

姚艺君 李月红 桑海波
陈爽 赵晓楠 / 编著

中国传统音乐基础

以梅兰芳为代表的中国戏曲艺术，
像唐诗、宋词那样是古典的、典范的艺术，
是中国艺术史上的“范例”，
而不是一种“时尚”……
各个民族的“古典艺术”，之所以不会消失，
是因为任何一代的人，
为展示自己的文化素养，
“证明”自己“配得上”自己民族的历史，
就应该努力使此种已成“古典”的艺术得以延续，
加以保护，并予以提倡和发扬……

这个名辞是杜撰的，
但实没有其他更适当的名称，
可以表现这一类文学的特质。
这一类的讲唱文学在中国的俗文学里占了极重要的成分，
且也占了极大的势力。
一般的民众，未必读小说，
未必时时得见戏曲的演唱，
但讲唱文学确是时时被当做精神上的主要的食粮的。
许许多多的旧式的出版的读物，
其中，几全为讲唱文学的作品。
这是真正的像水银泻地无孔不入的一种民间的读物，
是真正的被妇孺老少所深爱着的作品。



中国传统音乐基础

姚艺君 李月红 桑海波 陈爽 赵晓楠 / 编著



01870094

人民音乐出版社 · 北京

Zhongguo Chuantong Yinyue Jichu

图书在版编目 (CIP) 数据

中国传统音乐基础 / 姚艺君等编著. — 北京: 人民音乐出版社, 2013. 1

ISBN 978-7-103-04430-8

I. ①中… II. ①姚… III. ①传统音乐-中国-教材
IV. ①J605.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 149352 号

选题策划: 邹璐

责任编辑: 邹璐

责任校对: 张婷

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号 邮政编码: 100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京金吉士印刷有限责任公司印刷

787×1092 毫米 16 开 14.25 印张

2013 年 1 月北京第 1 版 2013 年 1 月北京第 1 次印刷

印数: 1-3,000 册 定价: 45.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010) 58110591

网上售书电话: (010) 58110650 或 (010) 58110651

如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话: (010) 58110533

前 言

国家教育部高等专业音乐教育的宏观格局中，中国音乐学院是唯一一所由周恩来总理建议、以从事民族音乐教育为办学目的的高等专业音乐学府。按照“以弘扬中华民族音乐文化为己任”的办学定位，“中国传统音乐基础”成为全院面向各专业的的基础骨干课程。

本书是中国音乐学院中国传统音乐教学团队集体智慧的结晶，团队成员均为中国音乐学院一线教师，在岗辛勤耕耘了少则十年、多则二十年以上。其中，最年轻者近不惑，最年长者近耳顺。由此，本书署名按长幼排序，特此说明。

书中内容由团队五位成员共同完成。具体是：“汉族民歌与民间歌舞音乐”（作者李月红）、“说唱音乐”（作者陈爽）、“戏曲音乐”（作者姚艺君）、“中国民族器乐”（作者桑海波）、“少数民族民歌与歌舞”（作者赵晓楠）。

由于得益于中国传统音乐悠久的历史传承与文化储备，得益于前辈专家的学术引领与无私奉献，得益于北京市教委、中国音乐学院的大力支持与高度重视，团队才能在继承传统的基础上不断前行，才会取得今天的成果，作者智慧才会得以彰显，本土音乐文化教育才能在局部得以落实。只有不懈努力，中国的音乐文化教育、人才培养模式、知识结构框架等问题，才会在民族文化发展需求的大背景中越来越向着合理化迈进，才会教育出在国际舞台上不失话语权的民族音乐人才，为人类多元文化做贡献。感恩中华，感恩前辈，感恩多元文化！

团队成员为了严肃教材、慎重教育，编写完成后并未急于出版，而是放在中国音乐学院一线课堂实践了三个学年。与教材配套的还有团队独有的教学模式与理念，是多年实践的共识与追求，愿与大家分享。对于书中不足，欢迎一切善意的指导与帮助，本团队一定再接再厉、不断完善。

《中国传统音乐基础》的出版，不仅是中国音乐学院教学的需要，也是每一位珍视中国本土音乐文化教育者的期许。我们不会说最好，但会向着更好努力！

姚艺君、李月红、桑海波、陈爽、赵晓楠

目 录

第一章 汉族民歌与民间歌舞音乐	(1)
第一节 概述	(1)
第二节 作品选介	(8)
第三节 阅读、思考与练习	(20)
第二章 说唱音乐	(29)
第一节 概述	(29)
第二节 作品选介	(40)
第三节 阅读、思考与练习	(59)
第三章 戏曲音乐	(67)
第一节 概述	(67)
第二节 作品选介	(87)
第三节 阅读、思考与练习	(105)
第四章 中国民族器乐	(115)
第一节 概述	(115)
第二节 作品选介	(125)
第三节 阅读、思考与练习	(139)
第五章 少数民族民歌与歌舞	(176)
第一节 概述	(176)
第二节 作品选介	(181)
第三节 阅读、思考与练习	(209)

第一章 汉族民歌与民间歌舞音乐

本章包括汉族民歌与民间歌舞音乐的基本情况、种类以及作品选介和阅读参考资料,主要内容侧重在民歌方面。

第一节 概 述

一、汉族民歌概述

(一) 汉族民歌的基本特征

中国汉族民歌历史悠久,今天所唱曲目很多能追至明清之间,其历史渊源实际上更早。对于那些流传自封建时期、民主革命时期的民间土歌,学术界普遍认为它们具有“口头性”、“集体性”、“风土性”的基本特征。口头性指民歌靠百姓口耳相传,是一种口头艺术,即兴编词、即兴改编曲调是其自身不断发展的主要手段;集体性指每一首民歌都是大众参与后的成果,一般没有固定的词曲作者;风土性也可表述为地方性、地域性、风俗性等等,指民歌出于一方水土,在特定地域流传,用方言演唱,带有鲜明的地方风土特征。

关于这个问题,20世纪80年代在学者们中间曾经有过激烈的争论,^①但这主要是针对口头性、集体性而言,因为在80年代以前,人们对风土性强调得不多。不同的观点认为,在新的历史条件下,这个基本特征已经发生变化,尤其是前两项内容,口头性中有笔头因素,集体性中有个体因素。^②对民歌基本特征的认识产生动摇,容易混淆民歌与创作歌曲的界限,在实际工作中会遇到许多不易解决的问题,比如国家“非物质文化遗产”政策所惠及的对象如何审定的问题等等。任何民歌都要经过人民的集体检验,即使某首民歌的创作过程有个体性特征,这首民歌也一定要经过长期不断的加工才会符合百姓普遍的审美需求。民歌不外乎是各地百姓为辅助劳动和表达感情而集体创作、并在口头流传中不断得到加工的艺术形式。

^① 参见苗晶《民歌的概念改变了吗?——读〈振兴民歌之路〉有感》,《人民音乐》1983年第3期;彭国华《民歌概念不容转化》,《音乐探索》1985年第4期。

^② 参见曾遂今《试论民歌概念内涵的转化》,《音乐探索》1985年第1期;宋大能《振兴民歌之路——评1982年四川省民歌调演兼谈民歌消亡问题》,《人民音乐》1983年第1期。

（二）汉族民歌发展简史

关于民歌的起源有各种不同的说法,就如同议论艺术的起源一样。我们不妨从先秦有案可稽的历史谈起。

先秦时期关于民歌有两段著名的记载:一段是《吕氏春秋·音初》篇中涂山氏的《候人歌》(“候人兮猗”);另一段是《吴越春秋·勾践阴谋外传》中所载的黄帝时期的《弹歌》[“断竹,续竹,飞土,逐宍(肉)”]。从史料出现的时间来说,《吕氏春秋》在前;而从所记载的内容来说,《弹歌》所产生的时间更早。

吕不韦是战国末年卫国商人,后任秦国丞相。曾令门客编写《吕氏春秋》,此书汇集先秦各家之说,成为百科全书式的著作,吕不韦也被称为“杂家”。书中的《大乐》、《侈乐》、《适音》(《和乐》)、《古乐》、《音律》、《音初》、《制乐》等篇目都是集中论乐的著名史料。《吕氏春秋·音初》篇云:“禹行功,见涂山氏之女,禹未之遇,而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳,女乃作歌,歌曰:‘候人兮猗!’”^①涂山氏是古代东夷部族的一支,大禹娶涂山氏之女女娇为妻,女娇作歌表达思念之情。

《吴越春秋·勾践阴谋外传》中记载:吴越争战,越国上将军范蠡把善射者陈音推荐给勾践,勾践向陈音询问弓弹之理,陈音在应对中引用了古歌《弹歌》。^②

周代(前 11 世纪—前 256)民歌大量记载在《诗经》和《楚辞》中。《诗经》中的“十五国风”共收录周初到春秋中叶的民歌三千多首,大部分采集自黄河流域,最南在汉水一带。《楚辞》中的《九歌》是屈原在楚国南部一组民间祭祀歌曲基础上加工整理而成的,共 11 首。

秦汉时期(前 221—公元 220)最引人注目的是乐府民歌。汉代军乐鼓吹曲里面的“饶歌十八曲”来自民歌;相和歌、杂曲歌辞中也包括民歌。著名篇目有《陌上桑》、《焦仲卿妻》(《孔雀东南飞》)等。

三国、两晋、南北朝时期(220—589)北方汉族民歌可在相和歌中见到。316 年西晋灭亡,由于北方战乱,统治阶层及部分百姓南迁,南方商业逐渐繁荣起来,民歌方面也因此繁荣起来,突出的成就是吴歌和西曲。吴歌是江苏一带民歌以及在民歌基础上加工而成的艺术作品,西曲则是长江中游一带民歌及其加工作品。相和歌与吴歌、西曲的结合,带来清商乐的繁荣,在汉族民歌基础上发展起来的音乐大体都包含在清商乐中。南北朝时期北方少数民族民歌对汉族民歌产生深远影响,如公元 5 世纪初的《敕勒歌》^③和 5 世纪末的《木兰辞》。

① 参见[汉]高诱注《吕氏春秋》,载《诸子集成》(6),上海书店 1986 年影印出版,第 58 页。

② 参见[汉]赵晔著、张觉译注《吴越春秋全译》(修订版),贵州人民出版社 2008 年版,第 281 页。

③ 敕勒,本为鲜卑语,秦汉时称丁零,魏晋南北朝时期南方人称之为高车。《敕勒歌》约产生于北魏中期,最早见于宋代郭茂倩《乐府诗集·杂歌谣辞》。

隋、唐、五代、宋时期(581—1279),有些民歌被精选、加工、填词而成为曲子,近代的小曲以及今天的时调都与之有着千丝万缕的联系。20世纪初曾在敦煌莫高窟藏经洞发现唐、五代曲子,宋代利用民间曲子填词的作品则更多。

史书中记载的元代(1271—1368)汉族民歌一般都记述的是反对元朝统治的内容。明清时期(1368—1911),小曲得到大力发扬。小曲是与大的声腔相对的一个名称,指广泛流行于城市和乡村带伴奏的演唱,也被称为小令、词曲等。明中叶以后出现歌词集和曲谱集,如明末冯梦龙辑录的《山歌》、清代贮香主人所辑的《小慧集》等,明代小曲有些流传至今,如银纽丝调等。此时还没有“民歌”之说,只有从唐代流传下来的“山歌”这一称谓。

(三) 汉族民歌分类法

1. 体裁分类法

传统的体裁分类法指劳动号子、山歌、小调三分法,进入20世纪80年代,我们可以见到包括更多子项的体裁分类方法。下面主要谈谈劳动号子、山歌、小调的体裁特征。^①

劳动号子在劳动中产生,具有协调劳动动作和缓解疲劳的作用。多使用一领众和的演唱方式,一般节奏规整、音调高亢。

山歌产生于山野劳动、赶路、交流过程中,适于自由抒发内心情感。多见独唱、对唱形式,其旋律悠长、节奏自由。

小调有些直接产生于劳动,大部分则源于日常生活,内容广泛。其演唱除了休闲娱乐,也可作为谋生的手段。音乐多经过反复加工,具有旋法细腻、结构规整的特点。

《汉族民歌概论》^②一书是按体裁分类的,作者把其中的小调分为三类:吟唱调、谣曲和时调。吟唱调指朗诵性大于音乐性的小调;谣曲是与生活紧密结合的艺术形式较简单的小调;时调是常由艺人在公众场合演唱的小调,音乐形式较成熟,传唱变异中音调骨架较固定。现在比较常用的是“时调”这个名称,它和传统上的小令、小曲、曲牌等名称意思相同或相近。流传较广的时调有鲜花调、孟姜女调、剪靛花调、银纽丝调等。

2. “色彩区”分类法

民歌“近似色彩区”的研究在20世纪80年代初即已出现,其特征是强调区域地理文化特征对民歌风格的影响。苗晶、乔建中以全国汉族民歌为对象写出专著^③,杨匡民、王耀华、江明惇、洪滔、黄允箴等均发表有专门针对某个色彩区进行研究的论文,也有学者认为使用“色彩

^① 参见中国艺术研究院音乐研究所《民族音乐概论》,人民音乐出版社1964年版,第18—48页。

^② 江明惇《汉族民歌概论》,上海音乐出版社1982年版。

^③ 苗晶、乔建中《论汉族民歌近似色彩区的划分》,《中央音乐学院学报》1985年第1、2期连载。同名著作由文化艺术出版社1987年出版。

区”概念不如“方言区”更为准确^①。

色彩区并不是严格意义上的单纯的民歌分类方法,它不过是通过研究对象的共性背景、风格因素而把全国的汉族民歌划分为不同的群体以方便研究,并利于描绘出它们从此角度所呈现的特征,这个方法同样可用于戏曲、说唱、器乐等。

《论汉族民歌近似色彩区的划分》一书把全国汉族民歌分为十个区域加一个特区,它们分别是:东北部平原、西北部高原、江淮平原、江浙平原、闽台、粤、江汉平原、湘、赣、西南部高原和客家特区。

3. 其他分类法

地区分类法沿用了新中国建立初期全国几大经济区的概念,色彩区分类出现之前在民歌教学中常常与体裁分类法结合使用,起到过积极作用。

行政区划分类法即按省分类,在《中国民间歌曲集成》收集整理出版过程中也是比较实用的分类形式。

“同宗民歌”的概念是随着《中国同宗民歌》^②一书而产生的,作者把各地流传较广的小调分为词曲大同小异的、词同曲异的、曲同词异的、框架结构相同而词曲各异的、衬词相同而词曲各异的、框架结构和尾腔相同而词曲各异的六个部分。其关注的是有关民歌源流的问题,某种意义上也可以认为是对时调的一种类别划分,对于这样的划分学术界存在一些争议^③。

(四) 汉族民歌生态环境

1. 地理环境

地理环境包括地形、气候等因素,大的山脉对民歌的传播会起到阻隔作用,而江河则会促进民歌的流传。笔者所实地调查过的福建莆田地区以及相邻的仙游一带,由于武夷山的阻隔加之古代移民的史实造成其文化的独特性,所以音乐风格便不同于周边。又比如西北高原特殊地貌造成交通不便,“脚户”阶层兴起,他们行走在外孤独苦闷,便信口咏唱“信天游”,于是促进了这个歌种的产生和流传。另外,南方水乡盛产稻米、茶叶,必然大量出产“田秧歌”和“茶歌”。

中国地域广阔,大部分为内陆气候,农耕文明高度发展,一年四季分明,民歌中有大量“十二月体”和“四季体”民歌,《十二月采茶》、《四季歌》之类的民歌在各地十分多见。那些流传广泛的时调小曲也常采用这种唱词形式,大家所熟知的小调《孟姜女》,其唱词就既有“十二月体”形式,又有“四季体”形式。

^① 参见杜亚雄:《汉族民歌音乐方言区及其划分》,《中国音乐》1993年第1期;《民族音乐研究中的形式逻辑问题》,《音乐研究》1994年第4期。

^② 冯光钰《中国同宗民歌》,中国文联出版公司1998年版。

^③ 徐元勇《我对同宗民歌的认识——与冯光钰教授商榷》,《黄钟》2001年第3期。

2. 历史背景

中国疆土广阔,土地相连,加之独尊儒术的传统,历朝历代所有统治者都必须努力维护国家统一才能赢得百姓拥戴,因此形成共同的文化信仰习俗及共同的审美取向。全国范围内产生大量题材相同的民歌就源于这样的背景因素,《绣荷包》、《闹五更》、《放风筝》都是这方面的例子;同时,同一曲调也往往会在较为广大的区域范围内流传,所以我们在各地都能听到鲜花调、银纽丝调、剪靛花调这类调子。这一点既与上述地理环境相关,又与下面要谈到的文化习俗相联系,这里暂不赘述。

需要强调的是,特定的历史条件下会产生与之相应的民歌。首先,历朝历代的农民起义都可以在民歌中找到线索;其次,民歌在不同的朝代往往会有不同的“命运”。有的朝代民歌会被广泛地收集整理,于是我们看到了《诗经》、《乐府诗集》,有的朝代民歌又被当做“淫词滥调”而被官方禁止。

人口迁移也是历史背景中的重要部分。汉族几次大的人口迁移分别在南北朝、五代(唐末)时期和南宋末年,而小范围的人口移动则随时在发生。人口迁移之后,他们虽然要调整习惯以适应新的环境,但家乡的传统会在相当长的历史阶段内保留,于是新的文化便具有明显的融合性特征。

从公元前3世纪秦朝开始,华北的汉人经过几次南迁,定居于粤东北、赣南、闽西、台湾,清代以后部分迁往赣西,这就是今天的客家人。他们的习惯既承袭于华北,又近于当地,所以今天的客家方言能够为研究华北中古时期的语言提供依据。

另外可以举出两个笔者实地调查过的例子:陕北的榆林小曲至今留有江南小调的遗风,是因为这里历史上曾有驻守边关的官员来自江南,并带来了乐班。鄂西北汉水流域,发生过明代三十万各地民工修建武当山庙宇之事,他们当年传唱的各地小调在今天的山村里至今大量流传,而且唱词依然叙述着令人回味的陈年往事。

3. 文化习俗

汉族文化有自己独特的民间信仰、众多一致性的节日和地域性的风俗习惯,最值得说明的是传统节日——春节。出于农耕文明对土地的崇拜,当春回大地、万物复苏之时,趁着农田耕作还没有开始,百姓普遍有祭拜土地神、耍社火的习惯,许多民歌、民间舞蹈都在此时产生并传播,因此江南的百姓会唱春调、北方的百姓会闹秧歌、西南的百姓会耍花灯……其次我们可以看到,共同的文化习俗产生很多民歌群,同一个群体中的每一首民歌都相互关联。由于汉族及周边民族都有近似的绣荷包习俗,所以各地《绣荷包》的唱词就具有了一定的相关性,几乎无一例外地表现了对爱情和美好生活的向往,虽然各地曲调来源不同,但都具有优美抒情的风格。另外,地域广阔也使各地百姓形成各自不同的生活习惯,一般与地方性习俗相关的民歌流传区域相对较小,如咸水歌只流行于广东珠江渔民中间,四川晨歌则只在重庆、宜宾一带传唱。

文化中一个与民歌联系十分紧密的要素是方言,所有民歌都是用方言演唱并依方言而传播,所有地方音调都包含有方言字声音调的规律性特点。在众多影响民歌旋律走向的因素之中,口头方言声调的影响是最直接的。

在袁家骅等著的《汉语方言概要》^①中,把全国汉语方言分为七个区域,这是20世纪80年代以来比较流行的分区方法。北方话区地域最广,包括北方方言区(东北、冀、鲁、豫)、西北方言区(晋、陕、青、宁及内蒙古的一部分)及西南方言区(云、贵、川、鄂大部及桂西北部)和江淮方言区(从镇江到九江,包括苏北、皖北)。另外六个区域是吴语区、湘语区(湖南西北部除外)、赣语区(江西中西部、湖北东南角)、客家话区、粤语区(包括桂东南、台湾部分地区)和闽语区(包括潮汕和海南)。

4. 经济环境

民歌恰恰是在交通闭塞、远离经济文化中心、生产力水平低下、甚至还残存着部落社会遗风的那些地方最为流行。在漫长的封建社会里,这种地区的劳动人民生活单调,所以唱山歌自娱成了他们精神上极大的享受。当然,并不是所有贫困地区民歌都发达,这些地区还必须有歌唱传统。经济发达的地区,往往器乐、戏曲都较发达,民歌常作为曲牌在其中流传。

二、汉族民间歌舞音乐概述

(一) 什么是汉族民间歌舞音乐

汉族民间歌舞是民歌与民间舞蹈结合的一种艺术形式,并有乐器伴奏。它直接产生于百姓的劳动、娱乐和祭祀活动,舞蹈动作常常模仿劳动动作,兼具娱人娱神的功能。其音乐包括歌乐和舞乐两部分,基本来源于地方山歌小调和器乐曲牌。常见的歌舞种类有秧歌、采茶、花鼓、花灯等。

汉族民间歌舞音乐的历史根据史料记载可以追溯到原始乐舞时期。常被人们提到的一段文字是《吕氏春秋·古乐》篇中对葛天氏之乐的详细记述:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾投足以歌八阙。一曰《载民》,二曰《玄鸟》,三曰《遂草木》,四曰《奋五谷》,五曰《敬天常》,六曰《建帝功》,七曰《依地德》,八曰《总禽兽之极》。”^②这虽然是统治阶级欣赏的乐舞,但中国社会上下阶层之间的艺术形式往往是互通的,历代宫廷音乐、文人音乐中都不乏来自民间音乐的例子,这也是“礼失求诸野”现象产生的基础,所以这类上层乐舞结构形式的完整可以间接地反映出那个时代民间歌舞音乐的繁荣发展。

^① 袁家骅等《汉语方言概要》,语文出版社2000年第2版。

^② 参见[汉]高诱注《吕氏春秋》,载《诸子集成》(6),上海书店1986年影印出版,第51页。其中《建帝功》在其他版本中常被记载为《达帝功》。

汉族民间歌舞音乐的产生是与百姓劳动生活紧密相连的。春牛舞也称“打春牛”、“唱春牛”，来源于先秦的民间习俗，一般在春节或立春节气时表演，是农耕文明中民间娱乐活动的代表性歌舞，至今在南方很多地区仍然流行。这种歌舞常由两三位农民装扮成耕牛和赶牛的农夫，村中其他跟随的男女老少则模仿播种动作，表现春耕的劳动场面，其表演形式直接脱胎于田间劳动。期间演唱的“春牛调”朴实无华，唱词均为鼓励人们爱护耕牛、勤劳耕作的内容。采茶歌舞曾广泛流传于南方各地产茶区，也是从采茶劳动中直接产生的歌舞形式，不同地区的《十二月采茶》歌和各地“茶腔”音乐十分丰富。

除了直接产生于劳动生活，汉族民间歌舞音乐还与民间祭祀活动直接相关。春节时的各种传统社祭活动在汉族农业文明中特别具有象征意义，对于农耕民族来说，无论是君王还是百姓，面对赐予他们生活来源的土地、五谷、山川自然满怀崇拜之情和感恩之心，于是产生社祭活动，形成了传统节日。社祭既有官方的严肃礼仪，也有民间的人神共欢的庆贺。所谓“社”，先秦时期特指土地神，因土地广袤不便敬拜，所以便以土结社，因此“社”也指祭祀社神的场所，后逐渐演变成今天的“地方基层组织”或“民间团体”的含义。^①

社火，则是高台、舞龙、舞狮、秧歌、烟火等各种杂戏杂耍表演的统称，是传统社祭活动的伴生物，百姓用以祈盼风调雨顺，也借此驱鬼除疫、娱乐身心。北方的秧歌、南方的花灯、各地的花鼓均是社火表演中核心的部分。采茶除了伴随田间劳动，也同样会在此期间表演。

实际上汉族歌舞各种类之间在产生、发展过程中是具有一定联系的。采茶和花鼓的起源都直接与田间劳动相关，秧歌、花灯、花鼓、采茶的发展都依托了春节社祭、庆贺活动。同时，各种类之间也产生一定的交融现象，在花灯、花鼓表演中演唱《采茶调》，花鼓班与“狮子灯”、“龙灯”一起表演等情况都很常见。

（二）汉族民间歌舞音乐的特点

民间歌舞较民歌、说唱、戏曲、器乐而言是特别具有融和性特征的艺术形式，它不仅载歌载舞，还包含器乐部分，甚至有曲艺、戏曲、杂技、武术的成分。除此之外，它还常常发展为地方小戏，今天的秧歌戏、花灯戏、花鼓戏、采茶戏就同时与它们的歌舞形式并存。

受到歌舞艺术融合性特征的影响，其一，汉族民间歌舞音乐呈现出多样的表演形式，表演中有时边唱、边打、边舞，有时歌舞结合，有时歌乐结合，有时是清唱或单纯器乐演奏。

其二，民间舞歌多来源于一般山歌小调，包括地方性曲调和流传较广的时调小曲等，所不同的是，它们经过较多艺术加工，形式相对规整，具有节奏化、韵律化的倾向。

^① 参见《辞海》，上海辞书出版社1979年版，第3610页。

其三,舞乐中打击乐较为突出,尤其是鼓乐部分,有丰富的锣鼓曲牌。音乐结构较为简单,常见单曲体反复、变奏体、联曲体等形式。

其四,鉴于歌舞音乐常常以载歌载舞的形式出现,大部分音乐惯于使用规整性节拍,这是长期以来受到舞蹈动作影响的缘故。

第二节 作品选介

本节将分别介绍一些重要的民间歌种、舞种以及流传较广的民歌曲目。

一、主要民间歌种、舞种

1. 信天游

信天游,也被称为“顺天游”,是广泛流行于陕北的山歌歌种,常由脚夫^①在路途中传唱。曲调均为上下句结构,上句上扬,下句收拢,两句之间形成对比,风格朴实而苍劲。比较著名的曲目有《脚夫调》、《蓝花花》、《赶牲灵》、《泪蛋蛋抛在沙蒿蒿林》等。

信天游是陕北百姓情感与智慧的集中体现,擅唱者众多,著名歌手有李有源、李治文、马子清、王向荣、贺玉堂等。李有源是陕北佳县人,他演唱的《东方红》宏伟阔大,家喻户晓。李治文和女歌手马子清都出生于陕北绥德县,李治文演唱的《脚夫调》情感深切、风格苍凉,马子清擅长演唱《蓝花花》、《走西口》、《当红军的哥哥回来了》等曲目。王向荣来自陕西、山西、内蒙古交界的陕北府谷县,信天游、山曲、爬山调都有他喜爱演唱的曲目,演唱较多的有信天游《脚夫调》、《泪蛋蛋抛在沙蒿蒿林》和山曲《那是一个谁》、《三天的路程两天到》等。

2. 山曲

山曲属山歌歌种,流行于山西西北部河曲一带以及临近的陕西府谷、神木等地。其曲调为上下句,两句的前半句往往相似或相同,有时仅仅是乐句的落音不同,旋律常有大跳,风格豪放。比较流行的曲目有《三天的路程两天到》、《那是一个谁》、《想亲亲想在心眼眼上》等。

明朝中期至民国初年四百余年间,大批晋西北农民迫于生计到内蒙古河套一带逃荒、打工、经商,甚至远到新疆。早年民间所说的“西口”指山西与内蒙古交界处古长城的一处重要关口,名为“杀虎口”,位于山西省朔州市右玉县。农民背井离乡“走西口”的悲苦以及从内蒙古归来的喜悦情绪在《人家都在你不在》、《提起哥哥走西口》、《三天的路程两天到》等曲目中有充分的表达。

山曲与信天游的相同之处在于词、曲为上下句结构,风格近似,豪放而不失深沉。不同之处在于信天游的上下乐句之间形成对比关系,而山曲的上下乐句前半部分常常相似,有时两

^① 脚夫,即陕北及周边的一种长途贩运行业,农民赶着牲口受人雇佣,类似南方的马帮。

个乐句仅仅落音不同。其次,山曲唱词中常带有称谓性的衬词“亲亲呀”、“哎呀亲亲”等。另外,山曲的旋律风格明显地受到内蒙古民歌的影响,比如常常出现类似长调风格中的颤音等等。

3. 开花调

开花调属汉族歌种,流传于山西太行山区的左权、武乡一带。歌词大都以自然景物和生活实物的“开花”起兴,桃花、杏花、石头、门窗均可开花,故称开花调。音乐结构为短小的上下句,比较规整,曲调反复多次,兼具山歌的山野气息与小调的温柔秀丽。比较著名的曲目有《桃花红 杏花白》、《有了心思慢慢来》、《会哥哥》等。

左权是开花调与小花戏的故乡,开花调的著名演唱者是刘改鱼和石占明,刘改鱼的演唱风格朴实爽朗,石占明的演唱相对而言更为开朗明快。

4. 花儿

花儿属山歌歌种,流行于甘肃、青海、宁夏及新疆部分地区。所有花儿的曲调都被称为令,不同的曲调有不同的令名。花儿有“花儿”和“少年”两大种类,流行于相邻的两个区域,花儿在甘肃洮河流域,少年在甘肃临夏、青海东部及宁夏、新疆部分地区。

学者所称的“洮岷花儿”即为花儿,流行于甘肃洮河流域,当地居民以汉族为主。曲调特点是单一化,分南北两派。南派是《铡刀令》(也称《啊欧令》),北派是《莲花山令》。

学者所称的“河湟花儿”即为少年,流行于甘肃临夏地区、青海东部及宁夏、新疆部分地区。喜唱少年的民族众多,有汉、回、土、撒拉、保安、东乡、裕固、藏八个民族。流行的曲令丰富多样,著名曲目有《上去高山望平川》、《下四川》、《左边的黄河右边的崖》等。

宁夏的花儿也称“山花儿”或“干花儿”、“土花儿”,流传于宁夏南部山区和同心等回族聚居地。大体归属河湟花儿的范畴,但有自己的特色,曲体结构较为规整,风格柔和流畅。

“花儿王”朱仲禄出生于青海省同仁县,是河湟花儿的著名创作者和演唱者,他的声音清朗峭拔、刚柔相济。

5. 晨歌

晨歌属山歌的一种,流行于川东南山区丘陵地带,即重庆、宜宾及周边地区。内容多唱男女情思,曲调有十余种,风格轻松、幽默。代表曲目有《槐花几时开》、《摘葡萄》等。

晨歌也称“神歌”,据说与当地敬神活动有关,已经有二百多年的历史了。其特点是一经流传词曲就相对固定,没有一般山歌的较强的即兴性。其唱词文学性很强,常以寥寥数句勾勒生动的生活画面。曲调使用混合节拍,山歌风格浓郁,歌腔舒展,节奏自由。

6. 客家山歌

客家人为汉族,先民于不同朝代来自中原地区,今天分布于粤、闽、赣交界处及湘、桂、台

部分地区。“客家”是与“土著”相对应的一个称谓。

客家山歌即为客家聚居区所流行的山歌。一般把流传于粤东北兴宁、梅县一带(隶属于今梅州市)的称为兴梅山歌,流行于江西兴国县一带的称为兴国山歌,流行于福建宁化、长汀一带的被称为闽西客家山歌,著名曲目有《送人离别水东西》(粤)、《打支山歌过横排》(赣)、《风吹竹叶响叮当》(闽)等。

客家山歌历史久远,歌词即兴编唱,善用比兴,尤其善于使用双关语,韵脚整齐,保留了很多中原古语。曲调十分丰富,比如广东梅州各县就流行不同的曲调。梅县较有特色的是松口山歌,兴宁市有罗岗山歌、石马山歌、水口山歌等。

兴国山歌在第二次国内革命战争期间即闻名全国,1933年在扩大红军的活动中,兴国人民搭起擂台,鼓动起赤卫队、少先队集体参加红军,留下“一首山歌三个师”的佳话。

7. 秧歌

汉族民间歌舞种类广泛流行于我国北方地区,集中表演于春节前后。传统的秧歌表演多包含在社火活动中,至今西北地区的百姓仍喜用社火之名,有时直接称秧歌为社火。民间一般把跑旱船、小车会、跑驴等小型歌舞形式通称为秧歌。

秧歌表演分为地秧歌和高跷秧歌两大类。具体表演形式分行街、大场、小场,行街是表演者排列成队环绕主要街道行走表演;大场是变换队形的集体舞,用于固定地点开场、收场表演;小场是两三人表演的带有简单情节的歌舞或小戏。表演秧歌的演员常常装扮成公子、艄公、老汉、媒婆、傻柱子、傻丫头以及其他各行各业的各色人等。

较为著名的秧歌种类有东北大秧歌、陕北秧歌、陕西的关中秧歌、山西的祁太秧歌及山东的鼓子秧歌、海阳秧歌、胶州秧歌和河北的冀东地秧歌等。

秧歌音乐分为演唱部分和器乐部分。演唱部分既有专门的秧歌调,也有喜庆风格的民间小调;器乐部分有唢呐、锣鼓曲牌。东北大秧歌演唱曲目多是东北小调和明清小曲,如《小看戏》、《东北风》、《月牙五更》。陕北秧歌音乐中最引人注目的是一曲红火热烈的《秧歌调》,由秧歌高手“伞头”领唱、一领众和,这个曲调曾被作曲家李焕之用于管弦乐作品《春节序曲》中而广为流传。许多歌舞中的民歌曲目都是百姓耳熟能详的小调,如山西祁太秧歌中的《闹元宵》、山东鼓子秧歌中的《大实话》、山东海阳秧歌中的《跑四川》等。〔满堂红〕、〔柳青娘〕则是常用器乐曲牌。

8. 采茶

采茶是汉族民间歌舞的一种,流传于中国南方产茶区。每逢清明、谷雨时节,劳动妇女便开始上山采茶,同时唱茶歌以鼓舞劳动热情。在开茶山、茶市的日子,茶农还会专门为茶客、茶商助兴表演歌舞。

这种备受欢迎的形式来源于茶山劳动,后逐渐成为欢度春节的重要内容,在进一步故事化、情节化之后大部分发展为采茶戏,形成歌舞、小戏并存的局面。

早期的采茶歌舞均是挑选男童装扮茶女等角色表演,后发展为一男一女或一男二女相对歌舞,也可数人至十数人集体歌舞,常以扁担、锄头、撑船杆、茶篮、纸扇、手巾为道具。内容围绕种茶劳动过程,从茶女进山到最后的“谢茶”环节均有展现。歌舞赞美茶山风光,模仿采茶劳动动作,欢庆茶园丰收,情绪欢快。

各地流行的采茶歌舞形式近似,但有不同名称和风格。江西的“茶篮灯”起源于赣南客家地区,可十人左右集体表演,也可简化为一丑、二旦表演。每逢春节期间,常有许多支“茶篮灯”队走街串村拜年庆贺,锣鼓喧天,热闹异常。福建的“采茶灯”流行于福建龙岩等地,在春节期间的庙会、堂会、踩街时表演,采茶灯队伍一般十二人,由茶公、茶婆、茶姑八人及武小生、男小丑组成。

采茶歌舞音乐包括茶歌和器乐部分。广义的茶歌除了专门的“茶腔”,还包括当地流行的山歌、小调和明清俗曲。各地“茶腔”中最普遍使用的一首曲调是《十二月采茶》,一般认为源于赣南于都县的《采茶谣》。^①器乐伴奏以打击乐为主,并加入唢呐、笛子和丝弦乐器。

9. 花灯

花灯是流行于西南地区各民族中的民间歌舞,表演于元宵节期间。表演者多为一旦一丑,手持折扇和花帕。花灯中使用的曲调多来自地方性山歌和小调,经过歌舞音乐的演化,具有韵律感强、活泼欢快的特点。这种歌舞大多发展为地方性的花灯戏。

一般认为花灯也与春节期间古老的社火活动有关,元宵节观灯、赏灯是汉民族普遍的风俗,而花灯歌舞则以西南地区为盛,且各地有不同的支派,比如云南的昆明花灯、玉溪花灯,贵州的独山花灯、遵义花灯及四川的剑阁花灯、秀山花灯等。

10. 花鼓

花鼓属汉族民间歌舞,流行于长江中下游及北方各地。一般认为起源于田间劳动,特别是农民为提高劳动热情而击鼓唱田歌的形式,同时也与民间社祭中的娱神活动相关。花鼓所唱的曲调来自于当地山歌小调和时调小曲,伴奏部分以锣鼓最为突出,有些品种已发展为地方性花鼓戏。

花鼓流行地域不甚集中,种类风格也不尽相同。凤阳花鼓原称“打花鼓”、“花鼓小锣”、“双条鼓”,早年常为夫妻二人表演,一人持鼓,一人击锣。音乐以歌唱为主,演唱《凤阳歌》、《王三姐赶集》、《十杯酒》等小调,灾荒之年曾成为下层百姓逃荒乞讨的谋生手段。源于唐代的三棒鼓也是这种规模较小、流行于逃水荒的人群中的形式。

^① 参见黄允箴《论“采茶家族”——一首“采茶歌”的流变》,《中国音乐》1994年第1期。

地花鼓,也称“花鼓子”,在湖南、四川、湖北等地都广泛流传。表演者或走街串巷,或选择打谷场、堂屋等场地表演,因为演员可以不上舞台随地表演,故称“地花鼓”。最常见的是一旦一丑扮演情人或夫妻的形式,也可见多人成双成对表演,《洗菜心》、《铜钱歌》是地花鼓常用曲目。湖南益阳南县地花鼓历史悠久,形式多样,有“对子地花鼓”、“竹马地花鼓”、“围龙地花鼓”等形式。

安徽花鼓灯流行于淮河流域,形式可分大场、小场,大场可几十人集体变换队形,小场则由两人、三人即兴表演。演员分角色,女性角色统称“蜡花”(“兰花”),持手帕、扇子;男性角色统称“鼓架子”,持伞。表演时以舞蹈、锣鼓为主,兼有民歌演唱,如《慢赶牛》、《孟姜女》等。有专门锣鼓乐队伴奏,情绪热烈。福建闽南车鼓也是十几人分角色表演。

花鼓歌舞在当代的一些庆贺表演中常把人数规模扩大,以营造锣鼓喧天的热烈气氛。

二、民歌选介

1.《黄河船夫曲》

这是一首劳动号子,流行于黄河上游。最早由老船工李思敏演唱,安波记谱,名为《船夫曲》。唱词以“你晓得天下的黄河几十道弯”设问开始,一问一答,气势磅礴,曲调为不断重复的旋律,音乐连绵起伏。由于这一段黄河上的“摆渡”劳动气氛和缓,所以音乐也自由、舒展。

近年流行的王向荣的演唱版本名为《黄河船夫曲》,唱词和音乐风格依然保持原状,但旋律方面前后乐句有一定的变化和对比。

黄河船夫曲

(号子)

1 = F $\frac{4}{4}$

稍慢 自由地

陕 北

汉 族

你 晓 得(呀) 天 下 的 黄 河 几 十 几 道 弯 哎?

几 十 几 道 弯 里 几 十 几 只 船 哎? 几 十 几 只 船 上 几 十 几 根 杆 哎?

几 十 几 个 艄 公 (哟) 把 船 (那 个) 扳? 几 十 几 个 艄 公

把 船 扳? 哎 咳 哎 咳 哟 哎 咳 哟!