

一 何谓民间音乐

（一 民间音乐的定义

世界上任何民族都有独特的民间音乐，无民间音乐的民族是不存在的。如果从历史学角度考察当代世界各国、各民族传统音乐发展历史，那么可以说，人类在这个世界上最早创造出的各种音乐，都是民间音乐。只是后来随着人类社会历史的衍进，在民间音乐基础上才产生出其他性质不同的属于另外层次的音乐。

这样，几个需要首先解决的问题便出现在我们面前：何谓民间音乐？其对象、范围和性质是什么？不包含在民间音乐范畴之内的中国传统音乐和现代音乐还有哪些？与民间音乐相对应的还有哪些性质不同而属于另外层次

的音乐？

说来真难以置信 在当今音乐理论界 自近代乐人开始使用“民间音乐”一词以来 人们频频为某些具体民间音乐品种、体裁和其他音乐品种、体裁下定义 在概念上进行理性概括 如什么是民歌 什么是戏曲 什么是歌剧 什么是合奏 什么是交响乐等等 然而凌驾于个别具体品种和体裁之上而对所有民间音乐形式从总体概念上去予以理论概括和界定 却很少有人去做 以至于我们今天在一些重要的有份量的文化学词典和音乐学词典中 很难发现有解释“民间音乐”一词的条目。如《中国民俗词典》这样以民俗为主要内容的工具书，《中国音乐词典》和《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷等以中国音乐为主要内容的工具书 均无此目解释 这又应了一句老话 最习以为常的事物 常常是最不受理性观照的事象，同时也可能是最难从理论上加以科学界定的事项。

然而现实客观存在总归是现实。在民间音乐已经不再是现代社会音乐生活中唯一存在的音乐形式的状况下，对它进行较为科学的界定 这不仅是本书的需要 同时也是一种理性观照。这一观照 将有助于读者更加深入地了解它深邃的内涵和它在民族传统文化和现代科学文化中的地位、作用和价值。

民间音乐这一概念，是人们已经清楚地感受到在他们介入和面对的音乐生活中，已经出现某些与民间音乐性质不同的音乐类型之后才相应提出的，它是一种宏观的音乐类别称呼。这就像本世纪 30 年代在中国音乐学界提出“国

乐’这一新概念一样；在闭关自守的时代，乐便是乐，无所谓中西，海禁开，‘西乐’来，才有人给它起个称号，叫做‘中乐’，藉以区别于‘西乐’，和用‘中文’、‘中国画’、‘中医’等名词用以区别于‘西文’、‘西画’、‘西医’等一样……于是‘国文’、‘国画’、‘国医’、‘国术’等名称乃相继出现，‘中乐’也便改成了‘国乐’。”^①民间音乐概念在近代的出现，其理也与此相同。

中国华夏民族在商周奴隶社会之前，音乐都为全民所有，乐无雅俗之分，自然就没有出现表述民间音乐类型概念的名称。甚至本世纪 50 年代前，中国大部分边疆地带的与外来音乐文化无甚接触的少数民族社区，所有族人都只使用本民族历史上传承下来的音乐，他们只有“我们的歌”、“我们的调子”以及一些在特定场合使用的“串姑娘奏的曲子”、“老人去世唱跳的调子”之类概念和称呼。这些音乐既为社区全民所创，亦为社区全民所有，在他们基于音乐实践的认识中，没有任何有别于这些音乐类型的另一类型音乐存在，所以自然不知道“民间音乐”为何物，当然也就不可能出现民间音乐和非民间音乐这些关于类别分野的概念和称呼。

既然民间音乐是近现代音乐理论界相对于某些非民间音乐类别客观存在而提出的概念和称呼，那么要对它进行对象、范围和性质的界定，就必须要以历史和现实存见的那些与民间音乐相对应的非民间音乐类别及其作品作为参

陈洪《国乐的定义》，《音乐教育》1934年12月2卷12期。

照，用以比较，这样才可能得出比较切合实际的理论概括。倘若先对“民间音乐”一词进行简单的语词分析，那么“民间音乐”即“人民大众世俗生活中使用的大众化音乐”。再就近现代音乐理论界对中国音乐主要类别的宏观认识和通常理解而论，中国古代音乐中的文人音乐、统治阶层所独享的宫廷雅乐，以及近现代在新音乐思潮影响趋动下专业音乐人员创作的新音乐，即属于非民间音乐类型。这些音乐类型，由居于文化上层的少部分人员创造、操作和解释，与民间音乐类型相比较，都有其不同的对象、范围和性质。

历代文人音乐和宫廷雅乐，虽然同民间音乐一样，都有悠久的历史，都是中国传统音乐文化的一个组成部分，但前两种音乐类型只是历史音乐的陈迹，而不是历史音乐的更新；只由居于文化上层或文化统治阶层的少数人创作、操纵、演释和享用，而不是像民间音乐那样由居于社会基层的广大民众集体创作、操作、演释和享用。近现代专业音乐人员创作的新音乐，虽然可以说是历史音乐的更新，但却又不像民间音乐那样是历史音乐的陈迹，因而其存见不具有民间音乐那样悠久的历史；它虽然亦可以像民间音乐那样供居于基层的人民大众享用，但却又不像民间音乐那样由人民大众集体创作、操纵和演释，而仅由个别或少数人创作、操纵和演释。

在通过上述民间音乐与非民间音乐类型的对应比较后，民间音乐的对象、范围和性质，似乎已经比较清晰地显现出来。至此，关于什么是民间音乐，其对象、范围和性质是什么的提问，即可用以下表述来予以回答：民间音乐是当

今世界各国、各民族传统音乐文化中存见的一部分既古老又现代的音乐文化类型，是创始于人民大众又供人民大众在日常社会生活中通过口传心承方式来共同操纵、共同享用、共同演释和共同传承的一种非专业创作的社会音乐文化产品。

就中国民间音乐的历史和现状而言所谓“既古老又现代”，是指民间音乐最基本和最古老的两大种类声乐和器乐，在华夏先民形成的初始阶段就已萌生，即使是后来在12世纪前后才出现的曲艺音乐和戏曲音乐，其构成因素也远在二千多年前的先秦时代就已萌芽，历史源流可由隋唐歌舞大曲经汉魏散乐百戏而追溯到先秦乐舞。然而这些留存于现代社会的古老民间音乐样式，今天又都不是历史原貌的凝固遗留，它们在民间通过口口相传的传承方式伴随中国各民族社会历史衍进，经受了社会生活环境变迁的影响、考验和选择，并在接受这种影响、考验和选择的漫长历史过程中不断地在形式结构上进行新的构建，在题材内容上进行新的提炼和充实，从而具备了能够适应当代社会生活新环境的若干特征，具备了现代人所需求的艺术审美品格。例如中国戏曲及戏曲音乐这一民间艺术，在形成早期宋代南戏阶段，无论是艺人本身还是市井听众，都不大考究音乐的规范性和系统性，凡有歌有舞有人物表演即成为“戏”，腔调来源亦无特殊取舍，既可是民间歌曲类型的市井、村野小曲，也可是说唱音乐类型的唱赚、诸宫调音乐，前代歌舞大曲音乐也可信手拈来唱上一段。所以可以说，此时中国戏曲音乐还正处于“杂曲组合时期”。到元杂剧阶段，

戏曲剧本编著渐趋成熟 出现关汉卿、马致远等一批优秀杂剧作家 杂剧音乐也随之得到规范性发展 腔调开始有规律地使用‘套数’组合 即一折戏用若干支相同宫调的曲牌组成一套 音乐格调既统一连贯 又富于戏剧性变化 从而为中国戏曲音乐曲牌体制建立奠定了基础，中国戏曲音乐从此开始步入“曲牌联套体制时期”。到明清传奇和地方戏崛起阶段 杂剧音乐因过份追求腔调的雅致而愈趋僵化 逐渐失去广大听众，而传奇和地方戏则在音乐上广泛采用具有乡土气息的民间歌曲、说唱歌舞腔调 相继创造出与杂剧音乐（昆腔）风格迥异的海盐腔、余姚腔、弋阳腔、梆子腔、皮黄腔、歌舞说唱腔等 并相应出现一折戏和一出戏使用一个或几个基本腔调，在这一个或几个腔调基础上再变化展衍出若干不同板式 不同节拍节奏 的戏曲音乐体制 这种音乐体制曲体自由多变 音乐起伏跌宕 很适宜戏曲的戏剧性表演，一经出现便很快为众多传奇剧种和地方小戏所采用 从而又为中国戏曲音乐板腔体制的确立奠定了基础 中国戏曲音乐从此又开始步入众腔纷呈的“板式变化体制时期”。至近现代 中国戏曲剧种已发展到 300 多种 音乐体制构成既有“曲牌联套体制”的诸声腔 又有“板式变化体制”的诸声腔 还有不少是各地民间歌曲、歌舞、说唱、杂曲声腔 它们在全国各地争艳斗妍 时时进行着自身形式上和内容上的变革，从而在适应时代发展需求的应变过程中，不断地进行自身构建的不断完善。这些事实都体现出中国戏曲音乐既是一种古老的音乐艺术，又是一种现代的音乐艺术。

所谓“创始于人民大众又供人民大众在日常社会生活中通过口传心承方式来共同操纵、共同享用、共同演释和共同传承”，是指中国民间音乐作为民间文艺的一个组成部分，在起源和归宿上具有民间文艺所共有的“集体创造”、“共同使用”这一基本特征。任何民间音乐从乐种形式内容到具体的某一件作品，如一首歌、一首乐曲、一种声腔，都不是孤立性的个体短期创造，而是人民大众群体日积月累，长期修饰润色的结晶。它们之所以在现代社会生活中仍具有动人的艺术魅力和旺盛的生命力，完全要归功于先民群体一代接一代地口传心承，并不断地在继承性基础上对其进行修饰、润色和改装，使之经历了社会沧海桑田变迁的洗礼，从而成为“不朽的名著”。各个时代的社会群体之所以要创造和不断修饰、润色和改装先前群体遗留下来的这些民间音乐形式及其作品，是因为各个时代的社会群体人人都需要而不是个别人或少数人需要这些形式及其产品：群体社交 需要进行代表群体意愿的礼仪性歌曲演唱 这样才能沟通情谊 男女恋爱 需要用群体公认的情歌和恋曲来敞开个人的心扉，这样才能在一般之中显示个别的聪慧和才智 从而博得异性的好感 群体庆典 需要用群体大多数人都可能参与的并能体现群体共同情感的欢乐歌舞和乐奏 来表达和展示人们共同的祝福和喜悦 群体的悲痛 也需要群体大多数人都可能参与的并能体现群体共同情感的挽歌哀乐 来寄托和表示人们共同的哀思和缅怀。对于民间音乐来说 历史的和现实的境遇就是这样 凡为群体大众需要、喜好的民间音乐形式及作品，都世代沿袭而得到传承，

并不断闪现出新鲜光彩 凡衍化为个别人或少数人需要、喜好的变质民间音乐形式及作品，都一代不如一代地衰退下去，最终为社会生活所淘汰，被社会现实所遗忘。

所谓“非专业创作的社会音乐文化产品”是指现存所有民间音乐的建构过程和创作方法，都不同于历史的和现代的专业音乐创作。首先 民间音乐不是一时一刻由个别作曲家或少数几个作曲家自主地独立创作出来的，而是无具体作曲家在无法确定的时空环境中由群体在音乐实践中自发地试验而产生的，此点以上已有论述，此不赘言。其次，民间音乐本体构建之法，先前绝无现存音调构成和曲体构成准则可循，群体在制作音乐本体之时，法则即随之产生，音乐本体不断地自然复制，曲调的和曲式的构建法则即愈来愈凝固地被群体视为再创造模式来运用。换一句话说 民间音乐创作 是从实践再到实践 前一次实践对于后一次实践来说，虽也可视为一种“法则”和“模式”，但后一次实践决不是对前次实践进行理性认识概括之后的自觉行为，而是一种受习惯势力支配和潜意识驱动的惯性举动。因此，民间音乐的创作，不是像专业音乐创作那样是在完整而系统的创作理论指导下由个人精细构思去创造的，而是在具体社会音乐实践中依靠群体传统方式自然感悟创造的，其个人的创造完全融合于群体创造之中。民间音乐的这种创作方式和过程，当然不是说其创作无任何理性因素和法则可言 而正好相反 它实际包含着相当丰富而深邃的理论和构建规律，只不过这些理论和构建规律因完全隐含于动态的音乐行为和音乐产品之中 需要专门去进行总结、发掘而

已。实际的情况是，古今优秀民间艺术家和民间音乐研究家，已经从理论上总结和发掘出中国民间音乐创作的诸多珍贵而富有特色的经验 包括有关旋律调式理论和法则、曲体结构理论和法则、腔词关系理论和法则、表演艺术理论和法则等等。

（二）邈远的历程

民间音乐作为中国民间文艺学和中国音乐学的一个特定学术概念和类型名称，既然不是生来俱有而仅有短期历史 那么是不是说 在近现代文艺学界和音乐学界还未使用民间音乐一词之前，我们的先民和前辈对这种音乐类型的理解和认识 曾经一直处于茅塞未开的混沌状态 或者说还没有出现此种音乐类型的理性认识，不曾对这种音乐类型进行过具体类别划分？我们的回答自然是否定的。如前所述，中国历史上既然有了与民间音乐相对应的文人音乐和宫廷雅乐并存，那么人们就会有关于民间音乐的认识和概念 只不过那时未被冠以“民间音乐”一词而使用了其他名称而已。

在有音乐考古文物出现的八千余年的中国音乐历史发展长河中，自有文字记载之后，就已出现与现代“民间音乐”之称相类似的 在含义上基本一致的音乐类型概念 那就是古代历史文献中出现并经常使用的“散乐”、“郑卫之音”和“俗乐”。

“散乐”一词产生于宫廷雅乐奠定时期的周代 这是一

种与宫廷雅乐相对应的来自民间的音乐类型。其称最早见于先秦典籍《周礼·春官宗伯》：“旄人 掌教舞散乐、舞夷乐。凡四方之以舞仕者属焉。”旄人即村野之人。林尹注：“散乐 谓杂乐 以其不属雅乐也。此官则于舞师所教野人之中择其善者教之，其乐自有舞，故云教舞散乐。”^①散乐是东南西北各地的民间歌舞音乐；“夷乐”是各地其他民族的乐舞，性质与散乐相同，故统归于旄人掌教。与散乐相对的雅乐，则指宫廷礼仪所用祭祀先王的“六代之乐”《大夏》、《大濩》、《大武》、《云门》、《咸池》、《箫韶》和其他祭典之乐。散乐由于来自各地民间音乐生活，具有突出的世俗音乐特点，故与雅乐有别而单列一类，不在典雅庄严场合使用而仅在宴饮娱乐场合表演。

春秋时代，商人故地郑国音乐及其邻近的卫国音乐，影响日渐增大，时被称为“郑卫之音”。孔子出于对周代礼教文化的崇尚和维护，竭力反对这种音乐的泛滥：“放郑声，远佞人，郑声淫，佞人殆。”^②“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅也。”^③孔子所说的郑声之“淫”，是指这种音乐“放纵”、“不受约束”，并将它与雅乐相对立来进行批判。这一抵毁的原意，本是对商人故地一类音乐的全面反对，具有意识形态色彩和政治目的，而不是一概反对民间音乐，否则就无法解释孔子“《诗》三百，一言以蔽之，曰：思无邪”的对《诗

林尹《周礼今注今译》，书目文献出版社，1985年版。

^② 《论语·卫灵公第十五》。

《论语·阳货第十七》。

经》的赞美。但这一初始意图被后继儒家之学换改 成为孔子反对民间音乐的重要言论摘录 久而久之，“郑卫之音”的概念倒真正逐渐衍化成为当时深受欢迎的与雅乐 古乐 相对立的民间音乐的代称了。《乐记》说：“魏文侯问于子夏曰：‘吾端冕而听古乐 则唯恐卧。听郑卫之音 则不知倦。’”^① 这里的“郑卫之音”就有民间音乐之意 因为此段话已显示出古乐（雅乐）与新乐（郑卫之音）在音乐格调及其内容形式上的鲜明对立。雅乐之僵化 郑卫之音一类民间新乐之清新 由此已露端倪。所以“郑卫之音”尽管在孔子时代看来是具有政治色彩的商人故地音乐，但在后来却逐渐成为雅俗两种对立音乐类型中代表民间音乐类型的概念。“郑卫之音”作为民间音乐类型代称，从孔子之后的先秦晚期起，一直被延用至近代，整整地被使用了二千余年。

汉魏之际 作为民间歌舞表演艺术种类的散乐 不仅继续留存 而且在概念中所包含的内容形式更加广泛 凡中原民间和各民族地区的音乐、舞蹈、杂技、幻术 以及角抵杂戏等 皆容其中 故同时又被称为“百戏”或“散乐” 百戏”联称。散乐百戏不仅在皇室内廷表演 同时也常在民间基层演出。各种节目按内容形式的不同 或用器乐伴奏 或配以歌唱。在规模较大的演出中 乐师歌师甚至还要化妆进入现场 与其他艺人共同表演。东汉科学家张衡在京都目睹大型散乐百戏表演后，被壮观的场面和宏伟的音乐所折服，便在所作《西京赋》中记道：“白虎鼓瑟 苍龙吹篥 女娥

《礼记·乐记十九》。

坐而长歌 声清畅而委婉……度曲未终 云飞雪飞 初若飘飘 后遂霏霏。”这不是音乐神话 而是散乐百戏伎人瑰丽化妆和奇幻布景表演的音乐现实。由于散乐百戏包容的音乐形式 绝大部分是民间音乐 具有世俗音乐特征 所以当时有的历史文献又将之称为“俗乐”。“俗乐”即“世俗之乐” 先秦时即已作为民间音乐泛称。如《孟子·梁惠王》：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。”

隋唐之前，中国传统文化圈内和文献著述中虽已出现代表民间音乐类型的“散乐”、“郑卫之音”、“俗乐”等名称，并与“古乐”、“雅乐”等概念相对立，但在具体的音乐实践中，名实并非完全一致。如果落实到具体音乐品种，就更是如此。这样说是指宫廷乐舞节目的组排和表演，雅俗之分并不明显，有的节目在内容和形式上也难分雅俗。不过根据史籍记载，可以得出一个结论：这一时期宫廷所拥有的乐舞，与民间音乐的距离并不太远，绝大部分还保持着各地民间音乐的风格特征。例如《诗经》所收三百多篇作品，《风》、《雅》部分就被认为是各地民间歌曲和祭祀歌曲的代表作。这些作品被采诗之官搜罗至宫廷后，仍企图照原样歌唱，以显示其各地不同的民情风貌和音乐风格。“诗三百，皆可弦歌之。”传说孔子就会演奏演唱。其后秦汉乐府的音乐艺术实践，其中一项重要具体工作也是收集、整理和排练各地民间歌曲和俗乐。《汉书·礼乐志》载：乐府“采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴”。《隋书·音乐志》也载：汉武帝时，乐府所编祭祀音乐，也“颇杂讴谣，全非雅什”。乐府艺人排演的著名音乐作品“相如歌”最初也是“汉世街陌讴谣

之词”^①，也属俗乐范畴；东晋南北朝时，宫廷内表演的“清商乐”也主要是各地方俗乐的汇集编演。所以《魏书·乐志》说：“所传中原旧曲……及江南吴歌、荆、楚西声，总称‘清商’。”其音乐依然保持着民间音乐清新、质朴的艺术品格。这就像清商乐《大子夜歌》所唱的那样：“歌谣数百种，《子夜》最可怜，慷慨吐清音，明转出天然。”^②民间音乐自然天成的特点，在此溢于言表。

中国传统音乐在宫廷内真正按表演系统和艺人等级类别划分为“雅”、“俗”两部，并使之明确对峙的时期是在隋代。《唐书·礼乐志》说：“自周、陈以上，雅、郑淆杂而无别，隋文帝始分雅、俗二部，今俗乐二十八调是也。”然亦自此之后，凡被列为雅部之乐，即逐渐僵化，列为俗部之乐，便生机勃勃。

俗乐作为民间音乐类型从称为“散乐”的周代以来，一直就与雅乐相对应存在，许之衡先生甚至将俗乐的长期存见状况，作为中国音乐史分期划分的主要理论依据，他在《中国音乐小史》中就将中国音乐的历史发展分为下述九个阶段：

1. 周，为雅乐极盛、俗乐浸起时代；
2. 秦，为雅乐残缺、俗乐渐盛时代；

《乐府·古题要解》。

② 《乐府诗集》。

③ 赵沅《音乐的民族形式》引。《新音乐》第2卷第1—2期，1940年版。

3. 汉，为雅乐尚存、俗乐日盛时代；
4. 魏至隋，为雅俗乐杂乱时代；
5. 唐，为俗乐大盛，雅乐混入俗乐时代；
6. 宋，为乐律纷更，雅乐难复时代；
7. 辽、金、元，为雅乐混乱残缺时代；
8. 明，为雅乐式（势）微杂用俗乐时代；
9. 清，乾隆以前为修明雅乐时代，其后为俗乐淫噓时代。

这里无须评述此种雅、俗对应的音乐历史阶段划分的科学性和准确性何在，仅就周代以来三千余年俗乐发展历史的总体趋势而观之，可以说中国民间音乐历来就不曾显示出它曾有过颓败之势。实际情况到是民间音乐倘若一旦被人为地雅化而脱离民众 反而到会立即走向衰落。中国古典戏曲音乐声腔之一的昆曲 在明代被人为地“水磨”雅化”之后 终因离民众生活和审美情趣太远而一蹶不振 至近代奄奄一息而仅存少数几个戏社，这便是明证。

中国传统音乐总体构成中，除有雅乐长期与民间音乐对应并存之外，还有一类与雅乐和民间音乐平行传播的音乐类型 经周秦之后于汉魏时代形成 这就是以古琴音乐为代表的文人音乐。早期古琴音乐属于民间音乐范畴 古代文献所记因善奏古琴并以琴曲《高山流水》而闻名于世的琴家伯牙，就是春秋时代的一位民间古琴艺术家^①。汉魏以来，古琴音乐艺术主要在称为“士”的知识阶层中得到传播 相

继出现许多琴家和琴曲，并因地域文化差异而形成诸多艺术流派。如汉魏时期有司马相如、蔡邕、蔡琰、嵇康等名家，传有《广陵散》、《胡笳十八拍》、《酒狂》、《碣石调幽兰》等名曲；宋元时期有郭沔、成玉磬、毛敏仲、徐天明等名家，传有《潇湘水云》、《渔歌》、《秋鸿》、《泛沧浪》等名曲。明清时期有严澂、徐上瀛、徐祺、张孔山等名家，传有《平沙落雁》、《渔樵问答》、《良宵引》、《水仙》、《七十二滚拂流水》等名曲。古琴音乐由于历经各代琴家在演奏艺术上的锤炼，其技巧愈见复杂和深奥，音乐内容也因文人学士“超凡脱俗”的志趣追求愈显深邃和富于哲理，故历来即有“八音之中，惟弦为最，而琴为之首”、“八音广播，琴德最优”^①的评价。这就使得这一音乐类型很难在广大民众中普及而仅为知识分子阶层所尚好。古琴音乐所表现出的这种既不同于民间音乐，也不同于宫廷雅乐的艺术特点，即是我们将之视为一种特定音乐类型而与民间音乐和雅乐并存的根本依据。了解和认识文人音乐，对它进行专类划分，自然首先是可以帮助人们全面地认识中国传统音乐文化总体构成中的几大基本因素，同时也在于有助于人们通过欣赏、认识和比较来突出地显现民间音乐的性质和与之不同的艺术特征，这正是本书的目的和需要阐明的基本内容。

19 世纪初，西方音乐专业创作及其理论开始系统地传入中国。至本世纪 20 年代起，中国一批接受西方音乐影响的作曲家和音乐教育家，在国内相继开始新音乐创作和新

① 汉 桓谭《新论·琴道篇》，中华书局《四部备要》本。

音乐教育活动，一些深受中国传统音乐熏陶的本土音乐家也相继加入这一行列，从此专业化的新音乐创作产品开始在城镇的机关、学校和市民中得到广泛传播，并很快成为中国近现代音乐生活的重要组成部分。这一新兴音乐类型不同于中国传统音乐，自然也不同于民间音乐，但其主体与传统音乐和民间音乐却有密切的联系，它根植于中国传统文化土壤，汲取民间音乐乳汁，其中许多作品顺应时代变革需求而生，并表现出人民群众的意愿、情感和审美趣味，因而体现出相当浓郁的民间音乐特征。

综上所述，中国古代音乐文化在商周之后，是民间音乐、雅乐和文人音乐三种类型同构的音乐文化，而近现代中国音乐文化，则是民间音乐和专业化新音乐两种类型同构的音乐文化。

二 音乐起源

最古老的音乐都是民间音乐，因此可以说人类起源之始，便同时创造出属于人类群体的民间音乐。在“开天辟地”的天籁、地籁和人籁音响交合之中，人类开始群体音乐生活，并产生出对音乐的最初认识。

（一）远古创乐神话

远古先民初诞的时候，过着极为艰苦的群居生活，他们依靠自然采集为生，人类还属于“自然的奴隶”，因而对自然万物极度敬畏，以为其周而复始的转换，也同人类自身会死亡、会再生那样，有其轮回的生命和不灭的灵魂。同时，对自然主体创造出的一切事物，也认为是鬼灵之使，神魔之差，都将之托寄于群体崇拜的各种自然之