

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中小学音乐知识文库

—中国民间音乐（下）



## 中国民间音乐（下）

## 第二章 民间歌舞音乐

### 第一节 概述

民间歌舞（包括乐舞）是在民间形成并流行于民间的舞蹈艺术。它由人民群众自创、自演，表现民族或地区的文化传统、生活习俗及劳动人民的精神面貌，具有鲜明的民族风格和浓郁的地方色彩。

民间舞蹈是音乐与表演相结合的艺术。它有两种音乐形式：民间歌舞是以歌与舞相伴随的形式，或边歌边舞，或歌、舞交替；民间乐舞是不带歌唱而只以乐器为伴奏的舞蹈形式，舞者或伴随器乐而舞，或边舞边演奏乐器。在民间歌舞与乐舞中，都使用器乐伴奏。伴奏乐器有的以丝竹乐为主，有的以打击乐为主，有的则全部采用打击乐器。在我国各民族的民间舞蹈中，载歌载舞、歌舞乐三者结合的形式更具有代表性。

我国歌舞艺术的产生，可以追溯到远古的原始氏族社会。在古代文献中，有一些关于远古歌舞传说的零星追记。例如《吕氏春秋》的《仲夏纪·古乐篇》中，有这样一段话：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。”

奴隶时代的乐舞，是祭祀、崇拜天地和祖先的仪式组成部分，为巫师所掌握。《楚辞》中有对南方地区巫舞的生动描绘。如《招魂》中说，女子穿着漂亮的衣裳，在钟、鼓声中长袖翩翩、婆娑起舞。《论语》中有关于民间盛行的傩舞的记载。傩舞是中国古代大傩祭典中的仪式舞蹈。舞者面戴强悍、狰狞的面具，扮作鬼神歌舞，表现神的身世事迹。从我国有文字记载开始，就有关于大傩的记录。据《后汉书》记载，傩祭多在夜间举行。到时燃庭灯、点爆竹，众人集队，击鼓吹号，高唱傩歌而舞，用以驱鬼。傩舞在后世逐渐发展为娱乐性的民间舞蹈和戏剧，广泛流传于江西、湖南、湖北、贵州、安徽和山东等地。

汉代，文献中已有关于《龙舞》和《鱼舞》的记载。龙是我国古代的图腾，是中华民族的象征，并能行云布雨、消灾降福的神物。古代的龙舞，是农业文化的产物。久旱不雨时，舞龙祈雨；插完秧后，舞龙驱虫。龙舞的历史悠久，至汉代时形式已发展得比较完整。据汉代董仲舒的《春秋繁露》记载，当时在四季的祈雨祭祀中，春舞青龙，夏舞赤龙和黄龙，秋舞白龙，冬舞黑龙。每条龙都有数丈长，每次5~9条龙同舞。《鱼舞》又叫鱼灯，以鱼形灯彩为道具而舞，广泛流传于中国南方和沿海各地。山东出土的汉代画像石上，已有舞鱼灯的形象。渔民在出海捕鱼前舞鱼灯祭海，祈望平安和丰收，这种习俗源于古代以鱼为图腾的祭祀活动。

当《龙舞》和《鱼舞》在民间主要用于祭祀的求祈仪式的同时，以民间歌舞为基础而发展起来的汉代“相和大曲”，已开始宫廷中用于娱乐和审美。相和大曲是商周乐舞、战国楚声的继承和发展，主要是一种兼有器乐演奏的歌舞曲，有多种结构形式，较完整的形式由“艳—曲—趋或乱”3部分组成。据学者考证，艳是华丽而婉转的乐段，由乐器演奏，有时也配以唱词而歌唱；曲由舒缓的歌唱和速度较快、情绪奔放的器乐组成；趋或乱是结束部分，可能是紧张而热烈的歌舞。

唐代，大曲发展至极盛时期。在继承前朝艺术成就和吸收当代新兴艺术的同时，唐大曲还吸收了西凉、龟兹、疏勒、高昌等西域少数民族以及天竺、高丽等的音乐舞蹈成就。唐大曲的典型结构由“散序—歌—破”3部分组成。

“散序”为器乐演奏的散板开头曲；“歌”是舒缓的歌唱，有时也有舞蹈；“破”又叫“舞遍”，以舞为主，有时带歌，节奏、速度变化复杂。

汉族的民间舞蹈中，有包含杂技和武术动作的特点。例如汉唐时期流行于民间的《狮子舞》和《剑舞》。狮子在我国人民心中是镇邪除害、如意吉祥愿望的寄托物。汉魏时期即已有狮子舞的雏形。唐代以后，狮子舞被引入宫廷，名为太平乐，又名五方狮子舞。剑术有英武的姿态和超逸洒脱的韵律，自古就有搏击、健身和抒情表演的多项功能。汉以后，剑的兵器地位渐渐被长兵器取代，剑舞作为健身和抒情的技艺，于是有了更多的发展条件和空间。唐代时，剑舞流行得更加广泛，水平也很高。杜甫在《观公孙大娘弟子舞剑器行》一诗中写道：“昔有佳人公孙氏，一舞剑气动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。耀如羿身九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。”据说书法家张旭看了公孙大娘的剑舞后，草书大进；画家吴道子看了裴将军的剑舞，也深受启发。

唐宋时期，民间的歌舞活动十分兴盛，而且已形成年节时集体于广场上歌舞以娱乐的传统。唐代张祜有诗云：“千门开锁万灯明，正月中旬动帝京，三百内人连袖舞，一时天上著词声。”诗句描绘了元宵节民间歌舞的盛况。宋代孟元老在《东京梦华录》中记载：“正月十五日元宵，……奇术异能，歌舞百戏，鳞鳞相切，乐声嘈杂十余里。”

宋代，戏曲艺术兴起，广泛吸收了民间和宫廷歌舞的艺术成就，发展为一种独特的歌舞剧形式。由于戏曲艺术有更强的表现力、更宽的包容面、更高的技艺水平和更强的综合性，因此取代了汉唐歌舞大曲在宫廷音乐中的核心地位。但是，在民间，歌舞作为独立的表演艺术仍在流传和发展，成为人们文化生活内容的一个重要组成部分。

据初步调查，我国56个民族中有民间舞蹈上千种之多。由于各民族的社会状况和音乐文化发展阶段有所不同，各民族的民间舞蹈有娱乐、民俗、宗教、祭祀、礼仪等多种社会功能。一般来说，娱乐舞蹈由于审美、娱乐功能的单纯和明确，往往发展得更为丰富。

民间舞蹈中的音乐部分与当地的民歌有一定联系。它们或者是民歌的直接搬用，或者是根据民歌改编发展而成的曲牌。另外还有一些固定的锣鼓点和锣鼓牌子。

## 第二节 汉族民间歌舞音乐

我国汉族民间歌舞中具有代表性意义的品种是北方的秧歌和南方的花灯、采茶。

### 一、秧歌

秧歌流行我国北方汉族地区，主要于农历正月十五元宵节时在广场上表演，是一种集歌、舞、戏为一体的综合艺术形式。

据清代吴锡麒《新年杂咏抄》载“秧歌，南宋灯宵之村田乐也。所扮有耍和尚、耍公子、打花鼓、拉花姊、田公、渔妇、装态货郎、杂沓灯术，以得观者之笑。”从陕西省甘泉县出土的宋金时期的浮雕砖刻中，也发现秧歌画像，画像中人物的衣着装扮、面部表情、五官特征以及舞蹈的造型和动态，都与今天陕北群众的服装、形象、性情以及陕北秧歌的表演相一致。

秧歌的表演形式一般有地秧歌（徒步在地面上歌舞）和高跷（双脚踩在缚以腿部的木跷上歌舞，又名“踩高跷”）两种。秧歌队由十余人到数十人组成。舞者扮成生活中或神话传说里的人物，手执扇子、手帕、伞、鼓、棒等道具。秧歌的舞蹈有大场、小场之分。大场是集体舞，由1~2名领舞者率秧歌队边舞边走各种队形图案。大场用于秧歌的开头和结尾，中间是由2~3人表演的舞蹈和歌舞小戏，名为小场。

秧歌的音乐一般有3个部分：

小场演唱，包括“领唱秧歌”与“走戏调”。前者由一名秧歌头在开场时演唱，不与舞蹈结合；后者边舞边唱。小场演唱的曲调多移植于小调，并加入锣鼓过门。

锣鼓打击乐，主要用作舞蹈伴奏。

唢呐吹奏，主要用作舞蹈伴奏。

#### 1. 东北秧歌

东北秧歌流行于黑龙江、吉林、辽宁三省，系从中原一带传播而来，在发展中吸收了当地满、汉两族人民的文化艺术成就。

东北秧歌有高跷秧歌、二人转和地秧歌三种表演形式，并有花场、小场、唱喜歌、对歌等表演程序。东北秧歌以演唱秧歌小曲为主，一般为男女2~5人，1人领唱，众人相和。演唱的小调有50余种，如《闹五更》、《铺地锦》、《放风筝》、《茉莉花》、《绣花灯》等。带简单情节的小段有《王婆骂鸡》、《锯大缸》、《瞎子观灯》、《蓝桥会》、《姜太公钓鱼》、《孙悟空与猪八戒》等。使用的伴奏乐器有唢呐、小钹、大钹、鼓、二胡、笛子、竹板等。

东北秧歌的音乐具有泼辣、风趣、花梢、热闹的特点。小调中衬词多而俏皮，并常运用重拍上的休止符、附点音符和切分节奏。下面是东北秧歌中的小调和器乐曲牌。

#### 2. 山东秧歌

山东有三大代表性秧歌：鼓子秧歌、胶州秧歌和海阳秧歌。

鼓子秧歌流行于鲁北地区的商河、惠民、临沂一带。相传宋代由河南逃荒而来的农民，在丰收时节拿起筛箩、锅盖、木棒和汗巾手舞足蹈，因此形成了鼓子秧歌中的四个角色：伞、鼓、棒、花。“伞”又分为头伞和花伞。头伞是老生形象，左手握伞，右手执牛胯骨。花伞是青年人的形象，因左手持的伞装璜花梢而得名。“鼓”是中年男子汉形象，头扎英雄巾。“棒”是

少年形象，双手持棒槌起舞。“花”是女角，双手持折扇、绸巾或花鼓、花灯起舞。

鲁北地区几乎村村都有秧歌队，并有被称为“秧歌博士”的优秀艺人负责教练。每逢春年开始表演，正月十五达到高潮。

鼓子秧歌的演唱部分主要是一种说唱性歌曲，所唱曲目大都幽默诙谐，具有山东人豪爽、耿直和风趣的性格特点。

鼓子秧歌的乐队以打击乐为主，乐器有大鼓、小鼓、大锣、大钹、小钹、小堂锣等。

胶州秧歌流行在鲁南胶州一带。当地的秧歌队从正月初三开始在本村和邻村表演，直到清明结束。当地流传的一首打油诗，表现出群众对胶州秧歌的喜爱：“听见鼓锣点儿，搁下筷子搁下碗。听见秧歌唱，手中活儿放一放。看见秧歌扭，拼上老命瞅一瞅。”

胶州秧歌的角色有棒槌、扇女、鼓子、翠花、小嫚五种，每种二人，共十人。各种角色有特定的舞蹈动作和唱腔。其演出形式由舞蹈（跑场）和演唱（小戏）组成，二者交替进行。演唱部分中常用的主要腔调有[南锣]、[扣腔]、[男戏调]、[女戏调]、[老腔]、[小腔]、[东坡]等七种，用来表演一些秧歌小戏，如《梁祝》、《打水》、《井台会》、《双推磨》等。下例是《闹学》中的[扣腔]：

[扣腔]常用来表现生气、说理或哭诉，[南锣]是表现欢快、风趣情绪的曲调，[男戏调]、[女戏调]抒情而带些感伤，[老腔]是老年角色的唱腔，[小腔]是表现青年男女爱情生活的曲调，这些主要腔调因不同的表现功能而被应用在不同的场合。除了主要腔调外，胶州秧歌中还有一些独立的小曲，如[打灶调]、[上庙调]、[凤阳歌]、[锯缸调]、[叠断桥]等。

胶州秧歌中为舞蹈伴奏的唢呐牌子和锣鼓牌子也十分丰富。

海阳秧歌流行于山东海阳地区，在春节和喜庆的日子中表演。角色有药大夫、花鼓（勇士打扮）、货郎、翠花（亦称腊花）等，全部由妇女扮演。表演形式包括道具舞蹈（霸王鞭、狮子、跑驴、旱船等）、人物扮演、秧歌小戏等。表演程序分为土炮鸣礼、三进三退、群艺争辉、小戏尽兴四个部分。土炮鸣礼是秧歌队进村前先点燃土炮，向村中发信号，村长在土炮轰鸣中带领民众前来迎接；三进三退是海阳秧歌特有的礼俗性舞蹈，用作见面礼和谢场；群艺争辉是即兴编唱的贺词，以及在打击乐伴奏中的秧歌队的队形进行；小戏尽兴是大场过后演出的民间传统小戏，由弦乐伴奏。小戏之后，全队又以三进三退谢场，大夫致谢词，表演结束。

### 3. 陕北秧歌

陕北秧歌以米脂、绥德、佳县、清涧、吴堡等地最为著名。当地有秧歌队挨门挨户到人家去拜年的风俗。角色有伞头（秧歌队的指挥）、货郎、男女老少和丑角。表演顺序是，先扭“大场”，之后是二人、三人、四人或八人的“小场”，然后是载歌载舞的生活小戏，最后又集体扭大场。陕北秧歌中所唱的曲调多来自 郿（当地一种歌唱性较强的戏曲），最常用的有[岗调]、[银纽丝]、[对花]、[大挑菜]、[小放牛]等。常演曲目有《张良卖布》、《牧牛》、《抹草帽》等。

## 二、花灯

有学者认为，南方的花灯和采茶都属于灯舞，灯舞与北方的秧歌属于同

源异流的发展。

花灯主要流行于我国云南、贵州、四川、湖南等省。除汉族外，在当地的侗、苗、布依、土家等少数民族中也流传。在发展过程中，花灯形成了两种主要类型。一类偏重于舞蹈，由青年男女载歌载舞或对唱对舞，另一类偏重于故事情节和人物形象，向民间小戏发展。

花灯、采茶与北方的秧歌一样，主要在正月间演出，元宵节时是高潮。据《湖南凤凰府志》记载：“元宵扮各样花灯为龙、马、禽、兽、鱼、虾各状。十岁以上童子扮演采茶、秧歌诸故事，至十五夜，笙歌鼎沸，灯烛辉煌，谓之闹元宵。”

花灯的主要表演形式有：

灯舞。这是最早的表演形式。表演者手执制作精美的各色彩灯，载歌载舞。有时还有大头和尚、渔夫和小丑等角色同舞。

集体歌舞。参加者人数众多，有很大的自娱性。众人手持同样道具，如灯笼、扇、巾或花篮等，边歌边舞。并走出各种队形图案。

小型歌舞。男女二、三人，表演有简单情节的小歌舞，内容是劳动或爱情等。常即兴编词配舞。

可以看出，集体歌舞类似于秧歌的大场，小型歌舞类似于秧歌的小场。

花灯的音乐是在各地山歌、小调的基础上改编、发展而成的，一般是结构短小、情绪活泼的曲调。在表演内容比较复杂的节目时，往往将几首曲调联缀为一体。花灯音乐中还有一些明清小曲和少数民族音乐。花灯的伴奏乐器有胡琴、月琴、三弦、笛子及锣、鼓、镲等。

云南花灯常用的曲调有《倒扳桨》、《绣荷包》、《十大姐》、《鲜花调》、《采花》等 100 多首。其音乐细腻、抒情，装饰性较强。

四川花灯的常用曲调也有近百首，如《洛阳桥》、《采花调》、《正月看灯》、《黄杨扁担》等。其音乐活泼明快。

### 三、采茶

采茶流行在我国南方产茶区，如广东、广西、江西、福建、浙江、江苏、安徽、湖南、湖北、云南、贵州等省的汉族地区，又称作“茶歌”、“灯歌”、“茶蓝灯”等。明代文献中已有记载，至清代发展得更为完善。清代李调元《粤东笔记》中记载：“粤俗，岁之正月，饰儿童为彩女，每队十二人，人持花篮，篮中燃一宝灯，罩以绛纱，明炬为大圈，缘之踏歌，歌十二月采茶。”

采茶的表演形式通常为 1 男 1 女或 1 男 2 女，男的手拿钱尺（鞭）模拟做扁担、锄头或撑船杆等，女的手拿花扇，模拟竹篮、雨伞或盛茶器具，有时也拿纸糊的各种灯具，载歌载舞。表演的内容是茶农劳动的全部过程，从种茶、采茶，到制作（炒茶）和卖茶。有的地区在表演过程中也穿插些与采茶无关的小调，并加入民间传说故事，表演者也发展为数人至十数人。

采茶的歌舞形式有三个发展阶段。起初是单纯的“茶歌”，即茶农劳动时唱的歌，包括山歌、号子、小调体裁；后来发展为载歌载舞的“茶灯”，即将茶农的劳动动作稍做加工，伴以茶歌，边歌边舞。这个阶段还吸收了当地其他的民歌和歌舞，例如云南的采茶中融汇有花灯的曲调；以后又发展为有简单情节的小戏。比如赣南采茶戏，就是在采茶歌舞的基础上形成的地方小戏。它保留了大量采茶山歌、茶灯的曲调，并吸收了湖南花鼓戏和广西彩调的曲牌。其表演以小生、小旦、小丑为主要角色，有传统剧目七十多个。

南万诸省的采茶音乐骨架音基本相同，多为 la、do、re、mi 的四声羽调式。茶歌中常有“正采茶”与“倒采茶”之分。“正采茶”的唱词按 1~12 月的顺序演唱，曲调抒情、平稳；“倒采茶”的唱词将 1~12 月的顺序倒转来唱，并有大量的衬字、衬词，音乐结构常常非方整性，曲调欢快、活泼。

《倒采茶》的歌词反映出茶农对主顾赊帐的做法以及买者、卖者之间相互信赖的态度。



### 第三节 少数民族民间歌舞音乐

#### 一、维吾尔族民间歌舞

维吾尔族人民以能歌善舞著称，民间有经常举行各种形式的“麦西来甫”的习俗。麦西来甫即聚会之意，是维族的一种群众性文娱活动，常在节日、周末或收获季节举行。其种类有节日麦西来甫、白雪麦西来甫和郊游麦西来甫等。举行的地点为宽敞的内室、庭院的葡萄架下、果园、郊外林荫处或河边草地上。在麦西来甫中，人们席地而坐，演奏民间乐曲、演唱民歌、表演民间歌舞。这些歌舞按一定程序安排，形成大型歌舞套曲。其中还穿插对诗、猜谜、传递腰带等活动。麦西来甫有时通宵达旦。

维吾尔族的歌舞音乐以赛乃姆和本卡姆最为著名。

赛乃姆广泛流行于新疆各地维族地区。不同地区的赛乃姆音乐有不同的特点，人们在曲前冠以地名，如喀什赛乃姆、伊犁赛乃姆、哈密赛乃姆等。表演时，观众和乐队围成圆圈席地而坐，舞者在圈中。有一人独舞，二人对舞、三人同舞等形式。舞蹈进行时，众人拍手唱和。赛乃姆音乐由多首歌舞曲组成，开始时是中速，中间渐快，最后进入高潮以快速结束。歌舞曲内容大多表现爱情生活。

赛乃姆的伴奏乐器有手鼓、萨巴依、四块石、弹布尔、独它尔、热瓦普、笛子、扬琴等。

木卡姆意为大曲，是一种包括歌曲、歌舞和器乐曲的综合大型套曲。由民间音乐家表演于节庆和娱乐晚会中。据考证，15世纪时木卡姆已盛行于新疆各地。在长期的发展过程中，吸收了其他民族的音乐文化，形成较丰富而成熟的音乐形式。

新疆各地的木卡姆种类繁多，曲调、结构各不相同，其中的“麦西来甫”是歌舞组曲。

歌词：真主法力无限，赐给我们以灵魂，他还赐给世上，一分阳光和虔信……

#### 二、藏族民间歌舞

藏族各地区民间歌舞形式多样，特色鲜明，如果谐、堆谐、弦子、囊码、谐钦、热巴谐等。这里介绍堆谐和弦子。

堆谐是流行在西藏西部地区的歌舞。“堆”是地名，指雅鲁藏布江流域从日喀则以西至阿里整个地区。“谐”为藏语“歌唱”之意。堆谐原是堆地人民丰收时敬神的歌舞，后由流浪艺人带入拉萨、日喀则、江孜等城市，并随之而出现了职业艺人。堆谐传入拉萨后，成为拉萨踢踏舞。表演者常在一块木板上舞蹈，以脚在木板上踏出音响，步法复杂而节奏多变，旋律优美动听。

堆谐最初只用扎木聂（一种六弦的弹拨乐器）伴奏，后来发展为小型乐队。堆谐的音乐结构由前奏——慢歌段——间奏——快歌段——后奏五部分组成。曲中常出现宫、羽调式的交替，结尾处转至下属调是堆谐特有的终止式。下例是堆谐《宋则呀啦》中的间奏、快歌段和结尾：

弦子发源于四川巴塘，流行于西藏以及四川甘孜、云南迪庆和青海玉树，

藏语称做“页”、“伊”或“康谐”。原为民间艺人的卖艺形式，后演变为群众性自娱活动。舞时，男女众人随领舞者自右而左绕圈行进。领舞者边舞边演奏牛角胡或二胡。领唱或奏一曲之后，众人接唱，载歌载舞。

### 三、蒙古族民间歌舞

在吉林省哲里木盟，以及辽宁阜新蒙古族自治县和黑龙江郭尔罗斯蒙古族自治县，保留着蒙古族古老的歌舞“安代”。这种舞源于萨满教的巫术活动，用以为患“安代”的病者去病消灾。后来发展成为群众性的娱乐舞蹈，至今已有 300 多年的历史。舞者左手叉腰，右手挥动绸巾，1 人领唱，众人相和，围成圆圈踏足而歌。无乐器伴奏。下面是两首著名的安代舞曲：

蒙古族民间歌舞还有流行于呼伦贝尔盟的布里亚特舞和昭乌达盟的勃尔吉纳舞（即公驼舞），都是集体性歌舞。

### 四、瑶族民间歌舞

瑶族中有与汉族灯调相类似的节日娱乐性歌舞，但更具有民族风格的，还是瑶族在祭祖还愿的仪式中边舞边唱的祭礼歌曲，例如《跳盘王》、《长鼓歌》、《铜鼓舞歌》等。

瑶族长鼓舞流行于广东、广西、湖南等省的瑶族聚居区，是传统的祭盘王仪式和巫术活动中所跳的舞蹈，现已发展为群众性娱乐活动。长鼓为木质鼓身，两端挖空，蒙以羊皮。击鼓时常将黄泥浆糊在鼓面上以调节音色，因此，这种舞蹈又叫黄泥鼓舞。

长鼓有大、小之分，广东排瑶地区的长鼓舞为男性舞蹈。舞者将大长鼓斜挂腰间，边击边舞。有双人对舞和众人圆舞等形式。广西大瑶山的大长鼓又有公、母之分。母鼓形短而粗圆，由领舞者挂在腰间。舞队由一只母鼓、四只公鼓组成。鼓手为男子，女子持手巾边舞边唱，穿插其间。小长鼓流行在广西大瑶山和湖南瑶族地区，通常是 2 或 4 人手持长鼓对打起舞。小长鼓轻便灵活，舞蹈动作丰富。长鼓舞常用唢呐、大锣、大镲伴奏，并有群众伴唱长鼓（黄泥鼓）歌。

## 第三章 说唱音乐

### 第一节 概述

说唱又叫曲艺，是用来讲唱历史、传说、故事及文学作品的艺术体裁，是音乐、文学和表演相结合的综合艺术形式。其音乐以叙述功能为主，兼有抒情功能。说唱音乐有与语言音调密切结合的特征。由于我国各民族以及民族内部各地区语言的不一致，在此基础上形成的各种说唱音乐也就有多种多样的曲调，具有浓郁的地方色彩。

我国说唱艺术有悠久的历史。公元前3世纪战国时期荀子的《成相篇》，是一篇兼用韵文和散文的作品，很像后来说唱文学的结构。成都出土的东汉时代的说书俑，也有利于证明东汉以前说唱艺术即已存在。汉魏的相和歌，南北朝的各种长篇叙事歌，唐代民间流行的“说话”，以及佛教徒宣传教义的“俗讲”（变文）等，都可看作是说唱音乐的先导。

宋元时期，说唱艺术达到了成熟的阶段。当时城市繁荣，手工业、商业的发展，都市人民娱乐生活的需要，以及说唱音乐本身所具有的容纳长篇故事和表现复杂情节的特点，使说唱音乐成为市民所喜爱的艺术形式，并有了固定的演出场所，即所谓的“勾栏瓦肆”。艺人们集中在这里表演，便于观摩和交流，大大推动了说唱音乐技艺的发展。同时，由于文人参与唱本的编写活动，对唱本文学水平的提高也具有促进作用。这时流行的曲种，有小型曲艺如“陶真”、“涯词”、“小唱”、“货郎儿”、“鼓子词”，也有集诸家腔谱而成的大型曲艺如“唱赚”和“诸宫调”。据记载，诸宫调为北宋勾栏艺人孔三传所创。其曲调来自唐、宋词调，唐宋大曲，宋代唱赚及当时流行的其他俗曲。表演形式以唱为主，兼而有说。唱时自击鼓，并有板、笛等乐器伴奏。音乐结构复杂、庞大，一般由同宫调数曲牌联成一个套数，再由不同宫调的若干套数共同组成一个完整作品。其音乐富于变化，可以叙述长大、曲折的故事情节。

明、清以来，说唱音乐的延续和发展表现为几种不同的情况。有些古老曲种，如“道情”、“宣卷”、“莲花落”等，随着时代的进展，不断更新，一直流传于今；有的则因不能顺应时代发展，停滞不前而自行消亡；有的虽作为独立体裁已不复存在，但其艺术成就却被其他音乐体裁所吸收，使其积累的技艺与传统在别的艺术品种的形式内得以延续。例如货郎儿，明代时已不流行，但其音乐却一直保留在昆曲里；宋、元时期的唱赚和诸宫调，到明代已经衰落，但其音乐却被元明杂剧、传奇剧大量吸收。那些得以继续发展的说唱曲种，在传播、散布过程中与各地的方言和民间音乐相结合，有些并变换了主奏乐器，从而派生衍化出许多新的曲种。例如元、明时期的鼓词，到清代中叶以后，在北方逐渐演化出各种大鼓，而在南方，则改用三弦、琵琶伴奏，形成为多种弹词。

说唱音乐采用一人多角的表演方式。在讲唱故事情节、塑造人物形象时，叙事与代言相结合。演员有时是书中人物，有时又是说书人，并模拟出各种人物、角色的音色和口吻。在说唱音乐中，说与唱有机地结合在一起，有说有唱，半说半唱，似说似唱。因此说唱既是音乐的艺术，又是语言的艺术。

说唱音乐在民歌、歌舞和叫卖货声的基础上形成，并成为戏曲音乐吸取养料的丰厚土壤。但同时，说唱音乐在成熟和完善的发展过程中，又大量吸

收了戏曲音乐的成就，并且给民歌、歌舞的进一步发展以启发和丰富。

据 1982 年调查，我国曲艺有 341 个曲种。其中汉族的曲艺曲种，按艺术风格大致分为评话、鼓曲、快板、相声四大类。汉族曲艺的音乐部分，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 5 大类。少数民族的曲种，由于民族情况和历史渊源较复杂，还难以分类。

## 第二节 汉族说唱音乐

### 一、鼓词类

鼓词类说唱曲种俗称大鼓，主要流行在我国北方，例如河北的西河大鼓、乐亭大鼓、京韵大鼓、梅花大鼓、唐山大鼓、京东大鼓，辽宁的东北大鼓，山东的梨花大鼓、胶乐大鼓，山西的上党大鼓等。此外在安徽、湖南、湖北等地也有大鼓流行，如安徽大鼓、长沙大鼓等。

大鼓以演唱者自击鼓板为特点，其他伴奏乐器还有三弦、四胡、琵琶等。鼓词的曲调多来自各地的民间音乐。北方的许多大鼓，多在当地民歌或集镇叫卖货声的基础上发展而成。早期鼓词多为长篇故事，如《三国志》、《水浒传》、《杨家将》之类，可连续说唱数十日之久。清代中叶以后，逐渐兴起了“段儿书”的形式，并大量减少了说的部分，以唱为主。

鼓词中以京韵大鼓发展得更成熟。京韵大鼓由木板大鼓发展形成，原流行在河北河间府一带。1908年先后进入天津和北京等大城市，经过著名艺人刘宝全、白云鹏、张筱轩的创造和加工，并吸收了戏曲音乐中皮黄、梆子以及民间小调的成分，形成为今天的京韵大鼓。

京韵大鼓的唱词为上下句结构，句式有七字句、八字句、十字句等几种。有时为了便于行腔，可以加上一些嵌字和衬字。一般上句最后一字用仄声字，不必押韵；下句最后一字用平声字，押韵。段落起句的最后一字也是平声，也要押韵。

京韵大鼓的音乐属于板腔体结构形式。在依字行腔、平直朴素的平腔的基础上，通过挑腔、甩腔、落腔、长腔、悲腔及垛板、快板等腔调和节奏的变化，表达复杂的情节和各种人物的思想感情。

概括起来说，京韵大鼓的唱段有抒情写景和讲述故事两类，京韵大鼓的音乐也有歌唱性和语言性两种风格。由著名京韵大鼓演员骆玉笙（艺名“小采舞”）唱的《风雨归舟》，描写的是大雨骤至时，狂风暴雨、电闪雷鸣中的山川草木，以及急忙归舟的渔夫、在雨地里哭啼着寻找受惊吓跑掉的牛的牧童这样一幅幅雨中场景，表现生活中的情趣和诗情画意。其音调高亢、健朗而明快，有较多的拖腔，旋律起伏也较大：

另一位著名京韵大鼓演员白云鹏唱的《黛玉焚稿》，则是一段典型的叙述性唱段。它字多腔少，多为一字一拍，曲调的起伏主要按照字音的运动方向，没有夸张的修饰和渲染，音乐风格朴素、平和，节奏的变化也不大：

### 二、弹词类

弹词是明、清时期流行的说唱形式，原在我国南北方都有，后来流行区域逐渐缩小到江苏、浙江一带。目前流行的弹词类说唱曲种有江苏的苏州弹词、扬州弹词，浙江的绍兴平湖调、四明南词，以及广东的木鱼歌等。弹词类曲种的伴奏以琵琶、三弦等弹拨乐器为主，由演唱者兼操。各种弹词曲种的曲调来源情况不尽相同，有艺人的创作，也有吸收民歌小调或南北曲曲牌及地方戏曲曲调的。

弹词类说唱的代表曲种是苏州弹词。苏州弹词自明代末叶以来在苏州地区发展和衍变，清代达到兴盛时期，先后出现王周士、陈遇乾、俞秀山、马如飞等名家，积累了众多书目，并形成多种风格流派。

苏州弹词用苏州方言说唱。音乐部分原为吟诵性的曲调，经历代名家的发展和创新，出现了各种具有不同性格特征的唱腔，大致可归为三个腔系：陈（遇乾）调苍劲浑厚，宜于表现悲壮慷慨之情；俞（秀山）调清丽圆润，有阴柔之美，适于表现女性的哀怨情感；马（如飞）调质朴、爽利，语言性强，擅长叙事。后来的流派都是在这三大流派的基础上衍变而成的，如周（玉泉）调、蒋（月泉）调、杨（振雄）调、（朱雪）琴调、侯（莉君）调、（徐）丽（仙）调等等。其中丽调出自周调与蒋调，它广泛吸收苏州弹词以及其他剧种、曲种的成就，曲调清新而富于变化，有丰富的表现力。再加上演唱者（徐丽仙）气息、音色、情感的控制，使苏州弹词的音乐表现力上升到一个新的高度。

### 三、道情类

道情又叫渔鼓道情，源出于唐代道士在道观内传道时所唱的“经韵”，后来吸收词调和曲牌，演变为在民间布道时唱的“道歌”。南宋时已有说、唱相间的讲述故事的道情。在以后的发展中，流布于南方的道情多成为说唱曲种，流布在北方的道情则多发展为戏曲形式。目前流行的道情曲种有湖北渔鼓、湖南渔鼓、广西渔鼓、山东渔鼓、四川竹琴、河南坠子等。

道情类说唱曲种的伴奏乐器主要是渔鼓和筒板，过去很少有弦乐器。这类曲种的唱腔大多比较简单，吟诵性强。其中，只有河南坠子在音乐上得到了更多的发展，因为河南坠子是道情与“颖歌柳”两种说唱形式结合后而发展形成的。两个曲种在音乐唱腔方面互相吸收融合，并将颖歌柳的伴奏乐器小三弦改制成坠胡。弹拨乐器变为弓弦乐器后，伴奏音乐在本质上的变化又促进了唱腔音乐的重大变革。河南坠子于1900年左右形成。由于这一曲种新颖的特色，吸引了不少三弦书和山东大鼓的艺人加入进来，使河南坠子增加了大量曲目，也丰富了演唱技巧，迅速流传到邻近的山东、安徽等省。20年代，河南坠子传入北京、天津、上海、沈阳，30年代进入兰州、西安，40年代进入武汉、重庆、香港等地，很快成为我国最流行的说唱形式之一。

河南坠子在形成与发展过程中，保持了朴素的乡土风味和浓厚的生活的气息。其音乐属于板腔体结构，唱腔有过板、引子、平腔、寒韵、牌子、五字嵌、十字韵、快扎板等。其中平腔用得最多。

### 四、牌子曲类

牌子曲类说唱曲种，是将许多曲牌联缀起来讲唱故事的音乐形式。这种音乐结合手法在我国历史上很早就有，例如宋代的“诸宫调”。牌子曲类曲种往往各自拥有众多曲牌，多者可达数百个。常用的曲牌一般有数十个。艺人们将这些曲牌按表情功能分成几类，如欢乐的、悲伤的、哀怨的、愤怒的、平静的、激动的，等等。在表现故事情节或刻画人物心理活动时，曲牌的联有一定的程式。例如单弦牌子曲《杜十娘》，一开始为[曲头]，曲调冷静、平稳，概括地道出故事的梗概。然后是[数唱]，曲调字多腔少，旋律起伏不大，语言性很强，用来简要介绍故事的背景。之后的[南城调]，具有情感表现的弹性功能。速度快、曲调简单时可用于叙事，速度慢、曲调复杂时可用于抒情。在《杜十娘》中的使用，是作为[数唱]到全曲中心的抒情段落之间的过渡。随后出现的[四板腔]和[湖广调]，是速度缓慢、情感表达复杂而曲折的两个曲牌，表现杜十娘听说被李甲卖给孙富后的震惊、悲愤和对自己命

运的哀叹。这是整个唱段的中心曲牌，是着重渲染和刻划的地方。然后是[云苏调]。该曲牌常在接近结尾处使用，是从缓慢的抒情曲牌向快速的结尾的过渡。最后的[流水板]字多腔少，速度快，节奏性强，使情绪逐步紧张而最终达到高潮。

牌子曲类的曲种有河南大调曲子、单弦牌子曲、四川清音、青海平弦、扬州清曲、广西文场、湖南丝弦等。

这里重点介绍一下二人转的曲牌。二人转与一般说唱曲种的表演形式有所不同，它是在东北大秧歌与河北莲花落相结合的基础上形成的，因此表演时载歌载舞。由于这一特点，有人将它划归为“走唱类曲艺”或小戏。二人转确实有类似戏曲的方面，如扮演固定人物的拉场戏。但就其叙事与代言频繁转换这一点来看，它可以划归为说唱。同时，就其音乐结构来看，它也可以划归为牌子曲类。但它与许多牌子曲类曲种又有所不同。那些曲种中多使用明、清时调俗曲作为曲牌，而二人转则更多使用当地的民间音乐作为曲牌。二人转音乐丰富，有曲牌三百多支，常用的有四五十支，分为主调、副调、专调和小帽小曲四类。小帽小曲是在正式唱二人转之前唱的，为正式演唱前的准备，如[茨儿山]、[月芽五更]、[九反朝阳]等。副调作为主调的调剂，有时换用一下，以引起新鲜感，如[大救驾]、[大鼓四平调]等。专调吸收自其他民间音乐，在唱段中往往专曲专用。例如[羊调]是《蓝桥会》中蓝瑞莲在井台上向魏公子诉苦时专用的曲调，[哭糜子]是《阴魂阵》中的专用曲，[绣戏]等专曲，[绣戏]等专曲则是在特定情节中必用的。主调是二人转音乐的主要部分，使用得最为频繁。学会了主调，就可以唱出一个完整的段子。主调的编排过去也有一定的程式，如：[胡胡腔]——[喇叭牌子]——[吱儿调]——[文嗨嗨]——[武嗨嗨]——[快流水]。[胡胡腔]适于作为开场音乐使用。其曲调活泼、明快，唱时可载歌载舞，并有众人伴唱，能吸引观众的注意。

[喇叭牌子]在每句之后都有乐器的过门（间奏）或伴唱，使演员在唱完较激情的[胡胡腔]之后得到一点休息。[文嗨嗨]曲调优美、流畅，适于抒情。[武嗨嗨]适于表现情绪激昂、情节紧张的部分：

## 五、琴书类

琴书是以主要伴奏乐器——扬琴命名的说唱曲种，例如山东琴书、徐州琴书、四川扬琴、贵州琴书等。

山东琴书形成于鲁西南菏泽地区的农村。起初为民间小曲联唱，故名“小曲子”，后因其主要伴奏乐器是扬琴，人称“唱扬琴的”或“打扬琴的”。清末民初，艺人进入城市演唱后，自称为“山东扬琴”。1933年定名为山东琴书。

山东琴书由1~4人演唱，演唱者兼操乐器。其音乐风格明快，保存了乡土气息的淳厚和质朴。原有小曲200支，后减化为以慢板的[凤阳歌]和快板的[垛子板]为主，穿插少量小曲的结构形式。下例是山东琴书《梁山伯与祝英台》中的[凤阳歌]：

### 第三节 少数民族说唱音乐

我国许多少数民族拥有自己的说唱音乐，例如朝鲜族的鼓打铃和平鼓演唱，赫哲族的依玛堪、畚族的盘诗、苗族的果哈、侗族的琵琶歌、维吾尔族的达斯坦，等等。这里只能介绍少数的几种。

#### 一、蒙古族好来宝

好来宝是蒙语，意为“串起来唱”，相传有 200 年的历史。其表演形式有 4 种：荡海好来宝，演唱人数不定，内容广泛；乌勒格日好来宝，以问答形式咏唱历史故事和典故；代日拉查好来宝，为对歌形式，内容多带讽刺、幽默性质；胡尔仁好来宝，自拉胡琴自唱，内容以赞颂为主。

好来宝的篇幅短则数十行，长则二人可对唱数日。艺人根据演唱场合即兴编词。演唱时以木棍击节，或以四胡伴奏。好来宝有数十种曲调。演唱中很少变换曲调，往往是一个曲调反复唱完为止。

歌词大意：从牛皮边儿上裁做的顶针，缝制的顶针像圆帽一样大。

#### 二、白族大本曲

大本曲流行在云南大理白族自治州，是在民歌的基础上发展形成的。明代时已非常兴盛。传统的表演形式是一人说唱，另一人弹三弦伴奏。二人分坐于高台上的桌子两旁，以手帕、折扇和醒木为道具。后来又有了对唱与合唱。

大本曲的唱词有白语和汉语两种。最常见的唱词结构是以三个七字句和一个五字句组成为一节，称做“山花体”。大本曲的音乐有“三腔九板十八调”之说。三腔指南腔、北腔、海东腔三种不同的流派；九板指大本曲中几种具有不同表现功能的基本曲调，如[平板]、[高腔]、[大哭板]、[边板]等；十八调指基本曲调之外的杂曲，如[麻雀调]、[螃蟹调]等。

白族民间谚语说：“不放盐巴的菜肴吃不成，不唱大本曲的日子过不成”，说明了大本曲在白族人民生活中的重要地位。每逢年节、婚丧或生孩子时，白族人都要请大本曲艺人前来演唱。

#### 三、傣族赞哈

赞哈流行于云南西双版纳傣族自治州。傣语称歌手为“赞哈”，该曲种也因此而得名。

相传赞哈有 800 多年历史，已流传了 22 代。赞哈艺人在傣族占有重要的地位。在封建统治年代，民族首领土司授予唱赞哈的歌手以三级行政官衔，其职能是安排每年各种节日的演唱，并挑选、推荐优秀歌手。据本世纪 80 年代的统计，在西双版纳傣族自治州，共有 547 位男女赞哈分布在各个村寨。

赞哈的演唱与傣族的民俗活动密切相关。每年的 7~10 月为傣族关门节，此期间不能演唱。而在其他的节日及庆贺仪式中，唱赞哈的活动随处可见。

赞哈的演唱内容有民间传说、神话故事，以及喜庆节日中的颂词、教谕等。演唱时或一人独唱，另一人以吹管乐器笙伴奏，或二人盘膝而坐，执纸扇掩面对唱。还有一种即兴编词的对歌形式。听众席地而坐。听到精彩处，听众便发出“水、水、水”的欢呼声。

赞哈的音乐与语言结合紧密，具有吟诵性。





## 第四章 戏曲音乐

### 第一节 概述

戏曲艺术是一种集我国诸多传统艺术成就于一身的综合性艺术品种。它不仅是我国民间音乐中民歌、歌舞、说唱和器乐的音乐成就的集大成者，而且也是我国杂技、武术、歌舞和说唱中的表演技能的集大成者。戏曲的剧本创作体现了我国古典文学的优秀成果，同时，戏曲舞台上人物的脸谱、化妆、服装及道具，也表现出我国传统美术的观念和特点。

戏曲艺术的萌芽，早在上古时期原始社会的歌舞中即已出现。但它经历了相当漫长的发育成长阶段，直到宋、金时期，才在民间歌舞、曲艺和滑稽戏等几种艺术形式综合的基础上，形成了比较完整的戏曲形态。

宋代，北方的杂剧和南方的南戏，是我国最早的两种戏曲形式。北杂剧主要继承了说唱曲种诸宫调的艺术传统，并综合了其他一些艺术形式。它采用曲牌联套的音乐结构，音韵、技巧及演唱方法考究。南戏源于民间歌舞小戏，在此基础上吸收了一些传统曲调，并与宋杂剧、说唱艺术相结合。由于我国地域辽阔，存在着语言和音乐的民族性、地域性区别，因而从戏曲形成之初，就有民族戏曲和地方戏曲之分。这时南戏使用的是流行于南方的众多曲调，称为南曲，北杂剧使用的是北方流行的众多曲词，称为北曲。而南、北曲内部又各因语音、地域的差异而形成不同的声腔派别。据文献记载，北曲因“五方言语不一”而有中州调、冀州调之分。北曲传到南方，又有金陵（南京）、汴梁（开封）、云中（大同）之别。

元代是杂剧鼎盛的时期。元杂剧继承了宋、金杂剧的传统，并继续吸收其他音乐形式的成就。这个时期，出现了关汉卿等一批杰出的剧作家，产生了大量优秀作品。由于文人参与创作和加工，以优美雅致的诗词语言表现世间生活景象，以犀利的笔锋揭露社会矛盾，为民间冤情鸣不平，并涉及到某些上层人物的政治斗争，使戏曲的表演范围扩展，表现力增强，表现内容得到深化。这进一步提高了戏曲艺术的品位和在人民生活中的地位。

北杂剧随着元的统一而南移，曾盛极一时。至元末明初，杂剧被新兴的传奇所取代。传奇是在南戏的基础上，吸收了北杂剧的丰富成果而形成的。它的形式比较灵活，更能适应戏剧情节发展的要求。

多种戏曲腔调的兴起，是明代戏曲音乐发展的一个显著特征。明初至明中叶，产生了最具代表性的南曲系统的四大声腔，即弋阳腔、余姚腔、海盐腔和昆山腔。

弋阳腔出自江西弋阳，明初至明中叶已流布于今安徽、浙江、江苏、湖南、湖北、福建、广东、云南、贵州、南京、北京等地。弋阳腔继承和发展了南戏演唱中“随心令”、“顺口可歌”的民间艺术创作传统，在曲牌联套结构中，有较多的灵活性，在演唱中亦有较多的创腔余地，并可吸收土腔土调。演唱采用方言土语，伴奏只有锣鼓而无管弦，并有一人唱时众人帮腔的特点。帮腔源自号子、秧田山歌一领众和歌唱方式。

余姚腔形成于浙江余姚，嘉靖年间流传至今江苏、安徽的常州、镇江、扬州、徐州、贵池、当涂等地。余姚腔主要流行于民间，为士大夫所鄙视。伴奏只用鼓板。

海盐腔因形成于浙江海盐而得名，成化年间已兴起，后来流布区域扩展

至嘉兴、湖州、温州、南京、苏州，并远及江西宜黄和北京等地。海盐腔与弋阳腔、余姚腔、昆山腔一样，都采用来自南戏的曲牌联套结构，角色行当也继承南戏，有生、旦、净、末、丑之分。演唱时采用“官话”（与土语相对立的语言概念），并以鼓、板、锣等打击乐器伴奏，没有管弦。曲调清丽柔婉，为官僚、士大夫所喜好。

昆山腔形成于江苏昆山。魏良辅在吸收海盐、弋阳等腔的长处的基础上，对昆山腔进行改革，创立了号称“水磨腔”的、委婉细腻的昆腔歌唱体系。梁辰鱼的昆腔传奇《浣纱记》，扩大了昆腔的影响，使文人学士争相为昆腔新声撰作传奇，习昆腔演唱者日益增多。万历年间，昆山腔的影响由吴中扩展至江浙各地，传入北京后，又迅速取代了继北曲后盛行于北京的弋阳腔，逐渐发展为全国性剧种，成为明代诸戏曲腔调中成就极高、影响极广的一种。

昆山腔在曲调、演唱和表现手法方面，比明代其他腔调更为完美。它的旋律缠绵婉转，节奏布局富于变化，咬字吐音讲究，润腔细致，并有各类角色的性格唱法。伴奏乐器除其他三大声腔也使用的打击乐器外，还有昆山腔所独有的管弦，如笛、箫、唢呐、笙、三弦、月琴、琵琶等。昆腔音乐以“婉丽妩媚，一唱三叹”而著称。

在四大声腔中影响更大的是昆山腔和弋阳腔。其中，昆山腔向“雅”的方向发展，为士大夫、文人所推崇。其曲牌和演唱也有更严格的限定。即使有变化，也是“声各小变，腔调略同”。虽然在剧本文学、音乐的结构和唱法，以及舞台艺术方面积累了丰富的成就，但也因日趋“雅化”而脱离了大多数人民群众，最后丧失了在中国戏曲舞台上的首要地位。弋阳腔在发展中走了一条不同于昆山腔的道路。弋阳腔始终保持了“向无曲谱，只沿土俗”的民间音乐的创作传统。艺人的演唱“随心入腔”、“错（间杂）用乡语”。在流散传播中，易与当地民间音乐交融，并在吸收民歌、说唱和其他声腔曲调的基础上，不断丰富和发展自己的曲牌。在音乐性格上，弋阳腔保持了民间音乐的直率、热烈和激情，与昆山腔软绵幽细的音乐性格不同。

明中叶至清中叶，在明代诸声腔的影响下，民间又兴起了一批新的声腔，名目繁杂。归纳起来，在清代发展为地方大戏的，是弦索、梆子、乱弹和皮簧四种声腔。

弦索是在明清俗曲的基础上发展起来的。明清俗曲是当时产生和盛行于农村、城市的民歌，以及经艺人加工的民歌小曲。这些俗曲受到农民、市民以及文人的爱好，并有琵琶、箏、三弦等弦乐器伴奏。俗曲经由说唱演变为戏曲，时间大致于明末清初，以兴起于山东的柳子戏为代表，此外还有大弦子戏、丝弦、老调等。

梆子腔又名乱弹，以演唱时用来击节的乐器梆子为名，俗称“桄桄乱弹”。一般认为梆子腔源于山西、陕西、甘肃一带的民歌小曲。因陕、甘古为秦地，这里流行的梆子腔就被称为秦腔或西秦腔。明末清初时，秦腔传至外地，影响遍及我国南北方。大约于清代中叶，梆子腔等声腔逐步由曲牌联套形式向单一曲调的板式变化结构衍化。由于板式变化体易于被掌握，因而梆子腔在陕西、甘肃、山西、河南、河北、山东、安徽、江苏、四川、云南、贵州等地广泛流传。流传过程中受到各地语言和地方民间艺术的影响，衍变出多种梆子腔。其中，有的成为独立剧种，如豫剧（河南梆子）、河北梆子、山东梆子，有的成为多声腔剧种的组成部分，如滇剧的丝弦、川剧的乱弹等。

另外一种称为“乱弹”的戏曲声腔，也就是前文所述在清代与弦索、梆

子、皮簧并列为四大声腔之一的乱弹，是指流行于浙江、江西等地，以“二凡”、“三五七”两种腔调为主的地方戏曲声腔。它的形成，与由我国北方传入东南地区的梆子腔（又名乱弹）有密切的渊源关系，故名。其中，“二凡”以枣木梆子击节，曲调有北方音调高亢激越的风格；“三五七”以笛为主要伴奏，曲调有南方音乐清柔秀丽的特点。在此种声腔系统基础上形成的独立剧种如绍兴乱弹（绍剧），成为多声腔剧种组成部分的如婺剧中的浦江乱弹，等等。

皮簧腔是以“西皮”和“二簧”两种腔调为主的戏曲声腔，兴起于安徽、湖北一带，清代中叶流传至我国南北各地。因为西皮、二簧的形成都与梆子腔有渊源关系，所以艺人也称皮簧为“乱弹”。皮簧腔属板式变化体，并且在正调之外又发展出反调，具有鲜明的调式、调性色彩对比，有丰富的表现力。在传播过程中，又因地方语音和民间音调的差异而产生出不同地区的皮簧腔，有的形成以皮簧腔为主的剧种，如京剧、汉剧、徽剧、粤剧、桂剧等，有的成为多声腔剧种组成者，如川剧的胡琴、赣剧的二凡和西皮、湘剧和祁剧的弹戏，等等。

清代末叶以来，在上述各声腔系统的戏曲剧种传播、发展的同时，民间又产生出多种地方小戏。这些小戏大多只有旦、丑，或旦、生两种脚色，或者是旦、生、丑三种角色，故被称为“两小戏”或“三小戏”。民间小戏的特点是载歌载舞，但表现手法较简陋，戏剧化的程度不高。民间小戏主要来自民间歌舞或说唱，来自民间歌舞的长于动作，来自民间歌唱的长于说唱。前者如广西彩调、云南花灯戏、湖南花鼓戏等，后者如沪剧、锡剧、越剧、眉户（鄂）、吕剧等。

少数民族的戏曲，主要分布在西藏、青海、甘肃、吉林、广西、云南、贵州等地，主要剧种有：藏族的藏剧、朝鲜族的唱剧、壮族的壮剧、白族的白剧、傣族的傣剧、侗族的侗剧、布依族的布依戏、苗族的苗剧、彝族的彝剧等。

戏曲是综合性的舞台表演艺术，要求演员掌握唱、念、做、打四个方面的技能。唱包括演员的独唱和对唱。大段的独唱叙述人物的背景和对命运的慨叹，表现人物复杂、矛盾的思想感情，深入地刻划人物的内心世界和性格。对唱往往起到推动情节进展、将矛盾冲突引向高潮的作用。念是演员在舞台上的念白。念白又分两种：一种是在语言的节奏、韵律和腔调上经过加工的，以“中州韵”为基础的“韵白”。它与日常语言有相当的距离，并已相当程度地音乐化。韵白常表现上层人物的身分和庄重的性格。另一种念白是以各剧种所使用的方言为基础的“散白”（道白），与日常语言比较接近，多用于花旦和丑角，表现下层人物的身分和活泼轻佻的性格。不论是韵白还是散白，都是经过艺术提炼的语言，都要求演员通过念白恰当而真实地表现出人物的性格、情感和身分。戏曲界流行的“千斤话白四两唱”的说法，说明了念白在戏曲表演中的重要作用。

做一般是指舞蹈化的形体动作。演员在塑造角色时，手、眼、耳、步各有程式，髯口、翎子、甩发、水袖有多种技法，同时在运用中又要表现出特定角色的性格、年龄、身分等特征。戏曲中的打是传统武术的舞蹈化，一般分作“把子功”和“毯子功”两类。凡用古代刀枪剑戟等兵器（习称“刀枪把子”）对打或独舞的，称作把子功。在毯子上翻滚跌扑的动作，称为毯子功。

戏曲表演中的唱念做打是有机的结合，它们融为一体，共同为表现剧情、塑造角色服务。

## 第二节 汉族戏曲音乐

### 一、高腔

明代的弋阳腔在后来的发展中，形成高腔，并有‘川剧高腔’赣剧高腔、滇剧高腔、长沙高腔等等之分。虽然诸高腔的音调各有不同，但大多数高腔仍保持了古代弋阳腔不被管弦、锣鼓助节，一人启齿、众人帮腔的特点。有的高腔在发展中产生了一些变化，如以唢呐代替人声帮腔、加入了弦管伴奏等。由于方言和地方音调的影响，各地高腔的音乐个性均甚为突出。

高腔的音乐属曲牌体结构，诸剧种的曲牌各有数百支之多。它们仍沿用南北曲的牌名，并按同宫相依的原则，把众多曲牌按表情功能分成若干种类。在音阶的使用方面，多保留了南曲五声音阶的特点，也有的是五声音阶与七声音阶并用。

高腔中的帮腔是其他戏曲声腔所没有的。帮腔有相当的表现力，在表现功能上，有预示、强调、断句、揭示内心活动及烘托气氛等作用。

湘剧流行于湖南中部、东部一带，以及与之相邻的江西萍乡、吉安等地。湘剧由高腔、低牌子、昆腔、弹腔四种声腔组成，其中高腔有300多支曲牌，南曲多于北曲。湘剧高腔的主要剧目有《琵琶记》、《白兔记》、《拜月记》、《投笔记》等。《琵琶记》是元末南戏作家高明（？—1359）根据民间传说改编的，其故事梗概是：书生蔡伯喈新婚两月，进京赴试，得中状元。牛丞相要招他为婿，蔡再三推却，未被应允，被迫重婚牛府。这时，他的家乡连遭荒旱，家庭生活只靠蔡伯喈的妻子赵五娘支持。在天灾人祸中，蔡的父母相继饿死。赵五娘罗裙包土埋葬了公婆，并描画公婆容像，身背琵琶，弹唱乞讨，进京寻夫。后二人重聚。琵琶记描客上路

川剧流行于四川省，以及云南、贵州的部分地区，有昆（腔）、高（腔）、胡琴（皮簧）、弹戏（梆子腔）、灯戏五种声腔。川剧高腔源自弋阳腔，后来又吸收了其他民间音乐如四川秧歌、号子、神曲、连响中的因素，形成了独特的风格。川剧高腔的代表性剧目，有所谓“五袍”、“四柱”、“江湖十八本”，其中包括《青袍记》、《黄袍记》、《白袍记》、《碰天柱》、《九龙柱》、《幽闺记》、《玉簪记》等。《思凡》表现的是一个尼姑自幼被父母舍入空门，持斋念佛十余载，终日闷对红鱼青磬，扼杀了青春。她再也无法忍受，于是抛木鱼、弃袈裟，下山而去。

### 二、梆子腔

梆子腔以硬木梆子击节为特点，起源于明代的西秦腔，是戏曲中最早创用板式变化结构的声腔。西秦腔在各地流传后，派生出众多支系，如陕西的同州梆子、秦腔，汉调桡桡，山西的蒲州梆子、中路梆子、北路梆子，河南的豫剧（河南梆子），山东的曹州梆子、章丘梆子，河北的河北梆子、老调梆子，安徽的淮北梆子等。另外还有梆子腔与其它声腔共同组成多声腔剧种的，如滇剧的丝弦腔和川剧的弹戏等。

大部分梆子腔剧种在音乐上均使用七声音阶和徵调式。另外，秦腔、同州梆子、蒲剧和川剧弹戏等又有“苦音”、“欢音”的音阶、调式之分。一般梆子腔剧种有八种板式，正板五种：原板、慢板、流水、快流水、紧打慢唱；辅板三种：倒板、散板、滚板。

“苦音”是很有特点的一种音阶调式。它的 Fa 偏高，Si 偏低，适于表现悲伤激愤的情绪。再加上秦腔旋律中地方音乐的风格特色，有悲烈苍凉的表情特征。

秦腔的传统剧目大多出自民间文人之手，内容丰富，有周、秦至清各代的历史故事戏、神话戏、民间传说以及社会风情戏。代表剧目有《春秋笔》、《八义图》、《和氏璧》、《麟骨床》等。《李彦贵卖水》又名《火焰驹》，说的是北宋奸臣王强与朝臣李绶不和，诬靠李之长子颜荣在边关投敌，将其满门抄封，李亦下入天牢。李之次子彦贵，投奔未婚岳父黄璋处。黄嫌贫爱富，见李家被抄，昧却亲事。其女桂英见彦贵流落大街卖水，命丫环梅英约于花园相见，并赠金救济。黄璋闻讯大怒，设计杀死梅英，嫁祸彦贵，送公堂问成死罪。义士艾谦乘火焰驹急赴边关，李彦荣得讯还朝，彦贵被救，阖家团圆。

豫剧又叫河南梆子、河南高调，以唱工见长，唱腔流畅，节奏鲜明。早期演员用本嗓唱，起腔与收腔时用假声翻高尾音。后来在演唱中多用假嗓，音域较高。近年来又多以真声演唱。豫剧的演唱吐字清晰，旋律流畅，并有感人而细腻的表演，因此成为梆子腔系中最吸引观众的剧种。如今，豫剧除遍及本省外，还流传到邻省和甘肃、青海、天津、吉林、江苏、新疆、西藏等地。

据 1956 年统计，豫剧有传统剧目 647 个，如《打金枝》、《铡美案》、《渭水河》、《红娘》、《花木兰》、《穆桂英挂帅》等。《红娘》的故事出自《西厢记》。洛阳书生张珙赴试，路经蒲东，入居普救寺，遇故相崔珏女莺莺，一见倾心。孙飞虎率兵围普救寺，强索莺莺为妻。崔夫人当众言明：有退得贼兵者，愿以莺莺许配。张珙写信给友人杜确求救，解除了普救寺之围。崔夫人嫌张珙贫寒，赖却婚约，让其兄妹相称。莺莺托丫环红娘约张珙在花园相见，张珙跳墙赴约，但莺莺害羞回避。张珙忧郁成疾。莺莺遂派红娘去探病。后来莺莺常赴张珙借读的西厢与之相见，崔夫人不得已将莺莺许配张生，但要张生考得名次后方可成亲。莺莺与张珙满怀愁绪，叮咛而别。

例 101

红娘·上绣楼我要把小姐吓哄

河北梆子曾有京梆子、直隶梆子、卫（指天津卫）梆子、秦腔之称。1952 年定名为河北梆子。清中叶，山陕梆子流入河北，经数十年衍变，于道光年间形成一独立分支。光绪年间盛行于河北、天津、北京、上海、山东和东北三省，并常在苏州、扬州、武汉、开封等地演出。其传统剧目大多数来自山陕梆子，又从昆曲、京剧和其他地方戏中移植了一些。代表性剧目有《秦香莲》、《蝴蝶杯》、《杜十娘》、《拾玉镯》等。

河北梆子的音域较高，曲调高亢、激越而富于棱角，演唱音色尖利。

杀庙

河北梆子

王玉馨唱

### 三、皮簧腔

我国属于皮簧腔系的剧种约有 20 多个。这些剧种有共同的血缘关系，音

乐上也有许多共同的因素。但由于地域间语言和民间音乐的差异，在音乐上又各具特色。

皮簧腔剧种的唱词结构为七言或十言对偶句，音乐有原板、慢板、流水板、散板等板式。其他各种板式均以原板为基础而衍化派生出来。除了皮簧主要腔调外，各剧种又有吹腔、四平调、拨子等辅助性曲调。

皮簧腔剧种均以胡琴为主奏乐器。

京剧是皮簧腔的代表性剧种，也是在全国影响最大、流传最广的剧种。京剧的前身是徽剧，以唱二簧调为主。乾隆五十五年（1790）徽班进京后，与曾在京城引起轰动的秦腔（即后来的西皮调）合流，后来又与汉调（湖北的西皮调）合流，形成以皮簧腔为主的京剧。早期的京剧以老生的唱工戏和唱做并重的戏为主，在发展过程中，出现了一系列著名的老生演员，如道光年间的程长庚、张二奎、余三胜，光绪年间的谭鑫培、孙菊仙，以及后来的余叔岩、言菊朋、马连良、周信芳等。随着京剧的兴盛，旦脚行当因王瑶卿（与谭鑫培同时代）的改革而占有了越来越重要的地位，随之而出现了四大名旦梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生，在净行和丑行方面，亦有金少山、郝寿臣、萧长华等著名演员。

在皮簧腔各剧种中，京剧有最为齐全的板式：二簧有原板、慢板、快三眼、散板、摇板、滚板、导板、回龙、反二簧和四平调等，西皮有原板、慢板、快三眼、二六、快板、散板、摇板、滚板、导板、回龙、反调和南梆子等。由于调式、骨干音和旋律运动方式的不同，一般来说，二簧唱腔稳健、凝重，西皮唱腔流畅、明朗。在表现人物感情、推动剧情进展、展示戏剧性冲突方面，京剧音乐具有更成熟的艺术表现力。

京剧的代表性剧目有《长坂坡》、《群英会》、《打渔杀家》、《搜孤救孤》、《空城计》、《挑华车》、《玉堂春》、《霸王别姬》，等等。《搜孤救孤》的剧情是：晋灵公宠信奸臣屠岸贾，听谗言诛杀忠良，宰相赵盾一家被害。赵盾之子赵朔娶灵公妹庄姬公主，有妊待产。赵朔被杀，公主入宫，产下一子取名赵武，交赵家门客程婴抱出。屠岸贾搜孤不得，乃出告示，三日不献孤儿，便将晋国所有与孤儿同庚者杀绝。程婴与公孙杵臼计议，为救孤儿及全国婴儿，程婴将己子充孤儿交与公孙，由程出首，告公孙杵臼匿孤不献。屠信以为真，摔死假孤儿，杀了公孙杵臼。后赵武长大，报却冤仇。

例 103

搜孤救孤（老生二簧原板）

余叔岩唱

屠楚材记谱

接下来的唱词是：赵屠二家有仇恨，三百余口命赴幽冥。我与公孙杵臼把计定，他舍命来我舍亲生。舍子搭救忠良的后，老天爷不绝我的后代根，你今舍了亲生子，来年必定降麒麟。

《空城计》的故事出自《三国演义》。魏大将司马懿兵伐祁山，诸葛亮遣马谡镇守汉中要地街亭。马刚愎自用，失守街亭。诸葛亮驻西城，时所部精锐俱被遣出，司马懿乘虚来攻。诸葛亮在危急中设空城计。司马懿兵至城下，见城门大开，诸葛亮在城楼抚琴饮酒。司马懿素知诸葛亮用兵谨慎，误以为城中必有埋伏，遂退去。例 104 空城计（老生西皮二六）



《二进宫》的故事情节是：明穆宗死后，太子年幼。皇后李艳妃垂帘听政，被其父李良蒙骗，欲将朝政交其执掌。定国公徐彦昭、兵部侍郎杨波严词谏阻，李妃执迷不听。李良封锁了昭阳院，使内外隔绝。徐、杨二次进宫进谏，李妃感悟，遂以国事相托。后杨波领兵诛斩李良，国始安宁。

二进宫

(旦二黄慢板) 张尹秋 唱

杨予野记谱

#### 四、歌舞型小戏——湖南花鼓戏

湖南花鼓戏是湖南各地方的花鼓戏、灯戏的总称，其中包括长沙花鼓戏、常德花鼓戏、岳阳花鼓戏、衡阳花鼓戏、零陵花鼓戏和祁阳、东安一带的花鼓灯等。

湖南花鼓戏是在当地的山歌、小调和民间歌舞的基础上发展起来的。以一旦一丑演唱的花鼓戏，至迟于清嘉庆年间已经形成。初期是演唱民歌小曲的边歌边舞的生活小戏，如《打鸟》、《盘花》、《看相》等。自“打锣腔”与“川调”传入后，才出现了故事性较强的民间传说题材剧目。

湖南各地花鼓戏的传统剧目约 400 多个，主要是反映民间生活，如生产劳动、男女爱情、家庭矛盾一类的内容。长沙花鼓戏《刘海砍樵》，描写樵夫刘海遇狐仙胡秀英。胡秀英爱慕刘海，愿成婚配，刘自觉家贫，不肯依允。胡再三表白，甘守贫困，二人遂成夫妻。

花鼓戏有曲调 300 支，可分为四类：川调，或称正宫调；打锣腔；

牌子，源于湘南民歌；小调，是地方化了了的明、清时调小曲。音乐结构以曲牌联缀体为主，辅以板式变化。

川调是湖南花鼓戏的主要声腔。湖南方言称唱腔的过门（间奏）为川子或串子，意思是用过门将唱句串起来。川调由过门乐句和唱腔乐句组成，与湖南民歌有密切的渊源关系。

例 106 刘海砍樵 [双叫调]

打锣腔有锣腔正调和锣腔散曲之分。传统的打锣腔不用弦管乐器伴奏，一人清唱，众人帮腔，腔之句间穿插锣鼓，类似大戏中的高腔，[木皮调]的结构是打锣腔的基本形式：

蔡坤山犁田 [木皮调]

长江花鼓戏

朱立奇 记谱

与说唱型小戏相比，歌舞型小戏更接近歌舞而缺少戏剧性因素，音乐上也更接近民歌。

#### 五、说唱型小戏——越剧

越剧因发源于古越国的所在地而得名。它的前身是绍兴嵊县一带的说唱艺术“落地唱书”。后来因农村说唱艺人化妆登台演唱而向戏曲形式发展。开始时只上演些有关农民生活题材的剧目，在城市流传后，逐渐改取坊间唱本或移植乱弹剧目。

20 世纪初期是越剧男班的黄金时代。1928 年以后，女子科班大量涌现，与男班展开竞争。1936 年以后，女班因扮相俊美、曲调流畅而取代了男班，

出现了舞台上男、女角色均由女演员扮演的局面。女班盛行于浙江和上海，并涌现出如姚水娟、筱丹桂、马樟花等一批著名女演员，以后又有袁雪芬、尹桂芳、范瑞娟、傅全香、徐玉兰等人，形成演唱艺术上的不同流派。

越剧在形成过程中吸收了绍剧、余姚清腔和武林调的音乐成分。越剧的主要曲调有[尺调]、[四工调]、[弦下调]等，并有倒板、嚣板、散板、慢板、中板、快板等板式。

越剧的代表剧目有《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《红楼梦》、《柳毅传书》等。

例 108

袁雪芬 范瑞娟唱

项管森 记谱

例 109

红楼梦

徐玉宝唱

弦下腔、双哭头 顾振遐、高鸣编曲

与歌舞型小戏相比较，说唱型小戏带有较多的戏剧性因素，在音乐上也更擅长表现较复杂的感情和剧情。

### 第三节少数民族戏曲音乐

#### 一、壮剧

壮剧是壮族戏曲剧种的统称，其中包括广西的南路壮剧、北路壮剧、壮族师公戏和云南的富宁壮剧、广南壮剧等。壮剧在壮族民间文学、歌舞和说唱艺术的基础上发展形成，并受到汉族戏曲和其他民间艺术的影响。清同治、光绪年间，已有壮剧的演出。广西南路壮剧流行于靖西、德保、那坡、大新、天等、田东、田阳等县。南路壮剧源自当地的民间歌舞。因受提线木偶戏的影响，起初为唱、做分开的“双簧式”表演形式，后来逐渐发展为唱、做合并的一般戏曲表演。由于演唱中多用“呀哈嗨”为衬腔，又叫做“呀哈戏”。主要唱腔有慢板类的[平板]、[叹调]，中板类的[采花]、[喜调]，快板类的[快喜调]、[高腔]，以及散板类的[哭调]、[寒调]、[诗调]等。伴奏乐器以胡琴类的清胡、厚胡和小三弦为主。

红铜鼓·叹调

张琴音唱

红铜鼓·快喜调

壮族师公戏流行于广西河池、柳州、百色、南宁等地，又称做“壮师”、“调师”、“木脸戏”等，清同治年间已有，是在巫师跳神的基础上发展起来的民间小戏。过去师公跳神时，头戴彩色面具，边舞蹈边念咒语。师公戏起初在表演时也穿红衣戴木制面具，后来用纸画脸谱代替木面具，1911年后又去掉面具改为化妆表演。

师公戏的彩色面具有72种，每种代表一个人物。其中红色代表忠勇，白色代表奸诈，黑色是正直，黄色是残忍，蓝色为草莽，绿色为义侠，神妖则用金色。用彩色面具时期表演不分行当，改为直接化妆后，师公戏有了武旦、老生、文生等行当之分。

师公戏的唱腔为联曲体，各种曲调约300余首，多数带有帮腔。音乐中吸收了许多宗教音乐和民间歌曲，有浓郁的地方色彩。唱词多为五言、七言句式，押腰脚韵。

过去师公戏只用鼓、钹等打击乐器伴奏，近几十年逐渐增加了弦管乐器。

例 112

盘古·打水腔

潘贵珠唱

壮族师公戏与当地汉族的傩舞、毛南族的师公戏相类似。

#### 二、侗戏

侗戏流行于贵州省从江、黎平、榕江和广西、湖南的侗族聚居区，是在侗族民间说唱形式“嘎锦”（即叙事歌）和“摆古”（说故事）结合的基础上形成的。起初为二人坐唱形式，后来发展为走唱。

每逢节日，侗族除唱大歌及行歌坐月外，还要唱侗戏。侗族地区几乎村村寨寨都有业余侗戏班。较大的村寨多在鼓楼附近建一戏楼，无戏楼的则选一宽敞楼房做戏楼用。侗戏的传统剧目有三类：一类题材取自侗族叙事歌的内容，如《珠朗娘美》、《门龙》、《英台》等；第二类是根据民间传说故

事编写的，如《丁郎龙女》、《陆本松》、《雪妹》等；第三类是汉族剧目的移植，如《刘智远》、《李旦凤姣》、《朱砂记》等。

传统侗戏中有正面人物和丑角两种脚色。正面人物穿侗族民族盛装，眉心抹一点红，头插白鹤羽毛。丑角在舞台上跳来跳去以活跃气氛。在早期的表演中，演员每唱完一句，便在乐队间奏中绕“U”字形回到台中靠后方端坐的“掌本”戏师处，听戏师提词，然后再到台前演唱第二句。传统侗戏不分场次，每剧大体有“表白”（侗语称“摆古”）、“正戏”、“串锦”（又称“串故事”）三个部分。

侗戏的表演具有说唱的特点，注重演唱时的声音宏亮，唱词清晰流畅，动作表情则较简单。因此更确切地说，观众是听戏而不是看戏。

侗戏的主要唱腔是平板和哀腔。平板又称普通调，上下句结构，前有引子、起板，用于叙述。哀腔又称哭调、泪调，由侗族民歌中的“哼歌”演变而成，用于抒发悲伤情绪。此外，有些剧目还使用侗族民歌或汉族民间曲调。

侗戏的主奏乐器是二胡，另外还有牛腿琴、琵琶、月琴、扬琴、芦笙等。打击乐器只在开台、催台及角色上下场时使用。

补衣歌（悲调）

侗戏《珠郎娘美》

寒风记谱

侗语词意：我俩相好、结成夫妻，老人不欢喜，我们来到这里。寨上没有惯熟的人，村中没有同伴，没有相识的人啊，丈夫啊出去怎么还不转来，丢我一人流泪。……

### 三、藏剧

藏剧是藏族戏曲剧种的统称。在西藏、四川、青海、甘肃的藏族地区，以及印度、不丹、锡金等国家的藏族聚居地，都有藏剧的流传。其中包括西藏藏剧、安多藏剧、德格藏剧、嘉绒藏剧等。

西藏藏剧藏语称“阿吉拉姆”，起源于宣扬佛教哲理的哑剧性跳神仪式。17世纪从寺院宗教仪式中独立出来，组织起职业剧团，编写藏剧剧本，进一步综合藏族古典文学、音乐、舞蹈、说唱、美术和杂艺武技等成就，发展为有唱、舞、韵、白、技、表六功相结合的戏剧艺术。旧时的藏历七月雪顿节（酸奶宴会节，亦为丰收节）后来成为藏戏节，每年此时有十二个剧团到拉藏会演，并有不同的表演形式和流派。

西藏藏剧原为广场剧，伴奏乐器只有一鼓一钹，演唱中有人声伴唱帮腔，有点像汉族戏曲的高腔。演员表演时戴面具。面具具有黄色山羊皮和蓝色硬质的不同。藏剧演出一般分三个部分。第一部分“顿”是开场白，类似跳加官（旧时戏曲开场时，或者有显贵到场时加演的舞蹈节目，由一个演员戴假面具，穿红袍、皂靴，手里拿着“天官赐福”等字样的布幅向台下展示，表示庆贺），意为酬神、祈祷、祝福，并介绍剧情。第二部分叫做“雄”，即正戏。先由一人用韵白讲解剧情，接着剧中角色出来演唱，然后台上所有人一齐起舞，或表演技巧。如此循环，短则二、三小时，长可达七天七夜。第三部分称为“扎西”，意为祝福迎祥。

藏剧剧目有十三大本，经常上演的是八大本，它们是：《文成公主》、《诺桑王子》、《卓瓦桑姆》、《苏吉尼玛》、《顿月顿珠》、《赤美滚丹》、《郎萨姑娘》、《白马文巴》。除《文成公主》外，其他剧目内容多与神话

和宣扬佛教有关。

藏剧的音乐与藏族民歌有非常密切的关系。西藏藏剧的唱腔高亢、嘹亮，主要是自由节奏的散板。每句唱腔之后都有人声帮和。剧中各个人物基本上因人定曲，互相间唱腔不能随意借用与混淆。一般每个剧中人物从头至尾基本上只用一个长调、一个短调，甚至只用一个唱腔。

传统藏戏的唱腔大约有 60 多种，可分为“当仁”（长调）、“当通”（短调）、“当老”（反调）、“雄玛朗达”（韵白带唱）、“谐玛朗达”（民歌调）、“觉鲁”（悲歌）、“且令”（半反复）几类。这些唱腔大部分篇幅较短小，只能容纳两句唱词。

例 114

反调

悲歌

藏戏中还穿插有不少民间歌曲。每表演完一段剧情，全体演员便载歌载舞，以调节观众情绪，并表示两个段落的转折。这些歌曲与剧情并无直接关系。

## 第五章 民间器乐

### 第一节 概述

民间器乐是用我国各民族民间乐器演奏的民间乐曲，有独奏、重奏、合奏等形式。

根据出土文物和文献的记载，先秦时期我国已有多种乐器，如鼓、钟（编钟）、磬（编磬）、铃、柷、敔、埙、箫、管、笙、琴、瑟等。周代将众多乐器按制作材料分为八类，称作“八音”，即：金（钟、钲等）、石（磬、鸣球等）、土（埙）、革（鼓等）、丝（琴、瑟）、木（柷、敔）、匏（笙等）、竹（箫、篪等）。从西周到春秋战国时期，民间流行吹笙、吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴等器乐演奏形式。秦汉以后，我国又陆续出现了箏、琵琶、笛、箜篌、唢呐、胡琴、阮、月琴、扬琴等乐器。这些乐器有产生自我国本土的，也有从边境少数民族地区或国外传入中原的。

宋代以前的民间器乐主要与歌唱和歌舞音乐相联系，宋以后，特别是明、清时期，民间器乐的形成、风格和特点，则主要与戏曲、说唱音乐以及时调小曲相关。自宋以后，民间器乐日益兴盛，出现了以箫、管、笙、（轧箏）、嵇琴、方响等乐器合奏的“细乐”，以笙、笛、箜篌、方响、小提鼓、拍板、札子合奏的“清乐”，以拍板、鼓和笛三种乐器合奏的，有时也加用其他一些打击乐器的“鼓板”等器乐合奏形式。元、明、清时期，江南一带有“十番锣鼓”，北方有弦索乐。近代民间的独奏曲、丝竹合奏曲和吹打合奏曲，都是传统器乐形式的继承和发展。

我国民间器乐与民间声乐有非常密切的关系。许多曲牌，是从民歌、说唱和戏曲中吸收和发展起来的；一些大型的器乐套曲，其结构手法也引自戏曲和说唱；甚至许多器乐表现语汇和润腔手法，也直接来源于民间声乐。民间器乐曲中比较常见的创作手法有三种：一、对传统曲调作加花变奏；二、运用多种变化手法扩大乐段结构；三、集多首曲调一曲。

由于各地民间器乐中乐器演奏技巧的不同，传统习用的旋律展开手法不同，以及来源于各地民间声乐形式的音乐润腔手法的不同，我国各民族、各地区的民间器乐有特点鲜明的民族和地域风格。

## 第二节汉族民间器乐

### 一、独奏曲

#### 1. 笛曲

笛是我国广泛应用于戏曲、曲艺和器乐的吹管乐器。因多以竹子制作，又名竹笛。

笛的种类繁多，最常见的有以伴奏昆腔类戏曲而得名的曲笛和以伴奏梆子类戏曲而得名的梆笛。二者在形制、音色和音域上皆有所不同：曲笛较长，音乐柔和，音域  $a^1 \sim d^4$ ；梆笛较短，音色明亮，音域  $d^2 \sim g^4$ 。

笛以双手横持按孔，以唇、舌控制气息而吹奏。主要演奏技巧有连奏、单吐、双吐、三吐、花舌、叠音、历音滑音和打音等。

古代笛谱多已失传。现在民间仍然流行的传统笛曲，是戏曲曲牌和民间吹打乐曲牌，如《柳摇金》、《傍妆台》、《朝天子》、《满庭芳》、《桂枝香》等。1949年以后出现了许多演奏家，他们有自己的代表曲目，并分为南、北两个流派。概括地说，南笛曲风格典雅，北笛曲风格刚健。

民间艺人冯子存（1904—）是北方梆笛演奏的主要代表人物。他长期从事地方小戏二人台的伴奏。他所整理、改编和演奏的梆笛曲，主要是二人台流传地的河北、山西、内蒙交界地区的民间音乐，具有鲜明、独特的地方色彩，例如《五梆子》、《喜相逢》等。

《喜相逢》原是流行于内蒙的一首乐曲，后来传到张家口北部地区，被戏曲山西梆子和二人台吸收，作为过场曲牌，配合戏中人物入洞房、拂拭灰尘等动作。经冯子存编曲的《喜相逢》全曲共四段，是一首变奏曲。第一段是主题。

喜相逢 冯子存编曲

方坤整理

王铁锤记谱

后面三段是主题的变奏，在主要旋律和段式结构不变的情况下，演奏技巧，力度、速度和节奏均产生了多种变化。例如第二段：

例 117

曲笛的代表曲目有《小放牛》、《鹧鸪飞》等。《鹧鸪飞》原是一首湖南民间乐曲，曾以箫演奏。后由笛子演奏家陆春龄改编为笛曲。民间流传的《鹧鸪飞》有“原板”和“花板”两种，二者为母体（原板）和变体（放慢加花）的关系，经改编的笛曲，以花板的再次放慢加花为第一段，然后接快速的花板，前后两段仍是变奏关系。在演奏中，陆春龄以高超的气息控制技巧润饰曲调，通过强弱和虚实的对比，表现鹧鸪在空中时远时近、忽高忽低、飘忽悠然的姿态，表达了对美好事物的向往和追求。

#### 2. 箏曲

箏是我国古老的拨弦乐器，音箱为长条形，箏面张弦，弦下设箏柱，可移动以调节音高。汉、晋以前，箏为12弦，唐以后为13弦，明、清以来15、16弦，以后又增至18、21、25弦等。

箏以五声音阶定弦。通过左手压按箏柱左侧的弦段，可以得到五声音阶以外的音。另外，音乐的润腔和地方风格韵味的体现，也靠左手揉、吟、滑、按的技巧来完成。

箏广泛流传于民间。在不同的地区，箏曲融合当地的民歌、说唱、戏曲音乐，形成了河南、山东、潮州、客家、浙江等箏曲流派。另外，朝鲜族的伽耶琴和蒙古族的雅托格，也属于箏类乐器。

箏独奏曲《新开板》是河南箏派代表人物任清芝的作品。任清芝原为民间艺人，从事河南说唱“小调曲子”的伴奏。“开板”原是小调曲子演唱前的开始曲。经任清芝改编后，命名为《新开板》。乐曲清新、风趣、具有浓郁的河南地方特色。

例 118  
新开板  
任清芝演奏

潮州箏曲流传于流广东潮州、汕头地区，以及闽南诸县和南洋群岛一带。与河南箏曲明朗的性格相比，潮州箏曲娴静而幽雅。例 119 寒鸦戏水

### 3. 琵琶曲

在我国众多的民族乐器中，琵琶因积累了高超的演奏技艺和丰富的曲目而占有重要的地位。琵琶约于公元 350 年左右由印度传入我国北方，公元 551 年又传到南方。早期的琵琶用拨子弹奏，因头部向后弯曲，又叫曲项琵琶。

隋唐时期，琵琶主要用于歌舞的伴奏，后来又为戏曲和说唱伴奏。琵琶独奏曲在唐、宋时代即已流行。

琵琶曲有大曲、小曲之分。小曲通常为 68 板，大曲则是多段曲调的联套。例如《阳春》，是由[飞花点翠]、[风摆荷花]、[一轮明月]、[鲤鱼卷草]、[百鸟朝凤]、[魁星踢斗]、[明珠一串]七段曲调组成。《阳春》的主题是我国广为流传的民间曲牌《八板》的变体：

例 120 阳春

《大浪淘沙》是民间音乐家华彦钧（阿炳）在民间音乐的基础上改编创作的琵琶曲。第一部分旋律取材于广东音乐《三潭印月》。原曲节奏舒缓，曲调平和。阿炳改编后，节奏的安排有较大的对比性和动力感，曲调富于棱角，意境深沉：

例 121  
大浪淘沙  
华彦钧曲

《大浪淘沙》的第二段是一个过渡性的段落，曲调坚定而急迫。第三部分的曲调是根据苏南民间唢呐曲《将军令》改编的：

例 122

### 4. 二胡曲

二胡是我国广泛流行的弓弦乐器，因有两条弦而得名。它源出于唐末我国北方民族西奚所使用的奚琴。奚琴拉奏时用的是竹片，而不是现在使用的马尾弓。北宋时出现了马尾弓胡琴。明、清两代，胡琴随着戏曲、说唱和民间器乐合奏的繁荣而更加发展。

华彦钧根据民间音乐素材创作的《二泉映月》，是一首广为人知的二胡



独奏曲。它是一首变奏曲。通过音乐主题的陈述、引伸和展开，乐曲表达了一个民间艺人历经的挫折、坎坷，以及他始终未泯灭的信仰与追求。

二泉映月  
华彦钧曲

## 二、合奏曲

### 1. 丝竹乐

#### 江南丝竹

江南丝竹流行于江苏、浙江、安徽一带。辛亥革命以后，在江苏、浙江的中、小城市流行甚广，并逐渐形成以上海为中心的发展格局。

“丝竹乐”一词中的“丝”指丝弦乐器，“竹”指竹管乐器。江南丝竹所使用的乐器，有属于“丝”的琵琶、二胡、扬琴、三弦，有属于“竹”的笛、笙、箫，还有打击乐器鼓、板、木鱼、铃等，其中二胡和笛子是主要乐器。乐队一般3~5人，多则7~8人，以笛（或箫）作为领奏。演奏中，各乐器声部的骨干音基本相同，但乐手可即兴进行装饰加花。同时，乐手间凭合作经验而相互配合，使各声部疏密交错，主次分明，有分有合，构成一个有变化又有统一的和谐的整体。

江南丝竹的演奏在城市和农村都有。城市中的江南丝竹多为市民自娱。他们擅长使用加花手法，风格优雅、细腻。农村乐手演奏的江南丝竹经常加进锣鼓，风格朴实、热烈。

江南丝竹的曲目有“八大名曲”之说，即《欢乐歌》、《云庆》、《行街》、《四合如意》、《三六》、《慢三六》、《中花六板》、《慢六板》。城市乐手经常演奏八大名曲。其余较流行的曲目还有《鹧鸪飞》、《柳青娘》、《滴溜子》、《倒扳桨》等。《三六》的曲调流畅、活泼，常在民间的喜庆场合中演奏。

例 124

#### 广东音乐

广东音乐流行于珠江三角洲一带。清末民初时，广东戏曲的伴奏乐队、街头的卖艺人以及农村的“八音会”（一种乐队组合形式）常演奏戏曲过场音乐和民间小曲，当地人称之为“过场”、“谱子”等。传到外地后，外地人称之为“广东音乐”。

早期的广东音乐以琵琶为主奏乐器，另有箏、箫、三弦、椰胡等。本世纪20年代中期，广东音乐改变为以粤胡和扬琴为主奏乐器，另有秦琴、椰胡、洞箫等。以后又在此基础上增加了其他丝竹乐器。

广东音乐的曲目有传统音乐和创作音乐两类。传统音乐包括古曲、民歌、戏曲音乐等。1920~30年代，出现了严老烈等60多位广东音乐的作曲者，产生了大量民间创作曲目。广东音乐的代表曲目有《旱天雷》、《雨打芭蕉》、《双飞蝴蝶》、《饿马摇铃》、《步步高》、《赛龙夺锦》等。

### 2. 吹打乐

#### (1) 辽宁鼓乐

辽宁鼓乐流行于辽宁全省，其中，辽南海城、牛庄、南台、鞍山、沈阳等地的鼓乐发展得更为兴盛。

辽宁鼓乐主要有“唢呐乐”和“笙管乐”两种演奏形式。前者以唢呐为主奏乐器，另外还有堂鼓、小钹、乐子、包锣等打击乐器；后者以管（双管或单管）和笙为主奏乐器，还有笛、胡琴、三弦、堂鼓、小钹、乐子、大铙、大钹等乐器。

辽宁鼓乐的演奏者有职业和半职业艺人两种。职业艺人是以演奏鼓乐为谋生手段者；半职业艺人多从事农业、手工业等，忙时务农或操持手工业劳动，闲时或做仪式时出来演奏，也收取报酬。辽宁鼓乐多在民间婚丧仪式中演奏，有坐堂和行路两种演出形式。坐堂是坐在喜家或丧家门前演奏，行路是在迎亲或送葬的道路上边行进边演奏。坐堂时多演奏较大型的乐曲，行路时多演奏较短小的乐曲。

辽宁鼓乐的曲目有元、明以来的南北曲牌子、戏曲唱腔、民歌和器乐曲牌等。在演奏中，乐手常在曲调的结尾处进行自由发挥，情绪热烈，技巧性强。

## （2）山东鼓吹乐

山东的鼓吹乐有三个主要流派：以菏泽、济宁西部为中心的西南路；以邹县、滕县、峄县为中心的中路；德州、聊城、惠民等地区的北路。这三个流派的主奏乐器都是唢呐。尤其是西南路，因该地区素有“唢呐之乡”的盛誉，在山东鼓吹乐中更具有重要的代表性地位。除此之外，流行于烟台、莱阳地区的鼓吹乐，多以管子主奏；流行于昌潍、章丘地区的鼓吹乐，多以笛子主奏。

山东鼓吹乐所使用的乐器，有唢呐、笛、笙、管、小镲、中钹、大小锣、汪锣、云锣、钹子、梆子、乐鼓等。乐队编制一般6~8人。常由农民或手工业者组织的“鼓乐班”演奏于民间的婚丧喜庆活动中，僧、道艺人也在宗教仪式中演奏。曲目大体上可分为三类：元、明、清以来的南北曲曲牌、地方戏曲曲牌、戏曲唱腔和民间小调；具有地域和流派特色243的乐曲，如《大笛绞》、《五六五》等；咋戏，即以乐器的演奏技巧模拟人声的歌唱、动物的鸣叫和自然界其他音响。

《一枝花》是流行于鲁西南的唢呐曲，曲调来源于山东柳子戏的唱腔和曲牌。全曲由散板、中板、快板三个部分组成。乐曲具有鲜明的地方风格，常用于民间喜庆场合。

## （3）十番锣鼓

十番锣鼓在明代时已流行于我国江南一带，其中无锡、苏州、宜兴等地更为著称。明代张岱在《陶庵梦忆》中记载了中秋节时苏州虎丘人们聚集欢度佳节的盛况：“虎丘人胜……天暝月上，鼓吹十百处，大吹大擂，《十番》铙钹，渔阳掺挝，动地翻天，雷轰鼎沸，呼叫不闻。”

历史上，十番锣鼓曾有“十样锦”、“鼓吹”、“十不闲”等称谓。演奏者有民间职业、半职业艺人和道士。在民间用于婚丧喜庆等场合，道士用来做道场或办丧事。另外，春节、中秋、赶庙会或赛龙船时，民间亦有广泛的自娱性演奏。

十番锣鼓的演奏形式有“素锣鼓”和“荤锣鼓”两类。“素锣鼓”又叫

清锣鼓，即纯粹的锣鼓乐，只用打击乐器。其乐队组合又有粗、细之分。粗锣鼓所使用的乐器有云锣、拍板、小木鱼、双磬、同鼓、板鼓、大锣、喜锣、七钹、细锣鼓除上述乐器外，还有大小钹、中锣、春锣、内锣、汤锣。“素锣鼓”的乐曲由锣鼓牌子联缀组成，“荤锣鼓”所演奏的是打击乐与管弦乐相交替或重叠的乐曲，打击乐器和管弦乐器兼用。根据主奏乐器和乐队组合的不同，又分为笛吹锣鼓、笙吹锣鼓、粗细丝竹锣鼓。除打击乐器外，常用的丝竹乐器有笙、笛、箫、二胡、板胡、琵琶、三弦、月琴等。

十番锣鼓中锣鼓乐的记谱采用苏南民间习用的状声字，如两片拍板相击为“勺”，用槌敲击小木鱼为“各”，在同鼓中心重击一记为“同”，在同鼓中心轻击一记或数记为“龙”，在同鼓边上重击一记为“当”，在同鼓边上轻击一记或数记为“郎”……

十番锣鼓的节奏复杂，音色变化丰富，情绪热烈，气魄深厚宏大。特别值得注意的，是十番锣鼓中所使用的与西方音乐不同的多节奏结构。例如民间的“一”、“三”、“五”、“七”术语。“一”表示一音，重拍一拍，相当于 $1/4$ ；“三”基本上是三音，合成二拍，相当于 $2/4$ ；“五”基本上五音，合成三拍，相当于 $3/4$ ；“七”基本上七音，合成四拍，相当于 $4/4$ 。大多数锣鼓段，既包含“七”、“五”、“三”、“一”等多节奏单位，也包含一些单纯的节奏单位。二者前后交插，组合成一个乐段。

### 第三节 少数民族民间器乐

#### 一、纳西族的白沙细乐

白沙细乐流行于云南省丽江市的纳西族，是一部以器乐为主，并带有歌舞的大型传统套曲。其器乐部分属丝竹乐。

关于白沙细乐的来源，当地有许多传说。一说为13世纪元世祖忽必烈远征大理，路过丽江，为答谢纳西族土司木天王的热情接待，遂留赠随身所带的蒙古宫廷乐队；一说为纳西族击败普米族的袭击后，人们为庆贺而创作的；还有一说为明朝从南京传去的。根据史料推测，这部音乐很可能是元代蒙古族军队入滇时传至丽江的。近代，白沙细乐多演奏于民间的丧事活动中，有时也用于农历二月和八月的祭祖活动。演奏时，乐手们身着包头、腰带和长袍，类似于蒙古族的装束。

白沙细乐的乐队人数少则3、4人，多则10人。所用乐器有笛、竖笛、芦管、箏、苏古杜（与元代文献记载的火不思相似，目前除白沙细乐中使用外，还流行于蒙古族）、二簧（两根弦的拉弦乐器）、胡琴。其中笛为主要乐器，在乐队中起领奏作用。

白沙细乐的一些曲目因年久而失传。目前尚存的曲目有《德》、《一封书》、《三思渠》、《美丽的白云》、《公主哭》、《赤脚舞》、《弓箭舞》、《挽歌》等。

演奏白沙细乐的艺人是半职业的农民。他们平时务农，遇到丧事时被邀请去演奏。这种丧事活动一般为3天，第一天丧家将白纸糊的笼子悬挂于大门前，作为丧事的标志，称作“悬白”，下午献供品、读祭文，并演奏《德》与《一封书》。第二天为“正祭”（祭典），在白天的仪事活动中，乐队演奏《公主》、《一封书》、《德》、《三思渠》、《美丽的白云》，晚上，表演者面向灵台站成一横排，齐唱《挽歌》，然后跳《弓箭舞》、《赤脚舞》、《云雀舞》。第三天为“送灵”，在送葬路上，演奏者走在前面，灵柩随后，乐队奏《德》和《一封书》等曲，送至半路，乐队便先行返回。

《丽江市志》中描写白沙细乐“缠绵悱恻，哀伤动人”。其中《公主哭》被艺人们认为最为伤感。

#### 二、景颇族的文崩音乐

文崩音乐流行于云南省德宏的景颇族中，是一种器乐合奏。它大约起源于20世纪30年代，50年代由缅甸的景颇族地区传入我国。在较大的景颇村寨，一般都有文崩乐队。每逢年节、婚嫁或新房落成等庆祝活动时，景颇人常邀文崩乐队演奏助兴。农闲时亦演奏文崩音乐以自娱。

文崩音乐有独立的乐队形式、成套的曲牌和传统的演奏程序。通常所用的乐器有文崩三比（景颇族无膜竹笛）一至数支，铙锣、小镲各一对，大、小军鼓各一个。有时还加用吹管乐器洞巴和象脚鼓。其中文崩三比是主奏旋律的乐器。

文崩音乐曲目的来源有景颇族民歌、器乐及境外景颇地区的音乐，甚至包括欧美国家的一些音乐。其乐曲有礼仪性和风俗娱乐性两类。在庆典活动中，礼仪性乐曲须按一定顺序演奏，代表特定的礼仪内容。例如《文崩曲》为开始乐曲；《撒拉姆》意为向来宾表示敬意；《西赛》表示对客人的亲热；《布里半》原是一种花名，用作曲名表示迎亲献花；《木南撒》意为送客，表达主人对客人依依不舍的心情，以及对客人旅途平安的祝福。在礼仪性乐

曲之间，可自由穿插风俗娱乐性乐曲，如《舂米歌》、《口弦调》、《象脚鼓调》等等。

文崩音乐的音量宏大，节奏鲜明，情绪热烈，深受景颇族人民的喜爱。

### 三、土家族的打溜子

打溜子是流行于湘西土家族各县的一种清锣鼓形式，俗称“打路牌子”、“打家伙”，多用于民间的节庆喜事，并常在村户之间举行竞赛。

打溜子的乐队由马锣、大锣、头钹、二钹四件乐器组成，偶尔也加入唢呐。目前流传的曲牌有百余个，内容多表现动植物的形象和人们劳动、生活的情景，生活气息浓厚。如《八哥洗澡》、《锦鸡拍翅》、《牛擦痒》、《鸡婆生蛋》、《鸭子扑水》、《风吹牡丹》、《古树盘根》、《铁匠打铁》、《大纺车》等，乐曲风格朴实而风趣。

打溜子的演奏特点主要在于两副钹的敲击技巧上，有闷、亮、侧、跳等不同打法，加上强拍、弱拍的分奏，多变的切分节奏和密集有加花打法，乐曲复杂而富于变化。

## 结束语：我国民间音乐的发展前景

我国各民族、各地区的民间音乐浩如烟海，在这里不可能一一涉及。仅仅撷取一小部分来讲述，已经是丰富多采了。如此众多的民间音乐将面对一个什么样的命运，这是当今许多人，特别是那些热爱、关心民间音乐的人们所关注的问题。

我国民间音乐历经了几千年的发展过程，不断地被时代、社会和人民淘汰、筛选、加工、重塑，在时间的流逝中，积累了相当一批十分优秀的作品。这些作品在艺术质量、艺术格调和艺术境界方面，可与世界上任何一部音乐名作相媲美。只是因为口头创作的方式，在对主题进行发挥的技巧方面，在音乐形式的延伸和发展的手法上，无法作更深入、广泛的探讨和实践。这是与笔头创作不同的方式所必然导致的结果。从另一角度说，专业音乐虽然有发展主题、扩大曲式篇幅的手法的积累，但在与人民群众情感交溶的程度上，往往还有隔阂，扩展音乐形式的手法的运用，有时也显冗长、松散，更重要的是，专业音乐无法像民间音乐那样，成为漫长岁月中人民群众集体智慧的结晶。诸如此类的原因，使专业音乐永远也无法取代民间音乐在人民生活中的地位。从这个角度讲，民间音乐已经为自己赢得了不朽。

接下来的问题是，民间音乐将以什么样的形式留存下去？首先，以往已经定型并获得艺术成就的作品，因其不朽性将在音乐领域占有恒久的地位。而新生的民间音乐作品，则不一定采取以往传统的形式。从本书的正文中我们可以看到，民间音乐的流变有几种情况：一种是因自身不能适应社会和人民新的需要而自行衰败；一种是虽作为独立品种不复存在，但其艺术成就却在新的音乐形式中得以延续；还有一种是随着时代的发展而日益根深叶茂，衍化、派生出多种流派、支系和新的形式。

人民群众的创造力是无穷尽的，民间音乐千百年来生生不息。尽管历经战乱、封建统治者的压制扼杀、文人的蔑视和改造，我们仍然可以看到民间音乐生机勃勃的景象。相信随着时代的进步、大多数人文化水平和艺术鉴赏力的提高，民间音乐将日益受到更广泛的尊重，得到更多的保护和发展。

1993.6.18

### 主要参考文献

- 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》  
中国大百科全书出版社 1989.4
- 《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》  
中国大百科全书出版社 1983.8
- 《中国民歌》(一)(二)(三)(四)  
上海文艺出版社 1980—1985
- 中央音乐学院民族音乐内部教材  
中央音乐学院教材科

