



音乐史与音乐欣赏

中国民族音乐欣赏

江明惇 编著



中国民族音乐欣赏

上海音乐学院 江明惇 编著

高等教育出版社

〔京〕 112号

使用说明

为更好地适应我国中学教师培训的要求,1990年和1991年国家教委师范司对1983年由原教育部制定的中学教师进修高等师范专科各专业的教学计划和教学大纲进行了修订。今后中学教师学历培训全部执行新的教学计划和教学大纲。

按新的教学大纲要求,本书是音乐简史与名作欣赏课教材之一,与《中国音乐简史》、《欧洲音乐简史》、《外国音乐欣赏》配套使用。

高等教育出版社

112/17

中国民族音乐欣赏

上海音乐学院 江明惇 编著

*

高等教育出版社出版

高等教育出版社激光照排技术部排版

新华书店总店北京科技发行所发行

高等教育出版社印刷厂印装

*

开本 787×1092 1/16 印张 14.5 字数 360 000

1991年8月第1版 1992年10月第2次印刷

印数 13 916—24 076

ISBN7-04-003475-1/J·82

定价 4.95 元

目 录

综述	1	十、黎族、畲族、高山族	21
第一章 民歌与歌舞	4	第二章 民族器乐	22
第一节 概 述	4	第一节 概 述	22
一、民歌与歌舞的特征	4	一、历史与特征	22
二、民歌与歌舞的体裁类别	4	二、分类与乐种	23
三、民歌与歌舞的色彩区	6	三、音乐结构与发展手法	23
四、民歌、歌舞与其他民族民间音乐类别的关系	6	第二节 独奏器乐	24
第二节 汉族北方的民歌与歌舞	6	一、吹奏类器乐	24
一、北方的号子	6	二、弹拨类器乐	26
二、北方的山歌	7	三、拉弦类器乐	31
三、北方的小调	8	第三节 合奏类器乐	33
四、北方的歌舞	9	一、丝竹乐	33
第三节 汉族南方的民歌与歌舞	10	二、吹打乐	36
一、南方的号子	10	三、重奏乐与大型合奏乐	38
二、南方的山歌	11	第三章 曲艺音乐	40
三、南方的小调	12	第一节 概 述	40
四、南方的歌舞	13	一、艺术特点	40
第四节 北方少数民族的民歌与歌舞	14	二、曲种分类	41
一、蒙古族	14	三、唱腔体式	42
二、朝鲜族	15	第二节 北方主要曲种	43
三、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族、赫哲族	15	一、京韵大鼓	43
四、维吾尔族	16	二、单弦牌子曲	45
五、哈萨克族	17	三、山东琴书	46
六、柯尔克孜族、塔吉克族、锡伯族、 塔塔尔族	17	四、河南坠子	47
五、天津时调	47	五、评弹	48
第五节 南方少数民族民歌与歌舞	18	二、四川清音	50
一、藏族	18	三、福建南曲	51
二、苗族	18	四、广西文场	52
三、侗族	19	第四章 戏曲音乐	54
四、布依族	19	第一节 概述	54
五、彝族	19	一、艺术特点	54
六、白族、哈尼族、纳西族	19	二、音乐特点	54
七、壮族	20	三、剧种与声腔	55
八、瑶族	20		
九、仫佬族、毛难族	21		

第二节 全国性剧种.....	57	第四节 南方主要剧种.....	64
一、昆剧	57	一、赣剧	64
二、京剧	58	二、川剧	65
第三节 北方主要剧种.....	60	三、湘剧	66
一、秦腔	60	四、婺剧	67
二、晋剧	61	五、黄梅戏	67
三、河北梆子	62	六、越剧	68
四、豫剧	62	七、锡剧	68
五、评剧	63	八、湖南花鼓戏.....	69
六、碗碗腔	64	曲谱目录.....	73

综 述

中国的民族民间音乐是世界民族音乐之林中的一棵古老而长青的参天大树，是我们华夏子孙的骄傲。它以丰富璀璨的繁花硕果，深广悠久的历史传统，独特而多样的色彩风貌，巍然挺立在世界的东方。

中国的民族民间音乐是一个浩瀚的大海。仅仅从我们通常所说的民歌、器乐、曲艺音乐、戏曲音乐的数量来看，也是令人惊叹的。据不完全统计，至今已收集到的民歌约有 30 万首左右。民族民间器乐，约有二百余种乐器，独奏、重奏、合奏乐曲无法数计。中国的曲艺约有二百多个曲种。戏曲约有 360 多个剧种。曲艺和戏曲都是综合性艺术，音乐是其重要的组成部分之一，同时也是各剧种、曲种特征和风格的主要体现者。至于这众多的剧（曲）种中丰富多样的剧目、曲目、声腔、板式、曲牌、行当、流派、唱段、文武场音乐等等，更是无法数计。

我国为什么会有这样丰富的民族音乐遗产呢？这主要有四个原因：

第一，悠久深厚的历史传统 中国有 5 千年以上的文明史，而且一直延续发展，长流不绝。几千年的传承与发展，使中国民族音乐形成了独特的艺术风格，积累了大量的艺术品种、材料和经验。

第二，复杂多样的自然环境 中国地处北温带，有 960 万平方公里。从 11,000 公里的海岸线到海拔 8,000 余米的“世界屋脊”，从炎热的曾母暗沙到寒冷的黑龙江，境内有大片的平原、高原、丘陵、山脉、盆地、江河湖海、各种岛屿……复杂多样的地貌、气候、生物等因素的长期相互作用，形成了各地人民的生产—生活方式的多样性，也为民间风俗、传统文化，以至各地民族民间音乐特色的形成提供了丰富的土壤。

第三，博大的文化背景 民族音乐不是孤立的，而是整个民族文化的有机组成部分。中国传统的大文化背景，包括哲学、文学、宗教、政治学、军事学、伦理学、各类艺术和科学技术几千年来都有高度的发展和丰厚的遗产。它们是一个完整的、自成系统的整体，各类文化互相渗透、影响，有着密切的内在联系。其它类别的丰厚遗产积极影响着音乐，这也是形成民族音乐丰富的原因之一。

第四，众多的民族和人口 中国有 56 个民族，11 亿人口。各民族都有自己独特的文化、历史、语言、风俗，其音乐也各具异彩。蕴藏在各族人民群众中的巨大的艺术实践和探索的能量，无穷的艺术智慧和创造力，是推动艺术发展、繁荣艺术创作的强大的原动力。

二

中国的民族民间音乐是当今世界上溯源最久远而又长流不绝的东方古老音乐文化的代表。从其产生的土壤来看，中国几千年来一直是以农耕为主的自然经济，在这以家庭为生活和生产单位的自给自足、自成系统的“社会细胞”的基础上，人们构筑起了一个庞大的家国一体的宗法社会。这样的社会基础决定着人们的社会意识形态、心理素质方面的特征：勤劳质朴、尊重传统、自足自得，崇尚中庸等等。它们渗透在社会文化的各个领域、各个方面。

中国的传统文化，是一个有着强大内聚力和适应力的大系统。各类文学艺术，有着共同的美学追求和内在统一性，这就是：讲究作品的“气韵”和“意境”，强调创作的“风骨”、“神貌”；注重人与自然的统一与交流，追求艺术表述中的情感、伦理的结合与渗透，推崇艺术表现的蕴蓄、婉曲，喜好艺术形态的谐调、中和、简约与适度。这些特征是中国民族音乐风格的基本点。

中国传统音乐在音乐形态上尽管由于不同的民族、地区、历史时期、体裁品种而各具特色，但它们仍有共同的特征。其具体体现是：

- 以线状为主的音乐思维方式；
- 以五声为骨干的调式音列结构；
- 均衡对称的曲式结构原则、均匀平稳的节奏安排；
- 简繁相适、动静相衬的音乐表述方法；
- 与文学、语言、舞蹈、戏剧、造型等姊妹艺术相结合的综合艺术形式，等等。

三

要对浩如烟海的中国民族音乐进行分类是不容易的，很多问题目前理论界尚在探讨、争论中。大体上有三种分类方法：

1. 按体裁品种分类，大致可分为以下五大类：

民歌 下还可分：号子、山歌、小调等。

民族器乐 下还可分：独奏（吹奏、拉弦、弹拨、打击）、重奏与合奏（清锣鼓、吹打乐、丝竹乐、民族管弦乐）等。

曲艺音乐 下还可分：弹词类、鼓词类、道情类、琴书类、牌子曲类、走唱类等。

戏曲音乐 下还可分：昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔、说唱类声腔、歌舞类声腔、少数民族戏曲等。

仪式音乐 下还可分：宗教性仪式（包括寺院宗教、民俗宗教）、非宗教性仪式等。

2. 按风格色彩分类

汉族地区的音乐风格，大体可分为北方与南方两大片。黄河流域及其以北地区为北方，长江流域及其以南地区为南方。苏北、皖北、湖北北部等地，是一条宽长的南北交汇地带。至于两大片内的地方色彩再划分，各种不同的体裁有不同的方法。如民歌、地方性较强的较年轻的戏曲剧种、曲艺音乐、非宗教性仪式音乐、民俗宗教仪式音乐，和民族器乐中的地方性乐种，还可以细分；而全国性的古老剧种、曲种、器乐和寺院宗教仪式音乐等，则很难细分归类，有的则是同一品种内部的不同风格流派的区别。

少数民族音乐大多个性较强，特色鲜明，不易归类。为便于掌握，根据所处位置，大体可划分东北（蒙、朝、满、达斡尔、鄂伦春、鄂温克、赫哲等族）；西北（回、维吾尔、哈萨克、东乡、柯尔克孜、土、撒拉、锡伯、塔吉克、乌孜别克、俄罗斯、保安、裕固、塔塔尔族）；西南（藏、壮、苗、彝、瑶、布依、侗、水、仡佬、羌、门巴、珞巴、白、哈尼、傣、傈僳、佤、拉祜、纳西、景颇、布朗、阿昌、普米、怒、崩龙、独龙、基诺等族）；中南与东南（土家、黎、畲、高山、仫佬、毛难、京等族）四个大片。不过从风格来讲，片内各民族的差异是很大的，不是汉族不同地区的色彩差异所能比拟的。有些聚居地区较广的民族，如藏、

蒙、壮等族的内部，还各自可细分若干个民间音乐色彩区。

3. 按历史时期分类

中国音乐按历史时期大体可分古代和近现代两大类。

古代音乐大致经历了三个阶段：第一，先秦时期（公元前 21 世纪～前 206 年）；第二，汉唐时期（公元前 206 年～公元 960 年）；第三，宋元明清时期（公元 960～1911 年）。由于古代没有音响保存技术，记谱法不完善，对第一、二时期的音乐，目前尚在解译乐谱、研究探索的阶段；现在我们所能掌握到的中国传统音乐资料主要是明清传留下来的，大体是第三阶段所形成的格局。

1840 年鸦片战争后，中国逐步进入了近代时期；1919 年“五四”运动后，进入了现代时期。外国音乐文化（主要是西方音乐文化）大量输入，对中国音乐历史的发展产生了巨大的推动力量。但中国传统音乐的固有形式并没有消失，而是在自身传统的基础上汲取外来音乐，在与之碰撞、融合的过程中进行着自身的发展与蜕变。

当今的中国音乐舞台上，存在着多种文化系统（东方的、西方的）、多种民族（中国国内的各民族、世界各民族）、多种时代（古代、近现代等）、多种层次（专业的、民间的、通俗的等）以及多种风格、多种体裁的音乐并存的百花齐放的局面。本教材主要是介绍中国传统音乐形式的各种类别。选材以古代传统的音乐为主，同时顾及近现代运用传统形式创作的较有影响的成功新作。

四

中国民族音乐欣赏课的教学，不仅为了掌握一些材料，增加一点知识，而是有着更深远、广泛的意义。首先，这是培养爱国主义精神、增强民族自豪感的重要途径。通过教学，使学生领略中国传统音乐之美，了解华夏优秀文化之伟大和丰富，增强对祖国的热爱之情。其次，用民族音乐陶冶学生的秉性，在潜移默化之中，逐步培养和提高人们的民族心理素质，继承民族文化中的优秀遗产。其三，弘扬民族文化，发展民族音乐。使更多的人，特别是下一代都来参加民族文化的创造、发展，共同完成使我们的民族音乐走向世界，使传统艺术形式与新时代特征相结合这一伟大的历史任务。

学习中国民族音乐，要从感性的材料入手，做到感性与理性相结合。掌握感性材料，仅仅读、听是远远不够的。真正的掌握，必须自己能学唱、背唱。读到、听到的，还只是别人的东西，只有学唱、背唱，才能真正成为自己的东西。有条件的同志，还应多作些实地考察、记谱和创作、移植、改编的工作。

这份教材，只能提供一个中国民族音乐系统的概略的框架。各地还应根据本地的特点和材料，对它加以充实，使民族音乐教学真正在各地开花、结果。

本课的教学计划共 20 学时，分综述、民歌与歌舞、民族器乐、曲艺音乐、戏曲音乐四个单元进行。

第一章 民歌与歌舞

第一节 概 述

一、民歌与歌舞的特征

民歌是人民的歌。是广大人民群众在社会生活实践中，经过广泛的口头传唱逐渐形成和发展起来的，和人民生活紧密地联系着的歌曲艺术。民歌是民间音乐（歌曲形式）和民间文学（韵文形式）相结合的艺术形式。民间歌舞是民间音乐（歌曲、器乐形式）和民间舞蹈相结合的艺术形式。在民间歌舞中所唱的歌曲，与其它类别的民歌在音乐形式上没有很大的区别，其中的大部分曲目是相互通用的。所以我们在这里一并予以介绍。

民歌有三个基本特征：

第一，和人民的社會生活有着最直接最緊密的联系。民歌的作者是人民群众，是他们在长期的劳动、生活实践中，为了表现自己的生活、抒发自己的感情、表达自己的意志、愿望而创作的。在过去，劳动人民被剥夺了掌握文化的权利，不识字、更不懂谱，但他们却用口口相传的方式编唱着自己的歌曲，以满足生活的需要。如《长工苦》、《揽工人儿难》倾吐了遭受欺压压迫的长工的悲苦情怀；《绣荷包》抒发了少女对情人的思恋和对幸福生活的憧憬；《打夯号子》、《川江船夫号子》等，表现了劳动者在与自然作斗争时的豪迈气概；《花蛤蟆》、《冬丝娘》等，唱出了儿童们游戏时天真无邪的性格。“但有假诗人，无假山歌”（明，冯梦龙）。民歌所表现的人民群众的思想感情是最真实、最深切的。

第二，民歌是经过广泛的群众性的即兴编作、口头传唱而逐渐形成和发展起来的。它是无数人的智慧的结晶。民歌的创作过程和演唱过程、流传过程是合而为一的，在传唱的过程中即兴创作，在编创的过程中演唱、流传。当然，传统民歌的创作和发展过程是缓慢的、自发的。

第三，音乐形式具有简明朴实、平易近人、生动灵活的特点。民歌的音乐形式短小精干，大多以乐段为基本结构单位，单乐段反复而构成分节歌的结构形式在民歌中占有很大的比例，民歌的音乐材料和表现手法都很经济、洗炼。民歌的音调大多具有浓郁的乡土气息和地方色彩，它与方言语音结合紧密，音乐表现很生活化，形式灵活、生动，没有固定的格律，善于变化，对各种不同的内容、唱词、演唱场合与条件有很强的适应能力。

二、民歌与歌舞的体裁类别

民歌与歌舞可分别按体裁类别和地方色彩分类。

民歌的体裁大体可分：号子、山歌、小调三个大类。

号子是人们在体力劳动过程中编唱，并直接为之服务的民歌。它的音乐坚实有力、粗犷豪迈，和劳动关系十分紧密，音乐节奏和劳动节奏紧相结合。

号子对劳动有着实用性和表现性两种功用。号子的实用性在于：为劳动者调节体力、解除疲劳，在多人劳动中还起着组织劳动、指挥劳动的作用；号子的表现性在于：用艺术形式反映劳动者的力量、态度、志向和审美情趣。

号子的音乐形式和劳动特点紧密结合，音乐节奏富有律动性。律动感的强、弱，律动单位的宽、窄等等，都直接反映了劳动节奏的律动特点。号子的音乐比较简朴，乐汇材料比较经济，音乐性格具有坚定、果敢、豪迈、强烈的特点。号子大多为无伴奏的一领众和的演唱形式。号子的领唱者就是劳动的指挥者，他用富于号召性的歌腔指挥众人的劳动，而大家则以坚实有力的、节奏性较强的劳动歌声与领唱者相应和。领唱与和唱的结合也因劳动条件而各异。有的宽疏、有的紧密，在紧张的劳动中甚至出现相互重叠的多声部炽体，情绪激烈。

号子有以下五种：搬运号子（包括装卸、挑抬、推车号子等）、工程号子（包括打夯、打硪、建房、采石、伐木号子等）、农事号子（包括车水、打粮号子等）、船渔号子（包括行水、打渔、船务号子等）、作坊号子（包括打蓝、盐工、榨油、制麻号子等）。

山歌 是产生在山野劳动生活中，声调高亢、嘹亮，节奏较自由，具有直畅而自由地抒发感情特点的民歌。

山歌产生在辽阔宽广的大自然环境之中，是人们在上山砍柴、田间劳动、野外放牧、或者行脚、小憩时，为了抒发内心的感情或向远处的人遥递情意、对答传语而即兴编唱成的。

山歌的艺术表现有三个特征：一是感情抒发的直畅性，二是编唱形式的自由性，三是形式手法的单纯性。

山歌的音乐形态有四个特点：声调高亢嘹亮；节奏较自由；常用上扬的自由延长音来抒发感情；乐段结构较简单，乐句内部的结构变化手法较多。上扬的自由延长音，简称“上长音”，是山歌中最常见的旋律成分，也是山歌音乐形式最典型的特征。它不仅与向远方喊话口气语调直接相通，而且擅于表现热烈、爽快、坦率、真诚的情绪与性格。

山歌还可再细分为以下三类：一般山歌，如北方的信天游、山曲、花儿、爬山调，南方的客家山歌、高堂歌、长沙山歌、弥渡山歌、宜宾山歌等；放牧山歌，包括草原的牧歌（大多在少数民族地区）和牧童谣唱性山歌（大多在汉族农业地区）；田秧山歌，如江浙田秧山歌、苏北秧号子、巢湖秧歌、湖北四川的薅草歌、薅草锣鼓等。

小调 是产生在群众日常生活的休息、娱乐、集庆等场合中的民间歌曲。它的流传最为广泛、普遍，形式较规整，表现手法较多样，具有曲折、细致的表现特点。

小调产生在人们劳动之余，一般有两种场合：一是休息或从事家务劳动的时候，人们常常用小调来咏叹自己的心思，美化自己的生活环境；二是集体娱乐在街头巷尾、酒楼茶馆或者逢年过节、婚丧喜庆等时候，用以消遣助兴。

小调的音乐表现特点是：表达的途径比较曲折，常常寓意于叙说故事，或寄情于山水风物，或借助于传说古人，婉转地表现出内心的意思来；表现方法比较细腻，较善于表现矛盾复杂的心情，含蓄内在的隐衷，曲折多层的事物发展过程；形式比较规整化、修饰化。

小调的音乐形式特点是：节拍规整，节奏型灵活多变；旋律线较曲折、流丽；乐段结构形式变化较多；调式变化和衬词衬腔的运用都较丰富。

小调还可再细分为以下三个小类：吟唱调（包括儿歌、摇儿歌、哭调、叫卖调、吟诗调等）；谣曲；小曲。

中国的歌舞音乐也非常丰富。它的音乐特点与小调很接近，只是因为要配合舞蹈动作，常加用更多的衬词、衬腔和重复腔等。音乐织体上，常有一领众和的形式，锣鼓或丝竹乐器的伴奏也较丰富。有些歌舞音乐带有一定的情节性，有的还将演唱者分出不同的人物角色，并

逐渐向戏曲艺术发展。

歌舞音乐大的有四类，即：秧歌类、花鼓类、花灯类、风俗舞类。此外，还有旱船、莲湘、小车、拉花、春牛等等。

三、民歌与歌舞的色彩区

汉族民歌、歌舞音乐的地方色彩大致可分南方与北方两大片。

北方民歌，可再细分为华北、东北色彩区和西北色彩区。华北、东北色彩区主要包括：山东、河南、河北、辽宁、吉林、黑龙江六省。西北色彩区主要包括：陕西（陕北、关中地区）、甘肃、青海、宁夏、内蒙（西部河套地区）、山西（晋西、晋西北地区）。山西的晋中地区是这两个色彩区的过渡地带，兼具二者的特点，但偏重于西北色彩。

南方民歌，可再细分为江南、闽粤台、湘鄂、西南四个色彩区。江南色彩区包括江苏南部（长江以南）、浙江、江西（赣东北、赣中）、安徽南部等地区。闽粤台色彩区包括福建（主要是闽南、闽中、闽西）、台湾、广东、海南等地。湘鄂色彩区包括湖南、湖北、江西西部边界。西南色彩区包括四川、云南、贵州、广西（桂北地区）的汉族聚居地区。湖北省的中部和北部，兼具南方和北方两大片的特点（偏重于南方），可以算作南北的过渡地带。此外，还有一个江淮色彩区也属于南北过渡的性质，它地处江苏和安徽两省的中部、北部，长江和淮河之间的宽阔地带。

四、民歌、歌舞与其他民族民间音乐类别的关系

中国民歌在整个民族民间音乐中是一个产生最早的、最基本的组成部分。它产生于原始社会，最早的民歌形态也就是人们最初的语言形态。它紧密地伴随着人们的社会生产劳动和生活，跟随着人们摆脱蒙昧、进入文明时代。

民歌，又是民族器乐、曲艺音乐、戏曲音乐的基础。许多民族器乐曲来源于民歌，“河北吹歌”，意思是用乐器吹奏的歌，《鲜花调》、《柳青娘》等曲牌，都是完整沿用民歌曲调，进行器乐化变奏加工而成的。曲艺音乐、戏曲音乐的唱腔，也大多来源于民歌，有的还保留了明显的原民歌痕迹。

反之，器乐、曲艺音乐、戏曲音乐的形成与发展，又给民歌以积极的影响。它们使民歌的音律、调式得到了规范，曲式结构更趋严谨，曲调和各种表现手法更加丰富、提高。

第二节 汉族北方的民歌与歌舞

汉族北方民歌分布在华北、东北色彩区和西北色彩区。华北、东北色彩区的民歌，大部分流行在华北平原和东北平原，小部分流行在山岭、森林或沿海地区；西北色彩区的民歌主要流行在高原、山岭。北方民歌的风格大多偏于激昂、豪放。其中，华北、东北色彩区的稍曲折多变，西北色彩区的更朴实、单纯。

一、北方的号子

号子遍布于全国各地，与各种不同的自然条件、劳动方式、经济状况有着紧密的联系。北

方号子很多,较有代表性的如:东北森林号子、黄河打夯、打碓号子、黄河等河流的行水号子、沿海的渔民号子等。现择要介绍于下:

1. 东北森林号子

东北的大兴安岭、小兴安岭和长白山、完达山有着丰富的森林资源,广大的伐木工人在那里进行着繁重的体力劳动。早期的采伐阶段,劳动规模较小,号子大多是些自然的劳动呼号,音乐性不强。本世纪初,外国帝国主义在这里进行掠夺性的采伐,生产规模扩大,号子也渐丰富起来。解放后,这里的号子有了新的发展,为适应各种不同的劳动工种,形成了较为成熟的音乐形式和演唱方法。

这里的林区号子大致有:抬木号(称“蘑菇头号”,有《哈腰挂》、《拉鼻子》、《大掐子》等)、拽大绳号(堆木劳动时唱)、了号(滚木装车或推河流送等劳动时唱)、瓦扛号(装车劳动时唱)、流送号(推河流送劳动时唱)等。

曲例《哈腰挂》等。

2. 黄河碓号、夯号

黄河是哺育中国古文明的最大河流之一,但也是历代经常给人们带来自然灾害的河流之一,特别是下游地区(河南、山东境内),水患一直不断。为了治理黄河,人们在河边筑起了长长的堤坝,每年都要投入大量劳动力,打夯、打碓是修水利的一种主要劳动。这种劳动要求大家节奏一致、用力扎实、整齐,号子是指挥劳动的“艺术化的号令”。河南、山东的黄河碓号有着很久的传统,音乐材料常从小调等其它歌曲中汲取,曲调很丰富。

3. 黄河船夫曲

黄河水急浪险,行船十分艰难、紧张。因为需要聚精汇神地劳动,所以黄河船夫号子旋律材料很简单,它象一个起伏的浪形线不断地反复着。表现出虽有惊涛险浪,小船仍坚定前行的气概。展示出劳动者坚毅自信的性格和豪迈果敢的精神面貌。

二、北方的山歌

北方的山歌,主要分布在西北色彩区,华北和东北的山歌都很少。西北山歌大多集中在几个歌种之中,主要有:陕北等地的“信天游”;甘肃、宁夏、青海的“花儿”,内蒙西部的“爬山调”和山西西北部的“山曲”等。

1. 信天游

“信天游”又叫“顺天游”,是流传在陕北一带的主要山歌歌种。顾名思义,是在天空中自由翱翔的歌声。它的音乐自由奔放、高亢嘹亮。旋律舒展直敞,大多是上下句构成的单乐段。上句比较开放、宽阔,下句比较收拢,趋于稳定。歌词与之相适应,也是两句一段,字数无严格规定,上句常用“比”、“兴”手法,展开想象,下句着重于叙述故事或抒发内心的感情。信天游约有一百多种曲调,有些曲调受小调的影响较明显。大多是民间的情歌或诉苦歌,也有一部分是叙事歌。

信天游具有浓厚的乡土气息,是典型的陕北音乐风格。有的信天游,只有 $\dot{5}$ 、 (6) $\dot{1}$ 、 $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$ 四(五)个音,常用向上四度的跳进,音域不太宽,但音乐开扩、高扬。如《横山里下来些游击队》、《脚夫调》等。有的调式较复杂,常用陕北所特有的同主音徵羽交替的七声音阶调式,表现力较丰富。如《蓝花花》等。

2. 花儿

“花儿”，又名“少年”、“山歌”等，是流行在甘、青、宁一带的山歌歌种。它的传唱范围很广，当地的回族、汉族、撒拉族、土族、东乡族、裕固族、藏族等都爱唱花儿（用汉语演唱）。花儿的歷史，至少可追溯到明代。当地除平日在山野传唱外，至今还有“花儿会”的传统歌会，每年夏收以前，各方歌手聚集在一起对歌、赛歌，青年男女以歌会友，以歌传情，谈情说爱。“花儿会”规模很大，一般几千人，最大的达万人以上。

花儿的音乐与信天游相似，都是自由、高亢，乡土气息很浓，曲调结构也都是以上下句体为基础的。但花儿的旋律衬腔比较丰富，唱腔延绵，气息悠长，旋律线起伏跌宕，富有层次感。同是上下二句体，而花儿的乐句内变化较多，上下句之间常有加腔，使上下两句衔接更加紧密。

花儿的曲调以“令”称呼。可分“大令”与“小令”两类。“大令”旋律悠长，结构清晰，多用真假声相结合的方法演唱，如《上去高山望平川》等；“小令”节奏较规整，乐段结构内变化较多，旋律受小调影响较多，大多用真声演唱，如《十八辆马车龙摆尾》、《一对白鸽》等。

3. 山曲、爬山调

山曲是流行在晋西北地区的主要山歌歌种，爬山调是流行在内蒙古西部地区的主要山歌歌种，二者在音乐上很近似，有很多曲调通用。山曲爬山调与信天游在音乐上也有很多共同的特点。所不同的是：山曲、爬山调的旋律起伏更大，音程大跳更多（常有七度、八度，甚至九度、十二度的直接大跳）。在旋律音调上，它们常常有蒙古族民歌的某些特点，（参见《想亲亲想在心眼上》）。它们也是上下句结构，而两句的上半句往往相同，仅仅在句尾（有时甚至只有最后一个落音）有不同，显示出不同的结构功能来。（参见《三天路程两天到》、《人民的江山人民的天》等。）

三、北方的小调

1. 北方的时调

时调是小调的一种，是在民间休息娱乐时为消遣助兴而唱的民歌。它还常常被民间的职业、半职业艺人在城镇市集、酒楼茶馆、街头巷尾、游览胜地为人们演唱。这类民歌早在明清时代就十分盛行。从十六、十七世纪起，随着我国资本主义经济萌芽的出现，商业、手工业的发展和城镇的繁荣，民间的小调逐渐汇聚到城镇来，得到艺人们的加工，形成了一种非常兴盛的势头。所以当时人们称之为“时兴小调”、“城镇小调”，有时还称之为“小令”、“俗曲”等。

时调的音乐形式比较成熟，结构严谨、完整，节奏规整，常用乐器伴奏，表现手法也较丰富。往往一首时调会跨越色彩区的界线，流传非常广远。各地传唱的同一首时调，一般都有共同的基本曲调骨架，而以旋法乐汇、节奏型、润腔装饰的各种变化去适应各种不同的方言语音、地方色彩和唱词内容。

汉族地区的时调分布很广，北方，特别是华北色彩区的时调尤为集中。

流行最广的，有“茉莉花调”，“剪靛花调”，“孟姜女调”，“绣荷包调”，“对花调”等。

2. 华北、东北的其它小调

《小白菜》，这是一首河北一带流传的儿歌。一个失去亲娘而受人虐待、孤苦无依的农村幼女，在歌中诉说着自己悲苦的心情。全曲只有十二小节，手法简洁，乐句短小，旋律逐级下

行，形象单纯，感情真切。歌剧《白毛女》的主题《北风吹》就是以此为素材创作的。

《花蛤蟆》，这是山东菏泽地区的一首儿歌。歌曲唱出了农村儿童在认识蛤蟆过程中的好奇、新异、喜悦的心理活动。歌中用了模仿、描绘、夸张的手法。

《绣荷包》，山东中南部的苍山、郯城一带，流传着一种叫做“姐儿妞”的妇女生活小调，约有二十余种曲调，《绣荷包》是其中的一首。“绣荷包”题材的民歌全国都有。“荷包”是旧时姑娘绣赠小伙子以表示恋情的信物。这类歌大多抒表姑娘思念之情，曲折细腻，充满着对美好生活的向往。

3. 西北的其他小调

《揽工人儿难》，这是一首流行在陕北的长工诉苦民歌。它用多段词叙述长工受欺压的过程，通过掌柜与自己不同待遇的对比，诉说了社会的不平。叙述中夹有叹息之词，整个旋律呈下行趋势，表现了深沉、憨厚的个性。

《三十里铺》，这是一首旋律非常优美，感情真切动人的陕北民歌。抗日战争时期，绥德县三十里铺村有一对青年男女，冲破封建观念束缚自由相爱，后来姑娘毅然送青年参加八路军，自己在家乡劳动。这首歌曲抒表了她的思念之情。

《尕老汉》，青、甘地区流行着一种“酒曲”（或叫“酒令”），是人们在饮酒时为助兴而唱的。这类民歌大多诙谐生动，简结明快。“尕老汉”是其中的一首，它描绘了一个矮小而机灵矫健的老头喝酒、弹唱、打猎等生活片断，很富于个性。

《土地还家》，山西左权的小调非常丰富，在民主革命时期，紧密配合形势，不断地涌现出新的民歌。《土地还家》是一首歌唱土地改革，反映贫下中农翻身分田的一首新民歌。

四、北方的歌舞

1. 秧歌

秧歌是主要流行于汉族北方地区的一种民间歌舞。据考，它最初源于农田劳动中的歌唱，明清后出现了表现简单情节的秧歌小戏，以后又有化妆成各种历史人物的大型“秧歌队”。现在民间的秧歌是歌、舞、戏三者的结合，各地有不同的侧重。“歌”大多是民间时调的直接运用，情绪欢快，节奏性强，带有器乐伴奏，有时增添配有舞蹈动作的衬腔；“舞”除扭秧歌外，还常带有耍龙灯、舞狮、跑旱船、骑竹马等；“戏”大多是二人或三人的歌舞小戏，有时也有情节较复杂、人物较多的大戏。秧歌分布很广，较突出的有：冀东地秧歌、鼓子秧歌（山东）、海阳秧歌（山东）、胶州秧歌（山东）、东北大秧歌、祁太秧歌（山西）、陕北大秧歌、韩城秧歌等。一般表演形式是：由十多人到百余人组成“秧歌队”，扮成生活或历史传说中的人物，分别持扇、帕、鼓、伞等道具，在锣鼓伴奏下扭动舞步。每到一个场地，便拉开队伍，边舞边走成各种队形图案，情绪热烈，称作“大场”。在大场中间，还穿插领唱与众人和唱（大多是即兴编词）或二、三人的歌舞小戏，生动活泼，表演逗趣，称为“小场”，一般以大场开头、收尾，中间穿插小场，形成对比。

秧歌的曲调十分丰富，《走绛州》、《拥护八路军》、《跑旱船》等是陕北大秧歌中的常用曲调；《茉莉花》是河北秧歌中的常用曲调；《正对花》、《反对花》等是东北大秧歌中常用曲调。

2. 二人台

流行在内蒙古西部、山西、河北、陕西部分地区的一种民间歌舞，后又发展成地方戏曲。约

有一百年左右历史。最初是在当地民歌基础上发展起来的民间歌舞形式，由一男一女两个演员边歌边舞。二人台有传统唱腔曲牌二百多个，一百多个剧目，大多专曲专用。其曲牌仍保持了较多当地民歌的特点，大多是单乐段结构，慢起，逐段加快，推向高潮，气氛热烈、欢快。衬腔、叠字、衬字很多。伴奏乐器是：笛子、四胡、扬琴、四块瓦或梆子。常演的传统剧（曲）目有：《走西口》、《五哥放羊》、《打金钱》、《打樱桃》、《十对花》等。有的唱腔已向戏曲的板腔体发展，如《走西口》；有的吸收较多蒙族民歌影响，如《阿拉本花》等。近四十年来，二人台出现了不少新编剧目，已有大量现代戏和大型舞台剧产生。

3. 二人转

流行在东北三省和东蒙地区的一种民间歌舞，后发展成地方小戏。它是在东北民歌和大秧歌基础上，吸收了河北莲花落（曲艺形式）等多种民间歌舞、说唱、戏曲音乐的素材形成、发展起来的。又名“蹦蹦”、“双玩艺儿”等。起先多由二人表演，后发展为多种演出形式，分“单”（“单出头”，一人演一角或多角）、“双”（“双玩艺儿”，二人演多角，边歌边舞，有时叙事有时代言）、“群”（“群话儿”，为群唱或群舞）、“戏”（“拉场戏”，以小旦、小丑为主的民间小戏）四种。

二人转唱腔曲牌有三百多个，有“九腔十八调，七十二嗨嗨”之称，其中有大量民歌。伴奏乐器有板胡、唢呐、二胡、三弦等。主要曲目有《王二姐思夫》（单出头）、《锯大缸》、《二大妈探病》（拉场戏）、《兰桥》、《杨八姐游春》（双玩艺儿）等。

第三节 汉族南方的民歌与歌舞

南方地区，主要包括江南色彩区、闽粤台色彩区、湘鄂色彩区、西南色彩区。其中湘鄂色彩区的湖北中部、北部、已兼有北方民歌的色彩，具有“过渡性”。此外，江淮色彩区也是南北的交汇过渡地带，我们在此一并介绍。

南方民歌的风格，一般认为，大多偏于细腻、委婉。但其中的差异很大，各种色彩特点、歌种分布、方言语音等等纵横交错，比北方民歌的情况要更复杂些。这里只能分几种不同的体裁，选择一些典型的曲目作一概略介绍。

一、南方的号子

1. 农事号子

农事号子主要指车水和打粮（人工脱粒、脱壳）、碾米等劳动中唱的号子。

《连枷号子》。“连枷”是过去农村中竹（木）制的用来拍打豆类、谷类使之脱粒的工具。这首号子是人们在集体打连枷劳动时唱的。多人一起打连枷，要节奏一致才觉有劲，所以要唱号子。这类劳动不很紧张，因而音乐较轻快，节奏型变化很多，具有小调的特点。

《舂米号子》。安徽巢县舂米劳动时唱的号子。这类劳动也是多人一起干，虽协作性不强，但需统一节奏，提高效率。号子由一人领唱，众人唱和。唱时还有一部分人轻哼“嗨吱嗨吱……”（“吱”声吸气）。第一、三拍舂落，二、四拍提起。劳动不紧张，音乐也具一定的小调体裁特点。

2. 湘鄂打碓号子

湘鄂湖区地势低洼，汛期常有水灾泛滥，修堤筑坝是当地经常的劳动，因而打碓号子也十

分丰富,大体分重碓和轻碓两种。重碓一般打的人较多,打的间歇较长,领唱声部有条件作较多的发挥。如《打碓歌》(第9首),整个乐段分上下二句,每句句尾众人合唱时打一下。领唱声部旋律有较大的发挥,上跳八度,富于号召性。还有一类是轻碓,打的人较少(四、五人),节奏较规整,接连不断地打,领唱与和唱之间交接也较紧密。如《打碓歌》(第8首),每小节第一拍起碓,第二拍落碓。

3. 船夫号子

《川江船夫号子》。四川境内的长江称为“川江”,这是回响在长江三峡之间气势激昂的民间合唱。川江船夫号子的音乐非常丰富。因为川江的水急、滩险、风云常变,劳动条件也随之而变化,时而紧张,时而平稳,所以川江号子的音乐也有各种不同的特点。平水行舟时的号子,节奏宽长,唱腔也较自由;见滩时,要换节奏稍紧些的号子,准备冲滩;冲滩时,节奏紧密,领唱与和唱紧密交接,甚至重叠起来,有人称之为“拼命号子”;过滩后号子音乐又复为平静。此外,还有为拉桅杆、起锚、进航道、抛河与水陆背牵等各种不同劳动的号子,音乐节奏旋律特点和情绪表现都与劳动条件紧密相联。

《澧水号子》。湖南有湘、资、澧、沅四条江河,澧水位于西北部。澧水号子也有很多种曲调,以适用于不同条件的劳动。大致可分三类:平水时唱的“平板”、“三吆台”等;准备冲滩的“数板”(又称“低腔”);与险情搏击的“快板”(又称“高腔”)。

4. 采石号子

四川自贡一带的采石号子有很多种曲牌,大致可分两类:一类是大捶号子,是抡大捶把钢钎打入石缝中去时唱的,声调高亢嘹亮,节奏自由,有山歌的体裁特点,表现采石工人的豪迈气魄,如《大捶号子》。另一类是撬石号子,又叫“拗石号子”,是打完大捶后,人们齐力撬动插进石缝的钢钎,最后把整个石块采下来。这类劳动强度不高,曲牌较多,常吸收小调的材料加以改造唱用,表现劳动者乐观生动的情趣。如《打锣短哨》。

二、南方的山歌

南方的山歌比北方普遍,几乎各地都有,大多冠以地名称之。下面略举数例:

1. 浙江山歌

江浙一带用吴语方言,古代称这一带的歌谣为“吴歌”,其中大部分是山歌。吴歌有悠久的历史,在魏晋乐府和明清文人的山歌集中,都占有很重要的地位。明代冯梦龙收集吴地山歌三百余首,具有浓厚的地方特色。现在所能收集到的太湖流域的山歌,在唱词格式、语言特点、表现手法等方面都与之很相近似。其中大部分是委婉动人的情歌,也有一部分是诉苦歌或牧童歌。

江浙山歌也有其基本曲调骨架,但它们的变化幅度更大、更自由。有几种类型:一是徵调式的,如《问答山歌》(一)(二)、《对鸟》、《救命恩人共产党》等。这类曲调流传很远,有时甚至在湘鄂、西南地区还能找到它的变体。一是商调式的,如《长工苦》等。

2. 客家山歌

“客家”是历代因战乱而多次从黄河流域大批南迁的汉族居民。现集中在粤东、粤北、闽西、赣南、台湾等地。山歌是客家人最喜爱的民间文艺,几乎男女老少人人爱编、爱唱、爱听。自古以来,有无数关于人民群众运用山歌智胜恶势、讽刺官府的动人故事,革命年代里,

有许多贤能志士用山歌宣传群众，高歌正气的动人事迹。直至今日，群众中仍有许多“山歌迷”，在赛歌台上台下接联数日数夜地尽兴助战。

各地的客家山歌曲调大体一致，略有差别。多为七言四句结构，常用比兴手法。粤东北客家山歌曲调以羽调式为代表，也有少量的徵调式山歌；闽西客家山歌以羽调式和徵调式两种为代表；台湾客家山歌以羽调式为主。赣南的兴国山歌也属客家山歌一个系统的，多为羽调式。如《打只山歌过横排》、《忆苦思甜》等。

3. 湘鄂山歌

湘鄂的民歌，承古代楚文化的传统，风姿独具。楚人自古好歌。史籍中有关楚辞的论述、乐府诗集中关于“荆楚西曲”的记载等，都说明湘鄂地区民歌有着悠久的历史传统。山歌是湘鄂民歌中重要的一种。它纯朴而鲜明地体现着这一带民歌的色彩特征。这两省境内的民歌色彩情况也很复杂，其中最有特色的，是鄂中南（荆州等地区）和湘中、湘东地区。鄂中南地区的山歌，调式上除与其它地区所共有的特点外，还有自己独特的以1、3、5、 $\dot{1}$ 、 $\dot{2}$ 为骨干音的和以 $\dot{5}$ 、1、2、 $\dot{5}$ 、 $\dot{1}$ 、 $\dot{2}$ 为骨干音的两种调式结构。这两种色彩鲜明的调式，体现在当地的各类民族中，而在这两地的山歌中体现得特别明显、典型。

4. 西南山歌

西南汉族山歌，包括四川山歌和云贵山歌两大部分。

四川山歌也有着悠久的历史，唐代诗人早有“无奈孤舟夕，山歌闻竹枝”（李益）的名句。现在广为人知的川南山歌《槐花几时开》，川北山歌《尖尖山》等，都有很浓的地方特色，四川山歌大多为羽调式，也有一部分为同宫系统的羽一徵交替调式。

云贵高原的山歌，有着与四川山歌相似的调式特点。但由于这里的少数民族很多，各具风姿的少数民族音乐与汉族民歌相互影响，为这里的山歌增添许多色彩。云贵山多、河谷多，几乎隔一座山、一条谷，就有一种山歌调。早已脍炙人口的《弥渡山歌》、《小河淌水》、《耍山调》、《赶马调》等，是其中突出的代表。

5. 南方的田秧山歌

田秧山歌是山歌中的一种很特殊的类别。它兼具山歌、号子、小调等多种体裁因素，而又以山歌体裁特征为主。中国的田秧山歌大多分布在南方稻作区。人们在插秧、耘秧、耨稻等农田劳动中，为舒心散闷，提神消劳，就要唱田秧山歌。这类歌曲结构复杂，篇幅繁长，有时要从早唱到晚，有的叙唱长篇故事，有的夹用很多种其它类民歌的曲调。田秧山歌的演唱大多用“高腔”唱法，男子用真假声交替，音色锐利。有的是几人相互接唱或一领众和的形式，湘鄂、西南一带的田山歌还常有锣鼓伴奏。

江淮地区也有不少田秧山歌。安徽巢湖的《黄山秧歌》、苏北的秧号子《撒耖子撩在外》等，即是其例。

三、南方的小调

1. 江浙、闽粤台小调

江浙小调也属于“吴歌”一类。它的风格与江浙山歌相似，但更曲折、细腻。江浙小调的旋律以五声音阶级进为主，跳进（特别是大跳）较少，线状曲折，节奏流利均衡。

江浙小调中有一些是全国流行的时调，如《孟姜女》、《无锡景》、《茉莉花》、《银钗丝》之