

ZHONGGUO MINZU MINJIAN  
YINYUE FAZHANSHI

# 中国民族民间 音乐发展史

王研 蔺黎 桑瑞 编著



吉林大学出版社

# 中国民族民间 音乐发展史

王研 蔺黎 桑瑞 编著

 吉林大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国民族民间音乐发展史/王研, 蔺黎, 桑瑞编著

—长春: 吉林大学出版社, 2017. 5

ISBN 978-7-5677-9650-8

I. ①中… II. ①王… ②蔺… ③桑… III. ①民族音乐—音乐史—中国 ②民间音乐—音乐史—中国 IV.

①J609. 2 ②J607. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 105243 号

书 名 中国民族民间音乐发展史

ZHONGGUO MINZU MINJIAN YINYUE FAZHANSHI

作 者 王 研 蔺 黎 桑 瑞 编著

策划编辑 孟亚黎

责任编辑 孟亚黎

责任校对 樊俊恒

装帧设计 崔 蕾

出版发行 吉林大学出版社

社 址 长春市朝阳区明德路 501 号

邮政编码 130021

发行电话 0431—89580028/29/21

网 址 <http://www.jlup.com.cn>

电子邮箱 [jlup@mail.jlu.edu.cn](mailto:jlup@mail.jlu.edu.cn)

印 刷 三河市天润建兴印务有限公司

开 本 787×1092 1/16

印 张 16.75

字 数 407 千字

版 次 2017 年 11 月 第 1 版

印 次 2017 年 11 月 第 1 次

书 号 ISBN 978-7-5677-9650-8

定 价 58.00 元

---

版权所有 翻印必究

# 前 言

在中国音乐发展的历史长河中,每个时代都能够捕捉到民族民间音乐的踪影,其根植于民众的生活中,贯穿于音乐历史发展的全程,是群众集体智慧的结晶。这些音乐作品从最初的没有文字记录,仅仅靠民间艺人“口传心授”一代代地传承下来,到后来一些文人雅士的音乐创作,最后到专业音乐工作者深入民间收集音乐素材进行改编创作,民族民间音乐的发展一直在延续着。研究民族民间音乐的传承与发展,梳理其发展的源流与历史脉络以及研究其各种艺术形式、发掘其艺术价值,具有极为重要的现实意义。本书通过探究民族民间音乐对于历史文化和地域文化的传承,追溯其出现的根源与背景;通过梳理分析流传下来的民族民间音乐作品,达到弘扬和发展中国民族文化的目的。本书共分七章,第一、二章探讨中国民族民间音乐的历史源流、历史轨迹,第三章至第七章对于中国民歌、民间歌舞、说唱艺术、戏曲艺术、器乐艺术的概述、历史、作品等内容进行详细分析。

本书在编撰中重点突出以下特色:

**结构性。**中国文化历史源远流长,中华民族开放包容的民族性格使得中国文化在数千年历史发展的过程中海纳百川。我国的民族民间艺术发展到如今,已成一体多元,可谓丰富多彩、兼收并蓄。所以,本书在论述时分为“历史”与“类别”两条主线,历史为纵向,音乐艺术形式的分类为横向。横纵两条脉络相互交织而又不混淆,具有相当强的结构性。

**学术性。**首先,本书综合运用文献法、比较法等研究方法及考古学、史学等学科知识对我国民族民间音乐发展所积累的优秀成果进行了系统总结。其次,将民族民间音乐当作“历史的范畴”予以考证,揭示民族民间艺术在社会历史中的客观存在。最后,本书在论述中对众多内容做了全面、翔实而又富有创造性的论述,具有重要的学术价值与教学指导意义。

**实践性。**本书甄选了一些既好听又好学、风格突出的代表性经典的片段或者乐曲,从乐曲的文化内涵出发,从创作背景、表现内容到曲式分析乃至文化进行比较鉴赏。分析时力求全面、详尽、准确、权威,旨在加深读者对我国优秀民族民间音乐作品的亲身体验,对乐曲演奏均有一定的指导作用。

全书由王研、蔺黎、桑瑞撰写,具体分工如下:

第一章、第四章、第五章:王研(太原学院音乐系);

第二章、第六章第一节、第七章:蔺黎(山西艺术职业学院音乐分院);

第三章、第六章第二节至第四节:桑瑞(山西艺术职业学院音乐分院)。

为了增强著作的广度和深度,本书在编撰时参阅了部分专家学者的专著与论文。中国艺术研究院音乐研究所的《民族音乐概论》,周青青的《中国民族民间音乐教程》,雷维模的《中国民族

音乐概要》，王耀华、杜亚雄的《中国传统音乐概论》，张维良的《竹笛艺术研究》，林东河、黄好吟的《箏曲弹奏集》，苏侨的《民族民间音乐中唱词的“双音谱”传习探索》等，使作者受益匪浅，在这里向这些专家学者表示诚挚的谢意。书中难免有纰漏之处，还望老师、同道们指正。

作者

2017年1月

# 目 录

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| 第一章 中国民族民间音乐的历史源流.....     | 1   |
| 第一节 中国民族民间音乐的形成背景.....     | 1   |
| 第二节 中原音乐文化的传承.....         | 4   |
| 第三节 四域音乐文化的交融.....         | 7   |
| 第四节 邻国音乐文化的交流.....         | 8   |
| 第二章 中国民族民间音乐发展的历史轨迹 .....  | 10  |
| 第一节 中国传统音乐视域中的民族民间音乐 ..... | 10  |
| 第二节 中国民族民间音乐发展的形成期 .....   | 12  |
| 第三节 中国民族民间音乐发展的融合期 .....   | 14  |
| 第四节 中国民族民间音乐发展的传承期 .....   | 16  |
| 第三章 中国民歌艺术发展 .....         | 18  |
| 第一节 中国民歌艺术概述 .....         | 18  |
| 第二节 中国民歌艺术的历史沿革 .....      | 34  |
| 第三节 中国民歌艺术的新发展 .....       | 40  |
| 第四节 经典民歌赏析 .....           | 43  |
| 第四章 中国民间歌舞艺术发展 .....       | 59  |
| 第一节 中国民间歌舞音乐概述 .....       | 59  |
| 第二节 中国民间歌舞音乐的历史沿革 .....    | 73  |
| 第三节 中国民间歌舞音乐的新发展 .....     | 91  |
| 第四节 经典民间歌舞作品赏析 .....       | 95  |
| 第五章 中国说唱艺术发展.....          | 104 |
| 第一节 中国说唱艺术概述.....          | 104 |
| 第二节 中国说唱艺术的历史沿革.....       | 116 |
| 第三节 中国说唱艺术的新发展.....        | 121 |
| 第四节 经典说唱音乐赏析.....          | 125 |
| 第六章 中国戏曲艺术发展.....          | 149 |
| 第一节 中国戏曲艺术概述.....          | 149 |
| 第二节 中国戏曲艺术的历史沿革.....       | 159 |
| 第三节 中国戏曲艺术的新发展.....        | 172 |

|                        |     |
|------------------------|-----|
| 第四节 经典戏曲音乐赏析·····      | 174 |
| 第七章 中国民族器乐艺术发展·····    | 197 |
| 第一节 中国民族器乐艺术概述·····    | 197 |
| 第二节 中国民族器乐艺术的历史沿革····· | 208 |
| 第三节 中国民族器乐艺术的新发展·····  | 219 |
| 第四节 经典器乐作品赏析·····      | 223 |
| 结语·····                | 259 |
| 参考文献·····              | 260 |

# 第一章 中国民族民间音乐的历史源流

## 第一节 中国民族民间音乐的形成背景

任何民族文化的产生和发展都有着一一定的根源和背景。人们所处的地理环境的差异,孕育了不同的人文环境和语言环境,从而铸就了民族文化的多元性。民族文化多元性的发展,同时也在影响着民族民间音乐的形成。

### 一、民族民间音乐形成的地理环境

地理环境为文化的产生提供了物质的条件,不同的自然条件会孕育不同类型的文化。而地理环境是指自然环境条件和地理气候条件。地理环境对于文化的形成具有重要作用,它决定着人们生活的方方面面,同时对于民族民间音乐的形成与发展也起着决定性作用。我国幅员辽阔,有着多种多样的地形,每个地区都有属于自己的与众不同的地理环境,因此使得该地区各方各面的特点都有差异,这些差异主要体现在气候、生产方式、水土、生产效果以及人们集结的方式与密度等多个方面。北方的温度偏低,气候寒冷,降水量较小,多风沙,农作物产量较少,生产力低下,人们的生活比较贫困,生活方式多为游牧,农耕时间相对来说比较少,因此人口数量也非常少。南方的气候与北方截然不同,南方温度较高,气候温和,降水量较大,风沙小,农作物的产量非常丰盛,人们的整体生活质量要比北方好很多,南方的生活方式为农耕,具有稳定性,时间也很长,因此人口比北方要稠密得多。音乐起源于生活、音乐起源于劳动,在不同地理环境中生活着的人们,谋生的方式和手段各不相同,最终形成的生产方式和劳动结果必然会不相同,过着不同的生活,同时彼此之间的社会关系也就形成了一定程度的差异,随之所产生的音乐形式也不同。通过上述中对地理环境不同状况的描写,我们心中肯定会产生疑问:为什么西北地区的信天游、山曲等音乐风格粗犷、奔放?而江南地区的山歌则抒情、细腻、委婉?……出现这一切现象的根源是地理环境的不同,地理环境不同,人们的生产与生活状况也就不同,由此就产生了上述中的各种差异。各个地区之间自然因素的不同,使得人们的心理以及其他因素产生了不同的差异。搞清楚这个问题,对于我们深入了解和研究民族民间音乐有着很大的辅助作用。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 王臻,郭树芸.中国传统音乐导学[M].上海:上海音乐学院出版社,2006

## 二、民族民间音乐形成的人文环境

在特定的环境中,地理环境影响着地域文化的形成,并对人们的创作意识有着重要的影响。游牧民族在向农耕地区发展前进的过程中,运用了许多不同的方式,主要有移民、通婚甚至发动战争;我国楚地的先民们主要发源于湖北的荆山地区,他们的迁徙脚步主要向汉水与长江沿岸地区前进,这些地区多为平原,土地肥沃,适宜耕种。人们为了自身的生存和生活,在不断地拼搏着,为了提高生活质量,在不断地进取,不断地创造。由于不同人们所处的地理位置不一样,因此,生活习俗与环境也不一样,从而使得不同地方的人们,其心理状态和传统观念,以及与某种特定环境相适应的人文环境与人文状况也不同。例如北方人民的性格较为豪放、粗犷,演唱时,声音比较高亢、悠远。南方人民性格较为斯文、细腻,演唱时,声音较为婉转、缠柔、细腻。人们生活在不同的地区,受不同区域文化的影响,在此背景之下所产生的民族民间音乐也是各有特色、风格各异,如宋金元时期的戏曲——杂剧和南戏,从内容、语言到所使用的调式、曲牌体均有很大的区别,俗称“南柔北刚”,音乐风格不同的原因便是因为南北文化环境的差异。所以,地域文化的积淀和发展,也促进了民族民间音乐的出现,并且各个地域的音乐作品也存在着文化上的差异。

## 三、民族民间音乐形成的语言环境

语言在人们的生活中有着非常重要的作用,是人与人之间交流的工具,同时也是语言向音乐转化的基本前提。我们生活中所用的语言、文学中所用的语言以及音乐中所用的语言,每一种语言之间虽然在特征上都有着一定的差异,但是在使用的过程中,都要遵循语言自身所具备的特殊状态和规律。语言中的很多因素,都对民族民间音乐中形态的形成与发展有着很大的影响,包括语言的组合、状态、繁简、声调、韵律以及语气等。每个民族之间的语言都有着一定程度的差异,这个问题是众所周知的。此外,每个地区之间的语言声调也存在着许多差异。兹将部分地区的汉语声调列表如下。

表 1-1 部分地区的汉语声调

|    | 平声  |    | 上声 |     | 去声 |    | 入声 |    | 声调数 |
|----|-----|----|----|-----|----|----|----|----|-----|
|    | 阴平  | 阳平 | 阴上 | 阳上  | 阴去 | 阳去 | 阴入 | 阳入 |     |
|    | 英   | 雄  | 好  | (老) | 汉  | 大  | 不  | 咤  |     |
| 北京 | 55  | 35 |    | 214 | 51 |    |    |    | 4   |
| 沈阳 | 33  | 35 |    | 213 | 41 |    |    |    | 4   |
| 济南 | 213 | 42 | 55 |     |    | 31 |    |    | 4   |
| 开封 | 24  | 41 | 55 |     |    | 31 |    |    | 4   |
| 西安 | 31  | 24 | 42 |     | 55 |    |    |    | 4   |

续表

|    | 平声 |     | 上声  |     | 去声  |     | 入声 |    | 声调数 |
|----|----|-----|-----|-----|-----|-----|----|----|-----|
|    | 阴平 | 阳平  | 阴上  | 阳上  | 阴去  | 阳去  | 阴入 | 阳入 |     |
|    | 英  | 雄   | 好   | (老) | 汉   | 大   | 不  | 咤  |     |
| 贵阳 | 55 | 31  | 42  |     |     | 13  | 4  |    |     |
| 武汉 | 55 | 213 | 42  |     | 15  |     |    |    | 4   |
| 黄陂 | 23 | 212 | 42  |     | 42  | 44  |    | 24 | 6   |
| 成都 | 44 | 31  | 53  |     |     | 13  |    |    | 4   |
| 桂林 | 44 | 21  | 54  |     |     | 213 |    |    | 4   |
| 长沙 | 33 | 13  | 41  |     | 55  | 21  |    | 4  | 6   |
| 广州 | 55 | 21  | 35  | 13  | 35  | 22  | 33 | 2  | 8   |
| 梅州 | 44 | 11  |     | 31  |     | 42  | 21 | 3  | 6   |
| 上海 | 42 | 24  | 35  | 24  | 25  | 24  | 5  | 23 | 8   |
| 苏州 | 44 | 24  | 41  |     | 513 | 31  | 4  | 25 | 7   |
| 扬州 | 21 | 35  | 53  |     | 55  |     | 3  |    | 5   |
| 温州 | 44 | 31  | 54  | 24  | 42  | 11  | 23 | 12 | 8   |
| 南昌 | 42 | 35  | 412 |     | 55  | 31  |    | 5  | 6   |
| 福州 | 44 | 52  | 31  |     | 213 | 242 | 23 | 4  | 7   |
| 厦门 | 55 | 24  | 51  |     | 11  | 33  | 32 | 5  | 7   |
| 潮州 | 33 | 55  | 53  | 35  | 214 | 11  | 31 | 4  | 8   |

(本表摘自袁家骅《汉语方言概要》p321,有所改动)

(说明:调值以数字标记。从低到高以五级计算,如普通话阴平为高平 N——55;阳平为高升 IN——35;上声为降升——214;去声为全降 N——51,余类推。)<sup>①</sup>

不同声调的字在它们形成旋律时必然或高或低或上行或下行都不一样,同样的字,由于各地声调不同也会形成旋律的不同走向。河南的阳平字往往是大跳下行,而下句终止处一般情况下是平声字,于是形成黄河中下游从高音 do 到中音 mi re do,或者是中音 sol 到低音 si la sol 的大跳下行终止普遍,而且成为一道独具特色的风景。而湖北的阳平字往往是小三度上行终止,于是形成 la 上行到 do 或 mi 上行到 sol 的上行终止多。汉调(今汉剧)皮黄腔传到北京演变为京剧的西皮二黄腔后突出的表现之一,就是至今仍然大量地保留着武汉语音中全升调的去声字唱法。

① 表内“调值”表示的是声调的高低走向,就是语音声调高低的走向,也可以视为一般的旋律高低的走向。普通话、河南话、武汉话都属于官话系统,都是“阴阳上去”四声,声调却不一样。“英雄好汉”四个字属于阴阳上去四声,普通话的“英”为高平调、“雄”为高升调、“好”为降升调、“汉”为全降调。河南语音与普通话大体相反,“英”为低升、“雄”为高降、“好”为高平、“汉”为低降。武汉语音与前二者有同有异,“英”为高平调、“雄”为低升调、“好”为全降调、“汉”为全升调,阳平比普通话低,上声、去声则与普通话走向相反。

有人曾经说过,二黄腔是安徽形成的戏曲声腔。安徽的去声字并不是上翘的全升调,那么,二黄腔中去声字那么多的全升调是从哪里来的呢?湖北人王湘云、米应先、王洪贵、李六、余三胜、谭鑫培等都是到北京去唱汉调(西皮、二黄腔)的,而不是到北京去学了西皮、二黄腔后才唱京剧的。很明显,从中我们可以得知,是汉调后来唱成了京调。安徽人高朗亭、程长庚到北京是唱徽调的,后来程长庚向湖北人米应先学汉调,才学了去声字上翘的唱法。这就是语态在音乐中表现出的特殊规律和神奇风采,也是二黄腔形成于湖北的重要依据之一。<sup>①</sup>

民族民间音乐有着多元化的发展背景,以上的三种因素与民族民间音乐的形成和发展都存在着衍生与制约的关系,也存在彼此影响的辩证关系。作为民族文化的发展和延续,民族民间音乐在历史长河中焕发着无限的生命力。

## 第二节 中原音乐文化的传承

中原音乐指的是以黄河流域为中心发展起来的音乐。在漫长的历史发展过程中,形成了以汉族为主体的黄河流域音乐文化。但实际上,汉族音乐文化也是在古代华夏族和其他民族的音乐文化的长期交融中形成的。

2001—2002年间,重庆市奉节县兴隆洞发现了距今14万年用钟乳石加工制作而成的“石哨”,这一旧石器时代的遗物,或许说明远古人有朦胧的音乐意识。但是,从一万年左右的新石器时代开始,音乐无疑已经作为一种文明现象而存在。河南舞阳县出土的“贾湖骨笛”已经有了开凿音孔距离计算的刻画印迹,证明这是八九千年前的“原始人”在明确音高观念支配下寻求音律的文化行为。音乐文明的曙光已经在中华大地的地平线上升起,揭开了中国音乐历史的序幕。

新石器时代早、中期的音乐面貌,是依据出土乐器的年代与性能来进行研究认识的。到了距今五千年左右新石器时代后期的“炎黄时期”,有关神话传说在文献中开始有了记载,音乐遗物在考古发掘中也有了更多的发现。因此,有迹可循的中国民族民间音乐历史是从炎黄时期开始直至今天的一个历史进程。这是因为“五千年的文明古国”给我们留下了较为丰富的文献记载和地下遗物。

中国民族民间音乐的历史进程,实际上是以古代的炎黄部落所组成的“华夏集团”为中心,与其四周部落或民族进行音乐文化交流的历史。华夏,亦作诸夏。“华”意为“荣”(《说文·部》)，“夏”意为“中国之人”(《说文·文部》)，“中国”是中原的意思。《尚书·梓材篇》《诗·大雅·荡篇》称商王国为中国。《诗·大雅·民劳篇》称宗周和遵守周礼的诸侯国为中国。东周时期,北方诸侯自称中国。古时,“中国”这名称含有地区居中的意义,但更重要的意义则是指传统文化的所在地。中国西部地区称为夏。东方齐、鲁、卫等大国诸侯本从西方迁入,因之东方诸侯称东夏,东西通称为诸夏。凡遵守周礼尚赤的人和族,称为华人或华族,通称为诸华。华族与居住在中国内部和四方的诸侯因文化不同,经常发生斗争,斗争的结果使华夏文化扩大了,中国也随之扩大了。到东周末年,凡接受华夏文化的各族,大体上都融合成了一

<sup>①</sup> 刘正维. 中国民族音乐形态学[M]. 重庆:西南师范大学出版社,2007

个集合体——华族。

在华族形成的同时,出现了汉字文化圈及其音乐文化,为我国古代文明发展奠定了基石。其中,殷商和西周时期的音乐文化是最具代表性意义的。

商代是奴隶制社会的发展时期,随着奴隶主阶级权力的扩大和财富的增长,王公贵族们对奢侈生活的欲望也随之扩大。据《吕氏春秋·古乐篇》记载,汤曾命伊尹作“大护”,歌“晨露”,修“九招”“六列”等乐章。《史记·殷本纪》又说纣使师涓作“新淫声”等所谓“靡靡之乐”。此外,从甲骨卜辞用舞祭媚神求雨的记录可推知,商代统治阶级有酷爱乐舞的嗜好。1976年殷墟“妇好墓”出土一批颇似舞人或侏儒的玉石人像和两个玉石磬。据考古专家推测,这很可能是这位后妃或开疆辟土的女将的一个舞乐队。由以上情况则约略可见当时的音乐水平。

通过对殷墟出土遗物中的磬、埙、钟、鼓等乐器的考证分析,也可大致了解商代音乐艺术的情况。

1950年在河南安阳武官村大墓中发现一件大理石大石磬,高42cm,长84cm,面刻伏虎纹,制作精美,线条圆熟刚劲,形象生动。微微敲击,音韵悠扬清越,近于铜磬。1973年秋在小屯村北洹水南岸又发现一个殷代石磬,可与武官村大墓所出的虎纹石磬媲美,由悬孔上侧的磨损痕迹和磬面上的敲击痕迹来看,当是王室久经使用的乐器。此外,尚有编磬三枚(现藏故宫博物院),上刻铭文“永户女”“天余”“永余”,其发音为“ $b^2$ ”“ $c^3$ ”“ $e^3$ ”,包含着大二度、小三度和纯四度的音程关系。由此可以断定,那时候的音阶至少有三个音。

埙是陶土制成的一种吹奏乐器。在河南辉县发现陶埙三个,一大二小,均有五个音孔(前面三个、后面两个)。两个小埙发音相同,用各种不同的按孔方法,每埙可发11个音。

钟,有单枚钟和编钟。殷钟常是大小三个一组。据李纯一先生研究:“从成组的编钟的发音,可以推知殷人已有了半音观念、音高观念和五度协和观念,这是后代逐渐形成完整的十二律体系的基础。那种认为我国古代十二律源自希腊毕达哥拉斯学说的说法,将在这铁的事实面前不攻自破。”<sup>①</sup>

另外,在侯家庄西北岗墓1217西道中,发现为细沙土淤积而成的鼓的模型。

在吸收殷商音乐文化成果之后进一步发展起来的周代音乐,也是非常具有中原音乐的代表性意义的。其中,除了六代乐舞的整理,礼乐制度的阶级化和等级化,大司乐机构的设置,三分损益律的运用等,对后世具有重要影响之外,在“八音”乐器分类中的丝类的“琴”及其乐曲的出现,奠定了中国民族乐器与器乐的基本模式。

琴,又称七弦琴,现代叫“古琴”。在相传为孔子所编选的《诗经》《尚书》中多次提及。此后,在相当长久的历史时期中,都是我国一件重要的民族乐器。古琴音乐成为我国民族民间音乐的一大宝库。

琴作为民族乐器的代表,主要在于无品而适应于中国民族民间音乐的音组织形态——带腔的音。据沈洽先生的研究:“所谓腔,指的是音的过程中有意运用的、与特定的音乐表现意图联系的音成分(音高、力度、音色)的某种变化。”七弦琴的乐器构造中的无品正为音高的变化提供了便利。在其演奏法中,吟、猱、绰、注、撞、逗、淌、往来、进复、退复、罨等手法的运用,又适应着“音高、力度、音色的某种变化”,从而使琴的演奏与中国民族民间音乐的音组织紧密结合并

① 王耀华,杜亚雄.中国传统音乐概论[M].福州:福建教育出版社,1999

相互融合。此后,许多乐器都以各种不同的形式承续着这一“无品、音腔”模式,如各种胡琴类乐器和三弦等。

从另外一个角度分析,古琴音乐还奠定了中国民族民间音乐与文学紧密相关的基础。琴歌自不用说,其是音乐与诗词相结合的产物,根据诗词吟诵歌咏的需要,为诗篇度曲,依歌词而吟咏。即使是在没有歌词的纯器乐的琴曲中,也大多与一定的文学形式相联系。千百年来所积累的大量琴曲中,有吟咏描绘传统诗词、绘画中的意境的,如《高山流水》《阳春》《白雪》《平沙落雁》《潇湘水云》等;有反映历史故事、民间传说的,如以聂政刺韩王为题材的《广陵散》,以昭君出塞为题材的《龙朔操》《龙翔操》《秋塞吟》,以文姬归汉为题材的《大胡笳》《胡笳十八拍》等;有以优美的曲调,形象鲜明地抒写了离别、怀念、隐逸等生活情绪,具有明确的标题性的,如《阳关三叠》《酒狂》《渔樵问答》《捣衣》等。这些琴曲都与一定的文学题材或文学形象相联系。这也成为中国民族器乐曲发展的一个主流方向。

中原音乐文化的精髓还突出表现在儒、墨、道三家的音乐思想上。三家的音乐思想一直影响着中国民族民间音乐的整个发展历程。

儒家的创始人是孔子(前 551—前 479)。他赋予礼乐以新的内核——仁,由此构成新的礼乐文化精神。他重视礼、乐的政治作用,强调音乐从道德上感化人的能力,他说:“移风易俗莫善于乐,安上治民莫善于礼。”他认为,礼给人以约束,用以分贵贱等级,乐可调和上下关系,两者配合,就能充分发挥礼、乐的作用。

孔子从乐教实践的角度,将艺术活动同培养合乎其社会理想的人结合起来,他说:“兴于诗,立于礼,成于乐。”他承认音乐思想性和艺术性,他评价音乐的标准是“善”和“美”,首次提出了“尽善尽美”的审美评价标准。他还认为音乐可以反映人们的痛苦和欢乐,但在感情上必须受到节制,不应该超出中庸的伦理规范。他极力赞扬《关雎》这样的雅乐,认为它“乐而不淫,哀而不伤”;对某些“郑卫之音”持反对态度,认为“郑声淫”“恶郑声之乱雅乐也”,提出“放郑声”的主张。他十分重视音乐教育,提出学习的六门功课——礼、乐、射、御、书、数,其中“乐”为第二。他把音乐看成人的修养最后完成的阶段。

孔子之后是孟子(约前 372—前 289),他也是儒家学派的重要代表人物。他虽未建立系统的音乐理论,但他提倡“君与民同乐”,强调人民的重要性。他认为“仁言不如仁声之入人深也”,高度评价音乐的作用。

荀子(约前 313—前 238)也是儒家学派重要代表人物。他的音乐思想集中于《乐论》中,对于儒家音乐思想有系统的总结。他不持守旧的礼乐制度,主张用“以古持今”“以时顺修”的原则,改造旧的礼乐。他认为音乐可以配合统治者的文治武功,音乐可以感化人心。他指出:“夫乐者,乐也,人情之所以必不免也,故人不能无乐。”荀子对墨子的“非乐”观点进行了针锋相对的批评,维护儒家“倡乐”的主张。

墨家的代表人物是墨子(约前 468—前 376),它是与儒家完全对立的学派。墨子站在小生产者的立场,主张治理国家必须达到“饥者得食、寒者得衣、劳者得息”的最低生活要求。所以他主张“节用”,宣传“兼爱”“非攻”,在音乐上主张“非乐”。他认为音乐艺术既不能“兴天下之利、除天下之害”,而且统治阶级还因此“将必厚敛乎万民”,增加劳动者的负担。他认为音乐不但不能治理天下,而且“其乐逾繁者,其治逾寡”。

从他的观点分析,他也不是认为音乐不好听,“非以大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声以为不乐”,

而是音乐不能解决人民的衣食问题,于万民不利。音乐可使统治者丧失江山,“弦歌鼓瑟,习为声乐,此足以丧天下”。

墨子的观点是从小生产者和劳动者的利益出发,反对统治阶级的奢侈生活,认为使用音乐会加重人民的痛苦和灾难,浪费物力和人力,可能使国家濒临衰亡。这些观点有其合理的一面,但他忽视音乐对社会和人类所具有的不同功能的观点,却有失偏颇。

道家的代表人物是老子和庄子,他们从自己的世界观出发,对音乐采取排斥的态度。老子是一位原始的唯物主义者。他的主要思想载于他的《道德经》(即《老子》)一书中。他提出“道法自然”“无为”等观点,其中既有很多辩证法的因素,又有消极、神秘的因素。他主张“大音希声”,认为“五色令人目盲,五音令人耳聋,五味令人口爽”。庄子(约前369—前286)著有《庄子》一书,他主张“清静无为”。他没有绝对的否定音乐,而是把音乐分为“天籁”“地籁”“人籁”三类,崇尚“天籁”所具有的“听之不闻其声,视之不见其形,充满天地,苞裹六极”的音乐,反对人的主观作用。他反对包括音乐在内的一些科学文化艺术,认为它们会扰乱他那“虚静恬淡,寂寞无为”的理想生活。

此后,在漫长的历史时期中,中原地区都成为中国民族民间音乐生存、发展的重要历史舞台。

### 第三节 四域音乐文化的交融

四域音乐文化指的是除中原华夏族所创造的黄河流域音乐文化以外的中华大地各民族的音乐文化。其中,长江流域、珠江流域等地区,与黄河流域同为中华民族的文化发祥地。长江中游的楚文化中的音乐文化,色彩缤纷,独树一帜,同中原音乐并称为上古中国民族民间音乐的表率。它们交相辉映,相互竞争、交融,进而共同衍生、发展。珠江流域的粤文化,西南各少数民族的音乐文化,西北作为古代丝绸之路经由路途的音乐文化,以及东北各少数民族的音乐文化,都为中国民族民间音乐的形成、发展做出了重要的贡献。

据古籍记载,中原音乐与四域音乐的交流,很早以前就已存在。《吕氏春秋·古乐篇·仲夏纪》载:“昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西,乃之昆仑之阴,取竹于嶰谿之谷,以生空窍厚薄钧者,断两节间——其长三寸九分,而吹之,以为黄钟之宫,曰:‘含少’;次制十二筩,以之昆仑之下,听凤凰之鸣,以别十二律。”此虽为传说,但由此记载可推断:早在公元前两千多年的原始社会时期,黄帝的乐官伶伦就到“昆仑之阴”的今新疆一带“取竹”,制作十二根律管。

夏代,地域之间的音乐文化交流进一步频繁。据《路史·后记》十三《注》引《竹书纪年》载:“少康即位(注:公元前2015年),方夷来宾,献其乐舞。”《古本竹书纪年》载:“(夏)后发即位元年(注:公元前1774年),诸夷宾于王门。冉保庸会于上池。诸夷入舞。”

周代,已设有专门的管理少数民族音乐的官吏。《周礼·春官·大司乐》载:“师,掌教《乐》。祭祀则帅其属而舞之。大饔亦如之。”“旄人,掌教舞散乐、舞夷乐……凡祭祀宾客。舞其燕乐。”由此可见,当时四域少数民族的音乐已经流入中原,并在宫廷仪式中广为演奏。

汉代,西南地区少数民族的《巴渝舞》在中原流行。《后汉书·南蛮·西南夷列传》载:“阆中有渝水,其人多居水左右,天性劲勇。初为汉前锋,数陷阵,俗喜歌舞,高祖观之曰:此武王伐

纣之歌也。乃命乐人习之,所谓《巴渝舞》也。”在汉乐府中,有巴渝鼓员 36 人,当为表演《巴渝舞》的专业艺人。舞曲共包含有“矛渝本歌曲”“安弩渝本歌曲”“安台本歌曲”“行辞本歌曲”四篇。此舞不仅保留在汉乐府中,且流传至魏晋南北朝、隋、唐达近千年之久。此外,汉代《鼓角横吹曲》乃以北方游牧民族之鼓吹形式为基础,经李延年据西域乐曲改写而成。此后得以更大发展和广泛应用的鼓吹音乐,即在此时初步奠定了基础。

魏晋南北朝时期,随着各民族的交融、人口的迁移,鲜卑乐、龟兹乐、疏勒乐、西凉乐、高昌乐等少数民族音乐流行于中原,并在隋唐时期成为七部乐、九部乐、十部乐的重要组成部分。魏晋南北朝的龟兹音乐家苏祇婆将西域“五旦七调”理论传入中原,对当时的民族民间音乐理论的建设做出了重要的贡献。隋唐时期的许多著名音乐家,如作曲家白明达,琵琶演奏家曹妙达、康昆仑、曹保、曹善才、曹刚、米和、裴兴奴,笙演奏家尉迟章以及歌唱家米嘉荣、何戡等,都是少数民族音乐家,他们都为隋唐音乐的发展做出了重要的贡献。

宋代,东北少数民族乐器奚琴传入中原;元代,散曲对少数民族音乐的吸收,少数民族乐器“浑不似”在中原的流传;清代,蒙古族文人荣斋搜集整理的《弦索备考》;历代各少数民族对自己本民族音乐的创作与发展;等等,均为中华民族民间音乐的形成、发展增添了异彩。

在所有的民族民间音乐形式中,乐器作为汉族音乐文化与少数民族音乐文化交融的代表性实例,可以举出由奚琴到胡琴类各种拉弦乐器的形成与发展过程。

奚琴最早出现于唐代,据陈旸《乐书·卷一二八》载:“奚琴本胡乐也,出于弦鼗而形亦类焉,奚部所好之乐也,盖其制,两弦间以竹片轧之,至今民间用焉。”奚是我国古代东北地区的一个民族。南北朝称为库莫奚,隋唐时代称为奚,五代十国时融合于契丹。奚琴传入中原以后,在宋代又称嵇琴,当时已具有相当高的演奏技巧。据沈括《梦溪笔谈·补笔谈卷一·乐律》载:“熙宁中,宫宴,教坊伶人徐衍奏嵇琴,方进酒而一弦绝,衍更不易琴,只有一弦终其曲。”

同样在宋代,还出现了用马尾弓拉奏的马尾胡琴。《梦溪笔谈·卷五》载:“马尾胡琴随汉车,曲声犹自怨单于。”这种乐器在宋代民间瓦舍中得以普遍运用,在宫廷宴乐中也占相当地位。此后,伴随着戏曲、说唱音乐的发展,胡琴类的乐器在我国各地产生了多种不同形制、不同音色、具有不同演奏技巧的变体,如京剧中的京胡、梆子戏中的板胡、河南的坠胡、广东的粤胡、福建南曲的二弦、歌仔戏的大广弦、闽剧的椰胡、汉剧的吊规、湖南花鼓戏的大筒、广西壮族的马骨胡、蒙古族的马头琴、侗族的牛腿琴等。

相比奚琴和胡琴,从总体来看,共通的都是无品,适于以揉弦、滑指来演奏“带腔的音”。奚族的这一乐器之所以被广泛流传,与其承续古琴的“无品、带腔”模式,以及与各族人民根据自己的审美观念对其改造,以适应民族民间音乐的演奏、伴奏是紧密相关的。这一乐器类别的出现,可以看成是四域音乐与中原音乐交流、融合的最重要的见证。

## 第四节 邻国音乐文化的交流

中国与邻国音乐文化的交流由来已久。据《穆天子传》记载,相传西周初,周穆王曾经带着规模颇大的乐舞队到西方各国去旅行,在“玄池”岸边举行了盛大的歌舞演出会,连演三天,后来,在“渹国”地方,为祭一只死去的白鹿,举行了大规模的演出。在回国途中,又得到了一位叫

“偃师”的外国工匠,精于制作木偶,他所制作的木偶能像真人一样“歌合律,舞应节”。相传“西极之国”还有一个魔术师来到中原,周穆王就用郑卫的女乐来侍奉他。

首先,邻国音乐的传入推动了说唱音乐艺术的出现。邻国音乐大规模传入中原始于汉代张骞出使西域之后。张骞出使西域,使得佛教在中国得到相当广泛的普及。崔豹《古今注》载:“张博望入西域,传其法于西京,唯得摩诃、兜勒二曲。李延年因胡曲更造新声二十八解。”其中,影响最大的是伴随着佛教传入中国的印度佛教音乐和《天竺乐》。随着佛教的传播,僧众在诵经过程中讲说与诵唱并用的方式也传到了中国。至唐代,这种在寺庙举行宗教仪式时,以讲唱的音乐形式来讲述佛经故事,宣扬佛理的音乐体裁,即“讲唱文”,所用的文字底本也叫“变文”。就像佛教僧侣往往借儒道思想来解释和阐述经文教义一样,音乐上,唱经文的方式和所用音乐材料也很快被汉化:由最初传入中国时多用西域音乐,渐渐转化为采用“俗讲”的方式,更趋于运用民间曲调讲唱,以吸引社会大众,寺院也因此而产生了专门从事此项活动的“俗讲僧”。“变文”和“俗讲”的出现也标志着我国说唱艺术的正式确立。

其次,邻国乐器的传入,与我国的民族乐器进一步的融合,推动了民族器乐艺术的发展。《隋书·音乐志》载:“天竺者,起自张重华(346—354)据有凉州,重四译来贡男伎。天竺即其乐焉。歌曲有《沙石疆》,舞曲有《天曲》。乐器有风首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝等九种,为一部。工十二人。”这些音乐的传入,除了带来了大量的各国独具风格的乐曲之外,还在乐器、乐律、音阶等方面引进了许多与中国民族民间音乐不同的新元素,并在长期的发展中与中国固有的音乐因素相交融。其中,作为邻国乐器传入中国,后又被改造为中国民族乐器的琵琶,是最具代表性意义的。

琵琶原是两种弹奏手法的名称。东汉刘熙《释名·卷七》:“批把,马上所鼓也。推手前曰批,引手却曰把,象其鼓时,因以为名也。”唐代以前,琵琶二字曾作为多种弹弦乐器的总称。到了宋代,才开始专用于称呼梨形音箱的曲项琵琶。

秦汉时,我国出现了两种琵琶。一种是在大约公元前 214 年,参考鼗鼓的形制创造出一种直柄、圆形音箱、两面蒙皮、用手弹拨的乐器,叫弦鼗,又名琵琶。另一种是约在公元前 105 年,参考箏、筑、箜篌等乐器,创造出的一种木制直柄、圆形音箱、有四根弦、十二柱、竖抱、用手弹拨的乐器,也称作琵琶,后人称它为秦琵琶。晋阮咸以善弹此乐器闻名,故又称为阮咸,简称阮。

约公元 350 年,曲项琵琶通过印度传入中国的北方。公元 551 年前后又传到南方。在隋唐时代盛行起来,被视为当时重要弹拨乐器之一。在长期的发展过程中,前人们吸取曲项琵琶的形式,结合秦琵琶的优点,改革成近现代直项多柱琵琶。原外来曲项琵琶是木质梨形音箱,曲颈、四弦、四柱(即相位、没有品位),用拨子弹奏。改革后,吸取了阮多柱、手弹等优点,并发展为十四个柱,由横弹改为竖弹,由拨弹改为手弹。在形制、音域、演奏效果方面均与原曲项琵琶大不一样。其演奏手法中的吟、揉、推、拉手法的运用,更为适应“带腔的音”的演奏提供了条件。因此,近现代琵琶的出现可看作中外音乐文化交流融合的结晶。

## 第二章 中国民族民间音乐发展的历史轨迹

### 第一节 中国传统音乐视域中的民族民间音乐

#### 一、中国传统音乐的界定

中国传统音乐是在近现代才出现的一个概念。在 1840 年以前,所谓中国音乐就是指中国传统音乐。鸦片战争以来,西学东渐,在西方音乐文化的影响下,不少中国人在学习西方音乐的技术和基础理论以后,借鉴或按照那种技术和理论创作出来的音乐和中国古代音乐在各方面都有所不同,因此,“中国音乐”一词的含义也就发生了根本性的改变。

在现代汉语中,“中国音乐”不仅是指古代传承下来的音乐,而且也指中国人借鉴西方音乐理论创作和改编的音乐。为了把具有中华民族固有形态特征的音乐和接受西方影响后创作出来的新作品加以区别,从 20 世纪二三十年代起,人们便用“国乐”来特指从古代传承下来的、在近代又有所发展的音乐,而用“新音乐”来特指那些学习过西方音乐的乐者所写的、较多地借鉴了西方音乐体裁形式和音乐形态特征的音乐。这里的“国乐”就是“中国传统音乐”。因此,中国传统音乐是和中国新音乐相对的一个概念,它和新音乐是相辅相成的。

传统音乐和新音乐的区别主要在于音乐形态特征的不同。19 世纪末和 20 世纪初的学堂乐歌,因其音乐形态特征更多是从西方音乐中借鉴而来的,因此不属于中国传统音乐的范畴;钢琴独奏曲《牧童短笛》是民族音乐作品,但因其表演形式不是中华民族所固有的,所以也不属于中国传统音乐。反之,由于采用了中华民族固有的形式和形态特征,比学堂乐歌产生得更晚的,如北京琴书、陇剧、吉剧等剧种和曲种,都是属于中国传统音乐的范畴。二胡独奏曲《二泉映月》《流波曲》也属于传统音乐,因为它们的形式是本民族固有的,其音乐形态也具有本民族的特征。

中国传统音乐在它数千年的发展过程中,形成了自己特有的、与别国不同的、带有体系性质的规律和特点。无论从律制、音阶、宫调等基本乐学和乐学理论,到更大范围的形态特征、哲学基础、文化传统以及民族思维方式等,都有自己的特殊规律。这些规律成为中国传统音乐区别于他国民族传统音乐的标志。

#### 二、中国民族民间音乐的定义

中国民族民间音乐是中国传统音乐中的重要组成部分,简称为中国民间音乐,是一个小于