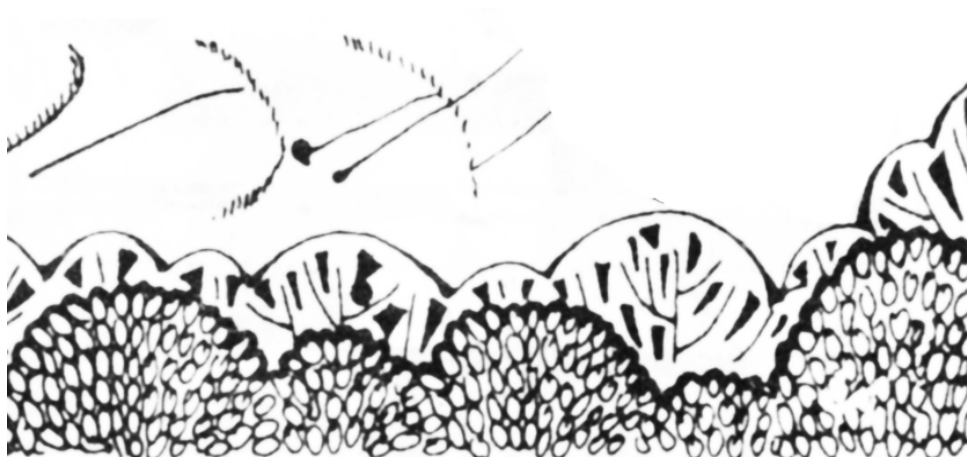


探源中国古代音乐

(一)

文强 编著



目 录

宋元音乐	1
嵇琴、琵琶及其他	1
郭沔与宋末浙派琴家	3
元代散曲	8
熊朋来和他的《伐檀》	10
渤海、契丹、女真等少数民族音乐的发展	12
《琴论》与《唱论》	16
明清音乐	19
北京与扬州的音乐	21
民歌、小曲	25
弹词与鼓词	33
花鼓、木卡姆及其他	38
明清琴派与琵琶、三弦的发展	48
鼓吹、吹打及十番与弦索	57
昆腔	66
戈阳腔及其他地方戏曲	72
工尺谱	78
《谿山琴况》与《乐府传声》	81
我国与欧亚各国音乐文化的交流	87
近代音乐	91
民歌	94
学堂乐歌	99
弹词与大鼓	104
京剧的发展	113
地方小戏的勃兴	121
近代器乐的发展	133

宋元音乐

嵇琴、琵琶及其他

宋元器乐和乐器的发展十分突出。

这个时期，城市经济的繁荣，勾栏、瓦肆的兴盛，以及渤海、契丹、女真、蒙古等少数民族大量内徙，适应了官宦、士绅和广大市民的娱乐需要，在城市里除教坊大乐及琵琶、羯鼓、杖鼓、方响、琴等传统器乐和乐器仍继续发展外，还产生了一大批新的汉族与少数民族器乐和乐器。拉弦乐器育胡琴，弹拨乐器有三弦、双韵、十四弦、渤海琴、葫芦琴、火不思，吹奏乐器育夏笛、小孤笛、鹧鸪、扈圣、七星，打击乐器有云璈（即云锣，由十三面小锣组成）。此外，元代中统年间（公元1260—1263年）还由中亚地区传入了早期的管风琴——兴隆笙，不过只限于在宫廷中使用。这些乐器的产生，使这个时期器乐独奏和称为“小乐器”的小合奏大为盛行。如双韵合阮咸，嵇琴合箫管等等。同时，有的乐器又为传统器乐合奏所吸收，从而推动了器乐的发展。

在宋元器乐中，首先要提到嵇琴，它始于唐（《教坊记》），盛于宋元。唐时，它有两根弦，用竹片擦弦发声，又称“奚琴”。它可能原是我国北方少数民族奚族的乐器。北宋时，著名演奏家有徐衍等人。在民间流传过程中，它的形制不断得到改进，至晚在元代已有了马尾作弓拉奏的“胡琴”。元代诗人杨维桢曾为著名蒙族胡琴

演奏家张惺惺的高度独奏艺术吟出了这样的诗句：

……，惺惺帐底轧胡琴。一双银丝紫龙口，泻下骊珠三百斗。划焉火豆爆绝弦，尚觉莺声在杨柳。神弦梦入鬼江秋，潮山摇江江倒流。玉兔为尔停月白，飞鱼为尔跃神舟。西来天官坐栲栳，羌丝啁啾听者恼。

嵇琴和胡琴，作为一种新的拉弦乐器，其特点是长于表现抒情的曲调和奏出有力的长音。因此，产生之后很快就被多种器乐台奏所吸收，例如宋时民间有一种“细乐”，其乐器有箫管、笙、方响、嵇琴等，唐代的轧筝，其形状似筝而略小，七根弦，用竹片擦弦发声（《事林广记》）。“细乐”比用笙、笛、篳篥、方响、小提鼓、拍板、札子等合奏的“清乐”还要优美动听，究其原因，可能与采用嵇琴等拉弦乐器有关。

教坊大乐，是一种传统宫廷器乐合奏。北宋时，其乐队有篳篥、龙笛、笙、箫、埙、篪、琵琶、箏、篴篥、方响、拍板、杖鼓、大鼓、羯鼓等乐器，而且规模很大，仅篴篥就有两座，琵琶有五十面，拍板有十串，杖鼓有二百面，大鼓有两面，羯鼓有两座。南宋时，“教坊大乐”取消了作用不大的雅乐乐器——埙、篪与无人演奏的羯鼓。大大减少了其他乐器的演奏人员，可是却增添了嵇琴这种乐器，而且其演奏人员共有十一人之多，甚至比一向被重视的琵琶还要多三人。这种变化实际上改造了这个传统乐队，使它成为一个新型的乐队。

胡琴还用于达达（蒙古族）的一种器乐合奏里。这种台奏，所用乐器有胡琴、箏、（轧筝）、琵琶、浑不似等。浑不似，又名火不思，是一种四弦、长柄、无品、音箱作梨形的蒙族弹弦乐器（《元史·乐志》）。

此外，琵琶、笙等仍继续发展。宋时琵琶已有较多

的“品”，音域较宽。著名的乐曲有《胡渭州》、《濩索》、《六么》等等，据元·杨允孚《滦京杂咏》“新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青”的话来看，元时已出现了专门创作的琵琶独奏曲《海青拏天鹅》。海青是我国北方契丹、女真，蒙古等少数民族用来打猎的一种猎鹰。这首乐曲就描写了海青猎取天鹅时与天鹅展开剧烈搏斗的情景。现存乐谱最早见于清嘉庆年间的《华氏琵琶谱》。此谱共分十八段，基本上属于各段具有相同尾声——“合尾”的大型套曲。此曲合尾很有特色：

它在全曲中对突现海青刚强勇猛的形象，有相当重要的作用。明·李开先《词谑》曾说，明万历年间，河南琵琶名家张雄曾以演奏此曲闻名于时。据说他每弹此曲，总要换一付新弦。弹时，一间五楹大厅，到处都是鹅声。可见其演奏之神妙。

宋初原用唐代一种十七簧的“义管笙”。义管，指改调时备用的两根管子，平时不装在笙上，到需要时才换上去。北宋景德三年（公元1006年）宫廷乐工单仲辛感到换管太麻烦，才加以改革，使之与“诸宫调皆协”（《宋史·乐志》），而不用临时换管。北宋初年，四川地区还发明一种按半音关系制作的三十六簧的“凤笙”，很适于转调，可惜当时并未推广使用。

郭沔与宋末浙派琴家

郭沔，字楚望，浙江永嘉人，南宋后期著名的浙派琴家。

宋代，由于宋太宗的提倡，琴在文人士大夫中间十分盛行。范仲淹，崔遵度、欧阳修等名士均以弹琴知名。

但在艺术上有成就的还是一片依附于名士的清客。他们由于演奏风格、理论主张、师承渊源的不同，可分为京师（汴梁）、江西、两浙等琴派。京师派较多保留北宋宫廷所藏古谱——阁谱的原貌，风格偏于“刚劲”；江西派所弹谱本比阁谱“声繁”，风格偏于纤丽；两浙派兼有两者之长，宋人成玉曾有“质而不野，文而不史”的评语。此派在理论和实践上均主张创新，反对墨守成规，因此，在琴坛上有较大影响。

郭沔的一生，几乎始终过着清贫的布衣生涯。南宋嘉泰、开禧年间（1201—1207年），他在临安（杭州）一个爱好琴艺的官僚张岩家里当清客。张岩收藏有“阁谱”和各地通行的“野谱”，这对于郭沔开阔眼界，广泛学习传统，提高艺术修养，是十分有益的。当他住在张家期间，开禧三年（1207年），宰相韩侂胄为了收复失地，免得每年向金人交纳数以万计的“岁贡”，发动了“开禧北伐”。这次战争，由于统治集团内部的腐败和种种矛盾，结果以失败告终。战败后，南宋政府答应了金人的无理要求，用韩侂胄的头和岁贡三十万两，签订了“和议”。对于南宋政府丧权辱国的行径，朝野震动，群情激愤。有的大学生作诗讽刺道：“自古和戎有大权，未闻函首可安边，生灵肝脑空涂地，祖父冤仇共戴天”。郭沔的主人张岩因牵连而罢官，郭沔也因此离开张家去过隐居的生活。他有感于朝廷的腐败，时代的黑暗，愤笔疾书，终于写下了《潇湘水云》、《泛沧浪》、《秋风》、《步月》等琴曲。

《潇湘水云》是郭沔住在湖南衡山附近潇、湘两水交会处的小山村时，遥望远处被云水遮盖的九嶷山，激起无限的感慨而创作的。九嶷山是传说中贤王舜的葬地，

所以在人们的心目中，自然成为贤明的化身。郭沔正是借九嶷山为“云水所蔽”的形象，寄托他对现实的黑暗与贤者不逢时的义愤。《潇湘》一曲是郭沔内心矛盾的揭示，而《泛沧浪》则是矛盾的解决。在这首小曲中，郭沔通过泛舟高歌的形象，抒发了他与南宋统治者不合作的政治态度。至于《秋风》、《步月》，则是借秋风明月的描写，抒发了他离开临安后内心的忧愤与自疚。

郭沔创作的原谱现已无存，但是明·朱权《神奇秘谱·霞外神品》却收有宋代徐天民所传《潇湘水云》与《泛沧浪》两曲的乐谱。从该谱来看，两曲所用三度进行，76的典型音型，六度、七度大跳及变化音 $\sharp 1$ 等，均与《白石道人歌曲》、《事林广记》等书所载宋词音乐的特点大致相同。这个事实，不仅说明该谱可能保存着郭沔创作的原貌，而且说明郭沔可能是吸收了宋代民间音乐的滋养而进行创作的。

郭沔在艺术上十分善于运用情景交融的传统手法，塑造极为生动的艺术形象，如他的代表作《满湘水云》就好比是一幅极美丽的风景画，不过作者并没有在自然景色上作过多的描绘，他的主要笔墨还是用在写情上。为此作者特意安排了这样几个层次：第二至三段，情绪开始酝酿，出现了G羽调式的主要主题：

乐句结束在不太稳定的属音上，造成一种恩绪万千的感觉。结尾出现了C商调式的“水云声”：

为前面内心情感的描写作了衬托。第四段情绪开始激动，主要主题以合并的形式作了再现：

结尾又以稍加变化的“水云声”作为衬托。第五至七段是全曲的高潮，主要主题以各种形态不断再现：

古人评语“至此为满天风雨”，看来是有道理的。

最后又再现了变化后的“水云声”，第八至十段，经过过渡又转入一种新的意境，从而结束全曲。再如他的《泛沧浪》这首抒情小曲，主要通过上下句的歌唱性主题的陈述和变化，塑造了泛舟高歌的形象：

但是第三段也吸收了部分劳动号子的音调，表现泛舟行进的场面，作为陪衬。由此可见，郭沔在创作中由于倾注了他的全部激情，音乐主题的变化反复与感情的阵阵波澜始终紧密结合，恰当地处理体现特定美的“水云声”和泛舟行进的摹写，因而成功地创造了情景交融的艺术境界。

郭沔在艺术手法上也有新的创造，如《潇湘水云》结束部分，第九段主题音调通过新加入的变宫音和又收又放、灵巧跌宕的节奏变化，给人以新鲜感。接着第十段在转入下属调把听众引入新的意境中去以后，又突然转回原调结束。此外，郭沔还通过往来、应合及左手荡吟等指法，巧妙地运用按音色彩的变化和旋律上的复调因素，它们对于意境的创造都是十分有效的。

郭沔死后，他的谱集都给了他的学生刘志方。刘志方、浙江天台人，生平不祥，作有《忘机曲》、《吴江吟》等曲。

《忘机曲》由两个乐段加一个泛音的尾声组成。其内容描写《列子》里渔翁与鸥鹭的故事：有一个渔翁起先没有存伤害鸥鹭之心，所以每天到海边总得到鸥鹭的亲近。有一天他忽然起了捕捉它们的念头，再到海边去时，鸥鹭就都飞走了。这首琴曲规劝人们要心地善良，不要存有害人之心。它也说明作者不满于社会的黑暗现象，但又找不到解决的办法。刘志方的学生有毛逊等人。

毛逊，字敏仲，浙江严陵人，初学江西派，后从刘

志方改为浙派。他在南宋淳祐、宝祐年间（1241—1258年）和徐字同在皇室贵戚杨缵的门下做清客。他的一些较好的作品，如《樵歌》、《渔歌》、《山居吟》等都是在这个时期创作的。至元十三年（1276）元兵攻破临安后不久，他就和徐宇、叶兰坡两人去大都（北京）谋求功名，为此他还作了歌颂元代统治者的《观光操》（又名《禹会涂山》），但是并没有被召见，而客死于馆舍。

从毛逊晚年的行为来看，他始终没有忘情于功名，只不过由于他在宋代未曾得到统治者的赏识，才对现实有所不满，后来别无出路，便把自己置身干虚无的境界之中去寻求超然之乐。他的《列子御风》、《广寒游》等曲就是这种思想的反映。然而他毕竟还是要回到现实中来，那么又只好寄情于渔樵，在高山清流之间找到一点安慰，这也就是《渔歌》、《樵歌》、《山居吟》等曲的创作动机。

在毛逊的创作中，《樵歌》是较好的作品。虽然作者借放情山水来解脱精神上的苦闷，但它是通过动人的形象来体现的。乐曲的基本旋律可能原是一首民歌，所以给人一个樵者伐木而歌的鲜明印象，曲调是乐观、明朗的：

此曲在艺术上有较高的成就。作者以一个深刻印象的基本旋律，作为贯穿全曲的主要主题，随着感情的发展，每次出现时总有不同的变化。乐曲中间还安排了由这个主题衍化而成的另一主题：

这个主题在第六段和第八段作了充分的发挥。中间通过摹拟的伐木声，刻画了樵者的形象。

此曲在调性和调式色彩的安排上很有特色。全曲的基本调性是F商调，中间几次转入G宫调，并在G宫调

上结束。

与毛逊同时的徐宇，字天民，号雪江，浙江三衢人。他是元明时代浙派中徐门琴派的创始人，其演奏风格自成一家。作有《泽畔吟》等曲。

《泽畔吟》共分四段，其内容是写诗人屈原被楚怀王放逐以后，在江边遇一渔父，便向其倾诉自己幽愤不平的衷怀，不意渔父对他不以为然，鼓枻而去，而无从诉说。其实这里的渔父只是隐士的乔装，而因政治上失意而不满现实的屈原，正是作者的化身。此曲在艺术上采用了以故事情节为主要线索而以内心刻画为主要表现手段的艺术手法，例如第一段就突现了一个因政治上受到严重打击而“形容枯悴”的诗人形象，第二、三两段则抒写了他的满腔义愤，最后一段用摹拟的枻声象征着渔父的离去，描写屈原无所控诉的失望情绪。这首琴曲体现了我国音乐抒情与叙事相结合的传统特点。

总之，上述琴家把一向沉寂而不易听到时代声音的南宋琴坛引向敢于创作反映现实的道路，在历史上是有贡献的。

元代散曲

散曲是元代知识分子在杂剧、南戏盛行以后，利用其只曲与套曲的形式创作的一种艺术歌曲。

散曲的体裁一般分为小令与套数两类。小令一般是指小型的曲式，它可以是单个的只曲，也可以由三、两个相同的只曲联成，或者用几个不同的只曲的整曲或几句联成一个“带过调”，如《黄蔷薇带上庆元贞》、《骂玉郎带过感皇恩、采茶歌》等等。套数一般指合一个宫

调的几个只曲为一套的较大型的曲式。其形式以缠令最多，如马致远的《秋思》就是由“《夜行船》、《乔木查》、《庆宣和》、《落梅花》、《风入松》、《拨不断》、《离宴亭带歇拍煞》等联成的。其次则有鼓子词、缠令兼鼓子词、缠令兼缠达，合几个缠令为一套以及缠令兼缠达与鼓子词等形式，例如刘时中的《端正好》前套（《上高监司》）就是由下列各曲联成的：

《端正好》、《滚绣球》、《倘秀才》、《滚绣球》、《倘秀才》、《滚绣球》、《倘秀才》、《滚绣球》、《倘秀才》、《伴读书》、《货郎儿》、《叨叨令》、《三煞》、《二煞》、《一煞》、《尾声》

此曲显然以《端正好》、《倘秀才》、《滚绣球》、《伴读书》、《货郎儿》、《叨叨令》、《尾声》的缠令形式为主，吸收了缠达与鼓子词的结构特点组成的。它与其妹妹作（刘时中的用了二十四个曲牌的《上高监司》、《端正好》后套）同是散曲中少见的大型曲式。

元代的散曲创作，虽不无优秀的篇章，如关汉卿的《不伏老》通过对自己坚韧、顽强的性格的表白间接地表现了他的敢于反抗、敢于战斗的精神。又如睢舜臣的《高祖还乡》，则以刘邦贫贱富贵的变化扯下了封建统治者神圣尊严的假面具。再如姚守中的《牛诉冤》、曾瑞的《羊诉冤》，则借牛羊的悲惨命运隐寓了农民在剥削掠夺下的痛苦。但是，更多的却是一些山水景色，风花雪月，以及消极叹世或者歌功颂德，甚至庸俗色情的作品。在这些作品中，马致远的《秋思》对不择手段争名夺利的否定与对“排兵”、“争血”的小人的不满，在当时有一定的积极意义。而“人生若梦”、“与世不争”的消极思想却是需要否定的。

此外，如刘时中的《上高监司》前后套，其目的主要是为了歌颂高监司柴米的功德，但客观上却反映了灾民的悲惨生活，暴露了官吏、市侩营私舞弊的无耻勾当和荒淫骄奢的糜烂生活还有一定的意义。

散曲的这种情况，当然与绝大部分创作者都是位高官显、或被迫弃官归隐的知识分子有关。所以它在当时产生不了太大的影响，很快就走向衰亡的道路。

熊朋来和他的《伐檀》

熊朋来是宋末元初著名的音乐家兼经学家。他面对国破家亡的残酷现实，有心报国，却无力回天。在宋亡以后，他不肯到元廷作官，情愿当个郡学教授，抚瑟歌诗，用以寄托自己的情志。他认为，诗歌之所以能感人，不仅在歌词，还要靠“声音”（曲调）。他不满足于前代所传的“诗旧谱”，在教学之暇，选取《诗经》中的古诗，重新谱写了二十多首新曲，命为“诗新谱”，收在他编的《瑟谱》一书内。据说内有三曲，因民族感情过分明显，“寓歌哭之意”，而未能刊印传世。

《伐檀》全曲共三段，用同一曲调变化反复三次构成。音乐的基调，愤激慷慨，颇为感人。熊朋来曾经指出：真正的知音——“善听者”，能从《伐檀》曲中听出伐木的“斫轮声”。现从译谱来看，也确有这样的感受。乐曲一开始，豪迈壮阔的音调，情不自禁地把人带入古代伐木的劳动场面：“坎坎”的伐木声，伴随着清清的河水与阵阵微波，是一幅多么诱人的画面。然而，作曲者并没有停留于此。他充分发挥了音乐的抒情功能，着力于刻画诗人的内在感情。情感的动力，使旋律不得

不在“三百”两字上用六度大跳，在“有”字上用四度跳进到最高音的处理手法，以及采用各种调式变化，使音乐的高潮绚丽多姿，有效地揭示了诗人内心对所谓“君子”不劳而获的愤怒和抗议。最后作曲者出人意料地在较低音区以一句讽刺性的问话作结，给人留下无穷的遐想。

《伐檀》原词是一首古诗。如何使它既有古拙、质朴的风格，又符合当时人的欣赏要求，对于乐曲的感染力有相当密切的关系。这方面，熊朋来并没有去追求虚无飘渺的古调，而是从现实中汲取唐宋燕乐的“俗音”（民间曲调），用燕乐二十八调中“歇指角”——调式主音为角（应钟）的音阶调式，严格按照宋元时代“起调毕曲”（用调式主音作为乐曲的起结音）和“务头”（高潮的安排）的作曲理论，谱写了这支短歌。因此，听来亲切感人，层次分明，有别开生面之感。

《伐檀》的伴奏形式，熊朋来按古代“弦歌”旧例，用瑟伴奏。古时的瑟，在唐以前已失传了，熊朋来的瑟，共二十八根弦，按十二个半音加四清声，分为高、低两个八度组定弦。其演奏方法，可以同时用左右两手分别弹低，高两组各弦，也可仅用右手弹高音组各弦。虽然两手“各自能成曲”，实际上仍以同度齐奏为主，其伴奏形式还是比较简单的。

《伐檀》以外，尚有《考槃》等曲也取得较好的艺术效果。但有的作品（如《七月》），作者附会古代“随月用律”之说，形成频繁的转调，并不足取。

渤海、契丹、女真等少数民族音乐的发展

在我国东北白山（长白山）黑水（黑龙江）一带，居住着许多古老的少数民族，其中，尤以渤海、契丹、女真等族的影响为最大。

渤海原是靺鞨（先秦称肃慎）的粟末部，唐武后时（公元 698 年）建立渤海国，定都旧国（今吉林敦化），后唐天成元年（926 年）被契丹所灭。渤海的文化相当高，文献记载，每逢年节渤海人民都要举行称为“𪛗（qǐ 音起）𪛗”的传统歌舞活动。“𪛗𪛗”实即一种民间集体歌舞。表演时，由男性歌舞者数人与后面相随的士女，“更相唱和”。男声领唱，女声帮腔。同时做看“回旋宛转”的舞姿（《宋会要辑稿》蕃夷二）。渤海的民族乐器，主要有渤海琴等，据说它的声音“沉滞抑郁，腔调含糊”（宋·姜夔《大乐议》），可能是一种低音乐器。

渤海的音乐在汉族中间也颇为流行。宋时一个将军家中，曾经由十个女乐工抱着一种“𪛗（qī ān 音签）琴”演奏“渤海乐”。𪛗琴，音箱呈正方形，以铁为腔，两面蒙皮，张弦三根，抱在胸前弹奏（《琴书大全》）。这种乐器可能与后来的三弦类似。

契丹，原是鲜卑的余部。公元 918 年正式建国。公元 937 年从后晋石敬瑭手中得到燕云十六州以后，改称辽国。据宋·陈旸《乐书》记载，契丹的民间歌舞，表演时“歌者一，二人和”，即一人唱二人帮腔。伴奏乐器只有一支小横笛、一个拍板和一个拍鼓。据说“其声喽离促迫”，可见是一种速度较快的民间舞曲。契丹还流行一种用海青（猎鹰）猎天鹅的习俗。届时，由皇帝

为首，群出打猎。当猎罢归来，即立帐宿营，皇帝在帐内休息，旁边由乐工执“小乐器”伴奏歌舞助兴。

契丹，至晚在五代时已受到汉族音乐的影响。南唐时，笙、笛等汉族乐器不断传入契丹。公元 937 年占领燕云十六州以后，更是大掠汉族乐工，吸收汉族乐曲。据周广顺《中胡峤记》称，当时辽都上京所设教坊中，中半都是“汾、幽、蓟”等地的汉族乐工。在辽宫廷的重要庆典及宴会上，除演奏本民族的“国乐”外，汉族音乐“汉乐”占极重要的地位。宋·陈旸《乐书》就说：“契丹所用声曲，皆窃取中国之伎”。《辽史》记载，宫中曾用教坊四部乐招待过北宋的使臣。演出的节目有用笙箫伴奏的“小唱”（即宋词）、“琵琶独弹”、“箏独弹”、“杂剧”、“笙独奏法曲”及笙箫、箫、笛、笙、琵琶、五弦、箜篌、箏、方响、杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓、拍板等乐器伴奏的歌舞大曲。其“曲调与中朝（宋朝）一同”，有一点不同的是，“每乐前，必以十数人高歌以齐管箫，声出众乐之表”，在处理上稍有差异。

女真，在北宋末年还处在奴隶社会的初级阶段，捕鹿是他们主要的狩猎活动。贵族死后，都要把他们宠幸的奴婢和乘坐的鞍马烧死，作为殉葬，阶级压迫是残酷的。一般平民的少女，到了结婚年龄，可以在路上唱歌求偶。歌词内容大都是“自叙家世、妇工、容色”，遇合意者，则迎归结为夫妻。女真族的乐曲，最初比较简单，只有“高下长短”两种《鹧鸪》曲。伴奏乐器也只有“鼓笛”。鼓，是一种小形扁鼓。笛与北宋宫廷音乐机构“大晟府”审定的“官笛”形制相似，只是稍“长大”一些（宋·曾敏行《独醒杂志》）。由于它常用于伴

奏《鹧鸪》曲，所以后来在汉族地区人们就称它为“鹧鸪”。姜夔曾经认为这种笛“失之太浊”（《大乐议》），可能其音调较低。据宋人《管色指法》记载，鹧鸪有七个按音孔，能吹出 1#1;234#4567 九个音。其中只有 53 两音按孔法与官笛不同。这种笛由于能吹出四个变音，所以能够转调演奏。

女真在北宋末年，经过征辽战争，取得了辽的“契丹四部乐”。至“靖康之变”，他们又直入北宋国都汴梁，大索教坊乐工。据记载，北宋宫廷中大晟乐、钧容直的乐工一百多人和乐器，还有教坊艺人四百多人，勾栏瓦肆中的杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弹筝、吹笙、琵琶艺人一百五十余家，均“穿系大绳”，被押送到金朝的上都一带。从此开始，金人在宫中设立了专习本民族“鼓笛”的艺人——“唱曲子人”。他们还学习北宋制度，设立了“渤海”与“汉人”教坊等音乐机构，供朝贺宴会之用。

两宋时期，汉族人民也普遍欢迎渤海、契丹、女真的民间音乐。北宋宣和年间，曾敏行的父亲见到汴梁的“街巷鄙人”和士大夫们“多歌著曲”，如《四国朝》、《异国朝》、《六国朝》、《蛮牌序》、《蓬蓬花》等等。这些乐曲不少是利用契丹、女真等少数民族音乐的素材创作的。南宋时，临安的“街市无图之辈”，仍然“唱《鹧鸪》，手拨葫芦琴”（《中兴会要》）。有些官吏、士大夫也专门爱好“胡声”。特别是“诸军”——各级军官爱好“蕃乐”成风。有个江西大将程师回，爱好女真的“鼓笛”之乐，曾“命其徒，击鼓吹笛，奏蕃乐”（宋·洪迈《夷坚志》）。南宋朝廷的中书门省，针对这种“声音乱雅”和诸军“所习音乐，杂以胡声”的现象，曾三令

五申，加以禁止。但是各族人民在音乐文化方面要求相互交流和学习的愿望，决不是几纸公文所能制止的。

宋元之际，北方达达（蒙古族）和回回（维吾尔族）的音乐已在内地流行。文献记载，达达有一种器乐合奏，用胡琴、箏、（轧箏）、琵琶、浑不似（火不思）等乐器演奏。其乐曲分为大曲与小曲两类。大曲有《达罕》、《哈八儿图》、《口温》等，小曲有《马哈》、《阿下水花》等。其中《达罕》的汉文译名即《白翎雀》。作曲者是元世祖（公元 1260—1294）时教坊乐工硕德阔（可能是西域人）。此曲的音乐“始甚雍容和缓，终则急躁繁促”，而结尾又有“怨怒哀嫠之音”。其内容是描写朔漠中一种名叫白翎雀的鸟的生活（元·陶宗仪《辍耕录》）。白翎雀寒暑常在北方，永不迁移，所以元朝皇帝常用它来比喻臣下的忠诚。这种器乐合奏也演奏一些“回回”的乐曲，如《马黑某当当》、《清泉当当》等。这种器乐合奏后来在明清时期演变为“弦索”，对明清器乐的发展有重要影响。

宋代，西南各少数民族的音乐也有新的发展。北宋时，西南牂牁地区的少数民族中流传着一种歌舞音乐，演奏的乐曲称为“水曲”。表演时，先由一人吹瓢笙（即葫芦笙），声音“如蚊蚋声”，然后由几十个人“联袂宛转而舞，以显顿地为节”。至道元年（995），西南蕃王龙曾派人将这种歌舞带到北宋宫廷中演出过（《国朝会要》）。南宋时，岭南瑶族人民中间也流传着一种称为“踏摇”的民间歌舞。据宋代周去非《岭外代答》记载，每年十月，瑶族青年们分为男、女两个舞队，“连袂而舞”。同时，瑶族人民中还流行一种器乐合奏，所用乐器有芦沙、铙鼓、葫芦笙、竹笛四种。芦沙，状似排箫，“纵