及递增递减结构、正反回归的发展手法; 拖腔的创造性运用以及其特殊的表现功能; 诗词结构、语音声调与音乐的关系; 民族音乐特征全方位的板块性分布, 等等, 都是民族音乐中独具特色的艺术现象。就拿调性布局规律说, 欧洲音乐作品开始总是要由本调转入上属调, 或由小调转入大调, 而不宜相反。但是, 民族作曲家刘天华的二胡曲《光明行》开始却偏偏由本调转入下属调, 而且明亮辉煌, 非常得体; 我国戏曲音乐中, 由本调转入上属系统调性, 不但不明亮辉煌, 反而压抑悲伤, 名曰“反调”“败韵”“哀子”“屈调”: 为什么? 上述一系列的中国音乐现象, 欧洲没有能够予以说明的音乐理论, 这些都得靠我们自己从民族音乐的实践中来总结属于我们民族的音乐理论, 解读我们民族的音乐实际。

第三节 中国民族音乐的南北方差异

我国幅员辽阔, 历史悠久。由于地理环境、语言、生活习俗等不同以及历

史进程的差异,使我国的民间音乐形成了若干不同地域特色和民族特色。就汉族民间音乐而言,由于历史上延续的政治、军事、经济、文化上的南北分治,形成了不同历史、人文、语言及整个文化背景。尤其是长江、黄河两大水系对我国文化的影响最深。这些不同的文化背景影响到以“苏北、洪泽湖沿淮河以西至陕南秦岭”为界的南北两大区域民间音乐风格的形成。因此,无论是民歌、戏曲声腔还是器乐,在风格特征方面,都呈现出南北各异的特征。这些特征主要体现在音阶调式、音程、旋律声腔、板式腔式等方面。

表1-3 南北方民间音乐风格特征比较表

	南方的民间音乐	北方的民间音乐
音阶调式	多五声调式。即使有 fa 和 si 出现,也多属清角为宫或变宫为角的调性转换。北方的六声或七声调式传到南方在流传过程中也会演变成五声调式(将 fa 变成 mi 或 sol,将 si 变成 dol 或 la)	多七声调式与六声调式,不少的西北民歌如《赶牲灵》以及北京鼓词与梆子腔等。 南方的五声旋律如《鲜花调》传到北方,也变成了七声或六声调式,如河北南皮《茉莉花》等
旋律音程	旋律音程级进居多,习用华彩装饰,有常见的 dol re mi、re mi sol、mi sol la、sol la dol、la dol re 五个音组。如江浙民歌等众多的南方民歌、江南丝竹和曲艺音乐	旋律音程多跳进,一般以四度或更宽的音程跳越进行。如梆子腔、评剧、吉剧音乐、北方民歌等
声腔	声腔旋律字少腔多,富于装饰性。如弹词、越剧、黄梅戏、南方各地丝弦音乐等	声腔旋律字多腔少,唱词较少用旋律装饰。如京韵大鼓、单弦、梆子腔、二人转音乐等
板式与腔式	多用板起板落的顶板腔式。即或是昆曲采用的眼起板落,也无明显效果,而十分注重旋律自身的架构及装饰方面。如越剧、沪剧、江西采茶戏、四川灯戏、云南花灯以及南方各地的戏曲、曲艺、民歌、器乐曲无不如此,多采用曲牌体结构	多用眼起板落的“漏板腔式”,装饰少、速度快。多用板式的变化来增强音乐的戏剧性对比。戏曲、曲艺多用板腔体结构,如山东、河南以北各地的戏曲与曲艺、民间歌舞音乐、民间器乐曲等

除南北方两大音乐风格特征区以外,还可以细致到:

在北方,以太行山为界,分为华北平原、西北黄土高原、东北平原等几个音乐风格特征区。

在西南方向,从内蒙古、宁夏、甘肃、四川、重庆、湘鄂西、广西到海南、台湾海峡的长大弧线,是汉族与南方诸多少数民族的不同音乐风格特征的分界线。

这些风格特征区的设定划分,只是为了学习研究的方便。实际上在各相邻区域都存在着大片“渐变区”“过渡区”和“交融区”。如淮河流域(包括江苏北部、安徽北部和湖北北部等地)就是一条宽长的南北交汇地带。这些地方的民间音乐南北风格兼而有之,常常是多种风格特征并存。

第四节 中国民族音乐的基因传承

一、中国民族音乐遗传基因的形成

音乐是人类通过一定思维指导创造出来的精神财富,它反映了人们一定的审美意识,也必然具有民族属性、地方属性与家族属性。这种属性世代相传,形成了传统音乐发展中体现(维系)“家族”亲缘关系的遗传基因——这个遗传基因就是各种不同类型的音乐形态。

在我国幅员辽阔的土地上形成的民族民间音乐,既具有不同的民族性遗传基因,又有南方、北方,东部、中部与西部等各不相同的地方性遗传基因。世世代代的中国人创造的中国音乐始终没有改变它的东方的民族属性,没有成为任何别的民族音乐的附庸;同时,在广东省不可能形成陕北黄土高原上粗犷、奔放,甚至孤独、压抑的《赶牲灵》,在北方草原上也形成不了江南委婉、流畅,甚至细腻、甜美的《天涯歌女》(《码头调》)。音乐的遗传基因就是这样实实在在的客观存在,只要人类存在一天,音乐不同的遗传基因就会存在下去。

弄清楚了什么是中国民族音乐遗传基因,那分析它的形成也就相对简单了。

自然地理和气候条件(地态)决定人们的一切方面,也决定人们的传统音乐。草原、高原与平原,山区、丘陵和湖区,边远、内陆和沿海,南方、中部和北方,鱼米之乡和黄土高原等,气候不一,水土不一,生产方法与生产效果不一,生活状况不一,人们集结的方式与密度必然不一。北方气候寒冷,风沙大,雨水少,土质不如南方,出产微薄,生活清苦,以游牧或一年农耕时间不多而“赶脚”普遍的方式运作,人烟必然稀少。南方气候温和,风沙少,雨水