吹管独奏乐

是由笛、埙、管、萧、唢呐等气鸣乐器演奏的音乐。

埙

也称陶埙，近百年来，埙的使用并不多见，除独奏外偶尔与琴合奏，但是其独特的音色所表现出的幽深、悲凄、哀婉，尤其善于模仿人声的哭泣，给人们留下了深刻的印象。

埙的常用技巧：颤音、滑音、吐音等多种，代表作有《哀郢》。

管

也称管子，古代称做筚篥，是一种双管乐器，汉代由西域传入中国。近代除独奏外，它在戏曲音乐、歌舞音乐等是重要的领奏乐器，管可分为大管、中管、小管和双管，北方木制，南方竹制，音色有较大的差异。

管子的传统演奏技巧极为丰富，常见的有颤音、滑音、吐音，代表作品有《放驴》。

笛

又名横笛、竹笛，新石器时期甲胡骨笛的出现，明清以后笛在江南丝竹等地方乐种中大量应用，并广泛为地方戏曲说唱作伴奏。

笛子主要的形制有曲笛和梆笛，曲笛笛身粗而长，发音宽广柔和，流行于南方，是昆曲、江南丝竹等音乐的主要领奏乐器。梆笛笛身细而短，发音清亮、高亢尖锐，是北方秦腔、河北梆子等戏曲音乐的主要伴奏乐器。

梆笛的演奏技法主要有“吐音”、“滑音”，曲笛演奏技法主要有“颤音”等。代表曲目《喜相逢》→邦迪，《鹧鸪飞》→曲笛。

唢呐

又称喇叭，由西域传入中国，在河北吹歌等地方乐种和戏曲伴奏中，唢呐往往担任主奏乐器。

唢呐音量宏大，高音尖锐，低音浑厚，表现力很强，可模仿鸟虫的叫声，模仿戏曲唱腔。唢呐的演奏技法有滑音、吐音、颤音，主要代表曲目：《百鸟朝凤》。

笙

中国古老的簧管乐器。笙，吹吸皆可演奏，是世界上最早使用自由簧的乐器，故可吹奏和音。笙可分为高音笙和中音笙两种，早期的笙为竹制，后来改为铜制，现在多运用36簧等多种笙的变体，除可独奏外，还可作伴奏，其独特的和音音色起到了有力的烘托作用。

笙的吹奏技法有呼舌音、滑音等，代表曲目《凤凰展翅》。

鹧鸪飞

是南方曲笛的代表曲目之一，曲笛笛身粗而长，发音宽广柔和，流行于南方，是昆曲、江南丝竹等音乐的主要领奏乐器，在江南一带流传，50年代《鹧鸪飞》的成功改编使原有的乐曲大放光彩，描绘了鹧鸪展翅飞翔的种种姿态，充分表现了南方曲笛细致的演奏特色和浓郁的江南音乐风格。

喜相逢

北方梆笛的代表曲目之一，原是一首内蒙古民间乐曲，梆笛笛身细而短，发音清亮，高亢尖锐，是北方秦腔、河北梆子等戏曲音乐的主要伴奏乐器，经改编而成为独立的、音乐素材简洁的笛子独奏曲。音乐欢快活泼，充满着浓郁的乡土气息，将亲人重逢相聚时的喜悦心情表现得淋漓尽致。

百鸟朝凤

唢呐独奏《百鸟朝凤》是一首流行在山东、河南等地的民间乐曲，20世纪50年代经任同祥改编加工成现在的版本。曲中，奔放热情的旋律音调与白鸟争鸣的模拟，构成两个对比的乐段，进行循环变化，把百鸟啼吟刻画的淋漓尽致，呈现出一副百鸟闹春，大自然万物争荣的繁茂景象。

凤凰展翅

是20世纪50年代编创的一首笙独奏曲，采用山西梆子的音调，生动地描绘了凤凰各种优美的姿态，乐曲中“呼舌”技法的多次使用、挖掘，创新了笙的表现技法。

音乐特征：（1）舒疾分明的气息

（2）悲喜对峙的曲调

（3）声行逼真的摹拟

弹拨独奏乐

弹拨独奏乐，是由古琴、琵琶、古筝、三弦、中阮、扬琴、柳琴等拨奏弦鸣乐器演奏的音乐。

古琴

也称琴、七弦琴，是最古老的中国弹拨乐器之一，古琴的形制是七弦、十三徽位，古琴音乐的语言表述和结构手法大都自由、随性，它独特的减字谱、演奏法以及琴曲所追求的“意境”奠定了深厚多元的文化内涵，同时也为中国弹拨乐演奏技法提供了重要参照。

古琴的演奏技法，右手主要有八大法，左手有四大法，代表作品有《梅花三弄》。

古筝

筝是以音响效果命名的乐器，有着许多称谓，如“秦筝”、“瑶筝”，现在最常用的是二十一弦筝。筝按五声音阶定弦，“以韵补声”是古筝极富特点的音腔特色。

筝的演奏技法主要有：右手弹弦、左手按弦，筝的独奏音乐在与各地的风土、语言、习惯、及其它民间音乐艺术相融合的过程中，地域性文化特征的流派风格纷呈多样，如山东筝曲《高山流水》、河南筝曲《高山流水》。

琵琶

以其两种演奏方法而命名，东晋由西域传入了曲颈琵琶，经过与直颈琵琶的结合，基本形成了与今天相似的琵琶形制。演奏技法改为手指弹弦，演奏姿势为竖抱，琵琶有较高的独奏艺术，并成为合奏、歌舞、戏曲说唱中最为重要的乐器之一。

琵琶的演奏技法，右手有弹、挑，左手有推、拉，独奏乐有大曲、小曲之分，大曲又分武曲、文曲。武曲以描述写实性、叙事性为主，代表曲目《十面埋伏》，文曲以抒情、写意为主，代表曲目《阳春白雪》。

三弦

又称“弦子”，元曲的主要伴奏乐器，三弦分为大三弦和小三弦，北方各种曲艺，多用大三弦伴奏，南方的曲艺、昆曲和器乐合奏多用小三弦。三弦的音色个性甚强，音量较大，音色浑厚，主要演奏技巧右手有弹、挑，左手技法有吟、打，可自如地演奏双音，充满了浓郁的地方音乐风格和戏剧性的音乐形象，代表曲目《十八板》。

梅花三弄

曲谱最早见于明代的《神奇秘谱》，音乐展开中，在三个不同的音区上，循环再线了以泛音演奏的主题，由于这一主要曲调在三个泛音段上作了三次重要演奏，因而有“三弄”之称，泛音音色意喻深远。

高山流水

山东筝曲《高山流水》全曲分为四个小段，可分别演奏，乐曲每一段均为八板体结构，乐曲中既充分运用了山东筝派擅长的“勾搭”技法，快的划奏以及按滑音等奏法，也展现了山东筝曲纯朴古雅的风格。

音乐特征：（1）颗粒清晰的音质

1. 文武各异的曲风
2. 南北荟萃的流派

十面埋伏

刘邦与项羽相争的历史故事做题材，乐曲中小标题与史料记载的战争过程基本一致，琵琶非乐音所营造的特殊音色，模仿了鼓声、号角声、兵器相交之声层次交错，使战争场面真切地展现在公众面前。

拉弦独奏乐

是由二胡、板胡、京胡、高胡、马头琴等弦鸣乐器演奏的音乐。

二胡

也称胡琴，胡琴类乐器的代表，近百年来，二胡的独奏曲目、演奏家及演奏技巧得到快速发展。

二胡采用五度定弦，民间有两种定弦方法，分别为“托音胡琴”、“主音胡琴”，主要演奏技巧右手有分弓、连弓；左手的技巧有按音、颤音，代表曲目有《二泉映月》。

京胡

最初也称胡琴，随着京剧的形成，胡琴经过改制，成为京剧音乐的主要伴奏乐器。

京胡的形制与二胡基本相似，但整个形体较小、音色尖亮，大多用于唱腔的伴奏，代表曲目有《夜深沉》。

板胡

又称梆胡等，是明末清初伴随梆子腔戏曲应运而出的胡琴类乐器，除了地方戏曲，说唱音乐伴奏，同时也逐渐发展成为富有地方特色的独奏乐器。

板胡和二胡形制基本相同，板芙琴筒的制作材料运用椰壳，音色宏大尖亮，主要演奏技巧有跳弓、顿弓，左手指法、滑法、吟、揉等，另有模仿人声唱腔的多种调腔装饰，代表曲目《大起板》。

二泉映月

是华彦钧在20世纪40年代创作的一首流传在国内外的著名二胡独奏曲，阿炳曾称之为“依心曲”，是他精神世界、坎坷人生的真实写照，全曲共六段，主题音调五次变奏，表现了作曲家对光明和理想境界的憧憬，强烈的感染力打动了无数听众。

音乐特征：（1）黏着绵延的音色

（2）吟唱如歌的独白

（3）戏曲元素的融合

丝竹合奏乐

江南丝竹

江南丝竹是近代流行于上海、江苏、浙江地区的丝竹合奏乐的主要类种之一，丝竹乐在城市和农村都很流行，但两者风格不完全相同，城市中以文人居多，在演奏手法上加花较多，风格优雅华丽，在农村中吹鼓手较多，演奏大套乐曲，常常加用锣鼓，气氛热烈，节日庙会，婚丧嫁娶都用丝竹来表现地方风俗。

其中常用的是笛子、二胡、扬琴、琵琶，著名的代表乐曲通常称为“八大曲”，即《慢三六》、《三六》等。

广东音乐

广东音乐是发源于广州及珠江三角洲一带的民间丝竹合奏音乐，萌芽时期以演奏当地戏曲中的小曲、曲牌及过场音乐为主，之后逐渐脱胎为富于广东地区特色的纯器乐的独立乐种。

广东音乐使用的乐器在不同时期进行过多种尝试，目前主要乐器组合形式为：高胡、扬琴、琵琶。

广东音乐的代表曲目有《旱天雷》。

福建南音

福建南音，又称南曲、南管，清代已在闽南地区流行，历史悠久，南音在唐代开始流行至今，与唐以来的音乐有着密切的关系。

福建南音的演奏形式分上四管与下四管两种，上四管以洞箫为主奏乐器，主要适宜在室内演奏；下四管主要乐器有中音唢呐、琵琶、三弦、二弦，还有多种不同的小型打击乐器，适合在室外演奏。

福建南音的音乐分指、谱、曲三大部分，指，指琵琶指法。谱，是器乐套曲，曲，即散曲，是独立演唱的声乐曲，代表曲目《八骏马》、《梅花操》等。

弦索十三套

弦索十三套是指流行于十八世纪以前，以弦索乐器为主的合奏乐曲，由清代文人荣斋收录于他的《弦索备考》中，乐曲由十三首，取名为《弦索十三套》，乐谱采用工尺谱记写，在长期演奏与流传的过程中，十三套合奏曲表现出了中国传统丝竹合奏乐特有的形式结构和逻辑结构。

弦索十三套所用乐器有琵琶、三弦、胡琴、筝四种乐器。

弦索十三套曲目《将军会》、《阳关三叠》。

吹打合奏乐

苏南吹打

苏南吹打流行于我国江南等地区，历史传承中，富有“十样锦”，近代称“十番锣鼓”、“十番鼓”等。

根据主奏乐器和乐器组合的不同，苏南吹打主要有十番鼓、十番锣鼓、粗吹锣鼓三种演奏组合形式，十番鼓以鼓领奏，加入丝竹乐器笛、二胡等，十番锣鼓是在十番鼓乐器组合的基础上，加入大、小锣和钹等打击乐器，粗吹锣鼓是以大唢呐为领麦的多种打击乐器的组合形式，主要代表曲目《下西岗》、《大红袍》。

西安鼓乐

西安鼓乐主要流行于陕西省西安地区，有着悠久的历史，从唐代开始流行与唐乐有着密切的联系。

西安鼓乐演奏形式有坐乐、行乐两种。坐乐是室内演奏的鼓乐艺术形式，有严格固定的曲式结构，所用乐器以笛为主，行乐多用于街道行进和庙会的公众场合，所用乐器除笛、笙等管乐器外，打击乐器有高把鼓、小叫锣等。

西安鼓乐各流派乐保留下来的曲目与曲牌上千首，代表曲目《北词》、《南词》。

冀中管乐

冀中管乐主要流行于河北省各地，俗称“音乐会”、“吹歌会”，因擅长吹奏民间歌曲，故又有“河北吹歌”之称，吹奏的曲目大多是民歌和戏曲唱腔。

原有“北乐会”、“南乐会”两种演奏形式，前者，演奏风格古朴端庄，速度较慢，比较典雅。后者，演奏风格活泼风趣，速度较快，比较热烈。近年来，“南乐会”成为冀中管乐的代表。

乐队有一类以管子主奏，配以丝弦和打击乐器；另一类是以唢呐为主奏加打击乐器，主要代表曲目有《放驴》。

鲁西南鼓吹乐

也称山东鼓吹乐，遍及山东地区。

鲁西南鼓吹乐使用的乐器主要是管乐器，打击乐器两类，管乐器有唢呐、笛、笙等；打击乐器有小钹、鼓等。由一支唢呐主奏的形式，民间称“单大笛”，较为多见；用两只唢呐主奏的形式民间称“对大笛”。

鲁西南鼓吹乐的曲目主要来源于以《开门》曲牌为基础的各种变体，也有以当地梆子戏为元素的曲牌，主要代表曲目有《一枝花》。

曲艺音乐

（一）鼓词类

鼓词，也称大鼓，是北方曲艺艺术类别之一，是一种说唱相间的，讲述故事的曲艺形式，又可分为以说为主表现中长篇故事或以唱为主表现短篇故事和描景抒情的小段，其基本类别特征是表演者左手执板，右手执鼓扦，演唱时击鼓打板司节奏。

京韵大鼓

京韵大鼓又称京音大鼓，清代中叶以后在木板大鼓基础上发展而成，刘宝全在京城改用北京话说唱，继续吸纳时调小曲和京戏腔调，创新新腔，增加伴奏乐器四胡，确立了京韵大鼓。

京韵大鼓也逐渐成为北方鼓词影响较大的一个曲种，广泛流行于京津、华北、东北等地。

京韵大鼓又称“梅花调”，清代中叶在北京脱胎于八旗子弟传唱的“清口大鼓”，上世纪20年代经改革，形成独树一帜的唱腔音乐，梅花大鼓主要流行在京津两地，形成了金派和花派。

梅花大鼓传统节目很多是取材于《红楼梦》、《大观园》等。

（二）弹词类

弹词，也称南词，是南方曲艺艺术类别之一，是一种说唱相同讲述故事的坐唱曲艺形式，体裁包括以说为主，以唱为辅的中长短篇，和只唱不说的开篇，其形式类别特征是表演者自秦琵琶、三弦等弹拨乐器，自弹自唱或为同台表演者伴奏。

苏州弹词

发源于苏州地区，是江浙沪一带颇具影响的曲种，和苏州评话合称苏州评弹。在清代，苏州弹词艺术得到迅速发展，出现各种弹词艺人，前四大名家和后四大名家，奠定了苏州弹词唱腔音乐的基础—陈调、俞调、马调。苏州弹词的表演形式一般以单档和双档为主，语言艺术幽默生动，形象刻画入木三分，艺术审美追求乐趣，苏州弹词流派纷呈，各家辈出。

代表书目《长生殿》、《西厢记》。

（三）道情类

道情又称渔鼓，历史悠久，遍布南北。道情是以唱为主，以说为辅，讲述故事的曲艺形式，其形式类别特征是表演者一手执筒板，一手抱渔鼓，击板拍鼓司节奏。

追溯其历史渊源与中国本土宗教道教一道教有着密切关系，随着道教的盛行，随着道情的四处传播，逐渐脱离宗教而演变为民间艺术，增加了世俗题材，产生了唱道情的民间艺人，主要曲种有晋北道情等。

晋北道情

主要流行于山西雁北地区，又名“坐腔”。山西曾经是道教文化盛行之地，与道教文化有着渊源关系的说唱道情也一并流入，和当地方言、民间音乐结合，逐渐形成独具地方色彩的道情曲种，成为道情艺术的一个支脉，形成之初主要演唱道教故事，传统曲目主要来自道教《十渡船》的故事，如《张良传》。

（四）琴书类

琴书是说唱兼备，以唱为主讲述故事的一种曲艺形式，琴书表演的类别特征是扬琴为主要伴奏乐器，分角色坐唱。

追溯其历史渊源，既与民间广泛流行的唱曲子有关，也和大鼓、道情等曲艺形式有关，分布各地的琴书类曲种有山东琴书。

山东琴书

原称“小曲子”，形成于鲁西南一带，小曲子最初是由精通音律的文人利用当时流行的曲调编演书目逐渐形成。清代，从文人自娱流向乡间成为农民的自娱，开始了职业演出，带来了一系列的艺术变革发展，在自娱阶段，山东琴书音乐常是多曲牌联缀的复杂庞大的结构，进入职业表演后，衍变为以《凤阳歌》、《垛子板》主的联缀，原来的多人分角坐唱改为双档和单档，逐步形成以唱为主，以表做并重，一人多角的表演艺术。传统书目体裁有长篇、中篇，长篇书目有《白蛇传》，中篇书目有《梁祝姻缘》。

骨笛

1986年至1987年间，在河南省舞阳县贾湖村先后出土了25支骨笛。多为用鹤骨制成。存放年代分前、中、后三个历史时期：

1. 前期五孔笛，六孔笛各1支，距今约8600年至9000年；
2. 中期七孔笛16支，距今约8200年至8600年；
3. 晚期七孔笛2支，八孔笛1支，距今约7800年至8200年；

在这批骨笛中，中、晚期骨笛的笛孔口大都存有挖孔前留下的刻度，孔位并不是随意开挖的，而是经过先测算定位，然后按刻度开孔。

六代乐舞

六代乐舞简称“六乐”，都是从黄帝时期开始历代沿袭下来带有史诗性的乐舞。分别是：（1）黄帝时的《云门大卷》；（2）唐尧时的咸池；（3）虞舜时的《韶》中孔子评价它是“尽善尽美”的音乐；（4）夏禹时的《大夏》；（5）商汤时的《大漢》；（6）周朝当代的《大武》。这些乐舞主要用于祭祀天地、山川、祖宗，一般规模宏大，歌舞相间。

孔子在看过《大武》表演后，评价它“尽美矣，未尽善也”。

荀子《成相》篇

荀子曾根据民间歌曲创作了《成相》篇。“相”又名舂犊，最初是粗竹筒或木杵，用于夯土或舂米的工具，后来逐渐演变成一种节奏乐器。“成相”就是手持“相”这种乐器作为伴奏的说唱。这种结构类似于分节歌的形式，因此，《成相篇》被认为是我国说唱音乐的远祖。

八音分类法

周代的先民创造出“八音”分类法，即依乐器制作材料的不同把乐器分为金、石、土、革、丝、木、匏、竹等八类。诸类乐器中以打击乐器局多。周代出现的八音分类法，对后世产生了深远的影响，标志着我国古代器乐艺术的发展进入了一个新的发展阶段。

（1）金类乐器，指用青铜材料制作的乐器，如铜铃、铜鼓等。

（2）石类乐器，指以石材作为制作乐器的原料，主要是磬。

（3）土类乐器，系用陶土烧制而成，如陶铃、桃鼓。

（4）木类乐器，指用纯木质作为材料的乐器，有木鼓等。

（5）丝类乐器，周代丝类乐器可分为有柱与无柱两类，有柱乐器如瑟、筝等。

（6）革类乐器，指用动物的皮作为主要材料的乐器，这类乐器以表面蒙皮的各类鼓为多。

（7）匏类乐器，葫芦是匏类乐器的主要构成材料。

（8）竹类乐器，主要材料是竹子，如萧、管等。

曾侯乙墓

1977年在湖北随县擂鼓墩发现了一座特大型古墓，这座古墓后来被命名为“曾侯乙墓”，它分为东、中、北、西四个室。中室的编钟占据两面，编磬占一面，符合“诸侯轩县”的周代等级制度规定，共65件，分三层、八组悬于种架上，最上层是钮钟，共19件，有甬者为甬钟，共45件。

编钟每钟都能发出两个不同的乐音，正鼓与侧鼓可单独发音，也可同时发音，正鼓音与侧鼓音构成大小三度的音程关系，编钟，音域宽广，达五个八度又一音，中心音域十二律完备，半音阶基本齐全。

三分损益律

西周礼乐制度的建立，极大的促进了音乐艺术的发展，推动了新的乐律理论的产生。周人在不断的音乐实践中，逐步确立了五声音阶与七声音阶，并且用数理方法总结归纳出“三分损益法”与“三分损益律”。

“三分损益法”是一种生律的方法，是把一个振动体的长度均分为三段，去掉它的⅓，得⅔，称“三分损一”。如加上它的⅓，就得3/4，称“三分益一”，这种取律的方法称“三分损益法”，用这种方法取律所形成的律制，称“三分损益律”。

“三分损益律”最早记载于《管子·地员》篇中。

《管子·地员》篇所载的宫、商、角、徵、羽五音属于喝名，不属于固定音高。《国语·周语》记全了十二律的名称，这十二律属于固定音高。《国语》相传为春秋时鲁国左丘明撰写。十二律依次为黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。《管子·地员》篇只计算了五个音级相互的比例关系，《吕氏春秋·音律》篇用三分损益法推算出十二律。

三分损益律出现了“黄钟不能还原”的现象，因此导致十二律不能自如地进行旋宫转调。

两汉时期的音乐

汉乐府

汉承秦制，官方音乐机构“太乐”和“乐府”二署，乐府掌管皇帝巡行、郊祀、宴享等礼乐大典的俗乐。

元鼎五年（前112），为进一步确立封建大一统的思想和加强中央集权制，武帝对乐府进行了改组，此时乐府的主要职能是“采歌谣”，同时在民歌的基础上进行编配、创作，以用于皇家郊祀、宴享等场合。

汉乐府的总领导是乐府令、承，乐府改组之后，主持音乐编创工作的则是“协律都尉”李延年，他还曾根据张骞从西域带回的胡曲《摩柯兜勒》改编为“新声二十八斛”，用作军乐，成为当时横吹曲的代表作。

汉乐府的设立，虽然在主观上是为了适应统治阶级宫廷享乐的需要，但是通过对各地民歌的采集，客观上也促进了民间音乐的发展，哀帝时期，罢乐府。

相和歌

相和歌作为汉代北方民间歌曲的总称，最初均为清唱，无伴奏的“徒歌”；后来加入众人帮腔，发展成为“一人唱、三人喝”的“但歌”仍无伴奏；再经乐府整理，才最终形成唱者自击节鼓，以管弦乐队相和伴奏的歌唱形式，即所谓“丝竹更相和、执节者歌”的相和歌。

常用的乐调只有平、清、瑟“三调”，后来又加了楚、侧二调，总谓之相和。“瑟调以宫为主、清调以商为主、平角以角为主”。

相和歌的乐队编制后来又有不断的扩充和变化，其器有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、筝七种。

相和大曲

随着汉代相和歌的不断发展与完善，逐渐形成了歌、舞、乐综合的多段式“大曲”，所谓“相和大曲”，作为相和歌的最高发展形式，这种大型歌舞套曲的结构颇具特色，相和大曲是由“艳”、“曲”、“趋”与“乱”组成的。

“艳”可能是一个序曲或序歌，起到引子的作用，“曲”是乐曲的主体，一段由多段歌曲连缀而成，每个舒缓的唱段后，都有一个速度较快的器乐尾奏“斛”、“趋”与“乱”则应该是乐曲的煞尾部分。“趋”是速度渐快的部分，将全曲推向高潮；在全曲将近结束时，可能众乐齐举，速度更快，热情奔放，这就是所谓的“乱”。

相和大曲仅存的15首歌词来看，“大曲”之各部的运用在后期的实际创作中，大多是可以灵活取舍的，代表作《罗敷》《何尝》《厦门》。

汉代乐府相和歌，对后世的歌舞、说唱音乐产生了重要影响，三段体歌舞曲的基本结构原则，直接影响了南朝清高大曲，以及隋唐歌舞大曲，因其一人击节自唱的表演形式的歌词显著的叙事性特点，成为中国古代说唱音乐的先导。

鼓吹乐的种类

根据其乐器配置、应用场合不同，大致分为鼓吹和横吹曲两大类。

（一）鼓吹：包括用之于“朝会”的黄门鼓吹，用之于“道路”的骑吹，以及“以赐有功诸侯”的短箫铙歌。

1、黄门鼓吹是天子宴飨群臣时在殿延上所举之乐。

2、骑吹是皇室卤簿、仪仗时的“从行鼓吹”。

3、短箫、铙歌，亦称铙歌，所用乐器以排箫、铙为主，是军队奏凯、献功时奏唱于皇家社庙之乐。

（二）横吹：所用乐器以鼓、角为主，故有“鼓角横吹曲”之称，为在马上所奏的“军中之乐”，初亦称鼓吹。

百戏

百戏是汉代各种民间杂耍记忆的总称，包括杂技、武术等多种民间艺术，张衡《西京赋》中又列出了吞刀、吐火等几十种百戏项目，其中有不少项目传自西域，百戏表演时，通常伴有歌乐的唱奏，在山东出土的百戏陶俑群中，乐队的形象更加活灵活现，所用的乐器也更为丰富，有竽、瑟、建鼓等。

百戏技术代代相传，不断发展，成为后世戏曲尤其是武戏中的重要组成部分。自两汉以后成为重要的宫廷技乐，南北朝时，尤其在北方，由于外族统治者的提倡，百戏在民间的发展更为昌盛，百戏艺术中的歌、舞、乐表演，对后来的唐教坊俗乐也产生了重要影响。

广陵散

又名《广陵止息》，据《琵琶赋》所述，大约在汉末三国之际，该曲已发展成为一首曲终有“乱”的大型乐曲。

该曲的演奏形式有二，一是曾经作为“琴、筝、笙、筑之曲”广为流传的相和但曲，这种形式至唐代仍是教坊中的常演节目。另一种形式，则是由相和但曲演变而成的同名古琴独奏曲，琴谱初见于明代朱权《神奇秘谱》，从该曲名段小标题来看，其内容与蔡邕《琴操》所载之《聂政刺韩王曲》大致相近，该曲富于斗争精神，而受到历代进步之人的推崇，其中魏末的嵇康便以擅长弹此曲著称。《广陵散》是由“正声”、“乱声”两个基本主题发展而成的器乐大曲，规模宏大，分为六个部分，包括开始、小序、大序、正声、乱声、后序。总体上，仍保留了相和大曲“序—正声—乱声”的基本结构原则。

乐记

《乐记》的作者与成书年代，历代有不同记载，故至今尚无定论。

今天一般所称的“乐记”，即指《礼记·乐记》所保存的11篇，其内容与《史记·乐书》大致相同。

《乐记》一方面从儒家音乐美学思想出发，对墨、法、道等先秦诸家音乐美学思想，在批判、总结的基础上进行了汲取、继承，从而形成了以儒家为主，糅合诸家学说的思想体系。另一方面，又着重对音乐的本源、特征等问题进行深入探讨，提出了日趋成熟的“天人合一”的音乐美学思想。

《乐记》以其丰富的内容，系统的理论，被奉为中国传统音乐美学思想的经典。

嵇康

嵇康，思想家、文学家、书画家、音乐家。

嵇康的《声无哀乐论》是一篇思想自成体系的音乐美学专著。采用魏晋时期风行的清淡辩难的形式，通过二者之间八个回合的问答辩难，提出了“声无哀乐”的主要观点。

嵇康认为，音乐和万物一样，也是由天地间的元气所产生，它是客观存在着的，与人的主观情感无关，围绕着音乐有无哀乐、音乐能否移风易俗等论题，《声无哀乐论》进行了层层深入的讨论。

《声无哀乐论》因能道他人未曾道，不敢道者，而具有鲜明的理论独创性，在中国音乐美学史上作出了独特的贡献。

京房六十律

秦汉以来，为解决春秋战国时期三分损益律的缺陷，中国古代乐律学研究进入了一个漫长而艰辛的探求新律时期。

“仲吕”律并不能回归至始发“黄钟”律上，三分损益十二律之相邻两律存在着大小两种半音，并且并非完全相同的出现。

为了解决上述的问题，历代乐律学家所采取的方法大致可分为两类：一类为增加律数，即在三分损益十二律之后，继续沿用此法上下相生。

京房最早迈出了探求新律的步伐，字君明，以孝廉为郎，在其乐律学的论著中更用京房之名，他最主要的贡献便是提出了开创性的六十律理论，大胆提出了“竹声不可以度调”的见解，并为此制作了十三弦的“准”，还曾改革羌笛，变其四孔为五孔。

京房六十律的计算方法是在三分损益十二律之后，继续用此法上下相生，直至六十律为止。除最初的十二律保留原名外，新生各律均另有其名，当生至第54律“色育”律时，已与始发“黄钟”律十分接近。

京房六十律理论实际运用十分不便，该理论对后来南朝宋代等乐律理论都产生了直接或间接的影响。

故事歌舞

南北朝时期歌舞的故事性逐渐增强，出现了《踏谣娘》、《代面》、《苏中郎》、《拨头》等具有戏曲雏形的故事歌舞形式。

《踏谣娘》见于《教坊记》歌舞讲述了北齐时期一对民间夫妇的日常琐事，具有较强的喜剧性。

《代面》又称《大面》，歌舞主要讲述了北齐兰陵王佩戴假面英勇善战的故事。

《苏中郎》，只有一人表演醉酒的样子，带有很强的喜剧性。

《钵头》讲述了一个体现传统孝道的寻父故事。

《碣石调·幽兰》

目前仅见的一首以文字记谱的琴曲，琴谱为唐人手抄本，现藏于日本东京国立博物馆，此曲为南朝梁丘明所传，采用了纯律定弦法，以“正调”定弦，七条弦散音完全合乎纯律五声音阶，泛音、徽音按音，都合乎纯律，全曲共分四段，十三弦上的泛音都已用到。

《碣石调·幽兰》的琴谱可以看出，当时的古琴不仅已具备了七弦十三徽的形制，且记谱法也是相当精细，这说明我国古琴艺术在南北朝就已经发展到了相当高的程度。

何承天“新律”

南北朝时期，律学发展的重大突破当推何承天“新律”，何承天是南朝宋人，他的新律在《宋书·律志》和《隋书·律志》中都有记载，旧黄钟与新黄钟相差9寸，于是，何承天把仲吕还生黄钟不足的音差平均十二等分，然后逐一递加在按三分损益率所生的每一律上，这样，第十二次仲吕还生皇钟时正好能补足原来相差的律分数，使还生的黄忠率分数回到原来。

何承天的新律若折合今天的音分数，已非常接近十二平均律。

阳关曲

是唐代诗乐，歌词原诗作名为《送元二使安西》，经过乐人的创作改编存留于世，又名《渭城》，被琴家以秦歌的形式保留了下来，曲谱初见于《浙音释字琴谱》，现在最流行的一种见于张鹤的《琴学入门》一书，到了北宋就有了《阳关三叠》的名称。

隋唐多部乐

隋唐的宴乐是按地区或国别分部设立的，隋开皇初年后设立了国伎、清高伎、天竺伎、高丽伎、龟兹伎、竹国伎、文康伎等七部。大业年间隋炀帝将国伎和文康伎改名为“西凉”和“礼毕”，并增设“疏勒”和“康国”两部，共九部乐。唐初。去“礼毕”和“天竺”，增设“燕乐”和“扶南”，仍为九部，唐贞观年，加入“高昌乐”形成“十部乐”。

燕乐

唐代的宫廷“燕乐”有三种概念。广义上的“燕乐”是相对于“雅乐”来说的“俗乐”，包含十部乐和教坊乐。次广义上的“燕乐”乃是专指一种具有特殊风格的音乐，他融胡俗乐于一体，尤其是龟兹乐。狭义上的“燕乐”是专指唐贞观时期张文收所作的《景云和清歌》。在唐朝，燕乐是俗乐的宫廷化，俗乐是燕乐的民间基础。

燕乐中包括有各种音色，其中歌舞音乐在隋唐燕乐中占有重要地位，比较有影响的是大曲和法曲。

燕乐中所使用的乐器主要有笛、萧、三弦琴等。

唐大曲

是综合器乐、声乐和舞蹈于一体的大型歌舞音乐，它是由同一首宫调的若干“遍”组成的成套乐舞，是从汉魏尚和大曲发展而来，唐大曲仍以流行的诗篇配乐叠唱，它在段落可分为“散序”、“中序”和“破”三大部分，每一部分又有若干小乐段。

在伴奏乐器方面是一个有弦有管有打击乐器的大型乐队。曲调方面，应该是中外曲调都有运用。

唐大曲有“键舞”和“软舞”之别，“健舞”是一种动作快速的舞蹈，“软舞”是一种柔婉抒情的舞蹈。

教坊

教坊是唐代新设的宫廷音乐机构，专管雅乐以外的歌舞和散乐的教习、排练、演出等事务，成员有男有女，唐武德年间，开始有内教坊，开元二年后有教坊五处；内教坊在宫内，外教坊四处，分归西京长安和东京洛阳，左善歌、右善舞，直属宫廷。

玄宗时期，教坊中的女艺人，分为四等（1）内人，才貌出众，经常在皇帝面前演奏（2）宫人，担任歌舞中的重要角色（3）搊弹家（4）杂妇人

唐朝教坊音乐是歌舞音乐，按表演形式分为“坐部伎”和“立部伎”，“坐部伎由最好的女乐担任，专门表演一些小型精致的乐舞，“立部伎”担任大型的歌舞杂技的伴奏。

霓裳羽衣曲

这是一套法曲风格的歌舞大曲，是唐玄宗根据西凉都督杨敬进献的—印度曲《婆罗门》为素材，结合自身的感受和乐工一起创作而成的，该曲共36段，“散序”6段，不歌不舞，“中序18段，有歌有舞，“破”12段，节奏渐快，我们可以从姜夔填词的《霓裳中序第一》作品中略知唐宋时它的音调。

教坊记

是唐崔令钦撰写，共一卷，所记录的是唐朝内教坊的制度的轶事，该书主要内容，其一，记载教坊的制度与人事，两京的左右教坊乐人构成，概括地叙述了音乐的制度，教坊歌舞的概况及散乐杂技的纪事。其二，记载了杂曲的曲名，其三，大曲的曲名。唐代大曲包括器乐曲、歌曲舞曲组成的，综合了胡乐和俗乐的融合体，共记载了46大曲，其四，表演体系的乐曲纪事，这是一本研究唐代宫廷乐舞的重要参考文献。

《教坊记·补录》补述了百戏、歌舞两方面内容。

姜夔

字尧章，号白石道人，世称姜白石，南宋诗词名家与音乐家，姜夔一生未做过官，四处漂泊，寄人篱下的生活，他写下了大量诗词作品，抒发了对民族危难的关切，他在音乐史上的主要贡献是为后人留下了附有乐谱的《白石道人歌曲》。其中收入自度曲和古曲等词17首，旁附宋俗字谱；祀神曲《越九歌》词10首，旁附律吕字谱；以及琴歌《古怨》词1首，旁附减字谱。这一存有宋代词曲音乐实例的歌曲集，是我国极其珍贵的音乐遗产，其中他的14首自度曲如《扬州慢》等是我国现存最早的有明确作曲家的声乐作品，琴歌《古怨》是现存最早用减字谱记录的琴乐作品。

唱赚

宋代艺术歌曲形式之一，其特点是以“缠令”和“缠达”的曲式结构，将各类曲牌组合成为套曲进行演唱。

缠令和缠达是宋代的两种曲式结构形式，缠令为前有引子后有尾声，中间由若干同宫的不同曲牌连缀；缠达为前有引子后有同宫的两个曲牌反复交替，在唱赚中它们可以被单独运用，也可被混合成更为复杂的结构。

南宋勾栏艺人张五牛根据民间“鼓板”中四段结构的所创的新曲调【赚】，因独具特色而成为唱赚常用的重要曲牌。

唱赚常见的表演形式为歌者一人击鼓演唱，另一人拍板，还有一人吹笛伴奏。南宋社会还有专业唱赚艺人的行会团体遏云社，该社发布《遏云要诀》一文，对唱赚的演唱注意事项作了详细的规定。

唱歌成为体现当时最高水准的歌曲艺术之一，被随后新兴的诸宫调、杂剧、南戏等说唱和戏曲艺术所采用，由此开创了具有重要地位的曲牌体音乐的先河。

现存唱赚曲调，仅见于南宋陈元靓《事林广记》一书，该曲结构为带【赚】的缠令，是最重要资料。

诸宫调

宋代时期一种结构庞大的长篇说唱艺术，由北京汴京勾栏艺人孔三传所创，它的歌唱部分由多套曲牌组成，每套曲牌使用一个宫调，但各套的宫调则不同，故得名，其曲调来源于唐宋大曲，曲子和市民音乐中的各种乐曲，其表演形式为一人讲唱到底，同时自击鼓或者锣界方，另有拍板和笛伴奏。

现在最完整的一部诸宫调作品是金代董解元的《西厢记诸宫调》。

货郎儿

宋时流行于民间的歌曲，元时演变成一种说唱艺术形式，叫卖调被不断加工，后定型为一个曲牌，沿称为《货郎儿》，元代民间艺人将其合作前后两部分，中间插入说白和其他曲牌以讲唱故事，由此成为一种说唱，其名仍称货郎儿。

这种说唱货郎因插入其他曲牌而又称“转调货郎儿”，说唱货郎儿在当时民间十分盛行。

货郎儿由最初的叫卖音调道歌曲，再到说唱，最后进入戏曲的这一成长过程，体现了我国说唱音乐戏曲音乐的一条主要发展规律。

宋杂剧

宋杂剧是宋代源出北方的一种戏曲形式，它的结构通常为两段，一称艳段，二称正杂剧，散段的角色行当有“末泥”“装孤”等。

宋杂剧的音乐来源于唐宋的大曲，为歌唱与说白交替出现，通贯全剧，并有乐器伴奏。

南戏

南戏是宋元时期流行于我国南方的一种戏曲艺术，起源于浙江温州，初名温州杂剧或永嘉杂剧，后为区别于北方的杂剧而称南戏，南戏的出现虽晚于宋杂剧，但因有留存的剧本可证明其已是成熟的戏曲形式，故常被认为是我国戏曲艺术正式确立的标志。

南戏起初只是一种演唱当地“村坊小曲”的民间小戏，吸收了各曲调与其他艺术因素后，形成了称之为南曲的曲牌体声腔音乐和歌舞，念白与插科打诨等相结合的戏曲形式，并出现了《赵贞女蔡二郎》《王魁负桂英》等一批颇具社会影响的剧目。元末明初时，南戏进入第二个发展阶段，产生了流传至今的《荆钗记》《琵琶记》等著名剧作。

南戏音乐与元杂剧相比，具有自身的特点：采用五声音阶的南曲为主，在宫调使用上，没有刻意的定规，在演唱样式上，没有一人主唱的约束，各行角色都可随时演唱。在创腔方法上，创造了“南北合套”的形式，即将同一宫调的南曲与北曲的曲牌相间连缀成套，以求得套曲曲牌连接的多样变化，促进了以后南北派的合流。

潇湘水云

是浙派琴派奠基人郭沔，于南宋末年定居湖南衡山附近时创作的琴曲，为浙派代表作之一。乐曲运用应合，荡吟与滚拂等多种演奏技巧，成功地表现了云水摇曳奔腾和烟波浩渺的景象，以及忧思之情，该曲最早刊印于明代《神奇秘谱》，分十段，遂成为一首我国传统音乐遗产中集思想性与艺术性为一体的经典杰作。

乐书

也称《陈旸乐书》，是北宋宫廷雅乐派代表人物陈旸撰的音乐类书，被誉为我国第一部音乐百科全书，前卷摘录《礼记》《诗经》《春秋》等书中有关音乐的文字，阐述儒家音乐思想，后卷论述十二律、五音、八音等，对前代和当代的雅乐、俗乐、胡乐都有详细记述，大多附图，保存了极为难得的古代音乐史料，成为宋代最为重要的音乐文献之一。

琴史

是现存最早的琴史专著，北宋朱长文撰，全书六卷，前五卷按年代顺序，汇集记述了自先秦至宋初琴家的事迹，末卷为古琴艺术的专题论述，涉及古琴的形制构造，美学理论等问题，尤其是古代音乐人物事迹的记载，开创了一个集大成的新体例，也被看作是我国音乐家的传记著作。

弹词

弹词又称评弹、文书等。主要流行于我国的南方地区，一般认为它是在宋代“陶真”的基础上发展而来，因流传地区不同，名称也各有异，如苏州弹词、扬州弹词等，其中以苏州弹词的影响最大，弹词的演唱形式一般为自弹自唱，有一人的“单挡”、二人的“双档”、三人的“三挡”，演员表演时采用坐唱的形式。

在清朝前、中期曾涌现出一批著名的弹词家，有王周士，嘉庆年间，有陈遇乾、余秀山等四大家，同治年内，有马如飞等人，在这些弹词艺人中，又以“陈调”、“俞调”、“马调”三派最为著名。

陈遇乾，“陈调”创始人，长于演唱老年角色，风格苍劲粗犷代表书目《白蛇传》等，俞秀山是“俞调”创始人，“俞调”为现代弹词唱腔的两大源头之一，风格多婉转细腻，讲究润腔及声韵之变，以它为基础派生出的流派有夏调、祁调等。马如飞是“马调”创始人，“马调”为现代弹词唱腔的另一源头，“马调”唱腔风格质朴豪放，代表书目有《珍珠塔》等。

牌子曲

就是将明清流行的各种民间曲牌，联接起来组成一个套曲，用来说唱的形式，它的音乐结构与诸宫调、转调货郎儿属同一体系，牌子曲种类有京津一带的单弦牌子曲、四川清音等。伴奏乐器，北方以三弦为主，南方常用琵琶、二胡、扬琴等。

皮黄腔

是西皮腔与二黄腔相结合的产物，它们原来都是各自独立的声腔，产生于不同地区，至乾隆年间方开始合流，皮黄腔的音乐各有特点，西皮眼起板落，喜用切分节奏，la、mi定弦，情绪常高亢跳跃，二黄板起板落，sol、re定弦，情绪迂回沉稳。

乾隆年间，安徽四大徽班进京祝寿，皮黄腔进入京城，为清末京剧形式奠定了基础。道光年间，在北京进一步合流，出现了“老生三杰”为京剧成熟做出了突出贡献，京剧是皮黄腔系统中最具代表性的剧种。

弦索十三套

又名“弦索备考”，清代蒙古族文人编，这是一部以弦乐器为主的器乐合奏曲集，作于嘉庆年，共收有十三套曲目，分别是《将军令》《阳关三叠》等，其中的《十六板》含有明显的主、复调因素，由两条对位旋律组成，一个是《十六板》，另一个是《八板》，所用乐器有琵琶、弦子、筝、胡琴，每首乐曲中的乐器均有分谱。

十二木卡姆

是一种历史悠久的维吾尔族的民间歌舞，木卡姆是个固有名词，是从阿拉伯语演化而来，乾隆年间的宫廷“回部乐”，已具备了歌舞与器乐相结合的套曲形式，共包括《思那满》《塞勒喀思》《察罕》《珠鲁》《塞勒喀思》五部分，有固定表演程式及乐器，维吾尔族的木卡姆有很多种，其中以喀什地区的十二木卡姆最为典型。

十二木卡姆因有十二套而得名，每套木卡姆在音乐结构上大致可分为三部分，一是大乃额曼，结构较复杂。二是达斯坦，意为“抒情音乐”，富有叙事格调。三是麦西莱普，意思是“欢乐的晚会”。

十二木卡姆音阶、调式种类颇多，它以自然七声音阶为主，兼有五声、六声，伴奏乐器有达卜等乐器。

乐律全书

为明代朱载堉著，是朱元璋的九世子孙，他潜心研究数学、天文历法和乐律。《乐律全书》中详细记载了“新法密率”（即十二平均律）的推演方法，彻底解决了“黄钟不能还原”的历史问题，在之后的著作《律学新说》及《律吕精义》中有更为详尽的阐发。朱载堉的“新法密率”理论远早于西方，据现代学者研究，欧洲十二平均律很可能在朱载堉理论的启发下出现的。《乐律全书》还首次明确区分律学、乐学、舞学为三门独立的学科，书中提出的“异径管律”理论，为吹管乐器的管口校正提供了一种可行的方法。

神奇秘谱

是我国现在最早的一部古琴曲普集，明代朱权编辑，朱元璋第十七子，一生著作颇丰。《神奇秘谱》的编印前后历时12年，分上、中、下三卷。上卷“太古神品”包括《广陵散》《高山》等唐宋以前古曲15首，中、下卷包括《梅花三弄》《离骚》等古代名曲。《神奇秘谱》是研究古代琴曲的重要谱集。

《华秋苹琵琶谱》

又称《琵琶谱》《南北二派秘本琵琶真传》，是我国现存最早刊行的琵琶曲谱集。华秋苹，江苏无锡人，曾跟随王君锡、陈牧夫学习琵琶演奏，得其真传。此谱是在王、陈的抄本基础上编辑而成，上卷《十面埋伏》及杂板一曲，中下卷陈牧夫大曲5首，谱中乐曲包括《十面埋伏》《月儿高》等曲，华秋苹编写曲谱时，创作了一套较完整的琵琶指法符号，对琵琶古曲的传承、琵琶演奏及刊行等均产生深远影响。

近代史

苏州弹词

在弹词类说唱中最具代表性的苏州弹词，到1840年前后至20世纪三四十年代，进入了它的持续发展和走向全盛的时期向上海转移，加上新型书场和广播、唱片等新的传媒手段的先后出现，苏州弹词的艺术竞争日益激烈，以音乐而言尤为引人注目的，是许多艺人都以传统的“书调”和业已成为苏州弹词主要唱调的陈遇乾的“陈调”，俞秀山的“俞调”和马如飞的“马调”等为基础，努力创造出自己独具特色的新的流派唱腔，这些流派唱腔的创始者，都是根据自身的嗓音条件与演唱演奏特长和说唱书目的表现要求，以各自师承和选择的苏州弹词主要唱调作为基础，多方吸收融合，形成了各自特色使苏州弹词音乐不断得到丰富发展，并启迪了后来新的流派唱腔的创造。

华彦钧

杰出的民间音乐家华彦钧小名阿炳，是无锡自小习乐成才的一位道士，人称“瞎子阿炳”。他在沿街卖唱为主的漫长岁月里即兴编创了大量器乐曲，深受群众的喜好和欢迎。1950年，由杨荫浏等人录音了阿炳创作和演奏的二胡曲《二泉映月》、《听松》等。其中的《二泉映月》表现了他饱尝辛酸的悲抑感情和坚强不屈的性格，被公认为是一首经典性的中国民族乐曲。

沈心工

字庆鸿，心工是他作歌用的称署，1902年入日本东京书院学师范，后转入中国人的清华学校，归国后在南公附小开设了理科和唱歌、体操等课。作为中国第一位自己国家的新音乐教师，他不仅首先开设乐歌课程，而且逐步推广，又编写《小学唱歌教授法》一书中，阐明了学堂乐歌当以改善儿童教育和匡正社会风气为目标，并提出了借西方之力促中国音乐的主张。

沈心工一共编写创作了180余首学堂乐歌，编刊《学校唱歌集》等，他绝大多数乐歌，是以向小学生进行教育为主要内容的儿童歌曲，歌词常选材于学生儿童日常生活，描摹孩子们眼中的世界，作形象化的表达。

沈心工选以填词的曲调，起初多从日本学校唱歌或军歌中取材，沈心工的许多乐歌作品，都以词曲妥帖结合，便于琅琅上口歌唱为特色，如《体操》，都成为广泛传唱的乐歌代表作，乐歌有《黄河》、《采莲曲》等。

他作为一位启蒙音乐教育家，仍然关注着中国的音乐教育，表达了他对于中国音乐发展的关切。

曾志忞

为沪上巨富，又有“爱国商人”之称，入早稻田大学攻法律，但他很快被日本新音乐生活所吸引，参与“音乐讲习会”，翌年入东京音乐学校，连续编刊发表乐歌作品与唱歌教科书，以及音乐评论的文章和专集。1904年创办“亚雅音乐会”“回民音乐会”等，随后创办了“上海贫儿院”，并设音乐部，组成可单管制管弦乐队。

曾志忞表达了改变近代中国音乐落后面貌的强烈愿望，明确提出要“为中国造一新音乐”，他并不主张以西乐替代中乐。

曾志忞还在《音乐教育论》这篇当时少有的长篇音乐论文中，阐述了发展中国近代音乐教育的问题，广泛发展近代化的音乐教育的要求。

李叔同

字叔同，1905年李叔同编刊《国学唱歌集》，同年秋赴日本，入上野美术学校学西画，兼习音乐，创立我国最早话剧团体“春柳社”、出演《茶花女》和《黑奴吁天录》的女主角，翌年在东京独立编刊《音乐小杂志》。后出家，法名演音，号弘一，李叔同是中国话剧创始人之一，编作乐歌是他诗与乐才华的综合体现。

李叔同自归国到出家共作39首乐歌，这是他为所任音乐课撰编的主要作品。李叔同在俗时所作乐歌，除六首为自作词谱曲或为他人谱曲外，其余都是他作词、选词并选曲填配之作，内容和形式多样，有爱国歌曲，也有抒情歌曲，也有抒写在大自然中美好感受的《春游》、《早秋》和《西湖》，也有抒发离人惜别情长的《送别》，以美国作曲家奥德威原作《梦见家和母亲》的曲调，据日本学校歌曲作者以此填写的《旅愁》造意，达到了“情趣意境出于天然”的高度，是学堂乐歌填词乐歌中的佳作。

李叔同所作乐歌还采用了当时较少的多种合唱形式，或附有钢琴伴奏，如三部合唱《忆儿时》、三部合唱曲《春游》。

王光祈

是音乐学家和音乐理论家，自小受到爱好诗歌的母亲和祖父的熏陶，后入中国大学攻读法律，在陈独秀等支持下，发起组织“工读互助团”，后赴德国留学，先攻读政治经济学，并任国内的驻德特约记者。1922年起，王光祈毅然改学音乐，从补习小提琴、钢琴和音乐理论起，还发表音乐文章，从此著述不断，1927年他考入柏林大学，正式攻读音乐学，任波恩大学汉文讲师，《论中国古典歌剧》获波恩大学博士学位。

王光祈是中国近代音乐史上著述最多的一位音乐学家，他的音乐论著以介绍和评论西洋音乐为内容的有《德国人之音乐生活》、《德国音乐教育》等。

王光祈将当时欧洲尚属初起的比较音乐学引进我国，更是他对中国近代音乐学建设的一大贡献，出版了《东方民族之音》和《中西音乐之异同》，王光祈的音乐理论研究，归根到底以中国自身音乐的研究为中心和依归，在这些著作中，王光祈以比较音乐学的方法和进化的观点，以对中国乐律学的梳理。

王光祈是以当时尚属先进的观点与方法，对中国音乐作出比较完备和系统阐述的第一人。

青主

音乐美学家、理论家，原名廖尚果，后被派往德国攻哲学与音乐，获法学博士学位，归国后，遭到通缉，更名青主，过起了他自称为“亡命乐坛”的生活，得到了萧友梅的帮助，被聘为音专校刊《音》和《乐艺》季刊的主编，发表了70余篇以介绍评论西洋音乐与音乐家为主的文章，使他在中国近代音乐史上留下不容忽视的影响的，则是他于1930年接连出版的两本音乐美学的专著《乐话》与《音乐通论》，阐述了“音乐是上界的语言”的观点，他的两本专著和其他相关的文章，也成为中国近代音乐史上较早成系统的音乐美学著作。

青主的《大江东去》，是我国创作最早的一首艺术歌曲，淋漓尽致地描写所选谱曲的苏轼《念奴娇》词所表现的意境。

青主到音专后，于1929年以李之仪词谱写，收入他与华丽丝的歌曲合集《音境》的《我住长江头》，是他艺术歌曲的又一代表作。

新诗歌集

赵元任在《新诗歌集》初版的《谱头语》中宣称：“这个集子里的歌的路素是舒伯特、舒曼那一派的东西，是给一般好乐的人唱奏的，也可以作为高等音乐教材之用”。所谓“艺术歌”，今通称艺术歌曲，赵元任是以其成功的作品，为中国特色的艺术歌曲创作奠定基础的作曲家。

赵元任将自己的创作曲集题为《新诗歌集》，也就是表明特意为“五四”后兴起的白话新诗谱曲，他选择谱曲的新诗作者胡适和刘大白、刘半农与稍后的徐志摩等几位卓有影响的新诗人，所择的新诗，有胡适《小诗》、刘大白《教我如何不想他》这都体现了科学与民主的精神。

《海韵》

是一部清唱剧，以合唱、女高音独唱唱出向往自由的女郎的心声，以钢琴描写大海和女郎，并以前奏、过门、尾声等为合唱，独唱作烘托与伴奏，广泛运用主导动机与主题变形，构成为一部情景交融的清唱剧式的大型合唱曲，是中国早期艺术性大型合唱曲中的一部杰作。

长恨歌

黄自以韦瀚章据白居易同名叙事诗故事所作歌词，谱写了我国第一部清唱剧《长恨歌》。

全曲原拟写十个乐章，都以白居易原诗中诗句作为每个乐章标题，但黄自未能谱成全曲，完成了第一乐章仙乐风飘处处闻，第二乐章七月七日长生殿、第三乐章渔阳鼙鼓动地来，等七个乐章。完成的七个乐章已包含了故事的主要场景，并且也清楚地表明了借唐明皇以古讽今。全曲根据故事情节和人物性格发展线索，以几个形象鲜明的主调音调贯穿串全曲，各乐章之间的对比和衔接，都比较合理、清晰和层次分明，合唱手法也很有效果，特别是男声四部合唱和女生三部合唱《山在虚无缥缈间》更为成功。

《长恨歌》作为我国首部以“清唱剧”作为多乐章的康塔塔译名的合唱套曲，也体现了黄自写作大型声乐作品的功力。

牧童短笛

1934年，在音专举办了“征求有中国风味之钢琴曲的创作比赛”中，取得重要成果，贺绿汀《牧童之笛》（后更名《牧童短笛》）以质朴优美的民歌风旋律，流畅自如的对位化写法，与中国风味曲调和谐的和声，以及变化再现的三部曲式结构，营造了中国式的诗情意境，被公认为是中国民族风格钢琴曲的奠基之作。

在《牧童短笛》的启迪下，追求中国风味和体现民族意蕴，成为钢琴曲的发展趋势和定势。

江文也

出生于台湾省台北，后赴日本就读，接受的是完全的日本教育，后考入东京音乐学校学作曲，并师从日本著名作曲家、指挥家山田耕筰学习，江文也1934年所作的管弦乐曲《台湾舞曲》，于1936年在柏林举行的第十一届奥林匹克运动会的艺术竞赛中获奖，从此，他作为“日本作曲家”或被认为是从属于日本的台湾作曲家，而知名于世界乐坛，1936年他随俄国音乐家到北平、上海等地的音乐考察性旅行，后应聘到北平师范学院音乐系任教。江文也在这一时期，也经历了深入探究祖国文化传统，使自己的民族意识觉醒的艰难过程。他从最早的成名作《台湾舞曲》开始，以大胆吸收现代创作技法，谱写富于东方色彩与民族风味的交响诗篇的创作探索，也在这时得到发展，并取得了更大成就。

在此期间，江文也创作了包括管弦乐曲、钢琴曲、舞剧音乐和多种体裁的声乐曲等大量作品。其中，管弦乐《北京点描》和管弦乐《孔庙大晟乐童》。

他于1936年所作声乐套曲《台湾山地同胞歌》，以现代作曲技法，表现民族风土人情和人民真挚情感的创作努力，而且力图从中国民歌、古曲以及吟诗的音调中吸取养分。

江文也作为一位中国近现代音乐史上少有的多产作曲家，他的音乐创作还经历了此后更长一段坎坷曲折的路；对于他的音乐道路与音乐创作的研究，也在不断深化之中。

嘉陵江上

贺绿汀于1939年春在重庆，为流寓内地的东北作家端木蕻良的自由体诗所谱《嘉陵江上》，以类似于歌剧中的咏叹调与宣叙调相结合的手法，写成了一首既富于抒情性，又带有戏剧性的艺术歌曲，倾诉了被敌人侵占的故土家园的思念和流亡徘徊在异乡的哀伤，并表达了收复失地，打回老家去的坚定决心，成为国难题材艺术歌曲的经典之作。

马思聪

12岁时随其长兄到法国，于翌年考入南锡音乐学院学小提琴与钢琴，后又从师于巴黎国立剧院小提琴首席奥别多菲尔考入巴黎音乐院布舍里的提琴班，17岁的小提琴家而被誉为“中国音乐神童”，再度赴法国，主要从作曲家毕能蓬学作曲，归国后，与陈洪共同创办私立广州音乐院，任院长。

马思聪很早就开始了音乐创作，写了艺术歌曲《古诗七首》、《弦乐四重奏》，但这些都未能保存下来，1937年，马思聪接连创作了小提琴独奏曲《第一回旋曲》和由《史诗》、《思乡曲》、《塞外舞曲》三曲组成的《内蒙组曲》，成为他的创作开始走向成熟的标志。尤其是《思乡曲》，以内蒙古河套地区的一首民歌《城头上跑马》为主题，引申出一连串悠长悲伤的新曲调，不仅融合了中国传统旋律展衍变奏的手法，而且在曲式发展上也吸收了民族音乐思维的特点，被认为是中国民族风格小提琴曲的奠基之作。

马思聪进入了他的音乐创作的第一个高潮时期，其中最成功和影响最大的仍是他的小提琴曲，1941年为一部记录西藏的影片作配乐后，创作组曲《西藏音诗》，还有《钢琴弦乐五重奏》。

管弦乐与交响曲是马思聪涉足的又一创作领域，除了以他自己的小提琴曲改编的管弦乐曲之外，还创作了《bE大调第一交响曲》和《F大调第一小提琴协奏曲》，这是中国交响曲创作的最早作品之一和小提琴协奏曲的开山之作。

马思聪相对较少涉足声乐体裁的创作，如《民主大合唱》、《祖国大合唱》等作品，马思聪的音乐创作还持续到新中国成立后的很长时期，写作了大量作品和取得了重大的成就。

谭小麟

考入沪江大学音乐系，与时在该系任教的黄自结识，后考入国立音专国乐组，从朱英学琵琶，并从黄自兼学理论作曲，后赴美国深造，先后在欧柏林大学音乐学院和耶鲁大学音乐学院攻读，谭小麟师从20世纪西方现代音乐的代表人物之一，时任耶鲁大学音乐学院院长的欣德米特，被视为得意门生，归国后，担任国立音专作曲教授兼理论作曲系主任。

他的总数不多的作品，分别作于其留学前后两个时期，前期作品以民乐合奏曲《湖上春光》为代表，后期作品大多是在从欣德米特学习后所作，有《木管三重奏》和室内乐性质的声乐曲，如《正气歌》等，这些作品不论是器乐曲还是声乐曲，都力图突破西方传统的大小调功能和声体系为主的调式格局，以及浪漫系与印象派过分强调感情与色彩的影响，根据作品表现内容的要求，自由地运用乐音、节拍、节奏、以及层次不同的线条的结合，主要是运用20世纪现代音乐的新材料与新技术，谱写出具有中国民族古典音乐气质的内涵丰富又淡泊隽永的新室内乐，如《自君之出矣》。

谭小麟在欣德米特指导下所作几部室内乐重奏曲是我国作曲家为数不多的室内乐作品中，开始摆脱欧洲传统写法与风格的影响，而走上一条艺术创新之路的标志性佳作。

黄河大合唱

凝聚着冼星海的卓越才华和杰出创造，被认为是一部中华民族解放运动的史诗性大合唱，成为了民族风格民族气派大合唱创作的真正开端，是中国近现代音乐史上具有里程碑意义的巨作。

秧歌运动

延安文艺整风后解放区音乐飞跃发展的主要标志是秧歌运动的兴起，它最先出现于1934年春节前后的延安和陕甘宁地区，后逐渐扩展到敌后各抗日民主根据地，并持续到解放战争时期，在东北、华北、山东、华中等等新老解放区的更广大地域形成了热潮，在秧歌运动发展过程中，产生了大量新秧歌歌剧作品，并直接推动了新歌剧的创作。

秧歌原是广泛流行于我国民间的一种歌舞娱乐形式，秧歌在长期流传的历史过程中形成了多种多样的形式，最主要的“大场子”和以歌舞戏剧表演为主的“小场子”两种形式，传统秧歌具有农民本色。

这种传统的民间艺术形式在新的时代和社会条件下开始发生变化，有人尝试用秧歌剧形式来表现新生活。

文艺整风打开了解放区文艺工作者面向工农群众，向民间艺术学习的眼界。1934年延安“鲁艺”出动了人数众多的大秧歌队，一齐进行盛大的街头演出，演出了由王大化、李波、路由等编剧、安波作曲的秧歌剧《兄妹开荒》。

春节秧歌宣传的巨大声势和《兄妹开荒》的出现，标志着解放区新的群众文艺运动的兴起，自此以后，秧歌运动便得到持续的发展，延安和陕甘宁边区的各文艺团体，以及农村、工厂、部队、机关、学校中都普遍组织起秧歌队，在民间传统的基础上，逐渐演化为一种新的民俗文娱活动。

秧歌运动带动了对其他传统艺术和民间音乐的改造，秧歌运动就这样从延安和陕甘宁边区，推向了各敌后根据地。

新秧歌剧

秧歌运动开拓了群众性新秧歌剧创作的繁荣局面，新秧歌剧的题材内容十分广泛，几乎涉及解放群众生活的所有方面，如《兄妹开荒》《大家好》等。

这些秧歌剧的表现形式也是新的，它们大多是在传统秧歌“小场子”的基础上，再广泛吸收民歌、民间歌舞等各种表现要素，大致来说，可分为以下三种：一种是民间歌舞小戏类型，如《兄妹开荒》等。一种是“话剧加唱”类型，其剧情比较复杂，还有一种是雏形的歌剧，如《惯匪周子山》。

秧歌剧的音乐，主要采自民歌和民间歌舞小戏，在延安秧歌运动中产生的秧歌剧，大多采用陕北民歌、眉户戏和陕北道情中的曲调，其他解放区产生的秧歌剧，也都采用当地流行的民间音乐。

由于仅仅局限于利用原有民间曲调，并不能完全适应表现新的内容，因此，不少作曲者也在民间音乐基础上进行新的创作。安波作曲的《兄妹开荒》是最为优秀的代表作。

秧歌剧的音乐创作在表现新的群众生活和思想感情方面，创造了许多成功经验；在刻画人物的性格方面有所不足，由“鲁艺”集体创作的大型秧歌剧《惯匪周子山》，在采用对比性的音乐主题，分别刻画正反面人物等方面作了尝试，使这部作品的音乐在戏剧性方面有所增强，初具歌剧的雏形。但真正使秧歌剧进一步发展为更加完全意义上的新歌剧，是通过《白毛女》的创作才得以实现的。

白毛女

是延安“鲁艺”于1945年1月开始创作的，全剧通过一个遭恶霸地主蹂躏的农家女被逼成“白毛女”的悲惨身世，揭露了封建压迫下农民的痛苦生活，又反映了在共产党领导下农民获得翻身解放的光明现实。

《白毛女》的首次正式公演，引起了强烈反响。广大群众深深地被这个戏所打动。《白毛女》开创了我国民族歌剧创作的新生面，它以文学、戏剧、音乐等多种艺术手段，形象深刻地展现了中国农村阶级斗争的一幅典型的生活图景，成功的塑造起农民与地主两大对立阶级中的一系列典型人物形象，成为具有中国作风和中国气派，又是真正戏剧化了的歌舞音乐，主要在以下几个方面取得了突出的成就：

1. 在民间音调基础上发展、创造性格化的人物主调。
2. 随着戏剧情节的人物性格的不断演进，对人物主调作戏剧性的发展。
3. 运用齐唱、重唱、合唱等音乐形式，作为创造新歌剧音乐的重要手段。

《白毛女》的音乐创作，在探索音乐、歌唱与说白、表演的协调结合，以及发挥伴奏乐队的作用等方面，也取得不少成功的经验。

可以看到：它的创作者们开创了一条使民歌音调戏剧化、戏曲音乐手法现代化和借鉴自西洋的音乐手法民族化的戏剧音乐创作路子，被认为是中国民族新歌剧开始走上成型之路的标志。