

音乐审美

YINYUE SHENMEI XINSHANG

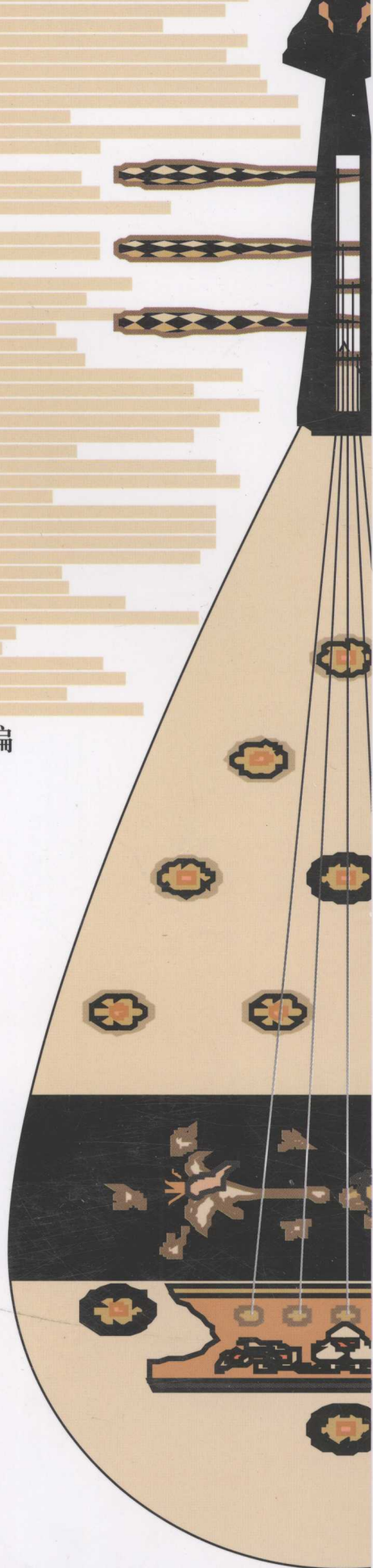
刘威◎主编

(欣赏) 教程

JIAOCHENG



人民
音乐
出版社



音乐审美(欣赏)教程

刘 威◎主编




人
民
教
育
出
版
社

策 划：孙兴民
责任编辑：孙兴民 许运娜
封面设计：徐 晖
责任校对：周 昕

图书在版编目 (CIP) 数据

音乐审美 (欣赏) 教程/刘威 主编

- 北京：人民出版社，2007.5

ISBN/978-7-01-006248-8

I. 音... II. 刘... III. 音乐欣赏 - 高等学校 - 教材
IV. J605

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 079249 号

音乐审美 (欣赏) 教程

YINYUE SHENMEIXINSHANG JIAOCHENG

刘威 主编

人民出版社 出版发行

(100706 北京朝阳门内大街 166 号)

北京瑞古冠中印刷厂印刷 新华书店经销
2007年5月第1版 2007年5月第1次印刷
开本：787×1092毫米 1/16 印张：25.5
字数：600千字 印数：1-10 000册

ISBN 978-7-01-006248-8 定价：38.00元
购书电话：010-62962557 62988474

《音乐审美（欣赏）教程》编委会

主任：刘威

副主任：田军 赵锦霞

编委：孙洋 田军 刘威 刑艺 陈雷 胡立谭 胡江 徐涛
杨久盛 赵锦霞 霍长和

主编：刘威

副主编：胡立谭

执行主编：霍长和

前 言

科教兴国是我国的基本国策，培养高素质人才又是保证科教兴国的重要前提。这样，对普通高校学生进行素质教育，就成了当务之急。可是，虽然在素质教育中占有重要地位的艺术教育，已经被提到议事日程，但目前国内供普通高校使用的音乐欣赏教程却并不尽如人意。它们大多只注重对作家、作品做一般性介绍，即使有较细致的分析，也多把注意力放在曲式、主题及思想内容等方面，这显然是不够的；目前普通高校开设的音乐欣赏课，在选材上，虽然已经开始顾及到音乐体裁、形式的多样，以及顾及到中国作品，但仍嫌过于简略。

本教程的编写，力求避免以上弊端，并具有新的思路与特点，它们具体体现为：

一、在保留一般教程上述内容的同时，把重心放到音乐体裁及作家、作品的审美特征上。对不同音乐体裁及不同作家、作品的审美特征加以提炼和概括，在国内的同类教程中，似不多见。这是本教程的最大特点之所在，如果说这部教程有一点新意，那么，“新意”就体现在这里。尤其是教程中对中国民歌与民族器乐、中国戏曲音乐与说唱音乐以及中外歌曲审美特征的概括，还具有一定的原创性，从这个意义说，它已经超出一般教程“编”的范畴，而具有了某些学术价值。

二、把中国民歌与民族器乐、中国戏曲音乐和说唱音乐、中外歌曲、中外管弦乐曲、中外歌剧纳入教程（有的教程，也涉及这些内容，但大多失之于简单），并注意将各个门类不同形式、体裁、风格的作家、作品介绍给学生。选材范围广，涉及作家、作品数量大，是这部教程的另一特点。

另外，以下几点需要加以说明：

根据普通高校学生的实际情况，本教程的谱例，一律采用简谱。由于教程的篇幅所限，谱例的选用原则为：易于查找到的，如歌曲，则简；不易查到的，如戏曲和说唱，则详；交响乐和歌剧，均尽量简，能说明问题即可。

在作家、作品的选择上，本教程依据这样的原则：既考虑风格、流派，又考虑时序，而尤以时序为要，即选择不同时期、不同年代的主要代表性作家、作品。这样，即使同一时期、同一年代群星璀璨，佳作如云，也不得不忍痛割爱。

本教程的编排体例，除因袭一般同类教程的分类方法外，在每一门类下，还分别设有概述、审美特征、作品赏析三大部分；在作品赏析中，又分别有作者简介、作品简介、审美提示三个小部分。由于各个艺术门类情况不同，概述部分，有的在各门类开篇之首，具有总括性质；有的放在某门类的各个体裁之下，算是分而论之，因为不同体裁，无法总而括之。指出这一点，意在提醒读者，本教程出现这一情况，不是体

例混乱，而是从实际出发。

本书适用于我国普通高校、师范院校艺术专业以及艺术院校的通识选修课，它富有创新意味的编排和丰富的内容，相信对从事音乐欣赏教学的教师和广大音乐爱好者，也会有较大参考价值。

编者

2006年5月28日

目 录

前 言	(1)
第一单元 中国民歌与民族器乐	(1)
第一节 中国民歌	(1)
一、概 述	(1)
(一) 民歌起源	(1)
(二) 民歌的体裁	(5)
(三) 民歌的结构	(6)
二、民歌的审美特征	(7)
(一) 文化价值	(7)
(二) 表达情感大胆、率直	(10)
(三) 语言质朴、形象生动	(11)
(四) 风格美	(12)
(五) 曲调美	(13)
(六) 变异美	(14)
三、作品赏析	(16)
(一) 劳动号子	(16)
(二) 山歌	(19)
(三) 小调	(25)
(四) 其他	(38)
第二节 民族器乐	(41)
一、概 述	(41)
(一) 乐器历史简述	(41)
(二) 乐器分类	(45)
(三) 乐曲分类	(46)
二、审美特征	(47)
(一) 乐曲的风格	(47)

(二) 音乐的创作	(49)
(三) 乐曲的内容与标题	(51)
三、作品赏析	(53)
(一) 独奏曲	(53)
(二) 合奏曲	(75)
第二单元 戏曲音乐与说唱音乐	(87)
第一节 戏曲音乐	(87)
一、概 述	(87)
(一) 戏曲及其属性	(87)
(二) 戏曲的孕育与形成	(88)
(三) 戏曲的声腔剧种	(90)
二、戏曲的审美特征	(96)
(一) 中国传统的戏剧审美观	(96)
(二) 戏曲的雅俗之争	(97)
(三) 戏曲的艺术特征	(98)
(四) 戏曲的声腔与流派	(99)
(五) 戏曲音乐的结构	(101)
三、昆 曲	(103)
(一) 概 述	(103)
(二) 作品赏析	(104)
四、京 剧	(109)
(一) 概 述	(109)
(二) 作品赏析	(111)
1. 二黄唱腔	(111)
2. 西皮唱腔	(129)
3. 京剧其他腔调唱腔	(140)
五、评 剧	(147)
(一) 概 述	(147)
(二) 作品赏析	(150)
六、豫 剧	(155)
(一) 概 述	(155)
(二) 作品赏析	(155)
第二节 说唱音乐	(157)
一、概 述	(157)
(一) 什么是说唱艺术	(157)
(二) 说唱的属性	(157)

(三) 说唱的起源与形成·····	(158)
(四) 说唱的繁荣发展·····	(158)
(五) 说唱的曲种·····	(160)
二、说唱的审美特征·····	(160)
(一) 说唱的语言特征·····	(160)
(二) 说唱的角色特征·····	(160)
(三) 说唱的民间艺术特征·····	(161)
(四) 平民化的情趣·····	(161)
(五) 说唱艺术的表演·····	(161)
(六) 说唱艺术的声腔音乐·····	(161)
(七) 说着唱与唱着说·····	(162)
(八) 演着说唱与说唱着演·····	(163)
(九) 独特的“我·你·他”·····	(163)
三、京韵大鼓·····	(164)
(一) 概 述·····	(164)
(二) 作品赏析·····	(165)
四、二人转·····	(166)
(一) 概 述·····	(166)
(二) 作品赏析·····	(168)
第三单元 中外歌曲 ·····	(171)
第一节 概 述 ·····	(171)
第二节 审美特征 ·····	(172)
一、歌词美·····	(172)
二、旋律美·····	(173)
三、伴奏美·····	(174)
第三节 艺术歌曲 ·····	(175)
作品赏析·····	(177)
第四节 群众歌曲 ·····	(202)
作品赏析·····	(203)
(一) 中国群众歌曲·····	(203)
(二) 外国群众歌曲·····	(213)
第五节 合唱与大型声乐作品 ·····	(218)
作品赏析·····	(219)
(一) 中国作品·····	(219)
(二) 外国作品·····	(235)
第六节 流行歌曲 ·····	(239)

· 作品赏析·····	(240)
· (一) 中国作品·····	(240)
· (二) 外国作品·····	(259)
第四单元·交响音乐 ·····	(273)
第一节·审美特征 ·····	(273)
· 一、音乐音响基本要素·····	(273)
· 二、音乐音响基本组织形式·····	(275)
· 三、交响音乐的内容与情感·····	(278)
第二节·交响曲 ·····	(279)
· 一、概 述·····	(279)
· 二、作品赏析·····	(280)
第三节·协奏曲 ·····	(297)
· 一、概 述·····	(297)
· 二、作品赏析·····	(298)
第四节·组曲 ·····	(306)
· 一、概 述·····	(306)
· 二、作品赏析·····	(307)
第五节·交响诗 ·····	(313)
· 一、概 述·····	(313)
· 二、作品赏析·····	(313)
第六节·序曲 ·····	(318)
· 一、概 述·····	(318)
· 二、作品赏析·····	(319)
第七节·20世纪音乐 ·····	(327)
· 一、概 述·····	(327)
· 二、作品赏析·····	(328)
第五单元·中外歌剧 ·····	(339)
第一节·审美特征 ·····	(339)
· 一、戏剧美·····	(339)
· 二、音乐美·····	(341)
· 三、舞蹈与舞台美术·····	(346)
第二节·外国歌剧 ·····	(346)
· 一、概 述·····	(346)
· (一) 欧洲歌剧的发展历史与体裁形式·····	(347)
· (二) 歌剧音乐的构成·····	(350)

二、作品赏析·····	(351)
第三节 中国歌剧 ·····	(382)
一、概 述·····	(382)
二、作品赏析·····	(383)
主要参考文献 ·····	(394)
编 后 ·····	(397)

第一单元 中国民歌与民族器乐

第一节 中国民歌

一、概述

什么是民歌？民歌是人民大众集体创作，主要依靠口头流传的歌曲。是人民大众表达思想情感、意志和愿望的一种艺术形式。它是广大民众的心声，是人们的精神食粮，是打开人们心灵的钥匙，也是一个民族的音乐之源。

（一）民歌起源

关于音乐起源，众说纷纭，但在初民阶段，人们把歌唱用来表达思想情感的事实，是无可争议的。《毛诗序》曰：“情动于中，而行于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故歌咏之……”《吕氏春秋·初音》中所谓的“东音”^①、“南音”^②、“西音”^③、“北音”^④以及“操牛尾投足以歌”^⑤，都是初民时期感于情，形于声的歌唱。

从文献记载和对原始部族音乐考察可以看出，人类最初的音乐，所用乐音并无

① 夏后氏孔甲田于东阳蒞（fú 负）山，天大风晦盲，孔甲迷惑，入于民室。主人方乳。或曰：“后来是良日也，之子是必大吉。”或曰：“不胜也。之子是必有殃。”后乃取其子以归，曰：“以为余子，谁敢殃之！”子长成人，幕动坼椽，斧斫斩其足，遂为守门者。孔甲曰：“呜呼！有疾，命矣夫。”乃作为《破斧之歌》，实始作为“东音”。

② 禹行功，见涂山之女，禹未之遇，南巡省南土。涂山氏之女乃令其妾，候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰：“候人兮猗！”实始作为“南音”。周公及昭公取风焉，以为《周南》、《召南》。

③ 周昭王将征荆，辛余靡长且多力，为右王。还返涉汉，梁败，王及蔡公善于汉中。辛余靡振王北济，反振蔡公。周公乃候之于西翟，实为长公。殷整甲徙宅西河，犹思故处，实为“西音”。长公继是音以处西山，缪公取风焉，实始作为“秦音”。

④ 有娥（sāng 嵩）氏有二佚女，为之九成之台，饮食必以鼓。帝令燕往视之，鸣若“隘隘”。二女爱而争搏之，覆以玉筐。少选，发而视之，燕遗二卵，北飞遂不返。二女作歌，一终曰：“燕燕往飞”，实始作为“北音”。

⑤ 《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以八阕：一曰载民，二曰玄鸟，三曰逐草木。”

规律可循,不仅用音数目不定,甚至连固定音高和音程概念也没有。宋·王灼《碧鸡漫志》所谓“古人初不定声律,因所感发为歌,而声律从之”。便是初民音乐的写照。《尚书·舜典》也说:“歌永言,声依永。”即远古时代人类尚无固定音高和音程概念,欲补“言之不足”,便“依言而永”,并非如后世依音高、音程而歌。这种乐声在今天依然有其遗韵,如四川黑水藏民歌《沙啦啦依呀》、满族萨满呼喊式的歌唱等。

随着人类文明的进程,到了“野蛮时代”,经过漫长的“依言而永”的实践,人类逐渐悟出了“比音而乐之”的道理,于是,音乐用音步入了规范化的历程。人们首先有了音程概念。考古工作者在黄河流域发掘了新石器晚期(大约六七千年前)一些有孔的球状或棒状陶器,被定名为“埙”,音乐家把它视为原始乐器。在西安半坡村出土的陶埙,可以发出两个音:闭孔发 f^3 ,开孔发 a^3 。郑州沓晃村出土的陶埙亦可发两音:闭孔发 g^2 ,开孔发 b^2 。山西万荣县出土的陶埙,闭孔发 $*c^3$,开孔发 e^3 。虽然三处出土陶埙的绝对音高不同,但是,每件陶埙发音均为小三度音程。这绝不是巧合,说明在远古时代,在今天的陕西、山西、河南一带的先民对于小三度是情有独钟的。那么,为什么远古时代小三度在这一带这样受到重视呢?这可能与这一带地方语言有一定关系。虽然黄河中游一带远古语言音调已无凭查考,但是,我国汉语言是一脉相承的,并且,音调是汉语言一个鲜明的特色。我国自古语言讲究“平上去入”四声,今天普通话仅用“阴平、阳平、上声、去声”,每一声都有一定的“调值”:

阴平	┌ 55
阳平	┌ 35
上声	↓ 214
去声	↘ 51

从上列调值表不难看出,汉语言的音调是极富音乐感的,其中特别是“上声”。如果我们把“昌—长—厂—唱”四声配上曲谱。

例 1.1.1

3	3 5	6 1	5
昌	长	厂	唱

在当今语言中,四个声调,有两个近似小三度。可以说,小三度在汉语言的声调中占有重要地位。这大概就是六七千年前黄河流域的先民在语言中,首先发现(或创造)的音程。赵宋光说:“在音乐萌芽中,……在带有各种滑音的音调中出现的音律为数不多;这些音乐萌芽的形态虽然简单,却是原始人类群体之间交流愿望与情感,表达要求与意志,协同进行劳动或战斗所不可缺少的重要手段。”^①有人怀疑,两个音

^① 《音乐》载《中国大百科全书·音乐舞蹈》,1989年版,第2页。

能够构成音乐吗？请看下面这个谱例，它是 20 世纪 80 年代在吉林省乌拉街搜集到的一首满族萨满祭祀的神歌。

例 1.1.2

请 神

吉 林

1=A

$$\frac{4}{4} \overset{\frown}{1 \underline{6}} \overset{\frown}{1 \underline{6}} \overset{\frown}{1 \underline{6}} \underline{6} \quad | \quad \overset{\frown}{1 \underline{1}} \overset{\frown}{1 \underline{6}} \overset{\frown}{1 \underline{6}} \underline{6} \quad | \quad \overset{\frown}{6 \underline{1}} \overset{\frown}{1 \underline{6}} \overset{\frown}{1 \underline{6}} \underline{6} \quad |$$

纳 纳 纳 拉 库， 纳 拉 库 恩 都 里， 恩 都 里 舍 夫，

$$1 \quad \overset{\frown}{1 \underline{6}} \overset{\frown}{1 \underline{6}} \underline{6} \quad | \quad \overset{\frown}{1 \underline{6}} 1 \quad \overset{\frown}{1 \underline{6}} \underline{6} \quad | \quad 1 \quad \overset{\frown}{1 \underline{6}} \overset{\frown}{1 \underline{6}} \underline{6} \quad ||$$

舍 夫 恩 都， 塔 坦 诺 彦， 诺 额 里 妈 妈。

当然，四五度也是人们较早认识的音程。这在当今流传的民歌中也是不难找到的。如：

例 1.1.3

新打梭标两面光

福 建

1=F

$$\frac{3}{4} \underline{\dot{2}} \underline{6} \underline{\dot{2}} \quad - \quad | \quad \underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{2}} \underline{6} \quad | \quad \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \quad - \quad |$$

(哎 咳 呀) 新 打 梭 标 两 面 光 (噢)，

$$\underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \underline{6} \quad | \quad \underline{6} \underline{6} \underline{6} \quad - \quad | \quad \underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \underline{6} \quad |$$

拿 起 梭 标 上 前 方 (噢)， 拿 起 梭 标 杀 敌

$$\underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \quad - \quad | \quad \underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{2}} \underline{6} \quad | \quad \underline{6} \underline{6} \underline{6} \quad - \quad ||$$

去 (噢)， 梭 标 缴 到 盒 子 枪 (噢)。

在早商代遗址中出土的陶埙、编磬等乐器多是三音的，有的是小三度加一个大二度；有的是四（或五）度加一个大二度；有的是叠置的两个小三度，形式多种多样。可以看出，早商时期小三度、纯四度、纯五度及大二度音程已被普遍应用。这是人类音程概念的发展时期，为五声音阶的形成奠定了基础。这时音乐多是以三声、四声构成。从五声音阶的角度讲，这种三声、四声歌曲，往往被现代人视为五声音阶的省略形式，其实，它的产生要早于五声音阶。这种三声、四声的曲调，在当代流传的民歌中屡见不鲜。

例 1.1.4

绣 荷 包

陕 北

1=F

$$\frac{2}{4} \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{\dot{1}} \quad | \quad \underline{5} \quad \underline{2} \quad | \quad \underline{\dot{1}} \underline{5} \underline{5} \underline{2} \quad | \quad 1 \quad - \quad |$$

初 一 到 十 五， 十 五 月 儿 高，

5 5 1̇ | 5 1̇ 2̇ | 5 2̇ 2̇ 1̇ | 5 - ||

那 春 风 摆 动 杨 呀 杨 柳 梢。

例 1.1.5 跳 月 歌

云南彝族

1=D

$\frac{5}{4}$ 3 3 5 5 1̇ 3 3 5 1̇. 3 5 3̇ 0 3 5 | 5 5 3 3 1 3 3 5 1̇. 3 5 3̇ 0 3 5 |

弥 勒 个 西 山 区 斯 哎 当 斯 哎 斯 斯 哎, 西 山 个 阿 细 人。斯 哎 当 斯 哎 斯 斯 哎,

3 1̇ 3 5 5 3 3 5 1̇. 3 5 3̇ 0 3 5 | 5 3 5 3 1̇ 3 3 5 1̇. 3 5 3̇ (下略)

到 了 今 天 呀 斯 哎 当 斯 哎 斯 斯 哎 坐 也 一 般 高, 斯 哎 当 斯 哎 斯

例 1.1.6 横山里下来些游击队

陕 北

1=bB

$\frac{2}{4}$ 1̇ 6 5 | 1̇ 2̇. | 5̇ 2̇ 5̇ | 1̇ 6 5̇. |

对 面 价 沟 里 流 河 水,

5̇ 2̇ 1̇ | 2̇ 5 6 | 1̇. 2̇ 5̇ 2̇ 6̇ | 5 6 5̇. ||

横 山 里 下 来 些 游 击 队。

例 1.1.7 要吃饭就要挖土

湖 北

1=bE

$\frac{3}{4}$ 6̇ 1̇ 6̇ | 1̇ 1̇ 2̇ 3̇ | 2̇ 1̇ 1̇ | - | 6 1 6 1̇ 2̇ 2̇ 2̇ 6 1̇ |

要 吃 饭 就 要 挖 土 哦, 要 吃 肉 就 喂 肥

1̇ 6 6 | - | $\frac{2}{4}$ 6 6 1̇ 2̇ 2̇ 2̇ | $\frac{3}{4}$ 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 1̇ 6̇. |

猪 哦; 要 穿 衣 服 就 种 棉 花 地,

6 2̇ 1̇ 1̇ 2̇ 2̇ 6 | 1̇ 6̇ - ||

吃 穿 哪 一 桩 也 不 差 地。

当人们建立“比音为乐”的观念以后，随着小三度和四、五度音程的出现，各种大、小、增、减音程被人们普遍使用，音乐用音数目并无限制。这在今天一些不受汉族音乐理论制约的某些少数民族的民歌中依然可见。如，云南傣族民歌《优叶越唱越快活》^①所用音列为： $\dot{6}$ 1 2 $\sharp 2$ 3 $\sharp 4$ 5 6 i $\sharp i$ 2 ；贵州苗族民歌《大家都年轻》^②所用音列为： 5 $b6$ $\natural 6$ 7 1 $\sharp 1$ 2 3 4 $\sharp 4$ 。此外，一些少数民族还有一些民歌是无法用通用的曲谱记录的。可以看出，五声音阶、七声音阶是规范化以后的产物。从出土的音乐文物和有关文献记载推测，我国规范化的五声音阶、七声音阶的确立，不会晚于商代的中晚期。

（二）民歌的体裁

汉族与少数民族的民歌体裁不尽相同。汉族可分为劳动号子、山野歌、小调、祭祀歌、叫卖调、儿歌；少数民族歌曲目前尚无统一的分类。

劳动号子 它是一种紧密伴随劳动歌唱的歌曲，但它必须与劳动节奏相一致。这是它与一般劳动歌曲的不同之处。劳动号子通常是在集体劳动时歌唱。在劳动中，号子不仅起着齐一劳动节奏、统一劳动步骤的组织作用，同时也起着调剂劳动者的精神，鼓舞劳动热情的作用。^③劳动号子的音乐形态与劳动状况密切相关，通常是劳动强度越大，越加重节奏感，曲调起伏不大，音域多限在上下四、五度内；当劳动强度不大时，曲调便增加了抒情性，音域也拉宽了。“一领众和”是劳动号子的基本歌唱形式。劳动号子的唱词几乎都是在劳动中根据需要随口即兴创作的。内容有些是与劳动程序密切结合的（如抬重物号子和过急流险滩时的船工号子），但是，在一般劳动中，劳动号子的唱词就不一定与劳动本身有什么直接联系。它以引起劳动者的兴趣，解除劳动者的疲劳为宗旨，常常有些故事性、诙谐逗趣以及爱情的内容。目前劳动号子多按使用场合分类，如：森林号子、农事号子、工程号子、船渔号子、作坊号子等。

山野歌 除劳动号子以外，在山野演唱的情歌和劳动歌曲均属山野歌。一般把这类歌曲分为3个小类：山歌、田歌、牧歌。山野歌的歌唱环境是在野外，四周空旷辽阔，歌唱者可以无拘束地尽情抒发情怀，所以，山野歌的节奏比较自由，音调比较悠长，从唱词到曲调都具有较多即兴成分。山野歌还经常在歌曲开头和结尾加呼喊性的长音，分别称为“前喊”、“后喊”。由于地理环境不同，高原地区山野歌比较高亢、嘹亮，歌唱时常用假声；平原地区山野歌，特别是江南一带的山野歌比较流畅、婉转；草原上的山野歌则比较辽阔、奔放。^④山野歌的地域性很强，流传地区不甚广泛，多是在一个语言完全相同的小方言区内流传。山野歌的形成与人们在山野中的活动方式有着密切关系，所以，在有些地区，虽然有大山、旷野，但却很少有山野歌流

① 《中国民歌2》，上海音乐出版社1982年版，第36页。

② 同上，第172-173页。

③ 参见中国艺术研究院音乐研究所《民族音乐概论》，人民音乐出版社1964年版，第13页；2003年印刷本，第19页。

④ 同上，1964年版，第23-24页；2003年版，第29页。

传。如东北地区、华北的山东、河北、河南的山野歌都不甚发达。

小调 又称小曲,是我国民歌数量最多、流传最广的一类。山野歌是在山野中唱的歌,一般不在村镇和室内演唱;而小调则是“里巷之曲”,主要是街头巷尾和室内演唱。小调虽然在流传过程中总是不免发生变异,但是,它不像山野歌那样即兴地信口唱来。小调的歌词是相对固定的。譬如,《孟姜女》歌词是讲述孟姜女千里寻夫的故事,共12段。虽然各地流传的12段歌词不一定完全相同,但是,一个地区的歌词总是固定的,就是用《孟姜女》曲调填别的内容的歌词,譬如《送情郎》,歌词也是固定的。要学唱一首民歌,就要把各段歌词记住,不能即兴乱唱。此外,小调歌词句式结构比较复杂,有规整的七言体,也有长短句式。分节歌的形式是十分普遍的,并且运用“五更”、“四时”、“十二月”来连缀多段唱词。随着商业的发展,小调自古就有职业艺人,经过他们加工,小调与山野歌、劳动号子相比,它的“艺术性”更高一些。小调除了可以徒口演唱以外,还有乐器伴奏,甚至有些小调加有“过门”、“前奏”和“尾奏”。

祭祀歌 我国各地区、各民族都有民俗信仰,如满族、蒙古族等北方民族中的萨满(蒙古族称“博”)、汉族的端公、烧香(又称“单鼓”)、跳大神等。曲调虽然与当地小调有千丝万缕的联系,但它在情绪上显得庄严、肃穆,曲调更接近语言音调,在某些方面近于说唱。

叫卖调 这是游商、小贩及部分手工业者在兜揽生意时“吆喝”的歌曲。唱词简单,只在于标榜本人从事的行业及货物精美,或手艺精良,最短的只有一个字。

儿歌 即指儿童唱的歌曲,和专门对儿童唱的歌曲(如:“悠孩子歌”)。此类歌曲音域不宽,前者音调活泼、跳跃;后者音调悠长,连绵不断。

(三) 民歌的结构

除了在特定场合使用长大的套曲形式外,一般民歌结构都比较短小。所以,短小成为民歌又一特点。民歌在结构上大约可分为如下几个类型:

两句体、四句体 这是民歌最常见的结构形式。其中两句体结构可分为两种:一种是重复式的两句体,即上下两句基本相同,只是在下句结尾时,由于落音不同于上句,所以略有变化。这类歌曲在山西“山曲”和内蒙古的“爬山调”中比较多见;另一种是呼应式的两句体,即上下两句曲调不同,但是,有呼应、问答的关系。这在陕北“信天游”中是常见的。所有两句体的民歌,上下两句多为四、五度关系。

四句体民歌也是普遍存在的结构形式。很多四句体民歌是从两句体民歌衍化来的。如常见的重复式结构,就是把两句体的曲调重复一次,形成四句。如青海“花儿”《上去高山望平川》即属此类;另一种起承转合式的四句体,也多是由两句体变化来的。起承转合四句体是小调中常见的一种结构,但不是所有四句体都是起承转合式,它是有条件的。即它的第四句必须在音域、调式、节奏等方面与一二句相近,而第三句必须在音域、调式、节奏方面不同于一、二、四句。小调《孟姜女》是典型的起承转合四句体;引申式的四句体民歌也是不少见的,这种结构的四个乐句展衍发展,既无重复,也无对比,各乐句都有或多或少的联系,形成了引申式的四句体结