

学生应知音乐戏曲知识

民歌民乐的故事

郭一平 主编

目 录

汉族民歌的盛况	1
历史的漫长道路	1
56 朵民族歌唱之花	4
人民生活的镜子	5
浅谈汉族民歌的类别	10
号子	11
山歌	12
小调	14
汉族民歌的艺术魅力	17
概括与简练	17
即兴与生动	18
集体智慧的结晶	20
简谈汉族民歌	20
民族音乐之根	21
多种形式并存	21
旧曲新声	23
少数民族民歌从何而来	25
放牧和狩猎中产生的民歌	27
劳动歌声和英雄赞歌	30
民间传说的叙事歌	34
传播爱情的诗篇	37
婚礼歌、宴席歌和儿歌	43
丰富多彩的民族歌舞	47
源远流长的少数民族音乐	51
何为民族音乐的体裁形式	71
关于我国少数民族音乐文化的分组	88

中国明代音乐学家朱载堉 96

 一、生平和著作..... 96

 二、创建十二平均律..... 100

 三、对乐器的研究..... 106

 四、天文历法..... 108

 五、数学研究..... 112

 六、物理学..... 114

 七、音乐的艺术实践..... 116

 八、文学、舞蹈与绘画..... 122

汉族民歌的盛况

民歌，是一种既古老而又新颖的民间演唱艺术。它是人民生活的一面镜子，代表着一个国家或民族的文化传统和文化水平的一个重要的侧面。中国民歌在世界上是以其表现丰富，特色鲜明著称的。《中国民歌集成》这样的洋洋巨著的完成，在中国民歌历史上将起到总结和推动作用，其成就，对于世界文化史来说，意义也是空前的。

历史的漫长道路

民歌的历史，源远流长。最早的民歌，大约是载歌载舞的形式，是诗歌、音乐与舞蹈的统一体，是一种“综合艺术”。从人类历史发展来看，我们生活的世界，是劳动创造的。劳动创造了人，创造了语言、文字，也创造了科学和文化艺术。

鲁迅在《门外文谈》一文中谈到这个问题时说过：“我们祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐练出复杂的声音来，假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那末，这就是创作……”

“杭育杭育”便是原始人的劳动号子，也是最早的民歌。它伴随劳动而产生。表达人民在集体劳动生活中向大自然进行斗争过程时同心协力，战胜困难的强烈而朴素的情感。这种传统，直至今日，在民间生活中还一

直保存着。

语言的逐渐形成和发展,生活的逐步丰富和多样化,自然也就扩大了民歌的表现领域和表现方法。语言的语气、语调和节奏,也对民歌的风格起着巨大影响。文字的发明,对人类文化的发展,有着十分重要的意义。从此,语言开始有了记录。载入史册的事件,上了书的东西,便特别为人们所注意了。这对民歌来说也是如此。

我国有史以来最早的民歌集,是《诗经》。这是二千五百年前,中国文学史上一部重要文献。诗经三百零五篇,包括“风、雅、颂”三部分,基本上是以音乐特点来区分的。风,是地方乐调,即当时的民歌。所谓十五国风,便是周代十五个国家和地方的民歌,主要是集中在黄河流域一带。雅,是秦声,是周乐,即周朝的正统音乐,其中又分为大雅、小雅,也是由于音乐色彩的不同。颂,是舞乐,是边歌边舞的乐歌。诗经给予后世文学的发展,开辟了一条现实主义的道路,这些精美的诗篇,在当时都是“入乐”的,不过传至今天的只是歌词部分,这是十分遗憾的。

据《汉书·艺文志》言:“古有采诗之官,王者所以观风俗、知得失,自考正也。”这真是一件了不起的工作。所谓采诗,便是收集民歌,我们在今天仍然称收集民歌的活动为“采风”呢。直接从人民生活中收集和学习民歌,我们的古人,在两千多年前已经有这样的卓识之见,是很令人钦敬的。诗经一书也告诉人们,我国的民歌是很古老的,在人民生活中是深深扎根的。远在周代,民歌已经是相当普遍应用的传递感情的方式的了。

诗经表现的内容广泛而且深刻,手法多样,形象鲜明,生气勃勃、语言简短朴素,多为四言体,或用长短

不定的句式。那时还没有纸的发明，简明便成为十分重要的条件了。这种用词精练的传统，对后世的诗、文都有所影响，现代的民歌中，也往往有这样的特色。

以后，对民歌的发展有较大关连的，莫过于乐府了。“乐府”，本来是汉代制音度曲，掌管音乐事务的机关名称，“立乐府而采歌谣”，成为一项专职工作，由此可见民歌流行之盛。但是，乐府的意义，主要还不是在于它的机构本身，而是当时的文体，已成为一代新的诗风，对后代诗歌的发展，产生了巨大的影响。从后人对这段漫长的历史时期的诗歌统称之为“乐府”，便可知其不同一般了。乐府，经西汉、东汉，而及于六朝，作品很多，风格、体裁和表现内容等各方面，均极为引人注目。起初，乐府诗体的作品，也都是可以入乐的歌词，但是，这些乐调也同样没能保留下来。这种民间流传的歌唱诗体，虽然失却了音乐，仍然以其生动的语言感染着人们，那自然谐调，朴实无华，通俗真切，节奏韵律鲜明的词句，深深打动人心。

乐府诗体的结构较为自由，既有童谣般的寥寥数语的短诗，也有长达一千七百多字的长篇叙事诗，如《孔雀东南飞》。特别是乐府诗中的五言、七言句式，在唐诗中得到了充分的运用与发展。其中七字句的写法，直到今天的民歌当中，仍然保留着十分重要的地位。

民歌的作者，常常喜欢用填词的方法进行创作。但是，旧曲新编，却往往会按照新词内容和情绪的不同，而衍生变化，不断产生新的变体。这样，民歌便越来越多。另外，由于语言因素的作用，同一民歌，在不同方言地区出现，也自然会有色彩上的差异，这样，也丰富了民歌色调上的多样性。由于民歌是一种依靠口头创作，

口头流传的民间艺术，“母体”与“变体”常共存于世。明、清以来的不少优秀民歌，有的早已植根于戏曲、说唱或民间器乐中间，至今或用于唱腔，或以曲牌形式出现；也有的依然是朴素动人的民歌，像《凤阳花鼓》、《孟姜女》、《茉莉花》、《绣荷包》、《走西口》、《槐花几时开》等，都至少历经几个世纪的流传演变，有的民歌影响较大，跨越南北省区，《月儿弯弯照九州》的歌词，也更早地见之于宋代的记载。其实，民歌主要是普通老百姓的文艺形式，或自由发展，或自生自灭，有人采撷，无人扶植，如果惹恼了官府，不时还要出个告示，禁你一下。像民间传说中“刘三姐”那样生动的事例，是很符合历史真实的。

56 朵民族歌唱之花

人们常以花来比喻民歌，我国有 56 个民族，应当是有 56 朵民族歌唱之花。这种朴素的语言，虽然是正确的，然而又不是十分确切。因为，一个民族，并不是只有一种类型，一种风格的民歌，有时同一民族，同一地区，却有若干种色彩极不相同的多种民间艺术。民歌的分布与发展，并不平衡，它是与人民的生活习俗、山川地貌、文化传统、社会影响等密切相关的。在过去，很多文化较不普及，交通极不方便，生活相当艰苦的边远地区和山村，有些少数民族同胞们，世代居住在那里，几乎可以说是与世隔绝的天地！但是，使你惊异的是，民歌竟是那样丰富、普及，生活中到处是歌，民歌不仅是文娱内容，它也是教育，它就是生活！

内蒙古草原的牧民们，唱着悠长、辽阔的“长调”

牧歌；新疆各族人民，合着弹拨乐器的欢快节奏，跳着愉快的舞蹈；西藏高原，嘹亮的山歌像条条银线，飘向远方；贵州重山丛中侗寨鼓楼，传出了和谐透明的二声部民歌合唱“大歌”的声响……！多么迷人的音乐，诗一般的生活！

人民生活的镜子

民歌是人民生活的镜子，晶莹透亮，反映出一定历史时期中不同阶层，不同侧面的生活剪影。

例如，反映劳动的民歌，常常是劳动者自己演唱的。这些发自内心的声音，多用直陈方式，表达主人公切身的感受，喜怒哀乐，尽在其中，像陕北《脚夫调》，虽然说些“苦命”之类的词句，但那分明不是什么迷信或宿命论的东西，而是一种对旧世界的控诉之声。

有些劳动歌，生动、乐观，富有生活气息，像用轱辘打水，当然算不上是什么沉重的劳动，一般只需要一两个人，边摇手把，便随口唱起了民歌，他们一面悠悠然地讲述着故事，一面又巧妙地计算着劳动进程，让歌声来一个转移视线，使枯燥的劳动增添了不少乐趣。

但是，像山间运木，江水行船，便不能那样轻松。总的说来，那是战斗之歌，是人类与大自然进行的生死搏斗。这时，组织人们齐心协力，奋勇向前的，不是别的，而是歌声！其中，领唱者又是劳动的指挥者，他奋臂高歌，一呼百应，众人按照一定的节奏，集中力量，相互配合，整个劳动过程，歌声贯穿始终，这是多么感人的场面！劳动者同时又是作家，是诗人，是作曲家和歌唱家、指挥家，人们的劳动虽然相当艰苦，但精神境

界是丰富而崇高的。

在民歌中，反映爱情内容的部分是相当突出的。这一方面是数量众多，另外，歌词的文学水平也比较高，音乐也大都优美、抒情。这是青年人特别关心的题材，他们为此倾注了自己的心血。在旧社会，封建枷锁强加给人民爱情生活上的份量，是相当沉重的。要争得自由，并不大可能一帆风顺，像《兰花花》一歌所叙述的故事情节，带有一定的普遍性，以歌声来作武器，向吃人的礼教进行控诉和冲击，也是人民的一种创造。这类民歌差不多各地都有，内蒙古鄂尔多斯地区的《森吉德玛》，云南撒尼族的《阿诗玛》等，也都很有名。但在过去，这种控诉和冲击，几乎多数是悲剧性的结局。由于反动习惯势力根深蒂固，而年青人则常常是单枪匹马地进行战斗。然而，这种战斗此起彼伏。像一面彩旗飘荡在人们的心目之中，纵然黑夜漫漫，怎能淹没它的光辉！

在爱情民歌的领域，描绘青年男女纯真感情的部分，特别丰富多采而富有激情。这种“抒情型”的歌唱小品，诗意盎然，或直率地抒发，或借物寄情，婉转地表露内心火热的情感。那语言的妙用，比、兴杂陈，或双关、或借代、或夸张、或重叠，各尽其妙。如内蒙古自治区西部，有一种上下句体的“爬山调”，歌词虽只有两句一段，却常常是精致的诗句，借景抒情，反复咏唱，配合以朴素的旋律，悠扬起伏，扣人心弦。

歌词以石榴开花起兴，而以“石榴”谐音实、留，表达一对恋人的依依惜别之情。句中的衬字“格”的加入，以及“榴榴”、“心心”的叠字的运用，增添了亲切而别致的色调。而上下句的旋律，通篇相同，仅在最后予以“换尾”的终止呼应，令人感到此意绵绵，不绝如

缕的意境。

广西民歌《扶绥山歌》，是歌舞剧《刘三姐》选曲之一，这里的比喻和夸张的手法，将一对青年的思念之情，抒发得淋漓尽致。“铜打肝肠也想断，铁打眼睛也望穿”，已够绝妙的了；“喝茶连杯吞下肚，千年不烂记心头”，更是奇绝。“水泻滩头哗哗响”一语中，“响”又与前边的“想”相谐音，妙语双关，曲折绵密。

在全国不少地区，类似四川民歌《槐花几时开》这样激情而又内在的民歌，是相当不少的。婉转，含蓄，而真情脉脉。

另一首可以与之相媲美的，是湖南民歌《竹子山》。你看，一个望郎称是“望槐”，一个哭郎却云“哭竹”，堪谓异曲同工，然而各具巧思。

还有一种开朗、活跃的“风趣型”民歌，表现青年人坦率纯真的性格，往往具有热烈的感染力。这类民歌的语言，大都是比较生动有趣的大白话、生活气息很浓。像东北民歌《瞧情郎》、《买饭勺》、《串门》，湖北民歌《火烧粑》、贵州民歌《哥在高山打野猫》等，都给人们留下深刻印象。

风俗性民歌，是纯属文娱性的。这里面又包括许多不同的内容。

像节日期间（例如传统的“元宵节”）载歌载舞的民歌，秧歌、连厢、高跷、旱船，各种迷人的热烈的“对花”……

有些地区有固定的歌节，进行对歌，即民歌比赛。用歌来问答，用歌来猜谜，既增长学识，又联系感情。歌节期间，人来人往，贸易繁忙，有时能集中几千人，连唱三天三夜方休。音乐的普及，可以说是溶化到生活

之中了。而这样规模的歌唱活动，纯系民间自发的性质。在这种场合之下，民歌手是极受欢迎的人物。他们随机应变，即兴编词，组织伙伴们演唱，有高超的创作才能和表现才能，这样的盛况，无须乎动员，也不必布置，山头、草场、村边、坡地，到处是大自然安排的理想舞台。青年男女们最高兴的是，他们除了在集体歌唱中大显身手外，还能以歌声为媒介，交上一个自己心爱的朋友呢。

酒歌，是欢宴饮酒时唱的歌。许多地方的人民，十分好客，但是主人以歌来敬酒，却不是人人都能应付得了的。因为，酒是要用歌来敬你，你也要以歌来答谢。酒歌的内容，有的是互相来唱“酒”，表示礼让，表示感谢之意；有的却是以歌猜谜，互考学识。歌声给酒宴增添了不少诗意和情趣，增添了欢乐的气氛。

反映历史事件的内容，出现在民歌之中，也是很自然的。著名的安徽《凤阳花鼓》，为我们勾画出一幅旧社会的“流民图”。歌词中所指的朱皇帝，便是明太祖朱元璋。凤阳地处安徽淮河下游，每年洪水泛滥成灾，人民流离失所，卖儿卖女的悲惨景像，不时发生。花鼓，做为民歌的一种演唱形式，也便成了人们谋生的手段。民歌，从来是与人民的命运联结在一起的。

闯王李自成，是明末农民起义的代表人物，在河南省，便有歌唱闯王的民歌，“迎闯王，不纳粮”，成为当时农民大众迫切的呼声。

太平天国轰轰烈烈的抗清运动，在全国引起了巨大反响，一首山东民歌《洪秀全起义》，热情赞扬了“长毛兵”的杀富济贫救百姓的事迹，称他们是“天兵”。

现代历史民歌，随着革命运动的蓬勃发展，而显示

出崭新的面貌，不但数量多影响大，而且在民歌气质上，有了明显的变化。像《八月桂花遍地开》，本是一支欢快平稳的民歌《八段锦》，填以新词之后，迅速传遍了几个革命老根据地，那热情的兴高采烈的群众场面，感人至深。

红军长征到达陕北，给这里的民歌带来了新的内容，淳朴而嘹亮的陕北民歌，更加高昂有力而热情洋溢。

这样热烈的音乐，气势磅礴，在传统民歌中是少见的。翻身农民内心的愉快之情，无以名状。你看，刘志丹是“清官”！世道改变，再也不会受那些贪官污吏的压榨了：毛泽东后带“百万兵”！再也不会再有反动势力敢来逞凶了。

儿童民歌，是不大惹人注目的小花。然而，孩子们最初接受的美育教育却在这里开始了：先是似懂非懂地听着奶奶哼着摇篮曲：随后，又断断续续地学说着有趣的歌谣，什么“小老鼠，上灯台”啦，“摇，摇，摇到外婆桥”等等；以后，在和小朋友们一起玩耍时，又学会不少游戏歌，猜谜歌，识数歌，以及大人们也经常在日常唱的那些活泼的歌曲。作为一种启蒙教育的重要内容，民歌，从小便在他们幼小的心灵上扎下了深深的根。像《数蛤蟆》这样的民歌，活泼而又富于生活气息。孩子们不但知道了“一只蛤蟆一张嘴，两只眼睛四条腿”，学会了识数，而且知道蛤蟆是会“乒乒乓乓跳下水”的小动物，音乐给歌词穿上了形像的外衣。那跳跃的节奏，反复的音调，宛如一幅画面，不，是一部动画片呢！衬词的加入，使本来平易的歌词，带上一点颇为神秘的趣味。孩子们像说童谣一样，愉快地唱着一只蛤蟆，两只，三只……

儿童时代，是智力发育的旺盛时期。儿童们思路活跃而善于想像，这一点，连成年人也难以与之相比。在北京，孩子们把蜗牛叫做“水牛儿”。夏天雨后，在墙脚、树干，那些蠕蠕而动，把房子背在背上的神奇的小动物，引起了他们的莫大兴趣。他们将水牛儿拿在手里玩耍，但是，水牛儿却把头、角缩进壳里了，这时孩子们便唱起了水牛儿之歌。

开始两句十分切题，观察得很细致，但是，主题一转，却引出了后面一大段畅想，这样语出不凡的浪漫主义色彩，诗人们也会敬佩不已吧！又如一首童谣：

“鸭婆子呷呷，回家夜哒，爹爹打他，妈妈骂他，说他回去夜哒。”

看见鸭子（鸭婆子！）呷呷地叫个不休，引起了小作者的一番思虑：回家晚了要挨骂，还要挨打呢——后面三句，完全是他自己的经验，在这里转借到鸭婆子身上，形像明白可信，人们听了不由得也会担心，那个鸭婆子“回家”晚了会不会倒霉呢。

这是一支精练而饶有风趣的童谣歌。

这种天真的幻想，纯真的感情，不正是艺术家们日夜追求的意境和情趣吗！

浅谈汉族民歌的类别

汉族，由于人口较多，文化发展历史一般也较长，从全国角度来看，是有其特殊地位的。汉族民歌，分布地域辽阔，又因自然环境与方言的差异，而形成风格上的多姿多采，与类别上大体定型的现状。从音乐特点上

区分，可概括为号子、山歌与小调三种类别。

号子

号子，或称作劳动号子，是人们在劳动时配合用力而自然发出的呼喊吆喝之声。郑玄为《礼记》注释时称道：“古人劳役必讴歌，举大木者呼邪许。”所谓“邪许”，也如同鲁迅谈过的“杭育杭育”一样，便是今天我们所指的号子。

号子产生于劳动，配合劳动而存在，因此，说它依附于劳动，也并不过分。这样，号子的音乐与劳动的强度，劳动的节奏，以及劳动动作的周期等，便有着密切的联系。一般越是费力的劳动，号子的结构便简短扼要，节奏突出，旋律性不很强；而在劳动强度不重的时候，节奏相对地减弱了，相反旋律突出，这时，领唱者可以大显身手，有了得以发挥其即兴创作才能的机会了。

号子的表现特征，大多采用“一唱众和”的传统方式，这是集体劳动的需要。因为必须要有组织劳动力的人。号子的音乐，多是领唱与合唱（或齐唱）交替、重叠，而领唱的旋律一般比较自由、舒展而富于华彩；众和的部分紧促规整，重要在于节奏的呼应。这种对比生动、鲜明。号子音乐虽然不是为了演出，只是劳动者感情的自然抒发，但却真正是“出自肺腑”的感人的音乐。例如江苏江阴一带，有一种挑担号子，那是一个一个人单独演唱的号子：早晨，天刚蒙蒙亮，社员们扁担一上肩，迈起轻快的步伐，号子也便随口而出，简短自由，但韵味十足。像这一类的唱法，是有很多变化的。

从这样短短的乐声中，你不感到那是一种信心十足

的，舒畅而愉快的情感的表白吗？

号子即吆号之声，最初是只有衬词的。今天也还有只唱衬词的号子。当然加上一定含义的歌词，会增强号子的表情意义。这主要看领唱者的水平和当时的心情，有没有那种“闲情逸志”和劳动的间歇周期，是否给歌者提供了充分的艺术创作的时间。

在打夯、打碓一类号子中，领唱者常利用劳动的有节奏的间歇，即兴编词，饶有风趣地穿插叙述故事。劳动产生了音乐，音乐又反转来为劳动服务，它调剂情绪，给沉重而单调的动作加上动人的音乐伴奏。试看河北遵化的一段打夯歌。

你看，日落西山了，工人们还在愉快地劳动着，舍不得放手，在这里，虽然没有什么“为了祖国，加油干哪”的话语，但那种热烈的情绪，却是令人久久不能忘怀的。

山歌

山歌，是山野之歌。歌者以大自然为舞台，兴之所至，尽情抒发，或婉转秀丽，或高亢入云，悠扬悦耳的歌声，与天地相共鸣，在山光水色间回荡。

山歌的音乐，主要不是配合劳动，却常常是伴随劳动而存在。或者说，它已经开始朝着从劳动的制约下解脱出来的道路迈出了一大步，而趋向于“独立”的艺术创作活动了。例如牧童们骑在马背上，照顾一大片羊群在草滩上吃草时，他也是在劳动，但是这种劳动丝毫也不会影响他诗兴大发而放声高歌，美丽而辽阔的天然背景，为歌手提供了最好的活动场地。

山歌大多是以独唱或对唱形式出现。见景生情，即兴编词，是民歌手的拿手好戏。山歌的音乐极富地方特色，是民歌中风格性最强的品种。山歌在许多地方还有自己习惯的专用名称，例如在草原称为牧歌，水乡叫做渔歌，平川称为田歌或田秧歌的，大体上与山歌的性质相类似。而在陕北叫做“信天游”，山西称为“山曲”，青海、甘肃、宁夏一带叫做“花儿”，安徽称为“慢赶牛”等，都是山歌中有名的品种；又如江南的江、浙山歌，闽、粤客家山歌，云、贵、川的高原山歌等等，也常常引起人们的兴趣。

在一些地方，人们自豪地把山歌聚集的家乡称作“歌海”，这并不仅仅是一种夸张，而是代表了一种感情。当一个人在莽莽原野或高山密林独步行走，饥渴交加之时，忽然隐约传来嘹亮悦耳的山歌，那是何等亲切的希望的声音！一切旅途疲劳和不安的心情，都会马上一扫而光了。

山歌的歌词，都是精美的诗篇，有些地区，很喜欢采用七言的句法。北方的“信天游”、“山曲”和“爬山调”（内蒙古西部汉族山歌），都是二句体，这种简练的“上下句”结构，不正是我国民族音乐所习用的语法特征吗！在民族器乐曲，民间说唱及戏曲音乐中，到处存在着各种不同的，变幻多姿的上下句；而在南方的许多山歌，则常运用四句体的结构，群众也有一个形像的名称，叫它做“四句头”。这是两种比较基本的格式，但在音乐处理上，还有许多自己的手法。南方诸省中，还有一种五句体的“五句头山歌”，以及加扩充句的“赶五句”形式。人民驾驭语言的本领，是十分惊人的。

山歌的艺术形像鲜明、生动，只需举两个例子就够

了。例如要赞美山歌的“多”，那真可以说是“一把芝麻撒上天”，这种巧妙的比喻，比直接讲“山歌好比满天星”要有些韵味。“南京唱到北京去，回来还唱两三年”，虽是夸张之语，却令人感到真实，因为在现实生活中，民歌的多，确是如此。

另一首唱道我们的山歌之多，多如牛毛，歌者不是概括地描绘，而像是给了一个特写镜头。

第一首“撒上天”自由舒展，比较规整，语言节奏的顿挫，体现在旋律的节奏上，是每句两“顿”，可稍作延长处理；第二首“牛毛多”则更为奔放不羁，其中采用加衬、加垛的手法，更显得情绪活跃，出色地表现出劳动人民开朗、乐观的性格。像中间两句，本来可以只是“吓走十个老歌手，填满十个山窝窝”的，在这里却是刻划入微，不厌其烦地花费笔墨，处理为“吓走一个、两个……九个，十个老歌手，填满十个、九个……两个，一个山窝窝”，妙人妙语，如闻其声，而这首民歌的情趣，也正在这里。

山歌所表达的内容，是相当自由，相当丰富的。传统的山歌，反映爱情方面的题材广泛，手法多样，历史悠久，人们很喜欢传唱。其他各种生活内容，用山歌形式来表达，也都很为出色。山歌，是一种表现力强，适应性强，善于变化的机动灵活的民歌品种，是一种朴素的民歌。

小调

小调，或称作小曲，主要是一种风俗性民歌。与号子、山歌相比较，小调已完全脱离开劳动的制约，而趋

向于独立和完整的艺术境界。可以说，小调是精雕细琢的，群众性更广，表现内容更宽的优美生动的民歌品种。

说它群众性更广，这是因为，号子多局限在某种特定环境中的劳动场合，平时不会有人张口唱它；山歌的词、曲都很精采，但往往是乡音土语，或高音花腔，难学难唱，欣赏时可以津津有味，有些作为普及，则大有困难；至于小调的易于流行，主要在于音乐通俗规整，亲切流畅，一般音域不宽，较能适应男女老幼等不同年龄、性别及不同声区特征的更多的群众演唱。另外，在表现内容方面，进而涉足于生活的各个角落，像过去不大被社会重视的，受封建礼教压榨和摧残的妇女和儿童们，也都有自己的小调。前者如反映婚姻生活的伴嫁歌、哭嫁歌，思念情人的《绣荷包》等，都较为深刻、细腻地描绘了主人公的内心世界。《绣荷包》也像《茉莉花》一样，在全国不少省区流行，而且各有特色，不但歌词的写法不同，音乐的调式、旋律风格等也迥然相异，例如山西的脉脉情深，云南的委婉动人，江苏的秀丽多姿……

节日活动，在民间是非同一般的，乡村集镇，过去没有什么电影、电视，文化生活十分贫乏，除了偶尔有戏班子演出几天，便又恢复到沉寂状态了。有一首民歌，描写的是姐妹们听到八路军秧歌队过来的消息之后，心急火燎，慌里慌张要去观看的情景，绘形绘声，对于民间风俗性活动，以及民歌在人民生活中的地位，都胜过若干文字的描述。

小调有着较明显的文娱性质，因此在演唱时也相当讲究，如加一些民族乐器伴奏，甚至配合一点简单的动作，都是很常见的。这样，有的地方小调，便向化装表

演的戏曲方面发展了，像安徽黄梅戏，江西采茶戏，云南花灯戏，湖南花鼓戏等，其唱腔都是当地的民歌。虽然戏曲的形式早经群众承认，但民歌手们还是把这些当作民歌来演唱。也有一部分小调，随着商业的兴盛，而走向专业化的道路。民间说唱艺人们，即“说书先生”，时常在长篇书目的演唱开始或结束之时，为听众加演各地的民歌小曲，这当然会受到人们的欢迎，因此，也就有了专门演唱民歌小调的曲种。至于民间器乐曲中，不少流行的“曲牌”，实际上是历史上沿留下来的古典民歌。小调源流久远，传播全国，其影响较山歌更广，有的曲目，早已为世界人民所熟悉，像《茉莉花》、《凤阳花鼓》、《康定情歌》（即《跑马溜溜的山上》）等，其中《茉莉花》，早在18世纪末叶即流传到西方，以后，并被意大利作曲家普契尼吸收用到他的歌剧《图兰多特》中去。1979年10月，由联合国教科文组织亚洲文化中心举办的“联合生产亚洲音乐教材第六次专家会议”，有17个亚洲国家参加，由每个国家推荐的歌曲中选出三、四首，在亚洲各国推广，我国入选的歌曲之中，有一首即为民歌《茉莉花》。《茉莉花》也是外国艺术家们来我国演出时经常使用的曲目。

小调保存在农村的，一般较为亲切而富有朝气，虽活跃火炽但并不做作，像《对花》一类欢快风趣的民歌，深入人心，为农民平淡劳碌的生活，增添了不少神奇耀目的色彩。小调流入城市的，由于专业化与半专业化的影响，而带来某种程度的商业化性质，纯粹自娱的民间艺术，也变成了可任挑选的货物出售，必然会多多少少地减却了其本身淳朴本色，而染上某些市民阶层的不良习气，例如演唱上的做作和油腔滑调，以及庸俗低级的

内容出现，都是并不奇怪的。

汉族民歌的艺术魅力

民歌，是民间音乐中的核心部分，它的艺术特征，在其他民间音乐形式中，也往往有所体现。

概括与简练

民歌的概括与简练，是由于作者深刻观察生活，表现生活，而以高度集中的典型手法塑造形像，所取得的优异成果。

概括，是通观全局，高层建瓴，抓住事物的本质性的东西；而简练则要善于取舍，有所侧重，用最少的材料表现最丰富的内容。

在艺术作品中，要达到概括与简练的境界，并不是很容易的。以我国水墨画为例，往往一幅作品，寥寥数笔，远山近水尽在其中，白石老人画虾，静中寓动，生气活现，意境深远而清新。有些民歌的简练笔法，常常使我们联想起那些令人流连忘返的水墨画。

广东民歌《落水天》，是颇为深情的一首小品，文字精巧，音调质朴，勾画出一幅动人的图景。

音乐仅仅在一个五度音域之内（6—3）进行，回环曲折的音调，反复咏唱，实际上全曲只用了“3216”四个音，但由于乐句巧妙呼应，和终止音的变化处理，而令人感到起落有序，余味绵绵，百唱不厌。这首歌是表现旧社会人民生活的一个剪影。其他如四川民歌《太阳

出来喜洋洋》、云南民歌《放马山歌》、福建民歌《新打梭标》等，都具有表情深刻、手法精练的艺术效果。像前面举过的《石榴开花石榴树》一歌，“下句”与“上句”，仅结尾一音之别，其余音乐材料完全相同，这种“换尾”结束法，在民歌中常用，手法之精妙，实在令人惊叹。

简练，绝不同于简单或简单化，草草了事，不负责任。简练却像是加以“提纯”或“浓缩”一样，有取其精髓之意。音乐材料的上下句呼应的简练手法，还有音乐美学上的表现意义，即是重复与变化的有机结合。音乐是时间艺术，要给人以深刻印象，需要反复其词，将重要材料加以适当重复；但是，又需要在一定的情况下作些合乎情理的变化，好像换一种语气，才能叙述得更清楚、更全面。我们的普通民歌的作者们，是很有才华的作曲家呢！

即兴与生动

即兴抒发，随意挥洒，也是其他口头文学的共同特征。民歌的即兴性，自然要包括歌词和音乐两个方面。

有些民歌，平时没有固定的歌词，像一些号子与山歌，歌者大都能够见景生情，随意编词演唱。在进行“对歌”的时候，双方实际上是在集中于知识的广博和文思的迅速的较量，只要求尽快填词，压倒对方，便能得胜，这时歌词是第一位的，也许双方都在使用同一首民歌旋律进行“马拉松赛跑”。

一曲多词，由于内容不同，表情需要，以及对语言四声的处理等情况而使得原来的音乐发生某些变化，是十分自然的。这种“随机应变”的本领是很可贵的。正

因为如此，民歌才能不断衍化产生许多变体，才能有各种不同风格的同名歌曲的“姊妹篇”，像《茉莉花》这首古老的民歌，在全国各地流传之后，培育出多少不同的鲜艳的品种，不是很好吗！从这里可以看出，人民的创造力是多么的了不起！

所以，民歌的填词，只是众所周知的表面现象，而在填词之际同时进行“编曲”，才是新民歌产生的全部情况。要使新词与旧曲自然结合，溶为一体，生硬地拉在一起是不能成功的，要作到形象生动，对民歌手来说，也是在知识修养的基本功考试。

像陕北信天游，一般只是比较简练的上下句，有时将一大串歌词用同一旋律来演唱，情况便可能有许多不同了。我们只举一个例子。

这不过是一曲多词的常见的民歌形式，即一般称作“分节歌”的，而民歌手却把它唱成一首“变奏曲”。语言因素的作用，语气、表情的改变，引起声调高低及旋律上的微秒变化，使得音乐生动多了。

即兴性，是民歌和其他民间音乐的一大优点。它不受乐谱的限制，能够极大地发挥演唱者或演奏者的才能，可根据歌词内容变化和情绪发展的要求，在基本旋律上灵活处理，刻划入微，尽情抒发，尽兴方休。《横山上下游击队》的六段歌词，如果只照前八小节的音乐演唱，后面的几段，有的地方便比较牵强，不大顺口了。在民间器乐曲中，也常有这样的情况，例如一段合奏，大家都依照一份简谱或工尺谱演奏时，每人会习惯地使之根据各自的乐器性能特点加以调整，更加个性化，合奏起来，成为一段比原谱更加细致，更加丰富的音乐。即兴抒发而达到生动的表现效果，随意发挥并不是“随

随便便”地敷衍一通了事，这要体现演唱（奏）者的高超的音乐修养与文化素质的基本功，达到这样的境界，并不是很容易的。

集体智慧的结晶

民歌是流传久远的“无名氏”的创作，也是人民集体智慧的结晶。这种精美的艺术珍品，它的流传的过程，同时也便是不断进行加工和再创造的过程。

口头流传的特定方式，不可避免地会不断产生许多有趣的变体。若干个“母体”与变体共存于世，往往形成某些特性音调聚集的壮观景像，所谓风格与色彩，也就这样不知不觉地产生了。这种口头流传，看来似乎有点“原始”与“落后”，但却充分发挥了人民群众即兴创作的集体才干。注入一点一滴心血，作了一丝一毫改变，都是可贵的创造，也许这点滴创造，是缓慢地、不自觉地、无意识之中进行的。经过成年累月的演变、筛选，在中华文化宝库中，逐渐增添了晶莹耀目的财富。这种默默无闻的劳动与它的影响，是专业音乐工作者也难以与之相匹敌的。

简谈汉族民歌

民歌是民间音乐的重要组成部分，如果说民间音乐是民族音乐的基础，那末民歌，也可以说它是基础的基础了。从这个意义上来评价民歌，是一点也不过份的。

民族音乐之根

民族音乐的长河，源于丰富的民间音乐，这一点是无可置疑的。然而，民族音乐还应当包括现代创作音乐，以及中国古典音乐——古代流传的创作及吸收的外来音乐部分。唐代是我国文化兴盛的时期，《旧唐书·音乐志》说：“自开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲”。所谓里巷之曲，是民间流传的民歌，也许类似今天的“小调”；而胡夷之曲，便是吸收进来的外来音乐。以民间为基础，又不断吸收外来因素，溶合进创作中去，这种有机的结合、促进、衍生，对于永不停止、不断发展的民族音乐，是很有生命力的。

民间音乐是民族音乐之根，民歌便是民间音乐之根。

多种形式并存

在汉族民间音乐中，一般大体上分为五种表现形式。多种形式并存的现实，反映了我国民间音乐的兴盛，也反映了我国民间音乐的特点。它体现出以下两方面的问题：

首先，是我国文化艺术的高度发达，文化传统的丰富多采。因为从世界范围来观察，并不是每个国家都有这样品种齐全，形式多样的民间音乐艺术的。例如有的国家虽有民歌，但是较为简单，而且在若干年前已经全部搜集完毕，成为历史上的遗物，只作为作曲家进行音乐创作的“素材”而出现在他们的作品中。有些国家，甚至没有自己的民歌，有的只是一些随着商业的繁盛而

从世界各地传入的“舶来品”，因为他们自己的历史很短，对于原来早已生活繁衍在那里的当地土著民族文化中的民间音乐，他们又不大予以承认。有些国家民歌丰富，但没有那样多采的其他形式。

其次，由于长期封建社会的影响，专业音乐与民间音乐在我国几乎一直是并行存在的。专业音乐总的来说是由一批有文化素养的音乐家掌握着，他们有优厚的条件和高度的成就，像“曾侯乙墓”中出土的保存二千四百多年的古代编钟，普通老百姓是不可能随意聆听其美妙的音响的。而民间音乐，作为普遍存在的人民以之自娱的文艺形式，土生土长，在穷乡僻壤也依然顽强地、茁壮地扎根、开花、结果。各种民间音乐形式，是人民大众的创造，是与他们的生活内容密不可分的，实际上便是生活内容的重要一环。如果说人民自己教育自己，其中，不可能没有音乐教育在内。这样朴素的美学观点，在民间，不是靠口头说说，而是无数生动的事实，为我们提供了令人信服的例证。

民间音乐的五种形式，即民歌，歌舞，说唱，戏曲和器乐。如果讲得简单一些，民歌大多采用徒歌的方式，即不加伴奏的清唱，它是一种抒情小品；歌舞是民歌的载歌载舞的表演唱，这时常常陪伴有乐器进来；说唱一般属于曲艺的领域了，它是用民歌来叙述故事，是一种叙事性的民歌，对于语言的运用，对于词曲结合方面，都有专门的训练；戏曲是用民歌表演故事，有情节、有的人物、有化装，我国的戏曲，是一种民间歌舞剧；器乐中比较简单的类型，是用民族乐器演奏民歌。

这五种形式的“家族”，都是很庞大，很兴盛的。像民歌，按风格区分，可有若干个“色彩区”，那真可称得

上是琳琅满目、百花纷呈；说唱和戏曲，经过几个世纪以来的演变与发展，在全国形成了很大的队伍，有几百个曲种，几百个剧种，活跃在人民生活中间，在不少地方，它们比民歌的势力要大得多，许多不识字的村妇老农，他们头脑中的历史人物，传说故事，什么赵云、诸葛亮、梁山伯、祝英台、李逵、宋江等等，都由此得知。这两种形式，在很少数的国家中也有，但从未有过这样大的规模，这样众多的曲目、剧目和演员，这样大的艺术成就和如此深远的影响。

多种形式并存的繁荣景象，在人民掌握政权之后，才有可能永远保存并继续发展下去。专业人员加入民间音乐行列，为抢救可贵的民族音乐遗产，作了不少整理、加工的有益的工作。专业向民间学习，是一项基本的有意义的课题；民间向专业学习，也是十分必要的。专业音乐与民间音乐，在新的历史时代，才有可能走在一起，真正成为一家人。

旧曲新声

民歌是人民生活的镜子与寒暑表，它明察秋毫、知冷知热、亲密无间，是人们最要好的伙伴。

但是，民歌并不只是“消极地”反映一下生活，在更多的情况下，它还比较“积极”和“主动”地参与生活，并热情地“发言”。

例如一首传统河北民歌《十个字》，音乐热烈活跃，歌词罗列了不少古人的轶事，有声有色地唱个不休，其实是在抒发一种愉快的欢乐之情，衬词的使用，起到强烈的表现作用。这类民歌在不少地区都有。

这首民歌，使我们很容易记起一首叫做《解放区的天》的歌曲，它的奔放而激动的感情，表现了成千成万人民的心声，体现了历史前进的脚步，很富有生活气息。一首民歌，被选择好恰当的新词，改编为全新的歌曲，像是赋予了新的生命。填词和编曲，不能理解为旧瓶装新酒，这也是一种创造性的劳动。作者要摸透民歌的气质，和它所蕴藏的潜在表现力，挖掘其内涵的丰富的情感，将激情注入新词，并使词曲融为一体，何尝是什么简单的工作！许多新民歌脱胎于传统民歌，由于歌词的意境而使音乐的面貌焕然一新，从而达到感情上的升华。

将两首作品比较一下，可以发现，后者的音乐材料，是来源于前者，但是作了某些改变。这主要是根据情绪表达的需要，而加以剪裁的。作者将前半段的 16 小节整理为 15 小节，其中开始的第二小节和第四小节，由于情绪的要求而加以简化，使之更为活跃、上口；以下的两句词，处理为一个并列短句，自然过渡到七小节欢快的衬句，一气呵成。值得注意的是，原来民歌的衬句为八小节，这里在节奏上取消了句间一个二拍的长音之后，反而更为连贯、紧凑。总之，这首歌曲，是采取民歌中有表现力的因素，加以提炼，而编写成功的。由于内容的不同和历史条件等关系，《十个字》当然不如《解放区的天》更容易流传，更能够显示民歌的强大的生命力。因为前者只是单纯地依靠民间自然流传的普通民歌；而后者却是代表了一定历史时期的人民群众的呼声，与强大的群众革命运动紧紧地扣在一起，写成为一首群众歌曲，因而取得了一般民歌所难以达到的影响。

少数民族民歌从何而来

中华民族在长期的历史过程中创造的音乐和歌舞艺术，是各族人民共同创造的精神财富。我国各民族在历史上对音乐和歌舞艺术的发展，做出了卓越的贡献。

我国五十多个民族，创造了极其丰富多采的民歌和歌舞，常常被人们誉称为“民歌的海洋”、“歌舞之乡”。从帕米尔高原到南海之滨，从大兴安岭到西南边陲，无论是在高原抑或平川，无论是在山区抑或牧场，都流传着各民族绚丽多姿的民歌和歌舞，并且具有浓郁的地方风格和民族特色。

各民族的民歌和歌舞同人民的生活密切联系，他们的生活中充满歌声和舞影，正如藏族谚语中所说的：“没有歌舞的生活，犹如没有灵魂的生命”。因此，民歌和歌舞所反映的题材广泛，既有叙述宇宙的形成，也有记述人类的起源；既有歌颂本民族的英雄，也有歌唱民间传说故事；既有伴随放牧和狩猎的歌唱，也有对家乡山水的赞颂；既有表现青年男女的爱情诗篇，也有反映民族的风俗习惯……，像一幅漫长的画卷，反映了人民生活的各个方面。

各民族的民歌和歌舞的体裁形式，也是多种多样，表现手法千姿百态。有短小精悍的形式，也有长篇庞大的结构；有低声吟唱的歌曲和轻歌漫舞，也有激情的高歌和欢腾的歌舞，等等，它是各族人民长期艺术实践和审美习惯所形成，是人民喜闻乐见的形式。

各族人民对宇宙形成和人类起源，常常用他们最熟

悉的艺术形式——民歌反映出来。

在远古的时候,人们认为宇宙是由人所创造出来的,于是在民歌里唱出关于宇宙形成的神话。我国西南地区的少数民族,普遍都流传《开天辟地》、《盘古歌》等,都是有关这方面内容的。

苗族人民认为大地与万物,最初起源于水和天地,天是由一名叫梁岱所生,像一个箩,地是由一名叫昂丹所养,像一个磨。

纳西族的《创世纪》里,也有叙述这方面的内容:

“在那荒芜的远古,
天与地混沌不清,
白昼与黑夜不辨,
天和地界限不分。”

唐李冗的《独异记》中记载:“昔宇宙初辟之时,只有女娲兄妹二人,在昆仑山中。而天下未有人民,议以为夫妻。”这个兄妹二个成婚,繁衍人类的传说,在许多民族的民歌中都得到反映,如瑶族的《盘古歌》,它叙述盘古开天辟地以及人类的起源就是这样唱的:

“景定元年四月八,
天下换了个面貌,
水源河口都改变,
洪水淹死天下人,
伏羲女娲两兄妹,
结成夫妻育子女。”

布依族的《洪水朝天》歌中也唱道:

“天下普遍都淹没,
只剩伏羲和女娲,
他们兄妹成了婚,

生下一个小人人。”

彝族流传的《梅葛》(又称《阿细人的光基》),其内容也是叙述开天辟地、人类起源、万物成长、构木为巢、狩猎放牧以及婚礼习俗等。

这一类歌曲,歌词有五字句、七字句等,是多段体的,长达数十行以至一、二百行之多,歌词占有重要的地位。演唱时随兴编唱,但是都围绕着一个主题,并且有顺序地安排。

一般都有一个基本的曲调,旋律也较平稳,音程的跳越较小,音域也在八度之内。演唱时,以基本曲调不断地反复,旋律随着唱词的声韵或句式的需要而有所变化,但是这种变化不太大,也不影响整个乐句的结构。如《开天辟地》上句旋律开始在高音区平稳地进行,第三小节之后旋律作音阶式的下行,下句旋律是上句旋律后半部的重复和变化重复,音乐语言十分简练。但老歌手们演唱多段歌词,每次重复曲调时,都有或多或少的变化,而不是千篇一律地按曲填词。可以说是千变万化,但又不离开基本曲调的轮廓,这正是叙事性歌曲的魅力。

演唱这一类叙事性歌曲,一段是由老歌手自弹自唱,伴奏时只用简单的音,以弱奏随腔伴奏,让主调突出,歌词清楚,只是在过门之处用强奏,以烘托情绪。

放牧和狩猎中产生的民歌

少数民族多聚居在边疆,有的生活在辽阔的草原,有的生活在崇山峻岭。他们所从事的劳动,有的以牧业为主,有的以农业为主,有的农牧并重。

“敕勒川，阴山下；
天似穹庐，笼罩四野，
天苍苍，海茫茫，
风吹草低见牛羊。”

这是一千多年前鲜卑族的一首民歌，它反映了西北草原的风光，可以说是见诸于记载的最早的一首牧歌，可惜只有歌词而无曲谱。

聚居在祖国西北和西南地区的蒙古、哈萨克、柯尔克孜、藏等民族，他们主要从事牧业生产（也有兼营农业的），都有大量的牧歌，不仅有词，而且有曲，至今流传在牧民的口头中，其中有些脍炙人口的牧歌，受到各族人民的喜爱和传唱。例如蒙古族的《牧歌》，便是其中著名的一首。这首流行内蒙东部昭乌达盟的民歌，歌词富有诗意，同《敕勒歌》十分相似。曲调由上下两句构成，上句在高音区围绕着 5 音上下回旋飘逸，结音落在属音上，下句转入以 1 音为中心的围绕进行，低回婉转，结音落在主音上。是六声宫调式。旋律悠扬舒展。像一幅草原风光的音画，展现在人们的眼前。

藏族分布在西藏、甘肃、青海、四川和云南等地，从事农牧业的生产，在他们的民歌中也反映了牧放的生活。例如流传 30 于西藏那曲的牧歌，它同蒙古族牧歌在音乐的结构和风格上都有共同之处，曲调也是由上下两句构成，但藏族的牧歌多是五声羽调式的，音调深沉而开阔。

有的民族的牧歌，从其内容来看，不都是直接反映放牧的生活，而是一方面有放牧的内容，另一方面又反映了青年牧民的爱情生活。例如哈萨克族的牧歌《巴彦阿吾勒》。

哈萨克民歌的歌词句式，有它自己的特点，多数是十一个音节为一行，每行音节的组合是三、四、四或四、三、四式。歌词中常常夹以特有的衬字衬句。音程跳越较大，曲调悠扬开阔，有浓厚的草原生活气息。演唱时一般都自弹冬不拉伴奏。

《巴彦阿吾勒》的歌词句式是最典型的一首，最后还加了一段完全是衬词的“副歌”。旋律一开始从低音区发展到高音区，又从高音区突然降下来，形成起伏明显的旋律线。

一般来说，牧歌的曲调高亢悠扬，音程跳动较大，节奏较为自由。演唱时歌声嘹亮奔放，开阔而热情。无论山区或草原的牧歌，都有这些共同的特点。

我国少数民族善于狩猎，尤其是生活在牧区和山区的民族。狩猎时跨上骏马，背上猎枪或架上猎鹰，唱着猎歌，飞驰在草原或森林中追捕猎物，表现了猎手们英勇标悍的性格。

狩猎离不开马，在猎歌中常常用最美的词句来赞美它。黄羊、野兔是狩猎的对像，猎歌里常常描写猎人们追捕这些猎物的情景。如蒙古族的《打猎歌》是上下两句的曲调，五声羽调式，采用特有的 $1/4$ 节拍，表现了骏马奔驰的节奏以及猎人追赶黄羊的情景。

居住在新疆北部的锡伯族，从事农牧业为生，他们的《猎人之歌》表现了猎人们出发打猎、追捕野兔、胜利回村的过程。这首猎歌歌词通俗，音乐活泼，上下两句曲调之后加上一段“副歌”，既有新的音调，又变化重复原有的素材。“副歌”段表现了猎人们在猎场上的喜悦心情的欢呼，音乐形像十分生动。

西藏东南部林区流传的猎歌，藏语叫“达鲁”，直译

为“箭歌”，如在西藏林芝流传的一首《箭歌》，内容描写猎手用的弓箭采用什么竹子做箭杆，什么羽毛做箭尾，什么丝线做弓弦，弓箭的飞声如何好听等，是间接表现狩猎生活。曲调由上下两句组成，五声羽调式，音乐刚健有力。这首《箭歌》曾被改编为歌颂人民领袖的内容，曲名为《北京的金山上》，并广为流传。

一般来说，狩猎在紧张的追捕时，很少唱猎歌的，多数在出发或在归途中唱。有的猎歌是在平时唱的，其内容多是对狩猎生活的回忆和赞颂，以表达猎人们喜悦的心情。哈萨克族的《猎人的心愿》等，就是属于这一类的猎歌。歌唱描写了骏马、猎犬和猎鹰追捕狐狸的情景，到了傍晚猎人满载而归，来到姑娘的身边。

狩猎歌虽然不像牧歌那样抒情悠扬，但一般都是豪放粗犷。音乐的结构

比较严谨，旋律以级进较多，节奏鲜明，常常以 xxx，xxx。xxxx

等节奏表现骏马的奔驰，速度较快，表现了紧张的狩猎生活。有时在歌曲中还夹以吆喝之声，表现了猎人的呼喊。

劳动歌声和英雄赞歌

劳动歌曲是同人们的劳动生产紧密联系的，不同的生产劳动，产生不同的劳动歌曲。有的直接伴随劳动，起着协调劳动节奏，鼓舞劳动热情的作用；有的是对人们所从事劳动的歌颂，抒发劳动后的欢快心情。

每一种劳动歌曲的产生，都是同特定的生产劳动密切联系，因而有不同的音乐形像和曲式结构，居住在深

山密林的少数民族，产生了伐木、抬木等劳动歌曲，如苗族的《抬木歌》，高山族的《砍树歌》等。

演唱时由一个领唱，众人合唱；集体劳动时，动作的一先一后，以及演唱的一领众和，便产生两个声部的劳动歌曲。高山族多声部民歌不少，并有自己的特点。

居住在西南地区，以农业为主的许多少数民族，每当舂米时，数名妇女在一起，手拿木杵围着石臼，此起彼落地舂米时，同时唱着歌，既统一动作，又鼓舞情绪。景颇族、黎族、高山族等许多民族，都有不同的舂米歌，有的叫杵歌。如云南景颇族的《舂米歌》。

舂米时唱的歌，一般都作多次的反复，直至舂好为止。歌声和杵声交织，表现了人们劳动时的有规律的节奏和愉快的情绪。

西北地区以牧业为主的少数民族，他们除了狩猎时唱猎歌和放牧时唱牧歌之外，在擀毡子时，为了计算打擀的次数，也边擀边唱，如裕固族的《擀毡歌》，边唱边擀，每小节擀一下，直至擀一千次为止。

朝鲜族的《鼓风谣》是一首颇有特点的劳动歌曲，它以两小节的曲调为一短句，一起一落，描写劳动紧张的气氛。整首歌曲朴实而有力，情绪欢快。

少数民族的劳动歌曲的旋律，一般都具有歌唱性，而不是单纯配合劳动的呼号；节奏鲜明，同劳动的动作紧密相连。因此，它具有歌唱性和动作性，以优美的旋律和铿锵的节奏，起到协调劳动鼓舞情绪的作用。有的劳动歌曲，把劳动的动作加以提炼加工，成为歌舞形式，如高山族的《杵乐》，是一种有歌、有舞和有乐器（杵声）伴奏三者结合。

劳动歌曲的曲式方整，节奏紧凑，速度适中，根据

劳动的内容，采取独唱、齐唱或一领众和的方式。

各个民族的人民，在漫长的封建社会里，受到统治阶级的压迫，他们在斗争中出现许多可歌可泣的事迹，涌现无数英雄人物，并且被人民编成诗歌，编成歌曲，在人民口头中传唱。

蒙古族流传的《嘎达梅林》，是一首对民族英雄的颂歌。嘎达梅林生活于清末民初，嘎达是人名，梅林是一个小官名。他为了反抗封建王公——达尔汉王爷和军阀的压迫，曾经联合其他领袖起来反抗，但被革职监禁。嘎达梅林的妻子牡丹组织群众把他营救出来，再次向统治阶级进行斗争。后来在辽河畔战斗中为敌人所包围，不幸壮烈牺牲，蒙古人民后来把他的事迹编成歌，表示对英雄的悼念。

这是一首由上下句构成的短调子，下句是上句的变化重复，五声羽调式。歌曲以豪迈庄重的音调和从容有力的节奏，抒发了人民对英雄的歌颂和怀念。

维吾尔族人民在清朝统治时期，曾经对统治者进行过无数次激烈的斗争。《沙迪尔》就是一首对英雄沙迪尔的赞歌。

沙迪尔是 1788 年生于新疆伊犁的一个贫农。他不但是 一名出色的歌手，而且是一名勇敢的战士。他年轻时曾领导当地农民起义，投身到反抗清朝统治的斗争中，一生被捕十多次，由于他的勇敢机智和得到群众的帮助，每次都越狱逃生。只是由于后来起义军的领导权和胜利的果实，被封建地主阶级篡夺，最后沙迪尔被捕，英勇牺牲。反映了这一事件，由沙迪尔自编和群众编唱的诗篇，有 50 多首之多，至今仍在群众中流传。

这是一首四句头的民歌，句子长短不一，最后两句

（即第五、六句）是重复句。曲调是七声羽调式，常常把“4”音作升高半音或不到半音的升高，构成悲愤的音调，表现了沙迪尔对统治阶级的愤慨情绪。

在清朝的残酷统治下，也激起了苗族人民的反抗怒潮。张秀眉是贵州台江县的一个苗族贫农，太平天国革命时，他眼见苗胞在清朝统治下受尽饥寒，遂与李鸿基、杨大六等人率领苗胞起义，所到之处，废除苛捐杂税。苗族人民在这期间，曾一度过着安居乐业的生活。

太平天国革命失败，清政府获得喘息之机，调兵镇压苗民起义。由于敌我兵力悬殊，张秀眉弹尽粮绝，不幸于 1872 年（即同治十一年）被俘光荣牺牲。坚持 18 年的“咸同起义”，终于失败。

苗族人民没有忘记这段英勇的斗争历史，他们编成歌曲，每逢节日或农闲，男女老幼围着老歌师身旁，安静地倾听他歌颂张秀眉英勇斗争的事迹，歌名就叫《张秀眉》。

歌曲分三个部分叙述：最初描写苗族起义前因为天灾人祸，无以为生；中间叙述起义斗争的过程，最后叙述张秀眉不幸被俘牺牲。歌词数十段之多，一般以上下句的曲调反复演唱，属于叙事性的民歌。

在新疆柯尔克孜族中，有一部约产生于八百多年前的宏伟的史诗——《玛纳斯》。当今柯尔克孜族的著名老歌手朱素甫·玛玛依能演唱八部之多。内容主要叙述第一代英雄玛纳斯联合各个部落反抗异族卡勒马和克塔依的统治，以及他的后代继承他的事业，振兴本民族的光辉事迹。是一部歌颂柯尔克孜族历代英雄的史诗，它通过动人的情节和优美的语言，歌唱几代英雄的业迹。

这部史诗共有八万多行，是一部长篇巨著，专门演

唱它的歌手叫“玛纳斯奇”，他们一边弹着三根弦的考姆孜，一边演唱。曲调较平稳，常采用混合的节拍，是一种叙事性的歌曲。

歌颂民族英雄的歌曲，歌词一般都是多行叙事体，有十来行的，有数十行的，也有长达万行的。而曲调较少，有的只有两三种曲调，个别的也有十多种曲调（如《玛纳斯》），旋律比较平稳。不过，由于它的内容丰富，唱本民族的英雄，情节生动。词句又讲究韵律，再加上歌手们高超的演唱技巧。所以，群众很喜欢这一类叙事性的民歌。

民间传说的叙事歌

各个民族都流传一些民间传说故事，它有动人的故事情节，表达了劳动人民对封建势力的反抗，对幸福生活的向往，刻划善良、诚实、聪明、勤劳的我国各族劳动人民的形像，不仅内容深刻，而且有感人的艺术魅力。

许多民间传说被编成故事讲述的同时，还被编成歌曲，不但流传于本民族，甚至流传全国各地。

壮族民间传说中的刘三姐，是一位著名的歌仙，她机智多才，用民歌与地主阶级斗争，成为壮族以及聚居广西境内的汉、瑶、苗、侬佬、毛难等民族人民心中的英雄人物。

故事传说中的刘三姐，是一个聪明善歌，勤劳美丽的姑娘，具有倔强的性格。她是壮族人民塑造出来的光辉形像。壮族人民中流传许多关于刘三姐的民歌，如《柳州有个鱼峰山》就是其中一首。

流传于云南彝族撒尼人中的《阿诗玛》，是一个著名的民间传说故事。阿诗玛是撒尼农家女儿。长大后，媒人来说媒，要她嫁给封建恶霸热布巴拉家的阿支，她坚决反对。热布巴拉派人来抢亲，阿诗玛的哥哥阿黑跨上骏马追赶，勇敢机智地把妹妹救了出来，但不幸在半路被敌人放出的洪水冲走。阿诗玛和阿黑的英勇表现，深深地印在撒尼人的心坎中，他们常对着山谷呼唤阿诗玛的名字，山谷也传来了回声。阿黑和阿诗玛成了撒尼青年的好榜样，激励他们向旧势力斗争。。

《阿诗玛》这首民歌特点鲜明，它的曲调是由 1、3、5 三音为骨干，偶尔出现 $b7$ 和 2 音，旋律的跳动较大，并运用

较多的装饰音和 $\frac{2}{1}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 的混合节拍。歌词中挟以特有的衬词“哎洛哎”，

“塞洛塞”等，具有彝族民歌浓郁的风格。

《珠郎娘美》是流传贵州侗族的民间故事。据说清代古州（今贵州榕江一带）三保（今车江乡）侗族姑娘秦娘美与邻寨青年珠郎相爱。但过去侗族有“姑表亲”的旧习，娘美的舅父家定期前来迎娶。娘美反对这种不合理的婚事，她与珠郎于“行歌坐月”（侗族唱歌活动）之夜，逃往别的寨子，迫于生活，他们俩在贯洞寨财主吴银宜家当帮工。财主垂涎娘美，打发珠郎出门，乘机调戏娘美，遭到娘美的反抗。财主怀恨在心，诬陷珠郎，并加以杀害。娘美知道此事，伤心之极，她千方百计找到了珠郎的尸骨，并设计诱财主深夜随她上山，在村民的帮助下，把财主杀了，报了夫仇。

侗族歌手把这个故事编成歌曲，歌颂珠郎和娘美的英勇事迹。

《珠郎和娘美》这首民歌可分为四个部分：1.歌头，唱衬词，作为开唱之用；2.基本曲调，叙述故事的主要部分；3.采用基本曲调叙述珠郎被害之后的情节；4.尾腔。歌词数十段，均采用基本曲调反复演唱，词和曲结合时，变化其部分的旋律。歌手演唱时，一般都自弹侗族琵琶伴奏，唱完一段歌词

之后，以琵琶演奏小过门，作为间歇。曲调是五声羽调式，采用 $\frac{5}{4}$ 的节拍，

旋律平稳流畅，属于叙事性的民歌。

《艾里甫与赛乃姆》是在维吾尔族人民中家喻户晓的民间故事。据说维吾尔古代一个汗国国王阿巴斯之女赛乃姆，同宰相艾山之子艾里甫，自小由宫廷教师加拉里丁教导，两人青梅竹马，友好相处，结下了纯真的爱情。国王和宰相曾经有约，待他们长大之后成亲。但不幸宰相病故，艾里甫一家沦为平民，国王企图撕毁婚约。继任宰相夏瓦孜与其子夏特尔合谋霸占赛乃姆，伺机夺取王位。国王阿巴斯轻听谗言，把宫廷教师加拉里丁治罪入狱，将艾里甫流放他乡。赛乃姆闻讯，悲痛欲绝，卧病不起。数年之后，艾里甫历尽艰险，返回家乡，在宫内育花人的帮助下，终于和赛乃姆团聚。

这个故事，最初以长篇叙事诗歌在民间流传，后来歌手用了《木卡姆》中“达斯坦”的曲调来演唱，优美的诗歌和抒情的曲调结合，从此流传开来。

“达斯坦”的曲调常用 $\frac{7}{8}$ 节拍，开始的旋律比较平稳，但后来发展到了

高潮，很好地表现了艾里甫与赛乃姆两人分别时的激动心情。

由民间传说故事编成的歌曲，歌词有长有短。数段

歌词的一般采用分节歌形式，即以一个基本曲调反复唱多段歌词，曲调的歌唱性强。演唱时有的无伴奏，有的用简单的乐器伴奏，如《刘三姐》、《阿诗玛》等。数十段的长篇歌词，采用若干首歌曲联结起来，曲调带有朗诵性和叙事性，一般多由歌者自弹自唱，如《珠郎和娘美》。

传播爱情的诗篇

少数民族的民歌中，反映爱情生活内容的，占相当的比重，这与汉族的民歌情况是相同的。各族青年男女通过民歌，表达了他们对爱情生活的追求和向往，也表达了他们对旧社会封建制度下包办婚姻的不满。因而这一类民歌，词句质朴、感情真挚、音乐优美，其中优秀之作，今天听起来仍然感到亲切和真实，有深刻的艺术感染力。

我国有的少数民族，每年都有定期集会歌唱的活动，如西北地区回族的“花儿会”，西南地区壮族的“歌圩”等，他们所唱的歌曲，爱情的内容占多数。此外，还有许多民族在农闲之时，男女青年以唱歌来作为谈爱，如苗族的“游方”、布依族的“浪哨”、瑶族的“闹门墙”等，歌曲的内容多为爱情的诗篇。

“花儿会”主要是唱“花儿”。“花儿”是流传于甘肃、青海、宁夏的回、汉、藏、土、撒拉、保安、东乡等族一种风格独特的民歌。“花儿”又叫“少年”，原是对歌时男方亲昵地称女方为“花儿”，女方称男方为“少年”，后来“花儿”就成为流行这些地区民歌的名称。每

年农历六月初，在甘肃莲花山举行的“花儿会”规模最大，届时附近各族的歌手和游客纷纷前往，人数多达数万之众，活动连续五、六天。在通往莲花山沿途热情好客的群众，用马莲草和柳条拧成绳索，拦截参加“花儿会”的歌手，举行赛歌。然后沿着崎岖的山路登莲花山，边走边唱。到了莲花山顶峰，他们露宿山上，彻夜歌声不断，至兴尽而散。

“花儿”因流传地区歌词句式和演唱风格的不同，一般把它分为三种类型：

(1) 河湟花儿。歌词句式有四句为一段的，也有五、六句为一段的。曲调叫作“令”，不同的“令”有不同的曲调。用真声唱叫“苍音”，用假声唱叫“尖声”；女的用真声唱，男的真假声并用。这一类“花儿”又可分为“短调子”和“长调子”。前者结构规整，节奏紧凑，旋律平稳，多用真声唱，如《白牡丹令》、《哈唧唧令》等；后者旋律起伏较大，常延长高音，速度缓慢，声音高亢，如流传较广的青海花儿《三起三落令》（又名《上去高山望平川》。）

(2) 洮岷花儿。歌词句式有三句一段和四句或六句一段的；四句以内的叫“单套”，四句以上的称“双套”。语言质朴，刻划细腻。演唱时一领众和，如《莲花山令》、《铡刀令》等。

(3) 陇中花儿。歌词句式为四句一段，曲调分“慢调”，“快调”和“快慢调”三种。曲调优美，感情深沉。

“歌圩”是壮族地区规模较大的唱歌活动，多在农闲季节举行，每次连续两三天。“歌圩”之日，人们成群结队从四面八方汇集。青年男女一到圩场便物色唱歌对象，三、五人为一组对唱。所唱的歌内容广泛，有盘问、

猜谜、故事等，以对唱情歌为主，其内容有查问、赞美、初交、深交、前后对唱恋爱生活的整个历程。如果双方认为有必要，相约到村里继续对唱，地点一般在女方家，姑娘在屋内，小伙在屋外，隔着篱笆或门窗，唱到天亮。如果双方同意，交换礼物，海誓山盟。如果一方中途离去，表示作罢。

壮族民歌按其歌词形式来看，分为“欢”、“诗”、“加”等。在字数上有五言、七言、五七言嵌句和长短句等；在句数上有四句、八句、十二句等，讲究韵律。在曲调上种类繁多，有的以流行地命名，如《靖西调》、《德保山歌》等；有的以歌词的格式命名，如《四句欢》、《七字欢》等；有的以歌词中的衬字命名，如《拉了拉》、《了罗》等；有的以歌词的句式和衬字命名，如《五言罗嗨》、《七言罗嗨》等。

《林中来了白裙子》这首流行于德保的壮族民歌，属于“诗”一类的两声部民歌。演唱时通常是由一人唱高声部，其余几个人唱低声部。音乐的结构是四句子，四声羽调式音域不宽，但旋律甚为流畅，常常出现大小二度，完全四度和五度等和音，其中的大二度和音很有特点。这类歌曲不仅在“歌圩”中唱，平时也唱。

我国多声部民歌十分丰富，壮、侗、瑶、苗、畲、毛难、仫佬、高山等民族都有，而且蕴藏较多。这些多声部民族的形成，同这些民族集体的劳动生产、成群结队的对歌，以及人们的审美习惯有密切关系。瑶族流传一首歌谣：

“一人唱歌不好听，
唱歌还要两个人；
灯盏还要双灯草，

一根灯草火不明。”

这首歌谣说明了他们对多声民歌的审美观点。

这些多声部民歌，既有基本同一旋律而派生发展的支声合唱，也有模仿复调与和声的合唱。各民族的多声部民歌，各有不同的规律和特点，它是民歌中一朵鲜艳夺目的花朵。

“游方”是贵州苗族青年男女用唱歌来表现爱情的一种活动。每当农闲的夜晚，青年小伙结伴（一般是两人）到邻寨邀请姑娘出来对歌。他们先在寨子外头高声唱起《飞歌》。这一首曲调基本由 1, 3, 5 三音列组成，音程跳动较大，忽高忽低，最后一声呼喊，好让姑娘们听到自己的歌声，走出寨外对歌。这首简洁而有特点的曲调，被人们改编成各种题材。

“游方”时所唱的歌曲，从内容上有一套较完整的程序，大致是初相会时互相以歌询问、互相了解、单身的苦闷；然后再唱一些赞美对方，表示倾慕之情的内容。最后唱歌告别，相约下次对歌。经过若干次的对歌建立感情，互送礼物，互许心愿。对唱时所唱的曲调，比较抒情，轻声低唱，感情细腻，不像《飞歌》那样高亢。

“花儿会”、“歌圩”和“游方”等，是一种集体对歌的活动，以表达青年男女的爱慕之情。但是在民间流传大量的爱情歌曲，大多数是以自编自唱、自我抒情的方式出现的。即使用对唱的形式，也仅限于男女两人。同样是以爱情为内容的民歌，各个民族又有其不同的表现手法和不同的风格特点。例如蒙古族的爱情民歌，即用短调来唱，也有用长调来唱的。

蒙古族的所谓短调，是指流行于半农半牧区，曲式严紧方整，节奏鲜明，旋律流畅的民歌，如《嘎达梅林》。

所谓长调，是指流行于牧区，曲式长短不一，节奏自由，旋律悠长，音程跳动幅度较大的民歌，《辽阔的草原》就是属于这一类。

这首民歌，歌词运用比兴，先是描写草原虽然辽阔平坦，但也可能有泥滩沼泽；然后诉说内心的表情，不知姑娘的心愿。曲调上下两句，是五声羽调式，每个乐句的开始旋律都从逐渐向上发展，然后又逐渐下行，起伏跌宕和悠扬婉转的旋律，自由舒展的节奏，表达了青年对姑娘的深情。

维吾尔族反映爱情的歌曲是大量的，由于地理环境和语言等因素，形成不同的风格。大体上可分为：

(1) 南疆以喀什为中心的民歌，曲调委婉，更多的保留传统古朴的风格。如《茉莉古勒》等。

(2) 东疆以哈密、吐鲁番一带为中心，由于与毗邻的汉族来往密切，民歌的结构较完整，较多的五声音阶，因而具有维、汉两族的风格。如《阿拉木汗》等。

(3) 北疆以伊犁为中心。民歌的结构多长短句，旋律清新，节奏鲜明。如《加乃》、《情人，你的痛苦》等。

哈萨克族的《玛依拉》是最为人们所熟识的一首歌曲。据说玛依拉是一位姑娘名，她长得美丽活泼，又善于歌唱，年青的牧民对她非常羡慕，常来到她的毡房外，倾听她美妙的歌喉。这首歌的结构是四句头，第一、二、三句的旋律基本相同（只第三句末有小小的变化），第四句是新的素材，加上衬字、衬句，发展成为一个长句子。曲调轻盈明快，表现了玛依拉天真活泼的性格。

朝鲜族的民歌旋律优美，节奏富有舞蹈性，常常采用 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{5}{8}$ 等节拍。

《道拉基》是一首反映不幸的爱情生活的民歌。它

的内容是表现了一位朝鲜姑娘因情人不幸死去，她借口上山挖桔梗（一种野菜，朝鲜语叫“道拉基”），去情人的坟上献花。

这首民歌的结构是较为特殊的，它的歌词六句为一段，在前四句和后两句之间挟以衬词。曲调的前四句其实是由上下两句组成，第五句是唱衬词，第六第七句的曲调又是上下句的变化重复。它的句式是：ABABCA¹B，这样便由简单的上下句发展为较长的曲调，手法既高明又简炼。

云南白族青年男女用以表达爱情时所唱的山歌，白族人民叫“白几库”，意为“自由”，但人们都称它为《白族调》，主要流行在大理、洱海、剑川一带，各有不同的曲调，其中以大理的《白族调》较有代表性。

《白族调》（大理）分男腔和女腔，用于男女对唱。如独唱则各唱各的曲调。歌词句式独特，名为“山花体”，即一段完整的歌词共有七句，分为上下两阕，上阕三句，句式“七七五”（即前两句为七字句，后一句为五字句），下阕为“七七七五”（即前三句为七字句，后一句为五字句）。女腔的曲调是五声宫调式，男腔的曲调是五声徵调式。对唱时形成转调的关系。

演唱时，女腔的第二句结尾处常出现同音的颤抖“6¹6—1”，第四句结尾

处常用固定的衬句是“哎呀哈嘿嘿”，而男腔的第四句结尾处则用固定的衬句是“嗨哟。”

少数民族民歌中的爱情诗篇最为丰富，也最为动人。它的歌词的格式多种多样，有五字句、七字句、十一字句，也有长短句（如白族的“山花体”）等。广泛运用比兴和夸张的手法，语言朴素洗练，表达感情真挚，形象鲜明。它的音乐结构形式琳琅满目，有结构短小的上下

句，也有结构较长的四句、六句以及长短不一的乐句；有单声部的，也有多声部的（如壮、侗、高山族等的民歌）；有山歌风格的（如“花儿”等），也有小调风格的（如新疆伊犁的维吾尔民歌等）；有的对唱的爱情歌曲，由于男女声的差异，运用同主音转调，各唱不同的调式（如“白族调”）。音乐的旋律优美抒情和歌唱性是这一类民歌的共同特点。

许多优秀的爱情民歌，都是由于它歌词有一定的思想性和艺术性，它的音乐优美动听，因而至今仍有它的生命力。

婚礼歌、宴席歌和儿歌

各个民族都有他们的风俗习惯，其中以婚礼习俗最为突出，它同音乐的关系最为密切。

在婚礼习俗中所唱歌曲名称不一，有的叫《哭嫁歌》，有的叫《迎亲歌》，有的叫《婚礼歌》。一般多采用最后的名称。

婚礼歌的内容，大致有反映姑娘对父母养育之恩，姑娘离别父母之苦，姑娘对包办婚姻的控诉，以及对媒人贪财的揭露等等。歌曲形式多种多样，有独唱的，有对唱的，也有成套的歌曲。

许多民族的婚礼歌，反映了婚礼习俗的全过程，如蒙古族的婚礼歌，有妈妈劝女儿出嫁的《劝嫁歌》，有男方前来接新娘的《迎亲歌》，有女家唱的《宴歌》和《献茶歌》，有送女儿出门的《送亲歌》和最后在男家唱的《婚仪歌》等等。《婚宴歌》是家长对出嫁女儿的叮咛，反映

过去蒙古族宗法社会人们对妇女婚姻的态度。《婚宴歌》的歌词多段，曲调是规整对称的上下两句。在上句和下句的后半部，分别出现“赛拉喂冬赛”的固定衬句。采用五声羽调式。属于短调民歌。

鄂伦春族也有一套完整的婚礼歌，有《出嫁歌》、《逃婚歌》、《嫁女歌》、《喜酒歌》等。其中的《逃婚歌》唱出了旧社会鄂伦春妇女被迫出嫁的痛苦，也道出了妇女对婚姻自主的想往。

哈萨克族的婚礼歌，是由几首不同内容和不同曲调所组成，有《哭嫁歌》、《怨嫁》、《劝嫁歌》、《送嫁歌》和《挑面纱歌》等，同样反映了婚礼习俗的全过程。其中最为人们爱唱的是《送嫁歌》，是乡亲们对出嫁姑娘的安慰。曲调是规整的四句头，具有特点的音阶：123456^b7。节奏轻快活泼，表现了们在婚礼习俗中的喜悦心情。

有些民族的婚礼习俗中，还由一些年老的歌手，唱一些成亲的来源或祝福一类的歌，有时边歌边舞，使婚礼增添热闹的气氛。

逢年过节、庆祝丰收、盖新房子、婚礼嫁娶以至于亲友团聚等活动，一般都喜欢喝上两杯，兴之所至，还举杯高歌。在这些场合里所唱的歌，少数民族称它为《酒歌》、《酒曲》或（宴席曲）等。

西南地区的许多少数民族，都流传酒歌，各有不同的曲调和不同的特点。如侗族的《酒歌》是宴席散，客人辞别，主人留客时唱的。曲调结构是规整的四句头，五声羽调式。

西北地区裕固族的《酒歌》是亲友欢叙一堂，主人为客人敬酒时唱的。曲调是上下两句的结构，五声商调式，旋律高亢悠扬，具有山歌的特点。

酒歌所唱的歌词，随编随唱，见甚唱甚，其中有一些是颂赞之词，表达歌者的祝愿。如回族的一首《宴席曲》，其内容是祝愿父母松柏长青，姑娘有如绿叶扶持的牡丹。曲调由两个长句子组成，五声商调式，旋律具有“花儿”的特点。

在民族杂居的地方，有一些音乐品种成为各民族的共同精神财富，如西北地区的“花儿”，是聚居那里的回、汉、藏、土、撒拉、东乡、保安、裕固等民族都流传的，如青海东部的《酒令》，是回、汉等民族都唱的，它描写了一个有几分酒意的老汉，歌词饶有风趣，曲调由两上长句构成，五声羽调式，兼有回族的“花儿”和汉族“小调”的特点。

少数民族的婚礼歌和酒歌，像一幅风俗的画卷，反映了各民族的习俗，它有浓厚的生活气息。

婚礼歌所反映的内容，大多数是在旧社会里妇女生活的一个侧面，有一定的思想性。由于婚礼习俗仪式较多，内容也较丰富，固而形成一套较为完整的婚礼歌，一般都由几首曲调不同，调式各异的歌曲组合而成，用以表现不同的内容。汉族也有类似的婚礼歌。这一类歌曲，除了由老歌手唱成亲的来源这种歌曲，它的歌词多段，旋律略带朗诵之外，其余大多数的婚礼歌，都是歌词数段，旋律如歌。

酒歌多用了节日喜庆的场面，歌词多即兴编唱，内容风趣生动。歌曲的旋律较跳跃，节奏也轻快，表现了人们在喜庆日子里的愉快心情。

哈萨克民歌里这样唱：“当人诞生之时，歌声接他来到人间；当他与世长辞之日，歌声送他回西天”。意思是说，人的一生离不开音乐。

各个民族有关儿童的歌曲，大概可分为两类：一是母亲为孩子而唱的摇儿歌，一是孩子自己唱的儿歌。

每当婴儿呱呱坠地之后，歌声伴着他成长。母亲为了使怀抱中或摇篮里的孩子安睡，常常低声哼着歌儿。壮族的《摇篮歌》就是其中一首。开始几小节是母亲轻声的带鼻音的歌声“喂……”中间部分用简明显浅的歌词，以平稳的旋律反复陈述，最后又回到“喂……”的歌声，直到孩子进入梦乡。

云南哈尼族的《催眠歌》，同壮族的《摇篮歌》都有它们共同的特点，即歌词简朴，音乐抒情。旋律比较平稳，略有起伏，像摇篮般一摇一荡。曲调是六声徵调式。开始的第二个节和最后的一小节，出现了降半音的 $\flat_3$ ，使旋律更为抒情委婉。

孩子长大之后，略懂世事了，妈妈们常常编唱一些适合孩子们的儿歌，或以对歌，或以盘歌等方式，唱给孩子们听，使他们增长知识启发思考。为人们所熟识的《猜调》就是这一类民歌中最著名的一首。

出于儿童之口所唱的儿歌，一般来说歌词明白易懂，富于想像，他们常常借天上的星星、月亮，地下的小鹿、小羊等，用以表达纯真的心灵。如布依族的《我比公鸡唱得响》。

这首儿歌的曲调上下句的山歌体，旋律是四音列 $561\dot{2}$ ，以5为主音。

这首儿歌的曲调上下句的山歌体，旋律是四音列 5612 ，以5为主音。内容表现了孩子早睡早起，与公鸡比唱的美好心灵。

有些儿歌，采用一问一答的对唱形式，表现了孩子们的聪明智慧和鉴别能力。例如达斡尔族的《鹿》。这首

儿歌上句以什么比小鹿、小鸟、马儿好为问句，下句一一回答。表现了孩子对真、善、美与假、恶、丑的辨别能力。

许多优秀的摇篮歌和儿歌，它的内容甚为丰富，歌词明白易懂，常常用显浅的生活和生产知识，来启迪儿童的智慧。歌曲的旋律清新优美，节奏舒缓轻快，音域不太宽，音程跳动不太大，适合儿童的歌唱，反映儿童天真活泼的心灵。

丰富多彩的民族歌舞

我国各民族的歌舞是十分丰富多彩，体裁形式多样，各民族有不同的风格，即使是同一个民族的歌舞，因流传地区的不同，又有不同的特色。

许多民族的歌和舞两者很难截然分开，往往歌舞并重，有的以歌为主，以舞为辅。

藏族的“囊玛”，（原意为“室内”，即在室内行的歌舞）就是以歌为主，以舞为辅的古典歌舞。“囊玛”的音乐结构可分为三个部分：引子→歌曲→舞曲。引子部分是器乐合奏，约有十小节比较短促的乐曲，不唱不跳，给歌舞者起准备的作用。歌曲是主要的部分，歌声抒情柔美，器乐起到伴奏的作用，边歌边舞，舞蹈动作不多。前后一部分是器乐演奏的速度稍快、节奏跳跃的舞曲，舞者随音乐起舞，气氛热烈。

藏族另一种民间歌舞“堆谢”（“堆”是指雅鲁藏布江上游地区，“谢”原意为“歌舞”，即流行在这一带的歌舞），由于表演时多用脚踏地歌舞，发出“踢踏”之声，

曾被名为“踢踏舞”。“堆谢”分两种：一种叫“降谢”，其结构由引子和歌曲两部分组成，曲调悠扬抒情，速度较慢。另一种叫“觉谢”，其结构由引子、歌曲、结尾三部分组成，曲调欢快热烈，速度较快。《正月十五那一天》是属于“觉谢”。这首歌舞歌唱了唐代文成公主嫁给赞普松赞干布时，藏族人民隆重欢迎的情景。

“弦子”是藏族流传最广的一种歌舞，原名叫“夏姆谢”，在巴塘叫“耶”，在西康叫“巴耶”。因为这种歌舞原来采用名为“比旺”（牛角为筒子、马尾为弓子）的拉弦乐器作伴奏，后来为胡琴所代替，因此被人们称作“弦子舞”或“巴塘弦子”。“弦子”的曲调简短，一般由上下两句或四句组成，没有单独的器乐演奏的舞曲，器乐随着歌唱伴奏。歌舞时领头者拉弦子，后面男女跟随，边歌边舞。流传于四川巴塘藏族地区的《衣马呀几松啦》，是一首具有代表性的“弦子”。

维吾尔族的歌舞在少数民族中是最突出的，体裁形式多样，既有短小的结构，也有篇幅长大的结构。

歌舞中流行较广的是由一对男女表演的双人歌舞。这种歌舞的音乐结构

比较短小，一般是上下两句，多用 $\frac{2}{4}$ 节拍。乐器伴奏一般也是采用下句的曲

调，既作为前奏，也作为过门，给表演者准备和间歇之用。《新疆是个好地方》是一首较有代表性的，《阿拉木汗》也是一首双人歌舞。

“赛乃姆”是流传新疆各地的维吾尔族集体歌舞，每逢节日或“麦西热普”（民间的娱乐晚会），常常表演这种歌舞。“赛乃姆”是由几首歌舞组合而成的，是一种歌舞套曲。各地的“赛乃姆”的结构组合相仿，但曲调

各不相同，采用不同的调式、节拍、速度作为对比。其共同的特点是轻快活泼，以热烈情绪结束。为了区别不同地区的不同“赛乃姆”，一般都冠以地名，如《喀什赛乃姆》、《伊犁赛乃姆》等。

“木卡姆”是维吾尔族的古典音乐，它综合了歌曲、歌舞和器乐三种不同的体裁，共有十二套，每套又由四个部分组成，即：木卡姆、穷拉克曼、达斯坦和麦西热普。每一套的穷拉克曼中都有名为“赛乃姆”、“朱拉”、“大赛勒克”等歌舞。“麦西热普”（木卡姆的第四部分）则全系由三至五、六首歌舞组成。这些歌舞音乐篇幅长短不一，“赛乃姆”、“朱拉”等属于短篇，在木卡姆中作为单一的歌舞出现，“麦西热普”则属

于长篇，它是以歌舞组曲形式出现。节拍较多样，不但有 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 节拍，

而且常采用 $\frac{7}{8}$ 的节拍。音乐轻快，节奏活泼则是它们的共同特点。这些歌舞

音乐，用于双人歌舞或集体歌舞。

蒙古族的“安代”是一种集体歌舞，它的结构也是由若干首歌舞组成，例如流传于哲里木盟的“安代”，就是由十首不同的歌舞组成，它采用三种

不同的调式（商、徵、羽调式）和不同节拍（ $\frac{2}{4}$ 和 $\frac{4}{4}$ ）作对比。每首歌舞都

比较简短，一般有上下两句或四句头两种。歌舞时由一人领，众人合，边唱边舞，情绪甚为热烈。

云南彝族的歌舞“高斯比”，流行于弥勒西山的阿细人中，又被人们称之为“阿细跳乐”。据说是由古老的歌舞发展而成的。阿细青年在节日里歌舞时，男的吹笛子和弹大三弦，女的一边拍手一边舞蹈，至兴高采烈之时，

便唱起《跳乐歌》。歌曲特点鲜明，曲调由1, 3, 5三音列构成，采用 $\frac{5}{8}$

节拍，衬词“哎伊”都是在每小节的第四和第五拍的后半拍有规律的出现，这是同热烈欢快的歌舞有关，是歌舞者吸气之处。

朝鲜族的歌舞甚为盛行，每当歌手们歌唱时，唱者和听者总是情不自禁

地手舞足蹈，因此，歌曲的节拍除了常用的 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 节拍外， $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{9}{8}$

等节拍普遍运用。歌舞时常以长鼓伴奏，加强歌舞的节奏。

少数民族歌舞的音乐结构形式，归纳起来有四种：

第一种是用一首民歌唱多段歌词，表演时反复演唱，载歌载舞。歌曲比较短小，一般多为上下两句或四句。表演时，常常把歌曲的最后一句旋律以乐器演奏，作为歌舞的准备和间歇之用。这种音乐结构，一般用以表现内容较为单纯的节目，在各个民族的歌舞中广泛运用。如藏族的“弦子”，维吾尔族的《阿拉木汗》等双人歌舞。

第二种是既用民歌，又用舞曲，把两者结合进来。这种结构形式，一般都有简短的器乐引子，作为歌舞的准备，然后接以歌曲部分，歌曲部分用一首民歌演唱多段歌词，边歌边舞，以歌为主，以舞为辅。歌唱之后接舞曲，歌止舞起，以舞蹈为主。如藏族的“囊玛”、“堆谢”等。

第三种是把几首民歌有机地结合起来，再加上器乐的引子和间奏，组成一种中型或大型的歌舞套曲。这种结构形式，在音乐上形成了调式、调性、节拍、速度等方面的对比，音乐上较为丰富。如蒙古族的“安代舞”，

维吾尔族的“木卡姆”、“赛乃姆”等。

第四种是只用一首或几首舞曲作伴奏，不带歌唱的乐舞，如流传在西南地区许多民族中的芦笙舞，傣族的孔雀舞，景颇族的刀舞等。只用打击乐器伴奏的有瑶族的长鼓舞，傣族的象脚鼓舞，壮族的蜂鼓舞，苗族的鼓舞，以及许多民族中流传的铜鼓舞等。这些鼓舞都有不同的基本鼓点，不但在舞蹈时起伴奏作用，同时也用以表演不同的舞姿或队形。

以上几种音乐结构不同的歌舞，音乐的共同特点是旋律的歌唱性和节奏的舞蹈性。

歌舞是诗歌、音乐、舞蹈三者结合的艺术形式，是各民族诗歌、音乐和舞蹈高度发展的产物。载歌载舞的艺术之所以在少数民族中广泛流传，是由于它同人民的生活密切联系，形式活泼，易于掌握，群众喜爱，因此有广泛的群众基础，至今仍然在人民音乐生活中起到重要的作用。

源远流长的少数民族音乐

我国光辉灿烂的古代音乐文化，是各民族共同创造的，少数民族在中国音乐发展史上作出过杰出的贡献。源远流长的少数民族音乐，记录着先辈们的劳动业绩。表现出人民在音乐上的创造才能，反映了丰富多采的社会生活。

据古书记载，早在公元前二千多年的原始社会时期，黄帝的乐官伶伦就到新疆“取竹于解溪之谷”制造了十二根律管。这虽然只是古老的传说，但在新石器时代，

少数民族地区和中原已有音乐文化交流，则是可能的。

夏代，曾有许多少数民族到夏王朝来表演乐舞。周朝设有专门掌管少数民族音乐的官史。春秋时，居住在陕西、山西之间的白狄是一个有较高音乐文化水平的少数民族，白狄族人以音乐歌舞为谋生手段，周游列国，到处卖艺，促进了各国音乐文化的发展。当时，在南方生活的越人亦有相当发达的音乐文化，他们的民歌不仅在楚国的宫廷中演出，在遥远的齐国也很流行，《榜枻越人歌》便是留传至今的作品。由此可见先秦时期，各少数民族音乐在中原就已产生了很大影响。

汉乐府中的高级官员“协律都尉”李延年是中山国人，那一带曾是白狄族人的故乡。《史记》中说他“性知音、善歌舞”而且是一位天才的作曲家。汉代有名的横吹最初的乐曲，据说都是他根据张博望从西域带回来的《摩诃兜勒》一曲改编的。另一汉代乐种鼓吹的产生也和少数民族音乐有关。汉代流行的《巴渝舞》是西南少数民族的舞蹈。仅从事这几件来看，在汉代音乐文化中，少数民族的贡献是非常突出的。

魏晋南北朝是各族音乐文化大融合的时期。当时少数民族音乐流行于中原的，主要有鲜卑乐、龟兹乐、疏勒乐、西凉乐、高昌乐等。这一时期出现了许多少数民族诗歌，如《敕勒歌》、《企喻歌》、《琅琊王歌辞》等，都是音乐史上的优秀作品。随着西方和北方的少数民族向中原迁移，有许多少数民族音乐家来到内地，促进了中原音乐文化的发展。其中龟兹音乐家苏祗婆精通音乐理论，对当时音乐理论的建设作出了重大的贡献。

隋唐时期是中国封建社会音乐文化发展的高峰。当时的十部乐大多是少数民族音乐。著名的音乐家中有许

多是少数民族，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，笙演奏家尉迟章和歌唱家米嘉荣、何戡等。隋唐音乐的高度成就是和他们的名字联系在一起的。

从公元 937 年到 1279 年，在我国土地上先后建立过辽、宋、金、西夏、喀拉汗国等王朝，这些政权，除宋之外，都是少数民族建立的。据记载，辽、西夏、金和喀拉汗国的音乐文化，都取得了一定的成就。东北少数民族的乐器奚琴（胡琴的前身）已在中原普遍流行，促进了说唱和戏曲的发展。据毛拉·艾斯木吐拉·穆吉孜写的《乐师传》记载，出生喀拉汗国的突厥族音乐理论家、作曲家兼演奏家艾布·乃斯尔·法拉比（870—950）创作了“拉克”、“乌夏克”、“乌扎勒”三套木卡姆，改革了卡龙并著有《乐师书》等美学著作。法拉比长期在阿拉伯各国从事音乐创作与教学，他用拉丁文翻译了大量的音乐理论著作，把东方音乐介绍到欧洲，中世纪欧洲音乐家从他的译作中学到许多东西。他的译作被西方音乐研究家认为是欧洲文艺复兴的奠基石。法拉比死后受到阿拉伯各国人民的尊敬，被誉为“不朽的艺术家”、“人民的骄傲”、“音乐工作者的楷模”和“民族艺术的精灵”。

元代由于城市经济的繁荣，加上蒙古族统治者对歌舞戏曲的爱好，宋代已经颇有基础的城市音乐生活的铺垫，就给杂剧的形成提供了机会和条件，使之成为永远散放着异香的奇葩。

元代杂剧作家中，石君宝和李直夫是女真人。李直夫本姓蒲察，人称蒲察第五，他的名作是《便宜行事虎头牌》，剧本写了许多女真族的风俗习惯，采用了不少女

真族乐曲。

元代散曲，同杂剧一样，也是一种新兴的样式，可称为杂剧的姊妹体。它是各民族文化相互融合的产物。王骥德说：“南音多艳曲，北俗杂胡戎……曲入元而益蔓延，其制栴调比声，戏曲递檀威一代，顾未免滞于弦索且多杂胡语……”。（《曲律》）可见在散曲形成过程中，少数民族的贡献很大。著名的散曲作家中有许多是少数民族。如回族的萨都喇、高克恭，维吾尔族的马祖常、贯云石，女真族的赫经以及蒙古族的阿鲁威、阿荣等。

元代中原流行的少数民族乐器有“浑不似”等。《辍耕录》卷二十所录少数民族曲调有哈叭儿图，哈儿火失哈赤、伉里、马黑某当当、清泉当当等，其中“哈儿火失哈赤”和维吾尔语“黑云雀叫”谐音，可能是维吾尔族民间曲调。“马黑某当当”可能和“木卡姆”有关系。当时流行的名曲《白翎雀》和《海青拿天鹅》都是反映北方少数民族生活的。

元代著名的维吾尔族文人贯云石，曾参与海盐腔的改革。张猩猩和闰闰则是名噪一时的少数民族演奏家。

明清时期，少数民族中出现了许多著名的音乐家和艺术家，在搜集、整理、加工、提高少数民族民间音乐和汉族民间音乐方面作出了杰出的贡献。明初，藏族僧人唐东杰波（1383—？）将简单的跳神仪式穿插情节，注入一些流传在民间的或记载在佛经中的故事，使其戏剧化。唐东杰波至今被藏族人民尊为“藏戏的始祖”。清代，蒙古族文人荣斋搜集、整理了《弦索备考》，把民间流传的十三套弦索古曲用总谱的形式记录下来。维吾尔族女音乐家阿曼尼莎以毕生的精力整理木卡姆，并著有《心灵的协商》等音乐美学著作。门巴族人六世达赖喇

嘛仓洋嘉错是一个诗人兼音乐家，他创作的许多情歌至今流传在民间。藏族贵族登者班爵在中原学会了不少汉族音乐，并将扬琴、笛子、二胡、京胡等乐器带到西藏，促进了藏族古典歌舞“囊玛”的发展。蒙古族文学家蒲松龄则整理了流行在山东一带的俚曲。

清代中叶以后，京剧兴起，这里面也凝聚着许多少数民族艺术家的劳动。如满族人汪笑依（原名德克金），别创新腔，自成一派，在当时有一定影响。言派鼻祖言菊朋是蒙古族人，他师承谭鑫培而有所发，注意音律和四声，形成一种婉转跌宕的唱腔。

明、清时期，许多少数民族创造了本民族的戏曲，如藏族的藏戏、白族的白剧，壮族的壮剧、傣族的傣剧、侗族的侗剧等。在器乐、歌舞、民乐等方面，也出现了许多新品种。

综上所述，我们的民族音乐是各民族共同创造的。一方面，少数民族音乐对汉族音乐的发展给以很大影响，另一方面，汉族音乐的发展又促进了少数民族间音乐的繁荣。许多少数民族音乐家为汉族音乐的发展作出了杰出的贡献，也有许多汉族音乐家为发展少数民族的音乐作了大量工作。

纵观中国音乐史，哪一个时代各民族间音乐文化交流频繁，那一个时代的音乐文化就会高度发达，否则必将走向衰落，这是中国音乐发展的重要规律之一。可以预见，将来的中国音乐也必然建立在各民族音乐文化的基础之上。所以，加强对少数民族音乐的搜集、整理、研究，不仅是当务之急，而且对于振兴民族音乐也是一件有深远意义的事。

也谈民族音乐的体系

少数民族能歌善舞，每个民族不论人口多少，都拥有本民族创造和传承下来的优秀而独特的音乐文化。由于历史长、民族多，各自的文化背景不同，我国少数民族音乐采用了多种音乐体系。

音乐体系是对各民族音乐不同构造和特征的概括，它与王光祈先生 1925 年在《东方民族之音乐》一书中提出的“乐制”不同。“乐制”主要系指音乐的理论基础中关于音高侧面的体系，包括音律、音阶、调式、调性的一切（方面）的概念。用王光祈先生的话来说“乐制”便是‘律’与‘调’的制度”。而我们所谓的音乐体系则包括以下四个方面：

第一、音乐本身的构造。即乐音在进行过程中是否有音色、力度、音高的变化，这种变化是偶然的，还是构成基本的音感观念等。

第二、乐音的组织形式，即音律、音阶、调式。

第三、节拍和节奏的特征。

第四、织体的特点。

“音乐体系”（Musicalsystem）的概念是在王光祈先生有关“乐制”理论的启发下提出的。音律、音阶、调式、调性固然是构成音乐民族风格的最重要的因素，但只涉及这些方面，还不能说明各民族音乐的特点。要想描述各民族音乐的风格，只有将音的构造、音的组织、节拍节奏、织体特点四个方面联系起来探讨，才能比较合乎实际。

从现在接触到的材料来看，我国少数民族民间音乐分别采用中国、欧洲和波斯—阿拉伯三个不同的音乐体系。⁵⁵ 个少数民族中，有的民族只采用一种音乐体系，如藏族、壮族采用中国体系，俄罗斯族采用欧洲音乐体

系等，这些民族可称为“单一音乐体系民族”。有的民族情况较复杂，同时采用两个或三个音乐体系。如哈萨克族和塔塔尔族采用中国、欧洲音乐体系，维吾尔族采用中国、欧洲、波斯—阿拉伯三个音乐体系。对这些民族，我们称为“复合音乐体系民族”。使用中国音乐体系的少数民族有 54 个，即除俄罗斯族以外的各少数民族，汉族也采用。使用欧洲音乐体系的有哈萨克、维吾尔、柯尔克孜、塔塔尔、俄罗斯和锡伯族。使用波斯—阿拉伯音乐体系的有三个民族：维吾尔、塔吉克和乌孜别克族。下面简要介绍这三个音乐体系的特征：

1. 中国音乐体系

中国音乐体系是我国绝大多数少数民族及汉族都采用的音乐体系。在讨论这一体系的音律、音阶、调式问题时，有人称为“五度相生调式体系”或“五声体系”。“五度相生”是一种音律计算法，并非我国所特有，属于中国音乐体系的民间音乐作品也有各式各样的七声音阶，所以这两个名称都不够确切。我们赞同王光祈先生的说法，把它称为“中国音乐体系”。理由有如下三点：

(1) 这个体系是中国绝大多数民族所广泛采用的音乐体系。即使在新加入中华民族大家庭的俄罗斯族民间音乐中，也在其他民族民间音乐的影响下，渗入了这个体系的某些基本特征。

(2) 这个体系是和产生在黄河流域并以该地为中心的华夏文化密切联系的。国外一些民族（如苏联西伯利亚和伏尔加河流域操阿尔泰语系语言的少数民族、匈牙利族和美洲的印地安人）采用这一体系有其深远的历史渊源。他们和华夏文化本来就有千丝万缕的联系。司马迁在《史记·匈奴列传》中说：“匈奴，其先祖夏后氏

之苗裔也，曰淳维。”明确指出匈奴是夏民族的后裔。唐代司马贞在《史记索隐》中引张晏的话说：“淳维以殷时奔北边。”还说：“夏桀无道，汤放之鸣条，三年而死。其子獯粥妻桀之众妾，避居北野，随畜移徙，中国谓之匈奴”更进一步阐述了夏民族北迁的过程。现已证明匈奴人的语言属于阿尔泰语系，这就是说现今操阿尔泰语系诸语言的民族或多或少和匈奴人有关系。匈牙利族是从亚洲迁居欧洲的，其族源中有匈奴人的成分。美洲印地安人源于亚洲。我国考古学者安志敏，经过多年研究得出结论：内蒙海拉尔和黑龙江顾乡屯出土的石核，除我国外，在蒙古、南西伯利亚、日本和白令海峡、堪察加半岛、阿拉斯加和加拿大都有分布，而且制作工艺和形制基本一致。这说明它是以我国华北为中心，逐渐扩大到亚洲东北部和美洲的一支文化。石核分布地区的原始人遗骸多有同源痕迹。美洲印第安人和我国蒙古人种有相似之处，爱斯基摩人，不仅其古代人体同我国东北同时代人体相同，现代人也同赫哲族有血缘关系。所以，国外一些民族采用这一体系，并不妨碍我们把它称为“中国音乐体系”，正如俄罗斯族是中国的少数民族，并不妨碍我们把该民族所采用的音乐体系称为“欧洲音乐体系”一样。至于欧洲一些民族（如苏格兰族）和非洲一些民族采用五声音阶，从音乐体系上看并不属于中国音乐体系，因为音乐体系不只是“乐制”，还有其他方面的特征。

中国音乐体系的主要特征是：乐音的带腔性，音调组织的五声性，均分律动的非功能性和大量运用非均分律动，织体思维的横向性。

中国音乐体系在乐音构造方面最重要的特点是大量运用带腔的音，这种带腔的音，在每一首采用这一体系

的民族音乐作品中都可以听到,如器乐曲中的吟揉绰注,戏曲中的叠空、擞音等,西方有人用“没有拴住的音”(unfixed tone)这样一个术语来称呼它。所谓带腔的音,是指“音的过程有意运用的,与特殊的音乐表现意图联系的音成分(音高、力度、音色)的某种变化”,又可称为“音腔”。“音腔”或“带腔的音”是一种“包含有某些音高、力度、音色变化成分的音过程的特定样式”。每一个接触过我国民族、民间音乐的人都能体会到它的存在。

民间艺人在演奏《寒夜孤影》时,第五、六两小节第二、三、四拍只弹一次,然后用吟、揉等手法改变弦的张力而发出六个音,在谱面上记出的这六个音,从中国音乐体系的基本音感观念来看,只“不过是一个音自身的变化,并非是不同音的组合”(沈洽:《音腔论》),因为它是一个“带腔的音”。

沈洽在《音腔论》中明确地指出音腔的存在并系统地论述了在有关音腔的种种问题。“音腔”有很强的表现力,对使用中国音乐体系的诸民族来说,它已升华为一种音乐的审美观念。

音腔的生成原因可能与汉藏语系诸语言的声调有关,但由于不操汉藏语系语言的民族(如阿尔泰语系诸民族)也大量使用音腔,这一推测似乎还不能令人满意。

因为我国传统乐谱(如琴谱、燕乐半字谱)多为手法谱,只记录演奏时采用的指法而不记具体的音高,所以能较准确地记录音腔。匈牙利音乐家贝拉·巴托克(Bartók Béla)曾从欧洲音乐体系的音感观念出发,试图用五线谱记录音腔,但因其观念有所差异,记录方法过于复杂而不可能被普遍接受。目前,尚不能用西洋乐

谱准确地记录音腔，因此，需要对西洋乐谱进行改造。

中国音乐体系在音的组织形式方面本质的特点是五声性。这个体系音组织的核心是三音小组。三音小组分两类，第一类是由大二度和小三度而成的，和二类则由两个大二度构成。不难看出，徵调式是由两个第一种三音小组叠置而成的；羽调式是由两个第二种三音小组叠置构成的；商调式是由第一、二种两个不同的三音小组叠置而成的；宫调式则是由两个大二度构成的三音小组和第一种三音小组叠置构成的；角调式是第二种三音小组和由两个大二度构成的三音小组叠置构成的。

第一类第一种三音大组大二度在下方，效果比较明亮，可称为徵色彩；第二种类型的三音小组小三度在下方，效果比较暗淡，可称为羽色彩；第二类三音小组效果也比较明亮，可称为宫色彩。由于宫调式也包括了徵色彩的三音小组，因此，除商调式具有混合色彩外，其他四个调式从色彩上可分为两组：徵色彩组（包括徵、宫两个调式）和羽色彩组（包括羽、角两个调式）。宫、角两个调式只包括一个五声音阶特有的三音小组，因此在大多数民族和地区的民间音乐作品中都是不常见的。

五声调式在我国各少数民族（俄罗斯族除外）的民间音乐中都很普遍。

音调的五声性并不等于五声音阶，而是指音调最基本的运动规律。因为三音小组不一定只用宫、商、角、徵、羽五个音构成，亦可用偏音和五正音一起组成，如变宫、商、角；变徵、羽、变宫；宫、商、清角等。此外，三音小组亦可用构成三音小组以外的音加以润饰，如在徵、羽、宫三个音中加上变宫、变徵等。正是由于上述两种情况，在中国音乐体系中不仅有五声音阶也有

各种各样的七声音阶。

早在先秦时期，我国就有了十二律种“均、宫、调”的理论，并有三种不同的七声音阶，即古音阶（又称“雅乐”音阶）、新音阶（又称“清乐”音阶）和清商音阶（又称“燕乐”音阶）。在中国音乐体系中，各种七声音阶中五声以外的音都只起“奉”五声的作用。概括起来，不外两种情况：①从谱面上看是偏音，实际是另外一个宫系统的五声之内的音，这种情况黎英海先生在《汉族调式及其和声》一书中叫“综合调或七声音阶。”如蒙古族民歌《牧歌》，全曲由两个乐句构成，表面上看是七声音阶（清角没有出现），实际上第一乐句的变宫音是 D 宫系统的角音，第二乐句才落在 G 宫调上。

《辽阔的草原》中偏音只出现了一次， $\downarrow 7$ 是 6 的上助音，这种偏音为经过音、辅助音的情况可看作三音小组由偏音加以润饰所致。所以，在运用七声音阶的情况下，旋律依然是以五声音阶的音为骨干，以两个三音小组为核心，并围绕着它展开。这是中国音乐的体系中的七声音阶和欧洲音乐体系七声音阶的不同之处。

均分律动的非功能性和大量运用非均分律动是中国音乐体系在节拍、节奏方面的主要特点。

音乐的节拍可分为两种类型，第一种是均分律动，第二种是非均分律动。第一种の時位感是匀整的，用常用术语来说就是“有板”，可以打出拍子来。第二种の時位感不匀整，用常用术语来说就是“无板”，不能打出拍子来，现在大多数人叫它“散板”。均分律动又可以分为两种，一种是强弱拍有规律地、按小节线的划分循环往复出现，如欧洲的圆舞曲，每小节第一拍为强拍，第二、三拍是弱拍，进行曲第一拍为强拍、第二拍为弱拍等等，

可称为“功能性均分律动”。如果强、弱拍可以不受小节线的限制，不按上述规律出现，则称为“非功能性的均分律动”。如《寒夜孤影》第一至四小节强拍在第一拍出现，第五至第七小节强拍在第二拍出现，第八小节强拍在第三拍出现，即是典型的“非功能性的均分律动”。

有许多人以为中国音乐体系中的“板”即“强拍”，“眼”即“弱拍”，“一板一眼”就一定是一强一弱，“一板三眼”和西洋音乐中的 4/4 拍完全一样，其实并非如此。“一板一眼”不一定是一强一弱，“一板三眼”也不等于 4/4 拍，杨荫浏先生在《语言音乐学讲稿》中对此问题已有详细论述。

中国音乐体系中大量运用非均分律动，也用“非功能性的均分律动”，这两点非常突出。除此而外，还运用功能性的均分律动。有时非均分律动和均分律动在不同声部同时出现，并以对位的形式结合起来，如戏曲中的“紧拉慢唱”，这种非均分律动和均分律动的结合，也是中国音乐体系在节拍、节奏方面的一个特点。

中国音乐体系中绝大多数民间音乐作品是音声性的，旋律在这一体系中得到了高度的发展，真正成为“音乐的灵魂”。采用中国音乐体系的民族对旋律的表情意义十分重视，成为音乐审美中最重要的一个方面。中国音乐体系中也有多声部的作品。多声部音乐从织体思维方式上看可分为纵线性思维与横线性思维两种，当然两者之间有时并不能截然分开，但某一民间音乐作品主要运用哪一种思维方式还是很容易分清的。中国音乐体系多声部思维主要建立在横线性的基础之上。如南方一些少数民族的多声部民歌，各民族的器乐合奏和戏曲，说唱的伴奏，多半采用支声的手法构成，它所考虑的侧重

面是织体的横线条而不是纵线条。如广西德保壮族民歌《日落西山刚过岗》的两个声部是同一曲调的变奏，虽然有时也会构成大、小三度、纯四度或大二度的和声音程，但它的思维方式是横线条式的。

我们不能用一种文化背景中形成的音乐审美观念去衡量在另一种文化背景中产生出来的音乐作品，也不能认为织体思维的横线性是一种落后的表现。我国少数民族民间音乐中的多声部作品，值得深入研究。

2. 欧洲音乐体系

我国采用欧洲音乐体系的民族不多，主要有哈萨克族、柯尔克孜族、俄罗斯族和塔塔尔族。近百年来，受上述四个民族音乐的影响，维吾尔族、锡伯族也产生了若干采用欧洲音乐体系的民间音乐作品。塔塔尔族和俄罗斯族都是 18 世纪以后陆续从欧洲移居我国的，他们采用欧洲音乐体系是很自然的事。哈萨克族和柯尔克孜族采用欧洲音乐体系也有其深远的历史渊源。

哈萨克族是在 16 世纪中叶形成的，其重要族源之一是乌孙。唐代颜师古谈到乌孙人的容貌时说：“乌孙于西域诸戎，其形最异，今之胡人，青眼赤须，状类猕猴者，本其种也。”（《汉书·西域传》）柯尔克孜人的先民公元前就住在叶尼塞河上游，与匈奴、丁令为邻，当时称为“坚昆”。唐代安西都护盖嘉运作的《西域记》中说：“坚昆国人皆赤发绿睛，其有黑发黑睛者，则李陵之后，故其人称都尉苗裔。”《唐书·回鹘传下》也说坚昆“人皆长大，白发、濛面、绿瞳，以黑发为不祥，黑瞳者必曰（李）陵苗裔也。”可见乌孙人和坚昆人都不是蒙古人种。欧洲学者中有人认为乌孙是古代记录中属雅利安种的游牧民族 Assi，日本学者羽田亨考证坚昆是雅利安种，以

后随着时间的推移才突厥化的，与上述记载相吻合。

苏联考古学家在叶尼塞河中游米奴役辛斯克（Minusinsk）盆地文化遗址的发掘证明，在公元前 30 世纪至 20 世纪，那里住着长头的欧洲人种，或称为“原欧洲人”（Proto-european），到公元前 12 世纪至 7 世纪间，有大量来自中国北部的居民移居其地，与原有的欧洲人种混杂起来。公元前 7 世纪至 2 世纪间，该地居民又混入了圆头欧洲人种的因素，逐渐削弱了中国北部人种的特征，而回复到单一的欧洲人种。（基谢列夫）看来哈萨克族和柯尔克孜族采用欧洲音乐体系和他们各自的族源有关。

许多人以为雅利安人起源于欧洲，实际上他们的故乡在亚洲。捷克学者赫罗斯尼说：“西方人的摇篮是以里海、帕米尔和阿尔泰为界的中亚地区。”其他一些欧洲学者也曾指出雅利安人原是游牧在阿姆河及锡尔河一带的部落集团。

最先接触哈萨克族的欧洲人是俄罗斯人，17 世纪当俄罗斯人遇到哈萨克人时，由于哈萨克人的语言和吉尔吉斯人相似，他们错误地把哈萨克人叫“吉尔吉斯”，1917 年后，他们才弄清楚两个民族的差异，直到 1925 年才正式采用“哈萨克”这一正确的族称。所以，把哈萨克族和柯尔克孜族采用欧洲音乐体系看成是受欧洲人影响的结果是完全错误的。一般人都认为欧洲音乐文化建立在古希腊、古罗马的文明之上，然而欧洲人的根在哪里？古希腊、罗马文明的根源又在哪里？这是一个耐人寻味的问题。

欧洲音乐体系在音结构方面的特点是乐音的固定性。我国采用这一体系的民间音乐作品中也有带腔的音，

但在观念上强调的乃是音的固定性，所以“音腔”并不构成主导性的典型特征。如果说中国音乐体系有意识地、广泛采用“没有栓住的音”(unfixed tone)，欧洲音乐体系中绝大部分的音是“栓住的音”(fixed tone)只是下意识地、偶而运用音腔。一般说来，这个体系音与音之间存在着很大的“空间”和“缝隙”，这些“空间”和“缝隙”是不用音腔来填满的，所以在采用欧洲音乐体系的民族中，民间乐器大都不用吟揉绰注，民间歌唱中也无叠，擞音等。

欧洲音乐体系调式构成的基础是四音音列。四音音列包含两个全音音程和一个半音音程，半音音程可处在音列上方，也可在音列中间或下方，这样便可以有三种不同样式的四音音列。

由这三种不同的四音音列可组成十二个调式，包括六个正格调式和六个副格调式，这些调式被称为“中古调式”或“教会调式”。后来，欧洲经历了文艺复兴时期，在专业音乐创作和民间音乐中爱奥尼亚调式、利底亚调式和混合利底亚调式逐渐合为一组，演变为自然大调，伊奥利调式、弗利及亚调式和多利亚调式也逐渐合为一组，演变为自然小调。并由于自然大、小调相互渗透，又逐渐形成了和声大、小调，旋律大、小调。

我国采用欧洲音乐体系的诸民族民间音乐中，最常见的调式是：自然大、小调，和声小调、旋律小调、多利亚调式和混合利底亚调式。这些调式在旋法进行上和欧洲诸民族民间音乐有所不同，如采用自然大调的哈萨克族民歌，常用降低半音的Ⅶ级音做Ⅵ级音的上助音，形成了独特的风格。

属于欧洲音乐体系的民间音乐作品，旋律具有功能

和声的表层意义。为这些作品配上传统的功能和声是很容易的，风格也很协调。许多不识谱的民间艺人常用 I、IV、V、II、VI 级三和弦和属七和弦为旋律配和声。

我国采用欧洲音乐体系的民族中在节拍方面不用散板，以律动性有板为主要特征，强弱拍非常鲜明，交替很有规律。律动性有板的产生是否与单词轻重音决定的民间诗歌音步有关，需要认真加以研究。

属于我国这一体系的民族民间音乐作品有单声性的，也有多声部的。在民间不仅歌曲、乐曲的伴奏声部运用和声，还有合唱、重唱、伴奏多采用传统和声进行，并以节奏音型为主，重唱、合唱以平行三、六度为基础。其多声部思维是纵线性的，近似欧洲专业音乐中的主调音乐，与中国音乐体系中每个声部都有旋律意义的横线性思维不同。在我国属于这一体系的民间音乐作品中尚未发现用复调手法。

3. 波斯——阿拉伯体系

我国采用这一体系的民族主要有三个：维吾尔族、塔吉克族和乌孜别克族。其中塔吉克族的语言属于印欧语系伊朗语族，乌孜别克族是从元代开始陆续从中亚布哈拉、撒马尔罕等地迁移来的。维吾尔族的故乡是南疆，即塔里木盆地周围。据历史学家、考古学家和语言学家们研究，在一千多年以前，塔里木盆地南缘（和田、巴楚、喀什一带）主要使用属于印欧语系伊朗语族的中古伊朗语，塔里木盆地以北的库车、焉耆、吐鲁番地区则使用另一种特殊的印欧语。古代塔里木民族在人种上属高加索种，关于这一点《北史》卷九七有明确记载：“自高昌（即今吐鲁番）以西诸国人等（按：当为“皆”字之误）深目高鼻。”现代维吾尔族主要由公元 840 年从蒙

古高原西迁的回鹘（又称回纥）人和古代塔里木盆地的居民融全而成。近年来，我国医学界专家经过血红蛋白疾病调查发现，维吾尔人至今保持了古代中亚、阿拉伯地区高加索人种的遗传因素。（杨荆楚）所以，维吾尔族、塔吉克族和乌孜别克族采用波斯—阿拉伯体系，都有其深刻的人种、语言及历史方面的渊源，而不能只从信仰伊斯兰教、接受伊斯兰文化一方面探索。

目前我国音乐学界对波斯—阿拉伯音乐体系研究还很不够。有人从中国音乐体系的观点出发来研究它，也有人把它和欧洲音乐体系等同起来，这两种作法都不能揭示这一体系的本质及其内部规律，不能真正认识它。

波斯—阿拉全音乐体系除运用不带腔的音之外，也大量运用带腔的音，但这种带腔的音和中国音乐体系中的音腔性质有所不同。波斯—阿拉伯体系把一个全音分为四个等分（十二平均律分两个等份），这样二度音程就可

为小二度（ $\frac{2}{4}$ 全音）、中二度（ $\frac{3}{4}$ 全音）、大二度（ $\frac{4}{4}$ 全音）和增二度（ $\frac{6}{4}$

全音）四种。带腔的音主要用在构成中二度和增二度的音上，此时这个音在

$\frac{1}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 全音的范围内向上或向下游移，有人称为“颤抖音”，也有人叫“润

音”。对不熟悉这个体系的人来说，可能会产生“音不准”的感觉，其实正是这种所谓“不准的音”给音乐带来神韵。在采用这一体系的民族中，音乐的表现力在很大程度上是靠这种音体现出来的，能否出色地演奏或演唱它被人们当成衡量歌手、乐手水平高下的一个重要标准。

波斯—阿拉伯调式的基础也是由不同的二度音程构成的四音音列，由于每个全音被分为四等份，四音音列的样式就可能很多，常用的就有十一种。为便于比较，我们都用 2 为第一个音，用罗马数字代表音程。

名称	四音音列	音程关系
努哈万德	2345	IV. II. IV
哈贾兹	2 ^b 3 [#] 45	II. VI. II
阿吉姆	23 [#] 45	IV. IV. II
库尔德	2 ^b 345	II. IV. IV
乃瓦文赛	234 [#] 5	IV. II. VI
尔		
拉斯特	23 ↑ 45	IV. III. III
欧拉格	2 ↓ 3 ↑ 45	III. IV. III
白雅蒂	2 ↓ 345	III. III. IV
哈扎姆	2 ↓ 3 ↑ 4 ↓ 5	III. IV. II
绥巴	2 ↓ 34 ^b 5	III. III. II
希卡	2 ↓ 3 ↑ 4 ↑ 5	III. IV. IV

每一个调式用两个四音音列（相同形式或不同形式的）叠置而成，由于四音音列的种类多，波斯—阿拉伯音乐体系的调式数量亦相当多，据国外的资料，有说 80 多种的，也有说 100 多种的。1932 年在阿拉伯音乐会议上阿拉伯音乐家们根据实际需要规定的可用调式也达 95 种之多。除此而外，加上各调式中还经常使用变化音级，就使波斯—阿拉伯音乐体系的调式进一步复杂化了。

波斯和阿拉伯的音乐家们把这些为数众多的调式归

为若干类，以调式主音上方的三个二度来分类（正如欧洲音乐体系中以调式主音的上方三度音区分大、小调一样）。如主音上方的三个二度是中二度、中二度和大二度就属于拉斯特类，如果是小二度、增二度、就属于哈贾兹类等等。每一类中又包括若干调式依照这种分析方法，流行很广的乌孜别克族歌舞曲《织丝巾》是拉斯特调式。

波斯—阿拉伯音乐体系的调式名称，目前我国音乐学界尚无一致意见。如有人把拉斯特调式叫 SO1 调式，也有人叫“徵调式”，笔者认为都不合适。固然，我国采用这一体系的民族在调式上和伊朗及阿拉伯国家不尽相同，但是既然属于一个音乐体系，就应当使用世界上流行的，也是这三个少数民族所固有的名称，如“乌夏克”、“纳瓦”、“白雅蒂”、“希卡”、“乌扎勒”等。不合尺寸的张冠李戴，往往容易引起混乱。

虽然欧洲音乐体系和波斯—阿拉伯音乐体系都有四音音列，但四音音列的构造和旋法不同。波斯—阿拉伯体系的旋律不具有功能和声的表层意义。

波斯—阿拉伯音乐体系中也使用散板，更有特色的是有板，但其有板和上述两个体系不同，常以固定节奏型贯穿全曲，固定节奏型都有名称，达一百多种，主要用手鼓或纳格拉鼓敲击，有时也用其他乐器演奏。这种固定节奏型由一小节或数小节构成一个单元，其中节奏强弱位置可以与节拍原有的节奏强弱位置相同，也可以与节拍原有的节奏强弱位置不同。它不加改变或稍加改变地在乐曲中不断地反复直至乐曲终了，有时和旋律节奏统一，有时和旋律的节奏形成对比。

节拍方面，波斯—阿拉伯音乐体系除采用二拍子、三拍子、四拍子外，还经常采用混合复节拍，如五拍子、

七拍子等。

欧斯—阿拉伯音乐体系在织体思维方式方面以横线性为主，但由于运用固定节奏型，有时也表现出纵线性思维特征。

综上所述，可用下表比较中国，欧洲和波斯—阿拉伯三个音乐体系的特点：

	中国音乐体系	波斯——阿拉伯音乐体系	欧洲音乐体系
构造	乐音带腔	有条件地带腔	乐音不带腔
组	1. 调式以三音小组为基础 2. 音调的五声性	1. 调式以四音音列为基础 2. 旋律没有功能和声表层的意义	1. 调式以四音音列为基础 2. 旋律没有功能和声表层的意义
节奏织奏	1. 散板 2. 非律动性有板 3. 律动性有板	1. 有板（自固定节奏型为特征） 2. 散板 3. 混合节拍	律动性有板拍
织体特点	主要为横向性思维	横向性思维，但在固定节奏型出现时表现出纵向思维的特点	主要为纵向性思维

不难看出，中国音乐体系和欧洲音乐体系的特点是截然相反的。波斯—阿拉伯体系的某些特点和中国音乐体系相似，另有一些特点与欧洲音乐体系相仿。像波斯—阿拉伯在地理位置上处于中国和欧洲之间一样，波斯—阿拉伯音乐体系的特点也是介于中国音乐体系和欧洲音乐体系之间的。

我国自古以来就是一个多民族的国家，各民族之间进行过多次相互和双向的民族融合，形成了“你中有我，

我中有你”的局面。民族融合会自然而然地把原来所在民族的精神文化带到融合后的民族中去,除去这种融合,各民族的音乐也在相互影响。相互融合和相互影响的结果是出现了不同音乐体系中“你中有我,我中有你”的情况。如回族某些民歌所用音阶各音级之间的音分值和拉斯特调式很接近,可视为中国音乐体系和波斯—阿拉伯音乐体系结合的产物。又如朝鲜族民间音乐属于中国音乐体系,但其节拍节奏中的“长短”却和波斯—阿拉伯体系相近。从长远的观点看,交流和融合促进了各民族音乐的发展,产生出新的音乐风格。

何为民族音乐的体裁形式

体裁即文艺作品的表现形式,体裁的划分有大小不同的范围。文学、音乐、美术、戏剧、舞蹈等,是最大范围的文艺作品体裁类别;歌曲、小说、独幕剧、雕刻等则是较小范围的体裁类别。

音乐作品的体裁可以根据不同的标准进行划分,如可根据表达乐思所用的工具(媒介)分为声乐作品、器乐作品;根据作品的性质和结构分为进行曲、叙事曲、夜曲、组曲、协奏曲、交响曲等。各种音乐体裁都是历史地形成的,它们的形成与发展要在一定的生产、生活条件下,在一定的文化背景中,经过长期的艺术实践才能完成。

每个民族都有个自独特的发展历史和文化背景,在此基础上形成了本民族的音乐文化、不同的音乐观和各异的音乐体裁,同时也形成了不同的体裁分类标准。汉

族民间音乐一般依据表演形式分为五大类,即民间歌曲、器乐音乐、歌舞音乐、说唱音乐和戏曲音乐。我国少数民族民间音乐的载体与此基本一致,但各民族民间音乐体裁又有各自的特点。如维吾尔族“木卡姆”既包括器乐音乐(穷拉克曼和达斯坦中的玛热古里),又包括说唱音乐达斯坦,同时还有载歌载舞的部分(麦西热普)。藏族的“鲁谐”,从五大类分类法的观点看,不仅包括民间歌曲,也含有歌舞音乐。在对每一个具体的少数民族民间音乐进行体裁分类时,应依据其现实状况,结合该民族的音乐观和传统分类概念,并根据不同的研究目的,制定相应的体裁分类标准。这里,我们用五大类分类法对我国少数民族民间音乐丰富多采、种类繁多的形式进行简介。

一、民间歌曲

民间歌曲是人民的心声,是人民群众在长期实践中,经过广泛的口头传唱所形成发展起来的集体创作,是人民群众用以表达自己的思想、感情、意志和愿望的一种艺术形式。民歌与人民的生活具有最直接、最紧密的联系,同时也是各民族民间音乐的基础。

我国各少数民族人民自古以来“习为歌唱”,又有卓越的音乐创造才能,各少数民族民歌丰富多采、品种纷繁,许多少数民族地区被称为“歌海”、“诗乡”。唱歌是少数民族人民生活中不可缺少的活动,生产劳动、休息、娱乐、社交都伴随着歌唱。生活在北方草原上,从事牧业的民族,放牧时唱歌结婚时唱歌,表达爱情时唱歌,思乡时唱歌。此上,他们还在进行竞技时唱歌,祭祀祖先时唱歌。甚至当母畜不肯奶幼畜时也要唱歌;一直唱到母畜流着眼泪去奶自己的幼儿时为止。生活在南方的

许多少数民族都有自己的歌唱节日，如壮族的“歌圩”，苗族的“龙船节”，白族的“绕三灵”、“三月街”，布依族的“赶表”，瑶族的“耍歌堂”，彝族的“火把节”等。这一天，人们穿上节日盛装，成群结队，赶到歌唱场所，尽情地欢乐，尽情地歌唱。除此而外，在他们的日常生活中也充满了歌声。如傈僳族，生产有生产调，结婚有结婚调，逃婚有逃婚调，离别有离别调，过路有过路调，甚至告状也有告状调，法官也用歌唱来进行判决。

许多少数民族有这样的风俗习惯：做父母的必须教会儿女唱歌，儿女会的歌多，唱得好，就意味着父母教育有方，会得到舆论的好评；反之，如果儿女会唱的歌不多，唱得也不好，就说明做父母的没有尽到责任，要受到公众的耻笑。有些民族甚至还将是否善于唱歌作为选择配偶的条件之一。因此，许多少数民族的孩子到四、五岁便开始学歌，父亲教儿子，母亲教女儿，这可以说是一种特殊的启蒙教育。有的民族还形成了教授传统民歌的固定教学体制。如侗族，儿童从六、七岁起就被组织在歌班中由歌师教唱民歌。歌班按成员年龄分小班、中班、大班和老班，从六、七岁到十四五岁为小班，十四五岁至十八岁为中班，十八岁到二十岁为大班，二十岁以上称老班。各歌班按年龄的增长逐渐升级。侗族青少年学习甚为勤奋，一年四季，不论农闲农忙，每天晚上都到歌班向歌师学歌，到十七、八岁时，他们已经能熟练地掌握各种类型的民歌了。

少数民族民歌中最常见的是咏唱神话、历史、传说的叙事歌，表现爱情生活的情歌，进行劳动生产时唱的劳动歌，儿歌及在各种仪式上演唱的仪式歌。

每逢传统的民族节日，婚嫁喜庆的日子，或是新房

建成的夜晚，许多民族都有演唱叙事歌的传统。叙事歌的演唱形式多为独唱，也有对唱和一领众和的。叙事歌的曲调一般都很短小，为单句体或由两个乐句构成的单乐段。起伏不太大，音域也不太宽，词曲结合紧密，曲调配合着语言声调的抑扬顿挫，具有吟诵性。叙长歌的歌词篇幅较长，少则十多段，多则几十万行。因需用很长时间才能唱完，故大多用自然的嗓音来演唱。

叙事歌可分为史诗歌和传说歌两类，史诗歌中又包括创世史诗歌和英雄史诗歌；传说歌则多取材于民族迁徙的史实、历史上英雄人物的业绩和爱情的悲剧等。叙事歌以讲述生动曲折的故事为主，塑造鲜明的人物形象，表现深刻的社会主题。叙事歌对于没有文字或虽有文字但不普及的少数民族来说，远远的超过了艺术欣赏的意义。通过叙事歌，祖先创业的艰辛及他们的丰功伟绩，形象地展示在子孙面前，它使本民族在长期历史演变中形成的道德观念、风俗习惯、心理意识等代代相传，潜移默化地培育子孙后代对民族、对家乡的热爱和自信。许多叙事歌实际上成了维护民族精神的纽带。

史诗歌可分为神话史诗歌和英雄史诗歌两种。神话史诗歌产生在人类的童年时期，是各民族先民对不可理解的自然现象幼稚的解释，也是他们征服神秘莫测的自然力的愿望和力量的象征。其内容多为如何开天辟地，山川河流、日月星辰、风云雷电、动植物的形成、人类及民族的起源、遭受洪水劫难之后兄妹成婚繁衍后代，以及人类始祖和妖魔鬼怪斗争的故事。神话史诗歌目前多流行在我国西南地区，代表性的作品有彝族的《梅葛》、《阿细的先基》，瑶族的《密洛陀》，苗族的《古诗》，哈尼族的《奥色密色》，拉祜族的《牡帕密帕》和阿昌族的

《遮帕麻和遮米麻》等。英雄史诗歌又叫勇士歌，它以英雄人物为中心，追述他的战斗业绩，结构宏传，充满着幻想和神话色彩。勇士歌形成的年代比神话史诗歌要晚得多，一般认为，它产生于氏族制度已濒临瓦解，部落联盟或国家已经出现的时代。那时，人们幻想的不再是开天辟地，自然界和人如何被创造出来，而更关心本氏族、本部落的生存和发展。可以说勇士歌的出现，是人类从野蛮时代跨入文明时代的标志。勇士歌目前多流行在我国北方，代表性的作品有藏族的《格萨尔王传》、蒙古族的《江格尔》和柯尔克孜族的《玛纳斯》等。藏族的《格萨尔王传》是目前世界上篇幅最长、规模最宏伟的英雄史诗歌。据不完全统计，约三十余卷，一百数十万行，一千多万字。它不仅卷帙浩瀚、场景壮丽，色彩灿绚，形象鲜明，而且包含着非常丰富的社会历史内容，有很浓郁的民族风格和艺术特色，堪称中华民族的瑰宝，也是世界各民族音乐宝库中放射着异彩的一颗明珠。

叙事歌中的传说歌，歌词篇幅一般也都比较大，但它们所反映的内容，已是进入阶级社会以后人们的思想和生活。传说歌的产生和杰出歌手的演唱活动紧密地联系着，因为它有固定的情节，复杂的结构，相对稳定的人物形象，所以只有一些杰出的歌手才可能保存和传唱。我国各少数民族的传说歌，虽然反映了广泛的社会生活，但归纳起来，主要有三方面的内容：(1)，反映美与丑、善与恶的斗争，如傣族的《凯诺和凯刚》、《召树屯》等。(2) 歌颂纯真爱情，反映争取恋爱自由、婚姻自主所展开的反对封建专制压迫的斗争。如彝族、撒尼人的《阿诗玛》、回族的《马五和尕豆》等。(3) 歌颂历

史上英雄人物的光辉业绩及讲述有关民族的历史。如蒙古族的《嘎达梅林》、裕固族的《西志哈志》和苗族的《张秀眉之歌》等。

情歌是各少数民族民歌中最多采的部分。由于风俗习惯的不同，各民族唱情歌的方式也不完全一样，但大体上可以分为两种类型：一种是在草原、森林、山野里或在劳动中唱的，多为即兴演唱的单声部的抒情短歌，有男女对唱，也有独唱。表达的内容，一般是对爱情的向往、追求，对恋人的爱慕思念等。这种类型在我国北方各少数民族中比较常见，因为北方各民族的婚姻状态旧时多为父母包办，男女青年在婚前的社交活动也不自由。另一类是在月光下、火塘边、公房里，或是专门唱情歌的节日、歌会上唱的。大都由男女对唱，篇幅较长，细腻生动地表达出爱情的试探、相思的缠绵、离别的凄婉以及恋爱过程中种种复杂的感情。此类情歌，广泛地涉及到各方面的知识，常常既唱爱情，也显示了歌手的智慧和才能。除单声部民歌外，有许多多声部的作品。这种类型的情歌在西南地区比较普遍，因为那里大多数少数民族的习俗上允许男女青年婚前进行广泛而自由的社交活动，为产生和保存这种情歌创造了条件。

彝族尼苏人的“曲子”是第二种类型情歌的代表。“曲子”由“构腔”、“正曲子”、“白活”三大部分组成，每个部分又包括许多小的部分，在曲式上已成为篇幅长大的套曲形式。“曲了”的演唱形式多样，独唱与齐唱相交替，桎腔与独唱相结合，在演唱方法上，真假声交替使用，形成非常独特的风格。“曲子”的旋律既有抒情性的音调，又有叙述性的部分，具有很强的表现力。

劳动歌曲是直接伴随劳动歌唱的民歌，在集体劳动

中演唱的和个体劳动中演唱的两种类型。在集体劳中演唱的劳动歌曲，多为一领众和或齐唱，结构比较短小，节奏规整有力，音域较窄、曲调铿锵。在劳动中不仅起着统一劳动动作的组织作用，也能起到调剂精神、鼓舞热情、除解疲劳的效果。这种类型的劳动歌曲，在南方从事农业的民族中比较常见，如藏族的《打麦歌》、瑶族的《拉木歌》、景颇族的《舂米歌》等。在个体劳动中演唱的劳动歌曲，因为一般不配合劳动的动作，故旋律起伏较大，音域较宽，节奏稍自由。这类劳动歌曲主要流行在北方从事游牧和渔猎的少数民族中，如裕固族的《奶幼畜歌》、东乡族的《赶毛驴歌》等。

儿歌分为两种类型，一类是催眠曲，一类是儿童游戏歌。旧时，少数民族地区多无学校，也无任何文化教育设施，孩子们从小聆听催眠曲，大一点之后，又在游戏中学习儿歌，他们从这些儿歌中，认识事物，学到知识。儿歌的旋律一般都比较单纯朴素，容易上口，也容易记忆，内容有儿童特点，故能代代相传。催眠歌是为婴儿吟唱的，速度较慢，柔和动听，音调一般都有浓厚的民族特色，且比较古老，如满族的《摇篮曲》、维吾尔族的《咪，巴拉姆》等。儿童游戏歌节奏比较整齐，常配合游戏的动作，曲调活泼健康，如锡伯族的《小青蛙》、藏族的《小鹿》、佤族的《小鸟飞呀飞》等。

仪式歌是各少数民族民歌中的一种特殊体裁形式，它是在举行祭祀、庆典、婚丧等仪式时唱的一种有固定套式和内容的歌。仪式歌与各少数民族宗教活动和风俗礼仪有着密切的关系，可分为祭祀歌和礼仪歌两大类。

古代，各民族的祖先都有过一段相信“万物有灵”的时期，经历过多神崇拜的历史阶段。为了乞求自然的

恩赐，发展生产，人们曾向大自然呼吁、诅咒、祈祷，配合这些活动而演唱的歌曲，便是最早的祭祀歌。随着这些活动的逐步形成和固定，祭祀歌也就定形并代代流传下来，祭祀歌一开始就和原始宗教有着千丝万缕的关系。由于信仰的宗教不同，崇拜的鬼神各异，各少数民族的宗教祭祀歌也非常丰富，不仅有祭祀天地鬼神、祖先灵魂的歌，还有祭山川、树木、道路、船只、鱼类、牲畜、农作物及生产工具的歌。从历史发展的眼光来看，祭祀歌从它特有的角度记录了民族历史发展的某个侧面，是研究各民族思想发展、宗教观念、道德心理和音乐文化的重要材料。随着经济的发展、科学文化水平的提高，祭祀歌无疑会逐渐失去它过去的意义，而作为各民族精神文化的财富被保存下来。

与日常生活中的风俗礼仪有密切联系的歌被称为礼仪歌。这部分民歌集中反映了各民族的民间风俗礼仪，寄托着人们对美好生活的祝愿和不合理事物的诅咒，是研究人民思想、社会习惯、家庭发展历史的珍贵材料。各少数民族的世俗礼仪歌内容十分广泛，有“贺生歌”、“成年歌”、“婚礼歌”、“丧葬歌”、“迎宾待客歌”、“贺新房歌”、“酒歌”、“茶歌”等。可以说，凡是有礼俗形式的地方，几乎不可能没有歌。这里我们重点介绍“婚礼歌”、“丧葬歌”和“酒歌”。

“婚礼歌”在各民族的礼仪歌中最为丰富多采，其内容和表现形式各地区各民族不同。如果说内容方面有类似之处，那就是娘家要表示依依不舍的离别之情，嘱咐姑娘成家以后要勤俭持家、孝顺公婆等；婆家则祝贺新婚夫妇和睦相处，生活美满之类。各民族的婚礼歌都是成套的，如藏族新娘离开娘家时唱“出嫁歌”辞别父

母兄弟、嫂嫂，妹妹。男方迎接女方送亲宾客唱“迎宾歌”，欢迎新娘及其亲友到来。接下来男女双方唱“乐宾歌”，以示对参加婚礼的宾客热烈欢迎。女方送嫁人回娘家时，男方则唱“送宾歌”表示欢送。哈萨克族的婚礼歌一般由八首歌组成，首先由一名歌手唱“婚礼起始歌”通报婚礼程序和娱乐活动的安排，并代表客人向主人表示祝贺，然后由伴郎唱“接亲调”，说明女大当嫁的道理。男方接亲的小伙子和女方的姑娘、媳妇们对唱“加尔、加尔”，男方向新娘描述婚后生活的美好，女方则多叙说离家的痛苦。新娘在离家前在父母面前唱“哭嫁歌”，强烈地控诉买卖婚姻的罪恶，唱出个人的悲伤心情。唱完“哭嫁歌”后，新娘演唱“告别歌”和家庭成员及乡亲四邻逐一告别。作为对“告别歌”的回答，通常由一位男性长者出面演唱“劝嫁歌”。新娘到婆家后，举行揭面纱仪式，此时由歌者唱“揭面纱歌”，劝导新娘怎样恪守妇道，并介绍婆家的亲戚朋友以及部族祖传的规矩。“新娘歌”则是新娘在婆家进行自我介绍的歌曲，接在“揭面纱歌”之后演唱。

丧葬歌是和葬礼有关的仪式歌曲。内容有对死者的悼念，对亲属的安慰、指引亡魂回到祖先居住的地方去安息等。由于各民族的习俗不同丧葬歌的内容和形式也各不相同，一般说来可分为报丧歌、吊唁歌和挽歌三种类型。报丧歌是向死者的亲友或乡邻报丧时唱的歌，许多民族在报丧时，有不能直述其事的习惯，而要委婉含蓄地把事情讲明白，使听者不至于感到突然。语言的含蓄、委婉及比喻的贴切，是这类歌曲的重要特色。报丧歌在曲调方面多带有浓厚的说唱性质，辅以下行的悲哀音调。吊唁歌同报丧歌相联系，歌唱的目的是对死者的

亲友表示慰问。挽歌主要在哀悼死者时演唱，分首领挽歌和家属挽歌两种。首领挽歌用来哀悼部落首领，以及其他有地位、受尊重的人。歌中经常叙述死者生平的业绩，哀悼他的死给部落或村寨带来的损失，这种挽歌大多由全村、全部落的人齐唱。家属挽歌多由死者的家眷演唱，速度一般很慢，表达了失去亲人的悲恸之情。

“酒歌”是喜庆宴席上喝酒、敬酒时唱的歌。许多少数民族都有专门的酒歌，这些歌曲一般洋溢着欢乐的气氛，流露出亲友之间淳朴真挚的感情。敬酒歌在许多民族中根据敬酒人和被敬酒人的身分不同而各异，从而形成了繁多的种类和丰富的曲调。

各民族民歌体裁不同，进行体裁分类时所依据的标准也是不同的。如俄罗斯族和南方一些少数民族根据声部的多寡把民歌分为多声部和单声部两大类；蒙古族民歌依据节拍形式分为散板的长调和有板的短调；裕固族民歌根据歌词有韵与否分为“耶尔”和“非耶尔”；哈萨克民歌根据曲调的性质分为“月伦”和“安”。朝鲜族则根据每首民歌最初产生的地理环境，分为“西道”、“南道”、“中部”民谣三类。同时，差不多每个民族都有两种以上的体裁分类方法。如蒙古族民歌除按节拍分类外，还可以按演唱的场合分为“图林道”和“育林道”两类。“图林道”是在庄重严肃的场合所唱的酒歌和宗教仪式歌等；“育林道”包括讽喻歌、情歌等日常演唱的民歌。裕固族民歌也可以按演唱的场合分为牧歌、情歌、酒歌、劳动歌等不同的类别。朝鲜族民歌除按地域分类外，还可以按最初产生的环境，分为劳动民谣、抒情民谣，叙事民谣和风俗民谣等类别。

由于对各少数民族的传统分类概念缺乏分析和研

究，加之未能自觉地克服民族自我中心偏见（Ethnocentrism），过去许多音乐学家常用汉族的传统分类概念，对各少数民族民歌进行分类，在今后的学习、研究工作中，这种作法应当杜绝。在对少数民族民歌进行体裁分类时，应在尊重各民族传统分类的基础上，确立子项概念并加以划分。

二、乐器和器乐曲

我国少数民族的乐器种类繁多，各具特色。据《中国少数民族乐器志》记载，共有 520 多种，数量相当可观，堪称丰富多采。按照发音的动力来源，这些乐器可分为吹奏、拉奏、弹奏、击奏四大类，第二级分类可依据乐器发出声波的震动母体分为体鸣、膜鸣、弦鸣、气鸣四小类，每一小类又可根据发音的形式分为直接发音和间接发音两类。可用阿拉伯数字表示乐器的类别，如 141 中第一个 1 为吹奏，4 为气鸣，最后一个 1 表示直接发音；211 表示演奏体鸣直接发音乐器。

吹奏乐器在我国乐器发展史上是出现的比较早的一套乐器。在殷墟出土的甲骨文中就有龠、和（小笙）、竽等吹奏乐器名称的出现。《吕氏春秋》《遇合篇》中说“客有以吹簫见越王者”，浙江绍兴 306 号战国墓铜屋模型内的奏乐者中，也铸有一人双手捧笙，作吹奏状可见在春秋战国时期，我国南方的少数民族——越人就已使用这类乐器了。

吹奏乐器中的体鸣、膜鸣和弦鸣类可以苗族的木叶（11）、侗族的竹膜管（12）和蒙古族在为母骆驼演奏时用的雅托歌为例（13），但这类乐器中最多的还是气鸣乐器（14）。吹奏气鸣乐器又分气流不被打断，空气柱直接震动产生驻波发音的直接吹奏气鸣乐器（141）和气流通

过激发器后形成驻波发音的间接吹奏气鸣乐器⁽¹⁴²⁾两类。前者如景颇族的吐良、哈萨克族的斯布斯额、高山族的鼻箫、蒙古族的笛子等；后者有苗族的姊妹箫、土家族的冬冬奎、黎族的箏达、西南各民族的芦笙、哈尼族的巴乌、维吾尔族的巴拉曼等。

目前已知的拉奏乐器有拉奏体鸣⁽²¹⁾和拉奏弦鸣⁽²³⁾乐器两类，前者如俄罗斯族的乐锯和藏族的拉线口弦，后者的种类比较多，大多属于有附加共鸣箱的间接拉奏弦鸣乐器⁽²³¹⁾，无共鸣箱的直接拉奏弦鸣乐器⁽²³²⁾很罕见。间接拉奏弦鸣乐器可分为演奏时乐器置于人体某部分上的和演奏时乐器不放置在人体上的两种。前一种乐器，因为最初源于北方少数民族，故汉语中统称“胡琴”。比较著名的少数民族拉奏乐器有蒙古族的马头琴、维吾尔族的萨它尔和艾捷克、壮族的马骨胡、侗族的牛腿琴和哈萨克族的霍布斯等。

弹奏乐器在我国亦有相当长的历史，主要包括弹奏体鸣乐器（各种弹奏口弦）和弹奏弦鸣乐器，后者可分为无共鸣箱的弹奏直接弦鸣乐器，⁽³³¹⁾如台湾山地同胞高山族布农人中流行的弓琴）和有共鸣箱的弹奏间接弦鸣乐器⁽³³²⁾两类。在弹奏间接弦鸣乐器中，一类是演奏时乐器放置在人体上的抱弹乐器，如彝族的月琴、柯尔克孜族的考姆兹、哈萨克族的冬不拉、藏族的扎木年等；另一类是演奏时乐器不放置在人体上的平置弹奏乐器，如维吾尔族的卡龙、蒙古族的雅托歌等。

我国的击奏乐器究竟源于何时，现无从考究。传说中的伊耆氏曾用过以土制造的鼓，并用草扎的鼓槌去敲击。据林蔚文先生研究，早在商周时期，我国南方的越人已经采用了钟、铜鼓、铜铃、鐸于、勾搏、编籥、

编磬和皮鼓等击奏乐器。从历史记载和现实情况来看，击奏乐器在我国各民族音乐中起着非常重要的作用，它们在合奏和伴奏中常担任指挥和领奏的角色，从而居于中心地位。击奏乐器在我国各民族民间音乐中占据的地位和西洋音乐中此类乐器在交响乐队中占据的地位不同值得引起重视。我国许多少数民族的民间乐队实际上是以击奏乐器为基础的，这与西洋交响乐队以弦乐为基础形成了鲜明的对比。

击奏乐器中的弦鸣乐器（43）可以维吾尔族的“昌”（扬琴）和瑶族的竹筒琴为例。气鸣乐器（44）可以云南克木人的“蹈到”为例。在击奏乐器中体鸣乐器（41）和膜鸣乐器（42）最多，前者如高山族的乐杵、佤族的木鼓、傣族的腊敢、满族的腰铃等；后者包括各民族各式各样的鼓，常用的有维吾尔族的手鼓、满族的八角鼓、傣族的象脚鼓、瑶族的长鼓、藏族的手抓鼓和朝鲜族的杖鼓等。

和其他三类乐器一样，击奏乐器也可分为直接发音和间接发音两类。直接发音系指演奏者本人作出鼓击动作或通过棍棒、绳索、机械装置作出敲击动作，并能直接控制发音次数的乐器。间接发音则为演奏者不直接敲击发音体，而是通过乐器自己各部分之间的撞击发声。因此演奏者不能直接控制每一单独发出的声音。前者如高山族的杵（411），后者如藏族的法铃（412）。

我国少数民族民间器乐曲包括独奏曲和合奏曲两大部分。独奏曲按乐器的种类分为吹奏乐器独奏、拉奏乐器独奏、击奏乐器独奏和弹奏乐器独奏四种：合奏曲又分同类乐器组合而构成的吹奏乐、拉奏乐、弹奏乐和锣鼓乐，和不同类乐器组合构成的吹打乐、弦索乐、丝竹

乐等。土家族的“打溜子”、纳西族的“白沙细乐”、彝族的“洞经音乐”、维吾尔族的“纳格拉”、景颇族的“文邦木宽”及苗、瑶、侗、壮等民族的芦笙乐和铜鼓乐都是著名的器乐演奏形式。

三、歌舞音乐

我国少数民族都能歌善舞，民间歌舞品种纷繁，音乐风格也各不相同。民间歌舞历史悠久，是音乐、舞蹈相结合的艺术形式。从音乐和舞蹈结合方式的角度，可将民间歌舞划为三类：鼓舞、跳乐和踏歌。

鼓舞是以击奏乐器伴奏，踏节而舞的形式，由于我国的击奏乐器中，鼓的种类和样式最多，又常用以舞蹈的伴奏，故称此类歌舞为鼓舞。鼓舞的历史很长，《虞书·幕陶谟》中便有“击石拊石，百兽率舞”的记载，可见在远古时，鼓舞就已经出现了。鼓舞一般用鼓作主要伴奏乐器，配以其它击奏乐器。在鼓舞中，鼓以特有的音色和节奏，在舞蹈中起重要的作用。目前流行的鼓舞有维吾尔族和乌孜别克族的手鼓舞，壮族的蜂鼓舞、扁担舞，苗、瑶、黎、水、彝等民族的铜鼓舞，佤族的木鼓舞等。

跳乐亦称跳月、跳弦、跳脚，是指没有歌唱而纯用乐器伴奏的舞蹈。《诗经》中的“君子阳阳，左持簧”，即古代关于持吹奏乐器跳舞的描述，可见此种歌舞形式，先秦时期已经出现且广泛流传。目前流行的有西南各少数民族的芦笙舞、葫芦笙舞、三弦舞、月琴舞、锡伯族的“贝伦舞”、哈萨克族的“黑走马舞”、“天鹅舞”等。在民间常用于驱恶禳灾、仪礼娱乐、传情择偶等活动中。

踏歌是各民族最普遍的歌舞形式，又可分为载歌载舞、歌舞相间、以歌伴舞等不同的类别。有代表性的踏

歌形式有壮族的“采茶舞”，蒙古族的“安代”，藏族的“囊玛”、“堆谢”、“弦子”及维吾尔族的“来派尔”、“赛乃姆”等。

由于各少数民族都有各自独特的历史传统和文化背景，每个民族的歌舞艺术在舞蹈造型上都有自己独特的风格。如北方游牧民族的舞蹈，动作多模拟马的步伐，同时常用骑马时出现的肩部活动，动作刚健、节奏有力。南方从事农业的少数民族舞蹈则常表现采茶、舂米、捕鱼、捞虾等劳动生活，动作柔和、节奏轻盈。各民族模拟鸟兽动作的舞蹈，则多源于原始图腾信仰和古代狩猎生活，如塔吉克族的“雄鹰舞”、傣族的“孔雀舞”、藏族的“耗牛舞”、阿昌族的“龙舞”等，各自表现出了不同的审美习惯和本民族的心理素质。

鼓舞一般用一种或几种基本的鼓点伴奏，跳乐用的乐曲结构一般也比较简单，多为单乐段。踏歌的音乐结构则比较复杂，可归纳为以下三种类型：

1.单歌式：用一首曲调演唱多段歌词，表演时反复演唱，载歌载舞。歌曲一般为单乐段，由二或四个乐句组成，表演时常把歌曲的最后一句当前奏或过门，作为歌舞的准备和间歇之用。单歌式一般用于内容比较单纯的小型歌舞，如维吾尔族的“来派尔”、藏族的“弦子”等。

2.复歌式：复歌式是把两首具有派生关系或性格相近的乐曲有机的组合起来并加上前奏、间奏和尾声构成的一种歌舞音乐结构形式。藏族“堆谢”的音乐结构就采用了这种结构“堆谢”分“降谢”和“觉谢”两个部分，“降谢”速度较慢，曲调悠长抒情，富有歌唱性，“觉谢”的速度较快，有强烈的舞蹈气氛。完整的“堆谢”，

其音乐结构为：

慢板引子→降谢→快板间奏→觉谢→快板尾声。

3.联缀式：这种结构形式是把三首以上的歌曲有机地联系在一起，再加上器乐的引子和间奏，组成中型或大型的歌舞套联缀起来的各个歌曲形成了调式、调性、节拍、节奏、速度和情绪等方面的对比，音乐较丰富。如蒙古族的“安代”和维吾尔族的“赛乃木”、“麦西热普”。

四、说唱音乐

我国许多少数民族有自己的说唱艺术，如满族的“八角鼓”和“子弟书”，蒙古族的“乌力格尔”和“好力宝”，维吾尔族的“达斯坦”，朝鲜族的“板唱”，白族的“大本曲”，藏族的“喇嘛玛尼”和“折嘎”，锡伯族的“念说”，彝族的“甲苏”，哈尼族的“哈巴”，赫哲族的“伊玛堪”等。

少数民族的说唱艺术和民歌中的叙事歌有着密切的联系，有的曲种就是从叙事歌发展而成的。但叙事歌和说唱艺术不同，一般说来，叙事歌只唱不演，虽有独唱、对唱、一领众和等多种形式，但不具有一人多角的特点，在音乐上是专曲专用，即一个曲调只用来演唱一个作品，这个作品也只能用这个曲调来演唱，如柯尔克孜族的叙事歌《玛纳斯》、彝族的叙事歌《阿诗玛》。叙事歌在演唱中不更换曲调，也不能用其他民歌的曲调来演唱。说唱艺术则以有表演动作的说唱来叙述故事，塑造人物。除叙述外，尚有代言部分，具有一人多角的特点。音乐一曲多用，各种器乐曲牌和唱腔曲调都可以用于表演不同的故事，刻画不同的人物形象，紧密地配合不同的文学脚本，完成叙事和抒情的任务。

我国的说唱音乐一般包括器乐和唱腔两部分，唱腔结构一般可分基本曲调反复、基本曲调的板式变化和曲牌联缀三种类型。少数民族的说唱曲种，一般都采用曲牌联缀体，也有一些个别的曲种，没有基本曲调，而是依据语言的音调，由表演者即兴吟诵，如锡伯族的“念说”。

五、戏曲音乐

我国有许多少数民族有本民族的戏曲剧种，主要有藏剧、白剧、侗剧、壮剧、傣剧、苗剧、彝剧、布依剧、主难剧、朝鲜族的唱剧、满族的新城戏等。

戏曲音乐是综合艺术——戏曲的重要组成部分，戏曲音乐本身也综合了民歌、说唱、器乐和歌舞音乐的特点，并使其交织、贯通起来，表现人物的性格发展和戏剧性的矛盾冲突。

我国戏曲音乐有两种典型结构形式——曲牌体和板腔体。曲牌体又叫联曲体，属于曲牌体的剧种，全剧音乐由多个具有独立意义的曲牌并列组成，板腔体是由某一曲调为基础，通过速度、节奏、旋律的扩充或减缩等的变化，演化成一系列的板别，由这些板别构成全剧音乐。我国少数民族音乐多采用曲牌体，如藏戏、白戏、侗剧、壮族的师公戏等。采用板腔体的剧种有流行在广西德保、靖西、那坡一带的南路壮剧。有些剧种兼有这两种体制的因素，可称为“综合体”，北路壮剧和傣戏是采用综合体的。

各民族戏曲音乐的形成演变规律，大体上是相同的。我国少数民族戏曲的音乐，大多是在本民族民歌、民间歌舞音乐或说唱音乐的基础上形成的。如南路壮剧音乐源于当地民间歌舞，北路壮剧音乐在当地民歌、唱诗的

基础上发展而成，朝鲜族唱剧和满族新城戏的音乐则是在本民族说唱音乐基础上演化而成的。在少数民族戏曲音乐形成的过程中，或多或少地受到汉族戏曲音乐的影响，如白剧的前身为“吹吹腔”，而“吹吹腔”的音乐和明代风靡全国各地的汉族弋阳腔有渊源关系。满族新城戏在发展的过程中，曾用八角鼓曲牌中的《靠山调》、《四句板》为基本腔调，借鉴汉族戏曲音乐的发展手法，使其板腔化，创作了慢板、原板、数板、行板、弹颂板、快四板等板式，使音乐更有戏剧性。

在演出形式和舞蹈动作方面，虽然有些少数民族剧种受汉族戏曲程式化的影响，但大多数剧种，都与本民族民间歌曲和民间舞蹈的形貌相近，因而各具不同的演出特点和艺术风格。如卫藏藏戏，在正戏开演之前，先要舞狮子、舞野牛，由“温巴”（猎人）打圆场，再由“哈方”（仙女）作歌舞表演，然后进行“加鲁”说唱，和藏族的固有歌舞艺术有明显的继承关系。白族的“打歌”和“绕三灵”等民间歌舞形式，成为白剧演出中不可缺少的部分。傣剧中的舞蹈动作，有对传统孔雀舞舞姿的运用。侗剧演出中，琵琶歌的腔调以及侗族大歌中的叙事歌的唱词结构与语言风格，都构成其演出中的艺术特点。与本民族歌舞，紧密联系的结果，使少数民族戏曲既非固定的程式化，也非一律载歌载舞的歌舞剧，具有与汉族戏曲不同的韵味。

关于我国少数民族音乐文化的分组

我国少数民族音乐不仅体裁多样，品种纷繁，而且

每个民族的音乐文化都有其独特的、不可替代的风格。所谓“民族风格”，即各民族音乐文化的特点和特殊性。一般说来，一个民族有一个民族的音乐文化，不同的民族有不同的音乐文化。世界上有多少民族就有多少音乐文化，并由这许许多多各色的音乐文化构成了全人类的音乐文化。我国每个少数民族的音乐文化都有它自己本质上的特点，都有只属于该民族而其他民族所没有的特性，这些特性和特点便是每个少数民族对中华民族音乐宝库的贡献。正因为我国有 56 个民族，中华民族的音乐文化才会如此丰富多采、灿烂辉煌。

我国各少数民族的音乐，除“独创性”、“特殊性”之外，在各民族音乐文化之间，各少数民族音乐文化和汉族音乐文化之间通常还有“共同性”的一面。也就是说，在每个民族的音乐文化中，既包括着与其他民族的音乐文化不同的因素，又包含着与其他民族的音乐文化相同的因素。正是这些“相同的因素”，各民族音乐结合成一些网络状的体系，并由于这些因素“相同”的范围大小不一，从而形成了不同层次和不同范围的音乐文化体系。所谓“中华民族的音乐文化”，既可以看成是一个统一的音乐文化体系，也可以看做是由 56 个民族音乐文化单位的若干低层次和小范围的音乐文化体系所构成的综合体。

关于各少数民族音乐文化的特殊性和共同性，乃是一个广泛而重大的课题。一般认为，音乐文化作为各民族文化的一个组成部分，必然受到地理环境、生产方式、生活方式、族源、语言、社会形态、民族交往、宗教信仰和民间习俗等多方面因素的影响和制约。如果某些民族在上述这些方面有相同或相近似之处，加之在历史上

它们各自的音乐文化之间又长期相互影响、交流、融合，在客观上就形成了一个相对稳定的音乐文化组。

(MusicalCultureGroup)

音乐文化组是由若干民族共同体组成的、在民间音乐方面有着相似特质的群体。属于同一音乐文化组的诸民族或民族共同体的一部分，使用相同的音乐体系、民间音乐中有相同或相近的音乐体裁；有相同或相近的音乐观。他们有共同地域或者相同的经济生产活动；语言同为一个语系或虽非亲属语言，但组内各民族人民可操某种共同语言进行交流；有共同的族源或先民在历史上有过融合。在划分音乐文化组时，上述六个条件缺一不可。在某些音乐文化组中，还可以划分出音乐文化小组，划分音乐文化小组的标准是：构成音乐文化小组的民族除使用和属于同一音乐文化组的其他民族相同的音乐体系之外，还共同使用着另一种音乐体系。

根据上述标准，可将我国 55 个少数民族中的 51 个民族划为北方草原、黄土高原、中亚绿洲、西藏高原、云贵高原、中南丘陵、东南山地和台湾山地八个音乐文化组。北方草原组中包含有一个音乐文化小组，此小组包括哈萨克族和居住在新疆的柯尔克孜族，因为他们居住在阿尔泰山和天山山脉一带，故称为阿尔泰—天山音乐文化小组。俄罗斯族、塔塔尔族、朝鲜族、京族是近两三百年从国外迁居我国的少数民族，它们各自构成一个独立的音乐文化，不属于上述任何一个音乐文化组。

我们之所以采用地理区划的名称为音乐文化组及小组命名，是因为它们常和地理上的空间单位相吻合。同时这种命名方式又能显示出各音乐文化的背景。从客观上看，居住在同一地理区域之内的各民族之间，相互交

往密切，在音乐文化上常常具有更多共同的因素；而生活在不同地理区域的各民族之间，相互交往相对较少，在音乐文化上当然就会具有更多不同的因素。需要强调指出的是，音乐文化组主要是依据音乐而不是依居地理因素进行划分的，因此，它和美国民族学家常用的“文化区”(CultureArea)及我国一些音乐学家所说的“色彩区”不是一回事。在一个音乐文化组的“地盘”上，常会出现另一个音乐文化组的“飞地”。如新疆北部回族、撒拉族、东乡族聚居区的音乐文化，属于黄土高原组而不属于北方草原组。同时，音乐文化组固然与民族有关，但它也不是按民族来划分的，同一民族不同的部分音乐文化有时会属于两个不同的音乐文化组。如湖南维吾尔族人的民间音乐不属中亚绿洲组，东北柯尔克孜人的音乐不属于阿尔泰—天山小组。下面就简要介绍一下这八个音乐组的情况：

一、北方草原组

本组包括达斡尔族、裕固族、土族、鄂伦春族、鄂温克族、赫哲族、锡伯族、哈萨克族、柯尔克孜族和生活在内蒙古、东北三省、甘肃、青海、新疆的蒙古族、生活在东北三省的满族。属于本组的民族都采用中国音乐体系，其中哈萨克族和居住在新疆的柯尔克孜族除采用中国音乐体系外还采用欧洲音乐体系，故可构成阿尔泰—天山音乐文化小组。

本组民族居住的地区从东到西连成一片，东起乌苏里江畔，西达帕米尔高原，北临中苏、中蒙国境线，南部东段以松花江和汉族地区相连，中段为长城、西段从天山山脉和中亚绿洲组民族居住区为邻。这里草原辽阔，水草丰美，森林茂密，河、湖甚多，适于放牧及渔猎。

属于本组的民族在历史上多从事渔猎,后大多转入游牧,目前虽有一些民族转入农业,但渔猎和畜牧业仍在经济生活中占有很重要的位置。本组中的许多民族被称为“马背上的民族”。从体质上看,本组诸民族大都属于蒙古人种北支,哈萨克族和柯尔克孜族中一些人属于与欧洲人混杂而形成的南西伯利亚类型。他们的语言都属于阿尔泰语系,在族源上分别和我国古代北方民族匈奴、东胡、鲜卑、突厥、契丹、肃慎、女真等阿尔泰语系民族有关。各民族在历史上都信仰过萨满教,萨满教及其音乐对各民族的音乐观及民间音乐有着深远的影响。

属于本组的各民族都有民歌、歌舞和器乐三类民间音乐体裁。其中有些民族有用本民族语言演唱的说唱形式(如蒙古族的“乌力格尔”、“好来宝”、锡伯族的“念说”、赫哲族的“伊玛堪”等),另一些民族则有近似说唱形成的叙事歌(如达斡尔族的“乌春”、柯尔克孜族的“玛纳斯”,勇士歌是叙事歌的主要题材。除锡伯族的“罕杜春”有时用锡伯语演唱外,所有其他民族都没有用本民族语言演唱的戏曲形式。按照传统的分类概念,民歌的体裁一般用节奏、节拍为划分类别的标准,如蒙古族分“长调”、“短调”,鄂温克族分“长调扎恩达拉尕”、“短调扎恩达拉尕”等。“长调”为散板或节奏稍自由,“短调”为有板、节奏齐整。民族乐器以便于马上携带的、轻便的抱弹乐器、吹奏乐器及拉奏乐器为主,器乐曲多为独奏形式,合奏形式不甚发达。民音歌舞以跳乐和踏歌为主要体裁,舞蹈动作多模拟动物或再现人骑在马上的姿态。鼓舞则常在宗教活动——萨满跳神中运用。

属于本组的民族大都把音乐理解为人与人之间交流情感和勾通信息的行为方式。如哈萨克族有许多用冬不

拉弹奏的“叙事诗”——“冬不拉达斯坦”，差不多每首器乐曲都有相应的故事，蒙古人古代用长调来传递战报和其他信息。另外一方面，尽管几乎每个民族都有为牲畜唱的催奶歌，却因为这种歌曲不是人与人之间交流情感的工具，故传统观念不认为这些歌曲是音乐。同样，萨满跳神和喇嘛教仪式中用的歌曲、舞曲、器乐作品以及为死者演唱的悼歌，因其沟通的是人与神、人与超人之间的情感，故也不能看成是音乐。

二、黄土高原组

属于本组的民族有居住在甘肃、宁夏、青海、新疆的回族、东乡族、保安族和撒拉族。这四个民族都采用中国音乐体系，除五声音阶之外，都采用一种第三级和第七级为 $3/4$ 音的特殊音阶，如前所述，它是中国音乐体系和波斯——阿拉伯体系相互结合的产物。

本组民族的居住区在地理上主要分为南北两片。第一片是宁夏回族自治区族，第二片是甘肃临夏回族自治州及与之相邻的青海省东部撒拉族，回族聚居的农业区，两片之间被汉族地区隔开。除上述两片之外，在新疆昌吉、伊黎一带回族、东乡族、撒拉族人聚居区的民间音乐，亦可归入本组。本组民族居住的地区，地势大多平坦，适于耕种和灌溉，平川上沟渠如网，稻田密布，绿树人家，弥望皆是，被人们称为“塞外江南”。居民多从事畜牧灌溉农业，手工业和商业也是很重要的经济活动。

本组民族的语言虽然分属阿尔泰语系和汉藏语系，但各民族人民都能流利的讲汉语，民歌也基本上用汉语演唱。本组民族都信奉伊斯兰教，先民中的一部分是古代从波斯、阿拉伯、中亚细亚一带移居黄河中上游和西北其他地区的。从体质特征上看，本组民族都属蒙古人

种，但同时显示出伊朗地域性人种多胡须、眼窝深、鼻子狭而高的特征。

属本组的民族民间音乐的主要体裁是用汉语演唱的民歌、器乐、歌舞都不发达，没有本民族固有的说唱和戏曲形式。民歌依据其演唱的场合分为在山野间唱的“野曲”和在村庄里演唱的“家曲”两大类。“野曲”中的主要体裁是广泛流传在甘、宁、青、新各族人民中间的一种山歌——“少年”（亦称“花儿”）。“家曲”中的主要体裁是在婚礼喜筵上演唱的“宴席曲”。“少年”以爱情为主要题材，在民间主要是独唱和对唱，女的演唱时用真声、男的则真假声并用。演唱的曲调叫“令”，不同的曲调各有不同的令名，即曲牌名。“少年”的曲调可分为“长调子”和“短调子”两种类型。“长调子”高亢、嘹亮、徐缓悠长、气息宽广，最能体现“少年”的独特风格；“短调子”结构比较规整，旋律紧凑，节奏鲜明，既有一定的山野气息，又接近一般小调歌唱性的特点。在习惯上，“少年”一般不能在家里和村庄中唱，更不能当着不同辈份的人演唱。宴席曲的演唱形式有独唱也有齐唱，有的地方在演唱时还伴以舞蹈动作。宴席曲有的是叙事体，以一首曲调反复咏唱一个完整的故事。有的则是以四季、五更、十二个月的景物变化为起兴，咏唱战乱造成的妻离子散、悲欢离合，控诉封建买办婚姻制度的罪恶。属于本组的诸民族都有一定数量的伊斯兰教的宗教歌曲，但这些宗教歌曲，群众一般认为不能被包括在文学艺术的范畴之内，当然也不能在世俗日常生活中演唱。从总的方面来看，黄土高原组的音乐文化是一种很特殊的、分别和汉族文化及伊斯兰文化相联系的文化。

三、中亚绿洲组

本组包括生活在新疆的维吾尔族、乌孜别克族和塔吉克族。属于本组的三个民族都是复合体系民族，同时采用中国、欧洲及波斯—阿拉伯音乐体系，其中又以中国和波斯—阿拉伯音乐体系最有代表性。

新疆天山以南的塔里木盆地四周是本组居民的主要聚居地，同时在天山以北也有若干区域为本组居民聚居或与属于北方草原组的诸民族杂居。这里自古以来就是东西方陆上交通的要道，繁荣的文化、经济中心和农业园艺基地，在盆地边缘的沙漠和戈壁滩上开发绿洲，依靠雪水灌溉，是这里农业的特色。维吾尔族、乌孜别克族和塔吉克族都主要从事农业生产，牧畜业和商业也在经济上占有很重要的地位。这三个民族的族源都与历史上在西域生活的操印欧语系伊朗语族语言的民族有关，在体质上具有突厥地域性人种（TurkicLocalRace）的特点，和伊朗地域性人种（IranianLocalRace）有相似之处。在历史上，这三个民族的先民都曾经信仰过佛教，目前都信仰伊斯兰教。乌孜别克语和维吾尔语同属阿尔泰语系突厥语族，彼此相当接近，通话无困难，塔吉克语虽属印欧语系伊朗语族，但塔吉克人多通维吾尔语，因此维吾尔语是本组居民共同的交际用语。

属于本组的民族都有民歌、器乐、歌舞、木卡姆四种体裁形式，维吾尔族还有本民族的说唱形式和由木卡姆发展而成的本民族戏曲形式——维吾尔歌剧。民歌一般可按演唱的形式分类，如维吾尔族按有无伴奏分为“相和歌”和“徒歌”，塔吉克族分为独唱和一领众和的“接唱”，乌孜别克族分为齐唱“也勒来”和独唱的“大艾修来”。乐器的种类繁多，丰富多采，吹奏、拉奏、弹奏、击奏四类俱全，有许多独奏乐曲，民间合奏形式亦很发

达。歌舞主要以踏歌形式为主，多采用联缀式音乐结构，形式完整，篇幅较为长大。木卡姆是本组有代表性的体裁，虽然三个民族的木卡姆结构有所不同，但都是综合有歌舞、器乐、民歌三种因素在内的大型套曲。

新疆南疆塔里木盆地四周素有“歌舞之乡”之称，这三个民族更以其能歌善舞著称于世。早在我国汉、唐之际，居住在东西方陆上交通大动脉——“丝绸之路”枢纽地段的古塔里木盆地居民，就因其得天独厚的地理位置而兼收并蓄古代中原、印度、波斯、希腊四大古代文明地区的灿烂文化，发展并创造出了举世瞩目的“古西域文明”，其中的音乐部分更是达到了当时世界的先进水平。随着“丝路”上各国、各民族之间的友好往来，产生在这一带的“龟兹乐”、“疏勒乐”、“高昌乐”等西域乐舞，向东、南、西各方广泛传播，对中原、日本、朝鲜、越南及印度、阿拉伯、波斯音乐都产生过相当深远的影响。今天，这三个民族的音乐文化是古代音乐文化的继承和发展。

中国明代音乐学家朱载堉

一、生平和著作

朱载堉（yù）是我国明代杰出的音乐学家自然科学家、律历学家，同时也是一位愤世嫉俗的诗歌作家。科学家的冷静头脑和艺术家入世激情在这位天才人物的身上构成了一个不可思议的、相依并存的、和谐的同一

体,使他的成就达到了明代自然科学和艺术科学的顶峰。

朱载堉,字伯勤,号句曲山人,嘉靖十五年(公元1536年)生于河南怀庆府河内县(今河南沁阳县)。他是明宗室郑恭王朱厚烷之子,朱元璋的9世孙。

按《河南通志》记载,朱载堉“儿时即悟先学。稍长,无师授,辄能累黍定黄钟,演为象法、算经、审律、制器、音协节和,妙有神解。”他自幼聪明伶俐,在数学和音乐方面有着过人的天赋。他称自己:“少嗜音律,长而益得其趣,是以乐学之说颇异于众。”又说他在20岁左右,就非常喜欢读《性理大全》、《律吕新书》、《洪范》、《皇极内篇》等数学著作,每次阅读:一面口中背诵,一面在纸上计算,研究这些书的时间长了,也就能领会书中的数学要旨。

虽然《明史·诸王列传》中对他的生平记载很少,但沁阳民间却流传着有关这位王子的大量传说和故事。据说,朱载堉出生时,他的母亲高妃怀胎已经11个月。正当家人为高妃迟迟不分娩而犯愁的时候,宫前飞来一只凤凰,边舞边鸣。府里的人都认为是个好兆。果然,高妃一高兴,朱载堉便出世了。可是,朱载堉极会哭闹,常常夜啼,使家人不得安宁。有一天,他父亲郑恭王为缓解孩子的哭闹,吹起了箫,谁知朱载堉一听到箫声就停止啼哭。从此,箫管成了终日陪伴他的宠物。

关于朱载堉求学,有过一个故事。那年礼部尚书何塘告老还乡,在沁阳天鹅池畔建了一座“景贤书院”,公开招收弟子授读,应试者络绎不绝。当时应试儿童都由父母带领前往,唯有朱载堉独自前来。何塘问他怎么独自一人,他回答:“家有父母,校有师尊,咋能说独自?”何塘听了很高兴,又问他年纪多大,叫什么名字。他说:

“童生八月荷月满，若年足十不差三”。落款“乐乐乐”。何塘沉思片刻后，解释道：“小小顽童 7 岁半，以乐（yù）为志律当先，乐（è）在其中性且直，光华焯乐（huò）在来年。”之后，何塘十分赞赏朱载堉的才华，将自己的学识毫无保留地传授给他。

朱载堉对音乐特别敏感。据说年少时有一次在山上游春，突然听见琴声。他寻声找去，才知道是山弯小溪水珠下滴在岩石上发出的声音。后来，他怎么也忘不了这“水琴声”。有一天他的书童打碎了一只碗，碎碗的声音唤起了他用几只装水的碗组成乐器来演奏“水琴”的灵感。后来他从事著述和作曲，也往往与水琴声相关。

孩提时代的朱载堉好学多问，但也常常提一些常见而又不易知其所以然的问题来诘难老师。比如，“古琴为什么是七根弦”；“箫一管一音，笙那么多管长短不齐为什么也吹一音”等，老师常被他问住。

当然，传说毕竟只是传说，不是真实的历史记载。但是，数百年过去了，这些故事依然流传，足见这位王子给人们留下了多么美好的回忆和沁阳人民对他的尊敬。

朱载堉的父亲朱厚烷笃信儒家学说，因此，他和好道教、奢侈至极的嘉靖皇帝在思想观念上有极大分歧。他不仅不给朝廷进香，还上书规谏嘉靖皇帝，言词恳切、直率。皇帝不听劝告，反而以为朱厚烷有意毁谤和嘲笑他，于是将那个为朱厚烷送规谏书到京的使者治罪下狱。就在这时，朱厚烷的叔伯朱祐樞为了夺取朱厚烷郑恭王的爵位，乘嘉靖皇帝对厚烷恼怒之际，上书诬告厚烷有 40 条叛逆之罪。朱厚烷也不甘示弱，告祐樞预谋夺爵、纵恶殃民。朝廷经过一番调查后，对朱祐樞仍为庶人，

而将朱厚烷削去爵位，并将其禁锢在祖籍安徽凤阳。那年是嘉靖二十九年（1550 年），朱载堉才 15 岁。

朱载堉对父亲无罪而被拘囚，十分愤恨。他在王宫门外修建了一间土屋，以稻草为席子独自居住了 19 年。在这段漫长的独居生活中，朱载堉潜心攻读，发愤著述。嘉靖三十九年（1560 年），他完成了第一部音乐学著述《瑟谱》。在《瑟谱小序》中，他自称“狂生”，署名为“山阳酒狂仙客”。

世宗朱厚熹死后，穆宗朱载堉嗣帝位，朱厚烷得到了平反。隆庆元年（1567 年）正月恢复了朱厚烷郑恭王的爵位，同年 4 月，恢复朱载堉的世子冠带。第二年，朱载堉结束了独居生活，搬出了土屋，回到郑王府，这一年他 33 岁。

完成《瑟谱》后的 20 余年，朱载堉对音律、历法，“志之所好、乐而忘倦”，先后写下了《律学新说》、《律吕精义》、《乐学新说》、《算学新说》、《圣寿万年历》、《万年历备考》、《律历融通（附《音义》）》、《操缦古乐谱》、《旋宫合乐谱》、《乡饮诗乐谱》、《六代小舞谱》、《小舞乡乐谱》、《二佾缀兆图》、《灵星小舞谱》等大量著作。步入晚年，他仍勤于著述，《律吕正论》、《律吕质疑辨惑》、《嘉量算经》、《圆方勾股图解》、《醒世词》和疑已佚散的《韵学新说》、《切韵指南》、《先天图正误》等陆续问世。另有十余种著作，汇集成《乐律全书》。

万历 19 年（1591 年），朱厚烷病逝。按照传统，朱载堉应该继承爵位，而他却上疏，要将爵位让给曾与其父结下怨仇的堂兄弟朱载堉。朱载堉也就是当年诬告朱厚烷有叛逆罪，致使其在高墙内被禁锢 19 年之久的祸魁祐橰的孙子。

朱载堉在万历二十三年至三十四年（1595—1606年）间的11年中，在继续从事著作的同时，还致力于雕板、印刷、装订自己的著作。万历三十四年（1606年）7月，《乐律全书》印刷告竣，朱载堉写了《进律书奏疏》，将五部印成的《乐律全书》进呈朝廷。

就在进呈《乐律全书》的同一年，朱载堉经过15年的“累疏恳辞”，神宗皇帝同意他把王爵让给朱载堉。让爵一事，在当时的社会中极为罕见，更不用说让爵给仇人了。一个封建时代的王子，即使没有什么学术贡献，仅其让爵的风格也足令后人肃然起敬！

朱载堉让爵后，迁居到怀庆府城外，自称道人，仍“务益著书”。万历三十九年（1611年）逝世，享年76岁，葬于九峰山之原，谥号端清。

以下将分别叙述朱载堉的学术成就。

二、创建十二平均律

朱载堉最杰出的贡献就是创立了“新法密率”，即十二平均律。

十二平均律是现在全世界音乐界应用最普遍的一种律制，西方把它作为“标准律制”。虽然这种调律是人为的，但它丝毫不影响人的听觉，用这种律制制成的乐器，特别是键盘乐器，可以任意旋宫转调。因此，它的出现对于音乐体系的完善、音乐思维的发展和乐器演奏功能的提高等都具有极大的影响。

今天看来，十二平均律并不是十分深奥的理论，但在东西方音乐史上却经历了漫长的过程，才确立了这种律制。特别是在中国律学史上，朱载堉以前的律学家们

曾为此付出过艰辛的劳动，却没有能够解决问题。为了充分阐明朱载堉创立十二平均律的伟大意义，有必要对中国律学史作一简短的回顾。

律学也称音律学或乐律学，这是声学的一个分支学科，是研究发声体发音高低比率的规律和法则的一门学问。因此，自从有了音律规范就有了律学。

在我国古代音乐史上有三种律制：三分损益律，纯律和平均律。

三分损益律是在中国音乐史上应用最广泛、理论发展最完备的律制。三分损益法是这样来决定各律数值的：将第一个音、即起始音的弦长分为三份，去其一份为之损，加上一份为之益。在数学上，去其一份即将起始音弦长乘以 $\frac{2}{3}$ ，加一份即将起始音弦长乘以 $\frac{4}{3}$ ；以起始音的弦长乘以 $\frac{2}{3}$ ，得到次律；再将次律乘以 $\frac{4}{3}$ ，又得次一律；再乘 $\frac{2}{3}$ ，……依次乘十二次，就可以完成一个八度中的十二个律的数值计算。由三分损益法计算得到的各律，称为三分损益律。因为三分损益律是乘以 $\frac{2}{3}$ ，或 $\frac{4}{3}$ ，而 $\frac{2}{3}$ 即上生五度， $\frac{4}{3}$ 即下生五度，所以三分损益法也就是西方所谓的五度相生法，三分损益律也就是五度相生律，或简称五度律。

纯律，在中国古代并无理论，但有充分的实践应用。古代的陶埙，由于模拟自然界中具有纯律倾向。先秦的编钟，在采用三分损益律的同时，也有许多音程倾向于纯律，特别是在强调运用泛音微位的古琴中，纯律音程得到充分应用。

但是，三分损益律与纯律都是不均匀律。它们不能旋宫转调。这是因为，依照它们的定律法得出的十二个音，音程大小不一。若要把它们应用到固定音高的乐器

上，并想在这种乐器中得到十二个高度不同的调，几乎是不可能的。这些具有固定音高的乐器只能适用于和它们具有相同音程的音阶，只能奏出某种调式。演唱者若有变调要求，乐器也要立即随之更换。音乐艺术的发展，要求人们对音律加以调整和改造。为了达到旋宫转调的愿望，对平均律的实践与理论探求，就一直成为人们心目中的奋斗目标。

汉代，著名易学家京房是追求平均律理想的先驱，他对“周而复始、旋相为宫”的问题进行了探索。为了达到使黄钟起始律“回归本律”的目的，京房在按“三分损益”的传统方法生律十一次后继续生律，直到六十律。京房“六十律”所采用的是八度内音律制减少始末律间律差的方法。

以后，南北朝何承天为解决京房“六十律”对遗留的一个“微小音差”，作了进一步研究，提出了新律制，即将三分损益律的古代音差平均分为十二份，然后将这平均数（0.01）累加到十二个律上，使十二律在差部分形成一个等差数列。这样，他在长度计算音律方面实现了旋宫的愿望，其效果很接近十二平均律，一般人的听觉几乎不能辨别其间的差别。但它仍然不是真正的十二平均律。因为十二平均律是一种等比律，而何承天的新律只是在特定长度内的等差律。

振动体长度的等差数列，企图以此达到旋宫的目的。实际上，刘焯不仅不能旋宫，而且十二律的音高也混乱了。虽然如此，他大胆地违背三分损益的定律法却是个创举，他为后人创建平均律提供了一个可贵的失败的例子：以等差数列的方法不能完成平均律。

五代时，律学家王朴也曾从“加减进退”的方法来

缓解十二律不能“周而复始”的矛盾；宋代蔡元定也提出“十八律”来求得黄钟“回归本律”。

在平均律的探索史中，我们要特别提出这样一种思考方式：三分损益法，即 $\frac{2}{3}$ ， $\frac{4}{3}$ ，人们可以将这二个分数改写为 $\frac{50}{75}$ ， $\frac{100}{75}$ ；或者 $\frac{500}{750}$ ， $\frac{1000}{750}$ ，因为它们都是等效的。但是，如果将后两个分数中的分母作适当的调整，即将其分母减去 1，使之成为 $\frac{500}{749}$ ， $\frac{1000}{749}$ 。这样一来，三分损益律就倾向于平均律了。我们暂且把这种定律法称之为“749 定律法”。《淮南子·天文训》中定黄钟数 81，计算中取整数值，它所计算得到的十二数值与三分损益法稍有不同。朱载堉对此作了详细验证，其结果是，《淮南子》或者采用了 4 舍 5 入的简便方法，或者采用了“749 定律法”。因此，朱载堉指出，平均律的定律思想，“非自古所未有，疑古有之，失其传也”。这一有关平均律的起源问题，是朱载堉最早发现的。

朱载堉没有遵循“749 定律法”这条思维线路而创建十二平均律，而是打破了传统的律学思维和方法，提出了新的数理概念和算法，创立了“新法密率”——一十二平均律这一划时代的律学理论，解答了千年来的律学命题，不仅给中国古代律学史的终端画下了一个圆满的句号，而且也为世界音律学理论开创了一个新篇章。

朱载堉创建新法密率时，提出了音与数的辩证关系，认为音与数要相吻合，但又不可执一，之间可以变通。这就为他不用三分损益法提出了理论根据。

朱载堉十二平均律理论的创立是合理的和必要的。一方面，由于“平均律”命题的发生和近千年来不断地追求和探索，反映了古代律学家的强烈愿望，对它的解

答是必然的；另一方面，在中国封建社会晚期的明清两朝，学术界通过表面的复古形式，对大量的古代经典进行整理、鉴别和考证，引起了对传统文化的怀疑、批判和再认识。朱载堉对传统律学的重新认识、理解和总结，以及进一步批判和扬弃以往律学从未摆脱“三分损益”生律法来追求“平均律”的思维方式，正是在这样的历史背景下萌发起来的。

关于新法密率，朱载堉在《律吕精义》中清楚地写道：度量长度的标准尺是起源于黄钟律的长度，因此黄钟正律的长度，也就是长度标准的一尺。设一尺的平方（100 寸²）为黄钟正律的冥数，那么，如果依勾股定律，以勾 10 寸自乘，得 100 寸²为勾冥，以股 10 寸自乘，得 100 寸²为股冥。将勾股二者冥数相加，得弦冥为 200 寸²。这样一来：

$$\sqrt{10^2 + 10^2} = \sqrt{200} = 10\sqrt{2} = 1.4142, 1356, 2373, 0950, 4880, 1689(\text{尺})$$

这个数值既是以勾股为正方形的斜边，也是该正方形外接圆的直径，同时也是蕤宾正律的二倍，称为蕤宾倍律的长度。以勾 10 寸乘蕤宾倍律，再将此乘积即平方数开平方，则得：

$$\sqrt{10 \times 10\sqrt{2}} = 10\sqrt[4]{2} = 1.189207(\text{尺})$$

该值为南吕倍律的数值。再将南吕倍律之值乘以勾 10 寸，乘股 10 寸，得三次乘积（即立方积）数值；然后将立方积开立方，得：

$$\sqrt[3]{10 \times 10 \times 10\sqrt{2}} = 10\sqrt[3]{2} = 1.059463(\text{尺})$$

该值为应钟倍律的数值。十二律黄钟为始，应钟为终，周而复始，循环不止。这是自然真理，就像《易经》八卦中的贞后元生、坤尽复来一样。因此，如果要计算十二律中某律的数值，只要以比某律高一律的数值乘以

黄钟正律 10 寸，再除以应钟倍律数 10.59463……寸，就可以得到某律。其它各律依此类推。那里会有往而不返，不旋宫的道理呢！

德国声学家赫尔姆霍尔茨(1821—1894 年)这样说：“在中国人中，据说有一个王子叫朱载堉的，他在旧派音乐家的反对声中，倡导七声音阶。把八度分成十二个半音以及运用变调方法，也是这个有天才和技巧的国家发明的。”那么西方发明十二平均律，会不会受到传播到西方去的朱载堉的密率的影响呢？著名英国科学家李约瑟曾作过这样的评价：“朱载堉的著作曾经得到很高的评价，他的理论在他的国家却很少付诸实践，这真是不可思议的讽刺。……平心而论，在过去的 300 年间，欧洲及近代音乐确实有可能曾受到中国的一篇数学杰作的有力影响，但是还没有得到传播的证据。与这个发明相比较，发明者的名字是次要的。毫无疑问，朱载堉本人是第一个愿将荣誉归功于另一个研究者的人，也是为要求优先权而最后与人争吵的人。第一个使平均律数学上公式化的荣誉确实应归之中国。”

朱载堉在创立十二平均律理论的同时，又发现了以管定律与以弦定律的差异，提出了“异径管律”论。这个理论实际上是一种管口校正方法。他在《律吕精义》一书中指出，各音律以半音进入较高的次一音律时，管不仅要缩短长度，同时要缩小围径，在规定各律管长度的同时，也必须规定律管内径的大小。由于管与弦的振动发音方式不同，管的发音体是气柱，必须要测定出气柱实际振动尺度与管的尺度之间的差数，也就是“管口校正”数，这样才能正确地制造出所需要的律管。朱载堉在“异径管律”理论中，将他的密率理论系统地应用

在律管的管口校正上，成功地制造出了符合其理论的律管。比利时声学家马容于 1890 年发表了一篇报告，他说依照朱载堉提出的律管长度和内径数据，在黄钟的倍律（低八度）、正律和半律（高八度）上加以实验，认为三律在八度关系上都符合要求，完全准确。

三、对乐器的研究

朱载堉以创建十二平均律和提出管口校正法而闻名，但他不仅是一个科学家和音乐理论家，也是一位音乐实践家。其中最突出的，是他在乐器制造方面获得重大成就。

朱载堉为了验证他的密率理论，特制了一架律准，即一个建立在十二平均律基础上的弦定律器。在朱载堉之前，已有不少律学家制作了不同的律准来研究律学，但以往的律准都是以三分损益律为基础的。朱载堉对它们作了分析研究后，制造了一种新的定律器，它不仅在器具的表面刻有十二平均律的数据，同时也刻上了三分损益律的刻度以资对照，将这种律学实验器推向了一个新高度。更重要的是，这架律准既是调律器，也是世界上第一件建立在十二平均律的理论基础上的弦乐器，它可以发音，不仅解决了数据的精确度，也可当作乐器使用。遗憾是，这件宝贵的律准的命运同它的理论基础密率和朱载堉的《乐律全书》一起，被束之高阁，没有在实践中得到应用。

为验证“异径管律”理论，朱载堉制作了 36 支律管。由于强调音律的精确性和律管制作的精密度，他对律管的材料——竹管的选择作了十分详尽的描述，如“大竹

不堪用，惟用小竹长节者耳。”“甜竹最佳”，“新采湿竹，使干极乃造，湿造则不佳”，等等。律管造出后，在实验时，有一个不可忽视的条件：吹气要适当。朱载堉说：“吹时不可性急，急乃焦声，非自然声也”。“吹律人勿用老弱者，气与少壮同，必不相协。然非律不协也。”在这里，指出了吹气强弱对发音影响。它与现代科学知识是相符合的：当急吹时，吹口处压强过大，管的另一端逸出的气流形成了涡流，而老弱者吹气不足，吹口处空气压强过小，管的另一端甚至无气流逸出。这两种情况都对管的正常发音有影响。

朱载堉不仅用竹制作律管，还制造了铜质的金属律管，为了保证制造过程中的准确性，他写了一份类似现代工艺流程的报告，其中对沙模、焙干、浇铸、钻孔、抛光和截断等有关技术问题一一作了解释和交代。在当时技术条件的限制下，朱载堉能做到这样严谨，是非常了不起的。

朱载堉还致力于古乐器的考辨，做了不少去伪存真的工作。他揭示了古管乐器箴的开孔方法，并详细记录下它的形状、规范。中国古代的编钟在先秦时期已经完备。其独特的形状和结构，使一钟能发出两个基音，悬挂方式也便于敲击。但是，从宋代起，竟不知编钟如何造法，应取何种形状。朱载堉曾对历代的青铜钟做过大量研究，再次证明“古钟扁而不圆”，“甬于架上侧垂之，以便于击。”他还指出了钟的调音方法：“钟声清则去其厚，浊则去其长。”这个调音方法也是符合板振动基本原理的。磬是一种石制乐器，它的历史要比金属制的钟久远得多。但古磬的形状和规范从宋代起也失传了，朱载堉在考察古磬和宋代特磬中，提出一组磬乐器不仅要别

以厚薄，而且要“别以大小不等”之说，他认为“宋制非也”。他的看法是符合中国早期的编钟实际的。

在乐器制造上朱载堉作出的最重要成就之一是处理笙的调律。据现代学者研究，朱载堉曾在笙点校上进行密率的实验。朱载堉所造的笙虽然由于演奏不便，而且他极力推崇雅乐音乐，因而没有得到流传；但他的调律方法几乎与我们现代的钢琴调律方法相一致。他的这些贡献，都是应该大书特书的。

朱载堉在乐器学上的另一贡献是提出合理的乐器分类问题。传统的“八音”分类以制作乐器的材料为依据。朱载堉认识到了这种分类法有归属不清和不当之弊，而且不能明确表明乐器的发音特点和性能。他将传统的“八音”为分三类，一类是“吹管乐器”，一类是“弹弦乐器”，另一类是“敲打乐器”。这无疑是乐器分类法上的一大进步。

四、天文历法

天文历法是我国古代科学中发达最早和成就最大的学科之一，经过世代天文学家的努力，天文历法工作不断取得进展。到元代，著名科学家郭守敬、王恂等人在进行大量观测并吸取前人研究精髓的基础上，于1281年编撰了十分精密的历法——授时历，从而把我国古代天文历法的研究工作推向了新的高峰。可惜，明王朝建立以后，由于对天文历法的研究工作采取了极其错误的政策，兼之墨守成规、不思改革的思潮泛滥，致使具有优良传统和雄厚基础的天文历法工作失去了生机，迅速从光辉的高峰上跌落下来，进入了一个停滞不前甚至倒

退的黑暗时期。

明太祖朱元璋为了加强明王朝的封建统治，采取了一系列思想控制措施，对于天文历法的研究，也制定了极其严厉的法律条例，不许民间私自习历、造历，违者或充军或处死。

明代所采用的历法叫大统历，其实它就是授时历，仅改变了名字而已。大多数历官只能依样画葫芦，穷于应付皇历的颁布。虽然在使用过程中，也曾发现预推结果与实际天象不符的情况，但多无可奈何，不了了之。在朱载堉提出改历之议前，也曾有人提出对历法作小修小改的意见，但由于提议者本身学识肤浅，不能切中要害，更加上反对的势力强大，这些人多以大统历“理数极精，古今历无过之者”为由反对改革祖宗之法，所以改历之事一直束之高阁。这样年复一年，恪守旧法之风益甚，造成了官方历法研究死水一潭的状况，用明孝宗的话说，已经形成了“朝士鲜知星历者”的可悲局面。

朱载堉正是这样的历史背景下，开始他的天文历法研究工作的。首先朱载堉要冒很大的风险才能从事天文历法的研究，没有足够的胆识是不敢问津天文历法这一禁区的。其次，朱载堉必须突破祖制不可变的思想藩篱，与盲目迷信授时历或大统历的社会思潮相抗争。如果没有这样的精神，即使涉足于天文历法这一领域，也将一事无成。再者，朱载堉面对着朝野人士对于天文历法基本无知的形势，他必须从头开始，靠自己的努力，一点一点地学习、摸索，以期解其术、通其法，进而“采众说之所长”，并力求达到“青出于蓝而胜于蓝、冰生于水而寒于水”的新境界。为此，朱载堉不知付出了多少辛勤的汗水。

朱载堉从研究史志所载各家历法入手，步入天文历法领域。通过刻苦的学习和研究，先后编撰了两种历法——黄钟历和圣寿万年历。

黄钟历和圣寿万年历均取中国古代传统历法的经典形式。黄钟历共分九篇，分别解决 24 节气、72 候的计算；月朔和闰月的安排；每日日影长度、漏刻更点和南中天星象的推求；日、月交食的预报，日、月五星运动的计算及其在恒星间所处位置的预报等等天文历法问题。圣寿万年历与之大同小异，共分八篇。这两种历法，除所设历元不同，和因此导致的若干天文数据有所变化外，和授时历并无重大的差异。

从表面上看，黄钟历和圣寿万年历分别取万历九年（1581 年）和嘉靖三十三年（1554 年）为历元。但实际上在进行各种历法问题的具体推算时，黄钟历是以 1581 年前的 300 年，即 1281 年为实际历元，而圣寿万年历则是以 1554 年前的 4560 年，即公元前 3007 年为实际历元。

黄钟历和圣寿万年历对授时历最有意义的修正，是关于回归年长度及其古今变化的研究。

我们知道，回归年长度（ T ）并非恒量，而是一个随时间而变化的变量，任一年（ t ）的回归年长度值可由下式表达：

$$T=365.24219878-0.0000000614(t-1900)$$

这是由现代天体力学推导出的理论公式。

在我国古代，关于回归年长度古大今小的概念，是由南宋天文学家杨忠辅首先提出的，在他的统天历中，他建立了求任一年回归年长度值的公式：

$$T=365.2425-0.000002116(t-1195)$$

元代郭守敬等人，接受了杨忠辅的这一概念，并在

他们的授时历中给出了经过修正的新算式：

$$T=365.2425-0.0002t_0$$

式中 t_0 为以 1281 年起算的整世纪数。

朱载堉批判地继承了杨忠辅、郭守敬等人的成果，建立了回归年长度古今变化的新公式：

在黄钟历中，设实际历元（1281 年）的回归年长度为 365.2425 日，

$$T=365.2425-0.00000175(t-1281)$$

在圣寿万年历中，设实际历元（公元前 3007 年—公元 1554 年前的 4560 年）的回归年长度为 365.25 日，

$$T=365.25-0.00000175(t+3006)$$

这两个公式基本上是等价的，依之计算， T 值仅有约 0.000002 日之差。

这样，朱载堉纠正了郭守敬等人回归年长度消长法的不当之处，在探索回归年长度古今变化规律的道路上又迈进了一步。

在编撰黄钟历的过程中，朱载堉几乎对古代历法的所有重要问题都作了评述，其心得载于《黄钟历议》之中。后来在编撰圣寿万年历时，他又对历代冬至时刻、晷影测量和交食记录作了详细的考证，而写成《万年历备考》。这些研究工作的方法，正如朱载堉自己所说的是：“辑名历五十家，倾心考证，时刻分秒，期吻合于玑衡”，其目的则是“采众说之所长，羽翼大统，广其未备”。

《黄钟历议》共有 36 篇，其中前 12 篇主要论述音律与历法的关系，后 24 篇则论述历法的各种问题，并对地理纬度测量新法进行了探讨。

在编撰圣寿万年历的过程中，朱载堉又进行了许多天文历法的研究工作。特别是对冬至时刻和交食的分析

测算。冬至时刻的测定，也就是 24 节气的测定，它与农业生产有较密切的关系。而交食是最明显的天象之一，其预报准确与否，是检验历法的最可靠方法。朱载堉对这两个重要问题进行了深入的研究，其成果就是《万年历备考》中收录的《诸历冬至考》、《二至晷景考》和《古今交食考》等 3 篇专题论文。

朱载堉深知历法“欲求精密，则须依凭象器测验天文，积日累月，务得其实，而后缀以算术，立为定法，方可成一代之懿制，传之万世而无弊也”。可是，朱载堉所面临的现实却是“仪表之具，生来目所未睹，况能知其距度之疏密，展次之广狭乎”。这无疑限制了朱载堉天文才能的施展。虽然如此，朱载堉还是作了力所能及的努力，他动手制作了一些小型的天文仪器，设计了新的测量方法，取得了很好的结果。朱载堉的天文历法工作不只在于历法的编撰本身，还在于他吸取了先辈天文历法家许多宝贵的思想和成果，并加以发扬光大，不但给当时处于凋零枯萎的天文历法界注入了生机，也为后世天文历法的发展开拓了道路。

五、数学研究

由于朱载堉要确定律管的内外周、内外径、横截面和容积，圆周率取何种数值，是一个很重要的问题。朱载堉在《律吕精义》中叙述了“新法密率算术周径冥积相求”之法，在这里，设径为 d ，周为 I ，面积为 S ，按照朱载堉的说法，则径求周为：

$$I = \frac{40\sqrt{d^2/2}}{9}$$

周求径为：

$$d = \sqrt{2 \times \left(\frac{9I}{40}\right)^2}$$

面积为：

$$S = \frac{Id}{4} = \frac{I}{2} \cdot \frac{d}{2}$$

朱载堉的圆周率在其《乐学新说》中以口诀形式总结道：“诀曰：圆周四十方容九，勾股求弦数可知，遂以此求径率、求周、求积亦如之。”这里的径率即圆周率，其值为

$$\pi = \frac{40}{\sqrt{9^2 + 9^2}} = 3.1426968$$

他把这个数值称之为“周公密率”。

由此看出，朱载堉的“周公密率”远不如祖冲之推算出的圆周率精确。因此，他的关于律管的圆周、面积和容积的计算值也就有误差。可是，在实际使用上，在以寸为单位测量时，毫位数（小数点下三位数）已是估计值了。因此，朱载堉的圆周率数值并不影响他制造发音准确的律管。

朱载堉在数学研究过程中，使用算盘完成了包括开方在内的大量计算。数学与算盘是他从事乐律研究的翅膀。他完成十二平均律之时，也就是他运用算盘进行开方运算成功之日。

一尺为九寸，一寸为九分，称为九进尺。这种尺，一尺中共 81 分。在朱载堉的《乐律全书》中称它为“纵黍律尺”。据传说，古代人以黍粒纵排 81 粒，刚好为一乐律尺。一尺为十寸，一寸为十分，称为十进尺。这种尺，一尺中共有 100 分。在朱载堉的《乐律全书》中称

它为“横黍度尺”。因为它是以黍粒横排百粒，其长度刚好与日常用尺相同。传说，在先秦时期，日常用尺与乐尺相等长度。也就是，一纵黍律尺等于一横黍度尺，这两种尺的长度相同而进位不同。

《乐律全书》中指出了三种不同进位尺：横黍尺即平常十进尺；纵黍尺即九进尺，斜黍尺即混合进位尺。它是以斜排黍粒 90 粒而得到的一种尺，称为“斜黍九十分尺”。它的尺单位长度与横黍尺、纵黍尺相等，但尺以下各单位为每尺九寸，每寸十分。朱载堉在这里的数学贡献是用算盘完成了九进制和十进制的小数换算，在数学史上是一项开创性的工作。

朱载堉的最后一项数学工作是他找到了计算等比数列的方法，并成功地将它应用于求解十二平均律。这一点在数学史和律学史上都是有意义的。朱载堉在《律学新说》和《律吕精义》两书中是采用一种数学表达方式来叙述十二平均律的，这就是：将八度音程比值 2 进行 12 次方根运算，第 12 次方根值即是十二平均律的半音音程；既求得半音音程，那么，只要将起始音高除以半音音程值，连续作这样的 12 次运算，就得到了十二平均律的各个音高值。实际上，这就是在八度中构成等比数列的方法。

六、物理学

在声学方面，朱载堉对乐器的共振现象作了细致的分析。在今天看来，二个音的振动频率成整数比或简单分数比，就可以发生共振，在音乐学上，就能产生悦耳的和声效果。在朱载堉看来，成整数比的二个音称为“正

合”，成简单分数比的二个音称为“旁合”，并且说，“旁合为和，正合为同”。“正合”也称为“应”，“弹宫宫应，弹徵徵应，日应；弹宫徵和，弹徽商和，日和。”他又说，“凡丝弦之属，宫与宫协为正合（商以下做此）；宫与徵协为旁和（商与羽协，羽与角协做此）。正合为同，旁合为协。”“箏弦隔六为正合，隔三隔四为旁合”。

在瑟中，他又详细举了撮八（又称隔八）为正合，而上生撮四、下生撮五为旁合。例如，瑟第1与第8弦，第15与第22弦皆为宫音，第2与9，第16与第23弦，皆为商音；第3与10，第17与24弦皆为角音；第4与11，第18与25弦皆为变徵音；第5与12，第19弦皆为徵音；第6与13，第20弦皆为羽音；第7与14，第21弦皆为变宫音。这些弦都是撮八正合音。这些音是纯八度相合。由弦线较长的音生弦线较短的音为下生，即由低音生高音，如宫与徵，商与羽，角与变宫等为旁合，亦即撮五旁合，反之为上生，则是撮四旁合，如变宫与变徵，羽与角，徵与商等。这些音是纯五度相和。这些发音分析，在音乐物理学上又称为谐和分析，也是和声学中的基本内容之一。在音乐实践中，朱载堉吸取了民间笙师的经验，利用复音乐器笙的几个和声管来验证律管和其它乐器的发声，作了极好的和声实验。

为了要测定准确的黄钟律管，朱载堉认为，不能以黍粒决定它的容积，而改用水银。因此，他相当准确地测定了水银密度。他所测定的水银密度与现代测定的水银密度比较，当 0°C 时，误差为 $+0.2672$ 克/厘米³。当 20°C 时，误差为 $+0.3165$ 克/厘米³。平均误差为 0.2912 克/厘米³，近似于 0.3 克/厘米³。其精确性令人惊讶。

朱载堉的又一个物理学工作是测定了地磁偏角。在

世界上最早发现地磁偏角的是宋代沈括，但他没有具体记下偏斜角度及地理位置。朱载堉用“正方案”对地磁偏角作了具体的测定。所谓“正方案”，它是由郭守敬发明的一种利用桌影来测定南北方向的仪器。桌置于该仪器平板的中心，以此中心为圆心画有同心圆若干。同心圆可按需要画上刻度，如朱载堉将圆分为百刻。当南北方向测定后，指南针的方向与南北方向的夹角即是磁偏角。根据朱载堉的测量，其地磁偏角为

$$\frac{1\frac{1}{3}}{100} \times 360^\circ = 4.8^\circ = 4^\circ 48'$$

朱载堉是在 1567—1581 年间在北京测得的这个磁偏角。也就是说，在那个时候北京的磁偏斜为偏离地理南北方向朝东 4 度 48 分。

七、音乐的艺术实践

王国维讲治学的三种境界，其第一境界用宋代词人辛弃疾的话“昨夜西风凋碧树，独上高楼望尽天涯路”，写出了大学问家未被世人普遍认识时的孤独之感与造诣的独到。朱载堉就是处于这种境遇。由于朱载堉并未得到当时人的真正理解，因此，我们从他同时代的记述中找不到他在音乐活动中的全面的、或稍为具体的材料，没有什么史料可以说明他怎样精通古乐器的演奏，他是否长于歌唱，他作过多少乐曲，等等。但是，只凭《乐律全书》就可以看出，他在音乐艺术领域中已是一个十分全面的实践家。他不但常和琴家交往，还能虚心地向点笙匠请教乐器工人的技艺问题他也注意总结、记录。

他的乐艺宫廷的专业乐工遇到实际问题时，还要来向他讨教，就可知道他的造诣达到什么水平了。

朱载堉最重要的音乐实践，就是恢复旋宫古法。旋宫，用现代概念说，就是调高的改变。按民间的一般说法，就是调门高低的变化，一段音乐，原来是C调（以C音作宫音），又变到G调（改用G音作宫音）去演奏、演唱，这就是旋宫。同一段音乐当中，前面是C调的，后面又变成别的调门，这也是旋宫。先秦的古乐就是用旋宫法的。但自汉以来，旋宫法失传了。汉以后，律学研究中的许多创造，可以说是围绕着旋宫古法这个课题在那里发展的。原因是古法失传，而传下来的三分损益法很难解决自由旋宫问题。这使律学家们不得不绞尽脑汁去探寻各种新的途径。真正彻底地从理论到实践解决了旋宫问题的，就是朱载堉的新法密率，也就是现在世界上通用的，平均律的调律法。

朱载堉恢复旋宫古法，在律学上并不是“恢复”古代原有的东西，而是全新的创造，在音乐实践上是真正地实现了汉以来律学家的梦想，使失传了的东西重新“活”了起来。

朱载堉创造了新法密率，并不曾停留在理论创造之上，他是为实践而创造的。他不仅是一个理论的大师，同时也是一个身体力行、亲身从事音乐实践的大师。他是律学家，也是音乐家。

旋宫法是“乐学”问题，也就是说，是音乐基本理论问题，实际属于与音乐实践直接相关的一种应用理论。要恢复旋宫古法，古乐已经没有了，又怎样恢复呢？朱载堉紧紧抓住了“今乐”的实践，他在《乐学新说》中说：“借今乐明古乐不亦可乎？……用旋宫法拟造新谱，

使后世为乐律之学者观之，深信古乐见存，未尝失传也！”音乐作为时间的艺术，流动性极大，不可能像美术作品那样用实体的形式再现古代的原有关情况。但是古乐所用的旋宫法却是可以重现的。朱载堉在音乐艺术上的古今观也许和孟子的“今之乐犹古之乐也”有同道之处，但更主要的东西恐怕更接近唯物主义哲学家张载的看法。他在《律吕精义》中引用张载的话说：“今人求古乐太深，始以古乐为不可知。”这句话的背后涵义认定古乐是可知的。求其大体，掌握它的精神、方法，这就是继承，求之太深，搞短钉（dòu dīng）之学，要求不可能实现的原样再现，那就不可知了。

朱载堉在旋宫实践上是“用旋宫法拟造新谱”，通过自制乐器、作曲、改编、演奏和教学、教唱活动，足踏实地作了艰辛的探索。他为旋宫实践写了许多乐曲，采用了各种谱式：律吕字谱、宫商字谱、琴谱、瑟谱、工尺谱、以至于总谱形式的“合乐谱”。数量之多，决不是浅尝辄止的做法。朱载堉自制的乐谱，有一部分是为“教学歌人”而用的。在音乐艺术实践活动中，他也是一个很注意教学方法、善于运用直观教具的好教师。

朱载堉恢复旋宫古法的科学根据就是他的平均律理论（新法密率）以及他自己设计制作、用形如芥子的金属“徵”标明“新率”发音位置的乐器，即他的“新制律准”。因此，他的新法密率并不是在旋宫实践面前停止了脚步的一种纯理论计算。旋宫法得不到平均律的实践运用时只不过是一种空想；平均律不付诸旋宫实践时也不过是空论。朱载堉创制了《旋宫谱六十调指法》和《旋宫琴谱》。这是朱载堉在自己的艺术活动中亲身实践了平均律的重大证据，也是朱载堉在艺术实践中对新法密率

的一次闪耀着光辉的检验！

在中国音乐史上，朱载堉如果不是第一个系统地提出了音乐教学法的人，也是其间的先行者之一。他作为16世纪下半叶的音乐家，当时提出这方面的问题，对世界音乐文化史说来也不是后知后觉的。中世纪以前的音乐史中，即使如我国的特殊历史条件那样重视礼乐传统，音乐的教学活动也是以“口传心授”为特点的。人存事兴，人亡事废，一切都维系于经验。所以，汉代的制氏家族一遇变故，就造成中断先秦雅乐的结果；唐代宫廷乐工李郎子逃走，宫廷中的清乐立即失传。唐、宋间记谱法的发展已经提供了比较详细地记录音乐的可能性。但是历史仍然自有规律，音乐教学仍然不能像文字那样积累起循序渐进的书面教材。

朱载堉注意到了音乐教学法的系统化问题。他为音乐教学编写了大量的乐谱，至今还保存在《乐学新说》、《律吕精义》的《内篇》、《外篇》以及四、五种以“乐谱”命名的著作之中。他对循序渐进的教学系统的主张则集中在《律吕精义·外篇》与《操缦古乐谱》二书之中。

他把歌曲的教学提到了第一位。在《操缦古乐谱》的序中朱载堉特别强调了音乐应该以人声为主的思想，他说：“永者声气之元，乐之本也”，并对“学乐自虞歌始”作了专题论述，详细说明了如何逐句教唱的方法和步骤，以及指导初学音乐者的办法等。

朱载堉还充分认识到乐器伴奏是唱歌教学中不可缺少的一环。在《律吕精义·外篇》卷八中着重论述了“弦歌二者不可偏废”的命题，并且采且《夏训》、《商颂》、《南风之诗》等古歌词，编写了乐谱和乐队合乐谱，作

为“教学歌人”之用。他在《乐律全书》中多处强调了“操缦”的基本训练。“操缦”就是弦乐器的定弦与弹奏，学习操缦，意在弦歌。把操缦作为准确的演唱方法。他多次地重复“论学歌诗六般乐器不可缺”的命题，也是这个意义。

自古以来的“口传心授”教学，即使采用了一定的乐谱，也都不用有量记谱法。今人见了古谱如此，误以为古乐都是一字一音。朱载堉论“弦歌”、论“操缦”，大力批驳了这一谬误，力图在音乐教学中引进尽可能精密的、科学的有量记谱法。

朱载堉作曲甚多，但大都为“教学歌人”而作，他主要是一个音乐学家而不以作曲家名世。作为一个深入艺术实践的音乐理论家，他却是一个能在作曲问题上尊重艺术规律，摒弃种种教条束缚的人。

古来论乐皆文人，而文人往往并不真正懂音乐。他们耻于下问，不肯向实践者请教，却要装出一副高深莫测的样子，为实践者树立许多障碍和人为的规矩。明代虽也产生过不少大学问家，但也有不少这样的儒者，以致在学术史上出现了尽人皆知的“明儒鄙陋”的情形。

李文利、张敌(yǔ)、黄积庆都号称知乐。他们都宣称，在音列的使用中，变宫音(应钟)以上不许用高音，宫音(黄钟)以下不许用低音。朱载堉在理论上用律学的根据批驳了这种谬论，又在实践上“引太常乐谱为证”说明这种规定是不符合实际的。

李文察自己作曲的《青宫乐章》，用五声音阶配五字句，机械地采用同一个曲调，逐句降低半音，每句旋宫一次，十二句唱到底。这显然是作者本人都无法演唱的、书斋中的理性产物。朱载堉一针见血地说：“文察本不知

音，而乃强作解事……鄙俚谬妄，识者无不笑之。”这当然无需再作什么批驳了。《律吕精义·外篇》卷三引录该谱的目的十分明确：“今录为撰者戒。”提出了在作曲问题上脱离实际的一个错误典型。

朱载堉还提出了“谱无定法，勿惮改定润色”的思想。这位在科学工作上充分表现出创造性的人物，在艺术问题上同样也是毫不保守。他选取了当时认作神圣不可侵犯的《释奠大成乐章》作为乐例，把元代颁行的乐谱与明廷当时所用的乐谱进行比较，说明作曲可以创用不同的方法而精益求精。

朱载堉还大量地采集民间音乐，为中国音乐界留下了不可多得的宝贵资料。正如朱载堉在律学理论上懂得不耻下问一样，他是一个深明民间音乐艺术价值的学者。他想借用民间乐曲的精神，为丧失活力的古乐恢复青春。在《乐学新说》中他曾说过“借今乐明古乐不亦可乎”这样的话，面对当时一字一音的古乐演奏实际情况，他在《操缦古乐谱》中又提出了“总论复古乐以节奏为先”的看法。

他在《灵星小舞谱》和《字舞谱》中分别录存了民间曲调，然后总结性地写道：“凡音之起，由人心生也，人心无古今之异而音岂有古今之异哉？用古之词章，配今之腔调，使人易晓而悟乐之理如此其妙也。”他为古之词章配曲，《立我丞民》用的是“豆叶黄”腔调，《思文后稷》用“金字经”，《古南风歌》用“鼓孤桐”，《古秋风辞》用“青天歌”，正是为了他的音乐艺术古今观的理想而在从事创造性的活动。

八、文学、舞蹈与绘画

在我国文学史上，明代出现了一个新的繁荣局面。从明中叶开始。资本主义因素萌芽，商品经济发展，和市民意识的成长，反映在文学上，旧体诗歌处在衰落阶段，代之而起的是长篇和短篇小说成批涌现，民间文学和歌谣大量出现，各种文学形式争妍斗艳、丰富多彩。特别是来自劳动人民和市民阶层的民间俗曲和歌谣，以旺盛的生命力活跃在城市集镇和农村田野。

生活在这个时代的朱载堉，运用当时的民歌形式，创作了不少曲词，流传至今的有《醒世词》一书，共载曲词 73 首。

在这 73 首曲词中，有朱载堉自己的成长历程和性格特点的写照，他在《黄莺儿·求人难》一曲中写道：

自己跌倒自己爬，指望人扶都是假。至亲人说的是隔山话，虚情哄咱，假意儿待咱，还将冷眼观。时下且休夸，十年富贵，再看在谁家？

跨海难，虽难犹易；求人难，难到至处。亲骨肉深藏远躲，厚朋友绝交断义。相见时项扭头低，问着他面变言迟。俺这里未曾开口，他那里百般回避。锦上花争先添补，雪里炭谁肯送去。听知！自己跌倒自己起，指望人扶耽搁了自己。

前面我们讲过，朱载堉的父亲朱厚烷因规谏好道教、喜奢侈的世宗而为其所恶。同族人祐橧夺爵心切，又对厚烷落井下石，诬其有叛逆罪，致使厚烷被削爵并禁锢高墙。此时载堉也从显赫的王子瞬间变成了庶人。当时他才 15 岁，全家所受的种种折磨和苦难是可想而知的。

在载堉感到艰难的日子里，“至亲人”的虚情假意、白眼翻飞，“亲骨肉”的回避躲藏、断绝往来，这样的情景朱载堉不知经历了多少。他体会到，那满嘴的“仁义”原是“锦上花争先添补，雪里炭谁肯送去”的市侩诀窍。他也识破了那“跨海难，虽难犹易；求人难，难到至处”的皇室王族的人伦真谛。他终于得出了这样的为人之道：“自己跌倒自己爬，指望人扶都是假”。这是封建时代的处世警言，也是朱载堉自强不息的肺腑之言。在这里，朱载堉表现出一种自我崛起的勇气；也表现了在艰难时刻憧憬未来的信心。他说：“时下且休夸，十年富贵，再看谁家？”这首词，从一个侧面揭露了封建仁义道德的虚伪性，也对一个失势王子的处境和内心世界刻画得惟妙惟肖。

然而，朱载堉的可贵之处在于出淤泥而不染，即使在强大的皇族势力的迫害之下，他依然宣称要做一个正直人，在《诵子令·讥谄神》中他写道：

不作不孝事，不作亏心事，要作就作正直人！

这就是朱载堉的为人之道。我们从他的这个人生哲理中，可以窥见，他三番五次辞让爵位的某些真实原因；也可以想象到，他的父亲厚烷所以敢于上进规谏书的胆量和勇气。“正直”二字，牵动了父子二人的神经，也维系着他们的健全的大脑。

在朱载堉生活的时代，上至天子、朝臣，下至地方官吏，都穷凶极恶地搜刮民脂民膏。为了钱财，真是横征暴敛，无恶不作。对于这一切，朱载堉耳闻目睹。他借孔夫子之口，对这个社会表示了最强烈的反叛和控告。他在《黄莺儿·骂钱》中写道：

孔圣人怒气冲，骂钱财：狗畜生！朝廷王法被你弄，

纲常伦理被你坏，杀人仗你不偿命。有理事儿你反复，无理词讼赢上风。俱是你钱财当车，令吾门弟子受你压伏，忠良贤才没你不用。财帛神当道，任你们胡行，公道事儿你灭净。思想起，把钱财刀剝、斧砍、油煎、笼蒸！

这首词表面上骂钱，实际上是对那个社会上大大小小的统治者、吸血虫发出愤怒的诅咒。曾经受过迫害的朱载堉一家，对于这些大小吸血鬼自然有所觉察。朱载堉及其父，一生布衣蔬食，朱载堉本人不仅让出郑王国爵，甚至抛弃所有财产，过着与世无争的清贫日子。这些行动的确不为当时许多人所理解。从这里看来，他所以让出爵位，大概是不愿与自己所痛恨的钱财、官势、皇宗之类为伍的一种果敢的表示。他清楚地看出，为了金钱，形形色色的魑魅魍魉在干着丧天害理的事。他诅咒钱，也诅咒当时的社会是个鬼的世界。他在《山坡羊 十二鬼》中写道：

愣憎鬼从天降下，阴司鬼来阳间做吓？医睁鬼不曾捶醒，混帐鬼不论上下，尖俏鬼到处磨牙，轻薄鬼溜溜拉拉，大头鬼善会妆判，无眼鬼支了此瞎架，树耐鬼动不动胡拿，油炸鬼支溜扒叉。听咱！天穹鬼没个波查，听咱！狂张鬼叫吃的甚么！

在朱载堉的作品中还鞭答了各种各样的社会蛀虫，如贪得无厌的地痞，终日梦想官势钱的恶棍，形形色色的小人、无赖和市侩。这些曲词，读起来令人痛快，让人感到一种文学艺术的享受。

朱载堉的文学作品，对广大普通平民表示了同情和关切，说了人民要说的话，谱写了人民喜爱的歌曲。他的作品，揭露了当时社会的黑暗，攻击了吃人的封建统

治阶级，痛诉了人民的苦难和不幸，反映了人民的愿望，同时，也在一定程度上暴露了市民阶层的唯利是图、损人利己的落后性。王子朱载堉的作品是从上层封建统治阶级的宝塔中呼唤而出的反叛声，是杀向封建顽固堡垒的回马枪。他的文学语言，大都是劳动群众生活的提炼，不仅通俗、简洁、朴素，而且极易为劳动群众所熟记。这一切，使得他的作品长期为人民所传诵，成为明代文艺园地中的一朵奇葩。

朱载堉在中国舞蹈史上的贡献也是极为重要的，他发明了兼有文字说明、歌词、音乐与舞姿动作场记图的最早舞谱，一直流传到今天。朱载堉编制的舞谱共有《人舞谱》、《六代小舞谱》、《灵星小舞谱》、《灵星祠雅乐天下太平字舞缀兆之图》、《二佾缀兆图》和《小舞乡乐谱》。

朱载堉的舞谱分图谱和字谱。他首先规定舞谱的“四纲”、“八目”，总为舞总谱。在总舞谱中，朱载堉以一纲配八目，即一纲中有八个舞蹈动作。因此，四纲配八目，就有 $4 \times 8 = 32$ 个基本动作。就舞蹈过程的实际变化而言，任一纲可以配任一目，次序是可以任意编排的，那么四纲八目中在理论上就应有 $4! \times 8! = 96780$ 个动作变化。上式中符号“！”在数学上称为阶乘。虽然有 967680 个动作变化，实际上，它们都是 32 个基本动作的重演。因此，朱载堉的图谱只要画出 32 张基本动作图就可以了。现在的任一舞蹈演员根据朱载堉的舞蹈图谱，加上他在书中给出的节奏谱，就可以完整的再现这些舞蹈。

字舞谱是在图舞谱基础上产生的，人们可以根据简单的几个字的提示而表现出所要求的舞蹈动作。在《小舞乡乐谱》一书中，朱载堉没有再画各种舞蹈动作图，他只是在乐谱、节奏等上面简单地标明“外转”、“内转”、

“左绕”、“折旋”等就可以了。在《二佾缀兆图》中，朱载堉又设计了一种舞谱：将“舞台”分成若干方形区，然后以方形区及两条对角线为坐标，用以标定舞者的活动或脚步位置。

朱载堉所编制的舞谱都取材于前代礼仪祀舞，大多属雅乐舞蹈范畴。在历史题材的基础上，朱载堉还以明代流传的传统乐舞来弥补材料的不足，他不仅继承和创造性地恢复了古代乐舞，更重要的是，朱载堉还为此提倡舞蹈应该成为一项专门的学问，并创立了“舞学”一词，初步提出了舞学大纲。他认为，构成“舞学”所应包括的内容有十项，即一、舞蹈学校；二、舞人；三、舞名；四、舞器；五、舞佾；六、舞表；七、舞声；八、舞容；九、舞衣；十、舞谱。由于所处时代和所属阶层的影响，朱载堉的舞谱内容着重表现的是“三纲五常”的思想。尽管有这些思想局限，这些作品对后世还是产生了巨大的影响。

朱载堉在《乐律全书》中还为舞蹈图谱作了 600 多幅人物白描木刻画。这些画，笔法简练，勾画出各种舞蹈姿态，正背、侧面、仰俯、屈伸、进退、跪拜，都形态逼真，而且线条细匀，用墨得当，内含动静之感。在《灵星小舞谱》中画的各种农业劳动舞蹈，虽说是仿汉代祭后稷之舞，但除了发式和衣着之外，舞者持镰、锄、铲等劳动工具的舞蹈姿态，乍一看来，恰似当代《兄妹开荒》的舞蹈写生画。