

中国诗词歌曲演唱研究

李 涛 著

東方出版中心

图书在版编目(CIP)数据

中国诗词歌曲演唱研究

出版发行：东方出版中心

地 址：上海市仙霞路 345 号

电 话：62417400

邮政编码：200336

经 销：全国新华书店

印 刷：

开 本： × 毫米 1/

字 数： 千字

印 张：

版 次：2011 年 月第 1 版

2011 年 月第 次印刷

印 数：

ISBN 978 - 7 - 00000 - 000 - 0

定 价：00.00 元

版权所有，侵权必究

序一

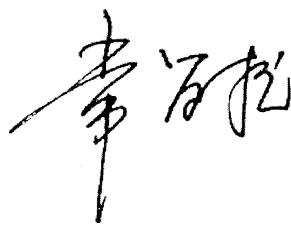
读完我院音乐戏剧系声乐副教授李涛老师近期完成的专著——《中国诗词歌曲演唱研究》的书稿,感到十分欣喜。李涛老师原是我院声乐歌剧系民族声乐专业第一位硕士研究生,是一位声乐基本功扎实,音乐修养全面,勇于实践,善于思考,在声乐演唱方面有着执著追求的青年学者。早在研究生学习期间,她就特别钟情于中国诗词歌曲的学习与研究,不但精心演唱了许多我国各个时期不同形式和风格的经典诗词歌曲,录制了中国诗词歌曲演唱的CD专辑《长相思》,而且还能从理论上对诗词歌曲的演唱进行认真的总结和探索,取得了很好的成绩,她所撰写的论文《中国古代琴歌的风格和演唱》,被选入上海音乐学院为庆祝八十周年华诞编纂出版的《上海音乐学院文萃 1927~2007》(表演艺术研究卷)中。这一切的努力,为她撰写这部《中国诗词歌曲演唱研究》奠定了坚实的基础。

中国诗词歌曲,歌词精美、旋律动听、结构精炼、格调高雅,是中华民族文化的瑰宝。由于它独特的艺术魅力,千百年来一直受到人们的喜爱。而作为诗词歌曲重要组成的演唱部分,因根据诗词本身在音节、声调、韵律等方面的特点,在歌唱发声、吐字、声调、润腔等各个方面,也形成了与之相适应的演唱规格和要求,而这种独特的诗词演唱的规格和要求,对于正确表达诗词歌曲的深刻内涵、体现诗词歌曲的艺术魅力以及对音乐院校诗词歌曲演唱的教学工作,都有着极为重要的影响,因此就需要通过对其独特的演唱规格和要求,进行认真的分析和归纳,形成一种更为系统、规范、容易操作的诗词歌曲的演唱方法。关于这一方面的内容,尽管在不少介绍诗词歌曲的书籍中也有所涉及,但以诗词歌曲的演唱艺术作为主要研究对象进行全面系统介绍的专著,在目前还比较少见。从这个意义来看,《中国诗词歌曲演唱研究》的问世,无论对中国诗词歌曲演唱的推动和与之相关理论研究的深化,都将会起到积极的促进作用,而李涛老师为之付出心血和劳动所取得的成果、她在诗词歌曲演唱这一领域里所作出的贡献,值得称赞。

《中国诗词歌曲演唱研究》是李涛老师在学习前辈研究成果和自己花了三年多时间写

成。纵观全书,材料翔实,内涵丰富,力图理论与实践相结合、知识与趣味相融合,具有很强的可读性。全书通过对“中国诗词歌曲各个阶段的历史发展”、“中国诗词歌曲的演唱”、“部分中国诗词歌曲演唱分析”三个部分的介绍,而每一部分又有比较详细的分门别类的介绍和分析,涵盖了有关中国诗词歌曲演唱的各个方面。其中,第二章“中国诗词的演唱”和第三章“部分中国诗词歌曲演唱分析”是本书重点叙述的部分。在“中国诗词歌曲演唱”中,作者结合中西声乐演唱理论,比较详细地论述了诗词歌曲演唱技术、演唱风格、现代人对中国诗词歌曲的把握和演绎等,其中很多是作者自己演唱和教学的经验总结,而“部分中国诗词歌曲演唱分析”,所选曲目,绝大部分都是作者亲自演唱过的,因此对每首歌曲,无论从创作背景、创作特色、歌词解说、演唱方法及隐含在歌曲背后的情景、故事等,都有着比较深入且有趣的介绍和剖析,其中不乏独到的体会和见解,很有说服力。

谨以此文表达我的祝贺,并祝愿她在将来的教学和科研道路上取得更好的成绩!



2011年8月

序二

李涛作为上海音乐学院音乐剧系的优秀教师、副教授,多年来,通过辛勤耕耘和努力,在声乐艺术教学及实践中积累了丰富而深厚的教学和演唱经验,也逐渐归纳和总结出一些自己独到的理论和观点。现在,我们欣喜地看到她经过三年多的潜心钻研而撰写出的《中国诗词歌曲演唱研究》一书,是将中国诗词歌曲自先秦、唐代开始,一直到20世纪现代中国诗词歌曲的整个历史发展脉络做了全面、系统的梳理和论述。同时,又在中国诗词歌曲的演唱及具体作品实例的演唱分析上充分结合自己的艺术实践,给予了翔实、生动且合乎逻辑的推进和讲解。全书涉及历史文献资料广泛而丰富,对艺术院校声乐教学和理论研究;以及从事声乐演唱事业的专业人员来说,不失为一部值得参考和研究的学术性书籍。

这样一项研究,同样也对音乐剧声乐演唱及理论研究有着重要的意义。中国音乐剧创作方兴未艾,具有中国风格及音乐语言特征的音乐剧创作一定会与中国诗词在戏剧文学方面“遭遇”,并彼此产生某种内在联系。从古至今,中国诗词有着悠久绚烂的历史成果,更是以其独特的风采与神韵屹立于世界文化之林。在此基础上的中国诗词歌曲在中国音乐、尤其是歌曲创作中有着相对较高的艺术性。在中国诗词歌曲演唱方法上,因与西洋唱法有着某些差异而使其有一定的独到之处。李涛老师的这一研究成果一定会对现有,以及即将产生的中国音乐剧唱段的演唱方法的研究和探索有着基础性、启发性的意义。

祝贺李涛老师!相信并希望她进一步在音乐剧声乐演唱法方面的研究取得更加辉煌的成果。



2011年9月

目录

序一	常留柱	1
序二	赵 光	1
前言		1
第一章 中国诗词歌曲的历史发展		1
第一节 中国诗词歌曲的定义及产生		1
一、定义		1
二、中国诗词歌曲的产生及其最初形态		1
第二节 先秦至唐代中国诗词歌曲的繁荣体现		4
一、《诗经》		4
二、《楚辞》		6
三、《乐府诗集》		7
第三节 宋元明清诗词歌曲的世俗化发展		26
一、宋词体歌曲		26
二、元散曲		28
三、明清小曲		29
第四节 20 世纪以来作为艺术歌曲体裁的中国诗词歌曲的发展		30
一、新民主主义革命时期的民族化探索		31
二、民主建设时期的新发展		38
三、改革开放后的多元化呈现		40
第五节 中国诗词歌曲的其他呈现方式		44
一、古诗吟诵		44
二、学堂乐歌		47

三、流行歌曲	48
第二章 中国诗词歌曲的演唱	49
第一节 三种唱法	49
第二节 演唱技术	50
一、“上如抗,下如坠,曲如折,止如槁木,倨中矩,勾中钩,累累 乎端如贯珠”	50
二、“气沉丹田”与“胸腹式联合呼吸”	51
三、“声震林木,响遏行云”	53
四、“字正腔圆”	57
第三节 演唱风格	61
一、个人风格的影响	61
二、时代的影响	62
三、地域的影响	62
四、民族的影响	63
第四节 现代人对中国诗词歌曲的把握和演绎	64
一、深入了解作品的相关背景知识的整体情感和内涵意蕴	64
二、仔细分析作品的音乐本体	66
三、灵活地运用演唱技术表现不同的作品	67
第五节 中国诗词歌曲在专业院校声乐教学中的运用及其演唱的 现实意义	70
第三章 部分中国诗词歌曲演唱分析	73
第一节 古韵古声	73
一、《关雎》	73
二、《胡笳十八拍》	78
三、《子夜吴歌》	91
四、《长相思》	94
五、《竹枝词》	97
六、《阳关三叠》	99
七、《古怨》	108

八、《鬲溪梅令》	114
九、《杏花天影》	118
十、《满江红》	123
十一、《南乡子》	130
十二、《渔翁》	137
第二节 古韵新声	141
一、《大江东去》	141
二、《我住长江头》	148
三、《我侬词》	158
四、《自君之出矣》	163
五、《花非花》	166
六、《红豆词》	168
七、《长相知》	176
八、《涉江采芙蓉》	180
九、《枫桥夜泊》	185
十、《别亦难》	189
十一、《春晓》	193
十二、《黄鹤楼送孟浩然之广陵》	198
十三、《乌夜啼》	203
十四、《关雎》	208
第三节 新韵新声	213
一、《教我如何不想他》	213
二、《玫瑰三愿》	220
三、《春思曲》	224
四、《嘉陵江上》	227
五、《思乡曲》	232
六、《沁园春·雪》	237
七、《蝶恋花》	244
八、《咏梅》	250
九、《那就是我》	258
十、《丽人》	267

十一、《偶然》	271
十二、《雪花》	278
十三、《我爱这土地》	284
附录一 古代诗词演唱家	301
附录二 范唱 CD	305
参考文献	306
后记	308

前言

在攻读民族声乐硕士期间,我对中国诗词歌曲的演唱情有独钟。为此,我选择了“琴歌”的风格和演唱作为研究对象。然而,“琴歌”只是中国古代诗词歌曲中最具代表性的音乐品种之一。从古至今,在中华民族灿烂的文明史中,诗词歌曲还曾以哪些方式为时人代代传唱?对此,我一直觉得是个“谜”。

这个“谜”促使我走向那遥远得记不清岁月的年代,去追溯远古时期诗词歌曲的缘起……

“今夫举大木者,前呼邪许,后亦应之,此举重劝力之歌也。”西汉刘安在《淮南子·道应训》中记载了原始人类在劳动中为了减轻疲劳而哼唱起同一节奏的劳动号子。

“断竹,续竹,飞土,逐肉”。这是相传在黄帝时期,人们在狩猎的时候唱起的一首《弹歌》。它记载在东汉赵晔所撰写的《吴越春秋》里,描绘的是原始先民砍下竹子,做成弓箭,发出泥弹,猎取鸟兽的情景。

“土反其宅,水归其壑,昆虫毋作,草木归其泽”。相传伊耆氏每年十二月祭祀万物时边舞边唱着歌曲,祈求万物健康成长,免遭昆虫祸害。见自《礼记·郊特牲》。

“候人兮猗!”说的是大禹到南方治水时,邂逅涂山之女,两人相爱,在成婚后的第二天大禹离开新婚的妻子又去治水了。涂山之女派侍女每天到涂山南边去等候禹,侍女在等候时唱起了这首:“等你回来啊!”见自《吕氏春秋·音初》。

似乎诗与歌在原始文化中已经共为一体,以民歌的形式流传并零零星星地记录在有文字时代的传说故事里。而这些关乎原始人类生活、情感和愿望的故事,正构成了中国音乐文化的历史……

当我沿着历史的脉络,将中国诗词歌曲的演唱从古至今的发展历程进行梳理,并重点针对中国诗词歌曲的演唱问题进行论述的时候,迎面而来的几大难题让我思绪重重:怎样确定中国诗词歌曲的概念范畴?古人是怎样演唱诗词歌曲的?今人又是怎样表现不同时代不同的诗词歌曲的?

如果说原始人类哼唱的劳动号子也称得上诗词歌曲的话,那么,随后衍生出来的山

歌、小调、长歌等一百多种类型的民歌,三百多种各具特色的戏曲,以及包含了五大类、三百多种说唱艺术的曲艺等等都应该划定在诗词歌曲的范围内。然而,这种划分是否过于笼统、复杂又脱离主题?五四运动后兴起的中国近现代艺术歌曲是不是诗词歌曲的现代变种?

1898年,在丹麦人波尔森发明世界上第一台磁性录音机之前,人类有关声音的记录只能存在于文字当中。中国传统的演唱论著如《唱论》、《词林须知》、《曲律》、《南词引正》、《方诸馆曲律》、《度曲须知》、《闲情偶寄》、《乐府传声》、《顾误录》等,虽然在发声、演唱等不同方面阐述了声乐问题,但我们听不见具体的音响,更不能产生直观的感受。凭借这些代代传递的间接经验,那古老而模糊的声音能够逐渐清晰起来吗?

17世纪,当明清小曲在中国大地上发展得如火如荼的时候,产生于意大利的美声唱法以其科学而规范的技术优势和强大的感染力风靡于整个欧洲大地,随后美声的呼吸方法、统一声区的发声方法、共鸣腔体的混合运用等美声要旨也被世界各国歌唱家们广泛借鉴和引用,并在1920年代传入我国,极大地推动了中国民族声乐的新发展。中国诗词歌曲的演唱方式是否因此变得更加多姿多彩?

带着诸多的疑问和思考,我进入上海市教育委员会科研创新课题《中国诗词歌曲演唱研究》的探秘之旅,力求深入问题的核心,试图去揭示人类各个不同进化时段,不同形态和不同名称代号的中国诗词歌曲之间的内在链接点,将看不见摸不到的却形之于声的演唱问题,化成理论性同时又具实践性的文字专著。

第一章

中国诗词歌曲的历史发展

第一节 中国诗词歌曲的定义及产生

一、定义

中国诗词歌曲,指采用具有中华民族文化精神的古典或现代诗词为歌词,在谱曲、配器、伴奏和唱法等方面都富含中华民族文化精神的声乐作品。它不同于一般的歌曲,其歌词精美,可以独立成诗;其音乐结构精炼,且运用器乐伴奏,并具有格调高尚、雅致的特点。

中国诗词歌曲的历史漫长而又久远,它从一开始就紧随着人类文明演进的脚步。发展至今,虽然因各个进化时段、进化程度的不同,中国诗词歌曲呈现出不同的形态和不同的名称代号,展现出多姿的艺术风貌。但万变不离其宗,它们之间错综复杂的源与流的关系和千丝万缕的内在联系,让中国诗词歌曲始终保持着定义中实质性的内涵,并以独特的艺术品质,完成着高雅艺术格调的特殊使命。

二、中国诗词歌曲的产生及其原初形态

中国诗词歌曲产生于传说中的黄帝时代,最初指的是由乐器助奏的郊庙歌辞和燕射歌辞等具有仪式性的雅乐歌曲。

远古时期,人们对大自然的认知水平还很低,对天地神灵顶礼膜拜。阶级产生后,统治者为了建立政权、树立威望,实行“礼乐治国”政策,以体现君臣、父子、兄弟、夫妻、朋友间尊卑有序的等级关系。而且“王者功成作乐,治定制礼”。^① 历朝历代的君王在建国之初,都会将构建自己的礼乐制度当作最重要的大事之一,并且根据本国礼乐需要重新制作乐歌,正如《汉书·礼乐志》中所说:“王者未作乐之时,因先王之乐以教化百姓,说乐其俗,

^① 《乐府诗集》卷一·郊庙歌辞一。

然后改作,以章功德。”

1. 郊庙歌辞,指的就是古人拜祭尊奉上天(祭祀地点在城郊)、祖先(祭祀地点在祖庙)的乐歌。^①

这些乐歌是在充分尊重前朝先王礼乐规矩和章法的基础上进行改编和创作的,在国家重大的仪式活动中进行表演,是古代朝廷用于祭祀大典的一种仪式歌曲。传说黄帝、尧、舜、禹、商、周六个时代,分别创作了《云门》、《咸池》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》六部用于郊庙祭祀的仪式乐舞,其中的歌唱部分正是郊庙歌辞。

郊庙歌辞的诗歌形式是固定的,乐章名称由歌辞第一句中的前三字或前两字组成的词语构成^②,以比较整齐的三言、四言章句结构为主。言词华丽精美,内容寓教于乐,气势宏大雅正,要么突出人神之欢,要么体现王化之德,要么歌颂开国之功。在钟磬、丝弦等仪式乐器的典雅、中和声中,充分显示神明、王化与伦理的感召力量。

郊庙歌辞在周朝时的内容已经相当丰富,“凡射。王以《驺虞》为节,诸侯以《狸首》为节,大夫以《采蘋》为节,士以《采芣》为节”。^③然而,春秋战国时期“礼崩乐坏”,秦王朝“焚书坑儒”,让礼乐制度遭受极大的破坏。

汉朝建立后,开始恢复礼乐制度,汉武帝时期,国力强盛,为了彰显威仪,强化礼乐制度,设立“乐府”机构。一方面,把目光投向古人,重新整理古代流传下来的仪式用乐;另一方面,更关注现实人生中与祖宗神灵的沟通会意,特封李延年为协律都尉,主持改编礼仪歌辞。李延年将礼仪歌辞分为“郊祀歌”(用于祭祀上天)和“宗庙歌”(用于祭祀祖先)两大类。其中最具代表性的是北宋郭茂倩《乐府诗集》中的《郊祀歌》十九章、《安世房中歌》十七章。这些歌曲的风格特点是“质朴无华,气象宏大;古穆精奇,典雅端庄;唱叹吟咏,寓教于乐”。郭茂倩整理编辑的《乐府诗集》中收入的郊祀歌辞主要有周代的《周颂·昊天有成命》;汉武帝时,司马相如等人创作的《郊祀歌》诗十九章;晋代傅玄的《晋郊祀歌》5首,《晋天地郊明堂歌辞》5首;南北朝时期颜延之《宋南郊登歌》3首,谢庄《宋明堂歌辞》9首,谢超宗、王俭等《南郊乐歌》13首,《北郊乐歌》6首,《明堂乐歌》15首,谢朓《雩祭乐歌》8首,江淹《藉田乐歌》2首,沈约《南郊登歌》、《北郊登歌》、《明堂登歌》9首,《南郊乐歌》、《北郊乐歌》、《五郊乐歌》、《明堂乐歌》等37首,庾信《祀圆丘歌》、《祀方泽歌》、《祀五帝歌》等28首。

宗庙歌辞主要有文帝时旧乐改编的《正世乐》、《迎灵乐》、《武颂乐》、《昭业乐》、《凤翔舞》、《灵应舞》、《武颂舞》、《大韶舞》、《大武舞》等;司马相如等人创作的《安世歌》诗十七

① 王福利:《郊庙燕射歌辞研究》,北京大学出版社2009年版,第3页。

② 同上,第50页。

③ 《周礼·春官·宗伯》。

章;魏晋南北朝王粲改编的《巴渝》,傅玄《晋宗庙歌》11首,曹毗《江左宗庙歌》13首,王韶之《宋宗庙登歌》8首,谢庄《宋世祖庙歌》2首,宋明帝、殷琰《宋章庙乐舞歌》15首,谢超宗、王俭等《齐太庙乐歌》21首,沈约《梁宗庙登歌》7首,《陈太庙舞辞》7首,《享庙乐辞》18首,庾信《周宗庙歌》12首等。

古代郊庙歌辞的乐章如今已基本亡佚,流传下来的几乎都是晋宋以后的作品。

2. 燕射歌辞,是指朝廷在元会等重大节日或君王宴会宗族兄弟和宾客时的乐歌。

燕,通“宴”,指宴饮。射,指古代射杀猎物的礼仪。清孙诒让在《周礼·春官·乐师》中说:“燕射者,王与诸臣因燕而射。”古代君王在宴会时,举行猎杀动物的射礼来祭祀神灵,表示虔诚与恭敬。

燕射歌辞大致分为三类:一是用于天子的《食举乐》,二是用于天子大会群臣时的《燕飧乐》,三是用于射礼中的《大射乐》。

燕射歌辞悠久的历史可以上溯到夏商周时期,周朝天子接见诸侯时往往要施行飧、食、燕三种礼仪。关于三种礼仪的区别,褚寅亮在《礼仪管见》中作了阐述:“飧重于食,食重于燕。飧主于敬,燕主于欢,而食以明善贤之礼。飧则体荐而不食,爵饮而不饮,设几而不倚,致肃敬也。食以饭为主,虽设酒浆,以漱不以饮,故无献仪,燕以饮为主,有折俎而无饭,行一献之礼,脱屣升坐以尽欢。此三者之别也。飧、食于庙,燕则于寝,其处亦不同矣。”

先秦时期的燕射歌辞有《鹿鸣》、《驹虞》、《狸首》、《采蘋》、《采芣》、《雍》、《肆夏》、《新官》、《陔》、《鹭》10首。

燕射歌辞虽经秦朝焚书坑儒的沦丧和缺失,却在汉魏得到较大的发展。这一时期的燕射歌辞以文句长短不一的杂言体为主。相关的礼乐活动主要记载在《后汉书》的《光武帝纪》、《明帝纪》、《章帝纪》中。

古代礼乐在“乐”不在“诗”,在传承过程中音乐失传而文辞流传,这就使得燕射歌辞在晋代出现新的变化。

郭茂倩《乐府诗集》中记录的燕射歌辞有三卷166首,作品主要集中于两晋南北朝。其实,这些都是晋代众多的文人雅士结合时代特点创作的新的燕射歌辞。他们的创作无论是思想倾向,还是创作方式上都各有特点,对后世的影响非常大。

代表人物有傅玄、荀勖、张华、成公绥等。

傅玄是魏晋时代司马氏的心腹,崇尚儒家思想。他的创作倾向以对社会民生的关注为主,内容严肃,不以审美为先,而是文以载道,教化倾向明显。如《何当行》、《飞尘篇》、《苦相篇》等是对社会弊端的批评;《秦女休行》、《怨歌行朝时篇》等是对妇德贞节等封建礼仪的倡导。从而继承和发扬了乐府的教化传统。

荀勖是西晋的大臣,著作家。地位显赫,精通音律典籍。他的创作处于便利配乐的考虑,力主不用杂言,而用四言古诗的句式,关注“和乐之辞”,以歌辞句式的稳定来配合传统音乐,如《於皇》、《明明》、《邦邦》、《祖宗》等,对古代乐府歌辞创作的启发和引导具有很大的影响。

张华出身于小官吏家庭,才华横溢,博学多识,特别是在礼乐建制及歌辞创作方面突出而官阶与日俱增。自小深受儒道思想的影响,在国家社稷、人格尊严面前,他以儒家学业优博,辞藻温丽来表现。在名利得失面前,他又表现出鲜明的因时推移,随遇适变的态度。在创作中,他强调词乐相配的复古。他的文句长短不齐的歌辞却自有其“韵逗曲折”之高妙,侧重“依咏弦节”和“度曲法用”,如《晋冬至初岁小会歌》、《晋宴会歌》、《晋中官所歌》、《晋宗亲会歌》等,既对所用乐师提出较高的要求,又导致了“乐府填词”的出现。

南朝诸多皇帝虽然不是很喜欢音乐,却不得不尊重礼乐,所以留下了大量的燕射歌辞,它们全是五言或七言的齐言体歌辞,使燕射歌辞更加世俗化,也标志着五言、七言文体创作的日趋成熟,从而开启了唐诗、律赋的发展道路。

同时,燕射歌辞中杂用外族歌舞音乐,外族音乐逐渐成为燕乐的主要内容和特色。汉武帝时,张骞通西域,大量胡人进入长安,更掀起宫廷乐舞中的“胡风”,对唐代宫廷燕乐十部伎的形成产生较大的影响。

唐代的燕射歌辞已经被郭茂倩以“新俗乐”的形式收录到“近代曲辞”类别中,这一点我们留到后面再来讨论。

郊庙歌辞和燕射歌辞等古代雅乐歌曲,在历朝历代的变化发展中,因时代审美趣味的不同,创作者能力的强弱而存在相当的差异,但节奏单一,音乐在自然声区平稳进行,风格庄重、典雅、平稳、肃穆等是雅乐歌曲不变的根本特点。

第二节 先秦至唐代中国诗词 歌曲的繁荣体现

从春秋时代到唐宋期间,出现了《诗经》、《楚辞》、《乐府诗集》等书面形式的诗歌总集,迈开了中国诗词歌曲逐步走向繁荣的大步。

一、《诗经》

孔子是儒家学派创始人,相传他将周代以来流传于中国北方黄河流域一带的诗歌,整理编订成了我国音乐文学史上的第一部诗歌总集《诗经》。孔子是否编订了《诗经》,由于年代久远,缺乏可靠的材料佐证,众说纷纭,至今没有定论。但孔子在论语中对《诗经》的

评价非常高：“《诗》三百，一言以蔽之，曰：思无邪。”意思是说，《诗经》中的作品思想纯正，没有邪念；符合当时社会公认道德规范，可以用来“教化国民”。

《诗经》题材广泛，内容丰富，全面地展示了中国奴隶社会从兴盛到衰败时期的历史面貌，多方位、广角度、真实地反映了当时的社会生活。如：《秦风·蒹葭》、《郑风·溱洧》、《邶风·静女》、《卫风·木瓜》、《召南·摽有梅》、《邶风·谷风》、《卫风·氓》等，反映了男女爱情生活；《魏风·硕鼠》、《魏风·伐檀》、《小雅·无羊》、《小雅·采薇》等，揭露了当时政治的黑暗和混乱，反映出人民遭受的压迫和痛苦。

《诗经》从音乐功能和性质的角度划分为风、雅、颂三大类。“风”是指从周南、召南、邶、鄘、卫、王、郑、齐、魏、唐、秦、陈、桧、曹、豳 15 个地区采集的 160 篇民间歌谣，大部分是民歌。“雅”是指宫廷宴享或朝会时的乐歌。因为它们归属于周王朝直辖地区的音乐，被尊崇为正声雅乐，按音乐的不同又分类为《大雅》31 篇，《小雅》74 篇，共 105 篇。雅乐中，除《小雅》中有少量民歌之外，其他大部分为贵族文人的作品。“颂”是用于天子和王侯主持的祭祀大典的仪式歌曲。其中《周颂》31 篇，《鲁颂》4 篇，《商颂》5 篇，共 40 篇，均为贵族文人的作品。

《诗经》以四言为主，常在每首诗歌的开头部分运用赋、比、兴的手法。“赋”，是直接铺陈叙述，直接表达感情，如，《卫风·氓》倒叙了弃妇与氓由恋爱到结婚直至被氓遗弃的悲惨遭遇，表现了弃妇的哀怨和决绝。“比”，就是比喻的意思，以彼物比此物，如，《魏风·硕鼠》把剥削者比作贪婪的大老鼠。“兴”，先从别的景物引起所咏之物，以为寄托，这是一种委婉含蓄的表现手法，如，《关雎》以荇菜流动无方，兴淑女之难求；它的优点在于寄托深远，能产生文已尽而意有余的效果。“赋”和“比”都是一切诗歌中最基本的表现手法，而“兴”则是《诗经》乃至中国诗歌中比较独特的手法。

《诗经》中大量使用双声、叠韵、叠字的语汇来获得声韵上的美感。例如《关雎》中：“关关”为叠字，形容水鸟叫声；“窈窕”为叠韵，表现淑女的美丽；“参差”为双声，描绘水草的状态；“辗转”为双声叠韵，刻画相思难眠的情状。语言朴素优美，声调和谐自然，形象生动有趣。

《史记·孔子世家》中说：“三百零五篇孔子皆弦歌之。”说明在孔子的时代，《诗经》中的诗都是可以歌唱的。可惜的是《诗经》的乐谱大约丢失于秦代，现今流传的《诗经》乐谱，见载于南宋进士赵彦肃所传《风雅十二诗谱》中，或明代的《魏氏乐谱》中，这些都是唐、宋以来文人的拟作，用十二音律的律吕名称记录音乐曲调中各个音的音高，称为律吕字谱。杨荫浏、夏野和刘东升等人对其中的《关雎》，作过不同版本的译谱，它的调式和节奏比较平缓，一字一音，接近庙堂音乐或宗教音乐。