

Compendium of Chinese
National Folk Music

中国民族民间 音乐简编

胡 红 康瑞军 ◆ 编著



西南交通大学出版社
[Http://press.swjtu.edu.cn](http://press.swjtu.edu.cn)

中国民族民间音乐简编

胡 红 康瑞军 编著

西南交通大学出版社

· 成 都 ·

图书在版编目 (C I P) 数据

中国民族民间音乐简编 / 胡红, 康瑞军编著. —成都:
西南交通大学出版社, 2009.5
ISBN 978-7-5643-0260-3

I. 中… II. ①胡… ②康… III. ①民族音乐—中国 ②民
间音乐—中国 IV. J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 073925 号

中国民族民间音乐简编

胡 红 康瑞军 编著

责任编辑	刘 立
特邀编辑	陈 永
封面设计	墨创文化
出版发行	西南交通大学出版社 (成都二环路北一段 111 号)
发行部电话	028-87600564 87600533
邮 编	610031
网 址	http://press.swjtu.edu.cn
印 刷	成都蓉军广告印务有限责任公司
成品尺寸	185 mm×260 mm
印 张	12.875
字 数	312 千字
印 数	1—3 000 册
版 次	2009 年 5 月第 1 版
印 次	2009 年 5 月第 1 次
书 号	ISBN 978-7-5643-0260-3
定 价	26.00 元

图书如有印装质量问题 本社负责退换
版权所有 盗版必究 举报电话: 028-87600562

前 言

2006年11月，国家教育部颁布《全国普通高等学校音乐学（教师教育）本科专业必修课程教学指导纲要》，其中《〈中国民族音乐〉课程教学指导纲要》指出，《中国民族音乐》是以中国各民族、各地域的各种体裁形式的音乐（主要是传统音乐）为教学内容的一门课程，是普通高等学校音乐学（教师教育）专业学生的一门必修课程。课程目的旨在帮助大学生熟悉和理解中华民族音乐，培养其爱国主义精神，提高其全面的人文修养，进而为弘扬民族音乐文化、保护传统优秀音乐文化遗产发挥积极有效的作用。以此为指导方针，本教材在撰写过程中，即力求密切联系当代大学生的知识结构及精神需求，使他们在获得有关民族音乐的感性欣赏、分析经验的同时，焕发出对民族传统音乐文化的浓厚兴趣和高度的时代责任感。

本书涉及中国传统民歌、歌舞、说唱、器乐、戏曲五种体裁门类，适用于普通高等院校音乐类相关专业，主要作为必修课教材，亦可作为大学公共选修课学习参考书。在编写过程中，我们一方面尽可能选取那些被公认为经典的、有代表性的音乐品种及作品，另一方面将少数民族的相关音乐体裁、作品纳入到每个单元，让学生对我国多民族丰富多彩、各具特色的音乐文化有更加深入、直观的了解。在介绍相关音乐品种及作品时，我们对有些被学界公认而对大学生来说又较为陌生的经典作品做了较为详细的历史渊源介绍及音乐评析，以便引导学生更好地接近和理解不同风格的音乐文化类型，从而培养他们开阔的民族音乐胸襟与视野，最终帮助学生深入理解音乐与人、音乐与自然及社会之间的密切关系，使其具备更加丰厚的艺术素养与普遍的人文关怀精神。

本书编撰工作的具体分工是：胡红撰写第一、二章，康瑞军撰写第四、五章，第三章由胡红、康瑞军共同撰写。全书由胡红负责统稿。

编 者

2009年3月

目 录

第一章 民间歌曲	1
第一节 概 述	1
第二节 汉族民间歌曲的分类	2
一、色彩区分类法	3
二、体裁分类法	3
第三节 汉族民间歌曲的类别与艺术特征	4
一、号 子	4
二、山 歌	7
三、小 调	12
第四节 少数民族民间歌曲	15
一、蒙古族的长调、短调	15
二、藏族的山歌和酒歌	16
三、维吾尔族的情歌	16
四、彝族的“四大腔”	17
五、羌族的山歌和酒歌	17
六、侗族大歌和壮族“双声”	17
第二章 歌舞音乐	19
第一节 概 述	19
第二节 民间歌舞音乐的分类	21
一、舞歌类歌舞音乐	21
二、舞乐类歌舞音乐	21
三、综合类歌舞音乐	22
第三节 汉族民间歌舞音乐的代表种类	22
一、秧 歌	22
二、花 鼓	23
三、花 灯	24
四、采 茶	24
第四节 少数民族歌舞音乐	25
一、堆 谐	25
二、囊 玛	25
三、赛乃姆	25

第三章 说唱音乐	27
第一节 概 述	27
第二节 汉族说唱音乐的类别及代表性曲种	28
一、牌子曲类说唱音乐	28
二、鼓书类说唱音乐	31
三、杂曲类说唱音乐	33
第三节 少数民族说唱音乐	34
一、好来宝	34
二、仲谐和折嘎	35
三、达斯坦	35
四、赞哈调	35
五、大本曲	36
第四章 器乐音乐	37
第一节 概 述	37
第二节 器乐艺术的特征	38
一、警示性	39
二、仪式性	39
三、娱乐性	39
第三节 独奏乐	40
一、吹管乐	40
二、弹拨乐	43
三、拉弦乐	46
四、打击乐	48
第四节 合奏乐	48
一、吹打乐合奏	48
二、丝竹乐合奏	50
第五节 少数民族乐器与器乐	51
第五章 戏曲音乐	54
第一节 概 述	54
第二节 戏曲艺术的特征	55
一、综合性	55
二、抽象性	56
三、程式性	56
第三节 戏曲主要声腔及代表性剧种	56
一、昆 腔	57
二、京 剧	57
三、豫 剧	58

四、越 剧	59
五、黄梅戏	60
六、湖南花鼓戏	60
第四节 少数民族戏曲剧种	61
一、藏 戏	61
二、白 剧	62
附录 谱 例	64
一、民间歌曲	64
谱例1-1:《搭肩号子》(64)	谱例1-27:《放马山歌》(82)
谱例1-2:《哈腰挂》(64)	谱例1-28:《我们的山歌牛毛多》(83)
谱例1-3:《挑担号子》(65)	谱例1-29:《山歌》(赶五句)(83)
谱例1-4:《打碓歌》(65)	谱例1-30:《跟着太阳一路来》(84)
谱例1-5:《车水号子》(66)	谱例1-31:《孟姜女》(84)
谱例1-6:《舂米号子》(67)	谱例1-32:《月儿弯弯照九州》(84)
谱例1-7:《川江船夫号子》(67)	谱例1-33:《摔西瓜》(85)
谱例1-8:《澧水船工号子》(70)	谱例1-34:《放风筝》(85)
谱例1-9:《人工号子》(75)	谱例1-35:《茉莉花》(江苏)(85)
谱例1-10:《打蓝调》(75)	谱例1-36:《茉莉花》(河北南皮)(86)
谱例1-11:《脚夫调》(75)	谱例1-37:《绣荷包》(山西)(86)
谱例1-12:《赶牲灵》(76)	谱例1-38:《绣荷包》(陕北)(86)
谱例1-13:《横山里下来些游击队》(76)	谱例1-39:《小白菜》(87)
谱例1-14:《挣不下银钱过不了》(77)	谱例1-40:《绣荷包》(四川宜宾)(87)
谱例1-15:《想亲亲想在心眼眼上》(77)	谱例1-41:《绣荷包》(山东苍山)(87)
谱例1-16:《割苕麦》(77)	谱例1-42:《打酸枣》(88)
谱例1-17:《大黑牛》(78)	谱例1-43:《蛤蟆调》(88)
谱例1-18:《上去高山望平川》(78)	谱例1-44:《辽阔的草原》(89)
谱例1-19:《一对白鸽子》(78)	谱例1-45:《嘎达梅林》(89)
谱例1-20:《摘葡萄》(79)	谱例1-46:《阿中》(90)
谱例1-21:《郎打哨子应过沟》(79)	谱例1-47:《幸福的邦锦花》(90)
谱例1-22:《槐花几时开》(80)	谱例1-48:《牡丹汗》(91)
谱例1-23:《赶马调》(80)	谱例1-49:《媳妇苦》(91)
谱例1-24:《弥渡山歌》(80)	谱例1-50:《三龙酒歌》(92)
谱例1-25:《打支山歌过横排》(81)	谱例1-51:《嘎吉哟》(秋蝉之歌)(92)
谱例1-26:《喊秧歌》(81)	谱例1-52:《日落西山刚过岗》(95)
二、歌舞音乐	96
谱例2-1:《看秧歌》(96)	谱例2-5:《十大姐》(97)
谱例2-2:《凤阳花鼓》(96)	谱例2-6:《十二月采茶》(97)
谱例2-3:《地花鼓》(96)	谱例2-7:《采茶扑蝶》(98)
谱例2-4:《黄杨扁担》(97)	

三、说唱音乐..... 99

- 谱例3-1:《梁祝下山》片段(99)
 谱例3-2:《布谷鸟儿咕咕叫》片段(100)
 谱例3-3:[背宫调]《昭君出塞》(100)
 谱例3-4:《春至开河》(101)
 谱例3-5:《丑末寅初》片段(103)
 谱例3-6:《林冲发配》片段(103)
 谱例3-7:《情探》(105)

- 谱例3-8:《小寡妇上坟》片段(106)
 谱例3-9:《大西厢》(107)
 谱例3-10:《好来宝曲调》(109)
 谱例3-11:《折嘎(之一)》(109)
 谱例3-12:《赛乃姆的唱腔》(109)
 谱例3-13:《金凤凰飞起来了》(110)
 谱例3-14:《大哭板》(111)

四、器乐音乐..... 114

- 谱例4-1:《喜相逢》(114)
 谱例4-2:《鹧鸪飞》(116)
 谱例4-3:《百鸟朝凤》(119)
 谱例4-4:《江河水》(127)
 谱例4-5:《凤凰展翅》(129)
 谱例4-6:《草原骑兵》(131)
 谱例4-7:《流水》(134)
 谱例4-8:《双飞燕》(141)
 谱例4-9:《十面埋伏》(142)
 谱例4-10:《渔舟唱晚》(154)
 谱例4-11:《二泉映月》(157)

- 谱例4-12:《光明行》(159)
 谱例4-13:《夜深沉》(162)
 谱例4-14:《老虎磨牙》(164)
 谱例4-15:《浪淘沙》(165)
 谱例4-16:《划船锣鼓》(165)
 谱例4-17:《大得胜》(173)
 谱例4-18:《下西风》片段(179)
 谱例4-19:《中花六板》(180)
 谱例4-20:《雨打芭蕉》(183)
 谱例4-21:《八骏马》(184)
 谱例4-22:《五簧口簧琴》(185)

五、戏曲音乐..... 186

- 谱例5-1:《牡丹亭·游园》(186)
 谱例5-2:《空城计》(187)
 谱例5-3:《谁说女子不如男》(189)
 谱例5-4:《楼台会》(191)

- 谱例5-5:《对花》(192)
 谱例5-6:《刘海砍樵》(193)
 谱例5-7:《卓瓦桑姆》片段(195)
 谱例5-8:《望夫云》片段(196)

参考文献..... 197

第一章 民间歌曲

第一节 概述

民间歌曲简称民歌，这一名称在中国至近代才出现。在古代史籍文献中，民歌原本有多种称谓，曾变换着被称为“乐”、“歌”、“风”、“谣”、“声”、“山歌”、“曲”、“调”等等。^①它是不同于改编民歌和创作歌曲的，是劳动人民在长期社会实践中口头创作的歌曲。通过口传心授在民众代代相传中不断得到加工锤炼，流传至今的民歌集结了不同时期、不同地域、不同身份、不同经历的人民群众的集体智慧和情感体验。一首民歌的产生，常是由某个民歌手唱出后，经过许多人甚至几代人的集体创作，逐渐定型。朱光潜先生曾指出：“我们可以说，民歌的作者首先是个人，其次是群众；个人草创，群众完成”。许多优秀的传统民歌，在长期的口头流传过程中不断修饰加工，无一不是经过众人心智锤炼的结晶。即使一些定型的民歌，流传到现代，依然常有民歌手们再创作而迸发出新的生命力。俄国音乐家居伊认为：“这些民歌中的许多作品之所以具有不可估量的深度和惊人的力量，也许正是由于它们是集体创作的。”同时，在民歌的流传中，民歌手们都将自己对该民歌的理解融合进去，化为自己思想情感的真实流露。^②

民歌在我国有着悠远的历史。源流上可追溯至远古，相传为黄帝时所作的《弹歌》，留下关于狩猎生活的记录：“断竹、续竹、飞土、逐穴（肉）”。传说中的《涂山氏妾歌》表现了盼望心爱的人的急切心情，“候人兮猗”！堪称中国民间情歌之滥觞。《伊耆氏蜡辞》寄托了从事农业劳动者的美好愿望：“土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。”《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》又记录了远古时期先民载歌载舞演唱民歌的情况：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。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》。”春秋战国时期的《诗经》是我国第一部乐歌总集。其中《国风》，记录了周初至春秋中期包括相当于今天的陕西、山西、河南、山东及湖北等十五个地方的民歌。其音乐特点：“声以静为本，此歌风雅颂所以皆本于静也。”“靡曼皓齿，郑卫之音，务以自乐，命之曰伐性之斧。”“烦手淫声，慆堙心耳，乃忘和平，谓之郑声。”由西汉刘向编辑成集的《楚辞》，以爱国诗人屈原根据楚国民歌曲调创作的作品为主，还包括经过整理的楚国民歌歌词，体现了浓郁的南方民间色彩。

秦代设立乐府，并在汉代兴盛，成为搜集民歌的专业机构，由民歌观民风、察民情。乐府民歌无论是在题材内容或是形式结构等方面，都较前代民歌更显丰富，形成了民歌新体裁的“乐府体”。此时民歌演唱形式有徒歌、但歌等区别。然而相和歌则突破了“徒歌”形式，

① 伍国栋：《中国民间音乐》，浙江教育出版社，1996年版，第52页。

② 冯光钰：《民歌刍论二章——从“广西国际民歌节”谈起》，《人民音乐》，1994年第5期。

揉合伴奏,所谓“丝竹更相和,执节者歌”。至相和大曲,其曲式结构更趋复杂而多变化,包含艳、解、趋、乱等部分。三国、两晋、南北朝时期随着政治、文化中心的迁移与扩散,南方民歌受到主流阶层重视与偏爱,并传入北方。出现吴歌、西曲,又各自体现了江苏和湖北不同地方民歌的风格特色。

隋、唐时期,曲子由乡间向城市发展,内容丰富多样,流传范围由庶民向文人墨客、歌楼舞榭扩展,音乐曲调“杂用胡夷里巷之曲”,它除了单独演唱之外,还被广泛运用于说唱、歌舞之中,成为民歌通向其他艺术形式的桥梁。宋代以瓦肆为中心的市民艺术兴起。文人竞相模仿民间曲子的形式填写歌词,成为词牌,并使词调音乐得以普及、推广。到了元代,又进一步演变为散曲,出现了小令、套数、带过曲等多种形式。

明、清时期,我国城市更加繁荣,大量人口涌入城市,民歌创作演唱呈现空前发达的景象。明代,特别是明中叶以后,资本主义经济因素萌芽,城镇市民阶层在意识上渐渐成为一种新兴力量,因此在文艺领域表现出突破封建礼教藩篱,要求自由民主,个性解放的倾向。明代的冯梦龙,以《山歌》一书开创私人采辑、出版民歌俗曲风气之先河。他从历史渊源上进一步肯定民歌俗曲说:“桑间濮上,国风刺之,尼父录焉,以是为情真而不可废也。”又指出,民歌俗曲的社会价值乃在于“借男女之真情,发名教之伪药”。这些论点在当时为前所未闻,具有时代特点和历史意义。明人卓珂月也说:“我明诗让唐,词让宋,曲让元,庶几《吴歌》、《罗江怨》、《打枣竿》、《银纽丝》之类为我明一绝耳。”清人王廷绍辑录的《霓裳续谱》,华广生的《白雪遗音》以及《粤讴》、《小慧集》等,大多数是流行于这一时期南北各地城镇市井的民间小调唱词。

近现代以来,出现了许多民歌改编和创作歌曲,有的在原有曲调上填入新词,有的在音乐上有了新发展。这些都赋予民歌新的艺术生命。然而,随着近些年现代化步伐和城乡经济一体化的不断加快,民歌面临着前所未有的多元文化、市场经济的影响和冲击。一方面许多地区的传统民歌因诸多原因,面临着后继无人和濒临失传的尴尬局面,现状不容乐观。另一方面我们又欣喜地看到,时代的变革和新传媒手段的兴盛为民歌提供了新的发展机遇。中央电视台举办的歌手大赛中涌现出的“原生态民歌”热,地方政府强势主导的大型民歌活动如“南宁国际民歌艺术节”等,已经不仅仅只是文艺活动,甚至成为城市名片。

当然,民歌的兴衰是不以人的意志为转移的,它是一种自然的客观的现象,就像事物的新陈代谢一样,但是,即使是某些在现实生活中看来消亡了的传统民歌,其艺术生命却并没有“消亡”。我们最终要判定的不是这些现象是否已经发生变化,而是要判断它们蕴涵的价值是否已经被继承;它们的历史内容及艺术表达形式是否得到更充分的解释;它们是否已经像精灵一样隐藏并不时地闪现在更多的艺术作品当中。

第二节 汉族民间歌曲的分类

中国民歌浩如烟海,学界针对民歌十分复杂这一现实情况,其分类呈现出越分越多、越分越细、名目繁多的趋势。从现状看,民歌分类法涉及音乐体裁分类、歌词题材分类、地区分类、体裁题材结合分类、民间原生分类、结构形成分类、场合分类、语言分类、历史年代

分类、色彩区分类等不同的分类方法。从更宏观的角度可以归纳为：形态学角度分类、文化学类型分类和音乐史学性质分类。^①目前还没有一种被公认为最合理、科学的汉族民歌分类法，但在当前学界使用较为普遍的有两种分类法。

一、色彩区分类法

色彩一词是从美术借来的用语，指民间歌曲在各自不同的地理环境、语言文化背景、民族习性等长期作用下形成的音乐风格特点。^②“色彩区”即指音乐风格方面具有主要共同性特征的民歌流传区域。^③许多学者聚焦于此，进行研究，提出多种分类方法。如江明惇《汉族民歌概论》（上海音乐出版社，2004年版）的“八分法”、周青青《中国民歌》（人民音乐出版社，1993年版）的“六分法”、王耀华《中国传统音乐概论》（福建教育出版社，2004年版）的“九分法”以及苗晶、乔建中《论汉族民歌近似色彩区的划分》（上海文艺出版社，1987年版）的“十一分法”等。

最具影响和代表性的当推苗晶、乔建中在《论汉族民歌近似色彩区的划分》一文中，对汉族民歌提出的十一个近似色彩区的划分观点。以汉族聚居区民歌风格的差异，并综合汉族民歌分布的地理背景、汉族民歌产生的早期古代文化背景、汉族民歌分布的语言背景、汉族民歌分布的社会背景、汉族人口变迁与民歌的传播、汉族古代民歌流传过程中的地域区别为划分依据，认为民歌的地理分布可划分为十个近似色彩区和一个特区。包括：

- (1) 东北部平原民歌近似色彩区；
- (2) 西北部高原民歌近似色彩区；
- (3) 江淮民歌近似色彩区；
- (4) 江浙平原民歌近似色彩区；
- (5) 闽、台民歌近似色彩区；
- (6) 粤民歌近似色彩区；
- (7) 江汉民歌近似色彩区；
- (8) 湘民歌近似色彩区；
- (9) 赣民歌近似色彩区；
- (10) 西南部高原民歌近似色彩区；
- (11) 客家民歌特区。

二、体裁分类法

体裁又称“样式”，指文艺作品的类别，是文艺形式范畴的一个重要因素。^④汉族民歌体裁的分类随着民歌研究的深入以及民歌挖掘数量和种类的增多，根据不同的视角，出现了多种不同的汉族民歌体裁分类法，迄今大致有：江明惇“三分法”（号子、山歌、小调）；“五分

① 樊祖荫等：《中国传统声乐卷·中国民间歌曲》，人民音乐出版社，2006年版，第38页。

② 彭子华：《汉族民歌分类研究思考》，《交响》，1998年第2期。

③ 苗晶、乔建中：《论汉族民歌近似色彩区的划分》，《中央音乐学院学报》，1985年第1、2期。

④ 辞海编辑委员会：《辞海》，上海辞书出版社，1999年版，第645页。

江明惇：《汉族民歌概论》，上海音乐出版社，2004年版，第21页。

法”(劳动号子、山歌、小调、长歌和多声部歌曲)、“七分法”(号子、山歌、田歌、小调、灯歌、儿歌、风俗歌)以及“十一分法”(号子、山歌、田歌、小调、灯歌、叙事歌、秧歌、寺庙经歌、渔歌、儿歌、叫卖歌);四川的“四分法”(劳动歌曲、歌舞歌曲、小曲和风俗歌曲)、陕西的“五分法”(山歌、小调、民间歌舞曲、劳动号子、其他)、山东的“五分法”(劳动号子、秧歌和花鼓、大型民歌套曲、生活小调、儿歌)、广西的“六分法”(山歌、劳动歌、小调、儿歌、舞歌、风俗歌)、浙江的“六分法”(号子、山歌、田歌、小调、灯歌、渔歌)等多种体裁分类方法。^①

民歌的体裁分类侧重于音乐形态特征方面的整理和归纳,因此被广大音乐研究者所使用。但也还存在一些值得继续讨论的问题。民歌的体裁划分,多数学者倾向于号子、山歌、小调“三分法”。^②

第三节 汉族民间歌曲的类别与艺术特征

本书采用汉族民歌体裁的“三分法”,即号子、山歌、小调。^③它是根据音乐形态特征和音乐典型性格,特别是音乐中的节奏类型进行划分的分类方法。

一、号子

号子又称劳动号子,是直接伴随体力劳动,并和劳动节奏密切配合而歌唱的歌曲。在民间北方常称“吆号子”,南方称“喊号子”,四川一带称作“哨子”。它的音乐具有简明、直接的表现特点和坚实有力、粗犷豪迈的性格特征。关于劳动号子最早的记载可见先秦时期著作《吕氏春秋·审应览》中,有“今举大木者,前呼舆謦,后亦应之”。

在劳动中,号子有着实用性与表现性的双重功用。实用性在于,通过唱号子能让众人在劳动中协调步伐,提高效率,振奋精神,鼓舞斗志。正像《川江船夫号子》中所说“不喊号子闷闷愁愁不新鲜,不喊号子上下水搬不动船”。表现性在于,通过音乐艺术形式反映劳动者的意愿,也给人以精神愉悦。

号子随着社会的变迁,逐渐在减少、消亡。它的实用功能多被舞台表演所替代。现在很多生产劳动中已不再唱号子。拉纤的木船被机动轮船所代替;水车多已为抽水机所代替;扛棒多已被车子、吊车和传送带代替……劳动条件的变化,使号子失去了它所依存的基础,“皮之不存,毛将焉附”?但它作为一个艺术品种,其生命力将经久不衰。

1. 号子的种类

多种多样的劳动方式产生不同类别的号子,一般按不同工种分为五类:搬运号子、工程号子、农事号子、船渔号子和作坊号子。^④

① 周青青:《关于汉族民歌体裁的分类问题》,《中央音乐学院学报》,1993年。

② 彭子华:《汉族民歌分类研究思考》,《交响》,1998年第2期。

③ 江明惇:《汉族民歌概论》,上海音乐出版社,2004年版,第26页。

④ 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》,中国大百科全书出版社,1992年版,第259页。

(1) 搬运号子

搬运号子是在人力直接负担重物的运输劳动过程中唱用的号子。包括装卸、扛抬、挑担、推车等。(谱例 1-1,《搭肩号子》,上海;谱例 1-2,《哈腰挂》,东北;谱例 1-3,《挑担号子》,江苏如皋)

《搭肩号子》是流传在上海地区的一首装卸号子。装卸号子常用于各类船运、车载的人力装、卸货劳动过程中。其协作性强,多为一领众和,流传范围多分布在海港码头、车站、仓库等地。是工人在码头劳动时所唱的歌。

《哈腰挂》是流行在东北林区的抬木号子,一般八人为一组,抬一巨木边走边唱,因领唱者唱的第一句词就是“哈腰挂”,故名。所谓“哈腰挂”,即弯着腰挂钩之意。这类号子通常劳动强度较大,因此对音乐表现的限制也更多一些。

《挑担号子》是江苏如皋地区的一首挑担号子。整首作品情绪愉悦,音乐简单,演唱时带有较多的即兴性,其中最有特色的是它短促的气息和弹性的节奏。这正与挑担时扁担的颤动和劳动个体步伐的节奏相吻合。

(2) 工程号子

工程号子指从事建筑(造房、修路、开河、修田等)、开采(采石、伐木等)工程等协作性强的劳动中唱用的号子。包括打夯、打碓、打桩、撬石、大锤等。(谱例 1-4,《打碓歌》,湖南)

《打碓歌》是流传在湖南的一首轻碓号子。碓是砸地基或打桩时所使用的一种工具,通常是一块圆形石头或铁饼,周围系着几根绳子。碓分轻、重两种。打轻碓时将碓甩过头顶,又称飞碓,打的速度较快,节奏较规整,要接连不断地打,领唱与和唱交接十分紧密。打重碓则间歇时间较长。

(3) 农事号子

农事号子是在一般的农业劳动中歌唱。包括车水、打粮(人工脱粒、脱壳)、碾米等劳动。相对搬运号子、工程号子来说,农事号子所伴随的劳动强度不太大,节奏也不那么紧张。因此,农事号子往往有较优美的旋律和相对舒展的节奏,歌词内容也更丰富多样。(谱例 1-5,《车水号子》,浙江海宁;谱例 1-6,《舂米号子》,安徽巢县)

《车水号子》是浙江海宁的一首农事号子。是南方从事车水集体劳动时产生的劳动型民歌。常为二至三人用脚不断踏水车,音乐的节奏与脚步动作相配合,曲调与山歌相近。

《舂米号子》是安徽巢县舂米劳动时唱的号子。这类号子大多是多人在一起劳动,协作性不强,但也需要统一节奏,提高效率。其劳动强度低,有一定娱乐性要求,歌词多即兴创作。因此音乐也具有小调体裁因素。

(4) 船渔号子

船渔号子是伴随着水运、打渔、船务等水上劳动而产生的。由于船务劳动内容多样,江上、海上的水陆和气候情况多变,为配合这些复杂情况而歌唱的船渔号子,就成为劳动号子中最丰富的一类。各地的船工们往往都有自己的一套在不同情况下所唱的系列号子。(谱例 1-7,《川江船夫号子》,四川;谱例 1-8,《澧水船工号子》,湖南)

《川江船夫号子》是四川的水手们在行船时所唱的号子。四川多山,河道曲折多滩,水流湍急。顺水行船时,要注意水路,预防暗礁,逆水行船时还要推拉船纤,同湍急的江水搏斗,

在这样紧张艰险的劳动中，船夫们经常会遭到生命的危险，因此劳动号子成了他们行船时不可或缺的一个组成部分，它起着激励斗志，统一行动，战胜狂浪的作用，歌声也表现了船夫们英雄豪迈的气魄。

全曲主要由《平水号子》、《见滩号子》、《上滩号子》、《拼命号子》、《下滩号子》组成大型号子联套。其中有在平静江面上航行时唱的旋律舒畅、悠扬动听的《平水号子》和《下滩号子》，又有当发现险滩准备投入紧张战斗时唱的坚定有力、充满信心的《见滩号子》，还有在闯滩夺险与凶滩恶水搏斗时唱的急促紧张、气势强烈的《上滩号子》和《拼命号子》。川江号子的演唱是一领众和，领唱者又叫“号工”，也是劳动的指挥者。领、和声部的交接也因劳动条件而异，《平水号子》、《下滩号子》是唱完一句再交接的，《见滩号子》句幅渐缩，交替渐紧，到了《上滩号子》和《拼命号子》时，交接非常紧密，甚至领和重叠，和部又出现了呼哨，相互交织，构成了复杂的多声部合唱织体。整个号子的音乐丰富多变，有很高的艺术性。

《澧水船工号子》是流传在湖南的号子。在长江中游湖南境内，分别有湘、资、沅、澧四大支流。它们虽为支流，实际上都是大河，每条江水都有发达的航运，于是，每条江上也就传唱着配合船运劳动的号子。澧水号子也有很多种曲调，以适用于不同条件的劳动。澧水号子分为平板、数板、快板、慢板四类：平板又称“幺妹子呼咳”，是平缓流段摇橹时所唱；数板又称“低腔”，节奏紧凑，速度较快，是深水行进时所唱；快板亦称“高腔”，是深水摇橹、与急流搏击时唱的号子；慢板通称“三吆台”，是深水摇橹缓行中使用的号子，节奏稳重，音调深沉。

与川江号子相比，澧水号子的旋律性和歌唱性都较强，可能与长江中游的地势相对平缓有关。

(5) 作坊号子

作坊号子是工人采用手工劳动的方式从事生产时所唱用的号子。比较突出的有盐工号子、竹麻号子、榨油号子、打蓝号子、木工号子、榨菜号子等。（谱例 1-9，《人工号子》，四川自贡；谱例 1-10，《打蓝调》，山西河曲）

《人工号子》（盐场拉车号子）是四川自贡市的“盐工号子”。人工制盐包括凿盐井、汲盐卤和抬运烧盐用的锅炉、铁锅等笨重劳动，每道工序都有号子。《人工号子》是以人力打动汲盐卤的绞盘车时唱的。

《打蓝调》是流行于山西河曲，打蓝劳动时所唱。所谓打蓝，就是由一种名为蓝草的植物中提取染料蓝靛。这种调子有三种：搅馅调、打蓝调和提水调（又名直调）。

《搅馅调》为搅蓝时所唱，是用木槌将石灰与蓝靛调匀，搅蓝时唱搅馅调，可以统一搅拌的动作，也可为劳动记数。

《打蓝调》是打蓝时所唱，劳动者用槌击打瓮里的蓝液，动作由搅变为打，音乐节奏随着搅伴动作而增强。

《提水调（直调）》是将蓝液提取至缸里时所唱，音乐与提水劳动节奏紧相结合，提一桶水的速度正好是四小节一个乐句，提水的快慢由歌曲的快慢来调节。

2. 号子音乐的艺术特征

(1) 直接、简朴的表现方法和坚毅粗犷的音乐性格

体力劳动要求人从精神到身体作出迅速、果断的反应，这就决定了劳动号子的音乐具有坚实有力、粗犷豪迈的音乐性格和自然朴实的表现方法。

(2) 节奏的律动性

劳动号子的节奏直接受劳动节奏的制约,具有节奏鲜明、富有律动性的特征。所谓“律动性”,即号子音乐中常常出现的某种较固定的、周期反复的节奏型。不同工种的劳动负荷量、劳动状态、劳动节奏各异,其号子的节奏也有不同类型。有的节奏顿挫分明、坚实有力,如夯碓号子;有的节奏短促紧凑、明快轻捷,如挑担号子、船工号子中的上滩号子;有的节奏宽长舒展,如船工号子中的平水号子、下滩号子等。

(3) 音乐材料的重复性

因为受到劳动的限制,号子的音乐形式简朴,不大可能使用频繁变化的音乐材料,因而音乐材料有规则地重复使用,就成为号子音乐的又一个特点。

(4) 领、和相结合的歌唱方式

号子的歌唱形式有独唱、对唱和齐唱,但“一领众和”是最常见、最基本的歌唱方式。在集体性的协作劳动中,为统一步伐、协调动作,必须有指挥者,这个指挥者往往就是劳动号子的领唱者。号子领唱的部分常常是唱词的主要陈述部分,其音乐比较灵活、自由,曲调和唱词常有即兴变化,旋律常作上扬进行,或较高亢嘹亮,有呼唤、号召的特点;和唱的部分大多是重复领唱的部分唱词或衬词,音乐较固定,变化少,节奏性强,常使用同一乐汇或同一节奏型的重复进行。

领唱与和唱的结合方式视劳动的紧张度而异,主要有三种类型:交替呼应型,在节奏紧张的劳动中,领唱与和唱配合就较紧凑,劳动不那么紧张时,领与和的交替就比较从容。如《打碓歌》和《哈腰挂》。重叠式,领唱与和唱重叠形成两个或两个以上声部的多声部合唱。如《川江船夫号子》中的上滩号子、拼命号子。综合式,有的劳动过程比较复杂,变化多,就出现了以上两种领、和类型的综合使用。如《川江船夫号子》、《澧水船工号子》。

(5) 曲式结构的简朴性

劳动号子的曲式结构受劳动过程和时间的影响。在连续不断的劳动中,号子作一再的反复,在时停时起的断续劳动中,号子随之时停时起。因此号子曲式结构一般较短小,句式较规整,平叙性结构(一个乐句一再反复的结构)和对应性结构(一对上下句互相呼应的结构)较多,其他结构较少。在连续性劳动中常形成终止感和段落感不强,便于不断反复的回返式结构。例如《板车号子》。

二、山 歌

山歌指多产生在山野劳动生活中,其曲调往往高亢、嘹亮,节奏较自由、悠长,是劳动人民用以自由抒发情感的民歌种类。在音乐性格上具有真挚质朴、热情奔放,即兴性强的特点。传统山歌中最常见的内容是对爱情的讴歌和对苦难生活的倾诉。如一首山歌中唱到:“山在水在石头在,人家都在你不在”,主人翁似乎要把积聚在心底的强烈思盼之情贯注于天地,甚至让没有生命的山、水、石头也一起呼喊,尤其是一连五个“在”字的使用,真把人们的情感渲染到了极致。像这样感人的诗句在山歌中比比皆是。

山歌同号子一样也具有双重功用,但不同于号子的是,实用功能在山歌中处于比较次要的地位,山歌主要是为了抒发与交流情感,自娱自乐。

山歌是最富于地方特色的民间歌曲体裁。汉族许多地区的民歌有着自己的民间称谓,如陕北“信天游”;山西“山曲”;内蒙古“爬山调”;青海“花儿”;四川“晨歌”等。

1. 山歌的种类

汉族传统山歌，品种繁多，分布面广，各地山歌风格迥异。按其体裁特点来分类，可再细分为三个次类：一般山歌、田秧山歌和放牧山歌。^①

1) 一般山歌

(1) 信天游

信天游又名“顺天游”，是流行在陕北、甘肃、宁夏一带的山歌歌种。在信天游中，脚夫调是最具特色的。脚夫，是黄土高原上一个特殊的社会群体。以往由于交通不便，高原内部与外界贸易往来必须靠牲口驮运；崎岖沟川里，常常只能听到骡或马脖子上叮当的铃声，而指挥他们的正是这些四处闯荡的脚夫。驮运货物的日子是单调辛苦的，在寂寞的山路上，唯一能慰藉心绪的，便是信天游，所以，脚夫汉子总唱道：“信天游，不断头，断了头，就无法解忧愁”。在黄土高原上，所有的脚夫都是歌手，他们所唱的信天游因此被泛称为脚夫调。

信天游的音乐具有高亢奔放、深沉质朴的特点。它的歌词多为比兴体的上下句，基本使用真声演唱。旋律以“双四度框架”为特征，多为两句体结构，大体形成 $A(a+b)+B(c+d)$ 的曲式。民间流传的信天游有两种曲调类型，一类为典型的山歌体裁类型，一类则接近小调体裁类型。（谱例 1-11，《脚夫调》，陕北；谱例 1-12，《赶牲灵》，陕北；谱例 1-13，《横山里下来些游击队》，陕北）

《脚夫调》是流传在陕北绥德、米脂一带的信天游代表曲目。它以高亢有力、激昂奔放、具有鲜明地方色彩的音调，深刻地抒发了一个被地主老财逼出门外，有家不能归的脚夫的愤懑心情，和对家乡、妻儿的深切怀念，借歌抒怀。曲调具有西北地区汉族山歌的鲜明特征——音高的进行多排列为连续的两个四度音程，音域比较宽广。

《赶牲灵》所描绘的是一位站在塄上的姑娘，眼望远处赶“牲灵”（陕北人对牲畜的俗称，这里主要指驴、骡等）的脚夫哥哥，触景生情，于是引吭高歌。把女性盼望赶牲灵的情人归来的心理活动，表现得惟妙惟肖。具有浓厚的陕北地方风味，高亢而细腻，质朴而风趣。

《横山里下来些游击队》是一首流行在陕北地区的革命民歌，由两首信天游以（aba）方式组合而成。a 段节奏自由，高亢奔放，有较强的山歌特征；b 段节奏规整，句幅紧凑，叙事性强，接近小调风格。二者对比，使全曲形象富于变化。

(2) 山曲

山曲主要流传在山西西北部的河曲、保德、神池一带和陕西的府谷、神木。在山曲中，反映“走西口”生活的歌最为普遍。因此又被当地人称为“酸曲儿”。在黄河流域，湍急的流水及淤积的泥沙使得该区域常为水患所苦，灾情屡屡。所以每年春节一过，大多数男丁都要奔往内蒙古大青山一带打工，直至春节前才能返回。这便是传说中的走西口。每年一次的走西口，都造成家庭亲人间的长期分离，许多作品都反映了丈夫出外磨难，妻儿在家受凄苦，生离死别，相互思念之情。

山曲的结构短小，多为上下句结构，上下两个乐句的前半部分常常相同，有时甚至两句只是句尾落音不同，以此构成上、下句结构上的呼应关系。旋律起伏较大，以双四度框架为基础，情感粗犷真挚。（谱例 1-14，《挣不下银钱过不了》，山西河曲；谱例 1-15，《想亲亲想在心眼上》，山西河曲；谱例 1-16，《割莜麦》，山西神池）

^① 江明惇：《汉族民歌概论》，上海音乐出版社，2004 年版，第 132 页。

《挣不下银钱过不了》是流传在晋西北地区的一首传统山曲的典型曲调。整首作品以白描的手法刻画了一对难分难舍的苦命鸳鸯因生活所迫，被逼分离的情景，悲凉的曲调略带哭腔，感人肺腑。

《想亲亲想在心眼上》表现了对情人的思念之情和离别之苦。整首作品旋律起伏大，频繁出现七度、八度、十一度的大跳，明显受到内蒙古民歌音调的影响。

《割莜麦》是一首描写农村青年劳动生活的歌，加上了形声字“嘶啰”、“咯嘞”以及“山里、沟里、岔里”叠字嵌用的词组，使乐曲增添不少情趣。

(3) 爬山调

爬山调流传于内蒙古西部高原的武川、土默特、河套一带。其歌唱风格略近于山曲，但更为粗放，更具有山野气息。结构与信天游、山曲相近，多为两个乐句的单乐段，内容广泛，曲调有汉族与蒙古族交融的因素。（谱例 1-17，《大黑牛》，内蒙古武川县）

《大黑牛》是爬山调的精品，通过少女缠绵哀婉的倾诉，形象地表现了小长工受苦受累的悲凄情景。节奏上多用高音的延长音，旋律多处使用大跳，音调高亢，情绪激烈。

(4) 花儿

花儿是流行在甘肃、青海、宁夏一带的山歌歌种。这里是多民族杂居的地区，除汉族外，花儿在当地的回、汉、土家、撒拉、东乡、保安、藏以及裕固等民族中也十分流行。花儿除在农事劳动和山野运货等劳动场合歌唱外，各地还有“花儿会”的习俗，一般在农历四、五、六月间（以六月初最盛），选择风景秀丽、名山古刹坐落的地方，会期多则三四天，少则一两天。届时群众云集，对歌声此起彼伏，有的地区采取分组对歌（洮河流域），有的则采取单人互对或双人互对（黄河湟水流域）。花儿的曲调多称为“令”，有大、小令之分。大令旋律悠长，结构清晰，多用真假声相结合的方法演唱。如河州大令《上去高山望平川》、《下四川》。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《一对白鸽子》。

花儿唱词格式多样，衬词丰富，曲体结构也较多样，以呼应型的两句体为多，多具有高亢、奔放、粗犷、刚健的风格。（谱例 1-18，《上去高山望平川》，青海；谱例 1-19，《一对白鸽子》，青海）

《上去高山望平川》（河州大令）是一首流传面极广的青海传统花儿，歌词文雅含蓄，令人回味无穷。音调辽阔开朗，尤其多次在高音“sol”上作自由延长，并用假声演唱，听来格外奔放有力，蕴含着无限的内心热情。抒发了在旧社会中，青年男女纯真的爱情由于封建礼教的束缚和封建势力的阻挠而不能实现，只能望“花”兴叹的感慨心情。

《一对白鸽子》是一首青海花儿的小令。歌者把自己纯洁的爱情比作洁白的鸽子，在大河峡谷之间自由地飞翔。这首歌的旋律来自当地流行的小调，经过花儿歌手的传唱，给它增添了许多山歌的特点。它旋律悠扬起伏，感情舒畅纯真，歌中还运用了衬腔模拟鸽子扑翅戏水的声音，增添了此歌的生动感。

(5) 四川晨歌

四川晨歌，也称神歌。主要流行在四川省的川南宜宾地区、重庆市郊县和川西崇庆县等地。四川处于我国西南地区，这里多山地、丘陵和高原，交通不便。因此自由、悠远而绵长的山歌几乎处处可闻。它的歌词含蓄、文学性较强，感情细腻深厚，常以一种轻松、诙谐、