

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中小學生課堂故事博覽

五千年的輝煌

—中國音樂史的故事

E-BOOK
內置資料 串流服務

来自史书的“音乐”

文献文物中反映的音乐起源问题

1) 关于声乐起源的史料记载

关于最初的歌曲形式，《吕氏春秋·音初篇》记有古代氏族社会时期，涂山氏女所作的《候人歌》，其词为“候人兮猗”。在这四字歌词中，仅以“候人”二字表达一种心愿，后两字只是因感情的激发而发出的感叹。后人分析这是“音乐的萌芽”，“孕而未化的语言”。这反映了歌曲产生时音乐音调与语言声调融为一体的密切关系。这也是最古老的情歌。

东汉《吴越春秋》记载有传说是黄帝时期的《弹歌》。其词曰：“断竹，续竹，飞土，逐肉”。歌词反映了史前氏族社会的狩猎活动，记录了从制作工具直到猎取食物的各片断剪影。其形式规整、简洁且富于节奏性，可作较成熟的古歌来看待。

2) 关于乐器起源的史料记载

《吕氏春秋·古乐篇》载，“帝尧立，乃命质为乐。质乃效出林溪谷之音以作歌，乃以麋鞞冒缶而鼓之，乃拊石击石，以像上帝玉磬之音，以致舞百兽。”这里包含着古人关于音乐起于对自然界“山林溪谷之音”的模仿，或受到启发的认识有关。同文还提到以兽皮蒙在缶上制成的鼓类乐器及用石片磨制成的敲击乐器磬。《礼记·明堂位》记载，“伊耆氏”使用的乐器有“土鼓”、“磬簫”等击乐器与吹管乐器，反映了与当时生产技术相应的乐器制作能力。

3) 出土乐器反映的原始音乐型态

河南舞阳贾湖新石器早期遗址发现有距今约八千年左右的成批骨笛，有七个音孔，能吹奏具音阶结构的音列，是目前已发现的最早乐器，可谓竖吹管乐器的始祖。浙江余姚河姆渡新石器时期遗址出土的骨哨，由禽类骨制成，哨上有若干音孔，音色圆润，属横吹类管乐器。

陕西西安半坡村发现的两枚呈橄榄形的陶埙，为新石器中期遗物。其中一个一音孔陶埙能吹 f^2 、 $^b a^2$ 两个音，呈小三度音程关系。山西万荣（今万荣）荆村出土三个呈管形、椭圆形不一的陶埙，为新石器晚期遗物。其中二音孔埙包括小三度、纯五度、小七度音程。山西太原义井村出土的同期二音孔埙，能吹小三度、大二度、纯四度音程。

上述这些经测音而获得的各种音高、音程关系，从实例上为我们展现了音乐史上已知的最早音响资料。它可视为历史保存下来的，尽管原始但却是珍贵的先民音乐心理记录。其中透露的音阶结构关系（骨笛）与三度音程听觉尺度（埙）的某种固定形态，预示了原始时期具一定特征的音乐听觉思维模式，或者说孕育着民族音乐传统中某种独特的听觉心理结构。

同时期出现的乐器还有陶钟、陶铃、陶角、陶鼓等。

远古时期的乐舞

原始社会氏族部落中的乐舞活动，作为原始人生活中最为重要的内容，可以说是当时所有精神活动（包括宗教、艺术、哲学甚至科学）生息发展的土壤。由现存史料分析，原始乐舞与氏族部落生活中以图腾崇拜、农耕畜牧、祭祀典礼等社会文化活动密切相关。

1) 以图腾崇拜为特征的乐舞

图腾崇拜是原始社会的一种宗教信仰形式，往往与原始乐舞活动联系在一起。相传黄帝氏族以云为图腾（“Totem”）。《左传·昭公十七年》载，“昔者黄帝氏以云记，故为云师而云名。”黄帝氏族部落的代表性乐舞名为《云门》。自然界的诸多现象，都与云有关，并直接影响到原始人的耕作生产与生存活动。因此，以云为图腾的乐舞活动，实际上反映了农业民族在耕作生产中形成的对自然气候依赖、敬仰的文化心理。

2) 与农耕畜牧有关的乐舞

传说中伊耆氏部族于每年十二月举行“蜡祭”活动，演唱《蜡辞》“土返其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。”先民希望通过上天的护祐，在新的一年里，农耕顺利，减少自然灾害，表达了对生活的美好愿望。这在葛天氏乐舞活动中亦有集中的表现。据《吕氏春秋》载，“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙——一曰载民；二曰玄鸟；三曰遂草木；四曰奋五谷；五曰敬天常；六曰达帝功；七曰依地德；八曰总禽兽之极。”这同样是在尊祖先、敬天地的同时，表现了人们对农耕、畜牧等农业活动的重视与祝愿心理。

尧的代表性乐舞名《咸池》。据《周礼·春官》郑康成注，此舞是尧对黄帝时的乐舞《咸池》“增修而用之”。《咸池》原为天上西宫星名，古人认为此星主管五谷。相传此舞在仲春二月播种季节举行，其意义仍是与耕植活动有关。

3) 祭祀典礼中的乐舞

这里可提到舜的代表性乐舞《韶》。关于《韶》的乐舞表演，《尚书·益稷》中有详细记述：

“夔曰：‘戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏’。祖考来格，虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止柷敔，笙簧以间。鸟兽跄跄，箫韶九成，凤凰来仪。夔曰：‘於，予击石拊石，百兽率舞，庶尹允谐’。”

在这盛大的祭典性乐舞活动中，反映了以近亲家族血缘关系为基础的宗教礼法与部落联盟制。其形象地表现为祖先灵位的设置，各氏族部落图腾形象的乐舞表演。其中乐器的演奏与人饰鸟兽的舞姿交融一体，已是相当成熟的乐舞形式。后世的礼乐制已孕育其中。

关于夏商西周时期的音乐

奴隶制王权统治时期的乐舞

如果说，氏族社会末期的尧舜时代已是奴隶制社会形成的前夜，那么到了夏禹时代，便形成中国历史上第一个可考的，统一的奴隶制王朝。以王权统领四方的政治现实反映到上层建筑意识形态领域、尤其是在社会文化活动中占居显要地位的乐舞活动中时，乐的内容，便从氏族社会时期主要用于图腾祭祀等礼仪活动，进而转向对奴隶制王权统治及对君主作为英雄人物的歌颂。乐舞同时也服务于宫廷贵族阶层的享乐活动。

1) 歌颂英雄功绩的乐舞—《大夏》

《大夏》是夏代歌颂其君主大禹治水功绩的乐舞。《吕氏春秋·古乐篇》记，“禹立，勤劳天下，日夜不懈，通大川，决壅塞，凿龙门，降通澗水以导河，疏三江五湖，注之东海，以利黔首。于是命皋陶作为《夏箛》九成，

以昭其功。”

禹治水的传说，虽被后人神化、美辞，但是考古上，在夏遗址确发掘有相当规模的水井、沟洫。这也正和孔子谈禹治水“尽力乎沟洫”（《论语·泰伯》）的记载相吻合。皋陶作乐的记载，包含着后世“王者功成作乐”的思想。

2) 用于祭祀与炫耀武功的乐舞——《濩》、《武》

商代具代表性的乐舞是《濩》，此舞不但在祭祀祖先时使用，还有炫耀武功的意义。《吕氏春秋·古乐篇》记商开国君主汤以“暴虐万民、侵削诸侯”的罪名征讨夏桀，及至“功名大成，黔首安宁，汤乃命伊尹作为《大濩》，……以见其善。”这是通过乐舞反映讨桀战争的胜利和汤的功绩。《濩》在甲骨卜辞中多有记录，行乐与祭祀活动直接相关。

周代具代表性的乐舞是《武》。《诗经·周颂》中保存有祭祀乐歌《武》。《吕氏春秋·古乐篇》记周武王即位后伐殷，“以锐兵克之于牧野，归乃荐俘馘于京太室，乃命周公作为《大武》。”即是以开国君主的战争功绩为歌颂对象。后世《乐记·宾牟贾篇》曾据孔子之口详述了《武》乐表演的全过程。

3) 巫术活动中的乐舞

殷商时期，巫风盛行。统治者凡举事多求神问卜。而在祭祀求神活动中，乐舞是必不可少的表现形式。巫活动主要由被认为能够沟通神人关系的神职人员巫来实行。东汉许慎《说文》释“巫”，“巫，祝也。女能事无形以降神者也。象人两袖舞形。”

商代用于求雨的祭祀活动中有专门的乐舞，这在殷墟卜辞中有记录，周代仍保留有这类乐舞《雩》。周人每年冬季腊月要表演一种用于驱逐疫鬼的巫舞《傩》。此类乐舞至今仍有存留。

4) 奴隶主贵族享乐用乐舞

传说中夏桀对乐舞的享乐十分放纵无节制。《管子·轻重甲》说他有“女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢。”《吕氏春秋·侈乐篇》将他与殷纣并提，称他们“作为侈乐，大鼓、钟、磬、管、箫之音，以钜为美，以众为观，俶诡殊瑰，耳所未尝闻，目所未所见，务以相过，不用度量。”这些都反映统治者耽于享乐、追求感官上声色之愉悦快乐的满足。史籍上也记载商纣王“使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐”（《史记·殷本纪》）。周武王征伐商纣王，声讨其罪行之一就是“断弃其先祖之乐，乃为淫声，用变乱正声，怡悦妇人”（《史记·周本纪》）。

5) 民族、部族间的乐舞交流

《古本竹书纪年》载：“（夏）后发既位，元年，诸夷宾于王门，诸夷入舞。”这是最早的有关民族间乐舞交流的记载。《周礼》记“旄人，掌教舞散乐，舞夷乐……凡祭祀宾客，舞其燕乐。”“鞀鞀氏，掌四夷之乐与其声歌。祭祀则鞀而歌之，燕亦如之。”此表明，在当时周宫廷中，已有通晓、掌握四方夷乐的音乐专职人员，从“旄人”、“鞀鞀氏”的称呼看，这些乐人很可能自身就是少数民族的成员，这也表明古代乐舞发展很早便受到“四夷”音乐的影响。

商周时期的音乐制度

1) 音乐教育的滥觞及其制度

商代已有最早的音乐教育设施“瞽宗”。“瞽宗，殷学也。”（《礼记·明堂位》）至周代，音乐教育设施较之商代更为完备且具相当规模。周设有独立的音乐机构“大司乐”，这是世界最早的音乐教育机构。其中设“大司乐”等专职乐官，负责音乐典礼、教育、表演的多种管理。《周礼·春官·大司乐》记载其施教内容：“以乐德教国子：中和、祗庸、孝友；以乐语教国子：兴道、讽诵、言语；以乐舞教国子：舞《云门大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》。”这其中包括从统治阶级音乐思想的灌输、音乐诗篇的诵唱以及典礼活动中史诗性“六代乐舞”的演练诸方面实现其音乐教育。周宫廷礼仪宴饮活动中设有严格规范了的礼乐制，主要反映在吉礼（祭天地先祖鬼神）与嘉礼（宴饮射礼）活动中。贵族阶级在其子弟中自幼就培养日后直接参予国家典礼大事的专门人员，其教育亦是相当严格的循序渐进。《礼记·内则》记“十有三年，学乐，诵诗，舞《勺》；成童，舞《象》，学射御；二十而冠，始学礼”。此反映其乐教制度的完善与规格化。

2) 音乐的等级制度

周初，周王室为维护新的政治统治，兴正礼乐，建立新的社会秩序。此反映奴隶主阶级统治经验的成熟。西周礼乐制中，尤为突出的特征是它的音乐等级制度。例如：宴享娱乐中，对乐舞编队与规模的大小，制定有严格的规章。在乐舞队列规模按排上，作有“佾”（行列）数的规定，“天子用八，诸侯用六，大夫四，士二。”（《左传·隐公四年》）对成套编悬乐器编钟、编磬的使用亦有一定的规则，据《周礼·春官·

大司乐》记载，“正乐县（悬）之位：王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县。”这些都曾是周代音乐等级制的主要象征。

孔子曾对鲁国诸侯季氏“八佾舞于庭”僭礼的做法表示过“是可忍也，孰不可忍也”的愤慨态度，表明周礼乐制在他心目中，居有非常重要的地位。

乐器

相传夏代已有鼉鼓（亦作“鼉鼓”）。此类乐器相传甚为久远，《诗经·大雅·灵台》即有“鼉鼓逢逢”的诗句。这是种用鳄鱼皮制作的鼓类乐鼓。今山西襄汾陶寺夏文化遗址留存有木腔鼉鼓残形，从文物上提供了证明。

夏禹时代已有铜铸钟。据《孟子·尽心下》载，孟子与其学生高子都曾见过夏禹时的铜钟，并就钟的磨损说明被使用的程度。考古上，今人于河南登封告城镇王城岗文化遗址发现有青铜器残片，说明夏代已是青铜器发展的滥觞期，这使得有关夏钟史料的可信程度大大提高。

河南安阳商墓发现有木腔蟒皮鼓的痕迹。今存有作为明器的铜质鼓，其形与商代甲骨文中鼓字形状酷似。

山西夏县东下冯与襄汾陶寺夏文化遗址出土有石磬，距今约四千年。河南安阳武官村殷墓出土的商代虎纹大石磬，用大理石研制而成。此单体特磬音高约为 $\#C^1$ ，具铜钟似的清亮音色。商代编磬多为三枚一组，初步构成旋律性乐器。今北京故宫博物院收藏有三枚一组的商代编磬，其音高为 $^b b^2$ 、 C^3 、 $^b e^3$ 商代编钟亦以三枚成组为多见，今有存留。

商代的陶埙形制趋于稳定，达到陶埙发展的完善阶段，其音孔增多。表现性能增强。其中五音孔埙已基本完成一个八度内半音级进的吹奏。据测音，商埙中“宫、角、徵、羽”的音列、音阶结构突出。

周代的乐器见于记载的有近七十种。仅《诗经》中提到的乐器名称就有

二十九种。从《诗经》中看，西周用于祭祀乐歌的乐器，主要为编钟、编磬、悬鼓、鞀、柷、圉（敔）及排箫、管等击乐器与管乐器；用于宴饮乐歌的，除钟、鼓、圉、篪等乐器外，琴瑟类弹弦乐器较为常用。

由于乐器种类的增多，周代出现了据乐器制作质料分类的“八音”分类法，即：金（钟、铙）；石（磬）；丝（琴、瑟）；竹（箫、管）；匏（笙、竽）；土（埙、缶）；革（鼓）；木（柷、敔）后人以“八音”作为各类乐器乃至音乐的统称。据《国语·周语》所载，说明这种分类法至迟在公元前六世纪中期已出现。两周时期乐器的制作、设计已具一定规格，形制稳定。西周的编钟、编磬较商代有很大进步，编列上形成八件成组合套的系列。编钟的每一钟其隧部音与鼓部音形成较稳定的三度音程。编钟乐学设计上“羽——宫——角——徵”的四声结构被确立。

周代的乐律

我国大约在周代创立了十二律理论，它标志着古代律学思维的基本成熟，并奠定了古代乐律学理论的重要基础。有关记载多见于后世成书的文献之中。十二律律名的完整记载，见于《国语·周语下》周景王与伶州鸠有关铸钟的谈话，其律名分别为：黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射（音 Yi）、应钟。其中还提到七声音阶（“七律”）。

《左传·昭公二十五年》子产论乐时有“……为九歌、八风、七音、六律，以奉五声”的论述，表明了七音以“五声”为骨干的古代传统乐律学思想。所谓“五声”，指以“宫、商、角、徵、羽”构成的五声音阶型态：“七音”是在“五声”基础上加有第四级与第七级变化音（如“变徵”、“变宫”）而构成的七声音阶形态。根据从新石器时代到商周出土乐器（埙、钟等）的测音，可推测在“五声”、“七音”形成前，曾有以“宫、角、徵、羽”四声作为音阶结构与音阶观念的历史阶段。

十二律制的建立，使旋宫成为可能。旋宫的记载首见于《礼记·礼运》中“五声六律十二管，还（旋）相为宫”的记录。此虽为后人所述，但仍然反映了周代的乐学思维。周代的旋宫理论强调了音阶中宫音的主要地位。《国语·周语下》伶州鸠谈到“夫宫，音之主也”，反映了有关宫音作为音阶主音的重要认识。

百花齐放的春秋战国音乐

各类社会音乐活动

1) 宫廷宴乐活动

自周以来，宫廷中宴享宾客的音乐称为“燕乐”。燕乐在使用上可分为“房中乐”与“堂上乐”等不同的编列形式。战国早期曾侯乙墓中室一百多件轩县乐队与东室小组乐器十件，为我们展现了当时一个诸侯国国君拥有此类乐队的编配形式与规格。在燕乐活动中，除了乐师乐工的专门表演外，参予宴饮的主人宾客常在席间采用《小雅》等诗乐形式相互应酬唱和。礼节上，主人赋诗之后，宾客要随之唱诗酬答。通过赋诗言志，以演唱乐歌的方式表达个人的情感志趣。这样一种演唱方式与和诗的要求，当时称为“歌诗必类”。

2) 民间谣曲

这一时期民间歌谣在社会生活中相当普及，下层劳动者常以歌谣讽刺时

政、表达民意，是其介入生活之积极方面。在日常生活中较典型的谣曲有以相为节奏的歌唱形式“相”。相是由舂米或筑地工具形成的击节乐器，又称“舂牍”。《礼记·曲礼》载“邻有丧，舂不相”，反映这类歌唱活动的普及性。战国荀况曾写有《成相篇》，其唱词内容涉及政治现实。

3) “郑卫之音”的广泛影响

当时最具影响的民间音乐“郑卫之音”，作为风行于春秋时期新兴民俗音乐，“新声”的代表，虽被维护雅乐的人斥责为“淫乐”，但它们不仅在民间广为流行，并且还直接进入宫廷。例如，赵烈侯因喜听郑声而想赐田万亩与郑歌手；晋平公亦喜悦“新声”，魏文侯直言不讳，承认自己“听郑卫之音，则不知倦”；齐宣王坦率地承认自己“直好世俗之乐耳”。这些从一个侧面反映了以“郑卫之音”为代表的新兴音乐的生命力与巨大影响。

歌唱艺术的发展

1) 歌唱的普及

这一时期是古代声乐表演获普及发展的时期。当时出现了一些有成就的歌手，并以其歌唱活动促进了世俗音乐生活的繁荣。《孟子·告子》载“昔者王豹处于淇而河西善讴，绵驹处于高唐而齐右善歌”；《宋王·对楚王问》载“客有歌于郢中者，其始曰《下里》、《巴人》，国中属而和者数千人；其为《阳阿》、《雩露》，国中属而和者数百人；……”均说明当时民间歌唱活动的普及程度。

2) 声乐演唱技艺及教学理论

据《列子·汤问》载“薛谭学讴于秦青”事，说明当时已有私人传授歌唱技艺的教学活动。关于这时的歌唱技术理论，《乐记·师乙篇》有载“故歌者，上如抗，下如坠；曲如折，止如橐木；锯中矩，名中钩；累累乎端如贯珠。”这类对声乐演唱经验的描述与总结，正是建立在演唱实践的细腻感性体验基础上的。

关于声乐教学理论，《韩非子》中有“夫教歌者，使先呼而诎之。其声及清徵者，乃教之。一曰：教歌者先揆以法，疾呼中宫，徐呼中徵。疾不中宫，徐不中徵，不可谓教”的理论记述。此反映声乐教学理论的成熟与严格的施教态度。

编撰成集的歌

1) 最早的乐歌总集——《诗经》

《诗经》是我国第一部诗歌总集。《诗》在古代是入乐演唱的诗篇，故称“歌诗”。《诗经》收有自西周初到春秋中叶的约五百多年的入乐诗歌三百零五篇。其各篇写作年代难以一一考据，若从其形式，内容的特点分析看，《周颂》、《大雅》大部是西周前期的作品；《大雅》小部，《小雅》大部是西周末年的作品；而《国风》的时代比《雅》、《颂》难以确定，因为民歌原型在口头的流传往往时间很长。《诗经》的完成，当有一个采录、合乐、删订以及统一修改的过程。

《诗经》的编成，是周宫廷乐官“采诗”制的产物。民间歌谣经采诗乐官或编删者的文字雅译，消除方言歧义，在一定程度上会改变原貌。其诗作来源范围广，时间跨度长，然其间押韵范围始终一致，显然是加工所致。诗乐在春秋时期亦于社会音乐生活中被广泛应用，同样有改编或被整理的可能

性。孔子称“吾自卫返鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所”（《论语》）估计是指的对诗乐中《雅》、《颂》部分的整理。

《诗经》有风；雅（大雅、小雅）；颂三部分。“风”，大多来自民俗生活中的风歌谣曲。十五国风，在表现男女恋情方面又以“郑风”最为直率。“雅”多是宴饮中所用文人乐歌。“颂”多是祭祀乐歌。由现存《诗经》乐歌的歌词看，其曲体结构基本上是在分节歌形式的基础上，通过加上叠句、引子、换头、尾声等手法构成各类曲体结构。

2) 祭祀乐舞的组歌——《九歌》

楚辞中的《九歌》是楚诗人屈原流放途中，依据湘水、沅水一带民间祭神仪式中所用古老乐歌体裁而创作的祭神乐舞辞。《九歌》共十一篇：（1）《东皇太一》（天神。迎神乐歌）；（2）《云中君》（云神）；（3）《湘君》（湘水神）；（4）《湘夫人》（湘水女神）；（5）《大司乐》（司寿夭的男神）；（6）《少司命》（司寿夭的女神）；（7）《东君》（太阳神）；（8）《河伯》（黄河神）；（9）《山鬼》（女性山鬼）；（10）《国殇》（祭祀楚阵亡将士）；《礼魂》（送神乐歌）。

关于《九歌》的音乐形式，从歌词看，其中描写有弹瑟叩钟，鸣篪吹竽，扬枹拊鼓的器乐演奏，以及舒缓安歌等乐舞场面。其所唱乐歌，采用的是在楚方言基础上形成的一种句子长短参差，形式较自由，多用五言镶嵌一“兮”字的诗体。乐歌中使用的乐器包括：钟、鼓、竽、篪、参差（排箫）、瑟。

春秋战国时期的音乐美学思想

1) 孔子（公元前 551 ~ 479 年）音乐审美的评价标准——“尽善”、“尽美”

孔子在乐的审美上首次区分了内容美与形式美，并要求两者的统一。孔子称“《韶》尽美矣，又尽善也”；“《武》尽美矣，未尽善也”。这里“善”指内容，“美”指形式。就“美”与“善”相比，孔子认为“善”是根本的。

2) 孔子的音乐功能说——“兴”、“观”、“群”、“怨”

孔子说“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨”，此反映他对音乐社会功能的认识。孔子临终作歌，以“太山”、“梁柱”自喻以抒发内心悲凉之情。此可谓“兴”。孔子认为通过音乐可以“观风俗之盛衰”，从中了解社会，此可谓“观”。孔子在行乐中“与人歌而善，必使返之，而后和之”，提倡人之间的交流，立足于群体关系的和谐，此可谓“群”。孔子所发“恶郑声之乱雅也”，以及对鲁国季氏“八佾舞于庭”发“是可忍，孰不可忍”的愤慨，是提倡音乐活动中个人情感好恶的表达，此可谓“怨”。

3) 孟子的音乐社会观——“与民同乐”

孟子（约公元前 372 年 ~ 前 289 年）主张行乐要做到“与民同乐”要乐以天下，忧以天下，而不能以自己的快乐为满足。这同他提倡的“民为贵，社稷次之，君为轻”的“民本”思想是一致的。

4) 老子的音乐审美观——“大音希声”

老子以合乎“道”的本性的“希声”之音为最美的音乐（“大音”），以感官上能把握的音声为不美（“五音令人耳聋”），此命题否定了音乐作为听觉艺术的审美价值，但就其强调音乐审美中精神上的体验而言，却对后世音乐审美观的发展有着长远的启示和影响。

5) 庄子的音乐审美观——“无言而心悦”

此是庄子(约公元前328~295在世)对老子“大音声”美学命题的进一步发挥。庄子以“钟鼓之音”为“乐之末”，以精神的体验为乐之“本”，主张“求心而不求于声，无言而心悅”，于无声之乐中获得美的体验。同样代表一种重视精神领悟的审美倾向。

6) 墨子的“非乐”音乐思想

墨子(约公元前468~前376年)主张“非乐”，是针对“亏夺民衣食之财以拊乐”的享乐行为而言。他是要“非”那些不顾百姓疾苦而贪图享乐的音乐行为。但是其狭隘功利倾向甚重，导致他忽视音乐的审美价值，因而大大削弱其思想的美学价值，故相比于儒、道音乐思想，对后世影响甚微。

7) 荀子的音乐审美认识——“心有徵知”

荀子(约公元前313~238年)认为在音乐审美中喜怒哀乐的情感体验是由心来把握的，心能够对由听觉感官得来的体验以左右取舍(“徵知”)，所以他说“声音清浊，调等声，以耳异”，“喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲、以心异”。“心忧恐，则口衔刍豢而不知其味，耳听钟鼓而不知其声”。这使得他在区分感性认识与理性认识的同时，更为突出了理性认识

在审美中的主导地位。

乐器与乐律

1) 曾侯乙墓出土乐器

1978年在湖北随县发掘的战国早期墓葬曾侯乙墓出土乐器，集中反映了这一时期乐器学、乐律学的杰出成就。这批出土音乐文物包括有编钟、编磬、鼓、琴、瑟、笙、排箫、篪等多种乐器一百二十四件。这些珍贵乐器为今人音乐考古研究，提供了第一手的实证材料。其中曾侯乙成套编钟的出土显示了当时乐器设计制作的高度水准及其乐律学体系的严谨与精密。整套编钟在音律设计上，每钟具有一钟二音三度音程的乐学形态，其总音域达五个八度之广，在中心音域约占三个八度的范围中，十二个半音齐备，可旋宫转调，基本音列为七声音阶，尤为重要的是，钟体铜铸铭文两千八百多字构成了一部先秦乐律学著作，它与编钟实际音响同为先秦钟律以及传统乐学理论的研究提供了充分的理论依据。

2) 三分损益法

这一时期乐律学上的重要成果，是“三分损益法”的产生及运用。以“三分损益法”得出的律制，叫做“三分损益律”。其计算方法可简括为：以某一弦长度作为基础(始发律)依次乘以 $2/3$ 或 $4/3$ 的因数(或先损后益，或先益后损)，而逐一得到各律的振动弦分的长度。“三分损益法”亦称“五度相生法”。它在史籍中的早期记载，见于《管子·地员篇》与《吕氏春秋·音律篇》。其中《管子》生律只计算到五音(五声徵调式)；《吕氏春秋》则算全了一个八度内十二个音的律位。《管子》生律的先益后损与《吕氏春秋》生律的先损后益，可以导致推演出不同的七声音阶结构形态。

秦时乐府、汉时《乐记》

乐府音乐

1) 乐府机构的产生与发展

“乐府”作为宫廷音乐机构的设置，在秦代便已开始，它在文化管理上

适应国政的大一统需要。汉袭秦制，乐府机构在汉武帝时期获得了前所未有的发展，以至后人认为乐府起于汉武帝时期。《汉书·礼乐志》记，“至汉武帝定郊祀之礼……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。”

乐府音乐在传统音乐基础上，汲收民间俗乐以及外族外域音乐的成份，呈现出新的面貌。汉乐府的任务除了将文人歌功颂德的诗赋配制成新曲、编演乐舞外，最有意义的一项工作便是采集四方民歌。这使得民间音乐获整理、集中的机会。汉统治者个人对地方音乐的偏好、兴趣，也影响到宫廷音乐对民间俗乐的选择性吸收。《汉书·礼乐志》载，“高祖乐楚声，故房中乐楚声也。”另，汉宫廷乐舞《巴渝舞》，其形式直接受南方少数民族乐舞的影响。汉乐府音乐还有吸取西域传入音乐曲调以改编制乐的创作活动。据《晋书·乐志》载，“张博望入西域，传其（指胡角）法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘輿以为武乐”。此虽是后人笔墨且渗入后人的音乐概念（如“解”的曲体名称），但所述事实，或是可信的。

2) 汉乐府主要乐种——相和歌、鼓吹乐

相和歌

相和歌作为汉代北方民间谣曲，是在最初“徒歌”的基础上，加上丝竹伴奏而发展起来的乐歌形式。相和歌与先秦以“相”为节奏乐器而歌唱的乐歌形式有前承关系。这种“徒歌”的形式在汉代相和歌中，可能以“但歌”这种不用乐器伴奏而加帮腔的形式保存下来。所谓“但歌”，因其唱和的形式，或可视为相和歌发展衍化中的一类形式。史载其

“无弦节，作伎最先唱，一人唱，三人和”（《晋书·乐志下》）。相和歌较成熟的稳定形态便是“丝竹更相和，执节者歌”（《宋书·乐志》）的形式。相和诸曲的伴奏，后发展成以笙、笛、节、琴、瑟、琵琶、箏七种乐器为伴奏的乐队形式，它为衍化成歌舞形式的相和大曲奠定了基础。相和歌在其发展中形成有“引”、“曲”、“吟叹曲”、“但曲”、“但歌”及歌舞类的大曲等多种形式。相和歌最为丰富的艺术形式是相和大曲，它具有歌唱舞蹈器乐综合一体艺术的表演形式。其基本曲体结构是“艳——曲——趋（乱）。”其中“艳”是舞蹈表演器乐伴奏珠段落，一般无歌诗演唱；“曲”是大曲的核心部分，特点是歌诗的声乐部分与作为伴奏、间奏的器乐部分相互交替；“趋”（乱）一般是歌诗演唱加上舞蹈、器乐，趋于紧张热烈而推向高潮。

鼓吹乐

鼓吹乐是汉人发展起来的，以打击乐器和吹奏乐器为主的乐种。起初用鼓、钲、箫、笳等乐器，亦加有歌唱。它初起于北方以游牧为生的少数民族音乐生活，传入中原后又与汉族传统音乐相融合，流行于各类社会音乐生活中，并逐渐形成一种规模较大品类较多的音乐体裁。《汉书·叙传第七十上》记秦末班壹避乱于塞北，至汉初“以财雄边，出入弋猎，旌旗鼓吹”。鼓吹乐传入后，开始是作为马上之乐而用于仪仗军乐，后来又在宫廷、民间产生多种新的鼓吹乐队形式，并流传于南方。

鼓吹乐在种类上有鼓吹与横吹之分。据《乐府诗集》卷21记，其“有箫笳者为鼓吹，用之朝会道咱，亦以给赐，”、“有鼓角者为横吹，用之军中，

马上所奏者是也。”除此以外，鼓吹乐还在不同的社会音乐生活场合中，逐步演绎成“黄门鼓吹”（宫廷鼓吹乐）、“骑吹”（马上吹奏）、“短箫铙歌”、“箫鼓”等组织形式。鼓吹乐在当时社会生活中应用广泛，并对后世各类鼓乐有长远影响。

乐器

1) 笛属乐器

马王堆三号汉墓出土有两支六孔横吹单管乐器。该墓殉葬品帐目竹简“遣册”中有“箛”字样，此为笛之古字，音义并同。汉代又有竖吹笛属乐器羌笛。汉代文献关于三孔羌笛的记载颇多，估计最初是马上演奏用乐器。后孔数增至四、五孔。马融《长笛赋》述及此，“近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已。……易京君明识音律，故本四孔加以一。君明所加孔后出，是谓商声五音毕。”除羌笛外，竖吹笛的其它类还有“长笛”，其形制较为长大。

2) 筊

又称“胡筊”，是汉鼓吹乐中主要乐器。最初形态是“卷芦叶为筊，吹之以作乐”。后以芦叶制成哨，插入管中成为复簧乐器，似笙簧。胡筊在汉代流行于塞北、西域游牧地区，其音色与音质在地域审美心理上有独特感染力。

3) 箜篌

《史记·孝武帝本纪》曾记汉武帝元鼎六年“塞南越，禘祠泰一，后土，始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及箜篌瑟自此始。”关于瑟类箜篌的形制，唐《通典》中亦有描述。此与传入稍晚的竖琴类箜篌相区别而称为卧箜篌。

又据唐杜佑《通典》载：竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。说明此乐器汉代已从西域传入，其形制“体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏。”

4) 琵琶类属乐器

历史上“琵琶”概念泛指包括形制各异的琵琶类属乐器。在这一时期可提到圆形直项琵琶与梨形曲项琵琶。前者又称秦汉子，后世又称“阮”。魏晋傅玄《琵琶赋》序曾提到关于其来源的二种说法。梨形曲项琵琶是由西域传入的乐器，虽然东汉刘熙《释名》已记有“枇杷”，述其“本出胡中，马上所鼓也”，但传入时间不详。

乐律学

1) 京房六十律

西汉律学家京房（公元前77—37年）提出六十律的律制，是想突破十二律制的限定，将三分损益法连续推演至六十律，以此解决前人三分损益计算中黄钟不能还原的难题。当他推算至五十三律时，便已得到和出发律黄钟仅有3.51音分之差的“色育”律，显示了其律学思维的精微性。但是京房谋求律数与历数的相和西凑满六十律，使其理论价值受到削弱。与当时的音乐实践活动有关，京房指出“竹声不可以度调”，是看到以管定律与用弦定律相比不甚精确的缺陷。他为此制作了十三弦的“准”，提出“作准以定数”、“以为六十律清浊之节”，这使得他的理论客观上是为三分损益十二律之外的变律谋求到合法的地位，展示了一种律学实践中的灵活性。

2) 记谱法——“声曲折”

《汉书·艺文志》记当时有一种与歌诗演唱相应的谱式“声曲折”。今

存明道藏《玉音法事》有一种曲线谱，以大字书辞，细字书声，其间以曲折细线联之，以表示演唱时音势的曲折升降，此或可视为古代“声曲折”的传承谱式。

音乐美学论著——《乐记》

《礼记·乐记》成书于西汉。它作为先秦以来儒家音乐思想的总结与发展，汲取了前人的思想资料，通过编纂成集的方式，形成自身较完整的音乐思想体系。《乐记》作为古代音乐美学思想史上影响最为深远的一部著作，提出了许多重要的音乐思想。其中包括对音乐与政治（“礼”与“乐”）、音乐的内容与形式（“德”与“艺”）、音乐的审美娱乐与道德教育（“道”、“欲”）诸种关系以及“感于物而动”命题（心物关系）、“乐”的内涵等多种问题进行阐述。概要地说，《乐记》在“礼”、“乐”关系上强调“乐”必须服从于“礼”；在“德”、“艺”关系上尤为重视和强调音乐的道德价值和思想内容；在“道”、“欲”关系上虽然承认音乐有娱乐作用，但强调与道德教育的结合，发挥其教化作用；在心物关系上它以“感于物而动”的命题，说明音乐的产生因由，具唯物论因素，但又将此作为“性之欲”放在具天赋道德属性的“性之端”的对立面加以防范节制，又构成唯心的一面。在对“乐”的认识上，它以快乐的情感特征（“乐者乐也”）、诗乐舞综合一体（“黄钟大吕弦歌于扬”）、具道德属性内容（“德音之为乐”）三方面作为“乐”的完整内涵。

五彩缤纷的魏晋南北朝音乐

清商乐

清商乐由相和歌发展而来，作为秦汉音乐的“余脉”，其发展大致经过三个阶段：

曹魏始设“清商署”，其前承汉之“相和三调”。西晋仍设“清商署”，荀勖掌乐事，作清商三调歌诗；

晋室东渡，“中朝旧音，散落江左”，清商乐随人口迁移传入南方，与吴歌西曲互为影响；

北魏时南方清商乐复传北方，北魏“得中原旧曲，……及江南吴歌，荆楚西声，总谓之清商乐。”此后，清商乐已具融合南北，承汉启唐的性质，成为盛行中国南北方的重要乐种。

今存《乐府诗集》中的“清商曲辞”，大都是吴歌西曲。现存吴歌西曲几乎都是情歌，其中不少描写青年男女大胆追求爱情中悲欢离合的情感。吴歌西曲原出于民间，随着商业经济繁荣作为民谣进入城市音乐生活，逐步适应市民阶层及富豪娱乐趣味，经文人加工润色、“被之管弦”，供声色之娱，亦有改编成歌舞形式的。清商三调曲体结构大致具有“弦——歌弦（送）”的曲体特点。吴歌西曲亦有“和一曲一送”的曲体特点。

音乐的传播及其影响

1) 战乱中的音乐交流

公元384年，前秦吕光攻入龟兹，获得一支完整的龟兹乐队，共有二十个乐工，所用乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、鼙、毛员鼓、都昙鼓、

答腊鼓，腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝等十五种。并带回音乐作品多部。如歌曲《善善摩尼》、解曲《婆伽儿》、舞曲《小天》、《疏勒盐》。后世唐玄奘在《大唐西域记》中称龟兹音乐“特善诸国”，代表了西域地区音乐的最高水准。龟兹乐传入中原与汉魏旧乐相融合，产生了新乐种《西凉乐》。

2) 通商、通婚带来的音乐交流

自汉通西域，中原与西域的文化交流未有间断。丝路的畅通促进了中外音乐的交流。北魏时，不少外域人在通商过程中长居中国，“附化之民万有余家”，其中包括不少擅长音乐歌舞表演的外族人。《隋书·音乐志》记北齐后主高纬“唯赏胡戎乐，耽爱无已，……故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪纓而为伶人之事。”其中曹妙达作为曹婆罗门之后，世代以弹琵琶著称，其人于北齐至隋任宫廷乐官。

公元568年，北周武帝宇文邕聘突厥女阿史那氏为皇后，同时带入康国、龟兹音乐，这类音乐交流比起民间的传播更为集中，规模大、水准也颇高。随同进入中原的龟兹音乐家苏祇婆带来西域琵琶以及“五旦”“七调”琵琶调式理论，对后世隋唐乐律有重要影响。

3) 佛教传入对音乐的影响

佛教约于公元一世纪中期开始传入，至南北朝已相当盛行。在音乐方面，僧人为宣扬教义，在寺院以歌舞伎乐表演方式结合讲唱经文以吸引听者。北魏《洛阳伽蓝记》描写洛阳景元寺中“常设女乐，歌声绕榭，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙如神，以是尼寺，丈夫不得入。得往观者，以为至天堂。”佛教徒在唱经中，由于“梵音重复，汉语单奇，若用梵音以咏汉语，则声繁而倡促；若用汉曲以咏梵文，则韵语而辞长”（《高僧传》）。因此，有些中国僧人为适应汉民族习惯以吸引听众，开始采用汉族民间曲调来唱经。

七弦琴艺术

七弦琴的成熟期是在汉末魏晋时期。据枚乘《七发》“九寡之珥以为约（的）”的记载可证西汉时期已有琴徽。但从出土汉琴看，琴面未见有琴徽，估计在普遍的意义上，琴制仍处于未定型状态。至魏晋，琴制已达完善、定型。嵇康《琴赋》与顾恺之《琴图》皆有所证。唐人手写文字谱卷子《幽兰》为南朝梁丘明传本，据谱中所记，可知至迟在南朝梁时，七弦琴已具备十三个徽位。

这一时期出现一批不依附于宫廷贵族的自由音乐家如蔡邕、嵇康、阮籍等琴家，琴曲创作也较西汉繁荣。现存琴曲作品有《碣石调·幽兰》，这是现存最早的琴谱。此曲以《碣石调》为音乐基本素材。据《南齐书·乐志》载，“《碣石调》，魏武帝辞，晋以为《碣石舞歌》，其歌四章。”所谓“其歌四章”，亦如相和大曲的“四解”，在琴曲中则称“四拍”。现存《碣石调·幽兰》谱；于每拍结尾均有文字注明“拍之大息”或“拍之”，共有四处，正谓“四拍”，或可推测，今存《幽兰》正是相和大曲中“但曲”形式的存留。另，今存琴曲《广陵散》的“序—正声—乱声”与《梅花三弄》的“三弄”曲体结构特征，在一定程度上保留了当时相和大曲与清商三调音乐结构的某些特点。

乐律学

公元274年，魏晋时期乐律学家荀勖（？~289年）在晋太乐府与下属

乐官、笛工共同完成大致符合三分损益律十二律间高的十二支竖吹笛，以代替古乐礼仪活动中以钟磬定律的作用，于实践中作出解决管口校正问题的努力。荀勖在笛律研究中创造的“管口校正”理论，是对古代律学理论在乐学实践基础上的杰出贡献。

南朝宋律学家何承天（370～447年）在三分损益律的基础上调整律数，创造了具十二平均律倾向的“新律”，以等差分配的方式解决了黄钟还原律学问题。“新律”的提出，从音乐实践的角度讲，适应了器乐演奏（尤其是带品、相乐器的应用）中合乐的需要。

音乐美学论著——《声无哀乐论》

魏晋音乐家嵇康（223～263年）在其音乐美学论著《声无哀乐论》中，对音乐审美的特殊现象和规律进行了深入的分析。他关于音乐审美心声关系的认识，是其音乐审美思想中最值得重视的方面，其认识大致有以下五个相互关联的层次：

认为乐音及其运动形式具有自然谐和的本质属性；

认为乐音与人的情感之间具有“无常”的关系；

认为乐音对人的哀乐情感只起到“发滞导情”的作用；

认为人在音乐审美体验中获得的哀乐情感，并非是音声给予的，而是审美者自己在生活中获得的哀乐情感体验，只是由于音乐的“导情”作用才得以流露出来；

认为乐音虽然不能表现哀乐情感，但它的运动仍能对人心理上产生“躁静”的情绪影响。

就嵇康音乐思想的整体特征而言，他一方面是将批判的矛头指向将音乐当作名教工具的儒家音乐观，力求在音乐审美中，肯定人的主体地位而不是对名教的依附；另一方面他将思辨集中在对音乐审美规律特殊性问题的分析和探讨上，并从中提出一些至今仍具有相当理论价值的音乐美学观念。其论点打破西汉以来经学陈腐沉闷的气氛，在思想界引起巨大反响。

盛唐之音——谈隋唐五代音乐

曲子音乐

曲子音乐在唐代获得的成就，犹如唐代诗歌在文学史上的成就，是“盛唐之音”在世俗音乐生活中的直接体现。隋唐曲子音乐既有对传统民间音乐、乐府声歌的继承，又吸收有少数民族及外域音乐曲调，其中也有乐工、歌妓及文人参予的创作。今存敦煌卷子中有各类曲子词545首。仅敦煌卷子所载曲子词尚如此之多，当时在民间、宫廷中被乐工、歌妓传唱的又会有多少！唐曲子音乐之繁荣于此可见一斑。

燕乐

隋唐燕乐的体裁包括歌舞大曲、百戏、散乐等各类音乐形式。燕乐的组成，其音乐大致融汇了三方面的源流。其一是沿着汉族传统音乐发展脉络不断沿革，并在隋唐时期继续得到发展的清商乐；其二是自十六国南北朝至隋唐主要沿着丝绸之路传入的西域各国音乐，其中以龟兹乐为典型代表；其三，是在民族间文化交流中，传统音乐与外族外域音乐相互吸收融合而形成的新

乐种，如西凉乐。隋唐燕乐音乐成份的突出点在它的继承性和兼融性。这些能从燕乐的组织形式特点看到。隋唐燕乐的九、十部乐，是以乐种的地区来源作为划分依据的组织形式。其中除了各部伎中一部狭义的“燕乐”外，还包括清乐、西凉乐、高昌乐、龟兹乐、疏勒乐、康国乐、安国乐、天竺乐、高丽乐。燕乐中亦有以演奏形式特点划分的坐部伎与立部伎。

歌舞大曲

歌诗、器乐、舞蹈综合一体的“大曲”，是唐代燕乐居重要地位的音乐体裁，它标志着我国“乐”的综合艺术表演形式达到全盛时期。唐崔令钦所撰《教坊记》中著录有唐大曲作品四十六首，其中常为人提到的有《绿腰》、《凉州》、《甘州》、《霓裳》、《后庭花》、《柘枝》、《水调》等。唐大曲在后世影响最大的是《霓裳羽衣曲》，它具法曲的形式，内容与道教有关。其曲原名《婆罗门》，天宝十三年唐玄宗以太常刻石方式更改了一部分由西域等处传入乐曲的名称，此曲亦在其中。唐诗人白居易的诗篇《霓裳羽衣舞歌》曾对此乐舞的表演与结构有细致的描述与注解。其结构大致由散序六段、中序十八段、破十二段组成。其中序第一段曲调，经南宋姜白石依曲填词而保存至今。

歌舞戏

唐燕乐中的“散乐”，作为“俳优歌舞杂奏”的综合艺术形式，是歌舞杂戏兼而有之。歌舞戏作为雏型戏曲的表演形态，是中国戏曲趋于成熟的先声。唐宫廷燕乐设“鼓架部”，其中歌舞戏作品可提到《大面》、《拨头》、《踏谣娘》、从其表演具一定故事情节、有角色与化妆、兼有歌舞伴唱与器乐伴奏的综合形式，以及当时在创作、审美中普遍存在的戏剧意识看，说明唐歌舞戏可视为较完备的雏形戏曲。另、唐“参军戏”表演以及佛教寺院中的戏场活动都有“戏”的因素。或可说，唐戏的活动主要包括歌舞戏、参军戏及寺院戏场活动这三方面，并已具相当广泛的社会生活基础。

说唱音乐的成熟形态——俗讲

汉至隋唐，佛教活动中的讲唱活动日趋普及。就像佛教本身要在中国本土扎下根，必然要适应中国本土的世情风貌一样，佛教僧侣为向社会广播佛理，普遍采用“俗讲”的方式，即更趋向于运用民间曲调讲唱以吸引听众，寺院中亦产生有专门的“俗讲僧”。“俗讲”即是将佛教故事以通俗方式讲唱、其散（说白）、韵（歌唱）相间，具说唱音乐基本特点。俗讲早期内容与佛教故事有关，但它走向社会后，便以《王昭君变文》、《孟姜女变文》这类世俗题材为讲唱内容。

七弦琴艺术

古琴曲的审美在隋唐时期，并非是取悦于喧闹的殿堂宴饮歌舞场合，而是以其传统的独有艺术魅力，追求简静的境界。天宝中琴待诏薛易简作《琴诀》七篇，便提到琴乐的审美与演奏中，都要设法做到“简静”的境界。这在唐诗咏琴的诗作中亦有所表现。

唐代的琴曲传之后世的可提到晚唐人陈康士所作琴曲《离骚》。这是一首以屈原《离骚》为蓝本，“依《离骚》以次声”而创作的作品。现存最早

乐谱载于明代《神奇秘谱》。

随着古琴艺术的发展，旧有的文字谱记谱方式已适应不了琴曲创作、演奏的需要。大约在中唐时期，曹柔首创了最早的减字谱以记写琴曲。它是一种以记写指位徽位与左右手演奏技法为特征的记谱法。所谓“减字”，是用汉文减笔字组成一些用以指导弹琴的符号，是从文字谱脱胎减化而来。减字谱的产生对后世琴曲的流传与保存起到了重要作用。

音乐技术理论

1) 音乐演唱理论

唐段安节在《乐府杂录》中记有当时的声乐演唱理论，“歌者，乐之声也，故丝不如竹、竹不如肉，迥居诸乐之上。……善歌者，必先调其气，氤氲自脐间出，至喉乃噫其词，即分抗坠之音。既得其术，即可致遏云响谷之妙也。”这是最早的关于运用丹田之气的声乐理论记述。

2) “解”的曲体功能

“解”的概念在唐代的器乐及歌舞曲体结构中都有所体现。《新唐书》载“隋有法曲，其音清而近雅。……隋炀帝厌其声淡，曲终复加解音”；唐南卓《羯鼓录》记乐工李琬语：“夫曲有不尽者，须以他曲解之，方可尽其事也。夫《耶婆色鸡》当用《掘枝急通》解之”。担负着“解”的曲体功能的曲段便是“解曲”。它在曲体结构上担负情绪转换、形成对比的音乐功能。“以他曲解之”是其重要特征。

3) “犯调”

犯调又称“犯声”，指在乐曲的发展中同宫的调式变换，即调高不变而调式产生变化。犯调是唐代器乐曲演奏中较常见的音乐技法。元稹《何满子》诗句有“犯羽含商移调态，留情度意抛管弦”，其所谓“调态”，当指《何满子》一曲中同宫商羽调式的相犯。“犯羽含商”的实例可参照今存唐陈康士琴曲《离骚》开首乐段。宋人陈旸《乐书》中也记“明皇时乐人孙处秀善吹笛，好作犯声，时人以为新意而效之。”

“犯调”在唐歌舞音乐中亦存在。据陈旸《乐书》，“乐府诸曲自古不用犯声，以为不顺也。唐自天后末，《剑气》入《浑脱》，始为犯声之始。

《剑气》宫调，《浑脱》角调；以臣犯君，故有犯声。”理解唐歌舞大曲中的“犯声”，或可与大曲中“解”的曲体结构联系起来看待。

4) 八十四调与二十八调理论

隋唐时期的“八十四调”理论，有《隋书》所载隋音乐家万宝常与郑译的理论。《隋书》中有关万宝常的记载称他撰写《乐谱》六十四卷，具论“八音旋相为宫之法，改弦移柱之变，为八十四调，一百四十四律，变化终于一千八百声”等乐律理论。万宝常潜心于音律，并精通各种乐器，其理论是富于实践性的。

《隋书》记载郑译受到龟兹乐人苏祇婆“五旦七调”理论的启发，对其“五均以外，七律更无调声”尚不满足，“遂因所捻琵琶弦柱，相饮为均，推演其声，更立七均，合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调。十二律合八十四调。旋转相交，尽皆和合”。

隋唐燕乐二十八调，在《唐书》、《乐府杂录》、《宋史》等史籍中均有载录。它是在宫廷燕乐演奏活动中形成的宫调系统。其理论观念既承用了相和歌清商乐中的传统宫调观念，又吸收了西域传入的、主要是龟兹乐的乐

调观念。《隋书·音乐志》所载苏祇婆“五旦七调”琵琶乐调理论可作为理解燕乐二十八调四宫七调理论的参照。

“雅”、“俗”共存的宋辽金音乐

词调音乐

词调音乐作为一种音乐体裁，属于据一定曲调填词的词体歌曲。宋代词调音乐的兴起并非异峰突起，它是唐以来词乐创作活动的延续，从唐代敦煌曲子词那里可找到它的早期型态。五代时已编有唐代词总集《花间集》，选录作品五百首。就词调音乐的形成讲，它含有民间曲子及隋唐歌舞大曲等各类曲调的成份，其中也有经乐工、歌妓乃至文人加工、创作的艺术性较高的音乐形式。

词调音乐的创作在很大程度上是“先乐后词”，这种创作特点反映了当时音乐作品的丰富性以及对外人所传音乐的继承性。“先乐后词”的前提在于，社会音乐生活中充溢着大量广为流传、脍炙人口的乐曲，乐工、歌妓、文人纷纷依曲填词作乐，使得这些曲调的传唱在当时几乎到了经久不衰的地步。自隋唐传承的具相当数量的曲调，为宋代音乐的发展提供了一笔相当可观的“遗产”。这些曲调不仅具有音乐表现力的丰富多样性，同时也由于“依曲填词”的创作特点而具有相当的可塑性，为词乐创作提供了多种选择的可能。

宋人在词调音乐创作上形成有一些基本的方式。可简括为“依曲填词”、“曲拍为句”、“依字易歌”、“音韵协畅”、“起调毕曲”这样大致五类。

依曲填词

依曲填词的创作前提在于当时流行有大量曲调可供填新词之用。宋人作词乐多依唐曲，宋词乐许多词牌如《渔家傲》、《捣练子》、《虞美人》、《西江月》《临江仙》、《长相思》、《浣溪沙》等，都可在唐《教坊记》杂曲调名中见到。宋人也常取唐大曲音乐片段形成独立曲调，如《水调歌头》，其曲调估计来自大曲《水调》中序歌段的开始部分。

曲拍为句

关于“曲拍”，《碧鸡漫志》称“拍谓之乐句”。张炎《词源》讲“拍板名曰齐乐，又曰乐句”。如词调音乐《破阵子》又名《十拍子》，其词体前后阙恰好共十句，尽管这只是典型例证，但也说明词调音乐创作中有意识地注意以音乐曲调上的一拍（乐句）相当于词体结构上的一句（词句）。

依字易歌

词调音乐在词曲关系上，基本上建立的是一字一音的关系。今存《白石道人歌曲》的音谱与符号，大致上每个字旁注一个符号。当然，在实际演唱中，不会是完全拘泥于此的。这里要考虑到根据汉语音韵行腔的特点，若顾及到字的行腔，在实际演唱的旋律上，也会有一字多音的现象。这种差异也在于记谱理解上音乐观念的差异，这点在后世曲律理论上分析得更透彻。但这种意识宋人也已有之，南宋张炎《词源·讴曲要旨》中说的“字少声多难过去，助以余音以绕梁”，已不是拘泥于一字一音。

音韵谐畅

在词调音乐创作中，除了注意词自身的声韵平仄合乎法度，同时也必须讲究词韵（语言音调）与音声（音乐音调）的谐畅关系。语言音调中的平仄

四声，是其自身具有的一种韵律，它作为一种“内在的音乐”，又要求与外部音乐曲调处在一种谐畅的关系中。古人着重平仄四声与音律的关系，可说是民族声乐唱法的规律特点自然在起作用。宋沈括《梦溪笔谈》的《乐律类》已讲到“字”、“声”关系。可知古人讲究语韵与乐音的关系，是从创作、演唱实践的角度给以考虑的。

起调毕曲

古人在“音韵谐畅”的追求中，将词的自身音韵中起统一作用的“韵”与音乐曲调中处于调式核心地位的“主音”相对应，以达到完美的和谐。就词乐的结构功能讲，“主音”在音乐展开中的核心作用与词“韵”在词体中的核心作用，功能是相似的。故宋词音乐多在词的押韵处用调式主音，并在创作中有意识地寻求两者谐畅关系。严格的“起调”、“毕曲”理论主张在乐曲的起始结尾处都要用主音。姜白石自创词曲《鬲溪梅令》即是典型例证。

宋词调音乐家姜夔（1155~1221年），字尧章，别号白石道人，今存《白石道人歌曲》六卷，是研究宋代词调音乐的重要资料，其中收有他自创词乐（谓“自度曲”）《杏花天影》、《扬州慢》、《鬲溪梅令》、《凄凉犯》等。

歌曲与说唱音乐

宋代随着城市经济的发展，市民文艺非常繁荣。都市的商品交易集中场所“瓦子”成为市民音乐活动的重要场所。“瓦子”中的民间演艺场所“勾栏”、“游棚”，已具中国城市戏场的雏型。

宋代市民音乐活动中主要的艺术形式有歌唱类的“叫声”，“嘌唱”、“小唱”、“唱赚”、和说唱类的“涯词”、“淘真”、“鼓子词”、“诸宫调”等。其中“叫声”是据民间歌吟卖物之声，经曲调和加工润色后创造出的风俗化歌吟曲调。“嘌唱”是在演唱“令曲小词”等俗曲时加上鼓伴奏的民间小型歌曲。“小唱”是选取歌舞大曲中歌唱曲调执拍板而演唱的声乐形式。“唱赚”是一种以多种曲调和一定曲体结构组成的大型声乐套曲形式，其曲体结构中的“缠令”、“缠达”曲式对后世说唱，戏曲音乐曲体构成有长远影响。在说唱类中，“淘真”是一种用琵琶或鼓伴奏的说唱形式；“涯词”作为同类说唱体裁，艺术加工成份多些，更适合文人趣味。“鼓子词”作为民间说唱体裁，早期形式以单一曲调的反复为基础，曲间夹有道白，因歌唱有鼓伴奏而得名。今存有北宋赵令畤《无微之崔莺莺·商调蝶恋花》。“诸宫调”是具多种宫调、每种宫调又包括若干不同曲调，各宫调间加有说白组成的大型说唱曲种，诸宫调是宋代说唱音乐的发展高峰，在曲调上汲取唐宋以来歌舞大曲、词调俗曲及说唱音乐中各种流行曲调，在说白上承袭了唐代变文的代言特点，在曲体结构上，除了自身的曲体联套（“套数”）等特点，也汲取宋歌曲说唱音乐中的其它曲体特点（如“缠令”、“缠达”等）。诸宫调的重要作品今存有董解元《西厢记诸宫调》，其中有“套数”近二百，14种宫调轮换出现169次，共用405支曲子。如此庞大的结构，正适应说唱长篇故事的需要。

宋金杂剧和南戏

我国戏曲的发展至宋代已趋于成熟。宋代戏曲从南北声腔及表演形式特点可分北杂剧与南戏，北杂剧又可据其表演形式特点分为滑稽戏类型与歌舞

戏类型的杂剧。

滑稽戏类型的杂剧是一种以滑稽、谐谑、讽谏为主的雏型戏剧，其戏剧表演成份多。宋以前的“参军戏”属此类形式。据《都城纪胜》载，这类杂剧有五种角色：末泥、引戏、副净、副末、孤。伴奏人员称“把色”，估计所用乐器有笛、鼓、板。音调可能有出自歌舞大曲的成份（“吹曲破”）。其结构分“艳段”与“正杂剧”，通名为“二段”。另还有可独立演出的“散段”。金院本杂剧所谓“五花弄”即是杂剧五种角色的统称。

歌舞戏类型杂剧的前源可提到唐歌舞戏，但其戏剧程度更甚。这类杂剧形式从《武林旧事》所录剧目看，都是以故事情节的演唱为主线形式，音乐来源包括歌舞大曲、诸宫调及词调音乐各种类型的曲调。这类杂剧与滑稽戏类型杂剧反映的是戏曲成熟过程中杂剧发展的多类型阶段。

南戏在宋代处于初级发展阶段。它最初萌生于南方民间，为“村坊小曲”类的歌舞小戏，亦称“杂剧”。为别于一般杂剧，又据其产生、流行地而称“温州杂剧”、“永嘉杂剧”。一般认为《张协状元》为现存最早的南戏剧本。

乐器与器乐作品

宋代宫廷乐队基本沿承唐制，主要乐器有鬲篪、龙笛、笙、箫、埙、篪、琵琶、箜篌、箏、嵇琴、方响、杖鼓、大鼓、羯鼓等。值得注意的是拉弦乐器开始占有重要地位，如教坊乐队中嵇琴的演奏人数超过传统乐队中一直居首位的琵琶。另，民间与宫廷出现有多种小乐队的器乐合奏形式。嵇琴在宋代已完成由原来的竹轧改为以马尾弓拉奏的过渡。拉弦乐器开始在乐器演奏中发挥重要作用。

宋代七弦琴艺术较为发展。在社会音乐生活中，除了众多琴家的活动，君王臣僚、文人墨客也多以此附庸风雅。在琴曲作品的题材内容方面，琴家多藉描写自然风光，隐士生活或描写佳人薄命以反映对现实的失望与对隐遁生活的向往。著名的琴乐作品如郭楚望的《潇湘水云》、姜白石的《古怨》都属这类作品。《古怨》是现存最早的琴歌。

音乐理论

1) 音乐思想

欧阳修（1107～1072年）谈琴乐审美，认为无论是纯古淡泊的意绪，还是幽深思远、忧患怨刺乃至悲愁感愤的情感，都能以平和的琴声或表现其平和心境，或疏导郁结、抒发忧思，最终都可以藉琴乐自身谐和的本质使心归之于平和。周敦颐（1017～1073年）提出的“淡和”审美观，主张人心的平和无欲，他说“乐声淡而不伤，和而不淫，入其耳，感其心，莫不淡且和焉。淡，则欲心平；和，则躁心拜。”与此相关，他极力排斥民间音乐，认为其“代变新声，妖淫愁怨”，强调音乐审美的“淡和”准则。朱熹（1130～1200年）基本上延承传统儒家思想，强调以音乐“去养君中和之正性，禁尔忿怨之邪心”，认为音乐以其“自然之和”、“自然之节”体现了“中和之德”。其音乐思想带有其理学思想的深刻烙印。

在涉及到具体的音乐词曲关系问题上，结合当时的音乐创作实际经验，沈括（1031～1095年）、郑樵（1104～1160年）等人都提出一些极有价值的思想。沈括认为音乐的曲调所表现的情感应与歌词的情感内容相对应，主张

“声词相从”，反对填词中“哀声而歌乐词，乐声而歌怨调”。郑樵提出的“应知古诗之声为可贵也”突出了歌诗作品中音乐曲调感情表现的重要性。他甚至提出“与其达义不达声，无宁达声不达义”这样的见解，反映了重视音调以情动人的审美作用，这是一种促使人更为看重乐曲声调的审美价值与功能的美学倾向。

随着世俗音乐的广泛发展，宋代音乐思想中产生了有关“雅”、“俗”问题的多种认识。张知白、房庶从音乐表演形式本身就在不断丰富发展的事实，说明不必去求古乐，而当时教坊中所奏的音乐，也未必都是“淫声”，在宋人经常表现出的稽古保守思潮中，他们能大胆肯定今乐，并用历史发展的眼光来看待音乐上的创新，是很可贵的。郑樵从《诗经》的“风”、“雅”、“颂”出现的先后次序谈到，先有民歌，然后才有文人创作的歌曲与赞颂祖先的歌曲。用他自己的话说就是“积风而雅，积雅而颂。”他肯定了民歌是其它歌曲创作的基础，并已接触到历史上以俗入雅的音乐文化现象，其现实意义就在于他肯定了当时世俗音乐的自身文化价值。

2) 蔡元定“十八律”理论

南宋乐律学家蔡元定（1135~1198年）在三分损益十二律制的基础上，又提出增加六个比本律高一个古代音差（24音分）的变律（即变黄钟，变太簇、变姑洗、变林钟、变南吕、变应钟），在一定程度上解决了在三分损益十二律各均“旋相为宫”建立七声古音阶的问题。但这种调整在理论上与实践上仍有自身的局限。

元曲的兴起

杂剧

元杂剧是元代带有浓厚地域性特点的戏曲艺术形式，属“北曲”声腔系统。元杂剧的兴盛有多种社会原因，就其艺术形式的前承关系讲，宋金时期民间流行的杂剧院本以及诸宫调等说唱歌曲多种民间音乐形式，都为元杂剧的发展提供了必要条件。特别是构成中国戏曲音乐一大支脉的曲牌体唱腔形式，在宋代诸宫调说唱音乐已具成熟形态，而宋金杂剧以“五花弄”为典型特征的戏剧行当表演体制，都使得元杂剧的发展繁盛立足于一个充实的基础。

杂剧作为元代最突出的音乐成就，处在我国戏曲发展史上的第一个黄金时期。杂剧作为中国戏曲艺术最早发展成熟的戏曲种类，是在唐歌舞戏、宋金杂剧院本等戏曲源流基础上形成的戏曲艺术形式。元杂剧创作中，可考的剧作家有80多人，产生了像关汉卿、王实甫、马致远、白朴、郑廷玉等一大批著名剧作家，产生有前所未有的、数量众多而又具相当艺术水准的剧本。今见于书面记载的作品有五百余种，而现存发现的剧本有一百七十多种。元杂剧剧本受到西方各国学者的重视，它在世界戏剧史上占有重要席位。王国维在《宋元戏曲考》（1912）提到《赵氏孤儿》、《窦娥冤》、《倩女离魂》、《汉宫秋》等30种杂剧剧本被译为诸国文学。

杂剧的结构基本上有统一的规范，多为四折一本，此“四折”结构，多符合剧情发展的起、承、转、合一般规律。四折中间有时可另加“楔子”起提示、补充剧情的作用。为适应复杂剧情需要，也不限于四折。如王实甫《西厢记》用到二十折（仍分五本，每本四折）。其演出形式由“曲”、“宾”、

“白”、“科”组成。“曲”是戏剧音乐歌唱部分：“宾”、“白”是戏剧语言部分，“科”是“科范”简称，是某种动作规则。

杂剧的音乐可说是唐宋以来各类音乐体裁及当时诸种曲调的荟集。据王国维对元代周德清《中原音韵》所举杂剧 335 个曲牌的名称进行研究，指出有一半以上曲调来自唐宋以来歌舞大曲音乐、词调音乐及诸宫调曲调等。杂剧曲牌联套的声腔系统，与一本四折结构相应，在音乐上是每一折由若干单体曲牌联接成一个完整的套曲形式，一般一剧有四大套曲。套曲前有引子，后有尾声，中间若干单曲按一定的曲体逻辑相联。歌辞上是一韵到底，音乐上一般属于同一宫调。杂剧的伴奏乐器，以笛、鼓、板与锣为主要乐器。

元杂剧音乐以中国北方流行的曲调演唱，故又称“北曲”。其曲调属七声音阶，旋律进行多四度以上跳跃，节奏质朴紧促，爽直流畅，唱词用韵以北方语音为准，字多腔少，风格遒劲沉雄。一本四折，一折一宫，每折为一套曲，曲牌均用一韵。一个主要角色（正末或正旦）担任主要演唱。

散曲

散曲与杂剧同属北曲范畴，音乐成份相仿。两者的不同处在于，杂剧是戏剧舞台表演艺术形式，而散曲流行于市井、勾栏，多于私人宴饮与青楼酒肆中演唱。散曲体裁包括“小令”、“套数”两类形式。“小令”又名“叶儿”，是独立的单曲体，可重复使用，每首用韵可不同。也有同宫调的两三支曲调合为一组的“带过曲”。“套数”又称“散套”，一般指同一宫调中若干曲牌为一套，一韵到底的较大型散曲曲体形式。联套的方式以唱赚的“缠令”曲体结构为多。散曲演唱多用丝竹乐器伴奏。

南戏

南戏最初产生时，具有民间歌舞小戏的表演特色，也汲取有宋杂剧插科打诨的滑稽表演等形式，这在南戏早期剧本《张协状元》中表现较明显。这种特点在元代仍保存着。南戏的演唱方式不似北方杂剧常由一个主要角色主唱，而是登场各行当脚色皆能演唱，甚至有独唱、对唱、轮唱、合唱等多种演唱形式。其角色基本有七种：生、旦、净、丑、外、末、贴。南戏音乐形式较自由，不受北杂剧一折一宫的限制，而是一出戏多种宫调，随时可转换宫调。其套曲也不限一人演唱，甚至一个曲牌也可由几个分唱，其音乐戏剧性因素强，且具相当的灵活性。

南戏音乐来源广泛，据王国维《宋元戏曲考》统计，其曲调来源于唐宋词体歌曲有 190 首，占总数 543 首的三分之一，其曲调亦有来源于大曲、诸宫调、唱赚以及元杂剧。南戏音乐也吸收北杂剧曲牌，构成南北曲合套形式。南戏乐器其早期形式以徒歌为主，但也用板来控制节拍与衬托唱腔，后发展以鼓、板、笛为伴奏乐器。

南戏音乐作为“南曲”，曲调属五声音阶，旋律多顺级进行，节奏规整舒张，细腻繁碎。唱词用韵以南方（江浙一带）语言为标准，字少腔多。风格婉转清畅。无一定折数，一折多宫，每套曲牌不限一韵，多角色演唱。

乐器与器乐曲

元代新出的乐器有火不思、卡龙、兴隆笙。火不思是土耳其语“qobuz”的音译，原义为弦乐器通称，估计是从中西细亚经西域传入。卡龙元人记载

作“七十二弦琵琶”，是蒙古人西征从巴格达带回。今新疆有十八组三十六弦的卡龙。兴隆笙由《元史》记载看为管风琴，元代传入。另有三弦、云敖较为流行。

器乐作品可提到琵琶曲《海青拿天鹅》。这是产生于元代，目前所知流传年代最早的琵琶曲。此曲明清亦流传。最早的乐谱见于清《弦索备考》中所录《海青》合奏谱。

声乐理论著作《唱论》

《唱论》是元人燕南芝庵关于声乐演唱理论的一部论著。它的产生同元戏曲演唱经验的总结有关。《唱论》中关于歌唱理论问题的论述涉及面广。作者重视歌唱艺术中的风格、节奏、气息、咬字、音色诸问题。也指出当时歌唱中存在的各种弊病，并记录了当时流行的曲名、宫调等。

《唱论》推崇声乐艺术的表情力，强调“丝不如竹，竹不如肉”，“取来歌里唱，胜向笛中吹”。它是从音乐模仿人声，而人声最具自然情感表现力这样一个声乐美学角度，充分肯定声乐演唱的艺术感染力。在具体唱法上，书中针对气息的运用，提出各种运气方式。作者还从唱者的生理条件、性情的差异，辨证地区分演唱风格的长处与局限性，讲究演唱的分寸感与节度，有一定的启发性。

与元代戏曲演唱理论相关，成书于元泰定元年的周德清著《中原音韵》，其中韵谱是我国第一部供写作北曲的曲韵。作者根据元曲作品以北方语音为准的实际用韵，归纳编著而成。作为北曲最早的韵书，它对日后戏曲、说唱的创作和演唱都有长久的影响。

走向衰微的明清音乐

民歌小曲

明清时期，民歌小曲作为俗曲广泛流行。据明沈德符《万历野获编·时尚小令》条记载，时调小曲最初流行于中原地区，后流传渐广，甚而达到“不问南北、不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑”的地步。甚至被人认为是与唐诗，宋词、元曲相比，构成明代音乐的“一绝”。

明清之际由于商品经济发达，市民阶层壮大，在民俗时调中突出表现出摆脱封建礼教藩篱，寻求个性解放的倾向，而男女爱情生活的描写便成为世态风情变异的标志。民歌小曲中表现最多的，就是男女私情的种种情感体验。其中虽不乏庸俗色情的成份，但也有反抗封建礼教、追求婚恋自由的内容。明冯梦龙搜集编选的民歌集《桂枝儿》、《山歌》、清李调元编纂的《奥风》等民歌集子，都对民歌小曲的流传、保存起了重要作用。民歌小曲的流行在当时曾引起社会舆论的巨大反响，俗曲或被视为“诲淫导欲”之作，或被称为“异调新声、汨汨浸淫”。值得注意的是，有不少有识之士从尚真情、反礼教的角度对俗曲的产生、流行加以赞扬，如冯梦龙谈山歌时所发“借男女之真情，发名教之伪药”的名言；李开先“真诗只在民间”、袁宏道“尚能通于人之喜怒哀乐嗜好情欲，是可喜也”的评价，均是从“尚真”的角度给予肯定。

随着城市经济生活的发展，以及农村人口的大量流入城市，原流传于乡

镇的民间歌调亦随之进入城市。小曲正是在民歌的基础上，于演唱方式，乐器伴奏等方面进一步丰富而形成城市流行歌曲形式。它构成了明清市民文化生活的重要成分。小曲在城市中的发展，一方面从戏曲、说唱等音乐声腔中汲取营养而丰富自身，提高其艺术水准，另一方面也广泛地为戏曲、说唱、歌舞及器乐等音乐所吸收，甚至直接过渡到多种牌子曲类的说唱形式。

从小曲的唱腔音乐看，其曲体结构多可分为单曲体与联曲体（即单曲反复与曲牌联缀）两类形式。此外，小曲唱腔中也有板式变化的曲体。具体地看，许多地方时调小曲共同的曲体特征都是单曲体与联曲体的共存。单曲体形式多与其曲调来自民间俚歌俗曲有关，而曲牌联缀（或板式变化体）的曲体则有戏曲说唱音乐的影响。

弹词与鼓词

1) 弹词

弹词是明清流行于南方的一种说唱音乐。其种类较多，其中以苏州弹词影响最大。弹词产生的历史，可上溯到宋代的“陶真”与明初的“词话”。明弹词基本用琵琶伴奏，也有用小鼓、拍板的。清康熙、乾隆年间，南方弹词发展迅速，涌现出一批弹词家并形成各种流派。清中叶嘉靖、道光以后，有陈遇乾、俞秀山、毛菖佩、陆瑞廷被誉为弹词四大家。清咸丰、同治年间，弹词界又涌现一批弹词家马如飞、姚似章、赵湘舟、王石泉等。

2) 鼓词

鼓词是主要流行于北方的一种说唱音乐。宋代鼓子词可能是其前源。现存最早鼓词传本有明代《大唐秦王词话》。鼓词一般称“大鼓”。大鼓有“大书”和“小段”之分。成本长套的长篇大鼓叫“大书”；摘取精彩唱段叫“小段”。大鼓种类多，流传广。在传播过程中，结合各地方言特点及传统音乐（戏曲、民歌等）风格特点，形成各具地方特色的大鼓形式。如西河大鼓、山东大鼓、京韵大鼓等都从戏曲、民歌中汲取音乐曲调并借鉴演唱咬字甚至伴奏诸种表演方式，极大地丰富了大鼓的音乐。大鼓艺术在发展中亦涌现不少杰出的大鼓艺人并形成流派。

民族民间歌舞音乐

1) 花鼓

一种以演唱为主加有表演的汉族民间歌舞形式，又名“打花鼓”、“秧歌”。此乐种明代时起于安徽凤阳。清雍正、乾隆时期，花鼓在南方江浙等地传开，形成有花鼓戏。后由乡村传入城镇，形式渐趋丰富。

2) 采茶

一种流行于南方及西南地区的民间歌舞。最初从采茶所唱的歌调中产生，加上舞蹈表演娱乐形式而成为歌舞。

3) 木卡姆

木卡姆是在新疆维吾尔族地区流传的、具长久文化传统的歌舞音乐。木卡姆作为大型歌舞套曲，据推测其产生早于十五世纪。木卡姆在世界伊斯兰文化区均有分布，但仍以我国新疆地区木卡姆种类最多，形式也最完整。1960年，我国音乐工作者收集和整理出版了南疆的十二木卡姆。南疆留存的十二套木卡姆结构庞大复杂，它包括近二百多首曲调和七十多种曲调。南疆木卡姆每一套包括“穹拉克曼”、“达斯坦”、“麦西热甫”三大部分。开始前

有散板序唱段，亦称“木卡姆”。其伴奏乐器有萨它尔、弹拨尔、独它尔、热瓦甫、艾捷克、扬琴、手鼓、沙巴依等。有的地区加有卡龙。

4) 囊玛

囊玛是藏族宫廷古典歌舞，因常在达赖喇嘛的官邸内室(藏语“囊玛康”)演出而得名。囊玛具室内乐舞性质，故以歌为主，舞蹈为辅。其音乐由引子——歌曲——舞曲三部分组成。囊玛的歌词有许多是藏族著名诗人六世达赖喇嘛仓洋嘉措所作。其诗大胆表现了对爱情与世俗生活的追求。囊玛的伴奏乐器有竹笛、扎木聂、扬琴、特琴、根卡、藏京胡及串玲等。

5) 西南少数民族歌舞

我国西南少数民族的生活习俗中，歌舞占有重要地位，它往往同各种节庆、集会以及择偶等民俗活动有密切关系。在一些彝族、苗族等地区的“跳月”歌舞活动以及在苗族、侗族、纳西等民族地区的芦笙舞都是典型的范例。

戏曲音乐

1) 南曲“四大声腔”

元明之际，南戏逐步兴盛，它兼收并蓄，形成以南曲为主兼收北曲的唱腔结构。南戏在流传中融合各地民间音调及结合当地方言，形成不同的声腔体系，其中影响最大的有海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔。

海盐腔是南曲形成较早的声腔，在昆山腔兴起之前，一度曾是南曲主要声腔。它为曲牌联套结构，演唱用鼓、板、锣等打击乐器而不用管弦。明万历后地位被昆腔取代而至绝响。

余姚腔形成于浙江余姚一带。其形式亦为曲联体结构，演唱不用管弦而只用鼓板。具通俗活泼的演出特点。

弋阳腔为高腔类戏曲声腔中最早出现的一种，起于江西弋阳。其唱腔中运用帮腔与滚调构成其特色。弋阳腔在各地流传中派生出诸种声腔，称为“高腔”。它以很强的适应性与乡土气息(“向无曲谱，只沿土俗”；“错用乡语”；“改调歌之”)适应乡镇戏曲生活的需要，在剧坛上经久不衰。

昆山腔又名“昆腔”，“昆曲”，是明代戏曲声腔中成就高、影响广的南曲声腔。它在元末明初已形成。其产生大致有二个阶段：元末南戏流传昆山地区，与当地语言及音乐相结合，经昆山音乐家顾坚改进而产生了昆山腔；至明嘉靖年间，久居昆山地区的魏良辅(1522~1572)集张野塘等民间艺术家之力，在原昆山腔基础上总结与汲取北曲艺术成就以及南曲诸腔长处，前后历经十年，总结出一整套唱曲理论，建立了委婉细腻、号称“水磨调”的昆腔体系。改革后的昆山腔、熔南北曲于一炉，其演唱讲究咬字发音，节奏上板式变化多样，运腔上注意音调的抑扬与表情的细腻，形成“转音若丝”的唱腔风格。伴奏上发展成以笛为主，箫、管、笙、三弦、琵琶、月琴、鼓板等乐器共建的乐队形式。昆腔自明中叶到清初，产生众多优秀作家与作品，其中以汤显祖《牡丹亭》、洪昇《长生殿》、孔尚任《桃花扇》等尤为著名。

2) “乱弹”的兴起与“花”、“雅”之争

随着地方戏曲的繁荣、兴起，乾隆年间，戏坛上出现“雅部”(昆曲)与“花部”(昆曲之外地方戏曲)的相对峙局面。这场“花”、“雅”之争持续有半个多世纪，大致有三次较大的交锋：一是乾隆初年，京剧与昆曲抗衡。京腔“六大名班”一度压倒昆曲。后京腔被引进宫廷予以“规范”成为

御用声腔，对抗遂消失；二是乾隆四十四年，川籍秦腔演员魏长生进京，歌楼一盛，使昆京相形见绌。清政府以行政命令强行禁演，勒令秦腔艺人改习昆弋。魏长生被迫南下扬州、苏州，反而唱红、扩大了秦腔的影响；三是乾隆五十五年，三庆徽班进京，其后四大徽班进京称盛，与雅部争胜。虽然清政府又发禁令，但不再奏效。徽班兼习汉调之长，又融汇二簧、西皮及昆、秦诸腔，向京剧衍变，为最后取代昆曲独尊地位奠定了基础。

3) “乱弹”声腔系统的发展

戏曲音乐的四大声腔系统明清时期已基本形成，除昆腔腔系属雅部外，花部中高腔腔系是由明弋阳腔演变派生的诸声腔；梆子腔系是源于明“西秦腔”，最早创用板式变化结构的戏曲声腔；皮黄腔系是以二簧腔及西皮腔为主要腔调的剧种。从戏曲音乐史上看，西皮调与二簧调的合流，不是在同一时期、地区完成，而是可大致分为三个不同时期、不同地区的合流过程：清前期皮簧腔在南方徽班的合流与发展；清中期乾隆五十五年徽班入京徽秦结合；清道光间汉调入京与皮簧的再度合流。

器乐艺术的发展

七弦琴艺术在这一时期达到其历史发展中的又一高

峰，其艺术成就超越以往而有新的建树。明清时私人集资刊印琴谱风气盛行，从15世纪初到19世纪末500年间，先后刊出琴谱集约百种以上。琴乐审美上产生了有关表演艺术美学的专著《溪山琴况》。也产生不少有代表性的琴派以及相应的美学见解。较著名的琴曲有《平沙落雁》、《渔樵问答》及琴歌《精忠词》等等。

明清琵琶艺术获较大发展的标志是，出现不少琵琶演奏名家、产生相当规模的琵琶谱集与曲目。清嘉庆年间华秋萍所编《琵琶谱》，是我国第一部正式出版（1818年刊行）的琵琶谱集。它收有南北派琵琶小曲62首，大曲6部《海青舒鹤》、《将军令》、《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《月儿高》、《普庵咒》。

明清时民间器乐合奏形式主要有鼓吹、丝竹、清锣鼓等。其中以鼓吹形式最为通行，如西安鼓乐、浙东锣鼓、苏南吹打、河北吹歌等。清蒙古族文人明谊（荣斋）所编器乐合奏曲集《弦索备考》收有以弦乐器为主的合奏乐曲十三部（1814年抄本）。所用乐器为琵琶、三弦、箏和胡琴。

音乐表演艺术理论

1) 《溪山琴况》

明人徐上瀛所著《溪山琴况》是一部较全面系统论述七弦琴表演艺术理论的专著。它在总结前人琴学理论的基础上，提出与琴乐审美相关的“二十四况”：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。并分别评论了这二十四四个琴乐审美范畴。该书是古代音乐美学思想史上的重要文献。

2) 《乐府传声》

清人徐大椿所著《乐府传声》，是继明魏良辅《曲律》、沈宠绥《度曲须知》后，又一部重要的戏曲声乐理论著作。它继承了前人的戏曲理论中有关昆腔的演唱经验，从多种角度去研究昆曲歌唱法，其中多有卓越的见解。

乐律学的杰出成就——朱载堉的“新法密率”理论

古代乐律学理论发展至明代，产生了一项重大的突破。明律历学家、算学家朱载堉（1536—1611）先是在其所著《律历融通》（书前有1581年序）提出其“密率”关键计算方法，继而在其《律学新说》（1584年完稿）中发表了其“新法密率”成果。后又于另一著作《律吕精义》（约1596年）详细阐述了这种新的律学理论。这项学术成就不仅为古代律学理论研究开拓了一个新的领域，并又一次向世界证实了中国古代律学在此领域中的领先地位。朱载堉创用等比数列作为平均律的计算原理，提出和确立了一种新型十二律制（即十二平均律），他把这种生律法称为“新法密率”，以示他在古代十二律基础上的推陈出新。这一成果也使律学史上十二律计算中黄钟律不能“周而复始”的难题得以彻底解决。

明清时期西乐的传入

明清时期，随着海上“丝绸之路”的开辟与对外贸易经商的不断扩大，西乐的传入比以往明显频繁。明末，西洋音乐与乐器随西方传教士的来华而不断传入中国。当时处于中西商业贸易交流窗口的澳门教堂中已早有风琴。传教士罗明坚（Ruggieri）、利玛窦（M·Ricci）来中国随带有乐器，利玛窦曾以西洋琴进呈明神宗皇帝，神宗从太常寺选派四位乐工随传教士庞迪我（Pantoja）学习弹琴。清代，随着西方传教士进入内地各省，在一些教堂中都有西洋宗教音乐的演唱和管弦乐器。1699年，清宫廷中曾组建小型西乐团，任乐队首席乐师的是葡萄牙传教士徐日升（T·Pereiro）。清代，由康熙、乾隆两朝宫廷敕撰成的，以乐律学为主要内容的音乐百科专著《律吕正义》，其续编“协均度曲”一卷，记述西方传入的五线谱及音阶唱名等。其中解释五线谱的用法，论述西洋音乐的部分，即由徐日升与另一位传教士德理格编成。另有传教士魏继晋（Florianus Bahr）、鲁仲贤（Joannes Walter）曾于1742年合作乐曲和歌词十六首以备宫廷演奏。

鸦片战争后，西方传教士来华甚多，他们在中国编辑出版教会音乐书谱，传布圣咏圣诗，并在一些教会学校中开办“唱诗班”、“琴科”和有关音乐课程。教会音乐的唱诗形式和圣咏曲调亦在太平天国活动中被用于“拜上帝会”的宗教仪式。但是以上这些传播活动仅限于宫廷或传教活动，未能真正进入中国民众音乐生活，因而其影响也是有限的。

近代传统音乐的发展

中国近代音乐的发展，可以说是处在一个深刻的社会变革与文化转形时期。从1840年鸦片战争到1949年中华人民共和国成立的中国民主革命时期，其间经历了由资产阶级领导的旧民主主义革命和由无产阶级领导的新民主主义革命。这一时期作为中国音乐文化历史发展的崭新阶段，深刻的社会变革给音乐文化的发展提供了无限生机和推动力。由于变革中的文化主动选择，西方音乐作为西方文明的一部分，被纳入近代中国社会文化变革的潮流并被有所接受。由此，中国近代音乐文化的发展在其文化转形、衍化过程中，又出现了一个与以往音乐历史现象迥然不同，并一直影响到今天中国音乐文化发展的“双文化现象”，即仍在中国古老土地上生存、衍变甚至新有发展的传统音乐与随着西方音乐（包括其音乐形态、技术理论、教育体制与音乐行为方式等）的传入而形成的新的音乐这两种文化现象的并存。并且，这两者

从一开始就处在相互影响、吸收、融合的文化转形过程中，但却又仍然保持着各自不同的文化特质。这两者在动荡的时代风云与多姿多态的社会舞台上，都在不同程度上顺应着时代的进步与革命的需要而产生了一批宝贵的新的音乐文化成果。这是中国近代音乐文化产生新的变化，成就新的文化风采所跨越出的一步。“千秋功罪，谁人曾与评说？”这里的记述，与今后将产生的、认识更为深刻的历史论著相比，只能算作是了解这段音乐历史的“入门指南”。

1) 民歌

清末民初，民歌作为在民俗音乐生活中经广泛口头传唱而生存、发展的民间音乐体裁，依然同拥有众多居住人口的乡镇村寨的娱乐、习俗生活保持着密切联系，成为民俗文化生活中不可缺少的成分。也由于民歌扎根、生存于民俗生活这一特点，随着社会生活发展新的历史变革、出现新的生活内容时，民歌中也势必不断产生出新型的、及时反映新的生活状况与思想情感以及各类新的社会矛盾的民歌谣曲。例如在太平天国、义和团与捻军起义农民运动中产生的民歌有：《大举旌旗》（广西）、《灾民投顺太平军》（湖南）、《洪秀全起义》（山东）、《义和团》、《义和团歌》（山东）、《打洋鬼子》、《练义和团》、《说唱义和团》（河北）、《捻军大战十二月》（河南）等等。

在少数民族中，当时也出现了一些反抗帝国主义侵略和清廷民族压迫的民歌，如《引狼入室的李鸿章》（蒙古族）、《迫迁歌》（维吾尔族）、《随天军》（侗族）、《随军走口外》（回族）等。

揭露帝国主义鸦片输入与侵略罪行的民歌有在北方各省普遍流传的《种洋烟》（又称《种大烟》）、《可恨洋人害中原》（江苏）等。有的民歌反映在官僚买办剥削压榨下我国早期工人的苦难生活，如《矿工苦》（河北开滦）、《煤黑子苦》（辽宁抚顺）、《十怨厂山歌》（苏州）等。也有的民歌反映了民众的困苦生活及哀怨生活情感，如《提起哥哥走西口》（山西）、《长工苦》（江苏）、《下关东》（山东）、《逃水荒》（湖北）等。这些民歌大多是根据流传各地的民俗曲调加以改编填入新词而成，不少作品具有反帝反封建的强烈愿望与思想倾向，反映了新的时代内容。

自辛亥革命、特别是五四运动前后，在城市生活中涌现出不少以流行时调小曲填词、表达现实生活情感的城市小调。如《坚持到底》、《五更调》、《苦百姓》这类城市小调，就是针对时弊，痛斥北洋军阀政府对外勾结帝国主义、对内镇压爱国民众的作品。另外还有讽刺军阀政府搞虚伪“议会民主”丑剧的《鬼议员》、揭露社会腐败、道德堕落的《阎瑞生》、《张考生》、要求摆脱封建枷锁，寻求爱情自由的《寡妇歌》、《十恨》以及同情人民苦难的《孟姜女》、《凤阳花鼓》等等用民间歌调填新词的作品。

在市民阶层以及城市妓院、酒楼、茶坊等娱乐场所，也产生有一些趣味低级、格调庸俗的歌调如《十八摸》、《打牙牌》、《知心客》、《下盘棋》等。这些歌调多产生于城市商品经营娱乐活动中，属于社会音乐生活中的靡靡之乐。

从创作手法上看，新民歌与城市小调的创作经常是以流行曲调填词改编。甚至同一个曲调在流行中被填上不同内容的歌词。这些曲子在流传中，也会因受到传播过程中方言音韵以及地方音乐风格的影响，致使原生曲调发生变异，产生出许多变体。民歌小调在城市音乐生活中，也对专业音乐创作

(包括某些娱乐性歌舞音乐)有一定影响。尤其是在三四十年代的社会群众性歌咏活动中,出现有不少利用民歌小调的曲调进行创作的革命歌曲。

清末以来,在说唱音乐方面获较大发展且有代表性的曲种可提到山东大鼓、京韵大鼓和苏州弹词。清以前,山东大鼓一直活跃在农村,光绪年间进入济南等城市后,为适应城市听众欣赏趣味,其唱腔吸收了戏曲声腔及小曲。20世纪初有著名大鼓艺人谢大玉被推为“四大玉”之首,在京、津、沪、宁等地演唱多年。30年代曾由百代唱片公司录制不少唱片。京韵大鼓的发展在刘宝全、白云鹏之后,产生有初皆宗法于刘宝全,后综合各派之长、据已嗓音条件而创立的以苍凉悲壮见长的“少白派”白凤鸣和以音宽情浓见长的“骆派”骆玉笙。京韵大鼓在五·四运动时期,受到新思潮的影响,曾由票友张友舫等人编写了一些新曲目,如《大劝国民》、《孙总理伦敦蒙难》等,由白云鹏、崔子明等人演唱。五四运动以后,白云鹏在社会进步思潮影响下,还演唱了具进步社会意识的《提倡国货》等新唱段。抗日战争期间,他经常演唱《哭祖庙》以表达其爱国情思。京韵大鼓的支派滑稽大鼓著名演员富少舫,抗战期间也曾在重庆等地演唱老舍编写的抗战鼓词,很有影响。苏州弹词清代末叶流入上海后,有了很大发展。同治年间,弹词女艺人朱素兰首创“书场”于上海,扩大了评弹艺术的社会影响。清末民初,苏州弹词艺人夏荷生在综合“俞调”、“马调”基础上(称谓“雨夹雪”)经说唱《描金凤》等曲目,创立了“高弹响唱”和“快弹慢唱”的“夏调”,为时人推崇。其后,苏州弹词艺人在“俞”、“马”调传统唱腔基础上,又形成有“祁调”(祁连芳)、“徐调”(徐志云)、“蒋调”(蒋月泉)以及40年代后产生的“扬调”(杨振雄)、“丽调”(徐丽仙)、“琴调”(朱雪琴)、“尤调”(尤惠秋)等众多新流派。20世纪30年代,随着广播事业的兴起和普及,加上城市“书场”这类商业性娱乐场所的产生,使得弹词艺术较早转向职业化、专业化,并在竞争中形成独创新腔的风气。弹词艺人重视对传统唱腔的继承,又大胆吸取多种艺术形式(如昆曲、京剧、滩簧、大鼓及民歌小调)中有益成分,再加上曲目和腔调的长期积累与较早建立科班组织培养后继者,这些都使得苏州弹词相比之于其它同类剧种,在短短几十年中取得了很高的艺术成就。

辛亥革命后,不仅各地说唱曲种流传面广,职业性艺人和新曲种增多。更重要的是,在不少城市广泛流行有宣传爱国,要求民主自由的说唱音乐作品,出现一些因热心时事宣传而受到民众欢迎的说唱艺人,如苏滩艺人林步青和杭州艺人“小热昏”杜宝林等。在第一次国内革命战争时期,广东的粤曲(包括南音、粤讴、龙舟在内)曾配合宣传创作了《革命武装歌》、《三民主义歌》、《沙基惨案》、《夜吊沙基烈士》等新编说唱曲目。西河大鼓演员王魁武在“五·四”影响下曾演唱新词《科学救国》、《中山纪事》等,抗日战争时期又演唱过《晷岗惨案》、《减租减息》、《大生产运动》等。反映了说唱艺人在新的社会生活中利用说唱新书向民众进行宣传的努力。

3) 戏曲

戏曲艺术在近代的发展,最突出的剧种是京剧。京剧在清代地方戏曲高度繁荣的基础上,汇合徽、汉二调并集其它声腔之长,以皮簧声腔为主体,与北京方言相结合,经徽、汉、京三派皮簧艺人的共同努力,形成在音乐唱腔、表演艺术方面皆具独特风格的剧种。同治、光绪年间出现了名列“同光十三绝”的第一代京剧表演艺术名家和代表不同流派的宗师谭鑫培、汪桂芳、

孙菊仙。此后又形成扎根京、津、沪并流向全国的局面，成为由古代社会进入近代社会最后一个成就甚高、影响广泛的戏曲剧种。

京剧艺术的发展受到时代所给予的各种复杂影响。京剧成熟期一些代表性剧目如《连环套》、《恶虎村》、《铁公鸡》等，其艺术造诣精美，却因统治阶级的扶持利用，思想内容上适合了清廷封建统治的政治需要；而京剧舞台上演出的一些优秀剧目如《打渔杀家》、《李陵碑》、《岳母刺字》、《秦琼卖马》等，或以强烈爱国精神表达了时代的声息、赢得观者感情上的共鸣；或以落魄英雄、蒙难忠良引起同代人对国事日非怀有的感慨情怀。一些接受新文艺思想的京剧艺术家如汪笑侬、潘月樵和夏月珊、夏月润兄弟等，或积极编演新戏表现对末代王朝腐败现实的不满以及民主思想和民族意识，或创办近代剧场，从事戏曲改良，于唱腔、表演、舞台等方面从事革新，创立“海派京戏”。梅兰芳、欧阳予倩等人在新文艺思潮的影响下，进行古装新戏和时装新戏的尝试。尤其是梅兰芳以杰出表演突破京剧旦角青衣花旦的角色陈规，并发展新唱腔。他的革新创造，对后来京剧旦角表演艺术的提高影响很大。

辛亥革命后，京剧在商业化气氛中，演出不少具有封建毒素的坏戏，但仍有不少优秀演员仍谋求京剧艺术的发展和提高。如周信芳早年拥护戏曲改革，五四前后曾编演《宋教仁》、《学拳打金刚》等具反帝反封建内容的时装新戏和历史新剧。周信芳编演的《四进士》、《赵五娘》与程砚秋编演的《荒山泪》、《窦娥冤》、《青霜剑》等剧目，均表达了对当时社会现实的不满，以及同情被压迫者的民主精神。

这一时期，流传各地的较大剧种大多已稳定成型，一些地方小戏也得到较迅速的发展和提高，其中较突出的有评剧、楚剧和越剧，在评剧发展初期，农民剧作家成兆才等人改莲花落为“平腔”，并编写大量剧目，以此奠定了评剧的基础。辛亥革命后，评剧艺人受革命运动影响编演了具反帝反封建内容的时事新戏，如《杨三姐告状》，曾在北方轰动一时。评剧发展中期出现不少优秀女演员，最著名如李金顺、白玉霜，对评剧表演、唱腔以大胆改革，由此从地方小戏发展为具全国影响的大剧种。楚剧原出于湖北一种花鼓戏。1926年在第一次国内革命战争的影响和党的帮助下，改名“楚剧”进入武汉“血花世界”公开为市民演出，并成立“楚剧演员训练班”，改编多种剧目如《南归》、《灾民泪》、《除暴安良》等，并对唱腔伴奏进行较大改革。抗战期间，艺人们曾组织“楚剧抗敌宣传队”，到四川等地从事抗日宣传演出。越剧原为浙江嵊县名“的笃班”的地方小戏，五四前后进入上海吸收其它传统戏剧表演形式改进演技，称“绍兴文戏”。越剧演员原皆为男性，20年代初始试办女班，至30年代尤其是抗战爆发后全部改由女演员表演。在越剧发展中，袁雪芬等人曾请一些新文艺工作者参加改革，改名“越剧”，通过《梁祝哀史》等剧目奠定了改革的基础。解放战争初期，袁雪芬等人在国统区民主运动和进步文艺思潮影响下，演出根据鲁迅同名小说改编的《祥林嫂》，产生广泛的社会反响。

4) 民族器乐

五四前后，在我国南北大城市中成立了一些专门从事民乐演奏的各类社团，较重要的有“天韵社”、“国乐研究社”（1919）、“大同乐会”（1920）、“霄壤国乐会”（1925）、“云和乐会”（1929）、“今虞琴社”（1934）、“上海国乐研究会”（1941）等。他们在对传统乐曲的整理、研究、改编和

民乐曲谱的刊行，以及对民族乐器的改革和制造等方面，都作了不少有益的工作，并进行了各种形式的演出和灌制唱片等活动。如“大同乐会”的柳尧章等人曾将琵琶曲《夕阳箫鼓》改编为民乐合奏曲《春江花月夜》。他们还改编演奏了大型民乐合奏曲《国民大乐》。这些社团团结了一些民乐的名家，也培养了一批新的演奏者。但是，这些社团同当时新文化运动关系疏远，艺术观点倾向保守。

民族器乐活动在民间有较广泛的社会基础，但绝大多数民乐艺人社会地位低下。在道教、佛教徒中有一些人擅长民乐。以后被“挖掘”出的无锡艺人华彦钧（又名瞎子阿炳）和河北艺人杨元亨是其中的典型代表。华彦钧在二胡、琵琶演奏上有相当造诣，今留存有解放后为其录制的六首独奏曲，其中包括二胡曲《二泉映月》（杨荫浏取名）、《听松》，琵琶曲《大浪淘沙》等。杨元亨在管子、唢呐演奏上享有盛名。他所经常演奏的曲目在解放后才得以整理出版和灌制唱片。其作品《放驴》、《拿天鹅》、《小二番》为人熟悉。广东音乐作为新型民间器乐演奏形式，初期著名艺人严老烈、何柳堂等人曾为之整理改编不少传统曲目。五四后吕文成、易剑泉等人组织“素社”、“广东省国乐研究会”等社团，创编大量富广东地方特色的民乐合奏曲，如《鸟投林》、《步步高》、《华胄英雄》、《平湖秋月》等，在城市市民音乐生活中有相当大的影响。30年代后，广东音乐受到商业化“歌舞音乐”的影响，加进电吉他、萨克管等乐器，产生有不少肤浅庸俗的作品。

学堂乐歌与新音乐启蒙

1898年“维新变法”运动中，在积极倡导“废科举”、“兴学堂”学习西方科学文明的口号下，“维新派”领袖康有为曾主张在新式学堂中开设“歌乐”课程。“戊戌变法”失败后，梁启超等改良派文人仍极力提倡于学校中设乐歌课，发展学校音乐教育，指出“盖欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要件”。在国内的一些刊物上，亦曾发表不少文章强调学校设乐歌课在思想启蒙中的作用。一些留日的知识分子也组织有音乐社团（梁启超等创办“大同音乐会”）并举办讲授西乐的“音乐讲习会”（有沈心工，曾志斋等），并开始采用将日本及欧美流行曲调填新词编新曲的方式来推广新乐。

1903年，清政府对在新学堂中设置乐歌课予以认可。与此同时，各种撰译、编印介绍西洋音乐和新歌曲的书谱刊物陆续刊发，促进了新乐的发展，学堂唱歌成为当时社会文化生活中的一种新风尚。

学堂乐歌的创作主要是据现有曲调以填新词，曲调大多选自日本和欧美歌调，以中国传统曲调填词的乐歌为数不多，自创曲则更少。其歌词内容主要反映富国强兵，抵御外侮的爱国思想、宣传女子自强、男女平等的女权思想、宣传资产阶级民主、学习科学文明的思想以及许多专门向少年儿童进行思想和知识教育的歌曲，学堂乐歌早期创作中也夹杂有忠君尊孔和狭隘民族主义思想。

学堂乐歌早期歌集主要有沈心工编的《学校唱歌集》（1904），曾志斋编的《教育歌唱集》（1904），李叔同编的《国家唱歌集》（1905），辛汉编的《唱歌教科书》（1906）等。在从事学堂乐歌活动的音乐教育家中较突出的是沈心工（1870~1947）与李叔同（1880~1942）。沈心工是最早开始编写乐歌教科书作者之一。他所作的歌曲有《黄河》、《采莲曲》、《革命

必先格人心》等六首，其中《黄河》（杨度词）一曲“雄沉慷慨”（黄自语），影响最大。李叔同早在留日期间便编辑出版了我国最早的《音乐小杂志》（1905）。其中编收的乐歌《祖国歌》（1905）当时曾受到广泛欢迎。他自己填词编写的《春景》、《送别》、《西湖》等歌，长期为青年学生所喜爱。他创作的三部合唱曲《春游》是当时艺术水平较高，也是最早的合唱歌曲。

西方音乐在中国的广为传播或者说是真正被接受，不是靠传教士的输入，而是中国的有识之士为改造中国，变法自强而进行主动选择的结果。最初是通过学堂乐歌活动及相应的音乐启蒙教育而开始的。这不仅使得西方的乐器及演奏法、记谱法和基本音乐理论知识逐步介绍进来，甚至直接引进外来歌调以重新填词，更为重要的是，乐歌的广泛传唱从文化心理上影响和改变着传统的音乐审美听觉趣尚、习惯，在行为上产生了新的音乐活动方式，预示着中国音乐的发展开始进入新的文化转型期。

从更广阔的社会历史文化背景来看，这一颇具主动性的文化选择，实际上已成为新的文化变迁的开端。

从乐歌活动及早期音乐启蒙教育中音乐的形态构成、听觉心理和欣赏习惯的改变，以及音乐教育体制、音乐活动方式这些文化因素的变异来说，均意味着中国音乐在其历史发展过程中古代阶段的结束和新的历史阶段的开始。

步入成熟的近代音乐

1) 专业音乐社团与音乐教育机构

自辛亥革命以来，中小学校音乐教育日益发展和不断提高的形势，迫切要求建立起专业的音乐文化事业，为社会培养和提供大批具有一定专业音乐水平的人材。从1919年起，在北京、上海等城市纷纷建立各种新的音乐社团。其中比较重要的有“北京大学音乐研究会”（1919）、“中华美育会”（1919）以及“北京爱美乐社”（1927）、“国乐改进社”（1927）。这些业余音乐社团办社的宗旨大多接受蔡元培提出的有关“美育”的主张，通过艺术、音乐来培养高尚情操、发展个性，达到改善人生、改良社会的功效。这些社团的活动包括进行中西音乐理论知识、乐器演奏技能的学习，组织各类音乐演出活动，介绍和翻译西洋音乐理论和进行传统国乐的整理和研究。实际上起到了音乐学校的某些作用。

正是在这些音乐社团的基础上，在相近的时期，我国开始逐步建立起一批最早的音乐教育机构，如北京女子高等师范学校的音乐科（1920）、北京大学音乐传习所（1922）、上海专科师范学校音乐科（1920）。继此之后，又成立有北京艺术专门学校音乐系（1926）、上海美术专科学校音乐系和上海艺术大学音乐系。同期，一些外国基督教会所办高等院校也相继成立音乐系、科。其中有燕京大学音乐系（1927）沪江大学音乐系（1921）、金陵女子文理学院音乐系（1933）。1927年，上海建立了我国第一所规模较大、制度较健全的独立的专业音乐教育机构——国立音乐专科学校（初名国立音乐院，1929年改为此名）。这些虽也大多因袭北大音乐研究会提出的“兼容并包”方针，也设有国乐方面的课程，但主要参照欧美音乐教育体制，以传授西洋音乐知识和表演技能为主要教育内容。

三四十年代，音乐师范教育和专业音乐教育均有很大发展，不仅培养了一批专门的音乐人材，并且在机构规模与教学质量方面都有了提高。抗日战

争时期，一些进步音乐工作者纷纷奔赴抗战前线或深入各敌后根据地，在延安建立了鲁迅艺术学院音乐系，在其它抗日根据地和解放区也建立了类似的音乐机构，为中国革命音乐事业建设和发展，培养了一大批业务骨干。

2) 现代专业音乐创作

我国现代专业音乐创作在五四之后才真正有所发展。在当时，声乐体裁的创作（包括抒情歌曲、学校歌曲和合唱歌曲）首先得到了发展。在这方面以萧友梅和赵元任的创作影响较大。

萧友梅（1884～1940）是我国近代专业音乐教育的先驱，毕生致力于中国音乐教育事业的发展。他在教学工作中编写有许多音乐教材，撰写有 50 余篇音乐论文，并创作有九十多首歌曲和钢琴曲《新霓裳羽衣舞》、《哀悼引》、大提琴曲《秋思》、合唱曲《春江花月夜》和弦乐四重奏《小夜曲》等。其中《新霓裳羽衣舞》是我国音乐史上第一首以民族历史题材为内容的大型钢琴曲。他的一部分歌曲如《五·四纪念爱国歌》、《国耻》、《国民革命歌》的创作同当时反帝爱国斗争有直接联系。艺术歌曲《问》产生于五·四后，曾被广泛传唱。萧友梅的音乐创作标志着我国现代音乐专业创作的趋向成熟。

赵元任（1892～1982）作为语言学家和作曲家，其学识渊博，艺术造诣很深。1910 年留美攻读物理、哲学博士学位期间，曾选修作曲和声乐。1915 年发表的钢琴曲《和平进行曲》是目前所知我国最早的一首钢琴曲。五四以后，曾陆续谱写约 100 多首作品，其中发表歌曲 40 多首、大型合唱曲 1 首，钢琴小品若干。他的不少作品具有鲜明的爱国思想与民主倾向，艺术上勇于创新。歌曲《卖布谣》、《劳动歌》、《教我如何不想他》、《上山》、《听雨》、《呜呼三月一十八》、《也是微云》、《西洋镜歌》、《老天爷》以及合唱曲《海韵》等影响甚广，至今仍是音乐会及专业教育演唱曲目。赵元任的歌曲创作十分注意歌词声调和语言音韵的特点，并注意吸收民间音乐语言，也是中国较早重视收集、改编民歌的音乐家。萧友梅曾认为他的艺术歌曲“替我国音乐界开一个新纪元”。

五·四以后专业音乐创作领域中，黎锦晖（1891～1967）以儿童歌舞音乐创作获很大影响。他受五·四新文化运动影响，为改革学校音乐教育与推广国语而热心从事儿童歌舞创作。20 年代，共创作 12 部儿童歌舞剧和 24 首儿童歌舞表演曲。此外还写有数量众多的歌曲、舞曲和民间器乐曲等。他的儿童歌舞剧作品多数不同程度地反映了五·四新文化运动倡导的科学民主精神。较成功的作品有《麻雀与小孩》、《月明之夜》、《小小画家》、《可怜的秋香》、《努力》等。30 年代，黎锦晖在商业性歌舞活动中写了不少迎合市民阶层中低级庸俗趣味的歌舞音乐，如《毛毛雨》、《特别快车》、《妹妹我爱你》、《桃花江》等。抗战开始后，他停止了这类歌曲创作，并写过一些宣传抗日救亡的爱国歌曲。1943 年曾为郭沫若的话剧《虎符》配乐。

五·四以来在新文化发展中，在民族音乐领域具创新精神并作出突出贡献的，是刘天华的民族器乐创作。刘天华（1895～1932）在“平民教育”、“平民文学”等民主思想影响下，反对音乐成为“贵族们的玩具”，提出音乐“要顾及一般民众”。他主张发展国乐“必须一方面采取本国固有的精粹，另一方面容纳外来的潮流，从东、西方的调和与合作之中，打出一条新路来。”他的音乐创作成就主要在民族器乐曲方面，共创作二胡独奏曲 10 首、琵琶独奏曲 3 首、民乐合奏曲 2 首。他的二胡曲《病中吟》、《苦闷之讴》、《悲

歌》、《亲居吟》及《独弦操》等，表现了处于五·四至30年代知识分子在黑暗社会现实中苦闷彷徨及愤懑的心情。另有二胡曲《良宵》、《光明行》和琵琶曲《改进操》表达了作者憧憬未来的别样心境。刘天华的二胡革新表现在创作、教学、记谱、乐器制造各方面。他大胆汲取西洋音乐的技法融之于民族器乐创作规律中，其作品至今仍保持很强的生命力。

30年代的专业音乐创作首先要提到黄自（1904—1938）。作为杰出的音乐教育家，黄自教导和培养出了我国一批具有较高专业水平的音乐家，如贺绿汀、刘雪庵、张曙、谭小麟、丁善德、陈田鹤、向隅、江定仙等。作为作曲家，其创作涉及的题材范围相当宽。他的音乐创作以歌曲为主。抗日战争爆发后，黄自积极参加抗日救亡运动，带领学生为东北义勇军募捐演出，并在爱国热情激发下创作了《抗敌歌》、《赠前敌将士》、《九一八》、《旗正飘飘》、《睡狮》、《热血歌》等。作品具有激动和振奋人心的情感力量。艺术歌曲是黄自作品中数量最多的一种体裁，也是最能代表其创作风格和成就的一个方面。他以唐宋诗词谱写的《点绛唇》（王灼）、《南乡子》（辛弃疾）、《花非花》（白居易）、《卜算子》（苏轼）等曲，在词曲韵律、曲调关系、音乐意境的刻画，以及旋律的展开与和声的色彩方面皆有特色。另有以现代诗词为题写的音乐会独唱曲《春思》、《思乡》、《玫瑰三愿》都是他的抒情歌曲代表作。他也为中小学音乐教育写了不少学生歌曲。他以唐诗人白居易同名诗创作的清唱剧《长恨歌》，是他唯一的一部大型声乐曲。其中对民族调式的复调写作有创造性探索。此外，黄自在音乐史、音乐欣赏与和声学方面，有相当数量的理论著述。

30年代的专业音乐创作，在歌曲方面突出的有青主的《大江东去》、《我住长江头》、《红满枝》，陈洪的《冲锋号》、《上前线》，应尚能的《燕语》、《吊吴淞》，周淑安的《抗日歌》、《纺纱歌》，老志诚的《民族战歌》，江定仙的《春晚》、《前途》、《静境》，陈田鹤的《采桑曲》、《山中》、《哀挽一位民族解放战士》，刘雪庵的《春夜洛城闻笛》、《长城谣》、《飘零的雪花》，张肖虎的《声声慢》，李惟宁的《渔父词》、《玉门出塞歌》等等。在器乐创作方面突出的作品有贺绿汀的《牧童短笛》，该曲中国风格的对位化和声的处理尤有特色。此外贺绿汀的《摇篮曲》、老志诚的《牧童之乐》、俞便民的《C小调变奏曲》等也是当时较好的钢琴作品。当时活跃于日本音乐界的江文也所写管弦乐曲《台湾舞曲》等作品获国际乐坛的重视。

我国第一代小提琴家马思聪在30年代开始从事专业作曲。1937年他写作的小提琴独奏曲《第一回旋曲》和《内蒙组曲》是他创作走向成熟的标志。此后几年他又创作了《第一交响乐》（1941）和小提琴组曲《西藏音诗》（1942）、《小提琴协奏曲》（1944）以及声乐作品《20首抗战歌曲》等，其中不少作品音乐采用民歌素材，具一定民族风格。解放战争期间，马思聪写下了《民主大合唱》（1946）、《祖国大合唱》（1947）和《春天大合唱》（1948）这3部歌颂祖国、向往光明的大型声乐作品，在民主斗争中起到了鼓舞人心的作用。

民主革命时期的音乐活动

1) 工农运动和革命根据地的音乐

在第一次国内革命战争时期的工农运动中和第二次国内革命战争时期各

红色革命根据地，产生了大量工农革命歌曲。五·四运动后，随着中国工农运动兴起，工农革命歌咏活动在各地得到发展。1921年北京长辛店“五·一”劳动节庆祝大会上唱出了《五·一纪念歌》、《北方吹来十月的风》等歌，反映了中国工人阶级的觉悟。1922年安源工人运动中产生有《安源路矿工人俱乐部部歌》、《工农联盟歌》及说唱叙事歌谣《劳工记》（又名《罢工歌》）。在京汉铁路“二·七”大罢工中产生有《奋斗》、《京沪罢工歌》。在长沙泥木工人罢工中产生有《赶走赵恒惕》。在“五卅运动”中传唱有《工人歌》、《最后胜利定是我们的》。在省港大罢工中产生的有《工农兵得胜利歌》。另外，在农民革命运动中也产生有不少工农歌曲，如广东海陆丰地区农民运动中的《五·一劳动节》、《田仔骂田公》、《农会歌》、《工农听说起》等歌曲。广西东兰农民运动中产生有《为人民为革命》、《个个妇女都改装》、《列宁岩成立讲习所》、《东兰有个韦拔群》等。湖南农民运动中产生有《穷人翻身打阳伞》、《十恨心》等。湖北农民运动中出现《土劣逃难》、《困龙也有上天机》等革命歌曲。尤其是随着北伐军的胜利挺进，《国民革命歌》、《工农兵联合起来》等歌曲响遍大江南北，工农革命歌曲流传面进一步扩大，这些歌曲大多采用民歌、学堂乐歌和外国革命歌曲的现成曲调填词而成，固其流传广而易于传唱。

还有一些创作歌曲，如瞿秋白1923年创作的《赤潮曲》，贺绿汀1927年创作的《暴动歌》等。在当时工农歌咏活动中，《国际歌》、《少年先锋队歌》也很流行。

第二次国内革命战争时期，革命根据地产生许多红军歌曲和民歌，其中包括反映军民战斗生活的歌曲如《当兵就要当红军》、《上前线去》、《保卫根据地战斗曲》（江西），红军长征途中的《吃牛肉歌》、《战斗鼓动歌》、《会师歌》和《打南沟岔》、《三大纪律、八项注意》（陕北）等。表现军民关系的歌曲有《送郎当红军》、《炮火声来战号声》（江西），《韭菜开花》、《正月革命》（福建），《我随红军闹革命》、《盼红军》（四川），《要当红军不怕杀》、《念红军》（湖北），《哥哥扛钢枪》、《横山里下来些游击队》（陕北）。另外还有歌颂工农政权和战斗生活的歌曲如《两条半枪闹革命》、《共产儿童团歌》（江西）、《有了红七军》（广西）、《刘志丹》、《天心顺》（陕北）等。

由于革命根据地政权非常重视革命民歌的宣传作用，如1929年毛泽东起草的“古田会议决议”中就规定由“各政治部负责征集并编制表现各种群众性的革命歌谣”。这方面的工作推动了根据地新民歌的发展。红军中成立的各种文艺社团也对活跃根据地音乐生活起了促进作用。

2) 左翼音乐运动与抗日救亡歌咏运动及其音乐创作左翼音乐运动是中国共产党领导的、以左翼音乐工作者为骨干并团结爱国民主力量的无产阶级革命音乐运动。

1930年左联成立后，就开始在刊物连续刊载音乐文章，介绍苏联革命音乐和马克思主义的音乐观，呼吁造就真正能为劳动群众所接受的大众化的“新兴音乐”。自1932年下半年起，为适应抗日救亡斗争迅速高涨的形势，在各地开始建立左翼音乐组织。1932年秋聂耳、李健（李元庆）、老志诚等人曾成立过音联，后聂耳同年11月返回上海工作，投入创作、评论活动。1933年春，聂耳与田汉、任光参加“苏联之友社”音乐小组，又发起组织“中国新兴音乐研究会”。1934年春由聂耳、田汉、任光、安娥和吕骥正式成立上

海左翼剧联音乐小组。同年夏，由田汉编剧作词、聂耳作曲的《扬子江暴风雨》这部活报型小歌剧在上海法租界演出，获极大成功，苏联《真理报》驻中国记者还作了专题报导。左翼音乐工作影响及于全国的，主要是左翼剧作家、音乐家创作的进步电影主题歌与插曲。如《渔光曲》、《大路歌》、《桃李劫》、《自由神》、《风云儿女》、《都市风光》等一批影片的主题歌与插曲被民众普遍传唱，风行全国。此后，左翼音乐家为群众性的救亡歌咏活动写作了大批歌曲，其中以《义勇军进行曲》、《救国军歌》、《中华民族不会亡》、《救亡进行曲》、《牺牲已到最后关头》、《打回老家去》、《大刀进行曲》、《保卫国土》、《游击队歌》等为代表的鼓舞人民抗日救亡斗争的歌曲，具有广泛的群众影响。反映 30 年代工农群众苦难生活和走向革命的歌曲如《码头工人歌》、《大路歌》、《开路先锋》、《新女性》、《摇船歌》、《车夫曲》、《拉犁歌》、《搬夫曲》等，是五四以来专业创作中第一批把觉醒中的工农群众作为中国革命的主力来表现的音乐作品。另有些抒情歌曲《渔光曲》、《铁蹄下的歌女》、《春天里》、《新编“九·一八”小调》、《夜半歌声》等，则从各个生活侧面表达了人们的苦难遭遇和思想感情。

左翼音乐工作中的音乐家们面向工人夜校、大中学校和市民群众教唱革命歌曲，组织歌咏活动与传授音乐知识，在工人运动史和新音乐运动史上是新的创造，反映中国的革命音乐家同民众相结合的革命群众音乐事业的兴起和蓬勃展开。在理论建设上，聂耳受到了马克思主义音乐观的影响而写作的《中国歌舞短论》（1932），显示了中国革命音乐理论的萌芽状态。较为成熟的革命音乐理论形成于 1934、1935 年党领导下的革命音乐运动实践活动中。这一时期，吕骥发表的《论国防音乐》和《中国新音乐的展望》不仅对“国防音乐”和“新音乐运动”口号以理论阐发，目的是为了论述中国新音乐实际上只能在中国共产党领导下的无产阶级革命音乐事业中产生和发展的问題。文章一方面从理论上说明组织音乐界抗日民族统一战线和更大规模发动抗敌救亡歌咏活动的意义；另一方面指出中国共产党领导下的新音乐运动与过去仅提倡技巧形式创新的新音乐之间的区别，要求用新的世界观、即马克思主义的音乐观解决音乐与人民的生活、与民族争取独立、解放斗争的关系等迫切要求解决的现实问题。吕骥 1941 年为延安鲁艺民间音乐研究会写的《中国民间音乐研究提纲》，其目的也仍是立足于近代中国新音乐建设，从研究和接受中国民间音乐优秀遗产的角度提出一种理论思考，可视为对中国近代新音乐建设在理论上所作的进一步阐发与补充。他的理论对中国革命音乐理论的建设及其后的发展有重要影响。

全国性的抗日救亡歌咏运动在 1935 年北平学生“一二·九”运动之后形成热潮，同时也促进了救亡歌曲创作和救亡歌咏团体的发展。1936 年初，在中共中央“八一宣言”的召唤下，相继成立了词曲作者联谊会 and 歌曲研究会等组织，形成了一支人数众多的创作队伍。这支创作队伍在“一二·九”前后、创作出如《五月的鲜花》、《救国军歌》、《救亡进行曲》、《中华民族不会亡》、《打回老家去》、《心头恨》、《上起刺刀来》、《松花江上》、《全国总动员》、《大众的歌手》等救亡歌曲。在一些报刊上，均以相当篇幅刊登救亡歌曲，并对国防音乐、新音乐运动进行理论探讨。当时出版的许多救亡歌集如《民众歌集》（刘良模编）、《中国呼声集》（周巍峙编）、《大众歌声》（麦新、孟波编）等成为各地救亡歌咏活动中采用的主要歌唱

材料。

1937年“七七事变”揭开全面抗战序幕，也把救亡歌咏运动推向高潮。

《大刀进行曲》、《武装保卫山西》、《保家乡》、《游击队歌》、《军民合作》、《长城谣》、《打击汉奸》、《巷战歌》、《歌八百壮士》、《打回东北去》、《洪波曲》、《丈夫去当兵》、《抗日军政大学校歌》、《在太行山上》、《到敌人后方去》等艺术形式多样、民族风格鲜明的抗战歌曲传唱长城内外，大江南北。救亡音乐队伍的团结，也在全面抗战形势下得到加强。上海、武汉等大城市及以延安为中心的各抗日民主根据地的群众歌咏活动以前所未有的深度和广度蓬勃展开，形成中国有史以来空前广泛的群众性爱国音乐运动，它对发动群众投入抗日民主斗争发挥了巨大的鼓舞作用，同时也促进了中国革命歌曲的创作和群众歌咏活动的发展和普及。

这一时期，在中国共产党领导下，无产阶级革命运动中的新音乐运动产生有一批革命音乐家，其中以聂耳、冼星海为其主要代表。

聂耳（1912~1935）一生共创作有37首歌曲，都是在他死前不到两年的时间里，在从事多方面活动中的同时写作的，其中为数较多的优秀之作，是具历史价值的不可朽作品。在聂耳的歌曲创作中，反映工人阶级生活和斗争的歌曲占较大比重。他的《开矿歌》、《开路先锋》两首成名作表现出他创作技巧的成熟。此外，《码头工人歌》、《新女性》、《打长江》等优秀工人歌曲，表现了肩负历史重担、对未来充满信心的工人阶级形象。聂耳是中国音乐史上第一个成功表现工人阶级英雄形象的作曲家。

聂耳创作的爱国歌曲是他的歌曲中影响最广的一部分，如《毕业歌》、《前进歌》、《自卫歌》以及后来成为中华人民共和国国歌的《义勇军进行曲》，皆以具鲜明时代特色的号召性音调与果敢节奏，表现了中国人民不畏强暴英勇战斗的革命精神，从而在群众中广为传唱。

聂耳创作的抒情歌曲，重要的有《飞花歌》、《塞外村女》、《铁蹄下的歌女》、《告别南洋》、《梅娘曲》等，这些歌曲倾吐了饱经忧患的中国人民的苦难与不平。他创作的儿童歌曲《卖报歌》令人喜爱和生发同情。

聂耳的歌曲既有浓郁的民族色彩，又有强烈的时代气息；既有鲜明的形象特征，又有严密的组织结构。他的歌曲在深刻揭露现实生活中矛盾的同时，始终洋溢着革命的乐观主义精神。他的创作，第一次使中国群众歌曲提高了艺术价值并由此奠定了这种体裁的历史地位。

冼星海（1905~1945）在其短促的约十余年创作生涯中，共创作歌曲数百首（现存250余首），大合唱4部，歌剧1部，交响曲2部，管弦乐组曲4部，狂想曲1部及小提琴、钢琴等器乐曲多首。冼星海坚持聂耳开始确立的革命音乐的创作方向，以满腔的革命热情表现人民的斗争生活和思想感情，十分重视在创作中表现工农劳苦大众的音乐形象，把思想的深刻性与艺术的易懂性统一在作品中，他努力追求作品的民族风格，结合现代音乐技巧为中国老百姓写出喜闻乐见的优秀作品。

冼星海的创作最多的是与时代息息相通的群众歌曲，如《救国军歌》、《青年进行曲》、《到敌人后方去》、《在太行山上》、《游击军》、《只怕不抵抗》、《祖国的孩子们》、《三八妇女节歌》等。他的抒情曲《夜半歌声》、《热血》、《黄河之恋》以及《江南三月》、《做棉衣》等从各个不同生活侧面反映人物的生活遭遇、内心感情。

《黄河大合唱》是冼星海的代表作。这部以黄河为背景，热情歌颂中华

民族坚强不屈的斗争精神，广阔地展现抗日战争壮丽图景，并向全中国全世界人民发出民族解放战斗警号的作品，抒发了中华民族愤慨雄壮的情感意志。作品凝聚着洗星海的卓越才华和杰出创造性，被认为是一部反映中华民族解放运动的音乐史诗。

洗星海曾写作 20 余篇音乐论文和一些音乐教材。他主张以马克思主义的艺术理论指导中国新音乐的建设，认为不论是音乐的民族形式问题还是大众化问题，都应以发展中国的工农音乐为基本出发点。认为在音乐创作中吸取民间音乐的因素，能够创造出最具民族性，同时也是最具国际性的音乐作品。他的一些理论著述，对中国革命音乐理论的建设起过重要作用。

在这一时期，为中国革命音乐事业作有突出成就的，有任光、张曙、麦新、吕骥、贺绿汀、张寒晖、郑律成、马可等等一大批从事左翼音乐运动与抗日救亡歌咏运动的音乐家。

3) 国统区的民主歌咏运动

抗日战争进入相持阶段后，针对当时国民党反动派排挤、削弱甚至扼杀抗日群众音乐运动展开的做法，在党的直接领导下，以李凌、赵沅等为代表的国统区进步音乐工作者于 1939 年成立了“新音乐社”，并于次年公开出版《新音乐》周刊，争得一个能够公开合法宣传革命音乐创作和理论，以及沟通各地抗日音乐运动的情况和经验的舆论阵地。在《新音乐》月刊上曾连续发表了《新音乐运动到低潮吗？》（李凌）、《新音乐运动应该注意的几点》（天风）以及《中国新音乐运动史的考察》（赵沅）等文章，从正面论述了新音乐运动与抗战的关系，并号召革命音乐工作要适应发展、了解大众的艺术爱好及加强对各地音乐运动的领导等。指出新音乐运动只有与抗战结合、与大众结合才有发展的可能。“新音乐社”还通过《新音乐》展开关于“民族形式”的专题讨论，引导音乐工作者认真向传统的民族民间音乐学习。随着这些理论讨论的展开，国统区的“新音乐运动”又得到新的发展，音乐界抗日民族统一战线的内部团结才得到巩固。《新音乐》等刊物通过介绍解放区和其它进步音乐的创作，对当时国统区抗日音乐运动的开展及音乐生活起了不少影响。当时在国统区坚持进步音乐演出活动的团体，主要是原来由“三厅”（1938 年成立的国民政府军委政治部第 3 厅）所组织的各个演剧队以及育才学校音乐组、孩子剧团、新安旅行团等。这些团体坚持抗日宣传演出，对各地群众音乐运动开展起了不小的推动作用。

抗战胜利后，革命音乐工作者和广大进步群众在大、中、小城市开展了争取民主、反对内战的各种音乐活动。尤其是在高涨的学生运动中，进步的群众性歌咏活动在斗争中起到了团结鼓舞的作用，在学生的集会游行中高唱《团结就是力量》，面对反动军警高唱《你这个坏东西》、《茶馆小调》等，有些群众性歌咏团还排演起解放区的秧歌剧《兄妹开荒》、歌剧《农村曲》以及《黄河大合唱》甚至秧歌。其它一些战斗歌曲如《跌倒算什么》及讽刺歌《古怪歌》、《五块钱》亦被广泛传唱。

在抗战后期和解放战争时期的民主运动中，如赵元任的《老天爷》、孙慎的《民主是那样》、罗忠桐的《山那边哟好地方》和董源的《别让它遭灾害》在群众中有较大影响，表现国统区人民的苦闷、愤怒和对民主、未来的向往。费克的说唱叙事歌曲《茶馆小调》对国民党对外消极抗战，对内积极反共、压制民主的反动政治，进行了很生动的揭露。

此外，抒情歌曲方面，像汪逸秋的《淡淡江南月》、刘雪庵的《红豆词》

等在知识分子中流行一时；林声翕的《满江红》、马思聪的《控诉》、谭小麟的《别离》等歌曲也引起当时音乐界的重视。这时期，以国立音乐院的“山歌社”为主，曾为一些民歌进行创造性技术加工，出版了《中国民歌选》等民歌集。一些作品如《康定情歌》（江定仙）、《在那遥远的地方》（陈田鹤）、《绣荷包》（谢功成）等，曾受到广大音乐爱好者的欢迎，并经常作为音乐会节目演出。

4) “文艺整风”前后的解放区音乐

抗日战争爆发后，大批爱国青年和音乐工作者奔赴延安，促使延安形成一个群众性大合唱的热潮。延安大合唱创作由冼星海 1939 年相继完成的《生产大合唱》与《黄河大合唱》及其演出成功开始，在其后又出现了《八路军大合唱》（郑律成）、《青年大合唱》（金紫光）、《保卫西北大合唱》（鲁艺音乐系集体创作）、《红五月》（麦新等）、《女大大合唱》（李焕之）、《凤凰涅槃》（吕骥）、《蒙古马》（杜矢甲）、《抗大大合唱》（陈紫）、《生产四部曲》（李伟）等合唱作品。1942 年安波等人创作的《七月里在边区》更是一部具鲜明陕北民间特色的合唱作品。延安大合唱创作在当时各解放区及国统区产生了深入的影响，并随之产生了许多合唱作品。解放战争期间产生的《淮海战役组歌》（沈亚威、张锐等人集体创作）产生于战役的各个战场，生动反映了解放军战胜顽敌的英雄气概。

经过延安文艺整风，在深入群众生活、学习民间文艺的热潮中，自 1943 年春节，延安率先掀起了群众性“秧歌运动”，相继出现《兄妹开荒》（安波）、《夫妻识字》等秧歌剧。在此基础上，又出现了《周子山》、《血泪仇》等大型秧歌剧。1945 年，新歌剧《白毛女》（马可、张鲁、瞿维等作曲）在延安首演。这部新歌剧在整个解放战争及建国后，一直深受人民欢迎，产生了重大影响。《白毛女》成为我国新歌剧发展史上的里程碑。

解放区音乐生活面貌的重要特征还表现在新民歌的创造中。如《东方红》、《解放区的天》、《咱们的领袖毛泽东》、《绣金匾》、《秋收》等，都充分体现了解放区民众的时代生活感受。在 1939 年延安“鲁艺”正式成立“中国民间音乐研究会”后，其它根据地也相继成立分会。经专业音乐工作者的努力，也产生了不少新民歌和民歌改编曲，受到群众欢迎。解放区的抒情歌曲如《南泥湾》、《歌唱二小放牛郎》、《朱大嫂送鸡蛋》、《三套黄牛一套马》、《大生产》、《纺棉花》等，其民族风格特征和生活气息都更加浓郁鲜明，反映了音乐家在向民间音乐学习中产生的新的创作活力。在全国解放斗争胜利形势不断发展中，不少歌曲反映了解放区人民决心为建设独立、民主的新中国而努力奋斗的崇高理想，如《民主建国进行曲》、《铁路工人歌》、《我们是民主青年》、《我们工人有力量》等，充满着朝气，反映一种迎接新中国的欢乐感情。

解放区音乐工作者还创作了不少反映解放区民主、团结新生活、军民鱼水关系及人民群众对党和领袖浓厚感情的作品。如《跟着共产党》、《八路军好》、《我为人民扛起枪》、《没有共产党就没有新中国》、《解放区的天》、《新民主主义进行曲》和《在毛泽东的旗帜下胜利前进》等，体现了一种崭新的时代精神和英雄主义气质。

在解放战争初期，延安成立了中央管弦乐团。解放区的器乐创作已发展到相当水准，创作出一些具有一定专业水平的器乐作品，其中突出的有管弦乐《陕西组曲》（马可）、管弦乐《森吉德马》（贺绿汀）、钢琴曲《花鼓》

(瞿维)等。

“国剧”的发展

近代，轰轰烈烈的太平天国革命运动，由于清朝统治者勾结外国侵略者的共同镇压，经过十多年的斗争，最后遭到失败。清王朝在镇压了人民的起义之后，更加没落和接近于垮台。他们对人民进行残酷的盘剥和搜括，以求苟安。其政治中心北京得到暂时的安定和繁荣。因长期战争，广西、湖北、湖南、江苏、浙江、安徽、江西各省的戏曲活动受到影响，无法开展。许多地方戏演员都离开本地，走向北京，使京剧有机会广泛地吸收各剧种的精华而得到进一步的发展。它逐渐脱离了徽班、昆剧而完全成为一个独立的新剧种。

这个时期，京剧的唱腔和伴奏音乐更加丰富。各行角色涌现出不少著名演员。老生有谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙等。谭鑫培唱做并重、文武兼精。他早年曾在京郊附近各县和农村演唱过，与劳动人民接触的时间较长，对生活有深广的体验，技艺也比较扎实，在艺术上是一位全面发展的演员。汪桂芬原来学青衣，倒嗓后改行，替程长庚拉胡琴，程去世后，他又登台演戏，擅长演帝王戏。孙菊仙兼学程长庚、余三胜和张二奎等前辈艺人之所长，演唱时气力充沛、高低腔运用自如。

其他演员还有梅巧玲，是梅兰芳的祖父，原为徽班演员，兼唱青衣、花旦两种行当，昆曲也有浓厚的基础。时小福兼通京昆，最长于青衣。余紫云是余叔岩的父亲，善演旦角，对青衣、花旦戏的演技都有所发挥。刘赶王曾在三庆班学老生，以后改演丑角，善演丑婆、彩旦，丰富了丑角的唱腔。以上几个著名演员和其他一些京昆班的著名演员共十三人，被人们称之为“名伶十三绝”。此外还有武生演员俞菊笙、杨小楼、尚和玉、刘鸿声、贾洪林，小生王楞仙、陆华云，花脸金秀山、黄润甫，老旦龚云甫，武旦朱文英、余玉琴，花旦路三宝、田桂凤等，都曾对京剧艺术的发展做出不同程度的贡献。

下面我们介绍谭鑫培(1846~1914年)的老生唱腔。谭对京剧老生唱腔进行创新和发展，创立了至今流行的京剧老生谭派。清代后期，西太后自1881年(光绪七年)曾传唤不少京剧名演员进宫当差，叫做“内廷供奉”，对京剧艺术进行垄断，给他们演戏作乐。谭鑫培与当时很多演员都被网罗进去。据管理宫廷戏曲事务的昇平署档案记载，当时充当供奉的名演员就有八十多人。谭在此期间有机会向程长庚、张二奎和余三胜三位老先生学习和共同切磋。这些老艺人虽然有高超的演唱技巧，但唱腔都比较平板，旋律性不强。比如原板、慢板的唱腔，人们称之为“直腔直调”。谭吸收其所长，再融汇贯通，揉合一体，给很多唱段加上新颖的花腔。他原以老生唱腔为基础，吸取了优美的青衣唱腔旋律、花脸唱腔的气派，甚至老旦唱腔和大鼓、梆子的腔调都加以采纳，创立了自己的唱腔流派。所以他的唱腔人人爱听、风行全国。当时有两句诗，形容谭派唱腔的盛行：“有字皆书垆(王垆)，无腔不学谭”。谭的拿手好戏很多，有所谓“文武昆乱不挡”之称。最负盛誉的杰作之一是《李陵碑》中的大段老生反二簧唱段“碰碑”。这是谭鑫培的精心之作，它把杨继业当年英勇杀敌、壮心不已和遭受到不幸、恶劣环境的折磨而产生的愤懑怨恨情绪表现得淋漓尽致、真切感人。这个戏在谭演唱之前是个开场戏，不做为重头戏。经他加工后一跃而成为“压轴戏”(即重头戏)。此唱段曾得到后来余叔岩、梅兰芳等很多京剧艺术家的赞赏。

《碰碑》的结构是反二簧慢板转快三眼、再转原板、垛板、原板、散板。板式变化较为复杂，与唱词所表达的内容紧密结合。

谭鑫培《碰碑》唱段具有艺术上的独到之处。它深刻地表现了征战多年的老将在塞外兵败之后，又遭饥饿寒冷的威胁，但仍然忠于大宋王朝的坚贞不屈的英雄性格。细致地描述了杨继业受到卖国贼的陷害，作战失利，在李陵碑前殉国的故事。唱段所用的反二簧是二簧的转调，胡琴由 52 弦转为 15 弦，向下移低四度。很适宜表现这种凄凉、低沉的情绪，创造悲剧的气氛。

《碰碑》是一个脍炙人口的唱段，多年来被人们广为传唱。

继谭鑫培之后，还有一位著名的老生演员刘鸿声。他生于光绪年间，去世于 1921 年左右。早年向常二庄学习花脸戏，后来改学老生，他是宗谭鑫培，又兼收张二奎、汪桂芬的唱法，创造了自己的独特风格。唱腔高亢昂扬、气势宏伟、旋律优美。有时为了突出激昂愤慨的情绪，使用“嘎调”来表达。他善于拔高音，并用一口气贯到底的唱法，为别人所不及。

如他所唱的《辕门斩子》唱段。杨延昭要斩他的儿子杨宗保，延昭的母亲余太君出来为孙子求情。杨延昭此时唱的一段西皮导板快板转三眼，曲调高亢而又委婉动听，表现了刘鸿声的唱腔特点。

开头一句导板非常悠扬动听，著名琴师徐兰沅说，当年有些观众就是为听这一句唱去看戏的。唱腔下面拉西皮原板，杨延昭在盛怒之下，又恭敬又耐心地解释斩杨宗保的原因。余太君说宗保年幼，不同意执法。杨延昭又用许多历史故事来说服母亲，所以唱腔又使用了西皮快板。整个唱段层次清晰，刻画了杨延昭气愤、激动的心情，表现了紧张的戏剧冲突。这是刘鸿声当年的拿手好戏，并且传授了很多弟子，甚至谭鑫培所唱的《辕门斩子》也没有他的唱段影响大。

上面所举谭鑫培、刘鸿声的两个老生唱段都是以杨家将的故事和传说为题材的剧目。杨家将在宋代历史上确有其人其事。杨家三世抗辽，为保卫宋王朝英勇战斗，建立了不朽的功勋。人民热爱和敬重他们，不断传述他们的故事。把史书上本来记载很简单的事实，加工发展为丰满而生动的艺术形象，几百年来家喻户晓。早在元代就曾有人写过有关杨家将的戏曲剧本，京剧又继续加工和创造了一批杨家将的剧目，塑造了许多杨家的英雄人物，让他们活跃在戏曲舞台上。京剧艺人运用音乐的表现手段尽情歌唱这些人物，用古代的历史传说激发人们的爱国精神，在近代戏曲历史上起了积极的作用。

京剧除了在北京盛行之外，天津、上海等地也先后有了京剧的戏班和剧社。此时上海的著名演员有汪笑侬等。

汪笑侬（1858～1918），满族人，原名德克俊，曾中过举人，做过知县，喜唱皮簧，因触犯当地豪绅而被革职，回京后便致力于戏曲，曾效仿过汪桂芬的唱法，四十岁以后出名，往来于上海、天津、汉口等地，能自编自演。在资产阶级改良主义思潮影响下，产生过戏曲改良运动，汪笑侬做为演员兼剧作家，编演了不少新戏。他借这些新戏托古喻今，讽刺时政，如《党人碑》、《哭祖庙》、《献地图》、《骂阎罗》、《刀劈三关》等都是经常上演的剧目。他在这些戏里宣传爱国思想，揭露和抨击了清朝政府的黑暗统治。但这次改良运动为时不久，辛亥革命后迅速销声匿迹了。

汪笑侬演戏，有大胆的革新精神。就是演老戏，他也在唱词、唱腔，甚至情节、人物、场次上有所更新。有的唱段经他创新，确有精彩之处，一时广为传唱，家弦户诵。

京剧在近代打下了坚实的基础。1903年(光绪二十九年)成立喜连成班,后改为富连成班,连续办了三十多年,培养了很多学生和乐师,很多人成为著名的京剧表演艺术家。本世纪20年代以来,京剧形成了不同的艺术流派,如四大名旦梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生等。还有老生余叔岩、高庆奎、马连良、言菊朋,武生杨小楼,花脸郝寿臣。南方有周信芳、盖叫天。这些人都在各自的行当里有所创造,形成自己的表演特色和风格。名角之间又互相争胜,互相吸收,促使他们在艺术方面取长补短,有更多的进展。京剧的繁荣发展使其成为全国性的大剧种,同时,对各地蓬勃兴起的地方戏产生了广泛而深远的影响。

京剧的伴奏乐队又叫“场面”。据说京剧形成之初,主要用胡琴伴奏,到清乾隆嘉庆年间,因为避皇帝的讳,改用笛子,到同治年间又改用胡琴了。京剧伴奏所用乐器较多,当时有“六场通透”的说法,就是对六样主要乐器胡琴、南弦、月琴、单皮鼓、大锣、小锣都很精通的意思。乐器中又有文场武场的分别。文场为笛、胡琴、月琴、南弦、唢呐、海笛等。武场为单皮鼓、锣、铙钹等,二者构成京剧乐队不可分割的两部分。

当时在清宫廷内演戏时,除著名的演员以外,还有很多有名的乐队伴奏人员,称为音乐教习。他们都在宫内南府演戏或教戏。南府文场里有“鼓刘、笛王、喇叭张”的盛传。这三位艺人技术很高。如鼓师刘兆奎是江苏扬州人,最善于打“吓西风”、“万年欢”、“庆赏元宵”等锣鼓,直到八十多岁还在宫内“承应”。他的徒弟沈宝钧也是有名的鼓手,能打昆曲皮簧戏四百余出,是光绪皇帝的教师。光绪这个庸碌的帝王也精通鼓技,经常要人陪他练武场的锣鼓牌子,还能粉墨登场演戏。笛王是王进贵,他的徒弟方秉忠,师徒都是南府有名的音乐教习,能演奏很多京剧、昆曲的复杂曲牌。

胡琴是京剧不可缺少的主奏乐器。近代出现很多名琴师,以“四大名家”著称的是梅雨田、孙佐臣、陆彦庭、王云亭。冠于四家之首的梅雨田是梅兰芳的伯父,他胡琴的演奏技巧精练纯熟,而且有广博的音乐知识和丰富的舞台伴奏经验。有人对他评价说:“雨田胡琴,刚健未尝失之粗豪,绵密不流于纤巧,音节谐适经格局谨严。”又说他“昆曲熟习不下三百余出,唢呐曲牌无一不精,胡琴的指法、章法与曲牌之源流、派别之异同,莫不分门别类,考据精辟,非仅以一二花点博得彩声。”(陈彦衡语)这些琴师的技艺,各有其独特的风格,形成不同的流派。孙佐臣的技巧也很纯熟,他按音准确,运弓自如,加花干净利落,为演员托腔保调浑圆得体。对一些常用的西皮二簧过门都曾做过反复的推敲与加工,演奏起来流畅动听。

梅兰芳的琴师徐兰沅则主要向梅雨田学习,同时也学习其他各家之所长,逐渐形成自己的风格。他注意到弓法的准确有力,弓法与指法的巧妙应用,在指法的快慢上有所谓“慢处不厌疏,紧处不厌密,宽时可以走马,密处不使透风”的特点。他早年为谭鑫培伴奏,后来为梅兰芳操琴几十年,曾与琴师王少卿一起为京剧青衣唱腔加用二胡,他们吸取老生的裹腔伴奏方法,与京胡的随腔伴奏并列,以唱腔旋律为主,在齐奏的基础上,各自变化,时分时合,取得了很好的伴奏效果,经过一段时间的试用,逐渐为人们所熟悉和喜爱。后来他们又根据京剧胡琴的特点,创造出音色洪亮、专用于京剧的二胡,最初称为梅派二胡,后称为京二胡。从此它便在京剧乐队中占了重要的地位,成为不可缺少的伴奏乐器,在一定程度上克服了原来乐队伴奏单薄的缺点。胡琴、京二胡、月琴三件乐器相互配合,成为京剧唱腔的主要伴

奏乐器，称为“三大件”，一直沿用至今，伴奏技巧不断有所发展和提高。

西方音乐的流入

鸦片战争以后，随着基督教的传入和欧洲侨民移居我国的增多，特别是教会学校的兴办，在客观上起了更广泛地传播西洋音乐的作用。如他们带来了教会的赞美诗和欧洲资产阶级社交活动中的一些音乐小品，也带来一些初级的钢琴作品。1872年基督教传教士狄就烈在上海美华书馆出版《圣诗谱》，载有360多首宗教赞美诗乐谱，并附有乐法启蒙，讲解西洋乐理，使用五线谱记谱。其目的是为了传教的方便。此书所载曲调都是欧洲流行的宗教乐曲。1883年英国传教士李提摩太刊印出版《小诗谱》，为了更便于于宗教的传播，书中采用中国老百姓所熟悉的民歌曲调作为练习曲。这些传教士传播西洋音乐对我国音乐的发展起了一定的积极作用。同时也在教会环境里生活的少数人中间播下了盲目崇拜西洋的种子。

欧洲乐器和器乐作品的大量传入是在20世纪初期。首先是欧洲的铜管乐队被洋务派和君主立宪派所采用。1899年袁世凯聘请的德国顾问中，有一个名叫高斯达的人，建议他把军队中的长号筒换成西洋铜喇叭，同时组织一个军乐队。1903年袁世凯在天津曾开办过军乐学校，兴办了三期，每期80人，另有一个旗人队，约五十人。还送人去德国专门学习音乐，成立过一个20人的西洋铜管乐队。此后在一般中小学里也逐渐开展起业余的军乐队活动。

辛亥革命以后，簧风琴在学校和社会生活中广泛应用，并有专门供中国人学习使用的风琴教科书出版。如1911年日本人铃木米次郎编著、辛汉译的《风琴教科书》；1919年索树白编辑的《风琴教科书》。两书论述了风琴的种类、构造、演奏方法，并编有由浅入深的练习曲和应用乐曲，便于学者练习和演奏。1907年有一个日本人在中国学堂任音乐教习多年，曾收集京剧曲谱多种，用五线谱记录整理，刊印了《清国俗乐集》一、二集。1915年又有人用简谱记录戏曲和民间器乐曲曲谱，使其适用于风琴弹奏，刊印了《风琴戏曲谱》。其中有《虞舜熏风曲》、《花六板》、《梅花三弄》等民间乐曲和《天水关》、《洪洋洞》、《文昭关》、《三娘教子》、《二进宫》、《空城计》等十余出京剧唱腔选段。五四运动以后还有《粤曲风琴谱》刊印。当时中小学教育中多使用风琴，中上层有产阶级在家庭和社交活动中也用它做为娱乐乐器，所以用风琴弹奏民间乐曲和戏曲唱腔也成为一时的习尚，可见其流传之广。此时在北京建立了几家风琴厂，制作风琴，以供社会上的需要。

钢琴在此时期也开始在中国流行，师范学校、教会学校和某些私人教学中已经逐渐使用。1918年商务印书馆刊印的《进行曲》一书是我国最早出版的钢琴谱。此书共收乐曲六十余首，选择乐曲的题材是多方面的。有意大利、德国著名歌剧的选曲；有表现儿童生活的乐曲，如《霜仙进行曲》、《幼稚园进行曲》；有描写各国风貌的乐曲，如《亚林比进行曲》、《爪哇进行曲》、《优美之河流》、《美哉此河》等；还有歌颂美国1783年独立战争的《华盛顿进行曲》、法国国歌《马赛曲》等，包括当时欧美各国流行的不少著名乐曲。

此时期学校教育中也很注意中西音乐的学习。1900年南京两江师范学校开办，设有图画工艺课，聘请日本教师教授音乐课。1907年清政府“女子小学堂章程”中正式把音乐列为“随意科”。1908年曾志文、高寿田、冯亚雄等人在上海办“上海贫儿院”，除了读书以外，还兼授小提琴、管乐等西洋

乐器。1912年公布的“中学校令施行细则”规定中学设“乐歌”一课，每周一小时，把音乐做为必修科。1920年我国成立了第一个正规的高等音乐专业系科，即“北京女子高等师范学校音乐体育专修科”，学制三年，为我国培养音乐专门人才。

随着外国音乐的传入，手摇蜡筒唱机也传入我国。法商百代公司也在我国大量经营盘形唱片，录制过很多京剧和大鼓等戏曲、说唱的唱段。不少早期京剧和曲艺著名演员的唱段就是用百代公司的唱片把他们的演唱保存下来的。

此时期出现了新型的音乐社团，并有中国人或外国人以举办音乐会的形式开展音乐活动。如1914年左右曾志忞等人在北京创办的“中西音乐会”，对戏曲音乐进行学习和改良；1916年“北京大学音乐团”成立，分中西乐两部分，1919年改组为“北京大学音乐研究会”，会长蔡元培，会员共有三十余人。分古琴、琵琶、昆曲、提琴、钢琴等小组，并有人讲解西洋乐理与和声学。1920年北大创刊《音乐杂志》，是我国最早出版的音乐杂志。为五四以后新型音乐社团期刊的大量出现和发展提供了先例。此外，1915年上海夏令配克戏院演出过俄罗斯歌剧。俄国人举行过音乐会，演奏俄罗斯作曲家的钢琴协奏曲等。上海工部局外籍人组织的管弦乐队和北京、上海一些外籍教师也相当活跃，经常举行音乐会，演出欧洲古典和近代的音乐作品。上海工部局乐队，原是一个管乐队，后来成为阵容充实、水平较高的管弦乐队。它服务的对象主要是外国侨民和我国上层知识界人士。

此时，我国音乐家也开始学习欧洲作曲理论并进行创作。如萧友梅（1884~1940年），1901年赴日本学习教育和钢琴，并加入了同盟会。1912年赴德国莱比锡音乐学院学习音乐理论，在莱比锡大学研究教育。1920年回国后，在北京女子高等师范、北京大学音乐传习所任教。创作了大量的歌曲。黎锦晖（1891~1967）年在1921年创作了他的第一部儿童歌舞剧《麻雀与小孩》。这些作品都是属于我国近代吸收了欧洲作曲技巧以后出现的专业音乐创作。

著名音乐家刘天华（1895~1932年）当时在上海一个新兴的戏剧团体“开明剧社”工作，同时也学习西洋音乐，参加管弦乐队的活动。他不但精通二胡、琵琶等民族乐器，还能演奏小提琴、小号、钢琴等西洋乐器。由于他能在民族音乐的基础上吸收西洋音乐作曲和演奏技巧，因此在民族器乐创作和演奏上取得杰出的成就，成为我国近代音乐史上做出重要贡献的音乐家。

声乐方面，学堂乐歌的兴起是我国现代群众歌咏活动的先声。它介绍和传播了欧洲和日本的资产阶级音乐文化。使五线谱和简谱两种记谱法在中国广大学生和知识分子中间得到普及，为搜集整理民间音乐提供了有利的工具。总之，近代西洋音乐的传入对我国音乐文化的发展具有重要的意义。它扩大了中国人民的音乐视野。很多人学习了西洋音乐，有可能运用西洋音乐理论和技术发掘整理我国丰富的民间音乐宝藏，也使很多人有可能在借鉴西洋音乐之所长以后，创作出以反帝反封建为内容的大量优秀的新作品。它为新民主主义音乐文化的创造和发展准备了条件。

近代音乐是古代音乐的继续和发展，但有自己时代的特点，情况较为复杂。民歌、说唱、戏曲、器乐、歌舞等传统音乐形式比明清时期更加群众化，繁多的新乐种、新曲种、相继兴起，并以前所未有的规模在全国各地流传和发展，呈现丰富多彩、生动活泼的景象。具有反帝反封建主题和民主主义思

想因素的作品占有一定的数量，它们代表着近代音乐发展的主流，反映了社会的前进方向。宫廷雅乐日趋僵化，词曲典雅的昆曲极度衰微，已濒绝响。由于中国是一个延续了 3000 多年的封建社会，近代刚刚开始发生重大变化，所以即使在民间音乐的各个门类中，维护清王朝统治以及充斥形形色色封建糟粕的作品不仅大量存在，而且比以往任何历史时期都更加顽固和腐朽。这是急剧的社会变化和错综复杂的阶级斗争的反映。

中国资产阶级，由于先天的软弱和革命的不彻底性，不可能抵御帝国主义文化和封建文化的进攻，也不可能肩负起继承和发展我国民族音乐文化的重任。他们只是在开展学堂乐歌活动和传播西洋音乐方面做出了一定的贡献。

近代音乐是有成就的，所有反映反帝反封建革命传统的优秀作品都将作为旧民主主义革命时期音乐文化的宝贵遗产而载入史册，闪现其应有的光辉。1919 年五·四运动以后，中国无产阶级登上政治舞台，无产阶级代替资产阶级而成为中国民族民主革命的领导者。1921 年，中国共产党成立，中国人民的革命斗争走上了胜利的道路，中国音乐文化的历史也展开了新的篇章。

