

北京市普通高等学校
第一批教育教学改革
试点项目



中国 民间音乐 概论

ZHONGGUO MINJIAN
YINYUE GAILUN
周青青 著

人民音乐出版社



北京市普通高等学校第一批教育教学改革试点项目

中国民间音乐概论

周青青 著

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国民间音乐概论 / 周青青著 .— 北京 : 人民音乐出版社, 2003.8

ISBN 7-103-02699-8

I. 中… II. 周… III. 民间音乐-概论-中国-高等学校-教材 IV. J607

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 090143 号

组稿编辑: 吴 朋

责任编辑: 贺 星

责任校对: 刘慧芳

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail: copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京隆昌伟业印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 16 开 26.25 印张

2003 年 8 月北京第 1 版 2003 年 8 月北京第 1 次印刷

印数: 1—4,040 册 定价: 30.30 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

前 言

《中国民间音乐概论》是中央音乐学院从1993年9月开设的课程。它集中而系统地讲述我国民间音乐的发展状况,并对我国民间音乐的五大类别——民间歌曲、民间舞蹈音乐、说唱音乐、戏曲音乐和民间器乐在艺术特点和音乐形态方面的发展脉络进行梳理和贯通,努力探寻我国民间音乐的发展过程及传统音乐形态思维的特点。而在我国一些师范院校、艺术院校或音乐院校中,有关中国民间音乐的课程往往或者门类不全(比较常见的情况是只讲民歌和民间器乐),或者分门别类地、而不是系统贯穿地讲,或者是将民间音乐与一些专业音乐家创作的民族风格的作品混杂在一起讲述,这些情况都不利于对我国民间音乐发展规律及艺术特点的系统研究和探索。在今天国内外文化界越来越重视民间底层文化的发展形势下,在我国音乐院校和艺术院校内,对我国民间音乐的发展规律和艺术特点进行系统讲述和归纳是十分必要的。

20世纪60年代,中央音乐学院开设的民族音乐课,是按照中国民间音乐中的民间歌曲、说唱音乐、戏曲音乐、民族器乐四大类别授课的。80年代,又增加了民族民间歌舞音乐。由此,中央音乐学院的民族音乐课涵盖了我国民间音乐的全部类别,安排在四个学期内讲授,即民间歌曲一学期,民族民间歌舞音乐和说唱音乐一学期、戏曲音乐一学期,民族器乐一学期。90年代,随着我国专业音乐教育与世界接轨的需要,以及民族民间音乐研究在我国的发展,中央音乐学院决定开设《中国民间音乐概论》课,时间为两个学期,第一学期讲述民间歌曲、民间歌舞音乐和说唱音乐,第二学期讲述戏曲音乐和民间器乐。共同课的学生(指挥、作曲、钢琴、管弦、民乐、声歌等系)每周两个学时,音乐学系学生的专业课每周四个学时。由于目前还没有完善的记谱法能够准确记录民间音乐的润腔及一些特殊的音律,要想准确地把握民间音乐的特点,还必须对民间音乐进行风格模唱。特别是音乐学系的专业学生,如果不能较为深入地了解民间音乐这鲜活生动的特点,将会妨碍他们日后的研究工作。因此,在必修课《中国民间音乐概论》以外,中央音乐学院还开设了选修课《中国民间音乐风格模唱》。

自1993年9月,中央音乐学院开设《中国民间音乐概论》课以来,至今已五年。本课具有如下特点:

1. 将授课内容基本限定在民间自然传承的音乐的范畴之内。所谓“基本限定”,是因为这

个范畴中存在着比较复杂的情况。从我国历史的发展看,下层的民间音乐与上层的宫廷音乐和中层的宗教音乐、文人音乐有着比较复杂的关系。它们之间既相互区别,又相互联系。一方面,民间音乐是其他三类音乐的基础;另一方面,又有些民间音乐在发展过程中吸引了文人的注意。文人参与民间音乐的创作,提高了民间音乐的品位,扩大了民间音乐的欣赏群体,使某些民间音乐取代了中上层音乐,或升格为中上层音乐。这种情况,在我国民间音乐的许多类别中,均不同程度地存在。例如汉族民歌中的小调,已经不是纯粹的农民及其他下层劳动者的音乐。小调中的时调,更多是城市中多种社会阶层人士参与的产物。再如昆曲,它形成于民间音乐的基础之上,虽然在它的发展、兴盛阶段,文人学士起了重要的作用,但它与民间音乐的密切联系,并没有因为那些在野文人的参与而完全改变。这些在一定程度上被“雅化”了的民间音乐,它们主要来源于民间音乐的基础,特别是它们的音乐形式与历史上的民间音乐一脉相承,并且在后来的民间音乐中,这些形式还在延续。文人的参与,只是使这种形式更为规范。因此,《中国民间音乐概论》课保留了时调、昆曲、琵琶曲、广东音乐等品种,而删除了原民族音乐课中的古琴音乐(文人音乐)和专业音乐工作者所创作的音乐(如刘天华的作品等)。

2. 我国民间音乐五大类别之间有着极其密切的关系。它们之间不仅有发展阶段的顺序,有各自更为擅长的表现角度,而且存在着由初级到高级和由高级到初级的双向的影响。将我国民间音乐贯通起来讲授,避免了以往教学中五大类别相互割裂、互相之间关联不够紧密的缺憾。课程的第一章为总论,是对我国民间音乐总体情况的概括,由“民间音乐在我国音乐中的地位”、“我国民间音乐的类别”、“我国民间音乐的特点”、“我国民间音乐的音乐体系”四个部分组成。从第二章开始,每一类别为一章,分述民间音乐五大类别,每一章的结语,是论述该类别音乐形态的特点及其与我国民间音乐其他类别的关系。通过这个视角,可以更为清晰地通观我国民间音乐发生、发展的特点和规律。

3. 用概论课的方式将中国民间音乐作为一个整体来进行教学与研究,既避免了过去分割教学中内容有所重复、音乐术语前后不统一的现象,又可以根据时间的要求和我国民间音乐五大类别各自的特点,更加合理、紧凑地统筹安排各个章节的侧重点,突出我国民间音乐五大类别在一脉相通的发展过程中的阶段性和特殊性。

根据时间的要求和我国民间音乐各个类别的特点,《中国民间音乐概论》各章的侧重点安排如下:

(1) 在民间歌曲的汉族民歌部分,从“山歌”开始,着重讲述民歌两句体与四句体的结构问题。我国北方山歌多为两句体结构,南方山歌多为四句体结构。从南方山歌四句体的结构来看,它们与两句体有很大的关系。可以说两句体是四句体的基础,也是南方一些地区流行的五句体和八句体山歌的基础。同时,两句体又是我国板腔体说唱音乐和戏曲音乐段式的基础。这样的一种汉族民间音乐的结构思维特征,在民间音乐的最初发展阶段已显露端倪,并一直贯穿于汉族民间音乐的五大类别。

在民间歌曲的少数民族部分,选取了一些与汉族民歌有较大区别并发展比较成熟的代表

种类,这些民歌分别属于世界三大乐系,即中国乐系,波斯-阿拉伯乐系和欧洲乐系,而汉族民歌只具有中国乐系的特征。这会使学生对我国少数民族丰富多彩的民间音乐有初步但鲜活的认识,并使他们了解我国少数民族民间音乐与汉族民间音乐的明显区别。除了一般的少数民族单声部民歌外,还选取了有长大而发展完善之结构的彝族《海菜腔》和一些民族的多声部民歌,这也是我国少数民族民歌中的精华,是在汉族民歌中罕见的。

(2)在民间舞蹈音乐部分,一方面侧重于它与民歌的紧密关系——民间歌舞的歌唱部分多与民间歌曲相通:它们或与民歌相同,进入歌舞就成为舞歌,在日常生活的其他场合唱就成为一般民歌,或是与民歌相比略有变化。另一方面,又要让学生看到歌舞中的民歌比生活中单纯歌唱的民歌有更多的发展;它们或者被加上引子、间奏和锣鼓点(例如汉族的秧歌等),或者歌曲与舞曲交替而形成了前奏、歌曲、间奏、舞曲的规模(例如藏族的囊玛等),或者形成联曲体的歌舞套曲(例如维吾尔族的赛乃姆等);而套曲又是我国民间传统说唱、戏曲和器乐的一个很重要的音乐结构形式。同时,我国的民间歌舞又是孕育戏曲形式的温床。戏曲是我国所特有的歌舞剧形式。不仅有历史传统的大戏,如昆曲是产生自民间歌舞;清代以来仍有不少民间小戏由民间歌舞发展而来,这从秧歌剧、花灯戏可获得鲜明的认识。所有这些都为学生理解我国民间音乐的发展脉络提供了线索。

(3)在说唱音乐部分;由于在汉族民歌一节中讲述了“时调”,因此省去了对单曲体唱段的重点介绍。这一部分选取了曲牌体(联曲体)曲种单弦牌子曲和四川清音,板腔体曲种京韵大鼓和主插体曲种苏州弹词。在曲牌体曲种中,四川清音中的《布谷鸟咕咕叫》可作为由单曲体反复而构成的说唱唱段的代表。它采用的曲牌〔鲜花调〕,在汉族民歌小调部分的“时调”中,已做了较多的介绍。这可以帮助学生更直接地了解一般小调发展为时调,时调成为曲牌,曲牌又进入舞蹈音乐、说唱和戏曲(包括歌唱部分和器乐曲牌)的发展过程。单弦牌子曲中的岔曲,从小岔曲、大岔曲、“枣核”、“腰截”的不同状态,也分阶段地为学生展示出由小篇幅的歌曲,逐渐扩大成长为曲牌联套体曲种的发展过程。

在板腔体曲种和主插体曲种中,课程的重点放在教会学生分析上下句段式及其变化形式的技能方面。上下句段式的音乐结构手法,从汉族民歌阶段萌芽并获得了较为成熟的发展,到说唱和戏曲阶段,又得到进一步的升华。同时,由于说唱不像戏曲那样,演员要受到唱、念、做、打诸种表演手段的制约,相对于戏曲,说唱演员就有可能更多注重唱段本身结构的发展和变化。因此,单从上下句段式的变化形式来说,说唱唱段比戏曲唱腔有更多的发展。教会学生分析汉族说唱曲种中发展成就最高的京韵大鼓和苏州弹词,不仅可以使他们把握我国汉族民间音乐以及传统音乐的重要结构手法,而且省去了在戏曲音乐部分为分析段式而占用的时间。

说唱音乐一章中,没有专门的少数民族说唱曲种的介绍。因为据现在对少数民族音乐的调查,在很少数民族中,没有发展出很成熟的说唱音乐。从历史的发展来看,说唱音乐更多地是一种在城市中成熟起来的音乐,我国许多少数民族在历史上没有获得在城市发展自己音乐的很好的条件,因而少有成熟的说唱音乐,这也是毋庸讳言的。

(4)在戏曲音乐部分,概论课把重点放在曲牌体和板腔体的结构上。曲牌体和板腔体,是汉族民间音乐以及我国传统音乐中极为重要的大型音乐的结构手法。在说唱、戏曲和器乐中,可以说无处不在。在现在尚存的音乐中,曲牌体和板腔体的结构,还是在戏曲音乐中发展得最为成熟和完善。尽管说唱音乐在上下句段式,以及衬字、衬句和嵌句的变化形式方面有更为复杂的现象,但它在曲牌联套和板式连接的具体手法和音乐表现力上,不如戏曲音乐发达和讲究。因此,通过曲牌联套和板式连接所展现出的音乐表现的包容面、音乐发展的矛盾冲突性和音乐自身运动的推动力,以及大型音乐结构的逻辑性方面,汉族的戏曲音乐达到了更高的成就。同时,这成就从戏曲音乐又辐射到了其他的民间音乐体裁中,如说唱、器乐、歌舞和民歌。

戏曲音乐一章没有专门的少数民族戏曲剧种的介绍,理由与说唱音乐相同。

(5)在器乐部分,课程既注意讲授器乐在音乐结构手法上与传统民间声乐形式的一脉相承性,如变奏体、循环体、联缀体等音乐结构与板腔体和曲牌体的联系,又要注意器乐自身由于没有唱词的限制和人声声带条件的制约,在音乐领域内有更为广阔的驰骋空间。它可以将音区、音色、节奏型、演奏技巧的变换作为结构音乐的手法,也可以利用指法变奏、弦法变奏和借字变奏来改变旋律的调式调性和音乐的风格。另外,器乐在纯音乐的基础上,表现出了更多的音乐发展自身运动的逻辑性。这既为我国民间音乐扩展出更为开阔的表现领域,又增加了学生学习的难度,因为对这些变奏手法的理解需要一定的乐器演奏的知识。所以,在器乐一章中,课程的讲授就需顾及器乐作品中音乐自身的运动,以及各种不同民间乐器的基础演奏知识。

由于授课时间有限,不可能将我国所有优秀的民间音乐都包括在内,面广而浅表的授课也不能使学生把握我国民间音乐最关键的要领。为了使学生在较短的时间里获取尽可能多的知识,本课程在教学内容的选择上更加注重以下两个方面:一是尽量选择在音乐艺术方面发展得比较成熟的典型歌种、曲种、剧种和乐种,进行更加深入的音乐分析,以求学生能够高屋建瓴地把握我国民间音乐的发展状况,以便他们离开课堂也能够一定程度上俯瞰民间音乐的全貌;二是较多地注意理论的概括。因为理论是从大量事实中归纳总结出的规律,它比事实更加简捷。这种选择主要是出于时间的限制,它必然带来负面的影响——即对优秀民间音乐的大量疏漏和对民间音乐感性知识的压缩。同时,在这种基础上的理论概括也会显得片面。特别是我国少数民族音乐,更是笔者知识结构的局限方面。在这里笔者一方面表示歉疚,另一方面建议读者注意我国研究少数民族音乐的学者的著作,以弥补本书的不足。

由于我国各民族民间音乐主要具有五声性的特点,为了调概念的清晰,本书音乐分析中以首调体系为主。另外,对本书后所使用的曲谱说明如下:

(1)凡曲谱中未标族属的,均为“汉族”。

(2)凡曲谱中未标记谱者的,民歌部分均选自人民音乐出版社编辑部编《中国民歌选》(人民音乐出版社,1980年8月),其他部分均出自中央音乐学院内部使用教材。这些曲谱在我院不同教师的沿用中,有一定程度的校正。

(3)为了规范,曲谱中的衬字和衬词加了小括号(),但说唱音乐例外,因为衬字、嵌字、嵌

句的情况比较复杂,需要学生自己学会分析。另外,民歌中还有些衬词不是完全没有意义,但又不一定与正词有直接关系。这样的衬词在曲谱中加中括号[]。

(4)由于各地方音不尽相同,衬字、衬词发音情况复杂,不同地区曲谱唱词中相同字样的衬字、衬词,以及同一个曲谱中相同字样的衬字、衬词实际发音不尽相同。请读者参考民间艺人的实际歌唱。

本教材为中央音乐学院本科生、大专生、进修生《中国民间音乐概论》课的必修教材,也是中央音乐学院音乐学系研究生入学考试的重要备考书籍。同时,它也可以作为我国各专业音乐院校、艺术院校、师范院校音乐系科师生学习中国民间音乐的参考教材,可为我国各地群众艺术馆、文化馆音乐干部搜集、整理、研究民间音乐的工作提供帮助,并可作为音乐爱好者涉猎我国民间音乐的一条途径。

周 青 青

1998年6月

目 录

前 言	(1)
第一章 总 论	(1)
第一节 民间音乐在我国音乐中的地位	(1)
第二节 我国民间音乐的类别	(3)
第三节 我国民间音乐的特点	(4)
第四节 我国民间音乐的音乐体系	(7)
学习参考书目及思考题	(10)
第二章 民间歌曲	(11)
第一节 概 述	(11)
一、民间歌曲的定义	(11)
二、民歌在我国人民生活中的地位	(11)
三、民歌的历史发展脉络	(15)
四、民歌的特点	(15)
第二节 汉族民歌的体裁类型	(16)
一、汉族民歌音乐体裁类型的划分	(16)
二、号 子	(17)
三、山 歌	(23)
四、小 调	(34)
第三节 少数民族民歌的代表种类	(44)
一、我国少数民族概况	(44)
二、蒙古族的长调和短调	(44)
三、朝鲜族的抒情谣	(46)

II 中国民间音乐概论

四、哈萨克族的独唱歌曲	(48)
五、维吾尔族的爱情歌曲	(49)
六、藏族的箭歌和酒歌	(50)
七、云南彝族“四大腔”	(52)
八、少数民族多声部民歌	(53)
结语：民间歌曲与我国其他民间音乐类别的关系	(54)
学习参考书目及思考题	(55)
第三章 民间舞蹈音乐	(57)
第一节 概 述	(57)
一、民间舞蹈的定义	(57)
二、民间舞蹈在我国人民生活中的地位	(57)
三、民间舞蹈的历史发展脉络	(60)
四、民间舞蹈音乐的特点	(61)
第二节 汉族民间歌舞音乐的代表种类	(62)
一、秧 歌	(62)
二、花 灯	(66)
三、采 茶	(67)
第三节 少数民族民间歌舞和乐舞音乐的代表种类	(68)
一、维吾尔族的赛乃姆和木卡姆中的歌舞音乐	(68)
二、藏族的堆谐和囊玛	(70)
三、朝鲜族的农乐舞和长鼓舞	(71)
四、蒙古族安代舞	(72)
五、景颇族刀舞	(72)
结语：(一)我国民间舞蹈音乐的艺术特点	(72)
(二)民间舞蹈音乐与我国其他民间音乐类别的关系	(73)
学习参考书目及思考题	(73)
第四章 说唱音乐	(75)
第一节 概 述	(75)
一、说唱音乐的定义	(75)
二、说唱音乐在我国人民生活中的地位	(76)
三、说唱音乐的历史发展脉络	(76)
第二节 说唱音乐的艺术形式	(77)

一、说唱音乐的表演形式	(77)
二、说唱音乐的艺术特点	(78)
三、十三辙	(82)
四、说唱音乐的唱腔结构类型	(83)
第三节 汉族说唱音乐的代表曲种	(84)
一、单弦牌子曲	(84)
二、四川清音	(89)
三、京韵大鼓	(90)
四、苏州弹词	(101)
结语：说唱音乐与我国其他民间音乐类别的关系	(113)
学习参考书目及思考题	(113)
第五章 戏曲音乐	(115)
第一节 概 述	(115)
一、戏曲音乐的定义	(115)
二、戏曲在我国人民生活中的地位	(115)
三、戏曲的历史发展脉络	(116)
第二节 戏曲的艺术形式	(119)
一、戏曲艺术的综合性特点	(119)
二、戏曲音乐的构成因素	(119)
三、戏曲的剧种与声腔	(120)
四、戏曲唱腔的结构形式	(121)
第三节 曲牌体戏曲声腔	(122)
一、高 腔	(122)
二、昆 腔	(128)
第四节 板腔体戏曲声腔	(133)
一、梆子腔	(133)
二、皮簧腔	(147)
结语：戏曲音乐与我国其他民间音乐类别的关系	(164)
学习参考书目及思考题	(165)
第六章 民间器乐	(169)
第一节 概 述	(169)
一、民间器乐的定义	(169)

二、民间器乐演奏在我国人民生活中的地位	(169)
三、我国民间乐器的产生和发展	(169)
四、我国民间乐器使用的分类方法	(171)
五、民间器乐曲的历史发展脉络	(172)
第二节 民间器乐的艺术形式	(173)
一、民间器乐曲的标题	(173)
二、民间器乐曲的结构	(173)
三、民间器乐曲的变奏手法	(173)
第三节 独奏乐	(175)
一、笛 曲	(176)
二、唢呐曲	(179)
三、管 曲	(182)
四、箏 曲	(183)
五、琵琶曲	(189)
六、胡琴曲	(196)
第四节 合奏乐	(201)
一、丝竹乐	(201)
二、吹打乐	(209)
三、清锣鼓	(219)
结语：民间器乐与我国其他民间音乐类别的关系	(219)
学习参考书目及思考题	(220)
主要参考文献	(223)
附 录	(225)
一、民间歌曲曲谱 (曲谱 1~39)	(225)
二、民间舞蹈音乐曲谱 (曲谱 40~57)	(268)
三、说唱音乐曲谱 (曲谱 58~66)	(282)
四、戏曲音乐曲谱 (曲谱 67~84)	(307)
五、民间器乐曲谱 (曲谱 85~100)	(350)

第一章 总 论

第一节 民间音乐在我国音乐中的地位

通常涉及到我国音乐的主要概念有这样几种：民族音乐、传统音乐、民间音乐、专业创作音乐等。我国的民族音乐，是一个包容面很广的概念范畴。它既包括汉族音乐，也包括少数民族音乐；既包括传统音乐，也包括现代音乐；既包括民间音乐，也包括专业创作音乐。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，都可以算做中国的民族音乐。

传统音乐，是一个小于民族音乐的概念。所谓传统音乐，是指具有一定流传时间的、不是当代创作的音乐。在我国，常常把清代以前即已形成的音乐划归传统音乐的范畴。传统音乐又可以分为宫廷音乐、文人音乐、宗教音乐和民间音乐几个类别。宫廷音乐包括宫廷雅乐和宫廷燕乐。宫廷雅乐是中国历代封建统治者用于祭祀及朝会典礼等场合的音乐。为显示帝王至高无上的地位和尊严，并受厚古薄今的观念支配，宫廷雅乐往往沿用古乐或摹拟古乐，肃穆庄严有余而活力不足。^①宫廷燕乐是宫廷中饮宴时供统治者娱乐欣赏的音乐。这种音乐主要取材于民间音乐和其他国家的音乐，经过挑选和加工改造，从内容到形式都要符合为统治者歌功颂德的需要。文人音乐包括古琴音乐和词调音乐等。古琴是我国古代文化生活中占有重要地位的乐器。孔子、司马相如、蔡邕、嵇康等历史文化名人，都以擅弹古琴著称。古琴音乐最集中地体现了我国文人的音乐美学观念，从“载弹载咏，爰得我娱”^②的音乐功能观，到“中正平和”^③、“静、远、淡、逸”^④的音乐审美观，以及“通乎杳渺，出有入无”^⑤的物我两忘的音乐至美境界。其他文人音乐如南宋词人姜夔（白石道人）的歌曲，文人念诵诗词、古文时的吟诵歌调等。我国的宗教音乐主要指佛教音乐和道教音乐。佛教音乐是佛教寺院在各种法事活动、节日庆典中所使用的音乐。佛教在印度创立时期就已使用音乐，随着佛教向亚洲和世界各地的流传，佛教音乐吸收了不同民族、不同地区的音乐成分，形成了不同的风格。我国的佛教音乐，既含有中国民族音调，又含有印度和西域少数民族音调。道教音乐是在道教的斋醮和其他活动中配合使

用的音乐。道教音乐是在吸收了我国民间音乐、西域音乐和佛教音乐的基础上形成的。民间音乐一般是指在民间形成并流传于民间的各种音乐体裁,例如我国的民间歌曲、民间舞蹈音乐、民间器乐、戏曲音乐和说唱音乐等。

我国的民间音乐既有悠久的历史,又有无限的生命力。尽管历代封建统治者对它持鄙视和压制的态度,使它长期以来处于自生自灭甚至是扭曲生存的状态,但它一直生生不息,衍化出众多的品种和丰富多彩的音乐风格。这种衍化过程,直到近代、当代仍在继续。例如河南说唱曲种曲子向曲剧的演变,山东琴书向吕剧的演变,东北二人转向吉剧、龙江剧的演变,等等。

可以说,传统民间音乐是我国其他各类传统音乐的基础,同时又在我国传统音乐中占有绝对优势的比重和地位。这主要表现在以下几个方面:

第一,我国各个民族、各个地区的民间音乐品种和曲目浩如烟海。据 20 世纪 80 年代的调查,我国拥有 345 个说唱曲种、^⑥ 317 个戏曲剧种,^⑦ 17,636 种民间舞蹈,^⑧ 以及不计其数的民间歌曲、民间器乐曲、说唱音乐、戏曲音乐和歌舞音乐的曲目、剧目。这些音乐真正为中国人民所拥有,无论是题材内容、体裁形式和风格,它们都更切近普通老百姓的欣赏需求和欣赏习惯。同时,一部分民间音乐在发展中取得了较高的成就,吸引了文人直接参与民间音乐的创作和表演。文人雅士的参与和职业艺人的传播,进一步提高了民间音乐的水平,使民间音乐的听众更为广泛,这从历史上宫廷教坊地位的变化中也可以得到佐证。教坊是唐代以来宫廷设置的管理音乐的机构,专门教习当时流行的俗乐,以供宫廷享乐。唐玄宗时,长安教坊曾多达上万人。这时,宫廷对于民间音乐还有所筛选和改编。自南宋以后,由于民间音乐的迅速发展和提高,在社会上越来越占据举足轻重的地位,宫廷演出也就越来越多地直接从民间召艺人入宫供奉,教坊的作用逐渐缩小,以至清代完全废止。可以说,民间音乐是我国传统音乐中拥有最广泛听众的音乐品种,它的影响遍及社会的各个阶层和各色人等;从每一个村落,到城镇和都市;从人口最多的农民和下层劳动者,到市民、商人、文人、官员和皇帝。

第二,宫廷音乐、文人音乐和宗教音乐,都与民间音乐有着密切的关系。例如,宫廷燕乐取材于民间音乐;宗教音乐吸收了民间音乐的成分;而中国的文人音乐,也多是以民间音乐为基础而发展形成的,并带有与民间音乐相类似的即兴性与乡土性特征,比如古琴音乐。有些文人甚至直接参与民间音乐的创作和表演。当这种情况在某种民间音乐中表现得非常突出时,这种音乐就带有了相当多的文人成分,以至于后人很难将这种音乐简单地划归于民间音乐或是文人音乐,例如昆曲。

第三,传统民间音乐比起其他传统音乐来,具有更加优美动听的旋律、丰富多彩的风格、鲜明浓郁的特点、感人肺腑的艺术表现力,以及勃发旺盛的生机。它不受为帝王统治或宗教活动服务的狭窄功能的制约,也没有要使自己区别于他人、优越于他人的狭隘审美理想的束缚。它追求真挚的感情、鲜明强烈的表情手段和被普通老百姓所认同的自然美好的音乐形式。因此,它是我国传统音乐中具有最丰富内涵的音乐种类。

民间音乐也是专业创作音乐的基础。专业创作音乐是专门从事音乐创作的人员所创作的

音乐。我国专业创作音乐是在我国传统音乐、特别是民间音乐的基础上,借鉴西方现代创作技法而创作的。但由于专业音乐采用的是与民间音乐口头创作方式完全不同的笔头创作方式,因此而导致出不同的创作手法、创作风格和创作特征。

第二节 我国民间音乐的类别

我国民间音乐主要分为五大类别:民间歌曲、民间舞蹈音乐、说唱音乐、戏曲音乐和民间器乐。每一个类别之下还可作更为细致的分类。

我国民歌的分类有多种角度和方法。例如,依据歌词的题材内容,可以分为劳动类、生活类、爱情类、传说故事类等等;依据产生年代,可以分为传统民歌、革命历史民歌、新民歌等等;依据民族或地区,可以分为汉族民歌、蒙古族民歌、维吾尔族民歌、藏族民歌,或是青海民歌、新疆民歌、河北民歌、河南民歌等等。而从民歌的音乐形式上,我国汉族民歌有体裁和色彩区两种分类方法。

汉族民歌的体裁分类是以民歌音乐的艺术样式分类的方法。汉族民歌的体裁分为号子(包括搬运号子、船工号子、作坊号子等)、山歌(包括一般山歌、放牧山歌、田秧山歌等)和小调(包括吟唱调、谣曲、时调等)三大类。汉族民歌的色彩区分类是以民歌音乐的地方风格分类的方法。根据目前的研究成果,汉族各地区的民歌按照音乐的地域风格特征可以分为西北、东北、中原、江淮、江浙、闽台、粤、江汉、湘、赣、西南、客家等区域。^⑨

我国少数民族的民歌各有其传统的分类方法。它们有的按照歌曲的社会功用划分为狩猎歌、宴席曲、牧歌、赞歌、思乡曲、礼俗歌、叙事歌、宗教歌、儿歌和摇篮曲(即摇篮曲)等,有的按照歌词的题材分为情歌、劳动歌、婚礼歌、祝寿歌等,有的按照民族内部各地区民歌的特点分为“大理白族调”、“洱源西山白族调”等,有的按照歌曲的音乐形式划分为长调、短调等。

我国音乐界对于民间舞蹈音乐的研究起步比较晚,而以往舞蹈界的研究又主要侧重于舞蹈动作,因此,关于民间舞蹈音乐的分类目前还没有能集中力量研究并达成共识。在已经开始进行研究工作的学者中,有从舞歌、舞乐两大类型入手进行分类的。^⑩舞歌又分为时调类、谣曲类、吟诵类、儿歌类、多声部类和戏腔类;舞乐又分为打击乐、吹管乐、弹拨乐、拉弦乐,以及综合性质的吹打乐、弦索乐和乐队合奏等。也就是说,除了戏腔类之外,舞歌基本按照民歌的分类,舞乐基本按照民间器乐的分类。也有的学者先以民族分类,在汉族中主要从南、北方和歌舞的表演形式大场、小场的角度对音乐进行分类,少数民族则以自娱性、表演性或节奏类型分类。^⑪

我国汉族的说唱曲种,按艺术风格大致可以分为评话、鼓曲、快板、相声四大类,其中只有鼓曲类是带有音乐的曲种类型。这一个部分,还可以根据主奏乐器、历史渊源、音乐风格及特点,大致归纳为鼓词、弹词、道情、牌子曲、琴书五大类。另外一种分类方式,是从说唱音乐结构形式的角度而分为单曲体、曲牌联套体、板腔体以及主插体四类。

我国少数民族的说唱曲种,由于民族情况和历史渊源比较复杂,还难以分类。

我国的戏曲音乐基本上有两种分类方法。一种是从声腔入手,分为四大声腔系统和两大声腔类型六类,即昆腔腔系、高腔腔系、梆子腔系、皮簧腔系和民间歌舞类型诸腔系与民间说唱类型诸腔系。第二种是从戏曲的音乐结构类型入手,分为曲牌联套体和板腔体两类。

我国的民间器乐主要以独奏音乐和合奏音乐分类。独奏音乐又分为吹管乐、拉弦乐、弹拨乐三类;合奏音乐分为弦索乐、丝竹乐、吹打乐、清锣鼓四类。^⑩另外一些学者将我国民间器乐合奏分为弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、清锣鼓五类。

第三节 我国民间音乐的特点

一、创作的口头性和集体性

民间音乐是劳动人民自发的口头创作,并主要借助口头形式传播。在世世代代传播的过程中,经过了无数人的加工和改编,凝结着我国历代人民集体的智慧,是中国人民在几千年的历史进程中经不断积累、沉淀、筛选而形成的思想感情的体验和艺术表达手法的结晶。

二、乡土性

乡土性,又叫做地方性或地域性。中国地域辽阔,面积接近于整个欧洲(中国面积约为960万平方公里,欧洲面积为1016万平方公里)。在地形上,有高原、山地、丘陵、平原和盆地;在气候上,有四季分明的温带,终年常绿的亚热带,最南部还有热带;在经济生产方式上,有工、农、林、牧、渔等不同种类。因此,在大民族、大文化的共同性之下,各地区的地理气候、自然生产条件、社会变迁、文化传统、方言语音等等都有不同的特色,人们的生活方式、风俗习惯、性格气质以及审美情趣也各有差异。这种特色和差异的程度,与交通发达的状况和对外交流的程度构成反比:交通越发达,对外交流越多,地域性特征往往越模糊,或呈混合状态;反之,交通越闭塞,与外界的往来越少,地域性特征往往越鲜明。各地区不同的文化背景(包括生存环境、社会变迁、外族影响、方言语音、性格气质等因素)经当地人们的心理沉淀后表现于他们创作出来的民间音乐的形态方面,例如音阶、调式、旋法、润腔、音乐结构以及民间音乐品种内部的流派风格等。

民间音乐的地域性特征主要表现在以下几个方面:

(一)语言特征

我国民族众多,除有56个已识别民族外,据1990年统计,还有74.9万余人未识别民族归属。在我国的56个民族中,除回族使用汉语外,其他民族均有自己的语言,分别属于5个语系11个语族。有的民族,由于历史上人口迁徙等原因,其民族语言还有属于同一语系不同语族的复杂情况。比如居住在我国西北地区的裕固族,其语言属阿尔泰语系;但西部裕固语属突厥语族,东部裕固语则属蒙古语族。将世界诸语言区分为语系、语族、语支等层次的谱系分类法,是根据某一共同母语在分化过程中保留下来的语音、语法、词汇方面的共同成分来对语言进行分类的方法。^⑪语系是有共同来源的诸语言的总称,语系之下根据语言的亲疏程度再细分为语族、语支。从语系到语族、语支的分类层次中,越往下,其成员的亲属关系越密切。每一个民族

的语言,都有自己一套语音系统。从民族到语支、语族、语系,越往上,语音系统之间的区别越大。语音的构成有四个要素:音高、音色、音长和音强。它们同样也是构成音乐的四个要素。各个民族的语音特征通过歌曲中的唱词影响了音乐的音高、音色、节奏和力度,并以声乐作品为桥梁,影响到器乐作品中的音乐语汇和润腔方式。^④另外,一个较大的民族内部,又有方言的区别。方言即一个民族内部语言的地域性变异。以汉语为例,就有官话、吴语、赣语、客家话、湘语、闽语、粤语七大方言区,每一个方言区之下,又可继续划分出方言片、方言小片和方言点。一般来说,方言之间的差异小于民族语言之间的差异。但汉语的某些方言,例如北京话与广东话之间的差异,则要大于某些民族语言,例如俄语与乌克兰语之间的差异。单就语音对音乐的制约作用这一点来说,在不同民族、不同地区之间,语音的差异越大,音乐的差异也就越大。因此,使用民族语言或方言的民间音乐,比起使用共同语的专业创作音乐,其特色要鲜明得多。

汉语方言众多,有“十里不同音”的说法,这就使同一首民歌在不同地区的流传中,由于语音的不同而发生音调上的变化。秦始皇在统一中国以后,为了确立中央集权统治,沟通地区间的往来,在全国范围内统一了法律、度量衡、货币和文字。但他只解决了“书同文”,却解决不了“语同音”,给后世留下了丰富多彩的民间音乐。

(二)性格特征

地理环境不仅决定了人们的生产和生活方式,也熏染了人的性格气质。有过一些旅行经历的人往往会感到,不同地区的人有不同的性格倾向。大致说来,我国北方人粗放、豪爽,南方人细腻、温和。作家沈从文曾说:“云有云的地方性:中国北部的云厚重,人也同样那么厚重。南部的云活泼,人也同样那么活泼”(《云南看云》)。四川的长江浩浩湍急,山势奇崛险峻,那里的人们性格豁达而顽强,有旺盛的生命力,民间音乐也透着机智、勇敢和诙谐。西北黄土高原地区干旱少雨,广漠荒凉,黄色的土地映衬着高原上空的蓝天白云,风沙起处,一片苍茫,这里的人们性格质朴而深沉,民间音乐也在悠远深长中带有几分苍凉。江南地区山青水秀,物产丰富,这里的人们聪慧灵秀,民间音乐也细腻委婉,曲调美丽动人。东北地区有寒冷的气候和肥沃的黑土地,这里的人爽快粗放,民间音乐也干脆利落,活泼而风趣……

地理环境造就了人,人以自己被造就的性格创造了与环境相协调的文化,文化又进一步强化了环境氛围。长此以往,我国不同民族、不同地区的人们就在地理环境、文化氛围以及历史传统等因素的作用下,形成了各具特色的文化类型。这种文化类型在篇幅更大一些、包容力和表达力更多一些的地方戏曲中表现得尤为充分。例如评剧擅长表现家长里短的人情世故,越剧擅长表现才子佳人的悲欢离合,秦腔擅长表现激昂惨烈的苦情冤案,京剧擅长表现帝王将相的功绩和争斗,等等。

(三)音乐特征

地理环境和历史传统决定了人的生产生活方式,生产生活方式影响人的性格气质,性格气质经过心理的沉淀作用和表现于人类所创造出的语言和音乐。在我国历史文献中,就有关于不同地区的民间音乐有不同的性格特征的记载。笼统地说,北方民间音乐多使用七声音阶,南