

21世纪

高等院校音乐专业教材

中国民族音乐概要

雷维模 编著



西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

中国民族音乐概论

中国民族音乐概论

（第二版）

中国音乐学院出版社

21世纪

高等院校音乐专业教材

中国民族音乐概要

雷维模 编著



西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

图书在版编目(CIP)数据

中国民族音乐概要/雷维模编著. —重庆:西南师范大学出版社,2009.8.

ISBN 978-7-5621-4531-8

I. 中… II. 雷… III. 民族音乐—中国 IV. J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 113876 号



责任编辑:贾 晖

封面设计:王玉菊

版式设计:王玉菊

21世纪

高等院校音乐专业教材

书 名 中国民族音乐概要

雷维模 编著

出版发行 西南师范大学出版社

网址 www.xscbs.com

地址 重庆市北碚区天生路2号

邮编 400715

经 销 全国新华书店

印 刷 四川外语学院印刷厂

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 22

版 次 2009年9月 第1版

印 次 2009年9月 第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5621-4531-8

定 价 36.00 元

(无激光防伪标志系盗版书)

冯光钰

雷维模先生是一位多才多艺的音乐家。既具有不俗的作曲才华，创作有许多优秀的音乐作品，举办过两次个人作品音乐会，出版有《丰收的中国》、《五十六个民族一个中华》等创作歌曲选；又是颇富组织才能的音乐活动家。在任职于四川省文化馆期间，不仅热心于群众音乐辅导工作，还选编过几十本各类歌曲集，由多家出版社出版发行。他担任中国社会音乐研究会理事及四川省社会音乐研究会副会长兼秘书长，组织开展了一些大型的社会音乐活动，尤其是他主编的《四川社会音乐》季刊，发表了许多富有新意的音乐作品及音乐文稿，不断推出音乐新人，为活跃和发展新时期的音乐事业做了大量有益的工作。当他2005年底从工作岗位上退下来，即应聘到西南大学育才学院音乐学院任副院长并讲授《民族音乐》及《歌曲作法》。一个全新的音乐教学平台为维模先生打开了展翅飞翔的广阔蓝天。他以饱满的激情投身到教学行政管理和教材建设中。这本《中国民族音乐概要》，就是他从事教学科研的一大成果。从这部《中国民族音乐概要》可以看出维模先生视野的开阔，兴趣的广泛。书中透露出作者深厚的修养与探索的勇气，值得称赞。

随着音乐教育事业的发展，有关民族民间音乐教材的编著也日益兴盛起来。全国各地出版的这类以“概论”或“概述”、“引论”等为书名的十余种民族民间音乐理论著作，都力求具有知识性、学理性与音乐文化品位，有的还兼具历史内涵、美学关照，各有特点。但在编著思路和框架结构上，大多都以1964年3月由人民音乐出版社出版的中央音乐学院民族音乐课试用教材《民族音乐概论》为参照系。应该说，这部由中央音乐学院中国音乐研究所（今中国艺术研究院音乐研究所）于1960年牵头组织全国音乐、艺术院校教师与该所研究人员共60余人编撰的《民族音乐概论》，是一部具有权威性的著作。该书迄今已再版了八次，印数近三万册，社会影响甚大。然而，这本名为“民族音乐”（又称“传统音乐”）的专著书名与内容却是名不副实的。它仅对我国传统民族音乐中的民间音乐作了系统的归纳和概括，将民间音乐划分为民歌和古代歌曲、歌舞和舞蹈音乐、说唱音乐、戏曲音乐及民族器乐五大类，并一一做了概述。在那个年代，能荟萃集体智慧，编撰成例证丰富、立论严谨，从不同角度揭示出我国民间音乐的一些艺术规律，为事实上是“以欧洲音乐为中心”的高等音乐院校提供了一部实用的民间音乐理论教材，实属可贵之举。但问题是，把“民族（传统）音乐”仅局限于民间音乐，显然是不全面的。记得当时就有一些音乐家议论纷纷，提出既然名为《民族音乐概论》，何不把文人音乐及宗教音乐、宫廷音乐这样的民族音乐编入呢？

与其说这是这本“概论”的局限，不如说是时代的偏见。那时在“以阶级斗争为纲”的影响下，有一种流行的看法是，似乎只有人民创造的民间音乐才算是正宗的中国民族音乐，而文人音乐家、宗教乐僧、宫廷乐工，特别是历代帝王创作的音乐，则不能归入民族音乐的范畴。这种唯阶级成分论的观念和偏执狭隘的坚冰，直到上世纪80年代以来才被改革开放的洪流冲破。人们逐渐认识到，浩如烟海的民间音乐固然是我国传统音乐的重要部分，但这并非民族音乐的全部遗产。在始于上世纪七八十年代之交的四大中国民族音乐集成的编纂工作中，文化部、中国音乐家协会等主办单位在编辑体例里明确将宗教音乐、宫廷音乐列入收集

整理的范围；古琴音乐等文人音乐原拟专门编纂《中国琴曲集成》，后因中华书局已陆续出版了减字谱影印本《琴曲集成》（出全共24集），而打谱的琴曲一时难以全部完成，遂决定缓后编纂。从此，音乐学术界对中国民族音乐（传统音乐）收集整理和研究对象逐渐有了共识，普遍认为民族音乐（传统音乐）科学的分类应为民间音乐、文人音乐、宗教音乐、宫廷音乐四大类型。

中国民族音乐（传统音乐）四大类的确立，是我国音乐理论研究的一大发展，也是改革开放30年来音乐界以“实践是检验真理的唯一标准”为指导思想的重大收获之一。这里之所以要回顾顺应改革开放的潮流，将民族音乐（传统音乐）由一大类而四大类的观念改变的历程，主要是为了说明许多音乐家都为之付出了很大努力。雷维模先生的新著《中国民族音乐概要》也是体现这种新思维的可喜成果，蕴含了他对传统音乐的理性思考。

在近些年来的出版同类著作中，《中国民族音乐概要》之所以迥乎不同凡响，在于作者不仅把文人音乐、宗教音乐、宫廷音乐与民间音乐并肩而立，并驾齐驱；而且对这四大类的关系作了清晰的论述。他在第一章《总述》中指出：“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”。这说明，四大类传统音乐既“本是同根生”，均是深深扎根在中华民族音乐文化丰沃的土壤中；又“各有千秋”，独立发展。虽然文人音乐、宗教音乐、宫廷音乐在全书七章中仅占一章篇幅，文字及曲谱不多，但张力很大，意韵深长。

《中国民族音乐概要》还有一个值得我们注意的是，作者在《总述》中提出了中国民族音乐应包括“传统音乐”和“近现代音乐家创作的民族音乐”两大部分。由于后者涉及面太宽，资料收集量大，现在编写条件尚不成熟，但能提出这一构想是难能可贵的。因为传统音乐是一条永不枯竭的长河，从传统音乐的持久生命可以看出，传统音乐并非等于“曾经存在的音乐”，也含有“近现代音乐家创作的民族音乐”，乃至还有“未来可能出现的音乐”。作者是以大量可靠的资料，在事实的比较分析中，树立起自身的论断，构建起切合中国民族音乐主线的清晰完整的框架结构。常言道“心想事成”。我们期盼着《中国民族音乐概要》将来出版增订本时，作者能把“近现代音乐家创作的民族音乐”的理性思考变成现实。

这部《中国民族音乐概要》的另一个特点是，作者面对现实，采用简谱记写谱例。作者在“后记”中说：“这类教材用简谱印刷，宫、商、角、徵、羽，什么调式一看就懂，既容易理解，又方便记忆”。其实，简谱和正谱作为当代最流行的谱式，并无高低之分，两者兼而用之或选用其一均可。实际上，到目前为止，世界上还没有一种记谱法能完美无缺地记录音乐。无论是正谱还是简谱，均存在不足之处和有待改进的地方。是采用简谱还是正谱记写，应视情况而定，《中国民族音乐概要》无疑是一种可行的选择。

总体来说，《中国民族音乐概要》不失为一部有份量的好书，是一部值得一读的优秀民族音乐教材。在该书即将付梓之际，仅以此短序，向老朋友维模先生表示诚挚的祝贺之意。

2008年12月·北京



甘绍成

我认识雷维模先生是在 23 年前的 1985 年。那时,我还是一名毕业留校任教不久的青年教师。他从四川南充地区艺术馆考入川音干部专修科深造。根据课程安排,他们这届干修生被分到了我担任《民族民间音乐概论》课的班上学习。他是干修生中年龄最大的一位,但他的学习态度和在学习中所表现出来的一股热情,却是让人难以忘怀的。记得他每次上课时,总是聚精会神地听,认认真真地做课堂笔记。一个学期下来,当我检查学生的课堂笔记本时,总会发现他的笔记是全班学生中记得最为详细、最为认真的。从那时起,我对他便有了一定了解。通过两年的学习,他完成学业回原单位,半年后便调到省城,在四川省群众艺术馆从事群众文化和社会音乐的辅导工作。由于工作需要,他常来川音为他主编的《四川社会音乐》组稿,而我所在的音乐学系又是主要培养音乐理论人才的基地,为了扶持青年学子,我常常会把学生的一些写得较为优秀的文章向他推荐。正因为如此,我们之间的联系和交流更多了,而民族音乐也就成了我们经常探讨的话题。

3 年前,他退休后被聘任到西南大学育才学院担任音乐学院《民族音乐概论》和《歌曲作法》等课程的教学工作,而且还利用业余时间撰写了这部《中国民族音乐概要》教材。由于他的信任,让我为之作序,在看了书稿后仅提出以下几点看法:

首先,我十分赞同他采用《中国民族音乐概要》作为书名,并在书中提出“中国民族音乐”包括“传统音乐”和“近现代音乐家创作的民族音乐”的观点。因为,民族音乐是一个极为宽泛的概念,它具有广义和狭义之分。狭义的民族音乐,专指传统音乐(包括民间音乐、文人音乐、宗教音乐、宫廷音乐)。广义的民族音乐,是指一个民族在自身历史进程中创造的全部音乐(包括汉族音乐、少数民族音乐、传统音乐、现代音乐、民间音乐、专业创作音乐等)。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。很显然,他在教材中选取的是广义的概念。这样做的结果,一方面有利于向学生全面介绍我国从古至今传承发展下来的各类优秀民族音乐,一方面还可以避免某些难于自圆其说的内容。例如某些所谓《民间音乐概论》教材,主观上把某些民族音乐的内容限定到民间音乐范畴,而实际上又难于真正将一些历史上仍然具有专业音乐性质,艺术性很强的昆曲音乐、古琴音乐、琵琶音乐排除其外。相比之下,这本教材更为客观些。

其次,我也十分赞同他想通过该书让学生们所获得民族音乐知识的“点”多一些,“面”宽一些,“量”大一些,能从中汲取一些“新”东西的做法。因而,与以往同类教材相比,他在《民族器乐》一章的概述中还专门增加了“民族乐器的改革”的内容,这有利于学生们了解我国民族乐器改革所取得的新成就,对引发他们关注我国民族乐器改革显然大有帮助。在《民歌》一章里,他有意识地增加了一些由当代音乐家根据民间曲调改编的《船工号子》、《洞庭鱼米乡》、《古怪歌》、《爱我中华》、《唱脸谱》等充满浓郁民族风格的歌曲。无疑,这非常有助于深化学生们对“民族民间音乐是音乐创作的源泉”的认识。

再次,我十分欣赏该书作者使用了 13 个表格来分别介绍:中国民族音乐分类、南北方民间音乐风格特征比较、世界三大音乐体系、中国各民族采用音乐体系、中国各民族语言分属语系、

说唱艺术主要曲种分类、中国戏曲声腔与剧种、板腔体结构的板式种类及连结原则、传统戏曲乐队常用乐器、中国民族乐器分类、民族吹管乐器常用演奏符号、民族拉弦乐器常用演奏符号、民族弹拨乐器常用演奏符号等等。这不仅能省略一些繁冗的文字，而且还能起到工具书的作用。通过附录中的“表格索引”，读者很快便能查阅到我国民族音乐中一些常见的有关知识。

当然，整个教材在编排上也有个别值得商榷的地方，例如，全书将“民间音乐”中的“民歌”、“民间歌舞音乐”、“说唱音乐”、“戏曲音乐”、“民族器乐”，与“文人音乐、宗教音乐、宫廷音乐”并列，前一类传统音乐分为五章，而后三类合为一章，这应当说并不合理。因为，它们并不是同一级别。在此，本人特提出来供作者思考，以利于后来再版时加以修订。

总之，编写一本教材，一方面需要长期积累，一方面需要一定的理论功底，同时还应有一颗热爱民族音乐的心。而雷维模先生正是具备了上述条件，他既有长期的民族音乐积累，又有几十年的音乐创作实践，而且还在西南大学育才学院音乐学院进行《民族音乐概论》课教学实践。我相信，通过他的努力，这部教材会在未来的国民音乐教育中发挥作用。

2009年春节于四川音乐学院

目录

21世纪

高等院校音乐专业教材

序一	冯光钰 (1)
序二	甘绍成 (3)
第一章 总 述	(1)
第一节 传统音乐的基本属性	(1)
一、四大类传统音乐的关系	(1)
二、传统音乐的基本属性	(2)
第二节 民间音乐的风格特征	(4)
一、调式特征	(4)
二、结构特征	(4)
三、南北音乐风格特征的比较	(5)
第三节 中国民族音乐的音乐体系	(6)
一、中国音乐体系	(6)
二、欧洲音乐体系	(7)
三、波斯——阿拉伯音乐体系	(8)
第四节 学习民族音乐的意义	(9)
第二章 民 歌	(10)
第一节 概 述	(10)
一、民歌的定义及起源	(10)
二、民歌的历史发展概略	(10)
三、民歌与人民生活的关系	(11)
四、民歌的社会价值	(12)
五、民歌的艺术特征	(13)
六、汉族民歌的体裁分类	(14)
第二节 号 子	(15)
一、概 述	(15)
二、号子的种类及作品简介	(16)
三、号子的艺术特征	(19)

第三节 山 歌	(20)
一、概 述	(20)
二、山歌的歌种及作品简介	(20)
三、山歌的艺术特征	(25)
第四节 小 调	(27)
一、概 述	(27)
二、小调的种类及作品简介	(28)
三、小调的艺术特征	(33)
第五节 少数民族民歌	(34)
一、概 述	(34)
二、少数民族民歌简介	(36)
三、少数民族多声部民歌	(42)
第三章 民间歌舞音乐	(45)
第一节 概 述	(45)
一、民间歌舞音乐的定义及分类	(45)
二、民间歌舞的发展概略	(45)
三、民间歌舞音乐的特征	(46)
第二节 汉族民间歌舞及其音乐	(47)
一、秧 歌	(47)
二、花 灯	(48)
三、采 茶	(49)
四、花鼓灯与跑旱船	(50)
第三节 少数民族歌舞及其音乐	(51)
一、维吾尔族歌舞	(51)
二、藏族歌舞	(52)
三、朝鲜族歌舞	(52)
四、蒙古族歌舞	(53)
五、少数民族歌舞音乐的结构	(53)
第四章 说唱音乐	(55)
第一节 概 述	(55)
一、说唱艺术的定义	(55)
二、说唱艺术的历史发展概略	(55)
三、说唱音乐的唱腔结构与伴奏	(57)
四、说唱音乐的艺术特征	(58)
第二节 鼓词类曲种	(59)

一、鼓词概况	(59)
二、京韵大鼓	(59)
第三节 弹词类曲种	(62)
一、弹词概况	(62)
二、苏州弹词	(62)
第四节 牌子曲类曲种	(64)
一、曲种概况	(64)
二、四川清音	(65)
第五节 山东琴书、天津时调	(68)
一、山东琴书	(68)
二、天津时调	(69)
第五章 戏曲音乐	(71)
第一节 概 述	(71)
一、中国戏曲的发展概略	(71)
二、戏曲的群众基础和戏曲音乐的民间性	(72)
第二节 戏曲的艺术形式	(73)
一、高度的艺术综合	(73)
二、细密的行当角色	(74)
三、夸张与象征的脸谱	(75)
第三节 戏曲音乐的特征	(75)
一、戏曲剧种与声腔	(75)
二、戏曲音乐的唱腔结构	(76)
三、戏曲音乐的构成与作用	(79)
第四节 昆腔与昆剧	(82)
一、昆腔概述	(82)
二、昆曲的艺术特色	(83)
三、昆剧剧目介绍	(84)
第五节 高腔与高腔戏	(84)
一、高腔概述	(84)
二、川 剧	(84)
三、湘 剧	(89)
第六节 梆子腔与梆子戏	(90)
一、梆子腔概述	(90)
二、秦 腔	(91)
三、晋 剧	(92)

四、豫 剧	(92)
第七节 皮黄腔与京剧	(93)
一、皮黄腔概述	(93)
二、京 剧	(94)
第八节 本土腔剧种	(97)
一、越 剧	(97)
二、评 剧	(98)
三、黄梅戏	(99)
第六章 民族器乐	(101)
第一节 概 述	(101)
一、民族乐器的产生与发展	(101)
二、民族乐器的改革	(101)
三、民族乐器的分类	(103)
四、民族器乐综说	(104)
第二节 吹奏乐	(105)
一、笛	(105)
二、唢 呐	(106)
三、管	(108)
四、笙	(108)
第三节 拉弦乐	(109)
一、二 胡	(109)
二、京 胡	(110)
三、板 胡	(110)
四、高 胡	(111)
第四节 弹拨乐	(112)
一、琴 (古琴)	(113)
二、琵琶	(113)
三、箏 (古筝)	(114)
四、扬 琴	(115)
第五节 打击乐	(117)
一、鼓	(117)
二、锣	(117)
三、钹	(118)
四、板与梆	(118)
五、钟与铃	(119)
六、清锣鼓	(119)

第六节 地方传统乐种与民族管弦乐	(120)
一、丝竹音乐	(120)
二、吹打音乐	(122)
三、丝弦音乐	(124)
四、民族管弦乐	(124)
第七章 文人音乐 宗教音乐 宫廷音乐	(128)
第一节 文人音乐	(128)
一、文人音乐的定义	(128)
二、文人音乐的精神品格	(129)
三、古琴艺术	(129)
第二节 宗教音乐	(130)
一、宗教及宗教音乐概略	(130)
二、儒家的音乐观	(131)
三、佛教音乐	(132)
四、道教音乐	(134)
第三节 宫廷音乐	(135)
一、宫廷音乐概略	(135)
二、宫廷雅乐	(136)
三、宫廷燕乐	(136)
曲谱目录	(139~145)
曲 谱 (236首)	(146~322)
主要参考文献	(323)
附录一:《中国民族音乐概要》表格索引	(138)
附录二:部分中国近现代音乐家简介	(324)
后 记	(338)

第一章 总 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 传统音乐的基本属性

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。

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中国民族音乐的音调。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饮宴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。

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
	官 廷 音 乐	宫廷雅乐（朝会乐、祭祀乐、导迎乐、巡幸乐）、宫廷燕乐
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。

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、杜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,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。

第二节 民间音乐的风格特征

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、回、藏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 $\sharp 4$ ）、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》（第 18 曲）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》（第 69 曲）上句终止在商音，它是商音——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》（第 95 曲）是角音——属音支持的羽调式。《农夫怨》（第 90 曲）和小提琴协奏曲《梁祝》的爱情主题是商音——下属音支持的羽调式。《出嫁歌》（第 110 曲）和湖北土家族民歌《龙船调》则是羽徵交融的调式。

二、结构特征

我国汉族民间音乐有其独特的结构特征。北方的两句体山歌是基础。南方的四句体山歌及五句体、八句体山歌都是在这种对应式的两句体的基础上变化发展起来的。“四句头”的典型形式起、承、转、合结构（a、b、c、d），源于中国古代诗词的韵律，即起韵、承韵、转韵、合韵，主要流行于南方。汉族民间音乐的这种结构思维特征，从民间音乐的最初发展阶段就显现出来，并且随着民歌——民间歌舞——说唱音乐——戏曲音乐这一发展进程不断成熟与完善。

曲牌体，多用于说唱音乐和戏曲音乐，又称联曲体、曲牌联缀体。曲牌体基于组曲原则，即以曲牌作为基础结构单位，将若干支曲牌联缀成套，构成一段说唱唱腔或一出戏的音乐。这种结构形式，源于早期说唱艺术唱赚、诸宫调，经过杂剧、南戏的发展与提高，至昆曲达到成熟。在板腔体音乐出现之前，曲牌体是曲艺、戏曲音乐的主要结构形式，现在，昆曲与各高腔剧种和一些古老剧种都采用曲牌体。

例：四川清音《尼姑下山》（第 187 曲）

板腔体，又称板式变化体。板腔体基于变奏的原则，以对称的上、下句为基本唱腔单位，在此基础上按照一定的变体原则衍变成各种不同的板式转换，构成曲艺中一个唱段或一